

gerçek sinema

sinema
ve
fotograf dergisi

şubat 5-mart 6



nöbet hikaye
METİN İLKİN

2. basım

ÇIKTI



yücel
yayımları

cağaloğlu, yerebatan cad. no. 434/1st.

**ENVER
GÖKÇE**

dost dost
ille kavga



aydın
hatipoğlu

hoyrat

yücel yayımları

**vahşetin
çağırısı**

JACK LONDON

yaşamak hırısı



10 Lira

YÜCEL YAYINLARI

gerçek sinema

aylık sinema ve fotoğraf dergisi

yıl : 1 sayı : 5-6 şubat - mart 1974

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.

dizgi başaran matbaası baskı şirolu matbaası

kapak baskısı ilker matbaası

son baskı tarihi 8 mart 1974

kapak düzeni : ayla sümer

kapak fotoğrafı : saint-michel avait un coq/P. ve v. tavianı

i ç i n d e k i l e r

arkadaşlar mülkiyet ilişkilerinden sözedelim	2	marcel martin (çev. engin özden)
brecht \ gerçekçilik	8	b. améngual (çev. engin özden)
haberler	17	
ilginç bir araştırmanın gecikmiş sonuçları	20	oğuz makal
devrimci sinema grupları	25	çev. mustafa ırgat engin özden
fotoğraf ve isa çelik	38	
fotoğraf sanatı üzerine	49	koray arca
yabancı	53	ethem alkan
izlerken duyulan «azap»	56	oğuz makal

«arkadaşlar, mülkiyet ilişkilerinden sözedelim»

marcel martin

1935 de Kültürün Savunulması için Birinci Yazarlar Kongresine katılanlara bu çağrıyı yapan adam geçen şubat ayında yetmiş altıncı doğum yıldönümünü kutladığımız Bertolt Brecht (1899 1956) di zamanımızın en parlak zekalarından biri, daha iyisi büyük bir sanatçı ve marksist sanat kuramcısı Doğu Berlin'de törenlerle anıldı. Bir yazarın başka yazarlara mülkiyet ilişkilerinden sözetmeyi önermesini tuhaf bulanlara Brecht'in marksist olarak düşünsel ve sanatsal yaratma sürecini her zaman, onu belirleyen tarihi, siyasi ve toplumsal çerçeve içine yerleştirmeye çalıştığını hatırlatmak gerekir. Hümanizma ve kültürün genel ve bulanık kurallarıyla hiç bir zaman yetinmediği için kavramların asıl içeriğini ,onları mülkiyet ilişkileri ve sınıf mücadelesi terimleriyle tanımlayarak ortaya çıkarmaya önem verirdi.

ENDÜSTRİDEN TİKSİNME

En ünlü oyun yazarları ve sahneye koyucular arasında sayılan Brecht sinema adamı olarak çok daha az tanınmıştır. Etkinliğinin azılısanamayacak bir bölümünü sinematografik yaratmaya ya da en azından sinemayı ilgilendiren tasarıların işlenmesine adanmış olsa da (konu esinleyici ya da senaryocu olarak) adı pek az filmle birlikte anılmaktadır. Sinema ile ilişkileri üstüne sanki bir alınyazısı çökmüş gibidir.

«Yapıtlarımın perdeye her aktarılışında, ayrıcasız her defasında yapımcılara karşı dava açmak zorunda kaldım. Davaların hepsini de kaybettim.» Bu noktayı anılarında aktaran Vladimir Pozner'a Brecht bir gün böyle der. Bu söz kuşkusuz abartılmış olsa da Brecht düşüncesinin iki ana noktasını öne çıkarır: yapıtının bütünlüğü için sonuna kadar savaşıma isteği ve bunu kapitalist toplumda başarmanın olanaksız olduğu gözlemi.

1930 yılında adalet önünde, **Üç Kuruşluk Opera** adlı oyunun sinemacı Pabst tarafından «utanç verici bir biçimde de-

ğıştirilmesini» onartmak için verdiği inatçı ve sonuçsuz kavgaya, çelişkili bir biçimde hem yazar hakkının tanınması isteğini hem de kâr üstüne kurulu bir toplumun bunu kabullenemeyeceğinin kanıtlanması umudunu simgelemektedir. «Bu dava üstüne yazısında «Bir yanda sekiz yüz bin mark (filmin bütçesi) öte yanda yalnızca yapıtının özü için savaşıyor bir sanatçı duruyor» der.

Böylece davasını kaybetti ve bundan memnun oldu, çünkü karşıt bir sonuç «kapitalist düzende hâlâ bu adı hakeden yargıçların bulunduğunu göstermiş olacaktı. «Onun için, manevi bir zafer sağlamaktan çok, burjuva adaletinin maskesini, mülk sahibi sınıfın hizmetinde olduğu için kendi yasal-



Kuhle Wampe/Slatan Dudow (1932)

lığını çığnerken düşünmek önemliydi. Bu nedenle hemen «Üretim araçlarının toplumsallaştırılması sanat için bir ölüm kalım sorunu olacaktır» diye ekliyordu. Ancak üretimin toplumsallaştırılmasının bütün sorunların ortadan kalkması için yeterli olmadığı görüldü: Brecht 1955 yılında Demokratik Alman Cumhuriyeti Devlet Yapım kurumunun Wolfgang Staudte'ye verdiği CESARET ANA'nın çekimini, bu sinemacının oyunu sinemaya uyarlama konusunda taşıdığı düşüncelerle uyuşmadığı için durdurdu: yine de böylece yazarın yapıtının bütünüyle sahibi kalma olanağı vardı. Ertesi yıl bir Viyana şirketi hesabına BAY PUNTİLA İLE UŞAĞI MATTİ'yi perdeye aktarmakta olan Alberto Cavalcanti ile uyuşmazlığını açıklayacak ancak bu kez de sonuç elde edemeyecekti.

1943 yılında yapıtına ihanet edildiğine inanarak, hem de Fritz Lang'ın bir başarısı olduğunu kabulde herkesin birleştiği Prag'da nazilere direnişi anlatan CELLATLAR DA ÖLÜR 'ün yapımcısına dava açtı. Bu az sayıda birkaç dostunun (Hans Eisler, Vladimir Pozner) eşliğinde Holywood'da - 1941 den 1947 ye kadar orada kaldı- taban tepip, inançsız ve başarısız bir biçimde Holywood yazarlığı dümenini çevirerek senaryolarını satmayı denediği dönemdi, kendisi bunu acı ve aydınlık bir biçimde «yalan satıcıları arasında yerini almak» adını veriyor.

Sinemayla bu fırtınalı ilişkiler ancak bir kez, 1931 de Slatan Dudow'un KUHLE WAMPE'yi gerçekleştirmesi sırasında duruldu (KUHLE WAMPE bazan DONMUŞ İŞKEMBELER diye çevriliyor, ama bu bir zorlama çünkü söz konusu olan Berlin yakınlarında sözüm ona bir yerin adıdır), filmin ikinci adı DÜNYA KİMİN yazarın bütünüyle kendisinin saydığı tek yapıt olan bu ortaklaşa siyasal çalışmanın devrimci niyetlerini açıkça anlatıyor. Ama film yasaklandı, böylece nazilerin iktidara geçişlerinden az önce burjuva sansürü kapitalist sömürüyü açığa vuran, proletaryanın dayanışmasını yücelten bu yapıt önünde istemeden eğilmiş oluyordu.

Bu tek ayrıcalık dışında, Brecht'in sinemayla (sinema endüstrisiyle demek gerekirdi) ilişkileri tuhaf bir büyülenme iğrenme karmaşası üstüne kurulmuşa benziyorlar. Vladimir Pozner bu olguyu, kısaca «sinemayı sevmiyordu» diye değerlendirerek açıklıyor: oysa Brecht gençliğinde ateşli bir sinemaseverdi ve bir sürü film taslağı yazmıştı. Ama hemen hemen her defasında pazar ekonomisinin aykırı isteklerine ya da Holywood senaryo yazınının, «yaşlı bir orospunun bütün deneyine sahip bir dramaturji»nin dayanılmaz kalıntılarına takıldı. Bu nedenle, duygusal basitleştirmelerin diyalektik inceliklerden daha geçerli olduğu bir sanatla bunca güçlülükle işbirliği yapabilmiş olmasında şaşılacak bir şey yoktur.

DİYALEKTİK UNSUR

Brecht'in ÜÇ KURUŞLUK OPERA davası yorumu, sınıfsal niteliğini yasallığın yaldızı arkasına gizlemek zorunda kalan burjuva adaletinin çelişkilerini açığa çıkarmaktaki ustalığıyla siyasal çözümlenmeye bir örnektir. Ama bunu izleyen «tasarımların eleştirisi»ne ayrılmış metin, Brecht ışığının acımasız aydınlığı altında ustaca bir ideolojik aldatmacanın

ürünü oldukları ortaya çıkan bazı edinilmiş düşüncelerin sistemli bir çözümlemesi olduğu ölçüde bizim için daha yararlı oluyor.

Böylece Brecht «eski sanat anlayışının geçersiz olduğunu», bir filmin «ortaklaşa (collectif) bir ürün olması gerektiğini» çünkü «sanat yapıtının kişiliğin ifadesi olduğunu söyleyen tasarımın, söz konusu film olunca artık para etmediğini» ileri sürüyor. Kapitalist düzende «sanatın bütünü artık bir meta» olmuştur, bu nedenle üretim araçlarının «toplumsallaştırılması» kaçınılmaz bir şeydir. Ama sanatın işlevi gerçekliğin yeniden üretilmesi değil «asıl biçiminin verilmesi» (restitution) dir. Öyleyse «sinemanın toplumsal işlevi eleştirilmediği sürece, hiç bir sinema eleştirisi belirtilerin eleştirisinden öteye gidemez ve kendisi de belirti niteliğindedir. Beğeni sorunları içinde kendisini tüketir ve sınıf ön yargılarının tutsağı kalır.»

Demek Brecht için estetik ve dramaturjik kategoriler siyasal ve toplumsal çerçevelerinin, sınıfsal koşullanmalarının dışında yer almıyorlar. Bunun için gerçekçi (toplumcu gerçekçi) sanatçı «toplumsal ilişkilerin karmaşık nedenselliğini açığa çıkaran, egemen düşüncelerin, egemen sınıfın düşünceleri olduğunu belirten, insanların karşılıklı ilişkilerinde varolan çelişkilere işaret edip bunların içinde geliştiği koşulları gösteren, gerçekliği çalışan sınıfın ve onun sosyalizm yanlısı düşünsel bağlaşıklarının bakış açısından ele alan sanatçıdır».



Kuhle Wampe/Slatan Dudow (1932)

Brecht'e göre eleştirmen de bundan aşağı kalmamalıdır. «Gazeteci küçük burjuvanın, değişik tasarım halkalarının bir arada bulunması ve bunların giderek artan birbirlerini itme eğilimleriyle kendini belli eden ideolojik şizofrenliğini» yüzüne vurmak için acımasız sözcükler kullanıyor. İçerik ve biçim aarsındaki ilişkiler üstüne sonu gelmez ve çözümlenmez tartışmalar buna örnek, bunlar (içerik ve biçim) arasında gerçekte «hiç bir ayırım yok, (çünkü) Marx'ın biçim için söylediği burada geçerli: onun (biçimin) ancak içeriğinin biçimi olarak değeri vardır. «Bu nedenle bir filmin «içeriğiyle ilerici ve biçimiyle gerici» olabileceği ya da bunun karşısı düşünülemez, çünkü» bir parça boktan ağza layık bir tatlı yapmak sanat değil de bir sirk numarası olduğuna» göre tek başına tekniğin elinde bir şey yoktur.

Dışavurumculuktan söz ederken Brecht acı bir alayla «kısa bir süre sonra kapitalizmden değil ama dilbilgisinden kurtulmuş bulunulduğu anlaşıldı» diyor. Bunun için bu akımın biçim araştırmalarını mahkum etmeden bir yandan da «gerçekçiliğin bir biçim sorunu olmadığını» üstüne basarak belirtiyor. «Biçimlerin geçerli konusunda sorguya çekilmesi gereken gerçekçiliktir, estetik değil, hatta gerçekçiliğin estetiği bile değil. Doğruyu söylemenin ve susmanın bin yolu vardır. Biz estetiğimizi, ahlakımız gibi mücadelemizin isteklerinden çıkarıyoruz. «Bunun için» eleştirmenlerimiz, biçim sorunlarını ele aldıklarında sosyalizm için mücadelemizin koşullarını göz önünde bulundurmaya reddettikleri sürece biçimli bir eleştiri uygulamakta olacaklarını mutlaka anlamak zorundadırlar.»

Kuşkulu Bir Ahlâk Anlayışı

Sanat karşısında sürekli bir siyasal tutumun belirtisi olan bu kesin ve zorlu ilkelere bakınca, egemen ideolojinin şu uyutucu ve şeyleştirici «yaşlı orospu» Hollywood dramaturjisinin zararsızlaştırma işlemini -üstelik ilerici sinemacılar aracılığıyla- uygulayarak yapıtlarını ve senaryolarını iğdiş etmesi karşısında Brecht'in aşılmaz suskunluğu anlaşılıyor. Burjuva romanına özgü, kişilerle özdeşleştirme tekniğinin yerini yabancılaştırmaya bırakması gerektiğini düşünüyordu «insanın alinyazısının insanın kendisi olduğu, sınıf mücadelesinin egemen nedensel düğüm olduğu açığa çıktığı ölçüde eski burjuva tekniği özdeşleştirme kullanılamaz oluyor». Bu ise tadalmayı ne engelliyor, ne de yasaklıyor, tam tersine,

çünkü «insanların sanattan aldıkları tad yaşamdan aldıkları tadır (...) zevk olgulara verilen bir anlamda, yaşama isteğinin güçlenmesinden doğuyor.»

HİROŞİMA SEVGİLİM'in kadın kahramanı gibi Brecht de «kuşkulu bir ahlâk anlayışına sahipti öylece kabul edilmiş düşünceler sözlüğünü neşeyle çiğnerken «başkasının ahlâkından kuşkulanıyordu». Egemen ideoloji tarafından şişirilip, efsaneleştirilen ve başları üstünde gezinen kavramlara, hadi cesaret edip söyleyeyim, ayakları üstüne oturtmak için güzel bir çelme takıyor darbe biraz sert ama kurtarıcı oluyor. Bundan da **Me - ti**'nin yıkıcı özdeyişleriyle yapıtlarının diyalektik «sözoyunlarını» öylesine iyi belirten ayakları üstüne çevirme anlayışı çıkıyor «Gel şu yahniyi yapmama yardım et der tavşana aşçı» diye dalga geçer **Cesaret Ana, Bay Julius Caesar'ın İşleri'nde** Liberalizmin büyük ilkesi üstüne şu yorum bulunur «Yap ve bırak yapsın evet ama, yapan inek, yapsın diye bırakanlar da süt içenler!»

Burjuva hümanizmasının bütün gürültülü ve içi boş deyişlerini Brecht eski çoraplar gibi tersine çeviriyor, egemen ideolojinin en iyi oturtulmuş maskelerini söküp atıyor, en hızlı ve eksiksiz zehirden arınma yöntemini elinize veriyor. Öyleyse, siyasetin sizinle uğraştığını farketmeden siyasetle uğraşmak zorunda olduğunuza inanmıyorsanız, egemen düşüncelerin, egemen sınıfın düşünceleri olduğuna inanmıyorsanız, sansürün sizi siyasetten değil de müstehcenlikten korumayı hedef aldığını düşünüyorsanız, Hollywood'un demokratik inançlar adına siyasal filmler ürettiğine inanıyorsanız, «Comacico» ile «Secma»nın Afrikalılar hizmetinde yardım kuruluşları olmadığından emin değilseniz, özgür girişimin, özgür düşüncenin koşulu olduğuna inanmışsanız, Hollywood sinemasının halkların asıl afyonu olup olmadığından hâlâ kuşkuluyusanız, öyleyse Brecht okuyun, gözlerinizi açmanız için bu son fırsat...

Ecran 73

çeviren : ENGİN ÖZDEN



brecht ve gerçekçilik

b. améngual

Bilindiği gibi 1968 Mayıs'ı sinemanın gerçekçi estetiklerini yeniden, yaygın bir biçimde tartışma konusu yaptı. Sanatsal gerçekçiliğin böylece yadsınması — başlıcalarını sayarsak — Marcuse, Barthes, Blanchot, Francastel, «Tel Quel» ve «Change» dergilerinin biçimcileri gibi araştırmacıların çalışmalarını destek alabilmişse de, özellikle Brecht'in kuramları ve örneğini çıkış noktası olarak kabul ettiği bir gerçektir. «Edebiyat ve Sanat Üstüne Yazıları»nın geçenlerde yayınlanması sonuçta bu bakış açısı içinde karşılandı: Brecht her zamankinden daha çok gerçekçiliğe karşı savaşın bayrağı oldu. Oysa bu sınımsız benimsenen bazı düşüncelerin yeniden gözden geçirilmesi için iyi bir fırsattı. Brecht'çilik belki genellikle dogmacı ve şematiktir ama basite indirgemelere olduğu gibi tekparçalığa da karşı çıkar. Brecht, «Açıklığa tutkum düşüncemin karışıklığından ileri geliyor», diye uyarıyor bizi. «İvedilikle eğitime gereksinmesi duyduğum için biraz doktriner olmuştum. Bir şey bulduğum zaman hemen karşı yanından bakmak için atıyorum ve zorluğa katlanıp her şeyi yeniden tartışma konusu ediyorum.» Gelecek sayfalarda, bütün günahları ve güçsüzlükleri, üstelik aykırı bir biçimde Brecht adına, üstüne yüklemenin günümüzde geçerli olduğu gerçekçi bir siyasal sinema için, Brecht'ten kanıtlar bulmayı amaçlıyoruz.

1935 ile 1939 yılları arasında yazılmış «Plâstik sanatlar üstüne gözlemler»de, gerçeğin, tarihi olarak yerleri belirli olguların gerçekliği içinde toplumsal ve siyasal diyalek-

tiğın somut olarak, etiyle kanyyla katılmasının, gerçekçiliğın bir yüceltilmesi olan «Soyut resim üstüne» başlığını taşıyan (aslında soyut resme karşı) bir metin bulunur. Birden kendimizi Lukacs'a benzer bir Brecht karşısında buluyoruz! Brecht her türden «genel», «biraz bulanık», «belirsiz», bugün denildiği gibi açık, gölgesine bakıp avını kaçıran düşüncüyü (ve onun sanatsal ifadesini) şiddetle reddediyor ve buna karşı bizi uyarıyor. Her yerde geçerli, «çalanların da çalınanların da, ezenlerin de, ezilenlerin de ulaşabileceği» soyutlamaya karşı çıkıyor. «Belirli» ve «tanınması olanaklı» somut yansıma (temsil) istiyor. «Çünkü şeyler (insanlar da bu şeylerin içinde tabii) **bugünkü oluş biçimleriyle**, olduklarından başka olmaları istenildiği için genellikle eleştirel düşüncelere karışmış derin hoşnutsuzluk duyumları doğuruyorlar, resim de **bunları tanınabilir biçimde yeniden kurmakla** bu düşünce ve duyum akıntısına kapılmış olacaktı.» Brecht ad vermeden ve kimseyi suçlamadan, güçlülere boyun eğen, onlara hizmet kaygısında ressamların soyut resimden daha iyi araç bulamayacaklarını alaylı bir biçimde gösteriyor .Onlar açısından «şeyleri tanımaz kılmak» ustalıktır. «Güçlülerin ressamı olarak, belirli duygular, belirli bir adaletsizliğe karşı kızgınlık gibi, ya da yoksun olunan belirli nesnelere karşı istek gibi, ya da bir bilgiye bağlı olarak kendileri de belirli bir biçimde dünyayı değiştiren duygular üreten duygular gibi belirli duygular umurlarında değildir...» «Öyleyse belirsiz bir şeyin, örneğın kırmızı renkte resmini yapacaklar; bu belirsiz ve kırmızı şeyi görünce, bazıları akıllarına bir gül geldi diye ağlayacak, ötekiler bombalarla parçalanmış ve kanlar içinde bir çocuk düşündükleri için ağlayacaklar.» Böylesine bir sözbirliği kuşku çekmekten kurtulamıyor. Soyut resim zengine olduğu gibi bir mutfak iskemlesinden yoksun olan yoksula da renkler ve biçimler sunuyor, ama zengin, bir oturma aracı olduklarını unutup onlarda biçim ve renkten öte bir şey görmemek için yeter sayıda güzel iskemleye sahiptir!

«Bizler şeyleri, sömürücülerden ve onların hizmetine bağlı kişilerden başka türlü görüyoruz. **Ancak bu başka türlü görüş biçimimiz şeylere ilişkindir.** Önemli olan şeylerdir, onları gören gözler değil. Başkalarına şeyleri başka türlü görmeyi öğretmek istiyorsak, bunu onlara şeylerin üstünde öğretmemiz gerekiyor. Ama elde etmek istediğimiz pek de «başka türlü» bakılması değil, iyice belirli bir biçimde

bakılması, başka bir biçimde, bütün ötekilerden başka değil ama doğru bir biçimde, yani şeylere uygun bir biçimde bakılmasıdır.»

«Çizgi ve renklerle, şeyler üstüne yalnızca çizgi ve renkten fazlasının söylenebildiği, açıklanabildiği, öğretilebildiği kanıtlanmıştır. Böylece Breughel'in uyandırdığı duygular onun nesnelere olan ilişkisinden türemektedir; bu nedenle bunlar belirli, resimlerine bakanlarla yansılan nesnelere ilişkilerini değiştiren duygulardır.»

MESEL ve ALEGORİ

Tabii — otuz yıldır yapıldığı gibi — şeylerin orada bulunuşunu, yansılanmasını (temsiline) — ve şeylerin ilişkilerini — şeyler üstüne düşüncelere, kuramlara, doktrine, öğretilere indirgemek de mümkündür. Sınıfsal bir bakış, bir görüş ile soyutlamanın üstesinden gelindiğine de inanılabilir. O zaman «sömürücü güldüğünde, sömürülenin ağlamasının» artık mümkün olamayacağı, çünkü sömürücünün ancak ağlayabileceği ya da hem gülmekten hem de ağlamaktan kaçınacağı sanılır. Ama bu o kadar kesin midir? Soyut resmin belirsizlik, genellik, karışıklık niteliğine Brecht'in var gücüyle yaptığı suçlamalar, Godard'dan Jancso'ya, Taviani'den Straub'a, Lefebvre'den Soutter'e, TEOREMA'nın Pasolini'sinden, ŞAHİNLER'in Istvan Gaal'ına kadar çağdaş sinemada geçerli olan siyasal masal, mesel ve alegorilerin belirsizlik ve genelliğine de apaçık dokunmaktadır. Hitler diktatörlüğünü betimlemek kupkuru diktatörlüğü betimlemek değildir; «belirli bir haksızlığa karşı öfke» uyandırmak, genel olarak burjuva devletin baskıcı özüne, her patronun her işçiyi, her zenginin her yoksulu, her polis her grevciyi uğrattığı kurumsal haksızlığa sataşmak değildir. Her koşut polis olayı Ben Barka olayı değildir. Bütün bunların tarihi konumları belirlenmiş, tanımlanmış gerçek şeylere değinmesi gereklidir.» Güçlülerin ressamı olarak bütün nesnelere, bütün maddi değerlere, gerekli ve özünün alanı içinde bulunan her şeyi duyular dünyasının dışına atabilirsiniz» diyor yine Brecht. Ama onun görüş biçimi bambaşkadır: şeylere ilişkindir.

İçindeki savın (tezin) kişiye gerçek karşısında körlüğe ittiği savlı yapının hırpalanmasını Brecht çıplak (nü) resimleri ve fotoğrafları konusunda şakacı bir biçimde sür-

dürüyor. «Öncü resimleri görünce insanın aklına şu safça soru geliyor: bir kadının arkası neye benzer tam biliyor musunuz? Hayır, demek istediğim; gerçekte neye benzer?» Bu arkanın sanatçılar için ancak bir bahane olduğuna inanılsa yine yarım kötülük olurdu. «Çünkü gerçekten, her şeyden önce, yaşamın her şeye rağmen güzel olduğunu göstermektir söz konusu.» (Resim bir genelevin siparişi olsa söylenecek bir şey olmazdı, diyor yazar) Daha da hoş biçimde Brecht, sinemanın gerçekçiliğinin birinci basamağını temellendiren ve özdeşleştirme olgusunun çıkış noktasında bulunan fotoğrafın seyirci - nesne ilişkisini de kanıtlamasına katıyor «Profesyonel modeller makina tarafından çok az uyarılıyorlar; kendilerini ona, sonradan fotoğrafa bakacak seyirciye sunacaklarından başka gösteriyorlar; bundan da zarsız, tatsız bir hava doğuyor...»

Aynı kitapta Brecht gerçekçiliğin geçici bir tanımlamasını öneriyor «**Gerçekçiliğin** bilimsel olarak kurulmuş tanımını elimizde bulunmadığı sürece ,gerçekçi yazarlardan ve onların gerçekliğin sadık bir biçimde yeniden üretilmesi yoluyla aynı gerçeklik üstüne etkime yöntemlerinden söz etmek belki daha iyi, yani uygulamayı kolaylaştırıcı, yeni bir gerçekçi edebiyat için daha uyarıcı olurdu. Bu durumda, özellikle bu yöntemlerin sayısını azaltmaya değil, hatta arttırmaya çalışacağız... Hegel'in, marksist klasiklerin büyük önem verdikleri ve başkalarının da ilgisini çektikleri bir sözü vardır, gerçek (vérité) somuttur.» Brecht gerçek olanın yalnızca siyasal görünüşleriyle sınırlandırılmasına karşıdır. Gerçek olana yalnızca olumsuz yanlarından yaklaşmak da ona ihanet etmektir: «Kapitalizm yalnız insansızlaştırmakla kalmıyor, işte tam bu insansızlaştırmaya karşı etkin mücadele içinde insancılık da oluşturuyor... Yine toplumsal açıdan insanı yalnız siyasal unsur olarak betimlemek de onu yetersiz bir biçimde betimlemektir.»

Brecht'in gerçekçiliği, görüldüğü gibi, sık sık onu destek alan ideolojik basitliklerden ve yalnızca **düşünceyle** beslenen şu sinemadan çok uzakta, karmaşık bir kavramdır. Berliner Ensemble'daki yardımcılarından biri şunları aktarıyor «Epeydir, daha sorular sorulmadan bunların yanıtlarını veren bağıntılar kurmuştuk kafamızda. Brecht böyle bir davranışı bir incelik yoksunluğu olarak niteliyordu. Bu yalnız onun canını sıkarak kalmıyor çok da tersine gidiyordu. Lokmalarının başkası tarafından çiğnenmesini sev-

miyor, kendi kendine yemekten zevk alıyordu. (...) Bükülmez karakterler, katı alınyazıları, **yaşayan her şeyi yiyip yutan düşünceler** onun için hep 'tiyatro' ydu. Son zamanlarda Brecht tiyatrodaki diyalektikten çok söz ediyordu. Artık tiyatrosuna, biraz da gülümseyerek, 'diyalektik tiyatro' adını veriyordu. (...) Onun için diyalektik, bir olayı daha canlı biçimde yansıma olanağıydı. (...) Bir gün kara olan, ertesi gün beyazdır.» (2)

YANSI ve GERÇEKÇİLİK

Yansı filmlerinin temsilcisi HOŞGÖRÜSÜZLÜK'e Brecht gerçekçiliğinin eksiksiz bir örneği olarak bakılabilir. (Evet Griffith Amerikan kapitalizminin yabancılaştırdığı, liberal, ırkçı ve sofu, pis bir küçük burjuvadır. Ama sanatta işler bu kadar basit midir? «Geçen yüzyılın soylu ve dekadan bir subayının adını sorsalar kuşkusuz Tolstoy dedim», diyor Brecht. «Ama dekadansa örnek bir yapıt sorsalar 'Savaş ve Barış'ın adını vermek kesinlikle aklıma gelmez... Tarih ürkütücü bir boşvermişlikle hareket ediyor, her şeyi birbirine karıştırıyor.»).

Günlerden pazar. Fabrika sahibi sekreterinin ya da bir ortağının eşliğinde işçilerinin mahallesini geziyor. Dans salonunun önünde duruyorlar. Patron saatini çıkarıyor «Saat on! Bunlar çoktan yatakta olmalıydılar.» Araştırmalarını sürdürerek biraz yürüyorlar. Patron bu kez «Yarın çalışmak için daha iyi durumda olurlardı.» diyor. Burada Brecht'si, iki zamanlı bir yapı ilgisi çekiyor

1. Önce evrensel ahlak, yalancı sağ duyu, herkes için iyi ve doğru olan burjuva ahlâkı. Düzensizlik, ahlâksızlığın kaynağı düzensiz yaşantı olmamalı. İlimliliğin ileri görüşlülüğün, dengeli oluşun erdemleri. Ağırbaşlılık ve saygınlık. Sağlıklı töreler;

2. Sonra yalnız sömürücüler için iyi olan kapitalist gerçek (aynısı) «Yarın daha dinlenmiş olurlardı. Daha çok üretirlerdi. Daha çok kazanırdım.»

Böyle basit bir art arda geliş -karşıtlık ikilisinde kurgunun payı tartışılabilir. Her şey yazılı metinde bulunuyor mu zaten? Ama bu ayırım bütün güç ve anlamını, bir o kadar zararsız ve ilginç görünen başka bir ayırımın arkasından gelmiş olmasıyla kazanıyor dans salonunun girişine yaklaşırken patron eğilir, yerde bir para görmüştür, onu alır ve (amerikan çekim) mendiliyle uzun uzun, özeri-

le parlatır. Hepsi bu. Ancak bunu tam orada ve söyleyeceği şeyi söylemesinden hemen önce yapması bu davranışa bir **çekim** (attraction) değeri verir. Çünkü Griffith hiç bir açıklama eklemeyi, hiç bir şeyin altını çizmeyi, paranın alınmasını, çoğu seyircinin ancak bir merak kaygısı olarak göreceği kaba, dışsal bir olay olarak verir. Ama ona bu çekim işlevini yükleyen, patron işçi bölümü içindeki yeridir (para başka yerde de bulunabilirdi). Burada bu ayrımın sezgisel biçimde, sessizce, açıkca söylemeden birlikte getirdiği yan anlamlar iyice görülüyor.

Olumlu nitelikte : İktisat ve tutum duyusu, paraya ve yararlı olana saygı. Servetlerini bir toplu iğne, bir şişe tapası bularak yapan milyarderlerin sayısı az mıdır? Kazancın küçüğü yoktur. Zenginler de paralarını sokağa atmazlar ve bu yüzden zengindirler.

olumsuz nitelikte : Yoksullar kendi hataları yüzünden yoksuldurlar. Örgütlenmeyi bilmezler. Har vurup harman savururlar. Ücretlerinin arttırılması için grev yaparlar ,sonra bunu şimdi burada olduğu gibi aptalca yitirmedikleri zaman gidip ya meyhanede ya dansta harcarlar. (bu ayrımlar 123 ve 140 numaralı çekimlerin arasında bulunuyor. HOŞGÖRÜSÜZLÜK'ün Cahiers du Cinéma'nın 231 inci sayısındaki betimlenmesiyle karşılaştırınız) Görünüşte, burjuva düzenine ilişkin bir zihinsel yapının, **gerçek şeyler üstüne** bu çözümlemesinden daha «dışsal», daha sıradan nesnellikte ne olabilir?

Yansı gerçekçiliği dış gerçeğin gerçekçiliği ile çoğunluk karıştırılmıştır. Sanki SALVATORE GIULIANO ya da BİSİKLET HIRSIZLARI, KURU HAYATLAR ya da YER SARSILIYOR kesinlikle dışsal belge filmleri, «belgelerle desteklenmemiş bakış açıları»ymış gibi. Bu edebiyatta göreceli olarak daha kolay olsa da, sinemada hemen hemen olanaksızdır. Holywood güldürüsünün en uyutucusu da, en zararsız da «doğruluğunun» değerlendirilmesi uyanık seyirciye kalan bir «iç bakış açısı» getirir. «Dış gerçeğin yalnız aynası olmakla kalmamalıyız. Nesneyi özümlediğimizde, onun dışarda yeniden oluşmasından önce bizlere gelen, nesnenin kabullenmek zorunda olduğu toplumun görüş açısından olumlu ya da olumsuz bir eleştiri gibi bir şeyin eklenmesi gerekir... Öyle ki bizden çıkan şey pekâlâ kişisel, ama toplumun bakış açısına yerleşmiş olmamızdan ileri gelen ikili doğada bir unsur içerir.»

Brecht eşi Helena Weigel'i överken ince ve özenli ayrıntılara sahip bir gerçekçiliğin derinliğine iniyor. «Örneğin, iç savaşta oğlunu yitirince generallere karşı savaşanlara katılan bir balıkçı karısını oynarken her dakikayı tarihi bir an, her sözü tarihi bir kişiliğin ünlü sözü biçimine soku-yordu. Yine de şeyler doğallıklarından, **yalın oynamışlarından bir şey yitirmiyorlardı**. Bu yalınlıkla bu doğallık yeni tarihi kişileri eskilerinden ayıran şeylerdi. Mücadeleye katılanlara böylesine soylu bir yalınlık verebilmeyi nasıl başardığını soranları «Eksiksiz bir öykünmeyle» diyerek yanıtlıyordu. Seyircilerde yalnız duygular değil düşünceler de uyandırmayı çok iyi beceriyordu; harekete geçirdiği bu düşünce onların en büyük zevki oluyor, bazan ateşli, bazan da dingin bir sevince dönüşüyordu. (...) **Onu dinleyen çaresiz insanlar** (sürgün ve korku yıllarıydı o yıllar) **mutsuzluklarını unutsalar da bu mutsuzluğun nedenlerini unutmuyorlardı hiç bir zaman**. Gösterilerden her zaman mücadele için daha güçlenmiş çıkıyorlardı.» (3)

Burada çok özgün bir estetiğin ilkeleri beliriyor: seyirciyi bütün mutsuzluğundan temizlemeyen, onun bütün acısını (kökleri, etkileri, nedenleri ve aralarında mücadele isteği de bulunan törel sonuçlarıyla birlikte) söküp atmayan bir boşalma, çirkinliği, iğrençliği, haksızlığı «kurtarmayan» bir sanat; acısının nedenlerini görmesi, iyileşmeyi düşünmesi, iyileşmeye çalışması için anlık etkilerini uyuşturarak hastasını — seyirciyi — anlık acılarından kurtaran bir sanat üstüne tartışmayı, diyalektiği içinde nasıl yeniden kurduğu hemen görülüyor.

Brecht yazısını şöyle sürdürüyor : «Sonra, proletaryayı göstererek, **ideal görüntüyü gerçekçiliğe, gerçekçiliği de ideal görüntüye feda etmeden** proleter bir kadını oynadı. Yönetilenleri yönetme yeteneğine sahip gösterdi; kendilerinden yanlış yararlanılanları yaratma yeteneğine sahip gösterdi. İnsanların zayıflamış yanları oldukları gibi gösterilmişti, ama böylece, herkes olmuş olanı, solmaması mümkün olanı, ışıldaması mümkün olanı görüyordu. Sanki önce, koşulların, kuru bir toprağın, komşu duvarların, her türlü kötü davranışın güdük bıraktığı bir ağaç çizilmiş ve aynı zamanda bir de, farkı göstermek için, belirgin bir çizgiyle bütün bu zorların etkisinde kalmamış olsaydı ağacın şimdi bulunacağı durum çizilmiş gibiydi. **Yalnız bu görüntü kusurludur**, çünkü proleterin harcadığı çabaları gösterirken, olum-

suz koşulları değiştirme biçimini tam veremiyor. Soylu olana ulaşmak için harcanan çabaları gösterirken soyluluk izlenimi yaratıyordu. (...) Ezenlerden, ezilenlere acımalarını istemiyor, ezilenlerden, kendilerine güvenleri olmalarını istiyordu.» (3)

ELEŞTİRİ ve ZEVK

Yalnız bu görüntü kusurludur, diyor Brecht. Bu görüntü iki yönden kusurludur çünkü Brecht ona iki resim yakıştırıyor, oysa bu her zaman tek olmuştur. (4). Solmaması mümkün olan insanı hem kendinde taşıyan, hem gösteren, hem ondan söz eden aynı insandır. Bu bana Brecht'in de, Eisenstein, Dovçenko ve belki Chaplin'le birlikte yetkin bir yandaşı — en yetkini mi? — olduğunu gördüğümüz **toplumcu gerçekçiliğin** 40 yıllarının sonuna doğru André Wurmser tarafından yapılan bir tanımını anımsatıyor: **toplumcu gerçekçilik** bir ağacı kış mevsiminde yansılacağı zaman onu, doğalcılığın yaptığı gibi ölü, ıssız, kara bir kütük olarak değil gerçekten, bütünlüğüyle, diyalektik olarak nasılsa öyle, yani geleceğine gebe, uyusuk ama yaprakları, çiçekleri, kuş seslerini uyandırmak için saatini bekleyen bir özsuyuyla yüklü olarak gösterir.

Brecht gerçekçilikten beklediği geleceğe yönelmiş ilgiyi, tabi geçmişe de yayıyordu. «Tarihi anlam (...) eleştirel anlamın bir biçimidir, bu açık bir zorunluluktur. **Zamanla yıpranan, artık hiç bir yerde o yetkin durumda görülmeyen, sözcüğün can alıcı anlamında bugün hoşgörülemez olmuş bir şeyin eski yetkinliğini duyabilmemiz gereklidir.**» İşte, geçmişi güzelleştiren, varsayılan ya da gerçek bir «özlem», neden sayılarak biraz aceleyle yüklenilen şu yapıtların (örneğin Visconti'ninkiler) siyasal çözümlemesine açıklık getirecek bir nokta.

Brecht'e göre gerçekçiliğin verdiği pek güncel başka bir ders daha var: eleştiri (siyasal öğretim ve siyasal düşüncenin uygulanması) zevki, eleştirme mutluluğu ve sanatsal mutluluk biçiminde, dışarda bırakmaz, tersine onu arar. Çağdaş siyasal sinemanın bütün bir kesimi, özellikle Godard'ın ardından (Bk. Francis Reusser'in YAŞASIN ÖLÜM'ü ya da Glauber Rocha'nın YEDİ BAŞLI ASLAN'ı) seyirciyi çileden çıkarmadan olumlu hiç bir şey elde edilmediğine iyice inanmış görünüyor. Seyirci irkiltilerek kendini eğitmek, kendine soru sormak zorunda bırakılıyor. Sanatın da

egemen ideolojik yabancılaşmanın son sığınağı olduğu tek-
rarlanmıyor mu? Yine Brecht'i dinleyelim «Eleştiriye, ölü,
kısır (ürün vermeyen), 'tozlu' bir şey olarak bakmak kesin-
likle yanlıştır. (...) Eleştirel bir tutum olmadan gerçek sa-
natsal zevk olanaksızdır. (...) Eleştirel zevki tatma yetkisi
olmayınca proletarya, burjuva kültürünün mirasını toplama-
ktan yoksun kalacaktır. Uçarı ve zirzop bir yeteneğin yapı-
tılarından henüz zararsız bir tad almayı sağlayan çok yük-
sek bir sanatsal kültür düzeyi bulunmaktadır. Hatta biraz
zararlı bir zevkin bile değeri olabilir. Yüksek bir siyasal bi-
linç toplumdışı sanat yapıtlarından bile tadalmaya izin ve-
rir. (5). Her dönem, hiç olmazsa evrimin sürdüğünü görece-
ğini bilmek ve sanatsal ustalığın yalnızca teknik özellikleri-
ne sahip yapıtları korumak için yeterince tarih duygusu ta-
şımalıdır.»

Biz, Brecht'in kuramsal ürününün ancak en «beklenme-
dik» bölümlerinden bazılarını belirtmeyi seçtik. Daha başka-
ları da bulunabilir. Bizim için yalnızca sanatsal gerçekçilik
sorununun henüz açık bulunduğunu, günümüz öncü kesimi-
nin uyumsuz sesleri arasında bazılarının inandırmak için
gırtlak patlattıkları gibi pek de kesinlikle aşılmış olmadığını
göstermek önemliydi.

Ecran 73

Çeviren : ENGİN ÖZDEN

ma ya yayınları

Georgi Dimitrov

Christian Palloix

FAŞİZME KARŞI

LENİN VE ROSA

BİRLEŞİK CEPHE

LUXEMBURG'DA

EMPERYALİZM SORUNU

K i t a p ç ı l a r d a

haberler

İŞKENCEYE KARŞI DÜNYA KONGRESİ

İşkencenin kaldırılması için toplanan Dünya Kongresi dolayısıyla, Paris'te çeşitli gösteriler düzenlendi. Costa Gavras'ın «Ölümsüz» (Z) ve «Sıkıyönetim» (Etat de Siége) filimlerinin müziklerini yapan ünlü besteci Mikis Theodorakis'in bir şiiri sahneye aktarıldı. Joan Baez Olympia'da verdiği konserde Maxime Le Forestier'nin «Paraşütçüler» adlı yasaklanan şarkısını söyledi.

LEIPZIG XVI. ULUSLARARASI BELGESEL VE KISA FİLM HAFTASI

Leipzig'de düzenlenen XVI. Uluslararası Belgesel ve Kısa Film Haftası'nda, ağırlık Şili ve 1920'lerin Almanyası'nın emekçilerini konu alan filmlerde idi.

Şili üzerine gösterilen filmlerin en ilginç bulunanı Bruno Muel'in «Septembre Chilienne» (Şili Sonbaharı) olmuştur.

Brecht'in senaryosunu yazdığı faşistler öncesinde, Alman emekçilerinin yaşam koşullarını, umutsuzluk içinde bırakılmışlıklarını içeren Slatan Dudow'un «Kuhle Wampe» (1933) filmi de gösterilerde yer aldı.

«GEORGES SADOUL» ÖDÜLÜ

1973 Georges Sadoul ödülü, Yann Le Masson ve Beni Deswarte'm «Kashima Paradise» filmine verildi. Georges Sadoul yabancı film ödülünü yönetmen Miguel Littin'in «La Terre Promise» ve İtalyan yönetmen Marco Leto'nun «La Villegiatura» adlı filmleri paylaştı.

«İZMİR SİNEMA VE KÜLTÜR DERNEĞİ» ÇALIŞMALARINI SÜRDÜRÜYOR

İlk film gösterisini sevgi/Ludmilli Stakov ile 13 Şubat'ta gerçekleştiren İ.S.K.D. çalışmalarını bilinçli ve etkin bir biçimde sürdürüyor. İ.S.K.D. Başkanı Ali Özgüven ve İzmir Be-

lediye Başkanı İhsan Alyanak'ın açış konuşmalarıyla dernek çalışmalarına başlamıştır. Sevgi filmi gösterilmeden önce İ.S.K.D. Yönetmeni Oğuz Makal Bulgar Sineması üzerine bir konuşma yapmıştır

Bağımsız, gerçek halk sinemasının kurulması çabalarından yana olan İ.S.K.D. çalışmalarını devrimci bir doğrultuda yürütmektedir. İ.S.K.D. 21 Şubat'ta Ayzenştayn'ın «Potemkin Zırhlısı»nı üyelerine göstermiştir. Ankara Sinematek Derneği Başkanı Doç. Dr. Alim Şerif Onaran'ın «Ayzenştayn'ın sanatı ve Potemkin Zırhlısı» konulu konferansı gösteriyi daha da ilginçleştirmiştir.

İ.S.K.D. 28 Şubat'ta Askerin Türküsü Çukray, 7 Mart'ta Toy Bir Delikanlı/Bolognini filmlerini göstermiştir. İ.S.K.D. 14 Mart'ta Kuru Hayatlar/N.P. dos Santos, 21 Mart'ta Karanlıkta Uyananlar/Ertem Göreç, 28 Mart'ta İnsanlar Yaşadıkça/Fred Zinemann ve Bir Millet Uyanıyor/Muhsin Ertuğrul filmlerini gösterecektir. İ.S.K.D. Nisan ayı içinde «Yılmaz Güney Toplu Gösterisi» düzenliyecektir.

27 Şubat - 10 Mart arasında, genç sanatçı Koray Arca'nın fotoğraflarından oluşan bir sergide İ.S.K.D. salonunda izlenmiştir. Derneğin fotoğrafçılıkla ilgili çalışmaları içinde, kısa bir zamanda gerçekleştirilmesi düşünülen, fotoğrafçılık kursları da yer alıyor.

TÜRK SİNEMATEK DERNEĞİ

Türk Sinematek Derneği'nde şubat ayı içinde düzenlenen Hint Sineması toplu gösterisinde Satyajit Ray'ın Charulata, Mukherjee'nin Ashirwad, Satyakam, Dilli ki Kahani adlı Filmleri gösterildi. Film gösterilerinin yanısıra Arsin Arşık'ın Fotoğraf; A. Aykanat, P. Nahabaş, A. Uygur'un karikatür sergileri açıldı.

Ayın Sinema Adamı Ertem Eğilmez, Ayın Filmleri Tartışması, Ayın Sinema Olayı İSYAN konulu açık oturumlarda şubat ayı programları içinde yer alıyordu. Bunların kuşkusuz en ilginç işçi sınıfını sorunlarına yabancılaştırıcı, sapıtıcı nitelik taşıyan «Oh Olsun» filminin ve Yeşilçam'ın tüccar yönetmeni Ertem Eğilmez'in de katıldığı ilk açık oturumdu. Yoz Yeşilçam Sineması, savunucusu «Yedinci Sanat» adlı sinema dergisinin ve bu dergiden ayrılan sinema yazarı Atilla Dorsay'ın keşfettikleri (!) Ertem Eğilmez, açık oturumda, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi üstadlarından (!) sonra

Türk toplumunun sınıfsız bir toplum, bu konudaki düşüncelerinin bilimsel(!) olduğunu iddia etti.

Türkiye'deki işçi sınıfının varlığını inkâr eden Ertem Eğilmez, açık oturuma katılan sinema yazarı Atilla Dorsay'ın, «Oh Olsun» adlı Filmini sınıfsal kökenli olarak nitelmesini «öküz altında buzağı aramak» olarak belirledi. Hatırlanacağı gibi Atilla Dorsay 16/1/1974 tarihli Cumhuriyet'te «Sınıfsal Kökenli bir Güldürü» başlıklı yazısında «Oh Olsun» filmini sınıfları belirleyen, bilinçlendirici bir yerli sinema örneği olarak okuyucularına salık veriyordu. Hale Soygazi'nin de katılmasıyla renklenen açık oturum, Ertem Eğilmez ve sinema yazarı Erman Şener'in Yılmaz Güney'e sataşmaları ve saçmalıklarıyla devam etti. Açık oturum, Yeşilçam'm yoz, sömürü-soygun sinemasına bel bağlayanların tutarsızlığını bir kez daha kanıtlamasından ötürü önem taşıyordu.

YENİ BİR SİNEMA DERGİSİ YAYIMLANMAYA BAŞLADI

Şubat ayı başında «Çağdaş Sinema» adlı yeni bir sinema dergisi yayımlanmaya başlamıştır. İki ayda bir çıkacak olan derginin ilk sayısında, Ayzenshtayn, Brecht, Comolli, Lebel, Oudart, Yorgo Boz ve Üstün Barışta'nın yazıları yer almıştır.

1. gerçek sinema fotoğraf yarışması

- Gerçek Sinema'nın düzenlediği yarışmanın konusu «Üretim Araçları Başında İnsan» olarak belirlenmiştir.
 - Yarışmaya katılma süresi uzatılmıştır. Katılmak isteyenler 18×24 ölçülerindeki çalışmalarını 1 Mayıs 1974 tarihinde elimize geçecek şekilde göndermelidirler.
 - Ön elemenden geçen fotoğraflar yarışma jürisi tarafından değerlendirilecektir.
 - Birden fazla fotoğrafla katılmak mümkündür.
 - Ön elemenden geçen fotoğraflar dergide yayımlanacak, ilk üç derece ödüllendirilecektir.
-

ilginç bir araştırmanın gecikmiş sonuçları

oğuz makal

Erich Segal, eski öğrencilerinden birisinin anlattığı olayın -Love Story'nin konusunu içeren- etkisiyle romanını yazmaya koyuluyor. Olaylar ve kişileri romanın dramatik yapısının yanı sıra, ünlü filminin de olay ve kişileri oluyor Oliver ve Jenny, acıklı yaşamları.

Önemli bir yanı yoktur «Love Story»nin. Salt duygusallığa dayanan, basit, üstelik modası geçmiş bir öyküdür anlatılan. Segal'ın romanı hiç beklemediği bir anda «best-seller» olur. Ardından ticari sinemanın patronları görünür, arayışta bulamadıkları bir romandır «Love Story», ki daha önce senaryo olarak da yazılmıştır. Ticari sinema patronlarının öyle sokağa atılacak parası yoktur. «Love Story» film için uygun görülmüşse, önce romanı ün kazanmalıdır ya da ün kazanması için çaba harcanmalıdır. Romanın etkinliği Amerika'da pek moda olan kamuoyu araştırmalarıyla öğrenilir. Tıpkı bir zamanlar filmi yapılmadan önce üzerinde kamuoyu araştırmaları yapılan, sonuçları film yapılmadan önce kestirilebilen, yapımçı şirkete bugüne dek yaklaşık 113 milyon dolar kazandıran, şimdilerde yeniden Türkiye'de gösterilen «Gone With The Wind-Rüzgâr Gibi Geçti»nin oluşturulması gibi. «Love Story» üzerinde de incelikli hesaplar yapılır, Francis Lai'in romantik müziği seçilir, büyük tantanalarla oyuncular saptanır, film ortaya çıkartılır. Segal'ın kendi deyiimiyle «güdüsel, duygu yüklü» romanı ticari sinemanın gözde bir ürünü olur. Gözyaşı taciri bizim sinemamızda, edebiyatımızda bol bol var- Segal'ın romanı, anlatım biçimindeki kırık doküklere karşın, film olarak istenilen başarıyı gösterir. Kuşkusuz böylesine «iddialı» bir film hazırlanırken ve sunulurken reklama, ücretli burjuva eleştirmenlerine de büyük iş düşer. 1971 yılında yalnız Amerika'da 20 milyon dolar hasılat yapan «Love Story»nin iç karartıcı gözyaşları ülkemize de ulaşır. Ne yazık ki, bay işletmecilerin umduğunun dışında iş yapar film. Filmin iş yapmamasının somut sonuçları üstünde o günler-

de pek durulmaz, birkaç yazar kendilerince filmi, birkaç cümleyle eleştirmeye çalışır .Türkiye’de toplum bilim ve sosyal psikoloji, siyaset sosyolojisi konularında özgün araştırmaların olmaması, olsa da sanat - araştırma -nesnellik bütünlüğüne erişilememesi, film için kendi toplumumuz açısından somut sonuçlar getirmez. İşte, «Gerçek Sinema»da yayımladığım anket sonuçları ,o yıllarda yapılmış, soruları özenle hazırlanmış, ama sonuçlarının yayınlanması oldukça gecikmiş bir araştırmadır.

«Love Story» filminin anket sonuçları

Anket yapılan kişi : 136

Anket yapılanlar içinde filmi görenler : 92

Filmi görenlerin oranı % 67,6

Filmi görmeyenler 44

Filmi görmeyenlerin oranı % 32.4

Ankete katılanlar içinde erkeklerin oranı : % 60.3

Ankete katılanlar içinde kadınların oranı % 39.7

Ankete katılan erkek 82

Ankete katılan kadın 54

Ankete katılan öğrencilerin oranı % 72.9

Öğrenciler dışında ankete katılanların oranı % 27.1

Filmi gören erkekler : 50 (Ankete katılan erkeklerin % 60.9 u)

Filmi gören kadınlar 42 (Ankete katılan kadınların % 77.7 si)

Filmi gören öğrenciler : 71

Öğrenciler içinde filmi görenler %71.7

Öğrenciler içinde filmi görmeyenler % 28.3

Filmi gören erkek öğrenciler 38 (Filmi gören erkeklerin % 76 sı)

Filmi gören kız öğrenciler : 33 (Filmi gören kızların % 78.5 i)

Filmi gören öğrenciler arasında erkek öğrencilerin oranı : % 53.5

Filmi gören öğrenciler arasında kız öğrencilerin oranı : % 46.5

Öğrenci olmayanlar arasında filmi görenler : 22 (Öğrenci olmayanların % 59.4)

Öğrenci olmayanlar arasında filmi gören erkekler 14 (Öğrenci olmayanların % 53.8)

Öğrenci olmayanlar arasında filmi gören kadınlar 8
(Öğrenci olmayan kadınların % 72.7)

Öğrenci olmayanlar içinde erkekler 26

Öğrenci olmayanlar içinde kadınlar 11

Filmi görmeyenlerin ileri sürdükleri nedenler

Yanıtlayan 44 kişi, 28'i öğrenci.

Aynı konuda Türkiye'de çevrilen filmi gördüğü için gitmeyenler : 6 (4'ü öğrenci)

Yerli filmi gördüğü için gitmeyenlerin oranı : % 13.6

Konuyu bildiği için gitmeyen 13 (10'u öğrenci)

Filme gitmeyenler içinde konuyu ilginç bulmayanların oranı : % 35. 7

Giden gitmeyen tüm öğrenciler içinde konuyu ilginç bulmayanların oranı % 10. 1

Filme gitmeyenler içinde konuyla ilgisi olmayanlar : % 29. 5

Ayırarak zamanı olmayanlar : 14 (9'u öğrenci)

Filme gitmeyenler içinde zaman bulamayanların oranı : % 31. 8

Filme gitmeyen öğrenciler içinde zaman bulamayanların oranı : % 32. 1

Filme gitmek istemeyenler : 5 (1 öğrenci)

Arkadaşlarının eleştirilerinden etkilenerek gitmeyenler 6 (3 ü öğrenci)

Arkadaşlarının eleştirilerinden etkilenenlerin oranı : % 13. 6

Arkadaş eleştirilerinden etkilenenlerin (öğrenci) oranı 10. 7

Başka nedenlerle gitmeyenler 3 öğrenci

FİLM ÜZERİNDE ÖN DÜŞÜNCELER :

Film için yapılan reklamlardan etkilenenler : 22 (Gidenlerin % 23. 9 u)

Reklamdan etkilenen öğrenciler : 12

Filmi gören öğrenciler içinde reklamdan etkilenenlerin oranı : % 16. 9

Filmi görenler içinde reklamdan etkilenen kadınlar : 9

Filmi görenler içinde reklamdan etkilenen erkekler 13

Filmi gören kadınlar içinde reklamdan etkilenenlerin oranı : % 21. 4

Filmi gören erkekler içinde reklamdan etkilenenlerin oranı % 26

Romanını okuduğu için gidenler : 11

Romanını okuduğu için giden öğrenci 7 (3 Erkek, 4 kız)

İyi ya da ilginç bir konu olduğu için gidenler : 27 (24 öğrenci)

Merak ettiği için gidenler : 7 (5 öğrenci)

Bir aşk filmi ya da duygusal bir film kanısıyla gidenler : 11 (9 öğrenci)

Duygusal film kanısıyla gidenlerin oranı % 10

Sinemanın önündeki kalabalığı merak edip giden : 1 (Öğrenci değil)

Filmin Türkiye'de çevrilenini görüp ,karşılaştırmak için giden : 5 (Öğrenci)

Çekim ve tekniği merak ettiği için giden : 1 Öğrenci

Filmin yıldızlarını görmeğe giden : 1 Kız öğrenci

Davet edildiği için giden : 1 Öğrenci

Seks filmi olduğu kanısıyla giden : 1 Kız öğrenci

FİLMİN BIRAKTIĞI ETKİ :

Acıklı : 6 (5 Öğrenci)

Duygusal : 45 (30'u öğrenci)

Tüm görenler içinde duygusal diyenler % 50

Öğrencilerden görenler içinde duygusal diyenler % 42.3

İlginç : 9 (6 sı öğrenci)

Saçma : 3 öğrenci

Basit : 24 Öğrenci

Gereksiz : 7 (5'i öğrenci)

Öğrencilerden filmi basit, saçma ya da gereksiz bulanlar % 44. 6

Öğrencilerden filmi acıklı, duygusal ya da ilginç bulanlar % 55. 4

FİLMİN YARATTIĞI DUYGUSAL TEPKİ :

Üzülenler 31 (19'u öğrenci) % 33, öğrencilerde % 26. 4

Ağlayanlar 19 (15'i öğrenci) %20. 6; öğrencilerde %21.1

Üzülen ve ağlayanların toplam oranı % 53.6

Öğrencilerde : % 47.5

Hiç bir şey duymayan : 20 (15'i öğrenci) % 18.5; öğrencilerde % 21.1

Gülen : 21 (19 öğrenci) % 22.4; öğrencilerde % 26.4

Düşünen 1 (öğrenci değil)

Hiç bir şey duymayan, gülen ve düşünenlerin oranı % 46.4

Hiç bir şey duymayan, gülen öğrencilerin oranı % 52.5

Sonuç olarak : Anket 136 kişi arasında yapılmıştır. Anket yapılanlar içinde filmi görenlerin oranı % 67.6 dır. Film görmeyenlerin oranı ise % 32.4 dür. Film görmeyenlerin ileri sürdükleri nedenlerin başında «bu tür konularla ilgilenmeyen, konuyu daha önceden bilenler» (% 29.5), «zaman bulamayanlar» (% 31.8), «arkadaşlarının eleştirilerinden etkilenerek filmi görmeyenler» (% 13.6) ve «Türkiye’de çevrilen yerli filmi gördüğü için görmeyenler» (%13.6) gelmektedir. Film üzerindeki ön düşünceler ve filmi görmelerini sağlayan nedenler ise «İyi ya da ilginç bir konu olduğu kanısıyla gidenler» % 24, reklamdan etkilenenlerin oranı» (% 23.9), «bir aşk filmi olduğu için gidenler» (% 10), «romanını okuduğu için gidenler» (% 10) ve «filmin yerli yapımıyla karşılaştırmak için gidenler» (% 5). Filmin izleyenler üzerinde bıraktığı etki **Tüm görenler içinde duygusal diyenler»** (% 50). Bu oran öğrencilerde (% 42.3) **«Tüm görenler içinde filime, basit, saçma gereksiz diyenler»** (% 50). Bu oran öğrencilerde artış gösteriyor (% 57.7).

a. «Love Story» adlı filmi görmeyenlerin önde gelen nedeni «bu tür konularla ilgilenmemeleri, konuyu daha önceden bilmeleri»dir.

b. Görenlerin büyük bir çoğunluğu doğrudan ya da dolaylı reklamdan etkilenmiştir.

c. Filmin bir çok ülkelerde izleyicileri etkilemesi, ağlatmasına karşı, Türkiye’de bu film için «duygusal» diyenlerin oranı % 50’yi aşmamıştır.

devrimci sinema grupları

2

dzıga vertov grubu

JEAN - LUC GODARD GRUP ARKADAŞLARI ADINA KONUŞUYOR. GRUPTAKİLER JEAN - PIERRE GORİN, GERARD MARTİN, NATHALİE BILLARD VE ARMAND MARCO

— Dzıga Vertov grubu ne zaman ve nasıl kuruldu?

6 Mayıs'tan sonra, J.C.M.L.'de çalışan Jean - Pierre Gorin adlı bir gençle tanıştım. Bu iki ayrı kişinin karşılaşmasıydı. Biri alışlagelmiş sinemadan geliyor; diğeri, hem Mayıs olaylarını kuramlaştırmak, hem de pratiğe dönmek baki-



Vladimir et Rosa/Jean-Luc Godard

mından, sinema yapmayı siyasal görevlerinden biri sayıyordu. Bense sinemadan gelmeyen birine bağlanmak istiyordum. Sözün kısası, biri sinema yapmak isterken, diğeri sinemadan ayrılmak istiyordu. Böylece, marksist anlayışa uyararak, iki karşıtıktan oluşan yeni bir birlik kurmak çabasıydı bu. Siyasal sinema yapmayan, ama siyasal olarak si-

yasal sinema yapmak isteyen yeni bir hücre kurmak amacındaydık. Bu çabamız, militan sinemacıların yaptıklarından oldukça farklıydı.

Mayıs'tan sonraki patlamanın ertesinde toplanan Sinema Genel Kurultayını (États Généraux) izledikten sonra işe koyulduk. Dziga Vertov'un adını, onun programını uygulamak için değil, onu Eisenstein'a karşı bayrak olarak kullanmak için aldık. Çünkü Dziga Vertov'la karşılaştırılıp incelenince, Eisenstein revizyonist bir sinemacıdır. Oysa, bolşevik sinemasının başlangıcında, Dziga Vertov'un bambaşka kuramları vardı sinemacıların gözlerini açmalarını ve proleteryanın diktatörlüğü adına dünyayı göstermelerini istiyordu. O sıralarda, Kino-Pravda deyiminin, röportaj ya da «saf» kamerayla hiçbir ilişkisi yoktu. Bugün Dziga Vertov, «sinema gerçek» kavramından dolayı, yanlış olarak, röportaj ve «saf» kamerayla özdeşleştiriliyor. Oysa Kino-Pravda siyasal sinema demektir. Bizim için en önemlisi, dağıtım işlerinin üstünde durmaktı. Militan sinemanın bütün özelliği filmleri başka biçimde dağıtmak çabasında belirir. Bizce bu olanaksızdır ve bu çabalar başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bizler, marksist olarak tam tersine yapımın, dağıtım ve tüketime egemen olmasını, devrimin ekonomiye egemen olmasını istiyoruz. Yani bize kalırsa, kapitalist bir ülkenin özel koşulları altında, emperyalizmin baskısı altında, ancak filmlerin nasıl yapılacağı öğrenildikten sonra, bu filmlerin daha sonraları nasıl dağıtılacağını öğrenmenin yolu vardır.

Şu da var ki, yapım-dağıtım birliği, iki karşıtlığın çatışmasıdır ve bölünmez bir bütündür. Militan sinemacılar dağıtımını başlıca çelişki sayarlar ve dağıtımda tökezlerler. Biz ise başlıca çelişkinin yapımda olduğuna inandık. Eğer siyasal açıdan doğru bir film yaparsak, yine siyasal açıdan bu filmin dağıtımını sağlayabilmenin yolunu bulacağımıza inandık. Ama henüz bu aşamaya varmadık. Bütün gelişmemiz iki yılda oldu. Filistin üstüne yaptığımız film konusunda şu sıralarda büyük çelişkiler taşıyoruz **bir odaya kapanıp kuramlar ileri sürmek yerine, çok somut olan bu sorun üstünde kitlelerle ilişki kurarak çalışmak gereğini duyduk.** Ama insan (benim adımdan yararlanarak bile) sinema endüstrisinde çalışabilir, bu çelişkiden yararlanmağa kalkarsa, bu çelişki insanı yarı yarıya yutabilir. Örneğin Filistin görüntülerinin parasını sağlamak için bir reklam filmi yapmak gerekir. Bunun mantıklı sonucu ise, burjuva reklam ideolojisi-

ne uygun bir yapımdır. Eğer sabah bu yapıyorsa, öğleden sonra daha proleterce olması istenen bir düşünce yöntemine göre üretimde bulunmak zordur. Öğlen paydosunda ceket değiştirir gibi ideoloji değiştirmek öyle pek kolay bir iş değildir.

İDEOLOJİK BAKIMDAN AĞIZDAN DOLDURMA BİR TÜFEK

Buna göre ,kapitalist ülkelerde bugün film yapmak, içinden öyle pek başarıyla çıkılamıyacak bir çelişkidir. Militanların gereğince militanlık yapabildikleri ,ancak ellerine kamerayı aldıkları anda, ideolojik silahları olan sinemanın, ağızdan dolma bir tüfek, bir yaba kadar bile etkili olmadığı anlaşıldı. Yine anlaşıldı ki, sinema en mükemmel dönemini yaşamakta, burjuva devrimini gerçekleştirmekte ve ticari sinema henüz feodalizm aşamasındadır. Beni derin derin düşündüren bir durum var. O da şu bir yandan Çin'de üniversiteleri kapatıp sinema olayını durdururlarken, diğer yandan bizde, Mayıs'ta sinemacıların topluluğuna Sinemanın Genel Kurultayı adı verildi. Demek ki, o sıralarda sinema, bir burjuva devrimi olanağını sezmeğe başladı. Bugün S.R.F. burjuva devrimini yapmaya çalışıyor; yani olayları ikiyüz yıllık bir gecikmeyle izleyebiliyor. Ve bu durum günümüzde hemen hemen tüm dünya sinemalarının durumu. Birşey daha var: Mayıs'ta yapım durdu, Cannes Festivali durdu. Tek durmayan faaliyet filimlerin gösterilmesiydi. Truffaut, Cannes festivalini durdurmakla, yaptığı ya da satın aldığı filmi göstermeğe devam etmek arasındaki çelişkiyi hiç sezmiyordu.

Fransa'da olduğumuzu, Novosibirsk'te ya da Buenos Aires'te sorunların aynı olmadığını bilerek, bu sorunları düşünmeli. Militan sinemacılar için gerçek olgu budur. Bu militanlardan bazıları sinema yapmamağa karar vererek bu sorunu çözümlüyorlar. Biz ise, devrim içinde sinemanın ikincil bir görev olduğunu söylüyoruz. Ama bu ikincil görevin şu sıralarda önemi vardır; dolayısıyla sinemayı başlıca faaliyetimiz yapmak doğrudur.

— Mayıs 1968'den bu yana yaptığınız filmleri «tüketim»e yönelmemiş deneysel çalışmalar olarak mı görüyorsunuz?

— Bu filmlerden ilk yapılanların hemen hemen hiç görülmeyeceği nasıl olsa biliniyordu. Ben o sıralarda alışlagel-

miş sinemanın dışına atılmıştım. Bu alışlagelmiş sinemanın içinde bile isyanımı sürdürmeyi başaramıyordum. Mesleğim de bol para kazanmama rağmen, bana âsi bir genç ya da anarşist gözüyle bakılıyordu. Yavaş yavaş kurulu düzenin dışına yönelten kendiliğindenci başkaldırışımın beni nereye sürükleyeceğini Mayıs olaylarında daha iyi anladım. Bu, bireysel bir başkaldırmaydı. Ve o zaman, bir hayli geç de olsa, geniş toplumsal olaylara daha yakından bağlanmam gerektiğini anladım. Sinema, insanı inanılmayacak kadar gerçeklerden uzaklaştıran, dışa tümüyle kapalı bir dünyadır. Yapım olanaklarını düşününce, filmlerimizi dağıtamayacak duruma düşürüleceğimizi, ancak iki üç dostun onları görebileceklerini, bu olayın bir hayli tatsız olduğunu ,ama film yapmamızın önüne geçilemeyeceğine göre, bu duruma bir iki yıl, yani elden geldiğince kısa bir süre dayanmak gerektiğinin kaçınılmaz olduğunu biliyorduk. O zaman, başka bir çelişkiden, alışlagelmiş sinemanın dışına itilmiş olmama karşın, adımdan ötürü, bazı televizyon şirketlerinin bana kucak açmalarından yararlandık. Nitekim, B.B.C. bize ısmarladığı bir filmi yapımından sonra reddetti. R.A.İ. için yaptığımız film de aynı şekilde reddedildi. O sıralarda Alman televizyonu bana iki üç filmlik bir kontrot önerdi. Bunun nedenleri vardı Almanya'nın konumu, liberalizmin çelişkileri, konuların Almanya'yı doğrudan doğruya ilgilendirmemesi. Bu nedenlerden dolayı, Fransa'da, İngiltere'de ya da İtalya'da olduğundan çok daha ileri gidebiliyor insan bu ülkede. Ne var ki. Çekoslovakya üstüne yaptığımız film bile (konumuzla ilgili değil, ama bu film hiç de iyi sayılmaz) Alman seçimleri sırasında fazla siyasal sayılarak programdan çıkartıldı. Böylece aşırı liberal sanılan bir televizyon şirketi bile bu filmi göstermeye yanaşmadı.

— **Siz koşut (paralel) dağıtıma inanıyor musunuz?**

— Hayır, pek inanmıyorum. Çünkü bunların kötü yapılmış filimler olduklarını ve bu yöntemle dağıtılan filmlerin zaten inanmış olanlara yöneldiklerini, onlara öğüt verdiklerini düşünüyoruz. Dağıtım siyasal çalışmaya bağlı olmalıdır. Bir kitle partisi varolduğunda, bir kitle dağıtımına inanırım. Örneğin, Çin'de durum böyle. Ne var ki, Çin'liler sinema sorunlarıyla yeni yeni ilgilenmeye başladılar. Bu sorunları daha önce deşmeleri için de hiç bir neden yoktu aslında. Sinema partinin bir aracıdır ve bizler devrimci bir partinin va-

rolmasının henüz uzak olduğu ülkelerde yaşıyoruz. Ayrıca bu ülkelerde devrimci çalışma bu partiyi oluşturma çabasıdır. Bu çalışma için de uzun bir süre gerekebilir.

SİNEMA VE DEVRİM

— Demek oluyor ki, militan bir filmin binlerce kopyasının dağıtılması devrimi bir tek saniye bile ilerletmeyecektir. Geçmişte olduğu gibi, bugün de proleterlerin gerçekten benimsedikleri filmler POTEKİN ZIRHLISI ile YERYÜZÜNÜN TUZU'dur. Yani proleterleri derinden etkileyen bu filmler, devrimin seline kapılan bir burjuvanınkiyle, Amerikalı bir liberalin yapıtlarıdır. Bu iki film kitlelerin eylemi üstüne kurulduğu için, bir proleter kendini tanır bu filmlerde. Ama aynı zamanda ağızdan doldurulma bir tüfek verilmiştir eline. Çünkü Berliet'te grev yaparken YERYÜZÜNÜN TADI TUZU filmindeki grevi gören bir proleter yüreklenir, ama savaştığı yerde mücadeleye katılan siyasal güçler üstüne bir bilgi edinemez.

— Siyasal bir filmin geniş bir seyirci kitlesine «zengin gösteri ögesiyle ulaşabileceğini düşünüyor musunuz?

— Bu gösteri ögesinin gerçekten etkili olabilmesi için diyalektiği yozlaştıran bir türde olmaması gerekir. Brecht olgusunda da bunu görürüz. Brecht, yaşadığı dönemin koşullarından ötürü hiç bir zaman sahneye iyi konulmadı. Diyalektik tiyatro yaptığı için, ancak Çin'de kendini geliştirebilir ve etkili olabilirdi. Ne var ki, Brecht'i sahneye koyanlar, gösteri ögesinden yararlanarak diyalektiği boğdular. Seyirciler bu yüzden oyunda gördüklerini düşünemez duruma geldiler. Brecht proleterler için yazıyordu. Eğer oyunları iyi sahneye konulsaydı (yani proleterler tarafından sahneye konulsaydı) proleterler onu anlayabilirdi. Ama Brecht'in oyunlarını burjuva yönetmenler sahneye koyuyorlar ve bu oyunları burjuvalar can sıkıran birer gösteri olarak buluyor. İşte biz bu çelişkiler içindeyiz. Bu çelişkileri alt etmek çabası, birkaç yıl harcamaya değer bize kalırsa. Yeter ki ekonomik bakımdan dayanabilelim. Dayanabilmek ise gittikçe güçleşiyor. Onun için hem kuram yapmak gerek, hem de kuramın gerçeklerle bağdaşmasını sağlamak gerek. Böylece, filmlerimizin dağıtımını yaparak kitlelerin düşüncelerini toplar ve filmlerimiz yoluyla bu düşünceleri yine kitlelere yayabiliriz. Filistin üs-

tüne yapılan filmin durumu budur. Bu filmin ortaya koyduğu sorunun bazı öğeleri, burada, yabancı işçi çevrelerinde bulunabilir. O zaman bu film yabancı işçilerin sorunlarına bir katkıda bulunabilir, onların kendi savaşlarına yardım edebilir. Demek ki biz, ilkelerimiz açısından gösteri öğesine hiç de karşı değiliz. Ama üzülerak şunu da söylüyoruz ki, bir süre için gösteri öğesine karşı olmamız gerekiyor.

— **Militan bir sinemacı olarak, anında etkili olmaya yönelmeniz ve bu zorunluluğun sizi yeni biçim araştırmalarından alıkoyması gerekmiyor mu?**

— Yeni biçimler değil, yeni ilişkiler aranır .Bunu yapabilmek için yalnız biçim açısından da olsa, eski ilişkileri yoketmeli. Bunların biçim açısından yokedilmelerinin nedeni, onların, belirli bazı toplumsal varlık koşullarından gelmeleri ve birlikte çalışma koşullarının karşıtlıkların çatışmasını zorunlu kılmaları, yani bir siyasal çatışmayı gereksindirmelerendendir. Bu ise, Fransa'da devrimci sinema gruplarının çektikleri güçlülere bağlı. Bu gruplar, basit konularda bile bir birlik kurmayı başaramıyorlar. Zaten bütün bunlar basit de değil.

— **Çalışmalarınızın hangi noktasındasınız?**

— Filistin üstüne yaptığımız film, kurguda. Alman televizyonu hesabına VLADİMİR VE ROSA adlı filmi yapmak için, Filistin filmi yarıda bırakmak zorunda kaldık. VLADİMİR VE ROSA ekonomik bir zorunluluk bizim için. Biz de sorunların azalacağını düşünerek bunu böyle kabul ettik. VLADİMİR VE ROSA öykülü ve oyunculu bir film. Bu yönlemlerle materyalist bir film yapmanın ne denli zor olduğunu gösterdi bize. Çinliler de bu sorunla karşılaşmağa başladılar. Ama bizde, ne devrim ne de kültür devrimi olmadığı için, onlardan güç durumdayız. Fazla kuramlaşmamış yeni biçimleri izleyerek bu yolda çalışmak gerek.

— **Grup çalışmasından ne algılıyorsunuz?**

— Algılanmıyor Bu noktaya da varılmıyor! Bir film üstüne iki kişinin siyasal açıdan çalışabilmesi çok güç. İster istemez, öyle bir an geliyor ki, kollektif çalışmadan bir tek kişi, bu işi başarabilmek için başkalarından daha yetkin olan kişi, sorumlu oluyor. Mutlak eşitlik ütopyasına kapılmamalı, özellikle ekonomik alanda. Çünkü bu alanda herkes aynı ko-

şullar içinde olmadığından, yövmiyelerin eşitliği sorunları çözmüyor. Herkesin hayat koşullarını tartışmalı ve böylece bütün düzeylerde siyasal bir biçim de davranmalı.

— **Siyasal filmlerin öğreticiliği üstüne ne düşünüyorsunuz?**

— İki çeşit militan film vardır. «Kara tahtalar» dediğimiz filmler ve «uluslararası» dediğimiz filmler. «Uluslararası» filmler siyasal bir gösteride «Enternasyonal»i söylemek gibi bir şeydir. «Kara tahtalar» ise, bir insanın gördüğü yeni bir olguyu kanıtlar, gördüğünü gerçeklere uygulamasını ya da bunu bir başka kara tahtaya çizmesini ve böylece başka insanların da aynı şeyi uygulamalarını sağlar.

BİR DERS VE BİR ŞARKI

— Bunlar, aynı bütünün iki karşıt görünüşüdür. Ne var ki, bu bütünü gerçekleştirebilmek, yani POTEKİN'in hem devrimci bir eylem dersi, hem de insana moral veren bir şarkı olmasını sağlamak çok güçtür. Oysa, gerçekte bu iki karşıtlığın ortasında kalır insan. «Z» gibi, politik olarak büyük seyirci kitlesine seslenen filmleri değersiz diye bir kenara atamayız. Böyle filmlerin bugünkü durumun çelişkinin hangi anını gösterdiklerini anlamak gerekir. «Z» gibi bir film, Fransa'da siyasal bakımdan az gelişmiş kişilere, sahte parlaklığıyla ya da verdiği vicdan rahatlığıyla devrimci bilinci geriletirken, bir başka anda ve bir başka ülkede, devrimci güçleri seferber etme işlevini yerine getirebilir. Ama böyle bir iş için artık «Z» yi hesaba katmıyorum bile. Bazı Brezilya ve Küba filmlerini ya da AKBABANIN KANI adlı Bolivya filmini düşünüyorum.

— **Son zamanlarda ortaya çıkan siyasal filmler arasında sizin yapmak istediğinize yaklaşan bir film var mı?**

— Biz ne yapmak istediğimizi henüz çok iyi bilmiyoruz ki! Film işine devam edip etmeyeceğimizi bile bilmiyoruz. Bana kalırsa çelişkilerden yararlanmalı, bu çelişkilerin arasına sokulup onları havaya uçurmalı. Ne var ki, bu çelişkilerin bulunduğu alan sıkı bir denetim altında! Militanlara daha etkin bir siyasal çalışmaya girişmek olanağını sağlayan kasetli manyeteskopların gelişerek audio-visuel (görüntüsel-sessel) bir gerek halini almasıyla bizim yapmak istediğimiz belki de

birkaç yıl sonra gerçekleşebilir. O zaman alışlagelmiş sine-maya gerek kalmaz. Ama bana kalırsa burjuvazi bu iş sektörünü de sıkı sıkıya denetleyecek. Özel kişilerin evinde yapım gereçleri bulunmasına acaba izin verecekler mi? Eğer izin vermezlerse kapitalist şirketler arasındaki rekabetten doğan çelişkilerden yararlanmak gerekecek. Örneğin, Gaumont'dan elde edilemeyen şeyi Sony'den elde etmek gerekecek.

— **Yeniden, ticarî piyasada iş yapan bir film çevirmek düşüncesine karşı mısınız?**

— Hiç de değilim! Ama bana böyle bir şey önerilmiyor ve böyle bir çalışma yapmak için de kendi olanağım yok. Geçmişte, NEFES NEFESE'nin (A Bout de Souffle) başarısından sonra bile, bana bir iş önerisinde bulunan olmadı. Yapımcıları iknâ etmek zorunda kaldım. Kaldı ki onların sayıları da pek fazla değildi ve eninde sonunda dostluk ilişkilerim olan kişilerdi. Zaten Mayıstan sonra da benimle dost olmaktan vazgeçtiler. Kurulu düzen içinde siyasal bir film yapmanın yolu yoktur. Bütçeniz 50 Milyonu geçer geçmez senaryoya karışmaya başlarlar. Ancak EASY RİDER ya da MORE gibi filmler yaparsanız 50 milyon verirler size.

— **Peki, ARKADAŞLAR (CAMARADES) filmini sevimli bir istisna sayamaz mıyız?**

— Karmitz bana kalırsa, iki kez üstüste aynı şeyi yapamaz. Ve onun filmi «Z» in türüne değil, AKBABANIN KANI'nın türüne girer. Bizim ülkemizde Karmitz etkili değildir bence. O, hiç kimsenin savaşımasına yardımcı olmaz, salt durumu belirtir. Halk cephesi döneminde, LA BELLE EQUIPE aynı anlamı taşıyamaz. Burada söz konusu olan, Karmitz'in içtenliği değil, yaptığı filmin etkinliğidir. DÜNYANIN TADI TUZU daha iyidir proleterler için.

— **İki yıldan beri (belki de geçici bir durumdur bu) bir sanatçı olarak kendinizi açıklamanın olanaksızlığına boyun eğmiş görünüyorsunuz...**

— Hayır, biz kendimizi geçmişte olduğundan çok daha fazla ve çok daha iyi açıklıyoruz. Ne var ki, başka bir biçimde, diyalektik bir biçimde açıklıyoruz. Bugün Fransa'da bir insanın kendisini açıklamasının güç olduğu da doğru. Bir Filistinli'nin ya da Birleşik Amerika'da ezilen bir zencinin kendilerini açıklamasını benden çok daha iyi bildikleri de

yüzdeyiz. Ben kendimi iyi açıklayamıyorum. Ama kendimi iyi açıklamak isteğini, kendimi daha iyi açıklayabilmek için, açıklama biçimimi değiştirmek isteğimi yitirmedim...

Marcel MARTİN
Cinéma 70
Çeviren ENGİN ÖZDEN

dynadia grubu

— **Dynadia nedir? Topluluğunuz nasıl doğdu?**

— Görüntü ve sesi uğraş edinen kişilerin (sinemacı, televizyoncu, fotoğrafçı, grafikçi, vb.) bir araya gelmesiyle, 68 haziranındaki büyük grevlerden az sonra kurulan bir topluluğuz. Aramızda çok partili var, ancak bu birlikte çalışmak için bir koşul, değil, topluluğun temel hedefi kendi öz olanaklarıyla partinin propagandasına yardımcı olmak.

Aramızdan bazıları 1968 mayısında Etats Généraux du Cinéma'nın Yayım Kurulunda çalışıyorlardı : bu Kurul özellikle iş yerlerini işgal eden grevciler için film gösterileri düzenlenmesini sağlıyordu. Mayıs'tan sonra bir çok sinemacı ya da sinemacı grubu «militan» denilen filmlerin gerçekleştirilmesini hedef aldı. Zaten bunlardan bazılarının çalışmaları 1968 mayısından önce başlamıştı. Bu filmler genellikle birbirlerinden farklı sol ya da «gauchiste» eğilimlerin ifadeleriydiler çoğu sinemacının toplumsal köken ve bağımlılığı gözden kaçırılmazsa bu çeşitlilik insanı şaşırtmaz. Aramızdan bazıları devrimci, bazıları değildi (ya da henüz değildiler); bazıları da YAKINDA, UMUYORUM, VIETNAM'DAN UZAKTA gibi filmlerin yapımına katılmışlardı.

Mayıs'tan sonra başlıca uğraşımız çevremizde egemen olan aşırı karışıklığa karşı siyasal açıklığı savunmak oldu. Biz, her şeyden önce militan kişileriz. Belli bir «sol» sinema anlayışı bize aşılmış geliyordu. Partimizin çözümlerini ve önerilerini, kısaca siyasetini eksen alan filmlerin (ya da başka görüntü-ses ürünlerinin) gerekliliğine inanmıştık. Bu yönde çalışabilmek için Dynadia'nın kurulması çabalarına giriştik. Ancak varlığımızı haklı çıkaracak asıl neden sol ya da «gauc-

histe» karışıklığı yanıtlamak değildi. İdeolojik kavganın sonuca götüreceği bir önem kazandığı şu sırada iktidar bu kavgaya bütün ağırlığını koyabilmek için görsel işitsel haber alma araçlarından giderek artan bir ölçüde yararlanıyor. Bu göz boyayıcı (ve genellikle ustaca) propagandaya Partimizin (büyük burjuvazinkilere erişemeyecek olanakları ölçüsünde) büyük tekellerin ve devletin politikasından zarar gören kalabalık toplum katlarının ve işçi sınıfının çıkarlarını savunarak karşılık vermesi kaçınılmazdır. Bunun için de önemlerini koruyan geleneksel bilgi yayma ve propaganda araçları yanında görsel işitsel araçlara da bütün ilgisini çevirmek zordur. Dynadia'nın asıl kuruluş nedeni budur.

— Kuruluşunuzdan bu yana hangi filmleri yaptınız?

— Hedefimiz başından beri Partimizin militan ve örgütleri ya da gerektiğinde başka demokratik örgütler tarafından kullanılacak ürünler ortaya çıkarmaktı. Ama böyle ürünleri gerçekleştirmeyi sağlayacak mali ya da teknik olanaklara sahip değildik. Kısa bir süre içinde işe 16 mm. lik filmler yaparak başlamak gerektiğini anladık (bu sonuca elimizdeki yayım olanaklarını da kapsayan bir çözümlenmeden yola çıkarak varıldı).

Akıl yürütme biçimimiz çok basitti: Fransa'da her yerde bulunabilen tek yayım aracı diyapozitif göstericisiydi. Tabii bu sinemacılar için ilkel gelebilecek bir araç, ama biz etkili olabileceğine inanmıştık: geniş kullanma serbestliği bile yeterli bir nedendi (bölgesel gösteriler için diyapozitif eklenip çıkarılabilir, sözlü açıklamalar düzeltilebilir, vb.)

Bu ilk çalışmanın konusu ise mayıs sonrasının siyasal durumu tarafından belirlendi. DE GAULLE'CÜLÜĞÜN ON YILI'nın bilançosunu çıkardık. Bu ürünün yanlışları yok değildi (Bazı sinemacı alışkanlıklarına saplanmıştık oysa bu malzeme özgül bir tasarlama gerektiriyor) ama yine de bizim için ilk yüreklendirme olacak bir başarı kazandı: ülke yüzeyinde militanlar 500 diyapozitif takımı kullandılar. Üstelik önemli bir nokta daha var: militanlar malzemeyi uyarlayıp bölgesel durumlara göre değiştirerek onun esnekliğine duyarlılık gösterdiler.

Bundan başka bu takımın yayımı sınırlı mali olanaklar elde etmemizi sağladı böylece ilk somut çalışma merkezine sahip olduk, telefonlu küçük bir büro, 16 mm. lik kurgu oda-

sı, tanıtma yazıları için bir masa. Bu malzemeler Saint-Clod'daki Dassault fabrikalarından sendikacı arkadaşların mayıs grevleri sırasında kendi kendilerine çektikleri bir filmi birtirmelerine yardımcı olmamızı sağladı. (Bu ortak çalışma bugün de sürdürülüyor: iş yeri içinde haber ve bilgi yayma niteliğinde ilginç filmler yaptılar).

1969 nisanındaki referandum sırasında ikinci bir diya-pozitif takımı gerçekleştirdik. Ama yarışta arkaya kaldık takım tamamlandığında başkanlık seçimi için kampanya başlamıştı bile. Bu olumsuz deneyden ders aldık.

O tarihten sonra daha çok 16 mm.'lik, genellikle partinin girişimleri üstüne filimler yaptık. Bunların ilki Jacques Duclos'un yürüttüğü başkanlık seçimi kampanyasını konu aldı: **DEVRİMCİLER KAVGANIN İÇİNDE**. Filmin elli kopyası çıkarıldı, en az 80.000 seyircinin gördüğü kabul edilebilir. Sonra Song-My kıyımından kurtulan genç kadının Fransa'ya gelişinde köyünün Amerikalılar tarafından ortadan kaldırılışını anlattığı çok yalın bir film: **PHAM TI LIEN** gelir. O zaman Fransız Radyo Televizyonu bu olaya hiç yer vermemişti. Bu film özellikle Fransız Kadınlar Birliği ve Barış Hareketi tarafından kullanıldı.

Sonra göçmen sorunu üstüne elli beş dakikalık bir film yaptık: **FRANSA'DA GÖÇMENLER: KONUT**. Sonra Madeleine Rifaud'yla birlikte, Laos'tan getirdiği malzemeden yola çıkarak gerçekleştirdiğimiz **KURTARILAN GÖRÜNTÜLER**.

Önümüzdeki haftalar ve aylarda devrimci ya da demokratik birlik belediyelerinin çalışmaları üstüne yapılacak filmlerden oluşan bir programımız var. Bundan başka partinin elliinci yılı üstüne bir kurgu filmi ile Champigny gösterisi ve on dokuzuncu kongremizin tezlerini temel alan yeni bir diya-pozitif takımını tamamlıyoruz. Bir de elektronik çekim ve yayım araçlarını (magnetoskop) inceliyor ve deniyoruz.

— **Başka bir noktaya geçelim: siyasal sinemaya estetik ve dramaturjik açıdan nasıl bakıyorsunuz? En geniş seyirci kitlesi üstünde hemen etkili olmayı mı hedef alıyorsunuz ya da biçimsel araştırmalar mı ön görüyorsunuz? Örneğin Glauber Rocha'nın didaktik - epik üslubu üstüne ne düşünüyorsunuz?**

— Şimdi ortaya her türden kesin yanıtın çok şematik kalacağı bir sorun koyuyorsunuz. Üstelik nedenlerini bilmediğimiz karşıtlık çiftlerini varsayıyorsunuz: etkililik ya da sa-

nat gibi, vb. Sorunun bize bu biçimde görünmediğini söyleyelim. Önce biz militanız, bu ise, örneğin Glauber Rocha ya da başkaları üstüne kişisel düşüncelerimiz olmasını engellemez. Sonra sizin «en geniş seyirci kitlesi» adını verdiğiniz şeye ulaşmak için şimdi elimizde bulunmayan dağıtım şebekelerine sahip olmamız gerekirdi; bu böyle olunca biz açık siyasal temeller üstünde inandırmayı hedef alıyoruz. «Siyasal sinema adını verdiğiniz sinema düzeyinde biçim konusunda kurallara bağlı kalmak yanlış olurdu bu alanda farklı yer, durum ve düşünüş biçimlerine göre çok değişik yön vermeler olmalıdır. Biz mutlak olarak siyasal sinema tekeline sahip olduğumuz savında değiliz: bir seçim yaptık, bu yolda tutunmak istiyoruz. Yaptığımız mutlaka sözcüğü sözcüğüne Brezilya ya da başka yerde yapılması gereken değildir.

— **Ama eski ve yeni biçimler üstüne görüşünüz nedir?**

— Burada bir diyalektik vardır, biri ötekini mekanik olarak bir yana atmaz. JACQUOU LE CROQUANT'dan sonra köylü gösterileri oldu, bu bile bir doğrulamadır, ama bu yapıta verilebilecek tek biçim odur demeye gelmez. Hem PROLETKULT üslûbunun eskiyi bir yana atışından, hem de dönüp dolaşıp eski biçimlere gelmekten sakınmak gerekir ama bir kez daha yineleyelim, bu sorunları ciddi olarak tartışmak için bir konuşmadan farklı bir çerçeve gereklidir.

— **Bugün Fransa'da koşut (paralel) sinemanın gelişmesi üstüne düşünceleriniz nedir?**

— Benimsemediğimiz «gauchiste» tavrı gerektiren bir deyim olarak koşut sinema yapmıyoruz. Biz ne Fransa'yı koca bir sinema stüdyosuna çevirmek ne de sinemanın devrimi getireceğine inanmak istiyoruz; yalnızca doğru bulduğumuz bir siyasetin, bağlı olduğumuz partinin siyasetinin tanıtılmasına ve tartışılmasına katkıda bulunmak istiyoruz. Yaptığımız, militanlarının çalışmasının başka araçlarla yapılan doğal bir devamıdır.

— **İki ayrı düzey belirlemek gerekmez mi acaba? En geniş bilgi yayımı ve sanatsal yaratma düzeyleri.**

— Biz ne sanatın yerine siyaseti geçirmek ne de mekanik olarak ikisini karıştırmak istiyoruz, ancak bizim düzeyimizde sizin ayırımınızın anlamı yoktur. Bizim için yalnızca bir ivedilik sorunu var : biz şimdi devrimci olarak, sinemacı

olarak, devrimci sinemacı olarak ne yapmak zorunda olduğumuza inanıyorsak onu yapıyoruz. Ama başkaları için seçim yapmıyoruz. Öte yandan, «sanatsal yaratma»nın ille de arandığı yerde bulunmadığını hatırlamalı. Alçak gönüllülikle ama bunda aşırıya gitmeden yaptığımızı olabilecek en iyi biçimde yapmayı deniyoruz diyelim.

Guy HENNEBELLE Marcel MARTIN
Cinéma 70
Çeviren ENGİN ÖZDEN

TÜRK SİNEMATEK DERNEĞİ

MART 1974 GÖSTERİLERİ

- 6 Mart BAŞKALARININ BAŞINA GELEN/Nadine Trintignant
5-9 Mart BARAGAN'IN DİKENLERİ/Louis Daquin
7-8 Mart ALLAHIN ADINA/Marco Bellochio
12-13 Mart SEFİLLER I-II/Raymond Bernard
14-15 Mart MAÇA ASI/Milos Forman
16-19-20-21 Mart SIKI KONTROL EDİLEN TRENERLER/Jiri Menjel
22 Mart TANIKLIK
26 Mart LES ZOZOS/Pascal Thomas
23-27 Mart ANAHTAR
29-30 Mart CİNAYET/Jiri Sequens

SİNEMATEK'İN ADRESİ :

Türk Sinematek Derneği, Sıraserviler Cad. No: 65 TAKSİM
Tel.: 49 87 43

fotoğraf ve isa çelik

«Genç sanatçı «İSA ÇELİK, Mersin'de doğdu. Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'ni bitirdi. Uzun yıllar grafiker olarak çalıştı. Grafikerliği süresince afiş, pankart, broşür kitap kapakları, karton filmler yaptı. Fotoğraf yıllıklarında, sanat dergilerinde fotoğrafları yayımlandı. 1971 yılında Aşık Veysel'in portresiyle birinci Türkiye Fotoğraf sergisine katıldı. Fotoğraflarını, ilk kez Harbiye'deki Y.P.E. merkezinde sergiledi. Y.P.E. merkezindeki ilk sergisi ve Türk Sinematek Derneğinde açtığı insan konulu sergisi, toplumsal içeriği, fotoğraf tekniği, konularını seçişi yönünden büyük ilgiyle karşılanmıştı.»



Dilenci Kadın/Fotoğraf İsa Çelik

GERÇEK SİNEMA — Türk fotoğraf sanatının oluşumu, gelişimi içerisinde yerinizi nasıl belirleyebilirsiniz?

İSA ÇELİK — Asıl Türk Fotoğrafı bana göre Kurtuluş

Savaşıyla başlıyor. Kurtuluş Savaşında bir bakıma «resmî» fotoğrafçılık yapılıyor. Fotoğrafçılar resmî bir görev yapıyorlar. Bunlar cephelelerde ,cephe gerisinde resmî ortamda sayılabilecek fotoğraflar yapıyorlar. Bunların estetik kaygıları yok, toplumsal sorunlara eğilmek gibi bir dertleri yok. Bu fotoğrafların belge değeri var, fakat çalışmaları bilinçli bir belgencilik anlayışıyla yapmıyorlar. O günlerde adlarını dahi bilmediğimiz birçok ordu fotoğrafçısı var. Sadece görev anlayışıyla fotoğraf çekiyorlar. Biz o günlerin fotoğraflarına belgesel bir nitelik atfetmeye çalışıyoruz.

Foto Cemal İşıksel, Süreyya gibi fotoğrafçılar cephelere koşmuşlar. Ondan sonra gelenler, birdenbire bu ülkenin savaş sonrası sorunu yokmuş gibi, tamamen estetik kaygılarla fotoğraf yapmaya başlamışlardır. Bunda Otmar'ın tarihi ve estetik fotoğraflarının da etkisi vardır sanıyorum.

1960'lardan sonra bu ülkenin insanına eğilen bir kuşak yetişiyor. Daha soluklu, daha dertlerine yakın, dertlerimle ilgilenen adamlar geliyor. İsim vermek gerekli midir? Ara Güler, Fikret Otyam, Ozan Sağdıç'ı sayabilirim.

GERÇEK SİNEMA — Fotoğrafa başlarken bu birikimden yararlandınız mı? Bu birikimi eleştirci bir gözle yeniden yorumlama gereğini duydunuz mu?

İSA ÇELİK — Şimdiye kadarkiler insanı kompozisyonun bir parçası olarak ele aldılar veya almak istediler. Fakat insan kompozisyonun tamamlayıcısı değil, amacı olmalı. Koskoca bir satır, köşesine bir insan iştirilmiş; deniyorki bu insan fotoğrafı... Olmaz. Ben şuna kaniyim, o biçim olarak belki insanı anlatmaya çalışıyor. Bir kompozisyonun tamamlayıcısı değil, kendisi olması hem içeriği hem şekil yönünden tamamen insana çevrilmeli. Ben bir pencere fotoğrafı çekerim, bir kapı fotoğrafı çekerim, bir ayakkabı, bir izmarit çekerim, ondan insanı vermeye çalışırım. Bomboş bir pencere de çekerim. Bu hep yanlış anlaşılan birşeydir. Biz namluyu domuza çevirelim dediğimizde, bir dostumuz kalktı, «hep domuza mı çevirelim dedi, fotoğrafla devrim yapıldığı görülmemiştir» dedi. Yuvarlak lâflar bunlar» dedi vs.

İnsan denince, yalnız insanın sorunu ortaya koymak, biçim olarak değil de öz olarak insanı izlemek lâzım. Yeriniz dediniz onun için söylüyorum. Ben ağırlığı oraya toplamak istiyorum.

GERÇEK SİNEMA — Çalışmalarınızda kamerayla belge-
leyeceğiniz gerçeğin, sosyal, ekonomik ve tarihsel irdelemesi-
ni nasıl yapıyorsunuz?

İSA ÇELİK — Meselâ benim «Dilenci Kadın» fotoğrafını
ele alalım. Ben orada yalnız dilenen bir kadın çekmek iste-
medim. Birçok kimsenin dediği gibi belki dekoratif bir hava
var. Sadece süsleme gibi birşey var. Şimdi kadının sırtındaki
örtü. Kalkınmamızı yansıtıyor. Ve binlerce yıllık kültüre sa-
hip olan bir ulusun anası da bugün dileniyor. Bunun sorum-
lusu o değil. Suç, onu oraya getirenin. Tabii bütün bunlar in-
sanın kafasında, fotoğraf çekmeye çıkıyor, çıkarken bir kom-



Fotoğraf : İsa Çelik

pozisyon yapıyoruz, biçim olarak kompozisyon yapıyoruz. Anlatmak istediğin konu da kafanda. Ben bunu oturmuşum şekil olarak çizmişim, ölçmüşüm, biçmişim. Önce kadının yazmasına, sonra ister istemez yüzüne bakıyorsunuz; karanlık. O paraya bakıyor. Bunlar biçim yönünden şeyler. Fotoğraf çekmeye çıkarken bunları düşünüyorum. Hiçbir zaman ne kadar güzel örtüsü var, şunu da çekeyim diye değil de, yalnız fotoğraf olarak ta değil...

GERÇEK SİNEMA — Yani tarafınızdan ele alınan konunun tarihsel, ekonomik, sosyal irdelemesi yapılıyor? Değil mi?

İSA ÇELİK — Yapmak mutlak gerekli. Onu yapmadığınız zaman insan kompozisyonun sadece bir parçası olur? Bu durumda insan, hiçbir özelliği olmayan bir eşyadan öteye gidemez. Bu irdelemeyi yaparsanız, bu sakınca ortadan kalkıyor.

GERÇEK SİNEMA — Çalışmalarınızı geniş kitlelere ulaştırma yolunda önünüze çıkan engeller nelerdir?

İSA ÇELİK — Bu konuda iki engelden söz edilebilir. Fotoğrafın kendi engelleri, Bir de dışsal engeller.

Fotoğrafın kendi engelleri bütün sanat dalları için geçerli olan diyalog kurma meselesidir. Diyalog kurabilirsem ortada sadece biçim yönünden bir engel kalır. Halkımızın sorunlarına eğildiğimiz zaman bu engel ortadan kalkmış oluyor. Halkın sorununa eğilmezsen karşında fotoğrafın kendi engeli vardır.

GERÇEK SİNEMA — Fotoğrafla geniş kitlelere ulaşmak mümkün mü?

İSA ÇELİK — Aslında bu çok önemli. Gazete fotoğrafçılığı aslında ulaşmanın bir yolu gibi görünürse de, değildir. İstedğim anlamda bir fotoğraf çeksem, gazetenin patronu basacak mı acaba? Burada biçim yönünden bir engel çıkıyor. Sergi açarsın, götürürsün Anadolu'ya, Anadolu'da sergilersin. (Bazıları sergi açmayı da yanlış sayıyorlar) Basından mümkün olduğu kadar faydalanacaksın, ama asıl önemli olan diyalog kurma meselesidir.

GERÇEK SİNEMA — Genellikle fotoğraf sergilerinde yer alan fotoğraflar insanı «olağan» durumu içerisinde yansıtıyor. Gazete fotoğrafçılığı ise bu noktada ayrılıyor ve insanları daha çok «olağanüstü» olaylar içerisinde saptamak zorun-

da kalıyor. Fotoğraf sanatçıları, biraz önce değindiğimiz diyalog kurabilme sorununu da çözümlenebilmek için, sergilerinde insanı salt «olağan» durumlar içerisinde saptayan fotoğraflara değil, estetik bir değer de katılarak yaratılan «olağanüstü» durumlar içerisindeki insanı da belirleseler olumlu olmaz mı?

İSA ÇELİK — Bence olumlu olabilir. Ancak bir olay fotoğrafı, aktüalitesini kaybettiği zaman ters bir yerde kalıyor. Etkisini kaybediyor. Güncel demek, anın fotoğrafı, şiiri, hikâyesi demek değil. Güncelliğini asırlarca sürdüren bir takım konular var. Bence sergilerde bunları ele almak yararlı...

GERÇEK SİNEMA — Röportaj fotoğrafçılığı konusunda ne düşünüyorsunuz?

İSA ÇELİK — Benim de bu yönde çalışmalarım var. Bence güzel birşey.

GERÇEK SİNEMA — Röportajla belli bir dünya görüşüne göre hazırlanmış bir yazının, fotoğrafla bütünleşmesini görüyoruz. Bu bütünleşme fotoğrafın daha etkin olmasını sağlıyor...

İSA ÇELİK — Evet, gazetenin çok geniş kitlelere ulaşma olanağına sahip olması açısından ayrıca bir önem kazanıyor.

GERÇEK SİNEMA — Bir kulüp veya derneğin salonunda değil de kendi olanaklarımızla sokakta resimlerin sergilenmesi konusunda ne düşünüyorsunuz?

İSA ÇELİK — Amaç bir şey götürmekse salonda da, sokakta da olur. Dia ile düzenlenen konuşmalarda da olur.

GERÇEK SİNEMA — Geniş bir kitleye gitmeyi amaçlıyorsak ve sergi açtığımız mekânın bu kitlenin sosyal yaşantısında yeri yoksa, fotoğrafın biçimsel olarak diyalog kurma olanağı azalıyor. Sokak, biçimsel alanda yaklaşımı kolaylaştıran bir mekân. İkinci sorun fotoğrafın kendisinin kitleyle diyalog kurma sorunu.

İSA ÇELİK — Asıl sorun budur. Fotoğrafın özünün diyalog kurma meselesidir. Eğer fotoğraf, bunu gerçekleştiriyorsa halk takvimden de fotoğrafını alıp duvarına asacaktır. Boyacı sandıkları üzerinde bir takım resimler görürüz. Onu

sevdiği için koyuyor. Sen fotoğrafını sevdırırsen, belki bir süre sonra o kalkıp senin fotoğrafını onun yerine koyacaktır. Hz. Ali'nin kılıçlı resmi belki uzun süre kalkmayacaktır. Ama onun yanına senin fotoğrafında girebilecektir. Gazeteden dahi kesip asabilir. Önemli olan öz diyalogu.

GERÇEK SİNEMA — Fotoğrafını kabul ettirme çabasında bulunan bir fotoğrafçıya halkın yardımı nasıl olabilir.

İSA ÇELİK — Kendimizi kandırmayalım. Halkla aramızdaki engeller çok yönlü. Halk bizi kendinden ayrı görüyor.

GERÇEK SİNEMA — Bu engelleri aşmamız ve halkla bir bütünleşmeye girmemiz nasıl gerçekleşebilir? Fotoğraf sanatçısını bu yönde yalnız bir insan olarak görmemeliyiz. Halkla kurulacak bir diyalog olanaksız ve güç birşey değil. Halkla belli bir dönemde ilişkileri yalnız kamerayla değil, onların yaşayış biçimine katılarak, onları öğrenerek, sorular sorarak onların öğrencisi olarak geçirirsek sizi ben fotoğrafla yansıtmak istiyorum, gelin bunu beraber yapalım dendiğinde bu bütünlük içerisinde güçlü yapıtlar ortaya konulacaktır.

İSA ÇELİK — Şüphesiz ki bu çok gereklidir. Bu yapılmadığında hiç bir şey gerçekleştirilemez. Bende çalışmalarımı bu ilkeler yönünde sürdürüyorum.

GERÇEK SİNEMA — Sorun böylece belli bir kesimin sorununu oluyor. Siyasal kavga veren, film yapan, yazan kişilerin ortak sorununu. Bunların çabalarını beraber sürdürmelerinde yarar vardır.

İSA ÇELİK —Bu çabanın kavgayı daha güçlü bir biçime sokacağına inanıyoruz.

GERÇEK SİNEMA — Ülkemizde halkla ilerici ve demokratik bir ilişkiyi sürdüren partiler ve sendikalar var, bunlarla yapılacak işbirliğinin yararı var mıdır?

İSA ÇELİK — Ne tür bir ilişki.

GERÇEK SİNEMA — Grev olayını ele alalım. Grev sosyal yapının karakteristik kesitlerinden biridir. Bu mücadeleyi, siz işçilerin yanında ve grev olayını bir işçi gibi kendinize mal ederek yaşarsanız, bu olayları fotoğraflama çabalarınız başarıya ulaşacak, yapıtınız gerek biçim gerek öz olarak kitle ile diyalogunu kuracaktır.

İSA ÇELİK — Çok iyi olur tabi. Yalnız işçilerin değil, sokaktaki kimsesiz çocuklardan, genelev kadınlarına kadar toplumun karakteristik kesimlerini oluşturan kişilerinin sorunlarını iyi özümledikten sonra fotoğraflamak gerekir. Fakat bu çalışmaları bir özgülün kadrosunda, onun devamı olarak sürdürmek gerekmez. Tüm sanatçıları buna zorlayamayız. Önemli olan aynı ortak şeyleri paylaşabilmektir. Paylaşabildiyse, paylaşabiliyorsa o söylenenleri sen de yapacaksın.

GERÇEK SİNEMA — Paylaşmayı gönüller bir olsun şekilden çıkarıp, düşünce alış-verişine getirmek gerekir. Herkesin aynı deneyi, aynı anda yaşamaması düşünülemez. Örneğin politik konularda çalışmalarını yoğunlaştırmış bir kişinin, fotoğraf, sinema, resim sanatıyla uğraşan bir kişiye verecekleri vardır. Keza sanatçının da politik eyleme yapacağı katkılarla ona güç kazandırması söz konusudur.

İSA ÇELİK — Bence bu yararlı olur. Grev konusunu işlemek için, bir şairle yola çıkıp, onun şiirle anlattığını, ben fotoğrafla anlatırım. Ortak bir çalışma sürdürebiliriz. Sendikacıyla da bu tür bir dayanışma kuşkusuz yararlı olacaktır.

GERÇEK SİNEMA — Ekonomik zorunluktan doğan fotoğrafçılıkla, sermaye arasındaki ilişki sanatçının kişiliğinde ve yapıtlarında belirleyici bir etken midir?

İSA ÇELİK — Gelişmiş ülkenin fotoğrafçısı istediği yere uçakla gidebilir, lokanta kapatabilir, 50-100 bin liraya iskele kurdurabilir. Biz uçakla gitmeyelim de otobüsle gidelim, iskele kurmayalım da belediyenin arabasından yararlanalım, yapmak istediğimiz şeyi öyle yapalım.

Bir adamı bir hücreye kapatın, demir parmaklıklardan dışarıyı görsün. Bu adamın elinde aşırı olanakları olan bir makina yok. Yalnız gökyüzünü görüyor. Bu adam dünyanın en güzel fotoğrafını çekebilir. Hemde toplumsal sorunlara eğilen bir fotoğraf olabilir bu. Gökyüzünün her mevsimde, günün her saatinde rengi başka. Sonra bir kuş uçar demir parmaklığın arkasından. Başka bir şey olur. Bunu da belgeleyebilir. Mutlaka çok büyük makinalar gerekmez. Olanaklar olsa iyi olur ama, oluncaya dek bununla yetinelim.

GERÇEK SİNEMA — Sermayele olan ilişki şüphesizki

var, fakat bu belirleyici bir etken olarak kendini hissettirmiyor.

İSA ÇELİK — Şüphesizki etkisi var, fakat belirleyici değil.

GERÇEK SİNEMA — Bu engele rağmen çalışmalar güçlü bir şekilde sürdürülebilir.

İSA ÇELİK — Gayet tabii. Geçen gün bir dostum, «ben profesyonel fotoğrafçıyım, ekmeğimi buradan kazanıyorum, ben açken nasıl toplumsal fotoğraf çekebilirim» dedi. Ona söylemek gerek; sokağa çıktığında 12 kareden hiç olmazsa, bir tanesini tutarlı bir fotoğraf için harcayamaz mısın? O kareyi de yanmış kabul et ne olur. Bu seni açlığa sürüklemesürüklese de bir tek sen aç değilsin ki.

GERÇEK SİNEMA — Bir fotoğrafçı olarak, yaygınlaşan bir SORUN olan «FOTOROMAN» konusunda ne düşünüyorsunuz. Devrimci amaçlar taşıyan fotoroman yapılabilir mi?

İSA ÇELİK — Fotoromanla pek ilgilenmiyorum. Bildiğim kadarıyla çok sudan konular işleniyor. Tutarlı bir çalışmanın yayınlanmama durumu söz konusu. Namluyu çevirdiğimiz adam bize göğsünü açmaz.

GERÇEK SİNEMA — Fotoroman bir yerde sinemaya yaklaşım oluyor. Fotoğraflarla anlatılan olay, yazı ile destekleniyor. Siz dilenci fotoğrafında bir anı saptıyorsunuz, bu anın öncesi ve sonrası var. Evinden çıktı, dilendi, tekrar evine döndü. Çevresiyle ve diğer insanlarla olan ilişkileri var. Fotoroman fotoğrafçıya belli bir olayı tek karede anlatma olanağını aşarak fotoğraf sanatına etkinlik kazandırıyor. Üstelik fotoroman, izlenmesinin kolay oluşu, yaygınlığı gibi, sinemada var olan bir takım olanaklara sahip olduğundan, halk üzerinde etkin olabiliyor. Bu etkinliğin şimdiye dek olumsuz olduğunu söyleyebiliriz. Güçlü bir fotoğraf sanatçısının, bu olayı alıp değerlendirmesi, çektiği fotoğraflara daha tutarlı bir içerik ve daha rahat anlaşılma olanağı kazandırabilir mi?

İSA ÇELİK — Bana birkaç teklif geldi. Bir aşk hikâyesinin fotoromanı için. Sen istediğini yap, sana her türlü olanağı hazırlıyoruz şeklinde değildi bu. 15 günde bir fotoroman üstleniyordu. Fiyatı da iyiydi. Benim bir aylık gelirim 2,5 misli kadar. Kabul etmedim. Bu sürede bir şey yapılamazdı.

Aslında isterdim. Basılmama tehlikesi de vardı tabii. Onlar, okuyucu şunu istiyor diyorlar ve kalıpları aşamıyorlar. Aslında bir aşk hikâyesiyle de çok şey anlatılabilir. Ayrıca kısa sürede konunun iyice irdelenememesi sorunu da çıkıyor ortaya.

GERÇEK SİNEMA — Sinemanın etkinliğini belirleyen hareket, ses, kurgu gibi öğelere karşı, fotoğrafın sahip olduğu olanaklar nelerdir.

İSA ÇELİK — Bir olayı, fotoğrafla anlatmanın belki diğer sanat dallarının anlatımına göre daha güç yanları var. Yazıda bir kelime ile anlatmıyorsun. Veya resmi bir çizgi ile anlatmıyorsun. Ama fotoğrafta bir karede bütün söylemek istediğini söylemek zorundasın. Sinemadan ayrılan tarafı. Çok önemli bir nokta bu. Sinemada eline bir konu alırsın. Sinemayı küçümsemek için söylemiyorum. Kameranın arkasına geçer yönetmen, adamı yürütür, koşturur, ağlatır, güldürür, birçok fotoğrafların yanyana gelmesinden film çıkar ortaya. Kurgu, ses gibi dil özellikleri de anlatımı kolaylaştırır. Fotoğrafın da üstün yönleri vardır. Kadının dilenme sahnesini filme alabilirim. Fakat bu filmin dağıtımı bir çok kerele gösterilme olanağının azlığı ,fotoğrafa iki yönden etkinlik kazandırır; birincisi belgelenen olay üzerinde daha çok düşünülmesini, ikincisi ise olay fotoğrafıyla daha geniş kitlelere, daha kolay yansıtılabilir ve çoğaltılabilir. Sinemayı vapurda, dolmuşta seyredemezsin. Fotoğrafı açıp bakabilirsin. Ayrıca Sinemaya göre daha sınırlı maddi olanaklarla bir makinanın sağlanması ve fotoğrafın çekimi mümkündür.

GERÇEK SİNEMA — Bugün fotoğraf sanatı yeterli bir düzeyde midir. Getireceğiniz alternatifler nelerdir. Değerlendirilmemiş potansiyeller var mıdır?

İSA ÇELİK — Türk fotoğrafı bana göre fotoğraf olarak iyidir. Ödüller almış bir takım arkadaşlarımız vardır. Ama emekleme ,kuruluş döneminde. Çok iyi fotoğrafçılar var. Fotoğraf olarak, teknik bakımdan bir şeyler var, fakat benim insanımı anlatacak, benim insanımın sorunlarına eğilecek fotoğraf olmalı. Bugün öyle bir çağdayızki, bırakın isteyen istediğini yapsın diyemeyiz. Her şeyimle ben bu toplumun içindeyim. Toplumdan hiçbir zaman için soyutlanmış bir adam değilim. O halde meseleyi toplumun sorunlarına eğilen fotoğrafın gelişimi nerededir şeklinde almalıyız. Gerçek Sine-

ma'nın düzenlediği açık oturumda konu; «yaşadığımız ülkenin koşulları göz önünde tutularak fotoğraf sanatçısının tavrı ve bu tavır içinde fotoğrafın işlevi ne olmalı» idi.

Bu sorunun cevabını siz kendiniz verdiniz. Bu kadar yıldır, fotoğraf çekilen bir ülkede yapılan ikinci açık oturumda alınan konunun bu olması, toplumcu gerçekçi fotoğrafın gelişim çizgisini gösteriyordu. Siz bu soruyu sorduğunuza göre, suçlamak istemiyorum ama, (ben de dahil olmak üzere kimse bunu yerine getirememişti) yapsalardı bunu sormaya neden gerek duyacaktınız.

GERÇEK SİNEMA — Teknik ve teorik planda, sosyal yönden sizin emekleme çağında dediğiniz toplumu, gerçekçi fotoğrafı güçlendirmek açısından «Gerçek Sinema»nın katkıları olabileceği kanısında mısınız?

İSA ÇELİK — Gerçek Sinema'nın bu yönde olumlu katkıları olabilir. Türlü nedenlerden, belki bu çaba etkin bir biçimde sürdürülemedi. Fakat açık oturum, özellikle fotoğraf yarışması olumlu. Benim tanıdığım bir marangoz katılmak için çalışmalarında bulunuyor. Tüm toplumcu gerçekçi arkadaşların dayanışmaları bu tür çalışmaları daha etkin kılacaktır. Diğer bir örnek olarak Boğaziçi Üniversitesi Fotoğraf Kulübü'nün açık oturumunda bana buna benzer bir soru soruldu. Anlatırken (adı gerekmez) bir arkadaş «kardeşim burası siyasî toplantı haline geldi» dedi. Sanatçı tarafsız olamazki. Gerçekten hiçbir şeyi anlatmamak için dahi fotoğraf çekili yorsa bile, bu yine toplumsal bir iş. Bir takım şeyler güzeldir, hoştur, onu sürdürüelim demek, toplumcu değil ama yine siyasî bir görüştür...

GERÇEK SİNEMA — Tarafsızlık bir siyasettir.

İSA ÇELİK — Mutlaka siyasî yanı vardır. Tarafsızlık lâfı zaten yutturmacadır, işin aslına bakarsanız.

GERÇEK SİNEMA — Haklı ve haksız varken ortada tarafsızmış gibi görünmek, haksızdan yana olmaktır.

İSA ÇELİK — Evet.

GERÇEK SİNEMA — Bütün sorduklarımızın, bilmek istediklerimizin dışında, sizin söylemek istediğiniz önerileriniz var mı?

İSA ÇELİK — Sorulmamış önemli bir şey kalmadı. Fa-

kat cevap bulamadığımız bir takım şeyler kalıyor. Bir takım sorunlara alternatif bulamamış oluyoruz.

GERÇEK SİNEMA — Sanat olayını hiçbir zaman siyasetten soyutlayarak almadık. Siyasî platformda da cevap bulunmamış bir takım sorunlar var. Siyasal kavgayı sürdürenlerin, engeller var karşılarında. Biz de onların uzantısı olarak, bir takım sorunlara alternatif getiremiyoruz. Fakat bu çözüm getiremeyeceğimiz anlamına gelmez. Zamanın akışı içerisinde bunlara çözüm bulunacaktır.

İSA ÇELİK — Şu anda belki alternatif getiremiyoruz ama doğruya, iyiye bir yönelme var. Kıpırdanış gerekli, amaç, bir arayış içinde kavgayı sürdürmektir.

(İsa Çelik'le bu söyleşi **GERÇEK SİNEMA** adına **ABDULLAH ANLAR** ve **KORAY ARCA** tarafından yapılmıştır.)

fotoğraf sanatı üzerine

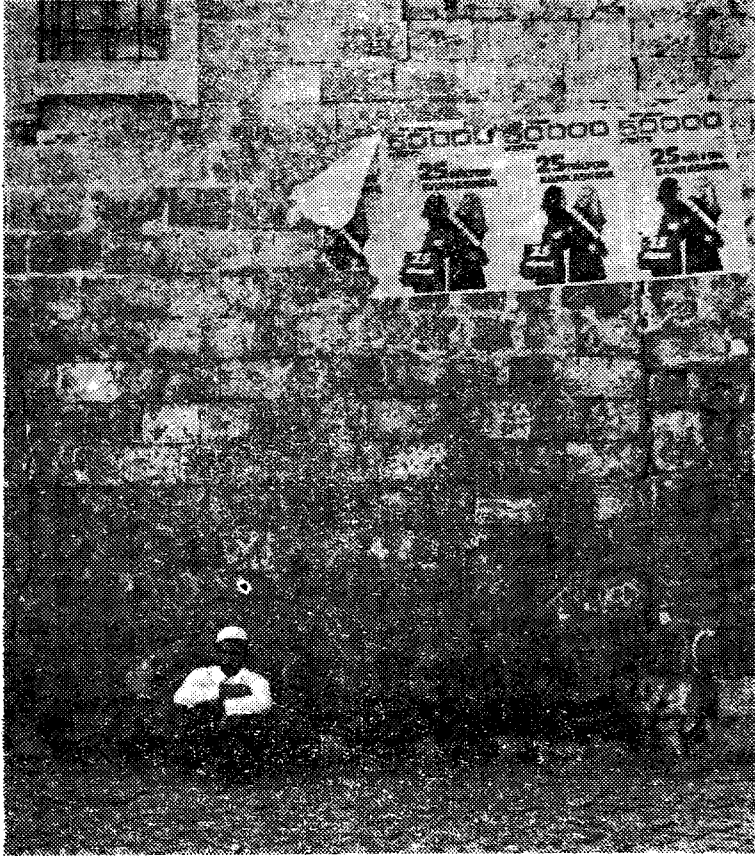
koray arca

Fotoğraf olayını iki ana yönden ele almak gereklidir. Estetik ve toplumsal yönlerdir bunlar. Bunların birini unutmak ya da küçümsemek, fotoğrafın değerine çok şeyler kaybettirecektir. Estetik yön fotoğrafın biçimini içerdiği ise sosyal yönünü oluşturur. Tekniğin hızla gelişimi sonunda fotoğrafçının eline geniş teknik olanaklar geçmiştir. Bunların kullanılması özellikle yerinde kullanılmaması fotoğrafın etkinliğini hissedilir biçimde arttırmaktadır. Fotoğraf sanatının teknikle yakın ilgisi, sanatçıyı bu gelişmelere yabancı kalmamaya zorlamaktadır. Fotoğraf sanatının gelişimi, tekniğin gelişimiyle direkt olarak ilgilidir. Aynı konuyu mimaride de görebiliriz. Özellikle, 19. yüzyıl mimarisinin üretken olmayışı ve bir taklit mimarisinden öteye gidemeyişi, 19. yüzyılda tekniğin inşaat sahasında hissedilir gelişmeler gösterememesi ile açıklanabilir. Teknik gelişmelerden fotoğrafta yararlanma eğilimi, deneysel girişimlerin ardında bekleyen tehlike, salt biçim denemelerine takılı kalmak ya da bu biçimleri aktarmayı amaçladığımız öz içinde verememek, yani öz ve biçimin dengeli beraberliğini sağlayamamaktır. Öz ve biçimin ilişkileri üzerine birçok ayrıntı tüm boyutlarıyla incelenmiştir. Tartışmasız kabul edilebilecek tutarlı sonuçlara varılmıştır. Bunların hepsi hiç şüphesiz fotoğraf için de geçerlidir. Bu kısa yazı içinde bunlara tekrar değinmenin pratik yararı yoktur.

Fotoğrafı, ancak var olan nesnelerin bir sureti olarak görerek, kapsamında sınırlamalara gitmek, yaratıcılık yönünü diğer sanat dallarından farklı yorumlamak yanlış bir tutumdur. Birçok kişinin düştüğü bu yanılmanın kökeninde, materyalizmi özümleyememek ve sanatçının yaratıcı gücü ile materyalizm arasında bir bağlantıya gidememek yatar.

İlk bilim-kurgucu olarak kabul edebileceğimiz Jules Verne'den, ancak son yıllarda ürünlerini görebildiğimiz Pop-art'çılara kadar, görünen yaşam koşullarının dışında eserler veren sanatçıların yaptıklarının tümünün kökeninde gerçek hayatta yaşanan olaylar ve maddeler yatar. Jules Verne, ya-

şamı boyunca algıladığı, ilişkide bulunduğu olayların ve maddelerin gelişimini inceleyerek bir takım düşüncelere varmıştır. Zihnimde oluşan bu düşüncelere kendi yorumunu katarak bizlere aktarmıştır. Pop-Art'cular, yine doğada bulunan gözle görülmesi mümkün olmayan küçük parçacıkların, bir



Fotoğraf Koray Arca

takım araçlar yardımıyla belirli matematiksel verilerle oluşturdukları geometrik şekilleri incelemişler, yine bu şekillerin zihinde oluşturduğu düşünceleri bize belirli araçlar yardımıyla, kendi yorumlarını katarak sunmuşlardır.

Genel planda da baktığımızda, tüm sanatçıların düşüncelerini ve izlenimlerini, kendi yorumlarını katarak bizlere sunduklarını görürüz. Gerek düşünceleri olsun, gerek izlenimleri olsun, doğada var olan olayların ve maddelerin birer türevinden başka birşey değildir. Yalnız sunuluştta kullanılan

araçlar değişmiştir. Araç, bazen kâğıt kalem, bazen fırça ve boya, bazen de taşlar topraklar olmuştur. Fotoğrafçının yaratıcı gücünün kökeni de, maddenin zihninde oluşturduğu düşünceden başka birşey değildir. Hatta, bunları aktarma aracı olarak kullandığı kimyasal ve fiziksel olayların sürekli gelişimi, bu yaratıcı gücün kapsamını daha fazla arttırmaktadır.

Burjuva bireyci anlayışının uzantısı olarak oluşan bir görüş te, fotoğrafçıyı yalnız sanatçı kişiliği içinde soyutlar. Yerleştirilmeye çalışılmış çok yanlış ve kasıtlı bir görüştür bu. Sanatçı, toplumun dışında, herkesten değişik yapıya sahip biridir bu görüşte. Tüm zevklerinin, yaşantısının herkesinden farklı olması gereklidir. Buradan hareketle, sanatçının kişiliğinde başlayan soyutlama giderek kendini yapıtlarında gösterecek ve sanatçı eserleriyle toplumdan ayrı düşecektir.

Herşeyden önce, bireyi toplumdan ayrı düşünmek gibi bir hataya düşülmemelidir. İnsanlık tarihi şüphesiz ki bireylerin varlığıyla başlar. Kabul edilmesi gereken ilk gerçek te, bireylerin fizik yapısı ve doğa ile kurdukları bağlantıdır. Böylece belirli bir biçimde üretimde bulunan bireyler, giderek toplumsal ve politik bağlantılar kurmuşlardır. Bu bağlantılar günümüzde de yürürlüktedir. Bu diyalektik beraberliğe belirli öğretiler yol göstermeli ve doğru bir iz üzerinde devamını sağlamalıdır.

Çevremizde olan ilişkilerimizde amacımız, yalnızca dünya ile ilgili aldatici hayaller kurmak değildir. Kişilerin, olayların ve maddelerin değişimlerini, birbirlerini etkilemelerini görür, yorumlayarak kavramaya çalışırız.

Vetnam'da sivil halkın üzerine yağdırılan napalm bombasından, Biafra'da açlıktan ölen çocukların çilesine, Güney Amerika'da kurşunlanan halkların direnişinden, Orta Doğu'da bağımsızlık savaşı veren halkların mücadelesine kadar tüm olaylarla bir beraberlik içindeyizdir. Bu meselelerin sosyo-ekonomik temellendirmelerini yapmak, birbirleriyle ilgilerini, nedenlerini, sorumlularını bulmak zorundayız. En önemlisi de, bu olayların gelişimi içinde kendi ülkemizin gerçeklerini yorumlayabilmemizdir. Dünya gerçeklerini bilen, çağın gidişinden haberdar olan biri olarak sorumluluklarımız vardır. Sanatçı, bu sorumlulukları duyan bir kişi olarak kendi gibi düşünenlerin yanında yerini almalıdır. Tüm insanlık dışı uygulamaları, düzensiz düzeni kendi çıkarları yolunda

korumak isteyenlere karşıdır m¼cadelesi. Bu kolay olmayacaktır elbette. Hele bu m¼cadeleyi bir fotoğrafçı olarak sürdürmek ne dereceye kadar geçerlidir. Bir de sanatçının geçimini temin etme sorunu vardır. Bütün bunlar içinden çıkılmayacak sorunlar olarak gösterilmeye çalışılır. Dünyanın değişmez sahiplerine, fotoğraf makinasıyla nasıl karşı çıkılabilir ki. Hem hiçbir yararı olmayacak bu m¼cadeleyi nasıl sürdürebilirki sanatçı. Burada telkin edilmek istenen şey, yılgınlık, çaresizlik ve tesümiyettir. Katıldığı güç birliğinde, fotoğrafçı olarak neler yapıp, neler yapamayacağını çok iyi bilir toplumcu gerçekçi sanatçı. Fotoğrafın, insanlık dışı güçler birliğine karşı yürüt¼len m¼cadelede, çok önemli bir yeri olduğunu da çok iyi bilir. Bazen, kanlı pazarda çekilmiş bir fotoğraf, bir dönemde tezgâhlanan oyunların tüm yanlarını verebilir. Ve yüksek tirajlı bir gazete de bunu geniş yığınlara duyurabilir. Yine bazen, duvarda yazılı «Yaşasın Özg¼rl¼k» yazısını, tomsonlu muhafızların ardında silmeye çalışan bir kişinin fotoğrafı, Şili olayını tüm dünyaya gayet özl¼ biçimde anlatabilir. M¼cadeleyi, türlü biçimlerde sürdüren güçlerin yanında yerini almış bir fotoğrafcının etkili olabileceğini kanıtlamak için örnekleri arttırmaya gerek yoktur.

L'etranger / Yönetmen: Luchino Visconti / Senaryo: Albert Camus'un romanından, Visconti, S. Cecchi D'Amico / Görüntü: Giuseppe Rotunno / Müzik: Piero Piccioni, Bruno Nicolai / Oyuncular: Marcello Mastroianni, Anna Karina, George Wilson, Bernard Blier, Pierre Bertin / İtalyan Fransız ortak yapımı - 1967

tarmak zor bir iş. Burada, yani sinema edebiyat ilişkilerinde çift yönlü bir zorluk, sorun var. İlki sinema edebiyat ilişkilerinin bu sanatların özgünlüklerini zedeleyip zedelemeyeceği, ikincisi ise yönetmenin durumu. Yönetmen uyarlayacağı yapıta tümüyle bağlanırsa kendi özgürlüğünü yitirme tehlikesi içine düşebilir. Aksi düşünüldüğünde bu kez de uyarlayacağı yapıtın yazarı ile ters düşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Daha önce bir yazımızda (1) bu konu üzerinde durmuştuk. Burada şu kadarını belirtelim ki bizce bu konuda başarının yolu, yönetmeni yapıtın özüne dokunmayan biçimlemeyi kendi özgün anlatımı ile dengelemesinden geçer. Ve bu ilişkilerde kendi diyalektik gelişimi içinde belli bir dönemini yaşayan sinemanın olgunluğu yansımaktadır.

Visconti işte bu ilişkiler içinde uyarlaması güç bir romanla, Albert Camus'un «Yabancı»sı ile karşımıza çıkıyor. Felsefi, ruhbilimsel ve önemli diyaloglara dayanan bir romanı görüntü dili ile sinemaya aktarıyor. Bize kalırsa görüntü yönetmenin, yardımı ile bunu gereğince başarıyor. Ve biz **Visconti'nin gözü ile Camus'un «Yabancı»sını** izliyoruz. İşte edebiyat sinema ilişkilerinde başarının yolu bu oluyor sanıyoruz.

Fakat hemen altını çizelim ki burada sözü edilen uyarlamadaki başarıdır. Ancak bir uyarlamadan, bir sinema yapıtından, daha da genişletirsek; sanattan beklenen başarı bu mudur? İşte bu noktada



Yabancı/L. Visconti

Sinemanın edebiyatla olan ilişkileri ona ne kazandırır, ya da ne kaybettirir? Başlıbaşına bir konu bu. Sinemada uyarlama sorunu. «Yabancı»ya rahatça yaklaşabilmek için biz bu noktadan yola çıkmayı yeğledik.

Camus romanını perdeye ak-

filmin olumsuz yönüne geçiyoruz. Camus'un çarpık düşüncesinin sâkat yanlarına sonradan değinmek üzere şimdi filme dönelim.

Filmin kahramanı Meursalt Cezayir'de doğan, orada yaşamakta olan gençliğinde bir ara Paris'de bulunan bir memur. Cezayir'de tek başına oturmaktadır. Visconti de Camus gibi öyküyü kahramanına anlattırmaktadır. Filme sağlıklı bir yaklaşım için Camus düşüncesinin iki kavramını ele almak gerekiyor. Camus da önem kazanan bu iki kavram «saçma» ve «başkaldırı»dır. Camus'u «saçma» kavramına yaklaştıran fizik varlığın zenginliği ile ölümün zorunluğu arasındaki karşıtlıktır. Camus, özellikle edebiyatta eskiden beri bilinen bu trajik karşıtlığın sonucunu şöyle özetler; «İnsan, yaşamı üzerinde umutsuz olmadıkça yaşamını sevmez.» Camus'un nihilizmle olan yakın ilişkisinden çıkan bu görüş filme büyük ölçüde egemendir. Bu karşıtlık filmin hemen başında huzur evindeki ölüm olayı ile başlar ve kahramanın hücrelerine kadar sürer. Meursault'un 60 yaşındaki annesinin nişanlısı ile olan ilişkisi, Meursault'un hücrede rahiple olan konuşması bunun açık örnekleridir. Camus'un üzerinde durduğu «tekdüze yaşam» da filmde yoğunluk kazanan öğelerden biridir.

Filmin genel havasından şunu anlarız; «Evet yaşam güzeldir.» fakat «Neylersiniz ki ölüm herkesin başında, uyudun uyanamadın olacaktır.» İşte saçmalık buradadır. Filmde ölümün korkunç «saçmalığına» dikkat çekilir. Söz konusu ölüm korkusu da kişilerin yaşama hırslarını körükler. Bu kavram filmde klasik trajedinin bütün yoğunluğu ile kullanılır.

Camus'a göre, kişi saçmanın

bilincine vardığında başkaldırı da başlamış olur. Saçmanın bilincine varılması düşüncede kargaşalık yaratır. Bu an düşünsel bir başkaldırının başlama noktasıdır. Meursault'un yabancılığına da bu yol açmıştır denebilir. Fakat Camus'un başkaldırısı politik devrim niteliği taşımaz. Onun başkaldırısı doğadan yanadır, mutlak değildir, aşırıya kaçmaz. «Yabancı»nın kahramanını da ilgisizliğe sürükleyen, onu eylemini (yaşamını) topluma yabancılaştıran budur. Genel olarak Camus'un kişileri gibi Meursault da yetersiz ahlak değerleri arasında evrene yabancılaşan, bu evrene atılmış biridir. Tanrısızlık ve ölüm korkusu onu içine kapamakta fakat yaşam tutkusu rahat bırakmamaktadır. Bu, rahiple olan konuşmasında açığa çıkar. Bu arada Camus'un «idama karşılığı» «adalet» kavramı filmde yerine oturtulur. Bizim filmde çıkardığımız düşünce çizgisi bu. (2)

Geniş çizgileri ile ele aldığımızda Camus'un düşüncesi varoluşçuluğun içinde yer alır. Bu noktada toplumcu düşünce ile varoluşçuluğu, birleştirmeye çalışanların çikışsızlığını gösteren Schall'ın bir sözüne kulak kabartalım; «İki karşıt eğilim belli bir oranda çakıştı mı bu nokta hiç bir zaman uyuşma noktası değildir. Çünkü geriye kalan bir şey daha var; onların gelişme süreçleri. Bu hiç gözden kaçmamalı. Uyuşmazlık bu yüzden dir. (3) Bu noktaya bazı sinema eleştirilerinde gördüğümüz bu tür eğilimler için dokunduk.

Varoluşçuluğun bireyleri yalnızdır. Çünkü varoluşçular felsefeyi bir bütün, bir bilim olarak ele almazlar. Toplumcu felsefeden temel ayrılık bu noktada başlar. Toplumsal felsefenin yaşamasına karşın varoluşçuluğun buhran dö-

neminde toplumun belirli katlarında oluşan psikolojik havayı yansıtmaması ile birlikte geçerliliğini yitirmesi bu yüzdendir.

Filmde de ortaya çıktığı gibi varoluşçuluk ve Hristiyan teolojisi arasında (istenildiğince yadsınsın) kuvvetli bir bağ vardır. İnsanın ancak ölüm karşısında kendi varoluşuna dönmesi ile Hristiyan dinindeki «gerçek varoluş ölüm karşısındaki varoluştur» düşüncesi arasında ne fark vardır?

Varoluşçular burjuva kültüründeki krizlere ve bu toplumdaki uygunsuzluklara da değinirler. Fakat bunun kurtuluşu için öne sürdükleri (özellikle Camus) bireyin umutsuzluğunun bilincine varmasıdır.

Gerçekte **birey** geniş olarak üzerinde çalışılması gereken bir konu. Ancak bu, bunalımların yarattığı gelip geçici bir düşüncenin değil, bütünsel ve bilimsel toplumcu düşüncenin içinde gerçekleşebilir.

Visconti'nin anlatımına gelince; Visconti, Camus'un özellikle üzerinde durduğu «Akdeniz çevresi» mekânını başarıyla yaratmış. Romandaki mekân betimlemesini ba-

şarı ile somutlaştırmıştır. Görüntülerin güzelliğinin de altını çizelim. Visconti, romandaki anlatım tekniğine sadık kalmış. Senaryodan gelen bir sağlamlıkla (yapı bakımından) Meursault'un eylemini incelikle hesaplamış. Onun yaptığı hareketleri seyirci anlamakta Filmdeki çevre ise bu anlayıştan yoksun gözükmemektedir. Örneğin cinayet sahnesindeki seyirciler güneşin rolünü anlamakta, fakat bu açıklama mahkemede gülüşmelerle karşılanmaktadır. Öyküsünü anlatırken değişime uğrayan Meursault'la beraber seyirciler de bu değişimi izlemektedirler.

Evet, bunlar Visconti'nin ustalığının belirtileridir fakat bu ustalık filmin özünden gelen olumsuzluğu örtmemektedir.

-
- (1) Yedinci Sanat, sayı 3, say. 8 — «Sinemada uyarılma sorunu.»
 - (2) Kavramlar için bakınız Albert Camus ve Başkaldırı Edebiyatı — John Cruickshank.
 - (3) Marksizm varoluşçuluk ve birey — De Yayınları S. 17

izlerken duyulan «azap»

oğuz makal

Bugüne değin en sıradan filmlerin oyuncusu olmaktan öte gide-memiş Şoray, «Dönüş»le kendisine yandaşlar bulup, tutucu tutucu olmayan baylarca alkışlanıp, daha da popüler olması sağlanınca, Şoray hatun reklamı daha önceden yapılan «Azap»ı sahneledi. Oyunculuktan yönetmenliğe sıçrayan Şoray, birazcık çevresindekilerin hizmetinde, biraz da kadını duyarlı-ğıyla, biraz da şimdi pek moda olan «popülizm»in etkisiyle «Azap»ı çekiyor. Öykü, Yeşilçam sinemasının hızlı jönlülerinden Tamer Yiğit'in, senaryoda hızlı senaristlerden Safa Önal'ın.

Şoray'ın görüntü yönetmeni (Yeşilçam'da görüntü yönetmeni, bay - bayan öğretmenlerden daha yetkin ve etkindir.) Bazı sahneler için özen göstermişse de, yer yer alıcı kaymalarına, netlik bozukluklarına engel olamamış. İşe bir de en kötü müzik yapımcısı Tura da katılınca, «ah»lar, «vah»lar, «fi-gan»lar arasından «taptaze bir me-nekşe» gibi «Azap» doğmuş.

Geçen ay içinde adından söze-dilen iki film görmüştük: Kızgın Toprak ve Dügün. İlk film için «Gerçek Sinema»nın 4. sayısında bir şeyler yazmaya çalışmıştık. «Dügün» ise Akad'min böbürlenerek sözünü ettiği üçlemelerden ikincisi, anlatım ve fotoğraf açısından önemli, içindeki temelsiz öze karşın. «Gelin»de kendini hemencecik belli etmeyen «Hz. İbrahim ve koç» teminin yerini, «Dügün»de «Hz. Yusuf ve kendisini kuyuya atan kardeşleri» temi almış. «Dügün» ve «Gelin» yeniden gözden geçirilecek, değerlendirilecek filmler. Biz yine

dönelim Azap'a...

Hasta - sakat oğlunu iyileştir-mek umuduyla köyünden çıkıp, ko-ca kent İstanbul'a gelen Elif ana-nın acıklı öyküsüdür anlatılan. Köy lü anayı canlandırırken makyajını silmeyi unutmayan Şoray, drama-tik yapı içindeki tek önemli kişidir. Filmde genel olarak sezilen çocuk ve ana sevgisidir. Bu temanın oluşması için gerekli sözde eleştiri, çocuk çevre - ana ilişkisi de kuş-kusuz anlatım içinde yer alıyor. Ananın köyden kente gelişi - uyum suzluk dramatik yapının ilk bölü-münü oluşturuyor. Çocuğa doğuş-tan hasta teşhisi konulup (oysa çocuk, ilk geriye dönüşte koşup - oynamaktadır) ananın kentte kalışı, çok bilinen güçlülere göğüs ger-mesi filmin dramatik yapısındaki ikinci bölümdür.

Filmin dramatik gelişimi rast-lantısal bir olguyla düğümle-nip (ana, çocuğunu kurtarmak umu-duyla zengin adama böbreğini ver-ri) sürüp giderken, sözde sosyal yapının eleştirisi de yapılır. Bu bö-lümün uzantısı, ananın hasta çocu-ğunun ölümüne neden olan kişiden «intikam» almasıyla, temelsiz bir çözümlemeyle, salt duygusal son bulur.

Sonuç: Şoray hatunun sinema dili söylenen ve abartılanın dışında aksaklıklarla, öykünmelerle doludur. Öyküsü yapay bir çözümlemeyle gelişir ve sonuçlanır. «Azap» özünde «gerçeklik» olmayan küçük, hasta bir filmidir. Yeşilçam sine-ması içinde sözü edilen şiir (!) filmler kanımızca Necip Fazıl şiiri-ni aşamamakta, ya romanları?..

en gūçlü kalemlerin tūrkcesiyle
dūnyanın en būyūk yazarları !

UMUT/malraux

ADAY 1-2/knebell

VE ÇELİĞE SU VERİLDİ/ostrovski

OTOMATİK PORTAKAL/burgess

7 NUMARALI MAHKEME/uris

TEHLİKELİ UÇUŞ/hailey-castle

KEMİK/sarrazin

MİLYARDER/m de st-pierre

SAVAŞ PİLOTU/saint-exupery

ÇINGENEM/stancu

KANUN/vailland

FOMA/gorki

İSPANYA'DA ÖLÜM GÜNCESİ/koestler

BEYAZ AT/triolet

SİS/unamuno

PAMUK İŞÇİLERİ/traven

YALNIZ ADAM/vailland

BİLGİ YAYINEVİ