

yeni sinema

sinema dergisi • kasım 1968 • 4 lira

RENE CLAIR
LUIS BUNUEL:
"ALTIN ÇAĞ"
"SEYYİT HAN"

yeni sinema 24

yıl 3

Sayı 24

kasım 1968

içindekiler

haberler

yazılar

- seyyit han üzerine.. / onat kutlar
 uzaktan / altan yalçın
 örnek bir yol / ado kyrou
 rene clair'in evreni / jean mitry

söyleşi

- yazarı «duvar» üstüne ne düşünüyor / jean paul sartre ile konuşma
 jean renoir ile konuşma / gaye petek

kaynaklar

- 17 eylül'den 4 kasım'a kadar çekilen türk filmleri listesi / ağâh özgüç

eleştirme

- tanışmak gibi.. / accident / jak şalom
 yeni bir köroğlu filmi / köroğlu / sezer tansuğ

kapaklar

- ön : sandro milo, federico fellini'nin giulietta degli spiriti / ruhların giulietta'sı adlı filminde.
arka : jacqueline sassard ve dirk bogarde. josepy losey'in accident / kaza gecesi adlı filminde.

yeni sinema — türk sinematek derneği'nin yayın organı, aylık sinema dergisi — sahibi: TSD adına şakir eczacıbaşı — sorumlu yazı işleri yönetmeni: hüseyin hacıbaşıoğlu — teknik sekreter: jak şalom — yazı kurulu: hüseyin baş, cevât çapan, onat kutlar, tuncan okan, giovanni scognamillo — dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — yönetim yeri, mis sokak, 12, şerif nan, kat 3, beyoğlu, istanbul — tel: 49 87 43 — ankara temsilcisi: abdullah nefes — ankara bürosu: mithatpaşa cad., 43/9, birlik apt., yenişehir — tel: 12 00 06 — yazışma: p.k. 307 beyoğlu, istanbul — sayısı 4, yıllığı 48 tl. — dizgi, baskı gün matbaası. tel.: 27 39 11 — kapak baskısı: san reklâm ajansı, tel. 49 11 22 — son baskı tarihi : 14.11.1968

HABERLER

Geçen sayıda bildirdiğimiz devrimci «Genç Sinema» dergisi 2. sayısını çıkarmış bulunuyor. Bir Bildiri ile kamu oyu karşısına çıkan Genç Sinemacılar dergilerinin bu sayısında da yeni imzalarla eylemlerini kesin bir anlatımla sürdürüyor. Aşağıda «Genç Sinema»nın Bildiri'sini ve dergide «çıkış nedenini» açıklayan bir yazıyı okuyacaksınız. «Genç Sinema dergisi, elinizdeki sayının yazarlarından, içeriğinden belli olacağı gibi bir sanat dergisi değildir, bu amaçta olmıyacaktır. Genç Sinema dergisi, Genç Sinemacıların seslerini kamu oyuna duyurmaları, yetişmeleri ve birleşmeleri için bir ortamdır sadece. Kısa filimcilerin bir yayın organıdır. Bilinen sinema düzeninin dışında kalarak şimdilik kısa film yapan sinemacıların bağımsızlıklarını, devrimciliklerini özgünlüklerini sürdürebilmeleri ve oluşturabilmeleri için biraraya gelişleridir, örgütlenmeye doğru bir

adımdır. Dergide göreceğiniz adların hemen hiçbirinin amacı sinema yazarı olmak değil, doğrudan doğruya film yapmak, sinema sanatçısı olmaktır; önemli bir bölümüyse yaratıcılıklarının ilk ürünleri olarak kısa filimlerini gerçekleştirmiş ve seyirci karşısına çıkarmış olanlardır, bir başlangıç olarak. Türkiye'de son iki yılda yapılan kısa filimlerin sayısının, elli şu kadar yıla yapılan kısa filimlerin sayısından çok olduğu gerçeği gözönüne alınırsa yeni yapıtların arka arkaya geleceği, artacağı açıktır. Genç Sinemacıların tek amacı, çok kısa bir zaman içinde eldeki yapıtlara daha sağlam, daha başarılı ve daha çok sayıda açıkladıkları genel ilkelere uygun, kişilikli ve çeşitli filimler eklemektir.

Genç Sinema, daha doğrusu ortam, daha da doğrusu topluluk Bildiri'de çizilen görüşleri benimseyen ya da bu görüşlere yeni

katkılarda bulunacak bütün cncü, özgür devrimci, bağımsız sinemacılara ağıttır.»

GENÇ SİNEMACILAR'IN BİLDİRİSİ

«Genç Sinema elli yıllık bir deneyden sonra Türkiye'de sinema olayının yeniden ve kökten ele alınması gerektiği kanısındadır. Bu hesaplaşmanın tek amacı devrimci, halka dönük ve bağımsız bir sinemanın yaratılmasıdır.

Bu amaçla aşağıdaki temel sorunları gözönünde tutarak, bilinçlenen halkın ve devrimci eylemin paralelinde bir sinemanın gerçekleştirilmesi ve halka ulaştırılması yolunda çaba göstereceğimizi bildiririz.

1 — Sanatın toplumun içinde, onunla birlikte oluştuğu, toplumdaki ayrı düşünülemez olduğu bir kez daha açıklanmalı; halk kavramı yeniden tanımlanmalı; halk için ve halk adına deyimleri aydınlatılmalı; halk kavramından amacın emekçi sınıfı demek olduğu belirtilmelidir.

2 — Genç Sinema varolan bu sinema düzenine karşı çıkar. Onun içinde bulunduğu toplumsal düzene karşı çıktığı gibi. Çünkü her iki düzen de insanı açıklamaktan, insanı amaçlamaktan uzak düşmüştür. Halkı hem maddi hem de mânevi yarıyla sömürmekten öte bir amacı yoktur. Genç Sinema bu yüzden de bağımsız olmalı, hiç bir koşul ve nedenle temel ilkelerinden ödün vermemelidir.

3 — Geleneksel kültürün yabancı kültür-

ler gibi ancak devrimci bir perspektifle bakıldığında yararlı olabileceği kesinlikle anlaşılmalı ve anlatılmalı, birikmiş değerler devrimci açıdan değerlendirilmelidir. Genç Sinema bugünün insanını incelerken, ona bakarken yeni değerlere sahip yeni bir insanı görür ve onu olumlu ya da olumsuz eylemleriyle bir bütün olarak ele alır.

Genç Sinema özü ve biçimi devrimci açıdan ve birarada düşünür. Bu kavramların birbirinden ayrılmaz olduğuna inanır.

4 — Genç Sinema yeryüzündeki bütün Yeşilçam'lara kesinlikle karşıdır. Yeryüzünün neresinde olunursa olunsun gerçekte bir tek düşman vardır. Bu anlamdaki evrensellik ulusallık düşüncesiyle eleler. Genç Sinema sağlam, yerine oturmuş ve gerçek sanat değerleri taşıyan bir ulusal yapıtın kendiliğinden evrensel boyutlar kazanacağına inanır.

5 — Sinemacının kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmekle yükümlü olduğu kesinlikle belirtilmelidir. Ancak Genç Sinema bu gerçeklerin sanat yapılarına yansıdığındaki her türlü bağnazlığa ve dogmatizme karşıdır. Sanatçı yapıtını özgür bir biçimde yaratır.

Bu amaçlara yönelmiş bir savaşı verebilmek için bir Örgütün gerekliliğinin kaçınılmaz olduğuna inanıyoruz. Dergi bir ortamdır, önemli ve asıl olan yapıtlardır ve bu yapıtların halka ulaştırılmasıdır. Gerçek Bildiri'yi de yapıtlar ortaya koyacaktır.

Genç Sinema'yı eylemin ilk adımı olarak yayınıyoruz.»

SEYYİT HAN ÜZERİNE..

onat kutlar

GİRİŞ

«Kusurlu» bir film olduğu için Seyyit Han'ı incelemeyi düşündüm. Yericı değil, yeğleyici anlamda kullanıyorum bu «kusurlu» sözünü. Her yıl seyirci önüne büyük iddialarla çıkarılan birçok yerli filmin «kusursuz» kötülüğü yanında Seyyit Han'ın yer yer aksayan bazı değerler getirmesi, üzerinde dikkatle durulacak bir olaydır.

Filmi incelerken kendi öznel ölçülerimi değil, «nesnel» ölçüleri kullanmaya özellikle dikkat ettim. Bu nesnel ölçülerden büyük bir bölümü herkes için geçerli, bir sanat yapıtında (tersine işleyen özel bir eğilim yoksa) mutlaka bulunması gerekli özelliklerle ilgilidir. Diğer bir bölümü ise Seyyit Han'ın kendi özelliklerinden çıkar, yani Yılmaz Güney'in kişisel anlatımının bize sezdiği ölçülerden ibarettir. Film, yetkin bir Seyyit Han filminin son provasası gibidir. Ona son «rötuş»larını yaparken nelere dikkat etmemiz gerektiğini de gene kendisi işaret etmektedir.

Seyyit Han, ünlü bir oyuncumuzun ilk filmlerinden biri oluşuyla da dikkati çekmektedir. Daha ilk adımda, kişisel bir anlatımın olanaklarını deneyen, başkişisini ve konusunu bir «mitos» katına ulaştırmasını bilen, «sade» bir film yapabilmek gibi en usta yönetmenlerimizin bile beceremedikleri bir işin üstesinden gelen Yılmaz Güney, Yeşilçam'ın bir türlü durdurulamayan yozlaştırma dişlilerine takılıp ufalanıncaya kadar bize birkaç

ilginç yapıt verecek sanıyorum.

Güney'in başarısında edebiyatla olan ilişkilerinin de belirli bir payı olmuştur. Eskiden hikâyeler yazan, yazı eğilimini de hâlâ sürdüren Güney, ülkemizde edebiyatla uğraşan herkes gibi ilk adım olarak ucuzluğa, bayağılığa hemen düşmemek alışkanlığını edinmiştir. Yeşilçam'ın gizli ya da açık etkileriyle bu alışkanlık nice törpülense de bilinçaltı bir sorumluluk biçiminde kendini duyurmaktadır.

FİLMİN KONUSU

Seyyit Han, sanatçısının, sonradan filmin başına gelecekları kestirerek ister istemez başvurduğu otosansür'den budanmış olarak çıkıp resmî sansür'e gittiğinde gene bin türlü belâlarla karşılaşmış, iki kez geri çevrilmiş, böylece tamamlanmalı bir yılı geçtiği halde halk önüne çıkmamıştır.

Bu yüzden filmin konusunu kısaca özetlemekte fayda var: Film Seyyit Han'ın uzun yıllar süren bir ayrılıktan sonra köyüne dönüşüyle başlar. «Mazlum bir yiğittir» Seyyit Han. Anadolu'nun çilekeş halkının özelliklerini yansıtır. Sâkin görünüşlü, karıncayı incitmez, atını sever, içinde bir derin ve gizli sevdâ, yüzünde bir eziklik, bir çocuksuluk. Ama yüreği, haksızlığa dayanamaz, yiğit bir halk kahramanının yüreğidir. Yıllar önce komşu köyün en güzeli, Mürşit'in kızkardeşi Keje'yi sevmiştir. Keje de tutkundur ona.

Halk sever Seyyit Han'ı ama Seyyit Han'ın düşmanı da çoktur. Bu yüzden Mürşit kızkardeşini vermek istemez. «Senin düşmanların vardır. Bir gün vururlar seni. Keje dul kalır. Kurtul belâlarından gel. Keje senindir» der. Bir masal kişisi gibi «demir çarık demir asa» gider Seyyit. Yıllar geçer. Bir gün «öldü» haberi gelir. Keje «deli koyunlar» gibi onu arar. Canına kıymak ister, kurtarırlar. Sonunda Mürşit, kızkardeşini köyün ağalarından Haydar Bey'e nişanlar. Oysa Seyyit, Şirin için dağdı delen Ferhat gibi, «şartı» yerine getirmiş, düşmanlarından binbir güçlüğü göğüs gererek kurtulmuş, Keje'ye kavuşmak için dönmüştür. Yakını ve eski dostu Hidayet'ten komşu köyde çalan davul'un Keje ile Haydar'ın düğününü haber verdiğini öğrenir. Mürşit'e eski sözünü hatırlatır. Mert bir delikanlıdır Mürşit. Kardeşini Seyyit'e vermek ister ama, Haydar Bey'e söz vermiştir bir kere. Kızkardeşinin Seyyit'e kaçma isteğini de intihar tehdidiyle önler. Böylece, kalır yoksul Seyyit bir başına. Ve Keje Haydar Bey'le evlenir. Ama gerdek gecesi gelinin gözü yaşlıdır. Haydar Bey buna dayanamaz. Aşağılanmıştır. Öcünü çok ağır alır. Bir atıcılık yarışması numarası ile Seyyit Han'ın bilmeksizin kendi elleriyle Keje'yi öldürmesini sağlar.

Amacına ulaşmak için sessiz sedasız her koşulu yerine getiren Seyyit, filmin başından sonuna kadar durmadan ezilmiş, tavına varmış bir kızgın demire dönmüştür. Bu son ve öldürücü tokmaktan sonra doğrulur. Gene bir masal kişisi gibi kurşun işlemez gövdesini düşmanlarına açarak üstlerine yürür. Hepsini devirir ve sonra kendisi de bir yalnız söğüt gibi doğu Anadolu'nun sayısız sularından birinin kıyısına devrilir.

Görüldüğü gibi konu bir «baladı» hatırlatmaktadır. Kendi gözlemlerimden bildiğime, Yaşar Kemal ve Ferit Öngören'den öğrendiklerime göre Doğu Anadolu'da (nedense pek azı türkçeye çevrilmiş) bir çok uzun halk türküsü, öykülü balad'ların özelliklerini taşımaktadır. Bu türkülerde bir deveciyi Bitlis'ten Tatvan'a kadar idare edecek sayıda kıta bulunur. Örneğin iki sevgilinin öyküsü bütün bir gece türküyle anlatılır. Seyit Han'ın da önce bu türkülerden birini konu edindi-

ğini sanmıştım. Ancak filmin yapımcısından öğrendiğime göre konu bütünüyle Yılmaz Güney'indir. Ve Güney öyküsüne, gerçek halk türkülerini aratmayan bir saflık getirmesini bilmiştir.

Bütün bunlara karşılık şu anda tam kestiremediğimiz bazı nedenler (bunlar oto-sansür de olabilir, resmî sansür de, hattâ sanatçının düpedüz bu yönü düşünmeyişi de) konuyla ilgili önemli iki eksikliği ortaya çıkarmaktadır. Bunlardan birincisi, isimlerden de anlaşıldığı gibi olayın bir «doğu olayı», başka bir etnik azınlığın öyküsü oluşu sorunudur. Konunun bu yönü üzerinde daha dikkatle ve inceleyici-araştırmacı bir gözle durulmuş olsaydı ve bunların yansıtılmasında bazı engeller bulunmasaydı öyle sanıyorum ki öykünün tutarlılığı ve «saf»lığı (authenticité) daha da artacak; masalsi yapısına uygun birçok değişik fantastik zenginlikler kazanılacak; film yabansı ve vurucu güzelliklere daha yoğun bir biçime ulaşacaktı. Bu sorunu daha fazla açmakta yarar görmüyorum.

İkinci sorun ise Seyyit Han mitos'unun, örneğin bir Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin'inde olduğu gibi «çağdaş mitos» katına ulaştırılamayışıdır. Yani olayın sadece kendi kendisinde kalışı, bizi düşünsel bir arka plâna doğru itmeyişidir. Salt bir aşk öyküsünün böylesine bir arka plân için elverişli olmadığını söylemek mümkündür. Ancak, Nazım'da olduğu gibi bir «allegori» biçiminde olması bile, Güney'in sanatının bize işaret ettiği biçimde yani küçük ayrıntılarıyla bu sonuca ulaşılabilirdi. Kaldı ki bu olanak henüz ortadan kalkmamıştır.

YEŞİLÇAM'IN YÖNTEMLERİ VE SEYYİT HAN

Bir «görüntü sanatı» olan sinema nedense yönetmen ve senaryocularımız tarafından hep bir «entrika sanatı» olarak ele alınmış, ucuz resimli romanlarda ya da vodvillerde olduğu gibi karmakarışık, inandırıcı olmayan bir takım olayların peşpeşe sunulduğu ile seyirci mekanik bir ilgiye zorlanmıştır. Bu durumun tipik örneklerini (en aşırılarını) yerli filmlerle birlikte «pembe basın»ın uyuşturucu İtalyan malı foto-romanlarında görmekte-



YILMAZ GÜNEY VE DANYAL TOPATAN, SEYYİT HAN'DA

yiz. Gelişmeyen konu bir yere gelip tıkanınca birdenbire foto-roman senaryocusu şöyle bir şey uydurur: «Evleneceklerini sandığımız Aldo ile Giulia aslında birbirlerinin kardeşidirler. Aldo'ya sırrını açıklamadan bir trafik kazası sonunda ölen Aldo'nun annesi bu sırrı ölmeden önce öbür kızı Gemma'ya açıklamıştır. Aldo'yu çok beğenen Gemma ise kardeşi sandığı için Aldo'ya açılmamakta idi. Ama kendisinin asıl babası fabrikatör Fabrizio işte tam bu sırada Giulia'yı görüp elde etmek isteyince v.s. v.s.»

Yerli film senaryocusu ya da yönetmeni, konusunun gelişmesi tıkanınca her zaman inanılmaz yakıştırmalarla dolu «entrika»lara başvuramaz. Özellikle gene İtalyan malı Ringo'ların piyasayı sarışından sonra, seyirci ilgisini ayakta tutmak için başka bir yol bulmuştur: Vur-kır. Yiğit-oğlan Cüneyt Arkin ya da dostumuz Güney ücret ucuzluğu ile ters orantılı olarak artan figüranlardan mey-

dana gelen «düşmanlar ordusu»nun çeşitli takım, bölük ve taburlarını delici, kesici veya ezici aletlerle peşpeşe öldürür, ezer, perişan eder ve konunun yavanlığından usanmış seyirciler de sıkıntılı bir yaz günü öldürdüğü sineklerin sayısı arttıkça ferahlayan sinirli bir kasap gibi az-beslenmiş figüranlar geberdikçe «oh» çekerler. Böylece, bir filmin, dolayısıyla yönetmenin değeri öldürdüğü figüran sayısına bağlı olarak yükselir. Yeşilçam'da iyi bir «mevki» edinmiş yönetmenler, vur-kır filmlerinde yeteri kadar ölü çıkarabilirler. Ama bunlar arasında da en «müstesna» yeri ölü sayısı fazla olmamakla birlikte daha sadist öldürme usulleri bulan «büyük yönetmenler» tutar. Örneğin Metin Erksan, büyük bir sanatçı olduğu için az fakat «öz» öldürür. Firenklerin tavuk öldürme usulleriyle ya da veremli kızı süründürerek.

Seyyit Han, bu iki yöntemin özellikle birincisinden, yani Entrika'dan yararlanmamış-

tır. Sade bir konu ile ilgiyi ayakta tutabilmesinin ise iki önemli nedeni var : Çekim yerini kullanışı ve yarattığı canlı karakter'i kullanışı. Bunlardan çekim yerini, filmin belkemiğini meydana getiren «dramatik yapı»dan da daha önce ele almayı gerekli buluyorum.

ÇEKİM YERİ

Filmin yapım yönetmeninden öğrendiğime göre Seyyit Han, Yılmaz Güney'in köyünde, yani bir Çukurova köyünde çekilmiştir. Bir Çukurova köyünün seçilmesi konusuna aşağıda yeniden geleceğim. Filmdeki kişilerle onları saran «yer» arasındaki ilişkiler şu üç odak çevresinde kümelenmiştir :

- 1 — Seyyit Han'ı ve isimsiz Anadolu köylüsünü karşılayan Düzlük (uçsuz bucaksız bir su birikintisi, ya da ova, ya da bozkır)
- 2 — Hidayet'i yani Seyyit Han'ın geçmişini ve yakın ilişkilerini karşılayan TÜRBE. (Köyün dışında, ince ve beyaz ağaç dalları arasına güz ışıkları içinde parlayan güzel bir yapı)
- 3 — Haydar Bey'i karşılayan, yani Seyyit'in mutluluğuna engel yoz toplumsal güçleri karşılayan köy. (Üstüste evleri, korku verici ıssızlığı, gene korku verici kalabalığı ile filmin müzikal yapısında «bas» sesleri meydana getiren herhangi bir köy)

Bu üç «yer», Gani Turanlı'nın gerçekten başarılı görüntüleri ile filme üç yeni kişi olarak katılmaktadır. Çeşitli sahnelerde «Türbe», Seyyit Han'ın öyküsünün köylülerce anlatıldığı sahnede «Düzlük», düğünle ilgili sahnelerde köy, entrika'ya başvurulmaksızın seyirciyi diri tutmakta, ilgisini duygusal ya da

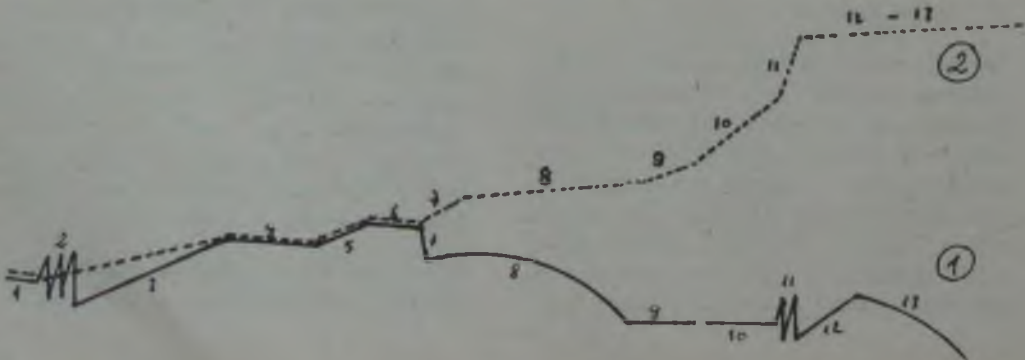
estetik bir yolla sürdürmesini sağlamaktadır.

Yılmaz Güney - Gani Turanlı ikilisinin bu üç yer'le olan sinematografik ilişkilerini de söz konusu etmek istiyorum. Filmin türbe ile ilgili bölümlerinde baş ve ayrıntı çekimleri, köyle ilgili bölümlerinde boy çekimleri, Düzlük'le ilgili bölümlerinde ise uzak ve toplu çekimler baskın durumdadır. Çekim uzaklıkları ile anlatılan kişilerin iç dünyaları arasındaki ilkel ya da incelikli ilişkiler düşünülürse, yönetmenle görüntü yönetmeninin ister bilinçle, ister içgüdüyle vardıkları bu iç tutarlılık övgüye değer bir özellik olmaktadır.

Çekim yeri olarak bir Çukurova köyünün seçilmesi konusuna yeniden geleceğimi belirtmiştim. Gerçekten tıpkı konunun sahibi bir doğu halk öyküsü sanılmasına paralel olarak dikkatli bir seyirci, yerel görüntülerde de zaman zaman doğu Anadolu illerine özgü değişik renkler arıyor.

DRAMATİK YAPI

Filmin dramatik yapısı, konusundan da anlaşılacağı gibi oldukça düz çizgili, sadedir. Entrikaya başvurulmamış, Seyyit-Keje öyküsü halk hikâyelerinde olduğu gibi daha çok düz bir anlatı (narration)ya dayandırılmıştır. Hattâ dramatik yapıyı bir müzik yapısı olarak düşündüğümüzde konunun kıtalar biçiminde yürütüldüğünü, her bölümün aynı türden bir nakarat'la bağlandığını sezebiliriz. Bu sade dramatik çizgi Seyyit'in köye gelişle başlayıp ölümüne kadar süren olayların (daha doğrusu tek olayın) adeta bir buçuk saatte hikâye edilmişinden ibarettir. Hikâyenin gelişme-gerilim grafiği ise aşağı yukarı şöyledir :



- 1 — Seyyit Han'ın köye dönüşü
- 2 — Meyhane-kahve'de serserilerin onu kışkırtması ve kavgası
- 3 — Seyyit'in, Keje'nin Haydar'a verildiğini öğrenişi, Mürşit'le konuşması ve Keje'yi görmek isteyişi
- 4 — Köylülerin Seyyit'in geçmişini anlatışları
- 5 — Seyyit'in, Keje'nin aile onuru için Haydar'la evlenmeyi karar verişini öğrenmesi
- 6 — Seyyit - Hidayet konuşması. Seyyit'in gitmeye karar verishi
- 7 — Haydar'ın serserilerle anlaşması
- 8 — Düğün
- 9 — Haydar'la Keje'nin gerdek gecesi konuşması ve Haydar'ın kararı
- 10 — Haydar'ın Seyyit'e tuzak hazırlayışı
- 11 — Keje'nin Seyyit tarafından bilmeksizin öldürülüşü
- 12 — Seyyit'in intikam için harekete geçişi
- 13 — Son.

(1) numaralı grafik filmin çeşitli basamaklarında gelişmenin ve gerilim'in durumunu göstermektedir. Görüldüğü gibi dram örgüsünün iskeleti kimi yerlerde seyirci ilgisini arttırıcı (3,5,9,10,12) veya en azından koruyucu (1,4,6,8, in bir bölümü); kimi yerlerde ise başarısız ve düşürücü (7,8,'in bir bölümü, 13'ün bir bölümü) ya da tutarsızdır (2, 11). Eğer bu başarısız bölümler filmin yapısının bize işaret ettiği yönde değiştirilebilseydi (2) numaralı grafiği elde edecektik. Bu bölümlere kısaca dokunmak yararlı olacak sanıyorum:

2. inci bölüm yani Seyyit'in serseriler tarafından kışkırtıldığı ve sonra onlara dayak attığı sahne tutarsızdır. Çünkü hem bütün mizansen ve dekoru ile beylik bir western girişini hatırlatmakta hem de «mazlum bir yiğit» karakteri taşıyan Seyyit'i kişiliğine yakışmayan gereksiz bir «sınama»ya sokarak destansı gerilimi düşürmektedir. Serserileri oynayan oyuncular ise hem tipleri ve giysileri, hem de oyunları ile Yeşilçam figüran milletinin bütün «acayıp» özelliklerini taşıdıklarından filmin bütün havasını bozmaktadırlar. Hele o anlamsız vur-kır? Güney, Seyyit'in mazlum görünüşü altında sakladığı yiğitliği göstermek için başka bir yol bulmalıydı.

Hattâ belki böyle bir trük'ü aramaya bile gerek yoktu. Seyirci seziyor Seyyit'in kişiliğini.

Aynı düşünüşe 7. inci bölümde de rastlıyoruz. İkinci bölüm düzeltilebilseydi bu gereksiz entrika'ya da hiç ihtiyaç kalmayacaktı.

Düğün ve son bölümleri ölçsüz uzunlukları yönünden önceleri ilginç gelmekte ama sonra tekrarlar ve uzatmalar yüzünden gerilimi düşürmektedirler. Düğün bölümünün bizim yönetmenlerimizin hemen hiçbir zaman kavriyamadıkları özel bir önemi bulunduğunu belirtmeliyim. Yerli filmlerde «sanatçı» yönetmenlerimiz Anadolu konularını «belgesel» den mümkün olduğu kadar kaçınarak işlemek kabiliyetini (!) edinmişlerdir. Düğün sahnesi çok yakından tanıdığım Güney-Doğu Anadolu düğününün çok güzel ve belgesel anlayışta bir çekimdir. Traş sahnesi, sancaklı yürüyüş (sansür bu sahneyi reddetmiş), okunan divan ve ilâhiler gerçekten başarılıdır. Ancak, bu sahnenin uzunluğu üzerinde Güney bir parça daha durmalıdır sanıyorum. Seyit'in düşmanlarını temizleyip sonunda kendisinin de öldüğü son bölüme gelince, Gaziantep'li yazar dostum Orhan Barlas'ın belirttiği gibi bu sahne de adeta seyirci biriken hıncını almaktadır ama, bu türden sahneler bir bıçağın keskin yüzü üstünde oynar. Ringo filmlerine özgü o palavracı intikam sahnelerinin özelliklerinden yönetmen (özellikle bir Yeşilçam yönetmeni) kolayca kurtulamaz. Ayrıca tabanca ile öldürme biçimlerinin bu seviyesiz Western'lerde cıvıçı çıkarılmış olduğundan tekrardan ve bayağılıktan kurtulmak çok güçtür. Seyyit Han'ın son bölümü de bu yüzden zaman zaman yavanlaşmakta, yayvanlaşmaktadır. Bu bölümde alışılmış bir düello yerine masalsı, hattâ gerçeküstü bir çözüm yolu bulunabilir, örneğin Seyyit kurşun işlemez gövdesiyle ve hiç duraklamaksızın düşmanlarının üstüne yürüyebilir, sadece Haydar'ı herkesin gözü önünde öldürüp sonra ağır ağır düzlükte kaybolabilirdi. (Yönetmen başka çözüm yolları düşünebilir elbette).

Seyyit'in ölümü de bir parça uzatılmış, gereksiz ayrıntılar ve duygusal görüntülerle ara sıkıştırılmıştır.



KEJE'NİN TOPRAĞA GÖMÜLDÜĞÜ SAHNE

Dana tutarsız gelen sahnelerden çözümlenmesi en güç olan Keje'nin öldürülüşüdür. Belki işin içinde yapay bir «trük» bulunuşundan ötürü böyle düşünüyorum. Bu sahnede inandırıcı olmayan bir şey var. Ama uzun uzun düşünmeme rağmen bir çözüm yolu bulamadım.

Buraya kadar tek tek sahnelerin filmin bütünüyle olan ilişkileri üzerinde durdum. Bir de eserdeki kişilerin kendi aralarındaki ilişkileri irdelemek gerek. Ancak bu noktayı gereğince açıklayabilmek için bir parantez açmayı, filmin «karakterleri» üzerinde kısaca durmayı yararlı görüyorum.

Yerli filmlerimizin çoğu «karakterler»den yoksundur. Çünkü yaratılan kişinin bir yaşarlılık kazanması, gerçek boyutlara ulaşması güç bir iştir. Yetenek, hayalgücü, gerçeğe bağlılık, kolaydan ve ucuzdan kaçınma erdemi gerektirir. Bir oyuncuya arada sırada konyak içirtmek, başparmağından ikide bir tuz yalattırmak, sık sık şapkasını geriye it-

tirmek gibi «tik»ler, bir çeşit kişilik işareti olsun diye tekrarlatılan «pelesenk» sözleri, bıyık burdurmalar, göz kaş oynattırmalar karakter yaratıcı öğeler olmaktan uzak soytarlıklardır.

Seyyit Han, karakterleri olan bir filmidir. Başta Seyyit olmak üzere Keje, Haydar, Hidayet ve Mürşit karakterlerini tanıyabildiğimiz, ilişkilerini basit şemaların ötesinde izleyebildiğimiz kişilerdir. Canlıdır ve filmdeki varlıkları şematik (karton) değil, «Organik»tir. Seyyit'in kişiliğinden yazının başında söz açmıştım. Ancak oradaki genel tasviri tamamlayacak bazı ayrıntılara da değinmek isterim. Ayrıntılar konusunda gerçek bir duyarlılığı olan Güney'in filme serpiştirdiği bazı küçük renkler bizi Seyyit'in karakterine ince ama kestirme yollarla yaklaştırıyor. Hayvanları sever Seyyit. Bütün güzel ve yakın şeyleri sevdiği gibi. Atına şeker yedirir. Bir küçük kuşu vurmaya yüreği elvermez. Terkinde taşıdığı tek çıkının içinden çıkan ke-

fen, birkaç kuruş ve birkaç kurşun - hani o bütün ağırlara iyi gelen -, bir halk bilgeliğinin duyarlı simgeleridir. Hidayeti (köyde hiç bir önemi olmayan bir yoksul adamı) babası gibi sever, sayar. Onurlu kişidir. Kimseye boyun eğmez. Ama kâğıt bir kaplan gibi de öfkelenmez. İçtenlikle üzülür (Keje'yle konuşmasından sonra), hattâ yıkılır. Bir kedi gibi köşeye kısırılmadıkça sessizdir, eziktir, gösteriş peşinde değildir. Kısaca doğu anadolu insanının değerlerini canlı çizgilerle yaşatır. Mürşit de hemen hemen Seyyit'in bütün özelliklerini taşıyan ama henüz olgunlaşmamış, biraz ham bir «kardeş karakter»dir. Seyyitle çekişen kutbu temsil eden Haydar Bey ise bütünüyle dışa dönük ve kendi çevresinin kurallarına hem tutsak hem de onlardan güç alan bir kişiliktir. Ön plândaki kişilikler içinde, biraz da konunun gereği, yeterince işlenmemiş olan Keje ile Hidayet bile canlılıklarını sürdürebilmektedirler. Ve Yılmaz Güney'in, kişiliklerinin iç dünya-

larına eğilmekle elde ettiği bu önemli başarının sonuçları görüntülerde ortaya çıkmaktadır. Yukarıda belirttiğimiz gibi entrika ya başvurmayan Güney, zaman zaman kişiliklerinin çok yakın çekimleriyle ilgiyi sürdürülebilmektedir. Oyuncu Güney'in yüzü sinema anlatımı için çok imkânlıdır. Düşünceli, anlamlı bir yüz. Yönetmen Güney bu imkânı örneğin bir Akad'dan daha iyi kullanmıştır. Dramatik yapı ile ilgili irdelemenin son konusu bu karakterler arasındaki ilişkilerdir. Burada altı temel ilişki üzerinde kısa kısa durmak istiyorum: Seyyit-Mürşit, Seyyit-Keje, Seyyit-Haydar, Seyyit-Hidayet, Mürşit-Keje Haydar-Keje. İki üç ilişkinin ortak bir kusu ru var. Seyyit'in tavrı oldukça iyi işlenmiş, buna karşılık Mürşit'in, Keje'nin ve Haydar'ın Seyyit'e karşı olan tavırları bir iki çizgi ile yetinilerek eksik bırakılmıştır. Birer motiften ileri gitmemektedir bu ilişkiler. Yani bir parça şematik'tir, özelleştirilememiş, konunun bir fonksiyonu olarak kalmıştır. Keje'nin Sey-



SEYYİT'İN BILMEDEN ÖLDÜRDÜĞÜ / KEJE ÇİÇEKLER ARASINDA

yit'e olan ilgisinin tek somut belirtisi geldiğini duyunca hemen ona gitmek isteiyşidir. Mürşit (tam bir kardeş karakter olduğu halde) verdiği sözü tutamamanın ötesinde adeta ilgisizdir. Seyyit'e karşı. Haydar ise tuzak sahnesindeki konuşmanın (ki oldukça yanlış, tutarsız bir konuşmadır bu. Beyleri öven bir konuşma) dışında Seyyit'le olan ilişkisini tam belli etmemektedir.

Aynı ilişki belirsizliğini, ya da somutlanamayışını Mürşit-Keje ikilisinde de görmekteyiz. Anlaşıldığına göre iki kardeş arasında derin bir bağıllık ve sevgi vardır. Bunu «çıkartıyoruz» olayların gidişinden, ama somut olarak «göremiyoruz, duyamıyoruz»..

İkili ilişkiler arasında en başarılı ve dengeli olanı «Seyyit-Hidayet» çiftidir. Zaten ikisini de çok seviyor seyirci.

KONUŞMALAR (DİYALOG)

Seyyit Han'ın konuşmaları ne de olsa bir yazarın elinden çıktığı için yerli filmlerimizin baş malzemesi olan magazin dilinin ucuzluklarına düşmemiştir. Ayrıca vur-kır filmlerinde kalıplaşan o garip argo'ya da pek bulaşmamıştır. Konuşmalar genellikle fonksiyonel (yani olayın gerektirdiği kadar) bazan da epiktir. (Seyyit'in öyküsünün anlatıldığı bölüm).

Güney filminde daha çok Urfa-Mardin dolaylarında türkçeyi iyi bilmeyen vatandaşlarımızın kullandıkları özel ağza yer vermiştir. Bunu olumlu bir özellik olarak karşılıyorum. Senaryosunu Güney'in yazdığı Hudutların Kanunu'nda da aynı ağız kullanılmıştı. Ancak bu ağzın kullanılışında ölçü bir parça kaçırılmış. İstanbul ağzından değişik olarak yer verilen sonu -dir veya -dır'la biten cümlelerin çokluğu «yadırgatıcı» sonuçlar vermiştir. Küçük düzeltmeler bu aksamayı giderecektir.

SES ÇIZGISI

Filmin en aksayan yanı hiç kuşkusuz müzikiğidir. Seyyit Han'da müzikal bir tutarlık yoktur. Garip bir antoloji, daha doğrusu yığma anlayışıyla yapılan müzik yamalı bir bohçayı andırmaktadır. Dram yapısı müzikal olarak düşünüldüğünde, nakarat'lı bir türküyü çağrıştıran böyle bir film için hiç şüphesiz

«leitmotiv»lere ihtiyaç vardı. Filmin müzikçisi filmi anlayamamış, bilinen usullerle kısa zamanda tezgâhlamıştır.

KURGU

Filmin kurgu tekniğı basittir. Karmaşık yönlemlere başvurulmamıştır. Ancak gerek görüntüler düzenlenirken ışığın iyi ayarlanmaması, gerekse stüdyolarımızda ton düzenlemeleri yapılırken kullanılan encoche (ankoş) tekniğinin ilkeliliğı, bir çekimden öbürüne, bir bölümden öbürüne geçilirken irkiltici bozukluklar doğurmaktadır. Bu kusurların özellikle Seyyit Han gibi atmosfer'e dayanan profesyonel bir filmde ortaya çıkışı üzücüdür. Bu bozukluklar ses kurgusunda daha da belirli bir biçimde rahatsız etmektedir. Bir orkestra parçasından sonra hiçbir geçiş yöntemiyle başvurmadan birden bir kaval solofosunun başlatılması bağışlanmaz bir hatadır.

Kurgu ile ilgili irdeleme elbette bu birkaç satırla kalmamalıdır. Özellikle yönetmene yardımcı olabilmek için film kurgu masasında ya da moviola'da çekim çekim elden geçmeli, ayrıntılı bir döküm yapılmalıdır. Ancak Türk sinema yazarı henüz bu imkânlardan yoksundur. Filmi birçok kereler seyretmekten başka bir olanak şu elimizde. Üstelik şu yazıyı hazırladığım sırada film benden çok uzakta. Elimde İstanbul'da iken aldığım notlar var yalnızca. Yaptığım işin bir ilk adım olduğuna inanıyorum. Hem okurlarım, hem de yönetmen bağışlasın bu denemenin eksikliklerini.

SONUÇ

Seyyit Han yarattığı mitosu çağdaş toplumsal sorunlara götürememekle birlikte yeni bir sinema sanatçısının ilginç, sevindirici denemesidir. Kusurları düzeltilemeyecek şeyler değildir. Güney'in mükemmelleştirmesini dilediğimiz sanatı için pırıltılı ipuçları getirmektedir. Üstelik Güney sanatçı kişiliğinden gelen bir güvenle eleştiriye kendi yararına kullanabilecek, eleştirmeyi sövgü saymayacak, meslektaşlarından çoğunun kolayca düşüverdikleri kişisel komplekslerin batağına saplanmayacak kadar yetenekli, önyargısız ve alçak gönüllü bir sinemacıdır. Onu, geleceğin bağımsız ve dürüst yönetmenlerinden biri olarak görmek - Yeşilçam'ın amansız yasaları düşünüldürse - belki aşırı bir iyimserlik sayılabilir ama, ben buna inanıyorum.

Uzakta, insanların gerçekte daha bir yüzyüze kalabildikleri bir taşra bucağı. Ve sürekli türk filimleri oynatan bir sinemanın gedikli müşterisi. Yapılagelen tartışmalarda hiç sözü edilmeyen seyirciyi, halkı seyrediyorum çokluk. Buranın insanları artık en acıklı — bilerek bu deyimini kullanıyorum — filimlerde dahi ağlamıyorlar. Bu olguyu filimlerin yapmacıklığına, sahteliğine mi bağlamalı? Yoksa halkımızın gerçeği görmesine mi? Sıradan insanlarla konuşmaya, onlarla ilişki kurmaya çalışıyorum. Okuması yazması olmayan insanlar ya da ali okulların büyütmeleri. Çoğu yeni görüyor sinemayı. Sinemanın ilk yıllarında olduğu gibi. Sonra, içlerinde büyük şehir özlemi taşıyanlar, ya da biraz uyanık olanlar geçiyor aynanın karşısına. Sürekli izliyorum onları. İlk merakla dikkatlerini topluyorlar alabildiğine, salonda ses çıkmıyor. Bir kaç gün sonra aynı seyircilerin yerlerini garip sesler çıkarmak isteyenler alıyor. Önceleri anlayamıyordum bu değişikliği. Çözünce çok basit geldi. İlk kez sinemaya gelenlerin dikkati, gelişme çağındaki çocukların dikkatine benziyor. İçeriksiz, kavramlaşmamış ilkel bir dikkat bu. Kısacası, ne görüntüler, ne müzik, ne konuşmalar onlara bir şey vermiyor. İkinci, üçüncü, beşinci seyredişlerinde kendileri için gerekli olanı araştırıyorlar film boyunca. Bu kimi zaman bir kadın bacağı, kimi zenginlerin yaşayışı, kimi de tanınmayan ama adı çok geçen şehirlerin, ülkelerin görüntüleri oluyor. Böylece görüntü sinemanın bütün öteki öğelerinden önce etkiliyor. Görüntü-

altan yalçın

ler, yalnızca onların araştırdığı görüntüler, müziği ve konuşmaları da getiriyorlar çoğu zaman. Örneğin : Türk filimlerinin adeta onusuz olunamaz göbek sahneleri Osmanlı - Bizans - Arap müziği karışımı yatak sahneleri ve büyük şehir görüntüleri klasik ve hafif batı müziğini getiriyor. Bu arada kimi iddialı filimler, köy filimleri gibi uzun havaları ve deyişleri.

Bir süre daha geçiyor aradan. İkinci bütünüyle yabancı oldukları bu dünyaya alışıyorlar. İkinci ve son dikkat aşaması başlıyor. Kahramana, filmdeki başarıları ve başarısızlıklarına, filmin konusuna ilgi duymaya başlıyorlar. Bu kahramanla aynılaşıma, onun gibi yaşamaya çalışma döneminde yine salonda çıt çıkmıyor. Hüzünleniyorlar onunla birlikte, gözlerinin yaşardığı ya da bütün uyarmalara karşın güldükleri görülüyor. İşte tam burada duygudan düşünceye geçebilecekleri yerde Türk filminin bütün kandırmacası ortaya çıkıyor. Kötü beğeniye koşullandırıyor onları. Biraz olsun eğlenmeye geldikleri sinemadan daha bir kötü çıkıyorlar. Siirt 1947 doğumlu Beşir - Kırşehir 1947 doğumlu Tefik ve bunlar gibi onlarca, yüzlerce aynı şeyi söylüyorlar. «Pişmanız sinemaya gittiğimize ama mecburuz.» Ve sonra ekliyorlar : «Türk filmi değil mi hep aynı.»

Ve pişmanlığı sürdürüyorlar karanlık salonda. Mırıltı, konuşma. Bu kez daha bir yabancılaşıyorlar alıştıkları bu ikinci dünyaya. Sabredemiyorlar bir filmin sonuna dek. Ara-

da geçen kimi konuşmaları duyuyorum. Filmin sonunu önceleyen, çoğunlukla doğru çıkan konuşmalar. İyi adam sonunda sevdiğine kavuşacak, ya da kötü adam ölecek gibi.

Bir yandan onları izlerken, öbür yandan da perdeye bakmaya çalışıyorum. Kaçırdığım yer olmuyor pek. Bir akşam önce atladığım yer olursa ertesi akşam mutlaka görüyorum orayı. Çünkü burada oynayan bütün Türk filimleri şu zengin şemalara göre oluşuyor.

1 — Zengin kız - fakir erkek

2 — Zengin erkek - fakir kız

3 — Fakir kız - fakir erkek

4 — Zengin kız - zengin erkek (burada şimdye kadar bu kahramanlarla oluşan bir Türk filmi henüz görmedim).

□

1 — Başlangıç : zengin ve kaprisli genç kız babasının iş yerinde çalışan yakışıklı ama fakir bir gence âşık olur.

GELİŞİM : Fakir erkek genç kızı babasından ister ama hakaret görür. Gencin talihi yardım eder beklenmedik bir anda zengin olur (piyango, miras, yolda para bulma).

SONUÇ : genellikle bir toplantıda kıza ve babasına uğradığı hakaretleri iade eder ve intikamını alır.

□

2 — Başlangıç : zengin delikanlı mağazasında ya da fabrikada çalışan işçi kıza tutulur. Onu iyi bir yaşam vaadi ile kandırır. Ama evlenmeleri mümkün olamaz.

GELİŞİM : Çoğunlukla üçüncü kişiyi gerekli kılar (zengin baba oğlundan vazgeçmesi için kıza para vadeder. Fakirin dürüstlüğü tutar, kabul etmez.)

SONUÇ : Fakir kız şarkıcılığa başlar, meşhur olur ve kendisinden özür dileyen zengin çocuğuna yüz vermez.

□

3 — İmkânsız aşk

Başlangıç : sözümona dar geliri iki gencin aşkıdır. Ama çevre bir türlü kabul etmek istemez onları. Kenar mahallelerde dedikodular alıp yürür. Kızın ailesi karışır işe.

GELİŞİM : kaçamak buluşurlar çoğu zaman. Hikâye bir Türk efsanesinden alınmışsa, işe ağa çocukları ya da iki köyün halkı katılır.

SONUÇ : biraz gerçekçi filimlerde kavuşamazlar birbirlerine ya ikisi de ölür, ya da biri ölür öteki hapisaneyi boylar.

□

4 — Zengin kız - zengin erkek

ÜÇLÜ ŞEMALAR : dolaplar, entrikalar biraz daha çoğaltılarak kahramanlar üçe yükseltilmiştir.

□

5 — Fakir kız - fakir erkek - zengin erkek

Bu şema çevresinde gelişen filimlerin hemen hepsinde zengin erkek aynı zamanda kötü yürekli kahraman olur. Şekil 3 ten türetilmiştir.

BAŞLANGIÇ : aynı çevrenin insanları olan iki genç temiz bir aşkla birbirlerini severler. Ama iki gönüle samanlık seyran olmaz her zaman.

GELİŞİM : iki sevgili yaşamaları için sevgilerinin yeterli olduğunu savunurlar. İşsizlik ve açlık başlar (bütün bu şemalarda işsizlik, açlık hiçbir toplumsal temele oturmaz, sanki o insanların doğarken birlikte getirdikleri, sonradan farkına varılan garip bir hastalıktır). Erkek bütün kapılardan yüzgeri edilir. Kadın bir mağazada ya da fabrikada iş bulur. Ve kötü kalpli zengin işyerinde kıza ayartmaya çalışır.

SONUÇ : Geçim sıkıntısı ve bunun getirdiği kıskançlık başlar. Kızın olanakları gelişmiştir. Zengin bir yaşamının kandırmacası elinin altındadır. Fakir sevgilisini terk eder. Fakir delikanlı ise patronun dayak tehditleri ile yılmaz, şansı güler ve eski sevgilisinden intikam alır.

Bu şema biraz değişikliğe uğratıldığında yeni bir film olarak ortaya çıkabilir.

Örneğin : Kız hiçbir şekilde aldatılmaz, sevgilisi yaralanır ya da ölür, kız onun intikamını alıp hapse düşer vb.

□

6 — Fakir kız - Fakir erkek - Kötü kadın veya

Fakir kız - Fakir erkek - Zengin genç kız.
Kişilerin yerlerini değiştirdince şema 5 teki
başlangıç, gelişim ve son ayndır.

□

7 — Zengin kız - Fakir erkek - Fakir kız.
Başlangıç : Yalnız başlangıç değişiktir. Zen-
gin kız fakir erkeğe âşık olur, fakat erkek
kızın kendine uygun olmadığını düşünür. Bu
sırada kendi çevresinden bir kızla çıkar.
Gelişim bilindiği gibidir. Yok yere dövüşler
vs. Sonunda iki çıplak mesut bir yuva ku-
rup evlenirler.

□

8 — Zengin erkek - Fakir kız - Fakir erkek.
Şekil 7 nin yer değiştirmiştir. Önce zengin
erkek fakir kız ilişkisi kurulur. Sonra fakir
yakışıklı genç girer araya. Kavga, dövüş,
baskı vs. Sonuç bazen değişik olabilir. Fa-
kir erkek ölür. Ya da zengin erkek kirlî iş-
ler çevirirken yakayı ele verir. Herkes ha-
kettiğini bulur.

□

9 — Şemalarda ana şekillerden türetilmiş,
yine 2 ana kahramanı bulunan ve iki de,
yan kahramanda pekiştirilen filmler yer al-
maktadır.

Zengin erkek - Fakir kız - Fakir erkek - Zen-
gin kız.

Başlangıç şemalarındaki bütün görüntü,
konuşma ve entrikalar burada da hâkim
olup, bir entrikalık kahraman daha eklen-
miştir.

BAŞLANGIÇ : Fakir kızla - Fakir erkek ara-
sında temiz bir aşk vardır. İşsizdirler. Fa-
kir kız fabrikada iş bulur sevgilisini terk
eder ve patronuyla yaşamaya başlar. Fakir
erkek de patronun kız kardeşine tesadüfen
rastlar. (Bu kıza da olabilir. Kız sevgilisini
terketmeyip aldatılmış da olabilir).

GELİŞİM : İstiyerek veya zorla fakir kız pat-
ronu ile evlenmek zorunda kalır. Fakir er-
kek de kendisine delice tutulan zengin kız-
la evlenir. Karşılaşırlar.

SONUÇ : Ya bir intikamdır, ya da fakir kız-
la fakir oğlanın raslantılar sonucu yeniden
biraraya gelmeleri.

Bu dördüzlü şemaların diğer değişik şekil-
leri de şunlardır.

**KİTAPLIĞINIZA DEĞER KATACAK
YENİ BİR DİZİ**

ALTIN KLÂSİKLER

Edebiyat tarihinin ölümsüz şaheserle-
rini asıllarından ve hiç kısaltılmadan
yapılan çevirileriyle **ALTIN KLÂSİK-
LER**'de bulacaksınız. Bu dizideki ilk
dört kitabı, dört usta çeviricinin, **NU-
RULLAH ATAÇ**, **Hasan Âli EDİZ**, **Ce-
mal SÜREYA** ve **Nihal YEĞİNOBALI**'-
nin kaleminden okuyacaksınız.

İLK KİTAP

DOSTOYEVSKI'nin

ölmez eseri

SUÇ ve CEZA

(I. Cilt)

Hasan Âli EDİZ'in pırıl pırıl türkçesi
ile. Bez ciltli, tertemiz baskı, 423 say-
fa, 12,5 lira.



ALTIN KİTAPLAR YAYINEVİ

- Zengin kız - zengin erkek - fakir kız - fakir erkek.
- Zengin kız - fakir kız - fakir erkek - zengin erkek
- Zengin kız - fakir erkek - zengin erkek - fakir kız.
- Zengin kız - zengin erkek - fakir erkek - fakir kız.
- Zengin kız - fakir kız - zengin erkek - fakir erkek.
- Zengin erkek - zengin kız - fakir erkek - fakir kız
- Zengin erkek - fakir erkek - fakir kız - zengin kız.
- Zengin erkek - fakir erkek - zengin kız - fakir kız
- Zengin erkek - fakir kız - zengin kız - fakir erkek
- Zengin erkek - zengin kız - fakir kız - fakir erkek
- Fakir kız - zengin kız - fakir erkek - zengin erkek.
- Fakir kız - zengin kız - zengin erkek - fakir erkek
- Fakir kız - fakir erkek - zengin kız - zengin erkek.
- Fakir kız - fakir erkek - zengin erkek - zengin kız
- Fakir kız - zengin erkek - zengin kız - fakir erkek
- Fakir kız - zengin erkek - fakir erkek - zengin kız
- Fakir erkek - zengin kız - fakir kız - zengin erkek
- Fakir erkek - zengin kız - zengin erkek - fakir kız
- Fakir erkek - fakir kız - zengin erkek - zengin kız
- Fakir erkek - zengin erkek - zengin kız - fakir kız
- Fakir erkek - zengin erkek - fakir kız - zengin kız.
- Gerçi bugüne kadar Türk filimleri yılda rekor yapımına karşılık şemaları henüz tüketmemiştir. Yapımcılara yardımcı olur kanısıyla(!) ben şemaları tüketici olarak çıkarıyorum.

Ve onlar sürekliliğe devam ediyorlar. Yeni bir şeyin gelmeyeceğini, yine pişman olacaklarını bilerek geliyorlar sinemaya. Alışılan günlük yaşamda olduğu gibi.

Bir ilgi çekici bulgum var onlar konusunda. Türk sinemasının sık sık övüldüğü seyirci bir eleştirmeciden daha güçlü eleştirmeler yapıyor çoğunluk. Bunu filmi beğendiğinden ya da filme film olarak ilgi duyduğundan değil, yapaylığına gerçekle ilgisi olmamasına kızdığından yapıyor. Bütün şartlanmışlıklarına karşın yine de filmleri gerçeğe uydurmaya çabalıyorlar. Günlük yaşamalarına, davranışlarına. Ve seyirci ile Türk filmi arasında ters bir ilişki başlıyor. Filmler onu yaşadığı, binbir güçlüklerle yaşadığı düzenden çıkarıp yeni bir düzene uymaya, o düzeni yaratmaya uyduracağı yerde seyirci filmi didikleyip biraz gerçeğe uygun bir yer bulsun istiyor. Ve karşısına hep yukardaki şemalardan biri çıkıyor. O zaman tıpkı başlangıçta olduğu gibi filmin bütünüyle hiçbir ilgisi kalmıyor onun. Yeniden — bu kez gerçeğe uygun bir söz, bir görüntü, bir şarkı — filmin tek tek öğelerinden birine ilgilendiriliyor. Kendi gerçeğine uygun ya da benzetilmeye çalışılmış bir yer yakaladığında ise gerçekten bir eleştirmecinin varımıyacağı açıdan didikliyor onu. Çünkü kendi gerçeğini — çözümsüz olarak — en iyi kendisi biliyor. Ses ögesi midir ilgilendiği, öyle konuşulmayacağını, türkünün filmdeki gibi söylenmediğini söylüyor. Hem de gerçekte olanı göstererek, somut ve belirgin bir biçimde temelliyor yargısını. Ve artık en acıklı yerlerinde Türk filminin, ağırlamıyor bura seyircisi. (Türk filmlerinin yarı aydınlara, okuma yazmaya bulaşmış taşralılara büyük ölçüde etkide bulunduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. Çünkü bütünüyle bu şematizme yatkın onların yaşamaları).

Ve kafama ister istemez şu soru gelip oturuyor. Türk filmleri daha ne kadar zaman onların eleştirmelerine dayanabilecek? Bir gün bu insanların bütün sinema salonlarında haklı eleştirmelerini yüksek sesle haykıracaklarını düşünmek gerek.

ÖRNEK BİR YOL

'Filmler, çoğunlukla, sanat yapıtının en önemli unsurlarından biri olan 'giz'den yok-sundurlar. Şiirin, kurtarıcı, özgürlük dolu dünyasına beyaz perdeyi kapalı tutarak, sinema yazarları, yapımcıları ve yönetmenleri, büyük bir çaba sonucu 'rahatımızı' kaçıрма-ğa çalışırlar. Böylece de seçtikleri konular ya günlük hayatımızın devamı olan ya da bize sıkıntılı çalışma saatlerimizi unutturacak olaylar, ya da defalarca tekrarlanmış dramlar oluverir. Şüphesiz, bu konular, geleneksel ahlâkın, dinin, ulusal ya da uluslararası sansürün sık delikli süzgecinden geçtikten sonra, geriye kalanları, erdem yasalarına sıkı sıkıya itaat eden bir mizahla yer yer 'tuzlanıp biberlenip' önümüze sürülürler'. Bunuel'in, 1953 te, Meksiko Üniversitesinde verdiği bir konferanstan.

İşte, kısaca, Bunuel'in can düşmanları, giderek yapıtının rengi. Ve benim buna ekleyeceğim yoktur. Aksi, 'edebiyat' yapmak, bir şey söylemek uğruna boş konuşmak, ve gereksiz tekrar olur. Bu arada, Bunuel'in en gerçeküstücü üç senaryosunun, ilk kez yayınlanması, üzerinde bir kaç söz söylememi gerektiren bir olaydır.

'İlk kez' diyorum, zira 'Un Chien Andalou'yu ele aldığımızda: bu filmin senaryosunu sık sık okumuşuzdur ama, bitmiş filmle karşılaştırma çabasını göstermiş olduğumuz söyleyemeyiz. Gerçekten de, çoğunlukla olduğu

ado kyrou

gibi, kâğıt üzerinde tasarlanan filmle pelikül üzerindeki film birbirini tutmaz. Öte yandan, her önüne gelen 'L'Age d'Or' dan söz ediyor. Oysa çok az kişi bu büyük, gerek biçim ve gerekse öz olarak, tümünde ve yetkince gerçeküstücü filmi gerçekten görmüştür. Ve daima engellenen bu film şimdiye dek de tümüyle 'yayınlanmamıştır'.

Benim için bu iki filmin (ilki 1928, ikincisi 1930 da çevrilmiş), Bunuel'in 'L'Ange Exterminateur'üyle karşılaştırılması çok ilginç olacaktır.

Bir mengene derim bu durumdan ortaya çıkana: bir yanağı 'L'Ange Exterminateur', diğer yanağı da 'Un Chien Andalou' ve L'Age d'or' olan, Bunuel'in tüm yapıtını kapsayan, ve geçmiş 30 yılı aşkın bir sürenin ürünü uluslararası sinema yapıtlarının büyük çoğunluğunu da arasında sıkıştırıp ezen bir mengene.

'Un Chien Andalou'nun nasıl doğduğunu herkes bilir: Bunuel'in annesinin parası, Dalı'yle olan 'otomatik' konuşmalar, Bunuel ve Dalı'nın gerçeküstücüler arasına katılmalarını sağlayacak olan Ursulines sinemasındaki gösterilişi.

'L'Age d'or'un da nasıl gerçekleştirildiği kimse- nin meçhulü değildir: Dalinin yok denilebilecek kadar az katkısı, ki sonra filmi red-

deder, Noailled Dükünün filmin yapılmasını bir mesen tutumu içinde- ödemesi, zamanın faşistlerinin yarattığı skandal, filmin yasaklanması, v.b.

Bu filmlerin her ikisi de gerçeküstücüdür, ancak 'Chien Andalou'daki Dalı'nın küçümsemeyecek varlığı iki yapıtın birbirine benzesinin başlıca nedenidir. 'Chien Andalou' için, gerçeküstücü yazarların çok sevdikleri ve kullandıkları 'otomatik' yazı türünün sine ma dilindeki kardeşidir denilebilir. Filmin senaryosu, Bunuel ve Dalı'nın düşlerinin biraraya gelmesinden doğmuştur. Bu yüzdendir ki bu filmde 'büyük sükse' diye söz eden bir sürü kişi çıkmıştır. Bunuel, 1929 da 'Revolusion Surrealiste'in 12. sayısında der ki: 'İyi ama ben tüm yeniliklerin çılgını olanlara karşı ne yapabilirim ki, özellikle bu yenilikler en değerli ve güçlü inançlarını kökünden yıkacak cinstense, ve satılmış ve düzenbaz bir basına ve de umutsuz, düşkünce bir öldürü çağırısına 'güzel', 'şiiresel' etiketlerini yapış-trıveren ahmak yığınlara?'

Buna karşılık, 'L'Age d'Or' hiç de hoş gitmedi. Bunuel, önceden sıkı sıkıya tedbirini almıştı, ve kimseye de öyle ahıra girer gibi filmini seyre gelmesine izin vermeye niyeti yoktu. Bu filmde de tabii, otomatizm vardı, ama bu kez başıboş bırakılmamış, en küçük bir şüpheye yer vermeyecek kesinlikte fikirler ve görüntülerle desteklenmiş bir otomatizmdi. Senaryonun yayınlanması, basit bir gerçeği, her ne kadar amansız akılcıların leş kokulu nefesleriyle bulandırılmağa çalışılmış olsa da, ortaya çıkarmağa yeterli olmuştur, o da şu ki: Akıldışı, özgür, her türlü hikâyeden arınmış bir söyleyiş, en akılcı bir söyleyişten daha gerçekçi ve devrimci olabilir; akılcı bir tutum, nesnenin ve değıştirmek istediğimiz şu dünyanın en yüzeydeki unsurlarına bağlı kalmak zorundadır.

L'Age d'or' da gerçeküstücülüğün ana temalarını görürüz: çılgın aşk, burjuvazinin kutsal saydığı tüm öğelerinin şiddetli suçlanması, başkaldırma, dinsizlik, v.b. Bunuel, 1954 te André Bazin'e der ki: «Yaşamın, insanın kaçınılmaz bir şekilde uyması gereken ah-

lâki yönü olduğunu bana gerçeküstücülük öğretti. Hayatımda ilk kez, insanın özgür olmadığını öğrendim. Daha önce, insanın mutlak özgürlüğüne inanırdım, oysa, gerçeküstücülükte uyulması gereken bir disiplin olduğunu gördüm. Bu yaşamımda bana büyük bir öğreti ve tabii, atılmış son derece güzel ve şiir dolu bir adım oldu.»

Bunuel daima gerçeküstücü kalmıştır, çünkü gerçeküstücülük ne bir disiplin, ne bir okul, ne de bir parti olduğundan, hiç bir işaret taşıma gereği yoktur, ne de gerçeküstücü olabilmek belli bir toplulukta sık sık görünmeyi gerektirir. Bunuel, nasıl gerçek bir İspanyolsa, öyle gerçeküstücüdür. İlk iki filmi özgür filmlerdi, yani insan olarak, en küçük bir kısıtlamaya gitmeksizin, tümüyle kendini ortaya koymasaydı.

Sonraları, kötü bir gerçek olan - tecimsel sinemayla karşı karşıya kaldı. Böylece de, hiç de utanmasını gerektirmeyen filimler ortaya çıkardı. Zaman zaman tecim (ticaret) ağır bastı, ama çoğunda Bunuel üste çıkıyordu. Meksika'da çevirmiş olduğu filmlerinin bir çoğunda, belli belirsiz ama sürekli ya da çok daha kesin bir biçimde tutkularını görebiliriz. O kadar ki, Los Olvidados'un, Subida al Cielo'nun, Rüzgârlı Bayır'ın, Nazarin'in kimi bölümleri tümüyle gerçeküstücüdür.

Başka filimlerinde (El Archibald de la Cruz'un Suçlu Yaşamı, Viridiana) Bunuel'in konuya hakimiyetindeki ve onu aşmasındaki başarısını görürüz, bunlar gerçek ve büyük birer sanat yapıtıdır. Endülüslü Köpek, Altın Çağ, Las Hurdes gibi açıkça ve amaçlı olarak gerçeküstücü olmayan bu filimler de, yapıları gereği her ne kadar yüzeyde sayılsalar bile, yine de akılcı gereklere uysalar da, öteki filimlerindeki korkunç güce ve aydınlatıcı özelliğe sahiptirler. Yine de, Bunuel'in, ancak ve ancak gerçeküstücü olan temaları işlerken ve imge gücünün yapmacıksız, zorlamasız görüntülerini filimlerine aktardığı sürece kendini özgür duyduğunu anlamamak elde değıl.

Böylece de L'Age Exterminateur'ü (1962)

bir geriye dönüş, hatta daha çok, ilk filimlerinin derinlemesine haşır neşir olduğu o bilinmeyen tılsımlı topraklara, gerekliliği su götürmez «ulumalara» doğru, geleneksel mantık kurallarının, akılcılığın dışında ama, hiç kuşkusuz düşüncenin kaçınılmaz yöntemi olan materyalizme hep bağlı kalarak, yeniden bir atılış olarak niteleyebiliriz.

Inandırıcı açıklamalara, kanıtlayıcı anlatılara gerek duymaksızın L'Ange Exterminateur tecimsel sinemayı, şiirin ışıldayan dünyasına sürükler. Bu filmde mesel'den (parabole) söz edilemez. Eğer edilirse, bu, Bunuel'in az çok bilinçsiz meselli anlatısını, kendi kendini ortaya koyma yürekliliğini gösteren bir yönetmenin çocukluk anılarının, uğraşlarının, düşlerinin, düşsel görüntülerinin bir anlamda otomatik olarak yansımasıdır.

Bu filmin Paris'deki gösterilişi sırasında

Bunuel filmin başında şu uyarmayı yapıyordu: «Göreceğiniz film, size anlaşılması güç ya da uygunsuz gelecekse, yaşam da böyledir. Yaşam gibi tekrarlara düşer ve çeşitli yorumlara açıktır. Filmin yönetmeni en azından simgelerle oynamak istemediğini burada açıklar. L'Ange Eéterminateur için belki de en iyi açıklama, «akla yakın bir biçimde» hiç açıklanamıyacağıdır.» Akla yakın bir biçimde deyimimin üstünde duran benim, çünkü akıldışı bir tutumla, bütün açıklamalar, en başdöndürücü, en yakası açılmadık ve en devrimcileri bizim olabilir. Ama tabii L'Ange Exterminateur'i yine de kendi duyarlığı ölçüsünde kavramak ve giderek Bunuel adındaki, benim gözümde özgür insanın pırlırlı bir örneği olan adamı tanımak her okuyucunun, her seyircinin kendine kalmıştır.

Çeviren : Bige ACAR

YENİ DERGİ

Aylık Sanat Dergisi, Yöneten : Memet Fuat

KÜBA EDEBİYATI ÖZEL SAYISI

- Aydınlar ve Devrim / Fernandez Retamar
- Aydınlara Sözcükler / Fidel Castro
- Küba'da Edebiyat / Jose Rodriguez Feo
- Küba Şiirleri / Nicolas Guillen
Armando Fernandez
Cintio Vitier

Ve

- Şiirler / Oktay Rifat
- Şiirler / Behçet Necatigil
- Sis / İlhan Berk
- Ayşemayşe Üstüne / Asım Bezirci
- Roman Kişisi / Murat Belge
- Kemal Tahir'e Mektuplar / Mehmet Doğan

Kasım Sayısı Çıktı.

DE YAYINEVİ, VİLÂYET HAN, CAĞALOĞLU

RENÉ CLAIR'IN EVRENİ

jean mitry

Bir «evren» tam aksine bütünüyle bir **yeni-den yaratıştır**. Başka bir mekana, başka bir süreye konulan varlıklar ve nesnelere orada başka bir çehre kazanırlar. Artık öncekine benzemez olurlar, ya da başka yasalara boyun eğen kendi kendilerinin bir yansımasıyla özdeşleşirler.

René Clair'in evreni, içinde dekorların, durumların ve kişilerin asıl gerçeğe titizlikle bağlı kalarak **bir başka boyut'a** aktarılmış oldukları bir eylemin bütünüyle alışılmadık görünüşünden başka bir şey değildir.

René Clair'in filimleri ne gerçekçi ne de gerçekdışıdır: Bu filimler gerçeğe öykünerek gerçekliğin hayalini verirler, göz aldanişlarının kabartmanın hayalini verişi gibi. Bu iki boyutlu, ağırlığı ve yoğunluğu olmayan bir evrendir. Nesnelere bu evren içinde esinlendikleri «ide»yi arkalarında gösteren bir saydamlıktadırlar, onun tasarimsal bir görünüşü ya da simgesel bir sunuluşudurlar.

René Clair estetiği üzerinde en dikkati çekiçi yazı olduğuna inandığım derinlemesine incelemede Bay Georges Sallet bu sanatçının filimlerinde nesnenin oynadığı role belli bir aydınlık getirir. Görüşlerini ve sonuçlarını bütünüyle paylaşmamakla birlikte sık sık başvuracağım bir yazı olacak bu. René Clair'in evreni sözkonusu olunca onun nesne kavrayışını tanımak olanağına öncelik getiren bir yazı.

René Clair estetiği bence dışavurumculuktan yola çıkar. Ama bu ters açıdan bir dışavurumculuktur.

Dışavurumculuk bir imleme, eşyanın (dekor

ya da nesne olarak) aracılığı ve atmosferin yardımıyla ya da Almanların (**Weltanschauung**) dedikleri, aşağı yukarı «**dramı çevreliyen ve onu kapsayan dünyanın biçimi**» diye çevrilebilecek bir durumla açıklamaya yönelmektedir.

Bu okulun sanatçıları için, dekor ve nesnelere aracılığıyla bir çeşit dışavurumcu soyutlama yaratmak ve nesnelere ortaya konan drama göre, anlık olduğu kadar sürekli işlemine erişmek sözkonusu idi. Bunun için nesnelere «en dışavurumlu olanının dışavurumunu» ortaya çıkarmak onları «**gizli fizyonomileri**» üstünde durarak üslûplandırmak uygun düşüyordu, bu fizyonomi yardımıyla dekor, kapsadığı dramın bir yansıması, simgesel bir dışavurumu olmaya yöneliyordu; dışavurum bu dramın kendini aşkın kalmasına evrenselleşmesine, trajik ya da dramatik bir kendinde (en soi) olmasına olanak veriyordu. «**Architectonique**» ve plâstik değerlerin, ışık ve gölgenin kazandığı önem içinde çizgileri, yüzeyleri ve hacimleri kapsayan biçimler apaçık bir simgesel imlem elde ediyorlardı.

Mavi Melek gibi bütünüyle dışavurumcu olmayan ama bu okuldan izler taşıyan bir filmi ele alırsak hemen göreceğimiz şudur: dekorun üslûplanışı adeta bir çeşit suçlama gibi, dramatik havayı ve kişilerin psikolojisini yansıtan belli durumları bir çeşit güçlendirmedir. Yamru yumru evler, daracık loş sokaklar, eğri büğrü çıkmazlar herşeyden önce asıl gerçekte oldukları gibi değıllerdir. Dar, çamurlu bir sokakta aslında olduğundan çok

su birikintileri vardır. Bu birikintiler, bu tah-
taperdeler, bu gaz feneri, bu çamur, bu
özellikler, bu apaçık garabetlerle bütünüyle
bu dar sokak olan bir dar sokak ortaya ko-
yarlar. Ama birdenbire nesneden özneye,
somuttan soyuta geçilir ve bu dar sokak,
dar sokak oluverir. Bütünüyle simge değil,
ama imge, «ide»nin nesnelleştirilmesidir bu:
«çamurlu, eğri büğrü ve karanlık dar sokak».
Dar sokak somutluk ve nesnellüğünden ayrıl-
maksızın soyutlaşır ve öznelleşir. Hem kişi-
sel, hem kişisel olmayandır. Bu aynı zaman-
da «bireyleşme» ve bir kendinde (en soi) ol-
madır. Ayrıca, dar sokak kaçak bakışlarıyla
gecenin içinde «Mavi Melek» barına Lola
Lola'yı bulmaya giden profesör Unrath'daki
ruh durumunun bir çeşit plâstik dile çevrili-
şidir.

Gaz fenerinin, tahtaperdenin, bir duvar ya
da zeminin sözkonusu oluşunda bu bütün
içinde yerini alan nesnenin üçlü bir anlamı
vardır:

1 — Nesne kendi karakteristikleri, kendi ö-
zel biçimleriyle, maddesi, ağırlığı ve asıl ger-
çekliğiyle oradadır. Ne ise odur ve olduğun-
dan başka hiçbir şeyi göstermez.

2 — Soyut bir imlemlerle (signification) dolar
ya da daha doğrusu doldurulur, kendi özü-
nün bir sunuluşu durumuna gelir.

3 — Dramatik bir durum içine sokuldukça
bütün bir ruh durumunu yansıtır ya da sim-
geleştirir. Bir im olur. Dramın özel olarak or-
taya konuşundan bağımsız ve kendisi neyse
onu sürdürerek, ona söylenen söylemiye
koyulur.

Başka bir deyişle, nesne değerini, madde-
liğini, ağırlığını, kendine özgü varlığını kor-
rur. Ama bu ağırlık nesneyi her yandan sarıp
sarmalayan dramatik bir süreklilik içinde
karşılaştığı her çeşit yükle çoğalır artar. Sim-
gelerle dolup taşarak daha da ağır görünür
ve alışıldığından çok bir yoğunluğa erişmiş
gibi olur.

Dışavurumcu ya da çıkış noktasını bu oku-
da bulan filimlerde herşey havanın daha yo-
ğun olduğu, göğün sıkıntılı bir kapak gibi
ağırlığını duyurduğu bir dünyada geçer gibi-
dir. Gerçek olmayanın toprağa bağlandığı,
maddede kendini gösterdiği hem gerçek,
hem gerçek olmayan bir dünya; ışığın birey-

lerin boğuntulu yaşantısına katıldığı hem ka-
ranlık, hem de aydınlık bir dünya. Ağırlık,
ezicilik bu dünyada kuraldandır.

René Clair'in dünyası ise bunun tam karşıtı-
dır. Orada herşey hafif, saydam ve madde-
sizdir. Bu oyunun tersine çevrilmesidir. Sim-
gelerle dolup taşar bir durumda bulunmak-
tansa nesne «artılmıştır». Anlamdan yoksun
kalmaksızın somut gerçekliğinden sıyrılmış,
tözünden boşaltılmıştır.

Aynı örneği ele almak için René Clair'in fi-
limlerinde herhangi bir dar sokak, bu dar so-
kak yoktur, ama yalnızca merdiveni, gaz fe-
neri, tahtaperdesiyle dar sokak vardır. Ken-
di kendisinden, kendi özel varlığından sıy-
rılmış nesneye artık öyle bir anlam verilmez,
artık o yalnızca nesnenin bir «ide»si, bir şe-
madır: (En soi) kendinde oluşunun bir su-
nuluşu, yani aynı ölçüde onun olmadığı şey-
dir, kendisini zihne borçlu olan bir şeyin im-
gesi gibidir. Bir soyutlamadır, kendisine bir
biçim, bir silüet, bir ana çizgi verilmiş olan
bir kavrayıştır yalnızca artık.

Sonuçta, nesne yalnızca sunulduğu şey için
verilmekle sürekli bir bekleyiş boşluğu için-
dedir. Çünkü, nesne artık imlendirilmez, an-
lamlandırılmaz ve kendine özgü nitelikleriyle
hiçbir şeye işaret etmez, sanatçı ondan is-
teğini yapar; ona kendisine uygun geleni
söyletir. Bu yüzden Bay Sallet gibi «nesne
bütün dramatik, simgesel ve büyüsel anlam
imlem değerini yitirir» demek bana sözcük-
lerin kötüye kullanılışı gibi görünüyor. Tam
aksine bu imlem ona kalan tek şeydir. Ken-
di kendisinden değil, ama yalnızca onu sü-
rükleyen akıştan, kendisini içinde bulduğu
çevreden, birlikte bulunduğu olaylardan edi-
nildiği konusunda anlaşmak gereklidir. Çün-
kü «somut görünüşler altında» ancak soyut
bir im olması, aynı zamanda birşeyi imleme-
si, işaret etmesi, ama kendisinden bütünüyle
ayrı olan birşeyi imlemesi içindir. Gerçek-
ten de simgeden çok, simgesel bir yerini al-
madır. Bay Sallet'nin de demek istediği bel-
ki budur. İmlemek ediminin imlemi üzerin-
de anlaşma çabasını bir yana koyalım, uyuş-
mazlık düşüncelerden çok sözcükler üzerin-
dedir.

René Clair'in filimlerinde nesne, cebir işaret-
lerininkine az çok benzer bir rol oynar. Bu

kendine özgü değeri kendisiyle ortadan kaldırmaya başlamasından sonra ona anlık bir değerin verildiği bir piyondur. Ama madde-liğinden ve yoğunluğundan yoksun kılınarak o kendi boyutlarına iletilir. Daha doğrusu, başka boyutsal bağıntılara uyan bir bütün içine getirilip konulur.

Hasır Şapka'da yeğen Bobin'in eldivenleri, Nonancourt'un pabuçları, huysuz teyzenin gözlükleri, Vesinet'nin sesinin tonu, öbür yeğenin boyunbağı, hasır şapka başta olmak üzere bütün nesnelere bir eylem biçiminin, bir davranışın, bir karakter çizgisinin, bir «tik»in eksen olduğu «işaretleme öğeleri»dir. Bunlar kişilerden herbirinin önüne herhangi bir sayının önündeki belirleyici gibi konmuşlardır. Bunların içten, kendi varlıklarına bağlı değerleri yoktur, daha doğrusu yokedilmiştir.

«Ritmik ögenin egemenliği nesnenin tahribine yönelir diyor, Bay Sallet. Önü alınmaz bir ritim içine sokulmuş olarak nesnelere belirir ve yoğunlaşacak, bir kişilik kazanacak vakti bulamadan yitip giderler.» Bu bana da açıkça böyle görünüyor ama, ritmin tahribe yöneldiği sorununu kabulde iş değişiyor; ritim tahribi belirlemiyor. René Clair filimlerinde önemli bir rolü olan bu ritim sorununa yeni-

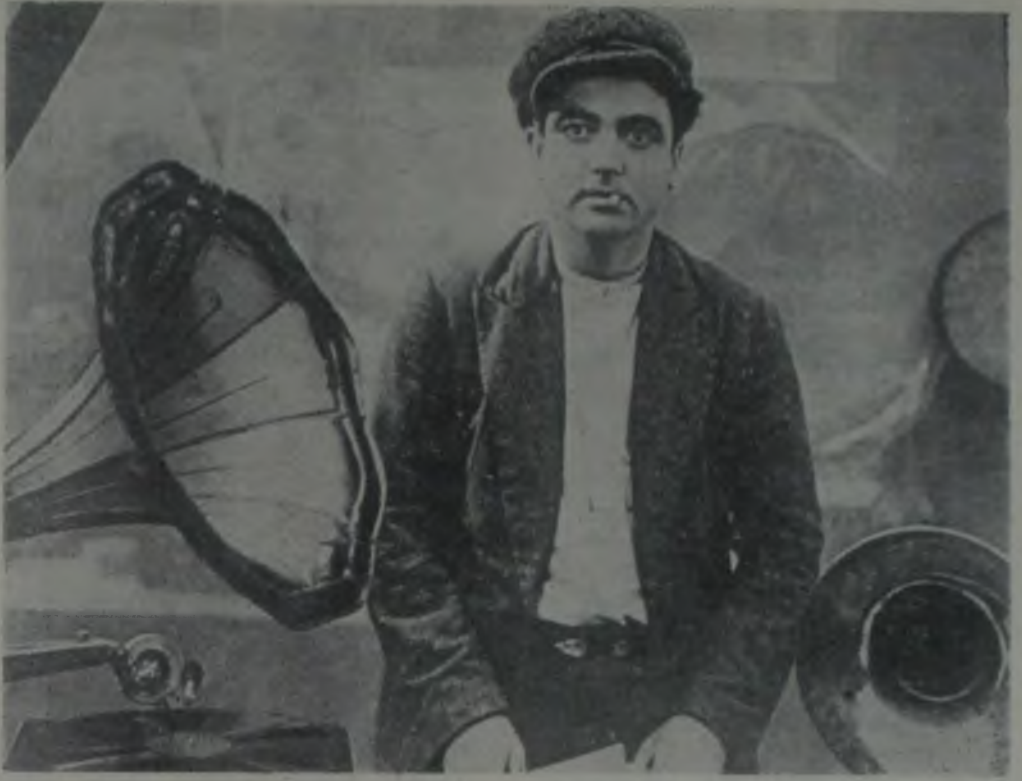
den döneceğiz. Bununla birlikte Bay Sallet şöylece ekliyor: **«Bu nesnelere başka yönetmenlerin onlara söyletebilecekleri şeyi söylemeden sabun köpüğü gibi patlayıp gidiyorlar; 14 Temmuz'da küçük lâmbanın bütün perdeyi dolduracak denli büyümesiyle patlaması bir oluyor. Nesne burada kesinlikle hiçbir iddia taşımaz, ve hiçbirşey üzerinde de iddiası yoktur: boyun eğer».**

Nesnenin hiçbir iddiası olmadığı apaçıktır, çünkü o etten kemikten sıyrılmış, maddesizleştirilmiştir. Nesnenin hiçbirşey üzerinde iddiası olmayışına gelince, bu tam aksinedir, çünkü nesne bir «ide»nin yerini tutar, onu imler, onu gösterir. «Boyun eğer» demekse ancak bir saptamadır: Nesne kendisiyle hiçbirşey yapmaz, hiçbirşey söylemez. Yalnızca verilmiş, kavranmış, bilinçle yapısını kazanmış ve bilinçle nesnelleşmiş bir bütünün buyruğuna girmiştir. Birşey diyorsa, bu ona birşey dedirtilmiş olduğu içindir. Dışavurumcu filimlerin simge-nesnelere René Clair'ın im-nesnelere denli (boyun eğer). Yalınlıkla, ilk durumuyla «varlığını», somut değerini simgesel bir işlemci olarak işe koyulmadan önce korur. Bunu izleyen durumda bu somutluktan kurtarılır. Hepsisi budur.

14 Temmuz'daki küçük lâmba değildir, bu



SOUS LES TOITS DE PARIS / PARIS DAMLARI ALTINDA / 1930



A NOUS LA LIBERTE / ÖZGÜRLÜK İSTİYORUZ / 1931

kesindir; bu bir im, «ide»nin göstericisidir: «Halk balosu»; imgeselleşmiş bir soyutlamadır. Ama bu kesinlikle o denli doğallıkla olmadığı şeyin imgesi olduğu kendi kendisi aracıyla hiçbirşey olmadığı bir «bütünün» imgesi.

Bununla birlikte Bay Sallet ile şunda uyuşacağız: «René Clair nesneyi, herbir nesnenin bir tema getirdiği ritmik düzenin içine sokar. Çünkü bu sonuçta nesneye sığınılan formüldür: Her nesne hizmetine verildiği şey hakkında işaretini verir, ve uzaklaşır; ve bu tekrarlanır. Çünkü yapıtın çatısını kuran temaların belirli andırırlarının oyunu sert bir kural içine sokulmuştur.

Ama bu ritmik eylem, bu devinime bağlı usluplandırma ya da başka bir deyişle bu «sinematografik» yorum çoktan düzenlenip örgütlenmiş bir dünyaya müdahale eder. René Clair'in dünyası herşeyden önce yeniden yaratılmış bir dünya, bir dekordur. İlk usluplan-

dırma mimarı düzenindedir. Bu yüzden dışavurumcularda da olduğu gibi dekorun ve dekorunun payı başta gelir. Kullandığı malzemenin özellikleriyle bu «dünya tasarımına», bu «gerçeğe öykünüşe» uygun hafifliği sağlayan dekorcudur. Demir parmaklık tahtadan olacaktır; demirin rengini ve biçimini alacak, ama ağırlığını duyurmayacaktır. Gözün kavradığı, malzemenin pütürlerinde, yansımalarında ve tümüyle özel niteliklerinde duyulan bu ağırlıktan nesne burada bile bile koparılabilmektedir.

Örneğin, Milyon'daki yatak odası bu açıdan anlamlıdır. Madamın şoförünün gerisinde put gibi saygılı durduğu bir çeşit parmaklıkla arka plândan sınırlanmış geniş ve çıplak salonda, adam emrine koşmak için kadının küçük bir hareketini beklemekte ve zengin efendisi de tepesinden saydam tül perdelerin döküldüğü taç biçimli bir «baldakin»le süslenmiş görkemli yatağında uyumaktadır. Ya-

tak odanın tam arkasındaki yüksekçe bir düzlük üzerindedir elbette. Bu «vizyon» lüksün ve zenginliğin ancak pespaye bir peri masalı, sıradan roman ve tefrika okumaktan gelen bir «ham hayal» yolundan kendisini ortaya koyduğu bir taşra özencisinin vizyonudur. Sanatçı kişinin psikolojisini bu dile, çevirmiş, onun zihin işleyişi üzerine bir fikir vermiş ve tasarlanmış durum kadar kendi tasarımının da alayına girişmiştir.

Buna benzer dekorlar, yirmi yıl sonra çevrilen **Gece Güzelleri** filminde de vardır. Belki bir düş sözkonusu denebilir ama, günlük gerçeği sunmak zorunlu olunca, işlem aynıdır. Her zaman sözkonusu olan ikinci elden sunuş, bir yorum, bir dekoratif düzendir, ki bütün bunların içinde usluplandırma biçimlerden çok, belli bir düşüncenin işlevi halinde ele alınan belli bir «seçim»dedir.

Paris Damları Altında'da, ya da **14 Temmuz**'da Belle Ville'in Ménil Montant'ın bir köşesinin sunulduğu sözkonusu mudur? Bu halk tipi mahallelerden edinilen fikrin en ortak biçimini meydana getiren öğelerden yararlanılır: Bir çıkmazdan öbürüne uzanan merdiven, döküntü otel, sefil evler, arnavut kaldırımını dar sokak, çirkef akıntı, gaz feneri altında kızın yanısıra kenar mahalle eylencesi ve koltuk meyhaneleri de unutulmaz. Ama gerçekte sağa sola dağılmış olan şeyler burada aynı mekan içine yığılmışlardır. Gerçeğin kendisinden daha gerçek olan bir çeşit gerçek düzenlenmiştir: popüler tasarımın karşılığı olan, o dile çevrilen bir «tip» gerçek. Ama bu çeviri sunulan veriye yönelen bir taşlama yoludur. Taponlaşma eğiliminde olan bir «evren»i yeniden yaratmak için bayağı nitelikte şeyleri biriktire biriktire «Epinall» imgelere varılır. Bu farkla ki, basit tasvirçilerin safyürekliğinin yerini burada bu sanatçının alaylı gülümseyişi almıştır. Cisimsizleştirilmiş kuklalarla kavranmış bir «ide»ler kataloğunu canlandırırken bize sunduğu komediye kapılmayan bir sanatçıdır bu.

Eğer hareket, eylem ve kişiler belli bir mekanın varlığını anımsatırlarsa René Clair onu yadsımaya ve bize gösterdiği şeyin bütünlüğüne indirgemeye çabalar. Bu ağırlıksız ya da hacimleri yalnızca bir çizgi düzeni olan nesnelere «düz» bir evren kurmaktan öteye

gidemezler. Bir ana çizgiye indirgenmiş nesnelere, içinde yalnız perspektifin bir «derinlik fikri» verdiği bir tablonun çizgileri gibi ekran üzerinde düzene sokulurlar. René Clair'de bütün dekor fon resmine, sinemanın ilk çağındaki boyalı fon tuvaline, bizim önemseydiğimiz ve kendisinin de **Sükut Altında** filminde yansılama (parodi) kendini eylendirdiği «göz-aldatması»na yönelir. Bu anlayış özellikle sanatçımızın en büyük dışavurumunu ve tüm doğrulanmasını bulduğu «Tobis» filimlerinde elle tutulur bir durumdur. Ve bunda da dekorcu **Lazare Meerson** ile görüntü yönetmeni **Georges Perinal**'in yaratıcı optiğinin yetkinlikle tacamlayıp ona katılma paylarını saptamak gerekir. Meerson'un kullandığı hafif malzemeden, ki bu çok kez kontraplaktır, düz yüzeyler oyunundan sözettik.

Dekorlar, nesnelere gibi René Clair'in kişileri de yoğunluksuz silüetlere indirgenmişlerdir. Ama onlar hakkında sık sık kullanılan kukla deyimi bana tam yerini bulmamış bir deyim olarak görünüyor. Kuvvetle tiplendirilmiş, kalıbı alınmış tipler olarak bunlar hiç de ruhsuz silüetler, özel karakterlerinden sıyrılmış «karakter tipleri» değildirler. Durum bunun tam karşıtıdır.

Bir kez daha sorunu şöylece koyan M. Sallet'den ayrılıyorum: «**Bu dünyada kişilerin herbiri-kapıcı, ayyaş, devlet başkanı, gangster, aile reisi-bir kukla katılımında donmuş olarak kaskatı bir şaşmazlıkla tekrarlanması zorunlu olan konuşma biçimleri, hareketler ve tiklerin sınırlı bir çizelgesine maledilmiş gibidir; bu dünyanın kendisi de kesinlikle aynı işareti vermeye yargılanmıştır.**»

Kuşkusuz René Clair'in kişileri böylece ortaya konmuşlardır. Ama bana göre süreç burada tersinedir. Sanatçı alışılmış ve uygun bir çizelgeye göre sınıflanmış soyut duygularla doldurulmuş kuklalar ele almaz. Verilmiş bir kuklaya herhangi bir çizelge yüklenmez. Aksine, gerçek bireyleri alır ve onların arasında bir genellemeye uygulanabilir davranışı belirleyerek «tip»in evrenselliğine ulaşır. Bunda bir eleme, bir çıkarma işlemine başvurur. Kukladan yola çıkmaz, ama ona varır.

Oysa karikatür bireysel kusurlarla dolmuş ve

grotesk bir anlamdan yararlanılarak çizgileri ölçüsüzce- şişirilmiştir. René Clair'se kahramanlarını hiç bir şeyle doldurup şişirmez; sadece ilk bakışta onlara karakterini veren tikler, maniler ve davranışlar toplamını ele alır. Sonra da onları geriye kalan herşeyden sıyrıp kurtarır.

Nesnelerde olduğu gibi kişiler «boşaltılmış», tözlerinden koparılmış, yoğunluklarından kurtarılmış olarak onları kısmen imleyen bir ideye götürülmüşlerdir, ama bu ide soyut bir im, semgesel bir biçimlenme durumuna gelen bütün bir bireyler kategorisinin ortak ismini sunmaktadır. Kişiler tek bir psikolojik boyuta, tek bir çizgisel görünüme indirgenerek, düz bir yüzey üzerinde kendi kendilerinin yansıması olan bir öz değişimine uğrarlar. Bunu şöyle de söyleyebiliriz: bu artık onları ayırdetmeye yarayan ya da tanımlayan karakterleri değil, ama yalnızca karakterleri değil, ama yalnızca karakter çizgileridir. Bununla birlikte, kişiler o andaki davranışlarını aşan bir varlığı belirlemeyi de bir yana koymuşlardır. Bu yüzden B. Amengual'in şu sözleri bana şişirilmiş gibi görünüyor: «René Clair'in kişileri imler ama açıklar-

mazlar. Gerçekten kendilerinin olmayan ama soyut ve türsel olan duyguları sunarlar».

Kişilerde imlemenin dışı vurumu aştığı öylesine gerçektir ki, onlar aynı zamanda imlediklerinden daha az açıklarlar. Tümü soyut ve türsel olarak, daha az kendileri olmayan duyguları dışı vururlar. Biraz acele olarak kukla diye nitelendirilmiş bu figürlerin-bütünüyle estetik-karmaşıklığını belirleyen ayırım şudur ki, eğer sanatçı, B. Sallet'nin dilediği gibi bu figürler üzerinde fikir ya da duyguların alayına girişirse, figürleri bu fikir ya da duygulara hazırlayacağına, onları figürlerden almayı yeğlerdi. Duygular verilmişlerdir ama, herşey karakterin en yalın dışavuruma indirgendiği varlıklarla etkilenmişcesine akıp gider. Gerçekte kendilerine kukla işlevi geçici olarak verilmiş olan bu canlı varlıklar duygusal gerçekliklerinin anısını da korumaktadırlar. B. Amengual şöyle derken doğru görmektedir: «Bu kişiler etle (tenle) ilgilenmezler. Bunlar âşık ama sevişken değillerdir. René Clair'in dünyası cinselliği tanımaz». Bu varlıklar ne et ne de kandandılar, çünkü bir kez daha ideyi kapsayan elverişli bir kabuk içine sokulmuşlardır. Ama kabuk duygun



LE SILENCE EST D'OR / SÜKÜT ALTINDIR / 1947



LES GRANDES MANOEUVRES / HİLELİ AŞK / 1955

kalır.

Bütün bunlar bizi René Clair filmindeki komedi oyuncularının rolünü gözönüne alma-ya zorlar. Şu bellidir ki, ne tümüyle et ne de tümüyle tahta olan kişiler, kendilerini yorumlayacak aktörlerden her zaman pek aranmayan üstün nitelikler beklerler. Burada gerçekçi olmak, kişilere «yoğunluk» vermek, sanatçının niyetlerine rastlamak dileği taşıyan canlı ve ayrımlı sahiçiliği onlara üfürmek söz konusu değildir. Bir çeşit mekanik «burlesk» durumuna gelmek, iplerinin çekilmesinden başka bir şey beklemeyen bir kukla olmaktan da söz edilemez. Sürekli olarak gergin bir ip üstünde oynayan oyuncu yorumladığı kişinin özel niteliklerini değerlendirerek hem insancıl, kişisel, bireysel hem de kişiliksiz, soyut, insancıl olmayan bir tipi, kalıbına girdiği «sunuş» içinde o kişiyi «imleyen» çizgileri özellikle belirterek yaratmak zorundadır. Onun aynı zamanda, birinin öbürünü unutmadığı bir kişi ve bir «kişilik» olması gerekir. Bu da ancak pek az oyuncunun yetenekli olduğu bir idmandır. René Clair filmleri bazan kusurlu görünüyor-

sa bunun nedeni özellikle oyuncuların içine girmeye zorlandıkları bir evrenin yüceliğinde olmayışlarıdır. Bu durum genellikle hemen her zaman aksayan kadın yorumcularda belirgindir. Milyon'daki Annabella'yı ve Paris Damları altında'da tahammül edilebilir olan Poola Ilery'yi bu yargının dışında tutmak gerekir. Ama Özgürlük istiyoruz'da Rolla France, 14 Temmuz'daki Annabella ve Georges Rigaud'dan böylece söz etmek olanığı yoktur. Bu oyuncular «alışlagelen'in üslûbuna» erişmek yeteneğini ortaya koymadan, yorumlamaktan çok sunmak zorunda oldukları bir tip üslûplandırmasına erişmeden alışlagelmiş kişilerin anlamsız ve yavan ortamına girivermişlerdir. Daha iyi olacağını sanıp kişilere hayat ve gerçeklik vermek istemişlerdir. «Doğrusunu, aslını» oynayalım derken yanlışla düşmüşlerdir. Bir sahte «gerçekçiliğin» yapmalığını ortaya koymaktan başka bir şey olmayan bu iş onlara verilmiş bulunan şemayla da çatışmıştır. René Clair filmlerinin oyuncu tipi, bence, bu gerçek kıyısındaki evrene uygun işaret ver- ren, ama her zaman gerçeğe bağlı olan Paul

Olivier gibi hayranlık uyandıran biridir. Burada kendisini saygıyla anmak isterim. Ender olarak -hele Fransa'da-bir komedi oyuncusu yarattığı ve onu çevreleyen dünya ile sicimlendirdiği kişiliğe bu denli tamı tamına çakışabilmiştir. İtalyan Hasır şapkasının Vesinet amcası, Paris damları altında'da yaşlı ayaş, Milyon'un Tulip babası, Özgürlük istiyoruz'da muhasebeci, 14 Temmuz'daki M. Imaque, filmde rolleri ikinci derecede olmasına karşın filmin ana kişisi, bütün öbürlerinin onun çevresinde biçimlendiği ana figür niteliğini kazanmışlardır. Aynı zamanda insancıl ve mekanik olan «karakterine» verdiği sürekli mükemmellik herşeyi ister istemez kendisine çekmektedir. İtalyan hasır şapkasının Jim Gqrald'ı için de aynı şeyler söylenebilir. Beauperthuis'nin evliliğin mutsuzluklarını anladığı sahnede, Jim Gqrald'in yarım tonda, ince ve ayrımlı bir renklendirmeye bir kaç çizgide belirttiği ruhsal sarsıntı durumu yarı-karikatüral üslûplandırma sanatında bir doruk noktasıdır. Biz eğer asıl gerçek ile doğrudan doğruya bağıntıda değilsek basit kukladan da uzaktayız demektir. Paul Olivier ve Jim Gqrald'in yalın silüetlerinde insancıl güç, daha karmaşık görünüşleri olan kişilerden daha belirgindir. Gerçekçilik gerçek izlenimini vermek uğrunda komedi oyuncularının döktüğü terle ölçülmez. Şematik figürlerle can vermek yorum sanatında daha büyük bir güçtür. Ökünülmez Chaplin örneği bunun yeterince tanığıdır ve René Clair'in kullandığı oyuncuların hemen tümünün noksanı bunu bir kez daha ortaya çıkarmıştır. Ama bu egemen silüetlerin yanısıra **Bondireff, Alice Tissot, Pré fils, Raymond Cordy, Henri Marchand, René Lefevre** gibi geçici olanları ve hele bir «jönprömiye» için haşin ve kuru üslûbu yüzünden René Clair'le bağıntısı en çok olan **Albert Prejean'**ı da unutmamalıyız.

Buraya gelene dek şöyle bir deyindiğimiz değişme durumu ancak cekâna ait görünüşlerde elle tutulur gibiydi. Buna bir sürenin üslûplanması katılmazsa bu, tamamlanmış olarak kalacaktır.

Burada öykü sanatına özgü bir süre söz konusu değildir ve ne de bu öznel bir yoruma

uymakla birlikte, asıl gerçekliğini, «boyutu-nu» koruyan bir zamandır. Burada tam aksine varlıklara, nesnelere ve koşullara zorla verilmiş keyfi bir süre söz konusudur.

Bu birbirini izleyen, içinde zemberek kasılmasının kalbin atışına öykündüğü bir saat şaşmazlığıyla işleyen eylem bütünüyle devleşmiş bir baledir. Hareketler, edimler, bireyler ve doğrudan doğruya konunun entrikası ileri götürmek görevini yüklenmiş uyum ve ritm öğeleri durumuna gelmişlerdir. Ama ritm yalnızca kendisini, belli bir düzene göre öğeler arasında bağıntısı kurulmuş süreye borçlu değildir. Ritim gerçek bir iç örgütlenmenin, bir hareket ve eylem ölçüsünün, bir uyumluluğun üzerinde dinlenir.

Yetkince dengelenmiş, kendi kendisiyle buluşmuş, kendi mekan ve kendi süresi içinde gerçek dışında düzenlenmiş olarak René Clair'in dünyası bir 'evreni' oluşturur.

Birçok sinemacıların yapıya ve biçime yöneldiği, süreyi psikolojik açıdan yorumladığı yerde René Clair mekanın usluplanışını aniden duyulan dinamik dışavurumu içinde kavranmış sürenin yorumuna bağlanmasını bilmekle Şarlo'yla birlikte tek başınadır.

Filimlerinin özel nitelikleri, «humour», taşlaması, fantezisiyle bize sunduğu kuklaların sezilenmesine olanak veren insancıl perspektifleriyle René Clair sık sık Şarlo'yla kıyaslanmış ve bu kıyaslanmada kendilerini zorla kabul ettiren görecelik kavramlara bağlı kalınmıştır. Ama eğer biri gibi, öbüründe de hareket ve eylem koreografisinin oynadığı üstün role dikkat edilseydi, bu benzerliğin temelde bir ana özdeşliğe vardığı görülmezdi: İçinde zamanın ve kişilerin aynı koşul ölçüsüne göre usluplanıp değişime uğradığı tutarlı bir evren yaratışı.

René Clair'in dünyaya attığı bakış bir ah-lâkçıdan çok gülümseyişle acıya ve kedere ihanet eden kendi kusurunu kavramış bir taşlamacının bakışıdır. Şakacılığı zalim de olsa yaralamaz. Eleştirisi hiçbir zaman doğrudan doğruya değildir; taşlamanın amaçladığı kişilerin kendileriyle ilgili olmadığını sandıkları, başları üstünden aşan darbeler. İğnelemeler insanlardan çok anlayış ve kavrayışlardır. Çökertilmek istenen bir «dünya su-

nuluşu»dur. Dünyanın kendisi değildir. Unutulmamalıdır ki bu «sunuş» estetik bir alışılâgelmiş olarak burjuva alışkanlıkları, burjuva ahlâkı üzerine kurulmuştur. René Clair'in şu utangaç burjuvanın elekten geçire geçire kendi ilkelerinden kurtulmak istediğine inanılabilir. Eleştirdiği anlayıştan yola çıkışı, kendi yanlış vizyonunun özlemine de yöneldiğini gösterir. Küçük adamlara lütfen yönelen sevecenliği (şefkati) ya da gecekondular dünyasının törenlere bağlı bir sunuluşuna yöneliş, bu sunuluş üzerinde parlak zekasını keyifle alay etmeye giriştiği durumlardır.

Kuklaları yalın bir estetik zorunlukla keyfi olarak kişiliklerinden «boşaltılmış» değildir. En aşırı yalınlaştırmaları, kuklaların belli bir sınıfın insanlarından yapılmış oldukları «ide»nin imgesindedir. O sınıfın insanları o kuklaları uzaklarda ve yükseklerde görürler. René Clair'in filimlerinde bu imgenin kendisi olduğu kadar o insanlar da alaya alınırlar. Eleştirme burada çift uyuşumludur: Amaç hem dünyanın sunuluşu, hem de bu sunuşun kendisidir, yani bu sunuşun temelinde bulunan burjuva anlayışı.

Eğer kuklalarını yaptığı kişileri gülünçleştiriyorsa, aynı zamanda kendi özel kuklalarıyla da alay ediyor ve aşağılamanın kendisini de bir aşağılama ortamına sokuyor demektir. Ama alışılmış aşağılamaları yıkarak şunu unutmadiğini da ortaya koyuyor: yaşam ne donmuş kavrayışların, ne de oldukları gibi durup duran ide'lerin içinde tutsaktır. Eğer kendi özel eleştirmelerinin tuzağına düşüyorsa, kendi kendisine alışılâgelmiş oldukları kadar yıkılmak zorunda bulunan alışılâgelmişliklerin kurbanı olmakta gecikmeyecektir.

René Clair'in bütün sanatı, yonttuğu çok utangaç, çok parlak, çok sevimli «**eğitilmiş**» tahta kafalara «**yuvarlanma**» sevinci vermek için bir kıyım, katliam oyunu tezgâhlamak-

tadır, bunun da amacı amaçladıklarına doğrudan doğruya saldırmak. Onlara göz ucuyula, alay eden iğneli bir gülümsemeyle yanaşmaktan kıvanç duyar. Örnek nezaketindedir bu. Seyirci çuvaldızın her zaman komşuya olduğunu düşünür; gülümsemekten kendini alamaz.

Kimileri: «**René Clair'in kişilerini sevmediğini kabul etmek gerekir, derler. Bunlar çirkin karikatürlerdir. Gülünç olanları yalnızca kabardır. Hiçbirinde yürek, gözyaşı yoktur. Hiçbiri insancıl değildirler. Bu sokağın, küçük adamların, kahvehane garsonlarının ve kâpıcıların şiiri aşksız bir şiirdir.**»

Kimileri de: «**René Clair kişilerini elbette sever, onların sevinçlerini, kederlerini anlar.**» derler.

İlk bakışta çatışır görünen bu saptamalar bana uzlaştırılmaz görünmüyor. İki yanda da belli bir gerçek payı var.

René Clair şiirinin aşksız bir şiir olduğunu söylemek, şunu bir kez daha saptamaktır ki, onun kişilerine yakıştırdığı geçici aşklar duyulmuş olmaktan çok üste alınmış görev gibidir. Yaşayan onlardan kaçır ve tenden yoksunluk onları patetik olmaktan sıyrır. Ama kişilerin olayların üstüne attığı eylençeli bakış, onları canlandırdığı dokunaklı ustalık sevecenlikten yoksun değildir. René Clair bu saf adamların karşısında hem heyecanlanır hem de onları «bürlesk» davranışları, gündelik gülünçlülükleri içinde alaya alır. Aşk, onun ayrımcıklı, incelikli alayı, uslûplanmış dünyanın şiiri masalsı bir gerçekçilik içindedir. Kişileri alıp götürren, biçimlerini değiştiren doğrudan doğruya aşktır. René Clair kişilerini sever. Onları oldukları gibi sever. Yalnızca onların sunduklarını hor görür, bu da demektir ki onlara hem görev yükler, hem de kurban eder.

Çeviren : Sezer TANSUĞ

kaynaklar

17 eyllden 4 kasıma kadar çekilen türk filmleri

agâh özgüç

EYLÜL

- 117) **GELİNCİK TARLASI** — Yn. ve sen. Mehmet Aslan / Gr. Oy. Tamer Yiğit, Sema zcan, Suha Doğan, Atilla Ergün, Feridun lgeçen / Yap. Ozon Film.
- 118) **DEV ADAM** — Yn. ve sen. İlhan Engin, / Gr. Mustafa Yılmaz. / Oy. Tanju Korel, Nebahat ehre, Meltem Mete, Can-Sel, Hüseyin Zan / Yap. Pesen Film
- 119) **KARA BAHTIM** — Yn ve sen. Yücel Uçanoęlu / Gr. Feridun Kete / Oy. Yıldız Tezcan, Uğur Güçlü, Erol Taş, Oya Peri, Meral Kçkerol, Semih Sezerli / Yap. Hürriyet Film
- 120) **TAHRAN MACERASI** (Renkli) — Yn. Türker İnanoğlu / Sen. / Gr. etin Grtop / Oy. Kartal Tibet, Filiz Akın, Mine Mutlu, Feridun lgeçen / Yap. Erler Film
- 121) **MASKELİ BEŞLER** — Yn ve Sen. Yılmaz Atadeniz / Gr. Rafet Şiriner / Oy. Tamer Yiğit, Selma Güneri, Yıldırım Gencer, Yılmaz Köksal, Erol Taş, Süleyman Turan, Suzan Avcı / Yap. Arzu Film

EKİM

- 122) **MASKELİ BEŞLERİN DÖNÜŞÜ** — Yn. ve Sen. Yılmaz Atadeniz / Gr.

Rafet Şiriner / Oy. Tamer Yiğit, Selma Güneri, Yıldırım Gencer, Yılmaz Köksal, Erol Taş, Süleyman Turan, Danyal Topatan, Suzan Avcı / Yap. Arzu Film

- 123) **AęLAYAN BİR ÖMÜR** — Yn. Nejat Saydam / Sen. Safa nal / Gr. Melih Sertesene / Oy. Ekrem Bora, Sema zcan, Esen Püsküllü, Salih Güney, Sevgi Can / Yap. Acar Film
- 124) **ARTIK SEVMİYECEğİM** — Yn. ve Sen. Muzaffer Aslan / Gr. Oy. Trkn Şoray, Cüneyt Arkın, Münir zkl / Yap. Sine Film
- 126) **KTİBİM** (Renkli) — Yn. Ülkü Erakalın / Sen. Sadık Şendil / Gr. Turgut ren / Oy. Zeki Müren, Sezer Gvenirgil, Suzan Avcı, Suna Pekuysal, Vahi z, Gülistan Güzey, Şaziye Moral / Yap. Hisar Film
- 128) **ANA HAKKI ÖDENMEZ** — Yn. ve Sen. Osman F. Seden / Gr. Cengiz Tacer / Oy. Fatma Girik, Ediz Hun, nder Somer, Nubar Terziyan / Yap. Kemal Film.
- 129) **BİR KADIN YARATTIM** — Yn. Aram Gülyüz, / Sen. Bülent Oran / Oy. Sevim Tuna, Uğur Güçlü, Mine Mutlu, nder Somer, Zafer nen, Muallâ Sürer / Yap. Metro Film
- 130) **BİTMEYEN ŞARKI** (Renkli) — Yn. Atıf Yılmaz / Sen. Ayşe Şasa / Gr. Gani Turanlı / Oy. Hülya Koçyiğit, Murat Soydan, Ferit Şevki, / Yap. Saner ortak yapım
- 131) **ANJELİK - DELİ İBRAHİM** — Yn. ve Sen. Suha Doğan / Gr. Orhan Kapkı / Oy. Sevda Ferdaę, Tanju Korel, Güven Erte, Meltem Mete, Ergün Kknar / Yap. Fatih Film
- 132) **BİR MAHKÛM KAÇTI** — Yn. Nişan Haņer / Sen. İhsan Sedat / Gr. Or-

han Kapkı / Oy. Eşref Kolçak, Hülya Darcan, Reha Yurdakul, Meral Küçük-erol, Aynur Aydan / Yap. E.D.K. Film

134) **ALEVLİ YILLAR** — (Doğru Yoldan Ay- rılanlar'ın aktarması) Yön. Mehmet Dinler / Sen. / Gör. Ali Yaver / Oy. Ekrem Bora, Sema Özcan, Erol Taş, Aydemir Akbaş / Yap. Metin Film

135) **EFELERİN ÖCÜ** — Yön. ve Sen. Safa Önal / Gör. Enver Burçkin / Oy. Sadri Alışık, Selda Alkor, Turgut Özatay, Erol Taş, Kuzey Vargın, Gülgün Erdem, Necdet Tosun / Yap. Kervan Film

137) **GURBET EL** — Yön. Çetin Karaman- bey / Sen. Yahya Benekay / Gör. Öz- demir Öğât / Oy. Nuri Sesigüzel, Sel- ma Güneri, Tijen Par, Sadiye Arcıman, Muallâ Kavur, Ufuk Ünlü, Ali Şen, Hü- seyin Kutman, Sami Hazinses, / Yap. Dede Film

KASIM

138) **BİN YILLIK YOL** — Yön. Yılmaz Du- ru / Sen. Türkân Duru / Gör. Rafet Şi- riner / Oy. Yılmaz Duru, Zeynep Ak- su, Nihat Ziyalan, Muazzez Arçay, Sev- gi Can, Diclehan Baban, Kerem Mer- toğlu / Yap. Lamek Film

SINEMATEK HABERLERİ

Türk Sinematek Derneği Ankara gösterileri 24 ekim 1968 perşembe günü Gölbaşı si- nemasında Andrzej Wajda'nın 'Kanal' ad- lı filmiyle başladı. As sinemasında sürdü- rülüyor. Programlarda René Clair'in Öz- gürlük İstiyoruz; Orson Welles'in Yurt- taş Kane; René Clair'in Paris Damları Altında, ve Milyon; Federico Fellini'nin Ruhların Guilietta'sı; Nanni Loy'un Napo- li'nin 4 Günü; Louis Bunuel'in Endülüslü Köpek, ve Altın Çağ, ve Nazarin; Marco Bellocchio'nun Çin Yakındır; Georges Me- liés'in filimleri (toplu gösteri), Ayzenş- tayn'ın Bejin Çayırı ve Potemkin Zırhlısı; Lütfi Ö. Akad'ın Kızılırmak-Karakoyun; Luchino Visconti'nin Yabancı, filimleri var. Türk Sinematek Derneği İstanbul gösteri- leri ise açıklanan programa göre 14 ekim 1968 den bu yana Kervan sineması ve ışık Lisesinde sürdürülüyor. Kadıköy gös-

terileri 30 ekim 1968 çarşamba günü saat 19 da Opera sinemasında René Clair'in Özgürlük İstiyoruz filmi ile başladı. 6 ka- sım çarşamba günü saat 19 da da René Clair'in Milyon adlı filmi üyelere sunuldu. 13 kasım çarşamba günü saat 19 da Andrzej Wajda'nın Kanal adlı filmi, 20 kasım çarşamba günü saat 19 da Orson Welles'in olay yaratan Yurttaş Kane adlı ünlü filmi gösterilecektir. Kadıköyde Ope- ra Sinemasında her çarşamba günü saat 19 da yapılacak gösteriler, İstanbul yaka- sındaki gösterilerde uygulanan programın aynı olacaktır. Sonraki tarihlerdeki göste- riler ise derginin ek'inde yayınlanacaktır. Türk Sinematek Derneği, sinemayla özel- likle Türk sinemasıyla ilgili kitap yayınlara- rına ocak 1969 da başlayacaktır. İlk kitap Nijat Özön'ün Fuat Uzkınay üzerine bir çalışması, araştırmasıdır.

YAZARI "DUVAR,, ÜSTÜNE NE DÜŞÜNÜYOR ?

jean paul sartre ile konuşma

Acaba Sartre, Roullet'nin ne kertede senaryonun özüne bağlı kaldığını düşünüyor? Tümüyle bağlı kalmadıysa, ona göre bir yapımcı ne ölçüde bağlı kalmalıdır senaryocuya?

— Önce şunu söyleyeyim; filmin senaryocusu ben değilim. Roullet, öyküyü aldı, parçalara ayırdı, ve kendi anladığı biçimde, öyküye uygun bir senaryo yaptı.

Sorun şu: Yazınsal yapıtlar, ne ölçüde sinemaya uyarlanabilir? Yine bir yazar, neye göre, ne ölçüde yapıtına bağlı kalınıp kalınmadığını söyleyebilir?

Bu sorun şöyle çıkıyor ortaya: Tümüyle bağlı kalırsanız, sinemada kendi özgürlüğünüzü yitirirsiniz. Filim öykünün bir çeşit açıklanışı da olmadığına göre, bağlı kalmazsanız yazar buna incinir, gücenir.

Sanırım bu çelişkinin çok uygun bir çözümü var. Roullet öyküye baştan başa, titizce, hattâ protestanca bağlı kalmış, işte onun özgünlüğü de, bağlı kalışın, filme öyküde bulunmayan bir takım şeyleri verişinden ileri geliyor. Açıklayayım:

Roullet, bana «DUVAR» üstüne bir filim yapmak istediğini söylediği zaman ona hemen şunu sordum: «Bir filim konusu olabilir mi bu?» Öyküyü okumamış olabilirsiniz, anlatayım; ölüme mahkûm insanlar var karşımızda ve bunun böyle olduğu başlangıçta biliniyor; ölümden kaçma umutları yok, baştan sona bir bekleyiştir sürüyor, bütün gece, gün doğana değin. Bu bana ancak otuz say-



S. ROULLET VE J.-P. SARTRE

falık bir öykü konusu olabilir gibi geliyordu; değişmez, tekdüze sayılabilecek bu duruma seyirci katlanamaz sanıyordum. Yine de o üsteledi, ben de: «Peki» dedim, «Bir deneme olur bu.» Sonra da filmi gördüm. Roullet hiç tâviz vermemiş, yirmi sayfalık öykü de bir buçuk saate dönüşmüş, bu yüzden konu de-

ğışivermiş: Önemli olan, bu insanların savaşıyla, faşistlere karşı verdikleri savaşıyla, siyasal olaylarla vb. olan ilişkileri değil artık. Ama, zaman önemli, denizin kabarmasını andıran zaman, sınırlanması olanaksız bir yazgıya doğru akan zaman. Ortaya çıkan belki de zamanın durdurulamayıışı, geçiciliği. Daha baştan hiç birinin umudunun olmadığını, hiç birinin kurtulamıyacağını biliyoruz, bir buçuk saat, bütün geceyi onlarla yaşıyoruz. Ölümüne kaçınılmaz bir biçimde yaklaşıyorlar, geceyi onlar da, biz de yaşıyoruz, ama iş bununla bitmiyor, her biri acılarıyla, korkularıyla, çektiği sıkıntılarla, kendine bir geçmiş çiziyor; öyle ki sonunda, ötekiler öldükten sonra, kalan tek kişi saçmalığa gülererek tepki gösteriyor, ama gülüşü rasgele bir gülüş değil, simgesel de değil, Roullet'in filminde bu, o gece olup bitenlerin çok garip ve bireysel bir çözümü gerçekten. Bana göre film, ölümle ilintisi içinde zamanı koyuyor ortaya. Bu ölüm, hastalıkla, kaza ile gelen, engellenmesi olanaklı (Bir hasta her zaman kurtarılabilir) bir ölüm değil. Bu, bir insanın bir insana çizdiği bir ölüm. Temelde bu film Hugo'nun, «Bir mahkûmun son günü»nün çağdaş bir benzeri. Özgün olduğu kadar da dürüst bir film. Çünkü insanın insana çizdiği ölümün dayanılmazlığını ortaya koyuyor. Yalnızca insanın, öldürme görevini yüklenmiş bir başka insan tarafından yok edilmişinden ötürü değil, ama sonucun kaçınılmaz olduğunu bilerek yaşanan zamandan ötürü... Burada zaman, salt zamandır ve umutsuzdur.

Duvarı yazdığım sıralarda Marks'çı öğretilerle pek alış verişim yoktu, yalnızca İspanya'daki faşizme tümünden karşıydım. İspanya bozgundaydı, beni faşizme karşı verilen savaştan doğabilecek olumlu sonuçlardan çok ölümlerin saçmalığı ilgilendiriyordu.

Bu gün değiştim. Yine de şunu iyi anlamamızı isterim: Ben iyimser geçinenlerden yana değilim. Bir savaşta, toplumsal bir savaşta ölmek, devrimci bir durum içinde düşünülürse olumsuz bir sonuç değildir, ama bir çoğu için bu ölüm yaşandığı, bilinip beklediği oranda sonradan gelecek hiç bir utkunun değiştiremeyeceği bir umutsuzluğu, bir acıyı taşır. Bir adam ölmüşse ölmüş demek-

tir; yaşayan onun umutsuzluğudur. Türküler yakan sonraki kuşakların bu umutsuzluğu değiştirebileceğini, azaltabileceğini ummamak gerekir. Duvarda kendini tümüyle, içtenlikle savaşa bağlamış bir kişi çizmemeye özen gösterdim, davasına bütün yaşamını vermeye gönüllü olmayan bir kişidir bu. Filimde bu kişi iyi belirtilmiştir; inanmıştır, devrim düşüncesine bağlanmıştır, ama yine de ölümün saçmalığını düşünmeyecek kadar kendini davasına adayamamıştır.

Bir başka ölüm daha var, daha savaşın içine girmeye zamanı olmamış, tam anlamıyla umutsuz, genç bir oğlanın ölümü. Bu umutsuzluğun, umutsuz olmak gerektiği için ortaya konduğunu sanmayın, ama şunu belirtmek isterim, ölümlerle delik deşik olmuş bir toplumda iyimserler hemen baş köşeyi tutuverirler, oysa ne kazanan ne de ölen kendileri değildir.

Çekimi izlemediğinizi ve filme pek katkınızın olmadığını okudum. Doğru mu?

— Filimdeki konuşmaların hemen hemen hepsi benim sayılabilir, kitaptan alınma çünkü, öte yandan beğendiğim iki üç değiştirme de var. Senaryoyu bir çok kez okudum, Roullet'yle de uzun uzun konuştuk. Sonra filmi gördüm ve kimi ayrıntılar üstüne tartıştık. Sonuç olarak, bir yazarın duyabildiğince sorumlu duyuyorum kendimi Roullet'in filminden. «Ben ellerimi yıkadım, ben yapmadım» diyerek uzak durmayı düşünmezdim, doğru olmazdı bu. Filmi yapan o, ama benim onayımı alarak, bana eleştirilerimi, karşı duruşlarımı, önerilerimi söyleme olanağı vererek. Yoksa şimdi ben burda olmazdım.

Yapıtlarınızı bir çok kez sinemaya uyarladılar, bilmek istiyorum, ilk olarak mı hoşnutsunuz böylesi bir uyarlamadan?

— Tamam, bu iyi soru. İlk olarak gerçekten. Size öteki filimleri sıralayabilirim, ama değmez. Acınacak kertede başarısız oldu hepsi de. Zaman zaman halkın gözüne başarılı göründü ama, ben onları hep başarısız buldum. Hoşuma giden bir film, bu kez de halka göre başarısız olmaz umarım.

Jean-Paul Sartre gibi bir düşünür için, sine-ma daha çok sayıda insanı felsefeyle ilgilendirmek için bir araç olabilir mi acaba?



«Roulet kahramanlarla birlikte bizi de kuyrukta bekletir...»

— Bilirsiniz, duvar felsefe yapan bir öykü değildir, tersine İspanya savaşına içten ve duyarlıklı bir karşı koyuştur. Öykünün çıkışı şöyle: Benim o sıralar, Malraux'ya baş vurup İspanya'ya giden gönüllülerle (ölüler, komünistler) dostluğum olmuştu. Bu dostlarımdan, daha doğrusu eski öğrencilerimden gencecik biri, geçirdiği özel bir takım üzüntülerin ardından İspanya'ya geçmeğe karar verip benden yardım istemişti. Güç durumda kalmıştım, çünkü bir yandan onun askeri eğitimden geçmediğini, biyolojik yapısının zorlu koşullara dayanacak kadar iyi olmadığını düşünüyordum, öte yandan da korkusuzca savaşıma gitmek için benden yardım isteyen birinin isteğine hayır diyemiyordum. İşte duvar bu birbiriyle çelişen düşüncelerden doğru. Filimde özellikle bu savaşa bu ölüme yeterince hazır olmayan ve bunun acısını duyan insanların bulunduğunu göreceksiniz, örneğin Pablo ve ondan daha az dayanıklı ötekiler.

Yapıtların sinemaya uyarlanıp uyarlanamıyacağı kestirmek pek kolay değil. Roulet'de

çok iyi başarılımış gördüğüm, felsefe falan değil; kişisel, siyasal bağlanmanın ve bir de insanın öteki insanlar tarafından öldürülüşüne duyulan tiksintinin verilışı, başarılı olan. Bu anlamda, bu gün Roulet'nin savaştan söz eden bu filmi ele alış biçimi, Yunanistan'da, Bolivya'da olduğu gibi, insanların öleceklerini bilerek içeri tıkıldığı, ertesi gün hiç umursamadan öldürüldükleri ülkelerde olup bitenler üstüne de düşündürür bizleri.

İspanya savaşı sırasındaki gençlerin eylemleriyle, Avrupa'da savaş sonrasında yaşayan gençlerin ve bu gün de kızıl muhafızlardan yana olanların eylemleri arasındaki bir benzerlik buluyor musunuz?

— Bu soru, bu toplantının sınırlarını aşıyor, çünkü bu üç kuşağın tutumu konusunda konuşmak beni çok karışık siyasal durumlar konusunda düşündüğümü söylemek zorunda bırakır. Bu soruyu yanıtlamak zor ama, yine de şunu söylüyeyim: O zamanki gençliğin kendini açıklayış biçimi-örneğin İspanya'ya gitmek için bana baş vuran eski öğrencim-, savaşı yürütme biçimi çok başkaydı:

Ne iyi, ne daha iyi, ne de daha kötü; ama o zamanın savaşa katılan fransız gençleri, İspanya'da gerçekten bir şeyler yaptıklarına inanıyorlardı. Bir anlamda, fransızların edilginliğinden tiksinişlerdi, oysa Fransa'nın da kaynadığı bir dönemdi bu; halk cephesinin kurulduğu dönemdi. Ama İspanya'da belli düşüncelere, inandıkları, bulguladıkları, öğrendikleri siyasal ilkelere dayanan, amaca dolaysız varmak isteyen bir eylem gücünün olduğuna inanıyorlardı. Orada aradıkları bir kaçış değildi; kendi eylemlerinin devamıydı. İnanıkları ilkeler vardı; siz de belki yirmi yirmibeş yaşlarında kendi kendinize şöyle diyordunuz: «Ben de oraya gidip varlığımın ücretini ödeyemez miyim?» Ama bu gün örneğin bir fransız, genç bir fransız, kızıl muhafızlara hayranlık duyuyorsa (bu hayranlık onun hakkıdır, engellenemez) onun durumu daha bir başkadır, özellikle bir devrim gerçeğinin duyduğu özlemdir bu, Avrupa'da olup bitenlere duyduğu tiksintidir; ama bu, ne Avrupa'da ne de Çin'de bu gençlerin olumlu bir eylemi yürütmelerine yetecek bir davranış biçimi değildir. Bu Avrupalı gençlerin yapabileceği bir şey yoktur Çin'de; bir kere kendilerini kabul ettiremezler; orada ancak tanık olarak bulunabilirler, Çinliler de kendi işlerini kendileri yürütürler. Avrupa'da da bu açıdan bir şey yapmak ellerinden gelmez, çünkü bugünkü ortam Çinlileri savunacakları ortam değildir.

Öyleyse elimizde, sorunun, iki ayrı gerçekten çıkan iki ayrı görünüşü var. İspanya devrimi bizden gizli, bizden uzak bir devrim değildi. Çin devrimi ise bütün dünya için ne denli önemli olursa olsun yine de biz avrupalılara kapalıdır, işte bu yüzden kızıl muhafızlara hayranlık duyan bir genç bana göre fazla ülkücüdür. - Ülkücülüğü hem iyi hem de kötü anlamıyla alıyorum.- «İspanya'ya gitmem gerekir» diyen gençlerde gerçeğe daha yakın ve daha olumlu istek vardı bence. Bu da koşulların, durumların bir olmayışından ötürüdür.

Filimde teknik yönden en çok hoşunuza giden şey nedir?

— İki şey var hoşuma giden: Biri Bresson geleneğinde, açıklıktan, çok belirli etkilerden kaçınan bir yöntem, kapalılık, dolaylı anla-

tım; ikincisi bunun tersine, (Roulet'te özgü) Roulet ölecek insanın acı ve sıkıntı dolu zamanını ortaya koymak isterken, dolaylı anlatım yöntemini bırakıp her şeyi açıklıyor bize, bize kendi zamanımızı onların zamanıyla bir kadehten yudum yudum içiriyor.

Size örnek vereyim: Filmin başlangıcında mahkûmlar rasgele kurulmuş bir mahkemede yargılanacaklardır, bekleyen bir sürü insan vardır, filmin kahramanları, ve bir daha hiç göremeyeceğimiz başkaları... İşini iyi bilen, iyi şeyler çıkaran usta bir amerikalı yapımcı yarım saniye içinde bize kahramanların da ötekiler gibi bekleyeceklerini, yerlerini alacaklarını, şimdi de kuyrukta olduklarını sezdirirdi ama birden onları sorgu masasında gösterivermek için bir kurnazlık bulurdu, bizi sevindirip fazla bekletmesin diye; çünkü o düzeyde, sinema bir eğlenceden başka bir şey değildir. Roulet ise bizi sevindirmeye çalışmıyor, karşınızda, sıkıntı içinde yargılanmayı bekleyen yirmi kişi, elli kişi varsa hepsi aynı ölçüde önemlidir, kahramanlar da ötekiler gibi, sıraları gelince geçerler önünüzden, en önce ya da en sonra değil, gerektiği zaman geçerler.

Bilirsiniz, Almanya'da her beş yılda bir oynanan, üç yüz yıllık ünlü «Oberammergau'nun tutkusu» vardır, orda beni şaşırtan, etkileyen, Judas'ın kendisine verilen otuz dinarı, teker teker, otuza kadar sayması oldu. Etkilenmem davranışın gerçeğe uygun olduğundan ötürü değil, ama yapılanın olağan bir biçimde ve usanmadan yinelenişinden ötürü... Tiyatroda olsaydı «saymıyorum» deyip paraları cebine atardı her hâlde oyuncu. İşte bu filimde de zamanın sıkıntısını göstermek söz konusu olunca bizden hiç bir şey gizlenmemiştir. Filme ağırlığını koyuyor sıkıntı.

Bir de belçikalı bir doktor var, acaba bu bir batılı tipini, İspanya savaşına doğrudan doğruya katılmamış birini mi ortaya koyuyor?

— Çok haklısınız. Gerçekten de verilmek istenen bu. Bu doktor ölümün bütün ayrıntılarıyla çok ilgileniyor, ısı ölçüyor, tansiyon kontrolü yapıyor ama onların ölümünü anlamaktan çok uzak. Bu kişi de gerçekten yaşadığı yerde okudum, nerede okuduğumu pek ansımıyorum. Ya bir ruh bilim dergisinde ya da bir başka kitapta falandı. Ölüm

mahkûmlarını görmek istediğini söyleyen bir doktordu bu; mahkûmlar kaçmış askerleri doktor da gerçekte belçikalı değildi; ayrıntılarıyla izlemiş ve kaydetmişti ölümün belirtilerini. Hani kimi insanlar vardır, örneğin Vietnam savaşı ile ilgili bilimsel, siyasal, ekonomik yorumlara girişirler ama Kuzey Vietnam'daki insanlar için günde onbeş kez bombardıman edilmenin ne demek olduğunu bir türlü anlayamazlar; işte doktor da bu insanları düşündürüyor olmalı. Bu kişi bilim alanında bir kalleşi, bir haini koyuyor ortaya.

Burada Ramon'un yakalanışındaki acıklı sonucu görmek te söz konusu sanırım.

— Pablo bir savaşçı olarak sorumluluğunun bilincine tam varamamıştır, bu yüzden davranışı bir savaşçının davranışından çok daha bireysel. Kendinden sorumlu, ve korkusuz bir savaşçıya «Nerde Ramon?» diye soracak olsalardı, hiç alay etmeden, şaka yapmayı hiç düşünmeden «Bilmiyorum» diye yanıtlardı, çünkü tek düşüncesi «bulmasınlar onu» olurdu. Böylece, Ramon öldürülmezdi, bu adam kurşuna dizilirdi, güçler karşı karşıya olduğundan acıklı, ama mantıklı bir son olurdu bu. Oysa Pablo bu kaba güldürüyle alay ediyor, çünkü durumu saçma görüyor. Değil ama tersine mantığa uygun bir durum bu, ortada savaş var. Pablo bireysel bir davranışla tepki göstermek istiyor; çünkü kaba bir güldürü diye ele alıyor olup biteni, anlamadığı güçlerle oynamak isteği ölçüde, saçmanın güçlerini kendine yöneltmiş oluyor. Bu, insanları yöneten saçma «bir yazgı» falan değil elbet. Böyle bir şeye hiç bir zaman inanmadım. Camus inanırdı buna; sık sık bu konuda tartışırdık. Bu, gerçekten yapılması gerekeni bilmemekten doğuyor, çünkü Pablo kendini yeterince yetiştirmiş, hazırlanmış değil. Çocukça bir eylemle bu durumun içine girmiştir; böyle olunca pek te suçsuz sayılmaz, çünkü oynaması gereken oyunu oynamayı becerememiştir; yine de hoş görülebilir, çünkü tam anlamıyla bir devrimci olarak yetişmemiştir.

(1967 Venedik Şenliğinde basın toplantısından.)

Çev : AYSEL GÜLERCAN

TÜRK AYDINLARININ BEKLEDİĞİ KİTAP

Dutschke, Kızıl Danny,

Jean - Paul Sartre

Gençlik sorunlarını anlatıyor

NE İSTİYORUZ?

Bütün dünyada satış rekorları kıran, yalnız Almanya'da bir ayda 11 baskı yapan kitap.

Eserin sonuna, Doğan Hızlan'ın «Türk Öğrenci Hareketleri» ile ilgili bir derlemesi eklenmiştir.



ALTIN KİTAPLAR

ve

ARARAT YAYINEVİ

JEAN RENOIR İLE KONUŞMA

Yeni biçimler gerek; bunlar yoksa, başka hiçbirşey gerekli değildir.

Anton Çehov

Yeni Sinema : Jean Renoir, sinema ve sinemacının görevi nedir sizce?

Jean Renoir : Sinema bütün sanatlar gibi, insan düşüncesini yorumlamaya yarayan bir umardır. Kişi bir şey yaptığı zaman, düşüncesini yorumlar ve dışa vurur. Yaşayan herkesin bir görevi vardır bence. Yoksa bir midye ya da solucan gibi yaşaması gerekir. Sinemacının görevi gerçeği bulmaktır. Gerçeği bulup, öbür insanlara göstermektir. İster-seniz buna «görüntü avına çıkmak» diyelim. Avcı için biraz tehlikeli olabilir bu; insanlar görüntülere bayılıyorlar çünkü.

Y. S. : Jean Renoir dendiği zaman akla birçok filminiz geliyor. Adınız bir tek filme bağlı değil, başka yönetmenler için söz konusu olduğu gibi. Ne düşünüyorsunuz bunun hakkında?

J. R. : Derim ki herkes çok hoşgörülü davranıyor bana karşı. Bana kalırsa, olaylara hep aynı açıdan bakmadığım için oluyor bu. Böylece daha geniş bir kitleye seslenebiliyorum. Bir buluşun deneyimi biter bitmez daha uzağa gitmeye çalışıyorum. Bütün yaşamımı denemekle geçirdim zaten. Bu deneylerim de seviliyor. Kendine güvenmek çok tehlikeli ve sahne bir şey kanıma göre.

Y. S. : Somut bir örnek alalım : «Bir kır gezintisi»ni yeniden yapacak olsanız, senaryoyu aynı kısalıkta bırakır mısınız?

J. R. : Hayır, bambaşka bir şey yaparım, çünkü bambaşka bir adamım. Düşünün, bu filmin üzerinden bir yüzyılın üçte biri geçmiş, bu denli uzun bir süreden sonra insan değişmez mi? Hücrelerim ve beynim değişti. Ayrıca, aynı filmi yapmakla içtenlikle hareket etmiş olmam; ne kendime ne de seyirciye karşı.

Y. S. : «Oyunun Kuralı»nda, Pirandello'nun-kine yakın bir bakış açısı var. Sizce böyle bir benzetme yapılabilir mi?

J. R. : Bilmiyorum. Bu filmin senaryosu çekim anında yazıldı; önceden düşünülmüş bir öykü değildi. Ama böyle bir hava taşıyorsa sevinirim, çünkü Pirandello'yu çok severim. Ben Marivaux ve Beaumarchais'yi düşünmüştüm.

Y. S. : Pirandello'dan söz açtık, tiyatroya geçelim; sizce sinema ile tiyatro arasında bir yaklaştırma yapılabilir mi?

J. R. : Çok ilginç bu. Başlangıçta tiyatrodan nefret ederdim ben. Bir «doğa» hastalığıdır gidiyordu. Tiyatrodaki o sahte dekorları, yapay yaşantıyı sevmiyordum. Bu durum gerçeğe aykırıydı gözümde. Doğa'dan söz eden bir sinema yanlısıydım. Şimdi böyle düşünmüyorum, öz'deki gerçeğe değer veriyorum yalnızca. Örneğin, yapay bir varlık, Arlequin, «Hayvanlaşmış Adam»daki Lantier'den farklı değil. Lantier de demiryolu işçisi kılıfına girmiş bir kişi. Öz'deki gerçek önemli, giysiler değil. Bazan dış görünüşü ve giysileri kullanarak gerçeğe ulaşabildim yine de.

Y. S. : Lantier'den söz ettiniz; Zola'dan yaptığınız uyarlamaların sayısı çok. Doğalcılık (natüralizm) sizi etkiledi mi?

J. R. : Etkisini duydum, diyebilirim. Başta, biraz önce söylediğim gibi, doğalcılığın da dış yüzü önem taşıyordu benim için. Sonradan, ilerlememe yardım etti. Onu aşarak, ama yardımıyla yine de, daha ileriye gidebildim. Zola da doğalcılığı bir araç olarak kullandı. Büyüklüğü, doğalcılığından çok ozanlığında onun. «Hayvanlaşmış Adam»da çok sevdiğim bir söz var; Severine, Lantier'ye söyler bunu : «Böyle bakmayın bana, gözleriniz aşınacak». İşte Zola'nın ozan yanı. Fakat gerçek çok önemli, yine de. Bu film için uzun zaman lokomotiflerin arasında yaşadım. Ancak bu şekilde ulaşabildim Zola'nın

iç gerçeğine.

Y. S. : Filmleriniz çoğunlukla insancıl ve toplumsal sorunlara yönelen filmler. Bu yönelişi nasıl tanımlarsınız?

J. R. : Dolaysız bir yöneliş ve bakış değil bu. Düşünceleri dolaysız bir biçimde sermeye karşıyım. Meğer ki, bu düşünceler çok kuvvetli, çok etkili olsunlar. O zaman kendiliğinden geliyor zaten. Önceden hazır, konuşmuş bir görüş değil benimki.

Y. S. : Öyleyse, sanatçının toplumsal sorunlar karşısındaki durumu ne olmalıdır sizce?

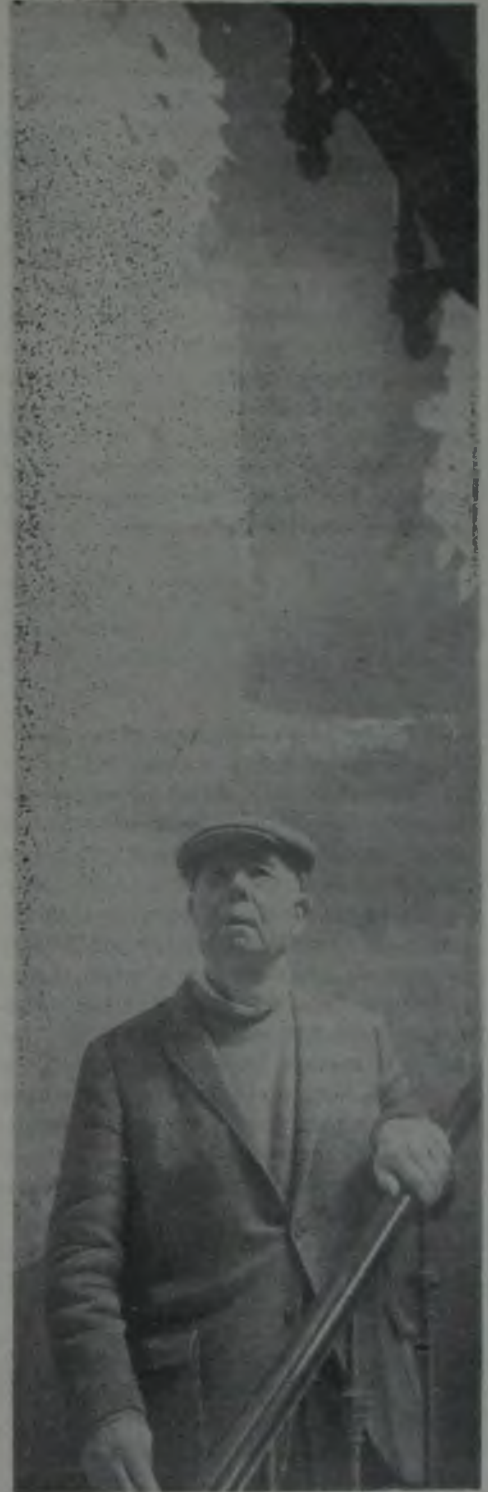
J. R. : Bu sorunlara karşı içten bir bağlılık duymalıdır. Gerçekten içtenlikle hareket ediyorsa bu sorunlar kendiliğinden ve bazan çok olağan durumlarda çıkar ortaya. Örneğin, «insanlar arasındaki eşitsizlik» sorununa dokunan bir film yapar ve bu filmde savaşıarak eşitliği kazanan insanlar gösterirseniz, pek iyi olmaz. Fakat böyle bir şeyin zorunluluğunu, örneğin bir aşk öyküsü aracılığıyla gösterirseniz daha doğru ve etkili olur bence. Chaplin'in «Altın'a Hücum» filmi ilk bakışta pek siyasal bir filme benzemiyor; insanlar arasındaki kardeşliği öykünüyor. Bence büyük düşünceler, küçük ayrıntılarla daha iyi yorumlanırlar. Çok beğendiğim bir mimari yapıt var; bir kilise. Bütünü ile güzel ama en önemlisi, içeride bulunan bir heykelin eli belki.

Y. S. : «Büyük Aldanış»ta Eric Von Stroheim'in kişiliği bir çiçekle sıkı bağlar taşıyor. Filmlerinizde, insanlararası ilişkilerin dışında, insanların nesnelere olan ilişkileri de önemli yer tutuyor, genellikle. Ne düşünüyorsunuz bu konuda?

J. R. : Bana kalırsa bütün yaşam böyle. Nesnelere değeri sizin onlarla bağlılığınızdan geliyor. Onun için yeni evleri hiç sevmem. Yepyeni mobilyaların, eşyaların arasında yaşamak bence bir insan için çok tehlikeli. İnsan delirebilir, böylesine soğuk bir ortamda. Ayrıca sözünü ettiğiniz filmde, bu bağlılık düpedüz Stroheim'in oyununun büyüklüğünden geldi. Bu da senaryoda bulunmuyordu tabii.

Y. S. : Oyuncu ve seyirciler etkiler mi sizi?

J. R. : Oyuncuların etkisindeyim. Karşılıklı olarak da etkiliyoruz birbirimizi. Ayrıca se-



Fotograf : Ara Güler)

yircinin de sizinle birlikte gitmesi gerek. Sayının önemi yok. Büyük bir kitle olmasa da olur. Seyircinin yardımı gerekli yönetmene. **Y. S. :** Önemli bir soru doğuyor bundan. Sizce sanatçının seyirciye, halka inmesi mi gerek, yoksa halktan bir yükseliş mi beklemeli?

J. R. : Yalnız olmamalı insan. Verimsiz bir toprakta çiçek yeşermez. Sanatçı nasıl besleneceğini kararlaştırır, düşüncesi sindirim olur. Doğa nasıl herşeyi topraktan alıyorsa, sanatçı da biraz öyledir. Yoksa kendi kendimize yapayalnız kalırız. Halkın sizde yarattığı duygu önemlidir. Çıkan konular çok basit olabilir, ama soylulukla ele alınabilir yine de. Ben her zaman arınmış, saf şeyleri yeğledim. Filmlerimizi zaten göstermek için yapıyoruz, ama sanatçı durmadan da ödün veremez.

Y. S. : Somut bir örnek alalım . Godard. Sizce Godard'ın ve öbür öncü yönetmenlerin yaptıkları sinema fazla «entellektüel» değil mi?

J. R. : Belli bir seyirci kitlesi izliyor yaptıklarını. Demek ki doğru yoldalar. Pek az yaptır evrensel olabilir. Sanat bir tartışmadır bence; ve tartışmak için de aynı dili bilmek gerek. Yoksa kimse anlayamaz. Godard'ın dilini bilen seyirciler var. Onun dilini anlamayan, büyük Amerikan yapımının dilini alıyor oysa. Önemli olan bir şey var; Godard çalışıyor ve arkadaşları ile geleceği hazırlıyor. Bugün onları küçük bir kitle kabul edip alıyor, yarın bütün toplum anlayacak. Godard gibi insanlar olmasa ve sinema salt «anlaşma» yolu arasa, bu işin sonu çabuk gelir. Böyle öncülerin bulunması mutlaka gerekli. Ayrıca iyi bir şey daha var, filmi anlamak isteyen seyircinin de yönetmen kadar çalışması gerek.

Y. S. : Demek oluyor ki, size göre sinemanın bu yeni biçimi olağan bir gelişmenin sonucu?

J. R. : Evet, olağan bir gelişme. Dünya yaşılanıyor ve babalarımıza iyi gelen bize kötü geliyor.

Y. S. : İzlenimci misiniz, Jean Renoir?

J. R. : Sanmıyorum. İzlenimcilik Manet'nin

o ünlü tablosundan çıktı ortaya. Bense biraz düzen vermek istiyorum bütün bunlara. Doğayı ezberliyorum ve sonradan bir düzen arıyorum. Bir bahçeyi ele alalım, dikenli otlu bir bahçe. Onu öyle bırakmam, geçmek için kendime bir yol açarım, dikenleri keserim. İşte filmlerim için de böyle.

Y. S. : Fransız yönetmenlerinin en fransız olanı denildi sizin için. Ne düşünüyorsunuz bu konuda?

J. R. : Doğru mu, bilmiyorum. Tabii fransızca benim dilim ve Fransa'da çevirdiğim filmler daha iyi olabilirler. Çünkü çekim sırasında senaryo ile oynayabiliyorum. Konuşmaları değiştirebiliyorum, örneğin.

Y. S. : Amerikan sayılan filmlerinizi de var..

J. R. : Evet, özellikle «The Southerner» böyle bir film. Öyle olsun istedim. «The River» hint filmi değil oysa Anglikanizm'le Brahma dini karışımı bir şey. «İrmak» beni en çok etkileyen filimlerimden biri belki.

Y. S. : Amerika'ya dönecek misiniz?

J. R. : Tabii.

Y. S. : 1961'den bu yana yeni film yapmadınız, gelecek için bir tasarınız var mı?

J. R. : Şimdilik televizyon için bir şeyler hazırlıyorum. Elimdeki olanaklar daha geniş, yeni biçimlerde değişik tekniklerle çalışabiliyorum.

Y. S. : Bu çalışmanız bir yapıta mı dayanıyor?

J. R. : Senaryo'yu ben yazdım. Sekiz ya da on kısa film, hepsi de bir tiyatro sahnesinde geçecek. Zaten tiyatroya değgin bir anlatım istedim.

Y. S. : 1930 - 40 yıllarının Fransız sineması ile 1968'in fransız sineması karşılaştırıldığında iyimser olmak için geçerli bir neden var mı sizce?

J. R. : Tabii iyimser olmalıyız. Geçmiş için dövünmemek gerek. Sonra kötümser olmak için geçerli bir neden yok bence. Yalnız, gittikçe tecimselleşen bir sinemadan korkabiliriz, ama o vakit de yanında özenci bir sinema olur ve özenci sinemacılar çok ilginç yapıtlar verebilirler.

Arkadaşımız **Gaye Petek'in** **Jean Renoir'la** yaptığı söyleşi. (Paris, Ekim 1968.)

filimler

BARIŞMAK GİBİ...

ACCIDENT / KAZA GECE-Sİ. Yönetmen / Joseph Losey. Senaryo / Nicholas Mosley'in bir romanından Harold Pinter. Görüntüler / Gerry Fisher (Eastmancolor). Müzik / John Dankworth. Kurgu / Reginald Beck. Oynayanlar / Dirk Bogarde (Stephen), Stanley Baker (Charley), Jacqueline Sassard (Anna), Michael York (William), Vivian Merchant (Rosalind), Delphine Seyrig (Francesca), Alexander Knox (rektör, Francesca'nın babası), Ann Firbank (Laura), Harold Pinter (Bell), Nicholas Mosley. Yapım. / Joseph Losey, Norman Priggen. 1967 İngiltere.

Sevmem Losey'i. Ama...



Önce «öbürleri gibi» bir film olmadığını söyleyeceğiz «Accident»in. Sonra Pinter'den sözedeceğiz. Visconti'den ve Proust'dan da.

Ardından filmin toplumsal özünü inceleyeceğiz, kişi ve toplum açısından. Ve Losey'i ve karamsarlığını ele alacağız peşpeşe. Sonunda «önemli» diye noktalayacağız tümünü ve imzamız atacağız.



«Öbürleri gibi» olmak istemiyor «Accident», daha baştan. Losey'in de bir zamanlar «öbürleri gibi» olmak istemeyişi. Bir anısına ve saptama : Hollywood'un lânetli on'u arasındaydı Joseph Losey. Sürgün etti kendisini. Gün geldi Santa Monica diye bir küçük kasabanın bir büyük salonunda, «büyük» kişiler bir ad söylediler bir sahnedeki, sahibi gelsin, Oscar'ını alsın için. Gelmedi kimse. Gelemezdi ki. Yoktu ad'ın sahibi. Vardı aslında ya, çıkamıyordu ortaya. Joseph Losey, «komünist» Joseph Losey, takma bir ad'la yaptığı bir iş için Oscar almaya çağrılıyordu. Takma adına ödül

veriliyordu, kendisine değil... Ve Losey «göçmen»liğini sürdürdü yıllar yılı. Ve Losey «Accident»i yaptı, lânetli on'un öbür kişileri, Dassin'ler, Dmytryk'ler, Aldrich'ler, maskaralık üzerine destanlar döktürürlerken. Bugün alını açık gezebilecek biri varsa, Losey'dir başkası değil.

Dedik ki «öbürleri gibi» olmak istemiyor «Accident». Sinema tarihinin en güzel çekimlerinden biri ile açılırken film, bir yol «duyuyoruz». Kulaklarımızla görüyoruz bir an için. «Kaza»yı görüyoruz kulaklarımızla. Ve ağustos böceklerinin yorgun bir sessizliği, çekinerek, utanırcasına bozan cırlamaları eşliğinde, yan yatmış bir otomobilin lâmbalarını duyuyoruz gözlerimizle. Sonra bir ölünün yüzüne basan bir kadın topuğu ve filmin ilk sözleri : «Yüzüne basıyorsun» (kızgınlık, şaşkınlık ve ümitsizlikle söylenecek. Dirk Bogarde böyle söylüyor.). Başlangıcı bu, «Kaza Gecesi»nin.. Olağanüstü, «Öbürleri gibi» olma-

yan. Sonuna dek aynı benzersizliği sürdüren.

Neden öyle peki, «Accident»?

Çünkü film Losey'in filmi, imzalayan o, katkısı ne olursa olsun. Çünkü sonra Harold Pinter var.

Bir ansıma daha. Don Levy'nin Opus adlı filmi. Bir bölümü Pinter'in «The Homecoming» adlı oyununa ayrılmış. Oyundan bir bölüm. Bir genç karı - koca, erkeğin babasının evine gelirler bir gece. Bir erkek kardeş ve biri daha var evde. «Ne geldiniz?» diye karşılanırlar. Ve olağanüstü bir pazarlık başlar dört erkek arasında, bir kadın için, dünyadan yalıtılmış bir evde bir gece — gece'ye döneceğiz yeniden —. Koca'ya denir ki «Sen git, karın kalsın». Ve «başka», «öbürleri gibi» olmayan bir süreç yaşanır. «Accident»in örgüsünü, yapısını gördükten sonra «The Homecoming» i ansıyoruz istemesek de. Pinter yabancı değil Losey'in aslında. «Mükemmel» bir «The Servant»da çalışmışlar birlikte. Pinter'in senaryosundan. Aynı örgünün, aynı yapının rastlandığı. Pinter günümüzün en karamsar yazarlarından biri, bilinen. Losey'i etkilemesi boşuna değil. Yaşadığı çağın getirdikleri ile birlikte, «götürdükleri»ni de unutmuyor işini görürken. Losey gibi. (Modesty Blaise maskaralığı ile kötü «Eva» unutulsun bir an.) Ve Pinter — ki aydındır o da, kuşkusuz —, pek iyi tanıdığı bir çevreyi — ola ki gençliğini, öğrencilik yıl-

larını yaşadığı çevrenin tıpkısıdır bu — sunuyor Losey'e, başkasının romanından yararlanmış da olsa. Bir çevre ki pek yaşlı bir saatin birinci kemanlığında, kütüphanelerde çay ve pipo karışımı sohbetlere sahne olur; soylu kişilerin soylu - bir - oyun - olan kriket oynadıkları bir sırada bir felsefe öğretmeni, okulun müdürüne, kıızıyla yat-tığını anlatır üstü kapalı; aynı felsefe öğretmeni karısı ve iki çocuğuyla sessiz bir yaşantı sürebilir, üç sözcüklü uzun bir ad — muhakkak öyledir, inanın — taşıyan bir yörede, herşeye karşın; bir çevre ki hastadır tedavisi bilinmeyen bir hastalıktan. Bütün bunları demekte Pinter yalnız kalmıyor kuşkusuz. Losey, olağanüstü bir duyuş'la yönetiyor oyuncularını. Nasıl ki bir yerlerin Volterra adlı kentlerinde Etrüsk heykelleri yüzyılların kendilerine bağışladığı sabır ve sessizlik içinde bir sınıfın çöküşüne tanık olurlar, heykellerin en gizeli olan doğa da bu sınıfın kalıntılarını kapar, bir daha geri vermemek üzere, götürür. Aristokrasinin yok oluşudur «Accident», «Büyük Ayının Soluk Yıldızı» gibi biraz. Biraz çünkü, ilkinde söz konusu olan yüzyılların geleneğidir, yıkılan bütün bir evrendir hattâ, dünyadan çok. Harabelerdir kaplayan ortalığı, yeniden bir çiçeğin yapraklanması na izin verecek midir? Ama Visconti kadar acımasızdır Losey, kişiye çıkış yolu tanımaz, öldürür ölmesi ge-

rekeni. Gianni ağzından sal-yalar akarak can verirken, dimdik, «acı»yı bilen ama «acıma»yı değil, uzaklaşan ablası Sandra değil, okumadığı bir kolejde, arkadaşlık etmediği bir kız, Avusturyalı Anna'dır biraz. (Yitik bir İmparatorluğun son temsilcisi midir Anna, yitik dönmeyecek artık bir çağın?). Pinter'in karamsarlığı duyurulmasını engellemez yine de. Proust'un peşine düşer bu kez «Yitik bir zaman» arar. «Muriel» diye bir film görmüştür belki, etkilenmiştir bilinmez. Şu var ki, «Accident»in en başarılı bölümlerinden biri, bir oyunun ikinci perdesinin, birincisinden tam on yıl sonra oynandığı bölümdür. Seyriğ «zaman»dır belki. «Muriel»de öyleydi. «Accident»da da öyle. Felsefe öğretmeni olmak, aşkı ümitsizlikle bir tutmayı gerektirmez. Mutluluğa doğru bir «süre»nin yaşanmasıdır, Francesca ile Stephen'in bir gecelik beraberliği. Losey kanmaz tuzağın böylesine. Peynir'ini kapar, arkasını düşünmez bile. Bırakır tadında o bölümün büyüleyiciliğini. Uzaklaşır.

Yazarlığından olacak, Pinter'in kurduğu örgü yabana atılır cinsten değil. Kentsoylu felsefe öğretmeni Stephen egemen sınıftır kendince, evi, ailesi ve köpeği olan. Oysa var mıdır gerçekte? Charley öyle değildir, aymıştır çok zaman önce. Farkındadır bir şeylerin. Opportünist'tir. Yeğlemiştir böyle olmayı, bilinçli. En az zararlı o çıkar, olan biten -



HAROLD PINTER (ORTADA) ACCIDENT FILMİNDE

den. Karamsarlığıdır bu Losey'in. Çaresizliğidir. Ama William'in dizginleri elindedir. Yargılamış ve hüküm giydirmiştir ona, sınıfına olduğu gibi. Eton Ball Game, tek simgesidir belki filmin. Kentsoylu bastırır aristokratı; kaleyi kapar, tek başınadır ama gücünü sınıftan alır. Ve altta kalır aristokrat, seyirci önünde hem, tanık önünde.

Anna, William, Charley ve Stephen'den kurulu dörtlü, İngiltere'dir. Bir kesimdir yaşadığımızdan. Olabildiğince gerçek. Önemsiz gibi görünen bir olaylar zinciri, bir sınıfın çöküşünün son anlarına çizgi çekmekte, karamsar bir görüşün dolaysız sonucu olarak — ki filmin tek tartışılabilir yanı budur — kentsoylu sınıfa ağırlık kazandırmakta — tartışılabilir ama İngiltere nedir ki bugün? —, ama opportunizm'i hepsine hâkim kılmaktadır. Opportü-

nist toplumdur, opportunist İngiltere'dir bugünkü alışveriş'in kârlısı, kim ne derse desin. O denli karamsardır işte Pinter ve Losey ikilisi. Bir an umut ışığı tutarlar seyirciye : William'ın öldüğü gece, Stephen'in bir çocuğu olur. Sürmektedir herşeye karşın güzelliği ve yasalarıyla yaşam dediğimiz şey. Ama hayır, köpekçesine söner o umut ışığı, acaba'ları da, belki'leri de sürükleyip peşinden. Aynı yerde bir ikinci «kaza» olur.. Gece aynı gecedir, ev aynı ev, yol aynı yol.. Sürüp giden..

□

«Önemli» demek kalıyor bir de «Accident» için. Çok yenilikler getiriyor; yeni bir perspektif en azından. Geleştirilmesi gereken. Biz bekleyeceğiz, «önemli» deyip kısaca, ve imzamızı atıp başka şey kalmadığı için.

Jak ŞALOM

YENİ BİR KÖROĞLU FILMİ

KÖROĞLU (Renkli) —

Yönetmen. Atif Yılmaz
Senaryo. Ayşe Şasa /
Gör. Gani Turanlı / Oy. Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Hayati Hamzaoğlu, Reha Yurdakul, Mümtaz Ener, Hüseyin Baradan / Yap. Uğur Film.

Türk sinemasının tanınmış yönetmenlerinden Atif Yılmaz, ünlü Köroğlu destanını filme almış, renkli olarak. Bu destanı hemen hemen bilmeyenimiz yoktur. Anadolu yiğitliği deyince aklımıza hemen Köroğlu gelir. Onu kimimiz şöyle, kimimiz böyle canlandırırız gözümüzde. Eski halk resamları da taşbasması resimlerinde Köroğlu'nu kendi ilkel üslûplarıyla yansıttılar, onun halk tasarımına daha somut bir biçimde yerleşmesine çalışırlardı. Kırat üzerinde gezen bir babayiğittir Köroğlu. Gerçek yanı masal, masal yanı gerçek bir destan kahramanı. Köroğlu destanının öbür halk masallarından daha az büyüsel bir havası olduğunu söyleyebiliriz; çünkü bu destanda tepeden inme, sihirli değnek mucizelerinden çok, insanın emeğine, bilgisine, gücüne dayanan olağanüstülükler vardır. Halk tasarımının ölçüsüz şişirmeleri bile bu destanda bir ölçüye sokulmaya çalışılmıştır. Ana öğeler bu yolu amaçlar bu destanda. Bir dağ şiiirdir Köroğlu. Kuşku-



FATMA GİRİK VE CÜNEYT ARKIN, KÖROĞLU'DA

suz nice savaş deneyleri bu destana, giderek gerçekliğin o şiirsel arslan payını sağlıyadurmuştur. Ama gene de Köroğlu destanına Dede Korkut masallarından bu yana gelişen Türk - Anadolu gerçekçi ruhunun en masalsı yorumları açısından bakılabilir.

Atıf Yılmaz'ın yönettiği Köroğlu filmi, bu destana belirgin bir üslûplandırma ile yönelmiyor. Her ögenin, her kişinin ayrı ayrı değerlendirilmesi yerine ögeler arasında bir kargaşa düzeni egemen oluyor. Nitelikçe güçsüz görünen, kimi yerde çok aşırı devinimli, vurdu lu kırdılı sahnelerin yanı sıra, dinginliğe femen hemen

hiç yer verilmiyor. Epik bir konunun sinematografik yönden gerektirdiği eytişimsel (diyalektik) bir karışıklıklar örgüsüne hiçbir olanak hazırlanmıyor. Sürenin bir ölçüde sinirliliğine sahip olabilmesi için, süreyi yöntemlice bir gerilim gelişmesi ritmine uydurmak gerekmez miydi? Kuşkusuz bu da belli bir hayat görüşü olduğu su götürmez olan bu Anadolu kahramanının en dokunaklı ruhsal durumu içinde gerçekleşebilirdi. Oysa film bir akrobasi isterisinin ham serüveni olmaktan öteye gitmiyor. Hemen bütün tipler düşük bir alelâdelikle çiziliyorlar. Buna çiziliyorlar bile dene-

mez. Burada herhalde sinema ustalığıyla tip yaratıcılığının kazanabildiği kesinlik arasındaki ilintiyi ansımalıyız. Böyle bir örnek karşısında son itirazımızın ilk itirazımızla birleşmesi ve bütünüyle bir yanılı karşıсында olmanın acısını duymamız da pek mümkündür. Daha tâ «jenerik»de toplu ve tek at resimlerinin dik-katsizce, baştan savma, etkisiz bir dizi halinde sunulmasından başlıyor üslûpsuzluk. Sonra baştan sona yüzlerce renkli serüven film-Kapalı Çarşı esnaflığı rengiyle sallanıp savrilmaya koyuluyor. Hiç kuşkusuz böyle anlı şanlı bir destanı karikatürleştirmek, gülünçleştirmek bile bundan bin kez daha büyük bir ustalık gerektirir. Türkülere, tekerlemelere sığınıp, onları da yerli yersiz kullanarak eşsiz bir sinema yalpalaması oluyor bu. Lâyük oldukları sinema üslûbuna erişmele ri için darısı Kemal Tahir romanlarının başına. Ama ya güzelim Köroğlu destanına ne oluyor? Günümüzde sihirli değnek hele hiç sökmüyor. Bir destanı en temel ögesinden kavrayıp destanlaştırmak için insanda biraz yaratıcı güç olması diyeceğim.

Sezer TANSUĞ

DE YAYINEVİ SUNAR

Cep Kitapları

ÖĞRETMEN DUYŞEN. Cengiz Aytmatov. 3 lira.
HAWAİLİ HİKÂYELERİ. Jack London. 5 lira.
KUYUDAKİ ZENCİ. Erskine Caldwell. 3 lira.
VARENKA OLESOVA. Maksim Gorkiy. 6 lira.
BÜYÜYEN TAŞ. Albert Camus. 4 lira.
KÜSKÜN KAHVENİN TÜRKÜSÜ. C. McCullers. 4 lira.
MERDİVENİN DİBİNDEKİ GÜLÜMSEYİŞ. H. Miller. 2 lira.

Yeni Şiir Kitapları

YAZ DÖNEMİ. Behçet Necatigil. 3 lira.
EVLER. Behçet Necatigil. 3 lira.
İKİ BAŞINA YÜRÜMEK. Behçet Necatigil. 3 lira.
ÂŞIKANE. İlhan Berk. 3 lira.
ORTODOKSLUKLAR. Ece Ayhan. 3 lira
İLKOKUL ÇOCUKLARI İÇİN ŞİİRLER. 6 lira.

Nâzım Hikmet'in Kitapları

MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI.
SAAT 21-22 ŞİİRLERİ. 2 lira.
RUBAİLER. 2 lira.
SABAHAAT. Oyun. 5 lira.
FERHAT İLE ŞİRİN. Oyun. 3 lira.

VE

Marx'çı Sanat Eleştirisinin
Temel Kitabı :

SANATIN GEREKLİLİĞİ.
Ernst Fischer.

10 lira.



De Yayınevi, Vilâyet Han,
Cağaloğlu, İstanbul

