

gerçek sinema

2

kasım

5 Lira



sinema ve fotoğraf dergisi

gerçek sinema

aylık sinema ve fotoğraf dergisi

yıl: 1 sayı: 2 kasım 1973

sahibi: erol bayraktar

yazı işleri sorumlusu: mehmet özdemiroğlu

yazışma ve yönetim yeri: muhtar hüsnü sokak 31/6
fatih - istanbul

sayısı: 5 tl., yıllık abonesi: 50 tl., altı aylık: 25 tl.

basılmayan yazılar 2 tl.'lık pul karşılığı geri gönderilir.

dizgi: yönet matbaası - baskı: zafer matbaası

son baskı tarihi: 30 ekim 1973

kapak fotoğrafı: «soy cuba» /yön: mihail kalatazov

içindekiler

haberler	2
filistinli sinemacıların bildirisi	4
nazi sineması ve propaganda	6 oğuz makal
türk ve dünya sinemasının konumu	11 aydın sayman
siyasal sinema seyircisiyle karşı karşıya	21 frantz gévaudan
2001 uzay yolu macerası	28 bernard eisencitz
sanat ve dency	32
fotoğrafta sanat	35 burçak evren
gerçekleşen büyü fotoğraf	38 ethem alkan
paris'te son tango	41 ethem alkan
ycdi evlât iki damat	45 aydın sayman

GERÇEK SİNEMA bugüne değin çıkan ve çıkmakta olan bazı «idare-i maslahatçı» dergilerin dışında toplumcu gerçekçi kültür ve sinemayı yaymak, benimsetmek amaç ve işleviyle ikinci sayısı ile karşınızda.

GERÇEK SİNEMA kesinkes bir kadro dergisi değildir. Türkiye'nin sosyo - ekonomik ve kültürel sorunlarını nesnel bir biçimde kavramış, toplumcu gerçekçiliğın ezilen ve sömürülenlerle, okur ve izleyiciyle, sanatçı ve düşünürlerle «dünyayı değiştirmek» yöntemi olduğunu bilen, yoz burjuva kültürüne karşı toplumcu gerçekçi kültürü savunan kişilerin, siz okurların dergisidir.

GERÇEK SİNEMA geri bıraktırılmış bir ülkenin düşün ve eylem savaşçılarıyla toplumcu gerçekçi kültür ve sinemanın oluşturulması için emuz omuzadır. Halkın gerçek sinemasından, fotoğrafından yanadır. Bu erekle yayını sürdürülecektir. Başta «sansür» cılmak üzere tüm gerici kuruluşlara, doğal olarak tüm gerici düşüncelere karşıdır.

Toplumcu gerçekçi kültür için... nesnel eleştiri için
GERÇEK SİNEMA.

haberler

SANSÜRÜN YASAKLADIKLARI

Yeni sezcnun başlaması ile sansürde filmleri yasaklamaya başladı. Geçtiğimiz aylarda yasaklanan beş filme bu ay iki tane daha eklendi. Bunlar Şaken Aymanov'un «Son Kazak - The End Of Cossack Chieftain» 1 ile Aleksandr Finezimmer'in «Esirlerin İsyanı Far In The West» adlı filmidir. Birincisi Kazakların yaşantısı, diğeri ise savaş temasını işleyen filmlerdi.

YENİ ÇEVİRİLENLER

Üç Polonya'lı yönetmen Andrzej Wajda, Janusz Majewski, Edward Zebrowski seri bir televizyon filmi çekiyorlar. Jaroslaw Iwaszkiewicz'in üç hikâyesinden oluşan filmin bölümlerinin isimleri «An Evening With Abdon», «Girls From Wilk», «The Mill On the Utrara» dır.

Ünlü İngiliz yönetmen Kubrick yeni bir filmin senaryosunu yazmakta. İsmi ve konusunu herkese söylemekten kaçınan Kubrick'in bu son yapıtının gene bir Science-fiction olduğu söyleniyor.

John Boorman'ın son filmi «Zardoz» son günlerde kendinden en çok söz ettiren filmlerden biri. Avrupa'lı kritikler Boorman'ın son iki filmi «Delivrance» ve «Zardoz» ile en güçlü dönemini yaşadığını söylüyorlar.

FİLM ARŞİVİNDE TÜRK SİNEMASI TOPLU GÖSTERİSİ

Türk Film Arşivi Cumhuriyetin 50. Yılı dolayısı ile başlangıcından bu güne Türk Sinemasının çeşitli dönemlerdeki örneklerinden oluşan bir toplu gösteriye başlıyor. Aşağı yukarı 150 filmi kapsayacak program uzun süre devam edecektir.

Öte yandan Film Arşivi dört ayrı kitap yayınlayacaktır. Bunlardan biri Giovanni Scognamillo'nun hazırladığı Türk Sinemasında 6 yönetmen, Lütfi Ö. Akad'ın «Kızılırmak-Karakoyun» adlı filminin senaryosu, Giovanni Scognamillo ve Sami Şekeroğlu'nun hazırladıkları Türk Sessiz Sinema Tarihi ile Başlangıcından Bugüne Resimlerle Türk Sineması dır.

TÜRK SİNEMATEK DERNEĞİNDE ALTIN KOZA'YA KATILAN FİMLER

Türk Sinematek Derneği Kasım ayında Adana Altın Koza Film Festivaline katılan filmleri toplu olarak gösterecektir. Bunun yanı sıra Türkiye Cumhuriyeti'nin 50. Yılı dolayısı ile en eski Türk film-

lerinden örneklerde programda yer alacaktır. Öte yandan Moskova Film Festivalinde Altın Ödül kazanan Sovyet Filmi «Hürriyet Denen Tatlı Kelime» ile Andrei Tarkovski'nin «Solaris» adlı filmleri gösterilecektir.

TÜRK SİNEMASININ ÜMİTLERİ

«G. ve J. Şalom'un Le Monde Diplomatique Türkiye 50. Yılı özel sayısında (Ekim 1973) yayımlanan 'Türk Sineması ve Tiyatrosunun Ümitleri' adlı yazısından alınan Türk Sineması adlı bölümdür.»

Türk Sinemasında yılda 220-240 film yapılmakta ve bunları çok sayıda seyirci izlemektedir. Bu Türk Sineması'nın iyi olduğunu belirtmek için yeterli midir? Önce Türklerin en sevdikleri vakit geçirme aracı olan Sinemayı görmemezlikten gelen devletin rolünden söz etmek gerekir. 1966'da 900 Sinema salonu vardı. 15 ve 19 yaşları arasında Sinema salonlarına gidenlerin toplam oranı % 56'dır. Bu veri, toplumun düzenli bir şekilde Sinemaya gittiğini gösterir.

1896 sonunda kahve ve salonlarda başlayan film gösterileri gerçek bir Sinema salonuna 1908'de kavuştu. Ve ilk uzun metrajlı film 1916'da yapıldı. O zamandan beri her türden insan Sinemaya ilgi duydu. 1940 yıllarına kadar Sinemayı sevmeyen Tiyatrocular, paralarıyla herşeyi hükmetme sevdasındaki sömürücüler ve entellektüellik peşinde olup, kültürel faaliyette bulunmak isteyen bankerler sinemayla ilgilendiler, ilgilenmeyen yalnız devletti.

Yine de Sinema konusunda yetkili bir kuruluş ve sinema endüstrisine tek bir yardım yoktur. Sinema öğretimi hemen hemen yoktur. Teknik öğretim ise basit birtakım kurslarla sağlanmaya çalışılmaktadır.

Yürürlükte olan yönetmeliklerle herhangi bir film yasaklanabilir. Örneğin, Stanley Kubrick'in «Zafer Yolları» dost ülkenin (A.B.D.) itibarını sarstığı için yasaklanmıştır. Sağroğlu'nun «Bitmeyen Yol» u Bakanlar Kurulu ve Metin Erksan'm «Yılanların Öcü» Cumhurbaşkanının soruna el koyması ile gösterilebilmiştir.

Anarşistlere maddi yardım yapmakla suçlanan oyuncu ve yönetmen Yılmaz Güney 18 aydan beri hapistedir. Türkiye'nin şimdiye dek sahip olduğu bu en iyi Sinemacının, uluslararası bir üne sahip olmaya başlayan «Umut» da dahil olmak üzere bazı filmleri kısmen veya tamamen yasaklanmıştır.

Bununla birlikte Lütfü Ö. Akad gibi Sinema diline hakim iyi sinemacılar, iyi teknisyenler dikkate alınması gereken birçok film yaptılar. Fakat 1967'den beri Türk Sineması istisnaların kaideleri bozmadığını gösteren tehlikeli popülist eğilime gelip dayanmıştır.

filistinli sinemacıların bildirisi

Arap dünyasının bir ucundan öteki ucuna sinema derin tartışmalara konu oluyor. Şam, Cezayir, Kahire, Tunus, Beyrut ve Kuveyt'te sinemasever, sinemacı, teknisyen ya da eleştirmenler en geniş yığınların dileklerini yansıtan kavgacı bir sinemayı kurup yükseltmeye çalışıyorlar. 1967 Haziranının acı yenilgisi bu bilinçlenmenin kökeni olduğu ölçüde Filistinliler de bu yeneden doğuşa yabancı kalmıyorlar.

Geçenlerde bazı aydınlar ve sinemacılar aşağıdaki bildiriye yayınlayan «Filistin Sinema Topluluğunu» kurdular:

«Arap sineması uzun bir süredir gerçeklikle ilişkisiz konuları, üstelik yüzeysel bir biçimde işlemekle yetiniyor. Belli kalıplara dayalı bu tutum sonunda sinemanın bir çeşit afyon yerine geçtiği Arap seyircisinde tiksindirici alışkanlıklar yaratmıştır. Halkın ileri görüşünü ve bilincini karartarak onun gerçek sorunlara yüz çevirmesinde katkısı olmuştur.

Kuşkusuz Arap sinemasının tarihi boyunca dünyamızın gerçekliğini ve sorunlarını anlatmak için ciddi girişimler yapılmıştır, ancak bunlar yeni bir sinemanın ortaya çıkışına şiddetle karşı koyan gerici hareketin yandaşları tarafından çabucak söndürülmüştür.

Bu girişimlerin önemine saygı göstermekle birlikte bunların genellikle kekeleme düzeyinde ve biçimsel açıdan her zaman yetersiz kaldıklarını belirtmek doğru olur. Yerleşmiş sinemanın ağır mirasından hiç bir zaman kaçılmıyordu.

Ancak 1967 Haziran yenilgisi derin bir acı yaratarak temel tartışmaları ortaya çıkardı. Sonunda Arap dünyasında henüz görülmeyen bir tür sinemayı kurma kaygısıyla ortaya atılan genç

yetenekler belirdi. Bunlar sarsıntının içerik kadar biçimi de etkileyeceğine inanmışlardı.

Bu yeni akıma örnek olan filimler yenilgimizin nedenlerini sunuyor ve Filistin direnişi yanında yürekli tavırlar alıyorlar. Gerçekten de önemli olan bulunduğumuz durumun gerçek nedenlerini ortaya serip, biz Arap ve Filistinlilerin toprağımızı kurtarmak için verdiğimiz savaşın aşamalarını anlatarak halkımızın savaşını gereğince destekleyebilecek bir Filistin sinemasını geliştirmektir. Arzuladığımız sinema bugünü, geçmişi ya da geleceği olduğu kadar iyi anlatmayı görev edinmelidir, edinecektir. Bu uyumlu atılım bireysel çabaların toparlanmasını gerektiriyor: gerçekten de kişisel girişimler - değerleri ne olursa olsun - yetersiz ve etkisiz kalmaya mahkumdurlar.

Bu amaçla biz sinema ve edebiyat adamları bu bildiriye yayınıyor ve «Filistin Sinema Topluluğu» nun kurulması için çağrıda bulunuyoruz.

Bu topluluğa verdiğimiz görevler altı grupta toplanıyor:

1. Filistin davası ve hedefleri üzerine Filistinliler tarafından gerçekleştirilen, Arap dünyası içinde yer alıp demokratik ve ilerici bir içerikten esinlenen filimler yapmak.

2. Eskinin yerini almaya yönelmiş ve bu yeni içeriği tutarlılıkla ifade edebilecek yeni bir estetiğin doğması için çalışmak.

3. Bu sinemayı bütünüyle Filistin Devrimi ve Arap davasının hizmetine vermek.

4. Filimleri Filistin davasını bütün dünyaya tanıtmayı hedef alan bir anlayış içinde tasarlamak.

5. Filistin halkının kavgası üstüne, bu savaşın aşamalarını yeniden çizen fotoğraf ve film arşivlerini bir araya getirecek bir filmotek kurmak.

6. Dünyadaki ilerici ve devrimci sinemacı topluluklarıyla ilişkileri güçlendirmek, Filistin adına sinema şenliklerine katılmak ve Filistin devriminin hedeflerinin gerçekleştirilmesi yönünde çaba gösteren dost ekiplerin çalışmasını kolaylaştırmak.

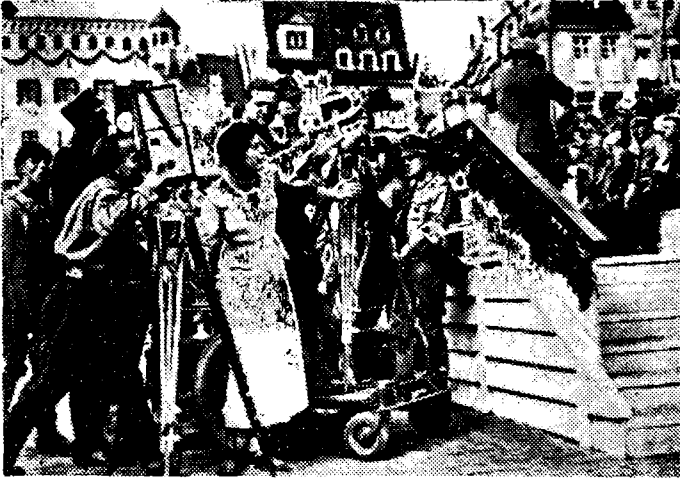
«Filistin Sinema Topluluğu» kendini Filistin devrim kurumlarının bütünleyici parçası olarak görür. Mali destek, yönelimi paylaşan Filistin ve Arap örgütleri tarafından sağlanacaktır. Topluluk «Filistin Ulusal Sandığı» ya da temsilcisini gerçekleştirilmekte olan yapımları mali yönden denetlemeye çağırır.

Topluluk Filistin Kurtuluş Örgütünün Araştırma Merkezini çalışma yeri olarak seçmiştir.»

**Ecran 73, Sayı 18'den
Çeviren: ENGİN ÖZDEN**

nazi sineması ve propaganda

oğuz makal



Leni Riefenstahl «Triumph of the Will» i çekerken

Propaganda «kamuoyunu ve toplumun güdümünü etkilemek için yapılan bir hareket» ya da «bir öğretinin düzenli ve sistematik olarak yayılması, bir fikrin ya da davanın duyurulması» olarak tanımlanıyor. Yine de propagandanın kesin bir tanımını vermenin güçlüğünden sözedilebilir. Üstelik propagandanın bir bilim olup olmadığı tartışmaları sürüp giderken; bir sanat, bir teknik olabileceğini, prensiplerini fizyoloji, psikoloji ve psikiyatriden aldığını da düşünürsek.

Propaganda silâhından yararlanılsaydı, kuşkusuz Nazi'ler hiç bir dönemde başarı kazanamazdı. Lerner «propaganda hizmet ettiği piyasanın lehinde davranış değişiklikleri yaratabildiği ölçüde etkin sayılır» diyor. Etkin bir propagandayı şöyle tanımlıyor: «Etkin bir propaganda, kitleyi, propagandanın kitleden yapmasını istediği şeyi yapmak konusunda istekli hale getiren propagandadır.» Propagandayı bir silâh olarak istediği biçimde kullanabilen Goebbels «propagandanın siyasisi yoktur, sadece bir amacı vardır» düşüncesindeydi. Propagandanın etkisinin artmasında kitle toplumunun gelişimine, yepyeni tekniklerin doğuşuna büyük pay ayırmak gerekir. Kısacası teknolojik gelişimle iç - içedir propaganda.

Propagandanın başarıya ulaşabilmesi için somut olması, anımsanabilmesi, anlaşılabilmesi gerekir. Bu amaçlara erişebilmek için,

propagandanın psikolojik açıdan sağlam, yöneleceği kitlenin gereksinmelerine göre saptanmış olması önemlidir. Bu arada unutulmaması gereken hangi etkileşim araçlarının, nasıl kullanılacağı sorunudur. Propagandanın araçları öncelikle basın, sinema, radyo, duvar gazetesi, kitap, broşür, gösteri ve yürüyüştür. Daha açıkçası propagandanın amacı kitlede belirli durumlara karşı, istediği biçimde tutum değişimi yaratmak, eylemleri denetim altında almaksa bazı araçlara da sahip olması gerektirir. Çoğu kez propagandacılar, örgütlenmiş grup ya da toplulukların kanaat önderlerini etkileyerek amaca ulaşmayı yeğlerler. «En etkin propaganda gerçektir» sözünü anımsayarak, propagandacılar, özellikle Birinci Dünya Savaşı döneminde gerçeğe dayanan bir propagandadan söz etmenin propaganda anlayışına ters düşmeyeceğini görmüşlerdir. (Propagandanın çağımıza özgü bir olgu olarak gelişimi Birinci Dünya Savaşından sonradır.)

PROPAGANDA VE SİNEMA İLİŞKİSİ

Sinema filmleri mesajı kitleye ulaştırmada «görsel» bir araç olmasından ötürü etkindir. «Bütün kitle haberleşme araçları içinde, seslendiği kitlenin hisleri üzerinde etkiye bulunmak, onların gereksinmelerini, kırgınlıklarını, tutku ve isteklerini etkilemek ve biçimlendirmek bakımından en üstün olanı sinema filmleridir.» Tüm kitle haberleşme araçları gibi, sinemanın da ilericiliğinin ötesinde, gerici düzenle özdeş, tutumları pekiştirici etkiler yaratabileceği, kitlelerin sosyal tutumlarını «stereotype»lerle etkileyebileceği de unutulmamalıdır.

Sinema filmlerinin yapımının pahalı oluşuna bakılmaksızın etkin bir propaganda aracı olarak kullanıldığı dönem İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki Almanya ve İtalyadır. Hitler'in «büyük yalan» doktrinini gerçekleştirebilmek amacıyla, özellikle «psikolojik» savaş niteliğindeki propagandayı Naziler kullanmıştır. Naziler, getirdikleri yeniliklerle propagandayı soysuzlaştırmışlar, tamamen İrrasyonel unsurlara (öfke kin baskı korku) dayanmışlardır. «Nazi propagandası bir takım savaş çılgınlıklarından, tehditlerden, kehanetlerden, vaatlerden ibarettir ve kitleyi - hatiple birlikte - kendinden geçirme, coşturma esasına dayanır.» Mussolini «modern insan kandırılmağa son derece elverişli bir yaratık», Hitler'ise «halkın çoğunluğu kadın gibidir, öylesine zaafı vardır ki, düşüncesini yöneltin, muhakemeden ziyade, duyguları üzerine yapılan etkidir» diyordu.

Sinemada faşistler yeteri kadar propaganda yapmalarının yanı sıra, sansür tekeline de sahip olmuşlardır. Çoğu kez sansür faşizme, diktatörlere kendi silâhlarından daha çok yardımcı olmuştur. Örneğin, 1938 yılında Polonya'daki faşist rejimin hükümeti, «Show Boat» isimli ünlü Amerikan müzikal filmindeki «Old Man River» şarkısının «Proleterci Propaganda» yaptığını söyleyerek, isyana teşvik ettiği gerekçesiyle yasaklamıştır. Erich Maria Remarque'in «Garp Cephesinde Yeni Birşey Yok» adlı romanından yapılan film

1930 yılında Berlin'de gösterilmeye başladığında Naziler basın yoluyla hiç bir saldırıda bulunmamışlar, fakat ikinci Goebbels bir grup S.S. serserisine bilet aldırarak sinemaya sokturmuş ve bu serseriler sinema salonuna yanlarında getirdikleri fareleri salmışlar, bombalar atmışlardır. Ertesi gün ise hükümet film halkta tepki yaratıyor diye filmin cınatılmasına son vermiştir. Propaganda ile eylem arasındaki bu ilişkinin öneminin Nazi hareketinin ilk günlerinden beri kavranmış olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, Hitler'in iktidar için mücadele ettiği günlerde, üniformalar giymiş ve pazubendler takmış Nazi çetelerine sokak kavgaları çıkarmaları için, Marksist toplulukların bulunduğu yerlere gitmeleri emredilmiştir. Böylelikle, hareketin dikkat çekmesi ve kentlerdeki işsiz - güçsüzlerin hareketin saflarına girmesine çalışılmıştır. Naziler 1933 yılından beri tüm kitle haberleşme araçlarını ellerinde tutmalarına karşın, karşı propagandadan fazlasıyla korkuyorlardı. Goebbels 1942'de açıkça itiraf ediyordu ki, «düşman radyoları dinleyenlere ölüm cezası verildiği halde, bu radyoları dinleyenlerin sayıları geniş ölçüde artmıştır.» Goebbels günlüğünde tüm uğraşlarına karşın Almanya'da sürdürdüğü propagandadan «umduğu etkiyi yapamadığı»nı da yazıyordu. Tekrarlara dayanan, yaratıcı hiçbir yanı olmayan yoz Alman propagandası, hiç bir zaman okuyucu oranını artıramamıştır. Hitler'in radyo konuşmalarını (dinlemeyenlerin gizli polisten kötü not alacağı bilindiği halde) dinleyenler giderek azalmıştı. «Naziler ve yabancı ülkelerdeki taraftarları ırk çatışmaları, dinsel anlaşmazlıklar, işçi - işveren uzlaşmazlıkları çıkararak, hükümetlere karşı güvensizlik yaratmak, parçalayıcı ve bölücü her çatışmayı körükleyerek bu ulusların birlik ve beraberlik içinde olmaları için her yoldan yararlanmışlardır. Dış ülkeleri içten bölerek zayıf duruma düşürmek için, eski uluslararası kıskançlıklar, nefret duyguları ve endişe konularını körüklemekten geri kalmamışlardır.»



Leni Riefenstahl/OLYMPIA

Nazi sinemasında önemli bir yeri vardır Leni Reifenstahl'ın. 1926'dan 1931'e kadar Arnold Franck'ın yönetiminde bazı filmlerde oynamış, 1931'de Das Blaue Licht (Mavi Işık) adlı filmi yapmıştır. 1934'den sonra Naziler palazlanmaya başlayınca, bu hırslı genç kadın ansızın politik filmlerin ustası olmuştur. (1936'da yaptığı «Berlin Olimpiyadı» başarılı bir filmidir.) Faşizmi sinema - propagandayla yayma görevini yüklenmiş Leni Reifenstahl, gerçi kendisine karşı yapılan suçlamaları kabullenmez. Propaganda amacıyla film yapmadığını söyler ama, filmleri salt propaganda amacıyla yapılmış, etkileyici olabilmesi için gerekli tüm filmsel öğeler kullanılmıştır. Reifenstahl bu dönemin savunucusu, sözcüsü olmuştur filmleriyle.

PROPAGANDA BAKANI VE SİNEMA

Bu konunun «uzmanlaşmış» diyebileceğimiz kişisidir Goebbels. Çok sonraları propagandayla ilgilenmek gereksinimi duyan bilim adamlarına da epey ışık tutmuştur: «Propagandanın gerçeği kaynağın güvenilirliğine ve prestijine bağlıdır; propaganda tek başına değiştirici bir etken olamaz; temel inançlara dolaysız saldırıdan çekinilmelidir; boş umutlar yaratmak yararsız, hatta zararlı olabilir, başlama zamanı çeşitli etkiler açısından optimum bir an olmalıdır; mesajın tekrarında sınırlara dikkat edilmelidir; halkın öfkesi rejimin dışındaki konulara kanalize edilmelidir; düşmana za-yıf koşullarda cevap verilmemelidir,» gibi.

«Algılanması için, propaganda dinleyicinin dikkatini uyandırmalı ve dikkat çeken bir iletişim aracı ile yayımlanmalıdır» başlığı altında, sonradan derlenmiş ve düzenlenmiş düşüncelerinde «sinema propaganda» önemli yer tutar.

Goebbels'in iki haber filmini görme olanağı bulmuş ve propaganda gerçeğini daha iyi kavrayabilmiştik. Bunlardan ilki 1938 yıllarında yapılmış, Hitler'in radyo konuşmalarının fonundan hiç ek-sik olmayan Wagner müziğiyle süslü, mizansenleriyle Nazi'leri göklerle çıkartıcı bir filmi. İkincisi Almanya'nın yenilmek üzere olduğu günlerde çekilmiş, daha kısa, fakat daha özenle ve ustalıkla yapılmış, Nazi zırhlılarının bir Fransız gemisini batırmasını gösteren haber filmiydi. Her ikisi de salt propaganda amacı taşıyan, mesajları hedefine ulaşabilecek filmler.

Sinemaya özel bir ilgi besleyen Goebbels'in haftada en az üç gece film izlediği, konulu ya da haber filmlerini izlerken yalnız dinlenmeyi, filmin oyuncu ve yönetmenleriyle tanışmayı amaç edinmediği «kendisine göre en bigili bir film eleştirisinin nasıl olacağını göstermek» istediği de bilinmektedir. O'na göre konulu filmler, hem eğlendirici olmalı, hem de gerilim yaratan ve sonra bu gerilimleri boşaltan hileciklere, gizlere dayanmalıdır. Film, dikkatli dinleyicileri sadece filmdeki bir bölüm ile değil, tüm bir filmin tamamındaki hava ile etkilemeyi bilmelidir. Haber filmlerine özel bir tutkusu vardır Goebbels'in. 1943 sonunda Berlin'e yapılan çok ağır

bir bombardımandan sonra olağanüstü karargâhtaki haber film ekiplerini acele görevlendirmiş, sahaya çıkartmıştır.

«Haber filmlerin düzenli olarak her hafta yapılması ve bunları etken bir propaganda değeri olan bir bütünlüğe kavuşturmak çok belalı bir iştir» diyor, bu filmlerin öteki araçlarla yapılan propagandayı desteklemesi için çaba harcıyordu. Görsellik, söz ve yazıdan daha fazla önem taşıyordu.

Tüm kitle haberleşme araçlarını kendi çıkar ve amaçları için kullanan Nazi'ler, sinema üzerinde de durmuş, o dönemin henüz yeni sayılan bu etkileşim aracından dilediklerince yararlanmışlardır. Psikolojik savaşın tüm öğelerinden, özellikle tedhişten yararlanan faşistler, Norveç'i işgal etmeden önce, Norveç devletinin yetkililerine Polonya'nın işgaline ait - bitip tükenmeyen bir tank ve zırhlı konvoyu, ardından yakılıp yıkılmış Polonya kentleri, yaralı ve ölü kadınlar, çocukları içeren - bir film göstermişlerdi.

Nazi propagandasının tüm kitle haberleşme araçlarına yansıyan özü daima «kin, kan ve yıldı» olmuştur.

Faşizme karşı «ben» kavgalarından uzakta, her zaman tetikte ve akılcı davranılması gerektiğinin bilinciyle, üstünde çok az yazılıp - çizilen, dünü ve bugünü değerlendiren böyle bir incelemenin yapılmasında bu yüzden yarar bulduk.

YARARLANILAN KAYNAKLAR:

Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş, (Seçilmiş Parçalar), Ünsal Oskay, S.B.F Yayınları No. 281, Ankara, 1969.

Interviews With Film Directors, Andrew Sarris, Newyork, 1967.

Sight and Sound, Summer 1973.

Goebbels'in Propaganda İlkeleri, Leonard W. Dobb, Çev. Ünsal Oskay, S.B.F. Dergisi, Eylül, 1968.

Siyaset Bilimine Giriş, Prof. Dr. Bülent Dâver, Doğan Yayın-
evi, Ankara 1969.

Propaganda ve Psikolojik Savaş, Terence H. Qualter, Çev.

Ünsal Oskay (Basılıyor).

Halkla İlişkiler Semineri, M.P.M Yayınları. 106, Ankara, 1971.

türk ve dünya sinemasının konumu 1

aydın sayman

«Asıl korkunç tehlike çok somut, basit isterseniz gerçekçi deyin, birtakım budalaca filimlerin, resimli - romanların insanları kafa tembelligine, sapıklığa ve suç işlemeye teşvik eden bir endüstrinin varlığıdır. Toplumculuk düşmanları soyut yöntemler kullanmaz. Savaş, incelenmiş sanat yapıtlarıyla değil, çok kaba bir takım hesaplarla hazırlanır.»
(Ernest Fischer, Sanatın Gerekliliği sf. 226).

Sinema, çeşitli yönleriyle, öteki sanatlardan, onların birbirleriyle gösterdikleri farklılıktan çok daha fazla bir ayrılığa sahip. Her birinin yüzyıllara dayanan tarihsel kökenlerine karşılık, sinema henüz 75 yıllık bir geçmişe dayanıyor. Bu kısa geçmişe karşın en geniş izleyici kitleye sahip olmasıyla öteki sanat kollarının hepsinden daha fazla değer kazanmakta.

Geniş izleyici kitlenin varlığının iki nedeni var; birincisi - dar anlamda - sinemanın teknik yapısı, kendi özellikleriyle ilgili. Göze ve kulağa seslenmesi, en az gerçekçi örneğinin bile hayatı bütün hareketliliği ve canlılığıyla vermesi, görsel olmasının büyük ölçüde izleyicinin örneğin, okuma yazma bilmesinin gerektirmeyişi, çoğaltılabilir olması gibi... İkinci neden sinema aracının bulunuşundan beri halk kitleleri için en az masrafla izlenebilen sanat olması. Aynı zamanda sinema, bütün öteki sanatların sentezi niteliğini de taşımakta. Müzikten, edebiyattan, mimariye kadar bütün sanatların özelliklerini kullanabilecek olanağa sahip sinema...

Ama hiç kuşkusuz sinemanın en büyük ayrılığı ve şimdiki kul-lanış biçiminin nedeni, onun endüstri niteliği gösteren tek sanat dalı oluşu. Yapılmasının büyük bir maddi güce dayanması, bu özelliği, sinemayı yönlendiren, biçimlendiren en önemli etken. Öyle ki bugünkü haliyle, bağımsız bir yaratma istemini kesinlikle engellerken öte yandan her zaman egemen güçlerin politikalarına kolaylıkla uydurulabilmekte. Sinemanın yapım ve dağıtım olarak bir ticaret metaı gibi planlanması ve bu yaygınlığa erişmesi de kapitalist üretim biçiminin sonucu.

Bulunuşundan birkaç yıl sonra bir endüstri kolu olarak parlayan, giderek tekelleşen ve ikinci yeniden paylaşım savaşına kadar uluslararası rekabet konusu olan sinema tarihsel gelişimin sonucu olarak amaçları ve kullanım biçimi açısından farklılıklar göstermiştir.



Dennis Hopper/Easy Rider

Sinemanın günümüzde çeşitli ülkelerde ve bloklarda gösterdiği özellikleri ve Türk Sinemasının dünya sineması içinde bulunduğu yeri saptamak ve gelecekte ne durum alacağını sağlıklı biçimde tayin edebilmek için önce sinemanın tarihsel gelişimini kaba hatlarıyla özetleyelim.

Sinema makinasını toplu olarak seyredilebilecek şekilde geliştiren Lumière'in, buluşunun geleceğinin pek parlak olmayacağını, yalnızca bilimsel çalışmalarda işe yarayacağını sandığı çeşitli sinema tarihlerinde belirtilir. Oysa uluslararası tekelleşmenin başladığı, sömürge paylaşımının son haddine ulaştığı 1895 yılları sinemanın bir ticaret metaı olarak gelişmesi için çok uygun bir zamandı ve sinema bir endüstri kolu olarak inanılmaz bir hızla gelişti. Fransa'da geliştirilen sinema aracı yine ilk olarak Fransa'da 1898'de Pathé tarafından kurulan yapımevi ile güçlenmeye başladı. 1907'de Pathé Fransa içinde gelişimini tamamlamış, öteki ülkelere sermaye ihracı ile temsilcilikler kurmaya başlamıştı. Örneğin A.B.D.'de «2 milyon franklık kuruluş sermayesine karşılık Pathé'nin 1907'de 24 milyon franklık kârı vardı.» (N. Özön, Sinema El Kitabı, sf. 13).

Gelişimin bundan sonrası da farklı olmadı, A.B.D. yapımcıları «patent» sorununu kendi lehlerine çözümlyerek Pathé'nin ülkedeki gücünü kurdular ve iç pazarlarına hâkim oldular.

Birinci Yeniden Paylaşım savaşı başlamadan önce sinema, doğal olarak yalnızca emperyalist ülkelerde genişledi ve önem kazandı. Savaş sonrasında emperyalist ülkelerde sinema üzerinde mücadeleye öteki konularla beraber yeniden başladı. A.B.D. sinema endüstrisinde de başarılı olurken sosyalist devrim hareketiyle niteliksel değişme gösteren Rusya, özel bir önem verdiği sinema alanında toplumu sanat anlayışının ilk büyük örneklerini vermeye

başladı. Rusya'daki sinema çalışmaları ülke içinde kalırken emperyalist ülkeler hem sömürgeler sorunu hem de aralarındaki mücadele nedeniyle propagandayı en geniş seliyle sinemada kullanıyorlardı. Nitekim Almanya'da kurulan UFA'nın görevlerinden biri de buydu ve İkinci Yeniden Paylaşım Savaşının başlamasından hemen önce faşist propaganda filimleri, anti - komünist filimler sinema salonların ışgal etmişti.

İkinci Yeniden Paylaşım savaşı ve emperyalizmin eski sömürgecilik sisteminin milli kurtuluş savaşlarıyla parçalanmaya başlaması sonucunda sinemanın kullanılış biçimlerinde yeni değişiklikler oldu ve bu günümüzdeki sinema ortamını hazırladı. Bu dönemde geri bıraktırlımış ülkelerde sinemanın nasıl bir durumda olduğu Türk Sinemasının yapısı zmlenirken belirtilecek. Ancak kısaca bu ülkelerde ulusal bir sinemanın gerçekleştirilemediği, tersine emperyalist kültürün doğrudan doğruya yada dolaylı olarak halkların siyasal biincini kreltecek filimlerle sinema saonlarını doldurduğu söylenebilir. Hatta emperyalist ülkeler kimi zaman salt bu sömürge ülkelerine seslenen filimler yaptığı gibi, eleştirel nitelik taşıyan ve sömürge ülkelerde aleyhte tepki yaratacak filimlerinin de gösterilmemesine çalışmıştır. (A.B.D.'nin USİS kurumu bu görevi üstlenmiştir.)

Burada sık sık düşülen bir yanlışlığı da düzeltmek gerekir: Bir lke sinemasının niteliğinin öteki sanat kollarından daha sıkı bir biçimde ülkedeki hâkim üretim biçimi ve sosyal koşullara bağlı olduğunu daha önce belirtmiştik. Bununla beraber her zaman, her ülkede kimi yönetmenler sinema sanatını yetenekleri ve balarıyla yenileştirdikleri gibi yapıtları da az çok içinde bulduklarını sinema düzeninin dışında kalabilmiştir. Örneğin A.B.D.'de William Wyler, Orson Welles böyledir. (Sinema sanatına damgasını vurmuş yönetmenlerden Griffith ise tersine en önemli yapıtı «Bir Ulu-sun Doğuşu»nda gerici ve faşisttir.) Fellini, Antonioni, Visconti ya da Renoir, Bunuel ve Charles Chaplin çeşitli yönleriyle kendi sinema düzenlerinin dışında eleştirel gerçekçi ya da bireysel yapıtlar vermişlerdir. Ancak, bir ülke sineması bütün olarak ele alınıp değerlendirilirse sağlıklı bir sonuca ulaşılabilir. U noktalarda bir kaç yönetmenin yapıtlarıyla değil. Kaldı ki bu sanatçıların yapıtları da sanıldığı kadar bağımsız bir yaratış ürünü değildir. Çoğu zaman içinde gizli hesaplar taşır ve düzen kolcularının denetimi altındadır. Olduķa uzun bir süre sinemayı tek başına temsil eden emperyalist ülkelerde genel sinema politikası, kimi zaman ırkçılığı körüklemiş, kimi Zaman faşist propaganda aracı olmuş, bunalımın yoğunlaştığı dönemlerde çeşitli yöntemlerle (güldürü filimleri vs.) seyirciyi afyonlamış ve her zaman pasifize etmeye çalışmıştır. E. Fischer'in dediği gibi; «Kapitalist düzende ürkütücü olan biçimcilik değildir, soyut resim, Őir, elektronik müzik ya da anti-roman değildir. Toplumculuk düşmanları soyut yöntemler kullanmaz. Savaş incelmış sanat yapıtlarıyla değil çok kaba bir takım hesaplarla hazırlanır.» Kimi sinema yazarlarınca yapılan «sanat filmi», «ticari film» ayrımı çoğu zaman ticari filimlerin gözünün-

de tutulmamasına yol açmıştır. (Bu ayırım kapitalist ülkeler sineması için kullanılırken yavaş yavaş geri bırakılmış ülkeler sineması içinde sözkonusu olmuştur.) Çürümekte olan bir düzenin ve onun çarpıttığı ekonomilerin üst yapılarında görülen bir ayırımdır bu. Toplumcu sanat anlayışının gerçekleşmekte olduğu düzenlerde böyle bir ayırım kendiliğinden kalkar. Bu durumu en açık şekilde yine E. Fischer belirtmiştir: «Toplumcu ülkelerde sıkıcı oyunlar, sıkıcı kitaplar, sıkıcı filimler ile bu türlerin en güzel örneklerini, beğenisizlikle sanatı, yapış yapış bir duygululukla coşkun bir içtenliği yanyana görebilirsiniz. Ama kapitalist düzenin yığınlar için sanat diye ileri sürdüğü yozlaştırıcı çirkefle karşılaşamazsınız, kolay kolay küçümsenmeyecek bir ayırımdır bu. Toplumcu ülkelerde olumsuz öge - artık zamana uymayan anlatım yollarına bağlı kalma eğilimi - sadece bir geçiş dönemi sonucudur. (Sanatın Gerekliliği, sayfa 226).

II.

Günümüzde sinema sanatının gerek içerik gerekse biçimsel gelişme olarak görünümü, ülkelerin tarihsel, ekonomik ve sosyal yapılarına göre üç bölüme ayrılır.

A) Emperyalist Ülkelerde Sinema: Bu bölümde kapitalist üretim biçiminin az çok farklılık gösteren özellikleriyle beraber egemen olduğu ülkeler de vardır. A.B.D., İngiltere, Fransa, İtalya, Japonya, Danimarka gibi.

B) Geri Bırakılmış Ülkelerde Sinema: Lâtin Amerika ülkeleri, Afrika ülkeleri, Ortadoğu ve Asya ülkelerinin çoğu gibi.

C) Sosyalist Ülke'ler Sineması: S.S.C.B., Polonya, Bulgaristan, Çekoslovakya, Romanya, Küba, Çin Halk Cumhuriyeti gibi.

Bu sinemaları gözden geçirerek temel özelliklerini ayıralım:

A: Sinema tarihine bakınca bu konuda ilk atılımların kapitalist ülkelerden geldiğini, 1917'den sonra toplumcu sinema anlayışının ilk örneklerini vermeye başladığını, geri bırakılmış ülkelerin sinemasının da özellikle 1945'lerden sonra yavaş yavaş ulusal ve politik bir sinema anlayışına sahip olmaya başladığını görürüz. Emperyalist ülke sineması dendiğinde ilk akla gelen bu bölümün bütün özelliklerini en açık bir şekilde gösteren A.B.D. sinemasıdır.

A.B.D. film yapımı ve dağıtımında en güçlü ülke olma durumunu kaybetmemiştir. Endüstri niteliğindeki Amerikan sineması varlığını güçlü bir dağıtım şebekesiyle gerek öteki kapitalist ülkelere gerekse Lâtin Amerika, Ortadoğu, Asya ve Afrika'nın çeşitli ülkelerine film vermekle devam ettirmektedir. Ayrıca sinema malzemeleri de Amerika ve öteki kapitalist ülkelerin (İtalya, İngiltere, Japonya vs.) tekeli altındadır. Bugün Amerikan sinemasında ilerici kesimler dışında kalan ve yapılan filimlerin büyük kısmını meydana getiren yapıtlar düzenin şu veya bu şekilde savunuculuğunu yapmaktadır. Düzen savunuculuğu filimlerde yalnız başına, direkt olarak yer almaz. Bir yığın idealist düşünceyle sıvanarak yapılır. Eleştirel filimlerin yapımı da bir takım ince he-

sapların sonucuna bağlıdır. Bu tür filimlerin çoğu ya gerçekliği gereken açıklığıyla sergilemezler ya da vuruculuğunu kaybedecek şekilde sulandırılırlar. Yönetmenin anlatımının da burada işlevi vardır. Anlatım hemen her zaman seyirciyi hareket geçirecek, kendi içinde hesaplaşmaya götürecektir değil, bir haksızlığın üzüntüsüne ortak edecek şekildeştir.

Amerikan Sineması genel olarak «öykü anlatıcı» diye nitelenir. Uzun deneyler sonunda varılan basit, düz ve etkileyici bir anlatım pek çok filimde başarıyla kullanılır, giderek tekniğin gelişmesiyle bu anlatım artık dozu çok ince bir şekilde ayarlanmış olarak bütün filimlerde mekanik bir biçimde tekrar edilir.

Yapımcılar seyircilerin zamanla değişen niteliklerine göre filimlerin konularını da değiştirirler. Seyirci topladığı müddetçe eleştirel, protestocu filimler sinema salonlarını doldurabilir. 1945'lerden önce şimdiki Türk sineması gibi «fakir erkek zengin kız, zengin erkek fakir kız» temaları üzerine varyasyonlar düzenleyen yapımcılar bugün ideolojik temellere oturmayan gençlik eylemlerini, protestoları ve hippie vs. türünden akımları savunan filimlere - kazanç getireceği için - para yatırmaktan çekinmemektedirler. Cinsel konulu filimler için de aynı olay sözkonusudur. «Moore», «Easy Rider», «The Wild Ones», «Vanishing Point» türünden filimler bu nedenle yapılmakta ve gösterilmektedir.

Dünyanın en çok film yapan ülkelerinden biri olan Amerika kendi iç pazarı ile geri bıraktırlmış ülkelerdeki pazarlarını gerektiğinde birbirinden ayırmaktadır. Eleştirel nitelik taşıyan bir film yapımcıların iç pazarı için bir tehlike teşkil etmese de, geri bıraktırlmış bir ülke halkında A.B.D. aleyhinde tepki yaratabilir. Bu nedenle Amerikan hükümeti zaman zaman ilişkisi olduğu geri bıraktırlmış ülkelerin sinemasına sansür koyabilmiştir. Bu sansür, örneğin 1957 - 1962 yılları arasında Türkiye'ye uygulanmıştır. Nijat Özön, Yeni Sinema dergisinin 30. sayısında «Türkiye'de Yasaklanan Filimler Üzerine Notlar» başlıklı yazısında şunları söylemektedir:

«Bu Amerikan sansürü, Amerikan sinemaclarına olan borçlanmaların döviz sıkıntısı yüzünden doların bir anda üç kat artmasıyla ortaya çıkmıştı. İmzalanan - Information Media Guaranty» anlaşması Türkiye'ye bu borçların bir kısmını Türk parasıyla ödemek olanağını sağlıyordu. Ancak bedava olmayan bu kolaylığa karşılık A.B.D.'nin resmi propaganda örgütü USIA ile bunun Türkiye'deki kolu USIS Amerika'dan yurdumuza gönderilen filimleri ayıklamağa başladılar ve Amerika'yı en masum ölçüde eleştiren Hollywood filimlerinin bile gösterilmesine izin vermediler. (...) Amerikan yapımvevlerinin Avrupa ve Ortadoğu dağıtım işlerini yöneten temsilcisi, 1962'de Türkiye'ye gönderilmek üzere bulunan 30 filimlik bir listeden yalnız bir filme izin çıktığını açıklıyordu.»

Amerikan sinema endüstrisi, filimlerinin dış ülkelerde gösterilmesini, çoğu zaman bizzat kendi kurumlarıyla denetlemekte ve

devam etmesini sağlamaktadır. Aşağıya aldığımız Genç Sinema dergisinin 16. sayısında yayınlanmış bir çeviri bu konuda bilgi verebilir. Amerikan filim şirketlerinin filim ihracatı alanında kurdukları bir tröstün yöneticisi şunları söylemektedir: «Yabancı ülkelerde gösterilen filimlerin yüzde altmışını aşağı yukarı bizim filimlerimiz teşkil etmektedir. Bu ülkelerden herhangi biri, bu konuda bir takım sınırlamalara gitmek istediği takdirde, maliye bakanlarına, tehdit edeceğine değil ama, gayet açık bir dille, filimlerimizin salonlarının yarısının açık kalmasını sağladığımızı, bunun da ülke ekonomisi açısından önemli katkıları bulunduğunu söyler, ayrıca bu salonlardan sağlanan vergileri kendilerine hatırlatırım» (Thomas Gubak, Avrupa Sinema Endüstrisindeki Amerikan Yatırımları, Sinetik, sayı 6, sayfa 33).

Genel olarak emperyalizmin kültürel sömürü ve baskıya verdiği önemi, özel olarak ta Amerikan sinemasının bu konudaki faaliyetlerini gösteren en taze örneklerden biri de Şili'yle ilgilidir; Allende'nin devlet başkanı olmasından sonra ülkedeki dağıtım son derece kısıtlanan Hollywood filimleri, faşist cuntanın yönetimi ele almasıyla beraber tekrar Şili'ye akmaya başlamıştır. Hem de bedava olarak!



Hollywood'un yanında «Yeni Amerikan Sineması» adıyla anılan grup, Amerikan sinemasının ikinci bölümünü oluşturmaktadır. «Yeraltı Sineması», «Yeni Sol», «DeneySEL Filim Yapımcıları» gibi birbirlerinden az çok farklı akımları da içeren bu sinemacılar grubunda doğrudan toplumsal eleştiriye yönelik filimler yanında bireysel tutkuları ifade etmekten başka bir işlevi olmayan «gerçekçilik» denemelerinden, başıboş, temelsiz bir protesto isteğinin kaynaştığı örneklere kadar çeşitli türden yapıtlar yer almaktadır. Bu bölümün yönetmenlerinden örneğin Andy Varhol, bir insanın sekiz saatlik uykusunu kesintisiz olarak filme alırken, Stan Vanderbeek, Jack Smight gibileri de gerçeküstü yapıtlarıyla bütünüyle bireysel

dünyalarını yansıtmaya çalışıyorlar. Aslında yalnızca Varhol'un, gerçekçiliği, kabaca 'belgesellik' diye yorumlayan denemesi bile ideolojik temelleri olmayan atılımların sonuçsuz kalan çabalarını göstermeye yeter. Böylece Amerika içinde ülkenin resmî kültür ve politikasını temsil eden Hollywood'a karşı bir sinemanın çıkması için herşeyden önce ülke içinde düzene karşı olan ve sınıf mücadelesi veren grupların - Kara Panterler gibi - sağlıklı olarak gelişmesi gerekiyor.

Amerikan sinemasının geri bırakılmış ülkelerde etkisi yalnızca içerik sorunlarıyla ilgili kalmamakta, ülke sineması da giderek Amerikan sinemasının anlatım yollarının tekrarı olmaya başlamaktadır. Amerikan sinemasının etkisi altında olan ülkelerde, ulusal, gerçekçi bir sinema anlayışının kurulması güçleşmektedir. Lâtin Amerika ülkeleri için de geçerlidir bu sorun, Türkiye için de.

A.B.D.'nin yanısıra İtalya, Fransa, İngiltere ve Japonya da dünyanın en çok film üreten ülkeleri arasında bulunmaktadır. Özellikle İtalya'da film ve buna bağlı olarak foto-roman yapımı ihraç konusunda önemli yer tutmaktadır. Adı geçen ülkelerin hepsinde eleştirel sinema yapan guruplar ve yönetmenler vardır. Grup olarak çalışma yapanlar kendi dağıtım sistemlerini kurup yapım için gerekli maddi olanakları da değişik yollardan elde etmeye çalışmaktadırlar. Örneğin Fransa'da «Slon» grubu ve «Dziga Vertov» grubu seyirci olarak işçi sınıfını seçerek sinema yoluyla politik konuların tartışmasını yapmaktadırlar. Öte yandan çoğu yönetmen varolan sinema düzeni içinde buldukları olanaklarla politik mesaj taşıyan filimler çevirmekteler. İtalya'da Pontecorvo'dan Elio Petri'ye kadar uzanan böyle bir yönetmenler dizisi vardır. İster grup çalışması yapmakta olanlar isterse kendi çabalarıyla toplumcu filimler yapmaya çalışanlar olsun hepsi için en çok tartışılan, «dil» sorunu olmaktadır. Çünkü bu tür sinema yapıtlarında en çok suçlama konusu olan şey, «entellektüel anlatım» dan kurtulamamış olmalarıdır.

Böylece emperyalist ülkelerde az sayıda yapılan ilerici nitelikte filimlerin büyük çoğunluğu için eleştiri konusu olan iki olgu var:

1: Yapıtların devrimci özü vermede, yönetmenin anlatım biçiminden ve dış nedenlerin sınırlamasından ileri gelen bir 'yumsatma' eğilimi, gerekli vuruculuktan yoksun oluşu.

2: Yapıtların tutarlılığına rağmen kapalı, entellektüel anlatım nedeniyle fonksiyonunu yerine getirememesi.

B: Geri bırakılmış ülkelerde sinema:

Geri bırakılmış ülkelerin sinemaları iktisadi açıdan şu genel özellikleri göstermektedir:

a — Filim yapımıyla ilgili teknik mazeret dışarıdan ithâl edilir. Ülke sineması bu yönden dışarıya bağımlıdır.

b — Filimlerin ana pazarı ülke içidir. Dış pazarlara ki bu genellikle öteki geri bırakılmış ülkelerdir, az miktarda dağıtım yapılır.

c — Filim yapım sayısı Emperyalist ülkelerin yapım sayısı-na yaklaşmakla beraber sinema, gerçek anlamıyla bir endüstri niteliği göstermez. Nijat Özön'ün «Türk Sineması Kronolojisi»ndeki artış kullanarak ve daha ziyade şarkılı ve danslı filimler yaparak 1966 yılı sayılarına göre, Japonya; 442, A.B.D.; 182, İtalya; 118, Fransa; 93, İngiltere: 70 filim üretirken, Hindistan 322, Türkiye; 229, Filipin; 100, Mısır; 58, Pakistan; 56, ile aşağı yukarı aynı sayıda filim yapmakta. Buna karşılık, sinemanın endüstri kuruluşu olduğu ülkelerde teknik malzeme kendi kuruluşlarından sağlanır, ileri teknik yöntemler kullanılır ve dağıtım dünya çapında yapılırken, geri bırakılmış ülkelerde çok sayıda yapım şirketi küçük ve dağınık sermayelerle az maliyetli filim yapılır ve dağıtımda ağırlık zorunlu olarak ülke sınırlarıyla kısıtlanmıştır. Sermaye birikimi, kârların başka alanlara akması nedeniyle tam anlamıyla olmadığı gibi, olsa da filimlerin geniş bir alanda dağıtımı emperyalist ülkelerin kurduğu güçlü tröstler nedeniyle olanaksızdır.

Geri bırakılmış ülkelerin sineması hemen her yerde emperyalist sinemanın etkisi altında gelişmiştir. Emperyalist ülkeler sineması bu sinemaları yalnız içerikleri açısından değil estetik açısından da etkisi altında tutmuştur. Günümüzde bu ülkelerde sinema, ülkenin siyasal ve ekonomik durumuna göre ve bu etkilenmeler açısından farklılıklar gösterir. Ulusal bir sanatın varlığı da buna göre değişir. Örneğin 1947 yıllarında Hindistan sineması şu durumdadır:

«İngilizler Hindistan'dan ayrıldıkları zaman en iyi sinema binaları Amerikan ve İngiliz filimleri gösteren yabancı çevrelerin elindeydi. Memlekette çekilen dökümanter ve dünya havadisleri filimleri savaş gayretlerine yöneltilmiş propaganda filimleriydi. Televizyonu müteakip muhtelif teknik oyunlarla fanteziler çevirmeye kalkışan Hollywood gibi, Hindistan Film Endüstrisi de çok pahalı popüler zevki tatmin etmeye çalışmıştı.» (1).

Hindistan'da bu şekilde kendini gösteren etkilenme öteki geri bırakılmış ülkelerde de emperyalizmin dışsal bir olgudan içsel bir olgu haline gelip gelmemiş olmasına, ülkedeki bağımsızlık mücadelelerinin sonuçlarına ve burjuva demokratik özgürlüklerinin var olup olmamasına göre değişiklikler göstermektedir.

Günümüzde, geri bırakılmış bir ülkede, sinema iki ayrı kesim tarafından tümüyle farklı bir şekilde alınmakta ve kullanılmaktadır. Bu kesimler şunlardır

1 — Ülkede, emperyalizmin güdümünde yaratılan çarpık kapitalist düzenin bir parçası olarak varolan ve ülkenin resmi sinemasını meydana getiren sinema düzeni ve emperyalist ülkeler filmlerinden oluşan yabancı sinema.

2 — Ülkenin özel koşullarına göre kimi zaman bir örgüt kimi zaman da bireysel çabalar şeklinde kendini gösteren bağımsız ilerici sinema.

Birinci bölümdeki emperyalist sinema ürünlerinin niteliği açıktır; bir kaç usta yönetmenin incelmış sanat yapıtları dışında, tüm fonksiyonu seyirciye metafizik kavramlarla örülmüş düşsel bir dünya

sunarak 'Kaçış' ögütlemek, tepkilerini pasifize ederek halkın bilinçlenme sürecini frenlemeye çalışmaktır, halka kendinin olmayan yoz 'moral' değerleri aşlamak, yaratıcı zekâsını kalın duvarlarla sınırlamaktır.

İkinci bölükteki sinemacıların amacı ise, genel çizgileriyle, emperyalizmin gizli bir silah gibi kullandığı sinemayı tersine çevirip, halkın bilinçlenmesi amacıyla, bağımsızlık ve özgürlük amacıyla kullanmak, devrimci mücadeleye hizmet etmektir. Bu aynı zamanda emperyalist kültürü yok etmek, ulusal, özgün bir sinemayı yaratmak çabasıdır. Dünyanın neresinde olursa olsun sinema sanatçıları devrimci amaçlarla bir ürün yaratırken geleneksel ve sömürgeci anlatım yöntemlerini, estetiğini kullanmamış, özgün ve ulusal anlatım yollarını araştırmışlardır. Bu iki mücadeleyi birlikte yürütmüşlerdir. Geri bırakılmış bir ülkede **ulusal sinema kavgası devrimci mücadeleyle birlikte yürür ancak.**

Türkiye'de Yılmaz Güney'in filimlerinde öteki filimlerde olmayan deyiş farklılıkları görürüz. Her ne kadar Güney, içinden geldiği Yeşilçam sinemasının etkilerini bütünüyle atamamışsa da - bu son derece zor bir iştir mutlaka - hemen her filiminde anlatım denemeleri yapmıştır. Güney'in filimlerinde geleneksel ve batı taklidi anlatım yollarıyla, bunların dışında yeni ve özgün çalışmalar yapılmıştır. Bunun nedeni, Güney'in sanatını ötekilerden farklı amaçlarla kullanmak istemesinde yatar. Brezilya'lı yönetmen Glauber Rocha bu 'dil' sorusunu şöyle açıklıyor :

«Öte yandan yaptığımız sinemaya özgü bir dil bulmamız gerekiyor. Çünkü gerçekten bir toplumun kurtuluşu yolunda bir katkı olmasını istiyorsak, körü körüne geleneksel dili ya da sömürgecinin dilini kullanamayız. Bu yeni tekniğe ki, bu bizim estetiğimizdir, zamanla varılıyor. (.....). Yeni Sinemanın aramakta olduğu anlatım dili, halka gerçekten ulaşmak ve halkı etkileyebilmek için toplumsal - siyasal - ekonomik ögelere bağlı anlatım dilidir.» (Yeni Sinema, 21 - 22 - 23, 1968).

Geride bırakılmış ülkelerin ilerici-devrimci sinemacıları yapıtlarını gerçekleştirirken pratikte iki yoldan birine başvuruyorlar. Ya varolan sinema düzeninin sağladığı bazı olanakları da kullanarak kendi yapım ve daha önemlisi dağıtım örgütlerini kurarak yasal çizgiler içinde sinema yapmak ya da varolan sinema düzeni ve yasal çizgilerin dışında sinema yapmak...

Varolan sinema düzeni içinde film yapmak demek sansür gibi kurumlarla, dağıtımcılarla, salon sahipleri ve hatta ülkedeki gerici kesimlerin yasa dışı baskılarıyla mücadele etmeyi de beraberinde getirmek anlamına geliyor. Bu şekil çalışma yapanlardan iki somut örnek verebiliriz. Birisi Yılmaz Güney'in bireysel çabaları, ikincisi Brezilya'daki Yeni Sinema akımının çabaları. Yeni Sinema, yani 'Cinema Novo' on yıla yakın bir süredir devam eden ve etkinliğini yitirmeyen devrimci bir sinema akımı. Yeni Sinema; düzene karşı olan sinema sanatçılarının toplu olarak yaptıkları bir eylem. Kendi yapım ve dağıtım örgütlerini kurarak düzenin silahlarıyla düzene karşı mücadele veriyorlar.

Dağıtım sistemi bütün toplumcu sinemacılar için en önemli sorunların başında geliyor. Çünkü dağıtım sistemi yalnız seyirciyle yapının karşılaşmasını sağlamıyor, aynı zamanda yeni bir film yapmak için gerekli parayı az çok finanse ediyor. Dağıtım sistemi kuramamanın sonuçlarını, Mısırlı sinema yazarı Ali Subaşı'nın şu sözlerinden çıkarmak mümkün;

«Bütün bunlara karşın, eğer dağıtım sistemi kökünden değiştirilemezse, tüm çabalar boşa gidecektir. Lübnan'lı ve Ürdün'lü dağıtımcılar, bu filimlerin bütün Arap dünyasında dağıtımını kontrol etmekte ve bu nedenle de sermayenin % 40'ını vermektedirler. Bu nedenle de satın aldıkları filmin en küçük ayrıntılarına bile müdahale etme hakını kendilerinde bulmaktadırlar. Filminin dağıtılmayacağından korkan yapımcı, yapım aşamasından önce oturup bu adamlarla filmi tartışmakta, onların iyi bularak empoze ettikleri düşünceleri, koydukları koşulları kabul etmektedir. Örneğin bu kişiler, «sosyalizm» sözcüğünün geçtiği bir filmi, köylü ve işçilerin yaşamını gösteren filmleri boykot etmektedirler.» (Mısır Sinemasının Dramı, Yedinci Sanat, Sayı 7).

İkinci yol, Arjantin'li yönetmen Fernando Solanas ve arkadaşlarının seçtiği düzeni tümüyle karşıya alarak yapılan mücadele. Solanas Brezilya'da Glauber Rocha, Dos Santos, Roy Guerra gibi yönetmenlerin öncülüğünü yaptığı Yeni Sinema akımının Brezilya'nın siyasal ve sosyal koşulları içinde başarılı bir hareket olduğunu belirtirken sonra kendi deneyleri için şunları söylüyor: «Herkes için film yapmanın bir aldatmaca olduğunu ve sınıfar ötesi bir sinemanın orta sınıfın ideolojisine hizmet edeceğini biliyorduk. Savaşçılar için savaşçı bir sinemadan yanaydık. Onların dünyasını unutup kendi dünyamızı kurmalıydık. Sinemamız sınıfsal bir sinema olacaktı. 1965'te filmin (2) çekimine başladığımızda, devrimin gerçekleşmediği bir ülkede devrimci bir sinema yapmayı düşünmüştük.» (Yeni Dergi, sayı 70, Mart 1970, Solanas'la Söyleşi).

Solanas'ın bu sözlerinden anlaşıldığı gibi varolan sinema düzeni içinde gerçekçi, devrimci bir sinema yapmak, seyircinin karmaşık bir kitle olması nedeniyle istenen sonucu veremiyebilir ve tersine işleyebilir. Ancak bu düşüncenin kesinlikle doğru olduğu ve tek mücadele şeklinin ikinci yol olduğu bizce tartışılması gereken bir iddia.

Sonuç olarak geri bırakılmış ülke sinemacılarının devrimci mücadelede sanat aracılığıyla bulunacakları katkı için iki sorun çıkıyor ortaya :

1 — Devrimci sinema için çeşitli ülkelerde denenilen iki yoldan yani mevcut sinema düzeninin olanaklarından faydalanılarak ya da örgütsel çalışmayla yaratılacak olan ve ülke koşullarının derinlemesine incelenmesiyle bulunacak yöntemlerle veya her iki yolun ortak değerlendirilmesiyle bulunacak çözümlerden birini kullanmak.

2 — Bütün devrimci sanat akımları için devamlı bir sorun olan 'dil' sorununu çözümlemek.

(1) Hindistan Haberler Bülteni'nden.

(2) «La Hora De La Hornos — Korların Saati».

siyasal sinema seyircisiyle karşı karşıya

frantz gévaudan



Costa Gavras/Ölümsüz (Z)

Her film bir ideoloji taşır. Buradan yola çıkınca da her film siyasal eylemdir. Rahatlık içinde çevre değiştirmeye ve az masrafla gerçeklikten kaçışa olanak veren salt oyalayıcı sinemanın savunucuları da kurulu düzenin az çok bilinçli bekçi köpeklerinden başka bir şey değildirler. Günümüz sinemasının yönelimleri üstüne

bundan çıkarılması gereken sonuçları defalarca belirttiğimiz için bu konuya yeniden dönmeyeceğiz. Ancak bir gözlemde bulunmak gerekiyor. Genellikle kısır biçimsel araştırmalarda kendilerini tüketen bu akımlara koşut olarak, sinema kendiliklerinden siyasal olmaları yetmeyen ve özlerini siyasetin incelenmesinden oluşturan yapıtlar çıkarıyor ortaya. Biz bundan böyle, bireyin karşısındaki en somut görünüşleriyle: ordu, partiler, sendikalar ya da adalet olarak kavranan iktidarın yapısını incelemekte birleşen bu yapıtlara siyasal filim adını vereceğiz.

Kuşkusuz, yukarda sözü edilen yeni bir ölçü değildir. **Grev'**den başlayıp **Yaşam Bizimdir** ve **Toprağın Tuzu**'ndan geçerek **Ateş Saati**'ne varıncaya kadar sinema tarihinin gösterge taşları olmuştur bunlar. Bazı sinemacılar, tabii Eisenstein ve onun ardında otuz yıllarının bütün Sovyet sineması, başkalarıyla birlikte Chris Marker, Joris İvens, Francesco Rosi, Miklos Jansco hep bu ortak çanakta, en iyi esin kaynakları olan politikadan beslendiler. Ama zaman ve mekan içinde birbirlerinden ayrı kalmış yapıtları, özellikle romaneske yönelmiş bir anlatım biçiminin sürekliliği içinde bir dizi yara izidir. Yeni olan bu konu çevresinde özde ve biçimde farklı yapıtların bollaşmasıdır. Olay yıldan yıla hızlanmaktadır, geçen yıl Fransa (da çeşitli adlar altında sunulan siyasal filimlerin sayısı otuzdan az değildi.

Ama bu akın hiç de, siyasal sinemanın geniş bir seyirci yığını eskisinden daha kolay bulduğuna işaret etmiyor. Oysa bu türün doğasına ilişkin temel bir sorun. Öğretici amaçları iyice belirgin olan bazı siyasal filimlerin, ki bunların karakteristik örneği **Ateş Saati**'dir belki de, sınırlı bir seyirciyle yetinmedikleri ortadadır. Gerçekten de bu filmler, devrimci bir bakış açısı içinde bulunsun bulunmasın siyasal pratiğin çeşitli verileriyle yakınlığı olan ve sözü edilen sorunlardan haberi seçkin bir seyirci topluluğuna sesleniyorlar. Ama bunların yanında bilinçli sinemasever ya da inanmış militan takımlarından farklı bir seyirci bulmayı arzulayan bir sürü filim de var! Güdülen hedef bilgi öğelerinden yola çıkarak bireysel ya da toplu bilinçlenmeyi etkilemek olduğu zaman en geniş yayılmayı istememek elde mi?

Ancak, siyasal filimlerin seyirci toplaması içeriğin kendi öz değerinden çok anlatım yapılarına bağımlı görünüyor. Bu filimlerin ilk bölümünü yani dolaysız sinemanın (cinéma direct) bütün olanaklarıyla birlikte, kullanışlılığın ve düşük maliyetin bilgi vermeyi ve tanıklık etmeyi kolaylaştırdığı, üstelik sansürün ve baskı gruplarının gözetimini genellikle atlatmayı sağladığı ölçüde türün benimser görüldüğü teknikleri kullananları ele alalım. Bunların pek sınırlı bir yaygınlığa ulaştıklarını gözlemek zor olmaz.

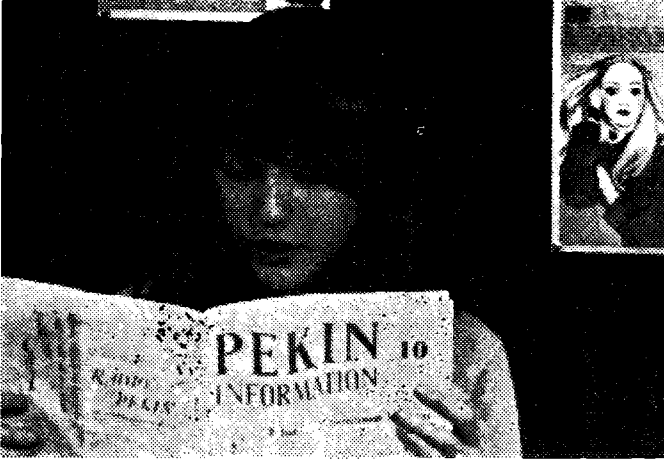
En iyi durumlarda sonuç Sanat ve Deneme sinemalarına mahkûmluk, başka birinde daha da kenarda kalan şebekelerde seyirci önüne çıkış, en kötü durumda hiç bir işletme yolunun bulunmamasıdır. Ancak kapalı seyirci toplulukları önüne çıkabildikten sonra kanıtlanmanın sağlam niteliği neye yarar? **Yirmi Yaşında Aşk** (1)

Kış Askerleri, Vietnam, F.T.A., Richard Millhouse Nixon, Sandıklara Yurttaşlar gibi syiediklerinde onca farklı ama yöntemlerinde tirtirlerinin benzeri filimlerin etkisi ne olabildiği? Son Cannes şenliğinde gösterilen Vietnam, Kış Askerleri gibi her çekimi yaşamışın izini taşıyan çarpıcı tanıklıklar bugüne kadar ticari çıkış yapamadılar. Hatırlatılan olayların vicdanlarda bırakmış olması gereken yaralar düşünülürse Cezayir Savaşı'nın (2) toplayabilmiş olduğu seyirci alaylı bir sayıdır (Paris'te ilk gösterilişinde 170.000 seyirci). Bunun nedeni de dolaysız sinemanın, kitle halinde girişleri yapan «büyük» seyirci üstünde pek az etki yapan ikincil bir anlatım yöntemi kalması, halk katlarında dolaysız sinemanın sinema sayılmamasıdır. Gerçekten de televizyonda kolaylıkla kabullendikleri anlatım biçimlerini kullanma hakkını sinemaya tanımayanlar pek kalabalıktır. Belki bir çelişki ama gerçek. Eğer önceden şu ya da bu yapının yığınları etkilemeyeceğini savunmak kabul edilemeyecek bir düşünce baskısının yanısı olmaksız halkın bunlardan bazılarına karşı daha duyarlı olduğunu yadsınmak da apaçık ortada olanı reddetmektir. Oysa bugün ancak yapıntı (fictic) sinemasının anlatım biçimleri yaygın olarak şartlandırdıkları büyük seyirci üstünde önemli bir etki gücüne sahip olabilirler. Siyasal olsun ya da olmasın dolaysız sinema filimlerinin kötü dağıtıldıkları için istenen yaygınlığa kavuşamadıklarını ileri sürmek sonucu neden olarak kabul etmek olur. Kâr yasasıyla yönetilen bir ekonomide, mesleğin bu alanındaki eksikler ne olursa olsun bu filimler iyi dağıtılmıyorlarsa, bu kökten farklı biçimleri kabul edebilmek için romansı yapıntıyla (fiction) derinlemesine işlenmiş belli seyirci bölümlerinde pek zayıf yankı bulmalarındandır.

Öyleyse yapıntıdan sonuna kadar yararlanan filimlerin dolaysız sinemanın genellikle engellediği bu bilinçlenmeyi sağladığını mı sanmak gerekiyor? Eğer söz konusu olan yeni anlatım biçimlerini kullanan, yani büyük tüketim sinemasının biçimlerinden kopan filimlerse, belli seyirci katları karşısındaki başarısızlık yine bir o kadar elle tutulur ve geri çevirme olayı bir öncekinin tıpkısı oluyor. Aurès'lerde Yirmi Yaşında Olmak'a 110.000, Her Şey Yolunda'ya 80.000, Darbe Darbe Üstüne'ye ancak 30.000 giriş: bu rakamlar yorumu yersiz kılıyor. Ve Kızı! Ayet'te temelde söz konusu deyimini siyasal anlamıyla direnmeyle de, çoğu kişi için baskının mekanizmasını aydınlatmaktan çok şaşırtıcı olan, ele avuca sığmayan bir alıcının soyut balesinden Micles Jancso'nun yapıntının sürükleyici çizgisi bu olduğuna göre - beklenecek bir şey yok.

Anlatım biçimleri geleneksel olduğu zaman seyirci de hemen kalabalıklaşıyor. Ama bu da çoğu zaman istenen bilinçlenmenin zararına oluyor. Özün romanesk içinde erime eğilimi çok olduğu için yapıntı fazlalığı da yapıntı yokluğu kadar tehlikeli; Pierre Billard geçenlerde, siyasal sinemanın televizyonun akşam boyunca her eve getirdiği şu güncelle kapışan harika bir düşünce fabrikası olduğuna haklı bir biçimde işaret ediyordu. Geçmişin eski kahramanları, haydutlar, adaleti koruyanlar, maceracılar yorgun düştüler, siyasal «kahraman» bir yüzyıl sonu mitolojisinin verilerini

yaratmaya imkân veriyor. Serüven Serüvendir adlı şu edepsiz fars-tan söz etmeyelim, kötü örnek olurdu bu. Yine de başkalarının pornografide yaptıklarını bazılarının bundan böyle siyasette yapacağını gerekirse kanıtladığına göre bilinen başarıyı elde eden bu aşağılık şeridin de adını vermek yerinde olur (Paris'de ilk gösterilişinde 900.000 fazla seyirci çekmiş). Çünkü şimdi moda bu. Gelir de getiriyor. Ama *Aday* filminin Amerikan seçim töreleri üstüne **Richard Millhouse Nixon**'dan daha iyi bir bilinçlenme sağlayacağı düşünülebilir mi? Siyasal sinema aslan payını siyasal kahramana bırakmakla bir şey kazanmaz. «Ne olacak sinema!» bu noktada tehlikeli bir biçimde «bu sinema değil in yerini alıyor. Ne olacak sinema yani gerçek değil. Hiç bir şey bizi onu yaşamış olana bağlamaya itmiyorsa kendimizi öykünün ninnisine bırakalım. Bundan da *Suikast*'in ya da yapıntının aşırılığıyla niteliğini yitiren siyasal filimlere örnek *İşçi Sınıfı Cennete Gider*'in başarısızlığı anlaşılıyor. Oysa bu sonuncunun gerçeklik çerçevesi içinde kalması



La Chincise/Jean luc Godard

olanaklıydı, ama Yves Boisset ve Jorge Semprun kendilerini ciden geldikince gerçeklikten ayrılmaya iten nedenleri uzun uzun açıkladılar. Gösterilen nedenler iki ayrı düzcyde. Boisset'e göre asıl Ben Barka olayından uzaklaşmak filmin yapılmasına olanak veren tek yoldu. Bu değeri olan bir kanıt. Bu öylesine doğru ki resmi siyasal sansürün yokluğu genellikle kamuya açık yerlerde çevrilecek bölümler için izin istendiğinde zorlukları çoğaltan, uydurma nedenlerle çekimi durduran yarı resmi sansürün ağırlığını artırıyor (3). Ancak Semprun'un kullanılan yöntemi başka bir biçimde doğrulamaya kalkmaması daha iyi olurdu. Senariste göre «Ticari sinemanın sıradan seyircisinin, zaten toplumun ve burjuva kültürünün ayrıcalıklı dar çevreleri içine hapsedilmiş bir bilgi konusu olan Ben Barka olayına göz kırpan bir değinmeye, bir ızgaraya gereksinme duymadan öyküyü izleyebilmesi, ilgi duyması,

içinde düşünceği, şaşacağı ve rezalet sayacağı malzeme bulması gerekiyordu.

Tartışma götürecek son noktayı geçelim. Aylarca kamu sahesinin ön sıralarını oyalayıp günlükleri canlandıran, bir tek gazetenin uzun uzun yankılandırmadan geçmediği bir olayı kim tutmamıştır belleğinde? Ama Semprun'un kanıtının temeline gelelim biz. Kuşkusuz övülebilecek bir niyetle, sıradan seyirciyi ilgilendirmek kaygısıyla Ben Barka olayına atıflar bile bile silinmiş. Yapıtının (fiction) böyle azması bir eritici gibi etki ediyor. Gerçekliğe değinmenin kendisine verebileceği ek yoğunluktan yoksun kalınca Sadiel sulanıyor. İlgii çeken onunkinden çok Darine'in öyküsü oluyor. Simgesel metro rıhtımlarında yürek parçalayıcı ayrılmalarla noktalanın siyasal-polisiye bir Serseri Aşıklar'ın (A bout de Souffle) Michel Poiccard'ı gibi biri Darien. Asıl Ben Barka olayını daha yakından sarmalamakla film ne yitirirdi? Eğer bazı görevlilerin ya da siyasal kişilerin davranışlarındaki gölge hâlâ varlığını sürdürüyorsa bunu göstermek filmin amaçları içinde değil miydi? İktidarın gizli mekanizmasının irdelenmesini bulanık entellektüellerin gelip geçici bağlanmasının tatlı şerbetinde boğmakla Suikast ne kazanmıştır? Belki geniş bir seyirci yığını ama sebeb olmak istediği bilinçlenmeden ne kalıyor geriye? Görülür görülmez unutulmuş, zamanla yitip giden bir «hiç yoktan iyi».

Bütün bunlardan, siyasal sinemanın karşıt iki eğilim yani herkesin sözünü edip kimsenin görmediği yeni anlatım biçimleri ya da dolaysız sinemanın hatırlatma gücü ile üstüne kimsenin düşünmediği geleneksel yapıtının sindirim kolaylığı arasında yurtsuz yahudi rolü oynamağa mahkûm olduğu sonucuna mı varmak gerekir?

Hiç bir şey bundan daha az kesin değil ve bugün bizi bunun karşıtına inandırmak için Mattei Olayı yığınları ilgilendirebilen siyasal sinemanın daha güzel bir örneği olarak ortada duruyor.

Yapıtıyla gerçeklik arasındaki ölçü bu filmde en doğru oranını buluyor. Yapıtı ve gerçeklik. Bu iki anlatım biçiminin bir araya getirilmesi yeni değil. Yaşam Bizimdir'in siyasal kişilerin sözlerine geniş bir yer ayırdığı hatırımızda. Darbe Üstüne Darbe, Que Hacer? bu iki yazı biçimini karıştırıyorlar. Gerçek bir dâvanın yapıtı yoluyla yeniden kurulması olan Catonsville Dokuzların Davası bile buna başvuruyor. Bu filimlerde izi görülen bütün cömertliğe karşın bu yöntemde kendisine bağlanmaya zorlayacak bilemediğim bir şeyler eksik.

Tanıklıklardan yola çıkarak bir kişinin yeniden yaratılması olarak Rosi'nin filmi duyarlığa olduğu kadar düşünceye de etki ediyor Romaneskin yol kenarında başı boş dolaşma olanağı yok, gerçekliğe sürekli olarak değinme bir korkuluk gibi davranıp buna engel olmak için hazır bekliyor. Brechtsi yabancılaştırmanın gerekliliğini belirten bir tür anlatım derinliği yardımıyla yapıtıyı sürekli olarak uzakta tutan bu katı korseden kaçmak olanaksız. Sorguya çekilen her hangi soyut biri değil Enrico Mattei. Her tür-

l şüpheden uzak bir siyasal kişi üstüne bu soruşturmanın altın-
da siyaset adamının doğasına ilişkin sorunlara değinilmektedir.
Alıcı yorgun bir adamın uykudan uyanışı üstünde durakladığı za-
man eylem adamının yalnızlığına yani temel veriye atıf yapmak-
tadır.

Mattei Olayı bize böyle önemli bir yapıt olarak görünüyorsa bu
çağımızın siyasal verilerine tanıklık etmeye istekli sinemacıların,
Jean Patrick Lebel tarafından pek doğru bir biçimde tanımla-
nan temel sorununa Rosi'nin filminin en iyi yanıt olmasındandır:
«Filmlerin ideolojik hedeflerinin getirdiği zorunlukları mümkün en
iyi dengenin bağrında biçimsel ve ideolojik araştırmayla nasıl bağ-
daştırmalı?»

Dolaysız sinema ya da büyük tüketim sinemasının biçimlerin-
den farklı anlatım biçimlerine dayalı bir siyasal sinemanın varlık
nedeni vardır ve şu anda büyük bir yankı bulamayacağı savıyla
değerini düşürmek fikri bizden irak olmalıdır. **Que Hacer, Ca-
tonsville Dokuzlarının Dâvası, Vietnam, Kızıl Ayet, Aurs'lerde
Yirmi Yaşında Olmak:** İşte sinemasever aracılığıyla yurttaş et-
kiledikleri ölçüde önem kazanan bunca esaslı siyasal filim. Ancak
karşılaştırma yaparak bir takım seyirci önündeki başarıları yüzün-
den başka filimleri geri çevirmek bize tehlikeli geliyor. **Sulkast'**ın
başarsızlığı daha çok kişiyi ilgilendirme kaygısından çok bunun
içeriği bozmadan clanaklı olabileceğini kabul etmemesinden ileri
geliyor.

Siyasal sinemanın tek başına olayların akışını değiştirebileceğini
savunmak yarasız olurdu. Ama buna yardımı dokunabilir
ve sıradan seyirciyi ilgilendirip onu dşndrebilen **Mattei Olayı**
gibi filmlerin önemi boş verilir gibi değildir.

En azından bizim inancımız bu. Çünkü bunu yaşısmak her se-
yircide, uyuklayan ve tutuşturmayı bilmek gereken bir kıvılcımın
bulunmadığını düşünmekle bir olurdu.

**Cinma 73 Ocak sayısından
Frantz Gvaudan
Çeviren: ENGİN ÖZDEN**

-
- (1) Kurgu filimleri de dolaysız sinema ailesine giriyor. Tek, f-
çk bir farkla: filimsel malzeme filmin işlenmesinden önce
vardır.
 - (2) **La Guerre d'Algrie/Courrire - Monnier. La Battaglia di Al-
geri/Pontecorvo değil. Çev.**
 - (3) Yves Boisset Orly'de çekim yapamadı. Andr Cayatte'ın ba-
sına gelenler de biliniyor.
Ateş Saati/L'heure des Brasiers/Fernando Solanas - Arjantin-
Yirmi Yaşında Mutluluk/Le bonheur à vingt ans/Albert
Knobler - Fransa.

- Kış Askerleri/Winter Soldiers/anonim - A.B.D.
Vietnam/ortaklaşa - Ulusal Kurtuluş Cephesi.
Richard Millhouse Nixon/Emil de Antonio - A.B.D.
- Sandıklara Yurttaşlar/Aux Urnes Citoyens/Edouard Bobrowski - Fransa.
- Cezayir Savaşı/La Guerre d'Algérie/Courrière - Monier, Fransa.
Aurès'lerde Yirmi Yaşında Olmak/Virgt Ans Dans Les Aurès/René Vautier, Fransa.
- Her Şey Yolunda/Tout Va Bien/Godard ve Gorin, Fransa.
Darbe Üstüne Darbe/Coup Sur Coup/Marin Karmitz, Fransa.
Kızıl Ayet/Psaume Rouge/Miklos Jancso, Macaristan.
Aday/The Candidate/Michael Ritchie, A.B.D.
İşçi Sınıfı Cennete Gider/La classe Ouvrière Va au Paradis/ Elio Petri, İtalya.
- Suikast/L'attentat/Yves Boisset, Fransa.
Mattei Olayı/L'affaire Mattei/Francesco Rosi, İtalya.
Que Hacer?/Landau, Ruiz ve Becket, Şili.
Catonsville Dokuzlarının Dâvası/The Trial of Catonsville Nine/ Gordon Davidson, A.B.D.
- Serüven Serüvendir/L'aventure C'est L'aventure/Claude Le- louch, Fransa.

Yeni a Dergisi'nin

K A S I M SAYISINDA

- HALİKARNAS BALIKÇISI'yla yapılmış en son Röportaj
- FAZIL HÜSNÜ DAĞLARCA'nın ALLENDE'yle ilgili şiiri
- Seçim sonuçlarının Türkiye halkı ve Türkiye kültürü açısından yorumu

Yeni a Dergisi'nde

Sayısı: 5 Lira, Abone: Yıllık, 50 TL.

Dağıtım: Ge - Da/İSTANBUL

Yazışma: P.K. 1392 Sirkeci/İSTANBUL

2001: uzay yolu macerası

bernard eisencitz

«2001 Uzay Yolu Macerası - 2001 A Space Odyssey» na artık tamamen Avrupa'lı bir sinemacının en Amerika'lı filmidir denebilir. Zira «Dr. Strangelove» (1) Amerika'lı Kubrick'in en Avrupa'lı filmidir. «Dr. Strangelove» da gerçek dışı görünüm önemli bir gerçekçiliği doğruluyordu. «2001» de ise aksine aşırı gerçekçi görünüm gerçek dışını, hatta tutarsızlığı ve alabildiğine karanlığı geçerli kılıyor. Üstelik Kubrick filmini «dört küçük öykünün üst üste binmesi» olarak nitelemekte. Gerçektende bu bilmedenin öğeleri, doğal ve hatta zorunlu bir kaynak olan Oidipus muammasındaki kadar basittir. Zira burada bir kökenin, bir efsanevi babanın, hatta dört, iki ve sonra üç ayakla yürüyen insanın (dört elli antropoid, yapay bile olsa bir yerçekimine ait olduğunu doğrulayan, iki ayaklı Homo Sapiens ve Discovery uzay gemisinden başka bir şey olamayan, bir bastondan yararlanan, öncü) aranması var. En kolay özümmlenebilen, aynı zamanda, döngüsel ve üçlü bir biçimin içinde, bütün mümkün çeşitlemeler yapılmış.

«2001 A Space Odyssey» fazla bir şey vermiyor insana. Zaten hayalleri de yıkan bu ya! Film kendinden başka hiç bir şeyden bahsetmiyor. Konuya önem veren Kubrick'de (Paths of Glory, Spartacus, Dr. Strangelove) (2) ve hiç olmazsa metafor kullanılmış bir Science-Fiction'da, temeli olmasına rağmen bir öykü aramak gereksizdir. Embrion halindeki üstün insanın güzelliği, bir anlam taşımayışından ileri gelir. Daima birlikte olduğu «Zarahoustra» içindeki gibi, sadece costurucu bir değer taşır. Sessiz Sinemadan «Bir Ulusun Doğuşu» (3) na kadar uzanan bir geleneğe uygun klasik müziğin seçilmesi görüldüğü kadar basit nedenlere dayanmıyor ve filme bakışta bir açığı kazandırıyor. Kubrick'de idealist ya da Nietzsche'ci (bazı terim benzerliklerinin hatırlattığı) düşünceler çok. Zaman zaman Strauss'un, doğa ile insanı karşı karşıya getiren; senfonik şiirine denk bir «Vertonde Philosophie» tutkusunu akla getiriyor. Senfonik şiirin kantat ile ilk akorları, filmin abartıcı karakterinin ve herbiri, tümünü kapsayacak biçimde, birbirini izleyen sıçrayışlardan oluşan yapının, habercisidir. Çünkü film herşeyden önce bir biçim hatta daha kesin olarak bir yöntemdir. Cinerama ve 70 mm lik Panavision, genişlikleri ve kesinlikleri ile her türlü estetikçi yönelimi yck ediyorlar. Cinerama başlangıçtan beri «2001» in konusunun teknik sonuçlarıyla olduğu kadar, Kubrick'le de uyum halinde idi. («Zafer yolları - Paths of Glory» ve «Spartacus» ün inceden inceye tasarlanmış sahneleri). Kamera, «2001» in, yerçekiminden yoksun ortamında, Kubrick'in ilk filimlerdeki gibi dengesiz



Stanley Kubrick/2001 Uzay Yolu Macerası

ve sinirli bir çalışma yapmamış. Görüntünün kuvvet çizgileri perdenin kenarlarına koşut ve ilk çekim, ekleptiki düşey bir açıdan gösteriyorsa, bunun nedeni kameranın daha sonra da olduğu gibi, güneş sisteminin değil de galaksinin düzeyinde olmasındandır. 70 mm ve Cinerama tekniği, sezgici diye adlandırılan (Ford, Vidor, Ray v.b.) sinemacılar için bir durma ve geçmişte kazanılanları ayarlama olurken, etkin David Lean ve Stanley Kramer, bu teknikten yararlanarak, en temiz en akıllı filimlerini yapmışlardır. Buna karşı Kubrick'de bu yöntemin getirdiklerini, düşünmeyi yavaşlatmak ve müzikli komedi havası yaratmak (filmin müziğinin bazı kısımları açıkça bunu ortaya koyar) için kullanmıştır. Genellikle filmin etkisi eleştirel duyguları yatıştırmak ve kişiyi, filmin mekanik uyumunun doğurduğu, yoğun duyguların içine daldırmaktadır. Uyduların Johann Strauss'un müziği ile dönüp durmaları (Mavi Tuna Viyana ve Hiltonları, Pan-Am yıldız gemilerini olduğu kadar M.G.M. teknisyenlerini de kapsayan bir uygarlığa aittir) rahatlık duygusu verir ki bu büyük bir aldatmacadır. Kubrick fragmanlarda ve filmin başında, belgesel, akla uygun ekstrapolasyon (4) özelliğine ağırlık verilmesinde de titizlik göstermiştir.

Genellikle Science-fiction'ın zihni dalgalandırmayı amaçlamasına rağmen, bu ilk bölüm gene gelecek zamanda kalmış ve bu güvenlik duygusunu simgelemiştir. Bu gerçekte uyuşum arka planda kalmakta ve Odise için bir fon meydana getirmektedir. İşte bu aşırı doğruluk, yanlışlık payının artmasına, tehlikeye ve fantastik bir yapıya olanak tanımaktadır. İnsanlara kâbus etkisi yapan belgesel filimler, yerlerini doyurucu gezi anılarına terk etmektedirler.

Bu belli bir zaman sürecinde senaryonun en büyük atılımı olarak nitelenebilir. Süreklilik, filmin en göze çarpan üç bağlantısı, kemik-uydu, tarih öncesi çağ ve yakın gelecek bölümlerinin yazıları ile sağlanmaktadır. (Üç ara yazının ilkesi ve tonu sessiz sinemayı hatırlatmakta olup görevleri de ordakinin aynısıdır. Bir bütünü bağlamak, ona anlam ve müziksel karakter vermek demektir. Bu sonuncusu çevirime kadar uzanır. Çünkü Kubrick sessiz sine-

macılar gibi çekim sırasında «atmosfer yaratmak için» oyuncularına müzik dinletmektedir.)

İlk kaygı motifleri mizah yoluyla kendilerini göstermişler ve bu da, hemen hemen her zaman, Kubrick'in ayrıntıya verdiği önemden yararlanarak olmuştur. Yerçekimi yokluğunda tuvaletlerin kullanılmasını bir kenarı atılsa dahi, tevazu, bu usta yapıyı, pek korku vermeyen, fakat çeşitli numaralarla kuvvetlendiriyor. Antropoid'lerin son görünmesinden sonra, Haywood R. Floyd'un kızı bir «bush-baby» (5) istiyor. (Her ne kadar sinemacı hesabına başarısızlık gibi görünüyorsa da, belgesel niteliklerin yerini hayal ürünü unsurların almaya başladığını gösteren ilk sahnedir bu.) Bu alay Hal'in kişiliğindeki Freud'cu bileşenlerin ve psikanaliz tedavisi taklidinin merkezidir. Hal'in hafızası Bowman tarafından sökülürken psikanaliz tedavisi taklidine tanık oluyoruz. 1 — «İyi olmadığımı biliyorum... Fakat şimdi kendimi daha iyi hissediyorum»; 2 — «Korkuyorum»; 3 — «Aklım duruyor, bunu hissediyorum»; 4 — «Mr. Langley tarafından ayarlandım, bana küçük bir şarkı öğretti»; 5 — «Daisy ben yarı yarıya deliyim»; 6 — «Hal'in uçuşun başından beri bilinç altına ittiği» (Senaryo metni). Bilgi hiç bozulmamış görünüyor; Bu Floyd'un mesajıdır.

Bu andan itibaren Science-fiction'ın bizi etkileyici gücü gelecekte yoktur artık ve meraklıların sık sık karşılaştıkları, artık klasikleşmiş sayısız olanaklar var. Kubrick'in ustalığı, belirgin bağları olmadan dört önemli motifi (Tarih öncesi Science-fiction'ını, yakın gelecek için öngörmeleri, gezegenler arası yolculukları ve son olarak mütant (*) ları, başka galaksiler ile hiper uzayı) üstüste bindirmesi ve karşılaştırmasındandır. Ara yazılarda Chaplin'in tevazuu görülür

Kubrick'in çalışma sahası (bu filmin ilk ve son çekimlerinde de görüldüğü gibi) Cecil B. De Mille'in arzuladığı bir şey değildir. Yer ve uzayı birleştiren, insanın sahip olduğu veya olmadığı bölge, bilinç yada bilinçsizliktir. Dünyanın ilk başlardaki görünümü (Ay - Yer - Güneş üçlüsü); insan zekasının ilk ışıkları ve yeni yaratığın ortaya çıkışı filmin üç ağırlık noktasını teşkil eder. Bilimin kabul ettiği en küçük hata (Strangelove'da olduğu gibi) konunun temelini meydana getiren, zekâya uygulanmıştır.

Asıl Odyssey'i filmin son yarım saatinde seyrediyoruz. (Bozuk renkli pelikülde ve negatiflerde görülen manzaralar ilk çağların kurak çöllerini yansıtıyorlar. XVI. Louis'in odası, dinlenen yarınlardaki (romana göre), beyin dalgalarındaki (senaryoya göre), Bowman'ın gözünün önünde dolaşan görüntülerdeki kolektif bilinç altının lükse olan özlemini dile getiriyor) Bu da «Nouvelle Réfutation du Temps» (6) ın tembel okuyucusunu, yolculuğun filmin ana konusunu oluşturduğunu ve öncünün bundan öncekileri düşünde gördüğünü hatırlatmaya itebilir.

Şaşırtıcı olan da ne olduğu pek belli olmayan böyle bir filmin «önemliler» arasında, bilhassa Metro Goldwyn Mayer tarafından ya-

pılmış olmasıdır. (Rio'daki arkadaşlarımız da dahil olmak üzere, bazılarının yargıdaki güçlükleri hiç de şaşırtıcı değildir. Filmin yapıldığı çevreden az etkilenmiş olması anlamına gelmez. Avrupa'da sürgünde bulunan Amerika'lılar, aranan Viyana kökenli insanlara benzetilmektedir. Bu kökenler zekâ kaynağının arandığı gibi arar. Hem bu açıdan, hem de konuyu ele alış bakımından, geleneksel yapımlar arasında, «göktaş» görünümü ile «2001» ancak Huston ve Wolfgang Reinhardt'ın Freud'una benzetilebilir.)

Kubrick ortam tarafından etkilenmek yerine, onu etkilemeyi amaçlayan son Hollywood devidir.

Cahier du Cinéma (Şubat 1969)

sayı 209 dan çeviren :

Nüzhet DALFES

- (1) **Dr. Strangelove, Kubrick'in 1964 de yaptığı, yedinci filmidir.**
- (2) **'Paths of Glory' 1957 de yaptığı dördüncü filmidir. Yurdumuzda «Zafer Yolları» adıyla oynayacakken sansür tarafından yasaklanmıştır. «Spartacus» bilindiği üzere yurdumuzda da aynı isimle oynanmış olup, yönetmenin 1960 da yaptığı, beşinci filmidir.**
- (3) **Griffith'in yeni anlatım yolları denediği, sinema tarihi açısından önemli filmi.**
- (4) **Eldaki verilerin dışında kalan bir değer, bu verilerden yararlanarak, öngörülmesi.**
- (5) **Afrika'da yaşayan Makigillerin, Galapo cinsinden hayvanlarına verilen ad.**
- (6) **Fransa'da yayınlanan bir dergi. (Ç. N.)**
- (*) **«Mütant» - Bir türün genetik değişime uğramış çeşitlerine verilen ad - .**

GERÇEK SİNEMANIN FOTOĞRAF DALINDA İKİ ATILIMI

I. FOTOĞRAF YARIŞMASI

II. TÜRK FOTOĞRAFÇILARI GEZİCİ ANONİM SERGİSİ

Geniş bilgi Gerçek Sinemanın üçüncü sayısında verilecektir.



sanat ve deney

**William Klein'in «ELRIDGE CLEAVER»
adlı filmi üzerine toplu tartışma.**

Jean Cherasse : Bu akşam size gösterdiğimiz filmi az kalsın hiç göremeyecektiniz. Sansür komitesi ile kuvvetli bir mücadeleden sonra sansür vizesi henüz elde edilebilmiştir. Nedenlerini William Klein sizlere açıklayacaktır.

William Klein : Evet gerçekten sansür bu filmi geçirmek istemiyordu. Özel sonuçlardan daha çok bunları kızdıran şey filmin içeriğidir. Bu film makaslanamazdı. Tek çözüm yolu yasaklamak veya serbest bırakmaktı. Yasaklanması istendi, film cezalandırılması gereken iki suçla itham edildi. Öldürmeye teşvik ve Devlet Başkanına hakaret. Filmin isyana teşvik edici yönü olmasından ve genç dimağları bulandırıcı etkiler göstermesinden de yakınılı.

Seyirci : Neden bu filmi yaptınız, hangi amacı takip ettiniz?

William Klein : Bu film biraz rastlantılarla oldu. 1969 Haziranında Pan African festivaline katıldım. Burada sürgünde bulunan Elridge Cleaver ile tanıştım. Çünkü kendisi A.B.D. de «özgürlük kanununa hakaret» gerekçesiyle mahkûm olmuştur. Yargılanmayı reddedip sürgün olmayı seçmiştir. Benden sanki kendi savunusu dosyası olacakmış gibi bir film yapmamı istedi. Zaten TV de onun hakkında yayın yapabilmek için birşeyler elde etmek istiyordu. Çünkü Cleaver A.B.D.'de ünü yaygın bir kişidir. «Gizli Adam» adlı kitabı

yaklaşık olarak 7 milyon satmıştır. Sonunda bütün bunlara ve belki daha başka şeylere dayanarak, onun filmini çekmeye koyuldum. Filmin montajı esnasında yetersiz olduğunu farkettim. Sözünü ettiği olayların belgeleriyle bu görünüm sınırları dışına çıkmam gerekirdi.

Seyirci Bu belgeleri nasıl elde ettiniz?

William Klein Konusu geçen olaylara ait belgeleri ellerinde bulunduran «**Tueries de Chicago**» gibi militan gurupları yardıma çağırdım.

Seyirci : Filmi ilginç ve objektif buluyorum.

Seyirci : Doğru değil, **Klein** burada öz düşüncesini savunmaktadır.

William Klein : Hiç bir zaman objektif olduğunu söylemedim.

Seyirci : Bu film televizyonda gösterildi mi?

William Klein : Pek tabii ki hayır. Bütün televizyonlar filmi reddettiler. Fransız televizyonu bile.

(Gülüşmeler)

Seyirci : Filminizin sinema salonları dışında gösterilmeyişinden dolayı kendinizi aldatılmış mı kabul ediyorsunuz?

William Klein : Bu film halkı bilinçlendirmek için yapılmıştır, anlıyorsunuz. Bu tür bilinçlenmeye susamış olan, Fransa gibi bir büyük ülke, örneğin «**Kara Panterler**» hakkında hiç bir bilgiye sahip değildir. Ne uzun nede kısa metrajlı bir film yoktur. Televizyonla halkın bilinçlendirildiği sanılır, ama bu yanlıştır. Televizyon çeşitli haberlerle tıka basa doymuş bunları hazmedemez durumdadır.

Seyirci Cleaver'ı nasıl buldunuz? Şair yaradılışlı bir insana mı benziyor?

William Klein Görünüş şekliyle pek heyecanlı, meraklı duygulu ve saygı duyulan bir kişi. Devrim başkanı olarak teorik yönü güçlü değil.

Seyirci New-York'a gittiğim zaman sokaklarda dolaşırken, beyazlarla siyahlar arasındaki gerilimi hissettim.

William Klein Birbirlerini fazla sevmiyorlar. Uzun zaman gizli (beyazların gölgesinde) yaşayan siyahlar, zorluklar içinde özgürlüklerini elde etme noktasına gelmişlerdir. Bu sadece bir etaptır. Karapanterler bu etapi aşmışlardır. Zor yoluyla kendilerini kabul ettirme ihtiyacını duymuyorlar. Bir siyah için beyaz şeytanın ta kendisidir. Cleaver siyahlar için ışık tutan bir kişi olmuştur. Siyahlar artık kendilerine istekleri dışında bir dinin empoze edilmesini istemiyorlar. Kendilerine islâm dini esaslarına bağlı bir din cluşturmuşlar. Fakat unutulmamalıdır ki Karapanterlerin doktrini bir sınıf savaşı yapmaktır, ırk savaşı değil.

Seyirci Filminizde Karapanterlerin başlattığı eylemin genişliği tahmin edilebilmekte midir?

William Klein Bu çok önemlidir. Özellikle bu gurubun doğuşundan bu yana yalnız dört sene geçtiği düşünülürse. Bir gün New-

York'da 42. sokakta bir gurubun çıkardığı gazeteyi satan bir kızın yanına oturmuştum. Gelip geçen zencilerin kıza bu davayı desteklediklerini belirten hareketleri ilgimi çekti. İnsanı etkiliyordu. Gazetenin satışı da çok yüksekti.

Seyirci : King Jones için Karapanterlerin tutumu nedir?

William Klein : Karapanterler onu bir muhbir, CIA'nın bir ajanı, bazı siyahların ölümünün sorumlusu olarak görüyorlar. Tavrı kültürel milliyetçilik olup, düşünceleriyle, siyahları beyazlardan üstün görmekte, beyazlarla her hangi bir anlaşmaya olanak bırakmamaktadır. Karapanterler bu düzeydeki düşünceleri çoktan aşmışlardır.

Seyirci : Filminizdeki Amerika'lı zencileri Afrika'da yaşayanlara göre çok züppe buldum.

William Klein : Filmde Afrika'lı zencilerin Avrupa, Amerika'lı zencilerinde folklorik elbiseler giyinmiş olduklarına dikkatinizi çekerim. Şunu belirtmek gerekir; Afrika'lı zenciler Amerika'lı zencileri genellikle hor görürler. Karapanterler Afrika'lı zencilere benzemek için deriden elbiseler giymekte, saçlarını kıvrık yumaklar biçiminde uzatmaktadırlar. Bundan dolayı onları başlangıçta kimse ciddiye almamıştır. Afrika'lı liderler üniversitelerde yetişmiş, entellektüellerdir. Karapanterleri biraz ilkel bumatdırar. Fakat zamanla Karapanterleri benimsemişler, bunları ırkçı olarak hor görmelerinin nedenini aynı kültür düzeyinde olmamalarına, Karl Marx'ı bilmemelerine bağlamışlardır.

Seyirci : Bence siz moda için uygun bir film yaptınız. Dün Vietnam üzerine bir film yapmıştınız. Bugün zenciler üzerine yapıyorsunuz. Akımlardan faydalanarak kazanç sağlıyorsunuz.

William Klein : Düşündüğünüz şekilde hareket edildiği zaman hiç bir şey yapılamaz.

Seyirci : Filminizi yaptıktan sonra Cleaver'in ne olduğunu biliyormusunuz?

William Klein : Suçlu kabul edilmediği bir ülke olan Cezayir'de oturmaktadır. A.B.D.'de kendisini öldürmek için beklemektedirler. Bir kaç defa öldürülmek istenmiştir. Karapanterlere gelince, yaşamın onlar içinde kolay olmadığı bir gerçektir. Fakat davalarına inanmaktadırlar. Bir süre önce göndermiş oldukları heyet Kuzey Vietnam'a kabul edilmiştir. Orada ilgiyle karşılandılar. Vietnam'lılar savaşın ne demek olduğunu bilen, şakadan hoşlanmayan insanlar olarak «32 sene içinde kazanacaksınız» dediler. Eğer Viet-Nam'lılar inanıyorlarsa...

Seyirci : Karapanterler bunu ne pahasına elde edecekler?

William Klein : Siyahlar için herşey, her zaman çok pahalı olmuştur. Bu filmde seyrettiğiniz Cleaver der ki «Dört yüz yıldan beri kardeşlerimizin çoğu bir hiç uğruna öldüler. Eğer şimdi ölürlerse bu bir şey uğruna olacaktır.»

**Cinemonde Ocak 1970'den çeviren :
Tolga AR**

fotoğrafta sanat...

burçak evren



Ara Güler/Fotoğrafta Teknik (Burçak Evren'in arşivinden alınmıştır).

Tabiat gerçekliğinin en mükemmel uygulayıcılarından biri olan Ingres «Fotoğraf çok, ama çok güzel bir şey. Gelgelelim bunu söylemememiz gerekir» derken, fotoğrafçılığın geleceğini ve önemini daha o zamanların primitif örneklerine bakarak belirlemeğe çalışmıştı. Ama Ingres'in bu sözleri aynı zamanda resme olan tut-

kunluğundan gelen bir yanılgıyı da yansıtmaktadır. Çünkü sözünü ettiğimiz ünlü ressam ve onun meslektaşları fotoğrafçılığı resme bir rakip olarak görmüşler ve bu icadın ortaya çıkmasıyla resim sanatının yok olacağı gibi büyük bir yanılgıya düşmüşlerdi. Bugün bile - içlerinde tanınmış fotoğrafçıların bulunduğu bir grup - bu yanılgıyı bir başka çehreyle sürdürmektedir. Resmin yöntemlerinden faydalanarak fotoğraf yapmak gibi... Oysaki fotoğrafçılık resim sanatının bütün yöntemlerini kullanmasına karşılık en çok bu sanata yabancısıdır. Çünkü ressam renkleri ve bunlardan oluşturduğu motifleri düşündüğü şekilde kullanma serbestliğine sahiptir. İstedikini acılı, diledikini sevinçli yapabilir. Çünkü bu yapabilir sözcüğünde tanımlanan her düşündüğü şey, fırçasının sapını tutan eline bağlıdır. Sonra fotoğrafçılık gibi bir eseri yaratmasında katkısı olan bir ara nesneye de gereksinmesi yoktur. Boya ve fırçasıyla her bir şeyi kendi beğenileri içinde şekillendirir. Kısacası var olmayan, hatta çoğu kez düşünülmesi bile acıip olan olayları tuval üzerine aktarabilir. Fotoğrafçılıkta durum böyle midir? Kuşkusuz hayır. Çünkü fotoğraf sanatçısı makine - film gibi bir ara nesnenin yardımıyla ancak var olan bir şeyi stilize etmeden, kendi görüş ve duyusundan hareket ederek tespit etmek zorundadır. Daha açık bir deyimle fotoğraf sanatçısı mevcut olmayan bir şeyi yaratamaz, yaratılmış olandan bir yorum verir. İşte bu yorumu da belirli bir görüş ve duyuş İstetiğiyle yansıtmak fotoğraf sanatıdır.

Fotoğrafçılık görünürde teknik öğelerle kaynaşmış olmasına rağmen tekniğin tutsağı veya eseri değildir. Sanat eseri sayılabilecek bir fotoğrafta tekniğin işlevi bir ressamın fırçası, bir müzisyenin entrümanı veya bir yazarın kaleminden farklı bir şey olarak düşünülemez. Fotoğraf sanatçısı için de makine ve filmin yararı yukarıda sıraladığımız neslerin işlevinden ayrı bir güç olarak kullanıldığı vakit - ki çoğu kez böyle olmaktadır - bir sanat eserinden değil de tekniğin ortaya koyduklarından söz etmek gerek. Yaygın olan fakat o derece uygulanmayan bir söze göre «fotoğrafçılık makineyle değil de kafayla çekilir» denilmektedir. İşte bu görüşle, tekniğin bütün katkılarından sıyrılmış olarak ortaya konan eserler fotoğrafta sanattır.

Fotoğrafçılıkla herhangi bir sanat arasında ille de bir bağıntı kurulmak gerekirse, bence en uygun olanı mimaridir. Çünkü her iki sanat ta, var olan ham bir malzemedен bir eser meydana getirirler. Ayrıca her ikisinin de kendi görüş ve mevcut olan bir şeyden faydalanarak yarattıkları eserlerde teknik ve malzeme ikinci planda kalır. Esas ortaya koydukları eserin biçimi ve işlevidir. Mimarinin boyutluluğuna karşılık fotoğrafın da yorumu vardır.

İçerik olarak ta fotoğraf, ancak ve ancak doğanın düşünen yegâne varlığı olan insanlığına yöneldiği, onun acılarını, sevinçlerini, tutkularını, doğumundan ölümine dek süren yaşam çizgisi içinde kavgalarını yansıttığı zaman gerçek bir sanat eseri hüviyetine bürünür. Çünkü sanat denen beğeni prehistorik çağların primitif insanından günümüze kadar gelişen aşamaları içinde insan için ya-



Ara Güler/Fotoğrafta Sanat
(Burçak Evren'in arşivinden alınmıştır).

pılmış ve geçerliliği sadece insan için olan bir tutkudur. Doğanın diğer nesnelere ise, insanla ilişkili bir fon içinde görüntülendikleri zaman sanat için geçerli birer malzeme olabilirler. Günümüz fotoğraf sanatçısı da bu görüşten hareket edip, yaşadığı ülkenin koşullarına sırt çevirmeden insanoğlunun dramından komedyasına kadar uzanan çyküsünü yorumlu bir şekilde fotoğrafla dile getirmeyi amaçlarsa, cırtaya koyduğu kuşkusuz bir sanat eseri olur.

Ama ne var ki fotoğraf sanatçılarımız (!) bütün bunların ötesindeki uygulamalarıyla daha hâlâ Ingres'in peşinde...

gerçekleşen büyü, fotoğraf

ethem alkan

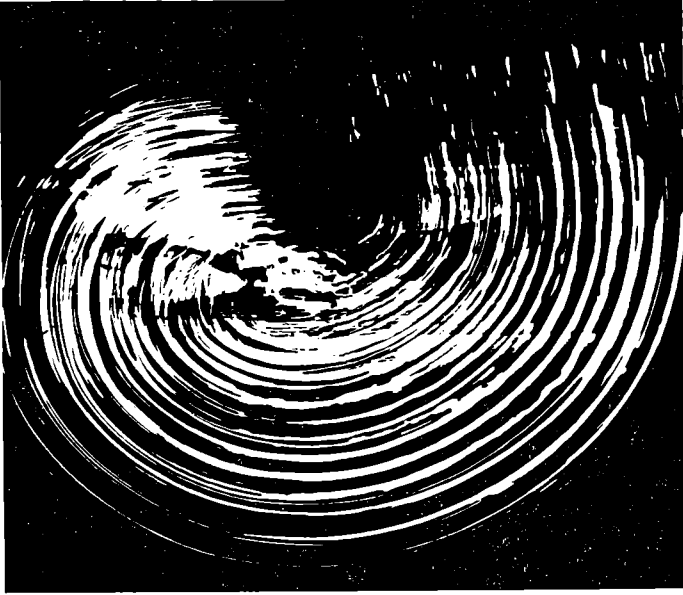
Optik işlemi sağlanan bir mekanizma ile elde edilen görüntülerin kimyasal bir yolla tesbiti, fotoğrafın temelini teşkil eder. Bu yöntem insanoğlunu peşinden koşturan bir büyüün, doğayı gözle algılayabilen tüm nitelikleriyle betimleme ve böylece varlığı zaman sürecinden çekip alma isteminin tatmininde, son aşama olarak belirmiştir.

Resimde Rönesans'ta ortaya çıkan ve barok stilde doruğuna erişen bu 'Plastik gerçekçilik' belirli bir noktada sanatı daha da gerçeğe, doğala yaklaştırmaya itelemiştir. Bu yüzdendir ki **Leonardo da Vinci'nin** karanlık kutusu, **Nipce'nin** (1) karanlık kutusuna öncülük yapmıştır.

Yine bu yöntem kullanılmaya başlandığında, zamanın ressamlarını çileden çıkarmış, doğa gerçekliğinin en ünlü ressamlarından **İngres'e**; «Fotoğraf çok ama çok güzel. Gelgelelim bunu söylememiz gerek.» dedirtmiştir. Evet, rönesanstan beri ilkel uygulamalara sahne olan karanlık kutu yöntemi tekniğin gelişimine paralel olarak kimyasal bir olay sonucu somutlaşmış ve çağımızın etkin sanatlarından birinin, fotoğrafın doğuşunu müjdelemiştir.

Yeni bir dil :

Fotoğraf herşeyden önce bir dildir. Hem de edebiyat çeşidinden bir dil. Öyle ki, sanatlı veya sanatsız çeşitli görünüşlerden önce yer alır. Bu dil bir **hammaddedir**. Yani, daha önceden varolan bir gerçek. Burada dilin bir çeşit diyalektik aşılımı izlenir. Resimden hareket eden bu dil, hiyeroglifde sembolizmden geçip fotoğrafı katıksız bir işaret haline alan görüntüden çıkmıştır.



Sadi Kutluat/Fotoğraf mı? Grafik mi?

Burada öz-eleman kimyasal olay sonucu saptanan görüntüdür. Resimde ise öz-eleman boyadır. Bu ayırım üzerinde dikkatle durmak gerekir. Resimde fırçanın öz-eleman olmaması gibi, fotoğrafta da fotoğraf makinası öz-eleman değildir. Sadece bir araçtır. Hem de öyle bir araç ki şimdiye dek hiçbir sanata nasip olmayan bir özelliği fotoğrafa kazandırmıştır. Öbür bütün sanatlar kullandıkları aracı gizleyemezlerken, fotoğraf bu engeli yıkmıştır. Fotoğraf tıpkı bir doğa ürünü gibi doğal bir clay olarak gözükür. Fotoğrafta saptanan nesne, modeline sıkı sıkıya bağlıdır. Böylelikle öteki sanatlarda örneğin resimde olduğu gibi bu nesne doğal yaratmanın yerine başka bir şeyi getireceğine, kendi bu yaratmaya katılmıştır. Bu temel-nesnellik fotoğrafın resme göre yeniliği ve farklılığıdır.

Eaştta da belirttiğimiz gibi fotoğrafın doğuşu doğa tasvirinin kuvvetli bir nesnel gerçekçilik isteğine dayanır. Fotoğraf uzun bir süre bu tasviroi özelliği taşımıştır. Yani, yorumsuz, deyişsiz bir benzerlik. Öyle ki fotoğraf önceleri sanat olmak için deyişi başka sanatlarda aramış, fotoğraf sanatının öncüleri, doğayı görüntüleme yerine sanat eserlerini, örneğin gravürleri görüntülemeyi yeğlemişlerdir ve bu, fotoğrafçıların, fotoğraf sanatının resim sanatını kopye değil, doğayı saptama ve buna yorum katma olduğunu farketmeleri için daha uzun süreye ihtiyaçları olmuştur. Bunu farkettileri an oluşmaya başlayan fotoğraf sanatı, fotoğrafta bir ikilik yaratmıştır. Sanatlı ve sanatsız fotoğraflar. Belgeci fotoğrafçılık belirli plâstik ve teknik gelişimi izleyerek kitle haberleşmesi ve

bilim dallarında egemen olurken, deyişli fotoğrafta aynı yolu izleyerek fotoğraf sanatı olarak gelişmiş ve gitgide şu düşünce yaygınlaşmıştır: Fotoğraf saat makinayla değil, kafayla çekilir. Böylece bir gerçek daha belirmektedir; «Taklidin mükemmelliği güzelliğe eş tutulamaz. Ancak bir sanat olayının ham maddesi olur.»

Olanakların Zorlanması ve Etkinlik :

Fotoğraf sanat niteliğine büründükten sonra tekniğe paralel olarak, hızlı bir gelişmeye uğradı. Fotoğrafın çerçevesi içinde daha güçlü bir deyiş, daha geniş olanaklar isteği sanatçıyı yeni yöntemler peşinde koşmaya iteledi.

Son yıllarda tekniğin hâkim olduğu öteki sanat dallarında olduğu gibi, fotoğraf ta çarpıcı teknik deneyler için uygun bir alan oldu. Teknik gelişimle beraber oluşan ve fotoğrafın kendi yetkinliğini unutturan ana sanat dallarından birine yavaş yavaş tutkusu, grafik düzenlemeler ve bezik dizayn kavramı fotoğraflar üzerinde o denli deformasyona yol açtı ki fotoğraf soyut çalışmalar şeklinde karşımıza çıktı.

Aslında bu çabalar fotoğraf için bir **olumsuzlaşma** oluyordu. Çünkü bu soyutlaşmanın temelinde çift yönlü bir imkânsızlık yatıyordu. Bir tarafta, fotoğrafı olanakları içinde kabul etmeyip, ona zaman ve mekân içinde devinim kazandırma çabalarının sonuçsuzluğu, öte yandan ise fotoğrafın optik - gerçekçiliği ile soyut çalışmaların uyumsuzluğu.

Bunlar fotoğraf için gerçekten ileriye dönük ve yaratıcı çabalar değildir. Çünkü fotoğraf sınırları belli bir sanattır. Zaman ve mekânın dondurulması temeline dayanır. Fotoğrafa zaman ve mekânda devinim kazandırma işlemi yapay bir zorlamadır. Eğer fotoğrafta devinim arzulanıyorsa bu zaten sinema ile gerçekleşmiştir. Eğer fotoğrafta da böyle bir olanak arzulanıyorsa bu fotoğrafın sınırlar içinde optik - gerçekçilik, deyiş uyumuyla sağlanmaya çalışılmalıdır.

Aslında bütün sanat kollarında olduğu gibi, deney, fotoğraf sanatı için de vazgeçilmez bir olgudur. Ama deney bir araçtır. Bunu tersine çevirip deneyi amaçlamak, deneyi değerinin kendisi görmek, hem fotoğrafın varlık bilimine, hem de sanatın işlevine ters bir tutumdur.

Sinema bir yana bırakılacak olursa fotoğraf, sanatlı veya sanatsız, çağımızın en etkin araçlarından biri. Herşeyden önce, gazete, televizyon gibi kitle haberleşme araçlarının vazgeçilmez bir unsuru. Ayrıca teknik yünden oluşturduğu bilimsel belginlik fotoğrafı bütün olanakları ile bilimin yararına sunmuştur.

Sanat olarak öteki dallara, örneğin resme ve heykele göre özgünlüğünü kaybetmeden çoğaltılabilirliği, fotoğrafın etkinliğini daha da artırmış ve işlevinin önemini bir kez daha ön plâna çıkarmıştır.

- (1) Niepce; Leonardo da Vinci'nin başlattığı, 1550 de Cardan'ın deliğine cam, Newton'un merceğe taktığı karanlık kutuda ilk kez 1916 da görüntüyü tespit eden Fransız fotoğrafçısı.

tango klasik bir danstır.

ethem alkan

PARİS'TE SON TANGO / Last Tango in Paris / Bernardo Bertolucci / Roman: Robert Alley / Senaryo: B. Bertolucci, Franco Arcoelli / Görüntü Yönetmeni: Vittorio Storaro / Müzik: Gato Barbieri / Set Desinatörü: Maria Poa'lo Moino / Oyuncular: Marlon Brando, Maria Schneider, J. Pierre Leaud, Massimo Girotti / Yapım: Cinematografica (Roma) - Les Artistes Associes (Paris) / Yapım yılı: 1972 / Uzunluk süresi: 129 dakika, - Türkiye'de 107 dakika - .

Hiç bir yerde dikiş tutturamamış eski bir esker, eski bir müzisyen, boksör eskisi, aynı zamanda iş ortağı olan karısını yeni yitirmiş küçük bir otel sahibi. Amerikalı. Toplumda yeri olmamış bir kişi. Kendisini ezen bir anı yığını ile yüklü... Adı, Paul (Marlon Brando), Kız, 20 yaşlarında. Adı, Jeanne (Maria Schneider). Başboş biri. Asker bir aileden. Belleksiz bir tip. Uzun süredir konuştuğu sevgilisi Tom (J. Pierre Leaud), genç bir sinemacı. Hayata, gerçeğe tutkun. İşlevsel bir kişiliği var... «Son Tango» nun kişileri bunlar.

Filmin tanıtma yazılarıyla beraber **Baccn**'un bir tablosu belirir. Boş bir odada bir tek iskemle ve acı çekerek kıvrınmakta olan yalnız bir adam. Ve filmin ilk görüntüsü, acıyla kıvramp haykırmakta olan Paul'dır. Parisin ortasında yalnız başına, tek yataklı odasına sürüklenmektedir.

Paul ile Jean'ın ilk karşılaşması hemen filmin başında, seyirciye çürümüşlük izlenimi veren mor ve grinin egemen olduğu Paris sokaklarında olur. Sonra rastlantılar, onları, boş bir apartman ka-



Bernardo Bertolucci/Paris'te Son Tango

trna sürükler. Ve üç gün sürecek olan beraberlikleri başlar. Bu boş odada ağır basan renk, kırmızı-turuncu karışımı olan «et» rengidir. Fakat hem bu iç mekânın, hem de dış mekânın ortak özelliği göze çarpmaktadır, «ölümcül bir dünya»... Biraz sonra o oda yaşanacak sekste bile üretkenlik ve hayat izlenimi alınmaz. Seks bile ölümcüldür. (Zaten Paul kısır biridir.) Film boyunca bu hava duyulur. Bütün mekân, eski otel, karısı, yaşlı fahişe ve sokaklar hep aynı yok oluşun izlerini yansıtır.

Peki, bu boş apartman dairesinin rengini dış mekânlardan ayıran nedir? Seks! Neden mi? Seks onları, bir an olsun anılar ve ya-

şamdan sıyırılmaktadır da ondan. «Sıkıntının en iyi çaresidir» seks, onlar için. İşte seksin bu soyutlaması o boş apartman katına; adı, zamanı, ünvanları ve sınıfları sokmaz... Ama bu, sürüklediği uçurumun belli belirsiz bilincinde olan, kendisine yaşama hakkı tanımayan toplumdaki ve değer yargılarından nefret eden; ne var ki, başkaldıramayan Paul'un «hülyasıdır.» Ve kendi yapamadığı bu baş kaldırmayı, nefret ettiği tüm değerlerin yadsınmasını, başkalarında gerçekleştirmek ister. Ve -görmeyip de duyduğumuz- sahnelerin birisinde «orgazm» halindeki Jeanne'yi yüzü koyun yatırarak aşkı, aileyi, kiliseyi v.b. değerleri yoksayıdır. Umutsuzluğu kıza aşlamak ve değerlerin geçersizliğini ona göstermek amacındadır.

Jeanne'e gelince, bu onun için bir serüvendir. Sonra mazohist eğilimlerini giderebilecek birini bulmuştur. Çekici gelmektedir Paul ona. Ama bu çekiciliği o apartman katının içindedir. Sokakta Paul'la olmayı yakışsız bulur oysa. Herkesin önünde soyunmak gibi... Belki de bunu sezindiğinden, «manda boku» demektedir Paul dışarıya. Zaman, geçmek bilmezcesine durgundur. Paris'te yaşanan Son Tango'nun 3. günü 3 ay gibi gelir Seyirciye. Sanki zaman bile anlam ve varoluşunu yitirmiştir. Paul'un öteki ilişkilerinde de durum böyledir. Yalnız Tom işe karıştığında o uyusukluğun üzerine bizi yoran bir dinamizmle karşılaşıyoruz. Renkler değişir. Öyleki film bile klâsik anlamından sıyrılır.

«Son Tango» bir adamın yokoluş sürecidir. O'nun dansı başka çiftleri, hattâ Jeanne'yi bile ilgilendirmez. «Gücüm kalmadı artık» der, Paul «Acı bana, bir şans daha tanı...» Fakat o'nun yaşadığı düzende «şans» a yer yoktur. Karısı gibi intihar da etmez o. Yokoluş sürecini tamamlar. Çıkarıp cikletini ağzından, balkon pervazının altına yapıştırır ve bir «cenin» halini alır. Başladığı noktaya gelmiştir. «Dans kişilikleri bağlarından koparır» diyor. Bertolucci. Paris'te Son Tango'nun 3. günü de Paul'un boşalıdır. Ve Paul biter.

İşte Bertolucci'nin anlattığı bu. Kendine özgü dili ve vardığı plastik olgunluğuyla enfes anlatıma ulaşmış. Renkler ve mekân yüksek bir plastik senteze ulaşmış. İngilizlerin çağdaş ressamlarından Bacon, bu güne dek sinema ve fotoğraftan etkilenen bir sanatçı. Bu kez de sinema, Bertolucci yoluyla ondan etkileniyor. Paris'te Son Tango, baştan sona bir Bacon tablosudur. Renkler, mekân, boşluklar, acı ve umutsuzluk içinde kıvranan insanlar... Hattâ Paul'un ünlü paltosu Bacon'un tablolarından alınmıştır. Kamera, filmdeki zaman kargaşasına aldırmandan Paul'ün sürecini izlemektedir.

Filme güç kazandıran en büyük etmenlerden biri de kuşkusuz, Marlon Brando'nun oyunu. Film sanki iki ekranda birden oynuyor. Perde de, Brando'nun yüzünde. Ama Brando, bu konuda alçakgönüllü: «Aktörlük bir şey değil,» diyor. Önemli olan «Marks, Gandi, Freud gibi olmak, büyük olan onlar.»

Bizce film bireysel burjuva sinemasının seks motifleriyle desteklenmiş bir örneği. Son zamanlarda batı dünyasında seks uyuş-

turucu maddelerin, hippiliğini yanında kullanılan uyutma araçlarından biri. Fakat Bertolucci bu seks desteğini Türkiye'de yitiriyor. Sansür bu sahneleri makaslayınca film iyice yavanlaşıyor ve film de «L'Atalante» nin can simidinin suya gömülmesi gibi batıp gidiyor.

Geleceğe inanmayan bir yönetmen Bertolucci. Kendi de söylüyor bunu. Eskilerle, çökmekte olanla, çökenlerle uğraşiyor. Batışı anlatıyor, kurtuluşu değil. Umut yok; koyu bir yokoluş var filminde.

Tango, klâsik bir danstır. Paris'te Son Tango da öyle. Artık klâsikleşmiş bunalım sanatının bir örneği. Ve bize çok uzak.

Şimdilerde klâsikliğini bile yitirmiş kurumlardan biri de san-sürdür. 129 sayfalık bir kitabın 22 sayfasını yolup okutmak neyse, 129 dakikalık bir filmin 22 dakikasının da makaslanıp gösterilmesi aynı şeydir. Bunu ancak anti demokratik ülkelerin ileriye kapalı kafaları uygular. Türkiye'de gerçekten demokratik bir ortam yaratılana kadar sansür, anti demokratik yönetimin bayrağı olarak dalgalanacaktır.

Sinematek'e Üye Olunuz

SİNEMATEK ÜYELERİ:

- Sinemalarda görülmesine imkân olmayan filmleri görebilirler.
- Kitaptan yararlanırlar.
- Açık oturumlara, konferanslara, tartışmalara katılırlar.
- Filmler veya sinemayla ilgili belgeler üzerinde araştırma yapmak isteyenler Sinematek'in kendilerine sağladığı imkânlardan yararlanırlar.
- Sinema sanatı ile ilgili bütün soruları cevaplandırılan bir kurumun imkânlarına kavuşurlar.

SİNEMATEK'İN ADRESİ:

Türk Sinematek Derneği, Sıraselviler Caddesi No. 65
Taksim

Tel.: 49 87 43 Üyelik işlemleri 10.50 - 21.30 arasında yapılır.

yedi evlat iki damat

aydın sayman

Yön.: Halit Refiğ. Senaryo: Berrin Giz - Naci Çelik. Kamera: Orhan Kapkı.

Oyuncular: Cüneyt Gökçer, Neriman Köksal, Perihan Savaş, Mesut Engin.

Renkli, Erman Film yapımı.

Türk Sinemasının sorunlarına, Kemal Tahir gibi sanatçılardan ve Sencer Divitçioğlu gibi iktisatçılardan kaynaklandığını iddia ettiği düşüncelerle eğilen **Halit Refiğ**, 1972/73 sezonunda çektiği «**Fatma Bacı**» dan hemen sonra, aynı yıl içinde yaptığı «**Kızın Var mı Derdin Var**» ve bu yıl yaptığı «**Yedi Evlat İki Damat**» la hem savunduğu düşüncelere ters düşmekte hem de koyu bir taklitçilik anlayışını uygulayanların kervanına katılmakta.

Bilindiği gibi emperyalist Amerikan sinemasının yaptığı filimler içinde geniş bir bölümü de «Amerikan Güldürüsü» diye adlandırılan güldürü filimleri tutar. Bu filimler de ötekiler gibi, izleyicinin tepkilerini pasifize ederek sahte bir rahatlık duygusu veren ve onları yanlış değerlendirmelerden oluşan bir düşünsel çizgiye iteleyeni nitelikler taşır. Amerikan Güldürüsünün öteki temel özellikleri şöyle sıralanabilir: «Yer yer gültülerle, esprilerle bezenmiş hafif bir konu; zaman zaman duygusal ve ağır sahnelere de yer veren hızlı bir tempo; canlı bir oyun; çok kez tiyatrodakini andıran bir sahne düzenlemesi; Amerikan yaşayışının çeşitli özelliklerinin çok kez alaylı, zaman zaman yergili anlatımı; yine çok kez yapmacık bir

iyimserlik, her şeyi tatlıya bağlama eğilimi.» (Nijat Özön, 100 Soruda Sinema Sanatı, sahife 173).

İşte Halit Refiğ, son iki filmde Amerikan Güldürüsü tarzını, törel yönlerini elden geldiğince Türkiye'ye uyarlayarak taklit etmiştir. Gerçi, **Film-TV Dergisinin** ikinci sayısında «Yedi Evlât İki Damat» ın bir Mısır filminden uyarlandığı söyleniyor ama bu, Mısır Sinemasının da Amerikan Sinemasının etkisinde olduğu gerçeğini anlatmaktan öte bir sonuç vermez.

Konu ve işleniş yukarıda verdiğimiz tanımdaki gibi; hikâye iki ailenin çocuklarını evlendirmesi üzerine kurulu. Normal bir filimin süresini dolduramayacak kadar yüzeyden ele alındığı için temayla doğrudan ilgisi olmayan gülütlerle bezenmiş. Hüsnügiller Ailesinin çocukları ve damat tarafının sonradan görme fertleri gülünçlükleri yaratan tipler olarak ortaya çıkıyor. Ailelerin eskimiş anlayışlarının alaya alındığı, töresel sayılabilecek bir eleştiri var. Duygusal sahnelerin yükünü Hüsnü Bey taşıyor; kızının çeyizini düzme için gerekli parayı çalıştığı şirketin kasasından aldığı sahneden, düğün gecesi polislerin ve şirket görevlisinin salona doğru yaklaştıkları sahneye kadar bu duygusal boyut devam ediyor. Ancak yapmacık bir sonun gerekliliği ve herşeyi tatlıya bağlama eğilimi şirket görevlisinin kendisini polislere teslim etmeyip, üstelik para yardımı yapmasıyla kendini gösteriyor. Teatral sahneler Hüsnü Bey'in evindeki bütün bölümlerde, gece kulübünde ve düğün bölümündeki mizansende açıkça görülüyor. Refiğ'in en baştan savma çektiği sahneler de bunlar oluyor. Bir de hikâyenin aralarına yerleştirilmiş güldürü bölümleri asıl örneklerinde olduğu kadar ustalıkla kaynaştırılmamış. Bu nedenle gerektiği kadar canlı bir tempo oluşmamış filmde. Örneğin, Refiğ, damat ailesinin Hüsnü Bey'i mutfakta bulaşık yıkarken yakalaması için, evin kapısı doğrudan mutfığa açılıyormuş izlenimi veren bir mizansen uygulamış. Buna benzer sayısız durum var filmde. Seyirciyi güldürecek bir esprinin yapılacağı her sahne yapıştırma olduğunu açıkça hissettiriyor.

Refiğ, bu filmde, önceki filiminde olduğu gibi «evlenme» olayını temel olarak değişik sınıfsal konumları olan iki aile tipini ele almış. Bunlar içinde özellikle ağırlık verdiği kız tarafı, yani **Hüsnügiller Ailesi**. (Filime konan ilk isim de buymuş zaten, Güngörmüşler gibi birşey...) Sınıfsal yeri itibarıyla küçük burjuva olan ailenin yedi çocuğu var. Evin reisi olan Hüsnü özel bir şirkette memur olarak çalışıyor. Konuşmalarından, tavırlarından Hüsnü'nün köylü özellikler taşımadığını, kentli nitelikler gösterdiğini görüyoruz. İlk terslik te burdan başlıyor zaten. Böylesine kentli özellikler gösteren ailenin yedi çocuklu olması çok az rastlanır bir olay. Kopya edilen filimin türüklerini uygulamak için böyle alınmış olduğu belli oluyor. Aynı nedenle çocukların kendi aralarındaki ve ana-babaları karşısındaki diyalogları, ilişkileri de bütün yerileştirme çabalarına karşın yabancı duruyor. Özellikle Hüsnü'yle karısının yatak fasılları - kırmızı gecelik vs. - bütünüyle yapmacık duruyor. Damat tarafını sonradan görme zengin bir aile

olarak koymuş yönetmen. Bu nedenle gösterişli giyimlerine ters düşen aykırı düşünme ve tavırlar gösteriyor.

Refiğ bu iki aileyi evlenme bahanesiyle karşı karşıya getirdikten sonra, her iki ailenin çekişmelerini, güllünc yanlarını alaylı bir biçimde anlatıyor. ('Kızın Var mı Derdin Var' da Refiğ, bir fabrikatörle bir toprak ağasını ele alıyordu.) Ama önemli olan taraf Refiğ'in eskimiş anlayışlarıyla alay ettiği ailelere karşın 'ideal' diye ortaya çıkardığı çiftin niteliği. Alayının kaynağını, kendi iç dinamiğiyle değil de emperyalizmin baskısı altında ve onunla işbirliğine giderek palazlanan işbirlikçi kapitalist sınıfın, eski feodal inançlarını -üstyapısal kurumlarını - sürdürmeye çabalamalarına dayarken, bu uyumsuzluğu tümüyle üzerinden atmış, batılı burjuvayla hemen hemen bütünleşmiş yeni kuşakları övüyor.

İlginç gelişmeler gösteriyor Refiğ. Son iki filiminde vazgeçtiği «ulusal dil» arayışından ve burjuvazi övgüsünden sonra «Vurun Kahpeye» nin üçüncü uyarlamasında ne yaptığı merakla bekleniyor.

GERÇEK SİNEMA

Aralık sayısında

Bir sinema olayı açıklıyor;

TAŞKESTİ ÇALIŞMALARI

- Nesnel eleştiri
- Japon sinemasında, yeni sol
- Fotoğraf yarışması

DEĞERLENDİRME

	ethem alkan gerçek sinema	Erol bayraktar gerçek sinema	kötü	orta	ilginç	güzel	başyapıt
Paris'te son tango/Bernardo Bertolucci	★★★★	★★	★	★★★	★★★★	★★★★★	★★★★★
Yigit Ayakta Ölür/R. Totten - D. Siegels		★★		★★			★★★★
Ölmeyen Kahraman/Ken Hughes				★★	★★		★
Beş Deli Askerde/Claude Zidi				★★	★★★★		★
Bir Demet Menekşe/Zeki Ökten	★★	★		★★★★	★★		★★★★
7 Evlât İki Damat/Halit Refiğ		★			★		★
Bin Günlük Mutluluk/Charles Jarrots				★★	★★		
Siyah Ayakkabılı Sarışın/Yves Robert	★★			★★	★★	★★	★★
Korkunç Oda/Juan Ibanez				★	★		★
Beni Seveceksin/Michel Deville	★	★		★★	★	★	★



sovexport film ve ABC sunar

Yönetmen: Andrei Tarkovski

Oynayanlar:

Natalia Bondarchouk
Yuri Yarvet

Donates Bonionis - Nikolai Grinko
Vladislav Dvorzhetsky
Anatoli Solenitsyn

SOLARIS

