

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

SİNEMA DERGİLERİNDE ULUSÖTESİ
TARTIŞMALARINA FRANSA VE TÜRKİYE'DEN BİR
ÖRNEK: POSITIF VE ALTYAZI DERGİLERİ ARASINDA
BİR KARŞILAŞTIRMA

DOKTORA TEZİ

SERHAT YETİMOVA

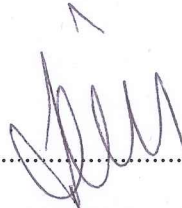
12 11 53 104

Danışman Öğretim Üyesi:
Prof. Dr. Battal Odabaş

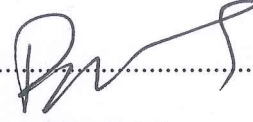
İstanbul-Haziran 2016

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,


10.06.2016 tarihinde tezinin savunmasını yapan Serhat YETİMOVA'ya ait "Sinemada Ulusötesi Tartışmalarında Fransa ve Türkiye'den Bir Örnek: Positif ve Altyazı Dergileri Arasında Bir Karşılaştırma" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İletişim Bilimleri Doktora Programında Doktora Tezi Olarak Oy Birliği/~~Oy Çokluğu~~ İle Kabul Edilmiştir.



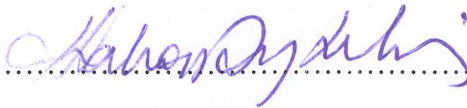
Prof.Dr. Şahin KARASAR
(Başkan)



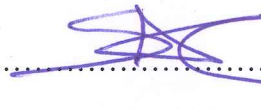
Prof. Dr. Battal ODABAŞ
Jüri Üyesi-Danışman



Yrd. Doç. Dr. Aygül Ernek ALAN
Jüri Üyesi



Yrd. Doç. Dr. Hakan AYTEKİN
Jüri Üyesi



Yrd. Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK
Jüri Üyesi

ÖNSÖZ

Uzunca bir yolculuk olan doktora çalışması sonucunda öğrendiğim bir hakikatle cümleye başlamanın anlamlı olduğunu düşünüyorum. “Bir çalışma düşünün ki kişinin kendi hayatından, öz dinamiklerinden beslensin ve sonrasında bir tutkuya dönüşerek hem o kişinin hem de o yolda yürüyenlerin yaşamlarını aydınlatsın, kendilerini yeniden keşfetmelerine aracı olsun...”. İşte bu yolculuğun sonunda ulaştığım anlam.

Bu yolculukta babacan tavırlarıyla beni ilerilere taşıyan danışmanın Prof. Dr. Battal Odabaş’a, gerek tüm zamanlarda ve gerekse bu çetin yolculuk süresince her daim desteğini gönülden hissettiğim çok değerli hocam Prof. Dr. Şahin Karasar’a, cesaretimi her seferinde arttıran ve bana özgün fikirleriyle yol gösteren Yrd. Doç. Dr. Aygül Ernek Alan’a, tezimi bıkıp usanmadan okuyup da her defasında ciddi eleştiriler yaparak yere sağlam basmamı sağlayan Yrd. Doç. Dr. Hakan Aytekin’e, bu yolculukta bana yarenlik eden dostum Yrd. Doç. Dr. Serkan Öztürk’e, muhabbetleriyle içimi ferahlatan Yrd. Doç. Dr. Burcu Akkaya, Öğr. Gör. İrem Akbaharer Arslan, Arş. Gör. Pelin Akdoğan, Öğr. Gör. Mehmet Tatoğlu, Gökhan Bakar, Işıl Altay, Safiye Arlı, Utku Şentürk ve Doç. Dr. Güncel Önkal’a, birikim ve tecrübeleriyle bana yol gösteren ve hep gelişmemi destekleyen Yrd. Doç. Dr. Pınar Engincan’a, fakültedeki işlerimde kolaylaştırıcılığını hiçbir zaman esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Erman Yüce’ye, uzakta da olsa varlığını içtenliğiyle hissettiğim Yrd. Doç. Dr. Adem Yücel’e, sinemayı yeniden keşfetmeme aracı olan başta Fırat Yücel ve Şenay Aydemir olmak üzere Altyazı ekibine, dergi arşivini benimle paylaşan İrfan Eroğlu’ya,

Doktora sürecimde yaşadığım bunalımları gidermemde bilgelikleriyle beni aydınlatan Yasin Yeşilyurt, Aslı Tosuner, Neslihan Amann, Doç. Dr. Nazan Haydari Pakkan, Doç. Dr. Özlem Oğuzhan, Doç. Dr. Selva Ersöz Karakulakoğlu, Prof. Dr. Filiz Otay Demir ve Prof. Dr. Gül Batuş’a,

Varlığımı keşfetmek için bu yola çıkmama vesile olan çok kıymetli tarih öğretmenin Dr. Davut Ekşi’ye, Prof. Dr. Ahmet Taşağıl ve Prof. Dr. Süleyman Kızıltoprak’a, erdemli yaşantısından ilham ve casaret aldığı dostum Adem Şimşek’e, duaları ile maddi ve manevi ellerini üzerimden çekmeyen başta dedem Dursun Yetimova, babam Selahattin Yetimova ve annem Yurdanur Yetimova olmak üzere değerli aileme, yazarken müzikleriyle yeryüzünde bir yolculuğa çıktığım Radyo Voyage ailesine ve her türlü kahrımı sabırla çeken; aydınlığa ulaşacağım ümidinin bende sürekli diri kalmasını sağlayan değerli eşim Yaprak Burhan Yetimova’ya teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZET

SİNEMA DERGİLERİNDE ULUSÖTESİ TARTIŞMALARINA FRANSA VE TÜRKİYE'DEN BİR ÖRNEK: POSITIF VE ALTYAZI DERGİLERİ ARASINDA BİR KARŞILAŞTIRMA

Küreselleşen dünyada herşey bir seyir halinde; duygular, düşünceler, anlayışlar, inançlar ve dahası her şey. İletişim teknolojilerinin ulaştığı günümüzdeki seviye insanları yer kürenin bilinmedik bir yeri ile kültürel, bilişsel ve duygusal anlamda eşzamanlı yaşar hale getirebilmektedir.

Bariyerleri olmayan bir dünyanın inşası anlamına gelen küreselleşme olgusunun bir etkisi de ulusal anlatı kalıplarının dışına çıkmak anlamına gelen ulusötesi sinema anlatılarında kendini göstermektedir. Bu etki sinemanın diline yansiyabildiği gibi filmlerin eleştirisine de yansiyabilmektedir. Sınırların kaybolmaya başladığı bir dünyada insanlar özgürce fikir, inanç ve değer yargıları arasında bağlantı ve özdeşlikler kurarak seyahat etmekte; paylaşılarak bilgiyi yeniden üretmektedir.

Ulusun ötesine geçildiğinde çok kültürlü bir anlatının varlığı göze çarpmaktadır. Ulusötesi anlatıda egemenlerin kurdukları ulus fikrinin eleştirisi yer aldığı gibi toplumsal cinsiyet, dil, din ve kimlik gibi alanlardaki egemenlik biçimlerinin de tartışılmaya açıldığı görülmektedir. Bu bakımdan ulusötesilik fikrinin oluşmasında küreselleşmenin getirdiği çok sesliliğin ulus fikrini yeniden biçimlendirmesi yer almaktadır denebilir.

Bu tez çalışması ulusu var eden temel değerler olarak dil, kültür, kimlik, aidiyet, inanç ve birlik gibi konuların varlığına film eleştirileri üzerinden bakmayı amaçlamaktadır. Araştırmaya konu olan Fransa'dan Positif ile Türkiye'den Altyazı dergilerinde eleştirisi yapılan aynı filmlere getirilen eleştirilerin bir karşılaştırması yapılmıştır. Diğer bir deyişle her iki dergide de aynı şekilde yer almış uluötesi temalı filmlere getirilen yaklaşımların benzer, farklı ve özgün yönleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu karşılaştırmanın önemi Fransa ve Türkiye gibi küreselleşme sürecinin etkilerini benzer düzeylerde yaşayan iki ülke yazarlarının ulusötesilik fikrini algılama, yorumlama ve sorunlara çözüm üretme biçimlerini ortaya koymak noktasında belirginleşmektedir.

Eleştirel bir yayıncılık politikası güttüklerini belirten her iki dergide yer alan film eleştirileri, eleştirel söylem analizi yönteminin araç kiti kullanılarak çözümlenmiştir. Eleştirel söylem analizinin kavram haritasını oluşturan hak, adalet, eşitlik, egemenlik ve iktidar gibi kavramlar, ulus fikrini benzer kavramlarla eleştiri konusu haline getiren uluötesilik tartışması içinde de bulunduğundan bu anlamda analizlerde önemli kolaylıklar sağlamıştır.

Anahtar kavramlar: Ulusötesi, Film Eleştirisi, Positif, Altyazı, Dergicilik, Sinema

ABSTRACT

THE CRITICISM OF TRANSNATIONALISM ON CINEMA JOURNALS FROM FRANCE AND TURKEY: A COMPARATIVE ANALYZE BETWEEN THE CINEMA JOURNALS OF POSITIF AND ALTYAZI

In globalization era everything such as emotions, thoughts, intelligence, beliefs and so on are in the process of voyage and motion. Due to globalized communication technologies a person can live and feel a point culturally, cognitively and emotionally at any time and place.

One of the effect of globalization which has to avoid build up barrier is appears in transnational cinema samples. This effect seems to be captured in motion arts but also film critics as well. Due to evaporating of the borders in our era, human can interact in the wide range of point related to idea, value and belief at multinational level and can produce an identity, can share and also reproduce the knowledge.

When overpassing the idea of nation, person is forced to meet with multiculturalism. So the criticism of nation means as fixed reality of gender mainstreaming, power, sovereignty, domination, language, religion and identity is the main subject of transnationalism. In other saying that globalization with its multi-characteristics force the notion of unique nationalism to be formalized or evolved to multinationalized society.

This research aims to analyze the conflicts between nationalism and transnationalism on film critics comparatively. The related critics are printed in the cinema journals of Positif from France and Altyazı from Turkey. Both of journals are focusing on the same transnational films and criticize them by their own approaches of similarity, discrepancy and individuality. The importance of the study is to determine the globalization effect on the thought of two countries like as France and Turkey which are living in similar cultural conditions.

These two journals which have critical publishing policy are analyzed according to conceptual map of critical discourse analyze. Because, the concept of critical discourse analyze and transnationalism overleaps in the discourse of domination, equality, justice, power etc.

Key Words: Transnationalism, Film Criticism, Positif, Altyazı, Journalism, Cinema

| | |
|---|-------------|
| KABUL VE ONAY | i |
| ÖNSÖZ | ii |
| ÖZET | iii |
| ABSTRACT | iv |
| İÇİNDEKİLER | v |
| KISALTMALAR LİSTESİ | vii |
| TABLO VE GRAFİKLER LİSTESİ | viii |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM:

| | |
|--|----------|
| 1. ULUSÖTESİ TEORİSİNİN TEMEL DAYANAKLARI | 8 |
| 1.1. Ulus Kavramının Doğuşu ve Tarihsel Gelişim Süreci | 8 |
| 1.2. Küreselleşme ve Ulusötesilik Arasındaki İlişkiler | 22 |
| 1.3. Göçün Küreselleşmesi ve Ağ Toplumu | 36 |
| 1.4. Küreselleşen Dünyada Kültür ve Kimlik Temsilleri..... | 41 |

İKİNCİ BÖLÜM:

| | |
|--|-----------|
| 2. KÜRESELLEŞEN DÜNYADA SİNEMA: ULUSÖTESİ SİNEMA | 50 |
| 2.1. Sinemasal Bir Tür Olarak Ulusötesi Sinema | 50 |
| 2.2. Ulusötesi Sinemanın Ekonomi-Politik Yapısı ve Temel Sorunları | 59 |
| 2.3. Ulusötesi Sinemada Anlatı Yapısına Örnekler | 72 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

| | |
|--|-----------|
| 3. TÜRKİYE İLE FRANSA'DA SİNEMA DERGİCİLİĞİNİN GELİŞİMİ: POSITİF VE ALTYAZI DERGİLERİ | 83 |
| 3.1 Film Eleştirisi ve Eleştiri Türleri | 83 |
| 3.2 Türkiye'de Sinema Dergiciliğinin Gelişimi | 86 |
| 3.2.1. Mithat Alam Film Merkezi ve Altyazı Dergisi | 89 |
| 3.2.2. Altyazı Dergisi Yazarlarının Karakteristik Özellikleri..... | 91 |
| 3.3. Fransa'da Sinema Dergiciliğinin Gelişimi..... | 97 |
| 3.3.1. Lumière Film Enstitüsü (Institut Lumière) ve Positif Dergisi..... | 102 |
| 3.3.2. Positif Dergisi Yazarlarının Karakteristik Özellikleri | 106 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:

| | |
|--|------------|
| 4. POSITIF VE ALTYAZI DERGİLERİNİN ULUSÖTESİ SİNEMAYA BAKIŞI VE TARTIŞMALAR | 116 |
| 4.1. Eleştirel Teori ve Eleştirel Söylem Analizi Yöntemi..... | 116 |
| 4.2. Araştırma Evreni | 129 |
| 4.3. Araştırmada Kullanılan Kavramsal Ölçekler | 129 |
| 4.4. Hipotezler | 130 |
| 4.5. Bulgular | 131 |
| 4.5.1. Acımasız Tanrı/Carnage | 139 |
| 4.5.2. Bir Zamanlar Anadolu'da | 143 |
| 4.5.3. Bir Zamanlar New York/The Immigrant | 148 |
| 4.5.4. Bu Bir Film Değil/ Ceci n'est pas un film | 152 |
| 4.5.5. Cennet: Aşk/Paradis: Liebe | 157 |
| 4.5.6. Kozmopolis/Cosmopolis | 162 |
| 4.5.7. Fransa Günlüğü/Le Journal de France | 167 |
| 4.5.8. Geçmiş/Le Passé | 172 |
| 4.5.9. Habemus Papam/Bir Papamız Oldu | 177 |
| 4.5.10. Havre Limanı/Le Havre | 181 |
| 4.5.11. Hayır/No..... | 187 |
| 4.5.12. İki Gün ve Bir Gece/Deux Jours et Une Nuit | 192 |
| 4.5.13. Kış Uykusu..... | 198 |
| 4.5.14. Köstebek/ Tinker, Taylor, Soldier, Spy/La Taupe | 204 |
| 4.5.15. Lincoln | 209 |
| 4.5.16. Mavi En Sıcak Renktir/La Vie d'Adele | 215 |
| 4.5.17. Mısır Adası/Corn Island..... | 222 |
| 4.5.18. Philomena/Umudun Peşinde | 227 |
| 4.5.19. Roma'ya Sevgilerle/To Rome with Love | 232 |
| 4.5.20. Tepelerin Ardında/ Dupa Delauri..... | 237 |
| 4.5.21. Timbuktu | 242 |
| 4.5.22. Zero Dark Thirty | 247 |
| 5. SONUÇ..... | 251 |
| 6. KAYNAKÇA | 260 |
| 7. EKLER | 277 |
| 7.1. (P) Positif Dergisinin Metin İçinde Atıf Yapılan Orijinal Pasajları | 277 |
| 7.1. (A) Altyazı Dergisinin Metin İçinde Atıf Yapılan Orijinal Pasajları | 303 |
| 7.2. Positif ve Altyazı Dergisinin Araştırmaya Konu Orijinal Sayfları..... | 316 |

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e Adı Geçen Eser

Bkz. Bakınız

BFI. British Film Institute

BNF. Bibliothèque nationale de France

BÜ. Boğaziçi Üniversitesi

CFIDCMM. Festival International du Cinéma Méditerranéen de Montpellier

CICLAHO. Cinéma Classique Hollywoodien

CNC. Le Centre national du cinéma et de l'image animée

CNP. Cinéma national populaire

CNRS. Le Centre national de la recherche scientifique

FIPRESCI. The International Federation of Film Critics

GATT. General Agreement On Tariffs And Trade

IL. Institut Lumière

IMDb. Internet Movie Database

INA. Institut national de l'audiovisuel

INSEE. L'Institut national de la statistique et des études économiques

MAFM. Mithat Alam Film Merkezi

MEDIA. Mesurés pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle

SİYAD. Sinema Yazarları Derneği

s. Sayfa

TABLolar LİSTESİ

| | |
|--|-----|
| Tablo 1- Küreselleşmenin Kronolojisi | 30 |
| Tablo 2- Ulusötesi Fransız Filmleri 1998-2005 | 60 |
| Tablo 3- 2014 Yılı Ortak Yapımlar..... | 68 |
| Tablo 4- Filmlerin Ulusal Menşelerine göre Fransız Pazarındaki Yeri | 70 |
| Tablo 5- Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar (Türler) | 85 |
| Tablo 6- Nitel ve Nicel Araştırmalardaki Temel Farklar (1) | 118 |
| Tablo 7- Nitel ve Nicel Araştırmalardaki Temel Farklar (2) | 119 |
| Tablo 8- Positif ve Altyazı Dergilerinde Eleştiri Konusu Edilen Ulusötesi Filmler..... | 131 |
| Tablo 9- Ulusötesi Film Eleştirilerinin Positif Dergisi Yazarlarına Göre Dağılımı | 132 |
| Tablo 10- Ulusötesi Film Eleştirilerinin Altyazı Dergisi Yazarlarına Göre Dağılımı | 133 |

GRAFİKLERİ LİSTESİ

| | |
|---|-----|
| Grafik 1- Gösterime Giren Filmlerin Yıllara Göre Dağılımları..... | 67 |
| Grafik 2- Vizyona Giren Filmlerin Ülkelere Göre Dağılımı | 68 |
| Grafik 3- Ulusötesi Film Eleştirilerinin Positif Dergisi Yazarlarına Göre Dağılımı | 132 |
| Grafik 4- Ulusötesi Film Eleştirilerinin Altyazı Dergisi Yazarlarına Göre Dağılımı | 133 |
| Grafik 5- Positif Dergisinde Konu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Ortak Yapımların Ülke/Bölgelere Göre Dağılımı | 134 |
| Grafik 6- Positif Dergisinde Eleştiri Konusu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Ortak Yapımlarda Batılı Ülkeler ile Diğer Ülke Oranları..... | 135 |
| Grafik 7- Altyazı Dergisinde Konu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Ortak Yapımların Ülke/Bölgelere Göre Dağılımı | 136 |
| Grafik 8- Altyazı Dergisinde Konu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Ortak Yapımlarda Batılı Ülkeler ile Diğer Ülke Oranları..... | 136 |

GİRİŞ

“Gerçek keşif, yeni diyarlar bulmak değil, farklı gözlerle bakmaktır.”

Marcel Proust/Fransız filozof ve romancı

Günümüzün iletişim teknolojilerinin baş döndürücü hızında gündelik hayat pratiklerinin değişmesine dahası karmaşıklaşmasına tanık olunduğu gibi toplumsal, kültürel ve siyasal hayatın da bir o kadar karmaşıklaştığı görülmektedir. Adına küreselleşme denilen bu süreçte her şey hiç olmadığı kadar birbirine yakın; birbirinin içinde ve birbirine bağlı hale gelmiş gözükmemektedir.

Küreselleşme her ülke için şüphesiz farklı anlamlar içermektedir. Ülke, toplum ve kültürlerin diğer ülke, toplum ve kültürlerle kucaklaşmak istemesi sadece tanışmak, kaynaşmak ve bir araya gelerek ortak bir takım üretimler içinde olmak anlamına her zaman gelmemektedir. Özellikle sermaye, güç ve iktidar ilişkilerinin yoğun seviyede yaşandığı ülkelerdeki küreselleşme biçimleri kapitalizmin küreselleşmesi açısından bir anlam ifade ederken; örneğin din temelli yönetilen ülkelerde dinsel örgütlerin küresel planda işlerlik göstermesi yönünde gelişme gösterebilmektedir. Küreselleşme biçimlerinin de önemi tam da burada ortaya çıkmaktadır. Amerikan kapitalist yayılmacılığının dayattığı küreselleşme kalıpları karşısında bir denge oluşturmak için Avrupa Birliği, Rusya, Japonya, Hindistan, Nijerya gibi ya da Uzak Doğu ülkelerinin karşıt birer küreselleşme biçimi geliştirdikleri görülmektedir. Bu durum küreselleşmenin kaçınılmaz olarak dayattığı küresel kapitalist sistemin dışında kalamama durumuna işaret ettiği gibi her ülkenin kendi tarih, dünya görüşü ve ulusal öğretilerine dayandırdığı küreselleşme biçimlerinin varlığına da işaret etmektedir. Bu bakımdan tezin ilk bölümü küreselleşme eğilimlerine ve küreselleşmenin ulus-devlet için ne anlama geldiğine değinmektedir.

Küreselleşmenin bir alt alanı olarak öne çıkan ulusötesi sinema ise küreselleşme sürecinin sinema endüstrisine yaptığı etkinin bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Küreselleşmenin kaçınılmaz bir süreç olduğu varsayımına dayanan bu akış içinde sinemanın hem üretim koşulları hem de dili küreselleşmenin dayattığı çoklu ulusal, dilsel ve kültürel kalıplar içinde yeni ve farklı anlamlar kazanmakta; monoblok anlatı yapısından uzaklaştığı görülmektedir. Küreselleşme, nitelik bakımından farklı ve coğrafi olarak uzak dil, düşünce, bilinç ve inanç gibi kültürel

unsurları bir arada olmaya zorluyorsa bunun etkilerini sinemada görmek de kaçınılmaz hale gelmektedir. Sinemanın tarihsel gelişiminin nabzını tutan film eleştirmenlerinin, kaçınılmaz bir süreç olarak varsayılan küreselleşmenin getirdiği bu ulusötesiliği nasıl algıladıkları bu anlamda önemli görülmektedir.

İletişim ve ulaşım alanlarında varlığı oldukça şiddetli biçimde hissedilen küreselleştirici teknolojiler, kültürel yaşantıyı mobilize hale getirir araçlarıyla ulusun ötesine geçmeyi adeta bir zorunluluk haline getirmiştir denebilir. Bu bakımdan ulus devletlerin küreselleşme ile yok olmadığı; aksine sayıca arttığı görülmektedir. Küreselleşmenin gündelik yaşamı kültürel köklerinden ayırıştırarak atomize etmesi gerçeği, ulusu var eden koşullar için de geçerli olmaktadır. Bu durumda ulusun ötesine geçildiğinde tek bir ideoloji, tek bayrak, tek söylem biçiminin de bir önemi kalmamaktadır. Bu durumda her atomize olmuş (parçalanmış) ulus kendi ideoloji, söylem ve siyasetini güder hale gelmiştir. Tek bir ulus-devlet yerine çoklu ulus-devletçiklerin varlığı küreselleşme ile ulusötesi arasındaki ilişkiyi daha anlaşılabilir hale getirmektedir.

Ulusötesinin bir diğer anlamı ise tek bir bayrak, dil ve ulus anlayışının fiziksel olarak reddedilmese bile egemenlerce kurgulanmış anlatının dayattığı kalıplar açısından bir tartışma konusu haline getirilmesinde ortaya çıkmaktadır. Örneğin bir ülkenin azınlık nüfusu (kadınlar, çocuklar, azınlıklar, diaspora, göçmenler, işçiler, sürgünler vb.) ana karadan kopmayarak kendilerine daha özgür, daha eşit ve adil bir dünya talebiyle ulusal söylemin içinde var olmak isteyebilmektedir. Böyle bir durum kurgulanmış ve tek bir zümreye özgülenmiş egemen ulus tanımının da geçersiz kılınabilme ihtimalini göstermektedir. Buradaki ulusötesilik ulusal değerlerin eleştirisi bağlamında anlam kazanmaktadır.

Ulusötesilikte, ulusun belli bir zümre tarafından yapılan ve kapsayıcılığı sınırlı tanımı, diaspora, azınlık, sürgün ya da işçi sınıfından bir topluluk tarafından tartışma konusu haline gelebilmektedir. Ulusu var eden kurgusal gerçekliğe yönelik böyle bir tartışmanın ardında Dijk ve Castels gibi eleştirel kuramın öncü düşünürleri küreselleştirici dijital teknolojilerin yeryüzü toplumlarını her anlamda yakınlaştırıp güçlendirdiği gerçeğini görmektedir. Ulus kurgusunun tartışılmazlığı, küreselleşen dünyanın çok kültürlü söylemi içinde erezyona uğramaktadır denebilir.

Tüm bu tartışmaların yaşandığı bir dünyada Fransa ve Türkiye gibi küreselleşmenin getirdiği sancuları yoğun şekilde yaşayan iki ülkenin sinema eleştirmenlerinin ulusötesiliği nasıl algılayıp yorumladıkları, ulusal değerleri küreselleşen dünyada hangi kişi, konu ve süreçlerle birlikte düşündükleri ve ne tip çıkarımlar yaptıkları bu bakımdan önemli bulunmaktadır.

Türkiye'deki sinema dergiciliğinin Fransa örneği ile karşılaştırılmasının oldukça önemli sebepleri bulunmaktadır. Bu sebepler arasında Türkiye'nin toplumsal, siyasal ve kültürel tarihinde Fransa'nın önemli bir yer tutması olarak özetlenecek iki yüz yılı aşkın süreçte Fransa'nın hukuki, yönetsel ve kültürel anlamda Türkiye için öncü bir rol model ülke olması gösterilebilir. Sinemanın bir sanat dalı olarak doğduğu ülke olması dışında Hollywood endüstrisi karşısında Avrupa sinema endüstrisinin lokomotif ülkesi olması da Fransa'nın rol model olarak alınmasında etkili olmuştur.

Sinemanın gerek kültürel gerekse endüstriyel gelişimine yaptığı ciddi katkılar dolayısıyla önemli sinema tartışmalarının geçtiği bir ülke konumuna gelen Fransa'dan *Positif* (kuruluş: 1952), Türkiye'den de sinemanın endüstriyel ve kültürel gelişimine benzer katkılar içinde olan *Altyazı* (kuruluş: 2001) dergisi araştırma kapsamında seçilmiştir. Bu iki derginin seçilmesindeki ana etken her iki derginin de kurumsal bir yayın sürekliliğine sahip oluşu ve eleştirilerini toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamda ele almalarıdır. Her iki dergi için sinemanın tarihsel, toplumsal ve kültürel gelişimi önemli olduğundan iki derginin karşılaştırılması yoluna gidilebilmesi mümkün olmuştur.

Karşılaştırması yapılan dergilerin 2011 ile 2015 yılları (dâhil) arasında çıkmış olan 48 sayılık yayın dilimine odaklanıldığında ulusötesi film kategorisinde *Positif* dergisinde 79 *Altyazı* dergisinde ise 169 film eleştirisine tanık olunmuştur. Bu filmler arasında yer alan 22 film her iki dergide de aynı şekilde eleştiri konusu yapılmış olduğundan bu tezin de araştırma konusunu oluşturmuştur.

2011 yılında *Positif* dergisinin yayın sahibinin değiştiği ve *Altyazı* dergisindeki benzer bir sistem içinde Acte-Sud yayınevi ile Lumiere Film Enstitüsü'nün sahipliğinde çıkmaya başladığı görülmektedir. Her iki derginin de aynı koşullarda yayın hayatına devam ettiğinin tespit edilmesi araştırmanın başlangıcı olarak 2011 yılının seçilmesini sağlamıştır. *Altyazı* dergisi ise kuruluşundan itibaren Boğaziçi

Üniversitesi ile Mithat Alam Film Merkezi'nin himayesinde çıkmakta; bu yönüyle *Positif* ile eş kulvarda bir yayıncılık hali içinde bulunmaktadır.

Her iki dergide de aynı şekilde gündeme gelen 22 ulusötesi temalı film, eleştirmenlerin söylemi, kurdukları bağlam, öne çıkardıkları kavramsal harita dikkate alınarak eleştirel söylemin analiz yöntemi kullanılarak inceleme konusu yapılmıştır.

Tek bir kişinin modeli üzerinde durmak yerine eleştirel söylemin Fairclough, Eagleton, Dijk, Foucault, Althusser, Williams gibi öncü kuramcıları tarafından uygulanan tüm modellerinin ortak noktası olan “iktidar, adalet, toplumsal cinsiyet, hak ve özgürlük” gibi temel kavramları dikkate alınarak ulusötesininin sinema dergilerindeki (*Positif* ve *Altyazı*) eleştiri biçimlerine bakılmıştır. Eleştirel söylem analizi yöntemini kullanan bu tez çalışmasının geliştirdiği model, ulusötesilik olgusunun sorunsalı içinde yer alan iktidar, adalet, toplumsal cinsiyet, din, dil, ırk, devlet¹ gibi kavramların ulusötesilik için ne anlama geldiğine bakmaktadır.

Türkiye’de sinema dergiciliği geleneğinin Fransa’ya oranla istikrarlı olmadığı görülürken istikrarsız da olsa genel bir sinema kültürüne özgü bir takım önemli dergicilik ve kitap çalışmalarının yayın hayatında varlık gösterdiği de görülmektedir. Yayıncılığın spesifik konulara özgü ve istikrarlı olmayışının siyasal, ideolojik, toplumsal ve eğitime özgü bir takım nedenleri olabilir. Nitekim her ülkenin yakın tarihi incelendiğinde sinemanın siyasal, kültürel ve endüstriyel açıdan oldukça farklı destekler gördüğüne tanık olunacaktır. Konuya ilişkin Fransa ve Türkiye’deki gelişmeler bu anlamda tez kapsamında ilerleyen sayfalarda gündeme getirilmiştir.

Sinema dergiciliğinin Türkiye’deki yansımaları üzerine bakıldığında az da olsa belli çalışmaların yürütüldüğü görülmektedir. Bu alanda Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) tez katoloğu tarandığında üç yüksek lisans² bir de doktora tezinin³ hazırlandığı

¹ Aile, halk, eğitim, vatan sevgisi, yurttaşlık, hak ve özgürlük gibi kavramlar da dâhil edilebilir.

² Cenk Cengiz (2010), Kısa Süreli Bir Sinema Dergisinin Analizi: Genç Sinema, Türkiye, 1968-1971; Mustafa Temel (2013), Başlangıçtan 1928'e Türkiye’de sinema ve sinema dergileri; Nermin Gonca (2008), Devletçilik döneminde yayımlanmış sinema dergileri (1932/1939)

³ Berrin Kalsın (2014), Sinematek Derneği yayın organı Yeni Sinema Dergisi bağlamında ulusal sinema tartışmaları

görülmüştür. Sinema dergiciliğinin Türkiye'nin tarihsel koşullarındaki gelişimine odaklanır bu tezlerin başlanıç (1900'lerin başı) ve orta (1980'ler) dönemleri konu edindiği görülmektedir. Yüksek lisans çalışmalarına bakıldığında sinema dergiciliğinin günümüze ilişkin geldiği noktayı anlattığı görülmezken, belli bir sinema anlatı türüne (örneğin ulusötesi, Hollywood, Avrupa sanat sineması) odaklanır müstakil bir çalışmaya da rastlanmamıştır. Doktora çalışması kapsamında değerlendirilen Kalsın (2014)'nın çalışması ise dergiciliğin gelişimini milli sinema bağlamında ele alarak bu alandaki ilk çalışmayı yapmış gözükmektedir.

“Film eleştirisi” ve “sinema dergiciliği” anahtar kelimelerine göre ise YÖK ve DergiPark kataloglarında da bir dokümana rastlanmadığı gibi *Altyazı* dergisi ya da Mithat Alam Film Merkezi üzerine de bağımsız bir çalışmanın yürütülmediği görülmektedir.

Türkiye'deki kitap çalışmaları arasında sinema dergiciliğinin daha çok film eleştirmenliği bağlamında konu edildiği görülmektedir. Bu alanda oldukça çok sayıda kitap çalışmasına rastlanmamakla birlikte; Lale Kabadayı (Film Eleştirisi, 2013), Zafer Özden (Film Eleştirisi, 2010), Esra Biryıldız (Örneklerle Türk Film Eleştirisi 1950-2002, 2003)'ın çalışmalarının önemli bir boşluğu doldurmaya çalıştığı görülmektedir.

Fransa'da ise *Positif* dergisinin doğrudan 50 yıllık tarihini konu edinen Nicolas Guerin'nin *Cent Cinéastes D'aujourd'hui - 50 Ans De La Revue Positif* adlı çalışması bir derginin tarihinin incelenmesi açısından önemli bulunmuştur. Fransa'da yapılan tez çalışmaları için ulusal tez arama motorları olan sudoc⁴, theses⁵ ve TEL (thèses-en-ligne)⁶'de yapılan taramalarda ise *Positif* dergisinin doğrudan konu edilmediği görülmüştür. Fakat *Positif* dergisinin himayesinde ya da *Positif* dergisinin kaynak olarak yer aldığı oldukça zengin bir çalışma alanına rastlanmıştır. *Positif* dergisinin

⁴ Detaylı bilgi için bkz.

<http://www.sudoc.abes.fr//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CMD?ACT=SRCHA&IKT=1016&SRT=RLV&TM=Positif+cinema>

⁵ Detaylı bilgi için bkz. <http://www.theses.fr/en/>

⁶ Detaylı bilgi için bkz. <https://tel.archives-ouvertes.fr/>

yayıncı olarak gerçekleştirdiği çalışmalara ya da *Positif* dergisi yazarlarınca yapılan çalışma örneklerine tezin ilgili kısmında (üçüncü bölüm) değinilmiştir.

Fransa'da ise film (ya da sinema) eleştirmenliği ya da sinema dergiciliğinin gelişimi açısından oldukça önemli çalışmaların yürütüldüğü görülmektedir. Sinema eleştirmenliğini doğrudan konu edinen bir çalışma olarak *Michel Ciment: le cinéma en partage* (Michel Cinema: Paylaşılan Sinema, Yön: Simone Lainé, 2009) adlı bir film çalışması (Sudoc, 2016) bu alandaki ilk karşılaşılan örnekler arasındadır. Kitap çalışmaları arasında ise *La critique de cinema en France* (Michel Ciment, Fransa'da sinema eleştirmenliği, 1997), *La Critique de Cinéma* (Jean-Michel Frodon, Sinema Eleştirisi, 2008), *Critique de Cinema a l'epreuve* (Gilles Lyon-Caen, Test Edilen Sinema Eleştirmenliği, 2014), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (Jacques Aumont ve Michel Marie, Sinema teori ve eleştirisi sözlüğü, 2008) ile *Lire les images de cinéma* (Jullier Laurent ve Michel Marie, Sinema görsellerini okumak, 2012), *Précis d'analyse filmique* (Anne Goliot-Lété ve Francis Vanoye Belirgin film analizi, 2015), *Dispositifs critiques: Le documentaire, du cinéma aux arts visuels* (Aline Caillet, Eleştiri araçları, bir görsel sanat olarak belgesel, 2014) gibi çalışmalar bu alanda göze çarpan diğer çalışmalara örnek oluşturmaktadır.

Türkiye ile Fransa'daki sinemaki dergiciliği ya da film eleştirmenliği geleneğinin karşılaştırıldığında, Fransa'da alana özgü daha özel çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Sinemanın her bir unsurunun; bunun içinde karakterlerin, yönetmenlerin, kullanılan estetik formların, filmlerin geçtiği şehirlerin, filmleri var eden felsefi tartışmaların, endüstrinin, kültürlerin oldukça yoğun biçimde film, sergi, dergi, kitap, tez ve makale çalışmasıyla işlendiği görülmüştür. Bu alana ilişkin verilerin tamamını vermek bu tezin sınırlarını aştığından tezin ilgili kısımlarında sinema dergiciliği (ya da film eleştirmenliği) bağlamında karşılaşılan örneklere yer verilmele yetinilmiştir.

Positif dergisinin araştırmaya konu sayıları Galatasaray Üniversitesi'nin kütüphanesinde bulunduğundan ilgili sayılara kolayca erişim sağlanmıştır. Ayrıca Fransa merkezli *calindex* web sitesinde de *Positif* dergisinin başlangıçtan günümüze tüm sayılarının künyelerine rastlanmıştır. Bu sitede ilgili sayıların künyesine ve yazı başlıklarına ulaşım sağlandığı gibi yazarın diğer dergilerde kaleme almış olduğu

farklı yazı başlıklarına da ulaşmak mümkün olmuştur.⁷ Bu durumda *Positif* dergisindeki bir yazar farklı dergilerde de yazı kaleme almış ise bunun görülebilmesi mümkün olduğu gibi aynı başlıkta bir yazının hangi dergilerde/sayılarında konu edildiği de görülebilmektedir. Böyle bir imkân çalışma açısından oldukça büyük kolaylıklar sağlamıştır. Türkiye’de ise böyle bir veri tabanı çalışmasına rastlanmamakla birlikte Türk Sinema Araştırmaları’nın böyle bir amaca yönelik sınırlı içerikle hizmet verdiği söylenebilir.

Bu tez çalışması gerek sinema dergiciliğinin Türkiye ve Fransa bağlamındaki güncel gelişimini iki dergi özelinde yapması ve hem de küreselleşme olgusu gibi sosyolojik bir konu ile ilişkilendirmesi bakımından alandaki literatür boşluğunu kapatmayı hedeflemektedir. Yukarıda Türkiye başlığı altında bahsi geçen spesifik başlıklarda bir çalışma yapma eğiliminin görülmediği sinema araştırmaları içinde bu tez çalışmasının alana daha özgün bir katkı yapmak adına önemli bir işlev üstlenmeyi amaçladığı söylenebilir.

Çalışmaya konu olan orijinal pasajlar ekler kısmında *Positif* dergisi için P, *Altyazı* dergisi için A harfi ile ifade edilerek referans gösterilmiştir. Bulgular kısmında analize konu bu orijinal pasajlar dışında ilgili eleştirilerin dergilerde görüldüğü şekli de ayrıca ekler kısmına konulmuştur.

⁷ Calindex. eu adlı sitede sadece *Positif* sinema dergisi değil Fransa’da sinema alanına önemli katkılar yapmış 44 derginin tüm sayıları indekslenmiş halde bulunmuştur. Detaylı bilgi için bkz. <http://calindex.eu/base.php?page=contenu>

BÖLÜM 1: ULUSÖTESİ TEORİSİNİN TEMEL DAYANAKLARI

1.1 Ulus Kavramının Doğuşu ve Tarihsel Gelişim Süreci

Küreselleşme ve ulusötesi tartışmalarına başlamadan önce ulusçuluk ve ulus-devlet kavramının tarihsel planda nasıl ortaya çıktığı; temel özellikleri ile yaşadıkları dönüşüme gözetmek yerinde olacaktır. Ulusçuluk (ya da milliyetçilik) söyleminin tüm dünyada ortak referans kavramlarla tartışılmasa bile tarihsel planda ortaya çıkış koşullarına bakıldığında bazı temel sebeplere sahip olduğu görülmektedir. Ulusçuluk (Fr. Nationalisme) fikrinin ortaya çıkışının arka planında kültürel ve dilsel özdeşliği bulunan bir topluluğun bağımsız bir politik yapı olarak örgütlenmesi ve egemenliğini örgütleyerek kurması; yani devlet olması yer almaktadır. Kavramın özellikle Batı Avrupa toplumları⁸ için içerdiği temel sosyolojik anlam feodalizm rejimine ait yönetim biçimleri içinde yer alan krallık ve senyörlük gibi yönetsel erkler karşısında çoğunluk olan bir halkın, ortak bir dil, din, kültür, toprak ve ekonomi merkezinde bir bütün olarak hareket etmesi ve bu birliği ortadan kaladırmaya dönük her türlü yabancı müdahaleyi reddetmesi yönünde karşılık bulmaktadır. Bu ortak hareketin adı ulus-devlettir (Larousse, 2016).

Kudret Emiroğlu ve Suavi Aydın'ın kaleme aldığı *Antropoloji Sözlüğü*'nde ise ulus düşüncesi modern düşünce ve kurumlarla ilişkilendirilerek ele alınmaktadır:

“Günümüz devletlerinin kendi varlıklarını, meşruiyetlerini ve vatandaşlık ilişkilerini dayandırdıkları, kültürel ve toplumsal bir birliğe ve ortaklığa gönderme yapan özne. Ulus kavramının ifade ettiği nesnel olguya doğru ilerleyen yol (yani uluslaşma) sanayileşmeyle (veya kapitalistleşmeyle) eş zamanlıdır. Aşağı yukarı bütün yaklaşımlar uluslaşmanın ve dolayısıyla bu süreçle birlikte işleyen milliyetçiliğin modernleşme adı verilen olguyla eş zamanlı olduğunu kabul etmektedir (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s.841)”

Batı dünyasını önemli ölçüde etkilediği kabul edilen Fransız ve İngiliz milliyetçiliğinin ortak özelliği yukarıda belirtildiği gibi mutlak monarşik yapının beslediği bir sistem olarak feodalizmin çöküşüyle birlikte ortaya çıkan kapitalist ve merkantil ekonomide varlık göstermeye başlayan orta sınıfın çıkarlarının (yani

⁸ Örneğin, 1689 İngiltere reformları, 1776 Amerikan Devrimi ile 1789 Fransız Devrimi

çoğunluğun) egemen kılınmasıdır. Bu durumda merkezi otoriteyi temsil eden kral, çoğunluğu temsil eden halk karşısında pasif duruma düşmektedir. İngiltere, Fransa, İsviçre ve Flandr'da egemen olan bu ulusçuluk anlayışının gelişiminde böyle bir tarihsel çıkış noktasının varlığı görülmektedir. Sivil toplum, yurttaşlık ve halk gibi kavramlar çoğulcu yönetim anlayışının bir araya getirdiği ortak bir iktidar ideali etrafında bütünleşmiştir. Dolayısıyla böyle bir yapıda tarikat, etnik köken, dil, mezhep gibi azınlık gruplara dair ayrımların varlığı da dışlanmaktadır. Bu gibi ayrımların monarşik bir iktidar karşısında halkın gücünü zayıflattığı kabul edilmektedir (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s.591-592).

Fransız ulusçuluğu konusunda öne çıkan düşünürlerden Renan'a göre ulusun temelinde tarihsel köklerden gelen dil, dayanışma duygusu, ahlaki bilinç, ortak kültür ve birlikte yaşama arzusu (désir de vivre ensemble) içinde olmak yer almaktadır. Gellner ise Renan'ın öne sürdüğü "birlikte yaşama arzusu" ulus olmak için yeterli görmeyerek ulusun varlığı için "bir arada gerçekten yaşıyor olmanın" gerektiğini savunmaktadır. Renan, grup dayanışması ve bağlılık için bu arzunun gerekliliğine dikkat çekerken ortaya koyduğu yaklaşım bu anlamda dayatmacılıktan uzak demokratik bir karakter de taşımaktadır. Renan düşüncesindeki ortak yaşama isteği insani bir güdüden çok "tarihsel kodlarla örülmüş bir gelenekten" beslenerek "ortak bir yaşam kültürünün" ortaya çıkardığı bir "tarihsel dürtü" olarak öne çıkmaktadır. Renan'ın ulusu ilke ve renge bakılmaksızın toplumun dilini ve tarihini öğrenmeye "istekli herkese" açıktır (Akkaya, 2004, s.71-73).

Bir ulusu inşa etmek için egemenler dil, eğitim, okul, yurttaşlık ve ordu gibi birçok kurumun varlığına ihtiyaç duymaktadır. Bu kurumların başında Schnappe (1991) ve Gellner (1983) eğitim, okul ve yurttaşlık gibi kurumları görmektedir. Bireyi kişiselliğinden kurtarıp onu ulusun hem düşünsel hem de kamusal varlığının etkin bir parçasına dönüştüren; onu toplumun ekonomik ve sosyal hayatına hazırlayan sistem eğitim ve onun kurumsal karşılığı olan okuldur. Gellner (1983) bu bakımdan kültürel türdeşliğin oluşması adına ortak bir tarih ve toplumsal bilincin kazanımında eğitim ve okul sistemini temel birer yapı olarak görmektedir. Ulusu var eden kurumlardan biri olarak görülen dil ise bir ulusun kimliğinin ayırt edici özelliği ve toprak

birliğinin bir garantisi olarak kabul edilmektedir⁹. Gerek Hobsbawm'ın çalışmaları gerekse *Langues et Territoires* (2002) adlı derginin paylaştığı bilgilere göre dil bilincinin 18. yüzyıl sonunda devlet merkezli resmi eğitimin yaygınlaşmasıyla ortaya çıktığı görülmektedir.¹⁰ Benzer şekilde, ordu kurumu da dil ve eğitim gibi kutsal kurumlar arasında yer alarak ulusu koruyan tarafıyla ulusun inşasında katkı sahibi olmaktadır. Schnappe (1991) ise ulusallığı inşa eden değerlerden birinin de yurttaş kimliği olduğunu belirtmektedir. Bireyin devleti, devletin de ulusu onayladığı bir zeminde kişi, aile, klan, grup gibi yerel/kişiisel aidiyetlerinden ulusal aidiyete doğru bir zorlama içinde bırakılır. Akkaya (2004) bu durumu “siyasal kimliklerin birey üzerinde inşa edilen özdeşliği” olarak görmektedir (Akkaya, 2004, s.74).

Fransız devrimi ve Napolyon savaşları öncesinde milliyetçilik gibi bir kavram henüz telaffuz edilmemiştir. Bu kavramın ilk defa 1844 yılında İngiltere’de kullanılmış oluşu onun Batı merkezli oluşunu da açıklamaktadır. Dilsel, bölgesel ve etnik farklılıkların ortadan kalkması ortak amacını taşıyan ulusçuluk kavramının varlığını

⁹Akkaya (2004) ulusallığın bir gereği olarak dil bilincinin Fransa tarihindeki karşılığını şu saptamalarla vermektedir: “Fransa rneğinde dilde birlik 1789 Bildirisi’nde kullanılan dilin, ulusal bir dil olarak bütün Fransızlar için geçerli kılınması amacıyla ve merkezi eğitimin yaygınlaşmasıyla sağlanmıştır. Bölgesel diller olarak nitelendirilen Baskaa, Almanca, Korsika’da konuşulan İtalyanca, Brtonca ve otuzaya yakın taşra ağzı, ulusal birliğin önünde bir engel olarak görüldüğünden 1794’den sonra yerel dillerin ve lehçelerin kamusal işlerde ve özel alanda kullanımı yasaklanmıştır” Atilla Nalbant, niter Devlet, YPK Y, İstanbul, 1997, s.69-70’den Akt. Akkaya, 2004 s.75) “İkinci dünya savaşından sonra 19 Aralık 1952 tarihli Deixonne yasası ile Fransa’da beş bölgesel dilin varlığı hukuken kabul edilmiştir. Bunlar Baskaa, Brtonca, Korsika dili ve Katalancadır. Devletin resmi dili Fransızca olarak korunmakla birlikte, 1982 tarihinde yapılan düzenlemelerle daha önce tanınan bu dillerde ihtiyari ve sınırlı olmak şartıyla ğretim olanağı açılmıştır. Alsas ve Lorraine bölgesinde 1991’den itibaren Almanca ğretim (Almanca’nın bir ağzı olan Hochdeutsch) kabul edilmiştir. Ancak, okullarda ders dışında bu dilleri ve lehçeleri konuşmak yasaktır. Benzer şekilde anaokulu sınıflarında iki dille eğitim talebi reddedilmiştir. Yine bu girişimler resmi dilden bir taviz anlamına gelmeyip, bölge dillerinin ve kültürlerinin korunması şeklinde yorumlanmaktadır. Çünkü söz konusu bu diller, ulusal azınlık dili olarak değil; bölgesel yerel dil olarak kabul görmektedirler (Huy Heraud, 1993, s.102vd.’dan aktaran Akkaya, 2004, s.76)

¹⁰ Ulusu oluşturan bu kurumların varlığına J. J. Rousseau (1960) “Tanrı, Vatan, Devlet ve Yasa Sevgisi” gibi değerleri eklemektedir. Bu yaklaşımda vatani sevmek Tanrıyı sevmek, Tanrıyı sevmek da yasaya uymak anlamına gelmektedir (Akkaya, 2004, s.74).

oluşturan koşullar üç grupta sınıflandırılmaktadır¹¹ (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s.593-598):

1. Karl Deutsch, toplumsal hareketlilik ve iletişimin gelişmesinin, akrabalık ve kan bağına dayanan ayrışık kitlelerin halk olması sürecinde etkin bir rol oynadığını belirtmektedir. Siyasal, dilsel, bölgesel bütünleşme ile varedilen ortak standartlar ortak bir gelişme yaşayabilmek içindir. Koordinasyon, güven, birliktelik ve ortak çıkar ile ortaya çıkan refah, bu yapının amacına ilişkin anahtar kavramlardır. Modern ulusçuluğun varlığının temelinde modern ekonominin gündelik işleyişini temsil eden kitle iletişim araçları, parasal ekonomi, okur-yazarlık, tarım dışı meslekler, kentleşme, ücretli emek ve iç göç gibi unsurlar bulunmakta ve unsurlar en ufak köylerde bile modernleşme adına asimilasyoncu bir süreci yaşatmaktadır.

2. Benedict Anderson, kapitalist dünya ekonomisinin insanları ortak hareket etmeye zorlaması bağlamında matbaa, roman ve gazete gibi ana dilde yayınlanan eserlerle ortak bir ulusal bilincin tasaralandığı görüşünü ileri sürmüştür. Bu görüşe göre gündelik dil, düşünce ve toplumsal yaşayış matbaa kapitalizminin ürünleriyle belirlenir hale gelmiş; ötekilerden ayrı kendi içinde birliği olan bir toplumun yaratıldığı varsayılmıştır.

3. Ernest Gellner, sanayileşme olgusuna bağı olarak insanların yalnızlaştığını; bu sebeple etnik ve kültürel bağlarını güçlendirme yönünde ortaklıklar kurduğunu düşünmektedir. Tarım toplumunda yönetici ve halk birbirinden kopuk ve birlik ihtiyacı aile, kabile ya da köy dayanışması ile karşılanırken bunu modern toplumda devlet eğitim aracıyla gerçekleştirmektedir. Çünkü devlet özel/öznel kültür yerine evrensel bir kültürü hedeflemektedir. Gellner, devletin bu tutumu karşısında kendini korumaya çalışanların hareketini milliyetçilik olarak görmektedir. Walker Connor

¹¹Symmons-Symonolowicz ise milliyetçilik akımlarını amaçlarına göre iki gruba ayırır, bunlar; Azınlık Hareketleri (Süregen ve irredentist) ile Özgürlük Hareketleri (düzeltmeci/reformist, canlandırmacı/revivalist, etnisist, muhtariyetçi ayrılmacı, anti-kolonyalist)dir. Düzeltmeci/reformistler arasında Polonya, Macaristan, Osmanlı içindeki Araplar görülürken, Canlandırmacı/revivalist akımda Flaman ve Litvanya; Etnisist (tarihsel geleneği yoktur dışa baskılar ya da eğitimle dayanışma içine girerler) yaklaşım içinde Letonlar, Estonyalılar, Somali ve Kikiyular, Ermeniler, Muhtariyetçi ayrılmacılar arasında Rusya'daki Tatar ve Çeçenler, Anti-kolonyalistler arasında da Britanya, Fransa, Belçika, Hollanda, Portekiz ve İspanya sömürgeleri görülmektedir (Emiroğlu ve Aydın, 2003).

iletişim ve toplumsal hareketin uzlaşa getirebileceğini düşünse de, modernleşmenin etkin ayrımları daha da keskinleştirebileceğini iddia etmektedir. Said ve Simmons ise modern sistem içinde baskı altında tutulan grupların bilgi ve iletişim kanallarından mahrum edilmesi durumunda milliyetçi tepkilere yönelebileceğinden bahsetmektedir. Modern düzende bilgi ve iletişim kaynaklarını elinde bulunduran çoğunluğun diğer bir çoğunluk karşısında bu sebeple hedef haline gelebileceği düşünülmektedir. Modern dünyanın bu yöndeki yalnızlaştırıcı ve izole edici yaklaşımı Gellner'e göre akrabalık ilişkilerine dayalı etnisiteyi harekete geçirerek etnik-ulusçu (etnosantrik) hareketlerin keskinleşmesine de yol açabilir.

Fritz (1988), ortaçağlarda halk ile ulus kavramlarının bir birinden farklı anlamlarda kullanıldığından bahsetmektedir. Halk, belli bir toprak parçası üzerinde yaşayan ve ne ruhban ne de aristokratlardan olmayan insan topluluğu şeklinde kullanılmışken bir küçümse ifadesi ile birlikte de anılmıştır. 18. yüzyılda kavramların içerdiği anlama eğilen Eskenazi (1979; 1999), *Kanunların Ruhunu* (L'Esprit des Lois)'nda ulus sözcüğünün kendi içinde bütün olan bir siyasal yapıya işaret ettiğini belirtmektedir:

“İki sözcük arasındaki temel fark, halk sözcüğünün daha geniş bir politik-toplumsal alana referans vermesi ile belirginleşir. Ulus, özellikle şehirlerde yaşayan merkezi gruplar için, her zaman bir bütünlük, bir otonomi ifadesiyle birlikte kullanılmaktadır. Eskenazi'ye göre: Montesquieu'nün 'barbar halklar'a karşılık 'uygarlaşmış uluslar' ayrımı dikkat çekicidir. Halk sözcüğü, bazen belli-belirsiz bir aşağılama ve dışlayan anlamla, aristokrasinin karşıtı olarak da kullanılmıştır (Eskenazi 1979 ve Courtois 1999'dan aktaran Akkaya, 2004, s.23)”

Marc Bloch (1983) ve Akkaya (2004), monarşilerde bir araya gelmenin krallık gücü altında siyasallaşmadan toplanmak anlamına geldiğini, ulus-devlette bir araya gelmenin ise siyasal bir yanının olduğuna dikkat çekmektedir. Akkaya (2004) ulus kavramının 12. ve 13. yüzyılda tarih sahnesine çıksa da siyasal ve hukuki erkin konusu haline gelişinin 18. yüzyılda olduğunu belirtmektedir. Rousseau gibi düşünürlerin “genel irade formülü” ile halkı, “modern devletin modern ulusuna” dönüştürmesi bu bakımdan önemli bir gelişmedir (Akkaya, 2004, s.25-26).

Burke (1996)'ye göre modernite sürecinde toplum, inanmak ve itaat etmek yerine akıl ile düşünmenin yoluna girmiştir. Modern çağın bireyi kendisini Tanrının değil yasaların karşısında sorumlu bulan bir varlık olarak konumlandırırken “birey Tanrı için değil, sistemin iyi işlemesi içindir” ilkesine sahip çıkmaya başlamıştır. Bu

sebeple Rousseau gibi aydınlar, yurttaşın genel iradeye uyarak özgürleşebileceğini savunmaktadır. Rousseau'ya göre ulus düşüncesi kendisini toplumsal bir sözleşme ile var eden ahlaki bir bütün olarak göstermektedir. Bu sözleşmeyle birlikte Crowley (1991), irade ve egemenliğin kaynağının ortak sözleşme yani ulus olduğuna işaret ederek sivilleşme ve özgürleşme kavramlarının ulusla birlikte anlam kazandığını belirtmektedir. Fransız aydınlanmasında ulus, Balibar (1992) ve Tourain (1992)'e göre devletle akılcı bir şekilde etkin hale gelirken erdemi de ancak yurttaşlıkla kazanmaktadır. Bu bakımdan Schannaper ve Dinçkol (1982)'e göre Fransız ulusçuluğu akılcı, sistem yanlısı ve laik bir karakter göstermektedir (Akkaya, 2004, s.52-53).

Milliyetçilik kavramı üzerine yazılar kaleme alan Maurice Barrés 1892'de *Figaro*'daki bir makalesinde milliyetçiliğin daha iyi anlaşılabilmesi için kavramı evrenselleştirilerek ilişkilendirdiği görülmektedir. Barrés (1902)'e göre milliyetçilik “dünyada var olan her sorunu Fransa'ya bakarak çözmek”tir. Maurras (1986) ise milliyetçilik olgusunu sosyal ve resmi himayeyle yeniden kurulmuş bir kökenle ilişkilendirirken ebedi ve kutsal Fransa'ya duyulan hürmet ve sadakatin milliyetçiliğin vazgeçilmezleri olduğunu işaret etmektedir. Bu tanımlarda değer ve menfaatlerin “milli” nitelikler taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamda *Le Nationalisme Française* (1966) adlı eserinde Raoul Girardet milliyetçiliğin tanımını yaparken kavramı ulusu-devletin devamlılığının sağlanması için geliştirilen bir kaygı olarak belirtmektedir (Breuer, 2010, s.18-19).

Milliyet kavramının ihtiva ettiği anlamın daha iyi anlaşılması için kavramın belli başlı diğer yakın veya karşıt kavramlarla ilişkilendirilerek tanımlanması daha açıklayıcı olacaktır. Bernd Estel (2002) milliyetçiliğe özgü kavramları bu açıdan inceleme konusu yaparken etnik grubu belirleyen unsurları “bölgesel bir ilişki, değişmez dil, din, ahlak gibi kültürel ortaklık, ortak köken, belli başlı efsanevi tarihsel anlatı, kişiler, semboller ile gelişen biz bilinci” şeklinde görmektedir. Halk kavramını “biz bilinci, çekirdek bölge, süreklilik, fiilen içe kapanan bir üreme topluluğu, kendine mahsus bir iş bölümü” gibi unsurların varlığında gören Estel (2002) Millet kavramında ise üreme topluluğu kıstasının geri planda kaldığını, milletin siyaseten var olan bir halk topluluğu olduğunu belirtmektedir. Bu topluluğu var eden temel değer birlikte yaşama isteğinin belirtisi olarak bağımsız bir ulus-

devlet kurma girişimidir. (Breuer 2010, s.29-30) Millet, etnik ve halkçı değerleri de içeren fakat bunun da ötesine geçerek resmen devletini de inşa eden bağımsız bir siyasal yapının sahibi olarak görülmektedir.

Gil Delannoi (1998, s.34) milliyetçiliğin doğuşunu 17. yüzyıldan başlayarak İngiltere, Amerika ve Fransa'daki devrimci, özgürlükçü, imparatorluk karşıtı kollektif bir direniş gücü içinde hareket etmesinden kaynaklanır görmektedir. Bu bağlamda Giddens, milliyetçiliği, modern toplumlardaki egemenliğin kültürel duyarlılığı ve ulus-devletin sınırları içinde bir idari koordinasyon olarak görürken; Breuilly, milliyetçiliğin feodal dünyaya özgü devlet ve toplum arasında var olmuş mesafeyi ortadan kaldırmayı amaçladığını düşünmektedir. Bodin ise milliyetçilik ilişkisini devletle yurttaş arasında var olan yükümlülükler çerçevesinde tanımlamaktadır. Bu durumda devlet gördüğü sadakat ve itaate karşılık adalet, refah, yardım ve koruma sağlamaktadır. Hobsbawm, Ranger ve Anderson'a göre hayali, Giddens'a göre de kavramsal bir cemaat olan ulus düşüncesi modernite içinde bir taraftan etnik, dilsel, dini ya da tarihsel temellere dair aidiyetler içeren bir yapı olarak karşımıza çıkarken, diğer taraftan da bir muğlaklaşmaya kurban gittiğinin altı çizilmektedir. Smith (1987) ve Conoor (1994) ise dil, din, toprak ve etnik unsurun tek başına bir bir ulusu oluşturamayacağını, var olan "ana vatan" olgusunun inşa edilmiş bir gerçeklik olduğunu savunmaktadır. Bu kurguya dikkat çeken Gellner (1989) ulusun, yönetilenler ile egemenler arasındaki duvarların kırılması bağlamında "aşağı kültürlerin, standartlaştırılmış, homojen ve merkezi iktidar tarafından desteklenen bir yüksek kültür ile bütünleşmesi olarak" ele alındığını belirtmektedir. Fransa tarihinin ve Durkheim sosyolojisinin de özünü oluşturan bu temel yaklaşımda ulus, Marcel Mauss'ın cümleleriyle şu şekilde ifade edilmektedir (Leca, 1998, s.12-13):

"Maddi ve manevi bakımdan bütünleşmiş, sürekli ve istikrarlı bir merkezi iktidarı olan, sınırları belirli, bilinçli olarak bir devlete ve onun yasalarına bağlı sakinlerin kültür, zihniyet ve ahlak açısından görelî bir birliğe sahip bir toplumdur (Watkins, 1991'den Akt. Leca, 1998, s.12-13)"

Dominique Schnapper (1994) *La Communauté des Citoyens* (Yurttaşlar Cemaati) adlı eserinde modern demokrasinin ulusalcı yaklaşımla gündeme geldiğini ve İngiltere'de doğan bu fikrin sonrasında kendini Fransız ve Amerikan devrimlerinde

gösterdiğini belirtirken eşit ve özgür yurttaşların topluluğu tanımının ulusu işaret ettiğini belirtmektedir. Bu durumda ulusçu yaklaşım özgürleşme, kendisi olma, halkçı ve dayanışmacı bir karakter göstererek krallık otoritesine bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Colette Beaune'un *Naissance de la Nation France* (Fransa Ulusu'nun Doğuşu, 1985) adlı eserinde ulusa dair verdiği tanımda iki özelliğin ortaya çıktığı görülmektedir, bunlar “yabancı istila tehditleri karşısında ortak savunma iradesi” ve “kendinden olanlar tarafından yönetilme” arzusudur. Lacoste (1998) da bu bağlamda ister feodal ister demokrat karakterde olsun ulusu var eden temel değerlerden biri olarak “kendini dış tehditler karşısında savunma” refleksini ulusun inşasında başat olarak görmektedir (Lacoste, 1998, s.49-51).

Leca (1998, s.14-16) devleti olmayan uluslar olabildiği gibi, Araplar gibi ulusu olmayan milliyetçiliklerin de var olabildiğini; bu bakımdan devlet, sivil toplum ve piyasanın milliyetçilikle zorunlu bir ilişki içinde olmama ihtimalini savunmaktadır. Fransız ulusçuluk modelinin daha iyi anlaşılabilmesi için İngiltere-Amerika ile Rusya-Almanya ulusçuluk modellerine bakmanın yararlı olacağını düşünen Leca (1998) İngiltere-Amerika modelini (İrlandalılar, köleler, Kızılderililer ve Meksika asıllıları görmezden gelse de) bireyci, çoğulcu, özgürlükçü ve evrenselci bir yapı olarak bulurken, Rus-Alman modelini ise “Batı hıncı” içinde oluşmuş kolektivist, organik ve etnik bir model olarak görmektedir . Bunlar arasında Fransız modelini ise melez bir model olarak tanımlayan Leca (1998) bu modelin bir taraftan Tanrı ve Kralın yerine ulusu (ve genel iradeyi) yerleştirdiğini diğer taraftan da kolektivist karakterde bir yurttaşlık modelini içerdiğini savunmaktadır.

Ulusçuluk fikrinin oluşumunda tek bir modelin esas alınmamasının ideolojik, tarihsel ve çevresel koşullarla önemli seviyede ilişkili olduğu görülmektedir. Örneğin geleneksel Marksist yaklaşımın tanımladığı ulusçuluğun temeli emperyalizm ile sömürgeciliğin karşıtlığı üzerinden oluşurken, David (1978) Tom Nairn (1981), Balibar ve Wallerstein (1988) kapitalist ekonomisi bağlamında “egemen devletlerin kendi uyrukları arasındaki dayanışmayı sağlamlaştırmaya veya onlar üzerindeki kontrollerini arttırmaya yönelik” bir ideolojik yöntem olarak görmektedir. Bu yaklaşımlarda görüldüğü üzere ulusçuluk fikri küreselleşme, dünya ekonomisi ve emperyal hegemonya bağlamında kavramlaştırılmaktadır (Jaffrelot, 1998, s.55).

Leca (1998)'ya göre ulus devlet dünyanın her yerinde “çıkar gruplarına dönüşmüş cemaatçi gruplarla çatışma” halindedir. Bu durumun varlığı devlet ile toplum arasındaki ayrımı da artırmaktadır. Bu açıdan Lijphart (1977) ve Gottlieb (1993) çok kültürlülük sürecini iktidardan soyutlanmış ve ötekileştirilmiş grupların egemenlik için çıkar ilişkisine girecekleri bir süreç olarak görmektedir. Bu sebeple “kültürel birleşme dayatması çeşitli hınçlara yol açan bir hegemonyanın işi” olarak görülmektedir. Lübnan ve Kıbrıs gibi gerçek, alt-toplum veya alt-kültürlerin yer aldığı ve iktidara ortak olduğu devletlerde çatışma yerine bir uyumun varlığı göze çarparken kimi yerde de çok-toplumluluğun yapay olarak örgütlendiği ve ulus-devletin varlığına zarar verdiği görülmektedir. Bu durum ulusun egemenlik haklarının bir ihlali olarak da yorumlanmaktadır:

“Uluslar-üstülük, ulusal olmayan idari organların, ulus devletin yetkililerinin kesin olarak onayı gereksizdir, ulus içi hukuki düzenlere doğrudan normlar ve kararlar dayatması için bir olanaktır. Avrupa Birliği böyle bir işleyiştir. Egemenlik ve milliyet arasındaki bu ayrışma, neo-emperyal bürokrasiyi, toplumlar ile kendisini ayıran uçurumu gidermek için milliyetçiliğin yerini tutabilecek bir şey aramaya yöneltebilir (...) (Leca, 1998, s.12)”

Çok kültürlülük tartışmasına farklı bir pencereden bakan Delannoi (1998, s.35-36) her kavramın olduğu gibi milliyetçiliklerin de sürekli bir değişim içinde olduğunu altını çizmektedir. Birinci Dünya Savaşı, milliyetçilik ve sömürgeciliğin egemenlik yarışına sahne olmuşken İkinci Dünya Savaşı'nın ise daha çok liberal-demokratik değerler ile komünist ve ırkçı ideolojilerin hâkimiyet mücadelesine sahne olduğu görülmüştür. Bu bağlamda Alman milliyetçiliğinin felsefi, tarihselci ve romantik karakteri İkinci Dünya Savaşı yıllarında nasyonal sosyalizme evrilmesi milliyetçilikte yaşanan tarihsel-zamansal değişime işaret etmektedir. Bu sebeple Delannoi (1998) milliyetçiliklerin yerelliklerin taşıyıcısı olabileceği gibi evrenselliklerin de taşıyıcısı olabileceğini savunmaktadır. Wenden (1998, s.40) 1871 Paris Komününde Jules Michelet tarafından tanımlanan milliyetçiliğin halkçı karakter, Maurice Barrés ve Charles Maurras'ın milliyetçiliğinin ise bölgesel, seçkin, muhafazakâr, korumacı, yabancı düşmanı ve anti parlamenter değerler taşımasını bu zamansal değişime örnek olarak göstermektedir.

Wenden (1998, s.41-43) Fransız milliyetçiliğinin zaman içinde değişen karakterini tarihsel dönemler üzerinden verirken örneğin yurttaşlık kavramının gelişimini bu

bağlamda konu edinmektedir. Öncelikle Abbé Sieyès'in aktif-pasif yurttaşlık kavramını merceğe alan Weden, Fransa'da yurttaşlığın devrim yıllarında devrimin değerlerine sahip çıkanlara verildiğini söylemektedir. Oysa 1793 anayasası resmen kanıt şartı getirerek bunu biraz daha zorlaştırmıştır. 1946'da kadınlara seçme ve seçilme hakkı veren Fransa'da 1947'deki yasal değişikliğe kadar Cezayirli Müslümanların çok küçük eğitimli bir azınlık dışında seçimlerde oy kullanamadıkları görülmüştür. Bu durum bazı uyrukların yurttaşlık statüsüne geçemediğinin bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. 1980'lerle birlikte eski Fransız yurttaşlık geleneğinin yeniden diriltilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu da “yerel ölçekte, ikamet ve kentin işleyişine somut olarak” katılım gibi bazı zorunlulukları içermektedir. Fransız ulusçuluğunun getirdiği bu yurttaşlık tanımı Condorcet'in şu sözünde açıklık kazanmaktadır: “İnsan yurttaş olarak doğmaz, eğitim ve bilgilenme yoluyla yurttaş olur”. Tüm bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda Fransız yurttaşlığının köken, doğum yeri ve kan bağı gibi unsurları kapsar milliyetçilik değerlerinden ayrı; etnik temele dayanmayan, bireyci ve evrenselci bir karakter gösterdiği, hak ve ödevlerle zaman içinde daralma ya da genişleme seyreden bir yurttaşlık biçimi sunduğu görülmektedir.

Wenden (1998, s.39-42) göç, bölgeselleşme ya da küreselleşme gibi ulusaşırı etkilerle toprak ya da kana bağlı ulusal yurttaşlıkların yerini daha “dar yurttaşlıkların” aldığını, demografik ihtiyaç, hakların karşılıklı oluşu gibi nedenlerle günümüzde daha çok Avrupa Birliği gibi üst yurttaşlık biçimlerinin görülmeye başladığını belirtmektedir. Uyruk olmadan yurttaş olabilmek, tarihsel-yerel şartlara bağımlı olmadan bir ulusun hukuken parçası olabilmek türünden günümüze özgü durumlar vatan, yurttaşlık ve ulus tanımlarını da topyekûn bir değişime zorlamaktadır. Bu bağlamda Maastricht (1992) anlaşmasının ortaya koymaya çalıştığı uyruk olmadan da yurttaş olabilmek ve egemenliğin tayininde söz sahibi olmak anlayışı çok kültürlülük ve hakların karşılıklılığı gibi esaslara vurgu yapmaktadır.

İki dünya savaşında görülen çatışmacı ve savaş yanlısı aşırı ulusalcı (ya da milliyetçi) yaklaşımlar ulus ve ulus-devlet kavramının tartışmaya açılmasında etkili olan nedenler arasındadır. Bu nedenlerin yol açtığı bir gelişme olarak 1950'lerdeki Avrupa Demir ve Çelik Topluluğu (ECSC) ile Avrupa Ekonomik Topluluğu

(EEC)'nin kuruluşu bahsi geçen “bu saldırgan milliyetçilik” anlayışının ırk ve ideolojiye dayalı marjinal yapısını kırmaya yönelik adımlar olarak kabul edilmektedir. Fakat bu gelişmeler ulusalcılığın ideolojik yapısı ile ekonomik pragmatizme dayalı yapısı arasındaki gerginliği bitirmiş gözükmemektedir. Bu durum en çok Maastricht Antlaşması merkezindeki tartışmalarda ortaya çıkmaktadır. Destekçiler, Avrupa’yı oluşturan ulusların bir birlik etrafında daha da güçleneceğini savunurken karşıt görüşte olanlar bunun Avrupa uluslarının sonu anlamına geldiğini düşünmektedir. D’Appollonia (2002) böyle bir tartışmanın gereksizliğine değinirken çıkış yolunu Avrupa kimliğini oluşturan tarihsel süreçte görmekte; demokrasi uğruna milli his ve sembollerin feda edilebileceğini düşünmektedir. (D’Appollonia, 2002, s.171-172)

Bir taraftan Gellner (1992) gibi düşünürlerin “düşüncenin ulusu var ettiği” savunusu diğer taraftan “ulusun ulus düşüncesini var ettiği” tartışması süregiderken D’Appollonia, (2002) ulusçuluğun ulus ve toprak (vatan) kavramlarından bağımsız bir şekilde düşünülmesinin zor olacağı görüşündedir. Bu tartışmalar sürerken Afro-Asyalı veya Arap gibi ulusötesi milliyetçiliklerin varlığının da düşünülmesi gerektiği ortadadır. Benzer şekilde etnik ve dinsel dayanışmanın günümüzde daha da güçlenmesi Kuzey İtalya, Bask Ülkesi ve Korsika gibi ülkelerde beliren alt-milliyetçiliklerin (popüler ulusçuluk) gelişmesinde etkili olduğu da görülmektedir. Küreselleşmeye bağlı çok kültürlülüğün bir yansıması olan tüm bu gelişmeler Avrupa ulusçuluk idealinin dönüşmesinde etki sahibidir. Bu anlamda Avrupa milliyetçiliği “ortak bir Avrupa ideali” biçiminde Aydınlanma döneminden İkinci Dünya Savaşı’na uzanan tarihsel süreçte ortaya çıkmıştır denebilir. Ortak Avrupa ideali bir taraftan modern ulus-devletin “saldırgan egemenliğini” devletlerarası yakın işbirliği ve ekonomik fayda adına sınırlandırırken, diğer taraftan da yeni ulus-devletin güçlenmesinin bir ön koşulu olarak devletler-üstü bir birliğin varlığını gerekli görmektedir (D’Appollonia, 2002, s.171-172).

Günümüz ulusçuluğu etrafında dönen tartışma Habermas (1992)’ın “demokratik vatandaşlık modeli” ile ilişkilendirilmektedir. Bu vatandaşlık tipi tek bir modelde ulusçuluk anlayışıyla sınırlandırılmak yerine genel ve geniş bir politik çevreden beslenmesi beklenen bir yurttaşlık modelidir. Demokratik vatandaşlık modeli Avrupa uluslarının daha açık, özgür ve kolaylıklar vaat eden bir yapıda işlemesini

zorunlu hale getirirken diğ er taraftan Maastricht Antlaşmasının 8. maddesi Avrupa vatandaşlığı için bir Avrupa ülkesinde yerleşik olmayı şart koşmaktadır. Sürekli hareket halinde olan Avrupalılar için ülkeden ülkeye değış en vatandaşlığa kabulün farklı kıstaslar içermesi ortak Avrupa idealine bu bakımdan gölge düşürmektedir. Bu uluslar-üstü model etrafında bir taraftan böyle sorunlar yaşanırken diğ er taraftan Avrupa'nın genişlemeye çalışması; bu bağlamda Sovyetleşmiş Doğı u Avrupa'nın da bu ideale ortak edilmeye zorlanması etnik, dinsel, sosyal ve politik çatışmaları da beraberinde getirmektedir. Demokratik vatandaşlığın geliştirilebilmesi için Brüksel kriterlerinin ötesinde "ortak Avrupa ulusal idealini" temsil edebilecek daha fazla sayıda ve güçlü mitlere ihtiyaç duyulduğı görölmektedir. Bir bayrak, bir marş ve birkaç festival dışında D'Appollonia (2002)'ya göre militarist ulusalcılığı ve dolayısıyla çatışmacılığı önleyici ve Avrupa uluslarını bağdaştırıcı değerler bulunmamaktadır. Bu durum Condorcet (1997)'in "vatandaş doğ ulmaz vatandaş yaratılır" düşüncesini de güçlendirdiğı gibi Avrupalılık idealinin bir tasarım olduğunu düşündürmektedir (D'Appollonia 2002, s.188-190).

Diğ er taraftan farklı bir okumayla bakıldığında ise Maastrich sözleşmesinin ulusal yurttaşlıkla Birlik yurttaşlığı arasındaki bağı koruduğı görölmektedir. Sözleşmenin 8 maddesi üye devletlerden her hangi birinin vatandaşlığına sahip olan herkesin Birlik yurttaşı da olduğunu belirtmektedir. Böyle bir kişi aynı zamanda serbest dolaşım ve oturma hakkı ile belediye ve Avrupa seçimlerinde de oy hakkı kazanmaktadır. Bu son nokta, kişiyi vatandaşlıktan (ulusal kimlik) kopararak toprakdışı (extra-territorial) bir yurttaş konumuna yükseltmektedir. Cumhuriyetçi gelenek içinde aynı anda yer aldığı kabul edilen vatandaşlık ve yurttaşlığı birbirinden ayırmayı tercih eden Alain Tourraine vatandaşlıkta Avrupalı, yurttaşlıkta Fransız kalmayı tercih ettiğini belirterek liberal bir tutum içeresine girdiğı görölmüştür. Habermas'a göre ise kimlikteki bu liberalleşme bireyi devletin dışında daha üstün bir organizasyonla hukuki anlamda ilişkilendirmektedir. Tüm bu gelişmeler ortak bir Avrupa devletinin varlığına işaret ederek ulusal, bölgesel, etnik, dinsel kimlikleri kapsamayarak ulus-devletin varlığını sorunlu hale getirmektedir. Öyle ki Fransa'daki Faslılar derneğinin sorumlusu kendilerini Avrupa topluluğına ait, Fas asıllı Fransızlar olarak kabul etmelerinin bir zorunluluk durumuna geldiğ inin altını çizmektedir (Kastoryano, 2000, s.254-259).

Başlangıçta aristokrasi ayrıcalığının son bulması ve sembolik eşitlik gibi değerlerle Fransız devriminin birer meyvesi olarak ortaya çıkan yurttaşlık kavramı, 1800’lü yıllarda endüstri devrimleri, 1950’li yıllarda da artan küreselleştirici koşulların etkisiyle başlangıcından çok farklı tanımlara sahip olmaya başlamıştır.¹² Kaya (2003), modern yurttaşlık kavramının temel çıkış noktasını bireyin devlet ile olan ilişkisinde hak ve yükümlülüklerin anayasal bir sözleşme ile teminat altına alındığı bir modelde bulmaktadır. Aynı ulusal kültüre sahip bireylerin bir aradalığı ulus-devletin teminatı olurken yabancıların da dışlanması güvenliğin sağlanması içindir. Bu bakımdan modern yurttaş bir takım medeni, toplumsal, kültürel ve ekonomik haklardan yararlanmak için oy kullanarak siyasal karar alma süreçlerine katılmaktadır. Fakat 1950’lerden sonra gelişen post-yurttaşlık tiplerinin bahsi geçen modern yurttaşlık modelinden farkı T. H. Marshall’ın *Citizenship and Social Class* (T. Bottomore ile birlikte, 1950/1992) adlı makalesinde belirttiği gibi gelişen küresel kapitalizme bağlı gelir eşitsizliğinin meşru kılınmasına aracı hale getirilmek için yeniden tasarlanmalarıdır (Kaya, 2006, s.37-38).

Günümüzde “ulus-devletlerin, en azından kurucu temsilcileri bağlamında, ulusal modeller formüle edilmesine yol açarak tarihlerini oluşturan cumhuriyet, birlik, eşitlik” gibi fikirsel eğilimlerin aksine, bugünkü genel eğilimin “kimlik pazarlıkları” yönünde olduğu düşünülmektedir. Pazarlık konusu yapılan kimlikler ekonomik ve siyasal çıkarlar noktasında gerek iç ve gerekse de dış politikada malzeme olabilmektedir (Kastoryano, 2000, s.21).

Kaya (2006) ve Brubaker (1992) ulus-devlet kurgusunun genellikle “bir etnik kimlik, ortak bir geçmiş, ortak bir söylenceler ve anılar dizini, ulusal bir marş, ataların uğruna öldüğü bir toprak parçası, ulusal bir ekonomi ile birlikte yasal haklar ve ödevler bütünü gibi objektif unsurlar” üzerine inşa edildiğini savunmaktadır. Azınlık, göçmen, sığınmacı türünden bu “yabancılar” bu bütünün içinde temel yurttaşlık haklarından yararlanamayan kısmı oluştururlar. Fakat küreselleşme sürecinin dayattığı sosyo-ekonomik şartlar böyle bir takım ayrımları anlamsız hale getirmiştir.

¹² Bunlar arasında çoğul yurttaşlık (kozmpolitan yurttaşlık/multiple citizenship), çok kültürlü yurttaşlık (multicultural citizenship), ulusötesi (post-national), diasporik (diasporic), ulusaşırı (transnational), esnek (flexible) gibi yurttaşlık en sık karşılaşılanlar arasındadır (Kaya, 2006, s.37-38).

Etnik, bölgesel, dinsel ve azınlık hareketlerinin güçlenmeye başladığı günümüz post-modern topluma ilişkin kimlik ve aidiyet biçimlerinin yönetiminde devletler iki farklı yönelim göstermektedir, bunlar cumhuriyetçi ve liberal çok kültürcü yaklaşımdır. (Kaya, 2006, s.45-46):

“Cumhuriyetçi anlayış, farklılıklara referansla siyaset üretmek yerine, farklılıklar-üstü bir şekilde din, dil, ırk ve cinsiyet farkı gözetmeksizin siyasal yurttaş millî eğitim yoluyla yaratmaya çalışır. İki yüzyılı aşkın Fransız cumhuriyetçi geleneği, Fransız değerlerini benimseye hazır ve Fransa ulusal sınırları içinde bulunan herkesin Fransız yurttaş olabileceğini vurgular. Cumhuriyetçi gelenek, yurttaşlığın millî eğitim yoluyla verilecek bir siyasal kimlik olduğunu vurgularken, vatana, devlete ve cumhuriyete birincil derecede sadakati gerektirdiğini düşünür (Üstel, 2004, s.11-24’ten aktaran Kaya, 2006, s.46)”

Fransa gibi “çeşitlilik-üstü-bütünlüğe” vurgu yapan ülkelerde, asimilasyon, kültürel, dinsel ve ulusal açıdan farklılıklara kapalılık, laiklik, modernizm, devlet ve Batı-merkezci evrenselcilik gibi değerler yüceltilirken çok-kültürcü yaklaşımın baskın olduğu ülkelerde “çeşitlilik-içinde-bütünlük” (unity-in-diversity) yaklaşımının benimsendiği görülmektedir. Çok-kültürcülük/kültürlülük modeli Kymlicka’nın belirttiği üzere kolektif hakları, azınlıkların bireysel özgürlüklerini önceleyen bir modeli temsil etmektedir. Fakat, “çokkültürcülüğün” “çokkültürlülükle” karıştırılmaması gerektiğinin de altının çizildiği bu tartışmada kavramların ilki siyasal bir ideoloji olarak azınlık kültürlerini “sindirmeye” yönelik bir amaca hizmet eder bulunurken diğeri antropolojik/sosyolojik bir “vaka”ya işaret etmektedir. “Çokkültürcülük ideolojisi” konusundaki çalışmalarıyla tanınan Heitmeyer (et al. 1997), Alund (1992, 1993) ve Schierup (1991) etnik azınlıkların varlıklarının “sadece kültürel anlamda tanındığını”, bölüşüm, paylaşım ve yönetim konusunda eşitsizliklerin süregittiğini ve ulus-devlet projesinin kendisini tekrarladığı yönünde eleştirilerde bulunmaktadır¹³ (Kaya, 2006, s.47-54).

Bu durumun yarattığı toplumsal kaos bu yaklaşımların da günümüz toplumlarının ihtiyaçlarına cevap vermekten uzak oluşunu göstermekte ve daha çok “kültürlerarasılık” kavramının öne çıkmasını zorunlu hale getirmektedir denebilir. Kavramın işaret ettiği temel yaklaşım farklılıklar yerine benzerliklere, etkileşime,

¹³ Bu durum azınlıkların sadece kültürel anlamda var olmalarına izin veren, ekonomik ve yönetsel taraftan ise dışlandıkları “neo-millietçilik” kavramıyla açıklık getirilmektedir.

alış-verişe ve sinerjiye yer vermesinde belirgindir. Will Kymlicka ve M. Opalski'ye göre kültürlerarasılığı doğuran doğu toplumlarına özgü “ulusal güvenliği tehdit etme” anlayışı yerine batılı toplumlara “özgü adalet ve eşitlik” arayışıdır. Kymlicka'nın savunduğu batılı modelin dünyanın birçok yerinde uygulandığı görülmektedir. İsviçre ve Kanada'da yerel gruplar için bölgesel özerlik ve resmi dil statüsünün kabul edilmesi, Finlandiya'da İsveççe konuşan Aland adasına, İtalya'daki Güney Tyrol ile ABD'deki Puerto Rico'ya özerlik verilmesi, 1970'lerde İspanya'daki Katalonya ve Bask bölgelerine, 1980'lerde Flamanlara, 1990'larda İskoçya ve Galler bölgelerine de benzer federal özerliklerin verilmesi, çift-dillilik, kendi üniversiteleriyle azınlıkların kültürlerini yaşatmaya çalışmaları, baraj sisteminin kaldırılarak etkin siyasal katılımların sağlanması liberal kültürlerarası politikaların bir sonucu olarak görülmektedir (Kaya, 2006, s.47-54).

1.2 Küreselleşme ve Ulusötesi Olgusu Arasındaki İlişkiler

Uluslararası planda yaşanan gelişmelerin üç ana teorik yaklaşımla; gerçekçi (realist), özgürlükçü (liberal) ve eleştirel bağlamda incelendiği görülmektedir. Bu görüşler arasındaki gerçekçi dünya görüşü devletin başat rolünü savunurken, liberal olanda özgürlük temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Eleştirel yaklaşımda ise devlet veya uluslararası düzenin insanı bir sömürü aracı olarak kullanışı eleştiri konusu yapılmaktadır. Realist dünya görüşünde devletin başat bir rol üstlendiği kabul edilmektedir. Bu sebeple devlet kendisini korumak için egemen, sınırlayıcı ve savaşçı bir karakter göstermektedir. Bu yaklaşıma karşıt bir biçimde konumlanan liberalizmde ise özgürlükleri egemen hale getirmek için toplumsal barış, katılım, demokrasi ve çoğulculuktan yana bir düşünce biçiminin varlığı ihtiyaç duyulmaktadır. Bu karakteriyle liberal görüş yayılcı olarak da kabul edilebilir. Liberalizm, devleti reddetmemekle birlikte dünya politikasındaki temel aktörlerin ulus devletler yerine ulusötesi yapılar, devletler üstü işbirlikleri veya küresel ağlar olduğunu kabul etmektedir. Liberal düzende devletler ancak bu yapıya dâhil olarak anlam kazanmakta ve devlet bu yapıda başlı başına bir aktör olmak yerine bağımlı bir birim konumuna indirgenmektedir. Küresel liberal düzende ulusötesi yapılar yerel karar alma mercilerini etkilemekte; milli düzenler etkisini yitirmektedir.

Küreselleşme, bu üç temel yaklaşımın savunduğu ilkelerden özellikle liberal değerlerin dünyada egemen kılınması ile ilgili kabullerin somutlaşmış düzenini ifade etmektedir (Smith ve Baylis 2001, s.3-5).

Robinson (2010, s.132), İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında başlayan 1945 ile 1989 yılları arası dönemi devletin merkezi konumda olduğu; realist konjonktürde bir dönem olarak tanımlarken, 1989-2001 yılları arası dönemi de uluslararası planda liberalleşme dönemi olarak görmektedir. Dünyadaki siyasal gelişmelerin liberalizme giden sürece dönüşmesi Brown (Akt. Robinson 2010, s.133)'a göre Soğuk Savaş'ın nihayetinde ortaya çıkan gelişmelerde saklıdır. Örneğin, 1990-1991 yılları arasındaki Körfez Savaşı ile Kosova'nın bağımsızlığı için Yugoslavya üzerindeki NATO etkisi liberal dünya sisteminin oluştuğunun göstergesi olarak kabul edilmektedir.

Birleşmiş Milletler'in (UN) kuruluş amacına bakıldığında da benzer biçimde bölgesel bütünlük ve politik özerkliğin korunması nosyonu görülmektedir. Fakat diğer yandan İnsan Hakları Evrensel Beyanname'si ise insanların eşitliği ve insanlık onuru üzerinde duran ve dünya düzeninde bunu esas kabul eden realist bir yaklaşımı göstermektedir. Realist ve liberal yönetim sisteminin dayandığı temel fark ya da gerilim bu iki bakış açısının içerdiği paradigma farklılığından ileri gelmektedir. Bu sebeple liberalizm siyasal planda özerklik-bağımlılık, refah-müdahale, kendi kendine idare-imparatorluk gibi birtakım diktotomilerin (ikileşim) oluşmasına neden olmuştur (Robinson 2010, s.133-134; Reus-Smit 2001).

Devletin etkin bir konumdan pasif bir konuma düşmesinde William Pierce ve Mattelart (1999, s.196) ekonominin başat bir güç haline gelişini görmektedir. Bu bağlamda Pierce devleti pasifleştiren küreselleşme olgusunda Amerikan askeri yayılmacılığı yerine Amerikan ekonomisinin dünyaya yayılmasını daha geçerli bir neden olarak görmektedir. Ucuz işçilik, yerel paranın uluslararası piyasalarda değerlendirilmesi, dış yatırımların artması türünden gelişmeler uluslararası finansörler, medya patronları ve çok uluslu şirketler için birer fırsat olarak ortaya çıkmakta; devlet karşısında güçlerini arttırmalarını sağlamaktadır (Castells, 2006, s.116). Ulusal sınırlar dışında da anlam kazanan bu tarz bir ekonomik yapılanma Hirst ve Thomson'a göre de devletlerin gerek kendi sınırları gerek bölgesel ölçü içindeki egemenliğine gölge düşürmektedir. (Smith ve Baylis, 2001b, s.9-11).

Anthony McGrew, Malcolm Waters, Leslie Sklair'in de belirttiği gibi küreselleşme ulus-devlet düzeninin sona ermesini ve bunun yerine küresel bir hâkimiyet biçimi olarak ekonominin merkezi konuma gelmesini kabul eden bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Sklair (1998) son yıllarda küreselleşmenin ağırlıklı olarak iki ana akstan ilerlediğini savunmaktadır. Bunlardan ilki sermaye ile üretim biçimlerinin küreselleşmesi diğeri de teknolojinin desteğiyle medyanın küresel planda işlerlik kazanmasıdır. "Global düşün yerel oyna" (Think globally, act locally) anlayışı küresel sermayenin "daha çok fayda elde etmek" amacıyla geliştirdiği bir nosyon olarak ticari işletmelerin günümüzdeki düşünce biçimini göstermektedir. Artık devletler için küresel şekilde konuşlanan sermaye ve yatırım ilişkileri ağının dışında kalmak günümüzde neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Liberal düzenin hammadde olarak kabul edilen ulusötesi kapitalist sınıfın daimi varlığı, bireylerin birer tüketici konumuna indirgenmesine neden olarak; küresel sistemin sonsuza dek başat bir şekilde ilerlemesini sağlayacak temel aktör olarak görülmektedir. Tüketim kültürünün evvelki dönemlerden farkı insanların "biyolojik ihtiyaçlarının ötesinde bir tüketim alışkanlığı içinde" hareket etmelerinin ulusötesi kapitalist ağlarla sağlanmasıdır (Sklair, 1998, s.1-3).

Mattelart (1999, s.196) ise küreselleşmeyi daha çok "iletişim ağları üzerinden yürütülen bir ekonomik bütünleşme" çabası olarak yorumlamaktadır. Mettalart (1999)'ın tanımladığı bütünleşme modeli, üretim ve tüketim biçimlerinin tek tipleşmesi olarak beliren bir anahtar kavram olarak kabul edilmektedir. Tek tipleştirmenin ekonomi içinde ne anlama geldiğine eğilen Ritzer, McDonald's restoranlarının hazır yiyecek hizmetlerine ilişkin geliştirdiği ekonomi modelinin küresel kültürün oluşumunda ve tek tipleşmede çok ciddi etkilere sahip olduğunu göstermiştir. McDonald's örneğinin verilmesinin en önemli nedeni toplumda küreselleşmenin yeni bir tüketim biçimini yaymaya çalışması olarak gösterilmektedir. Ritzer'in yaklaşımının temel çıkış noktası fastfood restoranlarının temelindeki hammadde, üretim ve pazarlama gibi modern ekonomik ilkelerinin başta Amerikan toplumunun ve sonrasında da dünyanın diğer bölgelerinin kültürel dönüşümüne yaptığı etkidir:

" (...) Mc. Donaldslaştırma yalnızca restoran sanayisini değil, eğitim, iş, sağlık, seyahat, zevk, rejim, politika ile ve toplumun tüm diğer özelliklerini de etkilemektedir.

McDonaldslaştırma, dünyanın etkilere kapalı gibi görünen kurum ve kısımlarına yayılarak değiştirilemez bir süreç olmanın her tür belirtisini göstermiştir (Ritzer, 2011, s.2)”.

Küresel dünyanın iktisadi işletme biçimleri Taylor tipi (Aktan, 1999; 2004) işletmelerdeki gibi bireyselleşmeyi değil, grup çalışmasına dayanan; çoklu ve bütünleşmiş biçimleri önermektedir. Advertorials (advertising ve editorial’ın karışımı), infomercials (information ve commercial), infotainment (information ve entertainment), edutainment (education ve entertainment) türü işletme biçimleri küresel dünyanın ekonomik çok kültürlü yapıları olarak karşımıza çıkmaktadır (Mattelart 1999, s.196). McDonald’s modeli ile daha çok üretim amacıyla bir çok entegre üretim hattı bir araya getirilmişken burada da belli iş alanları birleştirilmiş ve ağ dayanışması güçlendirilmiştir. Küreselleşen dünyanın temel aktörü durumunda olan ekonominin Taylor tipi tekil ve bağımsız yapısı küresel sistemde işlerliğini bu yönden yitirmeye başlamıştır.

Küreselleşme küresel bir elit yönetici sınıfın varlığı ile gerçekleşen bir süreçtir. Bu akış içinde yerel ekonomi veya yerel sınırlı kapitalist yapılar küreselleşen ekonomilerin kısıncı altında kaybolma riski taşıdıklarından küresel düzene karşı direnmektedir. Bazı ekonomistler yerel işletmelerin eğer küresel ekonomi içinde var olamazlarsa yok olabileceklerini söylemektedir. Küresel ekonomilerin politik ve kültürel bakımdan güçlü olmalarının sebebi çok farklı ülkelerde konuşlanmış olmaları, yerel üretim ve yetenek kapasiteleri ile ortak çalışmaları ve aralarındaki ulus ötesi iş gücü ve sermaye akışlarıdır. Örneğin Unilever ve Royal Ducth Shell gibi şirketler hem Hollanda hem de İngiltere’de konuşlanmış olmakla yerel ekonomiler için bir tehdit unsuru haline gelmiştir. Tüm dünyada bu sebeple politik seçimlerde çok az örnek dışında tüketim dışı bir düzen vaadi içinde bulunan bir siyasi parti seçimi kazanamamaktadır (Sklair,1998, s.4-12).

Sassen, *Kontrolü Kaybetmek* (Loosing Control’den Akt. Özer, 2015, s.12) adlı makalesinde “küresel düzende kutsanan en önemli şeyin ekonomi” olduğunu belirtmektedir. Çok uluslu şirketlerde çalışanların çocuklarının bakıcılarının fakir ve karışıklık içinde kıvranan çok uluslu ülkelerin insanları olması Sassen’e göre oyunun kurallarını belirleyenlerin Avrupa Birliği (EU) ve Dünya Ticaret Örgütü (World Halth Organisation) gibi sınır ötesi birlikler ve liberal serbest piyasa koşulları

olduğunu belirtmektedir. Bu anlamda küreselleşmenin çok yönlü akış yerine daha çok Batı lehine bir ekonomik düzen olduğu kabul edilebilir.

Batı'da ekonominin başat bir güç haline gelerek monarşi merkezli ulus devlet düzenini bozmaya başlaması feodal yapıdan kent yapısına geçen tarihsel süreçte ortaya çıkmıştır. Bu yapıda ticaret odaklı kent devletleri özgür birer ekonomik birim olarak ortaya çıkmış ve siyasal güçteki krallık otoritesini ortadan kaldırmaya yönelmiştir. Sander (2012, s.50-75)'e göre bu durumun neden olduğu gelişme feodal dönemdeki kara ve deniz korsanlığı gibi mesleklerin önemini yitirmeye başlamasında görülmektedir. Korsanlar, feodal düzende varlık gösteremeyince ticarete yönelmiş; değerli sayılan şeylerin ele geçirilmesinde zora, yani savaşa başvurma yöntemi önemini yitirmeye başlamıştır. Feodal düzende varlık gösteremeyen korsanların böylelikle bağımsız ve özgür davranış alışkanlıklarına sahip birer tüccar haline gelmeye başlaması kral, lord ve köylüleri küçük görmeye başlamaları ile sonuçlanmıştır. Tüccarların korsanlık dönemlerinden kalma acımasızlıkları, saldırganlıkları, çalışkanlıkları ve kendi kendilerine yeter halleri bu kişilerin ticarete uygun yerlerde yaşamaya başlayıp buraları mesken tutmalarını sağlamış; böylelikle Batı ve Kuzey Avrupa'nın kentleri doğmaya başlamıştır.

Sander (2012)'e göre gün yüzüne çıkan bu kent devletleri Avrupa'da Aydınlanma ve özgürlük hareketlerinin öncüsü olacak Rönesans ve Reform hareketlerini tetiklemiştir. Kentler sayıca artmaya başlayınca birbirlerinin arasındaki ulaşım olanakları da gelişmeye başlamış; ulaşım artık temel bir ihtiyaç haline gelmiştir. Böylelikle kentlerin ekim alanları genişletilmiş, haberleşme ve ulaşım olanakları da arttırılmıştır. Köylüler yeni ekim alanlarına gitmek için Lordlar tarafından özendirilmiş ve bu şekilde köylü sınıfı ekonomik özgürlüğüne kavuşma imkânına sahip olmuştur. Köylüler ürettiklerinin bir kısmını kentlerde satarak artık para da kazanmaya başlamıştır. Burada bahsi geçen kent yaşamı ile Modern Avrupa uygarlığının doğuşu arasında Sander (2012) doğrudan bir ilişki kurmakta; buradaki bağımsız birer ticaret devleti hükmündeki kentlerin Avrupa'da Rönesans'ın doğuşunu hazırladığını savunmaktadır.

Batıda bir özgürleşme hareketi olarak doğan Rönesans dönemindeki kent devleti ile küreselleşme arasında bağlantılar kuran ve bu tarihsel sürecin dönüm noktalarını

belirten Lequin (Akt. Castles, Miller 2008, s.72-73) 15. yüzyılda Avrupalıların keşif amacıyla dünyayı dolaşmalarının dünya egemenliği ile sonuçlanacak bir sürecin başlangıcı olduğunu belirtmektedir. Sander (2012, s.82) de küresel düşünce ile Rönesans arasındaki ilişkide insanın kendi yaratıcılığına inanmasını, dinamizmini, durağanlığın kalıplarını kırışını, ruhen ve bedenen özgürlüğüne kavuşmasını görmektedir:

“Sakin, toplumdan uzak, dünyevi zevklerden yoksun münzevi bir yaşam, hareketli, serüvenlerle dolu ve başarılı bir dünyevi yaşamdan daha saygıdeğer değildi. İnsan, Tanrı'nın koruyuculuğu altında bile olsa, zayıf bir yaratık olamazdı; gerçekte büyük bir güce sahipti. Eskiden ideal olan, bu dünyanın işlerinden belirli ölçüde uzak kalmaktı. Yoksulluk, hiç olmazsa Hristiyan doktrininde, saygı uyandırmaktaydı. Rönesans'la birlikte, zenginliğin olanaklarından doğrulukla yararlanmanın erdem olduğuna inanılmaya başlandı. Geçmişte, düşünceyle geçen yalnız ve edilgin bir yaşam gıptayla bakılacak bir davranış biçimiyken, 1433'te hümanist Leonardo Bruni, 'insanın tüm şan ve şerefi faal olmasında yatar' diyebilmekteydi.” (2012, s.82)

İnsanlar gibi mekânların da yere bağımlı ve durağan halden “hareket eder” hale gelmeye başlamasını 15. Yüzyıl Rönesans Avrupa'sında bulan Bauman (2006) buna dayanak olarak Alberti ve Brunelleschi'nin perspektifi keşfini göstermektedir:

“(…) Perspektif fikri, kolektif ve bireysel gerçeklikler içine iyice yerleşmiş mekân görüşü ile mekânın takip eden modern çağdaki yerinden çıkmışlığı arasında duruyor ve mekânın örgütlenmesinde insan algısının belirleyici rolünü tartışmasız kabul ediyordu. Bakanın gözü bütün perspektiflerin başlangıç noktasıydı; göz, görüş alanına düşen tüm nesnelerin ölçüsünü ve karşılıklı uzaklıklarını tayin ediyor ve nesnelerle mekânların yerlerini belirleyen biricik referans noktasını oluşturuyordu.” (2006, s.40).

Ulusal sınırların kaybolmaya başlayarak sınır ötesine taşması için ekonominin ve özgürlüğün sınır tanımayan doğasına ilişkin tarihsel gelişmelerin yaşanması gerekmiştir. Sınır tanımayan doğa tabirinin küreselleşme ile ilişkisi insanın yaşadığı mekân ve zamanın ötesine geçme arzusunda ortaya çıkmaktadır. Bu durumda sınırların aşınması için ekonominin devlet tekeline kent devletlerine ve günümüzde de şirketlerin güdümüne geçmesi gerekecektir. Dolayısıyla küreselleşme olgusu ile ulus ötesi arasında ulusal sınırların kaybolması anlamında bir ilişkinin varlığı da böylelikle ortaya çıkmaktadır.

Ulusötesi kavramının varlığı küreselleşme ile birlikte ortaya çıkmaktadır. Kavramın temel anlamı çok yönlü iletişim ağları ile kişi ya da kurumların ulus devletleri aşar çoklu ilişki biçimleri ile birbirine bağlanır duruma gelmesinde belirginleşmektedir. Schiller, Szanton-Blanc ve Castells gibi düşünürler özellikle telekomünikasyon teknolojilerindeki yeni gelişmelere paralel olarak kişi ya da toplumların sınır tanımaz biçimde bir arada olduğu; birbirine eklendiği, ulusal norm, tanımlama ve sınırlamaların aşıldığı, çoklu ilişkilerin yoğun bir biçimde yaşandığı bir dünya düzenini “ulus ötesi” diye tanımlamaktadır (Vertovec, 1999, s.447). Hannerz (1997, s.2) ise küreselleşme ile ulus ötesilik kavramlarını akış, hareketlilik, tekrar eden kombinasyon ve var oluş kavramları ile açıklamaktadır. Bu yapıda yaşayanlar, kozmopolitanlar veya diaspora, sınır aşımaları, melezlik ve kolaj ürünü iki (creoles) ya da çok kültürlü kişilerdir.

Küreselleşmenin ulusötesi ile ilişkisini daha iyi anlamak bakımından bazı sınıflandırma ve kavram çalışmalarının yapıldığı görülmektedir. Alejandro Portes, Luis E. Guarnizo, Patricia Landolt (1999)’ın küresel göçmenlikle ilişkilendirdiği; Portes, Guarnizo ve Landolt’ın ise uzakların yaklaşarak yoğun ve eş zamanlı şekilde birlikte var olarak sosyal formları değiştirdiği bir yapı olarak kabul ettikleri ulusötesi durumun altı temel başlıkla sınıflandırıldığı görülmektedir. Bunlar; sosyal morfoloji, bilinç biçimleri, kültürel yeniden üretim, sermaye ve para akışı, politik bütünleşme ile yerelliğin yeniden biçimlendirilişi olarak karşımıza çıkmaktadır (Vertovec, 1999, s.448). Ulus ötesi daha genel bir tanımla geleneksel olarak toprağa, modern anlamda da endüstriye bağımlı toplumların önemini yitirmeye başladıkları bir düzenin işareti durumunda olup “Enformasyon Toplumu”, “Geç Kapitalizm”, “Postmodernite”, “Neoliberalizm” gibi kavramları öne çıkarmaktadır (Scholte, 2001, s.20-21).

Giddens (2002) küreselleşmeyi “farklı dünyaların tek bir dünya haline gelmesi” şeklinde tanımlarken kültürel asimilasyon, entegrasyon ve melezlenmeye işaret etmektedir. Blasco (2004) ise küreselleşme ile birlikte ulusal kültürlerin “silikleşmeye” başladığını söylemektedir. Featherstone (1990) ve Kramsch (2002) ise sürece kültürel yakınsama ve kaynaşma olarak bakmaktadır. Featherstone (2002), küreselleşmeyi ulus devletin ve dolayısıyla ulusal sınırların ortadan kalktığı ve her türlü farklılığın kendini temsil ettiği bir zemin olarak görmektedir. Bu durum

devletlerarası durumdan ulus ötesi (ya da uluslararası) duruma geçişi göstermektedir. Kramsch (2002) da süreci, kimlik ve kültürün şekillendiği ulusal zeminden etnik, bölgesel, ideolojik veya cinsiyet zeminine bir geçiş olarak görmesi belirtilen küresel çok kültürlülüğün bir yansımasıdır (Ladegaard, 2007, s.140-141).

Held, McGrew, Goldblatt and Perraton¹⁴ ise küreselleşme ile ilgili gelişmeleri teorik kısımda üç yaklaşım ile kategorize etmişlerdir.

1. Bu yaklaşımlardan ilki küreselleşmeyi kabul eden ve ulus devletin yok olduğunu savunan hiper-küreselleştiriciler (hyperglobalizer)'dir. Bu akımın en güçlü savunucularından biri *The End of Nation State* (1995) adlı eserin sahibi Ohmae'dir.
2. Küreselleşmeye karşıt bir tavır sergileyen Hirst ve Thomson ise ulus devletin ölmeyip aksine yaşadığını savunmaktadır. Bu blok küreselleşmeye şüphe ile yaklaştığından Şüpheciler (Sceptics) olarak tanımlanmıştır. Uluslararası ekonominin üç ana bölgeye yayıldığını savunan bu yaklaşımda dünya ekonomisinin Kuzey Amerika, Avrupa ve Asya-Pasifik etrafında döndüğü düşünülmekte ve küreselleşmenin esasen bu merkezlerin genişlemesi olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple politika, kültür ve ekonomi paydaşları ortak bir sınıfın çıkarlarının tüm dünyada egemen olması için bürokrasinin ve devletin küreselleştirici gücüyle birlikte çalışmaktadır (Sklair, 1998, s.1-3).
3. Giddens'in önemli temsilcilerinden olduğu son grup ise Dönüştürücüler (Transformationalists) olarak kabul edilen küresel düzende yerel ötesi ile bağlarla yerelin öneminin kaybolduğunu düşünen kültürel küreselleşme yaklaşımıdır (Ladegaard, 2007, s.143-144).

Küreselleşmenin tarihini bir yerlerden başlatmak zor gözükmektedir. Kimi araştırmacılar bu süreci farklı tarihlerle başlatmışlardır. Gamble küresel göçlerle, Robertson modernizm ile Chase-Dunn 19. yüzyılın sonları ile Rosenau 1950'lerle, Harvery de 1970'lerle sürecin başladığını iddia etmektedir. Küreselleşme sürecinin kronolojik gelişimi bu sürecin nasıl ilerlediğini de anlamak bakımından bir yol haritası olarak karşımıza çıkmaktadır (Scholte, 2001,s.17-18). Küreselleşme sürecine

¹⁴ Garrett, Evans, Williams da aynı görüştedir.

siyasi, kültürel, ekonomik üst başlıklarıyla bakıldığında farklı tarihsel başlangıç ve gelişme noktaları ile karşılaşmaktadır. Bu bakımdan küreselleşme sürecinin gelişimine ilişkin kabullerde farklılıklar görülmektedir:

Tablo 1. Küreselleşmenin Kronolojisi

| |
|---|
| <p>İ.Ö. 500 İlk defa Dünya Bölgeleri kavramı ortaya çıkar.</p> <p>1522 Denizde ilk navigasyon kullanılmaya başlar.</p> <p>1700 Bu yıllarda aydınlanma düşünürleri ortak insanlık değerlerinden ve uluslararası toplumdan (toplumların birliği)nden bahsetmeye başlar.</p> <p>1851 İlk dünya fuarı Londra'da açılır.</p> <p>1852 Yurt dışında ilk defa bir fabrika şubesinin açılışı gerçekleşir.</p> <p>1865 İlk uluslararası Telgraf Birliği kurulur ve telgrafın uluslararası kuralları belirlenir.</p> <p>1866 İlk okyanus ötesi telgraf ağı kurulup hizmete açılır.</p> <p>1884 Greenwich'i esas alan dünya saati uygulamasına geçilir.</p> <p>1891 İlk defa ülkeler arası telefon görüşmesi gerçekleşir (Londra-Paris)</p> <p>1919 ilk sınırlar ötesi uçak yolculuğu hizmeti gerçekleşir.</p> <p>1920 İlk dünya ligleri ortayı çıkar.</p> <p>1929 Lüksemburg'da küresel bir kuruluş(enstitü) ticari faaliyetlere uluslararası düzenlemeler getirir.</p> <p>1930 ilk küresel radyo yayını olarak George Vin Londra Deniz Konferansı 6 kitada 242 istasyondan dinleyicilere ulaşır.</p> <p>1945 Birleşmiş Milletler kurulur.</p> <p>1946 Dijital bilgisayar icat edilir.</p> <p>1949 Küresel turizm organizasyonları faaliyete başlar.</p> <p>1954 İrlanda'da ihracat işlemleri bölgesi kurulur.</p> <p>1954 Marlboro Kovboyu ikonu küresel bir ikon olarak hayatımıza girer.</p> <p>1955 İlk McDonalds restoranı açılır.</p> <p>1956'da ilk okyanus ötesi telefon kablo bağlantısı sağlanır.</p> <p>1957 ilk balistik füze denemesi gerçekleşir.</p> <p>1957 Avrupa para piyasasına ait kredi/borç işlemleri başlar. (Sovyet Bankası, ABD Doları, Londra Piyasası aracılığıyla)</p> <p>1960 Marshall McLuhan küresel köy kavramını ortaya atar.</p> <p>1962 ilk defa uydu iletişim sistemi kullanılmaya başlanır.</p> <p>1963 ilk doğrudan sınırlar ötesi telefon görüşmeleri başlar.</p> <p>1966 dünyanın ilk uzay fotoğrafları gelmeye başlar.</p> <p>1969 Boeing 747 tipi jet yolcu uçağı üretilir.</p> <p>1969 ABD askeri ihtiyaçları için ilk uluslararası bağlantılı bilgisayar sistemi Arpanet kurulur.</p> <p>1971 Amerika merkezli uluslararası dijital menkul kıymetler borsası olan NASDAQ kurulur.</p> <p>1972 Birleşmiş Milletler ilk çevre konferansını verir.</p> <p>1974 Amerikan hükümeti para üzerindeki yabancı etkileri kaldırır. (diğer ülkeler de ardından kaldıracaktır)</p> <p>1976 ilk uydu yayını çatı antenlerine ulaştırılır.</p> <p>1977 İleri iletişim için fiber optik kablo uygulamasına geçilir. (ticari amaçlarla)</p> <p>1987 Antartika'da neredeyse tamamen büyüklükte bir ozon deliği oluşur, küresel çevre politikaları konusunda farkındalık artmaya başlar.</p> <p>1987 Wall Street piyasalarındaki karışıklık bir gecede dünyaya yayılır.</p> <p>1991 İnternet (WWW) hayatımıza girer.</p> <p>1997 Dünyanın geri kalan kısmında da fiber optik kablo ağı kurulur.</p> <p>1999-2000 Küresel ekonomilere karşı anti-küresel protestolar yükselmeye başlar.</p> |
|---|

Kaynak: Scholte (2011), *The Globalization of World Politics*, s.13-30

Mattelart (1999, s. 193-194) uluslararası toplumun gelişiminde etken olan ekonomi merkezli gelişmelerin yanında, teknolojinin de 19. yüzyıldaki ilerleyişini görmektedir. Süveyş Kanalı'nın açılması, buharlı gemiler, demiryolu, elektrikli telgraf, deniz altı kablo şebekesi Mattelart'a göre yeryüzünün insan bedenine benzer entegre bir organizmaya dönüşümü için sadece bir başlangıçtır. İnsanın yaşadığı mekândan daha uzak mekân ve kültürlerle işbirliği içinde olma hedefi dünya tarihinin farklı bir evreye girmesine ve tarihin olağan seyrinin bozulmasına yol açmıştır. Bu durum Francis Fukuyama'nın "Tarihin Sonu", Mattelart'ın da "ideolojilerin sonu" söyleminde ifadesini bulmuştur. Küresel düzende artık yerel devletler karşısında küresel ölçekli ekonomik pazarların üstün konuma geçişini bulmakta; bu pazarların kanunları, devleti ve onun toplumunu dönüştürecek güce ulaşmaktadır (Smith ve Baylis 2001, s.7). Mattelart'ın bu bağlamda Vietnam savaşının asıl kazananın televizyon olduğunu savunması ideolojilerin karşısında ekonomik bir güç olarak televizyonun üstünlüğünü göstermektedir.

Fukuyama "Tarihin Sonu" ile liberal demokratik düzenin monarşi, faşizm ve komünizm gibi siyasal sistemleri eriterek ideolojilerin sonunu getirdiğini savunmaktadır. Ona göre liberal demokrasi insanlığın son hükümet biçimidir. Liberal demokrasiyi uygulayan ülkelerde var olan olumsuzlukların liberal demokrasiinin olmayışı yerine; o ülkelerde süregiden adaletsiz ve eşitliksiz ortamlardan kaynaklandığı düşüncesinde olan Fukuyama, "Tarihin Sonu" söylemi ile esasen Hegel ve Marks'ın görüşlerine de atıfta bulunmaktadır. Hegel ve Marks, tarihin gelişimini insanın gelişimi bağlamında bir evrim şeklinde kabul etmektedir. Hegel'e göre bu evrimin sonu liberal devlet; Marks'a göre ise komünist devlettir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, sağcı-askeri ya da solcu-totaliter yönetimlerin iş başına gelişi bu evrimin geçerliliğini eleştirenlerce dayanak olarak kabul edilse de Fukuyama, ülkelerin en nihayetinde liberal demokrasi arayışı içine girdiklerini belirtmektedir:

"Bunların yerine her durumda istikrarlı liberal demokrasiler geçmedi, ama dünyanın dört bir yanındaki farklı bölge ve kültürlerin hepsinin gözünde tek açık ve net bir politik hedef olarak liberal demokrasi duruyor. Ayrıca liberal ekonomik ilkeler –"serbest piyasa" yaygınlaştı ve bu, gerek gelişmiş sanayi ülkelerinde, gerekse daha İkinci Dünya Savaşı öncesinde henüz yoksul Üçüncü Dünya'ya dâhil olan ülkelerde eşi görülmedik maddi bir refaha yol açtı. Bazı ülkelerde ekonomik düşüncedeki liberal devrim daha fazla politik özgürlük yönündeki global gelişmeyi

hazırladı, bazı ülkelerde ise ekonomik özgürlük politik özgürlüğü izledi (Fukuyama, 2014, s.11-14).”

Tarihsel planda Westphalie Barışı ile (1648) ile başlayan üç yüz yıllık dönemin temel özelliği Smith, Baylis ve Scholte'nin ortak biçimde vurguladığı gibi realist dünya görüşünün temel özelliği devletin merkezi konumda olduğu bir dünya sistemini kabul ediyor oluşunda belirginleşmektedir. Devlet otoritesinin kutsal ve her şeyin üstünde oluşu, yönetsel erkin kamu otoritesi sayılması, vatandaşın varlığının devlet için feda ediliyor olması bu dönemin temel düşünüş biçimini yansıtmaktadır. Jackson (2001, s.43), Westphalia Barışı ile birlikte oluşturulan bu dünya düzenin üç temel prensip üzerine oturduğunu belirtmektedir. Bunların ilki kralın başka bir otorite tanımaması ve diğer ülke krallarıyla eşit olması, ikinci olarak kendi ülkesinin dini kurallarını belirleyen ve dışarıdan bir etkiye maruz kalmayı reddetmesi, üçüncüsü de güçler dengesi ilkesidir. Bu sistemde kralın devleti dışarıdan müdahaleleri kabul etmez bir birlik olarak düşünölmekte ve her şey “kralın devletinin” sürdürülebilir yaşam imkânı kazanması için planlanmıştır.

Watson (Akt. Jackson, 2001) ise Westphalie Barışı'ndan 19. yüzyıla kadar birbirleriyle savaşmış Avrupa uluslarının 19. yüzyılda yapısal bir değişim içine girdiğini ve bir paradigma değişikliği yaşadıklarını ifade etmektedir. Bu yüzyılda Avrupa ulusları birbirleriyle savaşmak yerine güçlü ittifaklar oluşturmak ve böylelikle güç dengeleri kurmak hedefine yönelmişlerdir. Avrupa 19. yüzyılda bunun örneğini İngiltere, Avusturya, Prusya ve Rusya koalisyonunda Napolyon'a karşı vermiştir. Bu durum uluslararası hukuk, diplomasi, güçler dengesi gibi siyasal kavramların sadece Avrupa için değil dünyanın diğer yerlerindeki mücadele biçimlerinde de kendini göstermeye başlayacağı “küresel bir sistemin” ilk gerçek kıpırdanışlarına neden olmuştur (Jackson, 2001, s.45-50). 21. yüzyıla gelindiğinde ise Amerika, Rusya, Avrupa Birliği ve Çin gibi ekonomik güçler devletin gücünü sınırlandıracak; güneydoğu Avrupa ve Karadeniz bölgesindeki siyasal sorunlarda örneğin güçler dengesi konusu kendisini daha fazla hissettirmeye başlayacaktır (Veremis 2006, s.560). Ulusun kendi içine kapalı olarak güçlü ve dayanıklı bir birim olduğu fikrinden diğer ulus devletlerle ilişki içinde daha kapsamlı; daha güçlü ve sağlam bir birim olacağı fikrine yönelik düşünsel değişim ulus ötesi olgusunun varlığının önem kazanmasında oldukça önemli zemin olmuştur.

Küreselleşen dünyanın tarihi incelendiğinde 19. yüzyılda yukarıda belirtilen ve Napolyon'a karşı verilen mücadelenin bir benzeri 20. yüzyılın son çeyreğinde petrol rezervleri üzerindeki ekonomik çıkar doğrultusunda Irak'ın maktul lideri Saddam Hüseyin'e karşı da verilmiştir. Amerika, İran ile Irak arasında patlak veren Kuveyt sorunu ve Körfez Savaşı'nda Birleşmiş Milletleri küresel bir aktör olarak konuşlandırmış ve Irak karşısında askeri, siyasi, ekonomik bir baskı ve güç unsuru olarak kullanmıştır. Bu durum devletler üstü organizasyonların dünyanın geleceğini belirlemedeki etkisini göstermesi bakımından yakın tarihten benzer bir örnek olarak ortaya çıkmıştır (Sander, 2012, 552-571).

Birleşmiş Milletler gibi ulus ötesi örgütlerin devletlerden daha güçlü olduğu düşüncesi 1970'li yılların başında Nye ve Keohane gibi devleti varlığını önceleyen realist düşüncenin öncülerine karşıt bir görüş olarak doğmuştur. Birleşmiş Milletler, NATO, OECD gibi hükümetler üstü/ötesi yapıların bir alt hükümet birimi gibi çalışmakta oluşu ve devletin yanında görece daha üstün bir otoriteye sahip olarak; savaş, barış, sürdürülebilir refah gibi konularda ağırlıklarını arttırdıkları kabul edilmektedir (Veremis, 2006).

Devletin ötesine taşarak devletin fiziki gücünü sınırlayan ya da onu çok uluslu küresel bir gücün parçası haline getiren Birleşmiş Milletler gibi devlet üstü yapıların varlığı 20. yüzyıl boyunca siyasi planda aktif olarak yer alacaktır. Castells (2006, s.416-418), küresel siyaset ile ekonomiyi yöneten ve bu yapının sürdürülebilirliğini sağlamaya çalışan devletler üstü küresel organizasyonlar arasında G8 (Group of Eight), Uluslararası Para Fonu (The International Monetary Fund), Dünya Bankası (World Bank), Dünya Ticaret Örgütü (World Trade Organisation), Afrika Birliği (Organization of African Unity), İngiliz Uluslar Topluluğu, Fransız Korporatist Sistemi gibi birlikleri görmektedir. Bu organizasyonlar ya da devlet üstü ittifaklar bir dünyanın geleceğini etkileyecek bir kararda devletlerin tek başlarına karar vermelerini de engellemektedir. Çünkü bu yapıda devletler birbirilerine belli hukuksal anlaşmalarla; ekonomik (sermaye, yatırım, finansal kaynak vb.) bağımlılıklarla bağlanmış durumdadır.

Scolte (2001) de benzer bir yaklaşım ile hükümetler-dışı ya da hükümetler-üstü yönetim birimleri olarak küresel organizasyonlar, hükümetlerin (devletlerin) tekil

güçlerinin üzerinde bir yaptırım gücünü ifade ettiğini düşünmektedir. Aralarında Uluslararası Banka Düzenleme Kurumu (BIS), Ekonomik İşbirliği ve Gelişim Organizasyonu (OECD), Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Organizasyonu (OSCE), Dünya Ekonomi Forumu (WEF) gibi kuruluşların¹⁵ yer aldığı bu yapı tarafından alınan kararlar ulus devletlerin ve dolayısıyla hükümetlerin siyasi ve ekonomik güçlerini sınırlandırmaktadır (Scholte, 2001, s. 24-26).

Bu arada küreselleşme sürecine eleştirel yaklaşanlar da vardır. Bunlar arasında örneğin Smith, ulus düşüncesinin¹⁶ küreselleşme sürecinde var olmadığını dolayısıyla küreselleşme sürecinin tutarlı bir süreç olmadığını savunmaktadır. Smith'e göre ulusal kültürler yapay da olsalar uzun bir zaman diliminde oluşurken küresel kültürler kısa ve anlık gelişmelerle oluşarak; çıkarlar üzerinden ilerlemektedir. Küresel ortaklıklar Smith'e göre bu sebeple soluk ve karanlıktır. Bunun sebebi arkalarında ulus devletlerdeki gibi "ortak bir geçmiş ve ortak bir kaderden" beslenen bir zeminin bulunmamasıdır. Smith ulusal kültürlerin güçlü olmaları durumunda küresel etkilere karşı dirençli olabileceğini ve böylelikle ulusal kültürlerin varlıklarını küresel dünyada da sürdüreceği görüşündedir. Smith, Birleşmiş Milletler gibi devlet ötesi organizasyonların küresel hedefler yerine belli ulusların menfaatini korumakta olduğunu da düşünmektedir (Akt. Tomlinson, 2004, s.140-144).

Küreselleşme sürecinin eleştirildiği bir diğer taraf da sürecin tüm ülkeler için ortak ve çift yönlü bir akış içermediğidir. Bu sebeple Hirst ve Thomspson küreselleşmenin bir mit olduğu düşüncesindedir. Bunun nedeni kapitalin (yatırım) gelişmiş ülkelere gelişmemişlere değil, yalnız gelişmiş ülkeler arasında dönmesindedir. Yatırımlar daha çok gelişmiş ülkelere doğru yönelmekte; uluslararası yatırım, ticaret ve finans

¹⁵ Bu liste genişletilebilir: Uluslararası Telekomünikasyon Birliği (ITU), Uluslararası Menkul Kıymetler Federasyonu, Uluslararası Pazar Birliğini Koruma Örgütü (ISMA), Uluslararası Güvenlik Komisyonları Organizasyonu (IOSC), Sinclair'ın belirttiği Moody's Investor's ile Standart & Poor's Kredi Derecelendirme Organizasyonları vb.

¹⁶ Devletin seçkinleri tarafından kurgulanmış; ortak zaman ve mekâna bağlı olarak paylaşılan ortak bir geçmiş ve gelecek anlamına gelen bir kavram olarak

hattı Avrupa, Kuzey Amerika ve Japonya gibi bölge ve ülkeler arasında akmaktadır (Smith ve Baylis, 2001b, s.9-11).

Küreselleşmenin eleştirilmesinin bir diğer önemli nedeni 20. yüzyılda kendi ekonomilerini ve siyasal güçlerini sağlamlaştırmak için Batılı devletlerin, sahip oldukları ileri teknolojiyi küresel ölçekte bir “hegemonya” aracına dönüştürmelerinde yer almaktadır. Serge Latouche’un “Dünyanın Batılılaşması” Zbigniew Brzezinski’nin “teknotronikleşme” olarak tanımladığı “Dünyanın Amerikanlaşması”, küreselleşmenin Batılılaşma olarak yorumlandığını göstermektedir. Mattelart (1999) Amerika’nın bu süreçte, pazar ekonomisine dair küresel bir alan oluşturmak amacıyla savaş yerine “ağ diplomasisini” işlettiğini de belirtmektedir (Mattelart, 1999, s. 194-195).

İşçi sınıfının sömürülmesi, çevre kısımları, kumar endüstrisinin yarattığı küresel ölçekteki ahlaki yozlaşma, küresel medyanın zevksiz ve yüzeysel oluşu ile tüketim kültürünün çağımızı karakterize eden yapısı küreselleşme karşıtlığının oluşmasında ortak nedenler olarak öne çıkmaktadır. Belirtilen küresel amaçlara yönelik hukuksal bir zemin oluşturan “Yatırım için Çoklu-Yatırım Anlaşmaları” (Multilateral Agreement on Investment, 1998) gibi anlaşmalar 90’lı yıllarda yüzlerce organizasyonun protesto kampanyalarıyla karşılaşmıştır (Sklair, 1998, s.13).

Benzer protestolar arasında bir demokrasi ve enformasyonel gerilla hareketi olarak ortaya çıkan Meksika’daki Zapatista hareketi, vatansever Amerikan milisleri, Japon toplumunun yozlaşmasını engellemeye çalışan Aum Shirinkyō Tarikatı, 11 Eylül (Vikipedi, 2015) olaylarında adı sıkça anılan el-Kaide ve Bağlantısızlar Hareketi olarak ön plana çıkmış olan Üçüncü Dünya Bloğu (Sander, 2012, s.396-433) küreselleşme karşıtlığı içinde olan yapılara örnek verilebilir (Wikipedia 2015, Castells, 2006, s.100-110).

1.3. Göçün Küreselleşmesi ve Ağ Toplumu

Uluslararası Göç Örgütü (IOM)'nün yayımladığı veriler küresel teknoloji, yatırım ve ulaşım imkânlarına bağlı olarak dünyadaki göçmenlerin sayısının 1965-2000 yılları arasında 75 milyondan 150 milyona çıkmış olduğunu göstermektedir. Bu durum göçün küresel düzeyde bir olgu olarak ön plana çıkmasına dayanak oluşturmaktadır (Castles ve Miller, 2008, s.8).

Göç olgusunu kuramsal açıdan inceleyen Raveisntein, Lee, Petersen ve Stouffer, daha çok ekonomik ve politik nedenler ile göç sürecinde karşılaşılan durumlara odaklanan bir yaklaşım ortaya koymuştur. Genel bir sebep olarak doğulan ülkedeki ekonomik, sosyal ve politik koşulların beklenen yaşam refahını sağlayamamasının insanları göçe ittiği kabul edilmektedir. Fakat sahip koşulların iyi olmamasının Amin, Wallerstein ve Frank'a göre bir nedeni olmalıdır. Bu durum dünya sisteminin küresel ölçekte bir kapitalist yapıya evrilmesi ile açıklanmaktadır. Amin, Wallerstein ve Frank, "Merkez-Çevre" adını verdikleri kuramlarında dünyanın kapitalistleşmeye başladığını ve kapitalizmin merkezi olan ülkelerin diğer ülkeleri birer uydu haline getirdiğini; bu sebeple de, insanların az gelişmişlikten ileri gelişmişliğe doğru göçe zorlandığını ortaya koymaktadır (Çağlayan, 2006). Dünyanın küresel ölçekli bir kapitalist düzende hareket edişi öncelikle sermayenin göçünü ve küresel yatırımları gündeme getirmektedir.

Küreselleşmenin modern bir ekonomik sistem olarak kapitalizmin küresel ölçekte uygulanışı olduğunu savunan Immanuel Wallerstein, "Dünya Sistemi" (The World System Theory) adlı teorisinde dünya düzeninin Birinci, İkinci ve Üçüncü Dünya şeklinde tanımlanmasına karşı çıkmıştır. Birinci Dünya ülkeleri endüstriyel gelişim ve serbest piyasa uygulamasında en ileri ülkeleri oluşturmaktadır. Batı ülkeleri, Japonya ve Yeni Zelanda gibi ülkeler bu grupta yer almaktadır. İkinci Dünya olarak adlandırılan grupta ise endüstrinin devlet eliyle planlandığı bir ekonomi ile varlık gösteren Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa ülkeleri; Üçüncü Dünya'da da endüstriyel olarak gelişmekte olan ve bir yönleriyle de tarıma dayalı bir ekonomi içinde varlık gösteren Çin, Hindistan, Afrika ve Güney Amerika ülkeleri bulunmaktadır. Üçüncü Dünya ülkelerinin diğer bir kısmı da birinci dünyayı örnek alan ve endüstriyel gelişim sürecinde olan Hong Kong, Güney Kore, Brezilya ve

Meksika gibi ülkelerden oluşmaktadır (Giddens, 2009, s.121; 128-129) Wallerstein, dünya düzenini modern ekonomi merkezinde şekillenen kapitalist varlıklara göre sınıflanmaktadır. “Merkez, Yarı Çevre ve Uzak Çevre” adı verilen bu tasnifte uluslararası devletler düzeni kapitalist sınıf ile işçi sınıfı mantığıyla oluşmaktadır iddiası bulunmaktadır. Bu durumda merkez ülkeler işveren, çevre ülkeler de işçi sınıfı olarak konumlanmaktadır. Bu durum Marksist teorinin önemli bir tarafı olan sınıf çatışması olgusunun küresel boyutta işlerlik kazandığına işaret etmektedir. Wallerstein yenedünya düzeninin modern ve kapitalist değerler merkezinde gelişmesinin tarihsel ark planında batılı ülkelerin sömürgeci ve kolonyal faaliyetlerini görmekte ve bu sebeple yeryüzünün ortak bir hammadde kaynağı ve pazar haline gelmesi için uğraş verdiklerini iddia etmektedir.

Küresel yapılanmanın merkezinde kapitalist ekonomin yer almaya başlaması göçün de kapitalist ilişkiler ağı içinde değerlendirilmesini zorunlu hale getirmektedir. 1980'lerde küreselleşmenin etkisiyle ortaya çıkan neoliberal politikalar sanayi yatırımlarının ülkeler arası dolaşıma çıkmasına neden olmaya başlamıştır. Böylelikle istihdamın işçiliğin ucuz olduğu ülkelere kayması batı Avrupa'da istihdama bağlı göçmenlik sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Kaya (2008, s.36)'nın, Fransa'daki Türk göçmenler üzerine yaptığı araştırma; 1980 sonrası yaşanan sanayisizleşme sürecinin göçmenleri olumsuz etkilediğini; bu sebeple işsizlik, yoksulluk, yabancı düşmanlığı ve ırkçılık gibi toplumsal sorunların ortaya çıktığını göstermektedir.

Fransa ve Türkiye arasındaki göç ilişkilerine bakıldığında yukarıda belirtilen kuramsal çerçeveyi destekler nitelikte gelişmeler yaşanmıştır. Hüküm ve Şalom (Akt. Danış ve Üstel, 2008, s.4-6)'un kaydettiği istatistiğe göre 1962 yılında Fransa'da Türk kökenli yalnızca 111 işçi bulunmaktadır. Fransa ile Türkiye arasındaki ilk resmi göç anlaşması özellikle inşaat ve otomotiv sektörünü beslemek amacıyla 1965 yılında imzalanmış ve süreç 1970'lerin başına kadar gelişme kaydetmiş; 1974'e gelindiğinde ise Fransa artık göçmen almak istemediğini Türk hükümetine bildirmiş ve böylelikle Fransa'ya göç kesintiye uğramıştır. Bu dönemden sonra akış daha çok belli özel ihtiyaçlara binaen (nominatif) yapılmaya başlamıştır. 1980'lere gelindiğinde ise “postendüstriyel ve küresel politikalara” bağlı olarak gelişen (Barou,

2012, s.644) istihdam piyasasındaki daralma sebebiyle Türkler¹⁷ ülkenin her yerine dağılmak durumunda kalmıştır. İstihdam piyasasındaki bu daralma genel anlamda dünya çapındaki küreselleşmeye bağlı “dış yatırım, maliyet azaltıcı ve sahadaki teknoloji kullanımını arttırıcı” önlemlerle açıklanabilmektedir. Tüm bu gelişmeler geleneksel göç hareketinin küresel ekonomiye bağımlı ve kapitalist sistemin dayattığı zorunlulukları içeren bir yapıya evrilmesine dayanak oluşturmaktadır.

Küreselleşmenin yoğunlaşmaya başladığı 1990’larla birlikte ise göç olgusu göçmenliğin küresel sermaye hareketliliği üzerinden tanımlanan; ulus ötesi kimlik ve kozmopolit yaşam biçimlerini içeren bir olgu olarak karşımıza çıkacaktır. İleri teknoloji içeren ulaşım ve iletişim imkânları ile küresel yatırımlar insanların birden fazla mekânda ve birden fazla kimlik içinde yaşayabilmesine; çoklu mesleki ve kültürel deneyimler kazanmasına olanak sunar hale gelecektir. Bu durum aile ve akrabalık ilişkilerinin de benzer şekilde yerel düzeyden evrensel düzeye doğru akış gösterdiği çoklu bağlantılar içeren bir yapıyı evrilmesinde önemli bir etki üstlenecektir (Al-Ali ve Koser, 2002, s.3).

Küreselleşme ile birlikte göç deneyimi artık bir yaşam biçimi haline dönüşmektedir. Castell’s ve Held küresel göçü; karşılıklı bağımlılıklar, çok merkezden yönetilen sınır ötesi sermaye, fikir ve yatırım akışı olarak görülmekte ve bu açıdan dolaşımın sürekli hale geldiği bir durumun varlığına işaret etmektedir. Küresel göç içinde hareket eden sadece insanlar değil, “fikirler, sanat eserleri, modeller, tasarımlar” dahası soyut olan her şeydir (Castles ve Miller, 2008, s.3-16).

Dijk (2006, s.2), teknolojik gelişmelerin toplum bazındaki yansımaları toplumun küresel çapta çoklu ağlarla birbirine bağlanması olarak görmektedir. Uydu, mobil telefon ve internet gibi teknolojilerin toplumun küresel çapta bir ağ toplumu (network society) haline gelmesinde başat bir itici güç oluşturduğunu düşünen Dijk (2006), bilgi otobanları (information highway) ve bilgi trafiği gibi gelişmelerin hareketin fiziksel doğasının soyut; bilgi (veri) kökenli bir yapıya evrilmesine neden olarak görmektedir. Bu bağlamda Kubeck’in “sosyal ekosistem” tanımı insanın

¹⁷Türkiye Cumhuriyeti Çalışma Bakanlığı verilerine göre sayıları 400 bine ulaşan Türk göçmenlerin, Fransa'ya göçlerinde etkili olan Türkiye'deki faktörler arasında 1971 ve 1980 askeri darbeleri, 1990'larda Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da yaşanan askeri çatışmalar önemli bir yer tutar.

dijital ağlarla birbirine bağlı dünya toplumu haline geldiğini işaret etmektedir. Nasıl ki insan vücudu organlardan, sosyal ağlar da insanlardan oluşuyorsa ağ toplumu da internet aracılığıyla kurulan küresel toplumdandır. Bilgisayar ağlarıyla kurulan bu toplumun temelinde teknolojik ve enformasyonel olarak birbirine bağlanma durumu yer almaktadır (Fuchs, 2007, s.52-53).

Medya ve ekonominin küresel çapta toplumları birbiriyle bağlantılanması gerek sosyal ve ekonomik bakımdan geri kalmış ülkelerin öz toplumları gerekse azınlıkların gelişimine de katkı sağlamaktadır. Ağ toplumu, Çin ve Hindistan gibi endüstri öncesi toplumların endüstri veya sonrası toplumsal özelliklere sahip bir toplumsallık yaşamalarına olanak sağladığı gibi (Dijk 2006, s.2) Tapia'nın belirttiği diaspora gibi ulus ötesi toplulukların da başta kendi kültürel kaynakları olmak üzere diğer dünya kültürleri ile etkileşim içine girmesine de imkan sağlamaktadır. Bu bağlamda Bruneau (Hüküm 2005'ten Akt. Danış ve Üstel 2008), ağ toplumunun sunduğu imkânlarla diasporanın ulusal bilinç anlamında güçlendiğini, hatta siyasal bir örgütlenme içine dahi girebildiğini ve kendi ana yurtlarıyla var olan kültürel bağlarını kuvvetlendirdiğini belirtmektedir (Danış ve Üstel, 2008, s.11-26).

Sadran (Akt. Kaya, 2008, s.45), Fransa'nın 1998 yılında ev sahipliği yaptığı Dünya Kupası sonrası yapılan kutlamalarda Fransız milli takımı içindeki futbolcuların mavi, beyaz ve kırmızı renklerden oluşan Fransız bayrağı altında değil de siyah, beyaz Arap (Beur) renkleri altında buluşmayı tercih etmeleri; aynı şekilde 2014'teki Dünya Kupası sırasında, Rusya'yı yenen Cezayirlilerin Fransız sokaklarında yaptıkları gösteriler ulusal yapı içinde diasporik dayanışma biçimlerinin ağ toplumu bağlamında güçlendiğine işaret olarak kabul edilmektedir (Özer, 2015, s.34-35).

Teknolojinin toplumun sınır sisteminin yerini alması insan ve değer trafiğinin (human traffic) de artmasına neden olmaktadır. Teknoloji, ulaşım sistemlerini geliştirdikçe insanlar daha fazla etkileşim içine girmekte; bu da ulus, kültür ve kişilerin çok bağlantılı bir biçimde hem ulusal sınırlar içinde hem de ulus ötesi ölçekte hareket halinde olmasına neden olmaktadır. Bu durum ev ile dışarı kavramlarının iç içe geçmesini, megapoliten yaşantı içinde yerli ve yabancı unsurların yoğun biçimde bir arada oluşunu zorunlu hale getirmektedir. (Al-Ali ve Koser, 2002, s.8; Bauman, 2006, s.57-58).

İnternet, televizyon ve uydu teknolojilerindeki gelişmeler ile göç ilişkisinden doğan bir kavram olarak “yersizyurtsuzlaşma” ile “kimlik arayışı” küresel dünyada birey ve toplumun dönüşümünü ifade etmek için kullanılmaktadır. Küreselleşmeyi “yersizyurtsuzlaşma” olarak ele alan Appadurai, Featherstone ve Latouche gibi kuramcılar insan ve yurt ilişkisinin toprağa bağımlı yapısının küreselleşme ile birlikte ortadan kalkmaya başladığı görüşündedir. Thompson’un “delocalization” (yersizleştirme) Giddens (2010)’ın ise “displacement” (yersizleştirme) olarak tanımladığı küreselleşme sürecinde Morley ve Robin yerlerin artık kimliklerimizin destekçisi olmadığını savunmaktadır (Robin ve Morley, 2011). Giddens’a göre yerellik küreselleşmenin etkisiyle artık ulus ötesi etkiler taşıyan bir yerellik haline gelmekte; mekân, zaman ve toprağın kısıtlayıcı sınırlarını aşmaktadır (Tomlinson 2004, s.149).

Küresel göçün doğurduğu “yersizyurtsuzlaşma”nın çoklu kimlikler yaratma durumu en çok ulusların kimliğini tehdit etmektedir. Avrupa Birliği bugün için 28 üye ülkeye ulaşmış ve tarihinin en geniş sınırlarına dayanmıştır. Batı Avrupa ülkelerinden farklı olarak Doğu Avrupa ülkelerinin de birlik içinde yer almaya başlayıp serbest dolaşım hakkı kazanmaları Avrupa kültürünü korumaya dair ciddi çatışmaları da başlatmış gözükmektedir. Avrupa Birliği’nin Doğu Bloğu ile yaşadığı durumun benzerini Suriye karşısında Türkiye yaşamaktadır. Türkiye ve Fransa’yı göç politikaları karşısında bir arada değerlendirmeyi sağlayacak ana parametre bu iki ülkenin küresel göçe “ulusal tehdit” gerçeği üzerinden ”güvenlik” ve “kontrol” odaklı olarak yaklaşmasında ortaya çıkmaktadır. Amerika’nın 11 Eylül sonrasında takındığı aşırı kamu güvenliği tavrına benzer bu tavır, halkın yabancılara karşı düşmanlığını pekiştirmiş; aşırı kamu güvenliği vurgusu toplumsal barışı sağlamak noktasında huzursuzluklara neden olmuştur (Özer, 2015, s.14-15).

Son dönemlerde yayınlanan istatistikler Fransa ve Türkiye’nin küresel politikalar nedeniyle yoğun göç akımına maruz kaldığını göstermektedir. Fransız Ulusal İstatistik Kurumu (Institut national de la statistique et des études économiques-INSEE)’nun 2012 verilerine göre ülkede 5 Milyon 714 bin göçmen yaşamaktadır. Fransa’nın göçmen nüfusu Avrupa’nın %36,8’ine denk gelmekte olup genel içinde¹⁸

¹⁸ Fransa’nın 1 Ocak 2015 tarihli nüfus sayımında 64.204,247 olan toplam nüfusu içinde (INSEE, 2015) göçmenlerin sayısı 5.714,45 (2012 itibariyle) olarak öne çıkmıştır. Bu rakamın Calais’de yaşanan gelişmeler itibariyle önemli ölçüde artış gösterdiği bilinmektedir (Euronews, 2015). 2013

oldukça yüksek bir seviyeyi göstermektedir. Dünya Bankası'nın 2011 Türkiye raporunda bakıldığında ise Türkiye'deki göçmenlerin toplam nüfusu Bir Milyon Dört yüz On (1.410,9) kişiden oluşur şekilde gözükmektedir. Bu rakamın toplam nüfusa oranı %1,9'dur (World Bank, 2011, s.246). Fakat Suriyeli mülteci akınından sonra 2015 itibariyle Türkiye'deki göçmen nüfusta oldukça önemli seviyede bir artış yaşamıştır. Göç İdaresi Genel Müdürü Atilla Toros'un Suriyeli göçmenlere ilişkin yaptığı açıklamada kayıtlı Bir Milyon Dokuzyüz Beşbin Dokuzyüz Seksendört (1.905,984) göçmenin bulunduğunu belirtmesi göç olgusunun Fransa'da olduğu gibi Türkiye'de de önemli bir konu haline geldiğini göstermektedir (Şen, 2015).

1.4. Küreselleşen Dünyada Kültür ve Kimlik Temsilleri

Kültür kavramının tarihsel kökenlerine bakıldığında Latince "Cultura" ve "Colere"den geldiğini ve "ekip-biçmek" anlamlarında kullanıldığı göze çarpmaktadır. Fransa'da 17. yüzyıla kadar kültür kelimesi bu anlamda kullanılmışken Voltaire "insan zekâsı ile kültür arasında soyut bir ilişkinin" varlığını ortaya koyunca kültür kelimesinin anlam boyutları da genişlemeye başlamıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde bu bağlamda Fransız ve İngilizlerin kültür yerine medeniyet anlamında "civilisation"u tercih ettikleri görülmektedir. Üretim bakımından toprağa bağımlı bir kültürden teknolojiye bağlı bilgi ve düşünce (soyut) kültürüne geçişi ifade eden bu değişim insanoğlunun mekân ve zaman bağımlılığından kurtulmasını da işaret etmektedir. Voltaire'in belirttiği düşünsel aydınlanma bilimin gelişimine, bilimin gelişimi de endüstri ve modern kentlerin doğuşuna imkân tanımıştır. Bu süreçte kültür de daha kapsamlı ve çok boyutlu bir anlam yapısına doğru gelişme kaydetmiştir (Güvenç, 2003, s.96).

Bozkurt (2003, s.98)'a göre kültür ve kültürel gelişimin temelinde insanoğlunun doğadan azami derecede faydalanma arzusu yatmaktadır. İnsan ile doğa arasındaki ilişki biçimleri bilimsel, ekonomik ve sosyal gelişmeleri tetiklemekte, belli rekabet

itibariyle Fransa nüfusunun % 6,2'lik kısmı yabancılardan oluşuyorken bu rakam diğer Birlik ülkelerinde örneğin Lüksemburg'da %44, Letonya'da %15, İrlanda ve Avusturya'da %11, Almanya'da %9, Birleşik Krallık ve İtalya'da %7, İsveç ve Danimarka'da ise %6 civarında seyretmiştir (INSEE, 2013).

alanlarının oluşmasını meydana getirmektedir. Küreselleşme olgusu ile insanlığın belirtilen bu arzusu arasında da doğadan azami biçimde faydalanma isteği yönünde bir ilişki yer almaktadır. Mekân, zaman ve imkânların kısıtlayıcı doğasını “aşma” emeline yönelik gelişen bu arzu, bilim ve teknolojinin gelişmesini sağlamış; dolayısıyla medeniyetin (civilisation) önünü açmıştır.

Doğadan azami biçimde “yararlanma” ve onu “kontrol” altına alma güdüsü modernizmin doğuşunda da etkili olmuştur. Giddens, modernliğin tarihsel süreç içinde başlı başına farklı bir dönem olduğunu düşünmektedir. “Evrimsel anlayışın tanımıyla tarih, avcı ve toplayıcıların “küçük ve yalıtılmış” tarihleriyle başlar, ürün toplayan ve hayvancılıkla uğraşan toplulukların gelişimine ve oradan da tarıma dayalı devletlerin oluşumuna kadar devam ederek Batıdaki modern toplumların ortaya çıkışıyla sonuca varır” görüşüne sahip olan Giddens’a göre modern dönem, kuralları ve dinamikleri itibariyle kendinden önceki dönemlerden temel olarak farklılık göstermektedir. Giddens, bu farklılığın temelinde, üretim, tüketim ve yerleşim biçimleriyle modern yaşamın “yer ve zamana olan bağlardan sıyrılarak” sınırlarının ötesine taşmasını görmektedir. Modern yaşamda zaman ölçülemeyecek derecede hızlı ve değişken; değişim ise küresel ölçek ve boyutlarda bir yoğunluk kazanmıştır. Bu özellikler mekânı yerellikten ayırıp evrenselleştirir bütünlükte (Giddens, 1981; Giddens, 2010, s.12-14).

Dunlap ve Andelman (Akt. Bauman, 2006, s.13) Giddens’in bahsettiği mekânın kısıtlayıcılardan arındırılmasını modern ticari işletmelerin varlığı ile açıklamaktadır. Modern işletmeler esasen o yörenin üretim biçimini de değiştirmektedir. Örneğin, bir yerde kurulan işletme, ortakları, çalışanları, tedarikçileri ve üretim araçları bakımından çok uluslu ve anonim bir yapıda ise küresel üretim sistemi içinde varlık göstermeye başlaması o şirketin yerelle olan ilişkisini de temelden değiştirmektedir. Modern ticari işletme kaynak, üretim ve pazarlama kültürü bağlamında yerel kalamayacak ölçüde “ulusötesi bir ekonomik faaliyet” olması onun yerelle olan kültürel bağlarını büyük ölçüde zayıflatmaktadır.

Mekân ve zamanın kısıtlayıcılardan arınmasının yaşattığı kültürel deneyimi uçak yolculukları, süper market, otel, havaalanı, fastfood restoranlar gibi mekan ve

deneyimlerde gözlemlemek mümkündür. Karl Marx'ın Grundrisse¹⁹'de "mekânın zaman tarafından yok edilmesi", David Harvey'in ise "zaman-mekân sıkıştırılması" adını verdikleri bu yolculuklarda mesafe kavramının anlamı da temelden değişmektedir: "Meksiko City, artık Madrid'den 8800 km uzakta değil, on bir saat uçuş uzaklığındadır". Tomlinson mekânın yere bağlı kültürel özelliklerinden arındırılmasının gerçek bir yolculuk deneyimi sunmadığı eleştirisinde bulunmaktadır. Böyle bir uçak yolculuğunda Tomlinson'a göre kabin zamanı ile toplumsal-kültürel mesafe alınamamaktadır. Bu durum küreselleşmenin mekân üzerinde yarattığı önemli bir sorun olarak kabul edilmektedir. Augé'nin, süper market, otel, fastfood restoranları gibi mekânları da uçak yolculukları veya havaalanları gibi görmesinin nedeni Tomlinson'un belirttiği "mekânların kültürel bağlarından koparılmış" olmalarıyla ilişkilidir. Bauman bu duruma insan-mekân ilişkisine ekranın tek taraflılığı, dolaylı oluşu ve yabancılaştırıcı özelliğine atıfta bulunarak değinir. Bauman, uzaktaki kişi ya da nesnelerin televizyon aracılığıyla "teledolayımlanmış" şekilde deneyimlendiğini; bunun sterilize edilmiş (örneğin güvenli ve prezervatifli cinsellik benzeri) bir deneyime benzediğini düşünmektedir. "Telegörsel deneyim", Bauman'a göre, sadece yapay bir deneyim değil; gerçek kültürel, duygusal, ahlaki karşılaşmaların olmadığı bir düzendir. Bauman'ın "Telekent"i, içinde beden ve ahlak sahibi olan gerçek insanlarla karşılaşılabilen "gerçek kent"in olumsuz ötekisidir. Burada var oluş tarzları saf 'dış görünüşe' indirgenmiş insanlarla karşılaşılır ve bu insanlar artık eğlendirici özelliklerini yitirdiklerinde ekrandan, dolayısıyla da dünyadan zaptlanabilirler. (Tomlinson, 2004, s.11-32) Gouldner (2013) bunun rastgele değil bilinç endüstrisi tarafından planlı bir şekilde gerçekleştirildiğini; bunu tüketim kültürünü yüceltici bir döngü içinde "teledolayım" yayan bu endüstrinin ideoloji karşısında elde ettiği bir başarısı olarak görmektedir. (Gouldner, 2013, s.357).

Modern dünya, gerçekliği yerelliğinden kopardığından onu dilediği gibi biçimlendirebilmektedir. Küreselleşme ile birlikte gündeme gelen küresel enformasyon akışı mekânı ve üstündeki yapıları fiziksel gerçeklerinden koparıp "sibernetik" bir şekilde yeniden var etmektedir. Virilio'ya göre artık mekân gerçekte

¹⁹ Karl Marx'ın *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie* (Politik Ekonominin Eleştirisinin Bir Özeti) adlı çalışması.

yoktur. Çünkü “Bilgisayar terminalleri ile video monitörlerinin birbirine bağlanmasıyla birlikte, burası orası arasındaki ayırım artık anlamsız hale gelmiştir” (Akt. Bauman, 2006, s.25) Baudrillard yok edilen bu somut gerçeğin bir daha geri dönmeyeceğini ve gerçeğin yerini artık “simulakr”ların aldığını söylemektedir:

“Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Böylelikle gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle gerçeğin akılcı bir görünüme sahip olmasına gerek yoktur, çünkü ‘gerçek’ ideal ya da olumsuz süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülebilecek) bir durumda değildir. Gerçek artık işlemsel bir görünüme sahiptir. Aslında buna gerçek bile denilemez, çünkü çevresinde onu sarıp sarmalayan bir düşsellik yoktur. Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modeller yayan, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek yani hipergerçektir (Baudrillard, 2013, s. 15).”

Flusty (Akt. Bauman, 2006, s.29) *Building Paranoia* adlı çalışmasında mekânın bu kültürel dönüşümünü kamusal alanın yok oluşuyla dile getirmektedir. Flusty bu söylemiyle, mekânın özel olarak tasarlanmış, tüketim mekânları haline getirilişine dikkat çekmektedir. Bahsedilen bu mekânların en belirgin özelliği ödemeli olması, dışlayıcı ve denetleyici şekilde işlemesidir. Bu mekânlara örnek olarak alışveriş merkezlerini örnek veren Bauman (2006) buraların simüle edilmiş mekânlar olduğu görüşünü dile getirmektedir:

“ (...) Alışveriş merkezleri öyle düzenlenmiştir ki, insanlar sürekli etrafa bakarak, gözlerini sonsuz sayıda cazip maldan ayırmadan, ama hiçbirinin başında da fazla dikilmeden bir oraya bir buraya gidip gelirler; durup birbirleriyle iki çift laf etmelerine, birbirlerinin yüzüne bakmalarına, tezgâhta sergilenen nesnelere dışında bir şey düşünmelerine, ölçüp biçmelerine ve tartışmalarına (vakitlerini ticari değeri olmayan şeylere harcamalarına) imkân yoktur. (Bauman, 2006, s.30).”

Kültürün mekânsızlaşması ya da mekânın kültürden arındırılması şeklinde belirlenebilen küresel kültür durumu “tasarım yapmak” ve “denetim altına almak” gibi bazı kilit kavramları öne çıkarmaktadır. Denetim ile kapitalizm arasında ilişkilerin küresel ölçekte yaygınlık kazanmasında McDonald’s tarzı işletmeciliğinin bir rol model olarak öne çıktığı görülmektedir. Modern kapitalist ekonomi içinde dizayn

edilmiş olan bu modelin²⁰ temel ilkeleri verimlilik, hesaplanabilirlik, öngörülebilirlik ve denetim olarak belirginleşmektedir (Ritzer, 2011, s.31-39).

McDonald's tarzı işletim mantığının yerleştirilebilmesi için öncelikle mekânın modern kapitalist ilkelerce yeniden dizayn edilmesi gerekmektedir. Bu da mekânın fedoal değerler gibi toprağa/yerelliğe bağımlı aidiyetlerden arındırılarak modern ekonomi için hazır hale getirilmesi gerekmektedir. Rostow'un ekonomik kalkınma tezinde belirleşen bu durum Huntington, Almond ve Pye'nin yaklaşımlarında Batı tipi sosyo-kültürel değerler sisteminin Batı dışındaki diğer dünya için de geçerli hale getirilmesinin Batının dünya üzerindeki denetimi olarak kendini göstermektedir (Erdoğan ve Alemdar, 2002, 2-30). Giddens (2010, s.58) Batı'nın, kendisi dışındaki dünyayı "denetim" altından tutmak için geliştirdiği modern dönüştürücüyü dört ayakta tutan bir araca benzetmektedir. Şemanın bir ayağı "enformasyonun ve toplumsal denetlemenin kontrolü olarak gözetim" iken diğeri, "rekabetçi emek ve ürün piyasaları bağlamında sermaye birikimi olarak kapitalizm", bir üçüncüsü "savaşın endüstrileşmesi bağlamında şiddet araçlarının kontrolü olarak askeri iktidar", dördüncü ve son olarak da doğanın dönüştürülmesi ve yapay çevrenin gelişimi olarak endüstriyalizmdir". Batı tarafından küresel ölçekte gerçekleştirilmesi hedeflenen bu denetim arzusunun temelinde Weber ise "Kalvenizm" ve "Protestan" ahlakını görmektedir:

"İlk dönem kapitalizminin kesin olarak ortaya çıktığı yer neresi olursa olsun, başlangıçtan itibaren çileciliğin ve açgözlülüğün bir arada işlediği açıkça görülmektedir. Birisi burjuvanın sağduyulu hesapçı tutumunu ifade ederken, diğeri modern ekonomide ve teknolojide

²⁰ **Verimlilik:** Kısa zamanda doyurur. Kısa zamanda doyunluk hissi verir. Zahmet çekmeden yemeğe çabuk ulaşma imkânı sunar. Çalışanlar da yakından denetlenir. Etkili ve verimli çalışmak hedeflenir. **Hesaplanabilirlik:** Porsiyon büyüklüğü, maliyet, ürünü almak için gereken zaman hesaplanır ölçüde gerçekleşir. Bir şeyden çok almak ya da çabuk almak o şeyin iyi olması anlamına gelir. Bu sebeple nicelik nitelikte eşit hale gelir. Ayrıca yemek yapmak için harcanan zaman, yemek almak için gidip gelinen zaman da bir karşılaştırma konusu haline gelir. Çalışanlar da bu açıdan önemlidir; az paraya çok hızlı ve çok iş yapmaları beklenir. **Öngörülebilirlik:** McDonald's ürün ve hizmetleri her yerde ve her zaman aynı olacağını garanti eder. Kötü lezzet ya da daha iyi lezzet gibi sürprizler bu hizmet anlayışının içinde yoktur. **Denetim:** Tüketenler denetlenmektedir çünkü yazılar, sınırlı mönüler, az seçenekler, rahatsız iskemleler yemek yiyenleri hemen yiyip çıkmak zorunda bırakır. Çalışanlar da kullanılan robotik teknolojilerle denetim altında tutulur (Ritzer, 2011, s.31-39).

açıklandığı gibi, anlayışı sonsuz hudut düsturu üzerine kurulu olan, hedefini doğanın tümüyle dönüştürülmesi olarak belirleyen ve bunu gerçekleştirmek için yerinde duramayan Faustçu dürtüdür. Bu iki dürtünün birbirine geçmesi, akılcılık kavramına ilişkin modern algıyı biçimlendirmiştir (Bell, 2013, s.371)”

Giddens (2010, s.58), modernliğin kurumsal özelliklerinin onun küreselleştirici karakterini de ortaya koyduğunu düşünmektedir. Giddens (2010)’a göre yersizleştirici karakterdeki modernlik her şeyi küreyle eş zamanlı bir ilişki içine sokmaktadır. Bu yapı içinde ulusal ya da yerel kimliklerin güçlenmesi görülebileceği gibi törpülenmesi de gündeme gelebilmektedir. Küreselleşme süreci modernliğin doğası gereği bir zaman-uzam uzaklaşması ve toplumsal esneme halidir. Bir toplum içinde gelişen olaylar ve sosyal süreçler küreselleştirici teknolojiler vasıtasıyla kendinden çok uzak yerlerde olup biten olaylarla neden-sonuç ilişkisi içinde bir arada olabilmektedir. Bu durum küresel bir determinizm anlamına da gelmektedir.

Küresel determinizm, Walter Benjamin’in modern ev yaşantısını “Fantazmagorya” kavramı ile açıklaması şeklinde de bir karşılık bulmaktadır. 19. yüzyıl Burjuva yaşamındaki “fantazmargorik ev”, adeta dünya sahnesinden bir kutu gibidir; uzakta olanı zaman ve mekân içinde bir araya getirmektedir. Morley ve Robins’in küreselle yerelliğin bulunduğu mekânlar olarak tanımladığı Batı modernliği içinde oluşmuş bu ev, dışarıya açılmış; küreyle etkileşimin gerçekleştiği bir mekâna dönüşmüştür. Bu evde yer alan telesekreter, faks, cep telefonu, uydu, televizyon, radyo gibi iletişim teknolojileri yerküreye açılmanın aracısı durumundadır. Bu durumda evin içine giren elektrik Giddens’a göre “geceyi sömürgeleştirmiştir”. Bunun nedeni gündelik yaşam ihtiyaçlarının elektrik sistemlerine bağımlı hale gelmiş olmasındadır. Evleri satın alırken karşılaşılan durumlar da bezer şekildedir. Örneğin satın alma işlemi küresel ekonomi ile ilişkilidir. Kredi ya da benzer bir şekilde kanallarla bir eve sahip olunması kişileri küresel finansal sistemlere bağlamaktadır (Tomlinson, 2004, s.78-81).

Williams ise teknolojik determinizm düşüncesine eleştirel olarak yaklaşmaktadır. 1780 ile 1840’lerde buhar gücünün endüstriye uygulanmaya başlanması, 1860-1910’ arası dönemde petrol ve elektrik gibi enerji kaynaklarının bulunması, 1950’lerden sonrasında nükleer enerji ve günümüzde de bilgisayar ve mikroçip teknolojilerinin gelişmesinin ardında Williams temel olarak üretim ilişkilerinin modernize edilmesini

ve kapitalist yapının varlığını görmektedir. Fakat modern kültürden soyutlayarak bu sürece bakmanın süreci teknolojik determinizme indirgeyeceği tehlikesine de işaret etmektedir (Williams, 1989, s.82-84).

Williams'ın yaklaşımında “teknolojinin gelişmesi ve belirleyici olması” piyasalardaki arz-talep ilişki bağlamında ele alınmaktadır. Williams toplumsal talebin varlığının teknolojik arzı doğurmakta olduğunu düşünmektedir. Williamscı terminolojide teknoloji, kendi başına doğan, büyüyen ve gelişen bir yapı değildir. Bir teknolojinin gelişmesi kendinden önceki dönemlerde ortaya atılan bilgi ve deneylere bağlı olarak gelişmekteyse de hangi teknolojinin üretileceği, o bilgilerin nerelerde ve hangi amaçlarla kullanılacağı o toplumun değerleri ile bir bakıma da kültürel ideolojisi ile ilişkilidir (Williams, 1989, s.124-128).

Toplumsal talebin sadece modernizmi geliştirmediğini, bunun yanında örneğin işçi hareketini de geliştirdiğini düşünen Thompson (2013) ise endüstri ve Sanayi Devrimi incelemelerinde toplumsal ve kültürel yapının nedenselliği konusunda Williams'la yakın düşüncededir. Thompson (2013), sanayi devrimi incelemelerinde devrimin kitleleri modern biçimde dönüştürücü etkisinin incelendiğini fakat işçi sınıfının geliştirdiği “sınıf bilincini koruma eyleminin” ise yeteri kadar fark edilmediğini belirtmektedir. Sanayi devrimi (rasyonalite ve akılcılık) ile katı toplumsal yapının esnemeye başladığını ve bunun işçi hareketleri için de anlam taşıdığını savunan Thompson (2013), bilinçli bir toplumun da doğmaya başladığına işaret etmektedir: "Sanayi Devrimi'nin gerçek kazanımlarından biri özsaygının ve siyasi bilincin gelişmesiydi. Bu gelişme, bazı batıl inançları ve sorgusuz itaat biçimlerini ortadan kaldırarak, belli baskı türlerinin hoş görülmesini imkânsız kıldı (Thompson, 2013, s.206-212)."

Küreselleşme ile kültür arasında ilişki kuran Foucault (2013) da iktidarın üretim biçimlerini siyasal değil Williams ve Thompson gibi kültürel olarak görmektedir. Sanayi ve sanayi sonrası toplumunda oluşan iktidar kültürünün özellikleri üzerinde duran Foucault (2013), iktidarın kendini “yeniden üretme” biçimlerine odaklanmaktadır. Giddens tarafından geç dönem modernizm (Tomlinson, 2004) diye anılan postmodern dünyada iktidar da yere ve zamana bağımlı bir iktidar olmaktan çıkmaktadır. Foucault (2013)'ya göre iktidar artık sadece kanun ve belli kurumlarla

sınırlı değil; söylem, düşünce, inanç ve hatta cinsellik gibi birçok kişisel yaşam alanında kendini göstermektedir (Foucault, 2013, s.237). Foucault iktidarı mimariden, eğitime, bürokrasiden aile örgütlenmesine her yerde görmektedir. Foucault'da "iktidar", toplumu ve insanı birer metin olarak konumlandığından özne ve nesne ilişkisiyle tanımlanmaktadır. Bu durum iktidar, toplum ve bireyin parçalanışına; çoklu rol ve kimliklerle tanımlanmasına neden olmaktadır. Modern ya da postmodern toplumda iktidar yukarıdan aşağıya işlememekte; her yerde iktidar üretimi yapılmaktadır. Kitleler de bu iktidarın kimi zaman bilinçli, çoğu zamansa bilinçsiz biçimde üretilmesine aracı olmaktadır. Foucault'un tanımladığı modern ya da postmodern iktidar yapısı içinde sınıfsal çatışma, şiddet, işçi-patron, efendi-köle, iyi-kötü ilişkisi kaybolmakta, yerine çoklu iktidar, disiplin ve bağımlılık yapıları, yerel ve etnik kimlikler, cinsiyet ve nüfus unsurları yerleşmektedir. (Güngör, 2013, s.243-247).

Bell (2013, s.36-370) modern dünya düzeninin bireyi ekonomi içinde varlık gösteren bir araca dönüştürdüğü görüşündedir. Birim maliyeti en aza indirerek maksimum fayda elde etmeyi amaçlayan ve bu yönde bir rasyonellik kurmaya çalışan modern düzende birey araç konumuna indirgenmektedir. Her şeyi bir sermaye ve yatırım aracı şeklinde tanımlayan modern ekonomi içinde insan, hedeflerine ulaşmak için özgürleşmeli ve kendisini aile, kültür ve toplum gibi yerele ve zamana bağlayan her şeyden kurtulmalıdır. Bu durumda kişiler kültürel taraflarıyla değil kârı arttırmaya çalışan araçlar ya da şeyler olarak anılmaktadır. Kişilerin bütünlüklü birer birey olmalarını engelleyen bu durum Foucault'un bahsettiği özne-nesne ilişkisinden kaynaklanmaktadır.

Lyotard ise insanın önce birey (Güngör, 2013, s.243-247) sonra da özne-nesne ilişkisi biçiminde ele alınışının ardında büyük anlatıların yerini alan modernizmi ve onun mekân, zaman ve kültür kavramlarını parçalayışını görmektedir. Lyotard (2013) anlatının çöküşünde eylemin amaçlarından eylemin araçlarına doğru bir kayışın neden olduğundan bahsetmektedir:

"Anlatının çöküşü, İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen ve vurguyu eylemin amaçlarından eylemin araçlarına kaydıran tekniklerin ve teknolojilerin bir sonucu olarak görülebileceği gibi, 1930-60 arası dönemde Keynesci yaklaşımın koruyucu yapısı karşısında geri çekilmek durumunda kalan ileri liberal kapitalizmin daha etkin bir şekilde yeniden düzenlenmesinin -

yani, komünist alternatifi yok eden ve mal ve hizmetlerin yarattığı bireysel hazzı öne çıkaran bir yenilenme sürecinin - bir sonucu olarak da görülebilir” (2013, s.383)

Llyotard (2013) geleceğin toplumunun Newtoncu antropolojinin alanından çok dil parçalarının içinde şekilleneceğini düşünmesi Foucault'nun iktidarın söylem içinde oluştuğunu iddia ettiği fikir ile paralellik göstermektedir. Bu yaklaşım insanlığın gelişiminin yapısalcı ve sistem kuramlarından çok heterojen dil yapıları ve dil oyunları ile karakterize olacağına işaret etmektedir. Llyotard (2013)'ın çoklukların birbiri arasında karışarak daha da büyüyeceğinden, bu anlamda disiplinlerin birbirinden kesin ayrımlarla ayrıldığı dönemlerin son bulacağından ve bilim dallarının iç içe geçerek yeni bilim dallarının doğuşuna tanıklık edeceğine dair düşüncesi postmodern dünyanın temel mottosunun sürekli değişim ve dönüşüm olduğunu göstermektedir: "Öğrenmenin spekülative hiyerarşisi bundan böyle yerini, sınırları sürekli değişim içinde olan içkin ve sanki 'düz' araştırma alanları ağı fikrine bırakmaktadır... (Llyotard 2013, s.382-385)"

BÖLÜM 2: KÜRESELLEŞEN DÜNYADA SİNEMA: ULUSÖTESİ SİNEMA

2.1. Sinemasal Bir Tür Olarak Ulusötesi Sinema

Sinemada ulusallığı sorunlu hale getiren durum üretim, tüketim, kültürel kimlik ve temsil konularının küreselleşmenin etkisiyle çok bağlamli, çok kültürlü ve çok merkezli bir hale gelmiş olmasıyla belirginleşir. Kinder'in 1993'de ulusal sinemaların yerel ve küresel bağlamda yeniden ele alınmasını önermesinden dört yıl sonra *Ulusötesi Çin Sineması* (Transnational Chinese Cinemas) adlı kitabıyla Sheldon Lu (1997) gelişen tele-iletişim teknolojilerinin ulusal sınırların kaybolmasındaki etkisi üzerinde durarak ulusötesi postmodern kültürel durumun sinemanın çehresini değiştirdiğine dikkat çekmiştir. Hamid Naficy ise *Bağımsız Ulusötesi Sinema* (Independent Transnational Cinema) adlı çalışmasında sürgün ve diasporik yönetmen sinemasına odaklanarak; küresel göçlerin Avrupa ve Amerikan sinemasının marjinalleşmesine yaptığı katkıyı gün yüzüne çıkarmıştır. Naficy (1996) hafıza, ikonografi, öznellik, arzu, kayboluş ve geçmişe özlem gibi kavramların sinemada ulusötesiliği doğurduğu görüşündedir. Sosyolog Hannerz (1996), antropolog Ong (1999) Balibar (2004), Gilroy (1993) Appadurai (1990) ve Hall gibi (1990) kuramcılar ulusötesi yurttaşlık, diasporik kimlik, ulusötesi kültürel ve sosyal akış vb. konular üzerinde durarak ulusötesi sinemanın daha iyi anlaşılabilmesi için zemin hazırlamıştır. Bilimsel mirasın 2000'lere gelindiğindeki yansıması ise Andrew Higson, Tim Bergfelder (2005) Elizabeth Ezra ve Terry Rowden (2006) gibi araştırmacıların ulusötesi sinema üzerine eğilmeleri ile sürmektedir (Higbee ve Lim, 2010, s.8).

Shohat ve Stam, küresel bir ölçekte dolaşım içinde yer alan ses, görüntü, mal ve insanların ulusal kimliklerinin dönüşümünde karmaşık biçimlerde etkili olduğu görüşündedir. Medya olgusunun ulusötesileşen bir medya sahipliğine bürünmesi kişi ya da toplulukları ait oldukları yerden bağımsız hale getirmektedir. Bu durum tek bir hayali cemaatin" yerine birçok "farklı hayali cemaatleri" doğurmaktadır. Shohat ve Stam'a göre medya, izleyicisini "kişiselleştirilmiş tüketim biçimleriyle" daha da atomize hale getirerek alternatif kimlik ve kültür biçimlerinin doğmasına olanak vermektedir. Tüm bu olgusal gerçeklikler toplumsal temellerin yerden ayrılmasına;

onların çok kültürlü hale gelerek ulusötesi bir öze kavuşmasına neden olmaktadır (Shohat ve Stam, 2013, s.1).

Ulusal-ulusötesi sinema tartışmasının iki ana ekseninde geliştiği gözlenmektedir. Bunların ilki ulusal sinemanın küreselleşmenin etkisiyle sınırlanarak işlevsiz hale gelmesi; diğeri de ulusal sinemanın yaşamına devam etmesi için küresel sermayeye ihtiyaç duymasıdır. Ulusay (2008), filmlerin belli bir ülkedeki kamu ya da özel girişimce finanse edilmesi, o ülkeye ait stüdyo ya da dış çekim mekânlarının kullanılması, o ülkede yaşayan yaratıcı yönetmen, oyuncu ve teknik ekibin katkısı ile oluşması, o ülkenin anadilinde seslendirilmesi ve o ülkenin kültürel, edebi ve sosyal dokusu ile hayat bulmasını filmlerin ulusal bağlamda değerlendirilmesini zorunlu hale getirdiği görüşündedir. Buna karşılık Higson ve Hayward 2000'li yıllarla birlikte küreselleşmeye dayalı kültürel çeşitlilik, alış-veriş ve karşılıklı nüfuz etme durumlarının ortaya çıkardığı “ortak yapım” olgusunun ulusal sinemaların belirtilen bu hedeflerini anlamsız hale getirdiği görüşündedir. Bu tartışmaların karşısında yer alan O'Regan'ın ise kendi kendini besleyebilen Hint ve Hollywood sinemaları dışında kalan diğer sinemaların kırılğan bir yapıda ve dışa bağımlı olduğunu; dış destek olmaksızın ciddi bir varlık gösteremeyeceğini savunmaktadır (Ulusay, 2008, s.69).

Higson (2006, s.18-19) ulusötesi sinemayı “küresel yolculuk” içinde gerçekleşen kültürel ve ekonomik bir “etkileşim” olarak görmekte ve ulusal sinemaların bu süreçte işlevsiz hale geldiğini dile getirmektedir. Bu alanın ilk örnekleri arasında yer alan *Atlantic* (1929) bir İngiliz-Alman ortak yapımı olup yönetmeni Ewald André Dupont İngiltere’de yaşayan bir Alman’dır. Bir İngiliz yönetmen olan Alan Parker, Hollywood yapımı filimi *Evita* (1996)'da bir Arjantin efsanesini işlemiştir. Yönetmeni İngiliz, yapımcısı ve sermayesi Amerikan, oyuncularını da çok uluslu olan *English Patient* (1996)'da ise Sri Lanka doğumlu bir Kanadalının anlatılışı bu sinemanın ulusallığını daha da tartışmalı hale getirmiştir. (Higson, 2006, s.18-19).

Ezra ve Rowden (2006, s.2) da Higson gibi ulusötesi sinemanın yeni bir şey olmadığını Chaplin, Hitchcock ve Lang'dan başlayarak günümüze kadar geldiğini; günümüzde ise Ang Lee, Mira Nair, Alfonso Cuaron gibi yönetmenlerle açılımlar gösterdiğini belirtmektedir. 1950 ve 1960'ların epik eserlerinde de ulusötesi yaklaşımların izini sürmek mümkün olsa da günümüzün ulusötesiliğini yaratan ya da

onu “farklı kılan” şey Ezra ve Rowden (2006)’a göre Avrupa ile Amerikan sinema geleneğinin büyük ölçüde dünyanın farklı yerlerine de yayılmış olmasında yatmaktadır. Avrupa’daki “auteur (yönetmen) sineması” geleneğinin Amerika’daki yansımaları olan Martin Scorsese, Francis Copolla, Quentin Tarantino, Woody Allen filmlerinde var olan etki biçimi günümüzde dünyanın her tarafına yayılmış; ulusal sinemaları çok kültürlü etkilerle melezlenir duruma getirmiş bir ulusötesi sinema gerçeği yaşanmaktadır.

Amerika’ya ilk göç eden yönetmenler sinemanın göçmenlikle ilişkisini başlatsalar da temelde Hollywood anlatı kalıpları içinde varlık göstermişlerdir. Almanya²¹, İsveç, Polonya, İtalya, İspanya, Avustralya, Japonya, Hollanda gibi ülkelerden birçok yönetmen²² “gelişmiş teknik olanaklar ve yüksek ücret politikası” dolayısıyla Amerika’yı tercih etmiştir. Günümüzde Ronald Emmerich (Kurtuluş Günü / Indipendence Day, 1996), Wolfgang Petersan (Ateş Hattında / In the Line of Fire, 1993), Paul Verhooven (Temel İçgüdü / Basic Instinct, 1992) Reny Harlin (Mavi Korku, Deep Blue Sea, 1999) gibi yönetmenlerin transfer yoluyla²³ geldikleri Amerika’da daha çok gişe filmleri (blockbuster) yaptıkları görülmektedir (Ulusay, 2008, s.36-41). Bu durum Amerika’ya göç eden yönetmenlerin Amerikan sinemasında kültürel bir dönüşüm yaratmak yerine mevcut teknik imkânları daha da geliştirerek Hollywood sinemasına hizmet ettikleri görülmektedir.

Literatür çalışmalarında ulusötesi sinemanın temelde üç şekilde ele alındığı görülmektedir. Bu çalışmalar ulusötesiliği, ulusallığın sorunlu doğası bağlamında ele almaktadır. Aşağıda belirtilecek olan ilk yaklaşımda ulusallık kuralcılık, tekdüzelik

²¹ Gemünden ve Kaes ise Nazi iktidarı zamanında 1933-1942 yılları arasında sinema sektörünün tüm alanlarından 800 sinemacının Amerika’ya kaçmak zorunda kaldığını bildirmektedir.

²² Almanya, İsveç, Polonya, Meksika, İtalya, İspanya, Avustralya, Japonya, Hollanda ve Finlandiya akla gelen ilk göç veren ülkeler arasındadır. Yönetmenler arasında ise Greta Gabro, Mihaly Kertesz, Michael Curtiz, Marlene Dietrich, Pola Negri, Ingrid Bergman, Ramon Navarro, Rudolph Valentino, Mel Gibson, Nicole Kidman, Rusell Crowe, Antonio Banderas, Penelope Cruz, Joseph von-Sternberg, Sessue Hayakawa, Douglas Sirk, Roman Polanski, Milos Forman, Paul Verhoeven, Ranny Harlin öne çıkmaktadır.

²³ Thomson ve Bordwell Amerika’ya yönetmen getirmek için MGM ve Warner Bros gibi şirketlerin bir süreçte önemli roller üstlendiğini belirtmektedir.

ve erkek egemen bir sınırlama durumu olarak anlamlandırılırken ulusötesilik buna karşıt biçimde çoğulculuk ya da alternatiflik ile ilişkilendirilmiştir. İkinci yaklaşımda da benzer şekilde ulusallık durumunun jeopolitik coğrafya; ortak tarih ve kültür ilişkileriyle sorunlu olduğu kabul edilmiştir. Bu yaklaşım tarihi yapanın tek bir insan olmadığı gibi tek bir ulusun da olamayacağı fikrinden hareketle tarihin tüm sosyolojik unsurların “ortak katılımıyla” inşa edildiği görüşündedir. Üçüncü yaklaşımda ise küresel göçlerin yarattığı duruma bağlı olarak Doğu-Batı, Avrupa-Amerika, beyaz-zenci, kapitalist-sosyalist gibi değerlerin göç halinde olmalarıyla ortaya çıkan bir ulusötesilikle karşılaşılmaktadır (Higbee ve Lim 2010, s.9-10):

YAKLAŞIM 1:

Higson (2000; 2002)'un kavramsallaştırdığı bu yaklaşımda ulusal anlatının kural koyucu, sınırlandırıcı, ulusötesinin ise alternatif ve açıklayıcı karakterde olduğu vurgulanmıştır. Ulusötesi sinema ülkenin dışında gelişebileceği gibi ülke sınırları içinde de siyasal, kültürel ve ekonomik yapıya karşıtlık ya da alternatiflikler içerebilir.

YAKLAŞIM 2:

Lu'nun *Transnational Chinese Cinemas* (Ulusötesi Çin Sineması, 1997), Nestingen ile Elkington'nun *Transnational Nordic Cinema* (Kuzeyin Ulusötesi Sineması, 2005), Tim Bergfelder, Sue Harris ve Sarah Street'in *European cinema of the 1930s* (1930'lar Avrupa Sineması, 2007) adlı çalışmaları ulusal sinemanın “ortak jeopolitik kültürel mirasın” etkisiyle şekillenen bir yapı olduğunu ve saf ulusallığın bu durumda sorunlu hale geldiğini söylemektedir. Bu durumda ulusal sinema yerine sinemanın ulus-üstü (supranational) karakteri daha geçerli hale gelmektedir. Nu yaklaşımın kültürlerarası diyalog ve etkileşimi baz aldığı söylenebilir.

YAKLAŞIM 3:

Üçüncü yaklaşım ise ulusötesi sinemayı diasporik, sürgün ve postkolonyal göç hareketleri bağlamında ele alan ve böylelikle kültürel aidiyet, Batı karşıtlığı (neokolonyalizm), ulusal kimliğin inşası, Avrupa merkezli ideolojik ve estetik anlatı biçimleri şeklinde sınıflandıran çalışmaları içermektedir. Naficy (2001), Marks 2000 ve Enwezor (2007)'un çalışmaları göçmenlik kategorileri olarak yer değiştirme,

kayboluş, kimlik aşınması ve güçlü ulusal anlatılara karşı direnç gibi konulara atıfta bulunmaktadır. Appadurai 1990 ve Gilroy (1993) bu yaklaşıma güç ilişkileri, merkez-çevre, küresel-yerel, misafir-ev gibi ikilikleri de dâhil etmektedir.

Ulusötesi sinema üretimine eleştirel yaklaşımlardan Shohat ve Stam ulusötesi sinemanın bir form olarak Hollywood merkezli endüstriyel, ideolojik ve estetik değerlerin dünya üzerindeki hâkimiyet biçimlerini temsil ettiğini düşünmektedir. Bir stereotip olarak yaratılan Amerikan rüyası Hollywood filmlerinde yer alan karakter, olay ve ilişki biçimleri ile açığa çıkmaktadır. Avusturyalı Russel Crowe, Fransız Juliette Binoche, Gallerli Catherine Zeta-Jones ve İspanyol Penelope Cruz gibi kimi oyuncular²⁴ bu filmlerde kendi ulusal kimlikleriyle yer almak yerine Amerikanlaşmanın evrensel bir değer olmasına hizmet eder bir halde varlık göstermektedir (Ezra and Rowden, 2006, s.2).

Shohat, 1960'ların sonuna kadar Anglo-Amerikan kültürünün asıl gücünün, beyazların üstünlüğü fikrini kitle iletişim araçları yoluyla yaygın bir kanı haline getirmesinde görmektedir. Shohat'a göre güzellik idealinin "beyaz kadın" ve "beyaz erkek" üzerinden egemen bir şekilde tarif edilmesini kadınlığın bedenlerden sürgün edilişi olarak görmektedir. Gobineau'ya göre beyaz ırk, güzelliği, gücü ve zekânın tanımını tekeli altına almıştır. Bu bakımdan Avrupa merkezli zihniyet temsillerinin Avrupa merkezinde temsil edilmesinden daha önemli bir şey varsa o da Üçüncü Dünya'da bu temsillerinin yaygınlık kazanmış olması olarak görülmektedir. Morena'nın Porto Rico'da, Arap-Yahudi (Sephardi) kadınların İsrail'de saçlarını sarıya boyatmaları, Kuzey Afrika ülkelerindeki güzellik yarışmalarında sarışınların kraliçe seçilmesi, Asyalı kadınların Batılı türdeşlerine kozmetik yollardan benzemeye çalışmaları Anglo-Amerikan kültürünün savunduğu beyaz ırkın üstünlüğüne olan inancın Üçüncü Dünya'daki pekiştirilişini örneklendirmektedir (Shohat, 2006, s.51).

Hannerz ve Enwezor (2007) ulusötesi sinemanın daha etkili bir şekilde kritik edilebilmesi için film özelinde ele alınan konuya, yönetmene, filmin ele aldığı sorunun toplumsal plandaki temeline, dahası tarihsel, kültürel ve ideolojik

²⁴ Liste İrlandalı Colin Farrell, İngiliz Kate Winslet ve Jude Law, İspanyol Antonio Banderas vb. isimlerle genişletilebilir.

bağlantıları oluşturan ülkesel gerçeklere eğilmenin daha anlamlı bir yaklaşım olacağı kanısındadır. Bu açıdan her filmde var olan farklılık diğerlerine benzemeyen bir ulusötesilik inşası sunabilmektedir. Bu anlamda Ferroukhi'nin iki farklı nesle dair vurgular içerir şekilde bir baba ile oğlunun Fransa'dan başlayıp Mekke'ye kadar yaptıkları yolculuğu anlatan *Le Grand Voyage* (Büyük Yolculuk, 2004) ile Okwui Enwozer'in İngiltere'deki İngiliz Kara Sinema Kollektifi (Black Audio Film's Collective-BAFC) güdümündeki (Higbee ve Lim 2010, s.12-13) filmleri birbirinden farklı açılımlar sunmaktadır.

Hill, Lahin, Caughie ve Alexander de Britanya sinemasındaki ulusötesilik içinde Afrikalı, Karayipli, Pakistanlı ve Hintli göçmenlerin yaptıkları filmlerin farklı açılımlar sunduğu görüşündedir. The Great London Council, British Film Institute ve Channel 4 gibi yapımcı kuruluşların fon sağladığı bu filmler Black Audio Film Collective ve Sankofa adlı çalışma grupları ile gerçekleştirilmiştir. *Territories* (Bölgeler, 1986), *The Passion of Remembrance* (Hatırlama Tutkusu, 1986), *Handsworth Songs* (Handsworth Şarkıları, 1986), *Looking for Langston* (Langston'u Aramak, Isaac Julien, 1986), *Dreaming Rivers* (Rüya Nehirler, Martine Attille, 1988), *Twilight City* (Alacakaranlık Şehri, Reece Auguiste, 1989) gibi filmler ilk akla gelenler arasındadır. Aynı şekilde Hanif Kureishi'nin senaryolarını yazdığı yönetmenliğini ise Frears'ın yaptığı *Benim Güzel Çamaşırhanem* (My Beautiful Laundrette, Stephen Frears, 1985), *Sammie and Rosie Get Laid*, London Kills Me (1991) ve *My Son the Fanatic* (Udayan Prased, 1997) ile *Kirli Tatlı Şeyler* (Dirty Pretty Things, Stephen Frears, 2002), *Duygudan da Öte* (Ae Fond Kiss, Ken Loach, 2004) Britanya ulusötesi sinemasının gelişimine örnek olarak verilebilir. Hill, Siyah Sinema ile diğer bağımsız Britanya filmleri arsındaki ayrıma ilişkin şu yönde bir saptama yapmaktadır:

“Frears/Kureishi filmleri geleneksel 'sanat sineması'nın sınırları içinde kalırken, siyah atölye çalışması filmleri, klasik anlatının ve gerçekliğin uyuşmalarından uzaklaşır. Siyah bağımsız filmler avant-garde'a yakındır ve ortak özellikleri şunlardır: film yapım süreci ile ilgili öz bilinçlilik, sinemanın bir araç oluşu vurgusu, geleneksel özdeşleşme tekniklerinin reddi, izleyicinin perdede gördükleri ile arasında eleştirel bir ilişki kurmasını cesaretlendirmek; estetik araçların eklettizmi ve kurmaca ile belgeselin karıştırılması (Ulusay, 2008, s.63-64)”

1990'lara gelindiğinde ise Britanya ulusötesi sinemasına kadın yönetmenlerin de dâhil olmaya başladığı ve anlatıda popüler kalıpların benimsendiği görülmektedir. Bunlar arasında Grunder Chadha'nın *Bhaji Plajda* (Bhajhi on the Beach, 1993), *Hayatımın Çalımını* (Bend it Like Beckham, 2002), *Gelinim Olur Musun?* (Bride and Prejudice, 2004) en çok bilinenlerdir. Anılan ilk filmde farklı yaşlarda bir grup Asyalı göçmen kadının Birmingham'dan sahil kasabası Blackpool'a yaptıkları günü birlik yolculuk anlatılır: “Film, geleneksel ile modern arasındaki gerilime, gençler ve daha yaşlılar arasındaki görüş ayrılıkları üzerinden, mizahi bir üslupla yaklaşır. (Ulusay, 2008, s.63-64)” Anılan ikinci filmde ise kamera geleneklere aykırı davranan Hintli bir kız ile hukuk okumak istemeyip kendini futbola veren beyaz bir İngiliz kız arasındaki diyaloga odaklanmaktadır. Anılan son film bir Jane Austen uyarlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Britanya, Hindistan ve Amerika ortak yapımı olan bu film Bollywood çizgisinde, Doğu ile Batı arasında bir köprü görevi üstlenmektedir. Şarkıları, dans sahneleri ile melez popüler sinema özelliği gösteren bu ve diğer Grunder Chadha'nın “geleneksel ile modern arasındaki çatışmayı belirgin bir mizah duygusuyla ele aldığı, seyirciye 'kendisini iyi hissettiren' filmleri, göçmen sinemasının iyimser ve kolay ihraç edilebilir örnekleri arasında yer alır (Ulusay, 2008, s.63-64).”

Vanderschelden (2007), Fransız sinemasının Fransız tarih, edebiyat ve sanatını popüler bir dille işleyerek uluslararası arenada (özellikle İngiltere'de) kendisine itibar kazandıracak filmlerle anlatmasının 1980'li yıllarda başladığını belirtmektedir. Aralarında *Jean de Florette* (Claude Berri, 1985), *Germinal* (Tohum, Berri, 1993) *Diva* (Jean-Jacques Beineix, 1980), *3782 le matin* (Jean-Jacques Beineix, 1986) *Le Grand Bleu* (Derin Mavi, Luc Besson, 1988), *Nikita* (Luc Besson, 1989) *Gazon Maudit* (Yön: Josiane Balasko, 1995), *Le Placard* (Dolap, Francis Veber, 1999) *Taxi* (Taksi, Gerard Pire, 1998) gibi filmlerin yer aldığı bu çalışmalar dünya çapında ses getirecektir.

Lequeret (2002), 2000'lere gelindiğinde ise Fransız sinemasının bu serüveninin *Le Fabuleux destin d'Amelie Poulain* (Amelie Poulain'in Eğlenceli Kaderi, Jean-Pierre Jeunet) ve *Le Pacte des Loups* (Kurtların Kardeşliği, Christophe Gans) gibi 10'u aşkın ülkede ciddi başarılar elden filmlerle taçlanacağını belirtmektedir. Bu durum Amerikan küresel sineması karşısında Fransız sinemasının kendini yenileme

çabasında olduğunu göstermesi bakımından önemlidir (Vanderschelden, 2007, s.38-40).

Fransız ulusötesi sineması üzerinde çalışan Tarr, Hayes ve O'Shaughnessy küresel gelişmelerin Fransız sinemasına yaptığı etkiyi iki eksenle ele almaktadır. Bunlar, Amerikan hegemonyası karşısında yürütülen Hollywood karşıtı yaklaşım ile *Transvergence and Francophone Cinema* (Uluslararası ve Frankofon Sinema, 2006) adlı konferansta dile getirilen Fransız sinemasının Hollywood dışı dünya; bunun içinde göçmenler, sürgünler ile Fransa'nın kültürel, siyasi ve iktisadi bakımdan iş birliği içinde olduğu ülke, topluluk, kişi ya da gruplar ile gerçekleştirdiği çalışmaları içermektedir (Tarr, 2007, s.4). Bu bağlamda Iordanova, örneğin Fransa'nın 1990-1996 arasında ECO adında bir fon oluşturduğunu ve Ulusal Sinema Merkezi (CNC), Dış İşleri, Kültür ve İletişim Bakanlığının koordinasyonunda Doğu Avrupa ve eski SSCB sinemalarını destekleme kararı aldığını bildirmektedir. Atılan bu adımların bölgede Fransız sinema endüstrisinin gelişimine katkı sağladığı görülmektedir (Ulusay, 2008, s. 30).

Ulusötesi sinema, ulusötesi deneyim yaşayan kişilerin yaşadıkları kültürlerarası deneyimi sinema alanına taşıdıkları bir alan olarak görülmektedir. Küreselleşme süreci içinde göçmenlerin yurt arayışı “çok bağlantılığın” içinde bir kozmopolitleşmeye neden olmaktadır. Küresel dünyanın düşünsel hareketliliğe sebep olan bu durumu kişinin yurt, ulusal kimlik ve kültür gibi kavramları tekrardan tanımlanmasına neden olmaktadır. Küresel dünyada yolculukların fiziksel olduğu kadar psikolojik veya ruhsal boyutta da yaşanıyor olması çok kültürlü anlatıların ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Ezra ve Rowden, 2006, s.7).

Hamid Naficy, çok kültürlülüğü işaret eden bu “aksanlı” filmlerin oluşumunda 1950'lerden sonra gelişen göç hareketlerini²⁵ etken olarak görmektedir. 1950 ile

²⁵ Küresel dünyada diaspora, sürgün ve emek göçü şeklinde beliren bu hareketlilikleri Cohen motivasyonlarına göre belli alt başlıklarla sınıflandırmaktadır. Aralarında, kurban veya sığınmacı (Yahudiler, Afrikalılar ve Ermeniler), emek (Hindular), ticaret (Çinli ve Lübnanlılar), kolonyal-impatorluk (Ruslar ve Britanyalıları) ve kültürel diaspora (Karayipliler)ların yer aldığı bu hareketlilikler farklı kültürlerle karşılaştıklarında anlatıda çok kültürlü yapıların oluşmasına neden olmaktadır. (Naficy 2006, s.114).

1970 arası dönemde Üçüncü Dünya'da sömürgeciliğin sona ermesine bağlı olarak batıya doğru göç hareketleri yaşanmış; sivil hakların gelişmeye başlaması ve savaş karşıtlığı gibi durumlar sinema anlatılarında kendisine yer bulmuştur. Göç hareketindeki ikinci dalga ise 1980'lerde başlayarak 1990'lar birlikte yoğunluk kazanan “küreselleştirici koşullarla” ilgilidir. Sosyalizm ve komünizmin çöküşü, işsizliğin artması ve gelişen iletişim ve ulaşım teknolojilerinin sunduğu kolaylıklar göçün yoğunlaşarak küresel bir nitelik kazanmasında başat nedenler olmuştur (Ulusay, 2008, s.43).

Naficy (2013, s.205-206) ulusötesi sinemasal üretimin temel özellikleri bakımından politik ve tür aşkın olduğunu belirtmektedir. 1920 ile 1940 arası dönemde Amerika'ya göç eden ilk yönetmenlerin yer aldığı ulusötesi üretim ile sonrası dönemlerdeki üretimler arasında bu sebeple bazı farklar bulunmaktadır. İlk hareket sonrası üretilen filmler “stüdyo sistemi”mindeki Hollywood'un filmleri iken sonrası dönemlerde üretilenler “bir gerilimin ve bağımsız üretimin” temsilcisi durumundadır. Neale (1983) türün Hollywood'a özgü bir durum olduğunu; sistemin, düzenin ve endüstriyel kaygıların ürünü olarak fonksiyon içerdiğini Hollywood dışı ulusötesi sinema için bu durumun değişmez olmaktan çıktığı görüşündedir. Naficy, türün izleyiciye vaat ettiği kolay okuma alışkanlığı sebebiyle tercih edildiğini belirtmektedir. Küresel göçlere bağlı günümüzün ulusötesi sineması, kurgusal, belgesel, etnografik ve öncü (avangart) türler arası sınırların kaybolmaya başladığı bir alanı temsil etmektedir. Yönetmen ve oyuncuların kişisel hikayeleri, belleklerinde taşıdıkları ikonlar, ana yurtlarından kopmaları sonucu oluşan arzu, kayıp, hasret ve nostalji gibi duygular ulusötesi sinemanın anlatı yapısını çok bağlamalı, parçalı, baskı ve fantezi unsurları ile harmanlanmış bir tür haline getirmekte; “süsleme içeren; elips, dairesel harekette ve entegre bir sinema” etkinliği olarak belirginleşmesinde söz sahibi olmaktadır (Naficy, 2013, s.205).

2.2. Ulusötesi Sinemanın Ekonomi-Politik Yapısı ve Temel Sorunları

Ulusötesi sinemanın ekonomi-politik ayağı dağıtım ve tüketim aşamalarında kendini göstermektedir. Küresel piyasada filmler, dağıtımına çıktıklarında da üretildikleri yerden bağımsız olarak çok uluslu bir dolaşıma tabi olmaktadır. Ulusötesi ekonomik düzende filmler farklı pazarlara göre gerek alt yazı, gerek dublaj, gerekse tekrar düzenleme veya sansürlenme gibi özelliklerle optimize edilerek sunulmaktadır (Higson, 2006, s.18-19).

Filmlerin Hollywood endüstrisi ile olan ilişkisini inceleyen Yoshimoto (2006) Hollywood'dan uzaklaştıkça filmlerin içerdiği çok kültürlü veya kozmopolitan özelliklerinin arttığını, fakat diğer taraftan da filmlerin ticari olarak yaşayabilmesi için üretim, dağıtım ve gösterim konusunda sıkıntılar yaşadığını savunmaktadır. Yoshimoto (2006)'nun temel kaygısı sinemanın gitgide Hollywood merkezli bir üretim biçimi haline gelmesinde belirginleşmektedir. Avrupa lehine dengelerin sağlanması amacıyla Anne Jäckel, Fransa'nın uluslararası arenada ortak yapımlarla Amerikan egemenliği karşısında nitelikli bir güç arayışı içinde olduğunu belirtmektedir. Bu bakımdan gerek Avrupa ülkeleri gerekse kendi kolonyal nüfusu ile giriştiği ortak film projeleri Fransa'nın kendi kültürel hegemonyasını aktif hale getirmek amacını göstermektedir (Tarr, 2007, s.4-5).

Uluslararası arenada Fransız adını duyuran ve Hollywood hegemonyasına alternatiflik içeren önemli projelerden biri 2000 yılında Besson ve Pierre-Ange Le Pogam (Guoumont'nun yönetmenlerinden) tarafından başlatılan Europacorp projesidir. Kaynakları arasında Fransız sermayesi, yönetmen sineması geleneği ve uluslararası oyuncu portföyü bulunan bu proje, Fransız yönetmen sineması geleneği ile Hollywood'un popüler anlatı geleneğini bir araya getirmiş melez bir sinema modelini oluşturmaktadır. Europacorp projesi ulusötesi planda Fransız kültürel politikalarının Amerikan sineması karşısında başat bir rol üstlenmesi için Hollywood tekniğini kendi lehine kullanarak hareket eden bir sinema projesi olması bakımından önem içermektedir (Vanderschelden, 2007, s.43).

Vanderschelden, (2007, s.39)'un bir yapımcı şirket olarak Europacorp'a ilişkin paylaşmış olduğu istatistik ilgili şirketin çok uluslu yapımlarla Fransız sinemasının dünya çapında etkin bir konuma yükselmesindeki rolünü de göstermektedir. Tabloda

yer alan filmler; yönetmen, yapımcı firmanın milliyeti, bütçe ve Fransa’da izlenme oranları açısından analiz edilmektedir:

Tablo 2. Ulusötesi Fransız Filmleri 1998-2005

| Film | Director (screenplay) | Producer Nationality | Budget | Box-office France In number of spectators Other box-office information |
|--|-------------------------------|-------------------------|--------|--|
| <i>Taxi</i> (1998) | Pirès (Besson) | Studio Canal France | €8m | 6.4m |
| <i>Taxi 2</i> (2000) | Krawczyk (Besson) | EuropaCorp France | €15m | 10.3m |
| <i>Taxi 3</i> (2003) | Krawczyk (Besson) | EuropaCorp France | €14.5m | €15m abroad /3.3m sp. |
| <i>Le Baiser mortel du dragon</i> (2001) | Nahon (Besson/Kamen/Li) | EuropaCorp France | €20m | 6.1m |
| | | | | 1.1m |
| | | | | \$13m |
| <i>Le Pacte des loups</i> (2000) | Gans (Cabel/Gans) | Studio Canal France | €32m | €55m abroad/8.9m sp. |
| | | | | 5.1m |
| | | | | \$10m (1.7m sp. US) |
| <i>Les Rivières pourpres</i> (2000) | Kassovitz (Kassovitz/Grangé) | Gaumont France | €16m | 3.2m |
| <i>Les Rivières pourpres 2</i> (2004) | Nahon (Besson) | EuropaCorp Fr/It/UK | €23.8m | 2m |
| <i>Transporter</i> (2002) | Yuen/Letterier (Besson/Kamen) | EuropaCorp France | \$21m | 0.53m |
| | | | | \$25m (US 2,600 screens) |
| <i>Transporter 2</i> (2005) | Letterier (Besson/Kamen) | EuropaCorp France/US | \$32m | 1.2m |
| | | | €24.m | \$43m/11m sp. |
| | | | | (US 3,300 screens) |
| <i>Yamakasi</i> (2001) | Zeitoun (Besson/Lyon/Séri) | EuropaCorp France | €7m | 3.2m |
| <i>Danny the Dog</i> (2005) | Letterier (Besson) | EuropaCorp France/GB/US | €17m | No US release |
| | | | | 0.75m |
| | | | | \$24m (US 2,000 screens) |
| <i>Banlieue 13</i> (2004) | Morel (Besson/Nacéri) | EuropaCorp France | €13m | 0.96m |
| | | | | No US release |
| <i>Blueberry</i> (2003) | Kounen (Collective) | UGC Fr/UK/Mexico | €34m | 0.8m |
| <i>Immortal</i> (2002) | Bilal (Bilal) | Telema France | €22m | 1m |
| <i>Vidocq</i> (2001) | Pitof (Grangé/Pitof) | Studio Canal France | €23m | 1.9m |
| <i>Un long dimanche</i> (2004) | Jeunet (Laurent) | Warner | €45m | 4.5m |
| | | | | \$6m US |

Kaynak: CNC, Unifrance; IMDb, Priot (2005)

Amerikan sinemasının küresel bir aktör haline gelişinde tarihsel temellerin ve bir dizi kurumun rolü bulunmaktadır. Hennebelle (1992) Amerikan sinemasının özellikle 1918’den sonra küresel ölçekli politikalarla dünyada egemen hale gelmeye başladığını belirtmektedir. Bu politikalar arasında yer alan “Brain Drain” uygulamasında örneğin Charles Ford, Avrupalı yönetmenlerin Amerika’ya gelmelerinin Amerika tarafından teşvik edildiğini belirtmektedir. Bu sayede Michael Kertesz, Alexander Korda, Paul Fejos, Victor Sjostrom, Mauritz Stiller Greta Garbo Benjamin Christensen gibi yönetmenlerin Avrupa’dan Amerika’ya gittiği görülmektedir. Diğer taraftan 1925’te Amerika Sinema Filmleri Derneği (Motion Picture Association of America- MPAA)’nın kurulması ile birlikte sinema şirketlerinin faaliyetleri uluslararası düzeyde belirgin bir biçimde artış göstermeye başlamıştır. Thomas H. Guback İkinci Dünya Savaşı sonrasında MPAA’nın

Avrupa'daki üstünlüğünü kanıtladığı görüşündedir. Örneğin, 1946-1949 yılları arasında 2600'den fazla Amerikan filmi İtalya'da; 1300'ü aşkın film de Hollanda'da gösterime girmiştir. 1946'ya gelindiğinde ise Amerika Sinema Filmleri İhracatı Derneği (Motion Picture Export Association of America-MPEAA) kurulmuştur. Bu kurumun küçük bir dış işleri bakanlığı gibi çalışarak; kurumun, Amerika'nın yabancı hükümetlerle doğrudan anlaşma yapmaya yönelik yetkilendirilmesi Amerikan sinemasının küresel gelişmesinde öncü bir rol üstlenmiştir.

Amerikan sinemasının küresel piyasalarda başarı sağlamasının arkasında yatan en önemli etkenlerden biri de holdingleşme (conglomerate) olarak görülmektedir. Birçok sektörü bünyesinde barındıran ve yatay anlamda ticari iş birliklerini ön gören bu yakınsama (convergence) durumu, hem çarkların dişlilerini büyütmüş hem de farklı çarklarla birlikte daha büyük bir güç oluşumuna Amerikan sinema endüstrisi adına olanak sağlamıştır:

“İkinci Dünya Savaşından itibaren Amerikan sinemasının atılımının dördüncü önemli özelliği güçlü ekonomik kuruluşların (entité) bünyesinde, tamamen farklı, çok sayıda etkinlik sektörünü bir araya getiren birleşmelerin (konglomeraların) kuruluşudur. Örneğin, Entreprise dergisinin daha önce adını andığımız sayısı, United Artists firmasının, sigorta şirketlerine, emlak programlarına ve dünyanın en büyük ‘charters’ organizasyonuna sahip olan bir konglomera olan Trans America tarafından satın alındığını belirtir. Paramount, kendi payına, Pan Am'ın en büyük hissedarı olan Gulf and Western Industries'in (sigorta şirketleri, dökümcülük, sanayi malzemeleri, demirli metaller, oto yedek parçaları) eline geçmiştir ve şu anda Bahamalar'da ve Santa Domingo'da purolar ve ineklerle de, Kanada'nın en önemli salonlarının işletim şebekesiyle ilgilendiği gibi ilgileniyor (Kanada, Amerikalılar tarafından bir "domestic market" olarak görülüyor). Universal, az kalsın Westinghouse'un eline geçecekti. Warner Bros, araba kiralama 3 numara olan Kinney National Service tarafından kontrol ediliyor ve yedisi cenaze kaldırma işletmesi olan on kadar hizmet şirketini elinde tutuyor. (Hennebelle, 1992)”

Amerikan sinemasının başarısını yapımcı şirketlerin holdingleşme hareketlerinde gören David (2006) de Hennebelle (1992) 1930'larda film endüstrisini elinde tutan Amerikan yapım şirketlerinin 2000'li yıllara gelindiğinde de piyasaya egemen olmaya devam ettiklerini kaydetmişlerdir. 1930'lardaki yapım şirketlerinin günümüz yapımcılarından farkı öncükilerin yalnızca sinema ile uğraşmaları ve dolayısıyla görece sınırlı bir ekonomik etkiye sahip olmaları iken günümüzdekilerin belli ortaklıklarla holdingleşerek küresel birer aktör durumuna gelmiş olmalıdır.

1930’larda birer yapım şirketi olarak faaliyet göstermeye başlayan Paramount, Warner Brothers, Fox, Universal, Columbia, MGM, United Artists, RKO gibi şirketler 2000’li yıllarda belli ortaklıklarla Paramount (Viacom), Warner Brothers (Time Warner/AOL), Fox News Corporations, Universal (Genel Electric/NBC), Columbia (Sony), United Artists (Sony) adını alacaklardır (David, 2006, s.74).

Gomery (1998, s.250)’e göre günümüz Amerikan sinemasının elde ettiği başarının arkasında yer alan bir diğer önemli tarihsel gelişme ise 1970’lerle birlikte Time Inc.’in başlattığı HBO (Home Box Office) servis sistemidir. Aylık 10\$ gibi bir ödeme ile sahip olunan bu hizmette, izleyiciler Hollywood yapımlarını kesintiye uğramadan ve freklamsız bir şekilde evlerinde izlemektedir. Bu öncü “ödemeli televizyon sistemi” sayesinde izleyiciler artık evlerinden ve çok daha kolay bir şekilde Amerikan sinema ürünlerine ulaşabilecek bir duruma gelmişlerdir. Amerikan sinemasının buradaki başarısı film üretim işi ile sınırlı kalmayıp dağıtım ve hizmet ayaklarında da faal bir karakter göstermiştir. Günümüzde Türkiye’de Digiturk benzeri servis sağlayıcılar sayesinde izleyiciler tematik televizyon kanallarına, yüzlerce filme “diledikleri yerde ve zamanda” ulaşabilmektedir.

Teksoy (2009, s.1038-1045) artan bu holdingleşme ve kapitalizm eğilimi ile birlikte 20. yüzyılın başında sinemanın çoksesli iken, yüzyılın sonuna doğru tek sesliliğe doğru kaydığını ve daha çok “dayatma kültürü” aşılamağa başladığını düşünmektedir. 1990’larda Amerika’da üretilen görsel ve işitsel ürünlerin %77’sinin Avrupa’ya ihraç olması; Avrupa sinemalarında gösterilen filmlerin %81’inin Amerikan filmlerinden oluşması ve satılan Amerikan filmlerinin değerinin üç milyar dolar civarında seyrederken Avrupa’nın Amerika’ya sattığı ürünlerin toplam değerinin 247 milyon dolar gibi çok düşük seviyede kalması Amerikan sinema endüstrisinin küresel gücünün somut göstergesi durumundadır. Avrupa Birliği Amerika’nın belirtilen bu egemen seyrine 15 Aralık 1993 Cenevre’de imzalanan ve uluslararası ticareti düzenleyen GATT sözleşmesi ile dur demiştir. Bu kararla Avrupa Birliği kendi sinema sektörüne 500 milyar dolar yatırım yapmış ve kendi yerel ürünlerinin pazarda dolaşımına öncelik vermiş ve bunu yasal teminat altına almıştır. Böylece Avrupa, Avrupa merkezli politikalar üretme özgürlüğüne kavuşmuştur. Amerika ise bu durumu “bireyin istediği filmi ve televizyon programını seçebilme

hakkını sınırladığı” gerekçesiyle eleştirmiş ve her fırsatta süreci kendi lehine çevirmeye çalışmıştır.

Sanatın bir kaygı olarak belirdiği Avrupa sinemasında teknoloji bir araç iken Hollywood merkezli sinemada teknolojinin bizzat bir amaca dönüşümünü eleştiren Teksoy (2009)'a göre Amerikan sineması için filmler artık bir eser değil bir “ürün” durumundadır. Teksoy (2009) özellikle bilgisayar teknolojisinin güdümünde çekilen filmlerin “gerçeklerden büsbütün kopuk sinema ürünleri” haline geldiği düşüncesindedir:

“Sinemayı yalnızca vakit geçirmeye yönelik bir eğlence aracı olarak gören bu anlayış, patlamış mısır yiyip, kola içerek film seyreden bir seyirciyi hedef kitle almakta, filmin tek amacının para kazandırmak olduğu görüşünü benimsemektedir. Bir başka deyişle, sinema sanatına büyük katkısı olan Hollywood’u, deyim yerindeyse Moneywood’a dönüştürerek paranın boyunduruğu altına sokmaktadır. Oysa sinema bir endüstri dalı olmanın yanı sıra çok önemli bir kültür olayıdır. Unutulmaması gereken, sinema filminin rastgele bir sanayi ürünü olmadığı, bir sanat işlevi üstlendiği ve bu nedenle serbest piyasanın sunu-istek ilkesiyle baş başa bırakılmaması gerektiğidir.” (2009, s.1038-1045)

Teknolojik ürünler üreten Amerikan sineması karşısında Avrupa'da bir dizi önlemin alınarak bu gidişe dur denildiği ve Avrupa'nın kurumsal bir dayanışma içine girdiği ileri sürülebilir. Avrupa'nın küresel rekabet ortamındaki bu çalışmalarını Avrupa Komisyonu ile Avrupa Konseyi yürütmektedir. Küresel korumacılık ve endüstrinin gelişimi açısından film yapımcıları ile politika belirleyicilerini bu iki organ bir araya getirmekte ve Amerikan egemenliğine karşı bir savunma hattı oluşturmaktadır (Kerrigan, 2010, s.61). Avrupa'nın kendini küresel politikalar belirleyen Hollywood gibi sinema devleri karşısında koruması için geliştirdiği üç tane proje bulunmaktadır bunlar; Eureka Bildirgesi, Media Programı ve Eurimage'dır (Aytekin, 2003).

Görsel-İşitsel Eureka bildirgesi (Orj. Audiovisual Eureka) Avrupa Görsel-İşitsel Gözlem Konseyi'nin yönetim programına verilen ad olup 19 Aralık 1992 tarihinde kabul edilmiş bir bildirgedir. Konsey tarafından aşağıda alınan kararlar pazarın rekabetçi yapısını düzenlemesi bakımından önemlidir (Eureka, 2015):

a. Katılım gösteren ülkeler 26 tanedir, bunlar: Avusturya, Belçika, Bulgaristan, Kıbrıs, Çekoslovakya, Danimarka Finlandiya, Fransa, Almanya, Yunanistan, Macaristan, İzlanda, İrlanda, İtalya, Lihtenştayn, Lüksemburg, Malta,

Hollanda, Norveç, Polonya, Portekiz, İspanya, İsveç, İsviçre, Türkiye ve Birleşik Krallık'tır.

b. Görsel-işitsel alanda çalışan profesyonellerin ihtiyacı olan bilgileri sunmak amacıyla.

c. Pazardaki rekabeti şeffaflaştırmak hedeflenmektedir.

d. Konsey ile profesyonel dünya arasındaki bağları kuvvetlendirmek, rolleri, amaçlar ve yöntemleri belirlemek ve kaynakların en etkin biçimde yönetilmesini sağlamak ön plandadır.

e. İlgili istatistik çalışmaları yaparak, ihtiyaç bulunan alanlarda yatırımları arttırmak, iyileştirmelerde bulunmak amaçlanmaktadır.

f. Avrupa Görsel-İşitsel Gözlem Konseyi bilginin güvenilirliği, rekabeti, karşılaştırılması yönünde özel bir yönelim içindedir.

g. Konsey merkezden çevreye doğru görev ve yetkileri dağıtmayı, kaynakların ortak yapımlarla etkin bir şekilde yürütülmesini hedeflemektedir. Esneklik, tek merkezden yönetilmeme gibi ilkelerle oluşturulacak güvene dayalı iş birlikleri sadece ortak yapımlar gerçekleştirmeyi değil belli bir uyumu yakalamayı da hedeflemektedir.

Avrupa Komisyonu'nun basın duyurularında EUREKA, MEDIA ve EURIMAGES projelerinin etkin bir biçimde kullanılması için sahip olunan kararlılık vurgulanmaktadır. Duyuruda, Hannover Avrupa Konseyi'nin mutabık kaldığı üzere Komisyon için Avrupalı çeşitliliği ve kültürü yansıtacak yayın organlarının geliştirilmesi; bu yolla zenginliklerin arttırılacağı ve Avrupa'nın daha da ileri gitmesi gerekliliği vurgulanmaktadır. Bu bağlamda EUREKA projesinin diğer görsel-işitsel projelere de hayat vereceği belirtilmektedir. Komisyon ileri teknoloji yatırımları, sınırları aşan medya uygulamalarına olanak sağlayan direktifleri ve MEDIA programının desteğiyle sahadaki Avrupa birikimini ileri taşımayı hedeflediğini belirtmektedir (Commission, 2015).

Avrupa Komisyonu rekabet hukuku açısından ülkelerin desteklenmesi, film mirasının korunması, film arşivinin korunması ile birlikte Avrupa film endüstrisinin

pazarlanması amacıyla 1987 yılında MEDIA I (Görsel İşitsel Endüstrinin Gelişimi için Önlem Planı-Mesurés pour Encourager le Développent de l'Industrie Audiovisuelle) adlı programı devreye almıştır. Finney ve Dale, 1990'da tüm birlik üyesi ülkelerin sahiplendiği bu programın sahip olduğu düzensiz ve düşük bütçeli durumu sebebiyle eleştirildiğini; bunun üzerine 1995 ile 2000 yılları arasında kapsayacak şekilde belirtilen programın ikincisinin MEDIA II adıyla yürürlüğe girdiğini bildirmektedir. Yenilenen haliyle bu program önceki dönemde eksikliği hissedilen konuların iyileştirilmesi ile bazı yeni alanların açılarak geliştirilmesini hedef olarak belirlemiştir. Bunlar arasında atölye çalışmalarının yaygınlaştırılması ile iş geliştirme ve dağıtım kanallarının artırılması ilk sırada yer almıştır. Program bütçesinden en büyük payı Avrupalı film yapımcılarının en büyük sorunu olan dağıtım kanallarının geliştirilmesi kalemi almıştır. Bu kalemlerle bağlantılı olarak Business School and Strategic gibi okulların açılması da film pazarlaması alanında ileri eğitime duyulan ihtiyacı karşılamaya yönelik uygulamalar arasında yer almıştır (Kerrigan, 2010, s.62).

2000'lerle birlikte Avrupa Birliği'nin bütçesinin 5 yıl için 400 milyon avro olarak belirlendiği görülür. Bu dönemin temel politikası sadece tek taraflı projeleri değil, projeleri oluşturan alt kısımları da, örneğin müzik şirketlerini de desteklemektir. Bu bağlamda 2007-2013 yılları arasında öne çıkan programın bir hedefi de MEDIA programının dışarıda bıraktığı üçüncü ülkelerle işbirliklerine yönelmesi tek taraflılığın genişletilmesi anlamında atılan bir adımdır. Bu dönem programın yeni adı artık MEDIA MUNDUS olarak revize edilmiştir. Yine bu dönemde belli pilot çalışmaların gerçekleştirilmesi yoluyla video oyunlarının da destek kapsamına alındığı görülmektedir. Diğer taraftan Komisyonun tartışmaya açtığı en önemli konulardan biri de teknolojinin ve bu alana yapılan yatırımların sinemanın -ve diğer görsel işitsel uygulamaların- doğası üzerine nasıl bir etkide bulunacağı üzerinedir (Kerrigan, 2010, s.62-63).

Jackel (2003) Avrupa sinemasının dünya sinema pazarı açısından rekabetçi bir konuma geçmesini sağlayan uygulamalardan birinin de Strasbourg merkezli Eurimages projesi olduğunu belirtmektedir. 1989'da faaliyete geçen ve Avrupa Konseyi'nin kültür fonu durumundaki Eurimages, 47 üye ülkeden 36'sının desteğiyle varlık göstermektedir. Euroimages, Avrupa'da üretilen tematik filmlere, animasyon

ve belgesellere finansal destek sağlamayan bir kuruluştur. Eurimages Genel Sekreteri Ryclef Reinstra, kurumun temel politikasının kültürel ve endüstriyel desteklerin esasen “ortak bir Avrupa kimliği” inşa etmek üzerine kurulu olduğunu belirtmiştir (Kerrigan, 2010, s.64).

Thomson ve Bordwell Avrupa’da ortak film yapma geleneğinin²⁶ 1920’lerde Fransa, Almanya ve Britanya ile başlamış olduğunu, Guback da 1950’lerde bu geleneğin ivme kazandığını belirtmektedir. Finney, 1988’de kurulan Eurimages ile birlikte ortak yapım oranının 1987’de %12’deyken 1993’te %37’ye yükseldiğini bildirmektedir. (Ulusay, 2008, s.49-50). Ayrılan fonların çok büyük bir kısmının ortak yapımlara gittiği 2013 yılına ilişkin yapılan desteklere yönelik komisyonun web sayfasındaki istatistiklerde görülmektedir. Kurumun oluşturduğu toplam fon miktarı 24 447,947 €’dur. 72 Avrupa ortak yapımına fon tarafından verilen toplam tutar 22 520,000 €’dur. Bu miktar toplam fonun %92,11’lik kısmına denk gelmektedir. Fonun dağıtımına ayrılan kısmı 846 468 € (%3,46)’dur. Sayıları 45 civarında olan Eurimages sinema salonlarının gelişimine ayrılan tutar 725 000 € (%2,97); Eurimages sinema salonlarının teknik donanımlarına ilişkin ayrılan tutar 111 628 € (%0,46); reklam faaliyetlerine ayrılan tutar ise 244 851 €’luk kısım %1’lik bir dilimi oluşturmaktadır (Europe, 2013).

Türkiye’nin Eurimages ile ilişkilerini inceleyen Aytekin (2003, s.1-4), Avrupa’yı Robin Hood, Amerika’yı Süpermen ve Türkiye’yi de Keloğlan karakteriyle özdeşlendirmektedir. Türkiye’nin Amerikan egemenliği “karşısında” Eurimages’in “yanında” olarak bu düzende varlık gösterdiğini belirten Aytekin (2003, s.11) araştırma yaptığı 1990-2002 arası dönemde bir Keloğlan kurnazlığıyla Türkiye’nin fondan azami ölçüde yararlandığını belirtmektedir:

“Türkiye Eurimages’e halen yıllık 914.694 Euro aidat ödemektedir. Türkiye’nin üye olduğu 1990 yılından 2002 yılının sonuna dek Eurimages’e ödediği aidat miktarı 58.000.000 Fransız

²⁶ Amerika karşısında Avrupa ortak kültür ve mirasını korumayı amaçlayan bu ortak yapımları üzerinde duran Everett, Avrupa sinemasının ironi, öz-bilinçlilik, oyunbazlık, yavaş ve yansıtıcı kamera kullanımı, kışkırtıcı kurgu, açık uçluluk, çözümden yana olmama gibi bir takım değer ve tekniklere sahip olduğunu; Amerikan sinemasında ise bunun aksine popülerlik, ticari kaygı, eğlendiricilik, hız, aksiyon, gelişmiş özel efektler, tür ve yıldız oyuncu gibi unsurların var olduğunun altını çizmektedir.

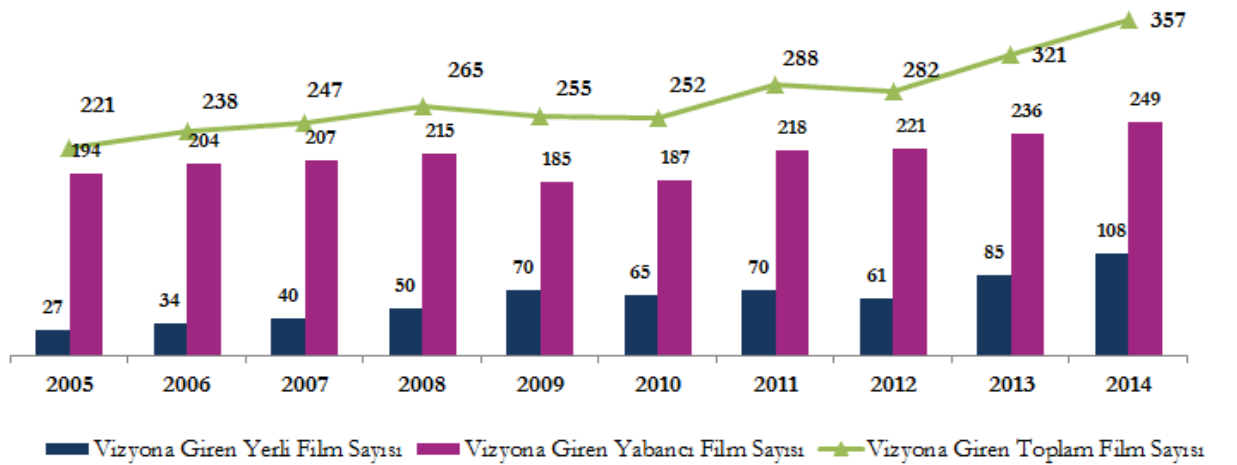
Frangı + 914.000 Euro'dur. Buna karşılık olarak, film projeleri, dağıtımçı, sinema salonu için Eurimages'ten alınan yardım miktarı ise 73.250.000 Fransız Frangı + 2.497.000 Euro'dur." (25 Mayıs 2003: www.kultur.gov.tr/portal/defaulttr.asp?belgeno=28457)

2010 yılına gelindiğinde ise istatistiklerde belirgin bir değişimin yaşandığı görülmektedir. Kültür Bakanlığı'nın resmi sitesinde konuya açıklık getirebilecek şu veriler bulunmaktadır:

"Türkiye, 2010 yılı itibarıyla 1.046.494.25 Euro aidat ödemiş olup bu meblağın 798.765 Euro'su çeşitli alanlarda ülkemize verilen desteklerle karşılık bulmuştur. Farklı yıllar itibarıyla, başvuran projelerin sayıca artmasına da bağlı olarak, verilen destek miktarı, ödenen aidat miktarının üzerine çıkabilmektedir. Türkiye'nin ödemekle yükümlü olduğu katkı payları, Bakanlığımız Dış İlişkiler ve Avrupa Birliği Koordinasyon Dairesi Başkanlığı bütçesinden karşılanmaktadır (Sinema Genel Müdürlüğü, 2015)."

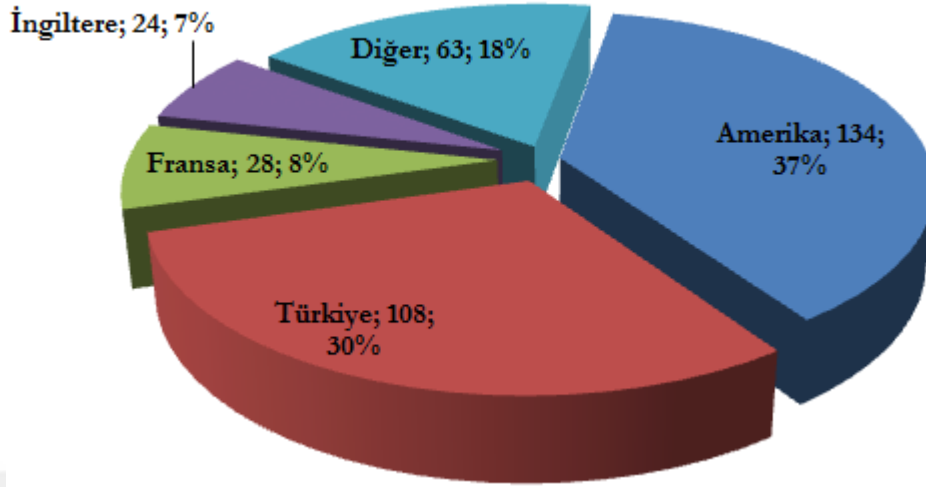
2014 yılı içinde Türkiye'de yer alan filmlere ilişkin verilere bakıldığında ise vizyona giren yabancı filmlerin sayısı 249 iken, yerli filmler 108'de kalmıştır. Belirtilen yabancı filmlerin 134'ü Amerikan yapımı olup, yüzdelerdeki payı %37'dir. Türkiye'nin %30'luk bir dilimle temsil edildiği bu grafikte 108 filmin 8'inin ortak yapım olduğu görülmektedir. Tüm bu veriler Türkiye için sinema alanında Amerikan hegemonyası altında bulunulduğunu belgelemektedir (Sinema Genel Müdürlüğü, 2014):

Grafik 1. Gösterime Giren Filmlerin Yıllara Göre Dağılımları



Kaynak: Sinema Genel Müdürlüğü, 2015

Grafik 2. Vizyona Giren Filmlerin Ülkelere Göre Dağılımı



Kaynak: Sinema Genel Müdürlüğü, 2015

Tablo 3. 2014 Yılı Ortak Yapımlar

| Filmin Adı | Vizyon Tarihi | Ülke |
|-------------------------|---------------|--|
| Şarkı Söyleyen Kadınlar | 21.02.2014 | Türkiye, Almanya, Fransa |
| Mavi Dalga | 07.03.2014 | Türkiye, Almanya, Hollanda, Yunanistan |
| Mavi Ring | 21.03.2014 | Türkiye, Almanya |
| Kış Uykusu | 13.06.2014 | Türkiye, Fransa, Almanya |
| Ben O Değilim | 26.09.2014 | Türkiye, Fransa, Almanya, Yunanistan |
| Sivas | 31.10.2014 | Türkiye, Almanya |
| Deniz Seviyesi | 07.11.2014 | Türkiye, ABD |
| Annemin Şarkısı | 14.11.2014 | Türkiye, Fransa, Almanya |

Kaynak: Sinema Genel Müdürlüğü, 2015

Amerikan sermayesi karşısında Fransa cephesinde ise Cannes Film Festivali bağlamında önemli stratejiler geliştirilmektedir. Mazdon (2007) Cannes film festivali üzerine yaptığı ve konuyu ulusötesilikle ilişkilendirdiği makalesinde festivalin bölgesel, ulusal ve küresel piyasaları hedef alan çok yönlü yapısına dikkat çekmeye

çalışmıştır. 1946 Blum-Byrnes ve 1993 GATT görüşmelerinde Amerikan filmlerine uygulanan sınırlamaların Fransa'nın Avrupa sinemasını koruması bağlamından üstlendiği role atıfta bulunan Mazdon (2007), bu hamlelere rağmen Fransız sinemasının günümüzde Amerikan egemenliğinden kurtulamadığını ve bir paradoks durum yaşadığını belirtmektedir. Harbord (2002) bu paradoksun ardında Cannes Film Festivali gibi büyük Avrupa film festivallerinin Amerikan film endüstrisi karşısında üstlendikleri diplomatik misyona yaklaşımındaki aksaklıkları görmektedir. Stringer (2001) ve Castells (1989) bu aksaklığın nedenini küresel ekonomik akış içinde başarılı bir rol üstlenmek için sinema festivallerinin kendilerini ulusal bağamlarından kopararak ulusötesi sermaye akışı içinde yer almak istemeleri ile ilişkilendirmektedir. Harbord'ın İkinci Dünya Savaşı sonrası "kültürün endüstriyel bir ürüne dönüştürüldüğünü belirtmesi ve bu bağlamda Fransa'daki boxoffice istatistiklerinde Amerikan ürünlerinin ikinci sırada tercih ediliyor oluşu Fransa'nın Amerikan pazarı için ifade ettiği anlamı ve Fransa'nın çelişmesini de açıklar niteliktedir. Bu başarının ardında Woody Allen ve David Lynch gibi Amerikan auteur geleneğini sürdüren yönetmenlerin önemli bir payı olduğu gözlenmektedir. Bu manzara Fransız film endüstrisinin küresel etkilerden ayrı bir şekilde kendisini konumlandıramadığını göstermesi bakımından önemlidir (Mazdon, 2007, s.10-13)

Cannes Film Festivali'nin küresel piyasalarla kurduğu bağ Fransız sinemasının dünya sineması içindeki rolünü güçlendirmesi bakımından anlamlıdır. Cannes Film Festivali gerek sanat sineması gerekse Hollywood geleneğinde geniş kitlelerce beğeni ile karşılanan filmlere²⁷ temsil olanağı sağlayarak üretim, gösterim ve dağıtım ağı içinde Fransız sinemanın uluslararası plandaki ekonomik gelişimini hedeflemektedir. Bu hedef Cannes, Cote d'Azur ve Fransa gibi değerlerin sinema için küresel birer marka haline gelmesi yolunda kaydedilen gelişmelerde somut ifadesini bulmaktadır (Mazdon, 2007, s.14-15).

Esasen, Elsaesser (2005)'in başlattığı çok kültürlü ve kimlikli sinematik eylem, küresel ekonomik ilişkilerden etkilenmektedir. Avrupa'nın kıta dışına taşan kültürel açılımları, işbirliği ve diyalog arayışı Avrupa kimliğinin çoklu bağlamlarda yeniden

²⁷ Örneğin Ron Howard'ın *The Da Vinci Code* (Da Vinci'nin Şifresi) adlı filmi 2006 Cannes Film Festivalinde en çok konuşulan filmlerden biri olmuştur.

değerlendirilmesinin de yolunu açmıştır denebilir. Bir “ulussonrası” duruma işaret eden bu manzara kimliğin dinamik, değişken ve çoklu anlamlarda yeniden üretilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda Ezra ve Rowden (2006) yeni Fransız sinemasını yerel ile küreselin birleşerek ortak bir kültürü inşa ettiği bir sinema olarak görmekte-dirler. *Brice de Nice* (James Huth, 2005) ile *Indigenes* (Yerliler, Rachid Bouchareb, 2006) adlı filmlerde yer alan Magrebyen ve Amerikan kültürel etkisi bu durumu örneklendirir niteliktedir (Mazdon, 2007, s.9-12).

Amerikan sinemasının etkin varlığı Fransa’da olduğu kadar Avrupa genelinde de gözlenmektedir. Bu kapsamda mevcut duruma ilişkin istatistikler Amerikan egemenliğinin ne denli yüksek olduğunu göstermektedir:

Tablo 4. Filmlerin Ulusal Menşelerine göre Fransız Pazarındaki Yeri

| | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | Ortalama |
|---------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|----------|
| Fransız Filmleri | 44,7 | 36,5 | 45,5 | 36,9 | 35,9 | 41,0 | 40,5 | 33,8 | 44,4 | 35,2 | 39,44 |
| Amerikan Filmleri | 44,3 | 49,3 | 43,4 | 50,0 | 47,9 | 46,2 | 43,0 | 54,0 | 45,4 | 54,5 | 47,8 |
| Diğer Ülke Filmleri | 11,1 | 14,2 | 11,2 | 13,1 | 16,2 | 12,9 | 16,5 | 12,0 | 10,2 | 10,3 | 12,77 |

Kaynak: CNC, 2015 (<http://www.cnc.fr/web/fr/frequentation-cinematographique>)

Hall (1998) Amerikan sinemasının Avrupa’daki bu başarısını Avrupalı olmasına bağlarken buna neden olarak Amerika’nın çoğu Avrupalı göçmenler tarafından kurularak ortak bir edebiyat (hikâye tarzı, kişisel bakış, değerler haritası) üretmelerinde görmektedir. Diğer taraftan Grazia, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında siyasal sistemin gerçekleştirmeye çalıştığı demokratik toplum ve sınıflar arası geçiş idealini sinemada Amerika’nın temsil ettiğini düşünmesi, Amerikan sinemasının Avrupa’daki başarısının temelini oluşturduğu görüşünü ileri sürmesine neden olmuştur (Ulusoy, 2004, s.15).

Ulusoy (2004) Amerikan sinema endüstrisinin küresel çapta başarı kazanmasının en önemli nedenlerinden birini de “tür sinemasının” etkin bir biçimde kullanmış olmasına bağlamaktadır. Western, korku, gerilim, müzikal, melodram, dram, komedi, belgesel gibi türlerin daha kolay bir izleme gerçekleştirmek için ön plana

çıkarıldığını düşünen Abisel (1995) kâr odaklı bir sinemasal üretimin varlığını vurgulamaktadır:

" Her biri birer kültürel simge, yapay ama yaşayan ve tüm insanlara hitap eden kültür taşıyıcısı olan starların vodvil tiyatrosu geleneğinden sinemaya geçmesi, Hollywood'un popülerliğini arttırmıştır. Kârı ve ilgiyi standartlaştıran işletme stratejileri olan filmsel türler ve star sistemi Hollywood'un en önemli ihtiyacı olan satışı garantilemiştir" (Akt. Ulusoy, 2004, s.13-14).

Amerika'nın stratejik hamlelerine karşı Fransa, tarihsel süreçte Eurimages'a gelene kadar bir dizi önemli kurumsal gelişime ev sahipliği yapmıştır. Predal (1996) ve Ulusoy (2004) 1946'da Michel Fourre-Comeray yönetiminde kurulan Fransız Ulusal Sinema Merkezi (CNC)'nin sinema çalışanları ile hükümet politikalarını birleştirmek, bağımsız bir şekilde Fransız sinemasının endüstriyel gelişimine katkı sağlamak ve Fransız sinema endüstrisini Amerikan hegemonyasından korumak için bir dizi tarihsel değeri olan uygulamalar üretmiş olduğunu kaydetmektedir. Aralarında sinema biletlerinden vergi almak, kamu kaynaklarından daha etkin bir şekilde yararlanmak amacıyla 1959 yılında Kültür Bakanlığına bağlanmak, Hill (2001)'in belirttiği televizyonun gündelik hayat içine girmeye başlamasıyla birlikte Fransız ulusal kültürel mirasının aktarılması için televizyon ile rekabete girmek yerine "dayanışma" içinde olmak gibi (Ulusoy, 2004, s.30) bir dizi uygulama Fransız sinema endüstrisini Amerikan egemenliği karşısında güçlendirmiştir.

Fransız sinema endüstrisi günümüzde ise Amerikan hegemonyasına karşı sinematek gibi, sayısız uluslararası film festivali, sinema okulları ve ortak uluslararası film projeleri gibi uygulamalarla güç birlikleri oluşturmaya çalışmakta; gerek Avrupa mirasını gerekse de Fransız kültürel egemenliğinin sürdürülebilirliğini amaçlamaktadır. Fransa Ulusal Sinema Merkezi (Centre national du cinéma et de l'image animée - CNC), Fransa Ulusal Görsel İşitsel Arşiv Merkezi (Institut national de l'audiovisuel-INA), Fransız Sinemateği (Cinémathèque Française), Lyon Film Enstitüsü (Institut Lumière) gibi kurumlar Fransız "ulusal kültürel mirasının" küresel ölçekte sürdürülebilirliğini sağlamayı hedeflediği kurumlara bu anlamda örnek gösterilebilir.

2.3. Ulusötesi Sinemada Anlatı Yapısına Örnekler

Naficy (2013, s.205-206)'ye göre ulusötesi sinemasal üretimin temel özelliği “politik” ve “tür aşkın” olmaktır. Naficy, türün daha çok izleyiciye vaat ettiği “kolay okuma alışkanlığı” yönüyle Hollywood endüstrisi²⁸ için anlamlı olduğuna işaret etmekte bundan farklı olarak ulusötesi sinemanın kurgusal, belgesel, etnografik ve öncü (avangart) türler arası sınırların kaybolmaya başladığı bir alanı temsil eden bir deneyim olduğunun altını çizmektedir. Kişisel hikayeler, ikonlar, arzu, kayıp, fantezi, hasret, baskı, özgürlük ve nostalji (sıla özlemi) gibi duygular ulusötesi sinemanın anlatı yapısı içinde toplu şekilde ve sıkça rastlanan öğeler arasında yer aldığından bu durum ulusötesi sinemanın belli bir türün anlatı kalıpları içinde değerlendirilmesini de güçleştirmektedir.

Sinemada türlerin “toplumsal cinsiyet” ve “cinsellik” üzerinden tanımlandığını savunan Naficy, Elsaesser ve Mulvey, örneğin melodram türünde kadınlığın “duygusallık, hareketsizlik, kapalı mekân ve sınırlama” ile erkekliğin ise “macera, hareket, katartik” gibi temalarla temsil bulunduğunu belirtmektedir. Bu tanımlamaların daha çok Amerikan westernlerinde görüldüğünü belirten Naficy, Batılı eleştirilerin kadınlığı “kapalılık ve yerellikle” özdeşleştirdiğini bazı Batılı olmayan ve endüstri öncesi uygarlıkların da denizin vahşiliği, harici unsurlar ve doğum gibi durumlarla özdeş tutulduklarını belirtmektedir. Geleneksel yaklaşımların toplumsal cinsiyete bağlı bu ayrımı Naficy'e göre ulusötesi anlatılarda yerini bulanıklaşmaya bırakmaktadır. Kadınlık veya erkeklik gibi değerler üzerinden gerçekleşen anlatı kurgusu ulusötesi sinemada bir pazarlık konusuna dönüşmektedir. Kadın-erkek, ana yurt-yeni yurt, kendi-öteki, içeri-dışarı gibi tüm ayrımların ulusötesi sinemada sınırlarını kaybediyor oluşunun temel nedeni küresel göç deneyimi içinde olan kişilerin yeni yurtlarında karşılaştıkları bellek patlaması, nostalji (geçmişe özlem),

²⁸ 1920 ve 1940 arası dönemde Amerika'ya göç eden yönetmenlerin oluşturduğu ulusötesi üretim biçimi ile sonrası dönemlerdeki üretimler arasında bu sebeple fark bulunmaktadır. İlki stüdyo sistemi merkezli Hollywood'un kalıpları içinde bir üretim iken diğeri bir gerilimin ve bağımsız üretimin temsilcisi konumundadır. Neale (1983) ise türün bir nevi kalıp olduğunu; sistemin, düzenin ve endüstriyel kaygıların ürünü olarak varlık gösterdiğini ulusötesi sinema için bu durumun değişmez olmaktan çıktığı görüşündedir (Naficy, 2013, s.205).

etnik ve ulusal miraslarına bağılı olarak yaşadıkları kültürel gerilimdir (Naficy, 2013, s.211).

Pekerman (2012), *Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili* adlı kitabında bir dizi filmi²⁹ “hikâyenin geçtiği yerden bağımsız mekânlarda” geçmelerinden ötürü ulusötesi kategoride (hafıza, hareket ve sınırlar bağlamında) ele aldığını belirtmektedir. Pekerman (2012) bu filmleri “zaman ve mekândan bağımsız bir biçimde kendini tekrar eden bazı döngülerin altını çizerek belli bir ulusal kimliğin eleştirisinden öteye geçip ulusal kimlik oluşumunun genel ve ulusötesi eleştirisine soyunmaları” nedeniyle inceleme konusu yaptığını belirtirken ulusun “ataerkil” düzeni temsil ettiğini ve bu düzenin ön gördüğü oranda kadına var olma hakkı tanıdığını göstermeye çalıştığını belirtmektedir (Pekerman, 2012, s.19-20).

Isolina Ballesteros ise göçmenliğin filmlerde yoksulluk, cinsiyetçilik, yaşlılık, bazen de eşcinsellik ve travestilikle temsil edildiğini söylemektedir. Göçmenlik bu bakımdan ulusal anlatılara karşı iki cepheden “tehlike” arz etmektedir. Bunlardan biri “ulus kimliğe” karşı tehditken, diğeri “ataerkil toplumsal” temsillere karşı oluşan tehlikedir (Ulusay, 2008, s.53).

Deleuze ve Guattari'nin psikanalizden esinlenerek ortaya koydukları “şizoanaliz” kavramına eğilen Pekerman (2012) kavramın belli bir tanımının yapılmayışını Buchanan (2008) ve Holland (1999)ın da belirttiği gibi net/keskin/buyurgan ifadelerin çoğunluk tarafından üretilmesi sebebiyledir:

“Deleuze ve Guattari, çoğunluğun norm kabul ettiği ve ısrarla herkese dayatmada sakınca görmediği değerleri betimlemek için çoğunluksal (majoritarian, molar) kelimesini kullanırlar. Normun dışında kalan direniş alanları da azınlıksal (minoritarian, molecular) kelimesiyle betimlenir. Şizoanaliz en yaygın olarak felsefe, politika ve sanatın kesiştiği bir bölgede azınlıksal eserlerin analizinde kullanılmıştır. Deleuze ve Guattari, azınlıksal olanın normlar üretmek yerine bu normların haklı çıkarıldığı ve durmadan yeniden üretildiği yapıları ortadan kaldırmayı hedeflediğini söylerler. Şizoanaliz ‘bütün anlamların kalıcı ve sabit’ olduğu kapitalizmin köruklediği paranoyaya karşı bir duruştur (Holland, 1999’dan Akt. Pekerman, 2012, s.32)

²⁹ Allegro (Christoffer Boe, 2005), Diğeri (Alejandro, Amenabar, 2001), Kader (Zeki Demirkubuz, 2006), Konuş Onunla (Pedro Almodovar, 2002), İki Genç Kız (Kutluğ Ataman, 2005), İklimler (Nuri Bilge Ceylan, 2006) Dogville (Lars Von Trier, 2003) Ofsayt (Cafer Panahi, 2006)

Holland (1999) *Gündüz Güzeli*'nde hem saygın bir eşi hem de bir seks işçisi olmayı eş zamanlı tercih eden Severin'i "şizo" karakter olarak görmektedir. Bu karakterin iyi/kötü, doğru/yanlış, kamusal/özel ve katartik-eylem/pasif-kabulleniş gibi ikilemlerden ayrı; kararlı ve bilinçli bir eylem geliştirdiği vurgulanır. Foucault'nun "kafamıza ve günlük hareketlerimize yerleşmiş, bize gücü sevdiren, bize hükmettiği ve bizi yok ettiği halde bize gücü arzulan" bir faşizm olarak gördüğü erkek egemen dünyada çözümü Deleuze ve Guittari "kadının oluşması"nda bulmaktadır. Aksi takdirde Elena Del Rio'nun da belirttiği gibi bedeni kadın-erkek, siyah-beyaz, genç-yaşlı, aktif-pasif gibi ikiliklerle sınırlandıran olumsuz yıkıcı ulusal güç kendisini pekiştirmiş olacaktır (Pekerman, 2012, s.34-35).

Yaşamın "bedenin ırklaştırılması" üzerinden anlam kazanması sadece küçük görmek, aynı zamanda sadece bir tür fiziksel şiddet ya da tecavüz vakası değil, kültürel ve estetik bakımdan da bir hegemonya kurma, damgalama girişimi olarak kabul edilmektedir. Bu bakımdan Üçüncü Dünya'dan bazı feminist yönetmen, film ve video projeleriyle bedenin fizikselliği, cinselliğe, ırksallığı ya da "mükemmel güzelliğin" Avrupa merkezinde (eurocantric) tanımlanması ile mücadeleye girişmişlerdir. Kimi yerde de Stuart Hall'ın belirttiği gibi "siyahî yaratıcılık" bir tür "kültürel kapitale" dönüştürülmüştür. Bu bakımdan *Hairpiece: A Film for Nappy-Headed People* (Kundaknezli Saçları Olan Kadınlar, Ayoka Chenzira, 1985), *Coffee Coloured Children* (Kahverenkli Çocuklar, Ngozi A. Onwurah, 1988), *Slaying the Dragon* (Eşderhanın Katli, Deborah Gee, 1988), *Color Schemes* (Renk Şemaları, Shu Lea Cheang, 1989), *Two Lies* (İki Yalan, Pam Tom, 1989), *Perfect Image* (Harika Resim, Maureen Blackwood, 1990), *Sally's Beauty Spot* (Sally'nin Güzellik Beni, Helen Lee, 1990), *Older Women and Love* (Yaşlı Kadınlar ve Aşk, Camille Billop, 1987), *A Question of Color* (Renk Meselesi, Kathe Sandler, 1993) gibi filmler bedenin cinsellik ve ırksal özelliklere indirgenmesine dair güçlü bir eleştiriyi başlatmıştır (Shohat, 2006, s.51).

Yukarıda belirtilen ulusötesi sinemanın iki temel unsuru olarak kabul edilen "egemen" ve "ataerkil" anlayışın Türk filmlerindeki yansımasına bakan Naficy (2013) Yılmaz Güney'in *Yol* (1982) ve *Duvar* (1983) adlı filmlerinin bu bağlamda ele alınabileceğini belirtmektedir. Naficy'in dayandığı üç temel unsur feodal, erkek karakterdeki ulus egemen yapının sivil hayatı yok etmesi (kontrol toplumu), kadının

devletin bu baskının yanında törenin de baskısına maruz kalması ve Kürt halkının Türk ordusunun acımasızlığı ile karşı karşıya gelmesidir. *Yol* filmi beş mahkûmun kısa süreliğine kendi memleketlerine yaptıkları ziyareti konu edinirken mahkûmlar, kendi hapisane hücrelerini terk etseler dahi askeri karakterdeki devlet otoritesinin baskı, zora koşma ve sınırlama ile Türk sosyal yaşantısını nasıl koca bir hapishaneye çevirdiğine de tanık olmaktadır. Benzer şekilde *Yol*'dan bir yıl sonra çekilen *Duvar* (The Wall, 1983) filminin de hapisane üzerinde duruyor olması Türkiye'de yaşam, düğün, çocukluk ve anarşizm kavramların yaşamsal karşılığının hapsedilmek olduğunu göstermeye çalışırken, filmlerin Foucault'cu iktidar ve otorite kavramını işledikleri görülmektedir (Naficy, 2013, s.214-215). Bu filmlerin mahkûmlar ya da Kürt toplumu gibi belli bir azınlığın ulusal otorite karşısında takındığı tavır, geliştirdiği düşünce ve eylem biçimleri üzerinden ulusallığın eleştirisine soyunması ulusötesiliğin nasıl oluştuğunu da açıklamaktadır.

Ulusötesi sinema üretimi içinde yer alan diğer Türk yönetmenler arasında Tunç Okan, Erden Kıral, Tuncel Kurtiz ve Tevfik Başer görülmektedir. Tunç Okan'ın 1977 yapımı *Otobüs* (The Bus) bir grup göçmenin İsveç'e yaptığı otobüs yolculuğunu ve İsveç'e vardıklarında kendi milletlerinden bir kişi tarafından dolandırılmış, aç-susuz ve bir başına kalmışlıklarını anlatmaktadır. Otobüsün ulusötesi bir mekâna dönüştüğü görüşünde olan Naficy'e göre özgürlüğün ve güvenin mekânı olan *Otobüs* bir süre sonra hareketsizliğin ve sınırlanmışlığın etkisi içine girecektir. Böylece dışarıdaki dünyayı keşfe çıkan göçmenler aslında İsveç toplumunun korkulacak yanının olmadığını sadece kendilerinden farklı olduklarını anlamışlardır. Bu durum güven ve korku kavramlarının yer değiştirmesine; ters anlamlar içermesine örnek oluşturmuştur. Tevfik Başer'in *40m2 Deutschland* (40m2 Almanya, 1986) filminde de benzer kısıtlanmışlık ve sınırlanmışlık mekânın toplumsal cinsiyet üzerinden tanımlanması ile karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki kadın karakter göç ettikleri Almanya'da kocası tarafından her biçimde sınırlandırılışın nesnesi haline gelmiştir. Kadına yaşam hakkı tanımayan bu tavır kadının duygusal yönden çocukluğuna kaçış ile sonuçlanmış; dolayısıyla nostaljik öğeler ön plana çıkmıştır. Erkek egemen mekân kurgusunun klostrofobik mekânlar yarattığı görüşünde olan Naficy kadının bu mekânda birincil derecede bir kurban haline geldiğini; fiziksel ve duygusal yönden bu kısıtlanmışlığı aşmak için çocukluğuna

kaçtığını; nostaljiyi bir kurtuluş alanı olarak gördüğünü belirtmektedir (Naficy, 2013, 216-217).

Ulusötesi sinema, önemli dayanaklarından bir diğerini de postkolonyal (kolonyalizm sonrası ve Üçüncü Dünya) durumda bulmaktadır. Lacan, Foucault ve Derrida'nın çalışmalarında ön plana çıkan bu kavram “kolonyal belleğe ve kolonyalizm sonrası kimlik biçimlerine” eğilmektedir. Anderson'un hayali cemaat kavramını sorunlu hale getiren postkolonyal durumda milliyet/ulusçuluk karşıtı bir söylem görülmektedir. Said, Bhabha ve Spivak'ın Jameson, Ahmad, Cesaire, Fanon, Memmi, Cabral ve Matterld gibi düşünürlerin ortak yaklaşımı Batı ulusçuluğunu kültürel, sosyal ve iktisadi açıdan “güç”, “otorite” ve “egemenlik” kavramlarıyla aynı anlamda görmeleridir (Shohat ve Stam, 2013, s.13).

Wu (2008) Tayvanlı yönetmen Hsiao-Hsien Hou'nun *Café Lumière* adlı filminin Çin, Tayvan ve Japonya arasındaki postkolonyal dönemde ulusötesi ilişki biçimlerini temsil etmesi bakımından ön plana çıktığını belirtmektedir. 2003 yılında Yasujiro Ozu'nun 100. doğum gününe ithaf edilerek çekilen filmde kadın yazar Yôko, Jiang Wenye (1910–1983) adlı Tayvanlı bir besteciyi aramak için yola koyulur. Jiang, Japon işgal yıllarında (1895-1945) Tayvan'da büyümüş 1920'lerde ise müzik eğitimi için Japonya'ya gitmiş bir müzisyendir³⁰. Daha sonra Beijing Normal University'ye müzik dersi vermek için giden Jiang 1938'den Kültür Devrimi'nin yapıldığı yıllar olan 1970'lere dek (1966-1976) Tayvanlı ve Japon kimliğini de koruyarak Çin'de yaşamıştır. *Café Lumière*, Çin, Tayvan ve Japonya arasında son iki yüzyıl boyunca süren ve Jian Wenye'nin çoklu kimliğinde temsil bulan bir konuyu beyaz perdeye taşımaktadır (Higbee ve Lim 2010, s.16; IMDb, 2003).

Filmin içerdiği ulusötesi durumlara bakıldığında oldukça zengin bir içeriğin varlığı göze çarpmaktadır. Filmdeki yazar Yôko'nun Tayvanlı erkek arkadaşından hamile kalışı ve çocuğunu ise Japonya'da büyütme istediği görülmektedir. Bu durumun henüz doğmamış olan bebeğin Tayvan ve Japonya'nın barışmasına dair bir sembol olarak kullanıldığı görülmektedir. Yôko, hamile oluşunu kendisine romantik bir ilgi besleyen Japon erkek arkadaşı Hajime (Tadanobu Asano)'e itiraf etmiş ve bu durum

³⁰ Jiang Japonya'da *Café Lumiere* adında bir kafeyi sıkça ziyaret etmiş; burada vakit geçirmiştir.

Yôko ile Hajime'nin Jiang'ın işgal yıllarında sık sık ziyaret ettiği bir *café*'yi aramaları ile anlam kazanmaya başlamıştır. Diğer taraftan filmin Tayvanlı yönetmeni Hou'nun önceki filmlerinde olduğu gibi bu filmde de tematik ve estetik bakımdan Japon yönetmen Ozu'ya yakınlığı filmin içerdiği ulusötesi durumu işaret etmektedir. Hou, imkânlarını bu Japon ustaya ithaf edip onu yüceltse de çözümü reddeden ve uzlaşmaz yapısıyla problem hale gelmiş Tayvan-Japonya ilişkilerine değinmekten de geri durmamaktadır. Higbee ve Lim, filmin, gündelik hayat içinde ulusötesi tarihsel, etnik ve kültürel ilişkilerin yansımalarının izini sürmesi bakımından bu filmi Asya'dan ulusötesi sinema kategorisinde önemli bir örnek olarak kabul etmektedir (Higbee ve Lim 2010, s.16-17).

Postkolonyal sinemanın Fransa'daki karşılığı ise "Beur"³¹ akımında kendini göstermektedir. Bir göçmen sinema akımı olarak Beur sinema, Fransız banliyölerinde yaşayan Fas, Tunus ve Cezayirli göçmen ailelerin çocuklarının filmlerini tanımlamak için kullandıkları bir kavramdır. 1970'lerdeki aşırı milliyetçi hareketler sonunda ortaya çıkan entegrasyon, çatışma, asimilasyon gibi tartışmalarla birlikte gündeme gelen Beur hareket 1990'larla birlikte küreselleşmenin de etkisiyle popülerleşmeye başlamıştır. Fransa'daki politik, ekonomik ve kültürel hayatın dayattığı her türlü ayrımcılığı reddetme tutumunu içindeki Beur filmlerde hip-hop kültürü, kolonyal döneme dair deneyimler ve Fransızca baskısı, umutlar, erkek-egemen hikayeler, işsizliğin ırksal temelleri, sokak cinayetleri, yoksulluk, devlet denetimi, kuralcılık, kurumsal, sosyal ve kişisel ırkçılık, kültürel çatışma, ataerkil aile yapısı, kuşaklar arası çatışma, köklerine dönüş, nostalji ve yurt arayışı gibi konular işlenmiştir (Martin, 2015).

³¹ Beur sinema örnekleri arasında şu örneklere yer verilebilir: (Wikipedia, 2015; Verena Berger, Wien&Daniel Winkler, Innsbruck, 2006), Mehdi Charef'in *Le Thé au harem d'Archimède* (Arşimed'in Haremi'nde Çay, 1985), Rachid Bouchareb'in *Bâton Rouge*'u (Kırmızı Baston, 1985), Rachid Bouchareb'in *Cheb*'i (1991), Rachid Bouchareb'in *Poussières de Vie*'si (Yaşamın Tozu, 1994), Merzak Allouache'nin *Salut Cousin!*, 'i (Merhaba Kuzen, 1996), Christophe Ruggia'nın *Le Gone du Chaâba*'sı (1997), Mourad Boucif'in *Kamel*'i (1997), Yamina Benguigui'nin *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin, documentaire* adlı çalışması (Göçmen Hikayeleri: Mağribin Mirası 1998), Mourad Boucif'in *Au-delà de Gibraltar*'ı, (2001), Nabil Ben Yadir'in *La Marche*'si (Pazar, 2013), Ismael Ferroukhi'nin *Le Grande Voyage*'ı (Büyük Yolculuk, 2004) örnek olarak gösterilebilir (Diğer örnekler için ayrıca bkz. Migrantcinema, 2015).

Fahdel (1990) Beur filmlerin klostrofobik mekânlarda sıkışıp kalmış göçmenlerin ve onların asimile olmuş çocuklarının hikâyelerini anlatmakta olduğunu belirtmektedir. Aissa Djabri'nin 1983 yapımı *Le Vago* (Barınaksızlar) adlı filmi ülkelerine göç etmek için iki işsiz genç göçmenin ülkeleri Cezayir'e yaptığı umutsuz göçü anlatmaktadır. Başarısızlıkla sonuçlanan bu göç hareketi sonucunda kahramanlar, bastırılmış apartman yaşamına³², eski püskü alış veriş merkezlerine ve fakirliğe geri dönecektir. Fahdel (1990)'in tanımında belirginleşen Beur sinema, toplumsal planda bastırılmışlık, değersizlik, köhnelik ve atıl olma gibi durumlardan beslenen bir sosyalleşme-dışılığa karşı verilen tepkiyi anlatmaktadır (Bloom, 2006, s.134).

Vuddamalay (1991), Abdelkerim Bahloul'un *Thé a la Menthe* (Naneli Çay, 1984)'i Paris'in Arap ve Afrikalı göçmenlerle dolu bir mahallesi olarak Barbes'te geçtiğini ve yönetmenin bu filmde çeşitli asimilasyon biçimlerine maruz kalmış karakterlere yer verdiğini belirtmektedir. Fransa'da birçok Beur filmde bazı mekânların cinsel ve sosyal sınırsızlığın mekânı haline dönüştürüldüğünü de belirten Vuddamalay (1991) Barbes ve Pigalle adlı mahalleleri bu duruma örnek olarak göstermektedir. Julien Duvivier'in Pepe *Le Moko* (1937), Medhi Charef'in *Miss Mona* (1987) ve Karim Dridi'nin *Pigalle* (1995) adlı filmleri mekânın "suç ve cinselliğe dair birer fantezi"ye dönüşümünde araç olarak kullanılmıştır (Bloom, 2006, s.134-136; IMDb, 2015).

Vincendeau ve Bloom ise 1950 ve 1960'lar Fransa'sına göç etmiş olan birinci kuşak göçmenlerin çocukları olarak ikinci kuşak Kuzey Afrikalı göçmenlerin yarattığı Beur sinemayı Austin'in ifadesiyle "profosyonel oyuncularla, doğrusal (linear) bir anlatı yapısına sahip olarak banliyö gençliğini anlatan" filmler olarak görmektedir. Beyaz karakterlerin de yer aldığı bu sinemada ırkçılık yerini entegrasyona; yoldaşlık ve dostluk gibi temalara bırakmıştır. Vincendeau, Beur filmlerin görece daha az olan etkisini militan bir tavırdan yoksun oluşunda ve bir dizi popüler unsurda görmektedir:

"Beur filmler kadın düşmanlığı ve homofobi içermekte, ayrıca bu sinemanın militan bir tavırdan yoksun olması etkisini azaltmaktadır; bununla beraber Beur sinema modern

³² HLM-Habitation à Loyer Modéré - Fransa'daki düşük bütçeli konut sistemi: bkz. Wikipedia,"HLM" maddesi, 2015

Fransa'daki etnik kimliğin karmaşık olmayan ve sempatik temsilini sunmakta ve geleneksel olumsuz stereotiplere meydan okumaktadır (Ulusay, 2008, s.65).”

İlk örnekleri arasında Abdelkerim Bahloul'un *La The A La Menthe* (Naneli Çay, 1984), Medhi Charef'in *La Thé au Harem d'Archimede* (Arşimed'in Haremi'nde Çay, 1985), Rachid Bouchareb'in *Baton Rouge* (Kırmızı Baston, 1985) gibi filmlerin yer aldığı Beur sinemayı temsil eden yönetmenlerin ebeveynleri “bidonville” veya “banlieu” adı verilen kenar mahallelerde yaşadıklarından Hargreaves ve Schroeder bu filmlerin yönetmenlerinin “belli öyküler, uzamlar ve kültürel formları görünür kılarak” varoş kültürünü yansıtmaya çalıştığını belirtmektedir. Bu bakımdan: “belli bir mimari, yer altı ekonomileri, ikinci kuşak göçmen gençlik, devingenlik ve sınırlanmışlık metaforları bu filmlerdeki ortak unsurlardır.” Anlatının merkezinde çoğunlukla gençlerin yer aldığı bu filmlerde dışavurum çağdaş popüler kültür biçimleriyle gerçekleşmektedir. Bloom, Beur sinema anlatısının bu sayılan özellikler yanında sürgünlük, geleneksel göçmen yaşamı, kent yozlaşması, güçsüz baba karakteri, ergenlikten yetişkinliğe geçen gençlerin durumu, toplumsal aidiyet geliştirme çabası gibi unsurları da barındırdığını belirtmektedir (Ulusay, 2008, s.66).

1980'lerin Fransız Beur sinemasın 2000'lere gelindiğinde bir değişim içine girdiği görülmektedir. Erken dönem örnekleri arasında yer alan *Cheb* (Bouchareb, 1991)'de zorunlu bir şekilde Cezayir'e göç eden bir Fransız-Magribyen karakterin gözünden sürgünlük ve yabancılaşma konusu işlenirken 2000'lerle birlikte *Ten'ja/Testament* (Ten'ja/Vasiyet, Legzouli, 2004), *Exils* (Sürgünler, Gatlif, 2004) and *Il était une fois dans l'oued* (Bir Zamanlar Oued'de, Bensalah, 2005) gibi filmlerde “kültürlerarası diyalogun” artan biçimde varlığı göze çarpmaktadır (Higbee ve Lim, 2010, s.11-12).

2000'lere birlikte değişim içine giren Beur sinema anlatıları kapsamında örnekleri artırmak mümkündür. Magripli yönetmen Karim Dridi *Öfke* (Fureur, 2005) adlı filminde bu kez Taylandlı ve Çinli göçmenlere ve bir göçmenin Fransız'a olan aşkına yönelmeyi tercih edecektir. İsmael Ferroukhi ise Fransa/Fas ortak yapımı *Büyük Yolculuk* (Le Grand Voyage, 2004)'ta Fransa'da doğup büyümüş Kuzey Afrika kökenli Reda ile yaşlı babasının araba ile yaptıkları ve bir bölümü Türkiye'den geçen uzun Hac yolculuğunu konu edinerek Beur sinemanın geldiği noktanın farklılığına işaret edecektir:

“Bu uzun yolculuk, iki ayrı kuşaktan ve aynı aileden göçmenlerle birbirlerini daha iyi tanıma fırsatı yaratırken kuşaklar arasındaki iletişimsizliği ve çatışmayı belirginleştirir. Film, yerleşik kültüre entegre olmuş görünen genç ve geleneğe bağlı eski kuşaktan göçmenler arasında, hatta onlar aracılığıyla Batı ve Doğu kültürleri arasında belli bir anlayışın gelişmesinin mümkün olup olmadığının ipuçlarını araştırır (Ulusay, 2008, s.67)”

Ulusay’ın *Le Grand Voyage* (Büyük Yolculuk, 2004) adlı filminde gördüğü farklılığa benzer şekilde Bouchareb’in *Indigènes* (Şeref Günleri, 2006) adlı filminde de görülmektedir. Fransız, Cezayir, Fas ve Belçika ortak yapımı olarak Fransa’da üç milyonu aşkın izleyiciye ulaşan buna ilaveten Oscar ile de Amerika’da ödüllendirilen bu film Nazi işgali sırasında Nazi karşıtı Fransız ittifakı içinde yer alan Afrikalı koloni askerlerinin dramını beyaz perdeye taşımaktadır. Film ne ana akım Fransız sineması ne de Hollywood tarzı savaş filmlerine benzerlik göstermektedir. Filmin ilişki kurduğu ana fikir savaş gazilerine uygulanan adaletsiz uygulamalara ilişkindir (Higbee ve Lim, 2010, s.13-14).

Tunus asıllı Fransız yönetmen Agnès Jaoui’nin *Le Goût des autres* (Ötekilerin Zevki, 2000), *Comme une image* (Bana Bak, 2004) ve *Parlez-moi de la pluie* (Bana Yağmurdan Bahset, 2008) filmleri de günümüz Fransa’sının güncel konuları arasında yer alan iletişim çatışmalarını, kaçırılan fırsatları ve kesişen hayatları beyaz perdeye taşıyarak kültür ve zevk (*Le Goût des autres*), cinsiyet ve bedensel imaj (*Comme une image*), çok etnisiteli ve post kolonyal toplumsal üretim biçimlerini (*Parlez-moi de la pluie*) konu edinmektedir (Leahy, 2012, s.215-216).

Mireille Rosello (2010) *Parlez-moi de la pluie* (Bana Yağmurdan Bahset, 2008) adlı filmde yönetmenin, Fransa’daki “cumhuriyetçi evrensellik” ilkesine dayanan politik sistemin kişilerin sınıfsal, etnik ve cinsel eğilimlerini göz ardı ettiğini; bunun da toplumsal tansiyonu arttırdığını dile getirmektedir. Filmde politik hırsları olan feminist yazar Agathe (Jaoui) ile Fas kültürel mirasının temsilcisi Karim (Jamel Debbouze)’in gündelik hayatta karşılaştıkları onur kırıcı durumlara odaklanarak “Cumhuriyetçi Fransız” modelinin çok kültürlü toplum karşısındaki açmazlarını konu edinmektedir. Karim için öteki ile empatinin olmayışı, kişilerin gündelik yaşamlarında ırkçılığın atomize biçimleri ile karşı karşıya kalmalarına neden olmaktadır. Scott (2005) da benzer biçimde “cumhuriyetçi evrensellik” ilkesinin etnik, cinsel ve sınıfsal tercihleri yıkıcı potansiyeli dolayısıyla özel hayatın sınırları

içine hapsettiğini eklemektedir. *Comme une image*'da ise yönetmenin, Fransız orta sınıfının gündelik yaşam içinde oluşan eşitsizlik durumlarını özellikle yazar ve yayıncılar üzerinden ifade etmeye çalıştığı görülmektedir. Eşitsizliğin konusunu oluşturan şey kadının dekoratif bir nesneye indirgenmiş olması durumudur. Lolita (Marilou Berry) karakteri ile feminist bağlamda ele alınan sorun, kadının cinsel bir obje olarak erkekler tarafından nasıl nesneleştirildiğini konu edinmektedir. Bu durum kişisel olanın da politik olmaktan uzak kalamayacağı bir duruma işaret etmektedir. Filmde kişilerin ahlaki yoksunlukları kendilerini diğerlerinin yerine koymak demek olan duygudaşıktan da alıkoymaktadır (Leahy, 2012, s.216-217).

Ulusötesi sinema örnekleri postkolonyal, diaspora ve emek-göçmen yönetmenlerden farklı olarak Avrupalı ya da Avrupa dışı yönetmenlerin Fransa bağlamında yaptıkları filmlerde de görülmektedir. Gürcü yönetmen Gela Babluani *Tzameti 13* (Rus Ruleti, 2005) adlı filmi adlı ölümcül bir oyun oynayan marjinal zengin bir azınlık üzerinedir. Avusturyalı yönetmen Michael Haneke'nin *Caché* (Saklı, 2005) adlı filmi göçmenliğe görünmeyen şiddet üzerinden yaklaşarak göçmenlerle evsahibi toplum arasında gerilim biçimlerine odaklanmaktadır. Aynı şekilde Finlandiyalı bir yönetmen olan Aki Kaurismaki'nin Fransa'nın kuzeyinde geçen bir göçmen hikâyesini konu aldığı *Le Havre* adlı film yine ulusal deneyimi sinema eylemi içinde tartışmaya açan önemli örneklerden sayılabilir (Cinema, 2015). Philippe Loiret'in 2009 yapımı *Welcome*'ı (Hoş Geldin, 2009) (Jowsie, 2009), François Dupeyron'un *Monsiuer Ibrahim et Les Fleurs du Coran*'ı (İbrahim Bey ve Kur'an'ın Çiçekleri, 2002), Jean Jacques Annaud'un *L'Amant*'ı (Sevgili, 1991), Mathieu Kassovitz'in *La Haine* (Nefret, 1995) ve *Metisse* (1993) adlı filmleri, Regis Warnier'in *Est-Ouest* (Doğu-Batı, 1999)'i, Cedric Claphisch'in *L'Auberge Espagnole* (İspanyol Pansiyonu, 2002) ve *Les Poupées Rouse* (Rus Bebekler, 2004) bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Migrantcinema Beumers, 2015; Allocine, 2015)

Fransız-İspanya ortak yapımı olan Cedric Klapisch imzalı *L'Auberge Espagnole* (İspanyol Pansiyonu, 2002) adlı film 20'li yaşlarda bir düzine Erasmus öğrencisinin yaşadığı ortak deneyimi, çok kültürlü Avrupa idealini, iş güvenliğini ve günümüz Avrupa'sındaki bürokrasiyi Erasmus öğrenci değişim programı üzerinden konu edinmektedir. Ana karakterlerden Xavier, İspanya'da yaşayacağı öğrencilikle ulusötesi bir kimliğe dönüşecek; turistik bir gezinin ötesinde kendisini keşfedecek bir

deneyim kazanacaktır. Uçağın kalkış sahnesiyle başlayan metaforik sahne Xavier'nin kısa süreliğine de olsa Fransız kimliğinden çıkmasına; diğer kültürlerle ilişki içine girmesine imkan sağlayacaktır. Başlangıçta iş güvencesi için İspanyolca öğrenmenin zorunluluğu üzerinde durulsa da yolculuğunun başında Xavier'in karşılaştığı “zorlu bürokrasi” onun içine doğmuş olduğu kültürel kalıplardan kaçmasına ve dolayısıyla özgürlük hissi ile dolmasına neden olacaktır (Ezra ve Sánchez, 2005, s.137-138).

Xavier'in film boyunca diğer milletlerden insanlarla yaşadığı diyaloglar, geliştirdiği İspanyolcası, romantik gençlik heveslerinden geçerek olgunlaşmaya başlaması ve kendini özgürce yeniden inşa edişi onun ilk aşkı olan yazarlık eylemine sıkı sıkıya bağlılığını da pekiştirmiştir. Xavier artık bir ulusal kültürel kalıba sığamayacak kadar çok boyutlu kültürel deneyim içinde varlık kazanmaktadır. Xavier kimliğindeki bu aşınmayı “ben buyum, ben oyum, ben şuyum, ben herkesim, ben İspanyol'um, Fransız'ım, Danimarkalıyım, İngiliz'im” söyleminde somutlaştıracaktır. Filmin yönetmeni Klapisch (2003)'in filmin İngiltere gösteriminden önce “insanlar gezdiğinde her şey daha iyiye gidiyor. Bence film gezmeyi; keşfetmeyi özendiriyor. Yolculuk, ırkçılığa ve ön yargıya karşı bir yolculuktur” şeklindeki açıklaması filmin içerdiği ulusötesi fikrini, yolculuğun turistik bir seyahatin ötesinde farklı kültürlerin keşfini, kültürel zenginliğin kimliği dönüştürücü gücünü göstermektedir (Ezra ve Sánchez, 2005, s.139).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TÜRKİYE İLE FRANSA'DA SİNEMA DERGİCİLİĞİNİN GELİŞİMİ: POSİTİF VE ALTYAZI DERGİLERİ

3.1. Film Eleştirisi ve Eleştiri Türleri

Eleştiri sözcüğü “belli bir bağlamda ayırt ederek anlamak ve yargılamak” anlamına gelmektedir. Kelime Yunanca *Kritikos* (discern) “tefrik etmek, idrak etmek ve judge: yargılamak”tan gelmektedir. Yargılama hakkına sahip olmak için bilgi sahibi olmak şartı da eleştirinin doğasını açıklarken karşımıza çıkmaktadır (Özden, 2004, s.12). Bilgi ile özgürleşmek arasında bir ilişki olduğunu düşünen Mutlu (2012)'ya göre ise eleştiri bir değerlendirme sürecidir:

“Reform hareketi sırasında, İncil'e dayalı eleştiri alışlagelen kilise uygulamaları ve dogması hakkında olumsuz ama nesnel yargılama olarak kullanılır olunca, metin eleştirisi bir dinsel çatışma silahı olarak gelişti. Daha sonra eleştiri gizli varsayımları ortaya çıkarma çalışmasıyla birlikte, basit hata bulma çabalarını da dile getirir hale geldi. Hegel insanlık tarihini insanın giderek kendinin-ayrımına vardığı ve bu kendilik-bilincinin sürekli olarak var olan toplumsal kısıtlamaları dönüştürdüğü ve bu kısıtlamaların ötesine uzandığı bir süreç olarak görüyordu. Dolayısıyla Hegel felsefesinde eleştiri olumsuz bir değerlendirmeden daha fazla bir şeydi; eleştiriye insanların toplumda özgürleşmesini sağlamak amacıyla var olan inanç biçimlerinin soruşturulması ve bunların ortaya konması gibi olumlu rol verilmişti.” (Mutlu, 2012, s.92)

Gramsci (2013)'ye göre insan toplumsal bir varlıktır ve insan, eleştirel düşünmediğinde daldan dala savrulmak durumunda kalır. Bu bakımdan eleştirel düşünce bütüne ulaşmada önemlidir: "Eleştirel düşüncenin başlangıç noktası, insanın kendisinin gerçekten ne olduğunun bilincine varması ve insanın içinde, bir envanteri olmayan sonsuz sayıda iz bırakmış tarihsel sürecin bir ürünü olarak kendini bilmesidir (Gramsci, 2013, s.62).”

Gramsci (2013)'ye göre yeni bir kültür yaratmak için sadece özgün şeyler keşfetmek gerekli değildir. Önceden keşfedilmiş, bulunmuş hakikatlerin toplumda eleştirel biçimde yayılmasını sağlamak; küçük bir aydın elitin elinde olan ve onların çevresinde dönen keşiflerin halka mal edilmesini sağlamak da kültürel bir yaratıcılıktır. Bu noktada Gramsci (2013) insanoğlunun olgunluğunu tarihsel birikimin ışığındaki eleştiriye borçlu saymaktadır:

"Felsefe, felsefe tarihinden ayrılmayacağı gibi, kültür de kültür tarihinden ayrılmaz. İnsan, dünya görüşünün tarihselliğinin bilincine varmadıkça, dünya görüşünün temsil ettiği gelişim safhasını anlamadıkça ve dünya görüşünün başka görüşlerle ya da başka görüşlerin unsurlarıyla çeliştiğini bilmedikçe, en doğrudan ve geçerli anlamda filozof olamaz; bununla, eleştirel ve tutarlı bir dünya görüşü oluşturamayacağını kastediyorum." (Gramsci, 2013, s.62-63)

Eleştirel yaklaşımda film bir "kültür" olarak ele alınmaktadır. Film, bir dışavurum, söylem açısından anlam kazanmaktadır. Filmin kültürel bellekteki rolü ile sanat yapısının kültürel olarak durumunun tespit edilerek onun orijinalitesini anlamak çabası eleştirel yaklaşımın odak noktasını oluşturmaktadır. Eleştiri bu açıdan yön gösterici, gelişime katkı sağlayıcı ve diğer taraftan da izleyiciyi besleyici bir karakter göstermektedir. Bir ürünün sanatsal değeri eleştirisinden sonra daha da belirginleşir. Nothrop Frye eleştirinin olmadığı yerde sanatın karanlık (brutalize) biçimde kültürel belleğin kaybolmasına neden olacağı görüşündedir. Eleştiri, sanatçının gözle görülmeyen ve öznel nitelik taşıyan dışavurumuna dair söylemi çözümleyerek onu anlamlı bir bütün içinde okumaya, anlamaya ve konumlandırmaya çalışır. Nasıl ki film, sanatçı, endüstri ve seyirci arasındaki ilişkiden doğar; eleştirel yaklaşım da nesnel değer yargılarına oturur şekilde bu üçlü döngüye dair bütünlükçü bir yaklaşım ortaya koyar. Haz, beğeni gibi estetik konular bu sebeple eleştirel yaklaşımın gündeminde öncelikli değildir (Özden, 2004, s.12: 63-64).

Eleştirel yazı kuramsal makale ile tanıtım yazısı arasında bir yerde yer alır. İlk izlememenin ötesinde ikinci veya üçüncü izlemeden sonra ancak fark edilmiş, gözden kaçırılmış olan noktaları ortaya koymaya çalışır. Filmler hakkında eleştiri yapılırken kişisel duygular, beklentiler ve tepkiler zekice bir başlangıç oluşturabilir. Fakat Corrigan (2008, s.18-31) bunların "açıklanabilir, tarihsel ve estetik değer ve yapılarla ilişkilendirilebilir" olmaları gerektiğine dikkat çekmektedir.

Film çalışmalarının akademik bir şekilde ilerlemesi sinemanın ortaya çıkışından çok daha sonraki dönemlerde gerçekleşmiştir. Tarih, yöntem bilim ve kuram alanında gelişme kaydedildikçe sinemada akademik çalışmaların önü açılabilmiştir. Film eleştirilerinin geleneksel ilk dönemi, kişisel beğeni ve zevk merkezinde konumlanmışken, 1920'lerden sonra kurgu ve senaryo sanatındaki gelişmelerle birlikte bu yapı aşılmış, filmler nesnel olgu ve referans noktalarına göre incelenmeye başlanmıştır. Tablo 7 bu yaklaşımları özetlemektedir:

Tablo 5. Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar (Türler)

| |
|---|
| Tarihsel eleştiri: Filmlerin dönemin sosyo-ekonomik, estetik ve endüstriyel koşullarının yansımaları olarak incelenmesidir. Tarihteki filmler, filmlerin tarihi ve tarihi koşulların film üretimindeki etkisi bu alanın inceleme konusu içindedir. |
| Gazete eleştirisi: Filmlerin güncellikleri içinde değerlendirilmesi, seyirciyi filme yönlendirme amacı taşıyan eleştirilerdir. |
| Göstergebilimsel eleştiri: Filmlerin bir dil sistemi olarak incelenmesi ile anlamlandırma süreçlerinin çözümlenmesidir. |
| İdeolojik eleştiri: Filmlerin politik imalarının çözümlenmesi, egemen ideolojinin hizmetindeki işlevlerinin ortaya konulması analizidir. |
| Feminist eleştiri: Filmlerin, cinsel sosyo-ekonomik bastırmalar, ataerkil ideolojinin sunum tarzları bakımından incelenmesini içerir. |
| Auteur eleştirisi: Filmlerin, yönetmenin yaratıcı kişiliği bağlamında değerlendirilmesini, ortak yönlerinin ortaya çıkarılmasını içerir. |
| Sosyolojik eleştiri: Filmlerin toplumla ilişkileri ve sosyal işlevleri bağlamında sosyolojik bir veri olarak incelenmesi (örneğin sinemanın çocuklar üzerindeki etkisi, sosyal bir kurum ya da etki olarak sinema) durumunu içeren eleştiri türüdür. |
| Psikanalitik eleştiri: Filmlerin, yönetmenler, karakterler ve seyircilerle ilgili psikolojik yönlerinin bilinçaltını dışarı vuran yapısı bağlamında incelenmesidir. |
| Türsel eleştiri: Filmlerin, benzer temalara, çatışmalara, karakterlere ve görsel betimlemeye dayalı geleneksel anlatı yapıları üzerinden incelenmesini esas alır yaklaşımdır. |

Kaynak: Özden, 2004, s.13

Biryıldız (2002, s.168-169) ise film eleştirisi türlerini dörtlü bir taksonomi içinde ele almaktadır. Bunlar “tanıtma yazıları”, “klasik eleştiriler”, “derinlemesine” ve “bilimsel” eleştirilerdir. Tanıtma yazılarında sadece izlenimler aktarılırken yorum yapılmamaktadır. Klasik eleştiri ise derinlemesine eleştiri ile tanıtım yazıları arasında bir yerde durmaktadır. Ciddi fikir gazete ve dergilerinde yer alan bu eleştiri türünde “tarih, sosyoloji, Marksizm, biyografi ve psikoloji” biliminden kısmen de olsa yararlanılmaktadır. Fakat derinlemesine eleştiri “bir filmin toplumsal, ideolojik, psikolojik, semiyolojik, teknik, estetik bir ya da birkaç yönünü derinlemesine” incelemektir. Bilimsel eleştiri ise izlenimciliğe yer vermeden “filmi toplumsal, siyasal, psikolojik, etik, teknik ve estetik” bağlamlarıyla ve “neden-sonuç” ilişkisi içinde incelemeyi hedef almaktadır.

Derinlemesine eleştirel söylem analizinin ilişki içinde olduğu bir tür olarak “ideolojik eleştiri” ise kendisini filmin biçimsel içeriğiyle sınırlandırmamanın ötesinde daha yoğun biçimde “anlam yapılarıyla” ilişkilendirmektedir. Corrigan (2008 s. 120-125) aşağıdaki soruları sorarak filmin ideolojik içeriğinin saptanabileceği görüşündedir:

1. Filmin sunduğu dünya, bizim dünyamız hakkında nasıl mesajlar veriyor?
2. Açık olarak ve kapalı olarak film neyi savunuyor?
3. Film, insanların kurdukları ilişkiler ve bunların nasıl kurulması gerektiği ile ilgili neler söylüyor, ne tip önerilerde bulunuyor?
4. Filmde bireysellik mi önemli yoksa kolektiflik (aile) mi önemli?
5. Film, değerler sistemine dair neler söylüyor?
6. Film, neleri doğal değerden sayıyor?
7. Filmin siyaseti ile izleyiciyi eğlendirmesi ne derece örtüşüyor?
8. Kadınlar ve azınlıklar filmlerde nasıl yansıtılıyor?
9. Toplumsal cinsiyet: erkek ile kadın arasındaki kültürle farklılıklar nasıl ele alınıyor?
10. Orta sınıf dışındaki izleyiciler filmler hakkında ne düşünüyor?
11. Farklı ırklar nasıl temsil ediliyor (ya da ötekileştiriliyor)?

3.2. Türkiye’de Sinema Dergiciliğinin Gelişimi

Türkiye’de çökmekte olan bir imparatorluk ile doğmakta olan bir cumhuriyetin kargaşa ortamında kapsamlı bir kültürel zeminin oluşmaması nedeniyle film eleştiri geleneği de yeteri seviyede gelişmemiştir. Buna rağmen Türkiye’de film eleştirisi ilk örneklerini 1917 yılında *Temaşa* dergisinde Muhsin Ertuğrul ve Galip Arcan aracılığıyla verir. İlk eleştiri Muhsin Ertuğrul tarafından, Sedat Simavi’nin *Pençe* (1917) adlı filmi üzerine yapılır. Bu filmi “saçma sapan bulan ve sanatsal değerinin olmadığından” yakınan Ertuğrul, bu eserin her Türkü “utandırması” gerektiğini düşünür. 1922 yılında ise *Dergâh* dergisinde Mustafa Nihat Özön film eleştirileri yazmaya başlarken aynı yıllarda Burhan Felek de eleştirel yazın alanına dâhil olur. 1926 yılına gelindiğinde Ekrem Reşid ve E. Kemal tarafından çıkarılan ve bütün yazıları hem Fransızca ve Türkçe olan *Le Film* dergisinin yayın hayatına başladığı

görülür. 1929'da *Sinema Gazetesi* Sabiha Zekeriya yönetiminde haftalık olarak yayımlanmaya başlar. 1930'lara gelindiğinde ise eleştiri yazıları sinema tenkitleri başlığı altında *Vakit Gazetesi*'nde haftalık olarak Fikret Adil imzası ile çıkmaya başlarken; 1935'de *Sinema ve Tiyatro*, 1938'de de *Yıldız* dergisinin yayın hayatına başladığı görülür. Bu yıllarda çıkan tüm bu dergilerin ortak noktası eleştirmek yerine "kişisel bakışı" yansıtmalarında belirginleşmektedir (Özden, 2004, s.41-43).

1950'lerle birlikte yayın hayatında sinema dergiciliğinin ve film eleştirmenliğinin belirgin şekilde geliştiği görülmektedir. Özön (1962) ve Erksan (1953), Özkırım (1953) ve Biryıldız (2002) 1950 ile 1960 arası dönemde *Ulus*, *Dünya*, *Yeni Sabah*, *Milliyet*, *Vatan* gibi gazetelerle birlikte *Devir Akis*, *Pazar Postası* ve *Yeditepe* gibi dergilerde film eleştirilerinin yayınlandığını belirtmektedir. Biryıldız (2002) *Vatan Gazetesi*'nde "Sinema Tenkitleri" başlığı altında yayınlanan yabancı film eleştirilerini Atilla İlhan'ın; Türk film eleştirilerini ise Burhan Arpad'ın "Klasik Eleştiri" yöntemiyle kaleme aldığını bildirmektedir. Özön (1962) ise Vehbi Belgil'in *Yıldız* dergisi ile *Vatan Gazetesi*'ndeki, Melih Başar'ın ise *Ulus Gazetesi*'ndeki eleştirilerini "magazinsel" olarak değerlendirmektedir (Biryıldız, 2002, s.77-94).

1960'larla birlikte "Toplumsal Gerçekçilik" "Ulusal ve Devrimci Sinema" tartışmalarının dergilere yansıdığı; böylelikle yayın hayatına bir dizi yeni derginin de katıldığı gözlenmiştir. En uzun ömürlüsünün 34 sayı çıkan *Yeni Sinema* olduğu bu dergiler arasında, *Film Dergisi*, *Sinema 65*, *AS Akademik Sinema*, *Özgür Ulusal Sinema* ve *Genç Sinema* öne çıkmıştır. *Sinema 65*'in eleştirmen kadrosunda Selmi Andak, Tanju Akerson, Tarık Kakinç, Tuncan Okan, Çetin A. Özkırım, Agâh Özgüç, Giovanni Scognamillo, Coşkun Şensoy, Erdoğan Tokatlı ve Rekin Teksoy gibi isimler yer alırken; *Yeni Sinema*'da da Ali Gevgilili, Tarık Kakinç, Ülkü Tamer, Sungu Çapan, Tanju Akerson, Giovanni Scognamillo, Onat Kutlar, Jag Şalom, Sezer Tansuğ, Atilla Dorsay ve Mustafa Irgat gibi eleştirmenler yer almıştır. *Sinema 65* ve *Yeni Sinema*'nın derinlemesine eleştiri bölümlerinin bulunması bu dergilerin sinema sanatına olan yaklaşımlarının "entelektüel çizgiye" yükselmeye başladığını da ortaya koymaktadır. Bu durumu bir tenkit malzemesi sayan Erman Şener (1969) *AS Akademik Sinema Dergisi*'nin 1969 yılı Eylül sayısında bu eleştiri geleneğinin "Brighton okulu, yeni gerçekçilik, pan, travelling" gibi kavramlarla halktan bir kopuş yaşadığını düşünmektedir. Ünsal Oskay (1996'dan Akt. Özden, 2004, s.52-53)'a

göre ise bu durum 1970'lerin³³ Türk sinemasını masaldan; küçük burjuva tipi aydının narsist, küskün, yitik ve ezoterik (gizemli) dünyasından çıkarıp toplumsal gerçekliğin seviyesine yükseltmiştir (Biryıldız, 2002, s.100-117).

1980'li yıllara gelindiğinde film yazınına ticari filmlerin reklamını yapan bir literatürün de girmeye başladığı görülecektir. *Video Sinema*, *Gelişim Sinema ve Sinema* adlı dergiler tanıtıma yönelik bir içeriğe yöneldikleri görülse de *Milliyet Sanat*, *Gösteri*, *Gelişim Sinema*, *Video Sinema*, *Ve Sinema*, *Beyazperde* adlı dergilerin gerek klasik gerekse derinlemesine eleştiri anlamında faal oldukları görülmektedir. 1970'li yılların terör olayları ile seks filmleri izleyiciyi sinemadan soğutmuşken 1980'lerle birlikte bu durumun kırıldığı gözlenmektedir. 1980'li yılların sosyolojik içerikli "arabesk, kadın sorunları ile iç ve dış göç olgusunu işleyen, toplumsal ve politik eleştiri içeren; sinemaya ve yaratım sorunlarına değinen, insan psikolojisini keşfetmeyi amaçlayan filmlerin varlığı Şükran Esen (1992)'e göre zengin bir tartışma ortamının da zeminini oluşturmuştur (Biryıldız, 2002, s.124-126 ve 145) Bülent Görücü (1998) ise 80'li yılları daha farklı okumaktadır. Görücü (1998)'ye göre 1980'li yıllar önceki nesil ile bağların koptuğu yıllardır. Askeri rejim ile birlikte sorgulama yeteneğini yitiren yeni nesil toplumsal gerçekliğin önemini kavramak yerine kendisini burjuva ideolojisinin kucağına bırakmıştır. Görücü (1998) bu dönemin eleştirmeninin bir reklamcı olduğu görüşündedir. Bu bakımdan popüler akımın önde gelen dergilerinden olan *Sinema* ve *Sinerama* dergileri sinemanın ticari işlevine hizmet eder bir yayıncılık anlayışını benimsemiş, ağırlıklı olarak film tanıtımları yapmıştır (Özden, 2004, 54-56).

1990 ve 2000'li yıllara gelindiğinde ise *Milliyet*, *Cumhuriyet*, *Yeniyüzyıl*, *Yenibinyıl*, *Tercüman* ve *Radikal* gibi gazetelerin düzenli olarak film eleştirisine yer verdiği görülmektedir. Dergilerde "Sinema Sezonu" gibi bir kavramın ise artık ortadan

³³ 1970 ile 1980 arası dönemin "Ulusal Sinema", "Milli Sinema", "Devrimci Sinema", "Seks Filmleri, "Şarkılı Melodramlar" ve "Sulu Güldürüler" ile yoğrulduğunu belirten Onaran (1986) ise farklı bir perspektiften bakarak; bir yandan yeni gerçekçiliğin toplumda yayılmaya başlarken, diğer taraftan da sansürün oluşmaya başladığı görüşündedir. Onat Kutlar (1974) 1970'li yılların dergileri arasında *Yedinci Sanat*, *Gerçek Sinema* ve *Çağdaş Sinema* gibi dergilerinin "sanat" adına olumlu çalışmalarına atıfta bulunmaktadır. Biryıldız (2002) bu dönemin dergilerinde görülen özelliklerin süreklilik ve toplumsallık üzerinde yoğunlaştığı kanaatindedir.

kalktığı görülmektedir. Bu dönemin öne çıkan dergileri arasında ise *Milliyet Sanat*, *Antrakt*, *Sinema ve Altyazı* görülmektedir. Bu dergilerde Biryıldız (2002) “klasik eleştiri” yönteminin kullanılırken, *Görüntü* ile *Yeni İnsan Yeni Sinema* dergilerinde “derinlemesine eleştiri”nin varlığına dikkat çekmektedir. Bilimsel ve derinlemesine eleştiriye kullandığı görülen dergi ise 25. *Kare*'dir. Dergilerin eleştirel çeşitlilik anlamında zenginleşmesindeki temel etkenler “1960’ların toplumsal gerçekçi denemeleri, 1970’lerdeki Genç Sinema Hareketi ve 1980’lerle birlikte sinema eğitiminin üniversitelere girmeye başlaması, 1989’da yabancı sermaye kanununda yapılan değişiklikle Amerikan filmlerinin eş zamanlı olarak Türkiye’de gösterime girmeye başlaması, Kültür Bakanlığı ve Eurimages’ın Türk filmlerini destekleme kararı, yaygınlaşan film festivalleri ile birlikte üniversite eğitimi, araştırmacı ve entelektüel bir izleyici kitlesinin ortaya çıkması”dır (Biryıldız, 2002, s.164-166).

3.2.1. Mithat Alam Film Merkezi ve Altyazı Dergisi

Boğaziçi Üniversitesi’nin Güney Kampüsü sınırları içinde yer alan Mithat Alam Film Merkezi (Mithat Alam, 2015), 1863’de kurulan Robert Koleji ile bu kolejin 1971’de yönetiminin devrildiği Boğaziçi Üniversitesi geleneği üzerinde şekillenmiş bir kurum olma özelliği göstermektedir. Robert Koleji’nin benimsediği temel değerler arasında “ırk, milliyet, din gözetilmeksizin önyargısızca ve ayırım yapılmadan tüm öğrencilere açık olması, hiçbir koşulda herhangi bir politik eğilim göstermemesi ve hiçbir politik düşünceye dâhil olmaması” gibi bağımsız bir eğitim kurumu olma yönünde bir takım özellikle göze çarpmaktadır (Boğaziçi Üniversitesi, 2015).

Mithat Alam Film Merkezi, Mithat Alam’ın özel bağışıyla Boğaziçi Üniversitesi’nde Aralık 1999’da kurulmuş olup sinema bölümü bulunmayan üniversitenin öğrencileri ile sınırlı kalmayıp tüm öğrencilerin kullanımına açık olarak faaliyete geçmiş; öğrencilerin gerek kültürel gerekse teknik bilgilerinin geliştirilmesini kendisine misyon olarak belirlemiş bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Merkezin mali desteği Mithat Alam Eğitim Vakfı (MAEV) tarafından karşılanmaktadır. Film merkezi bu misyon ve kuruluş uyarınca 61 kişilik bir Sinema Salonu, Film İzleme Odası, sinema üzerine öğrenci ve katılımcıların sohbet edebilecekleri bir Sinefil

Odası, filmlerden oluşan bir Arşiv Odası, Kurgu Odası ve Altyazı dergisinin hazırlandığı bir ofis olarak 6 birimden oluşmaktadır (Mithat Alam, 2015).

Mithat Alam Film Merkezi sinema etkinlikleri bakımından oldukça faal bir tablo çizmektedir. “Sinefilm gösterimleri” başlığı altında düzenli söyleşi, panel, sunum ve atölye çalışmaları gerçekleştirilmektedir. Alanında uzman ya da ünlü kişiler sinemaseverlerle buluşup deneyimlerini atölye çalışmalarıyla aktarmaktadır. Merkez yayınlar konusunda da aktif bir rol üstlenmiştir. Öyle ki öğrencilerin doğrudan çıkardığı *Sinefil* ile profesyonel anlamda aylık çıkarılan *Altyazı* dergileri bu kurumun desteğiyle çıkmaktadır: “Ayrıca, Merkez’de yıl boyunca düzenlenen ve hem ses hem de görüntü kaydı alınan tüm söyleşi, panel ve konuşmalar metne geçirilerek *Sinema Söyleşileri Yıllığı* kitabında her yıl düzenli olarak yayınlanmaktadır. Diğer taraftan öğrenciler oluşturdukları gruplarla film çekmek istediklerinde Merkez, bu öğrencilere ihtiyaç duydukları teknik desteği sağlayabilmektedir. Bu kapsamda Merkezin, “Görsel Hafıza Projesi” adıyla önemli bir projeyi de üstlendiği görülmektedir:

“Giovanni Scognamillo, Filiz Akın, Vedat Türkali, Memduh Ün, Bülent Oran gibi birçok önemli isimle gerçekleştirilen uzun soluklu görüşmelerden oluşturulan belgeseller Türk Sineması’nın geçmişine dair zengin ve kalıcı bir kaynak sunmaktadır. Film Merkezi, Türkiye’deki sinema mirasını korumak adına, Görsel Hafıza Projesi’nde üretilen belgeselleri DVD formatında yayınlamaktadır (Mithat Alam, 2015).”

Altyazı sinema dergisi Boğaziçi Üniversitesi’nden Yamaç Okur, Fırat Yücel ve arkadaşları tarafından 2001 yılında kurularak; “eleştirel sinema dergiciliği” kimliği ile sinema dergiciliği alanında faaliyetine başlamıştır. 2001 yılının Ekim ayında *Geniş Açı* dergisinin desteği ile yayın hayatına başlayan dergi, 2003 yılından itibaren Boğaziçi Üniversitesi’ne bağlı Mithat Alam Film Merkezi bünyesinde yayın hayatına devam etmektedir. Temel yayın ilkelerini “bağımsızlık ve düşünsel zenginlik” üzerine kuran dergi ana akım medyada yeterli ölçüde tartışma uyandırmayan kurmaca, deneysel ve belgesel filmlere özellikle yer verdiğini belirtmektedir. *Altyazı* dergisi derleme ve çeviri yazılara kapalı duruşunun altını çizmekle “tümüyle özgün içeriğe odaklanan” bir yayın politikası ile yeni ve genç sinema yazarlarının seslerini duyurabilecekleri bir platform olmayı da hedeflemekte; böylece sinema kültürünün Türkiye’de canlılık kazanacağını ummaktadır (Altyazı, 2014).

İmtiyaz Sahipliğini Yamaç Okur'un yaptığı *Altyazı* dergisinin genel yayın yönetmenliğini ise Fırat Yücel sürdürmektedir. Senem Aytaç, Abbas Bozkurt, Ayça Çiftçi, Zeynep Dadak, Övgü Gökçe, Berke Göl, Enis Köstepen, Yamaç Okur, Gözde Onaran, Nadir Öperli, Ali Deniz Şensöz, Aslı Özgen Tuncer, Fırat Yücel ise yayın kurulunda yer alan kişileri oluşturmaktadır (Altyazı, 2014). Dergilerde yer alan eleştirilerin daha sağlıklı bir şekilde anlaşılabilmesi için eleştirmenlerin sinema alanındaki uğraşı, çalışma ve deneyimlerini bakmanın kaleme aldıkları yazıları daha iyi anlamak için yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu sebeple, yayın komitesinde yer alan eleştirmenlerin eğitim ve kültürel yaşama ilişkin sahip oldukları deneyimleri belirlemek önem arz etmektedir.

3.2.2. Altyazı Dergisi Yazarlarının Karakteristik Özellikleri

Eğitim yaşamları ve kültürel aktiviteleri tarandığında yazarların oldukça faal bir yaşam içinde oldukları görülmektedir. Özellikle Boğaziçi, Ortadoğu Teknik, Bilgi ve İstanbul Üniversitesi yazarların en çok eğitim aldıkları üniversiteler arasında yer almaktadır. Diğer taraftan yazarların sinema bilgilerinin yanında Psikoloji, Sosyoloji, Antropoloji ve Kültürel Çalışmalar gibi bilimsel alanlarda yüksek lisans ve doktora seviyesinde eğitimler aldıkları da görülmektedir. Akademik çalışmalarını toplumsal konular üzerinde yoğunlaşan eleştirmenlerin doktora gibi ileri uzmanlık eğitimlerini, eğitim-öğretim faaliyeti ile kültürel yaşamlarını ülke dışında daha çok Hollanda ve Amerika gibi Batılı ülkelerde sürdürdükleri de belirgin biçimde öne çıkmaktadır.

2001 yılında *Altyazı* sinema dergisinin kurucuları arasında yer alan Yamaç Okur, Boğaziçi Üniversitesi'nin Uluslararası İlişkiler bölümünde eğitim görmüştür. 2003 yılından beri de merkezin direktörlüğünü yürüten Okur, aynı zamanda Mithat Alam Eğitim Vakfı'nın da yönetim kurulu üyesidir. Merkezin gerçekleştirdiği etkinlikler arasında yer alan Hisar Kısa Film Seçkisi ile Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi Okur'un projeleridir. 2007 yılında film yapımcılığına Seyfi Teoman'ın *Tatil Kitabı* ile başlayan Okur, 2009'da *İki Dil Bir Bavul* (Yön: Orhan Eskiköy – Özgür Doğan) ile *Bahtı Kara* (Yön: Theron Patterson) adlı filmlere 2011'de de *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (Yön: Seyfi Teoman) adlı filme yapımcılık anlamından katkı sağlamıştır (Seyap, 2011).

Derginin genel yayın yönetmeni olan Fırat Yücel ise Sinema Yazarları Derneği (SİYAD)'nin yönetim kurulu üyeleri arasında yer almaktadır. 1997'de Özel İzmir Amerikan Lisesi'nden mezun olduktan sonra aynı yıl Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde Sosyoloji bölümüne giren Yücel, ardından yatay geçişle Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji bölümüne geçmiş ve buradan mezun olmuştur. 2001 yılında arkadaşlarıyla birlikte *Altyazı* dergisini çıkarmaya başlayan Yücel, derginin genel yayın yönetmenliğini de yürütmektedir. *Altyazı*'nın yanı sıra *Asklepios*, *VS...*, *Konak Beykoz*, *İstanbul*, *Geniş Açı*, *Katharsis*, *Bant*, *Rolling Stone*, *Aralık*, *Picus* adlı dergiler ile *Akşam*, *Radikal* ve *Birgün* gibi gazetelerde de çeşitli makale ve söyleşileri yayımlanan Yücel, Boğaziçi Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra Bilgi Üniversitesi'nin Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı'nda eğitimine devam etmiş; 2006'da "X-Kuşağı ve Gençlik Kültürü" konularını ele alan teziyle de mezun olmuştur. Yücel, doktora çalışmalarına ise İstanbul Üniversitesi Radyo-Televizyon ve Sinema bölümünde devam etmiştir. Kısa film müziği alanında da çalışmaları bulunan Yücel aynı zamanda "İstanbul Bağımsız Filmler Festivali"nin katalog editörlüğünü yürütmektedir (Yücel, 2015).

Sinema ile sosyal bilimler arasında çok yönlü okumalar yaparak eleştirmen yazar kişiliğini oluşturan Yücel, kendisi ile yapılan bir söyleşide özellikle Batılı yazarların³⁴ kendisine verdiği ilhamı vurgulamaktadır:

"Gündüz Vassaf'ın Cehenneme Övgü'sü, Alain de Botton'un -bugün okusam çok sever miyim kestiremediğim- Aşk Üzerine'si ve Zygmunt Bauman'ın Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri... Yaptığım işin önemli bir parçası olan 'eleştirel düşünce' konusunda bana en fazla ilham veren yazarların ise Nurdan Gürbilek, Walter Benjamin ve Stefan Zweig olduklarını söyleyebilirim. Sabahattin Ali'nin Kürk Mantolu Madonna'sı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur'u ve Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı gibi şaheserlere yer vermedim; çünkü bugünün okurunun bu yazarlara hak ettikleri ilgiyi gösterdiklerini düşünüyorum. Ancak, isterse, tüm dünya tarafından okunacak kadar yaygınlaşsınlar ya da isterse, haklarında yapılan tartışmalar kendilerinin önüne geçip "değerlerini azaltsın" (!) Tutunamayanlar, Anayurt Oteli ve Yanık Saraylar'ın olmadığı bir liste hayal etmem olanaksız. (Yücel, 2015)"

³⁴ Söyleşide ismi geçen yazarlar şu şekildedir: Dostoyevski, Camus, Sartre, Hesse, Vian, Gündüz Vassaf, Alain de Botton, Zygmunt Bauman, Nurdan Gürbilek, Walter Benjamin ve Stefan Zweig.

Altyazı yazarları arasında yer alan bir diğere eşleştirmen olarak Gözde Onaran (d.1973) da Yücel gibi Boğaziçi Üniversitesi'nde eğitimini tamamlamıştır. Buradaki Psikoloji eğitiminin ardından New York Üniversitesi Medya-Ekoloji ve Film Yapımcılığı bölümünde de master eğitimi alan Onaran; doktora çalışmalarına ise Amsterdam School for Cultural Analysis bölümünde devam etmiştir. Kısa film yanında belgesel gibi sanatsal çalışmalar içinde de olan Onaran, özellikle kadın çalışmaları ile tanınmaktadır. Kadın kimliği, kadın estetiği, kadının toplumsal konumu Onaran'un ilgi duyduğu konular arasında ön sırada gelmektedir:

“Eserlerimde çevremdeki kadınlardan, onların kadın olma hallerinden ilham alıyorum. Hem bu kadınların kendilerinden hem de onların annelerinden ya da kızlarından... Başına buyruk, gezgin, bedenlerini özgür bırakan, akıllarını kimseye emanet etmeyen, kadraja/çerçeveye sığmayan, sınırların dışına taşan, kadınlıklarına sahip çıkan kadınlar...(Onaran, 2014).”

Senem Aytaç (d.1978) da Gözde Onaran gibi Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde Psikoloji eğitimi almış, sonrasında Bilgi Üniversitesi'nde sinema üzerine yüksek lisans yapmıştır. 2003 yılında “Bir Kâbus Olarak Şimdiki Zaman: Çağdaş Amerikan Sinemasında Distopik Hissiyat” başlıklı teziyle mezun olan Aytaç, 2006-2007 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesinde Film Tarihi dersleri vermiştir. 2004 yılından beri de *Altyazı* dergisinde yayın kurulu üyeliği ve içerik koordinatörlüğü görevlerini sürdürmektedir (Aytaç, 2015).

Derginin yazarları arasında yer alan Abbas Bozkurt³⁵ (d.1984) da Boğaziçi Üniversitesinde Psikoloji alanında lisans eğitimi alan yazarlardandır. Eleştirel ve Kültürel İncelemeler alanında yüksek lisans eğitimini tamamlayıp 2008'de *Altyazı* dergisi ekibine katılan Bozkurt *Altyazı* dışında *Time Out* gibi farklı dergilerde sinema yazıları, eleştiri ve çeviriler yayınlamaktadır (Bozkurt, 2015).

Bozkurt gibi 2012 yılında *Altyazı* dergisinin yayın kuruluna giren Ayça Çiftçi (d.1979) de Bilgi Üniversitesi Sinema-Televizyon bölümünden mezun olduktan sonra Kültürel Çalışmalar alanında akademik çalışmalarını devam ettirmiştir. Çiftçi *Altyazı*'dan başka *Yeni İnsan Yeni Sinema* ve *Seyir* dergilerinde de sinema eleştirileri kaleme almaktadır (Çiftçi, 2015).

³⁵ Dergide yayın kurulu üyeliğini sürdüren Abbas Bozkurt, 2012 yılında da *Altyazı*'nın web editörlüğü görevini üstlenmektedir.

Marmara Üniversitesi ile Bilgi Üniversitesi'nde sinema eğitimi alıp sonrasında New York Üniversitesi'nde doktora çalışmalarına devam eden, bir taraftan akademik faaliyetlerde bulunurken diğer yandan da sanatsal üretimler gerçekleştiren Zeynep Dadak (d.1978)'in ise *Mavi Dalga* (2012, Merve Kayan ile birlikte), *Bu Sahilde* (2009, Merve Kayan ile birlikte), *Tarihe Şerh: Irak Dünya Mahkemesi* (2007, B. Ertür, E. Köstepen, A. Lebow ile birlikte), *Şimdi Herkes* (2014, Merve Kayan ile birlikte), *Gidiş Geliş Gidiş* (2004), *Çalıştır Sakıyı* (2001) gibi kısa ve uzun metraj filmleri bulunmaktadır (Dadak, 2015).

Altyazı yazarları arasında öne çıkan bir diğer isim Övgü Gökçe ise 1999 yılında Boğaziçi Üniversitesi, felsefe lisansını tamaldıktan sonra “Sır(r)ı Olmayan Bir Ayna: Devrim-Sonrası İran Sinemasında Anlatım” başlıklı yüksek lisans teziyle Bilgi Üniversitesi'nden mezun olan Gökçe, 2001'den beri *Altyazı* dergisinde eleştiriler kaleme almaktadır. 2004'ten beri Ohio Üniversitesi Disiplinlerarası Sanatlar Bölümü'nde sinema ve estetik konularında doktora çalışmasını sürdüren Gökçe, *Uyku Sonra* adlı bir kısa filmin de yönetmenliğini yapmıştır (Gökçe, 2015).

Özel İzmir Amerikan Lisesini bitiren Fırat Yücel gibi Berke Göl de Özel Amerikan Robert Lisesi'ni bitirmiştir (1998). Ardından Boğaziçi Üniversitesi Psikoloji bölümünde eğitim gören Göl, sonrasında Bozkurt ve Çiftçi gibi Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler alanında akademik çalışmalarına devam etmiştir. Bu kapsamda hazırladığı “Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Kemalist İdeoloji” başlıklı teziyle yüksek lisans derecesi alan Göl, 2002 yılından itibaren *Altyazı* dergisi yazar kadrosunda yer almıştır³⁶ (Göl, 2015).

Ekonomi gibi farklı bir alanda eğitim görüp sonrasında sinemaya ilgi duyan *Altyazı* yazarlarından Enis Köstepen de çoğu *Altyazı* yazarı gibi Boğaziçi Üniversitesi'nde eğitim görmüştür. Uluslararası Ticaret alanında lisans, Sosyoloji bölümünde de yüksek lisansını tamamlayan Köstepen sonrasında Amerika'daki New School'da antropoloji doktorası yapmıştır. Eş zamanlı olarak Bulut Film'in New York Temsilciliğini (Sinemalar, 2014) de yürüten Köstepen, AB Delegasyonu ve Tarih Vakfı tarafından desteklenen İnsan Hakları ve Sivil Toplum projesi (European

³⁶ Göl, 2003'ten itibaren içerik koordinatörlüğü görevini Senem Aytaç ile birlikte yürütmektedir.

Stability Initiative-ESI) kapsamında önemli görevler de üstlenmiştir (ESI, 2015). Köstepen, *Tarihe Şerh: Irak Dünya Mahkemesi* (Alisa Lebow, Zeynep Dadak ve Başak Ertürk'le birlikte, Metis, 2004) adlı belgesel ile *Abluka* (2015), *Tepenin Ardı* (2012) ve *Bahtı Kara* (2009) adlı filmlerde yapımcı olarak yer almıştır. Katkıda bulunduğu kitapları arasında ise *70'lerin Türk Sineması* (2010), *Nuri Bilge Ceylan* (2012) ve 40. *Antalya Altın Portakal Film Festivali (1-5 Ekim 2003)* yer almaktadır (Köstepen, 2015). Köstepen, gerek yapımcılık, gerek akademik gerekse de kültürel-sanatsal alanlarda çok-yönlü çalışmalarıyla dikkat çekmektedir.

Nadir Öperli de Enis Köstepen gibi sinemaya ekonomi alanından geçiş yapan yazarlardandır. Bir taraftan Boğaziçi Üniversitesi İşletme bölümünde okurken diğer taraftan da Mithat Alam Film Merkezi'nde sinema ile ilgilenen ve *Altyazı* dergisinin kurucuları arasında yer alan Öperli, Fırat Yücel gibi İstanbul Üniversitesi Sinema ve TV bölümünde doktora çalışmalarına devam edenler arasındadır. 2008'de 19. Ljubljana Uluslararası Film Festivali'nde jüri üyeliği de yapmış olan yazar, *Sinema.com* adlı web sitesinde editörlük yapmaktadır (Fipresci, 2015). *Hayal Perdesi* (2014)'nden Zeynep Turan'ın sorularını yanıtlayan Öperli, *Geniş Açı* dergisinden Refik Akyüz ve Serdar Darendeliler'in deneyimlerinin *Altyazı* dergisinin oluşumundaki önemine dikkat çekmiştir. Ayrıca yurt dışında yayınlanan sinema dergilerine olan merakını da röportajda vurgulayan Öperli, Türkiye'deki 2001 krizinden sonra derginin istikrarlı bir şekilde ilerleyebilmesi için Mithat Alam Film Merkezi himayesinde yayın hayatına devam etme kararı aldıklarını vurgulamaktadır (Öperli, 2014, s.100-103). Bu durum kurumsal geleneğin yayın hayatı açısından önemine işaret eden bir gelişme olarak kayda geçmiştir.

Ali Deniz Şensöz de ekonomi eğitimi alıp sinemaya sonradan profesyonel olarak geçiş yapan yazarlardan bir diğeridir. Yeditepe Üniversitesi'nde Almanca İşletme eğitimi alan Şensöz, sonrasında Bilgi Üniversitesi'nde sinema alanında yüksek lisans yapmıştır. 2007 yılında sinema yazarlığına başlayan Şensöz, ilkin *Bant* ardından da *Altyazı* dergisinde yazılar kaleme almaya başlamıştır. 2011'de Rotterdam Film Festivali Genç Yazarlar atölyesi ile Cannes Film Festivali'nde Nisimasa'nın düzenlediği "Genç Film Eleştirmenleri" atölyesine seçilen Şensöz, 2008'den beri *Altyazı* dergisinde idari koordinatör, 2011'den beri de yayın kurulunda aktif olarak

faaliyet göstermekte; sinema üzerine eğitim ve atölye çalışmaları gerçekleştirmektedir.

Lisans derecesini İngiliz edebiyatı, yüksek lisans derecesini ise eleştirel teori üzerine yapmış olan Aslı Özgen Tuncer bu birikimini daha sonra yapacağı film çalışmaları ile sinema yazını alanında kullanan yazarlardandır. ASCA'daki Film-Felsefe araştırma grubu ile birlikte "Sinemasal Maratonun Politik ve Estetik Yönü" (Aesthetics and Politics of Cinematic Pedestrianism) konulu bir de doktora çalışması gerçekleştiren Tuncer, Amsterdam Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Okulu'nun felsefe bölümünde akademik kariyerini sürdürmektedir. Festival katalogları, derleme çalışmalar, popüler dergilerde yazarlık ile çeşitli panellerde konuşmacı olarak faaliyet gösteren Tuncer, *Altyazı* dergisinin de yayın kurulunda aktif bir şekilde rol almaktadır. Avrupa Sinema ve Medya Çalışmaları Ağı (European Network for Cinema and Media Studies (NECS), Sinema Kolokyum (Cinema Colloquium) ve Yürüyen Artistler Ağı (Walking Artists Network)'nın da birer üyesi durumunda olan Tuncer, Amsterdam Üniversitesi'nde Deluze okuma gruplarıyla film ve felsefe üzerine seminerler düzenlemektedir (Tuncer, 2015). Dünya sinemasıyla da yakından ilgilenen Tuncer, *Pano* dergisinin ilgili sayısında (22 Mayıs 2015) kendisiyle yapılan bir röportajda Bertolucci'nin *Muhteşem Güzellik* adlı filmini "sanatın içinin nasıl boşaltıldığını" gösterdiği için beğendiğini ifade etmektedir:

"*Muhteşem Güzellik*, çok fazla konuya temas ediyor, her izleyenin başka türlü etkilendiğine şahit oldum. Ancak ben bu filmi en çok, güzel sanatlar tarihinde fazlasıyla yüceltilmiş ve gizemleştirilmiş "güzellik" kavramının içinin nasıl boşaltıldığını göstermesini seviyorum. Bir yandan da bu kavramın arkasındaki devasa boşluğun insan üzerindeki muazzam tesirini teslim etmeyi elden bırakmamasını seviyorum. Huşu, sanırım bu filmi en güzel ifade eden kelimelerden biri olurdu. Son dönem hep minimalist sinema izliyoruz. Oysa *Muhteşem Güzellik* bizi bu dehlizlerden çıkarıyor; kamera kahramanların arkasına gizlenmiyor, yüzünün dibine girmiyor, yarısı kapkara kadrajlar yok. *Muhteşem Güzellik*'te kamera öylesine akışkan ki; sanat tarihinin en etkileyici mimari mekânlarında özgürce dolaşıyor, bazen nehrin akışını takip ediyor, bazen ilahi bir melodinin havaya yayılışını taklit ediyor. Sinemanın o muhteşem temaşa gücünü yeniden bize hatırlattığı için müteşekkirimiz bu yönetime (Pano, 2015)."

Altyazı yazarları burada anılan yazarlardan sayıca daha fazladır. *Altyazı* dergisi bu beyanda sadece kendi sabit yazarlar kadrosu ile sınırlı kalmayıp dışarıdan eleştiri yazısı gönderenlerin de eleştirilerine dergide yer vererek alternatif bakış açılarına

kapı aralamaktadır. Sabit yazar kadrosunun genel olarak eleştirel ve kültürel çalışmalar alanlarında akademik kariyerlerine devam ettikleri gibi kiminde de yönetmen ve yapımcılık gibi deneyimlerden beslendikleri görülmektedir. Sinemanın hem kültürel hem de sanatsal boyutu ile ilgilenen bir yazar topluluğundan bahsetmek bu anlamda olası gözükmemektedir. Ayrıca, ekonomi, işletme ve uluslararası ilişkiler gibi sinemaya görece daha uzak alanlardan eğitim alarak katılan yazarların varlığı *Altyazı*'nın multi-disiplinerlik yanlısı bir yayın organı olduğunu da göstermektedir.

3.3. Fransa'da Sinema Dergiciliğinin Gelişimi

Sinema dergileri koleksiyoncusu Jean-Luc Gaignepain, Fransız sinema dergiciliği geleneğinin 1900'lü yılların başına dek uzandığını bildirmektedir. İlk örnekleri arasında fotoğraf ve sinema dünyasının profesyonellerine yönelik olarak 1897 Eylülünde Leon Guomont tarafından *La Mise au Point* adında aylık bir derginin yayımlandığı görülürken; fotoğraf ve sinematografiye ilişkin teknik gelişmeleri haber veren bu dergi 1905'te *Bulletin Photographique et Cinematographique* adını almıştır. 1912 yılına gelindiğinde *Pathe-Journal* adında bir dergi daha yayın hayatına katılmış ve Pathe yapım şirketi hakkındaki yeni gelişmeleri sinemaseverlerle buluşturmaya başlamıştır. Bu dergilere ilaveten Bousquet ve Emmanuelle (1990) sinema sektörünün estetik ve endüstriyel zorluklarına işaret eden bir dizi gazete ve derginin daha yayın hayatındaki varlığına işaret etmektedir. Bunlar arasında *L'industriel Forain*, *L'Argus Phono Cinéma*, *Phono Ciné Revue*, *Annuaire International Du Commerce et De L'industrie Photographiques Et Cinématographiques* ve *Cinema Revue* ilk elden bilinenlerdir. O yıllarda çıkan dergilerden avukat Edmond Benoit-Levy (Francis Mair lakabıyla) yönetimindeki *Phono-cine-gazette* (1905-1909) sinema endüstrisinin ekonomik ve hukuksal sorunlarına eğilmiş bir dergi olup, 1908'den itibaren yayın hayatına *Ciné-Journal* olarak devam etmiştir. Georges Dureau yönetimindeki bu dergi 1908-1938 yılları arasında film dünyasının profesyonelleri ile yapımcılarını bir araya getirmiştir. Christian Bosséno (1979) aynı yıllarda *Filma* (1908-1936) adlı bir dergide André Millo'unun resimli film tanıtımları yapmaya başladığını da belirtmektedir. 1908'den başlamak üzere dergiler yanında *L'Illustration*, *Le Figaro* ve *Paris-Midi* adlı gazeteler de köşelerinde sinemaya yer

vererek sinema dünyasında olup bitenleri okuyucularına aktarmaya başlamıştır (Revues de Cinema, 2013).

1910'lu yıllarda yayın hayatına başlayan *Courrier Cinematographique* (1911-1937) ilk yıllarında yapımcı ve yönetmenlere yönelik sektöre ilişkin gelişmeleri aktarırken 1930'lu yıllarda Ulusal Sinema İşletmecileri Sendikası (Syndicat National de l'Exploitation Cinematographique)'nın yayın organı haline gelecektir. Aynı yıllarda çıkan *Cinema- Revue* (1911-1914) ile *Revues scientifiqie et technique de l'industrie cinematographique et des industries qui s'y rattachent* adlı dergilerin sinema dünyasının teknolojik gelişimine dair haberleri paylaştığı da görülmektedir (Revues de Cinema, 2013).

Valérie Lacagne, 1940'lı yıllarla birlikte Fransız sinema izleyicisinin sinema ile kültür arasında ilişki kurmaya başladığını haber vermektedir. 1946'dan itibaren ortaya çıkmaya başlayan sinema kulüpleri (ciné-clubs) etrafında toplanan ve sinemanın tekniği ile sanatını birleştirmeye amaçlayan bu “sinema-gruları” (cinéphilie) “Sanat ve Deneme” başlığı altında film eleştirileri kaleme almaya başlayacak (Lacagne, 2003), böylelikle Fransa’da eleştiri yazınının gelişimi önemli bir aşama kaydedecektir.

Bu hareketten kısa bir süre sonra Roger Leenhardt, André Bazin, Alexandre Astruc, François Truffaut gibi Fransız sinemasının önde gelen isimleri *La Revue du Cinéma*, *Les Cahiers du Cinéma* (1951) ve *Positif* (1952) gibi dergilerde sinema eleştirileri kaleme almaya başlayacak ve filmin kültürel bir olgu olduğunu vurgulayacaklardır. 1951 yılında André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca ve Léonide Keigel tarafından yayın hayatına çıkan *Les Cahiers du Cinéma* (Sinema Defterleri) adlı dergide François Truffaut³⁷ *Une certaine tendance du cinéma français* (Fransız sinemasına belli bir bakış, 1954) adlı ateşli yazısıyla psikolojik

³⁷ Apolitik, endüstriden bağımsız ve geleneksel kalıplardan uzak yönetmen sineması olarak “Yeni Dalga” (Nouvelle Vague) hareketi, Henry Deutschmeister ve Georges de Beauregard gibi yapımcıların bu geleneği sahiplenen yönetmenleri koruması ile önemli bir gelişme kaydetse de diğer taraftan politik duruştan uzak oluşları bağlamında Cezayir savaşındaki apolitik tutumları eleştirilerin hedefi haline gelmelerinde önemli bir neden olacaktır. (Lacagne, 2003).

gerçekçiliğe, edebi uyarlama özentisi ile senaryo takıntısına karşı bir başkaldırı içersine girecektir (Lacagne, 2003).

1950’li yıllar sinema dünyasında Bazin’li yıllar olmuştur. Sol görüşte olan bir Hristiyan birliği gibi sinema tutkusu olanlar Bazin’in etrafında toplanmışlardır. Aralarında François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol’un yer aldığı eleştirmenler bu dönemde sinemada öncü bir hareketin temsilcileri olacaktır. Eş zamanlı bir sinefil grubu da Lyon merkezli olarak Bernard Chadere etrafında toplanarak *Positif* dergisini kuracaktır. Bu hareket “komünist olmayan ama solcu bir hareket olarak” öne plana çıkarken estetik görüşleri bakımından da sürrealist bir çizgiyi benimseyecektir (Frodon, 2008, s.55)..

1950’li yıllar Fransa’sında sinema kültürünün bu denli gelişmesinde *Cahiers* ve *Positif* gibi dergilerin yürüttüğü faaliyetler yanında komünist partiye yakın sinema kulüpleri federasyonu (Fédération française des ciné-clubs) ve onların aylık çıkardıkları *Cinéma 55* adlı yayın organı, Travail et Culture (iş ve kültür) veya Peuple et Culture (insanlar ve kültür) gibi dayanışma grupları, sinematekler, festivaller ve benzer diğer etkinlikler de öncü birer rol üstlenmiştir³⁸ (Frodon, 2008, s.55).

Cahiers du Cinema dergisi ile Andre Bazin’in film eleştiri alanına katkıları film eleştirilerinin tarihsel gelişiminde bir dönüm noktası olma özelliği taşır. Bu dönemle birlikte film eleştirisi artık edebiyat eleştirisi gibi görülmeye başlanmıştır. Bunun daha da ileri bir aşaması olarak 1960’lı yıllarda Fransa’da Sorbonne Üniversitesi’nden bazı profesörler filmi akademik ortama taşıyacaktı. Estetik bilimci Etienne Souriau’nim öncülüğünde kurulan Institut de Filmologie ve onun yayın organı *La Revue Internationale de Filmologie* sinemanın akademik ortamda bir

³⁸ 1950’lerden sonra Fransız sinema dergiciliği oldukça gelişmiştir. Aralarında *L’Avant-Scène Cinéma* (1961-...), *Bref* (1989-....), *Les Cahiers de la Cinémathèque* (1971-2008), *CiNéMAS* (1990-2003), *Cinématographe* (1973-1987) *Contre-Champ* (1961-1963), *L’écran Fantastique* (1970-1994), *L’Ecran Français* (1945-1952), *Image et Son : La Revue du Cinéma* (1946-1998), *Jeune Cinéma* (1964-....), , *Positif* (1952-....), *Travelling* (1963-1980), *VO* (1964-1995), *Zeuxis* (2000-2007)’nın yer aldığı bir çok uzun soluklu dergi Fransa’da sinemanın kültürel gelişiminde önemli bir katkı üstlenmiştir (BnF, 2015; Calenge, 2015).

kültür alanı olarak ele alınmasına aracılık etmiştir. Bu dergide akademisyenler görüntü algılaması, psikoloji, sinema sosyolojisi, film üretiminin ekonomik kapsamı ve deneyim fenomenolojisi gibi konularda makaleler kaleme alır. *Le Monde* dergisinin 13 Ocak 1972 tarihli sayısında film eleştirmeni ve sinema tarihçisi olan ama eğitimle doğrudan ilişkisi olmayan bazı kişilerin Paris ve taşra kolejlerinde ders vermeye başladıklarından bahsedilmektedir. Robert T. Eberwein (1979)'e göre bu dönemde³⁹ film eleştirileri artık birer edebiyat eleştirisi olmaya adaydır. "Film"lerin bir "sözcük" gibi algılanmaya antropolojik ve lengüistik yaklaşımlarla analiz edilmeye başlanınca filmler disiplinler arası bir yaklaşımla eleştirilmeye; kültürel özellikleri vurgulanmaya başlanmıştır (Özden, 2004, s. 44-49; 109).

1960'lı yıllar "68 olayları" bağlamında Henri Langlois'nın dönemin kültür bakanı Malraux tarafından görevden alınması ile bir dizi ateşli protestoların doğmasını beraberinde getirmiştir. Bu protestoların organize şekilde ilerlemesinde *Cahiers du Cinema* dergisinin önemli bir rol üstlendiği görülmektedir. Bu gelişmeler karşısında sinema eleştirmenliği kendisini eyleme dökmüştür. Diğer taraftan *Cinethique* ve *Tel Quel* dergisi etrafında (Jean-Paul Fargier ve Gerard Leblanc) önemli tartışmaların sürdüğü özellikle Althusser gibi Marksist teorisyenlerin sinema yazınına katkı yaptığı gözlenmektedir. Fakat bir süre sonra Comolli, Narboni, Jean-Pierre Oudard, Pascal Bonitzer ve Pascal Kané gibi yazarların faaliyetleri aşırı akademik yazın kültürü zemininde Amerikan sinemasını incelemeye yönelecek ve yazın sinemadan kopmaya başlayacaktır. Yine de bu yıllar Godard, Jean-Marie Straub, Costa-Gavras, Yves Boisset, Alain Cornau, Bertrand Tavernier, Francis Girord, Michel Ciment gibi isimlerin keskin politik ve ideolojik bir tutum içinde sinema eleştirmenliği yaptığı yıllardır. 1970'lerin sonuna gelindiğinde ise Fellini, Tarkovski, Fassbinder, Kurosawa

³⁹ 1960'larla birlikte sinemanın artık sosyal bağlamı içinde değerlendirilmesine önem verilir. 1970'li yıllarda University of Kent at Catenbury'da Akademik Film adlı bir bölüm kurulur. Michael Grant kurucularından biridir. Grant, Hollywood tipi üretim sistemi üzerine yoğunlaştığından ve o dönemde egemen olan Althusser, Lacan ve Barthes'in yaklaşımları ile film çözümlemesi yapıldığından bahsetmektedir. Bu dönemde İngiltere'den *Screen* dergisi bu anlayışla film eleştirisine önemli katkılar sağlar. Amerika'da ise eleştirel yazılar *New Republic*, *The Nation*, *Old Life*, *Exceptional Photoplays*, *Esquire*, *The New York Post*, *New York Times* gibi gazetelerde yayımlanmaya devam eder. Bu dönemde filmler artık tarihsel, toplumsal, ideolojik, sosyolojik ve psikolojik araştırmaların nesnesi durumundadır (Özden, 2004, s. 44-49; 109).

gibi dünya sinemasının önemli yönetmenlerle tanıştığı; Latin Amerika ile Arap sinemasının gelişmeye başladığı, diğer yandan Coppola, Scorsese, Cimino, Schrader, Millius ve De Palma gibi yönetmenlerle yeni bir Hollywood sinemasının doğduğu yıllara rastlanmaktadır. *Cinematographe* ve *CinemAction* (1979, Guy Hennebelle) gibi bu dönemin öne çıkan dergileri bu gelişmelere tanıklık etmiş; sinema yazını adına zengin bir malzemeye sahip olmuştur (Frodon, 2008, s.61-64).

Fransız sinema eleştirmenliğinin 1980'li yıllarında ise Serge Daney'i, *Liberation* gazetesinin sinema sayfalarını, Jack Lang ile Gilles Deleuze'un hareket üzerine (Cinéma 1 L'Image-mouvement, 1983 ve Cinéma 2 L'Image-temps) kaleme aldığı çalışmaları görmeye başlarız. 1984'te Olivier Assayas ile Charles Tesson'un "Made in Hong Kong" adlı özel bir sayı ile Asya sineması üzerine eğildiğini, korku ve fantastik sinema üzerine *Starfix*, *L'Ecran Fantastique*, *Sueurs Froides*, *Mad Movies*, *Science Fiction Magazine* adlı dergilerin ilgi gösterdiğini, animasyon sanatı üzerine *AnimLand*'in odaklandığını ayrıca *HK*, *Kumite*, *Asia Pulp* gibi kimi dergilerinse Asya sinemasıyla ilgilendiğini özellikle belirtmek gerekir. 1990'lara gelindiğinde ise Sergey Daney *Liberation*'dan ayrılmış ve *Trafic* (1992) adlı dergiyi çıkarmaya başlamıştır. Dönemin diğer dergi ve gazeteleri arasında yer alan *Vertigo*, *La Lettre du Cinema*, *Balthazar*, *Simulacres*, *Liberation*, *Le Monde*, *Les Inrockuptibles*, *Cahiers du Cinema* ve *Telerama* ise İran, Tayland, Çin, Rus sineması gibi Hollywood'a alternatifler dünyalara; ayrıca yeni Avrupa sinemasına dair derinlemesine bir takibe girişmiştir. 2000'lerle birlikte ise gelişen telekomünikasyon imkânlarına paralel biçimde eleştiri biçimlerinin de değiştiğini görmekteyiz. Bloglar, internet siteleri ve televizyon programları gibi imkânlar eleştirinin de yaygınlaşmaya başlamasına, çeşitlenmesine zemin oluşturmuştur. Görüntü, ses, bilgi ve algı trafiğinin bunca yoğun şekilde seyrettiği küresel bir dünyada bütünlükçü bir bakış elde etmek adına sinema eleştirmenliğinin de öneminin hissedildiği görülmektedir. Fransız basınının dünya sinemasını çok sayıda dergi ile takip etmesi buna kanıt oluşturur niteliktedir (Frodon, 2008, s.64-67).

3.3.1 Lumière Film Enstitüsü (Institut Lumière) ve Positif Dergisi

Lumière Film Enstitüsü'nün içinde bulunduğu yerleşke dört ana bölümden oluşan ve kamusal alan şeklinde dizaynedilmiş bir yapı özelliği göstermektedir. Bunlar, La Villa Lumière (Lumière evi), Le Hangar du Premier-Film (sinema tarihinin ilk filmin çekildiği hangar), Le Mur des Cinéastes (sinema yıldızlarının duvarı ve festivallerde geçit töreni yapılan yol) ve Le Jardin (Bahçe) adlı mekânlardır. Bahçe tüm halka açık bir mekân konumundayken sinema yıldızları yolu ise Lumière film enstitünün ziyaret etmiş, buradaki etkinliklere katılmış kişilerin isimlerinin yazılı olduğu bir mekân özelliği göstermektedir (Lumière, 2015).

Enstitünün bugün kullandığı bina olan Lumière evi (Villa Lumière) 1899 yılında Antoine Lumière tarafından inşa ettirilmiştir. 1967 yılında Lumière'in -dolayısıyla Société Lumière'in- varisleri tarafından Ilford Photo (Lumière & Ciba) grubuna satılan bina 1976 yılına kadar bu grubun elinde kalmıştır. Evin bulunduğu bölge Saint-Priest'e bağlanınca da Lyon Belediyesi eve sahiplik yapmaya başlayacaktır. 1978'de renovasyon çalışmaları sonrası Ulusal Fotoğraf Vakfı (Fondation Nationale de la Photographie)'nce el değiştiren bu ev, 1982'de bugünkü adıyla bilinen Lumière Film Enstitüsü (Institut Lumière) adını almıştır. Doktor Paul Genard'ın kuruluşunu yaptığı Lumière Müzesi, Lumiere Kardeşlerin hem restore edilmiş filmlerini göstererek hem de döneme damgasını vurmuş ilk sinema araç-gereçlerini sergileyerek sinemanın kültürel bir alan olarak gelişimine katkı sağlamıştır. Ayrıca *La Sortie de l'usine Lumière* (Lumiere Fabrikasından Çıkış) adlı ilk Lumiere filminin çekildiği hangar da müzenin ziyarete açık mekânları arasındadır (Lumière, 2015; Wikipedia, 2015)

Enstitünün İlk Film Hangarı adıyla (Le Hangar du Premier-Film) kullanılan bölümü günümüzde sinema tarihine damgasını vurmuş filmler ile nadir bulunan yapımların ve çeşitli anma gecelerinin (retrospective) sinemaseverlerce kutlandığı bir mekân konumundadır. Konferans, toplanma, akşam yemekleri ve kokteyller gibi özel amaçlara yönelik kullanımlar için de kiralanabilen enstitü her şekilde halka açık bir mekân özelliği göstermektedir (Lumière, 2015; Lyon, 2015).

Bir Müze, gösterim ve yayın merkezi olarak konuşlanan enstitü, sinemanın kültürel biçimde yayılması bağlamında başlıca üç görev üstlenmektedir. Sinema tarihine

katkı sağlamış Lumiere filmleri ile ilk sinema araç-gereçlerini, diğer yandan bu alana ilişkin kitap ve görselleri korumak başlıca misyonu olan enstitünün sinemanın kültürel ve eğitsel bakımdan Fransız toplumundaki entelektüel gelişime katkı sağlaması için film gösterimleri, sergiler, yayın ve eğitim gibi bir dizi faaliyet içinde de olduğu görülmektedir. Ayrıca merkezi Paris'te olup Lyon'da CNP Bellecour et Terreaux (Cinéma national populaire) adıyla bilinen anonim bir iştirak olarak 55 yıldır Fransa'da faal olan bir sinema işletmesinin Lyon ayağını Lumière Film Enstitüsü yürütmektedir. CNP, Fransa'da sinema kültürünün gelişmesi için sinemanın topluma cazip ekonomik koşullarla yayılmasını amaçlayan; bu alanda çeşitli gösterimler, söyleşi ve kültürel etkinlikler yapan bir işletme olarak bilinmektedir (Societe, 2015; Studiocine, 2015; Lyon, 2015).

Lumière Film Enstitüsü eğitsel ve kültürel faaliyetlerle genç yaşta kalere; özellikle ilkökul, kolej ve lise öğrencilerinin sinemaya olan ilgilerini yaratıcı biçimde arttırmayı amaçlamaktadır. Ücreti tarifesi 2 ile 10 avro arasında değişen bu aktivitelerden öne çıkanlar arasında şunlar görülmektedir (Lumiere, 2015):

1. Rehberli Gezi (Visite Guidée): Rehberli turla sinemanın keşfedildiği yere tarihsel bir yolculuk fırsatı sunmaktadır.

2. Dijital Rehberli Gezi (Visite Audioguidée): Dileyenler için Fransızca, bilmeyenler içinde Almanca, İtalyanca ve İspanyolca dijital rehberlik hizmeti verilmektedir.

3. Monplaisir Mahallesi Gezisi (Visite du quartier Monplaisir): Lumiere'lerin yaşadığı ve 19. ve 20. yüzyıl Fransa'sına damga vuran bir şehrin sosyo ekonomik ve kültürel tarihine ilişkin gezi aktivitesidir.

4. Sinema Öncesi Dönemin Canlandırılması (Animation Pré-cinéma): Sinemanın ilk yıllarında canlandırma sanatının nasıl yapıldığını ve bu amaçla hangi araç-gereçlerin; tekniklerin kullanıldığı sinemaseverlerle uygulamalı şekilde paylaşılan etkinliktir.

5. Sinemanın Sırlarının Canlandırılması (Animation Secrets du Cinéma): Sinemanın nasıl bir sahneleme, plan, sekans teknikleri kullandığı, duyguların nasıl teknik planlama ile izleyiciye aktarıldığı gösterilmektedir.

6. Video Yapım Atölyesi (Atelier d'initiation à la pratique video): Öğrenciler isterlerse yönetmen koltuğuna geçebildikleri gibi diğer teknik konularda da birebir deneyim sahibi olabilmektedir.

7. Film Müzikleri Canlandırması (Animation Musiques de Films): Sinemada film müziklerinin nasıl yapıldığına, nelerle uyumluluk göstermesi gerektiğine ve teknik bakımdan nasıl bir donanım içinde olunduğuna dair paylaşımların yapıldığı etkinliktir.

8. Çizgi Film Canlandırması (Animation Bande Dessinée): Sine-konferans şeklinde planlanan bu etkinlikte ise katılımcılar çizgi film sanatına ilişkin kuramsal ve uygulama alanlarına dair birçok ilginç sunumu bulabilmektedir.

9. Klasik Sinema Atölyesi (Atelier du Burlesque): Méliès, Chaplin, Laurel ve Hardy, Buster Keaton, Harold Lloyd, Jerry Lewis gibi sinema tarihine damgasını vurmuş yönetmenlerin filmlerinin bir yorumcu eşliğinde izleyicilerle izlendiği bir etkinliktir.

Positif dergisi 1952 yılında bir L'Ecole Normale Supérieure adlı okulda öğrenim görmekte olan Bernard Chardere ve üç gönüllü arkadaşı tarafından yayınlanmaya başlamıştır. *Positif*, bilinenin aksine profesyoneller veya gazetecilerce çıkarılan bir dergi olmamakla birlikte, üniversite çevresinde kendilerine “sinefil” (derinlemesine sinema bilgisine sahip kişiler) adı verilen öğrenciler tarafından çıkarılmaya başlanmıştır. İlk dokuz sayısı her hangi bir kurumsal destek görmese de dergi belli aralıklarla çıkmaya devam etmiştir.⁴⁰ *Positif*, doğduğu yıllarda kendisiyle eş zamanlı çıkmakta olan *Cahiers du Cinema* dergisine oranla dilinde daha politik ve sol; yaklaşımında da daha belirgin ve anlaşılır bir tarz benimsemiştir (Revue de Cinema, 2014).

1950'lilerin soğuk savaş ortamı ve Cezayir savaşına bağlı gerilim ortamında *Cahiers du Cinema* ve *Positif* dergileri de kendi aralarında bir savaş yaşamıştır. Estetiği politikaya tercih eden duruşuyla eleştirileri üzerine çeken *Cahiers* ile *Positif* dergileri arasındaki bu mücadele 1980'lere kadar yoğun biçimde devam etmiş, 1980'lerden sonra da yüzeysel bir hal almıştır. *Positif* dergisinin duruşu bu süreçte daha betimsel

⁴⁰ Sadece 6-9. sayılar Editions de Minuit tarafından çıkarılmıştır.

bir nitelik içermiştir. Film içerikleri, film hakkında detaylı bilgiler ve eleştiri dokusu *Positif*'de daha baskınken *Cahiers* daha çok sinema macerasına, keşfe ve sinema yapmaya yönelik bir duruş sergilemiştir (Frodon, 2008, s.55).

Positif dergisi, kuruluşundan bir yıl sonra 1953'te *Sequences* adlı dergiyi de bünyesine katarak yoluna devam etmiştir. 1954 yazında derginin kurucusu Chardere askerlik görevi için dergideki rolüne ara verdiği için dergi Paris'e taşınmış ve önce Fasquelle ardından 1959 yılında da Editions du Terrain Vague yayınevi bünyesinde çıkarılmaya başlanmıştır. 1974 yılına gelindiğinde Editions du Terrain Vague tasfiye olduğunda dergi, Kesselring tarafından satın alınmış (daha sonra Les Editions Opta) ve bir format değişikliğine gidilmiştir. 1991 Mayıs ayında derginin Les Editions POL adlı yayın şirketinin sahipliğine geçerek yoluna devam etmiş olduğu bilinirken 2006'da tekrar bir değişiklik ile Scope Editions tarafından çıkarılmaya başlandığı görülmüştür. Böylelikle dergi, bir basın topluluğu tarafından çıkarılmayan tek dergi olma unvanını sürdürmüştür; sahip olduğu mali bağımsızlık derginin içerik üretiminde özgür bir biçimde hareket etmesine de zemin oluşturmuştur. Dergi⁴¹, 2011'in Eylül ayından itibaren Actes-Sud (Arles) yayınları ve Lumière Film Enstitüsü'nün (L'Institut Louis Lumière) ortaklığında yayın hayatına devam etme kararı almıştır (Revue de Cinema, 2014).

2011 yılından itibaren derginin sahipliğini yapan Actes-Sud (2014) yayınları derginin yürüttüğü yayın politikasını “sanatsal merak, tarihsel bilgi ışığında eleştirel ve bağımsız analiz, piyasanın reklam içerikli üretimine karşı geliştirilen güçlü bir eleştirel söylem ve kültürel sorgulama” şeklinde özetlemektedir. Dergi yönetimi, coğrafi, etik ve yerel uyumsuzlukların bulunduğunu doğrulasa da kendisini kozmopolitan kültürün temsilcisi olarak konumlandıran bir yaklaşım içinde olduğunu kabul etmektedir.

⁴¹ 2002 yılında kuruluşunun 50. yılını kutlayan (Antoine de Baecque, 2002) *Positif* dergisi Museum of Modern Art of New York, National Film Theatre of London, Cinémathèque Royale de Belgique, İsviçre, İspanya ve Portekiz sinemateklerinde, Forum Des Images a la Cinémathèque Française (Fransız Sinemateği Fotoğraf Sergisi), Cannes ve Venedik Film Festivalleri gibi dünya çapında etkinliklerde anılmıştır (Revue de Cinema, 2014).

Dergi, günümüzde dergi yayıncılığının zaplama ile eş anlama gelen popüler ve finansal içeriklerle dolu olduğunu fakat aynı zamanda daha derinlikli bir bakışın da geliştiğine dikkat çekmektedir. Enformasyon patlamasının ve dolayısıyla kaosu yaşadığı günümüzde eleştirel bakışa olan ihtiyacı hatırlatan dergi okura kazandırdığı bütünlük ve derinlik erdemlerinin önemini de vurgulamaktadır (Acde Sud, 2014).

Positif dergisinin yayın kadrosu akademik ve profesyonel camiadan birçok ismi barındırmaktadır. Yayın komitesinde Ariane Allard, Nicolas Bauche, Fabien Baumann, Albert Bolduc, Jean-Loup Bourget, Michel Ciment, Éric Derobert, Élise Domenach, Pierre Eisenreich, Jean-Christophe Ferrari, Franck Garbarz, Bernard Génin, Jean A. Gili, Adrien Gombeaud, Dominique Martinez, Alain Masson, Jean-Dominique Nuttens, Hubert Niogret, Eithne O'Neill, Philippe Rouyer, Paul Louis Thirard, Yann Tobin, Grégory Valens ve Christian Viviani (*Positif*, 2015) gibi isimler yer almaktadır. Bahsi geçen komite üyelerinin sinema eleştirmenliğine ilişkin faaliyetleri hakkında bilgi vermek *Positif* dergisinin yayın kadrosunun nasıl bir niteliğe sahip olduğunu da belirginleştirecektir.

3.3.2 *Positif* Dergisi Yazarlarının Karakteristik Özellikleri

Positif dergisi deyince ilk akla gelen isim Fransa'da Sinema Eleştirisi alanında en önde gelen isimlerden biri olan Michel Ciment'dir. 1938 Paris doğumlu olan Ciment, Paris VII Üniversitesi'nde Amerikan medeniyeti üzerine doçent ünvanıyla dersler verirken diğer yandan *Positif* başta olmak üzere çeşitli dergilerde⁴² sinema eleştirmenliği, gazetecilik ve radyo programcılığı yapmaktadır. Ciment, 1993-1997

⁴² Ciment'in *Positif* dışında birçok yayın kuruluşunda etkin bir yazarlık uğraşısı içinde olduğu görülmektedir. Katkıda bulunduğu gazete ve dergiler arasında *Le Monde*, *Le Matin*, *Le Point*, *L'Express*, *L'Événement Du Jeudi*, *Le Nouvel Observateur*, *La Quinzaine Littéraire*, *Le Magazine Littéraire*, *La Revue Du Cinéma* Yer Alan Ciment, *L'Avant-Scène Cinéma*, *Les Cahiers De l'Herne*, *Sight And Sound*, *American Film*, *Film Comment*, *The Guardian*, *Dirigido Por*, *Nuestro Cine*, *Ombre Rosse*, *La Fiera Leteraria*, *Filmkultura*, *Film Vilag*, *Neu Zürcherzeitung*, *Chronique Hebdomadaire Dans Globe* (1993-1994) yer almaktadır (Seguin, 2015).

yılları arasında Sinema Eleştirmenleri Sendikası⁴³ 1999-2001 yılları arasında hem FIPRESCI⁴⁴ hem UNESCO Uluslararası Sinema ve Medya Konseyi⁴⁵ başkan yardımcılığı, 2001-2004 yılları arasında FIPRESCI başkanlığı, 2005 yılında da FIPRESCI onur üyeliği, 2012-2013 yılında da Ulusal Sinema Merkezi (CNC⁴⁶)’nde Film Restorasyon Komitesi⁴⁷ üyeliği gibi birçok görevler üstlenmiştir. Sinema alanında özgün kitap yanında derleme, gazete ve film eleştirmenliği, radyo ve televizyon programcılığı, sergi ve festival jüriliği, konferans ve eğitim etkinliği gibi birçok faaliyet içinde bulunan Ciment, sanat ve edebiyat alanlarına katkılarından dolayı “Chevalier de la Légion d’honneur” (Fransız Şeref Madalyası), “Chevalier de l’ordre national du Mérite” (Ulusal Liyakat Şövalyesi Nişanı) ve “Officier dans l’ordre des Arts et des Lettres” (Edebiyat ve Sanat Şövalyesi Liyakat Nişanı) ünvanlarıyla ödüllendirilmiştir (Seguin, 2015).

Oldukça çok sayıda yayını, medya programı ve bilimsel aktivitesi bulunan Ciment’in kitapları arasında *Les Conquérants d’un nouveau monde, Essais sur le cinéma américain* (Yenidünyanın keşfi, Amerikan Sineması Üzerine Denemeler 1981), *Erich von Stroheim, Anthologie du cinéma* (Erich von Stroheim, Sinema Antalojisi, 1967) *Kubrick* (1999), *Passeport pour Hollywood, Entretiens avec Wilder, Huston, Mankiewicz, Polanski, Forman, Wenders* (Hollywood Pasaportu, Wilder, Huston, Mankiewicz, Polanski, Forman, Wenders ile röportajlar, 1992) *Kazan-Losey*, (Röportajlar, 2009) *Petite Encyclopédie du Cinéma* (Jean-Claude Loiseau et Joël Magny ile birlikte Küçük Sinema Ansiklopedisi), *Paris* (1998) *La Critique de Cinéma en France* (Jacques Zimmer ile birlikte, Fransa’da Sinema Eleştirmenliği, Tarih-Antoloji-Sözlük, 1997), *Hollywood 1927-1941* (Alain Masson yönetiminde Hollywood’un Tarihi: 1927-1941, 1992) yer almaktadır (Seguin, 2015).

⁴³ Syndicat Français de la Critique de Cinéma

⁴⁴Uluslararası Sinema Yazarları Federasyonu-Fédération internationale de la Presse Cinématographique

⁴⁵ Conseil international du cinéma et de la télévision

⁴⁶ Centre national du cinéma et de l’image animée

⁴⁷ Membre de la commission de l’aide à la restauration de film du patrimoine

1980'li yıllarda filmlerle de ilgilendiği görülen Ciment'in yönetmenlik deneyiminde bulunduğu filmler arasında ise *Portrait of a 65 % Perfect Man: Billy Wilder* (Annie Tresgot ile birlikte, 1980, 55 dak.); *Elia Kazan, An Outsider* (Annie Tresgot ile birlikte, 1982, 57 dak.) *All about Mankiewicz* (Luc Béraud ile birlikte, 1983, 115 dak.); *Francesco Rosi: chronique d'un film annoncé* (Christine Lipinska ile birlikte, 1987, 57 dak.); « *Il était une... fois Orange Mécanique* (Antoine de Gaudemar ile birlikte, 2011) yer almaktadır (Seguin, 2015).

Jüri üyeliğine 1976 yılında Berlin Film festivali ile başlayan Ciment, günümüze kadar birçok uluslararası festivalde jüri öklükler üstlenmiştir. Bunlar arasında İstanbul ve Chicago (1986), Singapour et Venise (2001), Suisse- et Sao Paulo (2010), Shangai - Chine- (2013), Caméra d'or: Cannes, 1987, FIPRESCI: Cannes, Venedik, Locarno, Londra, Taormina, Fontainebleau (2013) dikkat çekmektedir.

Positif dergisi eleştirmenleri arasında Ciment gibi televizyon, yazın dünyası ve jüri üyelikleri gibi alanlarda faal olanlardan biri de Nicolas Bauche'tur. Bauche, televizyon gazeteciliği alanında faaliyetlerini sürdürmekte; ayrıca yaratıcı tanıtımlarla da ilgilenmekte; çeşitli kurumlarda sinema üzerine dersler vermektedir. Bauche, 2010 Locarno Uluslararası Filme Festivali ile 2011 Montreal Dünya Film Festivalinde jüri üyelikleri yapmıştır. 2006-2009 yılları arasında ise sinema ve belgesel üzerine haftalık bir yayın organı olan *Science Humain*'de köşe yazarlığı yapmış ve sinema ile sosyal bilimlerin ilişkisini incelemiştir. Amand Colin 64 Millièmes, La Grande Librairie ve Cinémas gibi yayın yayınevlerinin yazarları arasında yer alan Bauche, *Park-Climax*, *Rue 89*, *A Prime Group*, *Le Monde des Religions* adlı dergilerde sinema ve sanat üzerine yazarlık faaliyetlerinin yanı sıra France 5 ve France 2 televizyonlarında uzunca bir süredir de sinema üzerine programlar yapmaktadır (Bauche, 2015).

Positif dergisinin editörlerinden olan Grégory Valens⁴⁸ de Ciment gibi bir dönem Uluslararası Sinema Yazarları Federasyonu (FIPRESCI)'nin de başkan yardımcılığı

⁴⁸ İngiliz film enstitüsü dergisi *Sight and Sound*'un Valens ile yaptığı bir ankette Valens'in sinema aşkında *Annie Hall* (1977, Woody Allen), *A Difficult Life* (Zor Hayat, 1961, Dino Risi), *Holiday* (Tatil, 1938, George Cukor), *Lolita* (1961, Stanley Kubrick), *Le Mépris* (Nefret, 1963, Jean-Luc Godard), *North by Northwest* (Kuzey Batı ile Kuzeye, 1959, Alfred Hitchcock), *The Party* (Parti, 1968, Blake Edwards), *Rio Bravo* (Bravo Rio, 1958, Howard Hawks), *Summer with Monika* (Monika

görevini yürütmüştür. 1999'dan beri üniversitede sinema tarihi (Talents, 2014) dersleri veren Valens birçok uluslararası film festivalinde⁴⁹ jüri üyeliklerinde de bulunmuştur (Fipresci, 2015).

Fabien Baumann (d.1970) ise 2002 yılından beri uzunca bir süredir *Positif* dergisinde eleştiri yazıları kaleme alan yazarlardandır. *Le Nouvel Economiste*, *FHM*, *See Magazine* gibi dergilerde de yazan Baumann, *Positif* dergisinde dünya savaşları, genç komedyenler ve Kechiche üzerine çeşitli dosyalar hazırlamış, Catherine Deneuve, Jacques Audiard, Benoit Jacquot, François Ozon ve Eric Rohmer gibi ünlülerle de nehir söyleşiler gerçekleştirmiştir. 2013 yılından itibaren Paris'te bulunan Bağımsız Fransız Sineması Konservatuarı (Conservatoire libre du cinéma français -CLCF) ile birlikte çeşitli Paris liselerinde sinema dersleri vermektedir. Aynı zamanda France 2 televizyon kanalında çeşitli programlarla komedi içeriği bağlamında iş birliği içinde olduğunu belirten Baumann, *La grande histoire du tour de France - Le tour hors de France* (Fransa Bisiklet Turnuvası – Yurtdışında Fransa Bisiklet Turnuvası 2012) başlıklı bir albüm-kitap ile Fransız Milli Futbol Takımının dünya kupalarındaki tarihini anlatan bir kitabı bulunmaktadır (Baumann, 2015).

1965'te Ecole Normal Supérieur (ENS)'de öğrencilik hayatı geçirmiş olan *Positif* yazarlarından Jean Loup Bourget ise daha çok İngiliz dili ve edebiyatına yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda doktora tezini de Hollywood sineması üzerine Paris 3 - Sorbonne Nouvelle Üniversitesi'nde 1983 yılında "Bir Sinema Türü Olarak Hollywood Melodramları (1939-1959)" adıyla sunmuştur. 1987'den 2002 yılına kadar adı geçen üniversitede Amerikan edebiyatı alanında profesör ünvanıyla olarak

ile Yaz, 1955, Ingmar Bergman), *West Side Story* (Batı Yakasının Hikâyesi, 1961, Robert Wise/Jerome Robbins) adlı filmlerin önemli bir rol oynadığı görülmektedir. (BFI, 2012)

⁴⁹ 24. Uluslararası Latin Amerika Sinema Festivali (2002), 18. Palm Springs Uluslararası Film Festivali (2007), 30. Montreal Dünya Film Festivali (2007), 32. Toronto Uluslararası Film Festivali (2007), 9. Bratislava, 32. Toronto Uluslararası Film Festivali (2007), 8. Buenos Aires Uluslararası Bağımsız Film Festivali (2006), 22. Guadalajara Film Festivali (2005), 18. Singapore Uluslararası Film Festivali (2005), 29. Kahire Uluslararası Film Festivali (2005), 9. Split Uluslararası Yeni Sinema Film Festivali (2004), Uluslararası Film Festivali (2001), 18. Mar del Plata Uluslararası Film Festivali (2003), 27. Montreal Dünya Film Festivali (2003), 40. Chicago Uluslararası Film Festivali (2004), 36. Chicago Uluslararası Film Festivali (2000)

çalışmış⁵⁰; Amerikan sineması üzerine 15 civarında kitabı yayınlanmıştır. Klasik Hollywood sinemasının sanatsal ve ideolojik yapısı, Hollywood-Avrupa yakınlaşması ve Amerika'daki Avrupalı yönetmenlerin faaliyetleri, ilkçağ ve sinema arasındaki ilişki ile “sinema hayali” gibi konular belli başlı uzmanlık alanlarını oluşturmaktadır (Bourget, 2015).

Positif dergi yayın kurulunda yer alan Bourget (Bourget, 2015)'nin yayınlanmış kitapları arasında şunlar öne çıkmaktadır: *Cecil B. De Mille: Le Gladiateur de Dieu* (Tanrı'nın Gladyatörü, 2013), *Fritz Lang, Ladykiller* (Kadın Avcısı Lang, 2009), *Hollywood, Un Rêve Européen* (Bir Avrupa Hayali olarak Hollywood, 2006), *Lubitsch: Satire and Romance* (Lubitsch: Şehvet ve Romantizm, Eithne O'Neill ile birlikte, Festival de Saint-Sébastien, 2006), *Hollywood, la Norme et la Marge*, (Hollywood, Kural ve Tolerans, Nathan, 1998), Robert Altman (Ramsay, 1994), *L'Histoire au Cinéma: Le Passé Retrouvé*, (Sinema Tarihi, Bulunan Zaman, Gallimard (1992), *John Ford* (Rivages, 1990), *Le Mélodrame Hollywoodien* (Hollywood Melodramları, Stock, 1985), *Douglas Sirk* (Edilig, 1984)

Hem akademi hem de yazın alanında aktif rol üstlenen eleştirmenlerden Tunus asıllı bir sinema tarihçisi olan Christian Viviani, Paris Sorbonne Üniversitesi'nde doçent statüsünde dersler vermekte; diğer yandan *Positif* dergisinde eleştiri yazıları kaleme almaktadır. Bourget gibi Viviani de Amerikan sineması ve Amerikan aktörleri⁵¹

⁵⁰ Bu süre zarfında eş zamanlı olarak Ecole Normal Supérieur (ENS)'de de sinema dersleri veren Bourget 2004-2012 yılları arasında sanat tarihi ve teorisi kürsününün idaresini de üstlenmiştir (Bourget, 2015).

⁵¹ Sinema tarihine adını yazdırmış birçok isim aynı şekilde Viviani'nin araştırdığı ve üzerine incelemeler yaptığı bir diğer konu başlığıdır. Bunlar arasında ise: *Alice Au Pays Des Merveilles* (Alis Harikalar Diyarında, T. Burton), *Bogart Humphrey* (1899-1957), *Bolognini Mauro* (1922-2001), *Marlon Brando* (1924-2004), *Mario Camerini* (1895-1981), *Jane Campion* (1954-), *Le Dahlia Noir* (Kara Yıldızçiçeği, B. De Palma), *James Byron Dean* (1931-1955), *Carmine Gallone* (1886-1973), *Gardner Ava* (1922-1990), *Torino Gran* (C. Eastwood), *Antonio Guerra, Tonino Dit* (1920-2012), *Dennis Hopper* (1936-2010), *Ma Vie Avec Liberace* (S. Soderbergh), *Marilyn Monroe* (1926-1962), *No Country For Old Men* (J. Et E. Coen), *Sean Penn* (1960-), *Dino Risi* (1916-2008), *Mario Soldati* (1906-1999), *Valerio Zurlini* (1926-1982) gibi yönetmenler yer almaktadır. (Universalis France, 2015).

üzerine biyografik çalışmaları ile tanınmaktadır. Aralarında *Le Western* (Batı, 1982), *Les Séducteurs du Cinéma Américain* (Amerikan Sinemasının Baştan Çıkarıcıları, 1984), *Ernst Lubitsch* (N.T. Binh ile birlikte, 1992) *Al Pacino, Robert De Niro, Regards Croisés* (Michel Cieutat ile birlikte, 2000) adlı eserler Viviani'nin Amerikan sinemanı üzerine önemli çalışmalarıdır (Cinemed, 2014).

1985 yılından beri uzunca süredir *Positif* dergisinde eleştirmenlik yapanlar arasında yer alan Paris I Üniversitesi'nde film analizi üzerine dersler veren Philippe Rouyer *Psychologies Magazine*, *Le Cercle sur Canal+* adlı yayın organlarında daha çok sinema kültürü, fantastik ve tür sineması üzerine yazılar kaleme almaktadır. Yazarın ayrıca *Initiation au Cinéma*, (Sinemaya Giriş, 1990, Editions Edilig), *Le Cinéma Gore: Une Esthétique du Sang*, (Gor Sineması: Kanın Estetiği, 1997, Editions du Cerf) adlı kitapları da bulunmaktadır (France, 2014).

Positif dergisinin kuruluş yılları olan 1955'lerden beri yayın ekibinde bulunan Paul Louis Thirard bir taraftan *Positif*'de diğer taraftan da *Cinéma, Midi-Minuit Fantastique, Présence du cinéma, Les Lettres françaises* ve *Rouge* gibi dergilerde makaleler kaleme almıştır. 1960 yazında Cezayir savaşına karşı başlatılan kampanyada (Manifeste des 121) imzası bulunan Thirard (Wikipedia Français, 2014) birçok kitap ve çeviri yanında (BnF, 2015) bir de *Cinéphiles de Notre Temps*, (Zamanımızın Sinema Guruları, 2012) adlı belgesel çalışmasının sahibidir (IMDb, 2015). Kitapları arasında *Luchino Visconti*, (1986), *M. A. Antonioni* (1960); çevirileri arasında ise *Mon Fellini* (2003), *L'École de l'Impossible Expériences de Pédagogie Non Autoritaire* (Otoriter Olmayan Pedagojinin İmkânsız Deneyimi Ekolü, 1972) *Luchino Visconti* (1961) adlı çalışmalara yer almaktadır (BnF, 2015).

Thirard gibi uzunca bir süredir *Positif*'te yazılar kaleme alan yazarlardan biri de Yann Tobin'dir. Tıp eğitimi aldıktan sonra (Allocine, 2016) sinemaya ilgi duymaya başlayan ve 1979'dan beri *Positif* dergisinde yazmaya başlamıştır.⁵² Gerçek adı N.T. Binh (Binh Nguyen Trong) olan Tobin, bir taraftan Paris I Panthéon-Sorbonne Üniversitesi ile La Femis'te öğretim görevlisi statüsüyle ders verirken diğer taraftan

⁵² Tobin diğer yandan *Zurban Magazine* gibi dergilerde de yazılar kaleme almaktadır.

Paris X Üniversitesi'nde CICLAHO⁵³ araştırma gurubunun aktif bir üyesi olarak faaliyet göstermektedir. Tobin, *L'Encyclopédia Universalis*'ye de katkıda bulunmaktadır (Radio France, 2014). Birçok filmde yazarlık ve yönetmenlik deneyimi de bulunan Tobin'in sinema alandaki çalışmaları arasında *Le Cinéma Britannique Aujourd'hui, La Tradition Des Francs-Tireurs* (Britanya Sinemasının Bugünü: Başına Buyruk Askerlerin Geleneği, Arte, 1997), *Claude Sautet ou la Magie Invisible* (Claude Sautet veya Görünmeyen Sihri, Cannes Film Festivali Resmi Seçkisi, 2003) *Le Mystère Egoyan* (Egoya'nın Gizemi, yön. Alain Mazars, CinéCinemas, 2010), *Lubitsch, le Patron*, (Lubitsch, Patron, yön. Jean-Jacques Bernard, CinéCinemas, 2010), *Bertrand Tavernier* (Tavernier, Tüm Savaşların Kahraman Sinema Yıldızı, France 5, 2010) *Printemps Perdu* (Kaybolan Bahar, 1990) yer almaktadır (France Culture, 2015; IMDb, 2015).

Kitapları, kitap editörlükleri, DVD ekleri ve sergi yöneticiliği gibi birçok sinemasal kültürel etkinlikte⁵⁴ de yer alan Tobin bu yönleriyle de oldukça aktif bir tablo çizmektedir. (France Culture, 2015). Kitaplarıyla birçok ödülün sahibi de olan Tobin'in bu çalışmaları arasında ise Mankiewicz (Rivages, 1988), *Lubitsch* (Christian Viviani ile birlikte, 1990, Fransız Eleştiri Ödülü «en iyi sinema kitabı»), *Ingmar Bergman, le Magicien du Nord* (Bergman: Kuzeyin Sihirbazı, 1993), *Paris au Cinéma* (Sinemada Paris, 2003), *Sautet par Sautet* (Sautet ile Sautet, Dominique

⁵³ Cinéma Classique Hollywoodien-Klasik Hollywood Sinema

⁵⁴ Kitap editörlüğü alanındaki çalışmaları arasında *Typiquement British* (Tipik Olarak Britanyalı, Philippe Pilard ile birlikte, Centre Pompidou, 2000), *La Direction D'Acteurs au Cinéma* (Sinema Oyuncularının Yönetimi, Études Théâtrales Dergisi, Louvain-la-Neuve, 2006), *Wong Kar Wai* (Scope yayınları, 2008), *Jacques Prévert, Paris la Belle* (Jacques Prévert, Güzel Paris, Eugénie Bachelot Prévert ile birlikte, Flammarion, 2008) yer almaktadır Hazırladığı DVD ekleri arasında *La Règle du Jeu de Jean Renoir* (Renoir'ın Oyun'un Kuralları adlı filmi, Montparnasse Yayınları, 2005, Fransız Eleştirmen Ödülü, «en iyi DVD»), *Je t'aime Je t'aime d'Alain Resnais* (Alain Resnais, Seni Seviyorum, Montparnasse Yayınları, 2008), *Ariane de Billy Wilder* (Carlotta Films – 2009) Sergi yöneticiliği alanındaki çalışmaları arasında da *Paris au Cinéma* (Sinema'da Paris, 2005), *Jacques Prévert, Paris la Belle* (Jacques Prévert, Güzel Paris, Eugénie Bachelot Prévert ile birlikte, 2008-2009, Paris Belediye Sarayı), *Monuments, Stars du 7ieme art à la Conciergerie de Paris* (Anıtlar, 7. Sanatın Yıldızları, Ekim 2010-Şubat 2011, Tarihi Paris Hapishanesi) yer almaktadır.

Rabourdin ile birlikte, 2005, Fransız Eleştiri Ödülü «en iyi sinema albümü») yer almaktadır.

Écoles Normales Supérieures (ENS) adlı Lyon'daki akademide doçent olarak sinema üzerine dersler veren Élise Domenach, felesefe alanında doktora çalışması⁵⁵ yaparak bu alanda uzmanlaşmıştır. Sinema alanında şüphecilik⁵⁶, Dardenne kardeşlerin sinemasındaki ahlaksal olgunluk, Terrence Malick sinemasındaki aşkınlık, 1970'ler Polonya sinemasındaki demokratik çoğulculuk ile Fukushima filmlerindeki şüphecilik sinema-felsefe ilişkisi⁵⁷ üzerine çalıştığı disiplinlerarası çalışmalar arasında yer almaktadır.

Gerçek ismi Xavier Valentine (France Culture, 2015) olan Jean-Christophe Ferrari de Domanceh gibi sinema ve felsefe gibi iki alandaki uzmanlığı ile tanınmak yanında

⁵⁵ Doktora çalışmasının adı: *La Vérité du Scepticisme: Stanley Cavell et le Renouveau du Scepticisme dans la Philosophie Anglo-Américaine depuis 1945* (Şüpheciliğin Gerçeği: Stanley Carvell ve 1945 Anglo-Amerikan Felsefesinde Şüpheciliğin Yeniden Keşfi, HPS. Thèse: Paris 1: 2006, CCSD, 2015)

⁵⁶ Kitap, bildiri, eleştiri ve makale çalışmaları alanında oldukça yoğun bir mesai içinde olduğu gözlenen Domanceh bu alanlarda önemli eselere imza atmıştır; *Les Mots Justes pour le Dire: Perfectionnisme Moral et Scepticisme chez S.Cavell* (S.Cavell'de Ahlaksal Olgunluk ve Şüphecilik, Kitap bölümü, Ethique et littérature, PUF, 2006); *L'Ordinaire de Stanley Cavell Comme Lieu d'une Anthropologie Sceptique* (Şüpheciliğin Antrapolojisi Bağlamında Stanley Cavell, Kitap bölümü, L'ordinaire et le politique, PUF, 2006); *Tatarak d'Andrzej Wajda. Chambre obscure Esprit* (Andrzej Wajda'nın Tatarak'ı, Gizli Oda, Paris, France: 1932), *Andrzej Wajda* üzerine bir makale (Editions Esprit, 2010); *La Démocratisation, en ligne de Mire des Cinéastes Polonais* (Polonya Sinemasında Demokratikleşme Hedefleri, Positif dergisinde eleştiri, 2010); *Coordination d'un Dossier sur les Cinématographies Est-Européennes depuis 1989 "A l'Est, du Nouveau,* (1989'dan itibaren doğu Avrupa sinematografisi üzerine Positif dergisinde bir araştırma dosyası, 2010); *La Nouvelle Arcadie d'Arnaud Desplechin. À propos d'Un Conte de Noël* (Arnaud Desplechin'den haberler: Bir Noel Masalı, Kitap bölümü, PUF, ss.297-321, 2010); *A la Recherche de la Démocratie: 1980-1981, la "saison exceptionnelle" du Cinéma Polonais* (Demokrasi Arayışı: 1980-1981, Polonya sineması özel oturumu Raisons politiques dergisi, Science Po Yayınları, 2010) (CCSD, 2015)

⁵⁷ *Sinema ve Şüphecilik: Stanley Cavell* (2011), adlı kitabıyla tanınan Domanceh, 2001-2014 yılı arası Fransız Bilimsel Araştırmalar Kurumu (CNRS à l'ARIAS- UMR7172) delegasyonu çerçevesinde Japonya'daki Tokyo ve Meiji Üniversitelerinde ders vermek üzere davet edilmiş (Canal-U, 2015).

ilaveten edebi sanatlara da ilgi duymaktadır. Ferrari, uzun süreler felesefe hocalığı yapsa da sonrasında ilgisini sinemaya yöneltmiş ve önce l'ESEC ardından l'Académie Libanaise des Beaux-Arts (Lübnan Güzel Sanatlar Akademisi) sonrasında Ballamand Üniversitesi'nde sinema üzerine dersler vermeye başlamıştır. Roman, şiir, senaryo ve deneme gibi birçok alanda faal olan Ferrari'nin, 2009 yılında Yellow Now yayınlarından *Le Miroir de Andreï Tarkovski* (Andreï Tarkovski'nin Aynası) (France Culture, 2015) sonrasında da Transparence yayınlarından 2005 yılında çıkan *Les Amants Crucifiés* (Çarmıha Gerilen Âşıklar) ve *Remorques* (Geriden Gelenler) adlı kitapları yayınlanmıştır. Aynı yıl "In the mood for love" adında bir de kitap editörlüğü bulunan Ferrari'nin 2006'da da Thélès yayınlarından *Mina* isimli bir romanı yayınlanmıştır. Ferrari *Positif* dergisi redaksiyon komitesi üyeliği ile Transparence yayınlarının "Cinéphilie" koleksiyonunun yöneticiliğini eş zamanlı yürütmektedir (BnF, 2015). Bunun dışında film senaryoları da bulunan Ferrari, bu kapsamda *Surpris par le Froid* (Soğuk Sürpriz, Kısa Film, 2009), *Cet été-là* (Bu yaz orada, Kısa Film, 2007) adlı filmlerin senaryolarını kaleme almıştır (UniFrance, 2015).

Positif dergisinin yayın kurulunda yer alan Franck Garbarz da diğer birçok *Positif* yazarlarında görüldüğü gibi hem akademide hem de medya kuruluşlarında eş zamanlı çalışmalar yürüten yazarlardandır. Bu anlamda Garbarz, birçok radyo ve televizyon yayını ile École des Hautes Etudes Commerciales de Paris (HEC), École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA), Université de Rennes ve SciencePO gibi önde gelen akademilerde sinema üzerine dersler vermektedir. Krzysztof Kieslowski üzerine bir monografi çalışması bulunan (Le Figaro, 2015) yazarın *Positif* dergisi yazarlarından Nguyen Trong Binh ile birlikte *Paris au Cinéma* (Sinema'da Paris, 2005) adında özel bir çalışması da (Parigramme, 2005) bulunmaktadır. 2001 Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera (Caméra d'or) dalında jüri üyeliği (Cannes, 2001) yapan Garbarz, 2014-2015 akademik yılında Paris Siyaset Bilimleri Okulu'nda (SciencePo) "The Economics of the French Film Industry" (Fransız Film Endüstrisinin Ekonomisi) ile "The Emergence of the Anti-Hero in American Cinema from the 1960s to the 1990s" (Amerikan Sinemasının 1960-1990'lı yıllarındaki Anti-Kahramancı Öyküsü) adlı dersleri verdiği görülmüştür (SciencePO, 2015).

Positif yazarları arasında en ilginç olanlardan biri de Bernard Génin'dir. Gazeteci kimliği ile sinema eleştirileri kaleme alan Génin, Garbarz gibi École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (ESRA)'da sinema tarihi ve animasyon üzerine dersler vermektedir. 2003 yılında *Cahiers du Cinéma* yayınlarından *Le Cinéma d'Animation: Dessin Animé, Marionnettes, Images de Synthèse* (Animasyon Sineması, Animasyon Tasarımı, Kuklalar ve Resimlerin Sentezi) adlı kitabı çıkan yazarın *Animaux au Secours du Handicap* (Yardıma Muhtaç Hayvanlar, L'Harmattan. Technologie de L'Action Sociale, 2000) isimli hayvanlar üzerine etnografik, edebi, kültürel, antropolojik ve tarihi verileri içeren bir çalışması yayınlanan Génin bu çalışmasıyla dikkatleri üzerine çekmiştir (France Culture, 2015).

2011 Mart ayından itibaren *Positif* dergisinin yazar kadrosunda yer alan yazarlardan Ariane Allard, 1986'dan beri gazetecilik mesleği içinde faaliyette bulunmaktadır. 2001 yılında sinema eleştirmenliğine başlayan Allard, Cannes Film Festivali'nde Semaine de la Critique (eleştirmenlerin haftası)'in uzun metraj dalı ile Uluslararası Gazeteciler Birliği'nin üyeleri arasında yer almaktadır. Paris 8-Saint Denis Üniversitesi'nde gazetecilik dersleri de veren Allard, *The Artist, Le Livre* (Sanatçı, Kitap, 2012), *J'irai Dormir Chez Vous, Les Carnets d'un Voyageur Taquin* (Sizde Uyuyacağım, Muzip bir Seyyahın Günlüğü, Antoine de Maximy ile birlikte, 2011) adlı kitapların yazarlığını, *A la Rencontre d'un Planète Qui Change* (Değişen Dünya ile Buluşma) adlı bir kitabın da editörlüğünü yapmıştır (Allard, 2015). Allard, bir çok *Positif* yazarı gibi multimedya ve gazetecilik gibi disiplinlerarası biçimde çalışmalarını sürdürmektedir (Allard, 2015)

Positif yazarları burada sıralanan; örnekleri verilenlerden sayıca daha fazlasını içerse de adı geçen yazarlarda görülen ortak özellik birçoğunun hem üniversitede aktif olarak akademisyenlik görevinde bulunuyor ve bunun yanında birçok kitap, dergi, özel çalışma başlığı altında eserler veriyor oluşlarında belirgindir. Bunun yanında yazarlar katılım göserdikleri uluslararası jüri üyelikleri, radyo ve televizyon programları ve proje gruplarıyla eleştirmenliğin Fransa'da ne kadar önemli bir meslek dalı olduğunu da göstermektedir. Yazarların sinemanın kültürel ve ekonomik yönü üzerine oldukça üretken bir durum içinde olmaları, akademi, medya, festival ve diğer kültürel etkinliklerde sahip oldukları birikim ve deneyimle açıklanabilir.

BÖLÜM 4: POSİTİF VE ALTYAZI DERGİLERİNİN ULUSÖTESİ SİNEMAYA BAKIŞI VE TARTIŞMALAR

4.1 Eleştirel Teori ve Eleştirel Söylem Analizi Yöntemi

Sosyal bilimler alanında son yıllarda nitel araştırma yönteminin nicel olana göre daha kullanılmaya başladığı görülmektedir. Bu gelişmede kuramsal bakış açılarındaki farklılığın yattığı söylenebilir. Tarihsel süreç açısından bakıldığında 17. ve 18 yüzyıllar aklın egemen olduğu çağlardır. Bu dönemdeki akılcı yaklaşımlar pozitivist felsefeyi doğurmuş dolayısıyla gözlem ve fiziksel etkileşim bilimsel düşüncenin çıkış noktasını oluşturmaya başlamıştır. Bu dönemde Avrupa’da dogmatik-dinsel (skolastik) düşünceye karşıt biçimde akılcılık (rasyonalizm) ortaya çıkmış, ardından da deneye bağlı uygulamalar (pozitivist) gelmiştir. Böylelikle “İnsan, Tanrı yerine aklını kullanarak kendini geliştirebilir ve doğaya hükmedebilir” düşüncesi ön plana çıkmıştır. Martin Luther dinsel hayatta, Bacon, Descartes, Kant da felsefe ve mantıkta, Galileo ve Newton fizik kanunlarına dayalı doğa (pozitivist) bilimlerinde siyasal düşünce alanında ise Voltaire ve Rousseau gibi aydınlar modern devlet ve birey ilişkisini “yasalara bağlı” ve “insan merkezli” olarak aklın ilkelerine dayalı şekilde yeniden tanımlamıştır.⁵⁸ Scwartz ve Ogilvy (1979’dan Akt. Yıldırım ve Şimşek, 2003) bu gelişmelere bakarak pozitivist bilimsel düşünüşün benimsediği dünya görüşünü yedi maddede özetlemektedir:

- 1. Gerçeklik basittir:** Evren etkileşimsizdir.
- 2. Hiyerarşi düzenin ilkesidir:** Sistemler en basitten en karmaşığa doğru ilerler.
- 3. Evren mekaniktir:** Evren saat gibi çalışır.
- 4. Gelecek ve yön belirlidir:** Evren saat gibi ise onu neyin beklediği de bellidir.
- 5. Nedensellik:** Newtoncu fizikte her şeyin bir nedeni ve sonucu vardır.

⁵⁸ Ayrıca Adam Smith, John Locke ve Hume gibi düşünürler de epistemoloji, modern ekonomi, amprik bilgi ve akılcılık konularında görüşler ortaya koymuştur (Scwartz ve Ogilvy1979’dan Akt. Yıldırım ve Şimşek, 2003).

6. Değişim niceliksel ve birikim şeklindedir: Sistemler birikim yoluyla gelişir, niteliksel değişim çok enderdir.

7. Nesnellik zorunluluktur: Araştırılan, izlenen şey akıl yoluyla öğrenilir. İzlenen şey ile her türlü nesnel bir ilişki içinde olunmalıdır.

William Tierney ve Gary Roads gibi düşünörlere göre pozitivismde olgular, bu olguları çevreleyen süreç ve etkenlerden arındırılarak nesneleştirilmiş; gözlenebilir ve ölçülebilir durumlara indirgenmiştir. İşlevselci (fonksiyonel) ve davranışçı⁵⁹ yaklaşımlarda karşılığını bulan pozitivist yaklaşım süreçler arasındaki ilişkinin nesnel (sayısal ya da istatistiksel) doğası ile ilgilenerek; elde edilebilecek maksimum “fayda” üzerinde durur. Fakat günümüzde süreçlerin nesnel/nicel/sayısal durumları yanında nitel özelliklerinin de araştırılması konusu önem kazanmaya başlamıştır. Çok yönlü gerçeklik ilkesine dayanan bu yenilikçi bakış açısı günümüzde daha çok ihtiyacı hissedilen bir yaklaşım olarak varlığını hissettirmektedir. Scwartz ve Ogilvy (1979)'ye göre modern dünyayı “çok yönlü” bir perspektifle anlamamız gerektiğini savunan Pozitivizmötesi⁶⁰ adı verilen bu anlayışın benimsediği dünya görüşündeki ana nokta gerçeğin sayısal veriler yanında nitel değerler de içerdiği ve gerçekliği ortak bir şekilde inşa ettikleri yönündedir. Süreçlere nitel ilişkiler merkezinde bakan bu yaklaşımın temel dinamiklerini şu şekilde formüle etmek mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2003):

1. Gerçeklik karmaşıktır: Değişkenlik, çeşitlilik ve karşılıklı etkileşim bütün sistem ve olguların doğal özelliğidir.

2. Heterarşi düzendir: Sistemler piramitsel değil, aksine önceden kestirilemez karşılıklı sınırlılık ve etkileşimle belirlenen bir düzendedir.

3. Evren holografiktir: Her şey birbiri ile ilintilidir, her parça bütünü bilgisini taşır.

4. Gelecek ve yön belirsizdir: Olasılıklar bilinebilir, ancak kesin sonuçlar kestirilemez. Doğada gelecek belirsizdir.

⁵⁹ Psikoloji, sosyal psikoloji, eğitim gibi alanlarda daha çok uygulanır.

⁶⁰ Postpozitivizm, Akılcılıkötesi veya Postrasyonalizm

5. Düzensizlik ilkesi vardır: İlişkiler doğrusal (linear) değildir, karşılıklı nedensellik vardır: Karşılıklı etkileşimle evrimi ortaya koyar.

6. Değişim morfojenetiktir: Düzen düzensizlikten doğabilir. Sistemler nicel değişimden çok nitel değişimi yansıtır.

7. Gözlemci belirli bir perspektife sahip katılımcıdır: Gözlemci gözlenenden soyutlanmış ve uzak değildir. Nesnellik diye bir şey yoktur, perspektif vardır. Nereden baktığımız ne gördüğümüzü de etkiler. Tek başına hiç bir yaklaşım bütüncül bir anlayış ortaya koyamaz. Bütüncül bir yaklaşım ancak birçok perspektifle elde edilir.

Dünya görüşlerinin farklı olması nitel ve nicel yaklaşımlardaki araştırma alanı ile araştırma yöntemleri arasında da belirgin bir farkın oluşmasına neden olmaktadır. Tablo 8 ve Tablo 9 da verilen tablolar, bu durumun karşılaştırmasını yapmayı kolaylaştırıcı özelliكتedir.

Tablo 6. Nitel ve Nicel Araştırmalardaki Temel Farklar (1)

| <u>Pozitivist/Aklıcı Paradigma: Nicel</u> | <u>Pozitivizm Ötesi/Yorumlamacı Paradigma: Nitel</u> |
|--|---|
| 1. Mekanik dünya görüşü | 1. Holografik dünya görüşü |
| 2. Önceden kestirilebilirlik | 2. Önceden kestirilemezlik |
| 3. Genellenebilirlik | 3. Durumsallık |
| 4. Evrensellik | 4. Özne merkezli |
| 5. Nesnel gerçeklik | 5. Öznel gerçeklik |
| 6. Tek doğru ve büyük kuramlar | 6. Çoğulcu |
| 7. Mükemmel bilgi | 7. Eksik bilgi |
| 8. Nesnelleştirme | 8. Görüş açısı |
| 9. İndirgeme | 9. Bütünsellik |
| 10. Ölçme | 10. Katılım |
| 11. Nicelleştirme | 11. Nitelleştirme |
| 12. Evrensel yasalar | 12. Duruma özgü bulgular |
| 13. Değer-katıksız sonuçlar | 13. Değer-katıklı sonuçlar |
| 14. Deneysel süreçler (laboratuvar ortamları) | 14. Katılım temelli süreçler |
| 15. Bilgi keşfedilir ve ortaya çıkarılır | 15. Bilgi yorumlanır ve oluşturulur |

Kaynak: Glesne ve Peshkin (1992)'den Akt. Yıldırım ve Şimşek, 2003

Tablo 7. Nitel ve Nicel Araştırmalardaki Temel Farklar (2)

| <u>NİCEL ARAŞTIRMA</u> | <u>NİTEL ARAŞTIRMA</u> |
|---|---|
| VARSAYIM | |
| 1. Gerçeklik nesnel 2. Asıl olan yöntemdir 3. Değişkenler arasındaki ilişkiler ölçülebilir (sınırlama ve indirgemeci örnekleme ile) 4. Olay ve olgulara dışarıdan bakılır, nesnel bir tavır geliştirilir | 1. Gerçeklik oluşturulur 2. Asıl olan çalışılan durumdur 3. Değişkenler karmaşık ve iç içe geçmiştir, bunlar arasındaki ilişkileri anlamak güçtür 4. Olay ve olgular yakından izlenir, katılımcı bir tavır geliştirilir |
| AMAÇ | |
| 1. Genelleme 2. Tahmin 3. Nedensellik ilişkisini açıklama | 1. Derinlemesine betimleme 2. Yorumlama 3. Aktörlerin perspektiflerini anlama |
| YAKLAŞIM | |
| 1. Kuram ve denence ile başlar 2. Deney, manipülasyon ve kontrol 3. Standardize edilmiş veri toplama araçları kullanma 4. Parçaların analizi 5. Uzlaşma ve norm arayışı 6. Verilerin sayısal göstergelere indirgenmesi | 1. Kuram ve denence ile son bulur 2. Kendi bütünlüğü içinde ve doğal 3. Araştırmacının kendisinin veri toplama aracı olması 4. Örtüntülerin ortaya çıkarılması 5. Çokluluk ve farklılık arayışı 6. Verinin, bütün derinlik ve zenginliği içinde betimlenmesi |
| ARAŞTIRMACININ ROLÜ | |
| 1. Olay ve olguların dışında, yansız-nesnel | 1. Olay ve olgulara dâhil, öznel perspektifi olan ve empati yapan |

Kaynak: Glesne ve Peshkin (1992)'den Akt. Yıldırım ve Şimşek, 2003

Nitel araştırma alanı içinde kullanılan “eleştirel söylem analizi” metodu ise özellikle metin incelemeleri, kültür araştırmaları ve toplumsal içerikli analizlerde en çok başvurulan yöntemlerden birisidir. Bu yöntem özellikle söylem üzerinden güç, iktidar ve hegemonya ilişkilerine odaklanan bir yaklaşımı ifade etmektedir (Dedeoğlu, 2013, s.39). Söz sanatlarındaki edebi zenginliğin aksine güç, iktidar, ideoloji ve kültürel bağlama önem veren bu araştırma yöntemi, 1960’lı yıllardan başlayarak lingüistik (dil) çalışmalarının içinde yer almaktadır. Özellikle 1970’lerle birlikte Roger Fowler, Gunter Kress, Bob Hodge ve Tony Trew’in *Language and*

Control (1979) adlı çalışmasıyla öne çıkmaya başlayan; sonrasında Norman Fairclough (1997), Ruth Wodak (1997), Teun Van Dijk ile Meyer, Baker ve Galasinski (2001)'nin de alana önemli katkılarda bulunduğu eleştirel söylem analizi, güç, iktidar, tahakküm, sosyal adaletsizlik, ırk, sınıfsal eşitsizlik, kimlik, kültürel farklılık ve öteki tartışmalarını metin ve konuşma pratikleri üzerinden inceleme konusu yapan bir metot olma özelliği göstermektedir. Anlamın söylem üzerinden sistematikleştirilmesini hedef alan bu yöntemde söylem ve eylem arasındaki ilişkiyi anlamak araştırmanın temel hedefi konumundadır. Bu yaklaşımın savunusuna göre metin, diyalog ve görseller arka planda özgün (aynı zamanda öznel ve göreceli) bir kaynaktan beslenirler. Metinde kullanılan dil evrensel olabilse de söylem subjektif olmakla birlikte yerelleşme ilişkili kültürel bir dışavurumdur. Eleştirel söylem analizinin uygulanabilmesi için güç ve ideoloji ilişkileri yanında tarihsel verilere de ihtiyaç bulunmaktadır. Kişi ve onun söylemi incelenirken, eleştirel metot, bireyi etkileyen psikolojik, kültürel, sosyal ve ekonomik süreçlerin söyleme etkisini de incelemektedir (Akt. Yalçınar, 2011).

Erdoğan ve Alemdar (2002) İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra birçok Batılı ülkenin savaştan ekonomik, siyasal ve kültürel zararlar çıktığını ve böylelikle 1960'larda kapitalizmin egemenliğinde fonksiyonel fayda için çalışan pozitivist okulda da dengelerin bozulduğunu ve bunalımların yaşanmaya başladığını belirtmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın açtığı yarıklardan filizlenen özgürlük ve bağımsızlık hareketleri 1960'lı yıllarla birlikte gündemde yer almaya başlayacak ve böylelikle fonksiyonalist yaklaşımda çözümler baş gösterecektir. 1960'lardaki iletişim tartışmalarının temel yönelimi izleyicilerin inandıkları şeylerden çok itibar ettikleri şeylere inanmaları yönünde kendisini gösterecek; iletişimde belirleyici olanın medya yerine, medyayı yönlendiren kültür olduğu düşüncesi bu dönemde baskın bir paradigma haline alacaktır. Kitle iletişiminin etkisi "o anki" iletişimin kaynağı, yapıldığı araç, iletişimin içeriği ve iletişimin izleyici tarafından nasıl algılandığı ve genel toplumsal yapıyla paralel bir biçimde kurulmuş ilişki medyanın doğrudan bir kuvvetinin olmadığını göstermeye başlamıştır.

Eleştirel kanatta yer alan kültürel çalışmalar okulunun kurucularından Hall (2001)'a göre kitle iletişim araçları birbiriyle ilişkili bir dizi ağ yapısından oluşmakta ve bu yapı içinde pragmatist (faydacı) bir üretim mantığı ile hareket etmektedir. Böyle bir

yapının da söylemin bir parçası olduğunu savunan Hall (2001) tarihsel, ideolojik ve teknik gelişmelerin bu yapıda dinleyiciyi pasifleştirme hedefi içinde olduğunu düşünmektedir. Böyle bir yapının içinde kişiler Eliliot ve Hall (2001)'a göre edilgen bir biçimde değil; içinde buldukları soyo-kültürel bağlamların etkisiyle etkin bir kaynak ve kod açımlayıcı olarak varlık göstermektedir (Hall 2001, s.509). Hall'ın geliştirdiği bu yaklaşımda politik düzenin etkinliğinden çok, kişilerin politik düzen karşısından takındıkları tavır ve onu okuma biçimleri daha önemli hale getirmiştir.

Postyapısalcı çalışmalar içinde görülen Dijk ile kültürel çalışmalar ekolünün öncüsü Hall'ın yaklaşımı arasındaki benzerliğin sebebi metin indirgemeci yaklaşımlara "izleyicinin de dâhil edilmiş olmasıdır". Bu alana kattığı yenilikle haberin kendisine ilaveten "üreticisini de sürece dâhil etmesi" Dijk'i diğer yaklaşımlardan ayırmaktadır. Dijk'e göre söylem incelemelerinde okur da katkı sahibidir. Okur algı mekanizması ile söylemi yeniden yaratmaktadır. Haber her ne kadar gerçeğe dayansa da muhabirin (veya yorumcunun) süzgecinden geçerek metne dökülürken; muhabir hem haberin kaynağı hem de okur pozisyonunda konumlanmaktadır. Muhabirin algısı, kişisel öncelikleri ve dünya görüşü ve konunun hangi bağlamlarda alınacağına karar vermesi haberin ham gerçeğini de biçimlendirmektedir. Bu bakımdan "Metin ya da söylem karşılıklı etkileşimden doğar" düşüncesi eleştirel yaklaşımın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır (Güngör, 2013).

Eagleton (1985) da üretim ilişkileri ile dil arasında bir paralellik görmektedir. Eagleton, genel ideolojik tutumların maddi araçları, toplumsal bütünlüğü oluşturmadaki sırasını, görevini, işleyişini belirlediği görüşündedir. Diğer taraftan yazarın akif özne oluşu onun çağının genel ideolojik değerleri ile çelişki yaşamasını; onları reddetmesini sağlayabildiği gibi yazarın düşünce ve yazma kudretine bağlı olarak dönüşüme de uğrayabilir:

"Kısaca yazarın ait olduğu tarihi dönemi belirlemek her zaman kolay olmaaz veya yazar sadece bir 'tarih' bağlı olmayabilir, Restorasyon çağı İngiltere'sinde tanınmış iki yazar olan John Milton ve John Bunyan'ın ikisinin de 'restorasyon ideolojisi'ne bağlı olmamaları bu açıdan kadar değer. Buna rağmen yaşadıkları çağdan ideolojik farklılıkları gene de son kertede o dönem tarafından belirlenmiştir (Eagleton, 1985, s.66)"

Fairclough (1992 ve 1993'ten Akt. Yalçiner, 2011), Wodak ve Mayer (2001'den Akt. Yalçiner, 2011)'e göre her iletişim biçimi bir "söylem" içermekte ve bu söylem de

arka planda özgül bir kültürel kaynaktan beslenmektedir. Söylemin, metin, diyalog ve görsel temalar üzerinden aktarılan öz düşünceler olarak kabul edilmesi bunların arkasında yatan özlerin analizini gerekli kılmaktadır:

“Söylem (discourse), dilbilimde cümlelerin üstünde dilin örgütlü bir biçimde kullanımınıdır. Örneğin söylem bir söz olayını (söyleşim, şarkı, şiir, söylev, vaaz, mülakat) oluşturan her hangi bir söz dizisini dile getirebilir. (...) Foucault’ya göre söylem bir ibareler dizisi olmaktan öte bir şeydir. Toplumsal maddiliği ve ideolojik özgüllüğü vardır ve her zaman iktidarla üst üste binmiş durumdadır” (Mutlu, 2012: 280)

Bu bağlamda Fairclough (2013) ideolojilerin sadece metinlerden okunmasının mümkün olmadığını düşünmektedir. Bunun nedeni metinlerin değişik yorumlara açık olması ve anlamın metinlerin “yorumlanması yoluyla” yeniden üretilmesinde yatmaktadır. Başka bir deyişle anlam bir etkileşim durumudur. Söylem, bu süreçte yapılar tarafından biçimlendirilirken yapıların da yeniden biçimlendirilmesine veya üretilmesine katkıda bulunur: “Söylem, toplumsal dünyayı dolduran ilişkilerin, özne ve nesnelere yaratılmasına ve sürekli yeniden yaratılmasına katkıda bulunur.” (Fairclough 2013, s.157-159)”

Tarihsel kronoloji içinde dil ve söylemin iktidar veya güç yapıları ile ilişkisini ortaya koyan ilk dil bilimci Voloşinov’dur. Eagleton’a göre Voloşinov, gücün söylem üzerinden okunmasını sağlayan bu yöntemin kurucusudur. Eleştirel söylem analizi, sosyal bilimlerde 1970’li yıllarla birlikte gündeme gelmeye başlayan nitel bir araştırma yöntemidir. Dil ile biçimsel özellikler üzerinden kurulan ilişkinin ötesinde “sosyal, kültürel ve politik” bağlamlar üzerinde durmayı hedefleyerek kendisini ana akım faydacı (fonksiyonel) çalışmaların karşısında konumlanmış ekonomi politik, kültürel çalışmalar, yapısalcı dil bilim çalışmaları ve Frankfurt Okulu gibi yaklaşımları kapsar bir yöntemdir (Dedeoğlu, 2013, s.41).

Eleştirel yaklaşım tarihsel kökeni esasen Alman politik iktisatçı ve filozof Karl Marks (1818-1883) ile siyaset filozofu Frederic Engels (1820-1895)’in kurduğu Marksizm adı verilen bir teoriye dayanmakla birlikte insan ilişkilerindeki “materyal yapının önceliğini” vurgulamaktadır. Eleştirel yaklaşımın tarihi kökeninde değişkenlik ile kontrol edilebilirlik ilkelerine atıflar bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında insanın kendi yaşam koşullarını değiştirebilmesi, dayatılana değil

tercihine göre onu biçimlendirebilmesi durumunun öne çıktığı görülmektedir.⁶¹ Marksist eleştirel yapı içinde iki grup yaklaşım vardır. Bunlardan ilki, Marksist siyasal ekonomi geleneğini sürdüren yaklaşım⁶², diğeri de özellikle 60'lardan itibaren önemini arttıracak olan Lukacs ve Gramsci'nin düşüncelerinden etkilenip eleştirel kültürel incelemeler yapacak yaklaşımlardır. Bu iki yaklaşıma daha yakından bakıldığında temel özellikler bakımından şu unsurların ortaya çıktığı görülmektedir (Erdoğan ve Alemdar, 2002):

1. Ekonomi-politik yaklaşım: Marksist ekonomi politik araştırmalarında toplumların üretim biçimleri ve siyasal ekonomileriyle ilgilenilmektedir. Üretim, dağıtım, iktisadi dolaşım, tüketimin doğası, tüketim ilişkileri, tekelleşme, kapitalist çıkar ilişkileri, ekonomik sömürü, haksız rekabet, yakınsama (holdingleşme veya çapraz ticari ilişkiler) ve iktisadi çıkarlar bu alan içinde sıkça kullanılan kavramlardır.

2. Kültürel yaklaşım: Neo-Marksist araştırmaları içeren bu yaklaşım ise kültürel egemenliğe, hegemonya ve emperyalizme karşı duruş sergilemektedir. Neo-liberal hareketin karşıtı bu yaklaşımda kültürel emperyalizm fikrinin kabul edildiği ve kültürün ideoloji ile işbirliği yaptığı düşüncesinden hareketle eleştirel okul kurulduğu görülmektedir. Burada ilk akla gelen Frankfurt Okulu'dur.⁶³ Bu Okul, kültürü bir endüstriyel ürün ve üretim biçimi şeklinde yorumlarken kültürel incelemeler İngiltere'de Birmingham Kültürel Çalışmalar Okulu (Yaylagül, 2010) 'ndaki Hall, Hoggart ve Williams'ın çalışmalarıyla daha farklı bir açılım sergiler. Bu okul aktif

⁶¹ Diğer taraftan eski Yunan filozoflarından Heraclitus'a göre ise hiçbir şey yerinde kalmaz, sürekli bir değişim ve dönüşüm içindedir.

⁶² Marksist eleştirel kuramın içinde Schiller, Smythe, Ewen, Mattelart, Thompson, Garnham, Murdock, Golding, Elliot, Hall, Williams, Curran, Mosco, Wasco, Dorfman önde gelen kişilerdir.

⁶³ Frankfurt Okulu, ilkin 1923'de kurulur; yoğun faaliyetlerini 1930'lardan itibaren Amerika'da gerçekleştirir. 1970 ve 1980'lerde ise okulun geleneğini Julien Habermas sürdürür.

izleyici, kod açılma, seçici izleyicilik, ideoloji ve bilinç yönetimi, kültürel egemenlik ve aktif özne gibi kavramlara odaklanan bir yaklaşımı benimser.⁶⁴

Mills (2013) günümüzün eleştirel yaklaşımlarında yukarıda belirtildiği gibi bazı eksen kaymaları olduğu görüşünde olanlar arasındadır. Örneğin Marksist yaklaşımda ekonomi ve eylem ön planda iken günümüz çalışmalarında daha çok söylem üzerine durulmaktadır. Çünkü kişinin eylemleri amaçlarından farklı sonuçlara neden olabilmekte; kişinin kendi kontrolü dışına çıkabilmektedir. Bir olayın politik, sınıfsal nedenlerinden başka bir takım gösterge, durum ve içeriği de olabilir. Mills (2013) bu bakımdan örneğin Fransa'da 1968 olaylarının insanlara sadece öğrencilerin değil, işçilerin, homoseksüellerin, tutukluların ve diğerlerinin haklarını da aramayı hatırlattığı savunmaktadır. Merkezde öğrenci protestolarının olduğu bir hareketin bir süre sonra tüm toplumsal kesimlerin hak mücadelesine dönüşmüşmesi söylemin eylemleri dönüştürücü gücüne bu bakımdan bir örnek sunmaktadır (Mills, 2013, 113-115).

Dil ile toplumsal yapı, bilinç arasında yer alan sürekli bir ilişkinin varlığı kabul edilmektedir. Karl Marks'a göre dil, bilincin hem doğal hem de toplumsal ortamı; bir bakıma da yansımasıdır. Hall (1994)'a göre ise dış dünya, dil aracılığıyla var olur ve "yaratılır". Dolayısıyla gerçeği var eden bir bakıma dil ve bilinçtir. Gerçeğin farklı algılanması ise bu yüzdendir. Maddeci düşünürlerinden Voloşinov (2001)'a göre ise bilinç, ideolojik ve toplumsal göstergelerden bağımsız değildir. İnsanı var eden bu toplumsal etkileşimdir. Bilinç doğuştan değil, sonraları edinilen toplumsal ilişkilerle kazanılır. İnsanlar anlamı olduğu gibi almaz; anlamı yaratır:

"Söylem düşünsel üretim sürecinin dayandığı temel alandır. Dil ve bilincin üretici birlikteliği bağlamından insanın bilinçli tüm etkinliklerinin bileşenlerinden bir tanesi de, diyalektik bir zorunluluk olarak, bağlamsal dilsel bir pratik olan söylemdir. Söylem, kültürel, ideolojik alanlar dışında ekonomik, politik, alanlarla da ilintili bir alandır ve tüm alanların kendilerini anlamlandırdıkları, yeniden-anlamlandırdıkları, ifade ettikleri ve toplumsalla ilintiledikleri alandır. Söylem dilsel bileşenlerin dışında tüm diğer ifade etme biçimlerini de kapsar, bunlar, görsel, göstergesel, davranışsal vb. de olabilir. Söylem, eylemden bağımsız bir pratik değildir, insan yaşamında tüm pratikler etkileşimsel olarak bir arada var olur, bu bağlamda insani

⁶⁴ Neoliberal yapı Fairclough'a göre diğer devletlerin de küresel sisteme eklenmesini, yeni orta sınıfları, zenginle yoksul arasındaki ayrımın artmasını ve dolayısıyla yoğun emek sömürsünü gündeme getirir (Fairclough, 2013, s.181).

pratiklerin söylemsel ve eylemsel olanları değişik bağlamlara bitişir, kesişir ve bütünleşir. (Çoban, 2013, s. 245-252)”

Van Dijk (2015, s.135-136)’e göre ise dil veya söylemin ideolojik açıdan incelenmesi bir yaklaşımın eleştirel olduğunun göstergesidir. Çünkü eleştirel söylem analizi dilin toplumsal yapıların birer uzantısı olduğunu kabul etmektedir. Dil, başlı başına bir yapı değil aile, din, politika, mizah, evlilik, üretim-tüketim ilişkileri gibi bir dizi ideolojik yapının şekillendirdiği araç konumundadır.

Van Dijk (2013, s.32-33)’e göre bellek ikiye ayrılır ve bu iki bellek birbirini sürekli besler. Bu bellekler biri olaysal (günlük) diğeri de toplumsal belleklerdir. Günlük bellek, sabahdan akşama kadar günlük olaylar ve bunların temsillerini kaydederken toplumsal bellek zihinsel temsili oluşturan eski ve yeni modeller, algılamalar ile alışkanlıklardan (gelenek, örf) oluşmaktadır. Örneğin Bosna ve Kosova iç savaşları hakkında gazete haberleri okunduğunda bu yerlerin savaş suçları ve etnik temizlik gibi konularla özdeşleştirilmesi toplumsal belleğin hâkim durumunu gösterir niteliktedir. Gündelik yaşam içinde sayısız görüntü, ses ve bilgi benzeri şeyden etkilenen günlük bellek, bunları belli modellemeler yapan toplumsal belleğe aktararak toplumsal belleğin güçlenmesine aracı olmaktadır.

Sanayi ve sanayi sonrası toplumlarda oluşan modern ve postmodern iktidar kültürünün özellikleri üzerinde duran Foucault (2013) ise, iktidarın kendini yeniden üretme biçimlerine odaklanmaktadır. İktidar, modern ve modern sonrası toplumda somut olarak tanımlanan ve “belli bir yere bağlı bir iktidar” olarak varlık göstermemektedir. Foucault’a göre, kanun ve kurumlarda değil sadece, “söylem” gibi her an her şeyde iktidarın üretilmesi durumu söz konusudur (Foucault 2013, s.237). Eleştirel yaklaşım bu sebeple görünmeyen; fiziğin ötesinde bir güce sahip olan söylem aracılığıyla iktidar ilişkileri üzerinde durmaktadır.

Foucault, Althusser’in devletin ideolojik aygıtlarına indirgediği güç ve otoritenin bunun da ötesinde bir şey olduğunu savunur. Foucault’ya göre devlet, sadece kendi kurumları ile değil onların uzantısında da bir denetim ve gözetim sistemi kurmuştur. İnsanların fiziksel olarak denetlenmese dahi bir gözetim içinde olduklarını

varsayımları kendi kendilerini oto-disiplin içine girmelerine aracılık etmektedir.⁶⁵ Bu modelde güç ve iktidar fiziksel bakımdan değil söylem boyutuyla anlam kazanmaktadır. Oysa klasik Marksist düşüncede hapisaneler, hak ihlalleri, özgürlüklerin sınırlandırıldığı, mahkûmlara yapılan baskı ve acımasız uygulamalarla gündeme gelmiştir. Foucault bu sebeple iktidardaki insanlarla değil iktidar ile ilişki kuran insanlarla daha çok ilgilenmiştir. Foucault'da iktidar, fiziksel değil söylem, retorik ve metaforlar biçiminde varlık göstermektedir. Marksist ideolojide dil, gerçekleri insanlardan saklamak ve onları kandırmak için bir araçken Foucault'da bir hükmetme, direniş veya hâkimiyet aracına/arenasına dönüşmektedir. Örneğin kadınlar hakkında belirtilen sıfat ve yakıştırmalar doğrudan kötü kelimelerle olmasa bile aşağılayıcı/cinsiyet ayrımcılığı yapıcı bir biçimde kullanılabilir. Bu durum güç ve iktidarın da dolayımlanır özellikte olduğunu göstermektedir (Mills, 2013, s.122-128).

Foucault, bilginin toplumsal, kurumsal ve söylemsel baskının bir bileşkesi ile üretildiği görüşündedir. Buna örnek olarak, *Cinselliğin Tarihi*'nin birinci cildinde mastürbasyon yapan çocukların toplumsal denetim ve baskı altına alınmasının aslında ortadan kaldırılmak istenen cinselliği yeniden hortlattığını, böylelikle farklı tercih ya da zevklerin gündeme gelmesine aracılık ettiğini düşünmektedir. Buradaki durum bilginin de toplumsal üretimine örnek oluşturmaktadır. 18 ve 19. yüzyılların Batı toplumunda homoseksüelliğin oluşumu Foucault'ya göre bireysel tercihlerden çok tarihsel ve toplumsal süreçlerin dayatması ile oluşmaktadır (Mills, 2013, s.117-120).

Foucault gibi John Wilson (2013, s.131-154) da bir konunun incelenmesinde “politik” olabilecek bazı müdahalelerin var olduğu görüşündedir. Örneğin belli bir konunun seçimi, konu içinde kullanılan kavramlar, vurgular, konuya yaklaşım

⁶⁵ Bu otokontrol modeli Panopticon-Bentham'ın hapisane modelidir ve kendi kendini kontrol etme halidir. Bauman (2006) ise, panoptikon düşüncesi ile mekânın yapaylaşması arasında bir bağ kurmaktadır “*Panoptikon yapay bir mekândır; zihindeki görme yetisinin bakımsızlığı düşünülerek, belli bir amaçla inşa edilmiştir. Amaç, toplumsal ilişki olarak, son tahlilde, bir güç ilişkisi olarak mekânın şeffaflığını, bilinçli bir biçimde manipüle etmek ve iradi olarak yeniden düzenlemektir. İsmarlama mekânın yapaylığı, mekânı devlet çapında manipüle etmeyi aklına koymuş güçlerin sahip olmadığı bir lükstü* (Bauman, 2006, s.43).”

biçimleri, söylem biçimleri üzerine geliştirilen politika ve metnin içindeki doğrudan politik söylem gibi unsurların varlığı metnin güç ve iktidar ilişkileri ile kültürel kimliği konusunda aldığı konumu göstermektedir. Metne olan yaklaşım bu bakımdan ilkin sanatsal ve estetik kaygılardan önce ideolojiktir.

İdeolojiler bir grubun toplumsal olarak paylaştığı fikir ve davranış sistemleri olup belli bir pratiğe dayanırlar ve “yeniden üretilebilirler”. İdeolojiler, iktidar, egemenlik ve mücadele alanları ile ilgilidirler. Grupların ideolojileri bu sebeple bilgiyi de etkileyebilir; örneğin, “beyazlar siyahlardan daha zekidir” önermesinin bilimsel bir bilgi olduğunu savunabilir. Bu durumda zekâ meselesi ideolojik söylemin yeniden üretimi olmaktadır. Bu durum genişletilebilir öyle ki sanat, estetik, teknoloji, tasarım, din vb. konularda da ideolojik söylem yeniden üretilebilir (Dijk T. v. 2013, s.30-31:50).

Dilin çoklu bağlam ve anlamlar üzerinde yer aldığını savunan postyapısalcı kanattaki kuramcılar arasında Kristeva, çalışmalarını dil bilim, psikanaliz ve feminist kuram üçgenine yerleştirmiş bir dil bilimcidir. Dilin biçimsel yapıları ile değil onları alt üst eden etkenlerle ilgilenmiştir.⁶⁶ Metinlerarasılık, Kristeva'nın, iletişim çalışmalarında Bahtin'den diyalojik yapıya dair devraldığı aldığı mirasla geliştirdiği bir yaklaşımdır.⁶⁷ (Hitchcock, 2013). Kristeva ile Bahtin'in metinlerarasılık yaklaşımına göre her metin kendi içinde başka metinleri de barındırmaktadır. Metinler iç içe geçmiştir. Böylelikle sonsuz bir anlamsal hareketlilik ortaya çıkmaktadır.⁶⁸ Kristeva'nın metinleri toplumdan bağımsız kendi içlerinde bağımlı bir bütünü oluşturmaktadır. Kristeva'ya göre dil özne, alıcı ve dış metinden oluşan üç boyutlu bir yapıdır. Burada yazan özne yazar değildir. Metinsel üretimde yazar geri plana atılmıştır. Kristeva, metinlerde sürekli bir değişim ve dönüşümün olduğunu böylelikle tarihten bahsetmek olanaksızlığını belirtmektedir. Kristeva'daki diyalojik

⁶⁶ Buna bir bakıma iletişim döngüsünde “öteki” de denebilir. *Revolution in Poetic* adlı eserinde yer alan devrimsel başkalığı (ötekilik), simgesel ile bağlantılı olarak var olan semiyotik ya da choara (uzam) olarak adlandırmaktadır

⁶⁷ “Metinlerarasılık” fikri ilk olarak 1969 tarihli makalesi *Word Dialogue and the Novel*'de modern metin anlayışlarına getirilen eleştiride ortaya çıkmıştır

⁶⁸ Postmodernizm her şeyi bir “metin” olarak görmektedir.

yapının kişiler arası değil artık metinlerarasılığa indirgenmiş olması metnin başlı başına kültürün bir kaynağı olmasına yönelik bir tartışmayı da başlattığı görülmektedir (Güngör, 2013).

Dijk (2013) metinlerarası bir yapıda katmanların çokluğu sebebiyle ideolojilerin, söylemler içinde açıkça görülemeyebileceğine işaret etmektedir. Söylemler sayısız bağlantı içerdiğinden ideolojiler dolaylama, sezdirme, üstü kapalı şekilde tonlama, duraksama veya bir zamir şeklinde ifade olunabilir. Dolaylı ideolojik temsilin en yoğun yaşandığı alanlardan biri de etnik ya da ırka dayalı dışavurumlardır. Beyaz adamın siyah adamdan daha güçlü veya nitelikli olmakla daha iyi bir yaşamı hak edeceği önermesi bir yönüyle toplumsal eşitsizliği meşru kılarken diğer yönüyle de beyaz olmayanların maddi imkânlar, eğitim, bilgi, enformasyon, statü gibi kaynaklara daha az erişeceğini göstermektedir. Göçmenler bu sebeple Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'da daha az yaşam hakkına sahiptir. Eğer bu ülkelere bir şekilde girmişlerse de "daha kötü" yaşam koşullarına sahiptirler. Fakat ırkçılığı asıl önemli yapan durum gündelik hayat içinde sistemin ve gündelik yaşam dilinin içine ırkçı uygulamaların gizlenmiş olmasındadır. Bu ırkçılık kendini şakalarda, adalet ile ilgili kararlarda, tacizlerde, marjinalleştirme gibi pratiklerde gösterebilmektedir.⁶⁹ Gündelik yaşam içinde etnik ya da ırksal üstünlük şeklinden daha çok "olumsuz davranma" ve "olumsuz sınıflandırma" biçiminde kendini göstermektedir (Dijk T. v., 2013, s.51-55).

İdeolojilerin imge, söz dizimi, tonlama, konular, tutarlılık, varsayım, mecaz/metafor, uslamlamadan oluşan söylem yapıları üzerinde etki sahibi olduğu kabul edilmektedir. Televizyondan, okulda okutulan kitaplarda, reklamlardan, gazetelere, romanlara, iş çevresinden, dostlarla yapılan gündelik konuşmalarda, öğreti kitaplarına, parti toplantıları, telkin ve propaganda konuşmalarına kadar her şey belirli söylem yapıları ve ideolojiler içermektedir. Söylem ve ideoloji bu sebeple çok alanlı yapılar olup tek

⁶⁹ Avrupa ve Kuzey Amerika sıradan ırkçılığı kabul etmişse de onlar için bir fark yoktur ancak aşırı ırkçılık olduğunda konu dikkat çeker hale gelir ve eleştirilir. İrkçılık, Avrupa için ötekinin dehşet verici ve tehlikeli olduğu anlamına gelmez. Onun problemlili, saplantılı, farklı olduğunu düşünmesi ırkçılığın yansıması bir bakıma yeniden üretimdir. Avrupa için ideolojiler soyut bir takım inanç sistemleri değildir. Birçok Avrupalının zihninde tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak var olan süreçlerin kemikleşmiş halleridir.

bir alan ve yaklaşıma indirgendiklerinde kolaylıkla farkedilememektedir. Bu sebeple doğru soruların sorulması ideolojilerin bulunmasını kolaylaştırıcaktır Dijk (2013, s.17-19:56-63) bu bağlamda aşağıdaki gibi bir soru kitinin eleştirel söylem içinde yer alan ideolojik yapıyı bulmada kolaylık sağlayacağı görüşündedir:

1. Üyelik: Biz kimiz, kimler bizden, kimler kabul edilebilir?
2. Etkinlik: Ne yapıyor ve planlıyoruz, bizden ne bekleniyor?
3. Amaç: Bunu niçin yapıyoruz, ne elde etmek istiyoruz?
4. Kurallar: Yaptığımız şeyde neler iyi ve kötü, neye izin veriliyor ve verilmiyor?
5. İlişkiler: Düşmanlarımız ve dostlarımız kimler?
6. Kaynaklar: Başkalarının sahip olmadığı nelere sahibiz ya da sahip değiliz?

Eleştirel söylemin temel argümanı yukarıda da görüldüğü gibi kültür, ideoloji ve egemenlik biçimlerinin sosyal ilişkilerde baskın olduğudur. Hiçbir nesne, kişi, olay ve olgu bu bağlamların dışında bir gerçekliği temsil etmemektedir.

4.2 Araştırma Evreni

Araştırma evreni sinemanın kültürel ve endüstriyel gelişimi bakımından önde gelen Fransa ile Türkiye'den seçilen iki sinema dergisinin ulusötesi temalı filmlere ilişkin 2011 ile 2015 yılları arasında yayınladıkları eleştiri yazıları içinden her iki dergide de eleştiri konusu edilmiş 22 aynı filme dair yayınlanan eleştirilerden oluşmaktadır.

2011 yılı her iki derginin yayın politikalarının denk bir nitelik göstermesi nedeniyle seçilmiştir. Dergilerin sahip oldukları ortak yaklaşım kendilerini sinemanın kültürel ve toplumsal özelliklerine eleştirel biçimde yaklaşmalarında ortaya koymuş olduğu ilgili bölümde belirtilmiştir. (Acde Sud, 2014; Altyazı, 2014).

4.3 Dergilerde Yer Alan Tartışmalarda Kullanılacak Kavramsal Ölçekler

Positif ve *Altyazı* dergilerinde yer alan ulusötesi temalı filmlere ilişkin çıkan eleştiri yazılarında ulusu var eden aşağıdaki değerlerin temsil biçimlerine bakılacaktır. Bu

modelde, ulusu var eden aşağıda sıralı temel değerlerin küreselleşmenin yaşandığı günümüzün ulusötesi dünyasında “nasıl bir eleştirinin konusu haline” geldiği analiz edilecektir. Bu analizde nitel bir yöntem olarak öne çıkan eleştirel söylem biçiminin temel yaklaşımları esas alınacaktır. Ulusu var eden aşağıdaki temel kavramsal ölçeklerin dergilerdeki temsillerine bakılacak, ulus olgusunun küreselleşme bağlamında dergilerde nasıl ele alındığı incelenecektir:

- **İrk** (Etnik köken, Fransızlık, Türklük, Fransalılık, Türkiyelilik, Kimlik vb.)
- **Devlet** (Merkezi devlet, federal devlet, devletler-üstülük, Kemalizm, demokrasi, cumhuriyetçilik, bürokrasi, ordu, siyasal yaşam, birey-devlet ilişkisi, kapitalist devlet vb.)
- **Aile** (Geleneksel aile, çekirdek aile vb.)
- **Halk** (Egemen ve azınlık halklar, ötekilik, kardeşlik, toplumsal cinsiyet, kadın erkek ilişkileri, göçmenler, diaspora vb.)
- **Eğitim** (Ulusal eğitim, azınlıkların eğitimi, çok kültürlü eğitim vb.)
- **Vatan sevgisi** (Toprak, yurt, yerellik, evrensellik vb.)
- **Yurttaşlık** (Birey-devlet ilişkisi, hukuki sorumluluk, anayasal yurttaşlık vb.)
- **Din** (Egemen din, diğer din ve mezheplerin varlığı, laiklik vb.)
- **Dil** (Anadilde eğitim, azınlık dillerinin temsilleri vb.)

4.4 Hipotezler (Denence)

Bu tez çalışmasının iki hipotezi bulunmaktadır. Bunlardan ilki tektipleşmenin dayatıcısı konumundaki küreselleşmenin ve onun alt başlıklarından ulusötesiliğin Fransa ve Türkiye’de farklı bağlamlarla tartışma konusu yapıldığı yönündedir. Batı kültürü içindeki Fransa sürece bireyi önceler bir açıdan yaklaşırken Türkiye toplumsal gelişime öncelik vermektedir. Eleştirmenlerin içinde yetiştikleri kültürel ve medeni şartlar küreselleşmeye bakışta bu anlamda etkili olmaktadır.

İkinci hipotez ise eleştirilenlerin, ulusötesilik olgusu bağlamında Amerikan egemenlik biçimlerini iktidar, ekonomi ve kültür açısından benzer düşüncelerle olumsuz anlamda eleştirmekte olduklarıdır.

4.5 Bulgular

2011-2015 (dâhil) yılları arasında *Positif* ve *Altyazı* dergileri, yayınladıkları ulusötesi temalı film eleştirisi bağlamında tarandığında *Positif* dergisinde 79, *Altyazı* dergisinde ise 169 eleştiri yazısı tesbit edilmiştir. 2011-2015 yılları arasında iki dergide de 22 ulusötesi filmin aynı şekilde eleştiri konusu haline geldiği tespit edilmiştir.

Belirtilen 22 filmin içinde Fransa'nın ortak yapımcı ülke olduğu filmlerin sayısı 15'tir ve Fransa bu durumda en fazla yapımcılık üstlenen ortak ülke durumundadır. Bu rakam % 62,5'lük bir paya işaret ederken; Türkiye'nin içinde bulunduğu film sayısı ise 2 ile % 8,33'lük bir paya işaret etmektedir. Ortak yapımcı ülke olarak Amerika ile Almanya 5'er (% 20,83), Belçika ve İtalya 3'er (% 12,5), İngiltere 2, (% 8,33), Finlandiya, Bosna Hersek, Polonya, Kanada, Romanya, Avusturya, Hindistan, Şili, Brezilya, Gürcistan, Kazakistan, Çek Cumhuriyeti, Moritanya ve Mali 1 (% 4,16)'er filmle yer almıştır (bkz. Tablo 10).

Tablo 8. Positif ve Altyazı Dergilerinde Eleştiri Konusu Edilen Ulusötesi Filmler

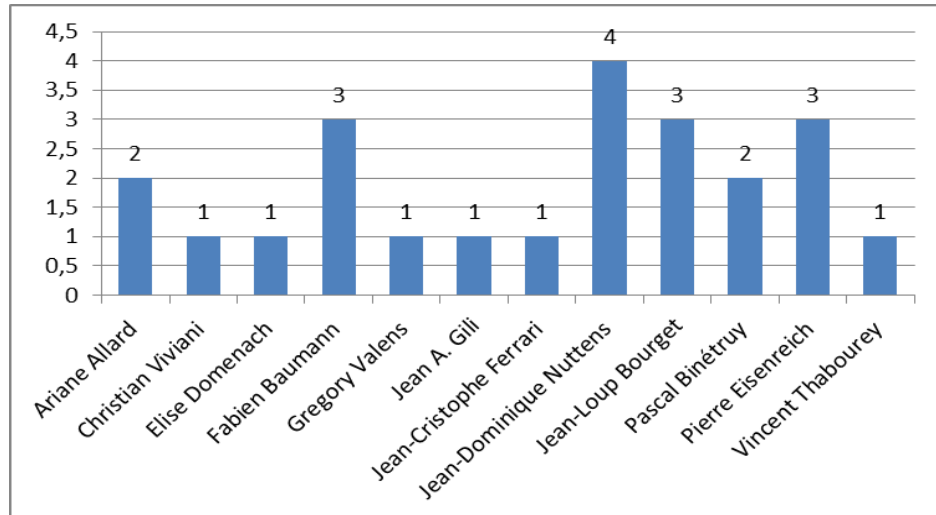
| Filmin Adı (Türkçe) | Filmin Adı (Orijinal) | Yönetmen | Yıl | Ülke 1 | Ülke 2 | Ülke 3 | Ülke 4 | Ülke 4 |
|---------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|------|------------|--------------|---------|------------|--------|
| 1 Havre Limanı | Le Havre | Aki Kaurismäki | 2011 | Finlandiya | Fransa | | | |
| 2 Köstebek | Tinker Tailor Soldier Spy | Tomas Alfredson | 2011 | Fransa | UK | Almanya | | |
| 3 Roma'ya Sevgilerle | To Rome with Love | Woody Allen | 2011 | ABD | İtalya | | | |
| 4 Bir Zamanlar Anadolu'da | Bir Zamanlar Anadolu'da | Nuri Bilge Ceylan | 2011 | Türkiye | Bosna Hersek | | | |
| 5 Bu bir film değildir | Ceci n'est pas un film | Jafar Panhi, Mojtaba Mirahmasb | 2011 | İran | | | | |
| 6 Habemus Papam | Bir Papamız Oldu | Nanni Moretti | 2011 | İtalya | Fransa | | | |
| 7 Acımasız Tanrı | Carnage | Roman Polanski | 2011 | Fransa | Almanya | Polonya | | |
| 8 Fransa Günlüğü | Journal de France | Raymond Depardon, Claudine Nougaret | 2012 | Fransa | | | | |
| 9 Kozmopolis | Cosmopolis | David Cronenberg | 2012 | Kanada | Fransa | | | |
| 10 Tepelerin Ardında | Dupa Dealuri | Cristian Mungiu | 2012 | Fransa | Belçika | Romanya | | |
| 11 Cennet: Umut | Paradies: Liebe | Ulrich Seidl | 2012 | Avusturya | Almanya | | | |
| 12 Lincoln | Lincoln | Steven Spielberg | 2012 | ABD | Hindistan | | | |
| 13 Zero Dark Thirty | Zero Dark Thirty | Kathryn Bigelow | 2012 | ABD | | | | |
| 14 Hayır | No | Pablo Larraín | 2012 | ABD | Şili | | | |
| 15 Bir Zamanlar New York | The Immigrant | James Gray | 2013 | ABD | | | | |
| 16 Umudun Peşinde | Philomena | Stephen Frears | 2013 | UK | | | | |
| 17 Geçmiş | Le Passé | Asghar Farhadi | 2013 | Fransa | | | | |
| 18 Mavi En Sıcak Renktir | La Vie d'Adèle - Chapitres 1 et 2 | Abdellatif Kechiche | 2013 | Fransa | | | | |
| 19 İki Gün ve Bir Gece | Deux Jour, Une Nuit | Jean-Pierre ve Luc Dardenne | 2014 | Fransa | Belçika | İtalya | | |
| 20 Kış Uykusu | Winter Sleep | Nuri Bilge Ceylan | 2014 | Türkiye | Fransa | | | |
| 21 Mısır Adası | Simindis kundzuli | George Ovashvili | 2014 | Gürcistan | Fransa | Almanya | Kazakistan | Çek C. |
| 22 Timbuktu | Timbuktu | Abderrahmane Sissako | 2014 | Fransa | Moritanya | Mali | | |

Positif dergisindeki 22 film için eleştiri kaleme alan yazarların sayısı ise 12'dir. Bu durumda kişi başına düşen eleştiri yazısı *Altyazı* dergisine oranla daha fazladır. Bu durum *Positif* dergisinde belli bir uzmanlaşma eğilimi olarak yorumlanabilir (bkz. Grafik 3)

Tablo 9. Eleştiri Konusu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Positif Dergisindeki Yazar Dağılımı

| POSITIF | | | | | | |
|---|-------------------------|------------------------|------------|----------------|---------|---------|
| Filmin Adı (Orijinal) | Filmin Adı (Türkçe) | Eleştirmen Yazar | Dergi Yılı | Dergi Ay | Sayı No | Sayfa |
| 1 Ceci n'est pas un film | Bu bir film değildir | Ariane Allard | 2011 | Ekim | 608 | 43 |
| 2 Paradies: Liebe | Cennet: Umut | Ariane Allard | 2013 | Ocak | 623 | 326-327 |
| 3 Lincoln | Lincoln | Christian Viviani | 2013 | Şubat | 624 | 16-19 |
| 4 Bir Zamanlar Anadolu'da | Bir Zamanlar Anadolu'da | Elise Domenach | 2011 | Kasım | 609 | 27 |
| 5 Dupa Dealuri | Tepelerin Ardında | Fabien Baumann | 2012 | Kasım | 621 | 15-17 |
| 6 Zero Dark Thirty | Zero Dark Thirty | Fabien Baumann | 2013 | Şubat | 624 | 34 |
| 7 La Vie d'Adele Chapitre 1 et 2 | Mavi En Sıcak Renktir | Fabien Baumann | 2013 | Ekim | 632 | 17-18 |
| 8 To Rome with Love | Roma'ya Sevgilerle | Gregory Valens | 2012 | Temmuz-Ağustos | 617-618 | 130 |
| 9 Habemus Papam | Bir Papamız Oklu | Jean A. Gili | 2011 | Eylül | 607 | 38-39 |
| 10 Cosmopolis | Kozmopolis | Jean-Cristophe Ferrari | 2012 | Haziran | 616 | 39 |
| 11 Carnage | Acımasız Tanrı | Jean-Dominique Nuttens | 2011 | Aralık | 610 | 30-31 |
| 12 Le Passé | Geçmiş | Jean-Dominique Nuttens | 2013 | Haziran | 628 | 7 |
| 13 Deux Jour, Une Nuit | İki Gün ve Bir Gece | Jean-Dominique Nuttens | 2014 | Mayıs | 639 | 9 |
| 14 Winter Sleep | Kış Uykusu | Jean-Dominique Nuttens | 2014 | Temmuz-Ağustos | 641-642 | 97-98 |
| 15 The Immigrant | Bir Zamanlar New York | Jean-Loup Bourget | 2013 | Aralık | 634 | 15-16 |
| 16 Philomena | Umudun Peşinde | Jean-Loup Bourget | 2014 | Ocak | 635 | 7 |
| 17 Corn Island | Mısır Adası | Jean-Loup Bourget | 2014 | Aralık | 646 | 44 |
| 18 Le Havre | Havre Limanı | Pascal Binétruy | 2011 | Aralık | 610 | 32 |
| 19 Timbuktu | Timbuktu | Pascal Binétruy | 2014 | Aralık | 646 | 15-16 |
| 20 Tinker Tailor Soldier Spy (La Taupe) | Köstebek | Pierre Eisenreich | 2012 | Şubat | 612 | 32 |
| 21 Journal de France | Fransa Günlüğü | Pierre Eisenreich | 2012 | Haziran | 616 | 46 |
| 22 No | Hayır | Vincent Thabourey | 2013 | Mart | 625 | 36-37 |

Grafik 3. Ulusötesi Film Eleştirilerinin Positif Dergisine Yazarlarına Göre Dağılımı

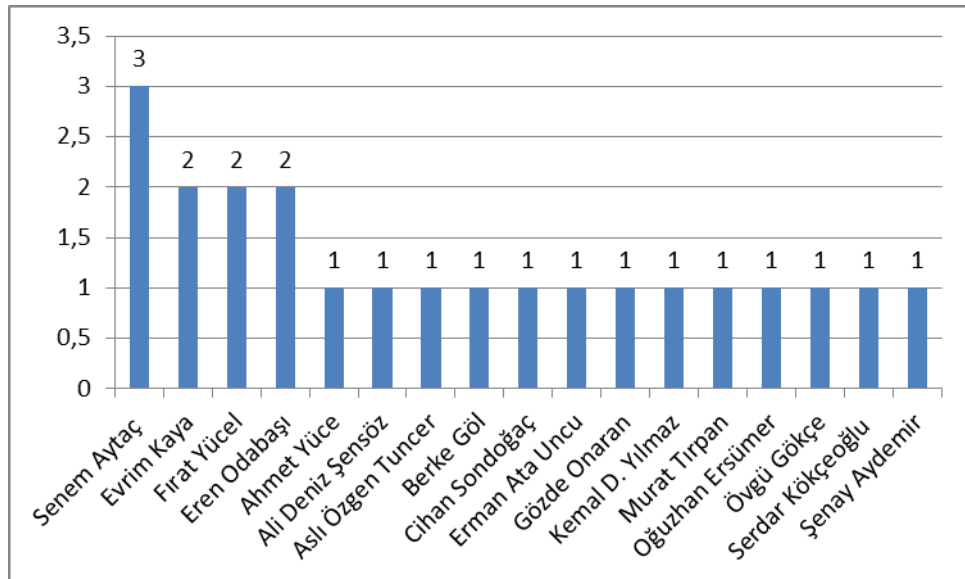


Altyazı dergisinde ise 22 film için 17 eleştirmenin yazı kaleme aldığı görülmektedir. Bu durum *Positif* dergisine oranla daha yüksek olduğundan daha az uzmanlaşmanın bir göstergesi olarak yorumlanabilir (bkz. Grafik 4)

Tablo 10. Ulusötesi Film Eleştirilerinin Altyazı Dergisi Yazarlarına Göre Dağılımı

| ALTYAZI | | | | | |
|---|-------------------------|-------------------|------------|----------------|---------------|
| Filmin Adı (Orijinal) | Filmin Adı (Türkçe) | Eleştirmen Yazar | Dergi Yılı | Dergi Ay | Sayı No Sayfa |
| 1 Ceci n'est pas un film | Bu bir film değildir | Ahmet Yüce | 2011 | Kasım | 111 94 |
| 2 Carnage | Acımasız Tanrı | Ali Deniz Şensöz | 2011 | Aralık | 112 34-36 |
| 3 To Rome with Love | Roma'ya Sevgilerle | Aslı Özgen Tuncer | 2012 | Ekim | 121 26-29 |
| 4 Lincoln | Lincoln | Berke Göl | 2013 | Şubat | 125 82-83 |
| 5 Paradies: Liebe | Cennet: Umud | Cihan Sondoğaç | 2013 | Mayıs | 128 88-90 |
| 6 Habemus Papam | Bir Papamız Oklu | Eren Odabaşı | 2011 | Kasım | 111 92-93 |
| 7 Timbuktu | Timbuktu | Eren Odabaşı | 2014 | Ekim | 143 52 |
| 8 The Immigrant | Bir Zamanlar New York | Erman Ata Uncu | 2015 | Temmuz-Ağustos | 152 76-77 |
| 9 Le Passé | Geçmiş | Evrin Kaya | 2014 | Şubat | 136 30-34 |
| 10 Philomena | Umudun Peşinde | Evrin Kaya | 2014 | Mayıs | 139 76-77 |
| 11 După Dealuri | Tepelerin Ardında | Fırat Yücel | 2013 | Şubat | 125 84-85 |
| 12 Winter Sleep | Kış Uykusu | Fırat Yücel | 2014 | Temmuz-Ağustos | 141 24-32 |
| 13 La Vie d'Adele Chapitre 1 et 2 | Mavi En Sıcak Renktir | Gözde Onaran | 2013 | Kasım | 133 32-37 |
| 14 Tinker Tailor Soldier Spy (La Taupe) | Köstebek | Kemal D. Yılmaz | 2012 | Şubat | 114 46-48 |
| 15 Zero Dark Thirty | Zero Dark Thirty | Murat Tırpan | 2013 | Mart | 126 74-76 |
| 16 Cosmopolis | Kozmopolis | Oğuzhan Ersümer | 2012 | Eylül | 120 95-97 |
| 17 Corn Island | Mısır Adası | Övgü Gökçe | 2015 | Şubat | 147 79-80 |
| 18 Bir Zamanlar Anadolu'da | Bir Zamanlar Anadolu'da | Senem Aytaç | 2011 | Ekim | 110 28-31 |
| 19 Deux Jour, Une Nuit | İki Gün ve Bir Gece | Senem Aytaç | 2014 | Aralık | 145 26-30 |
| 20 Le Havre | Havre Limanı | Senem Aytaç | 2012 | Temmuz-Ağustos | 119 52-53 |
| 21 Journal de France | Fransa Günlüğü | Serdar Kökçeoğlu | 2013 | Mayıs | 128 91-92 |
| 22 No | Hayır | Şenay Aydemir | 2013 | Ocak | 124 44-46 |

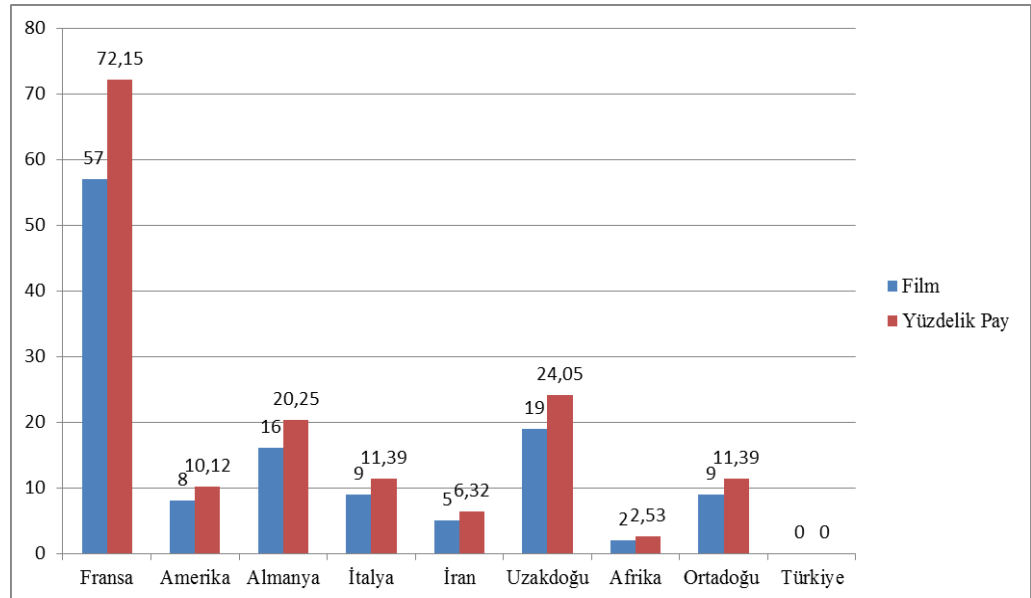
Grafik 4. Ulusötesi Film Eleştirilerinin Positif Dergisi Yazarlarına Göre Dağılımı



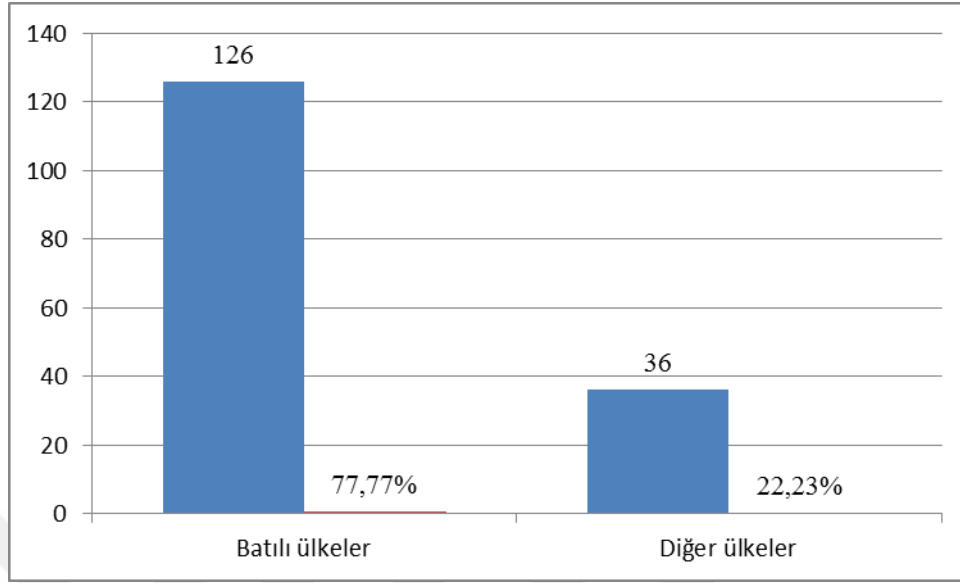
Eleştirisi yapılan 22 aynı filmin dışında *Positif* dergisinde 79 tane de farklı ulusötesi film eleştirisinin olduğu tespit edilmiştir. Bu 79 film içerisinde Fransa'nın yer aldığı ortak yapımların sayısı ise 57 ile % 72,15'lik bir paya sahip iken Amerika'nın içinde bulunduğu ortak yapım sayısı ise 8 ile % 10,12'lik bir paya sahip olmuştur. Almanya ise 16 filmde ortak yapımcı ülke olarak % 20,25'lik bir paya sahip olduğu görülürken Türkiye'nin hiç temsil görmediği 2011-2015 yılları arasında İtalya 9 (% 11,39), İran 5 (% 6,32), Asya ve Uzakdoğu sineması (Vietnam, Çin, Hong Kong, Güney Kore, Gürcistan, Ermenistan, Japonya, Yeni Zelanda, Avustralya, Rusya, Sri Lanka, Hindistan) 19 (% 24,05), Magrebyen ve Afrika kıtasındaki ülkelerin (Senegal, Cezayir) 2 (% 2,53), Ortadoğu ülke/bölgeleri (İran, İsrail, Kürdistan, Suriye) 9 (% 11,39) filmle temsil edildiği görülmüştür (bkz. Grafik 5).

Batılı ülkelerinin temsil edildiği film sayısı ise 126 ile toplam 162 ülke hareketliliği içinde % 77,77'lik bir payı göstermektedir. Bu veriler ışığında *Positif* dergisinde çıkan yazıların daha çok Avrupa ülkeleri ile Fransa'nın ortak yapımcı ülke olarak yer aldığı ulusötesi filmleri eleştiri konusu edildiği söylenebilir (bkz Grafik 6).

Grafik 5. Positif Dergisinde Konu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Ortak Yapımların Ülke/Bölgelere Göre Dağılımı



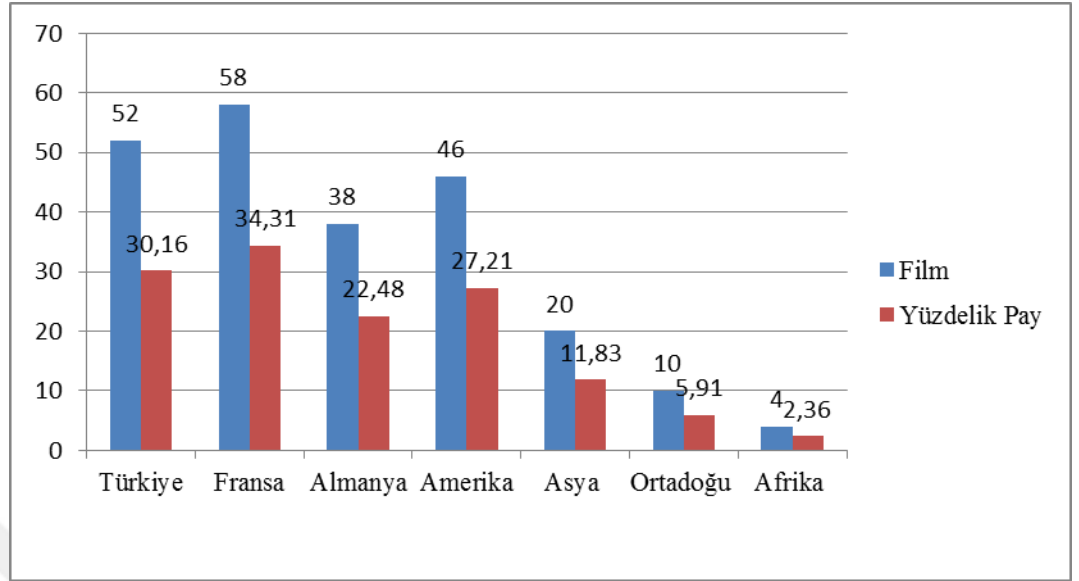
Grafik 6. Positif Dergisinde Eleştiri Konusu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Ortak Yapımlarda Batılı Ülkeler ile Diğer Ülke Oranları



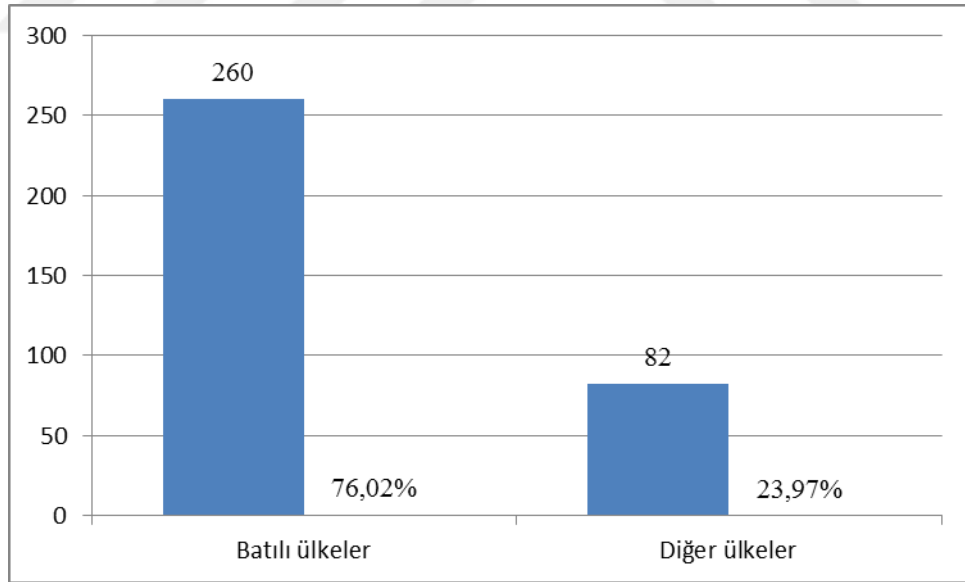
Eleştirisi yapılan 22 aynı filmin dışında *Altyazı* dergisinde ise 169 filmin eleştirisinin yapıldığı görülmektedir. *Positif* ile bir karşılaştırma yapıldığında 90 tane fazladan eleştirinin (yaklaşık bir buçuk kat) *Altyazı* dergisinde kaleme alındığı görülmektedir. Eleştiriye konu olan ulusötesi filmlerin ülkelerine bakıldığında Türkiye'nin 52 filmde yapımçı ülke olarak temsil edildiği görülmektedir. Bu sayının genel içindeki oranı % 30,16'dır. Fransa ise 58 film ve % 34,31 lik bir pay ile eleştiri konusu edilmiştir. Bu oran Almanya için 38 filmle % 22,48 iken Amerika için 46 filmle % 27,21'lik bir seviyede seyretmiştir. Asya'dan (Ukrayna, Rusya, Japonya, Güney Kore, Hindistan, Çin, Hong Kong, Singapur, Endonezya vb.) filmlerin sayısı 20 (% 11,83)'dir. Ortadoğu ülkeleri (İran, İsrail, Katar, Suudi Arabistan, Filistin, BAE, Lübnan) ise bu oranlar arasında 10 filmle % 5,81'lik bir paya sahiptir. Son olarak Afrika ülkelerinden (Güney Afrika, Fas, Mısır) filmlerin durumu ise 4 filmle % 2,36'dır (Bkz. Grafik 7).

Toplamda 342 ülke hareketliliğinin temsil edildiği filmlerdeki Batılı (Amerika, Kanada, Avustralya, Latin Amerika ile Avrupa) ülkelerin sayısı 260 (% 76,02) iken batılı olmayan ülkelerin sayısı 82'dir (Bkz. Grafik 8).

Grafik 7. Altyazı Dergisinde Konu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Ortak Yapıların Ülke/Bölgelere Göre Dağılımı



Grafik 8. Altyazı Dergisinde Konu Edilen Ulusötesi Filmlere İlişkin Ortak Yapılarda Batılı Ülkeler ile Diğer Ülke Oranları



Tüm bu veriler ışığında bakıldığında Türkiye’de Fransa’ya oranla daha fazla ulusötesi film incelemesi yapılmıştır denebilir. Bu durumun tez çalışmasının ilgili teorik kısımlarına dayanarak iki nedeni olabilir; bunlardan ilki Türkiye’nin çok

kültürlü toplumsal yapısı ve jeostratejik konumu gereği kendisi dışındakine daha fazla ilgi duymasındır. Fransa'daki durumun sayıca azlığının olası nedeni ise genelde Avrupa'nın özelde de Fransa'nın dış dünyaya daha kapalı ve milliyetçi tutumu gösterilebilir. Nitekim tarihsel ve toplumsal süreçler bu durumu işaret eder niteliktedir.

Her iki dergide de ulusötesi filmlerdeki ortak yapımcılığın daha çok Batılı ülkeler merkezinde gelişmesi ise küreselleşmenin ağırlıklı olarak Batılı ülkelerin güdümünde bir süreç olduğuna işaret sayılabilir.

Bu istatistik çalışmalarının bir sonraki aşamasında her iki dergide de eleştirisi yayınlanmış 22 aynı filme getirilen yorumlar arasında bir karşılaştırmaya gidilecektir. Özet ve teknik bilgiler kısmında Beyazperde ve Imdb web sitelerinden yararlanılan bu filmlerin hangi özellikleri uyarınca ulusötesi film kategorisinde görüldükleri konusunun da açıklığa kavuşturulması gerekirse aşağıdaki listenin işlevsel olacağı düşünülmektedir:

- 1. Acımasız Tanrı:** Batı modernizminde toplum-birey ve göçmenler
- 2. Bir Zamanlar Anadolu'da:** Bir vatan/yurt olarak Anadolu
- 3. Bir Zamanlar New York:** Amerika ve göçmenler
- 4. Bu Bir Film Değil:** İran'daki iktidarın Post-modern eleştirisi
- 5. Cennet: Umut:** Batı ve Sömürgeleri, Modern hayatın birey ve kültürü
- 6. Kozmopolis:** Toplumsal yaşamın tersyüz olan gerçekliği, iktidar simülasyonu
- 7. Fransa Günlüğü:** Fransızlığın dünü ve bugünü
- 8. Geçmiş:** Fransa ve İran arasında akan hayatlar
- 9. Habemus Papam:** Papalık ve Hıristiyanlık eleştirisi
- 10. Havre Limanı:** Fransa'daki göçmenlere Fin yönetmenin bakışı
- 12. Hayır:** Küresel tüketim ekonomisinin sosyalist Şili'deki yansımaları
- 13. İki Gün ve Bir Gece:** Modern toplumsal yaşam, kapitalizm ve iktidar
- 14. Kış Uykusu:** Anadolu'luk ve modernizm arasındaki çatışma
- 15. Köstebek:** Soğuk Savaş, Rusya ve Batı
- 15. Lincoln:** Amerikan ulusunun doğuşu, kölelik sistemi, ulusal mit
- 16. Mavi En Sıcak Renktir:** Avrupa ve Göçmenler, Batı modernizminde toplumsal ahlak

17. Mısır Adası: Gürcistan, Rusya ve Abhazya arasındaki ilişkiler

18. Philomena: Kilise ve dinsel iktidar eleştirisi

19. Roma'ya Sevgilerle: Avrupalılık ile Amerikan tipi yaşam karşıtlığı

20. Tepelerin Ardında: Sovyet Romanyas ile Modern Romanya arasındaki çatışma

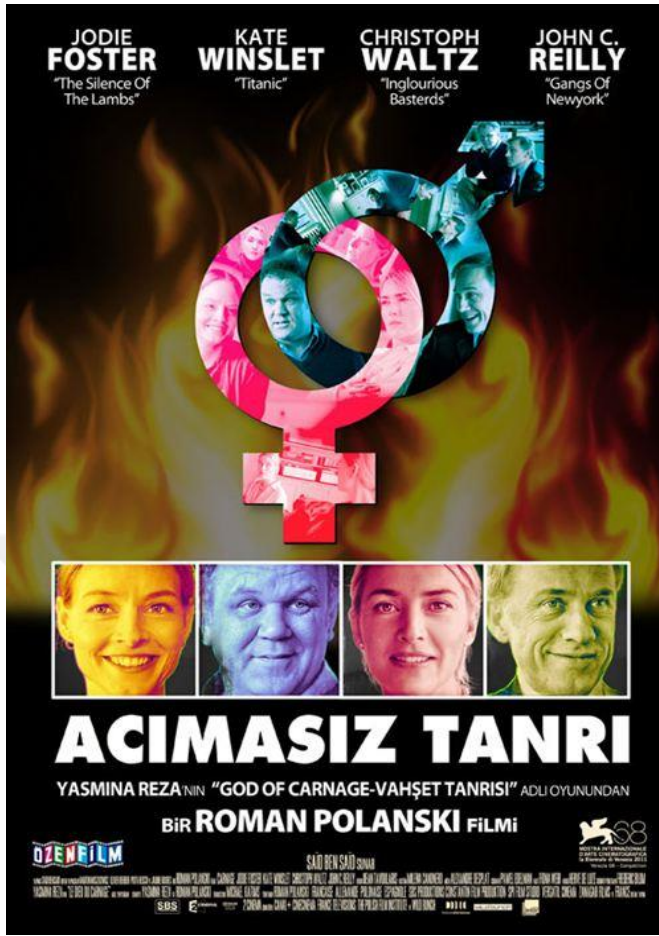
21. Timbuktu: Dinsel iktidar, çok dilli ve çok etnisiteli Afrika

22. Zero Dark Thirty: Amerikan hegemonyası

Şimdiki aşamada ise *Positif* ve *Altyazı* dergisinde eleştirisi yayınlanmış 22 aynı filmin nasıl ele alındığı eleştirel söylem analizi ile incelenecek olup, bir karşılaştırılmaya da gidilecektir:



4.5.1 Acımasız Tanrı / Carnage



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Çocuk parkında birbiriyle kıyasıya dövüşen iki haşarı çocuk... Sıradan görünen bir kavgayı, ebevyenler bir ev davetiyle modern biçimde çözmeye ve tatlıya bağlamaya çalışır. Fakat ilk başta medeni biçimde konuşarak sorunu çözmeye çalışsalar da, sonrasında işler sarpa sarar ve herkesin birbirinden sakladığı foyası meydana çıkar. Hiç kimse küçük çaplı bu 'katliamdan' kaçamaz. Fransız oyun yazarı Yasmina Reza'nın Tony Ödüllü ‘The God Of Carnage’ adlı tiyatro oyunundan uyarlanan yapım, 11 yaşında iki çocuğun okulda kavgaya etmesinin ardından aileleri arasında başlayan tartışmanın doğurduğu ilginç olayları konu alan bir kara-komedi olarak nitelendiriliyor (Beyazperde, 2016).”

Acımasız Tanrı'nın Künyesi:**Yönetmen:** Roman Polanski**Senaryo:** Yasmina Reza, Roman Polanski**Oyuncular:** Jodie Foster, Kate Winslet, Christoph Waltz...**Yapımcı Ülkeler:** Fransa | Almanya | Polonya**Dil:** İngilizce**Gösterim Tarihi:** 16 Aralık 2011 (Türkiye)**Bütçe:** \$25,000,000 (tahmini)**Süre:** 80 dk.**Fragman:** <https://www.youtube.com/watch?v=7JuyJSBXkt8>**“Nefes Alma, Yozlaşma, Neşe”****Jean Dominique Nuttens (Positif)**

Filmin, Yasmine Reza'nın Paris'te geçen *Le Dieu du Carnage* adlı tiyatro oyunundan sinemaya uyarlandığını belirten Nuttens, uyarlanan filmde karakterlerin ve mekânların “amerikanlaşmasından” başka bir değişimin olmadığını belirtmektedir. Apartman trilojisi olarak Polanski sinemasının öne çıkan filmlerine (*Repulsion*, *Rosemary's Baby*, *Le Locataire*) değinen Nuttens, bu filmin de benzer şekilde bir apartman dairesinde geçtiğini söylemektedir. Nuttens'e göre bu apartmanın öne çıkan yanı ateur yönetmenlere özgü sahneler içermesi (örneğin sonun başlangıcı), üst orta sınıfa ait rahat, kültürlü, sanata düşkün; evinde Afrika heykelleri barındıran insanları konu edinmesi ile modern hayatın özellikleri denebilecek fonksiyonelliğin, hijyen, ışık ve kusursuzluğun varlığıdır (Ek 1P).

Bu filmde “oldukça normal bir yaşam sürüyor gözüküyor insanların” hayatına kamerasını çeviren bir yönetmen olarak görülen Polanski'de Nuttens, her şeyin normal gitmesine şaşırmakta; bunun ardında Polanski'ye özgü bir takım marjinallik ve delilik gibi haller aramaktadır. Bu sebeple iki ailenin yaşamını kadraja getiren bir yönetmenden Nuttens bir tarafın sağlıklı iken diğer tarafın sorunlu ve uğursuz oluşu gibi çelişkiler görmeyi beklemektedir. Nuttens *Rosemary'nin Bebeği*'nde de Polanski'nin benzer bir yol izlediği düşüncesindedir (Ek 2P).

Apartmanda buluşan bu insanların ilişkilendirildikleri durumların “nefret, kızgınlık, iktidar, zayıflık, yalnızlık (tek başınlık) ve benzerlik” olarak öne çıktığını belirten Nuttens, yönetmenin apartman yaşantısına dair kişi ve mekânların maskelerini “çoklu bakış açılarıyla” düşürdüğü görüşündedir. Nuttens’in belli sahneler üzerinden yorumlarla okuduğu şey herkesin birbiriyle sürtüşme yaşaması ve her şeyi burjuva yaşantısına dair bir iktidar (söz geçirme-hâkimiyet kurma) meselesi haline getirmesidir. Kişilerin varlıkları, ilişkileri ve birbirlerinin üzerinde kurdukları nüfuzlar temelde bir iktidar takıntısı şeklinde yorumlanmaktadır. Nuttens, bu meselenin Polanski sinemasının temel bir özelliği haline geldiğini belirtirken bir Britanya başbakanının CIA’ye bağlı karısının elinde bir kuklaya dönüşünün anlatıldığı *The Ghost Writer*’a da gönderme yapmaktadır. Bu bakımdan Nuttens, *Carnage*’da yönetmenin medeni koşullarda insanların boş yere iktidar yarışına girişmesini mesele haline getirdiği görüşündedir. Özellikle Hamster sahnesinin akıllara getiren Nuttens, bu sahnede Hamster’den kurtulmak istenmesi sırasından salonda bulunanlardan birinin bu hayvanların ne evcil ne de vahşi oluşunu söylemesi bahsi geçen medeni ilişkiler adına Nuttens’e göre bir metaforik anlam içermektedir (Ek 3P, 4P).

“Savaş Oturma Odasında Başlar”

Ali Deniz Şensöz (Altyazı)

Şensöz, Polanski sinemasının ardında İkinci Dünya Savaşı’ndaki toplama kamplarından kaçmayı başarmış bir yönetmenin farklı ülkelerde yaşamak zorunda kaldığı “kimlik bunalımı, klostrifobik mekân gerilimi, karamsarlık, paranoya ve ölüm korkusu” gibi duyguları görmektedir. Romanski’nin apartman filmleri (Tiksinti/Repulsion 1965, Rosemary’nin Bebeği/Rosemary’s Baby 1968, Kiracı/La Locataire 1976) ile tanındığını belirten Şensöz, Apartman metaforunda muhafazakâr bir Fransa ile İngiltere’yi bulurken; kiracı rolünde de “cinsellikleri ve kimlikleri bastırılmış göçmenlerin paranoyak biçimde ötekileştirilişini” görmektedir (Ek 1A).

Şensöz’e göre ötekileştirilen bu “kiracılar” toplumsal ve kültürel kimliklerinden; dolayısıyla “öznelere soyutlanmış” birer “ölüye dönüştürülerek sadece biyolojik kimlikleriyle çağrılır” hale getirilmişlerdir (Ek 2A).

Üç filmde de apartman'ın "bedenlerin birer uzantısı" olarak "hayata tutunulan yer" olarak resmedilmişken *Acımasız Tanrı*'da apartmanın "dışarıdan korunmak için içine girilen steril bir mekan"a dönüştüğünü savunan Şensöz, 21. yüzyıl orta sınıfının anlatıldığını belirttiği filmde "kontrol delisi kadınlarla" "işkolik ve hala çocuk erkeklerin" yaşadığı apartman gerçeğine işaret etmektedir. Şensöz, yönetmenin apartman serisinin ilk üçünde "kurbanları" mercek altına aldığını, *Acımasız Tanrı*'da ise kurban eden hâkim orta sınıfın ideolojisini masaya yatırdığına değinmektedir. Bu apartman dairesinde çocukların kavgası nedeniyle bir araya gelmek zorunda kalan iki ailenin ortak noktası "öteki ile bir şey paylaşmadan paylaşıyor gibi yaparak" samimi olmadıklarının ortaya çıkarılmasıdır. Şensöz bu sebeple 21. yüzyıl insanını "sanal tehditlerle panik yaşayan, toplumsal histeri sahibi, unutkan, konumsuz birbirleriyle didişerek kendisini yiyip bitiren" ve bu sebeple yaşamın kendisini ister evde ister sokakta olsun koca bir "özgürlükler hapisanesine" çeviren yer olarak görmektedir (Ek 3A).

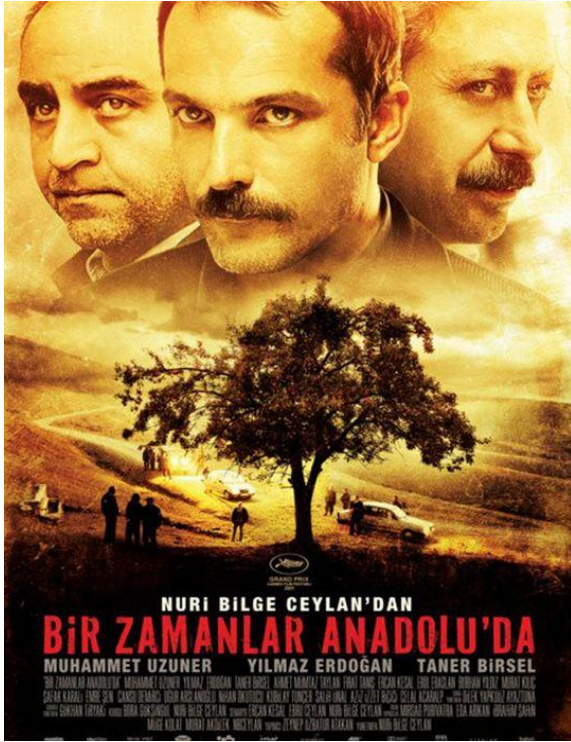
Nuttens'in *Acımasız Tanrı*'ya bakışındaki temel referans noktası modern yaşam ve bu yaşamın bireylerini iktidar merkezinde örgütlemesidir. Nuttens, gündelik hayatın geçtiği temel mekânlar arasında yer alan apartman dairesinin de bu iktidarın bir izdüşümü olduğu görüşündedir. Polanski sinemasının modern hayata odaklanır kamerasını olduğu gibi sadece bir odaklanma hareketi olarak görmeyen Nuttens, sözde konformist bir yaşamın ardında bu iktidarın örgütlediği modern hayata dair zayıflıklar, çelişkiler, yalnızlıklar ve insan mı hayvan mı olduğu belli olmayan melezlikler bulmaktadır.

Acımasız Tanrı'da Şensöz, apartman metaforunda modern hayatın dayattığı iktidar kalıplarından farklı olarak İngiltere ve Fransa gibi göçe ev sahipliği yapmış ülkeleri; kiracı rolünde de evle doğrudan bir aidiyet ve özne ilişkisi kuramayan göçmenleri bulunduğunu belirtmesi; Polanski sinemasına dair ulusötesi bir okuma olarak kabul edilebilir. Buradaki ulusötesilik Batının misafir ettiği göçmenlerle kurduğu diyalogun pragmatist bir diyalog oluşuyla ilişkilidir denebilir. Şensöz'e göre göçmenlerle ev sahibi toplum arasındaki diyalog ev sahibi-kiracı arasındaki diyalog gibi ticari-pragmatist bir diyalogdur. Nuttens modern hayatın iktidar söylemine odaklanmışken;

Şensöz modern hayatın daha çok fayda ve tüketim yönünde dikkat çekmeye çalışmıştır.

Şenöz'ün dikkat çektiği bir diğer nokta ise modern hayatın aslında bir simülasyon olduğudur. Bu modern simülatif evrende öteki ile girilen ilişki samimi ve haklı nedenlere dayalı; gerçekten paylaşımcı bir ilişki değil, korku, histeri, panik, kontrol ve iktidar hırısından kaynaklı sanal bir ilişkidir. Herşeyin bir kurgudan ibaret olduğu düşünülen bu dünyada Şensöz'e göre insanlar aynı anda hem bir çocuk hem yetişkin; hem uysal hem de bir o kadar vahşi olabilmektedir. Durumun bu yönde tasviri küresel modernliğe dair vurgular içermektedir. Dijitalleşmenin egemenliğinde herşeyin bir kurgu haline gelmesi başta insanın sonrasında da üretimin birer kurgu halini almasında başlıca nedeni oluşturmaktadır.

4.5.2 Bir Zamanlar Anadolu'da



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Nuri Bilge Ceylan, bu filmiyle kentsel kaygılarını bir kenara bırakıp, tekrar taşranın sıkıntılı dünyasına ama bu sefer bir cinayet hikâyesinin gerilimi ile dönüyor... Bir

doktor ile bir savcının 12 saatlik gerilimli öyküsünün peliküle aktarıldığı filmin başrollerinde Muhammet Uzuner, Yılmaz Erdoğan ve Taner Birsel yer alıyor.(...)Yolların tek düzeliği ve kasabanın insana yeni bir şey sunmamasının sıradanlığını fona alan *Bir Zamanlar Anadolu'da* adıyla da klasiklere gönderme taşıyor. (Beyazperde, 2016)”

Bir Zamanlar Anadolu'da'nın Künyesi:

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan, Ercan Kesal

Oyuncular: Muhammet Uzuner, Yılmaz Erdoğan, Taner Birsel, Ahmet Mümtaz Taylan, Fırat Tanış...

Yapımcı Ülkeler: Türkiye | Bosna Hersek

Dil: Türkçe

Gösterim Tarihi: 23 Aralık 2011 (Türkiye)

Bütçe: -

Süre: 157 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=tYf4z-IDOvI>

“Kadını Aramak”

Elise Domanech (Positif)

Ceylan sinemasının içe dönük ruh hallerini yansıttığını belirten Domanech, *Bir Zamanlar Anadolu'da*'nın yönetmenin önceki filmlerinin başarılı bir uzantısı olduğunu düşünmektedir. Domanech, filmin “western, oryantalizm, trajedi ve kişilik analizleri (çekince, şüphe, acı)” gibi detaylar içeren bir “yol filmi” olduğunu savunmaktadır (Ek 10P).

Filmde geçen karakterleri (bir grup devlet memuru mahiyetinde savcı, kâtip, doktor ve polisin bir araçta mahkûmla birlikte katili arama serüveni) sıralarken Domanech, özellikle arabanın içinde geçen “yoğurt tartışmasına” ve sürekli durulan ihtiyaç molalarına dikkat çekmektedir. Konuyu “erkeklik” vurgusu ile ilişkilendiren Domanech, bir grup insanın güç ve iktidar sürtüşmelerini “prostat olmuş erkeklik” metaforuyla izah etmektedir. Domanech, Ceylan'nın erkeklik ve kadınlık üzerine düşüncelerini *İklimler*'de “Maçoluk”, *Bir Zamanlar Anadolu'da* da “saklı kalmış

güzellik” üzerinden tartışmaya açtığı görüşündedir. Filmdeki kadına bakışı ortaya koyan temel cümlelerden biri olarak Domanech, polis memurunun şu cümlesini vermektedir: “bir düğüme saplandığınız zaman, kadınları takip edin” (Ek 11P).

Köyde muhtarın sofrasında bir araya gelen karakterin varlığına odaklanırken Domanech, karakterlerin kişisel takıntı (muhtarın morg yaptırma “ihtirası”), gizem, hukuka gösterdikleri saygı (Avrupa birliğine uyum yasaları kapsamında) ve muhtarın kızının çay dağıtma esnasında “ansızın parıldayan güzelliğinin” sofrada bulunan erkekleri büyülemesi türünden sahnelerin vurgulandığı düşüncesindedir. Yüzü gaz lambasının ışığında “güzellikle beliren” kızı, Domanech oryantal bir söylem ve Vermeer’in tablolarındaki estetikle özdeşleşir bulmaktadır (Ek 12P).

Köydeki yemek molası sonrası tekrar yola koyulan kafilenin başından geçenlere bakan Domanech, kafilenin yoldaki durumlarını Sharunas Bartas’ın *Seven Invisible Men* adlı filmdeki gelişmelere; savıcının bizzat yaptığı uzun konuşmadaki kendi durumunun da Clarke Gable’e benzetilmesinin yönetmen açısından önemli göndermeler taşıdığını düşünmektedir (Ek 13P).

Son bölümün üç (komiser, savcı ve doktor) karakter merkezinde ilerlediğini belirten Domanech, *Kasaba* filmine atıfta bulunarak bu karakterlerin “barış ve güvenli bir toplumda yaşama” isteklerinin altını çizmektedir (Ek 14P).

Sahnelerin oldukça minimalist planda çekildiğini de belirten Domanech, filmde yer alan katil ile komiser (katilin bir yandan komisere çocuğuna bakması için ricacı olurken diğer yandan evini terk etmesi, zina yapan katilin kendi karısından özür beklemesi), doktor ile savcı (savcının doktora bir itirafta bulunması; bir kadının dünyaya çocuk getirirken hayatını kaybetmesi fakat bunun 5 ay önceden bildirilmesi) ve doktor ile kadavra arasındaki diyalogların (çürümüş bir kadavranın tüm ayrıntılarına kadar incelenmesi) bir taraftan “ilişkilerin çürümüşlüğünü” ön plana çıkartırken diğer taraftan da “umudun aydınlığına ulaşmada bir aşama” olduğunu düşünmektedir. Domanech bu bakımdan filmin Anadolu’yu terk etme ideali ile ataerkil değerlerden kurtulmayı ve adalete yönelmeyi kastettiğini düşünmektedir (Ek 14P).

Domanech, Ceylan sinemasının Dostoyevski estetiğinden etkilendiğinden ve efsane güzellikte bir film çıkardığından bahsederken filmde “kadının” üç yerde kahramanlaşabildiğinin de altını çizmektedir. Bu kadınlar ücra bir köyde kalmış gizemli bir güzelliğe sahip bir kız, katilin dul karısı ve savcının doğum esnasında ölen ve ardında sır dolu bir hikâye bırakan karısıdır (Ek 15P).

“Hakikat Kırıntıları”

Senem Aytaç (Altyazı)

Aytaç, filmin polis, jandarma, savcı, doktor, katil zanlısı ve muhtar gibi belli mesleklerden kişilerin “yakın plan ilişkileri” üzerinden ilerlediği bilgisini aktarmaktadır. Aytaç, bir cinayeti aydınlatmak üzere bir araya gelen belirtilen mesleklere mensup kişilerin, maktulün aranışı esnasında gösterdikleri “bakış açısı ve davranış kalıplarına” odaklandığını belirtmektedir. Aytaç’a göre filmi önemli kılan cinayeti işleyen maktule değil de maktulü çevreleyen bu meslek mensuplarının dünya görüşlerini aydınlatmak noktasıdır. Aytaç’ın “sınıfsal bir güç hiyerarşisi” olarak gördüğü bu düzende herkes birbirin üzerindeki mevkisinin fors ve gücünü kullanarak üstünlük kurmaya çalışırken; yeri geldiğinde çıkar ilişkisiyle geri de durabilmektedir. Aytaç’ın filmin içinde geçen Anadolu toplumsal geleneğini “iktidar ve güç” hiyerarşisi üzerinden okuduğu görülmektedir (Ek 4A).

Doktor ile savcı’nın girdiği diyaloga da eğilen Aytaç, savcının ne ölümler ve cinayet haberleri görmüşse olsa da kendisiyle pek bir diyaloga girmediğini; ancak doktorun sıkıştırmaları karşısında “karısının katili” olduğunu itiraf ettiğinin altını çizmektedir. Aytaç, böyle bir sahnenin bu meslek grupları üzerinde oluşmuş olan steryotipleri de parçaladığı düşüncesindedir (Ek 5A).

Otopsi sahnesinde “kentli doktorun” yüzüne kan sıçradığını hatırlatan Aytaç, bu sahnede kentli bir figür olarak “Anadolu gerçeğinin dışında” kalan doktorun aslında ne kadar istese de bu manzaranın dışına çıkamayacağı düşüncesindedir. Aytaç, filmde yer verilen belli meslek gruplarının “iktidar, güç, çıkar ilişkisi ve örtbas etme” kültürü etrafında örgütlenen bir toplumsal olgu olarak temsil edildiğini ve kentli bir kişilik olarak tüm bu döngünün dışında kalmaya çalışan birinin (doktorun) de bu döngüyü terk etse bile benzer başka bir döngü içerisine gireceği görüşündedir. Bu

bakımdan komiser Necati'nin doktora "gençsin sen nasılsa başka bir yere gidersin" önermesini yönetmen gibi Aytaç da anlamsız bulmaktadır (Ek 6A).

Aytaç, "şimşek çakmasıyla ortaya çıkan suratta", "muhtarın evinde huri gibi ortaya çıkan kızda", "maktulün hayaletini ortaya çıkaran gaz lambasının ışığında" ve "önce kameraya gözlerimizin içerisine sonra aynada kendi yüzüne bakan doktor" ile elma ağacından fırlayan bir elmanın su boyunca ilerleyişini yakın planda takip eden bir kamera hareketinde "hakikat" kırıntıları gördüğünü belirtmektedir. Aytaç, bu hakikatin, bilgi ağacından düşen bir meyveyi; ölümün ve yaşamın bilgisini çağrıştırdığını ve "kendi bozkırlarında kaybolan bu insanların" bu meyvelerden nasiplenemeyecek oranda "çürümüş ilişkiler" yumağı içinde kaldığını düşünmektedir (Ek 7A).

Bir Zamanlar Anadolu'da, Ceylan sinemasının temel karakterleri üzerinde duran Domanech, bu sinema deneyimini doğu-batı, köy-şehir, kadın-erkek, trajedi-mizah gibi kavramlar bağlamında ele almış ve onu ruhsal bir yolculuk olarak görmüştür. *Bir Zamanlar Anadolu'da*'nın içinde örülü karakter ve olaylar daha çok erkek ve kadın egemen tartışması üzerinden aktarılmaya çalışılmış; Anadolu'nun kişinin zafiyetlerini gizler niteliğine vurgu yapılmıştır. Bu zaafiyetler iktidar hırsı içindeki erkeklerin, kadınların dünyasına yabancı hale gelmeleri ve yaşamı tek düze; erkek güdümlü biçimde yaşamalarıdır. Kadının, Anadolu yaşamında varlık gösterememesi erkek egemen söylemin toplumsal ilişkileri belirlemesinde başat bir neden olarak görülmüştür. Domanech'e göre kadının varlık sorunu; bir ulusun toplumsal yaşamının ataerkil biçimde kurgulanması ile ilgilidir.

Bir Zamanlar Anadolu'da bağlamında Aytaç ise bir yandan toplumu hakikat olarak kabul ederken diğer yandan hakikatin toplum üstü olduğunu düşünmektedir. Aytaç, filmde konusu edilen Anadolu'nun "iktidar, çıkar ilişkisi ve örtbas etme" merkezinde oluşan bir kültürel mecaz olduğunu düşünmektedir. Bu kültürel yapı içine sonradan kentli olarak dâhil olursa bile "çürümüş ilişkilerin" bir parçası olmaktan kurtulunamayacağı düşünülmektedir. Aytaç, bu bakımdan kültürel etkinin önemine işaret etmektedir. İnsan, kendi düşünsel özneliğini kurmaya çalışsa da diğer yandan yaşamda kültürel olarak var olmaktadır. Bu kültür kişinin içinde yaşadığı toplumun kültürü ve o kültürün ürettiği değer yargılarıdır. Hakikatin toplum üstü olduğu nokta

ise Aytaç'a göre, onun yozlaşmış toplumsal değerlerden arındığı; saf insana; ölüme ve yaşama ilişkin alanında ortaya çıkmaktadır. Bir bakıma ulusötesi düşünce de denebilecek bu yaklaşımda Anadolu gibi kültürel bir yerellikten uzak; diğer millet ve kültürleri de kapsayacak olan ortak nokta, kültürden arınmış şekilde varlık gösteren; insan olmak, ölmek, yaşamak ve özgürleşmek düşüncesidir.

4.5.3 Bir Zamanlar New York / The Immigrant



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Ewa Cybulski ve kız kardeşi Magda 1921 yılında, doğdukları ülke olan Polonya'yı terk ederek hayallerinin peşinden koşabilmek için New York'un yolunu tutarlar. Ellis Ada'sına geldiklerinde ise kız kardeşleri acı bir sürpriz beklemektedir. Magda verem hastalığına yakalanır ve karantinaya alınır. Ewa ise yapayalnız ve kaybolmuş bir şekilde, kardeşine yeniden kavuşabilmek için Bruno adındaki gizemli bir yabancıdan yardım ister. Fakat Bruno'nun niyeti hiç de görüldüğü kadar iyi değildir. Ewa'nın yeni tanıştığı bu gizemli adam aslında kadın ticareti yapmaktadır ve başarılı olmayı

da kafasına koymuştur. Kız kardeşini kurtarmak için Ewa bütün fedakârlıklara hazırdır ve fahişelik yapmaya başlar. Bruno'nun kuzeni Orlando'nun gelişiyle birlikte, Ewa kendine güvenini geri kazanır fakat Bruno'nun kıskançlığı onları ölümcül bir deliliğe sürükler... (Beyazperde, 2016)”

Bir Zamanlar New York'un Künyesi:

Yönetmen: James Gray

Senaryo: James Gray, Ric Menello (Richard Menello olarak)

Oyuncular: Marion Cotillard, Joaquin Phoenix, Jeremy Renner...

Yapımcı Ülkeler: ABD

Dil: İngilizce | Lehçe | Latince

Gösterim Tarihi: 17 Temmuz 2015 (Türkiye)

Bütçe: \$16.000.000 (tahmini)

Süre: 120 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=JoIyvpdlap8>

“Yönetmen Gray'dan Birkaç Nüans”

Jean-Loup Bourget (Positif)

James Gray imzası taşıyan *The Immigrant* ile 1917 Chaplin imzasını taşıyan *The Emmigrant* (L'Emmigrant, 1917) adlı filmde ortak noktalar bulan Bourget, her iki filmin de benzer şekilde New York'a gelen göçmenleri konu edindiğine değinmektedir. Bourget, göçlerinden kısa bir süre sonra “imkânlarla dolu özgür Amerika” rüyasından uyanan göçmenlerin iki filmde de benzer şekilde kent hayatına dair bir cümbüşe, kapitalizme, organize suç ve kurumsal yozlaşmalara tanık olduğundan dem vurmaktadır (Ek 5P).

Sihirbaz Orlando karakterini Chaplin karakterlerine benzeten Bourget, filmin melodram yapısı ile mizah anlayışını Chaplin estetiği ile örtüşür bulmaktadır (Ek 5P). Filmde yer alan yoğun duygu, müzik, yapay ışık kullanımı ile kaderin ani şekilde yıkıma uğrattığı karakterlerin varlığı Bourget'ye göre melodram türüne gönderme yapsa da film “güçlü kadın” karakteriyle bu türün dışına taşmaktadır. Yönetmenin “türsel sınırların dışına çıkmaya çalışma arzusu” içinde olduğunu belirten Bourget melodram, opera, suç, dram, Hollywood etkisi gibi birçok unsuru

barındıran filmin türler-üstülük (hypergenre) özelliği ile gurur duyduğunu belirtmektedir (Ek 6P, 8P).

Filmde Borzage ve Janet Gaynor gibi karakterlerle Marion Cottillard arasında da türdeşlikler kurulduğunu düşünen Bourget, filmin yönetmeni Gray'in kahramanının ifadesizliğinde; masumluk, temizlik ve çeviklikten kaynaklanan bir öz görmekte ve bu tavrın karşısında insanı küçültücü bir karşı refleks bulmaktadır (Ek 7P).

Filmdeki son bölümün açık bir şekilde Hristiyanlıkla ilişkilendirildiğini belirten Bourget, Ewa'nın tiyatroya değil de Meryem Ana yortusuna katılmayı tercih ettiğini ve ayinin soğuk ruhları iyiliğe davet eder şekilde varlık gösterdiğini belirtmektedir. Kilisenin renkli atmosferi ve papazın tavsiyelerinin Ewa'nın itiraflarında etkili olduğunu belirten Bourget, Ewa'nın ilahi planla ilişkiye girerek az ya da çok bilinçli bir özgürlüğe, ruhsal birleşmeye dair yönelimler içine girdiğini düşünmektedir. Bourget, anılan benzer melodram özelliklerinin Balzac (Bir Kır Papazının Güncesi) ve Bresson (Boulogne'nun Kadınları, Günah Melekleri) gibi yazarların kimi eserinde de görüldüğünü belirtmektedir (Ek 9P).

“Melodrama İhtiyacımız Var Mı?”

Erman Ata Uncu (Altyazı)

Uncu, erken dönem Amerikan tarihinin anlatıldığı filmin eleştirisini türsel bunalım, post-modern ve melodram anlatı kalıpları üzerinden vermektedir. *Bir Zamanlar New York*'un iki konuda eleştiri alabileceğini belirten yazar, buna kanıt olarak melodram anlatı unsuru ile gerçeklik arasındaki bağlarını koparmış estetik bir kaygının varlığını görmektedir (Ek 8A).

Filmi televizyon filmlerinden ya da türün altını oyan post-modern anlatılardan ayıran şey Uncu'ya göre yönetmenin, karakterlerini çizerken melodram kalıplarının “gerçek unsurlarını olduğu gibi” kullanması ve izleyiciyi şaşırtacak derecede “karakterlerin gerçek olaylar karşısında takındıkları gerçek davranışları”dır. “Azize ve fahişe” karakterini aynı anda ete-kemiğe büründürdüğü kabul edilen Marion Cottillard hem güçsüz hem de bir o kadar azimli ve güçlü bir karakter olarak yorumlanmaktadır. “Gerçekliğe farklı bir noktadan temas eden” ve “sorgulamayan” şekilde kabul edilen

melodram anlatısının bütün özelliklerini taşıdığı kabul edilen filmi “klişe”den kurtaran şey Uncu’ya göre “melodram türünün oyuncuyu esir alması yerine karakterlerin melodram türünü hâkimiyet altına almasıdır (Ek 9A).”

Uncu’ya göre filmi farklı kılan bir diğer önemli nokta ise gerçekte melodram değilmiş gibi görünüp de birer melodram anlatısı olan Hollywood’un aksine “melodram türünün gerçeğine” filmin izleyiciyi davet etmesidir (Ek 10A).

Bir Zamanlar New York’da Bourget’in eleştirisini üç ana bağlamda incelediği bir filmidir. Bunlardan ilki Amerikan rüyası, ikincisi melodram ve dramın birleşerek turaşkın bir yapıya dair göstergeler içermesi sonuncusu da kimlik-aşkın biçimde konuşlanan dil kullanımınıdır.

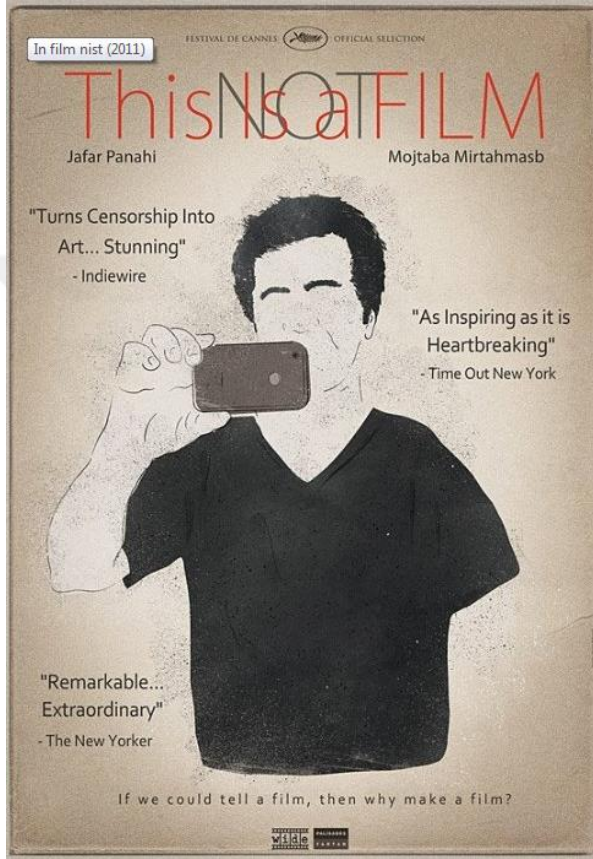
Bourget’in Amerikan rüyasına dair yorumunun odak noktası konunun kapitalizmle ilişkilendirilmesidir. Amerika, Bourget’ye göre kapitalist değerlerin ve kent yaşamının doğasına ilişkin “kaos un üretildiği bir ülke”dir.

Bourget’in *Bir Zamanlar New York*’un anlatısında ayırt edici bir özellik olarak bulunduğu bir diğer şey melodram estetiğinin yanında “güçlü kadın” imgesiyle kurulan dramatik anlatıdır. Bu durum Bourget’ye göre filmi turaşkın bir şekilde konumlandırmıştır. Bu aşkınlığın bir diğer ifadesi de filmin ana karakterinin dinsel yapı ile kurduğu inanç ilişkisidir. Bu ilişki Bourget’ye göre ana karakterin özgürleşmesinde; ruhsal anlam kazanmasında başat bir rol üstlenmiştir. Bir göçler ülkesi olan Amerika için olası kimlik savaşlarının içinde kişinin kimliğiyle değil de inançlarıyla varlık göstermesi ve bu anlamda Hristiyanlık inancının varlığı eleştirmen için ulus aşkın bir anlam içermektedir denebilir.

Uncu ise *Bir Zamanlar New York*’u daha çok melodram ile gerçeklik düşüncesi açısından tartışma konusu yapmıştır. Bu tartışmada melodram türü gerçeği manipüle eder biçimde yorumlanmıştır. Bu bakımdan Hollywood üretimleri Uncu’ya göre gerçek birer melodram iken *Bir Zamanlar New York* gibi bir film melodram özelliklerini kullansa bile gerçek ve insan merkezli bir hikâyeyi merkeze aldığından her hangi bir yanılsama sunmamaktadır.

Uncu, Hollywood üretim sistemi, post-modernizm ve melodram türleri arasında bir ilişki kurmuş ve bu ilişkinin manipülasyon ile tüketime yönelik bir üretim ortak paydasında bulunduğu göstermiştir.

4.5.4 Bu bir film değil / Ceci n'est pas un film



Fotoğraf: www.imdb.com

Filmin Özeti:

“Bazı filmlerin bütün sırrı, hatta özeti filmin adında saklıdır. İşte Cafer Panahi'nin bin türlü oyunla İran'dan Fransa'ya kaçırılan son 'işi' Bu Bir Film Değil tam da adıyla bütünleşik bir yapım. Kendisi de İranlı olan yönetmen arkadaşı Mojtaba Mirtahmasb ile bir günü paylaşımlarından ibaret olan filmde, Panahi arkadaşına üzerinde çalıştığı bir senaryoyu sohbet misali sahne sahne anlatıyor ve sonra kaçınılmaz olarak şunu soruyor: : "Madem anlatılabiliyor, film yapmaya ne gerek var?" Cafer Panahi davetli olduğu pek çok festival gibi Cannes'a da gidemedi ama Bu Bir Film Değil, Cannes'da

gösterilmek üzere bir kekin içine saklanan USB bellek ile İran'dan Fransa'ya kaçırıldı. Zira İranlı yönetmen Cafer Panahi'nin film yapması, "ulusal güvenliğe karşı işlenen suçlara" ilişkin hüküm gereği tam 20 sene boyunca yasaklanmıştı. Panahi'nin mahkûmiyetine yükselen sese kulaklarını tıkayan İran güvenlik güçleri daha da ileri giderek, filmin ikinci adamı Mojtaba Mirtahmasb'ın 5 Eylül'den itibaren pasaportuna el koyarak, bir yönetmene daha yurtdışına çıkış yasağı getirdi... (Beyazperde, 2016)”

Bu Bir Film Değil’in Künyesi:

Yönetmen: Mojtaba Mirtahmasb, Jafar Panahi

Senaryo: Jafar Panahi, Igi, Mrs. Gheirat

Oyuncular: Jafar Panahi

Yapımcı Ülkeler: İran

Dil: Farsça

Gösterim Tarihi: 28 Eylül 2011 (Fransa)

Bütçe: -

Süre: 75 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=CDXvUINRAEk>

“Dene, dene!”

Ariane Allard (Positif)

Allard, *Bu Bir Film Değil!*’de yönetmen Panahi’nin ne Belçikalı ne de sürrealist bir eğilim içinde olduğunu; böylelikle Magritte’nin tablolarına muzip bir şekilde benzeme durumunun da olmadığını düşünmektedir. Allard, Panahi sinemasını ayrıcalıklı kılan şeyin onun İranlı bir yönetmen olarak az ya da hiçbir araç kullanmayarak çok şey söyleyebilmesi olduğunu düşünmektedir (Ek 16P).

Allard, 78 dakikalık görüntü kompozisyonunda Panahi’nin “dokunaklı, yürek sızlatan, muzip, trajik, sarsılmaz şekilde sinemanın gücünü” temsil ettiği kanısındadır. Allard, filmle birlikte, özgürlüğün hiçbir şekilde bastırılmazlığı, simyacılık, bastırılmışlığın sanatla aşılması gibi konuların gündeme geldiğini düşünmektedir. Allard, “yasakları” üretkenlik için bir araç olarak gördüğü gibi sansürün, uyanırken düş görebilme türünden bir üretkenliği besleyeceğini de savunmaktadır (Ek 17P).

Bir apartman dairesinde geçen bu film ile *Fete du Jeu* (Asgar Farhadi)'deki sahneler arasında bağlantı kuran Allard, birçok gündelik pratiğin altın kaplı parmaklıklar ardında kalındığında hiçbir anlamı kalmadığını da hatırlamaktadır (Ek 18P).

Küçük bir dijital kamera ile çekilen *Bu Bir Film Değil*'in sinematografi adına oldukça gerçekçi ve zengin bulan Allard, Panahi'yi telefon, internet, televizyon gibi aygıtlarla örülü günümüzün “teknoloji güdümlü dünyasının aynı anda hem içinde hem de dışında” bulmaktadır. Anı yakalaması Panahi'yi bir taraftan belgesel gerçekliğine yaklaştırırken, diğer taraftan da ana tanıklık etmesine aracılık etmektedir denilmektedir. Teknolojinin gücünü kullandığı varsayılan Panahi, Allard'a göre sayısız deneme ile yaşama dair çelişkileri sanatıyla gün yüzüne çıkarmaktadır (Ek 19P).

“Oyunu Oyunla Bozmak”

Ahmet Yüce (Altyazı)

“Ceza” ve “ehlileştirme” kavramlarını film ile birlikte tartışmaya açan Yüce, bu iki kavramda bir engelleme ve mahrum bırakma durumunun yaşandığını savunmaktadır. Odaya cezası yüzünden kapanan bir çocuğun otoriteye karşı ihtimal iki tepki geliştirebileceğini düşünen eleştirmen, mahkûmun otoriteye karşı ya fiziksel bir güçle ya da hayal gücüyle karşı durabileceğini; asıl özgürleştirici olanın ise hayal gücü değil fiziksel bir karşı koyuş olduğunu savunmaktadır (Ek 11A).

Böyle bir özgürleşme modelini savunduğu düşünülen yönetmen Panahi'inin *Ayna* (Ayneh, 1987) adlı filminde de “rollere ve rolleri dağıtan otoriteye” karşı bir başkaldırı durumunun olduğunu düşünen Yüce'ye göre *Ayna* filmdeki ana karakterin yolunu gerçekten kaybetmiş olmadığını; aslında “evinin yolunu bildiğini” düşünmektedir.

Panahi'nin “hayali bir mekânda” geçen *Bu Bir Film Değil* ile otoriteye karşı alternatif iletişim kanallarını (cep telefonu, elle çizim, sözsel anlatı) kullanarak bir başkaldırı gerçekleştirildiğini savunan Yüce, *Dogville* (2003, Lars von Trier) gibi bir filmde örneğin yönetmenin bunu estetik-etik bir tercih olarak kullandığını da düşünmektedir. Yüce, Panahi sinemasının “filmini anlatmayı yarıda bırakmasını”

aynı şekilde otoritenin dayatmasına bir karşı duruş olarak yorumlamaktadır. Panahi eğer sinemayı çekmek yerine “anlatmayı sürdürmeyi denemiş” olsaydı, yaratıcılığını geliştirmiş olmayacak otoritenin kısıtlamalarını pekiştirmiş olacaktır. Bu sebeple Yüce, Panahi’nin “sansürün yaratıcılığı geliştirmedeği” iddiasında olduğunu bildirmektedir.

Panahi’nin otoriteyi sadece sanata ve sanatçıya yöneltilen bir engelleme çabası olarak görmediğini de aktaran Yüce, yönetmenin “bedensel-mekânsal sınırlardan kurtulmaya katkı sağlayan iletişim araçlarına” yönelik bu buyurgan tavrı yönetmenin, aslında bir toplumun tümünden cezalandırılışı olarak kabul ettiğinin altını çizmektedir. Yüce, *Bu Bir Film Değil*’i devletin ürettiği hem soyut hem de fiziksel şiddete karşı verilmiş bir tepki olarak görürken; yönetmenin “oyunu oyunla bozduğu” iddiasının arkasında durduğunu göstermektedir (Ek 12A).

Bu Bir Film Değil’e bakan Allard, Yüce’nin aksine yasaklamayı sanatsal üretim açısından bir avantaj olarak görmektedir. Çünkü bu durumda kişi hayal gücünün imkânlarını zorlayacak ve elindeki araçları daha etkili biçimde kullanmanın yollarını arayacaktır.

Allard’ın İran sinemasını değerli bulmasının nedeni milliyet ve kültür gibi lokal özellikleri aşar biçimde gelişen İran sinemasında temelde insana dair evrensel söylemlerin bulunmasıdır. Bu filmdeki söylem ise Allard’a göre “herhangi bir kişinin yasaklar karşısında hayalleri ile aşkın bir karakter olabileceği” gerçeğidir. Buna ilaveten gündelik uğraşların aslında insan hapsolmuşken pek bir anlamının olamayacağı da yine milletten millete kültürden kültüre değişkenlik göstermeyecek bir yaklaşım olarak İran sinemasının evrensellik söylemi içinde verilmektedir.

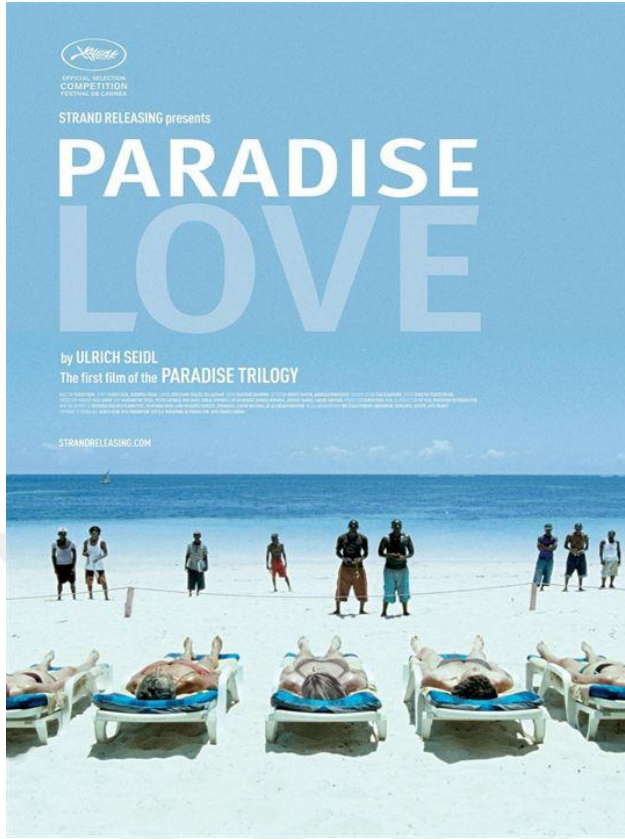
Allard’ın *Bu Bir Film Değil*’den yola çıkarak çağımızın mobil teknolojilerle donanmış bir çağ olduğunu savunurken; insanın gerçekliği yakalamada teknolojik araçları birer avantaja dönüştürebilme ihtimalini görmektedir. Allard’a göre anlık gelişmeleri mobil kameralarıyla yakalayan insanlar iktidarın ürettiği çelişkileri gösterebilmek adına bir şans da yakalarlar. Bu anlamda Allard’a göre dijital çağ öyle kötü bir şey değildir. Önemli olan onun nasıl algılandığı ve kullanıldığıdır. Böyle bir yaklaşım Williams ve Hall’ın kültürel çalışmalar yaklaşımında vurguladıkları

araçların kişiden kişiye, kültürden kültüre farklı yorumlanıp kullanılmasını doğrular niteliktedir.

Yüce ise Allard'ın aksine *Bu Bir Film Değil!* bağlamında hayal gücünün aksine fiziksel özgürlüğün daha önemli olduğunu düşünmektedir. Otoriteye karşı başkaldırı ve özgürleşme temalarını filmlerinde işlediğini düşündüğü Panahi'nin aslında evin yolunu (Ayna, 1997, Yön: Jafer Panahi) bildiğini düşünen Yüce, "ev" ile İran arasında ya da İran kültürü arasında bir ilişki kurmuştur denebilir. Yüce, siyasal otorite altında ezilen bir yönetmenin filmi anlatmayı yarıda kesmesini bu anlamda anlamlı bulmaktadır. Yüce'ye göre filmi çekmek yerine filmi anlatmayı sürdürmek demek otoriteyi olumlu anlamda pekiştirmek; onu kabul etmek demektir. Panahi'nin filmi anlatmayı yarıda kesmesi otoriteye karşı bir başkaldırı şeklinde yorumlanmaktadır.

Mobilize iletişim teknolojilerinin kişiyi beden ve mekândan soyutlar karakterine atıfta bulunan Yüce, otoritenin bu araçları kullanmayı kısıtlamasını bir toplumun cezalandırılması olarak görürken; yönetmenin ise bu cezayı bir kurtuluş aracına çevirdiğini düşünmektedir.

4.5.5 Cennet: Aşk / Paradies: Liebe



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Film 50 yaşındaki bir kadının Kenya'ya seks amaçlı Kenya ziyaretini anlatıyor. (Beyazperde, 2016)”

Cennet: Aşk'ın Künyesi:

Yönetmen: Ulrich Seidl

Senaryo: Ulrich Seidl, Veronika Franz

Oyuncular: Margarete Tiesel, Peter Kazungu, Inge Maux...

Yapımcı Ülkeler: Avusturya | Almanya | Fransa

Dil: Almanca | İngilizce | Swahili

Gösterim Tarihi: 3 Ocak 2013 (Almanya)

Bütçe: €3.600.000 (tahmini)

Süre: 120 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=g1UR-DIJRW0>

“Ne Siyah Ne Beyaz Tam Tersine”

Ariane Allard (Positif)

Ulrich Seidl'in *Cennet: Aşk*'ını bir üçlemenin (diğerleri Cennet: Umut ve Cennet: İman) ilk filmi olduğunu belirten Allard, Katolik bir ülkede yaşamasına rağmen yönetmenin mutluluğun fitratı üzerine iğneleyici derecede mizahsal bir film yaptığını ve böylelikle sansasyon yarattığını düşünmektedir (Ek 20P).

Filmin Kuzey ile Güney yarım küre arasındaki farklılıkları temel alan göstermelik sevecenlikler ve ikiyüzlülükler içeren yaşantımıza dair bir takım söylemler içerdiğini belirten Allard, filmin modern hayatın yüzeysel güzelliklerini deşifre etmeye çalışan yönüne vurgu yaparken özellikle neokolonializm altında inleyen bir Afrika gerçeğine işaret ettiğini belirtmektedir (Ek 21P).

Teresa adlı karakterinin Kenya gibi bir ülkeye aşkı aramaya gelip böylelikle “hafıza çatlaklarını tamir etmeyi” planladığını belirten Allard, “gönül darlıkları ile tatminsizliklerin Avusturya'dan geldiğine” da ayrıca dikkat çekmektedir (Ek 22P).

Allard, “seks turizminin karmaşık derecede Batılı kadınlardan yayılan ırkçı söylemler içerdiği ve bunun karşısında Afrikalıların aldatıcı oluşları” gibi rahatsızlık verici bir düşünceyi izleyicilerin reddedeceği kanısındadır. Bu durumda Allard'a göre yönetmen Seidl, filminde tüm çıplaklığı ve doğallığıyla kiminde onur kırıcı kiminde de duygulu ve sosyal göstergeler içeren anları paylaşmıştır. Allard'a göre insanlar buna da katılmayabilir (Ek 23P).

Teresa'yı gelişmelerin izlendiği yansıtıcı bir ekran gibi görüp görülemeyeceğini soran Allard, Teresa'nın sosyal görevli olan yönünün getirdiği iyilik kadar çatışmacı bir tablonun varlığını Shakespeare'ın *Macbeth* adlı oyunundan bir alıntı ile anlamlandırmaya çalıştığı görülmektedir: “Yaşam gezinen gölgeden ibaret zavallı bir komedyen, bağıra çağıra doldurur saatini sahnede ve bir daha duyulmaz olur sesi; bir ahmağın anlattığı masaldır bu, avazı çıktığınca, hiddetli ve hiçbir anlamı olmayan⁷⁰ (Ek 24P)”

⁷⁰ Tercüme için bkz. <http://www.antoloji.com/dizeler-19-siiri/>

Teresa'nın şezlongda otururken “sevebilirdim, eğer görünüşe bağlı kalmadan sadece gözlerime ve içimin derinliğine bakılsaydı” şeklinde bir cümle sarf etmesi Allard'a göre önemli metaforik göndermeler içermektedir (Ek 25P).

Sinemanın görsel bir anlatıdan ibaret olmadığı; ses ve müzikle de önemli mesajların verildiği bir sanat formu olduğunu düşünen Allard, Teresa'nın iki bakımdan körlük yaşadığını düşünmektedir bunlardan ilki “kültürel” diğeri de “gençlik tutkusunun ardında çektiği acı”dır (Ek 25P).

“Cennetimsi sükûnette” olduğu kabul edilen bu manzaranın ardından gelen şiddetli bir çatışmaya neden olarak tatile gelen turistlerle yerliler arasındaki uyuşmazlığı gören Allard, filmde bulduğu “dünyevi ve yalancı bir mutluluk” arayışını Nietzsche'nin filozofun körlüğüne vurgu yapar “özgür ruh”una atıfta bulunarak anlamlandırmaya çalışmaktadır (Ek 26P, 27P).

“Sirk'ten Seidl'a Cennetin Haritası”

Cihan Sondoğaç (Altyazı)

Sondoğaç, yönetmenin daha filmin başında izleyiciyi “gıdıklayacağına” dair bazı ipuçlarını paylaştığını fakat diğer yandan da izleyicinin “ayaklarını yerden kesmemeyi” güvence altına alan bir yolu seçtiğini ifade etmektedir. Kenya'da geçen bir tatil hikâyesinin ekrana yansması Sondoğaç'ın Avrupa ile ilgili düşüncelerini paylaşmasına imkân tanımıştır. Sondoğaç, Avrupalıların normal insanlara olduğu kadar engellilere de imkânlar sunduğunu, hatta onların bakıcılarını deniz aşırı tatil bonusuyla ödüllendirdiğini de vurgulamaktadır. Avrupa'nın kudreti, yazara göre sunmuş olduğu bu “vaatlerden” ileri gelmektedir (Ek 13A).

Filmdeki Teresa ve Inge karakterinden yolar çıkarak Avrupa'yı “ırkçı ve sınıfsal bir yapı” olarak tanımlayan yazar; “olgun kadın-genç erkek ve sınıfsal çatışma” içeren benzer temalı filmler arasında bir karşılaştırmaya gitmektedir. Sondoğaç'ın Douglas Sirk'in “Amerikan banliyö ahlakını eleştirdiği” filmi *Her Şey Senin İçin*, Fassbinder'in “Kuzey Afrikalı misafir bir işçi ile olgun temizlikçi kadının ilişkisinin anlatıldığı *Ali: Korku Ruhu Kemirir*”, Laurent Cantet'in “Amerika'dan kalkıp Haiti'ye mutluluğu aramaya giden olgun kadınların hikâyesini anlattığı *Güneye*

Doğru ile *Cennet: Aşk* arasında paralellikler bulunduğu görülmektedir. Sondoğaç, Fransız yönetmen Cantet'in filminde "bilmiş" ve "romantik" bir tat bulmasına karşın Seidl'in filminin "realist" çizgide olduğunu vurgular. Buna kanıt olarak filmin genç erkeği, "mağdur arzu nesnesi konumundan kurtarmasını" sunar.

Yazarın, Cantet'in filmi ile Seidl'in filmi arasında karşılaştırmalara devam ettiğinde önemli farklılıklara ulaştığı görülmektedir. Bunlardan ilki Kenya'nın "ucuz animasyon ve klişe tanıtlardan oluşan yapay bir cennet olarak" resmedilmesidir. Filmin İngilizce ve Almanca arasında gidip gelmesi ise filmin Kenya'da geçemeyecek kadar "sürrealist bir mekânsızlık" sunduğu şeklinde yorumlanmaktadır.

"Yabanilere atfedilen, merak uyandırıcı cinsellik" konusunun da filmde işlendiğini söyleyen yazar, "safılık ve ilkelik" in filmin karakterleri için cazibe konusu (objesi) haline geldiğinin altını çizmektedir. *Her Şey Senin İçin*'de "tabiat düşkünlüğü içindeki Ron" ile *Ali: Korku Ruhunu Kemirir*'deki "hayvani davranışlar içinde hareket eden göçmen karakter Ali" eleştirmene göre kapitalizmin faydacı kültürünün otantizme susayışından başka bir şey değildir (Ek 14A).

Filmdeki olgun Avrupalı kadınların sömürüye muhatap kalmış diyarlardaki mutluluk arayışının ne kadar adil olup olmadığını da sorgulayan eleştirmen, ırkçı, sömürücü ve kolonyal politikalar yürüten ülkelerin masum halklarının birer ferdi olarak görmeye çalıştığı bu kadınların tüm bu yaşanan felaketlerden sorumlu tutulmaması gerektiğini de savunmaktadır. Eleştirmen'in "bu turistlerden" dileği Kenya gibi sömürgeciliğin yıkımını yaşamış ülkelere ırkçılık, sömürücülük ve kolonyalizm gibi Avrupalı değerleri bir kenara bırakarak; biraz da olsun bu beklentilerden arınmış olarak yeniden gelmeyi becerebilmeleridir (Ek 15A).

Cennet: Aşk'tan yola çıkan Allard, Batı'da yaşayan insanların manevi yoksunluklar, anlam kaybı, hafıza çatlakları gibi durumlar yaşaması dolayısıyla bir arayış içinde bulmaktadır. Avrupa idealinin materyalist bir dünya görüşünden ilham aldığını vurgular bu yaklaşımda Avrupa ideali "bağnaz bir din ile modernizm açması" üzerinden tartışılmaktadır. Bu bakımdan Avrupa kendi içinde açmazlar yaşamakta; bu açmazın izlerini taşıyan insanlar mutluluğu yakından tanıdıkları sömürgelerinde aramaktadır. Neokolonyalist düşünceler Allard'a göre sömürgeciliğin yeni bir biçimi olarak gün yüzüne çıkmaktadır. Bu noktada Allard'ın öz eleştirisi filmdeki

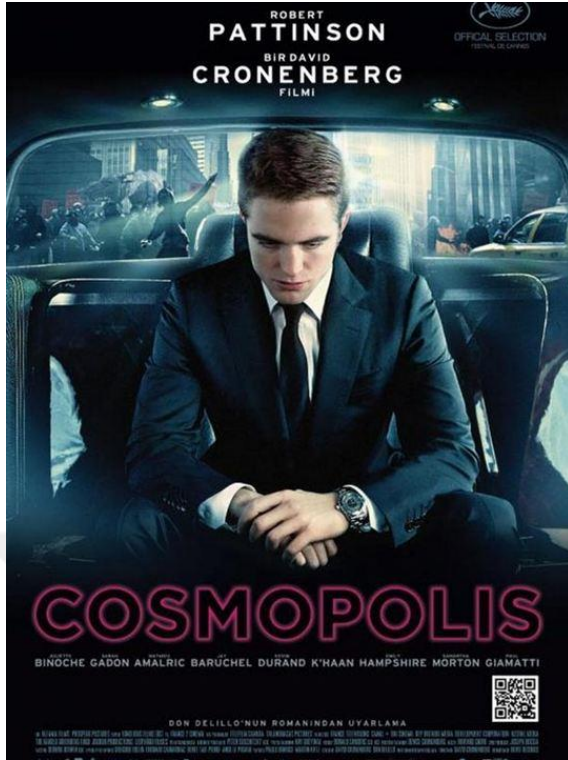
karakterlerin bir “kültürel körlük” yaşamaları durumudur. Bu kültürel körlük Avrupa medeniyetini oluşturan kapitalist ve modern değerlerin insan yaşamının gündelik kalıplarına yaptığı etkide belirgin bir durumda bulunmaktadır.

Allard’ın anlatı stili açısından filmi değerlendirdiği de görülmektedir. Ses ve müziğin de en az görüntü kadar etkili olduğuna dair bu düşünce sinemanın klasik anlatı yapısına bir alternatiflik oluşturmaktadır denebilir.

Sondoğaç ise *Cennet: Aşk* gibi Avrupalıların sömürge ülkeleri üzerine yaptıkları filmlerde “faydacı bir ahlakın” temsili olarak “kapitalist değerleri” bulmaktadır. Sondoğaç, kapitalist değerlere baktığında insanın cinselliğinin sömürsünü de bulmaktadır. Sondoğaç’a göre Seidl’in filmini başarılı kılan şey birer arzu nesnesi haline getirilerek sömürülen insanları mağdur göstermek yerine Avrupa ile sömürge ülkeleri arasındaki bu diyalogu teşhir etmesinden ileri gelmektedir.

Cennet: Aşk’un İngilizce ve Almanca; Kenyalı insanlarla Avrupalılar arasında gidip gelmesi metaforik anlamlar içermesi Sondoğaç’a göre kişilerin ait oldukları toplumsal yapıya, kültür ve medeniyete dair izler taşımasındandır. Bu bakımdan film Sondoğaç tarafından ulusötesi karakterde bulunmuştur. Çünkü Avrupa uluslarını oluşturan ortak değerler olarak kapitalizm, emperyalizm, sömürgecilik ve pragmatizm güçlü bir eleştiri içermektedir.

4.5.6 Cosmopolis



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“28 yaşındaki milyoner Eric Packer için sıradan gibi görünen bir gün, 24 saat içerisinde hayatının çizgisini değiştirecek cehennemvari bir hal alacaktır. Oldukça uzun görünen limuziniyle Manhattan'da bir iş için "şehre" inen Packer trafikte sıkışınca, limuzinine giren insanlar bir şekilde hayatına etki edecektir. (Beyazperde, 2016)”

Cosmopolis'in Künyesi:

Yönetmen: David Cronenberg

Senaryo: David Cronenberg (senaryo), Don DeLillo (roman)

Oyuncular: Robert Pattinson, Juliette Binoche, Sarah Gadon...

Yapımcı Ülkeler: Kanada | Fransa

Dil: İngilizce

Gösterim Tarihi: 10 Ağustos 2012 (Türkiye)

Bütçe: \$20.500.000 (tahmini)

Süre: 109 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=q3ZmIwteUAY>

“Kanaması Dinmeyen Kapitalizm”

Jean Cristophe Ferrari (Positif)

Filmin, Don DeLillo'nun romanından uyarlandığını söyleyen Ferrari, kitapta kapitalizme ilişkin bir halüsinasyon ve karabasan tasvirinin bulunduğunu; böylelikle kapitalizmin bir çöküş yaşadığını ve paranın realitenin bizzat kendisi olarak sunulduğunu belirtmektedir. Cronenberg'in 1999 yapımı *Varoluş* (eXistenZ) adlı filmine gönderme yapan Ferrari, bu filmde yer alan gökdelenlerin yüzeylerinden yayın yapar hale gelen televizyon ekranları ile bilgisayarların bir “teknolojik tiranlık oluşturduğunu; insanın da böyle bir teknoloji ve makine dünyası ile ölümcül bir evlilik kurmasının onun ayaklarını yerden kestiğini” düşünmektedir. “Hız ve gelecek olgusunun şimdiyi esir alıp insanları intihara sürüklediğini” belirten Ferrari; “yersiz-yurtsuzlaşma, hakikatin parçalanması, içkinliğin yok oluşu, nesnelere varlıklarından soyutlanması, artan fiziksel parçalanmalarla birlikte insani alanın yaratıklaşmasının” Cronenberg için bir anlam ifade edip etmediği sorusuna Ferrari, buna hem evet hem de hayır cevabını vermektedir. Ferrari, romanın DeLillo'nun romanının temel meselesinin filme alınması gerektiğini savunmakta; burada bazı problemlerin olduğunu düşünmektedir (Ek 28P)

Ferrari, romandan uyarlanan filmde, düşüncenin adapte edildiğini belirtmektedir. Eleştirmene göre siber-sermayeden oluşan evren (kitapta Batı medeniyetine karşı tehlike arz eder biçimde sunulmaktadır) gerçek olamamakla birlikte bu dünyada gerçekte konuşan da insan değil paradır. Ayrıca bu dünyanın her hangi bir referansı olmadığı gibi konuşmaların da deşifre edilemediği görülmektedir. Filmde jest, mimik, düşünce tarzı ve spekülasyon davranışlarıyla peygamberleştiği iddia edilen ana karakter Eric Parker ise kör ve kibirli biçimde DNA'ları okuma heveslisi biri olarak tasvir edilmektedir. Ferrari'ye göre kitapta daha zengin referanslarla (ekranlar, dijital aygıtlar vs.) tanıtılan bu atmosfer filmdeki limuzin ekranından yansıyan görüntülere bakıldığında kesintiye uğramış gözükmektedir. Cronenberg dekoratif nesnelere daha

çok yer vermek yerine daha azla yetinmeyi tercih etmiş; sözsel ifadelere daha çok yer verir şekilde bulunmuştur (Ek 29P).

DeLillo'nun romanı ile karşılaştırmalarına devam eden Ferrari, romandaki Eric karakterinin iki boyutlu olarak kendi ağırlığını yeni yeni keşfeder halde sunulduğunu belirtirken, romanda gelişmelerin sözsel olarak gerçekleştiğini filmin avantajının ise konuyu ete kemiğe büründürerek ve güçlü bir imge oluşturmak noktasında ortaya çıktığını savunmaktadır (Ek 30P, 31P).

Ferrari, Scorsese'nin, Leonardo DiCaprio'yu Amerikan nevrozunun bir kurbanı olarak temsil etmesine benzer biçimde Cronenberg'in de başkarakterini Amerikan kapitalizmi altında kendini öldüren saplantılı bir şizofren olarak resmettiği görüşündedir. Fikirsiz soyutluğu kapitalist gerçeklikle ilişkilendiren Ferrari, ölümü, "geleceğin yaşanan anı teslim alması" olarak görmekte dahası insan olmanın ölümü çağrıştırdığını, görsel ve müzikal şiirselliğin gerçek üstü bir intihar olarak resmedildiğini düşünmekte; filmi deneysel bir çalışmanın ürünü olarak görmektedir (Ek 30P, 31P).

"Sözcüklerin Görüntüsü"

Oğuzhan Ersümer (Altyazı)

Oğuzhan Ersümer imzalı eleştiride ilk gündeme alınan husus bir uyarılma olan filmin romanla ilişkisi ve romanın film diline aktarımı ile ilgili yaşadığı sorunlardır. Ersümer, romanı okuduğunu bu sebeple kitabın film ile olan ilişkisini kurabildiğini belirtmektedir. Ersümer, Cronenberg'in uyarlamacı başarısının ardında Stephen King, Patrick McGrath ve J. G. Ballard gibi yazarlardan yaptığı uyarılma tecrübesinin etkisini görmektedir.

Cronenberg'in filmde "kapitalizmin analizi veya eleştirisinden" çok korku sinemasının bir unsuru olarak filmin "ölüme odaklandığını" savunan Ersümer, filmde "politik ve sosyal içerimlerden çok, ölüm gibi, insanın ilksel korkularına seslendiği için" yönetmenin kapitalizmi önemsemediğini düşünmektedir.

Ersümer'in diğer taraftan Cronenberg'in "insanlar gibi hastalık yayan virüslerin de Tanrı tarafından yaratıldığını; bu sebeple onların da belli bir amaca hizmet ettiği"

yönündeki düşüncesini aktardığı görülmektedir. Ersümer, Eric Packer'ın “ekonomik ve politik bir virüs” tarafından ele geçirilmesinde yönetmenin evreni bir “kaos” insanı da bu düzen ve kaos sarkacı arasında gidip gelen “entropik bir varlık” olarak yorumladığını düşünmektedir. Bu durumda Ersümer, Cronenberg'in aslında kapitalizmi değil sadece ölüm gibi bir duyguyu göstermeye çalıştığını savunmaktadır (Ek 16A).

Cronenberg sinemasının “parçalanma, yaşlanma, bölünme, ölüm ve hayatın anlamı” gibi temalar üzerinden ilerleyen bir sinema anlatısı oluşturduğunu savunan Ersümer, “Varoluşun olanakları” üzerinde (her şey mümkün) duran bu anlatıyı *No Maps for These Territories* (2000), *İkinci Kattan Şarkılar* (Sånger från andra våningen, 2000) gibi filmler ve “post-modern flaneur” düşüncesi üzerinden okumaya çalıştığı görülmektedir.

Ersümer, *Yaratık* (Alien, 1979)'daki H. G. Giger'in yarattığı misali Eric Packer'ı kapitalizmin vahşi ve acımasız yüzünün yaratıksı bir yansıması olarak da görmektedir. Ersümer, kütüphane sahnesinde eşi Elise Shifrin'e yaklaşımının avına yaklaşan bir avcı gibi oluşunu buna kanıt gösterdiği gibi Cronenberg karakterlerinin gerçeklik algılarının bozuk oluşunu bu yaratıksılığın bir uzantısı olarak görmektedir. Eleştirmen, filmin son sahnesine kadar seyircinin bir türlü filmle özdeşleşme ya da diyalog kuramamış olmasını da ana kahraman Eric'in yaratıksılığını yaratan kravat, ceket, limuzin ve servet gibi zırhların ağırlığında görmektedir.

Bu bozuk görüş “yarı-solipsistik bir imgelem” olarak tarif edilmektedir. Final sahnesinde yer alan Benno Levin ve Eric Packer yüzleşmesi tüm kalıp, zırh, üst ve yan anlamdan arınmış en doğal sahne olduğundan ötürü yazar tarafından en içine girilesi sahne olarak kabul edilmektedir.

Ersümer, Cronenberg'in filminin aşırı diyalog içermesinden ötürü sinemanın görsel dilinin önüne geçen bir anlatı oluşturduğunu ve bu sebeple de eleştiri aldığını belirtmektedir. Cronenberg'in bir röportajına da atıfta bulunan Ersümer, “diyalogların tınısının” esasen yönetmen için sinemanın kendisi demek olduğunu ve bu düşünceye kendisinin de katıldığını belirtmektedir. Ersümer'e göre sinema “bir şey değil her şey olabilir”, bu bakımdan ona göre “sözcükler art arda ya da üst üste dizildiğine görsel bir boyut (gestalt)” kazanabilmektedir. Eleştirmen, Cronenberg'in izleyiciye diyalog

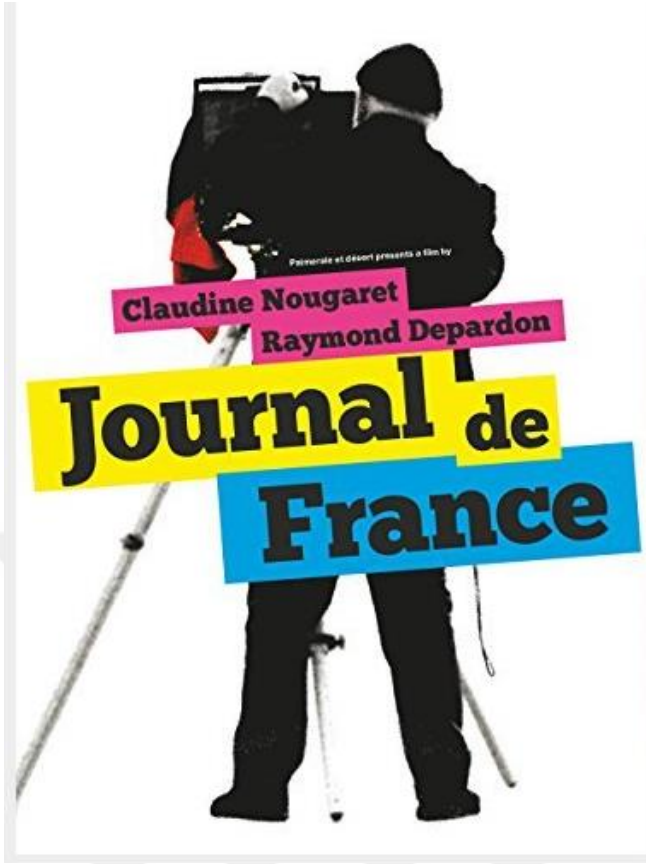
sarhoşluğu yaşattığını düşündüğü bu filminin haklı duruşunu kanıtlamak için *Çarpışma* (Crash, 1996), *Şiddetin Tarihçesi* (A History of Violence, 2005), *Şark Vaatleri* (Eastern Promises, 2007), *Geleceğin Cinayetleri* (Crimes of Future, 1970), *Müthiş Yemek* (Naked Lunch, 1991), *Glengarry Glen Ross* (1992), *Miller Kavşağı* (Miller's Crossing, 1990) adlı filmlerden de örnekler göstermektedir.

Ferrari'nin *Cosmopolis*'i Amerikan kapitalizmin dünyaya yaydığı “nevrotik bir yaşamın inşası” olarak yorumladığı görülmektedir. Amerikan kapitalizmi Ferrari'ye göre teknolojiyi insanın önüne koymuş ve yaşamın kendisi haline getirmiştir. İnsan ve nesnelerin kendi varlıklarından soyutlanmaları; ancak birer kurgu unsuru olabilecek kadar gerçek olmaları ve bu sebeple kendi sonlarını hazırlamaları pek de şaşırtıcı olmayan bir gelişmedir. İnsanı esir alan şey Ferrari'ye göre teknolojinin hedeflediği “gelecek ve hız” kontrolüne yönelik “iktidar savaşlarıdır.” Bu anlamda Amerikan ulusötesi yayılmacılığı eleştiri konusu yapılmıştır denebilir.

Modern hayata ilişkin olgular olarak kabul edilen “yersiz-yurtsuzlaşma, hakikatin parçalanması, içkinliğin yok oluşu, nesnelerin varlıklarından soyutlanması, artan fiziksel parçalanmalarla birlikte insani alanın yaratıklaşması”nın Cronenberg için bir anlam ifade edip etmediği sorusuna Ferrari'nin hem evet hem de hayır cevabını vermesi filmin kitabın sunduğu zengin göndermeleri vermekte yetersiz oluşu ile ilişkilendirmesi nedeniyledir. Ferrari'ye göre siber-dünya ya da siber-sermaye kitapda daha dekoratif detaylarla kurgulanmışken, sinema bunu bir limuzinin içine, diyaloglara hapsedmiştir.

Cosmopolis filmine bakan Ersümer'e göre ise kapitalizmden yola çıkıldığında evrendeki ilişkiler, kaos, gerilim, yaratıksılık, bencillik ve ölüm gibi temalarla ilişkili hale gelmektedir. Ersümer filmi post-modern yaşam kalıpları üzerinden okuduğundan parçalanmış insan, politik ve ekonomik virüsler, yaşam aşkın biçimde ölümü düşünmek, sürekli kurgu hali gibi durumlara işaret etmektedir. Filmin görüntünün dilinden çok diyalogun diliyle öne çıkması eleştirmene göre her ne kadar izleyici ile film arasında bir iletişim zorluğu oluştursa da eleştirmen “sözcüklerin de bir görüntüsü” olduğunu düşünmektedir. Ersümer'in sözcüklerin görsel boyutta bir anlam ifade ettiğine dair savunusu onun sinemanın klasik anlatı yapısına karşı geliştirdiği alternatif bir yaklaşımı göstermektedir.

4.5.7 Fransa Günlüğü / Journal de France



Fotoğraf: www.imdb.com

Filmin Özeti:

“Depardon Fransa’yı fotoğraflarken, ortağı Nougaret kimsenin görmediği karelerini yeniden keşfediyor. Efsanevi belgeselci ve fotoğrafçı Raymond Depardon, altı yılını geniş format fotoğraf makinesiyle doğduğu ülkeyi fotoğraflayarak geçirmiş ve yıllardan beri birlikte çalıştığı Claudine Nougaret ile birlikte alışılmışın dışında bir seyahat güncesi hazırlamış. Yolculuk, Depardon’un muhabirlik yaptığı zaman, mekân ve kişilere -Çad, Venedik, Cannes, Bokassa, Jean-Luc Godard- uzanırken benzersiz bir Fransa portresi çiziyor; inanılmaz bir kariyerin ve sanat fotoğrafçılığının etkileyici bir özetini de sunuyor (İKSV, 2016)”

Fransa Günlüğü’nün Künyesi:

Yönetmen: Raymond Depardon, Claudine Nougaret

Senaryo: -

Oyuncular: Raymond Depardon, Claudine Nougaret, Henry Chapier

Yapımcı Ülkeler: Fransa

Dil: Fransızca

Gösterim Tarihi: 13 Haziran 2012 (Fransa)

Bütçe: -

Süre: 100 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=HL0Zl9u5D50>

“Yeni Bir Lumiere”

Pierre Eisenreich (Positif)

Eisenreich'in *Journal de France* adlı filmi gündeme getirmesinin temel nedeni Nougaret ve Depardon'un Fransa'nın görsel hafızasını Becket estetiği ile inşa etmiş olmaları; Fransa'nın kültürel hafızasını kamera ile izlemeleridir: “Biafra (1968) adlı belgeselden tanıdık karelerin paylaşıldığı filmde paralı Frankofon askerleri yaşamın bereketi üzerine konuşurken bulduğumuz gibi, aralarındaki başkaldırlara, yerliler tarafından vurulmalarına ve her şeye rağmen hizmetlerine devam etmelerine de tanık oluruz. Filmin yönetmenlerinin fotoğrafla yaptıkları bu yolculuk Becket estetiği ile Conrad hanedanlığına özgü politik bir zenginlik içerdiğinden gündeme alınmıştır” (Ek 32P).

Belgeselin, seyahat notları, fotoğrafçılık ve sinema gibi üç sanat dalını “zanaatçılık” ortak paydasında birleştirdiğini savunan Eisenreich, yönetmenin çalışmalarının “yeni tekniklerle uyuşma göstermediğini”, “politik ve ekonomik durumlardan azade şekilde zamanın nabzını tutmaya çalışan” bir film çalışması olarak gördüğünü belirtmektedir. Nougaret ve Depardon'nun, Afrikalı göçmenler, seçimler ve yargılamalarla dolu bir tarihin izini bunlardan arta kalan somut mirasta aradığını belirten Eisenreich zamanın sübjektifliğinin de bu aktarımlarda rol oynadığını düşünmektedir (Ek 33P).

Belli dönemler arasında bir yolculuğu anlatan bu çalışma Eisenreich'a göre hem “kendilerinden uzak” hem de güncel bir konuya ışık tutar halde bulunurken; kiminde haberlerin açıklayıcısı kiminde de *Donner la parole* (2008) gibi unutulmuş bir filmi hatırlatma çabası içinde görülmektedir. *Tchad 3* (1976) adlı filmde François Claustre

adlı karakteri merceğe alan Eisenreich, Çad'ın Tibesti bölgesinde rehin alınan; kuzey ile güney arasında kargaşaya neden olmuş bir etnoloğun geçmiş ile bugün arasındaki bağı ortadan kaldıran zamansızlığını; bunun da ardında Tibesti'nin "Batı medeniyeti" bağlamında ele alınmayışını görmektedir. Eisenreich'e göre François Claustre, filmde "engin bir coğrafya ve belirsiz bir zamanda" varlık göstermektedir (Ek 34P).

Filme baktığında tarihe kalan şeyin bir "tutkudan ibaret" olduğunu söyleyen Eisenreich, "siyah ve beyaz güzelliğin çöldeki uyumunu, toprağa, hayvana ve kumlara dair sonsuz güzelliğin" Fransız renkliliğinin birer parçası olduğunu belirtmektedir. Depardon'un doğal güzellikleri vermek yerine doğanın duygusal zenginliğini anlama çabasında olduğunu Eisenreich tarafından altı çizilmektedir (Ek 34P).

Eisenreich, filmin, Fransız yol filmleri arasında "toplumun tüm katmanlarına ulaşmayı politika olarak belirleyen medya ve enformasyon kanallarının" dolduramadığı çatlakları doldurması sebebiyle yeni bir tarz ortaya koyduğunu düşünmektedir (Ek 35P).

Başkaldırı ve katılıma ilişkin olaylara ışık tuttuğunu düşündüğü Depardon'un tüm kıtalarda "yorulmaksızın" olaylara "melankoliye teslim olmadan olgunlukla" tanıklık edişini ise önemle vurgulamaktadır. Yönetmenin çekiciliğinin el değmemiş güzellikte oluşunun "ışığı yakalama kaygısı" ile "kendini doğrulamak için geri dönmeyi göze alabilir azminden" doğduğunu düşünen Eisenreich, özellikle kuaför sahnesine dikkatleri çekmektedir (Ek 35P).

Bu sahnede Depardon'un saçlarını kazıtarak çocukluğuna geri döndüğünü; böyle bir metaforun "yarım yüzyıldır devam eden fiziksel deformasyona dikkat çekmek" için varlık gösterdiğini düşünmektedir. Depardon'un, Valery Giscard d'Estaing döneminin sansür uygulamalarına karşı kazandığı başarıyı da hatırlatan eleştirmen bugünün İnternet çağında da aynı şekilde yönetmenin bizi "nezakate" ve "şeffaflığa" davet ettiğinin altını çizmektedir (Ek 35P).

“Gözün Günlüğü”

Serdar Kökçeoğlu (Altyazı)

Yazısının başında günümüzün en aktif tartışmalarından “sanat fotoğrafçılığı ile cep fotoğrafçılığı arasındaki çatışmayı” gündeme getiren Kökçeoğlu “cep fotoğrafçılığı ve Instagram’ın efekt pornosu”nun itibar kazandığı günümüzün dijital çağına işaret ederken teknolojinin “demokratikleştirici” etkisi ile “sanatı (daha doğrusu emeği) öldürücü” etkisi arasındaki çelişkiye de gönderme yapmaktadır.

Doğallık düşkünü ve haber kurdu bir belgeselci olduğu iddia edilen *Fransa Günlüğü*’nün yönetmeni Raymond Depardon, 1980’li yıllarda gittiği New York’ta çektiği görüntülerde “insanların izleniyormuş hissi”ni bulduğundan ötürü bu çekimlerini rafa kaldırdığını belirten Kökçeoğlu, yönetmenin 2006 yılından beri aletleriyle dolu minibüsüyle Fransa’yı karış karış gezdiğini ve derin Fransa’nın “ruhunu belgelemeye” çalıştığını ifade etmektedir. Eleştirmene göre yönetmen “ânın sindiği ruh parçasını” belgelerken foto-muhabiri ile sanat fotoğrafçısı arasındaki ayrımı da muğlaklaştırmaktadır.

Eleştirmen, cebinde dijital fotoğraf makinesi taşıyıp da anında görüntü kaydedenleri değil, bir emek sonucu ikonik fotoğraf makinesinin başında bekleyenleri sanatçı olarak gördüğünü dile getirmektedir. Kökçeoğlu’na göre onları sanatçı yapan şey “Emek sineması gibi kentsel dönüşümün kurbanları ile yangın yerine dönen yerleri” çekmenin bir “yangın anını çekmeye çalışan cep-fotoğrafçılığında” çok başka bir şey olmasıdır (Ek 17A).

Eleştirmen, her önüne geleni çekmeyi ve düzensizliği maharet sayan zamanımızın sanat anlayışını eleştiri konusu haline getirdiği gibi kayda alma eyleminin belli bir sistematığe dayanması ve bunun ciddi bir iş olduğunu da düşünmektedir (Ek 18A).

Fransa Günlüğü’nde Depardon’un başlattığı belgeselcilik geleneğini her türlü zahmete girme ve zanaat ile eş anlamda gören Eisenreich, yönetmenin başarısını tarihsel dönemleri tasvirinde “duygulara, kişisel (sübjektif) bakış açılarına” yer vermesinde ve siyasetten arınmış bir yaklaşımda görmektedir. Depardon’un farklılığının doğanın fiziksel zenginliği ile yetinmeyip duygusal zenginliğini de yakalamış olmasından ileri geldiğini savunan Eisenreich, Depardon’un bugün de

ilgiyle izlenmesinin ana nedeni olarak onun tarih ile bugün arasında “zamansızlık” aracılığıyla kurduğu bağı görmektedir. Yönetmenin belli bir politik bağlam seçmeyi tercih etmeyişi, her zaman ve her yerde kendisinden birşeyler bulunabilir olmasını sağlamakta; bu da anlatısının ulusal anlatı kalıplarının ötesine geçmesine neden olmaktadır denebilir.

Eisenreich’in yönetmenin emeğe dayalı çalışmalarını önemseydiği görülmekte; dijital dünyanın bu anlamda yarattığı tahribatı hatırlatmaktadır. Günümüz teknolojilerinin ardında iktidar namına belli ekonomik ve politik hedeflerin olduğunu düşünen Eisenreich, bu sebeple insani olan alana dair bir söylemin gelişemediğini savunmaktadır. Depardon’un kamerası Eisenreich’e göre enformasyon toplumunun ıskaldığı bir şeyi yakalamaya çalışıyordur: ruh ve duygu.

Fransa Günlüğü filmini masaya yatıran Kökçeoğlu’nun eleştirisini oturttuğu temel zemin ise geçmişin emeğe dayalı sanatsal üretim biçimi ile günümüzün teknolojiyle güdümlü sıradan; yüzeysel kayıt altına alma kolaycılığı arasındaki çatışmadır. Kökçeoğlu, günümüz sanatının bir teknoloji fetişizmi yaşadığını düşünmekte; gözetleme yerine belgelemeyi tercih eder bir sanat aktivitesini önemseydiğini belirtmektedir.

4.5.8 Geçmiş / Le Passé



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“4 yıllık ayrılıktan sonra, karısı Marie'nin çağırması üzerine Ahmad Tahran'dan Paris'e geri döner, geliş amacı boşanma davasıyla ilgili belgeleri tamamlamaktır. Kısa süreliğine yaptığı bu ziyaret esnasında eski eşi Marie'nin kızı Lucie'yle son derece sancılı ilişkisinin farkına varır. Bu duruma el koyarak düzeltmek için çaba harcamaya karar veren Ahmad'in uğraşları, eski ve kuytuda kalmış bir sırrın ortaya çıkmasıyla sonuçlanacaktır (Beyazperde, 2016).”

Geçmiş'in Künyesi:

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Bérénice Bejo, Tahar Rahim, Ali Mosaffa

Yapımcı Ülkeler: Fransa

Dil: Fransızca | Farsça

Gösterim Tarihi: 31 Ocak 2014 (Türkiye)

Bütçe: \$11.000.000 (tahmini)

Süre: 130 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=oXbzvpl5fnM>

“Şüphe Devam Ediyor”

Jean-Dominique Nuttens (Positif)

Nader ve Simin’in kızları Termeh’in hâkimle konuştuğu sahneye değinen Nuttens, hâkimin kıza kiminle yaşamak istediğini sorduğunda kızın ağlayarak hangi hayati seçeceğini söylememesi üzerine hâkimin aileyi dışarı çıkarttığını ve “camın ardından içeriye bakan kameranın” kızın hâkime ne söylediğini anlamamıza aracılık etmediğini vurgulamaktadır. Nuttens, konusunun ilk defa İran dışında, Fransız karakterler arasında “girift ve pek de kolay anlaşılmayan bir anlatı” çerçevesinde geçmesine rağmen Farhadi sinemasını evrensel bir sinema örneği olarak görmektedir (Ek 36P).

Farhadi sinemasının karmaşık anlatı yapısına odaklanan Nuttens, yönetmenin hayali hikâyeler ve kurgusal karakterle usta bir anlatı yarattığı kanısındadır. Nuttens’e göre Farhadi’nin filmlerini çekici kılan izleyici ile karakterler arasındaki düzensiz salınımlardır. Nuttens böyle bir anlatının büyük engel ya da takıntılar yaratarak ilişkilerdeki sorunlu taraflara tercüman olduğunu düşünürken diğer yandan sessizliklerin, söylenmeyenlerin varlığını da insani ilişkilerde belli bir deformasyonu deşifre etmeye aracı görmektedir. Çocuk karakterlerin de Farhadi sinemasında belli temel bir rol üstlendiğini belirten Nuttens, ilişkilerde yıpranan ve daha çok kurban edilen tarafın çocuklar olduğunu gibi ebeveynler arası süre giden entrikanın aydınlığa çıkmasında aracı rolü de çocukların üstlendiklerini belirtmektedir (Ek 37P).

Nuttens, Farhadi sinemasının öne çıkan bir diğer özelliğinin ise “ironi” ve “merhamet” araçlarını kullanan bir sinema olduğunu belirtmektedir. Ne tematik ne de bir tez sineması olmaktan kaçındığını belirtilen Farhadi’nin filmi bir atlıkarınca sahnesine benzeten Nuttens, oyuncuların kendi yüklerini azaltır ve yaşamı daha

çekilir kılma yoluna başvurduklarını belirtmektedir. Ayrıca filmde geçen karakterlerin kendi suçluluklarından kurtulmak için verdikleri mücadele, başkaları hakkındaki bilinçsiz tutumları ve yardım anında yanlarında hiç kimseyi bulamaz durumları da Nuttens'in gözüne çarpan detaylar arasındadır (Ek 38P).

Nuttens, *Bir Ayrılık*'ta yönetmenin daha hareketli bir kamera kullanmasına karşın bu filmde daha sabit planlar üzerinde durduğunu, sahnelerin karakter merkezli kurgulandığını, kullanılan mekânların "alternatif yollar arama" ya da "geçmişin izlerini silme" gibi metaforlar içerdiğini belirtmektedir. Filmde son sahneye kadar müziğin az kullanılmasına dikkat çeken Nuttens, diğer yandan entrika içeren düzene dair bazı nesnelere güçlü semboller içerdiğini düşünmektedir. Bunlar arasında en yoğun duygu barındıran sahnelerden RER tren hattında meydana gelen sesler, bir motosikletin kaderin adaletine dair bir şeyler söylemesi ve bir antikacıdan alınan ahizenin Marie ve Samir'in ilişkisinin gidişatına dair işaretler içermesi Nuttens tarafından örnek olarak sunulmaktadır. Ahize'yi Marie'nin evinde Samir'in takmasını ilişkinin uzun ve sıkı varlığına bir işaret olarak gören Nuttens, sembollerin metaforik göndermelerini *Üç Renk: Mavi* filmi benzeşimler üzerinden aktarmaktadır (Ek 39P).

Özellikle *Üç Renk: Kırmızı* filmi ile *Geçmiş*'i ilişkilendiren Nuttens, Kieslowksi sineması ile Farhadi sinemasını karşılaştırmakta; iki yönetimde de odak noktanın ahlaki ikilem, iletişim sorunları (giden ya da gitmeyen mailler, kişisel takıntılar, insanları ayıran cam ve mükemmel bir iletişim aracı olarak telefon gibi objelere özel bir rol atfedilmesi; *Geçmiş*'te ise cam ayrılığa, telefon da iletişimsizliğe tercüman oluyor) gibi konulardan oluştuğunu düşünmektedir. Her iki yönetmenin kullandıkları argümanlarla izleyiciye onları "kolaycılığa ve hazır yargıya" itecek nitelikte bir sunum yapmadığı düşüncesinde olan Nuttens, filmlerinde Kieslowski'nin izleyiciyi bir satranç tahtasına oturan taraf olarak gördüğünü ve sayısız alternatif oyun biçimi üzerinde izleyiciyi düşünmeye davet ettiğini savunmaktadır. Bu bakımdan İranlı yönetmenin, filmlerinde yargılamak yerine ucu açık biçimde izleyiciyi düşünmeye; şüphe duymaya davet ettiğinin altını çizmektedir (Ek 40P, 41P).

“Camın Arkasından”

Evrin Kaya (Altyazı)

Kaya, *Geçmiş* ile *Bir Ayrılık* filmleri arasındaki farka odaklanmak yerine yönetmenin tüm filmografisi ölçeğinde *Geçmiş*'e bakmayı tavsiye etmektedir. Eleştirmen, bu film ile yönetmenin diğer filmlerinde, benzerliklerden çok farklılıkların var olduğunu düşünmektedir (Ek 19A).

Bir Ayrılıkta Nadir ve Simin'in ayrılıkla neticelenecek hikâyesine odaklanan *Kaya*, kâğıt üzerinde erkek karakter Nadir'in haklı bulunmasına karşın kadın karakter olarak Simin'in daha güçlü olduğunu vurgulamaktadır. Farhadi'nin kullandığı sembol, durum ve perspektifi buna delil olarak sunan *Kaya*, İran toplumunun ataerkil özellikte olduğunu bu sebeple de erkeklerin kadınlar karşısında hep “daha avantajlı” sayıldıkları düşüncesinin altını çizmektedir (Ek 20A).

Eleştirmenin film bağlamında dikkat çektiği hususlardan bir diğeri de İran İslam Devrimi'nin “sekülerlik ve refah” ile “fundamentalizm ve yoksulluk” arasındaki dengeyi koruyamamış olmasıdır. Foucault'nun da süreci yanlış yorumladığını savunan *Kaya*, Türkiye'de de Ak Parti üzerinden benzer bir okuma gerçekleştirildiğini; AKP'nin sol eğilim içinde olduğu yanılığının oluştuğunu belirtmektedir. *Kaya*'ya göre, Farhadi *Bir Ayrılık* dâhil tüm filmlerinde gündelik ilişkiler üzerinden kadının sömürülüşünü ve toplumsal sınıflaşmanın sekülerlik, refah, fundamentalizm ve yoksulluk arasındaki dengeleri alt üst edişini konu edinmektedir (Ek 21A, 22A).

Kaya, Farhadi sinemasının kadınlara özel bir yer ayırdığı düşüncesindedir. *Çarşamba Ateşi*, *Elly Hakkında*, *Shahr-e Ziba* gibi tüm filmlerinde kadının maruz kaldığı görünür-görünmez engellerle karşılaştığını belirten eleştirmen, bu durumların kadını silikleştirmek yerine onları daha da güçlendirdiği kanısındadır (Ek 23A).

Eleştirmen'e göre *Geçmiş* “tiyatrodan, İbsen ve Strindberg'den” beslense de “Fransa ve Fransızcaya taşınsa” dahası hikâye “göçmenlerle dolu” olsa da film, İran'ın içinde bulunduğu sınıfsal-toplumsal çatışmanın birer yansıması gibi kabul edilmektedir. Filmlerdeki karakterlerin “İranlı değil de Batı Avrupalı olsalar” dahi Farhadi sinemasının belli kalıpları olduğundan durumun yönetmen için değişmeyeceğini

düşünen Kaya, Farhadi için değişenin sadece “estetik” olacağını; konunun ise değişmeyeceğini savunmaktadır.

Farhadi'nin *Geçmiş*'te bir taraftan evrensel bir konuyu gündeme taşısa da diğer taraftan ana karakterin İranlı oluşları ve İran'ın olumsuz şekilde temsil edilmeyişi Kaya'ya göre bir “süreksizlik” örneğidir. *Çarşamba Ateşleri*, *Shahr-e Ziba* ve *Bir Ayrılık*'ta toplumsal-sınıfsal kodların ikinci planda kaldığını savunan Kaya, bu durumun Farhadi gibi evrensel mesaj kaygısı güden filmlerin yönetmeni için oldukça “şaşırtıcı” bir gelişme olduğunu düşünmektedir. Bunda Kaya, karakterlerin temsilîyet yüklerinin hafifleyerek ayrıntılara odaklanmaları ve insanla ilgili kadim gerçeklere ulaşma isteği gibi iki olası neden görmektedir (Ek 24A).

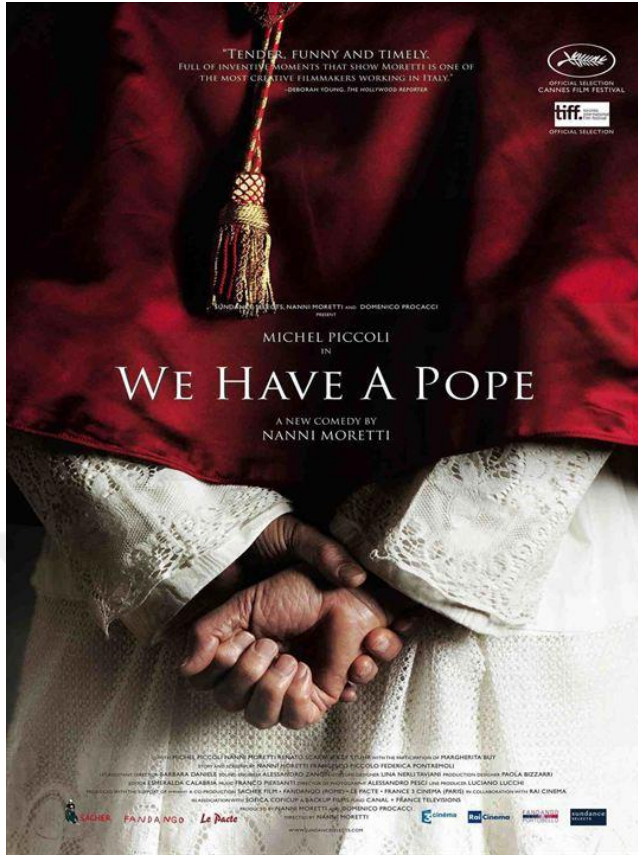
Kaya, tüm tartışmalarla birlikte Farhadi sinemasını tekrar karşısında imkânlar sunan bir “arayış sineması” olarak okumanın mümkün olduğunu vurgulamaktadır (Ek 25A).

Geçmiş'e bakan Nuttens, İran sinemasının evrensel bir sinema olmasında kullandığı başlıca argümanlar olarak ironi, merhamet, çocukluk, iletişimsizlik, zaman ve arayış gibi unsurları bulmaktadır. Bu unsurların işlenişi yaratılan dil bakımından bir Avrupalı yönetmen olan Kieslowksi sinemasının diliyle de benzer bulunmuştur. Nuttens'e göre İran sinemasının ulus-aşkın karakterlerden oluşması hikayelerin lokal olsalar bile milliyete dair değil insana dair metaforik anlamlar içermesindedir.

Geçmiş'e bakan Kaya'nın ise İran sinemasına dinsel iktidar, kadın sömürüsü, sözde sol muhalefet, fundamentalizm, ataerkillik ve güncel politika türünden kavram ve gelişmeler üzerinden açıklama getirdiği görülmektedir.

Kaya'nın İran sinemasının evrensel kodlar içerdiğini düşündüğü görülse de Nuttens'den farklı düşündüğü nokta Fransa gibi Avrupalı bir ülkede film yapan İranlı bir yönetmenin kendi ülkesinin sınıfsal-toplumsal çatışmasından uzak kalamayacağıdır. Kaya'ya göre Farhadi de kendi ülkesindeki tartışmayı bir Avrupa ülkesinde de devam ettirmektedir. Farhadi sinemasını ulusötesi yapan şey kendi ülkesinde yaşadığı tartışmayı ülkesinin dışına taşıması ve onu evrensel nitelikte sembollerle işlemesidir.

4.5.9 Habemus Papam



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Latince'de "Yeni bir Papa'mız var" anlamına gelen Habemus Papam adındaki film, yeni atanan Papa ve terapisti arasındaki ilişkiye odaklanıyor. Önceki filmi *Il caimano*'da Silvio Berlusconi ile ilgili kurmaca bir konuyu ele alan Nanni Moretti, şimdi de kamerasını Papa'ya çeviriyor. Son Papa ölünce, kardinaler meclisi Roma'da toplanır ve oylama sonucu yeni Papa'yı seçerler. Fakat Papa, kendini görevine hazır hissetmemektedir ve seçim sonucunu halka açıklaması gereken seremoniyi gerçekleştirmeden kaçır. Kendisi için bir terapist getirilir (Nanni Moretti) ve Papa'nın rahatlayıp kendini açıklaması beklenir fakat Papa hiçbir şekilde razı gelmez ve en sonunda kiliseden de kaçır, sonunda normal bir insan gibi kalabalıkların arasına karışmıştır işte... (Beyazperde, 2016).”

Habemus Papam'ın Künyesi

Yönetmen: Nanni Moretti

Senaryo: Nanni Moretti, Francesco Piccolo

Oyuncular: Michel Piccoli, Nanni Moretti, Jerzy Stuhr

Yapımcı Ülkeler: İtalya | Fransa

Dil: Almanca | Latince | İngilizce | İtalyanca | Lehçe | Fransızca | İspanyolca

Gösterim Tarihi: 15 Nisan 2011 (İtalya)

Bütçe: €9.000.000 (tahmini)

Süre: 102 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=8VqNoLzZRkI>

“Michele Apicella Vatikan’da”

Jean A. Gili (Positif)

La Repubblica’dan Natali Aspesi’nin filmin İtalya’da gösterime girişinden sonra önemli bulunan düşüncelerine yer veren Gili, Aspesi’nin filmi laik ve biraz da ateist bulduğunu, inananlara saygı beslediğini fakat diğer yandan ironik ve zarif biçimde dinsel filmlerden daha çok iman konusuna değindiğini belirtmektedir. Filmin, zekice ve olabildiğince özgürce kurgulandığını düşünen Aspesi, filmin önceden bir tezinin olmadığı ve izleyicilere “Vatikan’daki hiyerarşiyi kolayca anlayabilecekleri bir rahatlık vaatmediğini” sözlerine eklemektedir. Gili ise yönetmenin bir diğer filmi olan *Le Caiman*’ın Cannes’da beklenen ilgiyi bulamadığını hatırlatmaktadır (Ek 42P).

Filmin sonunda Melville’in Papalık görevine geri dönse filmin *Roma Tatili* gibi bir filme dönüşebileceğini savunan Gili, Papa Melville karakteri ile yönetmen hakkında bir bağ kurmakta ve kendisinden beklenen görevi yerine getirmediğinden bahsetmekte; Melville’in kaçarak sıradan anonim bir insana dönüşerek rehber edinmek isteğinin ve kendisinin Papalık için ideal bir karakter olmadığının altını çizmektedir. Tüm bunlar olup bitirken Gili, konuyu Papa Melville’in çocukluğu ile ilişkilendirmekte; dahası yüklü sorumlulukların insanın arzu ve beklentilerine ket vurduğunu düşünmektedir (Ek 43P).

Moretti ve senaristinin, Papalığa seçilen fakat bir türlü bu göreve gelmek istemeyen bir kişi üzerinden tasarladıkları hikâyede Gili, Merville’in bu şekilde belli bir

hiyerarşi içinde renksiz ve bir hiç olmaktansa başkaları gibi armoni (çok sesli-renkli) içinde bir yaşam sürmek istediğini düşünmektedir (Ek 44P).

Morettinin kurgusunun hayali olduğunu belirten Gili, Papalık ve Hristiyanlık kurumuna dair hakaret içeren bir yaklaşımın (örneğin rahiplerin kart ve voleybol oynaması) filmde yer almadığını; aksine bunun Melville'in yaşadığı travmanın ardındaki gençlik döneminde aldığı kararların bir sonucu olduğunu ve aslında Melville'in rahip olmak istemeyişinin yaşamı üzerine etkisini filmin temel yaklaşım olarak benimsediğini belirtmektedir. Böyle bir kurgunun Moretti'nin kültürel geçmişi ile ilişkili olduğunu da düşünen Gili, Moretti'nin yürüttüğü psikanalitik faaliyetin sadece dışarıdaki hayata değil içerideki (Papalık yerleşkesi) "rahat muhafazakâr" kalıplar içinde yaşanan "sınırlandırmalar" üzerine de bir şeyler söylediğini düşünmektedir. Gili'ye göre Moretti'nin sanatını ilgi çekici kılan şey kutsal bir hayatın kendi içine kapalı dünyasında bile spor gibi aktivitede örneğin, mükemmellik, tartışma, saflık ve rekabet gibi insani duyguların barınmasıdır (Ek 45P, 46P).

"Bay Moretti Sizin Vatikan'da Ne İşiniz Var?"

Eren Odabaşı (Altyazı)

Odabaşı, *Habemus Papam*'ı bildik eleştirilerin aksine iki koldan; hem hafif hem de sert şekilde "Papalık kurumu" ve "Hristiyanlık ideolojisi" üzerinden eleştiriye açan bir film olarak konumlandırmaktadır. Odabaşı, filmin, kilise bağnazlığını ana karakter Melville'in kişisel tiyatro sevgisi üzerinden eleştirildiğini ve sorumluluk kavramını masaya yatırdığına değinmektedir.

Timsah (Il Caimano, 2006), *Kendi Kendime Yeterim* (Io Sono un Autarchico, 1976), *Kızıl Güvercin* (Palombella Rossa, 1989), *Ecce Bombo* (1978), *Bianca* (1984) filmleriyle Moretti sinemasındaki "birlikte hareket etme, ortak amaç ve eşitlik" fikrini gören Odabaşı, Moretti'nin "herkesin sorumluluk aldığı anda aslında lidere de ihtiyaç olmayacağı" görüşünü akıllara getirmekte; Papalık kurumunun zorlamalarla ayakta duran bir kurum olduğunu; bunu da Melville adlı karakterin "sivilleşme ve

özgürleşme hareketi olarak gördüğü tiyatro sevgisi” üzerinden eleştirdiğini düşünmektedir.

Odabaşı, Papalık kurumunun “dolap, oyalama, yanlış beyan ve oyunlarla” ayakta duran ve günümüzün şeffaflığıyla bağlarını koparmış “beceriksiz” bir kurum olarak resmedildiğini düşündüğü *Habemus Papam*’da yönetmenin “din olgusu ile bir mücadeleye girdiğinin” altını çizmektedir. Odabaşı, Moretti’nin “ölüm, katliam ve şiddetlerle dolu kutsal bir kitabın etrafında toplanan bir din sınıfının psikolojisinin yerinde olamayacağını” belirtir açıklamasına yer vermektedir (Ek 26A).

Filmdeki psikolog karakteriyle yer alan Moretti’nin Papa’ya terapi uygulama esnasında kişisel alana girmek isterken bir engelleme ile karşılaştığını da ayrıca vurgulayan Odabaşı, hafıza, kişilik, çocukluk gibi kişinin öznel alanına girmeye çalışan bir psikoloğun karşılaştığı engellemeyi sabit, değişmez ve katı kuralları olan bir Kilise (ya da din) olgusu üzerinden tartışmaya açması Odabaşı’na göre yönetmenin asıl başarısıdır (Ek 26A).

Gili, Vatikan gibi politik tartışmaların ortasında hassas bir konumu olan bir dini merkezi, yönetmenin mizahi bir noktadan işlediğini düşünmektedir. Gili’ye göre filmi ilgi çekici kılan Papa’nın göreve dönmek istemeyişini ortaya çıkaran çelişkiler ve bu çelişkileri hazırlayan çocukluk dönemine ilişkin yaşanmışlıklardır. Vatikan gibi bir konuyu politika ve din gibi referanslardan bağımsız işlemesi ulusal anlatı kalıplarının dışına çıkmak için bir alternatiflik içermiştir denebilir. Zira Gili’ye göre muhafazakâr ve katı kuralları olan bir dünyaya dair yönetmenin geliştirdiği hayal gücü bu kurumun varlığını oldukça başkalaştırmıştır. Bu durumda anlatıda kurumun politik ve ideolojik varlığı yerine yönetmenin bu kurumu nasıl algıladığı; nasıl gördüğü ve diğer olası ihtimaller üzerinde durması Vatikan’ı reel varlığından aşkın biçimde başkalaştırmıştır denebilir.

Odabaşı’nın *Habemus Papam* hakkındaki görüşleri Gili’nin aksine daha politiktir. Odabaşı’na göre Papalık Kurumu özel hayatın olmadığı, belli oyunların döndüğü bir iktidar kültürüdür. Yönetmenin başarısı iktidar heveslisi böyle kült bir kurumla sivil hayata dair alanların (psikoloji, çocukluk, sivilleşme, özgürleşme, sanat vb.) karşı karşıya getirilmesinde yatmaktadır. Odabaşı bu durumda otorite ile özgürlük

anlamında bir tartışma üzerinden filmi okumuştur denebilir. Nitekim Odabaşı'nın Kilisenin sorgulanamaz, değişmez ve sabit bir kurum olarak varlık gösterdiğini düşünen bir Moretti'ye dikkat çekmesi filmin önemli bir politik söylem içinde olduğuna kanıt teşkil etmektedir.

4.5.10 Havre Limanı / Le Havre



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Eski bir yazar olan, bohem bir hayat tarzına sahip olan Marcel Marx, Fransa'nın liman şehri Le Havre'de yaşamakta, kentte ayakkabı boyacısı olarak mütevazı bir hayat sürüp gitmektedir. Başarılı bir edebiyatçı olma hayallerinden vazgeçerek işi, karısı Arletty ve akşamları demlendiği bar arasında gidip gelen Marcel'in çizdiği bu sade hayat, yasa dışı yollarla kente gelen Afrikalı bir göçmenin hayatına girmesi ile alt üst olur. Eşi Arletty ise bu arada ciddi bir hastalığa yakalanır. Marcel'in kılıçlarını

yeniden kuşanma vakti gelmiştir... Yapımdan önce yönetmenin aklındaki fikir Avrupa'ya gelen Afrikalı bir çocuğun hikâyesiydi. Esas gayesi hikâyeyi İtalya ya da İspanya'da kurmaktı ama uygun bir şehir bulmakta zorlandı. Deniz kıyısından Hollanda'ya kadar şehir şehir gezerken kendisini Fransa'da Le Havre'de buldu. Buradaki atmosfer onu çok etkiledi. Senaryo 2009'da yazıldı, bazı karakterlerin isimleri Fransız film ikonlarına bir saygı duruşu olarak seçildi, örneğin Arletty ve Jacques Becker. Başkarakterin adı ise Karl Marx'a bir gönderme olarak kondu. Filmin bütçesi 3.8 milyon idi, 750 bin euro'luk bir destek ise Fin Film Vakfı'ndan geldi. Yönetmen Le Havre'nin Fransa'nın Memphis Tennessee'si olduğunu, Robert Piazza'nın ise Elvis olduğunu söylüyor. Film Cannes Film Festivali'nde FIPRESCI en iyi film ödülünü aldı. Ayrıca 2011 Münih Uluslararası Film Festivali'nde en iyi uluslararası film ödülünü aldı (Beyazperde, 2016).”

Havre Limanı'nın Künyesi:

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Senaryo: Aki Kaurismäki

Oyuncular: André Wilms, Blondin Miguel, Jean-Pierre Darroussin

Yapımcı Ülkeler: Finlandiya | Fransa

Dil: Fransızca

Gösterim Tarihi: 8 Eylül 2011 (Almanya)

Bütçe: €3.850.000 (tahmini)

Süre: 93 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=BiCmbiyE99c>

“Bir Şehrin Uyumazlığında”

Pascal Binetruy (Positif)

Binetruy, filmin yönetmeni Kaurismäki'nin tezatları (paradox) sever eğiliminden dem vurmaktadır. Buna neden olarak da yönetmenin Cannes Film Festivali'nde filmin “Fransız kültürü ve dili ile kusursuz biçimde yoğrulmuş bir film olduğu halde Kaurismäki'nin Fransa ya da Fransızcaya dair *Le Havre*'ı çekene kadar bir şey bilmediğini söylemesini göstermektedir. Binetruy bu iddiayı öyle sanıyor ki yönetmen kışkırtma olsun diye değil film projesine hizmet etsin diye öne sürmüştür.

Yönetmenin klasiklerinden haberdar Avrupalı sinemaseverlerin Fransa'nın sinema ile yaratılmış bir imaj olduğunu bildiğini vurgulayan Binetruy, müfettişlerin yağmurluk giydiği, Melville filmlerindeki gibi siyah eldivenlerin takıldığı, kadınların Arletty, erkeklerin Becker isimlerini aldığı, balon kadehlerde beyaz şarapların içildiği, bakkalların iki tekerlekli yük arabalarını sürüklediği bir ülke olan Fransa'yı kalender ve tümüyle hümanist bulmaktadır: “Kaurismaki eğer ona sırtımızı dönmezsek bunu bizim inşa ettiğimiz kültür olduğunu ifade ediyor (Ek 47P).”

Kaurismaki'nin masalsı bir anlatı inşa ettiğini düşünen Binetruy, filmde yer alan kişi, karakter ve rollerin Melville (1930-1950 arasında varlık göstermiş) sinemasından taşıyıp gelmiş birer unsur olduğunu düşünmektedir: “Kaurismaki'nin Fransası'nda Marcel Marx ayakkabı boyacısıdır. (...) “Mon Oncle” filmindekine benzer bir karısı (Arletty) ve de bir köpeği vardır Marx'ın. Marx bistolarda vakit geçirir, köpeğini şehirde gezdirir ve mesleğini iyi kötü yaparken bir gün kordondaki konteynerlerden ağlama sesleri gelir. Marx konteynerlerde saklı Afrikalıların olduğunu görür ve güvenlik güçleri görmeden onların kaçması için yardımcı olur. Kaçabilen İdris adında bir gençtir (Ek 48P).”

Binetruy'e göre Kaurismaki bu manzaraya *Bohem Bir Yaşam* teması altında meteliksiz yazar Marx'la katılırken, Jean-Pierre Léaud'un ekranda görünmesi, müfettişin Clouzot ve Leaud gibi karakterlerin havasını taşıması filmin tarihle kurduğu halisünasyonel bağa da işaret etmektedir (Ek 49P).

Üst üste binen derin sinemasal vurgularla birlikte Marcel ve Monet arasındaki ilişkinin travmatik biçimde aşırı polisiye bir duruma indirgenmesi Binetruy'e göre filmi bir yamalı bohçaya çevirmektedir Bu durum yönetmenin farklı anlatı kalıplarını karıştırdığının işareti olarak yorumlanmaktadır:

“Dar sokakları, yıkık duvarları, eski püskü mahalleleriyle varlık gösteren Havre bir taraftan Carné şiirselliğine reddiye oluştururken diğer yandan da kayboluşu temsil eden bir melankolik manzara da sunmaktadır. Hatırlanacağı üzere *Le Havre* filmi Carné nin *Sisler Ritmi* (Quai des Brumes) filmi ile gündeme gelmiştir. Fakat Kaurismaki geçmişle geleceği Rokçı hayırsever (para yardımı toplayan) Little Bob karakteriyle birleştiriyor ve minimalist yaklaşımıyla Havre'ı yeniden yaratıyor (Ek 50P).”

Binetruy'un filmde tarihsel konu ve tarihin bir döneminde kalmış film karakteriyle günümüz arasında kurulan bağlara yönelik güçlü detaylar bulunduğu görülmektedir:

“Üç obje bir dekora ve üç hareket de bir sahnenin oluşumuna hizmet ediyor: Işık tezatlığı, perdeyi aralayan bir el, telefonun yanındaki gazete ve muhbirliğin ete kemiğe bürünmüş hali. Arletty'nin hastalığı İdris'in yakalanma korkusu devam ettikçe sürerken ne vakit ki İdris kurtulur Arletty de kanser hastalığından kurtulmuştur. Öyle ki terasta çıkan bir yangının kısa sürede tüm evi etkisi altına alacak olması gibi böyle bir sorun tüm ülkeyi etkisi altına alabilir. Filmdeki sürgünlük hali pekiştikçe filmin politik söylemi de o denli keskin bir hal almaktadır. Mesele iki noktanın birleşmesinden ibaret: öncelikle gürültülü bir gerçekliğin varlığı; Calais'deki kargaşaya ilişkin tele-görsel resimler, Eric Besson'un sesi ve kafası karışık bir polisin kışkırtıcılığı ile modası geçmiş bir şiir misali karşıt ton oluşturmaktadır. Bu durum diğer yandan küçük insanların yaşantısı içinde kırık dökük bir estetik ve entelektüel şoktan oluşan bir hale de meydana getiriyor. Geçmiş ile geleceğin bu denli örtüşmesi ülkeyi kilitleyen baskıcı bir aleti kuşatmaya/sınırlandırmaya yardımcı oluyor. Meselenin diğer tarafında ise metaforik anlatımın üstü kapalı biçimde Vichy dönemi uygulamalarını çağrıştırmaya yer almaktadır. Yakalama emri veren polis, diğer taraftan çocuğun korunmasına ya da polise teslimine taraf olan bir grup insanın varlığı... Komiser en sonunda yüksek yerden gelen itaate boyun eğmeyerek çocuğun kaçmasına imkân tanır. Bu durum belli bir ahlaki ideden ya da Fransız düşüncesinden ötürü onu efsaneleştirmez mi? (Ek 51P).”

Kaurismaki'nin dilin natüralist doğasına karşı sırtını dönmesi Binetruy'a göre aslında sübjektivite ile gerçeklik arasındaki farkı daha iyi belirlemek için bir araç haline gelmektedir. Karakterlerin mükemmel şekilde Fransızca konuşması, hazır cevaplılıkları ve sahnelerin hem komiklik hem de dramatiklik içermesinin filmi ayrıcalıklı kıldığı düşüncesindeki Binetruy, Havre Kültür Evi'nin yakın zamanlardaki yönetici Raoul Ruiz'in de “bu resmi (filmi)” takdirle karşılayabileceğini aklına getirmektedir (Ek 52P).

“İradenin İyimserliği”

Senem Aytaç (Altyazı)

Aytaç, gangster hikâyesi anlatacak gibi başlayan filmde Kaurismaki'nin konuyu yarıda kesmesini aslında yönetmenin “zenginlerin dünyalarıyla ilgilenmediğinin bir göstergesi olarak” saydığını yönetmenin bir röportajından alıntıyla vermektedir.

Aytaç, Kaurismaki'nin filminin Fransız sinemasının çeşitli dönemleriyle bağlar kurduğunu da belirtmektedir. Fransız şiirsel gerçekçiliğinin başyapıtlarından *Cennet'in Çocukları* (Les Enfants du Paradis, 1945)'na gönderme olarak Marcel ve Arletty isimlerinin kullanılışını gösteren Aytaç, benzer şekilde evinden kaçan göçmen Idris ile onu ihbar eden Jean Pierre Leaud'nun bir zamanlar Fransız sinemasının önde gelen filmlerinden *400 Darbe* (Les quatre cents coups, 1959)'de evden kaçan çocuk Antoine ile benzerlikler bulmuş; bunu iki film arasında kurulmuş önemli birer bağ olarak görmüştür (Ek 27A).

Aytaç, filmin iki şekilde okunacak bir sona sahip olduğu görüşündedir. Kaurismaki sinemasının bir hüznün sineması olduğu gerçeğinin filmde bazı sahnelerle bozulsa bile aslında konteynırın açılıp da göçmenlerin uzun uzun kameraya yani izleyiciye baktıkları sahnenin hüznünün akıllardan çıkmadığı düşüncesindedir. Marcel'in kanser hastalığını yenen karısı Arletty, iyi kalpli dedektif Monet gibi zengin ve kötülerden arındırılmış bir dünya resmi sunsa da yönetmen, Aytaç bu hüznün esasında kaybolmadığı düşüncesindedir. Bu gerçek, göçmenlerin var olduğu ve bu varlığın vicdanları sorguya çekmesidir (Ek 28A).

Havre Limanı adlı filmde Binetruy, sinemanın bir ülkenin imajını yaratabilecek, ya da ona form verebilecek güçte bir araç olduğunu düşünmekte; bu arada “Fransız imajının” hümanist değerlerle ilişkisine atıfta bulunmaktadır.

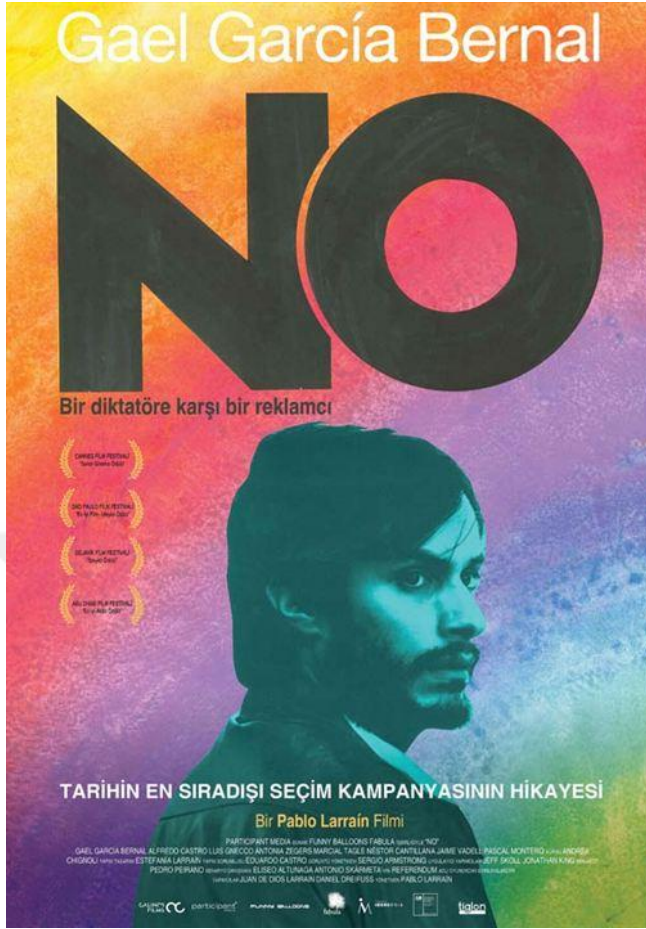
Havre Limanı'nda Binetruy'a göre öne çıkan şey anlatıda geliştirdiği çok yönlü yaklaşımdır. Film, bir taraftan Fransız şiirsel gerçekliği akımının bir uzantısı olarak görülürken; kullandığı tasvirler ve bugüne özgü unsurlarla bu özelliğinden kopmakta, dünden çok farklı fakat bugüne de pek benzemeyen bir anlatı tarzı ortaya koyar şekilde görülmektedir. Aynı şekilde filmde geliştirilen karakterlerin Fransız sinemasından kristalize olarak yaratılmış olduğu da düşünülmektedir.

Filmde kullanılan dili gerçeklik ile sübjektivite arasında bir yerde bulan Binetruy, Vichy dönemi sıkıyönetimi ile ilişkilendirdiği baskın bir hafiyeliğe (komiser ve polislerin şehirde sıkça görünmesi) boyun eğmeyerek yasadışı bir göçmenin özgürlüğe kavuşturulmasını “itaat etmeyen Fransız düşüncesi” ile ilişkilendirmektedir.

Havre Limanı'na bakan Aytaç ise filmin türler arası yolculuk içerir yönüne daha çok vurgu yapmaktadır. Film, başta tür bakımından gangster sinemasına kayarken anlatının bir yerde kesilip gölgede kalmış fakir insanların zengin dünyasına yönelmesi Aytaç'a göre yönetmenin göçmenlere yakın duruşunun da bir göstergesi durumundadır. Filmde aralıklarla göçmenler üzerinden verilen hüznün ise Avrupa'nın insanlık değerleri ile girdiği vicdan muhasebesinin birer aracı olarak yorumlanmaktadır. Hüznün daimi varlığı bir bakıma kötülüklerden arındığını varsayan Avrupa düşüncesine karşı da bir eleştiri niteliğindedir Aytaç'a göre.



4.5.11 Hayır / No



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“1988'de gerçekleştirilen Şili referandumundan yola çıkan film, parlak fikirli, genç bir reklam uzmanını başrole taşıyor. Diktatör Augusto Pinochet'i baskılarla ülkeyi referandum oylamasına götürmüştür. Muhalefet kanadı ise bu fırsatı kullanıp onu alaşağı etmek için, René Saavedra'nın yönettiği, "Hayır" odaklı ciddi bir reklam kampanyası başlatır. Bu kampanya, Augusto Pinochet'in sonunu getirecek ve tarihin yönünü değiştirecek midir? (Beyazperde, 2016).”

Hayır'ın Künyesi:

Yönetmen: Pablo Larraín

Senaryo: Pedro Peirano (senaryo), Antonio Skármeta (oyun)

Oyuncular: Gael García Bernal, Alfredo Castro, Antonia Zegers

Yapımcı Ülkeler: Şili | ABD | Meksika

Dil: İspanyolca

Gösterim Tarihi: 25 Ocak 2013 (Türkiye)

Bütçe: -

Süre: 118 dk.

Fragman: https://www.youtube.com/watch?v=ApJUk_6hN-s

“Hayır demenin zevki”

Vincent Thabourey (Positif)

Thabourey, Şili’de meydana gelen Pinochet iktidarının sarsılmasında halkın “Hayır”cı bakış açısının etkili olduğunu; bir reklamcı olarak Rene Saavedra’nın otorite boşluğunu doldurduğunda küresel/uluslararası odakların, medyanın, tüketim kültürünün önemli ölçüde baskı oluşturacak bir neden haline geldiğini düşünmektedir. Thabourey, Saavedra’yı başarıya taşıyan temel argümanın “modern kültürel hayatın toplumda yer buluşunu” Saavedra’nın iyi bir şekilde görmesi ve “Hayır propagandasını pazarlayabilmesi” olduğunu düşünmekte, Saavedra’nın “siyasi kapasitesinden önce böyle bir yeteneğinin daha önemli olduğunu” düşünmektedir (Ek 53P).

Pablo Larrain’in önceki filmleri *Tony Manero* (2008) ve *Santiago 73, post mortem* (2010)’de de ülkesinin yakın tarihini merkeze aldığını belirten Thabourey, “barbarlığın aslında hiçbir zaman uzakta olmadığını” vurgulamaktadır. *Tony Monero*’da ellisinde seri katil bir megalomanın yaşamının işlendiğine değinen Thabourey, yönetmenin diğer bir filminde de bir morg çalışanının kurduğu fantezide Salvador Allende’e göndermeler yaptığını belirtmektedir. Thabourey, yönetmenin bu filmde (No) ise Pinochet yönetiminin sistemsel bozukluklarına doğrudan değinmek yerine daha çok onun etkilerine odaklandığını vurgulamaktadır. Yönetmenin başarısı filmde siyasal plandaki artı ve eksi kutuplar arasında gri bir ara alanı (gücü ne isteyen ne de reddeden) yaratması ve reklam felsefesi üzerinden bu alanda bir beyin fırtınasına girişmesidir (Ek 55P).

Larrain’in filmini “politik bir fabla” benzeten Thabourey, oldukça inandırıcı bulduğu karakterleri hareketli ve şüpheli bir şekilde konumlandığı için yönetmeni de risk almış durumda bulmaktadır. Yönetmenin bunu şirretliğe başvurmadan yaptığını

düşünen Thabourey, Saavedra karakterini çekici ve yükselme hırsı içinde görürken, Tony Manero karakterini de rakibini şehrin her yerinde alt etmeye çalışan kana susamış biri olarak bulmaktadır (Ek 56P).

“Hayır”ı bir tiyatro sahnesine benzeten Thabourey, onu “demokratik toplumun özelliklerine vurgu yapar” şekilde tarihten aşkın bulmaktadır. Thabourey, dürüst olmak adına “Hayır”a evet diyebilme zevkinin itaatsizliğe, çatışma ya da uzlaşmalara ilişkin engin bir tartışma alanı açtığı düşüncesindedir (Ek 56P).

“En Büyük Yenilgim En Büyük Zaferimdir!”

Şenay Aydemir (Altyazı)

Arjantin, Şili ve Türkiye gibi ülkelerde 1960-1990 yılları arasında gerçekleştirilen askeri darbelerin ortak bir takım özellikleri olduğunu savunan Aydemir, uygulanan şiddet ortak paydası dışında “liberal ekonomiye” geçmek adına yaşanan siyasal ve ekonomik dönüşümün varlığının da özellikle altını çizmektedir. Aydemir, sinemanın Latin Amerika ülkelerinde darbeleri deşifre eden yönüne atıfta bulunurken Türkiye’de darbelerin henüz kişisel deneyimlerden ziyade toplumsal planda yarattığı dönüşüme odaklanır boyuta bir film çalışmasının yapılamadığını savunmaktadır (Ek 29A).

Sosyalist Allende hükümetinin 1970’de seçimle iş başına geldiği; sonrasında Allende hükümetinin bizzat genelkurmay başkanı olarak görevlendirdiği Pinochet tarafından devrildiği ve böylelikle dikta rejiminin uygulanmaya başladığı Şili ile Türkiye’nin yakın tarihi arasında türdeşlikler bulan Aydemir, muhalefet ve sendikal hareketlerin susturulmasında “liberal ekonomik düzene zorunlu bir katılım” dayatmacılığını görmektedir.

CIA uzmanı ve ajanlarınca Amerika tarafından “vandal bir biçimde liberalleştirildiği” vurgulanan Şili ile Türkiye’nin benzer koşullar yaşadığını savunan Aydemir, her iki ülkede de “sosyal hayatın giderek parçalanıp atomize edildiğini”, “aileden başlayarak bireyselleşmenin kutsandığını” böylelikle “kapitalist dünyaya daha hızlı bir biçimde” geçmek adına aşama kaydedildiğini vurgulamaktadır (Ek 30A).

Pinochet iktidarının 1988 yılında uluslararası baskılar sonucu yıkıldığını hatırlatan Aydemir, muhaliflerin etrafında birleştikleri reklamcı René Saavedra'nın aslında Pinochet iktidarının biçimlendirmeyi hedeflediği insan ve toplumsal yaşam modelinin bir sonucu olduğunu düşünmektedir. Halkın "15 yıllık dikta" rejimi sonrası yaşadığı "öfke, bıkkınlık ve korku"yu en iyi şekilde giderecek ve halka "mutlu bir gelecek vaat edecek" bir lider olarak Saavedra'nın ortaya çıkışını bu şekilde tesadüf saymayan Aydemir, aslında Pinochet yönetiminin kapitalist bir toplum yarattığını sonrasında da toplumun "profesyonelce" düşünen bir lider olarak Saavedra'ya teslim edildiğini savunmaktadır. Aydemir'e göre filmin yönetmeni Larrain'in asıl başarısı da burada yatmaktadır. Aydemir'e göre Pinochet Amerika tarafından kendisine verilen görevi tamamlamış bir lider olarak tarih sahnesinde yer almış; halkı tüketim toplumunun ve kitle ekonomisinin şartlarına hazırlayarak görevini "sözde muhalif" Saavedra'ya teslim etmiştir (Ek 31A).

1950'lerdeki çok partili sisteme geçişte öncü rolü üstlendiği kabul edilen İsmet İnönü'ye atfedilen "En büyük yenilğim en büyük zaferimdir" sözüne benzer bir sözün Pinochet tarafından sarfedilişi, gerek Demokrat Parti'nin iktidara gelişi gerekse Şili tarihindeki benzer gelişmeler "kapitalist ekonomik sistemin oluşturulmaya başlanmasının" işaretleri olarak okunmaktadır (Ek 32A).

Hayır filmini gündeme taşıyan Thabourey'in filmde yer alan "hayır"ın aslında siyasal otoriteye karşı söylenmiş bir söz olduğunu, bunun arkasında da reklamlarla temsil edilen tüketim kültürünün varlığını görmektedir. Konunun Fransa'daki gelişmeler açısından taşıdığı anlama değinmeyen Thabourey'in küreselleşme ile politik otorite ve karşı söylem arasında ilişkiler kurduğu görülmektedir. Thabourey, hayır demenin baskı aracını kullanan bir otoriteyi yok saymak anlamına geldiğini; bunun yerine demokratik değerlerin tarih sahnesinde yer almaya başladığını düşünmekte; filmi de bu anlamda dönemsel olamayacak kadar "tarih aşkın" bulunduğunu belirtmektedir.

Hayır'a bakan Aydemir ise Arjantin, Şili ve Türkiye gibi ülkelere yapılan askeri merkezli otoriter müdahaleleri ortak karakterde bulmaktadır. Bu müdahaleleri tetikleyen ulusötesi ortak etki Aydemir'e göre liberal ekonomik sisteme zorunlu bir şekilde geçmek ve kapitalist ülkelere birer pazar oluşturmaktır. Amerika'nın

istihbarat ajanlarının güdümündeki bu zorunlu göç Aydemir'e göre Şili ve Türkiye gibi ülkelerin toplumlarını ulusal değerlerinden soyutlamış; onları atomize ederek bireyleştirmiş; böylelikle tüketim kültürünün birer "parçası" haline getirmiştir.

Aydemir'in küreselleşmenin tarihini bu anlamda Amerika merkezli politikalar üzerinden okuduğu görülmektedir. Aydemir bu anlamda Pinochet iktidarının sözde ulusal değerleri korumaya çalışması adına geliştirdiği baskıcı rejimden refah - tüketim- toplumuna kaçışta bir köprü haline geldiğini; yönetmenin de bunu ustalıkla yansıttığını düşünmektedir.



4.5.12 İki Gün ve Bir Gece / Deux Jours et Une Nuit



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Küçük bir şirkette çalışan ve maddi anlamda pek de parlak bir dönemden geçmeyen Sandra'nın işi tehlikededir. İşini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır ve ailesini zor günler beklemektedir. Şirket patronunun çözüm planına göre ya Sandra işten çıkarılacak ya da şirket çalışanları ekstra maaş bonuslarından vazgeçeceklerdir. İlk oylama yapılır ve çalışanlar oylarını maaş bonuslarından yana kullanırlar. Sandra resmi olarak işini kaybetmiş sayılır. Ancak hemen sonrasında tekrar oylama yapılmasına ikna eder. Sandra'nın elinde sadece bir hafta sonu vardır; bu iki günlük süreçte çalışma arkadaşlarını maaş bonuslarından vazgeçip çalışmaya devam etmesinden yana oy kullanmaları için tek tek ikna etmek durumunda kalacaktır. (Beyazperde, 2016).”

İki Gün ve Bir Gece'nin Künyesi:

Yönetmen: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

Senaryo: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

Oyuncular: Marion Cotillard, Fabrizio Rongione, Catherine Salée

Yapımcı Ülkeler: Belçika | Fransa | İtalya

Dil: Arapça | İngilizce | Fransızca

Gösterim Tarihi: 26 Aralık 2014 (Türkiye)

Bütçe: €7.000.000 (tahmini)

Süre: 95 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=qxLqaEGZiDY>

“İnsanlık Meselesi”

Jean-Dominique Nuttens (Positif)

Nuttens, 1996'dan beri her üç yılda bir film yapan Dardenne kardeşlerin sinemasını hep aynı konuları ele almasına rağmen bıkkınlık veren değil her seferinde mucizevi bir sinema olarak bulduğunu itiraf etmektedir. Nuttens'in bu görüşünde etkili olan temel dinamik Dardenne kardeşlerin sinemasında sıkça yer bulan “insanlık meselesi”, “nesne, olay ve olgulara sinen gerçeklik arayışı” ve bunun yanında bir “gülümseme” ve içten içe beliren “metafizik dokunuşlardır” (Ek 57P).

Başkası için değil de kendisi için mücadele eden *12 Kızgın Adam* (Douze Hommes en colere, 1957)'daki Henry Fonda ile Sandra karakteri ile özdeşlikler kuran Nuttens, Dardenne kardeşlerde başkasının hakkını savunan Sandra'nın böylelikle kendisine merhamet gösteren bir arkadaş grubu edindiğini düşünmektedir. Nuttens, Sandra'nın “dilenci olmayı reddetmek” isteğini ilk önce sessizliğiyle sonra da sözsöz ifadelerle gerçekleştirdiğinin altını çizmektedir. Nuttens “dilenci olmak ya da olmamak” konusunun filmin temel meselesini oluşturduğu görüşündedir (Ek 58P).

Filmin Sandra ile arkadaşlarının buluşmalarına (kendisinin işe dönmesini desteklemeleri için) ilişkin hikâyelerden oluştuğunu belirten Nuttens, Dardenne'lerin “tekrarlamanın etkisini” kullandığını vurgulamaktadır. Çünkü her buluşma ayrı bir deneyimle sonuçlanacak; Sandra kendisine ulaşılmasını istediğinde fiziksel engellerle karşılaşacaktır (Ek 59P).

Nuttens, Dardenne'lerin önceki filmlerinden olan *Le Silence de Lorna* ile *Le Gamin au Velo*'da da müzik kullanımının sağladığı etki bakımından önemine değinmekte, bunun Sandra'nın içine düştüğü bunalımı yansıtmasına ve hep bir umudun varlığına da işaret olarak görmektedir. Araba sahnesinde kocası Manu radyoda çalan *Bitmeyen Gece* adlı parçayı (La nuit n'en finit plus) kapatmak istese de Sandra dinlemeye devam etmek istemekte; böylelikle içinde bulunduğu derin karamsar psikoloji ile yüzlemeyi dilemektedir. Nuttens, Dardenne'nin bir sonraki araba sahnesinde ise Manu ve Sandra'nın hikâyesine tüm hayatını değiştirmeye karar veren ve oylamada Sandra'nın yanında olacağını söyleyen bir karakter olarak Anne'yi dâhil etmesini umuda dair bir belirti olarak okumaktadır. Nuttens, dekoratif özelliği olan nesnelerin Dardenne sinemasında umut, depresyon gibi psikolojik durumlara ilişkin göndermeler içerdiğini düşünmektedir (Ek 59P).

Dardenne sinemasının önceki filmlerinden örnekler veren Nuttens, yönetmenin "insanlık ihlali" meselesine odaklandığını belirtmektedir. *La Promesse* (Söz)'de Hamidou'nun ölümünü babasından saklayan Igor, *L'Enfant* (Çocuk)'da çocuğuna bakmayıp onu satan Bruno ve *De Rouille et d'Os* (Pas ve Kemik)'ta Boksör Ali'yi kurtarmasına karşın karşısında bilinçsiz ve insanlık dışı bir tavır bulan Cotillard gibi karakterlerin varlığı Nuttens'e göre Dardenne kardeşler sinemasında insanlık değerlerinin tartışmaya açıldığını göstermektedir. Nuttens için *İki Gün ve Bir Gece*'yi farklı kılan şey Sandra'nın insanlığını kaybettiğinde yaşama karşı ayakta durma gücünü de kaybedecek olmasıdır. Nuttens, Dardenne kardeşlerin belki de hiçbir zaman diğerleri ile olan ilişkiyi incelemede çok ileri gitmediğini düşünmektedir: "Yaşamaya ya da yok olmaya izin veren bir ilişkinin, -ya da onlara pahalı gelen Emmanuel Levinas'ın düşüncesinin kalbinde olan ilişkinin-, ya da başkası ile yüzleşen düşüncenin, egoizm ve ilgisini altüst ettiğini" itiraf etmektedir (Ek 60P, 61P).

Nuttens, Sandra karakterinin Rosetta karakterinden 15 yıl sonra biraz daha yorgun, bitkin ve hiçliğe sürüklenir şekilde bulunsa da, şiddet her tarafta kendini gösterse de filmde yer alan gözyaşı, jest, mimik ve insancıl tepkiler hala bir mucizelerin olabildiğini düşünmektedir (Ek 62P).

Dardenne'in "öldürmeden ölüm korkusundan nasıl kurtulabiliriz?" şeklindeki sorusunu hatırlatan Nuttens, insanlık meselesinin tam da burada ortaya çıktığını belirtmektedir. Sonrasında Nuttens, Luc'den bir alıntı ile meseleye açıklık getirir: "Hayat dolu olmak ve kendini sevmek, kendi kendini ve başkasını sevmek, yani kendini ayrı olarak sevmek. İşte insanlık meselesinin olası sonucu (Ek 63P)."

"Avrupa'da Yorgun Bir Hayalet"

Senem Aytaç (Altyazı)

Aytaç, Dardenne kardeşlerin *İki Gün ve Bir Gece* adlı filmini, yönetmenlerin daha önce çektikleri *Rosetta* (1999) adlı filmle karşılaştırmaktadır. Rosetta ile Sandra'yı bir noktada birleştiren şey Aytaç'a göre "baskıcı ve sömürücü bir yapı olarak kapitalist düzenin merdivenlerinin en alt basamağında olmaları" durumudur.

Sandra karakteri borçlarını ödemek için hayatının sonuna kadar çalışmaya mecbur "herhangi bir kişi" olarak yorumlanırken Sandra'nın düzen içindeki konumu da yeni bir "toplumsal kontrat"ın parçası olarak yorumlanmaktadır Aytaç, Rosetta'yı "ekonomi merkezli bir düzende" varlık mücadelesi veren toplumun dışına itilmiş ve hiçleştirilmiş biri olarak bulduğunu belirtirken; Sandra'yı ise Rosetta'nın "düşlediği hayata" sahip, fakat varlığı "bankalar tarafından onaylanmış" ve "düzenin çarkları arasına sıkışmış" biri olarak bulmaktadır.

Mevcut ekonomik düzenin temel dinamiğini ise Aytaç, Aksu Bora'nın yaklaşımı üzerinden saptarken toplumla kurulan bağın "ekonomi merkezli" olduğunun altını çizmektedir. Makalede konusu edilen "kendini değersiz; başarısız hissetme, özsaygı kaybı, geri çekilme, görünmez olma arzusu, intihar fikri Aytaç'a göre *İki Gün ve Bir Gece*'de Sandra'nın yaşadıklarıyla örtüşmektedir. Aytaç, makalede bu ekonomik düzenin bir diğer önemli özelliği olarak işçilerle işverenlerin homojenleşmesini görmektedir. Tanıl Bora ve Necmi Erdoğan'ın "güvencesiz ve esnek çalışma" anlamına gelen "prekarizasyon" kavramının altını çizen Aytaç, Sandra karakterinin bu sebeple "göçmen ya da ev sahibi, bir sağlık çalışanı veya bir plaza çalışanı" gibi "herhangi bir karakter" olabileceğini savunmaktadır.

Aytaç'ın aktarımıyla, Sandra'nın çalıştığı fabrikada yaşananlar Bora ve Erdoğan'a göre dünyanın her hangi bir yerinde yaşanabilir bir durumdur. Çünkü küresel planda işlerlik gösteren “esnek üretim örgütlenmesi, üretim sürecindeki sosyallığın fragmentasyonu, hızla güç kaybına uğrayan sendikal hareket, çalışma koşullarındaki güvensizlik, geçici ve eğreti istihdam politikaları, büyüyen işsizlik oranlarının yarattığı tehdidin fırsatçılığa dönüşümü” gibi küreselleşmeye özgü durumlar “her yerde yaşanabilir” özelliktedir. Buradan Richard Sennett'in yaklaşımına geçiş yapan Aytaç, Sandra'nın yaşadığı psikolojiyi daha derinden anlayabilmek için “modern kapitalizmin kişilik üzerindeki etkisine” bakmaktadır. Sennett'in buna verdiği cevap kişinin “şeyleştirilmesi” anlamına gelen “kayıtsızlaştırılması” durumdur. Filmde “Bana kim ihtiyaç duyuyor?” sorusunun sordurulduğu da hatırlatan Aytaç buna cevap olarak modern insanı “her an vazgeçilebilecek bir metaya dönüştürülmüş” halde bulmaktadır.

“Bir televizyon şovunun kendisi haline geldiği” düşünülen günümüz toplumsal düzeninde Sandra'da temsil edilen insanlığın Aytaç, imgesel ve fiziksel olarak ya bir hiç ya da bir yük haline getirildiğini düşünmektedir (Ek 33A).

Kapitalist düzenin çarpıklığı Dardenne sinemasında işçilerin patronla değil de kendi aralarında yaptıkları vicdan muhasebesine bırakılması Aytaç tarafından “patronun bu sorumluluğu dahi üzerine almamasının” bir göstergesi olarak yorumlanmaktadır (Ek 34A).

Sandra'nın esasen hakkı olan işinin kendisine dilendirilerek tekrardan sunulması durumunu da tartışmaya açan Aytaç, Sandra'nın “hiç olma duygusunda kurtulma” başarısını işten çıkarılma pahasına verdiği mücadelede arkadaşlarıyla kurduğu “ilk gerçek dayanışmada”, “herkes için mücadele etmenin iyileştirici etkisinde”, “yoldaş olduğu insanlarla uzaklarda insanlık adına ortak bir ufuk çizgisini görüşünde” bulmaktadır. Aytaç'a göre Sandra'nın kendisi yerine bir başkasının işten çıkarılma tehdidi karşısında takındığı tavır “ahlaki değil” “başkası olmayan bir zorunluluk” durumudur.

İki Gün ve Bir Gece ile birlikte Dardenne sinemasının temel karakteristikleri üzerinden duran Nuttens, filmde gözyaşı, merhamet, lütufkârlık ve başkalarını düşünür olmak gibi temel insanlık meselelerinin gündeme alınışını bulmaktadır.

Sandra karakterinin işten çıkarılması meselesinde de aslında kapitalist değerler üzerinden bir tartışma başlatıldığını düşünen Nuttens, kapitalizmin insanları “dilencilige” ittiğini düşünmektedir. Nuttens, kapitalizmin sunduğu bu zorunlu durum karşısında kişi ya onurlu bir duruş sergileyerek başkalarının da hakkını düşünecek ve merhamet edecek ya da tam tersini yaparak bencilliğini bir kat daha arttıracak ve sistemin kölesi olmaya devam edecektir.

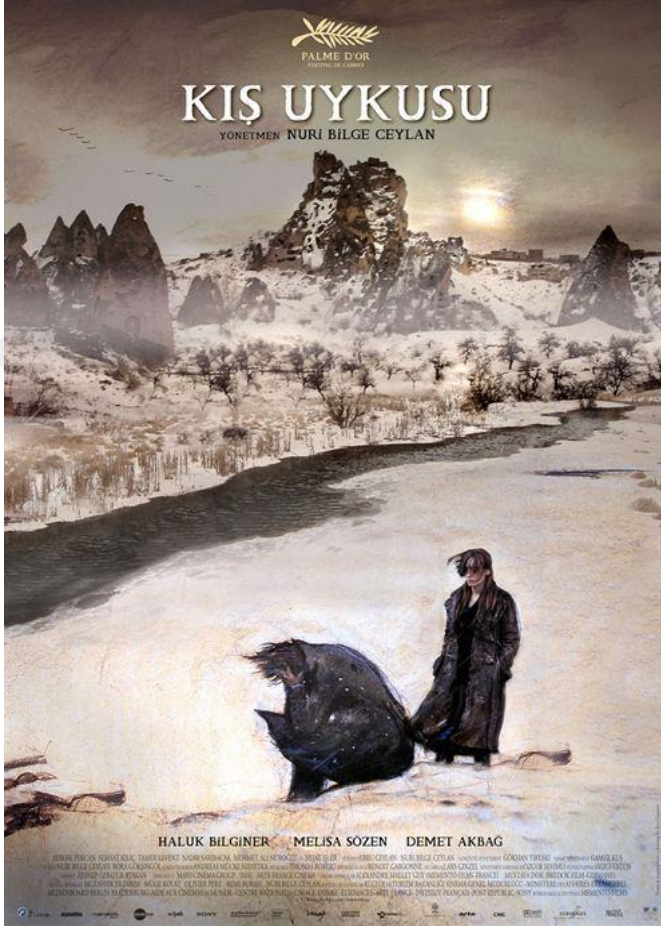
Nuttens, yönetmenin geliştirdiği senaryoda imkânsızı başarmak adına umut kırıntıları bulmaktadır. Bu çatlaklar yukarıda belirtilen kavramların etrafında şekillenmekte ve hep bir ümidin varlığı gündeme gelmektedir. Bu anlamda ölüm ve öldürmek korkusundan nasıl kurtulunabileceği gibi bir soruya Dardenne kardeşlerin sevgiyi işaret ettiği görülmektedir: yaşama ve insanın kendisine dair geliştirdiği sevgi. Sevgi, merhamet, adalet ve gözyaşı gibi insanlık değerleri varsa Nuttens, orada bir mucizenin de olacağını düşünmektedir; kapitalizm gibi insana nefes aldirmayan bir düzen olsa dahi.

Aytaç’a göre *İki Gün ve Bir Gece*’yi ulusötesi yapan şey kapitalizm merkezinde şekillen bir toplumsal düzen ve ilişkilerin varlığıdır. Bu yapıda işçi ve işveren homojenleştiği gibi herkes, tüm dünya toplumları, her milletten insan kapitalizmin anayasası karşısında eşittir. Herkes aynı bankaya gidecek; aynı koşullarda paranın dayattığı otoritenin bir parçası olacak ve aynı çaresizliği; şeyleşmeyi (hiçleşmeyi ya da metalaşmayı) ve korkuları yaşayacak ve bunun karşısında fırsatçı ve bencil bir ego geliştirecektir.

“İnsanlık deneyimini” sistemin birer parçası olacak dişliler haline getiren böyle bir sistemi “şey”leştirici bulan Aytaç’a göre Sandra’yı var eden düzen dünyanın başka bir yerinde de yaşanabilirdi. Konuyu bir yere özgü olmaktan kurtaran şey temelde Aytaç’a göre toplumsal düzenin ekonomi merkezli hale gelmesidir. Bu düzenin ahlakını sorgulayan Aytaç, başkalarını düşünmenin bir merhamet değil aksine bir zorunluluk haline geldiği gerçeğine ulaşmaktadır. Hiçleşmekten ve dolayısıyla intihardan kurtulmak isteyen Sandra’nın giriştiği insanlık davası Nuttens ile Aytaç’ın benzer şekilde düşünmesini sağlasa da Aytaç bu sistemde geliştirilen iyi ahlakın da

esasen insanları güçlü ikilemler içinde bıraktığını; iyi ahlakın önemini daha da keskinleştirdiğini düşünmektedir.

4.5.13 Kış Uykusu



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Aydın emekli bir tiyatrocudur; oyunculuğu bıraktıktan sonra Kapadokya'ya babasından yadigar kalan butik oteli işletmek için geri döner. Aydın o günden sonra başlayan kış uykusu bu gözlerden irak otelin içerisindeki gündelikleriyle, kâh yerel bir gazeteye köşe yazıları yazarak kâh her zaman niyetlendiği ancak bir türlü başlayamadığı tiyatro tarihi kitabını yazmayı düşünerek geçer. Tüm bu süreçte hayatında iki kadın vardır: Kendisine her anlamda uzak ve soğuk davranan genç karısı Nihal ve boşandıktan sonra yanlarına taşınan kız kardeşi Necla... Kışın

bastırması ve artan kar yağışı bu küçük taşrada en çok Aydın'ın sınırlarına dokunur ve onu uzaklara gitmeye teşvik eder... (Beyazperde, 2016).”

Kış Uykusu'nun Künyesi:

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Haluk Bilginer, Melisa Sözen, Demet Akbaş...

Yapımcı Ülkeler: Türkiye | Almanya | Fransa

Dil: İngilizce | Türkçe

Gösterim Tarihi: 13 Haziran 2014 (Türkiye)

Bütçe: -

Süre: 196 dk.

Fragman: https://www.youtube.com/watch?v=F2_H9b0H4d0

“Alan ve Karşı Alanlar”

Jean-Dominique NUTTENS (Positif)

Nuttens'in filme dair ilki izlenimi filmin 1892 yılında kaleme alınmış bir roman olan *Ma Femme* (Kadınım)'den esinlendiği yönündedir. Ceylan'ın bu esinlenmede çoğunlukla esere sadık kaldığının altını çizen Nuttens, filmde Kapadokya'da kardeşi ve eşi ile birlikte yaşayan Aydın karakterinin Türk Tiyatro Tarihi üzerine çalıştığını, taştan (mağaramsı) bir otel işlettiğini, eşinin kendi sınırları içinde belli bir otonom hayat yaşayan kişi olarak öne çıktığını vurgulamaktadır (Ek 64P).

Nuttens, “Michel Esteve ve Andre Z. Labarrere'in Çehov'un eğer sinemayı bilseydi böyle bir araçla sanatını icra edeceği ve Çehov'un Shekaspere'den sonra sinema ve televizyona en uygun şekilde uyarlanabilir yazar olduğu” yönündeki düşüncelerini paylaştıktan sonra Ceylan'ı bugünün sinemasının “tartışmasız Çehov'u” olarak gördüğünü ifade etmektedir. Ceylan'ı Çehov ile aynı paydada birleştiren unsur ise Nuttens'e göre “empati”dir (Ek 65P).

Nuttens, filmdeki karakterlerin bir takım acılar çektiğini düşünmektedir (Bergman filmlerindeki çiftleri kıskanmaya gerek kalmadığını düşünmektedir). Nihal karakterinin Anadolu'nun aşkın doğasında tutuklu bir at gibi tutsaklıktan yana bir acı

yaşadığını düşünen Nuttens, ailesini sefaletten kurtarabilecekken Nihal'in para yardımını gururu sebebiyle reddeden İsmail'in ise gurur acısı yaşadığını düşünmektedir. Nuttens, kocasının kazandığı parayı harcamaktan kaçınan Nihal'i de başka türlü bir gurur acısı çeker halde bulduğunu belirtmektedir. Nuttens, odasını *Martı* (La Mouette), *Antoine ve Kleopatra* ile *Caligula* adlı oyunların afişleriyle donatmasına rağmen bir canavara dönüşmekten kurtulamayan Aydın'ın diğerlerinden on kat daha fazla acı çektiğini belirtirken, çocuk İsmail'in küçük düşürülen babasının intikamını almak için Aydın'ın içinde olduğu aracın camına taş fırlatması ve ardından Aydın'dan özür dilemesinin istenmesi Nuttens'e göre ona da farklı bir acının yüklendiğini göstermektedir (Ek 66P).

Ceylan'ın filmindeki her bir hareketi Schubert'in sonatları ile uyumlu halde bulan Nuttens, bu melodiye hayran hayranlığının filmle birlikte bir kez daha arttığını itiraf etmektedir (Ek 67P, 68P).

Ses bakımından öldürülen/şehit edilen at figürünü Ceylan'dan önce Robert Bresson'un *Au Hasard, Balthazar* adlı filminde kullandığını belirten Nuttens, sözle anlatılamayan duyguların böyle seslerle metaforize edildiğini ve “iletişimsizliğin verdiği acıyı” dilin ötesinde böyle bir metaforlarla yönetmenlerin anlatmaya çalıştığını vurgulamaktadır (Ek 67P, 68P).

Aydın karakterinin Çehov'un ete kemiğe bürünmüş hali olarak karşımıza çıktığını savunan Nuttens, Pavel Andreievitch'in karısından ayrıldığında artık yaşayamayacak olması hususundaki itirafını Aydın ile Nihal'in ilişkisinde de benzer şekilde bulduğunu belirtmektedir (Ek 67P, 68P).

Kış figürünün ise “yaraların” ve “haykırıışların” üzerini örten uyku verici bir metafora dönüştüğünü belirten Nuttens, hayatında çok az eserin kendisinde böylesine köklü/değişik bir bakış açısı kazandırdığını itiraf etmektedir (Ek 67P, 68P)

“Herkes Kadar Suçlu”

Fırat Yücel (Altyazı)

Yücel, Ceylan sinemasının karakterleri arasında çıktığı yolculuğun ilk durağında *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki Muzaffer'i bulmaktadır. Muzaffer, Yücel'e göre filmin en can alıcı noktasında yer alır ve bu özelliğini taşraya yabancılığı ile kazanana bir karakter durumundadır (Ek 35A).

Şehrin “sahtekâr kaosundan” kurtulabilme ve “taşra otantikliği” ile bağ kurma isteği arasında gidip geldiği kabul edilen Ceylan karakterlerini inceleyen Yücel, *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki karakterin bahsedilen gergideki başarısızlığına rağmen yönetmenin *Kış Uykusu*'ndaki Aydın karakteri ile bu isteği gerçekleştirmek için daha güçlü bir irade içine girdiğini düşünmektedir. Yücel'e göre *Mayıs Sıkıntısı* “yitirilmiş masumiyeti/geçmişini yeniden bulma arzusuna aracılık eden taşra”yı temsil ederken; *Kış Uykusu* “hırs, azim ve kendinden eminlikle şehirden kaçmayı başarmış bir avuç insanın” kurdukları bir hayatta kalma projesine aracılık etmektedir (Ek 36A).

Filmin Rus öykü yazarı Çehov'dan derin izler taşıdığını da belgeleyen Yücel yönetmenin senaryosunu, ahlak, vicdan, felsefe, mekân kompozisyonu, insan ve roller gibi birçok unsuru birbirleriyle konuşturur biçimde konumlandığına altını çizmektedir (Ek 37A).

Özgüven'in “tuzu kuru ve özenti cumhuriyeti bohemi”, Kaya'nın 1980 darbesi sonrası halktan kopuk, ideallerini yitirmiş bir solcu aydın”, sosyal medyanın ise “CeHaPe” ve “üstten konuşan Kemalist aydın” tiplerleriyle eleştiri konusu haline getirdikleri Aydın karakterinin bu denli çoklu anlamlarla donanmasını yönetmenin bilinçli bir şekilde kurguladığını düşünen Yücel, bu denli çoklu giydirmeyi yönetmenin film boyunca karakterini soyabilmek adına yaptığını savunmaktadır (Ek 38A).

Aydın karakterinin barındırdığı çelişkiyi Çehov'un bir hikâyesi üzerinden anlatan Yücel, Aydın'ı büyük cüssesinin altında çocuksuluğun, ilkeli duruşunun ardında hesapçılık gibi marazların bulunduğu “kararsız bir karakter” olarak yorumlamaktadır (Ek 39A).

Karısı Nihal'in Aydın'ı "artık çekilmez" bulmasındaki neden olarak da bu çelişkiyi gören Yücel'e göre filmde Aydın'ı karısının gözünde çekilmez kılan Aydın'ın üzerini "soğukkanlılığıyla" örtmeye çalıştığı "çelişkileri"dir. Bunu örnek bir sahne üzerinden veren Yücel, Aydın'ın geleneklerine bağlı olanları bir taraftan hor görürken diğer yandan geleneklere bağlı kalmayı tavsiye edişi ile açıklamaktadır.

Ceylan sinemasının önceki filmlerinde boy gösteren aydın karakterlerin merhametli olduğu için "hayır diyemeyen", "sinik", "kayıtsız" versiyonlarına bu filmde bir yenisinin eklendiğini belirten Yücel, Aydın'ı bu karakterlerden hem farklı hem de aynı zamanda farksız kılan şeyin sadece bu kayıtsızlığı "bilinçli bir şekilde" yapmasında bulmaktadır. Bu kayıtsızlık Yücel'e göre "acı, ıstırap ve vicdani yüklerle" karşı geliştirilmiş bir duygudur (Ek 40A).

"Dünyada olup biten vicdansızlıklar" karşısında Aydın karakterinin suskun tavır içinde bırakılmasını Ceylan'ın bir "eksikliği" olarak gören Yücel, Aydın'ın her şeyi ilahi adalete bağlayan kaderci anlayışı ile Karamazov Kardeşler'deki "herkes her şeye karşı suçludur" önermesini eş değerde görmekte; Ceylan'ın Aydın'ı halkı tanıma çabasından uzak; suya sabuna dokunmayan, kaderci biri olarak resmettiği düşüncesindedir (Ek 41A).

Yücel, Dostoyevskivari bir derinliğe en çok yaklaşan bir Ceylan filmi olarak gördüğü *Kış Uykusu*'nun asıl başarısını taş sahnesindeki gibi küçük meseleleri anlık gelişmeler saymak yerine sınıfsal mücadelelerin birer parçası haline getirmesinde bulmaktadır. Yücel'e göre Dostoyevski'ye başarıyı getiren bu yaklaşım, Ceylan sinemasında da kendini göstermektedir (Ek 42A).

Fakat diğer yandan Yücel, Rus edebiyatından önemli derecede etkilenen iki yönetmen Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'da bulmayı bekleyip de bulamadığı şeyin "ana karakterlerin karşısına gerçekten sahtekâr olmayan tek bir karakter çıkarma riskini göze alamamış" olmaları olduğunu da söylemektedir. Dostoyevski'de var olan "savundukları düşünceleri kendi çıkarlarına alet etmeyen karakterler" Yücel'e göre bahsi geçen yönetmenlerin sinemasında görülmemektedir. Bu da anlatıda Yücel'e göre "gerçek bir diyalogun" olmadığı anlamına gelmektedir. Yücel bu sebeple Ceylan sinemasında fikirlerin kişilerin peşi sıra giden şeyler olarak

kurgulandığını; kişilerin yenilgilerinde fikirlerin de değersizleştiğini düşünmektedir (Ek 42A).

Nuttens'e göre *Kış Uykusu*'nu ayrıcalıklı kılan şey müzikten edebiyata dünya yazarları ya da müzisyenleriyle kurduğu ortak dil; geliştirdiği evrensel dildir. Eleştirmence, Anadolu gibi bir coğrafyada yaşadıkları hayatlar dolayısıyla acı çeker halde bulunan karakterlerin varlığı önemliken bu acıların üstlerinin bir kış uykusu ile örtülmesi daha da manidardır.

Özellikle Rus edebiyatından Çehov'un eserlerine atıfta bulunduğu kabul edilen filmdeki karakterlerin temel problemi Nuttens'e göre "empati" yoksunluğu ve dolayısıyla "iletişimsizlik"tir. Herkesin başkası gibi "görünmeye çalıştığı" bir dünyada kişilerin "iletişimsizliğine" tanık olunmaktadır. Bu durum eleştirmene göre Ceylan sinemasının Anadolu'da geçse bile karakterlerinin her yerde yaşanabilecek tutsaklıklarına da neden olmaktadır. Bu anlamda kişinin yaşadığı coğrafyadan soyutlanmış şekilde kendi gerçekliğini yaşaması bir bakıma var olan kültüre de kayıtsızlığını ortaya koymaktadır denebilir.

Kış Uykusu ile önceki Ceylan filmleri arasında bazı bağlar kuran Yücel ise, öncelikle Ceylan karakterlerinin köy ile şehir, gelenek ile modernite arasında sıkışıp kalmış karakterler olarak okumaktadır. Ne taşralı kalabilmiş ne de şehirli olabilmiş karakterlerin vücut verdiği bu med-cezirde *Kış Uykusu*'nu daha güçlü bir irade ile taşraya döner halde bulan Yücel, bu filmde de bir dizi çelişkiler; arada kalmışlıkların süre gittiğini ifade etmektedir. Yönetmenin bu çelişkileri bilinçli şekilde yaptığını düşünen Yücel'e göre Ceylan sinemasının başarısı kişilerin davranışlarının toplumsal bağlamda sınıf odaklı işlenmesinde yatmaktadır.

Nuttens gibi Ceylan sineması ile Rus edebiyatı arasında güçlü bağlar gördüğünü belirten Yücel, böyle bir paralelliğe rağmen Ceylan sinemasının tıkanıdığı bir noktanın olduğunu düşünmektedir. Aydın gibi Türkiye'nin yakın tarihinin birçok döneminden süzülme bir karakterin karşısına çelişkileri olmayan (hem gelenekçi hem de değil, hem merhametli hem de çıkarıcı) arada kalmamış bir karakteri yönetmenin çıkaramamış olması bu tıkanıklığın bir ifadesi olarak görülmektedir. Aydın

karacterinin karşısında böyle ayakları yere basan bir karakterin olmayışı anlatının da bir anlamda tek düze bir alan içinde seyretmesi sonucunu getirmiştir. Dostoyevski gibi Rus edebiyatının önde gelen yazarında böyle karakterler arası bir denklem bulunurken Ceylan sinemasında bu denklemin kurulmayışı Rus edebiyatından ilham alındığını fakat anlatı tekniği açısından da kusurların olduğunu göstermektedir.

4.5.14 Köstebek / Tinker, Taylor, Soldier, Spy / La Taupe



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Birim başındaki isim olan Control’ün sağ koluyken, görevden uzaklaştırılan İngiliz casusu George Smiley (Gary Oldman), hükümet tarafından gizlice tekrar kiralanır. Zira İngiliz Gizli İstihbarat Servisi Sirk’in içinde Sovyetler Birliği için çalışan 'köstebek' bir ajan olduğu şüphesi tüm örgütü sarmıştır... Smiley şimdi gözden çıkartılan kafatası avcılarını himayesine alma pahasına Budapşte’den

İstanbul'a uzanan bir ihanet hikâyesini çözererek itibarını geri kazanmaya çalışacaktır... Klasikler arasına girmiş aynı adlı romanın uyarlaması ve televizyon için çekilen dizinin yeniden çevrimi olan yapım 1950'li yıllarda yaşanan soğuk savaş döneminin en keskin günlerine odaklanıyor (Beyazperde, 2016).”

Köstebek’in Künyesi:

Yönetmen: Tomas Alfredson

Senaryo: Bridget O'Connor, Peter Straughan

Oyuncular: Gary Oldman, Colin Firth, Tom Hardy

Yapımcı Ülkeler: Fransa | İngiltere | Almanya

Dil: İngilizce | Rusça | Fransızca | Macarca

Gösterim Tarihi: 10 Şubat 2012 (Türkiye)

Bütçe: £20.000.000 (tahmini)

Süre: 127 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=LPKhWXhiMSw>

“Hayeletlerin Uyanışı”

Pierre Eisenreich (Positif)

John Le Carre'nin *Tinker, Taylor, Soldier, Spy* (1974) adlı romanından uyarlanan *Köstebek'* (La Taupe)'i Eisenreich sabit ve katı bir anlatı olarak görmektedir. Fakat bu durumun Eisenreich açısından taşıdığı temel anlam geçmişe dair bir bilginin bugün için ölü olana dair bir şeyler söylemesi ve onu dönüştürebilme gücüdür (Ek 69P).

1973 yılında ve soğuk savaşın tam ortasında; Amerika ve Sovyet bloğu arasındaki çatışma şiddetli bir şekilde sürerken İngiliz istihbarat servisinin bu süreçte oynadığı rolün önemine işaret eden Eisenreich'e göre yönetmen bir dönemin politik tansiyonunu anlatırken konuyu soyut bir duyarlılıkla yeniden inşa etmektedir. Birleşme ve tanışmaların vücut verdiği aksiyon dolu sahnelerin sözcük ve eylemler üzerindeki maskeyi kaldırmadığını düşünen Eisenreich, George Smiley'in gizli anlaşmaları ortaya çıkarmakla yükümlü olduğunu; Gary Oldman tarafından temsil edilen karakterin ise “pasif ve biraz duygu yoksunluğu” içinde hareket ettiğini belirtmektedir. Öyle ki Oldman'nin soğukluğu ve silikliği entelektüel bir analiz

yapmasının önünü kapatıyor görülmektedir. Bir siluet ya da bir bakışın karakterin tespitini kolayca ortaya koyabilecekken, politik oyunların döndüğü bu satranç tahtasında karşıt casusluk faaliyetlerinin “tüm giriftliği ve tutkusuyla” baskın duruma geçtiğini belirten Eisenreich’e göre “profesyonel olan özel olanı etkisiz hale getirmektedir (“yutmaktadır”)” (Ek 70P).

Diğer bir duygusal alanın oluşumunu yönetim oyunlarının şiddetli bir pazarlığa dönüşünde gören Eisenreich’e göre ajanın sorgulayıcı ve şüpheli tarafı onun dışı bir köpek gibi mücadele etmesinde baskın bir özellik olmuştur (Ek 71P).

Ölüm karşısında hissedilen korkunun siyasal rejimin her hangi biçimde bir zalimlik yaratmasına aracı olduğunu düşünen Eisenreich, anayasal prensiplerle aşama kaydeden deregülasyon politikalarının Soğuk Savaş’ın aktörlerine dayalı varlığını serbest pazarın bir hazırlığı olarak görmektedir (Ek 71P).

Diplomatik trafik ve askeri çatışmalarla örülü bu dönemin yöntemlerinin bugün de geçerliğini korumakta olduğunu düşünen Eisenreich’e göre *Köstepek*, bir taraftan “yaşlı Avrupa”nın yaşadığı Soğuk Savaş’ın gölgesindeki 40 yıllık ekonomik krize odaklanırken diğer taraftan 28 ülkenin oluşturacağı birliğe dair vurgular da içermektedir. Görünürde Avrupalı yurttaşlar için barış egemen olsa da arka planda hep bir Soğuk Savaş’ın varlığı insanların öfkelerini depreştirmektedir” diyen Eisenreich’e göre Soğuk Savaş’tan beri bir Rus atasözünün söylediği gibi “geçmiş öngörülemez”in aksine *Köstepek* geleceği tahmin etmektedir (Ek 71P).

“Casus, Hain, Düşman... Ve Melankoli”

Kemal D. Yılmaz (Altyazı)

Yılmaz'a göre filmde geçen ajanlık mesleği, istihbarat bürosunun karizmatikliğinin aksine tarihsel koşullar (Soğuk Savaş yılları) bağlamında aldığı anlamda; “sıradanlık, karanlık, yalnızlık ve çıkışsızlık” gibi kavramlar üzerinden anlatılmaktadır.

Yılmaz, Soğuk Savaş yıllarının anlatıldığı filmde, küreselleşme, bireysel çıkarların güçlenmesi, örgütlenme, Rusya'nın güçlenmesi karşısında Batı'nın duyduğu korku, gerçekliğin bozulması, güvensizlik duygularının yayılması, sınırların ortadan

kalkması ve erkek ile kadına özgü egemenlik çatışması türünden konuların öne çıktığını haber vermektedir.

Yılmaz, filmi, başrolünde yer alan George Smiley karakteri ile romanın 1970'lerde uyarlandığı televizyon dizisindeki eşdeğeri ile ilişki kurarak incelemektedir. Tomas Alfredson'un yönettiği günümüz versiyonunda George karakterini “daha ruhsuz ve babacanlığı törpülenmiş” şekilde bulan Yılmaz, diğer karakterleri de benzer şekilde “rahat vermeyen, puslu, ıslak veya kirli camların arkasında birer siluet” olarak görmektedir.

Yılmaz'ın film okumasında önem verdiği bir diğer nokta ise “Gelecek Kadındır” alt başlığı altında yaptığı kadın-erkek egemenlik ilişkilerine dair aktarımlarıdır. Filmde yer alan Irina, Karla, Ann ve Connie gibi kadın karakterlerin ya çok nadir ya hiç görünmediğini ya da “erkekler kulübünün bir parçası” halinde varlık gösterdiğini bildiren eleştirmene göre Irina karakteri Ricki'nin aydınlanma ve insanileşme sürecinde başat bir rol üstlenmiştir. Anaç tavrına rağmen Connie'nin ise erkek egemen ortamlarda erkekler gibi davranır hale geldiği düşünülmektedir. Adı sıkça duyulsa da kendisi filmde pek görünmeyen Ann karakteri ya da gerçekte erkek olan ama bir kadın ismi taşıdığı belirtilen Karla karakteri eleştirmene göre aslında hem erkeklerin kendi dünyalarına hapsoluşunu en iyi şekilde anlatan birer örnek hem de onları bu hapsolmuşluklarından çıkaracak yegâne özüm yolu olarak sunulmaktadır.

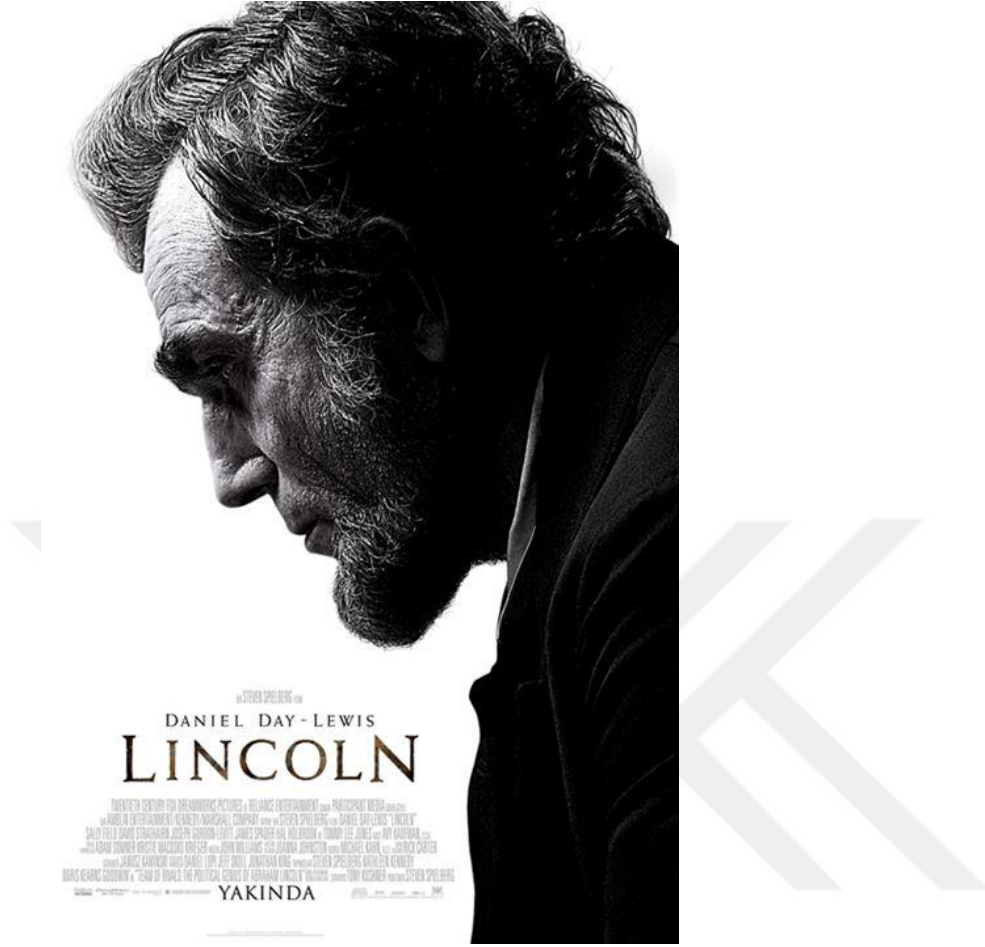
Köstebek filmini konu edindiği Soğuk Savaş'ı bir metafor olarak ele alan Eisenreich, filmin hem geleceğe (yani bugüne) hem de geçmişe dair bir şeyler söylediğini düşünmektedir. Geçmişin baskın politik söylemini yansıtmaya yanında bugüne dair yürütülen gizli bir savaşın varlığına bir işaret olarak da görülen film bu bakımdan çok yönlü söylemleri içerir şekilde bulunmuştur. Eisenreich'in asıl üzerinde durduğu Soğuk Savaş'ın bir vaka değil bir olgu olduğu ve aktörlerince bugünün serbest pazar ekonomisini yarattığı gerçeğidir. Deregülasyon politikalarının anayasal güvence alındığı iddiası bu bakımdan anlamlıdır.

Eisenreich, geçmişin bir yerlerde bitmediğini; etkilerinin günümüzde dolaylı da olsa hala yaşadığını düşünmesi, tarihsel dönemlendirmede kronolojik bir yaklaşımı değil olgusal yaklaşımı esas aldığı bir göstergesi durumundadır. Eleştirmen'e göre

Köstebek filiminin Avrupa'nın Rusya ve Amerika ile yaşadığı çatışmaya dair söyleminin bugünün genişlemekte olan Avrupasına dair de söylemler içermesi, filmin ulusaşkın karakterini tesbite temel dayanak noktasını oluşturmuştur denebilir.

Yılmaz ise *Köstebek* filmini küreselleşen dünyaya (bireysel çıkarlar, rekabet, güvensizlik ortamı, çok yönlü ilişkiler vb. şekilde tanımlanmaktadır) dair güçlü söylemler içerir halde bulurken diğer taraftan filmin erkek egemen söylemin bir parçası haline geldiğini de düşünmektedir. Filmde kadın karakterlerin hem var hem yok halleri eleştirmenin bu yöndeki düşüncesinin nedeni durumundadır. Kadının yer almadığı erkek egemen bir dünyanın ürettiği iktidarın yine erkekleri hapsettiğini düşünen Yılmaz, bu bakımdan dönemin ajanlık faaliyetlerini bir güç gösterisi saymak yerine erkeklerin yaşadığı “yalnızlık ve çaresizlik”in birer işareti olarak görmektedir. Filmin anlatı estetiği de eleştirmene göre bu yönde en güçlü argümanlardan biridir. Yılmaz'ın filmi ulusötesi olarak görmesinde bu bakımdan iki dayanak noktası vardır, bunlardan ilki küreselleşen dünyada ekonomiye dair bağlantılılık durumları diğeri de erkek egemen anlatının tutsaklaştırdığı kadınlığa dair oluşan farkındalık ve eleştiridir.

4.5.15 Lincoln



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Film, Amerika Birleşik Devletleri'nin 16. Başkanı olan ve kuzey eyaletlerinde 1861-1865 yılları arasında yaşanan iç savaşa öncülük eden Lincoln'un son dönemlerine ışık tutuyor. İç Savaş'ın hararetli günleri geride kalınca, Abraham Lincoln ile kabinesi arasında fikir ayrılıkları da su yüzüne çıkacaktır. En ciddi görüş ayrılığı ise kölelik konusunda yaşanacaktır... Senaryosunu Pulitzer Ödüllü tarihçi Doris Kearns Goodwin'in çok satan kitabından ödüllü senarist Tony Kushner'in (Münih (Munich)) uyarladığı yapımın başrolünde Daniel Day-Lewis yer alırken, yönetmen koltuğundaysa Steven Spielberg oturuyor (Beyazperde, 2016).”

Lincoln'nün Künyesi:**Yönetmen:** Steven Spielberg**Senaryo:** Tony Kushner (senaryo), Doris Kearns Goodwin (kitap)**Oyuncular:** Daniel Day-Lewis, Sally Field, David Strathairn**Yapımcı Ülkeler:** ABD | Hindistan**Dil:** İngilizce**Gösterim Tarihi:** 8 Şubat 2013 (Türkiye)**Bütçe:** \$65.000.000 (tahmini)**Süre:** 150 dk.**Fragman:** <https://www.youtube.com/watch?v=qjSAbAuLhqs>**“Sona Giden Yolda Araçlar”****Christian Viviani (Positif)**

Rutin bir kariyere sahip yönetmen olarak görülen Spielberg'in sadece gişeye dönük şaşalı bir yönetmen sayılmasının Viviani yanlış bir değerlendirme olacağı kanısındadır. Viviani her türlü “türsel üretimi deneyen bir yönetmen”in aslında beklenmedik açılardan konulara yaklaşım göstereceğini de düşünmektedir. Viviani'ye göre Spielberg'in ütöpik dünyası “illüzyonun olmadığı” ve “bir şeyin ancak diğeriyle birlikte var olabildiği” bir dünyadır (Ek 72P).

Minority Report, *Munich*, *La Guerre des Mondes* gibi kimi filmlerini şüphecilik felsefesinden kurtardığı kabul edilen Spielberg, *E.T: AI* ile *Cheval de Guerre* gibi kimi filmlerinde de kör bir estetik kullanan yönetmen olarak eleştirilmiştir. *Tintin* ile *Cheval de Guerre* adlı çalışmalarını şaşalı bir oyun olarak bulduğunu belitten Viviani, *Amistad*'ın bir benzeri olarak gördüğü *Lincoln*'ü “ağır başlı ve ciddi bir anlatı” olarak kabul etmektedir (Ek 72P).

Amerikan sinema tarihi içinde *Lincoln*'ün daha önceden birçok kez konu edildiğini hatırlatan Viviani, *Lincoln*'e dair diğör örnekleri bu filme karşılaştırmaktadır. Örneğin *The Birth of Nations* ile *Isn't life Wonderful?* adlı filmlerin “katı, donuk ve sestten uzak estetiğinin” filmlerin yoksun bir eser konumuna inmesinde birer neden olduğunu düşünen Viviani, Steven Spielberg ve senaristi Tony Kushner'in filmde

süreçleri göstermek yerine sonuca odaklandığını ve böylelikle “tasvirde kaçındıkları” ve böylelikle “tuzkalardan kurtuldukları” kanısındadır. Muhafazakâr bir yönetmen olarak gördüğü John Ford’u ise Spielberg’e göre daha duygulu ve gerçekçi bulan Viviani, Ford’u sinematografik mitle tarihsel miti üst üste koyan bir yönetmen olarak kabul ettiğini belirtmektedir (Ek 73P).

Pascal Couté’nin düşüncelerine de yer veren Viviani, Couté’nin Spielberg’de insanlığın insan dışılıktan doğması veya saflığın pislikten doğması gibi bir düşüncenin yer aldığını aktarmakta; Spielberg’in *Lincoln*’deki yaklaşımının bu durumda “derinlemesine kişisel kaldığının” altını çizmektedir (Ek 74P).

Filmin senaryosunu Spielberg ile beraber yazan senarist Tony Kushner’i *Munich* filmindeki “başarısı” ile de gündeme getiren Viviani, senaristin *Angels in America* adlı filmdeki AIDS konusunu “lirik” biçimde işleyişiyle konu edinmektedir. Viviani, Spielberg ve Kushner’in ortak kaleme aldıkları metni “kötü” ve “koşulları sorgulamayan gerçek üstü” bir anlatı olarak görmektedir (Ek 75P).

Lincoln’nün cumhuriyetçi bir lider oluşunun Spielberg tarafından vurgulandığını belirten Viviani, filmdeki köleliğin kaldırılmasında tereddüt içindeki demokratların aksine cumhuriyetçilerin daha etkin olduğu görüşündedir. Bu bakımdan Spielberg’i “naif ve idealist” olarak tanımlayan Viviani, sinemanın eylemleri ve düşünceleri; hatta medya ve tarih gibi yapıları da dönüştürebilecek güçte olduğunu düşünmektedir (Ek 76P).

Filmi, Amerika’da Barack Obama, Fransa’da da UMP’nin seçimi ile ilişkilendirerek inceleyen Viviani, *Lincoln*’ün politik ve coğrafi sınırları aşan bir karakter olarak konumlandırıldığını düşünürken iyi bir politik konu üzerine yapılan film ile iyi bir politik filmin aynı şeyler olmadığını savunmakta; Spielberg’in bize ütöplast olmak için bile çelik gibi bir eleştirel meziyete sahip olmak gerekliliğini hatırlattığını vurgulamaktadır (Ek 77P)

“Spielberg’den Tarih Dersleri”

Berke Göl (Altyazı)

Göl, Spielberg’in “çocuksu” ve “naif” özelliklerinin kendisini bir dahi haline getirdiğinden dem vururken, yönetmenin aynı başarıyı tarihsel filmleri çektiğinde gösteremediğini savunmaktadır. Buradaki temel neden Göl’e göre konuların yönetmence “teknik beceriyle süslenip, cilalanmış oluşları”, “çok yönlü ekonomik ve politik tarihsel planlardan beslenmek yerine” ana konunun “kişisel meselelere” indirgenmiş olmasıdır.

Eleştirmene göre *Lincoln*’ün gerçekle tek uyumluluğu “tarihsel sahnelerin detaylı biçimde dekore edilmeleriyle” gerçekleşmektedir. Göl, *Lincoln*’ün karizmatik kişiliğinde somutlaşmış dramatik etki ile gösterilmek istenen şeyin aslında “hafifçe değiştirilen detaylar, çarpıtılan gerçekler ya da istendiği şekilde yorumlanan kimi verilerdir” (Ek 43A).

1770’lerden sonra güneydeki eyaletlerin pamuk üretiminde kölelerin etkin olduğu; bu konuda eyaletler arası bazı anlaşmazlıkların çıktığı ve bazı eyaletlerin birlikten ayrılmasının bir iç savaşın çıkmasına neden olacağı sürece dair tarihsel gelişmelerin filmde yer almaması Göl’e göre filmin tarihsel gerçekleri anlatmak yerine gelişmeleri “doğal bir süreç olarak yansıtmak istemesinden” ileri gelmektedir (Ek 44A).

“Tarihi kaçınılmaz bir akış olarak” algılayan Spielberg’in bu yaklaşımının neden-sonuç ilişkisi ve toplumsal-siyasal dinamiklerden bağımsız bir tarihçilik anlayışının yansıması olduğunu düşünen Göl, Spielberg’in dönemin şartlarına bakmak yerine “bugünden düne bakan” ve “bugünün değer yargılarıyla tarihi yorumlayan” bir tutum içinde olduğunu savunmaktadır. Yönetmenin “siyahların normalleşmesi ile birlikte elde ettikleri rütbe ve oy hakkı” gibi demokratik gelişmeleri “doğal bir akış” olarak gören tavrını da bu anlamda eleştiren Göl, doğal bir akışın aksine tarihin toplumsal ve siyasal süreçlerden oluşan bir seyir olduğunu düşünmektedir (Ek 45A).

Filmin tarihe bakış açısında içerdiği toplumsal-siyasal bağlam yoksunluğunu ve kişiselleştirme sorununu Osmanlı tarihi üzerine yapılan çalışmalarda da benzer biçimde bulan Göl, “koca bir tarihin, padişahların kahramanlıkları veya

beceriksizlikleriyle” ilişkilendirilmesini de “kusurlu” bulmaktadır. Bu bağlamda Göl, İkinci Dünya Savaşı’ndaki koca Normandiya çıkarmasında tek önemli şeyin bir asker (Er Ryan) kurtuluşu gibi gösterilmesini ya da Yahudi soykırımını sapık Nazi subayları ile “vicdanlı” bir subayın (Oscar Schindler) mücadelesine indirgenmesini Spielberg sinemasının kusuru olarak görülmektedir. Bu durumun eleştirmene göre *Lincoln*’deki uzantısı ise Amerikan tarihinin en önemli gelişmelerinden biri olan “köleliliğin kaldırılışını bireyler arası bir vicdan muhasebesine” indirgenmiş olmasıdır (Ek 46A).

Lincoln filmine bakan Viviani, Spielberg’in türler arası yolculuk yapan sinemasını anlamlı bulsa da film üzerindeki düşünceleri genel anlamda olumsuzdur. Bu olumsuzluğu doğuran şey yönetmen ve senaristin süreçlere odaklanmak yerine sonuca yönelik hazırıcı tavrıdır. Filmin Cumhuriyetçi ideolojideki eğilimine de değinen Viviani, Amerikadaki köleliğin kaldırılmasında cumhuriyetçileri (yani Lincoln) baskın görmesini biraz idealist bulmaktadır. Ayrıca Spielberg anlatılarının kişisel ve aynı zamanda lirik bulunması Hollywood tarzı anlatıları Viviani’nin aklına getirmektedir. Viviani’nin konuyu böyle bir kavram haritası ile ilişkilendirmesi onun gözündeki yönetmeni Hollywood çizgisine taşımaktadır denebilir.

Viviani, Lincoln karakterinin mevcudiyetini sağlayan şartların bugünün Amerika ve Fransa’sına dair de söylemler içerdiğini düşünmektedir. Bu bağlamda iyi bir politik film ile iyi bir politika üzerine filmin aynı şeyler olmadığını düşünmesi Spielberg’in sinema dünyası içindeki yerini tanımlaması bakımından önemli bulunabilir.

Lincoln’e bakan Göl’ün de Viviani gibi Spielberg’i kişisel, cilalı bir sinemanın temsilcisi olarak görmesi filminin sahip olmadığı çok yönlü tarihsel ve toplumsal bakışa vurgu yapar niteliktedir. Göl, anlatıdaki dramatik etkinin Lincoln merkezinde geliştiğini ve bu sebeple de yan karakterle iletişim kurulmadığını düşünmektedir. Spielberg’in *Lincoln* üzerinden tarihle kurduğu ilişki Göl’e göre dekor boyutuyla filmde yer almaktadır.

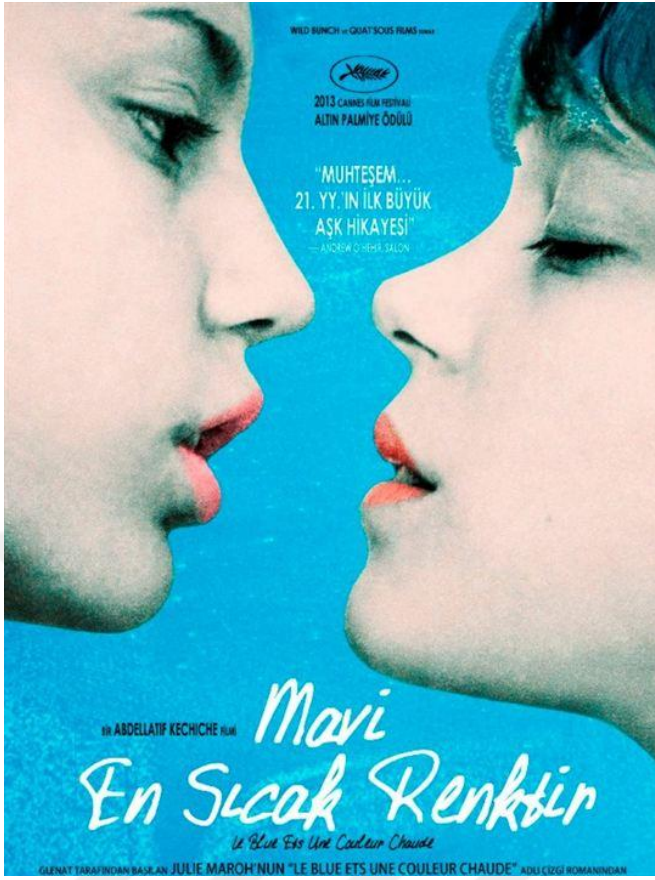
Gelişen olayların dönemin toplumsal-siyasal yapısından bağımsız; “doğal” bir akış içinde ele alınmasını bugünden güne bakmak olarak yorumlayan Göl, Spielberg’in

tarih anlayışını bu açıdan “kusurlu” bulmaktadır. Böyle bir tarih anlayışının Türkiye’de de varlık gösterdiğini savunan Göl, önemli tarihsel gelişmelerin belli kişilerin kahramanlıkları merkezinde ele alınmasını kolaycılık olarak nitelenmekte; bunun gerçeği değiştirme iddiasından başka bir şey olmadığını düşünmektedir.

Göl, görsel gücün manipülatif doğasına atfettiği bu yaklaşım ulus düşüncesinin de yaratılmış/kurgulanmış bir gerçeklik olduğunu hatırlatmaktadır. Özellikle Hollywood merkezli ya da bu merkezle ilişkili anlatıların bu yönde bir kusur içerdiğini düşünen Göl, tarihin bütünüyle kişiselleştirelemeyecek kadar toplumsal mesajlar içerdiğini savunmaktadır.



4.5.16 Mavi En Sıcak Renktir / La Vie d'Adele



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“15 yaşındaki Adele'in emin olduğu iki şey vardır; o bir kızdır ve kızlar erkeklerle çıkar. Bir gün büyük meydanda Emma'nın mavi saçlarını farkediverir ve işte o an hayatının değişeceğini anlar. Kendi ergenlik sorularıyla yapayalnız, bakışlarını kendine ve başkalarının bakışlarını kendine çevirir. Emma'yla yaşadığı aşkı bir kadın olarak, bir yetişkin olarak yaşamaktadır. Fakat Adele ne kendisiyle ne ailesiyle ne de bu absürd dünyayla barış yapmayı becerememektedir (Beyazperde, 2016).”

Mavi En Sıcak Renktir'in Künyesi:

Yönetmen: Abdellatif Kechiche

Senaryo: Abdellatif Kechiche, Ghalia Lacroix

Oyuncular: Léa Seydoux, Adèle Exarchopoulos, Salim Kechiouche

Yapımcı Ülkeler: Fransa

Dil: Fransızca | İngilizce

Gösterim Tarihi: 8 Kasım 2013 (Türkiye)

Bütçe: -

Süre: 180 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2OLRroc3s>

“Adele’in Yaşamı, Bölüm 1 ve 2 – Ağız Dolusu”

Fabienne Baumann (Positif)

Baumann, Kechiche’nin filmini “yoğun cinsellik içeren” sahnelerin ön plana çıkan karakteristik özellikleri üzerinden betimlemektedir. Adele’in yatakta yatarken seksi bir obje oluşu, makarna sahneleri, Adele’in üzünlüğü ve içine kapanıklığı, Emma’nın hırsı ve yaşadıkları erotik sahnelerin öne çıkan özellikleri detaylı bir betimleme ile sunulmaktadır (Ek 78P).

Baumann, Kechiche’nin sinemasında aşk temasının işlenişine ilişkin doğal bir dilin yakalandığını; Kechiche’nin mekanik, endüstriyel olarak tasarlanmış bir aşk yerine duyguların doğal düzensizliğine vurgu yapan bir yaklaşımı benimsediği kanısındadır (Ek 79P).

Baumann, cinselliğin aslında ön planda olmadığını aksine filmde metaforik bir anlam içerdiğini savunmaktadır. Filmde yer alan ilişkinin estetikten daha çok içerdiği metaforik boyut şu dizelerle ortaya koyulmaktadır: “Adèle ve Emma arasında yaşanan bu yoğunluk, izleyiciyi kendisine, çıplaklığın ürkütücü doğası karşısında heyecanını yenmiş bir şekilde davet etmekte ve tüm şüphelerinden arınıp; inançsızlığının savunusunu bir kenara bırakmasını söylemektedir. Ekrana yansıyan bu görüntü bize özgü bir aşk durumudur... Biz de Adèle ve Emma ile şiltelerinin üzerinde aşk yaşar ve onların kolları arasındaymışçasına sevdiğimizi hissederiz (Ek 80P).”

Baumann, Kechiche’nin *La Graine et le Mulet* filmine göndermede bulunmakta ve Kechiche’nin uzun sahnelerini hatırlatmaktadır. Emma karakterinin Flaubert romanlarındaki karakterlerle özdeş tutulması sanat tutkusunun ardındaki planı göstermesi bakımından aynı şekilde Baumann tarafından da öne çıkarılmıştır. Konu

filmin hem Kechiche'nin önceki filmleri hem de bir edebiyat akımı üzerinden karşılaştırılarak içeriğinin tartışmaya açılması eleştiride çok yönlü bir okumanın varlığına işaret etmektedir: “Sonrasında zaman onu da gevşetiyor. O tekrar eden sahneler ne kadar sürüyor filmde? Montaj, orgazmı soluyan nefesler gibi birbirine bağlıyor. Herkes Kechiche'nin bu uzun sahnelerinin farkında (*La Graine et le Mulet*). Bu durum onun sinemasındaki ritmin bir yanlış anlaşılması aslında. Adele ve Emma'nın şehvetli ilişkisi cesur ve tek bir notla ekrana yansıyor, gergin fakat asla unutulmayan, filmin ilk yarım saatinde yankılanan cümle şu: mavi saçlı ve yükseklerde gezinen havası ile flaubertvari (natüralist) bir kişilik Emma (Ek 81P).”

Baumann'ın üzerinde durduğu bir diğer nokta ise yaşanan kişisel aşk ilişkisinin bir süre sonra toplumsal rollere büründüğüdür. Adele artık bir ev hanımı gibi davranmakta ve dahası mesleğinin karakterini ilişkisinin karakteri haline getirmektedir. Bu da aşkın başta kişisel bir duygu, sonrasında da toplumsal bir olguya dönüştüğü anlamına gelmektedir. Diğer taraftan meslekler de bu toplumsallığın bir parçasıdır ve ilişkiye dâhildir. Öyle ki Adele kendi içine kapalı mesleki yaşamını aşk hayatına yansıtmişken, Emma da hırs dolu kariyer planlarını ilişkisine yansıtmıştır. Baumann, buna doğrudan bir iktidar ilişkisi demese de toplumsal planda kültür, meslek ve hedeflerin bireysel yaşantı, tercih ve eğilimleri etkileyebileceği üzerinde durmaktadır:

“Fakat Kechiche'nin bu uzun sahnesi sadece bir zirveye tırmanan bir duygu patlaması değil aynı zamanda bir elips/yatay bir gerçeklik durumudur da. Çünkü Adele zamanını börekleri pişirerek, davetliler arasında tepsiyle bir o yana bir bu yana dönerek bir görüntü verdiğinde, insanlar mecazi bir kafa karışıklığıyla, geçen yılların aşıkların rollerinde de bir ayrılmaya vücut verdiğini anlamaktadır. Fakat burada Adele için bir yatışma ve mutluluk hali ile birlikte bir öğretmen içe kapanıklığı varken, Emma için başarı yolunda bir sanatçı öfkesi vardır. Bu uzun sahne, nihayet, geleceğin nasıl şekilleneceğini de göstermektedir (Ek 82P).”

Baumann, Kechiche'nin filminin iki bölüm şeklinde kurgulandığından ve üçüncü bir bölümün ise yer almadığından dem vurmaktadır Bu durum Baumann'a göre filmdeki ilişkinin meyve vermeyen bir aşk olması metaforu ile ilintilidir. Fakat Baumann burada Kechiche'nin neden böyle bir yol izlemiş olabileceğine dair detaylı bir açıklamada bulunmamaktadır:

“*La Vie d’Adèle* yalnız iki bölümde ve iki akan planda şunları söyler: ilkinde genç bir kadın caddede ilerler, önündeki otobüsü kaçıtır, diğerinde ise genç bir kadın kaldırımında uzaklaşır ve aşkı her zaman ardında kalmıştır. Üçüncü bir bölüm yoktur. Yeniden buluşma da yoktur. Filmde, tez ve antitezden sonra bir sentez yoktur. Adele ve Emma’nın kuracakları bir yuva ve kucaklarına alacakları bir çocukları da yoktur. Üçüncü bir bölüm olmamasının yanında bir yokluk ve boşluk durumu da vardır. Kechichi’nin akordeonu gerilmekte ve öylece askıda kalarak ve bizi sarmaktadır, çünkü biz de biz de sevmişizdir (Ek 83P).”

Baumann’ın sınıflar arası çatışmaya ilişkin esas olabilecek yorumu son paragrafta yer almaktadır. Baumann, Truffaut’nun *Les Deux Anglais*, *La Vie Marianne* ve *L’Esquive* (Kechiche) gibi roman ve filmlere atıfta bulunarak ve karşılaştırarak Kechiche’nin filmini analiz etmektedir:

“Truffaut’nun *Les Deux Anglais et le Continent* filminde Claude (Jean Pierre Leaud) son sahnede pırlıtlı ve serkeş aşklarının artık geride kaldığını ve köhnediğini görür. Çok temel şekilde Adèle farklı ve esaslı bir eğitimden geçer. Kechiche kahramanını bir sınıftan diğerine geçmesini engellemez: işçi sınıfından fakat çokça seksi de olmayan (şampiyona karşı sorularla bir akşam yemeği), şık bir bohem (şampanya patlatan), baştan aşağı liseli ve öğretmen. Onun entelektüel programı, Lumiere kardeşlerin ülkesinde *L’Esquive* adlı filmin yaratıcısı bir yönetmen tarafından ve büyük bir cumhuriyetçi inançla şöyle çizilir: yalnız bir şekilde okumak ister ve karşılaştığı romanları özgürce yorumlamak. Alain Bosquet’in öğrencileri ile paylaştığı hikâyede olduğu gibi; ‘Şairin şiiri, sadece şunu söylemek içindir, binlerce binlerce farklı şey, anlaşılmaya ihtiyacı yok.’ Emma’yı sevmek Adèle için ‘Tehlikeli sulardaki *La Vie de Marianne*’ gibi, Ponge, Kubrick, Scorsese, Shiele veya Klimt gibi müzelerde asılı olan usta işi tablolarla kendini görmek; kendini beğenmek gibi bir şey. Gösterişli final sahnesinde Adèle bir mekânda Emma’nın arkadaşlarını görür. (...) Duvarlarda, Emma’nın şiddetli duygularını, öfkelerini yansıtan ahlaksız resimler, Adele’i söndürmeye yarar (...) Film gözlerimizin altında son bulur. Adèle aylak aylak dolaşır, yaşadığı aşktan bir teselli sadece takdir edilecek sanat eserleridir. Ve biz de onun gibi hissederiz, aynen onun gibi. Çünkü biz de sevmişizdir. (Ek 84P, 85P)”

Baumann özetle filmin analizini esas olarak bir politik-iktidar çatışması bağlamında olmasa da cinsellik, sınıf çatışması, kişisel hırs, aşkın toplumsallığı ve natüralizm kavramları üzerinden yapmaktadır. Bu durum Baumann’ın aşkı, estetiğinden çok toplumsallığı ile ilişkilendirmesine de dayanak oluşturmuştur.

“Sevişerek Büyümek”

Gözde Onaran (Altyazı)

Gözde Onaran, Tunus asıllı Fransız yönetmen Abdellatif Kechiche'nin filmi *Mavi En Sıcak Renktir*'inden “taptaze bir aşk filmi” şeklinde bahsederken eleştiresinin girişine Roland Barthes'tan bir alıntı yaparak başlar: “sevmek ile yolculuk hali/göçebelik” (Ek 47A). Bu durumda Onaran, aşk ile göçebelik hali arasında bir ilişki bulmaktadır. Kechiche'nin de bir göçmen olduğu düşünülürse bu ilişki daha da anlamlı hale gelebilir.

Genelde filmin on dakika uzunluğundaki cinsel ilişki sahnesinin daha çok erkek egemen bakış açısı ile pornografik özellikte olduğundan yana bir eleştiri varken; Onaran aslında bunun böyle olmadığını düşünmektedir. Onaran'a göre eğer böyle olsaydı kadınların seks yaparken ki eksikliğini bir erkeğin doldurması gerekirdi. Onaran'a göre Kechiche'i böyle bir yola gitmemiş; doyuma ulaşmak için kadının erkeğe ihtiyacının olmayabileceği ihtimali üzerinde durmuştur. Çünkü Adele, Emma'dan önce bir erkekle birlikte fakat mutlu bir birliktelikleri yoktur. Onaran, bu sebeple filmde geçen lezbiyen ilişkiye erkek egemen bir gözle bakmanın gereksizliğini hatırlatmaktadır (Ek 48A).

Onaran, filmde lezbiyenlik temsilinden çok “Batı'daki kadın temsilinin” anlatıldığını vurgulamaktadır. Emma'nın ressam oluşu, Adele ile gezdikleri sergilerde karşılaştıkları çıplak tablolar, heykeller ve Adele'in Emma'ya çıplak poz veriş türünden sahneler kadının Batı'daki temsiline birer işaret olarak kabul edilmektedir. Fakat Onaran'ın asıl üzerinde durduğu konu hâkim iktidar ilişkileridir. Onaran'a göre “bakma-bakılma” veya “özne-nesne” ilişkisi üzerinden Adele-Emma ilişkisine bakmak daha doğru bir yoldur. Çünkü eşit koşullarda başlayan ilişki Emma'nın sonrasında “bir iktidar hırsına dönüşecek sınıfsal konumu” yüzünden Adele'in ev hanımı yani bir bakıma nesneleşmesi ile sonuçlanmasını doğuracaktır. Diğer yandan Emma da artık bir erkek figürü gibi hareket edecek ve bu rolü üstlenecektir. Adele-Emma ilişkisinin tükenmesinin ana sebebi Onaran'a göre bu “sınıfsal çekişmede” rollerin değişmesi ve ilişkilerinin “bir iktidar mücadelesine” dönüşmesidir.

Onaran, Adele ve Emma'da bazı sembolleştirmelerin olduğundan bahsetmektedir. Emma Batılı ve üst sınıfın bir mensubu olarak gösterilirken Adele nesneleşmeye

kurban gitmiş; fakat diğer yandan “yaşamı keşfetmekten de ödün vermeyen dirençli” bir karakter olarak sunulmaktadır. Onaran bu yönüyle Adele’in sinema tarihine orijinal bir karakter olarak kayda geçtiğini düşünmektedir (Ek 49A).

Onaran’ın dikkat çekmek istediği bir nokta da filmde Kechiche’nin Pierre de Mariveaux’un kitabı *La Vie de Marienne*’dir. Mariveaux’un kitabının yarım kalması Emma-Adele ilişkisinin de yarım kalmasıyla ilişkilendirilmiştir. Mariveaux ağdalı bir dille elit sınıfın aşka bakışını nasıl konu ediniyorsa Kechiche de benzer şekilde Emma üzerinden “aşkın nasıl bir sınıfsal ilişki içinde algılandığını” gündeme getirmektedir. Kitapta ağdalı bir yaşam tarzının aşkı gizleyebildiği gibi tam tersine onu teşhir edebildiği durumlar üzerinde durulduğu aktarılmaktadır. Onaran, tartışmanın bu noktasında Kechiche’nin aşkı en süssüz ve doğal haliyle ekrana yansıttığını düşünmektedir. Kusursuz olmayan dudaklar, Adel’in dişlek oluşu, akan burnu, ağzının kenarındaki makarna sosu Onaran’a göre Adele’in aşkı dolaysız bir biçimde yaşadığına kanıt olarak öne sürülmüştür. Burada süslü olan biçim değil aşkın kendi doğallığıdır.

Onaran, eleştirisini film içinde kullanılan sadece edebi bir detayla değil örneğin yemek ile film arasındaki ilişki üzerinden de okuyarak filmin yansıttığı üstü kapalı mesajları analiz etmektedir. Bu durumda Onaran, filmin içeriğini “kültürel sermaye”, “kadın-erkek iktidarı”, “özne-nesne” ilişkisi gibi kavramlar üzerinden okuduğu görülmektedir (Ek 50A).

Onaran, Kechiche’nin öğretmenlik mesleğinin özellikleri üzerinden Adele karakterini ön plana çıkarmasını ise bu değerlere önem vermesi şeklinde yorumlamaktadır (Ek 51A).

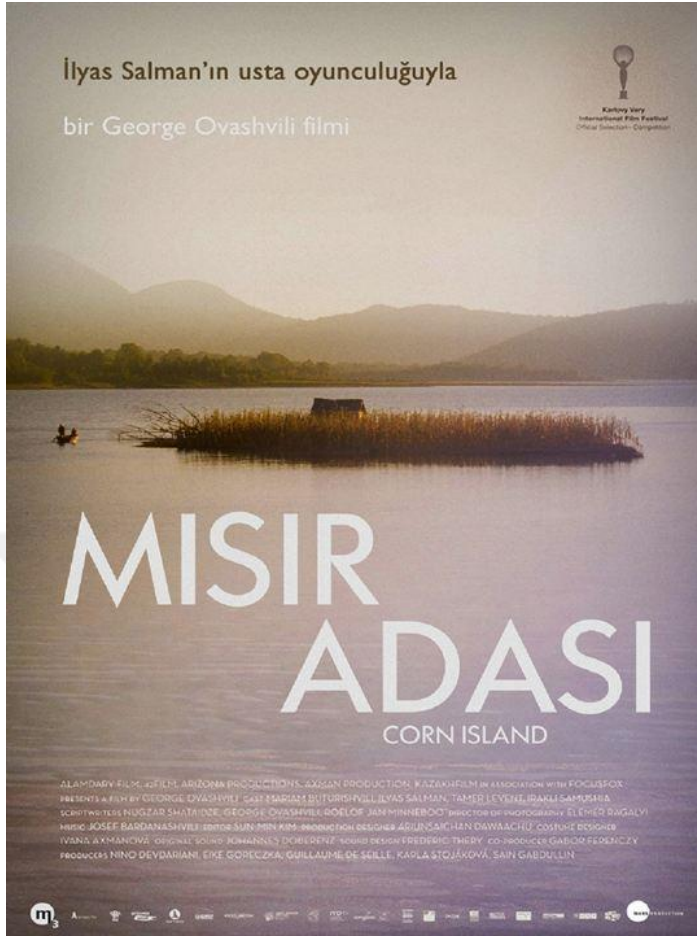
Onaran, aşk ile kültürel sermaye arasında ilişki kurarak soruna eğilmektedir. Emma’nın sanatsal zevkleri ait olduğu sınıfsal ilişkileri ile çıkar merkezli şekilde ön plana çıktığından Adele ile ilişkisine devam etmesi de bu bakımdan olanaksız görülmektedir. Kechiche’deki aşkın tüm cinsel ve homofobik sınırları aşan doğasının sınıf ve kültürel bariyerlere takılmış olması Onaran’a göre filmin çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Onaran'a göre Kechiche, aşkın politik bir biçimde kullanılmasına, toplumsal ve kültürel yapı ile bağına işaret etmektedir. Bu yapı, aşk gibi bir insani duygunun toplumsal ve kültürel bağlardan ayrı düşünülemeyeceğinin de bir göstergesidir. Aşk ilişkisinin sınıfsal çıkar ya da Batı'ya özgü değerler, ataerkil toplumsal yapı ve kültür gibi kavramlarla ilişkilendirilmesi Onaran'ın Marksist eleştirel eksende yaptığı değerlendirmeye kanıt oluşturmaktadır.

Onaran'ın filmin bağlamı olarak gördüğü bu anlamda bir diğer nokta ise Batı medeniyetinin kadına bakışında saklıdır. Batıya özgü bir metalaştırma (cinsellik) ile iktidar merkezli bir sınıfsal çatışma kişilerin özel yaşamını etkilemekte; aşka bakışlarını ve onu yaşayış biçimlerini biçimlendirmektedir.

Baumann ise *Mavi En Sıcak Renktir*'i doğrudan politik temelli bir iktidar çatışması bağlamında olmasa da cinsellik, sınıf çatışması, kişisel hırs, toplumsallık ve natüralizm kavramları üzerinden ele aldığı görülmektedir. Bu durum Baumann'ın filmi, aşkın estetiğinden çok toplumsallığı ile ilişkilendirmesine de temel oluşturmuştur. Karakterlerin sınıfsal hırsları kişisel bir duygu olan aşkta baskın bir rol üstlenmiş; bu da yaşanan aşkın dönüşmesine; "sınıfsallaşmasına" aracı olmuştur. Bu yaklaşım Baumann'ın filmin tartışmasını oturttuğu zemindir.

4.5.17 Mısır Adası / Corn Island



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Bir çiftçi ve torunu sakin ve tekdüze bir hayat sürmektedir. Bir tarım sezonu boyunca anlatılan hikâyede bu dede ve torunun yaptığı şey, her yıl olduğu gibi toprağı belleyip mısır ekmektir. Gürcistan ile Abhazya arasındaki adada çalışan ikili, gün boyunca kıydan geçen askerler dışında kimseyi görmezler. Fazlasıyla sessiz ve sakin bu hayatı yeni bir gelişme biraz karıştıracaktır: Yaralı askerlerden biri, yetiştirdikleri mısırların arasına gizlenir ve bu durum bir taraf tutmaları ihtimalini yaratır (Beyazperde, 2016).”

Mısır Adası'nın Künyesi:

Yönetmen: George Ovashvili

Senaryo: Roelof Jan Minneboo, George Ovashvili

Oyuncular: Ilyas Salman, Mariam Buturishvili, Irakli Samushia

Yapımcı Ülkeler: Gürcistan | Almanya | Fransa | Çek Cumhuriyeti | Kazakistan

Dil: Abazaca | Rusça | Gürcüce

Gösterim Tarihi: 2 Ocak 2015 (Türkiye)

Bütçe: €1.500.000 (tahmini)

Süre: 100 dk.

Fragman: https://www.youtube.com/watch?v=b5Fc9ydpP_Q

“Mısır Adası”

Jean-Loup Bourget (Positif)

Ovashhvili'nin filmde bir büyük baba ve onun küçük kızının mısır tarlalarındaki çalışmalarına ve adalarını bataklıktan kurtarmalarını anlatırken aslında “doğayı değişik karakterlerin buluşma noktası bağlamında bir aktör” gibi kullandığını düşünen Bourget, sahneleri “pragmatik” ve “sessiz” bulurken babayı da “adanın Robinsonu” olarak görmektedir (Ek 86P).

Adaya gelen askerlerin yaralı bir sürgün ile küçük bir kız üzerindeki “ilgisinin” de altını çizen Bourget, akıncılar karşısında yaşlı adamın takındığı “nötr ve ihtiyatlı” tavrın da test edildiğini belirtmektedir. Bir taraftan bu gelişmelerin yaşandığını belirten Bourget, diğer yandan silah seslerine gömülen adaya doğanın bir cevabının olduğunu hatırlatmaktadır. Bu cevap, adanın üzerindeki kulübenin ve mısır tarlasının gelen bir kasırgayla birlikte nehri taşıması ve böylelikle de adanın sular altında kalmasıdır. Eleştirmen bu durumu Hemingway'nin hikâyelerindeki durumlara benzetmektedir (Ek 86P).

Bourget'nin filmdeki yaşlı adamı benzettiği bir diğer karakter de Camus'un romanındaki Sisyphe'dir. Sisyphe⁷¹ sonucunun olumsuz olacağını bilse de yaşamın zorluklarına karşı direnen, sonuç olumsuz olsa bile gayretiyle övünen dahası bu

⁷¹ Ayrıntılı bilgi için şu web sitelerini bkz. <http://dbanach.com/sisyphus.htm> ; <http://wxy.pagesperso-orange.fr/wambst/Philosophie/Autres/Le%20Mythe%20de%20Sisyphe/le%20mythe%20de%20sisyphe.html>; https://tr.wikipedia.org/wiki/Sisifos_Söyleni

dünyada intihara yer yoktur düşüncesini temsil eden bir karakter olduğundan eleştirmen başvurduğu bir referans olmuştur (Ek 87P).

Filmde sessizliğin ve işaretlerle anlaşmanın özel bir yeri olduğunu da düşünen Bourget, özellikle Abhazalarla Gürcülerin birbirleriyle anlaşmak için “Rusçaya” başvurduklarını da vurgulamaktadır (Ek 88P).

Adaya ilişkin cennetimsi güzellikte bir doğa tasviri yapan Bourget, adanın içinde bulunduğu bu “bolluk” ile “yaşlı adamı” bir tarafa diğer tarafa da “küçük kızın pürüzsüz, süt gibi güzelliğini” koymakta; bu iki durumun belli bir karşıtlık oluşturduğunu düşünmektedir (Ek 89P).

Aynı şekilde vücut hareketlerinin de belli bir arketip oluşturduğunu da düşünen Bourget, diyalog azlığının, müziğin, ahşap evin, üst ve yatay planlardan oluşan kamera hareketlerinin, toprağıyla, çamuruyla, ateş ve ahşabıyla doğayı mükemmel şekilde ön plana çıkardığını belirten Bourget, filmdeki anlatının bu yönleriyle Bachelard⁷² estetiğine yaklaştığını düşünmektedir. Yazar filmi, üstün özellikteki eserler (maestria) grubundan Bunuel’in *La Jeune Fille*, Kulechov’un *Dura Lex 1926*, King Vidor’un *The Jack Knife* ve *Capricciosa* (Wild Orange) adlı filmleri ile aynı kategoride gördüğünü de itiraf etmektedir (Ek 89P).

“Zamansız Bir Mesel”

Övgü Gökçe (Altyazı)

Gökçe eleştirisinin başında ana akım ile sanat sineması arasında yaşanan tartışmaya odaklanmakta, giderek sınırların kaybolmaya başladığı bir çağdan dem vurmakta; *Mısır Adası*'ni içerdiği “çok dillilik, çok katmanlılık ve evrensellik” (dünyanın

⁷² 1884-1962 yılları arasında yaşamış Fransız Filozoftur. Yeni Fransız Epistemolojisinin kurucusu olan Bachelard, psikanalize konu olmuş formlardaki hayali tasvirlerle konu olmakla birlikte Georges Canguilhem (1904-1995) ve Michel Foucault (1926-1984) gibi yazarları etkilediği bilinmektedir: http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Gaston_Bachelard/107066#KxKLQGrZ7XGfTZW.

herhangi bir yerinde kolaylıkla anlaşılabilir) unsurlarını sanat sineması içinde gördüğünü belirtmektedir.

Mısır Adası'nın teması Gökçe tarafından “insan-doğa çatışması, nesiller arası ilişki, büyüme, kendini keşif ve yasak olana duyulan arzu” olarak aktarılırken filmin Gürcistan ile Abhazya arasında yer alan İnguri adında bir adada geçtiği belirtilmektedir. Gökçe'nin altını çizdiği unsurlar bir dede ile torununun gündelik yaşamın detayları arasında belirgin olup torun, çocukluk ile ergenlik arasında bir geçişi yansıtırken oyunla hayat, kadınlarla erkekler, güvenle tehlike, arzu ile yasak arasındaki ilişkiye de değinmektedir. Diğer taraftan dede karakteri ise Gökçe'ye göre kültür ve milliyetçilik gibi unsurlardan uzak; sadece yaşamda kalma mücadelesi veren; toprakla var olan, toprakla hayat bulan ve dünyası toprak olan ilk insan olarak tasvir edilmektedir. Bu yönüyle Gökçe, filmin ulusaşkın ya da ulusötesi yönüne vurgu yapmıştır denebilir.

Gökçe'nin filmin anlatı yapısına muhalif bir tavır sergilediği asıl konu ise kültürden, savaşlardan uzak bir adanın savaş gibi bir kültürle yüz yüze kalışında ortaya çıkmaktadır. Gökçe'ye göre yönetmen, tarafsız bir bölge olarak hem güveni hem de güvensizliği çağrıştıran adanın bir gün savaştan kaçan iki askere yurt olup sonrasında onları aramaya gelen diğer askerlerde ve ardından doğanın gazabında yabancılarla yerlileri “doğal olarak değil” “sembolik” olarak bir araya getirmektedir. Gökçe “doğanın döngüsü ile insanın kusurlarının” bir araya getirilişini tatmin edici bir hikâye anlatıcılığı olarak görmemekte, aksine yüzeysel bulmaktadır. Filmin temel anlatısının Gökçe'ye göre oldukça basit bir tanımı var: “biri ölür, biri doğar, biri gider, biri gelir.” Doğada yaşamda kalma fikri ile başlayan bir filmin sonrasında kültürle ilişkiye girmesini bir taraftan çeşitlilik olarak gören Gökçe, diğer taraftan anlatının akışına yapılmış zorlama bir katkı olarak görmektedir.

Bourget'nin *Mısır Adası* 'na ilişkin eleştirisini geliştirdiği temel bağlam ise doğanın baskın gücü; onun bir karaktere vücut veren canlı yapısıdır. İnsanların sahibi oldukları tüm “servetin kaynağının doğa” oluşuna dair gelişen bu düşünce, Bourget'ye göre filmde etkileyici bir armoniyle sunulmaktadır: “doğa baskındır!”

Çatışmacı ve çıkarıcı insan doğasının ümitsizlik aşılması karşısında insanların verdiği mücadeleyi ise çok değerli bulan Fransız eleştirmen, Bachelard estetiğine atıfta bulunarak doğayı egemen iktidarların ele geçirmeye çalıştığı bir alan olarak görmektedir.

Mısır Adası'nın kültürden bağımsız; kültürler üstü ve çok dilli bir alan (doğal döngü) olarak tasvir edildiğini savunan Gökçe ise filmin savaş gibi (insani kusur) bir kültürel etki ile etkileşime girmesini çelişkili bulmaktadır. Ulusötesi filmlere dair olumsuz bir yargı anlamına gelen bu düşüncenin temel dayanağı anlatı yapısının bütünlükten uzak oluşu ve bütün ile bağlantısız söylemler içermesidir. Gökçe bu bakımdan anlatıyı bütünlükten uzak bulmaktadır denebilir.

“İnsan-doğa çatışması, nesiller arası ilişki, büyüme, kendini keşif ve yasak olana duyulan arzu” unsurlarının filmi sanat sineması alanında bir üretim olarak konumlandığını düşünen Gökçe, ulusötesi filmlerle sanat sineması arasında bir türdeşlik gördüğünü de belirtmektedir.

4.5.18 Philomena/Umudun Peşinde



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Oğlunu arayan bir kadının hikâyesi Dünyaca tanınmış bir politika yazarının dikkatini çeker. Oğlu küçük yaştaayken kendisinden koparılan kadın yıllarca, bir manastırda yaşamaya zorlanmıştır ve şimdi oğlunu bulmaya karardır... Martin Sixsmith (The Lost Child of Philomena Lee"/ Philomena Lee'nin Kayıp Çocuğu) adlı kitaptan Steve Coogan ve Jeff Pope tarafından uyarlanan filmin yönetmenliğini ise Stephen Frears üstleniyor. Yaşanmış bir hikâyeyi anlatan filmin başrolünde ise ödüllü oyuncu Judi Dench yer alıyor. (Beyazperde, 2016).”

Philomena'nın Künyesi:

Yönetmen: Stephen Frears

Senaryo: Steve Coogan, Jeff Pope

Oyuncular: Judi Dench, Steve Coogan, Sophie Kennedy Clark

Yapımcı Ülkeler: İngiltere

Dil: İngilizce

Gösterim Tarihi: 9 Mayıs 2014 (Türkiye)

Bütçe: \$12.000.000 (tahmini)

Süre: 98 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=MGVrBfSSVI>

“Saf Bir Kalp”

Jean-Loup Bourget (Positif)

Filmi, “oğlunun izini hatıralardan ve muğlak bellek kırıntılarından yola çıkarak arayan bir anne ile diğer taraftan ün kaygısının peşinde bir gazetecinin varlığının” vücut verdiği iki boyutlu bir anlatı olarak gören Bourget, filmin -karakterler arasındaki yaş farkından dolayı- romantik komediden çok bir hiciv anlatısı içerdiği kanısındadır (Ek 90P).

Frears’ın daha önceki iki filmi *The Snapper* ile *The Queen*’den ilham aldığını savunan Bourget, ayrıca Peter Mullan’ın *Magdalen Sisters* (2001), DeMille’in *La Fille sans Dieu* (1929) ile ilişkisine de dikkat çekmekte; filmi “sadizm” ile ilişkilendirmektedir. Filmdeki sadizmi Bourget, Hildegard’in “cinsel bastırılmışlığıyla örtüşür histerisinde” görmektedir (Ek 91P).

Philomena’nın sahip olduğu temiz kalp, sarsılmaz iman ve sadakate değinen Bourget, Philomena’nın Flaubert’in Felicité’si ile Danube ve Shannon’un köylü karakterlerine benzediğinin de altını çizmektedir. Gazeteci kimliği ile filmde yer alan Sixsmith’i ise kültürlü, şüpheli ve hicveder bir karakter olarak bulsa da iletişimin manipüle olmuş yapısına dahası Philomena’nın da bu manipülasyonun bir parçası oluşuna değindiği görülmektedir. Bourget’e göre Philomena’nın samimi şekildeki arayışı, politik gündemin yakıcı etkisi altındaki bir gazetede sırf haber yapılmak için kullanılmaktadır (Ek 92P).

Bourget, *Positif* yazarlarından Yann Tobin’in Venedik film festivalinde *Philomena*’yı türsel bir karışım içinde bulduğunu; yönetmen Frears’ın da aynı yönde demec

verdiğini aktarmaktadır. Bourget tarafından melodram özelliği gösterdiği vurgulanan filmde Pilomena'nın sahip olduğu Tanrı inancının belli bir dünya görüşünün ürünü olduğu düşünülürken, gazeteci Sixsmith'in bunu umursamamasının da belli bir tarihsel geleneğin temsili olduğu savunulmaktadır. Bourget, Frears'ın Philomena karakteri ile seyircinin diyaloga girmekten kaçınmamasına filminde özen gösterdiğini belirtmekte; insanlık değerlerini kendine temel alan böyle bir melodram geleneğinin “embesiller için embesiller tarafından yazılmış bir tarihin temsilcisi olarak varlık gösteren Sixsmith”i açık bir şekilde “voltaire oklarıyla” eleştirdiği kanaatindedir (Ek 93P).

İmanının içine kapanan Philomena'ya yapılan özrün onun için bir “unutma anlamı taşımadığını” da belirten Bourget, Sixsmith'in Philomena'nın kadere karşı kızgınlık ve öfke duyan tepkisini yönetmesini de anlamsız bulmaktadır. Çünkü Bourget'ye göre, kişi bir defa insanlık faydasına kendini adadığında kendi tabiatını keşfetme adına ciddi şeylere ulaşmak için bir yol da bulmaktadır (Ek 94P).

“Umudun Peşinde”

Evrin Kaya (Altyazı)

Evrin Kaya, *Philomena*'da filmin temel anlamının “sahicilik” olgusu bağlamında “gerçek iyi” ve “gerçek kötü” kavramlarının çatışması sonucu oluştuğu düşüncesindedir. Kaya, filmde, “içgüdüsel bilgisini yitirmiş bir entelektüel olan Martin Sixsmith ile babasız doğan bir çocuk üzerine kurulu bir dinin dışına çıkmış; Katolik anlayışından yoksun zalim bir kilisenin” kötü, “azla yetinen ve asla görüldüğü kadar cahil olmayan sıradan bir insan olarak Philomena'nın ise iyi olarak resmedildiği görüşündedir (Ek 52A).

Film ile “sahicilik” kavramını ilişkilendiren Kaya, bunu Adorno, Sartre, Heidegger, Kierkegaard ve Beauvoir düşüncesi üzerinden açıklamaktadır. Kaya'nın, sahicilik kavramında Adorno'nun “kendiliğindenliğe sadık kalmak” yaklaşımına özellikle vurgu yaptığı görülmektedir (Ek 53A).

Kaya, Kiergaard'ın, iman düşüncesinde sahici olup akılla bağlanmayı merkezi görmesine karşın İsa'nın doğumu ve ölümünden sonra dirilişi gibi mucizelerde de

aklın işlevinin olmadığı yönündeki düşüncesini aktardığı görülmektedir. Kaya ise artık yapılacak bir şeyin kalmadığında yapılanın iman olduğu görüşündedir. Bu sebeple Kiergaard'ın "imani sıçrayış" kavramına atıfta bulunan Kaya'nın Philomena'nın kilise karşısındaki durumunu anlamlandırmaya çalıştığı görülmektedir. Kaya, Philomena'nın Martin ile yaptıkları seyahatte günah çıkarmak için yol kenarındaki kiliseye uğrayıp rahiple konuşması sırasında kiliseyi suçlamak yerine sessiz kalışını inanmak yerine iman etmekle açıklamaktadır. Bu durumda inanmak ve iman etmek kavramları arasında Kaya'nın bir ayrıma gittiği de görülmektedir. Kaya, iman etmeyi bağışlamak; sahici şekilde kendisi kalarak kendi doğruluğuna inanmak olarak görmektedir (Ek 54A, Ek 55A).

Kaya'nın gündeme getirdiği bu filmin konusu bir kadının dini bir taassup tarafından yok sayılarak yaşam kaynağı olarak gördüğü bebeğinden koparılışı ve bebeğinin sürgün oluşudur. Kaya'nın tercih ettiği filmin temel çıkış noktası "kültürlü ve eğitilmiş" Martin karakterindeki gibi geçmişi sorgulamak yerine Philomena karakterindeki gibi geçmişle barışmak ve geçmişin hatalarından ders çıkarmak olduğu görülmektedir. Philomena'nın geçmişi yargılamak ve orda hapsolmek yerine şimdiye yönelerek bugününü yeniden inşa etmesi Kaya'ya göre Frears sinemasının öne çıkan özelliği durumundadır. Dinler-üstülük, duygular-üstülük ve barış gibi unsurlar Kaya'nın Frears sinemasını tanımladığı temel kavramlar olarak öne çıkarken filmin Philomena karakteri üzerinden dinsel otorite ve toplumsal cinsiyet (kadının pasifleştirilmesi) eleştirisi içermesi filmin bu yönleriyle ulusötesi karakterler taşıdığına göstergesi olarak kabul edilmektedir (Ek 56A).

Philomena'ya baktığında kilisenin cinsel bastırılmışlığının sadisçe varlık gösterdiğini gören Bourget ise aynı eleştirisini bir medya kuruluşunun temsilcisi sıfatıyla gazetecilik mesleğine de yöneltmektedir. Bu iki kurumun yürüttüğü kişisel politikalar ile değerleri tüketir tutumları insanlık meselesi gibi ciddi işlerle uğraşan insanlar nazarında önemini yitirmektedir. Bourget, hayata karşı samimi bir diyalog geliştiren insanların bu kurumların oyuncağı olamayacak kadar derin ve yüce insani emeller beslediğinin farkında olduğunu belirtmiştir. Bourget'ye göre gerek din gerekse iletişime yönelik kurumlar gerçeği manipüle etmek için vardılar. Gerçeğin manipülasyonun ardında ise her iki kurum için de geçerli olmak üzere başat olan şey

sermaye, kapital ve tüketim kültürüdür. Bunlar merhamet, adalet, kişisel özgürlük ve mahremiyet gibi kurumların da manipüle edilmesine aracılık etmektedir.

Dinsel otoritenin kadını yok ettiğini düşünen Kaya ise aynı düşünceyi gazetecilik uğraşısı veren ana karakter için de düşünmektedir. *Philomena*'daki konunun eleştirel kuramın düşünürleri olarak Adorno, Sartre, Heidegger, Kierkegaard ve Beauvoir gibi düşünürler üzerinden ele alınması sermaye ve kapital egemenliğini elinde tutan bir sınıfın gerçeği manipüle etmesi kendi merkezinde bir gerçeklik tanımına ulaşmaya çalışması olarak görülmektedir.

Kilise ya da gazetenin ürettiği gerçeklikle masum ve iman sahibi bir karakterin yaşadığı gerçekliğin aynı olmadığına işaret eden Kaya, iman etmek ile inanmak arasında da farklar görmektedir. Buradaki temel fark iman etmenin aşkın bir karakter olarak insanı dönüştürmesidir. Kilise gibi toplumsal kurumların yaydığı gerçekliğin ötesinde insanın kendisini bulmaya yönelik arayışı aşkın öznenin oluşumunda iman gibi bir faktörü oldukça önemli bir aşama olarak sunmaktadır denebilir. Kaya, kendisine yaşatılan gerçek ile kişinin yaşadığı gerçeğin çatışmasında kazananın kurumlar değil insan olmasını barış ve adalet gibi insanlık değerleri adına gerekli görmektedir denebilir.

4.5.19 Roma'ya Sevgilerle / To Rome with Love



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Amerikalı tanınmış mimar John, gençliğinin kenti olan Roma’da tatildedir. Gençliğinin sokaklarında gezerken, henüz genç bir adam olan Jack ile karşılaşır. Jack’in ise başında sevgilisi Sally’nin güzel ve belalı arkadaşı olan Monica derdi vardır. Jack Monica’ya gitgide âşık olurken, Jack’de onda kendi gençliğini görür... Woody Allen, Avrupa turunun Roma durağı olan son filminde, seyircisini ölümsüz bir şehir olan Roma’da birbirinden farklı karakterlerin birbirinden farklı hikâyelerinin içine sokarak, bazen şehrin herhangi bir sakini bazen de yazın gelen herhangi bir turistin hayatına girerek romantik ve macera dolu bir geziye çıkartıyor. İtalya’ya çeşitli nedenlerle gelen Amerikalılar ve İtalyanların başlarından geçen romantik ve komik anlar birbirinin içine geçiyor (Beyazperde, 2016).”

Roma'ya Sevgilerle'nin Künyesi:

Yönetmen: Woody Allen

Senaryo: Woody Allen

Oyuncular: Woody Allen, Penélope Cruz, Jesse Eisenberg, Roberto Bengini

Yapımcı Ülkeler: ABD | İtalya

Dil: İngilizce | İtalyanca

Gösterim Tarihi: 28 Eylül 2012 (Türkiye)

Bütçe: €17.000.000 (tahmini)

Süre: 112 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=HOtvONfkWi0>

“Gelin Komedyenleri, Müzisyenleri ve Sihirbazları Görün!”

Gregory Valens (Positif)

Allen'in yönettiği *Stardust Memories* adlı TV dizisinde Sandy Bates'in Bach'ın *Variations Goldberg*'i yarattığını belirten Valens, Sandy Bates'in bugün olsa bugün gecesine ithaf edilen bu esere *Variations Allen* adını vereceğini düşünmektedir (Ek 95P).

Allen'in filmini “kitleler önünde beklenen parçalarını seslendiren bir müzisyen, kadın kesme veya şapkadan tavşan çıkarma gibi parlak gösteriler yapan bir sihirbazı çağırır” nitelikte bulan Valens filmin “potbori” özelliği taşıdığına altını çizmektedir (Ek 96P).

Valens, Allen'in filmlerinden olan *Manhattan*, *Anything Else*, *Vicky Cristina Barcelona* gibi önceki filmlerde ideal bir çiftin seksi bir güzellik karşısında nasıl da gölgede kaldığının; Roma'daki Amerikalıların Paris ve Barselona sokaklarını bu şekilde arşınladığının altını çizmektedir. Allen filmlerinin belli bir ahlaki bilinç ve ders vermeye çalışır halde olduğunu belirten Valens, *Coups de feu sur Broadway*'deki gangsterde, *Scoop*'daki hayalet gazeteci ile *Maudite Aphrodite*'deki eski bir koristte fahişeliğin izlerini bulduğunu ifade ederken *Celebrity*'de ise ünlü olma ve anonimleşme acısının izlerine rastladığını belirtmektedir (Ek 97P).

Bolca hikâyenin ardışık şekilde kullanıldığı bu filmde yola çıkan Valens, bu durumun büyük yönetmenlerin takıntılı eğilimlerinin bir ürünü olup olamayacağı sorusunu yönelttiği görülmektedir (Ek 98P).

Kimi zaman “özgürlük” duygusunun karakterlerin üzerine sindiğini düşünen Valens, Allen'in “zaman” kavramına aldırış etmediğini düşünmektedir. Bir çiftin hikâyesinin bir güne sığdırılarak verilmesi, aynı şekilde Jerry'nin Giancarlo'yu herkesin önünde şarkı söylemeye haftalardır ikna etme çabası, Jack ve Sally'nin yaz boyunca geçen aşkları bu “zamansallığın” farklı tezahür biçimleri olup kalıpsal/tek düze zaman anlayışına bir alternatif oluşturduğu düşünülmektedir (Ek 99P).

Benzer şekilde hikâyelerin kendi içlerinde bütünlük arz etmesi ve devamlılık yerine kesintili hikâyelerden oluşan bir anlatı tercihi, dışardan bir yorumcunun ara ara sahnelere sızması, olaylar ve rastlantılar zincirinin varlığı gibi unsurlar Valens'e göre izleyicinin ekran karşısında hayalet görmüşçesine etkilendiği bir seyirlik deneyim sunmaktadır. Filmlerinden birçok detayı paylaşan Valens, Allen'nin “hazcılığı (hedonisme)” özellikle Paris ve Barselona filmlerinde göklere çıkarmaktadır (Ek 99P).

Roberto Bengini'nin hem coşkunu, gerçek ve mizahi duruşu ile hem de peltekliliğiyle de şöhretten uzak bir biçimde filmde yer almasını değerlendiren Valens, Alplerin ötesinden gelen bir yönetmen olarak Allen'in “çok kültürlü bir komedi” yarattığını düşünmektedir. Allen'i “bilge bir sihirbaz” olarak gören Valens, filmi izlediklerinde izleyicilerin hem başkasının hem de kendilerinin zamanda yolculuk yapacaklarının altını çizmektedir (Ek 100P, 101P).

“Tatlı Tesadüfler Komedyası”

Aslı Özgen Tuncer (Altyazı)

Tuncer, Allen'in “Roma'ya Sevgilerle” adlı filminde “kent güzellemesi, sıcak bir romans, hayallerle buluşma serüveni ve geçmişi bugüne taşıyan” unsurların ortak varlığını bulmuştur. Buna dayanak olan argümanlar arasında Tuncer, Allen'in Fellini, De Sica ve Antonioni gibi İtalyan yönetmenlere karşı beslediği hayranlığı

görmekte bu da Allen sinemasını kent üzerinden “hafıza ve şimdilik” kavramlarıyla işlemesine aracılık etmektedir (Ek 57A).

Roma Tatili (Roman Holiday, 1953, William Wyler), *Tatlı Hayat* (La Dolce Vita, 1960, Federico Fellini), *İtalyan Usulü Evlilik* (Matrimonio all’Italiana, 1964, Vittorio De Sica) gibi filmlerin *Roma’ya Sevgilerle* ile ilişkilendirildiği yazıda Tuncer, filmi, tarihsel dönemler, karakterler ve yaşamlar arası bir yolculuğa çıkar şekilde bulmakta; filmin “çok kültürlü” yapısına dikkat çekmektedir (Ek 58A).

Tuncer, filmin ilgi çeken tartışmalarından birinin de Leopoldo Pisanello’nun içinde yer aldığı bölümde yaşandığını belirtmektedir. Roma’da hem sıradan bir yaşam süren hem de paparrizilerin peşinde koştuğu ünlü biri olarak iki şekilde resmedilen İtalyan karakteriyle Allen’in İtalyan sinemasına dair yüzeysel bir yaklaşım içinde olmakla itham edildiğini aktaran Tuncer, Olivier Bukeman’ın 13 Eylül 2012 tarihli yazısında Allen’in bu ithamlara karşılık olarak kendisinin “dışarıdan bir göz” olarak İtalya’ya baktığını ve bunun da oldukça “normal” olduğunu savunduğunu aktarmıştır.

Roma’ya Sevgilerle’de tartışması yapılan bir diğer konu da Allen’in “eklektik” hikâye anlatıcılığıdır. Bu konuya ilişkin Robbie Collin (The Telegraph Gazetesi, 13 Eylül 2012), Dana Stevens (Slate, 22 Haziran 2012) ve Chris Tookey (Daily Mail, 13 Eylül 2012)’in filmle ilgili eleştirileri ile Robert B. Weide’nin *Woody Allen: A Documentary* adlı belgeselini gündeme taşıyan Tuncer, Allen’in eklektik, yüzeysel, olgunlaşmamış ve çok kültürlü bir hikâye anlatıcısı olarak algılandığını bildirmektedir. Fakat Tuncer burada İtalyan sinema tarihinde örnekler vererek İtalyan sinemasını bu türe aslında yabancı olmadığını savunmaktadır. “Skeçli film” geleneğinin öncüsü olan Paolo ve Vittorio Taviani (*Tatlı Hayat* ve *Kaos*, 1984) ile Pasolini (*Yaşam Üçlemesi*, 1971, 1972, 1974) gibi yönetmenlerin bu türde filmleri Tuncer’e göre Allen’in İtalyan sinema geleneği hakkındaki bilgisinin göstergeleri durumundadır. Zira Tuncer, filmin prodüksiyon aşamasındaki adının “Bop Decameron” olmasını Allen’in İtalyan sinemasına dair bilgisinin ayrıca bir diğer dayanağı olarak ileri sürmektedir (Ek 59A).

Filmin parçalı hikâyelerden oluşup kendi içinde bütünlüklü olduğunu gündeme getiren Valens’e göre bu durumun *Roma’ya Sevgilerle* için iki sebebi vardır. Bunlardan ilki Allen’in hedonist (hazcı) bir yönetmen oluşu bir diğeri de zaman,

mekân ve karakterler arasında belli kalıp ilişkilerin aksine özgürce dolaşma isteğidir. Valens'e göre bu durum süprizlerle dolu bir sinema deneyimi yaşattığından yönetmenin "bilge bir sihirbaz" olarak görülmesini gerektirmektedir.

Tuncer'in de Valens gibi *Roma'ya Sevgilerle* üzerinden parçalı bir hikâye anlatıcılığına odaklandığı görülmektedir. Hem çok şey söylemek hem de hiç bir şey söylememek gibi iki anlam arasında kalan bu film Tuncer'e göre derinliği olan bir filmidir.

Filmin derinliğini, onun bir şey söylemek gibi bir kolaycılığa kapılmadan, tarihten, diğer İtalyan yönetmenlerinden dahası farklı yaklaşımların bir aradalığından alan bir anlatı olmasında bulan Tuncer'e göre Allen'in İtalyan yönetmenlerin sinemasına duyduğu ilgi onun filminin bütününe sinmiştir. Bu bütünlük içinde Allen'in Amerikan tarafına atıfta bulunur bir gelenek olduğu gibi İtalyan sinemasına beslediği aşkın izlerini de görmek mümkündür. Bu iki taraflılık Tuncer'e göre film için geçmiş ile geleceğin ya da hafıza ile şimdinin birlikteliği gibi oldukça anlamlı bir yönelimi temsil etmektedir.

4.5.20 Tepelerin Ardında / Dupa Delauri



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Devotee Voichita ve Alina aynı yetimhanede birlikte büyümüş, burada cinsel taciz gibi zorlu durumları birlikte atlattmış iki yakın arkadaştır. Yetimhaneden sonra yolları ayrılan iki kadından Voichita Almanya'ya göçmüş ve orada yaşamış; Alina ise Romanya'ya yerleşip oradaki bir manastıra sığınmıştır. Voichita depresyon ve yalnızlıktan müstarip olduğu Almanya'dan Romanya'ya eski arkadaşını ziyaret eder. Planlarına göre Romanya'dan Alina'yı da alıp yeni bir hayata başlayacaktır. Ancak Alina'yı yaşadığı manastırda bulduğunda beklemediği bir durumla karşılaşır (Beyazperde, 2016).”

Tepelerin Ardında'nın Künyesi:

Yönetmen: Cristian Mungiu

Senaryo: Cristian Mungiu (senaryo), Tatiana Niculescu-Bran (roman)

Oyuncular: Cosmina Stratan, Cristina Flutur, Valeriu Andriuta

Yapımcı Ülkeler: Romanya | Fransa | Belçika

Dil: Romence

Gösterim Tarihi: 8 Şubat 2013 (Türkiye)

Bütçe: -

Süre: 150 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=6qbARVn5Alo>

“Sefalet Çağından Bahseden Bir Hikâye”

Fabien Baumann (Positif)

Baumann'nın, eleştirisinin girişinde antik çağ filozoflarından Parmenide ve Socrates'in çamur ve pislik üzerine giriştikleri tartışmadan bir kesit aktarmaktadır. Bu sahnede Parmenide, Sokrates'e çamur, pislik ve sefalet gibi şeylerin esansı olup olmadığını sorduğunda Sokrates'in böyle sorularla karşı karşıya kalmaktan kaçındığını; aksi durumda kendisini dipsiz bir uçurma düşmekten korkar şekilde bulacağını söylemesi üzerine Parmenide'in Sokrates'e henüz genç olduğunu fakat bir gün geldiğinde nesnelere karşı onları küçümser tavırlardam uzaklaştığında felsefenin gücünden yararlanabileceğini söylediği görülmektedir. Bunun üzerine Baumann'ın, çamur ve sefalet üzerine düşünmenin ne denli zor olabileceği şeklinde bir soru yönelttiği ve buna cevap olarak da “saflik durumunun gerçekte var olmadığı aslında herşeyin bir karışımdan ibaret olduğu” yönünde bu duruma bir cevap verdiği görülmektedir (Ek 102P).

Filmin son sahnesinde arabanın ön camına bulaşan çamurun aslında “saf olmama, bulaşıklık, çamur ve sefalet” gibi doktriner düşünceleri çağrıştırdığını belirten Baumann, yönetmen Mungiu'nun filminin kirli değil, su ile toprağın buluşmasından doğan çamurumsu bir film olduğu yönünde metaforik bir saptamada bulunmaktadır (Ek 103P).

Baumann, yönetmenin bir önceki filminde Çavuşesku Romanya'sının “yalıtkan, korku ve şüphe altında tarumar olmuş bir ülkeyi mirası bıraktığını”; *Tepelerin*

Arında'da ise daha çok din temelli, çeşitli bakış açıları içeren görece daha güler yüzlü bir toplumla karşılaştığını belirtmektedir. Filmdeki din olgusunu besleyen ana unsurlar olarak Baumann, günah çıkarma, kötü büyülere ilişkin tarihsel anlatılar, tövbe gibi batıl inançları görmektedir. Fakat toplumsal çeşitliliği barındırması bakımından Alina'nın materyalist inadına bağlı kalarak böyle bir topluma dâhil olmak istememesinin de Baumann altını çizmektedir (Ek 105P).

Baumann, Alina'nın Voichita'yı özgürleştirme çabasında, sahip olduğu “laik dünya görüşünün” etkilerini görürken Jean D'Arc'a özgü gerçekçi, adil ve şiddet içeren metaforların da filmde geçtiğini vurgulamaktadır. Bu etkiler Voichita'nın az da olsa rahiplik kurumuna karşı direnç göstermesinde Baumann'a göre etkili olmuştur. Baumann, kadraja ilişen çamurun giderek yayılışında Romanya'nın “eski, pasif ve bağnaz” kalışını görmektedir. Çamurun tüm ekranı kapladığı esnada bir perdenin bu görüntüyü kapatmasını da hatırlatan Baumann, burada belli bir ahlaki duruşun sembolize edildiğini düşünmekte; ayrıca Mungiu sinemasının çamurun pisliğinden çamurun hayat kurtarıcılığına dair bir eyleme geçmek için sinemasını bir araç olarak kullandığının da altını çizmektedir (Ek 106P, 107P).

Manastır yaşamının ise filmde “bayağı şekilde” resmedildiğini belirten Baumann, buna dayanak olarak kendilerine yerel görevler üstlenen hayır hasenat işleriyle meşgul, hiç de az histerik olmayan bir baba ile görece otoriter bir annenin bulunduğu geniş masa yemeklerini işaret etmektedir (Ek 104P).

Baumann'a göre yönetmenin filmde az bir seviyede tuttuğu erotizmin sebebi ise ilişkinin birliktelik kısmından ziyade ayrılık kısmına odaklanmamızı istemesi nedeniyledir: “Alina ve Voichita'nın temel sorunu birlikte olmak değil ayrı kalmaya dayanamamaktır” (Ek 104P).

“Birbirinden Koparılmanın Hikâyesi”

Fırat Yücel (Altyazı)

Yücel, *Tepelerin Ardında* adlı filmi yönetmenin önceki filmi *4 Ay, 3 Hafta ve 2 Gün* ile birlikte düşünülmesi gerektiğini savunmaktadır. İlk filmin (4 Ay, 3 Hafta ve 2 Gün) “kürtajın yasaklandığı Çavușesko Romanyasına” odaklandığını belirten Yücel,

ikinci filmin de bu filmde bahsedilen konunun bir devamı olduğu bilgisini paylaşmaktadır. İkinci filmde ise Ortodoks kilisesinin insanları bölücü; birbirinden ayırıcı özelliğinin vurgulandığını belirten Yücel, yönetmenin konvansiyonel sinemanın ilkelerine zıt bir biçimde daha “haşın” olduğunu savunmakta; yönetmenin “postmodernist bir tavırla türleri ters yüz etmek” yerine “türün kalıpları içinde kalarak türe gerçekliğin çamurunu sıçrattığı”nı düşünmektedir. Yücel için türlerin ters yüz edilmesi gerçekliği de ters yüz etmek anlamına gelmektedir (Ek 60A).

Ernst Fischer’in 19 ve 20 yüzyıl natüralizmine ilişkin söyleminde⁷³ belirgin olarak öne çıkan basmakalıp ahlaka karşı ötekinin isyankâr sesi Yücel’in Mungiu sineması ile bağlantı kurduğu teorik bağlamı oluşturmaktadır. Bu bakımdan Yücel, Mungiu sinemasını haksızlıklar ve zulümler karşısında susmak yerine harekete geçen, izlemek yerine isyan eden bir sinema deneyimi olarak ördüğünü belirtmektedir (Ek 61A).

Tepelerin Ardında’da yer alan “ruhun ele geçirilmesi” ve “şeytan çıkarma” meselesini; konuyu ele alan 1973 yapımı *Şeytan* ile 2005 yapımı *Şeytan Çarpması* gibi benzer filmlerin işleyişiyle karşılaştıran Yücel, önceki filmlerin toplumsal içerikli bir duruş tercih etmek yerine “ana akım sinemanın kaygılarını” taşıdığına değinmektedir. Yücel’e göre belli bir ideolojisi olmayan bu filmlerin ortak özelliği “muammayı kullanarak seyirciyi kontrol altında tutmaktır.” Bu sebeple Yücel bahsi geçen filmleri ne “doğaüstücü ima” ne de “pozitivist aydınlanma” amacı güden filmler olarak görmekte; onların “hakikati yeninden yarattıklarını” düşünmektedir (Ek 62A).

Yücel’e göre *Tepelerin Ardında*’yı başka ve özel kılan şey izleyiciyi, ne din muhalifi seküler-pozitivist bir anlayışa ne de metafizik bir muammaya teslim etmeyerek; hakikati belli bir “ideolojik duruşa göre oluşturmamasında” yatmaktadır. Yücel’in Foucault’da tasvir bulan ortaçağ Hristiyan dünyasının dini otoriterlerinin uygulamaları üzerinden günümüz Romanya’sını okumaya çalıştığı görülmektedir.

⁷³ Akt. Eleştirmen; Ernst Fischer. "Robert Musil", Niteliksiz Adam, çev.: Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009). 28-29.

Foucault'nun, ortaçağ Hristiyanlığının kişinin bedeninden iblis çıkarma ayinlerini dini otoritenin kendisini kabul ettirmesi olarak görmesini referans olarak kullanan Yücel, *Tepelerin Ardında*'da geçen lezbiyen bir aşk hikâyesinin kilise tarafından lanetlenişini de otorite ile ilişkilendirmektedir. Yücel'e göre yönetmeni farklı kılan şey yasakçı bir zihniyet üzerinden iki kadının ilişkisine odaklanmak yerine "tüm otoriter ve baskıcı anlayışlardan bağımsız bir biçimde" ilişkinin kendi içindeki özel ve saklı tarafına eğilmesidir. Yücel, filmde "bir ana karakter ile belli bir bakış merkezinin" bulunmayışını anlamlı bulurken "bir bedeni ele geçirmenin bir bedenin diğer bedenden koparıldığı esnada başlayacağını" düşünmektedir (Ek 63A).

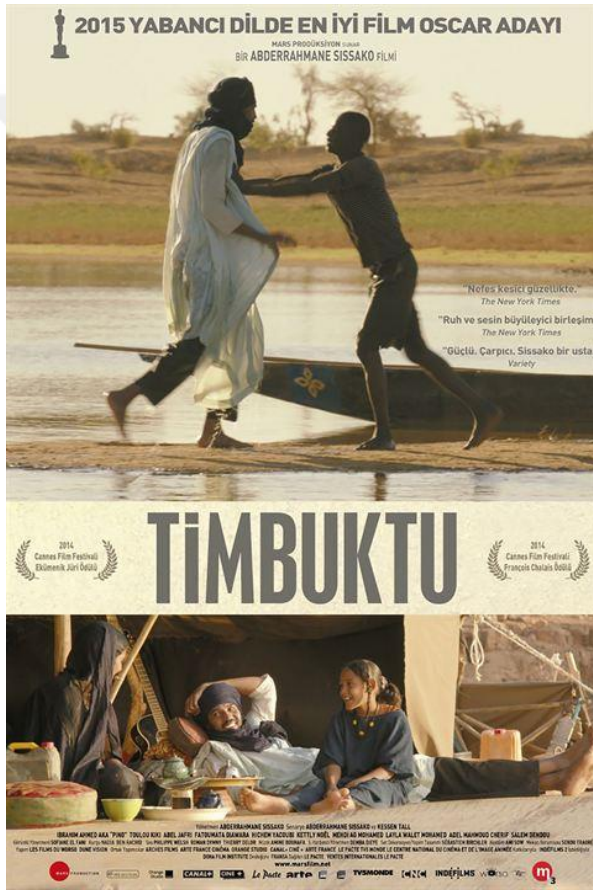
Tepelerin Ardında filminde Baumann'ın eleştirisini eski ve yeni Romanya üzerinden kurguladığı görülmektedir. Eski Romanya, din ve siyaseten otoriter bir baskı altında kalmış pasif, etkisiz ve karanlık bir ülke olarak bulunurken; bu düzene isyan eden, özgürleşme çabasında, sorgulayan ve adalet arayan karakterlerin oluşturduğu yeni Romanya ise güler yüzlü ve hayat dolu bulunmaktadır. Baumann'ın yaklaşımında görüldüğü gibi bir ülkenin geçmişinden bağımsız davranması olası gözükmediği gibi günün getirdiği yeni yaklaşımların varlığının bir karşı duruş sergilediği de gözükmektedir. Geçmişin karanlık mirasının din olgusunun batıl pratiklerinde yaşaması karşısında gelişen bir başkaldırının varlığı antik çağlardaki bir tartışmayı gündeme getirmektedir: "Yaşamda hiçbir şey saf halde bulunmaz; su ve toprak sürekli bir aradadır". Bu durumda ulusların, toplum ve karakterlerin içinde bulunduğu zaman-mekân bir taraftan geçmişten devraldığı mirası yaşarken diğer taraftan da bilinç düzeyinde farklı bir gerçeklik üretmektedir. Gerçeklik bu durumda ne tarihin topluma bahsettiği miras ne de bu mirasa karşı geliştirilen tepkidir. Gerçeklik bu mirasın nasıl yorumlandığı ve nasıl yeniden üretildiğidir.

Yücel'in ise kilise otoritesi, iktidarın yeniden üretimi, türlerin ters yüz edilmesi anlamına gelen post-modern anlatı kalıpları üzerinden filmi okuduğu görülmektedir. Yücel'e göre ortaçağ kilisesinin miras bıraktığı en önemli şey tartışılmaz otoritesine boyun eğen etkileşimsiz bir toplumdur.

Ana akım filmlerin bu otoritenin yarattığı adaletsizlikleri deşifre etmek yerine ediyormuş gibi yaptığını savunan Yücel, *Tepelerin Ardında*'yı bir taraftan bu otorite zulmünü deşifre eder bulurken diğer taraftan da buna maruz kalmış insanların

gözünden yaşananlara odaklanır bulmaktadır. Bu anlamda Yücel'e göre filmi ulusötesi yapan nokta Romanya'yı var eden din tanımının yeniden tartışmaya açılmasıdır. Bu bağlamda önemli bulunan Romen kilisesinin insanlara nasıl baktığı değil Romenlerin kiliseyi nasıl gördükleridir. Filmin sadece Romanya ile sınırlı kalmayan tüm otoriter ve ideolojik eğilimlere karşı tepki verir yapısı da onun ulusaşkın bir karakteri olarak yorumlanmasında ana etkindir.

4.5.21 Timbuktu



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“Radikal bir grubun yönetimi ele geçirdiği Timbuktu bölgesinde, yönetim tarafından yeni şeriat kuralları koyulur. Artık müzik dinlemek, futbol oynamak, sigara içmek gibi sıradan eylemler dahi yasaklanmış ve halk bu yeni kanunlara uymazsa

cezalandırılacak duruma gelmiştir. Kidane ve ailesi Timbuktu'da insanların yüreğine korku salan karmaşanın altında hayatlarında yeni bir dönemin başlamasına tanık olurlar. Kendi halinde sıradan bir hayat yaşamaya çalışan aile, yeni islamist-köktenci yönetim altına giren bu bölgede bütün bu olayların dışında kalmaya çalışır. Her şey, Kidane'nin çok sevdiği ineğini katleden balıkçı Amadou'yu yanlışlıkla vurması ile değişecektir. Aile Timbuktu'nun acımasız kurallarıyla tanışır. Filmin yönetmenliğini uluslararası camiada ödüllü filmleri Heremakono (2002), La Vie sur Terre (1998) ve Bamako (2006) filmleriyle tanınan Afrikalı yönetmen Abderrahmane Sissako üstleniyor (Beyazperde, 2016).”

Timbuktu'nun Künyesi:

Yönetmen: Abderrahmane Sissako

Senaryo: Abderrahmane Sissako, Kessen Tall

Oyuncular: Ibrahim Ahmed, Abel Jafri, Toulou Kiki

Yapımcı Ülkeler: Fransa | Moritanya | Mali

Dil: Arapça | Songhay | İngilizce | Bambara | Fransızca | Tamaşek

Gösterim Tarihi: 30 Ocak 2015 (Türkiye)

Bütçe: -

Süre: 97 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=XeUublXnPhs>

“Korku, Kan ve Gözyaşı'nın Timbuktu'su...”

Pascal Bientruy (Positif)

Timuktu'yu Sissako'nun önceki filmi *Bamako*'dan sonra yapılan bir devam filmi gibi gördüğünü söyleyen Bientruy, filmi, Mali'nin kuzeyi ile güneyinde yaşanan kangren olmuş bir yaraya dikkat çeker halde bulmakta buna neden olarak da küreselleşme ve IMF politikalarının Mali milli ekonomisine getirdiği yük ile cihatçı öğütlerin bu süreçte kaydettiği gelişmeleri görmektedir. Bientruy küreselleşme ve ulusa özgü durumlar arasında bu anlamda karşılıklı bir bağ görmektedir (Ek 108P).

Sissakko'nun filmde kurduğu çapraz ilişkilerle dramatik yapıyı ter yüz edişine de dikkat çeken Bientruy, yönetmenin cihatçılara, Fransızca, Arapça ve çeşitli lehçeler

konuşan değişik halk unsurlarına dayanan öyküsünü çapraz ilişkilerle kurguladığını belirtmektedir (Ek 109P).

Filmin konusunun Temmuz 2012 ile Timbuktu'nun ele geçirildiği 2013 Ocak tarihi arasındaki zaman dilimine odaklandığını belirten Bientruy, Serval avı operasyonlarına, İslam adına çalıştıklarını söyleyip de topluma dayattıkları şeri kanunlara, radikal grupların peçe/başörtüsü, müzik, oyalanma ve spor gibi aktivitelere getirdikleri yasağa, yargısız infaz, taşlama cezası ve keyfi yargılama usulü gibi durumlara vurgu yaparken gerçekte resmi bir savaşın olmamasına rağmen rejimin toplumu sindirme savaşına dikkat çekmektedir (Ek 110P).

Timbuktu'nun öncelikle “yasakçı zihniyet üzerine” bir film olduğunu vurgulayan Bientruy bu olgunun toplumu “İslamcılar ve Halk” olarak ikiye bölüp toplumsal diyalogu ortadan kaldırdığını ve özellikle kadınlar arasında yaygın olan inatçı bir kültürü beslediğini düşünmektedir. Bunun filmdeki imam sahnesinden bir örnekle veren Bientruy, bunu İslam'ın iki ayrı versiyonu değil, imanın ve kuralların iki farklı şekilde yorumlanması şeklinde anlamaktadır. Bu İslami kabullerin ilki baskın, müdahaleci ve totaliter bir yaklaşımı temsil ederken, diğeri de huzuru esas alan; kendi hatalarını düzeltmeye karşı refleks geliştirmiş ve iç mahkûmiyeti yerine iç özgürlüğü gerçekleştirmeyi hedef almış bir durumu temsil etmektedir (Ek 111P).

Bientruy, insan için yasaklamanın mümkün olmadığını; futbol ve müzik örnekleri üzerinden vermektedir. Futbol yasaklansa bile örneğin top olmadan da belli hayali kareografiler yaparak yine insanların futbol oynayacağını, aynı şekilde müziğin yasaklansa bile insanın kafasında melodinin hep var olacağı gerçeğinden yola çıkan Bientruy, Sissako'nun filminde Haitili Zabou'nun deliliği/çılgınlığı ile bütün engelleri aşabilir senaryolar geliştirdiğini düşünmektedir. Aynı şekilde yasakların saçma hale geldiğinde gülünçlükler üreten bir mekanizmaya dönüştüğünü de savunan Bientruy, şiddet içeren depresyonal durumların şunu çağrıştırdığı düşüncesindedir: “sosyal ve öğretisel yabancılaşma nevrotik yabancılaşmanın karışmasıyla sonlanacaktır (Ek 112P).”

Sissako'nun böyle zorlu ve saçma bir dünya karşısında uysal bir tepki vermesinin kabul edilemeyeceğini belirten Bientruy, tarih ve hikmetten beslenen bir duygu ile cehalet ve bilgeliği yüz yüze getirme tuzağından yönetmenin kaçındığını

düşünmektedir. Bientruy, Sissako'nun dramaturjisinin aralarında mesafe olan temsil ve sorgu üzerine kurulu bir anlatı olduğunu savunmaktadır. Sissako'nun *Bamako*'dan beri "aterkil toplumsal trajedi" ile bağ kurduğunu da belirten Bientruy, yönetmenin filmini Timbuktu yerine Moritanya'da Cezayirli ve Moritanyalı oyuncularla yakın dönem tarihi roman tadında ve zekice canlandırdığı düşüncesindedir (Ek 113P).

Timbuktu'un temel düşüncesinden birinin de doğanın sadece fiziksel değil ruhsal/manevi genişleme içinde olduğu gerçeğidir. Bunu filmde iki İslamcı kadının çöl sahnesi ile betimlendiğini düşünen Bientruy, Sissako'nun iktidarsızlık ve yoksunlukla ateşlenen bir silahın şiddetin hem estetize olmasına hem de trajediye dönüşmesine aracılık ettiği görüşünü ileri sürmektedir (Ek 114P).

"Timbuktu"

Eren Odabaşı (Altyazı)

Façızan bir iktidarın din sömürü yaptığı Obabaşı tarafından aktarılan *Timuktu*'da yönetmenin konuyu görsel estetikle birlikte incelediği vurgulanmaktadır. Odabaşı, yönetmen Sisakko'nun "politik aciliyeti estetiğin önüne koymayan" bir yönetmenlik anlayışının sahibi olduğunu savunmaktadır.

Odabaşı'na göre filmde öne çıkan unsurlar "doğrusal bir öykü yerine parçalı hikâye yapısı", Malide futbol oynamak, sigara içmek, kahkaha atmak gibi aktiviteleri de kapsar şekilde geliştirilen ileri yasakçı uygulamalar ve "cihatçıların gerçekte Malili olmadıkları dahası ülkeyi işgal edip sömürdükleri"dir. Odabaşı yönetmenin bu gerçeği oyuncuların "kullandıkları dilin farklı oluşuyla" verdiğini belirtmektedir.

Odabaşı'nın öne çıkardığı bir diğer önemli unsur ise yönetmenin 2002 tarihinde çektiği ve göç ile iletişimsizlik konularına değinen *Heremakono* adlı filmidir. *Heremakono* ile *Timbuktu* arasında bir karşılaştırmaya da giden Odabaşı, yönetmenin son filmini içerdiği yoğun toplumsal bakışla ayırt etmekte; filmi etkileyici kılan şeyin ise konuyu bireylerin gündelik yaşamları üzerinden "mikro ölçüde" anlatabilmesinde bulunmaktadır.

Timbuktu'yu değerlendiren Bientruy, Mali'nin bozulan toplumsal düzeninde IMF ve Dünya Bankası gibi küresel güçler kadar cihatçı örgütleri de sorumlu tutmaktadır. Bu

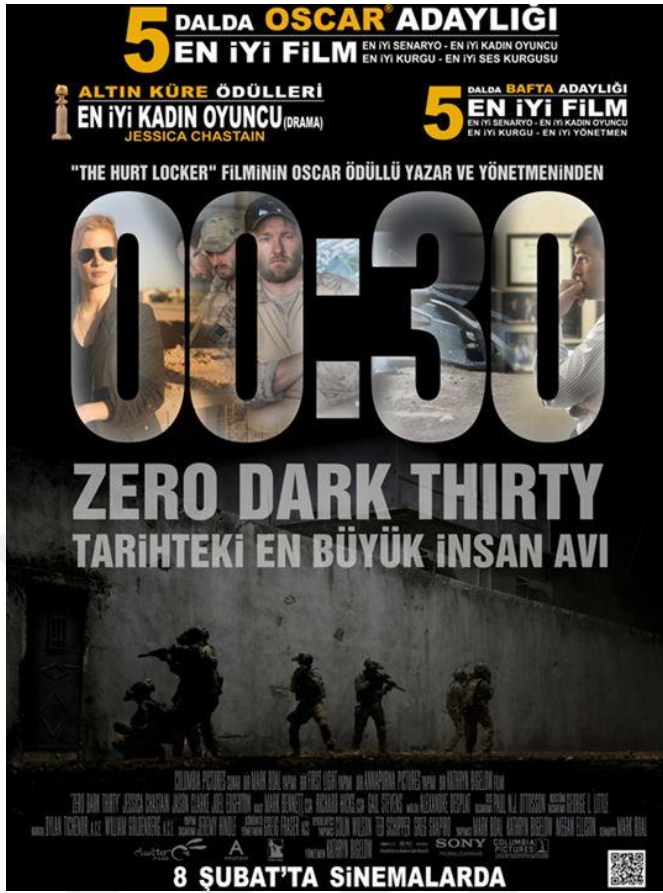
durumda küresel güçler ile cihatçı örgütler arasında bir ilişkinin varlığı Binetry tarafında öne çıkarılmaktadır.

Binetry'un farkındalık geliştirmek için öne sürdüğü bir diğer nokta ise İslam'ın yorumlanmış biçimlerinde kendini göstermektedir. İslam'ın esasen şiddet içeren bir din olmadığını belgeleyen bu yaklaşım şiddete meyilli ve her türlü yasağı otoritesi için birer araç haline getirmiş insanların elinde dinin de şiddet üreten bir kuruma dönüşeceğini savunmaktadır. Yasakçı bir zihniyetin her ne şekilde varlık gösterirse göstereceğini insanın hayal gücü ve temiz düşünceleri karşısında çaresiz kalacağını belirten Binetry, insanın özgürlüğünün elinden alınamayacağına, temel insanlık değerlerini esas alan insanların yaşadığı dinin insanın olgunlaşmasına da vasıta teşkil edeceğini düşünmektedir. Buradaki ulusötesilik filmin, dini lokal gelişmelerin ötesinde yaşanan felsefi bir alan olarak vermesinde görülmektedir. Çöl ve hayal sahneleri bu yönde önemli birer sembol oluşturmuştur denebilir.

Odabaşı'na göre *Timbuktu*'yu etkileyici kılan taraf ise yönetmenin toplumsal şiddete onları doğrudan göstererek değil; belli birer metaforik sahnelerle yaklaşmış olmasıdır. Bu bakımdan eleştirmen "şiddetin şiirsel bir anlatımla" sunulmasını daha "akılda kalıcı" bulduğunu belirtmektedir. Odabaşı'na göre filmi önemli kılan nokta politik bir konuyu işlemeden ziyade bunu belli akılda kalıcı bir estetikle vermiş olmasıdır. Bu estetik parçalı hikaye anlatıcılığı şeklinde beliren çapraz kurgulama ve semboller içeren sahnelerdir.

Mikro planda ilişkilere odaklanır anlatıcılık tekniği de konunun politik olması kadar önemli bir diğer unsur olarak görülmektedir. *Timbuktu*'yu ulusötesi yapan bir diğer durum dinsel otoritenin "yasakçı zihniyetine" ilişkin başlatılan tartışmada yatmaktadır. Yasakçı zihniyet karşısına insanların geliştirdikleri özgürleşme yolları ulusal egemenliğin merkezinde konumlanan bir yaşam alanını var etmeye çalışmaktadır denebilir.

4.5.22 Zero Dark Thirty



Fotoğraf: www.beyazperde.com

Filmin Özeti:

“11 Eylül 2001'de Manhattan'daki Dünya Ticaret Merkezi kuleleri yerle bir edildikten sonra, yakın dünya tarihini değiştiren bu saldırıyı El-Kaide terör örgütü ve ABD'nin en azılı düşmanlarından biri olduğunu iddia eden Usame Bin Laden üstlenmişti. Önce Afganistan'da başlayan savaş, diğer Orta Doğu ülkelerine de yayıldı ve Pentagon saldırıların bir numaralı sorumlusu olarak gösterdiği Bin Ladin'i köşe bucak aramaktan asla vazgeçmedi. Pakistan'ın Abbottabad kentinde köşeye sıkıştırılıncaya kadar ABD'ye milyonlarca dolara mal olan bu arayış ve 'insan avı' operasyonu 1 Mayıs 2011'de düzenlenen gizli bir operasyonla nihayete ermişti. Senaryosunu Mark Boal'ın gerçeklere sadık kalarak kaleme aldığı filmde, Bin Ladin'in saklandığı yeri tespit eden ve bu timin organizasyonunu yürüten Maya adlı CIA ajanı, böyle operasyon ve bölge için oldukça genç olmasına rağmen, kendisine

olan güveni ve üstün istihbarat başarısıyla Bin Laden'in yakalanmasını sağlıyor (Beyazperde, 2016).”

Zero Dark Thirty'nin Künyesi:

Yönetmen: Kathryn Bigelow

Senaryo: Mark Boal

Oyuncular: Jessica Chastain, Joel Edgerton, Chris Pratt

Yapımcı Ülkeler: ABD

Dil: İngilizce | Arapça

Gösterim Tarihi: 8 Şubat 2013 (Türkiye)

Bütçe: \$40.000.000 (tahmini)

Süre: 157 dk.

Fragman: <https://www.youtube.com/watch?v=6nS2IKQo798>

“Amerika Bir Kırmızı Saçlı Ülke”

Fabien Baumann (Positif)

Baumann, 11 Eylül saldırısının yankılarını merceğe alan bir film olarak gördüğü *Zero Dark Thirty*'nin temel olarak iki noktadan beslendiği düşüncesindedir. Bunlardan biri “adalet” istemi diğeri de “öç alma” duygusudur. Baumann, filmde “faillerin azmettiricisi olarak görülen Oussama Ben Laden'in bulunması” ve “İkiz Kuleler'in içine gömüldüğü karanlıktan kurtarılması” düşüncesinin var olduğunu belirtmektedir. (Ek 115P).

Baumann'ın Oussama Ben Laden'in yakalanmasına giden yolda birçok noktanın altını önemle çizdiği görülmektedir. Bunlar arasında özellikle araştırmayı yürüten Şef Williams'ın açtığı çatlakların Maya tarafından doldurulamaması ve “ne ailesi ne de bir sevgili olan Maya'nın katı ve acımasız bir hiyerarşi altında dosya araştırmasını yürütmesi, işkence altında yürütülen soruşturmaya muhalif olmaması, Amerikan basınının konuyu gündemine alması ve Amerikan kültürünün resmedilmesi yer almaktadır (Ek 116P).

Baumann, idama giden yolda Amerikan askerleri ile kameramanların milli hasretlerini giderdiklerini (öç alma duygusu) vurgularken yönetmenin olup bitenleri

yargılamak yerine “gösterme yolunu” seçtiğinin de altını çizmektedir. Baumann, Amerikan’ın intikam duygularıyla çıktığı bu yolda elde ettiği başarının yeterli olup olmadığını sormaktadır: “Bu durumda Amerika terör belasından ve onun yakıcı etkilerinden kurtulmayı başarmış mıdır?” Bu soruya Baumann’ın olumlu bir yanıt vermediği görülmektedir (Ek 116P).

“Arzuladığın Aslında Nedir?”

Murat Tırpan (Altyazı)

Murat Tırpan’ın, Usame Bin Ladin’in yakalanma öyküsünün anlatıldığı filmde “gerçek” ile “temsil” arasındaki farka sinema anlatısının gücü, Amerikan ideolojisi, Che Guevara’nın yakalanma öyküsü gibi unsur ve örnekler üzerinden baktığı ve arzunun yarattığı gerçek ile fiiliyatta yaşanan arasındaki gerilime odaklandığı görülmektedir.

“9 Ekim 1967’de Amerikalıların eğittiği bir birliğin La Higuera’da giriştiği çarpışma sonucu” öldürülen Che Guavera ile bir operasyonu sonucu Usame Bin Ladin’i ele geçirilmeye çalışmasını yorumlayan Tırpan, Amerikan ideolojisinin kendini gerçekleştirmeye çalışan arzu nesnelere yarattığını ve böylelikle tarifsiz bir şiddetin de açığa çıktığını düşünmektedir. Tırpan’ın gönderme yaptığı Lacan’cı psikanalitik yaklaşım “Irak’ta kitle imha silahları vardır” yaygarasıyla ortaya çıkan Amerika’nın ölçsüz şiddetini anlamakta referans bir yaklaşım olmaktadır. Bu argümanlar Tırpan’ın Amerikan ideolojisinin gerçeği temsil etmek yerine onu çarpıttığı iddiasına temel oluşturmaktadır (Ek 65A).

Filmin anlatı yapısının da gerçeği tartışmak yerine gerçeğe obsesif bir arzu ile bağlandığından dolayı bozuk olduğunu savunan eleştirmen, Usame Bin Ladin’in peşindeki Maya ile *Homeland* adlı dizide Nicholas Brody adlı teröristin peşindeki Carrie Mathison arasında bir karşılaştırma yaptığında böyle bir sonuca vardığını belirtmektedir.

Eleştirmen, gerçeği arzu nesnesine dönüştürmek yerine onu anlamaya çalışmanın daha anlamlı bir eylem olacağı görüşündedir. Aynı şekilde eleştirmenin gözünde *Zero Dark Thirty* hedefe kilitlenmiş ve böylece gözü dönmüş bir *First Person*

Shooter (FPS-İlk Kişi Avcısı) oyunu iken *Homeland* “kendimizi hem teröristin hem de askerin yerine koyabileceğimiz” bir *Role Playing Game* (RPG-Rol Yapma Oyunu) örneği sunmaktadır (Ek 66A).

Yönetmenin “göstermek onaylamak demek değildir” düşüncesine kameranın durduğu noktanın gerçekte bir ahlaki duruş olduğunu düşünen Godard ile yanıt veren Tırpan, kamerası arzu ve tatmin peşinde koşan bir yönetmenin böbürlenmekten ve kendine güvensizlikten başka bir şeyi ifade edemeyeceğini düşünmektedir (Ek 67A).

Filmin temel düşüncesinin teröre ahlaki bir noktadan değil de estetik ve aksiyon boyutundan yaklaşmak olduğu düşüncesinde olan Tırpan, bu sebeple filmi ideolojik bir tavır takınmakla eleştirmektedir. Maya karakterinin filmin final sahnesinde ağlıyor oluşunu ise görevini başarıyla tamamlayan bir asker olmasına değil, belirsiz bir arzunun (Usame Bin Ladin’i yakalama ve öç alma duygusu) kendini gerçekleştirme idealine yenik düşmesine bağlamaktadır (Ek 68A).

Zero Dark Thirty’yi gündemine alan Baumann’ın Usama Bin Ladin’in yakalanması yolunda Amerikan yönetiminin uyguladığı yöntemi tartışmaya açtığı görülmektedir. Milli hassasiyetlerden ilham alan bir öç alma duygusunun şiddet üretme durumuna vurgu yapan bu görüş, katilin yakalanması sırasında ayrıca bir şiddetin üretildiğini de düşünmektedir. Bu durumda Baumann katilin yakalanmasının şiddeti önlemede yetersiz kalacağı düşüncesindedir. Çünkü öfke kontrolsüzlüğü ülke dışında şiddet ürettiği gibi içeride de şiddet üretmektedir.

Tırpan’ın *Zero Dark Thirty* ile ilgili temel yaklaşımı ise Amerikan ideolojisinin gerçekliği manipüle etmesi; kendisine düşmanlar yaratması ve sonrasında da o düşmanları alt etmek için kendinde otoriter bir hak görmesinde belirgindir. Gözü dönmüş bir iktidar hırsı yerine kendini hem askerin hem de teröristin yerine koyan bir yaklaşımı Tırpan’ın daha önemli bulduğu görülmektedir. Filmi ulusötesi ile ilişkilendiren husus Amerikan egemenlik ideolojisinin kendini gerçekleştirme biçimleri, kullandığı araçlar ve kendini temsil biçimlerinde yattığı söylenebilir.

5. SONUÇ

Bulgular kısmındaki tartışmalara bakıldığında ulusötesi filmlerin ulusal değer ve kabullerin küreselleşmenin etkisiyle tartışmaya açıldığı filmler olduğu görülmektedir. Sinema dergileri eleştirmenler aracılığıyla bu filmlere bakarak tartışmaya katılmakta, algı, kültürel bellek, kişisel deneyim ve dünya görüşü bağlamında filmlerdeki söylemi yeniden üretmektedir. Bu bakımdan *Altyazı* ve *Positif* dergilerinde filmlerin ne söylediğinden başka eleştirmenlerin bu filmlerdeki söylemi nasıl ele aldığı, konuya olan tutum ve yaklaşımlarının nasıl oluştuğu analiz konusu yapılmış; en genel planda kültürel gerçekliğin söylemi etkilediği sonucuna varılmıştır. Küreselleşen dünyada tartışma yaratan konular sınırlı (ekonomi, teknoloji, inovasyon) iken, bu konulara getirilen yorumlar sınır tanımaz bir karakterde bulunmuştur. Bu durum İngiliz Kültürel Çalışmalar okulunun iletişim sahasında gündeme getirmeye çalıştığı araştırmaların sonuçlarını pekiştirir karakterdedir.

Tez kapsamında seçilen eleştirel söylem analizinin araç kiti olarak kültür, ideoloji, iktidar, hegemonya, algısal gerçeklik analiz esnasında ulusötesinin problematiğini anlamaya yardımcı olabilmektedir.

Ulus gibi bir gerçekliğin tarih sahnesine çıkışında feodal dünyanın baskın iktidar rejimlerine karşı bir direnç geliştirme durumu etkili olmuştur denebilir. Kral, senyör, derebey gibi baskın iktidar zümresi karşısında halk diye bir gerçekliğin varlığı ilk bu kırılmada ortaya çıkmıştır. Bu kırılmanın özellikle Fransa gibi ülkeler için ifade ettiği anlam burada yatmaktadır. Halk bilincinin oluşmaya başlaması devlet, ülkü, evrensellik, ekonomi, birlik ve güvenlik gibi unsurların da bir aradalığını zorunlu hale getirmiştir. Halkın merkezi durumda olduğu ulusal birlik yönetici elit zümre karşısında bir karşı güç olarak konumlandığı gözlenmiştir.

Endüstri, sanayi ve teknoloji alanlarındaki gelişmeler ise modernizm düşüncesini güçlendirmiş ulusun iktidarla olan ilişkisini ekonomi bağlamında değiştirmiştir. Modern toplumsal ve yönetsel sistemin meselesi olan kapitalist ekonomi, teknoloji, sanayi ve küreselleşme gibi açılımlar ulusu var eden temel değerlerin yeniden tartışmaya açılmasını da beraberinde getirmiştir. Ulusun tarihi şartlara bağlı ilk doğuşu ile modernizm sürecinde aldığı hal arasındaki farklılık da burada ortaya

çıkılmaktadır. Bu fark dolayısıyla ulus artık çok-ulusluluk kalıpları içinde değerlendirilmeye başlanacak ve tekil/merkezi egemenlik biçimleri eleştiri konusuna dönüşecektir. Ulusun kendi sınırları içinde kalmayıp dış dünyaya açık bir değerler bütünü haline gelmesindeki ana dinamik modernizmin küreselleşmeye dönük yapısı gereğidir.

Araştırmaya konu olan filmlerin içinde buldukları ana tartışmada ulusun varlığını sorgulamak yerine ulusu var eden değerlerin küreselleşme süreci ile girdiği ilişkide aldıkları durumları anlamaya çalışmak ve farklılıkları belirlemek noktasının öne çıktığı görülmüştür. Küreselleşen dünyada ulusun dili, halkı, birliği, güvenliği ve yönetim mekanizması, küreselleşmenin ana meseleleri olan kapitalist ve moder ekonomi ile ilişkiye girmektedir. Küreselleşmenin ekonomi merkezli işleyişi, çevre, terör, kaçakçılık gibi çok yönlü güvenlik sorunları ve teknoloji ile sınır tanımayan doğası ulusun kimyasını da değişime zorlamaktadır. Bu tartışmaların filmlerde belirgin bir biçimde var olduğu tespit edilmiştir.

Ulusötesine geçildiğinde ulusun ya daha da güçlenip pekiştiği, ya zayıflayıp daha da küçük topluluklara ayrıldığı veya ulusun farklı kaynaklardan tekrar eden yorumlara, eleştirilere maruz kaldığı görülmüştür. Bu gelişmelere bakıldığında ulusötesi filmlerin temsil ettiği durumsa daha çok egemen ulusal anlatının görmezden geldiği azınlık grupların varlığının öne çıkarılması ya da ulusal egemenliğin eleştirisi noktasında belirgindir. Ulusun kendini pekiştirmesi ise Amerikan küresel hegemonyasının yeniden inşası anlamında öne çıkmaktadır denebilir.

Sınırların kalkması anlamındaki ulusötesilikte ise insan ve topluluklar, kültür ve değerleriyle birlikte küreselleştirici araçların da kolaylaştırıcılığıyla daha sık ve yoğun biçimde ülkeler ve dolayısıyla kültürler arası dolaşım içinde bulunmaktadır. Kültürlerarası diyalog, etkileşim ya da çatışma durumlarına işaret eden bu tip bir ulusötesilikte bir ülkedeki yabancılardan bahsetmek ve gerek ev sahibi gerekse de misafirlerin günümüzdeki durumlarını tartışmanın ana izleği haline getirmek temel mesele durumundadır.

İkinci tip ulusötesilikte ise küresel kapitalist hegemonyanın kendini yeniden üretme biçimlerine tanık olunmaktadır. Küresel refah ve tüketim toplumu ile liberal değerlerin egemenliği bağlamında başta Amerika olmak üzere, Fransa, İngiltere,

Hindistan ve Nijerya gibi ülkelerin sinemalarının işlerlik kazandığı görülmektedir. Bu ülkeler siyasal ve ekonomik egemenliklerini güçlendirmek için kültürel bir alan olarak gördükleri sinemayı ekonomilerinin bir parçası olarak işletmektedirler denebilir. Bu tip bir ulusötesilik Wallerstein'in "Dünya Sistemi" teorisinde bahsettiği birincil ülkelerdeki kapitalist ekonomiye özgü düzenin devamını sağlamak için önemlidir. Ortak yapımlar, altyazı ve dublaj hizmetleri, internet servis sağlayıcıları, çoklu ulusötesi dağıtım ortaklıkları gibi sinemanın endüstriyel yanına özgü unsurlar esasen küresel tüketim sistemi içinde var olmaya dönük eylemleri işaret eder bulunmuştur.

Üçüncü tip ulusötesilikte ise iki farklı ulusun yan yana gelmesi ya da uluötesi ekonomik düzen bağlamında bir ulusötesilikten bahsetmek yerine bir ulusu var ettiği kabul edilen değerlerin birer baskı aracına dönmeye başlaması esnasında eleştirilme durumlarının da ulusötesilik içine dâhil edilebildiği görülmüştür. Her iktidar eleştirisi yapan filmin bir ulusötesi film gibi değerlendirilip değerlendirilemeyeceğine ilişkin bir şüpheyi de gündeme getiren bu yaklaşımın baskın özelliği iktidarın eleştirisini merkeze almış olması ve diğer azınlık unsurlarını görünür kılma çabasıdır.

Ulusötesi filmleri belli bir türün baskın kalıpları içinde görmek için türe özgü birçok unsurun biraradalığı gerekmektedir. Bir defa bu filmlerde birden fazla dilin konuşuluyor olması, farklı ulus ya da kültürleri karşı karşıya getirmesi, ulusal değerlerin yeniden yorumu, felsefi varlık tartışması, düşünsel aydınlanma sonrası gelen arınma arzusu, devamlı bir yolculuk hali, tarih ve gelecek, yücelik ve sadelik gibi zamansal-değersel karşıtlıkların kurulması, toplumsal cinsiyet rollerindeki değişimler, türler arası yolculuk ya da ulusal değerlerin eleştirisi (din, iktidar, dil, kimlik vb.) gibi durumların çoğunun biraradalığı gerekmektedir.

Dergilerin tutumuna bakıldığında ise gerek Fransız gerekse Türk eleştirmenlerin yazılarında, ulusu tek tip bir bakış açısıyla kabul ettirmeye çalışan dayatmacı, tek tip, kalıp yargılar içeren her türlü yaklaşımı eleştiri konusu yaptıkları görülmektedir. Ulusötesi filmlerin tek bir tarihsel dönemden ilham alarak ulus söylemini tekrarlamaları yerine farklı dönemlerden devraldıkları ulus tanımlarını bir araya getirir yaklaşımını değerli bulan eleştirmenler söylem çeşitliliğinin getirdiği avantajı önemsemişlerdir.

Küreselleşmenin çoğulculuk anlamında toplumsal, kurumsal, bireysel ve kültürel alanlara yaptığı etki eleştirilerde de görülmektedir. Kimi eleştirmenler parçalı hikaye anlatıcılığı anlamındaki post-modern kültürel temsilleri bütünlükten yoksun bulurken, kimisi de her bir kısmı kendi içinde bütünlüklü şekilde bulmakta; aslında kesitlerin gestalt psikolojisinde olduğu gibi bambaşka bir bütünlük oluşturduğu yönünde düşünce beyan etmektedir. Eleştirilerde her iki eğilimin de bulunması dergilerin farklı düşünce biçimlerine açık birer zenginliği olarak yorumlanabilir.

Araştırmaya konu olan dergilerde eleştiri kalame alan Fransız ile Türk eleştirmenlerin küreselleşme sürecini aynı kültürel referanslarla eleştirmedikleri görülmüştür. Bunda etkin olan neden öyle görülüyor ki ülkelerinin, toplumlarının ve dahası içinde yetiştikleri politik, ideolojik ve ekonomik koşullardır. Türkiye gibi yoğun din ve aktif politika tartışmasının olduğu bir ülkede eleştirmenler konularını çoğunlukla dinsel ve siyasal kavramların referansında ilerletirken; bu yoğunluğun az olduğu Fransa gibi bir ülkede estetik kaygıların daha bir öne çıktığı görülmektedir.

Küreselleşme günümüzde tek tip bir dünya toplumu yaratmaya çalışsa da küresel iletişim teknolojileri her toplum için kendi özgün hafızasını oluşturmakta; oluşan bu hafıza yorumların her ülkenin kendi tarihi içinde değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu durumda kapitalizm, göçmenler, post-modernizm, kültürlerarasılık, Amerikan hegemonyası, çevre ve terör gibi küresel sorunlara eleştirmenler kendi tarih, kültür ve geleneklerinden devraldıkları miras ışığında bir yorum getirmeye çalışır bulunmuştur.

Positif dergisindeki eleştirmenler doğrudan bir konuyu eleştirmek yerine konuyu bir metafor olarak eleştiri konusu haline getirmiştir. İktidar yansımaları, cinsellik, dinsel bağnazlık, kültürlerarasılık, evrensellik, tarihsellik ve zaman türünden öne çıkan yaklaşımlar konuların birer metafor bağlamında değerlendirilip soyutlanmasına aracı kılınmıştır. Konuların özgün duygusal, politik ve kültürel argümanlarla işlendiği görülürken doğaya ve hayal gücüne yoğun bir atıfta bulunma durumuna rastlanılmıştır. Bunun yanında ironi, merhamet, çocukluk, iletişimsizlik, zaman ve arayış gibi felsefi kavramların da tartışmalarda önemli bir yer tuttuğuna tanık olunmuştur. *Positif* dergisi bu bakımdan politik eleştiriden çok sanat eleştirisine daha

yakın duran bir çizgi izlemiş; *Altyazı* dergisine göre daha çok felsefi çıkarımlarda bulunmuştur.

Positif yazarlarının tercih ettiği literatür antik yunan, ortaçağ Avrupa ve Fransız edebiyatına ilişkin kaynaklar olmuşken *Altyazı* dergisi Türkiye'nin içinde bulunduğu kültür ve medeniyete dair kaynaklara *Positif*'e oranla oldukça az seviyede yer vermiştir. Bu durumda tartışmalarda *Positif* yazarlarının kendi medeni ve kültürel kaynaklarından daha çok beslendiği iddia edilebilir.

Altyazı dergisinin genel tablo içerisinde oturduğu nokta ise daha çok politik ve sosyolojik eleştiri bağlamında belirgin halde bulunmuştur. Konuların Doğu-Batı bağlamında ve özellikle Türkiye'nin tarihsel, toplumsal ve siyasal gelişmeleriyle ilişkilendirildiği görülmektedir. *Altyazı* dergisi düşünsel özgürlük idealinin aksine fiziksel özgürlük konusunda daha çok önem verirken, iktidar eleştirisini Batılı kaynaklar bağlamında inceleme konusu yaptığı görülmüştür. *Altyazı* dergisi yazarlarının önemle üzerinde durduğu diğer önemli konu başlıkları post-modern kültür ile sinemanın ulusal mitin inşasında oynadığı roldür.

Positif ve *Altyazı* dergilerinin ortak paydada bulunduğu eleştirel noktalar ise Hollywood sinemasının küresel kapitalizmin uygulanması için bir araç konumunda oluşu, modern iktidarın ulusu şekillendirir gücü ve dinsel ya da siyasi egemen bağınazlıklardır. Belirtilen bağınazlık bağlamında her iki dergi de kadınlığın erkek egemen anlatı tarafından kısıtılmışlığını dillendirmektedir. Bu durumda yaşamı steryotipleştiren bir anlayışla ne insan doğasının ne toplumun ne de tarihin anlaşılabilirliğine hükmetmişlerdir. Bu yüzden her iki derginin yazar grubu kimi zaman kültür ve politika üstünlüğü önemser bulunmuştur.

Ulusötesi filmlerin eleştirmenlere göre önemi filmlerin ulusal kültürleri hem yerel-gerçek hem de felsefi zemindeki gelişmelerle eş zamanlı işlemlerinde görülmüştür. Söylemsel zenginlik içeren böyle bir sinema deneyimi eleştirmenlere göre kalıp yargıların aşılması insanlığın gelişimine çok yönlü bir bakış açısı ile bakmanın da bir yolunu oluşturmaktadır. Söylemin demokratikleşmesi şeklinde de tanımlanabilecek böyle bir anlatı, gerçeğin keşfine dair daha geniş bir anlam haritası çıkarabilme potansiyeli -her ne kadar bu haritanın içinde kaybolma riskini taşısa da- ile değerli bulunmuştur.

Ulus söyleminin tek tip bir din, siyaset ile ataerkil anlayıştan kaynaklandığını düşünen eleştirmenlere göre ulusötesi bu anlayışların birer eleştirisini oluşturmaktadır. Kadın, işçi, çocuk ve azınlıkların egemenlerin gölgesinde kaldığı bir ulus anlayışını eleştiren yazarlar, ulusötesi filmlerin bu yöndeki yargıları kırmaya çalıştığı düşüncesindedir. Bu bakımdan ulusötesi filmler eleştirmenlere göre belli bir politik ya da dinsel zümrenin dayattığı tek tip toplum ve siyaset anlayışının eleştirisidir denebilir. Eleştirilen şey burada sadece kadın ve çocuklara değil kadın ve çocuklar gibi göçmenlere, masum insanlara karşı yürütülen tek taraflı, adalet dışı, zorba uygulamalardır. Bu durumda ulusötesi sinema katılımcılığı önemseyen, adalet ve demokrasi gibi insanlık değerlerinin varlığını önemseyerek tartışmaya açan; her kesimin sesine yer vermeye çalışan, çok katmanlı, çok kültürlü, çoklu söylemler içeren bir sinemadır denebilir. Böyle bir ulusötesi sinemanın varlığını eleştirmenler gerek toplumsal gerekse sinemanın gelişimi için her iki ülke adına önemli görmektedir.

Bauman ve Baudrillard'ın simülsayon düşüncesini doğrular biçimde bulunan Amerikan ulusötesiliği (Hollywood) kapitalist değerlerin yer kürede yaygınlık kazanması olarak yorumlanırken, Amerikan karşıtı küreselleşmenin ise daha çok güç, hak, adalet ve insani değer arayışında bir denge olmayı hedeflediği görülmektedir. Küreselleşmenin avantajlarını tartışan eleştirmenler insan ve emek gerçeğinin korunduğu müddetçe küreselleşmenin dünya toplumları için bir avantaja dönüşeceği düşüncesindedir. Amerikan küreselleşmeciliği ise daha çok sermayenin dolaşımı anlamında bir model ön gördüğünden kapitalizme ilişkin değerlerin önceliği gibi bir mesele gündeme gelmektedir. Böyle bir denklemde her iki derginin yazarları da insanlığın iktidar ve sermaye hırsıyla yok olacağı düşüncesindedir.

Tarihsel planda her dönem ulus ve milliyetçilik düşüncesinin farklı bir tanımı olduğu düşünülürse günümüzdeki ulus düşüncesinin de farklı olması normal karşılanabilir. Küreselleştirici teknolojilerle insan, fikir, duygu, inanç ve pratiklerin ülkeler arası bir yolculuğa çıkması ulus tanımının da çeşitlenmesine neden olmaktadır. Bu bakımdan eleştirmenler kolaylaştırıcı nitelikteki küresel iletişim teknolojileri sayesinde tarihe, bilim ve sanata dair üretilmiş ortak insanlık mirasından faydalanmakta; kendi lokal gelişimleri ile bu değer ve mirası ortak biçimde işleyebilmektedir. Bu durum kişi ya da toplumların kendi yaşadıkları bölge ile sınırlı kalmayarak var ettikleri ya da

parçası oldukları ulusal teritoryalin (bölgenin) ötesine geçerek öteki ulusların değerleriyle de iletişime geçmelerine olanak sağlamakta tüm bunların sonucunda tek tip bir ulus tanımının zorlayıcılığı gündeme gelmektedir. Ulus tanımının bu bakımdan vatandaşlık ve kimlik olarak ayrıştırıldığı görülmektedir. Vatandaşlık hak ve sorumluluklar gibi anayasal olan ulusu tanımlarken kimlik kişinin içinde var olmayı tercih ettiği bir kültürel alan olarak öne çıkmaktadır denebilir. Bu durum günümüz uluslarının karşılaştıkları tartışmaların da ana izleğini oluşturmaktadır.

Ulusa dair geliştirilen bu söylem “zenginliği” referans alındığında ise *Altyazı* dergisinin bu durumda daha çok öne çıktığı görülmektedir. Araştırmanın bulgular kısmında da görüldüğü gibi *Altyazı* dergisinde *Positif*’e oranla daha fazla sayıda ulusötesi temalı film ineleme yapılmıştır. (*Altyazı* dergisi 169, *Positif* ise 79 film ineleme yapmıştır) Bu durum Türkiye’nin dünyaya daha açık ve dünya kültürlerini öğrenmeye daha meraklı olduğunu gösterdiği gibi küreselleşen dünya tartışmasının daha yoğun yaşandığını da göstermektedir. *Positif* dergisi ise küreselleşen dünyaya daha çok Fransa ve Avrupa’yı ilgilendirir ölçüde; daha ihtiyatlı bir tarzda yaklaşım göstermiştir denebilir.

Her iki dergide yer alan yaklaşım biçimleri bu tezde konusu geçen eleştirel teorinin eğilimleri ile örtüşmektedir. İktidar, baskı, hegemonya, adalet, hak ve özgürlükler bu bakımdan her iki derginin de temel eleştirel hedefi konumundadır. Dergileri farklı kılan yazarların içinden geldikleri kültürel farklılık ile politik önceliklerde, dolayısıyla konuyu ele alma biçimlerinde daha anlatı estetiğinde ve bu yönde geliştirdikleri kavram haritasında yaşanmaktadır.

Altyazı dergisinin bu teze konu olan eleştiri yazılarının somut olaylara ilişkin belli bir estetik ve anlamsal standart yakaladığı görülürken; *Positif* dergisinde konunun daha sofistike ve soyut felsefi referanslarla işlendiği görülmüştür. Bu durum *Positif* dergisinde yer alan eleştirilerin analizinde başlıca zorluğu oluşturmuştur denebilir. *Altyazı* dergisi daha çok politik eleştirilere öncelik verirken *Positif* dergisinde estetiğe yönelik eleştirinin de politik eleştiri yanında önemli bir yer tuttuğu görülmüştür.

Hipotez olarak öne sürülmüş olan kültürün belirleyiciliği küreselleşme ve ulusötesi gibi konularda her ülke ve kültürün konuyu kendi bağlamlarında tartışmaları ile

sonuçlanmıştır. Her bir eleştirmen araştırmaya konu olan filmlere kendi içinde bulunduğu kişisel, toplumsal ve tarihsel deneyimlerinden yola çıkarak bakmış ve böylelikle bir farklılık oluşturmuştur. Küreselleşen dünyanın temel argümanı haline gelen “tek toplum, tek dil, tek siyaset” biçimi kişilerin tartışmaya katılımları ile çatışmalı hale gelmiştir. Yazarların ortak paydada buluştukları nokta küreselleşen dünyadaki ulusötesi oluşumların esasında dayatmacı, tek tip sistemlere angaje olmaya bir başkaldırı niteliği taşımasıdır. Eleştirmenlerin ulusötesinden anladıkları apolitik bir söyleme dayanmak yerine, politik söylemi çok yönlü bakış açılarıyla daha güçlü şekilde tartışmaya açmak; devletin ideolojik aygıtlarına karşılık kişinin lehine özgürleşme, temsil, hak ve özgürlük alanlarının varlığını hem göstermek hem de vurgulamaktır.

Küreselleşmenin yoğun biçimde yaşandığı bu çağda, sinema dergiciliğini Fransa ve Türkiye’den birer derginin belli sayılarına odaklanarak ulusötesi filmlere getirdikleri eleştireler üzerinden analiz etmeye çalışan böyle bir çalışmanın önemi ortada olsa da konunun daha farklı açılardan da ele alınabileceği mümkündür.

Tema olarak sinemada çocukluğun temsili, toplumsal cinsiyet, göçmenler, ekonomik ve endüstriyel sorunlar, sınıf çatışması, din, sanat, müzik, gençlik, nesil çatılması veya tarih gibi konularda da ortak filmler seçilebilir ve bunların karşılaştırması yapılabilir. Bu kapsamda her iki dergide ortak olan yazılar seçilebileceği gibi ortak olmayan yazılar üzerinden de bir araştırma yapılarak farklı sonuçlara ulaşmak mümkün olabilir.

Konu araştırmalara Türkiye ile Fransa dışında örneğin Almanya ya da Amerika gibi ülkelerin dergilerini de dâhil ederek araştırma evrenini genişletebilir; çok daha fazla örneklem üzerinden hacimce daha fazla bir veri ağına ulaşıp analizler yapılabilir.

Sinema dergiciliği bağlamında yapılabilecek bir olası çalışma da Fransa ve Türkiye’deki dergilerin genel tarihsel gelişim karakteristikleri üzerinden olabilir. Bu durumda her iki ülkede de çıkan dergilerin hem zaman dilimine göre kronolojik bir taraması yapılarak hem de günümüzdeki durumları ile ilişkilerine bakılarak bir içerik analizi yapılabilir.

Sinema kültürünün gelişmesine katkı sağlayacak calindex.eu benzeri veri tabanlarının oluşturulması da bir o kadar önemli bulunmuştur. Çünkü hipertekst özellikli veri tabanları birçok yazıya, yazara ve konuya ulaşım olanağı sağladığından sinema araştırmalarında çok yönlü analizlerin yapılmasına imkân tanıyacağı gibi kültürel belleğin gelişmesine de hayati bir katkı sunacaktır.

Filmleri izledikçe mi kültürümüz artıyor ya da kültürümüz arttıkça mı film izliyoruz gibi bir soru sorulsa bu tezin cevabı kültürü önceler nitelikte olurdu. Çünkü insanlar içinde buldukları kültürel ve medeni tartışmalar ölçeğinde farkındalıklarını arttırmakta, beslendikleri literatür ölçeğinde sinemaya ilgi duymakta; onu yeniden üretilen kültürel hayatın bir parçası haline getirmektedir. Sinemanın kendi içinde bir kültürü; dinamiksel yapısı var olsa da onun yeniden üretimi insan ve topluma dair gelişen kültürel bilinçle ilgilidir. Sinema dergiciliği insan ve toplum yaşamına dair varlığı ve olanakları tartışmaya açarak sinemanın sürdürülebilir gelişimine teknolojiden daha önemli bir katkı sağlamaktadır.

Kaynakça

- Akkaya, R. (2004). *Küreselleşme Olgusu Karşısında Ulus Sorunu*. İstanbul: Legal Yayıncılık
- Aktan, C.C. (1999) *Değişim ve Yeni Global Yönetim*, İstanbul: MESS Yayını
- Aktan, C.C. (2004) *Değişim Çağında Yönetim*, İstanbul: Sistem Yayıncılık
- Al-Ali N. & Koser K. (2002). International migration and home: Transnational Communities and transformation of home. A.A. Nadje ve K. Koser (Ed.) *New Approaches to Migration* (1st ed., pp. 1-15). Oxon: Routledge-Taylor and Francis Group.
- Aytekin, H. (2003). Karşısında ya da Yanında Olmak: Euroimages. *Kilat - Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi Bahar Sayısı*, s. 53-73.
- Barou, J. (2012) Integration of immigrants in France: a historical perspective, *Identities*, 21:6, 642-657, DOI: 10.1080/1070289X.2014.882840
- Bauman, Z. (2006). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları* (2. Basım). (Çev. İ. Ç. Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, D. (2013). Modernizm, Postmodernizm ve Ahlak Düzeninin Çöküşü. J. C. Alexander , S. Seidman (ed.). *Kültür ve Toplum: Güncel Tartışmalar* (Çev. N. Yavuz) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bloom, P. (2006). Beur Cinema and the Politics of Location: French Immigration Politics and the Naming of a Film Movement. E. Ezra, T. Rowden (ed.) *Transnational Cinema: The Film Reader*. Oxon, London and New York: Routledge-Taylor and Francis Group.
- Breuer, S. (2010). *Milliyetçilikler ve Faşizmler: Fransa, İtalya ve Almanya Örnekleri* (Çev. Ç.C. Dikmen) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Castells, M. (2006). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür* (1. b.). (Çev. E. Kılıç) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Castles S. & Miller. M.J. (2008). *Göçler Çağı: Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. (Çev. B. U. Akbulut) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Corrigan, T. (2008). *Film Eleştirisi El Kitabı* (1. b.). (Çev. A.Gürata) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Çağlayan, S. (2006). Göç Kuramları, Göç ve Göçmen İlişkisi. *Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE)*(17), 67-91.

Çoban, B. (2013). Söylem, İdeoloji ve Eylem, İktidar ve Muhalefet Arasındaki Mücadeleyi Çözümleme Denemesi. B. Çoban, Z. Özarslan (ed.) *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji*. İstanbul: Su Yayınları.

D'Appollonia, A. C. (2002) European Nationalism and European Union. A. Pagden (ed.) *The Idea of Europe from Antiquity to the European Union*. UK: Woodrow Wilson Center Press and Cambridge University Press.

Danış, D. & Üstel, F. (2008). Türkiye'den Fransa'ya Göçün Toplumsal ve Tarihsel Boyutları. D. Danış ve V. İrtiş (ed.). *Enetgrasyonun Ötesinde Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

David, R. E. (2006) The Instantaneous Worldwide Release: Coming Soon to Everyone, *Everywhere. Transnational Cinema The Film Reader*. E. Ezra, T. Rowden (ed.). Oxon, London and New York: Routledge.

Dedeoğlu, G. (2013). Medya ve İletişim Çalışmalarında Teun A. Van Dijk'in Yaklaşımı. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 38-58.

Delannoi, G. (1998), Milliyetçilik ve İdeolojik Kataliz. (Çev. S. İdemen) J. Leca (ed.) *Uluslar ve Milliyetçilikler*, İstanbul: Metis Yayınları.

Dijk, T. V. (2006). *The Network Society: Social Aspects of New Media*. 2 ed. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.

Dijk, T. V. (2013). Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım. B. Çoban, Z. Özarslan (ed.). *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji* (Çev. N. Ateş). İstanbul: Su Yayınları.

Eagleton, T., (1985) *Eleştiri ve İdeoloji*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Emiroğlu K., Aydın, S. (2003). *Antropolojis Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Erdoğan İ. & Alemdar. K. (2002). *Öteki Kuram*. Ankara: Erk Yayınları.

Ezra, E. & Rowden T. (2006) General Introduction: What is Transnational Cinema? E. Ezra ve T. Rowden (ed.) *Transnational Cinema: The Film Reader*. London: Routledge.

Ezra, E. & Sánchez, A. (2005) L'Auberge espagnole (2002): transnational departure or domestic crash landing?, *Studies in European Cinema*, 2:2, 137-148.

Fairclough, N. (2013). Dil ve İdeoloji. B. Çoban ve Z. Özarslan (ed.), *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji* (Çev. B. Çoban). İstanbul: Su Yayınları.

- Foucault, M. (2013). Cinsellik Söylemi ve İktidar. J. C. Alexander , S. Seidman (ed.) *Kültür ve Toplum: Güncel Tartışmalar* (Çev. N. Yavuz) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Frodon, J. M. (2008). *La Critique de Cinéma*, Paris-Milanostrampa-Farigliano: Cahiers du Cinéma – Les petits Cahiers-Scérén-CNDP.
- Fuchs, C. (2007) Transnational space and the ‘network society’. *Twenty-First Century Society*, 2:1, 49-78, DOI: 10.1080/17450140601101218.
- Fukuyama, F. (2014) *Tarihi Sonu ve Son İnsan* (Çev. Z. Dicleli) İstanbul: Profil Yayınları.
- Giddens, A. (2009). *Sociology*. Revised and updated with Philip W. Sutton Cambridge: Politiy Press.
- Gomery, D. (1998). Hollywood as Industry. *The Oford Guide to Film Studies*. J. Hill ve P.C. Gibson (ed.) New York: Oxford University Press
- Gouldner, A. (2013). İdeoloji, Kültürel Donanım ve Yeni Bilinç Endüstrisi. J. C. Alexander , S. Seidman (ed.). *Kültür ve Toplum: Güncel Tartışmalar* (Çev. N. Yavuz, 1. b., s. 353-370). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Gramsci, A. (2013). Kültür ve İdeolojik Hegemonya. J. C. Alexander , S. Seidman (ed.) *Kültür ve Toplum: Güncel Tartışmalar* (Çev. N. Yavuz) (1. b.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Güngör, N. (2013). *İletişim, Kuramlar, Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Güvenç, B. (2003) *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hall, S. (2001). Encoding Decoding. S. During (ed.), *The Cultural Studies Reader* (Second Edition pp. Chapter 36: 507-517). London and New York: Routledge-Taylor & Francis.
- Hannerz, U. (1997). Flows, Boundaries And Hybrids: Keywords In Transnational Anthropology.
http://www.zeikm.pwsz.krosno.pl/gfx/pwszkrosno/pl/defaultaktualnosc/506/3/1/s04_faist.pdf (tarihinde erişilmiştir: 11.05.2016)
- Hennebelle, G. (1992). Amerikan İmparatorluğu - l’Empire Americaine. (Sayı 2). (Çev. Odabaş, B.) *Marmara İletişim Dergisi Mart Sayısı*
<http://bodabas.tripod.com/Amerimp.htm>. adresinden alınmıştır.
- Higbee W. & Lim, S.H. (2010) Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies, *Transnational Cinemas*, 1:1, 7-21

Higson, A. (2006). The Limiting Imagination of National Cinema. E. Ezra ve T. Rowden (ed.) *Transnational Cinema: The Film Reader* (First ed.). Oxon, London and New York: Routledge Taylor and Francis Group.

Hitchcock, L. A. (2013). *Kuramlar ve Kuramcılar, Çağdaş Düşünce Antik Edebiyat*. (Çev. S. Pekşen) İstanbul: İletişim Yayınları.

Jackson, R. H. (2001). The Evolution of International Society. S. Smith ve J. Baylis (ed.) *The Globalization of World Politics* (Second ed.). New York: Oxford University Press.

Jaffrelot, C. (1998). Bazı Ulus Teorileri. (Çev. S. İdemen) J. Leca (ed.) *Uluslar ve Milliyetçilikler*. İstanbul: Metis Yayınları

Kastoryano, R. (2000). *Kimlik Pazarlığı: Fransa ve Almanya'da Devlet ve Göçmen İlişkileri*. İstanbul: İletişim Yayınları

Kaya, A. (2006) Avrupa Birliği Bütünleşme Sürecinde Yurttaşlık, Çok Kültürcülük ve Azınlık Tartışmaları: Bir Arada Yaşamın Siyaseti. A. Kaya ve T. Tarhanlı (ed.) *Türkiye'de Çoğunluk ve Azınlık Politikaları: AB Sürecinde Yurttaşlık Tartışmaları*. İstanbul: Tesev Yayınları

Kaya, A. (2008). Fransa-Türkleri: Cumhuriyetçi Entegrasyon Modelinin Eleştirisi. V. İrtiş ve D. Danış (ed.), *Entegrasyonun Ötesinde Türkiye'den Fransa'ya Göç ve Göçmenlik Halleri* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kerrigan, F. (2010). *Film Marketing* (1st ed.). Oxford and Burlington: Elseiver.

Lacoste, Y. (1998). Ulus ve Demokrasi Doğal Bir Çift mi? (Çev. S. İdemen) J. Leca (ed.) *Uluslar ve Milliyetçilikler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Ladegaard, H. J. (2007) Global Culture—Myth or Reality? Perceptions of “National Cultures” in a Global Corporation. *Journal of Intercultural Communication Research*, 36:2, 139-163, DOI: 10.1080/17475750701478729

Leahy S. (2012) ‘A la place de l'autre...’: Otherness, gender and nation in two films by Agnès Jaoui, *Studies in French Cinema*, 12:3, 215-226

Leca, J. (1998). *Uluslar ve Milliyetçilikler*, (Çev. S. İdemen) İstanbul: Metis Yayınları

Llyotard, J. F. (2013). Postmodern Durum. J. C. Alexander , S. Seidman (ed.) *Kültür ve Toplum: Güncel Tartışmalar* (Çev. N. Yavuz) (1. Baskı, s. 382-395). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Mattelart, A. (1999). Şebekelerin Küreselleşmesinin Getirdikleri, (Çev. B. Odabaş) *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı 10

- Mazdon, L. (2007) Transnational 'French' Cinema: The Cannes Film Festival, *Modern & Contemporary France*, 15:1, 9-20
- Mills, S. (2013). Söylem ve İdeoloji. B. Çoban ve Z. Özarlan (ed.). *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji* (Çev. Z. Özarlan). İstanbul: Su Yayınları.
- Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Sofos Yayınları.
- Naficy, H. (2006). Situating Accented Cinema. E.Ezra ve T.Rowden (ed.) *Transnational Cinema: The Film Reader* (1st ed.). Oxon, London and New York: Routledge-Taylor and Francis Group.
- Naficy, H. (2013). Phopic Spaces anda Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. E.Shohat ve R Stam. *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Özer, Y. Y. (2015). *Türkiye ve Fransa Örnekleriyle Uluslararası Göç ve Yabancı Düşmanlığı*. İstanbul: Derin Yayınları: 0128.
- Ritzer, G. (2011). *Toplumun McDonaldlaştırılması: Çağdaş Toplum Yaşamının Değişen Karakteri Üzerine Bir İnceleme* (2. b.). (Çev. İ. Ç. Kaya) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rowden, E. E. (2006). General Introduction: What is Transnational Cinema? E. Ezra ve T. Rowden (ed.) *Transnational Cinema: The Film Reader* (1st ed.). Oxon, London and New York: Routledge Taylor and Francis Group.
- Sander, O. (2012). *Başlangıcından 1918'e Siyasi Tarih* (24. b.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Scholte, J. A. (2001). The Globalization of World Politics. S.Smith ve J. Baylis, *The Globalization of World Politics* (2nd ed.). New York: Oxford University Press.
- Shohat E. & Stam R (2013) *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media* (Rutgers University Presse ed.) New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Shohat, E. (2006). Post-Third Worldist Culture: Gender, Nation and the Cinema. Ezra ve T. Rowden (ed.) *Transnational Cinema: The Film Reader* (1st ed.). Oxon, London and New York: Routledge: Taylor and Francis Group.

- Sklair, L. (1998). Transnational Practices and the Analysis of the Global System. *Seminar delivered for the Transnational Communities Programme Seminar Series, 22 May 1998*. London: London School of Economics and Political Science.
- Sklair, L. (1998) Transnational Practices and The Analysis of The Global
- Smith S., Baylis, J. (2001). Globalization myth or reality? S. Smith ve J. Baylis (ed.) *The Globalization of World Politics* (2nd ed.). New York: Oxford University Press.
- Smith. S. & Baylis J. (2001). Introduction. J. Baylis ve S. Smith (ed.) *The Globalization of World Politics* (Second ed.). New York: Oxford University Press.
- Tarr, C. (2007). Introduction French Cinema: ‘Transnational French Cinema?’ *Modern & Contemporary France*, 15:1, 3-7.
- Teksoy, R. (2009). *Sinema Tarihi* (Cilt 2). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Thompson, E. P. (2013). Dayanışma Ritüelleri. J. C. Alexander , S. Seidman (ed.) *Kültür ve Toplum: Güncel Tartışmalar* (Çev. N. Yavuz (1. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve Kültür*, (Çev. A. Eker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- Ulusoy, N. (2004). *Televizyon Sinema Dayanışması ve Fransa Örneği*. Basılmamış Doktora Tezi. İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Vanderschelden, I. (2007) Strategies for a ‘Transnational’ French Popular Cinema, *Modern & Contemporary France*, 15:1, 37-50
- Veremis, T. M. (2006) Intergovernmentalism, Transnationalism and the Nation-state, *Southeast European and Black Sea Studies*, 6:4, 559-563, DOI: 10.1080/14683850601016523.
- Vertovec, S. (1999) Conceiving andresearching transnationalism, *Ethnic and Racial Studies*, 22:2, 447-462, DOI: [10.1080/014198799329558](https://doi.org/10.1080/014198799329558)
- Wenden, C & W. De (1998) Ulus ve Yurttaşlık: Hem Rakip Hem Ortak. (Çev. S. İdemen) J. Leca (ed.) *Uluslar ve Milliyetçilikler*. İstanbul: Metis Yayınları
- Wilson, J. (2013). Politik Söylem. B. Çoban ve Z. Özarslan (ed.). *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji* (Çev. Z. Özarslan). İstanbul: Su Yayınları.
- Wodak, N. F. (1997). Critical discourse analysis. T. V. Dijk (ed.) *Discourse studies: A multidisciplinary introduction* (Vol. 2, pp. 258-284). London: Sage.

World Bank (2011). *Migration and Remittances Factbook 2011*. 2. Washington: The World Bank Publication

Yalçiner, G. D. (2011). *Eleştirel Söylem Analizi Çerçevesinde Avrupa Birliği'nde Kültürlerarası Diyalog*. Basılmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Yaylagül, L. (2010). *Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

Allard, A., (2015). *International Alliance of Journalists*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://www.alliance-journalistes.net/auteur32.html?lang=en> sitesinden erişildi.

Allard, A., 2015. *Viadeo*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://www.viadeo.com/fr/profile/00218zcttxvjqlz8> sitesinden erişildi.

Allocine (2003) *Fureur* 24 Ağustos 2015 tarihinde http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=29094.html sitesinden erişildi.

Allocine (2003) *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. 24 Ağustos 2015 tarihinde http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=43960.html sitesinden erişildi.

Allocine (2005) *Caché*. 24 Ağustos 2015 tarihinde http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=43921.html sitesinden erişildi.

Allocine (2008). *Entre Les Murs*. 24 Aralık 2014 tarihinde <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-58151/casting/> sitesinden erişildi.

Allocine (2011) *Le Havre*. 24 Ağustos 2015 tarihinde http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=173542.html sitesinden erişildi.

Allocine (2016). *Nguyen Trong Binh* 28 Ocak 2016 tarihinde <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-46695/biographie/> sitesinden erişildi.

Allocine (2003). *Fureur*. 24 Ağustos 2015 tarihinde http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=29094.html sitesinden erişildi.

Allocine (2003). *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. 13 Mayıs 2016 tarihinde http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=43960.html sitesinden erişildi.

Allocine (2005). *Caché*. 24 Ağustos 2015 tarihinde http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=43921.html sitesinden erişildi.

Allocine (2011). *Le Havre*. 24 Ağustos 2015 tarihinde http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=173542.html sitesinden erişildi.

Allocine (2015). *Caché*. 03 Aralık 2015 tarihinde http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=43921.html sitesinden erişildi.

Allocine (2015). *Entre les murs*. 21 Ağustos 2015 tarihinde http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=58151.html sitesinden erişildi.

Aytaç, S. (2015). *Senem Aytaç Hakkında*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://siyad.org/author.php?id=68> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Acımasız Tanrı/Carnage*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-183445/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Bir Zamanlar Anadolu'da*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-191041/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Bir Zamanlar New York/The Immigrant*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-194666/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Bu Bir Film Değil*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-193541/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Cennet: Umut*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-206748/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Kozmopolis*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-143756/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Geçmiş*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-204198/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Habemus Papam*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-173469/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Havre Limanı*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-173542/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Hayır*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-197326/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *İki Gün ve Bir Gece*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-219102/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Kış Uykusu*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-218023/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Köstebek*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-169913/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Lincoln*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-61505/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Mavi En Sıcak Renktir*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-203302/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Mısır Adası*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-229885/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Philomena*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-213656/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Roma'ya Sevgilerle*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-192634/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Tepelerin Ardında*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-204033/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Timbuktu*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-228272/> sitesinden erişildi.

Beyazperde (2016). *Zero Dark Thirty*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.beyazperde.com/filmler/film-193444/> sitesinden erişildi.

Baecque, A. de, E. W., 2002. *50 Ans D'esprit «Positif»: Michel Ciment, engagé depuis 1963, revient sur l'histoire de la revue*. 23 Kasım 2015 tarihinde http://next.liberation.fr/culture/2002/05/11/50-ans-d-esprit-positif_403198 sitesinden erişildi.

Bauche, N. (2015). *Profil de Nicolas Bauche*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.viadeo.com/fr/profile/0021v65nty4bwlw1> sitesinden erişildi.

Baumann, F. (2015). *L'Éducation sentimentale d'Émile Garreau (Le Meilleur du*

Cinéma – Univers Ciné). 20 Kasım 2015 tarihinde <http://ifcinema.institutfrancais.com/fr/articles/l-education-sentimentale-d-emile-garreau-par-fabien-baumann-positif-n0-592> sitesinden erişildi.

Baumann, F. (2015). *La grande histoire du tour de France* (Amazon.fr). 20 Kasım 2015 tarihinde http://www.amazon.fr/grande-histoire-tour-France-Baumann/dp/2815201321/ref=sr_1_7?ie=UTF8&qid=1434547809&sr=8-7&keywords=Fabien+Baumann sitesinden erişildi.

Beumers, B. (2006) Tzameti (13) *Migrant Cinema*. 24 Ağustos 2015 tarihinde http://www.migrantcinema.net/films/details/tzameti_13/ sitesinden erişildi.

BFI (2012). *Grégory Valens Voted For*. 23 Kasım 2015 tarihinde <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012/voter/561> sitesinden erişildi.

BNF (2015). *Jean-Christophe Ferrari*. 24 Kasım 2015 tarihinde http://data.bnf.fr/14643299/jean-christophe_ferrari/ sitesinden erişildi.

BNF (2015). *Paul Louis Thirard (traducteur)*. 23 Kasım 2015 tarihinde http://data.bnf.fr/12663014/paul_louis_thirard/ sitesinden erişildi.

BNF (2015). *Revue de cinéma françaises et francophones*. 20 Kasım 2015 tarihinde http://bnf.libguides.com/critiques_films sitesinden erişildi.

Boğaziçi Üniversitesi (2015). *Kurum Tarihi*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://www.boun.edu.tr/tr-TR/Content/Genel/Tarihce> sitesinden erişildi.

Bourget, J.L. (2015). *A propos de Jean-Loup Bourget*. 20 Kasım 2015 tarihinde http://www.puf.com/Auteur:Jean-Loup_Bourget sitesinden erişildi.

Bourget, J.L. (2015). *A propos de Jean-Loup Bourget*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.dhta.ens.fr/spip.php?article220&lang=fr> sitesinden erişildi.

Bozkurt, A. (2015). *A. Bozkurt Hakkında*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://siyad.org/author.php?id=110> sitesinden erişildi.

Cadrage (2015). *Les liens sur les revues*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.cadrage.net/liens/liens.html> sitesinden erişildi.

Calenge, G. ve J.P. (2015) *Le site des index de revues de cinéma (Calindex)*. 19 Kasım 2015 tarihinde [Le site des index de revues de cinéma](#) sitesinden erişildi.

Canal-U (2015). *Table ronde animée par Élise Domenach..* 23 Kasım 2015 tarihinde https://www.canal-u.tv/video/ecole_normale_superieure_de_lyon/table_ronde_animee_par_elise_domenach.5954 sitesinden erişildi.

Cannes (2001). *Franck Garbarz: Membre du Jury*. 24 Kasım 2015 tarihinde <http://www.festival-cannes.com/fr/archives/artist/id/518347/link/jury.html> sitesinden erişildi.

Cinema, M. (2015). *Migrant Cinema*. 04 Mart 2015 tarihinde <http://www.migrantcinema.net/search/results/8bb4e9b1626a9e61841e192e4074692c50/> sitesinden erişildi.

Cinema, M., (2015) *French Cinema*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.migrantcinema.net/search/results/e7ce61f651215abfb2109b3da0fd7766/> sitesinden erişildi.

Cinemed (2014). *Christian Viviani*. 23 Kasım 2015 tarihinde <http://www.cinemed.tm.fr/cgi-bin/film/adr.cgi?uk=&id=16674> sitesinden erişildi.

CNRS (2015). *Elise Domenach*. 24 Kasım 2015 tarihinde Available at: <http://www.thalim.cnrs.fr/auteur/elise-domenach?lang=fr> sitesinden erişildi.

Commission, EU Press. (2015). *Eureka, Media, Eurimages*. 25 Kasım 2015 tarihinde http://europa.eu/rapid/press-release_IP-88-611_en.htm sitesinden erişildi.

Çiftçi, A. (2015). *A. Çiftçi Hakkında*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://siyad.org/author.php?id=67> sitesinden erişildi.

Dadak, Z. (2015). *Zeynep Dadak Hakkında*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/zeynepdadak.html> sitesinden erişildi.

Dijk, J. A. v. (2006). *The Network Society: Social Aspects of New Media*. 2 ed. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications. 13 Mayıs 2016 tarihinde http://www.forschungsnetzwerk.at/downloadpub/The_Network_Society-Jan_van_Dijk.pdf sitesinden erişildi.

Dijk, T. A. (2015). *Ideological Discourse Analysis*. 13 Mayıs 2016 tarihinde <http://www.discourses.org/OldArticles/Ideological%20discourse%20analysis.pdf> sitesinden erişildi.

ESI (2015). *Avrupa İstikrar Girişimi*. 19 Kasım 2015 tarihinde http://www.esiweb.org/index.php?lang=tr&id=279&person_ID=21 sitesinden erişildi.

Eureka, A. (2015). *Establishing a European Audiovisual Observatory*. 01 Haziran 2015 tarihinde <http://www.obs.coe.int/documents/205595/454500/Resolution+%2892%29%2070+establishing+a+European+Audiovisual+Observatory/49799b05-42ac-467d-a51a-a478036f54fa> sitesinden erişildi.

Eureka, A. (2015) *Audiovisual Eureka*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.obs.coe.int/documents/205595/454500/Resolution+%2892%29%2070+establishing+a+European+Audiovisual+Observatory/49799b05-42ac-467d-a51a-a478036f54fa> sitesinden erişildi.

Europe, C. O. (2013). *Eurimages - European Cinema Support Fund*. 21 Aralık 2015 tarihinde http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_en.asp sitesinden erişildi.

Fipresci (2015). *Grégory Valens*. 23 Kasım 2015 tarihinde <http://www.fipresci.org/people/gr-gory-valens> sitesinden erişildi.

Figaro, L. (2015). *Biographie de Franck Garbarz*. 24 Kasım 2015 tarihinde <http://evene.lefigaro.fr/celebre/biographie/franck-garbarz-15630.php> sitesinden erişildi.

Film, İ. (2009). *Biz Kimiz*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.ikifilm.com/tr/biz-kimiz> sitesinden erişildi.

Fob, F. (2015). *Yasujirô Ozu*. 20 Kasım 2015 tarihinde http://www.imdb.com/name/nm0654868/bio?ref=nm_ov_bio_sm sitesinden erişildi.

France Culture (2015). *Bernard Genin*. 24 Kasım 2015 tarihinde <http://www.franceculture.fr/personne-bernard-g%C3%A9nin.html> sitesinden erişildi.

France Culture (2015). *Jean-Christophe Ferrari*. 24 Kasım 2015 tarihinde <http://www.franceculture.fr/personne-jean-christophe-ferrari.html> sitesinden erişildi.

France Culture (2015). *Le Miroir de Andreï Tarkovski*. 24 Kasım 2015 tarihinde <http://www.franceculture.fr/oeuvre-le-miroir-de-andrei-tarkovski-de-jean-christophe-ferrari> sitesinden erişildi.

France Culture (2015). *N.T. Binh*. 23 Kasım 2015 tarihinde <http://www.franceculture.fr/personne-n-t-binh> sitesinden erişildi.

Gökçe, Ö. (2015) *Ö. Gökçe Hakkında*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://siyad.org/author.php?id=70> sitesinden erişildi.

Göl, B. (2015). *Berke Göl Hakkında*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://siyad.org/author.php?id=38> sitesinden erişildi.

İKSV (2016). *Fransa Günlüğü*. 16 Mayıs 2016 tarihinde <http://film.iksv.org/tr/film/2466> sitesinden erişildi.

IMDb (2003). *Kôhî jikô*. 03 Aralık 2015 tarihinde <http://www.imdb.com/title/tt0412596/> sitesinden erişildi.

IMDb (2015). *Le thé à la menthe*. 03 Aralık 2015 tarihinde <http://www.imdb.com/title/tt0269966/combined> sitesinden erişildi.

IMDb (2015). *N.T. Binh*. 03 Aralık 2015 tarihinde http://www.imdb.com/name/nm0629121/bio?ref =nm_ov_bio_sm sitesinden erişildi.

IMDb (2015). *Paul-Louis Thirard*. 23 Kasım 2015 tarihinde <http://www.imdb.com/name/nm5292795/> sitesinden erişildi.

INSEE (2012) *Répartition des immigrés par pays de naissance en 2012*. 21 Ağustos 2015 tarihinde http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&ref_id=immigrespaysnais sitesinden erişildi.

INSEE (2013) *Population étrangère dans les pays de l'Union européenne en 2013*. 21 Ağustos 2015 tarihinde http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=98&ref_id=CMPTEF02160&page =graph sitesinden erişildi.

INSEE (2012). *Répartition des immigrés par pays de naissance en 2012*. 21 Ağustos 2015 tarihinde http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&ref_id=immigrespaysnais sitesinden erişildi.

Jowsie (2009). *Welcome*. 24 Ağustos 2015 tarihinde http://www.imdb.com/title/tt1314280/synopsis?ref =ttpl_pl_syn sitesinden erişildi.

Köstepen, E. (2015). *Türk Sinema Araştırmaları (TSA)*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://www.tsa.org.tr/kisi/kisigoster/4419/enis-kostepen> sitesinden erişildi.

Lacagne, V. (2003). *L'histoire du cinéma français*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://histoire-geographie.ac-dijon.fr/Cine/histcinefran.pdf> sitesinden erişildi.

Larousse, D. (2016). *Nationalisme*. 20 Ocak 2016 tarihinde <http://larousse.fr/encyclopedie/divers/nationalisme/72720> sitesinden erişildi.

Lumière, I. (2015). *Institut Lumière*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://www.institut-lumiere.org/musee/decouvrir-le-site-lumiere.html> sitesinden erişildi.

Lumiere, I. (2015). *Les activités éducatives*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.institut-lumiere.org/media/institut-lumiere/documents/plaquette-peda-2016.pdf> sitesinden erişildi.

Lumière, I. (2015). *L'histoire Lumière*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/breve-histoire.html> sitesinden erişildi.

Lumière, I. (2015). *Votre événement*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.institut-lumiere.org/media/institut-lumiere/documents/espacesloca2010.pdf> sitesinden erişildi.

Lyon, V. d. (2015). *Institut Lumière*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://www.lyon.fr/lieu/patrimoine/institut-lumiere.html> sitesinden erişildi.

Metis (2004). *Yazarlar*. 19 Kasım 2015 tarihinde <http://www.metiskitap.com/AboutMetis/WhoIsWho/> sitesinden erişildi.

Martin, M. T ve Yaquinto, M. (2015) *Beur Cinema*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Diasporic-Cinema-BEUR-CINEMA.html> sitesinden erişildi.

Migrantcinema (2015). *Beur*. 03 Aralık 2015 tarihinde <http://www.migrantcinema.net/search/results/0d06dd456136c40cb1e2edfd51106f3d/> sitesinden erişildi.

Migrantcinema, B. B. (2015). *Tzameti 13*. 03 Aralık 2015 tarihinde http://www.migrantcinema.net/films/details/tzameti_13/ sitesinden erişildi.

Mithat Alam (2015). *Mağm Hakkında*. 20 Kasım 2015 tarihinde http://www.mafm.boun.edu.tr/?page_id=190 sitesinden erişildi.

Onaran, G., 2014. *Gözde Onaran Hakkında*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.art50.net/art50sanatcilar/gozde-onaran.html> sitesinden erişildi.

Öperli, N. (2014). *Nadir Öperli: Yapımcılık Yönetmenle Çıkılan Uzun Bir Yolculuk [Röportaj]* (Mayıs-Haziran 2014).

Öperli, N. (2015). *Nadir Öperli Hakkında*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.fipresci.org/people/nadir-operli> sitesinden erişildi.

Pano (2015). *Keşif: Aslı Özgen Tuncer*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.panodergi.com/kesif-asli-ozgen-tuncer/> sitesinden erişildi.

Parigramme (2005). *Paris au Cinéma: La vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*. 24 Kasım 2015 tarihinde <http://www.parigramme.com/livre-paris-au-cinema-19.htm> sitesinden erişildi.

Positif (2015). *Comité de rédaction*. 20 Kasım 2015 tarihinde http://www.revue-positif.net/n657_files/edito.pdf sitesinden erişildi.

Radio France (2014). *N.T. Binh*. 23 Kasım 2015 tarihinde <http://www.franceinter.fr/personne-nt-binh> sitesinden erişildi.

Radio France (2014). *Philippe Rouyer*. 23 Kasım 2015 tarihinde <http://www.franceinter.fr/personne-philippe-rouyer> sitesinden erişildi.

Revue de Cinema (2013). *Histoire des revues*. 20 Kasım 2015 tarihinde http://www.revues-de-cinema.net/hist04_debut%20presse%20cinematographique.html sitesinden erişildi.

SciencePO (2015). *Deuxième année, Enseignements électifs français et anglais - Maquette pédagogique 2014-2015 : 2ème Semestre*. 24 Kasım 2015 tarihinde <http://college.sciences-po.fr/siteparis/enseignements-electifs-semester-2> sitesinden erişildi.

- Seguin, G. (2015). *A Propos de Michel Ciment*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.franceculture.fr/personne-michel-ciment.html> sitesinden erişildi.
- Sinema Genel Müdürlüğü (2014) *2014 Yılı Türkiye Vizyon Raporu*. 01 Aralık 2015 tarihinde <http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=360> sitesinden erişildi.
- Sinema Genel Müdürlüğü. (2015). *Eurimages Hakkında*. 07 Aralık 2015 tarihinde <http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=41> sitesinden erişildi.
- Sinemalar (2014). *Enis Köstepen Hakkında*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.sinemalar.com/sanatci/139583/enis-kostepen> sitesinden erişildi.
- SİYAD (2011). *Yamaç Okur Hakkında*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.se-yap.org.tr/yamac-okur-uye/> sitesinden erişildi.
- Societe (2015). *Cinema National Populaire*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.societe.com/societe/cinema-national-populaire-960502219.html> sitesinden erişildi.
- Studiocine (2015). *Cinéma National Populaire*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.studiocine.com/presentation-cnp.html#.Vkg2oby6xgo> sitesinden erişildi.
- Şen, B. (2015). *Ülkedeki kayıtlı Suriyeli mültecilerin sayısı açıklandı*. 06 Ekim 2015 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/dunya/29802892.asp> sitesinden erişildi.
- Talents, B. (2014). *Grégory Valens*. 23 Kasım 2015 tarihinde <http://www.berlinale-talents.de/bt/talent/gregory-valens/profile> sitesinden erişildi.
- Tarr, C. (2007). Introduction French Cinema: ‘Transnational French Cinema? *Modern & Contemporary France*, 15:1, 3-7. Retrieved from <http://www.migrantcinema.net/search/results/8bb4e9b1626a9e61841e192e4074692c50/>
- Tuncer, A. Ö. (2015). *Aslı Özgen Tuncer*. 19 Kasım 2015 tarihinde <https://uva.academia.edu/AsliOzgenTuncer> sitesinden erişildi.
- UniFrance (2015). *Jean-Christophe Ferrari*. 24 Kasım 2015 tarihinde <http://en.unifrance.org/directories/person/352524/jean-christophe-ferrari> sitesinden erişildi.

Universalis France (2015). *Christian Viviani*. 23 Kasım 2015 tarihinde <http://www.universalis.fr/auteurs/christian-viviani/> sitesinden erişildi.

Verena Berger, W. & D. W. I. (2006). *The Cinema of Irregular Migration and the Question of Space: France, Italy and Spain*. 07 Aralık 2015 tarihinde http://www.rabbiteye.de/2012/4/berger_winkler_migration.pdf ve <http://www.migrantcinema.net/> sitesinden erişildi.

Wikipedia Türkçe (2015). *11 Eylül Saldırıları*. 07 Aralık 2015 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/11_Eyl%C3%BCI_sald%C4%B1r%C4%B1lar%C4%B1 sitesinden erişildi.

Wikipedia English (2015) *Habitation à Loyer Modéré: HLM*. 03 Aralık 2015 tarihinde <https://en.wikipedia.org/wiki/HLM> sitesinden erişildi.

Wikipedia Français (2014). *Paul-Louis Thirard*. 23 Kasım 2015 tarihinde https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul-Louis_Thirard#cite_note-1 sitesinden erişildi.

Wikipedia Français (2015). *Beur*. 03 Aralık 2015 tarihinde <http://fr.wikipedia.org/wiki/Beur> sitesinden erişildi.

Wikipedia Français (2015). *Institut Lumière*. 19 Kasım 2015 tarihinde https://fr.wikipedia.org/wiki/Institut_Lumi%C3%A8re#cite_note-3 sitesinden erişildi.

Yücel, F. (2015). *Fırat Yücel Hakkında*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://siyad.org/author.php?id=61> sitesinden erişildi.

Yücel, F. (2015). *Fırat Yücel'in Notu*. 20 Kasım 2015 tarihinde <http://www.idefix.com/kitap/firat-yucel/yazaronerikitap.asp?yid=1089> sitesinden erişildi.

7.1. EKLER

7.1. (P) Positif Dergisinin Metin İçinde Atıf Yapılan Orijinal Pasajları

« Adaptant avec l'auteur Le Dieu du carnage de Yasmina Reza, le cinéaste ne s'en est guère écarté. L'action a été déplacée du square Henri-Dunant à Paris vers New York, les noms des personnages ont été américanisés. Pour le reste, le film est d'une grande fidélité au matériau d'origine et la plupart des dialogues sont repris sans modifications. Seule la fin diffère, suspendue dans la pièce, narquoise dans le filin. Il est manifeste que le réalisateur s'est senti en terrain familier avec cette histoire d'apparences qui vacillent, de masques qui tombent: sous le divertissement enlevé, mordant et jubilatoire, bon nombre de ses thèmes et obsessions sont bien là, discrètement menaçants. Dans un parc du quartier de Brooklyn Bridge, le jeune Zachary Cowan a frappé avec un bâton son camarade Ethan Longstreet, endommageant deux de ses dents. Après cette scène traumatique, présentée de loin pendant le générique, les parents se rencontrent dans l'appartement des Longstreet, que nous ne quitterons que pour un dernier plan qui, comme dans bien des films de l'auteur, nous ramènera là où tout a commencé. Souvent, chez Polanski, notamment dans ce qu'on a appelé la « trilogie des appartements » (Répulsion, Rosemary's Baby, Le Locataire), l'atmosphère naît d'un décor très réaliste où surgissent des éléments qui ne coïncident pas avec le réel. Rien de tel ici: l'appas-terrent où nous pénétrons est de ceux qui pourraient figurer dans les revues de décoration, et Dean Tavoularis, décorateur de la plupart des films de Francis Ford Coppola (la trilogie du Parrain, Apocalypse Now...), a réalisé un travail d'une précision diabolique pour créer cet intérieur qui sert de cadre unique au film. Nous sommes dans la classe moyenne supérieure, aisée, cultivée, qui s'intéresse à l'art : témoin les catalogues d'expositions sur la table basse du salon et les sculptures africaines. La cuisine et la salle de bains, qui serviront de défiloir, sont ultra-modernes, fonctionnelles, hygiéniques. L'intérieur est impeccable, fleuri, lumineux, dépourvu de tout mystère, transparent. Trop, peut-être ? (Ek 1P)»

« Les Longstreet, à l'image de leur logement, sont avenants et ouverts au dialogue. Les Cowan, de leur côté, ne sont pas en reste : élégants, affables, ils désapprouvent le comportement brutal de leur bambin. Tout est donc normal. Polanski, le cinéaste du bizarre, de la folie, des marginaux, des réprouvés, fait une incursion dans l'appartement normal de gens normaux. D'habitude, quand le réalisateur met en scène deux couples, l'un des deux, « sain », est déstabilisé par l'autre, maléfique (Rosemary's Baby, Lunes de fiel). Ici, tout le monde est civilisé, nous sommes chez des adultes responsables ; comme ils le disent eux-mêmes, ils ont « le sens de la communauté » et sont décidés à régler entre gens raisonnables le mini-drame qui a opposé leurs bambins (Ek 2P)»

« Pour filmer ces glissements progressifs de la haine, le cinéaste multiplie les angles de vue, se sert des miroirs de l'appartement afin de dédoubler ces visages, avenants il y a peu, désormais déformés par la colère ou le mépris. Nos quatre personnages « normaux » sont tantôt ensemble, tantôt seuls, tantôt par deux ou par trois. L'utilisation des plongées et des contre-plongées vient souligner l'état des forces en présence. Au début, l'avocat (Cluistoph Waltz) est très souvent debout au téléphone, dominant les trois autres assis dans les canapés. Plus tard, il se retrouve au sol après la destruction de son précieux portable, tandis que les femmes hilares se sont levées et jouissent de sa déchéance. (Ek 3P)»

« Par-delà cet affrontement régressif, Polanski nous parle du couple. Le dévoilement de chacun fait surgir l'aliénation, réelle ou ressentie, dans laquelle vivent les protagonistes. L'affrontement de couple à couple se mue bientôt en une guerre au sein de chacun d'eux. Le sommet du retour

du refoulé est ce moment où Nancy Cowan, exaspérée par l'indifférence de son mari, lâche : « Mon mari estime que la maison, l'école, le jardin, c'est de mon ressort. C'est mortel tout ça, mortel ! » Cette expulsion verbale, insensée de la part de la grande bourgeoise, est suivie d'un vomissement qui vient souffler le salon trop propre, éclaboussant le pantalon du mari. Plus tard, le gentil quincaillier Longstreet, mis sur la sellette pour avoir abandonné dans la rue le hamster de la famille, laisse aller son ressentiment contre son idéaliste épouse : « Ma femme me déguise en type de gauche, mais le suis un sale con caractériel, (...) Tu m'as embrigadé. » Ici, le film pourrait bifurquer vers de zones beaucoup plus sombres. Les rapports de pouvoir et de domination dans le couple sont un thème ancien et récurrent chez Polanski. Déjà, dans son premier long métrage (*Le Couteau dans l'eau*), la ballade en bateau avec l'étudiant virait au cauchemar et révélait une relation de couple minée de l'intérieur. Que dire de *The Ghost Writer*, où le spectateur était conduit à soupçonner qu'un Premier ministre britannique était au service de la CIA avant de découvrir qu'il n'était à son insu qu'une marionnette entre les mains de sa femme, elle-même liée à l'agence américaine ? Rien d'aussi extrême chez les Cowan et les Longstreet, qui terminent pourtant groggy dans le joli salon désormais aussi dévasté qu'eux : les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel... Ce Carnage est décidément très polanskien. Il nous parle de l'humaine condition, de la puissance des forces primitives que nous nous échinons à maîtriser, à étouffer, en vain. Au plus fort de la discussion sur l'abandon du hamster, l'un des personnages s'exclame : « Ils ne sont ni domestiques ni sauvages. » Est-il vraiment question de hamsters ? (Ek 4P)»

« Enrouler une intrigue policière ou amoureuse autour d'un mystère, le déplacer subtilement et viser les tourments métaphysiques et météorologiques de l'âme; Nuri Bilge Ceylan est coutumier de la démarche. Elle a porté ses précédents succès *Uzak*, *Les Climats*, *Les Trois Singes*. Elle trouve aujourd'hui son accomplissement dans l'épuration. *Il était une fois...* (Grand Prix du jury Cannes 2011) a la structure limpide des tragédies et des westerns, et la profondeur des contes orientaux, Le film débute comme un road movie orienté par la recherche d'un cadavre, de nuit, dans un paysage de collines arides. Son deuxième acte dilate le temps d'un repas où percent les renoncements, les souffrances et les doutes des personnages, qui occupent le huis clos final, au petit matin, dans un hôpital (Ek 10P)»

« Une poignée d'hommes (policiers, procureur, greffier et deux suspects menottés) cheminent sur les routes d'Anatolie serrés dans deux R12 et une jeep, au gré des indications d'un criminel qui se souvient à peine des lieux : un arbre en boule, un champ labouré, une fontaine. Ce convoi de western progresse de fontaine en fontaine, sur des routes de campagne illuminées par les phares de la jeep, dans une quête aussi aléatoire qu'absurde. Le temps passe, dilaté par de longs plans-séquences. Le soleil se couche derrière la colline. Dans la voiture, les flics s'empoignent au sujet de yaourts (l'un les préfère de buffle, l'autre pasteurisés), sous l'œil noir torve du prisonnier, silencieux au centre de la banquette arrière, isolé par un lent plan zoomé. Ce comique noir est relayé par les blagues potaches des policiers sur les fréquents arrêts pipi du procureur. La virilité, vue sous l'angle des prostatites qui faiblissent: pathétique et angoissée. Le personnage de séducteur macho des *Climats* en donnait une vision plus acerbe. Mais l'humour ouvre un champ d'interrogations sur les motivations de ces hommes, acteurs d'un rituel judiciaire vidé de son sens, dans ce bout du monde anatolien. « Quand vous tombez sur un nœud, cherchez la femme », entonne un policier. Le ciel tonne et les éclairs découvrent, dans les rochers, des visages de femmes. De cette contrée reculée où le mal s'est déchaîné Ceylan retient, après coup, quelques éclats de beauté : le soleil couchant; et le surnaturel qui point chaque fois qu'une femme est évoquée parmi les hommes. Un moteur de voiture à l'arrêt ronronne, l'orage gronde, un chien aboie au loin. Le conte peut commencer (Ek 11P).»

« Il implique que petit à petit la vision des membres de cette chevauchée de criminels et de fonctionnaires se précise, à l'image du plan d'ouverture sur une table d'hommes qui passe du

flou au net à la faveur d'un mouvement de caméra traversant la vitre sale de la pièce. Durant le repas chez un maire de la région se dessinent les mystères et les obsessions de chacun. Policiers et procureur doutent du sens de leur métier et des procédures imposées en vue d'une hypothétique intégration européenne. Ils tentent de faire respecter la loi tout en s'accommodant de mille bassesses. La caméra s'attarde sur le médecin au regard chaleureux et triste, le suit dans la cour de la maison battue par le vent et l'orage, pendant que le maire tente de convaincre le procureur de soutenir son projet de construction d'une morgue. Une coupure d'électricité interrompt les conversations, prélude à une apparition : la fille du maire entre avec une lampe à huile sur un plateau orné de tasses de thé, s'approche de chaque convive et éclaire successivement leurs visages saisis en gros plan, éberlués devant la beauté de cette jeune fille, vision de conte oriental, photographiée dans les palettes de Vermeer (Ek 12P).»

« ...débattent dans le crime et la mort se figent, puis reprennent la route. Ce mélange de brusquerie et d'émoi dans une assemblée d'hommes alcoolisés rappelle les *Seven Invisible Men* de Sharunas Bartas. À l'aube, l'exhumation du cadavre finit de faire basculer l'intrigue du côté de cette communauté d'hommes au bord du gouffre. L'épuisement qui gagne et l'horreur de ce cadavre déterré libèrent la colère des uns, l'incompréhension ou l'humour noir des autres. Le procureur dicte un long procès-verbal qui décrit l'état du cadavre, et ironise sur sa ressemblance (ou la sienne propre) avec Clarke Gable. Après avoir rompu la corde avec laquelle la victime avait été enterrée pieds et poings liés, on se demande s'il ne faut pas la ligoter à nouveau pour la faire entrer dans un coffre de voiture (Ek 13P).»

« Le dernier acte s'articule autour des trois personnages chargés de faire respecter ces « règles pour vivre en société en paix et en sécurité » que répètent les écoliers de Kasaba (court métrage, 1997), ici vidées de leur sens : commissaire, procureur et médecin. La direction d'acteur frappe par son minimalisme et sa justesse ; pas un geste superflu, pas un froncement de sourcil qui n'émeuve. L'éclairage splendide sert l'expressivité de ces visages qui se défont sous nos yeux : tachés de sang, transpirant, creusés, angoisse à fleur de peau. Comment comprendre ce meurtrier qui a ligoté sa victime et demande au commissaire de veiller sur son fils, quand lui ne songe qu'à s'éloigner de son foyer et de son garçon malade ? Le procureur lisse sa moustache nerveusement, avant d'entamer une conversation hachée avec le médecin, d'arrêt en arrêt, sur une femme très belle qui mourut après avoir mis au monde un enfant et annoncé sa mort cinq mois plus tôt. « Allez donc donner un sens à cela... » Fallait-il autopsier ce corps et l'abîmer, quand les médecins concluaient à un arrêt cardiaque ? S'interroger sur l'adultère de son époux qu'elle disait avoir pardonné ? Devant le tribunal, un gamin lance une pierre au visage du meurtrier de son père, et, dans un dernier plan, rejoint ses camarades dans une cour d'école. Le cheminement vers cette timide lueur d'espoir passe par une plongée dans les entrailles du mal, de la pourriture du cadavre disséqué, et par le regard perdu du médecin qui porte au loin, par la fenêtre, sur la silhouette de l'enfant. Durant deux tête à tête poignants, le médecin avait auparavant accueilli les blessures du commissaire et du procureur, dans la pudeur de plans qui donnent à lire de plus en plus nettement la souffrance puis les larmes derrière les cernes noirs. Pas un gramme de musique pour détendre ce que la mise en scène a noué, par-delà l'intrigue. Les premières lueurs du jour éclairent les doutes d'hommes qui cherchent un sens au mal qu'ils côtoient, rêvent de quitter cette campagne anatolienne, ou espèrent encore transmettre aux générations futures une justice qui prendrait le pas sur l'atavisme de la vengeance (Ek 14P).»

« Nuri Bite Ceylan atteint la profonde noirceur d'un Dostoïevski, la puissance d'évocation de sa prose où le réel voisine avec la fable. Sa maîtrise des lumières et des cadrages (ici en cinémascope) en devient légendaire. Dans ce monde d'hommes, trois femmes sont passées, furtivement : une fille divinement belle dans un village reculé, une jeune veuve penchée sur le

cadavre de son époux dans une salle d'autopsie, et une accouchée, morte, qui emporta avec elle son secret (Ek 15P): »

«The immigrant de James ray, dont l'action est située en 1921, reprend le titre d'un des films les plus connus de Chaplin, traduit en français par *L'Émigrant* (1917), et les deux œuvres ne sont pas sans rapport: proximité des dates, arrivée à New York en bateau, accueil des émigrants par la statue de Bartholdi, désillusion bientôt induite par l'Amérique, terre de la liberté et de toutes les opportunités, mais aussi jungle urbaine en proie à l'exploitation capitaliste, au crime organisé et à la corruption institutionnelle. Une étude plus fine mettrait en lumière des ressemblances plus profondes, dimension mélodramatique inhérente au burlesque chaplinien ou possible source chaplinienne du personnage d'Orlando le Magicien chez James Gray. Le titre de Chaplin renvoie au personnage du vagabond, dont il fait un type, mais il s'applique encore à ceux d'Edna Purviance et de sa mère ; dans le film de Gray, symétriquement, si « the Immigrant» désigne d'abord Ewa (Marion Cotillard), il s'avère que la qualification n'est pas moins appropriée aux deux protagonistes masculins, Bruno Weiss (Joaquin Phoenix) et Emil (Jeremy Renner) (Ek 5P)»

Dans les revers soudains de fortune qui accablent l'héroïne, on reconnaît la main fatidique du mélodrame, d'autant plus preste qu'elle est escamotée par l'ellipse (la nuit passée à Brooklyn) ou le hors-champ (le coup de couteau que reçoit Emil). On peut juger paradoxales les déclarations du cinéaste expliquant que pour la première fois, il a voulu faire un film « hors du cadre d'un genre », un film débarrassé du genre, un film qui invente son propre genre » : sans doute veut-il dire « hors du cadre du genre criminel », quoique celui-ci ne soit pas entièrement absent. Ou bien considère-t-il « la tradition de l'opéra et du mélodrame » dont il se réclame ici comme une sorte d'hypergenre, de forme dramatique et musicale qui engloberait ou dépasserait la typologie habituelle des genres hollywoodiens. Cette tradition « de l'opéra et du mélodrame », n'était-ce pas celle qui inspirait déjà *Two Levers* (Ek 6P)?

« Au-delà des aspects thématiques, on pense aussi à Borzage, par exemple à Janet Gaynor en héroïne déçue mais innocente de *L'Heure suprême* ou de *L'Ange de la rue* : renouant avec le hiératisme du muet, Gray utilise le visage de Marion Cotillard pour son inexpressivité même, comme une tabula rasa qui, demeurant immaculée malgré le traitement dégradant subi par son corps, contraste avec le visage nerveux puis tuméfié de Joaquin Phoenix (Ek 7P) »

« La chair du film n'est pas moins nourrie de mélodrame. Les arias de Verdi ou Puccini exaltent le sentiment amoureux dans la scène où Emil donne à Ewa son écharpe porte-bonheur, accueillent les immigrants d'ails Island par la voix de Caruso. Éclairées d'artificielles lueurs jaunâtres, les scènes d'intérieur ou nocturnes dominant. Gray et son directeur de la photo, Darius Khondji, ont étudié les toiles de George Bellows et d'Edward Shinn et les polaroids de Carlo Mollino, qui reproduisent les couleurs saturées des autochromes. Les échoppes de Delancey Street et le boui-boui renvoient à John Sloan, le maître de Hopper, à certaines toiles de Hopper lui-même, à Sickert, et en amont aux Actrices ambulantes de Hogarth, aux chairs offertes dans un capharnaüm confus qui, à force d'oripeaux fatigués, éteint le désir qu'il est censé attiser (Ek 8P)»

« La dernière partie sollicite une lecture explicitement chrétienne. Au théâtre, Ewa préfère la messe : c'est le jour de la Chandeleur, fête des lumières (et de la purification de la Vierge) qui invite les âmes hivernales à s'ouvrir à la grâce. Les vitraux colorés de l'église, le sermon du prêtre conduisent Ewa à se confesser Cette confession enclenche un nouveau mécanisme, providentiel et non plus fatidique, qui aboutit, avec la coopération plus ou moins consciente ou consentante de tous, à la libération des deux orphelines captives et à leur réunion. Le plan final retravaille en l'inversant celui de *Moonfleet*. On est toujours ici dans le mélodrame, non loin de

Borzage, plus près encore de Balzac (Le Curé de campagne) ou de Bresson (Les Dames du bois de Boulogne, Les Anges du péché) (Ek 9P) »

« Jafar Panahi n'est ni Belge, ni surréaliste: il y a donc peu de chance, a priori, pour que le titre français de son nouvel opus — *Ceci n'est pas un film* — soit un hommage narquois au célèbre tableau de Magritte. Et pourtant... Jafar Panahi, en étant Iranien et cinéaste, sait mieux que personne, singulièrement aujourd'hui, combien le paradoxe, celui que le peintre aimait à pointer du bout de sa pipe autrefois, peut être mobilisateur. Aussi bien pour le spectateur, en stimulant son imagination, que pour l'artiste, qui, ainsi, dit beaucoup en racontant peu. Ou dévoile un abîme en ne filmant presque rien. On ne peut que lui donner raison (Ek 16P)»

« D'autant qu'il n'est pas dénué d'humour ! Surtout, et c'est là l'essentiel, ces 78 minutes, tour à tour poignantes, malicieuses, tragiques et lumineuses, témoignent d'une foi inébranlable dans la force du cinéma. Et d'une liberté irréprensible. Car bien mieux qu'une œuvre de survie, *Ceci n'est pas un film* relève de l'alchimie, certes modeste, qui transforme une restriction en un travail artistique. Un interdit en une richesse. Au fond, nous dit-il, aucune censure ne peut empêcher un homme de rêver éveillé. C'est, en tout cas, ce qu'il nous donne à voir lorsque le cinéaste empêché reconstitue sur son tapis les scènes d'un long métrage qu'il n'a pas eu le droit de tourner « en vrai » ! « Une journée dans la vie de Jafar Panahi » : tel est, en fait, l'enjeu de son « objet filmique », histoire, au départ, de tromper et l'attente dans son appartement à Téhéran (Ek 17P).»

« Du petit déjeuner à la nuit noire, tandis que se prépare, au dehors, la traditionnelle Fête du feu, Jafar se fait donc l'acteur-narrateur d'un des films qu'il n'a pas pu réaliser (l'histoire d'une jeune fille enfermée, tiens donc, dans la maison de son père) parle avec son avocat au téléphone, nourrit l'iguane de sa fille, découvre les images du tsunami japonais sur l'écran plat de sa télévision, refuse de garder le petit chien d'une de ses voisines sans gêne, observe les feux d'artifice de son balcon, puis suit le jeune gardien de son immeuble dans la pénombre enflammée, s'arrêtant derrière la grille de sa « prison dorée ». Final Cut... Et sublime dernier plan ! (Ek 18P)»

« Réalisé pour l'essentiel avec une petite caméra numérique (au cadre, l'excellent Mojtaba Mirtahmasb, qui cosigne l'ouvrage), mais encore... un téléphone portable, il faut préciser que « *Ceci n'est pas un film*, hésitant au départ, est traversé, nourri et porté par de vrais beaux moments de cinéma. Ceux, par exemple, qui captent en douceur les doutes, bouleversants et mutiques, de Panahi, relié au monde par tout un tas de canaux (téléphone, internet, télévision) mais néanmoins exclus. Ceux, encore, dans une séquence étonnante de docu-vérité, qui saisissent la parole spontanée du gardien de l'immeuble, dans l'ascenseur. Ou ceux de la fin. N'est-ce pas là, d'ailleurs, la meilleure façon de dire — en montrant, mais sans démontrer — que l'on ne cède pas ? Bien sûr, forcément, *Ceci n'est pas un film* s'apparente in fine à une esquisse. Mais une exquise esquisse, car sacrément maîtrisée. De l'art du paradoxe, en effet (Ek 19P).»

« Dieu qu'il est perturbant, cet Ulrich Seidl ! Certes, évoquer une « Entité suprême » à propos d'un cinéaste qui aime sonder la crasse peut prêter à sourire. Avec raison : cet Autrichien, élevé comme il se doit dans la religion catholique, est un adepte de l'humour grinçant. Qu'il pratique avec délectation dans *Paradis: Amour*, premier volet d'une trilogie dédiée à la « quête du bonheur » (suivront *Paradis: Foi* et *Paradis: Espoir*), à mille-lieues d'une lecture pieuse de la Genèse, on s'en doute ! (Ek 20P)»

« Ironique, il nous pardonnera cette apostrophe « céleste », d'autant que son nouvel opus emprunte la forme de la parabole. Une parabole choc et laïque, qui entend déjouer fausse

compassion et véritables hypocrisies sur fond d'« échanges Nord/Sud ». Male surprise: n'est-on pas en droit, au cinéma, d'espérer un point de vue, entendre une vision du monde, donc une morale? Surtout chez les plus grands? Ulrich Seidl est de ceux-là. Arpentant les solitudes du monde moderne depuis toujours (*Animal Love*, 1995; *Dog Days*, 2001; *Import-Export*, 2007), il n'a de cesse de traquer l'abjection derrière la beauté de façade. Moraliste, il l'est assurément. Mais pas moralisateur: ni blanc ni noir, même si sa nouvelle fable, sise en Afrique, pointe les convulsions du néo-colonialisme (Ek 21P).»

« De fait, à travers l'histoire de sa brave Teresa, blonde et ronde quinquana qui s'en vient chercher l'amour auprès de jeunes Kenyans, ce qu'il veut révéler, c'est avant tout nos petits arrangements amnésiques. Dans le sillon, soit dît en passant, de ses compatriotes Michael Haneke et Elfriede Jelinek (que de ténèbres et de frustrations nous viennent d'Autriche aujourd'hui !) (Ek 22P)»

« On peut bien sûr refuser l'inconfort de cette proposition: le tourisme sexuel est présenté ici comme une double exploita-don (racisme décomplexé des femmes occidentales, mensonges manifestes des hommes africains). On peut, en somme, rejeter le spectacle parfois dégradant, parfois insistant des misères affectives et sociales montrées... dans toute leur nudité. D'autant que la « méthode Seidl », avec son mélange de comédiens professionnels et non professionnels, renforce (c'est le but) l'impression de naturalisme frontal (Ek 23P).»

« Première piste: l'image fulgurante, quasi totémique. On n'en saisit pas forcément le sens, mais elle nous hante durablement. Bref, elle nous tient en éveil. La séquence d'ouverture de *Paradis: Amour* est remarquable à cet égard: une poignée de handicapés mentaux, assis dans des autos tamponneuses, s'entrechoquent sous le regard bienveillant d'une femme anonyme. Dès la scène suivante, on comprend qu'il s'agit de l'héroïne, Teresa, mais on ne saura rien, en revanche, de sa connexion avec ce groupe. Est-elle leur monitrice? Seul demeure l'impact symbolique de cette image source, qui nous parle d'un conflit à venir, suggéré par le choc des manèges, et désigne une forme de bonté chez la femme, suggérée par son activité probable de travailleuse sociale. Au-delà, le vers fameux de Shakespeare, extrait de *Macbeth*, refait alors surface : « La vie n'est qu'une ombre qui passe [...] : une fable, racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien. » La dramaturgie singulière du film est lancée. Bien joué (Ek 24P)»

« Deuxième piste: une phrase proférée à plusieurs reprises par Teresa lors de son périple africain. Elle aussi tient lieu de sonnette d'alarme. « J'aimerais que l'on me regarde dans les yeux, pour voir le fond sans s'attacher à l'apparence », soupire-t-elle d'une voix de midinette sur sa chaise longue. Avant de répéter cette formule, façon incantation, à l'un de ses amants kenyans. « Look at me 1 » lui ordonne-t-elle même plus tard. Cette rengaine, et ses modulations, sont intéressantes à plus d'un titre. D'abord parce qu'elles rappellent que le cinéma n'est pas qu'un art visuel, il est aussi « audio ». Singulièrement chez Seidl, où il y a peu de musique. L'espace sonore, ouvert mais jamais saturé, offre une caisse de résonance précieuse à cette phrase, démultipliant son effet ironique. Car Teresa, doublement aveuglée par son a priori culturel et sa quête d'amour, est bien incapable de dépasser quelque apparence que ce soit. Cette femme seule, invisible en regard du diktat « jeuniste » actuel et qui en souffre, ne voit pas plus que les autres la réalité sordide qui l'entoure. Le paradoxe est flagrant : il suffit juste, nous dit et nous montre Seidl, d'être attentif. Jouant sur les mots, le réalisateur (et scénariste) se joue donc aussi de la fonction métaphorique, essentielle, des yeux au cinéma. D'une part, l'aveuglement de Teresa, à la fois niaise et touchante, renvoie au nôtre : c'est le principe basique de la projection/identification. Jusque-là tout va bien. Sauf que, d'autre part, l'humour féroce des situations crée, simultanément, une distance entre le spectateur et ce

personnage pathétique. De quoi attiser le sentiment voyeuriste qui anime le premier, dès lors qu'il regarde un film ! (Ek 25P)»

« Lignes épurées, irradiées de soleil, d'attente et de silence : on y voit en arrière-plan, de face et derrière une corde, la silhouette ébène, affûtée, immobile, de jeunes Africains se découpant sur l'horizon blanc-bleu tandis que, au premier plan, se détache un alignement de transats sur lesquels reposent les corps lourds et pâles d'Européens en vacances. L'impossible échange (autre que véral) entre ces deux groupes, matérialisé par cette corde, ces couleurs contrastées et ces lignes contradictoires (horizontales et verticales), est aussi net et tranchant que l'éblouissement esthétique suscité par cette scène en forme de tableau. Faussement paisible, frémissant de violence (Ek 26P).»

« Dieu que ce film est riche, au fond ! Sans doute parce que... Dieu n'a rien à voir là-dedans. Paradis : Amour interroge le « bonheur » terrestre et ses leurres contemporains. Humains, trop humains. Un détail sinon un hasard : le livre éponyme de Nietzsche, dédié aux « esprits libres », fut rédigé alors que le philosophe était quasiment aveugle (Ek 27P).»

« Cosmopolis, le roman (2003), semble avoir été écrit pour un jour être adapté au cinéma par David Cronenberg. Don DeLillo y brosse le portrait halluciné et cauchemardesque d'un l'univers (l'univers capitaliste) en train de s'effondrer. Un monde-réduit au statut d'Idée puisque l'argent, ayant perdu la fonction d'indexer la réalité, n'est plus désormais que l'indice de lui-même. Une idée qui n'a d'eXistenZ que dans les surfaces qui la reflètent (ordinateur, télévisions, écrans à cristaux liquides qui annoncent, sur les parois miroitantes *skyscrapers*, les cours de la Bourse). Surfaces produites par une virtuosité et une tyrannie technologiques qui, désamarrant le corps humain de toute pesanteur, de toute gravité, l'invite à d'étranges et funestes épousailles avec la machiné: Technologie aveugle et autodestructrice puisque le spectacle du présent qu'elle rend possible est mangé par la vitesse à laquelle il défile (un bandeau d'informations est aussitôt rendu obsolète par les nouvelles données qui, sur la même ligne, apparaissent). Vitesse 'qui précipite les êtres et les choses vers leur destruction puisque l'aujourd'hui est dévoré par l'avenir (toute « actualité » est annulée par celle qui est sur le point de tomber). Vitesse, donc, dont la vérité est le suicide. Désubstantialisation idéative du réel, dépiantage chirurgical (clinique) de l'intériorité, déterritorialisation de toute chose dans ses images, devenir mutant de l'espèce humaine, violente précipitation d'un désastre psychique ; du tout cuit pour Cronenberg ? Oui et non : si le film reprend à son compte la vision du monde qu'offre le roman de DeLillo, le cinéaste a dû adapter la matière du livre pour façonner le superbe objet cinématographique qu'il nous livre aujourd'hui (Ek 28P)»

« Premier travail d'adaptation : filmer l'idée. L'univers du cyber-capital (celui du livre, celui dans lequel s'abîment nos civilisations) n'est pas réel. Il est spéculation sans aucun référent. Pas étonnant, alors que ruent (ici le yuan) se 'parle à lui-même. Pas étonnant que personne ne parvienne à interpréter son message, à en déchiffrer le code. Pas étonnant que le Prométhée moderne (Eric Packer, notre protagoniste), qui dans son aveuglement et son orgueil a prétendu en lire l'ADN, aille à sa perte. Pas étonnant que Cronenberg, qui depuis toujours s'intéresse à la manière dont la pensée se transforme en actions, gestes, symptômes et cicatrices, ait désiré enregistrer un tel mouvement spéculatif. Représenter une Idée, on ra compris, c'est montrer les surfaces sur lesquelles celle-ci dialogue avec elle-même. Littérairement (dans le roman de DeLillo du moins) cela passe par une prolifération de descriptions d'écrans (vidéo, numériques...) se reflétant les uns les autres. Ce qui étonne, à la première vision de Cosmopolis, c'est l'économie visuelle avec laquelle Cronenberg emploie ce type de moniteurs. Du réalisateur de Videodrome, on pouvait attendre une excroissance signalétique, une surenchère cathodique. Pas du tout. L'auteur de Crash, même si le décor du film contient tous les objets du livre, choisit de se concentrer sur un écran matriciel : les vitres fumées de la limousine. Le résultat est spectaculaire de stylisation épurée et d'abstractions graphique.

D'autant qu'afin de restituer l'électricité des situations, Cronenberg choisit, plutôt que de multiplier les accessoires décoratifs, de filmer l'espace selon des diagonales dévidées et des angles 'tordus. D'autant que c'est à travers un silence capitoné et bruissant que le metteur en scène canadien fait parvenir au personnage principal (et au spectateur) la rumeur étouffée du jeu de massacre bariolé qui a lieu dehors. Ainsi Cronenberg réussit l'essentiel : mettre en apesanteur un roman un tantinet verbeux et désincarné (Ek 29P).»

« Cronenberg en fait un mort vivant, un corps symptôme de la psychose schizophrénique et suicidaire du capitalisme américain. Chez Scorsese, le corps et le visage de Leonardo DiCaprio assument les névroses de l'Amérique. Chez Cronenberg, le corps et le visage de Robert Pattinson prennent en charge les psychoses de l'Amérique (Ek 30P).»

« Au départ, une équation abstraite : la vérité du capitalisme, c'est le meurtre = dans l'ère technologique le présent est mangé par le futur = un être humain aspire à mourir. À l'arrivée, le poème musical et visuel d'un suicide surréaliste, un film quasi expérimental (Ek 31P).»

« (...) documentaire Biafra (1958) où l'on découvre des mercenaires francophones prenant joyeusement une collation et discutant sur la vie de cognac qu'ils semblent partager, avant que le corps tué de l'un d'eux ne soit porté, à moitié dénudé, dans la jungle par les troupes indigènes, et qu'une mutinerie n'intervienne entre un officier mercenaire esseulé et les soldats auxquels il est au service malgré tout. Il faudrait ainsi établir un lien entre une recherche photographique presque beckettienne et un cinéma politique d'une richesse conradienne. Voilà ce à quoi nous confronte *Journal de France* (Ek 32P)»

« Le documentaire tente de réunir trois disciplines artistiques: le carnet de voyages, la photographie et le cinéma. Mais leur synthèse n'y est pas recherchée, car jugée impossible et surtout irrespectueuse pour ces trois ans qui sont d'abord envisagés comme un artisanat. La photographie y est montrée à travers son mode de production: le trépied que l'on place, la préparation de la chambre, le choix du temps d'exposition, le travail du tirage, etc. Le cinéma correspond au point de vue extérieur sur cette fabrication de l'image, enregistrant celle-ci comme un témoignage. La difficulté était grande de raconter la filmographie documentaire de Raymond Depardon et de l'intégrer à un nouveau reportage photographique et filmé. Il fallait monter les séquences inédites de ses productions passées avec les prises de vue d'un paysage français rural et intemporel, où le social serait débarrassé de l'économique et du politique. *Journal de France* devient non pas un film somme, mais bien une ouverture sur ce qui da pas encore été saisi dans le temps. Les témoignages de Claudine Nougaret s'accrochent, bien sûr, à différentes périodes datées par les périples africains, électoraux, judiciaires vus dans les œuvres de Depardon, mais interrogent aussi la place de ces souvenirs matérialisés. Leur analyse n'y est pas commentée. Ce ne sont que des citations qui se télescopent trouvant plus ou moins la subjectivité de l'air du temps. La distanciation des différentes temporalités marque donc les étapes du carnet de voyages (Ek 33P).»

« La distanciation des différentes temporalités marque donc les étapes du carnet de voyages. Certaines semblent loin de nous comme d'autres sont ravivées par l'actualité présente. Pour les dernières, il ne faut pas y voir un écho contemporain, un lien explicatif avec les conséquences des news, mais plutôt une revanche sur l'oubli comme l'était l'énoncé de *Donner la parole* (2008). Voir Françoise Claustre filmée et interviewée pendant la réalisation de *Tchad 3* (1976) ne crée pas un lien entre aujourd'hui et hier, en tant que prémices du commerce de la prise d'otages, activité criminelle de plus en plus répandues et fruit de la discorde entre le Nord et le Sud. L'apparition et la détresse de l'ethnologue s'y révèlent intemporelles, car le contexte du paysage désertique du Tibesti n'offre aucune prise liée à une durée occidentale. Françoise Claustre est retenue prisonnière au milieu d'une immensité géographique, mais également par un temps indéterminé. Un comble pour une intellectuelle et une scientifique dont la passion est

de dater le passé. Les images en couleur de la Française se heurtent à la beauté du noir et blanc captée dans le désert, peignant l'infini richesse des puissances telluriques, animales, et l'écume des vagues de sable. Le paysage photographié ou filmé par Depardon se montre sans pitié. Celui-ci refuse la belle image, mais consacre sa recherche à l'émotion de lumière naturelle, essayant de la saisir comme un élément indépendant du monde matériel (Ek 34P).»

« Il y a donc ce nouveau mail movie français, comme pour échapper au fracas des médias et des informations délivrant ses lots de luttes politiques en provenance de toutes les strates des sociétés. *Journal de France* dresse un inventaire de faits de résistance et d'engagement qui traversent tous les humains que Depardon a croisés. Depuis plus de cinquante ans, le photographe cinéaste a témoigné inlassablement se rendant sur tous les continents. La passion est toujours là, mais le physique est bien sûr entamé. Depardon se met en scène devant la caméra de Claudine Nougaret constatant bien sûr son propre vieillissement sans pour autant céder à la mélancolie. Son charisme reste intact et l'inquiétude de manquer la lumière sur un objet photographique l'anime toujours. Il n'hésite pas à rebrousser -chemin pour vérifier. Une des scènes les plus émouvantes demeure celle de l'entretien, dans tous les sens du terme, avec le coiffeur. Une opération de rajeunissement pour Depardon juste avec quelques sourcils raccourcis et le cheveu devenu ras retrouvant un visage presque enfantin. Son regard à l'éclat d'un bleu Marin ne trompe pas sur son lien avec l'enfance et la dimension ludique de son métier. Il fallait bien cette légèreté pour supporter ce demi-siècle de violences physiques et psychiques. Mais, au-delà de ses témoignages revenant jusqu'à nous, il y a une bataille certaine que le cinéaste a gagnée : celle de la censure, notamment orchestrée pendant la présidence de Valéry Giscard d'Estaing. Maintenant, à l'heure du tout Internet, sa quête correspond bien à celle d'échapper à la complaisance et à l'obscène, nome toujours (Ek 35P).»

« Quand nous avons quitté Asghar Farhadi, le juge venait d'inviter Termeh, la fille de Nader et Simm, à dire avec qui elle avait choisi de vivre. En pleurs, l'enfant ne parvenait pas à répondre. Le juge avait fait sortir ses parents, et la caméra les avait suivis un instant, séparés par une paroi vitrée, évitant de se regarder, jusqu'à ce que le générique défile. Nous n'avons pas su ce que Termeh a dit au juge, mais les personnages d'*Une Séparation* continuent de nous habiter alors qu'arrive sur les écrans *Le Passé*, film aussi fort, aussi peu confortable que le précédent. Pour la première fois, le cinéaste a choisi de tourner hors d'Iran, en France précisément. Il met en présence des personnages en majorité français, ce qui démontre s'il en était besoin combien les histoires qu'il raconte sont universelles (Ek 36P).»

« Les silences, les non-dits minent les rapports humains. La parole, lorsqu'elle est enfin dite, ne semble pas, au premier abord, avoir l'effet salvateur qu'on lui prête d'habitude, comme le mesure Lucie à ses dépens. Ahmad va jouer le rôle de révélateur, de catalyseur de la crise qui couve entre Marie, Samir et leurs enfants respectifs. Comme dans les films précédents, les enfants ont un rôle essentiel. Ces enfants, si bons juges des comportements des adultes, qui repèrent d'emblée les failles d'un raisonnement, les contradictions d'un comportement, sont les témoins mais aussi les enjeux et les victimes des histoires. Termeh (*Une séparation*) était écartelée entre son père et sa mère, et la mort d'un enfant à naître cristallisait l'intrigue. Ici, Marie attend un enfant, dont la vie est hypothéquée par l'histoire de ses parents (Ek 37P)»

« Plus que jamais, Farhadi refuse le cinéma à thèse et même le film à thème. Il imagine des situations dans lesquelles il plonge des personnages en observant avec un mélange d'ironie et de compassion la manière dont ils se débattent. Le sentiment de culpabilité, dans *Le Pané* comme dans les autres films, est très présent. Qui est responsable de l'état de Céline, la femme de Samir ? Pourquoi Ahmad est-il parti, il y a quatre ans ? Tous les personnages principaux éprouvent le besoin de se débarrasser de cette culpabilité en tentant inconsciemment de la faire assumer par un autre. Et Farhadi observe le manège auquel chacun se livre pour que le poids

s'allège un peu, pour que la vie redevienne supportable. Mais" parfois rien ni personne ne leur vient en aide. Ainsi de Samir, quand il s'interroge sur l'état de conscience de sa femme, sur ce qu'elle ressent : « Le doute persistera. Il faut dire que, dans ces-la, on ne peut jamais rien affirmer. » Le cinéma de Farhadi tient dans ces deux phrases prononcées par le médecin qui prend en charge Céline (Ek 38P).»

« La mise en scène est en apparence très simple, centrée sur les personnages. Alors que la caméra d'Une séparation était très mobile, le réalisateur privilégie ici les plans fixes dans des espaces clos : le pavillon de Marie, situé juste à côté d'un nœud de voies de chemin de fer qui représentent autant de chemins possibles, de choix à assumer ; la pharmacie où elle travaille ; le pressing de Samir, ce lieu où l'on tente d'effacer les taches, les traces d'un passé qui ne passe pas... Si la musique est absente jusqu'aux derniers instants du film où s'élève une mélodie pour cordes et piano due à Youli et Evgueni Galperine, le travail sur le son impressionne. Aux moments les plus forts de l'intrigue, le bruit d'un RER, celui d'un objet qui tombe en roulant sur le sol, le démarrage d'une moto prennent une intensité peu commune et deviennent les signes d'un destin qui bascule. Dans l'un des rares moments de sérénité, Samir et Marie achètent des luminaires chez un antiquaire, notamment un lustre à pendentifs dont le cliquetis les accompagne sur le chemin du retour. L'installation des luminaires par Samir marque sa présence chez Marie, son installation durable. La dernière séquence, sommet d'émotion, sommet du doute, renversement de perspective, nous donnera à entendre un cliquetis proche de celui du lustre, qui n'est pas sans évoquer Trois Couleurs: Bleu (Ek 39P).»

« S'il a pu être comparé à Mike Leigh, c'est justement à Krzysztof Kieslowski que fait aujourd'hui penser Asghar Farhadi, qui cite *Trois Couleurs : Rouge* parmi ses films préférés. À présent que l'œuvre du réalisateur iranien est assez conséquente pour que ses caractéristiques s'en dégagent nettement, les affinités avec le cinéaste de « l'inquiétude morale » apparaissent avec évidence. Tous deux racontent des histoires qui placent leurs protagonistes face à des dilemmes moraux, tous deux évoquent avec constance l'incommunicabilité entre les êtres, souvent manifestée par des surfaces qui font obstacle entre les personnages. Dès la première séquence du *Passé*, Marie, séparée d'Ahmad par une vitre à l'aéroport, tente de se faire apercevoir de lui, mais il faut qu'un tiers intervienne pour que le lien se noue. Dans certains films de Kieslowski, le téléphone (moyen de communication par excellence) aggrave les malentendus entre les êtres. Dans *Le Passé*, il est beaucoup question de mails, envoyés ou pas, reçus ou pas, qui sont à la source du drame vécu par les personnages. La fin de l'œuvre n'est pas sans rappeler celle de *Rouge* : sans la moindre parole, une communication semble enfin s'établir là où on l'attendait le moins. Comme son prédécesseur polonais, le cinéaste iranien a pour ambition d'engager un dialogue avec le spectateur, de ne pas lui offrir du prêt à penser, l'obligeant au contraire à réviser ses jugements confortables. Il pourrait faire siens ces mots de Kieslowski à propos du jeu d'échecs « [...] il y a des rapports avec la mise en scène. D'un côté je joue avec moi-même et de l'autre avec le spectateur. Je fais un mouvement et je prévois sa réaction et même je dois prévoir plusieurs mouvements à l'avance. En ce sens, le cinéma est très proche des échecs » (cf n° 346, décembre 1989) (Ek 40P).»

« Après six films, Asghar Farhadi, cinéaste du couple, de la famille, des choix ou des non choix qui déterminent une vie, bref de l'essentiel, est lui-même devenu un réalisateur essentiel du cinéma contemporain, comme le fut Kieslowski avant sa disparition prématurée. Quand nous le quittons, nous sommes de nouveau face à l'incertitude, dans un entre-deux qui offre à chacun la possibilité d'imaginer la suite. Le doute persistera (Ek 41P).»

« Sorti en Italie en avril, un mois avant Cannes, le film — auquel on prédisait un accueil mitigé — n'a finalement suscité que des réactions positives. Natalia Aspesi écrit par exemple dans *La Repubblica: Habemus Papam* est pour certains le chef d'œuvre de Nanni Moretti, cinq

ans après ce Caïman si prophétique et actuel. C'est le film d'un laïc, et peut-être d'un athée qui comme tel a un profond respect pour ceux qui croient et qui réussit, à travers l'ironie, les inventions, l'élégance, à susciter une émotion et, en même temps, une angoisse qui effleurent la foi bien plus que tant de films aux intentions religieuses. C'est aussi un film d'une intelligence et d'une liberté extrêmes, sans thèse préétablie, très attentif à ne pas donner satisfaction à ceux qui attendaient de lui une trop facile critique des hiérarchies vaticanes et de leurs ingérences dans la vie publique. *Habemus Papam* a mures les qualités pour figurer brillamment au festival de Cannes ». On sait que, malgré un excellent accueil et les louanges adressées à Michel Piccoli pour son interprétation saisissante, le film, comme *Le Caïman* cinq ans plus tôt, n'a obtenu aucune récompense sur la Croisette (Ek 42P).»

« Si à la fin du film, le pape reprenait sa place, *Habemus Papam* pourrait s'appeler *Vacances romaines* pour un souverain pontife s'accordant une parenthèse avant de retrouver sa fonction sacerdotale. Mais U n'en est rien, le cardinal Melville (comme l'écrivain ?, comme le cinéaste ?) est définitivement perdu pour la fonction qu'on lui demande d'assumer. Il n'y arrive pas, il ne pense qu'à fiais, qu'à retrouver l'anonymat. Il voudrait qu'on l'oublie; presque redevenir un homme comme les autres et trouver un guide qui lui indique la route à suivre. A-t-il manqué de soins dans son enfance comme le diagnostique la jeune psychanalyste ? Ses aspirations ont-elles été contrariées et sa vocation mal identifiée ? Toujours est-il qu'aujourd'hui l'angoisse le gagne face aux responsabilités qu'on lui confie contre son gré (Ek 43P).»

« Prenant à bras le corps une problématique surprenante — un pape à peine élu qui ne parvient pas à se présenter au balcon de Saint-Pierre pour saluer les fidèles —, Moretti et ses scénaristes ont imaginé l'histoire d'un homme qui ne parvient pas à être en adéquation avec la nouvelle charge qui lui est confiée et qui, pourtant, devrait être le rêve d'un individu vivant dans une structure hiérarchique. Le pape de Moretti voudrait disparaître, retourner non au néant mais à une vie plus harmonieuse, plus proche des autres — dans l'amour du prochain comme l'enseigne l'Évangile —, non dans les pompes des palais pontificaux et des basiliques romaines. Ce n'est d'ailleurs pas un des moindres mérites du film que de donner du cérémonial de l'Église une représentation fascinante (Ek 44P).»

« Il n'y a à l'évidence aucun sacrilège à imaginer des cardinaux jouer aux cartes ou mieux au volley-ball — voire danser sur une musique latino-américaine, thème récurrent du cinéma de Moretti — et trouver dans ces efforts physiques non tant la redécouverte d'un corps un peu rouillé que la mémoire d'une jeunesse désormais lointaine et dans laquelle passe le souvenir de l'enfance. D'ailleurs, a de nombreuses reprises, revient l'idée que le traumatisme du cardinal Melville, devenu un pape encore sans nom, serait la conséquence d'un manque de soins pendant son jeune âge ou plus vraisemblablement d'un manque d'attention pour quelqu'un qui rêvait d'être acteur et dont la vocation n'était peut-être pas de devenir prêtre. Mais, d'une certaine manière, la messe étant fondamentalement la- représentation d'un mystère sacré, les desservants ne sont-ils pas des acteurs et Melville a-t-il vraiment été victime d'une aspiration contrariée ? Ainsi, dans cette idée de la psychanalyse convoquée pour venir au secours de la foi, *Habemus Papam* renvoie tout monde dos à dos : le psychanalyste, lui aussi sans nom, découvre le bien-être de la vie recluse dans un espace confiné. Si le pape s'enfuit du Vatican pour redécouvrir le monde, le psychanalyste s'y enferme pour observer une société étrange qui s'invente des jeux dès lors qu'elle est privée des exercices de la religion. Ainsi, l'angoisse du personnage principal face à une mission qui le dépasse et dont il se sent incapable d'assumer le poids renvoie à une angoisse plus diffuse, celle de devoir tout simplement affronter la vie (Ek 45P).»

« Il y a par ailleurs dans *Hebernus Papam* une dimension morettienne là où on ne l'attendait pas. Lorsque le psychanalyste se moque gentiment des travers des hommes d'Eglise, lorsqu'il

se passionne pour les parties de volley-ball et se lamente lorsque les cardinaux, rappelés à leur fonction, refusent de disputer les demi-finales, lorsqu'il regarde avec candeur dans l'objectif de caméra ou qu'il se plaint d'être toujours considéré comme le meilleur, on a l'impression que le personnage s'efface au profit de la personne : le psychanalyste se dilue derrière Moretti lui-même jouissant de l'effet produit par un film qui prend tout le monde à contre-pied. Du grand art! (Ek 46P).»

« Aki Kaurismaki adore les paradoxes. Il en a donné une nouvelle preuve lors du dernier festival de Cannes. Alors qu'il présentait à la presse son nouveau film, pétri de culture hexagonale et dialogué dans un français impeccable mais légèrement compassé, il a précisé qu'il ne maîtrisait pas notre langue et ignorait tout des villes françaises, en particulier du Havre, jusqu'à ce qu'il y implante son tournage. Je ne crois pas que Kaurismaki affichait cette prétendue inculture par goût de la provocation, mais plutôt parce qu'elle servait son projet. En bon cinéaste européen qui connaît ses classiques, il laissait entendre que la Rance qu'il connaît et habite en imagination est une France de cinéma. C'est un pays où les inspecteurs portent imperméable, chapeau et gants noirs comme dans les films de Melville ; où les femmes s'appellent Arletty et les hommes Becker ; où l'on boit des ballons de blanc et des calvas sur le zinc comme chez Grangier ; où l'épicier pousse une charrette des quatre saisons sortie tout droit d'un scénario de Prévert ou d'un film de Feyder. Bref, c'est une France débonnaire et pleine d'humanité dont l'art de Kaurismaki consiste à nous demander ce que nous en avons fait, et, d'une certaine manière, si nous ne lui avons pas tourné le dos (Ek 47P).»

« Dans cette Franca kaurismakienne Marcel Marx (André Wilms) est cireur de chaussures, une profession pour le moins inattendue dont on ne sait trop si elle constitue un clin d'œil aux petits métiers d'autrefois ou si elle fait allusion à la brosse à reluire médiatico-politique. Il a pour femme Arletty (Kati Outinen) et pour compagnon un chien qui ferait bon ménage avec ceux de Mon oncle- Entre les stations au bistrot, les déambulations dans la ville et les promenades du toutou, Marcel exerce tant bien que mal sa profession. Jusqu'au jour où, sur les quais encombrés de conteneurs, résonnent des pleurs d'enfant. A distance respectable des forces de l'ordre, Marcel assiste à l'ouverture du caisson, occupé par des Africains. Un jeune garçon, Idrissa (encore un prénom de cinéma) s'échappe ; sa traque par la police constitue l'argument sur lequel est construit le scénario. Pour éviter le film à thèse, Kaurismaki choisit le ton de la fable. Chaque personnage promène avec lui son univers et ses références, comme si leur créateur avait puisé dans le vivier du cinéma des années 1930-1950 pour caractériser les commerçants et les seconds rôles, tout en détroussant les personnages de Melville pour habiller son commissaire Monet (Daroussin) (Ek 48P).»

« Marx, l'écrivain sans le sou de La Vie de bohème, et de son interprète André Wilms qu'il retrouve pour la quatrième fois. La présence de Jean-Pierre Léaud, annexé lui aussi depuis belle lurette, contribue à la cohésion de ce nouvel opus français et à sa mise en abyme. Dans un rôle de délateur qui semble avoir fait ses classes chez Clouzot, Léaud livre une composition totalement hallucinée (Ek 49P).»

« Cet assemblage de réminiscences disparates pourraient transformer le film en patchwork. Elles se superposent au contraire comme les strates d'une mémoire cinéphilique qui enrichissent la trame narrative, basée sur un jeu de poursuite très policé entre Marcel et Monet l'unité visuelle doit beaucoup à la présence presque charnelle du Havre dont certains quartiers non rénovés, aux murs borgnes et aux ruelles étroites, ont été transfigurés par l'équipe de Wouter Zoon. Il s'en dégage une poésie proche des atmosphères de Carné mais teintée de mélancolie, dans la mesure où elle ressuscite un imaginaire pour mieux en souligner la disparition. S'il n'a pas oublié que Le Havre était la ville du Quai des brumes, Kaurismaki prend soin d'équilibrer passé et présent en offrant au rocker havrais Little Bob l'occasion d'une

belle prestation qu'il filme in extenso, en amateur respectueux. L'art minimaliste et le goût du dépouillement qui caractérisent sa manière contribuent également à l'unité visuelle du film. À l'unité de ton, aussi (Ek 50P).»

«Trois accessoires créent un décor, trois gestes installent une situation. Une lumière contrastée, un bras qui écarte un rideau, un journal posé à côté d'un téléphone et la délation prend corps. Autre élément qui relève de la fable et se greffe à l'intrigue principale: la maladie d'Arletty, laquelle déclare un cancer lorsque Idrissa est menacé puis guérit miraculeusement quand il est sauvé. On aura compris que le mal qui la terrasse gangrène aussi le pays. À mesure que la traque se renforce, la dimension critique et politique du propos s'affirme. La parabole s'organise selon deux principes conjoints. D'abord par l'intrusion brutale de la réalité contemporaine dans un imaginaire stylisé. Les images télévisuelles du démantèlement de la jungle de Calais, l'utilisation de la voix d'Eric Besson, la présence d'une police aux équipements sophistiqués provoquent un tel contraste avec la poésie désuète dont est nimbé l'univers des petites gens qu'ils entraînent une rupture esthétique et engendrent un petit choc intellectuel. Comme si, grâce à cette superposition du passé et du contemporain, on cernait mieux les contours de l'appareil répressif qui verrouille le pays. Le recours à des métaphores et à des allusions discrètes, afin d'évoquer le souvenir de Vichy, constitue l'autre versant de la parabole. C'est la voix d'un préfet qui ordonne, tien entendu, la capture d'un enfant. Ce sont ensuite les agissements d'une population divisée qui choisit son camp plus ou moins vite, tantôt en faveur du jeune clandestin, tantôt en essayant de le livrer à la police. C'est enfin un commissaire qui désobéit aux ordres venus d'en haut et favorise la fuite du jeune récalcitrant. D'ailleurs ce refus d'obtempérer au nom d'une morale, d'un idéal ou, si l'on veut, d'une certaine idée de la France, ne renvoie-t-il pas, au même titre que la nécessité de rejoindre l'Angleterre, à un autre acte d'insoumission, devenu légendaire celui-là ? (Ek 51P)»

« Pour parachever la parabole en renforçant l'effet de distanciation, Kaurismaki tourne le dos à la conception naturaliste du langage. Ses personnages parlent un français parfait. Le propos échappe ainsi au déterminisme ou à la compassion larmoyante. En privilégiant la cocasserie et la répartie inattendue, le dialogue agit en contrepoint cornique du drame et trouve un prolongement dans de menues situations drolatiques. À preuve cet ananas incongru que le commissaire dépose face à lui sur une table de bistrot et qui semble un cousin du parapluie dont le voisinage fortuit avec une machine à coudre, sur une table de dissection, excitait tant André Breton. Je veux croire que Raoul Ruiz, qui fia naguère directeur de la maison de la Culture du Havre, aurait apprécié l'image (Ek 52P).»

« Dire non. Le redire, l'affirmer et le marteler avec la constance d'un tout jeune enfant pour éprouver la résistance de ses parents et faire vaciller l'autorité. Cette jouissance de la négation s'avère être le principal moteur de René Saavedra, jeune publicitaire talentueux qui va se retrouver malgré lui concepteur de la campagne de communication destinée à débarrasser le Chili de l'encombrant général Pinochet lors du référendum de 1988. Sous la pression internationale, le vieux dictateur dut en effet concéder une petite place à l'opposition sous la forme d'une pastille de désobéissance télévisuelle d'une durée de quinze minutes par jour. A priori, notre créatif est peu motivé par cette nouvelle mission, étant davantage touché par l'Internationale consumériste que par la vague contestataire qui commence à grignoter le pouvoir en place. Très attaché à son kit de la modernité des années 80 (Renault Fuego, micro-ondes, skateboard, petit blouson de cuir) Saavedra met le réel à distance, travaillant et vivant derrière un fragile paravent de jouissance matérielle et de créativité débridée. Sa vie sentimentale l'occupe plus que la guérilla, englué qu'il est dans une relation asymétrique avec la mère de son fils, une authentique contestataire qui, elle, va au front, manifeste et se met physiquement en danger lors des violentes manifestations de rue. La gestion de la campagne du « non » de René Saavedra risque de lui faire perdre son confort, son travail et ses campagnes

de publicité dynamiques pour le Coca Free, ersatz d'Amérique. De consultant, il passe au statut de leader de la campagne, davantage aiguillé par sa propre créativité que par sa conscience politique. Vendre du « non » pourrait s'avérer plus grisant que de vendre du coca-cola local (Ek 54P).»

« Sous leurs dehors de comédies grinçantes, les précédents films de Pablo Larrain attestent que l'histoire récente de son pays est au cœur de son œuvre. L'horreur de la grande Histoire se niche dans le quotidien le plus banal. La barbarie n'est jamais bien loin. Dans *Tony Manero* (2008), un quinquagénaire pousse sa mégalomanie de clubber jusqu'à devenir un serial killer. Dans *Santiago 73, post mortem* (2010) l'employé d'une morgue fantasme sur une danseuse alors qu'il doit avant tout consigner les conclusions de l'autopsie du corps de Salvador Allende. Dans ce film, Lorrain s'était même contenté d'un char pour illustrer le putsch de Pinochet. Ne pas montrer la laideur dégradante d'un système mais enregistrer ses répercussions sur des êtres peu glorieux, égarés dans leurs aspirations et leurs névroses. Difficile de positionner le regard de ce talentueux cinéaste chilien qui flirte avec le cynisme mais s'en tire toujours avec une ingéniosité forçant l'admiration. Se gausser d'un dictateur est à la hauteur de tout bon caricaturiste. Tancer des militants et des résistants demande plus de finesse. La bonne idée tient donc à incarnation de la résistance par le milieu, cet homme de l'entre-deux, œuvrant dans une zone gris; entre acceptation et refus du pouvoir C'est dans un climat de paresse politique que *No* développe sa colère et son humour, se moquant des publicitaires et de leur brainstorming autour d'un barbecue où la décontraction est de rigueur (Ek 55P)»

« Cette fable politique est d'autant plus convaincante que chaque plan révèle un évident plaisir de mise en scène. Pablo Larrain est un joueur. Il prend le risque de construire son intrigue sur des personnages instables, hésitants, qu'il malmène avec gourmandise mais sans méchanceté. Cette réalisation ludique se base en outre sur un duo de comédiens très à l'aise pour naviguer dans les arcanes du pouvoir. Cati Gardá Bernai offre à Saavedra le charme et la décontraction qui corrigent l'arrivisme de son personnage. Il parvient à nous toucher quand la révolte frôle sa conscience et qu'il replonge dans ses penchants les plus matérialistes Alfred Castro, qui fut le groupie sanguinaire de Tony Manco, apporte de la retenue à la figure du grand patron qui parvient à se damner sans rien perdre de sa classe. Brutal et impérial, il manipule son a-rival en toute urbanité. *No* peut alors dépasser le théâtre de l'histoire chilienne pour étriller le grand show médiatique de nos sociétés démocratiques. Le plaisir de dire oui au « non » révèle l'amplitude de nos compromissions et de nos renoncements masqués sous le simulacre d'une désobéissance trop codifiée pour être honnête (Ek 56P).»

« Comme s'ils avaient trouvé là le rythme biologique de leur art, tous les trois ans depuis 1996, les frères Dardenne présentent un nouveau film, toujours sélectionné à Cannes, toujours bouleversant. Routine, lassitude ? Miracle plutôt 2014 est une année heureuse, avec ces *Deux Jours, Une Nuit*, le bonheur de découvrir une œuvre qui n'est ni tout à fait la même ni tout à fait une autre que les précédentes, la joie de se confronter une fois encore à cette affaire humaine qui est la grande affaire des frères. Les films des Dardenne sont toujours marqués par une tension féconde entre la recherche du réalisme, d'une vérité qui passe par les décors, les objets, les costumes, et une écriture dramaturgique d'une grande précision, riche en rebondissements qui, ailleurs, feraient sourire, faisant naître un suspense métaphysique ici porté à son comble (Ek 57P)»

« Souvent les personnages des Dardenne sont peu loquaces. Ici, Sandra n'aspire qu'à se taire, à disparaître, mais justement sa survie est dans les mots qu'elle saura trouver pour faire changer d'avis les quatorze qui ont voté contre elle. *Deux Jours, Une Nuit*, c'est *Douze Hommes en colère* dans la Meuse, à ceci près que la jeune femme, au contraire du personnage interprété par Henry Fonda, doit se battre pour elle-même et non pour un autre. Et tout être humain a pu faire

l'expérience qu'il est plus gratifiant de plaider la cause d'un autre que d'implorer pitié pour soi. Au début, Sandra ne peut dire le moindre mot lorsqu'il faut convaincre le patron de refaire le vote et sa copine Juliette doit négocier pour elle. Puis Sandra refuse de se plier à ce qu'on attend d'elle : « Je vais avoir l'air d'une mendicante. » Cette image du mendiant — s'abaisser pour survivre — est le motif essentiel du film (Ek 58P)»

« Cette image du mendiant — s'abaisser pour survivre — est le motif essentiel du film. Quatorze fois, Sandra doit être mendicante. Face à elle, quatorze hommes et femmes confrontés à leur choix. Le film est l'histoire de ces rencontres. Les réalisateurs, par la grâce de la mise en scène, assument l'effet de répétition (l'un des moteurs de leur cinéma) sans qu'aucun de ces échanges soit identique à un autre. Il y a celle qui refuse de voir Sandra, celle qui s'échappe très vite derrière une porte, celui qui argumente, celui qui voudrait qu'on puisse sauver à la fois la prime et l'emploi... Toujours entre Sandra et ses interlocuteurs se dressent des obstacles physiques : un interphone hostile, une voiture qu'on répare, la barrière d'un stade... Souvent c'est un conjoint, des enfants qui répondent, qui observent la jeune femme, la jugent parfois. Alors qu'elle avait discrètement fait son entrée dans *Le Silence de Lorna* et surtout *Le Gamin au Vélo*, la musique extérieure est de nouveau écartée d'un dispositif qui ne lui offre aucun espace. Pourtant, deux belles séquences en voiture, quand Manu (le père de ses enfants) accompagne Sandra dans son parcours, manifestent et catalysent par les chansons diffusées à la radio les états psychologiques par lesquels passe la jeune femme. Dans la première, Petula Clark chante *La nuit n'en finit plus* : Manu veut éteindre, mais Sandra, tentée par l'abîme, se love dans la mélancolie. Plus tard, l'espoir a resurgi : Sandra, Manu et Anne, qui a choisi de changer son vote et aussi toute sa vie, se laissent griser par *Gloria* de Van Morrison, dans l'un de ces moments de grâce qui sont la marque des Dardenne (Ek 59P).»

« Les films des frères sont toujours marqués par un retournement, un moment où surgit, resurgit chez le personnage une humanité qui semblait l'avoir déserté. C'est Igor échappant à l'emprise de son père pour avouer la mort d'Harnidou à son épouse (*La Promesse*), Rosetta renonçant au travail qu'elle a arraché à Riquet en dévoilant son trafic de gaufres, Bruno se dénonçant pour sauver un enfant après avoir vendu le sien (*L'Enfant*), Lorna s'inventant un enfant à protéger après n'avoir pas pu empêcher la mort de Claudy (*Le Silence de Lorna*), ou Cyril acceptant l'amour de Samantha après avoir assommé deux hommes pour obtenir la reconnaissance d'un père de substitution (*Le Gamin au vélo*). La spécificité de *Deux Jours, Une Nuit* est dans la démultiplication de cette épiphanie. Ici, le visage de Marion Cotillard fait face à celui de ses camarades qui ont préféré leur prime à son travail. Émaciée, entre tension et découragement, vulnérable, l'actrice est bouleversante. Il y a un lien troublant entre son personnage et celui qu'elle interprétait dans *De rouille et d'os* de Jacques Audiard, la dresseuse d'orques coupée en deux qui se sauvait en faisant émerger chez Ali, le boxeur inconscient, une humanité absente (Ek 60P) »

« Jamais peut-être les frères ne sont allés aussi loin dans l'observation de la relation à autrui, relation qui détruit ou permet de vivre, relation au cœur de la pensée d'Emmanuel Levinas qui semble leur être chère, pensée qui fait du visage de l'autre ce qui vient bouleverser mon égoïsme, mon intérêt : « Le "tu ne tueras point" est la première parole du visage. Or c'est un ordre. Il y a dans l'apparition du visage un commandement, comme si un maître me parlait. Pourtant, en même temps, le visage d'autrui est dénué (sans défense) ; c'est le pauvre pour lequel je peux tout et à qui je dois tout(1). » Ici, le visage de Marion Cotillard fait face à celui de ses camarades qui ont préféré leur prime à son travail. Émaciée, entre tension et découragement, vulnérable, l'actrice est bouleversante. Il y a un lien troublant entre son personnage (Ek 61P).»

« Sandra pourrait être Rosetta quinze ans plus tard, un peu fatiguée, un peu moins bagarreuse, à nouveau tentée par le néant Deux Jours, Une Nuit, par-delà la violence des situations, c'est une série de petits miracles, comme les larmes de honte de Timur, que le visage, le corps, les mots de Sandra confrontent à son choix d'avoir voté pour le maintien de sa prime plutôt que pour emploi de sa collègue (Ek 62P).»

« Dans son très beau livre, Sur l'affaire humaine (Seuil, 2012), Luc Dardenne écrit : « Comment sortir de la peur de mourir sans tuer ? Voilà l'affaire humaine. » Tous les films des frères racontent cette affaire humaine et tous, celui-ci plus encore que les précédents, répondent comme Luc : « Devenir vivant et s'aimer, s'aimer soi-même et aimer l'autre, c'est-à-dire s'aimer comme séparés. Voilà le dénouement possible de l'affaire humaine (Ek 63P).»

« Il est des films qui nous atteignent au cœur au point qu'on appréhende même d'en parler de peur de les réduire, de les dessécher avec des mots quand on voudrait partager l'émotion ressentie. *Winter Sleep* est adapté de trois récits de Tchekhov, irais de l'intrigue, si l'on peut qualifier ce presque rien d'intrigue, se trouve dans une longue nouvelle intitulée *Ma femme* et datée de 1892, à laquelle le cinéaste est resté très fidèle malgré quelques différences et ajouts. Aydin, un ancien comédien, s'est retiré en Cappadoce pour entreprendre la rédaction d'une histoire du théâtre turc et gérer les biens hérités de ses parents dont un hôtel troglodyte, où il vit avec sa sœur et sa jeune épouse, ne partageant plus que le toit avec cette dernière qui mène une existence autonome. Une vitre brisée, une lettre reçue viennent soudain bouleverser l'équilibre apparemment paisible savamment entretenu par chacun des personnages et raviver des braises étouffées (Ek 64P).»

« S'il avait connu le cinéma, Tchekhov aurait peut-être choisi cette forme d'expression, lui dont Tolstoï disait que ses textes produisaient l'effet d'un stéréoscope et dont l'œuvre, après celle de Shakespeare, est la plus adaptée au cinéma et à la télévision (1). Nul mieux que lui n'a peint les climats intérieurs d'une multitude de personnages de toutes conditions, hommes, femmes, enfants, en les intégrant dans un monde, un domaine qui meurt, des saisons qui marquent le passage d'un temps glissant sur les personnages sans jamais les changer. Ceylan est sans aucun doute le Tchekhov du cinéma. Il paraît que nous sommes tous dotés de neurones miroirs qui sont activés indistinctement lors d'une action effectuée et lors d'une action observée et seraient à l'origine de notre capacité d'empathie. Ce qui frappe au plus haut point dans le cinéma du réalisateur turc, et en particulier ici, comme dans l'œuvre de Tchekhov, est justement cette empathie (Ek 65P).»

« Dans une séquence prodigieuse qui da rien à envier aux plus forts moments des films de couple de Bergman, Nihal, la belle épouse aussi prisonnière que ce cheval sauvage arraché à la sublime nature d'Anatolie, lui assène que ses qualités ne lui servent qu'à étouffer les autres, qu'il est incapable d'éprouver un sentiment qui ne le flatte pas. *Winter Sleep* est un grand film sur les blessures d'orgueil et leurs conséquences : orgueil d'Ismail, brûlant l'argent qui pourrait sauver sa famille parce qu'il refuse l'aumône de son bourreau. Orgueil de Nihal, qui ne veut pas utiliser l'argent de son mari pour les pauvres auxquels elle a entrepris de venir en aide. Orgueil décuplé d'Aydin, dont le bureau est orné d'affiches de La Mouette, d'Antoine et Cléopâtre, mais aussi de Caligula, que sa lucidité même sur la condition humaine transforma en monstre. Au terme d'Il était une fois en Anatolie, l'un des personnages déclare qu'à la fin ce sont les enfants qui paient les conséquences. Le même constat peut être dressé ici à travers la figure d'Ilyas, qui, pour venger son père humilié, brise une vitre, déclenchant ainsi le minuscule séisme qui tient lieu de dramaturgie au film, avant d'être forcé de parcourir dix kilomètres à pied pour présenter des excuses à un Aydin indifférent devant lequel il s'évanouit. Que deviendra Ilyas quand il rejoindra la cohorte un peu pitoyable des adultes, lesté des blessures qu'on lui porta ? (Ek 66P).»

« Chacun des mouvements du film s'achève au son de l'andantino de la vingtième et avant-dernière sonate de Schubert. Je ne connais --en. de plus poignant que cette mélodie de quelques notes soutenue par un battement de basses répétitif Avant Ceylan, Robert Bresson a utilisé le même thème dans *Au hasard Balthazar*, pour en faire la voix de l'animal martyrisé, pour exprimer l'indicible et donner à entendre ?en deçà du langage (le braiement de Balthazar) et l'au-delà du langage (la sonate). Dans *Winter Sleep* aussi, la musique vient occuper l'espace que le langage n'atteint pas, exprimer la souffrance de l'incommunicabilité. Dans la nouvelle de Tchekhov, Pavel Andreievitch, après son départ avorté, avoue à sa femme qu'il est incapable de vivre sans elle, quand bien même leur relation n'est plus que l'ombre de ce qu'elle fut Ici, les mots de Tchekhov sont dits en *Voice-off* par Aydin, sans qu'on sache s'il pourra les partager avec Nihal qui observe à la fenêtre. C'est le début de l'hiver, il fait plus froid et la neige a commencé à tomber, qui vient bientôt déposer sa douce ouate sur les plaies ouvertes, assourdir les plaintes un moment exprimées et recouvrir ce paysage lunaire d'un blanc silence ensommeillé (Ek 67P). »

« Alors que j'achève ce texte devant mon ordinateur, la nuit est tombée et je revois Aydin dans la même attitude face à l'histoire du théâtre turc dont il n'a écrit que le titre. A-t-il retrouvé l'équilibre un instant éprouvé de sa vie antérieure, comme les personnages des récits et drames de Tchekhov ? Se leurre-t-il à nouveau sur lui-même comme nous excellons tous à le faire ? Ou bien quelque chose s'est-il passé ? Peut-on changer ? Dépourvu de certitude, j'ose dire que bien peu d'œuvres d'art ont, comme celle-ci, remis en cause ma perception du monde, des autres et de moi-même (Ek 68P).»

« L'émotion que suscite *La Taupe* ne tient pas à un suspens insoutenable ou à la tension du récit adapté du roman de John le Carré, *Tinker, Tailor Soldier, Spy* (1974). Elle est d'emblée cinématographique et est le fruit d'un choix esthétique, d'un hiératisme, d'une impression de fixité, comme pour mieux saisir une donnée du passé pouvant détourner la menace d'une mort présente. Ce sentiment de réveiller les fantômes correspond ni plus ni moins à la mission de George Smiley (un des dirigeants du Circus, siège du M16 à Londres), après que celui-ci a été envoyé en préretraite suite à l'échec d'une mission à Budapest (Ek 69P)»

« Nous sommes en 1973, en pleine guerre froide. Les blocs américain et soviétique se livrent à un conflit sanglant et secret en Europe, où les renseignements britanniques semblent servir de vase communicant. Le réalisateur Tomas Alfredson restitue ces tensions politiques sous une forme quasi abstraite. On assiste essentiellement à une mise en scène de réunions et de rencontres où l'action se limite aux paroles qui masquent et sèment le doute quant aux identités réelles des agents. Dans ce jeu de décodage politique, George Smiley est chargé de dévoiler les traîtres. Le personnage qu'interprète avec brio Gary Oldman semble arborer une attitude passive, celle de l'écoute, ne laissant guère paraître d'émotions. Sa froideur, son effacement apparent masquent en fait une propension à analyse intellectuelle sous la forme d'une enquête pseudo-muette. L'exposition très longue, qui occupe presque la moitié du récit, permet d'ouvrir dans le second acte toute la charge émotive que Smiley délivre dans sa résolution. Une silhouette et un regard pourraient définir simplement ce personnage, dont on comprend au fur et à mesure que l'échiquier politique du contre-espionnage l'a aussi impliqué dans des combinaisons infimes et passionnelles. Sa sphère professionnelle a phagocyté sa sphère privée (Ek 70P) »

« Un autre versant émotionnel intervient par la violence avec laquelle celle-ci surgit comme contrepoint aux tractations qui se cantonnaient alors aux décors feutrés d'administrations. L'interrogatoire et le témoignage d'un agent double scellent en un éclair son exécution, abattue comme une chienne. Cette sidération devant l'horreur d'une mort instrumentalisée révèle la cruauté d'une réalité où n'importe quel type de régime politique sert de paravent. Par la

dérégulation des principes constitutionnels, les acteurs de la guerre froide anticipaient le libre marché actuel. À l'époque, il ne s'agissait que de trafics d'influence diplomatiques, engendrant des conflits armés ; aujourd'hui l'économie de marché ne fait que suivre ces méthodes. *La Taupe* dépeint ainsi, à travers une Europe vieille d'une quarantaine d'années, les soubassements d'une aise économique, dont la guerre froide et sa disparition pour l'émergence d'une Europe à vingt-sept ont construit ces piliers oscillants. Une paix apparente existe pour le citoyen européen, mais la guerre souterraine est toujours là, pouvant à tout moment faire éclater la colère des peuples. Depuis la guerre froide, *La Taupe* creuse dans l'avenir, au contraire d'un dicton russe qui dit que même en Russie le passé est imprévisible (Ek 71P).»

« La carrière de Steven Spielberg est un défi La carrière à la routine. Ce serait vraiment mal apprécier le cinéaste que de le réduire à l'image du faiseur de blockbusters, à la technique éblouissante et à la pensée simplette. Non seulement il aborde toutes les formes et tous les genres, mais il ne les aborde jamais sous l'angle attendu. Chez lui, la tension utopique va de pair avec une vision du monde sans illusions mieux encore, rune n'est pas possible sans l'autre. Il se dégage de certains de ses films (*Minority Report*, *Munich*, *La Guerre des mondes*, pour nous en tenir aux plus récents) une philosophie du doute qui dément l'image lénifiante que les cuistres veulent donner de lui. Quant aux œuvres qui paraissent emportées par une générosité (naïve c'est l'épithète qu'on applique en général à ce substantif...) à la Frank Capra (E. T.; A.I.; *Cheval de guerre*), une analyse sérieuse révèle vite les zones d'ombre et de questionnement derrière l'assurance d'une maîtrise esthétique aveuglante. Après Tintin ou Cheval de guerre, qui adoptaient le chatoiement ludique des récréations, Lincoln s'impose comme une œuvre complexe, mature, à la forme sobre jusqu'à l'austérité, à mes yeux une des plus magistrales du cinéaste. Ce n'est qu'aux yeux des admirateurs occasionnels que ce film sera une surprise : sa rigueur, son approche fataliste de la politique et de l'Histoire s'accordent avec la sentimentalité juvénile de Cheval de Guerre. De plus, l'auteur avait déjà dessiné une ébauche dans Amistad. C'est parce qu'il rêve d'un monde à l'image de l'utopie que Spielberg possède la lucidité qui anime Lincoln (Ek 72P).»

« ...grand homme, en lui maintenant sa stature iconique. En choisissant de tromper l'attente du spectateur sur tout ce qui était attendu (la guerre de Sécession dont, à part un fulgurant raccourci en ouverture du film, ne nous sont montrées que les conséquences ; le discours de Gettysburg, et même l'assassinat), Steven Spielberg et Tony Kushner (son scénariste) échappent à tous les pièges et récusent l'imagerie. C'est John Ford, le « conservateur » qui réalisa les plus beaux films américains sur la condition ouvrière (Les Raisins de la colère, Qu'elle était verte ma vallée), qui avait signé l'œuvre la plus vraie et la plus émouvante, et qui a su superposer un mythe historique à un mythe cinématographique (Ek 73P).»

« Démarche passionnante qui souligne la perspicacité d'une thèse récente de Pascal Couté (2): chez Spielberg, l'humain naît souvent de l'inhumain. Je ne résiste pas à la tentation de reformuler l'idée: de Couté en termes moraux : le pur naît de l'impur (et, parfois l'impur reste impur, comme dans *Munich*...). On comprend là: que Lincoln est un film profondément personnel et qui nous somme de prendre parti : aimer Spielberg, c'est comprendre qu'il ne peut faire à moins que de réaliser et *Cheval de guerre* et *Lincoln* (Ek 74P). »

« Pour la deuxième fois, le cinéaste a fait appel à Tony Kushner seul scénariste crédité au générique : il avait déjà écrit pour lui Munich, autre film majeur où l'on n'a aucun mal à retrouver les thématiques du doute, du pur et de l'impur, et des hommes, face à l'Histoire. Dramaturge remarquable, (Tony Kushner est bon de le rappeler) brassait également cette même pâte dans sa formidable pièce *Angels in America*, qui retraçait sous forme de fresque lyrique (six heures) l'émergence du sida et manière dont la maladie affectait tant les destins individuels

que le collectif d'une époque (3). Son écriture scénaristique est sèche, presque documentaire. Mais on retrouve dans Lincoln son goût pour le surnaturel, qu'il avait brimé dans *Munich* ainsi cette séquence du cauchemar de Lincoln, que Spielberg visualise de façon saisissante, à raide d'un fond noir d'encre, de quelques effets de soufflerie et d'une image légèrement diffuse (superbe photographie de Janus Kaminski), récréation à la fois sobre et inquiétante qui « ouvre » l'esthétique du film sans remettre en question la rigueur que le cinéaste semble s'être donnée pour règle (Ek 75P).»

« Ce que Spielberg fait avec précision et patience, c'est rappeler à certain et apprendre aux autres que Lincoln était républicain, et non pas démocrate, que l'abolition de l'esclavage votée grâce à une majorité républicaine, et malgré les réticences démocrates. Avec, au besoin, le recours aux manipulations et à la pression. Il est clair que Spielberg se révèle ici tout autre que naïf et idéaliste. C'est un adulte pragmatique, lucide, auquel le cinéma donne l'occasion à la fois de dépasser le pouvoir mystificateur des images posées, fabriquées pour Les médias ou pour l'Histoire, et de rêver à un monde meilleur (Ek 76P).»

« En outre, découvrant le film peu de temps après la réélection de Barack Obama et au cœur des échanges de chiffonniers causés par le vote à la présidence de l'UMP laisse entendre que le propos de Lincoln dépasse son cadre historique autant que géographique. L'avenir dira s'il est bien ce que l'on pressent : un grand film sur la politique, et non un grand film politique. Pour moi, il est déjà près de ce modèle que reste *Tempête à Washington* (Advise and Consent, 1961) d'Otto Preminger. Steven Spielberg nous rappelle (relire Jonathan Swift) qu'un esprit critique acéré est nécessaire pour être un utopiste (Ek 77P).»

« Adèle a la bouche ouverte quand elle dort, gros bébé pétrifié, ou quand elle mâche un sandwich grec et que viande et légumes tournicotent en hachis dans l'embrasement. Adèle a la bouche ouverte quand Emma vient de l'embrasser sur la joue, après une discussion sur Sartre et Bob Marley, dans un parc. Adèle a la bouche ouverte quand elle pleure, les yeux rincés, une chenille de glu lui glissant du nez, dont elle récupère le sel sur sa langue qui passait par là, entre deux plaintes et trois sanglots. Ou quand elle nage sur le dos, triste, les yeux dans le soleil. Et puis Adèle a la bouche ouverte quand elle jouit, si fort, et qu'elle râle, parce qu'Emma lèche son sexe offert, rose et glabre, le caresse et le pénètre. Et quand Adèle fouit son visage entre les cuisses d'Emma, qu'elle lui enfle le nez dans le creux des fesses, se tord pour laper encore, bien sûr qu'Adèle s'en prend plein la bouche, qu'elle a ouverte, toujours, pour absorber le plus possible d'Emma. Même les doigts, enfoncés dans sa gorge, qu'elle suce, engloutit, avale dans le sphincter distendu de ses lèvres suppliantes, lors d'un dernier tête-à-tête (Ek 78P).»

« Après cent vingt ans de cinéma, il était donc encore possible de se heurter à de l'*invu*. Les longues scènes d'amour de *La Vie d'Adèle* redéfinissent la scène d'amour au cinéma. Il y avait le théâtre codifié des marionnettes bien élevées : oh, ah, ah oui, vas-y mon chéri, je t'aime tant tu sais, mais moi aussi ma jolie. Il y avait le porno si déroutant, avec ces acteurs qui n'en sont pas, qui se montrent sans er de persona, mécanique bien huilée, dénuée d'arrière-plan et de sentiments (Ek 79P).»

« Il y aura maintenant Adèle Exarchopoulos et Léa Seydoux, qui ne font pas semblant, mais sont tout entières Adèle et Emma, la lycéenne bouleversée et l'étudiante aux Beaux-Arts passionnée, dont les sexes frottent l'un à l'autre dans le ciseau de leurs jambes écarté, dont les peaux s'empourprent au gré du plaisir qui monte et de l'effort qui exténue. C'est une offrande qui nous est faite. Comment le recevoir ? L'intensité de ce qui se joue entre Adèle et Emma invite le spectateur, qu'il soit ou non excité par l'effarante nudité des comédiennes, à déposer là les armes de son incrédulité, à jeter son masque de scepticisme. Ce sont nos propres souvenirs

d'amour qui fusent vers l'écran. Nous faisons l'amour avec Adèle et Emma, sur leur matelas, entre leurs bras, parce que, nous aussi, comme elles, nous avons aimé (Ek 80P).»

« Alors, le temps lui aussi se distend. Combien de minutes durent-elles, ces scènes répétées ? Le montage aboute les orgasmes dans les souffles qui halètent... On a souvent dit trop longues les scènes de paroxysme chez Kechiche (*La Graine et le mulet*). C'est mal comprendre le rythme de son cinéma. La fusion sensuelle d'Adèle et d'Emma s'amorce par une note unique et brève, mais tendue et jamais oubliée, qui résonne toute la première demi-heure du film : c'est l'image furtive de cette fille aux cheveux bleus et aux airs bravaches, croisée dans la rue, « apparition » de tradition flaubertienne. La force de leurs futures étreintes s'annonce encore à travers deux mouvements incomplets, une jolie scène masturbatoire mais qui n'est qu'imaginaire, et une coucherie, peu réussie avec un garçon. Lorsqu'enfin Adèle retrouvera Emma, ce grand romantique de Kechiche retardera à loisir leur jonction amoureuse. Malgré le bar de nuit propice à la drague où elles s'accostent, Adèle et Emma devisent... littérature. S'ensuit une lente cour, contraire aux us énoncés par le chœur des lycéennes, retardement délicieux, consenti par les deux filles, qui prépare l'explosion visuelle du plan soudain sur leur nudité partagée (Ek 81P).»

« Mais la scène longue, chez Kechiche, n'est pas que paroxysme: elle recompose aussi les ellipses. Parce qu'Adèle prend son temps, frit ses beignets, tourne avec des plateaux parmi les convives, on comprend, par confusion métonymique, les années qu'ont passé les amantes l'une près de l'autre et les rôles amoureux qu'elles se sont distribués. Il y a là de l'apaisement, de la félicité, mais aussi de l'enfermement pour Adèle la sage institutrice, de l'agacement pour Emma l'artiste en réussite. La scène longue, enfin, sert à projeter les ombres qui obscurciront l'avenir. Parce que tout se devine lors de cette réception mondaine magistrale, frustrations comme attirances, le montage pourra escamoter les détails de l'adultère commis par l'Adèle délaissée, le soulagement qu'y trouve, malgré sa furie, l'Emma trahie (Ek 82P). »

« *La Vie d'Adèle*, avec ses deux seuls chapitres, s'écoule entre deux plans spéculaires : une jeune fille avance dans la rue, manque le bus qui passe devant elle ; une jeune femme s'éloigne sur un trottoir, son grand amour à jamais derrière elle. Il n'y aura pas de chapitre trois. Il n'y aura pas de retrouvailles. Après la thèse et l'antithèse, nulle synthèse. Ce n'est pas Adèle et Emma qui fonderont à leur tour une famille, qui recevront un jour l'ami(e) de leur enfant. Ne subsiste que le manque, béant, de ce chapitre trois qui ne vient pas. Et le temps en accordéon de Kechiche qui s'étire, se replie et nous étreint nous aussi, parce que, nous aussi, nous avons aimé (Ek 83P).»

« Dans *Les Deux Anglaises et le Continent* de Truffaut, Claude (Jean-Pierre Léaud) découvre au dernier plan, des années après que ses amours tumultueuses se sont achevées, qu'il a vieilli. Adèle suit un autre apprentissage, plus essentiel encore. Kechiche n'a de cesse de saisir son héroïne qui passe d'une classe à l'autre : du milieu ouvrier pas trop con (on dîne face à Questions pour un champion) à la fonction publique (qui descend des pichets) et à la bohème chic (qui siffle du champagne), mais aussi de la première à la terminale comme lycéenne, de la maternelle au primaire comme enseignante. Son programme intellectuel, dans un pays des Lumières filmé par l'auteur de *L'Esquive* avec une haute foi républicaine, c'est elle-même qui se l'est tôt tracé (tout en exposant ses molaires à Thomas...) : elle veut lire seule, interpréter en liberté les romans auxquels elle se confronte. Voilà aussi le sens de la récitation d'Alain Bosquet qu'elle partage avec ses élèves : « Le poème du poète/ C'est pour dire tout cela/ Et mille et mille autres choses/ Pas besoin de comprendre. » Aimer Emma, cela aura été pour Adèle se frotter à *La Vie de Marianne* aux *Liaisons dangereuses*, à Ponge, Kubrick, Scorsese, Schiele ou Klimt; cela aura été se mirer dans les chefs-d'œuvre de la peinture accrochés au musée (Ek 84P).»

« Le vernissage final, parce qu'Adèle y retrouve les amis d'Emma, fournit une rime cruelle à la soirée donnée du temps de leur vie commune. Mais il dessine encore une autre perspective, en abyme ; aux murs, les toiles impudiques d'Emma chantent sa passion rieuse mais éteinte pour Adèle, comme... La Vie d'Adèle lui-même, il le film qui se clôt sous nos yeux. Adèle y erre, riche de cette seule consolation qu'après l'amour il ne reste plus que les œuvres d'art à chérir et à s'approprier. Et nous le sentons comme elle, exactement comme elle, parce que, nous aussi, nous avons aimé. (Ek 85P) »

« Tel est le cadre qu'a choisi George Ovashvili pour son second long métrage (après *L'Autre Rive*, voir n° 592, p. 17, juin 2010). C'est d'abord à la nature que s'affrontent les personnages, un grand-père et sa petite-fille, qui abordent sur l'île, y apportent du bois, y construisent une cabane, labourent le sol avant d'y semer le maïs, pêchent des poissons qu'ils font sécher, protègent les rives de l'île par des digues de roseaux. Longues séquences pragmatiques et muettes, qui évoquent Robinson se rendant maître et possesseur de son île. À l'instar de celui-ci, ils s'aperçoivent bientôt que leur domaine n'est pas à l'abri d'éventuelles incursions ; aux échanges réservés mais courtois avec les gardes-frontière géorgiens succède la curiosité indiscreète de ceux-ci pour la jeune fille, avant que la traque d'un blessé géorgien par les Abkhazes teste la prudente neutralité du grand-père. L'âge indécis de la jeune fille, adolescente aux formes graciles, ajoute au danger et au trouble de la situation. On entend des coups de feu, des rafales de mitraillettes. En définitive, c'est pourtant la nature qui reprend ses droits, noyant l'île, la cabane et la récolte de maïs dans le fleuve grossi par l'orage. Parabole à la Hemingway ? (Ek 86P)»

« Plutôt à la Camus, si l'on en croit l'épilogue, montrant dans l'homme un éternel Sisyphe qui reprend possession de l'île fertile et précaire, comme il le fait ailleurs sur les pentes des volcans (Ek 87P).»

« Le film est presque dépourvu de dialogue. Lorsqu'ils travaillent, le grand-père et sa petite-fille communiquent par signes. Les personnages abkhazes ne comprennent pas le géorgien (et réciproquement), et, pour se faire comprendre d'eux, les gardes-frontière géorgiens doivent recourir au russe (Ek 88P).»

« En revanche abondent les sons du fleuve et les cris des oiseaux, accordés aux images somptueuses d'une nature contemplative, de vastes paysages d'eau, de montagnes et de nuages, de brumes blanches, de clairs de lune et de lumière automnale. Ces vues panoramiques alternent avec des gros plans des mains ou des visages, le nez bourgeonnant du vieil homme contrastant avec l'épiderme lisse et lacté de la jeune fille, semé de fines taches de rousseur. L'île, le petit nombre de personnages, les gestes archétypaux (la construction de la cabane, vue en plongée à la verticale), la rareté du dialogue et de la musique composent une œuvre bachelardienne, qui magnifie les éléments, l'eau (courante, souvent, et scintillant des éclats du soleil, parfois stagnante), la terre, la boue, le feu, le bois, tout en les situant dans un cadre géographique précis et précisément contemporain. La Terre éphémère s'inscrit avec maestria dans la tradition du Buñuel de *La Jeune Fille*, de *Dura Lex* de Koulechov et des premiers films de King Vidor, comme *The Jack-Knife Man* et *Capricciosa* (Wild Oranges) (Ek 89P).»

« Voici donc constitué le tandem « improbable » de Martin Sixsmith, journaliste déchu qui a horreur du vide, et de Philomena Lee, mère pétrie de remords qui, jour après jour, n'a cessé de penser à son fils et a cherché en vain à savoir ce qu'il est devenu. Le tandem a une fonction ostensible (l'enquête et la recherche de témoins à partir de rares indices et souvenirs) et une fonction implicite, celle de favoriser une comédie des contrastes que la différence d'âge entre les personnages oriente d'emblée vers la satire philosophique plutôt que vers la comédie romantique, décidément trop improbable (Ek 90P).»

« Le film combine deux des sources d'inspiration de Stephen Frears, l'Irlande de *The Snapper* et le New Labour de *The Queen*. Les flash-back sur le couvent de Roserez s'inscrivent dans la droite ligne de Peter Mullan et de ses *Magdalen Sisters* (2001), dont les sœurs du Sacré-Cœur sont expressément désignées comme les héritières. De là, on pourrait remonter à La Fille sans Dieu de DeMille, dénonciation violente du sadisme dont sont capables les bien-pensants. Sadisme ici incarné par la sœur Hildegarde, hystérique obsédée par la sexualité refoulée. Mais Frears est plus subtil que Mullan et DeMille : s'il a soin de montrer, dans la sœur Anunciata, un rare exemple d'authentique charité, il campe aussi, dans la mère supérieure de 2002, un personnage d'abord plus amène, dont la duplicité n'a pourtant rien à envier à celle des Blair et consorts (Ek 91P). »

« Du côté de la vieille dame, fidélité indéfectible à ramant d'un soir et à l'enfant perdu, foi inflexible de charbonnier, émerveillement puéril devant le luxe et le confort, mais aussi des éclairs de solide bon sens ; c'est un cœur simple, proche de la Félicité de Flaubert, en même temps qu'une paysanne du Danube, ou plutôt du Shannon. Cultivé, sceptique, sarcastique, Sixsmith est-il si différent des communicants qu'il abhorre ? les ailes brûlées au soleil de la politique, il se laisse manœuvrer par son éditrice et, à la recherche du scoop, il manipule à son tour Philomena jusqu'à éveiller le soupçon d'une ressemblance avec les personnages de Wilder (Kick Douglas dans *Le Gouffre aux chimères*, William Holden dans *Sunset Blvd.*) (Ek 92P).»

« Yann Tobin, dans son compte rendu de *Venise* (n° 633, p. 23), et Frears lui-même évoquent, à très juste titre, le mélange des tons et des genres. La référence à Capra est explicite dans la visite nocturne que tels Monsieur Smith, Phil et Sixsmith (coïncidence ou nom prédestiné ?) rendent au mausolée de Lincoln à Washington. Mais le mélange a quelque chose de retors : d'une part, le mélodrame caractérise ce qui est arrivé à Philomena, mais aussi sa propre vision du monde (elle lit des romans de gare, style *Dolly* ou *Harlequin*, et s'extasie devant leurs héroïnes et leurs intrigues stéréotypées), tandis que Sixsmith moque ce goût du mélo comme il raille la croyance de la vieille dame à la Providence, à laquelle il décoche ses fléchettes voltairiennes (Ek 93P).»

« En d'autres termes, Philomena, ferme dans sa foi, a néanmoins appris que le pardon n'est pas synonyme d'oubli. Sixsmith fait un pas dans rature sens, offrant à Philomena un Sacré-Cœur de plâtre et s'inclinant ainsi devant la foi superstitieuse de irlandaise (une foi qu'avec le goût de la musique chantée Phil partage avec la femme du journaliste), et surtout apprenant à dominer la colère et la violence qui constituent sa réaction naturelle aux aléas grands ou petits de l'existence. Ayant pour une fois sacrifié à l'« intérêt humain » qu'il affectait de mépriser, il retrouve ensuite sa nature et revient à ses chères études et aux choses sérieuses (Ek 94P).»

« Sandy Bates, dans *Stardust Memories*, racontait que pendant des années il avait cru que les *Variations Goldberg* étaient des choses que monsieur et madame Goldberg avaient faites pendant leur nuit de noces. Si Sandy Bates, cinéaste cinéphile, voyait *To Rome with Love*, peut-être serait-il tenté de le rebaptiser *Les Variations Allen*, quelque chose que M. Allen aurait fait avec le public à rapproche de leurs noces d'or (Ek 95P). »

« Le côté récapitulatif, pour ne pas dire compilation, de ce dernier film évoque le pot-pourri qu'entamerait un chanteur devant un public acquis, ou un magicien en tournée enchaînant les tours que l'on attend. Il se trouvera toujours quelques snobs pour faire la fine bouche devant ce spectacle ; peu leur importe que le coup de la femme sciée en deux ou celui du lapin sorti du chapeau soient toujours aussi brillamment exécutés (Ek 96P).»

« Oui, nous avons déjà vu dans *Manhattan*, dans *Anything Else* ou *Vichy Cristina Barcelona* le couple idéal soumis à la concurrence imprévue d'une bombe sexuelle, Oui, les Américains à Rome évoquent ceux qui hantaient les rues de Paris (Tout le monde dit *I Love You*, *Midnight*

in Paris) ou de Barcelone. Oui, le spectre de la conscience qui vient prodiguer conseils et leçons de morale rappelle le gangster de *Coups de feu sur Broadway*, le journaliste fantôme de *Scoop*, le chœur antique de *Maudite Aphrodite*, film d'où est encore issue une version de la prostituée au grand cœur qui se révèle aussi futée que bien foutue. Les affres de la célébrité et la peine du retour, à l'anonymat, enfin, formaient le corps de *Celebrity*. (Ek 97P).»

« Et alors ? N'est-ce pas le propre des grands auteurs que de creuser inexorablement le même sillon, de travailler sans relâche des figures et des effets, d'être encore et encore hantés par les mêmes obsessions ? (Ek 98P).»

« Au-delà des figures qui renvoient aux précédents opus allé-Mens, les inconditionnels du cinéaste percevront dans les détails (comme les prénoms du jeune couple d'amoureux américains, Jack et Sally) une gravité sous-jacente. Il y a juste vingt ans, dans l'un de ses films les plus époustouflants, Allen baptisait ainsi les personnages campés par Sydney Pollack et Judy Davis. « Vous êtes Jack et Sally, vous avez deux enfants, vous ne pouvez pas vous séparer », leur intimait Gabe, incarné par Allen. Or, on s'en souvient, le couple qui, dans *Maris et Psaumes*, ne résistait pas à la monotonie conjugale était celui que Gabe formait avec Judy, pour la dernière apparition de Mia Farrow dans l'univers du cinéaste. Il est tentant d'imaginer les Jack et Sally de *To Rome with Love* comme les mêmes personnages, plus jeunes. Est-ce parce qu'ils auront résisté à l'épreuve d'une infidélité de jeunesse, non avouée mais si effrontément encouragée par la jeune femme (« Tu verras, Monica est ravissante, elle est brillante, et elle dégage des ondes sexuelles qui rendent les hommes dingues », dit à peu près Sally à son boyfriend) qu'ils sauront, plus âgés, avoir la maturité nécessaire pour privilégier le «vivre ensemble » aux sirènes d'une nouvelle vie ? Cela serait dans la droite ligne des encouragements à l'hédonisme le plus : décomplexé qu'Allen prône depuis longtemps, et qui apparaissait lumineusement dans ses opus barcelonais et parisien (Ek 99P).»

« Dans le même épisode, Jesse Eisenberg démontre qu'il ne sera pas l'acteur d'un seul film : il enfile à la perfection, comme avant lui Jason Biggs ou John Cusack, les chaussures du jeune premier torturé par des sentiments et des attirances multiples et violemment contradictoires. Parmi les personnalités plus établies, Roberto Benigni est une exemplaire réussite de casting. Assimilé à tort à ses débuts à un Woody Allen transalpin au motif qu'il œuvrait dans la comédie et multipliait les casquettes, Benigni s'est épanoui dans un comique plus physique, reposant sur sa personnalité exubérante. Aussi la séquence où son personnage (après avoir connu un quart d'heure warholien suivi d'un passage reposant par les oubliettes) éructe de ne plus être célèbre et crie son nom aux passants était-elle toute destinée à sa maîtrise de l'espace, à son zozotement soudain pathétique, à ses grands bras trop articulés se heurtant à la réalité des piétons indifférents (Ek 100P).»

« Il aurait été justice de louer encore la distinction gracieuse d'Alec Baldwin, l'exubérance drolatique de Penélope Cruz, la névrose classieuse de Judy Davis. Venez donc voir ces comédiens, qui ont installé leurs tréteaux sur la via Veneto (hommage attendu), dans les ruelles du Trastevere, au fond des thermes antiques. Vous y admirerez le magicien Allen pratiquer, avec l'assurance tranquille du conteur sage et expérimenté, ses tours de passe-passe d'un autre temps, qui est aussi le nôtre (Ek 101P).»

« Parménide dans le dialogue platonicien auquel il donne son nom, demande à Socrate si des choses aussi abjectes que « le poil, la boue, la crasse » possèdent une essence. Socrate hésite : « Quand je tombe sur cette pensée, je me hâte de la fuir, de peur de m'aller perdre dans un abîme sans fond. » Parménide le corrige : « C'est que tu es encore jeune : la philosophie ne s'est pas encore emparée de toi comme elle le fera un jour lorsque tu ne mépriseras plus rien de ces

choses. » Pourquoi est-il si difficile de penser la boue ? Parce qu'elle est impure, parce qu'elle est mélange. Ni terre ni eau ; quelque chose de sale au milieu (Ek 102P)»

« Au dernier plan d'Au-delà des collines, une giclée de boue éclabousse un pare-brise de voiture : vengeance de l'impureté, triomphe de l'entre-deux, souveraineté de la crasse sur toute pensée doctrinaire, sur tout fantasme. Le nouveau film de Cristian Mungiu n'est pas sale, glauque ou malséant. Mais il mélange la terre et l'eau (Ek 103P)»

« En filmant ses amoureuses avec le moins d'érotisme possible, Mungiu nous donne à comprendre, par simple ellipse, leur histoire intime : deux enfants abandonnées qui ont grandi dans le même orphelinat, qui se sont tenu chaud, qui se sont protégées, qui s'aiment sans le frisson de la transgression, sans revendication, comme une évidence, comme des rescapées. Leur problème n'est pas d'être filles et de s'aimer, mais de vivre séparées. C'est qu'Alina, celle qui travaille à l'étranger, n'accepte plus sa séparation d'avec Voichita, celle qui est restée. Le quotidien monacal est décrit avec la même déroutante trivialité : tâches domestiques, bonnes œuvres, repas que l'on prend en commun avec une mère supérieure pas plus, autoritaire que ça, avec un pope vaguement rogue que les sœurs appellent « papa ». Pas la moindre hystérie. À peine si on croisé un crucifix (Ek 104P).»

« Comment glisse-t-on de ce prologue au fait divers authentique et épouvantable, datant de 2005, dont s'est inspiré Cristian Mungiu ? Dans 4 Mois, 3 semaines, 2 jours, le cinéaste, autour de la chambre où l'une de ses héroïnes avortait en secret, filmait une Roumanie sous Ceausescu ravagée par la peur, la suspicion et l'isolement. Plus de communisme, cet « âge d'or » autoproclamé, dans Au-delà des collines. Dans les plans-séquences qui donnent au film son unité stylistique, Mungiu saisit, en plan large, des groupes de gens confiants : les religieuses en cuisine, le personnel plaisantin d'un commissariat, une chambrée d'hôpital... Elle n'est pas désagréable, cette nouvelle société roumaine, même plutôt chaleureuse. Dans la profondeur de champ, Voichita, près d'Alina s'assoit sur la couche de la voisine d'hôpital, une inconnue qui se pousse un peu pour lui faire place. Mais ce qui lie ces personnages réunis, c'est presque toujours la superstition ou la religion : on se raconte des histoires de maléfices, on croit à des sorts, on suppose à la confession et à la pénitence une efficacité immédiate. Alina ne s'intègre jamais à aucun groupe parce qu'elle reste opiniâtrement matérialiste. Quand Voichita lui confie que son cœur appartient désormais à un autre, Alina comprend qu'il s'agit du pope et non du Christ, puisque l'un est là... et l'autre pas (Ek 105P).»

« Car ce n'est pas tant Voichita la nonne qui cherche à sauver Alina la soi-disant possédée que l'inverse : Alma l'amoureuse, qui, par amour, consent à son propre sacrifice, un sacrifice laïc, pour libérer Voichita de l'emprise cléricale. Or le miracle profane se produit : il y a de la Jeanne de Dreyer dans la jeune fille transfigurée, dans son regard éperdu, touché par la rationalité, la justice, la rage, que filme Mungiu lors de l'interrogatoire policier. Elle surplombe enfin la masse des autres sœurs, vêtue de clair, dans un gros pull beige. Elle peut enfin, dans ce film sans aucun contrechamp, faire face au pope, dans toute la latéralité de l'écran, au cours du très long dernier plan (Ek 106P).»

« Sauf que par un léger zoom avant, le cadre se resserre et qu'une giclée de boue éclabousse l'écran, en un instant de cinéma fascinant. Est-ce le pope homicide qu'elle macule ? Non, en cinglant un fourgon policier, c'est la société roumaine tout entière que cette boue entache : sa passivité, son archaïsme, son obscurantisme. Mais le cadre se resserre encore : la boue clôt bientôt l'écran, seule intervention de la réalisation dans la continuité des plans, comme une morale qui conclurait un conte, comme un rideau qu'on tirerait sur une scène. Dans 4 Mois, 3 semaines, 2 jours, le regard final vers l'objectif d'Otilia transperçait le film, allait chercher le

spectateur pour l'intégrer à l'horreur. Ici, c'est bien nous encore qui finissons dégueulassés de boue, de' cette boue salvatrice que le cinéma de Mungiu apprend à penser (Ek 107P).»

« Apres Bamako, Tombouctou. En implantant ses dernières fictions dans ces deux villes du sud et du nord du Mali, Sissako nous rappelle qu'elles sont devenues le symbole des plaies qui gangrènent l'Afrique sahélienne. Aux conséquences désastreuses de la mondialisation, de la politique du FMI et du poids de la dette sur l'économie nationale, développée dans Bamako, répond l'occupation djihadiste qu'a subie Tombouctou (Ek 108P).»

« Pour aborder ce sujet brûlant, Abderrahmane Sissako a rompu une fois de plus avec la dramaturgie classique. Mais au lieu de recourir à la théâtralisation et au récit en abyme, comme il l'a fait dans Bamako, il opte pour la chronique en croisant les parcours respectifs d'une dizaine de personnages. Certains sont des djihadistes issus du Maghreb et de l'Afrique sahélienne, d'autres vivent à Tombouctou ou dans ses environs : des familles du cru, un imam, un pêcheur, Amadou, installé sur les rives du fleuve, Kidane et Satima, deux Touaregs qui campent en bordure du désert, une Haïtienne un peu folle échouée là à la suite d'on ne sait quel naufrage. Ils parlent français, songhaï, tamacheq ou arabe (Ek 109P).»

« Bien que les repères temporels soient volontairement brouillés, au profit d'une durée étale mieux à même de restituer le climat de terreur dans lequel vit la population, les événements relatés dans le film se déroulent entre juillet 2012, date de la prise de possession de Tombouctou par un groupe armé, et janvier 2013 qui marque le début de l'opération Serval. Durant ces quelques mois, les habitants subissent les exactions menées au nom de l'islam: port du voile imposé aux femmes, interdiction de pratiquer la musique, les distractions et les jeux sportifs, application de la charia, procès sommaires, lapidations et exécutions arbitraires. Ce n'est pas exactement une situation de guerre qui est décrite, car il n'y a pas de combats, mais une situation d'occupation armée et de mise au pas de la population (Ek 110P).»

« Timbuktu est d'abord un filin sur la notion d'interdit qui détermine les échanges entre la population et les islamistes. Elle donne lieu à des refus obstinés, surtout chez les femmes, et engendre des dialogues de sourds, à l'instar de celui qui oppose l'imam au chef de bande débarquant dans une mosquée avec sa soldatesque, chaussée et armée, à l'heure de la prière. « Nous on peut, on fait le djihad », rétorque l'un des lieutenants en réponse aux remontrances qu'on lui adresse. Ce à quoi l'imam objecte que ce combat se mène sans arme et qu'on doit pratiquer le djihad contre soi-même, en s'attaquant à son orgueil. Ce ne sont pas deux conceptions de l'islam qui s'opposent, car le propos est beaucoup plus large et pourrait être transposé à d'autres situations, mais deux conceptions de la foi et de l'adéquation entre des actes et des principes. L'une est dominatrice, intégriste et totalitaire; l'autre, pacifique, recherche dans la réflexion et le combat individuel contre ses propres travers une liberté intérieure en accord avec ses convictions. (Ek 111P).»

« Cette résistance de tous les instants ne s'exprime pas frontalement, mais de façon indirecte, comme si l'imagination était au pouvoir. Interdiction de jouer au foot ? Qu'à cela ne tienne : un groupe d'adolescents organise un match sans ballon à la beauté chorégraphique. Et si l'on interdit le chant, il reste la possibilité de chanter dans sa tête. À mesure que l'occupant fixe les interdits, Sissako trouve un moyen scénaristique pour filmer leur transgression. À cet égard, le personnage de Zabou, la Haïtienne, est exemplaire car sa folie autorise tous les écarts. On frôle parfois le burlesque, tant les interdictions confinent à l'absurde et produisent des situations cocasses. Mais la violence de la répression nous rappelle que l'aliénation sociale et doctrinale finit par se confondre avec l'aliénation névrotique. (Ek 112P).»

« On pourrait objecter à Abderrahmane Sissako qu'il est un peu facile de combattre un monde dans lequel force et bêtise sont toujours du même bord. Mais il évite l'écueil d'un face à face

entre ignorance et l'intelligence qui lui donnerait le sentiment d'être porté par l'histoire et la raison. Sa dramaturgie est fondée sur une distance qui représente et interroge. Face à un tel sujet, la nécessité d'un cinéma de l'explication s'impose, qui dévoile au lieu de dénoncer et chemine de concert avec un art de l'expression et de l'incarnation. C'est donc au spectateur qu'est délégué le pouvoir de juger, métaphorisé par la figure du tribunal, élément central, depuis Bamako, de son cinéma qui renoue ainsi avec le statut ancestral de la tragédie. Il est d'ailleurs significatif qu'en tournant en Mauritanie dans la région des Hodh et dans le ksour de Oualata, plutôt qu'à Tombouctou, avec des acteurs algériens et maliens dont certains vivent en France, il a trouvé, par le biais de l'artifice et du romanesque, la distance propice à cette mise en procès de l'histoire immédiate (Ek 113P).»

« Le beauté plastique du film, très frappante, participe de la même esthétique qu'on pourrait qualifier de sensualisme historique et qui consiste à faire du corps, avec ses particularités et ses désirs, un moteur du récit en même temps qu'un moyen de compréhension des mécanismes politiques et sociaux. Sissako réincorpore la connaissance et prend le contrepied de cette croyance selon laquelle il faut abstraire et conceptualiser pour comprendre. Dans Timbuktu, la nature elle-même n'est qu'une sorte d'expansion du corps, selon un principe de spatialisation de l'intime. Il y a une scène fort belle à cet égard. Dans le désert, deux islamistes font face à un paysage de dunes dont les lignes dessinent un corps de femme allongée, une jambe légèrement fléchie, avec au pli de la cuisse un buisson évoquant une toison pubienne. C'est là qu'Abdelkrim décharge son arme, par impuissance et par frustration. On ne saurait mieux exprimer une relation causale détraquée qu'en s'appuyant sur ce genre de rapprochement qui provoque une violence esthétique et transforme l'espace naturel en scène tragique (Ek 114P).»

« Kathryn Bigelow rend l'horreur du 11 Septembre comme on ne l'a jamais ressentie: des cris, des pleurs, des voix au téléphone qui rassurent des proches ou qui se savent condamnées — et qui toutes vont s'éteindre. Pourtant on ne voit rien, rien qu'un écran noir. Le brutal prologue de *Zero Dark Thirty* crée un double manque : désir de justice, pour venger ces hurlements innocents, et désir de voir. Les deux pulsions se confondent en une seule : il faut trouver Oussama ben Laden, le commanditaire des attentats ; il faut sortir de l'obscurité chthonienne des *Twin Towers* effondrées et impressionner, k plus vite possible, d'autres images (Ek 115P).»

« Mais, si l'obsession du chef Williams révélait ses fêlures intimes, rien ne suinte de Maya. Elle n'a ni famille ni amant, travaille à son bureau, analyse des documents, subit les rebuffades de sa hiérarchie. Al-Qaida frappe le monde en Arabie Saoudite (une fusillade) et à Londres (une explosion) ? Maya, à son tour, échappe à une bombe puis à une embuscade au fusil d'assaut Pourquoi Maya ne s'oppose-t-elle pas aux interrogatoires menés sous la torture ? La presse américaine progressiste en a fait le procès à *Zero Dark Thirty*. Curieuse polémique incarnation de l'Amérique, Maya fait avec, impassible, dans la première moitié du film, puis sans, après l'élection d'Obama. Bigelow ne dénonce pas, ne juge pas : elle montre. Fallait-il tenter de faire Ben Laden prisonnier ? Autre débat éclipsé. Lors de l'assaut final, la photo de Greig Fraser (*Bright Star*; *Cogan*) substitue au noir initial le glauque saturé des caméras infrarouges Dans cette aube verte, les soldats eux-mêmes, cameramen humains, produisent les images qui assouvissent la vengeance de la Nation. La multiplication des points de vue, le temps réel, la confusion ambiante procurent une stupéfiante illusion de réalité. Qu'en reste-t-il, après l'exécution ? Un goût de soulagement, peut-être, mais aussi l'écho d'autres cris de femmes, d'autres pleurs d'enfant... Maya a accompli sa mission, Bigelow a comblé le manque. Mais... maintenant ? La réalisatrice nous offre un plan inoubliable: le regard vide de Jessica Chastain, sa chevelure qui flamboie et, derrière, un filet militaire qui figure une bannière étoilée vaguement rafistolée (Ek 116P).»

7.2. (A) Altyazı Dergisinin Metin İçinde Atıf Yapılan Orijinal Pasajları

“1976 tarihli Kiracının da temelini oluşturur. İçine kapalı Polonya asıllı Yahudi bir Fransız olan Trelkovsky'nin, intihar girişiminde bulunan Simone'un evine kiracı olarak taşınmasını ve ardından yaşadığı ego çatlama anlatan filmde, yine bastırılanın geri dönüşüyle Trelkovsky'nin gerçeklikten koparak paranoya içinde kendini kaybetmesinin ve yok olmasının öyküsü anlatılır. Carole'ın bastırıldığı cinselliği, Trelkovsky'nin bastırıldığı eşcinselliğine denk düşer. Kiracı'da ve ikisi de milliyetçi muhafazakâr bir apartmandaki (ülkedeki) ötekiler olarak bu baskıyı önce histerikleşip ardından paranoyaklaşarak kusarlar zihinlerinden. İngiltere ve Fransa gibi iki milliyetçi muhafazakâr toplumda birey olmaya çalışan fakat kimliğinden dolayı dışlanarak taşıdıkları öteki etiketi altında ezilen Carole ve Trelkovsky önce yaşadıkları bedenden, ardından saklandıkları apartmandan dışarı atılırlar (Ek 1A).”

“Apartman Üçlemesi'ndeki Carole, Trelkovsky ve Rosemary'nin kimlik bunalımları, paranovaları ve içsel dönüşümleri 'dışarıdaki dünya' nedeniyle olur. Apartman, toplumsal bir mikrokozmos olarak düşünüldüğünde bu değişimin nedeninin üç filmde de çoğunluğun baskısı doğrultusunda gerçekleştiği söylenebilir. Carole ve Trelkovsky dışlanmanın çilesini çekerken, Rosemary komşularının tuzağıyla onlara benzetilerek, onların gücü altına girmenin acısını çeker. Üç karakter de asıl kimlikleri yok edilerek ruhlarına şekil verilirken fiziksel olarak da bu dönüşünü yaşarlar. Üçü de tözlerinden uzaklaştıkça donuk birer heykele, sadece nefes alabilen bedenlere doğru evrilirler. Carole yaşadığı dönüşümün zorluğu altında ezilerek bir yaşayan ölüye dönüşürken, Trelkovsky yaşadığı apartmandan bir 'çöp' gibi atılır ve bütün bedeni bir alçıya hapsolür. Rosemary ise bedenini şeytana satmış olduğunun farkına vararak sadece 'antichrist'ın annesi olarak filmin sonunda bebeğinin olduğu odaya girer, onun da bedeni tek bir kimlik, anne kimliği, altında katılaştırılmıştır (Ek 2A).”

“Polanski'nin apartman dairelerinin mizansendeki kullanımına bakıldığında *Acımasız Tanrı* ve üçleme arasında büyük bir fark olduğu da söylenebilir. Apartman daireleri Carole, Trelkovsky ve Rosemary için olduğu gibi bedenlerin bir parçası değil artık *Acımasız Tanrı*'da; apartman daireleri onları hayatta tutan dört duvar olarak tasvir edilmiyor. Bu dört karakter için apartman daireleri sadece dışarıdan korunmak için içine girilen steril bir mekan. Üçlemedeki karakterlerin isyanı, yaşadıkları mekâna hayat verirken, *Acımasız Tanrı*'da bu apartmanlar 21. yüzyılın kontrol delisi kadınlarının, işkolik ve hala 'çocuk' erkeklerin türediği "kontrollü" bireyler üretiyor. Bu öyle bir kontrol ki artık delirmenin özgürlüğü bile ellerinden alınmış durumda. İçinde bulunduğu topluma yabancılaşıp bütün gerçeklikle bağını koparan, "delirerek" isyan edip kendini yok eden Polanski karakterlerini artık bu devirde görmemiz zor. Sanal tehditlerle panik yaşayan, toplumsal histerinin kurbanı olan bizler ancak *Acımasız Tanrı*'nın karakterleri gibi kendini yiyip bitirmek ve birbirimizle didişmekle meşgul olabiliyoruz. Böylece ister Afrika'da ister birkaç yüz kilometre ötede yaşanan acı, ancak dört duvar arasındayken vicdanı sızlatabiliyor, apartman kapısından dışarı çıkınca katılmış bedenlerimiz o "özgürlükler hapishanesi"nde savrulmaya devam ediyor (Ek 3A).”

“Bir Zamanlar Anadolu'da'nın asıl gerilimi polis arabasında dört kişinin arasına sıkışmış olan katil Kenan ve sakladığı maktul hikâyesinden değil de, Kenan'ı çevrelemiş olan diğer herkesten kaynaklanıyor. Yani, hâlihazırda orada yaşayan herkesin kulağına çoktan gitmiş olan ve büyük ihtimalle gazetelere üçüncü sayfa malzemesi haline gelecek olan cinayet değil filmin asıl odak noktası. Onun ardında gizlenenler, gazetelere malzeme bile olamayanlar: Gündelik yaşamın her yanına sirayet etmiş bir iktidar hiyerarşisi, bir ezme-ezilme yarışı. Filmin daha başlarında, polis arabasının içerisinde cereyan eden manda yoğurdu sohbetinde bunun ilk emarelerini görüyoruz. Konu istediği kadar sıradan ya da absürt olsun, insanların birbiriyle konuşmalarını belirleyen asıl şey hep güç hiyerarşisi. Mevki sahibi olan doğrudan söz hakkına

sahip, haliyle manda yoğurdunun en iyisini bilen de o. iktidarın her bireyin üzerine sinmiş olan pratikleri, insanların gündelik davranışlarını da belirleyen şey. Herkes kendi liginde yarışıyor. Gidilecek en yakın köyün hangisi olduğu konusunda şoförler kapışırken; Komiser Naci altında çalışan memurlar ve katil zanlısı karşısında muktedir, telefonda onu azarlayan karısı ve savcı karşısında ise kifayetsiz. Savcı neredeyse herkesin üzerinde muktedir. Ortada mücadele edecek gerçek bir iktidar alanı olmadığından, bulunan her alanda top çevrilen iktidar oyunu da elbette çıkar ilişkileri tarafından belirleniyor. Çünkü polisin reçete yazdırmak için eli doktora muhtaç; muhtarın bir 'mezarlık ihalesi' durumu var, otopsi teknisyeninin yeni otopsi aletlerine ihtiyacı var, ikisi de savcının eline bakıyor. Bir de neredeyse tamamen sessiz olanlar, sesi çıkmayanlar var. Katil zanlıları Kenan ve Ramazan, maktulün karısı Gülnaz ve oğlu Adem ve hatta maktul Yaşar. Onlar topyekûn bu dünyanın en alt tabakasında-kiler, bir mevki sahibi olmayanlar. Bir de, bütün bunların arasında her şeye biraz uzak duruyor gibi görünen Doktor Cemal var. (Ek 4A).”

“Filmin son sahnesine kadar ara ara devam eden bu muhabbet, savcının aslında kendi karısının 'kâtibi olduğunu açık ediyor sonunda. Savcı, doktorla girdiği güç oyunundan yenik ayrılıyor böylelikle. Doktor, savcının kendisiyle yüzleşmesi için ona bir kapı aralamış oluyor, savcının tüm direnişine rağmen. Savcının "otopsi gerekli mi" sorusunu, o an otopsi masasında yatan cesetten çok savcının karısını ima eden bir coşkuyla yanıtlıyor doktor: "Kesinlikle!" Ve aralarındaki acımasız oyunu bir şekilde sonlandırmış oluyor (Ek 5A)”

“Filmin sonundaki otopsi sahnesi en çok Doktorun konumlandırılması açısından önemli. O, bir kenti olarak, tüm olan bitenin dışında duruyormuş, polis memurlarının ya da otopsi teknisyeninin laflarına kulak asmayarak sadece sessizce işini yapıyormuş gibi görünürken, en sonunda onun da suratına bir damla kan sıçrayveriyor bu sahnede. Maktulün karısına ve çocuğuna bakışlarında, odasına gidip eski fotoğraflarını inceleyişlerinde gözümüze çarpan o hâlâ geçmişte kalmışlık hali birden üzerinden atılıyor ve o da bu "kanlı" oyunun bir parçası haline geliyor. Böylece, Doktor'un, ona "gençsin sen nasılsa başka bir yere gidersin" diyen Komiser Naci'ye sorduğu "nereye?" sorusunun cevabı da en azından yakın bir gelecek için belirlenmiş oluyor belki de. Ya da kimsenin gidebilecek başka bir yeri olmadığını altı iyice çizilmiş oluyor diyelim. Maktulün ciğerlerinde bulunan toz toprağa aldırış etmeyerek, o da, en başından beri bir şeyleri aydınlığa çıkarmaya değil de örtbas etmeye yönelikmiş gibi gözükün bu oyuna dâhil oluyor (Ek 6A).”

“Peki, araba farlarının aydınlatamadığı, seyirci olarak bizlerin, insan ilişkilerinde tanıklık ettiğimiz çürümüşlüğün dışında ne var Bir Zamanlar Anadolu'da'da? Yazının başında söz ettiğim şimşek çakmasıyla ortaya çıkan suratta, muhtarın evinde bir huri gibi ortaya çıkan kııda ve maktulün hayaletini de ortaya çıkaran gaz lambasının ışığında, önce kameraya doğru gözlerimizin içerisine, sonraysa aynada kendi yüzüne bakan doktorun bakışında ne gizli? Bir Zamanlar Anadolu'da bütün bu yerel kara mizahın ortasına, sanki asla bütününü göremeyeceğimiz, vakıf olamayacağımız 'hakikat' kırıntıları yerleştiriyor. Asıl olarak, bir bilginin (ölümün bilgisinin) peşinde yapılan sözde bir yolculukta, bilginin iktidarına hapsolmuşken görülemeyen bir şeylerin anlık belirişleri... Doktor, belki de kameraya ve aynada kendi yüzüne bakabilme cesareti gösteren tek karakter olarak bu bilgiye (kendinin bilgisine) en yaklaşan kişi. Bozkırdayken gecenin bir yarısı şimşekle irkildiğinde görür gibi olduğu bir suret var. Fakat o da filmin sonunda artık vazgeçiyor o karanlığa bakmaktan. Arap Ali'nin ağacı sallayarak ortalığa saçtığı elmalardan birini, filmdeki herkesi bırakıp yalnız başımıza kamera ile takip ettiğimiz sahne, filmin en önemli sahnelerinden biri. Kaçınılmaz olarak bilgi ağacının meyvesi olarak gördüğümüz elma, bu filmde bulanık, sığ sularda yüzerek karakterlerden iyice uzaklaşan ve bir kayaya takılıp orada çürümeye bırakılan bir meyve. BZA, bir tür bilginin peşinde sürüklenen bu karakterlerin kendi bozkırlarında yolculuk ettikleri sürece hakikatten ne kadar uzak düştüklerinin filmi. Öldürülenin hayaletinin ancak bir sanrı olarak katilinin

karşısına dikildiği an gibi, bir şimşekle ya da bir aynayla bir an kendine bakabilen Doktor gibi, hatta Komiser Naci'nin nadiren mevkisinin ona biçtiği rolünü bir kenara bırakıp hislendiği sahnelerde olduğu gibi, ara ara su yüzüne çıkar gibi olan kadim bir bilginin, kendinin, ölümün ve yaşamın bilgisinin, bu kokuşmuşluk içerisinde çürüyüp gitmesinin hikâyesi. (Ek 7A).”

“...tanıdık melodram kalıpları arasında, Doğu Avrupalı kahramanımız ‘kurban kadın’ Ewa’nın kardeşinin karantinaya alınması, sonrasında ona geçit vermeyen ABD’li bürokratlara Ewa’nın kırık dökük İngilizcesiyle dert anlatmaya çalışması ve en sonunda da kendini burlesk kulübü ile genelev arası bir yerde bulması sayılabilir. Tür sinemasına dair en kemikleşmiş ön yargılardan biri, yani bu tarz sinemasının tarihi gerçekleri sadece birer estetik kalıba dönüştürüp seyircinin o gerçeklikle bağlarını koparttığı suçlamasını, *Bir Zamanlar New York*’u eleştirmek isteyenler de devreye sokabilir rahatlıkla. Her görenin masumiyetine tutulduğu kadın kahramanın kara şallar içinde Tanrı’ya yakardığı, dönemin atmosferi gereği illa ki punduna getirip işin içine burleski de sokan, erkek karakterlerin kurtarıcı ve sömürgeci olarak keskin sınırlarla ikiye bölündüğü bir filmi ‘bunaltıcı derecede tanıdık’ olmakla eleştiren bir kimseye itiraz edebilmek o kadar kolay değil (Ek 8A).”

“Çünkü ne de olsa melodram, erken dönem sinemadan beri yönetmenin olduğu kadar oyuncunun da üzerinde söz sahibi olduğu bir alan. Bir Zamanlar New York’ta da tüm oyuncular alanları üzerindeki hâkimiyetlerini ustaca kuruyorlar. Marion Cotillard, azize/fahişe klişesini ete kemiğe büründürmenin, izleyiciyi bunaltan, onlara göz devirten bir performans olmak zorunda olmadığını hatırlatıyor. Ne kadar güçsüz olursa olsun parasını pezevenge kaptırmayacak kadar azimli, ancak kırılganlığıyla etrafındakilerin acıma duygusunu her daim ayakta tutan Ewa karakterinin gerçek olabileceğine tabii ki bir an olsun inanmıyoruz. Ancak onu sorgulamıyoruz da. Çünkü Cotillard’ın performansının da gösterdiği gibi melodram, ‘gerçekliğe’ yakınlığı üzerinden izleyiciyle ilişki kurmaz. Ona başka bir seviyede temas eder. Bunun isleyebilmesi karakterin dramatik gelgitlerinin izleyiciye dokunması, oyuncunun duygu yoğunluklarını ne kadar güçlü bir şekilde yansıtabileceğine bakar. Yine erken dönem sinemaya başvurursak, melodram izleyicisi oyuncusundan da bir diye tavrı bekler. Bu duygulanım, tabii ki melodramlardaki en temel işlevi kadın kahramanın önüne engel çıkartmak olan erkek karakterlere de yarar. Bu karakterlerin sadece ‘kötücüllüğü’ değil. O kötücüllüğün ne kadar sorgulanamaz ve “hayatın gereği” olduğunu yansıtmaya da önemlidir. Tıpkı, Joaquin Phoenix’in yine içinde kendini kaybettiği. sosyopet âşık/ pezevenk Bruno karakterinde olduğu gibi (Ek 9A).”

“Ancak Bir Zamanlar New York’un doyurduğu bir ihtiyaç varsa O da şu: Nice Hollywood yıldızının melodram değilmiş gibi yapan melodramlarda Oscar avına çıktığı bir dönemde türün has bir örneğinin neye benzediğini hatırlatması (Ek 10A).”

“Hayale kapanmak, cezanın unutulup sınırlamaların benimsenmesini beraberinde getirebilir. Özgürleştirici olan, otoritenin üstünlüğünü dayatma oyununa çomak sokmak üzerine kurulan oyundur (Ek 11A).”

“Siyasi otorite, baskıya direnenleri, fiziksel-ruhsal şiddete maruz bırakıp hem gerçek hem de metaforik anlamıyla sakatlıyor. Bu durum Panahi gibi bir yönetmen bedeninin uzantısı haline gelmiş kameranın dört duvar arasına sıkıştırılıp köreltilmesi olarak yansıyor. Başka türlü baskıların, sakatlamaların mevcudiyeti ise son plandaki yangın görüntüsünde ve daha öncesinde dış ses olarak işittiğimiz patlama seslerinde saklı. Kısacası Panahi’nin filmin son sahnesine kadar apartmandan çıkmaması bir toplumun hapisliğinin de temsili aynı zamanda. Öte yandan son plandaki yangın görüntüsünü (Nevruz kutlamaları) ve öncesindeki patlama seslerinde saklı. Kısaca Panahi’nin dairesinde film çekmeye çalışarak verdiği mücadelenin sokaktaki mücadeleyle ilişkilendirilmesi olarak okumak da mümkün. *Bu Bir Film Değil*, hem seyirciye ulaşamama ihtimalini çağrıştıran ismiyle hem de anlatımı ve anlatısıyla 'baskıya

rağmen yönetmenin faal kalabildiğini kendine kanıtlaması' yorumuna da alan tanıyor. Hangi açıdan değerlendirirseniz değerlendirin, otoritenin rolünü korumak için kurduğu baskı oyununa itirazın görsel-sözel ifadesi var karşımızda. En nihayetinde film çekmeme ve hapis cezasına çarptırılmış bir yönetmenin film çekme inadına tanıklık ediyoruz. Yasaklanan faaliyeti *Bu Bir Film Değil* isimli bir film çekerek sürdürüyor üstelik. Oyunu oyunla bozmanın daha kışkırtıcı bir örneğine yakın zamanda rastlayan var mı? (Ek 12A).”

“Avusturya'da, Avrupa'nın koruyucu kanatları altında dünyaya gelmiş bireyler için engelli olsalar dahi eğlence bir lüks değildir. Hatta eğlence derken bahsettiğimiz zar atmalı grup oyunları ya da el çırparak koro halinde şarkı söylemek değil, çarpışan otoyol binmek gibi bıçak sırtı bir eğlence. Çünkü Avrupa engelli bireylere bakım temin edebilecek ve buna ilaveten onlara sıkıcı olmayan bir eğlence sunabilecek kudrettedir. Onların bakımından (ve eğlencesinden) sorumlu çalışana da denizaşırı tatil yapmasına müsait çalışma şartları sunabilecek kudrette... (Ek 13A).”

“Apichatpong Weerasethakul'un da sık tartıştığı ve özellikle Mutluluk'la Kalın'ın ana eksenine oturan temalardan 'yabanilere atfedilen, merak uyandırıcı cinsellik' Cennet: Aşk'ın da tartışma konularından biri. Onlara hasmış gibi gözüken saflık, ilkelik. Veya medeniyetin ve kapitalizmin faydacı kültüründen azade olmaları umudu. Her Şey Senin İçin'deki tabiat düşkünü, âni yaşayan romantik Ron'da bile aynı fantezinin izleri var. Keza Korku Ruhu Kemirir'dek, Ali doğru düzgün cümle kurmaktan aciz, kuskus düşkünü bir hayvan. Cennet: Aşk'ın Inge'si de Kenya'nın yerlilerini böyle tasavvur edip, Teresa'ya öyle takdim ediyor: Tereas'nın fazladan bir şey yapmasına gerek yoktur. Onlar Teresa'yo olduğu gibi sevecektir. Teresa kandırıldığını hissettiğinde, aptal yerine koyulup kullanılmasından çok, böyle birinin var olduğuna dair hayalinin yıkılmasına üzüdür. Gerçekten de Avrupa'dan bu kadar uzak ve bambaşka gözüken bu yerde bile benzer alışveriş kuralları geçerlidir. Cennet başka bir yerdedir (Ek 14A).”

“Cennet: Aşkta Teresa'nın bu genç egzotik bedenlerde tenden daha derin bir aşk araması gerçeği ne kadar yansıtıyor, belki onu tartışmak lazım. Belki de kadınların sadece cinsel tatmin için tropik ülkelerde tatiller yapıp evlerine mutlu döndükleri bir dünya mümkündür. Bu, olası dünyalar arasında en adili olmayabilir ancak ırkçılığın, sömürünün, kolonyalizmin süregelen etkilerinin faturasını yalnızca bu kadınlara kesip, onları eve mutsuz göndermek de pek adil olmasa gerek. Belki de yönetmenin bu seçimini belirleyen, masum bir şiirsel adalet arayışından başka bir şey değildir. Yine de dileriz ki, Teresa gelecek sene yine aynı yere tatile gitsin. Ama bu defa bagajının bir kısmını evde bırakması lazım ki, o kısacık tatilde de olsa cennetin müsaade ettiği her şeyi alıp evine mutlu dönebilsin (Ek 15A).”

“Cronenbergie göre, ironik ve kışkırtıcı biçimde, "hepimiz Tanrı tarafından yaratıldıysak, virüsler de öyle, o halde onlara bakış açımızı değiştirmeliyiz. Hastalık yayıyorlarsa, işlerini yaptıklarından... Vücudunuzu ele geçiriyorlar ve sizi yıkıma uğratiyorlarsa (virüslerin gözünden bakalım) bu bir zaferdir." Bu açıdan kapitalizm de bir virüsten farksız olmalı yönetmen için. Filmografisi biyolojik, psikolojik veya teknolojik virüslerle kaplı olan Cronenberg'in son karakteri Packer da bu kez, sayılanlara ek olarak, ekonomik ve politik bir virüs tarafından ele geçirilmiş görünüyor. Cronenberg, 'onu tehlikeli kılan felsefesi' gereği, kendi terimleriyle hareket etmeyi seviyor. Onun için evren bir kaos, biz de düzen ve bozulma arasında gidip gelen entropik varlıklarız. Yönetmen etse, yapit tırnak... Metafizik şairlere büyük hayranlık duyan birisinden söz ediyoruz; sol politik bir bakış açısıyla değerlendirmek elbette mümkün Cosmopolis'i, kapitalizme karşı potansiyeller de taşıyor olabilir, ancak yönetmenin neyi nasıl denediğini anlayabilmek için, virüse yaptığımız gibi, biraz da onun gözünden görmeye çalışmak Cronenberg olaylara yine o "tuhaf" mesafesinden bakıyor,

içindeyken etkisi altında kalınan, fakat anlamaya çalışıldığında hayli zorlanılan bir düşe bakar gibi (Ek 16A).”

“Sanatçıyı ikonik fotoğraf makinesinin başında beklerken yazının başındaki reklam filminin 'kaybeden' fotoğrafçısı gibi gösteren kareler hiçbir zaman tarih olmayacak. Hemen herkesin cebinde en az bir fotoğraf makinesi taşıdığı, yangın yerlerini sosyal medya üzerinden paylaştığı günümüzde, televizyoncuların çok istediği şey gerçek oldu aslında; herkes foto-muhabir oldu. Bu noktada bu işi makinesini cebinden çıkarttığı gibi yapanları değil, bir yolculuk sonucu sabırla icra edenleri sanatçı olarak kabul etmek zorundayız. Fransa Günlüğü, yangın yerlerini kaydetmek isteyen, daha açık ve güncel konuşursak, Emek Sineması gibi kentsel dönüşüm kurbanlarını kaydetmek, belgelemek isteyen aktivistleri ve sanatçı adaylarını da cesaretlendiren bir çalışma. Kurmaca ve belgesel arasındaki sınırların iyice belirsizleştiği, sahte belgesellerin ve belgesel teknikleri sonuna kadar kullanan hikâyelerin popüler olduğu bir dönemde belgencilik yücelten bir filmin önemini daha iyi anlıyoruz. Her şey bir yana: düzensizce, sistemden yoksun bir şekilde yarattığımız belgeleri düzene sokmamız ve ciddiye almamız gerektiğini hatırlatıyor *Fransa Günlüğü* (Ek 17A).”

“Her şey bir yana: düzensizce, sistemden yoksun bir şekilde yarattığımız belgeleri düzene sokmamız ve ciddiye almamız gerektiğini hatırlatıyor *Fransa Günlüğü* (Ek 18A).”

“Asghar Farhadi'yi dünyanın her yerinde kitlelere tanıtan film, ABD'yle diplomatik ilişkilerdeki gerginliğin dorukta olduğu bir zamanda İran'a ilk Oscar'ını getiren *Bir Ayrılık* oldu. Bu yüzden *Geçmiş* izleyicisinin büyük çoğunluğu da filmi hemen *Bir Ayrılıkla* kıyaslayacak, kaçınılmaz olarak da iki film arasındaki hem biçimsel hem tematik sayısız benzerliğe odaklanacak. Oysa başından beri hem İran'da gişe sıkıntısı çekmeyen hem de uluslararası festivallerde belirli bir imam,' garantileyen filmler yapan Farhadi'nin yabana atılmayacak filmlerden oluşan geniş bir filmografisi var. Eğer dönüp de bu filmografinin bütününe bakarak adım adım *Geçmiş'e* gelecek olursak, belki de benzerliklerden çok farklılıklar öne çıkar (Ek 19A).”

“Farhadi'nin bütün filmlerinde şeyler (dekor ve nesnelere, hatta kadrajlar ve figüranlar) öncelikle, okuması hiç de zor olmayan sembollerdir. Bir *Ayrılık*'ın son kadrajı, türlü badirelerden sonra filmin başında dertlerini anlattıkları yargıcın karşısına geri dönen çiftin durumunu çok güzel özetler: Aralarındaki kapı onlardan başka herkese açık olsa da karı kocayı ayırmaya yeter. Çocuğunu Avrupa'da yetiştirmek uğruna aslında sorunsuz giden evliliğini bitirmeyi göze alan Simin kapının arkasındadır, aslında çoktan gitmiş gibidir ama giderken çerçevelerin arkasındaki silüetinin işaret ettiği gibi birkaç parçaya bölünmüştür. Sanki kameranın nerede olduğunu biliyor ve saklanmak istiyor diye de yorumlanabilir bu kadraj, çünkü Simin'in Nadir'e göre dezavantajlı bir durumda olduğunu film boyunca küçük harflerle hep vurgular Farhadi. Bu yüzden bütün kuvvetine rağmen yorulmuştur Simin, üstelik kadınların gücünü açıkça göstermeden mücadele etmesini gerektiren, hep bir adım arkada durmalarını isteyen bir toplumun parçasıdır, Aslında Nadir de kameranın yerini biliyor gibidir; Simin'in aksine boşanmanın erkek tarafı olduğu için beş-sıfır önde başladığını da biliyor gibidir ama onun duruşu Simin'den daha zor bir durumda olduğunu hissettirir nedense, Seyircinin gözünde düpedüz suçlu olduğu bir "kazadan kağıt üstünde aklanmış olsa da, boşanma konusunda eli güçlü olsa da, sanki kameranın önünde olmaktan esas rahatsız olan odur. Perspektif nedeniyle kendisinin yarısı büyüklüğünde görünen karısına bakar gibi olur ama bakamaz, elini kolunu koyacak yer bulamaz, büyük küssesini saklamak için sabırsızlıkla jeneriğin akmasını, ekranın kararmasını bekler (Ek 20A).”

“Bu, Farhadi'nin belki biraz daha pürüzlü bir biçimde de olsa, önceki filmlerinde de yaptığı bir şeydi. Bu bütünlük hiss temelde iki yerden, ustaca kurulan iki perspektiften kaynaklanıyordu: Sınıfsal perspektifle toplumsal cinsiyet perspektifi. Bunda da şaşılacak bir

şey yok, zira İran İslam Devriminin en ilginç iki tarafından biri sınıfsal ilişkilerin Foucault'yu tongaya düşürecek şekilde ters yüz olması, diğeri de kadınlar üzerindeki baskının din devletiyle mutlaklaşmasıydı (Ek 21A).”

“Devrimden önce sürgündeki muhaliflerin tepkisiyle karşılaşacak şekilde Humeyni'yle görüşen ve İslam Devrimine çok da temkinli olmayan bir ilgiyle yaklaşan Foucault devrim ihtimalinin verdiği iyimserlikle İran'da iktidarın el değiştirmesini yanlış yorumladığı için çok eleştirildi. Sarih, devrimci bir perspektif korunacaksa, gerçekten de sekülerlik ve refah, fundamentalizm ve yoksulluk arasındaki ilişki her zaman dikkat edilmesi gereken tuzaklara işaret ediyor ki bu da AKP'yi bir sol parti gibi okuma denemelerinin yaşandığı ülkemizde de güncelliğini koruyan bir düğüm. Bugünkü İran'ı anlamak için her şeyden önce Farhadi'nin yaptığı gibi devrimden önceki ve sonraki sınıfsal-kültürel kodların izini sürmek (Ek 22A).”

“Üzerinde çok konuşulmadı ama Farhadi, ibresi biraz kadınlardan yana, en azından kadınları çok iyi anlatan bir yönetmendir. Çarşamba Ateşinde yine üst-orta sınıf bir karı kocanın evinde olup biteni, yine genç bir hizmetçinin resme dâhil olması üzerinden anlatarak İran'da -zengin ya da yoksul- bir kadın olmanın her an patlayan havai fişeklerin tedirginliği gibi bir şey olduğunu; özünde Antonioni'nin Macera'sının bir uyarlaması olan Elly Hakkında'da bir genç kadının uçurtma uçurmasını istemeyen görünmez ağları; hatta idam mahkûmu bir adamla ona yardım etmek isteyen arkadaşı hakkında bir film olan Shahr-e Ziba'nın karanlık kadrjalarını kıran tek ânında pencereden aydınlığa bakıp oje sürmeye cesaret eden genç bir kadın olmanın ne zor şey olduğunu anlatır. Bütün bu kadınların ortak noktalarından biri filmdeki erkeklere göre daha sağlam, daha güçlü duruyor olmalarıysa, bir diğeri başlarını alıp bir yere gidivercek gibi olmalarıdır (Ek 23A).”

“Ne var ki belki toplumsal- sınıfsal kodların ikinci planda olması, belki de bir sebepten biraz kendilerine has duran karakterler yüzünden, birkaç gün içinde dağınık bir evin içinde geçenler sanki bu kez bütünü eksiksiz anlatan parçalardan ziyade sadece kendilerini anlatıyor gibidirler. Artık *Çarşamba Ateşleri*'ndeki, *Shahr-e Ziba*'daki, *Bir Ayrılık*'taki sinekdoka yapısından söz etmek mümkün değildir. Bu da en evrensel işine imza atmaya niyet eden bir yönetmen için nereden bakarsanız şaşırtıcı bir sonuç. İki şekilde de okunabilir: Farhadi'nin karakterlerin omzundaki temsiliyet yükünü azaltırken hikâyesini insanla ilgili daha kadim, daha temel dertlere çekmesi mümkündür elbette. Öte yandan bugüne kadarki filmografisi her ne kadar İran toplumunu mikro düzeyde yeniden kuran temsiliyetleri içeriyor olsa da, o temel dertleri bırakıyor değildi zaten. Bu yüzden öyle görünüyor ki insanlık durumuna dair en genel çıkarımlara doğru yükselmek için bazen ayrıntılara doğru alçalmak gerekebilir (Ek 24A).”

“Farhadi görünürde adım adım kusursuzlaştırdığı tekniğin beklenen bir örneğini çekmiş gibi olsa da, *Geçmiş* diyalektik bir ilerlemeye fırsat verecek bir karşıtlığı da içeriyor. İlk filmine dönüp bu kusursuzlaştırma sürecini, benzerlikler değil karşıtlıklar, bir filmde diğerine devredilenler değil geride bırakılanlar üzerinden izlemek bu tezi güçlendirebilir En önemlisi de bu resim, ne kadar kusursuz gibi de görünse başlı başına bir kusur olan tekrarın karşısına imkânları koyan bir resim. Farhadi sineması hala pek çok imkân barındırıyor ve imkan çok iyi bir şeydir (Ek 25A).”

“Zaten Moretti'nin incelikli eleştirilerinden nasibini alan yalnızca Kilise değil; yönetmenin genel olarak din kavramıyla; daha doğrusu dinin güncelliğini ve geçerliliğini tümden yitirmiş kurallarıyla ilgili dertleri var. Çekişmeli voleybol turnuvasında hakemlik yapan psikolog, başucuna bırakılan tek kitabın ölümlerle, katliamlarla, şiddetle dolu içeriğine dikkat çekip bu kitabı okuyan kardinalerin psikolojik sorunlar yaşamasının kaçınılmaz olduğunu söylüyor! Üstelik psikolog ne zaman Papa'nın sorunlarını anlamaya yönelik sorular sormaya çalışsa. Kilise'nin katı kuralları tarafından sınırlanıyor; Papa'nın çocukluğuna, onda iz bırakabilecek deneyimlere dair hiçbir şey öğrenmeden onu tedavi etmeyi deniyor (...) Habemus Papam'ın

en şaşırtıcı yönlerinden bir böylesine kişisel, çok boyutlu ve esnek bir öyküyü olabilecek en katı, değişmez ve kısıtlayıcı mekânda kurmuş olması (Ek 26A).”

“Bu Melvillevari sahne filmin Fransız sinemasıyla kurduğu tek bağ değil; Kaurismakinin Fransa'da ve Fransızca çektiği *Umut Limanı*, Fransız sinemasının farklı dönemlerine şapka çıkarmalarla dolu. Marcel ve Arletty Marx çifti isimlerini Fransız Şiirsel Gerçekçiliğinin başyapıtlarından Cennetin Çocukları'nın (Les enfants du paradis, 1945) yönetmeni Marcel Carné ve başrol oyuncusu Arletty'den alıyorlar (gerçi soyadları onlara dair daha çok şey söylüyor belki de). Umut Limanı'nın referanslarla örülü dünyasındaki en manidar örnekse, Marcel'in evinde sakladığı İdris'i polise ihbar eden komşusunun (neredeyse filmin yegâne kötü adamının) Jean-Pierre Leaud tarafından canlandırılıyor olması. 400 Darbe'nin (Les quatre cents coups, 1959) ilgisizlikten evinden kaçan ve sinema tarihinin en meşhur kaçak çocuğu olan Antoine Doniel'i, yıllar sonra başka bir kaçak çocuğun muhbiri olarak karşımıza çıkıyor. İster istemez, 400 Darbe'nin evden kaçan ve yollar gelip de denizin kıyısında bitiverdiğinde ne yapacağını bilemeden dönüp suratımıza bakan o avare çocuğu ile Umut Limanı'nın bir konteynırın içinde günlerce aç susuz okyanusları aşan, sığındığı evde bile hemen sandığı eline alarak ayakkabı boyamaya başlayan, Marcel'in yokluğunda sokağa çıkarak çalışmaya başlayan İdris'le arasındaki bağlantılar zihnimizde kuruluveriyor. Biraz zorlasak, Antoine ve İdris'in yan yana duran hikâyelerinden, Fransa'da Fransız olmakla olmamak ya da 60'lar Fransa'sında yaşamakla bugününkünde yaşamak arasında sosyopolitik karşılaştırmalar yapabileceğimiz bir metafor olarak bile kullanabiliriz (Ek 27A).”

“Ancak, filmin 'çifte mutlu son ile altını kalan çizgilerle çizdiği masalsılığına, her türlü güçlüğü üstesinden gelerek evlerine dönen Marcel ve Arletty'yi bahçelerinde karşılayan -ve adeta bir Ozu filminden çıkmış gibi duran-yeni açmış kiraz çiçeklerin rağmen üzerimizden silkip atamadığımız daha bütüncül bir hüznü kalıyor filmde geriye. Çünkü filmin iradesinin iyimserliğine rağmen, aklımızın karanlığında, ilk defa polis tarafından yakalandıkları konteynırın içinde gördüğümüz ve yüzlerimize uzun uzun sessizce bakan göçmenler var. Ve asıl onların karamsar olmak için bir sebepleri olmadığını biliyoruz (Ek 28A).”

“12 Eylül ve sonrasına ilişkin birçok film çekildi ama yine de yaşanan acıların ötesine geçen, darbenin toplumda yarattığı tahribatı, ona verdiği yeni şekli gösteren, hissettiren yapımlar için biraz daha beklememiz gerekecek belki de (Ek 29A).”

“Bunlar Pinochet rejiminin insan hakları ihlalleri yani bir bakıma siyasal sonuçları. Oysa darbenin bir de ekonomik ve kültürel boyutları vardı. Bizim de 12 Eylül sonrası süreçten tanıdık olduğumuz bu sonuçlardan en önemlisi hiç kuşku yok ki ülke ekonomisinin hızlı ve vandal bir biçimde liberalleştirilmesi oldu. Allende döneminde kamusallaştırılan bütün kurumlar hızlı bir biçimde özelleştirildi. Sendikaların faaliyet yürütmesine izin verilmedi. CIA uzmanları ve ABD'li ekonomistler gözetiminde radikal bir liberal dönüşüm programı uygulandı. Şili ekonomisinin hızla kapitalist dünyaya uyum sağlaması için ne gerekiyorsa yapıldı. Sosyal haklar ve kamu destekleri azaltıldı. Bu dönüşümün kültürel bir karşılığı da olacaktı tabii ki: Bu da yine fazla yabancı olmamız bir biçimde, sosyal hayatın giderek parçalanıp atomize edilmesi, aileden başlayarak bireyselleşmenin kutsanması olarak karşılığını buldu (Ek 30A).”

“15 yıl süren bir diktatörlükten kurtulmakla yeniden geçmişe dönüp eski defterleri açmak arasında kalan sıradan insanların 'gelecek' beklentilerini karşılamının en iyi yolunun onlara 'mutluluk' vaat etmek olduğu gerçeğinin Rene'nin parlak bir buluşu olmaktan çok sağlam bir reklam stratejisi olduğu gerçeğini nasıl yadsıyabiliriz ki? Larrain, bir yandan Pinochet diktatörlüğünün Şili toplumu üzerinde yarattığı öfke, korku ve bıkkınlığı (ve hatta umutsuzluğu) anlatırken öte yandan aslında darbenin hedefleriyle halk arasındaki uçurumun giderek kapandığını da anlatıyor ustaca. Bunu en çok, darbecilerin iktidardan sonsuza kadar

uzaklaştırılması için mücadele eden Rene ile Pinochet'in danışma kurulunda yer alan patronu arasında herhangi bir sorun olmamasından anlıyoruz. Bunda Rene'nin meseleyi politik bir yaklaşımla değil tamamen profesyonelce ele alışının da payı var kuşkusuz (Ek 31A).”

“1950'deki seçimlerde Demokrat Parti iktidara gelince, İsmet İnönü'ye atfedilen "En büyük yenilğim, en büyük zaferimdir" sözü burada başka bir biçimde anlam kazanıyor. Türkiye'de çok partili sisteme geçişi İsmet Paşa'nın siyasal olgunluğuyla da açıklayabiliriz, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tüm dünyada oluşan "demokratik" havanın Türkiye'deki zorunlu bir sonucu olarak da. Her ikisi de belki de. No için de "Pinochet'nin en büyük yenilgisinin aslında en büyük zaferi olduğunu gösteriyor" yorumunu yapmak abartılı olmayacaktır. Sözü yeniden yönetmene bırakmakta fayda var: "Benim için 'Hayır' kampanyası, Şili'de tek geçerli sistem olan kapitalizmin yerleştirilmesi için ilk adımdı. Bir metafor doğrudan kapitalist bir hareketti. Siyasete alet edilen reklâmın saf ve gerçek ürünüydü (Ek 32A).”

“Sandra'nın durumu, "her an vazgeçilebilir olma"nın bir adım ötesi, artık fiilen ihtiyaç duyulmayan biri hale getirilmiş olmasından kaynaklanıyor. Böylelikle 'kendi' imgesi de yok olmaya yüz tutuyor, kendisini bir 'hiç' addediyor. Daha vahimi, diğer işçilerle onların bin avroları arasındaki bir engel artık Sandra. Başkalarına yararlı olmak bir yana dursun, başkalarına zararlı olduğu hissettiriliyor Sandra'ya. Haliyle o da hiç var olmasa, tamamen geri çekilse bu yükten kurtulabileceğini düşünüyor. Fakat bu yükten kurtulmak demek, bu sefer iki çocuğu ve kocasını yeni evin kredi borcuyla baş başa bırakmak demek. Bu yüzden, beraber çalıştığı 16 kişiden ulaşabildiği kadarına tek tek "benim işim mi, yoksa senin bin avroluk primin mi" sorusunu sormak ve dahası onlara "beni seçin" demek zorunda (Bir televizyon şovu formatının toplumsal düzenin ta kendisi haline geldiği distopyaların gelecekte geçtiğine kim inanır?) (Ek 33A).”

“Sandra'nın yokluğunda, işverenlerin ustabaşının, işçileri bir kişi eksilse de fazla mesaiyle aynı işi yapabildiklerini keşfetmeleri, Sandra'nın hiçbir özlük hakkının bulunmaması ve işverenin Sandra'yı işten atma sorumluluğunu dahi üzerine almayarak bunu işçilerin vicdanıyla ilgili bir mesele haline dönüştürmeyi başarmış olması İki Gün ve Bir Gece'nin ana eksenini oluşturuyor (Ek 34A).”

“Nihayetinde *Mayıs Sıkıntısı*'nda kaydedilen bir şey varsa, o da otantik diyaloglardan çok daha fazla, şehirden kasabaya gelen yönetmenin buradaki hayata yabancılığı/uzaklığı olacaktır (Ek 35A).”

“*Mayıs Sıkıntısı*'nda şehirli entelektüelin kasaba hayatıyla bağ kurma çabasını boşa çıkarır Ceylan. Ancak, masumiyete geri dönme çabası ne kadar beyhude olsa da; curcunadan, bayağılıktan, kıskançlıklardan, yani şehir denen o büyük ve sonu gelmez fanilik kuyusundan uzaklaşma hayali karakterlerin zihninin bir köşesinde bekler; bunu hissederiz. *Kış Uykusu* işte bu hayalin gerçek olduğu bir dünyaya açılıyor (Ek 36A).”

“Her ne kadar metin yazımında ve karakter portrelerinde Çehov'un 'Karım' ve 'İyi İnsanlar' gibi öykülerini temel almış olsa da, Ceylan'ın tıpkı Bir Zamanlar Anadolu'da filminde olduğu gibi, *Kış Uykusu*'nda da 'Ateşler'i hatırlatan bir enginlik duygusu yakalamayı amaçladığını söyleyebiliriz. 'İğdebeli'deki acayip yağmuru hissettiren Bir Zamanlar Anadolu'da kadar olmasa da, *Kış Uykusu* da evrenini genişletiyor ve böylelikle, 'Ateşler'de olduğu gibi birkaç karakter arasında fikri tartışmaları merkeze alan anlatı, karakterlerin giderek küçüldüğü, yalnızlaştığı bir yere doğru eviriliyor (Ek 37A).”

“Tüm bunlardan birer parça taşıyor belki Aydın. Üstüne üstlük, eski bir tiyatro oyuncusu olması, Türk tiyatrosunun tarihiyle ilgili bir kitap yazmaya niyetlenmesi ve nihayetinde Haluk Bilginer tarafından canlandırılması, onu Türkiye'nin kültürel bağlamında belli bir yerde

konumlandırmaya müsait bir karakter haline getiriyor. Bununla birlikte kanımca karaktere bu kadar kalın ve net kimlik özellikleri verilmesinin asıl nedeni, belli bir zümreye yönelik kültürel bir eleştiri yapma isteği değil. Üzerindeki kıyafetlerin yavaş yavaş 'soyulabilmesine' imkân sağlaması için fazlaca 'giydirilmiş' bir karakter o. Önce sadece dış görünüşünün betimlenmesini okuduğumuz, zamanla tanıdığımız bir roman karakteri gibi. Filmin 'roman gibi' övgüsüne layık görülmesinin nedeni, üç saati aşan süresi ya da kitabi diyaloglarından çok, Aydın'ı adeta sayfa sayfa tanımamıza olanak veren bu anlatım stratejisi (Ek 38A).”

“Sayfayı ilk açtığımızda gördüğümüz Aydın, 'Ateşler'deki mühendis Ananyev'i andırmıyor değil: 'Tıknaz ve omuzlar' genişti, dış görünüşüne göre hüküm verilirse, artık Otello gibi, ileri yaşların vadisine inmeye (...) başlamıştı.' Mayıs Sıkıntısı, Uzak ve İklimler' in, sözü ancak kasabalı yeğenlere geçen, onu da güç bela çekinerek yapan, sevgiliden ayrılmaya konuşmasını plajda prova eden, iki cümleyi yan yana zor getiren mütereddit erkeklerine kıyasla, yine Ananyev'e daha yakın olduğu ortada: 'Davranışları ve sesi, gerçek yolu bulduğu için, belirli bir kazancı ve belirli bir dünya görüşü olduğu için, her şeyi mükemmel bilen insanlara özgü bir biçimde sakin, yavaş ve emindi.' İsminden başlayarak oldukça kalın hatlarla çizilmiş olmasının, kişilik özelliklerinin açığa çıkmasını daha etkili kıldığına şüphe yok: O büyük bedeninin altında gizlediği çocuksuluk, ilkeli duruşunun ardındaki hesapçılık, birer birer dökülüyor. Son sayfaya vardığımızda artık karşımızda, İstanbul'a gitme kararının arkasında bile duramayıp kendi sınırları içinde en maceracı seçeneğe, ava çıkmaya gönül indirecek bir karakter var. Dikkatle sakladığı zayıflıkları, tümüyle açığa çıkmış bir karakter (Ek 39A).”

“Aydın, Ceylan'ın önceki filmlerinin merhametli olduğu için 'hayır' demeyi pek beceremeyen entelektüellerinin yapamadığını yapmış bir figür aslında: işleri yoluna sokmuş, imparatorluğunu kurmuş, çözemeyeceği sorunları kafasına fazla takmamayı öğrenmiş, mesafesini korumayı bilen biri o. Önceki filmlerdeki karakterlere sinik diyorduk ama asıl sinik olan Aydın belki: Acıya, ıstıraba, dünyanın tek bir insanın sırtında taşıyamayacağı vicdani yüklerine 'başını çevirmeyi' öğrenmiş. Kayıtsızlığı önceki Ceylan karakterlerinde olduğu gibi fevri değil, tasarlanmış, düşünülmüş, hesaplanmış bir kayıtsızlık, Sürdü "ne yapabilirim ki? sorusuyla mücadele edip duran, nihilist eğilimleri sırtında yük gibi taşıyan bir 'aslında yufka yürekli' değil o. Kayıtsızlığı/mesafeliliği bilinç düzeyinde çoktan rasyonalize etmiş, kendince bir eminliğe ulaşmış, hesabını kapatmış bu meseleyle (Ek 40A).”

“İşin aslı, filmin 'Karamazov Kardeşler'deki vaazlardan biri olan "aslında herkes her şeye karşı suçludur. Ama insanlar bilmiyorlar bunu, bilseler yeryüzü cennete dönerdi" cümlesinin izinden giderek Aydın'ı, "herkes kadar suçlu" konumuna taşıdığını söylemek daha doğru olacaktır. Aydın'ın ağzından gayri ihtiyari çıkan sayılı sözlerden biri olan "düzen böyle, Allah böyle yaratmış, doğada var mı adalet!" önermesini ciddiye almalı; bu mantık, onu dünyanın adaletsizliğine karşı vicdan azabı çekmekten koruyan yegâne şey. Arabasının camına vuran taş, onu bizim kadar etkilemiyor. Filmin mantık çerçevesinde, etkilenmesi de gerekmiyor belki; zira Nihal gibi vicdanını temizlemek için sadaka dağıtmasındansa, Suavi'nin dediği gibi işine bakması, yazılarına odaklanması daha "iyi". Ne de olsa "halkı" tanımaya gidip "polis olmak istiyorum" cevabındaki hınç duygusuyla yüz yüze gelmesine, toplumda bir şeyleri değiştirmenin ne kadar zor olduğu hissine kapılmasına gerek yok. Aydın oralardan çoktan geçmiş. Ceylan'ın Kış Uykusu'nda yaptığı, Aydın'ı karalamak değil, kapkara bir dünyanın bir diğer karası olarak, elinde tavşanla bir nevi muzaffer çıkmasını sağlamak. Çünkü Aydın'ı topa tutarken, etrafındakileri de aslında onun kadar çıkarıcı, onun kadar sahtekâr, onun kadar 'kendini düşünen' karakterler olarak resmeden böylesi bir anlatıda varılabilecek tek nokta bu: İnsan en azından kendini, inşa ettiği hayatı ve yuvasını korumalı (Ek 41A).”

“Sinemamızın Dostoyevski damarını temsil eden iki yönetmen de, Demirkubuz da Ceylan da, bugüne kadar, ana karakterlerinin karşısına 'aslında sahtekâr' olmayan tek bir karakter çıkarma

riskini göze almadılar. Örneğin, romanlarında çaristlerden sosyalistlere, nihilistlerden dindarlara pek çok düşünce insanını karşı karşıya getiren ve her birinin insanı zaaflarını açık etse de ille de savundukları fikirlerin altını boşaltmayan (hatta hangi sayfayı açsanız, oradaki karakterin fikirlerine ikna olabilmemiz çok mümkündür) Dostoyevski'nin aksine; savundukları fikirleri kendi çıkarları gereği savunan karakterler çizdiler hep, insanlarla birlikte 'fikirleri de çöpe attılar. Bütün karakterleri, ne yaparlarsa yapsın, hangi fikirde olurlarsa olsun, aslında hep kendini düşünen kişilerdi (Ek 42A).”

“Filmin kitaplardan alıp son derece şık bir biçimde yeniden yaratarak gösterdiği şeyler, göstermemeyi tercih ettiği şeylerin de üzerini örtüyor. Tarihsel detayları yeniden yaratarak yakalanması hedeflenen inandırıcılık, dramatik etki amacıyla ihtiyaç duyulduğunda hafifçe değiştirilen detayları, çarpıtılan gerçekleri ya da istendiği şekilde yorumlanan kimi verileri de görünmez kılıyor (Ek 43A).”

“Tüm bu ayrıntılar, yüzlerce yıllık geçmişe sahip, siyasi ve ekonomik gerekçelerle ortaya çıkmış ve ayakta kalmış koskoca bir kölelik sistemini birkaç iyi adamın vicdansız ırkçılara karşı verdikleri haklı mücadelenin alanı haline getiriyor. Oysa Avrupalıların kıtaya ayak basmasından itibaren Afrika'dan köleler getirilmiş, Birleşik Devletlerin kurulduğu 1770'lerden sonra bu konu hep bir tartışma konusu olmuş, özellikle 1800'lerin başlarından itibaren güneydeki eyaletlerin ekonomisi emek-yoğun pamuk üretimine dayandığı için eyaletler arasında ihtilaflar yaşanmış, bazı eyaletlerin birlikten ayrılmasına ve İç Savaş'ın çıkmasına da bu ekonomik ayırım yol açmış; Spielberg'ün köleliğe bakışında tüm bunların hiçbir ehemmiyeti yok. Köleliği savunanların siyasi ve ekonomik gerekçeleri filmin tek bir sahnesinde, barış görüşmelerinde Güney'in temsilcileri tarafından kısaca dile getiriliyor, ne var ki film bu potansiyel tartışma alanını Abraham Lincoln'ın karizmasıyla hızlıca kapatıyor (Ek 44A).”

“Clark devam ediyor: “Beyazlar artık eli silahlı siyah adamların onlar adına savaşmasına alıştığında ve siyah askerlerin de aynı maaşı almalarını hoşgörebildiklerine göre, belki birkaç yıl içinde siyah teğmen ve yüzbaşılar görmeyi de kabullenebilirler. Elli yıl sonra siyah bir albay olur belki. Yüz yıl sonra oy hakkı.” Filmin bu dramatik girizgâhı, günümüzden tam 150 yıl öncesini bugünkü bakışla değerlendiriyor ve Amerika'nın demokrasi tarihine dair -sözde- bir kehanette bulunuyor. Filmi Clark'ın "hayal ettiği" şeylerin bir bir gerçekleştiği bilgisiyse izleyen günümüz insanı açısından bu sahnenin işlevi de aynı; tarihi toplumsal ve siyasi süreçlerden arındırıp mutlak gerçeklerin alanına çevirmek...(Ek 45A).”

“‘Tarih Kitabı’ benzetmesi boşuna değil; tıpkı hantal bir ideolojiyi dikte ettiren ders kitaplarımızda tüm tarihsel olayların basite indirgenmesi, sözgelimi koskoca bir Osmanlı tarihinin padişahların kahramanlıkları ya da beceriksizlikleriyle açıklanması gibi, Lincoln da tarihsel olayları kişiselleştirerek toplumsal bağlamlarından koparıyor. Burası tam da Spielberg sinemasının tipik hastalığının tezahür ettiği nokta. Nasıl Schindler'in Listesi'nde Holokost, sapık Nazi subaylarıyla ‘vicdanlı’ Oskar Schindler ve benzerlerinin mücadelesine indirgeniyorsa, nasıl Er Ryan'ı Kurtarmak'ta bütün bir Normandiya çıkarmasında sanki önemli olan tek şey bir askerın kurtuluşu olmuşsa, Lincoln'da da Amerika tarihinin belki de en önemli toplumsal değişimini başlatan köleliğin ortadan kaldırılışı, bireyler arasındaki vicdan muhasebesinin konusu olmaktan öteye geçemiyor. Filmde ırkçılık, kölelik, eşitlik ve adalet üzerine yapılan tartışmaların, çekilen söylevlerin neredeyse tamamı, siyasetçilerin, ailelerinin ya da kölelerin bireysel deneyimleriyle, kişisel motivasyonlarıyla, vicdanlarının sesine kulak verip vermemeleriyle sınırlı kalıyor (Ek 46A).”

“Öteki sürekli gidiş, yolculuk durumundadır; iç çağrısı gereği, göçebedir, kaçıcıdır; ben seven kişi, karşıt iç çağrı gereği, oturganım, kımıldamam, hazır durumda, bekleme durumundayım, acı içinde öyle oturmuşum, tren garının yitik bir köşesindeki bir paket gibi” (*Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, Roland Barthes) (Ek 47A).”

“Öyle ki, bedensel haz, tutku ve cinsel arzu bu ilişkinin çekirdeğini oluşturuyor. Bu iki kadın erkeklerle birlikte olmadıkları için birbirlerine muhtaç kalmış değiller (yine lezbiyenlikle ilgili bir başka varsayım), başka biriyle böyle bir hazı paylaşmadıkları ve böylesine bir doyuma ulaşamadıkları için birlikteler (...) (Ek 48A).”

“Kamera tüm film boyunca Adele’in dudaklarına odaklanıyor; biraz ayrıldığı durumlarda, örneğin Adele’i uyurken biraz daha geniş planda gördüğümüzde de öyle bir açıdan (poposunu ön plana alarak) gösteriyor ki, ona cinsel bir nesne olarak bakmamak neredeyse imkânsız oluyor izleyici için. Ancak, bir karakter olarak Adele’i inanılmaz etkileyici yapan ve sinema tarihinin belki de en kanlı canlı kadın karakterlerinden biri olmasını sağlayan da tam bu türden bir nesneleştirmeye direnişinde yatıyor. Biz Adele’in dudaklarına bakaduralım, o hayatı dolu dolu yaşamaya ve yeni hazlar keşfetmeye büyük bir heyecanla devam ediyor. Asla bizim bakımımızın kafesinde hapis kalmıyor, sürekli olarak hareket halinde, şehrin sokaklarında dünyayı araştırmaya devam ediyor (...) (Ek 49A).”

“Mavi En Sıcak Renktir’i “Kaçak” (L’Esquive, 2003) birlikte düşündüğümüzde Kechiche’nin toplumun alt tabakalarının yüksek kültürle nasıl ilişki kurduğuna dair bir merakı olduğunu söyleyebiliriz. Kaçak’ta varoşlarda yaşayan gençler yine Mariveaux’un bir oyununu sahneliyorlar. Oyunda evlendirilmek üzere olan soylu iki kişi birbirlerinin ‘gerçek yüzü’nü görme umuduyla hizmetçi kılığına giriyor. Çeşitli komik olaylardan sonra, birbirlerinin kim olduğundan habersiz, âşık oluyorlar. Ancak toplumsal statüleri gereği birlikte olamayacaklarına inandıkları için işler iyice karışıyor. Kechiche’nin filmdeki gençler bu oyunun provasını yaparken öğretmenleri onlara kılık değiştirse de konuşma biçimlerinin ve beden dillerinin sınıflarını yansıtmaları gerektiğini hatırlatıyor. *Mavi En Sıcak Renktir*’de Kechiche bu durumun iyice üzerine gidiyor, seçkin ince zevki, öğrenilmiş estetik değerleri, tüm bunların sınıfsal yapılarla ilişkisini ve nihayetinde aşkın bunlardan nasıl etkilendiğini sorguluyor (Ek 50A).”

“Kechiche, Adele’e uygun olan gördüğü öğretmenlik mesleğini onurlu, bencillikten uzak, fedakârlık gerektiren bir iş olarak tanımlıyor ve özellikle de anonim olması üzerinde duruyor, başkalarından itibar görmek için yapılmıyor olmasını övüyor (Ek 51A).”

“Bir yanda sofistike şeyler öğrenirken hayatın içgüdüsel bilgisini yitirmiş mutsuz entelektüel, diğer yanda azla yetinen ve asla görüldüğü kadar cahil olmayan 'sıradan insan'. Karşıtlık her ne kadar Philomena ve Martin'in durumunda iman sorusu üzerinden biçimlense de özünde bir 'sahicilik' tartışmasını çağırıyor. Philomena'nın yaşadığı haliyle Hıristiyanlık, filmin üçüncü tarafı olan "gerçek kötü" Katolik Kilisesinin Hıristiyanlığına hiç benzemiyor. Philomena, bütün doğurganlığıyla, sanki hem kiliseye, hem de Martin’e bir tür sahicilik dersi veriyor (Ek 52A)”

“Bize varoluşçuluktan miras kalan (ve Adorno'nun bizi lüzumsuz kullanımına karşı uyardığı) 'sahicilik' kavramı bireyin, kendi özünü ortaya çıkaracak şekilde, aslında tanımlanması çok da mümkün olmayan bir kendiliğindenliğe sadık kalarak yaşamasını öngören bir kriterdir. Ana fikir şunun gibi bir şeydir: İnsanın yaşamda karşısına çıkan her türlü koşul kolayca bir dayatmaya dönüşerek Sartre'ın mauvaise foi dediği durumu oluşturabilir. Yani temel özgürlük yitirilir ve insan kendi özünü bulamayıp 'sahici' olmayan bir varoluşa mahkûm olur. Sahicilik genelde karşıtı üzerinden anlatılır çünkü dilin, gramerin, uygarlığın sınırlarında, onların aracılığıyla içermeyen doğrudan bir durumu işaret eder. Ve Heidegger, Sartre ve Beauvoir gibi seküler referanslarla yazan felsefecilerin elinde dinle bağlantılarından sıyrılmış olsa da, sahicilik jargonu, Kierkegaard'ın, iman sorunuyla bağlantılı olarak literatüre soktuğu bir şeydir (Ek 53A).”

“Kierkegaard'a göre yalnızca Sahici olmayan iman, bir doktrine akılla bağlanmayı içerir. Gerçekteyse iman imkânsız olanla, akılla kabul edilmesi mümkün olmayacak absürt bir şeyle kurulan ilişkidir. İsa'nın iki bin yıl önce bir Paskalya yortusunda ölümden dirildiğine ya da bakire bir Meryem'den doğuverdiğine inanmak akılla yapılacak iş değildir. İman tam da inanmak için bir neden olmadığında yapılan şeydir, bu yüzden Kierkegaard bir iman sıçrayışından söz eder. Aklı geride bırakıp, koşulsuz ve kesinlikle bireysel olarak, bir başına yapılan bir sıçrayıştır bu. İletişimle aktarılması, paylaşılması, bu konu hakkında gerçekten konuşulması mümkün değildir (Ek 54A).”

"günah işleyen sen değilsin, Katolik Kilisesi" diye isyan edecektir. Philomena sessizce kiliseye girer, kabinin parmaklıkları arkasında paramparça görünen yüzü perdeye yansırken konuşamaz. Peder "iman et sevgili kızım, Tanrı seni bağışlayacak" dediğinde konuşmayı tekrar dener. Nafiledir. Uzun bir sessizlikten sonra önce kabini, sonra kiliseyi terk eder. Philomena için inanmanın imkânsızlaştığı, artık imanın gerekli olduğu; o yüzden sil baştan, zorlu bir sıçrayışa ihtiyaç duyulan andır bu (Ek 55A).”

“Hayatla kurduğu ilişki eğitim ve kültürün süzgecinden geçen Martin ise öfkeli ve tedirgindir, çünkü kendi özürülü odaya çıkmasına yardım etmesi gereken bu kurumlar tersine sakiliğini yitirmesine neden olmuştur. Oysa Philomena'nın, Martin'in ve izleyicinin onu küçümseme-sini haklı çıkaran bir dolu gevezeliğinin ardından gelen sessizliği, T.S. Eliot'un ya da kilisenin aracılığına gerek duymayan, bireyin içinden gelen, doğrudan, sahici bir sese dönüşür. Tam o anda da, Tanrı'nın üzerinde bir değere, kendini inanç ya da inançsızlıkta ifade edebilecek bir iyiliğe dönüşerek; sinizm, öfke ve yalnızlık içinde kıvranan Martin'i insani bir öze yaklaştıracak güce kavuşur (Ek 56A).”

“Roma filmlerine gerek tematik açıdan gerekse komedi unsuru olarak birçok gönderme yapan Roma'ya Sevgilerle, hem daha önce Roma'da çekilmiş filmlerin kentim imgesi üzerindeki etkisini ortaya koyan hem de bu vesileyle kentim sinemasal hafızasını keşfe çıkan bir film. Buna uygun olarak da, kısa öykülerden oluşan epizotlu bir yapıya ve geçmişle şimdiki harmanlayan gerçeküstü bir zaman rejimine sahip (Ek 57A).”

“Allen, kente özgü olan ve varlığını bizzat kentim mimari karakterine borçlu olan bu tuhaf zaman olgusunu, sadece bu epizotta değil genel olarak filmin zamansallığını kurgulamada da bir esin kaynağı olarak kullanıyor. Üstelik geçmiş ve şimdiki aynı materyal düzlemde buluşturan bu zaman olgusunda Allen'in Roma'yla olan ilişkisinin ipuçlarını bulmak da mümkün. Buradan bakıldığında, Roma'nın Allen için hem kendi üstatlarının hatıraları ile dolti bir kent hem de sinematik heveslerinin simgesi haline gelmiş bir mekân olduğu görülebilir. Roma, Allen'a hem kendi idollerinin izini sürme fırsatı hem de onlardan öğrendiklerini, onların mekânında gerçekleştirme olanağı sunuyor (Ek 58A).”

Skeçli film türünü anlamak ve Woody Allen için nasıl bir esin kaynağı olduğunu daha iyi kavramak için, Pasolini'nin Decameron (II Decameron, 1971) ile başlayan, Canterbury Hikayeleri (I racconti di Canterbury, 1972) ile devam eden ve Binbir Gece Masalları (II fiore delle mille e una notte, 1974) ile son bulan 'Yaşam Üçlemesi'ne değinmek gerekiyor. Oysa bir diğer meta-boyutta, bu anlatıcının, çekmecesi binlerce fikirle dolup taşan Woody Allen olduğu açık. Filmin prodüksiyon sürecindeki ilk adımın 'Bop Decameron' olması, bu bakımdan da anlamlı (Ek 59A).”

“4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün izbe bir otelde, hoyratça yapılan bir kürtaçın, bir hayatın, insani olmaktan çok uzak koşullarda hayat dışına bırakılışının filmiyse, *Tepelerin Ardı* da genç bir kadının, Ortodoks Kilisesi tarafından yaka paça bu dünyadan ve sevdiği insandan uzaklaştırılmasının filmi. Ancak Mungiu'yu, bu tür yitim süreçlerini anbean kayıt altına alma

takıntısına sahip diğer Romen yönetmenlerden ayıran önemli bir unsur var: Onun sinema dili daha haşin. Konvansiyonel sinemanın ezbere işlettiği dramatik yapıların altını oyma biçimi, postmodernist stratejiyle türlerin kalıplarını ters yüz etmeye değil, türsel kalıpların üzerlerine 'gerçekliğin çamurları'nı sıçratmaya dayanıyor. *4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün*'deki yemek sahnesi müthiş bir örnek: Seyirci, kürtaj olan kadının ne durumda olduğunu merak ederken, Mungiu, inadına arkadaşının aile yemeğinde maruz kaldığı laf salatasını izletiyor bize. Gerçekliğin bayağılığını sergileyerek ve bunu uzatarak, çekiştirerek, türsel beklentilerle şekillenen algımıza çomak sokuyor. Haneke'ye yaklaşıyor belki, gerilim sanatını, gerilim türünün konvansiyonlarından intikam almak için kullanıyor; dramatik anlam beklentilere direnen rastlantısallığın/ kaza'nın zaferini ilan ediyor (Ek 60A).”

“Ernst Fischer, natüralizmin 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başlarında edebiyatta yaptığı şeyi, kapitalizmin dünyasındaki çirkinliklerin, ahlakçı basmakalıp söylemlerin suratına kenar mahallelerin pisliğini, havalandırılmamış yatakların kokusunu çarpmak olarak tanımlamıştı Mungiu'nun sinemasıyla yaptığının da, özellikle son yıllarda tespit ve gözlemlerini kendini sınırlamaya başlayan natüralist film diline, böylesi bir isyan duygusunu yeniden kazandırmak olduğunu söylemek mümkün. Onun filmlerinde tespitle yetinmeyi şiar edinen, iyiden iyiye kibarlaşan natüralist sinemanın sınırlarından taşan bir şeyler var: Daha sert, katı, pis ve saldırgan bir ton. Kamerasını, yasanın ve kurumların bir dışkı gibi üzerinden atmak istediği insanlara, yatağa yatırılıp bütün gece bir odada yalnız bırakılanlara bakma biçimi, Mungiu'nun göstermekle yetinmediğini, -yukarıdaki örnekte olduğu gibi yer yer Haneke'nin intikamcılığına göz kırparak- kuvvetli bir isyan duygusu da taşıdığını belli ediyor: Onun filmlerinde, karakterlerin çevresini saran bakışların ve seslerin gürültüsü seyirciye adeta hücum ediyor (Ek 61A).”

“4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün olayların bir kısmını seyirciden saklarken, bir kısmını (özellikle asıl olay yerinden uzak olanları) bilhassa tüm detaylarıyla gözler önüne sererek, gerilim türünün üzerine, kaba gerçekliğin çamurlarını sıçratıyordu. Tepelerin Ardında da, şeytan çıkarma mefhumundan yola çıkan korku filmlerini benzer bir dönüşüme uğrattırıyor. Bir başka ruh tarafından ele geçirilmek (possession) konusunu işleyen filmlerin (1973 yapımı Şeytan'dan 2005 yapımı Şeytan Çarpması'na kadar), stratejisi, ana karakterin içine şeytan girip girmediği muammasıyla seyirciyi avcunun içinde tutmak, "Her şeyin rasyonel ve kültürel bir açıklaması mı var, yoksa sahiden de doğaüstü bir gücün varlığı mı söz konusu?" sorusuyla seyircinin merakını zaptetmek. Bu filmlerin ideolojik tavrını, iki ayrı son tercihinde (doğaüstücü ima ya da pozitivist aydınlatma) aramak yanlış. Bu filmlerdeki ideoloji, bizzat bu muammayı kullanarak seyirciyi kontrol altında tutmaları: Onu, sınırlarını kendi çizdikleri "hakikate" ulaştırma yolunda duvardan duvara çarpmaları (Ek 62A).”

“Nasıl 4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün, yasadışı kürtajın kahrını çeken karakterin olduğu kadar, onun acısını paylaşan arkadaşının da hikâyesiyse, *Tepelerin Ardında* da içinden şeytan çıkarılmaya çalışılan Voichita kadar, bir bakıma içine Kilise girmiş Olan Alina'nın hikâyesi. Niungiu'nun iki filminde de bir ana karakter yok, bakışın bir merkezi yok, çünkü bu filmlerin merkezi, tam olarak iki karakter arasındaki ilişki (onu nasıl tanımlarsak tanımlayalım, sevgi diyelim, arzu, şefkat ya da en basitinden birliktelik, paylaşım...). *Tepelerin Ardında* kadın bedenini, kimin ya da neyin (iblisin, şeytanın, cinin ya da Kilise'nin) ele geçirdiğiyle ilgilenmeyerek oldukça radikal bir şey yapıyor. Zihinlerimizi kuşatan doğaüstüçülük-pozitivizm muammasının aslında bir gizleme operasyonu olduğunu ifşa ediyor. Bedenin asıl ele geçirildiği nokta, bir başka bedenden kopartıldığı, ilişkinin kesildiği noktadır diyor bize. Filmin dokunaklılığı da, radikal niteliği de burada saklı; tek bir beden üzerinden hakikat tacirliği yapmayı reddedişinde. Bir yitirme değil, birbirini yitirme hikâyesi olmasında saklı (Ek 63A).”

“Diğer yandan, tematik ve politik derinliğinin ötesinde Tinıbuktı büyük perdede yaşanması gereken etkileyici bir sinemasal deneyim de vaat ediyor izleyiciye. Sissako taşlanma öyküsünün büyük kısmını, nefes kesici yakın planlarla kurulmuş bir sorgulama aracılığıyla anlatıyor. Küçük bir anlaşmazlıkla başlayan cinayet sahnesini çölün ortasında ufak bir gölün çevresinde, yalnızca silüetler kullanarak çekiyor ve hayali bir topla oynanan futbol maçı bölümüyle son derece şiirsel, akılda kalıcı bir sahne yaratıyor (Ek 64A).”

“Anlatıda sadece Maya ile özdeşleşmelidir ve diğer tüm yan özdeşleşmeler boştur. Maya Amerika'dır, Biz Maya'yızdır, Amerika bizizdir. Tüm film rahatlıkla kadın ajan ve arzu nesnesini elde etme hikayesi şeklinde okunabilir. Maya'nın dönüşe geçerken gözlerinden dökülen yaşlar arzu nesnesinin ele geçi-rilişinin, ajanın tatmininin, Amerika'nın katarsisinin gözyaşlarıdır. Bigelow, Bin Ladin'i yani arzu nesnesini bize çok göstermez -neredeyse hiç, sadece bir bakış- ama önemli olan Maya'nın tatmi-ninin özenle görselleştirilmesidir (Ek 65A).”

“Bu karşılaştırmada ilginç ama işlevsel bir benzetmeye başvurursak, *Zero Dark Thirty* FPS (First Person Shooter) oyununa benzer, bu tür oyunlarda olduğu gibi tek bir hedefiniz vardır ve o hedefi elde etmek dışında yan yollara sapamaz, doğrusal ilerlemenizi bozamazsınız. Öte yandan *Homeland* bir RPG (Role Playing Game) gibidir, kendinizi bazen teröristin, bazen bir askerin yerine koyabilirsiniz, aksiyonlarınızın farklı sonuçları vardır ve oyunun ilerleyişi verdiğiniz yanıtlara bağlıdır. *Zero Dark Thirty* bizi gerçeğin peşinde koştuğuna inandırmaya çalışırken *Homeland*'in meselesi ABD'nin temel karakteristiklerinden biriyle, paranoyayla uğraşmaktır. Bipolar olan sadece Carrie'nin kendisi değildir, bizatihi Amerika'dır. (Ek 66A).”

“Bu kibir yönetmenin "göstermek onaylamak değildir" şeklindeki açıklamalarında da alttan alta kendini gösteriyor. Elbette "kameranın durduğu yer ahlaki bir meseledir" diyen Godard geliyor akla. Kamerayı kendi tatmininize çevirmenizin böbürlenmekten başka bir anlamı yoktur ve bu bütün psikoloji kitaplarının yazacağı gibi kendine güvensizliğin göstergesinden başka bir şey değildir. Gerçeği tüm çetrefilliğinden soyutlayıp basit bir bilgisayar oyunu mantığına bürümek, onaylamak bir yana eksilterek tarif etmeye çalışmak zaten başlı başına ideolojiktir. Göstermeye çalışırken aldığımız pozisyon kadrajımızın anlamını ortaya çıkarır (Ek 67A).”

“Ceset torbasını açıp bakan Maya'yı görürüz ama onun gözünden Bin Ladin'i asla. Bu yüzden, Bin Ladin'in yakalamanın mutluluğundan değil, aksine hiçbir şeyin değişmeyeceğini biliyor olmaktan kaynaklanıyor olamaz mı döktüğü gözyaşları? Arzunun asla tatmin edilemezliğine denk düşmez mi kargo uçağının boşluğu? Bu bağlamda *Zero Dark Thirty*'nin gerçeği tanıklıklar yoluyla bize aktararak teröre karşı mücadelenin gerekliliğini düzgünce yansıttığı iddiası, arzunun ideolojisine yenik düşer. Ayrıca zaten sinemanın asıl ifade gücü, doğrudan mimetik kapasitesinde değil, tam da bu kapasite sayesinde temsil ile gerçeklik arasında yaratabildiği gerilim ilişkisinde saklı değil midir? (Ek 68A).”

7.2. **Positif ve Altyazı Dergilerinin Araştırmaya Konu Orijinal Sayfları**

Nuri Bilge Ceylan

Il était une fois en Anatolie

Cherchez la femme

Élise Domenach

Enrouler une intrigue policière ou amoureuse autour d'un mystère, le déplacer subtilement et viser les tourments métaphysiques et météorologiques de l'âme ; Nuri Bilge Ceylan est coutumier de la démarche. Elle a porté ses précédents succès : *Uzak*, *Les Climats*, *Les Trois Sœurs*. Elle trouve aujourd'hui son accomplissement dans l'épure. *Il était une fois...* (Grand Prix du jury Cannes 2011) a la structure limpide des tragédies et des westerns, et la profondeur des contes orientaux. Le film débute comme un *road movie* orienté par la recherche d'un cadavre, de nuit, dans un paysage de collines arides. Son deuxième acte dilate le temps d'un repas où percent les renoncements, les souffrances et les doutes des personnages, qui occupent le huis clos final, au petit matin, dans un hôpital.

Une poignée d'hommes (policiers, procureur, greffier et deux suspects menottés) cheminent sur les routes d'Anatolie serrés dans deux R12 et une jeep, au gré des indications d'un criminel qui se souvient à peine des lieux : un arbre en boule, un champ labouré, une fontaine. Ce convoi de western progresse de fontaine en fontaine, sur des routes de campagne illuminées par les phares de la jeep, dans une quête aussi aléatoire qu'absurde. Le temps passe, dilaté par de longs plans-séquences. Le soleil se couche derrière la colline. Dans la voiture, les fils s'empoignent au sujet de yoyours (l'un les préfère de buffle, l'autre pasteurisés), sous l'œil noir torve du prisonnier, silencieux au centre de la banquette arrière, isolé par un lent plan zoomé. Ce comique noir est relayé par les blagues potaches des policiers sur les fréquents arrêts pipi du procureur. La virilité, vue sous l'angle des prostates qui faiblissent : pathétique et angoissée. Le personnage de séducteur macho des *Climats* en donnait une vision plus acerbe. Mais l'humour

ouvre un champ d'interrogations sur les motivations de ces hommes, acteurs d'un rituel judiciaire vidé de son sens, dans ce bout du monde anatolien. « Quand vous tombez sur un noyau, cherchez la femme », entonne un policier. Le ciel tonne et les éclairs découvrent, dans les rochers, des visages de femmes. De cette contrée reculée où le mal s'est déchaîné Ceylan retient, après coup, quelques éclats de beauté : le soleil couchant, et le suraurel qui point chaque fois qu'une femme est évoquée parmi les hommes. Un moteur de voiture à l'arrêt roulotte, l'orage grondé, un chien aboie au loin. Le conte peut commencer.

Il implique que petit à petit la vision des membres de cette chevauchée de criminels et de fonctionnaires se précise, à l'image du plan d'ouverture sur une table d'hommes qui traverse la vitre sale de la pièce. Durant le repas chez un maire de la région se dessinent les mystères et les obsessions de chacun. Policiers et procureur doutent du sens de leur métier et des procédures imposées en vue d'une hypothétique intégration européenne. Ils tentent de faire respecter la loi tout en s'accommodant de mille bassesses. La caméra s'attarde sur le médecin au regard chaleureux et triste, le suit dans la cour de la maison battue par le vent et l'orage, pendant que le maire tente de convaincre le procureur de soutenir son projet de construction d'une morgue. Une coupure d'électricité interromp les conversations, prélude à une apparition : la fille du maire entre avec une lampe à huile sur un plateau orné de tasses de thé, s'approche de chaque convive et éclaire successivement leurs visages saisis en gros plan, éberlués devant la beauté de cette jeune fille, vision de conte oriental, photographiée dans les palettes de Vermeer. Les hommes qui se

IL ÉTAIT UNE FOIS EN ANATOLIE (IBR ZAMANLAR ANADOLU'DA)

Turquie (2011). 2 h 30. Réal. : Nuri Bilge Ceylan. Scén. : Nuri Bilge Ceylan, Ercan Kesal, Ebru Ceylan. Dir. photo. : Gökhan Tiryaki. Déc. : Dilek Yapraklız Ayazlına. Son : Robert Flanagan. Mont. : Bora Gökçingöl, Nuri Bilge Ceylan. Prod. : Zeynep Üzbatur Alakan, Çağrı Erdogan.

Cie de prod. : Zeyno Films. Dist. fr. : Memento Films.

Int. : Muhammet Uzuner (le médecin), Yılmaz Erdoğan (le commissaire), Taner Birsel (le procureur), Ahmet Mümtaz Taylan (chauffeur arabe Ali), Ercan Kesal (maire İsmail Mukhter).

Voir aussi n° 605-606, p. 89, Cannes 2011



Des collines arides

De film en film, Nuri Bilge Ceylan s'impose comme l'un des plus grands cinéastes vivants. *Il était une fois en Anatolie*, film long et exigeant, fut projeté en fin de festival de Cannes devant un public fatigué, et pourtant il suscita une fascination qui joua certainement un rôle dans l'attribution de son Grand Prix du jury. Polar nocturne et labyrinthique qui, peu à peu, s'achemine vers la fable métaphysique, non dépourvue de l'ironie propre au cinéaste, c'est aussi un poème aux superbes images, qui multiplie les fausses pistes pour conduire à un dénouement magnifiquement simple. L'entretien laconique qu'il nous accorda peu après sa première projection mondiale n'en fit que prolonger la mystérieuse beauté.



Firat Tanis

débat dans le crime et la mort se figent, puis reprennent la route. Ce mélange de brusquerie et d'émotion dans une assemblée d'hommes alcoolisés rappelle les *Seven Invisible Men* de Shunras Bartas. À l'aube, l'exhumation du cadavre finit de faire basculer l'intrigue du côté de cette communauté d'hommes au bord du gouffre. L'épousement qui gagne et l'horreur de ce cadavre déterré libèrent la colère des uns, l'incompréhension ou l'humour noir des autres. Le procureur dicte un long procès-verbal qui décrit l'état du cadavre, et ironise sur sa ressemblance (ou la sienne propre) avec Clarke Gable. Après avoir rompu la corde avec laquelle la victime avait été entré les pieds et poings liés, on se demande s'il ne faut pas la ligoter à nouveau pour la faire entrer dans un coffre de voiture.

Le dernier acte s'articule autour des trois personnages chargés en « sécurité » que répètent les écoliers de *Kasaba* (court métrage, 1997), ici vidés de leur sens : commissaire, procureur et médecin. La direction d'acteur frappe par son minimalisme et sa justesse ; pas un geste superflu, pas un foncement de sourcil qui néglige. L'éclairage splendide sert l'expressivité de ces visages qui se défont sous nos yeux : tachés de sang, transpirant, creusés, angoussés à fleur de peau. Comment comprendre ce meurtrier qui a ligoté sa victime et demande au commissaire de veiller sur son fils, quand lui ne songe qu'à s'éloigner de son foyer et de son garçon malade ? Le procureur lisse sa moustache nerveusement, avant d'entamer une conversation hachée avec le médecin, d'arrêter en arrêt, sur une femme très belle qui mourut après avoir mis au monde un enfant et annoncé sa mort cinq mois plus tôt. « Allez donc donner un sens à cela... » Fallait-il autopsier ce corps et l'abîmer, quand les médecins concluaient à un arrêt cardiaque ? S'interroger sur l'adultère de son époux qu'elle disait avoir pardonné ? Devant le tribunal, un gamin lance une pierre au visage du meurtrier de son père, et, dans un dernier plan, rejoint ses camarades

dans une cour d'école. Le cheminement vers cette timide heure d'espoir passe par une plongée dans les entrailles du mal, de la pourriture du cadavre disséqué, et par le regard perdu du médecin qui porte au loin, par la fenêtre, sur la silhouette de l'enfant. Durant deux tête à tête poignants, le médecin avait auparavant accueilli les blessures du commissaire et du procureur, dans la pudeur de plans qui donnent à lire de plus en plus nettement la souffrance puis les larmes derrière les cernes noirs. Pas un gramme de musique pour détendre ce que la mise en scène a noué, par-delà l'intrigue. Les premières heures du jour éclairaient les doutes d'hommes qui cherchent un sens au mal qu'ils côtoient, rêvent de quitter cette campagne anato-lienne, ou espèrent encore transmettre aux générations futures une justice qui prendrait le pas sur l'arabisme de la vengeance.

Nuri Bilge Ceylan atteint la profonde noirceur de sa prose où le réel voisine avec la fable. Sa maîtrise des lumières et des cadrages (ici en cinémascope) en devient légendaire. Dans ce monde d'hommes, trois femmes sont passées, furtivement : une fille divinement belle dans un village reculé, une jeune veuve penchée sur le cadavre de son époux dans une salle d'autopsie, et une accouchée, morte, qui emporta avec elle son secret. ■

Entretien avec Nuri Bilge Ceylan

Je ne veux pas dire plus que ce que le film montre*

Michel Ciment et Yann Tobin

Michel Ciment et Yann Tobin : Apparemment, il était une fois en Anatolie après avoir parcouru d'autres régions. Je ne connaissais pas cet endroit particulier, mais j'avais parcouru les alentours. J'aime beaucoup voyager : à travers la Turquie et photographier ses paysages.

Cela prend du temps aux spectateurs pour savoir quels sont les personnages principaux. Pendant longtemps le docteur, par exemple, est un observateur passif. Pourtant, si vous regardez bien, vous remarquez que la caméra est avec le docteur du début à la fin. Je ne filme jamais rien qui soit hors de son champ de vision. Je montre les autres personnages dans la mesure où ils sont en rapport avec lui. D'observateur passif, il devient peu à peu

On pense à l'accident dans Les Trois Singes. Le meurtre n'est pas montré et on commence la recherche. Au début, le public se sent un peu perdu.

Si vous voulez trouver quelque chose, il faut d'abord vous perdre. Je voulais en effet que les spectateurs n'aient pas de repères que les personnages et que, peu à peu, ils apprivoisent la lumière. Cela ne me semblait pas important, dans ce prologue, de savoir si c'était un meurtre, une bagarre, un accident. Ce n'est pas cette vérité-là que je cherchais. Il ne semblerait pas essentiel de montrer ce qui est arrivé. Je n'avais pas envie que le public en sache plus que mes protagonistes.

Pourquoi avez-vous voulu montrer les trois personnages dans le prologue ?

Je voulais qu'on voie l'homme vivant car, ensuite, on ressentirait davantage sa mort : on les voit boire de l'alcool, et quand on voit l'autre dans la voiture, on comprend alors que l'homme a été tué. Un élément également important est le chien, que l'on verra beaucoup plus tard.

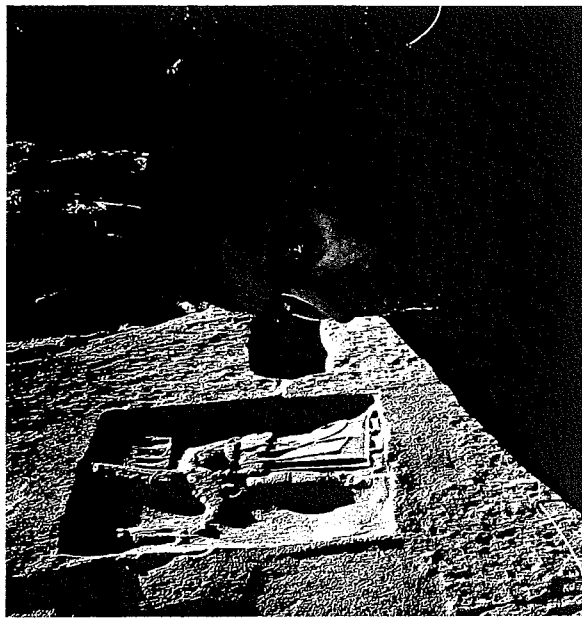
Dans quelle région de Turquie avez-vous tourné ?

Au cœur de l'Anatolie, à deux heures de voiture d'Ankara. C'est un pays de steppes et c'est là que le véritable incident a eu lieu. En fait, nous aurions pu tourner dans une autre partie du pays, mais c'est

participant. Le cœur du film, c'est son rapport avec le procureur, car il est amené à se remettre en question et il évolue pendant ce voyage. Le spectateur est amené comme lui à voir les choses sous une lumière différente. Face au miroir, à la fin, le médecin ne peut plus supporter de se regarder.

Par sa profession qui le met en contact avec la souffrance, la maladie, la mort, il s'est peut-être construit une armure de protection, il a adopté une certaine froideur de comportement qui va commencer à fondre.

Il commence à éprouver de la compassion pour les autres, pour le meurtrier, pour la femme avec l'enfant. Il est enfin capable de sacrifier quelque chose en lui,



Nuri Bilge Ceylan (tournage des Trois Singes)

ABDERRAHMANE SISSAKO

Timbuktu

DE LA PEUR, DU SANG ET DES LARMES

PASCAL BINÉTRUY

Après Bamako, Tombouctou. En implantant ses dernières fictions dans ces deux villes du sud et du nord du Mali, Sissako nous rappelle qu'elles sont devenues le symbole des plaies qui gangrènent l'Afrique sahélienne. Aux conséquences désastreuses de la mondialisation, de la politique du FMI et du poids de la dette sur l'économie nationale, développée dans *Bamako*, répond l'occupation djihadiste qu'a subie Tombouctou.

Pour aborder ce sujet brûlant, Abderrahmane Sissako a rompu une fois de plus avec la dramaturgie classique. Mais au lieu de recourir à la théâtralisation et au récit en abyme, comme il l'a fait dans *Bamako*, il opte pour la chronique en croisant les parcours respectifs d'une dizaine de personnages. Certains sont des djihadistes issus du Maghreb et de l'Afrique sahélienne, d'autres vivent à Tombouctou ou dans ses environs : des familles du cru, un imam, un pêcheur, Amadou, installé sur les rives du fleuve, Kidane et Satima, deux Touaregs qui campent en bordure du désert, une Haïtienne un peu folle échouée là à la suite d'on ne sait quel naufrage. Ils parlent français, songhaï, tamacheq ou arabe.

Bien que les repères temporels soient volontairement brouillés, au profit d'une durée éternelle mieux à même de restituer le climat de terreur dans lequel vit la population, les événements relatés dans le film se déroulent entre juillet 2012, date de la prise de possession de Tombouctou par un groupe armé, et janvier 2013 qui marque le début de l'opération Serval. Durant ces quelques mois, les habitants subissent les exactions menées au nom de l'islam : port du voile imposé aux femmes, interdiction de pratiquer la musique, les distractions et les jeux sportifs, application de la charia, procès sommaires,

lapidations et exécutions arbitraires. Ce n'est pas exactement une situation de guerre qui est décrite, car il n'y a pas de combats, mais une situation d'occupation armée et de mise au pas de la population.

Timbuktu est d'abord un film sur la notion d'interdit qui détermine les échanges entre la population et les islamistes. Elle donne lieu à des refus obstinés, surtout chez les femmes, et engendre des dialogues de sourds, à l'instar de celui qui oppose l'imam au chef de bande débarquant dans une mosquée avec sa soldatesque, chaussée et armée, à l'heure de la prière. « Nous on peut, on fait le djihad », rétorque l'un des lieutenants en réponse aux remontrances qu'on lui adresse. Ce à quoi l'imam objecte que ce combat se mène sans arme et qu'on doit pratiquer le djihad contre soi-même, en s'attaquant à son orgueil. Ce ne sont pas deux conceptions de l'islam qui s'opposent, car le propos est beaucoup plus large et pourrait être transposé à d'autres situations, mais deux conceptions de la foi et de l'adéquation entre des actes et des principes. L'une est dominatrice, intégriste et totalitaire ; l'autre, pacifique, recherche dans la réflexion et le combat individuel contre ses propres travers une liberté intérieure en accord avec ses convictions.

Cette résistance de tous les instants ne s'exprime pas frontalement, mais de façon indirecte, comme si l'imagination était au pouvoir. Interdiction de jouer au foot ? Qu'à cela ne tienne : un groupe d'adolescents organise un match sans ballon à la beauté chorégraphique. Et si l'on interdit le chant, il reste la possibilité de chanter dans sa tête. À mesure que l'occupant fixe les interdits, Sissako trouve un moyen scénaristique pour filmer leur transgression. À cet égard, le personnage de Zabou, la Haïtienne, est exemplaire car sa folie autorise tous les écarts.

TIMBUKTU

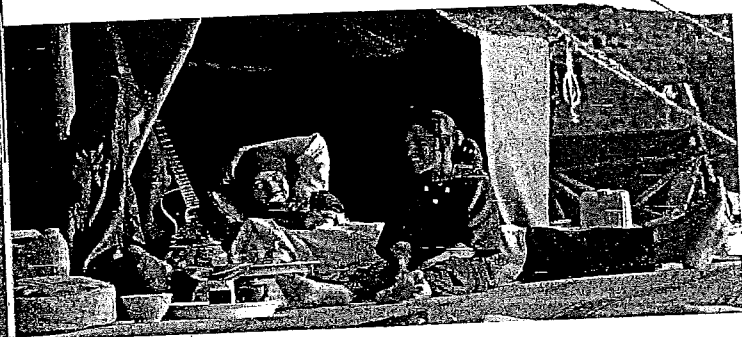
Mauritanie/France (2014). 1 h 37. Réal. : Abderrahmane Sissako. Scén. : Abderrahmane Sissako, Kessen Tall. Dir. photo. : Sofiane El Fani.

Déc. : Sebastian Birchler. Son : Philippe Welsh, Roman Dymny. Mont. : Nadia Ben Rachid. Mus. : Amine Bouhafa. Prod. : Sylvie Pialat, Rémi Burah, Étienne Comar.

Cie de prod. : Les Films du Worso, Dune Vision. Dist. : Le Pacte.

Int. : Ibrahim Ahmed (Kidane), Toulou Kiki (Satima), Abel Jafrif (Abdelkrim), Hichem Yacoubi (djihadiste), Salem Deïdou (chef djihadiste), Adel Mahmoud Cherif (imam), Kettly Noël (Zabou).

Voix aussi n° 641-642, p. 93, Cannes 2014.



En haut,
Timbuktu
Au centre,
Toulou Kiki, Ibrahim Ahmed
En bas,
Timbuktu

On frôle parfois le burlesque, tant les interdictions confinent à l'absurde et produisent des situations cocasses. Mais la violence de la répression nous rappelle que l'aliénation sociale et doctrinale finit par se confondre avec l'aliénation névrotique.

Un événement extérieur à la situation d'occupation fait soudain irruption dans le récit. En traversant le fleuve, une vache du troupeau de Kidane s'empêtre dans les filets d'Amadou qui l'abat d'un coup de sagaie. Les deux hommes en viennent aux mains et le pêcheur est tué accidentellement. Cet homicide brouille les cartes : d'abord parce qu'on régresse du fait politique au fait divers, ensuite parce qu'il bat en brèche le schéma du bourreau et de la victime qu'il serait tentant d'appliquer à toutes les situations. Sissako préfère lui opposer un pôle actif et un pôle réactif en vertu desquels les figures de l'agression, agie ou subie, correspondent à des désirs avoués ou refoulés. Car au sein de cet assemblage hétéroclite de pseudo-guerriers de la foi, le djihad offre une possibilité de revanche sociale et garantit la satisfaction des pulsions les plus primaires, en particulier meurtrières, vénales et sexuelles. Elles se manifestent crûment par une tentative d'appropriation des plus jolies femmes, mariées ou non, à peine déguisée, pour maintenir un semblant d'apparence en demande en mariage ; ou alors par la présence empressée de l'un des chefs de bande, Abdelkrim (Abel Jafri), auprès de la belle Satima (Toulou Kili), la femme de Kidane (Ibrahim Ahmed).

On pourrait objecter à Abderrahmane Sissako qu'il est un peu facile de combattre un monde dans lequel force et bêtise sont toujours du même bord. Mais il évite l'écueil d'un face à face entre l'ignorance et l'intelligence qui lui donnerait le sentiment d'être porté par l'histoire et la raison. Sa dramaturgie est fondée sur une distance qui représente et interroge. Face à un tel sujet, la nécessité d'un cinéma de l'explication s'impose, qui dévoile au lieu de dénoncer et chemine de concert avec un art de l'expression et de l'incarnation. C'est donc au spectateur qu'est délégué le pouvoir de juger, métaphorisé par la figure du tribunal, élément central, depuis *Bamako*, de son cinéma qui renoue ainsi avec le statut ancestral de la tragédie. Il est d'ailleurs significatif qu'en tournant en Mauritanie dans la région des Hodh et dans le ksour de Oualata, plutôt qu'à Tombouctou, avec des acteurs algériens et maliens dont certains vivent en France, il a trouvé, par le biais de l'artifice et du romanesque, la distance propice à cette mise en procès de l'histoire immédiate.

Le beauté plastique du film, très frappante, participe de la même esthétique qu'on pourrait qualifier de sensualisme historique, et qui consiste à faire du corps, avec ses particularités et ses désirs, un moteur du récit en même temps qu'un moyen de compréhension des mécanismes politiques et sociaux. Sissako réincorpore la connaissance et prend le contrepied de cette croyance selon laquelle il faut abstraire et conceptualiser pour comprendre. Dans *Timbuktu*, la nature elle-même n'est qu'une sorte d'expansion du corps, selon un principe de spatialisation de l'intime. Il y a une scène fort belle à cet égard. Dans le désert, deux islamistes font face à un paysage de dunes dont les lignes dessinent un corps de femme allongée, une jambe légèrement fléchie, avec au pli de la cuisse un buisson évoquant une toison pubienne. C'est là qu'Abdelkrim décharge son arme, par impuissance et par frustration. On ne saurait mieux exprimer une relation causale détraquée qu'en s'appuyant sur ce genre de rapprochement qui provoque une violence esthétique et transforme l'espace naturel en scène tragique. ■

ASGHAR FARHADI

Le Passé

LE DOUTE PERSISTERA

JEAN-DOMINIQUE NUTTENS

Quand nous avons quitté Asghar Farhadi, le juge venait d'invier Termeh, la fille de Nader et Simin, à dire avec qui elle avait choisi de vivre. En pleurs, l'enfant ne parvenait pas à répondre. Le juge avait fait sortir ses parents, et la caméra les avait suivis un instant, séparés par une paroi vitrée, évitant de se regarder, jusqu'à ce que le générique défile. Nous n'avons pas su ce que Termeh a dit au juge, mais les personnages d'*Une séparation* continuent de nous habiter alors qu'arrive sur les écrans *Le Passé*, film aussi fort, aussi peu confortable que le précédent. Pour la première fois, le cinéaste a choisi de tourner hors d'Iran, en France précisément. Il met en présence des personnages en majorité français, ce qui démontre s'il en était besoin combien les histoires qu'il raconte sont universelles.

À l'aéroport, Marie accueille Ahmad, le mari qui l'a quittée quatre ans auparavant. Leur divorce par consentement mutuel doit être prononcé le lendemain. Elle lui demande de parler à Lucie, sa fille d'un précédent mariage, qui semble perturbée. Des papiers qui tombent du pare-soleil, un petit garçon inconnu chez Marie : Ahmad découvre que Marie a un homme dans sa vie, Samir. Et si Lucie est si mal, c'est qu'elle ne supporte pas que sa mère envisage d'épouser Samir, père d'un enfant et dont la femme est dans le coma. C'est en racontant les histoires imaginées par Farhadi qu'on perçoit toute la complexité de son écriture. Oubliez un détail, et le sens de l'ensemble change, la position des personnages se trouve modifiée. Malgré les rebondissements, les vivages, son cinéma ne sent jamais l'artifice tant il maîtrise l'art du récit. Pour entraîner le spectateur dans le monde qu'il lui donne à voir, il joue sans cesse sur le suspense né du décalage entre ce que savent les personnages et ce que sait le spectateur. Ce mode de narration traduit l'une de ses obsessions

majeures, la difficulté de communication entre les êtres les plus proches. Les silences, les non-dits minent les rapports humains. La parole, lorsqu'elle est enfin dite, ne semble pas, au premier abord, avoir l'effet salvateur qu'on lui prête d'habitude, comme le mesure Lucie à ses dépens. Ahmad va jouer le rôle de révélateur, de catalyseur de la crise qui couve entre Marie, Samir et leurs enfants respectifs. Comme dans les films précédents, les enfants ont un rôle essentiel. Ces enfants, si bons juges des comportements des adultes, qui repèrent d'emblée les failles d'un raisonnement, les contradictions d'un comportement, sont les témoins mais aussi les enjeux et les victimes des histoires. Termeh (*Une séparation*) était écartelée entre son père et sa mère, et la mort d'un enfant à naître cristallisait l'intrigue. Ici, Marie attend un enfant, dont la vie est hypothéquée par l'histoire de ses parents.

Plus que jamais, Farhadi refuse le cinéma à thèse et même le film à thème. Il imagine des situations dans lesquelles il plonge des personnages en observant avec un mélange d'ironie et de compassion la manière dont ils se débattent. Le sentiment de culpabilité, dans *Le Passé* comme dans les autres films, est très présent. Qui est responsable de l'état de Céline, la femme de Samir ? Pourquoi Ahmad est-il parti, il y a quatre ans ? Tous les personnages principaux éprouvent le besoin de se débarrasser de cette culpabilité en tentant inconsciemment de la faire assumer par un autre. Et Farhadi observe le manège auquel, chacun se livre pour que le poids s'allège un peu, pour que la vie redevienne supportable. Mais parfois rien ni personne ne leur vient en aide. Ainsi de Samir, quand il s'interroge sur l'état de conscience de sa femme, sur ce qu'elle ressent : « Le doute persistera. Il faut dire que, dans ces cas-là, on ne peut jamais rien affirmer. » Le cinéma de Farhadi tient dans ces deux phrases prononcées par le médecin qui prend en charge Céline.

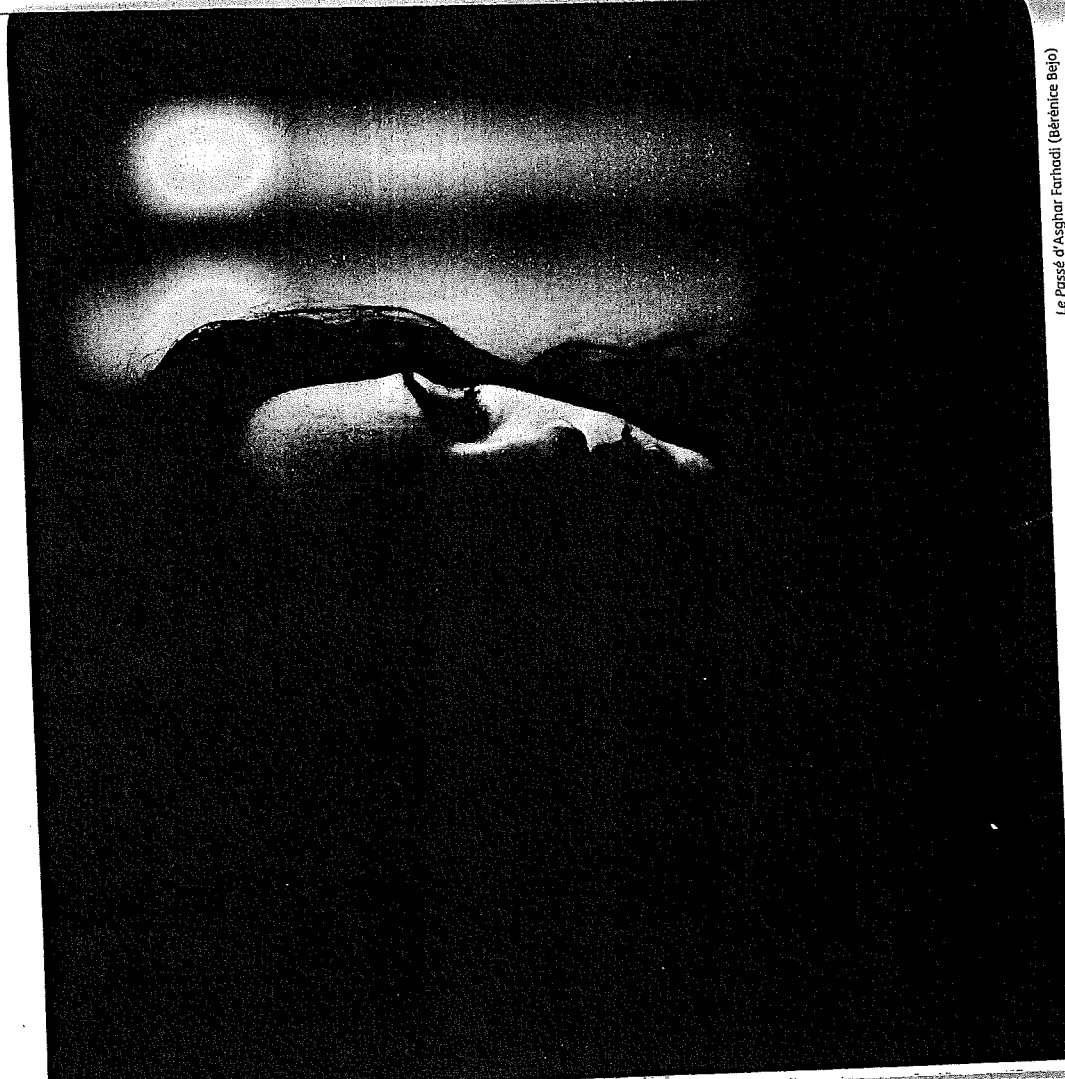
LE PASSÉ

France (2013), 2 h 10. Réal. et scén. : Asghar Farhadi.
Dir. photo. : Mahmoud Kalari. Déc. : Claude Lenoir. Cost. : Jean-Daniel Villermaz. Son. : Dana Farzanehpour, Thomas Desjonquères. Mont. : Juliette Welfling.
Prod. : Alexandre Mallet-Guy. Cie de prod. : Memento Films Production, France 3 Cinéma, Bim Distribution. Dist. fr. : Memento Films Distribution.
Int. : Béatrice Bejo (Marie), Tahar Rahim (Samir), Ali Mosaffa (Ahmad), Pauline Burlet (Lucie), Elyes Aguis (Fouad), Jeanne Jestin (Léa), Sohrab Ghazvini (Shahriyar), Valeria Cavalli (Valeria).

Le Passé d'Asghar Farhadi (Béatrice Bejo)

Après le triomphe public et critique d'*Une séparation* (Ours d'or à Berlin en 2011 et Oscar du meilleur film étranger), nous attendions avec impatience le nouveau film d'Asghar Farhadi. En nous demandant toutefois comment un cinéaste qui dépeignait si finement la société iranienne dans ses films saurait s'acclimater à la culture française. Pour notre plus grande joie, *Le Passé*, sa première production hexagonale, poursuit dans le registre de ces polars des sentiments qu'étaient déjà *La Fête du feu* et *À propos d'Elly*, tout en s'inscrivant dans une tradition réaliste française, qui croise les univers de Claude Sautet et Maurice Pialat. Comment Farhadi a-t-il réussi là où tant d'autres ont échoué ? Une nouvelle rencontre s'imposait.

628-630



Entretien avec Asghar Farhadi

S'APPROCHER PETIT À PETIT DE CE QUE L'ON RECHERCHE*

DOMINIQUE MARTINEZ ET PHILIPPE ROUYER



Bérénice Bèjo, Ali Mosaffa

La mise en scène est en apparence très simple, centrée sur les personnages. Alors que la caméra d'*Une séparation* était très mobile, le réalisateur privilégie ici les plans fixes dans des espaces clos : le pavillon de Marie, situé juste à côté d'un noued de voies de chemin de fer qui représentent autant de chemins possibles, de choix à assumer ; la pharmacie où elle travaille ; le pressing de Samir, ce lieu où l'on tente d'effacer les taches, les traces d'un passé qui ne passe pas... Si la musique est absente jusqu'aux derniers instants du film où s'éleva une mélodie pour cordes et piano due à Youli et Evgueni Galperine, le travail sur le son impressionne. Aux moments les plus forts de l'intrigue, le bruit d'un RER, celui d'un objet qui tombe en roulant sur le sol, le démarrage d'une moto prennent une intensité peu commune et deviennent les signes d'un destin qui bascule. Dans l'un des rares moments de sérénité, Samir et Marie achètent des luminaires chez un antiquaire, notamment un lustre à pendentifs dont le cliquetis les accompagne sur le chemin du retour. L'installation des luminaires par Samir marque sa présence chez Marie, son installation durable. La dernière séquence, sommet d'émotion, sommet du doute, renversement de perspective, nous donnera à entendre un cliquetis proche de celui du lustre, qui n'est pas sans évoquer *Trois Couleurs* : Bleu.

S'il a pu être comparé à Mike Leigh, c'est justement à Krzysztof Kieslowski que fait aujourd'hui penser Asghar Farhadi, qui cite *Trois Couleurs* : Rouge parmi ses films préférés. À présent que l'œuvre du réalisateur iranien est assez conséquente pour que ses caractéristiques s'en dégagent nettement, les affinités avec le cinéaste de « l'inquiétude morale » apparaissent avec évidence. Tous deux racontent des histoires

qui placent leurs protagonistes face à des dilemmes moraux, tous deux évoquent avec constance l'incommunicabilité entre les êtres, souvent manifestée par des surfaces qui font obstacle entre les personnages. Dès la première séquence du *Passé*, Marie, séparée d'Ahmad par une vitre à l'aéroport, tente de se faire apercevoir de lui, mais il faut qu'un tiers intervienne pour que le lien se noue. Dans certains films de Kieslowski, le téléphone (moyen de communication par excellence) aggrave les malentendus entre les êtres. Dans *Le Passé*, il est beaucoup question de mails, envoyés ou pas, reçus ou pas, qui sont à la source du drame vécu par les personnages. La fin de l'œuvre n'est pas sans rappeler celle de *Rouge* : sans la moindre parole, une communication semble enfin s'établir là où on l'attendait le moins. Comme son prédécesseur polonais, le cinéaste iranien a pour ambition d'engager un dialogue avec le spectateur, de ne pas lui offrir du prêt à penser, l'obligeant au contraire à réviser ses jugements confortables. Il pourrait faire ainsi des mots de Kieslowski à propos du jeu d'échecs : « [...] il y a des rapports avec la mise en scène. D'un côté je joue avec moi-même et de l'autre avec le spectateur. Je fais un mouvement et je prévois sa réaction et même je dois prévoir plusieurs mouvements à l'avance. En ce sens, le cinéma est très proche des échecs » (cf. n° 346, décembre 1989).

Après six films, Asghar Farhadi, cinéaste du couple, de la famille, des choix ou des non choix qui déterminent une vie, bref de l'essentiel, est lui-même devenu un réalisateur essentiel du cinéma contemporain, comme le fut Kieslowski avant sa disparition prématurée. Quand nous le quitions, nous sommes de nouveau face à l'incertitude, dans un entre-deux qui offre à chacun la possibilité d'imaginer la suite. Le doute persistera. ■

Dominique Martinez et Philippe Rouyer : *Le Passé est votre première production française. Pourrez-vous nous parler de sa genèse ?*

Asghar Farhadi : Après *Une séparation*, j'avais entrepris un autre film que devait produire Memento Films. Le scénario était écrit, mais on travaillait encore dessus avec Yasmina Reza. Au cours d'une de nos séances, j'ai éprouvé le besoin de raconter une histoire assez longue, que n'avait rapportée un ami. C'était tellement plus intéressant que j'ai abandonné l'ancien projet pour travailler seul sur ce nouveau scénario.

Quelle était cette histoire ?

Un Iranien voyage à l'étranger, pour rencontrer son ex-femme. Ils sont séparés et il vient officialiser le divorce. Pendant une semaine, il doit la côtoyer.

Quand on voit le film, on se dit que va naître un problème autour du divorce, mais finalement le problème est ailleurs...

Dans l'histoire de mon ami, tout se passait bien entre les anciens époux, et je me suis dit que c'était une bonne situation de départ pour servir de cadre à un drame.

Qu'est-ce qui vous a poussé à raconter cette histoire en pleine réunion de travail ?

Dans le scénario sur lequel je travaillais avec Yasmina Reza, il y avait des points de détail qui ne me plaisaient pas. Ça semblait bizarre à tout le monde que ces petites choses me bloquent. Comme toujours dans ce genre de situations, j'ai cherché des solutions pour ne pas avoir à tourner. Tout d'un coup, j'ai eu cette autre idée qui m'a sauvé.

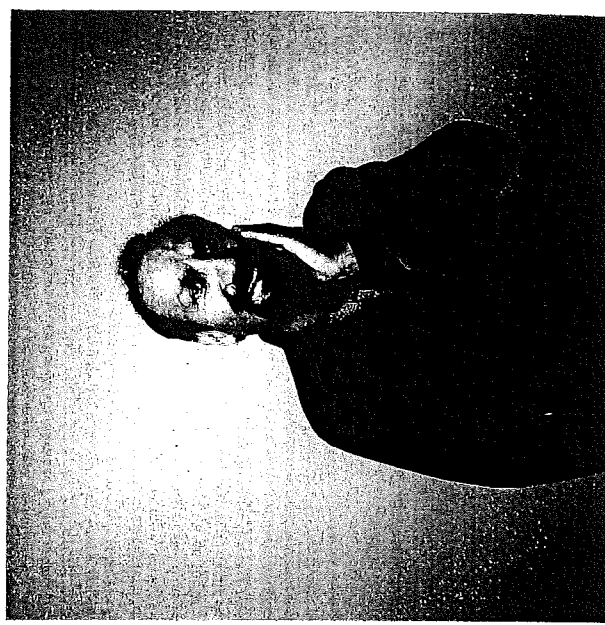
Vous avez donc changé de scénario, mais en gardant le principe qui était de tourner en France ?

Oui, l'autre film devait déjà se tourner en France. Même s'il aurait pu se dérouler

Quand vous faites un film dont le sujet est le passé, de quelle meilleure ville pourriez-vous rêver que Paris ? Paris sent le passé partout. Pour moi, Paris avait un lien thématique avec l'histoire du film. Et le rythme de vie y correspondait à celui de mes personnages. Je n'aurais jamais pu filmer cette histoire à Hong Kong.

C'était important une blanchisserie, une pharmacie, un pavillon à Sevran, à côté du RER ?

Oui. Je ne voulais pas être séduit par les aspects touristiques de Paris. Je voulais passer ce premier degré pour aller plus loin. Sinon tout le film se serait passé dans les beaux monuments. En général,



Asghar Farhadi à Paris, mai 2013. Photo Nicolas Guérin/Positif

NO LE PLAISIR DE DIRE NON VINCENT THABOUREY

Dire non. Le redire, l'affirmer et le marteler avec la constance d'un tout jeune enfant pour éprouver la résistance de ses parents et faire vaciller l'autorité. Cette jouissance de la négation s'avère être le principal moteur de René Saavedra, jeune publicitaire talentueux qui va se retrouver malgré lui concepteur de la campagne de communication destinée à débarrasser le Chili de l'emprise internationale, le vieux dictateur dur en effet concéder une petite place à l'opposition sous la forme d'une pastille de sobriété télévisuelle d'une durée de quinze minutes par jour. *A priori*, notre créatif est peu motivé par cette nouvelle mission, étant davantage touché par l'Internationale consumériste que par la vague contestataire qui commence à grignoter le pouvoir en place. Très attaché à son kit de la modernité des années 80 (Renault Fuego, micro-ondes, skateboard, petit blouson de cuir),

Saavedra met le réel à distance, travaillant et vivant derrière un fragile paravent de jouissance matérielle et de créativité débridée. Sa vie sentimentale l'occupe plus que la guerilla, englué qu'il est dans une relation asymétrique avec la mère de son fils, une amoureuse contestataire qui, elle, va au front, manifeste et se met physiquement en danger lors des violentes manifestations de rue. La gestion de la campagne du « non » de René Saavedra risque de lui faire perdre son confort, son travail et ses campagnes de publicité dynamiques pour le Coca Free, essai d'Amérique. De consultant, il passe au statut de leader de la campagne, davantage aiguillé par sa propre créativité que par sa conscience politique. Vendre du « non » pourrait s'avérer plus grisant que de vendre du coca-cola local.

Avant qu'il n'intervienne dans la campagne, les opposants de Pinochet, souvent engoncés dans des costumes et des postures



« contrefiges d'archives, mixée avec une insolente jubilation »

ringards, avaient conquis leur propre film, un montage sombrement didactique saturé de scènes de violences, de tabassages et autres horreurs inhérentes aux dictatures. Saavedra souhaite montrer quelque chose de plus joyeux, de plus sympa : éviter de parler de torture, laissons la grisaille à l'ennemi, « marketons » la rébellion. S'ensuit une litanie de clichés imbibés d'un bonheur béat alignant sans vergogne des images de familles épanouies, de clowns sous acide, de chevaux au galop ou de filles lookées à la façon de Jennifer Beals dans *Fishheads*. Les clips d'une convivialité exubérante imaginés par Saavedra convoquent à la fois l'esthétique hippy de *Hair* et celle de la publicité la plus criarde des années 80. Face à cette débâcle chromatique, le camp Pinochet, coché par Lucho Guzmán, le patron de Saavedra, donne à voir une propagande empuantée d'un paternalisme légalisant. Images contre images, la campagne référendaire se construit ainsi à coups de dénégations et de provocations. Le parti pris de la joie désarçonne les caciques du pouvoir qui n'ont pas au passage de mettre sous pression le jeune publicitaire et sa famille. Mais la menace apparaît lointaine, feutrée, presque choquante à nos yeux tant elle semble floue. Ce parti pris du rire contre la tyrannie suscite d'abord l'étonnement. Une telle audace surprend. La dictature serait-elle soluble dans la légèreté ?

Sous leurs dehors de comédies grinçantes, les précédents films de Pablo Larrain attestent que l'histoire récente de son pays est au cœur de son œuvre. L'horreur de la grande Histoire se niche dans le quotidien le plus banal. La barbarie n'est jamais bien loin. Dans *Tory Manero* (2008), un quinquagénaire pousse sa mégalomanie de clubber jusqu'à devenir un *serial killer*. Dans *Santiago 73, post mortem* (2010) l'employé d'une morgue fantasme sur une danseuse alors qu'il doit tout consigner des conclusions de l'autopsie du corps de Salvador Allende. Dans ce film, Larrain s'était même contenté d'un char pour illustrer le putsch de Pinochet. Ne pas montrer la laideur dégradante d'un système mais enregistrer ses répétitions sur des êtres peu glorieux, égarés dans leurs aspirations et leurs névroses. Difficile de positionner le regard de ce talentueux cinéaste chilien qui fûte avec le cynisme mais s'en tire toujours avec une ingéniosité forçant l'admiration. Se gausser d'un dictateur est à la hauteur de tout bon caricaturiste. Lancer des militants et des résistants demande plus de finesse. La bonne idée tient donc à l'incarnation de la résistance par le milieu, cet homme de l'entre-deux, œuvrant dans une zone grise, entre acceptation et refus du pouvoir. C'est dans un climat de paresse politique que *No* développe sa colère et son humour, se moquant des publicitaires et de leur *brainstorming* autour d'un barbecue où la décontraction est de rigueur.

À l'effet de surprise induit par la tonalité acide du récit, s'ajoute la surprise du format et de la couleur. Pablo Larrain a remis la main sur une caméra de 1983, une vraie caméra de publicitaire en U-Matic, dessinant sur l'écran un format 4/3 saturé de couleurs orange et marron, ponctué de zooms et de contre-jour ostentatoires. Aux images d'archives, Larrain associe ainsi des contre-figes d'archives, mixant le tout avec une insolente jubilation. *Le vintage* ne relève plus de l'esthétique mais de la politique. Le cocktail séduisant, irrite parfois, transformant ce « non » retentissant en un produit de grande consommation, doté d'un logo et d'un *gimmick* au même titre qu'un paquet de lessive. Et si le message n'était pas passé auprès du spectateur, la réconciliation opportuniste de Saavedra et de son directeur pro-Pinochet autour d'un projet d'un kitsch flamboyant est lui, parfaitement explicite (des



Gael García Bernal

acteurs d'un *soap opera* posant crânement sur la terrasse du plus haut immeuble de la ville pour être filmés par un hélicoptère). Cette fable politique est d'autant plus convaincante que chaque plan révèle un évident plaisir de mise en scène. Pablo Larrain est un joueur. Il prend le risque de construire son intrigue sur des personnages instables, hésitants, qu'il malmené avec gourmandise mais sans méchanceté. Cette réalisation ludique se base en outre sur un duo de comédiens très à l'aise pour naviguer dans les arcanes du pouvoir. Gael García Bernal offre à Saavedra le charme et la décontraction qui corrigent l'arritisme de son personnage. Il parvient à nous toucher quand la révolte frôle sa conscience et qu'il replonge dans ses penchants les plus matérialistes. Alfredo Castro, qui fut le groupe sanguinaire de *Tory Manero*, apporte de la retenue à la figure du grand patron qui parvient à se damner sans rien perdre de sa classe. Brutal et impérial, il manipule son ex-titulaire en toute urbanité. *No* peut alors dépasser le théâtre de l'histoire chilienne pour étirer le grand show médiatique de nos sociétés démocratiques. Le plaisir de dire oui au « non » révèle l'amplitude de nos compromissions et de nos renoncements masqués sous le simulacre d'une désobéissance trop codifiée pour être honnête. ■

NO

États-Unis/Chili/Mexique (2012). 1 h 57.
Réal. : Pablo Larrain. Scén. : Pedro Peirano,
d'après la pièce « Referendum » d'Antonio Skármeta.
Image : Sergio Armstrong. Déc. : Estefanía Larrain.
Son : Miguel Hormazabal. Mont. : Andrea Chignoli.
Prod. : Juan de Dios Larrain, Denis Dreijfus. Cie de prod. : Fabula,
Participant Media, Canana. Dist. fr. : Wild Bunch,
Gael García Bernal (René Saavedra), Alfredo Castro (Lucho Guzmán),
Antonio Zegers (Verónica Carvajal), Luis Gnecco (José Tomás Urvaco),
Marcial Tagle (Costa), Néstor Cantillana (Fernando Arancibia), Diego Muñoz
(Carlos), Alejandra Gole (Ricardo), Manuela Oyarzún (Sandra).

Voir aussi n° 617-618, p. 108, Cannes 2012.

ABDELLATIF KECHICHE

La Vie d'Adèle, chapitres 1 et 2

PLEIN LA BOUCHE

FABIEN BAUMANN

1 Adèle a la bouche ouverte quand elle dort, gros bébé pétri-fié, ou quand elle mâche un sandwich grec et que viande et légumes tournicotent en hachis dans l'embrasure. Adèle a la bouche ouverte quand Emma vient de l'embrasser sur la joue, après une discussion sur Sartre et Bob Marley, dans un parc. Adèle a la bouche ouverte quand elle pleure, les yeux rincés, une chenille de glu lui glissant du nez, dont elle récupère le sel sur sa langue qui passait par là, entre deux plaintes et trois sanglots. Ou quand elle nage sur le dos, triste, les yeux dans le soleil.

Et puis Adèle a la bouche ouverte quand elle jouit, si fort, et qu'elle râle, parce qu'Emma lèche son sexe offert, rose et glabre, le caresse et le pénètre. Et quand Adèle fouit son visage entre les cuisses d'Emma, qu'elle lui enfle le nez dans le creux des fesses, se tord pour laper encore, bien sûr qu'Adèle s'en prend plein la bouche, qu'elle a ouverte, toujours, pour absorber le plus possible d'Emma. Même les doigts, enfoncés dans sa gorge, qu'elle suce, engloutit, avale dans le sphincter distendu de ses lèvres suppliantes, lors d'un dernier tête-à-tête.

Après cent vingt ans de cinéma, il était donc encore possible de se heurter à de l'*innu*. Les longues scènes d'amour de *La Vie d'Adèle* redéfinissent la scène d'amour au cinéma. Il y avait le théâtre codifié des marionnettes bien élevées : oh, ah, ah oui, vas-y mon chéri, je t'aime tant tu sais, mais moi aussi ma jolie. Il y avait le porno si déroutant, avec ces acteurs qui n'en sont pas, qui se montrent sans édifier de *persona*, mécanique bien huilée, dénuée d'arrière-plan et de sentiments.

Il y aura maintenant Adèle Exarchopoulos et Léa Seydoux, qui ne font pas semblant, mais sont tout entières Adèle et Emma, la lycéenne bouleversée et l'étudiante aux Beaux-Arts passionnée, dont les sexes se frottent l'un à l'autre dans le ciseau de leurs jambes écartées, dont les peaux s'empourpent au gré du plaisir qui monte et de l'effort qui exténue. C'est une offrande qui nous est faite. Comment la recevoir ? L'intensité de ce qui se joue entre Adèle et Emma

invite le spectateur, qu'il soit ou non excité par l'effarante nudité des comédiennes, à déposer là les armes de son incrédulいたé, à jeter son masque de scepticisme. Ce sont nos propres souvenirs d'amour qui fusent vers l'écran. Nous faisons l'amour avec Adèle et Emma, sur leur matelas, entre leurs bras, parce que, nous aussi, comme elles, nous avons aimé.

2 Alors, le temps lui aussi se distend. Combien de minutes durent-elles, ces scènes répétées ? Le montage aboute les trop longues les scènes de paroxysme chez Kechiche (*La Graine et le mulet*). C'est mal comprendre le rythme de son cinéma. La fusion sensuelle d'Adèle et d'Emma s'amorce par une note unique et brève, mais tendue et jamais oubliée, qui résonne toute la première demi-heure du film : c'est l'image furtive de cette fille aux cheveux bleus et aux airs bravaches, croisée dans la rue, « apparition » de tradition flaubertienne. La force de leurs futures étreintes s'annonce encore à travers deux mouvements incomplets, une jolie scène masturbatoire mais qui n'est qu'imaginaire, et une coucherie peu réussie avec un garçon. Lorsqu'enfin Adèle retrouvera Emma, ce grand romantique de Kechiche retardera à loisir leur jonction amoureuse. Malgré le bar de nuit propice à la drague où elles s'accostent, Adèle et Emma devisent... littérature. S'ensuit une lente cour, contraire aux us énoncés par le chœur des lycéennes, retardeur délicieux, consenti par les deux filles, qui prépare l'explosion visuelle du plan soudain sur leur nudité partagée.

Mais la scène longue, chez Kechiche, n'est pas que paroxysme : elle recompose aussi les ellipses. Parce qu'Adèle prend son temps, frit ses beignets, tourne avec des plateaux parmi les convives, on comprend, par confusion métonymique, les années qu'ont passé les amantes l'une près de l'autre et les rôles amoureux qu'elles se sont distribués. Il y a là de l'apaisement, de la félicité, mais aussi de l'enfermement pour Adèle la sage institutrice, de l'agacement

LA VIE D'ADÈLE, CHAPITRES 1 ET 2

France (2013). 2 h 59. Réal. : Abdellatif Kechiche.

Scén. : A. Kechiche, Ghalya Lacroix, d'après « *Le bleu est une couleur chaude* » de Julie Maroh. Image : Sofian el-Fani.

Son : Jérôme Chenevoy. Mont. : Albertine Lastera, Camille Toubkis, Jean-Marie Lengellé, G. Lacroix.

Prod. : A. Kechiche, Vincent Maraval, Brahim Chioua. Cie de prod. : Wild Bunch, Quat'sous Films. Dist. : Wild Bunch.

Int. : Adèle Exarchopoulos (Adèle), Léa Seydoux (Emma), Catherine Salée (mère d'Adèle), Aurélien Recoing (père d'Adèle), Jérémie Laheurte (Thomas), Alma Jodorowski (Béatrice), Mona Walravens (Lise), Salim Kechiouche (Samir), Fanny Maurin (Amélie), Sandor Funtek (Valentin).

Voir aussi n° 629-630, p. 100, Cannes 2013.



En haut,
Léa Seydoux,
Adèle Exarchopoulos
Au centre,
Adèle Exarchopoulos
En bas,
Léa Seydoux,

pour Emma l'artiste en réussite. La scène longue, enfin, sert à projeter les ombres qui obscurciront l'avenir. Parce que tout se devine lors de cette réception mondaine magistrale, frustrations comme attirances, le montage pourra escamoter les détails de l'adultère commis par l'Adèle délaissée, le soulagement qu'y trouve, malgré sa furie, l'Emma trahie.

Entre-temps, le récit progresse toujours par échos successifs, par réverbérations symétriques. Adèle vit tout deux fois. La première fille qu'elle embrasse rompt leur flirt par une phrase identique à celle qu'elle-même avait balbutiée pour écarter son petit ami... À la manif étudiante qui ancre Adèle dans un premier groupe répond la parade homosexuelle qui l'affirme dans sa nouvelle communauté... Les deux dîners chez les parents se rejouent en miroir : on est en France, donc on mange bien, des huîtres *ici*, des spaghettis *là*, on picole un peu, mais on comprend mal *chez* les bourgeois qu'institutrice, c'est un beau métier ; chez les ouvriers, qu'artiste, c'est une proclamation. L'amour d'Adèle et d'Emma naît dans un bar, meurt dans un café. *La Vie d'Adèle*, avec ses deux seuls chapitres, s'écoule entre deux plans spéculaires : une jeune fille avance dans la rue, manque le bus qui passe devant elle ; une jeune femme s'éloigne sur un trottoir, son grand amour à jamais derrière elle.

Il n'y aura pas de chapitre trois. Il n'y aura pas de retrouvailles. Après la thèse et l'antithèse, nulle synthèse. Ce n'est pas Adèle et Emma qui fonderont à leur tour une famille, qui recevront un jour l'ami(e) de leur enfant. Ne subsiste que le manque, béant, de ce chapitre trois qui ne vient pas. Et le temps en accordéon de Kechiche qui s'étire, se replie et nous étreint nous aussi, parce que, nous aussi, nous avons aimé.

3 Dans *Les Deux Anglaises et le Continent* de Truffaut, Claude (Jean-Pierre Léaud) découvre au dernier plan, des années après que ses amours tumultueuses se sont achevées, qu'il a vieilli. Adèle suit un autre apprentissage, plus essentiel encore. Kechiche n'a de cesse de saisir son héroïne qui passe d'une classe à l'autre : du milieu ouvrier pas trop con (on dîne face à *Questions pour un champion*) à la fonction publique (qui descend des pichets) et à la bohème chic (qui siffle du champagne), mais aussi de la première à la terminale comme lycéenne, de la maternelle au primaire comme enseignante. Son programme intellectuel, dans un pays des Lumières filmé par l'auteur de *L'Esquive* avec une haute foi républicaine, c'est elle-même qui se l'est tôt tracé (tout en exposant ses molaires à Thomas...) : elle veut lire seule, interpréter en liberté les romans auxquels elle se confronte. Voilà aussi le sens de la récitation d'Alain Bosquet qu'elle partage avec ses élèves : « Le poème du poète/ C'est pour dire tout cela/ Et mille et mille autres choses/ Pas besoin de comprendre. » Aimer Emma, cela aura été pour Adèle se frotter à *La Vie de Marianne*, aux *Liaisons dangereuses*, à Ponge, Kubrick, Scorsese, Schiele ou Klimt ; cela aura été se mirer dans les chefs-d'œuvre de la peinture accrochés au musée.

Le vernissage final, parce qu'Adèle y retrouve les amis d'Emma, fournit une rime cruelle à la soirée donnée du temps de leur vie commune. Mais il dessine encore une autre perspective, en abyme : aux murs, les toiles impudiques d'Emma chantent sa passion furieuse mais éteinte pour Adèle, comme... *La Vie d'Adèle* lui-même, le film qui se clôt sous nos yeux. Adèle y erre, riche de cette seule consolation qu'après l'amour il ne reste plus que les œuvres d'art à chérir et à s'approprier. Et nous le sentons comme elle, exactement comme elle, parce que, nous aussi, nous avons aimé. ■

Les films

Ceci n'est pas un film
 La Grotte des rêves perdus
 Polisse
 The Artist

de A à Z, notes sur les films

Ceci n'est pas un film Exquise esquise !

Ariane Allard



Jafar Panahi n'est ni Belge, ni surréaliste : il y a donc peu de chances, a priori, pour que le titre français de son nouvel opus - *Ceci n'est pas un film* - soit un hommage marquois au célèbre tableau de Magritte. Et pourtant... Jafar Panahi, en étant iranien et cinéaste, sait mieux que personne, singulièrement aujourd'hui, combien le paradoxe, celui que le peintre aimait à pointer du bout de sa pipe autrefois, peut être mobilisateur. Aussi bien pour le spectateur, en stimulant son imagination, que pour l'artiste, qui, ainsi, dit beaucoup en racontant peu. Ou dévoile un abîme en ne filmant presque rien. On ne peut que lui donner raison.

Condamné au silence dans son pays (6 ans de prison et 20 ans d'interdiction de filmer), assigné à résidence en attendant le verdict de la Cour d'appel, le réalisateur célèbre et primé du *Cerise*, de *Sang et or* ou de *Hors-jur* a dû faire preuve, d'abord, d'un courage et d'une opiniâtreté surréels pour initier, mener à bien et faire parvenir jusqu'à nous (par le biais... d'une clé USB) ce « non film ». D'autant qu'il n'est pas dénué d'humour ! Sur-tout, et c'est là l'essentiel, ces 78 minutes, tour à tour poignantes, malicieuses, tragiques et lumineuses, témoignent d'une foi inébranlable dans la force du cinéma. Et d'une liberté irrésistible. Car bien mieux qu'une œuvre de survie, *Ceci n'est pas un film* relève de l'alchimie, certes modeste, qui transforme une restriction en un travail artistique. Un interdit en une richesse. Au fond, nous dit-il, aucune censure ne peut empêcher un homme de rêver éveillé. C'est, en tout cas, ce qu'il nous donne à voir lorsque le cinéaste empêché reconstruit sur son tapis les scènes d'un long métrage qu'il n'a pas eu le droit de tourner « en vrai » ! « Une journée dans la vie de Jafar Panahi » : tel est, en fait, le jeu de son « objet filmique », histoire, au départ, de tromper l'ennui et l'attente dans son appartement à Téhéran. Du petit déjeuner à la nuit noire, tandis que se prépare, au dehors, la traditionnelle Fête du feu, Jafar se fait donc l'acteur-narrateur d'un des films qu'il n'a pas pu réaliser (l'histoire d'une jeune fille enfermée, tiens donc, dans la maison de son père), parle avec

son avocate au téléphone, nourrit l'iguane de sa fille, découvre les images du tsunami japonais sur l'écran plat de sa télévision, refuse de garder le petit chien d'une de ses voisines sans gêne, observe les feux d'artifice de son balcon, puis suit le jeune gardien de son immeuble dans la pénombre enfumée, s'arrêtant derrière la grille de sa « prison dorée ». Final cut... Et sublime dernier plan !

Réalisé pour l'essentiel avec une petite caméra numérique (au cadre, l'excellent Mojtaba Mirrahmasb, qui cosigne l'ouvrage), mais encore... un téléphone portable, il faut préciser que *Ceci n'est pas un film*, hésitant au départ, est traversé, nourri et porté par de vrais beaux moments de cinéma. Ceux, par exemple, qui captent en douceur les doutes, bouleversants et mutiques, de Panahi, relié au monde par tout un tas de canaux (téléphone, internet, télévision) mais néanmoins exclus. Ceux, encore, dans une séquence étonnante de docu-vérité, qui saisissent la parole spontanée du gardien de l'immeuble, dans l'ascenseur. Ou ceux de la fin. N'est-ce pas là, d'ailleurs, la meilleure façon de dire - en montrant, mais sans démontrer - que l'on ne cède pas ? Bien sûr, forcément, *Ceci n'est pas un film* s'apparente in fine à une esquise. Mais une esquise esquissée, car sacrément maîtrisée. De l'art du paradoxal, en effet. ■

En haut,
Ceci n'est pas un film :
 Jafar Panahi

CECI N'EST PAS UN FILM (IN FILM NIST)

Iran (2011), 1 h 18. Réal. : Jafar Panahi, Mojtaba Mirrahmasb. Scén. : Jafar Panahi. Prod. : Jafar Panahi. Dist. fr. : Kanibal Films Distribution. Int. : Jafar Panahi.

Voir aussi n° 405-406, p. 86, Cannes 2011.

Habemus Papam

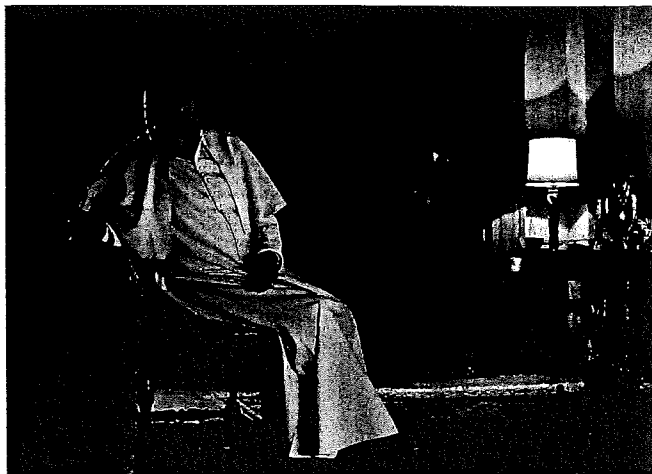
Michele Apicella au Vatican

Jean A. Gili

Sorti en Italie en avril, un mois avant Cannes, le film – auquel on prédisait un accueil mitigé – n'a finalement suscité que des réactions positives. Natalia Aspesi écrit par exemple dans *La Repubblica* : « *Habemus Papam* est pour certains le chef-d'œuvre de Nanni Moretti, cinq ans après ce *Caiman* si prophétique et acuel. C'est le film d'un laïc, et peut-être d'un athée qui comme tel a un profond respect pour ceux qui croient et qui réussit, à travers l'ironie, les inventions, l'élégance, à susciter une émotion et, en même temps, une angoisse qui effleurent la foi bien plus que tant de films aux intentions religieuses. C'est aussi un film d'une intelligence et d'une liberté extrêmes, sans thèse prétendable, très attentif à ne pas donner satisfaction à ceux qui attendaient de lui une trop facile critique des hiérarchies vaticanes et de leurs ingérences dans la vie publique. *Habemus Papam* a toutes les qualités pour figurer brillamment au festival de Cannes ». On sait que, malgré un excellent accueil et les louanges adressées à Michel Piccoli pour son interprétation saisissante, le film, comme *Le Caiman* cinq ans plus tôt, n'a obtenu aucune récompense sur la Croisette.

Si, à la fin du film, le pape reprenait sa place, *Habemus Papam* pourrait s'appeler *Vacances romaines* pour un souverain pontife s'accordant une parenthèse avant de retrouver sa fonction sacerdotale. Mais il n'en est rien, le cardinal Melville (comme l'écrivain ?), comme le cinéaste ?) est définitivement perdu pour la fonction qu'on lui demande d'assumer. Il s'y arrive pas, il ne pense qu'à fuir, qu'à retrouver l'anonymat. Il voudrait qu'on l'oublie, presque redevenir un homme comme les autres et trouver un guide qui lui indique la route à suivre. A-t-il manqué de soins dans son enfance comme le diagnostic de la jeune psychanalyste ? Ses aspirations ont-elles été contrariées et sa vocation mal identifiée ? Toujours est-il qu'aujourd'hui l'angoisse le gagne face aux responsabilités qu'on lui confie contre son gré.

Prenant à bras le corps une problématique surprenante – un pape à peine élu qui ne parvient pas à se présenter au balcon de Saint-Pierre pour saluer les fidèles –, Moretti et ses scénaristes ont imaginé l'histoire d'un homme qui ne parvient pas à être en adéquation avec la nouvelle charge qui lui est confiée et qui, pourtant, devrait être le rêve d'un individu vivant dans une structure hiérarchique. Le pape de Moretti voudrait disparaître, retourner non au néant mais à une vie plus harmonieuse, plus proche des autres – dans l'amour du prochain comme l'enseigne l'Évangile –, non dans les pompes des palais pontificaux et des basiliques romaines. Ce n'est d'ailleurs pas un des moindres mérites du film que de donner du cérémonial de l'Église une représentation fascinante. La théorie de cardinaux en marche pour le conclave, les soutanes rouges soigneusement alignées dans la chapelle Sixtine sous *Le Jugement dernier* de Michel Ange, composent des images d'une force expressive rare. À l'évidence, en terme de mise en scène, représenter les princes de l'Église touche à un imaginaire pictural qui fait partie de l'héritage culturel du cinéaste. Et c'est finalement un incroyant, porté aussi par la musique inquiétante de Franco Piersanti, qui donne des rites – peut-être perçus ici comme des coquilles vides – la figuration la plus convaincante. Il n'y a à l'évidence aucun sacrilège à imaginer des cardinaux jouer aux cartes ou mieux au volley-ball – voire danser sur une musique latino-américaine, thème récurrent du cinéma de Moretti – et trouver dans ces efforts physiques non tant la redécouverte d'un corps un peu rouillé que la mémoire d'une jeunesse désormais lointaine et dans laquelle passe le souvenir de l'enfance. D'ailleurs, à de nombreuses reprises, revient l'idée que le traumatisme du cardinal Melville, devenu un pape encore sans nom, sera la conséquence d'un manque de soins pendant son jeune âge ou plus vraisemblablement d'un manque d'attention pour quelqu'un qui rêvait d'être



acteur et dont la vocation n'était peut-être pas de devenir prêtre. Mais, d'une certaine manière, la messe étant fondamentalement la représentation d'un mystère sacré, les desservants ne sont-ils pas des acteurs et Melville a-t-il vraiment été victime d'une aspiration contrariée ? Ainsi, dans cette idée de la psychanalyse convoquée pour venir au secours de la foi, *Habemus Papam* renvoie tout monde dos à dos : le psychanalyste, lui aussi sans nom, découvre le bien-être de la vie recluse dans un espace confiné. Si le pape s'enfuit du Vatican pour redécouvrir le monde, le psychanalyste s'y enferme pour observer une société étrange qui s'invente des jeux dès lors qu'elle est privée des exercices de la religion. Ainsi, l'angoisse du personnage principal face à une mission qui le dépasse et dont il se sent incapable d'assumer le poids renvoie à une angoisse plus diffuse, celle de devoir tout simplement affronter la vie.

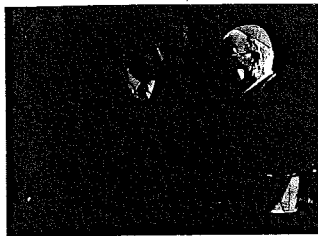
Il y a par ailleurs dans *Habemus Papam* une dimension morettienne là où on ne l'attendait pas. Lorsque le psychanalyste se moque gentiment des travers des hommes d'Église, lorsqu'il se passionne pour les parties de volley-ball et se lamente lorsque les cardinaux, appelés à leur fonction, refusent de disputer les demi-finales, lorsqu'il regarde avec candeur dans l'objectif de la caméra ou qu'il se plaint d'être toujours considéré comme le meilleur, on a l'impression que le personnage s'efface au profit de la personne : le psychanalyste se dilue derrière Moretti lui-même jouissant de l'effet produit par un film qui prend tout le monde à contre-pied. Du grand art !

Ci-contre à gauche, Nanni Moretti, Franco Graziosi
Ci-contre à droite, Michel Piccoli
Ci-dessus, Michel Piccoli, Jerzy Stuhr

HABEMUS PAPAM

Italie-France (2011). 1 h 44 minutes. Réal. : Nanni Moretti. Sujet et scén. : Nanni Moretti, Francesco Piccolo, Federica Postremoli. Dir. phot. : Alessandro Pesci. Déc. : Paola Bizzarri. Cost. : Lina Merli Taviani. Son : Alessandro Zanon. Mont. : Esmeralda Calabria. Mus. : Franco Piersanti. Chanson : Tolo Cambia interprétée par Mercedes Sosa. Dir. prod. : Luciano Lucchi. Prod. : Nanni Moretti, Domenico Proccaci pour Sacher Film, Fandango, RAJ Cinema (Rome), Jean Labadie pour Le Pacte, France 3 Cinéma (Paris). Dist. France : Le Pacte.

Int. : Michel Piccoli (le cardinal Melville), Nanni Moretti (le psychanalyste), Margherita Buy (la psychanalyste), Jerzy Stuhr (le porte-parole du Vatican), Renato Scarpa (le cardinal Gregori), Franco Graziosi (le cardinal Biondi), Camillo Milli (le cardinal Pasquaroli), Roberto Nobile (le cardinal Cerasoli), Ulrich von Dobschütz (le cardinal Brunner), Gianluca Gobbi (le garde suisse), Camilla Riddioli, Leonardo Della Bianca (les enfants), Dario Cantarelli (l'acteur tou), Teco Celis (le directeur de compagnie théâtrale), Mario Santella (le maître de cérémonial), Tony Laudadio (le chef de la gendarmerie), Enrico Iannella (le journaliste), Cecilia Dazzi (une manant), Lucia Mascino (l'employée du magasin).
Voir aussi n° 405-406, « Cannes 2011 », p. 97.



Carnage

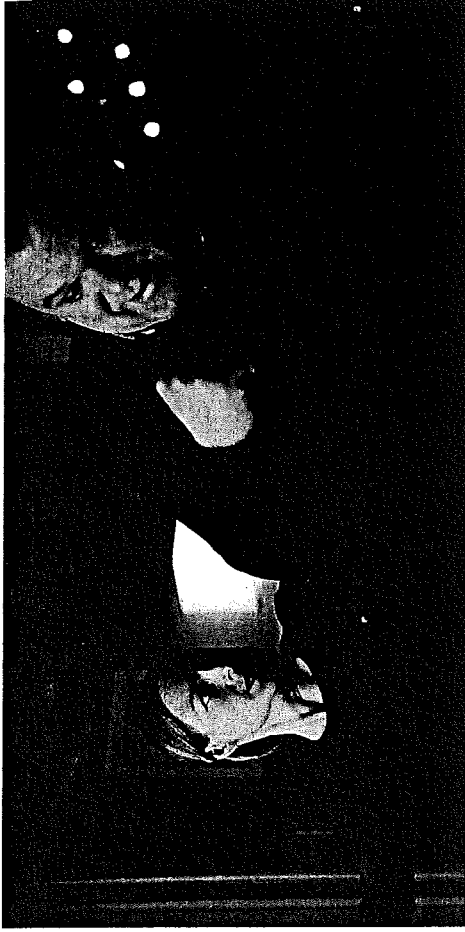
Récréation, défiguration, jubilation

Jean-Dominique Nuttens

Il est permis, après avoir assisté à ce *Carnage*, de se dire que Roman Polanski nous a déjà offert des nourritures plus saines, plus troublantes, et que ce film n'est sans doute pas une matrice dans l'œuvre qui se construit depuis maintenant une cinquantaine d'années. Ce constat formulé, on peut laisser libre cours à l'admiration éprouvée devant un opus brillant, dont l'inventivité de la mise en scène fait vite oublier qu'il est tiré d'une pièce de théâtre. Adaptant avec l'auteur *Le Dieu du carnage* de Yasmina Reza, le cinéaste ne s'en est guère écarté. L'action a été déplacée du square Henri-Dunant à Paris vers New York, les noms des personnages ont été américanisés. Pour le reste, le film est d'une grande fidélité au matériau d'origine et la plupart des dialogues sont repris sans modifications. Seule la fin diffère, que le réalisateur s'est senti en terrain familier avec cette histoire d'apparences qui vacillent, de masques qui tombent : sous le diversément enlevé, mordant et jubilatoire, bon nombre de ses thèmes et obsessions sont bien là, discrètement menaçants. Dans un parc du quartier de Brooklyn Bridge, le jeune Zachary Cowan a frappé avec un bâton son camarade Ethan Longstreet, endommageant deux de ses dents. Après cette scène traumatique, présentée de loin pendant le générique, les parents se retrouvent dans l'appartement des Longstreet, que nous ne quitterons que pour un dernier plan qui, comme dans bien des films de l'auteur, nous ramènera là où tout a commencé. Souvent, chez Polanski, notamment dans ce qu'on a appelé la « trilogie des appartements » (*Réplique*, *Rosemary's Baby*, *Le Locataire*), l'atmosphère naît d'un décor très réaliste où surgissent des éléments qui ne coïncident pas avec le réel. Rien de tel ici : l'appartement où nous pénétrons est de ceux qui pourraient figurer dans les revues de décoration, et Dean Tavoularis, décorateur de la plupart des films de Francis Ford Coppola (la trilogie du

Parrain, *Apocalypse Now*...), a réalisé un travail d'une précision diabolique pour créer cet intérieur qui sert de cadre unique au film. Nous sommes dans la classe moyenne supérieure, aisée, cultivée, qui s'intéresse à l'art : témoin les catalogues d'expositions sur la table basse du salon et les sculptures africaines. La cuisine et la salle de bains, qui serviront de défouloir, sont ultra-modernes, fonctionnelles, hygiéniques. L'intérieur est impeccable, fleuri, lumineux, dépourvu de tout mystère, transparent. Trop, peut-être ?

Les Longstreet, à l'image de leur logement, sont avenants et ouverts au dialogue. Les Cowan, de leur côté, ne sont pas en reste : élégants, affables, ils désapprouvent le comportement brutal de leur bambin. Tout est donc normal. Polanski, le cinéaste du bizarre, de la folie, des marginaux, des réprouvés, fait une incursion dans l'appartement normal de gens normaux. D'habitude, quand le réalisateur met en scène deux couples, l'un des deux, « sain », est déstabilisé par l'autre, mafieuse (*Rosemary's Baby*, *Lames de fidèle*). Ici, tout le monde est civilisé, nous sommes chez des adultes responsables ; comme ils le disent eux-mêmes, ils ont « le sens de la communauté » et sont décidés à régler entre gens raisonnables le mini-drame qui a opposé leurs bambins. Pourtant, les convenances vont céder le pas à des forces plus profondes. Le film est l'histoire d'une défiguration. Ce n'est pas celle du jeune Ethan, frappé par son camarade, mais celle de leurs chers parents, éduqués jusqu'au bout des ongles, incarnés par des comédiens parfaitement en phase. La direction d'acteurs est en effet l'une des grandes réussites du film. Christoph Waltz, dans le rôle du père de l'enfant agresseur, n'est venu au rendez-vous que pour complaire à sa femme ; c'est un avocat dominant, sans gêne comme le sont les gens convaincus de leur supériorité manifeste. Il est difficile de faire abstraction de son personnage de colonel nazi, adroite et raffiné dans *Inglourious Basterds*



en le voyant évoluer ici. John C. Reilly, avec son visage rond, est ce père de famille sympathique, bonhomme, arrangeant, comme chacun en connaît : une bonne pâte en apparence... Kate Winslet incarne Nancy Cowan, coiteusement vêtue, douce, polie et un peu coincée, s'excusant sans cesse au début. Jodie Foster, enfin, émaciée, tendue, est l'idéaliste qui embrasse de grandes causes, mais se crispe face à toute velléité de la contredire.

Pour filmer ces glissements progressifs de la haine, le cinéaste multiplie les angles de vue, se sert des miroirs de l'appartement afin de dédoubler ces visages, avançant il y a peu, désormais déformés par la colère ou le mépris. Nos quatre personnages « normaux » sont tantôt ensemble, tantôt seuls, tantôt par deux ou par trois. L'utilisation des plongées et des contre-plongées vient souligner l'état des forces en présence. Au début, l'avocat (Christoph Waltz) est très souvent debout au téléphone, dominant les trois autres assis dans les canapés. Plus tard, il se retrouve au sol après la destruction de son précieux portable, tandis que les femmes hilares se sont levées et jouissent de sa déchéance.

Par-delà cet affrontement régressif, Polanski nous parle du couple. Le dévoilement de chacun fait surgir l'aliénation, réelle ou ressentie, dans laquelle vivent les protagonistes. L'affrontement de couple à couple se mue bientôt en une guerre au sein de chacun d'eux. Le sommet du retour du retourné est ce moment où Nancy Cowan, exaspérée par l'indifférence de son mari, lâche : « Mon mari estime que la maison, l'école, le jardin, c'est de mon ressort. C'est mortel tout ça, mortel ! ». Cette expulsion verbale, insensée de la part de la grande bourgeoise, est suivie d'un vomissement qui vient souiller le salon trop propre, éclaboussant le pantalon du mari. Plus tard, le gentil quinquagénaire Longstreet, mis sur la sellette pour avoir abandonné dans la rue le hamster de la famille, laisse aller son ressentiment contre son idéaliste épouse : « Ma femme me dégoûte en type de gauche, mais je suis un sale con caractériel. [...] Tu m'as embrogadé. » Ici, le film pourrait bifurquer vers des zones beau-

coup plus sombres. Les rapports de pouvoir et de domination dans le couple sont un thème ancien et récurrent chez Polanski. Déjà, dans son premier long métrage (*Le Cousteau dans l'eau*), la ballade en bateau avec l'étudiant virait au cauchemar et révélait une relation de couple minée de l'intérieur. Que dire de *The Ghost Writer*, où le spectateur était conduit à soupçonner qu'un Premier ministre britannique était au service de la CIA avant de découvrir qu'il n'était à son insu qu'une marionnette entre les mains de sa femme, elle-même liée à l'agence américaine ? Rien d'aussi extrême chez les Cowan et les Longstreet, qui terminent pourtant groggy dans le joli salon désormais aussi dévasté qu'eux : les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel... Ce *Carnage* est décidément très polanskien. Il nous parle de l'humaine condition, de la puissance des forces primitives que nous nous échinons à maîtriser, à étouffer, en vain. Au plus fort de la discussion sur l'abandon du hamster, l'un des personnages s'exclame : « Ils ne sont ni domestiques ni sauvages. » Est-il vraiment question de hamsters ? ■

Ci-contre à gauche, John C. Reilly, Jodie Foster, Christoph Waltz, Kate Winslet
Ci-contre à droite, Christoph Waltz, Kate Winslet

Ci-dessus, Jodie Foster, John C. Reilly

CARNAGE

France/Allemagne/Pologne (2011). 1 h 20. Réal. : Roman Polanski.
Scén. : Yasmina Reza, Roman Polanski, d'après la pièce « *Le Dieu du carnage* » d'Albin Michel. Dir. photo. : Pascal Edelstein.
Déc. : Dean Tavoularis. Dir. photo. : Milena Canonero. Mont. : Hervé de Lure.
Mus. : Alexandre Desplat. Prod. : Saïd Ben Saïd. Cie de prod. : SBS Productions, Constantin Film Produktion. Dist. fr. : Wild Bunch Distribution.
Int. : Jodie Foster (Nancy Cowan), John C. Reilly (John Longstreet), Christoph Waltz (Ethan Cowan), John C. Reilly (Michael Longstreet).

La Taupe

LE RÉVEIL DES FANTÔMES

PIERRE EISENREICH

L'émotion que suscite *La Taupe* ne tient pas à un suspens insoutenable ou à la tension du récit adapté du roman de John le Carré, *Tinker, Taylor, Soldier, Spy* (1974). Elle est d'emblée cinématographique et est le fruit d'un choix esthétique, d'un hiératisme, d'une impression de détournement la menace d'une sir une donnée du passé pouvant détourner la menace d'une mort présente. Ce sentiment de réveiller les fantômes correspond ni plus ni moins à la mission de George Smiley (un des dirigeants du Circus, siège du MI6 à Londres), après que celui-ci a été envoyé en préterritoire suite à l'échec d'une mission à Budapest.

Nous sommes en 1973, en pleine guerre froide. Les blocs américain et soviétique se livrent à un conflit sanglant et secret en Europe, où les renseignements britanniques semblent servir de vase communicant. Le réalisateur Tomas Alfredson sert une tension politique sous une forme quasi abstraite. On assure essentiellement à une mise en scène de réunions et de rencontres où l'action se limite aux paroles qui masquent et se mentent le doute quant aux identités réelles des agents. Dans ce jeu de décodage politique, George Smiley est chargé de dévoiler les trahisons. Le personnage qu'interprète avec brio Gary Oldman semble arborer une attitude passive, celle de l'écouté, ne laissant guère paraître d'émotions. Sa froideur, son effacement apparent masquent en fait une propension à l'analyse intellectuelle sous la forme d'une enquête pseudo-muette. L'exposition très longue, qui occupe presque la moitié du récit, permet d'ouvrir dans le second acte toute la charge émotionnelle que Smiley délivre dans sa résolution. Une silhouette et un regard pourraient définir simplement ce personnage, dont on comprend au fur et à mesure que l'échiquier politique du contre-espionnage l'a aussi impliqué dans des combinaisons intimes et passionnelles. Sa sphère professionnelle a phagocyté sa sphère privée.

Un autre versant émotionnel intervient par la violence avec laquelle celle-ci surgit comme contrepoint aux tractations qui se cantonnaient alors aux décors feutrés d'administrations. L'interrogatoire et le rémoignage d'un agent double scellent en un éclair son exécution, abattue comme une chemise. Cette considération devant l'honneur d'une mort instrumentalisée révèle la cruauté d'une réalité où n'importe quel type de régime politique sert de paravent. Par la déregulation des principes constitutionnels, les acteurs de la guerre froide anticipaient le libre marché actuel. À l'époque, il ne s'agissait que de trafics d'influence diplomatique, engendrant des conflits armés ; aujourd'hui l'économie de marché ne fait que suivre ces méthodes. *La Taupe* dépeint ainsi, à travers une Europe vieillie d'une quarantaine d'années, les soubassements d'une crise économique, dont la guerre froide est sa disparition pour l'émergence d'une Europe à vingt-sept ont construit ces piliers oscillants. Une paix apparente existe pour le citoyen européen, mais la guerre



En haut, Gary Oldman
En bas, Colin Firth

souterraine est toujours là, pouvant à tout moment faire éclater la colère des peuples. Depuis la guerre froide, *La Taupe* creuse dans l'avenir, au contraire d'un dictateur russe qui dit que même en Russie le passé est imprévisible. ■

LA TAUPE (TINKER TAILOR SOLDIER SPY)

France/Grande-Bretagne/Allemagne (2011). 2 h 07. Réal. : Tomas Alfredson.

Scén. : Bridget O'Connor, Peter Straughan, d'après le roman de John le Carré. Dir. photo. : Hoyte van Hoytema. Déc. : Maria Djurkovic.

Cost. : Jacqueline Durran. Mont. : Tim Bevan, Eric Fellner, Robyn Slovic.

Prod. : Working Title, Karla Films, Paradise Films, Kinowelt Filmproduktion. Distr. fr. : StudioCanal.

Int. : Mark Strong (Jim Prideaux), John Hurt (Control), David Deniek (Toby Esterhase), Gábor Hári (Roy Bland), Colin Firth (Bill Haydon), Kathy Burke (Cammie Sachs), Benedict Cumberbatch (Peter Guillam), Stephen Graham (Jerry Westerby), Simon McBurney (Oliver Lacon), Tom Hardy (Ricki Tarr).

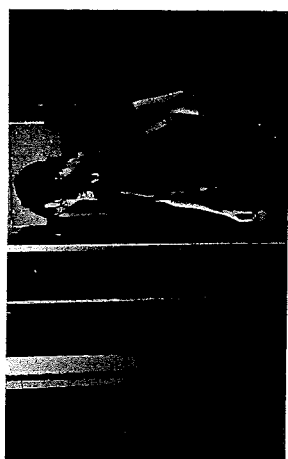
Voir n° 609, p. 39, 58, 2011.

Mission : impossible, Protocole fantôme

LA BELLE ÉQUIPE

PHILIPPE ROUYER

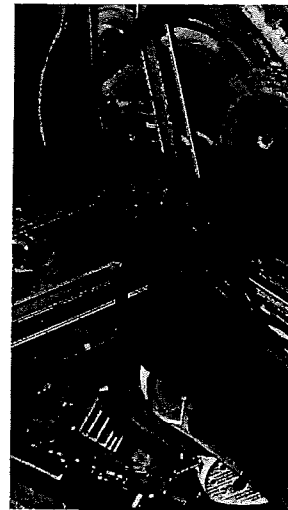
Mission : impossible compte parmi les rares franchises hollywoodiennes à avoir su se renouveler après un premier film réussi. On peut même préférer aux numéros 2 et 3 ce quatrième volet, qui est à la fois le premier scénario pour le cinéma d'un tandem de scénaristes vedettes du petit écran et le premier film en prises de vues réelles d'un champion de l'animation selon Pixar, Brad Bird. Nul besoin de souligner les liens entre la famille de super-héros des *Indestructibles* et l'équipe d'Ethan Hunt. Mais on pourrait tout aussi bien retrouver l'esprit de *Ratatouille* dans la solidarité et le sens de la débrouille dont doivent faire preuve les espions de ce « Protocole fantôme », condamnés eux aussi à agir dans la clandestinité.



Officiellement désavoués par une hiérarchie qui les a pourtant envoyés déjouer les plans d'un terroriste porteur des codes nucléaires russes, les héros ne peuvent se fier à personne. Avec le temps et les progrès techniques pris en compte par le scénario, leur arsenal de masques et de gadgets high-tech s'est considérablement développé, mais pas forcément pour le meilleur. Déjà, le sempiternel message d'envoi en mission n'arrive pas à s'autodétruire comme prévu. Et, entre le gant électromagnétique, qui lâche au beau milieu de l'ascension de la façade d'un hôtel de Dubaï (la plus haute tour du monde), et le système de reconnaissance visuelle, qui n'identifie pas assez tôt la tueuruse incarnée par Léa Seydoux, les membres de cette mission doivent surtout sépaler les uns les autres pour survivre et, accessoirement, sauver le monde.

Ce bon esprit qui remet l'être humain au cœur de l'action est révélateur du virage que ce film fait prendre au genre. Car ce *Mission : impossible* se veut une réponse aux grands succès de l'espionnage et du thriller de ces dernières années. Alors que la séquence d'ouverture lance un clin d'œil, par Frank Sinatra interposé, à la saga glamour des *Ocean's Eleven*, le cocktail cascades-gadgets-destinations exotiques positionne Ethan Hunt et sa bande comme de possibles remplaçants de James Bond. L'abandon du montage épilétique qui était la marque

des exploits de Jason Bourne milite pour un retour à un suspense qui naît de l'action elle-même plus que de la frénésie de sa représentation. Tom Cruise a tenu à assurer lui-même un maximum de cascades pour que ce soit son corps et non des doublures ou des avatars numériques qui occupent le cadre. Le numéro n'est pas abandonné, mais il est récupéré par le scénario comme fabrique d'illusion. En ce sens, la scène la plus forte reste sans doute celle du casse au cœur du Kremlin où, pour endormir la méfiance d'un gardien, Ethan et Benji (l'as de l'informatique de l'épisode 3, qui agit désormais sur le terrain) substituent au couloir où ils opèrent sa projection numérique. Mises en abyme et jeux de leurres demeurent donc la marque



de la franchise pour notre grand plaisir. Tout comme le fameux leitmotiv de Lalo Schiffrin (remixé) et la mèche du générique qui brûle sur les images de péripéties à venir. Si, entre tradition et modernité, cette belle mécanique nous plaît tant, c'est que Brad Bird n'en a pas négligé le facteur humain. ■

A gauche, Tom Cruise
A droite, Tom Cruise

MISSION : IMPOSSIBLE - PROTOCOLE FANTÔME

(MISSION : IMPOSSIBLE - GHOST PROTOCOL)

États-Unis (2011). 2 h 13. Réal. : Brad Bird.

Scén. : André Nemec, Josh Appelbaum. Dir. photo. : Robert Elswit.

Déc. : James D. Bissell. Coord. eff. spéc. : Mike Meléndez.

Mont. : Paul Hirsch. Mus. : Michael Giacchino. Prod. : J.J. Abrams, Bryan Burk.

Cie de prod. : Paramount Pictures, Skydance Productions, Bad Robot.

Distr. fr. : Paramount.

Int. : Tom Cruise (Ethan Hunt), Paula Patton (Jane Carter), Jeremy Renner (William Brandt), Simon Pegg (Benji Dunn), Michael Nyqvist (Kurt Hendricks), Vladimir Mashkov (Anatoly Solovov), Léa Seydoux (Sabine Moreau), Tom Wilkinson (le ministre), Anil Kapoor (Srij Nath), Josh Holloway (Trevor Hanaway).

Journal de France NOUVELLE LUMIÈRE

PIERRE EISENREICH

Il y a la voix de Claudine Nougarret qui évoque le nouveau voyage photographique de Raymond Depardon en France comme celui d'un salimbanque qui voudrait renouer avec le silence ; il y a Raymond Depardon parcourant l'Hexagone dans son camping-car, à la recherche de l'image en dehors du temps et donc du style d'une époque. Il y a ces scènes coupées du documentaire *Bifjra* (1968) où l'on découvre des mercenaires francophones prenant joyeusement une collation et discutant sur la vie de cocagne qu'ils semblent partager, avant que le corps tué de l'un d'eux ne soit porté, à moitié dénué, dans la jungle par les troupes indigènes, et qu'une mutinerie n'intervienne entre un officier mercenaire essulé et les soldats auxquels il est au service malgré tout. Il faudrait ainsi établir un lien entre une recherche photographique presque beckettienne et un cinéma mémo politique d'une richesse contradictoire. Voilà ce à quoi nous confronte *Journal de France*.

Le documentaire tente de réunir trois disciplines artistiques : le carnet de voyages, la photographie et le cinéma. Mais leur synthèse n'y est pas recherchée, car jugée impossible et surtout

irrespectueuse pour ces trois arts qui sont d'abord envisagés comme un artisanat. La photographie y est montrée à travers son mode de production : le trépidé qui l'on place, la préparation de la chambre, le choix du temps d'exposition, le travail du tirage, etc. Le cinéma correspond au point de vue extérieur sur cette fabrication de l'image, enregistrant celle-ci comme un témoin. La difficulté était grande de raconter la filmographie documentaire de Raymond Depardon et de l'intégrer à un nouveau reportage photographique et filmé. Il fallait monter les séquences inédites de ses productions passées avec les prises de vue d'un paysage français rural et intemporel, où le social serait débarrassé de l'économique et du politique. Ainsi *Journal de France* devient non pas un film somme, mais bien une ouverture sur ce qui n'a pas encore été saisi dans le temps. Les témoignages de Claudine Nougarret s'accroche, bien sûr, à différentes périodes datées par les périples africains, électoraux, judiciaires vus dans les œuvres de Depardon, mais interrogent aussi la place de ces souvenirs matérialisés. Leur analyse n'y est pas commentée. Ce ne sont que des citations qui se télescopent

trouvant plus ou moins la subjectivité de l'air du temps. La distanciation des différentes temporalités marque donc les étapes du carnet de voyages. Certaines semblent loin de nous comme d'autres sont ravivées par l'actualité présente. Pour les dernières, il ne faut pas y voir un écho contemporain, un lien explicatif avec les conséquences des *news*, mais plutôt une revanche sur l'oubli comme l'était l'énoncé de *Donner la parole* (2008). Voir François Claustre filmée et interviewée pendant la réalisation de *Tibet 3* (1976) ne crée pas un lien entre aujourd'hui et hier, en tant que prémices du commerce de la prise d'images, activité criminelle de plus en plus répandue et fruit de la discordance entre le Nord et le Sud. L'apparition et la détresse de l'ethnologue s'y révèlent intemporelles, car le contexte du paysage désertique du Tibet n'offre aucune prise liée à une durée occidentale. François Claustre est revenue prisonnière au milieu d'une immensité géographique, mais également par un temps indéterminé. Un comble pour une intellectuelle et une scientifique dont la passion est de dater le passé. Les images en couleur de la France se heurtent à la beauté du noir et blanc capté dans le désert, peignant l'infini richesse des puissances telluriques, animales, et l'écumé des vagues de sable. Le paysage photographié ou filmé par Depardon se montre sans pitié. Celui-ci refuse la belle image, mais consacre sa recherche à l'émotion de lumière naturelle, essayant de la saisir comme un élément indépendant du monde matériel.

Il y a donc ce nouveau *road movie* français, comme pour échapper au fracas des médias et des informations défilant ses lots de luttes politiques en provenance de toutes les strates des sociétés. *Journal de France* dresse un inventaire de faits de résistance et d'engagement qui traversent tous les humains que Depardon a croisés. Depuis plus de cinquante ans, le photographe cinéaste a témoigné inlassablement se rendant sur tous les continents. La passion est toujours là, mais le physique est bien sûr épuisé. Depardon se met en scène devant la caméra de Claudine Nougarret constatant bien sûr son propre vieillissement sans pour autant céder à la mélancolie. Son charisme reste intact et l'inquiétude de manquer la lumière sur un objet photographique l'anime toujours. Il n'hésite pas à rebrousser chemin pour vérifier. Une des scènes les plus émouvantes demeure celle de l'enretien, dans tous les sens du terme, avec le coiffeur. Une opération de rajeunissement pour Depardon juste avec quelques sourcils raccourcis et le cheveu devenu ras retrouvant un visage presque enfantin. Son regard à l'éclat d'un bleu marin ne trompe pas sur son lien avec l'enfance et la dimension ludique de son métier. Il fallait bien cette légèreté pour supporter ce demi-siècle de violences physiques et psychiques. Mais, au-delà de ses témoignages revenant jusqu'à nous, il y a une parole certaine que le cinéaste a gagnée : celle de la censure, notamment orchestrée pendant la présidence de Valéry Giscard d'Estaing. Maintenant, à l'heure du tout Internet, sa quête correspond bien à celle d'échapper à la complaisance et à l'obsécène, comme toujours. ■

JOURNAL DE FRANCE

France (2012), 1 h 40.

Réali. : Raymond Depardon, Claudine Nougarret.

Dir. photo. : Raymond Depardon, Son : Claudine Nougarret.

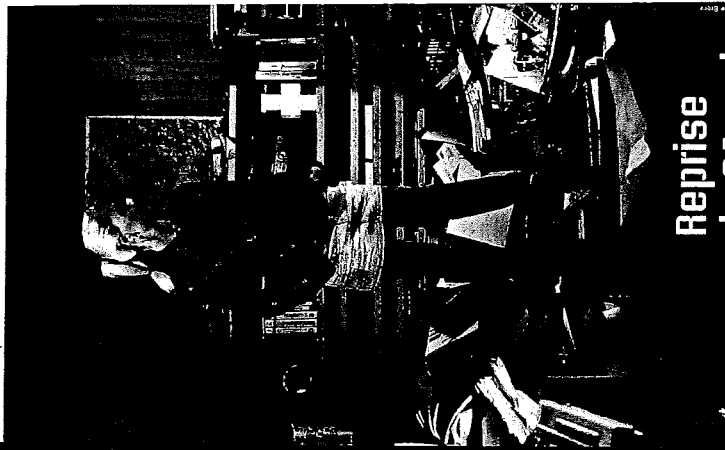
Mont. : Simon Jacquet, Mix. : Gérard Lampa, Prod. : Claudine Nougarret.

Clé de prod. : Palmyre et Désert, France 2 Cinéma. Dist. fr. : Wild Bunch.

Forum
des images

ICI, LE CINÉMA A QUELQUE CHOSE À VOUS DIRE

Quinzaine des Réalisateurs



Reprise
du 31 mai
au 10 juin

www.forumdesimages.fr

QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
MARS-MAI 2012
CANNES 2012

MAIRIE DE PARIS

arte

TRANSFUGE
LITTÉRAIRE & CINÉMA

PROXIMODIOLITES

tip

To Rome with Love

VIENS VOIR LES COMÉDIENS, VOIR LES MAGIENS

GRÉGORY VALENS

Sandy Bates, dans *Starbuck Memorios*, racontait que pendant des années il avait cru que les *Variations Goldberg* étaient des choses que monsieur et madame Goldberg avaient faites pendant leur nuit de noces. Si Sandy Bates, cinéaste cinéphilie, voyait *To Rome with Love*, peut-être serait-il tenté de le rebaptiser. Les *Variations Allen*, quelque chose que M. Allen aurait fait avec le public à l'approche de leurs noces d'or.

Le côté récapitulatif pour ne pas dire compilation, de ce dernier film évoque le pot-pourri qu'entamerait un chanteur devant un public acquis, ou un magicien en tournée enchantant les tours que l'on attend. Il se trouvera toujours quelques snobs pour faire la fine bouche devant ce spectacle; peu leur importe que le coup de la femme scie en deux ou celui du lapin sorti du chapeau soient toujours aussi brillamment exécutés.

Oui, nous avons déjà vu dans *Mambattani*, dans *Anything Else* ou *Vicky Cristina Barzalona* le couple idéal soumis à la concurrence imprévue d'une bombe sexuelle. Oui, Les Américains à Rome évoquent ceux qui hantent les rues de Paris (*Tout le monde dit I Love You*, *Midnight in Paris*) ou de Barcelone. Oui, le spectre de la conscience qui vient prodiguer conseils et leçons

de morale rappelle le gangster de *Cosby de feu sur Broadway*, le journaliste fantôme de *Scoop*, le chœur antique de *Maudite Aphrodite*, film d'ot est encore issue une version de la prostituée au grand cœur qui se révèle aussi futée que bien foutue. Les affaires de la célébrité et la peine du retour à l'anonymat, enfin, formaient le corps de *Celebrity*.

Et alors ? N'est-ce pas le propre des grands auteurs que de creuser inexorablement le même sillon, de travailler sans relâche des figures et des effets, d'être encore et encore hantés par les mêmes obsessions ? Soit quatre tableaux qui alternent sans interdire. John, un architecte américain en vacances à Rome, revit en quelque sorte sa jeunesse en observant un jeune couple, Jack et Sally, à l'épreuve de la sensualité de Monica, l'amie de Sally qui va squatter leur canapé en dépit du bon sens. Leopoldo, un employé de bureau, devient célèbre du jour au lendemain sans savoir pourquoi, et goûte peu les travers que lui apporte ce nouveau statut, en dépit d'avantages pratiques (les tables disponibles au restaurant) ou délectables (les mannequins désirant sa compagnie). Les parents de Hayley, jeune étudiante éprise d'un beau gosse romain, Michelangelo, débarquent à Rome



Jesse Eisenberg, Ellen Page

sourire malicieux, une hésitation dans la voix, un mouvement d'épaule faussement désinvolte. Dans le même épisode, Jesse Eisenberg démontre qu'il ne sera pas l'acteur d'un seul film : il enfle à la perfection, comme avant lui Jason Biggs ou John Cusack, les chausstrues du jeune premier torturé par des sentiments et des attirances multiples et violemment contradictoires. Parmi les personnalités plus établies, Roberto Benigni est une exemplaire réussite de casting. Assimilé à tort à ses débuts à un Woody Allen transalpin au motif qu'il œuvrait dans la comédie et multipliait les casquettes, Benigni s'est épanoui dans un comique plus physique, reposant sur sa personnalité exubérante. Aussi la séquence où son personnage (après avoir connu un quart d'heure warholien suivi d'un passage reposant par les oubliettes) éruète de ne plus être célèbre et crie son nom aux passants était-elle toute destinée à sa maîtrise de l'espace, à son zozotement soudain pathétique, à ses grands bras trop articulés se heurtant à la réalité des piétons indifférents.

Il aurait été justice de louer encore la distinction gracieuse d'Alec Baldwin, l'exubérance drôlatique de Penélope Cruz, la névrose classique de Judy Davis. Venez donc voir ces comédiens, qui ont installé leurs tréteaux sur la via Veneto (honneur attendu), dans les ruelles du Trastevere, au fond des thermes antiques. Vous y admirerez le magicien Allen pratiquer, avec l'assurance tranquille du conteur sage et expérimenté, ses tours de passe-passe d'un autre temps, qui est aussi le nôtre. ■

TO ROME WITH LOVE

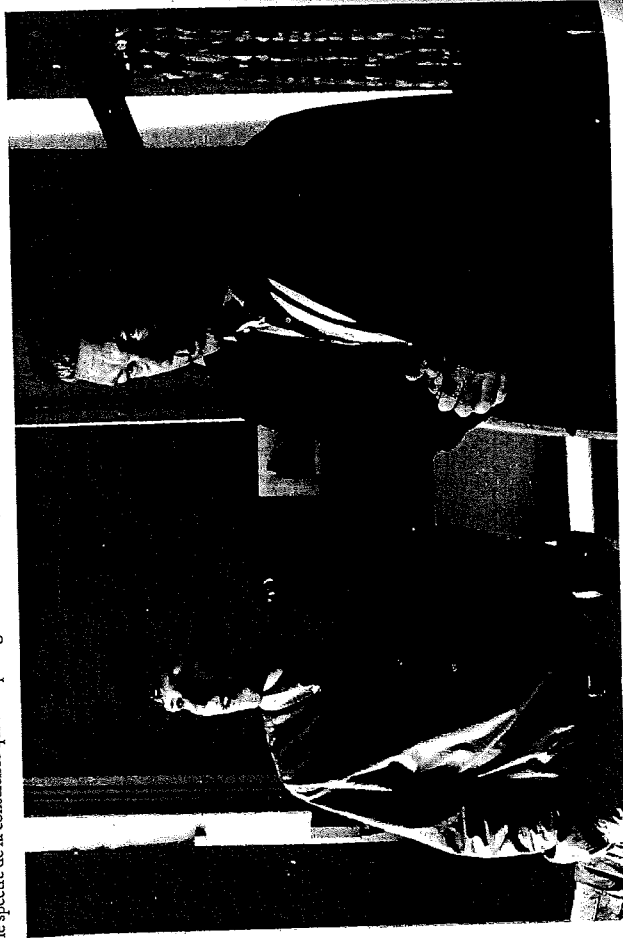
États-Unis/Italie (2012). 114.42. Réal. et scén. : Woody Allen.
Dir. photo. : Darius Khondji. Déc. : Anne Selgel. Cost. : Santa Grande.
Mont. : Alison Lapshear. Prod. : Letty Aronson, Stephen Tenenbaum, Giampaolo Letta, Faruk Altan. Cie de prod. : Medusa, Gravier Productions, Pedito. Dist. fr. : Mars Distribution.
Int. : Woody Allen (Jerry), Alec Baldwin (John), Roberto Benigni (Leopoldo), Penélope Cruz (Anna), Judy Davis (Phyllis), Jesse Eisenberg (Jack), Greta Gerwig (Sally), Ellen Page (Monica).

pour rencontrer l'heureux élu et sa famille. Son père à elle, Jerry, metteur en scène d'opéra à la retraite, s'exclame devant la voix de son père à lui, Giancarlo, ténor qui s'ignore. Le couple Antoni et Milly, des provinciaux venus rencontrer la famille engoncée du jeune homme, est séparé par hasard pour la journée.

Avec la liberté que s'autorisent parfois les artistes qui n'ont plus rien à prouver, Allen fait fi de la temporalité : l'histoire du jeune couple se déroule sur une journée, celle de Leopoldo sur quelques jours ; plusieurs semaines rythment l'intrigue des tentatives de Jerry pour convaincre Giancarlo de chanter en public, et son retour à la mise en scène grâce à une trouvaille de génie, comme l'aventure conjugale de Jack et Sally, qui pourrait durer le temps d'un été. Avec l'irrévérence qui le caractérisait déjà voici quatre décennies, Allen choisit de ne faire obéir aucun des tableaux qu'à sa logique propre : Jack, Sally et Monica acceptent avec naturel la présence d'un commentateur invisible et intermittent, tandis que Leopoldo n'a pas le temps de se demander ce qui lui arrive que l'emballage médiatique est défilé (comme l'enchaînement des événements, quiproquos et rencontres fortuites qui rythment le conte du couple provincial). Dans l'épisode du ténor (où il s'est réservé les répliques les plus drôles), Allen soffre une cure de jouvence, en utilisant un ressort comique digne de ses premières heures de gagman : celui de prendre une image au pied de la lettre, si bien qu'existera désormais, dans l'histoire du cinéma, une autre « scène de la douche ». Sans perdre de vue qu'il s'agit ici d'une fantaisie en mineur, gageons que ceux qui vous disent « C'était mieux avant » faisaient déjà la moue devant *Bananas* ou *Woody et les robots* (si ce n'était eux, c'était leur frère, c'était leur père).

Au-delà des figures qui renvoient aux précédents opus alléniens, les inconditionnels du cinéaste percevront dans les détails (comme les prénoms du jeune couple d'amoureux américains, Jack et Sally) une gravité sous-jacente. Il y a juste vingt ans, dans l'un de ses films les plus époustouflants, Allen baptisait ainsi les personnages campés par Sydney Pollack et Judy Davis. « Vous êtes Jack et Sally, vous avez deux enfants, vous ne pouvez pas vous séparer », leur intimait Gabe, incarné par Allen. Or, on s'en souvient, le couple qui, dans *Mari et Femmes*, ne résistait pas à la monotonie conjugale était celui que Gabe formait avec Judy, pour la dernière apparition de Mia Farrow dans l'univers du cinéaste. Il est tentant d'imaginer les Jack et Sally de *To Rome with Love* comme les mêmes personnages, plus jeunes. Est-ce parce qu'ils auront résisté à l'épreuve d'une infidélité de jeunesse, non avouée mais si effrontément encouragée par la jeune femme (« Tu verras, Monica est ravissante, elle est brillante, et elle dégage des ondes sexuelles qui rendent les hommes dingues », dit à peu près Sally à son *boyfriend*) qu'ils sauront, plus âgés, avoir la maturité nécessaire pour privilégier le « vivre ensemble » aux sirènes d'une nouvelle vie ? Cela serait dans la droite ligne des encouragements à l'hédonisme le plus décomplexé qu'Allen prône depuis longtemps, et qui apparaît plus lumineusement dans ses opus barcelonnais et parisiens.

Même les esprits chagrins reconnaîtront que le cinéaste a toujours le chic pour donner aux comédiennes les plus *in et sex* du moment un rôle à la mesure de l'envol de leur carrière. Eux qui avaient (puis qu'ils sont snob) bavé sur Greta Gerwig dans *Greenberg* et encensé Ellen Page dans *Juno* seront ici ébahis par leur charme — comme vous qui savez apprécier simplement un



Jesse Eisenberg, Alec Baldwin

2012 Juin
616

Cosmopolis

CAPITALISME HÉMOPHILE

JEAN-CHRISTOPHE FERRARI

Cosmopolis, le roman (2003), semble avoir été écrit pour un jour être adapté au cinéma par David Cronenberg. Don DeLillo y brosse le portrait halluciné et cauchemardesque d'un univers (l'univers capitaliste) en train de s'effondrer. Un monde réduit au statut d'Idée puisque l'argent, ayant perdu la fonction d'indexer la réalité, n'est plus désormais que l'indice de lui-même. Une idée qui n'a d'*eXistenZ* que dans les surfaces qui la reflètent (ordinateurs, télévisions, écrans à cristaux liquides qui annoncent, sur les parois miroitantes des *skyscrapers*, les cours de la Bourse). Surfaces produites par une virtuosité et une tyrannie technologiques qui, désamarrant le corps humain de toute pesanteur, de toute gravité, l'invite à d'étranges et funestes épousailles avec la machine. Technologie aveugle et autodestructrice puisque le spectacle du présent qu'elle rend possible est mangé par la vitesse à laquelle il défile (un bandeau d'informations est aussitôt rendu obsolète par les nouvelles données qui, sur la même ligne, apparaissent). Vitesse qui précipite les êtres et les choses vers leur destruction puisque l'aujourd'hui est dévoré par l'avenir (toute « actualité » est annulée par celle qui est sur le point de tomber). Vitesse, donc, dont la vérité est le suicide. Désubstantialisation idéative du réel, dépiautage chirurgical (clinique) de l'intériorité, déterritorialisation de toute chose dans ses images, devenir mutant de l'espèce humaine, violente précipitation d'un désastre psychique ; du tout cuit pour Cronenberg ? Oui et non : si le film reprend à son compte la vision du monde qu'offre le roman de DeLillo, le cinéaste a dû

adapter la matière du livre pour façonner le superbe objet cinématographique qu'il nous livre aujourd'hui.

Premier travail d'adaptation : filmer l'idée. L'univers du cyber-capital (celui du livre, celui dans lequel s'abîment nos civilisations) n'est pas réel. Il est spéculation sans aucun référent. Pas étonnant, alors que l'argent (ici le yuan) se parle à lui-même. Pas étonnant que personne ne parvienne à interpréter son message, à en déchiffrer le code. Pas étonnant que le Prométhée moderne (Eric Packer, notre protagoniste), qui dans son aveuglement et son orgueil a prétendu en lire l'ADN, aille à sa perte. Pas étonnant que Cronenberg, qui depuis toujours s'intéresse à la manière dont la pensée se transforme en actions, gestes, symptômes et cicatrices, ait désiré enregistrer un tel mouvement spéculatif. Représenter une Idée, on l'a compris, c'est montrer les surfaces sur lesquelles celle-ci dialogue avec elle-même. Littérairement (dans le roman de DeLillo du moins) cela passe par une prolifération de descriptions d'écrans (vidéo, numériques...) se reflétant les uns les autres. Ce qui étonne, à la première vision de *Cosmopolis*, c'est l'économie visuelle avec laquelle Cronenberg emploie ce type de moniteurs. Du réalisateur de *Videodrome*, on pouvait attendre une excroissance signalétique, une surenchère cathodique. Pas du tout. L'auteur de *Crash*, même si le décor du film contient tous les objets du livre, choisit de se concentrer sur un écran matriciel : les vitres fumées de la limousine. Le résultat est spectaculaire de stylisation épurée et d'abstraction graphique. D'autant qu'afin de



Robert Pattinson



Robert Pattinson, Sarah Gadon

restituer l'électricité des situations, Cronenberg choisit, plutôt que de multiplier les accessoires décoratifs, de filmer l'espace selon des diagonales dévidées et des angles tordus. D'autant que c'est à travers un silence capitonné et bruissant que le metteur en scène canadien fait parvenir au personnage principal (et au spectateur) la rumeur étouffée du jeu de massacre bariolé qui a lieu *debors*. Ainsi Cronenberg réussit l'essentiel : mettre en apesanteur un roman un tantinet verbeux et désincarné.

Deuxième travail d'adaptation : donner corps. Dans le *Cosmopolis* de DeLillo, Eric Packer est un personnage bidimensionnel qui, peu à peu, découvre le poids de la chair. Sorti se faire couper les cheveux, pratiquant le culte d'une sexualité aseptisée, obsédé par la diététique (il se vante de n'avoir que « 6 % de graisse »), le rapport qu'il entretient avec son corps est modifié quand son médecin, après lui avoir enfoncé sa main gantée dans l'anus et longuement palpé les viscères, lui annonce que sa prostate est asymétrique. Sa belle apparence se délite : son costume s'éparpille, son visage lisse est entartré par l'excentrique Andre Petrescu (Mathieu Amalric). Il demande à l'une des ses maîtresses de l'immobiliser à l'aide d'un pistolet électrique. Puis il se tire lui-même une balle dans la main afin de ressentir plus intensément l'intensité de l'existence organique. L'asymétrie de la prostate, anomalie fonctionnelle bénigne, fait écho au caprice (fonctionnel lui aussi) du cours des transactions monétaires, caprice que Packer, dans un délire herméneutique qui est le corollaire de la furie spéculative de l'Idée, a refusé de voir et n'a donc su anticiper. L'irrégularité, en effet, est le résidu que l'Idée ne peut absorber. Voilà pourquoi Packer, capitaliste hyper-lucide, anticipe sa mort, voilà pourquoi il la désire secrètement, voilà pourquoi il va la chercher et prend, avec elle, les devants : elle le délivrera du totalitarisme du concept. Dans le roman, ce cheminement d'un *golden boy* (d'une icône *high-tech*) vers la faucheuse passait avant tout par le discours. La force du film est de le faire passer par un corps : celui de Robert Pattinson que Cronenberg dirige ici avec génie. Le réalisateur

de *La Mouche* et de *Faux-Semblants* joue de l'aspect vampirique de l'acteur de *Twilight*. Des yeux qui se regardent eux-mêmes, comme dénucléés. Un corps vidé – vidé de sang, vidé de personnalité, vidé par l'anus. Une surface barbouillée de crème et de jaune d'oeuf, mais aussi un carnivore qui tenté de contrôler son besoin de viande (les scènes de restaurant) comme le vampyr de *Twilight* essayait de mettre à distance son désir de mordre le cou de la jeune Bella (Kirsten Stewart) pour s'altérer de son sang. Dans la dernière séquence (un long dialogue avec Richard Sheets [Paul Giamatti], son futur meurtrier), Pattinson est époustouffant en psychotique cherchant avec une espèce de désinvolture masochiste la rationalité cachée derrière son assassinat annoncé. Cronenberg en fait un mort vivant, un corps symptôme de la psychose schizophrénique et suicidaire du capitalisme américain. Chez Scorsese, le corps et le visage de Leonardo DiCaprio assument les névroses de l'Amérique. Chez Cronenberg, le corps et le visage de Robert Pattinson prennent en charge les psychoses de l'Amérique.

Au départ, une équation abstraite : la vérité du capitalisme, c'est le meurtrier = dans l'ère technologique le présent est mangé par le futur = un être humain aspire à mourir. À l'arrivée, le poème musical et visuel d'un suicide surréaliste, un film quasi expérimental. ■

COSMOPOLIS

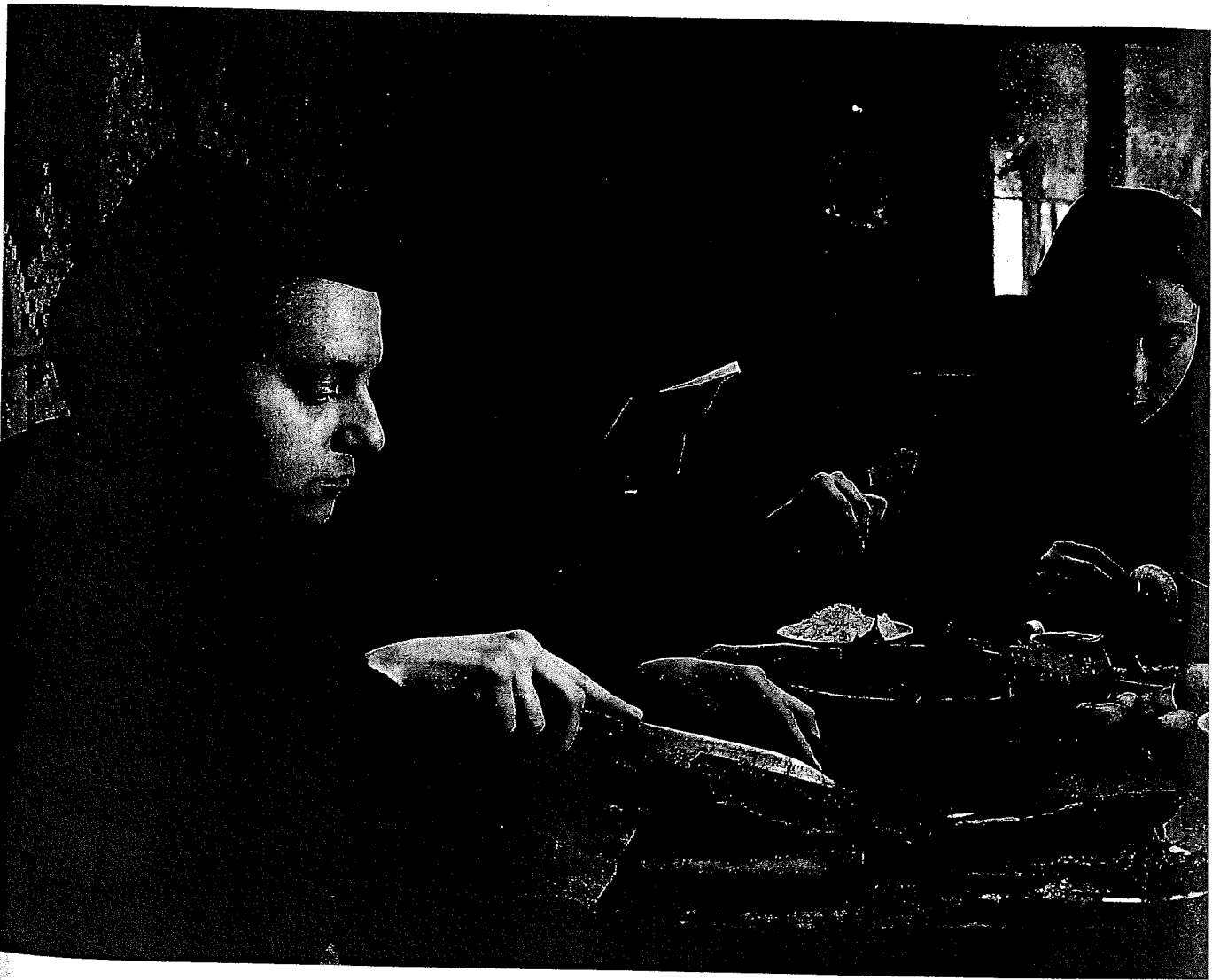
Canada-France (2012). 1 h 48. Réal. et scén. : David Cronenberg.
Dir. photo. : Peter Suschitzky. Déc. : Arvinder Grewal.
Cost. : Denise Cronenberg. Son : Jean-Paul Mugal. Mont. : Ronald Sanders.
Mus. : Howard Shore. Prod. : Paulo Branco et Martin Katz.
Cie de prod. : Alfama Films Production. Dist. fr. : Stone Angels.
Int. : Robert Pattinson (Eric Packer), Paul Giamatti (Benno Levin),
Sarah Gadon (Elise Shifrin), Juliette Binoche (Didi Fancher),
Samantha Morton (Vija Kinsky), Mathieu Amalric (Andre Petrescu),
Jay Baruchel (Shiner), Kevin Durand (Torval),
Emily Hampshire (Jane Melman), George Touliatos (Anthony).

CRISTIAN MUNGIU

Au-delà des collines

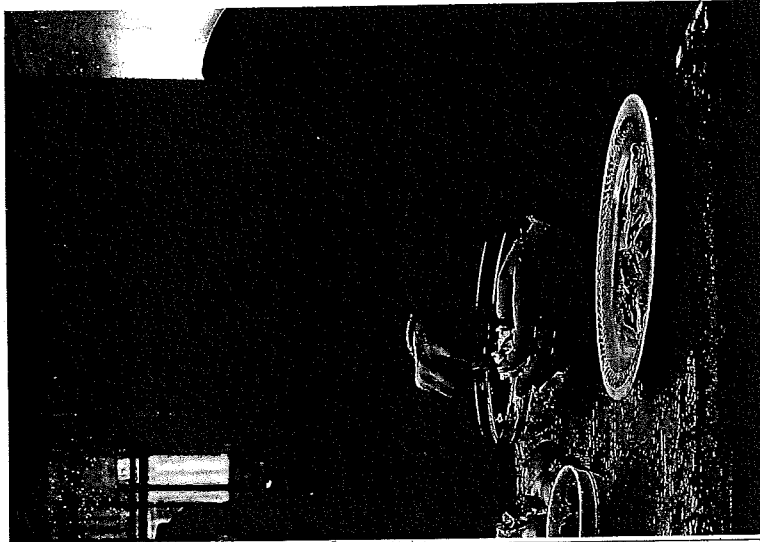
CONTE DE L'ÂGE DE BOUE

FABIEN BAUMANN



Palme d'or 2007 pour son deuxième long métrage, *4 Mois, 3 semaines, 2 jours*, Cristian Mungiu est revenu sur la Croisette avec un quatrième film. Par la qualité de son écriture, la rigueur et la beauté de ses images, la maestria de ses plans-séquences et son brillant casting, *Au-delà des collines* pouvait lui aussi prétendre à la récompense suprême. Le jury a pensé autrement, mais a su rendre hommage à son scénario, que le cinéaste a développé d'après les ouvrages de Tatiana Niculescu Bran, ainsi qu'à ses deux interprètes, débutantes douées, Cosmina Stratan et Cristina Flutur. Avec ce film, le jeune réalisateur roumain confirme – ce qui était déjà évident dans son premier opus, *Occident* (présenté en 2002 à la Quinzaine des réalisateurs), et dans sa participation au film collectif *Contes de l'âge d'or* en 2009 – l'acuité du regard qu'il porte sur son pays, traité comme un microcosme représentatif de la déshumanisation progressive du monde occidental. Un regard, cette fois, porté à son plus haut point d'expression cinématographique. *Au-delà des collines* n'est donc plus une nouvelle confirmation de son talent, mais le premier aboutissement d'une œuvre originale.

dans le dialogue platonicien auquel il donne son nom, demande à Socrate si des choses aussi abjectes que « le poil, la boue, la crasse » possèdent une essence. Socrate hésite : « Quand je tombe sur cette pensée, je me hâte de la fuir, de peur de m'aller perdre dans un abîme sans fond. » Parménide le corrige : « C'est que tu es encore jeune : la philosophie ne s'est pas encore emparée de toi comme elle le fera un jour lorsque tu ne mépriseras plus rien de ces choses. » Pourquoi est-il si difficile de penser la boue ? Parce qu'elle est impure, parce qu'elle est mélangée. Ni terre ni eau : quelque chose de sale au milieu.



Au dernier plan d'*Au-delà des collines*, une glorieuse de boue éclaboussée un pure-brise de voiture : vengeance de l'impureté, triomphe de l'enfer-dieu, souveraineté de la crasse sur toute pensée doctrinaire, sur tout fantasme. Le nouveau film de Cristian Mungiu n'est pas sale, glauque ou malséant. Mais il mélange la terre et l'eau.

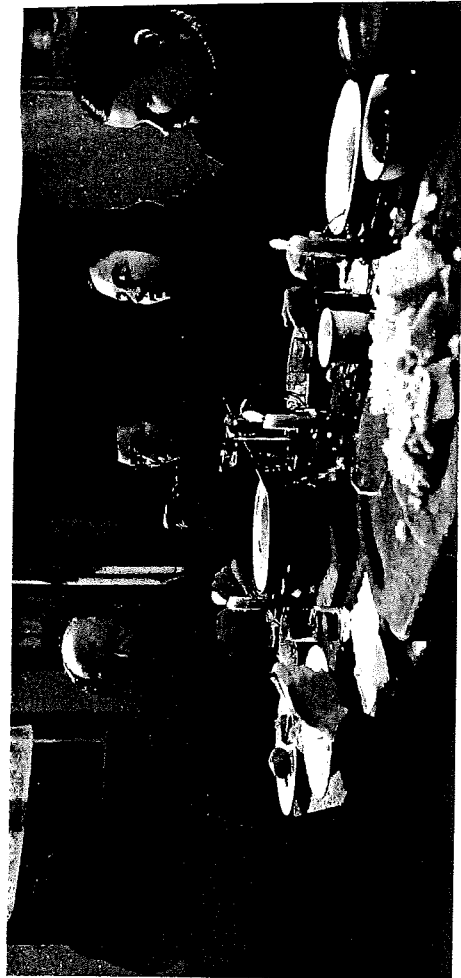
Ainsi, tout énoncé préalable de son scénario, quelque chose comme « en Roumanie, une jeune lesbienne se rend dans un couvent pour tenter d'en arracher son ancienne maîtresse devenue bonne sœur », nous prépare fort mal à la scène d'ouverture. Et tant pis pour nos rêveries libertines. Dans la boue d'une gare, deux filles se cherchent et se trouvent. L'une d'elles porte une horrible veste de survêtement, à la mode roumaine, si l'on peut dire, d'un vieux bleu délavé. Ses cheveux gras sont plaqués sur son crâne par de tristes barrettes. Son visage fermé ne se détend pas, même quand son amie l'accueille dans ses bras. L'autre fille, oui, à la rigueur, avec sa longue pelisse, ses grands yeux clairs, ses traits plus doux, pourrait correspondre à l'idée de bonne sœur. L'au-delà des collines qu'évoque le titre n'offre guère de majesté paysagère : c'est une pente raide qu'elles triment à pied, avec en arrière-plan une banale bourgade. Le décor où elles échouent, une petite chambre aux couleurs chaudes, n'a pas non plus les rigueurs des cellules conventuelles imaginaires. On déballe les affaires, un cadeau est offert... La voyageuse, fatiguée, se dévêt. La nonne, bien que gênée, la frictionne à l'alcool pour la réconforter. La peau nue, les seins appellent des caresses. Mais la main s'arrête, le regard se détourne, la caméra reste à distance.

En filmant ses amoureuses avec le moins d'erotisme possible, Mungiu nous donne à comprendre, par simple ellipse, leur histoire intime : deux enfants abandonnés qui ont grandi dans le même orphelinat, qui se sont tenu chaud, qui se sont protégés, qui s'aiment sans le frisson de la transgression, sans revendication, comme une évidence, comme des rescapées. Leur problème n'est pas d'être filles et de s'aimer, mais de vivre séparées. C'est qu'Alina, celle qui travaille à l'étranger, n'accepte plus sa séparation d'avec Voichita, celle qui est restée. Le quotidien monacal est décrit avec la même dévotion triviale : tâches domestiques, bonnes œuvres, repas que l'on prend en commun avec une mère supérieure pas plus autoritaire que ça, avec un pope vaguement rogue que les sœurs appellent « papa ». Pas la moindre hystérie. À peine si on croise un crucifix.

Comment glisse-t-on de ce prologue au fait divers authentique et épouvantable, datant de 2005, dont s'est inspiré Cristian Mungiu ? Dans *4 Mois, 3 semaines, 2 jours*, le cinéaste, autour de la chambre où l'une de ses héroïnes avortait en secret, filmait une Roumanie sous Ceausescu ravagée

AU-DELA DES COLLINES (DUPĂ DEALURI)

Roumanie/France (2012), 2 h 30. Réal. et scén. : Cristian Mungiu, d'après deux romans non fictionnels de Tatiana Niculescu Bran. Image : Oleg Mirtu. Déc. : Mihaela Peenaru, Galin Poparu. Cost. : Dana Poparu. Cost. : Cristian Tarnovechi. Mont. : Mircea Olteanu. Prod. : Cristian Mungiu, Adrian Maraca. Cie de prod. : Mobra Films, Why Not Productions, France 3 Cinéma et Les Films du Fleuve. Dist. fr. : Le Pacte. Int. : Cosmina Stratan (Voichita), Cristina Flutur (Alina), Valeriu Andriuta (le pope), Dana Tapalaga (mère supérieure), Catalina Harabagiu (sœur Antonia), Gino Tandura (sœur Justina), Vico Agache (sœur Elisabeta), Nora Covati (sœur Petronia), Ionut Ghinea (monk), Teodor Corban (le policier). Voir aussi n° 617-618, p. 96, Cannes 2012.



par la peur, la suspicion et l'isolement. Plus de communisme, cet « âge d'or » autoproclamé, dans *Au-delà des collines*. Dans les plans-séquences qui donnent au film son unité stylistique, Mungiu saisit, en plan large, des groupes de gens confiants : les religieuses en cuisine, le personnel plaisantin d'un commissariat, une chambrée d'hôpital... Elle n'est pas désagréable, cette nouvelle société roumaine, même plutôt chaleureuse. Dans la profondeur de champ, Voichita, près d'Alina alitée, s'assoit sur la couche de la voisine d'hôpital, une inconnue qui se pousse un peu pour lui faire place. Mais ce qui lie ces personnages réunis, c'est presque toujours la superstition ou la religion : on se raconte des histoires de maléfices, on croit à des sorts, on suppose à la confession et à la pénitence une efficacité immédiate. Alina ne s'intègre jamais à aucun groupe parce qu'elle reste opiniâtrement matérialiste. Quand Voichita lui confie que son cœur appartient désormais à un autre, Alina comprend qu'il s'agit du pope et non du Christ, puisque l'un est là... et l'autre pas.

Peu à peu la caméra, malgré les plans larges, expulse donc Alina du cadre. Lorsque, jalouse, elle rejoint Voichita et une autre sœur qui récitent des liturgies de nuit, il lui faut elle aussi s'agenouiller pour entrer dans le champ. Quand elle retourne chez le couple qui l'a hébergée, elle, l'émigrée qu'on dépeuille de ses billets, disparaît de sa propre chambre, quelque part à gauche du cadre. À chacune de ses crises de nerfs, marquées par des reparties parfaitement rationnelles (« Il n'y a rien de sacré derrière l'autel » ; « Vous n'êtes qu'une bande de gouines »), une volée de sœurs s'abat sur elle pour la contenir, la ligoter, la faire taire mais surtout disparaître.

Certes, la ligne directrice du film rappelle *4 Mois, 3 semaines, 2 jours* : deux amies, l'une qui souffre, l'autre qui se débat pour la tirer d'affaire. Mais aux travellings angoissés qui suivent Otilia dans ses effraies pérégrinations nocturnes, Mungiu oppose ici la systématisme oppressante de ses plans-séquences sans la moindre coupe, plans larges dont Alina a été exclue et qui enferment Voichita dans le groupe et l'agitation vaine.

Car ce n'est pas tant Voichita la nonne qui cherche à sauver Alina la soi-disant possédée que l'inverse : Alina l'amoureuse, qui, par amour, consent à son propre sacrifice, un sacrifice lâche, pour libérer Voichita de l'emprise cléricale. Or le miracle profane se produit : il y a de la femme de Dreyer dans la jeune fille transfigurée, dans son regard éperdu, touché par la rationalité, la justice, la rage, que filme Mungiu lors de l'interrogatoire policier. Elle surplombe enfin la masse des autres sœurs, vêtue de clair, dans un gros pull beige. Elle peut enfin, dans ce film sans aucun contrechamp, faire face au pope, dans toute la latéralité de l'écran, au cours du très long dernier plan.

Sauf qu'à par un léger zoom avant, le cadre se resserre et qu'une glorieuse de boue éclabousse l'écran, en un instant de cinéma fascinant. Est-ce le pope homicide qu'elle macule ? Non, en cinglant un fourgon policier, c'est la société roumaine tout entière que cette boue entache : sa passivité, son archaïsme, son obscurantisme. Mais le cadre se resserre encore : la boue clôt bientôt l'écran, seule intervention de la réalisation dans la continuité des plans, comme une morale qui conclurait un conte, comme un rideau qu'on tirerait sur une scène. Dans *4 Mois, 3 semaines, 2 jours*, le regard final vers l'objectif d'Otilia transperçait le film, allait chercher le spectateur pour l'intégrer à l'horreur. Ici, c'est bien nous encore qui finissons dégrugulés de boue, de cette boue salvatrice que le cinéma de Mungiu apprend à penser. ■

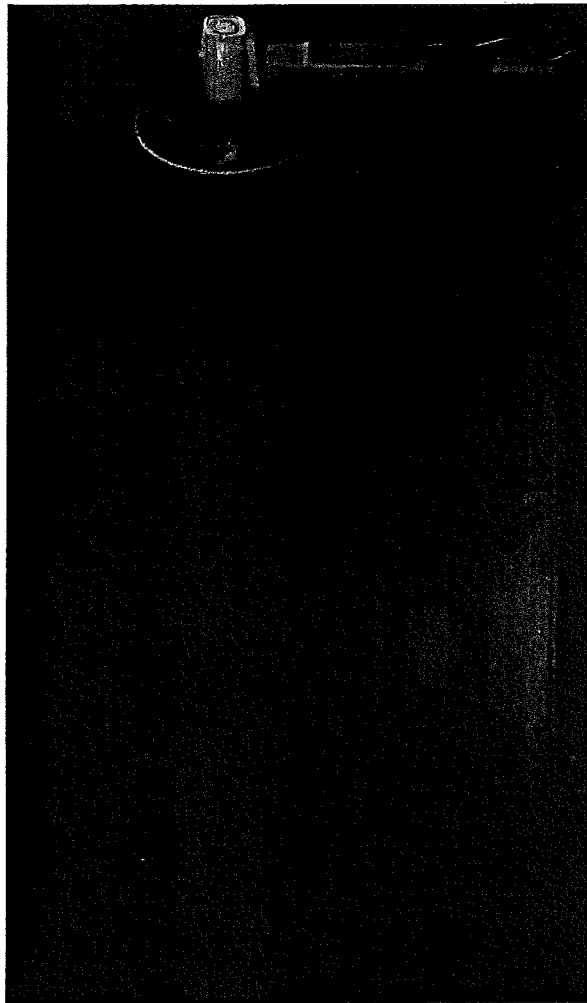
Pages 15 et 16,
Au-delà des collines de Cristian Mungiu

En haut,
Valeriu Andriuta (au centre)

Paradis : Amour

NI BLANC NI NOIR, BIEN AU CONTRAIRE

ARIANE ALLARD



Margarete Tiesel

Dieu qu'il est perturbant, cet Ulrich Seidl ! Certes, évoquer une « Entité suprême » à propos d'un cinéaste qui aime sorder la crasse peut prêter à sourire. Avec raison : cet Autrichien, élevé comme il se doit dans la religion catholique, est un adepte de l'humour grinçant. Qu'il pratique avec délectation dans *Paradis : Amour*, premier volet d'une trilogie dédiée à la « quête du bonheur » (suivent *Paradis : Foi* et *Paradis : Espoir*), à mille lieues d'une lecture pieuse de la Genèse, on s'en doute ! Ironique, il nous pardonnera cette apostrophe « céleste », d'autant que son nouvel opus emprunte la forme de la parabole. Une parabole choc et laïque, qui entend déjouer fausse compassion et véritables hypocrites sur fond d'échanges Nord/Sud. Nulle surprise : n'est-on pas en droit, au cinéma, d'espérer un point de vue, entendre une vision du monde, donc une morale ? Surtout chez les plus grands ? Ulrich Seidl est de ceux-là. Arpentant les solitudes du monde moderne depuis toujours (*Animal Love*, 1995 ; *Dog Days*, 2001 ; *Import-Export*, 2007), il n'a de cesse de traquer l'abjection derrière la beauté de façade. Moraliste, il l'est assurément. Mais pas moralisateur : ni blanc ni noir, même si sa nouvelle fable, sise en Afrique, pointe les convulsions du néo-colonialisme.

De fait, à travers l'histoire de sa brave Teresa, blonde et ronde qu'importe, qui s'en vient chercher l'amour auprès de jeunes Kenyans, ce qu'il veut révéler, c'est avant tout nos petits arrangements amnésiques. Dans le sillon, soit dit en passant, de ses compatriotes Michael Haneke et Elfriede Jelinek (que de ténébreux et de frustrations nous viennent d'Autriche aujourd'hui !). On peut bien sûr refuser l'inconfort de cette proposition : le tourisme sexuel est présenté ici comme une double exploitation (racisme décomplexé des femmes occidentales, mensonges manifestes des hommes africains). On peut, en somme, rejeter le spectacle parfois dégradant, parfois insistant des misères affectives et sociales montrées... dans toute leur nudité. D'autant que la « méthode Seidl », avec son mélange de comédiens professionnels et non professionnels, renforce (c'est le but) l'impression de naturalisme frontal.

A contrario, on peut aussi considérer la puissance de ce malaise comme le témoignage d'une autre puissance, celle d'une œuvre implacable qui nous ramène au cœur de nos illusions. Voir ou ne pas voir : telle est la question, lancinante, passionnante, que Seidl décline sur trois niveaux au moins. Avec une intelligence rare de sa matière – et de son métier : la mise en scène.

Première piste : l'image fulgurante, quasi totemique. On n'en saisit pas forcément le sens, mais elle nous hante durablement. Bref, elle nous tient en éveil. La séquence d'ouverture de *Paradis : Amour* est remarquable à cet égard : une poignée de handicapés mentaux, assis dans des autos tamponneuses, s'entrechoquent sous le regard bienveillant d'une femme anonyme. Dès la scène suivante, on comprend qu'il s'agit de l'héroïne, Teresa, mais on ne saura rien, en revanche, de sa connexion avec ce groupe.

Est-elle leur monitrice ? Seul demeure l'impact symbolique de cette image source, qui nous parle d'un confit à venir, suggéré par le choc des manèges, et désigne une forme de bonté chez la femme, suggérée par son activité probable de travailleuse sociale. Au-delà, le vers fameux de Shakespeare, extrait de *Macbeth*, refait alors surface : « La vie n'est qu'une ombre qui passe [...] : une fable, racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien. » La dramaturgie singulière du film est lancée. Bien joué.

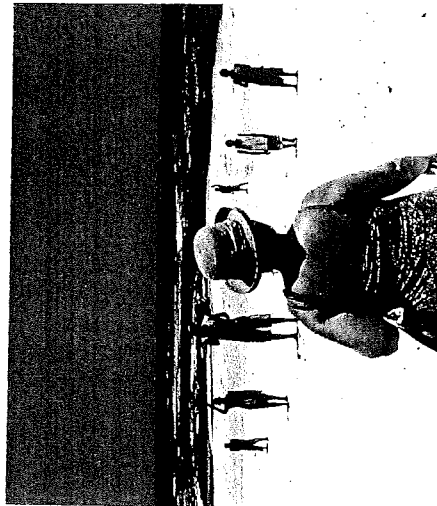
Deuxième piste : une phrase proférée à plusieurs reprises par Teresa lors de son périple africain. Elle aussi tient lieu de sonnette d'alarme. « J'aimerais que l'on me regarde dans les yeux, pour voir le fond sans s'attacher à l'apparence », soupire-t-elle d'une voix de médium sur sa chaise longue. Avant de répéter cette formule, façon incantation, à l'un de ses amants kenyans. « Look at me ! » lui ordonne-t-elle même plus tard. Cette rengaine, et ses modulations, sont intéressantes à plus d'un titre. D'abord parce qu'elles rappellent que le cinéma n'est pas qu'un art visuel, il est aussi « audio ». Singulièrement chez Seidl, où il y a peu de musique. L'espace sonore, ouvert mais jamais saturé, offre une caisse de résonance précieuse à cette phrase, démultipliant son effet ironique. Car Teresa, doublement aveuglée par son *a priori* culturel et sa quête d'amour, est bien incapable de dépasser quelque apparence que ce soit. Cette femme seule, invisible en regard du dikhat « jeuniste » actuel et qui en souffre, ne voit pas plus que les autres la réalité sordide qui l'entoure. Le paradoxe est flagrant : il suffit juste, nous dit et nous montre Seidl, d'être attentif. Jouant sur les mots, le réalisateur (et scénariste) se joue donc aussi de la fonction métaphorique, essentielle, des yeux au cinéma. D'une part, l'aveuglement de Teresa, à la fois naïve et touchante, renvoie au nôtre : c'est le principe basique de la projection/identification. Jusque-là tout va bien. Sauf que, d'autre part, l'humour féroce des situations créées, simultanément, une distance entre le spectateur et ce personnage pathétique. De quoi attiser le sentiment voyeuriste qui anime le premier, dès lors qu'il regarde un film !

Dieu que l'univers d'Ulrich Seidl est peu complaisant ! La troisième piste questionnant le regard – le nôtre et celui des personnages – n'est guère plus reposante. Après l'imagi et le son : le cadre. En somme la composition. C'est peu dire que *Paradis : Amour* regorge de plans d'une grande beauté graphique. On pense à celui de la plage, *gizmität* séduisant, ambigu à souhait pourtant.

Lignes épurées, irradiées de soleil, d'attente et de silence : on y voit en arrière-plan, de face et derrière une corde, la silhouette ébène, affûtée, immobile, de jeunes Africains se découplant sur l'horizon blanc-bleu tandis que, au premier plan, se détache un alignement de transats sur lesquels reposent les corps lourds et pâles d'Européens en vacances. L'impossible

échange (autre que véniel) entre ces deux groupes, matérialisé par cette corde, ces couleurs contrastées et ces lignes contradictoires (horizontales et verticales), est aussi net et tranchant que l'éblouissement esthétique suscité par cette scène en forme de tableau. Faussement paisible, frémissant de violence.

Dieu que ce film est riche, au fond ! Sans doute parce que... Dieu n'a rien à voir là-dedans. *Paradis : Amour* interroge le « bonheur » terrestre et ses leures contemporains. Humains, trop humains. Un détail sinon un hasard : le livre éponyme de Nietzsche, dédié au « esprits libres », fut rédigé alors que le philosophe était quasiment aveugle. ■



Lignes épurées, irradiées de soleil

PARADIS : AMOUR (PARADIES : LIEBE)

Autriche/Allemagne/France (2012). 2 h. Réal. : Ulrich Seidl.
Scén. : Ulrich Seidl, Veronika Franz. Image : Wolfgang Thaler, Ed Luchman.
Déc. : Renate Martin, Andreas Donhauser. Cost. : Tanja Hausner.
Son : Eikehart Baumung. Mont. : Christof Scherrenberg.
Prod. : Philippe Bobber, Christine Ruppert, Ulrich Seidl.
Cie de prod. : Ulrich Seidl Film, Tot Film, Parisienne de production.
Dist. fr. : Happiness Distribution.
Int. : Margarete Tiesel (Teresa), Peter Kazungu (Mungu), Inge Maux (Ame de Teresa), Duplo Sawiniez (touriste), Helen Bragat (touriste), Gabriel Nguma Mwarua (Gabriel).
Voir aussi n°s 617-618, p. 109, Cannes 2012.

DANIEL DAY-LEWIS

Lincoln

LES MOYENS DE LA FIN

CHRISTIAN VIVIANI



Lincoln (Daniel Day-Lewis)

Lincoln vient rappeler à certains que Steven Spielberg est bien un cinéaste américain contemporain majeur. La vision du monde qui s'en dégage est désenchantée, ce qui surprendra ceux qui voient en Spielberg un optimiste béat. L'œuvre est historiquement précise, ce qui risque de décourager les amateurs de *blockbusters* ; elle progresse par longues scènes dialoguées plutôt que par larges fresques d'action. Cela montre simplement que le cinéaste sait toujours adapter son style au sujet qu'il traite. Film où il faut être attentif et grandiose, Lincoln place Spielberg auprès d'autres grands peintres classiques de l'histoire de l'Amérique, et prouve que la légende qu'on imprime est souvent plus belle quand les nuances dont elle se pare sont chargées d'ombres. Porté par une interprétation chorale où domine l'impressionnant Daniel Day-Lewis, Lincoln nous permet également de revenir sur la carrière d'un acteur unique, rare et exigeant, confronté ici à un rôle exceptionnel.

La carrière de Steven Spielberg est un défi à la routine. Ce serait vraiment mal apprécier le cinéaste que de le réduire à l'image du faiseur de *blockbusters*, à la technique éblouissante et à la pensée simpliste. Non seulement il aborde toutes les formes et tous les genres, mais il ne les aborde jamais sous l'angle attendu. Chez lui, la tension utopique va de pair avec une vision du monde sans illusions : mieux encore, l'une n'est pas possible sans l'autre. Il se dégage de certains de ses films (*Minority Report*, *Munich*, *La Guerre des mondes*, pour nous en tenir aux plus récents) une philosophie du doute qui dément l'image légitime que les cinéastes veulent donner de lui. Quant aux œuvres qui paraissent emportées par une générosité naïve : c'est l'épithète qu'on applique en général à ce substantif... à la Frank Capra (*E.T.* ; *A.I.* ; *Cheval de guerre*), une analyse sérieuse révèle vite les zones d'ombre et de questionnement derrière l'assurance d'une maîtrise esthétique aveuglante. Après *TinTin* ou *Cheval de guerre*, qui adoptaient le chatoement ludique des récréations, *Lincoln* s'impose comme une œuvre complexe, mature, à la forme sobre jusqu'à l'austérité, à mes yeux une des plus magistrales du cinéaste. Ce n'est qu'aux yeux des admirateurs occasionnels que ce film sera une surprise : sa rigueur, son approche fataliste de la politique et de l'histoire s'accordent avec la sentimentalité juvénile de *Cheval de guerre*. De plus, l'auteur en avait déjà dessiné une ébauche dans *Amistad*. C'est parce qu'il rêve d'un monde à l'image de l'utopie que Spielberg possède la lucidité qui anime *Lincoln*.

Ce n'est certes pas la première fois que la figure d'Abraham Lincoln inspire les cinéastes américains. L'ombre osseuse et reconnaissable se dessine, entre autres, dans le clair-obscur d'un western de Michael Curtiz (*La Caravane héroïque* [Virginia

City], 1940) ou dans le compartiment d'un thriller historique d'Anthony Mann (*Le Grand Attentat* [The Tall Target], 1951) : un traitement allusif que le cinéma américain réserve souvent au Christ... Mais Abraham Lincoln a fait aussi l'objet de traitements frontaux et approfondis, où l'incarnation est dévolue à un acteur au charisme intense. On en retient surtout trois : *Abraham Lincoln* (David W. Griffith, 1930), *Vers sa destinée* (*Young Mister Lincoln*, John Ford, 1939) et *Abraham Lincoln* (*Abe Lincoln in Illinois*, John Cromwell, 1940). Si John Ford annonce dès le titre original que c'est le jeune Lincoln qui l'intéresse, Griffith et Cromwell cherchent à couvrir, sous forme de vignettes ou de tableaux vivants, la totalité de son existence. Tâche vouée à l'échec car un acteur mûrissant, si bon soit-il (Walter Huston chez Griffith, Raymond Massey chez Cromwell), ôte toute crédibilité à certains épisodes. En effet, le film de Griffith, son premier parlant et son avant-dernière œuvre, en porte-à-faux entre le brûlot sudiste de *Naissance d'une nation* (*The Birth of a Nation*, 1915) et l'esprit démocratique de *Last Life Wonderful* ? (1924), décroît par le manque d'imagination dans l'utilisation du son et recourt à une esthétique figée qui est précisément celle que le cinéaste avait su faire voler en éclats dans ses œuvres fondatrices. De son côté, le souvent passionnant Cromwell est handicapé par le même aspect figé du scénario, et l'intégrité qu'il souhaite maintenir dans sa mise en scène tombe alors dans la sévérité, voire le

terne. Spielberg ne peut certes faire à moins d'une incarnation exceptionnelle, et Michel Cèleutout nous dit par ailleurs toute l'admiration que peut susciter la composition de Daniel Day-Lewis. Elle est totalement en phase avec l'esprit recherché par le cinéaste : elle réussit à mettre à nu les défaillances et les faiblesses du

LINCOLN

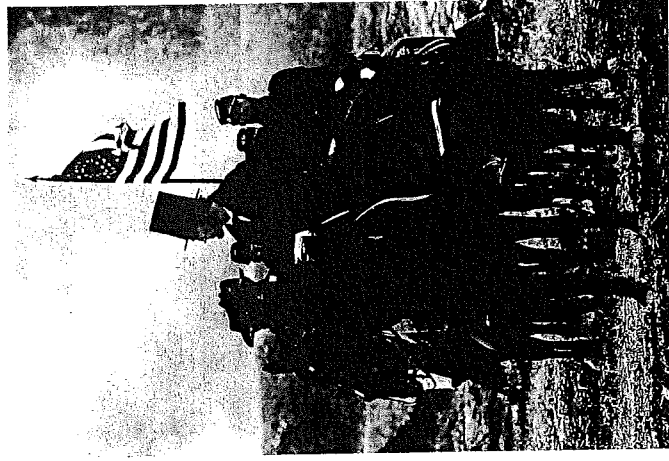
États-Unis/Inde (2012), 2 h 29. Réal. : Steven Spielberg.
 Scén. : Tony Kushner, d'après certains passages du livre de Doris Kearns Goodwin, « *Teams of Rivals, The Political Genius of Abraham Lincoln* ». Dir., photo. : Janus Kaminski. Déc. : Rick Carter, Curt Beech, David Crank, Leslie McDonaldi. Cost. : Joanna Johnson. Son : Ben Burtt, Stuart McGowan. Mont. : Michael Kahn. Mus. : John Williams. Prod. : Kathleen Kennedy, Steven Spielberg.
 Prod. exéc. : Jonathan King, Daniele Lupi, Jeff Skoll. Cie de prod. : DreamWorks. Dist. fr. : 20th Century Fox.
 Int. : Daniel Day-Lewis (Abraham Lincoln), Sally Field (Mary Todd Lincoln), David Strathairn (William Seward), Joseph Gordon-Levitt (Robert Lincoln), James Spader (W.M. Bibb), Hal Holbrook (Preston Blair), Tommy Lee Jones (Thaddeus Stevens), Bruce McGill (Edwin Stanton), Tim Blake Nelson (Richard Schell), Gloria Reuben (Elizabeth Keckley), Michael Stuhlbarg (George Yeaman), Lukas Haas (premier soldat blanc), Dane DeHaan (second soldat blanc), Gregory Itzin (Juge John A. Campbell), Kevin Kline (Soldat blessé), S. Epitha Merkeron (Lydia Smith).



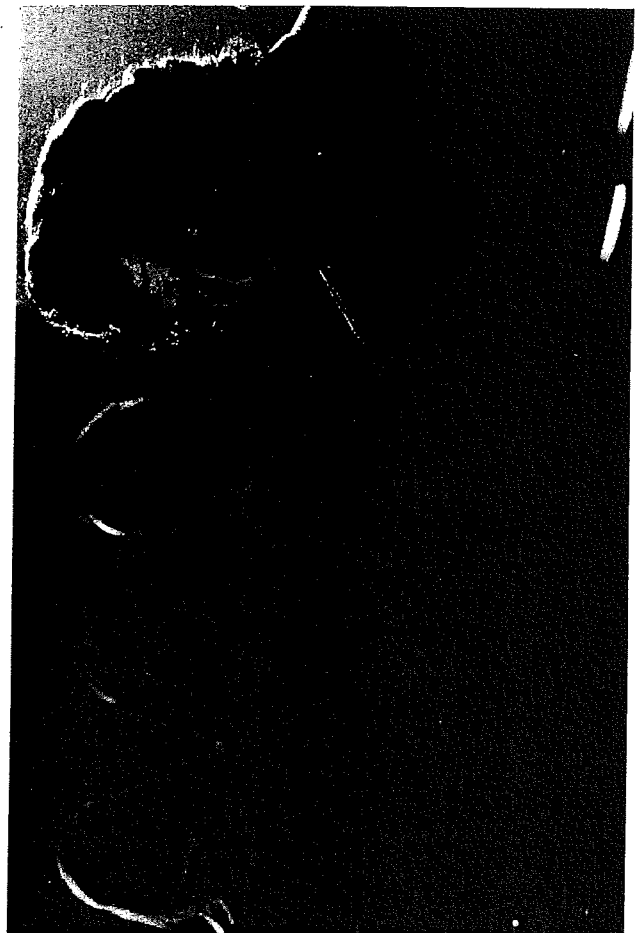
grand homme, en lui maintenant sa stature iconique. En choisissant de tromper l'attente du spectateur sur tout ce qui était attendu (la guerre de Sécession dont, à part un fulgurant raccourci en ouverture du film, ne nous sont montrées que les conséquences ; le discours de Gettysburg, et même l'assassinat), Steven Spielberg et Tony Kushner (son scénariste) échappent à tous les pièges et récusent l'imagette. C'est John Ford, le « conservateur » qui réalisa les plus beaux films américains sur la condition ouvrière (*Les Raisins de la colère*, *Quelle était votre ma vallée*), qui avait signé l'œuvre la plus vraie et la plus émouvante, et qui a su superposer un mythe historique à un mythe cinématographique. À travers la démarche ratée de Henry Fonda, sa gestuelle déliée, son regard d'œuf pure, c'est toute la perspective historique du personnage de Lincoln qui se dessinait derrière la fougue du jeune homme. Ce sera Spielberg, le « naïf » qui sait si bien cerner la noirceur et le doute de l'Amérique contemporaine, qui prendra d'une certaine manière le relais de Ford. Si le premier isolait le jeune homme, le dernier s'attache à la fin de vie. Là où la présidence des États-Unis s'inscrivait en creux, comme un avenir non visualisé, elle devient chez Spielberg le poids d'une fonction usante, inscrite déjà dans le passé du personnage. Le jeune Lincoln fordien, conforme à la vision populaire du « *Honest Abe* », ne laissait la place à aucun compromis, persuadé que le bien l'emporterait ; le Lincoln prématernement vieilli de Spielberg use de la manipulation et du compromis, voire du chantage, pour faire triompher une cause juste. Démarché passionnante qui souligne la perspicacité d'une thèse récente de Pascal Couté¹ : chez Spielberg, l'humain naît souvent de l'inhumain. Je ne résiste pas à la tentation de reformuler l'idée de Couté en termes moraux : le pur naît de l'impur (et, parfois, l'impur reste impur, comme dans *Munich*...). On comprend à quel point *Lincoln* est un film profondément personnel et qui nous somme de prendre parti : aimer Spielberg, c'est comprendre qu'il ne peut faire à moins que de réaliser et *Cheval de guerre* et *Lincoln*.

Pour la deuxième fois, le cinéaste a fait appel à Tony Kushner, seul scénariste crédité au générique : il avait déjà écrit pour lui *Munich*, autre film majeur où l'on n'a aucun mal à retrouver les thématiques du doute, du pur et de l'impur, et des hommes face à l'Histoire. Dramaturge remarquable, Tony Kushner (il est bon de le rappeler) brassait également cette même pâte dans sa formidable pièce *Angels in America*, qui retraçait sous forme de fresque lyrique (six heures) l'émergence du sida et la

En haut de gauche à droite
Walter Huston
(Abraham Lincoln de D. W. Griffith)
Raymond Massey
(Abraham Lincoln de John Cromwell, avec Ruth Gordon)
Henry Fonda
(Vers sa destinée de John Ford)



Daniel Day-Lewis dans *Lincoln* de Steven Spielberg



Tommy Lee Jones

manière dont la maladie affectait tant les destins individuels que le collectif d'une époque². Son écriture scénaristique est sèche, presque documentaire. Mais on retrouve dans *Lincoln* son goût pour le surnaturel, qu'il avait brimé dans *Munich* : ainsi cette séquence du cauchemar de Lincoln, que Spielberg visualise de façon saisissante, à l'aide d'un fond noir d'encre, de quelques effets de soufflerie et d'une image légèrement diffusée (superbe photographie de Janus Kaminski), récréation à la fois sobre et inquiétante qui « ouvre » l'esthétique du film sans remettre en question la rigueur que le cinéaste semble s'être donnée pour régler. Si cette séquence évoque les tendances gothiques d'un Winslow Homer, l'aspect visuel recherche plutôt l'organisation rigoureuse de l'espace et de la lumière, la prédominance du clair-obscur, qui renvoient à Thomas Eakins : c'est très net dans l'agonie de Lincoln, si sobrement composée que sa complexité et la beauté qui s'en dégage n'apparaissent pas d'emblée. Dans un autre détail remarquable, Spielberg permet à la verve critique bouffonne qui caractérisait *Angels in America* de s'épanouir ; c'est la manière dont est traité le personnage ambigu incarné par Tommy Lee Jones (une fois de plus éblouissant), d'abord désigné par une tignasse brune (trop exubérante pour être vraie et qui, au final, se révèle être une perruque, en même temps que le sénateur conservateur se révèle avoir comme maîtresse sa domestique noire. Car, ce que Spielberg fait avec précision et patience, c'est appeler à certain et apprendre aux autres que Lincoln était un républicain, et non pas démocrate, que l'abolition de l'esclavage sera votée grâce à une majorité républicaine, et malgré les

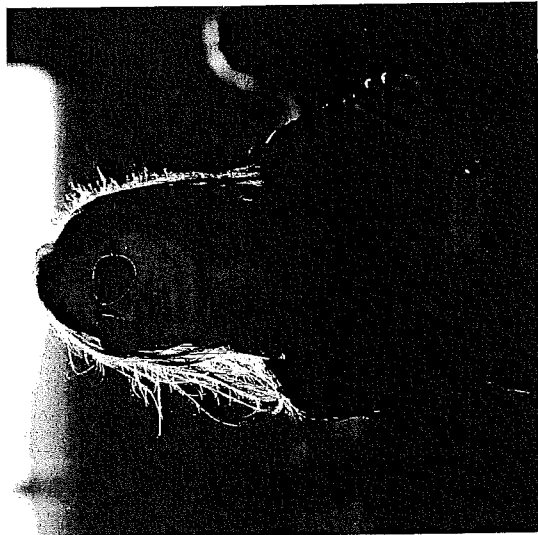
références démocrates. Avec, au besoin, le recours aux manipulations et à la pression. Il est clair que Spielberg se révèle ici tout autre que naïf et idéaliste. C'est un adulte pragmatique, lucide, auquel le cinéma donne l'occasion à la fois de dépasser le pouvoir mystificateur des images posées, fabriquées pour les médias ou pour l'Histoire, et de rêver à un monde meilleur. En outre, découvrir le film peu de temps après la réflexion de Barack Obama et au cœur des échanges de chiffonniers causés par le vote à la présidence de l'UMP laisse entendre que le propos de *Lincoln* dépasse son cadre historique autant que géographique. L'avenir dira s'il est bien ce que l'on pressent : un grand film sur la politique, et non un grand film politique. Pour moi, il est déjà près de ce modèle que reste *Tempête à Washington* (*Advice and Consent*, 1961) d'Otto Preminger. Steven Spielberg nous rappelle (relire Jonathan Swift) qu'un esprit critique acéré est nécessaire pour être un utopiste. ■

1. Pour être franc, John Ford et Henry Fonda ne dissimulaient guère la roublardise, l'habileté manipulatrice du personnage, en particulier au cours du procès qui est au cœur du film. Mais jamais Lincoln n'en subissait d'états d'âme et, o'portion, de culpabilité.
2. Pascal Couté, *Figures de l'humain et de l'inhumain dans le cinéma de Steven Spielberg*, Université de Caen-Basse-Normandie, 2012 (dir. Vincent Arniel).
3. Titre original : *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*, créée en 1991, prix Pulitzer en 1993, devenue mini-série télévisée en 2003 (Mike Nichols, avec Al Pacino, Meryl Streep et Emma Thompson), puis opéra en 2004 (musique de Peter Eötvös).

Zero Dark Thirty

L'AMÉRIQUE A DES BOUCLES ROUSSES

FABIEN BAUMANN



Jessica Chastain

Kathryn Bigelow rend l'horreur du 11 Septembre comme on ne l'a jamais ressentie : des cris, des pleurs, des voix au téléphone qui rassurent des proches ou qui se savent condamnées - et qui toutes vont s'éteindre. Pourtant on ne voit rien, rien qu'un écran noir. Le brutal prologue de *Zero Dark Thirty* crée un double manque : désir de justice, pour venger ces hurlements innocents, et désir de voir. Les deux pulsions se confondent en une seule : il faut trouver Ouassama ben Laden, le commanditaire des attentats ; il faut sortir de l'obscurité chthonienne des Twin Towers effondrées et impressionnet, le plus vite possible, d'autres images.

Le scénario de Mark Boal (*Dans la vallée d'Elah, Démineurs*) se résume à cette obsession : la traque interminable d'un homme invisible. À l'écran, puisqu'on ne voit pas ben Laden, que montrer ? Les boucles rousses d'un agent de la CIA, joué par Jessica Chastain, que nous découvrons avec surprise sous un masque de tortionnaire. Maya sera à la fois la sœur et l'antithèse du sergent-chef Williams (Jeremy Renner) de *Démineurs*. Comme lui, Maya ne se révèle qu'à travers sa rage monomaniaque. Comme lui, elle occupe le cadre presque à chaque plan. De même qu'on ne savait jamais si telle bombe exploserait, aucun contrechamp, ici non plus, sur l'ennemi invisible, jamais de montage alterné. Notre compréhension de

l'intrigue se résume à la connaissance qu'en a la CIA. D'ailleurs l'intrigue progresse-t-elle ? Comme *Démineurs*, fondé sur la répétition aléatoire d'une même mission, ou comme *Zodiac* de David Fincher, le scénario se déploie en spirale : pistes abandonnées, boucles jamais achevées... et les années qui passent. Seule ligne directrice : l'intuition de Maya que Ben Laden sera découvert grâce au message, lui aussi introuvable, dont elle a mis au jour le rôle.

Mais, si l'obsession du chef Williams révélait ses fêlures intimes, rien ne saute de Maya. Elle n'a ni famille ni amant, travaille à son bureau, analyse des documents, subit les rebuffades de sa hiérarchie. Al-Qaida frappe le monde en Arabie Saoudite (une fusillade) et à Londres (une explosion) ? Maya, à son tour, échappe à une bombe puis à une embuscade au fusil d'assaut. Pourquoi Maya ne s'oppose-t-elle pas aux interrogatoires menés sous la torture ? La presse américaine progressiste en a fait le procès à *Zero Dark Thirty*. Curieuse polémique : incarnation de l'Amérique, Maya fait avec, impossible, dans la première moitié du film, puis sans, après l'élection d'Obama. Bigelow ne dénonce pas, ne juge pas : elle montre. Fallait-il tenter de faire Ben Laden prisonnier ? Autre débat éclipsé. Lors de l'assaut final, la photo de Greig Fraser (*Bright Star*; *Cogan*) substitue au noir initial le glaive saturé des caméras infrarouges. Dans cette aube verte, les soldats eux-mêmes, cameramen humains, produisent les images qui assouvissent la vengeance de la Nation. La multiplication des points de vue, le temps réel, la confusion ambiante procurent une stupéfiante illusion de réalité. Qu'en reste-t-il, après l'exécution ? Un goût de soulagement, peut-être, mais aussi l'écho d'autres cris de femmes, d'autres pleurs d'enfant... Maya a accompli sa mission, Bigelow a comblé le manque. Mais... maintenant ? La réalisatrice nous offre un plan inoubliable : le regard vide de Jessica Chastain, sa chevelure qui flamboie et, derrière, un filet militaire qui figure une bannière étoilée vaguement rafistolée. ■

ZERO DARK THIRTY

États-Unis (2012), 2 h 37. Réal. : Kathryn Bigelow. Scén. : Mark Boal. Insc. : Greig Fraser. Déc. : Jeremy Hindle. Cost. : George L. Little. Mont. : William Goldenberg, Dylan Tichenor. Mus. : Alexandre Desplat.

Prod. : Kathryn Bigelow, Mark Boal, Megan Ellison.

Cie de prod. : Annapurna Pictures. Dist. fr. : Universal Pictures.

Int. : Jessica Chastain (Maya), Jason Clarke (Om), Joel Edgerton (Patrick), James Gandolfini (directeur de la CIA), Kyle Chandler (Joseph Bradley), Jennifer Ehle (Jessica), Reza Khatam (Amir), Mark Strong (George), Edgar Ramirez (Larry).

Passion

SATYRE DU REMAKE

NICOLAS BAUCHE



Rachel McAdams, Noomi Rapace

Remake : art de ravir une forme cinématographique à elle-même. Duplicité de la deuxième fois. Écart, réinvention, autant que tautologie. En adaptant *Crime d'amour* de feu Alain Corneau, Brian De Palma applique à la lettre cette définition et poursuit ainsi l'autopsie du corps hitchcockien de son œuvre. Œuvre inerte et brillante, née dans le sillage du polar paranoïaque et du nouveau Nouvel Hollywood dans les années 70. Écartèlement érotique des personnages que le touche-pipi sauphilique de Christine et Isabelle, les héroïnes de *Passion*, ravive dans un jeu de double cinéphile. Chez De Palma, le remake est (souvent) d'assise européenne. Française (*Femme fatale*), italienne (*Obsession* ; *Blow Out*) ou allemande (*Passion se déroule dans une multinationale d'outre-Rhin*). Le film de Corneau fournit au cinéaste les ressorts typiques de son cinéma, l'effacement de la manipulation et le schéma classique de détection : seule l'anamorphose du triangle amoureux (aux sommets Christine et Isabelle, il faut ajouter un point mouvant, Dirk, interprété par Paul Anderson, le Matthew Modine du pauvre, ou Karoline Herfurth) fait sortir de son axe le suspense criminel et le modeste en une intrigue à tiroirs où la doctrine le dispute au musical. Pour De Palma, le remake est un concept, un commandement ou il s'accommode de l'histoire initiale de Corneau, la met au fur et à mesure en sourdine pour rien garder que le principe. À mi-parcours, une scène d'opéra filmé en *split screen*, le ballet *Prélude à l'après-midi à Venise*, redistribue les cartes de la narration sur le modèle de Debusby. À savoir : un éternel commentement, un préambule où l'orchestration annonce, prépare, ouvre sans jamais conclure. Quand Wagner avait écouté *La Mer* du même Debusby, il avait immédiatement débusqué la nature de sa dramaturgie musicale, demandant à un proche, après une brève écoute, quand la symphonie allait enfin commencer. Entre l'hallucination coquée et un rétel sans cesse manipulé et réjoumé, *Passion* se construit alors comme une chaîne de culpabilité infinie. Un éternel et faufilé prélude, donc, où le crime et la



Paul Anderson, Noomi Rapace

PASSION

France-Allemagne (2012), 1 h 38. Réal. : Brian De Palma.

Scén. : Brian De Palma, Natalie Carter, d'après « Crime d'amour » d'Alain Corneau. Dir. photo. : José Luis Alcaine. Dir. art. : Cornelia Ott.

Cost. : Karen Müller-Serreau. Son : Nicolas Cantin. Mont. : François Gédigier.

Mus. : Pino Donaggio. Prod. : Soid Ben Said, Alfred Hillmer.

Cie de prod. : SBS Productions, Intégral Film, France 2 Cinéma.

Dist. : ARP Sélection.

Int. : Rachel McAdams (Christine), Noomi Rapace (Isabelle),

Karoline Herfurth (Dani), Paul Anderson (Dirk),

Rainer Bock (inspecteur Bach), Benjamin Sadler (le procureur),

Michael Ratschopf (avocat d'Isabelle), Max Uthaler (Jack).

Voix aussi n° 621, p. 28, Vente 2012.

JAMES GRAY

The Immigrant

QUELQUES NUANCES DE GRAY

JEAN-LOUP BOURGET

The Immigrant de James Gray, dont l'action est située en 1921, reprend le titre d'un des films les plus connus de Chaplin, traduit en français par *L'Émigré* (1917), et les deux œuvres ne sont pas sans rapport : proximité des dates, arrivée à New York en bateau, accueil des émigrants par la statue de Bartholdi, désillusion bientôt induite par l'Amérique, terre de la liberté et de toutes les opportunités, mais aussi jungle urbaine en proie à l'exploitation capitaliste, au crime organisé et à la corruption institutionnelle. Une étude plus fine mettrait en lumière des ressemblances plus profondes, dimension mélodramatique inhérente au burlesque chaplinien ou possible source chaplinienne du personnage d'Orlando le Magicien chez James Gray. Le titre de Chaplin renvoie au personnage du vagabond, dont il fait un type, mais il s'applique encore à ceux d'Edna Purviance et de sa mère ; dans le film de Gray, symétriquement, si « the Immigrant » désigne d'abord Ewa (Marion Cotillard), il s'avère que la qualification n'est pas moins appropriée aux deux protagonistes masculins, Bruno Weiss (Josquin Phoenix) et Emil (Jeremy Renner).

Peu après la Grande Guerre, deux sœurs, Ewa et Magda, débarquent à Ellis Island. Ferventes catholiques, elles viennent de Pologne, où leurs parents ont été sauvagement massacrés (par les rouges ?). Leur oncle, déjà installé à New York, ne se manifeste pas. Magda, tuberculeuse, est placée en quarantaine. Ewa réussit à l'expulsion immédiate que grâce à l'intervention de Bruno, qui devient son protecteur dans les deux sens du terme : il la tient à sa merci, puisqu'elle est sans papiers, et la contraint à se prostituer, ce qu'elle accepte non sans culpabiliser car son idée fixe est de faire sortir Magda d'Ellis Island. Les rapports d'Ewa avec Bruno sont d'abord des rapports de force, fondés

sur la contrainte matérielle et sexuelle, mais ils font l'objet d'une négociation financière, la détermination d'Ewa et sa lucidité (elle voit bien qu'elle n'est pas indifférente à Bruno, et que sa résistance même attise le désir du souteneur) lui permettant d'arracher quelques concessions à celui qui la domine. La suite du récit déroule son mécanisme implacable, semblant offrir puis refusant à Ewa deux issues alternatives à celle, si aléatoire, que représente Bruno : sa famille polonaise déjà installée dans le Nouveau Monde, et le personnage fantasque d'Orlando le Magicien, cousin de Bruno qui s'avère aussi en être une sorte de double, un double en définitive encore moins fiable car plus inconstant.

Dans les revers soudains de fortune qui accablent l'héroïne, on reconnaît la main fatidique du mélodrame, d'autant plus preste qu'elle est escamotée par l'ellipse (la nuit passée à Brooklyn) ou le hors-champ (le coup de couteau que reçoit Emil). On peut juger paradoxales les déclarations du cinéaste expliquant que pour la première fois, il a voulu faire un film « hors du cadre d'un genre », un film « débarrassé du genre, un film qui invente son propre genre » : sans doute veut-il dire « hors du cadre du genre criminel », quoique celui-ci ne soit pas entièrement absent. Ou bien considère-t-il « la tradition de l'opéra et du mélodrame » dont il se réclame ici comme une sorte d'hypergenre, de forme dramatique et musicale qui engloberait ou dépasserait la typologie habituelle des genres hollywoodiens. Cette tradition « de l'opéra et du mélodrame », n'était-ce pas celle qui inspirait déjà *Two Lovers* ?

Selon le mot de Françoise Zamour, la « persistance des motifs » mélodramatiques, ou leur réurgence, est ici partout en évidence. À commencer par le Griffith des *Deux Orphelines* (la séparation des deux sœurs, dont l'une dépend de l'autre pour sa survie,

THE IMMIGRANT

États-Unis (2013), 1 h 59. Réal. : James Gray. Scén. : James Gray, Richard Menello. Patricia Norris. Son : Tom Varga. Mont. : John Axelrad. Mus. : Dana Sona. Prod. : Greg Shapiro, Christopher Woodrow, Anthony Katagas, James Gray.

Cie de prod. : Keep Your Head / Kingsgate Films, Wilda Bunch, Worldview Entertainment. Dist. fr. : Wilda Bunch Distribution. Int. : Marion Cotillard (Ewa Cybulski), Joaquin Phoenix (Bruno Weiss), Jeremy Renner (Orlando le Magicien), Dagmara Domińczyk (Bełwa), Jilly Krawiec (Lara), Yelena Solovay (Rosie Hertz), Maja Wampuszyc (Edyta Bistricky), Ilia Volok (Voytek Bistricky), Angella Sarafyan (Magda Cybulski).

Voir aussi n° 629-630, p. 87, Cannes 2013.

The Immigrant a la beauté éternelle des classiques. Si *Two Lovers*, en peignant un couple dans la ville, évoquait *L'Aurora* de Murnau, le blanc visage de Marion Cotillard au cœur du clair-obscur urbain, la poésie des taudis de *The Immigrant* renouent avec le Griffith du *Lys brisé* et des *Deux Orphelines*. Cinéaste virtuose dont la modernité se dissimule dans une forme sans effets ni esbroufe, Gray tient avec une foi inébranlable le discours d'un art sans âge et sans frontières. Personne n'y est totalement mauvais, personne n'y est totalement innocent. Pour dépasser la condition humaine, le cinéaste touche à l'universel. À l'heure où certains voix paraissent s'impatienter de ce calme refus de la mode, il était important de célébrer ce nouveau chef-d'œuvre et d'assurer James Gray que nous le suivons dans sa trajectoire sobre et magnifique.

Marion Cotillard

l'exploitation, la réunion finale), *d'A travers l'orage* (l'intolérance des bien-pensants) et du *Lys brisé* (le quartier cosmopolite du Lower East Side se substituant au Limehouse londonien). Le pacte de corruption qui, liant le maquetier/imprésario aux inspecteurs de l'immigration et à la police des mœurs, lui permet d'alimenter son chéptel et de faire vivre le music-hall de bas étage où l'on sert de l'alcool prohibé rappelle le Griffith de *Cœur d'opache* et d'*Intolérance*, sans oublier l'étonnant *Traffic in Souls* de George Loane Tucker (1913), où la philanthropie sert de façade à la traite des Blancs. Au-delà des aspects thématiques, on pense aussi à Borzage, par exemple à Janet Gaynor en héroïne déchue mais innocente de *L'Heure suprême* ou de *L'Ange de la rue* : renouant avec le hétéroisme du muet, Gray utilise le visage de Marion Cotillard pour son inexpressivité même, comme une *tabula rasa* qui, demeurant immaculée malgré le traitement dégradant subi par son corps, contraste avec le visage nerveux puis tuméfié de Joaquin Phoenix.

La chair du film n'est pas moins nourrie de mélodrame. Les arias de Verdi ou Puccini exaltent le sentiment amoureux dans la scène où Emil donne à Ewa son écharpe porte-bonheur, accueillent les immigrants d'Ellis Island par la voix de Caruso. Éclairés d'artificielles lueurs jaunâtres, les scènes d'intérieur ou nocturnes dominent. Gray et son directeur de la photo, Darius Khondji, ont étudié les toiles de George Bellows et d'Edward Shinn et les polaroids de Carlo Mollino, qui reproduisent les couleurs saturées des autochromes. Les échoppes de Delancey Street et le bou-boui renvoient à John Sloan, le maître de Hopper, à certaines toiles de Hopper lui-même à Sicker, et en amont aux *Atriches ambulantes* de Hogarth, aux chaires offertes dans un capharnaüm confus qui, à force d'oripeaux fatigués, éteint le désir qu'il est censé attiser.

Il n'est pas nécessaire, pour apprécier le film, d'identifier ces diverses références. Ce qu'elles attestent (outre le travail de documentation et les choix inhérents à toute œuvre en costume) est la reprise ou la continuité de ressorts mélodramatiques immémoriaux, qui font alterner la litote (le coup de couteau précité, comme dans le *Litton* de Lang ; le visage « inexpressif » d'Ewa) et la surenchère des sentiments (la rédemption, la contagion sacrificielle) comme de la forme (la musique d'opéra).

La dernière partie sollicite une lecture explicitement chrétienne. Au théâtre, Ewa préfère la messe : c'est le jour de la Chandeleur, fête des lumières (et de la purification de la Vierge) qui invite les âmes hivernales à s'ouvrir à la grâce. Les vitreaux colorés de l'église, le sermon du prêtre conduisent Ewa à se confesser. Cette confession enclenche un nouveau mécanisme, providentiel et non plus fatidique, qui aboutit, avec la coopération plus ou moins consciente ou consentante de tous, à la libération des deux orphelines captives et à leur réunion. Le plan final retravaille en l'inversant celui de *Moonlight*. On est toujours ici dans le mélodrame, non loin de Borzage, plus près encore de Balzac (*Le Curé de campagne*) ou de Bresson (*Les Dames du bois de Boulogne*, *Les Anges du péché*). ■



En haut, Marion Cotillard, Jeremy Renner
Au centre, Marion Cotillard
En bas, Joaquin Phoenix

Entretien avec James Gray

LE METTEUR EN SCÈNE EST LE FILTRE ULTIME*

HUBERT NIOGRET ET YANN TOBIN

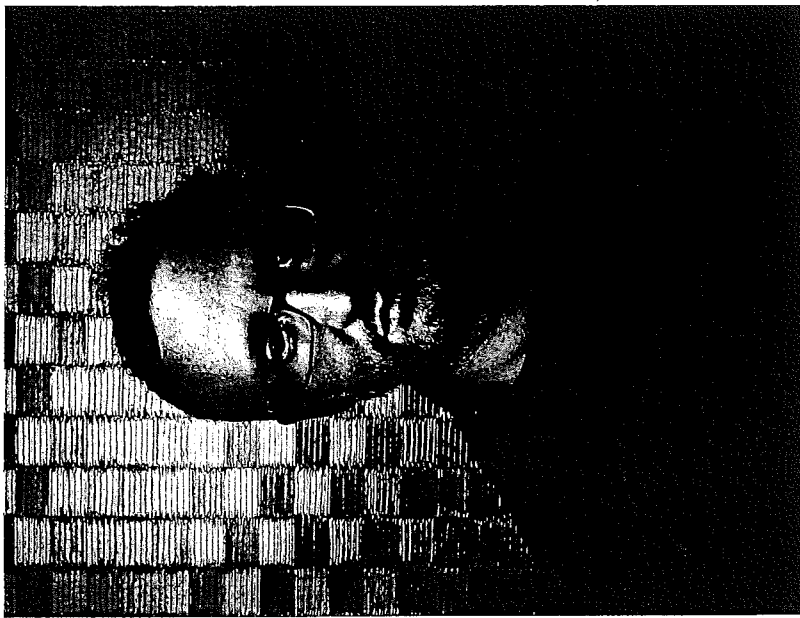
Hubert Niogret et Yann Tobin : Pourquoi ce siècle depuis *Two Lovers*, en 2008 ?

James Gray : J'ai écrit un scénario intitulé *Lost City of Z*, adapté d'un livre sur Percy Fawcett, un explorateur anglais qui a descendu l'Amazonie. Je pense que c'est ce que j'ai fait de mieux. C'est un projet coûteux au casting délicat. J'y ai déjà passé deux ans de ma vie, dont un grand voyage de repérage en Amazonie, entre *Two Lovers* et *The Immigrant*. Entre-temps, j'ai développé un film de science-fiction qui sera, j'espère, mon prochain.

Quelle a été sa motivation de départ pour *The Immigrant* ?

Il y a eu deux choses concomitantes. La première, c'est que mon frère, en 2010, a démantelé de New Jersey en Pennsylvanie ; du coup, mon père est passé du Queens à Manhattan, et a donné à mon frère un tas de diapositives prises depuis 1949. Nous les avons visionnées ensemble ; il y en avait de 1978 : une visite à Ellis Island, avant que le site soit restauré et transformé en musée. C'était incroyable. On avait l'impression d'un lieu peuplé de fantômes. Par terre, il y avait encore des formulaires d'immigration à moitié remplis. Ils avaient fermé les portes en 1954 et laissé l'endroit presque tel quel ! Nous y avions emmené notre grand-père. Il parlait à peine anglais. Il a lié conversation en russe avec une autre visiteuse, qui pleurait : elle avait été séparée de force de sa sœur qui avait été mise en quarantaine sur l'île. En voyant les diapositives, cette histoire m'est revenue. Je l'ai écrite sur une fiche que j'ai fixée sur un tableau dans mon bureau, et je l'ai oubliée pendant deux mois. Puis j'ai envisagé une idée de film sur un rapport de « co-dépendance » entre un homme et une femme, de son point de vue à elle. Ils se rencontreraient et auraient un besoin vital l'un de

l'autre, même si leur relation de couple est incompatible. Il y avait la notion de péché et de rédemption. Et ça s'est mêlé avec l'idée d'Ellis Island. L'histoire de notre propre famille est très bien documentée en photographies, y compris des vieux clichés d'Ostropol (Ukraine), notre lieu d'origine. J'en ai mis un dans le film : dans le médaillon, à droite, il y a les Alcooliques anonymes !



James Gray à Cannes, mai 2013. Photo Nicolas Guérin/Positif

STEPHEN FREARS

Philomena

UN CŒUR SIMPLE

JEAN-LOUP BOURGET

« Inspiré d'une histoire vraie », le récit s'ouvre sur deux traumatismes d'inégale ampleur, à cinquante ans de distance. En 2002, Martin Sixsmith (Steve Coogan), porte-parole d'un ministre de Tony Blair, sert de fusible et se fait démissionner pour une faute qu'il n'a pas commise. En 1952, à Limerick (sud-ouest de l'Irlande), une jeune et jolie fille, Philomena, se fait draguer à la fête foraine et tombe enceinte. Sa famille l'abandonne aux sœurs du Sacré-Cœur ; elle enfante dans la douleur et est réduite en esclavage par les sœurs, jusqu'à ce que son fils lui soit enlevé pour être adopté par une famille riche. Les deux traumatismes sont sans commune mesure, mais il existe entre eux un obscur parallélisme : à l'ivresse du pouvoir ou du désir succède une chute brutale que Martin juge imméritée et scandaleuse tandis que Philomena, bonne catholique, culpabilise d'autant plus qu'elle a pris plaisir à fauter. À peu près nulle, la probabilité que se croisent les destins des deux personnages (le quadra naïgère fringant et la vieille Philomena, infirmière à la retraite [Judi Dench]) se réalise pourtant, conformément à la définition du hasard par Cournot (la rencontre de deux séries causales indépendantes), hasard auquel la fille de Philomena donne un petit coup de pouce.

Voici donc constitué le tandem « improbable » de Martin Sixsmith, journaliste déchu qui a horreur du vide, et de Philomena Lee, mère pécite de remords qui, jour après jour, n'a cessé de penser à son fils et a cherché en vain à savoir ce qu'il est devenu. Le tandem a une fonction ostensible (l'enquête et la recherche de témoins à partir de rares indices et souvenirs) et une fonction implicite, celle de favoriser une comédie des contrastes que la différence d'âge entre les personnages oriente d'emblée vers la satire philosophique plutôt que vers la comédie romantique, décidément trop improbable.

Le film combine deux des sources d'inspiration de Stephen Frears, l'Irlande de *The Snapper* et le New Labour de *The Queen*. Les flash-back sur le couvent de Roscrea s'inscrivent dans la droite ligne de Peter Mullan et de ses *Magdalen Sisters* (2001), dont les sœurs du Sacré-Cœur sont expressément désignées comme les héritières. De là, on pourrait remonter à *La Fille sans Dieu* de DeMille, dénonciation violente du sadisme dont sont capables les bien-pensants. Sadisme ici incarné par la sœur Hildegard, hystérique obsédée par la sexualité refoulée. Mais Frears est plus subtil que Mullan et DeMille : s'il a soin de montrer, dans la sœur Anunciata, un rare exemple d'authenticité charité, il campe aussi, dans la mère supérieure de 2002, un personnage d'abord plus amène, dont la duplicité n'a pour- tant rien à envier à celle des Blair et consorts.

Entrepris en Irlande, la recherche du fils perdu de Philomena conduit ensuite le tandem à Washington, parée de couleurs autochtones. La piste semble s'y perdre avant de ramener enfin au couvent de Roscrea, sous la neige (clin d'œil à *Genie de Dublin* de Huston ?), permettant de conclure l'enquête de façon nette, par un effet de répétition qui est aussi un effet de contraste. Dans l'intervalle, l'enquête a progressé à un rythme variable, au gré de la motivation fluctuante des deux personnages, et moins par coups de théâtre (pas tout à fait absents) que grâce à des indices en apparence insignifiants : le tréfil, symbole de l'Irlande, sur une pinte de Guinness ; une photo incongrue de la bombe sexuelle Jane Russell épinglée au mur d'un salon du couvent. Mais l'enquête est d'abord, bien sûr, quête de soi. À la recherche de son fils Anthony par Philomena fait écho la scène, dans l'hôtel de Washington, où Martin doit se faire passer pour le fils de la vieille dame. La comédie intellectuelle se donne libre cours, selon un mode dialogué qui rappelle celui de *Jacques le Fataliste*

PHILOMENA

Grande-Bretagne (2013), 1 h 38. Réal. : Stephen Frears.
 Scén. : Steve Coogan, Jeff Pope, d'après le livre de Martin Sixsmith. Dir. photo. : Robbie Ryan. Déc. : Alan McDonald. Cost. : Consolata Boyle.
 Son. : Oliver Turner. Mont. : Valerio Bonelli. Mus. : Alexandre Desplat. Prod. : Gabrielle Tana, Steve Coogan, Tracey Seward.
 Cie de prod. : Baby Cow, Magnolia Mae Films, BBC Films, Pathé UK. Dist. fr. : Pathé Distribution.
 Int. : Judi Dench (Philomena), Steve Coogan (Martin Sixsmith), Sophie Kennedy Clark (Philomena jeune), Anna Maxwell Martin (Jane), Peter Hermann (Pete Olsson), Michelle Fairley (sœur Hildegard), Ruth McCabe (mère Barbara), Mare Winningham (Mary).



Judi Dench, Steve Coogan

Année Stephen Frears : un film hors compétition à Cannes, *Muhammad Ali's Greatest Fight* (production HBO, destinée aux salles), et, à Venise, *Philomena*, couronné par le prix du meilleur scénario pour Steve Coogan. Ce dernier, que nous connaissons surtout ici pour ses compositions chez Winterbottom (*The Trip, A Very Englishman [The Look of Love]*), partage l'affiche avec la star la plus populaire du cinéma et du théâtre britanniques, Dame Judi Dench. Dans ces deux films magistralement réalisés, l'un de structure chorale mêlant archives et fiction, l'autre en « musique de chambre » avec deux interprètes virtuoses, le cinéaste prouve une fois de plus son intérêt pour la mise en scène de personnages existants, après Tony Blair (*The Deal*), la reine Elisabeth (*The Queen*) ou... la fantasque « Mrs. Henderson ». Mais, si les histoires qu'il raconte sont inspirées de faits réels, Frears se plaît à jouer avec les codes de la fiction, et à interroger la validité même de ces codes, pour le plus grand plaisir du spectateur. Comme il s'en explique dans un de ces entretiens faussement candides dont il a le secret, son inspiration éclectique (et inégale) dépend du talent, de la confiance ou de la souplesse de ses producteurs et de ses scénaristes, qu'il « dirige », comme ses acteurs, sans en avoir l'air !

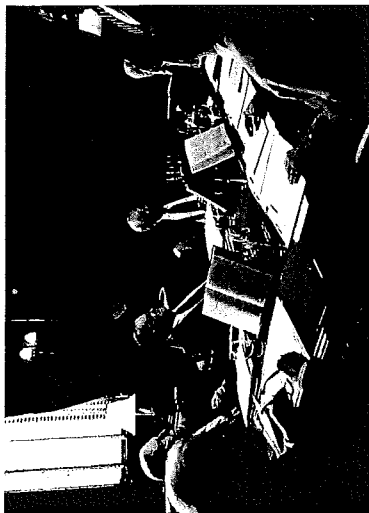
Muhammad Ali's Greatest Fight

NEUF HOMMES FORT POSÉS

FABIEN BAUMANN

Tourné pour la télévision américaine HBO, présenté hors compétition à Cannes, diffusé en France sur OCS City, une chaîne du bouquet Orange, *Muhammad Ali's Greatest Fight* met en scène les débats de la Cour suprême des États-Unis après sa saisine par le boxeur en 1970. En 1966, Ali refuse de partir pour le Viêt-nam. Mais le statut d'objeteur de conscience lui est refusé par les tribunaux, qui le condamnent à quatre ans de prison (l'appel étant suspensif), lui retirent sa licence et son passeport. Quatre ans plus tard, les juges de la plus haute juridiction du pays, partis pour confirmer les décisions de première instance, changent d'avis et cassent l'arrêt condamnant Ali.

Le revirement d'un jury dont les débats sont couverts par le secret convoque *Dozza Hommes en colère* de Sidney Lumet (1957) : noir et blanc austère, huis clos moite, cadrages serrés, jeu à fleur de peau, crescendo dramatique et coup de théâtre. Avec une malice ravie, Frears opte pour un dispositif exactement inverse : décors cosy, lumières mordorées, comédiens bonhommes rivalisant de courtoisie, refus éhonté de l'unité de lieu comme de temps. Du modèle lumétien, il ne garde qu'un seul élément : le maintien hors champ du principal intéressé. Autour du saint des saints de l'édifice démocratique américain, *Muhammad Ali's Greatest Fight* trace plusieurs cercles concentriques. Le plus externe est composé d'images d'archives : Ali s'y livre à de brillantes invectives, détruit ses adversaires sur le ring, clame sa négritude vengeresse, affirme son appartenance à la Nation de l'islam. Premier étonnement : bien qu'authentiques, ces extraits, insérés dans une fiction, semblent moins réels que la fiction elle-même. Deuxième amusement : les arguments qu'avance le boxeur seront les plus impeccablement juridiques que nous entendrons dans le film. Le deuxième cercle, plus resserré, est formé par les clercs chargés de rédiger les conclusions pour les neuf sages, jeunes hommes idéalistes ou cyniques qui s'opposent dans leur appréhension du cas Ali. D'un point de vue narratif, ils transcrivent le débat dans la société de 1970 tout en s'efforçant de l'inscrire dans la loi et la jurisprudence. Leur agitation reproduit et exaspère les dissensions qui agitent les juges, mais donne aussi écho à la violence d'Ali, puisque deux d'entre eux finissent par régler ça... à coups de poing.



Danny Glover (à l'extrême droite)

Reste la Cour suprême, que Frears filme comme un simple club de gentlemen. Avec composition, ces vénérables messieurs débattent, débattent, complètent un peu, séchent les séances, marquent vaguement. Et le droit ? et le Premier Amendement ? On se ressert un whisky, on croise les jambes, et l'on y vient, si, si, on y vient... Dans *The Queen*, Elisabeth II infléchissait sa position au regard des obsèques de Diana quand, perdue dans la lande écossaise, elle faisait face à un cerf royal qui lui renvoyait d'elle une image à la fois noble, fragile et palpitante. Dans *Muhammad Ali's Greatest Fight*, le revirement s'opère quand le vieux juge malade incarné par Christopher Plummer retrouve dans la rue son épouse égarée en chemise de nuit. Le rapport avec Ali ? Aucun ! Au droit formel s'est substituée une morale de la compassion, mais cette compassion ne vise ni l'opprimé noir ni le militant islamiste. Elle se réduit à moi. Je peux aller vers l'autre car, cancéréux courant après une mamie sénile que j'aime encore, je me défaits de l'illusion de ma grandeur. Et il n'y a rien de plus réel. Cette seule scène fait de *Muhammad Ali's*... une œuvre non pas politique ou historicoque mais éminemment philosophique. ■

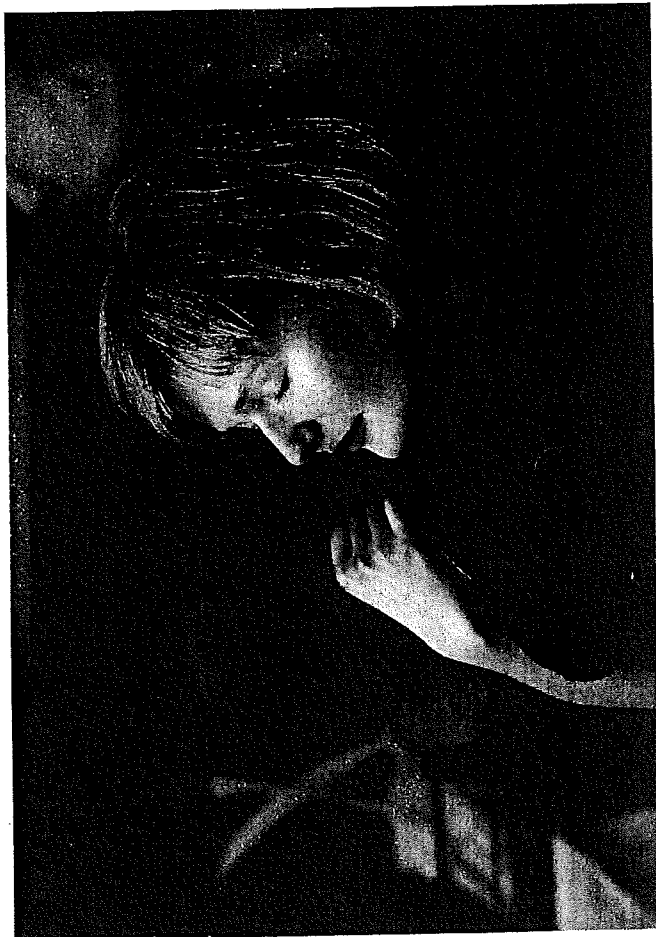
MUHAMMAD ALI'S GREATEST FIGHT
États-Unis/Royaume-Uni (2013), 1h 33. Réal. : Stephen Frears.
Scén. : Mick Audsley. Prod. : Scott Ferguson. Cie de prod. : HBO, Rainmark Films.
Int. : Christopher Plummer (Juge Warren), Benjamin Walker (Juge Brennan), Peter Gerety (Juge Brennan), Barry Levinson (Juge Stewart), Danny Glover (Juge Marshall).
Voir aussi n° 629-630, p. 91, Cannes 2013

la Providence, à laquelle il décoche ses fléchettes voltairiennes. D'autre part, Frears ne craint pas de recourir à tout ce qui peut susciter l'empathie du spectateur avec l'héroïne, y compris (la musique de Desplat aidant) selon le mode du mélo le plus sentimental. En somme, Frears fait une chose et son contraire : il nous propose un mélodrame (une de ces histoires d'« intérêt humain » qui mettent en scène les « vraies gens », comme si les autres étaient en toc) qu'accompagne une critique explicite et féroce du genre (pour Sixsmith, de telles histoires sont écrites par des imbéciles pour des imbéciles).

Selon une tradition bien établie, commune à nombre de mélodrames et de comédies, la conclusion du film estompe ces contradictions sans les effacer et montre chaque personnage ayant appris de l'autre, jusqu'à procéder à un bref et partiel échange de rôles : Philomena est maintenant d'accord pour publier le récit de leur recherche, alors que Sixsmith est prêt à y renoncer. En d'autres termes, Philomena, ferme dans sa foi, a néanmoins appris que le pardon n'est pas synonyme d'oubli. Sixsmith fait un pas dans l'autre sens, offrant à Philomena un Sacré-Cœur de plâtre et s'inclinant ainsi devant la foi superstitieuse de l'Irlandaise (une foi qu'il a avec le goût de la musique chantée Philomena). Le mariage avec la femme du journaliste, et surtout apprenant à dominer la colère et la violence qui constituent sa réaction naturelle aux aléas grands ou petits de l'existence. Ayant pour une fois sacrifié à l'« intérêt humain » qu'il affectait de mépriser, il retrouve ensuite sa nature et revient à ses chères études et aux choses sérieuses. ■

ou, si l'on préfère, de son modèle, le *Tristram Shandy* de Sterne (coïncidence ? surtout connu comme acteur comme de télévision, Steve Coogan a incarné Tristram dans *Tourage dans un jardin anglais* de Winterbottom, libre adaptation « réflexive » du roman de Sterne). Du côté de la vieille dame, fidèle et inflexible de l'amarant d'un soir et à l'enfant perdu, foi inflexible de charbonnier, émerveillement puéril devant le luxe et le confort, proche de la Félicité de Flaubert, en même temps qu'une paysanne du Danube, ou plutôt du Shannon. Cultivé, sceptique, sarcastique, Sixsmith est-il si différent des communicants qu'il abhorre ? Les ailes brûlées au soleil de la politique, il se laisse manœuvrer par son éditrice et, à la recherche du scoop, il manipule à son tour Philomena, jusqu'à éveiller le soupçon d'une ressemblance avec les personnages de Wilder (Kirk Douglas dans *Le Couffre aux chimères*, William Holden dans *Sunset Blvd.*).

Yann Tobin, dans son compte rendu de *Venise* (n° 633, p. 23), et Frears lui-même évoquent à très juste titre, le mélange des tons et des genres. La référence à Capra est explicite dans la visite nocturne que tels Monsieur Smith, Phil et Sixsmith (coïncidence ou nom prédestiné ?) rendent au mausolée de Lincoln à Washington. Mais le mélange à quelque chose de retour : d'une part, le mélodrame caractéristique ce qui est arrivé à Philomena, mais aussi sa propre vision du monde (elle lit des romans de gare, style Dolly ou Harlequin, et s'extasie devant leurs héroïnes et leurs intrigues stéréotypées), tandis que Sixsmith moque ce goût du mélo comme il raille la croyance de la vieille dame à



Sophie Kennedy Clark (Philomena jeune)



JEAN-PIERRE ET LUC DARDENNE

Deux Jours, Une Nuit

L'AFFAIRE HUMAINE

JEAN-DOMINIQUE NUTTENS

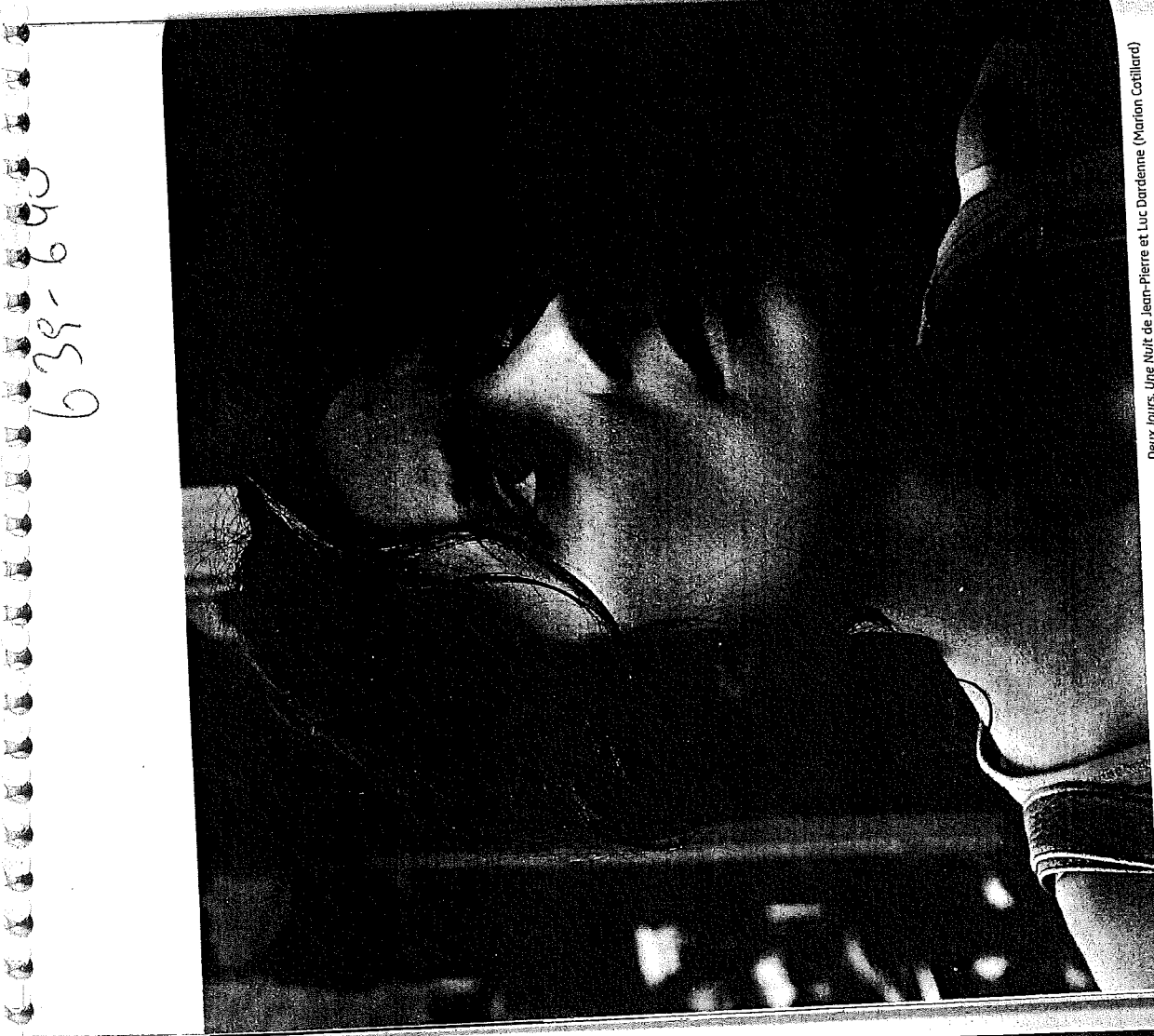
Comme s'ils avaient trouvé là le rythme biologique de leur art, tous les trois ans depuis 1996, les frères Dardenne présentent un nouveau film, toujours sélectionné à Cannes, toujours bouleversant. Routine, lassitude ? Miracle plutôt. 2014 est une année heureuse, avec ces *Deux Jours, Une Nuit*, le bonheur de découvrir une œuvre qui n'est ni tout à fait la même ni tout à fait une autre que les précédentes, la joie de se confronter une fois encore à cette affaire humaine qui est la grande affaire des frères.

Les films des Dardenne sont toujours marqués par une tension féconde entre la recherche du réalisme, d'une vérité qui passe par les décors, les objets, les costumes, et une écriture dramaturgique d'une grande précision, riche en rebondissements qui, ailleurs, feraient sourire, faisant maître un suspense métaphysique ici porté à son comble. Sandra, qui sort d'un congé de maladie pour dépression, dispose d'un week-end pour sauver sa vie, sa vie sociale au moins, c'est-à-dire son travail. Un vote organisé par le patron dans sa petite entreprise de fabrication de panneaux solaires a conduit les seize ouvriers à choisir le maintien de leur prime annuelle de 1 000 euros plutôt que la préservation de l'emploi de leur collègue. Mais un nouveau vote peut être organisé qui pourrait changer la donne. Tout ici, comme dans les films précédents, passe par le corps, ce corps las de Sandra, que nous découvrons endormi puis secoué par des sonneries intempestives, ce corps qui voudrait lâcher prise, qui ne tient debout que par les médicaments, qui doit pourtant se remettre en marche. Sandra est mariée, a deux enfants (de multiples détails rappellent leur existence même quand ils ne sont pas là), mais la tentation du gouffre est tenace. Il faudra faire mouvement, sillonner la cité en bus, à pied ou en voiture, gravir des collines, se faire ouvrir des portes.

Souvent les personnages des Dardenne sont peu loquaces. Ici, Sandra n'aspire qu'à se taire, à disparaître, mais justement sa survie est dans les mots qu'elle saura trouver pour faire changer d'avis les quatorze qui ont voté contre elle. *Deux Jours, Une Nuit*, c'est *Docteur Hommes en colère* dans la Meuse, à ceci près que la jeune femme, au contraire du personnage interprété par Henry Fonda, doit se battre pour elle-même et non pour un autre. Et tout être humain a pu faire l'expérience qu'il est plus gratifiant de plaider la cause d'un autre que d'explorer pitié pour soi. Au début, Sandra ne peut dire le moindre mot lorsqu'il faut convaincre le patron de refaire le vote et sa copine Juliette doit négocier pour elle. Puis Sandra refuse de se plier à ce qu'on attend d'elle : « Je vais avoir l'air d'une mendicante. »

Cette image du mendiant – s'abaisser pour survivre – est le motif essentiel du film. Quatorze fois, Sandra doit être mendicante. Face à elle, quatorze hommes et femmes confrontés à leur choix. Le film est l'histoire de ces rencontres. Les réalisateurs, par la grâce de la mise en scène, assument l'effet de répétition (l'un des moteurs de leur cinéma) sans qu'aucun de ces échanges soit identique à un autre. Il y a celle qui refuse de voir Sandra, celle qui s'échappe très vite derrière une porte, celui qui argumente, celui qui voudrait qu'on puisse sauver à la fois la prime et l'emploi... Toujours entre Sandra et ses interlocuteurs se dressent des obstacles physiques : un interphone hostile, une voiture qu'on répare, la barrière d'un stade... Souvent c'est un conjoint, des enfants qui répondent, qui observent la jeune femme, la jugent parfois. Alors qu'elle avait discrètement fait son entrée dans *Le Silence de Lorna* et surtout *Le Gamin au vélo*, la musique exténuée est de nouveau écartée d'un dispositif qui ne lui offre aucun espace. Pourtant, deux belles séquences en voiture, quand Mannu (le père de ses enfants) accompagne Sandra

DEUX JOURS, UNE NUIT
 Belgique (2014). 1 h 35. Réal. et scén. : Jean-Pierre et Luc Dardenne.
 Belgique (2014). 1 h 35. Réal. et scén. : Jean-Pierre et Luc Dardenne.
 Bel. photo. : Alain Marceen. Déc. : Igor Gabrieli. Cost. : Maïtra Ramédahan-Levi. Son : Jean-Pierre Duret. Mont. : Marie-Hélène Daza.
 Prod. : Jean-Pierre et Luc Dardenne, Peter Bouckaert. Cie de prod. : Les Films du Fleuve, Archipel 35, Eyeeworks. Dist. fr. : Diaphana.
 Int. : Marion Cotillard (Sandra), Fabrizio Rongione (Mannu), Pili Groyne (Estelle), Simon Cauby (Maxime), Catherine Salze (Juliette), Baptiste Sorin (M. Dumont), Alain Eloi (Villy), Myriem Akhedjoul (Mireille), Timur Magomedgadzhiyev (Timur), Hicham Saoui (Hicham), Philippe Jausette (Yvon), Viban Zimmer (Léonie), Christelle Cornil (Arnie), Olivier Gourmet (Jean-Marc), Serge Kato (homme à la laverie).



Deux Jours, Une Nuit de Jean-Pierre et Luc Dardenne (Marion Cotillard)

Alors qu'à un certain stade de leur carrière, après deux Palmes d'or, on aurait pu craindre que Jean-Pierre et Luc Dardenne se reposent sur leur lauriers, ou se contentent d'exploiter un filon érigé en système, ils ne cessent à chaque film d'explorer de nouvelles voies, tout en étant fidèles à leur exigence créatrice. Dans *Deux Jours, Une Nuit*, ils construisent plus que jamais un récit implacable, bâti sur le suspense d'un compte à rebours. Comme avec Cécile de France dans *Le Gamin au vélo*, ils font appel à une actrice célèbre, Marion Cotillard, pour la fonder dans l'authenticité de leur univers. Et, même si la progression narrative est essentielle, ils ne font aucune concession susceptible d'entraver l'intégrité de leur regard sur le monde, la force intrinsèque de leurs personnages, la chorégraphie humaine qui anime leur mise en scène. Les frères s'en expliquent avec générosité et clarté dans le nouvel entretien qu'ils nous ont accordé.

639-640

dans son parcours, manifestent et catalysent par les chansons diffusées à la radio les états psychologiques par lesquels passe la jeune femme. Dans la première, Petula Clark chante *La nuit n'en finit plus* : Manu veut éteindre, mais Sandra, tentée par l'abîme, se love dans la mélancolie. Plus tard, l'espoir a resurgi : Sandra, Manu et Anne, qui a choisi de changer son vote et aussi toute sa vie, se laissent griser par *Gloria* de Van Morrison, dans l'un de ces moments de grâce qui sont la marque des Dardennes.

Les films des frères sont toujours marqués par un retour à un moment où surgit, resurgit chez le personnage une humanité qui semblait l'avoir déserté. C'est Igor échappant à l'emprise de son père pour avouer la mort d'Hamidou à son épouse (*La Promesse*), Rosetta renouant au travail qu'elle a attraché à Riquet en dévoilant son trafic de gaufres, Bruno se dénonçant pour sauver un enfant après avoir vendu le sien (*L'Enfant*), Lorna s'inventant un enfant à protéger après n'avoir pas pu empêcher la mort de Claudy (*Le Silence de Lorna*), ou Cyril acceptant l'amour de Samantha après avoir assommé deux hommes pour obtenir la reconnaissance d'un père de substitution (*Le Gamain au vélo*).

La spécificité de *Deux Jours, Une Nuit* est dans la démultiplication de cette épiphanie. Si Sandra perd son humanité, c'est au sens où s'évanouit son désir de vivre, où l'amour qu'elle éprouve pour les siens et celui qu'elle reçoit ne suffisent plus à la tenir debout. Il y a la transformation de l'héroïne, mais encore celle de tous ceux qu'elle rencontre et qui se laissent approcher. Le retournement est bien ce que doit obtenir Sandra pour se sauver. Jamais peut-être les frères ne sont allés aussi loin dans l'observation de la relation à autrui, relation qui détruit ou permet de vivre, relation au cœur de la pensée d'Emmanuel Levinas qui semble leur être chère pensée qui fait du visage de l'autre ce qui vient bouleverser mon égoïsme, mon intérêt : « Le "tu ne tueras point" est la première parole du visage. Or c'est un ordre. Il y a dans l'apparition du visage un commandement, comme si un maître me parlait. Pourrait, en même temps, le visage d'autrui est dénué (sans défense) ; c'est le pauvre pour lequel je peux tout et à qui je dois tout ». Ici, le visage de Marion Cotillard fait face à celui de ses camarades qui ont préféré leur prime à son travail. Émaciée, entre tension et découragement, vulnérable, l'actrice est bouleversante. Il y a un lien troublant entre son personnage et celui qu'elle interprétait dans *De rouille et d'or* de Jacques Audiard, la dresseuse d'orques coupée en deux qui se sauvait en faisant émerger chez Ali, le boxeur inconscient, une humanité absente. Sandra pourrait être Rosetta quinze ans plus tard, un peu fatiguée, un peu moins bagarreuse, à nouveau tentée par le néant. *Deux Jours, Une Nuit*, par-delà la violence des situations, c'est une série de petits miracles, comme les larmes de honte de Timur, que le visage, le corps, les mots de Sandra confrontent à son choix d'avoir vu pour le maintien de sa prime plutôt que pour l'emploi de sa collègue.

Dans son très beau livre, *Sur l'affaire humaine* (Seuil, 2012), Luc Dardenne écrit : « Comment sortir de la peur de mourir sans tuer ? Voilà l'affaire humaine. » Tous les films des frères racontent cette affaire humaine et tous, celui-ci plus encore que les précédents, répondent comme Luc : « Devenir vivant et s'aimer, s'aimer soi-même et aimer l'autre, c'est-à-dire s'aimer comme séparés. Voilà le détournement possible de l'affaire humaine. » ■

En haut,
Fabrizio Rongione
En bas,
Marion Cotillard, Serge Koto

Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne

TROUVER LE BON RYTHME*

PHILIPPE ROUYER ET YANN TOBIN

Philippe Rouyer et Yann Tobin : *Qu'est-ce qui a déclenché l'envie de faire Deux Jours, Une Nuit ?*

Luc Dardenne : Il y a eu un texte de Bourdieu, *Le Désarroi du délégué*, extrait de son livre *La Matière du monde*, qui relate comment une équipe de chez Peugeot avait accepté le licenciement d'une personne pendant son absence. On a vu aussi une page dans *Le Monde* sur une émission de télé-réalité, aux États-Unis, qui allait dans une entreprise pendant un plan social, pour suivre chaque participant en se demandant qui serait licencié.

Jean-Pierre Dardenne : Puis on a lu chacun plusieurs fois *Darwazo* de François Bon qui, entre documentaire et fiction, redonne vie à Sylvia, une leader syndicale qui s'est suicidée. Ce personnage de Sylvia a toujours un peu habité notre Sandra. Jusque dans cette possibilité du suicide.

L.D. Enfin, il y avait eu plusieurs faits divers dans notre région où les travailleurs ne étaient pas toujours montrés solidaires quand le patron avait mis en balance une prime et un licenciement. Tout cela était... notre environnement. Nous avons commencé à penser à ce projet, avant de laisser tomber pour nous consacrer à autre chose, un scénario autour d'une femme médecin (qui pourrait être notre prochain film). Quand est arrivée la crise financière de 2008, on s'est dit qu'on écrivait quelque chose de pas assez poreux à ce qui se passait et on est reparti sur l'histoire de *Deux Jours, Une Nuit*. Ce qui a débouqué les choses, c'est quand on a décidé de se recentrer sur le personnage de Sandra. Au départ, elle rencontrait un gars qui n'était pas son mari et qui venait visiter ses collègues avec elle. Mais il aurait fallu développer leur relation. En remplaçant cet homme par son mari, tout devenait plus simple. Et cela donnait une histoire de solidarité intime, qui

Le piège d'un tel film, c'était de dérouler le dispositif et de se retrouver avec, au bout de « sketches » que dérencontrent. C'est en travaillant sur la fin que vous avez trouvé comment y échapper ?

L.D. Oui, il nous fallait un détournement. On a hésité longuement avant de trouver. On a pensé à des choses plus violentes et plus tragiques qu'on a éliminées.



Luc et Jean-Pierre Dardenne à Paris, mars 2014. Photo Nicolas Guérin/Positif

1. Éthique et Infinité, Fayard, 1982.

NURI BILGE CEYLAN

Winter Sleep

CHAMPS ET CONTRECHAMPS

JEAN-DOMINIQUE NUTTENS

Il est des films qui nous atteignent au cœur au point qu'on appréhende même d'en parler de peur de les réduire, de les dessécher avec des mots quand on voudrait partager l'émotion ressentie. *Winter Sleep* est adapté de trois récits de Tchekhov, mais l'essentiel de l'intrigue, si l'on peut qualifier ce presque rien d'intrigue, se trouve dans une longue nouvelle intitulée *Ma femme* et datée de 1892, à laquelle le cinéaste est resté très fidèle malgré quelques différences et ajouts. Aydin, un ancien comédien, s'est retiré en Cappadoce pour entreprendre la rédaction d'une histoire du théâtre turc et gérer les biens hérités de ses parents dont un hôtel troglodyte, où il vit avec sa sœur et sa jeune épouse, ne partageant plus que le toit avec cette dernière qui mène une existence autonome. Une vitre brisée, une lettre reçue viennent soudain bouleverser l'équilibre apparemment paisible savamment entretenu par chacun des personnages et raviver des braises étouffées. S'il avait connu le cinéma, Tchekhov aurait peut-être choisi cette forme d'expression, lui dont Tolstoï disait que ses textes produisaient l'effet d'un stéréoscope et dont l'œuvre, après celle de Shakespeare, est la plus adaptée au cinéma et à la télévision¹. Nul mieux que lui n'a peint les climats intérieurs d'une multitude de personnages de toutes conditions, hommes, femmes, enfants, en les intégrant dans un monde, un domaine qui meurt, des saisons qui marquent le passage d'un temps glissant sur les personnages sans jamais les changer. Ceylan est sans aucun doute le Tchekhov du cinéma. Il paraît que nous sommes tous dotés de neurones miroirs qui sont activés indistinctement lors d'une action effectuée et lors d'une action observée et seraient à l'origine de notre capacité d'empathie. Ce qui frappe au plus haut point dans le cinéma du réalisateur turc, et en particulier ici, comme dans l'œuvre de Tchekhov, est justement cette empathie. Ceylan, comme sa coscénariste et épouse, ont ce talent très rare de ressentir et de traduire

exactement les émotions de chacun de leurs personnages, sans jamais porter sur eux un regard hautain mais en adoptant celui d'un ami à peine un peu ironique. Dans *Les Climats*, précédente incursion dans les amours et désamours d'un couple, le cinéaste n'avait pas hésité à interpréter le rôle d'Isa, dont l'égoïsme inspirait peu la sympathie et auquel il disait ressembler. Cette empathie se manifeste par la figure du champ/contrechamp si souvent perçue comme un manque d'imagination. *Winter Sleep* vient rappeler que le champ/contrechamp, dont il nous offre de multiples variantes, est ontologiquement cinématographique. Ici, il est l'objet même du film. Ceylan ne choisit pas entre ses personnages : chaque champ a son contrechamp, les dialogues qui se muent en affrontement et constituent l'essentiel du film nous conduisent comme rarement jusqu'à l'os des sentiments, des rancœurs et des blessures. Aydin a un regard lucide et objectif sur le monde qui l'entoure. Il n'est pas dupe de l'attitude obséquieuse du religieux qui le flatte pour qu'il abandonne le procès engagé contre sa famille de locataires impécunieux, de même qu'il analyse froidement les critiques et les provocations de sa sœur comme le fruit de l'aigreur qu'elle ressent après l'échec d'un mariage qui la contraint à vivre au milieu de nulle part. Il sait aussi que le dévouement de Nihal à la cause des misérables n'est qu'un moyen pour elle d'exister, de se sentir vivante. Mais sa belle intelligence ne lui sert à rien, aveugle qu'il demeure sur lui-même. Indifférent aux questions matérielles, il ne fait pourtant rien pour arrêter son intendant dans le procès qu'il a engagé contre Ismail, le locataire qui ne paie pas son loyer. Sa capacité à se donner le beau rôle est déjouée tour à tour par sa sœur, qui moque le peu d'ambition de ses éditoriaux dans *La Voix de la steppe* (une feuille de chou locale), puis, plus tard, dans un de ces moments tchékhoviens d'abandon alcoolisé au cours desquels les masques tombent, par Levent, le petit professeur, qui lui rappelle qu'il préfère accueillir dans son hôtel les secours plutôt

2014
Juillet
Aout
641/692

WINTER SLEEP
KIS UYKUSU

Turquie (2014). 3 h 16. Réal. : Nuri Bilge Ceylan. Scén. : Nuri Bilge et Ebru Ceylan.

Dir. photo. : Gökhan Tiryaki. Déc. : Gamze Kus. Son : Andreas Mücke-Niesytka. Mont. : Nuri Bilge Ceylan, Bora Gökşingöl.

Prod. : Zeynep Özbatur Atakan, Alexandre Mallet-Guy, Mustafa Dok. Cie de prod. : Zeyno Film. Dist. fr. : Memento Films Distribution.

Int. : Haluk Bilginer (Aydin), Melisa Sözen (Nihal), Demet Akbag (Necla), Ayberk Pekcan (Hidayet), Serhat Kilic (Hamdi), Nejat Isler (Ismail), Tamer Levent (Suavi), Nadir Saribacak (Levent), Mehmet Ali Nuroglu (Timur), Emirhan Doruktutan (Ilyas).



En haut,
Des personnages
à l'écart de la vie courante
Au centre,
Haluk Bilginer
En bas,
Melisa Sözen

que les victimes du tremblement de terre qui ravagea la région, tirant ainsi quelque profit de la situation. Dans une séquence prodigieuse qui n'a rien à envier aux plus forts moments des films de couple de Bergman, Nihal, la belle épouse aussi prisonnière que ce cheval sauvage arraché à la sublime nature d'Anatolie, lui assène que ses qualités ne lui servent qu'à étouffer les autres, qu'il est incapable d'éprouver un sentiment qui ne le flatte pas. *Winter Sleep* est un grand film sur les blessures d'orgueil et leurs conséquences : orgueil d'Ismail, brûlant l'argent qui pourrait sauver sa famille parce qu'il refuse l'aumône de son bourreau. Orgueil de Nihal, qui ne veut pas utiliser l'argent de son mari pour les pauvres auxquels elle a entrepris de venir en aide. Orgueil décuplé d'Aydin, dont le bureau est orné d'affiches de *La Mouette*, d'*Antoine et Cléopâtre*, mais aussi de *Caligula*, que sa lucidité même sur la condition humaine transforma en monstre. Au terme d'*Il était une fois en Anatolie*, l'un des personnages déclare qu'à la fin ce sont les enfants qui paient les conséquences. Le même constat peut être dressé ici à travers la figure d'Ilyas, qui, pour venger son père humilié, brise une vitre, déclenchant ainsi le minuscule séisme qui tient lieu de dramaturgie au film, avant d'être forcé de parcourir dix kilomètres à pied pour présenter des excuses à un Aydin indifférent devant lequel il s'évanouit. Que deviendra Ilyas quand il rejoindra la cohorte un peu pitoyable des adultes, lesté des blessures qu'on lui porta ?

Chacun des mouvements du film s'achève au son de l'andantino de la vingtième et avant-dernière sonate de Schubert. Je ne connais rien de plus poignant que cette mélodie de quelques notes soutenue par un battement de basses répétitif. Avant Ceylan, Robert Bresson a utilisé le même thème dans *Au hasard, Balthazar*, pour en faire la voix de l'animal martyrisé, pour exprimer l'indicible et donner à entendre l'en deçà du langage (le braiement de Balthazar) et l'au-delà du langage (la sonate). Dans *Winter Sleep* aussi, la musique vient occuper l'espace que le langage n'atteint pas, exprimer la souffrance de l'incommunicabilité. Dans la nouvelle de Tchekhov, Pavel Andreievitch, après son départ avorté, avoue à sa femme qu'il est incapable de vivre sans elle, quand bien même leur relation n'est plus que l'ombre de ce qu'elle fut. Ici, les mots de Tchekhov sont dits en voix *off* par Aydin, sans qu'on sache s'il pourra les partager avec Nihal qui l'observe à la fenêtre. C'est le début de l'hiver, il fait plus froid et la neige a commencé à tomber, qui vient bientôt déposer sa douce ouate sur les plaies ouvertes, assourdir les plaintes un moment exprimées et recouvrir ce paysage lunaire d'un blanc silence ensommeillé.

Alors que j'achève ce texte devant mon ordinateur, la nuit est tombée et je revois Aydin dans la même attitude face à l'histoire du théâtre turc dont il n'a écrit que le titre. A-t-il retrouvé l'équilibre un instant éprouvé de sa vie antérieure, comme les personnages des récits et drames de Tchekhov ? Se leurre-t-il à nouveau sur lui-même comme nous excellons tous à le faire ? Ou bien quelque chose s'est-il passé ? Peut-on changer ? Dépouvu de certitude, j'ose dire que bien peu d'œuvres d'art ont, comme celle-ci, remis en cause ma perception du monde, des autres et de moi-même. ■

1. Pour un panorama et une analyse de ces adaptations, on se reportera à Michel Estève et André Z. Labarrère (dir.), *Tchekhov à l'écran*, CinémaAction n° 146, Corlet, 2013.

La Terre éphémère

UN FILM BACHELARDIEN

JEAN-LOUP BOURGET



Ilyas Salman

Au pied du Caucase, le fleuve Ingouri sert de frontière entre la Géorgie et la province sécessionniste d'Abkhazie, dont seule la Russie reconnaît l'indépendance. Au printemps, les alluvions forment au milieu du fleuve des îles à la terre grasse et fertile. Îles doublement précaires : éphémères, elles appartiennent avec l'Ingouri à la zone frontière que sillonnent les patrouilles rivales des Géorgiens et des Abkhazes.

Tel est le cadre qu'a choisi George Ovashvili pour son second long métrage (après *L'Autre Rive*, voir n° 592, p. 17, juin 2010). C'est d'abord à la nature que s'affrontent les personnages, un grand-père et sa petite-fille, qui abordent sur l'île, y apportent du bois, y construisent une cabane, labourent le sol avant d'y semer le maïs, pêchent des poissons qu'ils font sécher, protègent les rives de l'île par des digues de roseaux. Longues séquences pragmatiques et muettes, qui évoquent Robinson se rendant maître et possesseur de son île. À l'instar de celui-ci, ils s'aperçoivent bientôt que leur domaine n'est pas à l'abri d'éventuelles incursions ; aux échanges réservés mais courtois avec les gardes-frontière géorgiens succède la curiosité indiscreète de ceux-ci pour la jeune fille, avant que la traque d'un blessé géorgien par les Abkhazes teste la prudente neutralité du grand-père. L'âge indéfini de la jeune fille, adolescente aux formes gracieuses, ajoute au danger et au trouble de la situation. On entend des coups de feu, des rafales de mitraillettes. En définitive, c'est pourtant la nature qui reprend ses droits, noyant l'île, la cabane et la récolte de maïs dans le fleuve grossi par l'orage. Parabole à la Hemingway ?

Plutôt à la Camus, si l'on en croit l'épilogue, montrant dans l'homme un éternel Sisyphe qui reprend possession de l'île fertile et précaire, comme il le fait ailleurs sur les pentes des volcans.

Le film est presque dépourvu de dialogue. Lorsqu'ils travaillent, le grand-père et sa petite-fille communiquent par signes. Les personnages abkhazes ne comprennent pas le géorgien (et réciproquement), et, pour se faire comprendre d'eux, les gardes-frontière géorgiens doivent recourir au russe. En revanche abondent les sons du fleuve et les cris des oiseaux, accordés aux images somptueuses d'une nature contemplative, de vastes paysages d'eau, de montagnes et de nuages, de brumes blanches, de clairs de lune et de lumière automnale. Ces vues panoramiques alternent avec des gros plans des mains ou des visages, le nez bourgeonnant du vieil homme contrastant avec l'épiderme lisse et lacté de la jeune fille, semé de fines taches de rousseur. L'île, le petit nombre de personnages, les gestes archétypaux (la construction de la cabane, vue en plongée à la verticale), la rareté du dialogue et de la musique composent une œuvre bachelardienne, qui magnifie les éléments, l'eau (courante, souvent, et scintillant des éclats du soleil, parfois stagnante), la terre, la boue, le feu, le bois, tout en les situant dans un cadre géographique précis et précisément contemporain. *La Terre éphémère* s'inscrit avec maestria dans la tradition du Buñuel de *La Jeune Fille*, de *Dura Lex* de Koulechov et des premiers films de King Vidor, comme *The Jack-Knife Man* et *Capricciosa (Wild Oranges)*. ■

LA TERRE ÉPHEMÈRE

SIMINDIS KUNDZULI / CORN ISLAND

Géorgie/Allemagne/France/République tchèque/Kazakhstan (2014). 1 h 40.

Réal. : George Ovashvili. Scén. : Nugzar Shataidze, George Ovashvili, Roelof Jan Minneboo. Dir. photo. : Elemér Ragályi. Déc. : Ariunsaichan

Dawaachu. Son : Johannes Doberenz, Marc Nouyrigat, Frédéric Théry.

Mont. : Sun-min Kim. Mus. : Iosif Bardanashvili. Prod. : Nino Devdariani,

Eike Goreczka, Guillaume de Saille, Karla Stojáková.

Cie de prod. : Alamdary Films, 42film, Arizona Films, Axman Productions,

Kazakhfilm. Dist. fr. : Arizona Distribution.

Int. : Ilyas Salman (le grand-père), Mariam Buturishvili (la jeune fille);

Irakli Samushia (le soldat), Tamer Levent (officier abkhase).

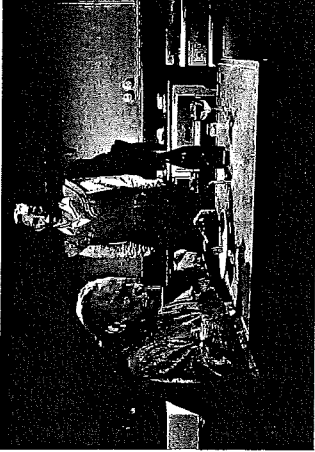
Le Havre

Quand la ville ne dort pas

Pascal Binétruy

Aki Kaurismäki adore les paradoxes. Il en a donné une nouvelle preuve lors du dernier festival de Cannes. Alors qu'il présentait à la presse son nouveau film, pétri de culture hexagonale et dialogué dans un français impeccable mais légèrement compassé, il a précisé qu'il ne maîtrisait pas notre langue et ignorait tout des villes françaises, en particulier du Havre, jusqu'à ce qu'il y implante son tournage. Je ne crois pas que Kaurismäki affichait cette prétendue inculture par goût de la provocation, mais plutôt parce qu'elle servait son projet. En bon cinéaste européen qui connaît ses classiques, il laissait entendre que la France qu'il connaît et habite en imagination est une France de cinéma. C'est un pays où les inspecteurs portent imperméable, chapeau et gants noirs comme dans les films de Melville ; où les femmes s'appellent Arletty et les hommes Becker ; où l'on boit des balons de blanc et des calvas sur le zinc comme chez Grangier ; où l'épicier pousse une charrette des quatre saisons sortie tout droit d'un scénario de Prévert ou d'un film de Feyder. Bref, c'est une France débinaire et pleine d'humanité dont l'art de Kaurismäki consiste à nous demander ce que nous en avons fait, et d'une certaine manière, si nous ne lui avons pas tourné le dos. Dans cette France kaurismäkienne, Marcel Marx (André

Wilms) est cireur de chaussures, une profession pour le moins inattendue dont on ne sait trop si elle constitue un clin d'œil aux petits métiers d'autrefois ou si elle fait allusion à la brosse à reluire médiatico-politique. Il a pour femme Arletty (Kati Outinen) et pour compagnon un chien qui ferait bon ménage avec ceux de *Mon oncle*. Entre les stations au bistrot, les déambulations dans la ville et les promenades du toutou, Marcel exerce tant bien que mal sa profession. Jusqu'au jour où, sur les quais encombrés de conteneurs, résonnent des pleurs d'enfant. À distance respectable des forces de l'ordre, Marcel assiste à l'ouverture du caisson, occupé par des Africains. Un jeune garçon, Idrissa (encore un prénom de cinéma) s'échappe ; sa traque par la police constitue l'argument sur lequel est construit le scénario. Pour éviter le film à thèse, Kaurismäki choisit le ton de la fable. Chaque personnage promène avec lui son univers et ses références, comme si leur créateur avait puisé dans le vivier du cinéma des années 1930-1950 pour caractériser les commerçants et les seconds rôles, tout en détroussant les personnages de Melville pour habiller son commissaire Monet (Darrousin). Kaurismäki se permet même de s'immerger dans cette généalogie par l'intermédiaire du personnage de Marcel



Marx, l'écrivain sans le sou de *La Vie de bohème*, et de son interprète André Wilms qu'il retrouve pour la quatrième fois. La présence de Jean-Pierre L'Éaud, annexé lui aussi depuis belle lurette, contribue à la cohésion de ce nouvel opus français et à sa mise en abyme. Dans un rôle de délateur qui semble avoir fait ses classes chez Clouzot, L'Éaud livre une composition totalement hallucinée.

Cet assemblage de reminiscences disparates pourraient former le film en patchwork. Elles se superposent au contraire comme les strates d'une mémoire cinématographique qui enrichissent la trame narrative, basée sur un jeu de poursuite très policé entre Marcel et Monet. L'unité visuelle doit beaucoup à la présence presque charnelle du Havre dont certains quartiers non renoués, aux murs borgnes et aux ruelles étroites, ont été transfigurés par l'équipe de Wouter Zoon. Il s'en dégage une poésie proche des atmosphères de Carné mais teintée de mélancolie, dans la mesure où elle ressuscite un imaginaire pour mieux en souligner la disparition. S'il n'a pas oublié que Le Havre était la ville du *Quart des brumes*, Kaurismäki prend soin d'équilibrer passé et présent en offrant au rocker hâtif Little Bob l'occasion d'une belle prestation qu'il filme *in extenso*, en amateur respectueux. L'art minimaliste et le goût du dépeuplement qui caractérisent sa manière contribuent également à l'unité visuelle du film.

À l'unité de ton, aussi. Trois accessoires créent un décor, trois gestes installent une situation. Une lumière contrastée, un bras qui écarte un rideau, un journal posé à côté d'un téléphone et la délation prend corps. Autre élément qui relève de la fable et se greffe à l'intrigue principale : la maladie d'Arletty, laquelle déclare un cancer lorsque Idrissa est menacé puis guérit miraculeusement quand il est sauvé. On aura compris que le mal qui la terrasse gangrène aussi le pays. À mesure que la traque se renforce, la dimension critique et politique du propos s'affirme.

La parabole s'organise selon deux principes conjoints. D'abord par l'intrusion brutale de la réalité contemporaine dans un imaginaire stylisé. Les images télévisuelles du démantèlement de la jungle de Calais, l'utilisation de la voix d'Eric Besson, la présence d'une police aux équipements sophistiqués provoquent un tel contraste avec la poésie désuète dont est nimbé l'univers des petites gens qu'ils entraînent une rupture esthétique et engendrent un petit choc intellectuel. Comme si, grâce à cette superposition du passé et du contemporain, on cernait mieux les contours de l'appareil répressif qui verrouille le pays. Le recours à des métaphores et à des allusions discrètes, afin d'évoquer le



souvenir de Vichy, constitue l'autre versant de la parabole. C'est la voix d'un préfet qui ordonne, *off* bien entendu, la capture d'un enfant. Ce sont ensuite les agissements d'une population divisée qui choisit son camp plus ou moins vite, tantôt en faveur du jeune clandestin, tantôt en essayant de le livrer à la police. C'est enfin un commissaire qui désobéit aux ordres venus d'en haut et favorise la fuite du jeune récalcitrant. D'ailleurs ce refus d'obtempérer au nom d'une morale, d'un idéal ou, si l'on veut, d'une certaine idée de la France, ne renvoie-t-il pas, au même titre que la nécessité de rejoindre l'Angleterre, à un autre acte d'insoumission, devenu légendaire celui-là ?

Pour parachever la parabole en renvoyant l'effet de distanciation, Kaurismäki tourne le dos à la conception naturaliste du langage. Ses personnages parlent un français parfait. Le propos échappe ainsi au déterminisme ou à la compassion larmoyante. En privilégiant la cocasserie et la répartie inattendue, le dialogue agit en contrepoint comique du drame et trouve un prolongement dans de menues situations drôlatiques. À preuve cet ananas incongru que le commissaire dépose face à lui sur une table de bistrot et qui semble un cousin du parapluie dont le voisinage fortuit avec une machine à coudre, sur une table de dissection, excitait tant André Breton. Je veux croire que Raoul Ruiz, qui fut naguère directeur de la maison de la Culture du Havre, aurait apprécié l'image. ■

Page en regard, André Wilms, Jean-Pierre Darrousin

Ci-dessus à gauche, André Wilms, Kati Outinen
Ci-dessus à droite, Pierre Eliax, Kati Outinen

LE HAVRE

Finlande/France (2011). 1 h 38. Réal. : Aki Kaurismäki.
Dit. photo : Timo Salminen. Déc. : Wouter Zoon. Cost. : Frédéric Cambier.
Son : Tero Malinen. Mont. : Timo Linnaala.

Prod. : Aki Kaurismäki, Rami Pradinas. Dist. fr. : Pyramide.
Int. : André Wilms (Marcel Marx), Jean-Pierre Darrousin (Monet), Kati Outinen (Arletty), Bloridin Miguel (Idrissa), Elina Salo (Claire), Evelyne Didi (Yvette), François Monnié (l'épicier), Jean-Pierre L'Éaud (le délateur), Pierre Eliax (le cireur Becker), Roberto Piazza (Little Bob), Quoc Dung Nguyen (Cheng).

Voir aussi n° 605-606, p. 100, Cannes 2011.

Eleştiriler



UMUDUN PEŞİNDE

Bir Sahicilik Ânı

EVİRİM KAYA

En sondan başlayalım: Martin Sixsmith ve Philomena Lee filmin sonunda başladıkları yere, İrlanda'da küçük bir kasaba olan Roscrea'daki manastıra geri dönerler. Amerika'ya kadar uzanan yorucu bir arayıştan sonra, elli yıl önce Philomena'dan zorla alınan çocuğun 43 yaşındayken öldüğünü ve son dileğinin bir gün annesi bulur umuduyla, doğduğu manastırın bahçesine gömülmek olduğunu öğrenmişlerdir. "Geri kalmayacağız araştırmaktan ve bütün araştırmalarımızın sonu, yola çıktığımız yere varmak ve orayı ilk kez tanımak olacaktır" der Martin. Philomena "Bu çok tatlı Martin, şimdi mi uydurdun bunu?" diye sorar. Martin, kendinden hoşnutluğunu gizlemeden T.S. Eliot'tan alıntı yaptığını söyler.

"Boş ver, yine de güzel" diye yanıtlar Philomena onu. Martin'i afallatan (ve izleyiciyi güldüren) bu sahne filmin özüdür.

Gösterişsiz ustalığından tanıdığımız Stephen Frears'ın son filmi *Umudun Peşinde* Katolik Kilisesi'nin 1950'lerde İrlanda'da evlilik dışı hamile kalan genç kadınlara yaptığı zulmü, elinden zorla alınıp bin pound karşılığında Amerikalı bir aileye satılan oğlunun yıllar sonra peşine düşen Philomena Lee'nin gerçek hikâyesiyle perdeye taşıyor.

Filmin iki baş karakterinden birini başarıyla canlandıran Steve Coogan'ın Jeff Pope'la birlikte Martin Sixsmith'in biyografik kitabından uyarladığı senaryo, hikâyeye içkin acıyı filmin bütününe hakim olan zeki ve sakin mizahın içine sanki zahmetsizce gizleyiveriyor. Frears da her zamanki sadeliğiyle belli ki senaryoyu öne çıkarmak istiyor. Judi Dench'in gözlerinde kırılğan ama yakıcı bir ışıkla hayat verdiği Philomena bir kariyer krizinin ortasındaki saygın gazeteci Martin'in yardımıyla oğlunu ararken, ortaya çıkan zıt ikili de filmin temel

çatışmasını oluşturuyor: Oxford mezunu ateist Martin'e karşı, gördüğü korkunç muameleye rağmen kiliseye sırtını dönmeyen temiz kalpli Philomena. Rus tarihine karşı beyaz dizi, kariyer hırsına karşı televizyon, öfkeye karşı bağışlama, akla karşı kalp. Martin'in Philomena'yla birlikte çıktığı yolculuğun masraflarını karşılayan gazetenin editörü ortaya iyilerle kötülerin savaşını anlatan acıklı, çok satan bir hikâye çıksın diye habire "kötü kalpli" rahibeleri sorarken, ondan daha iyi bir hikâye anlatıcısı olan Frears bu karşıtlığın da, iyile kötünün savaşı kadar olmasa bile kadim bir savaşı yankıladığını biliyor. Bir yanda sofistike şeyler öğrenirken hayatın içgüdüsel bilgisini yitirmiş mutsuz entelektüel, diğer yanda azla yetinen ve asla görüldüğü kadar cahil olmayan 'sıradan insan'. Karşıtlık her ne kadar Philomena ve Martin'in durumunda iman sorusu üzerinden biçimlense de özünde bir 'sahicilik' tartışmasını çağırıyor. Philomena'nın yaşadığı haliyle Hıristiyanlık, filmin üçüncü tarafı olan "gerçek kötü" Katolik Kilisesi'nin

Hıristiyanlığına hiç benzemiyor. Philomena, bütün doğrudanlığıyla, sanki hem kiliseye, hem de Martin'e bir tür sahicilik dersi veriyor.

(İzniliniz olursa yazar burada Philomena'dan çok Martin'in ilgisini çekecek kimi felsefi tartışmalara girecek.)

Bize varoluşçuluktan miras kalan (ve Adorno'nun bizi lüzumsuz kullanımına karşı uyardığı) 'sahicilik' kavramı, bireyin, kendi özünü ortaya çıkaracak şekilde, aslında tanımlanması çok da mümkün olmayan bir kendiliğindenliğe sadık kalarak yaşamasını öngören bir kriterdir. Ana fikir şunun gibi bir şeydir: İnsanın yaşamda karşısına çıkan her türlü koşul kolayca bir dayatmaya dönüşerek Sartre'in *mauvaise foi* dediği durumu oluşturabilir. Yani temel özgürlük yitirilir ve insan kendi özünü bulamayarak 'sahici' olmayan bir varoluşa mahkûm olur. Sahicilik genelde karşıtı üzerinden anlatılır çünkü dilin, gramerin, uygarlığın sınırlarında, onların aracılığıyla içermeyen doğrudan bir durumu işaret eder. Ve Heidegger, Sartre ve Beauvoir gibi seküler referanslarla yazan felsefecilerin elinde dinle bağlantılarından sıyrılmış olsa da, sahicilik jargonu, Kierkegaard'ın, iman sorunuyla bağlantılı olarak literatüre soktuğu bir şeydir.

Kierkegaard'a göre yalnızca 'sahici' olmayan iman, bir doktrine akılla bağlanmayı içerir. Gerçekten iman imkânsız olanla, akılla kabul edilmesi mümkün olmayacak absürd bir şeyle kurulan ilişkidir. İsa'nın iki bin yıl önce bir Paskalya yortusunda ölümden dirildiğine ya da bakire bir Meryem'den doğuvarlığına inanmak akılla yapılacak iş değildir. İman tam da inanmak için bir neden olmadığında yapılan şeydir, bu yüzden Kierkegaard bir iman sığınağından söz eder. Akli geride bırakıp, koşulsuz ve kesinlikle bireysel olarak, bir başına yapılan bir sığınağıdır bu. İletişimle aktarılması, paylaşılması, bu konu hakkında gerçekten konuşulması mümkün değildir.

(Buradan sonrasıyla Philomena da ilgilenebilir.)

Bebeklerin nereden geldiğini bilmeyen genç bir kızken, panayır alanında yakışıklı bir oğlana gönlünü kaptıran Philomena hamile kaldığından, utanç içindeki babası tarafından

Katolik Kilisesi'ne teslim edilir. Sevimsiz Rahibe Hildegard'da kişileşen Katolik Kilisesi neredeyse Ertem Eğilmez'in *Arabesk*'indeki kötü adam kadar zalimdir. Oğlanın verdiği elma şekerinin yasak olduğunu bile bilmeyen Philomena'yı küçük oğlundan ayırmakla kalmaz, ömürlerinin sonuna dek buluşmalarına da engel olur. Philomena, Martin'in yardımıyla, birkaç yıl önce AIDS'ten ölen oğlundan bir iz ararken yol kenarında bir kilisede durur, günah çıkarmak istediğini söyler. Martin "günah işleyen sen değilsin, Katolik Kilisesi" diye isyan edecektir. Philomena sessizce kiliseye girer, kabinin parmaklıkları arkasında paramparça görünen yüzü perdeye yansırken konuşamaz. Peder "iman et sevgili kızım, Tanrı seni bağışlayacak" dediğinde konuşmayı tekrar dener. Nafiledir. Uzun bir sessizlikten sonra önce kabini, sonra kiliseyi terk eder. Philomena için inanmanın imkânsızlaştığı, artık imanın gerekli olduğu; o yüzden sil baştan, zorlu bir sığınağa ihtiyaç duyulan andır bu.

Babasız doğan bir çocuk üzerine kurulu bir dinin, babasız bir çocuğun annesinin resimleriyle dolu mabetlerinde, babasız çocuklara ve annelerine yaptığı zulmü anlatan Frears, aklın soracağı tüm soruları Martin'in öfkeli sesine sordurtur, ancak Katolik Kilisesi'ni kendi peygamberinden aldığı bir silahla, bağışlayarak vurmaya seçen Philomena'nın sessizliğine de doyurucu bir yer açar. Kendisi adına başka birinin karar vermesinin acısını bir kez yaşamış olan Philomena dolaşmaz, aracılar bir bilgelikle çok iyi bilir ki kendisine karşı işlenen bir suça nasıl tepki vereceğine kendisi karar vermelidir. Martin'le Philomena arasında hangisini seçeceğine ise izleyici.

Kesin yanıtlarını sakın bir mizahın ve gösterişsiz bir sinema dilinin ardında gizlese de Frears'ın dünyaya seküler bir yerden baktığını görmek kolay. Buna rağmen Philomena'nın tarafına meylenmesini iddia etmek de yanlış olmaz. Zira yönetmenin felsefenin aracılığına gerek duymadan ve adını koymadan kullandığı şey bir sahicilik kriteridir. Kilise bu kriterle sorgulanamayacak kadar sahte ve yozlaşmıştır; sahte ahlakını kazanç kapısına dönüştürmüş bir tüccardır. Hayatla kurduğu ilişki eğitim ve kültürün süzgecinden geçen Martin ise öfkeli ve tedirgindir, çünkü kendi özünü ortaya çıkarmasına yardım etmesi gereken bu kurumlar tersine sahiciliğini yitirmesine neden olmuştur. Oysa Philomena'nın,



UMUDUN PEŞİNDE PHILOMENA

YÖNETMEN
Stephen Frears

SENARYO
Steve Coogan, Jeff Pope (Martin Sixsmith'in romanından)

OYUNCULAR
Judi Dench (Philomena), Steve Coogan (Martin Sixsmith), Anna Maxwell Martin (Jane), Sophie Kennedy Clark (Philomena'nın gençliği), Barbara Jefford (Rahibe Hildegard)

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ
Robbie Ryan

KURGU
Valerio Bonelli

MÜZİK
Alexandre Desplat

YAPIMCI
Steve Coogan, Tracey Seaward, Gabrielle Tana

YAPIM
Birleşik Krallık-ABD-Fransa/2013/İngilizce/98 dk./Calinos (M3 Film) philomenamovie.com

VİZYON TARİHİ
9 Mayıs

Martin'in ve izleyicinin onu küçümsemesini haklı çıkaran bir dolu gevezeliğinin ardından gelen sessizliği, T.S. Eliot'un ya da kilisenin aracılığına gerek duymayan, bireyin içinden gelen, doğrudan, sahicilik bir sese dönüşür. Tam o anda da, Tanrı'nın üzerinde bir değere, kendini inanç ya da inançsızlıkla ifade edebilecek bir iyiliğe dönüşerek; sinizm, öfke ve yalnızlık içinde kıvranan Martin'i insani bir öze yaklaştıracak güce kavuşur. Martin sonunda yol arkadaşına bakmayı öğrendiğinde, onu kötü kalpli Katolik Kilisesi'nin elinden kurtarmasına gerek olmadığını görecektir. Philomena bir anlığına da olsa, Martin'in asla yapamayacağı şekilde, filmi izleyen birini bütün kötü kalpli kiliselerin elinden alacak güçtedir.

Frears'ın ustalığı, galiba, dinler tarihinin en çirkin sayfalarının birinden, ondan dürüstlikle bahseden hoş bir pazar öğleden sonrası filmi çıkarmasında ve o filmde eşsiz bir sahicilik ânı yakalamasında yatıyor. İman üzerine söylenmiş en güçlü sözlerden biri: Sessizlik. evrimrkaya@gmail.com

ADI GEÇEN FİLMLER
Arabesk (1989)

TATLI TESADÜFLER KOMEDYASI

ROMA'YA SEVGİLERLE

Woody Allen'in, nükteli komedi anlayışıyla tıpkı esinlendiği İtalyan öyküleri kadar eğlenceli olan son filmi **Roma'ya Sevgilerle** hem bir kent güzellemesi hem sıcak bir romans; hem hayallerle buluşma serüveni, hem de geçmişi bugüne taşıyan sinemasal bir saygı duruşu.

■ ASLI ÖZGEN TUNCER



Not: Bu yazı, filmin sürpriz gelişmelerini ele almaktadır.

Woody Allen'in 2005 yılında *Maç Sayısı* (*Match Point*) ile Londra'da başlayan Avrupa serüveninin son halkası *Roma'ya Sevgilerle* (*To Rome with Love*, 2012), son derece keyifli bir kent rapsodisi. *Barselona*, *Barselona*'daki (*Vicky Cristina Barcelona*, 2008) baştan çıkarıcı *Barselona* ve *Paris'te Gece Yarısı*'ndaki (*Midnight in Paris*, 2011) gerçeküstü Paris imgesinden sonra, "Sonsuz Şehir" olarak bilinen Roma'nın Allen'in ellerinde neye dönüşeceği merakla bekleniyordu. Bu merakın başlıca nedeni, Allen'in İtalyan sinemasına, özellikle de Fellini, De Sica ve Antonioni gibi yönetmenlere olan hayranlığıydı. Bu hayranlığını defalarca dile getiren Allen, geçtiğimiz aylarda *Sight&Sound* dergisinin düzenlediği tüm zamanların en iyi film-



leri anketinde ilk sıraya De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'ni (*Ladri di biciclette*, 1948) yerleştirerek bir kez daha vurgulamıştı. Fellini'nin ise listede iki filmi birden bulunuyordu: dördüncü sıradaki *Amarcord* (1973) ve beşinci sıradaki *8½* (1963). Allen, bu filmlerden esinler taşıyan *Radio Günleri* (*Radio Days*, 1987) ve *Stardust Anıları*'nin (*Stardust Memories*, 1980) ardından, bu kez İtalyan üstatların hatırasını onların memleketinde taçlandıracaktı. Roma filmlerine gerek tematik açıdan gerekse komedi unsuru olarak birçok gönderme yapan *Roma'ya Sevgilerle*, hem daha önce Roma'da çekilmiş filmlerin kentin imgesi üzerindeki etkisini ortaya koyan hem de bu vesileyle kentin sinemasal hafızasını keşfe çıkan bir film. Buna uygun olarak da, kısa öykülerden oluşan epizotlu bir yapıya ve geçmişle şimdiyi harmanlayan gerçeküstü bir zaman rejimine sahip.

İTALYAN USULÜ AŞK

Roma'ya Sevgilerle, kentin simge meydanlarından Piazza Venezia'daki büyük kavşakta trafik akışını kontrol eden polisin sözleriyle açılıyor. Bir hikâye anlatıcısı olarak konumlandırılan bu trafik polisi, tıpkı dört biryandan gelen arabaları belli caddelere yönlendirdiği gibi, bizi de filmin omurgasını oluşturan dört farklı öyküye sevk ediyor. İlk öyküde yolunu kaybetmiş genç bir Amerikalı turistle, Hayley (Alison Pill) ile tanışıyoruz. Hayley yoldan geçen Michelangelo'ya Aşk Çeşmesi olarak da bilinen Fontana dei Trevi'ye giden yolu

Roma, romantik bir serüvenin mekânı olarak Aşk Çeşmesi'nden, Panteon'dan ve İspanyol Merdivenleri'nden ibarettir. Bu, havası aşk kokan bir Roma'dır.

sorduğunda, bunun romantik bir aşk hikâyesine dönüşeceği neredeyse kesindir. Hayley için, tesadüf eseri hayatının aşkını bulduğu Roma, bu kentle ilk kez karşılaşan bir yabancı turisti tıpkı ilk bakışta aşk gibi afallatacak derecede güzeldir. Başka bir deyişle Roma'yla karşılaşmak, hayatının aşkıyla karşılaşmakla aynı anlama gelmektedir. Bu bakımdan Hayley ve Michelangelo'nun Roma'sı, *Roma Tatili*'ndeki (*Roman Holiday*, 1953) Prenses Ann ve Joe Bradley'nin Roma'sıdır. Hayley ve Michelangelo, tıpkı William Wyler'ın klasikleşmiş filminde olduğu gibi Roma'nın simge yapılarını bir bir gezerler. Roma, romantik bir serüvenin mekânı olarak Aşk Çeşmesi'nden, Panteon'dan ve İspanyol Merdivenleri'nden ibarettir. Bu, havası aşk kokan bir Roma'dır.

Hayley'nin annesini (Judy Davis) ve babasını (Woody Allen) Roma'ya davet etmesiyle romantik bir Wyler klasiğinden nevroitik bir Woody Allen klasiğine geçiş yaparız. Emekli bir avangard opera yönetmeni olan Jerry ve onun panik atak hallerinden bunalan psikiyatrist karısı Phyllis, Allen'in klasik döneminden aşına olduğumuz karakterlerin Roma tatiline çıkmış halleridir. Özellikle Jerry, Allen'in bundan 20 sene önce yine kendi canlandırdığı o nevroitik, nekroforik kahramanın yetmişli yaşlarındaki ha-

linden başkası değildir. Roma, nasıl Allen için kendisine ilham veren İtalyan sinemasının başkenti ise, Jerry için de yıllardır sahneye koyduğu İtalyan opera üstatlarının memleketidir.

İTALYAN USULÜ EVLİLİK

Filmin ikinci epizodu, taşradan Roma'ya hem balayına hem de yeni ve daha iyi bir hayat için fırsatlar aramaya gelen yeni evli çift Antonio (Alessandro Tiberi) ve Milly'nin (Alessandra Mastronardi) öyküsüne odaklanıyor. Antonio'nun ailesiyle ilk kez tanışacak olan Milly, biraz şık ve güzel görünme ümidiyle kuaför aramak üzere otelden ayrılır. Çok geçmeden Roma sokaklarında yolunu kaybeden Milly, sokaklarda oradan oraya savrulur. Bu zoraki 'flânerie' esnasında farkında olmadan bir film setine dahil oluverdiğini, hayranlık duyduğu aktris Pia Fusari (Ornella Mutti) ile karşılaşınca anlar. Kaplumbağalı Çeşme olarak bilinen Fontana delle Tartarughe önünde Milly'ye elini uzatan Pia Fusari, bu sahnede, Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ında (*La Dolce Vita*, 1960) Trevi Çeşmesi'nin sularında yıkanan Anita Ekberg'i hatırlatmaktadır. Bu tatlı tesadüfün ardından Milly için Roma, tıpkı *Tatlı Hayat*'taki gibi film setiyle normal yaşantının sınırlarının bulanıklaştığı bir kent olur. Bu esnada Antonio,



yanlışlıkla odasına gelen telekız Anna'yı (Penelope Cruz) karısı Milly olarak tanıştırmak zorunda kalır. De Sica'nın *İtalyan Usulü Evlilik (Matrimonio all'Italiana, 1964)* filminde Sophia Loren'in canlandığı Filumena karakterini andıran Anna'nın dahil olmasıyla, Antonio ve Milly'nin öyküsü renkli İtalyan komedi geleneğinden izler taşıyan bir yanlışlıklar komedyasına dönüşür.

GEÇMİŞ VE GELECEK ARASINDA

Tüm kahramanların hayalleriyle veya idollerleriyle karşılaştığı bir rüya kent olarak betimlenen Roma'da bir başka tuhaf buluşma daha gerçekleşir. Filmin belki de en gerçeküstü epizodu olan bu üçüncü öyküde, dünyaca ünlü mimar John (Alec Baldwin), zamanında kendisinin de yaptığı gibi Roma'ya mimarlık okumaya gelen genç öğrenci Jack (Jesse Eisenberg) ile karşılaşır. Yorgun, yalnız ve üzgün John için Jack, Roma'daki o hayat dolu, bohem gençlik günlerinin nostaljik bir yansımasıdır. Hevesli, hırslı ve henüz yolun başındaki Jack içinse, John hayallerinin mimarı, gelecekte olmak istediği insan, hayatta izinden gittiği en büyük idolüdür. John'un karizması, başarısı ve dünya çapındaki ünü de Jack'i baştan çıkarmaktadır. Bu bakımdan John geleceği, Jack ise geçmişi simgelemektedir; ancak ikisi de şimdiki zamanda ayrılmaz bir ikili olarak mevcuttur. Tek bir karakterin iki ayrı zamansallıktaki varoluşunda vücut bulan bu kaleydoskopik zaman anlayışı, aslında Roma'ya özgü olan

Roma, Allen için hem kendi üstatlarının hatıraları ile dolu bir kent hem de sinematik heveslerinin simgesi haline gelmiş bir mekân.

gerçeküstü bir zaman olgusunun en somut halidir. Geçmiş ve şimdinin aynı maddesel düzlemde ve aynı güçte bir arada varolduğu Roma, belki de dünya üzerinde bu tuhaf zaman olgusunun bu kadar görünür vücut bulduğu tek metropoldür. Kentin göbeğindeki Centro Storico, yani tarihî kent bölgesindeki harabeler, bugün yıkıntılar içindeki görkemli geçmişi kentlilere her gün hatırlatmaktadır. Birçok Romalı için gündelik yaşamın bir parçası olan bu kalıntılar, parlak güneşli sıcak iklimine rağmen kentte hüznü baki kılmaktadır.

Allen, kente özgü olan ve varlığını bizat kent mimari karakterine borçlu olan bu tuhaf zaman olgusunu, sadece bu epizotta değil genel olarak filmin zamansallığını kurgulamada da bir esin kaynağı olarak kullanıyor. Üstelik, geçmiş ve şimdii aynı materyal düzlemde buluşturan bu zaman olgusunda Allen'in Roma'yla olan ilişkisinin ipuçlarını bulmak da mümkün. Buradan bakıldığında, Roma'nın Allen için hem kendi üstatlarının hatıraları ile dolu bir kent hem de sinematik heveslerinin simgesi haline gelmiş bir mekân olduğu görülebilir. Roma, Allen'a hem kendi idollerinin izini sürme fırsatı hem de onlardan öğrendiklerini, onların mekânında gerçekleştirme olanağı sunuyor. Dolayısıyla Roma, *Paris'te Gece Yarısı'nın* Paris'i kadar nostaljik, ama aynı zamanda kentin geçmişinin

bugüne taşıdığı tüm mirasın bir ilham kaynağı olarak kullanılması ve açığa çıkarılmasıyla, bir o kadar da şimdiiye dairdir.

HANGİSİ GERÇEK ROMA?

Ne büyüleyici bir romans ne de gerçeküstü bir masal olan dördüncü epizot, her sabah aynı saatte uyanan, vasat bir apartman dairelerinde karısı ve iki gürültücü çocuğuyla birlikte yaşayan, her günün bir öncekinden farksız olduğu rutin bir hayata sahip sıradan vatandaş Leopoldo Pisanello'yu konu ediniyor. Pisanello'nun dünyası, hayatının aşkını bularak Roma'ya yerleşme kararı alan Hayley, İtalya'da kariyerinin en büyük fırsatını yakalayan Jerry, hayranı olduğu aktörle gününbirlik kaçamak yaşayan Milly veya sevgilisinin en yakın dostuna âşık olan Jack ile kıyaslandığında, son derece renksizdir. Ancak tıpkı bir sabah Gregor Samsa'nın böceğe dönüşerek uyanması gibi, Leopoldo Pisanello da günün birinde şöhret olarak uyanır. Her adımı dev bir paparazzi ordusu tarafından takip edilen Pisanello, kahvaltıda ne yediğinden tıraş olurken bıçağı ne şekilde kullandığına kadar, gündelik yaşamının her türlü detayıyla birdenbire manşetlik olur. Bu şöhret farsı, diğer öykülerden son derece ayrıksı gibi durmasına rağmen, aslında hem filmin genelinde hem de tüm öykülerde belli ölçülerde gözlemlenebilen bir temaya işa-



ret ediyor: üretilen anlamın yapaylığı veya belirleyiciliği. Daha somut ifade etmek gerekirse, Leopoldo Pisanello'yu vasat bir vatandaş olarak da, her adımı son derece önemli bir şöret olarak da sunmak mümkün. Leopoldo'nun özel şoförünün dediği gibi, şöretli Leopoldo ile sıradan vatandaş Leopoldo arasında "gerçeklik" bakımından bir fark yok; esasen her ikisi de eşit derecede gerçek ve belirleyici. Bu iki "gerçeklik" arasında varsayılan gerilim, filmin özellikle İtalya basınında aldığı eleştirilerde de kendini gösteriyor. Woody Allen, bakış açısının bir turistinkinden öteye geçemediğini ve Roma'yı anlamadığını öne süren yorumlara dair fikri sorulduğunda şunları söylüyor: "Ne zaman yabancı bir ülkede film yapsam, benim için en zorlu izleyici kitlesi, o ülkeninki oluyor. İtalya'da İtalya'yı anlamadığım yazıldı. Ben bir Amerikalıyım; Barselona, Roma ve İngiltere'yi böyle görüyorum. Eğer tersi söz konusu olsaydı ve yabancı ülkeden bir kişi burada film yapsaydı, ben de 'bu adam New York'u bilmiyor' diyebilirdim. Haklı da olurum. Eminim onlar da haklıdır."¹

FELLINI, PASOLINI, BOCCACCIO VE WOODY

Robert B. Weide'nin bu yıl tamamladığı *Woody Allen: A Documentary* isimli belgeselde, 46 yıllık kariyeri boyunca 48 filmin yönetmen koltuğunda oturmuş Woody Allen'in, sürekli aklında uçuşan fikirleri kimi zaman bir peçeteye, kimi zaman otel odasındaki kâğıtlara yazıp çekmesinde biriktirdiği

Roma'ya Sevgilerle'nin ana omurgasını oluşturan epizotlu yapının, özellikle 1960'lı yıllarda İtalyan sinemasında hayli popüler olan 'skeçli film' türüne dayandığını söylemek mümkün.

gösteriliyor. Ünlü yönetmen belgeselin bir sahnesinde, çeşitli zamanlarda aklına gelmiş fikirlerin karalamalarıyla dolu bu kâğıtları çıkarıp yatağının üzerine seriyor. *Roma'ya Sevgilerle*'yi eklektik bulan eleştirmenlerden biri, bu sahneye gönderme yaparak eleştirisini, filmi oluşturan dört öykünün bu kâğıtlar arasından tesadüfen seçildiğini iddia etmeye kadar götürüyor.² Birbiriyle hiçbir noktada kesişmeyen öykülerden oluşan *Roma'ya Sevgilerle*, başka birçok eleştirmen tarafından da "yeterince olgunlaşmamış", "yüzeysel" ve "eklektik" olmakla suçlanıyor.³ Oysa filmin ana omurgasını oluşturan bu epizotlu yapının, özellikle 1960'lı yıllarda İtalyan sinemasında hayli popüler olan 'skeçli film' türüne dayandığını söylemek mümkün. Birbirleriyle kesişen veya kesişmeyen öykülerden oluşan skeçli filmlerin İtalyan sinema geleneğinde ilk akla gelen örnekleri arasında *Tatlı Hayat*, *Kaos* (Paolo ve Vittorio Taviani, 1984) ve Pasolini'nin ünlü 'Yaşam Üçlemesi' sayılabilir.

Skeçli film türünü anlamak ve Woody Allen için nasıl bir esin kaynağı olduğunu daha iyi kavramak için, Pasolini'nin *Dekameron* (*Il Decameron*, 1971) ile başlayan, *Canterbury Hikâyeleri* (*I racconti di Canterbury*, 1972) ile devam eden ve *Binbir Gece Masalları* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974) ile son bulan 'Yaşam Üçlemesi'ne değinmek gerekiyor. Üçlemenin ilk filmi İtalyan şair Giovanni

Boccaccio'nun 1350'lere tarihlenen aynı adlı eserinden, ikincisi ise Boccaccio'dan esinlenen İngiliz şair Geoffrey Chaucer'ın 1400'lü yılların başında kaleme aldığı yine aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. Bu eserlerin ortak tarafı, birçok kısa öykünün toplamından oluşmaları ve bu öykülerin meta-boyutunda bir anlatıcının (veya anlatıcıların) yer almasıdır. Bu türün öncülerinden Boccaccio, 'Dekameron' ile Orta Çağ Batı edebiyatlarında büyük etki yaratmıştır. İngiliz şair Chaucer da bunlardan biridir. Şüphesiz Pasolini, bu epizotlu yapının İtalyan hikâye anlatıcılığı geleneğine olduğu kadar, 'Binbir Gece Masalları' gibi çok daha eski, Asya kökenli eserlere dayandığını da göstermek istemiştir. Zira Şehrazat, kendini hayatta tutacak binlerce öyküye vâkıf, tüm zamanların en simgeleşmiş hikâye anlatıcısıdır. İşte *Roma'ya Sevgilerle*'de bu anlatıcı, ilk sahnede gördüğümüz trafik polisinde vücut bulur. Oysa bir diğer meta-boyutta, bu anlatıcının, çekmecesi binlerce fikirle dolup taşan Woody Allen olduğu açık. Filmin prodüksiyon sürecindeki ilk adımın 'Bop Decameron' olması, bu bakımdan da anlamlı. **☒**

notlar:

¹ Alıntı, Oliver Burkeman'ın The Guardian'da 13 Eylül 2012'de yayımlanan yazısından.

² Bkz. Robbie Collin'in The Telegraph'ta yayımlanan 13 Eylül 2012 tarihli eleştirisi.

³ Örneğin bkz. Slate'ten Dana Stevens'in 22 Haziran 2012 tarihli eleştirisi; Daily Mail'den Chris Tookey'nin 13 Eylül 2012 tarihli eleştirisi.

COSMOPOLİS

Yönetmen: David Cronenberg

Senaryo: David Cronenberg (*Don DeLillo'nun aynı adlı romanından*)

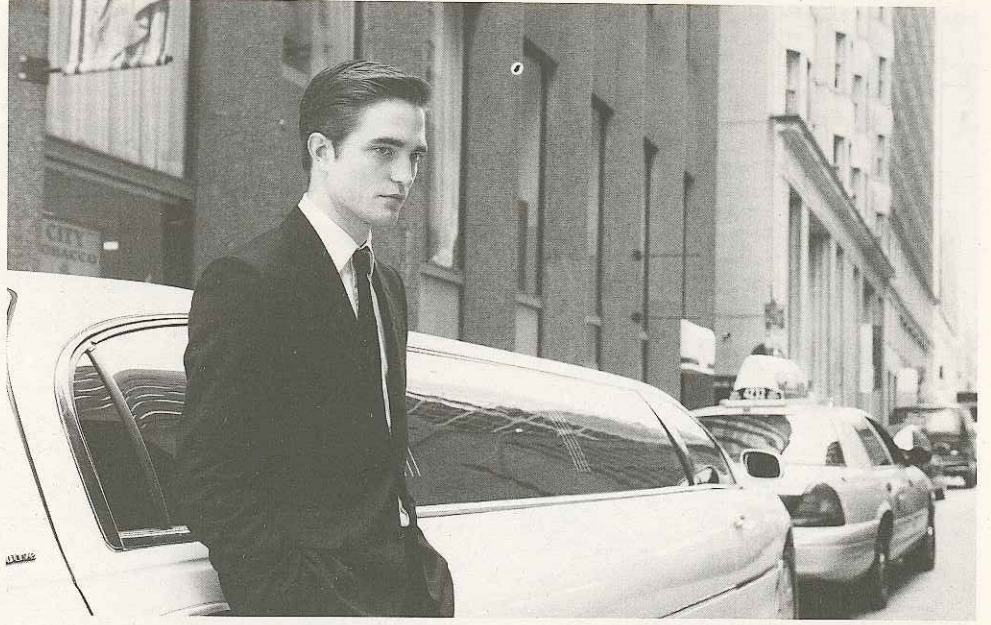
Oyuncular: Robert Pattinson (*Eric Packer*), Juliette Binoche (*Didi Fancher*), Sarah Gadon (*Elise Shifrin*), Mathieu Amalric (*Andre Petrescu*), Kevin Durand (*Torval*), Samantha Morton (*Vija Kinsky*), Paul Giamatti (*Benno Levin*)

Görüntü Yönetmeni: Peter Suschitzky

Kurgu: Ronald Sanders

Müzik: Howard Shore

Yapımcılar: Paulo Branco, Martin Katz
Fransa-Kanada-Portekiz-İtalya/2012/
İngilizce/108 dk./Chantier Films
cosmopolisthefilm.com



SÖZCÜKLERİN GÖRÜNTÜSÜ

Söylenen şeydu: “*Cosmopolis*, Cannes gösteriminde eleştirilenleri ikiye böldü.” Evet, bu doğrudu; onlardan bazıları filmi de ikiye bölmeyi tercih etti. Final sahnesi ve öncesi. En çok ve neredeyse sadece final sahnesini beğendiler. Bu konuya döneceğim. *Cosmopolis*, İtalyan asıllı Amerikalı yazar Don DeLillo'nun aynı adlı romanından uyarlandı. Bir an evvel söyleyeyim, romanı okudum, içim rahat. Film değerlendirirken düşülen bazı hatalar kolaylıkla görülebiliyor buradan. Filme getirilen itirazların en büyüğü, diyalogların yoğunluğu ve bunun sinemaya imkân tanımayışı; filmi bir tiyatro ya da radyo oyununa çevirmesi. David Cronenberg bir konuşmasında, bu eleştiriler karşısında, mealen şöyle diyor: “Haydi seyirciyi anlıyorum da, ya sinema yazarları, hiç profesyonelce değil...”

Cosmopolis'in, uyarlanması mümkün olmayan bir romanı kaynak aldığı fikri de mevcut eleştiriler arasında. Oysa Cronenberg daha önce Stephen King, Patrick McGrath ve J. G. Ballard'dan uyarlamalar gerçekleştirmiş, hatta William Burroughs'un, akıldan geçirilmesi bile çığnılık kabul edilen romanı ‘Çıplak Şölen’e el atmış ve son derece tatminkâr bir yorumla geri dönmüştü (*Çıplak Şölen*, 1991). Cronenberg'e göre, filme dönüştürülemez bir metin meydan okunacak, arzu duyulacak bir şey değil. Aksine, basit olanı tercih etmenin doğruluğuna inanıyor. Yönetmen, *Cosmopolis*'in senaryosunu da altı gün gibi kısa bir sürede -DeLillo'nun diyaloglarını neredeyse birebir kullanarak- hazır hale getirmiş. Multimilyarder Eric Packer'a, hasetinden çatlamak üzere olan Benno Levin'in -Dostoyevski'nin ‘Yeraltından Notlar’ını anım-

satın-itihaflarını dışarıda bırakıp, romanda yer almayan çok küçük bir iki eklemeye yapmış. Bu tür değişiklikler dışında, film, ‘Kozmopolis’in hikâyesini olduğu gibi takip ediyor. Bu yüzden, filme yöneltilen birçok eleştirinin ilk muhatabının romanın kendisi olduğu söylenebilir. Romanında, ünlülerin suratlarına attığı pastalarla bir nevi ‘aksiyon resmi’ yapan (performans sanatçısı) Petrescu karakterine yer veren DeLillo, *Cosmopolis*'in başlangıç jeneriğinde kullanılan enerjik Jackson Pollock ve sondaki durağan -ölümü hatırlatan- Mark Rothko estetiğine hayran olmuş. Yine yazara bakılacak olursa -kimilerince ölü doğduğuna inanılan- bu uyarlama, romanın ruhunu layıkıyla taşıyor. Aslında, yazarından güç almaya da gerek yok, bunu filmin kendisi de söylüyor.

TUHAF MESAFE

Yapılan hatalardan biri de, kapitalizm analizi veya eleştirisinin filmde kapladığı yere dair. Cronenberg sanıldığı kadar dert etmiyor kapitalizmi. Işıklı panolarda Komünist Manifesto'dan bir alıntı geçse de, Packer, ‘iktidarı’ uzatılmış limuzininde Manhattan sokaklarını işgal eden göstericiler tarafından sarsılma da bu böyle. Yapmaya çalıştığı şey, pek de kapitalizmin iç çelişkilerini incelemek gibi görünmüyor. Hayatı ve felsefesi kapitalist düşünceye karşı cephe almaktan uzak. Yönetmen daha çok mutlak temalarını takip ediyor. Cronenberg'in korku sineması hakkındaki yorumlarını bu son filmine uyarlamak mümkün. Gözden kaçabilir ama *Cosmopolis*'te kurduğu yapı çok da farklı değil onlardan. “Korku sineması neden her yerde çok güçlü ve etkili?” sorusuna yönetmenin cevabı, “politik veya sosyal içerimlerden çok, ölüm gibi, insanın ilksel korkularına seslendiği için” oluyor. Fransız eleştirilenler,

Shivers'in (1975) geçtiği mekânın, burjuva yaşamının ahlak ve cinsellik anlayışına karşı saldırılara zemin hazırladığı için seçildiğini iddia etmişler. Cronenberg ise orayı oyuncuların bir uçtan bir uca çıplak şekilde bağırıp çağırabilecekleri en uygun mekân olduğu için kiraladığını vurguluyor (Yönetmenlerin her söylediğine inanmamak gerekir biliyoruz, fakat biz doğru olduğuna inandığımız yoldan devam edelim; Cronenberg'in peşinden gidelim). Bununla kalmıyor; Eric Packer gibi zenginler için “o müthiş yalıtılmışlıkları içinde insanlara büyük acılar vermelerine rağmen zalim bile sayılmazlar” diyor, “çünkü yaptıklarının farkında bile değiller.” Cronenberg'e göre, ironik ve kışkırtıcı biçimde, “hepimiz Tanrı tarafından yaratıldıysak, virüsler de öyle, o halde onlara bakış açımızı değiştirmeliyiz. Hastalık yayıyorlarsa, işlerini yaptıklarından... Vücudunuzu ele geçiriyorlar ve sizi yıkıma uğrattıyorlarsa (virüslerin gözünden bakalım) bu bir zaferdir.” Bu açıdan kapitalizm de bir virüsten farksız olmalı yönetmen için. Filmografisi biyolojik, psikolojik veya teknolojik virüslerle kaplı olan Cronenberg'in son karakteri Packer da bu kez, sayılanlara ek olarak, ekonomik ve politik bir virüs tarafından ele geçirilmiş görünüyor. Cronenberg, ‘onu tehlikeli kılan felsefesi’ gereği, kendi terimleriyle hareket etmeyi seviyor. Onun için evren bir kaos, biz de düzen ve bozulma arasında gidip gelen entropik varlıklarız. Yönetmen etse, yapıt tırnak... Metafizik şairlere büyük hayranlık duyan birisinden söz ediyoruz; sol politik bir bakış açısıyla değerlendirmek elbette mümkün *Cosmopolis*'i, kapitalizme karşı potansiyeller de taşıyor olabilir, ancak yönetmenin neyi nasıl denediğini anlayabilmek için, virüse yaptığımız gibi, biraz da onun gözünden görmeye çalışmalı. Cronenberg olaylara yine o “tuhaf” mesafesinden bakıyor, ▶



inçindeyken etkisi altında kalınan, fakat anlatmaya çalışıldığında hayli zorlanılan bir düşe baka-
r gibi.

VAROLUŞUN OLANAKLARI

Cosmopolis, siberpunk ilahı William Gibson'ın *No Maps for These Territories* (2000) adlı belgesel boyunca bir limuzinin içinde yaptığı yolculuğu akla getiriyor. Orada, limuzin hareket ederken, Gibson'ın teknolojik değişimlerle şekillenen insan-sonrası toplum hakkındaki düşüncelerini, kimi zaman pencerelerin ardında görülen gerçeküstü imajlar eşliğinde dinliyorduk. Limuzinli Packer'ımız da, bir eleştirmene göre Manhattan'ın Malte Laurids Brigge'si. Bu 'ukala' zengin ile Rilke'nin alter egosu olan Brigge'yi eşdeğer tutuyor değilim, fakat, o da bir biçimde, yolculuğu boyunca, bulunduğu çağa dair sunduğu izlenimler nedeniyle, varoluşun, insan-sonrasına ait bir sözcüsü, bir tür post-modern *flâneur* sayılabilir. Cronenberg beden odaklı filmleriyle kabul gördü, ancak filmlerindeki ortak payda 'varoluş ve olanakları'dır ("hiçbir şey gerçek değil, her şey mümkün") diyebiliriz. Varoluş, Cronenberg için hem bir film adydı hem bir oyun. Her zaman uç psikolojilere ilgi duydu, kendi ifadesiyle mutlak temaları "parçalanma, yaşlanma, bölünme, ölüm ve hayatın anlamı" oldu. Buna paralel olarak, *Cosmopolis*'te Packer, o heybetli limuzinin göstericiler tarafından kirletilmesine sinirlenen ve "bu bir skandal" diyen müzik adamı Kosmo Thomas'a şöyle cevap veriyordu: "Her şey skandal. Ölüm

bir skandal, ama yine de ölüyoruz." Bir de, Sufi rapçinin, film için doğrudan DeLillo'ya yazdırılan sözleri: "Ölüm nerede olursan ol gelir ve alır seni..." Şimdi Packer'ın limuzindeki donuk yüzü bize (bu kez) bir vampir filmi değil; *İkinci Kattan Şarkılar*'da (*Sånger från andra våningen*, 2000) trafige takıldığı takside "yaşam zamandır ve zaman insanın önüne uzanmış bir yoldur" diyen karakteri çağırıştırısın.

TEHLİKELİ METOT

Film boyunca ilgi odağımıza Eric Packer gibi bir karakteri alıp izlemek... *Yaratık* (*Alien*, 1979) filminde, Sigourney Weaver (Ripley) yerine H. G. Giger'in yaratığının başrolde olması gibi bir şey bu. Packer, bir insan mı gerçekten? İnsan gibi görünen bir varlık. 'Yaratık' ve Packer... Her ikisinin de arkasında kapitalizm var; vahşi, 'cool' ve acımasızlar. Seyirci açısından çatışmalı bir özdeşleşme sunuyorlar; ikisi de son derece güçlü ve bir biçimde cazibeli, tabii fazla yaklaşırsanız zarar görme riskiniz var. Yaklaşma ve uzaklaşma. Cronenberg'in kahramanları ve seyircisi arasında her zaman görmek istediği bir ikilem, kararsızlık (*ambivalence*). Üzerimizde denediği de bir 'tehlikeli metot.' *Cosmopolis*'de Packer'ın sermayeleri birleştirmek üzere evlendiği sarışına, Elise Shifrin'e kütüphane sahnesinde bir yaklaşma biçimi var ki... Gerçekten de bir insan değil de avına iştahlanan bir canavar gibi. Kütüphanenin öncesindeki sahneden hareketli bir kameraya kesme yapılıyor, çok da düşük olmayan bir

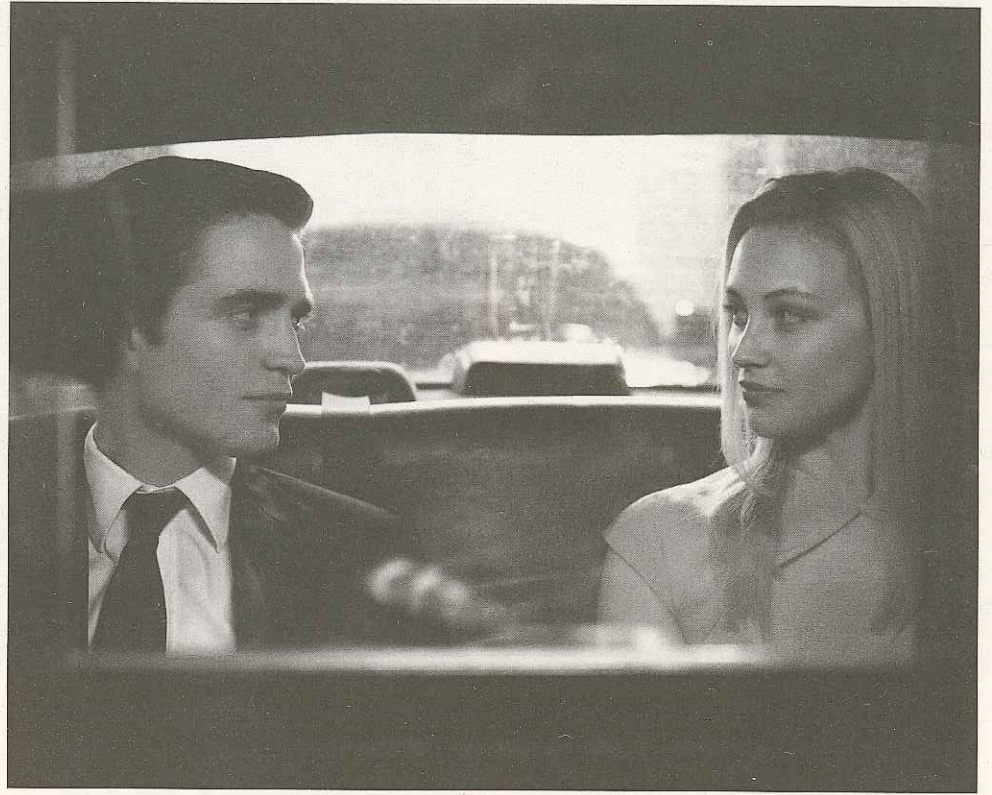
tempoyla, aşağı yukarı yürüme hızında, fakat insanca olmayan bir akışla ileri doğru süzülerek henüz bilmediğimiz bir yere doğru gidiyoruz ve kitaplıklar arasından bir köşe dönüldüğünde Shifrin kafasını (kameraya doğru) kaldırıp bir anlamda bize bakıyor ve ardından, karşı açısına kesme yapıldığında Packer'ı görüyoruz. Böylece, seyircinin bakış açısıyla Packer'ın bakış açısı birleşiyor. Biz de, istesek de istemesek de 'seks kokusu' temalı bir diyalogun içinde 'canavar'ın yerine geçmiş oluyoruz. Bununla birlikte, Eric hem fizik hem ruh hem de zihinsel olarak yoğun biçimde kendi gerçekliği üzerine kapanmış bir karakter. *Cosmopolis*'i de, sık sık Packer'ın zihninin içinden, yönetmenin birçok filminde gerçekleştirmekten pek mutlu olduğu biçimde, gerçeklik algısı "bozuk" bir kahramanın gözünden izliyoruz. Böylece gördüklerimiz yarı-solipsistik bir imgeleme teka-bül ediyor. Bu, seyircinin kahramanın dünyasına girmesi noktasında bir hayli güçlük çıkarıyor. İşte, final sahnesinin genel olarak neden sevildiği hakkındaki fikrimi ifade edebilmek için bir fırsat. Benno, filmdeki belki de en sempatik, en 'sıradan', en mağdur karakter. Ayrıca Packer da bu sahneye dek kravat, ceket, limuzin, servet vb. üzerindeki bir ton zırhı atarak nispeten insansılaşmış oluyor. *Cosmopolis*'in Benno Levin ve Eric Packer'ı yüzleştiren bu sahnesi, filmin, en çok içine girilebilen, özdeşleşmeye en açık, en 'insani' sahnesi. Yoksa, önceki sahnelerin başarısızlığından ya da mutlak olarak Paul Giamatti'nin üstün oyunculuğun-

dan değil beğenilmesi.

Cronenberg, klasik özdeşleşmenin normal görüş yüksekliğini kullanmak yerine, henüz en başından mesafesini koyuyor. Film alt açıyla başlıyor, ardından alt açıya kesme yapıyor ve limuzinler arasından uzun bir kaydırma ile yine aynı açıda bir süre daha -mesela beraber dükkanı sahnesinde de üst açılarla- devam ediliyor. Hem filme hem de ana karaktere karşı mesafe (yabancılık ya da yabancılaştırma) başka teknik uygulamalar tarafından da kuru- luyor: Ana kahramanın film boyunca yüzünde taşıdığı ifadesizlik, Howard Shore'un, bir ölçüde gerçekçi olabilecek sahneler bu imkânı tanımayan tekensiz ve hipnotik müziği, varlığını yoğun biçimde hissettiren 'modern' ses tasarımı (limuzinden -sessizlikten sese- taksiye geçiş ya da final sahnesindeki diegetik olmayan sesin gitgide yükselişi), mizansendeki, tüm filme yayılan absürd ton vb. Oysa tüm bunlar, bir şekilde Cronenberg'in *Cosmopolis* öncesi yapıtlarında da mevcuttu, öyleyse birçokları filmi neden 'dışladı'? Sanıyorum bu kez filmin görüntüsü içine girilemeyecek derecede sert (beton gibi) geldi onlara. Koltuk altından fırlayan penisler yoktu, video kaset yutan vajina benzeri yarıklar ya da kış deliklerinden konuşan daktilo böcekler de yoktu. Peki, bu ne menem bir sertlik?

DIYALOG SARHOŞLUĞU

Üslup mesajdır. Bu cümle her şeyi açıklıyor ama mecbur, üstündeki örtüyü kaldıracakız. Cronenberg röportajlarında söylüyor, "beni asıl ilgilendiren romanın karakteri, bakış açısı ve yapısıydı, en çok da diyalogların tınısı." Biraz peşinden gidilse, filmde diyalogları du- yup da sinemasallık göremeyenlere tekrar tek-



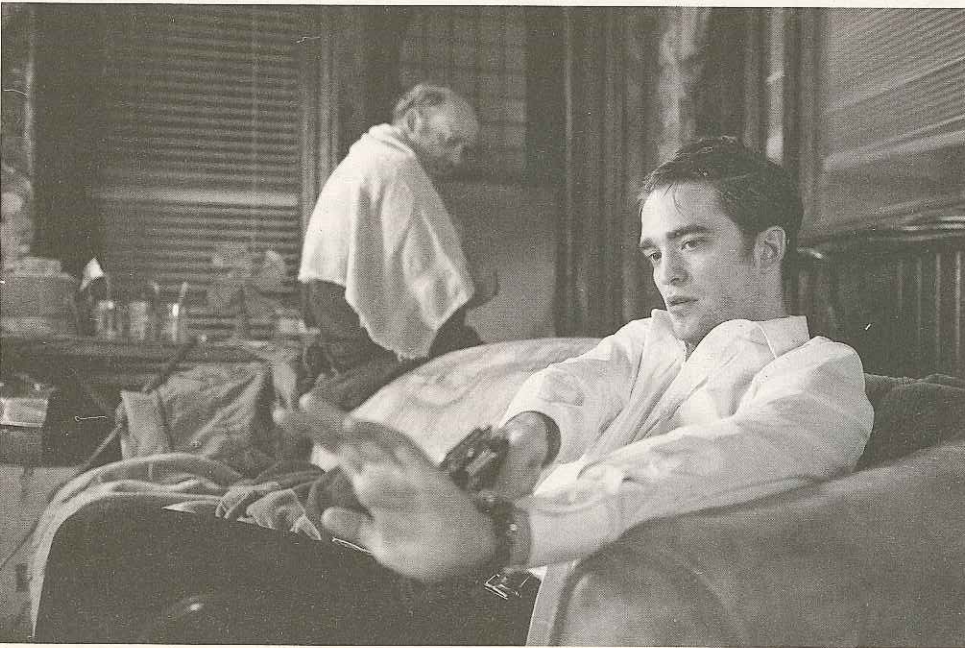
râr açıklamalar yaptığı fark edilecek. Aslında, söz konusu diyalogları duymaya çalışmak yerine, onlara 'bakmak' daha doğru olurdu. *Müthiş Yemek*'te Bill Lee'ye verilen akıl bu değil miydi? Hani söylenene değil de dudakların hareketine bakacaktık? Cronenberg filmin tonu, koreografisi, ritmi, ses frekansları ve duraksamalarına dikkat çekiyor. Sonra, film ilerlemiyor diye şikayet ediliyor, ilerlemez. *Çarpışma* (*Crash*, 1996) da ilerleliyordu. Klasik bir anlatı yapısı mı bekliyoruz yönetmenden? Cronenberg *Cosmopolis*'te anlatmıyor, gösteriyor. *Şiddetin Tarihi* (*A History of Violence*, 2005) mi, *Şark Vaatleri* (*Eastern Promises*, 2007)

mi kafamızı karıştırdı? *Cosmopolis*'i bir bütün blok olarak okumak lazım. Fakat romandan çok, bir şiir uyarlaması gibi, ama herhangi bir şiir değil -bir arkadaşımın, filmde zihnime çakılan estetiğin adını hatırlatmasıyla- 'somut şiir' (concrete poetry). *Crimes of Future*'da (1970) da gerçekleştirdiği gibi örneğin, "diyaloglar konusunda her zaman stilize olmaya çalıştım, bu hoşuma gidiyor." diyor Cronenberg. Umursamayalım mı?

Yönetmen, son filminin diyaloglarının Harold Pinter stilini akla getirse de, romanın yazarına haksızlık etmeyerek nihayetinde DeLillovari olduklarını söylüyor. Sinemada ise, David Mamet'in kaleminden, *Glengarry Glen Ross* (1992) ve Dashiell Hammett esinli *Miller Kavşağı*'nı (*Miller's Crossing*, 1990) diyalog yazımları bakımından bir ölçüde *Cosmopolis*'le ilişkilendirebiliriz. Cronenberg'in çalışması bu ikisine göre daha cüretkâr bir deneme olarak tarihe geçecek şüphesiz. Hâlâ sinemanın aslında başka bir şey olduğunu mu düşünüyorsunuz? Nasıl bir şey? Sinema sadece 'bir' şey mi? *Cosmopolis* insanı diyalog sarhoşu yapıyor. Kiminin midesi bulaniyor, kimininse başı dönüyor ama zevkten. Sözcükler art arda ya da üst üste dizilerek görsel bir boyut (gestalt) kazanıyor. *Cosmopolis*, konvansiyonelmış gibi yorumlanan, fakat gerçekte deneysel olan bir film. Hikâyeci bir sinema değil, bir 'deneyim sineması.'

Oğuzhan Ersümer

oguzhaners@yahoo.com



CASUS, HAIN, DÜŞMAN... ve MELANKOLİ

KÖSTEBEK

John le Carré'in meşhur romanından uyarlanan **Köstebek (Tinker Tailor Soldier Spy)**, Soğuk Savaş'ın en hararetli yıllarında İngiliz İstihbarat'ının içindeki köstebeği bulma mücadelesini, estetize bir sinema diliyle anlatıyor. Köstebek, ajanlık mesleğini ve istihbarat bürosunu karizmatik bir yer olmaktan ziyade sıradan ve karanlık bir dünya olarak tasvir ederken, karakterlerinin yalnızlığını ve çıkışsızlığını da etkileyici bir biçimde yansıtıyor.

■ KEMAL D. YILMAZ

Not: Bu yazı, filmin sürpriz gelişmelerini ele vermektedir.

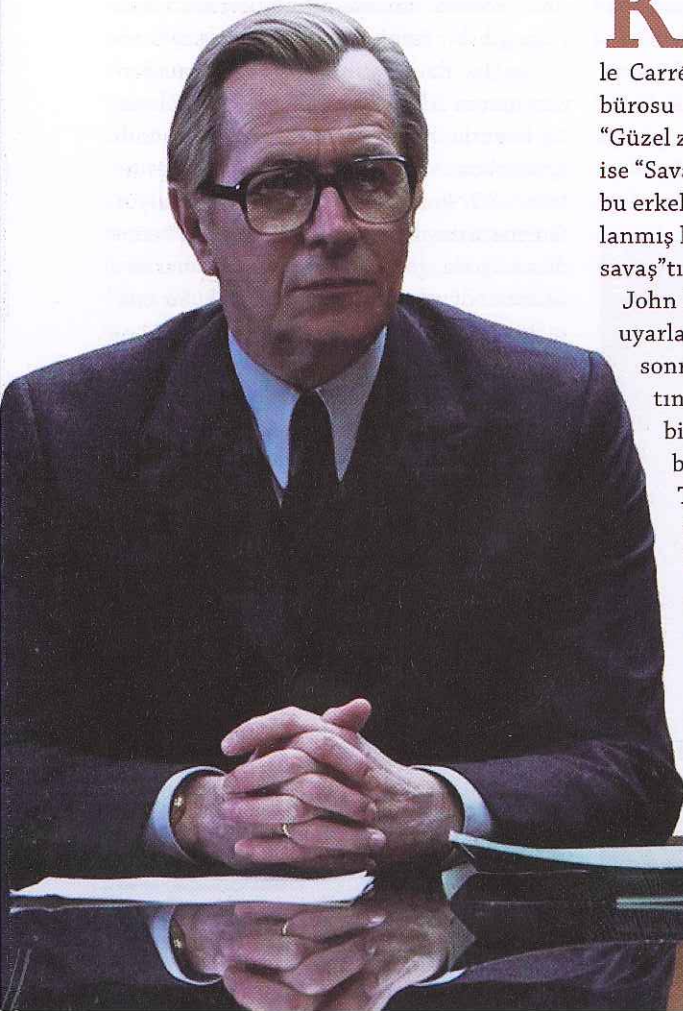
Köstebek'in (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011) nadir kadın karakterlerinden birisi olan Connie, John le Carré'in evrenindeki İngiliz İstihbarat bürosu Circus'ın eski günlerini anarken "Güzel zamanlardı onlar" der. Karşılığında ise "Savaş zamanıydı" cevabını alır. Yine de bu erkekler kulübüne, anaç bir tavırla bağlanmış kadın için o, "en azından gerçek bir savaş"tır.

John le Carré'in aynı adlı romanından uyarlanan *Köstebek*, İkinci Dünya Savaşı sonrasında tüm dünyayı hükmü altına alan Soğuk Savaş'ın zirvesinde bir hesaplaşma öyküsü sunuyor bize. Ana eksenini İngiliz İstihbarat Teşkilatı'ndaki bir köstebek avı oluşturmakla birlikte, bu süreç içinde Soğuk Savaş iklimini ve özellikle değişen dünya manzaralarını da karşımıza çıkarıyor. Değişimi konu alan ve geçmişe öykünen hikâyelerde hep olduğu gibi, hüznün de ister istemez filmin her bir karesine sınıyor.

Bir zamanların büyük imparatorluğu İngiltere'nin

70'lerde Soğuk Savaş trendine ayak uyduramaması, direksiyonu iyiden iyiye ABD'nin eline vermesi ve ortak düşman Moskova'nın her an bir adım önlerinde olduğu hissini yarattığı gerginlik, daha açılıştaki seyirciye net bir şekilde veriliyor. Dahası, teşkilat içinde bir köstebek olduğu iddiası da tüm 'o güzel günler' imajını bulandırıyor. O sırada komünizmle savaşmaları salık verilmiş bir grup casusun iktidar uğruna adeta yengeç sepetindeymiş misali birbirinin kuyusunu kazması, şüphesiz ki geleceğin de habercisi oluyor.

Küreselleşmenin zirveye oturmayı beklediği bu dönemde bireysel çıkarların da giderek belirleyici hale gelmesi, savaş döneminde bir olup gruplaşarak diğer tarafı istisnasız düşman ilan eden zihniyeti de oldukça zorluyor elbette. Sınırları giderek belirsizleşen bir 'şey'le mücadele etmeye zorlanmak ve hâlâ savaştaymış gibi davranmanın yordumu ruhlar, yeni sisteme de adapte olamayıp siliniyor. Control (John Hurt) karakterinin Witchcraft operasyonundan bahsederken "artık hiçbir şey gerçek değil" demesi ve teşkilatın içinde bir köstebeğin olduğunu açıkladığı sahnede



"Hiç kimseye güvenme, özellikle anaakıma" sözlerinin de bu noktada altını çizmek gerekiyor. Diğer taraftan teşkilat içindeki olası 'çürük elma'ların 'gerçek dünya'ya ait 'geleceğin bir parçası' olmak üzerine nutuklarını da not etmek lazım.

ARABADAKİ SİNEK

Köstebek'in açılış ânı bilindik bir ajan paranoyası şeklinde başlıyor. Teşkilatın başındaki Control, güvendiği bir ajan olan Jim'i (Mark Strong), içlerindeki haini öğrenmesi için Budapeşte'ye yolluyor. Ancak operasyon başarısızlıkla sonuçlanırken Jim, Ruslar tarafından yakalanıyor ve İngiltere'ye de öldürüldüğü haberi ulaşıyor. Bu skandalın ardından Control ile sağ kolu konumundaki George Smiley (Gary Oldman) teşkilattan kovuluyor ve teşkilat içinde eski zihniyete sahip isimler de birer birer tasfiye ediliyor. Ancak elbette kısa süre sonra, teşkilattaki şüphe uyandıran davranışların da etkisiyle George, bu sefer kendisini kapı dışarı eden grubu, köstebeği bulmak adına soruşturmaya başlıyor.

Bu noktada George karakterinden bahsetmek gerek. Romanın 70'lerde televizyona uyarlanan mini dizi versiyonunda Alec Guinness'in canlandığı bu 'gözlemci'; *Köstebek*'te Oldman'ın ellerinde daha ruhsuz ve babacanlığı törpülenmiş bir karakter olarak karşımıza çıkıyor. Basit bir devlet memuru görünümünde ve ruh halindeki bu yalnız ve sıkıcı adamın ajanlık meselelerine hakimiyeti, analitik yaklaşımı ve gözlem gücünden geliyor. George'un liderliğinde köstebek avına çıkan ufak ekibimizin birleştiği ilk sahnede, bu ayrım açık bir biçimde görülüyor. Üçlü, bir arabada



Yönetmen Tomas Alfredson, George'a da, olayın içindeki diğer karakterlere de rahat vermiyor ve onları hep puslu, ıslak veya kirli camların arkasında bırakıyor.

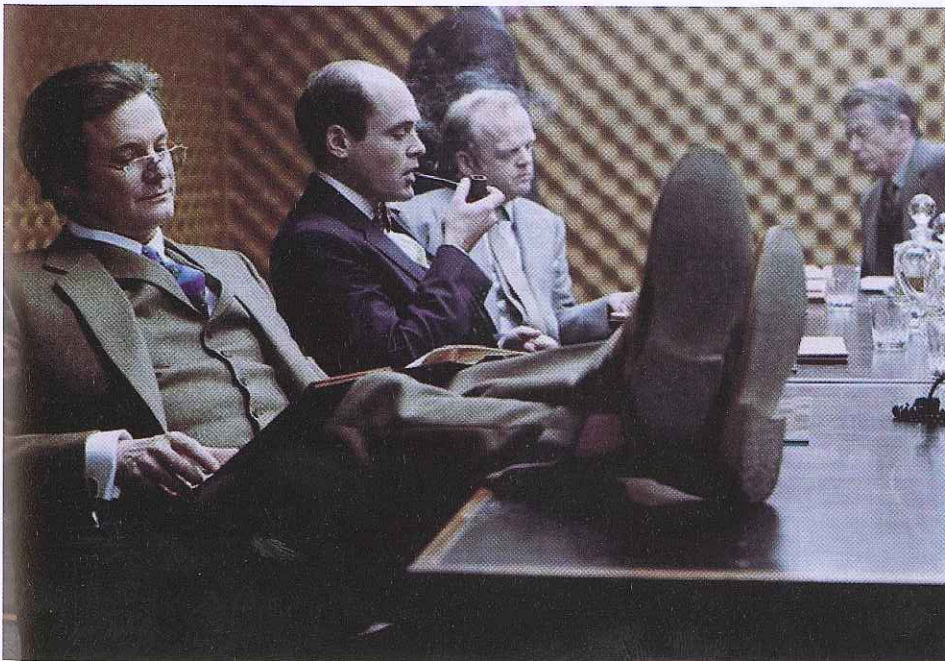
yeni görevlerine doğru ilerlerken Mendel (Roger Lloyd-Pack) ve Peter (Benedict Cumberbatch) arabanın içindeki sineği savuşturup konuşmaya devam ediyorlar. Sinek bunun üzerine George'a yanaşiyor. George sessizce sineğin uçuşunu izleyip tam doğru zamanda arabanın camını aralıyor ve sineğin dışarı çıkmasını sağlıyor.

Gözlem meselesi, bakış açısı ve algıyı da içine alarak filmde de bolca vurgulanıyor zaten. George soruşturmaya başlamadan hemen önce gözlerini muayene ettirip yeni gözlüğüne kavuşuyor. Ancak çevredeki

ipuçlarını çok daha net bir şekilde görmek için yapılan bu 'temsili' hazırlık yine de yeterli olmuyor. Yönetmen Tomas Alfredson, George'a da, olayın içindeki diğer karakterlere de rahat vermiyor ve onları hep puslu, ıslak veya kirli camların arkasında bırakıyor. Dahası, seyirci de karakterlere çoğunlukla bu camların arkasından bakıyor ve çok kritik anlarda direkt onların bakış açısından mahrum bırakılıyor.

Alfredson algı ve görüş meselesinin önemini mizansenlerinde çok sık vurgularken, senaryoyu kotaran Bridget O'Connor ve Peter Straughan'ın da bize bu kilit vurguyu en ince şekilde verdiğini belirtmek gerek. Öyle ki tüm film boyunca doğru tespitler ve iyi bir gözlemlerle adım adım hedefine yaklaşan George, aslında cevabın burnunun dibinde olduğu ve algısının feci şekilde gölgelendiği gerçeğiyle yüzleşiyor. Ne kadar analitik düşünüp duygularını dışarıda bırakıyormuş gibi gözükürse gözüksün; George'un algısını dağıtmaya, aldatan eşinin hayali bile yetiyor.

Bu noktada, filmdeki yoğun melankolik yapının, karakterlerin eski casus maceralarını özlemesinin yanında, yitik özel hayatlarının da gölgesinde kurulduğunu belirtmek gerek. George, tam bir kapalı kutu olmasına karşın -belli ki gözü hep dışarıda olan- karısı Ann'i bir türlü unutamıyor. Dahası unutmamak için büyük bir çaba da gösteriyor, Ann'in ihanetinin kanıtlarından birisi olan tablo evin baş köşesinde

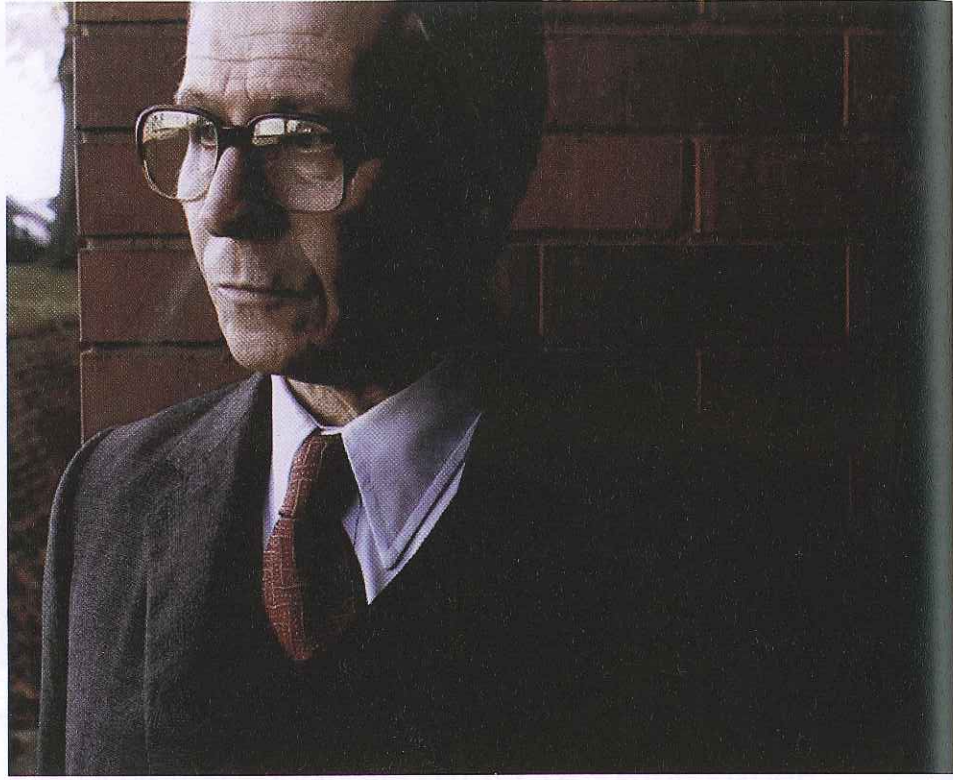


asılı duruyor ve ona gelen mektuplar itina ile saklanıyor. George'un sağ kolu konumundaki Peter işler ciddiye binip sırlarının açığa çıkma ihtimali doğunca, erkek arkadaşına kapıyı göstermek zorunda kalıyor. Colin Firth'ün canlandığı Bill ise sadece işine hizmet etmek ve imajını sarsmamak için kişisel tercihlerini saklayıp, onlara ihanet ediyor.

Zaten Bill karakterini diğerlerinden ayrı kılan en önemli unsur da bu. O, kariyeri uğruna özel hayatını arka plana itiyor ama bunu çok da dert etmiyor. Duygusal sebeplerle ona gizli görevinden bahseden Jim ise bir anlamda kendisini sürgüne yolluyor. Bir okulda öğretmen olarak gizli bir hayat süren Jim'in filmdeki yan öyküsünden de bahsetmek gerek. Jim, sınıfın en yalnız -ve şansa bakın ki gözlüklü- öğrencisine akıl hocalığı yapıp onu yeni bir gözlemci olarak yetiştirmeye başlıyor (çünkü Jim'e göre en iyi gözlemciler yalnız olanlardır). Ancak finaldeki yüzleşmeyle, geleceğe başka bir yalnız ve mutsuz 'gözlemci' kazandırdığının farkına varıyor.

Filmin yalnız, mutsuz ama bunun için hiçbir şey yapmayan karakterlerinin yanında Ricki Tarr (Tom Hardy) ise ayrı bir duruşu temsil ediyor. George'un "kadınlar konusunda içgüdülerine güven" öğüdünü aklında tutup İstanbul'daki görevi sırasında köstebekle ilgili kilit bilgiye giriş sağlayan Ricki; bu hassas ve korunmaya muhtaç kadına, Irina'ya, gönlünü kaptırmasıyla hem aşkını kaybediyor hem de kariyerinde dibe vuruyor. Yine de film boyunca en büyük motivasyonu köstebeği bulmaktan ziyade Irina'yı kurtarmak olan Ricki, diğer kahramanlarımız gibi yalnız kalmak istemediğini onların yüzlerine söylüyor. Irina, diğer kadınların (veya erkeklerin) kahramanlarımızda yaratamadığı değişimi, Ricki'de yaratıyor.

Irina, öyküde neredeyse sadece bilgi taşıyan ve korunması gereken değerli bir obje olarak, pasif bir figür olarak sunuluyor gibi gözüküyor. Ancak Ricki'nin aydınlanma -ve belki de insanlaşma- sürecini başlattığı da bir gerçek. Irina'nın dışında filmde kişiliğine dair ufak fikirler edinebildiğimiz tek kadın karakterinse aslında erkekler kulübünün bir parçası olması anlamlı. Yazının başında bir diyalogundan alıntı yaptığımız Connie (Kathy Burke) anaç tavrına rağmen teşkilatın bir üyesi olarak neredeyse erkeklerden biri olmuş durumda. Zaten "ciddi biçimde yetersiz düzüşmüş" hissettiğini de açık açık söylüyor ve yalnız hayatından dem vuruyor. George'un her daim aklındaki eşi Ann'in yüzünü bir kere bile görmüyoruz. Ancak



Köstebek, 'Hain kim?' sorusu üzerinden ilerliyormuş gibi gözüksede aslında hesaplaşma öyküleri sunuyor bize.

George'u hayallerinde bile etkilemeyi başaran bu figürde tam *noir*'a yakışan bir *femme fatale* etkisi olduğunu sezmek güç değil.

GELECEK KADINDIR

Film boyunca adını neredeyse her karakterden duyduğumuz Karla'dan da bahsetmek gerekiyor. George'un, gizliden gizliye müthiş bir hayranlık duyduğu -ve yine yüzünü hatırlamadığı- Karla, teşkilatın da baş rakibi konumunda. Her an onlardan bir adım önde yer alan bu Sovyet ajanının aslında erkek olduğu belirtiliyor. Ancak 'özgür adam' anlamına gelen bir kadın ismi taşıması burada ilginç okumalara sebep olabilir. Hatta hayallere hapsolmuş Ann ve Irina'nın, George ve Ricki'nin hareketlerini kontrol ettiği bu öyküde hiç yüzü gösterilmeyen Karla'nın dillerden düşmeyen adıyla bile koca bir istihbarat teşkilatını yönlendirdiğini söyleyebiliriz. Bu arada seyirci olarak ne düşündüğünü zor anladığımız George'un ne hissettiğini bize gösterdiği belki de tek anın, Karla'yla tanışmasını anlattığı sahne olduğunu belirtelim.

Casusluk oyunlarıyla yıpranan, algı ve karar verme yetisi perdelenmiş, neredeyse iktidarsız bir grup erkeğin yanında bu kadın figürlerin etkisi, başlı başına uzun bir okumanın konusu olabilir. Ancak bu noktada, filmin finaline doğru köstebeğin ortaya çıktığı baskın sekansında sokakta

büyük harflerle 'The Future is Female' (Gelecek Kadındır) yazmasını da özel olarak not etmek gerekiyor.

En başta da belirttiğimiz üzere *Köstebek*, 'Hain kim?' sorusu üzerinden ilerliyormuş gibi gözüksede aslında hesaplaşma öyküleri sunuyor bize. Teşkilat içi sorgulamaların, karakterlerin iç yüzleşmelerine uzandığı bu matruşkavari filmde senaristler O'Connor ve Straughan, çok kapsamlı bir romanı sıkıştırılmış bir biçimde de olsa layığıyla uyarlıyorlar. Elbette yönetmen Tomas Alfredson'dan da özel olarak bahsetmek gerekiyor. *Gir Kanıma*'yla (*Låt den rätte komma in*, 2008) vampir mitinin karanlığında hüznü bir büyüme hikâyesi anlatan Alfredson, burada da metnin soğuk ve melankolik havasını her bir mizansenine yedirmeyi başarıyor.

Bitik, yalnız ve çaresiz figürlerin ışığı aradığı *Köstebek*, bu anlamda türdeşlerinden de belirgin biçimde ayrılıyor. Film sınırların ve duvarların aşınmaya doğru ilerlediği bir dönemde istihbarat teşkilatını, tam bir devlet dairesi gibi ve sürekli dosyalanıp kaldırılan belgeler üzerinden ilerleyen bir mekanizma olarak sunuyor. Aynı romandan uyarlanan TV dizisi de dahil olmak üzere, yıllarca seyirci için bir kaçış noktası olarak sunulmuş ve karizmatik referanslar üzerinden ilerlemiş bir janrı da başka bir 'camın' arkasından görmemizi sağlıyor. □

güreşe, çaresizlikle karışık agresif bir meydan okuma arzusuyla merak sarıyor.

Ancak *Foxcatcher Takımı*'nin asıl endişe uyandırıcı yanı, oldukça homofobik bir tavır takınması. Gerçek hayatta John du Pont'a paranoid şizofreni teşhisi konmuşken film bu bilgiyi tamamen es geçiyor, onun yerine onun (bastırılmış) bir eşcinsel olduğu imalarıyla hareket ediyor. Daha fenası, John'u tehlikeli ve kötücül yapan unsurları da onun sınıfsal reflekslerinde ya da psikotik olmasında değil cinselliğinde arıyor.² John du Pont'un gerçekten de eşcinsel olduğuna dair elle tutulur bir veri yokken filmin bu yönde bir kurmaca müdahalede bulunması dikkat çekici. *Foxcatcher Takımı*'nin çizdiği John du Pont, anaakım sinemada maalesef fazla sık rastladığımız olumsuz bir stereotip: Meşum ve rahatsız edici bir "sapık".

"NORMAL" OLANA YAS

Foxcatcher Takımı temel gerilimlerinden birini Dave'in iyi aile babası hâliyle John'un sapkınlığı arasındaki karşıtlık üzerinden kuruyor ve izleyicisini genç bir sporcu olan Mark için hangisinin daha iyi bir rol modeli veya veli olduğu üzerine düşünmeye davet ediyor. Kendi oyunu ise açıkça Dave'den yana kullanıyor. Mark en başından John'un ahlaksız teklifine aldanmasaydı, yani, Dave gibi değerlerine ve ailesine sadık kalsaydı, tüm bu felaketler başlarına gelmeyecekti. Filmin anlattığı hikâyede Mark, yoksul ama saf ve temiz bir gençken John onun ahlakını bozuyor, onu yozlaştırıyor âdetâ. Mark'ın, saçları meçli alkolik bir uyuşturucu bağımlısına (ve bir tür jigoloya?) dönüşmesinden hemen önce gördüğümüz üç sahne var: Mark ve John'un romantik bir müzik eşliğinde loş ışıkta güreşmesi, fotoğraflara poz verirken birbirlerinin kulaklarına bir şeyler fısıldamaları ve John'un helikopterde Mark'a kokain ikram etmesi. Sonra perde bir süre için kararıyor. Bundan sonrası çöküş.

Filmin homofobik tavrı, John'un Dave'i öldürmesini aktarma ve anlamlandırma biçiminde de kendini belli ediyor. John'un psikotik bir epizot esnasında gerçekleştirdiği düşünülen cinayet filmde bir kıskançlık krizinin sonucu olarak sunuluyor. Mark ile Dave'in yakınlığını kartal bakışlarıyla dikizlediğine tekrar tekrar tanık olduğumuz John, diğer girişimleri

sonuç vermeyince Dave'i saf dışı bırakmanın yolunu onu vurmakta buluyor. Soğukkanlılıkla arabasını hazırlatıp Dave'i öldürmek üzere yola çıkmadan hemen önce John, kendisi hakkında yapılan belgeselde Mark ile 'eski güzel günleri'ni izliyor. Belgesel Mark'ın John'u bir baba gibi gördüğünü söylediği sözleri ve ikisinin birbirine sarılmasıyla bitiyor. Kendisinin değil Dave'in asıl baba figürü olduğunu idrak eden John, onu yok etmekte buluyor çözümü. Dave yere yığılırken kamera eline keçeli kalemle yazdığı "çocuklar" yazısına odaklanıyor, Dave ile karısının düğün fotoğrafının üzerinden geçiyor ve son olarak da düğün pastasındaki gelin-damat figürüne varıyor. Anlıyoruz ki *Foxcatcher Takımı* için bu hikâyede trajik olan John'un muhtemel eşcinsel kimliğini bastırmak zorunda kalması ya da Mark'ın kariyerinin sona ermesi değil. En çok üzülmemiz, yazıklanmamız beklenen durum, tüm film boyunca tek "normal" kişi (yani sorumluluk sahibi gerçek aile babası, sevecen koca, şefkatli abi) olarak sunulan Dave'in ölümü.

Nihayetinde, filmin sık sık atıfta bulunduğu vatansızlık meselesi de benzer bir muhafazakârlığa savruluyor. Bu sefer de, John'un tekrar tekrar ifade ettiği vatansızlığıyla Dave'in iyi vatandaşlığı karşılaştırılıyor. Ancak John'un ki genç erkeklerle oynamak için süslü bir bahane, Dave'in ki ise samimi, sağlıklı ve haysiyetli bir yaşam tarzı olarak sunuluyor.³ Bu da onun ölümünü, filmin gözünde, daha da trajik hâle getiriyor. Muhafazakâr orta sınıf Amerikan değerlerine sahip çıkacak olan Dave'in ölümünden daha kötü ne olabilir?

gozde@altyazi.net

NOTLAR

- 1 Film Mark Schultz'un otobiyografisinden uyarlanmış. Ancak Schultz'un aktardığına göre John'un annesi onun hayatında hiç de önemli bir figür değil.
- 2 İlle de ailevi travmalarla ilgilenilecekse, ailesinin yüzyıllardır silah üretiyor olmasıyla John'un paranoyası arasında bir bağ kurulabilirdi belki.
- 3 Burada, du Pont servetinin barut, zehirli kimyasal ve silah üretimiyle oluştuğunu, yani savaş ekonomisinden beslendiğini ve bu nedenle ailenin Amerikan politikasına doğrudan müdahalede bulunma gücüne sahip olduğunu da belirtmek lazım. *Foxcatcher Takımı* bunlara atıfta bulunarak John'un vatansızlığındaki bir diğer ikilyüzlülüğe de dikkat çekiyor ancak bu altmetin filmin baskın Freudyen psikodramasının yanında oldukça zayıf kalıyor.

ADI GEÇEN FİMLER

Şampiyon (The Wrestler, 2008)

MISIR ADASI

Zamansız Bir Mesel

ÖVGÜ GÖKÇE

Eleştirmenlerce yılın başarılı filmleri arasında sayılan, Karlovy Vary'den büyük ödülle dönen ve Yabancı Dilde En İyi Film Oscar aday adayları arasına giren *Mısır Adası*, 'sanat filmleri'ne meraklı seyircilere hitap eden bir film. Epeydir, sanat filmi kategorisinin tırnak içine alındığı, türün kendi kendini alaya aldığı örneklerin sayıca arttığı, güncel anaakım filmlerle yönetmenlerinin adıyla öne çıkan alternatif filmler arasındaki ayrımın muğlaklaştığı bir dönemden geçiyoruz. Her ne kadar filmlere bakışımızda ve tartışma yürüttüğümüz konularda heyecanımızı besleyen şeyler arasında anaakım sinemanın ayrıksı örnekleri ya da kendine has ve şaşırtıcı bir dil kurmaya çalışan alternatif yönetmenler olsa da, zaman zaman farklılık arayışını bir yana bırakıp bildiğimiz sularda gezinmeyi tercih ettiğimiz de oluyor. Bu tanıdık sularda dolaşmayı arzulayanlar *Mısır Adası*'ni görmek isteyecektir. Bildiğimiz sanat sinemasının kodlarını bir tür formüle dönüştüren, dünyanın her yerinde seyirciye ulaşma kapasitesine sahip, az diyaloglu, minimalist, basit bir meseleye odaklanmakla birlikte çoğu zaman dilini metaforlarla, alegorilerle katmanlandırma yoluna giden filmlerden *Mısır Adası*. Kısacası, sanat filmi kategorisine girmediğini kolay kolay savunamayacağınız, bu muğlak zamanlarda ne olduğunu ilk andan son âna dek her aşamada açık eden, sürprizsiz bir film.

Gürcü yönetmen George Ovashvili, bu çok ortaklı yapımda kâğıt üstünde birbiriyle uyumlu, her parçası tane tane anlatılan, olağandışı görünen atmosferine karşın dünyanın her yerindeki seyircinin kolaylıkla takip edebileceği bir film kurmuş. Zira *Mısır Adası*'nin hikâyesi yeryüzünün en eski meselelerinden biri üzerine kurulu: insan-doğa çatışması. Bu ana çatışmaya eşlik eden ve zaman zaman onu aynalayan yan temalar da yine çok tanıdık: nesiller arasındaki ilişki, büyüme ve kendini keşif, yasak olana duyulan arzu ve tüm bunları destekleyen paralel bir mesele olarak siyasal-coğrafi-fiziksel çatışma. Olaylar Gürcistan ile Abhazya arasındaki doğal sınırın ortasında, İnguri Nehri'nde kış sonunda →



→ oluşan küçük adacıklardan birinde gelişiyor. Bu mevsimlik, küçük toprak parçaları, çiftçilere yaz boyu ekilebilen verimli bir tarım alanı vaat ediyor. Yüzyıllar boyu ekip biçtiği topraklar kadar engebeli, sakın ama dirayetli, sıradan bir şey yapıyormuşçasına sisler arasında kayığıyla belirip bu küçük toprak parçalarından birine sahip çıkan yaşlı bir adam filmin merkezinde. İlyas Salman'ı fiziksel koşulları ağır olan bu rolde bambaşka bir coğrafyanın insanı olarak inandırıcı bulmak yerli seyirci için başlangıçta zor olsa da, zamanla boş bir toprak parçasında önce tahtadan bir kulübeyi sonra da yaz süresince insan boyunu geçecek bir mısır tarlasını yoktan var eden bu adamın hakkını gönül rahatlığıyla teslim ediyoruz.

Yaşlı adam yalnız değil, bir de torunu var. Bu genç kız, elinden bırakmadığı bez bebeğiyle çocukluk ve ergenlik arasındaki ince çizgide duruyor; filmin ve adada inşa edilen yeni düzenin dünyasına adım attıktan sonra ise, hızlı bir biçimde büyüyor. Kendinin, dedesinin, oyunla hayat, kadınlarla erkekler, güvenle tehlike ve arzuya yasak arasındaki ince çizgilerin farkına varıyor. Bu noktada filmin bu kavramların ya da sözü geçen temaların hiçbirleriyle ilgili tumturaklı laflar etme hevesinde olmadığını söylemek gerek. *Mısır Adası*, uzunca bir süre diyalogsuz devam eden sakın akışı ve dede-torun ilişkisinin oldukça örtük kodlarına karşın pek fazla soru işareti uyandırmıyor. Her şey, mümkün merteye mülkiyetten,

MISIR ADASI SIMINDIS KUNDZULI

YÖNETMEN

George Ovashvili

SENARYO

Roelof Jan Minneboo,
George Ovashvili,
Nugzar Shataidze

OYUNCULAR

İlyas Salman (Yaşlı
Çiftçi), Tamer Levent
(Abhaz subay), Mariam
Buturishvili (Kız)

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ

Elemér Ragályi

KURGU

Sun-min Kim

MÜZİK

Iosif Bardanashvili

YAPIMCILAR

Nino Devdariani, George
Ovashvili, Guillaume de
Seille, Karla Stojáková

YAPIM

Gürcistan-Almanya-
Fransa-Çek
Cumhuriyeti-Kazakistan-
Macaristan/2014/
Gürcüce-Abhazca-
Rusça/100 dk./Mars
Production (M3 Film)

VİZYON TARİHİ

2 OCAK

karmaşık ilişkilerden ve ikircikli düşüncelerden uzak, insan hayatı için gerekli olabilecek her şeyin en basit ve temel düzeyde var olduğu bir ortamda geçtiğinden olsa gerek, ekip biçtikleri toprak ve hayatta kalma mücadelesi dışında bu iki karakterin yeterince derinleştiğine şahit olamıyoruz. Dede ve torunun hayatlarına daha çok gündelik hayatla ilgili gereklilikler yön veriyor. Kısacası mısır adası, hayatın kendisinden ibaret ve bu da buraya kadar kendi başına yeterli, denebilir.

FAZLASIYLA SEMBOLİK

Oysa film, bununla yetinmiyor. Önceleri filmde kadraj dışından gelen silah seslerinin yerini yavaş yavaş adanın iki yakasında konumlanan ve nehirden geçerken kâh yaşlı adamı kâh genç kıızı süzen Gürcü ve Abhaz askerlerin alması yaklaşan tehlikeye işaret ediyor. Ada tarafsız bir bölge, hem güveni hem de güvensizliği çağırıştırıyor. Beklenen tehlike, bir düşman askerinin yaralı bir şekilde adaya sığınmasıyla gündeme oturuyor ve kurulu düzen bozuluyor. Böylelikle insanla doğa arasındaki çatışmaya yeni çatışmalar ekleniyor. Yaşlı adam bir yandan dilini bilmediği yaralı askere yardım ederken, bir yandan da kendilerini doğal bir oyuna kaptıran iki gencin karşısına dikiliyor; iyileşen askerinin adanın ekonomisine katkı sağlama konusundaki avantajı, yaşlı adamın onu torunundan uzak

tutma konusundaki kararlılığı nedeniyle bertaraf edilmiş oluyor. Kaçak yaralının peşindeki askerlerin adaya uğramaları sonrasında ise davetsiz misafir tamamen ortadan kayboluyor; ta ki çok daha büyük bir tehlike, yani doğanın gazabı adayı yok edene kadar. Her ne kadar bütün bunlar dramatik yapı içinde, filmin akışındaki genel çatışmayı rahatlatmak ya da çeşitlendirmek gibi bir işlev üstlenirse de, sadece doğanın koşulları tarafından belirlenen karakterleri kültürün yok edemediği 'savaş' meselesi üzerinden 'yabancı'larla bir araya getirme meselesi, yaratılan beklentiye karşılık geliyor. Belli bir seviyeden sonra her şey fazlasıyla sembolik ve bu sembolizmin, hem doğanın döngüsü hem de insanın kusurları anlamında bu denli altı çizilerek verilmesi, görsel olarak olmasa da fikrî olarak yer yer tatminsizliklerin doğmasına neden olabiliyor. *Mısır Adası'nın*, savaşı doğanın kanunlarıyla paralel anlatma çabasının, bir tür determinizmden ne denli uzaklaşabildiğini anlamak zor; hele de filmin ilk ve son sahneleri arasındaki döngüsellik hesabı katınca. Biri ölür biri doğar, biri gider biri gelir, diyor film. Tıpkı zamansız bir mesel gibi, seyirciyi hayatta kalma çabasındaki karakterlerinin yolculuğuna eşlik etmeye davet ediyor. Bu davete icabet edip etmemek ise doğayı ve sanat sinemasını ne kadar sevdiğinize bağlı.

ovgugokce@altyazi.net

dinmiyor Jîn'in. Öfkesi yılların, bir halkın tarihini birikimi. Zaman zaman şefkati zaman zaman öfkesi galebe çalıyor.

Jîn dağdan inip de nafile bir şekilde Mersin'e ulaşmaya çalıştığında filmin gücü düşüyor mu, düşüyor evet. Çellonun gerilimli tınlamalarıyla filmin ilk bölümünde içimize yerleşen o dağ, bize göz kırpan ay uzaklaştıkça, şehir karşımızda büyüdükçe filmin de tesiri azalıyor. Tabiatın ana karakter olduğu bir masalda, yolda karşımıza çıkan karakterler hep talî kalıyor, hiçbir zaman tatmin edemiyor. Jîn'in Kürt olduğu kadar kadın olduğu için de maruz kaldığı zulmü anlatmak için stratejik olarak yerleştirilmiş erkekler filmin doğayla hemhal olan ilk bölümüne oranla oldukça hesaplı duruyor. Doğanın ve hayvanların yarattığı şefkat halesine karşılık "vahşi hayvan" içgüdüleriyle hareket eden erkekler guruhu Jîn'e dağın aşağısında nefes aldırıyor. Yol kesip kimlik soran askerler kadar sivil erkekler de Jîn'e adım atacak alan bırakmıyor.

Nihayetinde Jîn dağa dönüyor, bedenini en çok yuvasında hissettiği yere, yaprakların arasına atıyor. Ağaçların arasından yoldaşlarını görünce onlara seslenecek gibi olsa da yapamıyor, artık onların arasından da ayrılmış durumda. Dağda tek başına gezen bir şifacının, ağaçlara, geyiklere fısıldayan bir genç kadının masalı bu. Nasıl biteceği de belli. Ağaçların arasında toprağa ve taş dokunarak günlerini geçirecek Jîn; o kavurucu patlamaların, o anlam emici gürültünün gelip onun nefesini tüketmesini bekleyecek. Dağda şefkat verip şefkat aldığı dostları, insan diline uzak olan dostları başına gelip onu uğurlayacaklar. Bir toprağı bile olmadığını söylediği babasının aksine Jîn'in yattığı yer belli olacak.

MASALIN ÖTESİ

Peki bu masal bitince dağda gezen diğerleri ne olacak? Dağın aşağısındaki- lere ne olacak, diye sorabilirsiniz. Reha Erdem'in masalında bunlara dair pek fazla söz olmadığını düşünebilirsiniz. Bölgede çekilmemiş bir film bölgeyi nasıl anlatabilir diye düşünebilirsiniz. Jîn ne oluyor da dağdan inmek istiyor diye de aklınıza takılabilir. Bunların yanına daha bir sürü soru da eklenebilir. 80'lerden bu yana bu toprakları kavuran bir meseleye tarihsellikten azade, dar bir açıdan bakmayı doğru

bulmayanlar da olabilir. Ne var ki Jîn Reha Erdem'in Jîn'idir nihayetinde. Tam da o yüzden kıymetlidir. Yalnızca filmin başrolüne genç bir kadın gerilla karakterini taşımasıyla değil –ki Türkiye sinemasında bir daha ne zaman böyle bir şey yaşanır tahmin etmek güç– meseleye kendi evreninin süzgecinden bakmasıyla da kıymetlidir Jîn. Dağın aşağısında sarf edilen onca laf kalabalığından, onca gürültüden bu şekilde ayrılabilir Jîn.

Jîn'in şefkati, belki bir gün birilerine küçük de olsa bir şeyler sezdirebilir, onların anlam dünyasına küçük dokunuşlarda bulunabilir. Jîn'in tüm varlıkların acısını duyumsayabilen gözleri, belki birilerine ilham verebilir. İşte bu yüzden, Kaz Dağları'nın eteklerinde çekilse de bu coğrafyanın tümüne genişleyebilecek bir sözü vardır Jîn'in. Reha Erdem'in filmin İstanbul'daki gösteriminin ardından aktardığı anekdota kulak verecek olursak¹, başka bir coğrafyada, örneğin Uzak Asya'da da karşılığını bulabilecek bir masaldır bir yandan da karşımızdaki. Taraflar değişir, zalimin adı değişir, bir taraf "imparatorun askerleri" olur, zulüm görenin adı ise çoğu zaman ortaktır. Zulüm gören zulüm görendir. Şefkat varsa o ortaklıkta aranır.

abbasbozkurt@gmail.com

NOT

1 Jîn'in Berlinale'deki gösteriminin ardından, Reha Erdem'in Koreli olduğunu tahmin ettiği bir grup filme yoğun ilgi gösterir, ancak filmde bir şeyi anlayamadıklarını söylerler. Yaralı askere yardım eden Jîn'i kastederek sorarlar: "Kız nasıl olur da imparatorun askerlerine yardım eder?"

ADI GEÇEN FİMLER

Hayat Var (2008), **Kosmos** (2009)

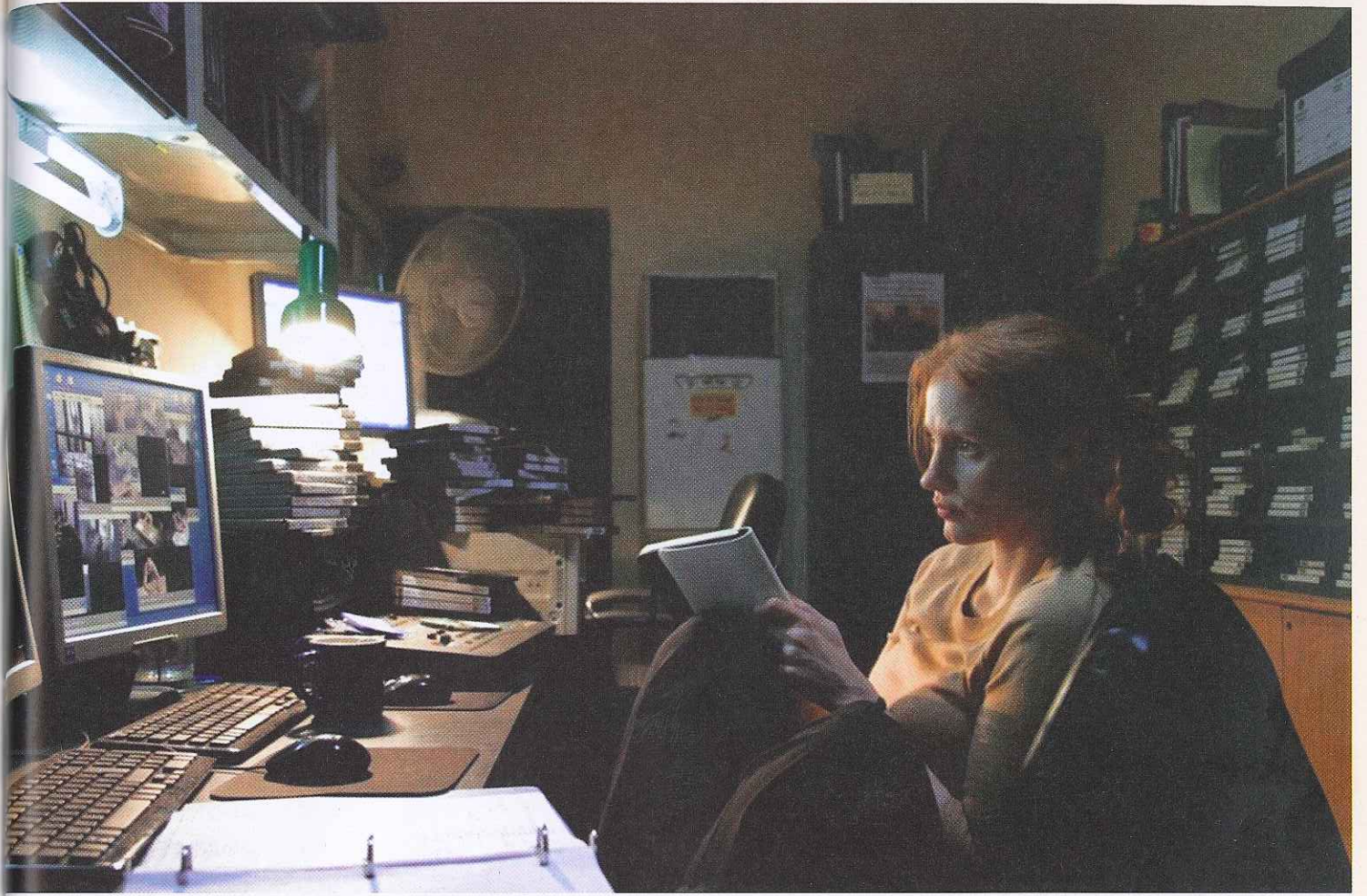
ZERO DARK THIRTY

Arzuladığın Aslında Nedir?

MURAT TIRPAN

9 Ekim 1967'de, Amerikalıların eğittiği Bolivyalı birlik La Higuera yakınlarında girdiği çatışmada üç kişiyi öldürür. Bu milislerden biri de Che Guevara'dır. Onu öldürenler bir türlü ele geçirdikleri bu kişinin kimliğinden emin olamazlar. Kimlik tespiti için cenazenin her iki eli bileğinden kesilir ve Arjantin'den çağrılan iki uzman parmak izlerini inceler. Yine cesedin üzerinde ele geçirilen günlükteki el yazılarını Guevara'ya ait olduğunu ispat için Arjantinli bir el yazısı uzmanı çağrılır. Bu emin olamama hali, yetkililerin söz konusu 'başarısı' başka türlü tescillenemeyeceği için önemlidir. Sonunda, Che'yi ele geçirdiklerini kamuoyuna gösterebilmek için fotoğrafçı Freddy Alborta'yı çağırırlar. Ertesi gün Alborta, Guevara'nın gözleri ve pantolonunun üst düğmesi açık, belden yukarı ve ayakları çıplak ünlü fotoğrafını çeker. Aslında katilleri, onu öldürdüklerine bir türlü inanmamaktadır, sadece başkalarını değil kendilerini de ikna etmenin bir aracıdır o fotoğraf. Tıpkı bugünlerde önümüze özenle servis edilen Kathryn Bigelow filmi *Zero Dark Thirty*'nin Usame Bin Ladin'in öldürülmesini tescil etmeye çalışması gibi: "Evet zor oldu ama biz onu öldürdük; öldürdük değil mi?"

Filmde, CIA ajanları Usame Bin Ladin'in saklandığı evi tespit ettikten sonra yaptıkları toplantıda başkanlarının "o olduğuna ne kadar eminsiniz" sorusuna "yüzde yüz eminiz" şeklinde cevap veremezler. Onu ele geçirmeyi çok istemekte, ancak başka seferlerde olduğu gibi-yanılmaktan korkmaktadırlar. Özne daima bir şeyi arzuladığını bilir, tarif de eder ama bunun gerçekliğinden asla emin olamaz. Ajanlardan biri daha önce Irak'taki kitle imha silahları için yüzde yüz emin oldukları sözünün nasıl yanlış çıktığını hatırlatır. ABD'nin içinde bulunduğu durum ilksel bir eksiklik halidir ve bu eksiklik kendi kimliğini düşmanlarıyla tarif eder. Bu düşmanlar birer arzu nesnesi haline gelirler ve tatmini mümkün olmayan bir nesneye duyulan arzu şiddete kadar varan sonuçlara yol açar. Tıpkı kitle imha silahlarının asla ele geçirilemeyecek



Lacancı bir *obje petit a* olması gibi Bin Ladin de ABD için uzun süre bu anlama gelmiştir. İmkânsız bir nesneye duyulan bu arzu nedeniyle özne sürekli olarak o nesneyi elde edebileceğini tekrarlar durur. Filmde Jessica Chastain'in oynadığı Maya adlı ajan bu belirsizliği yok etmek adına konumlanmıştır ve her durumda bizi doğru adamın peşinde olduğumuza ve sonunda onu yakalayacağımıza inandırmaya çalışır. Anlatıda sadece Maya ile özdeşleşmelidir ve diğer tüm yan özdeşleşmeler boştur. Maya Amerika'dır, Biz Maya'yızdır, Amerika bizizdir. Tüm film rahatlıkla kadın ajan ve arzu nesnesini elde etme hikâyesi şeklinde okunabilir. Maya'nın dönüşe geçerken gözlerinden dökülen yaşlar arzu nesnesinin ele geçirilişinin, ajanın tatmininin, Amerika'nın katarsisinin gözyaşlarıdır. Bigelow, Bin Ladin'i yani arzu nesnesini bize çok göstermez -neredeyse hiç, sadece bir bakış- ama önemli olan Maya'nın tatmininin özenle görselleştirilmesidir. *Zero Dark Thirty*'nin tüm meselesi bu tatminin gösterilmesidir. Bu anlamda öznenin arzu nesnesinin peşinde koşmasının, bu süreçte yaşananların anlatıldığı ve tatmin

gözyaşlarıyla biten film aslında fazlasıyla müstehcendir. Birbirine benzer bir sürü sahnenin uzun uzun, yakından 'gösterilmesi' tam da bu yüzdendir.

BİPOLAR AMERİKA

Maya'nın Bin Ladin'i bulma uğraşı obsesyon düzeyindedir. Görevi boyunca hangi başarılarla imza attığını soran yöneticisine verdiği cevap bütün işinin gücünün bu adamı bulmak olduğudur. Ancak süreç uzadıkça (10 yıl) CIA birçok zayıf verecek ve tatmin ertelenecektir. Bu anlamda Afganistan ve Irak'taki başarısızlıklar filmde yanlış hedeflerin peşine düşen CIA'nin kaybettiği iki adamına tekabül eder. Bu yanlış hamlelere rağmen arayışını sonuna kadar sürdüren Maya amirlerine rağmen bildiğini okuyup ipuçlarının peşine düşer ve "nihayet" Bin Ladin ele geçirilir. Oysa saplantılı Maya yerine son zamanların ilginç dizisi *Homeland*'in kadın ajanı Carrie Mathison'ı tercih etmek gerek. Çünkü orada dizi, Carrie'nin kişiliğinde düşmanın kimliğine dair tartışmalara girilmektedir. Acaba gizemli Nicholas Brody bir terörist midir, yoksa zaten zihinsel sorunları da olan

Carrie'nin bir kurgusu mudur her şey? Bu anlamda *Homeland* düşmanın kim olduğu meselesinin üzerine giderek, bir katarsis sunmaktan ziyade önümüze tartışmalı sorular atar. Bu karşılaştırmada ilginç ama işlevsel bir benzetmeye başvursak, *Zero Dark Thirty* bir FPS (First Person Shooter) oyununa benzer, bu tür oyunlarda olduğu gibi tek bir hedefiniz vardır ve o hedefi elde etmek dışında yan yollara sapamaz, doğrusal ilerlemenizi bozamazsınız. Öte yandan *Homeland* bir RPG (Role Playing Game) gibidir, kendinizi bazen teröristin, bazen bir askerinin yerine koyabilirsiniz, aksiyonlarınızın farklı sonuçları vardır ve oyunun ilerleyişi verdiğiniz yanıtlara bağlıdır. *Zero Dark Thirty* bizi gerçeğin peşinde koştuğuna inandırmaya çalışırken *Homeland*'in meselesi ABD'nin temel karakteristiklerinden biriyle, paranoyayla uğraşmaktır. Bipolar olan sadece Carrie'nin kendisi değildir, bizatihi Amerika'dır.

Film gündeme geldiğinden beri tartışılan, işkencenin gösterilmesi ve onaylanması meselesiyle pek de ilgilenmiyorum (filmde zaten işkencenin bazen gerekli olabileceği fikri açıkça →

ZERO DARK THIRTY

YÖNETMEN
Kathryn Bigelow

SENARYO
Mark Boal

OYUNCULAR
Jessica Chastain (Maya), Taylor Kinney (Jared), Kyle Chandler (Joseph Bradley), Jennifer Ehle (Jessica), Edgar Ramirez (Larry), Reda Kateb (Ammar), Scott Adkins (John)

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ
Greig Fraser

KURGU
William Goldenberg, Dylan Tichenor

MÜZİK
Alexandre Desplat

YAPIMCILAR
Kathryn Bigelow, Mark Boal, Megan Ellison
ABD/2012/İngilizce/
157 dk./Chantier
zerodarkthirty-movie.com

VİZYON TARİHİ
8 Şubat



mevcut) çünkü burada daha önemli olan insan avının teşhididir. Bunu, insanlık tarihinde ancak yüzyılda bir gerçekleşebilecek bir olay olarak sunmanın kibriidir. Bu kibir yönetmenin "göstermek onaylamak değildir" şeklindeki açıklamalarında da alttan alta kendini gösteriyor. Elbette "kameranın durduğu yer ahlaki bir meseledir" diyen Godard geliyor aklı. Kamerayı kendi tatmininize çevirmenizin böbürlenmekten başka bir anlamı yoktur ve bu bütün psikoloji kitaplarının yazacağı gibi kendine güvensizliğin göstergesinden başka bir şey değildir. Gerçeği tüm çetrefilliğinden soyutlayıp basit bir bilgisayar oyunu mantığına bürümek, onaylamak bir yana eksilterek tarif etmeye çalışmak zaten başlı başına ideolojiktir. Göstermeye çalışırken aldığınız pozisyon kadrajınızın anlamını ortaya çıkarır. Alborta'nın da Che'nin ölümünü fotoğraflarken onayladığını hiç sanmıyorum. Ama o, yetkililerin istediğini yaparken ortaya Che'yi ölümsüzleştiren ikonik fotoğraflardan birini daha çıkarmamış mıydı?

Sonunda ele geçirildiğini bildiğimiz Bin Ladin'in yakalanmasını izlemenin nesi çekici olabilir? Bariz olanı izlemenin nesi bizi tahrik eder ki? Çünkü burada en büyük sürprizin beklentilerimizin tam anlamıyla gerçekleştirilmesiyle elde edildiği bir durum söz konusudur. Freud'un dürtü olarak nitelendirdiği, gerçekte olanın istekle örtüştüğü alandan ziyade yarılmış bir öznenin (Maya/ABD), beklentisi arzu tarafından sakatlanmış bir öznenin tatminidir filmin sonundaki: "Bin Ladin'in yakalanacağını biliyorum, ama yine de buna tam olarak inanamıyorum." Gerçekte var olmuş olanın bilgisiyarla arzu alanının tekinsiz inancının karşılaşması. Baskına giden grubun operasyon sonrasındaki yüzlerine bakın. Her şeyin neredeyse sükûnetle karşılanması, zafer çığlıklarının atılmaması, yönetmenin deyişimiyle bu 'epik' filmin üslup olarak pek de epik olmayan bir şekilde bitmesi, boş bir gösterenin ele geçirilmesiyle mi ilgili?

Filme her şey bittikten sonra eve dönmek üzere büyük bir kargo uçağına tek başına binen Maya'nın döktüğü gözyaşlarına dönelim. Yönetmenin

katarsisi amaçladığı belli ama yine de sonunda istediğini elde etmiş bu kadın size hiç rahatlamış gibi geliyor mu? Maya'nın *obje petit a'sı* Bin Ladin'i filmde pek göremememiz, ona gerçek bir bakış atmamamız, bu gösterenin boşluğundan. Ceset torbasını açıp bakan Maya'yı görürüz ama onun gözünden Bin Ladin'i asla. Bu yüzden, Bin Ladin'in yakalamanın mutluluğundan değil, aksine hiçbir şeyin değişmeyeceğini biliyor olmaktan kaynaklanıyor olamaz mı döktüğü gözyaşları? Arzunun asla tatmin edilemezliğine denk düşmez mi kargo uçağıının boşluğu? Bu bağlamda *Zero Dark Thirty*'nin gerçeği tanıklıklar yoluyla bize aktararak teröre karşı mücadelenin gerekliliğini düzgünce yansıttığı iddiası, arzunun ideolojisine yenik düşer. Ayrıca zaten sinemanın asıl ifade gücü, doğrudan mimetik kapasitesinde değil, tam da bu kapasite sayesinde temsil ile gerçeklik arasında yaratabildiği gerilim ilişkisinde saklı değil midir?

murattirpan@gmail.com



BİR ZAMANLAR NEW YORK

Melodrama ihtiyacımız Var Mı?

ERMAN ATA UNCU

Günceli belirlemekle yükümlü pop yıldızlarından Rihanna'nın bile şarkılarıyla ona rahmet okuduğu bir dönemde Amerikan Rüyası, naftalin kokularına sarılmadan nasıl perdeye taşınabilir? Üstelik elinizde, Amerikan Rüyası denince akla ilk gelen unsurlardan (20. yüzyıl başının New York'u, ekonomik bunalım, alkol yasağı, kayıp aile üyesi vb.) bir çeşitleme varsa. James Gray'ın bizde iki sene rötarla bu ay gösterime giren filmi *Bir Zamanlar New York* böyle zor bir işe kalkışıyor; yola çıkarken de Amerikan Rüyası anlatılarına ve göçmen melodramlarına dair bildik ne varsa yanına alıyor.

2013 Cannes Film Festivali'nin Altın Palmiye adaylarından *Bir Zamanlar New York*, ta en başında, rüyalar ülkesi ABD'ye yavaşan bir göçmen dolusu gemi görüntüleriyle, konuya nasıl damardan gireceğinin haberini veriyor. Hikâyenin geri

kalanındaki tanıdık melodram kalıpları arasında, Doğu Avrupalı kahramanımız 'kurban kadın' Ewa'nın kardeşinin karantinaya alınması, sonrasında ona geçit vermeyen ABD'li bürokratlara Ewa'nın kırık dökük İngilizcesiyle dert anlatmaya çalışması ve en sonunda da kendini burlak kulübü ile genelev arası bir yerde bulması sayılabilir. Tür sinemasına dair en kemikleşmiş önyargılardan biri, yani bu tarz sinemanın tarihi gerçekleri sadece birer estetik kalıba dönüştürüp seyircinin o gerçeklikle bağlarını koparttığı suçlamasını, *Bir Zamanlar New York*'u eleştirmek isteyenler de devreye sokabilir rahatlıkla. Her görenin masumiyetine tutulduğu kadın kahramanın kara şallar içinde Tanrı'ya yakardığı, dönemin atmosferi gereği illa ki punduna getirip işin içine burlak de sokan, erkek karakterlerin kurtarıcı ve sömüren olarak keskin sınırlarla ikiye bölündüğü bir filmi "bunalımcı derecede tanıdık" olmakla eleştiren bir kimseye itiraz edilebilir o kadar kolay değil. Ancak kağıt üstündeki tüm bu verilere karşın, *Bir Zamanlar New York*'u 'kıssadan hisse' televizyon filmlerinden ayıran bir şeyler var: Yönetmen James Gray, bu gayet tanıdık hikâyeyi perdeye getirirken titizliğinden ödün vermiyor. Hatta aslında renk skalasında yüzyıl başı

BİR ZAMANLAR NEW YORK THE IMMIGRANT

YÖNETMEN
James Gray

SENARYO
James Gray, Ric Menello

OYUNCULAR
Marion Cotillard (Ewa Cybulska), Joaquín Phoenix (Bruno Weiss), Jeremy Renner (Sihirbaz Orlando/Emil), Elena Solovey (Rosie Hertz), Dagmara Dominczyk (Belva), Maja Wampuszyc (Edyta Teyze), Jicky Schnee (Clara), Ilia Volok (Wojtek Bistricky)

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ
Darius Khondji

KURGU
John Axelrad, Kayla Emter

MÜZİK
Christopher YOUNG

YAPIMCILAR
James Gray, Anthony Katagas, Greg Shapiro, Christopher Woodrow

YAPIM
ABD/2013/İngilizce-
Lehçe-Latince/120 dk./
Mars Cinema Group
(Mars Dağıtım)
theimmigrant-lefilm.com

VİZYON TARİHİ
17 Temmuz

göçmen dramasından bekleneni karşılamakla yetiniyormuş gibi duran görüntü yönetmeni Darius Khondji'nin birkaç ufak numarası da *Bir Zamanlar New York*'a tuhaf bir çekicilik katıyor.

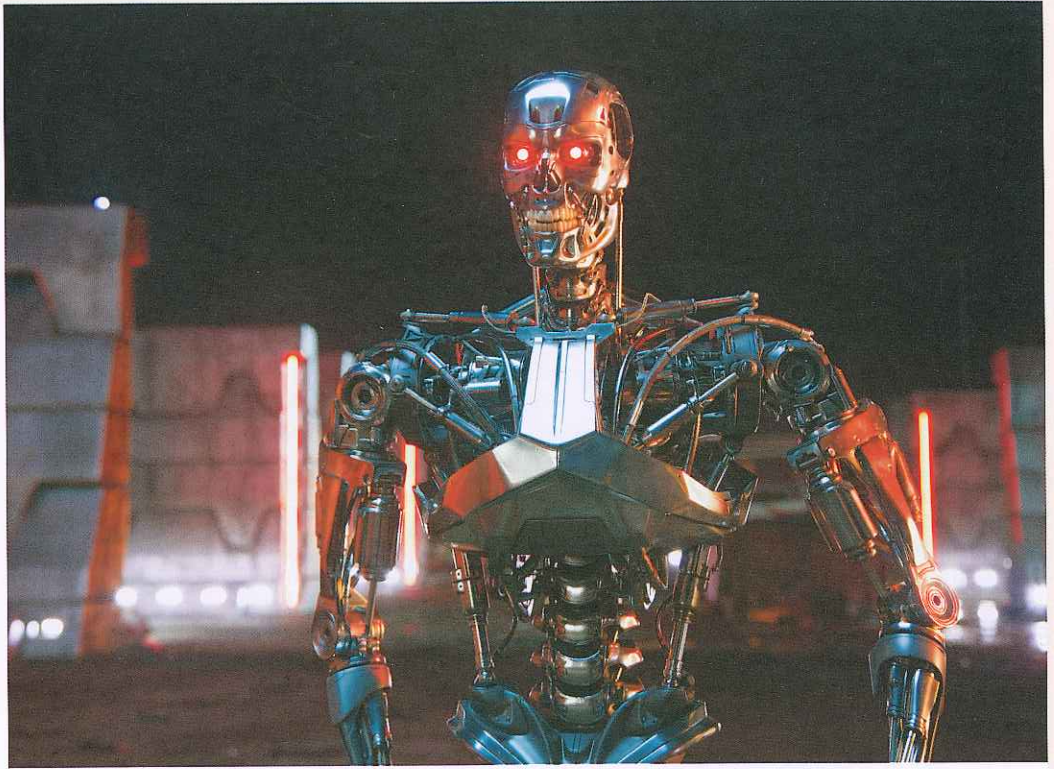
DİVA TAVRI

Aslında *Bir Zamanlar New York*, melodram kalıplarını *utanmaz* bir şekilde sahiplenerek ve böylece bu kalıpları iyice belli edip sorgulayarak, 90'larda çiğneye çiğneye tükettiğimiz yöntemleri kullanıyor. Ama bunu postmodern oyunlara, pastişlere başvurmadan yapıyor ve tam da bu sayede ilginçleşiyor. Bu kalıpların en ustaca kullanıldığı yer de Khondji'nin kamerası. *Bir Zamanlar New York*'ta her plan bir üst ses gibi işliyor âdetâ. Özdeşleştirdiğimiz değil, hayatlarını dışarıdan seyredip hayıflandığımız karakterler söz konusu. Ewa'nın etrafında kaderin ağlarını nasıl ördüğü, kadın kahramanın bu melodram dünyasındaki çaresizliği bir an bile akıldan çıkmıyor. Kahramanımız ne zaman dua etse devreye bir haç planı giriyor. Doğru, James Gray bildik bir melodram sunuyor bize. Ancak bunu, bu türün altını oymak gibi bir amaçla yapmıyor. Melodramı, hâlâ başvurulabilecek, güncelle bağlantısı kurulabilecek bir tür olarak kabul ediyor. Fazlasıyla

tanıdık olmalarına karşın hikâyesine ve karakterlerine samimiyetle yaklaşması ve titizliği de bu kabulünün göstergesi. Ve neyse ki oyuncu kadrosu da onunla aynı fikirde. Çünkü ne de olsa melodram, erken dönem sinemadan beri yönetmenin olduğu kadar oyuncunun da üzerinde söz sahibi olduğu bir alan. *Bir Zamanlar New York*'ta da tüm oyuncular, alanları üzerindeki hâkimiyetlerini ustaca kuruyorlar. Marion Cotillard, azize/fahişe klişesini ete kemiğe büründürmenin, izleyiciyi bunaltan, onlara göz devirten bir performans olmak zorunda olmadığını hatırlatıyor. Ne kadar güçsüz olursa olsun parasını pezevenğine kaptırmayacak kadar azimli, ancak kırılabilirliğiyle etrafındakilerin acıma duygusunu her daim ayakta tutan Ewa karakterinin gerçek olabileceğine tabii ki bir an olsun inanmıyoruz. Ancak onu sorgulamıyoruz da. Çünkü Cotillard'ın performansının da gösterdiği gibi melodram, 'gerçekliğe' yakınlığı üzerinden izleyiciyle ilişki kurmaz. Ona başka bir seviyede temas eder. Bunun işleyebilmesi, karakterin dramatik gelgitlerinin izleyiciye dokunması, oyuncunun duygu yoğunluklarını ne kadar güçlü bir şekilde yansıtabildiğine bakar. Yine erken dönem sinemaya başvurursak, melodram izleyicisi oyuncusundan da bir diva tavrı bekler. Bu duygulanım, tabii ki melodramlardaki en temel işlevi kadın kahramanın önüne engel çıkartmak olan erkek karakterlere de yansır. Bu karakterlerin sadece 'kötücüllüğü' değil, o kötücüllüğün ne kadar sorgulanamaz ve "hayatın gereği" olduğunu yansıtmaları da önemlidir. Tıpkı, Joaquín Phoenix'in yine içinde kendini kaybettiği, sosyopat âşık/pezevenk Bruno karakterinde olduğu gibi.

Tüm bu melodram güzelleme sonrasında akla ilk gelecek sorulardan biri ise şu: 20. yüzyıl başında geçen bir göçmen hikâyesinin melodram kalıplarına harfi harfine uyarak yeniden perdeye gelmesine ihtiyacımız var mı? Özellikle de pastişlerle, postmodern oyunlarla tüm türlerin altı alabildiğine oyulduktan sonra, böyle bir yaklaşımdan söz etmenin bile demode sayıldığı bir dönemde... Tabii ki hayır, ama zaten ihtiyaçların her alanda belirleyici sayılması da pek hoş sonuçlara yol açmıyor, malumunuz. Ancak *Bir Zamanlar New York*'un doyurduğu bir ihtiyaç varsa o da şu: Nice Hollywood yıldızının melodram değilmiş gibi yapan melodramlarda Oscar avına çıktığı bir dönemde türün has bir örneğinin neye benzediğini hatırlatması.

ermanata64@gmail.com



TERMINATÖR: GENISYS

TERMINATOR:
GENISYS

YÖNETMEN

Alan Taylor

SENARYO

Laeta Kalogridis,
Patrick Lussier

OYUNCULAR

Arnold Schwarzenegger
(Terminatör), Emilia
Clarke (Sarah Connor),
Jai Courtney (Kyle
Reese), Jason Clarke
(John Connor), Byung-
hun Lee (Polis/T-1000),
Matt Smith (Tim)

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ

Kramer Morgenthau

KURGU

Roger Barton

MÜZİK

Lorne Balfé

YAPIMCILAR

David Ellison, Dana
Goldberg

YAPIM

ABD/2015/İngilizce/
119 dk./UIP
www.terminatormovie.com

VİZYON TARİHİ

26 Haziran

TERMINATÖR: GENISYS

B-Tipi Filmden Çok Daha Ucuz

KAAN KARSAN

Terminatör filmlerinin hikâye kurulumu birbirine benzer: Yaşamak üzere olan bir felaketi önlemek ve kaderi değiştirmek adına geçmişe bir zaman yolcusu gönderilir. İlk filmde, 'yok edici'den korunması gereken kişi, ceberut makinelere karşı filizlenen insan direnişinin önderi John Connor'ın annesi Sarah Connor'dır. Makineler bu yolda başarısızlığa uğradıklarından, ikinci ve üçüncü filmde doğrudan John Connor'ı hedef alırlar. Bu filmlerde, insanların tarafında olmaya programlanmış robotlar da oyuna dahil edilir. İlk üç filmde ayrı bir yerde duran dördüncü film ise mitolojiye yeni bir katman ekleme gayesinde dir ve eldeki şablonu askıya alarak 'gelecekte' kalır. Fakat *Terminatör: Kurtuluş*'un serinin kıyamet sonrası evreninde pek de iz bıraktığı söylenemez. Serinin bütün filmlerinde açıkça görülür ki bu hikâyenin hareket alanı, 'seçilmiş' kişiler ile gitgide daha dijital ve ölümcül hâle gelen ve büyük oranda Arnold

Schwarzenegger'in aurasından beslenen 'terminatör'ler ile sınırlandırılmıştır.

Terminatör: Genisys de ilk üç filminden giderek sonsuz defa güncellenebilecek zaman yolculuğu paradoksunun madenini işlemek derdine düşüyor. Önceki filmler tarafından birkaç defa yeniden yazılan bir gelecekte, 2029 yılındayız ve John Connor önderliğindeki insanların direnişi makinelerin hanedanlığı olan Skynet'i yok etmenin eşiğinde. Bu eşikte, son bir numara yapan Skynet, yeniden, 1980'li yıllara bir robot göndererek Sarah Connor'ı yok etmeyi planlıyor. Tıpkı serinin ilk filminde olduğu gibi, insanlar da Kyle Reese'yi zamanda geri göndererek yapıyorlar cevabı. Film, zaman yolculuğu tamamlandığında ana şeritten ayrılıyor ve her zamanki Terminatör evreninde yeni bir hikâye var etmeye başlıyor. Hem de serinin mitolojisine zeval getirmekten hiç çekinmeden.

Yeni model Terminatör baz hikâyesini 2017 yılında yaşanacak bir felaketin etrafına kuruyor ve hayatın her alanına hâkim olmuş internet kullanımıyla ilişkilendiriyor. Ellerinden akıllı makinelerini düşürmeyen 'modern' insanlar bir anlamda hâlihazırda makinelerin tahakkümü altındalar. Skynet'in teknolojiye pekâlâ entegre olmuş bu dünyada mutlak hâkimiyetini kurması için artık sadece bir düşmeye basması yeterli. Kısacası, *Terminatör: Genisys* serinin bugüne kadar isyan-kıyamet-direniş ekseninde →

Gaminin Arkasından

GEÇMİŞ ÇOK KATMANLI SENARYOLARI, USTALIKLI SEMBOLİZMİ VE BAŞINA BUYRUK KADIN KARAKTERLERİYLE TANINAN İRANLI ASGHAR FARHADI'NİN ÜLKESİ DIŞINDA ÇEKTIĞİ İLK FİLM. SİNEMASININ KİMİ ÖZELLİKLERİNİ TAŞISA DA, GEÇMİŞ, FARHADI'NİN ÖNCEKİ FİMLERİNDEN FARKLI BİR NOKTADA DURUYOR. EVRİM KAYA

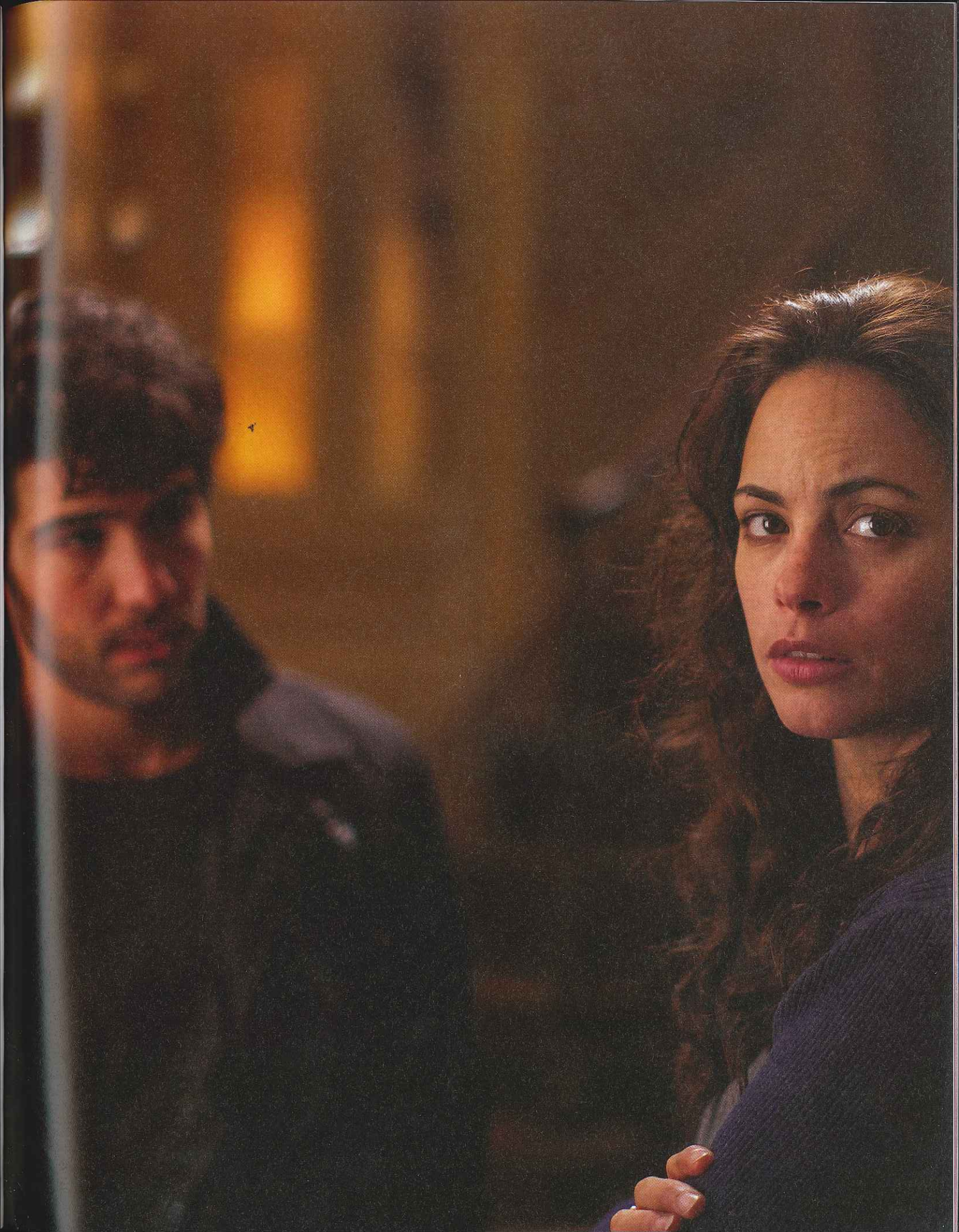
Not: Bu yazı *Geçmiş* filminin bazı sürpriz gelişmelerini ele vermektedir.

Asghar Farhadi'yi dünyanın her yerinde kitlelere tanıtan film, ABD'yle diplomatik ilişkilerdeki gerginliğin dorukta olduğu bir zamanda İran'a ilk Oscar'ını getiren *Bir Ayrılık* oldu. Bu yüzden *Geçmiş* izleyicisinin büyük çoğunluğu da filmi hemen *Bir Ayrılık*'la kıyaslayacak, kaçınılmaz olarak da iki film arasındaki hem biçimsel hem tematik sayısız benzerliğe odaklanacak. Oysa başından beri hem İran'da gişe sıkıntısı çekmeyen hem de uluslararası festivallerde belirli bir başarıyı garantileyen filmler yapan Farhadi'nin yabana atılmayacak filmlerden oluşan geniş bir filmografisi var. Eğer dönüp de bu filmografinin bütününe bakarak adım adım *Geçmiş*'e gelecek olursak, belki de benzerliklerden çok farklılıklar öne çıkar.

Son filmine sahiden de *Bir Ayrılık*'ın bıraktığı yerden başlıyor gibidir Farhadi; kadraj olarak da. Hatırlayalım, *Bir Ayrılık*'ın sonunda, filmin merkezinde yer alan Nadir ve Simin'i mahkemenin koridorunda kızlarının kararını beklerken bırakırız. Aralarında açık bir kapının çerçevesi vardır. Simin'i parçalı bir kadrajda, bir çerçevenin arkasında görürüz; Nadir izleyiciye yakında, kapının çerçevesinin önündedir. *Geçmiş*'teyse dört yıldır ayrı yaşadığı karısı Marie'den boşanmak için İran'dan gelen Ahmet, onu

karşılama havaalanına gelen Marie'nin gözünden bir camın arkasında çıkar karşımıza. Ahmet Marie'yi görmez, Marie de bir yabancidan (bir kadından) Ahmet'e işaret etmesini ister. Camın arkasından konuşmaya çalışırlar. Çok iyi anlaşamazlar ama yine de seyircinin duymadığı bu sessiz diyalogda birbirlerini biraz bile anlayabiliyor olmaları bir zamanlar iyi anlaşmalarını düşündürür. Gel gör ki araya ses geçirmez bir duvar girmiştir.

Farhadi'nin bütün filmlerinde şeyler (dekor ve nesnelere, hatta kadrajlar ve figüranlar) öncelikle, okuması hiç de zor olmayan sembollerdir. *Bir Ayrılık*'ın son kadrajı, türlü badirelerden sonra filmin başında dertlerini anlattıkları yargıcın karşısına geri dönen çiftin durumunu çok güzel özetler: Aralarındaki kapı onlardan başka herkese açık olsa da karı kocayı ayırmaya yeter. Çocuğunu Avrupa'da yetiştirmek uğruna aslında sorunsuz giden evliliğini bitirmeyi göze alan Simin kapının arkasındadır, aslında çoktan gitmiş gibidir ama giderken çerçevelerin arkasındaki silüetinin işaret ettiği gibi birkaç parçaya bölünmüştür. Sanki kameranın nerede olduğunu biliyor ve saklanmak istiyor diye de yorumlanabilir bu kadraj, çünkü Simin'in Nadir'e göre dezavantajlı bir durumda olduğunu film boyunca küçük harflerle hep vurgular Farhadi. Bu yüzden bütün kuvvetine rağmen yorulmuştur Simin, üstelik kadınların gücünü açıkça göstermeden mücadele etmesini

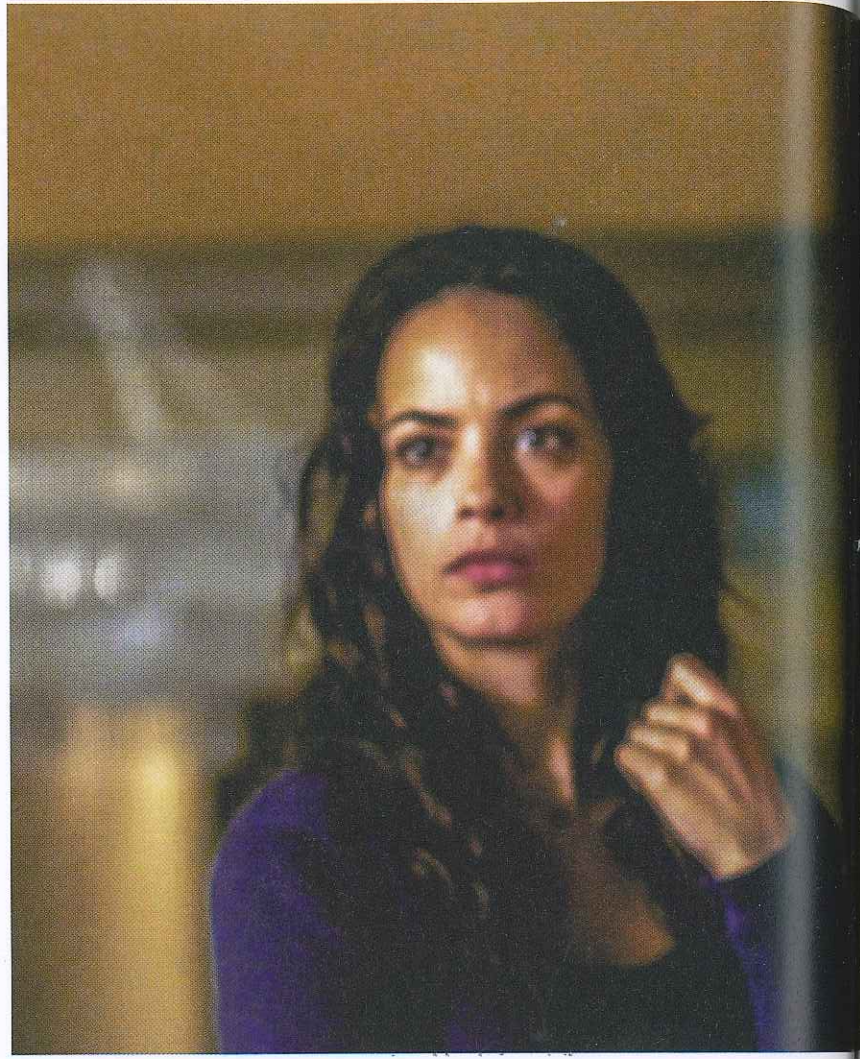


gerektiren, hep bir adım arkada durmalarını isteyen bir toplumun parçasıdır. Aslında Nadir de kameranın yerini biliyor gibidir; Simin'in aksine boşanmanın erkek tarafı olduğu için beş-sıfır önde başladığını da biliyor gibidir ama onun duruşu Simin'den daha zor bir durumda olduğunu hissettirir nedense. Seyircinin gözünde düpedüz suçlu olduğu bir "kaza"dan kâğıt üstünde aklanmış olsa da, boşanma konusunda eli güçlü olsa da, sanki kameranın önünde olmaktan esas rahatsız olan odur. Perspektif nedeniyle kendisinin yarısı büyüklüğünde görünen karısına bakar gibi olur ama bakamaz, elini kolunu koyacak yer bulamaz, büyük küssesini saklamak için sabırsızlıkla jeneriğin akmasını, ekranın kararmasını bekler.

Onları bu hale düşüren Nadir'in geride bırakmak istemediği Alzheimer hastası babasıdır. Bu babanın bakımı etrafında dönen sorunlar filmin sayısız *twist*'ten oluşan hikâyesini örecektir: Laik üst-orta sınıf ailenin evine gelen dindar gündelikçi, zincirleme küçük kazalar sonucu ortaya çıkan ve çocuğunu kaybetmesine yol açan büyük kaza ve kimsenin tam olarak dışında kalamadığı ahlaki ikilemler. *Bir Ayrılık*'ın bu kadar ses getiren bir film olmasında elbette sürprizler sayesinde hiç düşmeyen temposunun ve güçlü oyunculukların çok büyük payı vardı ama filmin esas mucizesi, birbirinden bağımsız ve rastlantısal görünen bu ayrıntılar birleştiğinde ortaya çıkan resmin İran'ı hiç bilmeyen birine bile sanki bütünlüklü bir İran resmi verecek kadar kapsamlı oluşuydu. Bir çeşit sinekdoka: Tek bir evin ve tek bir günün etrafında bütün İran'ın geniş bir yakın tarihi. Bu, Farhadi'nin belki biraz daha pürüzlü bir biçimde de olsa, önceki filmlerinde de yaptığı bir şeydi. Bu bütünlük hissi temelde iki yerden, ustaca kurulan iki perspektiften kaynaklanıyordu: Sınıfsal perspektifle toplumsal cinsiyet perspektifi. Bunda da şaşılacak bir şey yok, zira İran İslam Devriminin en ilginç iki tarafından biri sınıfsal ilişkilerin Foucault'yu tongaya düşürecek şekilde ters yüz olması¹, diğeri de kadınlar üzerindeki baskının din devletiyle mutlaklaşmasıydı.

HAVAI FİŞEK TEDİRGİNLİĞİ

Üzerinde çok konuşulmadı ama Farhadi, ibresi biraz kadınlardan yana, en azından kadınları çok iyi anlatan bir yönetmendir. *Çarşamba Ateşi*'nde yine üst-orta sınıf bir karı kocanın evinde olup biteni, yine genç bir hizmetçinin resme dahil olması üzerinden anlatarak İran'da –zengin ya da yoksul– bir kadın olmanın her an patlayan havai fişeklerin tedirginliği gibi bir şey olduğunu; özünde Antonioni'nin *Macerà*'sının bir uyarlaması olan *Elly Hakkında*'da bir genç kadının uçurtma uçurmasını istemeyen görünmez ağları; hatta idam mahkûmu bir adamla ona yardım etmek isteyen arkadaşı hakkında bir film olan *Shahr-e Ziba*'nın karanlık kadrâjlarını kıran tek ânında pencereden aydınlığa bakıp oje sürmeye cesaret eden genç bir kadın olmanın ne zor şey olduğunu anlatır. Bütün bu kadınların ortak noktalarından biri filmdeki erkeklere göre daha sağlam, daha güçlü duruyor olmalarıysa, bir diğeri başlarını alıp bir yere gidiverecek gibi olmalarıdır. *Elly Hakkında*, bir arkadaş grubu karanlık bir tünelin içinde ilerlerken çocuklar gibi şen Elly'nin başını arabanın penceresinden dışarı çıkarmasıyla başlar. Uzun uzun arabaya sığmayan bu neşeli kadını izleriz. *Çarşamba Ateşi* başladıktan hemen sonra yeni nişanlı genç



ÜSTTE Geçmiş
ALTA Bir Ayrılık



Farhadi filmlerindeki kadınların ortak özelliklerinden biri her an başlarını alıp bir yere gidiverecek gibi olmalarıdır.

hizmetçi Ruhi bindiği otobüsün camından elini dışarı çıkarır. Uzun uzun bu genç kızın rüzgârı hissedene/dans eden elini izleriz. *Shahr-e Ziba*'da zorlu bir hayatı olan ve kendini kişiliksiz bir eski kocadan kalan nikâh yüzüğü ve siyahlarla gizlemeye çalışan Firuze âşık olur ve açık renkli bir başörtüsü takar. Simin zaten vizesini almış, piyanosunu satmış, ülkeyi terk etmeyi beklemektedir. Oysa Elly kaybolacak, Ruhi evliliğin karanlık yüzüne şahit olacak, Firuze kapısını çalan âşığından saklanmak zorunda kalacaktır. Simin'in aklı da babasını bırakamayan kızında kahr. Bu kadınlar Farhadi'nin kafese benzeyen

kadrajlarından bir türlü kaçamasa da içinde buldukları baskı rejiminde olabilecek en güçlü karakterlerdir.

Boşanma kâğıtlarını imzalamak için İran'dan gelen eski kocasına camın arkasından özlemini gizlemeden bakan Marie bu kadınlara hem benziyor hem benzemiyor. *Geçmiş*, tiyatrodan, özellikle Ibsen ve Strindberg'den beslendiğini gizlemeyen Farhadi'nin önceki işleri gibi, görüntülerin güzelliğine değil işe yararlığına öncelik veren bir iş. *Bir Ayrılık*'taki tedirgin el kamerasının yerini daha sakin ve göze hoş gelen, doygun bir estetik almış olsa da filmin içindeki sembollerin estetik değil tematik işlevselliği ve karakterleri çevreleyen kadrajların darlığı değişmemiştir. Farhadi Fransa'ya ve Fransızcaya taşınsa da kendi sinemasının dışına adım atmaz: Birbirinden ve seyirciden bir şeyler saklayan karakterlerin sırlarının açığa çıkmasıyla iyice dağılan dağılmış bir evi gittikçe ustalaşan basit bir sembolizmle anlatır. Ancak bu arada en az iki şey değişir.

İlkin, ortaya çıkan resimde sınıfsal, sosyolojik vurgular yok denecek kadar azdır. Sözelimi hikâye göçmenlerle dolu olsa da, hatta Samir'in dükkânında çalışan göçmenin kaçak çalışıyor olmasının olayların gelişiminde belirleyici bir tarafı olsa da, aslında hikâyenin ana çatısı için vazgeçilmez bir ayrıntı değildir göçmenlik. Bu karakterlerin her biri pekâlâ Batı Avrupalı da olabilirdi ve hikâyenin kadın erkek ilişkileriyle ilgili özünü değiştirmezdi, denebilir. Oysa *Bir Ayrılık*'ta, *Elly Hakkında*'da, *Çarşamba Ateşi*'nde filmin çatışması doğrudan İran'a ait sınıfsal-toplumsal gerilimlerden doğar. İki sahneye bakalım: *Bir Ayrılık* nüfus cüzdanı fotokopileriyle başlar, yazılar akarken Nadir ve Simin'in değil, tanımadığımız bir sürü İranlı kadın ve erkeğin nüfus cüzdanlarını görürüz. Ardından hakim karşısında ifade verirken tanıdığımız çift, bunların arasından herhangi bir çifttir artık. Önce bürokrasinin karşısında, sembolik 'vatandaşlar' olarak tanıdığımız bu kadın ve erkeğin özeli kamusalda sonra gelecektir. *Geçmiş*'te ilk karşımıza çıkan resmi belge olan Samir'in Marie'ye ödünç verdiği araba ruhsatı ise içinden çıkan vesikalık fotoğrafla Ahmet'in halefini tanıması ve ondan tedirgin olmasına yol açmak üzere konmuştur oraya. *Bir Ayrılık*'a paralel boşanma sahnesi de bu kıyaslamayı haklı çıkaracak şekilde ilerler, bütün anlatısını süregelen bir boşanma davası üzerine kuran *Bir Ayrılık*'ın aksine boşanmayı bir formalite gibi ele alan filmde duruşma Marie'nin telefonunun çalmasıyla kesintiye uğrar. Arayan Samir'dir, özel olan kamusal olandan önce gelir, ona müdahale eder ve kuşkusuz daha bağlayıcıdır.

İkinci farklılık, bir erkeğin gölgesinden kovulmuş ve çareyi başka bir erkekte bulmuş Marie'nin şaşkıncu zayıflığıdır. Öyle ki sanki Farhadi bile bu karaktere duyduğu ilgiyi kaybeder ve filmi daha önce hiç göstermediği Samir'in bitkisel hayattaki eski karısını ve ikisinin arasında belki bir başka hayatta tamir edilecek bağı göstererek bitirir. Üstelik filmin görsel olarak da en heyecan verici ânıdır bu.

Marie'nin kolu sakattır, nedeni bir türlü bitiremediği boya işi ya da hamileliği olabilir ama sonuç değişmez; vites kolunu yanındaki erkeğin değiştirmesi gerekir. Marie, başarısız iki evliliğinden olan iki kızına annelik etmekte zorlanır. Büyük olanın dediğine göre kocası Ahmet'i unutamadığından "sırf ona benziyor diye" başka bir Müslüman olan Samir'le beraber olmuş, bu yüzden



Farhadi *Çarşamba Ateşleri*'nde İran'a özgü sınıfsal-toplumsal bir gerilimi anlatır.

bir şekilde Samir'in karısının intihar teşebbüsüne ve komaya girmesine neden olmuş, aciz ve biraz bencil bir karakterdir. Bilinmeyen bir nedenden Fransa'da yapamayıp vatanına dönen Ahmet'i bu karmaşanın içine çekmesinin, otele gitmesine izin vermeyip sevgiliyle paylaştığı eve getirmesinin asıl nedeni de mutfak lavabosunun tıkanmış musluğuyla, bitmeyen boya işiyle, evin bütün dağınıklığıyla açıkça sezdirilir. Samir Ahmet'in yerini tutamamış, hem çocuklara babalık etmek, lavaboyu tamir etmek ve oturma odasını boyamak gibi işleri yerine getirememiş; hem de Marie'nin depodaki eşyalarıyla birlikte Ahmet'i içinden söküp atmasını sağlayamamıştır. Ancak çocuklar ve komadaki kadın başta olmak üzere filmin tüm karakterlerini bu kadar zor durumda bırakan olaylar dizisinden sonra Marie'nin hislerine sempati duymak kolay değildir. Buna karşılık çekip gitmiş olsa da mutlak baba figürü olarak kalan Ahmet nedeni belli olmayan bir sempatiyi kolayca kazanır. Marie huzursuzca sigara içip yavaş yavaş silinirken, Ahmet'in kadraji güvenle doldurmasını izleriz.

BİR TABAK GHORMEH SABZİ

Farhadi her ne kadar evrensel bir hikâye anlattığını ve bu yüzden olayın Fransa'da geçmesinin *Geçmiş*'i önceki filmlerinden farklı kılmadığını söylese de, filmdeki kimi detaylar, yönetmenin sinemasındaki sürekliliği kırıyor. Bir de tabii filmin merkezine İranlı bir karakteri koyduğunu görmezden gelmek olanaksız. Hiç görünmese ve Ahmet'i oraya döndüren şey nedir –Marie duymaya dayanamadığından biz de– hiç bilmese de, İran Ahmet'le uçağa binip gelmiş, filmin içine sızmıştır. Baştan sona İran'da

geçen filmlerinin aksine olumsuz tarafları olmayan bir İran'dır bu. *Bir Ayrılık*'ta Simin'in "çocuğumu bu şartlar altında yetiştirmek istemiyorum" dediği ama hakime o şartların ne olduğunu söyleyemediği yer olan, aslında Nadir'in Alzheimer hastası babasında sembolize olan İran (kendi oğlunu tanımaktan aciz, bakıma muhtaç ama yine de geride bırakılmayan bir baba?), beceriksiz annenin elinde aç kalan zavallı çocukların kursağından geçen *ghormeh sabzi*'ye dönüşür.² Politik bir oto-sansür mü yoksa bir çeşit nostalji duygusu mu? Kestirmek zor. Ne var ki belki toplumsal-sınıfsal kodların ikinci planda olması, belki de bir sebepten biraz kendilerine has duran karakterler yüzünden, birkaç gün içinde dağınık bir evin içinde geçenler sanki bu kez bütünü eksiksiz anlatan parçalardan ziyade sadece kendilerini anlatıyor gibidirler. Artık *Çarşamba Ateşleri*'ndeki, *Shahr-e Ziba*'daki, *Bir Ayrılık*'taki sinekdoka yapısından söz etmek mümkün değildir. Bu da en evrensel işine imza atmaya niyet eden bir yönetmen için nereden bakarsanız şaşırtıcı bir sonuç. İki şekilde de okunabilir: Farhadi'nin karakterlerin omzundaki temsiliyet yükünü azaltırken hikâyesini insanla ilgili daha kadim, daha temel dertlere çekmesi mümkündür elbette. Öte yandan bugüne kadarki filmografisi her ne kadar İran toplumunu mikro düzeyde yeniden kuran temsiliyetleri içeriyor olsa da, o temel dertleri bırakıyor değildi zaten. Bu yüzden öyle görünüyor ki insanlık durumuna dair en genel çıkarımlara doğru yükselmek için bazen ayrıntılara doğru alçalmak gerekebilir.

Farhadi görünürde adım adım kusursuzlaştırdığı tekniğin beklenen bir örneğini çekmiş gibi olsa da, *Geçmiş* diyalektik bir ilerlemeye fırsat verecek bir karşıtlığı da içeriyor. İlk filmine dönüp bu kusursuzlaştırma sürecini, benzerlikler değil karşıtlıklar, bir filmde diğerine devredilenler değil geride bırakılanlar üzerinden izlemek bu tezi güçlendirebilir. En önemlisi de bu resim, ne kadar kusursuz gibi de görünse başlı başına bir kusur olan tekrarin karşısına imkânları koyan bir resim. Farhadi sineması hâlâ pek çok imkân barındırıyor ve imkân çok iyi bir şeydir. ■

NOTLAR

- 1 Devrimden önce sürgündeki muhaliflerin tepkisiyle karşılaşacak şekilde Humeyni'yle görüşen ve İslam Devrimine çok da temkinli olmayan bir ilgiyle yaklaşan Foucault 'devrim ihtimali'nin verdiği iyimserlikle İran'da iktidarın el değiştirmesini yanlış yorumladığı için çok eleştirildi. Sarih, devrimci bir perspektif korunacaksa, gerçekten de sekülerlik ve refah, fundamentalizm ve yoksulluk arasındaki ilişki her zaman dikkat edilmesi gereken tuzaklara işaret ediyor, ki bu da AKP'yi bir sol parti gibi okuma denemelerinin yaşandığı ülkemizde de güncelliğini koruyan bir düğüm. Bugünkü İran'ı anlamak için her şeyden önce Farhadi'nin yaptığı gibi devrimden önceki ve sonraki sınıfsal-kültürel kodların izini sürmek gerekiyor.
- 2 İran mutfağından etli, sebze ve çeşitli kavrurma.

ADI GEÇEN FİLMLER



Bir Ayrılık
(Jodaeiye Nader az Simin, 2011)
YÖN: ASGHAR FARHADI



Geçmiş
(Le Passé, 2013)
YÖN: ASGHAR FARHADI



Çarşamba Ateşleri
(Chaharshanbe-soori, 2006)
YÖN: ASGHAR FARHADI



Macera
(L'Avventura, 1960)
YÖN: MICHELANGELO ANTONIONI



Elly Hakkında
(Derbare-ye Elly, 2009)
YÖN: ASGHAR FARHADI

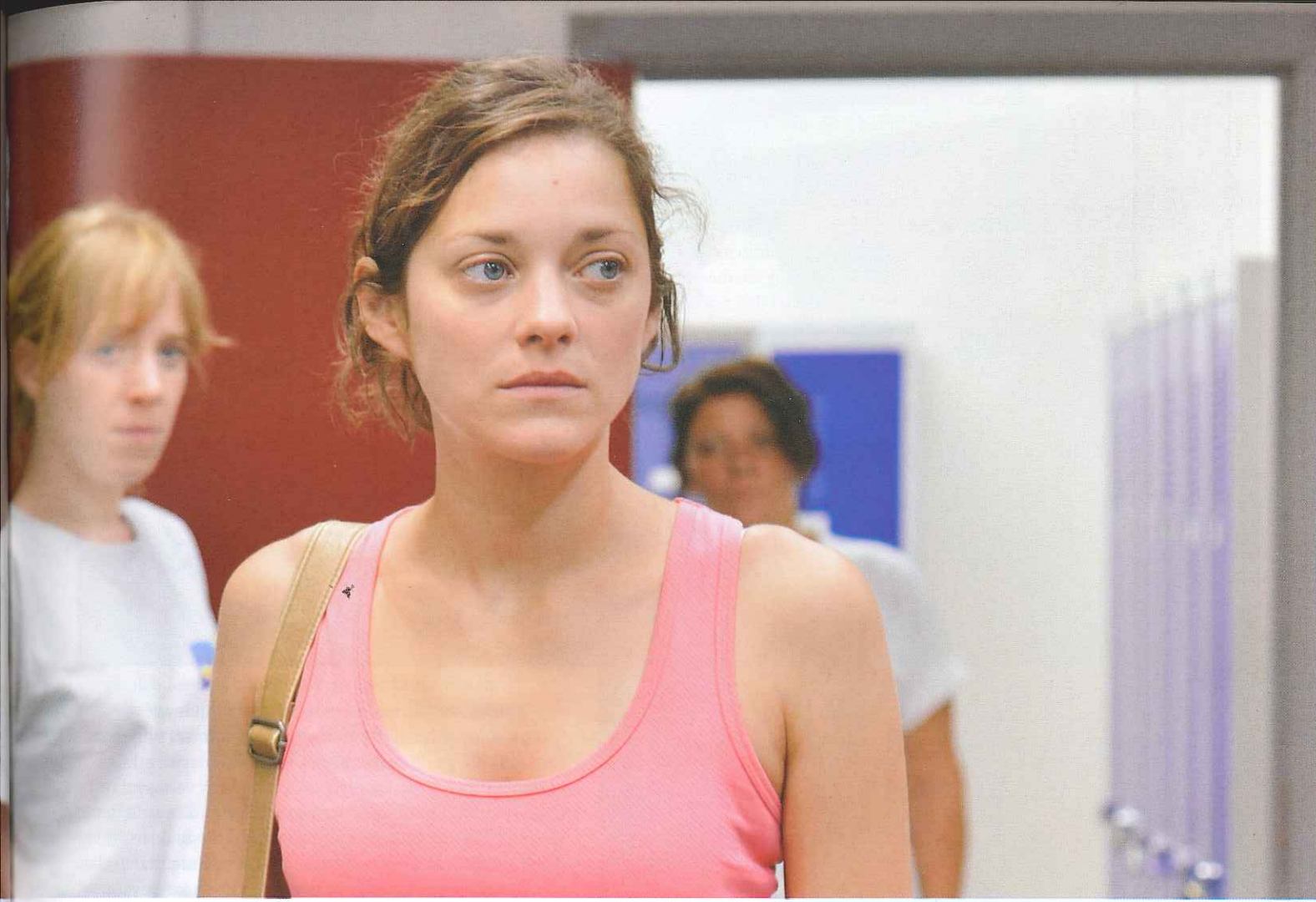


Shahr-e Ziba
(Beautiful City, 2004)
YÖN: ASGHAR FARHADI



Avrupa'da Yorgun Bir Hayalet

DARDENNE KARDEŞLER TAVİZSİZ ADIMLARLA VE TEKRARA DÜŞMEDEN GÜNÜMÜZ İŞÇİ SINIFININ SORUNLARINA EĞİLMEYE DEVAM EDİYORLAR. BAŞROLÜNDE MARION COTILLARD'IN YER ALDIĞI İKİ GÜN VE BİR GECE BİR FABRİKA İŞÇİSİNİN İŞİNİ GERİ KAZANMA MÜCADELESİNİ KONU ALIYOR. SENEM AYTAÇ



Not: Bu yazı filmin sürpriz gelişmelerini ele vermektedir.

Dardenne Kardeşlere ilk Altın Palmiye'lerini kazandıran *Rosetta* (1999), hayattaki tek isteği düzenli bir işte çalışmak olan Rosetta'nın işten çıkarılmaya ayak diremesiyle açılır. Bu ayak direme metaforik değil, düpedüz bedenseldir. Patronu onu yaka paça dışarı atmaya çalışırken Rosetta kendini odalara kilitler, un çuvallarına sarılarak yerlere atar, mekânı fiziksel olarak terk etmemek için bir yerlere tutunur, yerlerde sürüklenir. Sanki fiziksel olarak orada tutunabilmeyi başarabilirse, işinden de atılmamış olacaktır. Ormanlık bir alan içindeki bir karavan parkında yaşayan Rosetta'nın tek arzusu sıradan bir işte çalıştığı, sıradan bir hayat sürmektir ve gerçekten de bunun için göze alamayacağı şey yoktur ama hayat buna kolay izin vermez, çünkü Rosetta merdivenin en alt basamağında hatta neredeyse dışındadır ve o merdivene tırmanmanın çalışmakla, çalışmak istemekle ya da daha çok çalışmakla doğrudan bir ilişkisi yoktur.

Rosetta, Dardenne Kardeşler sinemasında bedenselliğin en yoğun hissedildiği filmlerden biridir; Rosetta'nın var olma mücadelesi onun film boyunca bir ağırlığı olduğunu hissettirmeye çalıştığı bedeninde ve o yapayalnız, tekil bedeninin temas ettiği, onu yaralayan (ve belki nihayetinde onu iyileştirme gücüne de sahip olan) diğer bedenlerle ilişkisinde görünür hale gelir. Film boyunca, "kişisel ahlak" denen şeyin ne mene bir şey olduğunu sorgularız; Rosetta hayatta kalabilmek için her şeyi yapar, gözü kendisinden başka kimseyi görmeden hırçın ve yırtıcı bir biçimde ilerler fakat sonlara doğru yorulur, artık böyle devam edemeyeceğini hissederek. Hayat tüm ağırlığıyla üzerine çöker fakat Rosetta'nın ölmek için dahi para ve çaba sarf etmesi gerekmektedir.

İki Gün ve Bir Gece'nin (Deux Jours, Une Nuit, 2014) Sandra'sını Rosetta'yı bıraktığımız yerden devralsak, Rosetta'nın işinden atılmamak için yerden inatla kaldırmadığı bedeninin yanına Sandra'nın uğruna mücadele etmek zorunda olduğu işi için yataktan bir türlü kaldıramadığı bedenini koysak, göreceğimiz resim daha da genişleyecek sanki.

Sandra, Rosetta'dan olsa olsa bir üst basamaktadır o merdivende, daha yukarıda değil. Sandra, sosyal konutlardan çıkıp kendilerine krediyle ev almış iki çocuk-



Sandra rahatlıkla herhangi birimiz olabilir; Sandra'nın ruh hali ise bugünün, bu zamanların ruh hali.

lu bir ailenin annesi. Yani hem evin kredisi hem de çocuklarının geleceği için hayatının sonuna kadar çalışmak zorunda olduğu bir "toplumsal kontrata" imza atmış durumda. Yani Rosetta'nın dişini tırnağına takarak sahip olmak istediği o *sıradan* hayata Sandra sahip. Rosetta görmezden gelinen, kenara köşeye itilen, "nüfus fazlası" görülen bir "hiç". Sandra ise hem bir anne hem de bir işçi olarak toplumun bir parçası haline gelmeyi "başarmış"; dahası kredi borcu sayesinde bankalar tarafından da varlığı ispatlanmış biri. Kısacası, Rosetta makinenin çarkları arasına girmeye çalışıyor, Sandra ise çarkın dişleri arasında ezilmekte.

MAVİ YA DA BEYAZ

Sandra, geçirdiği psikolojik rahatsızlık yüzünden bir süre işinden izin almak zorunda kalmıştır. Sandra her sabah uyanıp yataktan kalkacak, mücadele edecek, hatta yaşamaya devam edecek gücü kendisinde bulamaz. Nefesini düzenlemekte zorlanır, ağlamasını durduramaz, "güçsüzlüğünü" gizleyemez, bir de üstüne tüm bunlardan, "güçsüzlüğünün görünürlüğünden" utanır. Tam kullandığı ilaçlar yardımıyla ayağa kalkıp işine geri dönmek üzereyken ise işten çıkarıldığını öğrenir ve aynı semptomlar vakit kaybetmeden su yüzüne çıkar.

"İşsizlik, yalnızca geçinme güçlüğü, borçlanma ve 'yaşam standardı'nın düşmesi anlamına gelmez, aynı zamanda duygu dünyalarını ve kendilik algılarını etkiler ve dönüştürür. Ücretli çalışmanın ekonomik ve sosyal hakların bir bileşeni olarak tanımlandığı bir dünyada topluma katılmamanın temel mekanizması çalışmaktır"¹ diyor Aksu Bora, "işsiz duygu dünyası" konulu makalesinde. Makalede aktarılan vakalar her ne kadar beyaz yakalı çalışanlardan olsa da, tarif edilen duygular –kendini değersiz, başarısız hissetme, özsaygı kaybı, geri çekilme, görünmez olma arzusu, intihar fikri– *İki Gün ve Bir Gece*'nin Sandra'sının duygu dünyasıyla birebir örtüşüyor. Zaten, aynı kitaptan alıntılacak olursak: "İşsizliğin yapılaşması ve prekarizasyon, beyaz yakalıların mavi yakalılaştığı bir süreçtir"² diyor Tanıl Bora ve Necmi Erdoğan. Kısacası prekarizasyonun, yani güvencesiz ve esnek çalışmanın beyaz yakalıları da mavi yakalılaştırdığı gerçeğinden yola çıkarak, güneş paneli fabrikasında çalışan Sandra'nın ruh halini çok daha geniş kapsamlı bir 'ücretli çalışan' grubuna atfetmenin de mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Dardenne Kardeşlerin Marion Cotillard gibi yıldız bir isme oynamakta beis görmedikleri Sandra karakteri sadece bir fabrika işçisi değil, rahatlıkla bir hizmet sektörü çalışanı, bir akademisyen, bir sağlık çalışanı, bir plaza çalışanı da olabilirdi. Sandra rahatlıkla herhangi *birimiz* olabilir; Sandra'nın ruh hali ise bugünün, bu zamanların ruh hali.

ARKA PLAN

Sandra'ya ve filmin hikâyesine dönmeden önce, *İki Gün ve Bir Gece*'nin neden bu zamanın ruhunu mükemmelen yansıtan bir film olduğunu açabilmek için sırtımızı teoriye biraz daha yaslayalım. Bora ve Erdoğan, yukarıda alıntılıdığım kitapta, kapitalizmin içinde bulunduğumuz evresindeki çalışma koşullarını sarih bir biçimde özetliyorlar: "Üretim zincirinin halkalarının sadece

fabrika mekânında değil global coğrafi mekânda fragmantasyonuna imkân sağlayan esnek üretim örgütlenmesi, istihdamın ve işçilerin üretim sürecindeki sosyalliğinin fragmantasyonunu beraberinde getirdi. Bu koşullarda sendikalar ve sosyal hak talepleri, hızla güç kaybına uğradı. Çalışma koşulları güvencesizleşti, geçici ve 'eğreti' istihdam süreçleri yaygınlaştı, *çalışan yoksullar* ve emeğin *prekarizasyonu* denen olgular ortaya çıktı. Çalışanların konumu, sadece büyüyen işsiz kitle-sinin 'tehdidi' nedeniyle değil, emek rejiminin toplam dönüşümü sonucunda, yapısal olarak *güvencesizleşti*.³³

Buradan da hızla Richard Sennett'in 'yeni kapitalizmde işin kişilik üzerindeki etkileri'ni örnek vakalar üzerinden incelediği 'Karakter Aşınması' kitabına geçiş yapalım. Bora ve Erdoğan'ın bahsettiği *esnek* ve *güvencesiz* çalışmanın doğrudan insanın karakterini ve insan ilişkilerini nasıl aşındırdığını inceleyen Sennett şöyle diyor: "Bana kim ihtiyaç duyuyor?" sorusu, modern kapitalizmde yoğun saldırı altında. Sistem insanlara kayıtsızlık aşıyor. Bunu, örneğin 'kazanana-hepsini-alır' piyasalarında, risk ve ödül arasındaki ilişkiyi kopartıp, insanın çabasını nafile hale getirerek yapıyor. Organizasyonlarda karşılıklı ihtiyacı ortadan kaldırarak da güvencesizlik aşıyor. Ayrıca, kurumları yeniden tasarlayıp, bütün çalışanları her an vazgeçilebilecek bir duruma getirerek bunu yapıyor. Bu uygulamalar, insanın önemli ve başkalarına yararlı olduğu duygusunu apaçık ve vahşi bir biçimde baltalıyor."³⁴

BENİ SEÇİN

Sandra'nın durumu, "her an vazgeçilebilir olma"nın bir adım ötesi, artık fiilen ihtiyaç duyulmayan biri hale getirilmiş olmasından kaynaklanıyor. Böylelikle 'kendi' imgesi de yok olmaya yüz tutuyor, kendisini bir 'hiç' addediyor. Daha vahimi, diğer işçilerle onların bin avroları arasındaki bir *engel* artık Sandra. Başkalarına yararlı olmak bir yana dursun, başkalarına zararlı olduğu hissettiriliyor Sandra'ya. Haliyle o da hiç var olmasa, tamamen geri çekilse bu yükten kurtulabileceğini düşünüyor. Fakat bu yükten kurtulmak demek, bu sefer iki çocuğu ve kocasını yeni evin kredi borcuyla baş başa bırakmak demek. Bu yüzden, beraber çalıştığı 16 kişiden ulaşabildiği kadarına tek tek "benim işim mi, yoksa senin bin avroluk primin mi" sorusunu sormak ve dahası onlara "beni seçin" demek zorunda (Bir televizyon şovu formatının toplumsal düzenin ta kendisi haline geldiği distopyaların gelecekte geçtiğine kim inanır?).

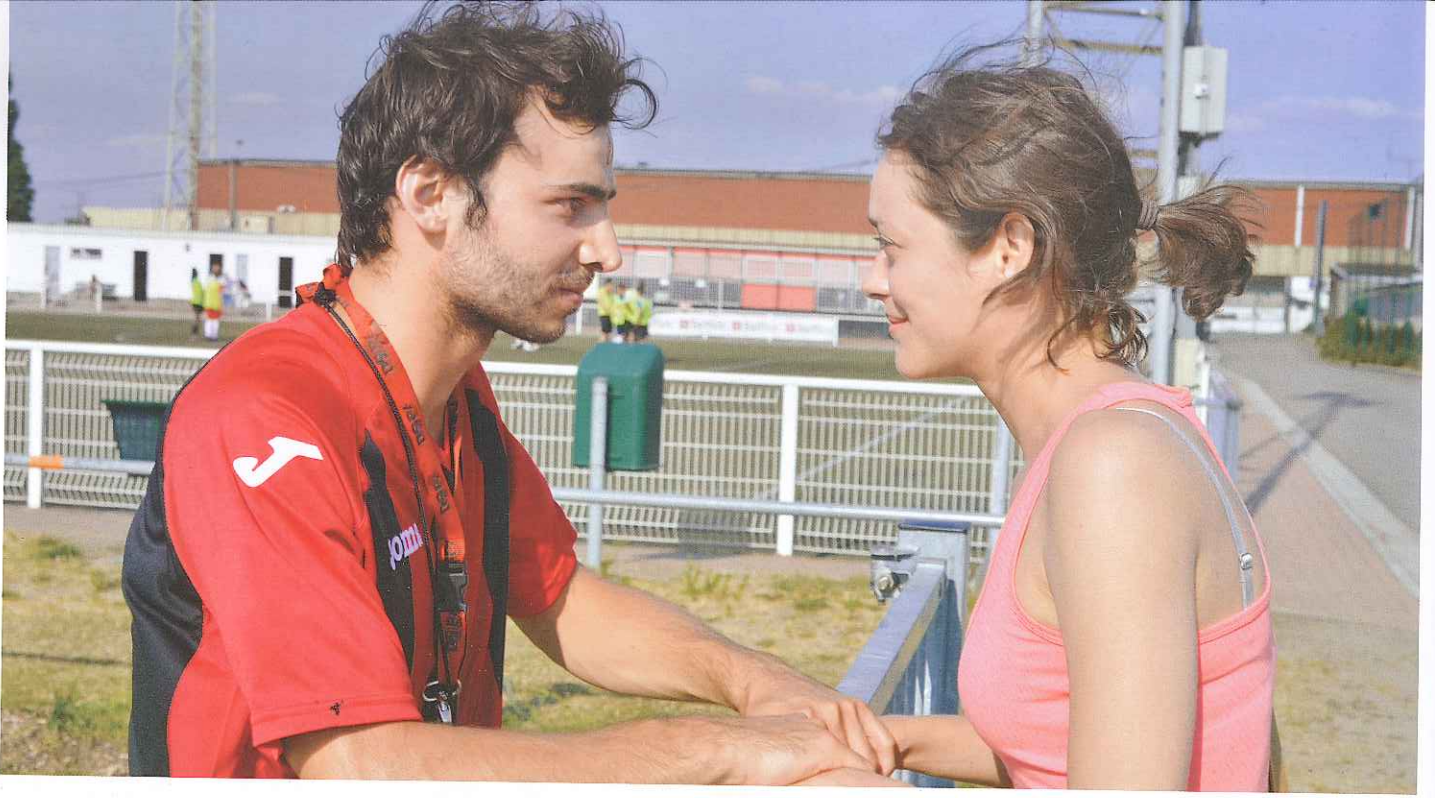
Sandra'nın yokluğunda, işverenlerin ve ustabaşının, işçilerin bir kişi eksilse de fazla mesaiyle aynı işi yapabildiklerini keşfetmeleri, Sandra'nın hiçbir özlük hakkının bulunmaması ve işverenin Sandra'yı işten atma sorumluluğunu dahi üzerine almayarak bunu işçilerin *vicdanıyla* ilgili bir mesele haline dönüştürmeyi başarmış olması *İki Gün ve Bir Gece*'nin ana eksenini oluşturuyor. Dahası, Sandra yapılan ilk oylamada işçilerin 16'sından 14'ünün onun gitmesi yönünde oy kullandığını bilerek bu yolculuğa çıkmak zorunda; yani 'istenmediği', 'ona ihtiyaç olmadığı' baştan yüzüne söylenmiş durumda. Ustabaşının, eğer Sandra işe geri alırsa onun yerine bir başkasının işten atılacağı yönündeki tehdidi de cabası. Sandra böyle bir ruhsal çöküntü içinde, adeta tüm prekar yanın yükünü omuzlarında taşıyarak (bu noktada Marion

Cotillard'ın beden diline şapka çıkarmak gerekiyor) tek tek işçilerle yüzleşmek zorunda kalıyor. Dardenne Kardeşler bir gerilim filmi gibi, her kapı çalınışında karşımıza ne çıkacağını yüreğimiz ağızımızda beklediğimiz, *nefes kesen* bir takip sunuyorlar. Sandra ile birlikte bizim de nefes alıp verişlerimizi düzensizleştirmeyi başarıyorlar.

Sandra bir tür birlikteliğin ya da bir 'biz' hissi oluşturmamanın mümkün olmadığı, dolayısıyla da 'dayanışma'nın neredeyse imkânsız görüldüğü koşullarda çalıştığı iş arkadaşlarıyla belki de ilk kez gerçek bir diyaloga girerken biz de her birinin hayatına bir göz atıp çıkıyoruz. Her biri farklı bir duygusal tepkiyle karşımıza çıkan iş arkadaşlarının Sandra'ya yönelik tavırlarındaki çeşitlilik kadar hayatlarındaki aynılık da gözümüze çarpıyor. Haftasonları yapılan ek işler, ödenmesi gereken krediler, borçlar, yeni evlerin ve çocukların masrafları. Verilen tepkilerdeki çeşitlilik bir yana çalınan kapının ardındaki insan göçmen olsun ya da olmasın, karşımıza hep aynı hikâye çıkıyor. *İki Gün ve Bir Gece* Sandra'nın değil, kendileriyle bir benzerleri arasında yaratılmış, *sahte* bir seçim yapmak zorunda bırakılan, böylece de 'tek' ve 'aynı'

Rosetta'dan (üstte) bu yana Dardenne Kardeşlerin vazgeçemediği Fabrizio Rongione bu kez de Sandra'nın eşi rolünde.





İki Gün ve Bir Gece, Sandra'nın değil, 'tek' ve 'aynı' olduklarını unutmuş bir sınıfın, parçalanmış bir bütünün hikâyesi.

olduklarını *unutmuş* bir sınıfın, parçalanmış bir bütünün hikâyesi. Çünkü, eninde sonunda hepsi birden kaybediyor.

HATIRLATMA

Buradan bakıldığında Sandra'nın yolculuğunu da bir *hatırlama* yolculuğu olarak düşünebiliriz. Sandra düşe kalka devam ettiği bu yolculuğun sonunda ne kazanıyor? Zaten onun olanı başkalarından istemek zorunda bırakılan, kapı kapı, art arda kaç defa zaten onun olanı başkalarından çalışmış ya da dileniyormuş gibi hissederek paramparça olan Sandra, bu yolculuğun sonunda işini geri kazanmış olmuyor. Fakat daha "büyülü" bir şey oluyor; filmin son sahnesinde yüzündeki ifade değişen, omzundaki yükün bir kısmı adeta birdenbire ortadan kalkmış olan Sandra, yaşama gücünü ve arzusunu geri kazanıyor. Sandra'nın kazanımı yürüttüğü mücadele sonucunda 14 karşı oyu 8'e düşürmüş olması değil. Kimsenin ihtiyaç duymadığı bir 'hiç' olma duygusundan kurtulabilmiş olması. Bir tür örgütlenme ve mücadele deneyimi sırasında kendini dönüştürebilmiş olması. İşverenler dönüp dolaşıp ona bir başkasının işi pahasına kendi işini geri verebileceklerini söylediğinde, bu teklifi

geri çevirebilecek gücü kendisinde bulabilmesinde. Bu daha ahlaklı ya da daha vicdanlı bir davranış olacağı için değil asla; başka türlü sü imkânsız olduğu için.

Kendi başına gelenin iki gün bir gece sonra bir başkasının başına geldiği o an, artık bu sahte ikilikten (ben mi bir başka işçi mi?) kurtulabildiği ve böyle devam etmenin imkânsızlığını tüm açıklığı ve netliğiyle kavrayabildiği için. Kendisi ya da bir başkası için değil, kendisi de dahil herkes için mücadele etmenin iyileştirici etkisini hissettiği için. Yol üzerinde yüz yüze baktığı, sarıldığı, beraber ağladığı, yoldaş olduğu insanlarla beraber, uzaklarda bir ufuk gördüğü için belki de. Rosetta için umut onu yerden kaldıracabilecek birindeydi sadece; Sandra ise koskoca 'kolektif bir özne'nin hayaletiyle tanışıyor. ■

NOTLAR

- 1 Aksu Bora, "Çalışmakla Var Olacağım Gibi..." *Boşuna mı Okuduk? Türkiye'de Beyaz Yakalı İşsizliği*, haz., Tanıl Bora, Aksu Bora, Necmi Erdoğan, İlkur Üstün, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 117.
- 2 Tanıl Bora ve Necmi Erdoğan, "Cüppenin, Kılıcın ve Kalemin Mahcup Yoksulları," *Boşuna mı Okuduk? Türkiye'de Beyaz Yakalı İşsizliği*, haz., Tanıl Bora, Aksu Bora, Necmi Erdoğan, İlkur Üstün, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 26.
- 3 Bora ve Erdoğan, "Cüppenin, Kılıcın ve Kalemin," 16. Yazının kendisinde bulunan dipnotta prekarizasyon kelimesinin kökü olan *précaire*, *precarious*, *prekär* şöyle tanımlanıyor: "Müşkül, güvensiz, istikrarsız, tehlikede olan, yarını belirsiz, iptal edilebilir."
- 4 Richard Sennett, *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*, çev., Barış Yıldırım (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010), 154.

Sevişerek Büyüme

TUNUS ASILLI FRANSIZ YÖNETMEN ABDELLATIF KECHICHE'İN SON FİLMİ MAVİ EN SICAK RENKTİR HEM İKİ KADININ ARZU DOLU AŞKINI KONU ALAN TAPTAZE BİR AŞK FİLMİ HEM DE HAYATA YENİ ATILAN BİR ERGENİN HEYECAN VERİCİ BÜYÜME HİKÂYESİ.

GÖZDE ONARAN





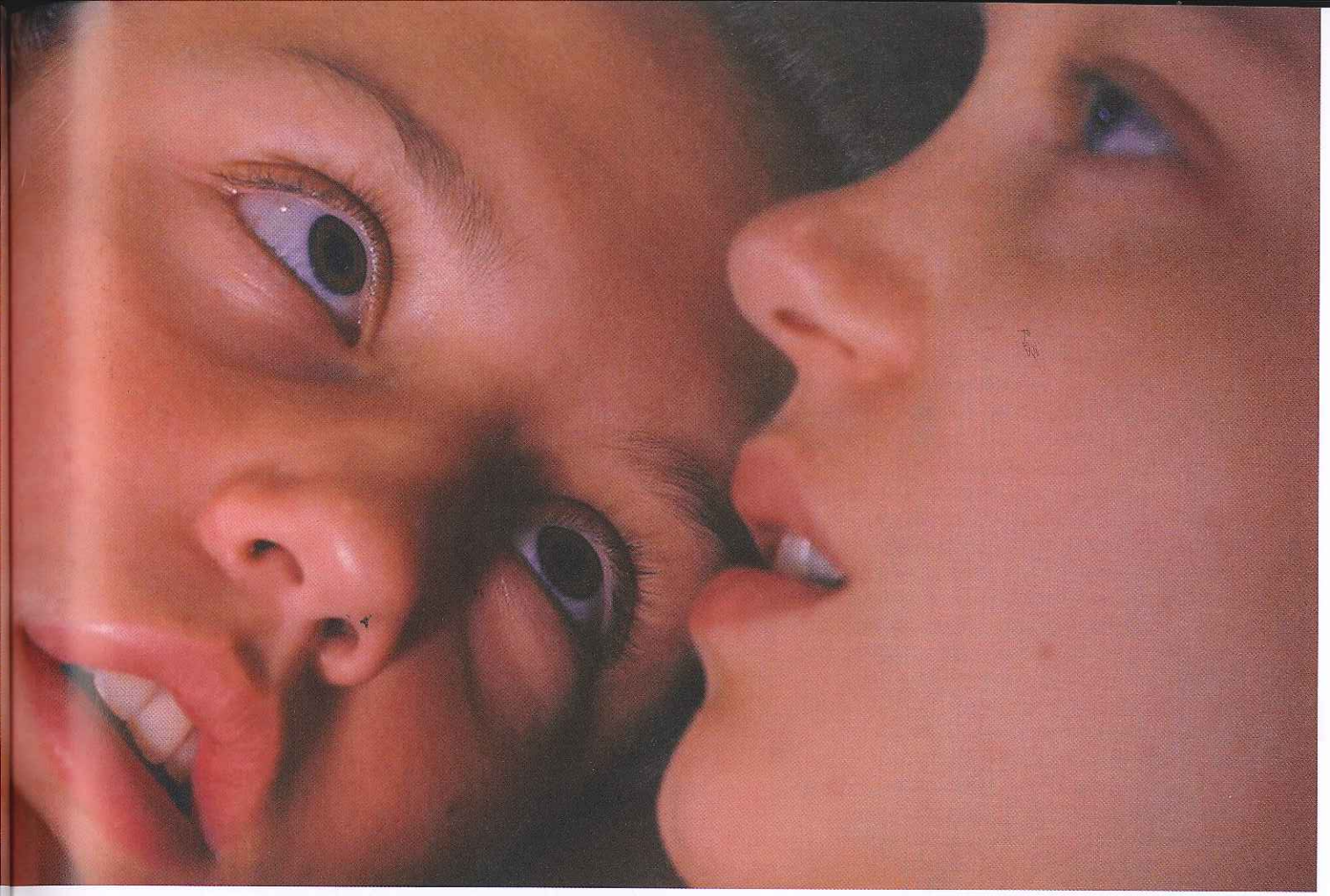
Öteki sürekli gidiş, yolculuk durumundadır; iççağrısı gereği, göçebedir, kaçıcıdır; ben, seven kişi, karşıt iççağrı gereği, oturganım, kimıldamam, hazır durumda, bekleme durumundayım, acı içinde öyle oturmuşum, tren garının yitik bir köşesindeki bir paket gibi.

Bir Aşk Söyleminden Parçalar, Roland Barthes

Bu yılın en çok konuşulan ve en çok övgü toplayan filmi *Mavi En Sıcak Renktir* (*La vie d'Adèle*) oldu. İzleyicileri ve eleştirmenleri en çok meşgul eden "mesele" ise filmin seks sahnesiydi. Bir yandan sahnenin süresi tartışılırken, bir yandan da, iki kadının sevişmesi söz konusu olduğundan, tartışma lezbiyenliğin temsillerine vardı. Filmin ilham aldığı çizgi romanın yazarı Julie Maroh, sahneyi sahte ve pornografik bulduğunu, bunun bir erkek fantezisini yansıttığını ifade ederken, filmin setinde çalışan hiç kimsenin lezbiyen olmamasından dem vurdu.¹ Tüm söyleşilerde Kechiche'e mutlaka yöneltilen sorulardan biri de, neden bir lezbiyen aşk hikâyesi çekmek istediğiyle ilgili. Yönetmen ise tekrar tekrar bir aşk filmi çektiğini, bedensel tutku ve onun sonuçlarıyla ilgilendiğini açıklarken, bunun iki kadının aşkı olmasının bir tür tesadüf olduğunu yineledi durdu. Bu kaçamak cevap tabii kimilerini pek tatmin etmedi, tartışma sürüyor:

Bir 'erkek', lezbiyen aşk hikâyesi çekme ehliyetine sahip midir? Hangi şartlarda sahip olabilir? Her şey bir yana, bu kadar güçlü ve çarpıcı bir filmle ilgili en çok tartışılan şeyin seks sahnesi olması aslında başlı başına bir tartışma konusu: Kadın cinselliği ne kadar da 'ilginç' hâlâ!

Aslında, tavrından ve temsil tercihlerinden bağımsız olarak, Kechiche'in iki kadının sevişmesini hem de tüm ayrıntılarıyla (!) 10 dakika boyunca izletmesi, kendi içinde oldukça önemli bir adım. Her ne kadar bu sahne, erkekler için üretilmiş lezbiyen pornolara benzetilse de, daha dikkatli baktığımızda ve bu sahneyi, filmin akışı içinde ve ana karakter Adèle'in gelişim sürecinin parçası olarak değerlendirdiğimizde, önemli bir fark göze çarpıyor. İki kadının sevişmesini gösteren pornografik filmler genellikle erkeklerde bu iki kadına katılma ve oradaki "eksikliği" kapama arzusu uyandırmak üzere tasarlanmıştır. Ancak, *Mavi En Sıcak Renktir*'in yapısı içinde bu türden bir 'arzu'nun devreye girmesi engelleniyor. Adèle, Emma ile sevişmeden önce, okulundaki erkeklerden biriyle, üstelik de oldukça yakışıklı ve sempatik bir erkekle sevişiyor. Ancak bu sahne o kadar sıkıcı, o kadar erotizmden, tutkudan ve herhangi bir haz ihtimalinden uzak ki... Öncesinde bir erkeğin "yetersizliğine" şahit olmuş olmak Adèle ile Emma'nın sevişmesini bir erkek fantezisi olarak izleme ihtimalini neredeyse sıfıra indiriyor. Bu iki kadının, aralarına katılıp onları "doyuma ulaştıracak" bir erkeğe ihtiyaçları yok, birbirlerine fazlasıyla yetiyorlar. İşin içinde bir penis (ya da muadili bir seks oyuncuğu)



olmasa da iki kadın orgazm olabiliyor. Hem de nasıl! Bu hamleyle film, lezbiyen ilişkilerle ilgili varsayılan pek çok klişeyi alt üst ediyor. Bir partide Samir'in dile getirdiği bir diğer varsayım olan kadınların "daha yumuşak, daha şefkatli" seviştiği konusu da bariz biçimde kapanıyor. Öyle ki, bedensel haz, tutku ve cinsel arzu bu ilişkinin çekirdeğini oluşturuyor. Bu iki kadın erkeklerle birlikte olamadıkları için birbirlerine muhtaç kalmış değiller (yine lezbiyenlikle ilgili bir başka varsayım), başka kimseyle böyle bir hazzı paylaşmadıkları ve böylesine bir doyuma ulaşamadıkları için birlikteler. Dolayısıyla, Kechiche'in ilk anda kaçamakmış gibi görünen cevabı, yani bu filmin 'tutku tarafından yönlendirilen şehvi aşk' üzerine olduğu² yerine oturuyor. Filmde kahraman olarak iki kadının yer alması çok 'bilinçli' bir seçim olmayabilir ama bunun her halükârda lezbiyenlikle ilgili pek çok önyargıyı kıran bir tercih olduğunu söylemek gerek.

ADÈLE'İN DUDAKLARI

Lezbiyenliğin temsilinin aksine, daha genel anlamda kadın temsili, filmin bilinçli, açıkça mesele edindiği ve pek çok farklı düzlemde ele aldığı konulardan biri. Emma'nın ressam olması, Adèle ile birlikte gezdikleri sergilerde karşılaştıkları nü tablolar, heykeller ve nihayetinde Adèle'in Emma'ya çıplak poz vermesi bütün bir Batılı görsel sanat geleneğini tartışmaya açıyor. Yüzyıllardır kadın bedeninin ve dolayısıyla 'kadınlığın' ne şekilde temsil edildiği etraflıca tartışılmış, feminist sanatçılar tarafından sorgulanmış ve

Biz Adèle'in dudaklarına bakarken o, hayatı büyük bir iştahla keşfetmeye devam ediyor.

alt üst edilmiş bir mesele. Adèle ile Emma'nın ilişkisinin, hakim iktidar ilişkileri sarmalında nasıl eriyip gittiğini de ikilinin bakma/bakılma konumlarını takip ederek anlayabiliriz. Kim kime bakıyor; kim o bakışın öznesi, kim nesnesi haline geliyor? İkilinin ilk karşılaşması bir bakışmayla, yani 'eşit' koşullarda gerçekleşiyor. İkisi de birbirine bakıyor, ikisi de birbirini arzuluyor. Ancak, zamanla bu denge bozuluyor ve Emma 'sanatçı' pozisyonunu benimsemişken, yani bakışın öznesi olarak konumlandıkça aynı zamanda eril bir iktidarı da benimser hale geliyor. Adèle ise onun bakışının nesnesi konumuna itiliyor. Bakma/bakılma konumlarına paralel olarak ilişkideki tüm diğer konular da hakim erkek egemen yapının dikte ettiği şekilde yerine yerleşiyor. Filmin ilk bölümünde³ Adèle özgürlüğü ve başına buyrukluğuyla bizi etkilerken onu

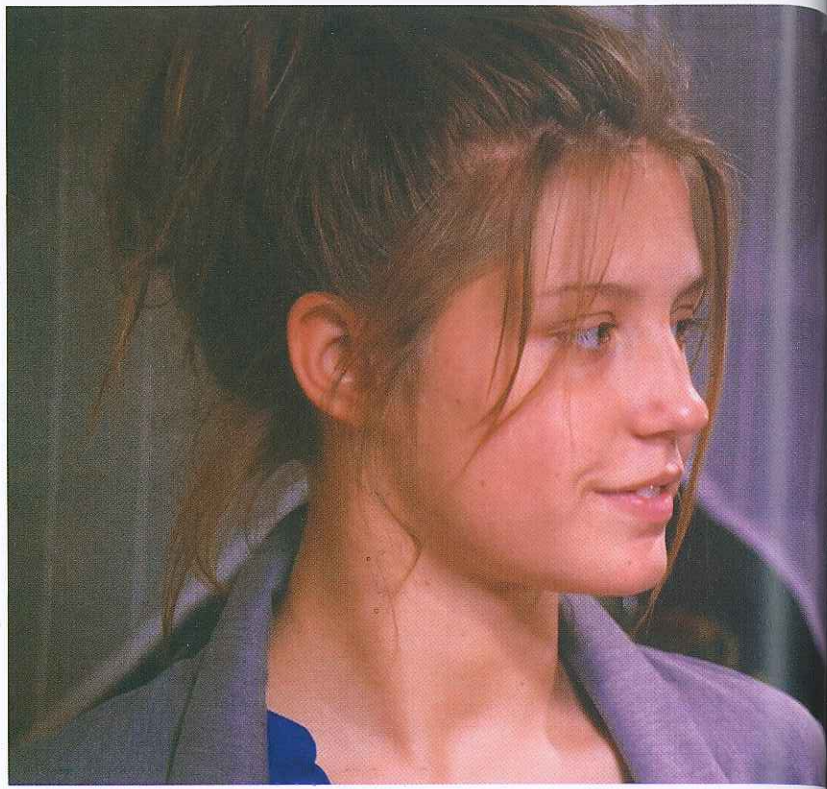
ikinci bölümde “evin hanımı” olarak misafirlere yemek pişirip sunarken izliyoruz. Emma ise iktidar sahibi erkek rolüne kendini gittikçe daha fazla kaptırıyor. O kadar ki, Adèle’in başka biriyle birlikte olduğunu öğrendiğinde ona okkalı bir tokat atmaktan çekinmiyor.

Filmin Adèle’e olan tavrı –özellikle de onu kadrajlama biçimi– bu bağlamda oldukça ilginç. Kechiche genel olarak yakın planlardan hoşlanan bir yönetmen ama bu filmde bu tavrını aşırı uca taşımış, Adèle’i (hem oyuncu olan Adèle Exarchopoulos’u hem de karakter olarak Adèle’i) fetişleştirilmiş. Kamera tüm film boyunca Adèle’in dudaklarına odaklanıyor, biraz ayrıldığı durumlarda, örneğin Adèle’i uyurken biraz daha geniş planda gördüğümüzde de öyle bir açıdan (poposunu ön plana alarak) gösteriyor ki, ona bir cinsel nesne olarak bakmamak neredeyse imkânsız oluyor izleyici için. Ancak, bir karakter olarak Adèle’i inanılmaz etkileyici yapan ve sinema tarihinin belki de en kanlı canlı kadın karakterlerinden biri olmasını sağlayan da tam bu türden bir nesneleştirilmeye direnişinde yatıyor. Biz Adèle’in dudaklarına bakaduralım, o hayatı dolu dolu yaşamaya ve yeni hazlar keşfetmeye büyük bir heyecanla devam ediyor. Asla bizim bakışımızın kafesinde hapis kalmıyor, sürekli olarak hareket halinde, şehrin sokaklarında dünyayı araştırmaya devam ediyor. Hayalindeki mesleği yapıyor, dans ediyor... (Lykke Li’nin Adèle’in dansına eşlik eden şarkısı ‘I Follow Rivers’ filmi izleyen herkesin aklında uzun süre çalmaya devam edecek gibi.) Adèle filmin ‘kahramanı’ olmayı, yani bir *özne* olmayı inatla sürdürüyor. Kameranın/yönetmenin ya da Emma’nın onu bir nesneye dönüştürmesine izin vermiyor. Kechiche de belli ki bu karaktere hayran, söyleşilerinde Adèle’in tavrını “kahramanca” diye niteliyor.⁴

Emma için ipleri koparan durumlardan biri de Adèle’in bu tavrı oluyor belki de: Onun Emma’nın mutlak boyunduruğuna girmeyip ihtiyacı olan yakınlığı, heyecanı ve hazı aramaya devam etmesi...⁵ Adèle, “bir tren garında terk edilip bırakılmış bir paket” gibi hissediyor olabilir ama hareketsizliği, çakılıp kalmayı, bekleyip uyuşmayı reddediyor. Filmin başından beri yaptığı şekilde yoluna, hayata devam ediyor. Adèle sürekli bir oluş halinde, hayatla birlikte akan, belli bir kimliğe bir duruma sabitlenemeyen, ele avuca sığmaz bir kadın. İkilin ilk buluşmalarında, Emma’nın Sartre’dan neden etkilendiğini açıklarken “kendi özgürlüğümü ve kendi değerlerimi onaylamamda bana iyi geldi” demesi ve bunun üzerine Adèle’in ondan kendisine felsefe öğretmesini istemesi oldukça ironik. Emma’nın sözleriyle eylemleri arasındaki tutarsızlık, Kechiche’in filmde asıl açığa çıkarmaya çalıştığı ve eğitilmiş elitlerin mustarip olduğu bir tür ikiyüzlülük olarak ele aldığı bir mesele gibi görünüyor.

MARIVAUDAGE

Kechiche, gençlerin derslerdeki tartışmaları üzerinden derdini anlatmayı *Mavi En Sıcak Renktir*’de de sürdürüyor. Adèle’in pek severek katıldığı edebiyat dersinin tanık olduğumuz konusu, ‘aşkın metafiziği’ni dert edinmiş bir 17. yüzyıl Fransız yazarı olan Pierre de Marivaux. Ele aldıkları eser ise ‘La vie de Marianne’ (Marianne’in hayatı) –tıpkı *La vie d’Adèle* (Adèle’in hayatı) gibi. Marivaux’nun romanı yarım kalmış, Marianne’in hayatının nasıl sürdüğünü bilmiyoruz, tıpkı Adèle’in Emma’dan ayrılıp



Emma ile Adèle’in ilişkilerinin kopması, aralarındaki sınıfsal farklılığın kültürel yansımalarından kaynaklanıyor.

da o köşeyi döndükten sonra hayatının nasıl sürdüğünü bilemediğimiz gibi. Kechiche bu durumdan hoşlanıyor gibi; pek çok söyleşisinde yeni başlangıçların taşıdığı umutla ilgilendiğini anlatıyor. Yönetmene göre tüm acılar gelip geçici ve nihayetinde dönüştürücü bir güce sahip; hayat tam da bu tür döngülerden oluşuyor. Hatta, kalp kırıklığını takip eden yalnızlığın cesaret sağladığına inanıyor.⁶

Kechiche, Marivaux’ya başka açılardan da kafa yormuş gibi. Marivaux, dili kullanmadaki ustalığı ve bu ustalığıyla gösteriş yapmaktan çekinmemesiyle tanınıyor –bu türden ağdalı yazma üslubuna ‘Marivaudage’ denmesine neden olacak kadar. Oyunlarındaki âşık karakterler duygularını telaffuz ederken o kadar süslü ve ağdalı bir dil kullanıyorlar ki sözleri aşklarını açık ediyor da olabilir, gizliyor da... Aşk hem görünür kılınıyor hem de saklanıyor. Marivaux’nun oyunları şık Paris salonlarında oynanmış ve dolayısıyla da varlıklı ve seçkin sınıfın zevklerine hitap edecek şekilde yazılmış, ancak bir yandan da bu sınıfın hâl ve tavırlarını alaya da alan komediler bunlar. Kechiche de *Mavi En Sıcak Renktir*’de benzer bir meseleyi, yani aşkın ifadesinin ve deneyiminin sınıfsal bağlamla



ilişkinini dert edinmiş. Bir yandan da konu edindiği bu meseleyi anlatırken olabilecek en yalın dili kullanmak istemiş. Hatta Kechiche'in *Mavi En Sıcak Renktir*'de benimsediği üslup, hem kendi sineması içinde hem de genel anlamda farklı bir estetik arayışına işaret ediyor.

Kechiche bir söyleşisinde *Mavi En Sıcak Renktir*'deki seks sahnesini mümkün olduğunca 'güzel' çekmek istediğini ve bu filmde daha önce hiç yapmadığı kadar renk, doku ve ışıkla ilgilendiğini söylüyor. Ancak, Kechiche'in bu yöndeki tercihleri asla Marivaux'un kahramanlarının süslü cümleleri gibi bir şeyleri 'gizlemek', söylenenleri sonradan inkâr etmeye yarayacak şekilde muğlaklaştırmak şeklinde değil; tam tersine olabilecek en dürüst şekilde ifade etme amacını taşıyor. Bu nedenle de süssüz, dolaysız bir tavır benimsiyor. (Adèle ağlarken burnundan boşalan sümüklerin ağzına akmasını hatırlayın.) Böylece, *Mavi En Sıcak Renktir*'de aşka en açık seçik haliyle tanık oluyoruz. Adèle asla bir şey gizleme derdinde değil, kalbini çekincesizce açıyor, duygularını açıkça paylaşıyor. Kechiche'in bunları izleyen kamerası kusursuz dudakları ya da doğa manzaralarını değil de ağzın kenarına bulaşan makarna sosunu ve dişlekliliği estetize ediyor; mesafeli değil izleyiciye adeta dokunan, samimi ve tensel bir üslup kullanıyor.

YEMEĞİN ELE VERDİKLERİ

Mavi En Sıcak Renktir'i *Kaçak*'la (*Lesquive*, 2003) birlikte düşündüğümüzde Kechiche'in toplumun alt tabaklarının yüksek kültürle nasıl ilişki kurduğuna dair bir merakı olduğunu söyleyebiliriz. *Kaçak*'ta varoşlarda yaşayan gençler yine Marivaux'un bir oyununu sahneliyorlar. Oyunda evlendirilmek üzere olan soylu iki kişi birbirlerinin 'gerçek yüzü'nü görme umuduyla hizmetçi kılığına giriyor. Çeşitli komik olaylardan sonra, birbirlerinin kim

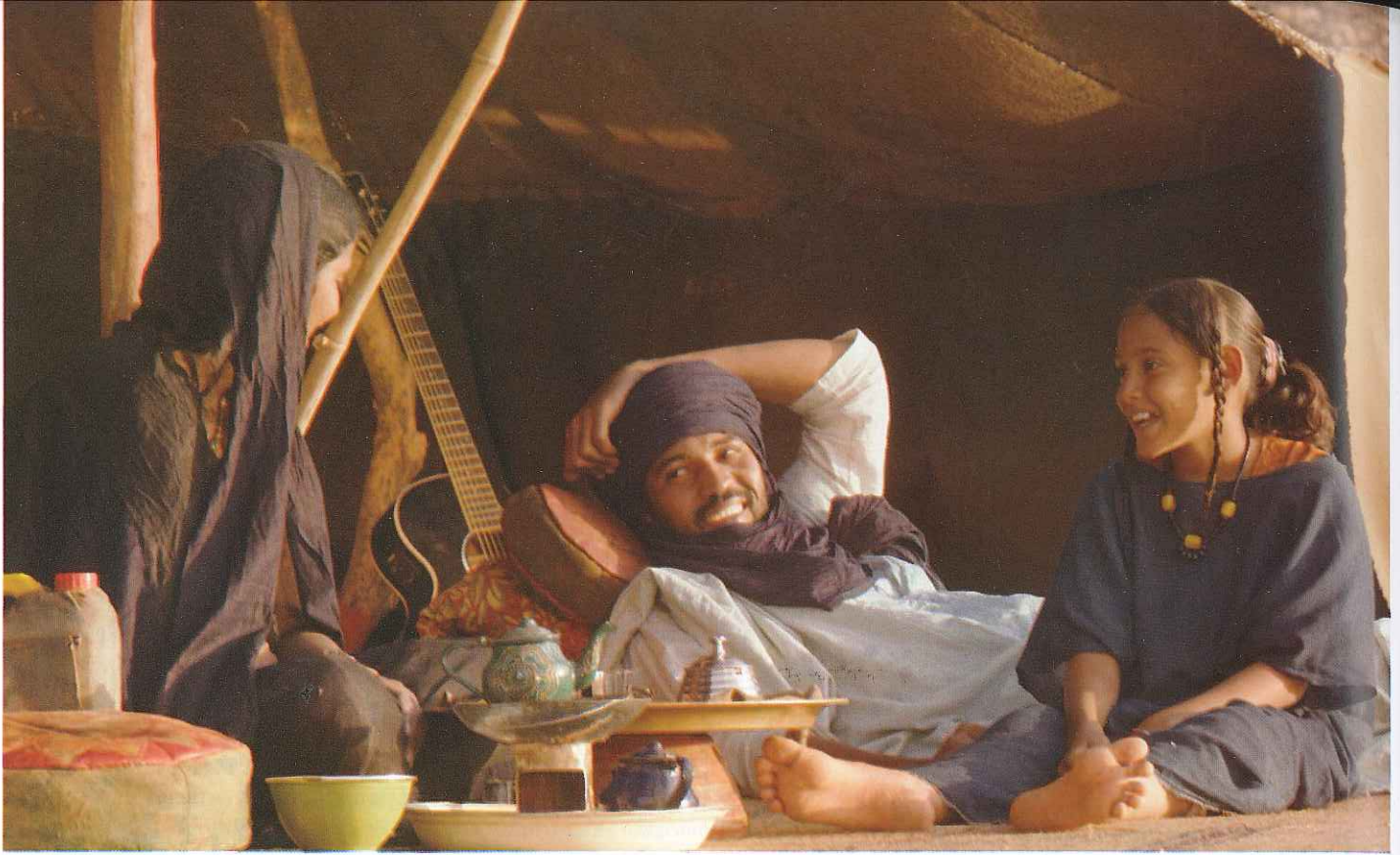
olduğundan habersiz, âşık oluyorlar. Ancak toplumsal statüleri gereği birlikte olamayacaklarına inandıkları için işler iyice karışıyor. Kechiche'in filmindeki gençler bu oyunun provasını yaparken öğretmenleri onlara kılık değiştirseler de konuşma biçimlerinin ve beden dillerinin sınıflarını yansıtmaları gerektiğini hatırlatıyor. *Mavi En Sıcak Renktir*'de Kechiche bu durumun iyice üzerine gidiyor, seçkin ince zevki, öğrenilmiş estetik değerleri, tüm bunların sınıfsal yapılarla ilişkisini ve nihayetinde aşkın bunlardan nasıl etkilendiğini sorguluyor.

Mavi En Sıcak Renktir'in sanata yaklaşımını da bu şekilde, kültürel sermaye bağlamında ele almak gerekiyor. Filmde, Emma'da beden bulan görsel/güzel sanatlar hakim iktidar ilişkilerini pekiştiren bir role sahip. Kechiche, Adèle'e uygun gördüğü öğretmenlik mesleğini onurlu, bencillikten uzak, fedâkarlık gerektiren bir iş olarak tanımlıyor ve özellikle de anonim olması üzerinde duruyor, başkalarından itibar görmek için yapılmıyor olmasını övüyor. Buna karşılık *Mavi En Sıcak Renktir*'de sık sık Emma'nın nasıl da başkalarının onayına ihtiyaç duyduğuna, bir galericinin beğenisini kazanmak için nasıl da yanıp tutuştuğuna şahit oluyoruz.

Emma ile Adèle arasında pek çok sorun olabilir ama en belirgin olan ve nihayetinde ilişkilerinin kopmasına neden olan sorun aralarındaki sınıfsal farklılığın kültürel yansımalarından kaynaklanıyor. Aşkları henüz tazeyken Emma için Adèle'in evinde makarna yemek ya da o Sartre'dan bahsederken Adèle'in Sartre'ı Bob Marley'yle karşılaştırması rahatsız edici olmuyor. Ama Emma iktidar basamaklarını tırmadıkça ve sınıfsal kaygıları belirginleştikçe, istiridye ve iyi şaraptan anlamak önem kazanıyor onun için. Adèle'in iş sahibi olup para kazanması tek başına yeterli olmuyor. Emma'nın yeni sevgiliyle seks Adèle'le olduğu gibi değil belki ama onunla Egon Schiele ile Gustav Klimt arasındaki farkı tartışabiliyor. Emma'nın arkadaşları arasında Adèle'e gerçekten yakınlık gösteren ve ona samimiyetle yaklaşan tek kişinin Arap asıllı Samir olması da tesadüf olmasa gerek. Kechiche'in hikâyesinde aşk cinsel ayrımcılığı ve homofobiye yeniyor ama sınıfsal ayrımcılığın sinsî taktiklerinden kendini koruyamıyor. "Bir devrim aynı zamanda cinsel bir devrimi de kapsamadığı sürece tamamlanmamıştır."77 diyen Kechiche, *Mavi En Sıcak Renktir*'de cinsel devrimin de tek başına yeterli olmadığını, sınıfsal bariyerler kalkmadan ilişkilerin ve en tutkulu aşkların dahi sermaye odaklı ataerkil iktidar yapılarının içine yuvarlanıp kaybolacağını dile getiren bir filmle çıkıyor karşımıza. ■

NOTLAR

- 1 Kevin Jagernauth, "Blue Is The Warmest Color" Author Julie Maroh Not Pleased With Graphic Sex In Film, Calls It 'Porn', erişim 19 Ekim 2013, <goo.gl/VGSBy2>.
- 2 Kevin Jagernauth, "Blue Is The Warmest Colour": Lea Seydoux Felt Like A "Prostitute," Director Says Sex Scenes Didn't Go Far Enough," erişim 19 Ekim 2013, <goo.gl/fiDgmB>.
- 3 Filmin orijinal adı: *La Vie d'Adèle - Chapitre 1 et 2*
- 4 "An interview Abdellatif Kechiche director of Cannes winner Blue Is the Warmest Colour," <goo.gl/cwIH5E>.
- 5 Emma'nın hamile bir kadını tercih etmesi de tesadüf olmalı.
- 6 "An interview Abdellatif Kechiche director of Cannes winner Blue Is the Warmest Colour."
- 7 Danaï Molocha, "Abdellatif Kechiche: The Dedicated Voice of Franco-Tunisian Cinema," erişim 19 Ekim 2013, <goo.gl/9u5obC>.



Timbuktu

Mali gibi çözümünü güç toplumsal meselelerle dolu bir ülkeden gelmesine ve filmlerinde bu meseleleri çekincesizce ele almasına rağmen Abderrahmane Sissako asla politik aciliyeti estetiğın önüne koyan bir yönetmen olmadı. Yönetmenlik sanatının görsel-işitsel olanaklarını her zaman yaratıcı biçimde kullanan ve filmlerinde atmosferi mesaj kaygısının üstünde tutan Sissako; sinema dilinin zarafeti ve filmlerinin yoğun şiirselliğiyle dikkat çekti. Yönetmenin sekiz yıl aradan sonra tamamladığı yeni filmi *Timbuktu* da bu üslubun son derece nitelikli bir örneği. Öykünün temelinde çok ciddi bir konu, din sömürüsü, daha doğrusu dinin faşizan bir rejimin şiddet ve korkudan ibaret politikasına alet edilmesi yatıyor. Ama filmin esas gücü rüya ve gerçekliği iç içe geçiren yapısında, çölde yakalanan son derece estetik karelerde ve yönetmenin sakin, telaşsız üslubunda saklı.

Timbuktu pek çok hikâyeciğın oluşturduğu parçalı bir yapıyı doğrusal bir öykü akışına yeğleyen filmlerden; dolayısıyla filmi bir çırpıda özetlemek zor. Ama en belirgin hikâye iskeletinin, evlenmeden birlikte yaşayan çocuklu bir çiftin taşlanarak öldürülme cezasına çarptırılması olduğunu söyleyebiliriz. Sissako filmi ülkedeki yasakları betimleyen sahnelerle dolu; cihatçıların elindeki Mali'de futbol oynamak, sigara içmek, hatta kahkaha atmak korkunç biçimde cezalandırılıyor. Filmin en akılda kalıcı sahnelerinden birinde istem dışı işlenen bir cinayete tanıklık ediyoruz ve ilerleyen sahnelerde böylesi bir suçun yasaklarla dolu bu dünyada nasıl sonuçlara sebep olduğunu gözlemliyoruz. Sissako cihatçıların Malili olmadıklarını,

ülkeyi adeta işgal edip sömürdüklerini dil farklılıkları vasıtasıyla vurguluyor. 2002 tarihli *Heremakono* filminde de iletişimsizlik ve göç meseleleriyle ilgilenen yönetmen, bu kez işin toplumsal gerçeklik boyutunu daha fazla öne çıkarıyor. Ama bunu yaparken sıradan bireylerin gündelik yaşamlarına odaklanmaktan da vazgeçmiyor. Film bu yölesine etkileyici kılan şeylerden biri çarpıcı öyküsünü mikro düzeyde anlatma konusunda ısrarcı olması belki de.

Diğer yandan, tematik ve politik derinliğinin ötesinde *Timbuktu* büyük perdede yaşanması gereken etkileyici bir sinemasal deneyim de vaat ediyor izleyiciye. Sissako taşlanma öyküsünün büyük kısmını, nefes kesici yakın planlarla kurulmuş bir sorgulama aracılığıyla anlatıyor. Küçük bir anlaşmazlıkla başlayan cinayet sahnesini çölgün ortasında ufak bir gölün çevresinde, yalnızca silüetler kullanarak çekiyor ve hayali bir topla oynanan futbol maçı bölümüyle son derece şiirsel, akılda kalıcı bir sahne yaratıyor. Filmin adeta soyut bir tabloyu andıran açılış planı final sahnesinde bambaşka anlamlar kazanmış ve görsel açıdan daha da çarpıcı hale gelmiş biçimde yineleniyor. Ustalıkla kullanılan müzikse sözcüklerle dile getirilmeyen pek çok şeyi sezdiriyor. *Timbuktu* yalnızca güncel ve çok önemli bir öykü anlattığı için değil, öyküsünü nadir rastlanan bir yaratıcılık ve incelikle perdede taşıdığı için de mutlaka izlenmeli. ■ **Eren Odabaşı**

ADI GEÇEN FİLMLER

Heremakono (2002) YÖN: ABDERRAHMANE SISSAKO



CENNET: AŞK

Sirk'ten Seidl'a Cennetin Haritası

CİHAN SONDOĞAÇ

Çarpışan otolar. Çarpışan otolara binmiş, eğlenen engelliler. Çarpışan otolara binmiş engellilere göz kulak olan kadın. Görselin içeriğindeki izolasyon hissine koşut canlı renkler, Wes Anderson-vari yapay kadrajlar; sert bir realizm, müzik yok. Daha açılıştaki çarpışan otoyola ilk kez binmiş acemi sürücüler gibi sağlı sollu darbelerle allak bullak olan seyircinin, acımasız bir mizaha maruz kalacağını anlaması fazla zaman almaz. Kısa devre yapan beyinler kahkahaya başvurabilir ki bu çok da abes değildir. Ancak Paul Thomas Anderson *Aşk Sarhoşu*'nun açılışında nasıl seyircisinin dengesiyle oynayıp onu aşk sarhoşu olmaya hazırlıyorsa, bizi Kenya'da rüya gibi bir tatile götürecektir olan Ulrich Seidl de ayaklarımızı huylandırarak kadar gıcıklayacağını ama yerden kesilmesine de müsaade etmeyeceğinin işaretini en baştan veriyor.

Avusturya'da, Avrupa'nın koruyucu kanatları altında dünyaya gelmiş bireyler için engelli olsalar dahi eğlence bir lüks değildir. Hatta eğlence derken bahsettiğimiz zar atmalı grup oyunları ya da el çırparak koro halinde şarkı söylemek değil, çarpışan otoyola binmek gibi bıçak sırtı bir eğlence. Çünkü Avrupa engelli bireylere bakım temin edilecek ve buna ilaveten onlara sıkıcı olmayan bir eğlence sunabilecek kudrettedir. Onların bakımından (ve eğlencesinden) sorumlu çalışana da denizaşırı tatil yapmasına müsait çalışma şartları sunabilecek kudrette... *Palindromes* öncesi Todd Solondz-vari bir mizahın izlerini taşıyan bu can alıcı giriş sahnesi adeta bir prolog gibi filmin temaları ve üslubuna dair ipuçlarıyla bezelidir.

Kilolu, Avrupa süprütüsü (*eurotrash*) Teresa kendi ülkesindeyken muhtemelen beyaz olmayan yabancıların kendi işini elinden alabilecekleri korkusunu ense-sinde hissedebilecek bir sınıfsal konumda. Kendi ülkesindeyken muhtemelen ırkçı olan Teresa (Kenya'daki otel odasına vardığında ilk iş tuvaleti dezenfekte

gömülmüş bir kütüphaneden aldığı Antik Roma Balatları'nı okuyup tüm hümanizma tarihini... Ancak böylece *Ölümcül Deney*'deki Alice gibi, aslında savaştığı düşman tarafından yaratılmış bir 'silah' olduğunu keşfedecek. Yani aslında insan değil, bir klon olduğunu, uzaylıların yarattığı binlerce Jack Harper'dan sadece biri olduğunu. Ama herhangi biri de değil, seçilmiş olduğunu. Seçilmiş, çünkü Trinity'nin Neo'yu sevdiği gibi onu seven bir kadın ve Morpheus'un ona inandığı gibi ona inanan bir Morgan Freeman var. Böylece yaratıcısıyla yüzleşip Neo gibi kendini feda ederek dünyayı kurtarabilecek. Eğer film bol kepeçden kullandığı bu referansların herhangi birini işlemek için, onlarca aksiyon sahnesinden tek birine ayırdığı zamanın yarısını ayırsaydı, belki yine de bu karmaşadan ilginç bir şeyler çıkarabilirdi. Böylece bir paragrafta özetleyince filmin konusu gerçekten de ilginç geliyor kulağa, ama sorun filmde de bütün bunların birkaç cümleden ibaret kalması. Pahalı tasarımların havaya uçtuğu kovalamaca sahnelerinin arasına serpiştirilmiş, anıttıkları filmlerin etkisine kolay yoldan yaslanmaya çalışan, birbirinden kopuk parçalar.

Film boyunca büyük bir çaba ve iyi niyetle izleyici olarak bu boşlukları doldurmayı başarsanız bile, sonunda sizi şaşmayacağınız bir engel bekliyor. Filmin sonunda, yani Jack Harper kendini

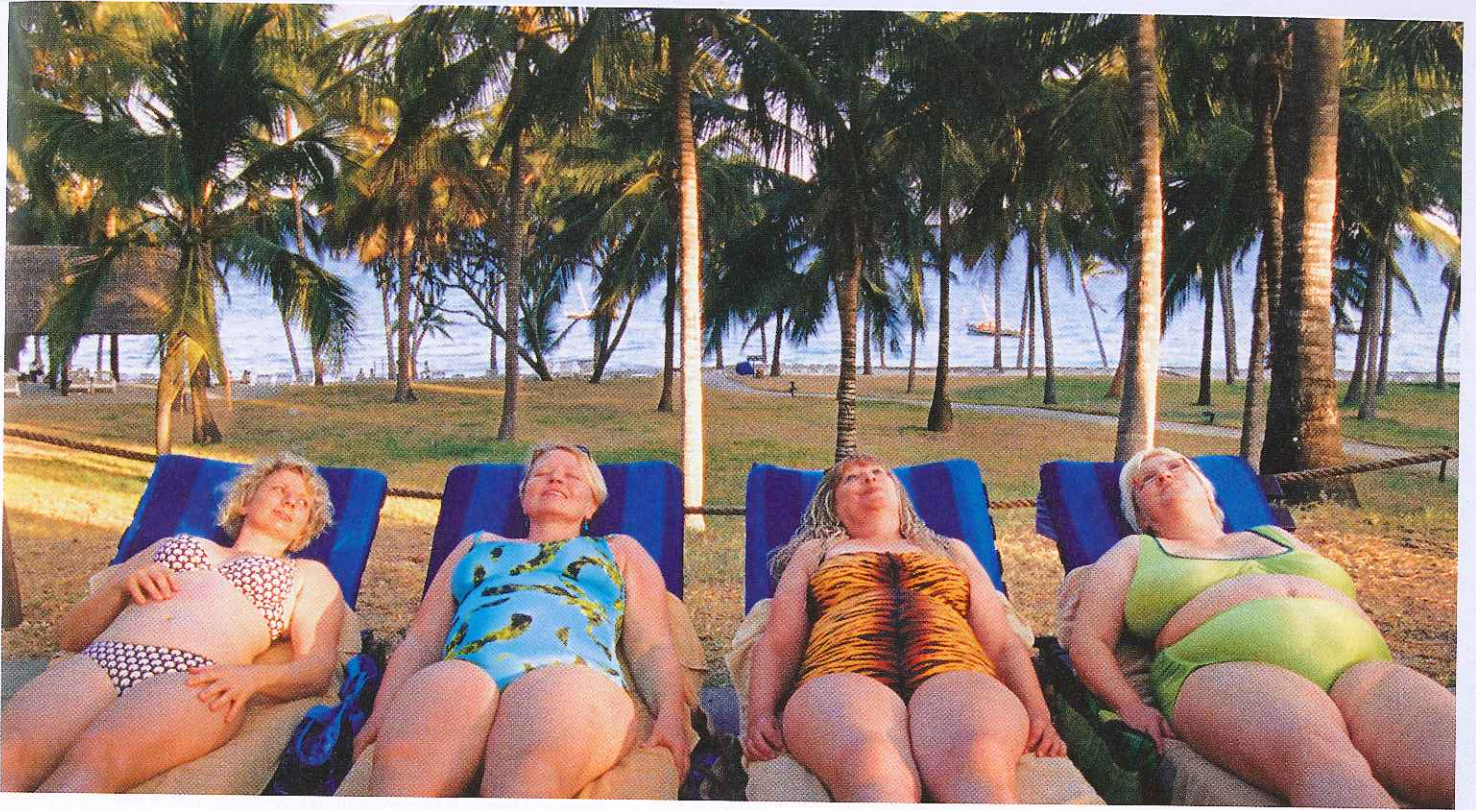
insanlık adına feda ettikten üç yıl sonra, Harper'ın sevgilisi Julia ne ara olduğunu bilemediğimiz çocuğuyla bahçede domates toplarken, birden otların arasından bir başka klon Jack Harper, "ben oyum çünkü hatırlıyorum" diyerek beliriveriyor. Film keyfi bir şekilde temalarını kullandığı siberpunk türünün, protez ve otantik hafıza arasında yaptığı ayrımı bu şekilde görmezden gelerek, uzun bir gelenek ve derinlemesine felsefi tartışmalarla, insan ve makine (ya da android ve klon) arasında türün yaptığı önemli bir ayrımı daha ihlal ediyor. Ama bu zoraki mutlu son, o kadar zorlama ki, böyle derin analizlere girmeden, peki dünya üzerinde hâlâ yaşayan yüzlerce Jack Harper klonundan her biri, üç yılda bir bu kadının bahçesinde belirirse ne olacak diye düşünmekten kendimizi alamayarak filmi tamamlıyoruz.

Filmle ilgili okuduğum bir eleştiride, "bu film iyi bir 'cover' grubunun bilim-kurgu karşılığı gibi" yazıyordu. Gerçekten de öyle. Tek sorun şu ki, bu grup çaldığı parçaların ruhundan bihaber, eğlenceli olsa da her telden çalıyor.

gulengula@gmail.com

ADI GEÇEN FİLMLER

Tron (1982), **Tron Efsanesi** (Tron: Legacy, 2010), **Ben Efsaneyim** (I Am Legend, 2007), **Vol.1** (Wall.E, 2008), **Dalgakıran** (La Jetée, 1962), **Ölümcül Deney** (Resident Evil, 2002)



CENNET: AŞK PARADİS: LIEBE

YÖNETMEN

Ulrich Seidl

SENARYO

Ulrich Seidl,
Veronika Franz

OYUNCULAR

Margarete Tiesel
(Teresa), Peter Kazungu
(Munga), Inge Maux
(Teresa'nın arkadaşı),
Dunja Sowinetz (Turist),
Helen Brugat (Turist),
Gabriel Mwarua (Gabriel),
Carlos Mktano (Salama)

GÖRÜNTÜ

YÖNETMENLERİ

Edward Lachman,
Wolfgang Thaler

KURGU

Christof Schertenleib

YAPIMCILAR

Philippe Bober, Christine
Ruppert, Ulrich Seidl

YAPIM

Avusturya-Almanya-
Fransa/2013/Almanca-
İngilizce-Svahili/120 dk.

TÜRKİYE GÖSTERİMİ

32. İstanbul Film Festivali

edecektir), Avro'nun gücünü arkasına alıp cennet gibi tropik diyarları fethetmeye gittiğinde şezlong arkadaşı Inge'nin teşvi-kiyle yerli gençlerin tadına bakmaya karar verir. Hikâye tanıdık; her şey, *Her Şey Senin İçin* filmiyle başladı. Olgun kadın, genç erkek ve sınıfsal çatışma. Douglas Sirk bunları Amerikan banliyösüne yerleştirdi ve banliyö ahlakını gizliden eleştiren bir melodram yaptı. Fassbinder aynı hikâyeyi aldı, *Ali: Korku Ruhü Kemirir* ile Almanya'ya uyarlayıp Kuzey Afrikalı misafir işçiyi Alman temizlikçi kadının hikâyesine dönüştürdü. Bu sefer yine ikiyüzlü ahlakçılık ve buna ilaveten ırkçılık filmin başlıca temaları oldu. Arka planı biraz farklı olsa da, *Güneye Doğru* da meşhur hikâyeden izler taşıyor ve postkolonyal perspektifiyle öne çıkıyordu. Kuzey Amerika'nın evlerinde tatmin bulamamış olgun kadınları güneye doğru uzanıp mutluluğu genç Haitili erkeklerin kollarında arıyorlardı. *Cennet: Aşk* da senaryo olarak *Güneye Doğru* ile neredeyse aynı. Amerika'nın yerini Avusturya, Haiti'nin yerini Kenya alıyor. Ancak yönetmenlerin üslubu bu iki filmi taban tabana zıt filmler haline getiriyor. Laurent Cantet bilmiş ancak naif derecede romantik bir ton tuttururken, Seidl son derece sinik ve realist; bu nedenle onun filmi çok daha çarpıcı ve eğlenceli. Bir kere Seidl'in, Sirk ile başlayan bu geleneğe yarattığı en büyük kırılma, genç erkeği mağdur arzu

nesnesi konumundan çıkarması.¹ Böylece meşhur hikâyedeki olgun kadın karakterle özdeşleşen izleyici içindeki şefkatli anneye veda edip olaylara gözünü açmak ve bu 'yaş farkı romansı' ile arasına belirli bir mesafe koymak zorunda kalıyor. Filmin genelinde baskın olan kara mizah da bu mesafeyi iyice pekiştiriyor.

TERESA'NIN ARZULADIĞI ŞEY

Ucuz animasyonlardan klişelerle dolu tanıtım turlarına her şey cennetin ne kadar yapıntı olduğunu göstermeye yönelik. *Güneye Doğru*'da ancak filmin sonlarına doğru hissettirilen (ve filmin romantik üslubuyla çok da örtüşmeyen) yapaylık hissi, burada Kenya'ya adım atar atmaz bizi karşılıyor. Filmin İngilizce ve Almanca arasında gidip gelen dili de aynı şekilde filmin diyarını Kenya'dan alıp sürreal bir coğrafyaya taşıyor. Bilhassa Teresa'yla yerlilerin bozuk bir İngilizceyle anlaşmaya çalışmaları bir taraftan çok gündelik bir gerçek iken diğer yandan da aralarındaki yüzeysel iletişimin komik bir sembolü haline geliyor. Teresa arzuladığı o muğlak şeyi yataкта ifade etmeye çalışırken siz de ister istemez buruk bir kahkaha patlatıyorsunuz.

Apichatpong Weerasethakul'un da sık tartıştığı ve özellikle *Mutlulukla Kalın*'ın ana eksenine oturan temalardan 'yabanilere atfedilen, merak uyandırıcı cinsellik' *Cennet: Aşk*'in de tartışma

konularından biri. Onlara hasmı gibi gözükten saflık, illiklik. Veya medeniyetin ve kapitalizmin faydacı kültüründen azade olmaları umudu. *Her Şey Senin İçin*'deki tabiat düşkünü, âni yaşayan romantik Ron'da bile aynı fantezinin izleri var. Keza *Korku Ruhü Kemirir*'deki Ali doğru düzgün cümle kurmaktan aciz, kuskus düşkünü bir hayvan. *Cennet: Aşk*'in Inge'si de Kenya'nın yerlilerini böyle tasavvur edip, Teresa'ya öyle takdim ediyor: Teresa'nın fazladan bir şey yapmasına gerek yoktur. Onlar Teresa'yı olduğu gibi sevecektir. Teresa kandırıldığını hissettiğinde, aptal yerine koyulup kullanılmasından çok, böyle birinin var olduğuna dair hayalinin yıkılmasına üzülür. Gerçekten de Avrupa'dan bu kadar uzak ve bambaşka gözükten bu yerde bile benzer alışveriş kuralları geçerlidir. Cennet başka bir yerdedir.

CENNETTEN ELİ BOŞ DÖNMEK

Hikâyenin merkezinde Teresa yerine sarkık vücudunu umursamayan mutlu Inge olsa olmaz mıydı? Olurdu belki, ama o zaman beden ve iktidar arasındaki ilişkinin hüznü seyirciye bu kadar etkili bir biçimde geçmezdi. Çünkü Teresa bütün kabalığına ve iticiliğine rağmen seyircinin kolaylıkla bağ kurabileceği, tatlı ve duygusal bir karakter olarak derinlik kazanıyor. →

Teresa'nın mutsuzluğuna sebep olan da bu duygusal tarafından kaynaklanan ikilemi: Duygusal tatmin beklemeli mi yoksa sadece cinsellikle mi yetinmeli? Bağlanmalı mı, bağlanmamalı mı?

Her Şey Senin İçin'de Cary'nin, Freud'u kafaya takmış kızı kendisine kur yapan futbolcuya "İlgiye muhtaç olduğun için futbola yönelmişsin, futbol sadece bir araç" derken annesinin yasak aşkına da ışık tutmaktadır. Aynı şekilde, yıllardır dul hayatı yaşayan Cary için de aşk bir araç olabilir. *Cennet: Aşk'ta* Teresa'nın bu genç egzotik bedenlerde tenden daha derin bir aşk araması gerçeği ne kadar yansıtıyor, belki onu tartışmak lazım. Belki de kadınların sadece cinsel tatmin için tropik ülkelerde tatiller yapıp evlerine mutlu döndükleri bir dünya mümkündür. Bu, olası dünyalar arasında en adil olmayabilir ancak ırkçılığın, sömürünün, kolonyalizmin süregelen etkilerinin faturasını yalnızca bu kadınlara kesip, onları eve mutsuz göndermek de pek adil olmasa gerek. Belki de yönetmenin bu seçimini belirleyen, masum bir şiirsel adalet arayışından başka bir şey değildir. Yine de dileriz ki, Teresa gelecek sene yine aynı yere tatile gitsin. Ama bu defa bagajının bir kısmını evde bırakması lazım ki, o kısacık tatilde de olsa cennetin müsaade ettiği her şeyi alıp evine mutlu dönebilsin.

cihansondogac@gmail.com

NOT

1 Arzu nesnesi olduğu için mağdur değil, mağdur olduğu için arzu nesnesi. Bu klasik hikâyeyi ödipal komplekse bağlayarak açıklayan psikanalitik bir okuma için bkz. Craig Watts, "All That Patriarchy Allows," *CineMagaziNet!* No.1 (1996) <goo.gl/LrnWk>

ADI GEÇEN FİLMLER

Aşk Sarhoşu (Punch-Drunk Love, 2002), *Palindromes* (2004), *Her Şey Senin İçin* (All That Heaven Allows, 1955), *Ali: Korku Ruhunu Kemirir* (Angst essen Seele auf, 1974), *Güneye Doğru* (Vers le Sud, 2005), *Mutlulukla Kalın* (Sud sanaheha, 2002)



SAROYAN ÜLKESİ

Bir Yazarın Gölgesi

MURAT TIRPAN

20. yüzyıl Amerikan edebiyatının önemli yazarlarından biri kabul edilen William Saroyan'ın doğumunu kutlayan UNESCO, 2008'i Saroyan yılı ilan ettiğinde o zamanın kültür bakanı Ertuğrul Günay da Bitlis'e gitmiş ve bir Saroyan Müzesi yapacağı sözü vermişti. Elbette birçok örneği gibi bakanın bu sözü de unutulup gitti, ama Saroyan bugünlerde 32. İstanbul Film Festivali'ndeki en çarpıcı filmlerden biriyle yeniden gündemimizde. Yönetmen Lusin Dink *Saroyan Ülkesi* adlı filminde Bitlis'ten ABD'ye göç etmiş Ermeni bir ailenin, orada doğan ilk ferdi olan William Saroyan'ın 1964 yılında köklerinin bulunduğu Bitlis şehrine yaptığı yolculuğu anlatıyor. Anlatıyor dediğim, bildik bir yol hikâyesi değil bu. Belki ona gezisinde eşlik eden Cumhuriyet gazetesi yazarı, fotoğraf sanatçısı Fikret Otyam ve bir uzmanla yapılmış birkaç söyleşi dışında belgelemeye dönük bir derdi yok yönetmenin. Mesela Dink, Saroyan'ın dönemin başbakanı İnönü'yle görüşmesini ya da yolculuğa dair diğer belgeleri dramatik bir amaç için kullanmıyor. Türkiye'yi ve Bitlis'i ziyaret ettiğinde hemşerileri tarafından nasıl sıcak karşılandığını, yazarın ne

denli mutlu olduğunu anlatmıyor. Onun meselesi topraklarından ayrılmak zorunda kalan insanların iç dünyalarını, duygularını izleyiciye geçirebilmek. Bu hikâyeye yakınlık duymak için Ermeni olmaya gerek yok. Mesela filmin Amerika'da geçen kurgusal kısmında Saroyan'ın babasının arkadaşı, ülkesinden ayrılmak zorunda kalmış bir Arap. Saroyan'ın 'Zavallı Bağrı Yanık Arap' (The Poor and Burning Arab) adlı öyküsünden esinlenilerek çekilen bu sahnelerde Arap hiç konuşmuyor; Saroyan'ın babasıyla birbirlerinin dilini bilmeden saatlerce karşılıklı oturuyorlar. Birbirlerini anlıyorlar; çünkü onların ortak dili sürgünlüğün, yurdundan edilmişliğin, yoksunluğun dili. *Saroyan Ülkesi* de aslında yazarın yapıtlarından kolajlanmış, elindeki etkileyici metinlere rağmen çok da konuşmayan bir film. Yazar Bitlis yolculuğundan sonra bir arkadaşına gönderdiği mektupta "Hayatımda yaptığım en önemli yolculuktuktu. Bu nedenle benim için konuşmak çok zor" diye yazar. Film de aynen böyle. Ama tıpkı Saroyan'ın babasıyla Arap arkadaşının birbirlerini anlayabilmeleri gibi biz de bu yolculukta yazarın hissettiklerini çok iyi anlıyoruz.

BITLİS'TEKİ BOŞLUK

Saroyan aslında Türkçe de, Ermenice de bilmez fakat dillerin taşıdığı geçmişi ve acıları iyi tanır: "Kürtçe dedi annem, kalbin dilidir. Türkçe, müziktir. Bir şarap deresi gibi akar, yumuşak,

SAROYAN ÜLKESİ

YÖNETMEN

Lusin Dink

SENARYO

Lusin Dink

OYUNCULAR

Ali Bayramoğlu (William Saroyan), Artur Norikyan (William Saroyan'ın çocukluğu), Kevork Malikyan (Hosrov), Oşin (Yalçın) Çilingir (Arap Hali), Sevinç Erol (Takuhi), Elmon Hayran (Lusintak), Nişan Şirinyan (Aslan Enişte), Roy Erzurumlu (William Saroyan'ın kardeşi)

GÖRÜNTÜ

YÖNETMENLERİ

Thomas Mauch, Emre Başaran

KURGU

Eytan İpeker, Umur Sakalioğlu, Ali Aga

MÜZİK

Ahmet Kenan Bilgiç

YAPIMCILAR

Soner Alper, Lusin Dink

YAPIM

Fransa-Türkiye-Ermenistan/2013/İngilizce-Ermenice-Türkçe/72 dk.

TÜRKİYE GÖSTERİMİ

32. İstanbul Film Festivali

tatlı, parlak. Bizim dilimiz, diye bağırdı, acının dilidir. Ölümü tattık hep; dilimizde nefretin, acının yükü var.” Dink’in sinema dili ise, İngilizce ve Ermenice arasında gidip gelen karakterinin içyüzünü açığa vuran görselliği bir edebiyat metnine dönüştürmeye çalışan çağrışımlarla dolu bir dildir. Boş Anadolu coğrafyasını görür, hissedersiniz. Saroyan’ın “yazar ruhani bir anarşisttir” ifadesine uygun usul usul bir dildir bu, otoriteye boyun eğmez; gösterir ve yüzleşmemizi bekler.

Lusin Dink, *Saroyan Ülkesi*’nde bu coğrafyada, bildiğimiz topraklarda Saroyan’a eşlik etmemizi istiyor. Filmin etkileyici yanı, izleyici olarak Saroyan’la tamamiyle özdeşleşmememiz. Kendimizi hem ona çok yakın hem de onun yanındaki bir konuk gibi hissetmemiz. Dink bunu yapabilmek için öznel kamerayla objektif çekimler arasında bir görsel biçim tutturuyor. Saroyan’ı asla görmeyiz, onun gözleri de değilizdir ama tamamiyle dışarıdan da bakmayız olanlara. Sanki yazar bizi yanına almıştır ve ona eşlik eden bir misafir gibiyizdir. Bu bir suçluluk duygusu yaratır, köklerine dönmek için bu kadar yol gelmiş bu adamla yolculuk ederken acısını hisseder ve kendi adımıza geçmişe dair suçlu hissederiz. Bitlis’e vardığında Saroyan’ın karşısında bulunduğu boşluk, kendi sözleriyle şehirde “tek bir Ermeninin bile kalmamış olması”, izleyicinin bu duygusunu daha da arttırır. Neden Bitlis, Saroyan’ın evi değildir artık ve bunda bizim payımız nerededir? Saroyan Ülkesi hep bir araf hali olmak zorunda mıdır?

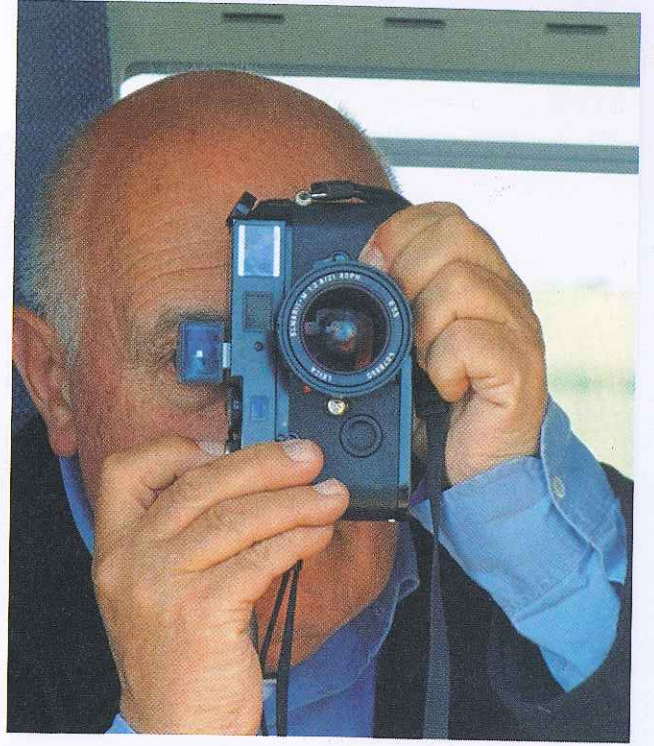
Ayrıca zaman da önemli değildir bu noktada, çünkü zaman bu coğrafyaya sinmiş bir duygudur. Yolculuk gerçekte 1964 yılında yapılmıştır ama Saroyan’ın vardığı Bitlis günümüz coğrafyasıdır. Bu hiçbir fark yaratmaz. Yazarın neredeyse elli yıl önce yaptığı yolculuğa bizim hâlâ gözlerimizi kapadığımız düşünülürse, bu zamansızlığın önemi anlaşılacaktır.

Saroyan film boyunca konuşur. Dink onun tüm eserine sinen duyguyu, sanatçı ruhunu doğru cümlelerle yansıtmayı bilmiştir, filmde kullanılan metinlerinin hiçbiri aslında söz konusu bağlamlarda yazılmış şeyler olmamasına rağmen yazarın yurt, aidiyet, kimlik meseleleri hakkında kaleminden çıkan her cümle yerine oturur. Ama bundan daha önemli görselliğin etkisidir, Saroyan bu coğrafyayı ilk defa görür; biz de onunla birlikte ilk defa başka birinin gözüyle, acılarıyla bu coğrafyaya bakmaya çağırılır. Dink’in

filmde yazarı belki birkaç uzak ve belirsiz plan hariç görmememiz, yönetmenin derdinin yazarın kişisel hayatı olmadığını, bu yüzden bir belgesel ya da yol filmi çekmediğini, tamamen bir insanlık durumuyla ilgilendiğini gösterir.

Bu yazıyı bir 24 Nisan günü yazıyorum. 98 yıl önce İstanbul’daki Ermeni aydınların, yazarlar, sanatçılar, avukatlar, doktorlar ve milletvekillerinin teker teker alındığı ve bir daha da geri dönmediği o günlerin yıldönümünde. Bizler için üzerinde pazarlık yaptığımız birer istatistik olan o insanların hiçbirini tanımamız, yüzlerini hatırlamamız. Geri dönmek için yanıp tutuşan Saroyan’ın gölgesi, öldürülen ya da gitmek zorunda kalan bütün bu insanların gölgesidir aslında. Lusin Dink bu gölgeyle yüzleşmemizi, yolculuğunda ona eşlik ederken, canımızın biraz acımasını istiyor ve bunu da başarıyor. Görmek istemediğimiz, olumsuzluklar atfettiğimiz gölgelerle yüzleşmek acılı bir süreç çünkü. Ötekileştirdiğimiz Saroyan’ların en azından gölgelerini kabullenmek zorundayız. Bunu yapmadıkça ruhumuzda açılan derin yaraların kapanmasını nasıl bekleriz?

murattirpan@gmail.com



FRANSA GÜNLÜĞÜ

Gözün Günlüğü

SERDAR KÖKÇEOĞLU

Teknoloji şirketleri müşterilerinin teknolojiyle anlamlı bir ilişki kurmasını istemiyor ve bunu en çok reklam stratejileriyle belli ediyorlar. Eskinin ağır çalışan, sabır isteyen aletlerini yok edelim ve yerine hızla yenilerini koyalım istiyorlar. Reklam filmlerinin en sevimsiz olanlarından birinde; aynı manzaraya bakan iki adamdan biri klasik (hantal) fotoğraf makinesiyle hazırlığını yaparken, diğeri çoktan manzaranın sürprizini karelemeyi başarıyor. Fotoğrafçılık öldü, yaşasın cep fotoğrafçılığı ve Instagram’ın efekt pornosu! Ahşap gıcırtağı eşliğinde girdik yazıya ama buradan teknolojiye karşı olduğumuz gibi bir sonuç çıkmasın. Malum günümüzde bir şeyi eleştirmek karşı olmak, tepkisiz kalmak ise onaylamak gibi anlaşılıyor. Teknolojinin sanatı ve dünyayı demokratikleştiren unsurlarının daima arkasındayız ama o ünlü film sahnesinde olduğu gibi, bazen çok ama çok hızlı gittiğimizde soluklanmamız ve geride kalan ruhu beklememiz gerekiyor. Yoksa *Fransa Günlüğü*’nün öznesi olan film ve fotoğrafların yaratıcısı Raymond Depardon bile teknolojiye karşı değil. Gecenin bir vakti minibüsüyle Fransız →

FRANSA GÜNLÜĞÜ

JOURNAL DE FRANCE

YÖNETMENLER

Raymond Depardon, Claudine Nougaret

SENARYO

Lusin Dink

KATILIMCILAR

Raymond Depardon, Claudine Nougaret

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ

Raymond Depardon

KURGU

Simon Jacquet

YAPIMCI

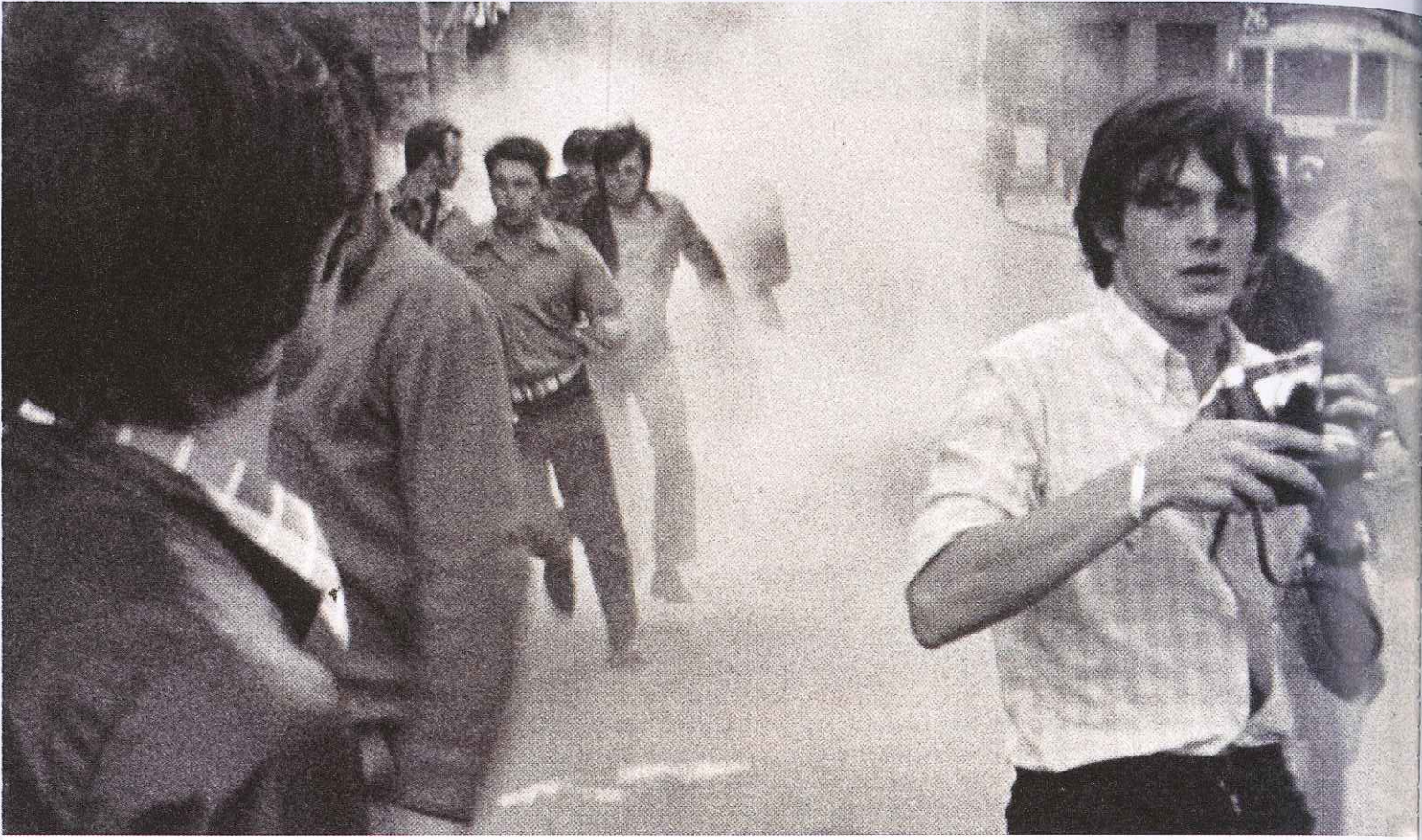
Claudine Nougaret

YAPIM

Fransa/2012/ Fransızca/100 dk.

TÜRKİYE GÖSTERİMİ

32. İstanbul Film Festivali



kırsalında fotoğraf yolculuğu yaparken, kederlendiği o anlarda sevdiği birisinden mesaj almaya itirazı olacağını sanmıyoruz.

Raymond Depardon Avrupa'nın önemli belgelerini. Dünyanın neresinde bir 'yangın', bir hareketlenme olsa kamerası ve fotoğraf makinesiyle orada bitiyor. Gördüklerinin, çektiklerinin büyük bir bölümünü paylaştı, bazılarını ise çatı katına kaldırdı. Mesela 80'lerde New York'a gittiğinde, basit bir kame-ayla çaktırmadan fotoğraflar çekmiş ama bunları kendine saklamayı tercih etmişti. Fotoğraftaki insanların çekildiklerinin farkında oluşu onu rahatsız etmişti. *Fransa Günlüğü* belgeselinde Depardon'un bazı 'kayıp' belgeleri, 25 yıllık hayat ve yol arkadaşı, ses tasarımı kökenli Claudine Nougaret'nin de katkılarıyla gün yüzüne çıkıyor. Belgeselin İstanbul Film Festivali izleyicilerine sürprizlerinden biri, ilk defa seyirci karşısına çıkan Jean-Luc Godard röportajıydı.

'KAYBEDEN' FOTOĞRAFÇI

Fransa Günlüğü belgeseli için, bilinmeyen Raymond Depardon eserlerini de kapsayan bir retrospektif demek yetersiz kalır; film aynı zamanda benzersiz bir sanatçı portresi. Soyu tükenen sanatçılardan birinin fotoğraf yolculuklarıyla

dolu anlamlı yaşam deneyimi. Depardon, 2006 yılından beri aletleriyle dolu minibüsüyle Fransa'yı karış karış geziyor ve geniş format fotoğraflar çekiyor. Yollar, yol kenarı manzaraları, merkezden çok uzakta yaşayan küçük yer insanları, kafeler, berberler, fabrikalar. Fazla kullanılmayan taşlık bir yolda, kim bilir nerede ilerlerken aracını durdurup büyük kamerasını kuruyor ve yolda giderken dikkatini çeken şeyi yakalıyor. Ülkenin ruhunu, ânın sindiği o ruh parçasını saklıyor. Depardon foto muhabiri/sanat fotoğrafçısı ayrımını da muğlaklaştırıyor aslında. Onun bir foto muhabiri ruhuyla çektiği kareleri sanat fotoğrafçılığının yetkin ürünleri olarak görmek mümkün.

Sanatçıyı ikonik fotoğraf makinesinin başında beklerken yazının başındaki reklam filminin 'kaybeden' fotoğrafçısı gibi gösteren kareler hiçbir zaman tarih olmayacak. Hemen herkesin cebinde en az bir fotoğraf makinesi taşıdığı, yangın yerlerini sosyal medya üzerinden paylaştığı günümüzde, televizyoncuların çok istediği şey gerçek oldu aslında; herkes foto-muhabir oldu. Bu noktada bu işi makinesini cebinden çıkarttığı gibi yapanları değil, bir yolculuk sonucu sabırla icra edenleri sanatçı olarak kabul etmek zorundayız. *Fransa Günlüğü*, yangın

yerlerini kaydetmek isteyen, daha açık ve güncel konuşursak, Emek Sineması gibi kentsel dönüşüm kurbanlarını kaydetmek, belgelemek isteyen aktivistleri ve sanatçı adaylarını da cesaretlendiren bir çalışma. Kurmaca ve belgesel arasındaki sınırların iyice belirsizleştiği, sahte belgesellerin ve belgesel tekniklerini sonuna kadar kullanan hikâyelerin popüler olduğu bir dönemde belgencilik yücelten bir filmin önemini daha iyi anlıyoruz. Her şey bir yana; düzensizce, sistemden yoksun bir şekilde yarattığımız belgeleri düzene sokmamız ve ciddiye almamız gerektiğini hatırlatıyor *Fransa Günlüğü*.

kokceoglu@gmail.com

Spielberg'den Tarih Dersleri

BERKE GÖL

Spielberg'ün kırk yılı deviren filmografisine bütünlüklü bir bakış atılsa herhalde göze ilk çarpacak şeylerden biri, yönetmenin Hollywood'un dahi çocuğu kabul edildiği 70'li yıllardan bu yana koruduğu o meşhur, çocuksu, naif bakış açısı olur. Fantastik masallarının kitlelerce benimsenmesinde de, bilimkurgu türünü 'aile filmi' formatına uyarlamayı başarabilmesinde de bu özelliğinin büyük katkısı vardır. Ne var ki iş politik ağırlığı olan meselelere, savaş filmlerine, tarihsel dramlara, yani Spielberg'ün daha "ciddi" sayılan filmlerine geldiğinde, bu naiflik yönetmenin aleyhine işleme başlar. Teknik beceriyle süslenmiş anlatım ustalığı filmleri istediği kadar cilalayıp parlatsın, tarihsel ve toplumsal olaylara yöneltilmiş çocuksu bakış, ortaya çıkan sonuçların bazen kafası karışık, çoğunlukla da ideolojik anlamda son derece tartışmalı olmasına yol açar. Yönetmenin ve daha önce *Münih*'te işbirliği yaptığı senarist Tony Kushner'ın yıllarca üzerinde çalıştıkları *Lincoln* da ister istemez bu gruba dahil olacak bir film.

ABD tarihinin en kritik dönemeçlerinden birinde, Ocak 1865'te, İç Savaş'ın son demlerinde açılan film, Amerikan tarihinin en "önemli" başkanlarından Abraham Lincoln'ın hayatının son aylarına odaklanıyor. Kölelik karşıtı Kuzey'in adım adım zafere yaklaştığı, isyankâr Güney'in umutlarının bir bir tükendiği günlerde Lincoln başkan olarak ikinci dönemine yeni başlamıştır ve en kısa zamanda köleliği anayasal olarak yasaklamanın planlarını yapmaktadır. Yakınları savaş sürdüğü müddetçe Temsilciler Meclisi'ndeki Cumhuriyetçilerle Demokratları bir arada tutmaya özen göstermesi gerektiğini söyleyip, köleliğin kaldırılması konusunu savaş resmen bitene kadar ikinci planda tutmasını salık verse de o, konuyu bir an önce sonuca bağlamakta kararlıdır. Konjonktürü iyi analiz edecek, kartlarını doğru oynayacak, gerektiğinde gayri meşru yöntemlere başvurmadan imtina etmeyecek ve kutsal amacına her ne pahasına olursa olsun ulaşacaktır.

Hemen belirtelim, *Lincoln* nefes nefese ilerleyen gerilim yüklü bir tarihî yapımdan ziyade, büyük kısmı kapalı mekânlarda



LINCOLN

YÖNETMEN
Steven Spielberg

SENARYO
Tony Kushner

OYUNCULAR
Daniel Day-Lewis (Abraham Lincoln), Sally Field (Mary Todd Lincoln), David Strathairn (William Seward), Tommy Lee Jones (Thaddeus Stevens), Joseph Gordon-Levitt (Robert Lincoln), James Spader (W.N. Bilbo), Hal Holbrook (Preston Blair), John Hawkes (Robert Latham), Jackie Earle Haley (Alexander Stephens), Lee Pace (Fernando Wood)

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ
Janusz Kaminski

KURGU
Michael Kahn

YAPIMCILAR
Steven Spielberg, Kathleen Kennedy

ABD/2012/İngilizce/
150 dk./Tiglon
thelincolinmovie.com

VİZYON TARİHİ
8 Şubat

geçen ağırbaşlı ve ağır tempolu bir 'yasal prosedür filmi'. İki buçuk saati bulan süresi boyunca meclisteki atışmaların, kulislerdeki gizli görüşmelerin, toplantı odalarındaki tartışmaların tekdüze akışını bozan pek az sahne var filmde. Yavaş ritmine rağmen filmi sürükleyici kılan en büyük unsur ise elbette Daniel Day-Lewis'in ustalıklı oyunculuğu. Day-Lewis son yıllarda örneklerini görmeye alıştığımız gösterişli performanslarından biri yerine, sayısız biyografik detayla zenginleştirilmiş son derece ölçülü bir oyunculuk ortaya koyuyor. Filmin tarihsel gerçeklere sadakat konusunda gösterdiği dikkat, özellikle Abraham Lincoln karakterinin çizilmesinde göze çarpıyor. Daniel Day-Lewis beden diliyle, bakışlarıyla, tavırlarıyla, incecek sesi ve karakteristik konuşmasıyla, bazen kimsenin anlayamadığı esprileriyle, anekdotlarıyla, retorik ustalığıyla, bizi tarihin tozlu yapraklarından çıkıp geldiğine hemen ikna ediveren dört dörtlük bir Lincoln portresi çiziyor ve bu da inandırıcılık anlamında filmin elini güçlendiriyor.

TARİH VE GERÇEKLIK

Lincoln, kahramanının uyandırdığı bu "gerçeklere uygunluk" izlenimiyle sağladığı inandırıcılığı, her eli yüzü düzgün tarihî filminden beklenen geleneksel öğelerle de kusursuzca destekliyor: Tavırlardan diyaloglara, kostümlerden mekânlara hemen her şey, bizi 1860'lar Amerika'sında olduğumuza ziyadesiyle inandırıyor. Dahası, Spielberg mekânları tıpkı arşiv fotoğraflarında gördükleri halleriyle birebir yeniden üretmekle de yetinmiyor,

kadraj ve ışık ayarlarını da gereğince kullanarak adeta söz konusu fotoğrafların kendilerini perdeye aktarıyor –sözgelimi Abraham Lincoln'ın filmin finalindeki o meşhur konuşmasında. Tüm bu detaycılık, *Lincoln*'ı bir yönüyle, perdeye aktarılmış bir tarih kitabına çeviriyor: Kişisel ilişkilere ve aile hayatıyla ilgili detaylara da önem veren ama esas olarak olaylara, tarihlere, özlü sözlere ağırlık veren bir tarih kitabına.

Anaakım bir filmin böylesine takıntılı bir tarihsel gerçekçilik kaygısı taşımasında şaşılacak bir şey yok kuşkusuz; tüm bu saydıklarımız, tarihî film konvansiyonlarının alışılmış öğelerinden fazlası değil. Ne var ki, Spielberg'ünki gibi filmlerde tüm bu özenli çalışma, ilk bakışta gördüğümüzün ötesinde bir amaca hizmet ediyor. İzleyicide perdede gördüklerinin gerçekçi katkısız bir temsili olduğu duygusunu yaratmayı hedefleyen bu detaycılık, nihayetinde karşımızda bir kurmaca eserin olduğu gerçeğinin de üzerini örtmeye yarıyor. Filmin kitaplardan alıp son derece şık bir biçimde yeniden yaratarak gösterdiği şeyler, göstermemeyi tercih ettiği şeylerin de üzerini örtüyor. Tarihsel detayları yeniden yaratarak yakalanması hedeflenen inandırıcılık, dramatik etki amacıyla ihtiyaç duyulduğunda hafifçe değiştirilen detayları, çarpıtılan gerçekleri ya da istendiği şekilde yorumlanan kimi verileri de görünmez kılıyor.

'Tarih kitabı' benzetmesi boşuna değil; tıpkı hantal bir ideolojiyi dikte ettiren ders kitaplarımızda tüm tarihsel olayların basite indirgenmesi, sözgelimi koskoca bir Osmanlı tarihinin padişahların kahramanlıkları ya da beceriksizlikleriyle

açıklanması gibi, *Lincoln* da tarihsel olayları kişiselleştirerek toplumsal bağlamlarından koparıyor. Burası tam da Spielberg sinemasının tipik hastalığının tezahür ettiği nokta. Nasıl *Schindler'in Listesi*'nde Holokost, sapık Nazi subaylarıyla "vicdanlı" Oskar Schindler ve benzerlerinin mücadelesine indirgeniyorsa, nasıl *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ta bütün bir Normandiya çıkarmasında sanki önemli olan tek şey bir askerın kurtuluşu olmuşsa, *Lincoln*'da da Amerikan tarihinin belki de en önemli toplumsal değişimini başlatan köleliğin ortadan kaldırılışı, bireyler arasındaki vicdan muhasebesinin konusu olmaktan öteye geçemiyor. Filmde ırkçılık, kölelik, eşitlik ve adalet üzerine yapılan tartışmaların, çekilen söylevlerin neredeyse tamamı, siyasetçilerin, ailelerinin ya da kölelerin bireysel deneyimleriyle, kişisel motivasyonlarıyla, vicdanlarının sesine kulak verip vermemeleriyle sınırlı kalıyor. Örneğin George Yeaman'la (Michael Stuhlbarg) yaptığı konuşmada Lincoln, babasının köleliğe karşı olmadığını, ama kendisinin küçüklüğünden beri kölelik kavramından rahatsız olduğunu ifade ediyor, daha çocukken rastladığı zincirli kölelerin köle pazarına götürülüşünün görüntüsünün onu iğrendirdiğini anlatıyor. Benzer bir şekilde, Tommy Lee Jones'un canlandırdığı Thaddeus Stevens'in filmin sonuna kadar açık edilmeyen sırrı, bize siyahlarla beyazların eşitliğini savunurken onun da son derece kişisel sebepleri olduğunu gösteriyor. Öte yandan, filmde köleliğin devamını savunan Güney'in ya da mecliste köleliğin kaldırılmasına karşı görüş bildiren Demokrat Partili vekillerin de bu konuda sadece kişisel gerekçelerini duyuyoruz: Lincoln'ın ikna turlarında ziyaret ettiği Hutton (David Warshofsky), kardeşinin siyah bir adam tarafından öldürüldüğünü belirtiyor ve beyazlarla siyahların eşitliği konusundaki görüşlerini "Tüm siyahlardan nefret ediyorum, önyargılı bir insanım ben" diyerek özetliyor. Örnekler çoğaltılabilir.

Tüm bu ayrıntılar, yüzlerce yıllık geçmişe sahip, siyasal ve ekonomik gerekçelerle ortaya çıkmış ve ayakta kalmış koskoca bir kölelik sistemini birkaç iyi adamın vicdansız ırkçılara karşı verdikleri haklı mücadelenin alanı haline getiriyor. Oysa Avrupalıların kıtaya ayak basmasından itibaren Afrika'dan köleler getirilmiş, Birleşik Devletler'in kurulduğu 1770'lerden sonra bu konu hep bir tartışma konusu olmuş, özellikle 1800'lerin başlarından itibaren güneydeki eyaletlerin



ekonomisi emek-yoğun pamuk üretimine dayandığı için eyaletler arasında ihtilaflar yaşanmış, bazı eyaletlerin birlikte ayrılmasına ve İç Savaş'ın çıkmasına da bu ekonomik ayrım yol açmış; Spielberg'ün köleliğe bakışında tüm bunların hiçbir اهمiyeti yok. Köleliği savunanların siyasal ve ekonomik gerekçeleri filmin tek bir sahnesinde, barış görüşmelerinde Güney'in temsilcileri tarafından kısaca dile getiriliyor, ne var ki film bu potansiyel tartışma alanını Abraham Lincoln'ın karizmasıyla hızlıca kapatıyor.

DOĞALLAŞAN TARİH

Lincoln'ın açılışındaki kısa ama kanlı muharebe sahnesinin ardından, filmin meselesini açık eden kilit bir sahne geliyor. Abraham Lincoln'ın savaş alanında hasbıhal ettiği iki siyah asker, başkanın nereden gelip nereye gittikleriyle ilgili sorularını yanıtlarken, askerlerden daha ceval olanı, onbaşı Clark (David Oyelowo), orduda yeni yeni görev almaya başlayan siyah askerlerin kahramanlıklarından dem vuruyor ve önceleri beyaz askerlerden düşük aylık aldıklarını, sonrasında da kendilerine verilen üniformalar için ücretlerinde kesintiye gidildiğini anlatarak serzenişte bulunuyor. Çekingen arkadaşının engelleme çabalarına aldırmayan Clark devam ediyor: "Beyazlar artık eli silahlı siyah adamların onlar adına savaşmasına alıştığına ve siyah askerlerin de aynı maaşı almalarını

hoşgörebildiklerine göre, belki birkaç yıl içinde siyah teğmen ve yüzbaşılar görmeyi de kabullenebilirler. Elli yıl sonra siyah bir albay olur belki. Yüz yıl sonra oy hakkı." Filmin bu dramatik girizgâhı, günümüzden tam 150 yıl öncesini bugünkü bakışla değerlendiriyor ve Amerika'nın demokrasi tarihine dair –sözde– bir kehanette bulunuyor. Filmi Clark'ın "hayal ettiği" şeylerin bir bir gerçekleştiği" bilgisiyile izleyen günümüz insanı açısından bu sahnenin işlevi de aynı; tarihi toplumsal ve siyasal süreçlerden arındırıp mutlak gerçeklerin alanına çevirmek, Clark'ın saydığı tüm gelişmelerin adeta "tarihin kaçınılmaz akışı"nın gereği olduğunu hissettirmek. Böylelikle tarih toplumsal dinamiklerden bağımsız bir şey haline geliyor, "doğal"laşıyor. Tarih doğallaşınca ekonomiye, sınıf mücadelesine kafa yormak, tarihsel olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkilerini anlamaya çalışmak da gereksiz oluyor elbette; tek bakmamız gereken insan vicdanı, insan yüreği oluyor. berkegol@altyazi.net

NOT

1 Amerikan ordusunun kayıtlara geçen ilk siyah albayı, 1916'da (filmin geçtiği 1865'ten 51 yıl sonra) bu rütbeye yükseltilen Charles Young. Siyahların, vatandaşlık hakları mücadelesinin sonucu olarak oy haklarının tanınması ise 1965'e (bu sahnedeki diyalogdan tamı tamına yüz yıl sonra) tekbül ediyor.

ADI GEÇEN FİLMLER

Münih (Munich, 2005), **Schindler'in Listesi** (Schindler's List, 1993), **Er Ryan'ı Kurtarmak** (Saving Private Ryan, 1998)

Birbirinden Koparılanın Hikâyesi

FIRAT YÜCEL

Son dönem Romanya sinemasının karakteristik özelliklerini taşıyan ama belli açılardan kendine has bir dil de yakalaya-bilen bir yönetmen Cristian Mungiu. Yeni filmi *Tepelerin Ardında*'yı, Altın Palmiyeli filmi *4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün*'le birlikte düşünülün diye çekmiş sanki: *4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün* kürtağın yasaklandığı Çavuşesku Romanyası'nda karnındaki bebeği yasadışı yollarla aldırma durumunda kalan genç bir kadın ve okul arkadaşının hikâyesini anlatıyordu. Yönetmenin verdiği sayılara göre, 20 bin kiliseye karşılık sadece 5 biner okul ve hastanenin bulunduğu günümüz Romanyası'nda geçen *Tepelerin Ardında* da, tıpkı önceki film gibi, biri bedeni üzerinde operasyon yapılan, diğeri onun acısını izlemek zorunda bırakılan, iki genç kadının hikâyesini anlatıyor.

ÖFKELİ TESPİT

İki filmde de karakterlerini anbean takip ediyor Mungiu ve olayların karakterler üzerindeki etkisini yakalamak adına, söz konusu takibi pek az sekteye uğrattıyor. Durmaksızın karakterlerin yaşadıklarını kaydeden ve yaşananların insan yüzüne/psikolojisine yansımalarıyla da pek vakit kaybetmeyen bir sinema onunkisi.

4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün izbe bir otelde, hoyratça yapılan bir kürtağın, bir hayatın, insani olmaktan çok uzak koşullarda hayat-dışına bırakılışının filmiyse, *Tepelerin Ardı* da genç bir kadının, Ortodoks Kilisesi tarafından yaka paça bu dünyadan ve sevdiği insandan uzaklaştırılmasının filmi. Ancak Mungiu'yu, bu tür yitim süreçlerini anbean kayıt altına alma takıntısına sahip diğer Romen yönetmenlerden ayıran önemli bir unsur var: Onun sinema dili daha haşin. Konvansiyonel sinemanın ezbere işlettiği dramatik yapıların altını oyma biçimi, postmodernist stratejiyle türlerin kalıplarını ters yüz etmeye değil, türsel kalıpların üzerlerine 'gerçekliğin çamurları'nı sıçratmaya dayanıyor. *4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün*'deki yemek sahnesi müthiş bir örnek: Seyirci, kürtağ olan kadının ne durumda olduğunu merak



TEPELERİN ARDINDA DUPĂ DEALURI

YÖNETMEN
Cristian Mungiu

SENARYO
Cristian Mungiu
(Tatiana Niculescu
Bran'ın araştırma
kitaplarından esinle)

OYUNCULAR
Cosmina Stratan
(Voichita),
Cristina Flutur (Alina),
Dana Tapalaga
(Başrahibe),
Doru Ana (Rahip Nusu)

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ
Oleg Mutu

KURGU
Mircea Olteanu

YAPIMCI
Cristian Mungiu

Romanya-Fransa-Belçika/2012/Romence/150 dk./Kurmaca Film (M3 Film) dupadealuri.ro

VİZYON TARİHİ
22 Şubat

ederken, Mungiu, inadına arkadaşının aile yemeğinde maruz kaldığı laf salatasını izletiyor bize. Gerçekliğin bayağılığını sergileyerek ve bunu uzatarak, çekiştirerek, türsel beklentilerle şekillenen algımıza çomak sokuyor. Haneke'ye yaklaşıyor belki, gerilim sanatını, gerilim türünün konvansiyonlarından intikam almak için kullanıyor; dramatik anlam beklentilere direnen rastlantısallığın/ kaza'nın zaferini ilan ediyor.

Ernst Fischer, natüralizmin 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başlarında edebiyatta yaptığı şeyi, kapitalizmin dünyasındaki çirkinliklerin, ahlakçı basmakalıp söylemlerin suratına kenar mahallelerin pisliğini, havalandırılmamış yatakların kokusunu çarpmak olarak tanımlamıştı.¹ Mungiu'nun sinemasıyla yaptığı da, özellikle son yıllarda tespit ve gözlemlerini kendini sınırlamaya başlayan natüralist film diline, böyle bir isyan duygusunu yeniden kazandırmak olduğunu söylemek mümkün. Onun filmlerinde tespitle yetinmeyi şiar edinen, iyiden iyiye kibarlaşan natüralist sinemanın sınırlarından taşan bir şeyler var: Daha sert, katı, pis ve saldırgan bir ton. Kamerasını, yasanın ve kurumların bir dışkı gibi üzerinden atmak istediği insanlara, yatağa yatırılıp bütün gece bir odada yalnız bırakılanlara bakma biçimi, Mungiu'nun göstermekle yetinmediğini, –yukarıdaki örnekte olduğu gibi yer yer Haneke'nin intikamcılığına göz kırparak– kuvvetli

bir isyan duygusu da taşıdığını belli ediyor: Onun filmlerinde, karakterlerin çevresini saran bakışların ve seslerin *gürültüsü* seyirciye adeta hücum ediyor.

ELE GEÇİRİLEMİYEN BİLGİ

4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün olayların bir kısmını seyirciden saklarken, bir kısmını (özellikle *asil olay yerinden* uzak olanları) bilhassa tüm detaylarıyla gözler önüne sererek, gerilim türünün üzerine, kaba gerçekliğin çamurlarını sıçratıyordu. *Tepelerin Ardında* da, şeytan çıkarma mefhumundan yola çıkan korku filmlerini benzer bir dönüşüme uğrattıyor. Bir başka ruh tarafından ele geçirilmek (*possession*) konusunu işleyen filmlerin (1973 yapımı *Şeytan*'dan 2005 yapımı *Şeytan Çarpması*'na kadar), stratejisi, ana karakterin içine şeytan girip girmediği muammasıyla seyirciyi avcunun içinde tutmak, "Her şeyin rasyonel ve kültürel bir açıklaması mı var, yoksa sahiden de doğaüstü bir gücün varlığı mı söz konusu?" sorusuyla seyircinin merakını zaptetmek. Bu filmlerin ideolojik tavrını, iki ayrı son tercihinde (doğaüstü imaya da pozitivist aydınlatma) aramak yanlış. Bu filmlerdeki ideoloji, bizzat bu muammayı kullanarak seyirciyi kontrol altında tutmaları: Onu, sınırlarını kendi çizdikleri "hakikate" ulaştırma yolunda duvardan duvara çarpmaları. Nitekim, yaratıcılarının fikrinden bağımsız olarak, konjoktüre göre iki zıt 'aydınlatma' ile

de sonlanabilir bu filmler. Çünkü ideolojik özleri bu sonda saklı değildir. Söz konusu muamma aracılığıyla seyirciyi esir almanın adıdır bu filmlerin ideolojisi.

Mungiu'nun yaptığı ise, seyirciyi zapteden muamma sahnedeki indirmek ve onu, gerçekliğin böylesi bir ikiliğe sığmayacak muammasıyla (çamurla) baş başa bırakmak. *Tepelerin Ardında*'yı didaktik ve aydınlanmacı bir din karşıtlığı, bir seküler ahlak savunusu olarak görenler olacaktır. Ancak filmin "olaylar 'akıl'la açıklanabilir" türünden bir iddiaya sahip olmadığı da pekâlâ söylenebilir. Kadın bedenini şeytanın ele geçirdiği yönünde, film dili aracılığıyla yapılmış herhangi bir ima olmadığı gibi aksi yönde de herhangi bir ima yok. Bu iki zıt 'hakikat okuması', sadece, öykü dünyasındaki belli karakterlerin beyanları (rahip ve doktor) aracılığıyla işittiğimiz görüşlerden ibaret. Voichita'nın bedenine şeytan girmediğine dair *dramatik* bir kanıttan (yani bize filmin kendisinin fısıldadığı bir kanıttan) yoksunuz.

Mungiu "hikâyesel hakikat" ile ilgilenmiyor çünkü o, baştan paradoksal bir şey: Filmin, sınırlarını kendi çizdiği bir hakikat zemini üzerinde, önce bir soru yaratıp sonra da bu sorunun kendi yaratısı olduğunu (sorunun da cevabın da dizginlerinin sadece kendi elinde olduğunu) unutturup "bakın buydu, hakikat buydu" demesi gibi bir şey.

Peki seyirciyi bir sonraki sahnede ne olacağı, olayların nasıl açıklanacağı konusunda meraklandırarak onun zihnini kontrol altında tutan dramatik muamma aracı yok edildiğinde ne oluyor? *Tepelerin Ardında*'nın, Mungiu'nun yaptığı işin ne denli farkında olduğunu sezdiren bir cevabı var soruya: "Aşkın hakikat"e dair sorular gündem dışı kalıyor ve bunun yerine, filmin iki ana karakteri arasında kurulan ve otoritèr bir kurum tarafından kesintiye uğratılan ilişki sahneye çıkıyor, tıpkı *4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün*'de olduğu gibi.

Foucault'nun yorumuna göre, Ortaçağ Hıristiyanlarının bir iblis tarafından ele geçirildiğini düşündükleri kadın bedenlerindeki kasılmalar, Hıristiyanlaştırmaya karşı bilinçsiz bir direnişin sonucudur: Beden kasılır, çünkü Kilise'nin ondan talep ettiği, ondan sökülmek istediği "hakikat" bilgisini ("evet dediklerinizi yaptım, bu yüzden suçluyum") onlara vermeye karşı direnç göstermektedir. "Suç"un sabitlenmesi, suç olduğunun o kişi tarafından kabul edilmesine bağlıdır. Bunu kabul etmeyip, sessiz kalan, "suç"unu itiraf

etmeyen kişilerin bedeninin iblis ya da şeytan tarafından kuşatıldığı öne sürülür. "Hakikat" bu bedenlerden zorla çıkarılıp alınır, suç olarak kodlanarak iktidar tarafından ele geçirilmiş olur.²

Ortaçağ şeytan çıkarma ritüellerinin günümüz Romanya'sında canlanışını perdeye taşıyan *Tepelerin Ardında*'da da ahlaki otoritenin elde etmeye çalıştığı bir hakikat var. Ana karakterleri Voichita ve Alina'nın birbirlerine karşı cinsel arzu duyduklarını ve duygusal dünyalarının da bu arzuya şekillendiğini biliyoruz. Yemek yenirken durduk yere lezbiyenliğe lanet okuyan rahibin de bunu sezdüğünü ve onun için Voichita'dan bedeninden şeytanı çıkarmanın, aslında iki kadın arasındaki bağı kesip atmak anlamına geldiğini. Foucault'nun yorumu, zamanın Romanya'sına uyarlanabilirse eğer, Voichita'nın kasılan ve sarsılan bedeninin, pasif bir direniş içinde olduğunu söyleyebiliriz. *Tepelerin Ardında* Voichita'nın ve onunla birlikte Alina'nın, Kilise'nin norm ve hakikat ölçütleri tarafından zaptedileceğini, bir günah olarak damgalanacağını bildikleri hakikati, Kilise'ye teslim etmişlerinin, bedenlerinde saklamalarının öyküsü olarak da görülebilir.

Muammanın ortadan kaldırılmasının ne anlama geldiğini şimdi daha iyi görebiliriz: Kadın bedeni, üstünden metafizik-pozitivizm tartışmasının yürütüleceği dramatik bir araç olarak kullanılmıyor bu filmde. Bir 'hakikat üretme' nesnesine çevrilmiyor. Mungiu'nun iki filmi yan yana koyarsak, onun aslında, yaşantıyı ve arzuyu (iki insanın bildiği, paylaştığı hakikati), dinî ya da seküler herhangi bir ahlaki pozisyonu tarafından *ele geçirilememesinin* hikâyesini anlattığını görebiliriz. İki insan arasında paylaşılmış olanın, onların arasında bırakıldığı filmler bunlar. *4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün*'ün yemek sahnesi bu yüzden önemli: Aile fertleri, güncel siyasetten, ülkede olup bitenlerden konuşurken, cümleleri başlatıp bitirmekle çözümlere varırken, orada bir yerlerde, aynı zaman içinde, birbirinden uzak iki kadın çözümsüzlüğün bilgisini, zulmün bilgisini paylaşıyorlar.

Nasıl *4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün*, yasadışı kurtajın kahrını çeken karakterin olduğu kadar, onun acısını paylaşan arkadaşının da hikâyesiyse, *Tepelerin Ardında* da içinden şeytan çıkarılmaya çalışılan Voichita kadar, bir bakıma içine Kilise girmiş olan Alina'nın hikâyesi. Mungiu'nun iki filmde de bir ana karakter yok, bakışın bir merkezi yok, çünkü bu



filmlerin merkezi, tam olarak iki karakter arasındaki ilişki (onu nasıl tanımlarsak tanımlayalım, sevgi diyelim, arzu, şefkat ya da en basitinden birliktelik, paylaşım...). *Tepelerin Ardında* kadın bedenini, kimin ya da *neyin* (iblisin, şeytanın, cinin ya da Kilise'nin) ele geçirdiğiyle ilgilenmeyecek oldukça radikal bir şey yapıyor. Zihinlerimizi kuşatan doğaüstüçülük-pozitivizm muammasının aslında bir gizleme operasyonu olduğunu ifşa ediyor. Bedenin asıl ele geçirildiği nokta, bir başka bedenden kopartıldığı, *ilişkinin kesildiği* noktadır diyor bize. Filmin dokunaklılığı da, radikal niteliği de burada saklı; tek bir beden üzerinden hakikat tacirliği yapmayı reddedişinde. Bir yitirme değil, birbirini yitirme hikâyesi olmasında saklı.

yucel@altyazi.net

NOTLAR

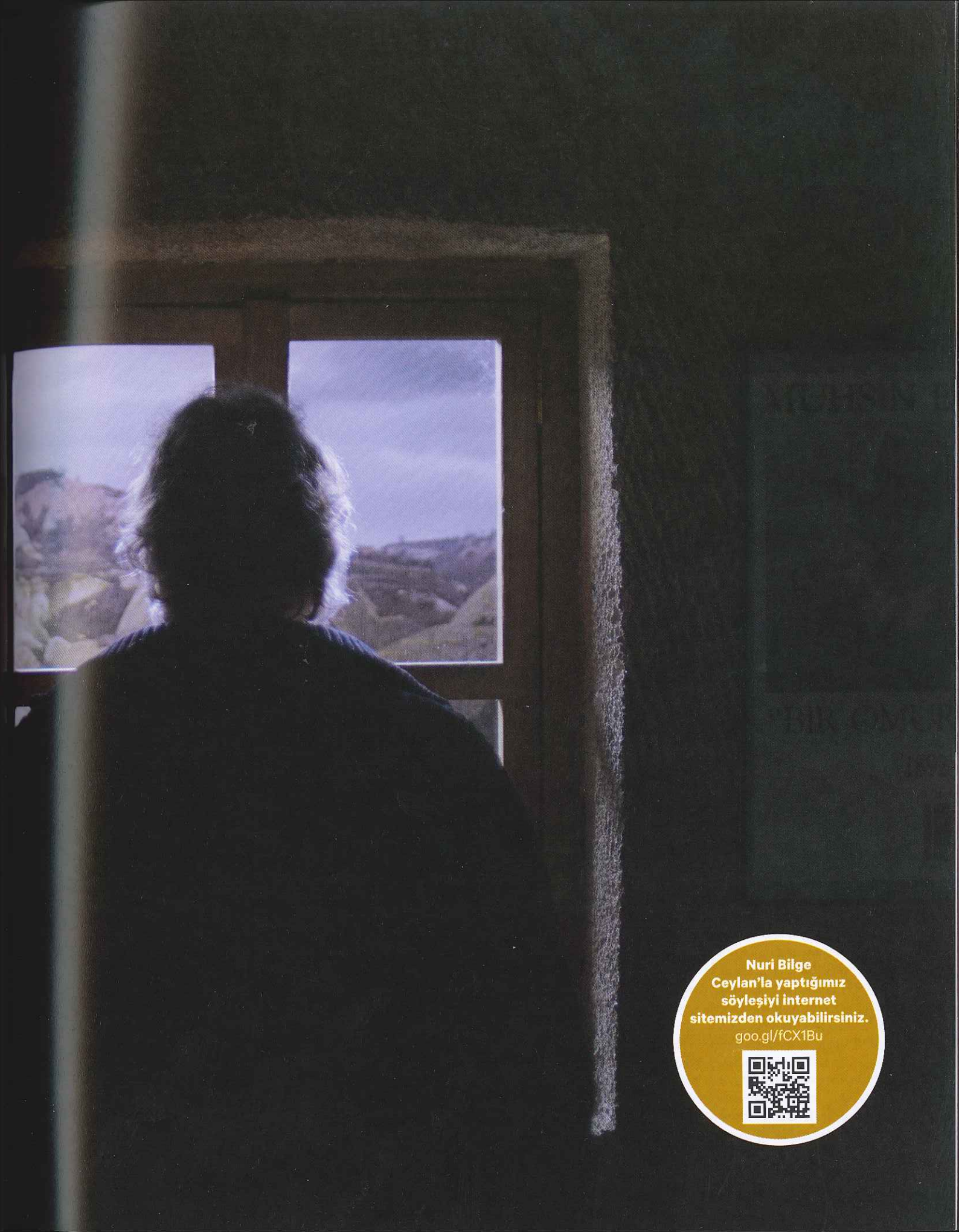
- 1 Ernst Fischer, "Robert Musil", *Niteliksiz Adam*, çev: Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), 28-29.
- 2 Chloë Taylor, *The Culture of Confession from Augustine to Foucault: A Genealogy of the 'Confessing Animal'* (New York: Routledge, 2009), 3.

ADI GEÇEN FİLMLER

4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün (4 luni, 3 saptamăni și 2 zile, 2007), *Şeytan* (The Exorcist, 1973), *Şeytan Çarpması* (The Exorcism of Emily Rose, 2005)

Herkes Kadar Suçlu

ALTIN PALMİYELİ KIŞ UYKUSU'NDA
NURİ BİLGE CEYLAN MERKEZE YERLEŞTİRDİĞİ
AYDIN KARAKTERİNİN KABUĞUNU YAVAŞ
YAVAŞ KIRIYOR. ATILAN BİR TAŞLA
BAŞLAYAN BU YOLCULUKTA SADECE AYDIN'IN
DEĞİL TÜM KARAKTERLERİN ZAAFLARI BİR BİR
ÖNÜMÜZE SERİLİYOR. FIRAT YÜCEL



**Nuri Bilge
Ceylan'la yaptığımız
söyleşiyi internet
sitemizden okuyabilirsiniz.**
goo.gl/fCX1Bu



Mayıs Sıkıntısı'nın yönetmen karakteri Muzaffer, babasının ağaçlık arazisinde bir masaya oturmuş çekeceği filmi düşünürken, Nuri Bilge Ceylan'ın kamerası önce çalı çırpı toplayan, odun kesen babaya çevrilir, ardından da güneş ışığına ve yapraklara

dokunan rüzgâra odaklanır. Kamera geri döndüğünde, yönetmen elindeki kâğıt tomarını çaresizce masaya atacak ve yaprakları hışırdatan rüzgâr bu kez senaryonun sayfalarına değip geçecektir. Yönetmen karakterinin –bir bakıma aynı zamanda Nuri Bilge Ceylan'ın– gerçeklik karşısındaki yenilgisinin, çaresizliğinin ilanıdır bu sahne. Masumiyeti, otantikliği, kirlenmemiş olanı yakalamak, kaydetmek için şehirden büyüdüğü kasabaya gelen yönetmen, hiçbir senaryonun buna (yapraktaki rüzgâra) erişemeyeceğini; dahası bu tür aşkın kavramların esasen şehirli bilinciyle kasabaya kendinin atfettiği şeyler olduğunu idrak edecektir. Anne babasının yatak odasındaki muhabbetlerini tüm doğallığıyla yakalamak için kapının girişine çaktırmadan mikrofon yerleştiren yönetmenin bu kurnazca planı da odadan çıkan babanın kablolarla takılmasıyla suya düşer. Nihayetinde *Mayıs Sıkıntısı*'nda kaydedilen bir şey varsa, o da otantik diyaloglardan çok daha fazla, şehirden kasabaya gelen yönetmenin buradaki hayata yabancılığı/uzaklığı olacaktır.

Mayıs Sıkıntısı'nda şehirli entelektüelin kasaba hayatıyla bağ kurma çabasını boşa çıkarır Ceylan. Ancak, masumiyete geri dönme çabası ne kadar beyhude olsa da; curcunadan, bayağılıktan, kıskançlıklardan, yani şehir denen o büyük ve sonu gelmez fanilik kuyusundan uzaklaşma hayali karakterlerin zihninin bir köşesinde bekler, bunu hissederiz. *Kış Uykusu* işte bu hayalin gerçek olduğu bir dünyaya açılıyor. Bu bakımdan bugüne kadar öyle ya da böyle geçmişin hayaletleriyle daha çok didişen Ceylan'ın, *Kış Uykusu*'nda ilk kez geleceğe dönük fikir yürütmeye öncelik vererek hareket ettiğini söylemek mümkün. Filmin ana karakteri Aydın'ı bir gelecek hayaleti olarak görebiliriz: Ceylan'ın önceki dertli entelektüellerinin ailevi-finansal-varoluşsal sebeplerle hayata geçiremediği Dostoyevskiyen 'kendine yeterli' fantezisini yaşayan bir karakter olarak. Gençliğin hayatının de uğradığı (motokrosçu kılığında) bir kişisel distopya mekânındayız belki; taşraya yerleşme fantezisinin yıkıntılarının arasında. Bu okuma *Kış Uykusu*'nun, Ceylan'ın önceki filmlerinden daha teatral bir anlatımı ve daha kitabı bir dili nasıl taşıyabildiğini de açıklayabilir.

Mayıs Sıkıntısı'nda yitirilmiş masumiyeti/geçmişini yeniden bulma arzusuna aracılık eden 'taşra', *Kış Uykusu*'nda hırs, azim ve kendinden eminlikle inşa edilmiş bir 'hayat projesi'ne çevrilir. Aydın, bütünüyle kendine yetebileceği, etrafında olmasını istediği insanlar dışındakilerle asgari irtibat kurarak hayatını sürdürebileceği bir mikro sistem kurmuş. Othello Otel, şehrin curcunasından uzak ama farklı ve yeterince eksantrik insanlarla tanışıp (motokrosçu, Japon genç, "pasaklı" imam vb.)

fikir dünyasını besleyebileceği bir yer. Pencereden bakıp düşünebileceği, köşe yazılarına, kitabına odaklanabileceği bir odası ve fikrî üretimini, başarılarını ya da avlayacağı bir hayvanı gururla sunabileceği genç bir eşi de var. Evrak işlerinde Nihal'e verdiği dersten anladığımız kadarıyla, emlak rantı ve otel gelirlerine dayalı risk barındırmayan bir kişisel ekonomiyi de titizlikle tesis etmiş; gerisini, güven duyabileceği, iş bitirici bir kâhyaya, Hidayet'e teslim ederek.

Ama nasıl *Mayıs Sıkıntısı*'nın Muzaffer'inin otantik/masum olanı avcunun içine alma fantezisi, babanın mikrofon kablolarına takılmasıyla, kaplumbağanın çocuk tarafından ters çevrilmesiyle suya düşüyorsa, Aydın'ın şahsi ütopyasında da çatlaklar oluşmaya başlıyor: Motosikletli gencin, filmin hemen başındaki "burada at var mı" sorusu, mikro sistemdeki bir eksikliğe, daha doğrusu Aydın'ın eksiksizlik takıntısına işaret eden ufak bir ima. Asıl çatlaklar peyderpey beliriyor; tıpkı, yeni dekorları/odaları sahne sahne karşımıza çıkartan bir tiyatro oyununda olacağı gibi. İsmail'in oğlunun cipe fırlattığı taş





Aydın'ın bakışını sakladığı,
gözünü kaçırdığı,
başkalarına sırtını
döndüğü anlara işaret
etmesi filmin anlatımının
en incelikli tarafı.

Aydın'ın ütopyasındaki ilk çatlağı yaratıyor. Ama zamanla evin içeriden de sarsılmakta olduğunu anlıyoruz. Nuri Bilge Ceylan adım adım üstünlük duygusunu, yaşadığı mekânla tamamlamış bir adamın, bu tamlık hayalinin yıkılmasını anlatıyor.

Kış Uykusu, Bergman'ın tek bir evde birkaç karakter arasında geçen *chamber piece*'lerini ya da sözgelimi, *Kim Korkar Hain Kurttan?* gibi evlilik dramlarının anlatım özellikleriyle ortaklıklar taşıyor: Uzun süre kadrajda görünmeyen, odasından çıkmayan sıkılmış eş; içe atılmış duyguların bir mektubun okunması sırasında karakterlerin yüzlerinde ifadesini bulması; ahlak-felsefe konulu tartışmaların şahsi meseleleri gizlediğinin ortaya çıkışı... *Kış Uykusu*'nun bu klasik oda tiyatrosu tarzından ayrıldığı nokta, 'oda'yı Çehovyen bir peyzajla çevrelemesi. "Büyük" ve "derin" düşüncelerin masaya yatırıldığı bu 'oda' "karanlık ve biçimsiz bir evren" in ortasında bir yerlerde. İnsanlık tarihinin turistik atraksiyona dönüştüğü bir temaşa pazarını çevreleyen yoksul köylerden, vahşi atların



Aydın bu “aslında herkes suçlu” meselinin sonunda adı temize çıkabilecek, bir karışık yol alabilecek tek karakter.

koşturduğu arazilerden, etrafı atık demir yığınlarıyla kaplı taş evlerden, terk edilmiş izlenimi veren tren garlarından oluşan biçimsiz bir ‘evren’ bu. Ahlak, vicdan ve felsefe kılığında şahsi husumetlerini ortaya döken birtakım ayrıcalıklı kişilere ve onları seyre dalmış bizlere, dünyanın kaç bucak olduğunu hatırlatmak için ideal bir peyzaj.

Her ne kadar metin yazımında ve karakter portrelerinde Çehov’un ‘Karım’ ve ‘İyi İnsanlar’ gibi öykülerini temel almış olsa da, Ceylan’ın tıpkı *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde olduğu gibi, *Kış Uykusu*’nda da ‘Ateşler’i hatırlatan bir enginlik duygusu yakalamayı amaçladığını söyleyebiliriz. “İğdebeli’deki acayip yağmur”u hissettiren *Bir Zamanlar Anadolu’da* kadar olmasa da, *Kış Uykusu* da evrenini genişletiyor ve böylelikle, ‘Ateşler’de olduğu gibi birkaç karakter arasındaki fikrî tartışmaları merkeze alan anlatı, karakterlerin giderek küçüldüğü, yalnızlaştığı bir yere doğru evriliyor.

Aydın, ‘Ateşler’de sözü geçen “düşünce virtüüzü” belki: Beynini “patatesten yüzlerce lezzetli yemek hazırlar” gibi kullanan, yalnızca kendi ölümünden korkan, bencil, sinik ve soğuk. Nihal ise tüm insanlar için korkan, “evrensel ıstıraba” sahip inatçı insan. Peki önümüzdeki film, hem

Aydın’ın gururunu okşayan bir mektup sonucu niyetlendiği hayır işini hem de Nihal’in ‘dünyaya faydalı olmak’ için gönül verdiği hayırseverliği değersizleştiriyorsa, o zaman geriye ne kalıyor? ‘Ateşler’in sonunda anlatıcının vardığı noktaya mı varıyoruz? “Güneşte kavrulmuş ova, koskocaman gökyüzü, uzakta kararan meşe ağacı ve sisli ufuk sanki bana ‘Evet, bu dünyada hiçbir şeyi anlayamazsın!’ diyordu.”¹ Filmin, odayı bu biçimsiz evrenin ortasına yerleştirirken yaratmayı amaçladığının böylesi bir nafililik hissi olup olmadığını anlamak için, odanın sahibi Aydın’a daha yakından bakmamız lazım belki.

AYDIN

Fatih Özgüven “tuzukuru ve özenti cumhuriyet bohemi”² olarak tanımlamış Aydın’ı. Evrim Kaya ise ‘80 sonrası filmelerindeki “darbeden sonra derin bir bunalım içinde halkına yabancılaşan” solcu aydın karakterlerin uzantısı olduğunu düşünüyor: Darbe sonrası hayal kırıklığını, yarı yolda kalmış/bırakılmış olma duygusunu değil de –tıpkı *İklimler* ve *Uzak*’ta olduğu gibi– derin bir varoluş bunalımını temsil eden, halktan bir beklentisi kalmamış, boşlukta sallanan, daha az idealist bir figür.³ Sosyal medyada Aydın’ı “CeHaPe zihniyetiyle”, “halktan kopuk, üstten konuşan Kemalist aydın”la ilişkilendirenlere de çok sık rastlanıyor. Tüm bunlardan birer parça taşıyor belki Aydın. Üstüne üstlük, eski bir tiyatro oyuncusu olması, Türk tiyatrosunun tarihiyle ilgili bir kitap yazmaya niyetlenmesi ve nihayetinde Haluk Bilginer tarafından canlandırılması, onu Türkiye’nin kültürel bağlamında belli bir yerde konumlandırılmaya müsait bir karakter haline getiriyor. Bununla birlikte kanımca karaktere bu kadar kalın ve net kimlik özellikleri verilmesinin asıl nedeni, belli bir zümreye yönelik kültürel bir eleştiri yapma isteği

değil. Üzerindeki kıyafetlerin yavaş yavaş 'soyulabilmesine' imkân sağlaması için fazlaca 'giydirilmiş' bir karakter o. Önce sadece dış görünüşünün betimlemesini okuduğumuz, zamanla tanıdığımız bir roman karakteri gibi. Filmin "roman gibi" övgüsüne layık görülmesinin nedeni de, üç saati aşan süresi ya da kitabı diyaloglarından çok, Aydın'ı adeta sayfa sayfa tanımamıza olanak veren bu anlatım stratejisi.

Sayfayı ilk açtığımızda gördüğümüz Aydın, 'Ateşler'deki mühendis Ananyev'i andırıyor değil: "Tıknaz ve omuzları genişti, dış görünüşüne göre hüküm verilirse, artık Otello gibi, 'ileri yaşların vadisine inmeye' (...) başlamıştı." ⁴ *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak* ve *İklimler*'in, sözü ancak kasabalı yeğenlere geçen, onu da güç bela çekinerek yapan, sevgiliden ayrılma konuşmasını plajda prova eden, iki cümleyi yan yana zor getiren mütereddit erkeklerine kıyasla, yine Ananyev'e daha yakın olduğu ortada: "Davranışları ve sesi, gerçek yolu bulduğu için, belirli bir kazancı ve belirli bir dünya görüşü olduğu için, her şeyi mükemmel bilen insanlara özgü bir biçimde sakin, yavaş ve emindi." ⁵ İsminden başlayarak, oldukça kalın hatlarla çizilmiş olmasının, kişilik özelliklerinin açığa çıkmasını daha etkili kıldığına şüphe yok: O büyük bedeninin altında gizlediği çocuksuluk, ilkeli duruşunun ardındaki hesapçılık, birer birer dökülüyor. Son sayfaya vardığımızda artık karşımızda, İstanbul'a gitme kararının arkasında bile duramayıp kendi sınırları içinde en maceracı seçeneğe, ava çıkmaya gönül indirecek bir karakter var. Dikkatle sakladığı zayıflıkları, tümüyle açığa çıkmış bir karakter.

Nihal, Ceylan'ın bugüne kadar çizdiği en ikna edici kadın karakter olabilir, ancak kişiliğinin, Aydın'a karşı hissettikleri üzerinden tanımlandığını es geçmemek gerek. Soğukkanlılıkla çelişkilerini gizleyen, ortalıkta tutarlılık timsali gibi dolaşan bu adama –artık– katlanamıyor oluşu onun en belirgin özelliği. Örneğin bir tartışmaları esnasında, "geleneklerine bağlı olanları az gelişmişlikleri nedeniyle hor görüyor, ama gençleri de geleneklerden kopuk olmakla eleştiriyorsun" diyor Aydın'a. Nihal'i sahici bir karaktere dönüştüren kendi vasıfları değil, kocasına karşı yıllar boyunca içinde biriktirdiklerini kustuğu böyle anlar oluyor. Düşünceleri herkes gibi çelişkilerle dolu olsa da, çok tutarlı ve kararlı biriymiş gibi gözüküyor Aydın. Söz konusu sahnede örneklediği üzere, sakin ve kendinden emin tavırları yüzünden etrafındakilerde öfke uyandıran biri.

Aydın, Ceylan'ın önceki filmlerinin merhametli olduğu için 'hayır' demeyi pek beceremeyen entelektüellerinin yapamadığını yapmış bir figür aslında: İşleri yoluna sokmuş, imparatorluğunu kurmuş, çözemeyeceği sorunları kafasına fazla takmamayı öğrenmiş, mesafesini korumayı bilen biri o. Önceki filmlerdeki karakterlere sinik diyorduk ama asıl sinik olan Aydın belki: Acıya, ıstıraba, dünyanın tek bir insanın sırtında taşıyamayacağı vicdani yüklerine 'başını çevirmeyi' öğrenmiş. Kayıtsızlığı önceki Ceylan karakterlerinde olduğu gibi fevri değil, tasarlanmış, düşünülmüş, hesaplanmış bir kayıtsızlık. Sürekli "ne yapabilirim ki?" sorusuyla mücadele edip duran, nihilist eğilimleri sırtında yük gibi taşıyan bir 'aslında yufka yürekli' değil o. Kayıtsızlığı/mesafeliği bilinç düzeyinde çoktan rasyonalize etmiş, kendince bir eminliğe ulaşmış, hesabını kapatmış bu meseleyle. Arkadaşı Suavi'nin hayır işiyle ilgili tavsiyesini çok önceden ciddiye almış belki:



Jüri başkanı Jane Campion, Cannes'daki basın toplantısında Demet Akbağ'ın canlandırdığı Necla karakterini özellikle beğendiğini söyledi.

"Sen bırak bu işleri, yazılarına bak, değiştirilemeyen şeyler var, esnek olmayı bileceksin, o tür şeyleri yapacak insan illa bulunur." Nihayetinde Aydın, erken dönem Ceylan filmlerindeki zayıf kişilikli entelektüellerden çok, Nurdan Gürbilek'in 'Ecinniler'in 'kendine yeterlik' idealine ulaşmış Stavrogin'ini tanımlarken bahsettiği (küstahta kendine dönüklük, zalimliğe varan kibir, bir zırh gibi kuşanılan kayıtsızlık) özellikleri barındırıyor.

Ama ahlaki-felsefi münakaşaların kişisel kırgınlıkları açığa çıkarmaya yaradığı *Kış Uykusu* gibi bir filmde, sözlere ya da düşüncelere çok takılmamak, daha çok karakterin hal tavırlarına bakmak gerek. Ceylan'ın burada Haluk Bilginer gibi deneyimli bir oyuncuyla çalışmayı tercih etmesi de bununla ilgili kuşkusuz. Aydın her şeyden öte, "görülmeden görme ayrıcalığı"na ⁶ sahip bir karakter. Yardımcısı Hidayet taş olayını soruştururken o, cipin camından olan biteni gözlüyor; arabaysa ne aşağıda tartışan adamların ne de biz seyircinin görüş menziline. İmam Hamdi arabaya yaklaştığında Aydın, şoför koltuğundaki Hidayet'i siper alıyor, yüzünü bir gösterip bir kaçırıyor. Bu sadece söz konusu sahneye ait bir görsel motif de değil. *Kış Uykusu* anlatımıyla sürekli olarak Aydın'ın, bedenini, yüzünü ve tabii ki gözlerini ne zaman ne ölçüde başkalarına görünür kıldığına dikkatimizi çekiyor. Kedinin fareyle oynadığı gibi kelimelerle oynayabilen bir 'bilinç abidesi'nin bakışını bilinçsizce sakladığı, gözünü kaçırıldığı, başkalarına sırtını döndüğü anlara işaret etmesi filmin anlatımının en incelikli tarafı. Dünyayı düşünce gücüyle kuşatmaya gönül vermiş, tanrı kompleksine sahip bir adamın gayri ihtiyari hareketlerini itinayla ifşa ediyor *Kış Uykusu*. Bir bakıma filmin Aydın'ı dize getirdiği nokta bu. Henüz açılışa, yazıhanesinin penceresinden dışarıya bakarken görüyoruz onu, kameraya sırtı dönük. 'Kış Uykusu' yazısı da gövdesinden devşirilen karanlıkta beliriyor. En baştan masaya seriyor aslında film: Hem bizden hem etrafındakilerden kendini saklayan, içmekten imtina ettiği şarabı yudumlayana kadar dünyaya öfkelerini ve o en sondaki iç sese kadar zayıflığını kimseye belli etmeyecek bir adam bu. Filmin anlatımının pusulası da, Aydın'ın vücudunu karşı tarafa ne kadar gösterdiği, kime bakıp



kime bakmadığı. İmam Hamdi'nin ilk ziyaretinde onun hizasında değil, çaprazında bir yere oturması, bakışlarını nadiren ona çevirmesi; İsmail'in çocuğuna elini öptürme sahnesinde çocuğa değil ya havaya ya da Nihal ve Necla'nın bulunduğu masaya doğru bakması; Nihal'le hayırseverlik konusunda tartıştıkları sahnede ikisinin ancak aynada tek bir kadraja sığabilmeleri; kız kardeşiyle sırtı dönükken tartışmayı başarabilmesi... İsteddiği kadar görünür olma lüksüne sahip, zaaflarını saklayabileceği bir hayat mizan-senini özenle tasarlamış; otele uğrayan hayatları bilincine çekip kâğıda, köşe yazılarına bırakan bir adamın portresini çizmeye yarayan, karakterin sözleri ya da düşünceleri değil, bedenini nasıl kullandığına dikkatimizi çeken bu gibi anlatımsal unsurlar. Film bittiğinde zihnimizde kalan bir Aydın imgesi daha var: Nihal tarafından komite toplantısından kovulduğunda kafasını uzatıp bir hafife gibi içeriği gözetleyen Aydın. Adeta Şekspiryen bir hayalet. Seyredilmeyi sevmeyen, ama seyretmeyi bilen bir adam.

MUHTAÇLIK

Önceden sorduğumuz soruya geri dönelim: Tek bir beden gölgesindeki bu çok sesli film, bir cümleye, bir söze varıyor mu yoksa "bu dünyada hiçbir şeyi anlayamazsın" diyerek seyirciyi evrenin ve insan doğasının sırlarıyla baş başa mı bırakıyor? Cevap açık aslında; Ceylan sinemasını takip edenler olarak filmin Aydın'ın iç sesini işittiğimiz finalini yadırgamamızdan belli. Önceki filmlerini boşlukta bitirmeyi tercih eden Ceylan, bu filmde karakteri aracılığıyla bir şeyler fısıldıyor. Karmaşıklığın, anlaşılabilirliğin söze dönüştüğü noktaya tanıklık ediyoruz finalde.

Uzak'ın Muzaffer'ine başka bir hayat şansı tanımayan, *İklimler*'in çiftini arafta bırakan yönetmen, *Kış Uykusu*'nun finalinde Aydın'a hem söz hakkı veriyor hem de karısıyla

uzlaşabileceğine dair bir umutla, kitabını yazmaya başlayabileceğine dair bir şevk duygusuyla tamamlıyor filmi. Tıpkı Zeki Demirkubuz'un *Bekleme Odası*'nın finalinde boş ekranı açarak senaryosunun başına oturan yönetmen karakteri gibi, Aydın da karşılıklı ithamlardan sonra bilgisayarının başına oturuyor. Aradaki fark şu: *Bekleme Odası*'nda yönetmen karakteri sevgilisinden ayrıldıktan sonra, belli ki çekici bulduğu başka bir kadın kapısını çalar ve yönetmen de ancak o zaman, yanında bu yeni kadın varken yazmaya başlar (Demirkubuz'un, erkeğin haz alabilir hale gelişini ve yaratıcılığını bireysel özgürlükle ve iradeyle bağdaştıran cinsiyetçi bir nihilizme savrulduğu anlardan biri). *Kış Uykusu*'ndaysa, evine erkeklik gururuyla, elinde avladığı tavşanı tutarak dönen bir adam var. Başarıya erişmiş erkek hayvanın elinde hediyesiyle, dişi hayvanın önünde dikildiği, Darwinist çağrışımlarla yüklü bu sahnede ilk bakışta bir absürlük görmek mümkün. Ancak ardından gelen mektubun ağdalı üslubu, Ceylan'ın film boyunca başvurduğu ironiyi finalde bizden esirgemesine yol açıyor. Yönetmenin, Aydın'ın üzerinde bir hayvan postu gibi taşıdığı kimliğiyle derdi olsa da, kişilik özelliklerini "insan doğası"nın anlaşılır marazları olarak kabul ettiğinin, temel hedefinin Aydın'ı yargılamak olmadığını bir göstergesi sayılabilir bu ironi eksikliği. Evet Aydın'ın üzerindeki postu düşürmekle ilgileniyor Ceylan, bunu oldukça da sert ve güçlü bir biçimde yapıyor, ancak o post düştüğünde geriye kalan 'insan'a aynı sertlikte yaklaştığını söylemek pek mümkün değil. İnsani zaafı görmek ve tanıma erdeminin statükoculuğa açılma tehlikesi taşıdığı noktada buluyoruz kendimizi filmde. Tüm insani zaafı ifşa edilen Aydın, hayat tercihlerine ve iktidarını dayatma biçimlerine dair köklü bir yargılamadan muaf tutuluyor: O da sadece herkes kadar suçlu, herkes



Ceylan, *Kış Uykusu*'yla Altın Palmiye'nin yanı sıra FIPRESCI ödülünün de sahibi oldu.

kadar insan, herkes gibi başkalarına muhtaç, bir şeyleri kaybettiğini sezince herkes gibi kendi düzenini korumaya bakıyor... O düzeni sorgulamaksa bu filmin derdi değil. Olmak zorunda değil tabii ki ama bu eksiklik, filmin dramatik açıdan *Bir Zamanlar Anadolu'da* ölçüsünde bir çoksensliliğe ulaşamayan, onun kadar risk almayan yapısına da işaret ediyor: Aydın'ın karşısına çıkardığı karakterlerin, krallığını sarsacak kadar güçlü çizilmemelerine.

Kış Uykusu'nun, anlatımıyla dize getirdiği, tüm zaaf- larını görünür kıldığı Aydın'ı, müştekiler aracılığıyla pek dize getirdiği söylenemez. Film süresince birçok karakter tarafından topa tutulmasına bakmayın, bunların hiçbiri onun sinik akıl yürütmesi karşısında etkili olabilecek argümanlar değil. Diğerkâmlığıyla Aydın'ın tekbenciliğinin antitezi gibi görünen Nihal'in, elinde bir tomar parayla, sadaka veriyormuş gibi İlyas'ın babasının karşısına çıkabileceği kadar insan doğasından anlamayan bir karakter olarak çizildiğini unutmamalı. Seyirci çoktan tahmin etmişken, adam parayı yaktığında şaşırabilecek kadar naif bir karakter Nihal. Onu çoktan yenilmiş, dize gelmiş sayabiliriz, Aydın tavşanı getirdiğinde yüzünde beliren mahzun ifadeyi görmemize gerek yok. Nadir Sarıbacak'ın canlandırdığı öğretmenin, bunu kast etmediğini defalarca tekrarlasa da, deprem döneminde oteli işlettiği için Aydın'ı içten içe suçladığını en baştan bilmiyor muyuz? ("Bu gece söylemem gereken şeyleri söyleyebilirim.") Bir insanı tuzukuru olmakla suçlamanın, bu ülkede muhafazakâr soldan muhafazakâr sağa, politik vizyon eksikliğini hıncı duygusuyla kapatan herkesin başvurduğu ucuz bir eleştiri olduğu malumumuz değil mi? Bu eleştirinin, söz iktidarına sahip herkes de bu suçun parçası olduğu için karşılıklı suçlamaları tetiklemekten başka bir işe yaramadığını da biliyoruz. Necla'nın kötülük konusundaki argümanının

ardında yatan kişisel sebebin, yalnızlık korkusu olduğu hemen kendini açığa çıkarmıyor mu? Bütün bunları düşündüğümüzde Aydın'ın yargılandığını söyleyebilir miyiz?

Tavşan sahnesindeki ironi eksikliğinin nedenini anlamamız artık daha kolay. Evrim Kaya, Ceylan'ın Aydın'ı küçümsediğini ve ilk kez "taşradaki aydınlı yollarını ayırıp onun üstünde konumlandığını" öne sürmüştü. Ben tam aksine Ceylan'ın bu kez karakterinin taşıdığı gurur-kibir zırhını bütünüyle üzerinden düşürerek, onu, insan doğasına dair açık sözlülüğü, itirafçılığı temel alan sinemasına yakın bir yerde konumladığını düşünüyorum. Zira, Sema Kaygusuz'un okuduğu gibi son bir satranç hamlesi' olsun ya da olmasın, samimi olsun ya da olmasın (ki zaten Ceylan'ın dünyasında kimse aslında samimi değildir) Aydın'a sondaki iç sesi bahşederek de bunu ortaya koyuyor film. Söyleşilerinde itiraf kültürüne ne denli önem verdiğini her fırsatta dile getiren (tıpkı Demirkubuz gibi), bu kültürün toplumda benimsenmesinin "bir suç olarak saklamak zorunda hissettiğimiz duygularımızla yüzleşmemizi" sağlayacağını söyleyen Ceylan, ilk kez bir karakterine itiraf şansı tanıyor. *İklimler*'in minibüs sahnesinde, İsa'nın Bahar'a hislerini anlatayım derken her şeyi eline yüzüne bulaştırmasını hatırlayın. Ceylan'ın entelektüel karakterlerinin, utanç verici bir duruma düşme korkuları ve gururları itirafta bulunmalarının önünde bir engeldir. Yine *İklimler*'in bir sahnesinde olduğu gibi emellerini, itkilerini, çaresizliklerini ifade eden, kendi hakikatlerine yakın sözcükler ancak hayali bir prova olarak ağızlarından çıkabilir. *Kış Uykusu*'nun finali de bu tür bir prova olarak algılanabilir belki; ama nihayetinde her türlü sinemasal itiraftan aslında tek dinleyicisi olan seyirciye tane tane sözcükler halinde ulaşıyor. Kimseye muhtaç olmayacağı bir hayat yaşamak için varını yoğunu ortaya koymuş Aydın

kendisi için en zor şeyi yapıyor, bir 'muhtaçlık beyanı'nda bulunuyor. Nihal'e, muhtaç olduğunu, onsuz yapamayacağını, çok yalnız olduğunu söylüyor bu ses, *söyleyebiliyor*.

İşin aslı, filmin 'Karamazov Kardeşler'deki vaazlardan biri olan "aşlında herkes her şeye karşı suçludur. Ama insanlar bilmiyorlar bunu, bilseler yeryüzü cennete dönerdi"⁸ cümlesinin izinden giderek Aydın'ı, "herkes kadar suçlu" konumuna taşıdığını söylemek daha doğru olacaktır. Aydın'ın ağzından gayri ihtiyari çıkan sayılı sözlerden biri olan "düzen böyle, Allah böyle yaratmış, doğada var mı adalet!" önermesini ciddiye almalı; bu mantık, onu dünyanın adaletsizliğine karşı vicdan azabı çekmekten koruyan yegâne şey. Arabasının camına vuran taş, onu bizim kadar etkilemiyor. Filmin mantık çerçevesinde, etkilenmesi de gerekmiyor belki; zira Nihal gibi vicdanını temizlemek için sadaka dağıtmasındansa, Suavi'nin dediği gibi işine bakması, yazılarına odaklanması daha "iyi". Ne de olsa "halkı" tanımaya gidip "polis olmak istiyorum" cevabındaki hınc duygusuyla yüz yüze gelmesine, toplumda bir şeyleri değiştirmenin ne kadar zor olduğunu hissine kapılmasına gerek yok. Aydın oralardan çoktan geçmiş. Ceylan'ın *Kış Uykusu*'nda yaptığı, Aydın'ı karalamak değil, kapkara bir dünyanın bir diğer karası olarak, elinde tavşanla bir nevi muzaffer çıkmasını sağlamak. Çünkü Aydın'ı topa tutarken, etrafındakileri de aslında onun kadar çıkarıcı, onun kadar sahtekâr, onun kadar 'kendini düşünen' karakterler olarak resmeden böylesi bir anlatıda varılabilecek tek nokta bu: İnsan en azından kendini, inşa ettiği hayatı ve yuvasını korumalı.

TAŞ

'Karamazov Kardeşler'de tanımadığı bir çocuk Alyoşa'ya taş fırlatır. Çocuğun evine gittiğinde Alyoşa, abisi Dimitri'nin bir tartışma esnasında çocuğun babasını sakalından çeke çeke dolaştırdığını, herkesin önünde aşağıladığını öğrenecektir. Babasına yapılan hakaret çocuğun içinde yer etmiş, taşı da Alyoşa'nın bir Karamazov olduğunu bildiği için atmıştır. Abisinin davranışından utanan inançlı Alyoşa, bu yoksul aileye para yardımında bulunmak ister. Ancak baba, onurunu satmayacağını söyleyerek paraları avcunun içinde buruşturup atacak, Alyoşa da adam uzaklaşınca buruşmuş kâğıtları yerden toplayacaktır. Romanda oldukça küçük bir yer teşkil etse de, 'suç' ve 'suçluluk' denilen şeyleri basit bir 'ben ettim, sen buldun' denklemi olmaktan çıkartıp sınıfsal bir mevzu haline getiren ve toplumun damarlarına yayarak romanı büyük kılan bir hikâyeciktir bu. *Kış Uykusu*'nda bir benzerinin karşımıza çıkmasına şaşmamalı. Bu filmin, her ne kadar Çehov öykülerinden esinlenilerek yazılmış olsa da, Nuri Bilge Ceylan'ın 'Karamazov Kardeşler'in "ansiklopedik bir boyuta varan derinliğine"⁹ en çok yaklaştığı film olduğuna şüphe yok. Ama şunun da altını ısrarla

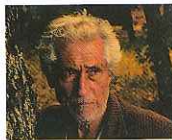
çizmeli: Sinemamızın Dostoyevski damarını temsil eden iki yönetmen de, Demirkubuz da Ceylan da, bugüne kadar, ana karakterlerinin karşısına 'aşlında sahtekâr' olmayan tek bir karakter çıkarma riskini göze almadılar. Örneğin, romanlarında çaristlerden sosyalistlere, nihilistlerden dindarlara pek çok düşünce insanını karşı karşıya getiren ve her birinin insani zaafalarını açık etse de ille de savundukları fikirlerin altını boşaltmayan (hatta hangi sayfayı açsanız, oradaki karakterin fikirlerine *ikna olabilmemiz* çok mümkündür) Dostoyevski'nin aksine; savundukları fikirleri kendi çıkarları gereği savunan karakterler çizdiler hep, insanlarla birlikte 'fikir'leri de çöpe attılar. Bütün karakterleri, ne yaparlarsa yapsın, hangi fikirde olurlarsa olsun, *aşlında* hep kendini düşünen kişilerdi.

İnsan doğasındaki bencillığe dair bu aşkın genellenmenin, bu "aşlında herkes suçlu" meselinin sonunda adı temize çıkabilecek, bir karış yol alabilecek tek karakter, olayların merkezindeki karakter elbette; ya *İklimler*'in sonunda olduğu gibi kendi yoluna gidecek, ya inancını kaybetmişken inanmaya başlayacak, ya yabancılaşmışken yazmaya başlayacak, ya da *Kader*'de ve *Kış Uykusu*'nda olduğu gibi muhtaçlığını kabul ederek sevgisini edinmeye çalıştığı kadının ayaklarına kapanacak. *Kış Uykusu*, söz konusu ekolün, farklı fikirleri karşı karşıya getirirken doğalcılığa sırtını dayamayan, teatrallığı göze alıp bundan alınının akiyla çıkan ilk örneği. Ancak yine de, sanki dramatik bir kuralmış gibi, baş karakterini kitabının başına oturtmak için, onun karşısına dikilen her karakteri ve akıl yürütmelerini sarsan her düşünceyi bertaraf ediyor. *Kış Uykusu*'nda başkarakterin itirafına açılan yol yeterince sert taşlarla döşenmemiş. Belki de, sadece suçluluğu daha katlanılır hale getirmeye yarayan itiraf, ancak diğer herkesin de itirafçının kendisi kadar suçlu ve riyakâr olduğu bir senaryoda değer kazanacağı için. Nihayetinde *Mayıs Sıkıntısı*'nin rüzgârı nasıl ağacın yapraklarında "hakiki" görünüyorsa, bu kış uykusunda da bir tür hakikate işaret edebilecek tek şey büyüyünce polis olmak isteyen çocuğun gözlerindeki hınc. ■

NOTLAR

- 1 Anton Çehov, *Ateşler* (İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2004), 52.
- 2 Fatih Özgüven, "Her şey ölünce..." *Radikal*, 12 Haziran 2014, erişim 22 Haziran 2014, <goo.gl/QzjdoQ>.
- 3 Evrim Kaya, *Arka Pencere* 242 (2014): 6-8, <goo.gl/1naqE1>.
- 4 Çehov, 14.
- 5 Çehov, 14.
- 6 Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili* (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 42.
- 7 Sema Kaygusuz, "Atı Azat Et, Sonra Tavşanı Öldür", *T24*, 17 Haziran 2014, erişim 22 Haziran 2014, <goo.gl/xcJZpj>.
- 8 Fyodor Mihailoviç Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 328.
- 9 Orhan Pamuk, 'Karamazov Kardeşler'in arka kapak yazısından.

ADI GEÇEN FILMLER



Mayıs Sıkıntısı (1999)
YÖN: NURİ BİLGE CEYLAN



Kim Korkar Hain Kurtan? (Who's Afraid of Virginia Woolf?, 1966)
YÖN: MIKE NICHOLS



İklimler (2006)
YÖN: NURİ BİLGE CEYLAN



Uzak (2002)
YÖN: NURİ BİLGE CEYLAN



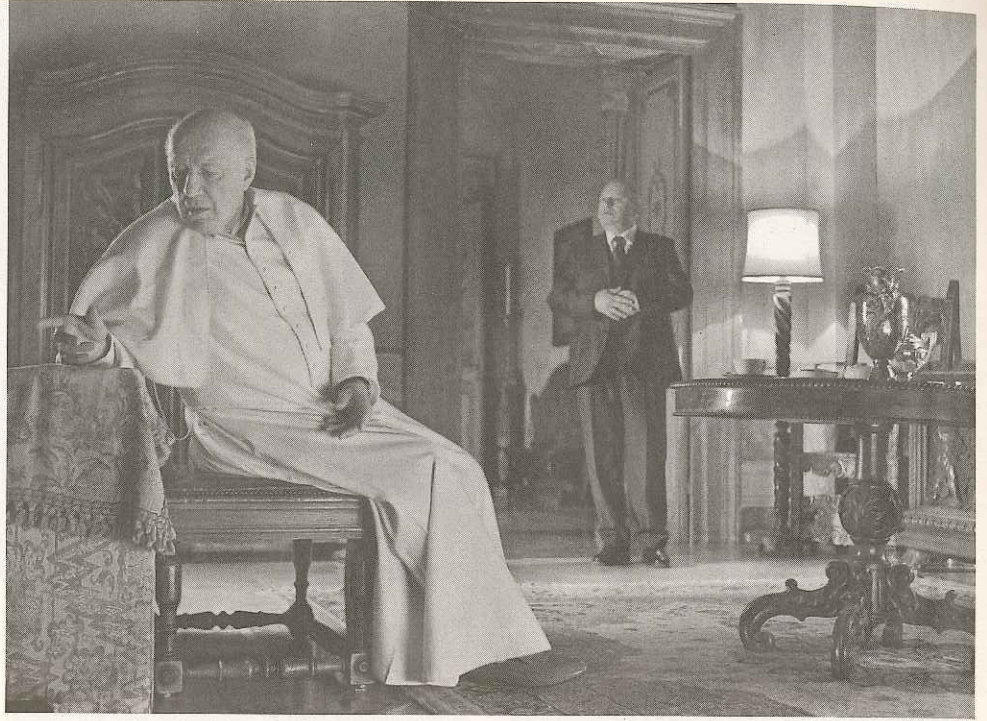
Bekleme Odası (2003)
YÖN: ZEKİ DEMİRKUBUZ



Kader (2006)
YÖN: ZEKİ DEMİRKUBUZ

HABEMUS PAPAM

Yönetmen: Nanni Moretti
Senaryo: Nanni Moretti, Francesco Piccolo, Federica Pontremoli
Oyuncular: Michel Piccoli (*Papa*), Jerzy Stuh (*Sözcü*), Renato Scarpa (*Kardinal Gregori*), Franco Graziosi (*Kardinal Bollati*), Camillo Milli (*Kardinal Pescardona*), Roberto Nobile (*Kardinal Cevasco*), Ulrich von Dobschütz (*Kardinal Brummer*)
Görüntü Yönetmeni: Alessandro Pesci
Kurgu: Esmeralda Calabria
Müzik: Franco Piersanti
Yapımcılar: Jean Labadie, Nanni Moretti, Domenico Procacci
İtalya-Fransa/2011/İtalyanca/104 dk.
www.habemuspapam.it



“BAY MORETTI, SİZİN VATIKAN’DA NE İŞİNİZ VAR?”

Kilise sinemanın en çok rahatsız ettiği kurumlardan biri olsa gerek. Hatta, artık Kilise’nin provokatif filmler yapmak isteyen yönetmenler için kolay bir hedefe dönüştüğü rahatlıkla söylenebilir. Nanni Moretti Papalık görevine seçilen ancak bu sorumluluğu üstlenmek istemeyen bir kardinalin öyküsünü anlattığı *Habemus Papam*’da Kilise’nin çok iyi bilinen sıkıntılarını yinelemekten özenle kaçınan, “hafif” bir filme imza atıyor. Moretti’nin neşeli tavrı ilk bakışta filmin suya sabuna dokunmaya çekindiğine dair bir yanılgı oluşturabilir. Moretti çok parlak bir çıkış noktasına sahip olan öyküsünü anlatmaya başlarken hem eleştirellikten uzak durmakla hem de eleştirinin dozunu kaçırmakla itham edileceğini, dolayısıyla kimseye tam anlamıyla yaranamayacağını biliyor ve buna uygun biçimde filmini iki koldan ilerletiyor.

Habemus Papam sırf izleyicisine her zaman kapalı kapılar ardında gerçekleşen ve büyük bir merak konusu olan Papalık seçimine tanık olma şansı verdiği için bile ilgi çekici aslında ama bu durumun yanıltıcı bir yönü de var: Hikâyenin çağrıştırdığının aksine filmin önemli bir bölümü Vatikan dışında geçiyor ve film yeni Papa’yı tiyatro meraklısı yaşlı bir adam olarak sunuyor. Kardinal, Vatikan’dan kaçıp Roma sokaklarında dolanmaya başladıktan sonra film Vatikan sınırları içinde yeni Papa’nın açıklamasını bekleyen diğer

kardinaller ile Papa’nın sivil yolculuğu arasında gidip geliyor. Böylelikle Moretti hem Kilise’nin çağlar öncesinden kalma kurallarıyla inceden inceye alay etme hem de filmi kendi ilgisini çeken daha kişisel temalar etrafında kurma şansı buluyor. *Habemus Papam* her sene yeni bir skandalla gündeme gelen ve bağınazlığı iyi bilinen Kilise’yi inceliklerle eleştirirken yönetmenin daha önceki filmlerinde de ele aldığı sorumluluk kavramını yeni bir pencereden inceliyor.

“TANRIM, LÜTFEN YENİ PAPA BEN OLMAYAYIM!”

Moretti’nin solculuğu ve özellikle Berlusconi yönetiminden hiç hazzetmediği biliniyor. Zaten yönetmen de hem *Nisan* (*Aprile*, 1998) hem de *Timsah* (*Il Caimano*, 2006) filmlerinde politik görüşlerini ifade etmekten çekinmemişti. Moretti sinemasında politikanın en baştan beri önemli bir yeri var, sanatçının Berlusconi’den yıllar önce çektiği filmlerde bile birlikte hareket etme, bir amaç uğruna bir araya gelme ve herkesin eşit olduğu bir topluluğa katılma çabası görülüyor. Bu öyküler kimi zaman lidersiz bir tiyatro grubunun çevresinde [*Kendi Kendime Yeterim* (*Io Sono un Autarchico*, 1976)] kimi zaman ise bir su topu maçı sırasında [*Kızıl Güvercin* (*Palombella Rossa*, 1989)] geçiyor, fakat öykünün iskeleti nasıl kurulursa kurulsun Moretti’nin ulaştığı nokta değişmiyor: Birlikte hareket ettiklerinde büyük hedeflerine ulaşacaklarını düşünen karakterler zamanla lidersizliklerinin, eşitliğe duydukları sarsılmaz inançtan ziyade kimsenin sorumluluk almaya cesaret

edememesinden kaynaklandığını görüyorlar.

Moretti’nin en güzel filmlerinden *Ecce Bombo* (1978), bütün film boyunca birlikte başaracakları şeylerden idealist tavırlarla söz eden gençlerin filmin finalindeki buluşmada Moretti’yi yalnız bırakmalarıyla sonlanıyor. Danışmanların öğrencilere değil de öğretmenlere rehberlik ettiği Marilyn Monroe isimli bir okula atanan, sonra da bir cinayete tanık olan matematik öğretmenin öyküsünü anlatan *Bianca* (1984), herkesin tuhaf davrandığı bir kasabaya uyum sağlayamayıp normalliği yüzünden akli dengesini yitiren, yani takımın geri kalanına benzeyemediği için hüsrana uğrayan bir adamın hikâyesi aslında. Bu açıdan bakınca *Habemus Papam*’ın ana karakterinin Papa olması da önemini bir ölçüde yitiriyor. Kardinal Melville kıramayaçağı ritüellerle örülü bir dünyada, kimsenin üstlenmek istemediği bir sorumluluğu yüklenmek zorunda kalan ve bu durumla baş edemeyen tipik bir Moretti karakteri. Yeni Papa, *Kızıl Güvercin*’in sürekli takım olmaktan söz edip duran ama maçın son topunu kullanmaya ürküp birbirlerine pas atan oyuncularından, takımı tarafından hayal kırıklığına uğratıldıktan sonra istemediği halde o son topu kullanmak zorunda kalan sporcudan çok da farklı değil.

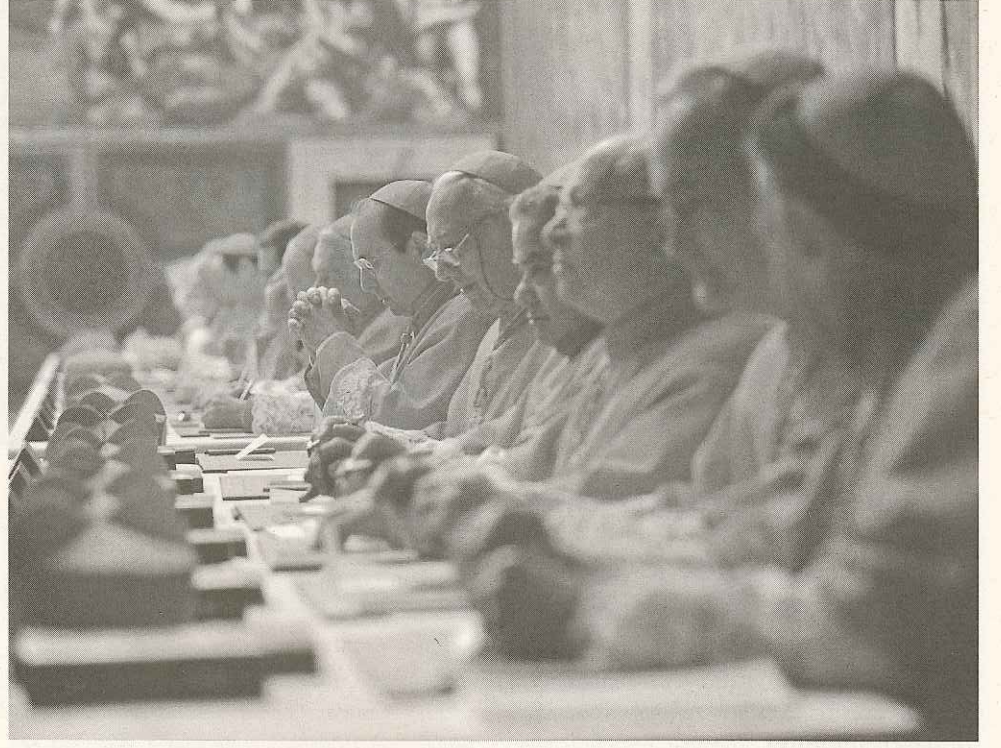
Moretti kardinalin neden Papalık görevini üstlenmek istemediğini detaylı ve ikna edici biçimde açıklıyor. Filmin başındaki seçimlerde hiçbir kardinalin aslında Papa olmak istemediğini görüyoruz, zaten Melville de uzun süren seçimlerde üç favori aday bir türlü birbirlerinden ayırtılamadığı için,

favorilere oy verilmeyen bir turda seçiliyor. Dolayısıyla aslında kendisine pek güvenilmediğinin farkında olan bir kardinal söz konusu olan. Üstelik Melville içten içe kendi inancını da sorgulayan, sivil yaşamın ve bir tiyatro topluluğuna katılmanın hayallerini kuran bir karakter. Kilise'de değişmesi gereken pek çok şey olduğunu söylediğinde bütün dünyanın onu onaylayacağını ama karşısındaki bağnazlığı kırmaya çalıştığında "takımının onu yalnız bırakacağını" da çok iyi biliyor. Üstelik Moretti kardinali sorumluluktan kaçmakla suçlamadığını filme kendi sorumluluklarını başkalarına devreden başka karakterler de ekleyerek belli ediyor. Yönetmenin kendisinin canlandırdığı psikolog yeni hastasının Papa olduğunu bildiği için ona yardım edemeyeceğini söyleyerek kardinali yine psikolog olan eski eşine yönlendiriyor. İkinci psikolog ise kardinalin sorunlarına gerçek bir çözüm aramak yerine her zamanki silahına sarılıp basit bir teşhis koyuyor: Çocuklukta yaşanan sorunlar ve ilgisiz bir aile!

Çok keyifli komediler çekmesine, her bir repliği zekice bir espriye dönüştürebilmesine rağmen Moretti'nin hayli karamsar bir yönetmen olduğunu belirtmek gerek. *Habemus Papam* da bu karamsarlığı yansıtan şaşırtıcı, anlamlı ve etkileyici bir finale ulaşıyor. Moretti öncelikle her türlü yapaylığa uygun düşecek görkemli bir tiyatro sahnesine bütün kardinalleri toplayarak çok abartılı, hatta "duygu yüklü" bir ikna etme sahnesi kuruyor, böylelikle izleyicide kardinalin sonunda görevi kabul edeceğine dair bir beklenti yaratıyor. Bu sahnenin hemen ardından ise kardinalin Papalık görevine uygun olmadığını, Kilise'nin bambaşka birine ihtiyaç duyduğunu açıkladığı bir konuşmayla izleyiciyi ters köşeye yatırıyor. Dolayısıyla film, bayat bir "inanç tazeleyip kendini bulma" yolculuğuna dönüşmekten başarıyla kurtulup yönetmenin daha önceki filmlerinde de sezilen bir çözümsüzlük ve hayal kırıklığı hissiyle sonlanıyor.

"BU KİTABI OKUYANLARIN DEPRESYONA GİRMESİ KAÇINILMAZ!"

Habemus Papam'ın Vatikan sınırları içinde vuku bulan ikinci koluna da geri dönmek gerekli. Gazetelerde kendilerine verilen bahis oranlarını öğrenmeye can atan, Papalık seçiminden ziyade seçim bitip de Vatikan'dan çıkmalarına izin verildiğinde gidecekleri kafe ve müzeleri düşünen, oylama sırasında birbirlerinden kopya çekmeye uğraşan, kar-



deşlik mesajları verdikten sonra bir voleybol turnuvasında birbirlerini yenebilmek için canla başla mücadele eden kardinallerle dolu bir Vatikan var karşımızda. Yeni Papa'nın ortadan kaybolduğunu gizlemek için çevrilen dolaplar, halkı oyalamaya yönelik basın açıklamaları ve bugünün dünyasıyla hiçbir bağları kalmamış yöneticilerin beceriksizliği de bu Vatikan portresini tamamlıyor. Bu noktada Moretti'nin tüm eleştirilerini ustalıklı yazılmış esprilerin ardına gizlediğini, izleyiciyi öfkelenmektense eğlendirmeyi tercih ettiğini belirtmek lazım. Zaten Moretti'nin incelikli eleştirilerinden nasibini alan yalnızca Kilise değil; yönetmenin genel olarak din kavramıyla; daha doğrusu dinin güncelliğini ve geçerliliğini tümünden yitirmiş kurallarıyla ilgili dertleri var. Çekişmeli voleybol turnuvasında hakemlik yapan psikolog, başucuna bırakılan tek kitabın ölümlerle, katliamlarla, şiddetle dolu içeriğine dikkat çekip bu kitabı okuyan kardinallerin psikolojik sorunlar yaşamasının kaçınılmaz olduğunu söylüyor! Üstelik psikolog ne zaman Papa'nın sorunlarını anlamaya yönelik sorular sormaya çalışsa Kilise'nin katı kuralları tarafından sınırlanıyor; Papa'nın çocukluğuna, kişiliğine, onda iz bırakabilecek deneyimlere dair hiçbir şey öğrenmeden onu tedavi etmeyi deniyor. Bu bölümlerin hem filmin kişisel boyutuna katkıda bulunduğunu, yönetmenin ateistliğini ve dinle ilgili sorunlarını yansıttığını hem de Kilise'ye esaslı bir eleştiri yönelttikten filmin gereğinden daha çekingen olmasını engellediğini söyleyebiliriz.

Vatikan'da geçen sahneler hoşgörüsüzlüğü fazlasıyla aşıkâr olan Kilise'yi kızdırmaya yeterli olsa da Moretti filmin mizahi boyutunu kardinaller ve psikolog üzerine kuruyor. Aslında bu sahnelerin yardımıyla benim sorumluluk, din ve politika gibi asık suratlı kavramlar üzerinden ele almaya çalıştığım film son derece keyifli bir seyirlik haline geliyor. Kuşkusuz bunda Moretti'nin setleri ve kostümleriyle eksiksiz bir Vatikan kurmasının, filmin iki kolu arasında ustalıklı gidip gelen kurgusuyla izleyicinin ilgisini sürekli ayakta tutmasının da önemli payı var.

Habemus Papam'ın en şaşırtıcı yönlerinden biri böylesine kişisel, çok boyutlu ve esnek bir öyküyü olabilecek en katı, değişmez ve kısıtlayıcı mekânda kurmuş olması. Tüm filmleri arasında tematik ve biçimsel köprüler kurulabilecek olan Moretti her şeyiyle kendine ait bir filme imza atıyor; kendi mizah anlayışını, spora ve tiyatroya düşkünlüğünü, bütün kariyeri boyunca aklını meşgul etmiş meseleleri filmine yansıtıyor. Ama her karesinde yaratıcısından izler taşıyan bu filmi kişiselliğe, sorgulamaya ve mizaha en uzak yerde geçirmeyi seçiyor. Herhalde bir yönetmenin ustalığının, eserine hakimiyetinin ve tematik tutarlılığının en bariz göstergelerinden biri bu olsa gerek; sinemanın sıklıkla el attığı, herkesi ilgilendirdiği düşünülen ve sınırları belirgin olan meseleleri bile kendi dünyasına ait ve kendi kişiliğine dair hale getirebilmesi.

Eren Odabaşı

odabasi.eren@gmail.com

BU BİR FİLM DEĞİL

Orijinal Adı: *In film nist*

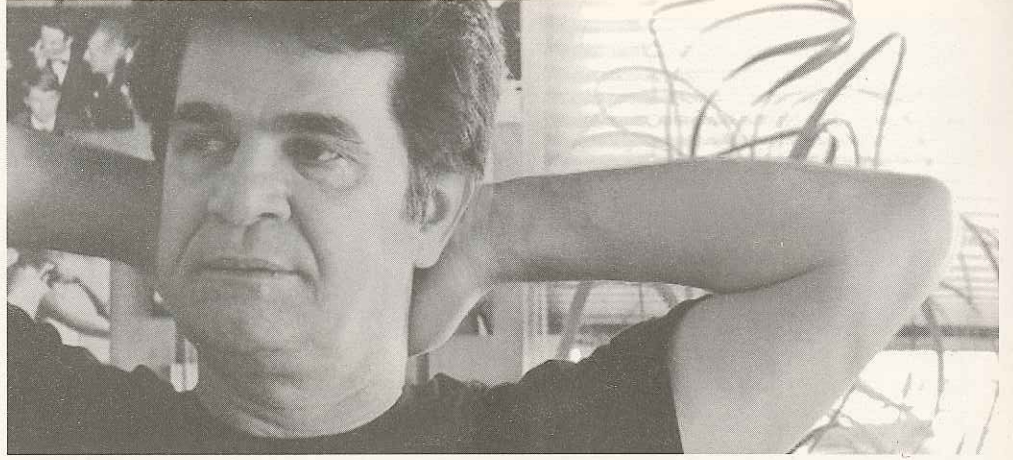
Yönetmen: Cafer Panahi, Mücteba Mirtahmasb

Senaryo: Cafer Panahi

Oyuncu: Cafer Panahi

Kurgu: Cafer Panahi

Yapımcı: Cafer Panahi
İran/2011/Farsça/75 dk.



OYUNU OYUNLA BOZMAK

Hapis cezasının ve belki de her nevi cezanın, cezaya neden olan eylemin tekrarlanmasını engellemeye ve cezalıyı ehlileştirmeye soyunan otoritenin 'mahrum bırakma' gücünü somutlaştırdığı malum. Cezalarla varlığını hissettirip üstünlüğünü dayatan otoriteye, hayal gücüyle, düşünceyle meydan okunmasına da epeyce aşinayız. Karanlık bir odaya kilitlenen çocuklar hayal dünyalarını kuşanıp mekânsal sınırları, cezalandırıcı ebeveynlerine inat aşabilirler. O karanlıkta göz görür, el dokunur olur. Aynı zamanda hem gören gözün, dokunan elin hem de karanlığın fark edilir kılınmasıdır bu. Seyircisi olmasa da ya da seyircisi varsayımsal olsa da, en azından oyuna başvuran cezanın faaliyet yetisini, kendi mevcudiyetini koruyabildiğini kavramasını sağlar oyun. Karanlık odadaki oyunun, cezayı ve otoriteyi kabullenmeye varması da ihtimal dâhilindedir. Hayale kapanmak, cezanın unutulup sınırlamaların benimsenmesini beraberinde getirebilir. Özgürleştirici olan, otoritenin üstünlüğünü dayatma oyununa çomak sokmak üzere kurulan oyundur.

Cafer Panahi, Mina'nın (Mina Muhommad Kahani) oynamaya devam etmek istemeyişini *Ayna* (*Ayneh*, 1997) filmine/oyununa katarak, oyuna itiraz etmenin rollere ve rolleri dağıtan otoritenin gücüne boyun eğmemek anlamına geldiğini belirtir sanki. Mina, evinin yolunu bulamayan bir karakteri canlandırır, ama evinin yolunu bilmektedir aslında, daha fazla bilmiyormuş gibi yapmak istemeyerek oyuna ve oyunun kurucusu yönetmene karşı çıkar; oyunun gidişatını ve seyircinin bakışını değiştirir.

YASAĞI FARK EDİLİR KILMAK

20 yıl film çekmeme ve 6 yıl hapis cezasına çaptırılan Cafer Panahi, meslektaşı ve arkadaşı Mücteba Mirtahmasb ile birlikte çektiği *Bu Bir Film Değil*'de de benzer bir biçimde oyuna oyuna itiraz ediyor. Yönetmenin cezası kesin-

leşmeden önceki bir gününü seyretmeye koyuluyoruz. Bir süre sonra kameranın arkasına Mirtahmasb geçiyor. Panahi, sansür kurulundan izin çıkmadığı için çekemediği bir filmi- nin senaryosunu okuyarak ve dairesinin salonundaki haliye yapıştırdığı bantlarla filmin mekânlarını yaratmaya çalışarak hayalini aktarmayı deniyor. Cep telefonundan filmin muhtemel mekânlarının videolarını gösterip seyircinin filmi alımlamasına yardımcı oluyor. Otoritenin yasaklayıcı gücünü kabullenmeyerek hayalini aktarmanın bir yolunu buluyor Panahi. Anlattığı filmin karşımıza gelemeyen görüntülerine hayal dünyamızın ve videoların yardımıyla gömülmeye başladığımızda da hemen müdahale ediyor; "Bir filmi anlatabiliyor olsaydık, onu çekmeye kalkışmazdık," diyor. Panahi yasaklara rağmen hayal kurmayı, hayallerini paylaşmayı sürdüreceğine işaret ediyor etmesine, ama yasakların yaratıcılığı arttırdığı düşüncesini onaylamıyor. Çünkü bu düşüncenin otoritenin ekmeğine yağ sürme potansiyeli taşıdığı bilincinde. *Ayna*'daki küçük kız gibi "ben de kurtulmak istiyorum rolümden" diyor. 'Engellere boyun eğmeyen yönetmen' rolünün, film çekme özgürlüğünden mahrum bırakılmış olduğu gerçeğini gizleyebileceğini göz önünde bulunduruyor. Panahi'nin haliye bantlar yapıştırması, Lars von Trier'in *Dogville*'inde (2003) olduğu gibi estetik-etik bir tercihten kaynaklanmıyor ne de olsa. O, telefonunda videolarını sakladığı mekânlarda, uygun bulduğu oyuncularla çekmek istiyor filmi ve bunu yasaklayan otoritenin baskısını filmi başka bir şekilde aktarmaya çabalayarak reddederken, çekemediği filmi anlatmayı yarıda bırakarak da yasaklanmışlığı, cezalandırılmışlığı fark edilir kılıyor. Böylece seyircinin, yaratıcılığın büyüüne kapılarak karanlık bir odaya kilitlenmişliği mazur görmesine izin vermiyor.

Yaptığı filmler ve verdiği demeçler yüzünden hapse düşen duyarlı yönetmen imajının peşinde de değil Panahi. Neden ceza aldığını açıklama gereği duymuyor mesela. Kaldı ki internette ge-

zinirken sitelerin çoğunun yasaklanmış olduğundan bahsederek, cezanın, sanatçıya ve sanatsal yaratıcılığa özgü olmadığını altını çizip kendini ve diğer yasaklı sanatçıları aşkınlaştırmaktan kaçınıyor. Bedensel-mekânsal sınırlardan kurtulmaya katkıda bulunan iletişim araçlarından birine getirilen yasaklara değinerek, bütün toplumun cezalandırılmışlığına dikkat çekiyor. Yönetmenin filmin büyük kısmında dairesinden çıkamayışı da bu açıdan önem arz ediyor. Apartmanın bahçesinde kotarılan son planda, sokağın da bir özgürlük alanı olmadığını görüyoruz. Siyasi otorite, baskıya direnenleri, fiziksel-ruhsal şiddete maruz bırakıp hem gerçek hem de metaforik anlamıyla sakatlıyor. Bu durum Panahi gibi bir yönetmene bedeninin uzantısı haline gelmiş kameranın dört duvar arasına sıkıştırılıp köreltilmesi olarak yansıyor. Başka türlü baskıların, sakatlamaların mevcudiyeti ise son plandaki yangın görüntüsünde ve daha öncesinde dış ses olarak işittığımız patlama seslerinde saklı. Kısacası Panahi'nin filmin son sahnesine kadar apartmandan çıkmaması bir toplumun hapisliğinin de temsili aynı zamanda. Öte yandan son plandaki yangın görüntüsünü (Nevruz kutlamaları) ve öncesindeki patlama seslerini Panahi'nin dairesinde film çekmeye çalışarak verdiği mücadelenin sokaktaki mücadeleyle ilişkilendirilmesi olarak okumak da mümkün.

Bu Bir Film Değil, hem seyirciye ulaşamama ihtimalini çağrıştıran isimle hem de anlatımı ve anlatısıyla 'baskıya rağmen yönetmenin faal kalabildiğini kendine kanıtlaması' yorumuna da alan tanıyor. Hangi açıdan değerlendirirseniz değerlendirin, otoritenin rolünü korumak için kurduğu baskı oyununa itirazın görsel-sözel ifadesi var karşımızda. En nihayetinde film çekmeme ve hapis cezasına çarptırılmış bir yönetmenin film çekme inadına tanıklık ediyoruz. Yasaklanan faaliyeti *Bu Bir Film Değil* isimli bir film çekerek sürdürüyor üstelik. Oyunu oyunla bozmanın daha kışkırtıcı bir örneğine yakın zamanda rastlayan var mı?

Ahmet Yüce

ahmetyuce83@yahoo.com

EN BÜYÜK YENİLGİM,
EN BÜYÜK ZAFERİMDİR

NO

Pablo Larrain'in Tony Manero'yla başlayıp Morg Görevlisi'yle devam eden üçlemesi, **No** ile sona eriyor. Şili'yi 15 yıl boyunca diktatörlükle yöneten Pinochet'nin iktidardan çekilmesiyle sonuçlanacak referandumda 'hayır'cıların yürüttüğü kampanya etrafında gelişen film, ülkenin geçirdiği ekonomik ve kültürel dönüşümün keskin bir eleştirisi niteliğinde.

■ ŞENAY AYDEMİR



İnci Dünya Savaşı sonrasında başlayan ama ağırlıklı olarak 1960-90 yılları arasında gerçekleştirilen birçok askerî darbenin ortak özellikleri var. Arjantin, Şili ve Türkiye gibi 'potansiyeli olan' ama bir türlü liberal kapitalist ekonomiye entegre olmayan ülkelerdeki darbeler ise yalnızca işkence, gözaltı, yargısız infaz, kayıp ve cezaevleri gibi ortak 'insan hakları' ihlalleriyle değil, siyasal ve daha da önemlisi ekonomik dönüşümleriyle de büyük benzerlikler taşıyor. Belki de Latin edebiyatına ve 'politik' sinemasına yakınlığımız, yakınlığımız bundan kaynaklanıyor.

Bizi oradakilerle benzer acılar yaşamaya mahkûm eden süreçlerin, bizdeki izdüşümlerini de sorgulamamızı sağlıyor muhtemelen bu yapımlar. Ama söz konusu sinema olduğunda Latin Amerika'dan buralara uzanan 'darbe' temalı filmler biraz da "Bizde neden böyle bir hesaplaşma layıkıyla yapılamıyor?" hayıflanması yaratıyor. Tamam, 12 Eylül ve sonrasına ilişkin birçok film çekildi ama yine de yaşanan acıların ötesine geçen, darbenin toplumda yarattığı tahribatı, ona verdiği yeni şekli gösteren, hissettiren yapımlar için biraz daha beklememiz gerekecek belki de.

2005'te daha 29 yaşındayken yönettiği *Fuga* ile dikkatleri çeken Pablo Larraín, ikinci filminden itibaren zor bir işin altına girdi ama bu işten alınmanın akıyla çıkmış gibi görünüyor. Allende iktidarını 1973'te kanlı bir darbeyle deviren Pinochet'in Şili'de hüküm sürdüğü dönemi bir üçlemeyle anlatmaya soyunan Larraín'in *Tony Manero*'su (2008), prömiyerini Cannes Film Festivali'nde gerçekleştirmişti. Film 2009'da İstanbul Film Festivali'nde Altın Lale ile taçlandırıldı. Üçlemenin ikinci filmi *Morg Görevlisi* (*Post Mortem*, 2010) de çok gecikmedi. 2010'da Venedik'te yarışan film, ertesi yıl yine İstanbul Film Festivali'nin konukları arasındaydı.

Cannes'da 'Yönetmenlerin 15 Günü' bölümüyle başladığı festival serüveninde Filmekimi sayesinde uğradığı İstanbul'da izleme şansı bulduğumuz serinin son filmi *No* (2012) ise, ne yazık ki bu üçlemenin vizyon şansı bulabilen tek filmi oldu. Bunu biraz da, başrol oyuncusu Gael García Bernal'in varlığına borçluyuz.

Üçlemesini "galiba en çok ilgimi çeken şey; dönemin şiddetini, ahlaki çöküşünü ve ideolojik çarpıtmayı yansıtmak" sözleriyle tanımlayan Larraín, "*Morg Görevlisi* dikta rejiminin çıkış noktasını, *Tony Manero* en şiddetli zamanını anlatıyordu" diyor. Bu iki filmle ilgili yorumu işin sahibine bırakıp "Bu dönemin bitişini anlatıyor" dediği *No* üzerine konuşabiliriz artık. *No*, Pinochet'in



No, Pinochet'in 1988 yılında biraz da uluslararası baskılara boyun eğerek 'iktidarda kalıp kalmamasını' referanduma götürdüğü süreci ele alıyor. Yani bir anlamda diktatörlüğün şekilsel olarak sona erdiği dönemi.

1988 yılında biraz da uluslararası baskılara boyun eğerek 'iktidarda kalıp kalmamasını' referanduma götürdüğü süreci ele alıyor. Yani bir anlamda diktatörlüğün şekilsel olarak sona erdiği dönemi. Pinochet'in iktidarda kalmasını istemeyen muhaliflerin oluşturduğu birlik bu kara dönemden çıkış fırsatı olarak gördüğü referandumu kazanmak için strateji geliştirir ve dönemin 'liberal' ikliminde yetişmiş ama ailesi Pinochet'in gadrine uğramış, reklam dünyasının prensi René Saavedra ile anlaşır. Film hakkındaki bu küçük girizgâhtan sonra ayrıntılara girmeden önce 'buraya nasıl geldik' minvalinde Şili tarihinde kısa bir gezinti yapmakta yarar var.

SAAVEDRA NASIL BİR DÜNYADA DOĞDU?

Bilindiği gibi Salvador Allende, sosyalist ve komünistlerin oluşturduğu Halk Birliği Koalisyonu'nun adayını olarak 1970 yılında 'seçimle iktidara gelen' sosyalist bir başkan olarak Şili yönetiminin başına geçti. Bizzat Allende tarafından Genelkurmay Başkanlığı'na atanan Augusto Pinochet görevine başladıktan bir ay sonra, yani Eylül

1973'te kanlı bir darbeyle yönetimi ele geçirdi. Başkanlık sarayı bombalandı ve darbeye direnen Allende ilk kurbanlardan biri oldu. (Larraín, *Morg Görevlisi*'nde Allende'nin otopsi sahnesine de yer verir.) Muhalefet liderleri tutuklandı, sendikalar susturuldu, aydınlar sürgüne gönderildi, aralarında Victor Jara'nın da bulunduğu bir kısmı öldürüldü. 1991 yılında Şili Ulusal Barış ve Uzlaşma Komisyonu'nun Pinochet'in diktatörlüğüne dair hazırladığı iddianamede bu dönemde hayatını kaybedenlerin sayısını 2 bin 279 olarak açıkladı. Bu sayı ilerleyen yıllarda 3 bin 172 olarak düzeltildi.

Bunlar Pinochet rejiminin insan hakları ihlalleri yani bir bakıma siyasal sonuçları. Oysa darbenin bir de ekonomik ve kültürel boyutları vardı. Bizim de 12 Eylül sonrası süreçten tanıdık olduğumuz bu sonuçlardan en önemlisi hiç kuşku yok ki ülke ekonomisinin hızlı ve vandal bir biçimde liberalleştirilmesi oldu. Allende döneminde kamusalallaştırılan bütün kurumlar hızlı bir biçimde özelleştirildi. Sendikaların faaliyet yürütmesine izin verilmedi. CIA uzmanları ve ABD'li ekonomistler gözetiminde radikal bir liberal dönüşüm programı uygulandı. Şili ekonomi-



1983 model bir U-matic video kamerayla çekilen filmde bu tercih sayesinde 'kurgu' ile 'belge' arasındaki mesafe estetik olarak çok aza iniyor.

sinin hızla kapitalist dünyaya uyum sağlama için ne gerekiyorsa yapıldı. Sosyal haklar ve kamu destekleri azaltıldı. Bu dönüşümün kültürel bir karşılığı da olacaktı tabii ki: Bu da yine fazla yabancı olmamızın bir biçimde, sosyal hayatın giderek parçalanıp atomize edilmesi, aileden başlayarak bireyselleşmenin kutsanması olarak karşılığını buldu.

Latin Amerika konusunda az çok kafa yormuş herkesin bildiği bu verileri kısaca özetlemek şu açıdan anlamlı: Pinochet muhaliflerinin, kendilerini diktatörden kurtarması için kampanyalarını emanet ettikleri René Saavedra'nın nasıl bir ekonomik-kültürel ortamın ürünü olduğunun anlamamız için.

GERÇEKTEN PINOCHET'İN YENİLGİSİ Mİ?

Yeniden filme dönersek René, aslında Pinochet iktidarının yaratmak istediği toplumsal düzenin en başarılı örneklerinden biri. Film her ne kadar gerçek olaylardan uyarlanmış olsa da Larraín'in bu karakteri kurarken yukarıda yaptığımız tespitin altını kalın çizgilerle çizmesi, filmin en büyük numarası. René'nin toplumun nabzını tutan bir reklamcı olarak Pinochet'nin yaptıklarına takılıp kalmak yerine, yeni bir gelecek vaadi üzerine kurduğu stratejisinin muhalifler tarafından önce yadırganması ama halktan gelen olumlu dönüşlerden sonra ikna olmaları da bunun kanıtı gibi duruyor aslında.

15 yıl süren bir diktatörlükten kurtulmakla yeniden geçmişe dönüp eski defterleri açmak arasında kalan sıradan insanların 'gelecek' beklentilerini karşılamanın en iyi yolunun onlara 'mutluluk' vaat etmek olduğu gerçeğinin René'nin parlak bir buluşu olmaktan çok sağlam bir reklam stratejisi olduğu gerçeğini nasıl yadsıyabiliriz ki?

Larraín, bir yandan Pinochet diktatörlüğünün Şili toplumu üzerinde yarattığı öfke, korku ve bıkkınlığı (ve hatta umutsuzluğu) anlatırken öte yandan aslında darbenin hedefleriyle halk arasındaki uçurumun giderek kapandığını da anlatıyor ustaca. Bunu en çok, darbecilerin iktidardan sonsuza kadar uzaklaştırılması için mücadele eden René ile Pinochet'in danışma kurulunda yer alan patronu arasında herhangi bir sorun olmamasından anlıyoruz. Bunda René'nin meseleyi politik bir yaklaşımla değil tamamen profesyonelce ele alışının da payı var kuşkusuz.

Zor yoluyla siyasal ve ekonomik bir dönüşüme tabi tutulmuş bir ulusun, artık gitmesinin vakti gelmiş ve "ömrünü tamamlamış" bir diktatörü gönderişinin öyküsü bir bakıma *No*. Film hem iş çevrelerinin hem de başta ABD olmak üzere Pinochet'nin hamisi konumundaki ülkelerin ona verdiği desteği geri çektiklerini göstererek de anlatıyor bunu bizlere.

No'yu, iki türlü de okuyabiliriz. Birincisi ağır bir diktatörlük dönemi geçirmiş bir ulusun eline geçen ilk fırsatta diktatörü nasıl

gönderdiği şeklinde; ikincisi de zaten ömrünü tamamlamış ve kendisine verilen ödevi harfiyen yerine getirmiş bir darbeci eskisinin altındaki zemin kayınca iktidarını bırakmak zorunda kalışı biçiminde. Aslında her ikisi okuma da geçerli.

1950'deki seçimlerde Demokrat Parti iktidara gelince, İsmet İnönü'ye atfedilen "En büyük yenilğim, en büyük zaferimdir" sözü burada başka bir biçimde anlam kazanıyor. Türkiye'de çok partili sisteme geçişi İsmet Paşa'nın siyasal olgunluğuyla da açıklayabiliriz, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tüm dünyada oluşan "demokratik" havanın Türkiye'deki zorunlu bir sonucu olarak da. Her ikisi de belki de.

No için de "Pinochet'nin en büyük yenilgisinin aslında en büyük zaferi olduğunu gösteriyor" yorumunu yapmak abartılı olmayacaktır. Sözü yeniden yönetmene bırakmakta fayda var: "Benim için 'Hayır' kampanyası, Şili'deki tek geçerli sistem olan kapitalizmin yerleştirilmesi için ilk adımdı. Bir metafor değildi, doğrudan kapitalist bir hareketti. Siyasete alet edilen reklamın saf ve gerçek ürünüydü."

Hem *Tony Manero*'da hem de *Morg Görevlisi*'nde dönemin ruhuna uygun renk ve filtreler kullanan Larraín, bu hikâyenin geçtiği 1988 yılına da sonuna kadar sadık kalıyor. 1983 model bir U-matic video kamerayla çekilen filmde bu tercih sayesinde 'kurgu' ile 'belge' arasındaki mesafenin estetik olarak çok aza indiğini söyleyebiliriz. Son bir not daha ekleyip bitirelim: Filmin, politik ve kültürel tespitleri/yorumları bir yana, Larraín'in sonucunu bildiğimiz bir olayda kurmayı başardığı gerilim için bile *No* görülmeyi hak ediyor.

BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA

HAKİKAT KIRINTILARI

Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes'dan ödülle dönen son filmi **Bir Zamanlar Anadolu'da**, bozkırın ortasında gömülü bir cesedin peşindeki insanların hikâyesini anlatırken, işlenen cinayetten ziyade cinayeti araştıranların ruhlarındaki karanlığa ışık tutuyor.

■ SENEM AYTAÇ





Not: Bu yazı, filmin sürpriz gelişmelerini ele vermektedir.

Üç *Maymun*'un (2008) Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisinde bir döneme işaret ettiği çokça konuşulmuştu filmin ardından. Bir anlamda ilk kez "kendi dünyasının karanlığı"ndan çıkıp "başka dünyaların" karanlıklarına bakmaya başlamıştı Ceylan. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, kendi karanlığını da görmezden gelmeden, artık adlı adınca toplumsal bir karanlığa bakma cesaretini gösteriyor. Hem de araba farlarıyla aydınlatmaya çalışmanın nafile olduğu bir karanlığa.

ARABA FARLARI

Filmde bütün bir gece boyunca bozkırın kör karanlık yollarında bir çeşmeden diğerine yapılan yolculuk, film niyetini yavaş yavaş açık etmeye başladığı andan itibaren giderek daha da metaforik bir hale bürünüyor. Polisi, jandarması, savcısı, doktoru, katil zanlısı, üç araba dolusu 'memleketimiz insanı' kıvrılan yollarda alev alev yanan farlarıyla dönüp duruyor, bir çeşme dibine gömülü olan cesedi arıyorlar. Ceset filmin *MacGuffin*'i. Filmin bizi de peşi sıra sürüklediği bu yolculukta durulan çeşme başlarında, bakışlarımızla birlikte arabaların farları da cesedi bulmak için o yöne doğrultulsa da, orada asla bir şey göremiyoruz. Gördüklerimiz daha çok araba içlerindeki sohbetlerde, birilerinin yüzüne karşı ve hemen akabinde arkasından edilen laflarda, küçük düşürmelerde, yapılan tuhaf şakalarda, insanların birbirleriyle kurdukları ilişkilerde gizli. Çok nadiren de, çakan şimşegin aydınlattığı bir kayada, huri gibi

bir kadının elindeki çay tepsisinin ortasındaki gaz lambasının ışığında ortaya çıkan bir hayalette, aynada bakılan bir yüzde...

Zaten bütün gece süren yolculuk bir sonuç vermiyor ve karakterlerimiz bir köy muhtarının sofrasına misafir olarak geceyi tamamlamaya karar veriyorlar. Herkesin peşinde olduğu ceset ise, ancak günışığında gidilen son çeşmede kendiliğinden toprak/gün yüzüne çıkıyor. Ama film burada bitmiyor, çünkü çözülmesi gereken başka sırlar, aydınlatılması gereken başka karanlıklar var.

Bir Zamanlar Anadolu'da'nın asıl gerilimi polis arabasında dört kişinin arasına sıkışmış olan katil Kenan ve sakladığı maktul hikâyesinden değil de, Kenan'ı çevrelemiş olan diğer herkesten kaynaklanıyor. Yani, halihazırda orada yaşayan herkesin kulağına çoktan gitmiş olan ve büyük ihtimalle gazetelere üçüncü sayfa malzemesi haline gelecek olan cinayet değil filmin asıl odak noktası. Onun ardında gizlenenler, gazetelere malzeme bile olamayanlar: Gündelik yaşamın her yanına sirayet etmiş bir iktidar hiyerarşisi, bir ezme-ezilme yarışı. Filmin daha başlarında, polis arabasının içerisinde cereyan eden manda yoğurdu sohbetinde bunun ilk emarelerini görüyoruz. Konu istediği kadar sıradan ya da absürd olsun, insanların birbiriyle konuşmalarını belirleyen asıl şey hep güç hiyerarşisi. Mevki sahibi olan doğrudan söz hakkına sahip, haliyle manda yoğurdunun en iyisini bilen de o. İktidarın her bireyin üzerine sinmiş olan pratikleri, insanların gündelik davranışlarını da belirle-

yen şey. Herkes kendi liginde yarışıyor. Gidilecek en yakın köyün hangisi olduğu konusunda şoförler kapışırken; Komiser Naci altında çalışan memurlar ve katil zanlısı karşısında muktedir, telefonda onu azarlayan karısı ve savcı karşısında ise kifayetsiz. Savcı neredeyse herkesin üzerinde muktedir. Ortada mücadele edecek gerçek bir iktidar alanı olmadığından, bulunan her alanda top çevrilen iktidar oyunu da elbette çıkar ilişkileri tarafından belirleniyor. Çünkü, polisin reçete yazdırmak için eli doktora muhtaç; muhtarın bir 'mezarlık ihalesi' durumu var, otopsi teknisyeninin yeni otopsi aletlerine ihtiyacı var, ikisi de savcının eline bakıyor.

Bir de neredeyse tamamen sessiz olanlar, sesi çıkmayanlar var. Katil zanlıları Kenan ve Ramazan, maktulün karısı Gülnaz ve oğlu Adem ve hatta maktul Yaşar. Onlar topyekûn bu dünyanın en alt tabakasında kiler, bir mevki sahibi olmayanlar.

Bir de, bütün bunların arasında her şeye biraz uzak duruyor gibi görünen Doktor Cemal var.

YÜZE SİÇRAYAN KAN

Doktor Cemal kentli, o yüzden de her şeye biraz uzak, her şeyin biraz dışında sanki. Bu *gülünç* oyuna katılmayı reddediyor. Doktor konuşmadıkça, kamera ensesinden ona doğru yaklaşıyor gece boyunca ara ara, sanki sessizliğinin ardında gizlediği bir şeyler var onun da. Doktorun sessizliği, bu beyhude ve uzun yolculuğun asıl macerası olan gündelik muhabbetlerden biriyle bozuluyor. Savcı, ▶



Bir Zamanlar Anadolu'da bütün bu yerel kara mizahın ortasına, sanki asla bütününü göremeyeceğimiz, vâkıf olamayacağımız 'hakikat' kırıntıları yerleştiriyor.

hayatı boyunca ne ölümler gördüğünün caskasını satmak için açtığı sohbetinde kendi kazdığı kuyuya düşüyor. Filmin son sahnesine kadar ara ara devam eden bu muhabbet, savcının aslında kendi karısının 'katili' olduğunu açık ediyor sonunda. Savcı, doktorla girdiği güç oyunundan yenik ayrılıyor böylelikle. Doktor, savcının kendisiyle yüzleşmesi için ona bir kapı aralamış oluyor, savcının tüm direnişine rağmen. Savcının "otopsi gerekli mi" sorusunu, o an otopsi masasında yatan cesetten çok savcının karısını ima eden bir coşkuyla yanıtlıyor doktor: "Kesinlikle!" Ve aralarındaki acımasız oyunu bir şekilde sonlandırmış oluyor.

Filmin sonundaki otopsi sahnesi en çok Doktor'un konumlandırılması açısından önemli. O, bir kentli olarak, tüm olan bitenin dışında duruyormuş, polis memurlarının ya da otopsi teknisyeninin laflarına kulak asmayarak sadece sessizce işini yapıyormuş gibi görünürken, en sonunda onun da suratına bir damla kan sıçrayıveriyor bu sahnede. Maktulün karısına ve çocuğuna bakışlarında, odasına gidip eski fotoğraflarını inceleyişlerinde gözümüze çarpan o hâlâ geçmişte kalmışlık hali birden üzerinden atılıyor ve o da bu "kanlı" oyunun bir parçası haline geliyor. Böylece, Doktor'un, ona "gençsin sen nasılsa başka bir yere gidersin" diyen Komiser Naci'ye sorduğu "nereye?" sorusunun cevabı

da en azından yakın bir gelecek için belirlenmiş oluyor belki de. Ya da kimsenin gidebilecek başka bir yeri olmadığını altı iyice çizilmiş oluyor diyelim. Maktulün ciğerlerinde bulunan toz toprağa aldırış etmeyerek, o da, en başından beri bir şeyleri aydınlığa çıkarmaya değil de örtbas etmeye yönelikmiş gibi gözükken bu oyuna dahil oluyor.

DOKTORLAR

Bu noktada filmin senaristlerinden biri ve oyuncusu olan Ercan Kesal'ın da bir doktor olduğunu ve *BZA*'nın çıkış noktasının da Kesal'ın mecburi görevini yapmak için Anadolu'nun ücra yerlerine gittiği zamanlarda başından geçen hikâyeler olduğunu hatırlamakta fayda var. Ve hatta Nuri Bilge Ceylan filmlerinin çoğunda ama en çok da *BZA*'da filmin tüm anlatısına sinmiş olan Çehov'un da bir doktor olduğunu. Filmin ortalarında bir yerde Arap Ali doktora, "sen de bir gün bir zamanlar Anadolu'da, ücra bir kasabada başımdan geçenler diye, masal gibi anlatırsın bunları," diyor. Adıyla birlikte düşünüldüğünde (Sergio Leone referansını bir kenara bırakırsak), gizli bir anlatıcısı olduğunu söylüyor film bize, kendi ismini de dillendirdiği bu sahnede. Bir karakter olarak hikâyenin içerisine gizlenmiş olan bu anlatıcı, biraz Doktor, biraz Çehov, biraz Ercan Kesal, biraz Nuri Bilge Ceylan,

biraz Ebru Ceylan. Doktorun suratına sıçrayan kan ile, anlatıcı(lar)ın da bu resmin dışında olmadığını ipucunu veriyor film bize. Ve böylelikle, uzak bir taşra kentinde olanların ötesinde, bu memlekete ve bu memlekette yaşayan -herkese olmasa da- tüm erkeklere dair bir hikâye evrenine genişliyor *BZA*.

KAYADAKİ YÜZ

Peki, araba farlarının aydınlatamadığı, seyirci olarak bizlerin, insan ilişkilerinde tanıklık ettiğimiz çürümüşlüğü dışında ne var *Bir Zamanlar Anadolu'da*'da? Yazının başında söz ettiğim şimşek çakmasıyla ortaya çıkan suratta, muhtarın evinde bir huri gibi ortaya çıkan kızda ve maktulün hayaletini de ortaya çıkaran gaz lambasının ışığında, önce kameraya doğru gözlerimizin içerisine, sonraysa aynada kendi yüzüne bakan doktorun bakışında ne gizli? *Bir Zamanlar Anadolu'da* bütün bu yerel kara mizahın ortasına, sanki asla bütününü göremeyeceğimiz, vâkıf olamayacağımız 'hakikat' kırıntıları yerleştiriyor. Asıl olarak, bir bilginin (ölümün bilgisinin) peşinde yapılan sözde bir yolculukta, bilginin iktidarına hapsolmuşken görülemeyen bir şeylerin anlık belirleşleri... Doktor, belki de kameraya ve aynada kendi yüzüne bakabilme cesareti gösteren tek karakter olarak bu bilgiye (kendinin bilgisine) en yaklaşan kişi. Bozkırdayken gecenin bir yarısı şimşekle irkildiğinde görür gibi olduğu bir suret var. Fakat o da filmin sonunda artık vazgeçiyor o karanlığa bakmaktan.

Arap Ali'nin ağacı sallayarak ortalığa saç-



tığı elmalardan birini, filmdeki herkesi bırakıp yalnız başımıza kamera ile takip ettiğimiz sahne, filmin en önemli sahnelerinden biri. Kaçınılmaz olarak bilgi ağacının meyvesi olarak gördüğümüz *elma*, bu filmde bulanık, sıg sularda yüzerek karakterlerden iyice uzaklaşan ve bir kayaya takılıp orada çürümeye bırakılan bir meyve. *BZA, bir tür* bilginin peşinde sürüklenen bu karakterlerin kendi bozkırlarında yolculuk ettikleri sürece *hakikatten* ne kadar uzak düştüklerinin filmi. Öldürülenin hayaletinin ancak bir sanrı olarak katilinin karşısına dikildiği an gibi, bir şimşekle ya da bir aynayla bir an kendine bakabilen Doktor gibi, hatta Komiser Naci'nin nadiren mevkisinin ona biçtiği rolünü bir kenara bırakıp hislendiği sahnelerde olduğu gibi, ara ara su yüzüne çıkar gibi olan kadim bir bilginin, kendinin, ölümün ve yaşamın bilgisinin, bu kokuşmuşluk içerisinde çürüyüp gitmesinin hikâyesi.

Doktor konuşmadıkça, kamera ensesinden ona doğru yaklaşıyor gece boyunca ara ara, sanki sessizliğinin ardında gizlediği bir şeyler var onun da.

Filmde sözü geçen manda yoğurdunun, kuzu etinin ya da yurtdışındaki yakınları gelene kadar yaz sıcaklığında bekletilen cesetlerin kokuları arasında, asıl olarak filmin her yanına sinmiş olan çürümüşlüğü ortaya çıkarmasının filmi.*

Nasıl filmin en başında, belki de cinayetin aydınlanmasına yarayacak bilgilere vâkif olabileceğimiz bir sahneye kirli bir camın arkasından sadece bir dikiz atabildiysek; filmin sonunda da kapalı bir pencerenin ardından doktorun da kadrajdan çıkışıyla maktulün uzaklaşan karısına ve çocuğuna, onların belirsiz geleceğine bakıyoruz. Tıpkı doktor gibi, bizim de suratımızda bir kan lekesi var, bizler de bir bilinmeze bakıyoruz kapalı bir pen-

cerenin ardından. Çocuklar okul bahçesinde top oynuyorlar, babasız oğlan oyun oynayan çocukların dışarı kaçan topunu bahçeye geri atıp annesiyle birlikte uzaklaşıyor.**

notlar:

* *Bir Zamanlar Anadolu'da'ya Vavien* (2009) ile birlikte [ve belki *Cinayet Günlükleri*'ni (*Saltını chueok*, 2003) de katarak] bakmak işe yarayabilir. Özellikle Susurluk Kazası'ndan bu yana ve halen devam eden Ergenekon ve KCK davaları gibi süreçlerde (ama asıl olarak neredeyse bugünün tüm "hukuksal" süreçlerinde) yaşananların gündelik hayattaki tezahürlerinin, suçla ve hukuksuzlukla kurduğumuz ilişkinin üzerimize bulaştırdığı ufak tefek hallerin, tavırların, hayatı algılama biçimlerinin kimi nüvelerini açık ediyor olabilir bu filmler. Jandarma ile birlikte ceset arayan beyaz Renault'lu polislerin gerçek hayattaki karşılıklarına bakmak... Belki de 'bugün ve burada'nın baskın halletiruhiyesi 'kara mizah'ta gizlidir.

** *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de görselleştirilen romandaki "*Bizim büyük çaresizliğimiz Nihal'e aşık olmamız değil, sesimizin dışarıdaki çocuk seslerinin arasında olmayıştı. Asıl çaresizlik buydu!*" cümlesi; Zeki Demirkubuz'un bir söyleşisinde kendisi için acının ne olduğunu tarif ederken anlattığı bir yaz günü okul bahçesinde top oynayan iki çocuğun topu bırakıp gitmelerinin ardından okulun duvarına dayanıp duran topun sessizliği anekdotu (Kader: Zeki Demirkubuz, *Dost Yayınları & Ankara Sinema Derneği*, 2006, sf. 85-86) ve *Bir Zamanlar Anadolu'da*'nın okul bahçesinde oynayan çocuklara toplarını geri atıp uzaklaşan oğlan çocuğu bir arada düşünülebilir, en azından tuhaf bir tesadüf olarak bile... Enteresan bir biçimde, bu erkeklik algılarının hepsinde bir 'oyunun dışında kalmışlık' hissi var sanki, oyunun kurucuları olduklarını ve asıl dışarıda bıraktıklarının da kadınlar olduğunu gözden kaçırarak...



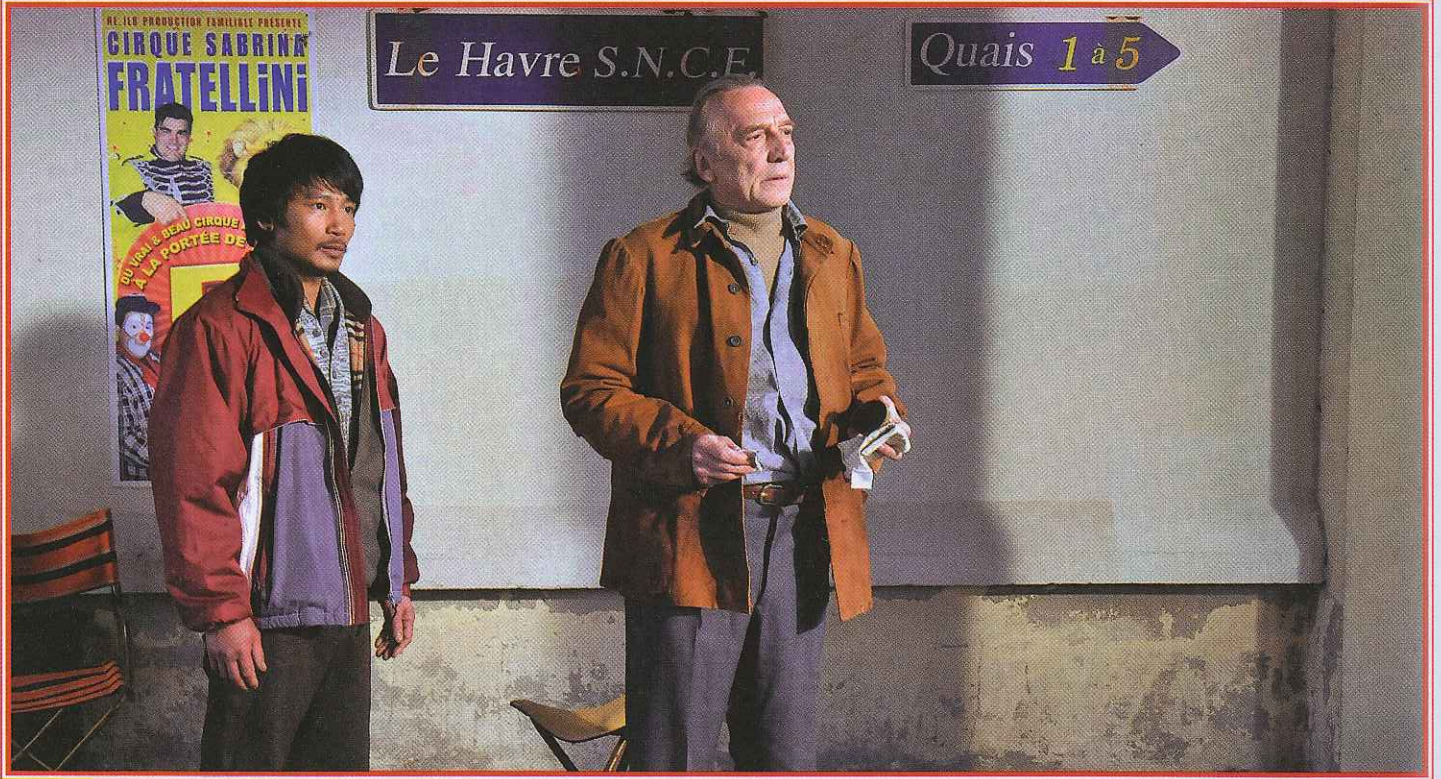


UMUT LİMANI

LE HAVRE

İradenin İyimserliği

■ SENEM AYTAÇ



"Umut yoksa, karamsar olmak için de bir sebep kalmamış demektir."

Kaurismäki bir röportajında böyle diyor.¹ Yani bu kadar umut dolu bir film çekmesini belki de umudunu tamamen yitirmiş olmasına borçluyuz. *Umut Limanı*, bir liman kasabasında, dayanışma içinde bir göçmen çocuğa sahip çıkarak Londra'daki annesine kavuşabilmesi için uğraşan ve devlet aygıtının zalim göçmen politikalarına kendilerince karşı duran bir grup insanın; filmin Türkçe adının da işaret ettiği gibi bir umut mekânının hikâyesini anlatıyor.

Marcel Marx, zamanında Paris'te bohem bir hayat yaşamış olan, şimdi ise Le Havre kasabasında, insanlara yakın olunabilecek ender mesleklerden biri olduğunu düşündüğü için ayakkabı boyacılığı yaparak geçinmeye çalışan bir adam. Film, Marcel ve

Vietnamlı arkadaşı Chang'ın ayakkabı sandığının başında, geçip gitmekte olan ayakkabılara (çoğunluğu boyaya ihtiyaç duymayan spor ayakkabılara) bakışlarıyla açılıyor. Bir süre sonra kürk yakalı mantosuyla köşeden çıkan bir adam sandığın üzerine ayakkabısını koyarken etrafta kara gözlüklü, pardösülü adamlar da beliriveriyor. Tehdit altında olduğunu hisseden ve her halinden zenginliği belli olan müşteri, parasını verip hızlıca kadrajın dışına çıkarken acı bir fren sesi eşliğinde silah sesleri duyuyoruz. Marcel, Chang'e dönüp "neyse ki parasını ödemeye vakti oldu" diyerek yoluna devam ediyor. Bir gangster hikâyesi gibi başlayan ama ne öldürülen adamın hikâyesine ne de gangsterlere bir daha asla geri dönmeyen *Umut Limanı*'nın açılış sahnesi, Kaurismäki'nin yine yukarıda bahsi geçen röportajda, zenginlerin hikâyeleriyle -hatta bu örnekte ha-

yatlarıyla bile- ilgilenmediğini söylemesinin sinemasal bir karşılığı gibi. Tıpkı yaratıcısı Kaurismäki gibi Marcel Marx da zenginlerin hayatlarıyla ilgilenmiyor.

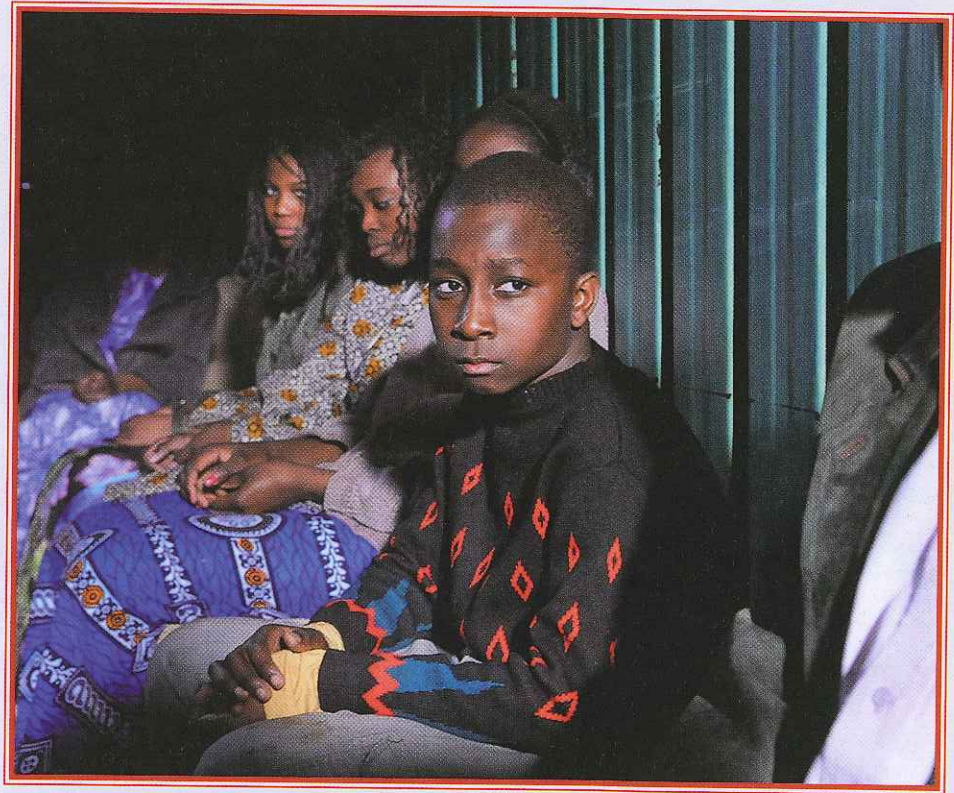
Bu Melville-vari sahne filmin Fransız sinemasıyla kurduğu tek bağ değil; Kaurismäki'nin Fransa'da ve Fransızca çektiği *Umut Limanı*, Fransız sinemasının farklı dönemlerine şapka çıkarmalarla dolu. Marcel ve Arletty Marx çifti isimlerini Fransız Şiirsel Gerçekçiliğinin başyapıtlarından *Cennetin Çocukları*'nın (*Les enfants du paradis*, 1945) yönetmeni Marcel Carné ve başrol oyuncusu Arletty'den alıyorlar (gerçi soyadları onlara dair daha çok şey söylüyor belki de). *Umut Limanı*'nın referanslarla örülü dünyasındaki en manidar örnekse, Marcel'in evinde sakladığı İdris'i polise ihbar eden komşusunun (neredeyse filmin yegâne kötü adamının) Jean-Pierre

Léaud tarafından canlandırılıyor olması. *400 Darbe'nin* (*Les quatre cents coups*, 1959) ilgisizlikten evinden kaçan ve sinema tarihinin en meşhur kaçak çocuğu olan Antoine Doniel'i, yıllar sonra başka bir kaçak çocuğun muhbiri olarak karşımıza çıkıyor. İster istemez, *400 Darbe'nin* evden kaçan ve yollar gelip de denizin kıyısında bitiverdiğinde ne yapacağını bilemeden dönüp suratımıza bakan o avare çocuğu ile *Umut Limanı'nın* bir konteynırın içinde günlerce aç susuz okyanusları aşan, sığındığı evde bile hemen sandığı eline alarak ayakkabı boyamaya başlayan, Marcel'in yokluğunda sokağa çıkarak çalışmaya başlayan İdris'le arasındaki bağlantılar zihnimize kuruluveriyor. Biraz zorlasak, Antoine ve İdris'in yan yana duran hikâyelerinden, Fransa'da Fransız olmakla olmamak ya da 60'lar Fransa'sında yaşamakla bugünününde yaşamak arasında sosyopolitik karşılaştırmalar yapabileceğimiz bir metafor olarak bile kullanabiliriz.

GÖRÜNENLER ve GÖRÜNMEYENLER

Jean Pierre Léaud bir yana, filmin kara par-dösülü dedektifi Monet'nin bile Marcel'in etrafında, onu polis baskınlarına ve ihbarlara karşı uyarmak için gezindiğini düşünecek olursak, bu dünyada gerçekten de kötü adamlara yer yok. Filmin tıpkı zenginler gibi kötü adamları da görünmez kılan dünyasında, iyi kalpli kasabalılar ve Afrikalı göçmenler var sadece.

Kaurismäki'nin, her daim doygun renklere boyanmış ve illa ki dekor olduklarını bağırarak mekânlarında yaşayan karakterler de mekânlarla bir bütünlük teşkil ederler. Karakterlerin kıyafetleri ya dekorla aynı tonlardadır ya da göze çarpan bir kontrast oluşturmak üzere dekorla zıtlaşırlar. Mizansene özellikle yerleştirilmiş oldukları her halinden belli olan nesnelere dışında "gereksiz" hiçbir detay yoktur. Diğer yandan, -illa bir parça hüznü barındırmak ko-



şuluyula- nötr bir surat ifadesinden ödün vermeyen karakterlerin dünyasının ortasında aniden renkli bir obje, enerjik bir rock'n roll parçası ya da bir sıcak renkli bir spot ışığı belirir. Kaurismäki'nin anlattığı hikâye ne kadar umutlu olursa olsun, filmlerine hakim olan hüznün duygusu böyle anlarda bir süreliğine dağılır ama asla bütünüyle yok olmaz.

Umut Limanı, Kaurismäki'nin önceki filmlerine kıyasla çok daha umutlu bir hikâye anlatıyor olsa bile, bu hüznün duygusundan muaf değil elbette. Filmin hikâyesine rağmen, mizansenlerinin her yanına sinmiş olan bu hüznün, Little Bob'un sevgilisiyle kavuştuğu an üzerlerine düşen spot ışığı ya da konserde söylediği ve tamamını dinlediğimiz şarkı gibi, dedektif Monet'nin satın aldığı ve kafeye getirdiği ananas ya da Arletty'nin ölümcül bir hastalıkla mücadele ederken hastaneye istettiği sarı elbisesi gibi

detaylarda kayboluyor.

Ancak, filmin 'çifte mutlu son' ile altını kalın çizgilerle çizdiği masalsiliğine, her türlü güçlüğü üstesinden gelerek evlerine dönen Marcel ve Arletty'yi bahçelerinde karşılayan -ve adeta bir Ozu filminden çıkmış gibi duran- yeni açmış kiraz çiçeklerine rağmen üzerimizden silkip atamadığımız daha bütüncül bir hüznün kalıyor filminden geriye. Çünkü filmin iradesinin iyimserliğine rağmen, aklımızın karanlığında, ilk defa polis tarafından yakalandıkları konteynırın içinde gördüğümüz ve yüzlerimize uzun uzun sessizce bakan göçmenler var. Ve asıl onların karamsar olmak için bir sebepleri olmadığını biliyoruz. ■

not:

¹www.indiewire.com/article/interview_le_havre_director_aki_kaurismaeki_im_not_interested_in_the_upper

SAVAŞ OTURMA ODASINDA BAŞLAR

ACIMASIZ TANRI

Yeni filmi *Acımasız Tanrı*'da **Roman Polanski**, çocukları arasındaki kavgayı tatlıya bağlamak üzere bir araya gelen iki çiftin tek bir mekânda geçen komik ve gerilimli öyküsünü anlatıyor. Polanski ve apartman dairesi deyince de, akıllara ister istemez usta yönetmenin meşhur *Apartment Üçlemesi* geliyor.

■ ALİ DENİZ ŞENSÖZ

Roman Polanski'nin filmografisindeki en önemli durak noktalarından biri, 1965-1976 tarihleri arasında çektiği *Tiksinti* (*Repulsion*, 1965), *Rosemary'nin Bebeği* (*Rosemary's Baby*, 1968) ve *Kiracı* (*Le Locataire*, 1976) filmlerinden oluşan *Apartment Üçlemesi*'dir. Kloströfobik ortamlarda paranoya ve ölümün kol gezdiği dünyalar yaratmak konusundaki hünerini bu filmlerle kanıtlayan Polanski'nin acı ve ıstırap dolu geçmişinin izleri, çektiği filmlerden de takip edilebilir. Fransa'da yaşadığı yıllarda yaşadığı kimlik bunalımını üçlemedeki filmlerle dışa vururken, Nazi kampından kaçıp hayatta kalmasının öyküsünü *Piyaniist* (*The Pianist*, 2002) filmiyle aktarır seyirciye, savaş sonrası sokaklarda geçen hayatından kalan izlerle *Oliver Twist*'i (2005) yeniden yorumlar.

Polanski, son filmi *Acımasız Tanrı*'da (*Carnage*) mekân olarak kullanmayı çok sevdiği apartman dairesinde geçen bir öyküyle seyircinin karşısına çıkıyor yine. Filmografisinin ilk döneminde çektiği üçlemeyle uzaktan akrabalık ilişkisi bulunan filmde bu sefer, öykülerini anlatmayı tercih ettiği (anti)

kahramanları ıstıraba sürükleyen hakim ideolojinin temsilcilerini masaya yatırıyor. Tamamı apartman dairesinde geçen *Acımasız Tanrı*'daki mekânı anlayabilmek için öncelikle Polanski'nin üçlemesindeki apartmanlara bir göz atmak gerekiyor.

APARTMANDA ÜÇ YALNIZ İNSAN

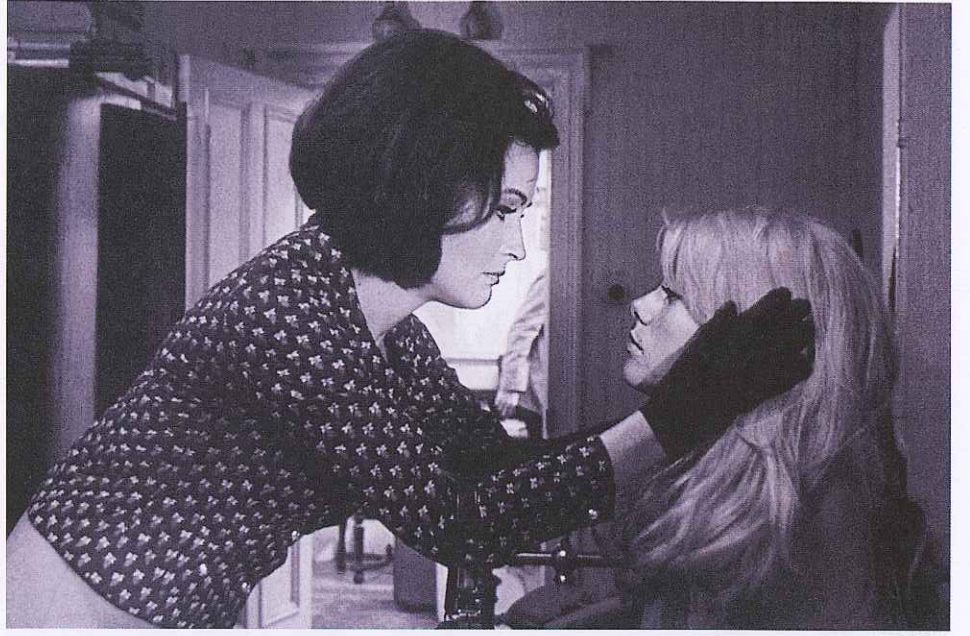
Büyük kısmı tek bir apartman dairesinde geçen *Apartment Üçlemesi* filmleri sırasıyla Carole, Trelkovsky ve Rosemary'nin kimliklerinden ötürü komşularının kurduğu baskı altında ötekileşerek yok olmalarının öyküsünü anlatır. *Tiksinti*'de ablasıyla yaşayan Belçikalı Carole, Londra'da bir güzellik salonunda çalışmaktadır. Carole ile aktif bir cinsel hayatı olan, dışadönük ablası Helen, tam bir tezat oluşturur. İki kız kardeş arasındaki bu temel zıtlık üzerine kurulan gerilim, filmin ikinci yarısında Carole'in evde yalnız kalmasıyla bir kademe daha artar ve Carole, reddettiği karanlık tarafıyla yüzleşir. Carole ve Helen'in hikâyesini bir çiftgezer (doppelgänger) hikâyesi olarak görmek mümkündür. Helen'in evden ayrılışı Carole'in diğer yarısının somutlaştığı bedenin yok olmasına ve böylece karanlık tarafın evin duvarlarından, önce Carole'in zihnine, ardından bedenine hükmetmesine neden olur. Benzer bir çiftgezer hikâyesi



1976 tarihli *Kiracı*'nın da temelini oluşturur. İçine kapalı Polonya asıllı Yahudi bir Fransız olan Trelkovsky'nin, intihar girişiminde bulunan Simone'un evine kiracı olarak taşınmasını ve ardından yaşadığı ego çatlamasını anlatan filmde, yine bastırılanın geri dönüşüyle Trelkovsky'nin gerçeklikten koparak paranoya içinde kendini kaybetmesinin ve yok olmasının öyküsü anlatılır. Carole'ın bastırıldığı cinselliği, Trelkovsky'nin bastırıldığı eşcinselliğine denk düşer *Kiracı*'da ve ikisi de milliyetçi muhafazakâr bir apartmandaki (ülkedeki) ötekiler olarak bu baskıyı önce histerikleşip ardından paranoyaklaşarak kusarlar zihinlerinden. İngiltere ve Fransa gibi iki milliyetçi muhafazakâr toplumda birey olmaya çalışan fakat kimliğinden dolayı dışlanarak taşıdıkları öteki etiketi altında ezilen Carole ve Trelkovsky önce yaşadıkları bedenden, ardından saklandıkları apartmandan dışarı atılırlar.

Rosemary'nin Bebeği'nde ise Rosemary'nin kocası Guy'ın iktidarın (şeytanın) cazibesi altında kendini kaybetmesi ve ruhunu şeytana satmasıyla, Rosemary önce ruhen ölür, sonra bir anne-köle olarak yeniden doğar. Aslında çoğunluğun temsilcilerinden olan Guy ve Rosemary böylece yeniden iktidara geleceği düşünülen şeytanın erken birer temsilcisi olurlar. Apartman Üçlemesi'ndeki Carole, Trelkovsky ve Rosemary'nin kimlik bunalımları, paranovaları ve içsel dönüşümleri 'dışarıdaki dünya' nedeniyle olur. Apartman, toplumsal bir mikrokozmos olarak düşünüldüğünde bu değişimin nedeninin üç filmde de çoğunluğun baskısı doğrultusunda gerçekleştiği söylenebilir. Carole ve Trelkovsky dışlanmanın çilesini çekerken, Rosemary komşularının tuzağıyla onlara benzetilerek, onların gücü altına girmenin acısını çeker. Üç karakter de asıl kimlikleri yok edilerek ruhlarına şekil verilirken fiziksel olarak da bu dönüşümü yaşarlar. Üçü de tözlerinden uzaklaştıkça donuk birer heykele, sadece nefes alabilen bedenlere doğru evrilirler. Carole yaşadığı dönüşümün zorluğu altında ezilerek bir yaşayan ölüye dönüşürken, Trelkovsky yaşadığı apartmandan bir "çöp" gibi atılır ve bütün bedeni bir alçıya hapsolür. Rosemary ise bedenini şeytana satmış olduğunun farkına vararak sadece "antichrist"ın annesi olarak filmin sonunda bebeğinin olduğu odaya girer, onun da bedeni tek bir kimlik, anne kimliği, altında katılaştırılmıştır.

Apartman Üçlemesi'ndeki karakterlerin bedenleri ve zihinleri arasındaki çatışma, yaşadıkları mekânda, apartman dairelerinde somutlaşır. Carole'in egosu parçala-



Tiksinti'de iki kız kardeş arasındaki temel zıtlık üzerine kurulan gerilim, filmin ikinci yarısında Carole'in evde yalnız kalmasıyla bir kademe daha artar ve Carole, reddettiği karanlık tarafıyla yüzleşir.

nırken duvarlar çatırdar, Trelkovsky bütün apartman sakinleri tarafından dışlanması sonucu apartmandan "dışarı" atılır. Rosemary, kocasının yokluğunda yapayalnız kaldığı apartman dairesinde başından geçen tecavüzün gerçek olup olmadığına dair paranoyası altında yavaş yavaş erir. Hamileliğin bedeninde yarattığı değişimle kendi öznesini kaybetmeye başlar. Beden ve mekân arasında kurulan bu metonomik ilişki, Polanski'nin karakterlerin haletiruhiyesini tanımlamak için kullandığı en temel mizansen ögesi olarak karşımıza çıkar filmlerde. Polanski böylece çoğunluğun kontrolü altında kurulan ve gelişen şehirler içindeki mikro-hapishanelerin bir portresini çıkarır bir yandan. *Acımasız Tanrı*'da ise liberalizm adı altında modern hapishanelere -ofis ve evlerine- hapsolmüş, çoktan katılmış olan 21. yüzyıl orta sınıf bedenlerinin bir anatomisini çıkarır yönetmen. Bu sefer kamerasını, üçlemeye karakterlerin başına bela olan komşuların günümüzdeki uzantıları sayılabilecek iki çiftin birkaç saat kapalı kaldığı apartman dairesine çevirir.

KATLIAMIN ORTA SINIF HALLERİ

Penelope ve Michael'in oğlu Zachary ile Nancy ve Alan'ın oğlu Ethan kavga etmiştir. Olayın ardından aileler bir araya gelip durumu konuşmak, çocukları barıştırmak isterler. Nancy ve Alan, Penelope ve Michael'in evine gelirler. Bu iki üst orta sınıf çift oldukça medenî ve mantıklı bir şekilde olayı çözmek isterler. Her şey olumlu

bir seyir izlerken Ethan ve Zachary arasında gerçekleşen küçük münakaşa yetişkinlerin dünyasında bütün hayatlarını gözden geçirmelerine neden olacak bir sorgulamanın da başlangıcı olur. Yasmina Reza, ilk olarak 2006'da Paris'te sergilenen oyununu Polanski'yle beraber sinemaya uyarlamış. Senaryoyu beraber yazan ikili Paris'te geçen öyküyü New York'a taşıyor bu sefer ve tek bir apartman dairesinde dört kişi arasında birkaç saat içinde cereyan eden öykü "Üst orta sınıfa mensup iki çift çocukları arasındaki musibetten dolayı bir araya gelirse neler olur?"ün cevabını arıyor.

Apartman Üçlemesi'nde egoları büyük darbeler alan karakterler belli bir kimlik arayışı içindeyken, *Acımasız Tanrı*'daki çiftler mensup oldukları sınıfın onlara çoktan atadığı kimlikler içindeki rollerini çok iyi biliyorlar ve o kimlikleri özümsemiş durumdadır. Michael başarılı bir satıcı, Penelope bir yazar, Nancy bir broker ve Alan ise bir avukat. Karakterlerin mesleklerinin getirdiği etiketlerinin yanında diğer kimlikleri, kesintisiz ilerleyen diyaloglarla gelişen öyküde tek tek açık ediliyor. Öncelikle anne-baba kimlikleriyle oldukça mantıklı, "sahte olmayan" ve hoşgörülü bir yaklaşımla birbirlerini anlamaya çalışıyorlar. Vakit ilerledikçe ailevi kimlikler bir yana bırakılıyor ve mesleklerinin onlara sağladığı statünün yarattığı rekabet, aralarında gittikçe büyüyen bir gerilime neden olmaya başlıyor. Bu dönüşüm cinsiyet rollerinin de devreye girmesiyle bir anne-baba, ▶



Apartman Üçlemesi'nde egoları büyük darbeler alan karakterler belli bir kimlik arayışı içindeyken, *Acımasız Tanrı*'daki çiftler mensup oldukları sınıfın onlara çoktan atadığı kimlikler içindeki rollerini çok iyi biliyorlar.

kadın-erkek, karı-koca çatışmasına evriliyor. Karakterlerin sahip oldukları çeşit çeşit kimlik bir oturma odasında savaşmaya başlıyor ve böylece filmin ironik adı 'Carnage' (katliam), hayat bulmuş oluyor.

HAYATLARININ EN KÖTÜ GÜNÜ

Çocukların arasında gelişen küçük bir olayın yetişkinler arasında bir katarsis ve terapi seansına dönüşmesi, filmi trajikomik bir noktaya çekiyor. Bu aileler arası görüşme seansı, yetişkinlerin histerik bir şekilde çocukluklarından beri taşıdıkları yükün bir dışavurumu oluyor. Penelope'lerin orta sınıf suçluluğu ya da "beyaz suçluluğu" olarak adlandırılan yükü en fazla taşıyan karakter. Sanata ve entelektüel birliğime duyduğu ilgi onu Afrika'da yaşanan trajedilere "duyarlı" bir insan haline getirmiş gibi görünüyor. New York'taki sıcak yuvasından Afrika hakkında her şeyi bildiğini iddia eden Penelope'nin filmin bir noktasında kurduğu şu cümle oldukça manidar: "Bana Afrika'yı anlatma, Afrika'daki bütün sıkıntıları biliyorum!" Evdeki küçük hamster'i tiksindiği için yol kenarına bırakan Michael'in işlediği "suç"un ardından ilerleyen vicdani hesaplaşma tartışmasının son noktasını oluşturan bu Afrika muhabbeti, filmin sonunda çiftlerin çocuklarını "suçlu" ve "kurban" noktasına kadar taşıyor. Böylece bu sözde mutlu dört kişi hamster'dan Afrika'ya, oradan çocukları

arasında gelişen küçük şiddet olayına kadar vicdanlarını masaya yatırmış oluyorlar. Penelope'nin "sahte" olarak yaftaladığı Nancy, filmin sonlarında hep beraber sarhoş olmalarıyla birlikte, aslında başından beri "sahte" olan bu vicdan meselesinin gerçek yüzünü de ortaya koymuş oluyor. Nancy şöyle diyor tartışmanın sonunda: "İyi ki oğlum sizin oğlunuzun kışına tekme basmış, ben sizin insan hakları zırvanızla kışımı silerim." Bunun üzerine Penelope, Nancy'yi ikiyüzlü olmakla suçluyor. Bütün bu tartışma sürecinde hiçbir şeyi umursamaz görünen Nancy'nin kocası da onaylıyor Penelope'yi fakat bir yandan da hiçbirinin söyleyemediğini söylüyor: "Burada hiç kimse hiçbir şeyi umursamıyor" ve nükteli bir şekilde "Penelope dışında" diyor. Çünkü aralarında umursuyormuş gibi görünen tek kişi, bu umursama durumunu içinde bastırılan fakat gerçekten umursayamayan, bu yüzden en fazla "histeri"yi yaşayan o. Günün sonunda hepsi çocukları, kendileri, eşleri ve dünya hakkında bastırdukları her şeyi iki kadeh viskinin ardından "kusuyor"lar (Hatta Nancy bu kusma eylemini fiili bir şekilde de gerçekleştiriyor). Film boyunca Nancy ve Alan'ın ara ara tekrar ettiği şu cümle, büyük bir anlam kazanıyor bu bağlamda: "Niye hâlâ buradayız? Hadi gidelim artık." Fakat bir türlü çıkamıyorlar evden. Hepsi o günün hayatlarının en kötü günü olduğunu söylese de ne Nancy

ve Alan ayrılabilir evden ne de Penelope ve Michael onları kovabilir. Çünkü çocuklarının kavgasını bahane ederek büyük ihtimalle uzun yıllardan beri ilk defa gerçekle yüzleşmeyi başarıyorlar; kendi gerçeklikleriyle ve orta sınıf suçluluklarıyla.

Apartman Üçlemesi'yle beraber ele alındığında *Acımasız Tanrı*'nin, 1970'lerden 2011'e 'öteki'yi (anti)kahramanlaştıran bu filmlerin görünmeyen kısmını masaya yatırdığı söylenebilir. Üçlemede 'öteki'yi mahveden, karakterlerin hayatını alt üst eden komşuların bu kez kendilerini yok etmelerinin filmi olarak da görülebilir *Acımasız Tanrı*. Bu yüzden Polanski'nin histeriyi görselleştirdiği bu son filmi, paranoyayı görselleştirdiği üç filmi tamamlayıcı bir özellik kazanmış oluyor. Carole ve Trelkovsky cinselliklerini bastırmaya çalışırken, Rosemary yaşadığı tecavüzü unutup hamileliğinden dolayı değişen bedeniyle baş etmeye çalışırken, histeri paranoyaya dönüşüyor. *Acımasız Tanrı*'da ise onlara verilen kimliklerle hiçbir şeyi bastırmak zorunda kalmayan hakim sınıf mensubu bu dört kişi, kendi suçluluklarını bastırmaya çalışırken geriye sadece histeri kalıyor.

Polanski'nin apartman dairelerinin mizansendeki kullanımına bakıldığında *Acımasız Tanrı* ve üçleme arasında büyük bir fark olduğu da söylenebilir. Apartman daireleri Carole, Trelkovsky ve Rosemary için olduğu gibi bedenlerin bir parçası değil artık *Acımasız Tanrı*'da; apartman daireleri onları hayatta tutan dört duvar olarak tasvir edilmiyor. Bu dört karakter için apartman daireleri sadece dışarıdan korunmak için içine girilen steril bir mekân. Üçlemedeki karakterlerin isyanı, yaşadıkları mekâna hayat verirken, *Acımasız Tanrı*'da bu apartmanlar 21. yüzyılın kontrol delisi kadınlarının, işkolik ve hâlâ "çocuk" erkeklerin türediği "kontrollü" bireyler üretiyor. Bu öyle bir kontrol ki artık delirmenin özgürlüğü bile ellerinden alınmış durumda. İçinde bulunduğu topluma yabancılaşıp bütün gerçeklikle bağını koparan, "delirerek" isyan edip kendini yok eden Polanski karakterlerini artık bu devirde görmemiz zor. Sanal tehditlerle panik yaşayan, toplumsal histerinin kurbanı olan bizler ancak *Acımasız Tanrı*'nın karakterleri gibi kendini yiyip bitirmek ve birbirimizle didişmekle meşgul olabiliyoruz. Böylece ister Afrika'da ister birkaç yüz kilometre ötede yaşanan acı, ancak dört duvar arasındayken vicdanı sızlatabiliyor, apartman kapısından dışarı çıkınca katılmış bedenlerimiz o "özgürlükler hapishanesi"nde savrulmaya devam ediyor. □