

ANONS

Gökhan Gökdoğan

Yönetmen: Mahmut Fazıl Coşkun

Senaryo: Mahmut Fazıl Coşkun, Ercan Kesal

Görüntü Yönetmeni: Krum Rodriguez

Kurgu: Çiçek Kahraman

Oyuncular: Ali Seçkiner Alıcı, Tarhan Karagöz, Murat Kılıç,
Sencan Güteryüz, Erdem Şenocak

2018/94'/Türkiye, Bulgaristan

Daha önce, kesişen insan hayatlarını resmettiği *Uzak İhtimal* (2009) ve *Yozgat Blues* (2013) filmleri ile tanıyıp sevdiğimiz **Mahmut Fazıl Coşkun**, üçüncü ve şimdilik son filmi olan *Anons* (2018) ile birçok açıdan filmografisinde ciddi bir kırılma gerçekleştirir. Filmin senaryosunu *Yozgat Blues*'un başrol oyuncularından **Ercan Kesal** ile **Mahmut Fazıl Coşkun** yazarken, görüntü yönetmenliğini son dönemlerin gözde Bulgar görüntü yönetmeni **Krum Rodriguez** yapar. Yapım tasarımında, **Bela Tarr**'ın son filmi *A torinói ló* (2011) ve **László Nemes**'in çektiği iki uzun metrajlı filminden tanıdığımız **László Rajk** yer alırken, filmin kurgusunu son yıllarda Türkiye sinemasının önde gelen kurgucularından **Çiçek Kahraman** yapar. Bu kadar sağlam bir kadro ile tatmin edici bir sonuç ortaya çıkarken, film Venedik Film Festivali'nden jüri özel ödülü ile döner.

Filmin Hikayesi ve Kara Mizah Öğelerinin Kullanımı

Film, **Talat Aydemir** ve arkadaşlarının 1963'teki başarısız askeri darbe girişimlerini çıkış noktası olarak alır. Ancak film, bu darbe girişimindeki hiçbir kişi ve olayı bire bir kullanmayarak, bir siyasi tarih filmi olmaktan kaçınıp, insanlığın umutsuz çelişkileri üzerine bir kara mizah eseri olmayı tercih eder. Filmde daha

önce emekli edildiğini öğrendiğimiz bir grup asker, Ankara'da gerçekleştirilmesi planlanan bir darbe girişiminin, İstanbul ayağında yer alır ve bu darbeden halkı haberdar etmek için radyo istasyonundan anons yaptırmak için yola çıkar. Ancak hiçbir şey hesapladıkları gibi ilerlemez. Radyo istasyonunda cihazı kullanmaktan sorumlu tek tekniker mesai saatleri dışında orada bulunmadığından, darbeci askerler onu bulmak için yollara düşerler. Arada bir Ankara'daki ekip ile haberleşmeye çalışsalar da, ondan da sonuç alamazlar. Bizler de bu yolculuk sırasında onların başından geçen absürt olayları izleriz. Böyle politik bir konuyu apolitik bir noktadan ele aldığı yönünde eleştiriler almasına rağmen, filmin politik tavrını yaptığı estetik tercihler ile yeterince gösterdiğini düşünüyorum. Bu tercihlere değinmeden önce kara mizah unsurları açısından filme göz atalım.

Mahmut Fazıl Coşkun bir röportajında, filmin “Türkiye'nin batılılaşma, modernleşme meselesi ve bunun başarısızlığı üzerine kurulu” olduğunu belirtir. Filmde darbeye kalkışan bu karakterler, beceriksiz ve aslında ne yaptığını tam da bilmeyen bir grup insan olarak sunulmuş bizlere. Kendini büyük gören, görevini yerine getirmek için her şeyi göze almış gözüken bu karakterler, film ilerledikçe çok basit günlük dertlerin bile üstesinden gelemeyenler. Belki batılılaşmanın öncüsü olarak karşımıza çıkarlar ama bir buzdolabı karşısında hayretler içerisinde kalır ya da darbe için bastıkları radyo istasyonunda teknik bir cihaza hakim olamazlar. Zar zor da olsa yapmayı başardıkları anonsun sonrasında gururla, bir batılı gibi Martini içerler ama bu gururları çok sürmez. Aralarından birinin kusması ile sona erer. Darbenin de başarısız olması ile soluğu bir doğulu gibi çorbacıda alırlar. Film boyunca dört darbecinin, kendilerini ve amaçlarını her şeyin ötesinde gören tavırları ile birlikte, sürekli dağıtması gereken ekmeklerden bahseden ve mazot göstergesinin bozuk olduğu yalanını kullanarak bu kargaşada arabasına mazot aldırmanın peşine düşen ekmek dağıtıcısını izleriz. Bu kara komedinin çatışan uçlarını işte bu karakterlerle temsil edilen iki kavram oluşturur: Askeri alan ve sivil alan ki yollarının kesiştiği her yerde çatışmaya neden olurlar. An gelir, darbe peşinde koşan bu emekli subaylar Frigidaire marka bir buzdolabının dağıtım işine girmeyi planlar, an gelir darbe yapmaya gittikleri ekmek arabasının tam da pikniklik olduğundan bahseder ve an gelir ellerinde taşıdıkları, anons edecekleri bildiri üzerindeki ince düzeltmeleri ekmek arabasının kasasında taşınan ekmeklerin arasında yaparlar. Bu sahne **Ercan Kesal**'in varlığından ötürü, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Nuri Bilge Ceylan, 2011) filmindeki, film boyunca aranıp bulunan cesedin, arabanın bagajına zar zor sığdırılışını ve ardından şoförün bagajda kalan boşluğa topladığı kavunları

sığdırmaya çalışmasını aklıma getirdi. **Anons**'ta sivil olan ve askeri olanın çatışması işte bu şekilde film boyunca bir kara mizah ögesi olarak yer alır.

Filmin ilk sahnesi ise filmin bitmesi ile birlikte asıl anlamına kavuşur. Film boyunca dert ettiği şeyler anlamsız gözüken ekmek arabası şoförünün kırılan dişi, elimizde kalan tek anlamlı sonuçtur. Kırılan dişi yüzünden işçi olarak başvurduğu Almanya'ya giriş izni alamamıştır. Aslında bu batıya açılmayan ekmek arabası şoförü, yönetmenin bahsettiği, başarısızlığa uğrayan batılılaşmanın bir diğer kanadadır.



Tüm film boyunca bu dört adamın bütün çabası ve beceriksizliği, çorbacıya gitmek için bindikleri taksinin radyosunda tek bir cümle ile özetlenir: “Ankara’daki hadiselerle aynı zamanda İstanbul’da da bazı küçük hadiselerin vuku bulunduğu öğrenildi.” Radyoda sorumluların arandığı söylenirken, baş karakterlerimizin üzerlerindeki üniformayı bile çıkarmamış olduklarını fark eder ve **Gustave Flaubert**’in kara mizah ile ilgili söylediklerini hatırlarız: “Kara mizahı besleyen en önemli etken insanın barındırdığı derin alıklık ve bölüktür her şeyden önce”.

Ayrıca **Enis Batur**’un dediği gibi,

Kara mizahın ayırt edici bir özelliği de tohumunda görülen koyu umutsuzluktur. Kara mizahçının lirik ve neredeyse hazin bir dünyası vardır. Heccav, yergici, ironi ustası temelde umutlu, değişimden ve evrimden yana olan kişidir. Sövüyor ve makaraya alıyor ise daha iyi bir dünyanın varlığına yatırım yaptığı içindir. Kara mizahçı içinse böyle bir umut yoktur. Ona göre başlangıçtan bu yana hiçbir şey değişmemiştir ve kendisine düşen görev bunu açığa çıkarmaktır.¹

¹ Batur, Enis. *Kara Mizah Antolojisi*. Hil Yayınları, 2017

Mahmut Fazıl Coşkun'un tavrı da tam olarak böyledir. İşte bu yüzden filmdeki karakterleri diğer filmlerinin aksine derinlikli olarak inşa etmez, bunu belirli bir insan ya da insanların trajedisi gibi göstermez. Tüm insanlığın ortak umutsuzluğu olarak sunar ve yine işte bu yüzden, çıkış noktası ile olan gerçekçi bağlarını kopararak, filmini bir tarihe ışık tutma veya sosyolojik tespitlerde bulunma filmine dönüşmekten kurtarır.

Mahmut Fazıl Coşkun'un ilk iki filminde başarı ile üstesinden geldiği düşük tempolu hikaye anlatımı, *Anons* filmi ile farklı ve riskli bir sinema diline evrilmiş. *Uzak İhtimal*'de insanlık halleri ve insan ruhunun derinlikleri bir dram üzerinden analiz edilirken, aynı gaye *Yozgat Blues* filminde içerisine bir tutam durum komedisi serpiştirilerek devam eder. Yönetmenin bu mizah sevdası *Anons* filminde çok farklı boyutlara ulaşır ve *Yozgat Blues*'da tercih ettiği melankolik komediden, absürt komediye geçiş yapar. Kuzey Avrupa sinemasından aşına olduğumuz absürt komedi türüne ait *deadpan* oyunculuk (*Anons*'ta aniden ve plansız gerçekleşen iki cinayet sahnesinde bile, ortamdaki karakterlerde herhangi bir mimik göremeyiz), kendini absürt durumlar içerisinde bulan kayıtsız karakterler ve bir karakter ya da kişilikten çok genel olarak insanı temsil eden oyuncular vardır bu filmde. Gerçekten de film boyunca karakterlerden birinin yaptığı bir eylemi, onun yerine bir diğer karakter yapmış olsaydı, anlatılan hikaye açısından pek bir şey değişmezdi. Çünkü bu dört karakterin toplamı tek bir temsile karşılık gelirlerken, diğer tüm karakterler buna karşıtlık oluşturan diğer temsile karşılık gelir. İlk iki filminde, insanların birbirleri ile temas ettiği alanları ve onların aynı olaylar ya da durumlar karşısında farklılık gösteren tepkileri ile dramatik yapısını kuran **Mahmut Fazıl Coşkun**, bu filmde tam tersine tüm karakterleri askeri kanat ve sivil kanat olmak üzere ikiye ayırır.

Boyutsuz İnsanlar ve Anlatıyı Askıda Tutmak

Bu noktada, yönetmenin sinema yolculuğunda *Anons* filmi ile ilk kez denediği iki anlatı unsurundan bahsetmekte fayda var. Bunlar, yönetmeni estetik olarak da bazı tercihler yapmak zorunda bırakmış gibi. İlk unsur ile başlayalım. **Mahmut Fazıl Coşkun** *Anons*'tan önceki filmlerinde derinlikli karakterler yaratıp, onların düşüncelerine ve hislerine belirli bir mesafede durarak, onların iç dünyasını çok da açık etmeyen bir eğilim gösterir. Yani ilk iki filminde karakterlerinin neler

düşündüğünü ve hissettiğini bize açıkça söylemez ama en azından bu düşünceler ve hisler üzerine bizi düşündürtecek kadar derin karakterler inşa eder. Örneğin *Yozgat Blues*'da Yavuz'un İstanbul'a gerçekten neden döndüğünü bize söylemez/göstermez ama kamerası ile onu takip etmeyi sürdürür. Böylece bizler de onun hakkında düşünmeyi sürdürürüz. *Anons* filminde ise derinliksiz ve boyutsuz karakterler yaratıp, kamerasını da onlara mesafeli bir şekilde konumlandırarak, onların iç dünyalarında neler yaşadıklarına dair bizleri tamamen bir belirsizlik içerisinde bırakır. Zaten bir süre sonra biz de bu insanların neler düşündüğünü ve hissettiğini merak etmeyi bırakırız. Bu durum hiçbir karakter ile özdeşlik kurmamıza müsaade etmezken seyirci konumumuzu iyice sağlamlaştırır. Bu yaklaşım beraberinde, ilk iki filmde görmediğimiz bazı estetik tercihleri getirmiş. Öncelikle bu boyutsuz karakterleri ve onların eylemde bulunduğu tüm bu absürt düzlemi kabul edilir hale getirmek için ilk iki filminin aksine gücünü gerçeklikten almak yerine, yapay bir ambiyans oluşturmak istemiş. Bunun için çok sade mizansenler, sabit bir çerçeve ve karakterlerin bu boyutsuzluğunu destekleyecek bir sunum için sahneyi sürekli tam karşıdan gösteren hareketsiz bir kamera kullanımı tercih edilmiş.

Karakterlerin arasındaki aks çizgilerinden kameraya en yakın olanı ya da eylem alanında en önde bulunan bir masa veya koltuk, hemen hemen tüm film boyunca kameranın önünde açısız bir şekilde paralel uzanmış, bu da piyes tadında bir hava yaratmış. Kameranın karakterleri hiçbir zaman takip etmemesi, onları farklı açılardan çekmeyi sürekli tam karşılarında sabit açı ile konumlanması, seyirciyi de onların var olmadığı ima edilen iç dünyaları üzerine düşünmemeye itmiş. Eylem alanı içerisinde ne enine ne de derinlemesine hiçbir kamera hareketinin olmaması seyirciyi tüm film boyunca onlara dışarıdan bakan ve onları anlamaya çalışmayan, onların dünyasına dahil olmayan bir noktada tutmuş. Halbuki *Yozgat Blues* filminde kamera çoğu zaman karakterlerin arasında dolaşır, hatta onlar sahnede hareket ettikçe onları takip ederdi. Tam da bu noktada yönetmenin bu filmde ortaya çıkan diğer eğilimi olan çekim sürelerinin artırıışından bahsetmek gerekecek. *Yozgat Blues*'da *Uzak İhtimal*'e göre çekim sürelerinde bariz bir artış gözlemlenmişti. *Anons*'ta ise *Yozgat Blues*'a göre bile çekim sürelerinin iyice arttığını rahatlıkla söyleyebiliriz. *Yozgat Blues*'da bu tercihin amacı, zamanı olduğu gibi vererek bir gerçeklik algısı yaratma isteğinin sonucu gibi dururken, *Anons*'ta gerçeklik algısının istenen bir durum olmadığından bahsetmiştik.

Anons'taki çekim sürelerinin artışı, *Yozgat Blues*'daki gibi estetik bir tercihten ziyade anlatısal bir tercihin sonucu gibi gözüküyor. Yönetmen, yazının başında bahsettiğim modernleş(eme)me sancısı çeken Türkiye'nin temsili olan bu karakterlerdeki beceriksizliği ve üzerlerine uymadığını hissettiğimiz üniformaları ile sergiledikleri uyuşukluğu, bize anlatıyı askıda tutarak hissettirmeye çalışmış. Bunu yaparken bazen ölü zamanın tüm ayrıntılarını, bazen de bir sürecin anlamlı olmayan parçalarını bize izletir. Bu nedenle çekim süreleri ilk iki filmine kıyasla bir hayli artmış. Bir sahnenin çekim süresinin, çekim boyunca ekrandan akan bilgi akışı ve seyircide yaratılacak beklenti ile tolere edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Burada bilgi akışı ile kastettiğim şey, aslında çok geniş bir alana karşılık geliyor. Bilgi akışı, bazen sahnede gerçekleşen herhangi bir eylem ile, bazen bir diyalog ile sağlanırken, sahnede dramatik olarak hiçbir gelişme olmasa bile, belki obje ya da karakterin hareketi/devinimi, belki de kameranın hareketi/devinimi ile de sağlanabilir. Çünkü kameranın sahnenin geçtiği uzamda yeni alanları görünür kılması, hatta bu yeni alanları gösterirken kameranın tercih ettiği hareket şekli veya uzamda açılan yeni alanlarda bulunan, anlatıya katkıda bulunacak herhangi bir ayrıntı, izleme deneyimi sırasında filmde izleyiciye bir bilgi akışı sağlar. Sahne uzunluğunu tolere edebilecek bir diğer unsur ise sahnenin sağladığı estetik tecrübenin yoğunluğu veya sahnenin seyirciyi beklentiye sokacak şekilde muallak tasarlanmasıdır. Tüm bu unsurlar üzerinden *Anons* filmi analiz etmek gerekirse, daha önce de belirttiğim gibi yönetmen, yaratmak istediği anlam gereği hareketsiz ve devinimsiz sabit bir kamera tercihinde bulunmuş, buna ek olarak çerçeve içerisindeki objeler ve karakterler de çoğunlukla sabit bir şekilde kullanılmıştır. Karakterler uyuşukluklarına ve boyutsuzluklarına vurgu yapmak adına ne mimikleri ile ne de eylemleri ile bizim ilgimizi çekecek bir nüans yaratmazlar. Film boyunca birinin yaptığı hareketleri ve ettiği sözleri bir diğeri ile kolaylıkla değiştirebiliriz.

Tüm bunlar bahsettiğim bilgi akışını iyice duran bir noktaya getirirken, yönetmen **Mahmut Fazıl Coşkun**, görüntü yönetmeni **Krum Rodriguez**'in güçlü sinematografisi ve sahnelerin muğlak yapısı ile bir miktar denge kurmaya çalışmış. Bu muallak yapı, sahne tasarımında alanın çoğu karanlık ve gölge içerisinde bırakılıp seyircinin bir beklenti içerisinde sokulması ile kendini göstermiş. Ayrıca karakterlerin yüzlerine düşürülen keskin gölgelerle de desteklenmiş. Bazı sahnelerde ise bilinçli olarak yapılan ışık oyunları, bahsettiğim tarz bir bilgi akışını sağlamış; bazen kendi kendine giden ve gelen elektrikler, yakılan mumlar, araba ya

da tren ışıkları ile ortama giren ve çıkan ışık kaynakları... *Yozgat Blues* sinematografik olarak daha gerçekçi bir zemin üzerine kurulduğu için, bu biçimsel oyunlar tercih edilmezken, karakterlerin iç dünyası ve kim oldukları ile daha alakadar bir noktada konumlandırıldığımız için kamera hareketi bolca mevcuttu. Bu kamera hareketleri sayesinde çekim sürelerini yeterince tolere ediliyordu. Ancak *Anons*'ta kamera hareketi ve karakterlerden akan bilgi çok kısıtlı olduğu için, yönetmen bu kez güçlü ve stilize bir sinematografi tercihi ile bunu dengelemeye çalışmış. Yönetmenin bir diğer tercihi de çerçeve dışarısına yüklediği anlamda kendisini göstermiş. Bir çok sahnede, çerçeve dışarısına çıkan bir ya da birden fazlası karaktere rağmen kamera onları takip etmez. Bu noktada ses tasarımına da değinmekte fayda var. Bu çerçeve dışarısında gerçekleşen sahnelerde hiçbir şey görmememize rağmen, tüm dikkatimizi çerçeve dışında gerçekleşen olaya verip, orada gerçekleşenlere hakim olmamızı sağlayacak düzeyde yeterli bilgiyi ses ile aktarmayı başarmışlar. Yine de tüm bu çabaya rağmen bazı sahnelerde, bilgi akışının tamamen durmasının ve sahnenin bu yeni bir bilgi vermeyen haliyle uzunca bir süre ekranda kalmasının yeterince tolere edilemediği kanaatindeyim. Karakterlerdeki uyuşukluk ve beceriksizlik hissinin seyirciye tezahürünü bozmamak adına karakterlerin hareketsizliğine ve donukluğuna dokunmak istenmemiş olabilir. En azından ortamda devinim yaratan bazı objeler kullanılarak bu durum bir miktar daha tolere edilebilirdi. Kanaatimce, yaratılmak istenen anlam için yapılan bazı biçimsel tercihler, filmin estetik gücünü zayıflatmış ve birçok farklı unsur ile dengelenmeye çalışılsa bile yeterli olmamış. Ancak son olarak şunu da eklemekte fayda var, yönetmenin *Yozgat Blues*'un aksine, kara film tadında gölgeli ve güçlü bir sinematografi tercih etmesi, sadece çekim süresini tolere etmek için değil, aynı zamanda yazının başında bahsettiğim 'absürt bir hikayeye gerçekçi olmayan bir zemin' oluşturulmasında da fayda sağlamış gözüküyor.

Çerçeveseler, Müzik ve Sonsöz

Filmde çerçeve dışına yüklenen anlamın yanında aslında çerçeve içerisinde de kameranın kadrajı dışında bolca iç çerçeve görürüz. Bazen arabanın camlarının çerçevesi, bazen hastane sahnesindeki hemşirenin bulunduğu bölmenin çerçevesi, bazen de radyoda anons yapılmaya çalışılan bölmenin camının çerçevesi bizi sürekli kameranın kadrajının içerisine sıkıştırılmış başka çerçeveseler ile karşı karşıya

bırakır ve karakterler de bu çerçevelerin içerisinde yer alır. Yönetmen, film boyunca anlam yüklediği çerçeve içi ve dışı karşıtlığı hakkında, hayata bir fikir fanatizmi ile belirli bir çerçeveden bakıp herkesi bu çerçeveye sığdırmak isteyen insanlara, hayatın bu çerçevelerden çok daha geniş olduğunu anlatmak istediğini ifade etmiştir.



Yönetmen, tıpkı *Yozgat Blues* filminde, film boyunca ana karakterlerinin ağzından bize dinlettiği Fransızca bir parça olan **Joe Dassin**'e ait *L'été Indien* ile, taşrada bir gazinoda bu parçanın ne işi var dedirttiği gibi, *Anons*'ta da benzer bir müzik kullanımı tercih etmiş. Bazen karakterlerine söylediği Kuzey Kore milli

marşı ile, bazen de radyoda çalan Korece ve Fince şarkılar ile ortamla uyumsuz müzik kullanımına devam etmiş.

Filmde geniş açı kullanılarak yapılmış çekim sayısının bir hayli az olması, dönem ruhunu yansıtırken prodüksiyon maliyetini düşürmeye katkıda bulunmuş. Bu da hem anlamı bozmadan hem de daha ekonomik bir film çekmek adına şahane bir tercih olmuş. Dönemi yansıtmak derken, çok bariz bir şekilde filmde bir tarih geçmemekle birlikte, filmin geçtiği tarih ile ilgili bazı çıkarımlarda bulunabiliriz. Öncelikle her ne kadar gerçek bir hikayeyi yansıtmıyor olsa da filmin çıkış noktasının **Talat Aydemir**'in 1963 yılında kalkıştığı darbe girişimi olması; bir sahnede radyo müdürünün, daha önceki darbelerden bahsederken kullandığı “60 ihtilali” ve “geçen seneki ihtilal” kalıpları, filmde dublaj sanatçılarının seslendirdiği filmin 1963 yapımı **Zehir Hafiyeye** olması gibi bilgiler bizi 1963 senesine götürür.

Yönetmen **Mahmut Fazıl Coşkun**, her ne kadar filmde politik bir mevzuyu anlatmak istemediğini söylese de, ele aldığı konuya uygun gördüğü biçimsel tercihler, politik olarak gerekli olanı gerektiği kadar söyler. Anlatıyı askıda tutarak, zaten kalkıştıkları eyleme çok da hakim gözükmeyen boyutsuz karakterlerini ve dolayısı ile onların temsil ettiklerini, iyice uyuşuk ve beceriksiz gösterir. Hikayesini absürt bir zeminde kara mizah öğeleri ile anlatarak, daha en baştan, işaret ettiği tüm bu ideolojik alanı, bırakın tartışmaya açmayı, insanlığın umutsuz çaresizliği olarak sunar. Ayrıca filmin, 1963 darbe girişimindeki gerçek insanları ve olayları anlatmaması, ilk etapta apolitik bir tavır gibi gözükse de, tüm bu söylemlerin hedefinin, sadece 1963'te yaşananlar olmasının önüne geçer.

Röportajlarından birinde, **Ahmet Hamdi Tanpınar**'ın **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** (1961) isimli eserindeki mizah anlayışından çok etkilendiğini, filmi ilk tasarladığında kitaptaki başlıklarla aynı isimde epizotlardan oluşacak şekilde yazdığını ama daha sonra vazgeçtiğini söylemiştir. Yine de, filmdeki Hamdi İrdal isimli radyo müdürü ile kitaptaki Hayri İrdal'a selam vermeyi de ihmal etmez. **Anons** filmi ile yönetmen, daha önce Kuzey Avrupa sinemasında örneklerine bolca rastladığımız bir mizah türünü bizlere hatırlatırken, bu tür bir mizah bu topraklarda da yapılır mı sorusunu, asıl bu topraklarda yapılır diye yanıtlamıştır. Uzun bir süredir benzer temaları benzer sinema dilleri ile işleyen Türkiye sineması için böyle cesur denemeleri görmek benim adıma umut verici oldu.