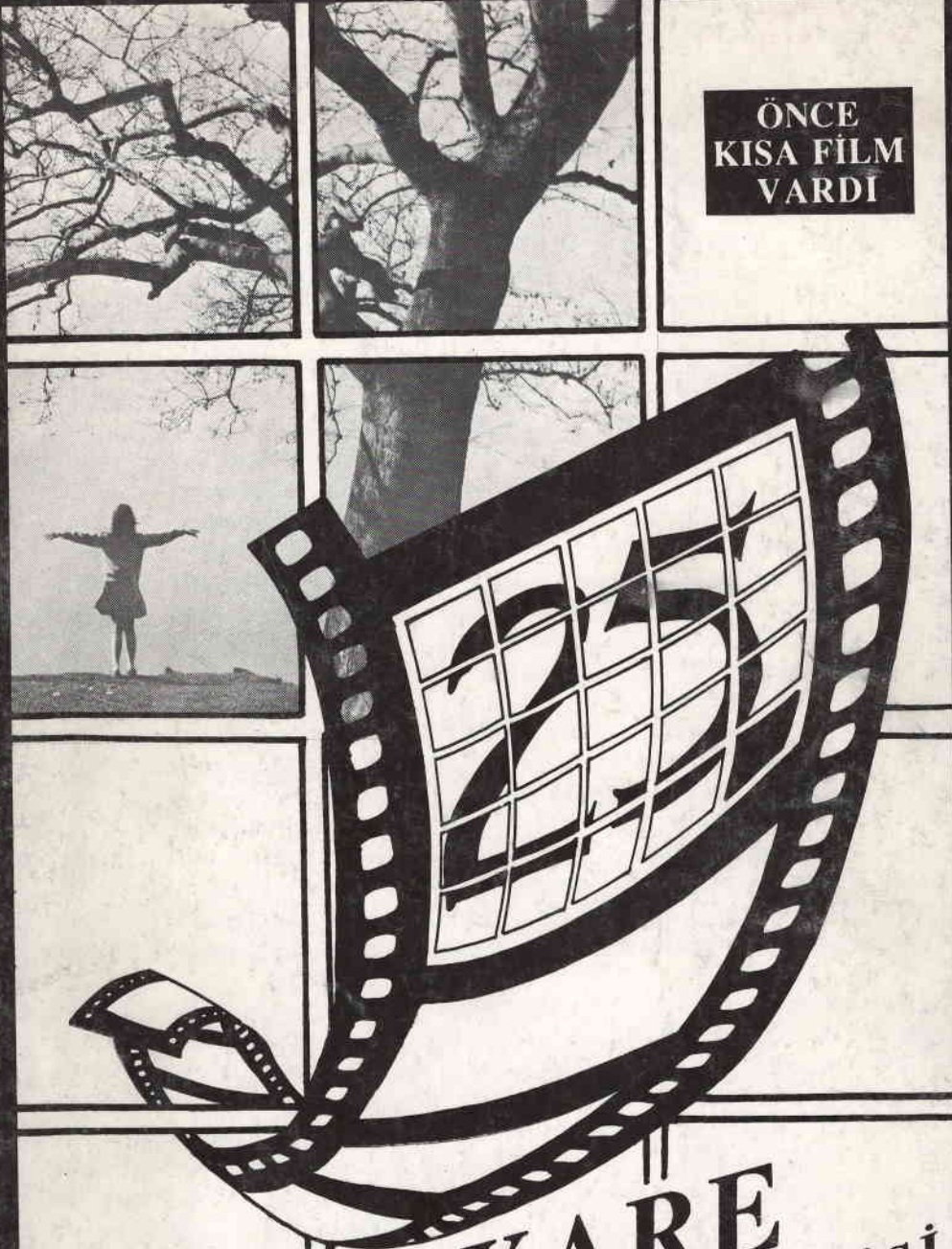




SİNEMATEK



ÖNCE
KISA FİLM
VARDI

25. KARE
SİNEMA " DERGİSİ
2. SAYI



SINEMATEK

Sekiz ay sonra MERHABA,

Gerçekçi olup olanaksızı istiyoruz demiştik çıkarken Ekonomik zorluklar karşımıza çıkan en katı gerçeklerdi ve biz olanaksızı isteyerek hala yaşam savaşı veriyoruz.

25. Kare'yi çıkaran bizlerin sinema tutkunu öğrenciler olduğumuzu da çıkış yazımızda belirtmiştik. Derslerinden arta kalan zamanlarında dergi çıkarmaya çalışan küçük bir kadro ne denli verimli olabilir ki? Bir yazının yazarının kafasında şekillenmesi, konuyla ilgili araştırma yapması, bunu kaleme alması, düzeltmesi; ardından yazının diğerlerince eleştirilmesiyle son şeklini alması, dizgisi, mizanpajı, en sonunda da baskısı o denli zaman alıcıydı ki? İlk sayımızın çıkışının ardından Mart ortasında çalışmaya başlamamıza karşın ancak mayıs ortasında baskıya hazır olduk; baskı için sıra beklerken de haziran ortasını bulunca, yaz aylarında yeterince satış olamayacağını düşünerek basım olayını erteledik. Oysa, Ankara Film Şenliği kısa film yarışması bağlamında bir kısa film dosyası olan ve bize göre birinci sayıdan daha dolu 80 sayfalık bir dergimiz hazırды.

O dergiden bu gecikmeli dergiye neler kaldı. Öncelikle İstanbul Film Şenliği için hazırladığımız Kieslowski, Tavarrier, Jansco yazıları bizce güncelliğini yitirse de önemini koruyan yazılar olarak bu sayıda aktarıldı. Yine Ankara Film Şenliğinden sonra üretilen Sinema Emekçilerinin Sorunları ve Kısa Film yazıları içinde aynı şeyi söyleyebiliriz. Bu iki konuya bundan sonraki sayılarımızda daha kapsamlı biçimde eğilmeyi düşünüyoruz. I. Kısa Film sempozyumu, kısa film adına sevindirici bir gelişme olarak geçtiğimiz günlerde yapıldı. Bu konuyla ilgili olarak ilgili yazıyı Gökhan Gürbüz hazırladı. Süreyya A.'nın geçtiğimiz mayısta söylediği Reha Erdem umarız bu gecikmeden dolayı bize kızmaz! deneysel Sinema ve Animasyon yazısı bundan sonraki sayılarda daha sürecek. Sadi Konuralp'in ürettiği 'Sessiz Sinema'da Müzik' yazısı da bundan sonraki sayıda 'Sesli Sinema'da Müzik' başlığı altında devam edecek. 'Senaryo Üzerine' yazısı genç senaristlerin sorunlarına bakıyor. 'Klasik Amerikan Sineması'nın Karşısında: Altman ve Cassavettes' yazısıyla Altman ve Cassavettes sinemalarından yola çıkarak Amerikan sinemasına bir eleştiri getiriyor.

'Kafasına estiğinde çıkan' bir dergi olmak istemiyoruz. Ama saydığımız nedenlere deneyimsizlik de eklenince çıkması bu kadar geciken bir dergi olduk. Ekonomik koşullar ilk sayının yarısı boyutlarında çıkmaya zorlansa da YİNE DE SİNEMA diyoruz.

25. Kare olarak genç bir çabanın ürünü ve her zaman nitelikli sinemadan yana bir dergi olmak istiyoruz. Bu dergiyi çıkarırken biz de sizlerle birlikte öğreniyoruz, geliyoruz. Bu amaçla da sinema üzerine, iki satır bile olsa, bir sözü olanların bize katılmasını bekliyoruz. Tümüyle bir amatör çaba olan 25. Kare'ye yazılarınızı gönderin. Ankara'da oturuyorsanız ya da yolunuz Ankara'ya düşerse dergimizin bürosuna uğrayın. Çıkış yazımızda da belirttiğimiz gibi biz sinemaseverlere yukarıdan bakan bir kurum değil, onlarla kaynaşmak isteyen bir kitleliliğin somutlaşmış biçimi olmak istiyoruz.

Saniyede yirmidört kare devinen film şeridinde -ister izleyerek, ister yazarak- yirmibeşinciye eklemek isteyen herkese yeniden MERHABA...

25. KARE



SİNEMATEK

J E N E R İ K

25. KARE **SİNEMA DERGİSİ** **2**
OCAK 91

1. ULUSAL KISA FİLM SEMPOZYUMUNDAN İZLENİMLER	3
REHA ERDEM'LE SÖYLEŞİ	4
KISA FİLM ÜZERİNE KISA BİR YAZI	7
BASINIMIZIN SİNEMAYA YAKLAŞIMI	8
KIESLOWSKI	12
SENARYO ÜZERİNE	18
TAVERNIER	20
SİNEMA EMEKÇİLERİ	24
JANCSON	26
SESSİZ SİNEMADA MÜZİK	30
KLASİK SİNEMANIN KARŞISINDA:	
ALTMAN VE CASSAVETTES	34
DENEYSEL SİNEMA VE ANİMASYON	40
KARE PANO	48

■ SAHİBİ : ALİ K. KARADENİZ ■ YAYIN YÖNETMENİ: AKİF GÜRİSOY ■ SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ: GÖKHAN GÜRBÜZ YAYIN KURULU: EGE BERENSEL, SÜREYYA A., EMRAH ÖZEN, SERHAT YALÇINKAYA, ASLI BEKDİK, FERDA BARUT, GÖKHAN ERKİLİÇ

REKLAM İÇİN: TEL : (4) 131 07 86

YAZIŞMA ADRESİ VE YÖNETİM YERİ: DEĞİŞİM AJANS ORGANİZASYON ATAÇ SOKAK NO: 28/17 06420 YENİŞEHİR ANKARA TEL: (4) 131 07 86

DİZGİ, OFSET HAZIRLIK, BASKI : DEĞİŞİM ■ MONTAJ : ÜNAL GÖVDE ■ KAPAK : BANU ■ KAPAK FOTOĞRAFLARI : A AY (REHA ERDEM) -ÖN- STRANGER THAN PARADİSE (JİM JARMUSH)-MELİES-ARKA



SİNEMATEK

I. ULUSAL KISA FİLM SEMPOZYUMUNDAN İZLENİMLER

Kısa film yapan genç sinemacılarla Ankara Film Şenliği sırasında tanışma olanağı bulduk. Hatta dergimizin ikinci sayısında aynen yayınlamak amacıyla bir toplantı da düzenlemiştik. Tabii bunlar Mart ayı içerisinde oluyordu. Aradan sekiz ay geçti ve biz ikinci sayıyı ancak çıkartabiliyoruz. Bu toplantının tarihi geçmişde kaldığı için ve derginin boyutlarını küçüttüğümüzden dolayı yayınlamayız.

Bizler bu toplantıda Türkiye'de kısa filmciliğin bugününü ve kısa filmcilerin karşılaştıkları sorunları tartıştık. Diğer bir amacımız ise kısa filmcilerin birbirleriyle iletişimini güçlendirmekti. Ama ne yazık ki toplantımız genç sinemacıların -ya da zorunlu videocuların- birbirleriyle tanışmasından ileriye gidemedi.

Belki de bu yüzden ekim ayında İstanbul'da kısa film üzerine bir sempozyum düzenlendiği haberi bizi sevindirdi. Sempozyum'da kimin ne söylediğini tek tek yazmak istemiyorum. Zaten hepsini de anımsıyamıyorum. Bu yüzden önemli bazı noktaları ve alınan kararları anlatmak istiyorum. Sempozyum 27-28 Ekim tarihlerinde İstanbul, Beyoğlu Alman Kültür Merkezi salonunda yapıldı. Dışarıda belediye işçileri İstiklâl Caddesi'ne tramvay rayları döşemeye çalışırken (Hala döşenip bittiğini sanmıyorum!), bizler içeride kısa film üzerine tartışıyorduk.

Sempozyuma Türk Sinemasından, sinema okullarından akademisyenler, yönetmenler, yazarlar ve öğrenciler katıldılar. Birinci gün davetli konuşmacılar söz aldılar: Yönetmen Engin Ayça, akademisyenlerden Oktay Kutluğ, Oğuz Makal, sinema yazarı İbrahim Altınsoy, kısa filmcilerden Tunç İzberk, Meral Babacan, Süha Arın, Güner Sarioğlu ve Karşıyaka Belediye Başkanı Cihan Türsen. İlk günkü konuşmalar, salonda bazı hareketli tartışmalara yol açtı. Örneğin Engin Ayça'nın konuşması sırasında sinemanın tanımı üzerine bir çok öneri ortaya atıldı.

Bilgin Adalı, özellikle Ankara Film Şenliği çerçevesinde yapılan ve bu yıl uluslararası boyuta ulaşacak "Kısa Film Yarışması" seçici kurul üyesi olduğu için, bu yarışmada Jürinin kriteri üzerine eleştiriler aldı. Genç Sinemacıların istedikleri, bu ve benzeri yarışmalarda Jüri üyelerinin sinema estetiği üzerine yetkin insanlardan oluşması ve deneysel yapıtların olabileceğince özgür ve objektif değerlendirilmesi.

Güner Sarioğlu elindeki teknik olanaklardan bu işe gönül veren, gençlerin yararlanabileceklerinden, Tunç İzberk Türkiye'de animasyon sanatı ve karşılaşılan sorunlardan bahsetti.

İnanıyoruz ki iletişimin artırılmasıyla, bazı ekonomik sorunlara çözüm bulunabilecektir. Devletten yardım beklemeyelim. Kısa film bugüne dek Türk Sineması'nın dışında tutulmuştur. Bununla birlikte kısa film öziür düşüncenin ürünü olduğunu düşünürsek, demokrat ve sanatsever (?) yönetimlerimizin kısa filme niçin önem vermediklerini anlamak pek de zor olması gerek. Bunun en güzel örneğini geçtiğimiz günlerde yaşadık. Bu yıl içerisinde Türk Sineması'na ayrılan 8 milyarlık bütçenin bir kuruşunun bile kısa film alanına yatırılmadığı Yeşilçam'ın eşsiz (!) yapıtlarını yaratan prodüktörlerine verildiği bir gerçektir.

Gün boyunca tartışılan bir diğer konu ise video ve video'nun sinemaya neler getirdiği ve neler alıp götürdüğüydü. İlginç bir rastlantı, aynı gün akşam üzeri Alman Kültür Merkezi'nde izleme şansı bulduğumuz "Video Art" gösterisi bu konuda düşüncelerimize yeni boyutlar kazandırdı. Almanya'nın Mori şehrinde düzenlenen yarışmada dereceye giren yapıtların topluca gösterilerinde sanatçıların eğer yaratıcılıklarını zorlarsa, çok kısıtlı olanaklar içerisinde olsalar bile video ile neler ortaya çıkarabileceklerini gördük. Gösterim sırasında Festival Kurulu üyesi Uwe Rüdün açıklamaları ile aklımıza hemen bir soru geldi: "Acaba sinema ölüyor mu?" Bugün sinemayı ölesiye savunanlar yarın belki de yaşasın Video-SANAT diyecekler.

İkinci gün genç sinemacılar söz aldılar. İlk önce soruların gündeme geldi: Yaşanan zorluklar, karşılaşılan bürokratik ve toplumsal engeller, teknik yetersizlikler ve maddi olanaksızlıklar. Bunlar belki de bilinen şeyler ama bu sorunlar hala ortada.

Genç kısa filmcilerden, Ali Murat İlginç sorunları anlattı. Mustafa Altıoklar yurtdışında yapılan kısa film yarışmaları ile ilgili açıklamalar yaptı ve kısa filmcilerin kendilerini Türkiye'deki yarışmalarla kısıtlamamaları gerektiğini, yapılan filmelerin yurt dışındaki yarışmalara rahatlıkla gönderebileceklerini söyledi. Sabri Kalıç video art üzerine küçük bir konferans verdikten sonra Süreyya Ahiskaloğlu ODTÜ Sinema topluluğu adına sinema kulüpleri ve bunlarını çalışmalarını ile ilgili bilgiler verdi.

Mustafa Kemal Orhan, İhami Algür, Fuat Onan ve daha bir çok arkadaşımız kısa film üzerine söyleştiler.

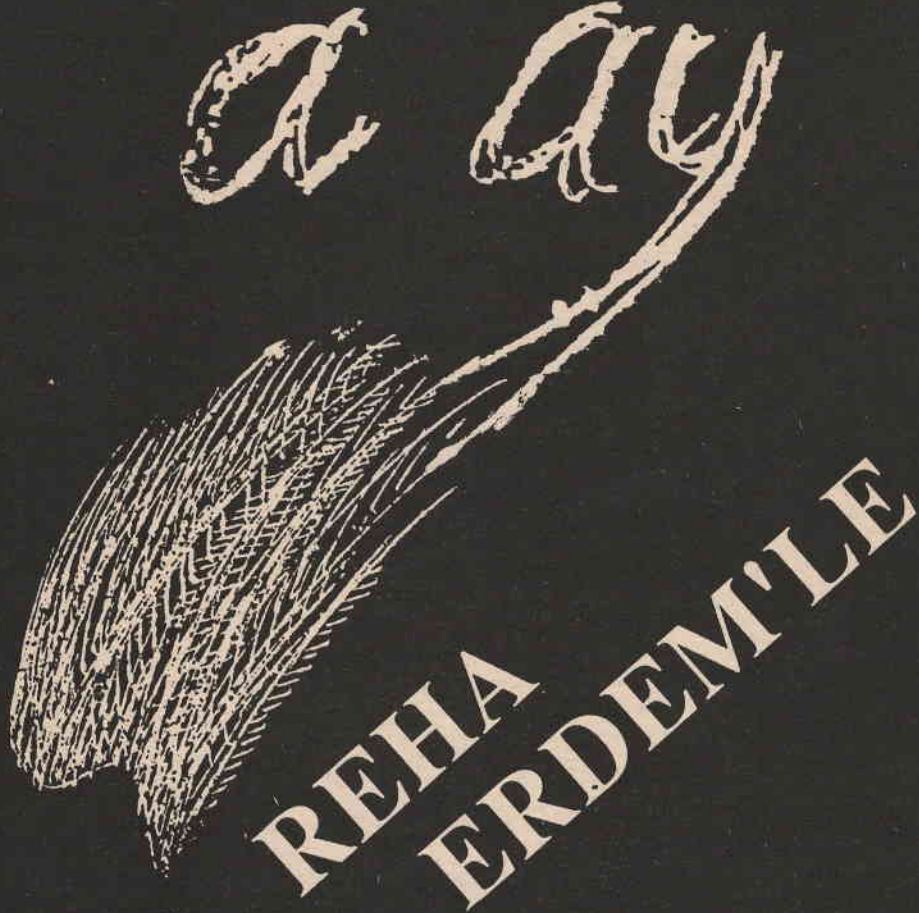
Sempozyumun sonunda kısa filmcilerin bir federasyon bünyesinde toplanmalarına, düzenli aralıklarla ilgilenenlere ulaşacak, kısa filmcilerin birbiriyle iletişim kurabilecekleri bir bülten yayınlanmasına karar verildi.

Bir federasyon bünyesinde toplanılmasının bir çok avantajı var. En önemlisi ise federasyon adına devletten ve uluslararası kuruluşlardan maddi destek alabilme olasılığı. Kısa filmcilerin örgütlenmesi gerekiyor. Katılım da örgütlenme de en önemli etken olduğuna göre, diyorum ki siz sinemaseverler gelin beraber çalışalım.

Gökhan Gürbüz.



SİNEMATEK



Reha Erdem'le dolu dolu bir sinema söyleşisi yaptık. Yanımda bir teyp olmadığından dolayı aldığım notlar ve edindiğim izlenimlerle anlatmaya çalışacağım bu söyleşiyi.

Genç bir sinemacı Erdem... Yalnızca yaşından dolayı değil, taşıdığı taze düşüncelerle de genç. Kendisine göre oluşturduğu sağlam bir sinema anlayışı var. Alışılmış, kalıplaşmış olandan uzakta ve -bana göre- asıl yapılması gerekenden yana; bundan da önemlisi bu görüşler sinemayı özümsemişlik, sinema tarihini sindirmişlik kokuyor. Gerçi filmi görmeden; Onunla yapılan bir söyleşi hem benim için, hem de filmi izlemeden bu yazıyı okuyanlar için bir eksikliği barındırır da farklı görüşleri olan bir Türk sinemacısını dinlemek oldukça yararlı olacaktır.

Sinemanın sizin için anlamı nedir? diye sorarak başladım söyleşiye: "Sinemanın anlamından önce sanatın anlamını sormalı; öyle bir soru daha anlamlı," diye yanıtladı. "Sanat anlam yaratır. Fakat sanat fonksiyonel değildir, yani sanat birşeyi anlatmak için değildir. Sanat sorularla anlam yaratır."

Bir sindirmişliği taşıyan bu tümceleri ilk duyduğumda kavramakta biraz zorlandım. Sanatın anlam yaratığı, ama fonksiyonel olmamasının ne demek olduğunu konuşmanın ilerleyen bölümlerinde kavradım: Reha Erdem'in 'birşey anlatmak' diye vurguladığı gerçekliğe uygun, alıştığımızı anlatmanın sanatın varoluş nedeni olamayacağıydı. Çünkü gerçeğin tıpa tıpa aynıını anlatmak düşünceyi ortadan kaldıran, insanları düşünmekten alıkoyan birşeydi.

Sanatın, özelde sinemanın, nasıl anlam yaratıldığını da şöyle açıklıyor: "Anlam için film:



SİNEMATEK

SÖYLEŞİ

yapıyoruz. Sanatın her dalında, şiir okurken, resme bakarken hep onu arıyoruz. Sinema soru arar. Yanıt vermek için film yapmıyorum; çünkü yanıt bitimlidir. Amacım soru sormak. Biri için diğeri temeldir. Sinema anlam arayarak soru yaratır."

Sinema üzerine görüşlerini belirten koruşmasını sürdürüyor. "Filmi öyküye indirgemek yanlış. Öykü sınırlıdır, oysa sinemanın kapasitesi geniş. Sinema tecimsel, ham bir sanat gibi ve kapasitesinin çok altında kullanılıyor. Bugün resimde non-figüratifliği yadsımlıyorlar, fakat sinemada Godard'ın filmine 'film değildir' deme cüretini gösteriyorlar. Bana öyküyü alıp çekmek cazip gelmiyor. Beni asıl heyecanlandıran adım adım öykü anlatmanın aşına çıkmak. Sinema için resim nosyonunu çok iyi bilmek gerekiyor. Aynı zamanda sinema bir ritim sorunu da; yani ben montaj sinemasına inanıyorum. Diğer sanatlardan ne kadar su taşırısa sinemanın de verimi o kadar artar; bu diğer dallar için de geçerli. Gerçekte bu biçemi oluşturan bir seçim sorunu. Sinemanın kültürün yanısıra eğitim işlevi de vardır. Sinema yapmak için felsefe okumak, sanatla ilgilenmek gerekir; kısacası insan olmak için gerekli olanlar sanat yapmak için de zorunlu. Oysa, tecimsel sinema kitap okumayan, sevgiyi tanımayan insanların elinde."

Konu tecimsel sinemaya gelince, izleyici olgusuna değiniyorum. Bunun kendisi için ne anlam taşıdığını söyle dile getiriyor: "Sinema pahalı bir sanat; bu nedenle de tecimsel bir çark içinde. Ülkemizin kültür düzeyi Duygu Asena'yı geçmiyor, TV'deki diziler de aynı düzeyde. Ama ben izleyiciye güveniyorum. Onu suçlamak en kolay. İzleyici filmi beğenmeyebilir, ya da izlemeye gelmeyebilir. Çünkü farklı alanla, yeniyle tanışmadığı sürüce başka şans yoktur."

"Şimdi herşey zaman kazanmak için yapılıyor. İnsanlar için hoş olan geçerli. Bu görüşlerle sinema eskiden de böyleydi. Şu yüzyılda zor olan değil, kolay olan geçerli. Bu görüşlerle sinema yapmak zor; karamsar değilim, dünya zaten böyle."

Reha Erdem bugün için sinema diye gözükenin seyirlik sinema olduğu görüşünde. Bunun üzerinde deneysel sinemayı nasıl değerlendirdiğini öğrenmek istediğimde "Bir şey denemek için yapılan sinemaya yandaş olmadığı yanıtını veriyor: "Yapılması gereken sinemayı yapanlar var. Örneğin Manuel de Oliveira başta olmak üzere Portekiz sineması böyle. Seyirlik olmadığından yeterince ilgi görmüyor. Ama, Godard da keyifli. Godard'dan kelek gibi hikaye gelmiyor. Buna karşılık seyirlik sinemada öykü anlatmanın öyle referansları vardır ki bunların aşına çıkılmaz, örneğin ritmi hep bellidir."

"Yapılması gereken sinema" diye belirttiğinin deneysel sinemaya yakın olduğunu vurguluyorum. Fakat O'nun kafasında deneysel belirsiz, kısıtlı bir yeri var. "Video sanatı gibi o da farklı bir uğraş dalı" diyor. O'na göre deneysel sinema bir tarafı tümünden kapayıp başka bir yönün sınırlarını zorluyor.

Erdem konuyu bu noktada sinemanın geçmişine getiriyor. Örneğin 60'lara kadar Hollywood'un gelişimini tamamladığından, yine aynı süreçte sinemasal anlatımın gelişiminde dünya sinemasında yer etmiş önemli filmlerin çekildiğinden söz ediyor. Oysa, şu anki kültürün o dönemlerin sinemasından habersiz olduğunu, üstelik sinemayı iyi anlayabilmek için sinemanın geçmişinin mutlaka bilinmesi gerektiğini vurguluyor.

Reha Erdem'in sinemaya bakış açısını enine boyuna ortaya koyduktan sonra sıra filmi "A ay'a geliyor. Filmde ne anlattığını sorduğumda, bunun filmde görülmesi gerektiğini yanıtını alıyorum. Yine de filmde bir şeyler denediğinden, bir öyküyü alıp bunu yakalamaya çalıştığından, bu yüzden de senaryonun somut değil proje niteliğinde olduğundan söz ediyor ve ekliyor: "İsrarlı bir film... Atmosfer filmi, bu nedenle de siyah-beyaz çekmeyi yeğledim. Zamanı belli değil, gerçek zamanla bağlantısı yok. Film ya çok sevildi ya nefret edildi, ama çok tartışıldı."

Sonra filmin teknik koşullarına geçiyoruz: "A ay'ı iki ayda çektik,



SİNEMATEK

kimse filmin çekiminden para kazanmadı, hatta Yeşilçam'dan ışıkçılarla çalıştık ve insanlar para istemediler. Filmin uzunluğunun yedi katı çekim yaptık; bu Türkiye için bir lüks. Eş-dostun parasal desteğiyle gerçekleştirdik. Film Fransa'da yıkandı ve çekimin bitimine doğru Fransa'da bir şirket ortak yapımına girip dünya haklarını satın aldı."

"A ay'ın adının belirli bir anlamı yok," diye yanıtıyor bu konuyla ilgili sorumu

"Zaten bu yüzden filmin adı 'Mavi Zamanlar' da olabilirdi; adının bu kadar önemi yok."

Filmin sonunda neden İtalyanca bir söz kullandığını ise şöyle açıklıyor: "Bu sözün izleyici tarafından anlaşılmasını istemedim; o yüzden de farklı bir dil olan İtalyancayı kullandım. İtalyanca gizli alt anlamlar taşır gibi, İtalyancayı seviyorum."

— Madem anlaşılmasını istedin, seçtiğin neden ölü bir dil değil?

"Çünkü ölü bir dil daha zorlayıcı; yaşayan, müzikalitesi olan bir dil olsun istedim."

Tartışmanın akışını sinemanın bir iki temel öğesine çekip hem bu öğelere yaklaşımını hem de bunları filminde nasıl kullandığını öğrenmek istiyorum.

Bu tartışmayla birlikte, sinemadaki gerçekçilik saplantısının 'sinemanın geniş kapasitesini' nasıl daralttığını bir kere daha anlıyorum. İzleyiciyi edilgen kılmaya yönelik bu çabayı çok iyi özetliyor Reha Erdem: "Gerçekçilik sanatta düşüncüyü öldürüyor."

Önce oyunculuk öğesine değiniyorum. "Kişiler yalnızca o sahnenin içinde varolan bir malzeme. İnsanlar derinlikleri olan figürler," diyerek görüşünü açıklayıp ekliyor: "Hiçbir şeyin kuralı olmaması insani anlama sürüklüyor."

— Peki filminde oyunculuğu nasıl kullandın?

"Önce oyuncuların kişiliklerini tanımak istedim. Filmin çekimine başlamadan oyunculuk çalıştık. Hopsiyle güzel anlaştım. İstedğim gibi çalıştım. Hepsiyile de farklıydı.

"Oyunculara çizdiğim çerçeve kimisi için çok dar, kimisi içinse çok geniştir; örneğin filmin önemli karakteri olan 12 yaşında bir kız için bire birdi.

"Oyuncuların yüzde sekseninin oyunculuk eğitimi vardı. Fakat, gerçekte amatör, profesyonel farketmez; kolay kolay herkesle olmazdı bu çalışma. Örneğin bir amatör oyuncuyla; çok rahat çalıştım, adlandıramadığım birşeyler vardı, onun yerine bir başkasıyla bunu yakalayamazdım.

"Oyunculuk tek kıstasla belli olmuyor. Örneğin 12 yaşındaki kızı canlandıran oyuncu TV'deki dizilerde kötü oynuyordu; oysa filminde iyi bir oyun verdi.

"Ne yapmak istediğini biliyorsan, oyuncu bir malzeme. Yönetmenin tasarlamasından öte o da birşeyler katıyor."

Sinemada söz öğesini nasıl değerlendirdiğini sorunca "Bir malzeme" diyor. "ben simplistim, soze de böyle yaklaşıyorum."

Sorun yine tecimsel sinemadaki gerçekçiliğe geliyor: "Herşey-söz de içinde olmak üzere gereksiz ne varsa o filmlerle dolduruluyor. Bugünkü sinemanın saplantısı gerçeğe çok bağlı olması; porno filmler de gerçekçiliğin sinemadaki son aşaması. Mesajlar laflarla geçiyor.

"Gerçekçiliğin kuralları var. İzleyici yaşamdaki gibi duysun, aman sinemada olduğunu hissetmesin" deniyor. Hollywood'da bu işin kitabı yazılmış; çekimlerin uzunlukları, oyuncuların devinimleri izleyicinin düşünmemesine göre ayarlanmış."

Sonra konuyu genelleştiriyorum: Sinemada ses? Erdem konuşmasını sürdürüyor: "Sinema görsel-işitsel bir araç. Görşellik ve işitsellik birbiriyle bir ritme ulaşıyor. Ritmin anlamı 'A+B=RİTM' değildir. Sesle birlikte sinema iki kat zenginlik kazanıyor. Bu yüzden filminde doğal sesler çokca kullandım."

Boyutca konuşmanın sonuna gelyoruz. Şöyle diyor Reha Erdem: "Yapılması gereken yaşamın kopyasını çıkarmak değildir. Sanat takdim edilecek birşey olduğunu söyler. Benim yapmaya çalıştığım ise takdim edilmeyecek şeylerin olduğunu göstermektir."

Süreyya A.



SINEMATEK

KISA FİLM ÜZERİNE KISA BİR YAZI...

Sinema tarihi, Lumière'lerin 1895 yılının 28 Aralık'ında Paris'te Grand Cafe'de ilk halka açık gösterimleriyle başlar. Ortalama iki dakika uzunluğunda, belgesel nitelikte on kısa film gösterilir. Başka bir deyişle, sinema kısa filmle başlar. Ve sinema tarihinin ilk yirmi yılı kısa film tarihidir.

Bu süreçten sonra, -doğal olarak bu süreci yaratım zorlukları, ekonomik zorluklar belirlemiş- sinemanın gittikçe yaygınlaşması ve geniş halk kitleleriyle buluşması gün geçtikçe bir endüstri biçimine dönüşmesi ve sanat niteliklerinin yavaş yavaş anlaşılması uzun filmi ortaya çıkarmıştır. Uzun filmin kısa filmin yerini almasıyla, kısa filme çok daha önemli, çok daha **ayrık** işlevler yüklemiştir. Sinemanın ilk yıllarından söz açarken kısa filmi süresel olarak tanımlamıştık. Bundan sonra artık kısa film süresel tanımlamasından çıkmıştır.

Kısa film, uzun film gibi tecimsel beklentilerle üretilmediğinden, sanatsal kaygıların en yoğun yaşandığı bir tür olarak belirmiş, bağımsız çıkışlar ve uzun filmi yeni anlatım olanakları getirerek besleyen deneysel yaklaşımlarla önemli bir konuma gelmiştir.

Ülkemizde de sinema kısa filmle başlar. Fuat Uzkinay'ın 1914'te çektiği Ayastefanos'daki Rum anıtının yıkılışına ilişkin belgesel nitelikli -haber nitelikli desek daha uygun- kısa filmi sinema tarihimizin ilk filmidir. Böylelikle başlayan kısa film tarihimiz parlak bir gelişim göstermez sonraki yıllarda. Bunuel'in "Ekmeksiz Toprak"ı Ivens'in "Bir Rüzgar Öyküsü", Nekes'in "Uliisses"i gibi bir baş yapıt çıkmamıştır ülkemizden. Kısa film tarihimiz deyincede; ordu adına yapılan Kurtuluş Savaşı'na ilişkin bir dizi belgesel filmden sonra Nazım Hikmet'in çabaları karşımıza çıkar (1). 1950'lerde Sabahattin Eyüboğlu ve arkadaşlarının daha çok bilgilendirmek adına yaptıkları eski Anadolu uygarlıklarına ilişkin bir dizi belgeseli anımsarız. 68'lerdeki Genç Sinema hareketi ve Artun Yeres, Ali Özgentürk, Nesli Çölgeçen, Muammer Özer isimlerini bir kenara koyduğumuzda kısa filmimizin çirliçiplak kaldığını görüveririz. Bugün kısa filmimiz çoklukla sinema sevdalısı gençlerin, amatörlerin elindedir. Kısa film, sinema okullarında okuyan gençlerin derslerinin bir parçası olarak yer alıp, bir sınav geçme mantığı barındırdığından yaratıcılıktan yoksun kalmış, yoksanmış, kenara itilmiştir. Sinema okullarının dışında bir grup genç insanda harçlıkları biriktirerek kısa filmi yaşamaya, yaşatmaya çalışmaktadır. TRT'nin bu tür girişimleri destekleyeceği, kısa filmi geliştireceği yolundaki umutlarda suya düşer. Örneğin Cem Düna zamanında başlayan, gençlere kısa filmi çekme imkanı sağlayan girişimi kof çıkar. Çünkü TRT çekilecek senaryoları önceden görme şartı koyar yani sansür uygulaması getirir. -Bunu bilen gençler de TRT'ye başvuramazlar doğallıkla.-

Kısa filmimize gösterim olanakları kapalıdır. 1935 yılında 3122 sayılı bir kanun çıkarılmıştır. Uzun filmlerden önce kısa filmlerin gösterilmesini zorunlu kılan kanun, "Devlet kısa filmi yapımcısından alıp salon sahibine verirse, salon filmi oynatmak zorundadır. Film göstermezse para cezasına çarptırılır" der. Ama bugün bu yasa işlerliğini yitirmiş, sinemalarda uzun filmde önce reklam filmleri gösterilir olmuştur. Kısa filmimizin, dolayısıyla sinemamızın kurtuluşu bu yasaya işlerlik kazandırmakla olur kanımızca.

Bugün kısa film nerelerde izleyici önüne çıkar? Şenlikler, kısa film günleri... 1967 yılında HİSAR kısa film yarışması, kısa filmimize az da olsa bir devinim getirmiştir. Daha sonra BÜSK ve FSAK kısa film yarışmaları bu devinimi yaşatmaya çabalamışlardır. 1984-1985'te Ankara'da gerçekleştirilen Kurgu Kısa Film Yarışmasını saymazsak Ankara bu ortamların dışında kalmıştır. Ve sonunda Ankara Film Şenliği kısa filme sahip çıkmıştır. Bu yıl üçüncüsü yapılan ve her yıl hem nicelik hem de nitelik olarak artan bir grafik çizen yarışma filmleri, kaderine terk edilen kısa filmimizi soluklandırmıştır. Öncelikle kısa filmi 8mm - 16mm - Video - Animasyon (Önümüzdeki yıl bir de belgesel dalı konulacak) dallarına ayırarak bundan önce bütün kısa filmleri aynı kefedeyi yarıştıran mantıksızlık ortadan kaldırılmıştır. Bu yıl şenliğe 50'nin üzerinde katılımın oluşu ve bir kısım yapıtın sinemasal olarak belli bir yetkinliğe ulaşması önemli bir adımdır. Mahmut T. Öngören gelecek yıl Uluslararası Kısa Film Yarışması düzenlemek için girişimlerde buldukları haberi, kuşkusuz kısa film için umut dolu bir haberdir. Evet kısa filmimiz daha yeni başlıyor, kısa yazımız burada bitirken...

(1) Nazım Hikmet 1933 - 34 yıllarında yok olmakta olan halk sanatlarımıza ilişkin kısa filmler yaptı. (Karagöz, Düşün gecesi) Bu filmler belgesel sinema dışında üretilmiş ilk kısa film örnekleridir.

Not: Bu yazıyı yazarken güncel sinema dergisinin 1. sayısından yola çıktım.

EGE BERENSEL



SİNEMATEK

Cumhuriyet Hürriyet Milliyet BASINIMIZIN SİNEMAYA YAKLAŞIMI Güneş

Bu çalışmanın amaçları, basınımızın sinemaya olan yaklaşımını ortaya çıkarmak, bunun ışığında sinema etkinliklerine olan duyarlılıklarını ölçmek ve basın organlarının bir kaynak olarak güvenilirlik düzeyini saptamak olarak belirlenebilir. Böyle bir çalışmaya neden gerek duyuldu, sorusunun yanıtına gelince, önceden sorulmamış bir soruya kanıtlarıyla verilebilecek bir yanıtın yeni eylemlere ve değişimlere yolaçacağı inancını hep taşımışımdır. Eğer bu çalışma duyarlılığıyla övünç duyan basınımızın ellerine ulaşırsa ve bunu iyi/kötü herhangi bir tepki izlerse kendimi görevimi yapmış bir sinemasever olarak göreceğim. Böylece, çalışma ve tepki olarak adlandırılan ve birbirine gereksinim duyan iki amacımızı eksiksiz yerine getirmiş olacağız.

Çalışma alanını gazeteler ve dergiler olmak üzere ikiye ayırdım. Böylece her iki türü kendi benzerleriyle kıyaslama olanağı da ortaya çıkacak. Değerlendirmeye alınacak gazeteleri gerek tirajlarına gerekse Türk basınında edindiği moral yere bakarak seçtim. Böylece incelediğim dört gazete Cumhuriyet, Milliyet, Güneş ve Hürriyet olarak ortaya çıktı. Değerlendirmede gazetelerin sinemayla ilgili sayfalarının yayınlanan toplam sayfa sayısına oranı, sayfaların zenginliği, sinema ile ilgili sayfaların içerik zenginliğine oranı, sayfaların gazete ve eklerine dağılımı, güncel sinema etkinliklerine olan yaklaşım ve duyarlılıkları ve



SİNEMATEK

son olarak da eleştiri ve öneriler yer aldı.

A- Gazetelerimiz

Seçimini yaptığımız dört gazetenin taranması işlemine 24 Ocak günü başlandı ve 6 Mart günü son verildi. Sinema ile ilgili olan her tür yazı ve fotoğrafa bu değerlendirme içinde yer verilerek puanlandırıldı. Puan yazının içeriğine, bütünlüğüne, fotoğraflarla desteklenmesine ve yazının aynı konuyu işleyen diğer yazılarla olan karşılaştırılmasına bakılarak verildi. Habere yalnızca yer veren yazılara emeğin karşılığı olarak 1, olaya geniş yer vererek kronolojik dizgiyi izleyen ve fotoğrafla desteklenen yazılara 2, herhangi bir konu hakkında başvuru kaynağı düzeyinde olan yazılara 3 puan verildi. Ancak bu puanlama sonuçları bir genellemedir ve her ne kadar objektif bir değerlendirme yapılmaya çalışıldıysa da psikolojik yaklaşımların da sonucu etki ettiği ancak bu etkinin sınırlı olduğu da bir gerçektir. Artık, gerekli açıklamaların yapılması bittiğine göre gazetelerimizin değerlendirilmesine geçebiliriz.

a- CUMHURİYET: Günlük olarak 16 sayfa çıkan gazetenin Pazar günü çıkan 32 sayfalık bir de eki bulunuyor.

41 günlük araştırma sonucunda belirlenen sinema haberlerinin sayfa başlıklarına göre dağılımı şu şekilde oldu:

TV	33 gün (4. sayfa)
KÜLTÜR/SANAT	16 gün (5. sayfa)
ARKA S.	11 gün (16. sayfa)
ÖN S.	(1 Gün)
EK	6 gün

Bu sayfaların puanlaması ve sayfa sayılarına olan oranı ise aşağıdaki gibidir:

	puan	sayfa	Oran
TV	47	33	47/33: 1.42
KS	30	16	30/16: 1.87
ARKA	17	11	17/11: 1.54
EK	17	28	17/22: 0.77

"Ek 6 gün içinde 22 sayfasını sinemaya ayırmıştır.

Cumhuriyet gazetesinin,

sayfa sayısı/Sinema sayfa sayısı oranı: 840/82: 10.2

Toplam Puan/Sinema sayfa sayısı oranı: 112/82: 1.36

3 puanlı sayfa sayısı 14

Cumhuriyet gazetesinin sinemaya ayırdığı sayfa sayısının çoğunluğu TV sayfası başlığı altında toplanıyor. Bunu sırasıyla EK, Kültür Sanat ve Arka sayfa izliyor. Ön sayfa yanlış oranlamalara neden olacağı için değerlendirme dışı bırakıldı. Sayfa başlıklarının sıralaması içerik zenginliğine bakıldığında oldukça değişiyor. Kültür Sanat sayfası başa geçiyor, bunu az farkla arka sayfa ve TV sayfası izliyor, bunları da oldukça geriden EK izliyor. Sinema sayfa sayısının toplam sayfa sayısına oranı 10.2 gibi son derece sevindirici bir yüzdeye çıkıyor. Toplam puanın sinema sayfa sayısına oranı da sinema sayfalarının içerik zenginliğine özen gösterildiğinin bir kanıtı. Bu oran 1.36'lık yüzde oranıyla en gerçekçi sonucu veriyor. Cumhuriyet başvuru kaynağı olarak sınıflandırdığım üç puanlık yazılarda toplam 14 sayfa sayısına ulaşıyor. Diğer bir deyişle ortalama her üç günde bir bu kritere uygun yazı çıkıyor. Üç puanlık yazıların sayfalara göre dağılımı ise şu şekilde gerçekleşti:

TV Say	: 2
KS Say	: 5
ARKA S.	: 5
EK	: 2

Bundan da Cumhuriyet'te sinemanın itici motorlarını Kültür Sanat ve Arka sayfaların oluşturduğunu çıkarıyoruz. Cumhuriyet yerli ve yabancı sinema etkinliklerine gösterdiği ilgi ve yaklaşım gözönüne alındığında da dikkat çekiyor. Berlinale '90 FF süresince eksik olmayan yazılar ve Ankara 3. FŞ öncesi ve süresince çıkan yazılar sinemaya sıcak bakıldığının kanıtıydı. Ava Gardner'ın ölümü nedeniyle basında çıkan yazılar arasında yazılmak için yazılmamış görüntüsü veren tek yazı da Cumhuriyet'indi. Bu arada yazının sahibi Atilla Dorsay'a da değinmeden geçemeyeceğim. Yazar birçok eleştirileriyle, laf atmalarla ve kendisine yöneltilen suçlamalarla birlikte işini sürdürüyor. Ancak şu bir



SİNEMATEK

gerçek:Türkiye'mizde sinema kültürünün birikimi ve deneyimi açısından bakılacak olursa, Atilla Dorsay'ı aşmış ve bu nedenle de ona eleştiri götürebilecek bir sinema yazarına daha rastlamadım. Bunun böyle olduğunun en güzel kanıtı Cumhuriyet'in kendisidir.

b- GÜNEŞ: 18 sayfalık gazetenin Gençlik- Ekran-Pazar olmak üzere üç eki bulunuyor.

Araştırma sonucunda sinema haberlerinin sayfa başlıklarına göre dağılımı şu şekilde gerçekleşti.

TV 20 gün (10. sayfa)

Sanat 16 gün (11. sayfa)

Medya 1gün (9. sayfa)

EK12 gün

Ekonomi 1 gün

Sayfaların puanlaması ve sayfa sayılarına oranı:

	Puan	Sayfa	Oran
TV	20	20	20/20: 1
S	30	16	30/16: 1.87
EK	43	51	43/51: 0.84

*Ek 12 gün içinde 43 sayfasını sinemaya ayırmıştır.

Güneş gazetesinin,

Sayfa sayısı/Sinema sayfa sayısı oranı: 1284/89:14.42

Toplak puan/Sinema sayfa sayısı oranı: 95/89:1.06

3 puanlı sayfa sayısı: 6

Güneş gazetesi sinemayla ilgili haberlerinin çoğunluğunu Eklerde veriyor. Bunu sırayla TV ve Sanat sayfaları izliyor. Medya ve Ekonomi sayfaları bilinçli olarak değerlendirme dışı bıraktı. İçerik zenginliği açısından bir sıralama yapıldığında Sanat sayfası öne geçiyor, bunu sırayla TV ve Ek izliyor. Sayfa sayısının sinema sayfa sayısı oranı 14.42 oranıyla basınımız içinde Güneş'i önemli bir yere yükseltiyor. Toplam puanın sinema sayfa sayısına oranı da 1.06 yüzdeyle önemli bir yer tutuyor. Başvuru kaynağı olarak değerlendirilen 3 puanlık yazılarda toplam olarak 6 sayfaya ulaşan Güneş, bu noktada iç karartıyor. Bu sayfalar Ek ve Sanat sayfalarında üçer olmak üzere eşit dağıtılıyor. Güneş'i Güneş yapan bu sayfalar ama kötü duruma düşüren de bu sayfalar oluyor. Çünkü güvenilir bir dengeyi kendi iç bünyesi içinde gerçekleştirememiş bir basın organı görünümü çiziyor. Güneşte Cumhuriyet gibi yerli ve yabancı sinema etkinliklerine ilgi göstermesine karışın olay örgüsünü sıkı kurmuyor. Üzülerek söylemek gerekiyor ama birçok yazı yalnızca yazılmak için yazılmış izlenimi veriyor. Bu arada 28 Ocak günü gazetede yayınlanan Fellini yazısı ve Igrid Bergman ile ilgili biyografilerde yapılan yanlışlık ve eksiklerin normal görülecek bir yanı olmadığını da söylemek zorundayım. Gerçekçi düşünmek gerekirse, bugün olması gereken yerde olmamasının nedeni, yazar kadrosunda açıkça görüleceği gibi gizli boşlukların bulunmasıdır. Ancak sevgi ve bilgi arasında ne denli büyük farklar olduğu ya da nasıl sonuçlar yaratacağı Güneş'in sinema sayfalarına bakıldığında kendini açıkça gösteriyor.

c- HÜRRIYET: Günde 24 sayfa çıkan gazetenin pazar günleri yayınlanan Ekspres eki 28 sayfadan oluşuyor.

Sinema haberlerinin sayfa başlıklarına göre dağılımı:

Değişken sayfalarda 7 gün

Eklerde 19 gün

Puanlama ve çıktığı sayfalara olan oranı:

	Puan	Sayfa	Oran
DS	7	7	7/7: 1
Ek	11	19	11/19: 0.57

Hürriyet gazetesinin,

Sayfa sayısı/Sinema sayfa sayısı oranı: 1332/26:51.23

Toplam puan/Sinema sayfa sayısı oranı: 18/26: 0.69

Üç puanlık sayfa yok

Hürriyet sinema haberlerinin çoğunu eklerde veriyor. Sayfa sayısının sinema sayfa sayısına oranının 51.23'lük bir yüzde verdiği görülürse, gazetenin sinema kültüründen yoksunluğu açıkça ortaya çıkıyor. Toplam puanın sinema sayfasına oranının 0.69 yüzdeyle 1'in altında gerçekleşmesi Hürriyet'in boşluk içinde yüzdüğünün diğer bir kanıtı. Ve başvuru



SINEMATEK

kaynağı olarak gösterilebilecek hiçbir yazının bulunmaması da bu kanımızı destekliyor. Hürriyet sinema için yok.

d- MİLLİYET: 16 sayfalık gazetenin her hafta verdiği eklerin toplamı da 16 sayfayı buluyor.

Sinema haberlerinin sayfa başlıklarına göre dağılımı:

TV gün (2. sayfa)

Kültür Sanat 14 gün (11-12. sayfa)

EK 1 gün

Sayfaların puanlaması ve sayfa sayılarına oranı:

	Puan	Sayfa	Oran
TV	9	9	9/9: 1
KS	17	14	17/14: 1.21

Ekler 41 gün içinde yalnızca 1 sayfasını sinemaya ayırmıştır. Yanlış değerlendirmelere olanak tanımak için ekler değerlendirme dışı bırakılmıştır.

Milliyet gazetesinin,

sayfa sayısı/sinema sayfa sayısına oranı: 768/24:32

Toplam puan/Sinema sayfa sayısı oranı: 27/24:1.125

Üç puanlı sayfa sayısı: 0

Milliyet gazetesi sinema ile ilgili haberlerinin çoğunluğunu Kültür Sanat sayfasında veriyor. Bu sayfa içerik zenginliği açısından bakıldığında da aynı yerini koruyor. Sayfa sayısının sinema sayfa sayısına oranının 24.32 olarak gerçekleşmesi, gazetenin ortalama iki günde bir sinemayla ilgili haber verdiğini gösteriyor.

Toplam puanın sinema sayfa sayısına oranını 1'in üstünde gerçekleşmediği yazıların yayınlanır nitelikte olmasına ve başka kaynakça geçilmemiş olmasına özen gösterildiğini gösteriyor. Ancak buna rağmen başvuru kaynağı niteliğinde yazıların olmaması büyük bir açmaz gibi görünüyor. Doğrusu, Milliyet gibi bir gazetenin böyle bir yaklaşımı görmek insanı düşündürüyor, hem Milliyet hem de basınıamız açısından.

GENEL KARŞILAŞTIRMA

Bu bölümde sözü edilen farklı kriterlere göre gazetelerin başarı ve düzey sıralaması yer alacak.

A- Sinemaya ayrılan sayfa sayısı:

Güneş	89
Cumhuriyet	82
Hürriyet	26
Milliyet	24

B- Toplam puan sıralaması:

Cumhuriyet	112
Güneş	95
Milliyet	27
Hürriyet	18

C- Sayfa sayısı/ Sinema sayfa sayısı oranı açısından:

Cumhuriyet	10.2
Güneş	14.42
Milliyet	32.00
Hürriyet	51.23

D- Toplam puan/Sinema sayfa sayısı oranı açısından:

Cumhuriyet	1.36
Milliyet	1.12
Güneş	1.06
Hürriyet	0.69

E- Başvuru kaynağı olma özelliği açısından:

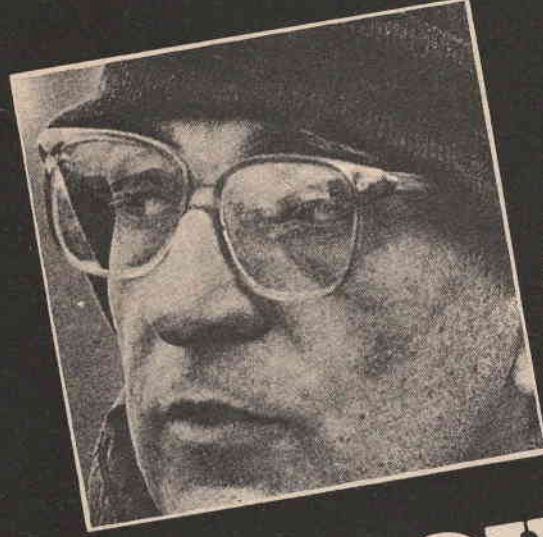
Cumhuriyet	14
Güneş	6
Hür/Mil	0

Gökhan ERKİLİÇ



SINEMATEK

SERHAT YALÇINKAYA
GÖKHAN GÜRBÜZ



"Sinema salt eğlence değildir. Sinema sorgular, sinema düşündürür."

Böyle diyor Krzysztof Kieslowski...

Varşova'da 1941 yılında doğdu. 28 yaşında Lodz Film Akademisi'ni bitirdi. Bu arada televizyon için kısa belgeseller hazırladı.

Profesyonel kariyerine, sosyal sorunlara eğilerek başladı. Bu belgesellerden birkaçı : *Lodzi Kentinden* (1969), *Fabrika* (1970), *İşçiler* (1971).

KIESLOWSKI VE GÜNDELİK GERÇEKLIK

Daha sonraları uzun metrajlı konulu filmler çekti. Çağdaş gerçekleri betimlediği bu filmlerde belgeselci biçimini hiç bir zaman bırakmadı. Filmlerinde çağdaş zamanların sorun ve anlayışlarına duyarlılığını sergileyerek kamerasını, sosyal bir fenomen : gözlemlemek ve sosyo-politik bir olgunun içyüzünü açığa çıkarmak için kullanmıştır.

Gerçekleri göstermede, Kieslowski, sinemanın şairlerinden çok yazarlarına yakın olmuştur.

"Kendimi realizme yakın hissediyorum İtalyan ve İngiliz neorealizmine, 60'ların Çek okulu ve 30'ların Amerikan Sineması..."

Önemli şeyler hakkında birlikte düşünüp, sonuca ulaşmak, için bir öneri sayılabilecek olan *Personel* (1975), filmi şiirsel bir etki ile başlar, ama oldukça hızlı bir şekilde, keskin sosyal bir teşhise dönüşür.

Yönetmen, bu filminde de, özenli çalışmasıyla insan davranış ve jestlerinde doğallığı yakalamıştır. *Personel* yüzeyde kuşak farkı ve sanatçılarla teknik kadro arasındaki bir kavgadan dolayı ortaya çıkan çatışmanın bir öyküsü gibi gözükür. Oysa film, tiyatrodaki çalışanların sorunlarının çok ötesinde birşeylerden duyulan kaygıyı açığa vurur.

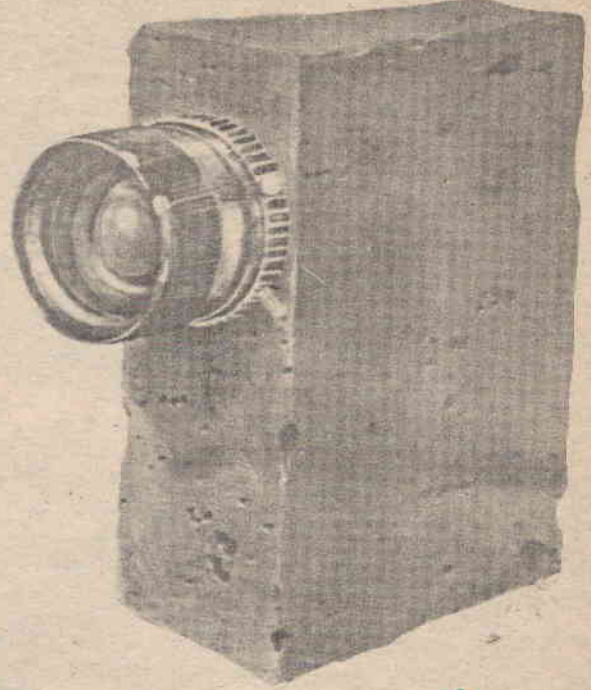


SİNEMATEK

Doğayı mahveden bir fabrikanın yöneticisinin açmazlarını anlattığı *Yara İzi* (1976), adlı filminde, devlet yatırımcılarının fırsatçı davranışları sonucu verilen yanlış kararların ahlaki maliyetini sorgular. Kieslowski'nin burada sormak istediği aslında, toplum için son derece önem taşıyan bazı kararların halka danışılarak mı yoksa üst düzey yöneticileri tarafından mı alınması gerektiği sorusudur.

Yönetmenin toplumun gittikçe artan acizliği karşısında duyduğu kaygı, içinde, kötülük ve haksızlık karşısında, tek çareyi dayanışma içinde harekete geçmek olarak gören işçileri ele aldığı filmi *Dantası* (1976) ile ses bulur.

Kendisi için önemli sayılabilecek, ilk konulu uzun film olan *Amatör* (1979) ile Moskova Film Festivali'nde birincilik ödülü kazanır Kieslowski. Genç kuşağın gündelik gerçekliğe olan ilgisinin bir başka ispatı olan film, çevresi, işi, ailesi ile mutlu fakat silik bir fabrika işçisinin eline geçirdiği 8 mm'lik amatör bir kamera ile nasıl etkili hale geldiğinin öyküsüdür. Fabrikada bir kısıtlama sırasında, filmin kahramanı hareketli ve içinde komedi unsuru bulunan herşeyi çeker. Çekecek daha değerli birşey bulamayınca tuvalete giden yüksek memurları, ücretini alan orkestra üyelerini pencerenin pervazındaki güvercinleri çeker.



KIESLOWSKI



Kör Talih

Bu arada, kendini iyice kaptırmasından dolayı karısı bile huzursuz olur ve fabrika yetkilisi kameranın kendisinin ve toplumun huzurunu bozabilecek bir alet olabileceğini görür. Amatör bir sosyal sorumluluk hiç endişelendirmez. Filmin sonunda, amatör, kamerayı kendisine çevirir ve itiraflarına başlar.



SİNEMATEK

Kieslowski'nin kahramanları, kendileri, kaygıları ve toplumsal duygulara karşı uyumsuz bir şekilde gelişen bazı yöntemlerin toplumda yarattığı huzursuzluk hakkında konuşurlar. Kieslowski'nin de böyle itirafçı bir sanatçı olduğunu söylemek doğru olur.

Yönetmen, varsayımlara dayalı olarak hayatın yön değiştirmesini ele alır. Böylece kahramanı mikroskop altında incelemeye alır. Onda asıl aradığı, insanlar, koşullar onu yutan sosyal ya da politik olgular tarafından etkilenmeyen ve değişmeyenir ne olduğudur.

KIESLOWSKI

"Amatör" biçem olarak Kieslowski'nin ilk filmlerini andırır ve gizli kamerayla alelacele çekilmiş izlenimini uyandırır. Fakat kameranın bu sade gerçeklikle çakışması toplumdaki gerilimi ve sosyal hayatın mekanizmalarının işleyişinin doğruluğu hakkındaki şüpheyi açığa çıkarır.

Kör Talih (1981) Amatör'e göre daha ozenle çekilmiş bir film.

"Ben geleneklerden değil, içinde yaşadıklarımın ve çevremden, zaten değişmiş olandan değil, devinen ve canlanan, benim de doğrulayabileceklerimden esinlenirim."

Ben ancak ve ancak, tam düğüst bir tanımlamadan sonra, sanatın ortaya çıkacağına, sentezlere ve felsefi genellemelere doğru ilerleyeceğine inanamıyorum"

Bu filmde genç bir adam babasının ölümüyle birlikte, tıpla ilgili çalışmalarını bırakarak yeni bir yaşama başlamaya karar verir. İstasyona gider ve ayrılmakta olan treni görür. Treni yakalamak için koşar. Tam bu noktada, yaşamın üç değişik yönde gelişebileceğinden habersizdir. Treni yakalarsa, genç bir komünist olan Werner ile tanışacak ve Parti'ye üye olmaya karar verecektir. Koşarken, görevli tarafından durdurulursa, kendini bir yeraltı katolik örgütünde bulacak, milislerce tutuklanacak ve çalışma kampına gönderilecektir. Treni kaçırsa Lodz'da kalacak, okuluna geri dönecek ve evlenecektir.

1984'de Kieslowski sıkıyönetim sırasın-da grev düzenlemek suçundan yargılanan genç bir işçinin öyküsü olan *Sonsuz'u* çeker. Ödün vermeyen ilk avukat, dava sürerken ölünce, kahramanın avukatlığını yaşlı ve gelenekçi olan yenisi alır ve ondan şimdiye kadar yaptıklarından dolayı pişmanlık duyduğunu belirtmesini yani düzenle anlaşarak bir an önce normal hayata dönmesini ister. Dram duruşma boyunca, işçinin yakın çevresinin yaptıkları yorumlarla güç kazanır. Böylece film, insanın kendisine ideallerine ve çalışma arkadaşlarına sadıqlığı konusunu irdeler.

Filmin diğer teması, ölen avukatın dul karısı üzerinedir. Burada, kocasının uzlaşmaz, ödün vermez karakterinin soylu fikirliğinin etkisinde kalarak toplumdan kopuşu incelenir. Mahkemede, günlük hayatının her anında kocası kendisine gözükür (Hamlet'in babası gibi). Sonuçta kadın kocasına ulaşmanın tek yolunu intiharda bulur.

Kieslowski'nin ilk defa denediği fizik ötesine ait olaylar şaşırtıcı olarak bulunmuştur. Eleştiriler, burada, kahramanın (dul kadının) aldığı kararda psikolojik güdülemesinin eksik olduğu yolundadır. Böylece bu karar filmin ana temasını güçlendirmemektedir. Belki de bu yolla film, zamanın baskın ruh hali olan yardımsızlığa, başarılammış ideallere özleme ayna tutmaya çalışır. *Sonsuz* ödün vermenin limitlerinin bir araştırması diye adlandırılabilir.



SİNEMATEK

Kieslowski artık böyle filmler çekmiyor. Son dönem filmlerinde, politika yok denecek kadar az. Politikayı ve politikacıları artık sevmiyor.

"Politika ve Politikacılar, sinirimi bozuyorlar... Bir insanın komünist ya da Dayanışma yanlısı olmasından, dinsiz ya da dindar olmasından daha önemli şeyler bulunduğunu farkettim. Aşk, ölüm, yalnızlık, nefret, kaygı gibi... Bunlar pek sözünü etmediğimiz ama birlikte yaşadığımız, hayatımıza yön veren şeyler"...

Polonya Katolik bir ülke, ama Dekalog, Katolizmin bir analizini yapmaya çalışmıyor. Filmler, birbirinden bağımsız olarak hazırlanmış. Ama yine de bazı ortak yönleri var. Kahramanların yaşadığı yer bunlardan biri. Her filmin düğüm noktasında bir yabancı ortaya çıkıyor ve bu yabancıyı tanımlamak izleyiciye bırakılıyor.



Ödürme üzerine küçük bir film

KIESLOWSKI

Kieslowski, belki bunların bir yansıması olarak, Sina Dağı'nda Musa'ya inen On Emir'den yola çıkıp, on bölümlük bir dizi hazırladı. *Ödürme Üzerine Küçük Bir Film* ve *Aşk Üzerine Küçük Bir Film* yani bu TV dizisinin 5. ve 6. bölümlerini sinemaya uyarladı. Bu iki film geçtiğimiz yıl İstanbul Film Festivali'nde gösterilmiş ve beğeni toplamıştı. *Ödürme Üzerine Küçük Bir Film*i, güz başında Ankara'da Polonya Film'leri Haftası'nda izleme şansımız olmuştu. Sonsuz, *Ödürmek Üzerine Küçük Bir Film* ve *Aşk Üzerine Küçük Bir Film* ayrıca 16-25 Nisan tarihleri arasında 2.si yapılan İzmir Film Festivali'nde gösterildi. *Dekalog* her ne kadar On Emir'den yola çıkılarak hazırlanmış olsa da dinle fazla ilgisi yok.

Senaryolarını Krzysztof Kieslowski ve Krzysztof Piesiewicz'in yazdığı bu filmleri On Emir ile karşılaştırmalı olarak sunuyoruz.



SİNEMATEK

1. Karşımda Başka Tanrıların Olmayacak!

DEKALOG 1 :

Orta yaşlı bir matematik öğretmenin oğlu ile olan ilişkileri anlatılıyor. Pawel, onu düşündüren şeyleri genelde babasına açar ancak Tanrı ve din hakkındaki konuları halası Irena ile konuşmak zorundadır.

2. Rab'in Adını Boş Yere Ağza Almayacaksın!

DEKALOG 2 :

Hastanede bir koğuş müdürünün sabahları yaptığı işleri izlerken, bu işlerin o'nun günlük yaşamını oluşturduğunu anlarız. Bu, yaşamını kimseyi rahatsız etmeden geçirmeye çalışan yaşlı ve yalnız bir adamdır. Yaşlı doktorun yalnızlığı ve geçmişi yardımcısına anlattığı öykülerden öğrenilir.

4. Babanı ve Anneni Sayacaksın!

DEKALOG 4 :

Neşeli bir kız olan Anka, eski bir Paskalya geleneği uyarınca, önünde uyuyan adamı ıslatmaya hazırlanır. Ancak birdenbire bir kuşkuya kapılır, komidinin üstünde bir pasaport, bir uçak bileti, eski sararmış bir zarf görür. Önce kızla adamın baba kız olduğu sanılır. Ancak Anka, adamı havaalanına geçirip, eve dönünce sarı zarfı açar ve gerçeğin her zaman büyüklerin anlattığı gibi olmadığını keşfeder.



3. Altı Gün Çalışacaksın! Sebdi günü hiç iş yapmayacaksın!

DEKALOG 3:

Noel gecesi, herkesin ailesiyle geçirdiği mutlu bir gün, Janusz, karısı ve iki küçük çocuğu ile gece ayinine giderek, kiliseyi dolduran kalabalıkla birlikte ilahiler söyler. Asık yüzlü, yalnız bir kadın onları izlemektedir. Noel kutlamaları, armağanlar ve sampanya.

Öldürmeyeceksin!

DEKALOG 5 : (Öldürme üzerine küçük bir film)

Her iki öldürme eylemini, (bir cinayet, bir idam) inceden inceye irdelleyen ve tartışma ortamı yaratan bir yapıtı. Kieslowski, ölüm cezasında en az suç kadar, hatta ondan daha saçma olduğunun altını çiziyor. Bazen seyirciyi rahatsız edecek derecede şiddet sahnelerinin yer aldığı film, soğuk ve irkiltici bir sinema sergiliyor. Yaşama sürecinin güçlü bir eleştirisi olan bu film, sinema tarihinin idam cezasını konu alan en önemli filmlerinden biri olarak sayılabilir.



SİNEMATEK

6. Zina etmeyeceksin!

DEKALOG 6 :

Kieslowski'nin bu dizi içerisinde ikinci olarak çektiği bu film, aşk üstüne en güzel filmlerden biri. Kieslowski gerçekliğinin yanısıra duyarlılığı ve duygusallığıda katmış bu filme.

Bir genç karşı apartmandaki gizli gizli gözetlediği, kendinden yaşça büyük bir kadına aşıktır. Bunu ona açıkladığında kadın çok şaşırır. Çünkü artık aşk kadın için bir şey ifade etmemektedir. İlişkileri gelişir. Ama genç, yatakta, kadına duyduğu sevgi kadar, güçlü değildir.

Kadın onunla alay eder ve "işte aşk bul!" der. Genç bunun üzerine bileklerini keser.

9. Komşunun karısına göz dikmeyeceksin!

DEKALOG 9 :

Kalp cerrahı Roman iktidarsız olduğu anlaşılınca, karısı Hanka'yı kaybetme korkusuna kapılır. Oysa Hanka ona karşı duygularının değişmediğini söyler. Gittikçe artan kıskançlığı sonunda Roman Hanka'yı izler ve onu sevgiliyle yakalar. Birbirlerini sevdiklerini anlarlar ama olaylar trajik bir şekilde gelişir.

KIESLOWSKI

7- Çalmayacaksın

DEKALOG 7:

Majka, yaşamını değiştirmeye çalışmaktadır. Kanada'ya gitmeye karar verir ve pasaport için başvurur. Majka'nın annesi Ania'nın bakıcısıdır Ania ise gerçekte Majka'nın kızıdır. Bu gerçek, bir gün Ania'ya söylenir. Babasının, şehir dışında bir klübede yaşayan Wojtek; olduğunun açığa çıkmasıyla olaylar gelişir.

8- Komşuna karşı yalan tanıklık etmeyeceksin!

DEKALOG 8 :

Alçakgönüllü, sevecen, akıllı bir kadın olan Zofia Üniversitede öğretim görevlisidir. Küçük bir dairede kendi halinde yaşar. Fakat Zofia bazen garipleşir, dalıp gider. Hergün, bir zamanlar oğlunun yaşadığı odaya çiçek koyar. Birgün, daha önce New York'ta tanışmış olduğu bir genç onun sınıfına gelir ve geçmiş tekrar ortaya çıkar.

10. Komşunun mallarına göz dikmeyeceksin

DEKALOG 10 :

Babalarının cenazesi dolayısıyla biraraya gelen iki kardeş onun pul koleksiyonunu bulurlar ve satmaya karar verirler. Bu koleksiyon çok değerlidir. Bu yüzden korumak için daha güvenli bir eve taşınırlar. Ancak çok geçmeden ev soyulur. İki kardeş birbirlerinden şüphelenirler ve polise haber verirler.

Kaynakça:

- Ankara-Polonya Kültür Ateşeliği Sinema Dökümanları
- İbrahim Altınay: "Kieslowski ile Söyleşi" Nokta, Nisan 1989
- Film Guide 1988-1989,
- 8. ve 9. İstanbul Film Festivali Katalogları



SİNEMATEK

SENARYO ÜZERİNE

Derya AKBURAK

Senaryo nedir?... Bazılarının düşündüğü gibi bir yazınsal metin midir?... Film yapım aşamasında senaryo ne derece etkilidir?... Ülkemizde senaryo ve yaratıcıları önemseniyor mu?... Bunlar senaryo hakkında bir çırpıda sıralanan ve aslında sorulabilecek pekçok sorudan sadece birkaçı...

Sinemamızın sorunları var. Ancak "Şu en önemli sorundur, onu çözersek herşey hallolacak" demek fazlaca iddialı ve hatalı bir saptama olur. Sinemayı bir bütün olarak düşünmek ve öyle yaklaşmak gerekir. Herhangi bir aşamada çıkacak pürüz, bütünü etkileyecektir. Bu anlayışla, az önce sıraladığımız ve daha da sıralayacağımız soruların ışığında önemine inandığımız bir sorunun, senaryo ve senarist sorununun dökümünü yapmaya çalışacağız.

Senaryoyu tamamlanmamış bir yapıt olarak tanımlayabiliriz. Tamamlanması ancak çekimin gerçekleşmesi, filmin gösterime hazır hale gelmesi ile mümkündür. Yönetmen ve oyuncular için yazılır. Filmin her anını anlatacak denli ayrıntılı ya da sadece fikir verecek denli kabataslak olabilir.

Senarist, uzun çabalarının sonucunda sinema denen karmaşık bütünün ancak bir parçasını yaratır. Ne bir roman yazarı gibi "benim kitabım" ne de bir ressam gibi "benim resmim" diyebileceği bir yapıtı vardır. Film bittiğinde filmin hukuki sahibi yapımcıdır.

Senaryo öncelikle senaristin kafasındaki biçimlenişin bir ürünüdür. Bu biçimlenişte senarist kendi duygularını, bilgilerini deneyimlerini kullanır. Yeni bir evren kuracak olan senaristin derin bir birikime, bu birikimi sinema dili ile anlatabilme yetisine sahip olması, teknik unsurları tanınması gerekir.

Şu aşamada bile, senarist olmanın getirdikleri ya da gerektirdikleriyle, film yazmak isteyen insanların, film yapmak isteyen insanlara oranla daha az olmalarını açıklaya-

bilmek mümkün. Ancak yanıt bu kadar basit değil.

Acaba, sinemamızın birikimli insan açığı mı var? Yoksa birikimli insanlarımız harcanıyorlar mı?

Konuyu eğitim aşamasından başlayarak ele alalım :

Sinema okulu olarak adlandırabileceğimiz okulların sayısı son derece az. Bunu telafi eder diye düşünebileceğimiz Basın-Yayın Yüksekokullarında ise sinema üzerinde yoğunlaşılmaşken senaryo derslerinin şöyle bir değinilmekten öteye gidemeyeceği açıktır. Ve böyle olması hiç de şaşırtıcı değildir. Senaryo dersleri herkesi senarist yapamaz. Ancak, bu konuya ilgi duyacak, çaba gösterecek yetenekli insanları ortaya çıkarmada, yönlendirmede etkili olabilir.

Eğitim sorunu ile ilişkili olarak kaynak yetersizliği de belirtilmesi gereken bir sorun. Kitaplaştırılmış senaryoların dışında, M. Chion'un "Bir Senaryo Yazmak" ve M.Tali Öngören'in "Senaryo ve Yapım I-II" adlı kitaplarından başka eser yok. Senaryo yazım tekniğini öğrenebileceğiniz, kafanızdaki soruları yanıtlayabileceğiniz sadece iki kitap... Tabii, yabancı dil bilmiyorsanız.

Bu sorunların üstesinden gelip senaryo yazmayı başaran ya da en azından niyetlenen kişiler çok az kuruluşça desteklenmektedir. Bazı gazeteler, Kültür Bakanlığı, TRT gibi kuruluşlar düzenledikleri yarışmalarla özendirici olmakta, yeni yeteneklere kendilerini gösterebilme olanağını vermektedirler. Senarist olmayı başarmak sorunların bittiği anlamına gelmiyor. Senarist senaryo yazabilmek için ikinci bir gelir kaynağına ihtiyaç duyar. Nitelikli bir senaryonun yazılması senaristin yıllarını bile alabilir. Senarist ya kısa sürelerde piyasa senaryoları üretmeli, ya aç kalarak sanat eseri yaratmaya çabalamalı ya da başka bir uğraşla kendine ekonomik



SİNEMATEK

destek sağlamalıdır.

Kimi ülkelerde seneriste senaryosu karşılığı birkaç aylık geçinmesine yetecek ücretin ödenmesi ile çözülmüş bir sorun bu...

Bizde ise imdada yetişen, önemli bir kuruluş olarak TRT'yi görüyoruz. TRT cazip yanlarının yanı sıra kendi yapılanmasının getirdiği ek yükümlülüklerle çıkar senaristin karşısına. O, bir aile kuruluşudur. Doğallıkla sansür ikiye katlanır. Daha geniş ve heterojen bir kitleye seslenirken "halk neyi ister? ne en çok izleniyor? Neyi yazsam çekilir? soruları gündeme gelir. Bülent Oran'ın deyişi ile "Yeşilçam'a düşman" aydın kesim dışında kalan normal izleyiciye yönelme çabaları ile karşılaşsınız. Yine Bülent Oran "Kitle beğenisini kazanmanın en kolay yolu, denenmiş ve çoğunluğu etkilemiş konulara el atmaktır" diyor Fatma Oran'la yapmış olduğu reportajda. Bunun dışında yapacağınız "Uçukfilm ya da Uçuk dizi" üretmek olur.

TRT'nin 25. Yılı için düzenlediği "**Gençler İçin Bir Bölümlük Televizyon Filmi Özel Şartnamesi**"nde, Eserde Aranacak Nitelikler başlığı ile yayınlanan sınırlamalar genel durumu bir ölçüde dile getirebilecek özellikte:

"1. Eserler, Anayasanın dayandığı temel görüşler ve ilkelere uygun düşünce tarzına, Türk toplumunun çağdaş uygarlık düzeyine erişmesi amacını güden, Atatürk ilkeleri ve bu ilkelerin getirdiği dünya görüşüne yaşam tarzına, TRT mevzuatına aykırı olmamalıdır. 2. Seçilen tema hiçbir ideolojiye hizmet amacı gütmemelidir. Moral yıkıcı, yerici, mühtecen, anlamsız ve insan haysiyetine aykırı olmamalıdır..." Herhangi bir nedenle senaryonuzu reddedilmiş bulabilirsiniz. Senaryonuzu birileri rahatlıkla moral yıkıcı, yerici ya da anlamsız bulabilir.

Herşeyin bir kolayı var. Edebî uyarlamalar tanınmalarının getirdiği avantajların yanısıra, denetimden geçmeye aday yapılarıdır. Olay örgüsü, kahramanlar az çok oturmuştur. Edebî dili, sinema diline çevirmeniz yetecektir.

Senarist koşulların etkisiyle kendi kendisini sınırlamak zorunda kalır. Otosansür olmazsa, sansürün eninde sonunda senaristin karşısına dikileceği şüphesizdir. Senaryo aşaması, geri dönüşü en kolay aş-

madır. Kimilerince bittikten sonra gösterime girmeyecek bir filmi çekmenin de anlamı olmaz. Eh, en uygunu filmin geleceğini sağlama almak ve senaristin düşlem alanını daraltmaktır. Bu fikir zaman zaman oldukça tutulmuş, hatta bir dönem yeşilçam'da "**Sansür Senaryoculuğu**"nun başgösterdiğini biliyoruz. Siz öykünüzü ana hatlarıyla belirliyorsunuz; sansür senaryocuları onu bir güzel kılıfına uydurup "sakıncasız" hale getiriyorlar. Şimdilerde senaryo denetimi yürürlükte değil. Yine de bunun sonucu değiştirdiği söylenemez.

Bunların üzerine bir de ülkenin film çekme koşullarını sinemanın varlığı aşamayacağı vb. gözönünde bulunduracak olan senariste hareket edecek minicik bir alan kalıyor ancak.

Senaryosunu bitiren senarist için bu kez yapımcıya, yönetmene senaryosunu beğendirmek zorunluluğu başgösteriyor. Senaryo, çekim öncesinde yönetmenin düzenlemeleriyle yeni bir görünüm kazanıyor. Belki de senarist "**Senaryosunu tanıyamıyor**". Senaryosunu tanıyamadığında ses çıkarmayan senaristler ise "ideal" sıfatı kazanıyor kimi yönetmenlerin gözünde... Acaba yönetmenin yapacağı, değişiklikler gerçekten de filmi daha güzele götürebilecek mi? Senarist, uyumlu olduğu yönetmeni seçme "lüksüne" sahip mi? Eğer acelesi yoksa katar kadar senaryosunu vermeyebilir doğallıkla. Ancak yine ekonomik açıdan güçlü olmak; senaryosunu satarak geçinmek zorunluluğunda olmamak gerekir.

Sinema dünyasında yapımcı örgütlenmesinden daha fazlasına gereksinim var. Okullar senaryo derslerini ciddiye almalı; kamu ya da özel kuruluşlar halkla ilişkiler faaliyetlerinde senaryo yarışmalarına yer vermeli, senaristler daha da önemlisi örgütlenmelidir.

Senaristlerin karşı karşıya olduğu koşullar diğer sanat dallarının koşullarından soyutlanamaz. Çözüm, sanata gösterilecek duyarlılıktadır.



SINEMATEK

BERTRAND TAVERNIER

1941 yılında tipik bir Fransız kenti olmasının yanısıra Lumiere kardeşlerin 'Sinematograph'ı, ilk kez kullandığı yer olması açısından da sinemanın doğduğu şehir olarak ayrı bir önem taşıyan Lyon'da doğdu. Lyon'un kentsel ve kültürel dokusu Tavernier'yi derinden etkilemiş ve ilk uzun metrajlı filmi olan *L'horloger de Saint-Paul* (Saint-Paul Saatçisi' bu en ince ayrıntısına kadar tanıdığı kentin dekorunda çekerek kenti ve insanını anlatmayı tercih etmiştir.

Tavernier'nin sinemaya olan tutkusu 12-13 yaşlarında azar azar filmler seyredip yönetmenlerle ilgilenerek başladı. Onu heyecanlandıran ve hayranlığını kazanan ilk yönetmenler John Ford ve William Wellman oldu. 16-17 yaşlarında ise sinemaya araştırmacı ve inceleyici gözle bakmanın ötesinde filmleri ve yapıtlarını öğrenme isteğine kapıldı.

Sinema dünyasına bir köşesinden de olsa girişi Sorbonne'da Hukuk eğitimi gördüğü yıllara dayanır. Başta teorik eğitim olmak üzere bütün sistemlere boş kaldıran yapısı onu Fransız sinemasının Yeni Dalga öncesi döneminin büyük isimlerine yöneltmiştir. Sorbonne'da çıkardıkları "Letuare" adındaki sinema dergisinin kendisine kazandırdığı gazetecilik imtiyazlarından da yararlanarak ileride senaryolarını yazacak olan Bost ve Aurenche başta olmak üzere, Leon Morin filminin yapımında kendisine de görev veren ve hatta özel olarak ilgilenerek onun sinema yaşamında çok önemli bir yerlere sahip olan

Melville'le, ayrıca Roberta Parrish ve Dolmer Daves ile sağlam arkadaşlıklar kurmuştur.

İlk zamanlar Georges de Beauregard adlı bir yapımcının yanında eleştirmenlik ve basın danışmanlığı yapan Tavernier 'B dizisi Amerikan Filmleri' üzerine yaptığı araştırmaları ve Amerikan Sinemasının 30 yılı adlı yapıtını bu dönemde gerçekleştirmiştir.

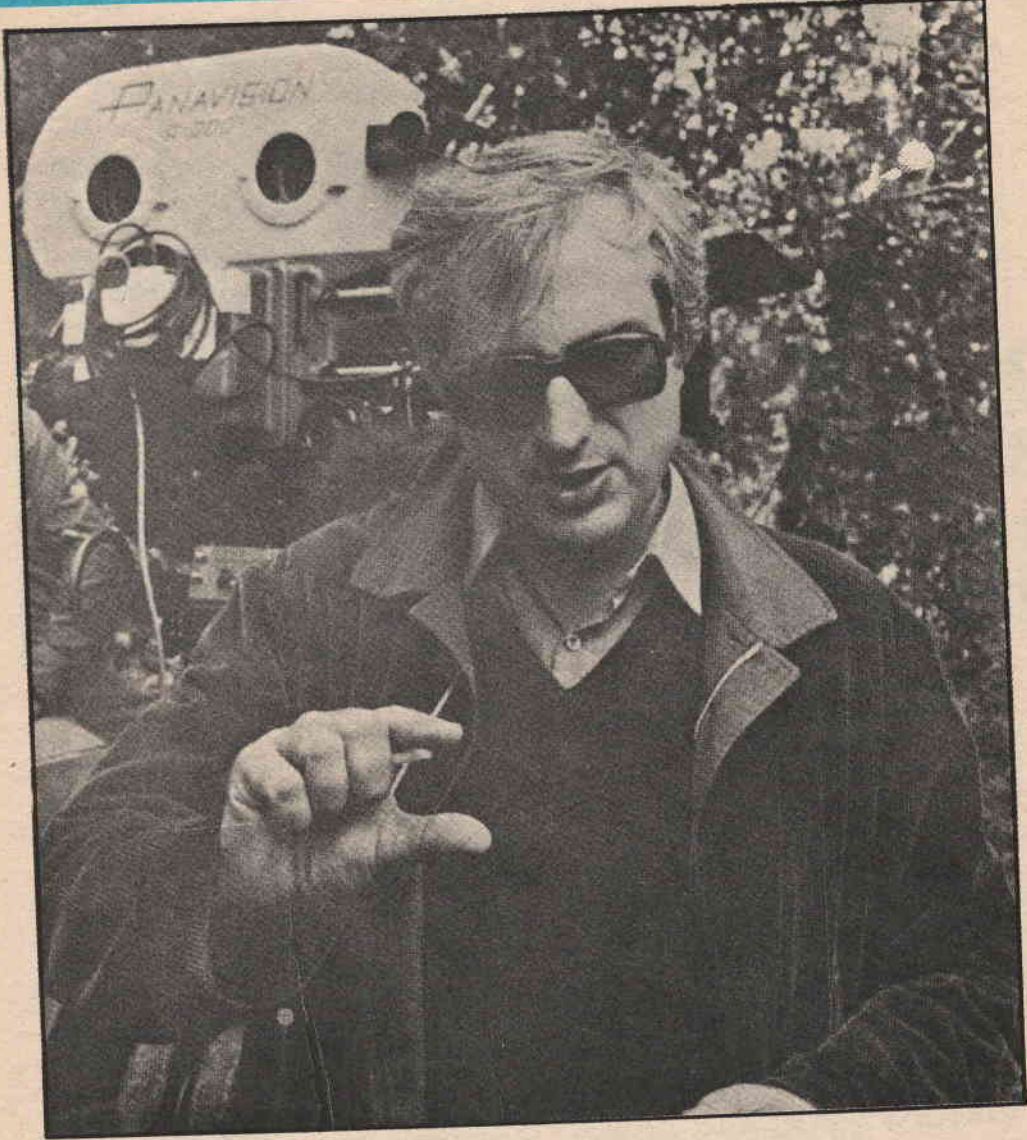
L'horloger de Saint-Paul'de bir ilk olmasına rağmen yeni fikirler, yüksek bir kalite ve kusursuzluk vardır. Senaryosunda Aurenche'in büyük katkıları olan film Tavernier'nin kendisine yakın, kişisel ve hatta otobiyografik olarak tanımlanabilir niteliktedir. Yaratma mekanizmasının ilk plandaki önemi bu filmlerden itibaren göze çarpar.

Yine Aurenche'la ortak bir çalışmanın ürünü olan ikinci film *Que La Fête Commence* (1975) (Şenlik başlasın) Fransız Devrimi dekoru önünde geçer. Aurenche ve Tavernier senaryoyu yazarken kendilerinin hoşuna gideni, onları duygulandıranı ve heyecanlandıranı yazarak birşeyler çıkarmayı esas almışlar ve tarih ya da psikoloji gibi konuları pek dikkate almamışlardır. Bu Tavernier'nin sanat görüşünü biçimlendiren bir görüştür; "Aurenche bana alışılmamış ve şiiri öğretmiş olan kişidir"

Que La Fête Commence'ı bir yıl sonra (1976) *Le Juge et l'assassin* (Yargıç ve Katil) izler. Psikolojik sorunları olan bir



SİNEMATEK



sanık ve onu yargılayan sınıfsal değerlere gönülden bağlı bir yargıcın çatışmasını konu alan film Tavernier'nin toplumsal değerlere yaklaşımını yansıtır. Onun olaylara genel yaklaşımı tarihe, topluma ve ahlâka kendi gözüyle bakıp gördüklerini izleyicinin yargısına sunmaktır. Genel olarak düşünmeye ve düşündürmeye yönelik bir sinema sanatçısıdır Tavernier. Özelde ise *Le Juge Et L'assassin*'in temelini şu görüş oluturur : "Ben de Faucolt gibi toplumun akıl hastalarına davranış

biçimiyle değerlendirilebileceğini inanıyorum."

Tavernier filmlerinin bütünlüğü karakterler yönünden bakılınca ortaya çıkar. Aynı zamanlarda ayrı sosyal çevrelerde doğmuş da olsalar karakterler hep aynı bağlamla birleşir. Yaşama geçmişleri, aileleri, meslekleri, düşünceleriyle bağlıdırlar ve hepsi gerçek birer insandır.

Her karakter anlatımda arka planda yer alan ve onun kaderini oluşturan bütün bir



SİNEMATEK

Derleyen : Ayşe Atauz.



ailevi, sosyal, ekonomik, politik görüntüyle ayrıcalığını korur. İnsanları toplumdaki ayrılmaya ve ideolojik düşüncelere gerek yoktur. İşte güncelliği yakaladığı dördüncü filmi *Les Enfants Gatés* (şımartılmış çocuklar)'de Paris banliyölerindeki yaşam, ev ve kira sorunu bu toplumsal bağlamda ele alınır. *Les Enfants Gatés*'in güncelliğinde, bir bilim kurgu fantazisi olan *La Mort En Direct*'in (naklen ölüm) geleceğe dair zaman örgüsüne atılan adımlar ve toplumsal taşlamalar harmonik bir şekilde gelişir.

La Mort En Direct'de görsel-işitsel medya sorunu işlenir. İnsanca duyguların körelmesi ve insanca olandan uzaklaşma modern toplumlarda gelişen bir olay olarak çakır karşımıza. *Une Semaine Des Vacances*'de (Bir haftalık tatil) ise yine güncel dönüş ve alttan alta feminist bir yaklaşım sezilir. Açıkça feminist fikirlere girmeden güncel bir burjuva kadın bilincine yöneliş vardır. Zeki ve duyarlı bir kadının sosyal sorunları ve korkuları erkeklerle olan ilişkileriyle değil sosyal gerçeklerle ilintili olarak ortaya konur. Bir ilkököl öğretmenin bir hafta izne çıkmasını konu alan film ortalama Fransızın da zenginlikleri olduğunu vurgular. Bunun altını çizmek için

ise Nazım Hikmet'in "Yarısı buradaysa kalbimin yansı Çin'dedir, doktor" dizeleriyle yapar girişi. Bertrand Tavernier'nin film için söylediği şu sözler ise filmin yönetmen açısından önemini ortaya koyar : *Une Semaine Des Vacances* ile ilerleme kaydettim. Bazı şeylerden kurtuldum, biçimsel olarak, plastik olarak ne yapmak istediğimi görmeye başladım".

Tavernier aslında politikayla yakından ilgili olmasına rağmen militan olmaktan kaçınır. Cezayir savaşından yaratıcıların haklarına, feminist hareketten çocukların başına buyrukluğuna kadar hiçbir konuya girmekten çekinmez. Politikaya olan yakın ilgisinin en açık görüldüğü az ise *Coup de Torchon* (Toptan Temizlik)'daki emperyalist düşünceye karşı kişisel isyanın varlığıdır.

Bunu Tavernier filmografisinde önemli bir yeri olan *Un Dimanche À La Campagne* (1985) (Kırda bir pazar) izler; *Un Dimanche À La Campagne* benim için çok değerliyse nedeni şudur; bu filmde benim için çok önemli bazı plastik ve duygusal arayışların uzantısını görüyorum. Belki de bugüne kadar bastırduğum her şeyin. Biraz da filmin tümünün bir tutku ortamında yapılmış olmasından..."



SINEMATEK



Istanbul Filminde gösterilen son üç filminden A Travers Minuit (1986) (Geceyarısına doğru) 1959'da Amerika Birleşik Devletlerindeki Caz ortamını betimler. "La Passion Beatrice" (1957) (Beatrice Tutkusu) 14. yüzyılda geçen ve sevgi üzerine yapılmış bir trajedir. Babasının sorunlarına karşı koyan bir kızın hikyesidir. Tavernier'nin en hassas ve içten filmi olarak değerlendirilen La Vie Et Rien D'autre (1989) (Aslolan Hayattır)'da ise I. Dünya Savaşı dekorunda savaşın vahşeti ve insanlar üzerinde yaptığı yıkıcı etkiler işlenir.

Tavernier yeni dalga sonrasının en önde gelen yönetmenlerinden biri olarak hiçbir zaman belli bir tarzı benimsememiş ve dönemlerin değişkenliği, konuların çeşitliliği, dekor ve yerlerin çokluğunu değerlendirmiştir. "Özgürlük, tek bir stili, tek bir tarzı, tek bir yönü benimsemek değil, her yöne gidebilmek, bir tarzdan diğerine, bir dönemde başkasına geçebilmektir".

Bertrand Tavernier'nin sineması kuşkusuz duyarlılığın sinemasıdır. İnsanın duygusal dünyasını allak bullak eden istekler, beğeniler, gerginlikler, tutkular;

kahkahalar ve gözyaşları, yumuşaklık ve şiddet, yaşam bunalımı ve hayat sevgisi... Onun eserlerine bütün yüklerden arınmış olarak girmek ve geri dönüşü düşünmeden karakterlerin yüreğine inmek gerekir. Çünkü sadece orada, ruh insanı şaşkına çevirir, yürek orada atar ve kan damarlarında dolaşır. Orası sanatçıyla ve insanla buluşma yenisidir. ■

Filmografisi

1963	Boiser de judas (Buseler episodü)
1964	Une chance explosive (Şans ve Aşk episodü)
1974	L'horloger de Saint-Paul
1975	Que la fête commence
1976	Des enfants gatés
	la Question
1979	La Mort en direct
	Rue du Pied de Grue
	La Mors aux dents
1980	Une semaine de vacances
1981	Coup de Torchon
1984	Un dimanche à la campagne
1985	Mississippi Bluer
1986	Autour de minuit
1987	La passion Beatrice
1989	La vie et rien d'autre



SİNEMATEK

"Biz sesimizi duyurmak için yıllardır çabalyoruz. Ama şenlikler, Antalya Festivali olsun, İstanbul Festivali olsun bir gösterişten öte geçmemiştir. Ankara Film Şenliği'nde ilk defa sinema emekçileri gündeme gelmiştir. "Evet, Muzaffer Hiçdurmaz, Sinem-Der (Kamera arkası çalışanları derneği) genel başkanı böyle diyordu konuşmasının bir yerinde. Kuşkusuz Ankara Film Şenliği'nin en olumlu yanlarından biri sinema emekçilerinin sorunlarının konuşulduğu bir söyleşi düzenlemesiydi. Sinema Emekçilerinin sorunlarını sonraki sayılarda daha ayrıntılı daha kapsayıcı bir biçimde dile getireceğimizi duyurarak Şenlikte yapılan söyleşiden söz açmak istiyoruz. Sinem-Der Genel Başkanı Muzaffer Hiçdurmaz ve derenğin yöneticisi Mengü Yeğin'in konuşmacı olarak katıldığı söyleşiyi Ömer Tuncer yönetti.

İlkin sorunlar konuşuldu.

Muzaffer Hiçdurmaz "Halkımızın bilinç düzeyinin düşük olduğu gibi sinema emekçilerinin de bilinç düzeylerinin düşük olduğunu zaten bilinç düzeyi yüksek olsaydı, kapitalistleri temsil eden ANAP hükümeti başta olmazdı" derken, bugüne kadar hiçbir hükümetin sinemaya olumlu bakmadığını, sinemadan korktuklarını çünkü sinemanın kitleleri değiştiren, dönüştüren, bilinçlendiren en etkili araç olduğunu söyledi. Ve konuşmasına şöyle devam etti.

"Ulusal sinemamızın kuruluşundan ya da kameranın ilk kez dönüşünden bu yana 75 yıl geçmiş. Bir insan ömründen daha uzun sayılabilecek bu zaman dilimi içinde, sinema çalışanları için ne yapılmıştır. Sinema yasa tasarısının Meclis'te olduğu şu günlerde hep yapımcılar adına isteklerde bulunmuş, devlet mekanizması ve kamuoyu hep onların istekleri doğrultusunda oluşturulmuştur. Bugün, Kültür Bakanlığı, kültür evlerinde, kültür merkezlerinde sinemaları açıyor ve açtığı sinemaları SESAM gibi film yapımcılarının, patronların oluşturduğu bir derneğe veriyorsa hep bu yanlış devlet politikası ve kamuoyu oluşturulması sonucudur. Sinemayı bugünkü duruma düşürenler kendileri değilmiş gibi düştükleri durumdan yakınmaktadırlar. Bunların yapacakları ürünler yine eskisinden iyi olmayacaktır. Kısa vadeli çözümler bizi çözümsüzlüğe götürür. Sinemamızı düşünürsak geniş kapsamlı gerçek çözümler önermeliyiz. Beş on filme verilecek kredi ya da birkaç ilde açılacak salon çözüm değildir. Amerikan Başkanı bile Sayın Özal'a konuşmasında Sayın Özal'ın Tekstil serbestisiyle ilgili isteğine verdiği yanıt şu olmuştur "Sizde ül-

kenizde Amerikan filmlerine getirilmesi düşünülen kısıtlamaları kaldırın." Sinema çalışanları hala yasaları olmadığından, işçi sayılmamaktadır. Oysa bir çekim alanı işçisi, film çekildiği zaman sabahın beşinde evinden çıkmakta, gecenin onbirinde onikisinde evine dönmektedir. Film çekim sürecince bu böyle devam etmektedir. Bu insanların sigortası yoktur. Bu insanlar vizite, doktor, hastane gibi hiçbir haktan yararlanmamaktadırlar. Yapımcılarımızın hiçbir sigorta primi yatırmamaktadırlar. Birkaç istisna da çözüm değildir. TRT sinema çalışanını, istisna sözleşmesi gibi tek taraflı bir anlaşmayla bağlamaktadır ve sigortalı saymamakta, sigorta primlerini yatırmamaktadır. Her türlü iklimsel, yaşamsal koşullarda çalışan sinema emekçileri adına hiçbir yasa yoktur. Önerilen yasa tasarısında da düşünülmemiştir. Kısa vadeli SSK borçlanma yasaları çözüm değildir. Devlet sinemayı düşünenecekse bir bütün olarak düşünmelidir. Kapitalist ülkelerde devlet sineması olmaz, olmamalıdır. Her yeni gelen hükümet kendi düşün çizgisindeki filmleri kayıracak, karşı düşünceye hiçbir zaman ödün vermeyecektir. Sinema bağımlı olmamalıdır. Altyapı hemen kurulmalıdır. Günümüz teknolojisine uygun stüdyo ve platolar yapılmalıdır. Filmin çekim alanında bugün 30-40 yıllık makineler kullanılmaktadır. Teknik malzeme yenilenmelidir. Sinema devletten bağımsız olmalı, özgün yapıtlar desteklenmelidir. Film yapımcılarına verilecek krediler, halktan alınan vergiler ya da fonlardan sağlanmaktadır. Bu krediyi verecek kurumda, Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi Başkanlığıdır. Krediler devletten bağımsız kişilerden oluşacak kurum tarafından verilmelidir. Bu oluşum içinde bilimadamları, düşünürler, yazarlar ama fazlasıyla gerçek sinemacılar olmalıdır. TRT kurumu öz kültürümüzü yok etmektedir. Sabahın erken saatinden gecenin yarısına kadar, yabancı diziler bizim dilimiz ve diyalektiklerimizle oynamaktadır. Bu kültürümüze indirilen bir darbedir, hem de devlet desteğiyle. TRT, kültür ve belgesel ağırlıkta olmayan dizileri altyazılı göstermelidir. Devlet sinemaya sahip çıkacaksa kendi politikası adına değil, sinema sanatının çağdaşlaşması adına sahip çıkmalıdır.

Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı'na gittik bugün. Şöyle bir, (elindekini göstererek) çalışanların sosyal güvenliğiyle ilgili bir kitap hazırlamışlar. Bu kitap bize kesinlikle hitap etmiyor. Çünkü patronları yani yapımcıları bağlayıcı hiçbir yasa yok. Filmin alanı, diğer yasalarda da belirtildiği gibi belli bir yer değildir. Bugün sokakta çalışırız; yarın fabri-



SİNEMATEK

kada ya da başka bir yerde. Böyle olunca, "Bize tespit için şikayette bulunun" diyorlar. Bugün şikayet ettik yarın burdayız diye, gününbirliğine gelmediklerinden ertesi gün oraya geldiklerinde kimseyi bulamayacaklar. Ve bu olgu yıllardır dönme dolap gibi döner gider ve hiçbir yapımcı cebinden bir kuruş sigorta primi yatırmaz. Ve bugün arkadaşlarımızın çoğu sigortasızdır. Hasta olduklarında gidecek hastaneleri yoktur. TRT bizi işçi saymıyor. Sosyal yardım kitapçığı bizi işçi sayıyor. İkiside devlet kurumu. Bunların hangisi doğru. Buna karşı çıktığımızda, çalıştırmıyorlar; sizden işçi almayız diyorlar.

Kültür Bakanlığı'na gidiyoruz bazı isteklerimiz var diyoruz, yıllarca yapılmamış şeyler, örneğin bir Türk müzesi oluşturmak istiyoruz, yer istiyoruz diyoruz. "Haa.. onu biz düşünmüştük yapıcak" diyorlar. Bir Türk filmleri sinematek'i için salon istiyoruz diyoruz -Kültür Merkezlerindeki sinemaları verdiler ama yine SESAM'a yani yapımcılara verdiler- Zaten bir istekte bulunduğumuz zaman çalışanlar adına SESAM'a gidin bizim muatabımız odur diyorlar. Yani çalışanları tanımıyor musunuz? diyoruz. Aaa.. tanımaz olurmuyuz ama bir yığın prosedürü olur diyorlar. Örneğin bir fon var % 10, Kültür Bakanlığına ayrılan, filmlerden, video kasetlerinden alınan paralardan ayrılan, muhtaç sanatçılara yardım fonu. Biz bu fon için, hasta olan ameliyat olacak arkadaşlarımız adına yardım istiyoruz; SESAM'a başvuruyor diyorlar. Niye SESAM'a başvuracağız dediğimizde, "Efendim bize gelerseniz, bunun doğruluğunu, kişilerin suçluluğunu suçsuzluğunu araştıracağız, savcılıklardan bilmem ne kağıtları isteyeceğiz ama SESAM'a kabul ettirseniz biz de kabul ederiz" diyorlar. Böyle birşey olabilir mi?

Türk filmleri Sinematek'i için salon istiyoruz. Bugüne kadar geçmiş dönemlerde yapılan, ellilerden bu yana hangi filmleri izleyebildiniz. Soruyorum var mı izleyen? Bugün Ankara Film Şenliği, Metin Erksan filmleri gösteriliyorsa bu bile başarıdır. Oysa halkımız geçmiş dönemlerdeki nitelikli filmleri izlemek isteyecektir. Bir salon gösterin diyoruz. "Haa onu da biz yapmak istiyorduk" diyorlar. Yapmak istiyoruz diyorlar ama hiçbirşey yapmıyorlar. Bunun gibi daha birçok önerimizi hem sinema seyircisi için hem sinema emekçisi için kalıcı olan isteklerimizi geri çeviriyorlar. Mengü Yeğin, yarıdakileri tamamlayıcı olarak "Türk sineması emekçilerinin devlet tarafından yok -sanmasının yanında halk tarafından da yok-sandığı ve halkın genelde artistlerle, yıldızlarla ilgilendiğini aktüel olanı yeğlediğini"

söyledi. "Türk sineması eleştirilirken bize "Siz iyi film yapmıyorsunuz" dediler. Bu daha çok sanat ağırlıklı dergilerde, daha entellektüel ortamlarda söylendi. Türk filmleri seyircisi kendi sinemasına sahip çıkmadı -biletini alıyor içeri giriyor. Bu çözüm değil- Örneğin dışarda olduğu gibi ülkemizde Cine-Clup'ler kurulabilirdi. Sinemanın bütün kurumları da bunlara yardım edebilirdi. Türk sinema çalışanları sorunlarını da dile getirirken bu sorunlara Türk sinema seyircisinin de sahip çıkması gerekir." dedi. Yeni sinema yasası hakkında ise şunları söyledi. "Türk sinema yasasını çıkartamazlar. Çünkü Türk sinemasından 1950'lerden bu yana öcü gibi korkuluyor. Sinema kitleleri arkasından sürükleyebilecek çok etkili bir araçtır. Bu nedenle, kendileri aleyhine işleyecek bir ulusal sinema yasası çıkartamazlar. Sinema yasası kamuoyu oluşturarak çıkartılır. Bizim derneğimiz bu anlamda çalışıyor ve kamuoyu oluşturmaya çabılıyor." Muzaffer Hiçdurmaz'ı ise yeni sinema yasası için şunları söyledi " Daha önce söylediğim gibi hükümetler kendi düşün çizgisindeki filmlere evet diyecekler, öbür düşün çizgisine hayır diyeceklerdir. -Yani sinema devlete bağımlı olacaktır. Devletin sinema altyapısını oluşturmaya bu bağımlılığı getirmemelidir- Özgür bir sinema yasası çıkarılmalıdır. Çıkarılacağına ben sanmıyorum. Çünkü topluma açık bir yasayı hiçbir sağ hükümet çıkarmaz."

Fikir ve sanat eserleri yasası ile ilgili soruyu Mengü Yeğin yanıtladı. "Fikir ve sanat eserleri yasası gülünç bir yasa zaten. Doğarken ölmüş bir yasa. Türk Film sanayinde (sanayi diyor onlar) 150 tane prodüktör var. Bir takım filmler yapıyorlar, yaptırıyorlar ya da satın alıyorlar; kendilerine geçiyor. Dünyanın hiçbir yerinde telif eserleri, öyle arsa alır gibi kendine geçmesi olmaz. Yapımcı sanat ürününü alır. Bir süre için kendine ait olur -copyright, telif hakkı-. Ondan sonra çalışanların, fikir, sanat eseri üretkenleri bir takım hakları vardır bu sanat eseri üzerinde- onlarda saklı kalır-

Bugün yapımcılar bir filmi yüzlerce kez oynatıp üzerinden para kazanmaktadır. O filme bütün herşeyini veren çalışanlar yaratıcılar hiçbirşey alamamaktadır."

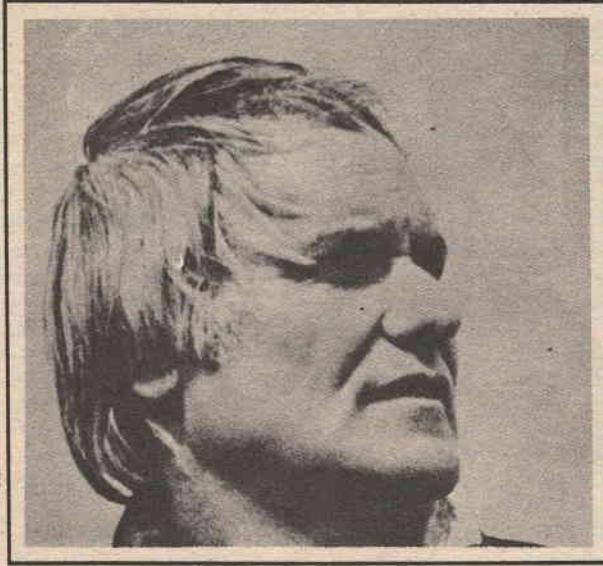
Bizi düşündürdüren ve oldukça önemli olan bu söyleşiden aldığımız notlar bunlar. Evet, Türk sinema emekçisi hep yoksayılmış, kenara itilmiş. Türk sineması nasıl kurtulur? Bizce Türk sineması yalnızca sanatsal yaklaşımların değişimiyle kurtulmaz.

Türk sinemasını bir bütün olarak düşünmek kısa filmcilerinden emekçisine, sorunları çok geniş bir görüngede ele almak gerekir.



SİNEMATEK

Emrah Özen



MİKLOS JANCZO

Bu yıl 9. su yapılan Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde birbirinden ünlü sinema ustalarının ünlü yapıtlarını izledik. Bu festivalin de en ilgi çeken bölümü her zaman olduğu gibi "Ustalara Saygı" bölümü oldu. Bu ustalar arasında yurdumuzda hemen hemen hiç tanınmamış bir Macar sinema adamı da vardı. Bu sinema adamı yaptığı filmler ile Macaristan'ı bir dönem tek başına temsil etmiş olan Miklos Jancso idi. Aynı zamanda ülkemize gelip Uluslararası Film Jürisi'nin başkanlığını da yapan bu ünlü sinemacıyı biraz olsun tanıyalım istedik ve hakkında şunları bulduk :

Miclos Jancso 27 Eylül 1921 Vac doğumlu. Önce Romanya'daki Kolozsvar Üniversitesi'nde hukuk eğitimi, daha sonra folklor ve sanat tarihi, 1944'de Budapeşte Dramatic ve Film Art'a giriş, 1950'de burayı bitirir. Evlilik, hem de kiminle? Kendisi gibi çok ünlü bir Macar yönetmen olan Martha Meszaros ile. 50'li yılları çeşitli türde 60 kadar kısa film yapmakla geçti. Bu arada Çin'e gitti ve orada da çeşitli dökümanter filmler yaptı. İlk çektiği konulu film olan "Çanlar Romaya Gitti" başarısız ve onun filmografisinde önemli bir yeri olmayan bir film. Fakat ikinci konulu film "Cantata"

(1963) ile Macar sinema eleştirmenlerinin ödülünü kazandı. Bir yıl sonra yaptığı "Benim Sevgili Evim" daha sonra hemen her filminde beraber çalışacağı senaryocu Gyula Hernadi ile ilk çalıştığı film oldu. 1965'de adının bütün dünya'da duyulmasını sağlayan, çoğu eleştirmene göre en iyi filmi olan "The Round-Up" (Umutsuzlar)'ı çekti. Bu film onun Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü almasını sağladı. Aynı başarıyı 1972'de çektiği "Red Psalm" (Kızıl İlahi) ile de tekrarlayan Jancso bir dönem Macar Sineması'nın adeta tek ismi idi.

Geniş Macar, ovaları devamlı dolaşan atlılar, şiirsel bir havada geçen kadın-erkek ilişkileri, kısa diyaloglar, devrimci şarkılar ve koreografik nitelikteki danslar, aynı oyuncuların yüzlerinin tekrar tekrar gösterilmesi, seyirciyi sarsıcı görüntüler, daima hareketli bir kamera (kıvrılan, dolaşan, yükselen, alçalan), uzun-plan sekans'lar, zihni meşgul eden soyut konular... İşte tüm bunlar Jancso'nun o küçük, şiddetli ve renkli dünyasını oluşturan parçalardır.

Bize göre bir sanatçıyı en iyi gene o sanatçının kendi sözlerinden tanıyabiliriz ve tabii bir de kendi yapıtlarından. O yüzden

biz s
bera
ile ya
Mikl
yöne
çeki

Va
S

filmi
1986
mes
göst
isten
yoks

J

sabi
yapr
Her
düşü

Bu

stüd

bu ik

çekn

Falı)

biraz

J

olay

kavr



SİNEMATEK



biz size Miklos Jancso ve onun her filminde beraber çalıştığı senaryocu, Gyula Hernadi ile yapılan bir söyleşiyi aktarıyoruz. Bu hem Miklos Jancso'nun sanatçı kişiliği hem de yönetmen-senaryocu işbirliği hakkında ilgi çekici bir örnek olacaktır.

Varlıkbilimsel bir cinayet filmi :

Soru- Uzun bir aradan sonra son filminiz olan "Canavarlar Mevsimi" - ki 1986'da yapılmıştı - film stüdyosunun ve meslektaşlarınızın istemleri üzerine gösterime girdi. Gösterim programı istemlere yanıt vermek üzere mi ayarlandı, yoksa tümüyle sizin seçiminiz miydi?

Jancso : Bana göre bugünlerde birine sabit fikirlere yaklaşmak ve ona film yapması için baskı yapmak doğru değil. Herkes az çok başarılı olmayı, kuramları ve düşünceleri için imkanlar yaratmayı dener. Bu yüzden son senaryomuzda film stüdyosuna başvuran sadece bizdik ama bu ilginç birşey değil. Önemli olan nisanda çekmeğe başladığımız filmin (İsa'nın Yıldız Falı) sonucudur.

Soru : Film için tasarladığınız isim biraz kışkırtıcı değil mi? (İsa'nın Yıldız Falı)

Jancso : Şüphesiz ki içinde kışkırtıcı olaylar var. Zaten filmin ismindeki iki kavram yanyana konulduğunda bir zıtlık

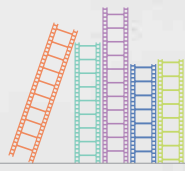
oluştururlar. Çünkü kiliseye göre "İsa'nın Yıldız Falı" olamazdı. Filmde ise İsa'nın alın yazısını Tanrı'nın istekleri değil, yıldızların konumları belirliyor.

Hernadi : Ortaçağda bir rahip bir çeşit yıldız falı hazırladığı için yakılmış.

Soru : Ve belki de siz de yanmak istiyorsunuzdur. Niye bu tip bir film yapmaya karar verdiniz?

Jancso : Filmin senaryosu Hernadi'nin kısa öykülerinden oluşan bir kitabından alındı. Film bu öykülerden yalnızca bir tanesini işliyor. Ama öyküyü yansıtmıyor. Yani bu bir uyarılama değil.

Hernadi : Bu tasarımız da tıpkı diğer tasarımlarda olduğu gibi iyi bir film yapmak üzerine konuşurken gelişen düşüncelerle oluştu. Örneğin, bir öykü ister az ilginç, ister çok ilginç olsun filozofça bir uyarılamayla, seyirci ve daha genel olarak söylesek tüm dünyayla iletişim kurabilirsiniz. Tabii burada Jancso'nun kendine özgü metodlarını ve stilini de hesaba katmak gerekir. Ayrıca biz bu filmin daha öncekilere benzememesi gerektiğini düşündük. Bu yüzden bu film bir 'kent' filmi olacak yani "Canavarlar Mevsimi" 'nden daha değişik. O film doğanın eteklerinde çekilmişti. Onun doğal ve değişik set düzeni ve sistemi bizim için önemli bir avantajdır.



SINEMATEK



Bu film diğer birçok Jancso filmine göre daha gerçekçidir.

Soru : Peki ya şimdiki film?

Jancso : Evet "İsa'nın Yıldız Falı" şu günlerde Budapeşte'de çekiliyor. Bu felsefi bir temele oturtulmuş bir çeşit cinayet öyküsü.

Soru : Bunu biraz açıkla mısınız? Ne demek felsefik temele oturtulmuş?

Hernadi : Bu film gerçek suç öğeleri ile donatılmıştır. Fakat öykü birtakım garip olaylar sayesinde felsefi bir metafora dönüşmektedir.

Soru : Tekrar "Canavarlar Mevsimi"ne dönersek; sizinle daha önceki konuşmamızda bu filmin kendi deneyimleriniz ve dünyaya bakış açınızın bir özeti olduğundan bahsetmiştiniz. Sonra neler oldu veya sizce neler değişti?

Jancso : Şüphesiz bu özeti sadece belli bir bölümüydü. Film, "tıpkı bir medyum gibi", kompleks sorulara cevap vermekte çok ilkel kalır. Ayrıca çağdaş sinema -bu sözden bugünkü sinemayı kast ediyorum- sanatın başlangıcına dönmektedir. Mesela basit öyküler ve teknik açıdan ilkel yazılar... Bunun sonucu olarak "yansıtılan" mesaj, bundan 20 yıl öncekinden daha anlamlıdır. Günümüzde film medyumluğunda iki önemli eğilim vardır. Birincisi ki bunu günümüzde hergün izlediğimiz haberlerle karşılaştırabiliriz- insanların günlük tüketim ihtiyaçlarını tatmin etmeğe çalışır. Diğeri ise daha alışılmadık birşeyler yapmaya çabalar. Yani sadece

haberlerde okuduğumuz ve algıladığımız şeyleri, günlük hayat öykülerini veya bizi şaşırtan olayları değil aynı zamanda bir çeşit "süzülmüş" gerçekliği anlatabilmek için film yapmaya çalışmak Yani gerçek değil, ama onun tam bir kopyası. Bugün bu düşünce genel olarak rağbet görmez. Buna rağmen biz hâlâ bu sanat biçiminin bize sonsuzluğu (ölümsüzlüğün) kapılarını açtığına inanmaktayız.

Hernadi : "Canavarlar Mevsimi" dünyanın bugün geldiği konum ve onun çözülemeyen problemlerinin bir özeti. Aynı zamanda, az çok, mantık ile mantıksızlık arasındaki o hiç bitmeyecekmiş gibi görünen savaşı satirik bir şekilde verir. Oysa insanlar filmin bu yönüne hiç dikkat etmediler ve bunu anlamak için gayret göstermediler. İnsan ilişkilerinde varolan absürlük "aile, aşk, politika, saldırganlık, agnostizim, vb." ve hayatın mantıksızlığının absürlüğü filmin içindeki öykünün felsefi çatısını oluşturmaktadır. Ve birşey daha : Bu filmde umutlarımızı periyodik bir şekilde izleyebiliriz. Bana göre umut, insan doğasının en derinlerine gömülmüştür. Her insanda, hatta hakkında idam cezası verilmiş olan birinde bile son ana kadar umut vardır. İnsan hiçbir zaman ölümü kabul etmez. Ne tek bir birey, ne de tüm insanlık... Çünkü insan varolduğu ölüm, ölüm geldiğinde insan varolmayacaktır. Günahlardan arınmayı beklemek insanlar için daima olacak bir ihtiyaçtır. Yok olma tehdidiyle karşı karşıya olduğumuz şu

dün
bir ç
düş
büy
beli
özün
değ
ettir
pisl
öne
yok
açık
şeki
göre
olac
duy
öge
sağ
Bur
uym
sey
yeri
bu t
şek
üze
gün
ümü
bir ş
kim
unu
için
iste
'Me
kav
olm
ülke
Aca
nele
de
ben
bu
ben
olm
Bur

dünyada insan canlı kalmak istiyorsa yeni bir çağı takip etmelidir.

Soru : Bu son felaket teorisi düşüncenize göre insanlığın karşılaştığı büyük tehlikeler onun hayat şartlarını belirlemiştir. Buna göre siz insan ruhunun özünün nereden geldiğini düşünüyorsunuz?

Hernadi : Biz daima varlıkbilimsel değişimin gerekli olduğu konusunda ısrar ettik. Böylece insan kendi yaptığı pisliklerden kurtulabilir. Eğer insanda önemli değişiklikler olmazsa sonunda birey yokolma tehlikesi ile karşılaşabilir.

Jancso : Bu film işte bunu açıklayacak ve tabii ki bunu felsefi bir şekilde yapacaktır. "Canavarlar Mevsimi"ne göre daha az belirgin ve daha az öğretici olacak.

Soru : Günümüz seyircisinin ilgi duyduğu konular olan efsaneler ve suç öğeleri arasında karşılıklı dengenin sağlandığı bir film "Canavarlar Mevsimi". Bunun sebebi günümüz moda konularına uyma ihtiyacı mıydı?

Jancso : Günümüzde efsaneler seyrek olarak yaratılıyor. Artık yaratmak yerine eskiler yeniden yapılıyor. İnsanlar bu tip öyküleri yeniden keşfediyorlar.

Hernadi : Bana göre moda 'dalga' şeklindeki bir çizgidir ve düz bir çizgi üzerinde ilerleyen bir kimsenin mutlaka bir gün dalgalı çizgiyle kesişeceği konusunda ümidi vardır. Sonuç olarak bugün yaptığımız bir şeyin yarın moda olup olmayacağını hiç kimse bilemez.

Jancso : Bugünün tipik seyircisi unuttuğu şeyleri tekrar hatırlamak ister. İçinde yaşadığı dünyadan haberdar olmak istemez. Örneğin, şimdi Macaristan'da halk 'Merkezi Avrupa' ve onunla ilgili çeşitli kavramlardan ve problemlerden haberdar olmaya başladı. Doğrusu milyonlarca Macar ülke sınırlarının dışında yaşamaktadır. Acaba bundan 70 veya 40 yıl önce burada neler olmuştur? Ben de bir Macar'ım ve belki de bu yüzden burada yaşıyorum. Çünkü ben gerçekte Macaristan'la ilgiliyim. Bütün bu şeyler etkileyici birer faktördür. Fakat ben problemlerin genel veya evrensel olmaktan çok yerel olduğu kanısındayım. Buradaki sorun, insanların varlıkbilimsel

konularla ilgilenmek istememeleridir. Örneğin Katolik'lerin bir tür sorulu-cevaplı din kitabı olan 'Cathesis'de böyle konular vardır. Niye biz dünyadayız vb. Bütün bu düşünceler, üzerinde düşünülmesi gereken konulardır. Çünkü bana göre bir felaket uçurumunun kenarında sallanmaktayız. Belki insanlık bu durumu bilmemezlikten gelerek kendini savunuyor. Çünkü telaşa kapılmaktan ve aklını kaybetmekten korkuyor. Şüphesiz insanlığın toplu felaketlerle karşılaşması efsanelerde ilk defa işlenen bir konu değildir.

Soru : Sanat, özellikle de sinema, halktan bahsetmelidir. Siz bu konuda ne dersiniz?

Jancso : Bana kalırsa sanat henüz açık anlaşılır, dünyasal yaklaşımlarla ilgilenmemiştir. Onun temel elemanları orijinalite ve alışılmamışlıktır. Bu yüzden bir çalışma ne kadar sıradışıysa o kadar artistiktir. Ne kadar çok alışılmamış ise o kadar daha az anlaşılır ve o kadar az onaylanır. Film estetiği eğitimi sinemaya düşüncelerin ve duyarlılığın gelişmesi açısından yararlı olacaktır. Sinema eğitime gereken önem verilmelidir. Tabii burada eğitim'den kastım literatürün önerilmesidir.

(88 Hungarian Film Bulletin'den Çeviren Emrah ÖZEN)

ÖNEMLİ FİLMLERİ :

Cantat (1963), Benim Sevgili Evim (1964), Umutsuzlar (1965), Sessizlik ve Çılgılık (1967), Kızıl İlahi (1971), Electra (1974), Macar Rapsodisi (1978), Allegro Barbro (1979), Canavarlar Mevsimi (1987), İsa'nın Yıldız Falı (1988).

KAYNAKÇA

- 1) Directors & Directions (J. Russel Taylor)
- 2) International Film Guide - 1988
- 3) Light and Shadous - T. Bahn -R. Stromger
- 4) American Film June 1987
- 5) Film Comment March 1988



SİNEMATEK

Sessiz Sinema'da Müzik

Sadi Konuralp

"Film müziği, sinema perdesi'nin arkasına yerleştirilmiş bir fırına benzer. Filmin sıcaklığı oradan gelir." Amerikalı besteci Aaron Copland, müziğin sinemadaki görevini işte bu iki basit cümleyle özetleyiverir. Film müziği artık günümüz sinemasının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu beraberliğin ilk temellerini ise sessiz film döneminde buluyoruz.

Hollywood'un eski yapımcılarından Irving Thalberg, sessiz film dönemini anlatan bir yazısında şöyle der : "Sessiz filmler asla sessiz olmamıştı." Bu düşüncüyü sadece kendisi değil o dönemi inceleyen araştırmacılar da paylaşmakta ve savunmaktadırlar. Müziğin bu dönem içindeki gelişimi oldukça ilginçtir.

Hareketli resimler elde etmek amacıyla 19. yy.'da başlatılan girişimler sonucunda ortaya büyüklü fener, Tomotrop, Zootrop, Daedaleum, Fenkistiskop gibi bir takım icatlar çıkmıştı. Bunlarla çok kısa süreli sonuçlar elde ediliyordu.

1891-1896 yılları arasında bunu tersine çeviren biri ortaya çıktı; Emile Reynaud. Çizgi filmin büyükbabası olarak bilinen bu kâşif, Praksinoskop adı altında geliştirdiği alet yardımı ile halka onbeş-yirmi dakikalık hareketli resimlere göstermeyi başarabilmişti. Bu gösterimler esnasında bir piyano ile o dönemin popüler eserlerinin yanı sıra, Gaston Paulin adlı besteci tarafından özel olarak yazılmış müzikler de çalınmaktaydı. Bu şekilde müzik, daha sinemayla doğumundan çok önce tanışmış oldu. Dolayısıyla film müziği, sinemadan daha yaşlıdır diyebiliriz. Ancak bu ilk tanışma kısa sürdü. Reynaud'un işleri zamanla kötüye gitti ve sonunda bunalmaya girerek aletlerini, bir sürü resim dizilerini Seine nehrine attı.

Başarısızlıkla sonuçlanan bu atılım esnasında, ABD'de ise bir başka girişime girilmişti: Thomas Alva Edison, Kinetoskopu icat etmişti. Aletin bir özelliği, fonograf ya da silindir aracılığıyla sesin de iletilebilmesiydi. Seyirci sesleri bir kulaklıkla dinlerken bakaçtan da filmi izlemeye çalışırdı. Kinetoskop için hazırlanan filmlere özel bir müzik bestelenmemiştir. Sadece bazı şovların filmlere alınması sonucu bir dip müzik duyulmakta idi. Ancak sesin senkronizasyon sorunu çözümlenmemiş olduğundan, sessiz kinetoskop modellerin yapımına daha çok ağırlık verilmiştir.

Sonunda 28 Aralık 1896'da Lummière kardeşler tarafından Paris'in bir yeraltı "cafe" sinde sinematograf halka sunuldu. Filmlere Reynaud'nun gösterilerinde olduğu gibi bir piyano eşlik etmiş, klasik parçalarla o dönemin popüler eserleri çalınmıştı. Aynı şekilde 20 Şubat 1896'da Lummière programı Londra'da sunulduğunda bu sefer filmlere bir harmonyum eşlik etmiştir.

Şimdi burada biraza duralım ve kendimize şu soruyu soralım : Neden beş-on dakikalık film parçaları için müziğe gereksinim duyulmuş?

Bu soruya bir sürü yanıt önerilmişse de hiçbiri tatmin edici değildir. Bir estetik sağlamak için olmadığı muhakkak. Çünkü rastgele müzikler çalınmaktaydı. Falanca sahne esnasında filanca parça çalınacak diye bir kural da yoktu. Ayrıca sinema, sanat tablosunun yedinci hanesine daha adımı kazdırtmamıştı. Filmler daha çok belgesel nitelikteydi. Ancak buna yanlış bir yanıt da diyemeyiz. Meliès ve Pathé kardeşler ile



SİNEMATEK

konulu filmler kısa zamanda ortaya çıktılar. Bu durumda ufak bir estetik kırıntının, sinema dünyasına atılıverdiğini düşünebiliriz.

Birçok araştırmacı en büyük nedenin projeksiyon aletinden kaynaklandığını ileri sürmektedir. O dönemlerde projeksiyon makineleri salonda bulunurdu ve çalışırken oldukça rahatsız edici sesler çıkarırdı. Müziğin amacı bu gürültüyü örtmektir. Bu jddia sinemanın ilk yılları için oldukça tutarlı gözükmektedir. Ama sonraki yıllarda projeksiyon makinalarının salonlardan çıkarılıp ayrı bir yere taşınmasına karşın müzik yine de sürmüştür.

Bir başka düşünüş, müzikodramatik açıdandır. Çağın müzikodramatik türü olan Opera bir bakıma toplu bir sanat türüdür; içinde müzik, bale, edebiyat, tiyatro, vardır. Sinema da, bu bakımdan, bir müzikodramatik tür olma potansiyeli taşır. Opera'dan eksiği müzik, fazlası fotoğrafçılıktır. O halde sinemaya bir tek müzik uyarlama ile bu kolaylıkla sağlanabilir gözükmektedir. Ne var ki estetik için yapılan yorum bunun için de geçerlidir.

Bir başka neden, sessizliğin aşma çabasıdır. Projeksiyon makinası ve izleyicinin çıkardığı gürültü dışında filmlerde mutlak bir sessizlik hakimdir. Bu sessizlik nedeniyle seyircinin konuya girmesi güçleşir. İnsan çevresini duyuları ile algılar. İnsanlar için dokunma, tatma ve koklama duyularının fazla bir önemi yoktur. Ancak geriye kalan iki duyu birbirleriyle ortak şekilde çalışırlar. Müzik işte burada işe girer. Gürültüler gibi müzik dinleyicinin genel algılama yeteneğine seslenir. Deneylerden görülmüştür ki; ışık, yanında sesle birlikte daha aydınlık gibi gözükür. Müzik işte bu etkiyi kullanarak, perdedeki sessiz, soluk resimleri daha da aydınlatır ve seyirci filmin içine girer. Ayrıca müzik sadece bir gürültü değil, ritmik ve melodiktir. Bu şekilde devinim ve zamanı anlamlı, sürekli birimlere böler. Bu devingen birimler, duyu organlarımız aracılığıyla algılarımızı etkiler. Sinemayı sessizlikten kurtarmak için, ortaya çıkışından itibaren sayısız denemelere girişilmiştir. Ya bir "anlatıcı" doğrudan seyirciye seslenmiş; ya da bir horozun ötmesi, bir arıyı veya diyalogun bazı kısımlarını duyurmak için fonografik plaklarla senkronizeye baş vurulmuştur. Yine de müzik yukarıda anlattığımız sebeplerden dolayı en etkin araç olmuştur. "Anlatıcı" kalkıp yerini ara-yazılar alırken fonograf ise en azından 1926 senesine kadar ortadan kayboldu.

Bunlardan başka iki açıklama daha vardır. Biri halkın sinemayla daha ilk tanışmasıyla ortaya çıkan yabancılaşma duygusudur. O zamanın seyircileri bırakın onbeş dakikayı, beş dakikalık filmleri bile karanlıkta sessizce seyretmeye dayanamamaktaydılar. Onları oyalayacak bir şey gerekliydi.

İkinci açıklama ise o dönemin ekzantrik icatlarını teşhir için cafeler ya da müzikhollerin kullanılması idi. Yani sinemanın sunulduğu ortamlar zaten müzikle ilgili yerlerdi.

Aslında yukarıda anlatılan tüm açıklamaları doğru kabul etmemiz gerekir. Sinemanın gelişiminin kökeninde yatan birden fazla sorunun var oluşu film müziğinin gelişmesine, dallanıp budaklanmasına izin vermiştir.

Sinema, müzikhollerde fazla kalmadı ve küçük salonlara taşındı. Özellikle ABD'de bu yerlerin sayısı oldukça fazlaydı. Bunlara 5 sentlik nikel paralarla girildiğinden dolayı "nickeloden" adı verilmişti. Filmlere müzik için piyano dışında fonograf, fonola hatta mekanik piyanolar da kullanılmaktaydı.

Piyanistlerin yanında ayrıca "efektör" diyebileceğimiz bir tür çalgıcı daha bulunurdu. Görevi, önünde bulunan mekanik vurmali müzik aletleriyle perdede gösterilen bir takım nesnelere ses katmaktı. Oyuncu bir porselen vazo parçaladığında çalgıcı da elinde çekiçle bir çanağa vururdu.

Önceleri perdedeki görüntüye uygun veya uygunsuz bir sürü müzik çalındı. Bu müzikler için de sık sık doğaçlamalara başvurulmaktaydı. Zamanla müzisyenler bilinçlenmeye başladılar ve müziği görüntüye uydurma çabalarına giriştiler. Örneğin; duygusal sahnelerde Bellini'nin "Casta Diva"sı veya o devrin popüler şarkıları "Hearts and Flowers" ya da "In



SİNEMATEK

a "Monastery Garden", takip koşuşturma gibi sahnelerde Schubert'in "Bitememiş Senfoni", Beethoven'in çeşitli üvertürleri, askerlerin atlarla geldikleri sahnelerde Rossini'nin "Guilliom Tell" üvertürü tercih edilmekteydi. Tabii bu "popüler klasiklerin" yanı sıra o dönemin çağdaş eserleri de yorumlanmaktaydı. Bu birazcık da riskliydi. Nitekim, Richard Strauss izlemekte olduğu bir film esnasında piyanistin Rosenkavalier valsi çaldığını farketmiş ve bu durumu pek hoş karşılamamış. Sonuçta ortaya potpori, medley kavramları çıkmıştı. O dönemlerde halka açık yerlerde öylesine periyotlar, stillerden oluşma medleylerin çaldığı başka yerler yoktu. Çünkü çalmak için neden yoktu. İşte sinema sayesinde potpori tekniği günümüze kadar gelebilmiştir.

Ancak ne olursa olsun, çalacak müziğin seçimi piyanistin kendisine aitti. Bu seçim ise, filmin dramatik anlarının dışında, piyanistin kendi repertuarı ile sınırlıydı. Yine de gösterinin müzikli kısımları artmaya devam etti. Piyanonun yanına keman katılarak ilk "sinema orkestrası"nın temelleri atılmış oldu. Sonra bir trio oluştu: Piyoano, Keman ve viyolonsel.

Bu esnada bir kaç besteci, film piyanistlerinin işlerini kolaylaştırmak için bir takım çalışmalarda bulundular. Her akla gelebilecek duygu ve durumlar için besteler yapıldı. Bazı klasik parçalar üzerinde uyarlamalarda bulunuldu. Misteriosolar, agitatorlar, aşk temaları hazırlandı. Uçan Hollandalı'dan Fırtınalar adapte edildi. Tchaikovsky'den dramatik gerilimler, Grieg'den Lamentler ödünç alındı. Bütün bunlar tasniflenerek kitap haline getirildi. Bu katalog diyebileceğimiz kitapların sayısı epeyce fazladır. En önemlileri Giuseppe Becce, Heymann, Marc Roland ve Erne Rapee'nin çıkardıkları eserlerdir. Müzik sadece sinema salonlarında kendisini göstermedi. Katalogların çıkışıyla perde arkasına da ulaştı. Çekim esnasında oyuncuların kendilerini role kaptırmaları için piyoano veya bir trio tarafından sahnenin atmosferini belirten parçalar çalınırdı. Seyirci sayısının artışı ile artık Nickelodeonlar yetmemeye başladı. Daha büyük sinema salonları yapıldı. Salonların büyüklüğü, sesin daha gür olmasını gerektirdi.

Trioların yerini küçük orkestralar almaya başladı. Önceleri orkestralar kiralanırdı. Bu kiralama yüzünden oldukça ilginç durumlar ortaya çıkardı. Söz gelimi, orkestra kira saatlerine tamamıyla uyardı. Eğer bir film çok uzun ve orkestranın kira süresi de dolmuşsa, çalgıcılar aletlerini toparlayarak salondan ayrılırlardı. Zavallı seyirciler de böyle durumlarda ya filmin sonlarını sessiz olarak seyrederek ya da bir piyanist piyoano başına geçerek, kendi beğendiği parçaları çalmak suretiyle durumu idare etmeye çalışırdı. Bu tür şeyler o dönemler çok olduğundan kimse de bu durumu yadırgamazdı.

Küçük ve orta büyüklükteki orkestralarda şef genelde kemancılarından çıkmaktaydı. Orkestra çalarken o da kemanını çalardı. Şefle diğer üyeler arasında belli işaretleşmeler vardı. Örneğin kemanını kaldırdığında orkestra çalmakta olduğu parçayı bırakır, keman indiğinde bir sonraki parçaya geçilirdi.

Film endüstrisinin zamanla gelişmesi ile yeni ve gösterişli sinema salonları kuruldu. Bunlara sinema sarayları demek daha doğru olur. Son derece lüks, harikulade hahlarla, mobilyalarla döşenmiş yapılarıydı. Gösteriler hakkında birinci sınıf programlar bastırılıyordu. Eli yüzü düzgün, üniformalı bir görevli ordusu bulundurulardı. Bu kadar lüks salonlarda tabii bir de büyük orkestralar olmalıydı. Üstelik kiralık olmayan! Ama bu sefer de orkestra üyelerinin dinlenme sorunu ortaya çıktı. Günde üç-dört kere durmak bilmeden doksan dakika çalmaları beklenemezdi. Bu kısa dinlenme sürelerini doldurmak yine piyanistlere düştü. Oysa geniş bir salonda piyoano ile orkestra asla birbirleriyle kıyaslanamaz. Hem renk hem de ses açısından salonu doldurabilecek ve tek bir kişi tarafından rahatlıkla çalınabilecek bir müzik aleti gerekiyordu. Sonuçta I. Dünya Savaşı arifesinde orglar sessiz film müzik orkestralarına katılmış oldu. İlk orglar, genelde sesleri bozulmuş küçük kilise orglarıydı. Daha sonra üzerlerinde bir



SİNEMATEK

takım değişiklikler, eklemeler yapılarak bildiğimiz orglardan tamamıyla apayrı bir org ortaya çıktı. Bunlara sinema orgu adı verildi. Çeşitli orkestra çalgılarının renklerini verebilecek düzeneklerin yanısıra bu orglarla ayrıca birçok ses efektleri de verilmekteydi. Bu orgları çalabilmek ayrı bir uzmanlık gerekiyordu.

Bu arada müzik denetimi müzisyenlerden film dağıtımçıların eline düştü. Her film için bir tavsiye listesi hazırlanırdı. Bu listelerde filmin sahneleri ve yanlarında da çalışması gerekli müziğin kod numarası verilmekteydi. Bu parçalar, beş kişilikten elli kişilik orkestraya kadar her türlü orkestraya uyarlanacak şekilde yazılmışlardı. Listeler, filmlerle birlikte sinema salonlarına giderdi. Orkestra şefleri her pazar ve pazartesi sabahları, yardımcıları ile birlikte toplanıp listeyi kontrol ederek kendilerine bir müzik menüsü çıkarırlardı.

Ne var ki, bu müzikler o kadar aşırı kullanılmaktaydı ki, halk bunları ezberlemeye ve de sıkılmaya başladı. Öyleki, bir misterioso çok çalındığından artık yeri geldiğinde temayı anımsatıcı ufak kırpıntılarla hemen geçiliyordu. Hatta müziğin kalıpsallağı, ticari filmin konu kalıplarını daha farkedilir duruma getirmeye başladı. Üstelik bu parçaların besteleme açısından hiçbir sanatsal yönü de yoktu.

Bunlardan kurtulmak için daha yeni bir yöntem geliştirildi: Uzun filmler için onlara uygun özel müzik besteleme yoluna gitmek.

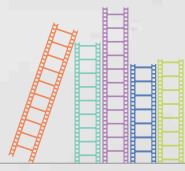
İlk film müzik skoru (gerçek anlamda) 1908'de "L'Assassinat du Duc de Guise" filmine Saint-Saëns tarafından yapıldı. Bunun gibi, 1913'de 'Der Student von Prag' için Joseph Weiss, 1914'de 'Cabiria' için Ildebrando Pizzetti, 'Rapsodia Satanica' için Lyda Borelli ve Pietro Mascagni, 1915'de "The Birth of a Nation" için Joseph Carl Breil, 1916'da 'Civilisation' için Victor Schertzinger özel film skorları hazırladılar. Bu müziklerin uygun olup olmadıkları ayrı konu. Ama yeri gelmişken belirtelim; Eisenstein'in 'Potemkin Zirhlisi' filmi Almanya ve bazı Avrupa ülkelerinde sessiz olarak gösterilmesine izin verilmiş, Edmund Meisel tarafından bestelenmiş skorun çalınması yasaklanmıştı.

Özel skor olayı, orkestraların kiminin yaşantısında değişiklikler yarattı. O skor için çalışmış orkestralar artık filmlerle birlikte sinemaları dolaşır oldular. Bunun yanısıra orkestra şefleri, beyaz perdedeki dramatik ve gülünç kısımlar üzerinde önemle durmaya başladılar. Yani bir müzik senkronu tuturmaya çabaladılar. Ancak bu senkronu tutturmak her zaman mümkün değildi. Bunun nedeni ise filmin hızıydı. Sessiz film devrinde filmler elle çevrilip gösterilirdi. Bu nedenle daima saniyede 16 karelik sabit bir hız elde edilemezdi. Hız o anda projeksiyon makinasını elle çevirmekte olan makiniste bağlıydı. Makinistlerin akışına göre belli hız tempoları geliştirirlerdi. Kovalamacalı, takipli sahneler, komedi filmleri hızlı, duygusal, melodram filmler ise yavaş gösterilirdi. Gerçi bazı filmlerin baş taraflarında bobinlerin çevrilmesi için gerekli ölçüler verilmekteydi, ama her makinist buna dikkat etmezdi. Üstüne üstlük, bir de cumartesi günleri vardı. Bu günlerde herkes evini bırakıp, sinemaya gider, gişe önünde uzun kuyruklar oluşurdu. Bu günlerde fazla sayıda seans yapmak en kazançlı işti. Seans sayısı içinse hızın artırılması tek çözümdü. Bu durumda orkestra şefi ne yapsın ki? Adamcağız ile senkron diye ya hızlanır ya da bazı kısımları atlamak zorunda kalırdı.

Bu orkestra şefi için büyük bir sorun ise de geri kalan orkestra elemanları için değildi. Tersine film orkestraları müzisyenler için çok çekici olmaya başlamıştı. Her gün bu tür orkestralarda çalmaları sonucu aldıkları ücret, tiyatro ve operadan aldıkları ücretlerden daha yüksek olmuştu.

Sessiz film için çağdaş besteciler de çalışmışlardır. Erik Satie, George Antheil, Paul Hindemith ve daha birçokları çeşitli film skorları bestelemişler hatta Dmitri Schostakovich bestelemenin yanı sıra sessiz film piyanistliği de yapmıştır.

Özetle; sessiz film milyonlarca insanı, indirgenmiş, parçalanmış halde de olsa klasik müzikle bir araya getirmiş oldu. Birçok müzisyen için de kârlı bir meslek dalı haline gelmişti.



SİNEMATEK

KLASİK AMERİKAN SİNEMASININ KARŞISINDA: ALTMAN VE CASSAVETTES

Ercan ORHAN
Mehmet ÇAKMUR

'Eylem' ve 'durum' kavramlarıyla belirtilebilen iki ögenin karşılıklı devinimi, klasik Amerikan filmlerinin görüntü (imaj) kuruluşunu ve anlatı tasarımını oluşturur. Bu devinimlerdeki öncelik sırası, filmleri biçimsel olarak iki gruba ayırmamızı sağlar: Birinci grup filmler, bir 'durum'un önceden verili olduğu 'eylem'in bu durum içinden çıktığı filmlerdir. Bu biçimdeki filmler simetrik ikililik modeline dayanır ve ilişkilerin, dulguların, anlamların belli merkezlerde yoğunlaştığı organik bir düzenliliğe sahiptirler. Birbirleriyle eşleşebilen veya çatışan birçok ikililik (kuvvetler) ve bunların belli anlam alanları yaratacak bir tarzda bağlanması anlatıya adeta nefes alıp veren canlı bir yapı görünümünü kazandırır. Bu yapı filmin anlam (lar)ını bir hamile kadının çocuğunu taşıması gibi kendi içinde barındırır; bu anlam(lar) ancak yapının içinden çekilip alınabilir. Filmler var ettikleri kurgusal ortamın dışında bir olguyla ilişkiye girmezler. Anlam dışı kaçamaz; yani belirsizliği yoktur.

Anlatı ve görüntü birer bütünlüğü (unity) olan büyük boy ve küçük boy birimlerden oluşur: Alie, kasaba, sirk, insan, köpek v.b. Bunlar belli çevresel/kalıtısal karakter tanımlayıcı özelliklerle yüklü ayrı ve bütünlüğü olan birimler olarak gözükür. Bu birimler arasındaki ilişkilerde yine ayrımsanabilir türdendir: Sevgi, kıskançlık, intikam, çıkar vs.

Hiçbirşey birbirine karışıp bulamaç olamaz.

Bu filmlerde anlatı olayların birbirine neden-sonuç ilişkileriyle bağlanmasıyla mantıksal bir gelişim izler. Durumlar belli davranışları doğurur, bu davranışlar da durumlara karşı belli eylem-kuvvetlerini. Olaylar kendi başına bir işlev/anlam taşımaz, ardı ardına zincirlenen olaylar dizisi dramatik akışı ve vurguları ortaya çıkarır. Bir sonraki davranışın ya da eylemin konumu ve niteliği bir önceki durumun koşullarına ve içerdiği itici kuvvetlerin içeriğine göre belirlenir. 'Yok'tan hiçbirşey doğmaz.

İkinci grup filmler bir durumun önceden verili olmadığı, eylemin kör karanlıkta ilerlemek gibi rastgele deviniminin durumları ortaya çıkardığı filmlerdir. Bu filmlerde mantıksal olarak birbirlerinden çok uzak bir durumdan diğerine belli belirsiz bir eylemle geçilebilir. Eylemler bir durumun verili koşullarıyla belirlenmez; ama, oluştukları anda belli içerikleri olan durumlar oluştururlar. Bu yüzden birinci grup filmlerin örgütlü yapısallığı bu filmlerde görülmez ancak, neden-sonuç ilişkisi de tam olarak bozulmamıştır. Bu kez neden eylemin içindedir, sonuç durumun. Yani ortada "bir durum üstündeki sonuçları öngörülebilir önceden oluşmuş eylemler" vardır. Eylemler rastgele olsa bile ortaya çıkan durumla aralarında ilk bakışta zayıf gibi görünen mantıksal bir bağ vardır. Seyirci için önemli bir soru olan 'neden?' sorusu karşılıksız kalmaz.

Bu sebeplerle, ikinci grup filmlerin de belli bir perspektiften bakıldığında



SİNEMATEK

birincilerle aynı bağlam içinde yer aldığı söylenebilir.

*

Klasik Amerikan sinemasının varoluş yasasını bir varsayım belirler: insan, yani izleyici 'akılcı' (rasyonel) bir varlıktır. Bu düşüncenin kaynağında "insan aklına mutlak bir inanç" besleyen batı rasyonalizminin bulunduğunu görmek zor değil: Akıl, kendi dışında olagelen hareketi, nesnelere kavrayabilir, anlayabilir. Aklın anlama yetisi vardır. Anlamak nesnelere ve onların, ilişkilerinin 'kendinde' bulunan anlamları söküp çıkartabilmektir. (Bu görüşün, gerçekliğin insan zihninden bağımsız olduğunu söyleyen maddeci zihniyetle ilişkili olduğu da açıktır.)

Rasyonel akla bağlı klasik Amerikan sineması temel mantığını her zaman akılcı izleyicinin filmin anlamını emebileceği bir kurguya dayalı kılmaştır. Özellikle ticari filmlerde görülen abartmaların, duygusal öğelerin (heyecan, gerilim, özdeşleşme) kullanılmasındaki sıklık, bir yandan satış mantığının sonucudur bir yandan da anlamın kolayca yutulmasını sağlayan bir yöntemdir. Sorun, temelde anlaşılabilirlik, yani anlamlı kurgunun seyircinin beyninde kolaylıkla yer edebilmesi, iz bırakmasıdır. Bunu başarabilmenin şartı insan beyninin ve akıl gücünün nasıl çalıştığını yani anlama yetisini nasıl gerçekleştirdiğini bilmektir. Bu bilgi klasik Amerikan sineması için hazırdır: Batı biliminin ve felsefesinin atomculuk ve nedensellik ilkelerinde açığa çıkan ve insan algısının kendiliğinden sahip olduğu şemaya tıpatıp karşılık gelen bir görüştür bu. Bergson, gerçekliği bütünlüğüyle öne sürerken, aklın algısıyla atomculuğun, (evrenin bozulmaz ve parçalanmaz atonlardan ibaret olduğu savının) ve geçmişten yola çıkarak geleceğin hesaplanabilir olduğunu söyleyen mekanik nedenselliğin belirlenimciliğinin aynı bilgide çakıştıklarını gösterir: "Tıpkı duyular gibi, herşeyden önce eylemin gerekleriyle bağıntılı olan akıl da, saniyeler süren durumları algılayışımızın değişmez konusu olan

görüntüleri -ki anlıktırlar- aralıklarda kavramakla koşulludur. Altman-Cass.

Aklın ve anlamlılığın boyunduruğundaki klasik sinema için düzen tılsımlı bir değer taşıyacaktır. Bir sistemi, bir bütünü oluşturan öğelerin birbirleriyle kurduğu ilişkiler, devinimler, konumlar sonuçta belli bir düzenleme, ilkesiyle biraraya gelmelidir. Akıl bütüne yaklaşır ve onu ancak çözümleyici bir biçimde kavrar. Bunun için düzenlilik, yani öğeler veya parçalar arası karşıtlığın ve uyumun bütüne bir organizma niteliği kazandırması gereklidir. Bu ana dayanak, filmin kuruluşunda senaryonun önceliğini ve belirleyiciliğini açıklar. Senaryo bir yapıya önceden düzen katmanın tek yoludur. Klasik sinemanın organik yapısı mantıksal olarak senaryoya dayalı çekimi zorunlu kılar.

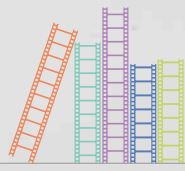
Demek ki, klasik Amerikan sinemasının üç belirgin özelliği:

- i) Eylem-durum bağımlılığı,
- ii) Ayrımlanabilir birimlerden ve birimler arası ilişkiler sisteminden oluşması

iii) Anlamı içe hapseden organik yapısallığı batı aklının ve felsefi yaklaşımının özellikle 19. yüzyıl ortalarında doruğunda olan: atomcu, nedenselci ve rasyonelci özellikleriyle birebir ilişkilidir. Ve klasik sinema için de önemli olan eninde sonunda filmin ortalama insan beyninin sahip olduğu kişilerle duyumsanabilir ve açıklanabilir olmasıdır.

**

İçinde yaşadığımız yüzyılın mutlak şeylere inancımızı sarsan, belirsizliklere inancı artıran olaylara dolu olduğunu biliyoruz. Yaşamda, bilimde, düşüncede geleneksel akılcı, belirlenimci, maddeci zihniyetle tüm bağlarını koparan olgulara rastlıyoruz. Geçmiş çağlara göre bu çağ hayattaki ilişkilerin sanıldığından çok daha karmaşık olduğunu ve birebir bağlantılarla ilişkilerin açıklanamayacağını ortaya koydu. Çoğulcu zihniyet tekil neden-sonuç çıkarsamalarını bütünüyle reddederken, hayatın aslında düzenli oluşan öğelerin yanında birçok gelişigüzel süreci içerdiğini gösterdi.



SİNEMATEK

Ve artık biliyoruz ki koşullara bakarak gelecekte hangi olayın meydana geleceğini bilmek nerdeyse imkansızdır. Bugün yarının tohumu olmaktan çıktı ve olaylar birbirlerinden ayrılmaya başladı. Laplace'ın evrendeki herşeyi hesap edebilecek, geleceği tümüyle bilebilen 'süper zeka'sı bizim için artık gülünç bir düşünce. Olayları oluşturan nedenlerin çokluğu ve özgüllüğü, bizi yaşamda 'birdenbireliğin' varlığına inanır hale getirdi. Belirlenircilik yerini büyük ölçüde yerini Nietzscheci bir 'şans' ögesine bıraktı. Artık daha önce büyük bir güvenle sarıldığımız bütünlüklü birimlerin varlığından kuşku duyuyoruz. Maddenin ve enerjinin aynı şeyler olduğunu söyleyebiliyor, herhangi bir parçacığın hem yerini hem hızını aynı anda bilebilmenin olanaksız olduğunu kanıtıyoruz. Duran, katı, sınırları algılanabilir varlıkların mevcudiyetine güvenmiyoruz. Akan, dalga dalga, birçok yerde birden varolabilen ve kaynakları belki de

yalnızca akıl gücüyle saptanamayacak ölçüde çoğul ve karmaşık olan konumlandırılmaz varlıklarla karşı karşıyayız. Zihnimizin bir fantazisi olan makro düzeylerden hayatın kendisine mikro düzeye daha fazla yaklaşıyoruz. Burda herşeyin devingen ve birbirleriyle etkileşim halinde olduğu bir gerçek. Bir şeyi ötekenden ayırdetmek kolay ve doğal değil artık. Görüntüler sesler birbirlerine girip çıkıyor, üst üste geliyor; sanki herşey bir gürültüden ibaret. Akıl 'doğa'sı bu durumu anlamaya aykırı. Gerçek çözümlenebilir değil, duyumsanabilir, izlenebilir ve 'okunabilir' bir kimlik kazandı. İletişim teknolojisi doğal gerçekliğin içine sızarak, enformasyon ve imge üretmenin şaşkınlık verici biçimlerini mümkün kıldılar. Neyin hayali neyin gerçek olduğu normal bir akılla anlaşılabilir hale geldi. Bugünün dünyası kaotik düzensizlik algısının sistemci düzenlilik eğilimine baskın olduğu, içiçe önlü arkalı yanyana değişip duran sayısız dünyalardan oluşuyor.



Ve işte bu anda, bazen ayrışan, bazen kesişen biçimleriyle yüzyılımızı kameranın arkasından yakalamaya çalışan iki sinemacı karşımıza çıkıyor: Robert Altman ve John Cassavettes.

Altman, klasik sinemanın nedenselliğini yansıtan yapısını tamamiyle yadsıyarak, rastlantısal, açık filmleriyle; tek boyutluktan çok boyutluluğa; organik düzenlilikten, belirsizliğe geçerek yüzyılımızın kaotik yapısına benzer bir anlatımı geliştirmiştir.

Filmleri, Amerikan klasik sinemasının ve belki de Amerikan düşünce yapısının klişelerini zorlayan ve değiştirmeye çalışan birer yapı olarak karşımızda durmaktadır. İşte bu yapıları birbirine bağlayan etmenleri sıralayabilirsek, Altman'ın yapmak istediklerini anlamamız daha kolaylaşabilir. Konu olarak Altman çoğunlukla klasik sinemanın temalarını kullansa da ('Thieves like

us'-western & aşk; 'M.A.S.H.'-savaş, vs.) konuya bakış açısıyla konuyu işleyişi bakımından klasik sinemanın sınırlarını aşmış ve bu sinemaya belli bir humour'la bakar duruma gelmiştir. 'The Long Goodbye' ne kadar klasik dedektif filmi gibi görünsede, artık karşımızda ne iyi-kötü çatışması, ne çözülmesi gereken bir sorun vardır; bu yalnızca hayattan bir kesit gibidir. Klasik sinemanın durum-eylem ilişkisi yıkılmış, yerini rastlantısal olarak birbirini izleyen, bazen birbirini doğuran, bazen beraber gelişip üstüste binen durum eylem ilişkisine bırakmıştır. Olaylar arasındaki nedensellik de aşılır, üstüste bindirilmiş görüntüler ve sesler (insan sesleri, efektler) bize dünyanın karmaşık, düzensiz yapısını yansıtır. Hatta klasik sinemanın insanı içine çekip yokeden dünyasını tamamiyle tahrip etmiş, filmsel etmenleri ile seyirciyi etkin (filme katılan, düşünen) bir seyirci haline getirmiştir. Artık öz-



SİNEMATEK



deşleşebileceğimiz karakterleri tamamıyla tanımlanmış starlar bulunan merkezietçi film anlayışı yerini dağınık, birçok oyuncunun aynı anda ve yoğunlukta oynadığı (Nashville'de 25 karakteri aynı yoğunlukta oynaması) ve hiçbirinin karakterinin belirli kalıplara veya kesin tanımlamalarla açıklanmadığı anlayışa bırakmıştır. Altman sinemada eylemleri belirleyen durumlardansa, insanları kuşatan ve insanların birer parçası durumuna gelen çevreyle, atmosferle ilgilenmeyi yeğler. Bu atmosferi bütün öğeleriyle yaratma çabasıdır. Bu nedenle onun şehir kavramı genel hatlarıyla şehirleri

değil, insanların kaynaştığı ayrıntıları kapsar. Bunun yanısıra Altman'ın filmlerinde oyuncularına improvise (doğaçlama) olanağı sağlaması, klasik sinemanın önceden çizilmiş rol etmenini parçalamış ve karakterlere bir derinlik ve insancılık kazandırmıştır.

Cassavettes ise bütün yoğunluğunu insan ilişkilerinde odaklar. İnsanların birbirleriyle iletişim kurup kuramadıkları, insan karakterlerinin çok boyutluluğu,

insanların sorunları ve hayatta kaybetmiş insanlar çoğunlukta ana temayı oluşturur. Bu yüzden filmleri konuşma ağırlıklıdır ve home movie diyebileceğimiz tarzda çekilmiş kapalı

" Bir filme ulaşmak istiyorum. Seyircinin sinemadan dışarı çıktığında hissettiklerinden başka hiçbir şeyden söz edemeyeceği tamamiyle duygusal - öyküsel veya entelektüel olmayan - bir film. Bunu yapmayı ben değil ama bir başkası başaracaktır."
R. ALTMAN



SİNEMATEK

mekan filmleridir.

Cassavettes'in filmleri seyircinin beklentilerini bozguna uğratmak için düzenlenmiş gibidir. O, filmlerinde seyircilerin neden bu kadar sıkıntı çektiğini şöyle anlatır: 'Seyirci sinemaya girer ve oturur. Işıklar kararır, film başlar ve onlar 'Pekala, hadi başlasın' derler. Birkaç dakika seyrettikten sonra aynı şeyi tekrar ederler. Birkaç dakika daha seyrettikten sonra aynı şeyi bir daha tekrarlar. Fakat seyircinin farkına varmadığı, filmin baştanberi onların bilmediği belki gitmek istemedikleri bir yere doğru delicesine ilerlediğidir.'

Onun sineması klasik sinemanın tamamıyla karşısındadır. Klasik sinemada ki özenle planlanmış (rollerin, davranışların, planların) kısa süreli çekimler ve bu kısa süreli çekimlerin kurgusuyla yaratılmış vahşi ritmin yerini, uzun süreli çekimler, çekim açıları ve oyuncuların

improvizasyonu almıştır. Artık ritm onun için bir iç ritmdir. Cassavettes'in görünüşü ise güvenilir yollar ve sonuçlardan uzaklaşır. Filmlerinde

özdeşleşebileceğimiz, karakterleri tanımlanmış dengeli ilişkileri olan kişiler aramak boşunadır. Hatta bu oyuncu tipi, oyuncuların aşmalarını istediği tip oyunculuktur. Cassavettes'in filmlerinin temel ögesi oyuncular ve oyunculuktur. Ona göre karakteri tanımlanmış bir oyuncu ölü

noktadır. Onun oyuncuları herşeyleriyle çok boyutlu, insanlardır. Motive edici hiçbir amaç veya isteklerini yöneltecek bir nokta olmaksızın kendilerini bağlayan bütün bağlardan koparak, hissetmelerini ve bizim gerçek hayatta davrandığımız gibi davranmalarını bekler. Oyunculardan. İşte böylece Cassavettes

"Seyirci sinemaya girer ve oturur. Işıklar kararır, film başlar ve onlar 'Pekala, hadi başlasın' derler. Birkaç dakika seyrettikten sonra aynı şeyi aynı şeyi bir daha tekrarlar. Fakat seyircinin farkına varmadığı, filmin baştanberi, onların bilmediği, belki gitmek istemedikleri bir yere doğru delicesine ilerlediğidir."
J. CASSAVETTES





SINEMATEK

hayatın garip, düzensiz ritmine ulaşmaya çabalar. Bu ritmi hareket halinde olan oyuncular vasıtasıyla sağlar. Bu hareket fiziksel bir hareketten çok, insanların içinde buldukları durumların, ilişkilerin değişmesiyle doğan içsel bir hareketliliğdir. Cassavettes bize bu hareketliliği ise kişiler arasındaki diyaloglarla iletmeye çalışır. O artık diyalogları dinlemenin değil, insanların bu diyaloglarla birşey iletir

iletmediklerinin, birşey anlatıp anlatmadıklarının yani diyalogları seyretmenin gerekliliğini savunur.

Sonuç olarak Cassavettes için iki çeşit sinema vardır: kötü ve iyi sinema. Kötü sinema "önceden formüle edilmiş ürünler" veya "dikte edilmiş desenler"dir. İyi sinema ise "içinde bulunduğu andan yeni birşeyler üreten ve bu üretilenlerin sonucunda ne olacağını bilmeyen sinemadır"



Akıl Bergson'a göre seçicidir. Şeyleri eylemler açısından algılar, eylemler her zaman belli amaçlar taşır; akıl sonuca gidecek eylemi seçer. Amaçsızlık, sonuçsuzluk akla ve bildiğimiz anlamdaki düşünmeye uymaz. Eyleme yönelik olmayan düşüncenin algısı 'görebildiği' ölçüde genişler. Amerikan hayat tarzının (folklorik, ticari, fırsatçı öğelerin baskınlığıyla alay ederek) bir parodisini yapmaya çalışan Altman için de; yalnızlık, ilişki, yaşama biçimi gibi sorunsallarla uğraşan Cassavettes için de amaçlı eylem gereksizdir, dahası yaratıcılığa aykırıdır. Bu yüzden her iki yönetmen de kendi akıllarına çok fazla bel bağlamazlar; karakterlerine bir özgürlük tanır ve improvizasyona senaryodan üstün bir yer verirler. Hem filmin yafatımı, üretimi aşamasında,

hem filmin kendisinde, hem de filmin seyirciyle karşı karşıya gelişinde akıl yetersiz, gereksiz bir yetenek haline gelir. Bakmak, duymak, görmek gerekir; anlamaktan önce. Bu dönüşüm, yalnızca estetik bir dönüşüm olmakla kalmayıp, yaşamı sorgulayışın yolu konusunda da önemli bir katkı getirir. Beyinleri birçok klişe ile dolup taşan, bireyler 'bilen', 'anlayan', özne olarak hayatı sorgulamaya kalkışmadan önce, içlerinde ve dışlarında oluşagelen klişeleri 'görmeli' farketmelidirler. Kurdukları ilişkilerin, söyledikleri sözlerin ne demeye geldiğine bakmaya çalışmalıdırlar. Altman ve Cassavettes dönüştürücü eylemi sürdürürken, 'konuşkan' sinemalarıyla dili görselleştirerek insanı gerçeklikle yüz yüze getirecek farklı bir biçim inşa etmişlerdir.

Yararlanılacak Kaynakça

- 1- Cinema 1-the movement image, Gilles Deleuze, The Athlone Press, 1986
 - 2- Creative Evolution, Henri Bergson, The Modern Library 1944
 - 3- Seçmeler, Gaston Bachelard, Remzi Kitabevi, 1988
 - 4- 'Termodinamik, İstatistik, Zaman' Ahmet Omutag, Dester Sayı 11 Şubat 1990
 - 5- The Archeology of Knowledge, Michel Foucault, Tavistock Publications, 1972
 - 6- Film Comment, May - June 1989 Complex Characters - Raymond Corney Moment by Moment
- Lisa Katzman
- 7- Cult Novies, Anny Peary, A Dell Trade Paperback 'The Long Goodbye'
 - 8- The Directors, Ted Sennett, AFI Press 'Robert Altman', 'John Cassavettes'
 - 9- American Film Now James Moanco, New American Library 'John Cassavettes and the mystique of Actor' 'Robert Altman and the myth of character'
 - 10- Poulina Kael Reeling, Atlantic Press Book 'The Long, Goodbye' 'Nashuille'



SİNEMATEK

DENEYSEL

Süreyya A.

Bir filmi izlerken
ki orada çizgiler danseder,
danseder yüzeylerdeki renk oyunları orada burada,
öylesine çok,
uzar da uzar orada sonsuzluğa çoğalmış
yavaş devinime bağlanmış trikler, eski ve kanıtlanmış

Böylece
-hadi bu da anlatıla-
film salt bir değer kazanır
fakat yalnız sanatçı için kuşkusuz
bir iş görsün diye değil;
işte bu yüzden hiçbirimize
zararı dokunmaz filmin kesinlikle.
(Victor Schamoni, 1921)

1920'lerin bir Alman avant-garde sinemacısı sinemayı bu şiirle betimliyor. Sinemayı kendine göre betimlemek için şiir dilini, seçmesi iyi bir yaklaşım; çünkü şiir, deneysel sinemanın sözcükler dünyasındaki izdüşümü. Şiir olgusuyla deneysel sinema arasında az da olsa varolan benzerliği vurgulamaya çalışmanın nedeni hiç bir sınır tanımayan deneysel sinemayı bir köşesinden yakalamaya çalışmaktır.

Şiirin sözcüklere sığmaması gibi, deneysel sinema da görüntülere ve seslere sığmaz; bilincin ötesindeki duygulara seslenir ve sözcüklere dökülemeyecek düşünme süreçleri yaratır içimizde. Bir başka deyişle deneysel sinema, sinema sanatının tüm potansiyelini ortaya koyma çabasıdır.

Bu noktada, her ne kadar bir deneysel sinemacı değilse de, *Pasolini*'nin sinemanın nesir ve şiir dilleri arasında yaptığı ayrımı belirtmek istiyorum. Sinemanın nesir dilinde, *Pasolini*'ye göre, bir deyiş çabası duyulmaz ve -kendi deyişiyle- 'şiir sineması'nda öykünün ortadan kalkmaya yönelmesi kaçınılmazdır. Burada *Pasolini*'den biraz ayrı düşünüyorum. Bence bir deyiş çabası öyküyü ortadan kaldırmaz, ama bize alıştığımız mantık ölçütlerinin dışına çıkan bir öykü anlatmaya koyulur. Filmdeki görüntü ve ses bileşenlerinin

E. Reynaud: Optik Tiyatro



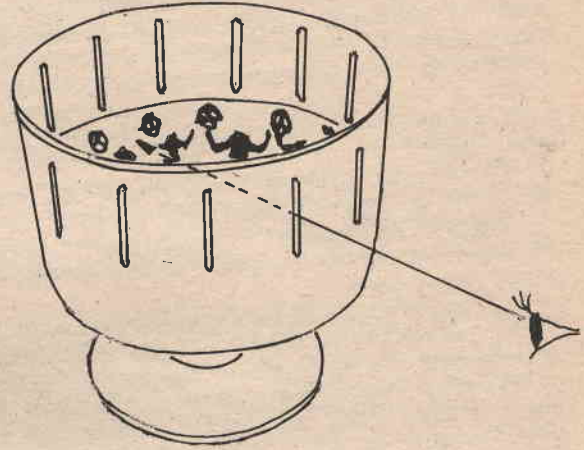


SİNEMATEK

SİNEMA & ANİMASYON

ZOETROPE:

Bir devimsel oluşun her bir anını gösteren karelerin ard arda dizilmesiyle oluşan bir kartın iç kısmına yerleştirildiği çanak biçimi bir araç. Bu araç kendi ekseni çevresinde döndürülürken yarıklardan içteki karta bakılırsa, görüntünün kalıcılığı ilkesi uyarınca sürekli bir devinim algılanır.



kendi içlerinde yarattıkları ilişkiler sonucu ortaya çıkan bir öyküdür bu. Nasıl yaşamın kendisi anlatılamıyor da yaşarken duyumsanıyorsa, deneysel filmdeki bir öykü de tümüyle sözcüklere dökülemez, ancak filmi izlerken duyulur.

Deneysel sinema- ya da genelde sinema sanatı- ile şiir arasında bir ilgi kurulmaya çalışılırken hiç bir sanat dalının diğerlerinden tümüyle bağımsız olmadığı gerçeği de ortaya çıkıyor.

Sinema sanatıyla diğer sanatlar arasındaki fark ise 'devinim' sözcüğünde yatar. Sinemanın dayandığı temel olan göz aldanması olayından yola çıkarsak sinemasal devinimi tiyatro, bale, pandonim gibi oluş anında yaratılan sanatlardaki devinimden ayıran özelliğin imgelem olduğu görülür. Bence resim, karikatür, fotoğraf gibi durağan görüntüye dayalı sanatlarla müzik gibi sese dayalı bir sanat dalı da (ki bu sese dayalı sanat dalı olma tanımı içine sinemaya yakın sözsöz özelliklerinden ötürü radyo tiyatrosu da katılabilir) sinemanın bileşenlerinin bir bölümünü oluştururlar.

Durağan görüntüden oluşan tek kare ikiye çıktığı anda sinema başlar; ve böylece sinemanın iki temel öğesi olan zaman ve devinim belirir. Zaman kavramının ortaya çıkışıyla durağanlıkta varolmayan bir olgu, yani 'ses' belirir. Deneysel sinema, gücünü sinemanın bu yapı taşlarından alır; ve sonunda bu malzemeleri etkin ve verimli bir biçimde kullanmak, kalıplaşmış yapıda bir öykü anlatmanın ötesine geçer.



SİNEMATEK

ANİMASYONA GİRİŞ

Sinema sanatı oluş anında saptanan durumların filme çekilmesiyle başladı. İlk örnekleri belgesel nitelik taşıyan sinemaya, bir süre sonra başka bir bakış açısı getirildi: Çekim öncesi mis-en-scène düzenlemek. Anlatımcı (konulu) sinema adıyla anaacağımız bu tür, daha sonra uzun metrajlı konulu filmlerle sinema endüstrisini oluşturacaktı.

Çekim filme dayalı bu türler oluşurken, kameranın bulunuşundan önce sinema adına yapılan çalışmalar başka bir düşüncenin doğmasına yol açtı: Bir olayı kamera aracılığıyla 1/24'sn'lik -o dönemde 1/16'sn'lik- fotoğrafla çekmek yerine devinimi her bir kareye bir durağan objenin ardarda gelen değişik durumlarını çekerek yaratmak; yani durağan objelerin canlandırılması diye tanımlanan animasyon.

Her ne kadar *Emile Reynaud*'nın 1892'de yarattığı *Optik Tiyatro* animasyon sanatının başlangıcı olarak kabul edilirse de *Edward Muybridge*'in 1878'de yaptığı "*Locomotion*" deneyi animasyonun ve genelde sinemanın dayandığı temel ilkeye açıklık getirmesi açısından öncelikli bir önem taşır: *Muybridge* yanyana dizilmiş 24 fotoğraf makinesinin önündeki yoldan bir atın koşmasını sağlamış ve atın her fotoğraf makinesinin önünden geçişiyle elde edilen fotoğrafların *zoetrope*'da yanyana dizilmesiyle göz aldanmasına dayalı bir devinin elde etmiştir.

Temel amacın deneysel sinemayı anlatmak olduğu yazımda, deneysel sinemayla ilişkili olduğu bağlamlarda animasyon sanatının tarihine de değineceğim.

"Gerçekte animasyonun özgünlüğü çekim filmin bittiği noktada başlar." diyor *John Halas* ve *Roger Manvell*. Animasyonun sınırsız yaratıcı olanaklarının en iyi açıklanması da bu sözde yatıyor bence.

Animasyon sanatının, kullandığı nesnelere ve bu nesnelere kullanış biçimleriyle oluşan belirgin teknikleri vardır. Bunlar arasında en gözde olanı ise asetat üzerine çizilmiş figürlerin ardarda getirilmesiyle yaratılan çizgi filmidir. Bir saniyelik devinim için yaklaşık 12 kare çizildiği düşünülürse harcanan emeğin değeri daha iyi anlaşılacaktır. Uzun metrajlı bir filmin büyük bir emek istediği animasyon sanatında çizgi film tekniğiyle yapılmış ilk örnek 1937'de *Walt Disney*'in yönettiği "*Snow White and Seven Dwarfs*" (Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler)'dir.

Bir başka önemli animasyon tekniği olan Siluet animasyonu Çin kukla tiyatrosuna ve önemli bir kukla tiyatrosu geleneği olan Karagöz'e dayanır. Farklı parçalardan oluşan karton kuklaların eklemlerinin devindirilmesiyle yaratılan bu teknikte ilk uzun metrajlı animasyon örneği verilmiştir: 1923-26 arasında yaptığı "*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*" (Prens Ahmet'in Serüvenleri)'dir.

Bunların dışındaki teknikler deneysel sinemayla ortaya çıkmıştır. Onları da deneysel sinemanın tarihini anlatırken açıklayacağım.



Die Abenteuer des Prinzen Achmed



SİNEMATEK

SAVAŞ ÖNCESİ DENEYSSEL SINEMA

Brahms ve Mahler bir gün kırdı gezerlerken, *Mahler* artık eskisi kadar önemli bestecinin ortaya çıkmayacağından sözediyormuş. Bunun üzerine *Brahms* yanlarından geçtikleri deredeki küçük şelaleden sıçrayan su damllarını göstermiş ve eklemiş: "Öyleyse şu geçen son damla!..."

Deneysel sinema da dünyanın ve sanatın sürekli bir değişim ve gelişim içinde olması sonucunda ortaya çıkmıştır. Gerçekte deneysel sinema dördüncü bir sinema türü değil, daha önce sözettiğim üç temel türe dayalı olarak ortaya çıkan, hatta bu türlerin içiçe kullanılmasını sağlayan bir olgudur. Sınır tanımazlığı da hep ileriye dönük olmasından kaynaklanıyor

Deneysel sinemanın ne olduğunu kendi tarihsel gelişimi içinde ele almaya çalışacağım. Her ne kadar ilk animasyon denemeleriyle, *Lumière*, *Méliès* ve *Griffith*'in çalışmaları sinemaya getirdikleri yenilikler açısından deneysel diye nitelenebilseler de toplu bir akım oluşturmayı bireysel kaldıklarından dolayı deneysel sinemanın başlangıcı kabul edilmezler. Çünkü deneysel sinema, sinema sanatına getirdiği köklü yeniliklerle kendini belli eder.

Deneysel sinema 1920'lerde 'avant-garde sinema' adıyla Fransa'da ortaya çıktı. Bu dönemde Fransa'da yapılan avant-garde filmlerin bazıları görüntü dilinde taşıdığı şiirsellikten dolayı 'Sinegrafik şiirler' ya da bir müzik ritmini görüntülerde yakaladığı için 'görsel senfoniler' adıyla anıldılar. Fransız avant-garde sinemasının doğmasında çağdaş sanat akımlarının önemli bir etkisi olmuştur; fakat sinemanın anlatım gücünü kullanmayan tecimsel filmlere karşı çıkma ve sinemaya yeni bir soluk getirme kaygısı bu tür sinemanın doğuşunda daha önemli bir etkidir.

Fransız avant-garde sinemasında çoğunlukla çekim filmlere dayanan iki önemli akım rol oynar. Bu akımlardan ilki, kameranın, optik araçların ve kurgunun deneysel kullanımına dayalı olan; film aracının eşsizliğini ve sinemanın estetiğini göstermeyi amaçlayan İzlenimcilik'tir. Öykü anlatma eğilimi de olan İzlenimci sinema, sinema tarihine geçmiş bir çok önemli yönetmen yaratmıştır. Özel optik araçlar kullanan ve ritmik bir kurgu peşinde olan izlenimcilerin önem verdikleri bir başka konu da photogénie (resmegiderlik)'dir. Burada, photogénie filmde insanların ve nesnelerin güzel görünmesi değil, bunların filmin yapısına tümüyle uymasındır. Çoğu genç ve tiyatro geçmişine sahip sanatçılardan kurulu olan izlenimciler kendi aralarında denkleştirdikleri ya da zengin olanların verdiği paralarla filmler çekmişlerdi; bu filmlerin bir kısmını da tecimsel sinemalarda göstermeyi başarmışlardır.

İzlenimci kuramcılardan *Léon Moussinac* bir filmin, yaratıcısının coşkun gücüyle ortaya çıkacağını, bu yolla sinemanın diğer sanatlara başvurmadan katıksız bir coşkuya ulaşacağını, bir filmin güçlü ritminin filmi kendisine yeter duruma getireceğini ve filmi devindirip geliştireceğini söyledikten sonra ekliyor: "Böylece ardarda gelen uyumlu görüntüler karşısında, müzik dinlerken gösterdiğimiz gözlerimizi kapama eğilimine koşut olarak, duygunun göze seslenen o telkin ve değişikliklerini tam olarak kavrayabilmek için, kulaklarımızı tıkamak eğilimi göstereceğiz.

İzlenimcilik akımı içinde yönetmen olarak *Louis Delluc*, *Abel Gance*, *Jean Epstein*, *Germaine Dulac*, *Marcel L'Herbier*, *René Clair*; kuramcı olarak *Riccioto Canudo*, *Elie Fauré*; eleştirmen olarak da *Pierre Porte* ve *Paul Ramain* sayılabilir.

Fransız avant-garde'nin ikinci önemli akımı ise Gerçeküstücülük olmuştur. Yapısı gereği bilinçaltı öğeleri sergilemeye çalışan Gerçeküstücülük, İzlenimcilik gibi sona ermeyip bugün bile varlığını sürdüren bir akımdır. *Luis Bunuel* ve *Jean Vigo* gibi yönetmenler de gerçeküstücü kanadın ünlü adlarıdır.

Ado Kyrou Gerçeküstücülük'den söz ederken şu sözleri kullanıyor: "Akıldışı, özgür, her türlü öyküden arınmış bir söyleyiş, en akılcı bir söyleyişten daha gerçekçi ve devrimci olabilir; akılcı bir tutum, nesnenin ve değiştirmek istediğimiz şu dünyanın en yüzeydeki



SINEMATEK

ögelerine bağlı kalmak zorundadır."

İki akımda da göze çarpan önemli nokta sinemadaki kokuşmuşluğa ve kalıpcılığa karşı çıkmalarıdır. Bu iki akımın yanısıra Fransız avant-garde'ında deneysel sinemanın önemli bir alt grubu olan soyut sinema örneklerine de rastlanmaktadır. Çoğu soyut filmin tersine 1920'lerin Fransa'sındaki soyut filmler, çekim film olarak yapılmıştır. Bu türün en önemli örneği ise 1924'de *Fernand Léger*'nin yaptığı "*Le Ballet Mekanidaque* (Mekanik Bale)"dir.

1920'lerin avant-garde sineması kendisine Almanya'da yandaşlar bulmuştu. Alman avant-garde'i özellikle soyut sinema alanında verimli olmuştur. Soyut sinema terimi birbiriyle ilintisiz çekimlerle yapılan filmler için kullanılır. Fransız avant-garde'ından farklı olarak Alman avant-garde'i çeşitli akımlardan etkilenmeyip bütünlüğünü korumayı başarmıştır. Çoğunluğu ressam olan sanatçılardan oluşan Alman avant-garde'i, önce animasyon türünde yapıtlar ortaya koymuştur.

Öncülerinden *Walter Ruttmann* bir sanat yapıtının ancak o sanatın malzemelerinin istek ve olanaklılıklarıyla ortaya çıkabileceğine inanmaktaydı. *Ruttmann* daha sonra 1927'de çekim filme yönelerek önemli bir deneysel-belgesel sayılan "*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*" (Berlin: Bir Kentin Sinfonisi) filmini çekmiştir. *Ruttmann* 1929 yılında deneyselciliğini en uç noktaya götürerek görülmeyen bir film yaptı: "*Weekend*". Sinema tarihinde bir eşi daha olmayan bu filmde hiç bir görüntü yoktu, yalnızca seslerden oluşuyordu.

Alman avant-garde'inin diğer bir öncüsü *Hans Richter* da da kökenli bir ressamdı. Richter çağdaş insanın duygudan yoksun olduğunu ve filmlerin bu insanları edilgen kılmak için yapıldığını söylüyordu. Ayrıca o dönem sinemasının devinim ve görüntüselliğinden yoksun olduğunu düşündürüyordu. *Richter*, duyguyu, insanı edilgen kılan, özdeşleşme, acıma uyandıran bir şey olarak değil, tersine düşünceyi devindiren ve insanı etkin kılan bir olgu olarak ele alıp filmlerin bir devinim taşıması ve duygularımıza seslenmesi gerektiğini söylüyordu.

Bu grubun diğer bir üyesi de yine dadacı bir ressam olan İsveç'li *Viking Eggeling*'di. Paris'te resimle uğraştığı yıllarda devinimi yapıtlarına aktarmaya çalışıyordu. Sonra *Richter*'le tanışıp deneysel sinemayla ilgilenmeye başladı. Kısa yaşamı içine sığdırdığı birkaç yapıtı animasyon türündedir. Bu birkaç yapıttan biri ise bugün için çok önemli bir soyut sinema örneği sayılan 1925 yapımı "*Diagonal Sinfonie*"dir.

Alman avant-garde'inin diğer önemli üyeleri olan *Lászlo Moholy-Nagy* ve özellikle *Oskar Fischinger*, sesin bulunuşundan sonra, filmde ses ve görüntü uyumu üzerine çalışmışlardır. Amacı sinemada ses ve görüntünün birlikte oluşturduğu bir estetiğe ulaşmak olan *Fischinger* bu çalışmalarlarıyla bugünün video-clip yapımcılarına dek birçok sinemacıyı etkilemiştir.

Arada başka sanatçılar çıkmasa da, Nazi rejiminin soyut sinemayı yasaklamasına dek, Alman avant-garde'ına bu dört sanatçı, *Ruttmann*, *Richter*, *Eggeling* ve *Fischinger* öncülük etmiştir. Dördünün de, sessiz çektikleri filmlerinde ortak olan özellik, müziksel bir ritmi görselliğe dönüştürme çabalarıdır; bu çabada müzikle olan yakın ilişkinin etkisi vardır. Fakat, bundan da öte, bu dört sinemacı öncülüğündeki grubun temel amacı o günün bayağı, yavan tecimsel sinemasına, o sinemacıların sinemanın potansiyelini bir yana bırakıp yalnızca izleyicinin duygularını sömürmeye çalışmalarına karşı çıkmaktı; ve doğal olarak filmlerini halka göstermede oldukça zorlanıyorlardı.

Sinema tarihçilerine göre 1920'lerde *Kuleşov*, *Pudovkin*, *Eisenstein* ve *Vertov*'ün Rusya'da yaptığı çalışmalar da deneysel sinema içinde sayılmaktadır. Gerçekte bu sinemacıların yapıtlarını deneysel sinema kapsamına sokan özellik sinemaya yeni bir anlatım biçimi getirmeye çalışmalarından kaynaklanmaktadır. Fakat, bir süre sonra bu yeniliklerin



Le Ballet Mekanidaque



SİNEMATEK

geleneksel sinemaya girmesiyle bu sinemacılar da deneysel olma niteliklerini yitirmişlerdir.

Bu dört sinemacının sinemaya getirdikleri yenilikteki ortak nokta kurgu olgusudur. *Kuleşov*, *Griffith*'in filmlerinden etkilenecek kurgu kuramını kurmuştur; bununla ilgili olarak, yaptığı *Mosjoukine deneyi* sinema tarihi açısından büyük önem taşımaktadır. *Kuleşov* bu çalışmasında, *Mosjoukine* adlı oyuncunun tek bir yüz çekimini alıp bu görüntülerin arasına değişik görüntüler eklemiştir. İnsanlar bu filmi izlediklerinde *-Mosjoukine*'in filmdeki ifadesi hep aynı olduğu halde- o'nun değişik duyguları çok başarılı canlandırdığını düşünmüşlerdi.

Kuleşov'dan etkilenen *Pudovkin* ve *Eisenstein* her bir çekimin filmin yapıtaşlarından biri olduğunu ve tek başına bir anlam taşımadığını, ancak diğer çekimlerle kurgulandığında bir anlam ortaya çıkacağını söylüyorlardı. Bununla birlikte *Eisenstein* ile *Kuleşov*'un yakın izleyicisi *Pudovkin*'in ayrıldıkları temel nokta şuydu: *Pudovkin*'e göre bu çekimlerin üstüste yığılmasıyla anlam ortaya çıkıyordu, oysa *Eisenstein* anlamı ortaya çıkaran öğenin birbiri ardına gelen iki çekim arasındaki ilişki olduğunu belirtiyordu. *Vertov*'u bu üç sinemacıdan ayıran özellik ise o'nun belgesel görüntüyü mizansenli görüntüye yeğlemesidir.

Kurgu kuramının sinemaya ilk kez kuramsal bir temel ve yeni bir boyut getirdiği tartışılmaz. Fakat, *Karl Freund* 1934 yılında *'American Cinematographer'* dergisindeki 'Kurgu nedir' başlıklı yazısında ufak bir etkenin de kurgu kuramının oluşmasında katkısı olduğunu söylüyor: "*Eisenstein* ve *Podovkin*'in, her ikisinin de bana söylediklerine göre 'Sovyet Film Tröst'ü ilk kurulduğunda çalışmak için yok denecek kadar az araç gerece sahipmiş, buna ek olarak film almak için para da yokmuş! Sonunda para sağlanmış, ama o da çok az bir miktarmış; böylece Sovyet kameraman ve yönetmenler, bizim filmlerimizi çektikten sonra kamera magazinlerinde kalan-1.5m, 3m, 4.5m birer parça film şeritlerini- filmlerin artık parçalarını Alman stüdyolarından almak için Berlin'e gönderilmişler. Arada tek bir parça olarak 6m film bulma şansları da oluyordu; doğal olarak, fazlasıyla kısa parçalardan oluşan filmlerini kullanmak için kendi tekniklerini buna uydurmak zorundaydılar- ve etkin olarak da kullandılar."

1920'lerden başlayıp savaş öncesine değin uzanan dönemde deneysel sinema her ülkede kurulan sinema klüpleri aracılığıyla, özellikle Avrupa'da, oldukça yayıldı. İtalya'da Fütüristlerin ağırlıkta olduğu deneysel sinema çalışmaları yapıldı. İsviçre, İspanya hatta Japonya'da bile deneysel sinema çalışmaları vardı. Fakat bu küçük çalışmalar içinde en önemli olan Amerikan deneyselidir. *'Das Kabinett des Dr. Caligari'* (Dr. Caligari'nin Kabinesi) ya da *'Nosferatu'* gibi dışavurumcu Alman filmlerinden etkilenecek başlayan Amerikan deneyseli, Fransa ve Almanya'daki gibi, tecimsel sinema çarkının çok dışında kalamamıştır. Avrupa deneysel sinemasının yoğun etkisiyle gelişen Amerikan deneyselcileri, buldukları teknik araçlarla sinemaya yeni bir katkıda bulunmuşlardır. Bu dönemin önemli adları ise *Robert Florey*, *Robert Flaherty*, *Lewis Jacobs*, *Maya Deren* ve *Sidney Peterson*'dur.

Bu dönemde bireysel olarak çalışmalarını sürdüren bazı animasyoncuların da bu katkıda payı vardır.

Bunlar arasında ilk önemli ad, filmlerinde 'çağdaş toplumun sisli ve parlayan karikatürünü' çizen



DIAGONAL SINFONIE



BERLIN DIE SINFONI DER GROSSSTADT



SİNEMATEK

Berthold Bartosch'dur. Tek bağımsız filmi 'L'Idée (Düşünce) dışında, yapımcılara, sanatevlerine bağlı olarak çalışmasına karşın animasyon sanatından ödün vermemiştir.

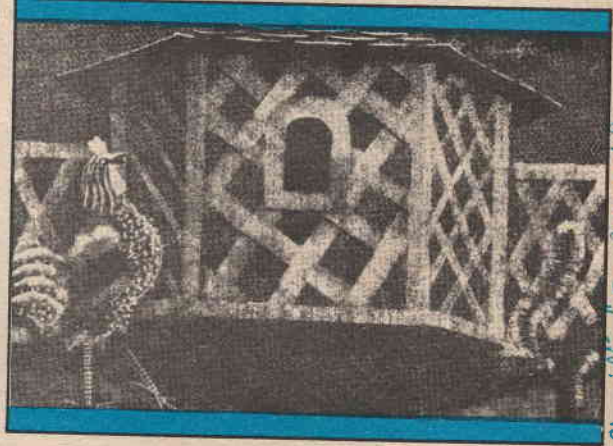
Diğer bir ad, daha önce sözettiğim, Lotte Reiniger'dir. Kendi yarattığı siluet animasyonu tekniği üstün bir başarıyla kullanan Reiniger'in filmlerinde, objelerin yumuşak ve akılcı devinimleri ilk anda göze çarpar. Nazi rejiminden kaçıp çalışmalarını İngiltere'de sürdürmüştür. Bir masal filmi olan, ünlü yapıtı, "Die Abenteuer des Prinzen Achmed" filminin üç yıl süren yapımı sırasında -kendisinden farklı sinema görüşleri olmasına karşın- Ruttman ve Bartosch'la biraraya gelerek çalışmışlardır.

Sovyet asıllı Fransız Alexandre Alexeïff ise karısı Claire Parker'ın yardımlarıyla yepyeni bir animasyon tekniği yaratmıştır: 'İğneli ekran' (Pin Screen [İng.], E'cran d'épingle [Fr.]). Animasyonun diğer tekniklerinde olduğu denli yoğun bir emek isteyen bu teknik 1mx1.25m boyutundaki birmilyon delikli bir tahta yardımıyla gerçekleştirilir. (Bazen daha küçük boyutlardaki tahtalar 500.000 delikten de oluşabilir.) Bu deliklere yerleştirilmiş 3 cm boyundaki çubuklara eğri bir ışık verilir. Eğer bu çubuklar tümüyle geriye itilirse görüntü beyaz, tümüyle ileri itilirse görüntü siyah olur. Bu çubukların ara uzunluklarda tutulmasıyla elde edilen gri tonların da yardımıyla bir tablo; her bir tablonun kare kare filme çekilmesiyle de sinemasal bir devinim yaratılır.

Alexeïff önceleri bu tekniği fotoğraf çekme yoluyla durağan görüntüler elde etmek için kullanmıştı; fakat üç boyutun, yetersiz bulunduğu dünyasından uzaklaşıp dördüncü boyutu da yakalamak isteyince film çalışmalarına başlamıştı. Genellikle klasik müzik yapıtlarını kullanarak soyut filmler yapmıştır. Filmlerinde siyah-beyaz görüntülerin akıcılığıyla yarattığı bir şiirsellik vardır.

1930'larda bireysel animasyon üzerine deneysel çalışmalar yapan bir diğer önemli yaratıcı da Yeni Zelanda asıllı Len Lye'dir. Sinema tarihçilerine göre Griffith'in anlatımcı sinemadaki yeri neyse Lye'in de animasyondaki konumu aynıdır. Yeni Zelanda'da yapmak

istedikleri için uygun sinema ortamı bulamayan Lye İngiltere'ye gelip John Grierson'ın yönettiği İngiltere Posta İşletmeleri Film Bölümü'ne girdi. Bir süre sonra, Grierson'ın da desteğiyle özgün çalışmalarına başladı. 1935'de kamera kullanmaksızın doğrudan film şeridinin üzerine çalışarak 'Colour Box' (Renk Kutusu) filmini yaptı. (Gerçi, Londra Film Topluluğu'nun program notları arasında Bay Jens adında birinin 'Colour Abstract' adında 1932 Alman yapımı bir filmi olduğu ve film hakkında 'film üzerine doğrudan el boyaması' diye belirtildiği göze çarpmaktaysa da, Lye'in 'Colour Box'ı kamerasız -ya da el yapımı- animasyonun ilk örneği sayılır.)



Alexeïff: "En Passant"

Cavalcanti, 1947'de yazdığı, 1964'de 'Sight and Sound' dergisinde yayımlanan, bir yazısında 'Colour Box'la ilgili olarak şunları söylüyor: "Çok önemli bir film; yalnızca rengin başarılı kullanımından dolayı değil, aynı zamanda kare gruplarının ya da her bir karenin sırasıyla perdede oluşturdukları ritmin bir gösterimidir. Eisenstein'in 'Film Duyumu' kitabında 'Colour Box'ın doğallıkla size verip üç dakikadan daha kısa bir sürede yaptığı şeyi uzun uzun ve bir o kadar da zahmet harcayarak açıklamaya çalışır."

Her zaman sinemaya yeni birşeyler katma çabasında olan Lye, 1967 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide izleyicisinin deneysel filmleri değerlendirmeye konusunda eğitilemeyeceğine ilişkin bir soruya "Hayır" diye yanıt verip ekliyor: "Bence, insanlar seçecek hiçbirşey yoksa en iyiyi onaylar. En iyi ile en kötü arasındaki fark bilinmeyecektir. Böylece, eğer en iyi varsa ve onlar farkı bilmeyeceklerse -çünkü en kötü yoktur- onlar da en iyiyi seçeceklerdir."

1920 ve 30'ların deneysel sinemasını anlatırken belirtilmesi gereken önemli bir nokta da



SİNEMATEK

ColorBox



değişik ülkelerdeki deneysel sinemacılar arasındaki etkileşimdir. Alman ve Fransız avant-garde'ı güçlü bir birikim oluşturdukları için -farklı bir boyutta gelişen Sovyet deneysel sineması dışında- diğer ülkelerin deneysel sinemacılarını etkilemişlerdir. Alman ve Fransız deneysel sinemacılarının etkileşimi de 3 Mayıs 1925 tarihinde 'Salt Sinema' adı altında ortak bir göteri düzenlemeleriyle somutlaşmıştır ('Sunumsal ya da açık bir içeriği olmayan film' diye tanımlanan Salt Sinema, gerçekte soyut sinemadan çok farklı bir olgu değildir.)

Karşılıklı bu etkileşim Avrupalı avant-garde sanatçılarının 1929'da İsviçre'de 'Chateau de la Sarraz'daki buluşmalarıyla doruk noktasına ulaşmıştır. On üç ülkeden temsilcilerin çağrıldığı bu toplantıya Hollanda, İsviçre, İspanya, İtalya, Japonya gibi ülkelerden yönetmenler ile İngiltere'den *Cavalvanti*, Fransa'dan Marksist film kuramcısı *Balasz*, *Moussinac*; Almanya'dan *Richter*, *Rutman*; Rusya'dan *Eisenstein*, *Tisse*, *Alexandroff* katılmıştır. Amacı 'Bağımsız film yapımının gelişmesindeki güçlükler konusunda yardımlaşmak' ve bir birlik kurmak olan toplantıda canlı bir tartışma ortamı yaratılmıştır. Sovyetler kapitalist sistemde bağımsız sinemanın bir düş olduğu savını öne sürmüş, İtalyanlar ise Mussolini'nin akımını savunmuşlarsa da toplantı yapıcı tartışmalarla geçmişti. Toplantı *Richter*, *Eisenstein* ve *Montagu*'nun yaptığı *Tempete sur la Sarraz* (Sarraz Fırtınası) adlı kısa bir film yapıyla son buldu. Filmde, toplantıyı *Robert Aron* ile birlikte düzenleyen, *Jeannine Bouissounouse* şatonun en yüksek kulesinden iple sallandırılmış ve 'sanatsal filmin ruhu' diye simgelendirilmişti; biri 'tecimsellik'i diğeri 'Bağımsızlık'ı simgeyen iki ordu ise bu ruhu ele geçirmek için savaşmışlardı.

Topluluk, bir sonraki yılda, 1930'da Brüksel'de yine biraraya gelmek üzere dağıldı. Fakat 1930'la birlikte Avrupa'nın politik ortamı değişti, birçok deneysel film yapımcısı film üretmeyi bıraktı. 1930'daki buluşma başarısızlıkla sonuçlandı ve 'toplantıya katılan on dört ülke (İtalya ve İspanya dışında) isteklerinin filmlerini daha çok Faşizm'e karşı bir silah olarak kullanmak olduğunu açıkladılar.

(Sonu gelecek sayıda)



SİNEMATEK



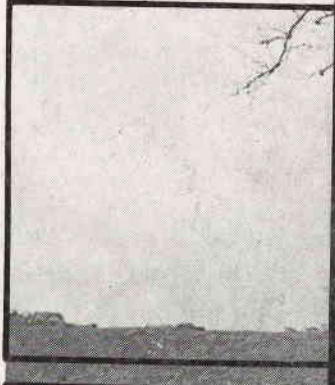
**SİNEMA
EMEKCİLERİ**

**BASINDA
SİNEMA**



KISA FİLM

A AY



**KLASİK
AMERİKAN
SİNEMASINA
KARŞI:**

**ALTMAN &
CASSAVETES**

**DENEYSSEL
SİNEMA**

**SESSİZ
SİNEMADA
MÜZİK**

TAVERNIER

JANCSO

KIESLOWSKI

