



sinema

Komedi



ile **trajedi** arasında dolaşmak
istiyorum

Claude Levi-Strauss



Amir Kusturica

John Cassavetes

Satyajit Ray

Peter Gothar

Alain Resnais

David Lean

Yusuf Şahin

Nesli Çölgeçen

ULUSLARARASI
İSTANBUL
SİNEMA GÜNLERİ
INTERNATIONAL
İSTANBUL
FILMDAYS

86

ve Sinema

Jim Jarmusch

Atvan Szabo

Shoei Imamura

Radoslaw Piwoworski

Amir Nadari

Atıf Yılmaz

KİTAP 2 • 1986

bil yayın



DÜNYA SİNEMASI KLASİKLERİ ÇAĞDAŞ SİNEMA ÖRNEKLERİ

Charlie CHAPLIN
Robert ALDRICH
Woody ALLEN
Robert ALTMAN
Lindsay ANDERSON
Jean-Jacques ANNAUD
Michelangelo ANTONIONI
Ingmar BERGMAN
Jean-Jacques BEINEIX
Peter BOGDANOVICH
Yves BOISSET
Mauro BOLOGNINI
John BOORMAN
Mel BROOKS
Luis BUNUEL
Liliana CAVANI
John CARPENTER
John CASSAVETES
Claude CHABROL
Michael CIMINO
Jack CLAYTON
François Ford COPPOLA
George CUKOR
Blake EDWARDS
Rainer-Werner FASSBINDER
Federico FELLINI
Marco FERRERI
Richard FLEISCHER
John FORD
Milos FORMAN
Bob FOSSE
Costa GAVRAS
Jean-Luc GODARD

Claude GORETTA
Werner HERZOG
George Roy HILL
Alfred HITCHCOCK
John HUSTON
Shohei IMAMURA
Markus IMHOOF
Norman JEWISON
Elia KAZAN
Stanley KUBRICK
Akira KUROSAWA
John LANDIS
Fritz LANG
David LEAN
Claude LÉLOUCH
Sergio LEONE
Joseph LOSEY
George LUCAS
Sidney LUMET
David LYNCH
Louis MALLE
Vincente MINNELLI
Giuliano MONTALDO
Mike NEWELL
Alan J. PAKULA
Brian De PALMA
Alan PARKER
Pier Paolo PASOLINI
Sam PECKINPAH
Sydney POLLACK
Gillo PONTECARVO
Montly PYTHON'S
Michael RADFORD

Alain RESNAIS
Tony RICHARDSON
Dino RISI
Martin RITT
Nicolas ROEG
Stuart ROSENBERG
Francesco ROSI
Ken RUSSELL
Carlos SAURA
Jerry SCHATZBERG
John SCHLEISINGER
Volker SCHLÖNDORF
Ettore SCOLA
Martin SCORSESE
Steven SPIELBERG
Donald SIEGEL
Alain TANNER
Jacques TATI
Bertrand TAVERNIER
Paolo-Vittorio TAVIA
Andre TECHINE
François TRUFFAUT
Roger VADIM
Henri VERNEUIL
Luchino VISCONTI
Andrzej WAJDA
Peter WEIR
Wim WENDERS
Gene WILDER
Robert WISE
William WYLER
Fred ZINNEMANN
Andrzej ZULAWSKI

BETA/VHS



ve sinema

hıl yayın

Binbirdirek meydanı 5/3
Cağaloğlu / İSTANBUL
527 79 21



hıl yayın, Kitap 2, Nisan 1986

Yayına hazırlayanlar
Serhat Öztürk, Hüseyin Sönmez

Katkıda bulunanlar
Oruç Aruoba, Engin Ayça, Enis Batur,
Şahin Beygu, Gülenay Börekçi, Seçil Bükler,
Metin Erksan, Hülya Ersöz, Alper Gönen,
Mehmet Güreli, Müge Gürsoy, Fatih Özgüven,
Alper Öztürk, İlker Yaşar, Nuray Yaşar.

Kapak ve iç sayfa düzeni
Ahtapot ofset yapım

Ofset baskı
Ayhan Matbaacılık

Dizgi
Nurel Matbaası, Alpay Taşkın, Aziz Büyükbayram

Baskı
Gümüş Basımevi, Yunus Arslan, Cafer Turan

Cilt
Nurettin Mücellit, Nurettin Tan, Durmuş Arslan

Yılda 4 kez yayınlanır. Ederi 800 TL., yıllık 3000 TL.'dir. Seçkiye
gönderilen ürünler geri gönderilmez. Yapılan alıntılar kaynak
göstererek kullanılabilir.



İÇİNDEKİLER

SİNEMA GÜNLERİ 86 :

Hülya Uçansu ile Sinema Günleri üzerine / 9
Ev ve Dünya / 12; Alain Resnais / 15;
Emir Kusturica / 18; Albay Redl / 21;
Aşk Irmakları / 24; Elveda Bonaparte / 25; Narayama'nın
Türküsü / 29; Cennetten de Garip / 31;
Koşucu / 36; Zaman Duruyor / 37; David Lean'ın
'Hindistan Geceleri' / 40; Yesterday / 43;
Ve Kuşlar Uçar / 43; Züğürt Ağa / 47.

Kameranın İçindeki Şair / Enis Batur 57

Çocuklar Atlara Gülümserdi / Ülkü Tamer 60

Sinema Üzerine : Bir Düşün Yazıtı, Bir Özdeyiş,
Dört Dize, Bir Şiir / Metin Erksan 63

Auteur Kuram Üzerine / Seçil Bükler 68

Woody Allen : Komedi ile trajedi
arasında dolaşmak istiyorum 74

«Hannah ve Kızkardeşleri»nin Beş Kadını / Maureen Down 90

Claude Levi - Strauss ve Sinema / Michel
Delahaye ve Jacques Rivette 95

Asa Nisi Masa / Enis Batur 108

Aman Avcı, Vurma Beni / Ömer Madra 115

Eisenstein : Bir Kart, Bir Mektup / 121

Sinema Üzerine Değirmeler / Engin Ayça 124

Sinemannın Ölümü / Serhat Öztürk 129

Amerika'ya Bir Yolculuk / Carl Dolan 133



Sinema Ustalarının seçkin yapıtlarını
Beta ve VHS
kasetlerde izleyebilirsiniz

Yeni yol Bağarası Sok. No. 5
Bebek - İstanbul Tel : 165 62 31
165 67 48

Çıkarken

Geçtiğimiz aylar içinde yaşanan en önemli olay Sinema, Video ve Müzik Eserlerini Koruma Kanunu'nun Meclis'te kabul edilmesi idi. Böylece Türk Sinemasında yıllardır sürdürülen devletin sinemaya sahip çıkması, devlet-sinema ilişkileri ve benzeri tartışmalarda böylece yeni bir aşamaya girdi. Gerçi sinemayla ilgili çevrelerden şu ya da bu düzeyde bir takım değerlendirmeler geldi, ama henüz ciddi düzeyde ne bir inceleme ne de olayı temelden kavrayacak bir bakış açısı ve değerlendirme yok ortada. Bizde, üzerinde önemle durulması gereken konuyu üçüncü sayımıza bırakmayı uygun gördük.

Son üç yıldır olduğu gibi, bu nisanın da en önemli olayı Sinema Günleri olacak şüphesiz. Dünya sinemasından, çoğu son iki yılın önemli ürünlerini gündeme getiren Sinema Günleri ...ve sinema'nın da en ağırlıklı bölümünü oluşturuyor. Burada, kısa süre içinde elden geldikince çok filmi kapsamlı bir şekilde tanıtmaya çalıştık.

Seçki'nin ilk sayısı edinilen izlenim o ki gerek basında, gerekse sinema çevrelerinde olumlu karşılandı. Ancak ne kadar düşündürücüdür ki basında çıkan değerlendirme ya da tanıtım yazılarının bir çoğunda gözle görülür yanlışlıklar vardı. Gazetelerin kültür servislerinin ya da yazarlarının, bir kısa haberi verirken ya da eldeki bir ürünü değerlendirirken bunca yanlış yapmaları...

Örnekse ilk seçkide Scott Simon'dan şiirler yayınladığımız söylen-di bir gazetede. Gerçi Scott Simon'un şiirlerini yine yayınlıyamıyoruz —çünkü bu şiirler henüz yazılmamış, belki ileride— ama şiir -sinema üzerine iki yazı bu seçkimizin sayfalarını işgal ediyor. İlki Enis Batur'un Ülkü Tamer'in şiiriyle takviye edilmiş bir «kıvılcım denemesi». İkincisi ise yönetmen Metin Erksan'ın sinema -şiir ilişkisi üzerine çağrışımlarını ve bir senaryo -şiir önermesini kapsıyor.

Seçil Büker «auteur kuram» başlıklı yazısıyla, sinema dünyasında uzun yıllar evvel başlamış ve hala da süren bir tartışmayı, çeşitli bakış açılarını vererek ve tartışmanın gelişimini yansıtarak aktarıyor. Burada sinemanın ünlü yönetmen ve kuramcıları olduğu kadar, farklı bilim dallarının teorisyenleri de giriyor devreye.



Sinema dışından, ama kimseyle yabancı olmayan bir isim; Claude Levi - Strauss ile Fransızların ünlü kitabı *Chaires du Cinema*'da 1963 yılında, sinema üzerine yapılmış bir çalışmada da yayınlanıyor. Strauss sinema konusunda genel-geçer görüşlerin dışında son derece ilginç bakış açıları getiriyor.

Engin Ayça, Türk sineması, ulusal sinema ve geçmişle-bugünün ilişkisi üzerine görüşlerini bir kez daha ve çeşitli sorularla gündeme getiriyor. Umarız tartışılır.

Ve dünya çapında bir komedyen Woody Allen ikinci seçkinin konuk yönetmeni. Allen ile çeşitli tarihlerde yapılmış farklı söyleşilerden derlenen bu söyleşide, onun sinemaya, güldürüye ve yaşama bakışını yansıtmaya çalıştık. Ayrıca ikinci bir yazıyla da, bütün dünyada kutsalsuz olarak karşılanan son filmi *Hannah and Sisters*'deki beş kadın oyuncunun onunla ilgili değerlendirmelerini vermeye çalıştık.

Enis Batur, uzun yıllardır yazdığı ve geçtiğimiz günlerde tamamladığı yazısı Asa, Nisi, Masa'da, Fellini'nin 8,5 ve Fosse'un *All That Jazz* filmlerinden hareketle sanatçının belli bir aşamada girdiği yaratım krizini, onun korkularını ve bulduğu çözümleri sorguluyor.

Ömer Madra'nın yıllar önce *The Deer Hunter* filmi üzerine yazılmış ve baştan sona farklı bir bakış açısını içeren Aman Avcı Vurma Beni yazısı ise, yazarının bir açıklaması ile birlikte ilk kez yayınlanma imkanına kavuşuyor.

Önümüz yaz. Yaz aylarında ise Türkiye'de yayın hayatının durumu malumaliniz. Demeye getirdiğimiz o ki, üçüncü seçki ağustos sonuna doğru.

İyi tatiller.

Sinema, insan ve çevresinin yeniden üretilmesinde çoğaltmaya yönelik bir sanattır. Bir sosyal olgu olarak sinema her sanat uğraşında olduğu gibi belli bir dünya görüşünü, yaşantı biçimini ve ideolojileri yansıtır.

Yasakçı devlet; hem çeşitli sorunları hem de toplum ve insan ilişkilerini, yasaklar koyarak çözümlemeye çalışan devlettir. Örneğin bu devlet anlayışı belli malların üretimini, kredisini, taşınmasını, pazarlanmasını düzenleyerek onların en ucuz biçimde tüketiciye iletilmesine uğraşmayacak, bunun yerine yasaklar koyarak aynı amaca ulaşmaya çalışacaktır. Aynı anlayış, düşüncenin uygarca tartışıldığı bir hoşgörü ortamı yaratarak toplumsal dengelere ve çözümlere ulaşmak yerine, düşünceyi yasaklayarak benzer sonuca varmayı dener.

Yukarıdaki tanımlar düzeyinde ve yaşananlara bakarak şöyle bir soru geliyor aklı. Böylesine bir ortamda sinema ne olacak?

Sinemayla ilgili kişilerin yıllardan beri süren beklentileri gerçekleşmek üzere, Türkiye'de öksüz bırakılan (yasalar açısından) sinema, yasasına kavuşuyor. Sinema-devlet ilişkileri açısından geçmişe baktığımızda çoğunluk, sinemaya devletin sahip çıkmasını, yasayla düzenlenmesini istemiş. İktidar bu beklentiyi 1986 başlarında bir yasayla sonuçlandırdı. Bu düzeyde beklentisi olan kişilerde ilericilik —ne anlama geliyorsa— adına yasanın orasını burasını ve de şurasını kurcalıyorlar. Hatta ve hatta «ilericilik duygusallığına kapılmayalım» diye birbirlerini uyarmaya çalışıyorlar.

Ham film liberasyona dahil edilmemekten seslerini duyurmamayanlar, dağıtım tekelleri kırılmayan bir ortamda kendi olanaklarıyla film yapanlar ancak maliyetleri kurtarmak pahasına uğraş verirken, mevcut yasalarla oto sansürü içinde hissederek film yapanlar devletten hangi konuda neyin yasayla düzelmesini dahi isteyemezken, çıkan yasanın sonucuna da elbette katlanacaklardır.

Günlük gazeteler ve diğer yayın organları sinema, video ve müzik eserlerinin telif haklarını korumaya alan yasayı heyecanla karşılayıp olumlu buldular. Ancak bu yaygın organları, yasa öncesinde hiç bir telif

ödemeden çoğalan kasetlerin telifini yaparak suça iştirak etmiyorlar mıydı?



Anlıyamadığım bir başka husus da Türk sinemasında ismini saygıyla andığımız yönetmenlerin yasaya karşı tavırlarını belli etmemeleri. Acaba Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sinema ödüllerinin bu yönetmenlere verilmesinin nedeni duymamaları, görmemeleri için miydi?

Görmeyen gözlere işitmeyen kulaklara selamlarımı iletin.

Ozan S. Kocatürk
Antalya

Metis Yayınları

- H. Stuart Hughes
Toplum ve Biliş
Türkçesi : Güzin Özkan
- Vehbi Hacıkadıroğlu
Bilgi Felsefesi
- Z. Davran, A. Denkel
A. Kuran, J. Parla
Çağdaş Kültürün Oluşumu
- Arda Denkel
Nesne ve Doğası
- L. Can, Ş. Beygu, S. Sökmen
Siyah Öfke

Nisan Yayınları

- Mehmet Altan
Kanatlı Karınca
- Max Jakob
Genç Bir Şaire Öğütler
- Mehmet Güreli
Sıcak Bir Göz
- Enis Batur
Sarnıç
- Salah Birsell
Şişedeki Zenci



İSTANBUL KÜLTÜR VE SANAT VAKFI
ISTANBUL FOUNDATION FOR CULTURE AND ARTS

ULUSLARARASI
İSTANBUL
SİNEMA GÜNLERİ
INTERNATIONAL
İSTANBUL
FILMDAYS

'86

Hülya Uçansu ile Sinema Günleri Üzerine

— Festival için çalışmalar ne zaman başlıyor ve ilk aşamada neler oluyor?

— Program danışmanımız Vecdi Sayar, eylül başlarında toplanan komiteye bir program taslağı getiriyor. Bu ön taslak, Sayar'ın festivalde gösterilmesini düşündüğü filmlerden oluşuyor. Komitede yer alan kişiler getirilen filmleri çeşitli yönleriyle tartışıp, taslağı geliştiriyorlar ve böylece ortaya biraz daha yetkin ikinci bir taslak çıkıyor. Bunu çeşitli kültür merkezleri, büyükelçilikler ve film prodüktörleriyle ilişkiye geçme aşaması takip ediyor.

Belirtmek gerekir ki bu temasların büyük bölümü dünyadaki çeşitli festivallere katılan insanların çabalarıyla sağlanıyor. Örneğin, Onat Kutlar'ın geçtiğimiz yıl Berlin Film Festivali jürisinde olması ve burada tanıştığı İspanyol yapımcı Luis Megino ile kurduğu yakın ilişki sonucu, bu yılki Sinema Günleri'nde İspanyol sineması en ağırlıklı bölümlerden birini oluşturuyor. Bundan da anlaşılacağı gibi listenin oluşmasında bu tür ilişkilerin de önemli bir rolü var.

— İstanbul Sinema Günleri'ne katılan filmlere bir para ödeniyor mu? Ya da tersi bir ilişki söz konusu mu?



— Aslında, dünyanın her yerindeki festivallere ücret ödenerek katılır. Ancak bizde, gerek sergisi için henüz çok genç olması, gerekse Türkiye'nin yeni bir pazar olması dolayısıyla, filmler İstanbul Sinema Günleri'ne ücret ödemediği katılıyorlar.

— İki tane ödüllü bölüm var. Bunlara katılacak filmlerde aranan kıstaslar nelerdir?

— Altın Lale'ye son iki yılın filmleri arasından sanatlar temasını işleyen ya da uyarlamaya dayanan yapımlar davet ediliyor. Sanatlar teması derken, bir sanatçının yaşamını, bir sanat dalını ya da bir sanat yapısını konu alan filmleri kastediyorum.

Türk filmlerinin yarıştığı Dr. F. N. Eczacıbaşı Vakfı Ödülü'ne gelince, son sezonda yapılan Türk filmleri arasından komitece yapılan değerlendirme sonunda yarışacak filmler seçiliyor.

— Bu yılki festivalde geçen üç yıla oranla belirgin değişiklikler neler?

— Bu yıl ilk bakışta dikkati çeken daha fazla bölümlendirme olması. Özellikle «Çocuklar İçin» ile «Sinema ve Gençlik» bölümleri ilk bakışta farkediliyor. Ayrıca gençlik filimlerinin salt bu bölümle sınırlı kalmadığını, diğer bölümlerde de bu yönde filmlerin ağırlıkta olduğunu belirtiyim. Yine, dünya festivallerine katılmış, buralarda ödül almış ya da adından söz ettirmiş filmleri de ayrı bir bölüm olarak düzenledik.

— Woody Allen'in son iki filmiyle, Akira Kurosawa'nın son filmi Ran'ın gösterileceği söylentisi vardı. Ancak bunlar programda görünmüyor?

— Bu konuda temaslar yapıldı. Özellikle Woody Allen'in son filmlerini oynatmak için büyük bir çaba gösterildi. Ancak filmin yapımcıları bunun için, filmleri Türk işletmecilerden birinin alması şartını koştular. Dolayısıyla girişimimiz sonuçsuz kaldı. Bu konuda Türk işletmecilerine büyük sorumluluk düştüğünü de yeri gelmişken belirtmek istiyorum.

Kurosawa'nın Ran filminin akıbeti de daha farklı olmadı. Bu film için işletmelerden biri girişimde de bulundu. Ancak anlaşma sağlanamadı.

— Bu yılki program hazırlanırken, genel anlayış ne idi?

— Genel olarak sinemaları ülkemizde pek tanınmayan ülkeleri İngiltere, İspanya, Macaristan gibi, seçmeye çalıştık. Bir de üçüncü dünya sinemasından filmler aldık programımıza. İran, Tunus, Cezayir, Arjantin gibi. Tabii bu tercih aşamasında da son iki yılın nitelikli yapımları gözönünde bulunduruluyor.

— Bir de sansür sorunu var, kesin listede ancak o zaman ve gerçekten belirlenecek.



— Filmler, festival başlamadan bir hafta önce İstanbul'da toplanan ön denetim kurulu tarafından denetlenir. Kurulda Bakanlıklar, Emniyet Genel Müdürlüğü ve Basın Yayın'dan 5 temsilciyle bir de sekreter bulunuyor. Bizim buradaki tavrımız ise genel olarak filmlerin kesilmeden gösterilmesini sağlamak çabası şeklinde özetlenebilir. Tabii bazen kısıtlı izin verilmesi söz konusu olabiliyor. Örneğin geçen yıl bazı filmlere konan 18 yaş sınırlaması gibi.

— Gösterim yapacak salonların seçimini kim, neye göre yapıyor? Salonlar bunun için bir müracaatta bulunup, herhangi bir ücret ödüyorlarmı?

— Hayır herhangi bir ücret ödemiyorlar. Müracaat da sözkonusu değil. Sinemaların seçimini de programı hazırlayan komite yapıyor. Burada, görece olarak projeksiyon makinesi, işletme zihniyeti ve film gösterme politikası iyi olan sinemalar tercih ediliyor.

— Bu yıl bilet fiyatları 500 lira olarak belirlendi. Bu paranın dağılımı ne şekilde olacak?

— Geçen yıldan örnek vereyim. Fiyatlar 400 liraydı. Bunun üçte biri belediyeye, üçte biri salon sahibine, üçte biri de Vakfa kalmıştı.

Ancak bu yıl Bakanlar Kurulu Kararı'nın «kamuya yararlı kurumlardan vergi alınmaması» hükmünden hareketle Belediye'nin aldığı eğlence vergisinden muaf olmaya çalışıyoruz. Bu gerçekleştiği takdirde oran üçte iki Vakıf, üçte bir salon sahibi şeklinde gerçekleşecek.

— Son olarak Vakfın giderlerinden söz eder misiniz?

— Telefon-teleks, filmlerin nakliyesi, gösteri sırasında yapılan anında tercümeler, çağrılan konukların uçak, otel vs. masrafları, başlıca gider kalemlerini oluşturuyor. Ayrıca her yıl bastırdığımız kitapçık ve broşür var. Bunlar için de özel sektörden yardım alıyoruz.



dettiğini söylemek yetersiz kalacaktır. Önemli olan —ve herşey— önce film bu nedenle o kadar

Ev ve Dünya

Ev ve Dünya (Ghaire Baire) görünüşte iki paralel sahneden oluşuyor: aşk ve politika. Bu film-den iki ayrı senaryo çıkartılabilir: bir aşk senaryosu (bir aristokrat karısını, siyasi bir lider olmuş eski arkadaşının kollarına nasıl atar) ve sosyopolitik bir senaryo (yüzyılın başında Bengaldeş'teki çalkantılar, «yönetmek için bölmeyi» savunan İngiliz politikasına karşı ulusal hareketin tepkisi).

Kabaca Satyajit Ray'in son filminin nasıl olacağını kolayca düşünebiliriz: fondaki toplumsal çalkantılar içinde bir aşk öyküsü, dönüşümlü olarak sunulan duygusal ve görkemli sahneler. Oysa hemen ilk ağızda insanı çarpan, filmdeki toplumsal sahnelerin aşırı derecedeki azlığı («geniş freskler» yok, az sayıda figüran kullanılmış), Ray'in sistematik olarak arıksılık ve addeğişimine (planlarda, yerinde seçilmiş çok az sayıda simge) başvurması, geniş bir sekans beklediğiniz anda tek bir plan seçimi. Rabindranath Lagore'un kitabının uyarlamasının nasıl olacağı Hollywood tipi filmlerde görülmüştür. Ancak Ray'in, yerinde sahneleme seçiminin salt «gösteri-sineması»nı red-

güzeldir— *Ev ve Dünya*'nın tek bir senaryo üzerinde yoğunlaşması (aşk senaryosu), diğerinin (politik senaryo) onun eğretilmeli bir benzeri ve abartma ögesi olmasıdır. Çünkü film tek bir örnek (paradigm) üzerine kuruludur: birlik/bölünme.

Film neden bahsetmektedir? Söz konusu olan, dünyaya açılma riskiyle karşılaşan bir çift (Nikhil-Bimala), himayeci güçlerin bölmeye çalıştığı bir ülke, halkı yabancı ürünleri reddetmek için kışkırtan ve bu çift arasında ayrıcı rol oynamaya itilen politik bir liderdir (Sandip). Sandip'in ve partizanların politik hiddetleri öncelikle yabancı ürünlerin yakılması ile kendini gösterir (fakat Sandip İngiliz sigarası içmektedir...).

Tutku Bimala'nın yüreğini tutuşturacak, Nikhil ise kendini mutsuzluğunda yakacaktır. (Son plan onu, gece evinden çıkmış, sokak fenerleriyle aydınlatılmış yolda ilerlerken gösterir). Satyajit Ray filmini ışık simgesi altında kurup, sürekli olarak sarı-turuncu renk tonlarıyla çalışarak, politikadan şiirlele atlayışı mükemmel bir biçimde gerçekleştirmiştir. Böylece ulusal slogan (Varde Mataram) —harika bir fikir— Bimala'nın ağzında gizlice fısıldanan bir aşk sözcüğü oluverir.

Filmin jeneriğindeki karakterleri yok eden ateş, ilkel Hindu



felsefesinde yenilenme ilkesidir. Mantıksal açıdan süreklilik, değişkenlik, acıılık simgelerinin oluşturduğu yaşam ve dünya kavramında, yenilenme ilkesiyle yıkma ilkesi arasında büyük bir karşılık yoktur. Bunu Jean Renoir *İrmak*'ta hissetmiştir. *İrmak* filminin Hindistan'daki çekiminin Satyajit Ray'i film yönetmeye iten etkenlerden biri olduğu bilinmektedir. Zengin bir kariyerdan sonra bile Ray, Renoir anlayışına yakın kalmıştır. *Ev ve Dünya*'da şüphesiz Renoir'ın da yadsıyamayacağı. «herkesin kendi nedenleri vardır» anlayışı ve insan davranışının, gelişmelerinin farkına varma şekli geçerlidir. Bu nedenle de Ray örneğin, Sandip'in kişiliğinden bir karikatür ve olabildiğince antipatik itici bir tip yaratmamaktadır. İşte *Ev ve Dünya*, yıkım ile yenileme, anlaşma ile uyuşmazlık, iki yer, iki kişi, iki kültür arasındaki birleşme ve ayrılma çizgisinde geçmektedir. Nikhil - Bimala çifti için herşey tatlılık ve birlik simgesi altında başlar. İlişkileri Bimala'nın da dediği gibi uyumludur. Şüphesiz Bimala kapalı, geleneklere bağlı bir şekilde yaşamaktadır, fakat o bundan şikayetçi değildir. Ve biz buna inanabiliriz. Hatta Nikhil'in onu evden çıkararak geleneği aşma arzusuna şiddetle karşı koymaktadır. Herşey modernizm, İngiltere, onun değerleriyle büyülenme kisvesi altında Bimala'yı batılaşmaya iten Nikhil'in arzusuyla başlamaktadır. Bu kültürel kanıtlar Nikhil'de bir-

liklerini ve kendi yaşamını bir senaryo gizlemektedir. Burada Nikhil'i, Bimala'yı başka bir adama yöneltmeyi amaçlayan bir stratejiden değil, bilinçsiz bir senaryodan bahsedildiğinde ısrar ediyorum. Sandip fırtınası dindikten sonra, gerçek, çifti yeniden birleştiren Nikhil için herşey çok geç olacaktır. Çünkü bilinçsiz senaryosu gerçek ve mazohisttir, bir intihardır, gerçekleşmesi kaçınılmazdır. Filmin senaryosu görüleceği gibi *Chaulata*'nıninkine yakındır. (1964, yine Rabindranath Tagore'dan uyarlama): kendi arzusunu başka birisine yansıtmak, giden kişinin eksikliğine katlanmak, önce iki, daha sonra üç kişilik komplo.

Bu arzuların ileticisi olmaksızın bilinçsiz program gerçekleşemez. Bu film Satyajit Ray'in olasılıkları mükemmel bir şekilde düzenlediği, uyumlulukları duyurduğu ve en küçük kıvrımları ortaya koyduğu ilk küçük komplo. Olağanüstü olan Ray'in bu ilk senaryoyu geniş bir bağlamda kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olsa bile kaybetmeden, politığe ve hatta kozmığe kadar geliştirmeyi başarmasıdır. Bu, senaryoda, ansal (zihinsel) bir zoom gösterisi gibi gerçekleşir (yakın görüntü geniş görüntüyü içermektedir). Bence bu zoom efektleri filmde çok kullanılıyor (sonunda gözü yoruyor), fakat bunlar açıklayıcı ve filmin problematiği açısından gerekli ve belki de



Rossellini'nin son devresini anı-
satan bir yönetmen tavrı

rededir? Sandip'in katları nerede-
dir? Saray'ın topografisi hangisi-

SINEMATEK TV

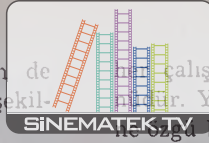
Bunlar bilinmemektedir. Ray

İlk senaryo ortaya çıktığı za-
man Ray için, olabilecek herşey,
Sandip'in demagojisi, Nikhil'in
bilinçsiz senaryosu, ve özellikle
Bimala'nın heyecanının hem dik-
katli hem de sıcak bir gözlemi gün
yüzüne çıkmıştır. Bu açıdan film
harika anlarla doludur. Böyle ol-
ması doğaldır çünkü kişilerini çok
iyi tanıyan Ray, sanki kişilerinin
başına gelen şeyleri onlarla bir-
likte, ilk defa yaşıyormuş gibi
bakmayı başarabilmektedir. Örneğin,
Bimala'yı bir parmaklık
arkasından, bakışları sabit Sandip'in
halkı ayaklandırmasını iz-
lerken gösteren büyük plan. Bu ilk
aldatıcı görüntü (karizmatik bir
lider görüntüsü) Nikhil'in prog-
ramını uygulamakta olan Bimala'nın
körleşmesine yol açacaktır.
Nikhil'in programında yanılmak,
karizması demagojiyi gizleyen ve
amacına ulaşmak için her yolu
deneyebilen bir adamı, tanrı ye-
rine koymak da vardır. Burada
Nikhil'i Bimala'yla birlikte «Ev»i
«Dünya»dan ayıran eşikten geç-
erken gösteren unutulmaz plan
bulunur. Bu Satyajit Ray'in yal-
nızca büyük yönetmenlerin başa-
rabilecekği, neredeyse kutsal bir
duyguyla çektiği planlardan biri-
dir.

Bu eşiği geçme sahnesi (sere-
moninin filme çekilmesi) bize
Ray'in alanı kullanma biçimi hak-
kında fikir verir. Bu koridor ne-

alanı, süreklilik ve uyumsuzluğun
çift niteliği üzerinde keser; bunca
parça, bunca kesik alan sadece
boşluklarla uyusmaktadır. Filmin
alanı, mantıksal, kurulmuş bir a-
landır. Ev, Dünya fikirlerdir. Bu
da şaşırtıcı değildir, çünkü tüm
öykü Bimala tarafından anlatılan
uzun bir anıdır. Bu, boşlukların
yeniden kurulmalarıyla dolu bir
anıdır: harekette bir uyum yok-
tur, fakat hareketsiz Bimala'nın
yüzünde bir birleşme-uyum serisi
görülür. Bu seri içinde Bimala el-
tisinin giydiği yas kıyafeti içinde
de gösterilir. Ve bir kez yasin be-
yazlığına, sinemanın beyazlığına
varılınca film ikinci kez seyirci-
nin hafızasında oynayabilir...

Satyajit Ray daha ilk filmin-
den önce *Ev ve Dünya'yı* beyaz
perdeye aktarmak istiyordu. Bu-
nun için 35 yıl bekledi. Şüphesiz
bu uzun olgunlaşma devresi onun
işine yaradı, çünkü bu film Sat-
yajit Ray'in yine insanları, kayıp-
larını ve dünyayı işlediği diğer iki
filminden (*Charulata*, *Müzik Sa-
lonu*) daha zengin. Ray dünyanın
yokoluşunu nesnelerin hareketine
katılmışçasına kanıtlamaktadır,
fakat onda tutkularını gözlemledi-
ği insanlar için hiç bir aşağılama
yoktur. *Ev ve Dünya'da* karamsar-
lık açıkça sezilmektedir, fakat
Ray'in bakışı sıcak ve iyimserdir.
Zaten böyle olmasa kültürleri ve
dünyalarıyla bize o kadar uzak,



fakat evrensel oldukları için de çalışmaya değişik bir ekip üre-
öylesine yakın bu insanları şekil-
lendiremezdi.

Alain Philippon

Türkçesi : Hülya Ersöz

* Cahiers Du Cinema, 370

SATYAJIT RAY FİLMOGRAFİSİ

Pather Panchali (1955); **Aparajito** (1956); **éalsaghar** (1957); **Parash Pat-
har** (1958); **Apur Sansar** (1959); **Devi** (1960); **Teen Kanya** (1961); **Tagore** (1961); **Kanchenjunga** (1962); **Abhijan** (1962); **Mahanagar** (1963); **Charulata** (1964); **The Coward and the Saint** (1965); **Nayak** (1966); **Chiriyakhana** (1967); **Goopi gyne, Bagha byne** (1969); **Pratiwandi** (1970); **Aranyer din Ratri** (1970); **Simabaddha** (1972); **Ashani San-
ket** (1973); **Dahana-Aranja** (1976); **Shat-
ranj te Kilhari** (1977); **Soi baba Phelu-
nath** (1978); **(Soi Baba Felunath** (1979); **Hirok Rajar Deshe** (1980); **Pikoo** (1980); **Chaire Baire** (1985).

Alain Resnais

Alain Resnais'e kadar para-
doksle belirlenmiş sinema ustası
çok azdır. Ayrıcalıklı filmler ya-
par, fakat buna rağmen çağdaş fil-
min üstünlüğünü reddeder. Özel-
likle sinema sanatı sektörünün.
Ayrıca kendisini filmin tam yara-
tıcısı olarak tanıtmaktan hiç hoş-
lanmaz. Alain Resnais'in filmle-
rinden bahsetmek bile aşırı basit-
leştirme tehlikesini verir. Çünkü

bu çalışma değişik bir ekip üre-
tilmiştir. Yazarlar (tamamen kendi-
ne özgü bir edebi dünya içindedir-
ler) kozmopolitörler, değişik oyun-
cu grupları... O daima bu üçünü
birleştirir ve bunlara önderlik e-
der. Bu yüzden Resnais film yapı-
mının çözümlenemez bir avant-
garde'i olarak anılır. Belirli bir
mesafede entellektüel film yapım-
cısı olarak görülür. Değişik yol-
lardan yaptığı yaklaşımlar John
Ford yada George Cukor gibi
Hollywood yönetmenlerinden çok
uzaktır. Onun toplu çalışma me-
todu o büyük Hollywood stüdyo-
larına çarenin nerede olduğunu
haykırır aslında. Benzer tekzipler
ve yalanlamalar, bütün yaşamı ve
çalışması içinde vardır.

HARİKA NESİL

Alain Resnais Brittany Van-
nes'da, 1922 yılında doğdu. Ve son-
ra belirlenmiş uzun metrajlı film
yapımcıları nesline katıldı. 60 -70
dönemi Avrupa sinemasının İtal-
yan Pier Paolo Pasolini ve Fran-
cesco Rosi, Fransız yazar -yönet-
menler Chris Marker ve Alain
Robbe-Grillet, Macar Miklos Janc-
so ve Polonya doğumlu Walerian
Borowczyk gibi ünlü yönetmenle-
ri arasında yer aldı. Fransa'daki
yeni dalga film yapımcıları ile i-
lişki kurmadı, çünkü onlar kariye-
rini yargılayacaklardı. Böylece
Jean Luc Godard, François Truf-
faut, Claude Chabrol ile aynı za-
manda, farklı filmler yapmaya
başladı. Resnais kendisine şekil



verenlerden on yaş daha yaşlıydı. Resnais sonuu başladı. 1948 yılın-
ve biraz değişik çalışıyordu. 35 milimetreyle *Van Gogh* fil-

Bir kasaba eczacısının çocuğu olan Resnais, hassas bünyesi ve okuduğu yazarların yalnızlığı, akıllılığı, astımlı olması ile dikka-ti çekiyordu: Marcel Proust, Al-doux Huxley, Katherine Mansfi-eld. Kendisini evde eğiten anne-sinden müzik sevgisini aldı. Bu sevgi filmlerinin çizgisinden de belli olur, fakat aynı zamanda ko-mediye de bütün hayatı boyunca ilgi duymuştur. Özellikle Mandra-ke ve Dick Tracy (onun koleksi-yonunun Fransa'nın en iyisi olduğu söylenir), edebiyat altı çeşitler den ise *Fantomas'ın* maceralarını seveidi.

Resnais Yüksek Sinematogra-fik alışmalar Enstitüsü'nde film yapımı kurslarına başlayarak yunculuğu öğrendi. Aynı zamanda film editörü olarak da çalışıyor-du. Kariyeri ve çizgisi hakkında kararsızlık içindeyken, amatör film yapımcısı olarak çalışmaya başladı. 8 milimetre ile başlamış-tı, oysa kendi dönemi —daha son-ra kendisinin de kullanacağı gi-bi— 16 milimetreyi tercih ediyor-du. Bütün bu ilk çalışmaları kayıptır. Fakat Resnais'in notları, arkadaşları ve birlikte çalıştığı ki-şilerin anlattığına göre bu ilk filmlerinin kişisel ve daha sonra-ki çalışmalarından farklı olarak, provasız çalışmadan gelen bir ka-litesi vardı.

Profesyonel bir yönetmen o-larak Resnais'in 16 milimetreye geçmesi ressamlarla ilgili bir a-

Daha sonra *Gaughen'i* (1951) ve *Guernica'yı* (1950) yaptı. Bu ilk dökümanter filmlerinde eleştirisel ve stilistik yorumlara karşı koya-rak konusuna yorumsuz yaklaşıma-yı tercih etti. Bu dönemde uzun metrajlı filmler yapma -projesi ve planları vardı, fakat daha sonraki sekiz yılını dökümanter çalışmalarla harcamak zorunda kaldı. Georges Franju ile birlikte Fransız film yapımcılığının özel-lik kazandığı bir dönemde, Fran-sız dökümanter filmlerinin tanı-nan yüzü olmuştı.

Resnais'in 5 kısa filmi 1950 -58 yılları arasında yapılmıştı ve şu konularla ilgiliydi. *Les Statues Meurent Aussi* (Heykeller de Ö-lür/1953) sömürgecilik ve yerel sanatlarla ilgiliydi; *Nuit et Brou-illard* (Gece ve Sis/1955) nazi top-lama kamplarını; *Toute la Memo-ire du Monde* (Dünyanın Bütün Hafızası/1957) Fransız Ulusal Kü-tüphanesi'ni; *Le Mystere de L'A-telier 15* (15'inci Atelyenin Gize-mi/1957) sanayideki verimliliği, *Le Chant du Styrene* (Styrene Şarkısı/1958) Styrene (plastik ya-pımında kullanılan bir madde) yapımını anlatır. *Nuit et Brouil-lard* filminde kullanılan zeka ve yorumun dışında bu seriye ait o-lan filmlerin en belirgin özelliği zamanının Grierson'un kine benzer klasik dökümanter filmlerinden uzak olması ve kendine özgü bir serbestliği bulunmasıydı. Resnais

bu dökümanter filmlerde kendi yönetim anlayışından ve kendi den bahsettirmekten çok konusunu ön plana çıkarttı. Bu kısa filmlerinde daha sonraki yapımlarında sürekli eleştireceği değişik bir yaklaşım kullandı —resim, müzik ve metin unsurlarının ayırımı ve dondurulması—. Aynı zamanda bu ilk yapımlarında *Guernica*'da Paul Eluard, *Le Chant du Styrene*'de Raymond Queneau gibi gerçek edebi kalitesi olan yazarlarla, aynı seviyede çalışma metodunu ortaya çıkardı.

ZAMAN VE HAFIZA

Alain Resnais'in olağanüstü ilk film yapımcılığı *Hiroshima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim/1959) ile başlar. Bu filmi hikâyeci Marguerite Duras tarafından yazılmıştı. Daha sonraki dört uzun metrajlı filmini de 1960'larda yaptı ve her birinde uzun metrajlı film konusunda deneyimi olmayan veya az deneyimi olan hikayecilerle çalıştı: *L'Anne Dernière a Marienbad*'ı (Marienbad'da Geçen Yıl/1961) Alain Robbe-Grillet ile; *Muriel ou le Temps D'un Retour*'u (Muriel yada Bir Dönüş Çağı/1963) Jean Cayrol ile; *La Guerre est Finie*'yi (Savaş Bitti/1966) Jorge Semprun ile; *Je T'aime, Je T'aime*'i (Seni Seviyorum, Seni Seviyorum/1968) Jacques Sternberg ile çekti. Resnais'in ilk çalışma arkadaşları bu sayede kendi uzun metrajlı filmlerini yapıyorlardı.

Bu filmler orjinal ve stilistik fıza konusunda sorunlara değişmeyen bir yaklaşımları vardı. *Hiroshima Mon Amour*'da geçmiş ve bugün iki aşk konusuyla bir araya geliyor. 14 yıllık bir zaman süreci bir kadının beyinde donduruluyor. Bunun tersi *L'Anne Dernière a Marienbad* ise bütün tarihsel kronolojiyi reddediyor. Bu filmde yazar Alain Robbe-Grillet gerçek ve hayali, bu yılı ve geçen yılı ayırıyor. Duras gibi yeni romanın unsuru oluyor ve bundan da hoşlanıyor. *Muriel*'de olay yine değişik. Burada da kronolojiye bir yabancıklık ve tesadüfi olaylara ağırlık getiriliyor. Bu coğrafyayı, gerçek hayatı ve Boulogne limanını konu alan seçkin filmlerden.

La Guerre est Finie'de İspanya'nın komünist eylemlerine bir bakış konu ediliyor ve ileriye gidişlerle kahraman Diego'nun kabul ettiği olayları açıyor. Belki de filmlerinin en özgün olanı *Je T'Aime, Je T'Aime*. Bu bir ön bilim-kurgu hikayesi. Film, zaman, gerçek ve seviyelere dayanıyor. Ve kahramanın ölümüne dayanan heyecanlı mantığı yansıtıyor. Beş filmde de Alain Robbe-Grillet'in eleştirilerinde yazdığı modern hikayelerin özelliği olan şimdiki zaman yansıtıyor.

'...Kendi kendini yaratan... Kendini tekrarlayan, kendini yönlendiren, kendine karşı çıkan, bir geçmiş yaratmak için bile toplanmayan bir hacim.'



Je T'aime, Je T'aime ticaretin film idi. Piyasaya çıkışı film yapımcılarında kabul edilen yeni bir mecburiyeti getirdi: 1968 mayısında politik değişikliklerle uyum sağladı. Bundan altı yıl sonra Resnais'nin iki filmi sürüldü piyasaya. Yetmişli yılların filmleri *Stavisky* (1974) ve İngiliz dramcısı David Mercer tarafından yazılan ve İngilizce olarak çekilen *Providence* (1977). Bu iki çalışma Resnais'nin film yapımında her unsur kontrol edişini sergiliyordu. Buna karşın filmde zaman zaman bazı güç kayıpları da bulunuyor. İlk filmlerin yarattığı mükemmel vuruşlar sıcak ve yaklaşılmazdı, ve bazı kavram yakınlıklarıyla bozuluyordu.

Je t'aime Je t'aime'den bu yana Resnais'nin en özgün filmi *Mon Oncle d'Amerique*'de (Amerikalı Amcam / 1980) bu tür teşhislere gerek kalmıyor. Projesinin yıllar önce yapıldığı filmde yazar Jean Gruault, bir ışık ve ironik ton yakalamayı başarmış. Film değişik kişiliklerin hikayesini konu alıyor —iki adam ve bunların her ikisiyle ilişki içinde olan bir kadın—, insan ve hayvan hareketleri biyolog Henri Caborit'nin saldırganlık teorisine dayanıyor. Jean Gabin, Jean Marais ve Danielle Darrieux'nün oynadığı filmde kırklı yılların müşkülpesentlik imaları var. Dokümanter ve konulu, kişisel hafıza ve didaktizm, film derlemesi ve çağdaş unsurlarıyla

Entripiyede kalan *Mon Oncle d'Amerique* Resnais kariyerinin gerçek bir özeti.

Roy Armes

Türkçesi: Nuray Yaşar

ALAIN RESNAIS FİLMOGRAFİSİ

Kısa metrajlı: *Van Gogh* (1948); *Guernica* (1950); *Gauguin* (1951); *Les statues meurentes aussi* (1953, Marker'la birlikte); *Toute la mémoire du monde* (1956); *Le mystère de l'atelier 15* (1957, A. Heinrich'le birlikte); *Le chant du Styrene* (1958).

Uzun metrajlı: *Hiroshima mon amour* (1958); *L'année dernière à Marienbad* (1961); *Muriel* (1963); *La guerre est finie* (1966); *Loін du Vietnam* (1967, bir bölümünü); *Je t'aime, je t'aime* (1968); *Stavisky* (1974); *Providence* (1977); *Mon oncle d'Amerique* (1978); *La vie est un roman* (1982); *L'amour a mort* (1985).

Emir Kusturica

Emir Kusturica 1955 yılında Sarajevo'da (Saraybosna) Türk bir aileden dünyaya geldi. Çekoslovakya'nın başkenti Prag'daki sinema okulu FAMU'da okudu ve 1978 yılında burayı bitirdikten sonra Sarajevo televizyonunda çalışmaya başladı. 1981'de yaptığı ilk uzun sinema filmi *Sjecas li se Dolly Bell* (Dolly Bell'i anımsıyor musun) ile Venedik Film Festivali'nde ilk filmlere verilen «Altın



Aslan» ödülünü kazandı. İkinci filmi olan *Mo Otac na Sluzbenom Putu* (Babam İş Gezisinde) ile ise 1985'de Cannes Film Festivali'nde en iyi filme verilen «Altın Palmiye» ödülünü aldı.

İkinci Dünya Savaşı sonunda oluşan Yugoslavya ile birlikte doğan Yugoslav sinemasında, 1970 yılından başlayarak gençler tarafından ilginç filmler yapılmaya başlandı ve bunlar bütün dünyanın ilgisini çekti. Yugoslav sinemasının bugüne kadar ki gelişmesini dört bölüme ayırabiliriz. 1945-53 arasını kapsayan ilk dönem sinemacıları daha mesleklerinin acemisi idiler. Bu nedenlerle bu dönemde pek başarılı filmlerle karşılaşılmaz. 1953 sonrası gelen yönetmenlerin filmleri ise ticari açıdan belli bir başarıyı gerçekleştiren, belli bir sanatsal düzeyi de tutturdular. 1960'ların başlarına kadar bu dönem sinemacılarıyla kişilerin, iyiler-kötüler diye kabaca ayrıldığı epik bir sinema gelişti. Bundan sonra ise belli bir siyasal ve toplumsal görüşe göre daha kişisel filmlerin yapıldığı bir dönem yaşandı. Dusan Makavejev, Zivojin Pavlovic, Purisan Djordjevic, Aleksander Petrovic, Matjaz Klopčic, Zelimir Zemlik, Vetroslav Mimica gibi yönetmenler bu dönemin sivrilen sinemacılarıdır.

Yugoslavya'daki sinema okullarından ya da Prag'daki ünlü FAMU'dan mezun olanlarla birlikte, 1970'den itibaren Yugoslav sinemasında yeni bir hava esmeğe

başladı. Srdjan Kavanovic, Rajko Grlic, Goran Marcovic gibi yönetmenleri Slobodan Sijan, Lordan Zafranovic, Milos Radivojevic, Garon Paskaljevic, Emir Kusturica izlediler.

Birçok ulusal sinemada son dönemlerde karşımıza çıkan kimlik arama, kimliği sorgulama sorunu yeni Yugoslav sineması içinde söz konusudur. Bu nedenle genç yönetmenler, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında Yugoslavya'da meydana gelen toplumsal dönüşüm sırasındaki oluşumları irdelemektedirler. Çünkü içinde bulundukları bugünkü toplumsal kimlikleri o dönemdeki gelişmelerin bir sonucudur.

1980 yılında Bosna'nın başkenti Sarajevo'nun salaş bir meyhanesinde Abdullah Sidran ile Kusturica'nın tanışması mutlu bir beraberliğin de başlangıcı oldu. Abdullah Sidran, Kusturica'nın her iki filminin de senaryo yazarı ve iki filmde öz yaşamsal bir öyküye dayanıyor: *Dolly Bell* Kusturica'nın çocukluk dönemi, *Babam İş Gezisinde* ise Sidran'ın kendi yaşamıdır. Yazarmız daha altı yaşındayken babası, Stalin hakkında uygunsuz konuştuğu gerekçesiyle bir çalışma kampına gönderilir. Bu durumu çocukların gözünden saklamak için anne babanın iş gezisine çıktığını söyler. Sidran 20 yaşlarına geldiğinde babası çalışma kamplarında ölür. Filmde ise baba dönüş yapar ve film gerçek yaşamda olduğundan farklı bir şekilde biter. Mizah duy-



gusunun baştan sona egemen olduğu film bir çeşit, geçmişe KUSTURİCA İLE DOLLY BELL

miş uygulamalara eleştirel bakış getirirken, günümüz kuşağının hüznü, sarsıntılı çocukluk dönemini de anımsatmaya çalışır.

Sarajevo, yıl 1960... Yugoslavya batı dünyasına açılmaktadır. Coca-Cola'sıyla, Blue Jeans'leriyle, rock'uyla... Ve gençler dışarıdan satın alınmış «Vespa»larla dolaşmaktadır. Delikanlılar sevgililerine sinemanın efsanevi yıldızlarının küçükkadınlarını vermekte ve bu şekilde varyetelerin, sinemanın, müziğin ve düşgücünün parlak dünyasıyla gri kenar mahalle yaşamını aydınlatmağa çalışmaktadırlar.

Dino'da bu gençlerden biridir, onaltı yaşı, despot bir baba, arkadaşları, pikabı, tavşanı ve çalıştığı müzik arasında sıkışıp kalmıştır: Ah 60 yıllarının rock müziği. Ne yıllardı onlar!

Ama bütün bunlar kadınsı güzelliği içinde güçlü Dolly Bell'in ansızın dünyasına giriverdiği güne (o zafer gününe) kadar sürer. Sonra herşey allak bullak olur.

Dino buradan biraz kırık çıkar, ama yüreğinde, bütün bir yaşam hiç akıldan çıkmayan gizlerin, isteklerin, heyecanların anılarını hep taşır. Artık herşey hüznü bir şarkıdır:

*Dolly Bell'i anımsıyor musun...
Ne kadar güzel günlerdi onlar...
Onu nasıl da arzuluyorum...*

— Bu ilk filminiz neyi anlatıyor?

— Filmimde Yugoslavya için çok önemli olan yıllardan söz ediyorum. 60 yıllarından itibaren Yugoslavya yabancı ürünlerle iç içe yaşamaya başladı: dışlarımızı yabancı bir dış macunuyla fırçalıyorduk, rock müziği dinliyor, sonsuz dış kredilere kavuşuyorduk. Bütün bunlar filmimdeki kişilerin iç dünyalarına yansımaktadır. Toplumumuz bir çelişkinin içindeydi. Ama bu bilinçli bir çelişkiydi, rock müziğini onaylıyor, özendiriyor ve sınırlamıyorduk. Bütün bunların filmde biraz gülünç görünmesi ise işin bir başka yanı.

— Filmde siz hangi kişiliktesiniz?

— Başkışı olan Dino'da.

— Orada 17 yaşında olan kahramanla, bugünün yönetmeni arasında kalan on yılda neler oldu?

— Serseriliğe gitmekte olan o yaşamı bırakma gereği duydum. Diğer «sokak» arkadaşlarım için durum hiç de böyle olmadı. Tabii benim liseden sonra buradan kurtulmak için fırsatım oldu, Prag'a gittim.

— Fransız düşüncesine oldukça yakın görünüyorsunuz?

— Fransız şiirsel gerçekçiliğine hayranım: Vigo, Renoir, René Clair...

— Vigo'yu niye o kadar seviyorsunuz?

— Çünkü filmleri *L'Atalante* (Hal ve Gi-
diş Sıfır) öylesine akıllıca ve yarlılıkla yapılmışlar ki, 6 kez gör-
düğüm *L'Atalante* 1933 yılında ya-
pılmış, ama eskidükce daha da de-
ğerleniyor bence.

— Siz bu ilk filminizi nereye
oturtuyorsunuz?

— Eğer filmimi bir sınıfla-
maya sokmak istersek, şiirsel ger-
çekçilik diyebiliriz. Neo-realizm
ile ilgili olarak belli bir anlaşmaz-
lık var; eskidi mi, eskimediyi mi di-
ye. İtalyan yeni gerçekçiliğine
saygım sonsuz, onu sinema tarihi-
nin, savaş sonrasından günümüze
kadar en önemli olayı olarak gö-
rüyorum, ama Vigo'ların, Renoir'-
ların, Clair'lerin kısaca Fransız şi-
irsel gerçekçiliğinin de hakkını ve-
relim. Devrimci değişimlerin or-
tamını hazırlayanlar onlar olmuş-
tur. Bugün bir filmi yeni gerçek-
çilik içine yerleştirmek gülünç o-
lur. Bence dahi bir yazar olan
Marquez'in bir kitabını okurken,
insan bu yeni gerçekçidir diyebi-
li, ama öyle değildir. Büyük bir
gerçekçiliktir onunki.

— Dünya sinemasının günü-
müzdeki durumuyla ilgili düşün-
celeriniz nedir?

— Yüzyılımızın sonuna doğ-
ru gerçekten çok önemli ilerleme-
ler olmakta, yeni buluşlar gerçek-
leşmekte, ama sinemanın son on
yılına baktığımızda gördüğümüz,
bir zamanların «büyük» filmleri-
nin ancak sönük birer yansıması.
Sinema alaca karanlığa gömülmüş
gibi. İnsanın nefesini kesen film-

ler yok artık. Luchino Visconti'nin,
ve *Zero de Conduite* (Hal ve Gi-
diş Sıfır) öylesine akıllıca ve yarlılıkla yapılmışlar ki, 6 kez gör-
düğüm *L'Atalante* 1933 yılında ya-
pılmış, ama eskidükce daha da de-
ğerleniyor bence.

Engin Ayça

Albay Redl

Generallerinden birinin ho-
moseksüel olduğu söylentisinin do-
ğuracağı tehlikeleri gören ve onu
görevinden uzaklaştırmak zorun-
da kalan bir savunma bakanının
aklına ilk gelen Albay Redl ol-
muştur belki de. Bu olay ile Bi-
rinci Dünya Savaşı'nın patlama-
sından bir yıl önce, Avusturya-Ma-
caristan monarşisi derinden sarsıl-
mıştı. Tıpkı, yirmi yıl önce, Fran-
sa'nın Dreyfus olayı ile sarsıldığı
gibi.

A. Redl, gizli örgüt şefi ve ge-
nel kurmayın önemli kişisi, on yıl-
dan daha uzun bir süre — muhte-
melen homoseksüelliği nedeniyle
kendisine şantaj yapılp, bir yan-
dan da dolgun ücretle ödüllendiri-
lerek — çarlık Rusyasına impara-
torluk ve krallık ordusu hakkında
haberler sızdırmıştı.

Maskesi düşürüldüğünde ise

—hem de mükemmelce organize edildiği gizli örgüt tarafından— gerçekteki Redl, imparatorluğun gelmiş-nel kurmaylık telaş-parolasıyla en büyük haini olmayıp, çıkladı: «Herşey örtbas edilsin.» Redl ele geçirildiği ilk gün intihara zorlandı. Neden olarak ise, bu emsali görülmemiş ihaneti —mümkün mertebe imparator ve veliahtlardan— gizlemek amacıyla, ahlaka aykırı davranışları ortaya döküldü.

Skandalı yaratan bu olay, romanlara konu oldu, sahneye kondu, hatta üç kez de filme çekildi. Gerçek ilk olarak bütün çıplaklığıyla avam edebiyatında işlendi: Subayların ihtişamı, yabancılarla işbirlikçi karanlık faaliyetler, Viyana'nın Belle Spouque Exzesse'deki parlak cephesinin ardındaki «rezillik», bütün bir kesimin ahlaksızlığı ve ebedi Franz-Joseph saltanatının çürüklüğü, Redl figürü ile apaçık ortaya konuyordu.

Bu sansasyon hakkında bilinen önemsiz olayları ilk kez Viyanalı gazeteci Georg Markus yazdığı belge kitabında biraraya topladı. Ancak yönetmen Istvan Szabo ve senaristi Peter Dobai —şaşılacak şey, ama yine de anlaşılabilir— kitaptaki belgelerden çok az yararlanmışlar.

Albay Redl filminin kahramanı ile tarihteki Alfred Redl arasında sadece —«adi» şartlarda geçen çocukluk günleri, mevki hırsı ve beklenmedik korkunç ölüm gibi— genel biyografik özellikler ortak. Dolayısıyla filmdeki Redl, tarihteki Redl'in yürekli bir karşı tiple-

—sisi olarak ortaya çıkıyor: Bura-Redl, imparatorluğun gelmiş-nel kurmaylık telaş-parolasıyla en büyük haini olmayıp, sadakatsizliğin kol gezdiği bir dünyada, imparatoruna sadık kalan kör bir fanatik, sadakat uğruna sonuna kadar direnen ve bu kendini aldatış içinde kendini kurban eden bir kişi.

Demek ki bir hain ve homoseksüel değil? Belki öyle, belki de sadece Szabo'da herşey çok karmaşık. Onun teması, bir vatan haininin alelade suçundan oluşmuyor. O, kişinin kendine ihanetinin hassas ve riyakar mekanizmasını işliyor. Onu ilgilendiren tarihteki detaylar değil, imparatorun hükmettiği «otoriter» bir toplumda terfi hareketlerinin benzersizliği.

Szabo başlangıçta, imparatorluk için olan eğitimi, kendine ihanetin eğitimi olarak göstermek için çok zaman harcıyor: Genç adamın daha askeri okul öğrencisi iken boyunduruk altına almayı öğrenmesi, arkadaşını ihbar ettiği için övülmesi, babasını ve geçmişini inkar etmesi, arkadaşının konuğu olarak saraya davet edildiğinde kibar tavırlarla hareket etmeye çalışması gibi— gayretli genç Alfred'in öğrendiği her ders, seyircinin de alabileceği bir ders olacak şekilde vurgulanıyor. Böylece körü körüne itaatin yükselme hırsı ile dolu örnek öğrencisi gelişiyor.

Genç yüzbaşı Redl sert ve görevine bağlı tutumuyla üst kademeliklerin dikkatini çekiyor. Subay arkadaşlarından birini «Siste-



mi eleştiren» önemsiz sözler sar-
fetmesi üzerine takip etmesi on-
gizli örgütteki görevini kazan-
yor. Çünkü sorun, «içerdeki düş-
manı» ihbar etmek ve çoktan ilk
çatlaklarını almış olan Avusturya-
Macaristan imparatorluğunun su-
baylar heyetindeki, monarşiyi e-
leştiren tutum ve davranışları iz-
lemektir.

Fanatik bir dürüst olan Redl,
şef masasında rutin görevlerini
sürdürüp, değerlendirmelerini tek
bir kelime ile yapıyor: «iki yüz-
lü». Aslında savaştığı iç düşman
kendisinden başkası değil.

Redl'i, Szabo'nun son filmi
Mephisto'da da oynayan Klaus
Maria Brandauer canlandırıyor.
Yeteneğinden çok emin olarak; sa-
vilen değilde korkulan olmayı ter-
cih etmiş bir insanın, hissiz, sert
ve soğuk maskesinin ardındaki,
kendinden nefret etmenin korkunç
patolojisini yavaş yavaş gösteri-
yor. İçinde durmadan büyüyen,
genişleyen boşluğu sadece kafasın-
da yarattığı imparator imajı dol-
duruyor.

Kızkardeşinin karargaha geli-
şi onu telaşlandırıyor. Çünkü kar-
deşinde, kendinde yok etmeye ça-
lıştığı şeytanın yansımasını görü-
yor, çocukluğunun vülger meyha-
nelerinin boğucu atmosferi onu
durmadan çekiyor. Bir gece evine
dönerken yolunu kesen bir köpeği
—kendisine benzettiği için— vu-
ruyor. Sonunda ise kendi iç düş-

Bu çışkulu, ani çıkışlar, aşırı
sanatsal ve retorik kanıtlar ara-
yan filmin doruk anlarını oluşt-
ruyor. Redl'i harcayan hainin,
hayranlık duyulan, soylu gençlik
arkadaşı çıkması; onun kızkarde-
şinin ise şirin fakat alelade bir fi-
gür olarak Redl'in anlayışlı aşığı
olması: Redl veliahtın hizmetin-
de tükenmek bilmeyen bir güçle
imparator karşıtlarının izini sü-
rerken, başta veliahtın imparator-
ra karşı olması— işte bütün bun-
lar, abartarak söyleyecek olursak,
filmin kendi yapısal ağırlığı altın-
da, yönetmenin rahat ve açık bir
anlatıma ulaşmada zorlanmasına
neden oluyor.

İmparator, o baba figürü, sa-
dece bir kez görünüyor perdede. O
da uzaktan: cılız, yaşlı, yolun ke-
narında durup sisli ufka bakan bir
adam. Redl bir faytonla oradan
geçerken taptığı kişiye yaklaşmak
için durmaya cesaret edemiyor: E-
ğer dursaydı kendi değersizliğini,
kesin olarak, anlayacaktı.

Urs Jenny

Türkçesi: Alper Öztürk

ISTVAN SZABO FİLMOGRAFİSİ

Almodozasok kora (1964); Apa (1966);
Szerelmes film (1970); Tuzolto utca 25
(1973); Budapesti mesek (1976); Biza-
lom (1979); Mephisto (1981); Redl Ez-
redes (1985).



Aşk Irmakları

Amerikalı yönetmen, senaryo yazarı ve oyuncu John Cassavetes *Love Streams* (Aşk Irmakları) adlı filmiyle Berlin Film Festivali'nde en büyük ödül olan Altın Ayı'yla ödüllendirildi. Cassavetes sanatsal yaratıcılığının başından bu yana benimsediği dikbaşı tavrını sebatla sürdürdü. Oyuncu olarak çoğunlukla ticari Hollywood prodüktörlerinin yönetmenleri için çalıştı. Ama bunu daima kendi projelerine finans sağlamak amacıyla ile yaptı ve Orson Welles'inkine çok benzeyen bir yöntem izledi. Ancak yazar-yönetmen olarak Hollywood'un tam karşısında bulunan ve New York'u temel alarak Yeni Amerikan Sineması'nın (New American Cinema) bağımsız prodüktörleri adıyla birleşen grubun içinde yer aldı.

Başlarda Hollywood, Cassavetes'in attığı yemi —onun Underground filmi *Shadows* (Gölgeler /1960) elde ettiği başarıyla— kısa sürede yuttu. Böylece sosyal içerikli filmler çevirmek için (*Too Late Blues*, *A Child is Waiting*) gereken bütçeyi sağladı. Fakat prodüktörlerin keyfi ilişkileri ona sinemadaki yaratıcılık özgürlüğünü geliştirme imkanı tanımadı. Uzunca bir dinlenme sü-

resinden sonra —oyunculuk faaliyetleri ile doldurulmuş— *Faces* (Yüzler /1968) ile işe başladı. Bunu bir çok başka film izledi. Cassavetes bunlarla çok kişisel, kendine özgü sinema dünyasını kurdu. Bunlardan bazıları *Husbands* (Kocalar /1970), *A Women under the Influence* (1974), *Opening Night*'dir (1977). Onun bütün filmlerinde kişisel ilişkilerin tasvirini nasıl basitçe çözdüğü, hikayedeki dramatik gelişimin ve yükselişin üstesinden nasıl geldiği, sanatçı hassasiyetinin onu ne denli müktedir kıldığı ve aynı zamanda küçük hatta minicik rollerden beyazperdede hayat bulan insan tiplerini nasıl başarıyla yarattığı apaçık görülebilir.

Bu başarıdaki en önemli faktörlerden birisi de hiç şüphesiz yönetmen ve oyuncu Cassavetes'in diğer oyuncularla —gerek jestlerle gerekse diyaloglarla— emrivizasyon yapmasıdır. Bu oyuncuların rollerini bütün nüanslarıyla vurgulamalarını sağlıyor ve bundan amaç da insan ilişkilerini olabildiğince iyi sahnelemek. Onun bir diğer tipik özelliği ise çevresinde güçlü bir kadro olması ve her filminde bunların desteğine sahip olması. Bunlardan bazıları Gena Rowlands (özel yaşamında uzun süreden beri bayan Cassavetes), Peter Falk, Ben Gazzara.

Olaylar, yüzler: bu oyuncular izleyicilere yeni filmi *Love Streams*'de de aşına gelecek. Filmde bar ve gece kulübü sahneleri *Husbands*'ı hatırlatıyor; Gena



Rowland ise baş kadın oyuncu olarak *A Woman under the Influence* ve *Opening Night*'daki gibi dikkat çekiyor. *Love Streams* Cassavetes'in bugüne kadar gerçekleştirdiği yapıtlarının bir sentezi olarak yorumlanabilir. Ancak bu kez filmin senaryosu Cassavetes'in özgün bir çalışması değil. Film, 1981 yılında Cassavetes, Gena Rowland ve John Voight'in sahnede de oynadıkları, Ted Allen'in bir oyununa dayanıyor. Oyunu film için Allen ve Cassavetes oturup yeniden düzenlediler. Bu süreçte aralarında bir sorun çıkmadı çünkü ikisi de baştan beri aynı tema üzerinde hemfikirtiler. Allen'da Cassavetes gibi aileyi ve aile fertleri arasındaki ilişkilerle, gerilimleri ortaya koymak istiyordu.

Film iki kardeşi ve onların aşk problemlerini anlatıyor. Erkek kardeş Robert Harmon (J. Cassavetes) yalnızlık ve gece kadınlarının —gece klübü şarkıcıları ve orospular— izolasyonunu anlatan kitaplarıyla başarı kazanmış bir yazardır, ve kazandığı paralarla satın aldığı Hollywood sırtlarındaki villasına yeni taşınmıştır. Ancak hiç de küçümsenemeyecek bir çaresizlik içindedir. Bağlanmaktan korktuğu için sürekli yüzeysel ve kısa ömürlü aşk maceralarına girip çıkmış ve bu arada da sıkı bir alkol ve sigara tiryakisi olmuştur.

Kızkardeş Sarah Lawson (Gena Rowlands) tamamen ona zıt bir tiptir. Kocasından yeni bo-

şunmuştur ve kızı —annesi üzerine düşen aca düştüğü ve sevgisiyle onu boğduğu için— babasıyla yaşamayı tercih etmiştir. Eski kocasının ve kızının sevgilerini kaybetmesiyle —eskiden olduğu gibi— psikolojik bir bunalıma girer.

Ancak iki kardeşin bir araya gelmesiyle (filmin tam ortası) —kızkardeş erkek kardeşinin vil-lasına taşınır— ikisinin de iyileşme sürecine girdikleri görülür. Sonuçta ikisi içinde hafif de olsa bir umut ışığı vardır.

Cassavetes *Love Streams*'i tamamiyle oyuncular üzerine kurmuş. Oyuncuları her açıdan takip eden oynak (flexible) kamera; oyunun gücünü destekleyen geniş çekimler; kişiden kişiye geçişlerin sanatsal vurgularla bölünmeyecek şekilde kurgulanması: bütün bunlar oyuncuların daima merkezde kalmalarını sağlıyor.

Türkçesi: Alper Öztürk

Elveda Bonaparte

Yusuf Şahin bu kez başardı. Başarısız iki girişimden sonra gerçek başlangıç tarihi saptandı. Vizeler, valizler hazır. Hedef: Kahire. Objektif: Mısırlı yönetmen Yusuf Şahin'in (*Merkez Garı, Toprak, Serçe*) yeni filminin çekimi. Şahin bu projeyi üç yıldan be-

ri gerçekleştirmeyi düşünüyordu. Fakat karşısında aşılmaz bir engel vardı: filmin maliyeti 24 milyon franktı (aslında bu çapta bir film için çok fazla değil). Fransız Kültür Bakanlığı ve yapımcı şirket Gaumont ona yardıma hazırdı, ancak olayların gelişimi içinde film Quartet'in (Dörtlü) bağımsız yapımcısı: Humbert Balsan el attı. Bu arada Gaumont işten çekilirken, Fransız TV'sinin 1. kanalı, A.mlf ve Renn yapımcılık devreye girdi...

Mısır kuşatması, 1798 yılında (Bonapart tarafından) yönetilen bu sefer filmin konusunu olmasa da fonunu oluşturuyor. Bonapart'ın görevi: İngilizlerin Hindistan yolunu kesmek. Başka bir neden: Bonapart'ı Fransa'dan uzaklaştırmak isteyen yönetime yardımcı olmak. (Fakat bu başarısızlığa uğrayacak, Bonapart dönüşünde yönetimi güçsüz bir halde bulacak ve darbe girişimine katılacaktır).

Ancak Yusuf Şahin Mısırlıdır ve Elveda Bonapart'da bu Mısır seferi Mısırlı bir ailenin, özellikle de bu ailenin oğlunun (Ali/Mohsen Mohiddin) gözünden izlenmektedir. Fransız tarafında üç önemli kişi var: Tatu Patrice Chéreau'nun canlandığı Bonapart, birini Michel Piccoli, diğerini Bresson'un *Para'sındaki* kahraman Christian Patey'in oynadığı iki asker.

Piccoli-Chéreau, Chéreau-Piccoli ile oynamayı sever (*Zencilerle Köpeklerin Kavgası*) ikisi de iyi arkadaşlar ve şimdi ikisi bir

Mısır filminde oynuyorlar. Fransız tiyatrosunun harika çocuğu Chéreau şimdiye kadar üç film yönetti: *Orkide Teni*, *Judith Therpauve* ve içlerinde en güzeli olan *Kırık Adam*. *Elveda Bonapart*'tan önce sinemada bir kere oynadı. Wajda'nın *Danton*'unda. Burada Depardieu'nun arkadaşı Camille Desmoulins'i canlandırmıştı.

Pazar 23.30: Mısır topraklarında ilk adımlar. Ani bir şaşkınlık ve gevşeklik. Farklı bir uygarlık, farklı bir yaşam ritmi... Formaliteler yerine geldikten sonra yöredeki Club Mediterranée ve filmin ana çekim bölgesini oluşturan Marial Sarayı'na gitmek üzere bir «limousine» (taksi) kiraladık. Bu bir rastlantı değil: Şahin'in arkadaşları Gilbert ve Lydie Lrignano muhteşem saraylarını vererek bu maceraya katılıyor ve bir anlamda sanatçının kolaycılığını yapıyorlar.

Pazartesi: Manila sarayı yüzünden gelen klakson sesleri o telden çıktığımızda kulaklarımızı sağır etti. Hava sıcak, ama neyseki bir parça rüzgar esiyor. Günün dekoru hristiyan mahallesinin arkasında kurulmuş: bunlar uzakdaki değirmenlerin kalıntıları. Tahta bacaklı Caffanelli (Piccoli) açık havadaki çalışmaları denetliyor. Piccoli Caffanelli'yi şöyle tanımlıyor:

«Caffanelli savunma araçları hazırlamak yerine un üretmeyi tercih eden, insancıl, ütörist bir tip. Hem filozof hem de asker. İç-



ne kapanmış ve Bonapart'ın askeri dünyasının kenarına atılmış bir insan. Şematik olarak bir tür rap Lawrance ve Lyautey. Etrafına bakmayı bilen, toplumu yenilemek, hatta bir an için varlığı yenilemek isteyen bir adam. Üstelik Mısır'a da aşık olmuştur...»

Sopalı yerel polisler çekimi izlemekten vazgeçmeyen gençlerin sürekli tazelenen girişimlerini önlemeye çalışıyorlar. Kamera önünde Şahin, Bonapart'ın Caffarella'nın yanına gelişini canlandırıyor...

Piccoli ceketini çıkarıyor ve gömleğin kollarını biraz «kirletmek» için bir avuç kum sürüyor. Bu arada omuzunda ağır Nagra magnetosuyla tek bir ses için 100 metre kateden ses görevlisi geri dönüyor. Bir yandan da *Danton* ve *Swann'ın Aşkı* filmlerinin kostümlerini gerçekleştiren Yvonne Sassinot de Nesle (Piccoli'ye göre filmi kurtaran o) durup dinlenmeden yarın çekilecek figüranlı sahnenin hazırlıkları için çalışıyor. Tüm Mısırlı ekip aşırı sıcağa karşın, durup dinlenmeyi düşünmüyorlar. Piccoli : «Tek arzuları 'usta' Şahin ile çalışmak» diyor. Mısır'daki bir sinema platosunda sekiz saatlik çalışma beklenmemel. Burada insanlar kendi deyimleriyle günde 12 saat, haftada 6 gün çalışıyorlar.

Arka planda, figüranlar—filmde ordu—sabırla Şahin'in hazır olmasını bekliyorlar. Sürekli hareket halindeki Şahin herşeyle ilgileniyor. Piccoli onu hayran-

ca özetliyor : «Kamerası, objektivi dünyasının kenarına atılmış bir kişi karnında, gönlünde ve kasnında. Sanki bunlarla doğmuş! Her işin adamı, herşeyi yapıyor. Hem bir ekibi yönetiyor hem de bir travelling makinesini kendi başına kullanabiliyor. Sormaktan- sa koşuyor ve yapıyor. Aynı zamanda mükemmel bir aktör (özellikle *Merkez Garı*'nda anlaşılıyor). Sinemanın temeli de bu işte. Çok yönlü olmak gerek.»

Bir kaç metre ilerde Chéreau atla tırıs gidiyor. Bu gayet normal çünkü ata binmeyi bu film için öğrendi, yani ilk kez 15 gün evvel bindi ata. «Şahin'in bana söylediklerini izlemeye çalışıyorum» diye belirtiyor Chéreau, «Önerileri beni çok sinirli, sinsî, yapılacak herşeyi gözleyen, hiç bir eğlencesi olmayan bir Bonapart olmaya itiyor. Bunu oynamak da oldukça eğlendirici. Geriye kalan somut sorunları ise kendim çözümlmeye çalışıyorum. Örneğin nasıl hareket etmeliyim? Çünkü benim genellikle denge kurallarına uymayan, fakat nesneleri göstermek için takındığım bir yürüme tarzım var. Çekim sırasında kimseyi «etkilemek» istemiyorum. Sadece olup biteni görmeye ve aktörlüğü yerinde öğrenmeye çalışıyorum. Fakat aynı zamanda yönetmen reflekslerimden de kurtulamıyorum ve bu bazen çok canımı sıkıyor.»

Danton'da Camille Desmoulins ve burada Bonapart. Chéreau tarihi rollerde ilginç bir yol izliyor.

«Bu bir raslantı. Aktör ola- çekim günü var) Piccoli ile karşı- rak başka teklifler de aldım fakat hepsini reddettim. Bir kısmı SİNEMATEK TV' çimde sürekli bu budala mi çekmedi, diğerleri ise gözümü korkuttu. Örneğin Doillon'un Kor- san'ı.»

Bu kez herkes hazır. Şahin «motor» diye bağıyor. Uzakta i- ki asistan spotları yakıyor, figü- ranlar atılıyorlar, Bonapart, Caf- fanelli ile karşılaşılıyor. İyi düzen- lendiği için sorunsuz bir plan bu. Bir kez çekiliyor ve sonuç çok ba- şarılı. Döndüğümüzde Şahin yanı- mızda değil, bir sonraki planı ha- zırlıyor.

Bonapart'ı canlandırmak, bir efsaneyi oynamak, kolay olmasa gerek... Chéreau konuşmasını şöyle sürdürüyor: «Düşüneceğim en son şey efsane. Bu Şahin'in işi. Öncelikle bunu düşünmek istemi- yorum. İkincisi, oynarken benim için gerçeklik söz konusu değil. Ü- çüncüsü, filmin konusunun sonu- cu aktörü değil, Şahin'i ilgilendi- riyor.»

Şimdiki plan: Kamera top- raktan 2 metre yüksekliğe yerleş- tiriliyor. Uzaktan bir süvari geli- yor ve Bonapart'a Dupuy'un ölüm haberini veriyor. Arka planda sü- rekli Caffanelli görünüyor. «İkisi devamlı karşılaşılıyorlar. Bonapart'ın özellikle seferin sonlarına doğru generalleriyle arasında bir takım anlaşmazlıklar (kopukluk- lar) olduğu unutulmamalı» diyor Piccoli.

Bugün diğerlerinden biraz farklı, çünkü Chéreau (toplam on

Bonapart'ı hissetmek duygusu bir yandan oyunu kolaylaştırıyor, fakat aynı zamanda beni de büyük bir sıkıntıya sokuyor. Kendi ken- dime bu adamın çok yalnız biri olması gerektiğini söylüyorum... Defalarca uzun saçlı ve şapkalı gölgemi görüyor ve «Kahretsin, hala daha burada» diye söyleniyo- rum. Allaha çok şükür, benim için fazla bir şey ifade etmeyen bir ki- şilik,» diye konuşuyor Chéreau.

Salı: Güzel Sanatların bulun- duğu, pazar yakınlarındaki bir e- vin üstüne gün batıyor. Geniş av- luda büyük bir balo verilecek. Sa- at akşamın 7'si, eğlence başlıyor. Çekim sabaha kadar sürecek. Or- kestra bir set üzerindeki yerini a- lıyor. Yarısi giyimli, yarısi mak- yaylı figüranlar (çoğu, filme katı- lan Kahire'deki Fransızlar) dolan- maya başlıyorlar. Piccoli erken gelmiş ve hayranlıkla dekoru sey- rediyor. Yanındaki Humbot Bai- san ise benimle konuşuyor: «*El- veda Bonapart* yalnız büyük tari- hi bir fresk değil. Araplarla Fran- sızlar arasındaki çatışma, kalaba- lık figüranlı sahneler, Kahire a- yaklanması, Bonapart'ın Mısır'a çıkışı var gerçi. Fakat esas konu Şahin'in fikridir. Çünkü bu her- şeyden önce bir yaratıcının filmi.» Piccoli ekliyor: «Gösteri sinema- sına yaklaşan içten bir film bu. Fakat aynı zamanda bir çağ fil- mi, yani güncel demek istiyorum: bu büyük ve çılgın bir öykü ara-

cılığıyla özgürlüğe yönelen bir aşık-
çığıdır.»

İlk planda yer almayan Chéreau daha geç geliyor. Henüz figüranların hepsi hazır değil. Menüet bir köşede adımlarını tekrarlayarak çalışıyor. «Senaryo çok güzel, bu kalitede bir senaryo sık sık okunmuyor. Olumlu karar vermemen neden olan buydu. Senaryoda korkunç bir anlatım kapasitesi, gerçek bir heyecan ve duygusallık var...» diyor Chéreau. Piccoli ise devam ediyor: «Hoşuma giden şey (anti-Fransız bir militan film yapma arzusu değil) rüya gibi, fantastik bir film ve aynı zamanda tarihi yeni baştan kurma arzusu duymadan içten, görsel bir eser yaratma hırsı. Sonuç olarak dünya tarihinin önemli bir olayına değinen bir çeşit gülmece...» Piccoli giyinmeye gidiyor. Figüranlar avluya yayılıyorlar. Meşaleler yakılıyor. Şahin bir kaç pozisyonu düzeltiyor, müzik ve gece başlıyor. Bu, eğlence sırasında Arap kıyafetine bürünmüş Bonapart gelmeden önce, genç Mısırlı Ali'nin görüneceği neşeli bir sekans. Hava güzel gece Kahire kentini kaplıyor, burada daha saatlerce, günlerce kalacağız.

Dominique Maillet

Türkçesi: Hülya Ersöz

YUSUF ŞAHİN FİLMOGRAFİSİ

Baba Amine (1950); Le fils du Nil (1951); Lutte dans la vallée (1953); Serai el Mina (1955); Bab el Hadid (1958); El Naser Salah el Dine (1963); El Ard (1969); El Ekhtiar (1970); Al as-

har (1973); Awdat al Ibn al Dal (1976); Hadria... Leh? (1978); Hadduta Mis-
r (1982); Adieu Bonaparte (1984).

Narayama'nın Türküsü

Cannes Film Festivali jürisi *Narayama'nın Türküsü*'ne «Altın Palmiye» vermekle, salt 19. yy'da küçük bir nippon köyünün vahşi kroniğini ödüllendirmedi aynı zamanda dikkatleri, yanlış tanınmış bir Japon sinemacısı üzerine çekmek istedi. Bu yönetmen, Shohei Imamura idi.

«Altın Palmiye'yi bir Japon kazandı». Bu cümle Cannes'da duyulduğu an başta yönetmen Oshima olmak üzere tüm *Furyo* ekibi plajda şampanyalar patlattı. Fakat daha sonra şişeleri toplamak zorunda kaldılar, çünkü söz konusu Japon filmi Shohei Imamura'nın *Narayama'nın Türküsü* idi. Yönetmen festivalde hazır bulunmadığından Nippon sineması hakkında bilgi için ansiklopediler karıştırılmaya başlandı. Bu ansiklopedilerde tanınmış değerler Ozu, Mizoguchi, Kurosawa ve Oshima üstüne sayfalarca yazı vardı. Imamura ise kısa bir kaç satırla geçiliyordu.

Böylece 1929 yılında doğduğu; Ozu'nun asistanı olduğu (onu hiç sevmediği); savaş sonrasının rahat materyalizmini reddettiği;



köklerini, sosyal ve kültürel kimliğini araştıran «yeni dalga» için de yer aldığı; TV için çalıştığı; başka yönetmenler için senaryolar yazdığı ve şimdiye kadar 14 film gerçekleştirdiği öğrenildi. Bu filmler arasından bilinen bir iki isimden biri olan *İntikamım* Strasbourg'da ödüllendirilmişti. Bu film şiddet ve cinayetten zevk alan bir katilin rahatsız edici portresini çiziyordu. Büyük bir güç ve hakimiyetle çekilmiş, fakat dağıtımı kötü yapılmış ve çok çabuk gömülmüş bir film.

Cannes'a dönelim. Hiç kimse *Narayama'nın Türküsü* için bir palmiye düşünmemişti. Kimileri için bu palmiye, geniş bir kitleyi etkileme ve kötü tanınmış bir sinemacıyı keşfederek büyük bir boşluğu kapama fırsatıydı. Diğerleri için ise, *Furyo*'nun çarpıcı ve kozmopolit yanından ürkmüş ve İmamura'nın ulusal sinemasını tercih eden temkinli ve diplomat bir jürinin ölçülü tavrını yansıtıyordu.

Kimileri de bu filmle, 1978'de palmiye kazanmış Ermano Olmi'nin *Nalin Ağacı*'nı anımsıyorlardı. Dikkatle izlenince iki film arasında yakınlıklar seziliyordu. Çünkü her ikisinde de köylü dünyasının kroniği söz konusu idi. Orada İtalya, burada ise 19. yy.daki Japonya işleniyordu.

Filmde 20 yıldan beri çok sevdiği yazar Fukazawa'nın bir öyküsünü uyarlayan İmamura, Shinshu dağlarında karlarla örtülü küçük bir köydeki yaşamı an-

latıyor. Burada un hükümdar, toplu olarak kurak, işler yorucu. Köy sakinleri yıpranmış, töreler iyice yerleşik. En küçük oğullar toprağı işlemek için aile yuvasında kalmak ve evlenmemek zorundalar. Burada yiyecek çalmaya kalkışmanın sonu ölüm, küçük kızlar satılıyor... 70 yaşına gelenlerin ise ölümü beklemek üzere Meşe Dağı'nın (Narayama) zirvesine çıkmaları gerekiyor. Böylece bir yok oluş, yerini başka bir yaşama bırakıyor.

Köyün yerlisi olan Onin (30 yaşındaki Sumiko Sakamoto bu rolü büyük bir başarıyla canlandıırıyor) 70 yaşına girmektedir. Güçlü ve sağlıklı Onin mükemmel bir diş yapısı —canlılık simgesi— ve derin geleneksel bir özveri duygusuna sahiptir. Kanun kanundur. Onin dişlerini alçıya geçirerek kırarak ve böylece artık işe yaramaz olduğunu kanıtlayacaktır. Köyde yaşam sürerken Onin oğluna, kendisini sonbaharda ölmek üzere dağa çıkartması için ısrar eder. İmamura, «yola çıkmadan önce Onin yaşamayı sürdürecektir olan yakınlarını düşünür. Ölümü kabullenmek başkalarının yaşamını kabullenmektir. Bu dünyayı terkececeği an yaşamı bir tür doyumluğa, tam bir mutluluğa ulaşır» der. Onin, aylar ve mevsimler boyunca, üzgün oğlunun onu sırtında dağa taşıyacağı ve karların kaplayacağı kemik yığınlarının arasına sessizce bırakacağı günü beklerken bütün «sırlarını» açıklar. Ve bu taşıma sekansı ender



rastlanılır derecede bir güzelliğe ve duygusal güce erişir.

Onin'in yaşamını ve ölümünü filme alarak İmamura, çevresindeki insanları da göstermek ve bir grup portresi çizmek istemiş. Ekonomik, cinsel ve toplumsal yoksunlukların hüküm sürdüğü bu küçük dünyada yaşam normal akışını sürdürmektedir. Aşk, gülme, tutku, acılar, zevkler, felaketler, mutluluklar ve günler doğanın ritimini izlemektedir. Hayvanlar da çiftleşmekte, öldürmektedir. Ve İmamura güzel bir paralellik kurarak hayvan sahneleriyle —genellikle eşdeğer olan— köylülerin yaşamını ardarda göstermektedir. İmamura'nın doğacılık duygusu bir antomolojistin duyusudur, ve bu filminin «belgesel» yanını yadsımamaktadır. Yönetmen insan yaşamının gerçek duygusu üzerine bir sorgulama yapmıştır. «Bireyin, insanlık dışı bir çarkın dişlilerinden biri olduğu toplumumuzdaki insan görüntüsü daha mı az vahşi?» demektedir İmamura.

Philippe Salanches

Türkçesi: Hülya Ersöz

SHOHEI IMAMURA FİLMOGRAFİSİ

Nusumareta yokujo (1958); Nishi-Ginza eki mae (1958); Hateshinaki yokubo (1958); Nyan-Chan (1959); Buta to gunkan (1961); Nippon konchu-ki (1963); Akai satsui (1964); Inruigaku nyumon (1966); Ningen Johatsu (1967); Kamigani no fukaki yokubo (1968); Kuragejima (1968); Nippon Sengashi (1970); Karayuki San (1975); Fukushu suru wa ware ni air (1979); Eljanaika (1981); Narayama bushi-ko (1983).

Filmekten de Garip

Geçen yıl New York Film Festivali'nde nerdeyse oybirliği ile alkış toplayan tek film, bağımsız bir yeni yetme olan Jarmusch'un yönettiği ve başrolünde üç uyuşmazlık yer aldığı siyah-beyaz bir komedi. Bu dikkate değer film, *Stranger Than Paradise*, 1982'de Rotterdam'da Uluslararası Eleştirmenler ödülünü, 1984'de Locarno'da Altın Leopar ödülünü ve yine 1984'de Cannes Film Festivali'nde prestijli Altın Kamera ödülünü kazanmıştı. *Stranger* yakın zamanlarda Ulusal Film Eleştirmenleri Topluluğu tarafından 1984'ün en iyi filmi olarak adlandırılmış; böylece 40 yıllık etkin Amerikan film eleştirmenleri, tarihlerinde ilk kez bağımsız bir prodüksiyonu tanımışlardı.

Stranger'in 31 yaşındaki yönetmeni bugünlerde Amerikan sinemasının en iyi harika çocuğu olarak lanse ediliyor. Jarmusch filminin ilk otuz dakikasını, Alman yönetmen Wim Wenders'in verdiği 40 dakikalık ham filmle yaptıktan sonra, kalan 60 dakikayı 120 bin doların altında bir paraya tamamladı. *Stranger* Jarmusch'un ikinci filmi, New York sokaklarında dolanan amaçsız bir genç adamın öyküsü olan ilk filmi *Permanent Vacation*'ı (Sürekli Tatil) New York Üniversitesi'nde lisansüstü film öğrencisi ve Nicholas Ray'in asistanıyken yapmıştı.



Stranger Than Paradise'in en büyükleyici yönü o kadar az şeyle, bu denli çok şey iletebilir. Film ender bir minimalist başarısıdır. Öyküye bakalım. Genç bir Macar göçmeni olan Willie, küçük bir Manhattan apartmanında oldukça sefil bir yaşam sürmektedir. Dış dünyayla tek teması, ara sıra sinemaya yaptığı akınlarda kendisine eşlik eden, Eddie adındaki bir diğer şaşırtıcı genç adam aracılığıylaadır. Bu rutin yaşam, Willie'nin 16 yaşındaki kuzeni Eva'nın ziyareti ile bozulur. Eva Budapeşte'den, teyzesi Lottie'nin kendisini beklediği Cleveland'a gitmektedir. Willie başlangıçta Eva'ya kötü davranırsa da kendi gibi uyumsuz olan kızla ne kadar benzeştiklerini farkettikçe onu takdir etmeye başlar. Nihayet Eva gider ve filmin ilk kısmı tamamlanır.

Bilgilendirici mahiyette «Bir Yıl Sonra» başlığıyla başlayan ikinci kısımda Willie ve Eddie kumarda hile yaparlar ve kazandıklarıyla bir araba kiralayarak kış ortasında Cleveland'a Eva'yı ziyarete giderler. Yeniden birleşmeleri önce coşku getirirse de üçlü hemen suskunlaşarak Lottie Teyze'nin basit evinde kağıt oynayıp, televizyon seyrederek dalga geçmeye başlarlar. Gezi yavanlaşır. Eddie «Farkettin mi Willie» der, «Nereye gidersek gidelim, her yer birbirine benziyor.» Sonunda oğlanlar New York'a doğru yola çıkarlar, ama son anda şevke gelen Willie geri dönüp Eva'yı alarak

Florida'ya gitmelerini önerir. Filmin üçüncü ve son bölümü «Cenle, bu denli çok şey iletebilir. Film ender bir minimalist başarısıdır. Öyküye bakalım. Genç bir Macar göçmeni olan Willie, küçük bir Manhattan apartmanında oldukça sefil bir yaşam sürmektedir. Dış dünyayla tek teması, ara sıra sinemaya yaptığı akınlarda kendisine eşlik eden, Eddie adındaki bir diğer şaşırtıcı genç adam aracılığıylaadır. Bu rutin yaşam, Willie'nin 16 yaşındaki kuzeni Eva'nın ziyareti ile bozulur. Eva Budapeşte'den, teyzesi Lottie'nin kendisini beklediği Cleveland'a gitmektedir. Willie başlangıçta Eva'ya kötü davranırsa da kendi gibi uyumsuz olan kızla ne kadar benzeştiklerini farkettikçe onu takdir etmeye başlar. Nihayet Eva gider ve filmin ilk kısmı tamamlanır.

Kuşkusuz bir filmi yapan yalnızca senaryo değildir. Filmin cazibesinin büyük bölümü, filmin güzelliğine dayanır. Jarmusch öyküsünün, özellikle Robert Bresson ve Wim Wenders gibi Avrupalı yönetmenlerin filmlerinden etkiler taşıyan sert bir formel biçimde çekmiştir. Bu yüzden de, eleştirmenler tarafından azarlanmıştı. Örneğin New York Times'da filmini eleştiren Vincent Canby, dalga geçerek onu «Amerika üzerine yapılmış en iyi Avrupa filmi» olarak nitelendirmiştir. Ancak kısa bir süre önce Manhattan'daki stüdyosunda kendisiyle görüşülen yönetmen aynı fikirde değil. «Bence film son derece Amerikan, özellikle karakterler ve oyunculuk biçimi açısından. Formel etkilerini Avrupa ya da Japon sinemasından aldığı için, insanlar onu Avrupalı diye nitelediler. Kuşkusuz bir çok Amerikan filmine kıyasla Hollywood'dan daha uzak, ama Avrupalı değil. Ben Amerikalıyım, oyunculuk Amerikalı, tipler son derece Amerikalı ve bence artık yönetmenlerin Amerikan sinemasının olumlu yaralarının yanısıra Japon, Avrupa ve Doğu Avrupa sinemalarının olum-



lu yanlarından da etkilenmelerinin ve bunları uygulamalarının zamanı gelmişti.»

Stranger kuşkusuz çok estetik bir film. Yine de Kuzeybatı Amerika'ya ilişkin çizilen kasvetli, postendüstriyel tablo yalnızca iştah açmak için değil.

«Amerikalıların Doğu Avrupa'daki yaşam tarzıyla ilgili inandırıldıkları şeyi tersine çevirmeye çalıştım» diye açıklıyor yönetmen. «Televizyon, radyo vs. yoluyla, Doğu Avrupa bize her zaman tümüyle gri ve kasvetli olarak gösteriliyor. İnsanlar bütün gün fabrikalarda didindikten sonra eve gelip küçücük apartıman dairelerinde soğuktan titriyorlar... Aynı şeyin Amerika içinde söylenebileceğini göstererek bu stereotipi tersine çeviriyorum. Bu gerçekte politik bir ifade değil, bir gözlem. Eğer politik bir laf etmek isteseydim, emin olun daha doğrudan söylerdim bunu.»

Öykü, dramatik doruklar oluşturan sahneler yerine, tiplerin sıradan, günlük yaşantılarının davetkar vinyetleri (kısa öyküleri) yoluyla izlenimci olarak yapılmış. Bu lirik yöntemin bir amacı da var: «Vinyetlerim canlı tablolar ya da sahnelerdir, yine de kareografik anlamda teatralikten kaçınmaya çalıştık» diyor Jarmush. «İzleyici nasıl, sahnelenen bir oyunda istediği karakter ya da durumu seçip ona konsantre olabiliyorsa, bu filmde de neyi seyretmek istediğini seçebiliyor. Size hangi anın önemli olup, hangisi-

olmadığını kesinkes gösterecek bir dillerinden hiçbirini kullanmadı. Seçim size kalıyor. Bugünlerde çekilen filmlerin fazlasıyla benzediği o televizyon şovlarının tam tersi. Televizyon, izleyicinin tepkisini yönlendiriyor. Bir yakın çekim varsa, öykü dramatik bir ana ulaşmış demektir; bir plan dondurulduğunda önemli bir nesne gösteriliyor demektir. Neye bakacağınız, neye yoğunlaşacağınız konusunda yönlendirilirsiniz.»

Ve yine de, yapısının deneysel niteliğine rağmen *Stranger* bir çok sanat filminin düştüğü anlaşılmazlık ya da kadimlik tuzağına düşmüyor. İnsanların bazılarının tepesinden konuşmuyor. «Filmim bir yeraltı geçidi gibi» diye açıklıyor Jarmush. «Onu özellikle belirli bir izleyici kesimi için amaçlamadım. Gerçekte filmin biçiminin, olduğundan daha sınırlı bir kesimin ilgisini çekmeye neden olacağını düşünmüştüm; ama her nedense insanlar çok olumlu tepki gösterdiler. Biçimini seviyor ve bunun öyküye uygun düştüğünü düşünüyorlar; benim de tüm istediğim buydu. Bu filme ilişkin en güzel anım laboratuarda bir kopyanın gösterimini yaparken bütün teknisyenlerin işlerini güçlerini bırakıp filmi seyretmeye başlamaları oldu. Baştan sona hepsini izlediler. Sonra da şöyle dediler 'Bu nefis bir film. Başta ne olduğunu anlamadık —hay allah amma sıcıkı dedik— ama sonra gerçekten bayıldık.' Hepsi gelip



elimi sıktılar. Olabilecek en iyiler grubuydu. Bunların işi herşeyde en büyük benzerlik Samuel laboratuarda filmlerle uğraştırdı. Her gün bir sürü film geçiyordu. Önerilerinden: durup da bunları seyretmek akıllarına bile gelmiyordu. Ama benim filmimi seyretmek için işlerini bıraktılar. Benim küçük öykümde kendi yaşamlarıyla bağlantılı bir şeyler buldular.»

Pekçok insanın kendileriyle bağlantı kurdukları yön, filmin mizahi boyutu. *Stranger*, yönetmenin kendisinin de itiraf ettiği gibi, «Bir şekilde hüznün de taşıyan» bir komedi. Vinyetlerin çoğu çok kuru, çok alt üst edici monologların (one - liner) görsel tekebülleri. Örneğin bir sahne Willie ve Eddie'nin şiddetli bir kar fırtınasında, önerilerini zar zor göreyerek arabayla otoyolda ilerlemelerini göstererek başlıyor ve Eddie direksiyondan eğilip o hafife alan tavırla «Willie burası tıpkı New York'a benziyor» diyor. Bu sahne aniden kararırken, bizler de tatillerinin ne kadar acı bir saçmalık olduğunu düşünmeye koyuluyoruz.

Bir ekip olarak Willie ve Eddie, muhtemelen Jarmusch'un filmdeki en esinli yaratımlarından. Geleneksel şen şakrak, alt üst edici beyazperde ikililerinin komik bir evliliği bunlar. John Lurie'nin ben merkezci, huysuz, bazen patetik Willie'si Oliver Hardy ve Ralph Kramden'i anımsatırken, Richard Edson'un basit, pasif ve sevecen Eddie'si Stan Laurel ve

Ed Norton'u çağırıştırıyor. Belki de en büyük benzerlik Samuel Beckett'in Vladimir ve Estragon'una; ancak Jarmusch bu benzetmeyi reddediyor: «Eddie çok iyi bir insan. Willie yüzünden başına bir sürü bok geliyor, ama yine de Willie'de onun için önemi olan bir yan var ki onun sözünden çıkmıyor. Eğer Eddie olmasaydı Willie'nin yabancılaşması çok daha abartılı olurdu. O zaman ortaya entelektüel bir film çıkardı. Benim istediğimse bu değildi. Filmin yalnızca bu marjinal heriflere ilişkin olmasını istiyordum.»

Willie ve Eddie gerçekten de yalıtılmış East Village imgesini etkiliyorlar. İzleyiciler bunu, Yeni Dalga duyarlılığından birşeyler yakalamaya çalışma çabası olarak algılayabilirler, ama kolayca «New York müzik sahnesi» ile ilişkili olduğunu kabullenen Jarmusch, bu konuda yine aksini savunuyor. «Belli bir kuşağa ilişkin bir yarıda bulunmak istemedim. Bu her zaman, tarih boyunca her yerde görülebilen bir grup. Her zaman sınırlarda varolan insanlar vardır ve bunlardan iyi öykü çıkar. Ben normal yapıların dışında olan insanlarla ilgileniyorum. Tutkularla ilgilenmiyorum. Hiçbir zaman tutkular üzerine; bir tür düşü olup onu elde etmek isteyen insanlar üzerine bir film yapmayacağım. Bunun yerine insanların gerçekte, gün be gün varoldukları biçimin filmlerini yapmayı yeğlerim.»

Stranger yönetmenin olduğu kadar oyuncularının da yarattığı



bir film. Üç baş oyuncu Lurie, Edson ve Eszter çok inandırıcı bir toplu oyun sergiliyorlar. Richard Edson özellikle başarılı. Çok az diyalog içeren filmin en komik diyalogları onda ve bunları şaşırtıcı bir güvenle söylüyor. «Role getirdiği çok şey var, ama bastırdıkları çok daha fazla» diyor Jarmusch Edson'u övenlere. «Genellikle Richie'yi çekiştirip şunu yap, bunu de demezsiniz. Daha önce hiç oyunculuk yapmamış biri için gerçekten birlikte çalışmanın esin verdiği biriydi.» Edson'da Mr. Lurie gibi Jarmusch'la beraber, New York'taki çeşitli rock orkestralarında müzik düzenlemelerinde çalışmış bir müzisyen.

Bazı bakımlardan *Stranger* yönetmen ve oyuncularları arasındaki ortak bir çabanın ürünü gibi gözüküyor. «Bir noktaya kadar oldukça yakın çalıştık. John Lurie ve ben ilk bölümün çoğunu birlikte yazdık. Eszter'in bazı fikirleri vardı ve kadronun bir kısmını bulmamıza yardımcı oldu. Ama bir noktada onların öyküyle fazlaca ilgilenmelerini engellemek zorunda kaldım, çünkü rollerine yoğunlaşamıyorlardı. Filmin sonunu beğenmediler. Benim doğru bulup değiştirmek istemediğim birçok sahneyi beğenmediler. Bu bir çok tatsızlık çıkardı. Bazı sorunlar vardı ve işbirliğinin nerede bittiğini öğrenmek zorunda kaldım.»

Oyuncuların yönetmenle önemli ölçüde ayrıldıkları konulardan biri cinsellikti. Eva ve arka-

arasında kimi imalı davranışlar gözlemleniyse de, gerçekte hiç bir ilişkisi gelişmiyordu. Aslında film komik olduğu kadar bunaltıcı da. «Bu bastırılmış bir film» diye itiraf ediyor Jarmusch. «John ve Richie bunun özellikle farkındaydılar. Florida'da çekim yaparken etrafta hiç bikipli kız bulunmamasından şikayet ettiler. Romantik ilişkilere girmek istiyorlardı. Ama ben öyküye cinselliğin girmesini istemiyordum. Çünkü bence öykü çok basit, cinsellikse çok karmaşık. Genellikle filmde çok klişe oluyor ve ben bu filmde bununla uğraşmaya hazır değilim. Öykü için zorunlu değildi. Bir sonraki filmimde bol bol cinsellik olacak. Bu bir aşk öyküsü olacak ve onu klişeleşmemiş, gerçek bir biçimde yapmayı planlıyorum.»

Bu yetenekli genç yönetmen büyük zamanlarda bir çıkış yapmak için bağımsızlığından vaz mı geçecek? «Bağımsız film dağıtımıcılığının zor olduğunu biliyorum ama Hollywood'un film pazarlama yolunu da sevmiyorum. Herşeyi paketleme biçimleri hoşuma gitmiyor. Biliyorsunuz işte, belli bir senaryoyla belli bir yönetmen, şu şu oyuncular kullanırsa şu kadar dolar kazanır...

İlle de sistemle mücadele etmek istediğim yok, ama onunla estetik olarak mücadele edeceğim, yapmak istediğim türden prodüksiyonlar yaparak. Ama aynı zamanda filmlerime seyircilerin gel-



mesini de istiyorum; onları yalnızca Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilemek istemiyorum. SINEMATEK.TV biraz da yaratıcılığını kullanmak için izin veriyorlar, ama film gerçekten senin olmuyor. Şimdilik 2 milyon dolarlık bir film yapmak istemiyorum. Eğer bu kadar büyük bir paraya ihtiyacım olduğunu hissetseydim gidip bunu bulma imkanını kendim yaratmaya çalışır, yine bağımsız kalırdım.»

Türkçesi: Müge Gürsoy

Koşucu

Amiro bir başına bırakılmış, kaderin kucagina terkedilmiş bir çocuktur. Persian Gulf sahillerinde doğmuş ve orada büyümüşdür. Yaşının oldukça genç olması-sına karşın herşeyi büyük bir süratle öğrenmektedir: Hayatta başarıya ulaşmak için mücadele etmek ve çok koşmak, koşmak gerektiğini biliyordur. Mücadele ise yarıştan başka bir şey değildir.

Yarış konusunda geçerli iki kural öğrenmiştir Amiro: biri kazandığın yeri muhafaza etmek, diğeri ise durmadan büyümek, gelişmek. Koşu yavaş yavaş gelişir. Herkes artık yaşının geçmiş olduğunu söylemesine karşın o öğrenime başlar. Okuma ve yazmayı öğrenmenin amacına eriş-



mek ve isteklerinin yolunu açmak için sürdürülen yarışta kendisine nasıl bir ayrıcalık kazandıracığının bilincindedir çünkü.

AMIR NADERİ FİMOGRAFİSİ

Ostorozno : poslost (1959); Dobro poza-
lovat, ili pobtoronnim vchod vosprescen
(1964); Pochozdenija zubnogo vraca
(1965); Sport, sport, sport (1970); Vse-
taki ja verju (1974); Larisa (1980);
Proscanie (1983); Agonija (1984); Da-
wandeh (1984).

Zaman Duruyor

Peter Gothar'ın yeni filmi *Le Temps Suspendu* (Zaman Duruyor) iyice belirlenmiş zaman dilimleri arasına yerleşmiş: 1963-1967. Bu arada ülkenin tarihinde önemli bir dönüm noktası olan 1956 yılına da kısa bir dönüş yapılmakta. Bu kronolojik sıra filmin yalnız çerçevesini oluşturmuyor, aynı zamanda ana belirleyici. Filmde Macaristan'da geçen, birçokları için şaşırtıcı, hızlı toplumsal değişimler gösteriliyor. Kısaca 1956'yı izleyen ve güçlenme döneminin sonu ve bu dönemi takip eden yeni ekonomik modelin atılımı ve deneyimi söz konusu. Bunlar ülkenin bugünkü görüntüsünün kaynağı ve ilk reform dönemini izleyen ekonomik düzendeki düzeltme, değişim ve yeni deneyimler bugün bile geçerli.

Film, televizyon için bir çok film çekmiş olan ve özellikle, Zaman Duruyor'un da senaristi Geza Beréményi ile yaptığı ortak çalışmalarla büyük başarı kazanan 30 yaşındaki yönetmenin ikinci çalışması. 2 yıl önce ilk filmi *Une Journée Bénie* (Kutsanmış Gün) Venedik'te Altın Arslan ödülünü almıştı. *Zaman Duruyor*'da Gothar ve Beréményi'nin 1963'de yaşadıkları ergenlik çağını işlemele-ri raslantı değil. Bu, filmdeki yakın geçmişin bu önemli dönemi- ni, bir zamanın gençleri ve bugünün erişkinlerinin ikili perspektifinden gösteren önemli bir etken. Filmin biçimini oluşturan alaycılığın ana kaynağı da burada. Dışarıdan gelen biri için Gothar ile konuşmak kolay değil. Genel olarak konuştuğu, kendi çevresini ifade ettiği dili çevirmek oldukça güç. Bu çevrenin kökenleri, anıları, fikirleri aynı, dilleri ortak bir metabildirişimle, bazı 'jestler ve imalarla' şekillendirilmiş.

Filmin, gerçek bir toplum freski yansıtmakla birlikte kendi yasaları olan ve kendi bildirışim dizgesini kullanan «yoğun» bir dünya sunduğunu da belirtmemiz gerekir.

Gothar, oyuncularla büyük bir rahatlık içinde gerçekleştirdiği çalışmada «kendi çevresi»ni kurma konusunda başarılı görünüyor. Bunu televizyon, sinema filmleri ve sahnelediği tiyatro yapıtları kanıtlıyor. Amatör gençlerin oynadığı yeni filmde, insan dışarıdan gelen biri için anlaşıl-

ması güç bildirilişim dizgeleriyle ve yalnızca gençlik kitlesine özgü resmi ve genel olmayan SINEMATEK TV lıklarıyla karşı karşıya geliyor.

— *Zaman Duruyor otobiyografik bir film mi?*

— Bu tarihsel bir film. 60'lı yıllardaki yoğun ve hızlı değişimler yaşamamızda belirleyici olmuşlardır. Bu nedenle bu dönemde 50'li, 60'lı, 70'li yılları içeren üçlü bir konunun hareket noktasını aradık. Tabii ki yaş belirleyici oluyor. İnsan 16 20 yaş arasında, yaşamın en güçlü etkilerine açıktır. Fakat sözkonusu olan otobiyografik bir film değil. Genelde gençlere adanan filmlerde ilk aşk, aileyle çatışmalar, ilk işin yol açtığı sorunlar gibi zorunlu konular işlenir. Bütün bunlara bu filmde de değiniliyor. Fakat biz filmimizde bu dönemde ailede olsun, okulda olsun sorunların çok daha karmaşık bir biçimde yaşandığını yansıttık. 1956 yılının etkileri ve sonuçlarını, bazı ailelerin bölünmesini, çocuklarda büyük şok yaratan bireysel yaşamdaki değişiklikleri, «güçlenme» dönemiyle son bulmayan «gök alevi»ni, önce yasak olan daha sonra izin verilen ve sonunda alışılan Anglo-saxon pop müziğini, neonları, magnetefon yeniliğini, olağanüstü birşey sanılan Coca-Cola'yı, sonra cinsel yaşamın yeni sınırlarını gösterdik. Bu alanda o dönemin yaş sınırı 17-18 idi, şimdi ise yaklaşık 14.

Fakat film esas olarak erişkinlerden bahsediyor. Önemli olan

bu. Bu dönemde her görevde yeni bir yönetici, yeni bir sorumlu nesil görülmektedir. Örneğin eğitim kurumlarında o zamana dek ender görülen genç yöneticilere rastlanmaktadır. Yeni gelenlerin hepsi, yeni rejimin şekillendirdiği kişilerdi.

— *Bir noktayı belirleyelim: Olumlu bir değişim mi yoksa olumsuz bir değişim mi sözkonusu?*

— Bize göre bütün filmde «olumsuz» tek bir kişi yok. Profesörlerin hepsi kendilerine göre en iyiyi yapmaya çalışıyorlar. 56 yılında hapisten çıkan insanlarda, hayli garip bir durumla karşılaşılıyorlar. Eski profesörler, eskiden övdükleri şeyleri, örnekse dini ya da ahlak kavramını kabul etmenin, artık zorunlu olmadığını gördüler. Fakat aynı zamanda insan, bu eski ekolün hocalarından çok şey öğrenebiliyor. Bunu kişisel deneylerime dayanarak söylüyorum.

— *Birçok batılı eleştirmen Ulusal Pécş Festivali'nde gösterilen filmin bazı öğelerini anlamsız buldular. Örneğin sık sık 60'lı yıllarda profesörlerin dini inanışları yüzünden, gerçekten okullardan uzaklaştırılıp, uzaklaştırılmadıklarını sordular.*

— Filmin eski ekolden bir eğitimcinin anında okuldan atılması için kaç hata yapması gerektiğini göstermek zorunda olduğunu sanmıyorum. Söz konusu dönemde her bahane, olay oluyordu. Ve film bundan bahsediyor.



Dinsellik, filmdeki yaşlı profesörlerin, gençlerin olmak için uğraştıkları şey fesörden kurtulmak için düşünmeleridir. Daha derin düşünen ve ilen bahaneden başka bir şey değildi. Gerçekten, olayların akışı dikkatle izlenirse, onun müdür ile olan çatışmasının çok eski tarihe dayandığı görülür. Ana nokta bu dönemin; insanın kendini, oluşan hızlı değişikliklerin yarattığı çatışmalar karmaşasında buluverdiği bir dönem olmasıdır.

— Bir başka ayrıntı: İnsan Coca-Cola ile nasıl sarhoş olabilir?

— Çok basit. Sadece buna inanmak yeter. Soğuk Savaş döneminin karakteristik sloganlarından birinde batılı gençler, Coca-Cola sarhoşluğunda yan gelip yatıyorlar şeklinde gösteriliyordu bize... Ve sonra 60'lı yılların ilk yarısında Batı'ya gezi yapabilmek için ilk defa gerekli döviz alma olanağı sağlanınca, Presley'in ilk plakları veya bantları —dükkanlarda olmasa bile bazı evlerde— ortaya çıkınca ve ilk blue-jean'ler «Batıdan sızmaya» başlayınca Coca-Cola'da ülkeye girmeye başladı. Coca-Cola'nın yarım saatlik bir sarhoşluk yaratabileceğini size garanti ederim. Tabii psikolojik olarak, fizyolojik olarak değil. Gençler sarhoşlukta, elde edilmesi henüz az veya çok yasak ve güç olan, aslında belli belirsiz gereksinim duydukları şeyleri tadıyorlardı. Davranışlarını belirleyen şey buydu. Genelde herşeyin ana noktası gencin biçem ve şekile son derece duyarlı olmasıdır. Yetişkinlere çattıkları, onlardan de-

— Fakat burada bir çok ülkede —ve benzer filmlerde— aynı dış durumlarda beliren şeyler sözkonusu. Kısa bir süre önce Macaristan'dan geçen bir grup Alman öğrenci Zaman Duruyor'u seyretti ve bu filmde akıllarında sadece American Graffiti ve aynı konuyu işleyen filmlerdeki benzerlikler kaldı.

— Bu film dönem ve tarih işçeriği bakımından kesin ve gerçektir. Belki diğer ülkelere 60'lı yılların Macaristan'ını tanımak pek «uygun» gelmeyebilir, fakat filmi anlamak için bazı şeyleri bilmek yararlıdır. Bana göre en önemli şey filmin gerçekliği, hala daha taptaze olan bu tarihi, gerçek olarak —en azından benim duygularıma göre— yansıtmasıdır.

Bir çok Macarlıya bu film rahatsız edici gelebilir, çünkü bugünün erişkinleri o günün çocuklarıdır. Politik olmayan fakat politik bir düşünceyi aktif olarak ifade eden bir film için oldukça doğaldır. Bu çok önemli bir şeydir, çünkü Macaristan'da gerçeği söyleme ve kararlılık gereksinimi çok kuvvetlidir. Küçücük yanlışlıklara ve belirsizliklere bile göz yumma alışkanlığı yoktur.

Bir kere daha bu filmin genel olarak gençlerden ve kuşak çatışmalarından bahsetmesini, her-

şeyden önce Macaristan'ın yakın geçmişine üzerine yapılmış tarihsel bir film olduğunu altını çizmek belirtmek isterim.

Türkçesi : Hülya Ersöz

David Lean'ın 'Hindistan geceleri,

Bu yılın Sinema Günlerinde Hindistan - İngiltere ilişkileri ile ilgili iki film var; bunlardan bir tanesi İsmail Merchant'la James Ivory'nin *Heat and Dust*'u (Sıcak ve Toz), öteki ise David Lean'ın *A Passage To India*'sı. (Ya da Türk okurlarının bildiği adıyla 'Hindistan'a Bir Geçit'). Merchant ile Ivory'nin filmi kadın hareketlerinin temalarını 'güzel Batılı Hanım - yakışıklı Doğulu Erkek' aşkına karıştırarak, farklı yüzyıllarda geçmiş birbirinin eşi iki aşk hikayesi anlatmaya çalışıyor. (Ve bana kalırsa 'Doğu Batıyı becerir' sloganına ulaşmaktan pek ileri gidemiyor) David Lean'ınki ise, Hindistan'da geçen bir *Dr. Jivago*, bir üstün yapım olma çabası ve iddiası bir yana, benzer bir cinsel egzotizmden yararlanıyor; sıcaklığın ve değişik bir kültürün depreştirdiği Batılı cinsel ürpermeler!

Forster'in 'Cami - Mağaralar -

Tapınak' olarak üç bölüme ayrılmış romanı, Mrs. Moore'la doktor Aziz'in bir camide karşılaşmaları ve Aziz'in yaşlı kadına sert bir sesle pabuçlarını çıkarmasını ihtar etmesiyle başlar. Mrs. Moore karışıklık olarak zaten çıkarmış olduğunu söyleyerek Tanrı'nın huzurunda bulunduklarından sözeder. Aziz, o noktadan itibaren Mrs. Moore'a hayran olmaya karar verir. İngilizlerin emrinde çalışan bir Hintli olarak iki arada bir derede yaşamaya henüz bir itirazı yoktur, öyle ki Mrs. Moore'u ve onun, oğluna gelin adayı olarak ta İngilterelerden getirdiği Adela Queded'i 'Turtonlarla Burtonlardan farklı İngiliz hanımları' olarak bağrına basar. İngiliz edebiyatının evde kalmaya yazgılı kız tiplerinden biri olan 'geniş yüzüklü, çilli' Adela, ancak ondan sonra belirir ve Aziz'i küçük çaplı bir felakete sürükleyinceye kadar Mrs. Moore ile oğlu Ronny'nin yedeğinde, onlardan biraz daha az önde bir roman kişisi olarak gezinir durur.

David Lean aynı fikirde değil. Onun *Passage to India*'sı Londra'da, bardaktan boşanırcasına yağan bir yağmur altında açılan şemsiyelerin ve ardından bir seyahat acentasının vitrinindeki gemi maketini özlemle seyreden Adela'nın (Judy Davis) görüntüsüyle başlıyor. Anlıyorsunuz ki bu herşeyden önce Adela Queded'in 'Hindistan yolculuğu'. Yani bir kahramanımız var ve bu onun hikayesi.



Bu neden böyle? E. M. Forster ile David Lean birlikte çıktıkları bu yolculukta pek de rahat etmiş benzemiyorlar doğrusu. Forster —romanı büyük, gösterişli sahnelere elveren bir fon önünde geçse de— insanlar arasındaki dengeleri, gelgitleri çok 'iki kışı-ye özel' bir mikyasta, usul usul işlemek, herşeyden önce bazı ince-liklere, ayrıntılara işaret etmek isteyen bir yazar. *A Passage To India*, Mrs. Moore'la Aziz, Aziz'le Fielding, Adela ile Ronny, Adela ile Fielding, Adela ile İngiliz kolonisi, Fielding'le İngiliz kolonisi, Aziz'le Hintliler, Fielding ile Hintliler vb. gibi kimi belirgin, kimi daha az belirgin çeşitli iplikçikler-le, ama sıkı sıkıya örülmüş bir romandır. David Lean tarzı film-cilik ise büyük ve gösterişli sah-nelere dayanır. (Bir örnek; Lean, romanda olmayan o Londra'dan Hindistan'a hareket bölümünde yolculuğa kral naibini de katmış. Bando-mızıka, tümen tümen İngi-liz askerleri göstermek için ne bu-lunmaz fırsat!) Elbette, bu şaşaa ve görkemin dramatik eksenini da-tırma bir kahraman olmak ve hika-yede o kahramanın hikayesi ola-rak filmi 'sürüklemek' zorundadır. Hikayeyi aynı önemde, ve 'çeli-şen' iki üç kahramana böldünüz mü görüş odakları kayabilir, se-yirciyi (David Lean seyircisini) akıl karışıklığına uğratabilirsiniz. Aksi gibi, Forster'ın romanında a-maçları ve niyetleri sürekli çeli-şen, o küçük iplikçiklerle romanın dokusuna girip girip çıkan bir sü-

kahraman var. Büyük aşk ya-ter ile David Lean birlikte çıktıkları bu yolculukta pek de rahat etmiş benzemiyorlar doğrusu. Forster —romanı büyük, gösterişli sahnelere elveren bir fon önünde geçse de— insanlar arasındaki dengeleri, gelgitleri çok 'iki kışı-ye özel' bir mikyasta, usul usul işlemek, herşeyden önce bazı ince-liklere, ayrıntılara işaret etmek isteyen bir yazar. *A Passage To India*, Mrs. Moore'la Aziz, Aziz'le Fielding, Adela ile Ronny, Adela ile Fielding, Adela ile İngiliz kolonisi, Fielding'le İngiliz kolonisi, Aziz'le Hintliler, Fielding ile Hintliler vb. gibi kimi belirgin, kimi daha az belirgin çeşitli iplikçikler-le, ama sıkı sıkıya örülmüş bir romandır. David Lean tarzı film-cilik ise büyük ve gösterişli sah-nelere dayanır. (Bir örnek; Lean, romanda olmayan o Londra'dan Hindistan'a hareket bölümünde yolculuğa kral naibini de katmış. Bando-mızıka, tümen tümen İngi-liz askerleri göstermek için ne bu-lunmaz fırsat!) Elbette, bu şaşaa ve görkemin dramatik eksenini da-tırma bir kahraman olmak ve hika-yede o kahramanın hikayesi ola-rak filmi 'sürüklemek' zorundadır. Hikayeyi aynı önemde, ve 'çeli-şen' iki üç kahramana böldünüz mü görüş odakları kayabilir, se-yirciyi (David Lean seyircisini) akıl karışıklığına uğratabilirsiniz. Aksi gibi, Forster'ın romanında a-maçları ve niyetleri sürekli çeli-şen, o küçük iplikçiklerle romanın dokusuna girip girip çıkan bir sü-

Ne yazık ki, Forster'in çizdi-ği Adela Quested'ciğin de imkân-ları oldukça kısıtlı. Lean onu gü-zelleştirmiş (Forster güzel olma-dığını sık sık vurgular) ya da en azından hoş, geniş kenarlı şapka-larla Judy Davis'in yüzünün im-kanlarını kullanmış. Adela Ques-ted'in geri kalanı ise bir cinsel u-yanışın, Batılıların Doğuya 'veh-mettikleri' bir duysal depremin, depreşmenin hikayesi. Lean bunu yükleniyor kelimenin tam anla-mıyla. Romanda çok incelikli bir bölüm vardır. Kendince namuslu bir kızcağız olan Adela, aslında Ronny'i sevmediğini farketmekte-dir ve bir ara dayanamaz, bunu ağzından geçirir. Sonra, Ronny ile birlikte çıktıkları bir gezintide ka-za geçirirler; orada her ikisi de 'Hindistan'da bir İngiliz olmanın', sömürgeciliğin birleştiriciliğini şiddetle duyarlar ve bu sessiz da-yanışma Adela'nın sözlerini geri almasına yol açar, Ronny de se-vindiğini belirtir. Lean'ın filmin-de ise Adela'yı evlilikten caymak-tan caydırın şey, bisikletle bir ta-pınak kalıntısına gitmesi ve orada dev boyutlarda, sevişen Hintli ka-



dın erkek figürleriyle karşılaşması oluyor. (Kama Sutra, Batıya-
rın gözlerini kamaştırılı-
ya, David Lean yeni keşfetmiş an-
laşılan) Lean, hemen bu sahnenin
üzerine, Mrs. Moore'a 'Hindistan
insanı kendi kendisiyle yüzleşme-
ye zorlar, İngiltere çok soğuk ol-
malı' gibi bir cümle söyletıyor.
Bizim yönetmenlerden biri söylet-
se böyle bir şeyi, 'mesaj!' çığlıkları
atarız. David Lean'a neden aynı
ıtiraz çığlıklarını atmayalım?

Filmin David Lean'ın amaçları
açısından en başarılı —başarılı-
mış— sahnesi Marabar mağaraları
rındaki 'sanrı' sahnesi. Ne yalan
söylemeli, Forster'in romanının
sağladığı bütün imkanları ve ipuç-
larını kullanmış Lean ve romanın
bu bölümünü etkileyici, gerilimi
pek gözcücü bir sahne haline ge-
tirmiş. Boşca ve geniş bir doğa
parçası içinde, ama küçük mik-
yasta, yani kişilerin ruh durumları
na eğilecek incelikte 'çalışıyor'
Lean burada ve doğrusu Adela'ya,
Aziz'e, hele hele Mrs. Moore'a
hakkını veriyor.

Heyhat, ardından gelenler aynı
inceliği ve yoğunluğu göster-
mekten kaçındığı bazı sahneler; su
ve yağmur imgeleri, Filin yıkanır-
ken 'taşırıldığı' suyun yakın çeki-
mi, mahkemede Adela doğruyu
söyleyince cam çatıya ansızın
'damlamaya başlayan' yağmur ve
Adela'nın başını kaldırarak onları
adeta gözleriyle içmesi! Yine söy-
leyeceğim, bizim yönetmenler
yapsa 'simge simge gözüm parma-
ğına' diyeceğim şeyler Lean'de de

çok daha sık bir biçimde, pro-
fesyonelce de kotarılmış olsa—
fanatsız ediyor beni.

Forster'in kendi hümanist bakışı
içinde dert edindiği birçok
başka sorunu, birtakım toplumsal,
dini ve kültürel sorunları pek a-
ramayın D. Lean'ın filminde. Aziz'le
Fielding arasındaki pek üstü örtülü
cinsel çekime de şöyle bir değinilip
geçilmiş. (Aziz'in 'Hintli' olmaya karar
verdikten sonra giyinip kuşanıp gözlerine
sürme çekerek Fielding'in önüne
çıktığı sahne) Zaten Aziz'i canlan-
dıran Victor Banerjee, ne yazık ki
bir *opera komik* Hintlisi. Aziz'in
iki kültür arasında kalmışlığı bu
oyuncu tarafından sadece bir 'şaşkın
ördek'lik olarak anlaşılmış ve öyle
yorumlanmış. Sönmürgeci İngilizlerin
(*'Turtonlar'la Burtonlar'*) karikatürleştirilmişliği
Aziz tipine de uygun görülmüş
ve romanın belkemiği de hemen
oracıkta kırılıvermiş.

A Passage to India gene de
görüldür diyeceğim. Bir, çocukluk-
larında belki de ilk gördükleri
filmlerden biri olan *Dr. Jivago*'yu
dolaylı olarak anmak isteyenler
olabilir (benim gibi); iki, İngiliz
oyunculuğu denen o kunt, harika
şeyin Peggy Ashcroft'la Alec Guinness'le
hatta James Fox'la ve Judy Davis'le
bir kere daha kutlandığını görmek
isteyenler çıkabilir. Eski bir gelenek
dimdik ayakta; filmin eski modalığıyla
karıştırmayın, o tümüyle Lean'ın
suçu.

Fatih Özgiiven



Birkaç yıl sonra aynı çifti mahkeme görürüz, boşanmak için beklemektedirler.

Yesterday

Film 1960'lardaki Polonya'da küçük bir taşra kasabasında geçiyor. Burada yaşayan insanların zevklerini, bakış açılarını okul, kilise ve yerel sinema belirlemektedir büyük ölçüde.

Filmin kahramanları liseyi bitirmelerine bir yıl kalmış dört delikanlıdır. Ve hepsi de Beatles müziği ile büyülenmiştir. Sonunda onlara benzeyen bir grup kurmaya karar verirler. Kendi enstrümanlarını kendileri yaparlar. İlk olarak okulun mezuniyet balosunda sahneye çıkmayı planlamaktadırlar.

Fakat yetişkinler bu yeni müzik ve Beatles eğilimi konusunda gençlerle aynı düşüncüyü paylaşmamaktadırlar. Gençler bir anda kendilerini aileleri ile mücadele içinde bulurlar. Tabii okul müdürü ve papazla da.

Öte yandan grup içinde de başka bir mücadele yaşanmaktadır. Grubun ön plandaki iki şarkıcısı Paul ve John, aynı kıza aşık olmuşlardır, Ania. Bunu Paul'un final imtihanında başarısız olduğu dramatik sahne takip eder. Paul bir çok geçirir ve senatoryuma yollar. Ancak sonunda Ania'nın kalbini kazanan o olacaktır.

Bütün bunların anlamı ne?

RADOSLAW PIWOWARSKI FILMOGRAFİSİ

Dwa pietra milosci (1971); Bezdroza (1973); Puste krzesla (1974); Chrusniak (1975); Ballada schlopcach (1975); Ciuciubabka (1977); Corka albo syn (1979); Jan serce (1981); Yesterday (1984).

Ve kuşlar uçar

4. İstanbul Sinema Günleri'nin ödülü bu yıl 2 milyona çıkan yarışmalı Türk Sineması 85-86 bölümünde «usta» yönetmen Atif Yılmaz'ın iki filmi yer alıyor: *Dul Bir Kadın* ve *Adı Vasfiye*.

Bilindiği gibi Atif Yılmaz, son yıllarda toplumumuzun çeşitli kesimlerinden, «farklı» kadınları işliyor filmlerinde ve bunlardan ikisi hariç (*Mine*; *Bir Yudum Sevgi*) hep Müjde Ar'la çalıştı. Bu özellikler yukarıda adı geçen filmler içinde aynı ile vaki.

Dul Bir Kadın'da kocası ölmüş, sosyeteye mensup bir kadının (Suna) genç ve «aydın» bir fotoğrafçıyla (Ergun) yaşadığı aşkı (kuşlar uçar) anlatıyor Yılmaz. Çevresindeki kendi sınıfından ve kendi yaş ortalamasından erkekleri istemeyen, farklı arayışlar içinde olan Suna, Avrupa-



dan dönmüş ve bilmem kaçınılma batmasını beklemek ve başlı-kocasından boşanmış olmanın bu- başına bir konuyu harcamak ni- ruruyla ortalıkta salınan, öğren- SİNEMATEK.TY yeri) *Dul Bir Kadın*'ın Suna'sı or- lik yıllarından tanış, şimdilerde ta yaşına, başından geçen evlili- ise feminist bir ressam arkadaşı- ğe, yaşadığı yoz çevreye ve onun ilişkilerine karşın, içinde hala ve- kendini Ziya'nın barında genç de şıp diye kuşlar uçmaktadır.

«aydın»larla dolu bir masada bu- luyol. Bu arada daha önce de rast- ladığı Ergun, Suna'ya sürekli komplimanlar yapıyor (kuşlar u- çuyor)... Tabii iş Ziya'nın barın- da başlayınca devamını Bodrum' da getirmek de kaçınılmazlaşıyor (ve hala kuşlar uçuyor).

Bu uçan kuşlar, tıpkı yazı- da olduğu gibi filmde de can sı- kıcı bir hal alıyor. Atif Yılmaz'ın daha önce çevirdiği benzer temalı *Dağınık Yatak* filminin son sa- nesinde Meryem, İsmail'e: «Gök- yüzüne dilediğince bakabilirsin. artık o beyaz güvercini hiç göre- meyeceksin» der. Bu bakir bir in- sanın saflığını yitirliğini, pislige bulanışını anlatmak için kullanıl- mış, yerinde bir saptamadır. Ama bu saptama onca sıkıcı ve abartılı bütünden sonra güme gider tabii. Atif Yılmaz'da bunu ayırımsamış olmalı ki o beyaz güvercini çoğal- tarak *Dul Bir Kadın*'a da aktar- mış. Gelgelelim burada göze giri giriveren bir çelişkiyi de söyle- meden geçmek olmaz. *Dağınık Yatak*'da henüz gençliğinin baha- rında olan İsmail çok kısa bir sü- rede «rahatsız olmadan ufka bak- manın» batağına saplanırken (as- lında bu bekaretini kaybedişle öz-deşleşmeliydi, tıpkı *Summer of 42*'de olduğu gibi, sosyete çirkefi-

Biz filme Bodrum'dan devam edelim. Arkadaşı Ayla (onu da bir erkek, henüz aldatmıştır) ile Bodrum'a Ergun'u aramaya gelir Suna. Bir kaç sahne sonra da Er- gun'un abartılı cinselliğe çağrısın- dan kaçamayarak onunla yatıp- kalkmaya başlar. Öte yandan Er- gun'un cinsel bir açlık içinde bu- lunmadığı da ortadadır, çünkü kadınların biri gidiyorsa, üçü-beşi sökün ediyordur. Neyse. Geçen mutlu günler çabuk biter ve Er- gun'un gerçek yüzü ortaya çıkar. Ne olursa olsun, o da bir erkektir. Bundan sonra ise sadist, bunalım- lı, yakışıklı ve yatakta süper bir adam dolaşır durur kameranın ö- nünde. Ve filmin *Dul Bir Kadın*'la zaten pamuk ipliğiyle olan bağı da iyisinden kopar.

Yılmaz, bir yandan bir kadı- nın, uçkurundan başka birşey dü- şünmeyen erkeklerin dünyasında- ki çıkmazını vurgularken, bir yandan da genç «aydın»ların yeni bir yaşam öneremeyen ve özellik- le kadın erkek boyutunda özünde eski anlayışı sürdüren çarpık or- tamını anlatmaya çalışır. Ancak sizin de tahmin edeceğiniz gibi ye- rine oturmayan çok şey var. Bun- ların en başında da filmin adı ge- liyor. Örnekse afişlerdeki isim, *Dul Bir Kadın* yerine *Kocası İş*

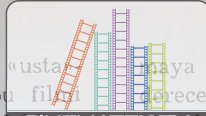
Seyahatinde Bir Sosyete Kadın'ın Dul Bir Kadın'da görülen ti-
olsaydı ne değişirdi Kadının dul özellikler Adı Vasfiye'de de
luğundan çok daha önemli olan SINEMATEK.TV nızıyla sürüyor. Erkeklerin
kusunun kökeni nedir? Ergun'un
bunalımının ve sadizminin sebep-
leri de ortada duruyor. O bir ay-
dın ve Suna hanımefendi olduğu
için mi böyle? Ya saldırgan cin-
sellüğünün nedenleri? Sonra Suna'-
nın aşağılanmaya ve dayığa ne-
den razı olduğu da anlaşılamıyor.
Dul bir kadın olduğu için mi?
Yoksa içinde kuşlar uçuğu için
mi?

Ama bütün bunların bir öne-
mi yok tabii. Sonuçta hep yapıldı-
ğı gibi Türk sinemasının diğer ü-
rünleriyle karşılaştırıldığında ve
kendi içinde bir garip mantıklı
yıldızlandığında başarılı bir film
Dul Bir Kadın ve usta bir yönet-
men Atıf Yılmaz. Görüntüler hoş,
dil akıcı, seyirci hoşnut... Atıf Yıl-
maz'ın o hep sözü edilen ustalığı
da tam burada başlayıp bitiyor.
Ancak bu ustalığın 30 yıl herhan-
gi bir zenaatta (fırıncılık, ayakka-
bicılık, mermercilik vs.) çalışmış
bir ustanın ustalığından farkı ol-
duğunu düşünmek için bir neden
yok elimizde. Üstelik son filmle-
rindeki plastik yapıyla ilgili Şa-
hin Kaygun'un payı da yabana at-
ılmamalı. Ancak «Dur» denme-
diği zaman onun da zararlı etki-
lerinden kaçılamayacağını en
iyi göstergelerinden biri yine *Dul
Bir Kadın*. Bodrum'da moda fo-
toğrafçılığı bölümü gerçekten de
insanı hop oturtup, hop kaldırta-
cak cinsten. Unutmadan bir de su-
da erotizm var ki... Aman, aman.

Dul Bir Kadın'da görülen ti-
özellikler Adı Vasfiye'de de
nızıyla sürüyor. Erkeklerin
çeşitli kesim ve eğitim düzeyle-
rinden olmaları bir şey değiştir-
miyor. Bunalımlar içindeki genç
«aydın» (bu kez yazar) yanındaki
orta yaşlı adama sıkıntılarını an-
latıyor: «Konu bulamıyorum, tı-
kandım.» Büyük ihtimalle yaşamı
dönüştürmek için bir şeyler ara-
mayı çoktan unutmuş yada bunu
hiç yaşamamış orta yaşlı adam ı-
se: «Buna kabızlık derler oğlum»
diye başladığı lafı, Zavattini'nin
ağzından sürdürüyor: «Herşey
konudur, ayakkabı, şurda duran
boyacı, bisiklet, simitler, taksi şö-
förü...»

Bu zihin açıcı konuşmanın a-
kabinde «üstat» işine gidiyor ve
çocukta o güne kadar hep rastla-
dığı, ama konu diye bakmadığı du-
vardaki şarkıcı afişine takılıyor.
Ve taktırarakrak konu geliyor.
Birden bir taksi şöförü, genç ya-
zarımızı kolundan yakaladığı gibi
önce taksisine, sonra da bir kah-
veye atıyor ve başlıyor Vasfiye'-
den anlatmaya. Böylece yazarın
sabah 8.30 sularında hayale dal-
dığını anlıyoruz bizde. Taksi şö-
förünü, iğneci sağlık memuru, o-
nu Vasfiye'nin kasaba eşrafından
ikinci kocası, onu da genç bir dok-
tor izliyor. Son sırada da yazarın
kendisini görüyoruz. Bu kuyruğa
takıldığından mı, yoksa hayalinde
yaşadıklarından mı bilmiyorum,
sonuçta «parçalanıyor».

Adı Vasfiye'de yine çok kötü
bir senaryo var elde. Atıf Yılmaz'-



in yukarıda değindiğimiz usta-
lığı ise sürüyor. Ancak bu filmi
benzerlerinden ayıran ve da-
nemli kılan önemli bir etken var.
Bu da mizah. Filmde mizahın
Türk sinemasında yepyeni bir
kullanımı gözlemleniyor. Ne türe-
tilmiş, ne abartılı bir mizah bu.
Günlük yaşantımızın, gündelik
mantıksızlığımızın yaşanan miza-
hı. Üstelik bilinçli olarak kullanı-
mış. Üzerinde önemle durulması
gereken bir nokta. Bunda yönet-
menin yanı sıra, belki de sinema-
daki en başarılı rollerinden birin-
de görünen Müjde Ar'ında payı
olduğu düşünülebilir. Keza Macit
Koper ve bir aradan sonra sine-

mayaya dönen Aytaç Arman'da son
derece başarılı kompozisyonlar çi-
zildiği baştaki son derece olumlu
kişilik, nasıl oluyor da birdenbire
Kordon'da karısını aldatırken be-
liriyor. Bunun açıklaması onun sa-
dece erkek olmasına bağlanabilir
mi? Eğer öyleyse, o zaman başta
neden farklı bir tip çiziliyor?

Nedir, sonuçta bu iki filmde de
diğerlerinde de hep aynı kadınlar
ve erkeklerin anlatıldığı düşünce-
sinden kurtulamıyoruz. Sırf Atıf
Yılmaz'a özgü bir sorunda değil
bu. İçi boşalmış genel kişilikler
anlatmaya çalıştığımız, bunlarla
hep toplumsal mesajlara ulaşmaya



SESSİZ SİNEMADAN GÜNÜMÜZE,
**YEDİNCİ SANATTA
İZ BIRAKAN
GÖRÜNTÜLER...**
YÜZLER, KARELER, AFİŞLER
**LİMAN
SİNEMA DİZİLERİNDE...**

**LİMAN
YAPIMEVİ**



çabaladığımız sürece de böyle olacağı benziyor. Yönetmenlerimiz, senaristlerimiz bir kişilik anımsıyorlar, mesajlarına uygun eklettik bir kişilik yaratıyorlar hep. Ne yapacağı tastamam bilinen, insani boyutu yitmiş bir «insan» deviniyor perdede. Vasfiye kişiliği ile Suna kişiliği arasındaki fark nedir özünde? Ya Suna ile Meriem arasındaki? Ya bu filmlerdeki erkeklerin kişilikleri arasında?

Üstelik dil olarak da bir arayış görülmüyor Atif Yılmaz'da. Görüntülerle anlatabileceği ve dramatik etkiyi arttırabileceği bir sürü sahneyi, zorlamak yerine, Türk sinemasının en bilinen yanlışını sürdürüp, birinin ağzından söyletiveriyor anlatmak istediğini.

Görünüşte bu seyircinin de işine geliyor. Ama o zaman da film film olmaktan çıkmıyor mu? Peki Atif Yılmaz temelde farklı bir şey çekmiyor, farklı kişilikleri işlemiyor, farklı bir dilin peşine düşmüyorsa, niye aynı filmleri çekmekte ısrar ediyor? Yılmaz'ın yeni bir filme başlamadan önce kendisine sorması ve mutlaka yanıtlaması gereken soru budur kanımca. Belki de bu arayışın filmini yapar ve çok da iyi olur. Peki ya bu filmlere methiyeler düzüp, «usta»yı şakşaklayanlar?

Bu başka bir film.

Serhat Öztürk

85-86 sezonunda adından övgüyle sözedilen Türk filmlerinden biri Adı Vasfiye ise hiç şüphesiz diğeri de Nesli Çölgeçen'in ikinci filmi Züğürt Ağa'ydı.

Gerçekten çok güzel bir başlangıç var Züğürt Ağa'da. Özelikle ev mekanının çok başarılı kullanımı ve görüntülerin kalitesi, konunun dağıtılmadan anlatılmaya çalışılması insanı ümitlendiriyor. Gerçi güreş sahnesi geleceğin kötü habercisi olarak az biraz sırtıyorsa da ihtimal vermek istemiyorsunuz.

Sonra birden herşey değişiyor. Tam da filmdeki değişime uygun olarak. Yağmurla... Daha doğrusu yağmur yağmaması ile; kuraklıkla... Yaşam hem marabalar ve hem de ağa için nasıl yağmurla kararıyorsa, filmde yağmur olayıyla birlikte birdenbire ve 180 derece kimlik değiştirip kararıyor. Aniden ağanın karşısına şih çıkartılıyor (dinsel otorite). Sonra o bilim-kurgu bulut dağı aşip ovanın üzerinden geçiriliyor. Ankaradan gelen zevatı dinlesin diye köylülere para dağıtılıyor. Sonra oyları isteniyor köylülerden. Ancak şih bu arada cennetten tapu dağıttığı için (ortaçağ hristiyanlığına özgü bir tavırla) seçimi onun desteklediği parti kazanıyor. Ağa kredi alamıyor. Yüzlerce yılın marabaları dışarıdan gelen bir adamın lafına uyup buğ-

dayı geliyorlar ve şehre kaçıyorlar. Ağa'da şehre geliyor. Sonra yine hiç de Türk toplumunun özelliklerine ait olmayan, o kardeşinin ağaya hiç yardımcı olmadan «her koyun kendi bacağından asılıyor burada» dediği ve yapacağı bir iş bile önermediği haddinden fazla «yabancılaştırma» efekti. Sonra ağanın birbiri ardına yaptığı onlarca işte inanılmaz aptallıklarla batması. Sonunda camide abdest alırken ceketini ve son ümidi paralarını çaldırması. Şehirde dinin imanının kalmadığı saptaması. Gerçi köyde de kalmamıştı ya.

Ağa tiplerinde Şener Şen oyuncu olarak yine üstün bir performans gösteriyor. Ancak tip tutarlı değil. Başta son derece aptal bir ağa (güreş olayı), sonra uyanık bir ağa (marabalarına para dağıtıyor, onlar üzerinde fazlaca bir gücü olmadığının farkında) sonda ise giderek daha daha aptal.

Nesli Çölgeçen'de tipik hatayı

sürdürüyor, yaşayan bir kişiye değil, kafasındaki olayları anlatmak için seçtiği karakterle kişiyi oynuyor. Sonra efendim gelsin şematizm, gitsin film.

Sonunda ağaya çiçek pasajında çiğköfte sattırıp, yine oralarda lahmacun satan marabalarından biriyle karşılaştıracakım diye, yani hepi topu bir final için bunca us dışına çıkılması ağırla gidiyor adamın.

Bililir, «eleştirmenler vaktiyle sanatçı olmaya çalışmış, ama bunu beceremeyince eleştirmenliğe demir atmış kişilerdir» suçlaması vardır. Sanatçılara ve yapıtlarına ağızdan köpükler saçarak ve kendisi yapamamış olmanın kışkırtıcılığıyla kıvrılarak saldıran eleştirmenleri tanımlar bu. Eleştirmenler vaktiyle sanatçı olmaya çalışmış mıdır bilmem. Tartışılabilir. Ama deyişin ikinci kısmını savunanlar Türkiye gerçeğinden bi haber yaşayanlardır.

Serhat Öztürk

Jim Jarmusch'un
Cennetten de Garip
filminden bir sahne.

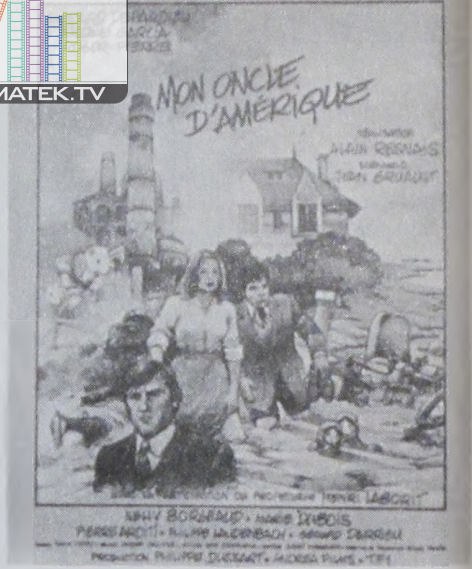


Yusuf Şahin'in
Elveda Bonaparte
filminden bir sahne.





SELECTION OFFICIELLE EN COMPETITION

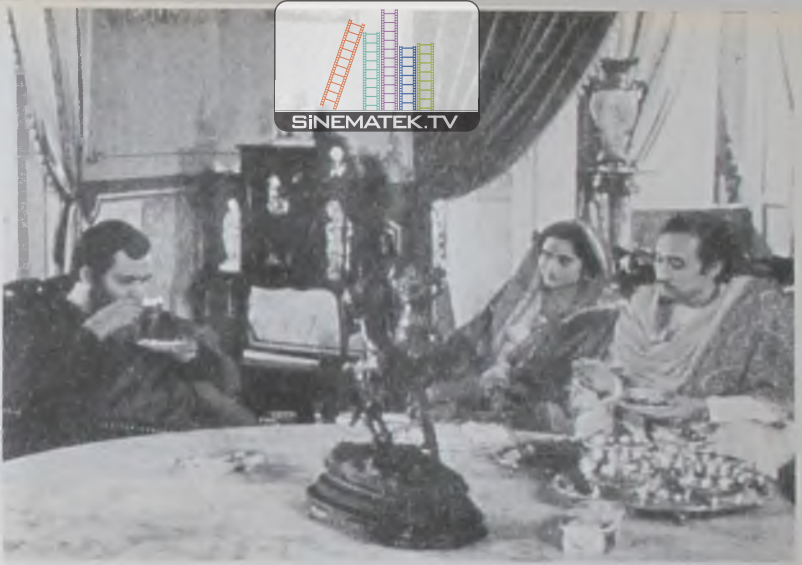


Alain Resnais Venedik Film Festivali'nde.
Fotograf: Mehmet Güreli.

Alain Resnais'in *Mon Oncle d'Amerique*
filminin afişi.



Carlos Saura'nın *Deprisa Deprisa*
filminden bir sahne



Satyajit Ray'in *Ev ve Dünya* filminden bir sahne.

Amir Nadari *Koşucu* filminin çekiminde.





Istvan Szabo'nun *Albay Redl* filminden bir sahne.

Shohei Imamura'nın *Narayama'nın Türküsü* filminden bir sahne.



Batur'un Asa Nisi Msa yazısına
u olan 8½ filminin afişi.



Robert De Niro

Avcı filminde



David Lean'ın *Hindistan'a Bir Geçit* filminden..



John Gassman



Woody Allen; *Zelig* filmind



WOODY ALLEN

Woody Allen ve klarneti.



Woody Allen ve Diane Keaton

Kameranın İçindeki Şair

ENİS BATUR

Jean Cocteau sinemayı bir başına anmaz hiç, senaryo çalışmalarında da, filimlerinde de «şiiir-sinema»dır öne çektiği, bir bakıma, sinemanın *şiiir hali*'ni benimser. Sinemanın, tıpkı fotoğraf sanatının öncelikle resim sanatını etkilemiş olduğu gibi, öncelikle romanı etkilediği bilinir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında, Joyce/Proust/Musil üçlüsünün Cervantes'ten Thomas Mann'a uzanan bir çizgide klâsik serüvenini bütünleyen romana yepyeni boyutlar getirmesinin ardında, yedinci sanatın hızla yerleşik anlatı olanaklarını tüketmesini aramak, boş bir çaba olmaz.

Daha ikincil bir etki biçimi sayılsa bile, sinemanın şiiir üzerinde («Kırmızı Balon»da ya da «Nostalgia»da şiiirin sinema üzerinde yaptığı türden) bir etkisinin olduğunu yadsımak da güçtür. Ölçülü uyaklı şiiirin terkedilişindeki payı nedir bilemiyorum ama, Gerçeküstücü hareket ile birlikte, şiiirde görselliğin öneminin gitgide artmış olmasında sinemanın dolaysız bir rolü olmuştur — Londra kaynaklı «Vortex» hareketinde de. Öte yandan, görsel öğelerin yoğunluk kazanışının yanında, kurgunun ve ritmin *ars poetica*'ya usul usul mühürlerini vurdukları da apaçık ortadadır: Aragon'un şiiirleri hızla döndürülen bir makarayı andırır, Saint-John Perse'in gözü panoramik bir seyirle dalgaları ve rüzgârları ölçer, Dylan Thomas'da sanki bir sahneden ötekine geçilir durmadan.

Bizim şiiirimize, üstelik bir türlü sözlü evresini bütünleyip yazılı evresine oturmayan bir serüven yaşanmasına karşın, erkenden gelip çöreklenmiştir sinemasal anlatım: «Açların Gözbebekleri» yanılmıyorsa ilk örnektir ve Nâzım Hikmet'in şiiirinde giderek yayılan bir gizilgüç oluşturur: «Kuvayi Milliye Destanı»nda kameranın homurtusunu

duyar gibi oluruz, «Saman sarısı» ise düpedüz bir şiir-sinema ortak yapımıdır.



Cumhuriyet dönemi şiirinde kendine özgü bir yeri olduğuna inandığım Ercüment Behzad Lav'ın ilk üç kitabında, tiyatro ve radyo, ortayunu ve gölgeoyunu kadar sinemanın da canalcı etkisi göze çarpar. Attilâ İlhan sinemasal anlatımı öylesine ön plana almıştır ki, neredeyse görüntü diliyle kurar şiirini. «Garip» hareketinde sinema kanımca geride kalır bir ölçüde, daha çok şipşak fotoğrafçılık damgasını vurmuştur Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirine.

II. Yeni ile birlikte, sinemanın şiir ile yeniden buluştuğunu görürüz. Cemal Süreya'da, Turgut Uyar'da görsellik ritmi enikonu öne çıkar. Ece Ayhan için daha da belirleyici bir ilişkiden söz etmek gerekir: Şiirleriyle ilgili olarak «ses çekiminden, sessizlik çekiminden, renk çekiminden» boşuna dem vurmamıştır. Ahmet Oktay'ın «Doktor Kaligari'nin Dönüşü»nde yaptığı, yetkin bir dışavurumcu filimdir. İlhan Berk vardır bir de tabii: 1940-85 arası Beyoğlu ve Galata'da bir kamera olarak gezmiş ve sinemalara bakmıştır. Sonra Onat Kutlar gelir: «İshak»daki şiir-sinema bireşimi «Peralı Bir Aşk için Divan»ın dizelerinde yeniden kurulur.



Şairlerin sinemasal anlatımdan etkilenmeleri ya da yararlanmaları ayrı bir konudur, sinemayı şiirlerine konuk etmeleri apayrı bir konu. Hikâyecilerimizin, romancılarımızın bu bağlamdaki konukseverliğine karşın (sinema Fıruzan'da ya da Yusuf Atılgan'da, Tarık Dursun K.'da ya da Oktay Akbal'da önemli, seçilmiş bir mekândır), şairlerimizin genellikle sinemayı şiirden uzak tuttukları görülür. Gerçekte, sinema'dan uzak durulmaya bakılmaz yalnızca: Şiirin geleneksel tanımını zedeler korkusuyla modern dünyanın birden fazla simgesine kapı örtülür: Telefon, otobüs, daktilo, televizyon, tükenmez kalem denildi mi şairimiz durur, çağdaşımız araçlar ve mekânlar için bir tür poetik tıkanma yaşar (oysa, sözgelimi Necatigil büyük bir ustalıkla modern dünyayı şiirine içleştirmiştir) — öyle ki, günümüz şairlerinin küçümsenmeyecek bir bölümünün hangi yüzyılda yaşadığını yazdıklarına bakıp anlamak bir hayli güç olur.

Sinema, iyi bir şiirin büyüsunü bozmaz elbette, tersine, barındırdığı kendiliğinden şiirsellik ile onu besleyebilir bile. Melih Cevdet Anday'ın «Abidin Londra'da Dünya Kupası Maçlarını Filme Alırken Selçukluları Düşlüyor» başlıklı güzelim çıkması, Attilâ İlhan'ın, «Zeynep



beni bekle mutlaka geleceğim / başladığım filmi birlikte bitireceğiz» dizeleriyle finale dayanan fırtınanın Güntan'ın «Pasolini'nin Külleri» adlı dizisi bu düşüncemi destekleyen örneklerden birisidir.

Ama, «şiirde sinema» denilince, akla gelen ilk isim Ülkü Tamer'dir. Onun «Gary Cooper için bir şiir» alt-başlığını taşıyan ve «Ezra ile Gary» (1962) adlı kitabında yer alan «Çocuklar Atlara Gülümserdi» başlıklı şiiri (en azından şimdi) biraz nostaljik, «Virgöl Sinemada» şiiri çokca lirik, «Sıragöller»e (1974) aldığı «Ölüm Seçen Çocuklar: SİNEMA» ise alabildiğine trajik birer senaryodur.



Sinema-şiir ilişkisi şüphe yok ki kapsamlı bir inceleme gerektirecek ölçüde zengin bir konudur. Ne yaparsınız ki, ben bazen böyle kıvılcım-denemeler yazar, geçerim: Konuyu tükettiğimi, bütünüyle kuşatışımı savlamam elbette — onu yalnızca denerim. Deneme, dokunup geçmektir çoğu zaman, geceyarısı açık denizde yanıp sönen bir fener, ki tuhaf uç arasında çevrilmiş bir kısa filmidir. Ben öyle şeyleri severim.



ÇOCUKLAR ATLARA GÜLÜMSERDİ

Gary Cooper için bir şiir

1

Atlar, atlar, atlar, atlar.
İrmağın yanındaki haritadan geçen,
onun kalbine azgın bir çiçek koyan,
kanatlı çizmelerinin ucuna,
tabancasının ordaki ıssızlığa. Atlar,
atlar.

Çitlerin altına serdiği atlası
açıp bakan atlar, atlar, atlar, atlar.
Kahverengiyle boyanmış Kaya dağlarını
çayırların kitabından tanıyıp kapanan
ve bitkin nallarıyla utanıp birdenbire
onun kalbine azgın bir çiçek koyan atlar.

Çocukların yelesini taşıyan atlar.

2

Tozdaki sonsuz yüzü.
Artık nalları da beyazdı altındaki atın.
Yıllar boyu gitmişler, yıllar boyu ağarmışlardı;
bir gün sesi indi Jack Elam'ın : *Mr. Fonda,*
o öldü, onun tozdaki yüzü öldü,
kaynaktaki sarkık tabancaları öldü,
onun atını aradım bulamadım.



Artık nalları da beyazdı.
Tanıdık çizimleri yok, nerde cesaretin çizimleri?
Düşünür, gülümser, kapanık gözleri biter.
Tanrı onu silâhla vuramamış olmalı.

Nalları da beyazdı.
Yumuşak elleri nerde? Neden kullanmadı?
Gidip arkadaşlarını buldu ve atlar
usulca haritasını açtılar onun.

Mr Fonda, atını aradım bulamadım,
kimbilir hangi mağarasında ölümsüzlüğün?
Ama o öldü, onun tozdağı yüzü öldü,
attığı teneke yıldızı öldü,
asılma ağacını kurdular, yıllanmış sessizliği nerde?
Acaba neden,
neden tabancasını kullanmadı?

3

Kan ayaklanmış, yürüyor. Tepeye.
Pıhtıların barınağına. Yaralı haydutların.
Birdenbire küçük bir köprü görünürdü
kurşunların taş ölüleri gibi yüzdüğü suda;
yüreğe kadar uzanan bir sıyrıktaki
bütün batı tayları büyürdü.
Ama artık kan yürüyor. Çöle.
Damarların kaktüsüne. Asılı kemerlerin.
Bitkinliğin sesi geliyor kulaklarına.

Vurulan alınlarının çınarı,
hangi altın madeninde attılar
barut tohumunu senin? Yürüyor.
Günlerce, günlerce kaçtılar.
Onlar kasabada ipleri hazırlarken
günlerce, günlerce dokundular;
paslı tezgâhlarda dokundular.

Birdenbire o köprü görünürdü
yoksulluğa aldıran yüreklerinde.



Yaşlı bir kadındır kurşunu tutup
büyük el'in ucundaki namludan
onun içindeki atlara
ve atlarının yüreğine taşıyan.

Aşklar ve Meksikalılar yayılırdı
tozdan kurulmuş yapılar arasına,
mahmuzlara kuşkuyla bakardı ihtiyarlar.

Yanılıyorsun, Fred, o gün vurdular
yıldızını sökerken o öğle vakti;
uçsuzluk dolaştı yüzünün kabzasında.

Frankie, söyle, bitir öykünü;
göge nasıl çıktı o büyük el
kurşununu oradan nasıl yolladı...

Senin atının durgun bir yanı vardır,
eğerine kadar beyazlık içinde gider,
bitmez bakışında çocukların, soyguncuların
ormanları, çarpışmaları, arabaları geçer,
durgun bir yanı vardır yerliler arasında,
eğerinin rengini senden alır.

Unutulmaz insanlara attın yıldızını,
seni dağların alışkınları bekliyor,
onlar daha iyi tanırlar seni, severler seni.
Bir kızılderilinin baltasındaki deniz,
bir haydutun şapkasındaki kaynak
seni anlar, saygını anlar, atını, seni.

Bıaktın yıldızını; beyazlıktır şimdi
o yelesine kadar kuma gömülmüş atın.
Senin kapanan, açılan, açılan atların
coşkunluğa kadar çocuklarla gider.

Durgun bir yanı vardır yıldız bırakışının.

ÜLKÜ TAMER
(Ezra ile Gary)

Sinema Üzerine: Bir Düşün Yazıtı, Bir Özdeyiş, Dört Dize, Bir Şiir

METİN ERKSAN

1.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu ATATÜRK, sinema hakkında, şu özgün sözleri söylemiştir.

SİNEMA ÖYLE BİR KEŞİFTİR Kİ,
BİRGÜN GELECEK,
BARUTUN, ELEKTRİĞİN VE KİTALARIN KEŞFİNDEN ÇOK,
DÜNYA MEDENİYETİNİN VECHESİNİ DEĞİŞTİRECEĞİ
GÖRÜLECEKTİR. SİNEMA DÜNYANIN EN UZAK UÇLARINDA
OTURAN İNSANLARIN, BİRBİRLERİNİ TANIMALARINI,
SEVMELERİNİ TEMİN EDECEKTİR. SİNEMA İNSANLAR
ARASINDAKİ GÖRÜŞ, GÖRÜNÜŞ FARKLARINI SİLECEK,
İNSANLIK İDEALİNİN TAHAKKUKUNA EN BÜYÜK YARDIMI
YAPACAKTIR.
SİNEMAYA LAYIK OLDUĞU EHEMMİYETİ VERMELİYİZ.

A T A T Ü R K

Atatürk'ün bu özgün düşün yazıtı, altmışüç yıllık Cumhuriyet'in kültür politikasında algılanmamış ve uygulanmamıştır. Ayrıca, Atatürk Devri içinde de, Devletin sinema politikası bu düşünce dizgesi doğrultusunda gelişmemiş ve saptanamamıştır. Bu sorun da, üzerinde düşünülüp, nedeni bilimsel olarak kesinlikle ve zorunlu olarak saptanması gereken çok önemli bir bilinmiyendir.

2.



ÇAĞDAŞ OZANIN SAZ TELLENİ, ŞİMDİ FİLM ŞERİTLERİDİR.

F. KAFKA

(G. JANOCH ile konuşmalar)

3.

ŞİMDİ BENİM GÖZLERİM
PARİS'TE MARİVAUX SİNEMASINDA.

Atilla İlhan

(Kaptan)

İSTANBULUN ORTA YERİ SİNEMA.

Orhan Veli Kanık

(İstanbul Türküsü)

SEYYAR BİR SİNEMA MAKİNASINDAN
UZAK MEMLEKET RESİMLERİNE BAKILIR.

İlhan Berk

(İstanbul)

KAŞMİRLİ EBE KADIN ANAMIN KASIKLARINDAN ÇEKTİ BENTİ,
VE KUNDAKLADI BİR SİNEMA BİLETİ İLE.

Nazım Hikmet

(Benerci Kendini Niçin Öldürdü)

4.

SİNEMA ŞİİRİ (*)

Üsküdar,
İskele,
Herkeste tehacüm, acele...
İşte vapur haykırıyor hiddet ile.

★★★★

Son düdük.

Velvele.

Lakin karayemiş bu ne berbat rüzgar!



Bu evet, zelzele!
Bir sıska, total hergele
Çekmekte çürük,
Bir araba,
Geliyor. Durdu, bu kimdir acaba?
★★★★

Çıktı bir manzarai rikkatres...
Bir takım kirli çocuklarla muhat.
★★★★

Bir hazin ve mütefekkir, bikes
Yadigar.
Almalı ancak bunu herkes
Yada.
Vaz'ı hamuşu müheyya gibi bir feryada!
İhtiyar.
Hayli de pejmürde kıyafet... Ancak
Küberayı fıkradan olacak :
Revişinden kılınan istinbat
★★★★

Hem kibar,
Hem de veli çehreli bir hatırai Ali Aba!
★★★★
Galiba
Çamlıcada sakin.
O bir ehli tarik.
★★★★

Bakıyor her yana bir hayreti pürhaclet ile.
★★★★

Hele
Çok geçmedi lâkin
Arası :
Aşikâr
Oldu hep esrarı, ne lâzım tamik?
Arabayla vapura vermek için
Yok parası?
Bu demek ehli maaş!
★★★★

Toprağın altına da girmek için
Para lazım! Karayelmiş, ne denir böyle yele?
★★★★

Çok şükür, rasgele
Bir ehli âta



Ediyor bir lira altın ita.

★★★★

Rüzgar,

Mes'ele

Altın... Ve çocuklarda telaş!

Karayel oldu sarı!

★★★★

Altını bozdu. Ufaklık yapıyor.

Ve çocuklar kapıyor.

Hoşuna gitti bu yağma.

Gayet.

Şenü şadoldu keder manzarası.

★★★★

İşte son merhale,

Son mevidü mikat :

Vapura girdi nihayet,

Heyhat!

O çocuk belki çıkarken dışarı!

Acaba kim bu mübarek sima?

★★★★

Dediler : İşte bir yüz karası!

Ne demektir bu muamma?

Hidemata sademat!

★★★★

O gün ayanı kıramdan bir zat,

Feleğin olmuş idi maskarası!

★★★★

Bense nazmen ediyordum tekrar :

Rüzgarı zorkâr,

Bir havai zelzele!

ABDÜLHAK HAMİT

(Süs Nevseli Edebisi, 1923)

Bu anımsamaların sonunu, sinema ile ilgili olmıyan bir dize ile bitirmekte yarar var.

(*) Altın devrine ait eski bir hadisenin «en yeni tarzı Garbi'de» yazılmış bir tahatturu olan bu manzumenin mevkii neresidir bilmem. (not) — Şairin «en yeni Batı biçimi» yazın türü dediği şey, «senaryo»dur. Belki birgün bir sinemacı, şiir biçiminde yazılmış bu güzel senaryoyu film yapar.

«AVAZEİ BU ALEME DAVUD NİBESİ, HAL,
BAKİ KALAN BU KUBBE İÇİNDE YÂDA İMİŞ.»
BAKİ

(Bir Gazel'den)

A.H.'İN «SİNEMA ŞİİRİ»NE AİT SÖZLÜK

- HERGELE** — Yabani at.
TEHACÜM — Birlikte hücum etme,
Toplu hücum (saldırı).
MANZARAI — Görüntü, gözün gördüğü
yer.
RIKKATRES — Acıma uyandıran.
MUHAT — Çevrili.
MÜTEFEKKİR — Düşünen.
BIKES — Kimsesiz.
YÂDA — Hatırlamaya.
VAZ'I — Koyan.
HAMUŞU — Susma, sessizlik, susmuş.
MÜHEYYA — Hazırlanmış, hazır.
KÜBERAYI — Kibarlar, büyükler.
REVIŞİNDEN — Gidişinden, yürüyüşünden.
İSTİNBAT — Anlam çıkarma.
VELİ — Ermiş.
ALİ ABA — Hz. Peygamberin üzerlerine abasını örttüğü Ali, Fatma, Hasan, Hüseyin.
TARİK — Tarihat ehli.
PÜR HACLET — Çok utanarak.
TAMİK — Deşme, derinleştirme.
EHLİ MAAS — Maaşlı, Maaş alan, ücretli, ücret alan.
EHLİ ATA — Bağış verici.
ŞENU — Şenlik.
MERHALE — Menzil, uzaklık.
MEVİD'U — Varılacak.
MİKAT — Belirli yer ve zaman.
MÜBAREK — Saygıdeğer.
HİDEMATA — Hizmetler.
SADEMAT — Sadmeler.
SADME — Çarpma, çatma. Birden başa gelen bela.
AYANI — İleri gelen.
KİRAM — Soylular.
NAZMEN — Manzum olarak.
RÜZİGARİ — Rüzgar.
ZORKÂR — Zorlıyan.
HAVAİ — Hava ile ilgili.

Auteur Kuram Üzerine

SEÇİL BÜKER

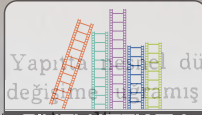
Sinema giderek bir anlatım aracı oluyor.
Tıpkı kendisinden önceki sanatlar gibi,
özellikle resim ve roman gibi.

Alexandre Astruc (1948)

Sinemanın giderek dil olduğu döneme alıcı-kalem (caméra-stylo) dönemi diyor Astruc. Yönetmen artık özgür, düşünce ve duygularını alıcısını bir kalem gibi kullanarak aktarıyor. Yani filmi de tek kişi yaratıyor. Tıpkı romanı yazarın tek başına yaratması gibi.

1950'lerde *Cahiers du cinéma*'da yazarlar *auteur* sözcüğünü filmi yaratan yönetmen için kullanıyorlar, senaryo yazarı için değil. *Auteur* yanlısı eleştirmenler yönetmen-senaryo yazarı ayrımını yadsıyor, *auteur-metteur en scène* ayrımını getiriyorlar. *Auteur* kendi düşünce ve duygularını anlatır, *metteur en scène* ise başkasının tasarladığını görselleştirir. *Metteur en scène* çok yetenekli ve usta olabilir, ama filme yansıttığı yalnızca yeteneği ve ustalığıdır, kişiliği değil. *Auteur* ise gerçekleştirdiği *mise en scène*'le (sahne düzenlemesi, alıcı devinimi, alıcının yerleştirilmesi, vb.) filme kişiliğini yansıtır. *Auteur* birey olarak kendisini filme koyar. Yarattığı biçem özellikleriyle öbür *auteur*'lerden ayrılır.

Romantiklere göre de sanatçı kimi özellikleriyle öbür insanlardan ayrılan, kendine özgü kişiliği ile seçkinleşen kişidir. Sanatçı düşünce ve



duygularını yapıta yansıtır. Yapıtın nesnel dünya da anlatılsa, bu dünya sanatçının duyguları ile değişime uğramış bir dünyadır. Oysa yansıtma kuramı yanlıları yapıtın yaşamı yansıttığı, yani bir ayna olduğu düşüncesinden kalkarlar. Sanatçının düşünce ve duyguları üzerinde durmazlar. Oysa romantik kuram yanlıları için dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı yaşantılar, duygular çok önemlidir. Çünkü kişisel yaşantı ve duygu yalnızca sanatçının kendisine özgüdür, biriciktir.

Auteur yaklaşımın arkasında romantik estetik var kuşkusuz. Ama yaklaşımı yalnızca romantik estetikle açıklamak doğru olmaz. İşgal sırasında Fransız sinemasına egemen olan psikolojik gerçeklik, *Cahiers du cinéma*'da yazarların *politique des auteurs*'ü oluşturmalarına yoi açar. François Truffaut kimi Fransız yönetmenlerine söze dayalı bir sinema yarattıkları için karşı çıkar. Ona göre Claude Autant-Lara, Jean Dellannoy, René Clement, Yves Allégret ve Marcel Pakliero Fransız sinemasındaki şiirsel gerçekliği psikolojik gerçekliğe dönüştürürler (1954: 225). Çünkü sözü geçen yönetmenlerin filmleri senaryo yazıldığında bitter. Onlar yalnızca bitmiş olanı görüntüye geçirirler. Oysa 1934-40 arasında Fransız sinemasına egemen olan şiirsel gerçeklik döneminde, Jacques Feyder, Marcel Carné, Jean Renoir gibi yönetmenler ünlü senaryo yazarları ile çalışırlar. Charles Spaak ve Jacques Prévert bu dönem yönetmenlerinin filmlerine katkı getirir. Ama Feyder, Renoir ve Carné'nin yazınsallığı tiyatrodan değil, romandan kaynaklanır. Oysa şiirsel gerçekliği psikolojik gerçekliğe çevirenlerin yazınsallığı tiyatrodan kaynaklanır. İşgal yıllarında Feyder ve Renoir Fransa'dan ayrılır. Bu arada Truffaut'nun karşı çıktığı yönetmenler ortaya çıkar. Aslında bu yönetmenler de şiirsel gerçeklik dönemindeki senaryo yazarları ile çalışırlar. Ama filmler söze dayalıdır, tümü aynı öyküyü anlatır. Tecimsel amaçlı bu filmlerde görsel açıdan özgünlük aramak boşunadır. Oysa Max Ophuls, Robert Bresson, Renoir, Jean Cocteau, Jacques Tati, Roger Leenhardt çoğu kez diyalogları kendileri yazarlar, kimileri öyküleri de bulur. Bunlar *auteurs*, öbürleri değil (Truffaut, 1954: 233).

Paris'teki koşullar da *Cahiers du cinéma*'da yazarların *politique des auteurs*'ü oluşturmalarına yol açar. İşgal sırasında Amerikan filmleri oynamaz. İzleyiciler Amerikan filmlerini özler. Bundan dolayı kuruluştan sonra Amerikan filmleri büyük ilgi görür. *Cahiers*'ciler Amerikan sinemasının daha derinden incelenmesi gerektiğine inanırlar. Pek çok baş yapıtın şimdiye dek ortaya çıkarılmadığını, gizli kaldığını söylerler. Geleceğin sinemasına giden yol geçmişten geçer. Paris'te *Cinéma théque* kurulur. Eski filmler gösterilir. Andrew Sarris'e göre Aristoteles sinema üzerine bir *Poetika* yazacak olsaydı *Birth of a Nation*'la (Bir

Ulusun Doğuşu) başladığı (1969: 211). Böylece Sarris *Cahiers*'cilerin yaklaşımını benimser.



Öylesine benimser ki, *La politique des auteurs*'ü *auteur* kurama dönüştürür. Bu kısaltmayı karışıklığı önlemek için yaptığını söyler. Edward Buscombe'ye göre bu ad değişikliği karışıklığa yol açıyor. Çünkü kimileri bu kuramı çok önemsiyorlar. Sinemaya başka yaklaşımlar olabileceğini düşünmüyorlar. Oysa *auteur* kuram bir sinema kuramı değil. Olmadığını onu ortaya atanlar söylüyor. *La politique des auteurs* bir yaklaşımın adı, kuramın değil (Buscombe, 1973: 22). Sarris'in iki büyük beklentisi var. *Auteur* kuram bir değer biçme aracı olacak ve *auteur*'leri ortaya çıkaracak. Böylece sinema tarihini düzene koyacak. Sarris'e göre sinema tarihi aslında *auteur*'lerin tarihi. Belki de bu iki büyük beklenti onun *la politique des auteurs*'ü *auteur* kurama dönüştürmesine yol açtı. Sarris «Bir yapıtı onu yaratanından bağımsız olarak onurlandırmak olanaklı mı?» diye sorar, ardından da bunun olanaklı olmadığını söyler (1962: 653). Bu yaklaşımından ötürü pek çok kuramcı kendisine karşı çıkar. Ama yaklaşım olay örgüsü üzerine birkaç şey söyleyen eleştiri anlayışından çok daha anlamlı. Çünkü iyi yönetmeni kötüden ayırmak için bir yöntem, bir değer ölçüsü sunuyor.

Sarris üç değer ölçüsü önerir. Önce yönetmenin teknik açıdan yeterli olup olmadığını araştırmak gerekir. Çünkü film kötü yönetildiyse, filmin eleştirel açıdan bir değeri yoktur. Büyük yönetmen iyi yönetmen olmak zorundadır. Sarris'e göre teknik açıdan yeterli olan yönetmenin filminde belli bir tutarlılık ve açıklık vardır (1962: 662).

İkinci olarak, yönetmenin görülebilir, seçilebilir kişiliği olup olmadığını araştırmak gerekir. Yönetmen ürettiği bir küme filmde, onun «imzası» olabilecek biçim özelliklerini sergileyebiliyorsa *auteur*'dür.

Üçüncü olarak filmin iç anlamının olup olmadığını araştırmak gerekir. Sarris'e göre iç anlam yönetmenin kişiliği ile gereci arasındaki gerilimden doğar. Sarris bu kavramın Astruc'ün *mise en scène* kavramına yakın olduğunu ama aynı olmadığını söyler. İç anlam yönetmenin yaşama olan tavrı ya da tasarladığı dünya üzerine düşünceleri de değil. Sarris görsellikle ilgili bir olguyu görsel olmayan bir dille açıklamamanın güç olduğunu, iç anlamın ruhun *elan*'ı olduğunu söyler.

Sarris sunduğu üç değer ölçüsünü iç içe geçmiş üç halka ile görselleştirir. En dıştaki halka teknik açıdan yeterlilikle, ikinci halka kişisel biçimle, üçüncü halka iç anlamla ilgilidir. İlk halkayı geçen iyi bir teknisyen ikinci halkayı geçen iyi bir biçim ustası, üçüncü halkayı geçen *auteur* olduğunu kanıtlar. Sarris'e göre Ophüls, Renoir, Mizoguchi, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Murnau, Grif-

fith, Sternberg, Ayzenştayn, von Stroheim, Buuel, Bresson, Hawks, Lang, Flahertry ve Vigo üçüncü karkarı olasılar.

Böylece Sarris Bazin'in hiç istemediği bir şeyi yapar. Kültürel değeri bireyden kalkarak ölçer. Bazin yaklaşıma değil, kişiler üzerinde kült yaratılmasına karşı. Çünkü *auteur* kuram yanlıları listeler yayımlıyorlar. Bazin'e göre *auteur* yaklaşımı savunanlar sinemada Shakespeareler, Rembrandtlar bulmak istiyorlar. Aslında bu yaklaşım yeni değil. Romana, resime, şiire bu açıdan yaklaşıyor. Ama bu tür sanatlarda yaratıcı tek kişi. Buna hiç kuşku yok. Yeni olan bu yaklaşımın sinemaya uygulanması. Bazin *Auteur* + Konu = Yapıt denklemini anımsatır ve bu denklemin bir ögesi olan «konu»nun hiç önemsenmediğini vurgular. Bazin'e göre iyi bir öykü kötü bir öyküden iyidir. Bazin, kimilerinin yazarın büyük katkısını bekleyen «B» türü filmleri yeğleyecek kadar işi ileri götürmelerinden korkar. Çünkü bunlar yazara çok önem veriyorlar (1957 : 45). Bazin sözü geçen denklemin biçim - içerik karşılığı kadar yapay olduğunu da sözlerine ekler.

Bazin yaklaşımı çok nesnel bir biçimde eleştirmeyi sürdürür. Kişisel anlatımın filmden filme sürdüğünden ya da geliştiğinden kuşkulandığını söyler. Bu yaklaşımda yazarın geçirdiği aşamalar çok önemli. Ama sinemada bunu öbür sanatlardaki kadar kolayca saptamak olanaklı mı? Müzik ya da yazında bu daha kolay olabilir. Ama sinemada o denli kolay değil. Çünkü sinemada değişkenler çok fazla. Üstelik bunlar bir filmden öbürüne değişiyor. Bundan dolayı da *auteur*'leri saptamak güç. Bazin'e göre sinema, resim ve yazın gibi, bireye dayanmaz. Hollywood sinemasında ise bireysellik çok daha azdır. Giraudoux «yapıtlar yoktur, yalnızca yazarlar vardır» diyor (aktaran Sarris, 1962 : 655). Truffaut bu sözü onaylıyor ve *la politique des auteurs*'ü oluşturuyor. Bazin ise karşıt görüşleri gündeme getiriyor. *Auteur*'ün kendine özgü bir yeteneği var kuşkusuz. Ama bir de filmin sinema tarihindeki yeri var. Griffith'in *Birth of a Nation*'i Abraham Lincoln'e göre üstün. Ayzenştayn'ın *Potemkin*'i Korkunç İvan'a, Welles'in *Citizen Kane*'i de Mr. Arkadin'e göre üstün. Bazin, *la politique des auteurs* yanlılarının Welles, Lang, Renoir, Hawks ya da Rossellini'nin tüm yapıtlarının aynı biçim ve anlam özelliklerini taşıdığı izlenimini vermelerinden korkar. Çünkü Bazin her filmde sinema sanatının bir izini arar.

Bazin *la politique des auteurs*'e kimi konularda katılmaz, ama bu yaklaşıma karşı değildir. Çünkü bu yaklaşımda eleştirmenin filmden aldığı ya da almadığı tad önemli değildir. Bundan dolayı Bazin izlenimci eleştirmenin yanında, görece de olsa nesnel olduğu için *politique des auteurs*'ü tutar. Yaklaşımın kişisel nitelikleri değerlendirmede yararlı olduğunu söyler. Bazin'e göre *auteur* olmak gereci kullanmaya bağlı.



Auteur, senaryo ne olursa olsun, her şeyi öyküyü anlatır. Bazin «öykü» sözcüğünün karışıklığına **SINEMATEK TV** tür. Jacques Rivette'in şu sözünü anımsatır: «*Auteur* birinci tekil kişi konuşur». Bazin bu tanıma katılır (1957:45). Çünkü *auteur* çok kötü bir gereci çok iyi bir filme dönüştürebilir. Bunu kişisel biçemi olduğu için yapabilir. Ama kimi yönetmenler, senaryo iyi olduğunda iyi filmler, kötü olduğunda kötü filmler ortaya çıkarırlar. Bazin yaklaşımı yararlı bulur, *auteur*'ü yadsımaz. Yine de «*Auteur* ama neyin *auteur*'ü?» diye sormaktan kendisini alamaz.

Yapıtın kuşkusuz. Böylece Bazin yaratıcıyı etkileyen koşulları gündeme getirir. Yapıt kültürel bir ürün. Truffaut iyi ya da kötü filmler olmadığını iyi ya da kötü yönetmenler olduğunu söyler. *Cahier*'ciler yönetmenleri değerlendirirler, filmleri değil. Bundan dolayı tek tek filmleri uzun uzun çözümlememezler. *Auteur* filmi yaratır, filme anlamı koyar. Yani *auteur* zamandan ve uzamdan bağımsız bir yaratık. Oysa sinema dilinde başka düzgüler de var. Bunlar sinemanın dışından kaynaklanıyor. *Auteur* kuramın tanıdığı tek düzgü ise yazarınki.

La politique des auteurs gününü doldurdu:
o yeni eleştiriye giden yolda yalnızca
bir aşamaydı.

Fereydoun Hoveyda (1961)

Peter Wollen *auteur* yaklaşıma yapıyı göz ardı ettiği için karşı çıkar. Çünkü yapıda yönetmenin amaçlamadığı, bilinçli olarak koymadığı anlamlar da olabilir. Wollen filme her şeyin bilinçsizce konduğunu söylemek istemez kuşkusuz. Yazarın filme bilinçle koyduğu şeyler vardır. Hitchcock belirli bir alıcı açısını belirli bir amaçla kullanır kuşkusuz. *The Wrong Man*'de (Lekeli Adam) suçlu tutukevine götürülürken başını önüne eğip, ayakkabılarına bakar. Utandığı için yapar bunu. İzleyici de onu götürenleri görmez. Bu Hitchcock'a özgü bir anlatım olabilir. Ama suç ile *voyeurism* arasında bir ilişki kurmamızı yapısal çözümleme sağlar. *Auteur*'lerin filmlerinin yapısal çözümlemeleri çok önemli sonuçların çıkmasına yol açabilir. Yazarın filme bilinçle koyduğu şeyler vardır. Yazarın yeteneği vardır. Ama yazarın bilinçli olarak koymak istedikleri ve yeteneği onu etkileyen koşulların bir sonucu değil mi? *Auteur* zamandan ve uzamdan bağımsız olabilir mi?

Olamaz. Wollen'a göre yazar filmdeki yapının taşıyıcısı, yaratıcısı değil. Wollen bireyselliği değer biçmede bir ölçü olarak almaz. Ona göre yapısal çözümleme, karşıtlıkları çok iyi sergilediği için, Ford'un



Hawks'dan üstün olduğunu ortaya çıkarır. Ford *auteur*'dür (1969 : 102). Böylece Wollen *auteur* kuramı ve yapısalcı yaklaşımı birleştirir. Ama artık kalkış noktası yapıştır, *auteur* değil. Eleştirmen filmdeki derin yapıyı ortaya çıkarmalıdır. Eleştirmen yönetmenin anlamı filme bilinçli olarak koyduğundan kuşulanabilir, ama yönetmeni tümünden yadsımaz. Wollen'a göre yönetmenin kişiliği, biçem ve *mise-en-scène*'den değil yarattığı temaya özgü motiflerden kaynaklanır. Wollen'ın yaklaşımı *la politique des auteurs*'den çok uzaktır. Wollen, biçimsel özellikler ve *mise-en-scène*'den kalkılarak temaya özgü motiflere varılmasına karşı. *Politique des auteurs*'ün arkasında Romantik estetik var. Wollen'ın arkasında ise Claude Lévi-Strauss, Peirce, Saussure var. Wollen yapısalcı çözümlemeyi yeğler. Çünkü yapısalcı çözümleme yalnızca benzerlikleri değil karşıtlıkları da ortaya çıkarır (1969 : 93). Wollen'a göre yönetmen karşıtlıkları kurarken değişik ilişkiler oluşturabiliyorsa *auteur*'dür. Wollen Ford'un her filminde karşıtlıkları değişik ilişkilerle kurduğunu vurgular. Wollen da sinema tarihindeki *auteur*'leri saptıyor, ama yöntemi değişik.

Sinema kuramcıları filmleri, yönetmenleri, sinema tarihini değişik açılardan değerlendiriyorlar. Sinema ile ilgilenenler sinema üzerine düşündükçe her zaman yeni kuramlar, yeni yaklaşımlar gündeme gelecek. Bu kuram ve yaklaşımlar yetkin olmayacak, ama sinemaya katkı getirecek. Buna kuşku yok.

KAYNAKÇA

- Bazin, A. (1957) «La Politique des Auteurs». Çev. P. Graham. Caughie ed., 1981 : 44-46. (Derlemede yazıdan bir bölüm yer almıştır.)
- Buscombe, E. (1973) «Ideas of Authorship». Caughie ed., 1981 : 22-34.
- Caughie, J. (1981) *Theories of Authorship : A Reader*. London : Routledge and Kegan Paul.
- Jacobs, L., ed. (1979) *The Emergence of Film Art: The Evolution and Development of the Motion Picture as an Art, from 1900 to the Present*, 2 nd ed. New York : W. W. Norton.
- Kael, P. (1963) «Circles and Squares». Mast and Cohen, ed., 1979 : 666-679.
- Mast, G. ve Cohen, M., ed. (1979) *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, 2 ned ed. New York : Oxford University Press.
- Nichols, B., ed. (1976) *Movies and Methods : An Anthology*. Berkeley : University of California Press.
- Sarris, A. (1962) «Notes on the Auteur Theory in 1962». Mast and Cohen, ed., 1979 : 650-555.
- Sarris, A. (1969) «Towards a Theory of Film History». Nichols ed., 1976 : 237-251.
- Staples, D. E. (1967) «The Auteur Theory Re-examined». Jacobs, ed., 1979 : 394-401.
- Truffaut, F. (1954) «A Certain Tendency of the French Cinema». Nichols, ed., 1976 : 224-237.
- Wollen, P. (1969) *Signs and Meaning in the Cinema*. 3 rd ed. London : Secker and Warburg, 1972.

Woody Allen: Komedi ile trajedi arasında dolaşmak istiyorum

Derleme ve Türkçesi : NURAY YAŞAR,
İLKER YAŞAR

— Amerika'da Fellini gibi film yapmakla eleştiriliyorsunuz. «Stardust Memories» sizin «8,5»unuz mu olacak?

— Fellini ile karşılaştırılmak hoşuma gitti. Fakat ben yaratım krizi içinde bulunan bir yaratıcının, oto incelemesi üzerine film yapmak istemedim. Fellini'yi beğeniyorum ve onu Antonioni, De Sica gibi büyük İtalyan yönetmenler arasına koyuyorum. Ama saydığım kişilerin de üstünde tutmuyorum. Büyük komedi yaratıcıları arasında Chaplin, Keaton, Marx Kardeşler, W. C. Fields gibi Amerikan sinemacıları beni Avrupadakiler kadar etkilemiyor. John Ford türü Amerikan yaratıcılarını beğeniyorum, ama sadece teknik açıdan. Fransız, İtalyan ve İsveçlilerin ise bütün yönlerini beğeniyorum. Amerikalıları sürekli değişiklik içinde görüyorum. Yaptıkları iş halkı eğlendirmek. İstekleri ise western, polisiye filmler ve müzikal komediler üzerinde toplanıyor. Sosyal, politik ve felsefi olan herşeyi reddediyorlar. Avrupalıların daha olgun bulduğum bir konu (metin) seçimleri var. Daha ahlaki ve daha ilginç. Biz de yapılan hiç bir şey Ingmar Bergman'ın ya da Jean Renoir'ın yaptıklarıyla karşılaştırılmaz. İtalya'da ise saydıklarımın dışında Germi, Monicelli, Bertolucci, Pasolini'yi beğeniyorum. Fransa'da Truffaut, Godard, Tati ya da Philippe de Broca var.

— «Stardust Memories»de her basamağını bildiğiniz bir sanayinin (sinema) bütün olanaklarını kullanıyorsunuz. Yaratıcı, oyuncu, yazar!..

— Bu film otobiyografik dünyaya ait değil. Burada artık komedi yapmak istemeyen, yaşamdan zevk almama noktasına gelmiş bir sinemacıyı gösteriyorum. Bu kişi ben değilim. Ben dünyanın temelde komedi üze-

rine kurulduğu inancını sürdürüyorum. Pesimciler bana işkence etmiyor.

Buradaki kişilik zengin, tanınmış hayatın zevklerini tatmış, fakat yolun yarısına gelmiş biri. **SİNEMATEK.TV** de zengin ve başarınızın doruğundaysanız ve bir Rolls Royce'la şoförünüz varsa kendinizi mutlu hissedersiniz. Ama bu mutlak değil. Benim hayattan zevk almak için, kıskanç bir hayranımın beni öldürdüğü hayalini kurmaya ihtiyacım yok. Komedi yapmaya devam edeceğim ve bu filmin çok komik unsurlardan oluştuğuna inanıyorum. Umarım buna inanan tek kişi ben değilimdir.

— «Manhattan'ın ilk görüntüleri geçmişi yaşatan görkemli ve duygusal sahnelerdi. Buna neden gerek duydunuz?

— Gençken New York'a hayrandım. Bütün sorunlarına rağmen bu şehri hala seviyorum. Ama onu 5 yaşındaki haliyle görüntülemek istedim. Bu da filmin yaşlılık temasına uyuyordu. Aksi belirtilere karşın *Manhattan* acıklı bir filmidir. Yıllar sonra şehrinin gören birinin öyküsü. 45 yaşındaki bir adam, 17 yaşındaki bir kıza aşık olur. Bu arada hazırladığı televizyon programı aksadığı ve meslektaşları kötü rock müziği dinleyip marihuana içtiği için endişelidir. Geçmişine bağlı olan, çalışmanın erdemine inanan birinin yaşlılığı kabul etmesi mümkün değil.

— Bu otobiyografik bir film mi?

— Diğerleri gibi, sadece bir kısmı. Geçmişte yaşama eğilimim olduğu doğrudur. Fakat aynı zamanda filmlerimde oynadığım kişiliklerin çoğunluğu da uydurulmuş kişiliklerdir.

— Yakınızdaki bir çok kişi Manhattan'dan hoşlanmadı. Annie Hall benzeri filmler seyretmekten sıkıldıklarını söylediler. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

— Bilmiyorum. Bu zor bir soru. Filmi çevirirken değişik bir şey yapmayı düşündüm. Bu benim a'dan z'ye kadar kronolojik olan ve «zaman»la oynamayan tek filmim. *Manhattan* diğerlerinden daha az komik ve daha pesimisttir. Aynı zamanda yalnız olmadığım ve diğer insanların yaşamlarının da önemli olduğu tek filmidir.

— Kişisel sorunlarınızla ilgili film çevirdiğiniz için de suçlanıyorsunuz?

— Ben sorunlarımla iç içeyim. Uzun zamandır da elimdeki en iyi materyal kendimi anlatmak. Ama bir gün herkes bundan bıacak.

— O zaman ne olacak?

— Umarım başka konular bulurum. Şüphesiz o zaman filmlerimde oynamayı bırakırım ve sorunlarımdan uzaklaşırim.

— «Manhattan»ın o ana kadar çevirdiğiniz en iyi filminiz olacağını düşünmüş müydünüz?

— Hayır bu başarıyı beklemiyordum. İyi olduğunu biliyordum fakat Annie Hall ya da *Interiors*'dan daha iyi olduğunu söyleyemem.



— Ciddi bir film yaptınız «*Interiors*». «*Manhattan*» daha çok «*Annie Hall*»ın esin kaynağı. Ciddi bir film yazmak daha mı zor?

— Evet, çok daha zor. Bana ciddi bir filmin senaryosunu yazmak çok güç geldi. Saatler boyunca şaka yapmadan, kelime oyunlarına gimeden film çevirmek de. Trajedi, sinema ve tiyatronun en soylu biçimidir. Elia Kazan'ın filmlerini seyredin. Bu filmlerin ağırlıklılığı, saygınlığı, derinliği... Bunları seviyorum. Benim ise komik filmler yapma alışkanlığım var. Bu nedenle *Interiors*'ın çevrilmesi sırasında çok rahatsızdım. Toplumun bu tip bir filme nasıl tepki göstereceğini bilmiyordum.

— Gelen tepkiler sizi hoşnut etti mi?

— Evet. Bütün herkes bu filmden iğrenseydi bir an bile şaşırmayacaktım. Bu zor ve iç karartıcı bir film idi. Büyük bir kesimin görmek için aradığı türde bir film değildi. Buna rağmen 3 milyon dolara malolan *Interiors* bütün dünyaya dağıtılma başarısı gösterdi ve sonunda çok iyi bir kazanç getirdi.

— Sizde ciddi ile komedi arasındaki ayrım çok önemli.

— Amerika'da —Avrupa'dan farklı olarak— insanlar dram yazarı ile komedi yazarı arasında büyük bir ayrım yapar. Özellikle benim gibi komedi filmleri yapmadan önce, kabare ve televizyon filmleri çekenler arasında. Burada komedi filminin derinlik taşıması düşünülemez.

— C. Chaplin için aynı şey sözkonusu değil sanırım?

— O bile ağırbaşlı konulara girmeseydi bence fazla ciddiye alınmazdı. Bazı eleştirmenler beni kaba bir çalışma yapmakla suçluyorlar. İçin için onlarla aynı fikirde olduğum söylenebilir. Her zaman güldürü filmleri yaptığım görünümü veriyorum. Ancak bunlar, üstünkörü, oyalayıcı şaşırtmacalı ve yemek artığı filmler değil. Belli gerçeklere, maddi temellere, kişisel programlara dayanıyorlar. Kaba güldürü, soytarınlık benim için bir çeşit açmaz. Bu tür film yapanlardan bir tek Mack Sennett ve Chaplin'i seyretmekten zevk alıyorum. Bunların benimle alakasına gelince şöyle diyebilirim: Yularından kurtulmuş bir komik, beni 1,5 saat boyunca güldürebilirse bu benim için yeterlidir. Kanımca ben de bunu yapabiliyorum. *Savaş ve Aşk* özden yoksun bir film değildi. Bu benim en gözde filmim. Bana oscar kazandıran *Annie Hall* bile bana onun kadar yeterli gelmemişti. Bir güldürü filminin sınırları içinde ciddi olmak zordur. İnsanlar gülmekten başka bir şey hatırlamıyor ve geriye kalan herşeyi unutuyorlar. Bu nedenle kendime ciddi bir film yapıp yapamayacağımı sordum. Esprilerin arkasına saklanmayacaktım ve bu da benim için iyi bir tecrübe olacaktı.

— *Shakespeare*'deki soytarılar *Hamlet* üzerinde toplanan dikkati başka bir yöne çeviriyorlar ve bu arada da çok önemli şeyler söylüyorlar. *Ve Hamlet*, o dahi soytarı olmak istiyor, ama bunu yapamıyor.

— Belki, ama ikisi birden olmak çok zor, seçmek gerekir. Benim



için en büyük olan Charlie Chaplin ile Şehir Işıkları ya da Altına Hücum'da denediği gibi 2 veya 3 rolde aynı tarzı birleştirmeyi başaramadı.

— Fransa'da bir komedyen daha çok bir filozof olarak kabul edilir ve güldürmek için derin konulara değinmesi gerekir?

— Belki. Fakat örneğin ben Jerry Lewis'in filmlerinde hiç bir derinlik bulamıyorum. Onu seviyorum, çünkü büyük bir yeteneği var, ama insan gerçeğiyle derinlemesine hiç ilgilenmez. Aynı şey kremalı pasta ve baston darbelerinin bulunduğu ilk «Şarlo» filmleri için de geçerli. Bu filmlerde olağanüstü komedi unsurları görüyor ve gülümsüyorum, ama derin olan hiç bir şey yok. Daha sonrakiler belki Jerry Lewis ya da W. C. Fields'ten farklı, ama orada da unsurlar aptalca.

— Ya Woody Allen?

— Bu ayırım bende de var. Başlarda sadece daha fazla güldürmeye çalışıyordum. Güldürmesine rağmen aptalcaydı sonuçta ve güzel olmuyordu. Daha sonra ciddi konulara eğilmeye başladım ve sanırım herkes beğendi. Daha önceleri liseliler ve kelime oyunlarından hoşlanan kişilerle sınırlı küçük bir çevrem varken şimdi bu genişledi.

— Fakat ilk filmlerinizde de, örneğin aşk ilişkilerindeki güçlükler gibi, benzer konuları işliyorsunuz?

— Evet, ama bilinçli değil. Eğer tesadüfen ya da kazara maddi bir takım şeyler içeriyorsa bu benim hatam değil. Eğer 50 film de yapsam öyle sanıyorum ki temalar hep aynı kalacak. Ama şu anda ne dediğimi daha iyi kontrol edebiliyorum. Belki filmlerimde gerçekten kimsenin anlamadığı derinliğine bazı şeyler var. Gorouchu Marx ile bir müddet birlikte oldum. Tabii ki çok yaşlıydı. Ve hala komikti. Ama onunla birlikte hiç bir şey yapamadık. Sesinde müzikal bir hava vardı. Bu Mozart ya da Picasso'nunki gibi doğuştan gelen bir armağandı.

— Ya siz?

— Zannediyorum ki komik bazı şeyler yaratma yeteneğiyle birlikte doğdum. Bu sonradan öğrendiğim bir şey değil.

— Bu sizin tek yeteneğiniz mi?

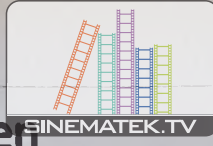
— Eminim ki tek.

— Ama insanları ağlatmayı da seviyorsunuz.

— İnsanlara başka şeyler hissettirme kapasitemi keşfetmeye tapıyorum. Biliyorum ki komik olmak isteyen insanlar var. Ama ben —tama—miyle kişisel olarak— Dostoyevski'ye Buster Keaton'dan daha fazla değer veriyorum. Tıpkı Çehov ve İbsen'e Molier'den daha çok değer verdiğim gibi.

— Peki saygı görme ihtiyacı duymuyor musunuz?

— Biliyorsunuz, olağanüstü büyük bir topluluğu güldürmekle bir saygı elde ediliyor. Hatta belki bu hak edilmiyor, ama elde ediliyor. Ama öte yandan çok çabuk yorulunuyor. Bu yalnız dondurma yendiği zaman



Filozof Allen

Yanıt «evet». Fakat soru ne?



Cenazemde orada olmamaya çalışacağım.



Aslan ve kuzu aynı yatağı paylaşacaklar fakat kuzu uzun süre uyuyamayacak.



Metafizik denemeleri yazmakta başarısız oldum. Çünkü komşu kadının ruhunu inceliyordum.



Tanrı aşktır, temel maddeleri boşverin.



İkinci bir yaşam düşünmüyorum. Ama yine de yanıma bir kaç iç çamaşır alacağım.



Tanrı varolmamakla kalmıyor, kıyamet gününde yanına bir muslukçu almaya çalışıyor.



Eğer insan ölümsüzse onun toplam elektrik faturalarını hesaplamaya çalışın.



böyledir. Bu da daha yoğun bir şeyler yapma isteğini duyuruyor. Bazı şeyler vardır ki sadece ciddi bir film için söylenebilir. *Interiors*'da duygu ve düşüncelerimi belki komik bir filmde daha özgürce açıklayamıyorum. Ama bir komedide, toplum kahkahanının dışında bir şey toplamıyor. O'Neill'in bir dramında, Çehov'un bir piyesinde ise içeriğin her seviyesinde şeyleri derinlemesine elde ediyor.

— Bir komediyi oluşturmak dramdan daha zor değil mi?

— Bu gerçek. Gözü yükseklerde olan sinemacılar komedi yapmanın gücünü severler. Ama bunu nasıl elde edeceklerini bilmezler. Olağandışı, aykırı olmak lazım. Bir O'Neill veya bir Arthur Miller buna sahip değil. Arthur Miller veya Ingmar Bergman'da güldüren şeyler görüldüğü zaman, bu eğlendirici bulunuyor. Bunun onlara doğuştan bir armağan olduğu düşünülüyor. Bunun aksine bir komedi yazarı ancak ciddi bir film yapabiliyor. İyi anlaşıldı mı? Bir Bergman'ın seviyesine eriş-

Yaşamımın tek pişmanlığı başka biri olmamaktır.



Ruh ve beden arasında bir ayırım varsa, hangisine sahip olmak daha iyidir?



Hiç bir şey varolmasaydı, herşey bir düş olsaydı şakalarımı daha pahalıya satardım.



Rüyamda Ursula Anders'in yapışkanıydım.



Ordudaki rütbem savaş zamanı esir olmaktır.



Hitler'in Nazi olduğunu bilmiyordum. Onun telefon şirketi için çalıştığını sanıyordum.



Hızlı okumayı öğrendim. Sonuçta yirmi dakikada «Savaş ve Barış»ı okudum; Rusya'dan bahsediyor.



Karımla ben tatile çıkmakla boşanmak arasında kararsız kaldık. Fakat Bermuda'ya bir seyahat 15 günde biterken, iyi bir boşanma yaşam boyu sürüyor.

mek için yaşam boyu çalışman gerekiyor, fakat ona sadece yaklaşabiliyorsun.

— Bazı eleştirmenler bir İ. Bergman'ın yeterli olduğunu, ama bir W. Allen'e de gerek olduğunu öne sürüyorlar. Birini diğeriyle tamamlama isteği niye?

— Komedyenlerin bir elin parmakları kadar az olduğu doğrudur ve Bergman ile Bunuel taklit edilemiyorlar. Fakat öte yandan komedyenler zaman zaman ciddi filmler yaptıklarında iyi olma şansları vardır. Bu onları basitliğe ve rutine kaymaktan kurtarır. Gerçekten bunu çok sağlıklı buluyorum. Ayrıca ciddi yönetmenleri de seviyorum: Bunuel, Antonioni, Resnais ve özellikle Bergman. Bunlar bende şok etkisi ve heyecan yaratan, hayatımı değiştiren isimler. Onların ağırlığını, büyüklüğünü, görkemini seviyorum.

— İbsen ve Strindberg'i seviyorsunuz. «Interiors»da plaj sahneleri-



niz Edward Münch'ü çağırışın çok belirgin, kuzeye bir eğiliminiz var.

— Evet, Grieg, Wagner, Mahler ve Alman edebiyatının büyüklerini seviyorum. Ailem Alman kökenli ve bende güneşin fanatik taraftarı değilim. *Savaş ve Aşk*'i gerçekleştirdiğim zaman Çar dönemi Rusya'sındaki entellektüel ortama bağlanmışım. Çünkü fransızca konuşulan bu son dönemde romantizm tartışılıyordu ve beni büyüleyen kuzeye özgü bakış açıları vardı: ölüm, varoluşçuluk ve maneviyat. Bugün bile Ruslar beni güldürüyor. Kare şeklinde, duygusuz ve dikkatli köylü yüzleri ile beni heyecanlandırıyorlar.

— Denilebilir ki *Annie Hall* sizin ilk olgun filminizdi. Bir gün *Bananas* ya da *Kızları Düşün* ve *Sus*'taki W. Allen'e dönmek mümkün olacak mı?

— Hayır, zaten buna toplum da inanmaz. Bugün herkes beni olduğum gibi tanıyor. O benim daha önceki yaşamıma ait. Çok ılımlı olsam bile, seyirci benim adapte olmayan ve kem küm etmeyen biri olduğumu biliyor.

— Sonuç olarak arkadaşınız Gorouchu gibi siz de «joker» olabilmek için soytarıyı ardınızda bıraktınız. Tıpkı rönesans döneminde kendi çağlarını anlatmakla kalmayıp politik risklere atılan, entrikalar düzenleyen soytarılara benzeyen tipler bıraktınız. Filmlerinizi daha seyredilir, daha iyi olsa bile bunu yapıyorsunuz.

— Anlaşılması gereken Keaton, Chaplin, Langton gibi —benim karşılaştırılamayacağım— komedyenler dalgasından sonra, komedi fiziksel-den psikolojiye doğru bir evrim geçirdi. Kırk yıl önce sanayi devrimi içinde bulunan işçiler, lokomotif üzerinde duran Keaton'u ya da montaj tezgahında oturan Chaplin'i seyrederken heyecanlanırlardı. Bugün ise elektronik çağındayız. Kendimi vidalar ve bilyalarla karşılaştırabilir miyim? Tüketim toplumunda soyut bir mesleğin insani olmayan duygularını daha çok kaldırabilir miyim? Bu daha irrasyonel ve daha anlaşılması güç geliyor. Komedi sınırları içinde ruhu tanımlamak zordur. Komedyenin diyaloglara ve anlatım tekniğine daha az dayanmasını sağlamak için, anlatım tekniğini geliştirmek gerekiyor. *Annie Hall* Diane Keaton'un sözlerini bitirmediği, jestlerini Chaplin'in tersine havada bıraktığı, fizik olmayan bir filmidir.

Sinemada soytarıların zamanla azalacağına inanıyorum. Peter Sellers gibi düşünülemeyecek kadar yetenekli biri müfettiş Clouseau kompozisyonunda çok güldürüyor. Fakat bu olgunluğu içermeyen ve yarını olmayan bir gülüş. Onu seyrederken herkes çok eğleniyor, fakat kimse sinemaya girerken yaşamının değişeceğini düşünmüyor.

— *Annie Hall* size bir Oskar getirdi ve siz gidip ödülünüzü almak

yerine o gece New York'taki *Michels Pub*'da klarnet çalmayı yeğlediniz?



— Bu Oskar'ın nerede verildiğini bilmiyorum. Aldığım bütün ödüller adresime gönderilir. Ama postadan henüz Oskar ödülü çıkmadı. Ne olursa olsun bu tarzda bir ödül beklemiyorum. *Annie Hall*'ın diğerlerinden örneğin *Main Streets*'den daha iyi olduğunu düşünmek bana gülünç geliyor. Kimsenin bir filmin daha iyi olduğuna karar vermeye hakkı yoktur.

— Size göre başarınızın anahtarı nedir? Sizi böylesine gülünç yapan ne?

— Çocukluğumdan beri her zaman başkalarını güldürdüm. Bunu bilerek yapmadım. Komik olmak için hiç bir çaba göstermedim. Bu bende bir içgüdü. Kafamdan geçen her düşünceyi yazarım. 18 yaşındayken metinlerimi daha fazla para kazanmak için yazar ve televizyona satardım. Başarım bana yazmaya devam etmek için gerekli güveni verirdi.

Gariptir belki ama gerçek hayatta kendimi komik bulmuyorum. Örneğin pazartesi akşamları *Michels Pub*'da (buranın orkestrasında klarnet çalıyorum) benimle karşılaşanlar bunun farkında. Daha hızlı ve komik olmayı isterdim.

— Sizi ne güldürür?

— Çok şey. Bir çok film. Marx Kardeşler, C. Chaplin, W. C. Fields, Sonuçta herkesi güldüren bütün komedyenler. Ama ben bir film çekiminde kendi ekibimi güldürmüyorum, bir saniye bile. Platoda herkes yapılması gereken işlerle ilgileniyor. Değişecek dekorlar gibi. Hepimiz çok kaygılı ve sürekli endişe içindeyiz. Çok gerilimli bir atmosferde çalışıyoruz. Benim platolarım asla eğlendirici değil. Eğer öyle olsaydı, güzel olan hiç bir şey yapılamazdı.

— Senarist, aktör, yönetmensiniz ve aynı zamanda filmlerinizin montajını yapıyorsunuz. Hangisini daha çok seviyorsunuz?

— Size söyleyeceklerim gülünç gelebilir, ama hiçbirini sevmiyorum. Sahneye koyma, bir filmde oynama, montaj... Can sıkıcı, bıktırıcı olgular. Bunların en kötüsü ise film çevirmek. Çünkü her sabah yedide hazır olabilmek için altıda kalkmak gerekiyor. Bundan da tiksiniyorum. Sabahları soğuk ve loş oluyor. Film montajı çok az olmakla birlikte nispeten daha iyi. Ama asla çok iyi değil. Hepsini, evet hepsi can sıkıcı.

— Peki yazmak?

— Yazmayı hepsinden üstün tutuyorum. Yazmak için sadece yatak odama gidip kapıyı kapatmak yeterli. Evden dışarı çıkmamalıyım, ama başka şeyler için (örneğin klarnet çalmak) çalışmamı bölebilirim. Ortaya çıkandan hoşlanmamışsam onu çöp sepetine atarım. Hiç bir şey kaybolmamıştır. Ama eğer bir film çekiyorsam 3 milyonu çöpe atmadan aynı şeyi yapamam.



— 13 film yaptınız. (Şu anda 14) Bize canınızı sıktığı için film çevirdiğinizi söylemeyeceksiniz, değil mi?

— Film yapıyorum çünkü herkes film yapmak istiyor ve ben film yapma yetenegine, kapasitesine sahibim. Ve tüm yaparak para kazandım. Filmlerim gösterime çıktığında tepkiler olumlu oluyor ve bu da film yapmakla iyi ettiğimi kabul ettiriyor bana. Sinema benim için tedavidir. Ama çok ciddi söylüyorum, benim filmlerimi yapmak hiç de eğlendirici bir olay değil. Beni eğlendiren tiyatro. Tiyatro kişisel bir sevinçtir. Örneğin Broadway'de *Play it again Sam*'de oynadım. Bu çok güzel bir çalışma oldu. Bütün gün boyunca hiç bir şey yapmıyordum ve akşamın saat sekizinde tiyatrodan Diane Keaton ve Tony Roberts'ı buluyordum. İki saat boyunca sahnede oynuyorduk. Orada iyi eğleniliyor. 22.30'da ise perdeyi kapatıp arkadaşlarla kurtlarımızı dökmeye gidiyoruz.

— *Annihe Hall* ve *Manhattan* gibi filmlerinizi izlediğimizde çalışmalarınızda büyük bir neşe, arkadaşlık, dayanışma ve sizin için hemen hemen kolay bir çalışma ortamı gözlemledik.

— Hayır benim için güç ve zahmetli oluyor. Film çevirmek çok zor olan bir fiziksel çalışmayı gerektiriyor. Çok zor. Sadece benim için değil, benimle çalışan herkes için geçerli bu. Keaton ve diğerleri sadece birşey bekliyorlar. Film çevirmeyi bitirmek ve evlerine gidip başka şeyler yapmak.

— *Zelig* üzerinde 2,5 yıl çalıştınız. Bu diğer filmlerinize ayırdığınız zamandan daha fazla?

— Herşeyden önce bu bütün kalbimle bağlandığım bir film olduğu için böyle. İkincisi de bu konu benim için işten çok bir zevkti. Bunun avantajlarını da gördüm. Bu süre içinde «*Comedie erotique d'une nuit d'ete*»yi yazdım ve gerçekleştirdim. Bir sonraki filmim olan *Broadway Danny Rose*'un çalışmalarını bitirdim.

Çalışma gününden sonra her akşam (*Zelig* için) montaj salonuna dönüyorum. Burada meslektaşlarımla başka fikirler bulmayı deniyoruz. Ortaya çıkan çok sayıda değişik teknik soruna çözüm bulmaya çalışıyoruz. Zaman zaman *Zelig*'e ayırdığım dinlenme haftalarını, kendime bahsetmem de bu gecikmede rol oynayan bir başka etken. Bu film benim için gerçek bir hobi oldu.

— Bir kaç yıl önce teknik bilginizin sınırlı olduğunu açıklamıştınız. *Zelig* ile detayların ustası haline geldiniz?

— Bu doğru değil. Her telden bolca çalışıyoruz. Örnekse, çevirdiğimiz sekanslara çağın havasını verebilmek için filmi «eskitmek» gerekiyor. Montajcılar herşeyi denediler. Filmi duş altından geçirmek, ayaklar altına alıp ezip, çiğnemek gibi. Modern hiç bir aletimiz yoktu. Her defasında yeni çözümler buluyorduk.



— Genellikle el yordamıyla hareket ediyorsunuz?

— Önce hikayeyi yazdım, sonra da filmi filme alınmış dökümanlarını aramaya başladık. Yüzlerce, binlerce, milyonlarca metre film bulduk. Ama onları görmeye başladıktan sonra çok azını yazdıklarımıza adapte edebildik. Büyük bir kısmını attık. Bazı şeyleri de yeniden yazdım. Film aylar boyunca daha bir çok değişikliğe maruz kaldı.

— Ancak tema değişmedi değil mi?

— Kesinlikle evet. Kişilik başlangıçta hayal ettiğim şekilde kaldı. Düşünüyorum ki herkes, bazı açılardan *Zelig* gibi davranıyor. Hemen herkes başkalarının yanında olduğu zaman, bu insanların duymak istediklerini söylemeye çalışıyor. Bu durum filmin içinde komikliğin sınırlarına kadar gidiyor. Ama öyle sanıyorum ki seyirciler buradaki kişileştirme problemini anlayabilir. Çünkü bizim içimizdeki duyarlı bir noktaya dokunuyor.

— Çizdiğiniz tutumu ciddiye alıyor musunuz?

— Kendi kendini bu şekilde ele verme tarzı gerçekte politik değil, fakat faşist bir olay. Birisi size bir kitap okuyup okumadığınızı sorarsa, hayır diyerek bir itirafta bulunmak istemezsiniz. Ve böylece anlaşılma bir şekilde kişiliğinizin bir bölümünü bırakmaya (terketmeye) başlarsınız. Bu bir başlangıçtır. Sizi herşeyden el etek çekme durumunun çok daha ileri aşamalarına yöneltebilir. *Zelig* başka bir şeyden bahsetmiyor.

— Aynı zamanda 80'li yıllarda da yaşayabilirdi?

— Başlangıçta düşündüm bunu Ama sonra... Bu tip olayları belli bir mesafeden gözleendiği zaman çok daha gülünç buluyorum. *Zelig*'in hikayesi günümüzde yabancı ve çok gerçekçi bir ton alır. Kendi günlük aile ortamımıza götürdüğümüzde bu daha çok peri masallarına, soyut bir hikayeye benziyor. Sonra bir de 20'li yıllar tipik Amerikan çağıdır. Amerika'nın bütün karakteristik özellikleri 20'li yıllarda görülür.

— Bu çalışmanız sırasında milliyetçilikle sınandınız mı?

— Benim için efsanevi bir çağ. Birleşik Devletler'de bir çok insan bu efsanenin rüyasını görüyor. Harikulade bir dünya hayal ediyorlar. Seksi kadınlarla, müzikle, gangesterlerle ve müthiş beyzbol oyuncularıyla dolu bir dünya. İçinde yaşadığımız büyük yeteneksizlik çağı düşünülürse, özlem içinde olunabilir. Atom felaketi, cinayet, yoksulluk, bozulma tehdidinin altında kalmış bir kültürel anlamsızlık dönemi. Hatta Flaubert'in mektuplarını okursanız, öz olarak bu eleştirilerinin aynıısını orada da bulabilirsiniz.

— Sahneye koyma tekniğinde çok kısa sürede büyük aşamalar yaptınız?

— Başlangıçta komedi filmlerinin doğal, ipe-sapa gelmez, W. C. Fields ve Marx Kardeşler'inki gibi az güdültülü, fakat enerjik olması gerektiğine inanıyordum. Günlerimi bizim eleştirmenlerimizin alay et-



tikleri filmleri seyretnmekti geçtim. *Çılgık ve Fısıltı* filminde kişilerin yemek yediği görülürdü. Bu sahne sanki sonsuza dek sürüyor, tabakların gürültüsünden başka bir şey duyulmuyordu ve bu çok ilginçti. Böyle şeyler Amerikan filmlerinde hiç olmaz. Hep bir hareket, ritm ve hız. Bizde hiç dram yoktur. Sadece Scorsese, Coppola ve Friedkin tarafından imzalanmış enerjik melodramlar vardır. Ben insanların yedikleri ve yeme tarzlarıyla ilgileniyorum.

— *Bir gün bütün yemeklerin komik olduğunu söylemişsiniz.*

— Yemeklerin ve seksin güldürdüğü konusunda ısrar ediyorum. Rus filminin ismini önce Savaş, Aşk ve Yemek koymayı düşünmüştüm. Bir sahnede Diane Keaton ve ben Napolyon'u zehirlemek için yola koyulmuşken yahudi bir çiftin evinde dinleniriz ve boş tabaklardan harika bir yemek yeriz. Bu çok komikti.

— *Savaş ve Aşk'ta bütün göç etmiş Ruslar yahudiydi; Amerikalı yahudi entellektüeller. Ayrıca Interiors'da bütün kişiliklerinizden yahudilerin sizi etkilediği anlaşılıyor. Onların canlılık ve sıcaklığını yansıtıyorsunuz.*

— Pearl (M. Stapleton), Renata (D. Keaton) ve Eva'da (G. Page) bunu yaptım. Bende bütün artistik eğilimlerde en iyiyi yapma ve başkalarıyla ilişkileri sık sık katletme yeteneği vardır. New York'lu bazı seyircilerin bütün mantığa karşın Eva'nın gerçek yahudi anne olduğunu düşünmesine gelince; onlar bütün çizgileri, olasılıkları toplayarak bu kaniya varıyorlar. Bu yorum beni çok şaşırttı, ama aldırmiyorum.

— *Bir yahudi komedisinin varlığına inanıyor musunuz?*

— Öyle bir şey olduğu doğrudur. Yahudilere karşı saldırganlık ve oto savunmadan gelen bir duygu. Chaplin gibi bir yahudi, Keaton gibi bir İrlandalıdan daha komiktir. Keaton büyük bir sinemacıdır, ama Chaplin'in bizi güldürmek için yolun köşesini dönmekten başka bir şey yapması gerekmiyor. Gorouchu Marx kıyaslanmayacak bir virtüözdü ve kendi neslinin tek büyük komedyenyidi, tabii benim açımdan. Ben tamamen yahudi bir bölgede büyüdüm. Irkçılık, ayrımcılık gibi bir zorlukla karşılaşmadım. Okulda yahudi olduğum için hiç dayak yemedim. Beni, Gorouchu'nun tersine herhangi bir yerden kovmadılar. Ünlü bir söz vardır: «Benim çocuklarım yarı yarıya yahudi, havuza dizlerine kadar girebilirler mi?»

Benim esprilerimden büyük çoğunluğu yahudi kökenli espriler değildir. Ben kısa boyum, para ve kaynana hakkında hiç de yahudi kökenli olmayan bir sürü espri yapıyorum. 110 espri içinde sadece 10 tane yahudi kökenli espri kullanırım. Ama yine de herkes bana yahudi esprisinden başka birşey yapmadığımı söylüyor. Bu konuda bir şey yapamam.



— 18 yaşında radyo için günde 50 kelimelik yazı yazıyordunuz. Bunların kaç tane yahudi esprisiydi?

— 50'li yıllarda en önemli espriler evlilik, otomobil ve boşanma üzerineydi. Örneğe, şu tür şeyler yazıyordum: «Eski karım evimi, otomobilimi ve banka hesabımı elimden aldı. Eğer tekrar evlenişem ve çocuklarım olursa onları da alacak.»

Eski karım bu yüzden dava açtı. Gerekçe olarak da onunla çok sık alay etmemi gösterdi. O zamanlar yazı makinama beyaz bir kağıt takıyor ve her sayfaya 5 fıkra yazıyordum. Birbiri ardına 10 sayfa. Bunları yazarken zorlandığımı hatırlamıyorum.

— *Annenizin Gorouchu Marx'a benzediği doğru mu? Bananas filminde onu gülünç duruma sokmak için Marx bıyığı yaptığınız söyleniyor?*

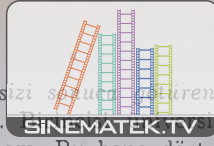
— Tamamiyle doğru. İkisi arasında ailevi bir benzerlik vardı. Dahası Marx'ın kendi ailesine olan benzerliğinden bile fazlaydı. Bunu görmek için Gorouchu'nun bıyıksız fotoğraflarına bakmak yeterli. Tamamiyle benim anne tarafıma benziyordu. Gorouchu'ya Lindys lokantasında ilk rastladığımda kendimi dayılarımdan biriyle karşılaşmış gibi hissettim. Bu dayılarla sadece cenaze törenlerinde ve barlarda karşılaşırım. Elinizi büyük bir samimiyetle sıkırlar. Yengenizin ya da kuzeninizin poposunu çimdikleyerek size olan yakınlıklarını gösterirler. Onlar için, yaptığımız hiç bir şeyin değeri yoktur. Taksi şöförü olan babam Fernandel'e benzerdi. Yaşam standardı düşük orta sınıf etnik bir aileden geliyordu. Bizi saat yedide sokağa bırakırlar ve geceyarısından evvel dönmememizi tembihlerlerdi.

— *Bu yüzden mi atletik bir yapıya sahip olduğunuz söyleniyor?*

— İlginçtir ama ben hep atletik bir yapıya sahiptim. Çocukken sahahtan geceyarısına kadar top oynardım. Futbol, beyzbol, hentbol, basketbol vs. oynadım. Mukavemet koşularında madalyalar aldım. Ayrıca çok iyi boks yapardım. Amerikan Giants (Devler) takımına girecek kadar iyi bir yapım vardı. Bu da en büyük hayalimdi.

— *Gençlik faaliyetleriniz arasında yankesicilik ve soygun da vardı. Çok iyi el becerileriniz olduğu söyleniyor?*

— Hakkabazlık, sihir ve kart oyunları yapardım. Gençliğimde profesyonel bir sporcu ya da dolandırıcı olacağımı düşünürdüm. Hatta cinayet ve soygunlarla dolu bir yaşam düşlerdim. Daha sonra bütün komedyenlerin bu tür hilelerden hoşlandığını farkettim. Fotoğrafçılık kadar çok seviyorlar bunu. Aynı zamanda hepsi bir veya bir kaç müzik aleti çalışıyorlar. Gorouchu gitar çalar; Jack Benny Chaplin gibi keman; Sid Caesear'da saksafon. Ben de klarnet çalıyorum. Bunu neden yaptığının bir açıklaması yok.



— Kariyerinizin sizi *şu* kadar *etiren* noktaları hangileriydi?

— İki nokta var. **SİNEMATEK.TV**’den vazgeçip aileme bakmak için çalışmaya başlamam. Bu bana dört yıl kazandırdı. Bütün arkadaşlarım üniversitede zaman harcadılar, sonra da diplomalarını duvara astılar. Ben ise eğitimden vazgeçip şov dünyasına girdim. İkincisi ise radyo - televizyon için yazmayı bırakıp, kabare numaraları yapmak için sahneye çıktığım dönemdir. Bu benim bütün kariyerimi değiştirdi. Benden piyesler istediler, sonra da film yapmam için cesaret verdiler ve etrafımda yakın dostlardan bir çevre oluştu. Ve bu tahmin edilemeyecek kadar büyüktü. Filmлерim onlara para kazandırdı. Ama örneğin *Annie Hall* diğer Oskar ödüllü filmlerden daha az para kazandırdı. Bu da bana başka ölçüler getirmiyor. Ben trajedi ile komedi arasında do-laşmak istiyorum. Neil Simons ile ilk piyesimizi hazırladığımız zaman drama komedi arasındaki tuzağa düşmemek için çok çaba harcadık ve sonunda oyunun her ikisini de içermesine karar verdik. Benim temel örneğim Çehov’dur.

— Filmlerinizin getirdiği ortalama gelir nedir?

— 10-12 milyon dolar.

— *Prodüktörleriniz sizi beğeniyor mu?*

— Benim ciddi bir film yapmam için, iki komedi yapmam gerektiği görüşündeler. Çünkü şüphesiz, toplum da aynı şeyi diyor. Ama ilk filmlerimden bu yana beni seçimlerimde hep serbest bıraktılar. Zeliğ için kısaca şöyle dediler: «Bitirdiğinizde görmeyi tercih ederiz». Çok şımardım...

— *Sizin bir çalışma delisi olduğunuz söyleniyor. Doğru mu?*

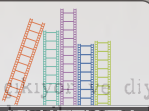
— Yanlış. Ama bundan hoşnutum. Sonuçta bir beyzbol takımında olan genç bir çocuk gibiyim ve «Beyzbol oynamam için bana para veriyorsunuz» diyorum. Bunu kabul edemiyorlar. Ve aynı zamanda bu konuda hissettiklerimi anlamıyorlar. Yazmayı seviyorum ve bunun için de bana para ödeniyor. Olağanüstü bir olay. Bu işe benziyor ve bir iş değil.

— *Mutlu bir insan mısınız?*

— Çok mutsuz değilim demek daha doğru. Derinlemesine tepkilerimin tarzı ise pesimist. Gerçekte bunaltıcı bir insan değilim. Fakat üzgün yönlerim var. Bunlara karşı savaşıyorum.

— *Zaman zaman geleceğe bazı şeyler bırakmayı düşünüyor musunuz? Filmlerinizin 50 yıl sonra da seyredilmesi düşüncesi sizi mutlu eder mi?*

— Eğlendirici bir soru. Çünkü cevabı evet, ama neden olduğunu bilmiyorum. Belki haksızlık ediyorum. Hemşerilerimin kalbinde yaşamaktansa kendi dairemde yaşamayı daima tercih ederim. Bu bir gerçek. Herşeyden sonra insanlar filminizi görmek için 5 dolar ödüyorlar, 1,5



saat boyunca oturuyorlar, sonra çıkıyorlar diyorlar ki: «Evet, bu gerçekten çok güzel bir film. SİNEMATEK TV bu akşam nerede yemek yiyeceğiz?»

— *Gişedeki yapımcıların istediği de bu değil mi?*

— Toplumda sükse yapan filmler, bana gerçekleştirdiğim için gurur veren filmler değil. Bana, toplum benim değer verdiğim şeylerden çok daha değişik şeylere değer veriyor gibi geliyor. Sadece eğlendirmek için film yapmayı sevmiyorum. «Bütün bunlar neye yarar. Sadece eğlenmek istiyoruz» diyecek olan seyircileri hayal etmek bazen çok rahatsız ediyor: Ama ben düşünme çalışmasını seviyorum. Gençken iyi bir seçim yaptığım düşüncesindeyim. Tekrarlıyorum her zaman Bergman, Fellini, Renoir ve De Sica'nın büyük sinemacılar olduğunu düşünüyorum. Filmlerini belki on kez izledim ve bunlardan hala zevk alırım. Güncel yapımlardan % 90 daha fazla zevk veriyorlar.

— *Manhattan'dan sonra Allen bir dahidir diye yazdılar. Okuduğunuzda nasıl bir tepki gösterdiniz?*

— Bunun piyasanın klişelerinden biri olduğunu düşünüyorum ve bütün klişeler gibi gülünç, tuhaf bir olay.

— *Gülümsemekle mi yetindiniz?*

— Hayır, daha önce de söylediğim gibi, bir kaç kere güldüm. Dahilikten konuşuyorlar ve hataları görmüyorlar. Öyle büyük hatalar ki... Ben filmlerimde bunları görüyorum. Örneğe, bir *Bisiklet Hırsızları* olmayan *Zelig*'i gerçekleştirmek için bir deha olmaya gerek yok. Bir Çehov değilim. Dahice değil. Gerçekten bugün bir istisna olan, hiç bir şey yapmadım. Solunabilen bir derinlik derecesi var sadece. Deniyorum. Daha da deneyeceğim. Bir gün belki bazı şeyleri gerçekleştireceğim ve şöyle düşüneceğim: «Mozart veya Tolstoy filmimi görmek için gelseydiler, şöyle diyebilirlerdi: 'Zaman kaybetmedim. Bunu görmüş olmanın mutluyum!' Ümit ederim...»

— *W. Allen filmlerinin eleştirisini yapsaydınız, olaya hangi yönlerden yaklaşırdınız?*

— Sinemada ciddi olanların dışında hiç bir şeyin gerçekten büyük olabileceğine inanmıyorum. Büyük komedi filmlerinde (ki bunlar Chaplin veya Keaton) çok güzel olan, harika olan şeyler var. Ama temel olarak komik bir konunun en üst düzeye yükselebileceğini düşünmüyorum. Böylece filmlerimden iyi bir yönde giden sadece biri: *Interiors*. O da tam olmaktan oldukça uzak. Eğer böyle derinlemesine yarım düzine film yapabilirsem kendimden hoşnut olacağım. Ama bu o kadar kolay değil. Kişisel (doğal) özelliklerim beni komediye doğru taşıyor.

— *Sürekli olarak yaşamın bir toplama kampı olduğunu söylüyorsunuz. Bu ne demek?*

— İki açıdan bakmak lazım. İnsanlar kendilerini düşmanca bir or-



tamda, açıklanamayan bir eşrefatında buluyorlar. Ve çoğunluk yaşarken bu ortamdan kaçıyorlar. Bu korkunç gerçeğe çeşitli şekillerde meydan okuyorlar. Bazıları yüzünün aklıyla, şerefiyle hareket ediyor. Diğerleri ise hayır. Ama her iki durumda da hayatta kalabilmek için gerçeği reddetmek gerekiyor. Kamplarda tutuklular söyleniyorlar: «Bizleri yoketmeye götürmeyin». Bunun yaşamda da aynı olduğuna inanıyorum. Çok zor bir ortamda yaşıyoruz. Hoş olmayan ve ruhsal sağlığımızın gerçeklere karşı sürekli savunmalar geliştirdiği bir ortamda.

— *Nasıl birşey bu?*

— Bütün gün bilinçli olsaydık yaşam çekilmez bir şey olurdu. Yaşadığımızın, ölmeye başladığımızın bilincinde olmak ve birgün kalbimizin duracağını bilmek: Ölenleri «çökmüş», «korkunç» ve «ölü» olarak etiketliyorlar. Nietzsche'nin dediği gibi herşeyi bilmemek iyidir. Gerçek her zaman en iyisi değildir.

— *Bütün komedyenlerin de her zaman vermek istedikleri bu değil mi?*

— Bilmiyorum. Bence bu büyük yazarların bakış açısıdır. Dostoyevski ya da Tolstoy bu bakış açısını az kalsın yıkıyordu. Bazıları bu gerçeğe doğrudan bakarak da başarılı olmuştur. Örnekse, Heidegger. Ama bu bana fazla gelir. Ben henüz orada değilim.

— *Peki gerçeklerle birlikte yaşamayı nasıl başarıyorsunuz?*

— Eğer yaşamımı incelersem, burada düşünmemi engelleyen kadehin belirlediği dolgunluklar görüyorum: çok çalışma, müzik. İşte benim oyun sıralarım. Kendimi meşgul edecek şeyler bulmaya çalışıyorum. Eğer kötülersem bu durumda psikanalistim veya arkadaşlarım iyi durumda olmadığımı söylüyorlar. Böylece bir maça gidiyorum veya bir başkasının filmine.

Hayır, ne ölüme karşıdan bakacak ne de bu konumdan artı bir durum çıkartacak kadar olgunlaşmış değilim. Ama deniyorum. Psikanalizde yaptığım çalışmalarla birlikte, yeni kişilikler ortaya atarak, yeni kavramlar yaratarak. Kaygılarımı, iç daralmalarımı, bunalımlarımı onlara vererek, onları daha iyi ve daha objektif gözlemleyebilmeye çalışıyorum. Ama tıpkı toplama kamplarındaki gibi acıya, üzüntüye kapılmamak çok zor, deprasyona veya öfkeye.

— *Sosyal bir hareketle kişisel bunalımlarınızı, düşmanlıklarınızı aşmayı hiç düşünmediniz mi?*

— İnsanın yaşamını başkalarına bağlaması veya adaması çok yararlı bir reçete. Am ben bunu başarabilecek kapasitede değilim. Arada sırada deniyorum. Kazandığım paranın çok küçük bir kısmı dışında hiç bir şey tutmuyorum elimde. Böylece yaşama sivilimi değiştirmeye çalışıyorum. Bu yapabildiğim bir şey.



— Politika!

— Oh! Bir kere başkanlık SINEMATEK.TV başkanlığı kampanyasına katıldım. Ama politika kısa bir yanıtla geçirilebilecek bir olay değil. Psikanalizde olduğu gibi. İnsanlar hükümet değiştiğinde ya da ihtilâl yapıldığında herşeyin radikal olarak değiştiği inancını taşıyorlar. Ben aksini düşünüyorum. Nixon ve Carter arasında fark var, ama benzerlikleri çok daha fazla. En son tahlilde sorunun ruhsal olduğunu sanıyorum.

Tabii bu kadar şey arasında ve ekonomi ve psikoloji tarafından çözümlenemeyen yaşamda bir şey bulamıyorsunuz. Bu çözümsüzlük kötü gidişe süreklilik sağlıyor. Bizleri yönetenler ve psikanalistlerimizin sayısının kabarıklığıda buna bir çözüm getirmiyor. Hiç bir zaman neden böyle bir konumda yaşadığımızı anlayamıyoruz. Ve gelecekte başımıza gelmesi muhtemel olaylardan korkmaya devam ediyoruz.

— Ya siz ne düşünüyorsunuz?

— Gerçek bir değişiklik olması için sonuçta güzel bir kaza olması gerekir. Ben konsantrasyon grubundan geliyorum. Bettelheim kamplar-daki tutukluların kaçmak için hiç bir şansları olmadığını gösterdi. Sonunda kurtulanlar ne en iyileri, ne de en üstünleriydi. Onlar müttefikler geldiği zaman orada bulunanlardı sadece. Aynı şeyin bizim için de söz konusu olduğunu düşünüyorum. Kendi düşünce yapımızı gözden geçirmek için bir kaza gerekiyor. Çünkü raslantılar, düşündüklerimizden daha önemli bir rol oynuyor yaşamımızda. Nükleer ya da daha değişik bir kazadan sonra yaşayanların, olumsuz ya da olumlu yönde değişmesi mümkündür. Bizim kendi kendimizi kontrol ettiğimizi düşünmek, 20. yüzyıl kendini beğenmişliğidir. Ama ben buna inanmıyorum. İnsan, ancak çok belirgin sınırlar içinde kendi kendine yardım edebilir; politika, psikanaliz ve yaratıcılıkla... Son tahlilde herşeyin rastlantıya bağlı olduğuna inanıyorum. Bu korkunç bir şey.

WOODY ALLEN FİLMOGRAFİSİ

Oyuncu ve senarist olarak : What's New Pussycat? (Donner); Play It Again, Sam (H. Ross).

Uzun metrajlı : What's up, Tiger Lily (1966); Take the Money and Run (1969); Bananas! (1971); Everything You Always Wanted to Know About Sex but Were Afraid to Ask (1972); Sleeper (1973); Love and Death (1975); Annie Hall (1977); Interiors (1978); Manhattan (1979); Stardust Memories (1980); Midsummernight's Sex Comedy (1982); Zelig (1983); Broadway Danny Rose (1984); The Purple Rose of Cairo (1985); Hannah and Sisters (1986).

“Hannah ve Kızkardeşleri”nin Beş Kadını

MAUREEN DOWN

Türkçesi : ŞAHİN BEYGU

Woody'nin kadınlarıdır onlar; nevrotik, seksi ve gösterişli. Yaşamın anlamsızlığından, lenf bezlerinden, ülserlerden, SECONAL'dan, Sokrates'tan, mastürbasyondan, Nietzsche ve Marx Biraderler'den sözeden erkeklerle —genellikle de bir an içinde— yakınlık duyabilirler.

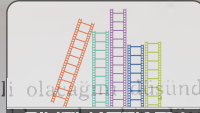
Yazar Woody Allen ender rastlanan dişi roller yaratır; yönetmen olarak da, ender rastlanan bir performans elde eder oyuncularından, onları baştan çıkartıcı ve özgün kılar.

Allen'la ilk kez yeni filmi *Hannah ve Kızkardeşleri*'nde çalışan Carrie Fisher'a, Allen'in bu özel, uyumlu ilişkiyi nasıl kurduğu sorulduğunda, «Gözümü korkutarak» diye çapkınca yanıtladı Fisher, «bu durum kendimi kesinlikle daha kadınsı hissetmemi sağlıyor.»

Sonra biraz daha ciddileşerek sürdürdü sözünü : «Kadınları seviyor. Ve iyi nedenlerle seviyor; görünümlerinden ve saçmalıklarından ötürü değil —bunları da ayrıca sevmekle birlikte—. Woody Allen gibi birinin yanındayken —ve ona benzeyen çok da fazla insan yok—, elinizden gelenin en iyisi olmayı istersiniz. Organik tür bir şey olsa gerek bu.»

Kadınlar, kadınların birbirleriyle ve erkekleriyle olan ilişkileri Allen'i her zaman cezbedi. İlk film öyküsü *Interiors*'da üç kızkardeşin yaşamalarını keşfetmişti; *Hannah ve Kızkardeşleri*'nde de biraz daha komediyle aynı şeyi yaptı.

Son filmini yazmadan, Allen'da önce filmin adı uyandı, «Tekrar kız-



kardeşlerle uğraşmanın keyifli olduğunu söylüyor. «...kendi rolümü işe katmam, sonradan a SINEMATEK.TV önceydi.»

Kendi yazıp yönettiği bu 14. filmde perdeye yine tüm o nevrotik görkemiyle geliyor. («Çok muhteşem oldu...» diyor bir flörtüne, «Nürnberg duruşmaları gibiydi.») Tanınmış oyuncuların oluşan en geniş kadrosunu sunuyor: Fisher, Mia Farrow, Barbara Hershey, Dianne Wiest, Maureen O'Sullivan, Michael Caine, Lloyd Nolan ve Max Von Sydow.

Filmde Allen'in kadınları, yönetmenin gözde konuları olan yaşam, ölüm, aşk, şehvet, kıskançlık ve günah gibi heyecanlı alanlarda dolaşırlar. «Hepsi de birbirlerinin ardından yapmadıklarını bırakmaz ve sonra da can ciğer dost dururlar,» diyor Fisher. «Bir tür delilik.»

Allen, kadınların duyguları, sorunları, güdülleri ve dayanıklılıklarıyla uğraşmayı çok keyifli bulduğunu söylüyor. «Kadınların, özellikle de zeki kadınların ruhlarını keşfeden kitap, oyun ya da filmlere karşı korkunç bir eğilimim var,» diyor 50 yaşındaki yönetmen. «Mary McCarthy *The Group*'u yazdığında kendimi ona el atmaktan alıkoyamadım, ya da aynı şekilde Richard Yates'in *Easter Parade* romanına.»

Erkeklerden çok kadınlar için yazmayı ve onları yönetmeyi sever «Çok ender olarak erkek karakterlerle düşünürüm...» der, «kendi rollerim hariç.» Allen dişi karakterlerin çoğunda kendisine de ait hayli fazla şey bulduğunu söyler —birinde kararlı niteliğini, diğerinde huzursuzluğunu, bir üçüncüde kararsızlığını—.

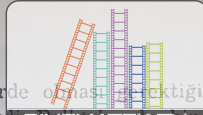
Bu denli güçlü bir yaşam kaynağını nasıl geliştirdiği sorulduğunda «Ailemdeki bir sürü kadının arasında tek erkek bendim,» diye açıklıyor Allen, «bir kızkardeşim, kız kuzenlerim, yedi tane kızkardeşi olan bir annem vardı. Her zaman kadınlarla çevriliydim.»

Hannah'da başrol oyuncusu ve Allen'in sinema-dışı arkadaşı olan Mia Farrow, Allen'in kadınlar için güçlü bir yönetmen olduğu kanısında, çünkü «bir kadının düşünce yapısını anlıyor ve önem veriyor» diyor.

Mia Farrow, Allen'in Doğu Yakası'nı gören katında, evlat edindiği bebeği Dylan O'Sullivan Farrow'la oturuyor. Allen'in son dört filminin yıldızı ve sekiz çocuğun annesi olan 40 yaşındaki oyuncu, genellikle Noel ağaçlarının tepesinde görülen kumral bir güzelliğe sahip.

«Bir sürü araba takibiyle, patlayıcılarla, casus öyküleriyle, buna benzer şeylerle uğraşan hareketli yönetmenleri, erkeklerin yönetmenlerini tanırırsınız» diyor o yumuşak, nazik ses tonuyla. «Woody'nin filmleri daha çok insanlara, onların davranış ve düşünme biçimlerine yöneliktir ve bu durum kadınları da ilginç bir düzeyde kapsar.

Çocuklarımdan biri, mükemmel filmin, sizin söyleyecek hiçbir şe-



yninizin olmadığı bir yerde olması gerektiğini açıklamak için Sylvester Stallone'yi örnek gösterdi. «SİNEMATEK.TV» görüşü açısı, ama Woody'nin tarzı böyle olmak zorunda değil.»

Gerçek hayatta olduğu gibi filmde de Mia Farrow'un annesi olan Maureen O'Sullivan, kadın oyuncularını yönetme yeteneğiyle Hollywood'da tanınmış olan George Cukor'la karşılaştığında Allen'i daha üstün buluyor. 1935 yapımı *David Copperfield*'de O'Sullivan'ın yönetmeni Cukor'du.

«George'da hep önceden kesinleşmiş bir düşünce bulunurdu ve size de, kendi istediği bu kapsamı yaptırırdı. Woody'yle çalışmayı daha çok sevdim çünkü, o yumuşak tavrıyla sizin ne yapabileceğinizi anladığını ve öyle yapmanıza izin vereceğini hissettiriyor.»

O'Sullivan'ın oynadığı tip, kendi deyimiyle «ağız bozuk, ayyaş bir eski kız arkadaş.» Mia Farrow da en büyük kızkardeş Hannah'ı oynuyor; başarılı ve kızkardeşlerinin gözünde «tiksindirici mükemmellikte» bir oyuncu. Dianne Wiest, kendi aşk ve oyunculuk yaşamı bata-çıkla gittiği için Hannah'yı kıskanan kızkardeş Holly'yi oynuyor; Hannah'nın kocasıyla ilişkisi olan en küçük kızkardeş Lee'yi de Barbara Hershey canlandırıyor. Ichabod Crane, Holly'nin erkek arkadaşına takılan aile dışından bir arkadaş; Carrie Fisher ise tersine, bir tek şey için yanıp tutuşan bir diğeri.

Kalp, Allen'in canlandırdığı karakterin dediği gibi «esnek, çok esnek bir küçük kıştır.»

Yapılan görüşmelerde Hannah'nın kadın oyuncularını, bir Amerikan efsanesi olan New York'luyla çalışmanın nasıl bir şey olduğunu anlatıyorlar.

«Eğer rahat değilseniz söyleyeceği ilk söz, 'diyalogu değiştirin' olur» diyor Dianne Wiest, o nefes alır gibi çıkan küçük-kız sesiyle. «Genellikle de fiili ya da ismi değiştirmek, ya da bir 'tamam mı' eklemek gibi şeyler.

Sizden beklenen, ilk adımı atmanızdır. Eğer yanlış yoldaysanız sizi uyarmakta gecikmez; hatalı durumlarda çok kesindir. Doğru gidiyorsanız, bildiğiniz gibi bırakır.»

Annesi, filmin onun için benzersiz bir deney olduğunu söyledi. «Yönetmenlerin çoğuyla çalışırken 'Burada bardağıtayım mı?' ya da 'Burada oturmam mı gerekiyor?' gibi aptalca sorular sorarsınız. Ama Woody'yle çalışırken bunları sormaz, yaparsınız. Yapmanızı istemiyorsa, söyleyecektir.»

Carrie Fisher, Allen'in tarzını «Zen yolu, kısıtlılıktan geçen bir özgürlük» olarak tarif ediyor. «Sahip olduğumuz tek Zen yönetmendir o.» Fisher çekimdeki ilk sahnesinde, bir partiye gelip de tek başına duran



ilginç erkeklerin nerede olduğunu sergilediği planda, Allen'in onu bir köşeye çekerek yanlış oynadığını anlatırken hatırlıyor :

«Çok fazla gülümsediğini ve jestlerinin yaşlı bir yahudi kadına benzediğini düşünüyordu. Bana 'Velma teyzem gibi giriyorsun' dedi. Arından da Velma teyzesinin neye benzediğini gösterdi.»

Filmlerine bir doğallık duygusunun egemen olmasını istediğinden, «çakışma»ları —aynı anda konuşma, birbirinin cümlelerini kesme ya da tepki gösterme— teşvik eder. «Bir başka çekim olsa durup konuşanı dinlersiniz» diyor Mia Farrow, «oysa Woody hemen çıkıp 'edilgin olarak dinlemeyin, tepkilerinizi yüksek sesle gösterin' diyecektir.

Kim zaman televizyonda kendi metinlerine hiçbir zaman yoğunlaşmayan insanları izler, Bunlar 'seninle' yerine 'senin ile' derler, Woody için kötü oyunculuğun bir göstergesidir bu.»

Filmin kadın oyuncular, konuşma tarzlarında sahte olanı hemen yakalayan bir kulağı olduğunu söylüyorlar. Eğer Diane Keaton -türü nevroitik bir kekemeliği bilinçsiz de olsa taklide başlarsanız bunu hemen kesecektir. «Bir ara konuşurken» diyor Fisher «üzerime böyle bir tutukluk gelmişti. 'Yapmayın bunu, tüm cümleyi bir nefeste çıkarın' dedi bana.»

Hershey de böyle bir örnek hatırlıyor : «'İhmhhh' demeyi bırakmamı söylemişti.»

«Doğallık duygusu, Allen'in sahneleri çekim tarzıyla güçlenir» diyor Farrow.

«Diğer yönetmenler 'çakışma'yı pek sevmez, çünkü yakın çekim ya da omuz çekimleri gibi geleneksel yollarla filmi kesme serbestilerini kısıtlar. Ama Woody'nin adımları, kameranın tüm sahneyi tek bir akıcı hareketle katettiği uzun ana çekimlerdir; bu da kimi zaman gerçekter anlamsız lafazanlıklar yerine, atmosfer yaratıcı diyaloglar yapmak anlamına gelir. Kameramanlardan biri 'hafif tüyler serpiştirmek' diye tarif ediyor bunu.»

Güzel kadın oyuncuların pek çoğu gibi Mia Farrow'da perdede kendisini seyretmeyi sevmiyor ve *Hannah*'yı izleyecek gücü henüz bulamamış.

Ama endişelenmek yersiz. Allen ve sinematograflarının gösterdiği özen sayesinde —bu filmde aralarında Carlo di Palma da var—, Allen'in filmlerindeki kadınlar her zaman, alev ışığıyla aydınlatılmışçasına yumuşak ve güzel görünürler.

«Bir kadında güzel olan bir şey bulduğunda» diyor Hershey, «izleyicileri de bunu görmeye zorlar. 'Woody'nin gözüyle oluşturulmuş' denildiğinde bu, bakışınızın, onun bakmanız gerektiğini düşündüğü şekile dönüşmesi anlamına gelir.»



«Woody bir kadını güzel, öster bir harika bir göze sahip» diyor Far-row. «Bu yeteneğiyle bir kadınla karşılaşılabilir. Kadınların giysile-riyle ilgilenir. Bir kadını alıp tepeden tırnağa giydirebilir. Örneğin bu kemerin hatalı durduğunu, nedenini her zaman açıklayamasa da, kesin-likle anlayacaktır.»

Allen, geleneksel gardrob kontrolünü bile değiştirdi. «Saç biçimini kendi seçecek, makyajı kontrol edecek, tekrar edecek ve eğer makyaj ya da ışığın hatalı olduğunu hissederse sahneyi yeniden çekecektir.»

Hershey, çekimde giyebileceğini düşünerek sete getirdiği en sevdi-ği mavi kazağına Allen'in tepkisini kahkahalarla hatırladı: «Yaşadığını sürece sakın bir daha bu rengi giyme» remiştii. «O günden beri bu kazağı giyerken akla kararı seçiyorum.»

Üç kızkardeşi canlandıran kadın oyuncular —hepsi de Manhattan'da ve tek başlarına yaşıyor—, filmin kent yaşamındaki sevgi umutsuzluğu-nu ve coşkusunu yansıttığını düşünüyorlar.

«Doğru insanı bulmak gerçekten zor mu?» diye soruyor Wiest, ha-fifçe gülümseyerek. «Evet, gerçekten zor, bana çok tanıdık gelen bir şey bu.»

Allen'in daha önceki kadın kahramanlarının tersine bu karakterler, sanatta amaçlarına ulaşmak uğruna aşka olan bağılıklarından vazgeç-miyorlar. «Hangi durumda, bir erkekle mi, bir erkek olmadan mı, iste-diğinizi daha iyi elde edeceğinizi söyleme durumunda değiliz» diyor Wiest. «Herkes sevimliyi ister.»

Fisher, öykünün temel düşüncesinin şu nokta olduğunu söylüyor: «50.000 yıl boyunca hata yapmaktan çekinebilir, tüm yaptıklarınızın se-bebini bilebilir; sonra geri dönüp aynı şeyleri tekrar yapabilirsiniz. Ha-tanız olabilir ve bunu tekrarlayabilirsiniz. Olmayacak bir şey değildir bu.»

«Bir gün gelip gerçekten öleceğimiz halde tüm bu ilişkilerle böyle-sine uğraşıp durduğumuz için ne kadar aptalca, acıklı, gülünç ve doku-naklı bir görüntümüz var. Ve bununla birlikte, daha farklı nasıl yap-a-bileceğimizi soruyoruz» diyor Hershey. «Yaşamın önemli olduğuna ve sahip olduğumuz kısıcak süreyi, kendimizi salt yaşamaya çalışan aptal-lar durumuna düşürmeden nasıl daha iyi yapabileceğimize ilişkin güze-lim dünya görüşüdür bu sorunun yanıtı. Bu tür bir 'mutlu son' beni gerçekten etkiledi.»

Woody Allen, bundan sonra hep mutluluk ve kurtarılmışlığıyla umut veren sonlar yaşadığı bir duygusal dönemeçten mi geçti?

«Bunu duymaktan» dedi Farrow, «nefret edecektir.»



Claude Levi-Strauss ve Sinema

Söyleşi : MICHÉL DELAHAYE,
JACQUES RIVETTE
Türkçesi : ALPER GÖNEN

— *Sinemaya gider misiniz?*

— Eskiden epey sık, şimdi daha az. Aslında gittikçe daha az, öncelikle sinemaya ayıracak zamanımın olmaması, ama belki de, sinemanın beni gittikçe daha az hoşnut etmesi yüzünden. Bunda sinemanın değişmiş olmasının etkisi de olabilir; yaşlandım, birbirimizden uzaklaştık da olabilir.

— *Sizce sinema hangi nedenlerle değişti?*

— Eskiden pek bir problem yaratmıyordu. Sinema, hem kalitesi belli, hem de verdiği zevk tarzından her zaman için emin olunabilen, kıs-men homojen bir ürün idi. Beklenenden daha iyi ya da daha kötü olsa da, kimse bundan rahatsızlık duymazdı. Bugünse okullar ve kuramlar var. Bunlar insanları, her seferinde tavır koymaya zorluyor. Kişisel olarak bunu çok cansıkıcı buluyorum.

— *Demek ki çekicilikleri doğallık ve zorlamasızlıklarındaydı?*

— Benim, bir yapının başarıp başaramadıklarından çok, sinema çevresi ve atmosferi ilgimi çekiyor. Özellikle Amerika'da bulunduğum yıllarda sinemaya çok gittim. Günün istenilen saatinde Greenwich Village'in herhangi bir küçük sinemasına gitmek mümkündü: Son derece rahat koltuklu —ayrıntılar üzerinde durmamı başışlayın— salonlar; göreceli bir yalnızlık, hatta bazen tam bir yalnızlık kaplardı içimi ve film de eninde sonunda, zayıf karakteri entellektüel veya estetik yönünün eksikliği yüzünden —tabiri caizse— bir akıma yakalanmak zorunda kalmamış bir oyundu. Burası insanların kendilerini perdede akan resimlere kaptırıp veya günlük hayallere daldıkları yer olarak, bugünün insanına bir tür sığınak gibiydi.

Doğrusu bu benim her zaman hazır bulunmamı ve öte yandan artık bulunmayan sinema yapımcılığının anonimliğini kapsıyordu. Eğer bugün herhangi bir film seyretmek isterseniz, eserin genç Fransız okulu-
luna mı, geleneksel —kalitesinden çok şey kaybetmiş— Amerikan üs-



lubuna mı yoksa İtalyan sinemasına mı ait olduğunu önceden bilirsiniz... Yani düşünmek, eleştirmek...

— Ama «klasik» sinemada zaten belli kutuplaşmalar yok muydu?

— Tabii ki vardı. Ama bunu bilmek gerekmiyordu. Çünkü kutuplaşmalar kendi aralarında bile bilinçli bir hal almamıştı.

Kanımcı son yılların sinemasındaki özellik, kendi üzerine şu ya da bu tarzda düşünmesi ve bu konuda bir arayışı olmasıdır. Seyirci, sinemaya gitmekle, olumlu ya da olumsuz, tavrını göstermeye zorlanıyor.

— Kısaca sinema, Jean Paulhans'ın dilinden söylemek gerekirse «Terror»un hakimiyetine girdi.

— Öyle, ve şunu da eklemek istiyorum. Sinemanın kendini «politize» etme yöntemi çok rahatsız edici. Mesela, bazen kendime; yönetmenlerin tavır koymalarının nedenin, sinematografik üslup ile diğer sanatlar arasındaki farklılıkları tanımamanın —ya da kasti bir reddedişin— sonuçları olamaz mı, diye soruyorum. Şunu belirtmek isterim: elime bir kitap geçtiğinde veya bir kitap satın aldığımda, kitaba duyduğum ilgiye oranla, dikkatimi verme kararı bana aittir. İstersem ilk ve son sayfaya şöyle bir göz atarım ve kitabı bir kenara bırakırım. Ya da «diagonal» diye tabir edilen şekilde okuyabilirim. Bir okuma on dakika, yarım saat ya da bir saat sürebilir... Öyle ki bunun için bütün bir gün, bir hafta, veya bir ay harcamam gerekmez.

Sinemada ise bu özgürlüğüm kısıtlanır. Kapana kısılırım. Salona girdiğim andan itibaren bir veya iki saat için tutsağımdır. Bu durum, günümüzdeki bazı yönetmenlerin, edebiyat ve resim alanında tasarım veya çizime karşı gelen şeyleri sinemaya uygulayarak, kendilerine yakıştırdıkları ayrıcalığa, aslında engel teşkil etmeli. Sinema doğası gereği, (aynısı müzikal gösteriler için de geçerli) kusursuzluğu arayıp, evet bu deyimden kaçınmayalım, mükemmelliğe zorlanan eserleri içeriyor. Sadece seyircinin bütün zamanına değil aynı zamanda yönetmenin de yaşamından ve emeğinden büyükçe bir miktarına sahip çıktığından, mükemmelliğe zorlanan günümüz sineması duygular, yetersiz açıklamalar, biraz da çizim veya tasarımlar dolayısıyla aceleye getirilmiş olmasından, oldukça canımı sıkıyor.

— Tasarımlar gerekli olabilir.

— Ticari değerlerle kusursuz diye nitelendirmemek *koşuluyla*, tasarım, haklı olabilir. Yönetmenler geinmeden tasarımlarını filme alıp, birbirlerine göstermeli, hatta üzerinde tartışmalılar... Seyircilere fragman göstermelerine de karşı değilim. İtiraz ettiğim, edebi ve sinematografik eserler arasında paralellik bulunduğu iddiasıdır. Sanki bu ikisinin nesnel şartları tamamıyla farklı değilmiş gibi.

— Kısaca sinema, kendisine oyun niteliği kazandıran koşulları unutmamalı...

— ...onu oyun yapan koşulları, yani diğer yandan çok büyük, duyarlı bir olgunluk isteyen gerekli araç.

— Bu «beklenmedik» özellikler, filmi bir sinemayı oluşturan belli çabalarla —günümüz Amerikan sineması gibi— uyumuyor mu?

— Kısmen. Katı kriterlerim olduğundan değil her sinemaskop renkli film, bolluğu, saydamlığı ve ihtişamıyla bağıntılı olarak, bana psişik bir haz veriyor... Güzel manzara çekimleri olan, vasat, herhangi bir westerni olumsuz değerlendirmem, enderdir. Kaldı ki, bu tür filmleri gittikçe daha az seyrediyoruz. Eski Amerikan komedi sineması öldü. Yeni filmler ise, eskiye nazaran bu basit ama sade hazzı çok az verebiliyor.

— Yeni Amerikan filmlerinden hangilerini beğendiniz?

— *Picnic* (1956), *Warlock*, *The Magnificent Seven* (1960)... —Fransız sinemasında ise— Godard'ın filmlerini hiç beğenmediğimi söylersem, Cahiers du Cinema'nın fikirlerine ters düşeceğimi biliyorum. Buna karşılık Resnais'e, filmlerinden ne kadar istesem de zevk alamamama rağmen, hayranlık ve takdir besliyorum. Aslında *Hiroshima mon amour* (1959) dışında hiç bir filmi beni tam tatmin etmedi. Onu *Marienbad*, biraz geriden de *Muriel* (1963) izliyor. Jacques Demy'den en çok *Lola'yı* beğendim. *Die Blonde Sünderin'i* (Sarışın Günahkar) daha az; *Parapluiers de Cherbourg* (Şerburg Şemsiyeleri) için olumlu olumsuz söyleyecek çok şey var.

— Demek ki, yeni Fransız okulunun filmleri arasında beğendiğiniz bir kaç tane var...

— Beğendiğim? Duruma göre, ama ilgimi çektikleri kesin. Herşeyden evvel, şu sıralar çok tutulduklarından değil, *Hiroshima'da* beni, genelde görmek istenilenden başka bir şey şaşırttı. Sanırım Resnais de bunu istiyordu. Şehir üzerine büyük, lirik bir destan. Sakin şehir —Nevers— ile gözü dönmüş, çılgın şehirlerin —Hiroşima— kapışmalarının lirik karşıtlığı. Herbiri varlıklarının tarihsel izini ortaya koyuyor. Bu arada ikisi de, üzülen söyleyeyim, bizim yaşadığımız kentler gibi olmaya başlıyor. Dehşetleri yeterince açık. Anekdöt ve korkunç diyalog beklenmedik bir savunma veriyor, sanki bu hilkat garibesinin asıl parçalarıymış gibi, bu arada resimler Nevers'i övüyor.

Marienbad'ı oldukça gayretli bir film olarak niteliyorum, her ne kadar gösteride sahip olduğu olanakların gerisinde kalmış gözükse bile... Geçmişten bugüne, gerçekten gerçek dışına, varolandan varolmayana geçişlerde çok naiv yöntemler araç olarak kullanılmış; ışık değişimi, farklı dekor ve kostümler, keşke mümkün bütün «figürler»in uygun retorik çalışmaları da yeterli olsaydı.

Muriel teknik yönden (kesim, montaj, kadraj) bir şahaser. Ve yine de bu film bende yalnız bir anti-sinema'nın bırakacağı etkiyi bıraktı. En-



teresan, dolambaçlı yollarla, bu devir-tiyatro modeli sergiliyor. Tıpkı savaştan önce yapıldığı gibi: Bu Delphine Seyrigs'in belirli anlarda Gaby Morlay'ın oynula SINEMATEK TV'ye atmasına kadar sürüyor; ama bu çakışma anlamından birşey kaybettirmiyor.

— *Taşralıların tiyatroyarı bir stile bağı kalarak karakterize edilmesi Muriel'in amaçlarından birisi değıl mi?*

— Evet, ama bu tam tamına Antonioni'nin getirdiğı bir çözüm: Yaşamın çekilmezliğini göstermek için, çekilmez bir film yapıyor. Diğer yandan filmin daha çok varoluşçuluğa gösterilen eksik ılıyı ispatlamaya çalışıp bunu hararetil bir tarzda gerçekleştirmek zorunda olduğuna inanıyorum. Muriel için yapılacak bu ispat karakterizasyonun vasatlığının, vasat bir dil kullanmayı gerektirmeyeceğini ortaya çıkarcaktır.

— *Biraz önce beğendiğiniz filmler arasında Picnic'i de saydınız. Haz dışında, ayrıca «Amerikan gerçeğı» gibi bir şey de hissettiniz mi?*

— Amerikan filmleri hakkındaki yargılarıma, Amerika'da uzun yıllar geçirmenin getirdiğı kaçınılmaz gerçekler de karışıyor: Bunlar dolu dolu yaşamış yıllardı ve o zamanları bana hatırlatan herşey ben de güçlü, sihirli bir etki yaratıyor. Ama başka bir şey daha var: F'ım günümüz sinemasının en büyük eksikliği ve benim seve seve adapte edilmesini istediğim «büyük opera»yı kullanıyor. Picnic tıpkı bir opera gibi düzenlenmiş; aryalı, resitatifli, tiradlar, koro ve enstrüman kadrolu. Bana öyle geliyor ki büyük opera bestecileri —Wagner ve diğerleri— yaptıklarını, sinema o devirlerde varolsaydı sunabileceklerini hissederek tasarlamış ve yapmışlardır. Sinema, teknolojinin katkıları ve ışık oyunlarının, montajın vs.'in yardımıyla hayallerimizdeki malzemeyi ortaya çıkarıp, onları inandırıcı kılyor.

Gördüğüm kadarıyla sinema üretiminin en büyük eksikliklerinden biri, bugüne kadar bize genel opera repertuarını sunmamış olmasıdır. Hem de herhangi bir film çekiminde bile günümüzün mümkün bütün yardımcı malzemelerini sınırsız kullanma olanağı varken: Geniş perdede en güzel oyuncular, dansçılar ve sanatçıları aynı anda gösterme, en iyi şarkıcılarla senkronize etme ile en başarılı orkestrayla eşlik etme olanağı ve renkler varken. Bu şekilde, ne yazık ki kısa sürmüş olan, kargaşalı Mélié'nin geleneğı yeniden başlamış olurdu. Nihayet tanrılar bir gökkuşağı üzerinden Walhall'a [Alman savaşçıların cenneti] geçebilecek, atlar bulutlar üzerinde kişneyecek ve suyun dibindeki deniz kızları görünebilecekti; bunlar bizim için oynanacak ve biz de inayabilecektik. İşte herşeyden önce sinemadan bunu bekliyorum.

— *Örneğın, Palais Garnier'de Wozzeck seyredildiğinde daima Alban Berg'i hatırlatan bir film yapılması gerektiğı düşünülür...*



— Bize opera sahnesinde sunulan bir filmin başarabilecekleri yanında sefil kalır.

— Bu fırsattan yararlanarak, belki bir kez daha demin sözünü ettiğiniz Jacques Demy hakkında konuşabiliriz.

— Demin de söylediğim gibi Lola'yı severek izledim. Bence tamamen başarılı bir film bu (tabii bir opera değil, sadece bir masal), ve bunu Jacques Demy'e ve Anouk Aimée'nin başarısına borçlu: Hiç bu denli kendine hakim bir oyuncu görmedim.

Parapluies de Cherbourg baştan sona dek seyredilmeye değer, yine de eleştirel olarak belirtmeliyim ki bu sadece donatılmış bir film. Ve böyle olması için de deliller gibi çalışılmış. Benim için çekilmez olan, şarkı söylenmesi değil —bu konuya yeniden döneceğim—, özellikle partiyonun yoksulluğu idi. Öyle ki, anladığım kadarıyla, partiyonun melodik olma diye bir sorunu yoktu. Fransız prosodi'sinin [resital bilgisi] temel kurallarını gereksiz yere zedelemesi ve bir de sanatçılara onlara eşlik edecek yetenekte olmayan şarkıcılar tarafından dublaj yapılması. Diğer taraftan resitativ için geçmişin oyunculuğundan yararlanmak gerekir, bu da bir buluş olarak kabul edilmelidir. Böylece sanatçılar oyunlarını yavaşlatıp, biçimlendirirler. Bu paradoksal olarak sessizliğin hiyerarşisine neden olur. Bu dolaylı yolla görüntü ve metin birbirinden yeniden ayrılır ve oyun, ifadelerinde bir emniyet kazanır. Sinema bu kaynağı henüz yeterince kullanmamıştır; yoksa kendini yenilemek için yollar bulabilirdi.

— Demek ki, Demy ve Legrand senkronizasyon peşine düşerek besteleri içindeki öğelerin birbirine aykırı düşmesine yol açtılar.

— Belki böylelikle, farkında olmadan sesli filmin uzlaşmazlıklarını barıştıracak bir yol bulunmuş oldu.

— *Eğer Das Poem vom Meer (Denizin Şiiri) veya Flammende Jahre (Ateş Yılları)* (Dowshenko, 1958 ve 1960) filmlerini izlemiş olsaydınız, sinema-opera isteminizin yerine getirilmiş olduğunu görürdünüz.

— Ben bu filmleri görmedim. Ama görmeyi deneyeceğim. İtiraf etmeliyim ki Sovyet sinemasını hiç tanımıyorum. Politik olarak reddedeceğimden değil, daha ziyade şüpheli biri olduğumdan, duygusal sarhoşluktan bir bakıma korkuyorum. Ayrıca beyazperdede, bir sanat dalı olan operayı değil, tamamiyle efsane olan operayı görmek istiyorum.

— Kuşkusuz Visconti'nin filmlerini beğeniyorsunuz?

— *Senso* hayranlık uyandırıcı idi; bunun üzerine *Leopard'*ı seyrettim: iğrendim. Belki *Senso* Visconti için bir kaza eseri idi.

— Belki de *Leopard* öyledir? Öyle olduğunu umalım...

— Ne olursa olsun. *Leopard'*ı çeviren bir adama güvenemem: 20 yıl sonra bir kez daha *Gone with the wind* «rüzgarda sürüklenmek» gibi...



— Görüldüğü kadarıyla *sinemanın* olanaklarını kuşkuculukla yargılayıp, belki bir «modernizm» tanılamak istiyorsunuz; ya da bu amacı onaylıyorsunuz?

— Kesinlikle öyle değil. Benim karşı olduğum modernizasyon ile (teknik olarak) iyi yapılmış iş arasında yanlış bir karşıtlığın var olması. Öyle ki, bu bazı çağdaş kafaları bulandırıyor gibi gözüküyor. Neden bir eserin, mükemmel olmadan, bütün modernliğiyle yüksek bir bilgi birikiminin kanıtı olamayacağını kesinlikle anlamıyorum. Bu bakış açısından Resnais'in filmleri çok şey vaadediyor ama buna karşın onları izlediğimizde harcanan çabaya ve yazarın emeğine değmemiş gibi görünüyor.

— Böylece yönetmenin kendi sorumluluğuna geliyoruz...

— Sinema, resim ya da edebiyattan çok daha geniş boyutları olan bir sanat ve bu yüzden sadece müzik ile bir tutulabilir. Aralarındaki tek fark, müziğin sinemada filme ek bir boyut kazandıran bir rolü olması. Bu yüzden sinematografik bir eserin zorlukları fazladır. Bir film çok fazla sayıda isteği karşılamak zorundadır. Bir ressam bir resmi 3 dakikada çizme hakkına sahiptir. Ben, yani izleyici de, bu resme sadece 3 saniye dikkat etme özgürlüğüne sahibim. Bir resmi tek bir bakışla hafızama yerleştirebilirim. Oysa bir film beni gösterimin sonuna kadar esir almaktadır.

— Modernizasyon terimini, biraz daha kurcalayalım: Yönetmenler seyircilere filmin modern olup olmaması gibi bir kaygı yükleyip bununla da yeni bir alışkanlık kazandırmadılar mı?

— Sinemanın yakalandığı çeşitli akademik kurallar yıkılmak istendiğinde bir kopma kaçınılmazdı. Belki burada —Dadaizm'de olduğu gibi— bir nebze bile faydalı olmayan bozguncu bir eylem sözkonusu. Yalnız enkazdan yeni şeylerin çıkması fazla uzun sürmemelidir.

— Eskiden sinema bir bütün olan seyirci kitlesine hitap ediyordu. Bugün ise gittikçe farklı seyirci kitlelerine hitap etme eğiliminde.

— Sinemanın tarihsel oluşumunu dikkate alan bakış açısıyla ve objektif olarak, bundan üzüntü duyduğumu söyleyemem. Olayların bu şekildeki seyri normal. Ve aynı zamanda, umarım ki, üretken. Herşeye rağmen bir an bizim kültürümüzü gözönüne getirdiğimde, sinemanın bizim üzerimizde alışılmamış derecede yapmacıksız bir büyüye sahip olduğu bir dönemin kayboluşundan üzüntü duyuyorum.

Bu öyle bir sinemaydı ki onun meziyetlerinden, onu yaratanlar bile haberdar değildi. «art-brut»un (kaba sanat) içinde yaşıyorduk. Eğer sinema sonsuza dek «art-brut» olarak kalmak isteseydi, bu kesinlikle, bu kavramla çelişecek bir sadelik yüzünden olamazdı. Bu durum daha fazla süremezdi. Çünkü diğer alanlardan gelen teknik gelişmeler, sinemayı, —tabiri caizse— sinemanın planlı çalışmalarını özgürlüğe zorla-

yıp, sinemacıların istediklerini yapmalarına imkan tanıdı. Büyük eserler kendilerini, açacakları engelleri belirlerler, hatta bazen sonunda engeller galip çıkar.



— Günümüz dünyasında —ister sinema, ister başka alanlarda— bittir «art-brut» oluşabileceğine inanıyor musunuz? Bugün bize sanatın kazandırdığı bilinç böyle bir rönesansı yasaklamaz mı?

— Bence böyle bir şeyin gerçekleşmesi bir görkemli teknik buluştan sonra mümkün olabilir. Öyle ki, beklenmedik sosyal ve estetik sonuçlar doğursun, tıpkı sinemanın bulunuşu gibi.

— Tabii bu işlevi televizyon yüklenemez...

— Hayır. Kanımca televizyon bir bilgilendirme aracı, ve tiyatro ile sinemanın taklidinden başka bir şey olamaz. Hatta o, müziği mükemmel şekilde verebilen radyoya bile yenik düşmüş durumda. Televizyon bir piyesi daima özet olarak ve kısaltarak verebilecektir.

— Belirli bir sinema, —cinéma-verité— [doğruları veren sinema] «hammaddesi»yi ele alış açısından art-brut'a oldukça yakın düşüyor.

— Etnoloji ile akraba alanlarda gelişmiş olanlardan bazılarını tanıyorum. Burada iki bakış açısını birbirinden ayırmak gerekir: etnolojik belgesel filmin cinéma-verité adını alabilmesi için —bu biraz şaşırtıcı gelebilir ama— Jean Rouch tarafından çekilmesi gerekir. Toplumumuz hakkında aydınlatıcı bilgi veren «cinéma-verité»yi ilgilendiren ise, benim içerisinde —bilinçli ya da bilinçsiz— sahtekarlıktan başka birşey bulamadığım filmler. Çünkü bunlar genellikle şu şekilde kurulanıyor: Başlangıçta tanıklar takdim edilir, bunlar daha sonra suç ortaklarına dönüşür. Sonunda da arkadaş olarak ortaya çıkarlar. Bütün bu zaman zarfında da aynı çıkış noktasında bulunduğumuz izlenimi yaratılır.

— Rouch belki de, bu sistemle büyük özgünlüğü korumuş olan sayılı kişiden biri; ama eleştirilmeye en uygun filmi *Chronique d'un été* başıyaya ulaştı.

— Jean Rouch'a saygılarımla itiraf etmeliyim ki *Chronique d'un été* iki sevgilinin birbirlerine açıldıkları bölümde —gözlerinin içine çevrilmiş kamera ve ayaklarının dibinde mikrofon varken bunun farkına varmaları zordu herhalde— gerçekten uzaklaşmıştı. Bence cinéma-verité, araştırmacı etnografların ve sosyologların not defterleri kadar etkin; ayrıca biz not defterlerimizi yayınlatmayız: Onlar sadece bizim kendi kullanımımız içindir.

— Ama Rouch, *Moi, un noir* ve *La pyramide humaine*'de cinéma-verité ile etnografik sinema arasındaki bağlantıyı haklı çıkarmıyor mu?

— Bu filmler, etnografik film den çok sahte bir cinéma-verité'ye bağlı kalıyor. Etnografik film benim için en dar anlamda belgesel film demek. Gerek *Moi, un noir* gerekse *La pyramide humaine* kendilerine



yöneltirilmiş bir gerçekle hareket ediyorlar. Öyle ki ileri sürdüklerinden daha can sıkıcılar. Sözkonusu olan gerçeğin kendisinin ortaya çıkış biçimleridir. Aslında bunlar içine biraz gerçek karıştırılmış konulu filmler. Verité'yi [doğruluk] hedefleyen bir filmde kurguya sadece bir atom ekleniyorsa bu filmin değeri gözümden düşer.

— Ama Rouch oyunun kurallarına apaçık uymadığından kendine has bir oyun çıkartıyor ortaya : Kurgulamanın başına katılan bir gerçek çıkış noktası. Bu bütün konumu tersine çevirmiyor mu?

— Bir konulu film sözkonusu olduğunda onu profesyonel oyuncularla, senaryo ve yönetmenlerle gerçekleştirmek iyi olur : Salt bir oyun sözkonusu olduğunda ise bu oyunun gerçeği oyun olsun diye çarpıtılır. Amaç bu piyesin dışında bir gerçeği inanılır kılmaktır. Böyle bir reçeteyi onaylayamam, sonuç bütün ilgileri uzaklaştıracaktır.

— Gerçeğe giden yol, kurguyla oynamak ve bir düzlemden diğerine geçmekle aşılamaz mı?

— Gerçeğe karşı büyük bir saygım var. Öyle ki gerçeğin kurguya teslim olmasına ancak bir kaç saniye için gözyumabilirim.

— Bir montaja başlanıp, bir seçim yapıldığı anda da gerçeğe ihanet edilmiyor mu? Ve etnolog da bu «montajı» sinemasal not defterine almak zorunda değil mi?

— Her bilimsel eserde bir montaj anı vardır. Ve eğer insan düşüncelerinin akışına kapılsaydı, kısa zamanda bilim falan kalmazdı. Önemli olan montajın gerçek doğrultusunda mı, yoksa hayal doğrultusunda mı yapıldığıdır. Cinéma - verité hakkında bildiklerim kadarıyla herşey ikincisinin doğrultusunda hareket ediyor. Neden? Çünkü piyesde gerçek değiştirilmelidir. Gerçek sıkıcı ve sinirlendiricidir. Kimsenin kendini ona kurban etmeye hevesi yoktur herhalde.

Böylece demin de sözünü ettiğimiz bir görüşe değinmiş oluyoruz. Sinema herşeyden önce sanat olmalıdır. Eğer bir sinemacı belgesel malzemesini işine geldiği gibi düzenlerse, bu kendi bileceği birşeydir. Eğer belgeleri bize işlenmemiş olarak sunarsa, bunu kabul edemeyiz. Bir de onu düzenlerse bu daha da kabul edilmez olur.

— Hitchcock gibi bir yönetmen bu yüzden size çok hitap edecek tir?

— Hitchcock'un hemen hemen bütün filmleri bende müstesna bir keyif yarattı. Sadece *The Birds* (Kuşlar) hariç. Bu film bir etnologun dikkatinden kaçmayacak bir problem yaratıyor : Doğa - kültür ilişkisi. Bana kalırsa Hitchcock *Kuşlar* filminde çok ciddi bir hata yapmış : Doğayı simgeleyen kuşlar, filmde, sadece görsel açıdan, yani algılama ve uyum kabiliyeti yüksek duyu organı aracılığıyla algılanacak biçimde, kısaca kültür'ün tarafına yerleştirilmiş. Eğer kuşlarla insanlar arasındaki ilişkiyi içeren bir film yapılıyorsa, ve içinde ne bok ne de pis koku bulun-



muyorsa —ve insanlarla kuşlar arasındaki problemin tümü de budur zaten : Boka bulanmış bir toplumun yaşadığı sorunu — işte yapılanları boşa çıkaran yanılgı bu...

— Ya kuşların «operavari» yanı... bir üslupları var; «şarkı söylüyorlar»...

— Bir kere gerçek kuşlara kıyasla pek hoş değiller; bu her uzmanın farkına varacağı bir şey. Ben kuşları tanımam, benim de bir kaç tane var, bu büroda bir papağan yetiştirdim... İnsanlarla kuşlar arasındaki ilişki fazlasıyla karışık, aynı zamanda çok anlamlı. Filmde bunu görmüyoruz. Anatomisi nedeniyle, kuşlar bizden çok farklı bir yapıya sahip, bizimle ancak çok uzaktan akraba. Ama kuşlarla diğer hayvanlara oranla daha kolay diyalog kurulabilir. Bu ilişki bizi onlardan ayıran psişik engeller, ancak bu şekilde bertaraf edilebildiğinden, her zaman korku içeriklidir. Bu da kuşu, alışılmışın dışında tehditkar, gizemli ve aynı zamanda hem çekici hem itici bir hayvan yapıyor. Bunu en az ve en iyi biz anlayabiliriz. Bu filmdeki hayvanlar ise dondurulmuş, yapmacık ve mekanik hareketli anlamsız şeyler.

— Belki de bu kuşlar bir alegori getiriyorlar?

— Mutlaka, ama görsel ve ideolojik kaldıklarıandan, etkilerinden yitiriyorlar. Fakat yine de Hitchcock'un öteki filmlerinden zevk aldığımı vurgulamam gerekiyor. *Vertigo* harikulade.

— *Hitchcock sineması, başta beklenmedik sunuşlar yapıp sonradan başka bir yöne kayıp giden bir model olsa gerek...*

— Açık söylemek gerekirse her zaman kafasında «fazladan» bir şeyler bulunduran kişilerden hoşlanmıyorum. Resimlerinden bir felsefe türeten ressamlardan hoşlanmıyorum ve filmlerinden bir felsefe türeten yönetmenlerden. Felsefe —eğer varsa— karelerin hareketlerinde ve seyrinde olmalı, kafamıza çekiçle vurulan mesajında değil. Bu *Kuşlar* için, Godard ve Bergman için geçerli.

— *The Silence'i (Sessizlik / 1963) izlediniz mi?*

— Bu filmi görmedim, göreceğimi de sanmıyorum. Hiçbirşey sinemanın Rembrandt'ı olmaya çalışan Bergman'ın filminden daha sinirbozucu değildir.

— *Bazen açık ve cansıkıcı olsalar da bu filmler, kendi «çabaları»na indirgenemezler mi?*

— Bu çabalardan daha fazla unutmak istediğim bir şey yok, ama bunun için kimseye izin verilmiyor.

— *Belki de bu çabalar sadece birer maske ve kendilerinden kuşku duyulsun diye öylesine abartılmış olamaz mı?*

— Korkarım, arkasından çok şey bekliyorsunuz... Bergman-Rembrandt benzetmesi bir ironiydi. Bu ressama da birçok diğerleri gibi hayranlık ve saygı besliyorum. Ama Rembrandt ve İngres gibi, resmin iki



türü var. Ben İngres'in resimlerinin mesajı olmadığını iddia etmiyorum. Hatta mesajlar, resimler ve şekilleri içinde oluşuyorlar. Onlar doğrudan doğruya plastik bir dille konuşuyorlar. Rembrandt'ın mesajları ise resimlerinin içinde bulunmuyor, resme bir ekleme gibi sonradan geliyorlar. Onun resimlerinden birine bakıldığında, bir süre sonra, insanı düşündürdükleri görülür... Onlardan, insan varlığının gizemleri ve benzeri konularla ilgili sorular yöneltmek üzere, çağrılar çıkıyor.

Bana kalırsa Bergman —boş yere— sinemanın Rembrandt'ı olmaya çalışıyorsa, Hitchcock sinemanın İngres'idir, ve aynı şey bambaşka bir yönden Losey için de geçerli.

— Sonuç olarak sinema deyince aklınıza gelen ne?

— Ooo, *Un Chien Andalou* (1928), *L'Age d'or* (1930), *Ballet mécanique* (1924), Chaplin ve diğer bir çokları.

— Peki *Un Chien Andalou*, kaydadeğer özelliği ile, çağdaş sinema da karşı olduğunuz tasarım ve çizim anlayışına bir örnek değil mi?

— Bir kere, 1,5 saat bile sürmüyor, sonra *Un Chien Andalou* çok iyi hazırlanmış bir film izlenimi yaratıyor. Bunuel'in diğer filmlerinde kendimi o kadar iyi hissetmiyorum: *Virdiana* (1961), *El Angel Exterminador* (1962) gibi. Bunuel'in yeni filmlerinden, bana hitap eden ve beni hoşnut kılan sadece *Genç Kız* (1960). Öte yandan *Virdiana*'da oyuncular çekilmeyecek kadar kötü. Ayrıca o kendisini aslında günahkar sayacak seyirciye sesleniyor. Bu benim için geçerli olmadığından...

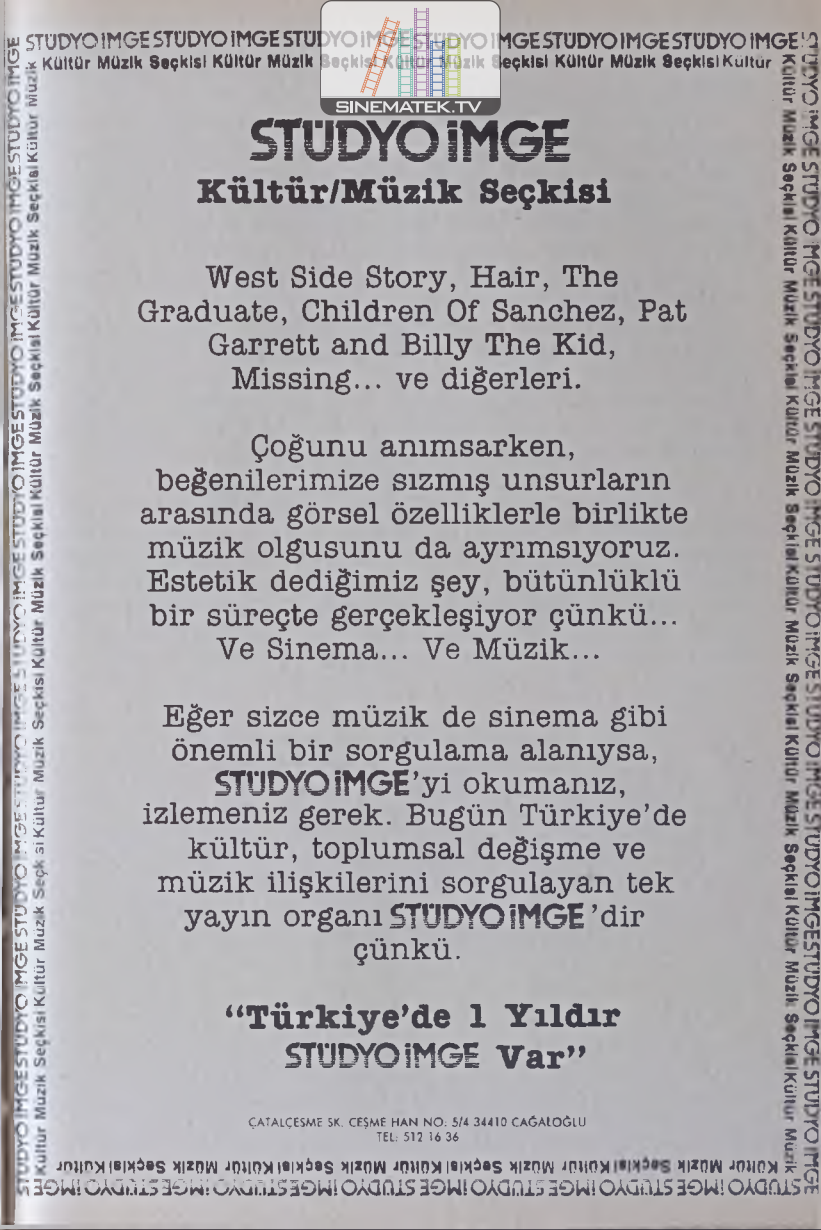
El Angel Exterminador'a gelince, gerçi tema çok gerilimli ama biraz *Kuşlar* gibi: bana kalırsa temsilin bir çok eksikliği var. Durmadan ya bir imalı anlatım ya da bir ısrarlı kafaya kakma hakim. Hiç bir zaman doğru ton yok. Başka bir deyişle: Bunuel büyük bir problemi ele almış, ama bizim ilgimizi uzun süre tutacak başarıyı sağlayamamış. Dahası bize onu yaşatamamış. Kukla oyununa indirgenmiş bir parlak fikir.

— Öge olarak kukla, Bunuel'de her zaman bulunuyor...

— İşte ben de, opera filmleri yapacağına, bize kukla oyunları çıkarmasından yakınıyorum. Bazen *Bu Bahçede Ölüm*'de olduğu gibi operaya yaklaşıyor. Ve, tam da biz «Tamam, işte bu!» diyecekken yazık ki böyle olmadığını görüyoruz.

Bu yüzden yine bu konuya dönüyorum. Bence opera ve sinema ikisi de toplumumuzun duyarlı olduğu «çok boyutlu» oyunlar. Yaşasaydı ancak Gustave Moreau büyük bir yönetmen olurdu. Ve ben sinemanın olanaklarıyla boyutları genişlemiş bir Gustave Moreau bulma arzusuyla gidiyorum filmlere. Onu ya hiç bulamıyorum ya da çok ender buluyorum ve hayal kırıklığı içinde terk ediyorum salonu.

— Ama belki de Gustave Moreau'lar boşuna, kendilerine böyle bir



STUDYO İMGE

Kültür/Müzik Seçkisi

West Side Story, Hair, The Graduate, Children Of Sanchez, Pat Garrett and Billy The Kid, Missing... ve diğerleri.

Çoğunu anımsarken,
beğenilerimize sızmış unsurların
arasında görsel özelliklerle birlikte
müzik olgusunu da ayırımsıyoruz.
Estetik dediğimiz şey, bütünlüklü
bir süreçte gerçekleşiyor çünkü...
Ve Sinema... Ve Müzik...

Eğer sizce müzik de sinema gibi
önemli bir sorgulama alanıysa,
STUDYO İMGE'yi okumanız,
izlemeniz gerek. Bugün Türkiye'de
kültür, toplumsal değişme ve
müzik ilişkilerini sorgulayan tek
yayın organı **STUDYO İMGE**'dir
çünkü.

**"Türkiye'de 1 Yıldır
STUDYO İMGE Var"**



filmin çekilmesine imkan tanıyacak fiyatı bekliyorlardır. Çünkü sonun- da «opera - film» pahalı bu SINEMATEK.TV

— Opera bugün çok pahalı, ama Verdi ve Wagner'in büyük üne sahip olduğu zamanlarda kârhıydı... Yani toplumsal bir ihtiyacı karşıladığı dönemlerde. Binlerce boyuta sahip bir toplumda sinema böyle bir opera olabilseydi, üstelik sonsuz zenginlikte malzemeyle, ahenkli, büyük bir topluluğu içeren bu pahalı ifade yolu, yeterli ve kendini haklı kılacak duruma gelemez miydi, diye soruyorum kendime.

— Son olarak, sinema ile kendi mesleki eğiliminiz arasında kesin bir çizgi koymaya çalışır gibisiniz?

— Tam değil. Daha ziyade, sinema benim mesleki eğilimlerime yaklaştığında hassas davranıyorum, ondan uzaklaştığında ise sinemadan son derece yoğun bir biçimde yararlanabiliyorum. Ama biraraya gelmelerini dileyeceğim. Şu sıralar mitoloji ile uğraştığımdan, çıkışı mitos olan bir uzun film çekmeye kalkışacak bir yönetmene, neler vermezdim. Belki bu benim opera tercihim i açıklar.

— Opera ister istemez mitos'u içeriyor mu?

— Operadan ne anladığım ve benim için ne ifade ettiği açısından düşünersek, evet. Bu, Wagner, aynı şekilde Boris, Pelléas veya Wozzeck demektir. Dünyanın her büyük şehrinde, filme alınmış opera repertuarını bulunduracak —yaklaşık 50 film— bir salon olabileceği ve uluslararası ölçütlerde böyle bir yararlanmanın işlerliği olabileceği düşünülemez mi? Bu modern insanın mitos'larının bir müzesi olurdu. Bu arada, buna her yıl yenilerinin katılacağını da belirtmek isterim...

hil yayın

sinema dizisi

- Atilla Dorsay
Sinema ve Çağımız — 1
Sinema ve Çağımız — 2
- Nijat Özön
Sinema (Uygulayımı - Sanatı - Tarihi)
- Sergei M. Eisenstein
Sinema Dersleri
- Bilgin Adalı
Belgesel Sinema

WOODY ALLEN

BİR HIRSIZIN İTİRAFLARI

Türkçesi : Irma Dolanoğlu

Nisan Yayınları



Asa Nisi Masa

ENİS BATUR

Ömer'e — sekizle sekizbuçuk arası

I

Baştan aşağı canalcı bir filim olan *Sekiz Buçuk*'un belki de en canalcı sahnesinde, Claudia'yı gecenin dibindeki yolculuğunda son umudu olarak deneyen Guido Anselmi, bir an gelir, iyiden iyiye tıkanıldığını çıkış noktası bulamadığını düşünüp bakışlarını Claudia'dan karanlığın tünel gövdesine çevirir: «Hayır, haklısın, filmin hiçbir yerinde değil senin rolün. Bana kalırsa, burada bitebilir herşey.»

Gerçekten de herşey bitebilirdi orada: Guido Anselmi ile Federico Fellini'nin tamtamına çakıştığı o noktada Claudia'nın bir rolü olamazdı: Filim yoktu çünkü. Fallaci'ye aktardıklarına inanılacak olursa, Fellini son noktaya, o devrilme noktasının üstüne gelmişti ve bir tilsim onun korkuyu bile aştığı anda önünde dikileyazan duvarı yıkmıştı.

II

Sekiz Buçuk, yaratıcı kişinin kendisinde gömülü duran dinlenen ve hazırlanan, sonra da ağır ağır «büyük uyum»un karşısına «büyük kriz»i diken ikizinin saldırdığı amansız korkuyu taşır çekirdeğinde: Bizi bizde ikiye bölen *öteki kimlik* negatif kutupta semirmekte, gücül dokularımızın gevşediği ya da yorgun düştüğü andan başlayarak baktığımız aynadan bize bakmaktadır. Filmin bir bakıma sonu da olabilecek başı bir tür crescendo ile başlar: Guido, bir tünelin içinde oluşmuş trafik sıkışıklığında, camları sıkışıkıya kapatılmış arabasında, Fellini'nin sözleriyle 'akvaryumdaki balık' gibi, daralan uzamın saydam duvarları arasında, gerçeklik ile gündüşü tarafından (kendi) özgül mantıkları içinde çerçevelenmiş, *seyretmektedir*. Bir sonraki sahnede, tüneldeki arabaların üzerinden geçerek çıkışa varır, oradan da bir uçurtmaymışçasına gökyüzüne süzülür. Bu gündüşü gerçekliğinde, aslında bir uçurtmadır da: Yerde, kumsal boyu ilerleyen bir atlinin elindeki kalın ipin bir ucu yukarıda, yavaş yavaş boşluğa varmak isteyen Guido'nun ayağına bağlıdır.

Neden sonra aşağıdan onu denizden, toprağa indirmeye çalışanın ikizi, yani kendisi olduğunu farkeder.

SINEMATEK.TV

III

Kimdir Guido Anselmi ve ne yapmaktadır? Tıpkı Fellini gibi sinema yönetmenidir o da; Fellini'nin 1962'de içine girdiği: Karanlık ve ancak içine girildikten sonra her iki ucunun da kapalı olduğu anlaşılan bir tüneldedir: «Oysa kafamda herşeyin açık seçik durduğunu sanıyordum. Dürüst, yalansız, düzmece yanı olmayan bir filim yapmak istiyordum. Ne zaman, hangi dönemeçte yanıldım? Temelde söyleyecek hiçbir sözüm yok ama ısrarla söylemek istiyorum gene de»: Fellini'nin kaleminden çıkan bu sözleri Guido'dan dinleriz.

Bu çıkmaz duygusunu yaşıyan başkaları da olmuştur: Sözünün gerçekten bittiğine inanan, inandığımız Rimbaud bir yana — çeyrek yüzyıl yazmaya ara veren Racine, Valéry ve Svevo; kendisinden çok yazısının vasiyetnamesini kaleme alan Raymond Roussel; ölümü yeğleyenler ve belki de, bir ölçüde, Wittgenstein: «Hakkında konuşulamayan hakkından sus (ul) malıdır».

Nedir öyleyse, söyleyecek sözü olmadığı halde Guido'yu söylemek istemeye iten dürtü?

Sözün bitiminden, bittiği yerden, bittiği yerden başlayan sessizlikten doğan korku mu?

IV

Rosella'ya, «Herşeyimi koyacağım bu filme» diyen Guido, bütün bütüne çıkmaza girdiği, çıkmazın dibine yüz sürdüğü an (Fellini'nin kurgu sırasında kesmeyi yeğlediği bir bölümde) Claudia'nın önünde bu 'herşey' imgesiyle hesaplaşır: «Bazen, herşey çok açık seçik görünüyor bana, sanki filim önceden çekilmiş gibi. Belki de kişisel anılarım söz konusu olduğu için. Bana ait olan şeyler. Bazen de, tam tersine, herşey sıvışıp gidiyor elimden, herşey karışıyor kafamda, tıpkı hayatımdaki gibi. Ne anlamı var hayatımın? Kim bilebilir bunu?»

Gerçekten de bir sorudur bu. Dönüp dolaşıp somut bir karşılık arayan Fellini: İnsan ilişkilerinde midir gizlendiği yer: Babada, annede kadında, dostta mıdır? Yaratıcı bir uğraşın tözünde mi? Yoksa: Aranmadığı yerde mi?

Yanıtı giden yolu, nitekim 'hokkabaz' dostunun aracılığı ile bulacaktır. / Fellini'nin sirk dünyasına, sihirbazlara, büyücülükle maskaralığın karıştığı dünyaya sevecen, 'rasyonel'liği terketmeyen gözlemci bir bakışı olduğu düşünülür genellikle. Oysa Buzzati'nin *İtalyan Usûlü Gi-*

zemleri'de üstünde zerafetle durduğu gibi, Fellini her zaman, sanılanın ötesinde bir bağlılık, hatırlanışla karşılaşmıştır metapsişik sürece./



V

Hokkabaz N'nin, herkesin aklından geçeni büyük bir kolaylıkla okuyan, gözleri bağlı yardımcısı, sıra Guido'ya gelince duralar: Bir anlam çıkartmadığı için, tebeşirle oracıktaki bir karatahtaya harfleri dizecektir: ASA NİSİ MASA.

Sekiz Buçuk'un kilit harfleridir bunlar: Asa Nİsi MAsa: ANİMA. Guido çocukluğunun sisli günlerine döner bir anda; aynı odayı paylaştığı kardeşleri ve akraba çocuklarıyla, her gece yatmadan önce oynadıkları bir oyunun parçasıdır bu üç kelime: Duvarda asılı duran portredeki adamın gözleri oynayacak ve «Asa Nisi Masa» sözleri tekrarlandığında definenin gömülü olduğu yeri gösterecektir.

Guido'yu durdurtan da, hızlandıran da budur baştan beri: Anima, hayatın kaynağı, korkunun panzehiri, yaratıcı doğurganlık — ya da ölümün, korkunun, tıkanmanın, kilitlenmenin başgösterdiği ana odak.

Makarayı döndüren, donduran güç.

Makaranın, giderek, kendisi.

Odradek.

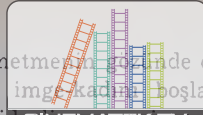
VI

Sinema tarihinin, kanımca en sarsıcı, en kavurucu «kriz» filmidir *Sekiz Buçuk*. Fellini bu filmi yapmamış olsaydı, Bob Fosse de *All That Jazz*'ı yapamazdı. *All That Jazz*'ın ayırıcı özelliği ise *Sekiz Buçuk*'tan yola çıkıp hemen ondan ayrılmış olmasında görülebilir: Makarayı döndüren ve donduran güç, makaranın kendisi Fosse'nin filminde çifte odağa ayarlıdır: Anima, yaratıcılık kriziyle kalp krizi arasında, bu iki krizin ayrı ayrı beslendiği tek bir korkuyla: Animanın çatlama noktasına varması korkusuyla salınmaktadır.

Asa Nisi Masa: It's show time!

VII

Claudia'nın *Sekiz Buçuk*'ta yüklendiği imgesel işlev ile «Ölüm Meleği»nin (Jessica Lange) *All That Jazz*'da yüklendiği işlev arasında net bir fark vardır: İlki simsiyah giyinmiştir ve Pandora'nın ta kendisidir; Fosse'nin gülümseyen meleği ise gelinlik giymiştir: Onu Anima'dan çekip alacağı ilk andan bellidir.



Ne olursa olsun, iki yönetmenin sözünde de korkuyu simgelemez Kadın. «Pozitif idealizasyon» imge-kadın boşlaştıır *Sekiz Buçuk*'ta; *All That Jazz*'da ise «negatif id SİNEMATEK TV»-kadını değil de, onu yarat-
tını boşlaştıracaktır. Ama, ikisi de korkmaz yüzyüze geldiği sonuçtan
ve bu sonucun ağır ağır yüzeye çıkmasından. Korkunun iletkeni bile de-
ğildir Kadın: Anima'yı peydahladığı için oradadır; figürlere bölünüp
anne, eş, sevgili, Simge olur; gene de peydahladığı Anima'nın doğurgan-
lığını sürdüremediği gibi onun çatlamasını, ölümünü de engelleyemez.

Çünkü Fellini'nin de Fosse'nin de korkusu ölüm değildir: Yapıt'ın
ölümü, dahası: Doğarken ölümüdür onları korkutan.

Düşüktür.

VIII

All That Jazz'da ikiz sorununu öne çeker: Fosse ve ikizi; ikizi ve
aynadaki sûreti; imgelem, gerçeklik ve düşsellik kameranın önünde ve
arkasında oynar, oynanır. Yaratamama sıkıntısı, düşük doğum tehlikesi,
ölüm korkusu (ölümden korku değil) kolkola ilerler bir çemberin sınır-
larına çarpa çarpa. Tıpkı *Sekiz Buçuk*'ta olduğu gibi: Yapımcı, eş ve
sevgili, oyuncu adayları, gazeteciler: Anlayış göstermeler ve sağırıklar,
beklentiler ve beklenmedik (istenmedik) özveri gösterileri, anılar ve ge-
lecek düşleri, aynalar ve yalnızlık arası örülür korkunun yumağı.

Yaratıcı kişi için en temel çaresizliğin, tırmanan krizi durdurtma
yolunda yapayalnız kalışından kaynaklandığı apaçık ortadadır.

Oysa çoğu zaman, o bile bunun farkında değildir.

Oysa çoğu zaman, o bunun farkında bile değildir.

IX

«Hayatımın tek tutkusu korku oldu»: Hobbes'un, Roland Bart-
hes'in takıntılı motto'su haline dönüşen bu cümlesi Fellini'ye de-
mez: Yapamadığı filim, yaşayamadığı, daha doğrusu yakalayamadı-
ğı Hayat gibi,

tutamadığı, daha doğrusu hakkında yanılmaktan kurtu-
lamadığı Hakikat gibi

bir yumağı andırır gitgide: Tutku olmanın ter-
sine, kendisini eriten, parçalayan, hemen hep birşeyin ya da bir duru-
mun eşiğinde sürüncemede bırakan bir gölgedir.

İleri gidemediğini düşünen, ileri gidemeyeceğine varan, geri dön-
meye davrandığında, bunun da artık elinde olmadığını gören, sanan ki-
şinin korkusuna tutku duyması beklenir mi? Guido için bir tek çözüm



rada kalmayı şimdi ya da az sonra seçecek, anlayış göstermeler ve sa-
ğırılıklar, beklentiler ve beklentilerden (istenmedik) özveri gösterileri, anı-
lar ve gelecek düşleri, **SINEMATEK TV** arasında örülecektir örüle-
cekse korkunun yumağı.

Şiir deyip geçmeyin : Gerçekten de tabancanın ateş almadığına inan-
mamıştır Lili Brik, 29'da : Tam bir yıl önce.

XIV

«Büyük Uyum»un arkasında duran kanlı kuramcıl tortu görülmez
çoğu zaman : Yahya Kemal'in, o «büyük, yalnız ve yorgun kuş»un; Sart-
re'nin «susmasından bir anlam çıkartırdık» dediği Camus'nün; yirmi yıl-
dır kimsenin yüzünü görmediği Salinger'ın içinden geçip gittikleri çö-
lün onlarda yarattığı kırılgan nabız, vardıkları vahanın tekinsizliğine ba-
kılacak olursa, korkunun sürekliliği ile birlikte yaşamaya alışılabilce-
ğini, alışılmasa bile, bunun öğrenilebileceğini gösteren yaralayıcı bir işa-
rettir.

«Sekiz Buçuk» fırtınasının içinden *Sekiz Buçuk* ile geçen Fellini
«Korkuyorum, öyleyse varım» diye düşünmüş olabilir mi?

XV

«Korkuyorum, çünkü yok olabilirim» önermesinden bir adım öteye
(belki de beriye) geçip oyunu sürdürmenin, oyunu sürdürmeyi sürdür-
menin tek çıkar yol olduğunu savunmak mı, hayır : Oyunu tutku boyu-
tunda kavrayan, başka türlü kavrayamayan, çoktan, tartışmasız biçimde,
ctuz kuş birden olmaya soyunmuş; seyircisini, çoktan, tartışmasız bir
biçimde, sancısını *aynı dozda* paylaşmaya çağırmıştır : «Adamın parası
varmış, kadınlarla sorunu yokmuş, işinden memnunmuş» der Fellini :
«Ne yapsın benim filmimi!»

Paylaşılabilir mi korku? Kişi kendi korkusunu ötekine iletebilir mi?
Avcu içine alabilir mi onu — ona ayna tutabilir, dimdik yüzüne baka-
bilir mi, *dışına* çıkıp?

Kişi, kendi tarlasında korkuluk olabilir mi?

1974-75,

1979-82,

1985.

(«Aşa Nisi Masa» bir üçlünün son parçasıdır. İlk parça, «Büyük Uyum». Giacomet-
ti'nin bir yontusu üzerineydi, Hacettepe Üniversitesi tarafından 1980 yılında yayımla-
nan «Bedrettin Cömert'e Armağan» kitabında yer almıştı. İkinci parça, «Eşittir
Sonsuz». Klee'nin aynı adı taşıyan bir resmi üzerineydi, 1983'de Gösteri dergisinde
yayımlanmıştı. Bu üçüncü parça ile bütünlünen denemenin her dilimi kendi içinde
özerklik taşımakla birlikte, buluştuklarında başka boyutlar da aldıkları sanısında-
yım.)

Aman Avcı, Vurma Beni

ÖMER MADRA

(«Avcı» (The Deer Hunter) adlı Amerikan Filminin özet öyküsü)

Daha açılıştan ateşlerin içine gireriz. Denetim altında tutulan, endüstriyel bir ateştir bu. Ama, ortalığın cehennemi bir sıcakla kavrulduğunu âdetâ iliklerimizde duyarız. Dev makine kolları, dev makine blokları ve dev makine silindirleri arasında lâv halinde akan demir... Arada, kan-ter içinde dolaşan, kimi sakallı iri-yarı adamlar. Hayvan gibi iri-yarı.

Bir yüksek fırında olduğumuz açıktır. Gümbür gümbür yanan ateşin ürkütücü hırıltısını işitir, korkunç sıcaklığı bir kez daha içimizde duyuyoruz.

Fırında dolaşan iri işçiler arasında sıcak bağlar olduğu da açıktır. Bu bağların güçlülüğünü, sıklılığını ve ilerde alacağı yeni biçimleri daha şimdiden ipuçları halinde algılayabilmekteyizdir.

Derken, paydos olur. İri-yarı adamlar, *beraberce* yapılan bir duşta terlerini atarak çıkarlar. Kabaca şakalaşarak yürürler sokakta ve bir bara girerler. Loş bir bara. Plâk makinesinde «Can't Take My Eyes Off You» çalmaktadır.

Amerika'dayız. Ve bu plak çaldığına göre, 1967 yılındayız. (Andy Williams söylüyordu bu şarkıyı ve Robert Kennedy'nin karısıyla «çıkıyordu». Andy Williams çok düzgün bir Amerikalıdır.) Neyse, adamlar, Jack London'ın Kuzey Amerika'da geçen öykülerinde olduğu gibidirler: iri, kaba-saba ve doğal. Çok da erkek. Çok erkeksi bir biçimde bira içerler. Dayanısmaktadırlar. Bakalım bu dayanışmanın sonu nereye varacaktır.

Adamlar içlerinden birinin düğününe bile zil-zurna içmiş vaziyette ve gene hayvanca fakat sevecen şakalar yaparak giderler. Bu, aynı zamanda, önemli bir geçiş sahnesidir de; filmin asıl sosyal, psikolojik ve

sosyo-psikolojik boyutlarının derinleşmesine serimlendiği düğün sahnesinin habercisidir.

Sonra düğün patlar. **SİNEMATEK.TV**

Bu adamların Amerika Birleşik Devletleri içinde bir azınlığa, etnik bir gruba mensup olduklarını anlamaya başlarız artık. Bunu hem danslardan, hem de şarkılardan anlarız. Bu insanlar Rus'tur! Hayır, bunlar Ukraynalıdır.

Düğün sahnesi bir Brueghel tablosu gibi düzenlenmiştir. Bir yanda topluluk yer alır, topluluk olarak; öte yanda da tek tek tipler vardır, yerel renk olarak. Çok şişman biri vardır meşelâ, durmadan bira içer ve kahkaha atar. (Çok şişmanlar çok neş'eli olurlar.) İçip içip Amerikan bar'ın köşesinde sızan kırmızı burunlu gözlüklü biri, zayıf ve dolayısıyla sinirli ama çok cana yakın bir başka Ukraynalı, gözyaşlarını tutamayan damat annesi, rengârenk mozaiki tamamlarlar. Düğün için gelmiş olan orkestranın gene Ukraynalı şefi mikrofona gelir ve bir anons yapar:

«Kapıda beyaz bir Şevrole var, sahibi hemen çeksin, yolu tikiyor!»

Bu bir şakadır. Çünkü o beyaz şevrole gelin arabasıdır aslında. Gecenin bir saatinde gelinle güvey o arabaya binip balayına çıkacaklardır. Bunu oradaki herkes bilmektedir. Şakaya oradaki herkes güler. Bu şaka ile birlikte Amerika'da olduğumuz bir kez daha vurgulanmış olur. Orkestra, insana gerçeklik duygusu veren tenekemsi tonlarla çalmayı sürdürür: «Can't Take My Eyes Off You».

Herkes az-çok esrik ama adamakıllı mutludur. Genel bir oturmuşluk göze çarpar her yerde. Esriklik vardır gerçi, ama hiçbir cıvıtmı, hiçbir çığlık ya da çirkinlik izine rastlanmaz. Şurada burada ufak flörtler görülür sadece. Düğün ortamına, başroldeki Robert De Niro gibi dengeli tipler hâkimdir. (De Niro, «Taksi Şoförü»ndeki gibi manyak bir tipi canlandırmaz.) De Niro ile arkadaşlarında, yüzyıllardır özenle korunmuş Ukrayna soyluluğunun esintileri, alkol buharları arasından süzülerek burunları okşar. Nezih bir düğündür bu kısacası. Damat annesinin, grup dışından, yani «Amerikalı» bir gelin gelmesine hafifçe itiraz etmesi de, bizim gruba karşı duyduğumuz dayanışma, kaynaşma ve bütünleşme duygularımızı büsbütün pekiştirir.

«ANA BEN GİDİYORUM DÜŞMANA KARŞI»

Genel mutluluğun üzerine düşen tek bir gölge vardır yalnız, o da bu klandan üç kişinin pek yakında Vietnam'a savaşmaya gideceğinin bilmesidir. Düğündeki grupçuklar arasındaki ayaküstü sohbetlerinde bu konuya da kayıtsızca değinilir. Ama bu kayıtsızlık tülünün ardından, ilerde olabilecek çok kötü bazı şeylerin ipuçlarını yakalamak mümkündür. Çok eski bir Ortodoks inanışına göre, gelinle güveyin ikiz kupadan



birlikte içecekleri şarap hiç düşünülmezse, sonsuz mutluluk gelecektir. Ama gelinliğin bembeyaz **SINEMATEK.TV** k kırmızı leke belirir ve git-tikçe büyür. Olacak kötülöklere yeni bir işarettir bu; simgelerle ifade edilmiştir. Dramatik yapı ilmik ilmik örölmektedir yani.

Gecenin ilerlemiş bir saatinde gelinle güvey o beyaz arabalarına at-layıp giderler.

Arkadan, geyik avı başlar. Filmin burası, psikolojik boyutun da iyi-ce belirginleştiğı yerdir aynı zamanda. Geyikler dürbünlü tüfeklerle av-lanıyor da olsalar, gene de erkekler arası bir mücadelenin sözkonusu ol-duğı açıktır. Tek kurşun atılarak yapılan avcılığın Amerikan geleneğın-de köklü bir yeri vardır ki, bu da erkeksi bir gelenektir. Velhasıl, doğa içinde erkekçe bir kapışma olur : erkeğe karşı doğa, doğaya karşı insan, insana karşı geyik, geyiğe karşı tüfek, tüfek-erkek-boynuz-doğa... Rast-gele, Ukraynalı avcı kardeşler!

Yalnız, avın yapıldığı o güzelim ortam içinde dahi, havada «kötü birşeyler olacağı» kokusu vardır. Hatta, giderek artmaktadır koku, bu-ram buramdır.

Ve işte! Kendimizi apansız Vietnam'da (daha doğrusu Vietnam'a çok benzetilmiş stüdyolarda) buluveririz. Hem de «kaplan kafesleri»nde! Daha önce fırından ve düğünden tanıdığımız oğlan (evlenen sarışın de-likanlı) yüzü ıstıraptan ve korkudan takallüs etmiş, çıldırmanın eşığın-dedir. Soylu, dengeli ve sakallı Ukraynalı De Niro ona cesaret ve itidal telkin etmektedir.

Çok kötü şeyler olmuştur ve olmaktadır : Kahramanların üçü de «Viet-Cong» tarafından tutsak edilmişlerdir. Üstüne üstlük, hepsine sı-rasıyla Rus Ruleti oynatılmaktadır. Yani, iki tutsak karşılıklı geçip içın-de tek kurşun bulunan bir tabancayı sırasıyla beyinlerine sıkmak zorun-dadırlar. Dolu taraf kime rastlarsa, o ölecektir tabii. Viet-Cong, tutsak-larına bu oyunu zorla, sille-tokat oynatırken, Ukraynalılar —Rus Ruleti— tek kurşunlu geyik avı şeklindeki tarihsel ve simgesel üçğenden haber-sizdir elbette.

Bu noktada sakallı Ukraynalı duruma vaziyet eder, bir plan kurar, planı uygular : Şarjöre bir yerine üç kurşun konmasını önerir. Gerilla savaşı tekniklerine sonsuz yenilikler getirmiş olan Viet-Cong askerleri, zafer sarhoşluğu içinde olduklarından, bu önerinin ardında yatan kurnaz-lığı farkedemeyip tuzaga düşerler. Gerisi basittir : Ukraynalı kendi beyni yerine onlara sıkarak kurşunları. Bütün düşmanları ossaat öldürür. Ukray-no - Amerikan zekâsı, az gelişmiş Asya kafasına üstün gelmiştir. Kahra-manların üçü birden o cehennemden kaçarlara.

Ne var ki, kaçmakla iş bitmez. Düşman bir tane değildir ki. Sinsi-lik kolgezmektedir. Vietnam'da kalmak zorunda olan üçlüyü akla hayale



gelmez zorluklar beklemekteydi. Savaş ortam ve psikolojisi üçün de benliğinde derin yaralar vardı. Tropik savaş batağında barbarların arasında birbirlerini yitirirler. Yıllar geçer.

«BACAKSIZ KAHRAMANIN DÖNÜŞÜ»

Biz de yeniden Amerika'ya geçeriz. Savaşın onulmaz tahribatı Birleşik Devletler'de de kendini göstermektedir. Bir durgunluktur çökmüştür ortalığa. Yalnız, bu durgunluğun içinde Ukraynalılar topluluğunda küçük bir kıpırtı göze çarpar. Savaştan döneceği haberi kendisinden önce kasabaya gelmiş olan Mayk'ı (De Niro) karşılama töreni hazırlıkları yapılmaktadır. Amerikan bayraklarının yanına «Evine Hoşgeldin!» yazılı bezler asılır. Ama bu sözümona canlılıkta yapay olan birşeyler seziilir. Bir burukluktur sinmiştir yüreklere ve her yere.

Zaten oğlan da huzursuzdur; hemen kasabaya inmez: Alana hakim bir tepeye gizlice çıkıp oradan izler buruk tören hazırlıklarını. Alanda Amerikan bayrakları dalgalanmaktadır.

Sonra Mayk tepeden düze iner, sürekli Amerikan üniforması giyer. Vietnam'da kalan en yakın arkadaşının karısını düzer ve geyik avına gider.

Ama, hiçbir şey eskisi gibi değildir. Önüne çıkan geyiği vurmaz, bırakır kaçsın. (Sonradan, soranlara «bir türlü vuramadım» diye bir beyaz yalan söyleyecektir.) Çocukların bira içtikleri bar eskisi gibi değildir, durgun ve hüznüldür. Makinede yeni şarkılar çalınmaktadır. Mayk bile eskisi gibi değildir. Nerededir o eski şakacı Mayk?

Bu bağlamda çok heyecan verici bir olay olur. Arkadaşlardan biri, çetkileri silahla korkutmaya kalkar. Mayk hemen yerinden fırlar, arkadaşının kolunu büküp tabancayı alır elinden ve çok ciddi bir yüzle onun alınına dayar. Çok gerilimli bir andır bu. Evet, gerçek dünya hiçbir zaman bir oyun değildir. Mayk, «biz neler gördük aslanım» der gibidir içinden. Ama dışından birşey söylemez. Vietnam'dan döndüğünden beri çok az ve öz konuşmaktadır zaten. Herkes mesajı alır. Derin bir sessizlik olur.

Bu sessizliğin ardından bir dizi dramatik gelişme izlenir. Vietnam'a gidenlerden birinin (genç damadın) izi bulunur. Ülkeye dönmüş, ama dönerken vatana iki bacak armağan etmiştir. Hastane koridorlarında ustaca kullandığı elektronik kumandalı tekerlekli iskemlesinde sinirlidir, sık sık ağlar. Herkesi de üzer. Üstelik, genç karısı yatağa düşmüştür üzüntüden. Genç kadının dili de tutulmuştur. (Dolayısıyla, şarkıcı olamayacaktır.)



BUYRUN CENAZE NAMAZINA RUS BARBUTUNA)

Bu arada Mayk, Vietnâ **SINEMATEK TV**, kaybolan üçüncü arkadaşlarını bulmaktır. Birkaç saat içinde bulur da. Yalnız, o çocuk biraz kayıptır: Gözleri boş boş bakar, en yakın arkadaşı —ve akrabası— olan Mayk'ı tanımaz. Barbarlığın ve savaşın yoz batağına batmıştır. Kollarındaki derin izlerden morfinman olduğunu anlar ve dehşet içinde kalırız. Morfinin yanı sıra Rus Ruletine de müptelâ olmuştur, yazık. Kafasına kırmızı bezden bir bant takarak pis bir barda durmadan şakağına tabanca dayamaktadır. Şansı yâver gittiğinden, o güne dek ölmemiş, büyük paralar kazanmıştır. (Bu paraların bir kısmını ABD'deki kesik bacaklı arkadaşına —dayanışma gereği— yolladığını daha önceden bilmekteyizdir.)

Mayk, onu rulet oynamaktan vazgeçirmek için çok yalvarır. «Sırf senin için yirmibin kilometre katedip geldim» der. Bu işler için kaç bin dolar harcadığını ise söylemez. (Amerikan işçi sınıfı hızlı yaşar ve cömerttir.) Bunu söylemek yerine arkadaşının karşısında rulete oturur. Namluyu beynine dayayıp tetiğe asılır. Bu da çok gerilimli bir sahnedir...

Tok bir ses duyulur. Yani tetik boş düşmüştür, Mayk şanslıdır ve ölmez. Ölse ne olacaktır, burası bilinmez. Şimdi sıra arkadaşındadır. Namluyu dayar. Gerilim son haddindedir. O da tetiği çeker ve —beyni patlar, oluk gibi kan akar, ölür. Mayk ölmez, ağlar.

Final sahneleri için gene ABD'ye geçeriz. Mayk hep üniforma giyer. (Özellikle bere ona çok yakışmaktadır.) Ruletçinin bayrağa sarılı tabutu getirilir. Hüzünlü ama görkemli bir cenaze töreni yapılır. Bütün Ukraynalılar yeniden bir araya gelirler. Aslında herkes bir araya gelmektedir. Toplum yerine oturmaktadır. Oturduğu âdetâ gözle görülür bir olgudur. Amerikan bayrağı dalgalanır, «kesik-bacak» iyileşir. (Yani, bacakları düzelmez tabii de, moralman iyileşir.) Masanın başında karısının elini tutar. Genç kadının da ossaat dili açılır.

Şimdi, burada ilginç bir film tekniği kullanılmakta, baştaki düğün ile sondaki bu cenaze töreni arasında ustaca bir bağ kurulmaktadır. Radyoda savaşın bittiği haberi verilirken, düğünde durmadan gülen şişman Ukraynalı cenazede hüngür hüngür ağlamaktadır. (Şişmanlar duyarlı olurlar.) Mayk, ölen arkadaşının karısına yaklaşır. Topluluğa olgun bir zükûnet hâkim olur. Herkes elele tutuşur. Derinden derinden başlayan bir şarkı («TANRI AMERİKA'YI KORUSUN») topluluğun ağzından göklere doğru yükselirken— son kare dondurulur.

Bundan sonraki sahnede bunalımın atlatıldığı, yaraların sarıldığı seyredilir. Filme 5 Oskar birden verilir. (Ölme taklidi yapan geyik dışında filme emeği geçen hemen herkes ödül alır.) Toplum bütünleşir ve sıkıca kenetlenir.



Yalnız, «bütün zamanların en önemli ve güçlü filmlerinden biri» olan AVCI'nın iç dinamiği, SINEMATEK TV daha vargüçüyle yansır : Tıpkı başta olduğu gibi burada da «kötü şeyler» olabileceğinin ipuçları verilmektedir. Film setinde oturup sohbet eden İtalyanlarla Ukraynalılar Ayetullah mı ne, öyle garip bir isimden sözederlerken...

THE END

AÇIKLAMA

Buna «enistem beni niye öptü?»den kurtarmak için küçük bir 'tarihçe' yazmak gerekiyor. Şöyle : «Avcı»yı 1979 ya da 1980'de Ankara'da seyrettikten sonra salondan 'infial' içinde ayrılmıştım. Filmi Soğuk Savaş yıllarındaki o bayat ve milliyetçi Amerikan filmlerinin ya da daha sonraki yıllarda görülen «Yeşil Bereliler» türünden adi propaganda 'kurdele'lerinin bir örneği (tabii, çok daha rafine bir örnek) olarak görmüş, dolayısıyla kendimi kazıklanmış hissetmişim. Infial bundandı.

Çevremde herkese bu görüşümü heyecanla anlattım. Ama sonuç, benim açımdan, tam bir fiyasko oldu. Görüşlerimi paylaşan kimse çıkmaması bir yana, 'her zamanki gibi aykırı davranarak dikkat çekmeye çalışmak'la bile suçlandım nazikane. Nihayet, yakın bir arkadaşla resmen bu film yüzünden küsüşünce (kanlı kavganın sonunda mesajın da, konunun da, biçimin de bombok olduğunu haykırdığımda kapıyı vurup gitti) oturup aşağıdaki metni yazdım. Gönderdiğim küçük bir edebiyat dergisinin editörü, derginin genel havasına uymadığı gerekçesiyle yazıyı reddedince, benim yayınlama hevesim de birden kayboluverdi. (Kavga ettiğim arkadaşla da barışmıştık zaten.)

O sıralarda haftalarca gösterilen «Avcı» dörtbir yandan müthiş övgü alıyor, 'bütün zamanların en iyi filmlerinden biri' diye nitelendirildiği bile oluyordu. ('Bütün zamanlar' ne demekse Türkçe?) Basın Yayın Yüksek Okulu'nda bu konuda bir panel düzenlendiğini öğrenince, canlanan bir heves —ya da öfke— ile buna katıldım ve metni 'okudum'. Ne var ki, beklediğim etkiyi yaratamadım. 'Okuduğum' şey beğenilmekle birlikte, asıl filmi beğenenler ezici çoğunlukta gene. «Avcı» meselesini bu ceturumla birlikte hayatımdan çıkardım.

Sarıyordum. Ama önce TRT Televizyonda oynattı geçen yıl, ardından tıpkı «Avcı»nın yönetmeni Cimino gibi İtalyan asıllı bir başka has Amerikalı, Rocky ve Rambo 'dizi'leriyle ortalığı birbirine kattı. Böylece, aradan geçen beş-altı yıl içinde Reagan - Stallone ikilisi sayesinde (bu ikiliye dikkat!) ben de Nostradamus gibi bir 'kâhin' düzeyine yükseldim.

Bir film yazısının, kaleme alındıktan bunca zaman sonra 'durup dururken' yayınlanmasının sebeb-i hikmeti de, budur işte.

Ö. M.



Eisenstein: Bir Kart Bir Mektup

Türkçesi : NİLGÜN ÇAPAN
Renaud de Jouvenel'e

Bu mektup ve kartpostalın orjinalleri 50'li yıllarda yazar ve sinemacı Kenneth Anger tarafından Parisli bir koleksiyoncudan satın alınmıştır, şimdi her iki döküman Antoloji Film Arşivinde bulunmaktadır.

Ünlü sinema tarihçisi ve Eisenstein uzmanı Jay Leyda'nın konuyla ilgili açıklamasına göre :

«...Renaud de Jouvenel'in kimliği ve adresle ilgili ayrıntılar için daha fazla bilgi 'Eisenstein'in Anıları', sayfa 340-341, 363-64 (1. Cilt, Sovyet baskısı, Moskova 19) da bulunabilir — de Jouvenel'in babası Fransa'dan çıkarılması sözkonusu olduğunda Eisenstein'a yardımcı olmuş bir senatördür. Senatör, bir zamanlar ünlü yazar Colette'le evliydi ve Renaud böylelikle ünlü yazarın üvey oğlu olmuştur.» J. L.

19.X.30

Sevgili küçük Renaud!

Bu kart Moskova'ya dönerken Çin'e uğradığımız anlamına gelmiyor tabii, yine de herşey mükemmel! (1) Bu sıralar New York'ta (Chinatown) bulunuyoruz, bir hafta sürecek bir konferans için. Kentteki tüm gösterileri izliyorum, bu Harlem'i de yakından tanımak için bir şans benim için.

Her zaman senin,
S. M. E.

Çok sevgili küçük Renaud,

Senden haber aldığıma sevindim! Meksika filmim (2) —büyük bir olasılıkla bu film sonsuza dek kayboldu— benim tüm gücüme mal oldu. Bu film şimdiyedek yaptıklarımın içinde (3) en iyisi olabilirdi. Şimdi hepsi bitti. Bu kadarını söylemek seni çılgına döndürmeye yeter sanırım.

Sinema Üzerine Değınmeler

ENGİN AYÇA

Sinemayla ilgili, bildiğimizi sandığımız bir çok konuyu yeniden gözden geçirme gereğı duyduğumuzda karşımıza yanıt bekleyen bir çok soru çıkmaktadır.

Bir dönemde geçerli olup, doğru olan durumlar zaman içinde, gelişmeler sonucu yeni değerlendirmelere gerek gösteriyor. Örneğın bunlardan biri sinemanın özüyle yani gerçekte ne olduğuylla ilgili. Sinemanın tarihsel gelişme süreci aslında oldukça açık ve somut. Fotoğraflar aracılığıyla doğada varolan devininin saptanması ve bunun yeniden üretilmesi, tek tek durağan fotoğraflardan bir nitelik sıçraması yaparak devininimli fotoğrafa, sinemaya geçilmesi süreci. Bu tanımlama aslında sinemanın salt bir araç olarak, teknik niteliğıyle ilgili. Sonradan, devininimli görüntüler olan sinemanın kullanılış amaçlarına göre çeşitlenmesine, boyutlanmasına, zenginleşmesine tanık olunmaktadır. Bu gün sinemanın bir araç olarak ne kadar geniş bir alanda ve yaygın olarak kullanıldığını görmemiz çok kolaydır. Bunların içinde en önemlilerinden biri kuşkusuz sanat alanıdır ve sinemayla ilgili tartışmalar, değerlendirmeler, kuramlar vb..., hep bu alanla ilgili olarak yapılmaktadır. Öyle ki, «sinema yedinci sanattır» tanımı bütün sinemasal alanı örtecek gibi kullanılmakta ve sinemanın bir araç olarak, diğer çok yararlı ve gerekli kullanım alanlarını bir çoklarına unutturmaktadır.

Sinemanın devinimi saptayıp, yeniden üreten bir araç olarak en ilkel konumundan bugün ulaştığı yere baktığımızda bir çok şeylerin de-

gişmiş olduğunu görebiliriz. Durağan nesnelerin, durağan çekimleriyle gerçekleştirilen çok başarılı, sanısal değeri de olan filmler yapılmaktadır. Burada artık devinim SİNEMATEK.TV' den üretilmesi söz konusu değildir, ama yapılan yine de sinemadır. Kurgu yoluyla elde edilen devinim ise, doğadaki nesnel devinimden çok farklı, sinemasal anlatımın varedtiği bir boyuttur. Bu bize, sinemanın, varoluş özünden çok farklı bir noktaya geldiğini ve kendini yeniden buna göre tanımladığını göstermektedir. Buradaki olay, görülen ve işitilenlerle, görüp işitenler arasında gerçekleşen bir iletişimdir artık. Sinemanın devinim saptama teknik olayı yoktur burada. Farklı bir şeydir karşımızdaki, anlatımdır.

Bunu onayladığımızda, şu sorular gelir karşımıza : buradaki sinema olayının doğması için gerekli ve yeterli minimum şey nedir? En az ne kadar zaman uzunluğunda olabilir sinema? Devinim gerekli midir? Bu devinim, devinen nesneler olmak zorunda olmadığından, kurguyla mı elde edilmelidir, yani en az, farklı iki görüntüye mi gereksinmemiz vardır? Devinimden, seyircinin içine gireceği bir devinimi anlarsak, o zaman bunu değişmeyen tek bir görüntüyle de elde edemez miyiz? Ses bize bu noktada yardımcı olamaz mı? Değişmeyen durağan bir görüntünün üstüne sesle bir anlatım düşürerek sinemasal anlatım yaratamaz mıyız? Görüntü, yani görsellik, sinemanın olmazsa olmaz ögesidir, ama ses öyle midir? Sessiz sinema dönemini anımsayalım, ses olmadan da sinema pek ala olabiliyor. O zaman görsel devinimsiz, yani görüntünün kımıldamadığı sessiz bir sinema olamaz mı? Bu aslında, aynı fotoğrafın sürekli gösterilmesi değil midir? Sanat olarak, bir anlatım olarak sinemayı ele aldığımızda, bu şekilde gerçek sanatın, gerçek anlatımın fotoğrafta düğümlendiği sonucuna varmıyor muyuz? Öyleyse, duvarımıza asılı bir fotoğrafı, sürekli bir sinema gösterisi olarak ele alabilir miyiz? Sinema diye seyrettiğimiz ürünler (film demiyoruz, çünkü sinema film olayını elektronik görüntüler sonucu artık aştı) bu şekilde gerçekte, çok karmaşık ilişkiler içine sokulmuş, çeşitli dil ve anlatım boyutları kazanmış fotoğraf - sinemanın karmaşık bir yapısı değil midir? Evet gerçekte bugün nedir sinema ve nereye gitmektedir?

*
**

Bir başka noktaya geçelim. Sinema, onu varedip yaşatanlara bağlı olduğuna göre, bunun bir yansımasıdır, suretidir. Yani yaratanların kimliğini, kültürünü yansıtır. Sinema bir dil olduğuna göre de kendini varedip yaşatanların dilini yansıtır. Bu dil en genel anlamda toplumun dilidir. Burada toplumların kendi farklı kültürlerinin farkı özel dilleriyle, genel evrensel dil karşı karşıyadır. Değişik, farklı kültürler olduğu, olacağı, olması istediği sürece özel diller de olacaktır ve bunlar her toplumun, her kültürün kendi sinemasına yansiyacaktır. Yansımadığın-



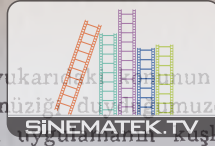
da, yansıtılmadığında, onun yerini alan şeyin, anlatımın, kültürün, kimliğin ne, niçin ve nasıl olduğu sorusu, sorunu gelecektir karşımıza. Bunun yolaçmakta olduğu oluşumun, başkalaşmanın, yabancılaşmanın, dönüşümün irdelenmesi ve değerlendirilmesi gerekecektir. Bu noktada evrensellik konusu da gündeme gelir. Sanatın evrensel bir dili olduğu konusu üzerinde durulur. Evrensellik sanat anlatımına egemen olmalıdır denir. Ama bu evrenselliğin ne olduğuna nasıl karar vereriz, bunun bir reçetesini, kataloğunu hazırlamak olası mı ve bunu kim yapacak. Evrenselliğin bir egemenlik amacının aracı kılınmasına nasıl engel olacağız. Evrensellik kabaca herkes için, her zaman geçerli özellikler olduğuna göre, öznellik karşısında, (güncellik) kimi insanlara, kimi toplumlara, kimi zamanlara bağlı olma karşısında sınırlı bir alan içinde kalmaktadır. Evrenselliği besleyen onu zenginleştiren, boyutlandıran, geliştiren kaynak bir bakıma özneliktir. Zenginleşme, boyutlanma kültürel farklılıkların, kültürel zenginliklerin, farklı kimliklerin bir uzantısıdır. Bu bakımdan bir ürün (sinema) özel kültürel, yani yerel olduğu ölçüde dünya kültürünü (sinemasını) zenginleştirmeyi mi? Bu şekilde insanların, yeryüzünün her yerinden gelen kültür ürünleriyle iletişim içine girmeleri, onların gelişmelerini artırmaz mı? Dünya üzerinde böyle bir akışın sağlanması gerekmez mi? Oysa gözlenen durum tam tersi bir oluşumun toplumlara dayatılmak istendiği şeklindedir. İşte böyle bir ortamda yerel köklerden beslenmek, yerelliği üretmek, geliştirmek, ilerletmek yaşamsal bir konu olmaktadır. Bu yerelliğin içine yerel dil de girmektedir doğal olarak. Nedir Türk toplumunun dil özellikleri ve Türk sineması bunu ne ölçüde yansıtıp, geliştiriyor? Söz konusu olan yalnızca konuşma dili değil kuşkusuz, çok daha genel, toplumsal tüm dışa vurum özelliklerini içine alan bir dildir. Buradaki çeşitli öğeler, çeşitli anlatım biçimleri aslında birbiriyle uyum içindedirler, birbirlerini tamamlarlar, yinelerler ve bir sistem oluştururlar. Bu, dil birliğinin doğal bir sonucudur. Sinemada bu dil birliğinin içinde kalmak, içinde olduğu kültürün, ait olduğu toplumun dilini kendi olanaklarıyla üretip, zenginleştirmek zorundadır. Yerleşik, geleneksel Türk sinemasının anlatım özellikleri nedir, nereden, nasıl kaynaklanmaktadır, yeni Türk sinemasının dili ne yönde bir gelişme gösterecektir gibi sorulara bu yaklaşım içinde karşılıklar aranması gerekir.

Sinema Türkiye'ye Batıdan gelmiştir. Bu, teknolojik olduğu kadar, dil olarak da böyledir. Türk sinemasının, «sinemacılar»ın elinde biçimlenmeye başladığı 50'li yıllarda, sinema çevrelerinin, Batı'daki bilgilerden ve kuramsal tartışmalardan oldukça yoksun oluşları, onların Türkiye'de sinemayı, sinema dilini el yordamıyla, bilmeden, yoklaya yoklaya ve seyrettikleri dış kaynaklı filmlere bakarak oluşturmalarına yol açmıştır. Ortaya çıkan, Batı bilgisinden uzak, yüzeysel bir öykünme

İNEMATEK.TV

ğinde, bir bakıma düşünsel tabanlı bir hareket, ilkel, kendiliğinden (spontane) bir sinemadır. Yalnız bu hareket yaratıcılarının yerelliklerine de çok bağlı kalmıştır. Bir bakıma «yerli sinema» deyimleri de biraz bunu göstermektedir. Şimdilerde, Türk sinemasındaki gelişmelerde gözlenen olgu, sinemanın bir bilgi birikimi altında şekillendirilmeye çalışılmasıdır. İşte bu noktada, bu bilgi birikiminin kaynaklarının ayrıştırılması ve değerlendirilmesi gerektiği gündeme gelmektedir. Bu bilgi birikimi aslında, yazılı kültür geçmişi ve varlığı çok sınırlı olan Türkiye dışından edinilmektedir. Türk sinemasını bugüne kadar varedenlerin kendileri, bir Türk sineması bilgisi birikimi yaratamamışlardır pek, ayrıca yaptıkları sinemanın sanatsal açıdan oldukça fakir olması nedeniyle, bu sinema, aydın kesim tarafından da dışlanmıştır. Ve bu dışlamaya ilişkin değerlendirmeler ve yargılar, farklı bir sinemaya duyulan bir düşünce olarak, bir bilgi birikimi olarak bugün sinemaya başlayanlara aktarılmaktadır. Kuşkusuz bütün bu alınan bilgileri yadsımak ve dışlamak söz konusu olamaz, doğru da değildir. Yapılması gereken bunların, bu bilinç içinde gözden geçirilmesi ve Türk sinemasıyla ilgili, anlatımsal özelliklerle ilgili boşlukların doldurulmasıdır. Bu bakımdan Yeşilçam sinemasının anlaşılması, Türk kültürünün özelliklerinin ve anlatımsal niteliklerinin Yeşilçam'a nasıl yansıdığının araştırılması gerekir. Dil özelliklerimiz bilinmeden, kültürel kimliğimize sahip çıkmadan yeni Türk sinemasını oluşturmak olası değildir. Yabancılaşmış bir kimlikle, yabancılaşmış bir sinema ortaya çıkabilir.

Yeşilçam sinemasının anlatımına, dil ve kültür birliği içinde Türk dili ve kültürü nasıl ve ne ölçüde yansımıştır, dış etkilenecekler nelerdir, hangisi daha belirleyici olmuştur? Türkiye için «tasarlanmış bir sinema»da Yeşilçam'ın eleştirel değerlendirmesi bulunmak zorundadır. Yeşilçamı defterini kapatıp, kendin olan yepyeni bir şey yaratmak olası değildir. Başkası olma, başka biri olma gündeme girer o zaman. Kimdir, o başkası, başka biri? Niye o? Kendini, yeni bir egemen olarak ve evrenselliği de kullanarak dünyaya dolayısıyla bize de dayattığı için mi? Kuşkusuz her yeni eski bir defteri kapatır, ama o eski defterin içinden çıkarak yapar bunu. Yeni Yeşilçam'da geleneksel Yeşilçam'ın içinden çıkacaktır, ondan beslenecek, onu aşip geliştirecek, ileriye götürecektir. Yeşilçam ölürken ondan doğan Yeniçam olacaktır ve bu Yeniçam, Yeşilçam olacaktır. Bunu yaparken bütün dünya birikiminden de yararlanacaktır. Ve kendi yerel sinemasını, anlatım özelliklerini, zenginliğini dünya sinemasına sunacaktır.



Bir nokta daha, yukarıdaki bölümün bir bölümüyle ilgili. Bir Amerikan filminde Hint müziği duydum, ya da Fransız filminde Japon müziği varsa bu uygulamaları kuşkusuz işlevsel, özel bir nedeni vardır. Hele bu Hint ya da Japon yerine Türk müziği ise bizi özellikle ilgilendirir, çünkü yaygın bir uygulama değildir, özel bir vurgulama içindir, özel nedenlere bağlıdır. O zaman bunun tam tersi de doğrudur. Yani bir Hint filminde Fransız «chanson»larının ya da Japon filminde Amerikan «Country» müziğinin kullanılması özel nedenlere bağlı olmak gerekir. Dokuzuncu Senfoni'nin çalınması da, Türk sineması söz konusu olduğunda da durum aynıdır. Oysa yaygın olarak Batı sinemasında özel nedensiz bu tür uygulamalarla pek karşılaşılmazken, örneğin Türk sinemasında çok yaygın olarak karşılaşabiliyoruz ve hiç şaşırıyoruz, doğal kabul ediyoruz. Durum nedir gerçekten? Burada bir yabancılaşmadan, Batıyla evrenselin özdeş kılınmasından mı söz etmek gerekir, Batı bu şekilde içimize sızıp, bizi her yönden ele geçirip yok ederek, bağımlı kılarak, kendine mi benzetmeğe çalışmaktadır? Yoksa biz gücümüzden ve kişiliğimizden emin olarak böyle davranmakla kendimizi mi zenginleştirmekteyiz? Süreç ne tarafa doğru işlemektedir?

hil yayın

- Alternatif Aydın
Enis Batur
 - Deccal
Friedrich Nietzsche
Türkçesi : Oruç Aruoba
 - İstanbul'dan Sayfalar
İlber Ortaylı (Çıkıyor)
 - Kara Mizah Antolojisi
Hazırlayan : Enis Batur (Çıkıyor)
 - Denemeler
Roland Barthes (hazırlanıyor)
Binbirdirek sok. 5/3
Cağaloğlu / İSTANBUL
527 79 21
-



Sinemanın Ölümü

SERHAT ÖZTÜRK

Bu şehirde 50 yıl, 100 yıl sonra da nevi şahsına münhasır meslekler olacak mı? Geceleri Topkapı ve Aksaray'ın kaldırım tezgahlarında satılan mintanlar, sofrta örtüleri, ayakkabılar, bardaklar...

Ahmet Tan Siyaset 85'in son nüshasında *Kartpostalların Dili* ile köşesinde köfteci, sucukekmekçi, balıkekmekçi, nohutpilavcı ve kokoreçcilerin ilk atalarına ve göçebe tarihlerine ışık tuttu. 1640 yılından başlayarak gelişen ve şimdilerde herşey gibi iyisinden yozlaşan bir kültür. Bu yönüyle, artık yaşamadığından bile dem vurulabilir.

Ancak bunların saymakla bitecek gibi olmadığı da muhakkak. Bu kısa girişten sonra bunlardan birini anlatacağımız da belli olmuştur. Sinemalar arasında bobin taşıma mesleğinden açacağız. Ama dilerseniz buraya da dolambaçlı bir yoldan varalım.

Birde polisiye romanların başında verilen, ama okuyucunun bir türlü ayırımına varamadığı ipuçlarından birini kullanalım, ve bu mesleğin ağızları hayretten bir karış açık bırakmasına karşın, gerçek «katil»in apansız karşımıza çıkacağını hatırlatalım.

♦♦

Günlerden bir gün İstanbul sinemalarından birinde ve bir matinede ışıklar söner, film başlar. Salonda bulunanlar kendilerini sinemanın o malum atmosferine kaptırmış, perdedeki gölgelerin devinimini izlemektedirler. Bir yandan da, bir rivayete göre kalp çarpıntısına ve yüksek tansiyona iyi geldiğinden ve bir karşıt islami görüşe göre, «Allah boş oturan kullarını sevmediğinden», bol bol patlamış mısır tüketmektedirler.

Filmin ilerleyen sahneleriyle birlikte, neredeyse hemen herkes yandaki (dikkat kural: sinemaya yalnız gidilmez) —daha aptal olduğu bir varsayım olarak bilinen —arkadaşına, perdede olan biteni, hiç de dizginlemeye çalışmadığı bir volumla anlatmaktadır.

Bir süre sonra yönetmenin binbir çabayla oluşturduğu en dramatik sahnelerden biri, pat diye ortadan bölünür: Bir reklam. Yo, yo: Beş da-



kika ara (Zaman zaman burun 20 dakika ara» şeklinde görüldüğü de söylenmektedir). Ama ne kadar da doğru! Seyirciler bunun her zaman, en az onbeş dakika demek olduğunu bilirler.

Arada Türk sinemasının özgün boyutlarından biri girer devreye: Gazoz, frigo, koko... Patlamış mısırlar ise alınıp stoklanır. Tekrar içeri girilir, film başlar. Ancak genellikle aranın 20 dakikayı bulacağı üzerine, rakısına iddialaşanlar olduğundan, ikinci yarının ilk beş dakikası içinde karanlık salonda ufak çaplı bir kargaşa yaşanır. Velinimetler yerlerini aramaktadırlar.

İşte sonunda herşey «normale» dönmüş, cinayet atmosferi oluşmuştur. Ancak bu seansta farklı bir olay yaşanacak. Seyirciler geleneksel akışı tamamlayarak, sondaki jenerik başlar başlamaz ayaklanıp, kapatıldıkları bu soğuk ve karanlık hapisneden, bir an evvel kaçıp kurtulmak için koşturamayacaklar. Çünkü bu film bitmeyecek.

Katiyen bir kehanet değil bu.

Filmin son bobinini Taksim'deki sinemadan getiren motorcunun ön lastiğinin cantı asfalta yapışmış duruyor. Kıyafetinden moto-kros'a giderken kazara Taksim'e düştüğü sanılan genç adam, sağa sola koşturmasına rağmen bir türlü boş taksi de bulamıyor. Daha da iyisi, trafik kazası geçirmiş hastanede yatıyor. Ya da en temizi, öldürelim onu. Dramatik etkiyi de artırır bu. Evet, genç motorcu ölmüş ve bu melodram diye özetlenebilecek dönemden kalma bir Türk filmi olmadığından, kalıp gelemiyor.

Denilebilir ki, «Ölüm Allahın emri...». Ama iş ölmekle bitmiyor ki. Ortada bir bobin var. Filmin son bobini İstiklal Caddesinin Taksim'e yakın tarafında, hafiften tıptırtmaya başlayan yağmurun altında ve kaldırımın kenarında sere serpe yatıyor. Belki bir numaralı delil olarak korunuyor, ya da kimse onun farkında değil.

Caddede şurdan buraya seyirten insanlar, köşe başlarını tutmuş gizli işsizler, işsizler ve lokanta cəmlarına burunlarını dayamış gözbebekleri... Sarhoşlar bir de, bir de kadınlar, genç kızlar... Arkalarında dalgalanan bir yalaza, kırtan kalçalar.

Bütün bu toplam, kaldırımın köşesinde yatan ve hafiften su almaya başlayan bobinin, mebzul miktarda patlamış mısırın çöpe atılmasına sebep teşkil edeceğinin ayırımında değiller. (dikkat kural: sokakta, evde ve başka yerde patlamış mısır yenmez).

Salonda seyirciler perdede görüntünün kesilmesinden hoşnutsuz, ama öte yandan dilediklerince yüksek bir perdeden bağırma fırsatı buldukları için hoşut, özünde sado-mazohist bir haleti-ruhiyenin ifadesinden başka bir şey olmayan ve filmin başlayıp başlamamasıyla da doğrudan bir ilgisi bulunmayan tezahüratlarını sürdürüyorlar: «Kara mintanlı makinist». Makinist konumuna uygun bir yerde (tepede), dünyanın ve insanların



halini bilen, çağından ilerisini gören bir bilge, daha da iyisi bir yarı-tanrı'nın dinginliği içinde, Tevakkülün sinirlenmiyor. Bilakis inceden bir tebessüm dudaklarında. «Başınıza gelenleri, gelecekleri bir ben biliyorum»un o tadına doyum olmaz keyfi.

Keşke sinemalarda da televizyonda olduğu gibi, görüntü gidince araya Rize, Amasya, Fethiye, testi, saksı, bakraç ya da veciz cümleler koyma geleneği olsaydı. O zaman biz de bu yarı-tanrı makiniste, yedekte beklettiği bir bobini makaraya geçirme şansını tanırdık ve makaradan da Dawid-Wark Griffith'in 1921'de söylediği sözler yansırı perdeye :

«(...) Dağıtım ve gösterim yöntemlerini olgunlaştırmak için daha yapılacak çok iş var. Filim başladıktan sonra seyircinin salona girmesine izin verilmeyeceği günün, sinema salonlarına girişteki bugünkü kargaşanın kaybolacağı günün geleceğini umuyorum. O gün geldiğinde, seyirci, bugün bir tiyatro oyununa gösterdiği saygıyı sinemaya da gösterecektir. Bu, sorunun hepimizi ilgilendiren bir yönüdür : Bir endüstriyi bir sanat haline nasıl getirmeli ve yetişkin bir seyircinin isteklerini nasıl karşılamalı?

Çünkü, Walt Whitman'ın sözlerini genişletirsek, «büyük filimler isteniyorsa, yetişmiş bir seyirci topluluğu da gereklidir bize.» (1)

İşte salon da boşalıyor. Tuhaf şey. Her zaman film çoktan unutulmuş olur. Ne, olayların atmosferinden sıyrılamamış olmanın garip sessizliği Ne de üzerine fikir yürütme. Oysa şimdi herkes filme mantıklı bir son oturtmaya çalışıyor. (dikkat kural : katılımı sağlamak için filmlerin sonunu göstermemek bir çözüm olabilir mi?)

Caddelerde büyük ışıklı levhalarda *the end* yazıyor ve biz konuya dönüyoruz.

İşin buraya kadar olan kısmı oluşturamadığımız (ya da bir garip oluşturduğumuz) bir kültürle yakinen bağıntılı. Bir de yokettiğimiz kültürler var. Gözlerimizin önünde sallana - yıkıla giden meyhane kültürü mesela. Keza nargile kültürü de öyle. Mutfak kültürü de. Kavuncu kültürü bizden önce boğazlanmış.

Bu kültür meselesi de nereden çıktı diye düşünebilirsiniz. Siz haklı olarak düşünün, biz buradan bobincilere ve onların motor kültürüne doğru uzanacağız. Kültürde geleneksel köprü işlevini sürdürecektir böylece. Ha-ha.

Hayli tuhaf gelecek ama, bu yazı yazılmadan önce bir bobinci arandı. Emek sinemasının ara sokağında önce motor bulundu ve burdan iz sürülerek namı Doktor bobinciye ulaşıldı. Şudur, budur diye laflarken bobinciliğin esas kültürünün motorculuğa dayandığı çıktı ortaya. Ez

(1) Türk Dili, Sinema Özel Sayısı.



cümle ,motorcu kültüründen gelen birinin bobinci olmasının düşü-
nülemeyeceği anlaşıldı.

Hesap ortadaydı. Diyelim ki Beyoğlu'ndaki bir sinemadan, Osman-
bey'deki bir sinemaya bobin taşıyordu. Günde 50 sefer yapmak gere-
kiyordu. Seferi on dakikadan, motor sırtında geçen 8,5 saate ulaşıyor-
du. Sonra motorun arızası vardı, dilinden anlamak gerekiyordu. Motorla
yatıp kalkmadan, ona sevdalanmadan yenir yutulur lokma değildi.

Makine dairesinin kapısı açıldı, bir makara bırakıldı, bir başkası
alındı ve geldiği gibi aceleyle çıktı gitti Doktor. Bizim telaşlanmamıza
gerek yok. Bekleyeceğiz. 21 yılın alışkanlığıyla dönecek nasıl olsa. Dö-
necek ve Jawa marka motorun erdemlerinden açacak önce, sonra bu işin
keyfi kaçtı diyecek çıkarken. Niye? Bekliyeceğiz.

Haftada 65 bin lira kazandığını; benzinin ona ait olduğunu; her za-
man iş çıkmadığını; yaşının ilerlediğini; evlenmek istediğini; eski kazan-
cın kalmadığını; filmcilerin de haklı olduklarını söyleyecek. Niye? Bek-
liyeceğiz.

(Daha ne kadar sürecek bu be?)

Fırsattan istifade gerçek «katil»i anlatırım ben de : Şimdi bu mes-
leğe çok şaşırmıştım duyduğumda ya, meğer bu sadece yemmiş. Şu anda
iki motorcunun çalıştığı bu «sektör»ün, zaman zaman oluşan yan «sek-
törü» var birde : Bobinci çocukları. Eğer motorcu, motoruna çok bağlı,
hafiften cakalı ve bu işe de öylesine takılıyorsa, makine dairesinde bobin
taşımayı kendine yediremiyor pek. Ee, napıcak? Bobini getirip-götür-
mesi için arkasına 12-13 yaşlarında bir çocuk alıyor. Tam da hiç bir şeye
şaşırmayacağıma inanmışken ben artık, bunu niye yapıyorlar?

Yine geliyor Doktor; ithalatçı şirketlerin kopyaya 1500 dolar (yak-
laşık) ödediklerini; tek sinemada göstermenin kârlı olmadığını; çareyi
bobincilerde bulduklarını; eskiden seyircinin bol olduğunu; onu bile yol-
dan çevirip bilet almak için torpil aradıklarını anlatıyor bu kez.

Artık bizde son bobini (bunda sadece jenerik var) takabiliriz.

Bobincisiyle, makinistiyle, işletmecisiyle, ithalatçısıyla, yönetme-
niyle, oyuncusuyla, eleştirmeniyle bir çığlıktır gidiyor zaman zaman. Bir
feryad-ü figan.

«Sinema ölüyor. Sinema ölüyor.»

Nedir, bu sinemayı bakkal gibi, lunapark gibi görenlerin yaygara-
sıdır olsa olsa. Bu çığlığın altında sinemanın değil, kâr edemeyen çağdışı
bir işletmeciliğin, çağdışı bir sinema anlayışının ve çağdışı bir seyir-
cinin ölümü gizlidir açıkık.

N'apmalı, nasıl hatırlatmalı, anlatmalı böylesi ticari ve gündelik
yaşayan kişilere.

Sinema bir sanattır herşeyden önce.

Amerika'ya bir yolculuk

Amerika'ya Bir Yolculuk (An American Odyssey), fazla iddialı olmamakla birlikte, önemli, özgün bir çalışma. Elia Kazan'ın Homer'i gibi, Profesör Thomas Pauly'de sahne ve sinemada «toplumsal gerçekçilik» akımına öncülük eden, sanatında yeni ufuklar açan bir yönetmenin, karmaşık ve önceden yazılmamış öyküsünü anlatıyor. Aynı zamanda, Kazan'ın yaşamının bütün evrelerinin bir dö-kümünü de ustalıkla veriyor. (Tennessee Williams, Thornton Wilder, Arthur Miller, Archibald MacLeish, John Steinbeck gibi Amerikan yazarlarının bugün artık birer klasik sayılan *On the Waterfront*, *Death of a Salesman*, *A Streetcar Named Desire*, *Cat On A Hot Tin Roof* gibi yapıtlarının sahneye yada sinemaya uyarlandığı bir yolculuk Kazan'ın yaşamı.)

Pauly'nin çabaları; Kazan'ın coşkun ruhsal yapısını, sırası geldikçe rahat, kolay anlaşılır anlatımıyla acımasız biçimde eleştirdiği

bölmelerde eksik kalıyor. Kitabı okuduktan sonra Pauly'nin neden başarısız olduğunu anlamak kolay; Kazan'ın yaşamındaki olayları önemsememek olanaksız. Önceden tasarlanmamış bir yolculuk sayılabilecek olan bu yaşam, sayısız eleştiri ve yoruma açık. Pauly ise hem olayların, insanların ve Kazan'ın yapıtlarının hesabını tutmak, hem de sanatçının hakettiği övgüleri sıralamak için fazla çaba harcamış.

Bölüm başlıklarına bir göz atacak olursak, Pauly'nin bilinen bütün Amerikan deyimlerini Kazan'ın yaşamını anlatmak için kullandığı görülüyor. «Yabancınn mirası», «Güç ve duyarlık», «Broadway'in fethi», «Tilki yolu», «Fırsatları yakalamak», «Bireysel bilincin adamı», «Geri dönüş», «Kendini anlatma çaası». Amerikan kültürü dışından, yoksul bir göçmen olarak işe başlayan çalışkan ve duyarlı Kazan, yerleşmiş düzeni altüst etmek ve Broadway'de, Hollywood'da başarı kazanmak için, geldiği proleter sınıfı bütünüyle unutarak başladı işe. Ününü yitirmeye başladığı günlerde ise kökenine etkili bir dönüş yaptı ve bir köşeye çekilip anılarını yazmaya koyuldu.





nuhta onu tek başına tamamlama zorunda kalan genç, idealist bir yuncu özyaşam öyküsünü anlatmaya gerek duyar mıydı? Kendini toplumdan böylesine ayırmasının nedenleri neydi? Kazan, doyum arayan Amerikalıları tüketen, o bencil bireysellik duygusuna mı

çenik düştü yoksa?

An American Odyssey. Elia Kazan and American Culture; By Thomas H. Pauly. Philadelphia : Temple University Press; 1983.

Carl Dolan

Türkçesi : Gülenay Börekçi

SİNEMA KİTAPLARI

		Fiatı
Sinema (Uygulayımı-Sanatı-Tarihi)	Nijat Özön	1800
Sinema Sanatı	Nijat Özön	700
Sinema ve Çağımız - 1	Atilla Dorsay	1200
Sinema ve Çağımız - 2	Atilla Dorsay	1500
O İsimler O Yüzler	Atilla Dorsay	700
Yönetmenler, Ülkeler, Filmler	Atilla Dorsay	1000
Sinema Diye Diye	Mahmut Tali Öngören	500
Senaryo ve Yapım	Mahmut Tali Öngören	1500
Bu Gemi Nereye	Vedat Türkali	500
Sinema Bir Şenliktir	Onat Kutlar	700
Sinema Kuramları	Seçil Büker - Oğuz Onaran	700
Sinema Dili Üzerine	Seçil Büker	500
Sinemada Anlam Yaratma	Seçil Büker	700
Film Duyumu	Sergei M. Eisenstein	1250
Film Biçimi	Sergei M. Eisenstein	1250
Sinema Dersleri	Sergei M. Eisenstein	900
Sinema Yazıları	Bertolt Brecht	800
Carlos Saura	H. M. Eichenlaub	1000
Akira Kurosawa	Aldo Tassone	1250
Ayna	Erden Kıral	350
Sinemanın Evrimi	Thorold Dickinson	500
Belgesel Sinema	Bilgin Adalı	700

Listedeki kitapları % 20 indirimli alabilmek için kitapların tutarı kadar posta pulunu adresimize yollamanız gerekiyor.



... ve sinema abone formu

... ve sinema seçkisine 1 yıl abone olmak istiyorum.
Seçkilerin gönderilmesini istediğim adres aşağıdadır.

İsim

Adres

3000 TL. nı “Hüseyin Sönmez, Hil Yayın Binbirdirek sok. 5/3
Cağaloğlu/İSTANBUL” adresine posta havalesi ile yolladım.
Posta havale kartı ilişiktir.

İmza

Tarih