



SINEMATEK

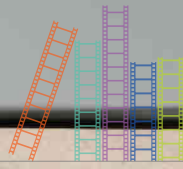
25. KARE

SINEMA DERGISI

(KDV Dahil) 2500 TL.

SAYI : 1





SİNEMATEK

Merhaba,

Seyirciden sinema çalışanlarına, tüm sinema sevdalılarına merhaba, selam sana sinema...

Gerçekçi olup imkansızı istemek için çıkıyoruz. İmkansızı istemek yaşamın farkında olduğunu söylemektir bizce. 'Şey'leri alıp söylemek neyi neden beğendiğini veya beğenmediğini, tecimsel kaygıları yedeğe almadan.

Bu dergiyi değişik üniversitelerden sinema tutkunu ve sinema üzerine söyleyecekleri olan bir grup genç insan gönüllü çıkarıyoruz. Kendimizi okuyucunun üzerinde lafabeliği yapan, bilgilendiren (!) filmlere yıldızlar veren eleştiri kurumlarına bir yenisini ekleyen ya da 'entel' gevezelikler eden, maceracı kafadarlar olarak görmüyoruz. Tersine bu yerleşik kurumları sorgulamak istiyoruz. Filmlerin gişe şansını elinde tutan böylesi eleştiri kurumlarına da şaşıyoruz.

Bir sinema salonunda ya da başka yaşamlara, başkasının bakışlarına kendi gözlerimizle girip çıkarken, özdeşleşme yoluyla birey kimliğinin saklanıp başka yaşamlar ödünç alınırken, bunların farkında olmak için yüksek sesle düşünüyoruz dergide.

Bizce sinema bireyin iç dünyasına tutulan bir ayna, geleneksel görme biçimlerinden bilinç standartlarına, cinsellikten meta alışverişine kadar tutuculuğa verilen kesin bir yanıt olmalı. Seyirciyi film üretim sürecinin duygulanım ve imgelenimlerine davet ederken, bireyin mitosları ve kabuslarını gittitçe gerçekdışılaşan yabancılaşan gerçekliğini sorgulamalı. Kamera stüdyolardan çıkıp kendi gerçekliğini aramalı, sokaklara, evlere, bilinçaltı ve üstüne girmeli, bulmak ve sorgulamak için. Sinemayı ilişkide bulunduğu diğer alanlardan koparmanaya, yazından tiyatroya, müzikten siyasete kadar sinemanın kucakladığı her şeyle ilgilenmeye çalışacağız.

Seçiciliği dile getirmek istiyoruz. Biz de bir seçim olmayı istedik. İşin başındayız ama aykırı bir sinema dergisinin gecikmişliği, gerekliliğini arttırıyor. Sinemayla dolaylı ya da dolaysız ilgili tüm alanlara, yerleşik kurum ve konulara ilişkin tartışmalar açmak istiyoruz. Bir anlamda bize sunulan gündemi değil, sizlerle belirleyeceğimiz bir gündemi güncelle almak istiyoruz. Kendimizden birşeyler söyleyerek ve sizleri derginin üretimine davet ederek birlikte gelişmeyi amaçlıyoruz. Her düzeyde ürünlerinizi ve sizleri bekliyoruz.

Bizler yaşama seyirci kalmaktan bıktık. Sadece iyi, edilgen bir sinema seyircisi olmaktansa yaşamın içinde başarısız da olsa nefes alan bir dergi olmayı yeğliyoruz.

Katılmaya ne dersiniz?

25. Kare

DA
DA

S

ELLER



SİNEMATEK

İÇİNDEKİLER

2	İçindekiler	48
4	3. ANKARA FİLM ŞENLİĞİ	50
	SÖYLEŞİ: 'NEDEN ŞENLİK ?'	54
10	LUIS BUNUEL : "ALLAH'A ŞÜKÜR ATEİSTİM"	58
12	GERÇEK ÜSTÜCÜ BUNUEL	60
14	BUNUEL FİMLERİ	64
16	FRITZ LANG	68
18	METİN ERKSAN HAKKINDA...	72
22	JEAN LUC GODARD	74
24	BİR ALMAN DENEYSELÇİ : WERNER NEKES	82
26	26. KARE-ŞENLİĞE DEĞİNİLER	86
32	NORMAN Mc LAREN SİNEMASI	88
38	CARL THEODOR DREYER	90
	BELKİ DE BİR ŞİZOFREN: "WERNER SCHROETER"	92
40	40. BERLİN FİLM FESTİVALİ ARDINDAN	
42	CANLANDIRMA SİNEMASINDA BİR DEV: "ÇEKOSLOVAKY"	

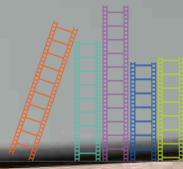
2

Yazı Kurulu

Sahibi : Ali Kemali Karadeniz
Yayın Yönetmeni : Akif Gürsoy
Yazı İşleri Sorumlusu : Gökhan Gürbüz
Kapak ve Sayfa Tasarım : Akif Gürsoy
Dizgi ve Teknik Ekip : Esin Altındal
: Selim Çamalan
: Ahmet Yıldız

Ege Berensel
Emrah Özen
Sema Özden
Süreyya A.
Ash Bekdik
Ferda Barut
Ali K. Karadeniz

Dizgi



SİNEMATEK

48
50
54
58
60
62
64
68
72
74
82
86
88
90
92

SÖYLEŞİ: "JIM JARMUSCH"
A'DAN Z'YE WOODY ALLEN
SİNEMA BİLİNCİ I
SİNEMA BİLİNCİ II
YILMAZ GÜNEY - UMUT TİCARETİ
SÖYLEŞİ: "DOĞAN TAŞDELEN"
YANKEE İŞGALİ
KÜÇÜK AMERİKA YARATMAK
KARE PANO
SÖYLEŞİ: "BERNARDO BERTOLUCCI"
MICHELANGELO ANTONIONI
DEVİRİM SİNEMASI
DEVİRİMDEN SANATA SANATTAN DEVİRİME
S.M. EISENSTEIN
SİNEMADA CİNSELLİK
40. BERLİN FİLM FESTİVALİ VE GENÇ SİNEMA

VAKY

Reklam İçin : Tel: 131 07 86
Yazışma Adresi : Değişim Ajans Organizasyon
Ataç Sok. 28/17 (06420) Yenışehir
Tel : 131 07 86
Yönetim Yeri : Anadolu Sanat Merkezi
Zafer Meydanı İhlamur Sok. 1/B
Kızılay-ANKARA
Tel: 125 49 00

Dizgi, Ofset Hazırlık, Baskı : DEĞİŞİM Tel :(4) 131 07 86



SİNEMATEK

ANKARA 3. FİLM ŞENLİĞİ

MAHMUT TALİ ÖNGÖREN :

"ŞENLİK HENUZ AMACINA ULAŞMADI"

Söyleşi : Ege Berensel

□ **25 KARE** Öncelikle şu soruyla başlamak istiyoruz, "Neden festival"?

■ **M. Öngören** Sinema tüm dünyada Türkiye' de de, bütün ağır sorunlarına rağmen giderek önem kazanan- önemli giderek artan bir sanat dalı. İkincisi Ankara benim kişisel görüşüme göre sinema sanatını gereği gibi yaşayamayan bir kent. Şimdiye kadarda şenlik olarak başkentte böyle bir etkinliğe hiç yer verilmedi. Bunun bir ihtiyaç olduğuna inanıyorum. Bunun dışında Ankara olmanın ötesinde de bazı nedenler var; Ben Türkiye'de düzenlenen şenliklerin önce Türk Sinemasına destek sağlamasını istiyorum. Bizim şenliğimizin amacı da önce Türk Sinemasına destek olmak. Bunu biz Ankara'da sağlamaya, Ankara'da bir sinema ortamı yaratmaya çalışıyoruz. Bu nedenle şenlik sırasında en azından Türk Sinemasının belirli kişilerini, sanatçılarını yazarlarını burada toplamak istiyoruz ve bunu da küçük çapta da olsa başarıyoruz.

□ **25 KARE** Bir hafta yeterli bir süre mi? Bu süre uzatılmaz mı?

■ **M. Öngören** Tabiki bir haftadan daha uzun bir sürede yapılması gerekir. Biz bir hafta diye başladık ama ilk olarak II. şenlikte dokuz güne çıkardık bunu. Şimdi bu yılda dokuz güne çıkmış durumda. Yalnız, bir şenliği, Ankara'da bir haftadan fazla sürede düzenliylememenin de bir takım sıkıntıları yaşıyoruz. Birinci sıkıntı ekonomik sıkıntı. Yani şenliğin bütçesi hiç yeterli olmadığı için bir haftadan, dokuz günden uzun bir süreye yaymak biraz zor oluyor.

ikincisi sinemaların durumu yani ticari sinemaların durumu, sinemalar şimdi bildiğimiz gibi eski yıllara kıyasla daha iyi iş yapıyorlar. Amerikan filmlerinin Türkiye'de çok popüler bir düzeye gelmesinden ötürü- ve bize zaten dokuz gün bile salonlarını ayırmak istemiyorlar. Bu yıl belki iki sinema dokuz gün gösteri yapmamızı sağlayacaklar diğer iki sinemada ancak yedi günlerini bize verebiliyorlar yani böyle zorluklar da var. Aslında tabi iki hafta olması gerekir.

□ **25 KARE** Bu soruyu sormamızdaki neden şuydu. İnsanlar senede bir yıl nitelikli film seyretme hakkına sahip değil mi? Bu bir hafta dışında niteliksiz sabun köpüğü Amerikan filmlerine giden, gitmeye zorlanan bir kitle var karşımızda.

■ **M. ÖNGÖREN** Şenliği bir yıl sürdürmek? Böyle bir şey yok...

□ **25 KARE** Sinematek örneğin...

■ **M. ÖNGÖREN** Sinematek sinema klüpleri, sanat sinemaları (Avrupa'da 'Amerika'da böyle adlandırılıyor) gibi birtakım başka etkinlikler Ankara'da düşünülebilir ya da düşünülebilir mi bunu araştırmak gerekir. Bir zamanlar Ankara'da sinematek vardı. Ben kurucularındandım ve başkanıydim. Altı yıldan fazla bir süre yaşatmamız mümkün olmadı maalesef. Ama yeniden olabilir. Çünkü Ankara'nın seyirci potansiyeli üniversitelerin öğrencileridir ve öğrenciler her zaman bu tür sinema kuruluşlarını yaşatabilirler. Tabi iyi örgütlenirse.

□ **25 KARE** Şenliğin amacı kuşkusuz bir sinema bilinci oluşturmak. Bunu

Bu
Ne
Amacın
aşması
bizler, y
diye, ta
hata olu
Bu
kadroda
yandan
potansi
düşünür
başarı o
irdelenm

gerçekle
mi az /
başladıl
■ **M. ÖN**
gerçekle
gerçekle
duruma g
geçmesi
gördüğü
ötürü Ank
beklentile
zaman er
somut ola
henüz, ş
artması
birikimin
olduğunu
götürmüy
bu şenlik s
somut ön
görecekler
derneği k
gördüğü
görecekler
var. Bu n
değil, bu
önemli bir
daha az n
Amerikan
bir düşünce
insanlar A
Amerikan
önemsem
çıkıyor.
demiyorun
kesin. Biz
Türkiye'de
sanmıyor
olsunlar ya
açısından



SİNEMATEK

Bu yıl üçüncüsü yapılıyor. Yapılır mı yapılmaz mı derken üçüncüsü...

Ne amaçla ortaya çıkmıştı? Şu anda nasıl işliyor? Amacına ne kadar ulaştı? Amacına ulaştı mı?.. Nedense hiç sorulmuyor. Kendisini yenilemesi için, kendisini aşması için eleştirilmesi gerekir. Neler eksik, sorgulanması gerekir. Doğal olarak bizler, yıllardır özlemine duyduğumuz böyle bir olaya çok sevindik. Ama artık var diye, toplumumuzda varolan olanla yetinme anlayışıyla yan gelip yatmamız hata olur. Eleştirme ilerlemenin temel basamağıdır.

Bu çabanın ve sonuçta ortaya çıkan ürünün yaratıcılarının birkaç kişilik bir kadrodan oluştuğu gözönünde bulundurulursa bu büyük bir başarıdır. Ama diğer yandan diğer başarılı şenlikleri baz olarak almasak bile Ankara'daki sinema potansiyelinin (her nedense) daha çok öğrenci tarafından oluştuğunu düşünürsek, şenliğin yalnızca akademik takvimin 2 yarısının başında olması bir başarı oluşturuyor. Diğer sorunlar ne yazık ki (belki de kadrosu yetersiz kaldığı için) irdelenmiyor.

gerçekleştirdi mi? Örneğin insanlar daha mı az Amerika filmlerine gitmeye başladılar?

■ **M. ÖNGÖREN** Hayır, şenlik amacını gerçekleştirmedi tabii. Şenliğin amacını gerçekleştirmesi için daha çok etkin duruma gelmesi ve çok daha fazla yılın geçmesi gerekli. Şenliğin büyük bir ilgi gördüğü kesin ve şenliğin bu ilgiden ötürü Ankara'da sinemayla ilgili bir takım beklentiler yarattığı da kesin ama zaman erken olduğu için bunları böyle somut olarak örneklemek mümkün değil henüz, şenliğe gösterilen ilginin her yıl artması Ankara'da sinemayla ilgili birikimin sağlanmasında bu şenliğin payı olduğunu gösteriyor. Şenlik bunu tek başına götürmüyor tabii. Ama önemli bir payı da bu şenlik sağlıyor buna inanıyorum. Bunun somut örneklerini önümüzdeki yıllarda göreceğiz. Örneğin şimdi bir sinematek derneği kurulsaydı eski sinematek derneğinin gördüğü ilgiden çok daha fazla ilgi görecektir sanırım. Bunun çeşitli nedenleri var. Bu nedenlerden bir tanesi de hepsi değil, bu şenlik olacaktır. Şimdi bir de önemli bir noktaya değindiniz dediniz ki daha az mı Amerikan filmlerine gider. Bu Amerikan filmlerinin yaygınlaşması yanlış bir düşünceyi de beraberinde getirdi. O da, insanlar Amerikan filmlerine gitmesinler, Amerikan sinemasını bir yerde önemsemesinler gibi de bir sonuç ortaya çıkıyor. Siz böyle düşünüyorsunuz demiyorum ama böyle bir görüş olduğu kesin. Biz veya Amerikan filmlerine Türkiye'de karşı çıkanların hiçbiri sanıyorum ki Amerikan sinemasına karşı olsunlar yani bir ülkenin sinemasına sanat açısından karşı olmak diye bir şey



Ömer Tuncer ve M. Tali Öngören

düşünülemez. Amerikan filmlerine karşı çıkılıyor denildiği zaman şu nokta üzerinde duruluyor Amerikan filmlerinin başka hiçbir ülkenin filmlerine benzemeyen bir biçimde ve tekelci bir anlayışla Türkiye'ye girişine karşıyız. Yoksa Amerikan filmleri her zaman gelecek ve iyileri, nitelikli olanları da her zaman seyircimiz tarafından ilgiyle izlenecek veya izlenmesi gerekecek. Ama Amerikan film dağıtım tekelleri, Amerikan filmlerini veya dağıtımını üstlendikleri herhangi bir ülkenin filmini Türkiye'ye bu yollarla getirmemeleri gerekiyor. Yani, Türkiye'ye geliyorlar, bizim yasalarımız buna izin veriyor, temsilci şirket bile açmalarına gerek kalmıyor, kendi şirketleri Türkiye'de açılıyor ve bu filmlerden elde ettikleri büyük gelirlerin aşağı yukarı % 98'inide olduğu gibi Türkiye dışına çıkarıyorlar. Yabancı sermaye hangi ülkeye gelirse gelsin o ülkede kazandığı

ticari
şimdi
a iyi iş
iye'de
nden
n bile
belki
namızı
ancak
böyle
olması

neden
kli film
Bu bir
püğü
meye

mek?

üpleri,
ka'da
başka
ya da
ekir. Bir
a. Ben
n. Altı
mükün
abilir.
nsiyeli
enciler
şlarını

uz bir
Bunu



SİNEMATEK

Şenlikte ticari kaygının olması da onu olumsuz yönden etkileyen öğedir. Şenlikler, özellikle bizim gibi az gelişmiş ya da gelişmekte (geliştirilmemekte) olan ülkelerde devlet tarafından çok büyük ölçüde desteklenmek zorundadır. Yalnızca şenlikler değil elbette, sanat ilk başta desteklenmek zorundadır. Sanat yatırım ister. Sanatsız toplum malumunuzdur.

Tabii, bunları şenlik komitesinin yetersizliğine yüklemek büyük hata. Yatırımsızlığa rağmen yine de şenlik oluşuyor. Ticari kaygıdan belirtmek istediğimiz bilet ücretleri. 40 yabancı 20 Türk filmi... Öğrenciyseniz 60 X 3000= 180.000 T.L., değıliseniz 60 X 5000= 300.000 T.L, Tabii hepsini izlemek zorunda değıil insan. Ama yılın 9 gününde sinema izleyebilen Ankara insanı hepsini görmek istiyor. Açlık içte. 180.000 TL'ye karın doyuruyorsunuz.

Şenlikte bilet ücretlerinin daha ucuz olması izleyicinin artması demek. Bu

paranın önemli bir bölümünü, o ülkede yatırım yapmakta, o ülkenin herhangi bir sanayisini desteklemekte, kullanmalıdır. Amerikan filmleri işte bunu yapmadığı için biz onların getiriliş biçimine karşı çıkıyoruz. Yoksa Amerikan filmlerine sanatsal açıdan karşı değıiliz. Bu şenlik gerektiği zaman Amerikan filmi de gösterecektir. Amerikan filmi programımızda da yok. Geçen yılda olmadı. İlk iki yıl birkaç tane oldu. Yoksa biz iyi Amerikan filmide elde ettiğimiz zaman bunu özellikle de göstereceğiz.

□ **25 KARE** Yarışmaya gereğinden fazla mı önem veriliyor. Temelde sanat eserlerinin yarıştırılmasını nasıl yorumluyorsunuz?

■ **M. ÖNGÖREN** Sanat eserinin yarıştırılmasına karşı değıilim. Belli amaçlar çerçevesinde yapılan bu tür çalışmalar -ama başka dalda da olsun- sanatçıyı destekliyor. Genelde iki bakımdan destekliyor. Biri Türkiye'de, özellikle Türkiye'de sanatçının maddi desteğe ihtiyacı var, üretimini sürdürebilmesi için. Bir de tabii yaratıcı gücünün tatmin olarak desteklenmesi gerekiyor. Öyle sanıyorum ki, bu iki amaca yönelik bir işlevi yerine getiriyor.

□ **25 KARE** Yarışma dışı filmleri kim belirliyor ve nasıl belirleniyor. Filmleri tanıyor musunuz?

■ **M. ÖNGÖREN** Şenliğin programı film açısından ikiye ayrılmış durumda. Bir tarafta Türk sinemasıyla ilgili iki yarışma, Türk Sinema Tarihi başlıklı bir üçüncü bölüm ve bunun dışında özel gösteriler. Daha öncede söyledim bu şenliğin asıl amacı Türk sinemasını desteklemek. Ama bu arada Türk sinemasını desteklerken yabancı sinemayı da gözardı etmemek. O nedenle her yıl kırk kadarda yabancı film gösteriliyor. Şimdi yabancı filmlerin

seçiminden bu şenlikte çalışanların -ben de dahil olmak üzere- fanıdıkları, nitelikli olduğuna inandıkları, ama belli bir kategoriye ayıracak duruma henüz gelmediğimiz için genel olarak seçtiğimiz filmler var. Bunların belli bir standardın üzerinde olan filmler arasından seçtiğimizi tabii ileri süremem ama öyle olmaları için çaba gösteriyoruz. Yani ilk planda nitelik ağır basıyor -yabancı filmler için-, Türk filmlerine gelince yarışmaya giren filmler için nitelik açısından söyleyebileceğim birşey yok. Yalnız nitelikli filmler arasında yapılan bir yarışma düzenlemek çok zor. Bunun için çeşitli önlemler almamız gerekir. Önlemleri almamıza bir defa Türk sineması elverişli değıil. Türk sineması çok sayıda nitelikli film üreten bir sinema değıil henüz. O nedenle bu yarışmada belli ölçüler koymuyoruz. Jüriye bırakıyoruz, hangisini nitelikli görürse onu seçiyor. Bu kısa film içinde böyle, uzun film içinde böyle. Ama bir yerde de Türk sinema tarihinden, bu yıl Metin Erksan'ın filmlerinin bulunduğu, bölüm var. Tabii o bölüme seçtiğimiz filmleri bende, benden daha genç olan arkadaşlar da tanıyorlar. Türk sinemasına emeği geçen, Türk sinemasında dönüm noktası, köşe taşı olmuş kişilerin filmlerinden toplu gösteriler düzenliyoruz. Ve belli bir kural değıil bu ama o filmlerin sahiplerine de her yıl bir ödül veriyoruz. Fakat şimdi Metin Erksan'sa konu, Metin Erksan Türk sinemasının çok önemli, ama çok önemli yönetmenlerinden biri. Ne yazık ki üretkenliği devam etmiyor edemiyor -elinde olmayan nedenlerden ötürü- Böyle pek çokta yönetmen var, ve onun en nitelikli yapıtlarından bir toplu gösteri düzenlemeyide amaçlıyoruz. Yeni kuşaklar Türk sineması içinde önemli yeri bulunan

çok güzel
giderilme
desteğe v
sınırlanmış

Türk
nasıl olma

Türk
pransal a
filme par
değıil. Bu
destekler
zorunday

oyuncula
yazarların
bulunan ki
25 KARE
gelecek?

■ **M. ÖNGÖREN**
şenlikte b
Güney'in
herhangi
sizde bil
Yılmaz Gü
bütün fil
başlanıyor

çabayı gö
filmleri şen
ticari çaba
bunu ba
gösterme
yasaklana
girmesi uz
engelleniy
çıkıyor. s
engelleniy
var. Yani t
uzun bir z
şenliğin b
tarihlerde
denilirse b
dahaki yıl
şenlik dışı

ya işte U
genç kuşak
başlayacak
25 KARE
yarışmalı b
im seyret
darece sağ
■ **M. ÖNGÖREN**
dana baş
ayda film
beş aras



SİNEMATEK

ögedir.
e) olan
ndadır.
Sanat

hata.
lırtmek
3000=
a değil
örmek
ek. Bu

çok güzel ama aynı zamanda salonlar düşünülürken olanaksız gibi. İzdihamın giderilmesi ancak şenlik süresinin uzatılmasıyla olanaklı. Bu da artık bir maddi desteğe ve daha büyük bir kadroya bağlıdır. Birisi devletin yatırımsızlığı yüzünden sınırlanmış, diğeri kadronun küçük olmasından dolayı.

Türk sinemasını destekler mi desteklemez mi? Belki de daha önce, destek nasıl olmalı?

Türk sineması, varolan yönetmenleri desteklemekle birlikte -ve belki de pransal olarak daha fazla- genç adayları desteklemekle gelişebilir. Çevrilmiş filme parasal ödül vermek ve buna Türk Sinemasına destek demek pek doğru değil. Bu türlü "destek" ler sinemayı geliştiremez. Eğer gerçekten Türk sinemasını desteklemek ve onu geliştirmek istiyorsak yatırımlarımızı doğru yere yapmak zorundayız.

ben de
nitelikli
elli bir
henüz
ettiğimiz
dardın
ettiğimizi
arı için
nitelik
Türk
filmler
ceğim
asında
ok zor.
gerekir.
neması
kayıda
nüz. O
bliçüler
ngisini
a film
e. Ama
bu yıl
bölüm
filmleri
olan
nasına
önüm
nden
elli bir
ne de
Metin
Türk
nemli
kenliği
ayan
çokta
nitelikli
steri
eaklar
unan

ayuncuları yönetmenleri senaryo yazarlarını ve diğer sanatsal katkıda bulunan kişileri tanısınlar diye.

■ **25 KARE** Sıra Yılmaz Güney'e ne zaman gelecektir?

■ **M. ÖNGÖREN** Yılmaz Güney ile ilgili olarak şenlikte bir belgesel yer alacak, Yılmaz Güney'in filmlerini şenlikte göstermek için herhangi bir çabada bulunmadık. Çünkü sizinde bildiğiniz gibi Umut'tan başlayarak Yılmaz Güney'in bütün filmleri -aşağı yukarı bütün filmleri- Türkiye'ye getirilmeye başlanıyor. Bu çabayı -ticari amaçlı bu çabayı göstermiş olanlar var. Zaten biz filmleri şenlikte göstermeyi istesek bile, işin ticari çaba olarak başlatılmasından ötürü bunu başaramayız. Kaldı ki şenlikte göstermeye kalksaydık çok kolayda yasaklanabilirdi. Ama ticari gösterime girmesi uzun bir aşama gerektiriyor. Yani engelleniyor, mahkemeye gidiliyor ordan çıkıyor, sansüre giriyor eğer orda da engelleniyorsa mahkemeye gitme şansı var. Yani ticari gösterim için bu işleme çok uzun bir zaman dilimi ayrılabilir. Oysa şenliğin böyle bir şansı yok. Şenlik belli tarihlerde yapılıyor, eğer gösterilmez denilirse bizim mahkemeye gitsek bile bir dahaki yılı beklememiz gerekiyor. Bu işi şenlik dışında çözümlenmek daha doğru bir yol. İşte Umut'tan başlayarak sanıyorum, genç kuşak Yılmaz Güney'i tekrar tanımaya başlayacaklar.

■ **25 KARE** Sanırım yirmi film katılacak yarışmalı bölüme. Yani Jüri üyeleri günde üç film seyrederek karar verecekler. Bu ne derece sağlıklı sizce?

■ **M. ÖNGÖREN** Şimdi Türkiye'deki jüriiler daha başka şenliklerde de daha fazla sayıda film seyrettiler. Bu sayının on ile onbeş arasında olması daha sağlıklı olurdu.

Yirmi filmin değerlendirilmesini daha sağlıklı hale getirmek için bir ön jüride yapılabilir. Belki biz de yapabiliriz, bilmiyorum. Bizde onun görüşmesini yapıyoruz. Fakat ön jüri Türkiye'de çeşitli dedikodulara yol açan bir uygulama oldu bugüne kadar. Ama biz bundan çekinmiyoruz, gerekirse ön jüri yapacağız. Eğer ön jüriyi yaparsak onun elemesine bağlı olarak bu sayı düşecek. Bir jüri günde üç film seyretmek zorunda kalırsa sizin dediğiniz gibi zorlanacak. Ben de Antalya'da yirmiden fazla film seyreden jüride bulunmuşum. Biraz zor olmakla birlikte çok sağlıklı bir şey olmuyor. Ama yirmibeşe falan çıkarsa gerçekten zor.

■ **25 KARE** Şenliğin kısa film, deneysel animasyon, belgesel bakışı nasıl. Bildiğiniz gibi biz toplum olarak sinemanın bu türlerini dışlıyoruz. Genelde TRT'nin sinemanın bu türlerine yaklaşımı tüm toplumun yaklaşımını oluşturuyor.

■ **M. ÖNGÖREN** Bizim bir defa bir kısa film yarışmamız var. Ayrıca geçen yıl Türkiye'de ilk kez biz, bu kısa film yarışmasını kategorilere ayırdık. Şimdiye kadar yani II. Ankara film şenliğine kadar Türkiye'de yapılan bütün kısa film yarışmalarında canlandırma sinemasında belgesel filmde, 8 mm amatör filmde, videoda aynı yarışmaya katılır ve aynı potada değerlendirildi ki çok yanlış. Bu elmalarla armutları toplamak gibi birşey. Hala da bu tür yarışmalar yapılıyor Türkiye'de. Sanıyorum ki, biz kısa film yarışması düzenleyerek bu alana destek sağladık. Para ödülü de veriyoruz. Çok alçak gönüllü bir miktar ama olsun. İkincisi ve daha önemlisi, ilk kez geçen yıl ki şenlikte kategorilere ayırdık. Yani 8 mm lik amatör filmleri ayrı bir dalda yarıştırmıyoruz.



SİNEMATEK

Zaten sanat eserinin, hangi kritere ve beğeniye göre seçileceği sorun olduğu için, yarışma ne kadar mantıklı ve tutarlı, düşünmemiz gerekir. Ahmet'in çok beğendiği film Mehmet'in hoşuna gitmeyebilir. Ama Ahmet jüride diye en iyi film Ahmet'in beğendiği film olmamalıdır.

Sinemayla doğrudan ilgili olmasa bile şu konuyu da anlatmak da yarar var "Çankaya Ödülü". Her nedense bu ödülün isim değişikliği Çankaya Belediyesi'nin Şenliği toplam 45.000.000 TL. ile desteklemesiyle aynı tarihli. Mahmut Tali Öngöre hocamızın savunusu da mantıklı görünmüyor, çünkü Ankara'nın simgesi Çankaya olamaz. Tıpkı Berlin'in simgesi Alexander Meydanı olmadığı gibi. Ödüle "Hitit Boğası" şeklini verip ona Çankaya ödülü demek pek tutarlı görünmüyor. Güzeller Hitit Boğası dururken niye Çankaya ödülü?

Herşeye rağmen ancak bu 9 gün boyunca sinema izleyebiliriz. B

ikinci dalda canlandırma sinemasının ürünleri yarışıyor. Üçüncü dalda video ürünleri değerlendiriliyor. Dördüncü olarak ta 16 ve 35 mm lik kısa filmler yarışıyor. -Türkiye'de ilk defa olarak-. Bu da öyle sanıyorum ki, Türkiye'de kısa film alanı için atılan çok önemli bir adım. Bütün sorunu çözümlenecek bir adım değil elbette ama önemli bir adım. Biz böyle kategorilere ayırarak yarışma yapmamıza rağmen, başka kurumların yaptıkları yarışmalarda elmalarla armutlar yarışıyor.

□ **25 KARE** Çankaya Belediyesi'nin bu yıl koyduğu yirmibeş milyonluk bir ödül var. Ve ödülün adının Çankaya ödülü olduğunu görüyoruz. Bu yumuşama gereklimiydi?

■ **M. ÖNGÖREN** Hayır... Diyelim ki, Çankaya Belediyesi gelecek yıl şenlikten çekildi ve bu yirmi beş milyonu vermedi, Çankaya ödülü yine devam edecektir. Yalnız Belediye için isimlendirilmiş bir ödül değil. Berlin Film Şenliği yapıyor Beyaz Ayı ödülü veriliyor, başka bir yerde Altın Geayik veriliyor. Biz Ankara Film Şenliğiyiz. T.C.'nin ilk ve tek başkentinin ilk şenliğiyiz. Bu başkent içinde Çankaya'nın bir önemi var. Ödülün adını o nedenle Çankaya ödülü olarak koyduk. Dediğim gibi Belediye çekilse bile Çankaya ödülü devam edecektir. Eğer Çankaya Belediyesi ödülü deseydik o zaman sakıncalı bir durum ortaya çıkardı. Ama bu yıl şenliğin parasal olanakları, bütçesi çok sınırlı, kaynaklar çok sınırlı. Bu yıl Belediye sağladı ve ödül parasını Belediye sağladı. Buna da çok teşekkür ediyoruz. Ama ödülün adında bu yıl Çankaya ödülü oldu.

□ **25 KARE** Genel anlamda bu şenliğin sorunları ne? ve dördüncü şenlikle ilgili umutlarınız, planlarınız, beklentileriniz?

■ **M. ÖNGÖREN** Bu şenlik profesyonel

anlamda hazırlanan bir şenlik değil. Şenliğin düzenleyicileri, bu odada gördüğünüz hiç kimse, para alarak çalışmıyor. Örneğin İstanbul Film Şenliği öyle değil. Bir bürosu var yani yerleşik. (Bunun hep geçici bürolarda çalışıyoruz) dört beş çalışanı var. Maaşlı, aylıklı, profesyonel anlamda ve bütün yıl kendilerini şenliğe ayıracak biçimde çalışıyorlar. İkinci bir parasal sorunumuz var. Şimdi üçüncü yılında bütçemiz yüzellimilyon civarında ki İstanbul şenliğinin bir milyara erişiyor bu yıl. Bu yüzelli milyon liralık bütçeyi sağlamak çok güçlük çekiyoruz. Ayrıca sağlayabildiğimiz miktarlar bize şenliğe çok yakın tarihlerde geliyor. Dolayısıyla birçok konuyu biliyoruz, birçok sorunda biliyoruz ama onların üzerine gidemiyoruz. Yani sadece oltalarımızı atıyoruz ama oltayı çekmek sonuç almak için para lazım, oltayı çekemiyoruz. Bu da şenlikteki çalışmanın oturmasını engelliyor. Kendimizi baştan sona kadar bu şenliğe ayıramadığımız için dış ilişkilerimiz bir takım rastlantılara bağlı kalıyor. Şöyle ki Avrupa'ya gidip filmcilerle görüşmek lazım veya en azından buradan mektupla telefonla vs. birtakım ilişkiler kurmamız gerekli parasızlıktan ve deminde söylediğim gibi profesyonel anlamda tam gün mesaisi yapamadığımız için, bu tür ilişkileri kurmakta zorluk çekiyoruz. Ancak başka işler için Avrupa'ya gidildiği zaman başka ilişkiler kurulduğu zaman, birde şenlikle ilgili ilişkilerin kurulmasına çalışılıyor. Aslında bir sürü sorun var. Sinemaların sorunu, az sayıda elemanla çalışmak sorunu...

□ **25 KARE** Yerel yönetimle ilişkilerde...

■ **M. ÖNGÖREN** Yerel yönetimlerle ilişkilerde geçen yıla kadar sadece rüsum

yüzden sinemaların şenlik. Yani sinema yarışmaları günün dışına çıkabilir bir yarışma. Yaşam



M.T. Öngören

indirimi konusunda sene daha fazla söylediğim gibi yönetimlerde başka masraflar yönetimlerde □ **25 KARE** Kültür Bakanlığı'nin şenliğe değ



SİNEMATEK

deği sorun
Ahmet'in e
diye en i
a yarar va
lediyesi ni
ali Öngöre
si Çankay
Ödüle "Hit
ör. Güzelin
lıyoruz. B

yüzden sinema ile şenlik aynı anlamlara geliyor Ankara'da. Yani sinema eşittir şenlik. Yani şenlik bitiyor sinema da bitiyor. Yılın dokuz günü dışında Ankara'da sinema yoktur. Ankara'da sinema konuşulmaz, sinema düşünülmez. Yılın dokuz günü dışında Ankara'da yaşam ölür, Ankara ölür. Bu ölümlerden şenlik de payını atabilir bir gün, şenlik de ötebilir.

Yaşasın Şenlik.

Akif Gürsoy

enlik değil
u odada
ara alara
Film Şenliğ
erleşik, (B
2) dört be
profesyone
ni şenliğe
ar. İkinci
üçüncü
varında k
ıyor bu yıl
öğlamakta
Ayrıca
enliğe çol
ya birçok
a biliyoruz
ruz. Yan
ma oltay
e lazım, d
şenliktek
Kendimiz
şenliğe
bir takım
Şöyleki
nek lazım
nektupta
urmamız
eminde
nda tam
n, bu tü
z. Ancak
zaman,
birde
galişiyor
nemalar
galişmak
de...
simlerle
e rüsum



M.T.Öngören : Bu kadro bırakırsa bu şenlik yapılmaz

indirimi konusunda destek görüyorduk. Bu sene daha fazla destek gördük. Biraz önce söylediğim gibi hem ödül parasını yerel yönetimlerden çıkardık hem de daha başka masrafların bir kısmı için yerel yönetimlerden yardım aldık.
■ **25 KARE** Kültür Bakanlığı'nın...
■ **M. ÖNGÖREN** Kültür Bakanlığı'nın desteği var. Bütçemizin en büyük dilimini her yıl Kültür Bakanlığı'ndan sağladık. Kültür Bakanlığı'nın bu konuda yalnız bizim şenliğe değil, bütün şenliklere parasal

açıdan önemli destek sağladığı ortada.

■ **25 KARE** Çok kısıtlı bir kadronuz olduğunu söylediniz. Bu şenliğin sürekliliğini engelleyici bir şey değil mi?

■ **M. ÖNGÖREN** Şunu kesin olarak söyleyeyim, bu kadro bırakırsa bu şenlik yapılmaz. Böyle bir tehlike, belki bu iddialı bir laf ama, gerçektir. Aksi halde bu şenlik yürümez. Dördüncü şenlik için beklentilerimizi sordunuz, onlardan bir tanesi bu şenliğin kurumlaşmasını sağlamak. Onun için bazı şeyler düşünüyoruz. Ama

şenlikten sonra bunlara el atacağız. Bir de kurumlaşmayı sağladığımız takdirde, uluslararası bir adım atmak istiyoruz. O da; bir uluslararası kısa film yarışması düzenleme planlaması içindeyiz. Ama önce şenliği kurumlaştırmayı gerçekleştirmek istiyoruz. Bir de uluslararası sinema konulu karikatür yarışması.

■ **25 KARE** Çok teşekkürler.
■ **M. ÖNGÖREN** Sağolun, ben teşekkür ederim. ■



SİNEMATEK

Bunuel'in filmlerinde gerçekçilik ve gerçeküstücülük birbiriyle bağlantılıdır. Bu ayrı ayrı duran iki parça gibi değil de, tersine birbiri içine girmiş iki parça olarak algılanır. "Endülüs köpeği"ndeki rüyasal kurgu sıralaması sonucunda bir saldırgan toplum eleştirisi oluşur. Hayal ve gerçek sonraki filmlerinde de belirleyici etken oluşturur. Her keresinde toplumun yanlış yapılanmalarını eleştirir ve hep sorgulayan bir biçim ortaya çıkarır. Bilinçaltından görüntüler ve gerçekçi sorgulamalar, insanlara, "olabilecek en iyi dünyada yaşamadıklarını" bildirmek için filmlerinde biraraya gelirler.

Bunuel periyodik olarak, alaycı ve değer vermez eğilimini, burjuva sınıfa ve değer katolik kiliseye karşı çıkma pahasına da olsa, 50 yıl boyunca sürdürdü. O da Bergman gibi, film akımlarına kendisini kaptırmadı. Yalnız ülkesi İspanya değil, Meksika da da yapıtlarıyla bir tek kişilik

ulusal sinema haline geldi.

Yapıtlarında gerçeküstücü öğeleri iyiozukluklara, kullanmasına rağmen, görüntüsel stili diğerine yönelik önde gelen yönetmenler gibi belirginleşmemişti. "Belle c" sinirliydi. Yapıtlarının en belirgin özelliği, evliliği grotesk, küfür ve sık sık neşeli yinelenmeyle ortaya çıkan ironidir. Bu özellikle insanların zayıflığıyla uğraştığında daha da belirginleşir. Toplumsal kurumlar ve kurullarla, örneğin kiliseleri sorgularken hoşgörüsü azalır. İnsanlığın inançtan çok alışkanlığını yansıttığı ünlü sözü, filmlerindeki eğilimini ve ironi anlayışını oldukça iyi verir: "Allaha şükür ateistim"

Bunuel'in fi

iyiozukluklara,

diğerine yönelik

umuşamasını

er. "Belle c

evliliği

arşı alaycı

esert" ve "Mi

Bunuel'in 5

ütmek tüken

küştürücü ya

ergman tarzı

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

çok

Luis Bunuel

ALLAHA ŞÜKÜR

10

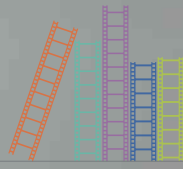


ema, belki
er hiç bir sanc
yapamayaca
skilde seyirciyi
Ama diğ

yapa
aptilla
de sa
bu
bu amaçla
gözü
entelle
psikoloji
zafer ka
bos

Perde, teh
harika
eğer ö
o

içgü
ar



SİNEMATEK

Bunuel'in filmlerindeki insanlığa, kurumsal öğeleri iyi bozukluklara, çarpık düzene ve özellikle isel stili diğer line yönelik saldırıları, gün geçtikçe gibi belirgin rumuşamasına karşın sonraki filmlerinde de m teknikleri ürer. "Belle de jour" da cinsel kurumlara rgin özelliği aldırılmış, evliliği zayıflığa bağlamıştır. Dine yinelemeyle karşı alaycı yaklaşımını "Simon of the de insanların "Desert" ve "Milky Way" de sürdürmüştür. daha da Bunuel'in 50 yıllık sinema yaşantısında rumlar ve bitmek tükenmek bilmeyen alaycı, küçük sorgularken düşürücü yaklaşımı bu süreçte gittikçe nçtan çok Bergman tarzına yaklaşmıştır. ■ filmlerindeki ça iyi verir:

SR **ma, belkide**
er hiç bir sanatın
yapamayacağı
ekilde seyirciyi altüst
eme yetisine sahiptir.
Ama diğer hiç bir
sanatın
yapamayacağı
şekilde, onu
aptallaştırma yetisine
de sahiptir. Maalesef,
bugünün filmleri tam
bu amaçlı gibi
gözüküyor;
entellektüel ve
psikolojik boşlukta
zafer kazanıyor. Bu
boşlukta başarılı
olmuş gibi
gözüküyor...

Perde, tehlikeli ve
harika bir araçtır.
eğer özgür bir ruh
onu kullanırsa,
Hayallerin ve
duyguların ve
içgüdülerin dünyasını
anlatmanın yetkin bir
yoludur.

ATEİSTİM





SİNEMATEK

Oğuz
ONARAN

GERÇEKÜSTÜCÜ BUNUEL

Önce Bunuel'in yaşamını kısaca anlatalım: Bunuel (1900-1983) Calanda'da doğdu, Zaragoza'da cizvitlerin okulunda okudu, Madrid Üniversitesinde tarihle ruhbilim öğrenimi gördü, zamanın tanınmış bir sinir hastalıkları uzmanının yanında çalıştı. 1924'te İspanyol hükümetince, Paris'te "Uluslar Derneği"ne bilim ateşesi olarak gönderildi. Burada gerçeküstü akımının öncüleriyle tanıştı, bu akımı benimsedi. Jean Epstein'in yardımcısı olarak sinemaya başladı. 1929'da Salvador Dali'yle birlikte ilk filmi yaptı: Bir Endülüs Köpeği. Bu filmin kazandığı başarı üzerine ertesi yıl ikinci filmi çevirdi: Altın Çağ. Bu filme de Dali'yle birlikte başlamıştı ama onunla anlaşamayıp filmi kendisi bitirdi. (Filmde Dali'den alınma bir tek çekim vardır: parkta başının üstünde bir taş duran heykelle başında aynı biçimde bir taş taşıyan bir adamın çekimi.) Bu film Paris'te Studio 28'te gösterimi büyük bir olaya yol açtı. Sağcılar saldırıp Foyer'deki gerçeküstücü resimleri yırttılar, iskemleleri parçaladılar. Film yasaklandı. Bu yasaklama çok uzun sürdü, film 1980'de New York'ta, 1981'de de Paris'te yeniden gösterildi. 1932'de İspanya'nın çok yoksul bir bölgesini anlatan Los Hurdes Adlı bir belgesel yaptı. İspanya'da cumhuriyetçilerden yanaydı, onların yenilgisinden sonra 1938'de Amerika'ya gitti. Hollywood'da filmlerin İspanyolca seslendirilmesinde çalıştı. Bir ara (1941-1943) New York'ta Çağdaş Sanat Müzesinde bulunduğu iş. Dali'nin engellemesiyle, geçmişte komünistlerle ilişkisi olduğundan, elinden alındı. 1947'te Meksika'da film yapmaya başladı. 1950'de çevirdiği Los Olvidados filmi 1951 Cannes şenliğinde en iyi yönetmen ödülünü alınca Bunuel'in adı yeniden duyuldu. 1960'dan sonra daha çok Fransa'da film yapıp Meksika'da yaşadı.

Gerçeküstüçüler de, dışavurumcular, dadaistler gibi bozulmuş, yozlaşmış bir topluma, onun taşlaşmış değerlerine, "akademik" sanatına karşı savaşa açmışlardı. Daha çok bilinçaltını, özneliği harekete geçire-

rek, dünyayı değiştirmekte sanatı bir araç olarak kullanmak istiyorlardı. Gerçeküstücülük, herşeyden önce bizim sorgusuzca kabul ettiğimiz, aile, devlet, din kurumları, kilise, ulusal onur, vatanseverlik gibi kentsoylu değerleri sorgulamak, yıkmak tiyordu. Bu yerleşik değerler bizi kendi duygularımıza, isteklerimize karşı öyle yabancılaştırıyordu, sonunda temel istekler engellenmiş, böylelikle felce uğramış, taşlaşmış bireyler halinde kalıyorduk. Gerçeküstücülük, zamanın kentsoylu sanatın yapma ussalcılığına karşı da bir başkalaşımdaydı aynı zamanda. Amacı insan üstü deki bütün sansürleri ortadan kaldırıp insanın "libidinal," anarşist güdülerini serbest bırakmak olduğuna göre, gerçeküstü sanat başlıca us dışı çağrışımları kullanıyordu. Bunun yanında insanları sarsmak için skandal yaratmaya, "şok" etkisi yaratacak olaylar yapmaya çalışıyordu. Bunu da genellikle bizim her gün bildiğimiz, tanıdığımız gördüğümüz nesnelere günlük bağlamlarından çıkarıp onları birer "gerçeküstü" nesneye dönüştürerek gerçekleştiriyordu.

Endülüs Köpeği'nin ilk sahnesini ele alalım. Film, bir adamın bir kadının gözünü usturayla ikiye ayırmasıyla başlar. Burada koşut kurguyla verilen iki olay vardır: bir bulutun ikiye ayrılarak onun önünden geçer, bir adam bir kadının gözünü keser. Üstelik bütün bu olan bitenin filmin geri kalan bölümüyle hiçbir bağlantısı yoktur. Filmin dahası başında izleyiciyi sarsan, tedirgin eden (şok etkisi) bu sahne üstünde biraz daha durabiliriz. Gözün ikiye ayrılmasıyla ayın bulut tarafından ikiye ayrılması arasında önce görsel bir koşutluk var. Anlamlandırmaya çalışırsak, filmin temel izleğini, cinsel isteği düşünebiliriz. Usturayla kesme ile ırz geçme arasında, ayışığıyla da romantik sevgi arasında bir ilişki kurabiliriz. Bu da bize daha çok, romantik sevgiyle hayvanca istek, sadizm kaşıtılığını çağırıştırır.

Yalnız burada bir de zaman ögesi var. Bu iki olayın koşut kurguyla verilmesi sanki bu iki olay aynı anda oluyormuş yanlırsa

ası uyandırarak
yle de olmaya
uvvetli görüntü
yı ele almak, z
lanaklıdır. Bu s
la görülebilir. G
örebildiği dış
çeklerin, günü
erçekliğin yak
nımızın içinde
laha iyi görü
gerçeküstüçü

arak yaklaşıma
Bir de Bunue
ne bakalım. O
aryoyu yazark
ard: Ussal bir a
lere özüğü kö
Büyükçe gizemse
nca filmde si
ey yoktur. Dol
Birtakım simge
hatta ona göre
benzeyen bir m
da da, bir düş y
yor'dur. Bu film
önemliği serbe

Burada bir
anım üstünde
de özüğü gib
nabilir, yorumla
düşeri kullan
Freud'cu bir ba
ic filmdeki
an onun düşü
inde, ticari b
daha mantıklı
vermiş, bunlar
mış. Anca
mantıklılığında
an daha iyi k
daha iyi aniatr
ula kullanılmış
masının her za
di açıklayam
düşsel simgele
ta erebilir. Bu c
de aüş kullan
değildir. Başarı
Çekirdeği de g
yandan bir ye
postanede var
kiler gibi kull



SİNEMATEK

RÜCÜ BUNUEL

nası uyandırabilir kaçınılmaz olarak. Ama böyle de olmayabilir, çünkü ikisi de ayrı ayrı kuvvetli görüntüler. Dolayısıyla bunları ayrı ayrı ele almak, zamanda birleştirmemek de olanaklıdır. Bu sahne bir eğretileme olarak da görülebilir. Gözün kesilmesi, gözümüzün görebildiği dış dünyanın arkasındaki gerçeklerin, günlük olayların gerisindeki asıl gerçekliğin yakalanmasını, bunun yanında zihnimizin içindeki dünyanın, bilinçaltımızın daha iyi görülmesini sağlayabilir. (Breton, gerçeküstücülüğün dünyaya gözü kapalı olarak yaklaşması gerektiğini söylemişti.)

Bir de Bunuel'in bu filme ilişkin söylediklerine bakalım. Ona göre, Dalí'yle birlikte senaryoyu yazarken bir tek, basit kuralları vardı: Ussal bir açıklaması olan herhangi bir düşünce ya da görüntü kabul edilmeyecekti. Üs dışı olan, yazarları da şaşırtan, bir açıklaması olmayan herşeye kapıları açtı. Gene Bunuel'e göre bu filmin herhangi bir anlamı yoktur. Bu filmdeki görüntüler izleyicilere olduğu kadar filmi yapanlara da aynı ölçüde gizemsel, açıklanmaz gelmektedir. Ayrıca filmde simge olarak kullanılan hiçbir şey yoktur. Dolayısıyla Bunuel'in filmlerinde birtakım semboller aramak yanıltıcı olur. Hatta ona göre, film "her ne kadar düşlere benzeyen bir mekanizmadan yararlanıyorsa da, bir düşünce ya da birtakım düşler anlatıyor"dur. Bu filmde görüntüler, bilinçaltının yönelttiği serbest çağrışımların birer ürünüdür.

Burada bir araç açarak, düşlerin kullanımını üstünde biraz duralım. Düşler, psikanalizde olduğu gibi simgesel dizgelerle açıklanabilir, yorumlanabilir. Bunuel de filmlerinde düşleri kullanmıştır ama bunları hiç de Freud'cu bir bağlam içinde kullanmamıştır. İlk iki filmindeki olayları açıklayamadığımız için onları düşlere benzetiriz. Sonraki filmlerinde, ticarî baskının da etkisiyle olaylar daha mantıklı, daha geleneksel bir anlatıyla verilmiş, bunlar arasına düşler de serpiştirilmiştir. Ancak bu düşler anlatının mantıklılığından kaçmak, serbest çağrışımları daha iyi kullanmak, kişilerin acılarını daha iyi anlatmak, etkiyi artırmak amaçlarıyla kullanılmıştır. Yalnız,, düşlerin kullanımının her zaman bir tehlikesi vardır: izleyici açıklayamadığı davranışları, olayları düşsel imgelerle açıklamaya çalışıp rahat edebilir. Bu açıdan Bunuel'in kimi filmlerinde düş kullanımı başarılı, kimi filmlerinde değildir. Başarılı örneklerini Burjuvazinin Gizli Celallığı'nde görüyoruz. Bu filmde düşler bir yandan bir yemek sırasında ya da lüks bir pastanede vakit geçirmek için anlatılan öyküler gibi kullanılmış (oysa düş öykülerinin

herbirinde çok dramatik olaylar yer almıştır),öte yandan da içiçe geçen düşlerle geleneksel anlatıyı bozmak, izleyiciyi şaşırtmak amaçlanmıştır. İki genç askerin anlattığı düşlerle Altın Çağ'da evdeki eğlence sırasında mutfakta çıkan yangın ya da avcının oğlunu vurması olaylarının işlevleri aynıdır. Birtakım çok acıklı, dramatik olaylar olabilir ama bunlar kent soyluların eğlence-lerini bozmadığı sürece, bu eğlentilerde vakit geçirmek için birer öykü olarak anlatılabilir.

Gene Endülüs Köpeği'nin ilk sahnesine dönelim: bu sahneyi daha çok bir "şok" etkisi olarak düşünebiliriz. Bir göz usturayla kesildi - ayın önünden bir bulut geçti. Bunu gördük, şimdi herşeye hazırız artık. Bu sahne hem film yapanı, hem de izleyiciyi serbest bırakmış, özgürleştirmiştir. Özgür olmak için göz kesmek gerekiyorsa kesin gitsin!

Burada bir araç açıp Bunuel'in son filmlerinden biri olan Özgürlük Hayaleti filmini açıklamakta anahtar olabilecek bir olaydan söz etmek yararlı olabilir. Bunuel, Endülüs Köpeği filminin senaryosunu Gallimard yayınevının çıkardığı La Revue de Cinéma'ya satmıştır. Bunu duyan gerçek üstücüler, bir kentsoylu yayınevine senaryosunu sattığı için müthiş öfkelenmişler, bir toplantı yapıp senaryosunu geri almasını söylemişlerdir. Bunuel önce, istediğimi yapmakta serbest değil miyim diye kızmış, sonra da onlara hak vermiştir. "Ne dersiniz deyin, tam özgür değilsiniz. Özgürlüğünüz, sisten bir pelerinle dünyayı dolaşan bir hayalettir. Onu yakalamaya çalışırsınız, ama her zaman elinizden kayıp gider. Ancak parmaklarınızda bir ıslaklık kalır." Sonra da gidip senaryoyu Gallimard'dan geri almak istemiş ama alamamıştır.

Bunuel filmlerinin hiçbirinde nesnelere bozmaz, film hilelerine başvurmaz, hatta 70'li, 80'li yıllarda yaptığı filmlerde bile alışlagelen geleneksel anlatıdan vazgeçmez, çağdaş anlatının öğelerine başvurmaz; yalnızca nesnelere günlük, gerçek bağlamları dışında kullanılmıştır. Kişilerin davranışları da olağan, "normal" güdülerle açıklanamaz, onlar birtakım açıklanmayan, beklenmedik, nedensiz davranışlarda bulunabilirler. Örneğin Burjuvazi'de bu beklenmedik, açıklanamayan olaylar "ha, bunlar birer düşmüş meğer" diye açıklanabilir ama düşler de birbiri içine geçmeye başlayınca bu "düş" açıklaması da komik kalır. Bunuel'in de amaçladığı budur zaten: burjuvazinin ve geleneksel anlatının myth'leri sürüp gitmektedir ama sonunda bunlar anlamsız, boş, komik myth'ler olarak ortada kalır.



SİNEMATEK

Özgürlük Hayaleti filminde Bunuel biraz daha ileri gider. Bréton, gerçeküstücülüğün ikinci bildirisinde, en mükemmel gerçeküstücü hareketin kalabalık bir sokakta rasgele sağa sola ateş etmek olduğunu söyler. Film bütünüyle böyle yapılmıştır. Film gotik bir İspanyol öyküsüyle başlar. 1814'te İspanyollar Napoleon'un ordularını Firenelerin ötesine attıkları zaman kırılları 7. Fernando'yu yeniden tahta geçirdiler. O zaman Madrid sokaklarında "yaşasın zincirler, kahrolsun özgürlük" sesleri duyuluyordu. Öykü bu dönemde geçmektedir. Biraz sonra bu öyküyü günümüz Paris'inde parkta bir kadının okuduğunu anlatırız. Dadının çocuklarına bir adam gizli fotoğraflar verir, çocuklar evlerinde bu fotoğrafları ana-babalarına gösterirler, ana-baba bu işe çok kızıp dadıyı kovarlar, oturup fotoğraflara bakalar. Fotoğraflar birtakım turistik yerlerin fotoğraflarıdır ama ana-baba bunları birer pornografik fotoğraf olarak izler. Gece bir horoz, bir zürafa, bir postacı yatak odalarına gelir. Sabahleyin adam doktora gidip bu olayı anlatır. Bu ara doktorun sekreteri

izin alıp eve gider, bir handa kalır, handa geceleyin birtakım olaylar olur. Ertesi sabah bir polis okulunda ders veren bir profesör geçeriz, oradan da gene başkalarına başka olaylara... bu böylece sürüp gider. Bu öykülerin birinde de, elinde dürbün tüfek olan bir adam yüksek bir kulenin tepesinden rasgele sağa sola ateş edip insanların öldürür. Adam yakalanır, yargılanır, suçlu bulunur, serbest bırakılır, herkes adamı kutlar. (Bu tür bir anlatı insanın aklını gotik romanları da getiriyor.)

Bunuel ilk filmlerinde şiddet öğesini sıklıkla kullandığı halde son filmlerinde bundan vazgeçmiştir. Bunuel'e göre, "benim zalim ve sapık olduğumu söyleyenler var; oysa ben bunun tam karşıyım. Ben, zalimlikle sapıklığa yol açın fetiş'leri gülünçleştiriyorum. Şiddet ile pornography'den nefret

Luis Bunuel'in Şenlikte Gösterilecek 5 Filmi

14

***Le journal d'une femme de chambre**
(Bir oda hizmetçisinin günlüğü) Fransa
İtalya, 1963

Y: Luis Bunuel S: Luis Bunuel ve Jean Claude Carriere, Octave Mirbes'nin aynı adlı romanından uyarılma K: Rager Fellou O: Jeanne Moreau, Georges Géret, Michel Piccoli, François Lugagne, Daniel Ivernel

Bunuel, aynen Renoir'ın 1946'da aynı adla çevirdiği filmde yaptığı gibi roman'ın sadece bir bölümünü filme almıştır. Film'in roman arasında bazı değişiklikler var. Bunuel, oldukça tarihi bir olayı 1930'larda işliyor ve Célestine romanındaki Joseph'in yerini alıyor. Ayrıca romanda geçen Dreyfus olayını Bunuel, radikalclerin bir hareketi olarak veriyor. Bunuel filmde yönetimin, ordunun, polislin ve din kurumunun tüm çürüklerini, tüm

ederim. Genç
en çok şiddet
günkü toplum
toplum oldu.
yapmak için
güç." O zaman
belki de ad
toplumsal ola
gırgıra olarak t

kokumalı su
düzene başg

***Le cham
Orjuvaznin
İtalya, İspanya**

Y: Luis Bu
Claude Carr
Fernando Re
Andron, Jean
Bules Oger.

Film, G
nyelerinden
uyuşturucu fi
ve Senechal
biraraya gel
bitirüü gerçe
lerde anlatır.
seye, sivil ho
etkili bir şek
ana, önemse
zandıyor.

***La voie
İtalya, 1968**

Jean-Claude
Paul Frankeu
Jean Claud
Michel Piccol

Rüyaları
gerçeği dön
adl "samany
valü" diye
dünen ge
gösteren b
anındaki me
film. Samany



SİNEMATEK

ederim. Gençken gerçeküstücülük, içinde en çok şiddet ögesi bulunan bir akımdı. Bugünkü toplum öyle çok şiddet içeren bir toplum oldu, herhangi bir sanatsal yorum yapmak için şiddeti kullanmak artık çok güç." O zaman yaşlı Bunuel, son filmlerinde, belki de acı bir gülümsemeyle bugünün toplumsal olaylarını, toplumsal değerleri gırgıra olarak izlemektedir. ■

sıkı sıkı sarıldığı, bağınazlık dünyasına bir yolculuk.

***La fantome de la liberte (Özgürlüğün hayaleti), Fransa, 1974** Y: Luis Bunuel S:Luis Bunuel-Jean Claude Carriere K: Edmond Richard O: Adriana Asti, Julien Berthesu, Adolfo celi, Jean Claude Brialy, Paul Frankeur, michel Lonsdale, Michel Piccoli, Claude piepleu, Monica Vitti, milena Vukotic, Jean Rochefort, Jean Champion, François Moistre, V. Blanco.

Özgürlüğün hayaleti, filmi oluşturan sahnelerin bütünlüğünde, Bunuel'in, insanılır bilinçaltına, maceralı bir yolculuğa daveti.. Sivil toplum bir kargaşa, toplumun özgürlüğü ise bir hayalet. Filmin ilk sahnesindeki politik ve sosyal özgürlük, daha sonraları yaratıcı kişinin v esanatcının kişiliğine dönüşüyor.

Film adını, samanyolu filminde geçen bir tümcede alıyor. "özgürlüğünüz ancak bir hayaletten ibarettir." Belki de aldatıcı bir özgürlük, yakaladığımızı sandığımız an, elimizden uçun giden bir gerçek. Burjuvazinin dayanılmaz çekiciliği, samanyolu ve özgürlüğün hayaleti, temelde aynı konuları işleyen bir üçleme...

***Cet obscur objet du desir, (İsteğin belirsiz nesnel), Fransa, İspanya, 1977** Y: Luis Bunuel S: Luis Bunuel, Jean-Claude Carriere K: Edmond Richard O: Fernando Rey, Angele Molina, Carole Bouquet, Maria Asquerino, Piéral.

Bunuel'in avand-garde yaklaşımı, filmi daha önceki çekimlerden farklı kılmıştır. Conchita'yi iki ayrı oyuncuya oynatarak, (Angele Molina, Carole Bouquet), filmin melodram yapısının ardında absürd öğeler oluşturmuştur. Teröristler bile dünyamızın absürdlüğünü ortaya koyarlar, ama bu absürdlük saldırganlıktan uzak belki de ancak bir kinama...■

Y: Yönetmen, S: Senaryo
K: Kamera, O :Oyuncular

aslaşmışlığına ortaya çıkarıp, toplumsal düzeni aşağılayıcı bir şekilde saldırıyor.

***Le charm discret de la bourgeoisie (Burjuvazinin dayanılmaz çekiciliği) Fransa, İtalya, İspanya 1972**

Y: Luis Bunuel, S: Luis Bunuel, Jean Claude Carriere K: Edmond Richard, O: Fernando Rey, Delphine Seyrig, stephane Andron, Jean-Pierre Cassel Paul Frankeur, Bulens Ogier.

Film, Güney Amerika Cumhuriyetlerinden Miranda'nın büyükelçisinin ve uyuşturucu ticaretinde ortakları Thevenot ve Senechal'in birlikte akşam yemeğinde bir araya gelmeye çalışmalarının ve bunu bir türlü gerçekleştirememelerini, türlü şekillerde anlatır. Bunuel, bu tema içerisinde kill-seye, sivil halka, düzeni koruyan güçlere, etkili bir şekilde saldırıyor ve bu sorgulama ona, önemsememesine rağmen Oskar kazandırıyor.

***La voie lactée (Samanyolu), Fransa İtalya, 1968** Y: Luis Bunuel S: Luis Bunuel, Jean-Claude Carriere K:Christian Matras O: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alisin Cuny, Jean Claude Carriere, Delphine Syerig, Michel Piccoli.

Rüyaların ve sanıların, resimlerle gerçeği dönüştüğü bir olaylar dizisi. Filmin adı "samanyolu", eskiden "Saint Jacques yolu" diye adlandırılan ve Avrupa'dan dönen gezginlere "İspanya" yönünü gösteren bir yol. Temelde, hristiyan dinindeki mezhep sapkınlıklarını eleştiren bir film. Samanyolu, herkesin kendi gerçeğine

da kalır, hand
dur. Ertesi sabah
en bir profesör
başkalarına v
ce sürüp gide
linde dürbünü
bir kulenin tepe
teş edip insan
tır, yargılanı
dır, herkes de
a insanın aklını

det ögesini si
nde bundan
"benim zalim
nler var; oysa
ben, zalimlikle
ölünçleştiriyor
y'den nefret

de chambre
ü) Fransa,

el ve Jean
esnin aynı
ager Fellous
ret, Michel
ivernel
sı'da aynı
roman'ın
tır. Film'le
kiler var.
1930'larda
Joseph'in
geçen
çilerin bir
el filmde
ve din
ni, tüm



SİNEMATEK

FRITZ LANG

Özel yaşamım hakkında hiç söyleside bulunmadım.

Hiçbirşeyi doğrudan anlatmazdı. Bir konu hakkında konuşurken hep filmlerinden örnekler verirdi. Ruhsal analizler sonunda belki bir çıkarsama yapabilirdi insanlar. Söyleşilerinde ailesi ve bu önemli filmlerinin senaryosunu yazmış olan Thea von Harbou'dan hiç söz etmemişti.

"Sinema yaşamımdı. Özel yaşamım ve sinema arasında bir seçim yapmam gerekirse eğer, sinemayı seçerim."

5 Aralık 1890'da Viyana'da doğdu. Annesi yahudi idi. Buna rağmen katolik inançlara göre yetişti. Çocukluğunda çok çekingendi.

"Yeni arkadaşlar bulmak benim için çok zordu. Resim yapmak o yıllarda başlıca uğraşımdı. En büyük amacım da bir ressam olmaktı. Babama rağmen! Öğrenimim hakkında o karar verirdi."

Babasına göre oğlu mimar olacaktı. Gerçekten de bir süre için mimarlık okudu, ama bu uzun sürmedi. Öğrenimden daha çok resimle ilgilendi. 18 yaşındayken bohem yaşantısına ilgi duymaya başlamıştı.

Anton Lang, oğlunun "ahlak dışı" yaşantısından hiç hoşlanmadı. "Hayatın kurtulması" düşüncesiyle bütün sanatsal rüyaları geri çevirdi ve oğluna öğrenimine devam etmesi için baskı kurdu. Fritz boyun eğdi.

"Bizim yaşantımız annebabalarımızinkinden daha hızlı geçiyor."

1909'da sinemayla tanıştı. Hareket eden fotoğraflar...

"O görüntüler hala aklımda. Hala beni etkiliyor."

Lang'un çalıştığı ilk filmler sıradan olmaktan ileriye gidememiş.

"Sanırım o zamanlar yönetmen olmaya karar vermem bilinçsizceydi."

Erich Pommer'le tanıştı. Pommer ona sinema "M" konusunda ilk düşünceleri vermeye başladı. Kamera ile öykü anlatmak için kamerayı tanımak ve onunla neler yapılabileceğini bilmek gerektiğini söylüyordu. En sonunda Lang ilk yönetmenlik fırsatını yakaladı: "Melez". Fakat bu da senaryosunu yazdıkları gibi sıradan aşamacı.

Bunuel'in aksine görüntüsüne çok hakim olan Lang sıradan filmler çevirmesine karşın iyi kompozisyon ve ışıklandırma ile filmlerini güçlendiriyordu. Bu zamanlarda bile az da olsa dışı vurumcu eğilimleri belli oluyordu. Abartıları zamanla eleştiriye dönüştü ve basit melodramatik filmleri, güçlü toplumsal eleştirilerin yapıldığı filmlere dönüştü.

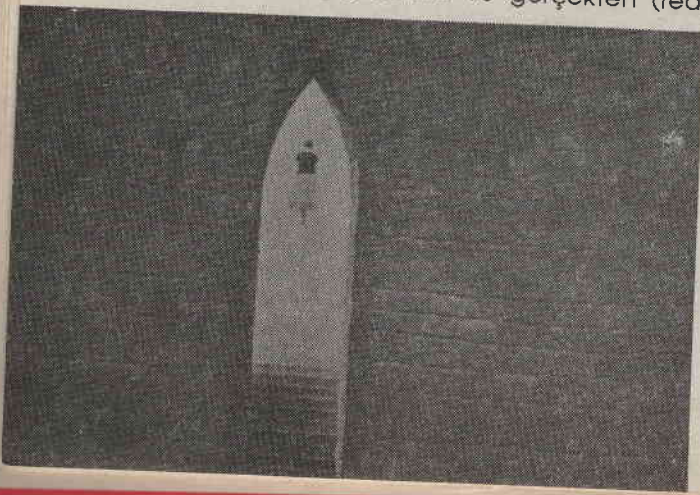
Bunda belki de Thea von Harbou'nun bir rolü var. Thea olağandışı bir ilgiyle teknolojinin olanak verdiği sinema dilinin en son sınırını inceliyordu. Lang'ın filmleri simgelere, gerilim öğrelerine ve gerçekten (realite) uzak görüntülere dayalıydı. Bu

senaryonun niteliğine doğrudan bağlıdır. Bazı sinema tarihçileri de Lang'un başarısının ardında... hatta bu başarının gerçek sahibinin Thea von Harbou olduğunu söylediler.

Birlikte yaptıkları filmler içinde şunları sayabiliriz: Hareket Eden Görüntü, Kardaki Madonna, Yorgun Ölüm, Nibelungen, Metropolis, Hint Mezarı ve M- Bir Şehir Karılı Arıyor.

"Yorgun Ölüm'de üç ortam ön plana çıkıyor. Olaylar

"Der Müde Tod"





SİNEMATEK

Müslümanların Bağdat'ında, Rönesans'ın Venedik'inc'e ve eski Çin'de geçiyor.

ep filmlerinden
anlar. Söyleşiler
arbou'dan hiç

im yapmam

tolik inançlara

Uluda başlıca
Öğrenimim

okudu, ama

"Ölüm insanlara içinde milyonlarca mumun bulunduğu büyük bir salonun kapılarını açar. Her mum bir insanın yaşam ışığıdır. Üç mumun ışığı sönmek üzeredir. Bunun anlamı üç yaşamın yakında sona ereceğidir. << Eğer üç ışıktan birini kaybederlerse sana nişanlini belli veririm>>. Olay saat keskinin iki vuruşu arasında geçer. << Sevgi ölümden güçlüdür.>> Bu yüzden savaşmaya karar verir. Üç mum hakkında öykü böylelikle çıkar. Sadece bir tek ışığı kurtarmak için yaptığı herşey kendi ölümüne neden olacaktır. Bu kadere karşı yapılan bir savaştır."

Lang'in yarattığı

Mabuse figürlerinde savaş sonrası toplumsal gerilim yansıtılır. Suçlu, toplumun güvenliğinden ve kaostan yararlanır. "Dr. Mabuse görüntüsel olarak bir üstün yapıştır. İlgün ve netliğin kullanımı olağan dışıdır. Her görüntünün ışık mimarisi, kontrast dağılımı smalye kadar hiçbir Alman Filminde yoktu." (Thering)

"Expressionizm'de neler bulduğumu bilmiyorum. Ona ihtiyacım vardı. Onu geliştirmeye çalıştım."

Tempo hızlı gitmek değildir. Tempo başarmaktır, yükselmektir, yukarı çıkmaktır, arveye çıkmaktır. Bir filme tempo vermek, görüntüleri birbiri ardına sıralamak değildir. Filmin bütün tellerini aynı yönde germek demektir tempo. Tellerden birinin fazla ya da az gelmesi uyumsuzluk yaratır."

Nibelungen bir psikolojik dram değil aksine bir Alman kahraman öyküsünü anlatır.

"İnsanın yaşayabilmesi için kendi duyusu ve kavrayışı dışında bir 'büyüklüğe' gereksinimi vardır. Bu yüzden anıtlar doğrudan yeryüzüne konmazlar. Onların etkili olabilmesi için insanların kafasından daha yukarıda bir yere konması gerekir."

Bunuel Lang'dan oldukça fazla etkilenmiştir. O yüzden Lang'in filmlerini genellikle beğenir. Metropolis hakkında da "hareketlerin büyüğü senfonisi" demiştir. Çekim sırasında Lang'i ziyaret eden Sergej Eisenstein da deneysel eğilimli ve araştırmacı kadrodan çok etkilenmiştir.

"İçinde 'beyinle el arasında kalp vardır' denilen, toplumsal bilinçten uzak bir film yapılamaz."

M. Lang'in ilk sesli filmi, sinema basını tarafından oldukça olumlu karşılandı. "Bu film uluslararası sesli sinema sanatına yeni boyutlar eklemiştir." (Haus Wolkenberg).

"Yolun sessizliği (cadde görüntüsünü özellikle çıkarmıştım) polislin düdüğüyle bozulduğunda dramatik bir araç ortaya çıkmış olur."

Fritz Lang

'Metropolis'

Akif Gürsoy



'Nibelungen'



n kamerayı
unda Lang
gibi sıradan

esine karşın
az da olsa
ü ve basit

bir ilgiyle
in filmleri
yalıydı. Bu
doğrudan
nçileri de
ardında...
ksahibinin
aldığını

er içinde
ket Eden
adonna,
elungen,
ve M- Bir

ç ortam
Olaylar





SİNEMATEK

METİN ERKSAN HAKKINDA DERLEDİĞİMİZ BİR KAÇ ŞEY

Ege Berensel

İLK LAF «Gökyüzünden başka birşey görmemiş o göller»

C. Süre

Metin Erksan sinemasını açıklamadan önce, Erksan'ın yetişimini bilmemiz gerekir kanımızca: 1929 yılında Çanakkale'de doğan, çocukluk yıllarında Chaplin filmlerini kaçırmayan; evin bodrumunda "mahalle arkadaşların gösterileri düzenleyen", onlara sinemasevgisini aşılamaya çalışan Metin Erksan, kendi deyişiyle, daha ortaokul yıllarında ya politikacı ya yönetmen olmayı kafasına koymuştu bile.

İlk izlediği film: Nuh'un Gemisi.

O zamanlar sinema sanatına en yakın yerde, sanat tarihinde okudu. Bölümde birçok tanınmış kişiler hocası oldu: Ernst Diez, Philipp Schweinfurt, Kurt Erdman, Albert Gabriel gibi büyük sanat tarihçileri yanında Halide Edip Adivar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Ziya Ülken, Kurt Bittel'in derslerini izledi. Ve 1952 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi- Estetik bölümünden mezun oldu.

Günlük gazetelerde ilk eleştiri yazıları:

1947 yılında Dünya gazetesinde "Kamera" takma adıyla film eleştirilere yazmaya başladı. (Günlük gazetelerde sürekli sinema yazıları ve film eleştirileri, Dünya gazetesinde Metin Erksan'ın, Vatan gazetesinde Atilla İlhan'ın öncü yazılarıyla başlar.) Ve bu güne değin çeşitli gazete ve dergilerde sinema ve sanat tarihi konularında yazılar yazdı. 1950'de Atlas Film'de senaryo yazarı olarak çalışmaya başladı. **İlk yazdığı senaryo:** Yusuf Ziya Ortaç'ın "Binnaz" isimli tiyatro oyununu sinemaya uyarlamasıdır. Atlas Film'de çalıştığı dönemde Türk Edebiyatının birçok yapıtını senaryo haline dönüştürdü: Diyet, Bomba (Ömer Seyfettin), Akşam Güneşi, Çalikuşu (Reşat Nuri), Döner Ayna, Yolpalas Cinayeti, Dağ Çıkan Kurt, Vurma Fatma, Kurdu Memleketinde (Halide Edip Adivar), Selma ve Gölgesi, Beyaz Cehennem (Peyami Safa) —Çoğu film gerçekleştirilmemiş, bu filmlerden ancak ikisinin yönetmenliğini Metin Erksan yapmıştır: Beyaz Cehennem (1954), Yolpalas Cinayeti (1955).—

18

Yönetmenliği
Eysel'in Hayatı
ürün onayları
ünya". Bedri
nyosunu yaz
ekmeye yet
ünya" ile ge
erçekçi kayg
keşfettiği ve
y kızlarının
uyduğu bir
nemaya yar
Ali'nin ho
şadığı kararı
e canlandır
meydana ge
zemliklerde
"Karanlık D
müyle yasakl
ında tamaml
üren bir çat
österilmeye
aya eklen
önümüştü. ("A
ra tarlalar
başaklar çiz
imi - otuz so
duğday tane
ür bu bölüm
masını istedi.
almaz dedi. B
ene, toprakl
öğelerinin, tr
atolarla değ
ersek Am
Merkezindeki
varılanabile
Filmin yapım
Berter Merke
çilen Aşk V
emek zor
tarlasını
roka sansür
erçeklerini
arıyordu: M
Sansürün
eniz gere
miş bir sin
dayanan film
kanna baş
mantıksızlıkla
yönetmenin
başsızsızlığa
Gene "A



SİNEMATEK

en başka birşe

C. Sürey

asını açılmamış
etişimini bilme
yılında Çanalp
kluk yıllarında
mayan; evini
arkadaşlarının
onlara sinema
şan Metin Erksan
ortaokul yıllarında
yönetmen olarak
bile.

Gemisi.

sanatına e
de okudu. Bu
kişiler hoca
Scweinfurth
gibi büyü
Halide Edip
mpinar, Hilmi
erslerini izledi
Üniversitesi
Tarihi- Esteti

eleştiri yazı

gazetesinde
im eleştiriler
k gazeteler
e film eleştiri
e Metin Erksan
nde Atilla
ağlar.)Ve bu
ve dergiler
konularında
Film'de: se
maya baş
Yusuf Ziya
to oyununu
as Flim'de
iyatının bi
e dönüştür
Seyfettin),
eşaf Nuri),
yete, Dağo
a, Kurdu
o Adivar),
Cehennem
gerçekleş
kisinin yö
yapmıştır.
apalas Ci

Yönetmenliğini Yaptığı ilk film: "Aşık Veysel'in Hayatı" (1952-53) ya da sansürün onaylamadığı adıyla "Karanlık Dünya". Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun senaryosunu yazdığı, ve Nedim Oytam'ın çekmeye yanaşmadığı "Karanlık Dünya" ile genç yönetmen toplumcu gerçekçi kaygılarla işe girişmekle birlikte keşfettiği ve, buğday başaklarından köy kızlarının oyunlarına değin, etkisini duyduğu bir evreni coşkunu bir lirizmle sinemaya yansıtmak, genç yaşta kör olan Alevi halk ozanının, ve büyüdüğü yaşadığı karanlık dünyasını nedenleriyle canlandırmak isteğine rağmen meydana getirdiği film aksaklıklarla beemiliklerle doluydu.

"Karanlık Dünya": Türkiye'de tü
müyle yasaklanmış ilk Türk filmi. 1952 yılında tamamlanan oysa sansürle 1 yıl süren bir çatışmadan sonra 1953'de gösterilmeye başlanan film, kesilen sahnelerle kuşatılmıştı. ("Aşık Veysel" filminde bir ara tarlalar görüyordu. Tarlalardaki

başaklar cılız başaklardı. Boyları bir - otuz santimdi. Üzerindeki buğday taneleri sayılıydı. Sansür bu bölümün filmden çıkarılmasını istedi. Türk tarlası böyle olmaz dedi. Bu sahneleri bereketle, topraklarla, içinde biçer-böğelerinin, traktörlerin çalıştığı tarlalarla değiştirmemizi önerdi. Bersek Amerikan Haberler Merkezindeki belge filmlerden yararlanabileceğimizi belirtti. Filmin yapımcısı Amerikan Haberler Merkezinden aldığı paraları Aşık Veysel'in hayatına eklemek zorunda kaldı. Amerikan tarlasını Türk filmine sokmakta sansür kurulu Türkiye'nin gerçeklerini değiştireceğini sanıyordu: Metin Erksan)

Sansürün araya girmesi, henüz gereğiyle bilinçlenmemiş bir sinema kavramına dayanan filmin varolan aksaklığına başka aksaklıklar ve mantıksızlıklar eklemekle genç yönetmenin bu ilk denemesini başarısızlığa sürüklemişti.

Gene "Aşık Veysel'in Hayatı"nın

üzerinde önemle durulacak yanı, on yıl sonra o güne değin Türkiye'de çevrilen en başarılı köy filmini "Yılanların Öcü"nü (1962) yönetecek bir sanatçının esas verilerini, yasanal bile olsa, ilk baştan belirtmiştir.

1958 yılında kendini kattığı, kişisel tutkularını tanımlayan ilk ve o zamana kadar yönettiği en önemli filmi: "Dokuz Dağın Efesi". Filmin kahramanı çakıcı, Erksan'ın tüm kahramanları gibi yalnız ve tutkulu bir insandır. Erksan kişide var olan direnme gücünü bir yalnızlığa bağlar. Tıpkı Aşık Veysel'in yalnızlığı, Çakıcı'nın yalnızlığı ve Gecelerin Ötesi'ndeki gençlerin yalnızlığı gibi.

1958'de sinemacı meslektaşlarına çağrı yaptı. Bu çağrı sonunda, ilk "Türk Sinema Sanatçıları Derneğini" kurdu.

1960 yılında Türkiye'de toplumsal gerçekçilik akımının ilk filmi üretti: "Gecelerin Ötesi". O zamanlar Demokrat Parti'nin bir sloganı var: «Her mahalleye bir milyoner», Erksan şöyle



"Susuz Yaz"



SİNEMATEK

diyor: "Her mahallede bir milyoner yetiştirilirken, aynı mahallede başka şeylerde yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filme çektim". Filmde Erksan; özel durumlardan, kişisel davranış ve tutkularından yola çıkıp genele varan, böylece bir soygun olayının ötesinde toplumu harekete geçiren olguları (dürtü olarak alınan komut, her mahallede bir milyoner hayalidir) ortaya koymakta ve en önemlisi, hazırlıksız, desteksiz karşı koymaların alumsuzluğuna mahkum olduğunu göstermektedir.

1961 yılında çektiği "Yılanların Öcü" ilk kez bu kadar büyük politik ve sinemasal olaylara neden oluyor. Ve Türkiye'de ilk kez sansür konusu gündeme geliyor. Cumhurbaşkanı, milletvekilleri, gazeteciler karışıyor, bildiriler veriliyor. Filmin gösterildiği sinemalarda olaylar çıkıyor, 60'a yakın sinema tahrip oluyor.

1962 yılında ürettiği "Acı Hayat", bugün bile gündemde olan evlenmek: ev bulmak sorununu irdeliyordu. Erksan'a göre "Acı Hayat"ta hayatın zenginlikle fakirliği, acıklı tatlılığı içinde, gerçek aşkı ve gerçek kara sevdayı anlatmaktadır. Fakat Erksan filmin ilk yarım saatinde kurduğu gerçekliği, sonraları bir melodram havasına sokuyor. Film ilk yarısında Türk sinemasının köşe taşlarından birine oturuyor, ikinci yarısıyla ise film bu tür filmlere daha sonra adını veriyor ve bir tür oluyor.

Metin Erksan, 1963 yılında Türk sinemasındaki düşünce ve beden emekçilerinin çalışma koşullarını düzeltmek için kurulan, ilk ve son sinema sendikası olan Sine-İş (Türkiye sinema işçileri Sendikası)ı kurdu.

1964 yılında ilk kez bir Türk Yönetmen Uluslararası bir yarışmada büyük ödülü kazandı: Susuz Yaz (Berlin Film Şenliği - Altın Ayı Ödülü)

Susuz Yaz'da şu mülkiyeti sorununun arkasında kullandığı aşırı hareketli bir kamera, alışılmamış ve şaşırtıcı kamera açıları, abartmalı oyunlar Erksan'ın grotesk dünyasını en uygun biçimde sunmasına yardımcı oldu.

(Bir kurul tarafından izlenip "Film Türkiye'yi temsil edemez" denilen Susuz

Yaz, Büyük Ödülü alınca devlet tarafından ödüllendiriliyor.)

Erksan 1965'de (Türkiye Film Rejiserleri Birliği)ni kurdu. Düşünce ayrılığı nedeniyle bir süre sonra dağıldı.

1965 yılında yaptığı "Sevmek Zamanı" bireyci öğeler taşıdığı, toplumsal olamadığı savıyla aydın kesimden büyük tepkiler aldı.

Erksan film için şunları söylüyor: "Sevmek Zamanı'nın başına da böylece bir büyük facia geldi. O zaman elinde tablolar arasında yürüyen bir adam, deli bir kız, nedir bu? diyorlardı. Oysa ben çok eski bir masal geleceğinden yararlandım; "Surete asılmak." Bu batı masallarında daha çok ama doğu masallarında daha çok görülür. Sonuna kadar dürüstlikle sürdürülen bir aşkı anlatmaya çalış



"Acı Hayat"

gösterdim."

Erksan bu filmde de "tutku", "saplantı" eskilerin "karasevda" olarak isimlendirdiği umutsuz aşk temasını işliyor. Büyük resim imgesini kullanıyor. Ama filmde gerçeküstü ya da psikolojik yorumlama filmlerinde hoşgörüle uzun ve yinelemeli sahneleri bir abartıyor.

"Suçlular Aramızda"dan başlayarak kullandığı yabancılaşma öğesi "Sevmek Zamanı"yla uç durumlara uç kişilere yönelir.

1968 yılında yaptığı "Kuyu" filmiyle yine bir tutkuyu anlatıyor. Kız kaçırma olayının üzerinde kurulan Anadolu kadınının yüzyıllar boyu süren kurallara boyun eğme zorunluluğu ele almak is



Gerçek bir...
19. Aye...
Erksan b...
önemli filmlerde...

Kuyu'dan so...

yan bir dizi film...

1973 yılında...

"Beş hikaye" diz...

üç filmi çeşitli y...

hayfi eleştiril...

almelere uğru...

bu film: Sait Fa...

Şiş Bir Tren, Ke...

Sazık, Sabaha...

Melek, Samet...

har, Ahmet Har...

miş Zaman Elbi...

er o güne kada...

yapılmamış der...

kesimden insar...

yor. "Müthiş B...

akşam TV yöne...

yor: "Nasıl bir fi...

mi ediliyordu".

ismi Erksan'ın l...

Öte yandan, Erk...

omalara da he...

bir gazetede "M...

lar yazıyor.

Bir devri sim...

çekip gidecek

beklediği tren

maya göre bu

konuşmayan ve

hoca benzetilen

anlatan adamı



SİNEMATEK

ca devlet taraf

kiye Film Rejisi
üşünce ayrılıkla
ra dağıldı.

ğı "Sevmek Za
raşığı, toplum
aydın kesimde

anları söylüyo
başına da bö
geldi. O zaman

da yürüyen b
bu? diyorlard
r masal gele

"Surete aş
nda da vard
da daha ço

bürürlükle sür
armaya çab



"Acı Hayat

de "tutku
evda" ola
aşk teması
kullanıyor
da psiko
noşgörüler
eleri bir

başlayo
ma öges
durumlara

u" filmiyle
z kaçırma
Anadolu
kurallara
elmak is



yor. Gerçek bir olaydan çıkıp Nisa Su-
resinin 19. Ayet'ini temel olarak kulla-
nan Erksan böylece Türk sinemasının
önemli filmlerden birine daha imzasını
atıyor.

Kuyu'dan sonra tecimsel kaygı taş-
yan bir dizi film üretiyor.

1973 yılında Erksan, TRT için, yaptığı
"Beş hikaye" dizisinin TV de gösterilen
üç filmi çeşitli yorumlara konu oluyor,
bir hayli eleştiriliyor ve yanlış değerlen-
dirmelere uğruyor. Erksan'ın yaptığı
beş film: Sait Faik Abasıyanık'tan Müthiş
Bir Tren, Kenan Hulusi Koray'dan
Sözük, Sabahattin Ali'den Hanende
Melek, Samet Ağaoğlu'ndan Bir İnti-
har, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Geç-
miş Zaman Elbiseleri, gerçeküstü öğe-
ler o güne kadar Türk sinemasında hiç
bulmamış deneysel yaklaşımlar, her
kesimden insanın tepkisiyle karşılaş-
ıyor. "Müthiş Bir Tren" in gösterildiği
Akşam TV yönetimine telefonlar yağı-
yor: "Nasıl bir filmdi bu? İzleyiciyle alay
ediliyordu". Aydınların büyük bir
kısmı Erksan'ın karşısında yer alıyorlar.
Öte yandan, Erksan sanat dışı bazı suç-
lamalara da hedef oluyor. Sözgelimi
bir gazetede "Müthiş Bir Tren" için şun-
lar yazıyor.

"Bir devri simgeleyen tren sessizce
çekip gidecek ve istasyona halkın
beklediği tren gelecektir. İşlenen tem-
aya göre bu tren komünizmdir. Hiç
konuşmayan ve Lenin'e gerçekten us-
taca benzetilen sakallı kişi, macerasını
anlatan adama soruyor: -Tren gittikten

sonra yağmur yağdı mı?
Hemen açıklayalım. Komünist
sözcüğünde "yağmur" keli-
mesi, "Komünizm İhtilali" karşı-
lığında kullanılır. (...) Ha! Bir nok-
tayı unuttuk. Filmin çekilmesi
için günlerce bir istasyon
aranmış. Nihayet Kızıltoprak
İstasyonu uygun görülmüş.
Böylece Kızıltoprak İstasyonu-
nu kızillar, Kızıl Toprak şekline
dönüştürmeyi başarmışlardır.
Bunda şaşılacak birşey yok,
beş yaşındaki çocuğuda kızıl
hastalığından ölmemiş miydi?

Bu beş filmlik dizinin ilk üç
film yayınlanıyor, diğerleri ya-

saklanıyor. Yasaklanan filmler arasında
Sabahattin Ali'nin Hanende Melek hi-
kayesinden uyarlanan filminde olması,
Sabahattin Ali'nin kimliğiyle, yasakların
bir ilintisi olduğu fikrini uyandırıyor. Ama
bunun ötesinde insanların deneysel si-
nemaya tepkisi yasakları doğuruyor.
Bu filmlerin gösteriminden önce
TV'deki açığoturumda Erksan'ın söyle-
diği "Ben kendim için film yapmıyo-
rum" oldukça tepkiyle karşılanıyor.
Çünkü o yıllarda bireyci filmlerin yapı-
lması yadırganan bir hareket. Bugün
ise önüne gelen yönetmen "ben bi-
reyciyim" diyebiliyor.

Erksan bu Televizyon serüveninden
sonra Kadın Hamlet (intikam Meleği)
ardından "Sensiz Yaşayamam" ve
TRT için yaptığı "Prevezeden Önce"
filmlerini çekiyor. 1977-80 yılları arasında
genelde Amerika'da yaşıyor. Bu
arada "Incident" (Kaza) adlı bir saatlik
belgesel filme danışmanlık yapıyor ve
bu film Amerika'da yapılan belgesel
filmler Şenliğinde T. ödülü alıyor. 1983
de TRT için "Prevezeden Önce" adlı
bir belgesel çekiyor

Erksan bu filminden sonra üretkenliğini
sürdürmüyor, sürdürmek istemiyor ya
da sürdüremiyor.

SON LAF : « Bir sanat yapıtını tek bir
kişi meydana getirir: bunun sanat, top-
lum ya da insan için mi olduğunu ses-
lendiği kitle değerlendirir. »

Metin ERKSAN



SİNEMATEK

Dertleyen: Sema Özden, Araya
giren: J.L.Gogard,
Kaynakça: Focus on Gogard

Fransa'nın (ya da İsviçre «kendimi bugün sınıra daha yakın hissediyorum») bu asil çocuğun, anarşist karşı-sinemacının, nihayet şenlik kapsamında bir filmi izleyeceğiz: «Pierrot Le Fou» (Çılgın Pierro). Bir mucize olur da ilerki sayıları çıkarabilirsek, Godard'ın bizi oldukça meşgul edeceğini not düşerek, «Pierrot...» ve Godard'a yaklaşmaya çalışalım.

Çılgın Pierro diye adlandırılan Ferdinand (J.P.B.), eski bir kız arkadaş Marianne (A.K.)'ye rastlar, Marianne eğer şartını yerine getirirse, onunla birlikte yaşayabileceğini söyler. Şartı ise bir ölüyü ortadan kaldırmak için ona yardım etmesidir. Güneye bir araba gezirtisinden ve bir odada beraberce geçindikleri mutlu birkaç günden sonra Ferdinand aldatıldığını anlar. Bunun üzerine Marianne'yi ve sevgilisini öldürür, daha sonra da kendisini dinamitle havaya uçurur.

«A bout de souffle» (Çılgın Aşklar) dan «Pierrot...»'ya benzer tipte anarşist bir macera ve benzer öğelerin yeniden yapılanması söz konusu. Kendine olan güvensizliğini aldırılmaz ve güçlü görünmeye çalışarak, şiddetli bir anlatım yolu olarak benimseyerek kapatmaya çalışan bir adam; ölümüne onunla oynayan ve ihanet eden kararsız (çokyüzlü) bir kadın.

Godard öyküsünü üst üste konmuş stilistik yöntemlerle yabancılaştırılmış ironik ara yazılar kullanarak anlatır. Bununla birlikte gerçeklik duygusunu kaybetmeden bilinçli bir şekilde gerçeklikten uzaklaşması, ona yabancılaşması aslında gerçekliği daha iyi gözleyebilmek içindir. Gözlemlediği ise tüm görsel ve sözel imgelelerin anlamlarının yitdiği, özünde saçma bir yaşamın aldatıcılığıdır. Geleneksel sinema ve oyunculuk sistemi de bu aldatıcılığın bir pa-

rçasıdır. Bu nedenle filmin sunduğu imgeler dünyasının gerçekliğinden kuşku duymak gerekir. Oyunculardan diyaloglara, doğaçlamadan kamera hareketlerine ve özellikle renk ve ses efektine kadar Godard sinemasının tüm öğeleri başkalarının, ideolojinin ve sanatın yarattığı yapay gerçekliğe uymayı reddeder. Ekran üstünde düşünür «film düşünmek zorundadır, çünkü bir şekilde gerçekliği temsil eder. Söz konusu olan örgütlü bir düşüncedir»

L. Godard Fransız sinemasının Rimbaud'u olabilir, Cohn-Bendit olursa razı olması onun yanlışı oldu » diyor Pierre Billard. Fransız ozanı Rimbaud'nın şiirleri bütün yaşamı gibi hareket ediş (kaçış) ve dönüş, başkaldırı ve boyun eğme, bağırış ve suskunluk karşıtlarını yansıtır. Onda dokunaklı kaçma ve özgürlük isteği Godard'ca görseleğe döktülür. «Pierrot...» nun ana temalarından biri de Rimbaud'un savaşçı çığlığıdır. «Love must be reinvented» (Aşk yeniden yaratılmalı) «Henüz hiç bir şey yaşamadık ve her şeyi yeniden yaşamamız gerekiyor» Gerçekten motive edilmiş birkaç oyundan biri, Ferdinand'ın Marianne ve aşığını öldürmesine neden olan şiddetli kıskançlık nöbeti değil, Ferdinand-Pierrot'nun er geç farkettiği gibi aşkın bile sosyal anlamsızlığa eklenmiş olmasıdır. «Pierrot...» İmkansız bir şiirle sahiplen ve finalde yolculuğu çıkmaza sürükleyen bir film. «Pierrot...»'nun açmazı Rimbaud'un iki şiirinin sırasını değiştirerek parçalı bir yapı tarafından temsil edilmesindedir. Şiirlerden biri («L'Etenite» (sonsuzluk)'nin açılışı) filmin sonuna doğru mırıldanılıyor ve «The sea gone away with the sun...» filmin ortalarında materyal olarak kullanılıyor. Diğerinden hiç söz edilmiyor fakat filmin ilk bölümünün tümünde çağrıştırılıyor. «Crossing of France by its rivers» akla kuvvetle «Bateau ivre» (İvce Gemisi)'nin denize doğru uçması gibi rihimden ayrılışını getiriyor. «Haulers have been nailed

«Pierrot...» (başka...
unusun bu ç...
kadınlar).
«Pierrot...»'yi rah...
ve göğüs h...
getirilen kirm...
lar) Bu iki ş...
skantiya ş...
arıştması...
dinden ayr...
bölümünde...
ayrılığın rit...
alışan ne...
merkezli ho...
gulanma...
uzamda...
manı kuş...
«Eten» uz...
dondurulu...
dilin he...
bağımsız...
e vakalar...
Anton...
müzgü v...
(tennis o...
motiv) b...
(vücutta...
nizandı...
derisi s...
sevriçn...
ri, tüm...
durulm...
hara (...
den k...
(özünü...
rim, se...
bu da...
kaygı...
dir, b...
benir...
görü...
bu l...
«lett...
nick...
gis)...
çizg...
ede...
değ...
tür...
ka...
ce...
ön...
sa...



sunduğu
liğinden
uncular-
amadan
özellikle
Godard
başka-
n yarattı-
mayı red-
ünür «film
kü bir şe-
Söz ko-
cedir»
emasinin
n-Bendit
miş oldu »
süz ozanı
r yaşami
ve dönüş,
e, bağıriş
nsitr. On-
özgürlük
e dökü-
emaları-
avaş çığl-
nvented»
«Henüz
her şeyi
erekliyor»
iş birkaç
Marian-
e neden
beti değil,
geç far-
seyal an-
amasıdır.
e sahiple-
çıkmaza
ot...»'nun
şilrlnin
bir yapı
nde. Şiir-
(sonsuz-
doğru
ea gone
ortaları-
anılıyor.
vor fakat
de çağr-
ce by its
eu ivre»
doğru uçar
geti-
n nailed

«baked» (başlangıçtaki reklamvari sunuşun bu çıplak ve yarı çıplak kadınları), "to colored stakes" (seyirciyi rahatsız etmek için kafa ve göğüs hizasında acımasızca getirilen kırmızı, yeşil ve sarı duvarlar) Bu iki şiirin karşıtlığı seyirciyi sıkıntıya sokarak sinemadaki şiir araştırmasını şiirsel yapıların takli-dinden ayırıyor. «Pierrot...»nun ilk bölümünde olduğu gibi ateşli bir canlılığın ritmiyle canlandırılmış, açılan her olayda izleyici filmi'n merkezli noktası olan renkli bir duy-gulanıma sokulmuştur. Hareketsiz uzamda, ölümsüz imgelerle za-manı kuşatmış olarak görünen «Eden», uzun ve sabit çekimlerde döndürülmüştür. Gerçekte bu şiirsel dilin her bir ögesi ondan bağımsızdır ve zamanın hareketli-ye yakalanır, ölür, tekrar görünür.

Antonie Duhamel'in unutulmaz müziği ve dört ayrı çekim serisi (tennis oyunu, gizli Godardvari "leit-motiv") ile yarattığı filmi'n büyüsunü (vücuttan dışarı akmak için kanı hızlandırarak makinalı tüfek atışları, derisi soyulmuş (çıplak) yüzleri, seyircinin gözleri önündeki cesetle-ri, tüm şaldirgan tutumunu) filmi'n durulması için mantıksal bağlan-tılarla (kitapçıda ki Ferdinand) ani-den keser ve filmi'n kaynağını (özünü) açığa vurur. Film belli bir ritim, şoluk alıp-verme kazanmakta, bu da filmi'n asıl «öyküsünü», bir kaygı, bir sıkıntı haline getirmekte-dir, bu «öykü»; bu kaygı bize zorla benimsetilmekte, tam bir açık görüşlülükle, onu kendi içimizde bulmaktayız.

Film'i'n «leitmotiv»lerinden biri Pieds-nickeles «comic strip» (mizah der-gisi) planındadır. Filmleri düz bir çizgi üzerinde kurulmuş devam eden zerre kadar bir "sine-roman" değil aksine evgilleştirilme epik bir tür lirik şiirdir.

Filmde karakterler arketiplerine kadar özelelerine indirgenirken düşün-ce varlığının ağırlığını, hem filmi'n önemini imleyerek hem de onu yok sayarak duyurur. «Benim filmde hiç

bir kültür yoktur, düşünce vardır». "The problem is one of poetic con-tinuity" (sorun şiirsel sürekliliklerden biridir) yazar, Pierrot tarafından yazılmış bir haberin başlığını okur. Bu olanaksız sürekliliği parçalayan, filmi'n son bölümü, yavaş bir ritimde başlangıçta hareketliliğine geri dönerse bu şunun içindir ki, Pierrot yaşamın devamının olanaksız ol-duğu bu "anywhere-out-of-this-world" (bu dünya dışındaki herhan-gi bir yer)'den bu olanaksız dünya-dan an-ben-an geri çekilmiştir. Hü-manizm, aşk, sözcüklerinin ateşli silah taşımaktan öte bir şey olma-dığı kültürsüz bir dünyada öldürül-müştür.

«Pierrot...»da betimleyici gerçekliğin ve bizi ruhsal durumlar konusunda aydınlatacak bir dekor içine oturmak için, mekânın (ev, kent, yollar) ayrıntılı tanıtımı alay edercesine abartılıyor.

Godard kendini siyah gözlüklerin film kahramanları ise sigaralardan çıkan dumanın ardında saklıyor. Ama bu umutsuz kaçış, anlamsız bir dünyanın çıkmazından, kahra-manların felaketinden onları ko-ruyamıyor.

Film'i'n Kimliği

"Pierrot le Fou" 112'

Senaryo: Lionel White'in 'Ob-session' adlı romanına dayanarak Godard.

Görüntü yönetmeni: Rabol Cou-tard, Kurgu: Françoise Collin. Müzik: Antoine Duhamel

Oyuncular: Jean Paul Belmon-do, Anna Karina.■



SİNEMATEK

Hazırlayan: Gökhan Gürbüz

Klasik Sinema'nın alışagelmış tüm kurallarını altüst eden bir yönetmen Werner Nekes, Deneysel sinemaya yeni bir biçim kazandı. Sanatçı, çalışmalarına başlamasından bugüne dek yaptığı filmlerde, film aracılığıyla bilgi (enfomasyon) aktarımının yasaları ve görsel algılamının gizleriyle uğraştı. Sinema dilinin, bu dilin gramerinin izlerini sürmek, medyanın kendisini temalaştırmak konusunda duyduğu merak ve istek, sanatçının bütün eserlerine damgasını vurdu.

Almanya'da 1944 yılında doğan sanatçı, lingüistik ve psikoloji eğitimi görmüş, henüz üniversitede iken sinema klübünde çalışmalarına başlamış ve 1965 yılında ilk kısa filmi çekti. Bu arada sinema çevreleriyle oldukça iyi ilişkiler kuran, Nekes, 1967 yılında yine bu çevreden tanıdığı kendisi gibi avant-garde'ci Dore O. ile evlendi.

Sanatçı, filmlerinde başarılı olmasını, sanatındaki özgür yaklaşıma bağlıyor. Nekes'in neması kuralların, sınırların hiç bir zaman tanınmadığı, bazen herkesin kolayca çözemediği, dilinden, müziğine, kurgusuna kadar ayrı bir sinema.

Nekes, filmin her karesinde düşüncelerini insanlara anlatmaya, onları bilgilendirmeye çalışıyor ve bir söyleşide; "Film'ler düşüncelerin yansımasıdır, sinema, diğer anlatım türleriyle, örneğin konuştuğumuz dil ile karşılaştırılınca, görsel bir dildir ve filmlerin kareleri bir araya gelerek, resimlerden sözcükler ve bunların alfabetesini oluştururlar, müzik ve diğer seslerle birlikte bu gramer bir bütünlük kazanır." diyor.

Görüntülerin herbiri bilgiler içeren birimlerdir. Bu bilgi biriminde x, y, z, gibi, yüksekliği, genişliği ve derinliği belirleyen parametreler vardır; t, zamanın parametresidir ve vermek istenilen bilgi seyircinin kafasında bu t zamanında yoğunlaşır. Bu bilgilendirmeyi bazen bir saniyede 24 gerçeği anlatabilecek kadar hızlı, bazende "vis-a-vis", "muh-kuh" ve "Kelek", filmlerinde olduğu gibi, oldukça uzun süren sekanslarla, yapmaya çalışıyor, t, zamanının oldukça uzun olduğu, çoğunlukla sessiz çektiği, bu ikinci tür filmlerinde izleyiciyi, görüntülerle ve iç dünyasıyla başbaşa bırakıyor, diğer bir deyişle izleyiciyi düşünmeye davet ediyor.

Bütün dünyada tanınan ve filmlerinin gösterimlerine ve konferanslara davet edilen avant-garde sanatçı, geçtiğimiz yıl oldukça yüklü bir film paketiyle Alman Kültür Merkezi'nin davetlisi olarak Ankara'ya geldi. Programı çerçevesinde ODTÜ'de bir söyleşiye katılan, Werner Nekes'i tanıma ve filmlerinin çoğunu izleme şansımız oldu.

Nekes kendi film çalışmalarının ötesinde, yararlandığı, anlatım araçlarıyla birerik olarak da yoğun bir şekilde uğraşmaktadır. Bu çalışmalarının zirvesini, montajın özü hakkında bugüne dek bilinen şeyleri sorgulayan ve onu, iki sah-



nenin birle
kine' kura
9-18 m
çerçevesi
smlerin A
Sanat
1962 Lon
şenlikler
den bug
Ulysses
toplama
Ulysses
gin vere

ter ve Reyn
melerle karşı
konuya yeni
ismadır. Nek
sahip olan b
matografi ö
meyi gerçe
Aşkın gö
Özellikle bu
Görüntü
çoğu duru
Werner Ne
Bu resim



SINEMATEK

Gökhan Gürbüz

Werner Nekes.

amasından bu-

an yasaları ve

zilerini sürmek,

anatçının bütün

müş, henüz ün-

sa filmini çekmi-

ya yine bu çevre-

ıyor. Nekes'in s-

ayca çözemey-

bilgilendirme-

nenin birleştirilmesi olarak değil, iki karenin çarpışması olarak tanımladığı "Kine" kuramı oluşturur.

9-18 mart tarihleri arasında Ankara 'da gerçekleştirilecek "Film Şenliği-çerçevesinde ODTÜ Sinema Topluluğu Werner Nekes'in "Ulysses" ve "Resimler Arasında Gerçekte Ne Oldu" filmlerini gösterecek

Sanatçının 1980-1982 yılları arasında gerçekleştirdiği bir film olan Ulysses, 1982 Londra Film festivalinde yılın filmi seçildi. Mannheim, 82 ve Portekiz 83 film şenliklerinde ödüller aldı. Film, Yunan Ozan Homeros'un sinemanın geçmişinden bugüne bir gezintisi. Ana teması, Homeros'un Odesa'sı, James Joyce'un Ulysses'i ve Neil Oram'ın "Çarpıklık" (The Warp)'la yarıttığı "Telemach/ Phil" tiplemelerine dayanıyor.

Ulysses, daha önce hiç bir yönetmenin, ışığın eğretilmesini bu denli zengin veremediği ışık=film temeline dayanan bir film. Nekes, ışık ve görüntüler yığınınına açık ve belirgin bir sistem getiriyor. Son on yılın en zengin ve en güzel filmlerinden biri olan ve sinema tarihine geçecek ender filmler arasında yer alan "Ulysses", konusunun ve yazınsal değerinin oluşturduğu düzleme ek olarak, sinematografi öncesi tekniklerin ve araçların kullanıldığı görsel bir şaşırtmacadır.

Kuram, film çalışmaları ve koleksiyon: Artık bunları birleştirmeye, bir bütünün parçalarını, bir filmin konusu haline getirmeye gelmişti sıra. "Resimlerin Arasında Gerçekte Neler Oldu?", Nekes'in gösterilecek ikinci filmi. Bu film, dahi bir koleksiyoncu olan Werner Nekes'in, eşine az rastlanır bir sinema koleksiyonunu, bu benzersiz bilgi hazinesinin mucizelerle dolu bir dünyaya, (sinemaya) yeni bakış açılarıyla sunmanın bir belgeselidir.

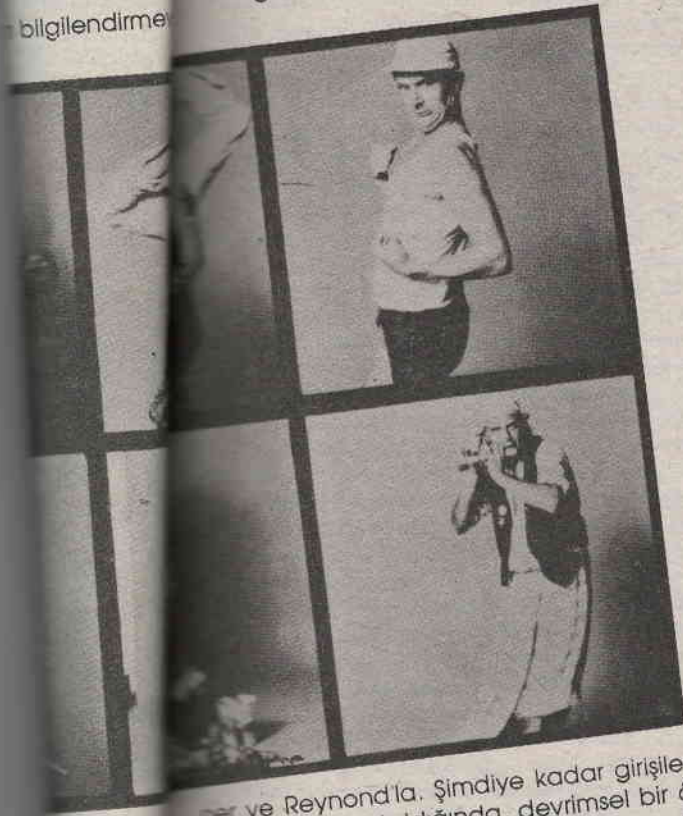
Nekes, sinemanın yaratıcılarının yaptığı keşiflerle köprüler kurmaktadır. Paris, Ploteau, Stampfer, Hor-

ner ve Reynond'la. Şimdiye kadar girilen, aoyurucu olmaktan uzak ve yüzeysel denemelerle karşılaştırıldığında, devrimsel bir önem taşıyan, bazı sinema ve kültür tarihçelerini konuya yeni bir gözle bakmaya zorlayacak olan ve yeni ölçütler belirleyen öğretici bir çalışmadır, Nekes'in ki. Bir kısmı egzotik tınılar taşıyan ve insanda merak uyandıran isimlere sahip olan bütün o optik araçları, oyuncakları, aletleri, gerek sinematografik, gerekse sinematografi öncesi döneme ait bütün o malzemeyi, sadece beş ilkenin ışığında düzenlemeyi gerçekten başarmıştır: Çekim, gösterim, yet, zaman ve algının kalıcılığı.

Aşkın gözü kördür derler, ama sinemaya aşık olmak insanın daha iyi görmesini sağlıyor. Özellikle bu filmi görüp sinemanın abecesini tanıdıktan sonra.

Görüntülerin, Nekes'in kendi sesinden dinlediğimiz yorumun ve Anthony Moores'un çoğu durumda bir karşı-ağırlık oluşturan müziğinin uyumuyla görsel bir şölene dönüşüyor. Werner Nekes'in belgeseli.

Bu resimlerin arasında gerçekten neler oluyor? ■

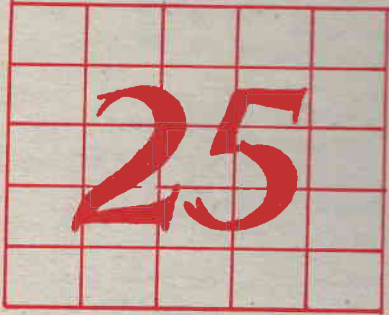


aslara
film
grami
ve

anyla
sesini,
sah-



SİNEMATEK



26.KARE

Emrah ÖZEN
Ege BERENSEL

ŞENLİĞE DEĞİNMELER

1- İLK FİLM

Şenliğin açılış filmi ■ Yanlış Cennete Elveda
Yönetmeni ■ Tevfik Başer, 1951 yılında Çankırı'da doğdu. 1970 yılında Eskişehir'de liseyi bitirdi. 1973-1978 yılları arasında Türkiye'de grafik sanatçılığı, sahne düzenleyiciliği ve fotoğrafçılık eğitimi gördü. 1979-1980 yıllarında kameramanlık çalışması yapıp, 1980 yılında Hamburg Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmeye başladı ve bu arada fotoğrafçılık yaptı. Tevfik Başer 40 dakikalık orta metrajlı belgeselinden sonra (Zwischen Gott und Erde - Tanrıyla Yeryüzü Arasında) ilk uzun metrajlı filmi 40 m² Almanya'da ilgili sonuna değin ayakta tutulacak bir atmosfer yaratmayı başarır.
Senaryo ■ Tevfik Başer
Görüntü Yönetmeni ■ İzzet Akay
Kurgu ■ Renate Merck
Müzik ■ Claus Bantzer
Oyuncular ■ Zuhal Olcay, Brigitte Janner, Ruth Olafsdottir, Barbara Morawiecz, Ayşe Altan



"Yanlış Cennete Elveda"

Filmin öyküsü ■ Hapse düşmesiyle birlikte Elif'in

yaşamında yeni bir dönem başlar. Geçmiştek dünyasından ve iki çocuğundan, o güne değin yaşamını yönlendiren herşeyden kopmuş olur. Kocasını öldürme suçundan altı uzun yıl kalacaktır içeride. Orada kimseyi tanımamaktadır Elif. Çevresindekilerin tümü başka dilli konuşan farklı kökleri olan yabancılarıdır. Yeni çevresi ile girdiği ilişki, gitgide Elif'in bakış açısını değiştirir. Çevresindekileri ve onların konuştuğu dilli öğrenir- hapishane yaşamına alışır. Kendini dününden, katı körgülerden ve ailesinin baskısından kurtarır ve neredeyse hapiste bulunduğu bu yeni özgürlüğünden hoşlanmaya başlar. Allesine yabancılaşmanın boyutları, erkek kardeşi ile arasındaki ilişkinin değişmesi ve parmaklıklar ardında bulunduğu yeni aşk deneyimi ile yansır. 'Kocasını öldürme' eziyet ederken neredeydiler; onun müfütülüğü için hiçbir kaygı duydun mu ki?' Bunlar onu hapisteye ziyarete gelen ve üzerinde baskı kurmayı amaçlayan ağabeyine söylediği acı sözlerdir. Yeni bir yaşama başlama çabası içinde olan bir kadının yürekli sözleri. Ancak, Türkiye'deki kayınbiraderinden tehdit dolu mektuplar almaya başladığında ve Türkiye'de bir kez daha adalet önüne çıkması gerektiğini öğrendiğinde cesaretini yitirir. Bir suçlu damgasını yediğine göre kuşkusuz, Almanya'dan sınır dışı edilecektir. Seçenekleri nedir Elif'in? Almanya'da kalamayacaktır, ancak Türkiye'de arzuladığı yaşamı sürdürmesine olanak yoktur. Hapisteki son gecesinde kendini öldürmeyi denemesi bir çözüm müdür?

2- "GENÇLİK BİLDİRİLER ÇAĞIDIR"

Ingmar BERGMAN

Bu şenlikte yine Bergman yok. Ama Jörn Donner'ın "Bergman File" isimli belgeseli var - onunla yetinmeye çalışacağız-

Jörn Donner İsveçli bir yönetmen. Finlandiya'da doğmakla birlikte İsveç asıllı olan Donner işe genç yaşta -18 yaşında- romancılıkla başladı, sonra kitap eleştirmeleri, film eleştirmeleri yazdı. Sinemaya Finlandiya'da çevirdiği birkaç belge filmle başladı. Bergman üzerine hazırladığı bir kitap dolayısıyla İsveç sinema çevrelerine girdi. Donner, kendi yaşıtı olan İsveç sinemacılarının

hemem hepsinin karşın yeni İsveç filmiştir. Finlandiya sinemasının bunda Ingmar Bergman'la başlamışım ve kez Bergman'la da İsveç sinema kurdum.
() Bergman bana anlatmış hemem hemem bana, filmler ü getirmişti. Da kayınlıyordum kşsel düşünce () Gençlik bilimda böyle derakukça seçik belirtebilir: Film bir görüğü ve da dıştan. A değıştirmelidir maldir. Film insan yap kçnimalıdır. edimelidir. Psiketerleri göstayuncular arasetik bir durkşleridir. Kurşlerleri karşı kşkn, ya da a nic kimseye g imiş alışkanlık arkin görgüsü ler, göze ha 3- GEÇMİŞ ZANımızca bu edimmiş. Bu s dışında izlem bana fazla, e umuyoruz. Bunlardan bir Yönetmeni: H 1959 yılında Solas, önce biçimde film kendini ne k tyordu. Sonra dan alır ve l oniatır. "Halt tatade Chile (des) gibi film zni yapar. Fil görüntüler, kaynaştırır v latimında üst Marksist bir.

ÖZEN BERENSEL

hemen hepsinin Bergman'ın etkisinde kalmasına karşın yeni İsveç sinemasına değişik bir hava getirmiştir. Finlandiya'da doğup yetişen bir İsveçli olmasının bunda büyük etkisi vardır.

«Ingmar Bergman üzerine bir kitap hazırlamaya başlamışım ve eleştirmenlik yapıyordum. Bir iki kez Bergman'la görüştüm. Bu görüşmeler sırasında İsveç sinema dünyasıyla yüzeysel bir bağ kurdum.

(...) Bergman ayrıca kendi film kuramlarını da bana anlatmıştı. Bergman'ın film konusunda hemen hemen herşeyi bildiğini gördüm. İki etken daha, filmler üzerindeki düşlerimi daha yakına getirmişti. Dagens Nyheter'de film eleştirileri yayınlıyordum ve Bergman konusundaki kitabım kişisel düşünceler edinmemi sağlamıştı.

(...) Gençlik bildiriler çağıdır. Bergman bir yazısında böyle demişti. 1962'den bu yana eksik ama oldukça seçik bir estetiği izledim. Bu estetik şöyle belirtilebilir:

Film bir görüme (perspektif) değişmesidir. İçten ya da dıştan. Alıcı, durumunu ya da optik yolunu değiştirmelidir. Değişiklikler merak uyandırmalıdır.

Film insan yapısıdır. Gerçekle tam bir özdeşlikten kaçınılmalıdır. Eleştirel (epik) uzaklık muhafaza edilmelidir. Psikanalizden kaçınılmalıdır. Film hareketleri göstermelidir. Benim (yani alıcı) ile oyuncular arasındaki uzaklık gerçeğe karşı törel-estetik bir durumu belirtir. Hareket alanım, uzay ilişkileridir. Kurgu sırasında kaç kez, işlediğim hatalarla karşı karşıya gelmişimdir. Alıcı ya çok yakın, ya da çok uzağa düşmüştür. Hiç bir şeye, hiç kimseye güvenme. Meslek yönünden öğretilmiş alışkanlık çeşitlerini söküp at. Özencilerin çirkin görgüsüzlüğünden sakın. Kendini ve seyircileri, göze hoş gelen hilelerle atlatma»

3- GEÇMİŞ ZAMAN VE SOLAS

Kanımızca bu şenlikte 3. dünya sineması gözardı edilmiş. Bu sinema örneklerini bu tür şenlikler dışında izleme olanağını zaten bulamayan çok daha fazla, çok daha nitelikli örneklerini görmeyi umuyoruz.

Bunlardan biri: Bir Küba filmi: Successful Man

Yönetmeni: Humberto Solas

1959 yılında Küba film okulunu bitiren (ICAIC) Solas, önceleri Avrupa sinemasına öyküner biçimde filmler yaptı. Ona göre bu ilk filmi, ne kendini ne kendi kuşağını ne de ülkesini yansıtıyordu. Sonraki filmleri konularını tarihsel olaylardan alır ve Küba'yı, Latin Amerika gerçeklerini anlatır. "Halt'ın ve Şil'in tarihi (Simpele), (Cartata de Chile) ve Küba'da kölecilik (Cecilia Valdes) gibi filmleri tarihsel konuların yorumsal analizini yapar. Filmlerinde müzik, dans, dokümanter görüntüler, ilkçağ resimleri gibi öğeleri çok iyi kaynaştırır ve bu öğeleri tarihsel olayların anlatımında ustaca kullanır.

Markist bir görüngüyle yaklaştığı bu filmlerinde

tarihsel olguların ve kişilerin özdeği birer yorumlarını yapar. Filmlerin en ilgi çekici özelliklerinden birisi de, tarihsel olayları konu alan filmlerinde şimdiki zamanla ilgili diyaloglara yer vermesidir. Filmlerinde kadının ayrı bir konumu vardır. Kadınların daha duygulu ve toplumdaki karşıtlik ve karışıklıkları anında yansıtılabilmeleridir. Solas'a göre günümüz insanının yaşadığı koşullar (iyi ya da kötü) devam ettiği sürece geçmiş zaman şimdiki zamandır.

4- DAVID LEAN'E GÖRE DOĞU

Şenlikte David Lean'ın iki filmi var: "A passage to India" (Hindistan'a bir Geçit) ve Lawrence of Arabia. David Lean 1908 İngiltere-Craydon'da doğdu. Sinemada önceleri kamera asistanlığı yaptı. Yönetmenliğe,



HİNDİSTAN'A BİR GEÇİT

1942 yılında, Noel Coward'dan gelen birlikte film yönetme önerisi üzerine başladı. "Denizlerin Hakimisi- In which We serve" yönetmenlerin birşey katmadığı, belgeci, yaşamın olduğu gibi yansıtılmaya çalışıldığı bir savaş filmi. İkinci filmde de "Kısa Raslantı-Brief Encounter" ilk filmindekine benzer, belgesel tadında yalın bir sinemayı sürdürdü. 40 sonraları ve 50'lerde yaptığı iki Charles Dickens uyarlaması "Büyük Umutlar" ve "Oliver Twist" dekor ve mekanları zenginliğine, epik boyutlarda bir sinemaya gidişin belli belirsiz habercisiydiler sanki... Lean daha sonraki yıllarda gösterişli ve şatafatlı, dev yapımlara yöneldi.



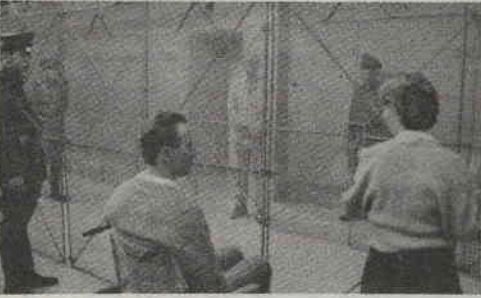
SİNEMATEK

Kwai Köprüsü, Arabistan'lı Lawrence, Doktor Jivago, İrlandalı Kız. Ve 15 yıllık bir sessizlikten sonra gerçekleştirdiği "Hindistan'a bir geçit- A passage to India"

Lean kurgu uzmanlığının getirdiği yetenekleriyle filmlerinde teknik açıdan bir yetkinliği sergiliyor ve görsel anlamdaki coşkunluğuyla izleyenleri etkiliyor. Lean sinemasının diğer bir özelliği: tiyatro oyunu ve roman uyarlamasındaki yetkinlik.

5- "MARTA MESZAROS" - "DIARY FOR MY LOVES"

Marta Meszaros Budapeşte'de doğdu. Heykeltıraş olan babasından ilk sanat derslerini aldı. 1963 yılında ailesi ile birlikte Sovyetler Birliği'ne göç etti. Orta öğrenimini tamamladıktan sonra, 1964 yılında, Macaristan'a döndü. Fakat sonra Moskova Sanat Akademisi Sinema Bölümüne kabul edildi ve orada eğitim gördü. Eğitimi sonrası Budapeşte Newsreel stüdyolarında ve iki yıl kadar da Bukreşte bazı stüdyolarda belgesel üzerine çalıştı. 1958 yılından sonra çalışmalarını Budapeşte'de sürdürdü. Çok sayıda belge film yaptı.



Diary For My Loves

DIARY FOR MY LOVES (AŞKLARIMIN GÜNCESİ)
Meszaros filmde kendi yaşantısından kesitler sunuyor sanki. Filmin baş kişisi Jull'nin de babası heykeltıraş ve yönetim taraftarı olmadığı için tutuklanmış. Jull 18 yaşında tekstil fabrikasında çalışıyor ve üvey annesi Magda ile anlaşmazlıklarından dolayı kiratadığı bir evde yaşamını sürdürüyor. (Babası tutuklanınca Magda ile yaşamak zorunda kalmış. O da evi terk etmiş) Sinema okumaya karar verir ama okulu yarıda bırakır. Zor durumda kalınca Magda'nın yardımını kabul eder ve Moskova'da ekonomi öğrenimi için burs ayarlanır. Moskova çocukluğunun geçtiği şehirdir.

Jull, 1950'lerin bu zor döneminde çok sıkıntılı günler geçirir. Tek umudu babasını bulmaktır. Sovyetler'de ve Macaristan'da Stalin'in baskı dönemi birmiş ve yumuşamaya başlamıştır. Jull, akademik filmler yapmaya başlar. Bu filmlerde Macaristan gerçeğini kavramaya çalışır. Bu arada,

sevdiği, güvendiği tek insan olan bakkacı Janos rejim tarafından serbest bırakılır. Babasının öldüğünü öğrenir. Janos ve arkadaşlarıyla Macaristan'da reform için çalışır. Artık Macaristan'ın yaşayabileceği tek yer olduğuna inanmıştır. Bu arada Moskova'ya diplomasını almaya gider. Moskova'da ülkesinde olanları öğrenir. Sovyet tankları Budapeşte'ye girmiş özgürlük ve barış çığlıkları kulağına susturulmuştur. Jull ülkesine dönmek ister ama sınırlar çoktan kapanmıştır.

DIARY FOR MY LOVES

Yönetmen: Marta Meszaros

Senaryo: Marta Meszaros

Görüntü yönetmeni: Nyika Jancso

Oyuncular: Zsuzsa Czinkóczi, Jull Magda, Anna Polony, Jan Nowicki

Süre: 141 dk. 35 mm

6- BELGESEL SİNEMA VE ŞENLİK

Yılmaz Güney ve Nazım Hikmet'i konu alan iki belge film yanında Tarlabası yıkımını konu alan bir belge film şenlikte gösterilecek.

Elisabeth Weyer'in Nazım'ı konu alan filmi:

Filmin adı: "Das schönste der meere sahman nicht"

Der Turkische Dichter Nazım Hikmet

(En güzel deniz henüz görümedi - Türk ozan Nazım Hikmet) Yapım ülkesi, yılı: B.Almanya, 1987
Elisabeth Weyer film ve Nazım Hikmet için şunları söylüyor:

"Nazım Hikmet'ten çok etkilendim ve yaşamı hakkında bir çok soruya yanıt aradım. Nazım Hikmet'in şiirindeki hayal gücünü, birçok maskenin ve mitin arkasında gizlenmiş olan yaşamının politik ve insancıl ilişkilerini araştırdım. Filme 1986 yılında başladım. Filmin çekimi hem maddi sıkıntılar hem de Türkiye ve Sovyetler Birliği'ndeki kısıtlı olanaklara nedeniyle çok zor oldu. Filmdeki bazı eksiklikler ve hatalar bu olanaksızlıkların sonucudur. Filmde, Nazım Hikmet'in yaşamının bilinmeyen politik ve tarihsel yönlerini irdelemeye, özellikle de yaşamı ve şiirleri arasındaki ilişki ve uyumu göstermeye çalıştım. Hikmet'in zorluklarla geçen yaşamını idealist ve savaşçı şiirinin kaynağı olmuştur.

İnsancıl bir komünizme, adalet ve umuda inancı sonsuzdur. Nazım'ın portresini yaşamından kesitler vererek, şiirin kökenini ve gelişimini, sanatsal ve politik deneyimlerini anlatarak çizmeyi denedim. Filmin bir bölümünde Nazım'ın Türkiye ve Sovyetler Birliği'ne duygusal bağlılığı, Stalinizm nedeniyle yaşadığı hayal kırıklığı anlatılıyor.

Filmde Nazım'ın şiirleri önemli bir yer tutuyor.. Ayrıca yakın arkadaşlarının Nazım'ın kişiliği, şiiri, karizması hakkındaki düşünceleri ve onun şiirinden nasıl etkilendikleri yer alıyor."

- Elisabeth Weyer 1949'da doğdu. Edebiyat, tarih ve politik öğrenimi gördü. 1979'dan beri radyo-televizyon gazeteciliği yapıyor ve rahatsızlık veren konuları işlemesiyle tanınıyor.

Hilmi Etikan'ın çekti-

minin kimliği şöyle-

FILMİN ADI: "TARLA-

YÖNETMEN: HILMI E-

YÖNETMEN YARDIMCI-

YAPIMCI: MİMARLAR

SENARYO: FERIDE Ç-

SÜRE: 28 DAKİKA U-

KONUSU: İstanbul E-

1987 yılında trafiği rahat-

uyarınca Boğaz'ın

mpaşa'ya kadar uz-

rihi binalar yıkılm-

TARLABAŞI.." adlı film-

olayı aynı zama-

ekonomik yönüyle

Avrupa ortak mim-

dünyada tek örnek

lişi, tarihi kültür mir-

maz yaralar açmış-

Film, 1989 yılında La-

rarası Mimari ve Şer-

film arasında ilk be-

mimarlar ve Mühe-

değer görüldü.

HILMI ETİKAN

: 1949 yılında doğ-

F.D.E. Bölümünü b-

mastrı yaptı. Frans-

tırdı. Orta Doğu Vid-

mesinde Video Bölü-

İFSAK'da Sinema K-

görev alarak bir ç-

mesine yapımcı ola-

nema Tasarım ve

yayınlandı. Film yar-

Çeşitli kuruluşlar için

riadi.

7- KADIN, ŞEYTAN, A-

Şenlikte gösterilece-

Kadın, şeytan, aşk-

gün'in yaptığı film 19-

ödülü (Altın Kuş) ve

de halk ödülünü aldı.

Filmin konusu kısaca

oyuncusu Gül Yun'u

çaktığı zaman dünya-

te Quin Yun'un ka-

hayalete çok benze-

si, öğretmenleri ve

ıştır.

Bütün bunlara rağmen

leyip geleceği ce-

Hayatını sahneye a-

sırtında taşıyan bir is-

mektedir. Sahne or-

mez bir unsuru ve aif



SİNEMATEK

Bakır Janos
Babasının
başlarıyla Ma-
artık Macarlis-
ğuna inanmı-
asını almaya
nları öğrenir.
özgürlük ve
Julii ülkesine
banmıştır.

agda, Anna

onu alan iki
konu alan

filmi:
ere sahman

Türk ozan
tenya, 1987
için şunları

ve yaşamı
Nazım Hik-
maskenin
minin poli-
filme 1986
em maddi
Briği'ndeki
2. Filmdeki
kların so-
minin bi-
elemeye,
ilişki ve
zorluklarla
ci şiirinin

ca inancı
can kesit-
sanatsal
dene-
rkiye ve
Stalinizm
utuyor..
şiiri,
un şiirin-
at, tarih
radyo-
notsuzluk

Hilmi Etikan'ın çektiği "Tarlabaşı... Tarlabaşı..." filminin kimliği şöyle:

FİLMİN ADI: "TARLABAŞI... TARLABAŞI"

YÖNETMEN: HİLMİ ETIKAN

YÖNETMEN YARDIMCISI: HALUK KOÇOĞLU

YAPIMCI: MİMARLAR ODASI İSTANBUL ŞUBESİ

SENARYO: FERİDE ÇİÇEKOĞLU-ŞENER ÖZLER

SÜRE: 28 DAKİKA U-MATIC LOV BANT

KONUSU: İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin 1986 yılında trafiği rahatlatmak amacıyla aldığı karar uyarınca Boğaz'dan Tarlabaşı ve Kasımpaşa'ya kadar uzanan güzergah boyunca tarihi binalar yıkılmaya başlanır. "TARLABAŞI... TARLABAŞI..." adlı film, bu yıkımları konu almakta, olayı aynı zamanda toplumsal ve sosyalekonomik yönüyle de incelemektedir. Osmanlı-Avrupa ortak mimarisinin özelliklerini taşıyan ve dünyada tek örnek olan Levanten yapıların yıkılışı, tarihi kültür mirasını korunması yolunda onanmaz yaralar açmıştır.

Film, 1989 yılında Lozan'da düzenlenen 2. Uluslararası Mimari ve Şehircilik Filmleri Festivalinde 710 film arasından ilk beşe girerek Vaodues Bölgesi mimarlar ve Mühendisler birliği Özel ödülüne değer görüldü.

HİLMİ ETIKAN

: 1949 yılında doğdu. Hacıettepe Üniversitesi F.D.E. Bölümünü bitirdi. Sorbonne'de Edebiyat mastırı yaptı. Fransız Sinema Konservatuarını bitirdi. Orta Doğu Video İşletmesinde Video İşletmesinde Video Bölümü Müdürü'ğünde bulundu. İFAK'da Sinema kolunu oluşturdu. Kurslarda görev alarak bir çok genç sinemacısına yetişmesine yardımcı oldu. Gazete ve dergilerde "Sinema Tasarım ve Tekniği" üzerinde yazıları yayımlandı. Film yarışmalarında jüri üyeliği yaptı. Çeşitli kuruluşlar için belgesel tanıtım filmleri hazırladı.

7- KADIN, ŞEYTAN, AŞK VE ÇİN SINEMASI

Şenlikte gösterilecek tek Çin sineması örneği Kadın, şeytan, aşk. Yönetmenliğini Huang Shu-ğin'in yaptığı film 1988 Rio Film Şenliğinde büyük ödülü (Altın Kuş) ve Cretell kadın filmleri şenliğinde halk ödülünü aldı.

Filmin konusu kısaca şu: Kung Fu operasının ünlü oyuncusu Qui Yun'un Zhong Kui rolüyle sahneye çıktığı zaman dünya çapında ün kazanır. Gerçekte Qui Yun'un karakteri oynadığı melankolik hayaletle çok benzermektedir. Qui Yun'da annesi, öğretmenleri ve toplum tarafından dışlanmıştır.

Bütün bunlara rağmen Qui Yun, herşeyi göğüsleyip geleceği cesaretle bakabilmektedir. Hayatını sahneye adayarak, dünyanın yükünü sırtında taşıyan bir isyankar gibi yaşamını sürdürmektedir. Sahne onun için hayatının vazgeçilmez bir unsuru ve ait olduğu tek yerdir.

8- YENİ SOVYET SINEMASINDAN...

Sovyet sineması son yıllarda çeşitli uluslararası şenliklerde aldığı ödüllerle kendinden çokça söz ettirdi. Perestroyka ve Glasnost her alanda olduğu gibi sinemaya da yansdı. Şenlikte Sovyet sinemasına bu son dönem örneklerini izleyeceğiz : Constantin Lopouchanski'den "Letters From a Deadman - Bir ölünün mektupları", Eldar Ryazanov'dan "A Forgotten Tune for the Flute - Flüt için unutulmuş bir melodi" ve "Rutless Romance - Amansız Roman", Pyotr Todorovskiy'den "Inter Giri" ve Gürcü yönetmen Yasif Tskaidze'den "Tuşeti Cobanları"



BİR ÖLÜNÜN MEKTUPLARI: LPOUCHANSKI

Bir Ölünün Mektupları hayali bir yer ve zaman da geçmektedir. Bu hayali yer ve zaman bizim çılgın düşüncelerimiz, kuşularımız, endişelerimizin ekseninde yer alır. Hepimizde varolan endişelerdir bunlar. ve metafizik düşüncelerden değil nükleer çağdan kaynaklanırlar. Lopouchanski, filminde küçük bir yerleşim yerinde nükleer bir grup insanın davranışlarını ve kaygılarını korkutucu ve karamsar bir biçimde sorguluyor. "Bir Ölünün Mektupları" bilim kurgudan ve tipik korku filmlerinin yönetmenlerinden yararlanmasına karşın, anti ütopyik bir yaklaşımla çekilmiş.

"Stalker'da Tarkovskiy'nin yardımcılığını üstlenen Lopouchanski'nin bu etkileyici filminin her sahnesinde ustanın etkilerini görmeye olası. Ancak yönetmen, neredeyse tümüyle sepya ve mavinin tonlarından süzölmüş renklerde çektiği bu filmde kendi dilini kurmayı başarıyor. İnsanlığın iç karartıcı sonucunu korkutucu bir kehanetle ya da en azından bir uyarı ile önümüze seren "Bir Ölünün Mektupları" konusunun içerdiği yoğun karamsarlığa karşın, tek umut yolunun gene insanda olduğunu gösteriyor.

Constantin Lopouchanski : 1947 yılında Ukrayna'da doğdu. Müzik, keman ve kompozisyon çalışmalarına Kazan'da başladı. Sinema okuluna girmeden önce Leningrad Konservatuarında keman ve müzikoloji eğitimi gördü. Emile Lotianov ve Andrei Tarkoskiy'nin öğrencisi oldu. 1977-78 yıllarında ilk kısa filmini yaptı. "A Time of Wind and Tears - Rüzgar ve Gözyaşları" " Stalker" filminde Tarkovskiy'ye asistanlık yaptı. Eğitimini tamamladıktan sonra 1980'de Lenfilm stüdyoları-



SİNEMATEK

nda ödül kazanan yapıtı, üç bölümlük "Solo"yu gerçekleştirdi. İlk uzun metrajlı filmi 1986 yılında yaptığı "Bir Ölüden Mektuplar"



RYZANOV "AMANSIZ ROMAN"IN ÇEKİMİ SİRASINDA

1927 doğumlu Elia Kazanov komedi türünde filmlerle sinemaya başladı : "A girl with no address", "Give me a complaint book please", "The hussey ballad", "Look out for car" Bu türdeki filmlerden sonra "The Irony of Fate", "An office Romance" ve "Station for two" üçlemesinde insanların birbirine muhtaç oldukları temasını sıcak ve duyarlı bir biçimde işledi.

Şenlikte gösterilecek filmlerinden biri olan 1984 yapımı "A Ruthless Romance - Amansız Roman" ünlü Rus yazar Ostrovksy'nin "The Poor Bride - Fakir Gelin" isimli eserinden uyarlanmış. Ryzanov sosyal bir drama olan eserin yapısını ve ideloojik düşüncesini oldukça özgün bir şekilde yorumlamış ve bu yüzden çeşitli eleştiriler almıştı. Ryzanov'un 15. Moskova Film Şenliği'nde açılış filmi olarak da sunulan "A forgotten Tune For The Flute - Flüt için unutulmuş bir melodi" glasnostla başlayan bir açıklığı sinemaya taşıyan; günümüz Rusyasına grotesk ve eleştirel bir anlayışla bakan, yergici, trajikomik bir film...

9- ÜÇ FİLM BİRDEN : CLAUDE BERRİ

Filmlerinin hem yapımcısı, hem yönetmeni hem de dağıtıcısı olma özelliğinden dolayı Claude Berrİ Fransız sinemasında az bulunur bir yere ve çizgiye sahip bir yönetmendir. 1951'de oyunculuk ile başladığı sinema hayatında kendi söylemi ile başkalarına bağlı olmamak düşüncesi onu kendi filmlerinin yapımcısı ve hatta dağıtıcısı olmasını sağlayacaktır.

Hep bir heyecanın tarifini yapmaya ve onu açıklamaya çalışmak. Bunun verirken görüntünün anlamaya duygular tümceler, kişiliklerden de yararlanmak işte Berrİ sinemasının ortak teması.

Berrİ yönetmenliğe 1966 yılında La Vieil Homme Et L'enfant (Yaşlı Adam ve Çocuk) filmi ile başladı. Daha ilk filmi olmasına rağmen oldukça iyi eleştiriler alan, o yılın en iyi an filminden biri seçilen bu film Alman İşgali sırasında küçük bir Yahudi

çocuk ile yanına sığınmak zorunda kaldığı yaşlı bir işçinin arasında geçenleri büyük bir gerçekçilikle anlatıyor. Bu film hakkında Francois Truffaut, "Eğer bu filmi savunmam gerekseydi, insanların, bağlı oldukları ideolojilerden çok daha değerli olduklarını söylemekle yetinirdim" diyor.

Claude Berrİ en büyük başarısını Marcel Pagnol'un "Jean de Florette" isimli yapıtından iki bölüm halinde uyarladığı 4 saatlik yapıtta kazandı. "Jean de Florette" adını taşıyan ilk bölümde Gerard Depardieu'nun canlandığı Jean de Florette ve ailesi ile zengin komşusu (Yves Montand) arasında geçenler anlatılmaktadır. Olayın geçtiği Provence'de susuzluk başlıca sorunlardır. Topraklarında su olduğunu bilmeyen Jean de Florette ve ailesi bu gerçekçi bilen ve topraklarını satın almak isteyen zengin komşuları yüzünden kötü günler geçirirler. Film Jean de Florette'in acıklı sonu ile biter.

İkinci bölüm olan Manon Des Sources'da ise zengin komşu artık Jean de Florette'in topraklarına sahip olmuştur. Bu arada gördüğü bir köylü kızına aşık olur. Fakat imkansız bir aşktır bu. Çünkü kız Jean de Florette'in kızıdır...

Berrİ'nin bu iki bölümlük dev yapıtı 86 ve 87 yıllarında Fransada en çok gişe hasılatı getiren filmlerden olmuşlardır. Bu üç film festivalin biz sinema-severelere tatlı sürprizlerinden...

10- NİHAYET ATTENBOROUGH

İngilizlerin Sir Ünvanlı önemli yönetmenlerinden Richard Attenborough'nun Türkiye'de vizyona giremeyen Gandhi ve Cry Freedom (Özgürlük Çığlığı) filmlerinde festival sayesinde izleme olanığı bulabileceğiz. 1923 Cambridge doğumlu olan Attenborough Londra'da Royal Academy of Dramatic Art'da oyunluk eğitimi gördü. 1942 yılında başladığı sinema yaşamında önceleri oyunculuk yaptı. 1969'da "Oh What A Lovely War" (Ah Ne Güzel Bir Savaş) ile yönetmenliğe geçen Attenborough 1982'de yaptığı Gandhi ile dünya çapında üne kavuştu, Gandhi filmi için çok büyük zorluklara göğüs germek zorunda kalan Attenborough 20 yılda gerçekleşen bu projenin ödülünü 8 dalda Oscar alarak görüyor-du. Başrol oyuncusu ile büyük katkıda bulunduğu "Gandhi" sinema tarihinin en başarılı film biyografilerinden biridir.

Gandhi

Yönetmen : Sir Richard Attenborough

Senaryo : John Briley

Görüntü Yönetmeni : Billy Williams ve Ronnie Taylor

Müzik : Ravi Shankar

Oyuncular : Ben Kingsley, Candice Bergen

Bu filmden sonra başarısız bir müzikal denemesi olan "Chorus Line"ı yapan Attenborough 1987'de çektiği Cry Freedom (Özgürlük Çığlığı) ile tekrar dikkatleri üzerine topladı. Film gene biyografik bir nitelik taşımaktadır. Bu kez konu olan kişi

Güney Afrika'nın Bikodur.

11- SZABO'NUN

1963 tarihinde ymaya başlayan Szabo'nun ilk akımının izleri gö Sokağı 25. Bud gelir. Bu ilk film lerini, umutlarını kendine özgü temasını bilmıştır. tema 1979 tarih yerini daha de çağdaş dünyaya dişeleri...

1981 de yaptığı kazandıran Me filmlerinin en gö tarihli Albay Re devam ediyor Hanussen (1989) olan üçlemenin Üçlemenin ilk oyuncusu Klaus teneğine sahip canlandırıyor. S rasi çağdaş ediyor.

13- ŞENLİKDE YA

Bu yıl şenliğin yo riyor. Bunlar;

1- Sessiz Firtına

Yılmaz Ataden

Zorlu) 4- Fazilet

Tözüm) 6- Foto

(Avni Kütükoğlu

Adam (Kartal T

11- Büyük Yalnız

Mor Kadife: (Ah

zaraları (Mahinu

Zorlu) 15- P Fen

Şahin Gök) 17-

Gömlek (Bilge C

(Memduh Ün) 2

Efekan)

Kısa film dalında

ıyacak. Bu kate

canlandırma.

14- AÇIK OTURU

Amerikan Snem

katurum Amerik

Amerikan film te

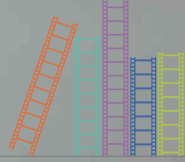
de olmasından

açıkoturumu. 13

Yöneticisi : Oğ

Gözetilen Muz

Sadi Eratok, Tan



SİNEMATEK

Güney Afrika'nın ünlü zenci liderlerinden Stephan Bikodur.

11- SZABO'NUN ÜÇLEMESİNİN SON FİLMİ : HANUSSEN

1963 tarihinde yaptığı kısa filmi "Konser" ile sinemaya başlayan ünlü Macar yönetmen Istvan Szabo'nun ilk filmlerinde Fransız Yeni Dalga akımının izleri görülür. Bunlar arasında İtfaiyeciler, Sakağı 25, Budapeşte Hikayeleri, Baba başta gelir. Bu ilk filmlerinde kendi gençlik yıllarını, düşlerini, umutlarını hüznüleri anlatan Szabo bunu kendine özgü bir deyiş ve duyarlılıkla yansıttığını bilmiştir. İlk dönem filmlerinde görülen bu tema 1979 tarihli Güven (Bizalom) filmi ile birlikte yerini daha değişik bir temaya bırakmıştır. O da, çağdaş dünyada bireyin yalnızlığı, kuşkuları, endişeleri...

1981 de yaptığı ona yabancı film dalında Oscar kazandıran Mephisto onun bu temayı işlediği filmlerinin en görkemlisi olmuştur. Bunu izleyen 86 tarihli Albay Redi de aynı konuyu sorgulamaya devam ediyordu.

Hanusen (1989), ilk ikisi Mephisto ve Albay Redi olan üçlemenin son filmi...

Üçlemenin ilk iki filminde de oynayan baş rol oyuncusu Klaus Maria Brandauer ileriyi görme yeteneğine sahip bir asker rolünü büyük bir ustalıklarla canlandırıyor. Szabo bu filminde de savaş sonrası çağdaş dünyayı sorgulamaya devam ediyor.

13- ŞENLİKDE YARIŞACAK FİLMLER

Bu yıl şenliğin yarışmalı bölümünde 20 film yarışıyor. Bunlar;

- 1- Sessiz Fırtına (Oğuz Yalçın)
- 2- Şah ve Mat (R. Yılmaz Atadeniz)
- 3- Ben de Yaşıyorum (Eser Zorlu)
- 4- Fazilet (İrfan Tözüm)
- 5- İkili Oyunlar (İrfan Tözüm)
- 6- Fotoğraf (İrfan Tözüm)
- 7- Gülbeyaz (Avni Kütükoğlu)
- 8- Sis (Zülfü Livaneli)
- 9- Gülen Adam (Kartal Tibet)
- 10- Film Bitti (Yavuz Özkan)
- 11- Büyük Yalnızlık (Yavuz Özkan)
- 12- Kırmızı Fistan Mor Kadife (Ahmet Yüzüak)
- 13- Medcezir Manzaraları (Mahinur Ergun)
- 14- Yağmur Başladı (Eser Zorlu)
- 15- P Feneri (Şahin Gök)
- 16- Kan Çiçeği (Şahin Gök)
- 17- Ekran Aşıkları (Ömer Uğur)
- 18- Gömlek (Bilge Olgaç)
- 19- Bütün Kapılar Kapalıydı (Memduh Ün)
- 20- Sevgilere Düşlerde Kaldı (Ümit Efekan)

Kısa film dalında da 4 ayrı kategoride 62 film yarışacak. Bu kategoriler video; 16 mm, 8 mm, ve canlandırma.

14- AÇIK OTURUMLAR, SÖYLEŞİLER, VESAİRE

Amerikan Sineması ve etkinliklerini konu alan açıkoturum Amerikan filmlerinin sinemaları ılgali ve Amerikan film tükelleri sorunlarının hala gündemde olmasından dolayı; bizce şenliğin en önemli açıkoturumu. 13 mart 17. 15'de AST'da yapılıyor. Yöneticisi : Oğuz Adanır. Konuşmacılar : Şevket Gözalan Müzaffer Hiçdurmaz, Agah Özgüç, Sadi Eratok, Tanju Gürsu, Yavuzer Çetinkaya.

Söyleşiler geçen yıllara oranla fazlalığıyla dikkati çekiyor. Söyleşilere katılacak sanatçılar şunlar : Zuhal Olcay - Tevfik Başer, Oğuz Adanır - Seçil Bükler, Fee Vaillant (Mannheim Film Festivali Yöneticisi), Şahika Tekand, Aziz Nesin, Tarık Akan, Metin Erksan, Müjde Ar.

Agah Özgüç : Yılmaz Güney, -
Mengü Yeğin : Sinema emekçilerinin sorunları
Şabahattin Çetin - Oğuz Onaran - Tevfik Çavdar : Türk Sinemasındaki bunalıma alternatif çözüm konularında söyleyecekler.
Şenliğin en önemli etkinliklerinden biri de : açıkoturumlar.

1980 sonrası Türk sineması, Amerikan sineması ve etkileri, sinema şenlikleri, açıkoturumların konu başlıkları.

1980 sonrası Türk Sineması konulu açıkoturum, 11 Mart, Saat 18.30'da, Alman Kültür Merkezinde yapılıyor. Yöneticisi : Rekin Teksoy, Konuşmacılar : Çetin Öner, Mahinur Ergun, Aytaç Arman, Şahika Tekand, Mengü Yeğin.

Sinema Şenlikleri konulu açıkoturum ise 16 mart, Saat 17.00'de, AST'da yapılıyor. Yöneticisi : Onat Kutlar,

Konuşmacılar : Mahmut Tali Öngören, Hüseyin Şanlı, Oğuz Makal, Doğan Taşdelen, Turgut Aslan.

Şenliğe bu yıl 3 yabancı konuk geliyor. Bunlar Mannheim Film Festivali Yöneticisi Fee Vaillant, Gürcü yönetmen Yasif Tckaidze ve Rus yönetmen Pyotr Todorovsky.

KAYNAKÇA :

1. 8. İstanbul Uluslararası Film Festivali Kitapçığı
2. Soviet Cinema - Andrey Plekhanov
3. International Film Guide -1988-
4. International Film Guide -1989-
5. Lightand Shadow- T. Bahn- R. Stromgren
6. Premiere Yıl:1987 Sayı: 25



SİNEMATEK

Süreyya A.

"O, sinema çağından önce doğmuş olsaydı neyle uğraşır? O'nun yanıtı ilgi alanlarının çeşitliliğini açığa vurur. 'Grafik sanatçısı, besteci, ıvır-zıvır bulucusu, kareoğraf, kuklacı' Fakat filmsiz bir McLaren öylesine düşünülemeyecek bir şeydir ki, sinemanın ortaya çıkmasından önce yaşasaydı, onu bulabilirdi."

İşte arkadaşlarının Norman McLaren için söylediği sözler.

O'nun 'büyük sanatçı' diye nitelenmesine neden olan olgu yaratıcılığındaki içtenlik, arılık ve insan duyarlılığıdır; hepsinden öte sinema denen büyüye tutkuyla bağlanışı ve onun özünü tümüyle duyumsayıdır. Bu yüzden de onun filmleri sinema büyüünün somutlaşmış biçimleridir.

Amaç, McLaren için övgüler yağdırmak değil, büyük sözlerle ortaya çıkmayan yalın duyarlılığını, tüm benliğiyle özümlediği sinema sanatıyla söylemleştiren sade bir insanı açmak olmalı.

Onun yaşam öyküsü de her şırdan insanınki gibi ana hatlarıyla özetlenebilir: 1914 İskoçya doğumlu, Glasgow Sanat Okulunda öğrenim gördü; 1934'de katıldığı bir yarışmada John Grierson'ın ilgisini çekip İngiltere Posta İşletmeleri Film Ünitesi'ne girdi; İspanya İç Savaşı sırasında kameramanlık yaptıktan sonra yeniden İngiltere'ye döndü. 1939'da çıkan yeni savaştan kaçarak ABD'ye oradan da 1941'de Grierson'ın davetiyle Kanada'ya gitti; bu ülkenin vatandaşlığına geçip Kanada Ulusal Film Kurulu (NFBC)'nda çalışmaya başladı. Bu arada animasyon tekniklerini öğretmek için UNESCO desteğiyle birer yıl için Çin'e (1949), Hindistan'a (1952) gitti; öldüğü yıl olan 1987'ye değin NFBC'de çalıştı ve kurumun büyük desteğini gördü.

McLaren'in dünyasını anlatabilmek için öncelikle deneysel sinemanın ve animasyon sanatının ne olduğunu anlamak gerekir. Aslında bu iki olgunun anlaşılması yeni bir şeylerin değil, gerçekte çok az bilinen sinema sanatının kavranmasını sağlayacaktır.

McLaren kendisini film tekniklerini kullanan bir araştırma işçisi olarak değerlendirir. Yaratıcı gücünü sinemaya yeni anlatım olanokları katma çabasına dönüştürürken, araştırmaları da bu sanatın en ilkel köklerine kadar götürmeye çalışmıştır. Sinemanın varlık nedeni olan göz aldanması üzerine sunları söylüyor: "Film yapımı sırasında, testler ve deneyler retina ve zihin etkilendikçe görüntünün kalıcılığı, görüntü sonrası etkiler, aralıklı yanılama ile ilgili belirli birtakım yasaları açığa çıkardı, özellikle sekanslar içinde ve süreklilikte oluşturulduğu zaman. Eğer film başarılı değilse bunun nedeni benim bu yasaları tümüyle anlayamamamdır."

Onun sinemadaki asıl uğraşısı animasyondur. Gerçekte durağan olanlara

devinim kazandırılması diye tanımlanabilen bu sinema dalına, McLaren farklı boyutlar kazandırmıştır: "Animasyon, dizaynları (animasyon filmi için kullanılan çizimler, 3 boyutlu objeler gibi) devinim içine koymanın değil dizayn edilmiş devinimin sanatıdır. "Onun sinemasının izleyiciliği sarmalayan akıcılığının özü bu sözlerde anlamı bulur.

McLaren sineması sınır ve farklılık tanımaksızın tüm insanlara seslenir. Çünkü filmlerde evrensel bir dili kurmaya çalışır ve bu amaçla -belgeselleri ve farklı sözlü olanları dışında- filmlerinde söz kullanmaz.

McLaren'in birkaç belgesel dışında tüm verimini olan animasyon filmleri kamerasız çalışırlar, pixillation tekniğiyle yapırlar ve bale filmleri olarak gruplandırılabilir. Bununla birlikte filmlerinde ilk farkedilen özellik ses ve görüntü arasında kurduğu olağanüstü bütünlüktür. Bunu öyle bir düzeye ulaştırır ki, sanki sesler görülmeye, görüntüler duyulmaya başlanır. Bu uyumu sağlamak için genellikle önce filmin müziğini bularak yola çıkar ve filmlerindeki temalar önceden üzerinde hiç düşünülmeden ortaya çıkarılır. Bazen de teknik buluşlar temaların oluşmasını sağlar. Renk ise filmlerinde yalnızca göstermelik olarak kullandığı araçlardır. Bütün bunların özünde yatan neden ise onun yalnızca devinimi yaratmak düşüncesiyle film yapmasıdır. Çünkü ona göre iki görüntü arasında ne olduğu, tek bir görüntüden daha önemlidir ve zaten bu görüntüler arasındaki görünmez uzayın nasıl işleneceğinin bilmenin sanatı da animasyondur. Robert Bresson bu konuyu şöyle açıklıyor: "Senin kameran yalnızca kalem ve fırçayla kavranılamayan fiziksel devinimleri değil, aynı zamanda ancak onun açığa vurduğu göstergelere tanımlanabilen ruhun belli durumlarını da yakalar."

McLaren'in filmlerindeki diğer bir üstün nitelik de metamorfozlarıdır. Emile Cohl'un yaptığı ilk animasyon çalışmalarından beri animasyoncuların ilgi göstermediği bu olguyu başarılı bir biçimde kullanmıştır. Metamorfozu değişik biçimlerde uygular. Bazen bir olgudan görsel ya da zihinsel yolla en ufak bir benzerlik taşımayan başka bir olguya sıçrayış, kesme ya da zincirlemenin yerini alır; bazen de bir sekansın gelişimi içinde şekillerin arı, görsel sürekliliği boyunca kullanır. Arada bir de bilinçaltının düş benzeri akışını andıran zihinsel ilgilerin yansıması, gerçeküstücü metamorfozlara yönelir. McLaren'in diğer bir karakteristik metamorfoz kullanımı da üç boyutlu nesnenin sert kenar çizgileriyle iki boyutlu nesneye geçişidir.

Her sanatın teknik kısıtlama ve sınırlamalara gereksinmesi olduğunu söylüyor McLaren. Bunun yanı sıra mali kısıtlılıkların da sanatın gelişmesi ve biçim almasını etkilediğini belirtiyor. Ona göre bu mali kısıtlılıklar

yaratıcılığı sağlayan küçük bütçenin nedeni

Filmlerinin masası kar öğrenimi Lambert, Maurice B yardımcı ol

SES KULL

McLaren

leşeni olara

ses bandır

miştir. 1950

"Yapay ses

lan bu yön

olarak 192

macı Laszlo

taya attı

1930'larda

teminin yu

larından b

A.M. Avzad

aynı

Münih'de

hendisi Ru

ninger'in

da bu kon

boyut ge

arada 192

baren Fisc

önçü de

denli öner

ları vardır.

göre ke

önce yapı

sunda aç

den diğer

ise Whitne

dir. "Yapay

genellikle

elektronikle

da diğer

maktaki g

lerinin, mü

liğini belirt

kullanımıyla

landırılmış

burada ço

ve canlan

bir koşutlu

yolunu bel

EL YAPIL

"Kendi

diğer resso

rumdan ki

dışındaki d

mundan a

sanat dala

nelften etm

sürüyor. "K

landırmış t

elemanı, g

gölgeden



SİNEMATEK

nımlanabi-
arklı boyut-
dizaynları
çizimler, 3
çine koy-
vinimin sa-
eyi sarma-
de anlam

ıklılık tanı-
ünkü film-
alışır ve bu
ü olanları

dışında
eri kame-
yle yapı-
andırılabil-
arkedilen
kurduğu
e bir dü-
rölmeyle,
u uyumu
min mü-
ndeki te-
ünülme-
e teknik
ar. Renk
k olarak
özünde
devinimi
masıdır.
ta ne ol-
nemlidir
görün-
enin sa-
sson bu
emeran
ranıla-
yını za-
göster-
malarını

üstün
Cohl'un
an beri
bu ol-
Meta-
Bazen
ella en
bir ol-
menin
gelişimi
boyun-
an düş
n yan-
lea yö-
me-
menin
neye

ama-
üyor
an da
ekile-
liklar

yaratıcılığı zorlayan ve deneysel yaklaşımı sağlayan öğelerden biridir. Onun filmlerini küçük bütçelerle yapıp ucuza maletmesinin nedeni de burada yatmaktadır.

Filmlerini çoğunlukla tek başına yapmasına karşın, kendisine matematik ve fizik öğrenimi kökenli animasyoncu Evelyn Lambert, Grant Munro ve müzik olarak Maurice Blackburn'den oluşan bir grup yardımcı olmuştur.

SES KULLANIMI

McLaren sesi filmin olağanüstü bir bileşeni olarak kullanmakla yetinmeyip filmin ses bandını da kendisi yaratmaya çalışmıştır. 1950 yılında yazdığı bir makalede "Yapay ses" (Synthetic Sound) adıyla anılan bu yöntemi kendisinin yaratmadığını, ilk olarak 1922'de Alman avant-garde sinemacı Laszlo Mohly-Nagy'nin bu konuyu ortaya attığını söylüyor. İlk çalışmalar 1930'larda Sovyetler Birliği'nde oniki-ton sisteminin yumuşatılmış ölçeğinin kısıtlamalarından bağımsız bir müziği amaçlayan A.M. Avzaamov tarafından yapılmıştır. Yine aynı dönemde

Münih'de elektrik mühendisi Rudolph Pfeningen'in çalışmaları da bu konuya yeni bir boyut getirmiştir. Bu arada 1927 yılından itibaren Fischinger'in de öncülüne denebilecek denli önemli çalışmaları vardır. McLaren'a göre kendisinden önce yapay ses olgusunda aşama kaydeden diğer sinemacılar ise Whitney kardeşlerdir. "Yapay ses terimi, genellikle yeni alanın, elektronik, manyetik, mekanik, optik ya da diğer yollarla yapılan gürültü oluşturmaktaki geleneksel yöntemlerin, ses, etkilerinin, müziğin ve konuşmanın geniş çeşitliliğini belirtmek için kullanılır. Görsel filmin kullanımıyla sıkı sıkıya bağıntılıdır. Canlandırılmış ses (animated sound) terimi ise burada çok daha kısıtlı bir anlama sahiptir ve canlandırılmış resimlerin yapımıyla yakın bir koşutluğu olan film sesini oluşturmanın bir yoluyla belirtir" diyor McLaren.

EL YAPIMI FİMLERİ

"Kendi kendime resim yaparken ve diğer ressamı izlerken, resmin bakir durumdan kirlenmiş ve eskitilmiş bir sona gidişindeki değişim bana resmin bitmiş durumundan daha ilginç geliyor." McLaren'ın sanat dalları içinde kendisini sinemaya yönelten etmeni vurgulayan bu sözleri şöyle sürdürüyor: "Kamerasız film tekniği, beni, canlandırılmış filmlerin dekoru içindeki ölü bir elemanı, geleneksel rolünün dışında ışık-gölgeden yararlanarak ve özün canlılığını

vurgulayarak birincil etmen olarak kullanmaya davet etti. Belki de ben gerçek resim ile canlandırılmış film arasında her zaman varolan uçuruma köprü kuracak yoldayım."

Bütün bu sözleri onun devinim duyumunu kendi iç dünyasında nasıl yaşadığını ve bunu anlatmak için animasyonu seçişinin nedenselliğini anlatıyor. Ama McLaren'ın arayışı sürüyor; o kamerayı, asetatları bir yana bırakıp 35 mm'lik standard film şeridini alıp üzerine doğrudan çizip boyamayı yeğliyor. Çünkü "Bu el yapımı metodu yapılan en çabası ve en kolay şey, aşırı devingenlik; en zor ve hemen hemen olanaksız olan ise durağanlık. Bu, durağan resmin elde edilerek en kolay görüntü ve devingenliğin en zor olduğu diğer animasyon tekniklerinin çoğunun tersidir."

Gerçi, kendisi en kolay devinim elde etme yolunun el yapımı ya da kamerasız animasyon diye adlandırılan teknikte olduğunu belirtmesine karşın, bu tür bir tekniğin çizgi filmde daha fazla bir emek istediği de bir gerçektir. McLaren el yapımı film yapımına önce müziği seçerek ve kaydederek başlıyor. Ardından bu müzikteki notaların uzunluğunu bir kağıda işaretliyor, sonrasında da bu kağıda bağı olarak daha önceden hiç düşünmediği şekilleri pelikül üzerine çiziyor. McLaren, el yapımı film çalışmalarına Len Lye'dan bağımsız olarak başladığını belirtmesine karşın sonradan ondan etkilendiğini de inkar etmiyor. Fakat,

bu tekniği geliştiren McLaren onu üç değişik yöntemle uyguladığını söylüyor: ilki doğrudan pelikül üzerine çizmek; ikincisi küçük boyutlu geçirgen tabakalara objeleri, film üzerine de arka planı çizdiği 'kağıt yöntemi'; üçüncüsü ise silüet animasyonu tekniğinden yola çıkarak yarattığı 'Yassı kukla yöntemi'dir. Ona göre bu üç yöntemin kullanımında ona her zaman kılavuzluk eden düşünce, filmin ikincil ve durağan özelliği içinde grafik optik gerçekçilik üzerine bir girişimin gereksizliği ve devinimi kendi kendine sağlamanın gerçekçiliğidir. Örneğin 'Love on the Wing' (Kanattaki Sevgi) gibi ilk filmlerinde daha önceden çekilmiş bir arka plan üzerine basit figürlerle çalışırken, daha sonraki filmlerinde arka planı tek bir renk olarak kullanıp daha zengin ve karmaşık figürler kullanmaya başlamıştır.

El yapımı filmler diğer animasyon teknikleriyle yapılanlardaki gibi senaryo, çizim, canlandırma, çekim, film banyosu,





SİNEMATEK

pozitif kesme, ve negatif kesme aşamalarının bir işlemde yapılmasını sağlıyor. Fakat, bundan da öte McLaren'ı bu filmlerde çeken arka planın önemsizliğini bir yana bırakması ve karakterlerin kendi kendilerine basitleşerek, biçem kazanarak devinimin anlamını açıklayan ve sağlamlaştırıcı bir yolla genelleşmesidir. Böylece de karakterler perde üzerinde biran için olabildiğince basit kalsa bile, izleyicinin zihninde zenginleşiyor ve karmaşıklaşıyor.

'PIXILATION' TEKNİĞİ

McLaren'in devinim tutkusu yalnızca cansız objeleri kullanmakla sınırlı kalmıyor, devingenliği alışılmışın dışında her boyutuyla yakalamaya çalışıyor. Bunun sonucunda insan devinimini animasyon sanatının özellikleriyle yeniden değerlendirdiği Pixilation tekniğine ulaşıyor. Kendine göre bu tekniğin kökleri Melles, Richter, Lye vb.'ne değin dayanmaktadır. Pixilation insan devininin aralıklı çekimine dayanmaktadır. Bunun sonucunda ise insanlar çekim filmlerde elde edilemeyecek farklı davranışlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu teknik için, bir objenin her çekim arasında konumunun değiştirilmesiyle elde edilen kendiliğinden devinen obje izleniminin insanlara uygulanması da denilebilir. Böylece de, örneğin 'Two Bagatelles' (iki Bagatel) filminin ilk bölümünde olduğu gibi, bir insan çayır üzerinde paten yapabilmektedir.

Onu Pixilation tekniğini kullanmaya götüren nedenin açıklaması da şu sözlerinde yatar: "Eğer mim ve devinim sanatı animasyon sanatçısı tarafından tümüyle anlaşılırsa, alışılmış çizgi filmin hilelerine dayanmaksızın izleyicinin dikkatini çekebilir. Bu teknik devinimden çok görsel değişim yaratımına katkıda bulunduğu sürece (perde üzerindeki görüntülerin yanyana ve öne arkaya yer değiştirmeleri) kendi içinde değişimin ilgiyi sürekli tutmak için yeterince güçlü bir sinemasal etmen olup olmadığını görmek için, bir ölçüde konusallığın oluşumu için uygun ortam hazırladığından, bir ölçüde de filmdeki merak ögesi ortadan kaldırıldığından dolayı, isteyerek devinimin kullanımından kaçınım."

Bu teknik, konulu filmin tiyatrosal geleceğinin uzantısındaki oyuncu kullanımını tam bir sinemasallığa dönüştürmeyi başarmıştır. Ayrıca çekim filmin kısıtlılıklarından soyutlanmış doğası her zaman yeniliklere açıktır. Özellikle McLaren'in filmlerinde insanlar birer animasyon figürü gibi başarıyla kullanılmaktadır. Kendisi bunu şöyle dile getiriyor, "Bu aralıklı çekimsel tekniğin yaratıcı potansiyeli-dudak eşlemeli ve konuşma içeren doğrudan çekim filmler için değil, filmsele bale ve mim'in yeni türü için oldukça önemli sayılmalıdır."

'BALE' FİLMLERİ

McLaren'in veriminin çoğunluğu animasyon alanındaysa da belgesel ve bale film olmak üzere çekim film alanında da

ürün vermiştir. Belgesellerinde büyük bir özgünlük bulunmamasına karşın bale filmleri doğrudan bir dans çekimi omak yerine başarılı görsel-işitsel uyumları dolayısıyla oldukça özgün değer taşımaktadır.

Onun bale filmlerini en iyi betimlediği sözleri şunlardır: "Filmin kurtarıcı inceliği odur ki eğer onu dekor, arka plan, yerleştirme, ışıklandırma, giysi ve hatta ses gibi bütün ikincil özelliklerinden soyutlarsanız, bir izleyicinin dikkatini sabit olarak tutmak olasıdır; bütün gerçek özgünlük açık ve sansalsal olarak tasarlanmış devinimdir."

Bale filmlerinde başarılı koreografisinin yanısıra, herhangi bir sinemasal hileyi de kullanır. Bu görsel etkilerle müzik arasında yarattığı uyum, perdedeki danstan çok daha fazla birşeyleri duyurur izleyiciye. Örneğin 'Ballet Adagio' filminde hızlı çekim yoluyla yaratılan- yavaşlatılmış devinim ve zamanlaması olağanüstü kurgu kullanımı aracılığıyla izleyicide bıraktığı etki öylesine çarpıcıdır ki, filmde müzik olarak kullanıldığı Albinoni'nin 'Adagio' sunan sanatsal değerini bile gölgede bıraktığı söylenebilir. Onun bale filmleri elyapımı filmlerindeki danseden şekillerinin insanlaşmış biçimleridir şanki

SANATÇI KİŞİLİĞİ

McLaren'in filmlerinde yaşayan madenin özelliklerinin hiç biri yok değildir. Duygu, devimsellik, esneklik, heyecanlanabilirlik ve duygu taşkınlıkları. McLaren'in bütün çalışmalarına temel insanlık komedisinin bir çeşidi gözüyle bakılabilir. Onun deneylerinde sanatsal risk düşüncesi, yaratma tehlikesinin tanınması ve uygulama ile işbirliğinin öneminin doğrulanması, McLaren sinemasının kendini yenileyici özellikleridir. O'nda fazlasıyla olan hoşgörünün niteliği onu ideal bir öğretmen yapar" Alexandre Alexieff ve Claire Parker sanatçı için bunları söylüyor.

Norman McLaren sinemasını ve onun insan duyarlılığını belki de en iyi özetleyen sözler bunlardır. Kendisi filmlerini yaparken duyduğu temel kaygıyı şöyle açıklıyor: "Size belli bir süre verilmiştir: Bir grup izleyiciyi tutsak etmişsinizdir. Ben izleyiciyi siktikten dehşete düşerim... Arada bir olmak üzere birisi benim filmlerime bakmaktan hastalanır ve bazen küçük yaşlı bir hanım bana komünist deyiverir. Çünkü o benim ne yapmaya çalıştığımı anlamaz, fakat bu da işin bir parçasıdır."

McLaren'in filmlerinde yaşadığımız dünyanın alışılmış sorunları, toplumsal ve bireysel çatışmalarımız doğrudan perdeye yansıtılmamıştır. Onun çocuksu yaratıcılığı, insanlara bu dünyanın tüm sorunlarını onun tarafından özümseñip evrenselleştirilmiş biçimselliğiyle sunar. O'nun filmleri -Andre Martin'in sözleriyle- bir sorunu ortaya çıkarır; onlar, bizim bilgimizin yetersiz kaldığı şeyler üzerinde bizi konuşmaya zorlar; fakat onlar sözsüz bir dil içinde kusursuz bir

şekilde kendi den de sözsüz olacak denli duyanın atmosferi genellemele Wintonick' denin kendi ke tiyor: "Onlar sözsüz beyin yakın gelen araştırmaya üstadillerini y ren'in filmleri şey anlatmaz

Norman sanırım, arka mesisi "senin nilsamasının ceğini öğret defa atıyor. Biz sana ceğiz."

Norman Şenliği Ç Topuluğu filmleri şun SEVE 10 dak.) McL sanat Oku filmde bir bir çalışma CAI (Kamera s San öyküsünü animasyon devinimleri



SİNEMATEK

büyük bir bale film-nak yerine olayısıyla

etimedığı inceliği n, yerleşti- ses gibi orsanız, bir tutmak çık ve sa-ndır."

ğrafişinin hileyi de arasında çok leyiciye. zılı çekim devinim argu kul- etki öy-arak kul- sunan biraktığı eiyapımı n insan-

n mad- eğildir; ecanla- McLaren'in kome- Onun esi, ya- guluması, nileyici eğörü- yapar" sanatçı

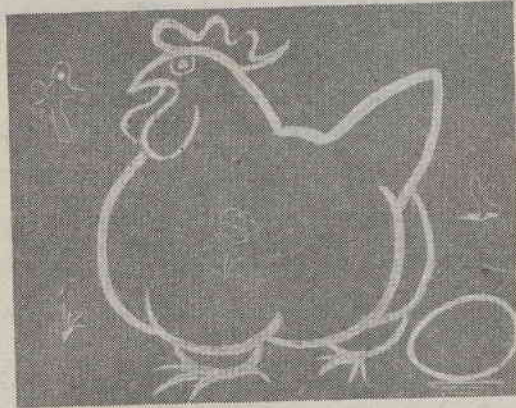
e onun eleyen arken kılıyor: zleyi- eyiciyi e bir e bak- şılı bir kükü o emaz,

dün- birey- eeye, aliği, onun nmiş andre e ç- edığı lar; z bir

şekilde kendi kendilerini tanımlarlar. Bu yüzden de sözsiz algılamaların ötesine geçebilecek denli duyarlı olanlar, esprisel bir dünyanın atmosferine girerek, onun geniş çaplı genellemelerini duyumsayabilirler. Peter Wintonick' de, Martin gibi McLaren filmlerinin kendi kendilerine konuştuklarını belirtiyor: "Onlar bütünüyle sözsüz konuşur, sözsiz beyinlerden çok görsel beyinlere yakın gelen görsel ve işitsel deneysel araştırmaya dayanırlar. Onun filmleri kendi üstdillerini yaratır. İşte bu nedenle McLaren'in filmleri için iki şey söylenebilir: Hiç bir şey anlatmazlar, herşeyi anlatırlar."

Norman McLaren'in en iyi anlatan, sanırım, arkadaşı Grant Munro'nun betimlemesi "senin kalbin, bize yaşamın bir yansımasının ne denli basit ve güzel olabileceğini öğretmek için sanayide yirmidört defa atıyor."

Biz sana sonsuza değin kulak kesileceğiz."



FİMLERİ

Norman McLaren'in 3. Ankara Film Şenliği çerçevesinde ODTÜ Sinema Topluluğu tarafından gösterilecek olan filmleri şunlardır:

SEVEN TILL FIVE (Beşe Yedi Kala, 1933, 10 dak.)

McLaren'in ikinci filmi. Glasgow sanat Okulundayken yaptığı bu belgesel filmde bir öğrencinin etkinliklerini izlenimli bir çalışmayla ortaya koyuyor.

CAMERA MAKES WHOOPEE (Kamera sevince Katılıyor 1935, 3,5 dak.)

Sanatçı okulun yılbaşı balosunun öyküsünü anlatmaya giriştiği bu filmde animasyon biçimlerini, objelerin kare kare devinimlerini ve optik etkileri deniyor.

HELL UNLIMITED (Sınırsız Cehennem, 1936, 15 dak.)

Birçok kişiye göre dünyanın ilk barış filmi. McLaren bu filmde değişik film etkilerini deniyor.

Peter Wintonick'in film hakkındaki açıklaması şöyle: "Hell Unlimited" onun bizim şimdi "Toplumsal bilinç" dediğimiz şeyi gösterdiği az sayıdaki filmlerinden biriydi. Onun bir sinemacı olmasının yanısıra o derecede iyi bir politikacı olduğunu öğrenmek cesaret vericiydi. Onun politikası renk ve çizgi ve birleşim ve müzik ve insanlık ve bağlılık ve acıma ve barış ve sevgiden oluşuyordu."

THE OBEDIENT FLAME (Evcilleştirilmiş Ateş, 1939, 10 dak.)

McLaren'in New York Nesnel-olmayan Sanatlar Müzesi için yaptığı bu tanıtım filminde 1940'ların gaz yapımcılarının şaşkınlık verici çalışmaları gösteriliyor.

DOTS (Benekler, 1940, 2,5 dak.)

Sanatçının görüntüleri el yapımı animasyonla, sesi yapay ses teknolojisiyle yaptığı önemli bir filmi.

STARS AND STRIPES (Yıldızlar ve Şeritler, 1939, 3 dak.)

Yıldızların ve şeritlerin bir akrobasi gösterisi sunduğu bir el yapımı animasyon örneği.

BOOGIE DOODLE (1940, 3,5 dak.)

Albert Ammons'un oynadığı 'boogie' ile McLaren'in film üzerine çizdiği 'doodle'in biraraya geldiği ritmik ve parlak renkli bir çalışma.

SPOOK SPORT (Hortlak Oyunu, 1940, 8,5 dak.)

ABD'de yaptığı filmlerden birisi... Gerçekte McLaren'in animatörlüğünü yaptığı, yönetmenliğini ise Mary Ellen Bute'un üstlendiği bir film. Saint-Saens'in 'Dance Macabre' (Ölüm Dansı) müziği üzerine yapılmış bir animasyon çalışması. Filmin karakterleri ise Hortlak, Hayalet, Yarasa, Çan ve Güneş...

MAIL EARLY (Erken Posta, 1941, 2 dak.)

McLaren'in NFBC'ye girdikten sonra yaptığı ilk film; el yapımı teknolojiyle 48 saatte yaptığı bir çalışma.

V FOR VICTORY (Zafer için, 1941, 2 dak.)

Savaş döneminde NFBC'nin tasarruf propagandası için ismarladığı filmlerden birisi.

FIVE FOR FOUR (Dört için Beş, 1942, 4 dak.)

'Ulusal Uyum içinde bir çalışma' altbaşlığıyla sunulan bir propaganda filmi.

HEN HOP (Tavuk Dansı, 1942, 3,5 dak.)

Bir tavuğun dansını gösteren ve rengin sonradan optik olarak eklendiği bu film, McLaren'a göre propaganda filmleri içerisinde eliyapımı animasyonunun en iyi örneği.



SİNEMATEK

DOLLAR DANCE (Dolar Dansı, 1943, 3,5a dak.)

McLaren'in ünlü elyapımı çalışmalarından birisi... Bu filmde ele aldığı tema Kanada'daki enflasyon.

KEEP YOUR MOUTH SHUT (Ağzını Siki Tuş, 1944, 3 dak.)

Yine savaş dönemi filmlerinden biri. NFBC, Fransız-Kanadasi halk şarkıları üzerine kurulu altı film den oluşan bir paket tasarlamıştı. 'Alouette', bu paket çerçevesinde ona ismarlanan üç film den biri. McLaren, 'kağıt yöntemi'yle yaptığı bu elyapımı film için şöyle diyor :

"Fransız-Kanadasi halk şarkıları ilk anda zorluk çıkardı, özellikle çok şiirsel ve yavaş şarkılardı. Peilikül'le yakınlığı korumaya çalışarak başka bir yönde düşündüm. Işık-gölge ve yavaşlığı kullanma gereksinmesi duydum ve sorunu çözdüm."

A LITTLE PHANTASY ON A 19TH CENTURY PAINTING (Bir 19. Yüzyıl Resmi Üzerine Küçük bir Fantezi, 1946, 3 dak.)

19. yy. ressamlarından Arnold Böecklin'in 'Ölümün Adacığ'ı' adlı resmi üzerine McLaren'in yarattığı fanteziler...

HOPPITY POP (1946, 2,5 dak.)

Org müziği eşliğinde danseden renk şekilleri...

BEGONE DULL CARE (Kaprıslı Renkler, 1949, 10 dak.)

McLaren'in kare bağımlılığını bir yana bırakıp film şeridi boyunca sürekliliği başarıyla sağladığı bir çalışması. Oscar Peterson'in müziğinin de katkısıyla film içinde birbirinden hoş espriler yaratılmış.

R. Manvell ve J. Halas 'Begone Dull Care' için şunları belirtiyorlar : "Renk hem filmin genel devinimini bölümlendirmek hem de müziksel uyum içindeki belli devinimlerin kaprislerini yansıtmak için kullanılmış."

NOW IS THE TIME (Şimdi Zamanıdır, 1951, 3 dak.)

McLaren'in Stereocopy ve Stereophony ile üç boyutlu olarak yaptığı bir deneme.

NEIGHBOURS (Komşular, 1952, 9 dak.)

"Eğer biri dışında bütün filmlerin yokedilseydi, bunun 'Neighbours' olmasını isterdim, çünkü onun insan doğası üzerine kalıcı bir iletişisi olduğu kanısındayım."

Kendisinin bu sözleri, bu film için, ilk yaptığı Pixilation örneği olmasının ötesinde bir şeyler duyduğunu gösteriyor. İki komşu arasındaki ilişkinin, bir gün ikisinin bahçeleri arasında açan bir çiçekle kavgaya ve şiddete dönüştüğü film, gerçek bir savaş-karşıtı yapıt olarak niteleniyor.

George Sadaol bu film için "McLaren'in bu gerçekçilik ve biçemcilik karşısındaki denetimi olağanüstü" diyor. Filmi çekerken her sekansı kendi doğasına göre bir yavaşlıkta ya da hızılıkta çektiğini belirten McLaren filmin müziğini önceden yalnızca kafasında

canlandırdığını belirtiyor. Filmde katkısı bulunan sanatçılar ise görüntü yönetmeni olarak Wolf Koenig ve oyuncu olarak da Jean-Paul Ledouceur ile Grant Munro.

P. Wintonick Şubat-1987'de bu film için şu sözleri söylüyordu : "Neighbours' dünyada Ronald Reagan ve Mikhail Gorbachev dışında herkesin gördüğü savaş-karşıtı bir şiirselliktir."

TWO BAGATELLES (İki Bogatel, 1952, 2 dak.)

Yine pixilation tekniğinin uygulandığı ve yapay ses çalışmasının başarıyla yapıldığı bir film. Oyuncu olarak da yine Grant Munro yer alıyor.

(Not : Filmin adında geçen 'Bagatelle' sözcüğü İngilizcede 'önemsiz şey' anlamına gelmesine karşın; McLaren'in müziğe olan yakınlığını düşünerek, bu sözcüğü müzikteki Bogatel terimine gönderme yaparak kullandığını düşünüyorum. Filmografisinde de görüleceği gibi bazı filmlerine ad olarak müzik terimlerini seçmiş.)

BLINKITY BLANK (Gözkamaşması Boşluğu, 1954, 5 dak.)

Özellikle gözün algılaması ile ilgili yasalar üzerine kurulmuş denemelerden oluşan bir çalışma.

"Belki de bu film" diyor McLaren "bir tasarımcının-çoğunlukla az çok karmaşık bir konuyu göstermek için- sayfanın çoğunu boş bırakarak ve oraya buraya bir fırça darbesi, bir çizgi, bir renk lekesi koyarak yaptığı tablo izlenimi uyandıran, devinim ve zamanın izlenimsizliğinin bir çeşidini kullanan taslağa benzetilebilir; bu selüloidin bütün karelerinin görüntü taşıdığı ve bir tasarımcının tamamen yorumlanmış çiziminin bütününü bir kağıt yüzeyini kaplamasına benzetilebilen geleneksel canlandırılmış filmin tam tersinedir."

RYTHMETIC (1956, 8,5 dak.)

Bir oyunda karşı karşıya gelen sayıları anlatan bir animasyon çalışması. Gösterildiği zaman Bazin gibi sinema otoritelerinin övgüyle karşıladığı bir film.

A CHAIRY TALE (Bir Peri Masalı, 1957, 10 dak.)

Ravi Shankar'ın müziği eşliğinde bir pixilation çalışması. Filme Claude Jutra oyunculuğu ve yardımcı yönetmenliğiyle katkıda bulunmuş. Bu film- G. Sadoul'un yorumuyla- ritm ve ironi dolu bir canlandırılmış sinema balesidir.

LE MERLE (Karatavuk, 1958, 4 dak.)

Bir Fransız-Kanadasi halk şarkısı üzerine yapılan filmde McLaren 'yassı kuklalar yöntemi'ni kullanmış.

LIGNES VERTICALES (Dikey Çizgiler, 1960, 6 dak.)

Elektronik müzik eşliğinde değişen renklerden oluşan arka plan üzerinde incelleme danseden çizgiler...

NEW YORK LIGHT BOARD (New York Işıkları, 1961, 9 dak.)

Kanada'nın turistik gelişimi için

yapılan bu tan kuklalarla el yap

LIGNES Çizgiler, 1962, 6 dak.)

'Lignes' çalışmalarını y McLaren'ia her yardım etmiş.

CAPRICE (1963)

Pixilation çalışması 'Ch Krakerleri' adlı yaptığı bir bölü

PAS DE D

O'nun e yarattığı eşliğinde dan bir çift, filmi temasını oluş McLaren çek sonra optik b filme çok görü kazandırmış; siyah-beyaz görüntülerin b karışmaması arkadan ışıklı kullanmış.

(Bu TRT-TV'sine Ağustos-1985 hikmeti bilinm şekilde çıkmış işin daha ilgi bu ünlü filmi gösterisi' baş filminin hiçbir boşluğunu c ise...)

SPHERE Gökü

birleşen, çarp PIN SC Bu adı bulucuları A Parker ile bu b

ANIMA Kare Canlan

1976, 9 dak; 2 -1978, 7 dak; 5 McLaren yaşamında k gösterdiği, s yaptığı bir b

NARCI Film,

öyküsünü a yararlanarak Ustanın bu öğelerin ar bestelenen sözsüz ve sergiliyor

DİGE HAND Boyanmış Se



SINEMATEK

katkısı
etmeni
arak da

bu film
bours'
Mikhail
ardığı

1952,

andiği
arıyla
a yine

geçen
emsiz
arşın;
lığını
gatel
diğini
de
arak

ması

lgili
den

'bir
maşık
anın
a bir
kesi
ran,
bir
bu
diği
miş
ayını
esel

ları
ası.
ma

57,

bir
tra
ve
un
air

ksi
asi

er,

an
de

ak

on

yapılan bu tanıtım filminde McLaren kağıt kuklalarla el yapımı animasyonu kullanıyor.

LIGNES HORIZONTALES (Yatay Çizgiler, 1962, 6 dak.)

'Lignes Verticales'in tersine, aynı çalışmaları yatay çizgilerle yapıyor. McLaren'ia her iki filmde de Evelyn Lambert yardım etmiş.

CAPRICE DE NOEL (Noel'in Kaprisi, 1963)

Pixilation tekniğiyle yapılmış küçük bir çalışma 'Christmas Crackers' (Yılbaşı Krakerleri) adlı bir derleme için McLaren'in yaptığı bir bölümdür.

PAS DE DEUX (1967, 13 dak.)

O'nun en popüler filmi. Panflütün

yarattığı müzik eşliğinde danseden bir çift, filmin ana temasını oluşturuyor. McLaren çekimden sonra optik baskıda filme çok görüntülülük kazandırmış; ayrıca siyah-beyaz filmde, görüntülerin birbirine karışmaması için arkadan ışıklandırma kullanmış.

(Bu film

TRT-TV'sine,

Ağustos-1985'de

hikmeti bilinmeyen bir

şekilde çıkmıştı; fakat

işin daha ilginç yanı

bu ünlü filmin başlangıcına konan 'Bale gösterisi' başlığıydı. McLaren'in diğer bir filminin hiçbir duyuru yapılmadan, yayın boşluğunu doldurmak için gösterilmesi ise...)

SPHERES (Küreler, 1969, 7,5 dak.)

Gökyüzü fonu üzerinde akan, birleşen, çarpışan küreler...

PIN SCREEN (İğneli Ekran, 1973)

Bu adla anılan animasyon tekniğinin bulucuları Alexandre Alexeiff ve Claire Parker ile bu konuda yaptığı bir belgesel.

ANIMATED MOTION FRAME (Kare Kare Canlandırılmış Devinim, 5 bölüm : 1. - 1976, 9 dak; 2. - 1977, 8 dak; 3. - 1977, 10 dak; 4. - 1978, 7 dak; 5. - 1978, 7 dak.)

McLaren'in, animatörün günlük yaşamında kullandığı devinimin özelliklerini gösterdiği, sınıflandırdığı ve üzerine yorum yaptığı bir belgesel.

NARCISSUS (1983, 22 dak.)

Film, mitolojideki Narcissus'un öyküsünü animasyon tekniklerinden de yararlanarak bir bale filmi olarak anlatıyor. Ustanın bu son filmi, kullandığı simgeler; öğelerin arılığı ve film için özel olarak bestelenen müziğin uyumuyla bir öykünün sözsüz ve en öz biçimde anlatımını sergiliyor

Diğer Filmleri

HAND PAINTED ABSTRACTION (Elle Boyanmış Soyutlama, 1934)

COLOUR COCTAIL (Renk Kokteyli, 1935)

DEFENSE OF MADRID (Madrid'in Savunması, 1937 (McLaren'in görüntü yönetmenliğini yaptığı, Ivor Montagu'nun yönettiği bir belgesel)

BOOK BARGAIN (Kitap Pazarlığı, 1937)

NEWS FOR THE NAVY (Deniz Kuvvetleri için Haberler, 1937 (Belgesel)

MONEY A PICKLE (Para, Yaramaz Çocuk, 1937)

LOVE ON THE WING (Kanatdaki Sevi, 1937 (El yapımı)

ALLEGRO (1939)

SCHERZO (1939)

RUMBA (1940)

Bu filmin kopyaları yitirilmiştir.

LOOPS (Döngüler, 1940 (El Yapımı))

C'EST L'AVIRON (Bu Kürekçidir, 1945)

LA HAUT SUR CES MONTAGNES (Bu Dağlar Üzerinde En Yüksekte, 1946) (Son iki film, 'Alouette' ile birlikte Fransız-Kanadalı halk şarkıları paketinin McLaren'ca yapılan bölümünü oluştururlar.)

FIDDLE-DE DEE (1947, (El Yapımı))

LA POULETTE GRISE (Dişi Gri Piliç, 1947 (El Yapımı))

PEN POINT PERCUSSION (Kalem Noktası Çarpma, 1950 (Yapay ses üzerine bir belgesel))

AROUND IS AROUND (Dönmek Dönmektir, 1950 (Üç-boyutlu))

A PHANTASY (Bir Fantezi, 1952)

SHORT AND SUITE (Kısa ve Birarada Tutulmuş, 1959 (El yapımı))

MAIL EARLY FOR CHRISTMAS (Yılbaşı için Erken Posta, 1959 (Jack Paar'ın Ölağanüstü Dünyası adlı bira TV yapımı için McLaren'in yaptığı bir çalışma))

OPENING SPEECH (Açılış Konuşması, 1960 (Pixilation))

CANON (1964 (Pixilation))

MOSAIC (Mozalik, 1965 (El Yapımı))

SYN CHROMY (1971)

BALLET ADAGIO (1972)

Yazıma son vermeden önce, Norman McLaren'in bu 34 filminin, 3. Ankara Film Şenliği çerçevesinde ODTÜ Sinema Topluluğu tarafından gösterilmesi için Türkiye'ye gelmesinde büyük katkıları olan Kanada kültür ateşesi Philippe Cousineau'ya teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Ayrıca, bu yazıda Norman McLaren'in sineması çerçevesinde anlatmaya çalıştığım deneysel sinema ve animasyon üzerine daha geniş bir yazı ikinci sayıda yayınlanacaktır. ■



SINEMATEK

GERÇEKLİĞİ KENDİ SİMGELERİYLE YENİDEN KURAN BİR YÖNETMEN : DREYER

Sinemanın büyük ustalarından, dünyaca ünlü Danimarkalı yönetmen Carl Theodor Drayer'in 1948 yapımı filmi 'De Naede Fargen' (Arabaliya Yetiştiler) de Şenlik'e konuk olacak filmler arasında.

Özenli ve etkileyici tasarımlarıyla; usta işi kamera devinimlerinde hareketlilik yerine uzun ve ayrıntılı yakın çekimlere ağırlık veren 'durgun' biçemiyle; karakterlerinin derindeki ruh hallerine yağunlaşmasıyla biçimlenen bir stili var Dreyer'in

1913'te sessiz filmlere altyazı yazarak sinema dünyasına giren Dreyer, sonradan ünlü bir senaryo yazarı ve kurgucu oldu. İlk filmi Praesidenten (1919-Başkan)dir. En ünlü sessiz filmi olan 'Jeanne d' Arc'in Çilesi' (La Passion de Jeanne d' Arc)'nde, Jeanne d' Arc'in büyücülük suçuyla yargılanışını ve idam edilmişini anlatır.

Filmlerinde büyücülük ve doğa ötesi, iyi-kötü çatışkısı, bağınazlık ve baskının doğurduğu trajedi, fensel ve tinsel sevgi gibi konuları işleyen Dreyer, başarılı sesli filmler de yönetmiştir. 1955'te çektiği Ordet (Söz), Venedik Film Şenliği'nde Büyük Ödülü'ü kazanmıştır.

Bir çok büyük sanatçı gibi Dreyer de biteviye yararlandığı bir kaç temayla tanımlanabilir. Dreyer'in çalışmalarının temel dayanaklarından birisi acıdır ve dünyası dinsel inançlarına olan bağlılıkları yüzünden cehennem azabı çeken insanlarla doludur. Fakat yine de bu temalar anlatımın temelini oluşturmaz. Acı ve azap işlenen günahların sonucunda ortaya çıkar; bu günahların işlenmesine yol açan ise kötülüktür.

Dreyer'in, filmlerinde giderek daha fazla yer verdiği soyut tarz, somut bir gerçekçilikte yansımıştır sık sık. Simgeciliği, tinselliğin ve insanlık durumunun genel bir yansımalarının üstündedir.

"Bir sanat yapıtıyla insan arasında yakın bir benzerlik vardır. Her ikisi de biçem yoluyla anlatılan bir ruha sahiptir. Yaratıcı, biçem yoluyla yapıtının farklı öğelerini eritir ve toplumun, temayı yaratıcının bakış açısıyla görmesini sağlar"

"Yalınlaştırma, bir fikri bir simgeye dönüştürmektir. Simgecilikte soyutlamaya yönelinir. Çünkü simgelerle aktarılmak istenen bir şey vardır(...) Benim arzuladığım, soyutlamanın, verimsiz ve sıkıcı Naturalizm'in ötesinde, imgelem dünyasını yaşama taşımasıdır."

"Sadece sanatsal doğruluğun, yani gerçek yaşamdan süzölmüş ve tüm ikincil görünüşlerden arındırılmış bir doğruluğun, geçerliliği vardır. Sinema perdesi üzerinde yer alan, varolan gerçeklik değildir ve alamaz da, Naturalizm bundan böyle sanat değildir."

Hazırlayan : Ferda Barut

WERNER SCHROETTER



BİR
ŞIZOFF
yönü
gelişen
filmleri
yönetim
Schroe
düşünce
O, s
ancak
düzeyi
kurabile
eleştirile
kendini
köprüle
(düzeyi
içerisine
yardım

duydu
ulaştırm
Söz
tarafına
tanımla
sözcükl
belki d
düşünce
dansını
insanın
bırakır
Schroet
Sanat
özlemse
dünya
kurabile

BİR ALMAN DENEYSELÇİ, BELKİ DE BİR ŞİZOFREN: Werner Schroeter'in en etkileyici yönü saydam özyapısı ve bunun etkisiyle gelişen değişik ama hoş biçimidir. O'nun filmlerini diğer alışagelmış entellektüel yöntemlerle anlatmak, zor bir olaydır. Schroeter'in, diğer yönetmenlerden ayrımı düşünceyi seyirciye duyurma biçimidir.

O, seyircilerine doğrudan doğruya değil, ancak duygulu, bilinçli ve belirli kültür düzeyinde olanlarıyla kendi arasında kurabileceği köprülerle ulaşır. Belki de en çok eleştirildiği ama hiç bir zaman ödün vermediği kendine özgü bir sahne diliyle kurulan köprülerdir bunlar. Schroeter, seyircilerine (düzeyli ve kültürlü bu insanlara), toplum içerisinde de hakettikleri ortamı bulmalarında yardımcı olmayı amaçlar ve onları özlemini



duydukları düşüncelere ve beğeniye ulaştırmaya çalışır.

Sözcük temelinde dayanmayan ve bazıları tarafından şizofrence, içe dönük diye tanımlanan sinema dilinde seyirciler iletişimi sözcükler aracılığıyla değil ancak aradıklarıyla belki de özlemini duydukları duygularıyla, düşünceleriyle sağlarlar. Örneğin, Carla'nın dansında, Magdalena'nın rol değişimi sırasında insanın duyguları canlanır, sözcükleri bir tarafa bırakır ve özlediği dünya'yı bulmaya çalışır. Schroeter'in sanat hakkındaki görüşü ise şöyle:

Sanat insanlara yaşayamadıklarını yaşatan, özlemediklerini duyumsatan, materyalist olan dünya bazında insanlarla en güçlü iletişim kurabileceğimiz sosyal bir olgudur.

İnsanlar metalara özlem duyarlar. Araç, gereç sahibi olmakla, lüks içinde yaşamakla hayatlarını güvenceye aldıklarını, özlemlerine ulaştıklarını sanırlar ve hayali bir mutluluğa erişirler. Ama, bu metalar aslında gerçek mutluluk değildir. Gerçek mutluluğa, özlemlere, isteklere ancak sanat aracılığıyla ulaşılabilir.

Gerçek sanatçılar materyalist değildirler. Belki de ünlü sanatçıların bir çoğu bu yüzden homoseksüeldir. Çünkü eşcinsellik, cinselliğin materyalist bir dünyaya sosyal tepkisidir. Rosa von Praunheim ile aralarındaki eşcinsel ilişkiyi bu temele bağlayan Schroeter, eşcinselliği kesinlikle psikolojik bir olgu olarak görmüyor.

İnsan özlediklerine ancak çevresindeki her şeyi boşverip, özgür olabildiğince ulaşabilir. Böylece üretkenliği ve etkinliği de artar. Belki de bu ilgisizlik ve kayıtsızlık, Schroeter'in öze biçiminin oluşumunda en büyük etken.

Bu ilgisizlik, kendi istediğini yapabilmek onun güçlü olmasından kaynaklanıyor. Schroeter insanları zayıflıkla suçluyor.

İnsanlar zayıf kaldıkları için evleniyorlar. İnsanlar kendilerini güçsüz hissettikleri için tanrıya inanıyorlar ve din kurumunu yüzyıllardan beri yıkamıyorlar. İnsanlar sadece düşünebilmeyi bile öğrenebilselerdi, tanrıya inanmazlardı ve tüm tabuları yıkar, özgürce yaşayabilirlerdi. İnsanlar düşünemiyorlar, düşünmek istemiyorlar. Gezmeyi, yemeği, içmeyi yaşamak sanıyorlar. Sadece kendilerini düşünüyorlar, diğer insanların da bu toplumda en az onlar kadar yaşamaya hakları olduğunu unutuyorlar. Bir araba daha alıyorlar, bir ev daha. Materyalist dünyamızı daha da materyalistleştiriyorlar. Düzeni düzeltmek isteyenleri anarşist diye sallandırıyor, para babalarını göklere çıkarıyorlar.

Schoeter, bu dünyada işte bu sebeplerden dolayı kendisini çok yalnız hissettiğini söylüyor. ve ölümün onun için korku değil bir özlem olduğunuzu belirtiyor.

Belki de Maria Callas filmde Schroeter'in bu duygularını yansıtıyordu "La Gioconda" operası sahnesinde "ölümün ona hediye olduğunu ve ağrılarını gömeceğini" dile getirerek...

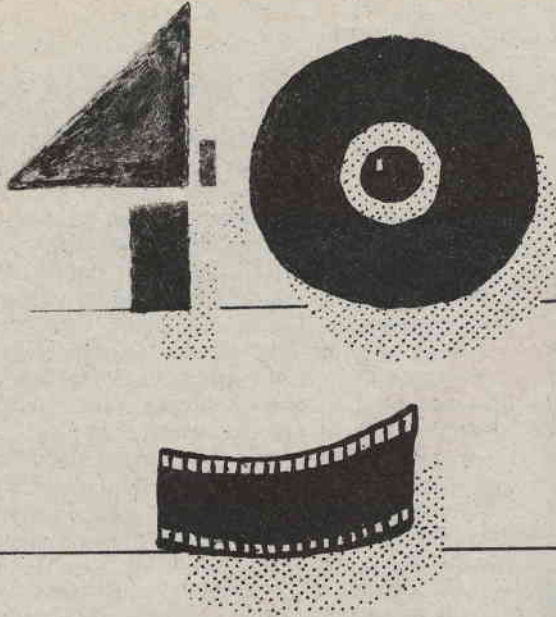
Ben, burada Schroeter'in dünyasını ve filmlerini, insanlara vermek istediklerini anlatmaya çalışıyorum. Ama bu pek de kolay değil. (En azından başlangıç için..)

Çünkü Schroeter ile yalnız sözcüklerle iletişim kurmak çok zor. O'nu izlemek ve duymak gerekli...

"Siz, insanlar, isterseniz dünyaya gözlerinizi kapayıp, yaratabileceklerinizi sessizliğe gömerek, narsistçe dansedebilirsiniz. Ya da gözlerinizi açıp, diğer insanlarla birlikte yarattıklarınızın dansını izleyebilirsiniz."■



SİNEMATEK



DEMİRPERDESİZ BEYAZPERDE BERLİNALE'90

Gökhan Gürbüz

Duvarsız Bir Berlin;

Uluslararası Berlin Film Festivali 40. yılında ilk kez Berlin'in her iki yakasında birden 9-20 Şubat tarihleri arasında düzenlendi.

Berlinal'e'90 belki de son dönemde dünyamızdaki gelişmelerin, özgürlük savaşlarının ve evrensel barış umutlarının beyaz perdeye ilk yansımasıydı. Festivalle birlikte, yıllar öncesinde Doğu Bloku'nda çekilen ama sonradan gösterimi yasaklanan, gizli polis servisinin raflarında bugüne dek bekleyen filmler seyircilerine kavuştular. Sovyetler Birliği 3-4 yıldan beri perestroika ve glasnost'un sanat yaşamına getirdiği yeni anlayışla Berlin Film Festivali'ne katılıyordu ama diğer Doğu Bloku ülkeleri festivalde ilk kez bu kadar çok yapıyla salonlara girdiler.

Festivalde konulu ve dökümanter olmak üzere yaklaşık 800 film (Ankara Film Şenliği'ne 60, uluslararası saydığımız İstanbul Film Festivali'ne 160 filmin katıldığını hatırlatalım...), gösterildi.

Bu yılın yarışma bölümünde 30 konulu film (22'si Altın Ayı için yarıştlar) ve 16 kısa film yer aldı. Berlin'de çok sayıda Amerikan filminin (Çoğu bildik türden) gösterime girmesi seyircileri rahatsız eden sebeplerdendi.

Festivalin son günü Jüri tarafından açıklanan, yarışma bölümü sonuçlarına göre,

* Altın Ayı iki film tarafından paylaşıldı. Costa Gavras'ın A.B.D. adına katıldığı "Müzik Kutusu" ve Jiri Menzel'in 1969 yılında yaptığı ama daha sonra yasaklanan, Çekoslovakya adına yarışan "Tele Konan Tarla Kuşları".

* İkincilik ödülü anlamında verilen Jüri Özel Ödülü'nü ise Sovyet Kadın Yönetmen Kira Muratova'nın yönettiği "Asten Sendromu"

* En iyi yönetmen ödülü "Felaket Kız" filmiyle Michael Verhoeven'e

* En iyi aktör ödülü "Sessiz Çığlık" filminde ç-

kardığı başarılı oyunculuğuyla İngiliz lain Glen'e verildi.

Yarışma'ya katılan filmlerden örnekler :

* Music Box, Müzik Kutusu - A.B.D.

"Z" ve "Missing- Kayıp" filmlerinin yönetmeni yunan asıllı Costa Gavras, Berlinal'e '90 da Amerika için yarıştı.

Geniş bir açıdan bakılınca, "Music Box" alışılmış bir Amerikan mahkeme filmi. Bu çalışmanın insanlara ilginç gelen yönü ise karmaşıklığı; II. Dünya Savaşı sırasında işlediği savaş suçlarından dolayı yargılanan bir baba'nın savunmasını, dalında oldukça yetkin bir avukat olan kızı üstlenir.

Senaryosunda çok belirgin zayıflıklar bulunmasına karşın "Altın Ayı" ödülünü alan film'de yalnız mahkeme kargaşası değil evliliğin meydana getirdiği karmaşık yaşamda filme renk katan bölümlerden.



"Müzik Kutusu"



"Tele Konan

* Skriya

Kuşları, 1969-

Çek yöne

Yıl sonra bey

Film 1950'

geçiyor. Küç

dükkan sahip

lanırlar ve b

lanır. Bulund

kaçmağa ç

tadır. Kamp

masına rag

bekçi "Anad

onunla evi

sandıklarında

kalırlar.

* Das Sp

Batı Almanya

Genç A

"Beyaz Gül"

Şenliği'nde a

ıştı. Bu yıl e

ven'in filmi

Bir öğre

dalında kat

sonrasında v

Sonja yeni

konusu '3.

yaşananlar

gösterir ve

Sonja çalışm

basına dön

ister ve ger

* Silent

Tiyatro

İngiliz oyunc

Larry W

uyarılan t

manın, çoc

luk dönemi

piste geçer

sebepten ol

teknisiyle k

Bir psiko

Kahram

ve cezanın

olduğunun

önemli nok

* Aster



SİNEMATEK

siz

ürbüz

an Glen'e

er :

netmeni
ca Ameri-

e Box" al-
Bu çalış-
karmaşık-
savaş
nın sa-
avukat

bulun-
film'de
mey-
renk



"Tele Konan Tarla Kuşları"

* **Skrivancı Na Nitich (Tele Konan, Tarla Kuşları, 1969- Çekoslavakya)**

Çek yönetmen Jiri Menzel'in filmi nihayet 21 yıl sonra beyazperdede.

Film 1950'de bir endüstri sehi olan Kladno'da geçiyor. Küçük burjuvalar, emellektüeller, küçük dükkan sahipleri birlikte bir yerde çalışmaya zorlanırlar ve böylece yeniden eğitilmeleri amaçlanılır. Buldukları bögenin yakınında, ülkeden kaçmağa çalışırken yakalanan kızlar çalışmaktadır. Kamptaki erkeklerden bazıları yasak olmasına rağmen bu kızlarla ilişki kurarlar. Genç bekle "Andel" ise bir çingene'ye aşık olur ve onunla evlenmek ister. Ama evlenmek için sandıklarından daha çok beklemek zorunda kalırlar.

* **Das Schreckliche Mädchen (Felaket Kız, Batı Almanya) Yönetmen : Micheal Verhoeven**
Genç Alman Sinemacılarından Verhoeven "Beyaz Gül" filmiyle (Geçtiğimiz yıl Ankara 2. Film Şenliği'nde de gösterildi) büyük bir çıkış yapmıştı. Bu yıl en iyi yönetmen ödülü alan Verhoeven'in filminin konusu ise şöyle:

Bir öğrenci olan Sonja (Lena Stolze), yazın dalında katıldığı bir yarışmada başlı kazanır ve sonrasında yaşadığı kasabada büyük ilgi görür. Sonja yeni çalışmalara girer ve yeni araştırma konusu '3. Reich Dönemin'de kasabasında yaşananlar'dır. Kasaba halkı Sonja'ya tepki gösterir ve arşivlerin açılmasına izin verilmez. Sonja çalışmasını yarıda bırakır. Yıllar sonra kasabasına döndüğünde konuyu yeniden araştırmak ister ve gerçeklerle yüz yüze gelir.

* **Silent Scream (Sessiz Çığlık, İngiltere)**
Tiyatro Oyuncusu David Hayman'ın ilk filmi İngiliz oyuncu Iain Glen'e ödül getirdi.

Larry Winter'in yazılarından ve yaşamından uyarlanan bir otantik öyküye islenen film, kahramanın, çocukluktan bugüne yaptıklarını, çocukluk dönemi, işlediği cinayet suçundan dolayı hapiste geçen 13 yıllık zaman ve aldığı aşırı dozun sebep olduğu ölüm gecesi arasında flash-back tekniğiyle kurduğu bağlantılarla anlatıyor.

Bir psikolojik film "Silent Scream"...

Kahramanın iç dünyasına yabancılaşması ve cezanın yaptırım gücünün ne denli olanaksız olduğunun vurgulanması, filmde değinilen diğer önemli noktalar.

* **Asteniceskij; Sindrom, (Asten Sendromu,**

S.S.C.B) Sovyet Kadın Yönetmen Kira Muratova'ya Jüri Özel Ödülü getiren film ilk önce yasaklanmış ancak bir süre sonra gösterime çıkmasına izin verilmişti.

Günümüz insan ilişkilerinin, deneysel bir açıdan sorgulaması olan film Moskova'da insanların ve yaşadıklarının bir yansıması.

Örneğin: anne ve ağulun aynı evde iki yabancı gibi yaşamaları, bir dulun kendisine sevgili edinmesi, öğretmenin kendine emredilen dilden farklı bir dil kullanması ve birey "kahraman"ın metro'da yalnız başına ölmesi. Ama dışarda yaşam devam eder, sanki herşey normaldir. İşte: heştimlerin doğurduğu çıkmazlar...



"Sessiz Çığlık"

Bu bölümde yer alan diğer filmler ise:

- * **Steel Magnolias (Çelik Manolyalar, USA) Y: Herbert Ross (Açılış filmi, yarışma dışı)**
- * **Die Geschichte der Dientchen (Hizmetçi Kız Öyküsü, A.B.D.) Y: Volker Schlöndorff**
- * **Coming Out, (Ortaya Çıkmak, Doğu Almanya) Y: Heiner Carow**
- * **The War Of The Roses, (Süllerin Savaşı, ABD) Y: Danny De Vito**
- * **Atame (Beni Bağlar, İspanya) Y: Pedro Almodovar**
- * **La Vengeance (İntikam, Fransa) Y: Jacques Dollan**
- * **Karaul (Gardıyan, SSCB) Y: Alexandr Rogashkin**
- * **Everybody Wins (Herkes Kazanır, İngiltere) Y: Karel Reisz (Yarışma Dışı)**
- * **Ben Ming Nian (Y: Xie Fei, Çin Halk Cumhuriyeti)**
- * **Shadow Makers (Gölgeçiler, A.B.D. Y: Roland Soffe)**
- * **Spit der Steine (Taşların Hissi, Doğu Almanya) 1967'de Y: Frank Beyer, yarışma dışı).**
- * **Les Noces, çp Papier (Güle Güle Sevgilim, Kanada)**
- * **Il Segreto (Giz, İtalya) Y: Francesco Masello**
- * **Driving Miss Daisy (Bayan Daisynin Şöförü, Y: Bruce Beresford, ABD)**
- * **Herzliche Willkommen (Hoşgeldiniz, Y: Hark Bohm, ABD)**
- * **Diás Melhores Virao (Y: Carlos Diegues, Brezilya).**
- * **300 mil Do Nieba (Cennete 300 mil, Y: Maciej Dejczer Polonya, Danimarka.**



"Atame"



SİNEMATEK

CANLANDIRMA SİNEMASINDA BİR DEV: ÇEKOSLOVAKYA

Hazırlayan: Gökhan GÜRBÜZ



Yüzyılın ilk yarısında, canlandırma sineması (animasyon), Amerika, İsveç ve Sovyetler Birliği vb. ülkelerde gelişirken, Çekoslovakya'da bu alanda çalışmalar yeni yeni başlıyordu. 1935 yılında Prag'da AFIT stüdyolarının kurulması, çalışmaları biraz hızlandırdı ise de yine de ortaya çok fazla özgün ürün çıkmadı. Bu yavaş başlangıç, savaş sonrası birden bire yoğun çalışmalara dönüştü ve ardarda yeni stüdyolar kuruldu. Krátky film, Trick Kardeşler'in kurduğu ve sonraları oldukça isim yapan Gottwaldev Film stüdyoları bunların arasındaydı. Bu stüdyolarda, Jiri Trnka, Karel Zeman gibi ustalar önemli yapıtlarını üretmişler, yine Çeklerin önemli animatörlerinden Hermína Týrlova dünyaca tanınan filmlerini bu stüdyolarda hazırlamıştır. Týrlova'nın yün, pamuk ve benzeri maddelerle hazırladığı animasyon filmler, yalnız çocukları değil, tüm izleyicileri şaşkınlığa uğratabilecek üst düzeyde çalışmalardı. Çek animatörlerine ekleyebileceğimiz diğer isimler, Trnka'nın izinde giden Bretislav Pojar, yine kendine özgü teknikleriyle isim yapan sanatçılar, Pavel Koutsky, Jiri Barta, Stanislav Latal, Jan Svankmajer, Vaclav Bedrick sosyal şartlar üzerine grafik stillinde ince esprileriyle eleştiriler yapan Macourck, Doubrava ve Rom grubu.

Çek canlandırma sinemasının gelişiminde en önemli pay kukla animatörlerinin ve bunların en başında gelen isim Jiri Trnka'nın.

Kukla Animasyon
Animasyon da animasyonun en önemlisi de kukla animasyonu. Kukla filmi, çekilmesiyle birini oluşturur. Polonya ve Sovyetler'de kukla animasyonları ortaya çıkmış, elbiseleri bile Trnka'nın ilk gereçler, elbiseleri animasyonla bu üç boyutlu idi. Bu gibi sahneler kukla yapımı verilmesi, taktikler kukla animasyonu. Günümüzde plastiklerden yöntemler isim teknikleri ne kuklalarla çözümlenmeye boyuta göre

Jiri Trnka
1912 yılında doğdu. Daha sonra kukla çalışmaları. Kukla animasyonu aracılığıyla oyuncuları karton çalışabilme zevk vermektedir. "Hiçbir çalışmaları Trnka'nın başarıları başa kazandı. Komedi, dallarının gerçekleştirildi. Özellikle Shakespea "Bir Yaz Gecesi büyük yan Trnka Asker Schindler yılında özgürlüğü aslında Trnka savaşta.

Kukla Animasyonu ve Çekoslavakya

Animasyon sinemasının büyüğü, statik olan birşeyi canlandırmasıdır. Canlandırma (ya da animasyon) sadece çizgi film'le sınırlı kalmayıp bir çok alana yayılmıştır. Bunların en önemlisi de kuşkusuz kukla animasyonudur.

Kukla filmler, temel olarak, hareket edebilen kuklaların devinim sırasında fotoğraflarının çekilmesiyle hazırlanır. Bu işlem yapılırken, her bir duruş, eylem sürecinde saniyenin 24'te birini oluşturacak şekilde ayarlanır. Kukla filmlerin asıl gelişimi Çekoslavakya'da olmuştur. Polonya ve S.S.C.B.'de kukla animasyonu alanında dünyada söz sahibi ülkelerdendir. Bu ülkelerde hazırlanan kuklaların tiplerini de köy kökenli olan geleneklerine dayanarak ortaya çıkmıştır. İlk filmlerde kuklalar genelde oduna çeşitli şekiller verilerek yapılmış, elbiseleri bile odunun değişik biçimlerde boyanması ile elde edilmişti. Çek animatör Trnka'nın ilk kuklaları da böyledir. Daha sonraları Trnka kuklalarında plastik ve başka gereçler, elbiseler içinde bezleri kullanmaya başladı. Elle çizilen şekillerden oluşan animasyonla, kukla animasyonu karşılaştırılınca, doğal olarak ortaya çıkan en büyük sorun bu üç boyutlu cisimlerin hareketlerinin kare kare fotoğraflarının çekiminde oluşan zorluklar idi. Bu gibi sorunlar, sanatçıları, istedikleri hareketleri rahatça verebilecekleri, ayarlanabilen kukla yapımına zorladı. Yüze yapıştırılan lastik dudaklar, her pozda bu dudaklara şekiller verilmesi, tahta yüzü canlandırdı. Pal, Balein ve Meyer, oynayabilen bacaklar ve kollar taktılar kukllarına. Böylece kuklalar da karmaşık hareketleri yapabildiler ve kukla animasyonu da sinemada önemli bir yer almaya başladı.

Günümüz canlandırma sinemasında kullanılan kuklalar kolayca şekil verilen plastiklerden oluşuyor ve bu kuklaların olağanüstü hareketlerinin arkasındaki teknik yöntemler ise genelde sanatçıların gizli olarak kalıyor. Ama, her ne kadar kolaylaşsa da, teknikleri ne kadar gelişse de hiç bir sanatçı çizgi film yapmanın verdiği rahatlığı, kolaylığı, kuklalarla çalışırken yakalamış değil, çünkü her ne olursa olsun üç boyutta çalışmak iki boyuta göre daha zor.

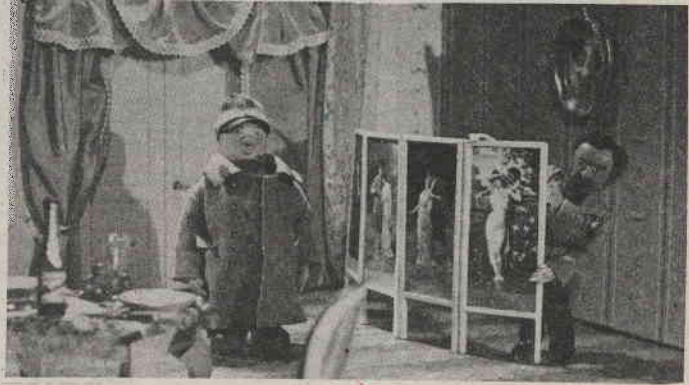
Jiri Trnka; yaşarken efsane olmuş ender sanatçılardan. Çekoslavakya Pisek'te 1912 yılında doğan Trnka, Prag Sanat Akademisinde resim ve heykel üzerine eğitim gördü. Daha sonraları grafik ve litografi üzerinde çalıştı ve kukla ustası Josef Skupo'nun yanında kukla çalışmalarına başladı.

Kukla animasyonunun devlerinden olan Trnka filmlerinde sabırla oluşturduğu öyküleri aracılığıyla gerçek yaşamı perdeye yansıtıyor, filmlerdeki kuklalar bazan gerçek oyuncuların çok daha iyi rol çıkarabiliyorlar. Trnka kuklalarla çalışmanın daha doğrusu karton yerine uzayda çalışabilmenin ona büyük bir zevk verdiğini söylüyor ve ekliyor: "Hiç bir zaman çizgi film çalışmalarını dönmeyeceğim."

Trnka'nın sanat çevresinde başarı kazanması pek de kolay olmadı. Eleştirmenler için komedi, drama ve tragedya dallarının kuklalarla da gerçekleştirilebileceğini kabullenmek oldukça zor oldu. Özellikle 1959 yılında Shakespeare'den uyarladığı

"Bir Yaz Gecesi Rüyası" filmi büyük yankılara yol açtı.

Trnka gerçek gücünü "Kahraman Asker Schweik" serisiyle gösterdi. 1965 yılında hazırladığı "El" filminde sanatçının özgürlüğü için ortaya koyduğu savaşım aslında Trnka'nın yaşamı boyunca verdiği savaştı.



Kahraman asker Schweik (1954)



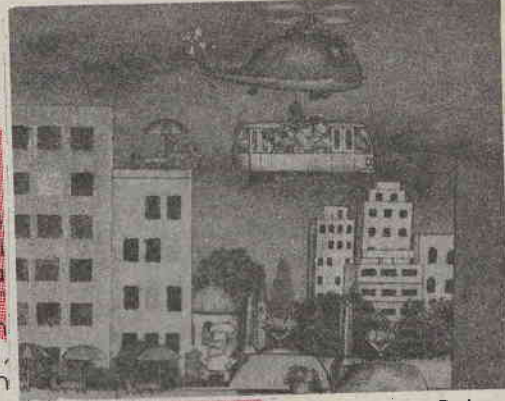
SINEMATEK

Bretislav Pojar:

Kukla animasyonunda büyük usta Jiri Trnka'nın öğrencisi olan Bretislav Pojar, Çek kukla-animasyonu okulunun yetiştirdiği bir sanatçı. Pojar'ın kabartma, fotoğraflara, plastik kuklalar arasında geliştirdiği yöntem animasyona yepyeni bir boyut kazandırmıştır.

Çekoslovakya'nın Susice kentinde 1923 yılında doğan sanatçı, henüz 19 yaşındayken Jiri Brdecka ve Stanislav Latal ile çalışmaya başlamış. Trnka'nın "İmparator'un Bülbülü" (1948) filmindeki çalışmaları sonucu, Pojar, Trnka'nın en iyi yardımcısı olmuş. Trnka'ya yakınlığı, kuklalar ve teknik konulardaki bilgisi Pojar'ın büyük bir yetenek olmasında önemli etkenler...

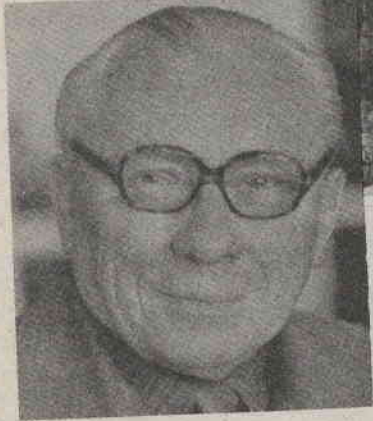
1954 yılında kendi filmlerini çekmeye başlayan Pojar, hemen sonrasında Prag yakınlarında yeni kurulan bir stüdyonun başına getirilmiş. 1959 yılında bu stüdyolarda gerçekleştirdiği filmi "Aslan ve Ezgi", ASIFA'nın (Uluslararası Animasyon Film Birliği), Fransa'da 1960'da düzenlediği festivalde en büyük ödülü almıştır. Bu film aynı zamanda animasyon sinemasının klasiklerinden biri olarak kabul edilir. 1970'de yaptığı "Bir Elma ve Üç Bakire" filmi de yine önceki kadar başarılı olmuştu. Birleşmiş Milletler için çektiği birbirinden ilginç ve düşündürücü iki filmde (Boom, 1979 ve Eğer, 1982) savaşın doğuracağı acı sonuçları işlemiştir. Bu filmlerde cut-out tekniğini kullanan Pojar daha sonraları, Kanada'lı animatör Jacques Drouin ile Montreal'de "Karanlığın Öyküsü" filminde birlikte çalışırken Alexeieff ve Parker'in daha sonra Jiri Pauer'in bestelediği "Sihirli Fener" operasını filme çekerek bu alanda da başarısını ortaya koymuştur.



Bretislav Pojar
if. (1982)



Bretislav Pojar



Karel Zeman

Bay Prokouk ve filmleri, 1959'a dek sürmüş ve bu tip ulusal bir kahraman haline gelmiştir.

Zeman, ilk uzun metrajlı filmi "Tarih Öncesine Yolculuk'u" 1955 yılında çekmiş, bu filmde ortaya koyduğu tipler ve esprilli yaklaşımı büyük ilgi toplamıştı. 1958'de yaptığı diğer bir uzun metrajlı filmiyle dünyayı, öldürücü, yok edici buluşların ortaya çıkarabileceği, olası bir tehlikeye karşı uyarıyordu. O zamanlar yapması oldukça zor olmasına karşın, geliştirdiği özel efektler ve grafik karakterleriyle filmlerini olağanüstüleştirilen Zeman, fantastik, maceracı öyküler içeren filmlerle sürdürdü çalışmalarını. Baron Munchhausen (1961), Kuyruklu Yıldızda (1966), Sinbad'ın Maceraları (1971), Sihirbaz'ın Çırağı (1978), bu tür filmlerdendi.

Karel Zeman:

Yine, büyük bir kukla animasyoncusu.

Kuşadası Hazinesi (1952) Karel Zeman

ömrünce, büyük ödüllere değer görülen bir sanatçı. Tasarım eğitimi gören Zeman, 1943 yılında Gottwaldov film stüdyolarında çalışmalarına başlamış. Çekoslovakya'da bol miktarda bulunduğu için ilk filmlerinde camı, eritip şekiller vererek bol miktarda kullandı. Böylece "İlham" filmi ortaya çıktı. 1947 yılında, daha sonraları oldukça popüler bir tip olan bürokrasinin simgesi, Bay Prokouk'u yarattı.

ÇEKOSLOVAKYA DÖNEM ANİMASYON ÖRNEKLER:

Jean Jacques

İşbirliği:

Prag, Jiri Trnka'nın yanında "Ayı" filmi için Jacques Annaud'un seanslık bölümlerini yaptı. Bretislav Pojar'ın yanında Annaud'un filmi için tabii ki film için oldukça büyük bir katkı oldu.

Jiri BARTA

Son yıllarda en önde gelen yapımcı Jiri Barta, Vaclav Mergul'un anlatan dan yola çıkarak Kaybolmuş filmi deki düzeyli gerek canlandırmak için iddialı bir film.

Prag Krallığı'nın İlk Bakış

Geçtiğimiz yıllarda Altın Koutsky, geçtiğimiz yıllarda "Aşk" filmi aldı. Ressam yapımcısı Pojar'ın işsizliğinde onu anlatıyor elde etmek için çıkınca bu rükleyebileceğini kendini aşk

"İlerleme"

Tasarım Koutsty'nin işi bu film önemli bir hızı değişim uzay araç bir eleştirisi

Ondrej

çalışması

Bürokrasi

Uçmak iste

mesi için

izin kağıtları

de incele



SINEMATEK

ÇEKOSLOVAK SINEMASINDA SON DÖNEM ANİMASYON ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER:

Jean Jacques ANNAUD- Bretislav Pojar İşbirliği:

Prag, Jiri Trnka kısa metrajlı film stüdyolarında "Ayı" filminin yönetmeni Jean Jacques Annaud'un teklifi üzerine filmin 5 seanslık bölümünün animasyon çalışmaları, Bretislav Pojar'ın katkıları ile yapıldı. Annaud'un filminin epey ilgi toplamasında, tabii ki filmin animasyon bölümlerinin etkisi oldukça büyük.

Jiri BARTA ve "Silahlı Son Uçuş":

Son yıllarda Çekoslovak Sinemacılarının en önde gelen isimlerinden biri olan yapımcı Jiri Barta son filmi Silahlı Son Uçuş'u, Vaclar Mergl'in yıkıma sürüklenen bir haydutu anlatan korku öyküsünün senaryosundan yola çıkarak çekti. Jiri BARTA, Devlerin Kaybolmuş Dünyası, Fare Avcısı filmlerindeki düzeyli çalışmasını bu filmde de sürdürerek canlandırma sinemasının bu kez de "canlandırma oyuncularını" kullanan sıradışı iddialı bir film ortaya koydu.

Prag Kratky Film Stüdyolarında Hazırlanan "İlk Bakışta Aşk" 145 m.

Geçtiğimiz yıllarda "yaşam öyküsü" filmiyle Altın Ayı ödülünü kazanan Pavel Koutsky, geçtiğimiz yıl bu başarısını "İlk Bakışta Aşk" filminde sürdürerek Gümüş Ayı aldı. Ressay, canlandırmacı ve çizgi film yapımcısı Pavel Koutsky bu kez, sevgilisinin ilgisizliğinden acı çeken bir gencin öyküsünü anlatıyor. Aşık kahraman, sevgilisini elde etmek için gösterdiği çabalar boşa çıkınca bu kez onu yine aynı sıkıntılara sürükleyebilecek başka bir kızı görüyor ve kendini aşkın cazibesine bırakıyor.

"İlerleme", 252 m.

Tasarımı Pavel Koutsky'nin yaptığı ve Koutsky'nin Bretislav Pojar ile birlikte yönettiği bu film toplumun gelişim sürecinin önemli bir parçası olan ulaşım araçlarının hızlı değişiminin, tekerleğin bulunmasından, uzay araçlarına uzanan gelişiminin esprili bir eleştirisi.

Ondrej Pecha, Vlademir Srec ikilisinin bir çalışması "Daidolos" (133 m)

Bürokrasiye alışılmamış bir taşlama. Uçmak isteyen bir çocuğun, bunu yapabilmesi için alması gereken kucaklar dolusu izin kağıtları ve sertifikaların alaycı bir şekilde incelenmesi...

ANIT: Yapımcı, Oleg Marara-Kalmo'ry ile animatör Jaroslav Baran'ın Koliba Stüdyolarında hazırladıkları film, aile içindeki ilişkilerde ana-baba-çocuk olgusunu irdeleyen. Kısa bir zaman önce "Dakikalar" filmine birlikte imzayı atan bu çiftin, sosyolojik açıdan yaklaştıkları bir film, anıt...

Yine Koliba Stüdyolarında hazırlanan bir film; Maskeler ve Çiçek

Tbilisi'nin banliyölerinden birinde çocukların üfledikleri bir sabun köpüğü, açık bir pencereden girerek, masalsi düşlemlerle dolu olayları başlatır. Bir karnavalın terk edilmiş maskeleri, küçük bir çiçeği koruyan serçenin zayıf bedeniyle karşılaşıyor. Öykü,



Pojar L'ours (ayı) filminde

acıklı bir duruma dönüşür. Çünkü maskeler, parababası ve otakçı militaristleri saklamaktadır. Artık mavi masal (Genç Askerlerin Masalı) gerçeğe dönüşmüştür. Filmin yaratıcıları Vlado Pikalik ile yapımcı Guivi Kasradze'nin, iyinin kötüyeye, aşkın ölümüne karşı zaferini işleyen bir çalışmaları...

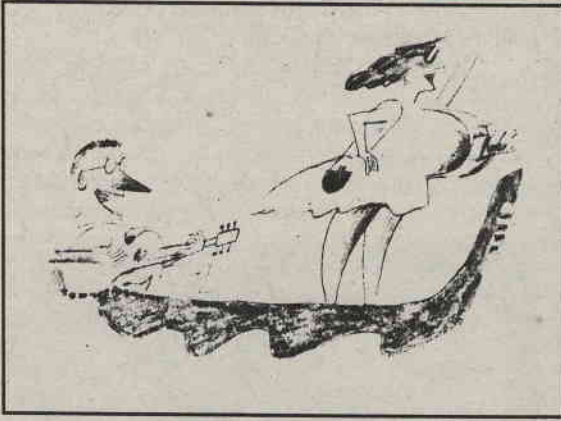
KARA ŞATO

Prag'da kukla filmi sahnelemesi dalında eğitim görmüş olan yapımcı Barbara Eckhold'un önemli bir filmi. Uzun süreli bir görevden evine dönen kıdemli bir askerinin evinde her şeyin değişmiş olduğunu görür. Yapılacak tek şey tekrar savaşa dönmektir, ancak bu kez kaybettiği sevgilisini kurtarmak için.

Bir kukla filmi olan Kara Şato'da heykел Sanatçısı Kolanen Lesso'nun, öyküsünün temel biçimine göre yerleştirilen, kilden figürleri kullanılıyor.



SİNEMATEK



Gümüş Ayı ödüllü, *ilk bakışta aşk* (Pavel Koutsky)

Jan Svankmajer:

Çek animasyon sinemasında, sinemanın yanında diğer sanat dallarından (tiyatro, yazın, plastik sanatlar) etkilenecek oluşturduğu özgün çizgisiyle diğer yaratıcılardan (Trnka, Zeman, Pojar) bilinçli bir şekilde uzaklaşan, kendini onlara bağlamayan, bağımsız bir sanatçı, aynı zamanda bir gerçeküstücü. Başlangıcından beri Çek gerçeküstücülüğü sıkı sıkıya Fransız Gerçeküstücülüğüne bağlıdır. Daha çok Edward'ın ve Breton'un coşkulu biçimiyle Peret'in acı alaycılığına veya ikisinin bileşimine eğilimlidir. Bugün, bu eğilim, anlamına tamamen Svankmajer'in sinemasal yaratıcılığında kavuşmakta.

İçerikleri ve mesajları açısından, gerçekçi geçinen pek çok yapıtı geride bırakan ve sanatsal açıdan, o yapıtların çok ilerisinde bulunan sanat nesnelerinin yaratılmasına katkısı olan şiirsel anlatım öğeleriyle, Çek canlandırma sinemasında apayrı bir isim Jan Svankmajer. Sinemasal yaratıcılığı ancak bir bölümü oluşturuyor onun sanatının. "Bay Schwarzwald ve Bay Edgar'ın Son Hileleri" ile başlayan ve 1964 yılından bu yana Çekoslovakya'da on yedi filme imzasının atan Svankmajer, bunlar dışında yabancı şirketlerde filmler yaptı. Bunların en sonuncusu ise "Alice'e ait bir şey"dir.

Yapıtlarının tümünde canlandırma teknikleri ile çeşitli plastik nesnelerin (biçim değişikliğine uğramış veya ge-

Jan Svankmajer



çek), kimi z
Svankmajer
rini ve kukla
liğine ulaşıyo
Temaların
lerin anlatım
Svankmajer
riğin absürd
dayanan ve
Sinemas
min şiirsellik
da gerçekle
cü ilk filmi ol
hastalıklı ya
duğu Kemik
felsefik bir y
Sanatçın
gerçeküstü
kularının evi
yetkin filmi d
örnek.



te
ör
m
m
D
a
b
b



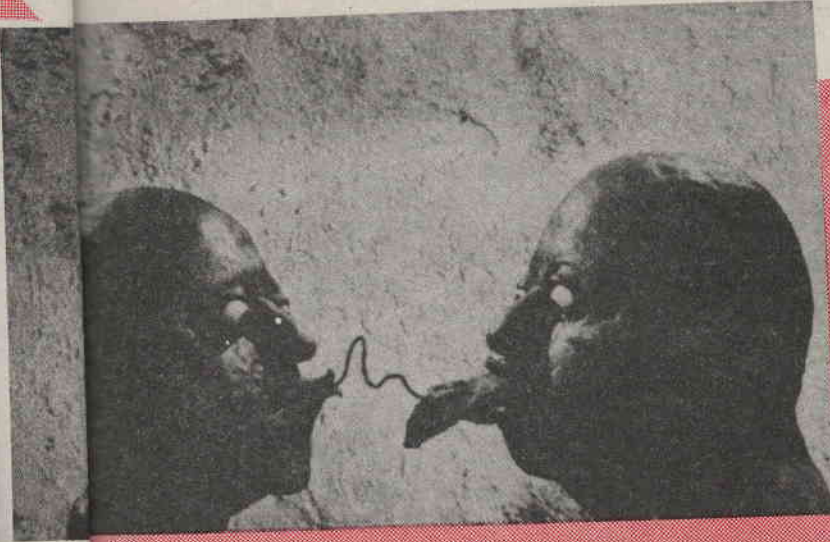
SINEMATEK

rçek), kimi zaman bunların en saçma olanlarının birleşimleri egemen Svankmajer sıklıkla canlı oyuncularla, stilize edilmiş canlandırma nesnelere ve kuklaları dağınık bir şekilde birleştiriyor ve daha çok tiyatro şiirselliğine ulaşıyor.

Temaların ve motiflerin (saçma tuhafıklar, düş, heyecan) ve nesnelerin anlatım yöntemleri (nesnelerin saçmalığı, biçimlerin dönüşümü), Svankmajer'in gerçeküstüçülüğünü ortaya çıkarmakta. Biçimin ve içeriğin absürdlüğüne gösterdiği eğilim, aslında kökleri gerçek etkilere dayanan ve somut bir mesaja dönüşen bir soyutluk.

Sinemasal yaratıcılığının ve kararlı özgünlüğünün temel özelliği biçimin şiirsellik ile gerçek etkilerin bütünleşmesidir. Kendisi de altmışlı yıllarda gerçekleştirdiklerini özenticilik olarak adlandırmakta ve gerçeküstücü ilk filmi olarak Bahçe'yi (1968) belirtmektedir. İnsan eliyle düzenlenmiş hastalıklı yaratıkların (kafatası ve kemiklerden oluşturulmuş yığınlar) olduğu Kemik Yığını (1970), filminde çok doğal ve müthiş heyecanlandırıcı, felsefik bir yöntem kullanmıştır.

Sanatçının bir başka yaratma kaynağı da, yapıtlarında varoluşçu ve gerçeküstü düzeyde yansımalara yol açan iç dünyasıdır. Çocuksu korkularının evriminden ve imgeleme kışkırtılan duygularından doğan en yetkin filmi diye tanımlanan Birahane (1983), bu savı en iyi açıklayan bir örnek.



Svankmajer'deki biçim değişiklikleri, toplumsal bilincin belli anlardaki düşsel tepkilerdir.

Yazınsal konulara geldiğimizde söyleyebileceğimiz tek şey Svankmajer'in öncelikle gerçeküstücü kaynaklara yöneldiğidir. Örneğin Pee'den yaptığı uyarılarla düşüncelerini anlatıyor, yalnızca belli korku oyunlarını değil, aynı zamanda konuyu aşarak dünyanın göreceliği üzerine düşüncelerini de yansıtıyor. Dünyadaki insancıl çabaların düş kırıklığını, düşünce özgürlüğünün kısıtlanmasını acımasız bir alayla dile getiriyor. Bize görmeyi başaramadığımız veya genelde bunu istemediğimiz gerçeğin, diğer bir yüzünü gösteriyor.

Svankmajer'in sinemasal yapıtları pek çok açıdan incelenip, yorumlanıp, betimlenebilir ancak belirgin olan şey onun gerçeküstüçülüğe bağlılığıdır.



SİNEMATEK

"TELEVİZYON BEYİN YIKAMA ARACIDIR"

JİM JARMUSCH

Amerika'nın nadir çizgi dışı yönetmenlerinden biri olan Jim Jarmusch 1953'te Ohio'da doğdu. Columbia Üniversitesi Edebiyat bölümünü bitirdikten sonra New York Üniversitesi'ndeki sinema kurslarını izleyen Jarmusch, Nicolas Ray'ın bir süre asistanlığını yaptı. 1979'da mezuniyet ve ilk uzun metrajlı filmi olan "Permanent Vacation", çekti. Aynı yıl, W. Wenders'ın "Nick's Movie" filminde yapımcı yardımcılığı da yapan Jarmusch, adını ilk önce "Stranger than Paradise" filmi ile 1984 yılında Cannes'te Altın Kamera yine aynı yıl Locarno'da Altın Leopar ödülünü kazanarak duyurdu. F. Coppola'nın sağladığı finans yardımıyla, Jarmusch 3. filmi olan "Down by Law"ı diğer filmleri gibi siyah-beyaz olarak gerçekleştirdi. Amerikan filmlerinde hiç rastlanmayan öyküleri alışılmamış bir sinema diliyle son derece ekonomik bütçelerle çeken Jarmusch "Cinema d'auteur" kavramının örneklerini vermektedir. Filmlerinde hiçbir zaman star kullanılmayan Jarmusch, sahne ve mekan düzenlemelerini gösterişten uzak minimum öğelerle yapar. Jarmusch için öykü önemli değildir ama öykünün anlatımı ön plandadır. Resimler beraktır ve resimlerin arkasında başka bir gizem yoktur. Öyküyü anlatım biçimi, zaman ve mekana, mantığa ve sürekliliğe derin bir bağlılık göstermez. Ona transzendenal anlatım biçimi, Ozu ve Wenders'ten yansımaları görmek mümkündür. Filmlerinde sessiz ve derinden giden bir komedi boyutunu her zaman kullanan Jarmusch, ilk defa renkli olarak çektiği son filmi olan "Mystery Train" ile Cannes 89'da en iyi film ödülünü kazandı.

A.K. KARADENİZ

Spiegel: Jim Jarmusch, "Mystery Train"i Cannes'te kazandığı ödül sizce ne anlam taşıyor?

Jarmusch: Hiç bir şey. Raslantı sonucu bir araya gelmiş bir kaç kişinin nasıl olur da bir dizi sanat eserinden hangisinin daha iyi olduğu hakkında karar verebilecekleri sorusunu hep kendime sormuşumdur, günlük bir şey. Ama bu benim çalışmamı, o da yapımcı firmayı ödüllendirmektedir. Kamu yararına yapılan işler için iyidir. Bizce bir miktar para ve işde sağlar. Bu açılardan ödüle sevindim.

S Ödülün Amerika'da herhangi bir reklam etkisi oldu mu?

J Hayır. Kesinlikle yok. Amerikalılar kendilerinin evrenin merkezinde bulduklarına inandıkları için, Avrupa'dan gelen ödüllere hiç değer vermezler. Çok çok sorarlar; Cannes mi? O nerde ki?

S Filmlerinizde her şey azaltılmış, en aza indirgenmiştir. Hareketler, konuşmalar, müzik ve kişiler. Bu bir tarzdır. "Minimal tarz". Burda bir esirgeme, çok görme veya kaçınma mı söz konusudur?

J Filmlerimin video-cliplerin zıddı olduğunu söyleyebilirim. Ben kamerayı, etkili amaçla değil, insanların kopyasını çıkarmak için kullanırım. Siyah-beyaz film, ara kesitler ve müziği ritim aracı olarak kul-

lanırım. Benim için bu meslekte çok basit bir kural geçerlidir; Bir filmin tüm prodüksiyonu esere hizmet ediyorsa; onun düşüncelerine, içeriğine, onun şekline, iyi, yok eğer yalnızca yapımcının cebini doldurmak için yapılmışsa o zaman kötüdür.

S Nasıl çalışırsınız?

J Önce fikirleri geliştireyim; bu 1 yıl veya daha fazla da sürebilir. Sonra oturur 1 haftada senaryoyu yazarım. Kafamda önce kişileri geliştiririm. Konu, daha sonra oluşur.

S Filmlerinizde dil çok önemli. Farklı dillerin karşılaşması. Neden?

J Benim dünyamın her tarafında arkadaşlarım, tanıdıklarım var, böylece dilin çokluğu da filmlerime yansıyor. Bundan başka, tanıdık bu kişiler çoğunlukla baş rol oynuyorlar; Robert Benigni'nin "Down by Law"da, Japon Youki Wudoh'un şimdiki "Mystery Train" de oynadıkları gibi. Bu dil çokluğu veya karmaşası diyelim, komedi veya mizah geliştirmem için bana büyük bir dürtü de oluyor. "Down by Law"da gösterdiğim gibi, onsuz da anlaşabilirsek bile gene de dil, bir iletişim aracı olarak kalıyor.

S Eleştirmenler sizi Avrupa tarzı film çeviren, tipik bir Amerikalı yönetmen olarak görüyorlar.

J Filmlerimin içeriği tam Amerikan; her

şeyden önce Amerikan. Anlatım tarzı Avrupalı olarak. **S** Amerikalı'dan nızden hoşlanıyor. **J** Bu, Amerikalıyı yoğunlaştırma oluşundan olacaktır. **S** Çü lence anlayışın her şey, hareket vizyon onların öyle bir boşaltmalarını, ayrıntılarını öyküleri izlemeye kaldılar.

S Ama bizler duğu gibi sinema wood örnekleri. **J** Kuşkusuz, arı sında her zaman vardır. İtalya'da yemek yerken sin. Eğer Ameri sedecek olsan acı ama gerçek. **S** Lizizmin yararı tanıyor musun? **J** Stephen Fre niyorum. Nich larını da. Peter veriyorum. On gibi geliyor.

S Ya Alman s... **J** Ne demek i... **S** Wenders, S... **J** Wim Wene... "Lightning O netmen yardı kemmel bir stü ilgilenmediği Dörrie'ninse, o dığım bir filmi da da bu laner var. Bana gö stüdyo, yapımcı yor. Bundan n... **S** "Hollywood na Jones" ve sunuz? Bu film bir Disneylanı lıştığımızın bir k... **J** Elbette. Bu bir kısmına hiz...

ARMUSCH

şeyden önce mizahın belli bir yönü tam Amerikan. Anlatım tarzım, dünya görüşüm Avrupalı olarak nitelenebilir.

S Amerikalı'dan çok Avrupalı, sizin filmlerinizden hoşlanıyor. Bu nasıl oluyor.

J Bu, Amerikalılar'ın ilgi, yani düşüncelerini yoğunlaştırma yeteneklerinin çok sınırlı oluşundan olabilir. Televizyon, Amerikalılar'ı bozdu. Çünkü onlar Hollywood'un eğlence anlayışına göre eğitildiler. Orda da her şey, hareket, hareket, hareket. Televizyon onların beyinlerini öyle bir yıkadı, öyle bir boşalttı ki, (onlar) resimlerin inceliklerini, ayrıntılarını algılama veya karmaşık öyküleri izleme yeteneğinden bile yoksun kaldılar.

S Ama bizler Avrupa'da, televizyonda olduğu gibi sinemada da uzun süre bu Hollywood örneklerinin etkisinde kaldık.

J Kuşkusuz, ama Avrupalılar, sanat konusunda her zaman daha duygulu olmuşlardır. İtalya'da örneğin sade insanlarla bile yemek yerken lirik konusunda konuşabilirsin. Eğer Amerika'da bir işçiye şilirden bahsedecek olsam, adam beni öldürebilir. Bu acı ama gerçek.

S Lirizmin yanında Avrupa sinemasını da tanıyor musunuz?

J Stephen Frears'ın filmlerini çok beğeniyorum. Nicholas Roeg'in eski çalışmalarını da. Peter Greenaway'a da çok değer veriyorum. Onun filmleri bana caz müziği gibi geliyor.

S Ya Alman sineması?

J Ne demek istiyorsunuz?

S Wenders, Schlöndorff, Doris Dörrie...

J Wim Wenders'le başlayalım. Onun "Lightning Over Water" filminde ben yönetmen yardımcısıydım. Schlöndorff, mükemmel bir stüdyo yönetmenidir ki, benim ilgilenmediğim bir konudur. Doris Dörrie'ninse, ancak 5 dakika dayanabilirdiğim bir filmi gördüm. Avrupa sinemasında da bu lanet Hollywood taklitçiliği eğilimi var. Bana göre uluslararası film endüstrisi stüdyo, yapımcı ve starların yararına çalışıyor. Bundan nefret ediyorum.

S "Hollywood" deyince "Batman", "Indiana Jones" ve benzeri filmleri mi amaçlıyorsunuz? Bu filmler acaba bizim, kanaatkar bir Disneyland Toplumu olma yolunda geliştiğimiz bir kanıtı mıdır?

J Elbette. Bu filmler, eğlencenin çok sınırlı bir kısmına hizmet ediyorlar. Yani çocukça.

T-Shirt, iç çamaşırı, Soundtrade, video veya sinema materyali olup olmadığı fark etmez para geliyor mu? Asıl olan odur. Önemli olan para gelmesidir. Bu "al gülüm ver gülüm" pazarını, Hollywood arkadaşlarını zenginleştirebilmek için anti-fröst yasalalarını yürürlükten kaldırarak ilkin Ronald Reagan mamur hale getirdi. O zamandan beri stüd-yolara, içinde ürünlerini rahatça pazarlayabilecekleri TV-istasyonları ve sinemalar zincirine sahip olma olanağı sağlandı. Böylelikle bir çok bağımsız üretici firma, kiraya veren kurum ve sinema sınıfı tüketti.

S Ama bu sistemin başarısı üreticiyi haklı çıkarmıyor mu? İnsanlar, bu filmlerden hoşlanıyor görünüyorlar.

J Çünkü yıllarca beyin yıkayıcısının etkisiyle yetiştiler. Pasolini "kültürel bir çöl yaratılmışsa, orda her şey satılabilir, çünkü çölde her şey mucize etkisi yapar" diyor. Bu söz konumuzu çok iyi özetliyor. Açıkçası Amerika'da kültür yok.

S Yüzlerce sineması ve tiyatrosuyla New York nedir?

J New York bir adadır ve gerçekte Amerika'ya ait değildir. Orda New York, Avrupa'nın başkentidir deniliyor. Evet orda da ilgili, bilgili ve eğilimli kişiler, entelektüel bir azınlık oluşturuyorlar ve entelektüeller Amerika'da çöplüğe atılır. Bu da New York'ta sanatçılar ve entelektüellerin kendi gettoları içinde kalmaları demektir.

Der Spiegel'den çeviren Celal KÖKSAL

**BAĞLAM
YAYINLARI
ÇAĞINI
SORGULAYAN
SİNEMA
ALİ GEVGİLİ**

Ankara Cad. 13/1 (34410)
Cağaloğlu İstanbul Tel : 513 59 68



SİNEMATEK

ADAN ZYE WOODY ALLEN

79'daki 'Manhattan', 84'deki 'Broadway Danny Rose' ve 85'deki 'Kahire'nin Mor Gülü' gibi Hannah ve Kızkardeşleri'de Cannes'da yarışma dışı gösterilecek. Ve W.A. her zaman olduğu gibi gelmeyecek. İşte onun hakkında asla sormaya cesaret edemediğiniz ama bilmek istediğiniz herşey.

A- Autodidacte- Kendi kendini yetiştirmiş kişi

Allen Steaward Kenisberg 1 Aralık 1935'de Brooklyn'de doğdu. 17 sene sonra, ona sadece Woody Allen denilecektir. Çocukluğuna dair çok önemli bir şey bilinmiyor; 'Parayı Al ve Kaç' filminde kendisinin çizdiği karikatür dışında: ispiyoncu, şanssız, ikiyüzlü ve yaramaz bir çocuk. Bu işe, 'Show Biz'de radyo ve televizyon için komik hikayeler yazarak başladı. Daha sonraları bunları Greenwich Village'daki bir kabarenin sahnesinde kendisi anlatacaktır. 1966'da 'Ne haber Pussy Cat'ın senaryosunu yazdı. (Kendisi de filmin oyuncularından biriydi.) Bu ona çok büyük bir sükse ve uluslararası tanınmak için fırsat sağladı. Yine de, filmin esprisinin prodüktörleri tarafından iyi karşılanmamasını kötü bir anı olarak saklayacaktır. Bundan sonra, sinematografik kısa metrajlı iki deneme daha yaptı. (W.A.'nın yeni 007 ajanı olarak sunulduğu bir James Bond filmi taklidi 'Casino Royal' ve dialoglarını anıamılarından olduğu gibi çevirdiği değersiz bir Japon eseri olan 'Lily La Tigresse'. Bunlar ilk gerçek filmi olan 1969'daki 'Parayı Al ve Kaç'tan önceki denemeleriydi. W.A. o sırada 34 yaşındadır.

B- Bavard-Geveze

Aşırı şekilde, neredeyse hiç ara vermeden konuşur. Sözleriyle karşısındakini sarhoş eder ve kendisi de sarhoş olur. Zaman zaman bir lokomotif gibidir. Bazen bu söze taşkınlık insanı hipnotize eder. En fazla konuştuğu filmi olan 'Manhattan'da, bize, diğerleri arasında muhteşem 'drag' sahneleri izlettir.

C- Culture- Kültür

Kültür onun evlat edindiği dildir. Bundan hoşlanır, içine gömülür, büyük bir zevk alır, bunu her yerde gösterir. Bazen üstünde tepinir ama genelde özenle ilgilenir, büyütür. W.A.'da kültür, zehir ve panzehir, kılıç ve kalkan her durumda, basit olan şeyleri karmakarışık etmek için kullanılan en harika yol, W.A.'nin gözde aktivitesidir.

D- Dieu- Tanrı

W.A.'nın ünlü kişilerle tanışıklığı vardır. Tanrı onun gözde referanslarından biridir. Sık sık soru yönelmek, açıklama istemek için onunla konuşur; onu endişelerinin ve bunalımlarının bir parçası yapar, bir yanıt alamadığı zaman da işi onu tehdit etmeye kadar götürür. Özellikle Shakespeare'e benzellenen taraflarından hoşlanır. Aslında 'Tanrı, Shakespeare ve Ben' en tanınmış kitaplarından biridir.

E- Ecran- Ekran

Sinemayı bir bütün olarak öğrenir ve bir kaç filmde şaşırtıcı bir üstünlük kazanır. Bugün onu parak, çağdaş sinemacıların biri olarak sayabiliriz. 'Kahire'nin Mor Gülü' şüphesiz beyaz perdeye gösterilen büyük bir saygıydı.

50

F- Fen
W.A. I
cezbede
geçirir. F
paralellik
filminde

G- G
'Man
başlar. W
amatör
büyük b

H- H
Allen
Bu, uyg
çıkarcık
hakları y

H- H
Ame
filmi 'H
yarışma
'Hanna
kadınla
kızkarde

West. C
ile naz
beceril
Merkez

'Har
tanıdığı
açıklar
proble
merke
komec
'Intérie
olmad
aşama

I- I
Bu
zaman
görün
şekilde
bunun
Belki c

J- J
W.
biri de
adı. Ç
'Tanrı
çalış
Marx
gibi" B



SINEMATEK

F- Femme- Kadın

W.A. kadınlara tapar. Yaşamında olduğu kadar sinemada da Kadınlar onu cezbeder, kafasını karıştırırlar. Zamanı onları gizemlerini ortaya çıkarmakla geçirir. Filmlerindeki kadınlarla, gerçek yaşamındaki kadınlar arasında gerçek paralellikler vardır. Şu sıralarda, birlikte yaşadığı Mia Farrow, W.A.'nin beş filminde oynamıştır.

G- Gershwin

Manhattan'ın ilk sinesi, W.A.'nin tutkuyla bağlandığı Gershwin müziği ile başlar. W.A. iyi bir amatör cazcı ve her pazartesi akşamı Micheal's Pub'da amatör bir grubun eşliğinde izleyebileceğimiz iyi bir klarinetçidir. Müzik, W.A.'nin büyük bir dinginlikle dolaştığı nadir alanlardan biri gibidir.

H- Héros- Kahraman

Allenvari kahraman güzel değildir; ama zekidir, kültürlüdür, hoştur, herşeydir. Bu, uygun bir şekilde kahramanın seksapeli eksikliğinin yerini tutar. Baştan çıkarıcılar, kötü, çirkin olma hakkına sahiptirler; neyse ki her zaman enayi olma hakları yoktur.

H- Hannah et ses soeurs- Hannah ve Kızkardeşleri

Amerika'da büyük bir halk süksesinden ve eleştirilerden sonra, W.A.'nin son filmi "Hannah ve Kızkardeşleri" Fransa'da 21 Mayıs'ta Cannes Festivalinde yarışma dışı gösterildi ve hemen ardından sinemalarda gösterime girdi. "Hannah..." bir 'best of W.A' olarak görünüyor. "Hannah..." filminde W.A.'nin kadınlara olan mutlak tutkusuya başlayan bütün temaları buluyoruz. İşte üç kızkardeş: (Interieurs'de olduğu gibi) Mia Farrow, Barbara Hershey ve Dianne West. Gizemleriyle, tartışma götürmez istekleriyle, uyumsuzluklarıyla ve doğallık ile nazıllığın birarada otomomisiyle üç kadın. Ve dokunaklı, gülünç bir beceriksizlikle altüst olan arzu karmaşasında sürüklenen erkeklerin durumu. Merkez/ana dekor için tabiki ilişkileri kompleks ve hünerli olan Manhattan.

"Hannah..." de W.A.'nin 'Parayı Al ve Kaç' filminde ilk görünüşünden beri tanıdığımız kişiliği var. Kendisiyle özdeş; ağır bir şekilde hipokondriyak, katolikliğin açıklanamaz seslerine sokulan, onu uyaran varlığının ve bilincinin korkunç problemleriyle yüzleşen biri. Ama "Hannah..." de kişiliği, ilk defa hikayenin merkezinin ekseni olmaksızın var. Ve yine, ilk defa, erkek başrolünü ünlü bir komedyenle, Michael Caine'le paylaşmayı kabul ediyor. Kısaca, W.A. sonunda "Intèriews"ün dünyası ile Manhattan'inkini birleştirmeyi, olayın merkez kişisi olmadan gerçek bir hikaye anlatmayı başarıyor. Sinema kariyerinde yeni bir aşama mı?

I- Interiews- İç dünyalar

Bu film (1978) W.A.'nin kariyerinde en farklı olan filmidir. Göz kamaştırıcıdır. Aynı zamanda çok sayıda hayranını da şaşırttı. Sadece W.A.'nin ilk defa ekranda görünmemesi yüzünden değil; aynı zamanda hiç bir kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde Ingmar Bergman'ın stiline, onu uyaran varlığının yüzünden. (Bazıları bunun Bergman tarafından yapılmamış tek Bergman filmi olduğunu söylüyor). Belki de bu, W.A.'nin gizli kalmış yüzüdür.

J- Joke- Şaka

W.A.'nin filmleri şakalarla doldurulmuştur. Filmlerinin en büyük özelliklerinden biri de budur. Bazıları son derece 'private' (kişisel) dir. (Zelig'in ilkokul öğretmenin adı, gerçek ilkokul öğretmenin adıdır) bazıları da değil. 'Güzel Sözleri'sayısızdır; "Tanrıya inanıyorum ama yine de pazar günleri musluk tamircisi bulmaya çalışın." Bunları uydurmadığı zamanlar Oscar Wilde 'den veya Groucho Marx'dan ödünç alır. Manhattan filminin başlangıcında ki şu cümlede olduğu gibi "Beni üye olarak kabul edecek bir klübün partisini vermek istemezdim."



SİNEMATEK

K- Keaton

1969'da, Broadway sahnesinde, "play it again, sam" de karşılaştılar. D.Keaton o zamandan beri W.A'nın kariyerinde belirleyici bir rol oynadı. İlişkileri iki yıldan fazla sürmeyecek ama sağlam arkadaşlıkları onları yarım düzine filmde bir araya getirecektir. D. Keaton en üstün Allenvari kadındı, en azından Mia Farrow'a rastlayıncaya kadar.

L- Lieu- Mekan

Hiç şüphesiz New York.Beş yıldan beri buraya demir attı ve Manhattan'dan çıkar çıkmaz soluksuz kalma tehlikesini göze aldı. New York onun oksijeni, onsuz nefes alamayacağı çevresi. Filmlerinin tamamına yakını New York'ta geçer. Manhattan'dan Hannah ve Kızkardeşleri'ne, Annie Hall'dan Brodway Danny Rose'a kadar.

M- Maturité- Olgunluk

W.A'nın kariyerinde iki dönem vardır. Birinci dönem 'Annie Hall'dan önce yer alır. (1977, amaçları son derece açık olan altı film: Güldürmek, Kaba, aşırı gülünç Amerikan filmleri çizgisinin, uçucu). İkinci dönem, W.A'nın hem yaratıcı hem de uygulayıcı olarak gerçek bir olgunluğu yakaladığı Annie Hall filmiyle başladı. Yorumladığı roller artık otobiyografik değildir. Annie Hall ile kesinlikle kaba, aşırı gülünç Amerikan filmlerinin ötesine geçti. Sadece, kendisinden önce buraya ulaşmış olan Charlie Chaplin'le bir savaşı vardır artık.

N- Nombriil- Göbek.

Kişiliğinin toplandığı birim. W.A saatlerce göbeğini inceliyebilecek kadar kendisini önemser. Filmleri, aşklarını, bundımlarını, çibanlarını ve pazarları musluk tamircisi bulmanın zorluklarını anlatır. Başkalarında çekilmez olan onda büyüleyici hale gelir. Bu, karışık bir fiziksel değişim rolü olan Zelig'le ulaştığı göbeksizliğin (kendisini önemsemenin) en üst noktasıdır.

O- Oscars- Oskallar

Sadece Annie Hal filmi ile dört oscar ödülü aldı. (En iyi film, en iyi senaryo, en iyi mizansen ve en iyi kadın oyuncu- D. Keaton-dallarında) ve bir çok defalar ismi geçti. Ama, mesleğinde ödüllendirildiği her defasında olduğu gibi W. A tam bir sağır gibi davrandı. Filmlerini, Cannes Festivaline, sadece yarışma dışı gösterilmesi ve kendisinden orada bulunmasının istenmemesi koşulu ile gönderiliyor. 7. sanata olan aşırı tutkusu onu sinema çevresinden nefret ettirmiş gibi gözüküyor. Basına sadece genel bilgiler veriyor ve özel amaçlı görüşmeleri sistematik bir şekilde reddediyor.

P- Public- Halk

W.A'nın kompleks yapısı yüzünden her zamanki çevresini aşmak çok zor. Çevresinde bir çok "kültürlü" entelektüel var kuşkusuz ama aynı zamanda Allenvari mimiklerin ve gagların değerini bilen çok daha geniş bir halk topluluğu da var. Ciddiyetin ve gülünçlüğü, ağırbaşlılığın ve hafifliğin karışımı sonucu W.A. geniş bir kitlenin etkisini çekmeyi başarıyor. Her durumda, onu finanse edenlerin, karlılığından kuşku duymaksızın para yatırımları için yeterli bir kitle,

Q-Question - soru

Film başına yaklaşık bir milyar soru sorar. Bu sorular basit ve naiftir. Fikirler iç içe girer ve bazan ilk soru işaretinden kilometrelerce öteye sürüklenirler

R- Raleur-Titiz

'Ne Haber Pussy Cat' filminden sonra W.A. bir filmin bütün aşamalarında söz sahibi olmadan bir daha asla film çevirmeyeceğine and içti. Filmlerin herbirini montajdan müziğe, afişten dağıtıma jeneriğin basımından piyasaya sürülüşüne eşlik eden fotoğraflara kadar kontrol etti. Kusursuzluk manyaklığı onu, siksik çekilmez bir insan haline gelmesine neden olan hastalık nöbetlerine itti ve bazı kereler paranoya krizlerine benzer şiddetli krizler geçirmesine sebep oldu.

S- Sp...
Allen
osk' (Sek
ner şey)
orgazm.
çıkışında
meşgul e
kelimele

T- Tho
W.A.
düşünce
özel bir s

U- Un
W.A.
bir süre
girer. Kis
yüzden

V- V
W.A.
tanımı
Castro y
referans

W- W
Willis
Annie H
Bükte 8

X- X
Şima
(Paris te
kinci so
seyircin

Y- Y
Bütü
New Y
mizah

Z- Z
W.A.
gecesi
nanab
W.A. k
göster
etmek

Pre
Ma
Ma
Ch
Çe



SINEMATEK

S- Spermatozoide

Allen 'Everything you always wanted to know about sex and where afraid to ask' (Seks hakkında sormaya cesaret edemediğiniz, fakat öğrenmek istediğiniz her şey) filminde bir spermatozoidi canlandırdı. Bir tulum içinde afrodisyak, orgazm, travesti kısaca herşey oldu. Bu eğlendirici spermatozoid rolün ortaya çıkışından beri, seks W.A'nın bütün kitaplarını kapladı. Bu onun aklını sürekli meşgul eden bir şeydir. Ondan harika bir şekilde bahsediyor ama tabiki sadece kelimelerle.

T- Thérapie- Terapi

W.A. imgelerini ekrana yansıtıyor. Zira psikanalistin kafasında ki düşüncelerle dalga geçiyor. Eğer W.A. film çevirmeseydi, uzun zaman önce özel bir subabı olan bir tencere gibi patlardı. Bu bir tür sinema-terapi.

U- Urgent- Acele

W.A. kelimenin tam anlamıyla, film üzerine film çevirme oburudur. 20 yıldan az bir sürede 15 film! Her defasında, bir film gösterime girerken diğeri de montaja girer. Kısaca, Fransa'da, W.A'nın kafasından geçenleri biraz geç yakalıyoruz. Bu yüzden son filmi görmek için kaybedilecek bir dakika bile yok.

V- Voleur- Hırsız

W.A. kendisini gizlemeyen bir hırsızdır. Filmlerinin hemen hemen tamamı tanınmış kişilere dayanıyor. Bogart'dan (Kızı tavla ve çeneni kapa) Fidel Castro'ya (Muzlar), Tolstoy'dan (Savaş ve Aşk) Bergman'a (Interieurs) kadar. Bu referanslar, kitaplarına vazgeçilmez entrikalar sağlıyor.

W- Willis

Willis, W.A'nın yetki verdiği şef-operatörüdür. Birlikte Çalışmaya 1977 yılında Annie Hall filmiyle başladılar. O zamandan beri de birbirlerini hiç terketmediler. Birlikte 8 film yaptılar.

X- X Million d'entrées- X milyon seyirci

Şimdiye kadar Fransa'da en çok sükse yapan W.A. filmi 'Manhattan' oldu. (Paris'te yaklaşık 1 milyon seyirci izledi). Onu 'Kahire'nin Mor Gülü' izledi. En hayal kırıcı sonucu 'Broadway Danny Rose' ile aldı. (300.000 kişi izledi) Filmleri izleyen seyircinin ortalaması (15 film üzerinden) 400.000 dir.

Y- Yiddish- Alman Yahudilerinin Konuştuğu Dil

Bütün filmlerinde, her yerde hazır ve nazır olan boyut. W.A. yahudidir; ahi "New Yorker"dir. Bu ona, kişiliğinin bütün varyantları ile birlikte taklit edilemez bir mizah duygusu verir.

Z- Zénith- Doruk

W.A. doruğa ulaştı mı? Ulaştığına ne 'Broadway Donny Rose' ne de 'Bir yaz gecesi sex komedisi' filmlerinin onun stilline yeni bir şey getirmediklerini düşünerek inanabiliriz. Ama 'Zelig'in çıkışıyla ve özellikle de 'Kahire'nin Mor Gülü' filmiyle W.A. kendini yenileme açısından olağanüstü bir kapasiteye sahip olduğunu gösterdi. Bugün, kariyerinin doruk noktasının geçmişinde bulunduğunu iddia etmek, tedbirsizlik olur. İşte büyüklerin yeteneği, uyarıcılığı da bu noktada yatar.

Premiere
Mayıs'86
Martine Moriconi
Christophe d'Yvoire
Çeviri: Oya Serficelli



SİNEMATEK

SİNEMA BİLİNCİ

Seyirci sinema salonunda film izleme süreci içinde lüya görmeye benzer bir duruma sokuluyor. Ne olup bittiğini anlayamadan yoğun bir propaganda bombardımanına tutuluyor, tıpkı "subliminal" reklamcılık gibi. Dolaysız olarak bilinçaltına seslenip, dünya görüşünden seçilen malın cinsine kadar düşünüş ve eylemler şartlı refleks haline getiriliyor.

Burjuva film dünyası kendi gerçekliğini (varlık nedenini) meşru kılmak ve ideolojik olarak kendini onaylatmak yoluyla kendini yeniden üretir. Örneğin şiddetin kullanımı ancak seyircinin hayranlık duyduğu tipler (sistemin koruyucuları) için meşru kılınır. Polisin ya da Batman'ın yöntemleri farkında olmaksızın onaylanır seyirci tarafından. Görünüşte verilen iyi-kötü mücadelesi içinde iyiler düzenin koruyucuları, kötüler ise değişiklik isteyen olarak konuluyor. Burjuvazi kitleleri gerçeklikten, uzaklaştırmak için böyle yapay çelişkiler koyuyor. Seyirci iyi ve kötü yargılarını filmin anlamlandırması ile algılıyor, kavramlara ve çelişkilere ilişkin sorgulamalar yapmaya olanak bulamadan edilginleşerek filmi seyrediyor. Bu filmler, dolaysız propaganda filmlerinden daha etkili olmakta. Egemen ideoloji ise dikkati esas çelişkiye çekmeye çalışan, sistemin varlık nedenini sorgulayan, bunalımlarını güçlülüğüne çevirmeye çalışan sistemi teşhir eden filmleri slogan sineması sayıyor ve utanmazca devam ediyor «sanat ve siyaset ayırdır!» Ne dürüstlük!

Godard'a göre "Seyircinin gördüklerini ussal olarak çözümlemeye değil de, tersine duygularına kendini bırakmaya davet edilmesi

aslında 'siyasal' bir harekettir".¹ Yine Godard "Numero" Deux" (iki Numara) filminde geleneksel siyasi film anlayışı ve seyirci beklentileri üzerine fikrini ironiyle söylüyor «Film dediğin ya kıçtan söz eder, ya da siyasetten»² her ikisini de aynı kefeye koyup reddediyor.

Gerçekliğin mistifikasyonu (tahrihi) ve özdeşleşme:

Her film içinde bilinçli ya da bilinçsiz bir dünya görüşünü taşır. Dünya görüşleri fakitlaştıkça 'gerçeklik' tanımı da farklılaşır.

Film öncesi; şeyleri gerçekte olduğu gibi değil, ideolojide anlamlandırdıktan sonra yeniden üretmek zorunluluğu. Sinema dünyanın kendisini kendisine iletmesi. Film, ideolojinin kendi kendine sunması, konuşması ve kendi hakkında öğretenesidir.

Kino-glaz (sinema-göz), Kino-pravda (sinema-gerçek) yöntemiyle görünmeyen gerçekliğin peşine düşen ünlü Sovyet kuramcısı Dziga-Vertov şöyle diyor: «Sanatsal sinema-dramın ilkesi, seyircinin önüne, onu sarhoş etmek ve bilinçaltına şu ya da bu düşünceyi, şu ya da bu yargıyı sokuşturmak için, yeterli bir beceri ve ikna ile bir aşk, polis ya da toplum 'masalı' sermekdir»³

Geleneksel sinema-dram seyircinin özdeşleşme yoluyla bilincini belirlerken, duygularının, 'nasıl'ını ve 'ne zamanlılığını', öykünmesi gerekli tipleri söyler. Bireyin özel yaşamını genelleştirir, sevgiden cinselliğe, paradan giyme, davranış biçiminden sözcüklere, imgelem dünyasından düşünce sistemine bireyin yaşantısına pervasızca girer, onun tüm zenginliklerini çöleştirip yerine kendi belirlenmiş "kod" larını oturtur. Bireysellik bu mudur? Sistemin üretim ilişkileri içinde yabancılaşmış bireyine, kendi bilincine yabancılaştırılması, kendi gerçekliği dışında bir gerçekliğin (aslında yanılısama) benimsetilmesi yoluyla denklem tamamlanır ve 'Everything is O. K

Sana
nin üret
tyapısal
nü çoğu
Sanat sis
munu ka
ci fizikse
süreci g
kesime
Brak Üre
ayrıcılık
Eleştiri
vererek
mayın"
diyerek,
filmleri y
sistemin
ve rekla
pazarla
konusun
yüklemiş
men id
gösterg
leşme
öncesi
Gerç
yıkılmış,
ki çarpı
biydi" d
nen im
önüne
daha in
reğe
Sontag'
lum img
gereksi
etmek i
lenceni
ktan, s
turulma
kaynak
Üretken
mak, sa
iş verme
ğinin ta
meranın
hem öz
leştirme
kide k
meye
gerçekl
umunu
racak ş
Kriteler



SINEMATEK

rekettir".¹
"Deux" (iki)
eksel siyasi
beklentileri
üyor «Film
ter, ya da
e aynı ke-

nu (tahrir-

a da bili-
nü taşı-
ça 'ge-

ekte ol-
e anlam-
en üret-
zınyanın
esi. Film,
sunması,
da öğ-

Kino-
yönte-
çekliğin
ret ku-
e diyor:
ilkesi,
sarhoş
za bu
çayı so-
çeri ve
olum

seyir-
ncini
asil'ini
emesi
özel
den
cav-
nge-
ami-
zca
çöl-
miş
bu
çin-
endi
endi
çin
ne-
ve

Sanat sisteminin üretim ilişkileri-
nin ürettiği düşünsel ideolojik üs-
tü yapısız kurumlari meşru kılma rolü-
nü çoğu kez gönüllü üstlenmiştir.
Sanat sistem içinde ayrıcalıklı konu-
munu korudukça, filmin üretim süre-
ci fiziksel ihtiyaçlardan kurtulmuş bir
süreci gerektirdikçe ayrıcalıklı bir
kesime ait olmayı sürdürecektir.
Bırak üretmeyi film izlemek bile bir
ayrıcalık olarak sunulmuyor mu?

Eleştiri kurumu filmlere yıl-dızlar
vererek "mutlaka görün, kaçır-
mayın" ya da "Görülmesede olur"
diyerek, film yarışmaları 'san-at'sal
filmleri yarıştırmak ve burjuva basın
sistemin ücretli işçisi eleştirmenler
ve reklamcılar aracılığıyla filmleri
pazarlayarak beğeni ve seçicilik
konusunda seyirciye kesin yargılar
yüklemiştir. Böylece seyirci egem-
en ideolojide anlamlandırılmış
göstergeler ve kavramlara, özdeş-
leşme yoluyla katılması için film
öncesinden de hazırlanmış olur.

Gerçeklik imgeler aracılığıyla
yıkılmış, unutturulmuştur. Yaşamda-
ki çarpıcı bir olayı "aynı bir film gi-
biydi" diye anlatırız. Perdede görü-
nen imgeler dünyası gerçeğin
önüne geçmiş, daha gerçek,
daha inandırıcı olmuştur. İmge ge-
rçeğe yeğ tutulmaktadır. Susan
Sontag'a göre «Kapitalist bir topl-
lum imgelere dayanan bir kültüre
gereksinir. Satın almayı tahrik
etmek için külliyetli miktardaki eğ-
lencenin donatılmasını ve seksten,
ıktan, sınıftan gelen yaraların uyuş-
turulmasını gereksinir. Ve de doğal
kaynakları daha iyi sömürmek,
üretkenliği artırmak, düzeni koro-
mak, savaş yapmak, bürokratlara
iş vermek için sınırsız miktarlarda bil-
ginin toplanmasını gereksinir. Ka-
meranın ikiz yetenekleri, gerçekliği
hem öznelleştirme hem de nesnel-
leştirme, bu gereksinimleri en iyi şe-
kilde karşılamaya ve güçlendir-
meye hizmet eder. Kameralar,
gerçekliği, gelişmiş bir sanayi top-
lumunun çalışmalarına esas oluştu-
racak şekilde iki yoldan tanımlarlar:
Kitleler için bir gözlük olarak, yöne-

tenler için bir denetim nesnesi ola-
rak. İmgelerin üretimi hükümler
ideolojide donatır. Toplumsal
değişim imgelerdeki bir değişimle
yer değiştirmiştir. Bir mallar ve im-
geler çokluğundan tüketme
özgürlüğü, özgürlüğünün kendisiy-
miş gibi görünür. Özgür politik seçi-
min, özgür mal tüketimine daraltı-
lması, imgelerin sınır tanımayan bir
üretim ve tüketimini gerektirir.⁴

Bir kere sinemayı ideolojinin aleti
durumuna dönüştüren sistemin
doğasını keşfettikten sonra, sine-
macının ilk görevi sinemanın "ge-
çekliğin tahrifi (mistifikasyo-
nu)"denen şeyi göstermektir.

Gerçeğin izlenimi ve yabancı- laştırma

Toplumsal formasyon hergün
biraz daha genişliyor, örgenler
arası ilişkiler özerkleşiyor, devlet ku-
rumları ve yönetim yöntemleriyle
çeşitleniyor. Bu değişim sinemada
da yansımaları buluyor. Ulaştırılan
mesajların arka planlarının deşifraji
zorlaşıyor. Sistem içre teknolojik
gelişme insan- insan, insan-nesne
ilişkilerini karmaşıklaştırıyor ve gele-
neksel boyutlarından çözüyor.
"Burjuvazi egemen olduğu her
yerde bütün feodal, ataerkil, idilik
ilişkilere son vermiştir. İnsanı 'doğal
büyüklerine" bağlayan karmakar-
ışık feodal bağları parçalamış in-
sanla insan arasında yalın kişisel çı-
kardan, duygusuz 'nakit
ödeme'den başka hiçbir bağ
bırakmamıştır. Dini çöşkunluğun,
şövalye duygusalılığının, uydur-
ma duyguculuğunun en yüksek
heyecanlarını bencil hesapların
buz gibi soğuk suyunda boğmuş-
tur.... Sayılan ve saygıyla karışık bir
korkuyla bakılan bütün meslekleri
kutsal giyimlerinden soydu. Dokto-
ru, avukatı, şairi, bilim adamını üç-
retli işçisi yaptı... Bütün yerleşik,
donmuş ilişkiler, katılaşıp kemikleş-
meye zaman bulamadan eskirler.
Bütün katılar eriyip hava olur, kutsal
bilinen herşey kirlenip sefilleşir ve
sonunda insanoğlu aklını başına
devşirerek hayatın gerçek koşullar-



SİNEMATEK

ıyla ve kendi türünden olanlarla ilişkileriyle yüzyüze gelmek zorunda kalır".⁵

Gerçektende bu zorunluluğun gündeme alınması gerekiyor. Gerçek nedir? Dahası herşey bu kadar karışıkken görünen gerçekliğin (yanılsamanın) altındaki gerçekliğe nasıl ulaşacağız?

Herşey kendi karşısını yine kendi içinden üretir. Yabancılaşmayı "insancıl anlamların yitirilmişliği" olarak koyarsak 'insancıl anlamları' yakalamak için yabancılaştırma kavramına yönelmenin gerekli olduğunu görürüz. Gerçeğin üzerindeki örtü ancak görünen gerçekliğe yabancı-laşılarak kaldırılabilir. "Şeyler ve olguları bütün doğallığı ve olağanlığı içinde anlamak (yani somut 'gerçek'ten ya da 'görünen'den hareket etmek), sonra şeyleri ve olguları yabancı bir gözle, anlaşılmaz olaylarmışçasına olağandışılaştırıp gözlemek (yani soyut ya da bilimsel soyutlama) ve üçüncü aşamada 'gerçeğin' ya da 'görünenin' ardındaki görünmeyen gerçeği somut olarak bulgulamak".⁶

Sinema dilinin göstergeleri kendi sistemleri içinde anlamlandırmayı gerektirir. Yani insanlık, özgürlük, mutluluk, sevgi, barış, adalet gibi kavramlar sorguya çekilerek bu kavramların üzerine yapılmış geleneksel anlamlandırılmasının arındırılması yerine değişen gerçekliğe denk düşecek 'gerçek' anlamların doldurulması için sinema sorular sormalı durmadan: Hangi insanlık, kimin özgürlüğü, kimin mutluluğu. Yabancılaştırma oyun sistemi ile seyirci sanatsal üretim sürecine katılacaktır. Böylece hem tanıdığımız hem tanımadığımız, hem bize yakın hem de yabancı duruma gelen şeyler, şaşkınlık ve merakla filmin anlamlandırılması içinde seyirci tarafından anlaşılmasına çalışılacaktır. Bu düpedüz bir üretimdir. Sanatçı seyircisini üretim sürecine davet etmiştir.

Seyirci sürekli düşünmeye ve aktif olan bu tutum sonucunda yaşanan gerçeğe dair yargılar vermeye çağırılır.

Yabancılaşmayı dert edinmiş film gruplarından Godard ve Dziga-Vertov grubunun "Vent D'Est" (Doğu Rüzgarı) (1969) filminde bu sefer sinema kendi kendini sorguya çeker: Geleneksel sinema dram ilkesi, burjuva film karakterleri, kamera, ışık, ses ve görüntü kullanımı, filmin ideolojisi, özdeşleşme yoluyla gerçeklik olarak sunulan düşler, seyircinin edilgen konumu sorgulanır.

"Sinemanın gerici uygulaması seyirci dil-ötesiyle yaratılan yabancı-egemenlik durumuna sokup taşlar. Bu tüm çelişkileri kendine göre çözdüğünden seyirciyi çelişki ve etkinlik alanının ve üretiminin dışına iter... Bununla savaştan iki film Kühle Wampe (Donmuş İskembeller)(1931) (Brecht'in yönetimine katıldığı) ve Godard-Gorin'in (Dziga-Vertov Grup) "Tout Va Bien" (1972) (Herşey Yolunda).. Bireylerin konuşmalarının verilmesi, kişilerin eylemlerinden hiç koparılmamış, tam tersine onlarla içiçe verilmiş... Konuşmalar daha çok konuşanın üretim sürecindeki yerine bağlı belli yaşama biçimleri içinde tutulmuştur... Film bilgi verme işini hazır sunmak yerine, gösterdiği çelişkilerle verir, seyircinin kendisi sınıfsal durumuna bağlı olarak bir anlam çıkarmak zorundadır. Seyirciyi üretici durumuna sokar".⁷

Godard'ın gerçekliğin izlenim yöntemi Brecht'in anlayışı ile örtüşür "Gerçeklik gerçek şeyleri nasıl olduğu değil, şeylerin gerçekte nasıl olduğudur".⁸

"Godard 'Numero Deux'da kıpırdamayan bir alıcıyla saptanan uzun mu uzun çekimler (planlar) oyunculara, ağızlarından çıkan sözlerin seyirci tarafından, belli bir sınıfı temsil eden insanla tarih arasındaki ilintinin ürünü olduklarının ya-

kalanma
yabancı
maktad

Godard
kullanır
görüntü
ziyemey
yabancı
örnek D
karşıya
cunun
(öndeki
dönük
omuzun
görünen
dır. Bir s
dan kat
görmey
rollerine
diyalog
makda.
kamera
konuşm
tadır.

Godard
de seyirci
bırakır
madığı
bırakıp
geçen b
dizgenir

John
ıyor 'mü

Filmir

Bir fil
(sinema
çok da
oluşund
ına ben
tim etki
tan son

başlar.
ne kac
ranılsın,
karşı ba
çının k
ş. hatta
akılır Si
filmin m
mekte
de bir m
lr. Nası
çerdiği
tarafına



SİNEMATEK

neye ve aktif
nda yaşanan
ar vermeye

bert edinmiş
zd ve Dziga-
vent D'Est"
filminde bu
endini sor-
sel sinema
karakterleri,
örüntü kul-
zdeleşme
k sunulan
en konumu

ngulaması
en yalancı
okup taş-
kendine
yeli, çeliş-
retiminin
an iki film
kembe-
retimine
Gorin'in
Tout Va
ada).. Bi-
eşi, kişi-
koparı-
ra içiçe
na çok
eki yer-
açimleri
bilgi
verine,
seyirci-
bağlı
zorun-
umuna

zenim
ile
eyleri
ger-

ux'da
anan
anlar)
kan
ali bir
yasi-
ya-

kalanmasına izin verecek kadar yabancılaştırması olanağını sağlamaktadır."⁸

Godard'ın hareketsiz kamera kullanarak ve oyuncularını sık sık görüntü dışına çıkararak ve onları izlemeyerek seyirciyi rahatsız ettiği yabancılaştırma efektlerine bir örnek Detective (1984) filmidir. Karşı karşıya iki koltukta oturmuş iki oyuncunun hareketsiz bir kamera ile (öndeki oyuncu kameraya sırtı dönük diğeri öndeki oyuncunun omuzunun üzerinden yüzünün yarısı görünecek şekilde) görüntüsünü alır. Bir süre sonra ikisi de koltuklardan kalkarlar, seyirci boş koltukları görmeye devam eder, oyuncular rollerine yabancılaşmış, yalnızca diyaloglarını okumuş gibi konuşmakda, sık sık rolünün dışına çıkıp kamerayla ya da kendi kendine konuşmakta, rolünü sorgulamaktadır.

Godard "Nurmero Deux" filminde seyirciyi şu soruyla karşı karşıya bırakır "İnsan bir erkekle anlaşamadığı zaman, dilediği an onu bırakıp gidebilir, peki ama ırzına geçen belli bir durum, bir toplumsal dizgenin tümüyle ne halt etmeli."⁹

John Berger bunu şöyle yanıtlıyor "mücadele ya da intihar"¹⁰

Filmin sunumu

Bir filmin sistem içinde dolaşımı (sinema diğer sanat dallarına göre çok daha fazla endüstriyle içiçe oluşundan kaynaklı) meta dolaşımına benzer. Ama film bittikten, üretim etkinliği sonucu bir ürün olduktan sonra, filmin kendisi "üretmeye" başlar. Biçim ve içerik yönünden, ne kadar titiz davranılırsa davranılsın, film kendini üreten koşullara karşı bağımsızlık kazanabilir, sanatçının karşısına ürünü yabancılaşmış, hatta onu tehdit eder biçimde dikilir Sistemin üretim ilişkilerine ve filmin metalaştırılmasına denk düşmektedir bu. Eğer film, sistem içinde bir meta konumunda ise, tüketilir. Nasıl? Filmin tüketilmesi, filmin içerdiği dünya görüşünün tüketicisi tarafından yeniden üretilmesini

(reproduction) getirir. Seyirci filmin sunduğu sözde gerçekliği zihninde yeniden kurar. Brecht'in ünlü yapıtı "Üç Kuruşluk Opera"nın Pabst'in yönetiminde filmleştirilmesi sonucu eser tümüyle orijinalliğini kaybetmiş, anlam koymalarına yol açmıştır. Bu film için Brecht'in açtığı dava, kapitalist toplumda sanatın ve sanatçının içer acısı durumunu, bir sinema yapısının da herhangi bir sanat eseri gibi 'tecimsel mal' olma işlevi gördüğünü, sanat ürününün sanatçıdan ne denli bağımsızlaştığını ortaya serer.

Godard "Politik yöntemle filmler yapmalıyız. Bunu gerçekleştirmek "British Sounds" filminin İngiliz televizyonunda gösterilmesi için mücadele etmek demektir" diyerek sanatçının ürüne sahip çıkması, gösterimi için mücadele etmesi gerektiğini söyler.

'68 Mayıs'ından sonra Fransa'daki diğer SLON, CGT, Newsreel, Cinelutte gibi devrimci sinema grupları filmlerinin sistem içre söğ-rulup ince bir sansürle anlamın çarpıtılıp düşürülmemesi için Fransa'da ticari yolla gösterilmesine karşı çıkıyorlardı. Filmlerini sinematek ya da militan işçi ve öğrenci gruplarına düzenlenen özel gösterilerde sunuyorlardı.

Seyirci-Film-mesaj derdi olan sinemacının, Godard'ın deyişiyle "asıl mücadelesi" (Filmin gösterimi, yaygınlaşması, bilinçli anlam koydurmalarıyla film üzerine farklı etiketler yapıştırılmaması) film bittikten sonra başlıyor.

SEMA ÖZDEN

1. Özgür İnsan, Oğuz Onaran, sayı 3
2. Sinema Yazıları, Brecht S.246
3. Çağdaş sinema, Dziga Vertov, sayı.4, s.78
4. Yeni Düşün, Aralık '87, S.74
5. Sanat ve Edebiyat üzerine, Marks, Engels, S.35
6. Brecht ve Sinema, Mutlu Parhan, S.4
7. Sinema Yazıları, Brecht S.203
8. a.g.y. s.255
9. a.g.y. s.247
10. John Berger, Sanat ve Devrim s.79



SİNEMATEK

ÖZ-BİÇİM SİNEMA BİLİNCİ 2-

Herhangi bir sanat ürününün üretilmesi, bütünlüklü bir üretim sürecini gerektirir. Ortaya çıkan yapıt da bütün öğeleriyle bir bütündür. Dolayısıyla sanat ürünü, burjuvazinin yaptığı gibi bir veya bir kaç ögesinin değerlendirilmesine indirgenemez. Bir film, dilliyile, öze uygun biçim ve konuyla bir bütündür ve öğeler birbirlerinden bağımsızlaştırılıp koparılamaz. Eğlenceyi bir tarafta, düşünceyi bir tarafta; sanatı başka yerde politikayı başka yerde gören düşünce, birbirlerinden ayrılamaz olanları ayırarak, sanatı da sadece biçim ya da sadece öz (içerik) sorununa indirgemektedir. Burada "öz=konu" yanlısının altını çizmek gerekiyor. Konu, kendi içinde sınırlıyken öz daha zengin (devingen) ve nesnel bir temele dayanmaktadır. Konuyu yeni kılan, yeni anlamlar yükleyen işleniş biçimi ve taşıdığı özdür. Sanatçının konuyu ele alış biçimi, onu öz aşamasına yükseltir. Dolayısıyla öz, sanatçının nesnel (değişeni) kavrayış gücü oranında anlam yüklü bir öge haline gelir. Sanatçı insanın özünü (üretimini) ve toplumsal yaşamın özünü (üretim ilişkileri) kavradıkça yavaş yavaş ne söyleyeceğini keskinler. Söyleyecekleri keskinleşen sanatçı, artık buna uygun konuyu ve biçimi seçer. Konuyla öz arasında ancak böyle bir ilişki vardır. Dolayısıyla sanat yapıtına asıl kimliğini veren özdür. Fakat öz en iyi (kendine uygun) iletme yolunu (biçimi) seçememişse seyirci ile olan ilişkisi bulanıklaşır ve hatta ilişki sağlanamaz. Bunlara paralel olarak vurgulamak istediğimiz biçimsel işlenişin, özü nasıl kapattığıdır. Kısaca geleneksel dramatik anlatımın sanatsal algılamayı nasıl önlediği açılıp, karşıt olarak epizotik anlatım konulacaktır. Buna göre:

Neden epizotik anlatım: Sanat ürününün algılanması ancak, zihinsel irdeleme ile olanaklıdır. Alınan duyum da böyle bir zihinsel tavir içerisinde, yapıta yönelindiğinde de mümkündür. Ne var ki bu algılamada dramatik anlatım da olduğu gibi, izleyiciyi duygusal düzeyde tutmasıyla hemen hemen imkânsızlaşır. Bu durumu, izleyicinin niteliği ne olursa olsun filmi izlemesi boyunca sürer. Soran sorgulayan seyirci bu anlatımın çıkmazına düşüp, film ile kendisi arasında konuşarak, eleştirerek vb. türden bağ kuramaz. Bu, bir anlamda izleyicinin sanatsal üretim sürecine katılma özgürlüğünü elin-

den almaktır. Böylece aslıolan içeriğin, ileriye bellirleyiciliği de kaybolur. Bu türlü bir işleniş, Brecht'in "Bir film içeriğiyle ileriye, biçimiyle gerici olabilir." sözüyle doğrulanır.

Epizotik anlatım kaynağını, geleneksel dramatik anlatımda ki, yönetmen oyuncu, film-seyirci ilişkilerinin değiştirilmesinde bulur. "Sahneleri için izleyici artık hipnotize edilmiş denekler yığını değil, talepleri karşılanması gereken ilgilil izleyiciler topluluğudur. Metni için gösteri, artık virtüözce bir yorum değil, metnin sıkı bir denetimidir. Oyuncusu için yönetmen artık yaratması gereken etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavrı alacağı tezler getiren biridir. Yönetmeni için oyuncu artık rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir."

Dramatik ve epizotik anlatıma ilişkin farklar:

Dramatik anlatım: Dramatik anlatımın temeli özdeşleşme ve katharsis'e (arınma) dayanır. Katharsis, seyircinin duyguları yönetilerek yapay gerilimlerle sağlanır. Dramatik anlatım filmin başından beri seyirciyi edgin tutar ve filmin sonucu üzerinde yoğunlaştırır. Seyirci filmi sahne sahne düşünüp değerlendirir, çıkarım yapmak yerine, sonuca bağlanıp kalmıştır. "Gerilimin en üst düzeye ulaştığı doruk noktasında olaylar çözüme ulaşırken seyirci katharsis'e ulaşır"². Eylemlerin sürekliliği, izleyicinin filmi değerlendirmesine olanak vermez. Halbuki **Epizotik anlatım'da:** Olaylar kesintiye uğratılarak seyircinin kendine gelmesi sağlanır. Seyircinin film ve oyuncu-larla özdeşleşmesi denetlenerek, ilgili uyandırılır. Eylemlerin sürekliliği yerine, ani kesilmeleriyle elde edilen durak (ara) noktalarda seyircinin sanatsal üretim sürecine aktif olarak katılımı sağlanır. Seyircinin ilgisi filmin her sahnesinin ayrı ayrı üzerindedir ve artık film ile eleştirel bir tutum takınmaya başlamıştır.

Sonuç olarak, geleneksel dramatik anlatım da seyirci boş ümitlerle kendini avutur. Ayrıca birey "korku ve acıma duygularından arınmış olduğu için, içinde yaşadığı topluma daha fazla uyum sağlayarak, yani toplumsallaşmış entegre olarak..."³ Dramatik anlatım seyircisi yaşamını her zaman ki aynılıklarla sürdürmeye devam eder. Buna karşılık epizotik anlatım da seyircide bilinç sıçraması olmuştur. "Yaşamı boyunca elde etmiş olduğu algısal bilgiler, gösteri süresince seyircinin kendi aktif zihinsel faaliyetiyle sıçratılarak, ussal bilgi ya da bilimsel bilgi düzeyine varıdırılmıştır." Artık birey, sanat ve yaşam ile ilişkisini düşünmeye, yeniden bir kez daha düşünmeye yeltenecektir. Birey, verilenleri hemen kabul eder konumundan, daha çok sorgu-

layan bireyler. Artık özgünlüğün masinin ye-

Bu anla destekley

Drama

"Evet, bu

böyleyim

böyle ola

rekler acı

Sanat bu

da doğa

gülyör in

Epizot

söyler:

"Bak,

Ama öyl

garip, ça

veter art

acısı, bir

buna de

saşırtıcı!

güenin a

BİLGİ

Sanat

algı birik

nünün a

duyumsa

madan

duyum'u

bireyin k

glenme

de yüks

salt eğl

benk dü

düzevi,

ne ilişkin

ramisi a

deyşie;

teminin

ederek

(inde)

hermanç

ne sahip

değerle

unu bu

dür ki

duyuml

liği ana

neden

dönüşü

düzevir

str ve

öncece

lenmek

sz (ken

rod air

eğlen

ca,şid

uğram

"San

bir can

nicbir

ndan

solan içeriğin, bolur. Bu türlü içeriğiyle ileri sözüyle doğ-

ğni, gelenek yönetmen nin değiştiril izleyici artık yiğini değil, en ilgili izleyi gösteri, artık etnin sıkı bir yönetmen ve ilişkin ko alacağı tez in oyuncu en bir takli comak zo-

Sanatla İlişkin

Sanatın anlatımın zisise (arınan duy- erlimlerle n başın- ve filmin Seyirci erlendir- sonuca üst dü- olaylar arsis'e eyicinin ermez. ar ke- e gel- uncu- ilgili ne, ani (ara) am sü- Seyir- ayrı el bir

layan bireye doğru adım atmaya başlar. Artık her duruma uyum sağlayan, özgünlüğünü yitiren, kitlesele bir insan olmasının yerini, birey oluşu alacaktır.

Bu anlatımları izleyici ayırımı örneğiyle destekleyelim:

Dramatik anlatım izleyicisi şöyle der: "Evet, bunu bende yaşadım. -Ben de böyleyim. -Eh, doğal bir şey. Ve hep böyle olacak bu. - Adamin durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok. - Sanat buna derler işte: Herşey ne kadar da doğall -Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan."

Epizotik anlatım seyirciyisi ise şöyle söyler:

"Bak, bunu düşünmemiştim işte! - Ama öyle de yapar mı adam! -Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil -Ee, yeter artık! - Adamin durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. -Sanat buna derler işte: Herşey ne kadar da şaşırtıcı! -Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan"

BİLGİLENME-DUYUM:

Sanata ve topluma ilişkin entelektüel bilgi birikimi ve dünya görüşü, sanat ürününün değerlendirilmesi, çıkarım ve duyumsamaya ilişkin verileri taşır. Sinemadan (genel olarak sanattan) alınan duyum'un niteliği, topluma, sanata ve bireyin kendine ilişkin araştırmacı istemi, bilgilenme düzeyi ve dünya görüşü üzerinde yansıyacaktır. Bu durum sinemanın salt eğlence statüsünden kopmasına denk düşer. Duyuma neden olan bilgi düzeyi, her sanat dalının kendi gerçeğine ilişkin bilgisinin yanında, nesnel kavramış olmaya da dayanır. Diğer bir deyişle; sanatı ve diğer herşeyi kendi sisteminin devamlılığını sağlamak için tahrik ederek yürüten bu sistemin (tariselliği içinde) bilgisini bilmeyi de içerir çünkü herhangi bir sanat yapıtı gerçeklik bilgisine sahip olanlara ulaştığı ölçüde kendini değerlendirmesinin ve işlevselliğinin yolunu bulacaktır. Bu bilgilenmenin ölçüsüdür ki, ayrı ayrı yapıtlara karşı farklı duyular almayı sağlar. Bireyin duyarlılığı ancak böyle bir bilimsel bilgilenmenin neden olduğu bilinç sızramalarıyla (nitel dönüşümüyle) artar. Birey eski beğeni düzeyinden daha bir üst düzeye ulaşmıştır ve duyarlılığının incelenmesiyle artık (önceden olduğu gibi) dinlenmek, eğlenmek, hoşçavakit geçirmek için niteliksiz (kendisini özdeşleştirdiği) yapıtlardan tad almamaya başlayacaktır. Dinlenme eğlence ve hoşça vakit geçirme anlayışında böylece değişmiş (dönüşüme uğramış) olacaktır.

"Sanılır ki, herkes değilse bile sanatçı, bir caniyi cinayete sürükleyen nedenleri hiçbir şey öğrenmeksizin kendi kafasından bulup çıkarabilir, hiçbir yerden

yardım görmeksizin katilin ruh taposunu çizip koyabilir ortaya. Bunun için, sanatçının gözlerini kendi içine çevirmesinin yeteceği sanılır. Ayrıca hayal gücü vardır ya, gerektiğinde ondanda yararlanabileceği düşünülür. Bir sürü nedenden ötürü, sanatçının böyle rahat çalışmalar yapabileceğine inanmam, böylesine tatlı bir umada kendimi kaptıramam artık. Gazetelerde ve bilimsel raporlarda okuduğunuz cinayet raporlarının hepsini kendi kafamdan bulup çıkarıramam. Suçluyu yargılayan bir yargıç gibi, katilin ruh durumunun eksiksiz bir tablosunu ha deyince çizemem. Psikanaliz'den davranışçılık'a uzanan tüm modern ruhbilim, çeşitli bilgiler sürer önüme; bu bilgiler, beni kendi başıma vereceğim yargılardan büsbütün değişik yargılara varmaya zorlayabilir. Hele toplumbilimin verilerini hesaba katıp, ekonomi ve tarihide gözden uzak tutmadım mı, böyle bir dumurla karşılaşacağım kuşkusuzdur."

YANSITMA-YORUMLAMA

Sanatın özellikle yansıtmak zorunda olduğu herhani bir gerçeklik yoktur. Konu olarak bireyi ele aldığı gibi toplumsal varlığı ya da herhangi bir nesnellik de ele alabilir. Yeter ki özün ne olduğu, ertileden gerçekliğinden soyulmadan gelişmesi içinde ortaya konsun. Kaynağını ister toplumsal gerçeklikten doğrudan, ister ruhsal çağrışımlardan alsın, her imge ve içerikte belirleyici olan zihindeki yansımasının topluma nasıl yorumlanarak döndürüldüğüdür. Örneğin, geleneksel film, ele aldığı konu ile toplumun görünen bir gerçekliğinden yola çıkıp bunu da görünmeyen araştırılmasını dert etmeden yapıyor. İmgelem sorununu ise, Bireyin toplum içindeki biçimlendirilişine deyinmeyip, gerçekte birey oluşu salt ruhsal tepkileriyle çarpıtırlar. Sanat ürünü ile izleyici arasındaki ilişkiyle ilgilenmez, sanatı yaratım sürecinde tümüyle bireysel olarak adlandırılır. Halbuki, psikolojik durumlardan çıkan imge ve yaratı süreci, köklerini toplumda, gerçekte ve üretim ilişkilerinde bulur.

Şu halde gerçek sorunsalımız, yansıtmayı yorumlama mı olmayıp, her gerçeğin özgüllüğü, tarih içindeki dönüşümü ve işleviyle bir bütün olarak nasıl yorumlanacağı olmalıdır.

SONGÜL TOP

1. W. Benjamin, "Brecht i Anlamak", s. 25.
2. M. Parkan, "Brecht Estetiği ve Sinema", s. 34.
3. Aynı eser, s. 35.
4. Aynı eser, s. 35.
5. B. Brecht, "Epik Tiyatro", s.40.
6. Aynı eser, s. 40.
7. B. Brecht "Epik Tiyatro" s. 44/45.



SİNEMATEK

"Bir ülkede büyük hırsızlar, sahtekârlar, dolandırıcılar varsa, bunların küçükleri de olacaktır. Biz, hayatın her alanında, burjuva ideolojisine sahip her sınıftan insana kuşkuyla bakıyor, onların her konudaki ahlak ve değer anlayışlarına, sözlerine kesinlikle güven duymuyoruz.

Arkadaşların bana bir ticaret aracı gözüyle bakmalarına göz yumamam ve binbir sıkıntıyı içeren onaltı aylık emeğimin onurunu korumam gerekirdi...

Ki bunu yapamadım...

Yılmaz GÜNEY

Yılmaz Güney yukarıdaki satırlara, 1961 yılında Nevşehir Cezaevi'nde yazdığı "Boynu Bükük Öldüler" adlı kitabının önsözünde yer vermiş. O dönemlerde, romanını iki ayrı kitap olarak basmak isteyen yayımcı dostunun, kendisini bir ticaret aracı olarak kullanmak istediğini anlayamamış. "Bu olaydaki hatama, hayatımın sayısız hatalarından biri olarak bakıyorum.." diyor.

Otuz yıl sonra bugün, Güney artık yaşamıyor. Filmi "Umut" ise, 9 yıl 2 ay 5 gün sonra Türkiye sinemalarında...

İkibine Doğru Dergisi ilk adımı atmış, ardından Efes Film devreye girmiş ve Umut Ticareti başlamış.

Amerikan sinema tekellerinin bile %50 payla salonlara film verdiği bir ortamda, Umut Tüccarları salonlarla aşağıdaki koşullarla anlaşmışlar:

Beyoğlu Dünya'dan % 55 pay, 5.000.000.- TL nakit. (Tarihinde ilk kez)

Ortaköy OKM'den % 60 pay, 10.000.000.- TL nakit. (OKM, İstanbul'un en "gayrı ticari" salonu. Genç insanlar, bütün ekonomik sıkıntılarına rağmen taviz vermiyorlar. Parayı, faizle bulmuşlar.)

Ankara ASM % 70 pay, 5.000.000.- TL. Hava Parası, 10.000.000.- TL nakit.

Ankara Talip'den % 60 pay, 10.000.000.- TL nakit.

Ankara Metropol'den % 60 pay, 10.000.000.- TL nakit.

İzmir Köşk'ten % 60 pay. (Nakit alamamışlar)

Mersin Kamer'den % 60 pay. (Nakit istemeye utanmışlar).

Güney yaşasaydı, arkadaşlarının (!) kendisine bir "ticaret aracı" gözüyle bakmalarına göz yumar mıydı, aylarca süren emeğinin onurunu "umut tüccarları"nın ellerine bırakır mıydı?.. Kuşkusuz hayır...



SINEMATEK





SİNEMATEK

Kültürel ve sanatsal etkinlikleri gözardı etmemek Sosyal Demokrat Belediye olmanın gereğidir.

M. Doğan TAŞDELEN
Çankaya Belediye Başkanı

- Batı da Sosyal Demokrat yerel yönetimler kültürel ve sanatsal etkinliklere maddi destek sağlamaktadır. Siz, bir Sosyal Demokrat Belediye olarak göreve geldiğinizden bugüne kadar neler yaptınız? Bundan sonra neler yapmayı düşünüyorsunuz?

Kültürel ve sanatsal etkinlikleri gözardı etmemek, bunları tek başına, ya da bu tür kurumların etkinliklerine katkıda bulunarak gerçekleştirmek SOSYAL DEMOKRAT BELEDİYE olmanın gereğidir. Her fırsatta vurguladığım gibi, biz bu tür etkinlikleri de Belediye hizmetleri arasında görüyor ve gereğini yerine getirmeye çalışıyoruz. İnsanların maddi varlıklarına yol, su, ulaşım, temizlik ve benzeri hizmetleri götürmenin yanı sıra, onların ruh ve kafa yapılarına yanıt verecek hizmetler sunmanın gereğine inanıyoruz. İşte, Ankara 3. Film Şenliği'nin öncülüğünü bu inançla üstlendik. Çok somut bir örnek daha verebilirim. AST'la bir dayanışma başlattık. ÇAN TİYATROSU'na katkımız, 16-22 Nisan arasında yapılacak ÇOCUK ETKİNLİKLERİ HAFTASINA onların çocuk oyunlarıyla katılması biçiminde oluşur. Bazı tiyatroların bir gecesini, Belediyemiz çalışanlarına ayırarak küçük bir katkıyı gerçekleştirdik. Meşrutiyet Cad. No:34 deki sergi

salonumuzu, sanatçılarımızın hizmetine sunduk. İnsan Hakları Derneği Kültür - Hakları Komisyonu'nun düzenlediği Kültürel Haklar Haftasına katkımız ise bazı olanaklarımızı seferber etmek suretiyle oldu. Çeşitli Kuruluşların düzenledikleri etkinliklere Orkestramızla, Halk Oyunları Ekibimizle katkıda bulunduk.

- Ankara Film Şenliğine Çankaya Belediyesinin katkıları nelerdir?

Birinci sorumuza verdiğim yanıtta neler yaptığımızı genel olarak saydım. Ankara 3. Film Şenliğine katkımızı daha ayrıntılı olarak anlatmamı istiyorsunuz. Bu Şenliğin en büyük ödülünü, En İyi Film seçilecek yapıta verilen ödülü biz üstlendik. Bu ödülün miktarı, bildiğiniz gibi bu yıl 25.000.000 TL'ye yükseldi. Adı ÇANKAYA ÖDÜLÜ olan bu ödülü bundan böyle Belediyemiz verecek. Bir film şenliğinin giderleri elbette Büyük Ödülden itibaren değildir. Filmlerin getirilmesinden, gümrüğün ödenmesine, kirtasiye harcamalarından posta giderlerine, açılış kapanış seramonilerinden konukların ağırlandırılmasına, basın hizmetlerinden afiş hazırlıklarına vb. kadar çeşitli giderler söz konusu. Biz bunların hepsine çok kısıtlı olanaklarımızı zorlayarak ve yasal sınırları gözden uzak tutmayarak katkıda bulunmaya çalıştık.

- Sin
lere k
Senem
amatö
örgüte
ilişkin
zât vb
mı?

Gen
sanat
festival
ne inar
bu san
destek
biliyor
kapatr
amacı
politika
doğrul
bir... İ
gibi, k
da gö
karan
ğim ka
buldur
İlginç
Beledi
olmay
her gü
dik. Uz
yılıni E
VERER
hizme
geldiğ
başlay
gerçe
olmac
salon
Kurs v



SİNEMATEK

**- Sinemaya katkınız sadece festival-
lere katkı düzeyinde mi olacaktır?
Senema seyircisinin ve sinemayla
amatörce uğraşmak isteyenlerin
örgütlenmesine ve yönlendirilmesine
ilişkin (yayın organı, salon, kurs, teçhi-
zat vb.) herhangi bir çabanız olacak
mı?**

Gerek sinemaya, gerekse öteki sanat ve kültür alanlarına katkımızın festivalden festivale olmaması gereğine inanıyoruz. Ayrıca, tek tek şu ya da bu sanat kuruluşunu şu ya da bu yolla desteklemenin çıkar yol olmadığını da biliyoruz. Bir tiyatronun bir gecesini kapatmak neyi çözümler ki? Asıl amacımız, sağlam bir sanat ve kültür politikası oluşturup, bunun gerekleri doğrultusunda hareket etmektir. Bu bir... ikincisi, az önce de sözünü ettiğim gibi, kısıtlı olanaklarımız... 29 Mart 1989 da görevi devraldığım zaman, tahliye kararı kesinleşmiş bir bina ve oturacağım koltuk bile "icralı" olan bir makam buldum. Birde 74 milyarlık borç. Size ilginç bir şey daha söyleyeyim. Ankara Belediyeleri içinde bir tek binası bile olmayan Belediye bizimkisiydi. Bir yılı, her gün atılacağımız bir binada geçirdik. Uzun sözün kısası, biz görevimizin ilk yılını BELEDİYE OLMAK İÇİN SAVAŞIM VEREREK geçirdik. Asıl etkinliklerimiz vi hizmetlerimiz, artık son aşamasına geldiğimiz bu dönemden sonra başlayacak. Kendi etkinliklerimizi gerçekleştirdiğimiz bir salona sahip olmadığımız zaman da başkalarına salon sözü vermek mümkün değildi. Kurs vermek, bu yılki programımızda

yer alıyor. Hem de çok çeşitli konular-
da. Elbette bir yayın organında düşü-
nülebilir. Ama olanaklarımızın ve yasal
dayanakların el verdiği ölçüde.

**- Sinema ve Tiyatro biletlerinden
alınan Belediye Eğlence Vergisinin
kaldırılacağını açıklamıştınız. Rüsum ne
zaman kaldırılacaktır? Bu konuda gelir
kaybınızı hangi kaynaktan karşılaya-
caksınız?**

Rüsumu en kısa zamanda kaldırmak,
buna öncülük eden Belediye olmak
dileğindedir. Elbette Tiyatro ve sinema
etkinliklerini, halkın büyük kesiminin izley-
ebileceği ölçülerde gerçekleştirilmesini
istiyoruz. Ama bu, belediyelerin değil
TBMM nin yetkisinde bir tasarruftur.
Meclis bunu gerçekleştirdiği
gün, uygulamasına başlayacağız. Bu
konudaki gelir kaybına gelince. Elbette
bir kayıp söz konusu. Ama rüsumun
kaldırılması durumunda hükümetin bu
kaynağı yaratması gerekir.
Yaratmaması durumunda bu yoldaki
savaşımımızı sürdürürüz.

**-- Gençlerle birlikte bir "SİNEMATEK"
kuruluşuna öncülük etmeyi düşünür
müsünüz?**

Olanaklarımız elverdiğince neden
olmasın? Bu sinematek kuruluşuna
öncülük etmek de bir sanatsal etkinlik-
tir. Ve bu tür etkinlikler bizim çok önem
verdiğimiz görevler arasındadır.
Sözlerimi, sizin ilk sorunuzun ikinci bölü-
müne vereceğim yanıtla bağlamak isti-
yorum. Bundan sonra neler
yapacağımızı sormuştunuz. Belediye
olmak için savaşım verdiğimiz bir yılda
yapabildiklerimizin kat-kat fazlasını... ■

BİLİM ve SANAT

3. Ankara Film Şenliği Özel Sayısı Çıktı!..

**eri gözardı
ediye olmanın**

M. Doğan TAŞDELEN

Çankaya Belediye Başkanı

Sanatçılarımızın hizmetine
Hakları Derneği Kültür -
Siyaseti'nin düzenlediği
Haftasına katkımız ise
arımızı seferber etmek
bu. Çeşitli Kuruluşların
etkinliklere Orkestramızla,
Ekibimizle katkıda

**Film Şenliğine Çankaya
katkıları nelerdir?**

muza verdiğimiz yanıtta,
zı genel olarak saydım.
Şenliğine katkımızı daha
anlatmamı istiyorsunuz.
n büyük ödülünü, En İyi
yapıtı verilen ödülü biz
ödülün miktarı, bildiğiniz
000.000 TL'ye yükseltildi.
A ÖDÜLÜ olan bu ödülü
Belediyemiz verecek. Bir
giderleri elbette Büyük
aren değildir. Filmlerin
en, gümrüğün
kirtasiye harcamalarının
derlerine, açılış kapanış
en konukların ağırlandır-
metlerinden afiş hazırlıkla-
bar çeşitli giderler söz
unların hepsine çok kısıtlı
zorlayarak ve yasal sınırla-
zak tutmayarak katkıda
ıştık.



SİNEMAMIZDA DA "YANKEE" İŞGALİ

Tarhan Gürhan

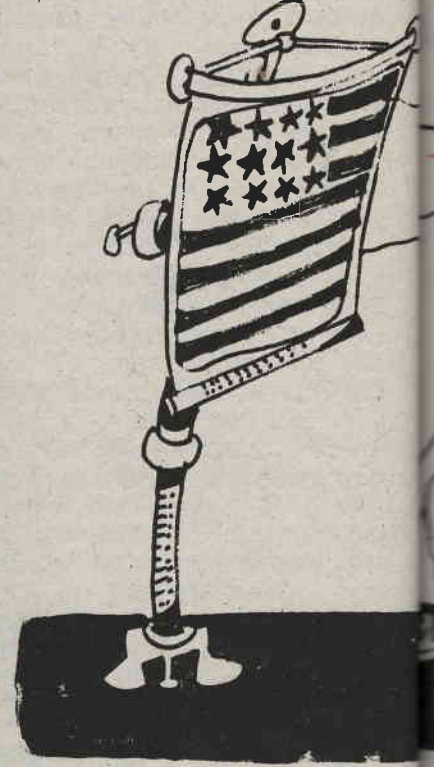
Amerikan filmleri bizim ülkemize de geldiler. Artık bizim de o büyük, etkileyici görkemli üstün yapımları izleme şansımız var. Hem de bütün dünya ile aşağı yukarı aynı tarihlerde. Batmanler, Supermanler, Spidermanler, Rainmanler dünyasında bizler de dolaşacağız artık. Hani hep denir ya: onlarla yiyip, içip, onlarla yatacağız. Kalktığımızda yine onlar yanibaşımızda. Bu güçlü ve sevimli, becerikli kahramanlarla kim birlikte olmak istemez. Ne mutlu bize ki bu fırsatı yakaladık.

Emperyalizm, sömürdüğü ülkelere güle oynaya hiç farkına vordirmeden giriyor günümüzde sömürü mekanizmasını öyle bir kuruyor ki, yukardaki sözlerin benzerlerini söyletiyor bize. Yani bir yandan maximum kârı elde edip, sömürdüğü ülkelere, alkış tutturuyor aynı zamanda.

Emperyalist devletler bir ülkeyi sömürebilmek için çeitli yollara başvururlar. Bu yollardan biri de, gerici, yoz, kısır bir kültürle, halkları toplumsal mücadeleden uzak tutmak, onları depolitize etmektir. Yoz emperyalist kültürü, insanları baş eğen, düşünmeyen üretmeyen sadece denileni yapan bir konuma getirmek için kullanırlar. Doğal olarak sinema da bu kültürün verilmesine alet edildi. Çağımızın en popüler sanatı sinema kitleleri hissettirmeden, yönlendiriyor, içleri boşaltılmış çuvalar haline getiriyordu. İşin acıklı yanı, senin ülkende aydın geçinenler de bütün bunları destekliyor. Neymiş efendim, ekonomimizi güçlendiriyorlarmış. Sanayi kurmamıza yardımcı oluyorlarmış. Amerikan filmleri sinemanın motoruymuş. Şeklindeki yorumlarıyla emperyalizme davetiye çıkarıyorlar.

Amerikan film şirketlerinin yurdumuza gelmesinin tek bir nedeni var. Dünyanın en

çok film üreten ülkesi olan Amerika, üretilen onca filmi pazarlamak zorundadır. Türkiye'de bunun için uygun bir pazar durumundadır. Bu kadar net olan bir amaç için, bunca kılıf uydurmanın anlamı ne?



Nedir sizlere Amerikan işgalini gizlemeye çalıştıran güç?

Bütün bunlar yalnızca bizim ülkemizde yaşanmıyor. Günümüzde Amerikan filmlerinin istilası öyle fazlaştı ki, hükümetler yasalarla film gösterimlerine sınır koymaya başladı. Yoksa kendi sinema endüstrilerinin geleceği tehlikeye girecekti. Amerikan filmleri gelişmiş Avrupa ülkelerini bile tehdit eder duruma gelmiştir. Bu kadar tehlikeli boyutlara ulaşan işgal, hala nasıl oluyor da her ülkede sinemacılığın lokomotifini oluyor?

Hayret
Özünde
Amerikan
alanına
değildir. Ve
değil, köst
başı şimdi
gececeğiz
yeterli olma
Gerek
sinemaları
maddeler
konuşmal
Amerikan
Ülkemize ş
Şimdi A

gelmeleri
atalım.
Ülkem
öncelikle
üzere bi
salonları
salonlar
sc onları
gösterebi
çalışma
se onarım
sc onların

Hayret doğrusu!

Özünde basit gibi görünen bu işgal, Amerikan emperyalizminin kültür ve sanat alanına yansımından başka bir şey değildir. Ve sanıldığına aksine destekleyici değil, köstekleyici bir harekettir. Çıbanın başı şimdi yokedilmese, ileride iyice içiçe geçeceğiz bu durum için artık çığlık da yeterli olmayacaktır.

Gerek Amerikan film şirketleriyle sinemalarımız arasında yapılan anlaşma maddeleri gerek şirket temsilcilerinin konuşmaları ve en güzeli de izlediğimiz Amerikan filmleri, bu şirketlerin neden ülkemize geldiklerini çok güzel açıklıyor. Şimdi Amerikalıların ülkemize

evvel yapılması koşuluyla anlaşıldı. Salonlardaki bakım masraflarını salon sahibi kendisi karşılayacaktı. Böylece hemen hemen tüm salonlarla anlaşılmış oluyordu. Doğal olarak daha kaliteli ve büyük salonlarda, daha kaliteli (!) ve 1.vizyon filmler, diğerlerinde ise 2.3. vizyon ya da daha az kaliteli (!) filmler gösterilecekti.

Salon sorunu halledildikten sonra sıra izleyiciye geliyordu. İzleyiciyi sinema salonuna çekmenin yöntemi de çok basitti. Örneğin, "Yağmur Adam" gibi bol oskarlı ve dünya sinemaları ile aynı zamanda gösterime giren bomba bir film, izleyicinin salonlara koşmasını sağlıyor ve hasilatını toparlayana kadar da gösterimde kalıyordu. Hemen ardından da sıradan, niteliksiz Amerikan yapımları... Seyirci bir kez bağlandı ya gerisi de gelirdi artık. Yapılan anlaşma gereği "bakım ve onarıma ihtiyacı vardır" damgası vurulan sinemalarda da, hasilatını almış bu bomba filmlerin 2.3. gösterimleri yapılıyordu. Ve işte böylelikle ilkönce sinema sahipleri, işletmecileri, ardından da izleyici bu kiskacın içine alınmış oldu. İşin ilginç ve düşündürücü yanı da bu kiskacın gittikçe daralarak, kimseye soluk aldirmayacak duruma geleceğinin bir türlü görülmemesi ya da görülmesi ama yine de sessiz kalınması...

Bu gün öyle bir noktaya gelindi ki, Amerikan filmlerini gösteren sinemalarda araya başka film giremez oldu. Böylece Türk Sineması salon bulamaz duruma düştü. Kendi ülkesinde, üstelik hiçbir sanatsal değer taşımayan, iki paralık Amerikan filmlerine boyun eğer oldu sinemamız.

Ama hâlâ Amerikan filmlerinin Türk sinemasını canlandıracağından bahsediyor deneyimli(!) sinema yazarlarımızdan bazıları. Oysa şu gerçeği göremiyor ya da görmezden geliyorlar. Bizim karşımıza sevimli tavşanlarla, güçlü adalelere sahip kahramanlarla, insan üstü yaratıklarla ya da fiziki güzelliğinden başka hiçbir şeye sahip olmayan kadınlarla çıkan, emperyalizmin ta kendisidir. Ve emperyalizm girdiği hiçbir yere, lokomotif görevi yapmak, ekonomiyi canlandırmak, sanayileşmeyi sağlamak amacıyla girmez. Bunlar sadece, daha fazla sömürmek, daha çok kâr elde etmek için yapıyor göründükleridir.

Gerçekte emperyalizmin tek amacı daha fazla kârdır. Bunun için de denemeyeceği yol yok gibidir. Buna

erika, üretilen
torundadır.
bir pazar
an bir amaç
anlamı ne?



gelmeleriyle başlayan sürece bir göz atalım.

Ülkemize gelen şirket temsilcileri, öncelikle büyük şehirlerdeki salonlar üzere bir çok salonu dolaştılar ve salonlarımızı ikiye ayırdılar. Birinci grup salonlar onarıma ihtiyacı olmayan salonlardı. Yani salonlar o halleriyle film gösterebilirlerdi. Bu salonlarla hemen anlaşma imzalandı. İkinci grup salonların ise onarıma ihtiyaçları vardı. Bunlarla da salonların bakım, onarım işlerinin bir an

meye

mizde

kan

etler

aya

emin

kan

edit

eli

da

da



SİNEMATEK

hemen küçük bir örnek verelim.

Yabancı sermaye gelmeden önce, bazı sinemalarda belirli seanslar, nitelikli sanat filmlerine ayrılmıştı. Ama sermayenin bir tek seansı bile gözden çıkarmaya tahammülü yoktu. Ve amacına ulaştı. İşte Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan haberdan bir alıntı. "Emek ve Reks sinemalarının bir süredir uyguladıkları "4.30 Sanat Matineleri" kalktı. Ticari gösterim düzeninde kolay yer bulamayan sanatsal nitelikli filmlere sınırlı da olsa bir çıkış sağlayan bu uygulamanın, bu sinemalarda film gösteren Warner Bros'un isteğiyle kaldırıldığı belirtiliyor."

Film şirketlerinin Türkiye'de kazandıkları paranın tamamına yakını Amerika'ya transfer etmeleri, sinema alanına hiçbir yatırım yapmamaları da zaten sinemamızı ne kadar düşündüklerinin bir kanıtı. Buradaki şirketler ile ABD'deki şirketler arasındaki anlaşmaya göre yüzde 70-80 oranında "royalty" ödemesi gösteriliyor. Geri kalan yüzde 20-30'da masraf gösterilerek hemen hemen hiç vergi ödemiyorlar. Oysa daha önce film ithal eden firmalar yabancı şirkete "fix royalty" denilen bir bedel öder filminden sağladığı kazanç üzerinden de vergi verir. Önce bankalar, hamburgerciler, lüks giyim kuşam derken bugün sinema ile iyice yaşamımızın bir parçası olan yankee kültürü; yolaşmış bir toplum haline gelmemizde en büyük payın sahibidir. Bu toplumun üstün bireyleri olan pek değerli aydınlarımız (!) acaba bu durumdan haberdar değiller mi?

Biraz da Warner Bros'un Türkiye Temsilcisi Şevket Gazdan'ın sözlerine bakalım.

"Genel olarak diyebilirim ki, ABD'de Türkiye'de büyük bir potansiyel olduğuna inanıyorlar. Warner Bros'un Türkiye'ye geliş nedeninde bu kanaatin payı büyük..."

Warner Bros'un kolaylıkla karar vermesinin bir nedeni de, Sayın Başbakan Turgut Özal'ın Variety dergisine vermiş olduğu Türkiye'yi tanıtıcı ilanıydı. Bu Türkiye'yi tanıtım açısından çok faydalı oldu. Güven verdi. Hükümet bizim gelmemizi istiyor diye düşünülüyor. Yabancılar şu an Sayın Cumhurbaşkanı Kenan Evren ve Turgut Özal'a çok güveniyorlar...

Eğer biz başarılı olamazsak, bu Türkiye için büyük bir kayıp. Ne olacak Warner Bros, bir milyon dolar daha kaybeder, ama yabancılar bir daha hiç Türkiye'ye girmezler. Şu an hemen girilmesi gereken bir pazar var, yoksa ileride ölecek. Şu an

yatırımlarımız sade video üzerine, fakat ilerde sinema ve TV'de olacak"... (Video Haber, Sayı : 28 / 1987)

Suadiye Atlantik, Bakırköy 74, Kadıköy As sinemalarının işletmecisi Ahmet Akçakaya, Amerikan filmleriyle ilgili görüşlerini şöyle dile getiriyor:

"Yabancı filmcilerin Türkiye'de büro açarak biz Türk sinema salonu işletmecileriyle aracısız (doğrudan doğruya) çalışmaya başlamaları, hem biz sinema salonu işletmecileri, hem de sinema seyircileri için çok sevindirici bir gelişmedir. Artık en iyi, en yeni, en pahalı, en büyük filmler, dünya sinemalarıyla aynı anda Türkiye sinemalarında gösterilecektir..." (Video Haber, Sayı : 54 / 1989 Video haber dergisinin 28. sayısında, "Hayri Caner'in Not Defterinden" köşesinden yayınlanan, "Ve, Amerikalılar Türkiye'de başlıklı yazıdan kısa bir alıntı.

"En az dünyanın 40-50 ülkesinde Amerikalı filmci büyük paylar alıyor... Buna bazılarımız sömürü düzeni diyebilir... Bu, beni hiç mi hiç ilgalamıyor... Çünkü o ülkelerde sinema salonları kapanmıyor, halk sinemaya gidiyor... Ve üstelik o halk sinemaya gidince, kendi filmlerini de sinemada seyretmeyi öğreniyor... İşte bu yüzden Amerikalıların bizim ülkemize de gelmesini, "sinema" sevgimizin yaşamasını bu ülkede sinema salonlarının kapanmamasını istiyorum..." (Yine Video Haber dergisinin 56. sayısında kemal Akmaral'ın "Yorum" köşesinde "Ellerin Günahı Ne" başlıklı yazıdan bir bölüm.

"Ülkemizde büro açıp filmlerini direk olarak sinema izleyicisine ulaştırmak isteyen UIP ve WB'un şöyle ya da böyle, Türk filmlerini sinemalardan uzaklaştırdığı iddia ediliyor. B sözde entel yazarlarımız ülkemizde bir sinema kültürünün oluşmasından rahatsız oluyorlar sanki. Belki de yıllar önce başlayan sinema salonlarının kapanmasının, bu yıl durduğunun farkında değil bu yazarlarımız Sinemaya da mı gitmiyorlar yoksa?"

Şimdi de değerli sinema yazarımız Atilla Dorsay'ın 30 Haziran 1989 tarihli Cumhuriyet gazetesinde çıkan "ABD sermayesi öcümü mü?", başlıklı yazısına bakalım:

"Amerikan sineması, parlak gösterili ve dünya çapında tanıtımı yapılan filmleriyle, her ülkede sinemacılığın lokomotifidir, motorudur... Geçen mevsimde tüm gençleri salonlara koşturan "Dirty Dancing", "Moonwalker", "Salsa" veya tüm kuşaklara seslenen "Wall Street" veya "Yağmur Adam" gibi filmlerin

sinemacılığın yadsınabilirdi görmezlikten g

Yabancı sözlerini çok d sermayenin buradalar. A daha fazla kr Anlamak çok

Bütün bu filmlerinin yazarlarımız düzenleme ile bi

"Acaba, aşılayıp, ken bir ikinci ülke sinemamız d düzen değişir kendi ülkesine Türk filmciliği

çıkıyor... V düzeysiz filmlerilsin" dem de yok " İy fi ne kadar k Çünkü, birlik yoksun sin arkasından bulamıyorlar sinemacıları koruyabilecek çıkabilecek Özgüç-Video

"Yurt dışın bir gözbağcı serreyle" avd anlam" dizisi almış izleyic "Tutku, aşk, inkam. Cinsiyet görülmemiş sunduğu "Te kardela ile "Mon" furyası filmi ilan etti oyuncusu, Sı oyuncu, Schwarzeneg sinemalarını sinema yaza gitme dene başkanlıklar "Amerikan s dünya çapını her ülkede lokomotif" kutaracak.. hatta Walt

eo üzerine, fakat
olacak"... (Video

rköy 74, Kadıköy
mecisi Ahmet
filmleriyle ilgili
yor:

Türkiye'de büro
nema salonu
e (doğrudan
malari, hem biz
eri, hem de
sevindirici bir
eni, en pahalı,
emalarıyla aynı
emalarında
ber, Sayı : 54 /
28. sayısında,
"Çefferinden"
Amerikalılar
bir alıntı.

50 ülkesinde
yalıyor... Buna
tebilir... Bu,
Çünkü o
apanmıyor,
elik o halk
mlerini de
ar... İşte bu
emize de
evgimizin
salonlarının
ne Video
ka kemal
"Ellerin
üm.

ni direk
aştırmak
böyle,
aştırdığı
arlarımız
ürünün
ki. Belki
nema
bu yıl
arımız.

Atilla
riyet
s öcü

eli ve
eyle,
dir;
üm
Dirty
eya
eya
erin

sinemacılığımıza yaptıkları katkılar
yadsınabilir yeşerttikleri umutlar
görmezlikten gelinebilir mi?"

Yabancı sermayenin temsilcilerinin
sözlerini çok doğal karşılıyoruz. Zaten onlar
sermayenin çıkarlarını korumak için
buradalar. Ama beyler, evet siz, kraldan
daha fazla kralcı beyler, sizlere ne oluyor?
Anlamak çok güç doğrusu.

Bütün bunların yanında Amerikan
filmlerinin karşısında olan sinema
yazarlarımız yönetmenlerimiz de var.
Yazımızı onların sözlerinden yapacağımız
derleme ile bitirelim.

"Acaba, dünyada kendi filmlerini
dışlayıp, kendi sinemalarında oynatmayan
bir ikinci ülke var mı? Türk Sineması bizim
sinemamız değil mi? İktidarlar değişiyor,
düzen değişmiyor... Bütün bunlar bir yana
kendi ülkesinde sinema salonu bulamayan
Türk filmciliğine, inadına kimse sahip
çıkıyor... Ve biz, "dökülen içi geçmiş,
düzeysiz filmlere sinemalarda hafta
verilsin" demiyoruz ki... Böyle bir iddiamız
da yok " İyi filmler korunsun" diyoruz. Ama
ne kadar kıçımızı yırtsak da boşuna...
Çünkü, birlikte olabilmenin bilincinden
yoksun sinemacılarımız; birbirlerinin
arkasından atıp tutmaktan vakit
bulamıyorlar ki... Çünkü, bizim
sinemacılarımızda kendi mesleklerini
koruyabilecek kendi öz kaynaklarına sahip
çıkabilecek yürek yok..." (Agâh
Özgüç-Video Haber, Sayı : 43) .

"Yurt dışından yepyeni icatlarla gelmiş
bir gözbağcı, seyyar makinesini "al gözüm
serreyle" avazeleriyle kurarak zaten "küçük
hanım" dizisinden baronlara, konteslere
alışmış izleyicilerin son birkaç kuruluşları da
"Tutku, aşk, baştan çıkarma, tahrik ve
intikam. Cinsiyetler arasında daha tehlikelisi
görülmemiş erotik bir gösteri" tanıtımıyla
sunduğu "Tehlikeli ilişkiler" sergileyin bir
kordela ile cebe indirecekti... UIP, "Rain
Man" furyasından sonra getireceği kaliteli
filmi ilan etmiş bile, "İkizler" filminin baş
oyuncusu, Sylvester Stallone'den bile kötü
oyuncu, sade adele Arnold
Schwarzenegger... Bu filmler bu yaz ve kiş
sinemalarımıza kitleleri çekerek, deneyimli
sinema yazarımızın yazdığı gibi "Sinemaya
gitme denen olay (yeniden) toplumsal
alışkanlıklarımız arasına girecek" ve
"Amerikan sineması, parlak, gösterişli ve
dünya çapında tanıtımı yapılan filmleriyle
her ülkede sinemacılığın motoru ve
lokomotifi" olarak sinemamızı da
kurtaracak... Columbia, Touchstone ve
hatta Walt Disney gibi devlerin birikmiş

stoku varken niçin Türk filmi alacaklarını,
niçin Türk filmlerini destekleyecekleri hiç
düşünmüyor mu?... Başbakan yabancı
sermaye'yi başta ederse, Şevket Bey de
parasını kazanacak... Türk Sinema
sanatçısı, binlerce yasal engel ve
ekonomik güçlüğü aşarak bir sinema
birikimi oluşturmuştu. kendisine. Ulusal bir
sinema endüstri ve sanatına motor diye
Amerikan "major" larını takmaya, deli
gönlüm izin vermiyor... İstanbul'daki
Amerikan dortlarımız : Mandamız korkunç
değildir, diyorlar." (Yavuzer Çetinkaya-
Milliyet Sanat)

"Yaptıkları inanılmaz kârların % 90'ını
hiçbir vergi ödemeden yurt dışına çıkaran
UIP ve Warner Bros, Türk sinemasına
hiçbirşey vermeden, bir yandan da onu
batıracak her türlü koşulu hazırlayarak
ülkemizde sinema severlerle gül gibi
geçinip gitmek istiyorlar." (Mehmet Açar-
Sakak)

"10 yıllarca sürekli yaratıcılığa saldırmış.
Sansür ya da hiç destek vermeyerek,
üçüncü Amerikan sinemasının- o işte
gerçekten siğir çobanı kültürü sinemasının-
imgeleri ile halkım kafası doldurularak. O
zaman ben kişisel dünyamı ya da kişisel
ifade tarzımı ya da düşüncelerimi,
duyarlılığımı oluşturduğum bir film ile
seyircimle, kendi halkımla nasıl ilişki
kuracağım?

Şimdi biz kendi ülkemizde şöyle bir
noktadayız : Biz kendi ülkemizdeki sinema
salonlarında yüzde 25 gösterme hakkı
istiyoruz. Şimdi eskilerin deyişimiyle tenakuza
bakın, yani bu topraklarda, kendi
topraklarımızda, bize deniyor ki hayır; bu
çok fazla. Yüzde 25 Türk Sineması için
çoktur. Bunun arkasından da şunu
söylüyorlar : Yüzde 25 oranında kaliteli Türk
film yapıyor mu? Burada bence çok sade
bir cevap hazır. Amerikan sinemasının
bütün filmleri kaliteli midir? Belki teknik
kaliteden yüzde 100 söz etmek mümkün.
Ama ben Amerikan filmlerinin yüzde 90'ının
kalitesiz olduğuna, siğir çobanı ve 5
yaşındaki zeka yaşına hitap ettiğine
inanıyorum. Ve kendi sinemamızın kalitesiz
filmlerini ona tercih ediyorum.

Yüzde 25'lik ekonomik şey, onları
zedeliyor ve meseleye Türkiye'deki bütün
sinema salonlarına daha doğrusu
seyirciye, bir tür sağılacak inek gözüyle
bakıyorlar. Ama unutmayın sattığınız bir
buzdolabı fabrikası değil, bir çimento
fabrikası değil. Bir ulusun kültürel ruhudur.
Bence bu bir satmadır, başka birşey değil.
Ali ÖZGENTÜRK



Pınar
GÖKSAN
Demet
YÜKSEL

Eleştiri Üzerine...

«...Her ne kadar eleştirmenler,yazdıkları film eleştiriyile, hangi yapıda olduklarını ortaya koyuyorlarsa da, ayrıca okuyucularına kendilerini ve yapmak istediklerini açıklayıcı, belirleyici yazılar yazmalarının, eleştiriden ne anladıklarını bildirmelerinin, hatta okuyucuyla bu konuda diyaloga girmelerinin olumlu olacağını sanıyoruz. Bu yolu küçük görmek, okuyucu da küçümsemek, O'nu "yalnızca itaat eden, verileni sormadan alan" olarak kabul etmek anlamına gelir. Bu, kendini okuyucuları önünde tanımlama, daha çok ilerici, hatta devrimci eleştirmen olmak savındakiler için kaçınılmazdır.» Yedinci Sanat dergisinin 1974 yılında yayımlanan bir sayısından alınan bu sözler, Engin Ayça'ya ait... Eleştiri konusundaki tavrımızı yansıtan bu düşüncelerin ışığı altında, eleştiriden en anladığımızı ve eleştirinin sanata katkıları ya da sanattan alıp götürdüklerini sorgulayacağız.

12 Eylül'ün, ülkemize davetiye çıkararak çağırdığı kültür emperyalizmi, her geçen gün biraz daha dallanıp budak-

KÜÇÜK AMERİKA YARATMA ÇABALARI VE BİLİNÇ ENDÜSTRİSİ

lanarak, kendine yeni yaşam odakları buluyor. Bu yaşam odaklarından biri ve -bizce- en önemlisi, kitlelerle en etkili iletişim kurma olanağına sahip TV.ve sinema... Burjuvazinin elinde bulunan ve onun tarafından yönlendirilen kitle iletişim araçları, sayıları gün geçtikçe artan niteliksiz Amerikan yapımları ile izleyicinin uyuşturulmasına aracılık yaparken, bu durum, "bilinç endüstrisi"nin ulaştığı tehlikeli boyutların da sinyallerini vermektedir. Kültür emperyalizminin bu denli yoğun yaşandığı ülkemizde, kültürün her alanında yaşanan yozlaşma, sinemada da "kurumlaşmış eleştiri biçimi" ile kendini göstermiştir (Kurumlaşmış Eleştiri Biçimi, elbette, sinemadaki yozlaşmalardan sadece biridir).

Sinemaya amatör bir ruhla yaklaşırken amacımız, film eleştirisini, "şu filme gidin, buna gitmeyin" gibi reçeteler vererek basite indirgemek değildir. İzleyiciyi, "itaat eden, verileni sormadan alan" olarak kabul etmek, ancak, kurumlaşmış eleştiri biçimlerinin tecimsel kaygılarının bir sonucudur. İzleyiciyi bilgilendirme ve bilinçlendirmeden uzak olduğu gibi, öznel tutumlarıyla on-

lara zarar b
manın zeng
çabası ve
açıktır. Eleşt
cinin filmi y
ması şekline
yapımlar ka
dan da tar
malıdır. Bu
tamamen
açısını kayb
elde edileb
tiriler, bu a
cimsel kayg
ce, böyle
artacaktır.
yapılan fil
yanlış yön
diği zararın
miz, bilinçl
yaratmak
elimize neş
sasına ya
çözümlem
önemlisi ne
söz konusu

Küçük nda, Amer

Şimdi Tü
kemizde t
film şirket
sabun köp
nisi ile ince
lediği orta
maya
yukarıda s
yapmak
ve bunlar
bir olgu ol

Herhar
mayan, b
seks, vahs
«duygu-ye
kulu, üzüc
karıcı bir b
önemli or
müş ve k
yansıtm
dacılığıni

KÜÇÜK AMERİKA YARATMA BİLİNÇ ENDÜSTRİSİ

lara zarar bile veren eleştirilerin, sinemanın zenginliklerini kitlelere ulaştırma çabası verenlerin işini zorlaştırdığı açıktır. Eleştirinin yönlendiriciliği, izleyicinin filmi yorumlama yetisini kazanması şeklinde olmalıdır. İzleyici, kötü yapımlar karşısında tavır, iyi yapımlardan da tat alabilecek düzeye ulaşmalıdır. Bu ise, film ve kahramanlarla tamamen özdeşleşip, nesnel bakış açısını kaybeden bireyler yaratmakla elde edilebilecek bir şey değildir. Eleştiriler, bu amaca hizmet ettiği ve tecimsel kaygıyı ön planda tuttuğu sürece, böyle bireylerin sayısı da artacaktır. Bugün, tecimsel kaygıyla yapılan film eleştirilerinin sanata ve yanlış yönlendirmeye izleyiciye verdiği zararın boyutları büyüktür. Hedefimiz, bilinçli bir sinema izleyicisi kimliği yaratmak olmalıdır. Bunu yaparken, elimize neşteri alıp filmi, ameliyat masasına yatırmamız, çeşitli yönleriyle çözümlememiz, sorgulamamız ve en önemlisi nesnellığe uzak düşmememiz söz konusudur.

Küçük Amerika Yaratma Çabalarında, Amerikan Filmlerinin Rolü:

Şimdi Türk sinemasının 76. yılında ülkemizde temsilcilikler kuran Amerikan film şirketlerinin dev prodüksiyonlu sabun köpüğü filmlerinin, bilinç endüstrisi ile inceden inceye insanlarımızı işlediği ortak tema ve tipleri ortaya koymaya çalışacağız. Amacımız, yukarıda sözü edilen nitelikte bir eleştiri yapmak değil, sistemin çarpıklıklarını ve bunların, kitlelere yansıdığı biçimini bir olgu olarak ele almaktır.

Herhangi bir sanat kaygısı taşımayan, başından sonuna dek; aşk, seks, vahşet vb. temaları, izleyiciyi bir «duygu-yaşam birliği»ne sokarak, coşkulu, üzücü, ibret verici ve dersler çıkarıcı bir biçimde işleyen bu filmlerin en önemli ortak özelliği, fonda tüm çürümüş ve kokuşmuşluğu ile kapitalizmi yansıması ve Amerikan propagandacılığını körüklemesi... TV. ve sine-

mada yığınla Amerikan dizi ve filmlerinin izlendiği ülkemizde, klasik Amerikan yapımlarının "insanlara ders verici bir kıssadan hisse"yi içinde barındırdığını sanırsanız herkes bilir. Bu sezonda sinemalarda gösterilmiş olan Devriye, Öldüren Cazibe, Çapkin ve Sanık'ta da böyle bir mesaj, belli-belirsiz hissettiriyor kendini... Kiminde zayıf, kiminde ise daha kuvvetli...

United International Picture'in ülkemizde temsilcilikler kurduktan sonra ilk gösterime soktuğu Yağmur Adam, otistik bir abiyle kardeşi arasında yol arkadaşlığı sırasında geçen ilişkileri, trajik-komik bir biçimde anlatmakta, "para mı, dostluk mu?" sorusuna, "dostluk" yanıtını vererek, çağımızın çıkarıcı anlayışına karşı çıkmaktadır. Çıkarıcılığı, para hirsini konu alan, bir bakıma da bunları "kutsayan" filmlerin tersine, insancıl bir ilişkiyi savunmaktadır.

Gemisini kurtaran kaptan sisteminin uzantısı Yuppie görüşünü benimseyen barmen bir gencin başına gelenlerin anlatıldığı Kokteyl, oldukça yüzeysel yaklaşımıyla, aklısira insanlara ders vermekte, ama kısa yoldan para kazanmayı da gizliden gizliye destekleyerek çelişkiye düşmektedir.

Herşeyin mübah olduğu Wall Street'te, çalışmaya sıfırdan başlayan ve oyunu kurallarına göre oynadığında yükselen sekreter bir kızın anlatıldığı Çalışan Kız da, "düzene uymazsan, kazanamazsın" mesajını açık açık vermektedir.

Sanık, her gün Amerikan polis kayıtlarına geçen ve artık toplumca kanık sanan bir suçun, tecavüzün temelindeki çarpık değer yargılarını sorgulayan bir çığlıktır. İzleyiciyi ister istemez etkileyen, tavır almaya zorlayan, işlevsel yönü ağır basan, bozuk sisteme karşı çıkan, onu pohpohlamayan bir yapıf...

"Öldüren Cazibe, Çapkin ve nice Amerikan filminde" karısını aldatıp piş-



SİNEMATEK

man olan ve bunun içleracısı sonuçlarına katlanmak zorunda kalan insan tipi sıkça işlenmiştir. Amerikan insanından ve onun yaşamından kesitler sunan Adryn Lynn'in Öldüren Cazibe'sindeki yalnız ve hırçın Alex tiplmesi ile Blake Edwards'ın Çapkın'ındaki şöhretli yazar Zach Hutton tiplmesi



arasında ortak bir yan vardır. Her iki tiplmede de, çaresizlikler karşısında düşünerek çözüm bulmayı aklının ucundan bile geçirmeyen, zayıf, mücadele yerine yenilgiyi, yaşam yerine ölümü seçen -daha doğrusu seçmek zorunda

birakılan- günümüz kapitalist dünya insanına ayna tutuyor. Olaylar örgüsünü trajik bir biçimde ele alan Öldüren Cazibe, bayağı bir "SON"la son bulurken, sadakatsiz koca temasını komedi kisesi(!) altında ele alan Çapkın, ucuz esprileri ile zaten film boyunca bayağılıktan kurtulamıyor, sinemaya yalnızca boşalmak için gelen izleyiciyi güldürebiliyor (Aslında, izleyicimizin, böyle filmlere gülüyor olması, sorunun boyutlarını da gösterir düzeydedir). 6 da da oskara aday gösterilen ve hiçbir dalda kazanamayan Öldüren Cazibe'

den sonra, Adryn Lynn'in son bombası 9.5 Hafta da gösterime girdi sonunda(!). Kim Basinger'in vücudundan yapılan alıntılarla(!) gerçekleştirilen film, ne yazık ki sinema salonunu doldurup taşır bir izleyici kitlesine sesleniyor. Saçma sapan fantazilerle örülü bu ve benzeri filmlerde salonun dolup taştağını görmek, Atilla Dorsay'ın aksine, bizi üzüyor ve düşündürüyor.

Batman ve Indiana Jones'un ise iyi-kötü bir teması bile yok. İzleyiciyi, olaylarla dolu bir bombardımana tutan, görüntü-show



yapan bu sabun köpüğü filmlerin en önemli ortak özelliği; insanüstü, kahraman tipleri kullanmalarıdır. Cesaret, sevecenlik, inanç, bilgi ve cazibe gibi bütün özellikleri kendinde toplamış olan Indiana Jones'un kutsal kadehi bulmak için aynı şeyin peşindeki Nazilerle amansız mücadelesi, abartılı sahnelerle anlatılıyor. Hollywood'un "dahi çocuğu" olarak anılan Spielberg köşeyi dönmüşe benziyor. Darısı, diğer dahi çocukların başına(!)...

Yer-yer polisiye, yer yer de politik bir görünüme bürünen "Mississippi Yan-

ıyor", gerçek toplumsal bir sarkçılığın en ci Mississippi'sinde, rine gerçekleştirilen iki FBI mücadelesine, olayların ardında doruğa tırmanan yönetilen saldırı filmde... Missis Amerikan film yönünün üstü nsancıl değer adalet duygusu mak istediği h zaman-zaman Gene Hackma kolay bellek benzer...

"Wanda Açık onca ö komedi filmi" elmas merkezi bir kadın dört anlaşmazlıkla kaçma kovalan anlatılıyor bu fi dolu (özellikle dizm), bu filme insanı dehşete

Anlaşılan An lerinde Çapkın sızıklarına bunu

Oldukça sırtı hiçbir felsefi, mayan temale yicinin sabrın ar-İstemez, " his, şiddet vb olarak kullanılır m?' sorusunu ka da yaşana bunlardan ib menlere konu bulunmadığını anda anlamını

Kapitalizmin eden bu film

iyor", gerçek olaylardan yola çıkarak toplumsal bir soruna parmak basıyor. **Lirikliğin en civcivli zamanında, 1964 Mississippi'sinde, politik bir cinayet üzerine gerçekleri ortaya çıkarmak isteyen iki FBI ajanıyla, Ku Klux Klan'ın mücadelesine, örtbas edilmek istenen olayların ardındaki gerçeğe, vahşetin doruğa tırmanmasıyla birlikte siyahlara yöneltilen saldırılara tanık oluyoruz bu filmde...** Mississippi Yanıyor, izlediğimiz Amerikan filmlerin çoğundan görsel yönünün üstünlüğüyle ayrılmaktadır. İnsancıl değerlerle birlikte, daha çok adalet duygusunun ağır bastığı, ulaşmak istediği hedefi bulan, sürükleyici, zaman-zaman da esprili bu yapıtta Gene Hackman'ın çizdiği tip ise, kolay kolay belleklerden silinmeyeceğe benzer...

"Wanda Adında Bir Balık", basında çıkan onca övgüye karşın, bizce, "iyi komedi filmi" niteliği haketmiyor. Bir elmas merkezinden mücevher çalan biri kadın dört kişilik bir çetenin içindeki anlaşmazlıklar, dönen dolaplar, kaçma kovalamacalar ve aşk ilişkileri anlatılıyor bu filmde... Sadistik esprilerle dolu (özellikle hayvanlara yönelik sadizm), bu filme izleyicinin gülebilmesi, insanı dehşete düşürüyor.

Anlaşılan Amerikalılar, komedi filmlerinde Çapkın'la sürdürdükleri beceriksizliklerine bunu da eklemişler.

Oldukça sıradan, yenilikçi olmayan; hiçbir felsefi, psikolojik anlamı bulunmayan temaların çokça işlenmesi, izleyicinin sabrını taşıyor. İnsanın aklına, ister-istemez, "bunlar, aşk, seks, para, hirs, şiddet vb." öğelerin ana tema olarak kullanılmadığı filmler yapmazlar mı?" sorusunu getiriyor. Ama, Amerika'da yaşanan gerçekliğin, yalnızca bunlardan ibaret olduğunu, yönetmenlere konu olabilecek başka bir şey bulunmadığını düşününce, soru da bir anda anlamını yitiriyor.

Kapitalizmin kutsal kalelerini kundu edinen bu filmlerin çoğunda ortak tip-

lemeler de var elbette... Yağmur Adam'daki çıkarıcı kardeş, Kokteyl'deki barmen genç, Çalışan Kız'daki sekreter kız, "kısaca yoldan para kazanmak, köşeyi dönmek isteyen" tiplere birer örnektir. Hollywood damgalı bu filmlerin diğer yüzünde de süper insanlar, kahramanlar vardır. Batman ve I. Jones gibi en tipik örneklerin dışında, Yağmur Adam'da bile buna raslanmaktadır. Otistik abinin üstün özelliklerinin vurgulanması, Amerikan sisteminin süper insanlar yaratmak isteyişinin bir sonucudur. Bu nitelikteki filmler, bireylerin film kahramanlarıyla özdeşleşmesini ve sonuçta da olaylara öznel ve duygusal olarak bakmasını isteyen burjuvazinin alıştığı filmlerdir. Bireyleri kendileri olmaktan çıkarıp, özendirme ile başka bir kimliğe sokan ve sinemayı yalnızca bir tüketim, bir boşalım aracı olarak gösterenlerin tutumu da farklı olamaz elbette ...

Hollywood yapımlarının çoğu, olayları yalnızca dramatik bir gelişim çizgisi içinde aktaran; kuru anlatımları, sağlam senaryolarıyla işini bilen zanaatkarların ürünü olmaktan öteye gidemiyor. Anlatım zenginliğini, şiirselliği, yeniliği hiç göremedik bu yapıtlarda... En düzeyli olanları bile (Yağmur Adam, Sanık, Mississippi Yanıyor), yalnızca konularının sürükleyiciliği ile ayakta durabilmekte. Sanırız, filminden anladıkları da yalnızca konusundan gücünü alan bir ürün ortaya çıkarmaktır. Genellikle konularına uygun hızlı tempoları ile (Çalışan Kız, Indiana Jones, Batman, 9.5 Hafta), izleyicinin başını döndüren bu filmler, yüksek maliyetlerle gerçekleştirilerek günümüzün afyonu olmuşlardır. İçi boş balonlar, pembe hayaller sunarak da, izleyiciye saygısızlıklarını göstermişlerdir. Böylece izleyici, popüler kültürün yaşamını işgali ile karşı karşıya kalmıştır. Sunulan, sizi yutmaya hazır bir canavar, dev bir prodüksiyondur. Bu da, Amerika'nın gerçek yüzü-



SİNEMATEK

nün, her şeyin en büyüğünü, en görkemlisini yapmak istemesinin, sinemaya yansımından başka bir şey değildir.

Şirketler arası rekabet ve filmlerin yaptığı hasılatın büyüklüğü de, tehlikenin boyutlarını gösteriyor:

"Time Şirketi üzerinde devam eden Warner Bros ve Paramount mücadelesini önde götürdüğü ifade edilen Warner'in, "Batman'in sağladığı gişe hasılatıyla öne geçtiğini belirtildi."

"Roger Rabbit'in ABD ve Kanada'da toplam gişe hasılatı 100 milyar lira..."

"Öldüren Cazibe'nin ABD ve Kanada'daki toplam gişe hasılatı 153 milyon dolar"

"Rain Man'in ABD ve Kanada'daki toplam gişe hasılatı 130 milyon dolar"

"Twins'in ABD ve Kanada'daki toplam gişe hasılatı 110 milyon dolar"

"Rain Man'i İstanbul, Ankara ve İzmir'de 5 haftada 7 sinemada 305.000 kişi, gişelere 802 milyon TL bırakarak izledi."

"Dirty Dancing'in İstanbul, Ankara, Bursa, Eskişehir ve İzmit'teki toplam gişe hasılatı 700 milyon liraya ulaştı." (VIDEO HABER)

Dev prodüksiyonlu sabun köpüğü filmlerin ABD ve Kanada'daki toplam gişe hasılatını Türkiye'deki ile karşılaştırdığımızda, amacı küçük bir Amerika yaratmak olan düzenin ne denli başarılı olduğunu görmek hiç de güç değil...

Bugün, Amerikan filmlerinin böylesi bir rahatlık, umursamazlık ve yüzüzlükle sinemalarımızı işgal etmesi olgusu, egemen ideolojinin, çıkarları gereği "KÜÇÜK AMERİKA" yaratma çaba-

larından da bağımsız değildir zaten. Amaçlanan; uyuşturulmuş, burjuvazinin çıkarlarına dokunmayan ve onları hizmet etmeye üzere şartlandırılan bireyler elde etmektir. Bunun da en etkili ve gizli yollarından biri olan kültür emperyalizmi, sinema boyutunda en kurumsallaşmış şekilde kullanılmakta, "iyi ya, ne güzel işte, bu güzel filmleri tüm dünyaya aynı anda seyretme şansına(!) sahipsiniz." sözleriyle de açıktan alandırılmaktadır. Kitle iletişim araçlarının bu tek taraflı ezici etkisi, burjuvazinin



denetimindeki sinemada da, artık en üst düzeye ulaşmış durumdadır. İşbirlikçi bilinç endüstrisinin yapmak istediği tavır alınmazsa başarıya ulaşacağı bir çirkin duruma karşı, hep birlikte tavır almamız, artık bir zorunluluk haline gelmiştir.

"ABD Sermayesi öcü mü?... Geçen mevsimde tüm gençleri salonlara koşturdu Dirty Dancing, Moonwalker, Salsa gibi filmlerin sinemacılığımıza yaptıkları katkılarla yeşerttikleri umutlar görmezlikten gelinemi?... Amerikan sineması, her ülkede sinemacılığın lokomotifidir, motorudur." (Atilla Dorsay, Cumhuriyet)

Soruyoruz: Geri bırakılmış bir ülkede, diğer tüm alanlarda olduğu gibi sinemamızda da gerçekleştirilen bir işgalin, yaptığı katkılar ve yeşerttiği umutlar kimin adınadır? ■

* Bu İletir

Kısa film me ola ASM'de filmlerin lara ula Anado

* Sizle sinem çağın

İki

* Den ma T şeyin mat soya luğu kısıt

* He Jon e sef

Sa

İy gör

An

*** Bu pano hepimizin...
iletmek istediğiniz herşeyi buraya yazabilirsiniz.**

Kısa filmciler, ürettiklerinizi gösterme olanağı bulamıyor musunuz? ASM'den olumlu bir yaklaşım: Artık filmlerinizi gösterim önceleri insanlara ulaştırabilirsiniz. Anadolu Sanat Merkezi

***Sizleri dergimizde birlikte üretmeye, sinemayı birlikte solumaya çağırıyoruz.**

İkinci sayımız 15± Nisan'da çıkıyor.
25. KARE

* Dergimiz yazarlarından, ODTÜ Sinema Topluluğu Başkanı, babamız, herşeyimiz, avant-garde nevrozik, sematik Süreyya Ahıskalıoğlu, soyadının anlamsızlığına ve uzunluğuna içerleyip, soyadını A. deye kısaltmıştır.

Bütün Süreyya-listlere duyurulur.

***Hey duydunuz mu? Pınar'ı Indiana Jones'a girerken görmüşler. Bu olayı esefli karşılıyor ve kınıyoruz.**

Savaş Nur Bugül'üde kınıyoruz.

İyi ki beni de Roger Rabbit'e girerken görmemişler.

Sema

**Bütün güzel feministleri destekliyoruz.
KKM Grubu**

Ah Macintosh sen nelere kadirsin.

KKM'nin Penthouse'u...

Dergimiz elemanlarının "YAPAMADIKLARI" kısa filmler:
Süreyya: 'Benim sevgili nevroz' larım'
Gökhan: 'Attırma üzerine kısa bir film'
Emrah: 'İlyada ve O deyuz'
Ege: 'Atın İntikamı'
'La Doluna'

Akif Gürsoy'un bir filmi
Tarhan: 'Diyal ektik gül bitti'

Ankara Vakkorama'da sinema:
15 Mart - Selim İleri
'Türk sinemasının yarını'
12 Nisan - Şahin Yenişehirlioğlu
'İnsan, kültür, sinema'

*** H.Ü. sinema kulübü herkesi etkinliklerine davet ediyor. (ama onlar ısrarla Feycan'a gitmeye devam ediyor.
Feycan'da heyecan var.)**

ODTÜ Sinema Topluluğu Mart ayı olası etkinlikleri: Şenlik'te "deneysel ve animasyon filmleri"
Avusturya filmleri haftası
G. Kore filmleri haftası
Kadın yönetmenlerin filmleri
ODTÜ Sinema Topluluğu 16 Mart Cuma günü Saat 12.30'da Mimarlık Anfisinde toplanıyor. Herkesi bekliyoruz.

Tarkan Gürbüz, Can Erdoğan, Ferhan Akarçay'a dergiye yaptıkları katkılardan dolayı teşekkürler...

Sinemacılar, fotoğrafı bilmeden sinema yapılmaz. ODTÜ AFT fotoğrafçılık kursları başladı.

Her gün biraz daha yabancılaşıyoruz.
Brecht Sisters - Sema, Songül



PARMA 'DAN PEKİN'E

Adı; Bernardo Bertolucci. 1941, Parma doğumlu. Beyaz perdeye, 68 kuşağının dünya görüşünün ve yaşadığı toplumsal sorunların, endüstrileşme kaynaklı bocalamaların, Musolini'artığı faşizmin, içiçe geçmiş fantazyaya ve realitenin izlerini aktarmasıyla tanınıyor.

Şu anda "La Luna"yı çevirdiği, deniz kenarındaki evde oturuyor ve Afrika'da çektiği son filmi üzerinde çalışıyor.

Daha yazmasını bile beceremezken 7 yaşında şiir yazmaya başladım. Babama özeniyordum. O, şiirin, günlük yaşamın bir parçası olduğunu duyumsamamı sağladı ve şiir benim için günlük ekmeğim olmuştu. Bu yüzden ona hep saygı duyarım. Babamın şiir anlayışı akademik yaklaşımdan son derece uzaktı: Örneğin, bir gün annem için yazdığı şiirlerinden birini okumuştum. Beyaz Gül. Bunun üzerine evin arka bahçesine koştum; beyaz gül oradaydı. Farkında olmadan bilinçsizce koşmuştum; arka bahçeye. Şiir yazmanın gerçekliği, bahçenin varlığı yavaş yavaş dökülmeye başlayan ani bir gerçek varlığa dönüşüyordu. Yaşamdaki şiirin ve şiirdeki yaşamın ipuçlarını babamdan aldım ve yazmaya başladım"

"Giz"İN peşine düştüğü ilk şiiriyle 1962 yılında önemli bir İtalyan edebiyat ödülünü kazanır Bertolucci.

Bir pazar öğle sonrasında kapı çaldı. Dışarda pazar giysisini giymiş siyah saçlı genç bir adam durmaktaydı. Babamı soruyordu. Kapıyı yine kapatıp onu merdivenlerde bıraktım, bende garip bir izlenim bırakmıştı çünkü. Babamı uyandırıp ona kapıda "Pasolini" isimli garip birinin olduğunu söylediğimde, babam telaşla onu hemen içeri almamı söyledi. Sonraları yazdığım şiirleri inceleyip bana fikirlerini bildirmesi için şiirlerimi taşıyıp duracağım bu adam, Pier Paolo Pasolini'ydı. Bende kitap hırsızı olduğu izlenimi bırakan bu genç adamla, Pasolini'yle ilk karşılaşmamdı.

74 Bir gün, sanırım yirmi yaşlarındaydım, bana bir film yapacağını, asistanı olmak isteyip istemediğimi sordu. Sonraki günlerde yaşadıklarım olağanüstüydü. Pier Paolo'nın sinemayı tekrar keşfedisinde



BERNARDO BERTOLUCCI

yanındaydım. Paolo yeni dil formları ve teknikleri geliştiren birisiydi. Pier Paolo'nun sinemayı gerçekten keşfedişini yaşadım. Sanki sinema daha önceden yoktu. Accatone büyük bir başarıydı.

Yapımcı Antonio Cevri'nin "La Commare Secca" isimli 5 sayfalık bir senaryo kalıbı vardı ve Pasolini'nin bunu filmleştirmesini istiyordu. "Mama Roma" üzerinde hayaller gördüğüm için, Pier Paola, "bırak bunu Bertolucci ve ortağı Sergio Citti hazırlasın" dedi. Cervi'ye. Cervi filmin çekimiyle de benim uğraşmam gerektiğini söyledi. Elimde Pasolini tarzı bir senaryo vardı. Ama kendi türümde, bana ait bir film olmasını istiyordum.

Belki de en başarılı filmlerimden birisi olan "La Commare Secca" içine sinmiş olan konuşmayı öğrenme isteği hemen gösterir kendini. Gerçekleştirdiğim ilk sinematoğrafik konuşmaydı bu; film yazmayı öğrenme denemesi, daha doğrusu yazının araştırılması...

Paola'nın filmleri üçlü konuşmalardan, 14. yüzyıl ressamlarından kalma resimlerinden oluşuyordu. Oysa beni izlenimcilik ve modern sanat ilgilendiriyordu. Ama herşeyden önce Renoir'in sineması... Frontalite değil de eylem, Pier Paolo'da öne çıkan dincilik değil de anlamlılık...

Şu ana dek "Devrimden Önce"yi yeniden izlemeye cesaret edemedim. Çünkü o zamanda ve o haliyle otobiyografik olan o filmi tekrar izlemek bana acı verecekti. Filmde, otobiyografi ile bir öykünün nesneliliği arasında bulunması gereken uzaklık eksikti. Film, o yıllardaki hayal gücümü, hem sol anlayışı benimseyip hem de içten duygularla "vatandaş" olmanın korkusunu yansıtıyordu. Bununla birlikte film delillerini ironize etmek istiyordum, bu komik olaylar dizisiyle... Ben, kendimi de bir film delisi olarak karikatürize etmişim ve bu yolla düzeldiğimi varsayıyorum. 60'lı yıllarda örnek aldığım yönetmenler Godard ve Truffaut idi; zamanın İtalyan sineması değil. O yıllarda delillerden oluşan dünya çapındaki bu grupçuk kendisine "Yeni Dalga" diyordu, ya da en azından Yeni Dalga'nın çocukları, benim gibi, Brezilyalı yönetmen Rocha gibi, Kanadalılar ve İngilizler



"Devrimden Önce"

gibi...

Biz içinde aynı zamanda "sinema nedir?" sorusunun da sorulduğu öyküler anlatıyorduk. Bu, bizi, anlattığımız öykülerde sinema üzerine tartışmalar yapmaya da sürüklüyordu. Alabildiğine eğilimlenmiş, alabildiğine içten ama bazen de halk için alabildiğince itici...

"Devrimden Önce"den sonra bir ara verdi çalışmalarına Bertolucci. RAI için bir belgesel hazırlamasına ve "Aşk ve Nefret" adlı ortak çalışma ürünü olan film için bir bölüm çekmesine rağmen büyük bir projesi olmadı.

"Partner" belki de "Son Tango" ve "Trajedî" ile birlikte güncellik taşıyan ender filmlerinden birisidir.

'68 baharı...Başrol oyuncum Pierre Clementi. Paris'e gider ve en yeni sloganlarla dönerdi:

Hayal, Güç'tür.

Yarabandının altında kumsal vardır!

Godard en büyük götdür!

Partner filminin senaryo taslağı Dostoyevski'nin kısa bir öyküsünden alınmaydı: "Dopple Ganger". Ama öyküyü tamamen değiştirip yeniden düzenlemiştim. "Partner" kendiminkine eş bir şizofreninin varlığını hissetmem üzerine ve çok basit sinema teknikleri kullanarak gerçekleştirdiğim bir filmidir. Pierre Clementi'nin aynı karede çift görüldüğü sahne sinema tarihinin en eski film hilesi olan 1921 yılının yarım kare efekti ile çekilmiştir. Karenin bir yanındaki figürden diğerine geçmek... Bunu kendi olanaklarıyla gerçekleştirmek zorundaydım.

Öyküye alışmaya başlayan seyirciye tokat atıp "hey uyanın! izlediğiniz bir film yalnızca; gerçek değil, uydurma bu..." demek istiyordum böylece. Oldukça görkemli bir ders...

"Partner"ın bu (alçak gönüllü) başarısından sonra Bertolucci büyük bir patlamayla yeniden ortaya çıkar; Aslında RAI için hazırlanan bir yapım olan "Örümceğin Stratejisi", Amerikan film piyasasının araçlarını kullanarak direniş dönemi İtalya'sını kişisel bir öyküyle anlatır. Anıları kurgusal gerçekle harmanlayan Bertolucci, böylece özyaşamsal ve filmsel bir materyali çok büyük bir entellektüel çaba harcamaksızın da birleştirip sunabilecek durumda



"Örümceğin Stratejisi"

edüğünü kanıt gösteriyordu ve Soraro da bu y

"Partner" v

öne

değ

bu d

sinema

süre

"Ör

yan

"Örümceğ

anla

ben

izley

"ışık

oyu

çal

yilla

Vittorio

sediklerini, bu

Renkleri

Co

ren

öz

erit

Bertoluc

önüşüyor..."İ

süreci içeren b

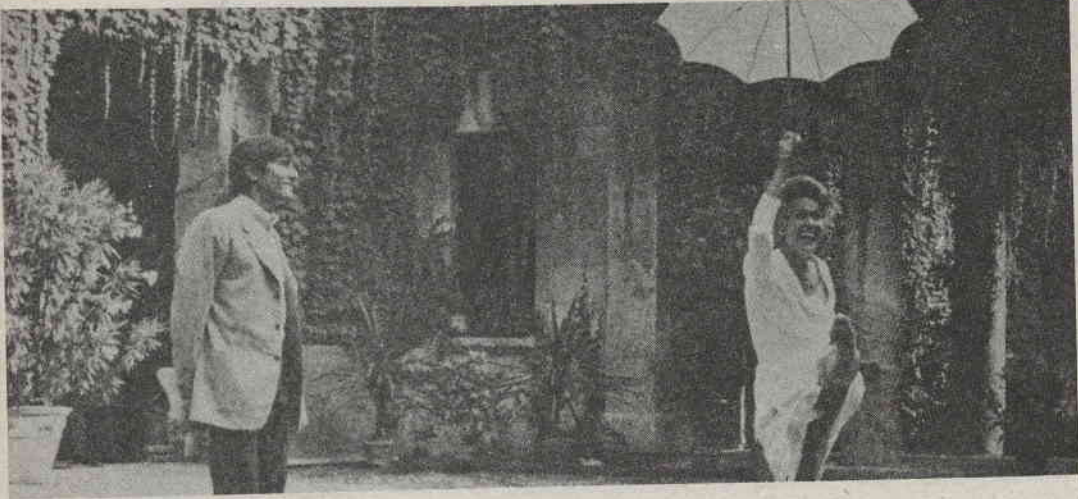
Gerçi M

ka

ge



SINEMATEK



"Örümceğin Stratejisi"

olduğunu kanıtlıyordu. Bertolucci, izleyicilerine kendisini yeni bir yaklaşımla gösteriyordu ve "Örümceğin Stratejisi"nde, kamerayı eline ilk kez alan Vittorio Storaro da bu yaklaşımı destekliyordu.

"Partner" ve "Örümceğin Stratejisi" arasındaki zamanda yaşamının en önemli bilgilerini edindim. Psikoanalize başlamıştım. Yaşadığım değişim büyüktü; gerçi insan her zaman değişim içindedir ama ben bu değişimi oldukça kritik bir anda yaşadım. Ve bunlara bağlı olarak sinemam da değişti. Kendimi bulmak için çalışmaya başladım ve bu süreçte eski kişiliğimle yenisi arasında bir armoni oluşmaya başladı. "Örümceğin Stratejisi" aynı zamanda yaşamımın bir stratejisini yansıtır...

"Örümceğin Stratejisi" Vittorio Storaro ile karşılaşmam açısından özel bir anlam taşır. Ben fotoğraf çekemiyordum; Storaro ise bir ressam gibi benim, gerçekleştirmek istediğim sahneleri oluşturuyordu. Ben izleyicilerin filmde bir ayrımı yakalamasını istiyordum. Bunun için de "ışık" ve ikinci olarak da film kurgusu kullanılabilir. Kamera benim oyuncuğumdur; ışık kameranın önüne konur. Ben kamera ile çalışıyorum. Vittorio ise ışık ile. Vittorio'nun ışığı ve özellikle gölgesi, yıllardır sinemada yaşadığım en dramatik olaylardan birisidir.

Vittorio Storaro, "Örümceğin Stratejisi" için özel bir renk kullanmak istediklerini, bunun için de maviyi seçtiklerini söylüyor:

Renkleri titreşimle fantastik gece havasını verebiliyorum. Bunu "Il Conformista"da da yapmak istiyordum ve filmin ikinci yarısında mavi rengi ağırlıklı olarak kullandım. Mavi, faşizmi yaşadığımız dönemdeki özgürlük simgesiydi. Bu duyguyu, maviyi ışık ve gölge arasında eriterek vermek istiyordum.

Bertolucci'nin gelenekselleşmiş içe kapanık insanı bir "uyuşmacı"ya dönüşüyor..."Il Conformista"nın filmografisinde Bertolucci, ilk kez tarihsel bir süreci içeren bir roman taslağı kullanmıştır:

Gerçi Moravia'nın romanını değiştirmiştim ama çoğu diyaloglarını korudum. Moravia büyük bir diyalog yazarıydı. Yine de romanı gerçekten olmuş gibi yorumladım ve bunun için bazı temel



SINEMATEK



"Il Conformista"

değişiklikler yaptım. Örneğin romanda Marcello'nun öyküsü kaderin baskın ve klasik gelişimiyle biçimleniyor. Oysa ben kader yerine bilinçaltı kavramını kullandım. Uyuşmacı olan Marcello'nun davranışının altında kader değil, bilinçaltı yatar. Modern sözcüklerde kaderin, bilinçaltı olarak tanımlanması gerektiğine inanıyorum. Benim için film yapmak ana-babasının yatak odasında nelerin döndüğünü anahtar deliğinden izleyen çocuğun yaşadığı gerilimi verme sanatıdır. Sinema yapmak, çocuğu annesiyle babasının sevişmesini gözetlemeye iten çocukça merakın yinelenmesidir.

Pasolini'nin "Sodom'un 120 Günü" ile birlikte "Paris'te Son Tango'da film sansür kurulunun tepkilerini üzerinde toplayan filmlerden biridir. Filmin İtalyan versiyonunun negatifi, Roma'da bir hakim tarafından balta ile parçalandı. Film İtalya'da ancak 1987'de yapımından onbeş yıl sonra gösterime girebildi. Buna rağmen bir başyapıt oldu. Son Tango'nun olay yaratan başarısından sonra, Bertolucci Amerikalıları "NOVECENTO - 1900"ün yapımı için ikna etmeyi başardı. İlk versiyonunda sekiz saat süren dev bir yapım ortaya çıkmıştı. Yapımcısı Grimaldi ve Amerikalılar için gereğinden uzun bir filmdi bu. "1900" Bertolucci için bir rüya, yapımcıları içinse bir kabus olmuştu. NOVECENTO'daki yaratıcı ögenin filmin savunduğu aykırılık olduğunu söylüyor Bertolucci:

Film, önceden var olan bir kuruntumu yansıtır. Gerçekle pek bir bağlantım yoktu ve belki de bu yüzden "1900" iyi bir film oldu. Çünkü içinde gerçeğin taşıdığı bir anlam yok, "1900"de amaçladığım Sovyetlerle ve Amerika arasında hayali bir köprü kurmaktı. Filmin yaratıcı ögesi savunduğum aykırılıktı.

Filmin sınıf hareketlerinin oluşumuyla ortaya çıkan politik temasıyla filmi yaptığımız Amerikan Dolarları arasındaki ayrılık. Hollywood bir tarafta, İtalyan neo-realizmi ortada ve Sovyet Sineması diğer tarafta.

1900'un çekimleri herkesi büyüleyen bir hava içinde geçti. Film sırasındaki çalışmalar, çalışmaya katılan herkes için unutulmaz anlardı. 11 aylık çekim zamanından sonra insanlara birden 'Bir dakika artık uyanma vakti geldi. Ve gerçekliği yeniden kazanmak için gelecek cumaya

78



"La Luna"

1974-

1900'

Luna'ya ad
Verdi'dir.
Olaylarının
bu filmin
uyuşturucu
barışma ve
ama gerçe
çin de ge
Verdi



SINEMATEK



"La Luna"

çekim çalışmalarını bitiriyoruz' dediğimde, hemen hemen herkes bana sinirlendi. Hatta bazıları geriye kalan zamanda benimle konuşmadılar bile. Sanki onlara çok güzel bir rüyanın devamını görmelerini yasaklamıştım.

1974-75 yılları arasında bir film olan 1900 o yıllarda katoliklerin ve komünistlerin aynı saflarda grev yaptıkları halde parlamentoda ortak işler yapamamalarının anlaşılabilir olduğunu savunuyordu. Yani 1900'ün politik bir ütopyadan oluşturduğu rüya İtalya'nın o yıllardaki politik ikliminden yararlanılarak ortaya konmuştu. Ama o yıllarda komünistler bana şöyle dediler: "Biz büyük toprak sahiplerini hiç protesto etmedik". Böyle davranmalarının nedeni katolik harekete olumsuz yaklaşımlarının sonucuydu sadece. Ve böylece büyük toprak sahiplerine ütopyik bir şekilde protestoyu gösteren filmin bu tartışmalar arasına dalıyordu. Bu film komünistlere o zaman için hiç uymadı ve şöyle dediler: "Korkunç bir film, tarihsel bir sahtekarlık" Kulaklarıma inanmadım ve şöyle yanıt verdim. "Nasıl? 1945'de büyük toprak sahipleri protesto edebilecek cesaret sizde yoktu, şimdi de 1975'de yapılan kurgusal bir filme karşısınız!" Bu benim için gerçekten politik bir yanılısamaydı.

1900'den sonra Bertolucci Po düzlüğünde kalmaya başlıyor ve kendisini 'La Luna'ya adıyor. Önceki filmin tanrısı eğer Marx ise, bu filmin tanrıları da Freud ve Verdi'dir. 'La Luna'yı ortaya çıkaran melodramın armonisiyle o zamanın olaylarının uyumsuzluğu arasındaki tezatlıktır. Verdi'nin klasik opera dramaturjisi bu filmin anlatımcı yapısını oluşturuyor: Prolog, üvey babanın ölümünü, uyuşturucu çelişkisi, anne ve oğul arasında ensest, gerçek babanın bulunuşu, barışma ve epilog. Verdi şöyle derdi: "Gerçeği kopya etmek güzel bir iş olabilir, ama gerçeği icat etmek daha iyidir, çok daha iyi..." Aynı zamanda Bertolucci için de geçerli olan sanatsal bir söz.

Verdi benim için Renoir'la aynı önemdedir. Sanki Verdi Operalarıyla görüntüsü olmayan büyük filmler yapmıştı. Bu temelde, Verdi'nin melodramlarındaki prensipleri filmlerinde sık sık uyarlamaya çalıştım.



SİNEMATEK



"Son İmparator"

Verdi, bu zengin materyali işlemek için bir dağcı gibi kendisine tutunarak yukarı çıkabileceğim bir ip olmuştur. Verdi'nin müziğiyle figürlerimi başka türlü cesaret edemeyeceğim bir yöne itebiliyorum. Çünkü Verdi, anlatımcı cesaretin ve gelenek dışı yaratıcılığın örneğidir. Amerikan sinemasının da olaya karışımıyla bambaşka bir şey çıkar ortaya. Jill Clayburgh'un La Luna'da dediği gibi, "Po, Aida'nın Nil'i'dir." Verdi Aida'yı bestelediğinde Po'yu görüyordu ama Nil'i yazıyordu. Po, bende Mississippi'ye dönüşüyor.

La Luna'nın aşırılığı 1981'de gösterime giren Gülünç Adamın Trajedisi'nde tam karşısına dönüşür. Film, İtalyan terörizmini kendine özgü yaklaşımıyla ele almaya çalışan ilklerden birisidir. Dikkat çekici yönü, ritmik olmayan kurgusu ve pozitif anlatım perspektifinin olmayışı... "Trajedi'de artık gençlik bile, Bertolucci'nin uzun yıllar sıkıca bağlandığı bu ideale, köylü komünizmine inanmaz.

Film, 70'li yılların sonunda ve 80'li yılların başında politik bir karmaşanın yaşandığı İtalya'yı anlatır. Pasolini'nin tanımlamasıyla 'çok pis' bir ülke İtalya, ya da hızla kirlenen bir ülke. İçinde yaşamaktan rahatsızlık duyduğum bir ülke. Bu ülkede film yapmak beni korkunç rahatsız ediyordu. "Devrimden Önce" filminde devrimden önceki yaşamın tatlılığı anlatılıyorsa, Trajedi'de de tüketim devriminden sonra yaşamın giderek çölleşmesi anlatılır. Burada önemli olan babasına isyan eden oğul değildir. Çünkü burada baba kaçırılan oğlunun öldürülüşünü dürbünle izler. Ama baba bunları hep kafasında canlandırır. Görüntü yanlışır. Carlo di Palma'nın açık görüntülerine rağmen her şeyden karmaşıktır ve film o yılların şiirsel gerçekliğine sisle bir şekilde uzanır.

Bu film, aynı zamanda Bertolucci'nin İtalyan dünyasından ayrılışını simgeler.

Kendisini canlandırması için sinemayı bir araç olarak yaratan toplum temelden değişti. Artık sinema toplumsal dilin aracı olmaktan çıktı. Televizyon yeni dil haline geldi. Bu, İtalya'da diğer ülkelerden bin kat daha belirgin ve dramatik. Sanki İtalyan gerçeği, 'ben sinema tarafından değil, televizyon tarafından filme alınmak istiyorum'

80

diyordu. Eğer bugünkü İtalya hakkında film yapmam gerekseydi video ve elektroniği kullanırdım.

"Cesaretim olsaydı Çin'e giderdim." Bu söz, "Devrimden Önce" filminde söylenir. Amerikan üretimi filmlerden sonra Bertolucci vahşi batıya gitmek yerine Uzak Doğu'ya gitmeyi tercih ediyor. Üç yıl süren hazırlıktan sonra 1986'da Pekin'de 'Son İmparator'un ilk klasesi vurulur. "1900" de ve diğer filmlerde olduğu gibi buradada Bertolucci, kahramanın çocukluğuna büyük ilgi gösteriyor.

Benim için yetişkin olmak çok zor. İçimde hala bir çocuk var çünkü. İmparator'un o küçücük şehircikte önünde eğilenleri gördüğü an, hatta bütün çocukluğu bu filmi neden yaptığını yeniden gösteriyor bana. Onu yapılandıran ve ömür boyu bırakmayan ve kendisine bağlayan bir mutlak güç. Film normal bir vatandaşa dönüşen bir imparatorun öyküsü değil yalnızca, mutlak güç saplantısı olan öyle olmaya zorlanan bir nevrotiğin öyküsü aynı zamanda.

Filme yapılan parasal desteğin iki yıl sürmesi çok iyi oldu, çünkü daha az zamanda çok az düzeyde de olsa Çin gezegenini tanıyabileceğimi pek sanmıyorum. Yine okula gitmek zorundaydım. Öyle bir okul ki adı Çin Halk Cumhuriyeti. Çin gerçeğini filme alabilecek duruma geldiğimi duyumsayınca kadar o okula devam ettim.

Çok zordu. Bu filme kimse inanmıyordu. Ayrıca çok pahalıydı ve biz filmde hiçbir tanınmış oyuncuyu oynatamıyorduk. İmparator ve İmparatoriçe Çinli olmak zorundaydı. Üstüne üstlük yapımçıyı destekleyen parasal kaynaklar normalde verilmesi gereken güvencelerin hiç birisini vermediler. Biz, yani yapımçım ve ben, bunun üzerine önemli bir karar verdik: Bağımsız bir film yapacaktık.

Elde edilen başarı, filmin Hollywood'da kabul görmesi ve ona gösterilen saygı, Avrupa'da "Büyük İletişim"e ait filmlerin yapılabileceğine bir kanıt oluşturuyor. Bir izleyici sineması, büyük kitlelerin sineması...

Dokuz Oscar, benim için, sinemada bir iletişim varolduğuna ve her zaman varolacağına dair bir kanıt. Hollywood insanları çok şovendir ve çok ender olarak, "En İyi Yabancı Film"den daha fazla ödül verirler. Sanırım "Son İmparator" onlarda, sinema gibi biraz eskiye ait olan bir filmle birlikte olma duygusunu uyandırdı.

Amerikan Film Şirketlerinin patronları daha sonra bana şunları söylemişlerdi: 'Sen gençliğimizde bizi film yapmaya yöneltten duyguları yeniden yaşattın. Bizim için bu gerçek sinemaya geri dönüştü.' Sanki yaptıkları sinema gerçek sinemaya yakındı, ama yine de çok çok uzak...

Afrika'ya dönüş. 30 m² lik özgün çekim alanında yaklaşık 25 kişi oraya buraya koşturuyor. Stephan Frears'ın "Tehlikeli İlişkiler"inden Debra Winger ve John Malkowich ve Bertolucci'nin yeni keşfi, Camarol Scott da aralarında.

Bu aslında Bernardo Bertolucci'nin yöntemi: Alabildiğince yapay sinematografik kurguda bile gerçeğin incecik zarını korumak ve böylelikle Amerikan sinemasının doğrudanlığı Avrupa geleneğinin değerleriyle birleştirmek.

Anlatının sonunda Bertolucci Alberto Moravia'nın bir cümlesini yineler: "Toplum çok gariptir. Onu hem yaşatmak hem de ipliğini pazara çıkarmak zorundasınız. Sonra herşey sessizce sürer..." ■



SİNEMATEK

Derleyen: Aslı BEKDİK

Mİtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni 1912'de Ferrara'da doğdu. Bologna'da ekonomi ve ticaret bilimlerinden mezun oldu. 27 yaşında Roma'ya gitti ve 1939'da faşizmin baskıcı zevkine karşı entelektüel bir direnişin merkezi olarak kabul edilen Cinéma'da yazdı. Sinemaçı olarak ilk denemelerini 1942 yılında, UN PILOTA RITORNA'nın senaryosunda Rossellini ve F. L. M. DUE FOSCARI'da Fulchigrone ile çalışarak yaptı. Aynı yıl, VISITEURS DU SOIR (Gece Ziyaretçileri)'nin çekimlerini izlemek ve bir anlamda Marcel Carné'nin asistanlığını yapmak üzere Fransa'ya gitti. Faşizmin 1943'de düşüşünden ve tüm sinema etkinliklerinin durdurulmasından önce, çok önem verdiği ilk belgesel, GENTE del Po'yu çekmeyi başardı. Gente del Po, Po nehrinin balıkçı ve sandalcıların zorlu yaşamlarını, doğaya, sefalete karşı sürdürdükleri savaşı anlatır. Gerçekçi ve yalın olan bu film, Antonioni'nin tüm yapıtlarındaki 'arayış kaygısının' bir habercisidir.

İtalya'da sinemanın tekrar başlamasıyla Antonioni 1948-50 yılları arasında kısa metrajlı filmler çekti. Foto-romanların, çizgi filmlerin eleştirildiği L' AMOROSA MENZOGNA bunların en önemlisidir. 1950'de ilk uzun metraj çalışması olan CRONACA di UN AMORE'yi (BİR AŞKIN GÜNCE) gerçekleştirdi. Üç yıl içinde bunu, I VINTI (YENİKLER), La Signora Senza Camellie (Kamelyasız Kadın) ve Tentato Suicidio



La nuit



Michelangelo Antonioni

(İntihar Teşebbüsü) izledi. Adı geçen filmler Antonioni'nin yapıtlarındaki bir dönemi, hatta bir aşamayı temsil ederler. Sanatçının biçim ve ana fikrinin ortaya çıkmasıyla birlikte, kendi kendisini eksiksizce ifade edeceği anlatım temalarının arayışı içinde olduğu görülür. Bunlarda, Sonraları yapıtlarının temel ve en belirgin özelliği durumuna gelen konu ve farklı mekanların bütünleşmesi henüz deneme halindedir. Böylece, CRONACA di UN AMORE'de tanık olunan, polisiye bir soruşturmanın ve dolambaçlı bir gizli aşk macerasının ötesinde kadın ve erkeğin kırılganlıklarının acı veren gözlemi ve aşkın olanaksızlığıdır. Kocanın (Ferrari) bir kaza sonucu ölmesinin suçluluğuyla biraraya gelemeyen sevgililer (Paola ve Guido) ayrılırlar. Ancak bu ayrılıştaki görüntüyle de çok iyi anlatılmış romantik bir parçalanma vardır ve Antonioni'nin daha sonra keşfedeceği sevgisel yoklukla ortak bir yönü yoktur.

Antonioni'nin öncelikli temalarından biri olan "kadın" da CRONACA di UN AMORE'de kullanılır. Antonioni'nin dünyası, erkeklerin kadınları sadece ön plana çıkarmaya yaradıkları, dışı bir dünyadır. Ferrari'nin ölümünü Paola hazırlar ve bununla Guido'yu görevlendirir. Guido'nun kararsızlığı, L'Avventura'da (Macera) Sandra'nın etkisizliği, ile sürer. Sonraları "Kadın" a karşı bu ilgi sanatçının temel sorunsalı haline gelmiştir.

Sonuçta, ilk filmlerinden itibaren Antonioni, yapıtlarında sık sık karşılaşılan kendine özgü bazı anlatım yöntemlerini kullanır. Örneğin Ferrari'nin ölümü için bize hiçbir açıklama yapılmamıştır. Aynı şekilde L'Avventura'da Anna'nın ortadan kaybolma nedenlerini öğrenemeyiz. Anlatım geleneklerinin böylesine

yoksanm
sürekli kay
dursa o
kalanlara
Üzerindek

Nasıl
Antonion
fildir. I V
Üç gerçe
oluşan f
bozulmuş
röportaj
filmde, ki
ve görün
de (Yen
karamsa
Fransa da
Üç bölü
söyemek
ingiliz, Fr
özdeşliği
bölümün
keşfettiği
yaratılma
cinayet
gisizlik üz
Yenik:
kahraman
beş senin
aşk entri
yüzünde
uğraman
infinnin
CAMELIE



La dame



yoksanması bizi yönetmenin belirgin ve sürekli kaygısı konusunda aydınlatır: olay ne olursa olsun, önemli olan ona maruz kalanlardaki sonuçları ve olayın kişiler üzerindeki yansımalarıdır.

Nasıl ki CRONACA di Un Amore, Antonioni temalarının en ağırlıkta olduğu filmidir. I VINTI de tek başına bir ayrıcalıktır. Üç gerçek olaya dayalı üç bölümden oluşan film, savaş sonrası us dengesi bozulmuş gençlik üzerine öyküleştirilmiş bir röportaj biçimindedir. Bunun yanında filmde, kişiliklerin derinlemesine bir gözlemi ve görüntünün biçimsel zevki ile isminden de (Yenikler) hissedilen belirgin bir karamsarlık vardır. İtalya'da sansürle, Fransa'da da yasaklanmayla karşılaşmış film. Üç bölümün de ana konusu, yalan söylemekte etkinleşen suç dürtüsünün, İngiliz, Fransız ve İtalyan gençlerindeki özdeşliğidir. Üçünün de en iyisi İngiliz bölümüdür: genç bir adam, ölüyü nasıl keşfettiğini anlatan ve tek amacı heyecan yaratmak olan bir makale yazmak için cinayet işler. Yazısının karşılaştığı genel ilgisizlik üzerine itirafnamesini yayımlar.

Yenik; La Signora Senza Camellie'nin kahramanı da böyledir. Sinemaya heveslenmiş bu genç kızın öyküsünde de, aşk entrikası değil bir yapımcının kaptısı yüzünden- vazgeçmenin, bozguna uğramanın, değerini yitirmenin sonuçları intiharın nedenidir. La SIGNORA SENZA CAMELIE'nin I VINTI'nin hemen ardından



La dame sans camelias

gelmesi, Antonioni'nin toplumsal tanıklık ve deneylere olan ilgisine değgindir. Ancak, sinematografik açıdan gerçekçi ve kesin bir gözleme dayanmasına karşın yönetmenin dikkati bütünüyle kadın kişiliğin (Clara Manni) üzerinde yoğunlaşmıştır; bununla birlikte, Antonioni'nin kadın portreleri içinde bir ayrıcalık olarak kabul edilebilir. Rol tamamen edilgindir, biçimi diğerlerince (zaman zaman toplum, zaman zaman yapımcı tarafından) düzenlenmiş ve düşünülmüştür. "Kendi kendisini arama" amacı ve Clara Manni'nin varolma nedeniyle örülmüş olmasına karşın, film Antonioni'nin belki de en başarısız ve kuşkusuz en sikk yapıtıdır.

1955 ve 1957 yılları arasında birbirine benzememekle birlikte, belirgin bir öneksime oluşturan iki film gerçekleştirdi: LE AMICHE (Kadın Kadına) ve IL GRIDO (Hayatının Kadını). Bu iki filmin ortak yönü, efsanevi Antonioni-Pavese bütünleşmesine yol açmalarıdır. AMICHE'nin konusu yazar Cesare Pavese'nin bir öyküsünden alınmıştır (Tra donne Sole: Tek başına kadınlar arasında). Ayrıca bu iki filmde de intihar vardır. Pavese'de karamsarlık insan hayatının ta kendisine yönelik bilinçli, soğuk bir yaklaşımın sonucudur. O hayatta gözden kaçan birşey yoktur, aşk bile. Özellikle de aşk. Varolurken kendini tüketmekten ve bizi boş bırakmaktan başka birşey olmayan aşk. Antonioni'nin karamsarlığı ise tam tersine bir düş kırıklığının sonucudur. Artık tükenmiş bir şeyin saptaması, gelişiminin herhangi bir anında bir toplum hakkında yanılgıdan sıyrılmış bir yalrı. Antonioni'ye göre mutluluğun aşk yoluyla aranması insanın esas amacıdır; insan aşktan bıkmaz, onu bir saplantı yapar ve ona ulaşamaz. Antonioni bu soruna iki filmde de görülen "intiharın" ötesinde bir açıklama getirir. LE AMICHE'de intihar örselenmiş bir onur ve aşkın olanaksızlığı nedeniyle'dir.

Bu şekilde, birbirini izleyen yıllar ve filmleriyle Antonioni'nin olgunlaşan ve kesinleşen dünya görüşüne tanık oluyoruz: Onu ilgilendiren şey kişiler arasındaki,

ANTONIONI



SINEMATEK

özellikle de kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkilerdir. Kahramanı bir işçi olan CRI (Çiğlik) filmini bir parantez kabul edersek, Antonioni arayışını bütünüyle; depolitize ve bir şekilde soyut olan, belirgin tek amacı olanaksız bir başarının (Çift olablme başarısının) arayışı olan kentsoyluluğu incelemeye yönelerek sınırlandırmıştır.

L'Avventura genellikle Antonioni'nin tam olgunluğunun başlangıcı kabul edilir: Anlatım biçimi, yönetmenin teknik bilgisi bütünüyle ustalaşmıştır. Bundan böyle yapıtları yalnızca aynı temanın çeşitlenmelerinden oluşur. Bunun yanında tüm filmlerinde rol alan baş oyuncu ve yorumcu olarak Monica Vitti de ilk kez L'Avventura'da görülmüştür. Bir yönetmenle oyuncunun bütünleşmesi, birincinin yapıtına ne ölçüde belirgin bir etki eder kestirmek zordur. Bu çeşit bütünleşmeler daha önce de olmuştur; özellikle ressamlar, sanatçının yaratıcılığına hiçbir etkisi olmayan bir seçimden, plastik kaygılar taşıyan bir yakınlıktan başka birşey olup olmadığına kanıt bulunamayacak ilgilerini belli bir kadın biçimi üzerinde sabitleştirmişlerdir.



L'avventura

Kuşkusuz Antonioni, Monica Vitti'nin varlığından ne yönteminde ne de geçmişle sıkı sıkıya bağlantılı olan konuların seçiminde etkilenmemiştir. Bununla beraber, Vitti tıpkı bir uyarıcı veya, Antonioni'nin kendi kendisini eskiden olduğundan daha özgür ve bütünüyle anlatmasını sağlayan bir açıklayıcı gibidir. Onunla, Antonioni'nin dünyasına yeni bir öge baskın etmiştir: Kösnü. Antonioni elbette aşkla ilgilenmiştir; a ş k . L'Avventura'dan öncesinde bile

kişilerin değişmez kaygısıydı hep. Fakat bu bilinen bir duygu, hemen hemen bir soyutlama anlatımındaydı. Monica Vitti'nin gelişile aşk, mükemmeliyetçi büyük "A" harfini yitirip yaşamları kör ve kararsız bir karşılıklı yer değiştirme olan Antonioni kişilerinin vazgeçilmez fiziksel nesnel haline dönüştü. Bundan sonra çerçeve değişmeyecektir. Sıkıntının analizi gri bir fon üzerinde de sürüp gidebilecekken artık önemi kalmayan bir çerçeve niye değişsin ki. Bu, L'Avventura'da gezi gemisinde eğlenenler veya La Notte'de Milano sisinde gezinen kentsoylular, L'Eclipse'de Romalı borsa simsarları, Desert Rouge (Kırmızı Çöl) da petrolcülerdir. Artık, tekrar betimlenirse, yalnızca tamı tamına depolitize olmakla sınırlı kalmayan aynı zamanda en kesin egoizmin dar sınırlarına tıkmış bir sınıfı görürüz.

Yaşama tek bir anlam atfedildiğinde-mutluluğu salt aşkta aramak olan bir anlam-çabucak görülür ki bütünüyle mutluluk gerçekleşemez birşeydir. Bu çıkarımla aşk da gerçekleşemez birşeydir. Sonuç: gereksiz olan yaşamı yalnızca sıkıntıya neden olabilir. Geriye kalan; Antonioni tarafından bu acımasız analizin, günümüzdeki bir toplumun bilinçli ve açık gözlemler sonucu mu yoksa yine bu toplumun açığsözlü bir sözcüsü olan kendi kendisinin bilinçsizce bir anlatımı mı olduğudur. Kuşku duyulan, yanıtı ise kesin olmayan bir soru. ("Eğer içten biriysem, deneyimlerimdeki en kişisel şeyler olan düşüncelerimi, hatalarımı mesajımı ileticektir. İçten olmak biraz özyaşamsal bir yapıt ortaya koymak demektir. Benim bir yönetmen olmama en çok katkısı olan deney, doğduğum kentsoylu çevredir.") Ne olursa olsun Antonioni'nin etkileşim derecesinin ne olduğu hakkındaki tartışmaların ötesinde, La Notte bize en net görüşü, Antonioni'nin gizli dünyası demek durumunda olduğumuz yerin anahtarını sunar. Kentsoylu bir çift, bir gece, aşklarının bir zamanlar ne olduğunu, neye benzediğini ve hiçbir zaman ne olamayacağını anlar. Yönetmen konunun özü, görüntü niteliği ve anlamı arasındaki bütünleşmeyi böylesine kusursuz bir biçimde bir kez daha elde etmemiştir. Kuzeyli insanın güzelliklere olan özlemi, üzgün bir gecenin iki üzgün kahramanı, düşlerin (gerçekte oldukları gibi) kayıp gittiği bu sist dünyada kusursuzlukla anlatılır. Eğer bu öykü yeni aşklar vadetseydi, bunun gereksiz bir başlangıç, yenilginin bir tekrarı olacağına

öncede doğasının taşıyorlar mümkün değil yüzünde bir dev analizine karşılaşıyor. Fakat demek Tikenşte Antonioni böylece biçimleniyor. Rouge de L'Eclipse Desert Rouge tek kucak sonra, as evrensel Aşk olanı Yapıtı dolaylı An sonun çıkı fahi bül bi tane tınıçes gi derek görürö yeni bir c inanın c asunüle Selirgin b bilinçsiz b şü hep e or ceza günahını eartsal a m? (*) DİĞER gerçekte zuniuk SUPERST VESTITO. 1950 de DE FLOR genç y Macchi vaptığı (Questo varar v Tampses 1966 da "bariak" Blow-Up Palmiye meslek h

SİNEMATEK

La nuit



önceden bilebilirdik. Çünkü yenilgi kişilerin doğasında var, kişiler onu içlerinde taşıyorlar. Ve eğer mutsuzlarsa, aşkın mümkün olduğu kaybolmuş bir zamanın soyut anısı gibi korudukları bir özlem yüzünden temaların ve kişiliklerin kusursuz bir devamı L'Eclipse'deki yenilginin analizinde sürer: Piero ve Vittoria karşılaşırlar, birbirlerinden hoşlanırlar, birlikte olurlar. Fakat çift herşeyden önce şu eski dinmek bilmez iç kıyıcıya alışkindir: Tükenişten önce bunun biliniyor olmasıyla, Antonioni yenilginin esas kaynağına ulaşır. Böylece onda tersine bir nedensellik ve biçimlemenin sağlamlaşmasına tanık oluruz. Bu önceden bilme Le Desert Rouge'da daha da geliştirilmiştir. Eğer L'Eclipse sıkıntının şiiri diye tanımlanırsa Le Desert Rouge da iç daralmasının şiiridir. Bir tek kucaklaşmadan, ilk ve sonuncudan sonra, aşkların tüm umutları uçar, bir tür evrensel iç sıkıntısında yokolup giderler. Aşk olanaksızdır.

Yapıtlarında dünyaya bu tek yönde ki bakışı Antonioni'nin yorumlanmasında bir sorun çıkarır. Her zamanki gibi açıklamalar farklı bölümlerde bulunuyorlar. Daha önce bir tanesinden, savaş sonrası kentsoyluların tarihçesinden söz edilmişti. Daha ileri giderek yönetmenin son bozguna götürürcesine tehdit edici gerçeklerle dolu yeni bir dönemin eşliğinde olan çağdaş insanın iç sıkıntısını anlatmak istediği düşünülebilir. Başka bir varsayım da olası: Belirgin bir iç sıkıntısının altında acaba bilinçsiz bir dinsel mi saklıyor Antonioni? Şu hep aşkı olanaksızlaştıran "iletişimsizlik" bir ceza, aslında bir "aşk günahı" olan "ilk günahın" (Adem ve Havva'nın işlediği ve kalıtsal olduğuna inanılan) cezası olamaz mı? (*)

DİĞER FİLMLERİ: 1948 ve 1951 arasında gerçekleştirilmiş altı kısa veya orta uzunlukta belgesel, 1948'de N.U., SUPERSTIZIONE ve DETTE CANNE E UN VESTITO, 1949'da L'AMOROSA MENZOGNA, 1950'de LA VILLA DEI MOSTRI ve LA FUNIVIA DEL FLORIA. Ayrıca Antonioni'nin 1957 de üç genç yönetmene (Ugo Lazzori, Eros Macchi ve Angelo Negri) danışmanlık yaptığı uzun metraj bir belgeselden (Questo Nostra Mondo) de söz etmekte yarar var. 1958'de A Lattuada'nın La Tampesta'sında "ikinci ekibiniz" yönetti. 1966'da İngiltere'de Carlo Ponti için "parlak", "ticari" bir ustalık filmi olan Blow-Up'ı (1967 Cannes Festivali Altın Palmiye Ödülü) gerçekleştirdi. Bu film meslek hayatının dönüm noktası ve olgun-

luğunun belki de en dingin ürünüdür. (*) "Çıkmazımız bizi birbirimizden ayıran iletişimsizliktir. Sürekliliği bizi yanılmakta ve kendil kendimize sorunların üstünden gelmemizi engellemekte. Ben ahlakçı değilim. Bir çözüm bulmaya ne iddialıyım ne de böyle bir olasılık var. Belki de eleştirmenler haklıdır, sanatçı değil. Siz, ama ben değil. Çünkü kendisi olmak denilen şey nedir hiç bilinmez.

(...) Gerçeğe bağlı yaşıyoruz ve o sürekli değişiyor. En büyük çaba, kendisi olmak. Yani çelişkiye düşmeden, kendi kişisel geçmişimizde anlamı bulunan filmler yapmak. Bu böylece herkes için geçerlidir. (...) Şurası kesin ki, genel bir gerçeklikte benim başıma gelen olaylar, beni bazı öyküleri diğerlerine yeğ tutmaya yöneltti. Bir öykünün nasıl doğduğunu, örneğin Chronaca di un Amore veya IL GRIDO'nun konularını nasıl tasarladığımı söylemek zor. Filmler bende tıpkı bir şiirin şairin yüreğinde oluştuğu gibi oluşuyor. (Kendimi bir şair yerine koymuyorum, yalnızca bir benzetme bu.) Sözcükler, görüntüler, kavramlar hepsi bilinçle doluyorlar, karışıyorlar ve bir şiirde suçlanıyorlar. Filmler için de böyle düşünüyorum. Tüm okuduklarımız, hissettiklerimiz, düşündüklerimiz, gördüklerimiz belli bir zamanda görüntülerde somutlaşıyorlar ve bu görüntülerden anlatılar doğuyor.

Bana öyle geliyor ki kesinlikle yapmamız gereken birşey var: Akli gerçeğin ortasında savunmak: Düşünce tembelliğine ve hele uyumsuzluğa kapılmamak."

DICIONNAIRE DES CINEASTES (Georges Sadoul Paris, Seuil.)

MICHELANGELO ANTONIONI (Pierre Leprohan Cinema d' Aujourd'hui/Jourel'Ini, Edition Seghers)

L'ENCYCLOPEDIE DU CINEMA (Roger Boussinot, Bordas) ■



SİNEMATEK

DEVİRİM SİNEMASI, EISENSTEİN VE VGİK

Devrim Sineması, devrim sonrası Lenin'in iş başında bulunduğu Coşkulu bir ortamda doğdu. Genç Sovyet sineması, insan ve toplumu araştırma, açıklama ve giderek gereken yönde dönüştürme çabalarına girişmiştir. Düşünce ve inançlarıyla yaratacakları yapıtları, insan yığınlarına en geniş boyutlarıyla götürebilecek sanat dalının sinema olması, devrim içinde devrim yaratıyordu. Genç yaratıcılar, sanat için sanat biçimindeki bir düşünceye katılmak uymak bir yana, öyle bir tutuma tümüyle karşıdılar. Ülkelerinde yeni bir toplum düzeni kurmanın savaşını veren, genç Sinema adamları yalnız bilim'e inanırlar. Teori ve Pratik, onların birliğini kurmaya çabaladıkları tek ortak tutkularıdır.

VGİK yani DEVLET SİNEMA ENSTİTÜSÜ 1919'da Film endüstrisinin devletçe kamulaştırılmasından sonra Lenin'in teşviki ile kuruldu. Sinema endüstrisi ise yavaş yavaş tüm Sovyetlerde örgütlenmeye başlamıştı. Sovyet sinemasının dinamiğini teşkil edecek VGİK ilk zamanları zorluklarından sonra, dünyanın önde gelen film okullarından biri oldu. Ve çoğu Sosyalist ülkelerdeki okullara örnek oldu.

Lev Kuleschow'un öncülüğündeki deneyler, kısa film çekimleri ve montajını, sinema sanatı içindeki yaratıcı gücü, genç Sovyet Sinemasına yenilemeci bir stil getirdi.

Devlet Sinema Enstitüsü, Kuleschow'un yanında Eisenstein, Pudovkin, Kosinzew, Douschenko, Jutkevitsch, ve Tisse gibi değerli

hocalara sahip olması ve bunların öncülüğündeki çalışmaları ile zamanla olgun yapıtlar ortaya çıkarmaya başlamıştı.

Aslında 1918-1919'da sinema eğitimi, pratik olarak iç savaşta gerçekleşiyordu. Düzinelerce deneyimsiz kameraman savaş alanlarında tekniklerini geliştirip sanatsal beceri kazanıyor; onların gönderdiği filmleri kurgulayan sayısız kurgucu montaj yöntemlerini zenginleştiriyordu.

Devrim'in ilk yıllarında, edebiyat ve tiyatrodaki tutkulu bir deneycilik "eski"nin reddi üzerine kurulmuş farklı arayışlar yaşanırken, sinemada geleneksel kurallar geçerliliğini koruyordu. İçerik açısından ateşli bir nitelik taşıyacak bile Sovyet filmleri, önceki yılların normlarına uygun olarak yapılıyordu. Sanat açısından Parti'de iki zıt görüş belirmişti. Bir yanda Doğalcılıktan uzaklaşarak, avant-garde, yenilikçi akımları desteklemekten yana olanlar, öte yanda ise bunun aksini savunanlar vardı. 1924'e dek durum aydınlaşma kavuşmadı. Ama aynı yıl devletin sanatsal stillere karışmama kararı alması ve bunun 1925'de Politbüro tarafından politika olarak benimsenmesi, sanatçılara büyük bir rahatlık sağladı. Artık, Sovyet sinema tarihinin en heyecan verici dönemi başlıyordu. Çok kısa bir süre içinde, sinemada yaratıcı bir patlama oldu. 1925'e dek Vertov'un yürüttüğü çalışmalar,hev Kuleschow'un işliğindeki montaj deneyleri zaten belirli bir birikim sağlamıştı. Yine aynı yıllarda Kinophat ve Kino adlı dergilerde Mayakovsky'le Pudovkin, Hef'de ise Eisenstein, sinemayla ilgili görüşlerini dile getirmeye başlamışlardı.

1920'li yılların ortalarında bu alandaki kuramsal düşünceler ve tartışmalar yoğunlaştı; konferanslar, seminerler

konusunda sanatın eğitici boyutu önemini ortaya koymaktadır.

Bu konuda herhangi bir yanlış anlamayı engellemek için şunu söylemeliyiz ki, sanatta eğitim sadece teknik bir sorun değildir. Sanatın içinde barındırdığı estetik unsurlar böyle bir yargının oluşmasını engellemelidir.

Kısaca, olması gerekene değindikten sonra, bir de madalyonun öteki yüzüne bakalım. Sanatta cinsellik, yalnızca eğitim amacıyla kullanılmamıştır. Varoluşunun temel dayanağı sömürü olan kapitalist düzen bu konuda da çıkarına uygun düşünceleri yapmaktan geri kalmamıştır.

Kapitalist düzenin sömürü mekanizması her alanda katmerli bir şekilde kendini gösterir. Bu mekanizmanın işleyişi sonucu ortaya çıkan olumsuz koşullar, yeni yeni boşluklar ve buna bağlı ihtiyaç alanları oluşturur. Ortaya çıkan bu durum düzenin dilinde yeni sömürü alanları anlamını taşımaktadır. Gerçekte, bireyin ulaşmak için kullandığı araçlar yoluyla onun cinsel ihtiyaçlarını doruğa ulaştıran kapitalist sistem olduğu halde, bireyin tek yapabileceği, kendisini sömürmek üzere oluşturulan yeni araçlardan yararlanmaktır.

Bazı kapitalist toplumlarda, bu cinsel sömürünün oluşma nedeni, eğitimi gerçekleştiren araçların eşitsiz dağılımı iken görece daha eşit dağılımlara ve eğitim düzeyine sahip diğer kapitalist toplumlarda da varolan sanatta cinsel sömürünün de gerçek nedenleri araştırılmalıdır. Bu konuda gözönünde bulundurulması gerekenler, tarihi alışkanlıklar, bunların oluşturduğu toplumsal yapılar ve cinselliğin kendi iç dinamiğidir.

Sinemanın eğitici boyutunu ele aldığımızda Türkiye'de bunun amacından ne ölçüde sapmış olduğu belli bir dönemi kapsayan filmlerden kolayca anlaşılır. Ancak konuyla ilgili şu örnek ilgi çekicidir: marmaris'den 80 km uzaklıktaki Datasi'da her gece Yaşılcam'ın bol tecavüzlü filmlerini bu izleyen Datça'lı yaşlı başlı balıkçılarla kavuşurken, onların da bu filmleri "eğitici" nitelikte buldukları öğrenilmiştir. "Nasıl eğitici? Ne öğretiyorlar?" diye sorulduğunda şu yanıt alınmıştır: «Çok öğretici, insan karısını sudaklarından öpmeyi bu filmden öğreniyor.» İşte insan hangi boyutlara ulaşabileceğini, özellikle her çeşit ilgiden yoksun bırakılmış, sömürülen toplumlarda bu gibi örneklerle ortaya koyabilmek mümkündür.

Sinemada cinselliğin sömürüsü sözkonusu olduğunda akla ilk gelen kadın ögesinin kullanılması ve metalaştırılmasıdır. Ancak bu güne kadar gözden kaçan ya da üzerinde pek sık durulmayan bir nokta daha vardır: Cinselliğin dolaylı ya da dolaysız olarak sömürüye alet edildiği filmlerde erkeğin rolü de kadinkinden farklı bir anlam kazanmamakta sonuçta o da metalaşmaktadır.

Sınıflı topluma geçişle birlikte sömürülmeye başlanan insan, kapitalizmle birlikte meta konumuna getirilmiştir. Sömürülen, kadının vücudu, buna bağlı olarak erkeğin cinsel dürtüleridir.

İnsan vücudunu ve duygularını sömüren, onları metalaştıran bu süreci kavrayamadığı durumda bireysel ve toplumsal ilişkilerde doğallıktan uzaklaşacaktır. Metalaşma ile birlikte gelişen bir kavramda yabancılaştırma,

insan, kendi yaşam sürecinden doğan ve insanı anlatmak amacına yönelik, sinema gibi güçlü bir aracı kontrolü altında tutamamakta, varolan birebir ilişkisini kuramamakta ve güngeçtikçe kendine özgü kurallar geliştiren sinemaya yabancılaştırılmaktadır.

«Marx, "Hegel Felsefesi'nin Eleştirisi"nde "Beden'in en yüksek işlevi, cinsel edimdir..." derken, "Ekonomi Politik ve Felsefe"de bu yargısını biraz serbest bir çeviriyle, şu sözlerle açıklar: "Bir insan varlığı ile başka bir insan varlığı arasındaki dolaysız, doğal ve gerekli ilişki, erkekle kadın arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Erkekle kadın arasındaki ilişki, bir insan varlığı ile öbür insan varlığı arasındaki en doğal ilişkidir. Bu ilişkiden, insanın doğal davranışının ne ölçüde insancıl olduğu, ya da onun insancıl doğasının onun nasıl gerçek doğasını oluşturduğu anlaşılır. Gene bu ilişkiden, insanın gereksiniminin nasıl insancıl bir gereksinme olduğu, bir insan varlığı olarak başka bir insan varlığına gereksinme duyduğu anlaşılır. Böylece insan için varoluş, en bireysel noktaya kadar, bir birlikte varoluş, bir toplum içinde varoluştur. Ve erkekle kadın arasındaki bu insancıl ve doğal ilişki, özel mülkiyetin olumlu anlamında ortadan kaldırılışının ilk örneğidir.»

Güven Şener
Gürkan Tosun

1. Marx'ın Sanat Kuramı, M. Lifşits,
2. Yeni Sinema Dergisi
3. B. Russeil'den Seçmeler,
4. M.T. Öngören, Sinemada kadın ve cinsel sömürü
5. Onat Kutlar Milliyet Sanat Dergisi



DEVİRİMDEN SANATA, SANATTAN DEVRİME

S.M.EISENSTEİN

Ekim devrimi on beş yaşında.
Sanatsal etkinliğime gelince on iki.
Atle geleneklerim, eğitim ve öğrenimim beni bambaşka bir mesleğe yöneltiyordu.

Mühendis olmaya hazırlanıyordum. Ama bilinçaltımda sanata duyduğum aşırı hayranlık, beni mühendislik mesleğinde, bu bilimin mekanik ve teknolojik yanına değil, sanata en yakın düşen yanına eğilmeye zorladı: mimarlık.

Bununla beraber, artık kesinlikle seçilmiş olan yolun durağanlığından sıyrılabilmem, tek başına gün ışığına çıkma yürekliliğini gösteremeyen doğal eğilimimi izleyebilmem için, devrimci fırtınanın kopması gerekti.

Ve devrime borçlu olduğum ilk şey bu oldu.

Çekingen öğrencinin, küçük yaşlarından beri ana-baba sevecenliğinin çizdiği tasarımın zincirlerini koparması, bitmiş sayılabilecek öğrenimi ve güvenli bir geleceği bırakıp kendini sanat tasarımlarından oluşan bilinmeyene atması için bütün ilkelerin bu başaşağı dönüşü, tüm kavramların bütün bir ülkede geçirdiği çabuk ve sert değişiklik gerekiyordu.

Cepheden, bitirilmemiş bir yapıtın beni beklediği, Petrograd'a değil Moskova'ya yeni bir yapıtı ele almak için dönüyordum.

Yeşeren devrimci sanatın ilk esintileri hayatın her kesiminde fırtınalar koparıırken, ben, katıldığım "genel anlamda" sanata tümüyle bağlandım.

Önceleri devrimle yalnız dıştan bir ilişkim vardı.

Buna karşılık, yaratı ve sanatın

giderek daha derinlerine, canlı kaynaklarına ulaabilmek için, bilimin yöntemleriyle silahlı, doymak bilmez bir açlıkla çabalıyordum. Bu kaynaklarda, kısa mühendislik deneyimde hayranlıkla bağlandığım kesin bilgiler çerçevesinin varlığını sezmiştim.

Pavlov, Freud, Meyerhold'un yanında geçirilmiş bir dönem, sanat bilgimdeki eksiklikleri gidermeye yönelik düzensiz ama ateşli bir çalışma çok okumak ve Proletkult tiyatrosunda dekoratör ve yönetmen olarak ilk adımlarım! İşte, duru bir anlayışla sanat ürününün gizlerini elde etmek isteyenler için sanatın ve yaratı yöntemlerinin eşğine, sikofantların (i) uşak elleriyle dikilmiş gizemciliğin yeldeğirmenlerine karşı savaşımın evreleri.

Savaş başlangıçta görüldüğünden daha az Donkişotçaydı. Değirmenlerin kanatları kırılıyor ve yavaş yavaş, her olgunun, her sürecin temelindeki tek diyalektik bulgulanıyor. **Evre Bülteni...**

O sıralarda, iç oluşumumla uzun süreden beri maddeciydim.

Gelişmemin bu evresinde, tahlilci çalışmamın sonuçları, gerçek hayatta olan bitenler tarafından beklenmedik bir biçimde doğrulandı.

Sanatın alfabetini öğretirken kullandığım yöntemin, yan sınıfta politik öğretim görevlisinin toplumsal sorunlara uygulandığı yöntemle özdeş olduğuna, öğrencilerimin dikkatini çektiklerini büyük bir şaşkınlıkla görüyorum.

Dışardan gelen bu itme, çalışma masamda estetiğin yerini diyalektik maddeciliğin alması için yeterli oldu.

Bin dokuz yüz yirmi iki. Savaş yılları
Yani bundan on yıl önce.

Deneysel yaratma çalışmasının
insan etkinliği dalındaki kişisel deneyim,
marksizmin kurucularının öğretisi ışığı
altında bütün toplum ve insan
hareketlerinin toplumsal temellerinin
felsefi deneyiyle bütünleşiyor.

Ancak iş burada bitmiyor. Devrim,
ustalarının öğretisiyle bambaşka bir
biçimde çalışmalarına giriyor.

Devrimle ilişkilerim kan bağına
dönüşüyor.

Yaratıcı çalışmam içinde bu ilişki,
sonuna kadar akılcı, ama oldukça
soyut "Bilge"nin (2) teatral
özgünlüğünden.. "Dinle Moskova",
"Gaz Maskeleri" gibi ajitasyon ve
propaganda oyunlarından, beyaz
perdenin devrimci destanlarına
uzanan geçiş dönemini gösteriyor :
"Grev", "Protetkin Zirhlisi".

Devrimle daha yakın bir ilişki kurma
özlemi, sanat alanında savaşçı
maddeciliğin ilk diyalektik temellerinin
giderek daha derinine inme eğilimimi
güçlendiriyor.

Daha sonraki sinema çalışmalarım,
devrimci sanat eylemi için gerekli tüm
olanaklara egemen olabilmek
amacıyla, devrimin ilk yıllarının sinema
ustalarıyla nöbet değiştiren genç
boşlevikler topluluğunun eğitim
açısından yeniden silahlandırılmasını
sağlayabilmek için, sinematografik
anlatım olanaklarıyla, yaratımın
uygulamalı ve deneysel gizlerini
"yalınlaştırma" eğilimlerini taşırlarken,
aynı zamanda toplumsal ve güncel
istekleri de yanıtlıyorlar.

Son çalışmalarım (Ekim, Genel
Çizgi) ağırlık deneye ve araştırmaya
yöneliyor.

Kişisel uğraşım, Devlet Sinema
Enstitüsündeki pedagojik ve düzenli
uygulamalı bilimsel etkinliğimle
açıktır.

Sinema sanatının temel ilkelerine
ilişkin kuramsal yazılar yazıyorum.

Dünyayı kavrayışım son biçimini aldı.
Devrim benimsendi. Etkinliğimin tümü
devrimin çıkarları doğrultusuna girdi.

Geriye, istem ve bilincimin buna
nereye kadar katıldıklarını bilmek
kalıyor.

Yabancı ülkelere yaptığım
yolculuklar bu döneme rastlar.

Gelişimini, Ekim devriminin
gelişiminden ayıramaz bir biçimde
sürdüren Sovyet vatandaşı için
yabancı bir ülkeye yolculuk en büyük
sınav, özgür seçim sınavıdır.

Yabancı bir ülke, çalışanların
devrim dışında yaratma yeteneklerinin
sürüp sürmediğini ve onun dışında
varolup varolmadıklarını gösteren son
deneydir.

Hollywood'un altın dağları önünde
bu deney bizi bekliyordu. Biz bu
deneyi de, dünya nimet ve
zenginliklerinden gururla cayan
kahramanca bir tavırla değil, ama
değişik koşullarda ve başka bir sınıfın
çıkartına yaratmam alçak-gönüllü ve
organik yadsınmasıyla geçirdik.

Ve sınıfları ayıran çizginin öte
yanında, yaratmanın olanaksızlığı
içinde saldırısına karşı duran herkesi
fırtına gibi süpüren ve daha güçlü bir
fırtına gibi, onunla omuz omuza
gitmeyi seçenleri sürükleyen devrimin
tüm güç ve büyüklüğü kendini
gösterdi.

Sovyet sanatçılarının hepsi
böyledir. Böyle düşünürler ve böyle
davranırlar.

İçimizden çoğu sanata devrimle
geldi. Ve hepimiz devrimden sanata
çağırıyoruz!

"Sovietskoe Kino" Sayı 1-2 1933.

"Gerçek Sinema Sayı 7 ; S:22-24
1974

(1) Sikofant : Atina'da incir hırsızlarını
ele verenlere takılan isim.

Karaçalan, Muhbir.

(2) Sirk gösterisine dönüştürülen
ostrovski'nin güldürüsü : Her bilgeye
biraz alçak gönüllük yeter.



SİNEMADA CİNSELLİK SÖMÜRÜSÜ

■ Bir sanat Olarak Sinemada Cinsellik

Hegel, modern çağda, sanatsal yaratma olabileceği konusunda karamsar. Din ve yönetim erklerini yaratıcı sanatın gelişmesine karşı görüyor.

Fichte, sanatı 'olan' ile 'olması gereken' arasındaki karşıtlığı yansıtan idealist bir görüşle tanımlar.

Hegel'e göre de 'olan' ile 'olması gereken'in birleştirilme çabası oluşturmaktadır sanatı. İdea'yı form'u gerçeğin içinde arama çabasıdır bu.¹

Gerçekte sanat konusunda yapılan içeriksel yaklaşımlar, antik çağdan beri süregelmiştir. Aristo'nun sanat anlayışında, gerçeğe öykünme sözkonusudur. Buna göre sanat üç önemli etki ve işlev taşır: Eğlendirir, eğitir ve arıtır.

Kısaca sanatı "insanla nesnel gerçeklikler arasındaki estetiksel ilişki" diye tanımlayabiliriz. Sinemanın sanatla olan ilişkisi oldukça belirgindir. Sanatın oluşumunda gözlemlenen "Öykünme" unsuru, sinemada kendisini çok yalın bir biçimde ortaya koyar.

Sinemada kullanılan cinsellik, ulaşılmaya çalışılan kavramları açıklama zorunluluğu doğrultusunda kullanılmalıdır. Yoksa bireylerin dürtülerinden çıkar sağlamak amacıyla değil.

Sinemaya, sosyalist düşünce ışığı altında bakan sanatçıların ürünlerinde de kadın unsuru vardır. Ancak doğası gereği, doğasıyla birlikte. Burada kadın; seyircilerin dürtülerini kışkırtarak, onlardan yararlanmak amacıyla kullanılmaz.

Sovyet sinemasında Urusevski, 1920'lerdeki devrim temasını işlediği, bir çar subayıyla devrimci bir kızın trajik aşkını duru görüntülerle acıklı bir Romeo-Juliett öyküsünün sulugözlülüğüne düşmeden, birbirine karışık çevrelerdeki iki insanın alışılmamış durumunu coşkulu bir içtenlikle, "Sorok Porvii/Kırkbirinci" (1956) ile insancıl tutumunu,² duygusal eğilimlerini açıklıyordu.

Kapitalist toplumlarda, kadının sahip olduğu olumsuz koşullar tek bir süreç içerisinde ortaya çıkıp gelişmemiştir. Gerçekten, bir çok etki-tepki sürecini içinde taşıyan bu oluşumun, dönüm noktalarından birisi cinsel devrimdir. Cinsel devrim, yerleşik düzenin katı moral değerlerine, geçerliliğini ve işlevini yitirmeye başlamış toplumsal yapının kokuşmuş unsurlarına karşı geliştirilen bir harekettir. Cinsel devrim taraftarlarına göre, kokuşmuş unsurlar; artık

burjuva toplumunun simgesi haline gelmiş evlilik kurumu, tek eşlilik ve bunların görünürde taşıdığı katılığı, gerçekte yol açtığı birçok gizli cinsel yozluklar ve sapıklıklardır.

Güçlü bir iç yapıya ve dinamizme sahip olmasına rağmen, cinsel devrim, karşısında olduğu kurulu düzeni, değerli alışağı edebilmek, bütün açıklarıyla, zayıflıklarıyla, kapitalist düzenin egemenliği altına girer.

Aslında gerçek başarı kapitalizmdir. Yoksa zayıf olan cinsel devrimin özü değildir. Yıllarını verdiği alışkanlık ve akılcılıkla sistem, kendisine karşı gelişen cinsel özgürlük anlayışını kontrolü altına almış, onu yozlaştırarak yeni bir kazanç kapısı elde etmiştir.

İşte, günümüzde bazen biçim değiştirmiş olarak gördüğümüz, sinemada ve bazı diğer sanat alanlarındaki cinsel sömürü, cinsel devrimin yozlaştırılarak olumsuz kullanımıyla yapılarak, güçlenmiştir.

Sosyalist düşünce, sinemada kullandığı cinselliğe sadece bir anlatım aracı olarak bakmıştır. Sosyalist görüş, sanata bakış açısının özünü oluşturan işlevsellik kavramı doğrultusunda sanata ve sanatların en etkili olan sinemaya karşı bunun dışında bir yaklaşıma da sahip olamazdı zaten.

Toplumsal Bayutuyla Sinemada Cinsellik

"Cinsel içtepinin sanatta anlatıma erişmesi için bazı şartlar gereklidir. Herşeyden önce sanatçı yeteneği olmalıdır. Ama sanatçı yeteneğine, belli bir ırkta değil, belli bir dönemde sık veya seyrek rastlanıyor. Bundan güvenle şu sonucu çıkarabiliriz ki, doğuştan yeteneğe karşı çevre, sanat içtepisinin gelişmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Belli bir türden özgürlük olmalıdır; yalnızca sanatçıyı ödüllendirmekten ibaret bir özgürlük değil, onu zorlamayacak ve basmakalıp beğenili bir insana çeviren alışkanlıklar edinmesine yolaçmayacak türden bir özgürlük.¹

Cinsiyet ile ilgili yanlış düşünceler ve olumsuz edimler ancak özgürlük olgusuyla önlenemez. Özgürlük bu konuda gerek koşul olmasına rağmen, tekbaşına yeterli değildir. Bu kavram alışkanlık değeri kazanmadıkça ve belirli bir eğitimle desteklenmedikçe olumlu sonuçlar elde edilemez. İşte bu noktada cinsellik



SINEMATEK

düzenlendi. 1925'le birlikte, başta Eisenstein Pudovkin ve Douschenko üçlüsü olmak üzere genç film yönetmenleri, Sovyet sinemasının uluslararası alanda birinci sıraya yükselmesini sağladılar.¹

Batı, Sinema sanatı açısından ne kadar uğraş verirse versin, Kapitalist yaşam koşulları içinde sinema yine de öncelikle tecimsel bir olaydı. Film yapmak için belli

bir kaynak
bulunacak; o
kaynağın
sonradan
karşılığını elde
etmek
amacıyla da
filmlerin en
azından tecimsel
başarısını
güvenceye
almak
gerekecekti.
Film yapımında
Lenin sonrasında
daha da
yoğunlaşacak
bürokratik karışma
ve baskılara
karşın, Sovyet
sinemasının
praktiği en büyük
değişimlerden biri
bu devrimin

öğrultusundaki kuramsal yaratıcılıktır.
Stalin'in 1930'lar sonrası oluşturacağı
bütüncül yönetimle, Devrimin getirdiği sanatsal
özgürleşme sonu geliyordu. Çok
çok geçmeden birçok sanatçı gibi
Eisenstein'de biçimcilikle suçlandı. Bir
çok zamanlar montaj ve teorileri göklere
ulaştırılan Eisenstein biçimselikle
suçlandıktan sonra, Sesli filme geçişle
birlikte stilini de değiştiriyordu. Artık
filmde bireysellik değil bireysellik merkeze
geçiyordu. "Çarpışma montajı" yerine
epik ve dışavurumsal oyunculuk ve
kuramsal oyunculuğu filmkarelerinde

önem kazanıyordu.

Sinemada gözlenen "biçimci" eğilimlere ve burjuva kalıntılara dikkat çekildikten sonra; yayınlanan bildiride ise bir filmin sanat kalitesinin yükselmesinde temel kriter olarak "milyonlar tarafından anlaşılabilir bir biçim içinde sunulması" gösterildi.

Sovyet sinemasının bir yanda yaratı gücü ve coşkunluğu, bir yanda



avantgarde özellikleri, Devrimin hizmetine sunulan sinemanın içinde eritiliyordu. 1930 sonrasında ise, Devrim sineması yerini propaganda ve slogancı sinemaya bırakacaktı.

Devrim sineması kuramı ve uygulaması ile kendi tarihsel ortamının çocuğuydu.² ■

Cemal Taşdan

¹ Sessiz Sinema Nilgün Abisel oya 112

² Çağını sorgulayan sinema- Ali Gevsilli
sy = 47



SINEMATEK

BERLİN ÜZERİNDE GENÇ SİNEMA

REFORM VE YANSIMALARI : 20. FORUM

Bize göre festivalin en önemli bölümü ise "Uluslararası Forum" idi. Bu yıl 20'ncisi düzenlenen Forum'da genelde genç sinemacıların tecimsel kaygıdan uzak gerçekleştirdikleri yapıtlar yer aldı. Yönetmenler'in seyircilerle direk iletişim kurabildikleri bu bölümde film sonrası tartışmalar, sinema üzerine toplantılar ve sergiler düzenlendi.

Forum'un bu yıl geçmiş yıllardan ayırtıcı Doğu Bloku'nun (özellikle D.Almanya) yeni filmleriyle programda geniş bir yer almıştı.

Kasım 89'da Doğu Avrupa'da oluşan tüm kültürel ve politik değişiklikler festivalin bu bölümünde gerçek boyutlarıyla yansımaktadır. Forum'un en güzel yönü ise yarışma havasından uzak, sanatın özgürce sergilenebileceği, sıcak bir ortam oluşturmaları.

Dileğimiz, ülkemizin de genç sinemacılara önem vermesi ve bir başka forumu da bizim gerçekleştirmemiz.

Forum'da Doğu Almanya

1965-66 yıllarında yasaklanan filmler belki de programın en önemli özelliği idi. Bu filmler Doğu Alman toplumunda oluşan değişiklikler ve toplum yaşamındaki şimaye kadar bastırılmış görüşleri gün ışığına çıkarıyor.

Bu filmlerden bazıları:

- Das Kaninchen bin Ich (Ben Tavşanım) Y : Kurt Maetzig S : Manfred Bieder

Tavşancık en sonunda kavuğundan sürünecek çıktı. 1965 yılında getirilen yasaktan beri kavuğunda saklı kalan film, adaletin ve hakların bir sorgulaması niteliğini taşıyor.

Kardeşinin, devlete karşı işlediği siyasi suçundan dolayı içeride yatması Maria'nın eğitimini yarıda bırakmasına sebep olur.

Maria, baskıcı rejimin doğurduğu güvensiz bir toplumda yalnız başınadır. İnsanlar birbirinden korkmaktadır. İlişkiler maddese düzeyde, dostluktan ve sevgiden uzaktır. Toplum, psikolojik bir bunalıma sürüklenmektedir. Maria, tüm bunlara karşın amacına ulaşmak için alan gücüyle savaşıyor.

* Denk bloss nicht, Ich heisse Y : Frank Vogel
"Düşünme Ben Ağlıyorum, DEFA stüdyoları, 1965
Senaryo : Manfred Freitag ve Joachim Nestler
Kamera : Günter Ost

* Berlin Um Die Ecke, Y : Gerhard Kleinf
"Köşenin Arındaki Berlin, Defa stüdyoları, 1965
Senaryo : Wolfgang Kohlhass Kamera : Peter Krause

* Der Frühling braucht Zeit, Y : Günther Stahnke
"Bahara çok var, 1965) Senaryo : Hermann O. Lauterbach

Kamera : Hans-Jürgen Sasse

* Jahrgang 45 (Doğum 1945), DEFA Stüdyoları, 1966 Yönetmen : Jürgen Böttcher

Senaryo : Klaus Poche'nin romanından Jürgen Böttcher'in uyarlaması.

Berlin, Prenzlauer Berg, 2. Apartman 4. Kat. Burada Al ve l'in hikayeleri başlıyor. Birbirlerini seven ama birlikte yaşayamayan iki genci anlatıyor, Jahrgang 45.

Jürgen Böttcher'in 1966'da yarıda bırakmak zorunda kaldığı film, tanımlanamaz bir özlemi, ve alternatif yaşam biçimlerini nesnel bir biçimde ortaya koyuyor.

Doğu Almanya'dan Belgeseller: Forum'a katılan belgesellerin önemli bir bölümü Doğu Almanya'dan. Bu belgeseller genel olarak Dresden, Leipzig ve Berlin'de Ekim ve Kasım'da gelişen olayları yansıtıyorlar.

Bu filmler DEFA (Doğu Almanya Dökümanter Stüdyoları) ve HFF (D. Almanya TV Okulu) tarafından gerçekleştirildi.

Filmler sokaklarda gelişen olayları sistematik bir şekilde inceliyor. Söyleşilerle, politik bakışlarla ve bu yorumlardan ulaşılan sonuçlarla bilgilendirici bir bütünsellik oluşturuyorlar.

İşte bunlardan bazıları:

Rosa Berger Frieder'in hazırladığı "Ekim 89", Jochen Denzlerin "Ekim'de 10 gün",

Thomas Eichberg'in "Dresden Uyanıyor,"

Ley Hahnmann'ın "Alman Şiiri'nin iki yanı."

Forum ve Federal Almanya

* Leben, (Yaşam, Y : Harun Farocki, 1990 K : Ingo Kretschmer)

Psiko-sosyal dramaların egemen olduğu film Almanya'nın bugünkü toplum yaşantısına bir bakış. Gözlenmesi gereken bir yaşam var ortada. Oldukça karmaşık ve abartılı bir yaşam. Yaşam bir okul ve Alman halkı bu okuldaki zekâ özürü öğrenciler. Almanya ise bunların eğitim alanı. Leben, sosyal gerçeklerin korkusuzca ortaya konulduğu biraz ironik ama abartısız bir film.

* Die Klage Der Kaiserin

(İmparatoriçe'nin şikayeti)

Y : Pina Bausch, B. Almanya 1989 Yapımı L'Arche (Paris), Wuppertaler Bühnen, ZDF, Channel Four (Londra), La Sept (Paris) Koreografi ve Senaryo : Pina Bausch.

Yönetmen filmi Ekim 1987 ve Nisan 1989 tarihleri arasında Wuppertal ve Götten şehirlerinde dans tiyatrolarında gerçekleştirdi.

Yabancı ve kendi öykülerimizin izleri üzerine bir film

Özlem üzerine, gereksinim üzerine,

Sevilmeye arzusu üzerine,

Güzellik ve Hayal kırıklığı üzerine,

Sevgi üzerine bir rüya,

Şeykâr ve yakınlık

Yaşam üzerine rüyalar

Yarıda kalmış öyküler,

Ve belki de tek tek fotoğraflar.

Sovyetler Birliği

Forum'a Sovyetlerden 7 film var. Bunlardan ikisi video. Bu belgeseller genel olarak Sovyetlerin geçmişten günümüze değişimini anlatıyor. Glasnost ve Prestroika'nın sanata, topluma ne getirdiği ne götürdüğü ve değişikliklerin belki de farklı bir bakışla sorgulaması filmlerde değinilen noktalar.

SİNEMATEK



K o m a - Nijde Adomantaje ve Boris Gorlov filmde Stalin döneminin şu ana kadar gizlenen yönleri anlatılıyor.

Swoboda eto rai (Özgürlük Cennetir)

Sergei Bodrov'un hazırladığı bu filmde Sovyetler Birliği'ni boydan boya geçip kuzeyde siyasi bir suçtan dolayı hapiste yatan babasını ziyaret eden bir gencin başından geçenleri ayrıntılı bir şekilde anlatıyor.

Ono (O)

"Stalin Bizimle mi?"

Sergei Ovdjonov'un gerçekleştirdiği bu film bir kasaba da belediye başkanının değişmesiyle meydana gelen olaylar, Sovyetlerdeki genel değişikliklerle paralel kurguyla anlatılıyor.

Bumashyje glasa Prischwya (Prischwya'nın Kağıt Gözleri) Yön: W. Ogrodnikov

Totaliter rejimlerin sorgulandığı bu filmde genel olarak Hitler'in, Mussolini'nin, Stalin'in II. Dünya Savaşı sırasında yaptıkları ve savaş sonrası gelişen olaylar inceleniyor. Stalin'inin kapitalist bir patron gibi işlenmesi filmin ilginç yaklaşımlarından biri.

Sovyetler Birliği'nin yolladığı 2 Video film ise şunlardır: Tatik Shakhverdier'in hazırladığı "Stalin Bizimle mi?" ve Gürcistan film yapımcılarının hazırladığı "Tiflis'te 9 Nisan 1989'da Neler Oldu?"

Ruslara ayrılan programın son kısmını ise 1920-30 arası Rusya'da hazırlanan tarihsel yapıtlar oluşturuyor.

İskandinavya

Aki Kaurismaki'nin son filmleri "Leningrad Kavboyarı Amerika'ya Gidin" ve "Fabrika Kızı" programda yer alıyor. Finlandiya'dan diğer bir film "Katiapah"ın yönetmeni ise Ilkka Jarvillauri. İskandinav Filmlerinde Katrin Ottorstottin hazırladığı "Atlantic Rhapsody" yer alıyor. Farao adaları da ilk kez şenliğe filmlerine katılıyorlar.

ABD

ABD forum programına kalabalık bir film paketiyle geldi. Frederic Wiseman'in gerçekleştirdiği içinde belgesel söyleşilerinde yer aldığı "After Death" (Ölümden Sonra) filmi Boston'da bir hastanede hastaharın yaşantısını inceleyen. Filmin en etkileyici yönü ise Wiseman'in duyarlı ve nesnel gözlemleri. Filmde yorumlayıcı ya da ders verici hiçbir öğe yok. Seyircinin filmi kendi kendisini sorguladığı deneysel yaklaşımların ilacı yer aldığı After Death forumda en çok ilgi çeken filmlerdendi.

Diğer Amerikan filmleri ise, Michael Moore'un yaptığı "Roger ve Ben" Van Sant'in Amerika'da eleştirmenlerce 1989'un en iyi filmi seçilen "Drugstore Cowboy" Florence Daudman'ın Amerikan sinemasının bir incelemesi olan, içinde yer yer Altman, Coppola, Scorsese ile söyleşilerinde yer aldığı "Hollywood Mavericks"

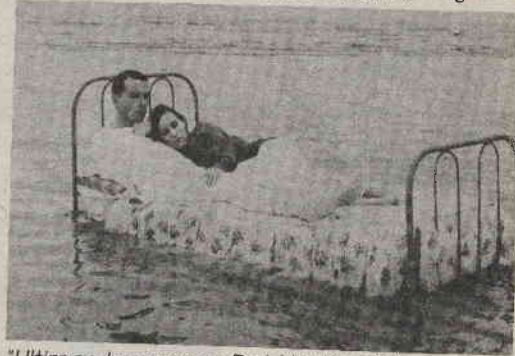
Pat O'Neill'in yönettiği deneysel bir film olan "Water and Power"

Robert Kramer Fransızların katkısıyla gerçekleştirdiği Amerika adına katıldığı 4 saatlik "Route One" filmiyle ortaya teknik açıdan güçlü bir yapıt çıkarıyor.

ASYA

Asya, bu yıl iki Çin ve iki Japon filmiyle Forum'da. Tayvan'dan Hou Hsiao-hsien'in epik filmi "City of Sadness" gösterildi. "City of Sadness", savaş sonrasında Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra Çin'e göçün başlamasıyla bu yüzüne çıkan sosyal gerginliğin, savaş sonrası Tayvan'ın durumunun beyaz perdeye yansması. Film, Japon İmparatoru'nun ülkesinin şartlı teslimini bildirdiği radyo konuşmasıyla başlıyor. Hou Hsiao-hsien'in filmi yalnızca kronik açıdan ilginç değil, aynı zamanda şiirsel ve imgesel bir biçim taşıyor.

Çin film eleştirmeni ve yapımcı Shu Kei (Hong Kong'da yaşamaktadır) Hong Kong'un politik geleceği sorununa Güneşsiz Gün isimli filmle tavrını ortaya koyar. Shu Kei bu filmi Japon TV şirketi ile birlikte hazırladı. Japon sineması bağımsız



"Ultimas Imagenes Del Naufragio"

sinemada oldukça önemli bir yer kaplamasına rağmen forum çerçevesinde ancak 2 filmle katıldılar.

- Go Riju'nun yönettiği Zazie filmi, rock'n roll müziğini irdeliyor. Bir diğer film ise Go Takemine'nin "Untama Giru". Okinova çeçresindeki adalardan derlediği perimasallarını ve mitolojik olayları anlatan eğlenceci bir film.

Takemine, bu filmde 1945 Amerikan işgali ve işgal sonrası ada halkının yaşamındaki değişiklikleri sorguluyor.

LATİN AMERİKA

Forum'a Latin Amerika ikisi Arjantin'den biri Bolivya'dan olmak üzere üç etkili filmle katılıyor.

- Buda secreta Y: Alejandro Agrest

- Ultimas Imagenes del naufragio Y: Eliseo Sulela



SINEMATEK



"Road Kill"



"Kindergarten"

STAY OUT
OF OUR
BEDROOMS



"Positive"



"Cente de printemps"

- La nación clandestina Y: Jorge Sanjinec

FRANSA

Forum'a Avrupa'nın bazı ülkelerinden yeterli film katılmazken, Fransa oldukça güçlü bir film paketiyle geldi.

Jean Pierre Thorn "Je tai dans la peau" filminde Fransız sinema tarihini incelerken aynı zamanda politik ve sosyal temalı filmlerin nasıl hazırlanacağını da anlatıyor.

Jan Luc Godard sinemasının geçmişini anlatan bir diğer film, "Luc Godard's Histories du Cinema" Sinemanın geçmişine deneysel bir bakış.

Forum kapanırken gösterilen epizotik bir film olan "City Life (Kent Yaşamı)" dört saat sürüyor. Filme 12 yönetmen imzasını attı. Her yönetmen filmin değişik bölümlerinde kendi sanatsal biçimlerini ortaya koydular. 12 yönetmen sırayla;

Alejandro Agresti, Gabor Altorjay, Jose Luis Guerin, Krzysztof Kreslowsky, Clemens Klopfsenstein, Vachtang Kotetishvili, Ousmane William m'Baye, Eagle Pennell, Carlos Reichenbach, Dick Rijnke, Mildred van Leewaarden ve Bela Tarr.

Hazırlayanlar:
Gökhan GÜRBÜZ-Gülnihal GÜNDOĞAN



SİNEMATEK

3. ULUSLARARASI ÇİZGİ FİLM FESTİVALİ AFİŞ YARIŞMASI

Bu yıl 16 Nisan/23 Nisan 1990 tarihleri arasında gerçekleştirilecek olan 3. Uluslararası çizgi film festivali'nin tanımıında kullanılacak afişin belirlenmesi amacıyla bir yarışma düzenlenmiştir.

Katılma koşulları aşağıdadır:

- 1- Yarışma, amatör ve profesyonel tüm grafikerlere açıktır.
- 2- Sanatçılar eserlerini 25x70 veya 50x35 ebatlarında hazırlayacaklardır.
- 3- Son başvuru tarihi 1 Nisan 1990'dır.
- 4- Seçici kurul ASM - UNİCEF temsilcilerinden oluşturulmuştur.
- 5- Ödüller, Birinciye 1.000.000 TL. ve plaket
İkinciye 300.000 TL. ve plaket
Üçüncüye 100.000 TL. ve plaket

şeklinde belirlenmiştir.

6- Eserler, ASM salonunda sergilenecektir. Sergilenen ve bastırılan afişlere ayrıca telif ücreti ödenmeyecektir.

7- Yarışmaya katılan sanatçılar, eserlerinin yanısıra içinde açık adreslerinin ve isimlerinin bulunduğu bir zarfı teslim edecekler, zarf üzerine 6 rakamdan oluşan rumuzlarını yazacaklardır.

8- Yarışmaya katılanlar, koşulları kabul etmiş sayılırlar.

ASM

ANADOLU SANAT MERKEZİ

Zafer Meydanı İhlamur Sokak 1/B Kızılay

ANKARA Tel: 125 49 00.

96



SINEMATEK

3.şenlik
bunuel
antonioni
lang
nekes
schroeter
jarmusch
godard
erksan
dreyer
mc laren
woody
işgal
sinema bilinci
eleştiri
cinsellik
berlin 40. şenlik

