

... ve sinema



JEAN-LUC GODARD / 'A GÖRE Televizyon
FRANSIZ YENİ DALGASI / DEVAM Ediyor
ERIC ROHMER / Nasıl ÇekiyorUM
UMBERTO ECO / Gülün Adı !

hıl yayın

3

...ve sinema

hıl yayın

Binbirdirek meydanı 5/3
Cağaloğlu/İSTANBUL
527 79 21

hıl yayın, Kitap 3, Eylül 1986

•

Yayına hazırlayanlar
Serhat Öztürk, Hüseyin Sönmez

•

Katkıda bulunanlar
Oruç Aruoba, Ayça Atikoğlu, Engin Ayça, Enis Batur, Şahin Beygu,
Ferdî Boynak, Gülenay Börekçi, Seçil Bükler,
Sungu Çapan, Reha Erdem, Metin Erksan,
Hasan Gül, Müge Gürsoy, İhsan Kabil, Alper Gönen,
Tuğrul Misoğlu, Ufuk Üsterman, Nuray Yaşar

•

Kapak ve iç sayfa düzeni
Ahtapot Ofset Yapım

•

Kapak Fotoğrafı
Jean - Luc Godard, «Jean Amca» rolünde oynadığı
Adı Carmen'de (Prénom Carmen)

•

Kapak ve iç Ofset Baskı
Konuralp Matbaası

•

Dizgi
Civan Matbaa, Doğan Civan

•

Baskı
Gümüş Basımevi, Yunus Arslan, Cafer Turan

•

Cilt
Nurettin Mücellit, Nurettin Tan, Durmuş Arslan

Yılda 4 kez yayınlanır. Ederi 1000 TL., yıllık 4000 TL.'dir. Seçkiye
gönderilen ürünler geri gönderilmez. Yapılan alıntılar kaynak
göstererek kullanılabilir.

İÇİNDEKİLER

Gülün Adı Hayatın Gerçek Tadı / 8

Enis Batur

Bana Sakın Gülün Adından Bahsetmeyin / 13

Ayça Atıkoğlu

Umberto Eco ve Film / 16

Jean Jacques Annaud Çekimi Anlatıyor / 20

Fransız Yeni Dalgası / 24

Televizyon Godard'ı Keşfediyor / 57

Sungu Çapan

Jean - Luc Godard'a Göre Televizyon / 59

Jean - Luc «Goodart»'ın Alphaville Filminden Bazı Okumalar... / 64

Ufuk Üsterman

Müzikal Söylem Yaratıyor / 70

Seçil Büker

Eric Rohmer ve «Töresel Öyküler» / 75

Le Rayon Vert (Yeşil Işın) / 94

Engin Ayça

Tutukluluk Anıları — Nelson Pereira Dos Santos / 97

Sinema Gerisindekiler / 104

Hüseyin Sönmez, Şahin Beygu, Tuğrul Misoğlu

Roland Barthes ve Sinema / 110

Sinema Günlerinin Ardından / 119

Serhat Öztürk

Tutsak Filmler / 124

Metin Erksan

Yedi Yönetmen Üzerine Çalışmalar / 129

Bu Sayıda

Bir sinema sezonu daha başlıyor. Beklenenler; yasanın pratikteki geçerliliği, kapanan salonların durumu, ikinci kanal, vb. Evlerinde yaşama-ya alıştırılan insanlar, sinemayı da evlerinden izlemeye devam edecekler, kaçınılmaz bir sonuç... Öyle ise işlevsizleştiği için kapanan salonların ardından gözyaşı dökmek anlamsız, yeni yasayı daha da çok denetleneceğiz diye değerlendirmek ise abes. Arızı beklenmediklerle tanışmayı bekleyen insanlar, gereksiz biçimde bunu engellemeye çalışanlarla önümüzdeki yıllarda nasılsa kozlarını paylaşacak. Öyle ise biz şimdiden bunalımı değil kendiliğindenliği düşünelim.

Sinema gerisindekilerle yapılan konuşmalar ise sinema salonlarının bugünkü durumlarına ait önemli ipuçları veriyor.

60'lı yılların başında doruk noktasını yaşayan, etkileri ise günümüzde hâlâ süren Fransız Yeni Dalgası ve yönetmenlerini kapsamlı bir şekilde inceleyen yazı ile Venedik Film Şenliğinde La Rayon Vert (Yeşil Işın) ile beklenen sonucu gerçekleştiren Yeni Dalganın önemli temsilcilerinden Eric Rohmer bu sayının önemli konukları.

Son yılların en fazla satan romanlarından olan «Gülün Adı» ismi, yazarı tarafından hiçbirseyi çağrıştırmaması için konulmuş. Fakat artık Umberto Eco'yu yani kendisini çağrıştırıyor. Kitabı ve ardını Enis Batur anlatırken, Ayça Atikoğlu ise zor bela yaptığı söyleşiyi yazılaştırdı. Filmin yapım süresini ise Eco ve yönetmen Annaud'un yazdıklarından okuyacaksınız.

Yeni Dalganın bir diğer yönetmeni Godard ise şu sıralar Fransız televizyonunun birinci kanalına —tabii yine kendi kurallarına göre— dizi film hazırlıyor. Kendisiyle yapılan son söyleşiyi Sungu Çapan çevirdi. Yazının başında ise Sungu Çapan'ın Godard sineması üzerine yazdığı yazı var.

Ülkemizde Sinematek'te gösterilmiş Vidas Secas filmiyle tanınan, 1986 Venedik Film Şenliği jüri üyesi Nelson Pereira Dos Santos'un son filmi

Memorias du C rcere (Tutukluluk Anıları) bizim de tanık olduğumuz dönemlere ait  ağırışmaları olan bir film.

Seçil Büker, sinemada yaşanan krizin m zikhallerle aşılacağına dair —tartışmaya çokça açık— bu sayıdaki yazısını gelecek sayı Singing in the Rain filmi üzerine örneklediği yazıyla sürdürecek. OĞuz Onaran'ın mukabil yazısını da gelecek sayı okuyacaksınız.

Roland Barthes ismi sinemaya uzak gibi görünse de, göstergebilim-sinema ilişkisine dair söyleşi ilginç...

Postadan çıkan yazılar artıyor. Ricamız biraz daha kısa yazmanız ve/veya çevirmeniz.

Kasım'da yeni ...ve sinema'da görüşmek üzere.

GÜLÜN ADI



“GÜLÜN ADI”: Hayatın Gerçek Tadı

ENİS BATUR

I. ORTAÇAĞLI ŞERLOK HOLMES'TEN BEST - SELLER OLUR MU?

1974 yılında, Paris'teki Censier fakültesinde iki Türk öğrenci (bir üçüncü de araya gelen Nedim Gürsel'di), Julia Kristeva'nın yönettiği göstergebilim seminerini izliyorduk. Katılan konuşmacılardan biri, korkunç aksanıyla hemen İtalyan olduğunu açığa vuran, sakallı, kel, hayli 'toplu' bir profesördü — görünüşüyle pek güven uyandırmayan bu Akdenizli bilim adamının konuşmaya başlar başlamaz küçük salondaki bütün dinleyicileri büyülediğini, sıcak kanlılığı ve alçakgönüllülüğüyle yoğun bir diyalogun oluşmasını sağladığını oradakilerin hiçbiri unutmamıştır sanıyorum. O yıllarca, Fransızcaya çevrilmiş iki kuramsal kitabını, «Açık Yapıt» ve «Varolmayan Yapı»yı hemen alıp okumuştum: Umberto Eco, göstergebilim alanında günümüzün en önemli araştırmacılarından biri değildi yalnızca; aynı zamanda büyük bir ortaçağ uzmanıydı. James Joyce ve James Bond üzerine yaptığı araştırmalar, onu kendi alanında kuru bir uygulamacı olarak kalmayacağına, tersine, gitgide ufukları açılan bir soruşturmayı konusunun zorlu yanına rağmen renkli kılacağına ilk kanıtlarıydı. Nitekim, yıllar geçtikçe Umberto Eco'nun perspektifini yayınlık bir konu yelpazesi içinde denemeyi sürdürdüğü göze çarptı. Ortaçağın karanlık koridorlarına ışık tutmaktan vazgeçmedi elbette; ama, bir yandan da Robbe-Grillet'nin romanlarına, başta Miki Fare olmak üzere çizgi dünyasının kahramanlarına, Playboy dergisine ve Süpermen'e, Karindeşen Jak'a ve futbola, Disneyland'a ve Kızıl Tugay'lara yakından bakmaya çalıştı. Haftalık L'Espresso dergisinde yayımladığı ve sonradan «Sahtenin Savaşı» başlığı altında kitaplaştırdığı denemelerinde, göstergebilimcinin

güncel sorunlara eğilirken nasıl etkili olabileceğini, pek çok kişiye ilk elde kapalı olan kimi gerçekleri bilimselliğini pek göstermeden nasıl açığa çıkartabileceğini kanıtladı: «Barthes'ın da söylediği gibi» diyordu: «Göstergebilimci sokaklarda gezinen ve herkesin 'birşeyler' gördüğü yerde 'anımlar' gören bir tiptir. İnsan ormanda, tarih öncesinde ya da kitapların içinde gezinebilir. Ama herkes her yerde aynı şeyi görmez. Bir arkeologu ele alın. Bizim taş dediğimiz şey onun için işaretler.»

Eco'nun L'Espresso'daki yazılarında Roland Barthes'ın efsane çözümlerinin açık etkisinin göze çarptığı düşünülebilir şüphesiz. Oysa bu, karşılıklı bir etkilenmenin sonucu olarak ortaya çıkmış bir ilişki türüdür: Eco'nun «Açık Yapıt»ının da Barthes'i etkilemiş olduğu, yazılı metinlerin okunuş biçimine ilişkin ilk cüretkâr çözümün Akdenizli bilim adamından geldiği unutulmazsa, apaçıktır. Küçük bir bölümü 1971'de Bedrettin Cömert tarafından dilimize çevrilmiş olan «Açık Yapıt», yazılı metinlerin bir tek anlam barındırdığı yollu oturmuş kanıyı sarsmış, her metnin birden fazla «kapı»sının olduğunu ileri süren Eco, değişik okuma biçimlerinin ve eleştiri yöntemlerinin bir metnin farklı gerçekliklerini çözebileceği savıyla bilim dünyasında epey yankı uyandıran bir seçenek getirmişti.

Ne olursa olsun, Umberto Eco'nun çalışmaları, bu çalışmaların yarattığı dalgalanmalar birkaç bin kişilik bir meraklı topluluğunun ilgiyle sınırlanabilecek bir alanda toplandığı ve araştırmaları çoğu kez bu meraklıların tümüne birden ulaşamadığı için 50 yaşına gelene dek ünlü olma mutsuzluğuyla karşılaşmayı herhalde aklının ucundan bile geçirmemişti. Ülkesinde iyi kötü karşılık buluyordu yaptıkları; bir hayli uluslararası toplantıya bildiri verebiliyor ya da çağrılı olarak katılabiliyordu — gene de, tıkanma noktası uzağında değildi: 1976'da bitirdiği «Lector in Fabula» başlıklı bilimsel çalışmasının Fransızca çevirisinin, o güne dek kuramsal kitaplarını yayınlayan yayıncı tarafından geri çevrilmesi bir duvara dayandığını gösteriyor olabiliirdi.

Aynı dönemde, «pek fazla ciddiye almadan», daha çok da «eğlenmek amacıyla» bir roman yazmaya girişti, İtalya'daki bir yayıncı tanıdığının çağrısına uyup, 1982'de yayımlanan «Gülün Adı» dört yıl içinde 16 dile çevrildi, başta ABD olmak üzere pek çok ülkede satış rekorları kırarak aylar boyu «Çok Satan Kitaplar» listesinin başında yer aldı. Öylesine popüler bir kitap oldu ki «Gülün Adı» Amerika'daki benzin istasyonlarında müşterilere bir dönem Coca-Cola'nın yanısıra Eco'nun romanı sunuldu. Göstergebilimci Eco; herkesin 'birşey' gördüğü yerde bir anlam 'gören' bu bilim adamı, «Gülün Adı»nın bunca insanı neden ilgilendirmiş olduğuna pek bir anlam veremedi.

Umberto Eco'nun romanı filme alınmakta da gecikmeyecekti. 16

milyon dolara malolan ve «Ateş Savaşı» adlı filmiyle dikkatleri daha önce üzerine çekmiş olan Jean - Jacques Annaud tarafından gerçekleştirilen filmin baş oyuncularını Sean Connery ve «Amadeus»ta Salieri rolünü oynayan Frank Murray Abraham'dı.

«Gülün Adı» şimdi de Türkçede. Şadan Karadeniz tarafından çevrilen roman Can yayınlarından çıktı. Bakalım Umberto Eco'nun romanını Türkiye'de de benzin istasyonlarında mı satılacak?

II. BİR BİLİM ADAMININ ROMANI

«Bir metnin kullanım biçimini onun yorumlanma biçimiyle karıştırmamak gerek», diyor Umberto Eco: «Bir metin birkaç işte kullanılabilir. Sözelimi, sosyali sandviç sarılabilir onunla. Çok kullanışlıdır bu iş için. Durmadan harflerin ya da cümlelerin yerleriyle oynayarak onunla harufi bir ilişki de kurulabilir. Buna da saygı duyulur tabii, ama bütün bunların belli bir denetim altında okumak demek olan yorumlamayla hiçbir ilgisi yoktur.»

İlk bakışta çok açık, dolaysız bir yaklaşım, Eco'nun yazılı metnin okunma ve yorumlanma sürecine yönelik önerisi: *Belli bir denetim altında okumak*. «Açık Yapıt»a, sonsuz sayıda «kapı»dan oluşan yazılı metne herşeye karşın bir çıkarımlar sınırı getiriyor. «Gülün Adı»ndan sonra, kuramcı iskemlesinden kalkıp masanın öteki tarafına geçerek romancı iskemlesine *de* oturmuş olmanın doğurduğu bir kayma mı bu? Yoksa, *zorlu* bir romanın yazarı olarak, son derece kısa bir sürede son derece geniş bir okur kitlesine ulaşmış olmanın ve bu sonuca anlam vermekte güçlük çekmenin getirdiği bir telâş mı?

Gerçekten de yanıtlamak güç: Hangi özellikleri, temelde kolay tüketilebilir bir roman olmayan «Gülün Adı»nı bunca kabarık sayıda okura yakınlaştırmıştır? Daha kötüsü: Milyonlarca okur bu romanda *neyi*, *nereye kadar* okuyabilmiştir? Umberto Eco'nun, «Gülün Adı» yayımlandıktan ve milyonlarca okur tarafından beğenildikten sonra bir anlamda paniğe kapılıp, yaklaşık 50 sayfalık bir denemeyle romanına çerçeve çizmeye kalkarak «açık yapıt»ını apaçık kılma çabasını göstermesi, kuramsal perspektifte alıştığımız cüretliliğinden yazınsal perspektifte sakındığını düşündürüyor. Temel açmaz şu, belki de: Sınırlı sayıdaki «usta» okura ulaşacağı öngörülerek kaleme alınmış, neredeyse «profesyonel» olarak nitelendirilebilecek göndermeler, doku teknikleri, «pastiche» ve «parodie»lerle yüklü bir romanın, bütün bu donanımı kavrama olanakları kısıtlı olan «ham» okura (toplumbilimsel nedenleri açık olmayan bir patlama, bir «medyatik yönlendirme» aracılığıyla) ulaşmasından doğan iletişim kopukluğuna *dışarıdan* müdahale edilebilir mi? Öyle sanıyorum ki, kuramcı Eco, «Gülün Adı» başka bir yazarın

yapıtı olsa (ve milyonlarca okura çık kısa bir sürede ulaşırsa) bütün bu sorulara çok daha kolay karşılık bulabilecekti.

Şimdi, hiç değilse ilk ağızda, «Gülün Adı»nın yaygın okur kitlesine ulaştırılan «reçete»nin çetrefil olmadığını ileri sürmek zor değildir. Romanın iskeleti, onun oylumlu bir metin olmasına karşın (neredeyse) bir solukta okunmasını, üstelik zevkle okunmasını sağlayacak türden bir ana felsefeye dayandırılmıştır: Klâsik denklemleri aşınmış iki anlatı türünün, polisiye romanlar ile serüven romanlarının geleneksel işleyişindeki tadına doyum olmaz ustalığa Umberto Eco'nun çağımızda pek denenmemiş bir mühür getirdiği göze çarpar: «Gülün Adı», ağır bir romanın nasıl aynı zamanda hafif bir roman da olabileceğini kanıtlamak için yaratılmış bir «gösteri» gibidir. Eco'nun «entellektüel»liğini romanına yansıttığındaki «doz» bağlayıcı önem taşır: Yalnızca Robbe-Grillet ya da Handke'de eleştiri konusu olmuş «kuru ustalık»tan kaçınmakla yetinmez Eco, bir yandan da Calvino'dan daha «neşeli», Sciascia'dan daha «sürükleyici» ve «alaycı», Borges'den daha az «metafizik», Poe'dan daha az «çözümleyici» olmanın yolunu bulur. «Gülün Adı», bir bakıma *altın denge* noktasında durur: Yukarıda saydığım yazarların ana özelliklerinin bir bilgisayarda buluşturulup birbirlerine göre törpülenişlerinin bir sonuç - ürünü gibidir. Yapay bir roman mı olduğunu söylemeye çalışıyorum Gülün Adı'nın, bu tuhaf ve çelişkili görünebilecek biresime dayanarak? Hayır: Kuramsal bilgisinin derinliği hiç bir zaman bir yazınbilimciyi *yazar* kılmaya yetmez, yollu yaygın (ve kişisel olarak, paylaştığım) kanının Eco'da ilk «kurala istisna»sını bulduğunu ileri sürüyorum. Yaşasaydı, son kitapları bu tür bir işaret taşıyordu, *belki* Roland Barthes da aynı yola girecekti.

Gerçekten de, «Gülün Adı» anlatı geleneklerini ve klâsikleşmiş yazınsal düşlemleri olabildiğince özümsemiş, bütün bu birikime (onu küçümsemeksizin) bıyık altından gülen, yazmanın ve okumanın bir «zevk ağsı» oluşturduğunu öncelikle benimsemiş bir yazarın, bir «yazın bilgesi»nin ürünüdür. Yazına gönül vermiş okur önünde, her köşebaşında hem kendi ustalığını göze sokmadan sergileyen, hem de aynı ustalığı ondan beklediğini göze sokmadan sezdirenen Eco'nun antolojisinde yok yoktur: «Bulunmuş elyazması», «Azizim Watson», labirent kitaplık, dizi cinayetler ve Dupin'in dehâsı, otorite, fanatizm ve eşcinsellik «Gülün Adı» adlı güldesteden yalnızca bir seçmedir.

Romanın canalcı bir yanı da, ilk bakışta düpedüz *tarihsel* bir roman olarak değerlendirilmekle birlikte, bölümden bölüme gitgide belirgin bir ton alan anıştırma cephesinden kaynaklanır: Ortaçağ İtalya'sında, Papalık seçiminde doğan sorunlarla koşut bir hızda gelişen mezheplerarası çatışmalar, Kilise'nin denetiminde okunan ve gizlenen ana-

yapıtlar, Ortodoks yapının ortasında özellikle de cinselliğin kalıbında tutulamaması nedeniyle açılan delikler, baskı karşısında korku ve sinme kadar merak ve başkaldırının da öne çıkması, bir anda «Gülün Adı» okurunu XX. yüzyıla indirir: Hızla her ögenin karşısına çağdaşını yerleştirerek ideolojilerin ve fraksiyonların çatışmasını, 1984'ü ve günümüzün totemlerini tabularını, yeryüzünün dört bir yanında özgürlük ve baskı arasında, inanç ve yadsıma arasında insanoğlunun keskin arayışını görürüz. Umberto Eco'nun en büyük erdemiyse bu anıştırma düzenini olabildiğince *belli belirsiz* kılmasındadır. Bağlantıları bizim adımıza kurmaz o, yalnızca tuzakları hazırlar ve geri çekilir. *Herşeyi bilen* yazardan, herşeyi olmasa bile pek çok şeyi kendisi bulmak isteyen okurun hoşlanmadığını romancı Eco'ya şüphe yok ki kuramcı Eco telkin etmiştir.

Cinayetler birbirine eklenir, kozmik bir bakışla *örtük* bir siyasal bakışın üzerinde gezindiği ortaçağ dünyasının içinde küçük bir kıyamet tablosu hazırlanır: «Gülün Adı»nın ilk sayfalarındaki komik, oyuncul edâ kitabın sonunda karamsar, trajik bir edâya bırakır kendini. Arada, sayfadan sayfaya, Eco'nun dil ile yaşadığı şehvet ilişkisini paylaşıyoruz. Apaçık ki, «Ulysses'ten devşirilmiş bir sapkınlıktır bu: Uzmanlar, Eco'nun İtalyancanın tarihsel/sınıfsal katmanlarıyla, tıpkı Latinceyle olduğunca, kediyle yumağın oyunundaki gibi oynadığını belirtmektedirler.

XX. yüzyıl romanının büyük dönemeçlerinde duran «Yitirilmiş Zamanın Peşinde», «Niteliksiz Adam», «Ses ve Öfke» ya da «Gecenin Dibine Yolculuk»dan farklı olarak, «Gülün Adı» geniş kitlelere hemen ulaşabilmiş, onlarla boy ölçüşmeyi düşünmemiş olsa bile, günümüzün önemli romancılarından (John Barth'dan ya da Robbe-Grillet'den) *arayış* düzleminde ayrılmaksızın «kapalı kutu» olma koşulunu kırmıştır. «Gülün Adı»nda, bir romanı «büyük roman» yapan bütün öğelere rastlarız: Serüven, tutku, giz, oyun, dil şehveti, sürüklenme gücü, derinlemesine bir tarihsel perspektif ve gününe dimdik bakmayı göze almış bir yazarın çüreti.

Şimdilik *anlaşılmayan* tek nokta, bir romanı «büyük roman» saymamıza yol açan ölçütler hemen hep onu geniş okuyucu kesiminden uzak tutarken, üstelik okuma/yazma çağının kapanmak üzere olduğunun savlandığı bir çağda, nasıl olup da Eco'nun romanının bu zorlu zorunluluğu hiçe saymış olduğudur?

Yoksa, yalnız romanın ölümünden değil, yazının ölümünden de genelgeçer bir doğruymuşcasına söz edilen şu yüzyıl sonunda, «Gülün Adı» kuğunun son şarkısı mıdır?

Bana Sakın Gülün Adı'ndan Bahsetmeyin

AYÇA ATIKOĞLU

Umberto Eco adı, iki yıl öncesine kadar göstergebilimciler ve haftalık İtalyan Espresso dergisini izleyenler dışında, hemen herkese yabancı idi. Ancak bu yazarın ilk romanı *Gülün Adı* 1980 yılında basılana kadar sürdü. Büyük bir ilgiyle karşılanan kitap şu ana kadar İtalya'da 13. bасыya ulaştı, 12 dile çevrildi ve Eco adı milyonların belleğine kazındı. Romanının başarısından dolayı sevinçli olan Eco, yurtdışındaki başarıyı ise büyük ölçüde çevirmenlerin becerisine bağlıyor. Ancak ünlü göstergebilimci, bir anda çıkılan noktanın kaçınılmaz olarak zorunlu bir düşüşü de (doğal olarak hiç kimse sürekli gündemde kalamaz) beraberinde getireceğini bildiğinden, *Gülün Adı*'nın başarı grafiğinin dengesini bozacağını düşünüyor...

Sonun sonucu olsa gerek, Umberto Eco ile Münih'te karşılaştığımızda ilk söylediği «Bana sakın *Gülün Adı*'ndan bahsetmeyin, bu konuda tek bir kelime bile konuşmak istemiyorum artık» oldu. Kendisi ile ilgili bilgi dağarcığım büyük ölçüde adı geçen kitaba dayandığı için, önce biraz afalladım, ama, sonra çaresiz kabul ettim.

Tabii bir de Eco'ya ulaşmak meselesi var. Bu gerçek bir problem. Uzun süreden sonra Münih'in ünlü kültür merkezi *Gusteig*'de yakalamayı başardım onu. Salon tıklım tıklım... Beş marklık giriş biletlerinden alabilmek için basın mensubu olmak yeterli değil. Çünkü gazetecilerden oluşan küçük bir ordu, kendilerine ayrılan yeri fazlasıyla doldurmuş. Ama işte allem edip kallem edip... Önce pasajlar okumasını dinledik kitaptan, sonra da nihayet konuştuk.

— *Ortaçağın mesleğiniz, hobiniz ve yaşama biçiminiz olduğunu söylüyorsunuz ve içinde yaşadığınız dünyadan daha iyi tanıdığınızı iddia ediyorsunuz. Bana inanılması oldukça zor geliyor bu. 20. yüzyıl öylesine hızlı ve donanımlı ki...*

— Evet, gerçekten de öyle. Ortaçağı 20. yüzyıldan çok daha iyi tanıyorum. Diyebilirim ki bu yüzyılı salt televizyondan tanıyorum ve

çok az televizyon izlerim. Tabii her ne kadar kendimi ortaçağda sanmaya çalışıyorsam da 20. yüzyılda insanların nasıl yaşadıklarını ve bu yüzyıla dair diğer birçok şeyi biliyorum. Karımla kıra gittiğimizde ateşe bakmadığım için yakındı sürekli. Gülün Adı'ndaki yangın sahnesini okuduktan sonra «aaa, demek bakıyordun» dedi. «Yoo, bakmıyordum» diye yanıtladım onu, «ama bir rahip nasıl bakar onu biliyordum.» Aynı şey yüzyılımız örneği için de geçerli.

— *Madem Gülün Adı'ndan bahsedemiyoruz? Giysilerin tarihsel rolü üzerine bir yazınızı okumuştum...*

— Bu öykümde blue-jean'den yola çıkmıştım. Rahatlık adına giyilen, ancak bir çoğumuz için çelik korse niteliğinde olan blue-jean'dan. Çağdaş oluşumda ve düşüncelerin oluşumunda, giysilerin belirleyici bir yapısı olduğuna inanıyorum. Tarihsel gelişime baktığımızda —büyük zigzaglar çizilse de— önemli bir özgürleşme savaşımı verildiğini görüyoruz. Günümüze bakarsak, entellektüellerin giysileri, bana laik zırhlar gibi gözüküyor. Kadınların çoğu ise modanın esaretinden kurtulamadılar. Gerçi son yıllarda erkekler de kendilerini moda kap-tırmış gidiyorlar gibi gözüküyor, ama kadınların bu konudaki duyarlılıklarının çok fazla olduğu rahatça söylenebilir. Daha da ötesi giysilerin önemli bir iletişim ve göstergebilim aracı olduğuna inanıyorum.

— *Böylesi kısa bir söyleşide sorulacak bir soru değil belki ama... Son yılların kısacık bir özetini istesem?*

— Evet. Ancak bir ipucu cümle söyleyebilirim. Biraz geriye baktığımızda Romana'nın yerini Pax Amerikana'nın aldığını söyleyebiliriz. Amerika'nın şimdilerde satın alınabilecek şeylere kültürü de eklemesini çok komik buluyorum. Florida'ya gittiğimde, bundan 20 yıl önce Napoli müzesinde gördüğüm bronz heykele rastlamıştım. Nasıl gittiği üzerinde durmayacağım, ama Napoli'nin bronz heykeli Florida'da çokça sırtı-yordu. 60'lı yılları, kan arzusunun ve her türlü tanrı isteğinin ortaya çıktığı bir dönem olarak tanımlayabiliriz. 70'li yıllar da 60'lıları izledi. Bunu izleyen dönem ise marksist terminolojinin yerini, psikolojik terminolojinin almasıdır.

— *Komünikasyon (iletişim) ve bilgi üzerine de araştırmalarınız olduğunu biliyoruz...*

— Evet, bilgilenme ve iletişim 20. yüzyılda inanılmaz bir aşamaya geldi. Toplumlara az bilgi alanlarla çok bilgiye boğulanlar diye ikiye ayırabiliriz. Az bilgi alanların nasıl idare edildiklerini biliyoruz, teknikleri çok açık. Diğerleri ise bilgiye boğuluyorlar, ancak burada da temel yöntem bu bolluk içinde gerçek bilgileri saklamak. Yine de bilgi

bolluğu olan toplumlarda insanlar, herşeye rağmen kendilerine uyan, güvendikleri bir kanal bulabiliyorlar. Belirtmeye gerek var mı bilmiyorum? Bu toplumlarda nicelik oranında niteliksizlik temel ilke handiyse.

— *Söz nitelikten açılmışken, son günlerde gittikçe yoğunlaşan kitle kültürü - elitist kültür tartışmalarına ne diyorsunuz?*

— Ben kitle kültürüne inanıyorum. Örnekse, eleştirinin salt ekonomik ve teorik olarak gelişmesinden hoşlanmıyorum. Günlük yaşam içindeki örneklerden, diyelim ki bir blue-jean'den yola çıkabiliriz. Özetle merkez problemlere, yan problemlerden ulaşılabilir. Ayrıca merkez problemleri o kadar kanıksamışız ki artık duymuyor, görmüyoruz bile. Yaşamın ve kültürün gülerек çok daha iyi algılanabileceğini sanıyorum. Bir arkadaşımı hatırlıyorum. Beatle'ları ilk dinlediğinde düzensizlikle suçlamış, sonra temel sorunlara eğildiklerini anlayınca bu müziği yüksek kültüre mi sokması gerektiğini düşünmeye başlamıştı.

SİNEMA DİYE DİYE...

Mahmut Tali Öngören

Evet, «sinema diye diye» ve sinemamızın sorunlarını yaza konuşa dilimizde tüy bitti; ama biz sinema yazarlarının elinden daha fazlası gelmiyor. Ta ki, kimilerinin sinemaya, sinemamıza bakış açıları değişene dek. Öngören'in kitabını, bu değiştirme çabasına değerli katkılardan biri olarak kutluyorum.

NİJAT ÖZÖN

OSCAR FİLMLERİ

1929 — 1986

Derleyen : Ahmet Boyacıoğlu

Bir heykelciğin öyküsü...

Orson Welles'in film yapımcılığına son veren

Oscar serüveni...

Ve,

1929'dan bugüne tüm dallarda Oscar alan filmler...

KALEM YAYINLARI

İsteme Adresi :

TÜM - DA, Cağaloğlu Yokuşu 29/30 Evrenhan
İSTANBUL

Umberto Eco ve Film

Film çekmeyi hiç düşünmedim, ancak, şunu eklemeliyim ki, "Gülün Adı" na başlamadan iki gün önce de roman yazmayı düşünmüyordum.

Bugün, daha az gidiyorum sinemaya. Eskiden iki film görmeye gittiğim günler olurdu. Bu, yirmi yılda yavaşça olmuş bir şey. Bugünlerde yeni bir kitabı okumadan, yeni bir filmi izlemeden birkaç yıl bekliyorum. Her sabah altı yıl öncesinin gazetesini okuyan bir arkadaşım vardı. Benim de kitaplar ve filmlerle yaptığım bu. Arkadaşım, belki birkaç önemli olayı kaçırmıştır. Ancak filmler ve kitaplar için, moda olan görüşler ve eleştiriler ışığında karar vermemenin önemli olduğuna inanıyorum.

Tepkilerim yavaştır. Hoşlandığım bir film de olsa izlediğim, bazen aylar sürer üzerinde düşünmem. Örneğin L'Avventura'nın ne kadar güzel bir film olduğunu bir arkadaşıma anlatırken farkettim. Ayrıca, ben Piedmont' luyum. Yavaşlığın ve Kuzey İtalyalılara özgü inatçılığın memleketinden. Bugünün sineması hakkında fikir sahibi olmayı zor bulmamın bir nedeni de budur.

«Gülün Adı» adlı kitabımdan film yapılması konusunda da pek bir şey söyleyemem. Teknik çalışmalara katılmaktan geri kalmıyorum ama bir yazarın, eserinin senaryolaştırılması sırasında mutlaka bulunması gerektiğini de sanmıyorum. Hele hele söz konusu olan 550 sayfalık bir kitapsa ve film olarak kısaltılmak durumunda ise... Oğlunun ameliyata yatması gibi bir şey bu. Yazarın, bunu yapmak için genellikle bir arkadaşı vardır. Yoksa, elleri titreyebilir...

Son üç yıldır, yönetmen Jean Jacques Annaud ile her iki - üç ayda bir buluşuyorum. Ya o İtalya'ya geliyor, ya ben Paris'e gidiyorum. Yemeğe çıkıp sürekli konuşuyoruz. Teknik konularda değil ama, genellikle onun düşünceleri hakkında. Filmi kendi akışı içinde görmek istiyorum. Örneğin, ondört değişik senaryodan yalnızca ikisini okudum. Bunlar sanıyorum 12. ve 13. olanlardı. Ancak bundan sonra birkaç dolaylı yorumda bulundum. Bir keresinde yönetmene bir sahneyi yorumlarken, duyguların yanlış vurgulandığı yolundaki gözlemimi aktardım. Annaud bana, gözümde canlandırdığım büyük meydan savaşının, maliyeti bir milyar Liret arttırdığını söyledi. Ne diyebilirdim? Bu parayı vermeyi mi önerseydim?

Filmin çoğunu Roma'da bir stüdyoda, Abruzzi dağlarının bir bölgesinde ve iki Alman manastırında çekmeye niyetliyiz. Bu iki manastır: Maulborn ve Eberbach. Hangisinde olduğunu hatırlayamayacağım ama Hermann Hesse birinde teoloji çalışmıştı. Annaud filmin mekân tespiti için Portekiz'den Güney İtalya'ya bütün bölgeyi gezdi ve Romanesk-Gotik kilise mimarisine ait fotoğraflar topladı. Bana bu müthiş sergiyle geldi. Ancak bu yerlerin çoğu ya restore edilmiş, ya da çok eskiydi. Sonra kapalı setler sorunu vardı. Eğer iki hafta yağmur yağsa, kalabalık figüranların korunması için kapalı bir yer ve buna yakın olan mekânlar gerekiyordu.

Ben Rocca di San Leo'yu en önemli dış mekân olarak düşündüm. Annaud oraya defalarca gitti ve her türlü ışıktaki fotoğraf çekti. Kasımda sabahın sisinde ve yazın gün batımında. Dış mekânlar büyüleyici, ancak iç mekânlar restore edilmiş ve kötü havada çekim yapılabilecek hiçbir yer yok. Sonunda stüdyoda çekmenin daha ucuz olacağını düşündük. Gerçekten, dönemin yeniden üretimle daha iyi yansıtılabileceğine inanıyorum. Örneğin, kilise kapıları: Bunlar eskiden doğal olarak boyalıydı. Şimdi renksiz ve eskimişler. Bu çok romantik görünüyor ama çağın ruhunu yansıtmıyor. 1000 yılında «Avrupa beyaz kiliselerle kaplanmıştı», diye ünlü bir deyiş vardı. Bugün gri kiliseler olmuşlar. Güvenilirlik, sahtecilik yaparak daha kolay yutturuluyor.

Annaud'un dilbilimsel istekleri de olunca, herşey çok uzun zaman aldı. Dönemi tüm ayrıntılarıyla yansıtmak istiyordu. Çalışma arkadaşlarımdan biri, ortaçağ araştırmacılarından bir komite oluşturdu. Fakat Annaud ayrıntılar hakkında birşey bilmedikleri için bunlardan birkaçını utandırdı. Fransa'da günlük yaşama ilişkin ayrıntılarla tarihsel araştırmaların yapıldığı bir okul var. Benim filmim bu araştırmacılar için bir fırsattır. Bir örnek vereyim: «Onlar tahta tabaklarda yiyorlardı». İyi ama bir film yapımcısı bu tabakların kesin boyutlarını bilmek ister. Veya: «Alınlarını yere koyarak dua ediyorlardı.» Peki, arkaları ile ne yapıyorlardı? Havaya mı dikiyorlardı yoksa topuklarına mı dayıyorlardı? Bu soruların karşılığı olarak ne bir tarihsel metin ne de bir resim var.

Fransiskan rahipler o günlerde sakallı mıydı? Giotto'nun resimlerinde hem sakallıları hem de sakalsızları var. Bunu kimse bilemez. Bulduğumuz bir 14. yüzyıl metinde, Fransiskanların en az iki ayda bir traş olma zorunluluklarını yazıyor. Buna karşın Benediktin rahipleri her hafta traş olmak zorundaydı. Böylece, istatistiksel olarak, sakallı bir Fransiskan ile traşlı bir Benediktin bulmamız muhtemel görünüyor. Peki, rahiplerin giysileri ne renkti?

Annaud yüzler ile ilgili çalışmalarını özenle yürütüyor. Baş rol için, kırktan fazla aktörle, herbiri bir saat süren deneme çekimleri yaptı. Aktörlerin yemekten sonra nasıl göründüklerini, viski bardağına nasıl baktıkları

rını görmek istedi. Çalışmalarını izlediği aktörleri sonuçta niçin beğenmediğini anlattı. Gözlerinin değişik durumlardaki ifadelerini nadiren beğendi. İşte, tüm bunların üç yıl sürmesi ve benim uzak durma nedenim. Ayrıca, şimdi filmin çekimini izlersem, film bitince bana görmek için ne kalacak?

Sete gitmek konusunda çekimserim. Bir Bertolucci setinde her zaman güzel kadınlar vardır. Fakat burada öyle mi? Seksen rahiple ne yapayım? Ayrıca burnumu sokmak da istemiyorum, çünkü, Annaud'nun yalnızca dekor ve yüzler konusunda değil, tiplerin psikolojisi açısından da kitaba sadık kaldığını biliyorum. Aktörlerin uluslarının, kitaptakilerle ilişkili olmasını istedi. Hoşlandığı bir Fransız semerçi buldu. Fransız olmasının uygun olup olmayacağını sordu. Kitapta böyle olmamasına karşın, adam Fransız sınırına yakın bir köyden geliyordu ve bu, o günler gözönüne alındığında, küçük bir fark yaratırdı. Annaud hâlâ kitaba sadık kalmayı sürdürüyordu. Bunu ancak psikolojik düzeyde yürütebilir.

Annaud ile tiplerin psikolojisi hakkında çok konuştuk. Fakat sayfada okuyucunun otomatik olarak anladığı şeyleri filmde anlatmak hiç kolay değil. Örneğin genç kadının yakıldığı sahneyi ele alalım. Kitapta, genç rahip onunla yatmış olmasına karşın pek aldırır görünmez. Okuyucu, soylu bir aileden gelen genç rahip'e tensel ilişki düşüncesinin niçin garip geldiğini anlayabilir. Ya filmde? İzleyici bu noktada özdeşleşme ögesini kaçırmaz.

Bu noktada ben de bir sahne önerdim, kitapta olana ek olarak. Bu iki genç insanın birbirleriyle konuşmak için çabaladıkları sahne. Rahip Latince konuşur kadınla ve kadın onu bölgesel bir lehçeyle yanıtlar (toplantıdaki dilbilimciler hemen tanıyacaktırlar bu lehçeyi). Görünen o ki, aralarında gerçek bir iletişim yok. Dilsel farklılık, dünyalarının da ayrı olduğunu gösteriyor. Ayrı dünyalardan geliyorlar, tıpkı yazıyla filmin iki ayrı dünya oluşu gibi...

Film çekmeyi hiç düşünmedim, ancak, şunu eklemeliyim ki, «Gülün Adı»na başlamadan iki gün önce de roman yazmayı düşünmüyordum. Belki seksen yaşında bir film çekerim... Biliyorum, böyle bir şey olmayacak. Ancak bu benim deneyimsiz olduğum anlamına gelmez. 1954'ten 1959'a kadar Milana'da TV için çalıştım. Bir memurdum ama sette yönetmenleri izledim. Böylece, anladım ki bu benim işim değil. Çok sabırsızım, ölü zaman dan nefret ediyorum.

Çekim yerinde, siyah bir kuzgun gerektiğinde, gri bir tanesinin gönderilmesi üzerine, öğlenin 2'sinden akşamın 8'ine kadar beklemek beni çıldırtıyor. Filmde değişiklik yapabilirdim, hemen oradan geçen bir arslanı, kuzgunun yerine koyarak. Aynı nedenle, balık tutmayı ruhu sakinleştirici olarak düşünürüm ama saatlerce beklersem, herhalde balıkları dinamitlemeye başladım. Yazarken, kâğıtla ya da daktiloyla bir ritm tutturuyorum, ama film yönetmeyi hiç düşünmüyorum, tiyatro bile bana çekici gelmiyor.

Öte yandan, yazımın oldukça görsel düşünüyorum, hatta soyut kavramları kullanırken bile. Tüm denemelerim çizgilerle doludur. Anılarım, çağrışım açısından görseldir. Özel bir felsefi kavramı hatırlayabiliyorum, çünkü sınıfta onu çalışırken sürekli dinazor resmi çiziyordum. Bugün bile birçok dinazor çiziyorum. Romana başlarken bile bir yıl yalnızca resim çizdim. Öğretirken de tahtasız yapamıyorum. Düz bir çizgi de olsa mutlaka çizmeliyim. Öğrencilerim bu çizginin neye yaradığını bilmeyebilirler, ancak benim için önemlidir. Hatta bir felsefeci için saf sezgi tüm malzemenin kullanımından önceliklidir. Dünyaya doğru bir görsel yönelme, sözlü sentezden önce gelir. Görüntülerin gerçekten varolmaları ya da hayal olmaları önemli değildir; her durumda kendilerini doğuran sezgileri tanımlarlar.

Hatta, sözel ya da görsel bir öğenin yokluğu da sözel ya da görsel bir uyarı biçimi olabilir. Bu beklentimize ve onu nasıl yaptığımıza bağlıdır. Görünür kılmayı umduğumuz bir film, bir roman ya da bir şiir vardır. Düş gücünü kullanamazsak kaçıırız onları. Fakat biliyoruz ki, bazı şeyleri gerçekte göstermeksizin, bizim görmemizi —belki gösteren yazarlardan daha güçlü bir şekilde— sağlayan yazarlar vardır. Manzoni'den örnek gösterirsek; Monza rahibesini şöyle konuşturur: «Aştan söz etmek istemiyorum, dünyada bunun çok örneği var» der ve bir şekilde, ideolojik ve dinsel nedenlerle söz etmez açıkçası. Sonuçta, anlattığı Diderot gibi biri üzerine bir öyküdür, bir film yönetmeni de Marquis de Sade'dan söz etmeksizin çok heyecanlı ve aşırı duygusal hareketleri anlatabilirdi. Manzoni'nin bitimsiz seks ve sapıklık öyküleri şu çok kullanılan alıntıda yoğunlaşmıştır. «Talih-siz kız yanıtladı... »Okuyucu böylece herşeyi anlar, kendi imgelerini geliştirir. Bu, aslında Manzoni'nin hiçbir şey söylemeyerek uçsuz bucaksız öyküler anlatma yetisidir.

Örneğin sinemada, John Ford. O da güçlüdür bu konuda: Açık açık göstermeksizin çok şey anlatır. Kuşkusuz «Gunfight at the O.K. Corral»da John Wayne'ı yere düşerken ve sonra da düşmanlarını yakalarken izlemek kadar heyecanlı birşey yoktur. Fakat Ford'da olayları böyle göremezsiniz. Barda uzun süre bekleyişle, yüzeysel sahnelerle oyalanırsınız. Duello, bakılamayacak kadar heyecanlı ve dramatik. Bunlar sessizliğin yetileridir ve Ford'un getirdiği yenilik, kalıplaşmış Western düellosu sahnesi yerine sessizliği sunmaktır.

GIDEON BACHMANN

Türkçesi : HASAN GÜL

Jean Jacques Annaud

Çekimi Anlatıyor

**Jean Jacques Annaud'yu "Ateş Savaşı" ndan
4 yıl sonra yeniden kameraların ardına geçiren
FİLM**

Arabamız Roma'yı terkedeli yarım saat kadar oluyor. Toprak bir yol bizi tepeye çıkartıyor ve nihayet duruyoruz. Kuşkuyla ayaklarıma bakıyorum. Heryer balçık çamur diye çizmelerle gelmemiz söylenmişti, ancak yerler kupkuru. Ayaklarımda tonlarca ağırlıkla kalakalıyorum. Küçük bir kapıdan geçiyor ve kendimizi muhteşem bir eski zaman dekorunun karşısında buluyoruz. Bir manastır, bir çiftlik avlusu, bir kuyu, küçük bir at arabası ve az ileride dev bir kule. Sağımızda, birden bir uğultu yükseliyor, dönüyoruz: darağacı suratlı elli kadar keşiş bir odun yığınının önünde etekleri çamura batmış dua ediyorlar.

Çamur, Jean Jacques Annaud'nun otantiklik tutkusunun bir eseri. Gerçeğine daha yakın kılmak için tepeye tonlarca çamur döktürmüş ve ardından sekiz gün aralıksız süren yağmurların da katkısıyla, alan tarlaya, film ekibi de toprak işçilerine dönmüş... Jean Jacques Annaud burada aynı anda iki olayın geçtiği, «Gülün Adı»nın final sahnelerini çekiyor. Tam keşişler bir iki kâfiri canlı canlı yakmazdan önce dualarını ettikleri sırada, bütün entrikaların döndüğü yer olan kütüphane ve labirenti barındıran kule birden alev alarak bu öldürme işlemini yarıda kesecek...

Tepenin etrafı projektörlerle dolu. Yakma işlemini çekmek üzere değişik açılara yerleştirilmiş dört kamera hazır bulunuyor. Tepenin altında kâfirlerin yakılacağı yerle çekim ekibinin büyük bir kısmının bulunduğu yer arasında bir adam sürekli gidip geliyor. Koşuyor, elini kolunu sallıyor, keşişlerle konuşuyor, yakılmak üzere sırtlara bağlanmış balmumundan yapılma mankenleri inceliyor, kameramanla tartışıyor ve sonra tekrar yanımıza geliyor ve bütün bunları sadece birkaç saniyede yapıyor. Jean Jacques Annaud bir çekimde bu denli koşturabilecek en enerjik yönetmen. Bir sürü şeyi anlamak için birkaç dakika izlemek yeterli. Belli ki üzerinde tam dört yıl çalıştığı Umberto Eco'nun bu cılgın ve şahane romanını sinemaya

aktarma projesini tamamlamayı inatla kafasına koymuş ve yine belli ki filmine şimdiden hayran... Bu, Orta Çağda bir manastırda geçen, cinayetler, kurbanlar ve yanıltmalarla dolu ve sürpriz sonla biten bir öykü. Aynı zamanda iktidar, yazının gücü ve gülüşün etkisi üzerine bir düşünme çabası... Tarih tutkunu Annaud'yu hayran bırakan bir tür edebi 'Mastermind'. Çalışırken izlendiğinde, Annaud'nun 200 kişilik ekibin temel direği olduğu hemen gözleniyor. Daha önce Ferreri, Pasolini ve Leone ile çalışmış olan görüntü yönetmeni Tonino Delli Colli, Annaud'dan sadece övgüyle söz ediyor: «Son derece kesin ve hızlı bir yönetmen, insanlarla ilişki kurmayı biliyor ve filmin story-board'ı öyle bir kafasındaki tek saniye boşa çekim yapılmıyor».

Film 24 haftada ve 16 milyon dolarlık bir bütçeyle ortaya çıkacak. Hem manastırın iç çekimlerinin yapıldığı Almanya, hem de İtalya'da sert geçen kışın soğuğu ve ısıtılmayan dekorlar çekimleri hayli zorlaştırmış. Ancak Cinecitta stüdyolarında yapılacak son çekimler daha az zor olacağı benziyor. Şu an kule alev aldı, ancak Annaud başını sallayarak itiraz ediyor, zira duman istediği gibi kırmızı değil beyaz renkte tütüyor.

Annaud'nun istekleri, küçük el telsizlerinde Fransızca, İngilizce, Almanca ve İtalyancaya değişe değişe ilerliyor. Filmin bütün Fellinilere imzasını atmış dekoratörü Dante Ferretti de eserinin yokoluşunu izlemeye gelmiş. Gerçekten de, yapımı birkaç yıl süren bu dekor birkaç dakika sonra alevlerle yokolacak. Bu son, dekorunu birgün başka bir filmde görmek istemeyen yapımcının da işine geliyor...

Provalar sona eriyor ve ekip çekime hazır. Yakılacakların yanında cellat ve engizisyon hakimi, önlerinde dua eden keşişler, arkalarında mahkûmların kurban edilmesini izlemeye gelmiş köylüler... Üç yığından biri bir türlü ateş almıyor, hakim sabırsız. Birden keşişlerin çılgınlıkları duyuluyor: Kule yanıyor. Keşişler yangına koşuyorlar, köylüler birden cüretlenerek ellerinde taşlar cellatlara yumruklarını gösteriyorlar. Hakim hırsıyla köylüleri azarlıyor. Mahkûmlardan ikisi alevler içinde can çekişirken üçüncüsü kaçmayı başarıyor. Saat 16.00, ancak çekim sabah 01'e değin sürecek. Gece genel plan çekimleri yapılacak. Balmumu mankenlerin yerini oyuncular aldılar bile. Ron Perlman ('Ateş Savaşı'nda da oynamıştı) yüzü makyajdan tanınmaz halde, elbiseleri çamur içinde, elleri arkadan bağlı hazırlanıyor. Odunluk aydınlatılıyor. Annaud ona iyi olup olmadığını soruyor, Perlman buna şakayla karşılık veriyor: «Dalga mı geçiyorsun seninle çalıştığımдан beri ilk kez ısındım!» Sahnenin devamı çekiliyor. Perlman delirecek düzeyde işkence görmüş, kendisine Şeytanı inkâr edip etmediğini soran hakime cevap vermeye çalışıyor... Hakimi Murray Abraham oynuyor. «Amadeus»un Salieri'sinin peruğunun yerini bu kez traşlı bir kafa almış. İnsanın aklına gelebilecek en şeytani bakışlara sahip: Kapkara kaşlar, soğuk karakterinin

vurgulandığı bembeyaz bir makyaj, her jestine her hareketine yedirdiği ağırlık, keskin sesiyle ihtişamlanan tonlaması, onda Kötülük'ü muhteşem bir şekilde cisimleştirmiş. «Rolü önce reddetmiştim» diyor Abraham, «zira artık 'kötü'yü oynamak istemiyordum. Ama sonra bu kişilik savunulamaz ve bağışlanamazlığıyla bana çok ilginç geldi. Öyle bir kişilik ki insanda acıma yerine sadece tiksinti uyandırıyor. İnsanlık dışı bir yaratık.»

Çekim yenileniyor. Abraham tekstini söylüyor, Perlman onu bir çocuk şarkısıyla cevaplıyor. Sonra başı düşüyor, geriliyor ve çerçeveyi dumanlar kaplıyor.

Her ne kadar özel efekt sistemiyle yapılıyorsa da, bu alevler o denli gerçek ki insan her çekim sonu oyuncunun yüzü dumanlar arasından yeniden belirince bir ferahlıyor.

Sabahın ikisi: Çekim ekibi dağılıyor ama yorulmak bilmez Jean Jacques Annaud bize karavanında filminden söz ediyor. Şimdiki yapımcısı olan ve daha önce «Kayık», «Sonu Olmayan Hikâye» ve «Ben, Christiane F.»in yapımcılığını üstlenmiş, 36 yaşındaki Alman Bernd Eichinger'le karşılaşmaları öncesi, daha başka yapımcılar ve skriptin 15 farklı versiyonu denenmiş. Filmin Almanya'daki dağıtımını da yapacak olan Eichinger yapımcılığı tek başına üstlenmiş. Filmin senaryo çalışmasına sırasıyla üç senarist, Gerard Brach, Alain Godard, Andrew Birkin girmişler. Annaud sonunda, Birkin'le birlikte, sekiz günlük bir çalışmayla skripti yeniden bilgisayarla yazmış. Sekizinci gün küçük bir dikkatsizlik yüzünden cihazın hafızasının yarısı silinmiş. Böylece bir haftalık hummalı bir çalışmanın meyvesi yokoluvermiş... Ancak Annaud bunu gülerek ve coşkuyla anlatıyor. Filmyle övünüyor, istediği bütün imkânları elde etmiş, dekorlarına bayılıyor, oyuncularına ise hayran. «Sean Connery bir Rolls Roys gibi mükemmel. Ufacık bir işaret ondan beklediğinizi tam anlamıyla yapmasına yetiyor. Murray Abraham daha çok yıldırım hızındaki bir yarış arabasına benziyor. Korkunç güçlü bir insan ve bu güçlülüğü oyununa çok şey katıyor. «Anahtar rollerden birinde, adı yine Fédor olan Chaliapine'in¹ oğlu oynuyor. Bu filmle 82 yaşında sinemaya başlayan Chaliapine'e «junior» diyorlar. Bu listeye Michel Lonsdale'i, Lucien Bodard'ı da ekleyin ve bütün insanları keşiş kıyafetinde düşünün, işin büyüsunü o zaman daha iyi kestirebilirsiniz...

Annaud'ya Eco'nun kitabından çok uzaklaşıp uzaklaşmadığını soruyorum, gülümsüyor, «Palemsest yaptım» diyor, sonra patlatıyor kahkahayı: «Bu soruya benim tipik cevabım bu, zira kimse bu kelimenin anlamını bilmiyor. Yeniden kullanılmak üzere kazınan fakat kazındıkça daha eski devirlerin yazılarının parça parça ortaya çıktığı parşömenlere palemsest adı veriliyor. Kısacası, kitap filmde kuşkusuz yer alıyor, ama benim istediğim farklı

1) Fédor Chaliapine: 1933 yılında Pabst'in Fransa'da çektiği filmde Don Kişot rolünü oynayan ünlü Rus şarkıcı. 1938'de Paris'de ölmüştür.

bir sürü düzeyde okunabilecek kitabı kendi bakışımıla filme çekmek, kendi bakışımı çekmek. Bu söylediğimi iyi anlayan Eco da ayrıca beni çok teşvik etti.»

Ertesi gün dekor değişikliği. Bir iç mekândayız şimdi, kare şeklinde bir şifalı otlar dükkânı burası... Bugün sette, birbirini izleyen cinayetlerin eserini çözmeye çalışan Fransisken William de Baskerville, yani Sean Connery var. Eczacı (şifalı otçu) ile birlikte buldukları yeni bir cesedi temizlemeye çalışıyorlar... Çekim günü gittikçe güçleşmekte: Eczacının takma dişlerinin çekimi unutuluyor... ve bu küçücük odada o kadar çok insan var ki hava son derece elektrikli. Ölüyü oynayan oyuncu çırlıçıplak masada yatmak durumunda. Ancak hava çok soğuk ve nemli; üstelik üzerine dökülen kanların bozulmaması için üstü de örtülemiyor. Sean Connery her çekim arası başına mavi takkesini geçiriveriyor. Herhangi birisinde garip kaçacak bu takke Connery'nin asaletini sanki daha da artırıyor. Murray Abraham'ın dediği gibi, «Sean'i kadınlar kadar erkekler de çok seviyor, demek ki Sean gerçekten iyi bir insan!» Connery gözleri yarı kapalı, dialogundan zor bir cümleyi ezberlemeye çalışıyor, eczacı hareketlerini tekrarlıyor. «Haydi çekiyoruz!» Böylece bizim de gitme vaktimiz geliyor... Jean Jacques Annaud'nun gözlerimizin önüne sereceği Ortaçağ görüntüleri kolay kolay hafızalarımızdan silinemeyecek!

MICHELE HALBERSTADT

Türkçesi : **REHA ERDEM**

...ve sinema...ve sinema...ve sinema...ve sinema...ve sinema...ve sinema...ve sinema

...ve sinema/1

1960-1970 Türk Sinema Ortamı

Arthur Penn

Orson Welles

Werner Herzog

...ve sinema/2

1986 Sinema Günleri

Woody Allen

Claude Levi-Strauss

Sergei M.Eisenstein

hil yayın hil yayın hil yayın hil yayın hil yayın hil yayın hil yayın hil yayın hil yayın

FRANSIZ YENİ DALGASI

1940-45 Alman işgali sırasında sürgünde bulunan Feyder, Renoir, Duvivier ve Clair'in dönüşüyle birlikte yeni Fransız yönetmenler nesli çıktı ortaya. Bunların büyük kısmı 30'lu yıllarda şiirsel realizmin başlıca figürleri altında¹ senarist ya da asistan olarak çalışıyorlardı. L'Herbier'nin yanında dekorcu, Clair'le birlikte de asistan olarak çalışan Claude Autant-Lara bu dönem, başta *Le Mariage de Chiffon* (Chiffon'un Evliliği/1942), *Letters d'Amour* (Aşk Mektupları/1942) ve hiciv niteliğindeki *Douce*'yi (Duçe/1943) yönetti. Ne ki Autant-Lara, Jean Aurenche ve Pierre Boust tarafından yazılmış, savaş sonrası modern edebi uyarlamaları çekene kadar pek tanınmadı. Bu uyarlamaların en önemlileri şunlardı: *Le diable au corps* (İçimizdeki Şeytan/1947; Raymond Radiguet'nin romanından), *L'auberge Rouge* (Kırmızı Han/1950; Aurenche'den), *Le ble en herbe* (Yeşeren Çayır- lar/1954; Colette'den), *Le rouge et le noir* (Kırmızı ve Siyah/1954; Stendhal'den), ve *Le joueur* (Kumarbaz/1958; Dostoyevski'den). Bir ekip oluşturan Aurenche ve Bost sıkı örülmüş senaryolarda (tightly scripted film) uzmanlaştılar. Bu arada, ilk filmi Fransız direnişçilerinin faaliyetlerini konu alan ve neo-realistik bir çalışma olan *La bataille du rail*'in (Demiryolu Savaşı/1945) yönetmeni René Clément ile çalışmaya başladılar.

Clément aynı zamanda Jean Coucteau ile *La belle et la bête*'i (Güzel ile Hayvan/1946) ve nazi aleyhtarı bir film olan *Les Maudits*'i (1947) yaptı. Ancak Clément'in savaş sonrası yaptığı en önemli iki filmi, senaryosu Aurenche ve Bost tarafından yazılmış savaş karşıtı *Jeux Interdits* (Yasak Oyunlar/1952) ile E. Zola'nın *L'assommoir* (Meyhane) romanından uyarlanan *Gervaise*'dir (1956). 1954'te İngiltere'de gösterilen *Monsieur Ripodis* bir komedi şaheseri idi. Fakat Clément bundan sonra *Is Paris Burning?* (Pa-

1) İşgal döneminin belki de en önemli sinema olayı 1943 yılında Marcel L'Herbier tarafından kurulan Institut de Hautes Etudes Cinématographiques idi. Hükümet tarafından desteklenen bu sinema okulu bugün de, tarih ve estetik alanında olduğu kadar, film yapımının diğer alanlarında da profesyonel eğitim veriyor. IDHEC Fransız film sanayii- ne girmek isteyen kişilere sertifika verirken, yüksek standartıyla bütün dünyadaki sinema öğrencilerinin de ilgisini çekiyor.

ris Yanıyor mu?/1966) ve *Rider on the Rain* (Yagmurla Gelen Adam/1959) gibi büyük bütçeli, uluslararası yapımlara yöneldi. Sessiz sinema döneminde önemli filmlere imzasını atmış olan Jean Grémillon (1902- 59), —*Un tour au large* (Fener Bekçileri/1926) ve *Maldone* (1927)—, en büyük eserini işgal sırasında verdi: *Lumiére d'été* (Yaz Işığı/1943). Senaryosunu Jacques Prévert'in yazdığı film, iktidardan düşmüş Fransız yönetici sınıfının Renoircı bir portresini çizer. Grémillon 1944'te yaptığı *Le ciel est à vous*'da (Gökyüzü Sizindir) ise kocasının ve kasaba halkının desteğiyle uzun mesafeli uçuşta dünya rekoru kıran bir kadının öyküsünü anlatır. Savaşın sonra dökümanter filmler yapmaya başlayan Gremillon, bir yandan da Fransız Sinematek'inin başkanlık görevini üstlenerek, Fransız sineması üzerindeki etkisini sürdürdü.

İşgal sırasında senaryolar yazan Jean Coucteau (1889-1963) —Jean Delannoy için, Tristan ve Isolde'nin modern versiyonu olan *L'Eternel retour* (1943) ve Robert Besson için *Les Dames du Bois de Boulogne* (Boulogne Ormanı Hanımları/1945)— savaş sonrası yıllarda film yapımcılığına başladı. Bu dönem Coucteau diğer bütün unsurlardan daha fazla olarak, Fransız sinemasının edebi eğilimine vücut kazandırdı. 1946'da bir Flaman masalının versiyonu olan *La belle et la Beté*'i (Güzel ile Hayvan) yazdı ve Clément'le birlikte yönetti. Vermeer'in çizgilerine dayanan bu film bugün bile fantastik sinemanın en güzel örneklerinden biri olma özelliğini taşıyor.² Daha sonra bir odanın içinde geçen traji - komik *Ruy Blas*'i (1947) ve *Les Parents Terribles*'i (Müthiş Ana Baba/1948) sinemaya uyarladı. Orpheus destanının modern bir versiyonu olan *Orphee* (1950) ile Coucteau gerçeküstüne (surreal) yöneldi. *Le sang d'un poète* (Bir Şairin Kanı/1930) adlı çalışmasıyla —özellikle buradaki psikomitik bölümlerin başarısıyla— en parlak filmini gerçekleştirdi. 1950 yılında kendi oyunu olan *Les enfant terribles*'i (Jean Piere Melville tarafından yönetilen, Korkunç Çocuklar) televizyona uyarladı ve aynı yıl şiir, mit, ölüm ve bilinçsiz zihin arasındaki ilişkiye dayanan ve kişisel sembollerden oluşmuş gerçeküstü bir fabl olan *Le testament d'Orphée*'ni (Orfe'nin Vasiyetnamesi) filme aldı.

Jacques Becker (1906 - 60) işgal sırasında ortaya çıkan ve savaş sonrasında şöhret olan simalardan. Becker, 1931 - 39 yılları arasında Renoir'ın asistanlığını yaparken, Fransız toplumunun geleneksel sınıfsal çizgilerini konu alan filmler yönetme eğilimindeydi. *Goupi Mains Rouge* (Kırmızı Elli Goupi/1943) köy yaşantısının gerçekçi bir portresidir; *Falbalas* (1945) Paris'in modaevlerini konu alan bir dram; *Antoine et Antoinette* (1947) çalışan kesimden iki gencin aşk hikâyesi; *Rendez - vous de juillet* (Temmuz Buluşması/1949) savaş sonrası gençliğin davranışlarını ve tutkularını konu

2) Film 1979 yılında, Fransız ve Orta Avrupa halk geleneklerinin birleştirilmesiyle Slovakyalı sürrealist Juraj Herz tarafından yeniden çevrildi.

alır ve nihayet **Edouard et Caroline** (1951) yüksek sosyetedeki genç evlilerin yaşamını inceler. Ancak hiç şüphesiz Becker'in en önemli yapıtı kendi yazdığı, yüzyılın başında Paris'te yaşanmış talihsiz bir aşkı anlatan **Casque d'Or**'dur (Altın Başlık/1952). Gangster filmleri tarzında çevrilmiş olan ve tarihi olaylara dayanan **Casque d'Or**'un görüntüleri Feuillades'in filmlerini çağrıştırır. **Touchez pas au grisbi** (Haracıma Dokunmayın/1954), Albert Simonin'in bir hikâyesinden uyarlandı ve o dönem Montmartre çeteleri arasındaki düşmanlığı işliyordu. Bu film, gangster filmleri ve 1950'lerin sonunda Fransız sinemasında bolca görülen heyecan filmleri modasını başlattı (Amerikalı göçmen Jules Dassin'in **Rififi**'si de aynı döneme rastlar/1955). Hiç bir sanatsal özelliği olmayan üç ticari film çevirdikten sonra Becker, ölümünden kısa bir süre önce, son şahasesi **Le trou**'i (Delik/1960) yönetti. Tıpkı Bresson'un **Un condamné à mort s'est échappé**'i (Bir İdam Mahkûmu Kaçtı/1956) gibi. Bu film, hapisane hücreesindeki beş kişinin başarısız kaçış teşebbüslerini anlatan bir sadakat, özgürlük ve insanlık macerasıdır.

İşgal sırasında tanınmaya başlayan bir başka yönetmen de Henri-Georges Clouzot'dur (1907 - 77). Clouzot önceleri UFA'da, E. A. Dupont ve Anatole Litvak için senaryo yazdı. Sonra ilk filmini çekti, ancak bu çalışması tanınmadı. Fakat ikinci filmi olan **Le corbeau** (Karga/1943) onu Fransız kara sinema'sının (film noir) babası konumuna yükseltti. Ne ki, imzasız mektuplarla dağılan bir kasabayı anlatan ve psikolojik bir şaheser olan filmin yapımcılığını bir Nazi şirketinin üstlenmiş olması, ve filminde Fransız aleyhtarı nitelikler bulunması sebebiyle Clouzot ve yardımcı senarist Louis Chavance, savaş sonrası işbirlikçilikle suçlanıp kısa bir süre için Fransız film sanayiinden uzaklaştırıldılar. Clouzot aslında apolitik bir kişiydi fakat merhametsizlik, evham ve çıkarıcılık konularını işleyen filmleri nedeniyle ünü, bir skandalla lekelendi. Savaş sonrası çektiği ilk film **Quai des Orphèvres** (Sisler Rıhtımı/1947) Hitchcock tarzına dayanan bir gerilim filmidir. **Mannon**'da (1949) ise Clouzot, Abbé Prévost'un 18. yüzyıl klasığı olan **Manon Lescaut**'yu Paris'in kurtuluşundan sonra karaborsacılık ve Yahudilerin Filistin'e göçü gibi konularla modernize etti. Clouzot 1953 yılında **Le salaire de la peur** (Dehşet Yolcuları) ile en iyi filmini gerçekleştirdi.³ Film, Avrupa'dan sürülen bir grup insanın, gittikleri Güney Amerika'daki bir kasabada, bir petrol firması için çalışırken, nitrogliserine maruz kalarak zehirlenmelerini anlatır.

Fransız stüdyo geleneğinin titiz ve profesyonel bir ustası olan Clouzot 50'li yılların sonuna doğru yüzeysel olmaya başladı. **Les Diaboliques** (Şeytan Ruhlu İnsanlar/1955), yatılı bir okuldaki karmaşık cinayetleri konu alan bir korku filmidir. **Les Espions** (Casuslar/1957) ise bir psikiyatri kliniğinde geçer ve ilk filmlerinin natüralizmiyle, gerçeküstücü fantezilerinin bir

3) 1977 yılında William Friedkin tarafından **Sorcerer** adıyla yeniden çevrildi.

bileşimidir. **La verite**'ye (Hakikat/1960) gelince, film cinayetle ilgili bir duruşmayı anlatır, çokça geriye dönüş yapan profesyonel ve rahat bir çalışma. Kıskançlığın yıkıcı etkisini konu alan **l'Enfer** (Cehennem/1964), Clouzot'un rahatsızlanmasından dolayı bir kenara bırakılmıştır. Ve ünlü yönetmen ölümünden önce bir tek film daha yapabilmiştir: **La Prisonnière** (Esir Kadın/1968). Burada yönetmen, cinsel rezaletleri incelemek için, **Le Corbeau**'ya dönüyor ve onun patolojik yönlerini ele alıyor.

Savaş sonrasında Clouzot ile aynı karanlık mizacı taşıyan yönetmenlerinden biri de Yves Allégret'dir. Allégret hepsi Jacques Sigurd tarafından yazılmış **Dédée d'Ancers** (1947), **Une si jolie petite plage** (1948) ve **Manéges** (1950) gibi kara filmlerle, bu alanda uzmanlaştı. Daha önceleri avukatlık yapan André Cayatte de 1940'ların sonunda tanınan bir diğer kara sinema yönetmeniydi. Ama daha çok Charles Spaak tarafından yazılan dört hukuk filmiyle ünlendi: **Justice est faite** (Hak Yerini Buldu/1950), **Nous sommes tous des assassins** (Hepimiz Katiliz/1952), **Avant la délugé** (Tufandan Önce/1953) ve **Le dossier noir** (İki Yüzlü Ayna/1955). Filmlerin dördü de Fransız hukuk sistemini hedef alıyordu.⁴ Aynı dönemde kocası senarist Pierre Laroche (1902 - 62) ile işbirliği yapan Jacqueline Audry de (1908 - 77) Sartre ve Colette'den uyarlamalar yaparak en iyi eserlerini verdi: **Huis Clos** (1954/ Sartre'dan) ve **Mitsou** (1956/Colette'den).

ROBERT BRESSON VE JACQUES TATI

Savaş sonrası Fransız sinemasında, kara sinemanın dışında güncel olan ikinci eğilim de edebi uyarlamalardır. Bu da Fransız sinemasının tiyatrolaşmasına ve söze dayanmasına neden oldu. Savaş, İtalya'da olduğu gibi, Fransız sinemasının geçmişinde geleneksel bir değişikliğe neden olmadı. Salt iki kişi Robert Bresson ve Jacques Tati birer istisna olarak değişik çalışmalar yaptılar.

Bu iki isimden daha önemlisi, önceleri senarist olan Robert Bresson'dur. İşgal sırasında iki film çekti. Biri tiyatro yazarı Jean Giradoux tarafından senaryolaştırılan **Les Anges du péché** (1943), diğeri ise Fransız yazarı Jacques Diderot'nun romanından yola çıkarak Jean Coucteau ile birlikte sinemaya uyarladığı **Les dames du bois de Boulogne**'dir (Boulogne Ormanı Hanımları/1945). Bu iki film ona Fransız sinemasında ciddi bir yer kazandırdı. Georges Bernanos'nun romanından uyarlanan **Le Journal d'un curé de campagne**'da (Bir Köy Papazının Günlüğü/1950) Bresson oyun, diyalog ve mizansen sınırlamaları içinde psikolojik gerçekliğin ifade edil-

4) 1978 yılında Cayatte Fransız hükümetinin kışkırtma çalışmalarını ve ordunun teröristlere silah satmasını konu alan **La Raison d'Etat** (Devlet Sırrı) adlı filmi yaptı.

diği çok kişisel bir tarz denedi. Bresson daha sonraki bütün filmlerinde bu kısıtlama ve tarz belirlemeyi sürdürdü ve bu nedenle bazı eleştirmenler onun bir «Classicist» olduğunu söylediler. En büyük eseri olan **Un condamné à mort s'est échappé** (Bir İdam Mahkûmu Kaçtı/1956) işgal sırasında bir direnişçinin tutuklanması, kaçışı ve yeniden yakalanışını anlatır. Filmin hantiyse tamamı, mahkûmun tutuklu bulunduğu hücrede geçer. Bresson filmlerinin büyük çoğunluğu —**Pickpocket** (Yankesici/1959), **Le procès de Jeanne d'Arc** (Jan Dark'ın Yargılanması/1961), **Au hasard, Balthazar** (Rasgele Baltazar/1966), **Mouchette** (1966), **Une femme douce** (Tatlı Bir Kadın/1969) ve Dostoyevski'nin **Beyaz Geceler**'inden uyarlanan **Quatre nuits d'un réveur** (Bir Hayalcinin Dört Gecesi/1971) —edebi kaynaklardan alınmış, insan temalarından oluşur. Diğerleri ise daha pesimistiktir: **Lancelot du lac** (Gökün Lancelot'su/1978) efsanevi bir sarayın karanlık ve dini havasını verir; **Le diable probablement** (Şeytandı Sanırım/1977) ise hayallerimiz ve sözlerimizle, toplumumuzun hikâyesidir. Bresson filmlerinin hepsi, kişilerin ahlaki mücadelesinde ortaya çıkan ruhsal ikilemlerini maddeleştiren özenli yapıtlardır. Bu da onu Carl Dreyer'ın çağdaşı durumuna getirir. Andre Bazin'in de sık sık söylediği gibi Bresson, sessiz sinemanın değerlerini sesle kaynaştırmıştır.

Önceleri pandomim oyuncusu olan ve müzikaller düzenleyen Jacques Tati, savaş sonrasında Max Linder, Chaplin ve Keaton gibi sessiz sinema kodemyenleriyle rekabet eden bir sinemacı oldu. Tamamlanması yıllar süren ilk filmi **Jour de fête**'de (Tatil Günü/1949) Tati, küçük bir Fransız kasabasında Amerikan posta servisinin gelişmiş teknolojisiyle ilgili dökümanlardan etkilenen bir postacıyı oynar. Bütün Tati filmlerinde olduğu gibi burada da mizah, mimlere ve titiz planlara dayanır. **Les Vacances de M. Hulot**'da (Bay Hulot'un Tatili/1953) Tati yeni, komik bir kişilik yaratır: silik, mantıksız ve orta sınıf Fransız olan M. Hulot'un İngiltere kıyılarındaki tatilini yüzeysel şakalar halinde gösterir. Hulot'un maceralarında olaylar hiçbir mantığa ya da nedene dayanmaz. İlk renkli filmi **Mon Oncle** (Amcam/1958) ile Tati daha ciddi hicivlere döndü. Burada Hulot'un Paris'in eski bir mahallesinde alışılmış ve biraz da ilkel yaşantısı, plastik fabrikasında çalışan ve güneyde ultra-modern bir evde oturan kayınbiraderi Arpel'inkiyle karşılaştırılır. Tati'nin hicivlerinin insani unsurları, Clair'in **A nous la liberte** (Özgürlük Bizimdir/1931) ya da Chaplin'in **Modern Times** (Asri Zamanlar/1936) filmlerinden çok farklıdır.

Tati'nin bir sonraki filmi **Playtime**'in (1967) tamamlanması üç yıl sürmüş ve 70 mm panavision, stereophonic sesle, renkli olarak gösterilmiştir. Seyircinin ilgisini çekmek için beyaz perdenin bütün olanaklarından yararlanan Tati, **Playtime**'de, gerçek Paris'i görmek için gelen bir Amerikan turist grubunun çelik, cam, krom ve plastikten oluşmuş bir uzay çağı şehriyle karşılaşmalarını, nükteli bir şekilde anlatır. Gürültülü kahkahalar attırma-

yan, fakat akıllı hicivlerle dolu filmde Tati büyük bir çaba harcamış. **Traffic'** de (Trafik/1971) ise modern sanayi toplumunun otomobil manyaklığını yorumlar. Tati sinemacılık yaşamında topu topu beş film yaptı.⁵ Çünkü filmlerin çevrimi sırasında en küçük detayların bile üstünde durmasıyla tanınıyordu ve bu nedenle finans ve dağıtım güçlükleri çekiyordu. Güldürü unsurlarını görüntüye dayandıran Tati, insani olaylara geniş boyutlu bakışı ve güldürüdeki başarısıyla sessiz sinemanın en büyükleri ile aynı sırada yer alır.

MAX OPHÜLS

Ellili yıllarda Fransız sinemasında çalışan ve Yeni Dalga üzerinde derin etkiler bırakan bir başka yönetmen de Max Ophüls'dür. Ophüls 1930'la Hitler'in iktidara geldiği 1933 yılları arasında UFA için filmler yönetti. **Die Verkaufte Braut** (Satılmış Nişanlı/1932) ve **Liebelei** (1933). Daha sonraki yedi yıl boyunca İtalya, Hollanda ve Fransa'da filmler yaptı ve 1938 yılında Fransız vatandaşlığına geçti. Fransa'nın naziler tarafından işgal edildiği 1940 yılında Hollywood'a gitmeye mecbur oldu ve burada dört yıl bekledikten sonra, Paramount için bir dizi melodram hazırladı: **The Exile** (Sürgün/1947), **Letter from an Unknown Woman** (Meçhul Bir Kadının Mektupları/1948), **Caught** (Tuzak/1949), ve **The Reckless Moment** (Fedakâr Ana/1949). 1949'da Fransa'ya döndükten sonra Ophüls'ün en yaratıcı dönemi başladı ve ölümünden iki yıl önce, 1950-55 arası dört önemli film yaptı. Sinemacılık yaşamı boyunca stüdyo sistemi ile çalıştı ve bu nedenle filmlerinin konularından ziyade görüntülere önem verdi. Gözkamaştırıcı sahne düzeniyle Ophüls'ün son dört filmi, Fransa'nın büyük kameramanı Christian Matras tarafından çekildi.

Arthur Schnitzler'in bir oyunundan uyarlanan **La ronde** (Aşk Zinciri/1950) yüzyıl başında Viyana'da geçer. On ayrı bölümden oluşan film, aşkın tekdüze bir dönmedolap olduğunu anlatır. Bir aşk diğerinin yerini alır ve tıpkı valsteki gibi, daire tamamlanana kadar bu tekdüzelik sürer. Bu daire, kişilikleri yöneten ve yorumlayan —Ophüls'ün vekili durumundaki— bir tören şefi tarafından idare edilir. **Le plaisir** (Zevk/1952) Maupassant'ın üç hikâyesinden oluşturulmuştur. Filmde zevk almanın kolaylığına karşın, mutluluğa erişmenin zorluğu anlatılır. Ophüls'ün diğer yapıtlarında olduğu gibi bunda da yaşanan döneme ait ayrıntılar titizlikle oluşturulmuş ve kamera hareketleri eşsiz... Bir sahnede kamera, genelevin etrafında tek-

5) Tati 1977 yılında **Confusion** (Kargaşa) adını verdiği yeni bir film yaptığını açıkladı, ancak bu yazı hazırlandığında henüz tamamlanmamıştı. (Tati filmi tamamladı ve adını **Parade** koydu. (ç.n.)

rar tekrar döner ve kesinlikle içeri girmez. Ama içerdeki dramatik eylem pencerelerin görüntüsünden yansır. **Madam de** (1953) ise yüzyıl başını konu alır. Ophüls bu filmde de gurur, hoppalık ve şehvet ekseninde dönen bir daire çizer. Burada, bir kocanın karısına hediye ettiği bir çift küpenin, kocanın metresinden, kadının aşığına ve tekrar kocaya geri dönmesi ile ilgili pasaj, sadakatsizliğin dolaylı anlatımında tam bir devrim oluşturur. **Madam de**'deki kişilikler bütünüyle yüzeyseldir, çünkü film estetik dizayn üzerine kurulmuştur. Kamera, dönemin dekoru içinde bulunan başoyuncuları dönerek takip eder ve çalınan vals, hareketleri ayna gibi yansıtarak, yaşamın bir vals olduğunu, bizim de müzik çalındığı sürece ona bağımlı olduğumuzu açıklamaya çalışır.

Lola Montés (1955) Ophüls'ün en büyük eseri ve çalışma yaşamının bir özü olarak kabul edilir. Uluslararası oyuncu kadrosuna sahip film, yüklü bir bütçeyle Eastmancolor ve Cinemascope olarak hazırlanmıştır. Film kompozitör Liszt, Ludwig 2 ve 1848 devrimi sırasında Baviera kralının metresi olan bir dansözün skandallarla dolu yaşamını anlatır. Ophüls filmin konusu için hiç bir endişe duymamış ve Lola üzerine şunları söylemiştir: «Onun rolü **Madam de**'dekinin aynısıdır». Yönetmen bu filmde öyküyü karışık ve görsel tarzda kullanarak bir egzersiz yapmıştır. Sonuç, **Lola Montés**, Abel Gance'nin **Napoleon**'undan (1927), sonra Fransız sinemasındaki en karışık, zengin ve ayrıntılı hazırlanmış filmidir. Ophüls, genelde Cinemascope'un kullanılmasına karşı olan biriydi, ancak **Lola Montés**'in perde-deki kompozisyonu bunu gerektiriyordu. O, perdedeki yatay boşlukları dikey kavisler, kolanlar ve perdelerle kapattı. Perdenin tamamını dengeleyen omuz çekimi öğrendi. Başka zaman bütün Cinemascope perdesini dramatik hareketlerle doldururdu. Film bir sirk çadırında, çığırtkanın, bütün geçmişini anlatacağı Lola'yı takdimi ile başlar ve biter. Film boyunca Lola'nın yaşamı geri dönüşlerle anlatılır. Ophüls filmde, renkleri doğal olmayan tonlarda kullanır. Özellikle geriye dönüşlerde tonlar, sahnenin heyecanına göre değişir. Sonunda kamera görünmeyen bir merkezde, sanki hiç durmayacakmış gibi çadırın içinde ve dışında döner ve perdede yaşamın mecaz şeklini görüntüler. Andrew Sarris'in dediği gibi «Ophüls ile sonuç noktasından çok, hareket üzerinde durulur».

Intolerance (Hoşgörüsüzlük/1916) ve **Citizen Kane**'deki (Yurttaş Kane/1941) gibi **Lola Montés**'in öykü tekniği de geleneklerin dışında seyirciyi kendisinden uzak tutar. Filmin yapımcısı Gamma Şirketi 140 dakikalık filmi önce 110 dakikaya indirmiş ve daha sonra da 90 dakika sürecek şekilde kronolojik sahneler halinde yeniden düzenlemiştir. Yine de film iş yapmamış ve Gamma iflas etmiştir. Filmin ticari başarısızlığı kalp hastalığından muzdarip Ophüls'ün ölümünü de çabuklaştırmıştır (1957). 1969 yılında film tekrar orjinal haline getirildi ve büyük bir başarı kazandı. Ophüls tarzı-

nın temeli, uzun filmlerdeki başarısına ve sürekli hareket halindeki kameranaya dayanır. O, aynı zamanda sahne düzenlemesi konusunda da bir dahiydi ve Alman ekspresyonizmi ile Fransız empresyonizmi üzerinde derin izler bıraktı. Dekordaki inceliği, duygulu gerçekçi planlardaki sürekli endişesi Von Stenberg'e benzer. Kınizmi ve sözlü yaratıcılığıyla Ernst Lubitsch'e yakındır. Eğer kavramsal ve sözlü unsurlara bakarsak, filmlerinin içerikten yoksun olduğu doğrudur. Fakat Yeni Dalgacıların benimsediği ve göstermek istediği gibi, sinemasının temeli söz değil görüntüdür ve perspektifi görsel ile kavramlaştırmanın çakışmasıdır.

50'li YILLARDA BELGESEL HAREKETLER VE BAĞIMSIZ YAPIMLARIN ETKİLERİ

1955 yılı ile birlikte Fransız ticari sineması tehlikeli bir duraklama dönemine girdi. İşgal döneminde ortaya çıkan yönetmenler savaş öncesi çizgileri sürdürüyordu. 50'li yılların ortasından itibaren birçoğu stüdyo sistemi ya da uluslararası yapımlar ve büyük bütçeli filmlerle çalışmaya başladılar. Bresson ve Tati'nin hatta Coucteau'nun sinema bireyciliği, sinemanın kişisel bir anlatım yolu olabileceğini gösteren bir nesil ortaya çıkardı ve Ophüls beyaz perdenin tamamıyla görsel olan dilini kullanma olanağını keşfetti. Buna karşın genç nesil yapımcılar üzerindeki en büyük etki, 50'li yılların gençlerinin yetişme alanı olan belgesel film akımından ve stüdyo sistemi dışında çalışan bağımsız yönetmenlerden gelir.

Belgesel film hareketinin 1948 yılında Georges Rouquier'in *Farrebique* adlı yapıtıyla başladığı söylenebilir. Film, dört mevsim boyunca bir çiftlikteki yaşantıyı anlatan lirik bir belgeseldir. Jean Grémillon —*Les six juin à l'aube* (6 Haziran Şafak Vakti, 1945)— ve Roger Leenhardt *Les derniers vacances* (Son Tatil, 1947) 50'li yıllarda sanat ve büyük adamların hayatlarıyla ilgili önemli kısa metrajlı belgeseller hazırladılar, fakat bu dönemde Fransız belgesel sinemasının ustası Georges Franju idi. Franju daha çok sürrealist olarak adlandırılan, fakat Alman ekspresyonizminden etkilenen özgün bir yönetmendi. 1937 yılına kadar sinemada çalıştı ve bu arada Henri Langlois (Daha sonra Fransız Sinematek'ini kuracak olan kişi) ile 16 mm'lik bir film yaptı, fakat en önemli çalışması aynı zamanda ilk filmi olan ve Paris'in sakin bir mahallesinde bulunan mezbahanın günlük faaliyetlerini anlatan *Le sang des bêtes* (Hayvanların Kanı/1949) adlı kısa belgeselidir. Bu filmde mezbahada çekilen görüntüler Nazi ölüm kamplarındaki katliamı çağırıştırır. *En passant par Lorraine* (Lorraine'yi Geçerken, 1950), çelik fabrikalarının bulunduğu sakin bir bölgeyi ve burada yaşayan insanların fırınlarda tükenen ömrünü işler. En iyi filmlerinden olan *Hotel des*

Invalides'de Fransız savaş müzesine savaş karşıtı bir gözle bakar ve kahramanlık destanlarında insanlığın çektiği acıyı ve kurumlarca kutsallaştırılan zaferi gözler önüne serer. Franju'nun diğer iki kısa metrajlı belgeseli **le grand Méliés** (Büyük Méliés/1952) ve **Monsieur et Madame Curie**'dir (1953). Franju 1958 yılında da ilk konulu filmi **La tête contre les murs**'u (Duvarlara Vurulan Baş) gerçekleştirdi. Yarı belgesel - yarı sürrealist olan film Fransız akıl hastanesinde, akli başında bir adamın öyküsünü anlatır. Bu film Yeni Dalganın öncüsü olarak kabul edilmektedir. Korku filmi olan **Les yeux sans visage**'de (Yüzsüz Gözler/1959) ise genç kızları kaçırmak, onların yüzünü, yüzü olmayan kendi kızına uydurmaya çalışan deli bir doktor işlenir. **Pleins feux sur l'assassin** (Katili Vurun/1961) Boileau ve Narcejac'ın romanından uyarlanmış bir heyecan filmidir. Franju'nun daha sonraki iki filmi de François Mauriac'dan uyarlanan **Thérèse Desqueroix** (1962) ile 1916 yılında Louis Feuillade'ın 12 bölümlük dizisine ithaf olunan **Judex**'dür (1963). Franju beş film daha yaptı —**Thomas L'imposteur** (Sahtekâr Thomas/1965), **Les rideaux blancs** (1966), **Marcel Allain** (1966), **La faute de l'Abbé Mouret** (Rahip Moret'in Suçu/1970) ve **L'homme sans visage** (1974)— ve filmlerinin hepsinde belgesellerinin yardımıyla ortaya çıkardığı Yeni Dalganın etkisi görülür.

İlk uzun metrajlı filmi **Hiroshima, mon amour** (Hiroşima Sevgili/1959) olan Alain Resnais de Fransız belgesel hareketinin bir başka simasıdır. Sinemacılık yaşamının ilk 11 yılında sanat filmlerinden başlayarak bir dizi belgesel hazırladı: **Van Gogh** (1948), **Gauguin** (1950), **Guernica** (1950). Daha sonra toplama kamplarıyla ilgili **Nuit et brouillard**'ı (Gece ve Sis/1955) çekti. **Toute la mémoire du monde** (Dünyanın Tüm Belleği/1956) Fransız Ulusal Kütüphanesi'ne hapsedilen bir kitabın öyküsüdür. Ellili yılların belgesel yönetmenlerinden birisi de Chris Marker'dir. Özgün filmler yapan Marker **SLON** (Yeni Eserlerin Tanıtım Birliği) adlı bir kooperatif kurdu (1967). 60'lı yıllarda gerçekçi sinemanın havarisi durumuna gelen Jean Rouch ve daha önceleri fotoğrafçılık yapan Agnes Varda'nın bağımsız olarak hazırladıkları **La Pointe-Courte** (1955) Yeni Dalganın öncü ürünlerindendir.

Geleneksel stüdyo sisteminin dışına çıkarak bağımsız filmler yapmak Yeni Dalganın öncülerinin bir diğer özelliğidir. Çok küçük yaşından itibaren bir sinema aşığı olan Jean - Pierre Melville bu arada göze çarpan isimlerdendir. Melville 1945 yılında kendi film şirketini kurduktan sonra ilk filmi **La silence de la mer**'i (Denizin Sessizliği/1947) gerçekleştirdi. Bu film Couc-teau'nun hayranlığını uyandırdı ve **Les enfants terribles**'i (Müthiş Çocuklar/1949) çekmesi için ona finans sağladı. **Quand tu liras cette lettre**'in (Bu Mektubu Okuduğun Zaman/1952) ticari başarısı Melville'in bağımsız yapımlarla birlikte, stüdyosunu kullanmasına da olanak sağladı. Böyle ger-

çekleştirdiği gangster filmi **Bob le flambeur**'de (1955) sonuç harika oldu. Tanınmamış oyuncuların rol aldığı bu film Yeni Dalga'nın bir modeli olarak kabul edilir. **Léon Morin prêtre**'dan (Leon Morin Papaz/1961) sonra Melville'in filmleri ticarileşmeye başladı. Jean Paul Belmando'yla çalışması ve Amerikan gangster filmlerinin cazibesi onun 60'lı yıllarda bir dizi gangster filmi çekmesine neden oldu: **Le Doulos** (1962), **Le deuxième souffle** (İkinci Sokak/ 1965) ve **Le Samourai** (Samuray/1967).

Yeni Dalga'yı etkileyen bir başka bağımsız yapım Agnes Varda'nın **Le Pointe - Courte** (1955) filmidir. Küçük bir balıkçı kasabasında bir evliliğin dağılması ve yeniden oluşturulmasıyla ilgili film, kalabalık bir kadroyla çekildi; editörlüğünü Alain Resnais yaptı ve film Resnais'in **Hirosima, mon amour**'unun babası olarak kabul edilir.

Roger Vadim'in bağımsız olarak hazırladığı ilk filmi **Et Dieu créa la femme**'inin (Ve Allah Kadını Yarattı/1956) kazandığı ticari başarı Fransız film sanayiine genç yönetmenlerin ve yeni temaların büyük seyirci topladığını gösterdi. Saint Tropez'de büyük paralarla çekilen keyifli filmde, genç aşıkların kaprisleri işlenir. Başrolü Vadim'in eşi Brigitte Bardot'un oynadığı filmdeki aşk sahneleri onu uluslararası bir hit yaptı. Daha sonraki filmleri **Les liaisons dangereuses** (Tehlikeli Alakalar/1959), **Et mourir de plaisir** (1960), **La ronde** (Aşk Zinciri/Ophüls'ün aynı adlı filminin yeniden çevrimi/1964), **Barbarella** (1968) ve **Pretty Maids All in a row** (Mutluluk Okulu/1971 ABD) ticari nitelikli olmalarına karşın renkli film alanında büyük başarı sağladılar. Vadim ayrıca, Yeni Dalga filmcilerine sinema sanayinin kapısını açan ve ekonomik destek sağlayan kişi oldu.

TEORİ: ASTRUC - BAZIN VE CAHIERS DU CINEMA

Yeni Dalga'nın teorik anlatımı bir başka kaynaktan gelir: Sinema eleştirmeni Alexandre Astruc'un 1948 yılında alıcı kalem (camera - stylo) üzerine yayınladığı makalesi sinemanın «yazılı anlatımından daha yumuşak ve ustaca bir anlatım yolu» durumuna gelmesini sağladı ve böylece film yapımcıları, yazarlar statüsüne girdi. Astruc audio-visuel dilde yeni bir yapı oluşturmak için hikâye tiranlığını yıktı. Eleştirmen bu konuda şöyle yazdı: «Sinemanın sorunu anlatımdır. Bu dilin ortaya çıkması Eisenstein'dan sesli sinemanın senaristlerine, uyarlamacılarına kadar bütün sinema tarihindeki yazarları ve teorisyenleri meşgul etti.» Murnau'nun çalışmasında da örneklediği gibi, klasik montajı araştırdı. Astruc, Marc Allégret'in çırağı olduktan sonra profesyonel bir yönetmen oldu. Fakat filmleri —**Le rideau cramoisi** (1952), **Une vie** (Bir Hayat/1958) alıcı kalem kavramını gerçekleştirecek nitelikte değildi. Alman ekspresyonizminin örneklerine bağlı olarak Astruc'un filmleri, görsel betimlere, kamera açılarına dayanıyordu.

Astruc. Andre Bazin ve Jacques Doniol - Valcroze tarafından 1951 yılında kurulan Cahiers du Cinema'da başarılı bir teorisyendi. Cahiers du Cinema Yeni Dalga'nın büyük yönetmenleri François Truffaut, Jean - Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ve Eric Rohmer'i çatısının altında toplamıştı. Bu genç isimler savaş sonrasında geçmiş yılların büyük Amerikan filmcilerini ve Fransız Sinematek'inin eğlenceli filmlerini seyrederek büyümüş sinema aşıklarıydılar. Sinematek 1936 yılında Georges Franju ve Henri Langlois tarafından Fransa ve dünya çapında, sinema çalışmalarını ve kültürünü geliştirmek için kurulan bir sinema arşivi ve halk tiyatrosudur. İşgal sırasında Langlois büyük risklere girerek bu girişimini gizli tuttu. Daha sonra kültür bakanı Andre Malraux'un yardımıyla hükümet desteği sağladı. Bugün Sinematek beşbinin üstünde film, üç tiyatro ve sinema tarihiyle ilgili bir müzeyle dünyanın en büyük sinema arşivini elinde bulunduruyor. Langlois savaş sonrası sinemaseverler için Griffith, Keaton, Gance, Vigo ve Renoir'ın filmlerini saklamış, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa ve Yasujiro Ozu gibi büyük yönetmenleri tanıtmıştır. Langlois'in himayesindeki bu genç adamlar sinemayı sevdiler ve film yapmak istediler. Fakat Fransız ticari sinemasını, o dönemdeki güçlü sendikalar nedeniyle ulaşılmaz durumda buldular. Bu nedenle de sinemayla ilgili yeterli bilgiye sahip olana ve tecrübe elde edene kadar teorisyenlik ve eleştirmenlik yaptılar.

Cahiers du Cinema'nın iki temel ilkesi vardı. Birincisi Bazin söylediği, sahneye koyma (mise-en-scene) ve kompozisyon lehine, montaj estetiklerini reddetme. Sahneye koyma, içedönüklüğün ve çevrenin yaratımında en iyi yol olarak tanımlanabilir. Daha edebi bir anlatımla filmi, kamera yerleşimine ve hareketlerine, oyuncuların yönlerine, hareketin sabitleştirilmesine bağlı olarak hazırlamaktır bu. Sahneye koyma kavramı filmin rasyonel ve akla dayanan bir deneme olmadığını, fakat duyguya ve psikolojiye dayanan bir kavram olduğunu gösterir. Cahiers du Cinema eleştirmenlerinin ikinci ilkesi François Truffaut'un 1954'de «Fransız sinemasında bazı eğilimler» başlıklı yazısında belirttiği ve «yazarların politikası» (la politique des autres) olarak yorumladığı şeydi. Bu «yazar politikası» Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris tarafından «yazar teorisi» (the auteur theory) adıyla şöyle yorumlandı. Film tamamiyle kişisel sanat anlatımına dayalı olmalıdır ve bu nedenle de en büyük filmler yönetmenlerinin imzalarıyla tanınır. Yazar teorisi Fransız sinemasında «kalite geleneği»ne (tradition of quality) öncülük etti. Bunun öncüleri Aurenche ve Bost, Spaak gibi ticari senaristlerle; Clair, Clement, Clouzot, Autant - Lara, Cayatte ve Alléret gibi yönetmenler oldu. Teorinin oturma aşamasındaki örnekler Gance, Vigo, Renoir, Bresson, Ophüls ve büyük Amerikan yönetmenler tarafından verildi. Welles, Hitchcock, Hawks, Lang, Ford, Nicolas Ray, Anthony Mann gibi sahneye koymada usta yönetmenler bunu rahatça başarırken, Jerry Lewis, Otto Preminger, Roger Corman çuvalladı.

Cahiers du Cinema grubunun oluşturduğu kurallar, bazı kişilerde, filmlere göre değişeceği kuşkusu uyandırdı, fakat yazar teorisi eksikliklerine karşın, film yapımını yorumlayacak şematik bir model vermiyor ve film eleştirisinde metodolojik bir sorunu çizmeye yöneliyordu. Bu da sinemanın yaratıcılığının kime ya da neye yklendiğiydi. Dahası Cahiers eleştirmenleri film yönetmenliği yaparak ve yazar teorisi'ni bizzat deneyerek onu savunabilecek gtydiler.

YENİ DALGA : İLK FİLMLER

Fransız yönetmenler tarafından hazırlanan ilk Yeni Dalga filmleri kısa metrajlı, 16 mm.'lik filmlerdi ve daha sonra, gösterime sunarken bytlmşlerdi. Jacques Rivette'nin *Le coup du berger* (1956), François Truffaut'un *Le mistons* (Bir Ziyaret/1957) ve Jean - Luc Godard'ın *Tous les garonss' appellent Patrick* (1957) bu kategoriye girerler.

Buna karşılık Yeni Dalga'nın ilk başarılı eseri Claude Chabrol'un ilk filmi olan *Le beau Serge*'dir (Yakışıklı Serge/1958). Cahiers eleştirmenlerinden olan Chabrol *Le beau Serge*'de, bir kasabada yaşayan ayyaşın miras kalan az bir parayla gerçekleştirilen tedavisini anlatır. Chabrol bu başarısını ikinci filmi *Les cousins*'de (Yeğenler/1959) gerçekleştiremedi. Film Paris'te yaşayan öğrenciler arasında işlenen cinayetleri ve cinsel ilişkileri konu alıyordu. *A double tour* (1959) adlı cinayet filminde ise Hitchcock etkisi çok belirgin bir şekilde görülür. Paris'te yaşayan tezghtar kızların yaşamını anlatan *Les bonnes femmes*'in (1960) ticari başarısızlığı zerine Chabrol Yeni Dalga'dan uzaklaşarak *Landru* (1962) ve *Le Scandale* (Skandal/1966) gibi heyecan filmlerine yöneldi.

1959 Yeni Dalga'nın en parlak yılı oldu, çünkü  önemli yönetmen Chabrol'un hareketinden etkilenerek ilk ürünlerini verdiler. Truffaut, suçlu bir yetişkini anlatan *Les quatre cents coup*'u (400 Darbe) hazırladığında henüz 27 yaşındaydı. Yeni Dalga sinemacılarından Henri Decae tarafından çekilen görüntüler Vigo'nun *Zero de conduite*'sini (Hal ve Gidiş Sıfır/1933) ağrıştırır. Film gösterime çıktığı yıl Cannes'da en iyi yönetmen dln aldı. *Les quatre cents coup* aynı zamanda Truffaut'un otobiyografi niteliği taşıyan Antoine Daniel dizisinin ilk filmidir. Başrolü Truffaut'ya çok benzeyen Jean - Pierre Leaud oynadı. Bu dizide ayrıca *Antoine et Colette* (*L'amour a vingt ans* (1962) adlı filmin uluslararası derlemesinin yeniden evrimi), *Baisers Vols* (1968), *Domicile conjugal* (1970) ve *L'amour en fuite* (Kaan Aşk/1979) bulunuyor. Yapı ve metin açısından Yeni Dalga'nın en iyi yapıtlarından olan Alain Resnais'in *Hiroshima, mon amour*'u *Nuit et brouillard*'de olduğu gibi anılar ve zaman arasındaki ilişkiyi ince-

ler. 1970'li yıllarda önemli yönetmenler arasına giren Marguerite Duras tarafından yazılan öykü bir Fransız kadın oyuncuyla, Japon mimar arasındaki aşkı, ikisinin savaş sırası Asya ve Avrupa'daki anılarıyla birlikte konu eder. Resnais objektiften subjektife giden hikâye biçiminde, bugün ve geçmiş arasında karşıt noktalar bulur ve çiftin seviştiği bölümlerle, belgesel bölümleri birleştirir. *Les quatre cents coups* gibi Hiroshima, *mon amour*'da büyük ticari başarı sağladı ve 1959 Cannes Uluslararası Eleştirmenler Ödülü'nü aldı. (Aynı yıl Cannes'da büyük ödül, bir başka genç Fransız yönetmen Marcel Camus'un *Orphée noir* (Siyah Orfe/1958) filmine verildi).

Yeni Dalga'nın üçüncü önemli filmi Jean-Luc Godard'ın *About de soufflé*'i (Sersemi Aşıklar/1959) birçok yönden hareketin en belirgin ve çarpıcı filmidir. Truffaut'un bir hikâyesinden Godard'ın senaryolaştırdığı film dört haftadan kısa bir sürede, 30 ve 40'li yılların küçük bütçelerle film yaparak tanınmış Amerikan B film stüdyolarında ve dokuz bin dolardan daha az bir paraya gerçekleştirildi. Bu Yeni Dalga yönetmenlerinin ortak idealiydi. Çabuk kâr etmek için ucuz filmler yapmak yerine, Yeni Dalga sinemacıları sanayii dışında çalıştıkları için, daha fazla film çekmek amacıyla ucuz filme yöneliyorlardı. Amerikan gangster filmlerini model alan *Breathless*'da genç bir soyguncunun kaçıışı ve sonunda Amerikalı kız arkadaşıyla birlikte polise yakalanışı konu edilir. Film Yeni Dalga'nın bütün teknik özellikleri taşımaktadır. Yeni Dalga filmlerinin en önemli teknik özellikleri ise 35 mm.'lik elde taşınan kameraların kullanılması, açık hava çekimleri, doğal ışıklandırma, hazırlıksız diyalog, planla ve kamerayla senkronize edilmiş taşınabilir teyplerle anında kaydedilen sestir.

Ama gerçekten en önemlisi hangisi dense, şüphesiz bu, sahneler arasındaki kesiklik yaratmak ve görsel deneyin devamlılığını yıkmak için oval ve dişli baskı sistemi kullanılmasıdır. Örnekse, *Breathless*'in başlangıcında şu olaylar dizisine tanık oluruz: Genç soyguncu Michel, Fransız sevgilisinin yardımıyla Paris'te bir araba çalar ve şehir dışında bir yolda tek başına gider; iki kadın otostopçuyu geçmeyi düşünür; zaman geçirmek için kendi kendine ve seyirciyle değişik konular üzerinde konuşur; hızla kendi yönünde giden araba ve kamyonları sollar; daha sonra tamir yolundaki bir kamyonu geçer ve iki motosiklet onu takip etmeye başlar; yoldan ayrılıp ormanlık bir alana girer; tam bu noktada Michel bir tabanca çıkarıp motosikletlere doğru ateş eder; açık bir alana kaçar ve Paris'e dönmek için otostop yapar. Zamanın sıradan ticari filmlerinde bu sahne değişik hareketlere bölünürdü. *Breathless*'da ise tüm sahne birkaç hareketle tamamlanmış. Michel ve sevgilisinin Paris'teki bir sokakta omuz çekimi; göz hizasından arabanın çalınması; yolcu koltuğundan orta seviyede Michel'in arabayı sürerken çekimi; takibeden motorsikletlerin aynadan görünmesi; Michel'in yoldan ayrılması ve motor kapağını açması; tabancanın görüntüsü; cinayetin orta mesafeden görüntülenmesi; uzun mesafeden ormandan kaçış gö-

rüntüsü ve yine orta mesafeden Michel'in bilinmeyen bir arabanın yolcu koltuğunda Paris'e dönüşü. Daha sonra Godard, filmde yönlendirilmemiş görüntülerin olduğu bir sahneye başlar ve kamerayı durdurup yeniden çalıştırarak hareketi açıklamaya çalışır.

Bunların arasında köklü olan, Godard'ın sürekli hareketin bir bölümünü elimine etmesi ve kalan hareketi ekleyerek oluşturduğu sıçrayarak kesme yöntemidir. Böylece doğal olmayan elipsler meydana geliyor ve bu da yönetmenin ortamdaki bütün unsurları kullanmadaki dikkatini ortaya çıkarıyor. Geçiş sahnelerinin, hatta giderek hareketin devamlılığının elimine edilmesi, Godard ve arkadaşları tarafından ilk kullanıldığında karışıklıklara yol açmıştı. Bu yöntem Méliés, Porter ve Griffith'in, ya da sürekliliğin perde de değil de seyircinin kafasında gerçekleşeceğine inanan Eisenstein'in buluşunun bir uzantısından başka bir şey değildir. Sesli sinemanın ilk otuz yılında Hollywood'da kullanılan «görünmez» (invisible) düzeltme sisteminde, geçişler can alıcı önemini yitirmişti. 1957 yılı sonunda Orson Welles *Touch of Evil* (Kötülüğün Teması) filminde Universal Şirketi tarafından ek sahneler kullanmaya zorlanmış ve bu düzeltme yöntemi o dönem seyirciyi şaşırtmamıştı. Bugünse elips düzeltme ve sıçrayarak kesme yöntemleri çok sık kullanılır hale gelmiştir, öyle ki bu yöntemleri basit bir televizyon dizisinde dahi sıkça görebiliriz. Fakat 1959 yılında her şey çok yeniydi ve bu Yeni Dalga'nın tarzlarından biriydi.

YENİ DALGA : TARZIN KÖKENİ

Yeni Dalga'nın tarzı da, diğer bütün filmler gibi iki noktadan kaynaklanır: Teorik cephe ve maddi şartlar. Maddi şartlar şunlardı: Yeni Dalga'nın genç yönetmenleri, sinema tarihinde, film yönetimi üzerine eğitim görmüş ilk yönetmenlerdi. Langlois tarafından kurulan Fransız Sinematek'inde sinemanın bütün tarihini öğrendiler ve yaklaşık on yıl süreyle Cahiers du Cinema'da teorik ve eleştirel yazılar yazarak sinemaya yakınlaştılar. Sonunda pratiğe geçip film çekmeye başladıklarında, bir sanat şekli olarak sinema üzerine çok şey biliyorlardı. Fakat pratikte, kendilerinden önce film yapanlarla kıyaslandıklarında bilgileri çok sınırlıydı. Sonuç olarak, küçük bütçeleri ve sınırlı çekim programlarıyla düzeltilemeyecek hatalar yaptılar. 1917 devrimi sonrası Sovyet film yönetmenleri gibi, Yeni Dalga yönetmenleri de bir sahneyi defaten çekmiyor bu nedenle de, elips düzeltme yöntemine başvuruyorlardı. Örnekse, sıçrayarak kesme yöntemi salt seyircinin bilincinde görüntüler yaratmak için değil, aynı zamanda çekilen sahnelerdeki oyuncu ve kameraman hatalarını örtmek için de kullanılıyordu. Şüphesiz bütçenin yanı sıra, bu yöntemleri kullanmalarının teorik nedenleri de var-

dı. Elde taşınan kamerayla yapılan çekimler ucuz olduğu kadar, bölünmeyen sahneler de çok akıcıydı. Oval düzenleme ve sıçrayarak kesme de hataları örtmekle birlikte, seyircinin filmden uzaklaşmasına neden olacak gelişleri engelliyordu.

Bu yöntemlerin psikolojik etkisi ise seyirci ile film arasında estetik bir mesafe kurmaktı. Yeni Dalga filmleri sürekli olarak bize, film seyrettiğimizi, filmin benzediği gerçekleri anımsatmadan, onun yarattığı yapay doğaya ve filmcilğe dikkat çekerek hatırlatır. Bu filmlerdeki sıçrayarak kesmeleri, elle tutulan kameraları algılamamız kişiliklerden ve canlandırılan rollerden daha çok önem kazanır. Çünkü Yeni Dalga sineması bir anlamda «kişisel dönüşü» (self - reflexive) veya «meta-sinema» — filmin kendi doğasını ve yöntemini yansıtmaktadır. Yeni Dalga sinemacılarına göre tarz filmleri, engellenmemiş stüdyo tekniğiyle, bizim görüşümüze sadık olarak yapılmıştır.

1930 - 40 - 50 ve hatta 60'lı yıllarda görünmeyen düzeltme ve düz kamera tarzları seyirciyi iyi bir yapıt seyrettiği düşüncesinden uzaklaştırıyordu. Fakat Yeni Dalga'nın bozucu düzeltmeleri ve kamera tarzı bize sürekli olarak «bu sizin gözleriniz önünde yapılmış bir filmidir» der ve bunu sağlamak için de yönetmen, ya da onun teknik gücü perdede belirir.

Yeni Dalga sinemacılarının teorik düşüncesi, filmin yapım ve anlatım tarzına dikkat çekmektir. Bu nedenle Yeni Dalga'da paralel olmayan sinema şimşekleri, sıçrayarak kesme, noktalı açılma - karartma, yükseltme - alçaltma ve hızlı kamera hareketleri diğerlerinden daha fazla, filmin belirleyici ögesi olarak kullanılır. Bu anlamda Yeni Dalga Méliès'e ve onun sinema tarzına dönüşü gösterir. Bu tarz özel bir sihir gibi seyircisine, filmi anlamak için özel sinematik bir bakış açısı kazandırır. Bir diğer açıdan da Lumière'e kadar döner Yeni Dalga, çünkü en önemli teknik özelliği belgeselden kaynaklanmasındır. Sonuçta 60 ve 70'li yılların belgesel akımı «gerçekçi sinema», hikâyeler yerine gerçek olayların kaydını ve gösterimini benimsemesiyle Yeni Dalga akımının bir uyarlamasıdır. Sonraki yıllarda Jean - Luc Godard sosyal ve ideolojik uygulamalı sinema denemeleri yapmak için hikâye içerikli sinemayı (narrative cinema) reddetti. Yeni Dalga sineması bu paradoksun dışındadır. Çünkü hikâyenin ve geçtiği ortamın dışında, batı sinemasının hikâye ve belgesel ortamından uzaktır. Yeni Dalga sinemasının eski filmlerden yaptığı alıntı ve aktarmalar, o tarzı kullanma şeklinde değil, hareketin büyüdüğü eleştirel - tarihsel sinema bilincine bir rehber niteliğindedir.

YENİ DALGA'NIN BAŞLICA KİŞİLİKLERİ

Yeni Dalga'nın 1959'daki ticari ve sanatsal başarısı 1960-62 yılları arasında daha da büyüdü ve böylesine korunmalı bir sanayi içinde, yüzün üstünde Fransız yönetmen ilk yapıtlarını gerçekleştirme olanağı buldular. Zaman zaman, ticari başarıları büyük olan Godard ve Truffaut gibi yönetmenler, daha güçsüz arkadaşlarının filmlerinin yapımını üstlendiler. Bazen ise, B filmlerinde olduğu gibi küçük bütçelerle, Fransız ticari stüdyoları **Breathless** gibi hit olacak filmler yaptılar. Sonuçta bu iki yıldaki ticari ve yaratıcı heyecan, küçük bütçeyle yapılan filmlerden umulmadık bir gelir elde edilmesini sağladı. Böylece birçok yeni yönetmen projelerini rahatça sonuçlandırabildi. 1962'de ticari başarısızlıklar başladı ve 1964 yılına gelindiğinde film stüdyoları ilk filmlerdeki harcamaları geri almakta, 50'li yıllardan bile daha çok zorlanan amatörler konusunda, hayal kırıklığına uğradılar. Bu dönemde Yeni Dalga, toplayıcı özelliğini yitirdi ve Fransız sinema sanayii bildik çehresine büründü. Fakat Fransız sineması, hareketi yöneten —F. Truffaut, Jean - Luc Godard, Alain Resnais, Claude Chabrol— gibi genç yönetmenleri ve daha az izlenen —Louis Malle, Eric Rohmer, Jacques Demy, Jacques Rivette ve Agnes Varda gibi— küçük grupları desteklemeyi sürdürdü.

FRANÇOIS TRUFFAUT

Yeni Dalga grubunun en büyük ticari başarısını sağlayan F. Truffaut, kendi yapım şirketini de kurarak bağımsızlığını korumayı başardı. Film şirketine Renoir'ın **Le carrosse d'or** (1952) adlı şirketinden esinlenerek **Les Films du Carrosse** (1961) adını verdi. Sinemada en fazla etkilendiği tarzlar Amerikan B filmleri, Alfred Hitchcock ve Jean Renoir'ın çalışmaları oldu. **Les quatre cents coups** filmini «Hollywood B filmine saygın bir övgü» olarak nitelendirir. **Tirez sur le pianiste** (Pianisti Vurun/1960), Davis Goodis tarafından yazılmış bir Amerikan gangster hikâyesidir. Film Paris'teki bir barda piyanist olan Charlie'nin —bir dizi geri dönüşle— daha önceleri büyük konser piyanisti Edouard Saroyan olduğunu gösterir bize. Kız arkadaşı Lena'nın iki gangsterle başı derde girmiş ve Charlie kendini savunurken patronunu öldürünce, genç çift şehir dışına kaçmak zorunda kalmışlardır. Film Lena'nın öldürüldüğü çiftlikte, üç kardeşin gangsterlerle çarpışmasıyla son bulur. Komediden, melodrama ve daha sonra da trajediye dönüşen konusu yüzünden eleştirilen film, **Breathless** kadar garip görsel oyunlarla, diğer filmlere yapılan atıflarla, tarzların karışımı ya da «patlamasıyla» ve hareketin tümüyle kendini yansıtan karşı gelenekleriyle dolu özlü bir Yeni Dalga filmi değildir. Burda **Breathless**'in Yeni Dalga'nın en ünlü gö-

rüntü yönetmeni Raoul Coutard tarafından çekilmiş olmasının da payı vardır.

Truffaut'un üçüncü yapıtı **Jules et Jim** (1961) Renoir'dan ve Fransız şiir tarzı geleneğinden esinlenerek yapıldı.⁶ Renoir'in çalışmalarında olduğu gibi **Jules et Jim**'in temel konusu da arkadaşlık ve aşka, gerçek özgürlüğü elde etmenin olanaksızlığına dayanır. Henri - Pierre Roché'nin romanından uyarlanan film iki arkadaşın aynı kadına aşık olmasını ve I. Dünya Savaşı sırasında ayrılan üçlünün, savaş sonrası yeniden biraraya gelerek, birlikte yaşamalarını anlatır. Dönemin yansıtılması ve karmaşık bir kişiliğe sahip olan Catherine'nin (J. Moreau) başarılı bir şekilde canlandırılması, filme çarpıcı bir nitelik kazandırmıştır.

F. Truffaut *Triez sur le pianiste* filminde teknik uygulamalardan kaçarken, **Jules et Jim**'in görüntü yönetmenliğini yapan Coutard telefoto zoom, yavaş çekim, donuk çerçeve (freeze frames) ve hatta helikopterden çekim gibi teknikler kullandı. Antoine et Colette dizisinin ikinci antolojik filmi *L'amour à vingt ans*'ı (1962) yöneten Truffaut, ardından orta yaş sınırı için melodramik bir sonla biten *Le peau douce*'i (Yumuşak Ten/1964) çevirdi. Ray Bradbury'den uyarlanan *Fahrenheit 451* (Değişen Dünyanın İnsanları/1966) Truffaut'un ilk İngilizce ve renkli çalışmasıdır. Geleneksel bilim-kurgu temasına sahip olduğu için o zamanlar başarısız kabul edilen film, bugün yakın gelecekteki toplumun portresi ve zevk düşkünü toplum bilincinin perdeye yansıtılması konusunda kehanet niteliği taşımaktadır.

Truffaut 1967 yılında Hitchcock'la yaptığı röportajı kitap haline getirdi ve Amerikalı yönetmeni salt Griffith, Hawks ve Ford'la değil, aynı zamanda Kafka, Dostoyevski ve Poe ile karşılaştırarak ona olan hayranlığını gösterdi. Bundan sonraki iki filmi de doğrudan doğruya Hitchcock etkisi taşır: *La mariée était en noir* (Siyah Gelinlik/1968), düğün gecesi kocası öldürülen kadının cinayetten sorumlu beş kişiyi öldürmesinin hikâyesidir. Film Hitchcock'un *Rear Window* (Arka Pencere/1954) çalışmasının yazarı olan William Irish'in romanından alınmış ve müziklerini de Hitchcock'un derleyicisi Bernard Herrman hazırlamıştı. Filmde teknik olarak da Hitchcock'un izi görülür. *La sirene du Mississippi*'de (Evlenmekten Korkuyorum/1969) yine William Irish'in bir romanından uyarlandı. Film Renoir'in çalışmalarından bazı etkiler taşımakla birlikte (özellikle *La grande illusion* filminin son sahnesi) tarz ve kurgusu Hitchcock'un *A femme fatale*'inden etkilenerek hazırlanmış.

La mariée était en noir ile *La sirene du Mississippi* filmleri arasında Truffaut üçüncü Antoine Donjel filmi olan *Baisers volés*'i (Çalınmış Buseler/1968) gerçekleştirdi. Truffaut burada, bir dizi olaydan sonra olgunluğa eriş-

6) Truffaut bu filmde aynı zamanda, üçlü ilişkiyi anlatan *The Nated Down* (1965) çalışmasının yönetmeni Edgar G. Ulmer'den de etkilenmiş.

mesini ve Christine (C. Jade) ile birlikteliğini anlatır. Doniel dizisinin dördüncü filmi **Domicile conjugal** (1970), Antonie ve Christine'in evliliklerinin ilk beş yılını inceler. Anlatım ve komedi öğeleri açısından başarılı film, **Jules et Jim**'deki gibi, evlilik kurumunu ve alternatiflerini tartışır. Doniel filmlerinin sonuncusu olan **L'amour en fuite**'de (Kaçan Aşk/1979) Antoine'ın Christine'den boşanmasını ve ilk filmlere dönerek bütün maceranın yeniden gözden geçirilmesini izleriz. Truffaut 20 yıl önce **Les quatre cent coups** ile başlattığı Doniel dizisini bu film ile noktalar.

1806'da orta Fransa ormanlarında bulunan bir çocuğun hikâyesinden yola çıkarak hazırladığı **L'enfant sauvage**'de (Vahşi Çocuk/1969) yönetmenliğin yanı sıra, çocuğu eğiten Dr. Itard rolünü de üstlenmiştir. Nestor Almendros'un⁷ görüntü yönetmenliğini yaptığı filmde Truffaut, ilk kez **Les quatre cent coups**'da ortaya attığı, özgürlüğe karşı kapanış ve doğallığa karşı sosyal yönlendirme temalarını işler. **Les deux Anglaises et le continent** (1971) yazar Henri - Pierre Roché'nin romanından uyarlanmıştır ve konusu yüzyıl başında geçer. Genç bir Fransızın iki İngiliz kardeşe aşık olmasını işleyen film, **Jules et Jim**'i çağırıştırır. **La belle époque**'un yeniden yaratımı olan bu çalışma, dönemin empresyonist çizgilerini taşımaktadır.

Une belle fille comme moi (Genç ve Güzel/1972), bir nemfomanyağın alaycı, öyküsüydü. Sonraki filmi **La nuit Americaine**'in (Güneşte Gece/1973) başrolünü Pierre Léaud oynadı. Gece sahnelerinin bolca kullanıldığı ve gündüz çekimlerinin filtreyle yapıldığı filmde Fellini'nin **Otto e Mezzo** (Sekiz buçuk/1963) ve Bergmann'ın **Persona** (1966) çalışmalarından alıntılar bulunur. Dışarıdan bakıldığında, herhangi bir sahnenin, filme mi, yoksa onun içindeki öteki filme mi ait olduğunu söylemek güçtür. Çünkü film de, filmin konusu da ekibin çalışma yaşamlarına çok yakındır. Yapımcılarının da içinde rol aldığı ve gerçekte sinemanın iç içe karıştırıldığı eğlenceli ve etki-leyici bir çalışmadır **La nuit Americaine**.

Bu film birçok yönden Truffaut'un özünü oluşturur. Filmde Amerikan gerçekçiliği ile Fransız şiirselliği bir araya getirilirken, bir yandan da yönetmen, kendi otobiyografi ve psikolojisini çizer. Sonuçta döner ve sorar kendine: «Sinema gerçek yaşamdan daha mı önemli?» Bu sorusunu bir diğer filmi **L'histoire d'Adele H.**'da (Adele H.'nin Öyküsü/1975) yanıtlayacaktır: «Evet». Victor Hugo'nun küçük kızının anılarına dayanan film, romantik bir kadının psikolojisini anlatır. Adele'in genç bir İngilizle yaşadığı romantik ilişki, onun her yerde sevgilisini takip etmesine ve son olarak gittiği Barbados'ta delirmesine neden olur ve yaşamının kalan 40 yılını bir akıl hastanesinde geçirmek zorunda kalır. Film romantik bir melodram gibi

7) Days of Heaven (1978) adlı filmiyle Oscar ödülünü kazanan Küba doğumlu Almendros birçok filmde Truffaut'la birlikte çalıştı. Aynı zamanda Eric Rohmer ve Barbet Schroeder'le de işbirliği yaptı.

başlar, fakat ilerledikçe, seyirci, kahramanın şaşırtıcı ve güzel dünyasına itilir. *L'histoire d'Adele H.* öyküsünde Truffaut, yeni sinema anlatımı tarzında bütün ustalığını kullanır. Truffaut'nun daha sonraki filmleri şunlardır: *L'argent de poche* (Cep Harçlığı/1976), *L'homme qui amalts les femmes* (Kadınları Seven Adam/1977), *La chambre verte* (Yeşil Oda/1978) ve film oyuncusu ve idarecisi Jean Marais'in otobiyografisinden etkilenerek yaptığı *Le dernier metro* (Son Metro/1980): Alman işgali sırasındaki küçük bir Paris tiyatrosunun yaşantısı.

JEAN - LUC GODARD

Jean - Luc Godard stilistik açıdan Yeni Dalga'nın en radikal, en verimli yönetmenidir. *Breathless*'den sonra görüntü yönetmeni Roul Coutard'la⁸ 28 film çeken Truffaut'dan farklı olarak Godard ideolojik filmlerin yapımcısıydı ve bu yüzden çalışmalarının çoğu otokritik ve sinema olayını tartışan yapıtlardır. Denilebilir ki Godard, bir sinema teorisi oluşturmuştur, çünkü Yeni Dalga'nın itici gücünü diğerlerinden daha iyi anlamıştır. Cahiers du Cinema'da «Bütün Yeni Dalga gerçek ve hikâye ile kurduğu yeni ilişkiyle tanımlanabilir» diye yazar. Godard filmleri, sinemasal unsurlar içinde, sosyal ve politik teorilerle çalışarak, hikâyeyi uygulamaya geçirecek bir ilişkiyi denerler. 60'lı yılların başında filmleri hızla diyalektik ve retorik olmaya başladığında, bunları «eleştiri denemeleri» olarak tanımlamıştı. Bu denemelerin çoğu, özel olmaktan ziyade kişiseldi ve Godard bunları kısa sürede ve ucuza yaptı. Filmleri Truffaut ya da diğer Yeni Dalgacılar kadar özenli yapıtlar değildir ve teknik hatalar bütün içinde epey sırtır. Godard bugün hâlâ —çağdaşlarından farklı olarak— Yeni Dalga tarafından uygulanan sinema kurallarını yıkmayı sürdürmektedir.

İlk filmlerinden bazıları Amerikan sinemasından etkilenmiştir ve Yeni Dalga'nın özelliklerini taşır. *Breathless* (1959) gangster B filmlerinin bir modelidir. *Une femme est une femme* (Kadın Kadındır/1961) sinemaskop ve renkli olarak stüdyoda çevrilmiştir ve Amerikan müzikal komedilerinin etkisini taşır. *Le petit soldat* (Küçük Asker/1960) iki film arasında çekildi ve Cezayir savaşını yorumladığı için Fransız hükümeti tarafından üç yıl süreyle gösterimi yasaklandı. *Breathless*'de olduğu gibi, bu filmde, gangster filmleri tarzındadır, fakat burada Cezayir özgürlük yanlılarıyla çarpışan faşist bir organizasyon ve her iki tarafın birbirlerine yaptıkları işkenceler anlatılır. *Le petit soldat* ve *Une femme est une femme* filmlerinin başrolünü, Godard'ın güzel eşi Anna Karina oynadı. Yönetmenin dördüncü çalış-

8) Coutard daha sonra iki polemik dökümanter yönetmeyi denedi. Vietnam'da çevrilen *Hoa Binh* (1970) ve Zaire'de çekilen *Le legion saute sur Kolwezi* (1980).

ması da Karina'nın bir portresi niteliğindedir: *Vivre sa vie* (1962). Fahişeliği tercih eden bir kadının öyküsü ve istatistiklerle 20 bölümde fuhus sorunu...

Les carabiniers'de (1963) Godard, parodi ve Lumier'in ilk belgesellerinin tarzıyla, savaşın doğası üzerine bir fabl yarattı. Brecht'e özgü konudan uzaklaşmaları içeren film, Godard'ın en önemli eseri ve aynı zamanda «eleştiri denemeleri»nin ilkidir. Bir eleştirmen *les carabiniers* hakkında «bu film savaştan çok savaşla ilgili sorunları anlatır» diye yazmıştır. *Le mépris* (Nefret/1963) Alberto Moravia'nın *A Ghost at Noon* romanından sinemaya uyarlandı. Uluslararası ve renkli bir yapım olan film, Truffaut'nun *La nuit Americaine*'i gibi film yapımını konu alır. Film içinde film olarak özetlenebilecek bu çalışmada, Roma'da Fritz Lang'ın *Odyssey*'ini anlatan film senaristlerinin evliliklerinin dağılmasını işleyen konu, Godard'ın yarattığı kişisel yansıtıcı tarzın (self-reflexive çoncept) yanında önemini yitirir.

Godard, *Le mépris*'in düzenlenmesi ve gösterimi sırasında yapımcılarla kavga edince yedinci filmi için, kendi yapım şirketi *Anouchka Film*'i kurdu. *Bande à part* (1964), Amerikan kökenli heyecan öykülerine dayanır ve film *Breathless*'den sonra Godard'ın yeniden gangster filmlerine dönüşünü haber verir. Üç Parisli öğrencinin soyguna kalkışması ve birinin öldürülmesini işleyen *Bande à part*, bir yandan da seyirciye, kişiliklerin düşüncelerini yansıtır; şehir yaşamı üzerine gözlemler yapar; ya da salt gazete başlıklarını okur. *Une femme mariée*'de (Evli Bir Kadın/1964) Godard, hikâye ve belgesel tarzını birleştirerek, modern kültürde kadının rolünü, sosyolojik olarak irdeler. Evli ve çalışan bir kadının 24 saati üzerine kurulu filmin görsel oluşumu biraz karışıktır. Hikâyenin bütünlüğü üç aşk sahnesiyle bölünür...

Alphaville (1965) filmindeyse teknolojinin etkilerini anlatmak için bilim-kurgu'yu kullanmıştır. Gelecekteki bir zamanda, gizli ajan Lemmy Caution (heyecan filmlerinin yıldız oyuncusu Eddie Constantine tarafından canlandırılır), görevi Alphaville'yi yıkmak olan Dr. von Braun'u engellemek amacıyla galaksiler arasında yol alır. Dr. von Braun, Alphaville halkını yöneten bilgisayarı bulan ve onu kullanan kişidir. Caution herşeyi tahrip etmeyi ve von Braun'un kızıyla Alphaville'den kaçmayı başarır. Godard bu filmde günümüzün Paris'ini geleceğin Alphaville şehri olarak göstermekte büyük başarı sağlamıştır.

Pierrot le fou (Çılgın Pierrot/1965) ise *Les carabiniers*'in bölünmüş hikâye tarzına ve gangster filmlerinin jenerik modeline dönüştür: Bir adam (J. P. Belmendo) ve bir kadın (A. Karina) güney Fransa'da bir adaya yerleşmek için Paris'ten kaçarlardı, fakat sonuçta öldürülürler. *Pierrot le fou* Godard'ın «yazısız, düzeltmesiz ve ses karışısız» sinema idealine uygun

olarak hazırlanmıştır. *Masculin/feminin* (Erkek - Dişi/1965) hikâye tarzına geri dönüştür. *Vivre sa vie* ve *Une femme mariée*'deki gibi bu filmde, sosyolojik araştırma üzerine kurulmuştur. Fakat burada, konu içindeki araştırma unsurları daha bir yoğunluk kazanır. *Masculin/feminin* genç kuşağın —Marx ve Coca Cola Çocukları— onbeş ayrı sorununu ele alır. Godard, gençlerin ideallerinin, ahlaki hor gören sekse ve onun şiddetine dayandığını vurgular. *Masculin/feminin*'den sonra Godard filmlerinde ideoloji ağır basmaya başlar. 1966 yılında şöyle yazar: «Sinema kendine has şekliyle kapitalizmdir... Bir tek çözüm var o da Amerikan sinemasına geri dönmek.» Bunun sonucu olarak da 1966 yılında *Made in USA* filmini yapar.

Bir dedektif öyküsüne dayanan *Made in USA*'nın belirgin bir konusu yoktur ve film sinemanın —özellikle geleneksel Amerikan sinemasının— yaratabileceği bütün hayalleri yıkar. Hawks'ın *The Big Sleep*'inin (1946) yeniden çevrimi olan *Made in USA*'da, kişiler seyirciyle konuşarak kendi rollerini ve olayları yorumlarlar. Film, politik şiddeti, hakkın anlamsızlığını ve solun duygusallığını işler. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Onun Üzerine Bildiğim Birkaç Şey/1966) Parisli bir kadının, kendi orta sınıf lüksünü korumak için, fahişeliğe soyunmasıdır. Suçlu Batı kapitalizmi ve teknolojisidir. *La Chinoise*'de (1967) ise marksist bir hücre kuran ve kültür devrimini gerçekleştirmeye çalışan beş gencin öyküsü vardır. Godard'ın 1967'de gerçekleştirdiği *Loin de Vietnam* uzun bir monolog şeklindedir. Bu film SLON tarafından yapılmıştır.

Nedir Godard'ın batı kapitalist toplumuna en şiddetli saldırısı *Weekend* (1967) filmiyle olmuştur. Genç bir burjuva çift Normandiya'ya, kadının annesinden borç para istemeye giderler. Yolda —Godard'ın perdede dört dakika süreyle gösterdiği— trafik sıkışıklığıyla karşılaşır. Sonuçta eve vardıklarında, anne para vermeyi reddeder. Bunun üzerine onu öldürerek parayı çalarlar. Ne ki, Paris'e dönüş yolunda bir grup silahlı Mao'cu ile karşılaşır. Koca öldürülür, kadın ise gruba katılır. *Weekend*, Batı uygarlığının, vahşi ve yamyamca çekirdeğini gizlemek için, teknoloji tarafından inceltilmiş bir yalancı görüntü oluşturduğunu gözler önüne sermek amacıyla, canlı renkli fotoğraflar ve sıkı örülü bir dramatik yapı kullanan, sert ve vahşi bir filmidir.

Weekend ve 1968 Mayıs olaylarından⁹ sonra Godard, hikâye tarzını

9) Fransız toplumu 1968 Mayıs'ında politik bir krize girdi. Paris üniversitelerindeki öğrenci hareketleri toplumsal bir harekete dönüştü. Paris mahalleleri barikatlarla ayrıldı, kanlı çarpışmalar oldu ve Sorbonne öğrenciler tarafından ele geçirilerek bir komüne dönüştürüldü. Mayıs ortalarında olaylar Paris dışındaki üniversitelere ve işçi kesimine sıçradı. Bütün ülke çapında 10 milyon kişinin katıldığı bir grev yapıldı. Mayıs ayının sonlarında uç noktadaki radikaller 5. Cumhuriyete karşı marksist devrim planı yapıyorlardı. Fakat 30 Mayıs'ta başkan de Gaulle işçileri öğrencilere karşı yönlendirmeyi başardı. 23 Haziran'da yapılan seçimlerde Fransız halkı de Gaulle'i yeniden başkan seçti.

«burjuva şekli», diyerek bütünüyle terketti. *Le gai savoir* (1968), dilin sosyal yönlendirme ve kontrol aracı olarak kullanıldığını anlatan bir sinema denemesiydi. 1968 - 73 arasındaki Godard filmleri Dziga - Vertov Group tarafından gerçekleştirildi ve Godard 1924 - 28 arası Sovyet devrim sinemasında kullanılan bütün ajitasyon tekniklerini kullandı. *Un film comme les autres* (1968), birkaç kişi arasında geçen politik bir tartışmayı anlatır, ancak kişiliklerden hiçbiri belirgin değildir. *One plus one* (1968) ise birbirinden bağımsız parçalardan oluşur: Londra'da polisten saklanan Bolivyalı bir devrimci; «*Sympathy for the devil*» adlı şarkıyı prova eden Rolling Stones; Araba mezarlığında devrim yapmayı planlayan militan bir zenci grup; hayali vaftiz anası «*Eve Democracy*» ile yapılan bir televizyon konuşması ve Soho porno shop'da Kavgam'ı (Mein Kampf) okuyan bir adam.

One plus one filminde anlatılan şudur: «Entellektüel bir devrimci olmanın tek yolu vardır, o da entellektüel olmaktan vazgeçmek». Bazı eleştirmenler Godard'ın, filmlerinde bu mantığa dayandığını ve daha sonraki yapıtlarında hiçliğe (nihilizm) yaklaştığını söylerler. Şimdi yaşamayan Dzigo - Vertov Group 1969 tarafından yapılan filmleri —*British Sounds* (1969), *Pravda* (1969), *Le vent d'est* (Doğu Rüzgârı/1969), *Luttes en Italy* (1969), *Vladimir et Rosa* (1970), *Tout va bien* (Zafere Kadar/1972)— Godard'ın ideolojisi ve görüşleriyle, kendi ortamının doğasıyla bütünleştiğini gösterir. Godard'ın Fransız Yeni Dalgası'na olduğu kadar çağdaş sinemaya olan etkisi de büyüktür. Roy Arms bu konuda şöyle der: «O, film yapım-cılığında alışılmış kalıpların dışına çıkarak, o kalıplarla ilgili sorular sor-du. Metne bağlı olmayan metodları taklit edildi, ama Godard kendi gelişiminin mantığını izleyerek ve bağımsız olarak, daima moda olanın dışında şeyler yaptı.» Gorin'le¹⁰ işbirliği yaptığı sürece Godard, perdede iki veya daha fazla görüntüyü simultane göstermek için, film ve videoteybi birlikte kullanmayı denedi. *Numéro deux* (Numara İki/1975), *Comment ça va?* (1975), *La communication* (İletişim Üstüne/1976), *Ici et ailleurs* (1970 - 76) ve *Six fois deux* (1976) gibi film/teyb çalışmalarda, «gerçek» üzerine aynı zamanda iki zıt perspektif vererek sinemasal imajın yeni bir şeklini ortaya çıkardı. 1980 yılında, sekiz yıl önce başladığı ilk tiyatro yapıtını tamamladı. Teknik olarak 60 sonlarına doğru yaptığı filmleri çağrıştıran *Sauve qui peut/La vie*; cinsel çöküşle ekonomik sömürü arasında tipik bir analoji kuran, Batı kapitalist varoluşunun (survivorship) o paradigması üzerine varolabilmenin (survival) metafiziği üzerine İsviçre'de çekilen bir metindir.

10) Gorin Amerikan - Alman ortak yapımı olan ve dilin çocuklar üzerindeki etkisini anlatan *Poto and Cabengo* (1978) adlı belgeseli gerçekleştirene kadar, Godard'la birlikte yardımcı yönetmen olarak çalıştı.

Alain Resnais de Yeni Dalga dönemi sinemacılarından kabul edilir. Çünkü ilk başarılı filmleri *Hirosima, mon amour* ve *L'année dernière à Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da/1961) akımın geliştiği dönemlerde gerçekleştirilmiştir. Buna karşın Resnais, Cahiers du Cinema grubundan daha yaşlıydı. Sanat yaşamına eleştirmen olarak değil, senarist geleneği içinde, kısa film düzeltmen ve yönetmeni olarak başladı. Yeni Dalgacılar-dan farklı olarak orjinal metin üzerinden çalıştı ve genellikle Jean Cayrol, Marguerite Duras, Alain Robbe - Grillet ya da Jorge Semprun'un sinema için yazılmış romanlarını kullandı. Sinemanın bir işbirliği olduğuna inanarak, yapım aşamasında yazar ve teknisyenlerle birlikte karar aldı. Resnais hâlâ Henri Bergson'un¹¹ felsefi etkisindeki avant-garde aydınlarından-dır. Başlıca felsefesi, insan hafızasına zamanın etkisi olduğundan, hikâye tarzının belirgin sınırlarını zorlayarak iletişim kurar. Zaman ve hafıza konusundaki Proustçu düşünceleri nedeniyle Resnais filmlerinde; geçmiş, bugün ve gelecek, aynı zaman planı içinde yer alır ve objektiflikle - subjektiflik net bir biçimde birbirinden ayrılmamıştır.

Fransız Yeni Romancılarından Alain Robbe - Grillet'nin yapıtından uyarlanan *L'année dernière à Marienbad*'da, bir adam «X», Marienbad'da (Çekoslovakya'da bir kaplıca) olup olmadığı anlaşılmayan barok bir şato-da, bir kadınla «A», karşılaşır. Adam onunla ya da ona benzer bir kadınla, yanında bir adam varken «M» —ki belki de o kocasıdır—, geçen yıl Marienbad'da karşılaştığını iddia eder. Kadın ise geçmiş, bugün ve geleceğin labirente benzer imajları içinde ve donuk geometrik bir kompozisyonunda, tersini savunur. «X» ve «A» birlikte aşk yaşamıştır, yaşıyordur ya da yaşamaya istegindedir. Sonunda «A» kocası tarafından öldürülür. Filmin, «X»in hafızasındaki geçmişi yeniden canlandırmaya mı çalıştığı, yoksa görsel soyut üzerine bir deneme mi olduğunu söylemek imkânsız. Resnais ise *Marienbad*'ın «düşünceye ve onun mekanizmasına olan yaklaşımın ilkelliğini» yansıttığını söylüyor. *Marienbad*, 1962'de Venedik'te Altın Aslan ödülünü kazanmıştır.

Jean Cayrol'un yazdığı *Muriel, ou le temps d'un retour*'la (Acı Hatıralar - Muriel/1963) —geçmişte yaşadıklarının bugüne sarkan uzantılarının rahatsızlığı içindeki bir ana - oğulun öyküsü— Resnais, bir filmliğine maddi dünyaya döner. Filmde anne, yeni aşğının yanında kendisini ziyarete gelen 22 yıl önceki sevgiliyle yüzleşmek zorunda kahr. Oğul ise Fransız - Cezayir savaşı sırasında öldürdüğü Muriel adlı genç kızın hayalinden kurtulamamaktadır. Konusu bakımından *Muriel*, Resnais eserleri

11) Henri - Louis Bergson (1859 - 1941) zaman ve «yaratıcı evrim»le ilgili düşünceleri 20. yüzyılda etkili olmuş bir Fransız filozofudur.

arasında en az karmaşık olanıdır. Resnais filmin oval hikâye tekniğini (elliptical narrative technique) «Saf kurum sineması» (cinema of pure association) olarak nitelendirir.

İspanyol yazar Jorge Semprun'un romanından uyarlanan **La guerre est finie** (Savaş Bitti/1966) ile Resnais politik yorum arenasına girer. Metin yapısı diğer yapıtlarından daha geleneksel ve gerçekçi olmasına karşın, yine de bu film anı ve imgelerin çakışması ile bireyin geçmişi, bugünü ve kimliği arasında zorunlu olarak varolan ilişkiyi sergileyebilmektedir. **La guerre est finie** İspanya İç Savaşı'ndan 30 yıl sonra, hâlâ Franco rejimine karşı çalışan ortayaklı devrimci Diego'nun (Y. Montand) üç gününü anlatır. Diego stratejisini planlamak ve sevgilisini görmek için Paris'e gelir. Burada genç ve devrimci bir kız öğrenciyle tanışır. Diego'nun kimlik anlayışı yöntemleri ve geçmişin mücadelelerine bağlılığı, kızın devrimci arkadaşları tarafından sorgulanır. Filmin sonunda yeniden İspanya sınırını geçerken, İspanyol gizli polisi tarafından tutuklandığını kurar sürekli; sonunda bu gerçekten de başına gelir.

Loin de Vietnam'dan (1967) sonra Resnais, **Je t'aime, Je t'aime**'i (Semi Seviyorum/1968) çekti. Bilim - kurgu tarzındaki film, intihar girişiminden sonra geçmişe gönderilen ve zaman içinde kaybolan bir adamın öyküsüdür.

Tıpkı Godard gibi, Resnais filmleri de 60'lı yıllarda güncelliğin ve sinema törelerinin dışına kaydı. Bu dönem Resnais, insan zihni üzerine felsefi yapıtlara döndü ve bu da **Hiroshima, mon amour** ile kazandığı seyirciyi kaybetmesine yolaçtı. Sonuçta 1968 - 74 arasında yeterli finans sağlayamadığı için film çekemedi. Fakat 1975'de gerçekleştirdiği **Stavisky**, uluslararası yankı yarattı. Jorge Semprun'un yazdığı **Stavisky**, 1934'te Fransız hükümetini deviren mali skandalı anlatan politik bir filmidir. Bu film Resnais'in 1977 tarihli **Providence** filmine karşın, Stravinsky'nin portresinin ve paradoksal figürünün, Jean Paul Belmondo tarafından başarıyla çizilmesi sonucunda, birçok eleştirmen tarafından yönetmenin 70'li yıllardaki en iyi filmi olarak değerlendirilmiştir. Resnais 1980 yılında Cannes'da, **Mon Oncle d'Amerique** (Amerikalı Amcam) filmiyle özel jüri ödülünü kazandı. İnsanlar arasındaki ilişkilerde ihtirasın rolünü anlatan film, Fransız biyolog Henri Laborit'in davranış teorilerine dayanır.

Zaman zaman soğuk ve soyut olmakla suçlanan Resnais, kendi ortamının teknik ustalığına karşın, görsel ve anlatımsal açıdan Fransız sinemasının büyükleri arasına giremedi. Kendisini etkileyen yönetmenler arasında Resnais: Griffith, Pudovkin ve Eisenstein'ı sayar. Ayrıca Çek asıllı İngiliz yönetmen Karel Reisz'ı gerçek öğretmenim diye nitelendirir. Resnais kendi yapıtlarını klasik montaj geleneğinin dışında görür ve filmleriyle bize, montaj estetiklerinin hâlâ yaşadığını ve sahne düzeninin (mise - en - scene) sinemanın tanrısı olarak kabul edildiği dönemi hatırlatır.

Sık sık soğuk ve soyut olmakla suçlanan Resnais, ortamına teknik hakimiyeti sayesinde, Fransız sinemasının baş yapıtlarından sayılan, büyük görsel güzellik ve entellektüel derinliğe sahip bir avuç film üretmiş olan, ciddi, kendini adanmış bir film yapımcısıdır.

CLAUDE CHABROL

Chabrol 1960 yılında çektiği *Les bonnes femmes* adlı filmin ticari başarısızlığa uğraması sonucunda, bir dizi ticari film yapmak zorunda kaldı. Yönetmen eski tarzına, lezbiyenlerin cinsel güdülerini ve tedirginliklerini anlatan *Les biches* (1968) filmiyle döndü. Chabrol aynı yıl, tipik bir burjuva ailesinde yaşlılığın sonuçlarını konu alan ve teknik olarak Hitchcock filmlerinin etkisindeki *La femme infidele*'i (1968) gerçekleştirdi. Truffaut gibi Chabrol'da çıraklık döneminde Hitchcock'la ilgili bir kitap yazdı ve bu yaşlı yönetmenden, diğer Yeni Dalga yönetmenlerinden daha çok etkilendi. Ancak film yapımında Hitchcock'un tekniğini kullanan Chabrol'un seçtiği konular tamamıyla kendine özgüdür. Chabrol, ilişkilerin karmaşıklığının psikolojik tahlilini yapar, ancak filmlerinde konudan ironik olarak uzaklaşması, beraberinde değişikliği ya da filmden soğumayı getirmez.

Ancak örneğin hem *Vertigo* (1958) hem de *La femme infidele*'in son sahnelerini karakterize eden, geriye kaydırmayla aynı anda uygulanan zoom gibi Hitchcockvari yapılar ve metaforlar üretmekle birlikte, Chabrol'un oldukça kendine özgü bir teması vardır — küçük ama yakın bir insan ilişkileri ağında, örneğin bir orta sınıf ailesinde, bir aşk üçgeninde hatta küçük bir toplulukta, bir tutku cinayetinin yarattığı etkiler... Chabrol bu ilişkilerin psikolojik karmaşıklıklarını bir doktor titizliğiyle kesip biçer, yine de olgun yapıtlarında malzemesinden bu ironik kopuş hiçbir zaman alırdışırlık ya da soğukluk düzeyine gelmez; en iyi yapıtlarında da duygusallıktan yoksun gerçek bir trajedi ve tutku paylaşımı duygusu uyandırır. Bu anlamda Chabrol'un en çok benzeştiği, belki de Hitchcock'tan ziyade, Fritz Lang ve onun konularını determinist olay örgülerine dayandıran kaderci sinemasıdır. (*M* (1931); *Fury* (1936), *The Big Heat* (1953).)

Que la bête meure (1969) filmi, oğlunu bir trafik kazasında öldüren adamı takip eden babanın intikam trajedisidir. Chabrol burada günlük yaşamın görünen yüzü altında yatan hayvanca şiddeti göstermeyi denemiştir. Bir Fransız eleştirmen tarafından savaş sonrası Yeni Dalga periyodunun en iyi iki - üç filminden biri olarak gösterilen *Le Boucher* (Kasap/1969) ise Chabrol'un en önemli eseridir. Kayda değer bir bütçe ve saf sinema stiliyle gerçekleştirilmiş olan *Le Boucher* küçük bir Fransız kasabasında genç kadınları öldüren ve vücutlarını parçalayan seksüel psikopat bir katilin aşk hikâyesini anlatır. Bu kasap, bütün filmde son derece sempatik



Rohmer'in ödüllü ve son filmi Yeşil Işın



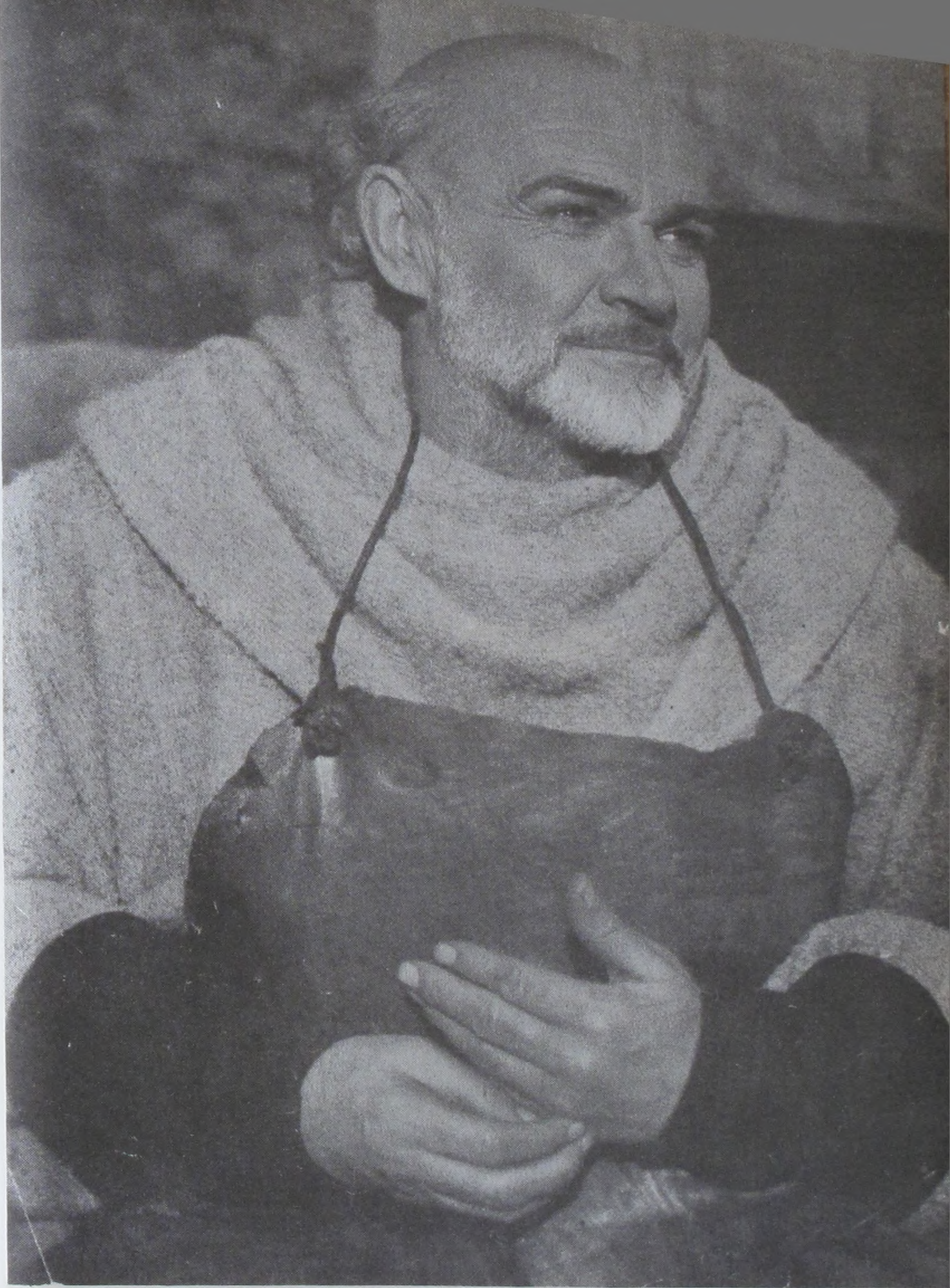
Nelson Pereira dos Santos



Manastırın önü ve arkası
Bu "Kleopatra" filminden bu
yana Avrupa'da kurulmuş en
büyük dekor. Çalışmaları
yöneten dekoratör Dante
Ferretti şöyle diyor: "14. yüzyıl
manastırları bizim tahayyül
edemeyeceğimiz biçimdeki
yapılardı. Amacımız izleyiciye
bu devliği ve ölçsüzlüğü
hissettirmektir."



Jean-Jacques Annaud & Murray Abraham



Sean Connery Gülün Adı'nda...



Eric Rohmer & Nestor Almendros

Eric Rohmer Paris'te





Max Ophüls'ün Lola Montes filminden bir sahne.



Roland Barthes



Jean-Luc Godard (üstte); Claude Chabrol (ortada); Yeni Dalga yönetmenleri 1959 yılında Cannes'da. Soldan sağa (ilk sıra): Truffaut, Vogel, Fellx, Séchan; (ikinci sıra) Molinaro, Basah'er, Valère; (üçüncü sıra) Reichenbach, Tosseim, Pollet, Vadim, Camus; dördüncü sıra) Chabrol, Donloli-alcroze, Godard, Rozier (altta).





Godard'ın eşi ve birçok filminin başoyuncusu: A.Karina





Müzikal filmlerin unutulmaz ikilisi Fred Astaire ve Ginger Rogers

bir karakter olarak çizilir ve film onun, suçluluk duygusu giderek büyürken, erkeği sevmeyi sürdüren genç öğretmenle olan ilişkisi üzerine merhamet dolu bir psikolojik çalışmadır. **Le Boucher** çağdaş Fransız sinemasının doruklarından birini oluşturur.

Le Boucher'den sonra Chabrol, her yıl ortalama bir film yönetmiştir: **La rupture** (1970), **Juste avant la nuit** (Geceden Önce/1971), **Le decade prodigieuse** (1972), **Les noces rouges** (1973), **Le banc de desolation/De Grey** (Henry James'in bir öyküsünden uyarlanan iki saatlik telefilm/1973), **Nada** (1974), **La parti de plaisir** (1974), **Les innocents aux mains sales** (1974), **Les magiciens** (1975), **Folies bourgeoises** (1975), **Alice ou la dernière fugue** (1977), **Les liens de sang** (1977) ve 1933 yılında anne ve babasını zehirleyerek öldüren 18 yaşındaki bir kızın gerçek öyküsü **Violette Nozière** (Zehirli Çiçek/1980). Resnais gibi Chabrol da film yapımının işbirliğine dayanması gerektiğine inanmış ve **Les biches**'den itibaren oluşturduğu ekibi, bütün filmlerinde korumuştur. Bu ekibin içinde senarist Paul Gegauff, görüntü yönetmeni Jean Rabier, sanat yönetmeni Guy Littaye, düzeltmen Jacques Gaillard ve kadın oyuncu (aynı zamanda eşi) Stephane Audran vardır. Truffaut, Godard ve Resnais gibi Chabrol da çağdaş Fransız sinemasının önemli simalarından birisidir. Ve bugün en ümit ve heyecan veren yönetmenler arasında dünyanın her yerinde çalışmaktadır. Yönetmenin son filmi 1980 yılında gerçekleştirdiği **Le cheval d'orgueil**'dir.

LOUIS MALLE

Önceleri Bresson ve ünlü sualtı filmleri yapımcısı Jacques - Yves Cousteau'nun asistanı olarak çalışan Louis Malle, yönetmenliğe Godard ve Truffaut'dan iki yıl önce başladı. **L'ascenseur pour l'échafaud** (İdam Sehпасı/1957) adlı ilk filminden sonra yönettiği **Les Amants** (Aşıklar/1958) ona uluslararası bir ün getirdi. Kocasını terketmiş genç bir öğrenciyle, bir toplumcu arasındaki aşkı konu alan lirik filmin görüntü yönetmenliğini Henri Decae yaptı. Raymond Queneau'nun romanından uyarlanan **Zazie dans le metro** (Zazie Metroda/1960), Paris'e amcasını ziyarete gelen ve gittiği her yeri birbirine katan on yaşındaki bir kızın öyküsüdür. Bindirmeler, değişik kamera uzaklıkları, sıçrayarak atlamalar, kitap ve filmlerden alıntılarla (Resnais'in **Hiroshima, mon amour**; Fellini'nin **Dolce Vita** ve Malle'nin **Les amants** filmlerinden) dolu **Zazie dans le metro** teknik açıdan etkileyici bir çalışmadır. Malle hikâye tarzındaki denemelerine **Vie privée** (Gizli Hayat/1961) ile devam etti. Başrolünü B. Bardot'un oynadığı filmde kasabalı bir kızın üne kavuşması anlatılır.

Fakat Malle'nin 60'lı yıllardaki baş yapıtı Drieu La Rochelle'in romanından uyarlanan ve Erik Satie'nin piyanosuyla desteklediği **Le feu follet**'

dir (1963). Film intihar eden alkolik bir playboyun son 48 saatini işler. Malle bundan sonra, renkli ve romantik filmi *Viva Maria'yı* (1965) çekti. Başrollerini Jean Moreau ve B. Bardot'un oynadığı filmin konusu, yüzyıl başında Güney Amerika'nın San Miguel Cumhuriyeti'nde gerçekleşen bir devrim sırasında geçer. *Le voleur* (Hırsız/1967) filminde ise yönetmen, topluma duyduğu kinle soygun yapmaya yönlendirilen genç bir burjuvanın portresini çizer.

Histoires extraordinaires (Olağandışı Öyküler, 1968) adlı antoloji filmindeki bir Poe öyküsüne dayalı «William Wilson» epizodu, *döppelganger*, ya da «çift karakterlilik» fenomenini yoğun bir tarzda inceler.

Malle 1967'de *Loin de Vietnam* için Godard ve Resnais'e yardım ettikten sonra, *Calcutta'yı* (Kalküta/1969) çekmek üzere doğuya gitti. Film *Phantom India* (1970) adlı televizyon belgeselinin bir bölümünü oluşturdu. Daha sonra tiyatroya da uyarlanan bu çalışma, Batıya her zaman çekici gelen Hindistan'ın, olağanüstü güzellikteki görüntülerini içerir. Ve bütün film boyunca Malle, burayı bir batılı gözüyle incelemeyi reddeder. 1971 yılında *Le feu follet'e* benzer bir yapıt olan *Le souffle au coeur'u* (Yürekte Sıkışma) çekti. Film 1954 yılında Dijon'daki —bu Dien Bien Phu'nun düştüğü tarihtir— burjuvaziye ve akrabalar arası cinsel ilişkiyi zarif bir biçimde ve dayanılmaz komiklikte anlatan arizi bir masalıdır. Senaryosunu Malle'nin yazdığı, görüntü yönetmenliğini ise Decae'nin yaptığı film, orta sınıf bir Fransız ailenin İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki cana yakın, entellektüel ve bozulmuş portresini ince bir humorla çizer. Aynı zamanda da bir yetişkinin seksüel ve sosyal acıları üzerine titiz bir çalışmadır Malle'nin filmi. Bir sonraki *Lacombe Lucien* (1974) işgal sırasında Fransız Gestaposuna katılan 17 yaşındaki gencin, aşık olduğu Yahudi kızın ailesini yok etmekle, korumak arasında düştüğü ikilemi anlatır. Görüntü yönetmenliğini İsveçli Sven Nykvist'in yaptığı *Black Moon'da* (1975) ise Malle, realizmden sembolizme kayar. Fransız dergisi *L'express* bu filmle ilgili «Fantazi ve bilim - kurgunun sınır noktasında» diye yazmıştı. Malle daha sonra Amerika'da *Pretty Baby* (Küçük Kız/1978) adlı filmi, yine görüntü yönetmeni Nykvist ile gerçekleştirdi. Film, yüzyıl başında New Orleans'ta, bir fotoğrafçı ile küçük bir fahişe arasındaki aşkı anlatır. Malle 1980 yılında da ironik bir dram olan *Atlantic City, USA'yı* çekmiştir.

Malle hiç kuşkusuz önemli bir yönetmendir, fakat sık sık, açık bir tarz ve konular kullandığı için eklektik olmakla eleştirilmiştir. Nedir, onun canlılığı ve konuyu değişik bakış açılarından sunması, birçok eleştirmen tarafından da olağanüstü bir stilist olarak nitelendirilmesine yol açmıştır.

Önceleri Cahiers du Cinema'da eleştirmenlik yapan Eric Rohmer, 60'lı yılların sonunda yönetmen olarak da tanınmaya başladı. İlk filmi *Le signe du lion* (Aslan Burcu/1959) gösterime sunulduğu yıllarda fazla ilgi görmedi. Daha sonra 1962- 63 yıllarında, sonradan sayıları altıyı bulacak Contes moraux filmlerinin —bu filmlerin temel teması kişilik ile cinsel dürtü arasındaki, ya da insan tabiatındaki ruhani ve ihtirashı yönler arasındaki çatışmadır— ilk ikisini çekti: *Le boulanger de Monceau* (1962) ve *La carriere de Suzanne* (1963). 16 mm. olarak çekilen bu iki film ve 35 mm.'lik diğer dört filmin —*Ma nuit chez Maud* (Maud'da Geçen Gecem/1967), *La collectionneuse* (Kolleksiyoncu Kız/1968), *Le genou de Claire* (Claire'in Dizi/1969) ve *L'amour, l'apres midi* (Öğleden Sonra Aşk/1972)— yapımcılığını Barbet Schroeder üstlenmiştir. Altı filmlik bu dizi, kartezyen mantığın incelikleri üzerine kurulmuştur ve bütün dünyada felsefi yapıtlar bütününü olarak tanınmıştır. Eric Rohmer 1975 yılında, Heinrich von Kleist'in *Die Marquis von O'sunun* (O Markizi) bir versiyonunu gerçekleştirmiştir. Genç ve soylu bir kadının, bir gün anlaşılmaz bir şekilde hamile kalmasını anlatan filmde Rohmer, insan cinselliğinin metafiziği üzerine araştırmalarını sürdürmüştür. *Perceval le Gallois* (Galli Perceval/1978) filmindeyse Arthur King döneminde yaşamış 12. yüzyıl şairi Chretien de Troyes'in bir şiirini uyarlayarak, ortaçağ bilincini yaşatmaya çalışmıştır.

Bir diğer Cahiers du Cinema eleştirmeni ve Renoir ile Becker'in asistanı olan Jacques Rivette 60'lı yıllarda tiyatro ve edebi eserlerden uyarladığı bir dizi film yönetti. *Paris nous appartient* (Paris Bize Aittir/1960), Shakespeare'in *Pericles* adlı yapıtını sahneye koyan ve bir dizi olaydan sonra, kendilerini dünyayı yok etmeyi hedefleyen faşist bir tertip içinde olduklarına inandıran bir tiyatro grubunun öyküsüdür. Rivette bu filmi 1957- 59 yılları arasında Truffaut'dan borç para ve Chabrol'dan da ödünç kamera alarak gerçekleştirmiştir. Cahiers du Cinema grubunun birbirine destek olarak çalıştığı bu yıllarda Rivette borçlarını ancak filmini gösterime çıkardıktan sonra ödeyebilmiştir.

Yönetmenin ikinci filmi *Le religieuse* (1965) dini kuralların iki yüzlülüğü nedeniyle önce fuhuşa sonra da intihara sürüklenen bir kadının öyküsünü anlatır. Denis Diderot'un 18. yüzyıl romanından uyarlanan bu kara film, Fransa'da bir miktar sansasyon yarattıysa da gerek çevrim tarzı, gerekse konunun işlenişinin onun ciddi bir film olarak tanımlanmasına yol açmıştır. Rivette'in üçüncü ve önemli filmi *L'amour fou* (Çılgın Aşk/1968), televizyon filmi *Andromaque*'nin çekimi sırasında bir evliliğin dağılmasını konu alan dört saatlik bir çalışmadır... Renoir'in *Le carrosse d'or*'da yaptığı gibi Rivette'de bu filmde, filmin doğasını inceler. Rivette bundan sonra

altı film çekmiş —**Out One** (1971), **Out one: Spectre** (1972), **Out one: Celine et Julie vont en bateau** (Celine ve Julia'nın Vapur Gezisi/1974), **Duelle** (1978), **Noroit** (1977) ve **Merry Go Round** (1978)— fakat **Duelle**'in dışında yaptığı bu filmlerden hiç biri Fransa dışında gösterilmemiştir. Çapraşıklığı ve sanatsal içe dönüklüğü nedeniyle Rivette fazlaca bir ticari başarı sağlayamamış, fakat sinemada büyük bir romancı olmak için ciddi çaba göstermiştir.

AGNES VARDA, JACQUES DEMY VE DİĞERLERİ

La Pointe - Courte (1955) filmiyle Yeni Dalga'nın öncülerinden olan Agnes Varda 60'lı yıllarda da film yapmayı sürdürdü. İkinci filmi **Cleo de cinq à sept** (5'ten 7'ye Cleo/1962) kanser olup olmadığını öğrenmek için laboratuvar sonuçlarını bekleyen genç bir pop şarkıcısının öyküsüdür. **Le bonheur** (1965) mutlu bir evlilik süren bir adamın, başka bir kadınla ilişki kurmasını ve bunu öğrenen karısının intihar etmesi üzerine, adamın metresiyle mutlu bir yaşam sürmesini işler. Film dekor açısından çok başarılıdır, fakat ahlaki ve psikolojik tasarımı bakımından fazla bir değeri yoktur. **Les creatures** (Yaratıklar/1966) ise Varda'nın hayal ile gerçek arasındaki ilişkiyi, hayvanlarla konuşan ve gerçek kişilerle, roman kahramanlarını karıştıran bir kadın yazarın kişiliğinde incelemesidir. 1969 yılında Amerika'da **Lions Love** adlı filminden önce Varda'da, Godard, Resnais ve Malle gibi **Loin de Vietnam**'ın çekimine katılmıştır. Daha sonra ise yarı belgesel **Daguerreotypes**'i (1976) ve tamamiyle farklı yaşam süren iki kadın arkadaşın hikâyesi **L'une chante, l'autre pas**'yı (Biri Şarkı Söylüyor, Diğeri Değil/1977) çekmiştir.

Varda'nın kocası Jacques Demy 60'lı yıllarda Max Ophüls'un çalışmalarını ve şiirsel gerçekçiliği hatırlatan renkli melodramlarda yetkinleşti. **Lola** (1960) filmi, tarz olarak **La ronde**'a benzer ve Nantes'da geçen bir aşk hikâyesini anlatır. Demy'e uluslararası ün kazandıran bu film «danssız ve şarkısız bir müzikal» olarak nitelendirilmiştir. **Les parapluies de Cherbourg** (Cherbourg Şemsiyeleri/1964) bir tezgâhtarla, bakım istasyonu görevlisi arasındaki aşkı, opera türü bir müzikle anlatır. **Les demoiselles de Rochefort** (Tatlı Günler/1966), Gene Kelly ile birlikte yönettiği Hollywood müzikallerinin tıpkısı bir çalışmadır. **Model shop**'dan (1968) sonra Demy, çalışmalarını yavaşlatmış ve 1973 yılında hamile bir adamın öyküsünü anlatan **L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune** (Kocam Hamile) yönetmiştir. Demy'nin en önemli eseri Japon - Fransız işbirliği sonucu gerçekleşen **Lady Oscar**'dır (1979).

Yeni Dalga ile bağları bulunan diğer 60-70'li yıllar yönetmenlerinin

den Chabrol ve Truffaut'nun asistanı olan Philippe de Broca daha sonra komedi filmlerinde yetkinleştii: **Cartouche** (Sevimli Haydut/1961), **L'homme de Rio** (Rio Macerası/1964), **Le roi de cœur** (Çin Macerası/1968), **Dear Dedective** (1978), **La cavaleur** (1979), **On a vole la cuisse de Jupiter** (1980). Daha önceleri Jacques Tati için espriler yazan Pierre Etaix'de —Max Linder ve Buster Keaton tarzında— bir dizi komedi yönetti: **Le soupirant** (Aşık/1962), **Yoyo** (1965). Eski oyuncularından Jean Pierre Mocky de komedilere imzasını attı: **Les snobs** (Snoblar/1961) ve **Les vierges** (Bakireler/1963). Fransız yeni romancılarından Alain Robbe-Grillet 60'lı yıllarda **L'immortelle** (Ölümsüz Kadın/1963), **Trans-Europe express** (Trans-Avrupa Ekspresi/1967) ve **L'homme qui ment** (1968) adlı filmleri çekti.

Alain Jessua 60'larda bir dizi önemli filme imzasını attı. **La vie a l'envers** (Tersine Hayat/1963) deliliğin başlangıcını anlatan sübjektif bir portredir. **Jeu des massacre** (Katliam Oyunu/1967) filminde ise başrol oyuncusu kahramanlarla iç içe girer ve gerçekte, hayali birbirinden ayıramayacak duruma gelir. 1974 yılında yönettiği **Traitement de choc** (Şok) ise kapitalizmin az gelişmiş ülkelerde uyguladığı çıkarıcı politikayı anlatan bir korku filmidir. **Les chiens** (Köpekler/1979) Fransa'da koruma köpeklerinin kullanılmasıyla ortaya çıkan şiddeti anlatır. Jacques Rozier'in gerçekleştirdiği tek Yeni Dalga yapıtı ise **Adieu Philippine**'dir (1962). Rozier daha sonra İngiltere'de tatil yapan üç genç kızın deneyimleriyle ilgili **Du cote d'Oroüet**'i (1973) çekmiştir. Yunanistan doğumlu Costa Gavras 70'li yıllarda geleneksel heyecan filmlerinden politik filmlere döner: **Z** (1969), **L'aveu** (İtiraf/1971), **L'etat de siege** (Sıkıyönetim/1973), **Section speciale** (Özel Birlik/1975) ve **Clair de femme** (Kadın Işığı/1979). Filmlerinin hepsinde başrol oyuncusu Yves Montand'dır.

70'li yıllarda Yeni Dalga tarzında ilginç eserler, filmleri Fransızca çeken İsviçre sinemasından da gelmiştir. Yönetmen Alain Tanner'in ilk filmi **Charles mort ou vif** (Charles Ölü veya Diri/1969) ortayaşlı bir iş adamının genç aydınlarla birlikte yaşamaya başlamasını ve sonuçta ailesi tarafından kimsesizler yurduna kapatılmasını anlatır. **Le Salamandre** (1971) ve **La milieu du monde** (Dünyanın Ortası/1974) adlı çalışmaları modern sanayi toplumunun her geçen gün daha bir yerleşmesini konu alır. **Retour d'Afrique** (Afrika'dan Dönüş/1974), Godard'ın yapıtları kadar politiktir. **Jonah qui serais 25 dans l'annee 2000** (2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan Jonas/1976) ile Tanner Avrupa'nın önemli yönetmenleri arasına girmiştir.

Kişisel bir tarza sahip diğer İsviçreli yönetmenler şunlardır: Claude Goretta (**L'invitation**/1972; **Pas si mechant que ça**/1975; **Dantelliere**/1977; **La provinciale**/1980). Michel Soutter (**L'escapade**/1973; **Reperages**/1978; **Daniel Schmid**/1978; **Clarisse Gabus**/1979) ve Yves Yersin (**Les petites fuges**/1979).

Claude Lelouch'un filmleri diğerlerinden daha çok tartışma konusu ol-

muştur, çünkü Lelouch çok fazla seyirci çekmiştir. O, Yeni Dalga'nın bütün tekniklerini kullanmış ve filmlerini kendi yazmış, yönetmiş, yapımcılığını ve görüntü yönetmenliğini üstlenmiştir. *Un homme et une femme* (Bir Kadın, Bir Erkek/1966), ve *Vivre pour vie* (Yaşamak İçin/1967) gibi. Televizyon filmleri kalitesinde olan bu yapımlardan sonra Lelouch *Cat and Mouse* (Kedi ve Fare/1978) ve *A nous deux* (1979) gibi komedi filmleri yönetmiştir.

Claude Sautet ise filmleri Yeni Dalga'dan pek etkilenmemiş bir yönetmendir. IDHEC'ten 1950 yılında mezun olduktan sonra Georges Franju ve Jacques Becker'in asistanı olarak çalışan Sautet, yönetmenliğe Rififi tarzı heyecan filmleriyle başladı: *Classe tous risques* (1960), *L'arme à gauche* (Silah Sol Elde/1965). Sonraları Fransız burjuva toplumunu gözlemleyen filmlere imza attı: *Les choses de la vie* (Hayat Bağları/1970), *Max et les ferrailleurs* (Şeref Yolu/1971), *Cesar et Rosalie* (Sen ve Ben/1972), *Vincent, François, Paul et les autres* (Sen, Ben ve Diğerleri/1974), *Mado* (1977) ve *Une histoire simple* (Basit Bir Hikâye/1978). Bu filmlerde, hepsi kendi monotonluklarında yaşayan orta sınıf mensubu insanları işledi.¹²

Belgesel sinemada Chris Marker *Cuba si!* (1961), *Joli Mai* (Güzel Mayıs/1963), *Le mystere Koumiko* (1965) gibi belgesellerle *La jete* (1962) adlı bilim - kurguyu yönetti. Marker, Resnais ve SLON (Yeni Eserlerin Tanıtım Birliği) ile yakın ilişki içinde olmuştur. Gerçekçi sinema belgeselcilerinden Jean Rouch —*Chronique d'un ete* (1961), *La punition* (1963)— ve Mario Ruspoli'nin —*Les inconnus de la terre* (1961)— 60'lı yılların konulu filmleri ve belgeselleri üzerinde büyük etkileri olmuştur. Rouch 70'li yıllarda özellikle siyah Afrika kültürü üzerine etnografik filmler çekmeyi sürdürmüştür: *Funerailles à Bongo; le vieux Anai, 1849 - 1971* (Afrika Şehirciliği/1979).

Daha sonraki belgesel filmciler arasında en önemli isim, yönetmen Max Ophüls'ün oğlu Marcel Ophüls'dür. Marcel Ophüls'ün en önemli yapıtı 4,5 saatlik *Lé chagrin et la pitié* (Kader ve Acıma/1971), Clermont - Ferrand'ın

- 12) Yeni Dalga'ya dahil edilebilecek genç Fransız yönetmenler de şöyle toparlanabilir: Jacques Dery, *Borsalino*/1974, *Un papillon sur l'épaule*/1978, *Un printemps en hiver*/1980; Yves Boisset, *L'attentat*/1972, *Un taxi mauve*/1977, *La cle sur la porte*/1978, *La femme flic*/1979; Jean Eustache, *La mamam et la putain*/1973, *Mes petites amoureuses*/1975, *Une sale histoire*/1979; Maurice Pialat, *Nous ne vieillirons pas ensemble*/1972, *La guenle ouverte*/1980; Bertrand Tavernier, *L'horloger de Saint - Paul*/1974, *Que la fete commence*/1975, *Le juge et l'assassin*/1975, *Des enfants gates*/1977, *La morte en direct*/1980; Andre Techine, *Souvenirs d'en France*/1975, *Barocco*/1977, *Les soeurs Bronte*/1978; Jean - Charles Tachella, *Cousin, cousine*/1976, *Le payb bleu*/1977, *Il y a longtemps que je t'aime*/1979, *Souppçon*/1980; Jean - Jacques Annaud, *La victoire en chantant*/1976, *Coup de tete*/1979, *The Qnest for fire*/1980; Bertrand Blier, *Les valseuses*/1974, *Calmos/femmes fatales*/1976, *Preparez vos monchoirs*/1978, *Buffet froid*/1979; Marguerite Duras, *India song*/1975, *Des journees entieres dans les arbres*/1976, *Le camion*/1977, *Le navire night*/1980; Michel Deville, *Le mouton enrage*/1974, *L'apprenti salaud*/1977, *Le dossier 51*/1978, *Le voyage en douce*/1979; Gerard Blain, *Les amis*/1971, *Le pelican*/

ve daha sonra bütün Fransa'nın nazilerce işgalini röportajlar ve belgelerle anlatır. Film İsviçre ve F. Almanya televizyon şirketleri için yapılmıştır. Marcel Ophüls'ün daha sonraki filmleri ise Kuzey İrlanda'nın tarihini anlatan *A Sense of Loss* (1974) ile nazi ölüm kampları ve Nurmberg mahkemesiyle, savaş cinayetlerini anlatan ve Fransızların Cezayir'de yaptıkları gad-darlıkla Amerikalıların Vietnam'da yaptıklarını karşılaştıran *A Memory of Justice*'dir (1978).

YENİ DALGA'NIN ÖNEMİ

Fransız Yeni Dalgası'nın dünya sineması üzerindeki etkilerini tahmin etmek güçtür. Bu akım 60'lı yıllarda Amerikan ve İngiliz sinemasını yeni-den canlandırmış ve İtalya, F. Almanya ve Doğu Avrupa ülkelerinde de benzer bir etki yaratmıştır. Yeni Dalg'a'nın tek bir bütünden oluştuğunu söylemek onu fazlasıyla basitleştirmek olur. Örnekse Varda, Resnais, Marker ve Malle; Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette ve Rohmer'den daha farklı uygulamalara gitmişlerdir. İlk saydıklarımız yönetmenliğe kurulu sanayii içinde, asistan ve düzeltmenlikten geçerek başlarken, diğerleri sanayinin karşısında teorisyen ve eleştirmen olarak atılmışlardır sinemaya. Nihayet 60'lı yılların sonunda ve 70'lerin başında hepsi değişik yollar izlemiştir. Fakat iki ortak öge onlara yine de benzer bir yön sağlamış ve filmlerinin konulu sinemanın gelişmesinde önem kazanmasına neden olmuştur: İlki, sinemanın bir sanat olduğuna inanmışlar ve bu değişik, duygulu sanat tarzını izleyerek sanatçı yönlerini ortaya koyabileceklerini kavramışlardır. Bu tarz, yazar politikasıyla birlikte benimsenmiş ve yazarlardan bağımsız olarak yönetmenler sinemaya uyarlanabilecek konular yazmışlardır. İkinci-

1973, *Un enfant dans le foule*/1976, *Utopia*/1978; Pierre Kast, *Le soleil en face*/1980; Alain Corneau, *France societe anonyme*/1974, *Police Phytton 357*/1977, *Serie noire*/1979; Jacques Doillon, *La femme qui plenne*/1979, *La drolesse*/1980; Coline Serreau, *Pourquoi pas*/1979, *Mais que'est-ce qu'elles veulent?*/1979; Christine de Chalonge, *L'argent des autres*/1978; Pierre Schoendoerffer, *Le crabe tambour*/1977; Diane Kurys, *Diabolo menthe*/1979, *Cocktail Molotov*/1980; Rene Allio, *La vieille dame indigne*/1964, *Moi, Pierre Rivere, ayant egorge ma mere, ma soeur, et mon frere*/1978; Claude Miller, *Dite-lui que je L'aime*/1979; Yannick Bellon, *Un viol d'amour*/1977; Rene Gainville, *L'associe*/1979; Alain Cavalier, *Ce repondeur ne prend pas de message*/1979; Jean-Louis Comolli, *La Cecilia*/1978; Edouard Molinaro, *L'homme presse*/1977, *La cage aux folles*/1978; Paul Vecchiali, *Corps à coeur*/1979; Michel Drach, *Les violons du bal*/1974, *Le passe simple*/1977, *Le pull-over rouge*/1979; Christine Pascal, *Felicite*/1979; Nelly Kaplan, *La fiancee du pirate*/1969, *Le satellite de Venus*/1977, *Au bonheur des dames*/1979; Eduardo de Gregorio, *La memoire courte*/1979; Luc Beraud, *La tortue sur le dos*/1979; Jean - François Stevenin, *La passe - montagne*/1979; Jean - Pierre Denis, *Histoire d'Adrien*/1980; Jacques Bral, *Exterieur nuit*/1980.

cisi ise 30 ve 40'lı yıllardan kalan hikâye geleneğinin bir sonuca ulaşmak için yetersiz kaldığını görmeleridir. Sonuçta eski sinema geleneklerini yı-
kıp, yerine yenilerini oluşturarak bir audio - visuel dil geliştirmişlerdir. Bu
mise - en - scene unsurunun içinde yer alır. Yeni Dalga döneminden gelen
ve hâlâ film yapan yönetmenlerden birçoğunun eserleri hayli şaşırtıcıdır.
Fakat daha da şaşırtıcı olan audio - visuel dil ve onun işleyişi konusundaki
yeni düşüncelerin uluslararası sinemada benimsenmesi ve sürdürülmesidir.
Konulu sinemanın tarzı ve işlevi konusunda araştırmalar yapan Yeni Dal-
ga yönetmenleri, sinemanın artık, ilk 50 yılında olduğu gibi kolay tarza dö-
nemeyeceğini açıkça vurgulamışlardır.

DAVID A. COOK

A History of Narrative Film kitabından
Türkçesi : NURAY YAŞAR

hil yayın hil yayın hil yayın hil yayın hil yayın hil yayın hil yayın hil yayın

ATILLA DORSAY

SİNEMA ÇAĞIMIZ/1
SİNEMA ÇAĞIMIZ/2

NIJAT ÖZÖN

SİNEMA
SANATI • UYGULAYIMI • TARİHİ

BİLGİN ADALI

BELGESEL SİNEMA

SERGEİ M.EISENSTEİN
Türkçesi: ENGİN AYÇA

SİNEMA DERSLERİ

SEÇİL BÜKER

ZEYNEP'İN SİNEMA KİTABI

sinema sinema sinema sinema sinema sinema sinema sinema sinema

Televizyon GODARD'ı Keşfediyor...

SUNGU ÇAPAN

Durup durmaksızın araştırmacı anlatım çabalarının yansıdığı her yeni filmiyle olay olan, özellikleri ve sıvrilikleriyle modern bir efsaneye dönüşen, İsviçre doğumlu Fransız yönetmen Jean - Luc Godard, kuşkusuz çağdaş sinemayı «götüren» öncü yaratıcılardan biri. Sinemanın geleneksel anlatım yollarını yenilemeye yönelik tavrıyla teknik gelişmelere kapısını daima açık tutan ve sinema dilini sloganlarla, duvar yazularıyla, çizgi roman kareleriyle, sabit ya da karşı açı çekimlerle, doğal ışık ve renklerle, müziklerle, değişik kurgu çalışmalarıyla yeni bir «yazım»a döken Godard, kuşkusuz kendine özgü, kaprisli bir «star». Anna Karina'dan Anne Wiazemsky'ye, Maruschka Detmers'den Myriam Roussel'e kadar uzatılabilecek sevdiği ve filme çektiği kadın yüzleriyle, ideolojik ve plastik zevkleriyle bezediği, kimi seyircinin sabırsızlıkla yolunu gözlediği, kimisinin de dayanılmaz bulduğu, geniş anlamda «audiovisuelle — görsel - işitsel», tartışmacı ve araştırmacı nitelikteki rahatsız edici yapıtları, filmle rin artık nerdeyse daha çok video kasetlerine stoklanarak «okunduğu» günümüzde «reklam sever» Godard'a capcanlı ve yaygın bir ün kazandırdı. Yeni yetişen genç sinemacı kuşakları büyük ölçüde etkiledi. Yeni Dalga'yla birlikte ortaya çıktığı 1960' larda, A Bout De Soufle — Serseri Aşıklar'la başlayıp Louis Aragon gibi edebiyatçılarca başyapıtı olarak kabul edilen Pierrot Le Fou — Çılgın Pierrot'

ya kadar süren ilk verimli ve taşkın dönemiyle La Chinoise — Çinli Kız, Weekend, Rolling Stones ile gerçekleştirdiği One Plus One, Le Vent d'Est — Doğu Rüzgârı, Tout va bien — Herşey Yolunda ve Moi Je gibi iyice keskin, aşırı ve uçta militan - deneysel filmlerinin ardından 1975'lerden başlayarak iyice sistemin dışına düşmeyi de paşa paşa sineye çekti Godard. Comment ça va — Nasıl Gidiyor, Numero Deux — İki Numara, Ici et Ailleurs — Burda ve Başka Yerde, vb.'leri sistemin gittikçe dışladığı yönetmenin, ödün vermeyen inadının son örnek - ürünleriydi. Tecimsel sinema yerine videoyla çeşitli özgün, deneysel araştırmalara girdiği militan filmler sayfasını kapatan Godard Sauve qui peut (La Vie) — Kaçan Kurtulur adlı filmiyle bu deneyimler ve arayışlar dönemini noktalamayı yeğledi sonunda.

1980'lerden sonraysa, onca filmin ardından yeniden bıraktığı yerden dönerek sistemde yer edinmeye kararlı «Jean Amca», 1984 Sinema Günleri'nde gösterilen Passion — Tutku'yla sinemaya dönüş yaptı. Passion'u, Prénom Carmen — Adı Carmen, kilise çevrelerinde oldukça fırtınalar koparan Je vous salue Marie — Sizi selamlarım Meryem ve son olarak John Hallday ile çektiği polisiye Detective gibi filmler kovaladı. Godard şimdi de Fransız televizyonunun birinci kanalı için bir «kara dizi» filmi çekiyor. Tabii yine kendi kurallarını koyarak ve kendi bildiğince. Gecikmiş tarafından da olsa, televizyon, sonunda Jean - Luc Godard'ı da keşfetti artık. Sonuç sinemaseverlerce merakla bekleniyor.

JEAN-LUC GODARD'A GÖRE TELEVİZYON

Godard'dan Notlar

• Bir süre önce ölen Jean Genet, sözgelimi, polis toplum için ne ifade ediyorsa, rüyaların da birey için aynı şeyi ifade ettiğini yazıyordu. Fransızcada da polis hizmeti gibi, televizyon hizmeti de-niyor.

• Aslında TV programları üstüne pek az şey söyleniyor ya da yazılıyor. Başarılı ya da başarısız bir TV programının, bir sinema filminin senaryosundan olan farkından söz edilmiyor hiç. TV programı, modern bir fabrika işçisinin tekrarlayıcı ve sıkıcı tavrıyla, fabrikasyon halinde görüntü üretiyor hababam. Seyirciye de ekrana bakmaktan başka bir iş düşmüyor tabii.

Godard'ın bürosu Paris'te, Neuilly'de. Geniş ferah ve ışıklı. Açık renk moket, pencere-lerde tüller, koyu renkli büyük ahşap bir masa... Yeni Dalga'nın bu şakacı ama asla gül-meyen yaşlı, asi çocuğu, çatal dilli, ağır, ok-kalı iğnelemelerini saçıyor ve ansızın gözle-rinize bakıyor. Gülüyor musunuz? Sözcükler-le, düşüncelerle oynuyor, televizyon ile dalga-sını geçiyor. Tümüyle sevimlilikten oluşmuş, iflah olmamış bir kıskırtıcı o. İşte «aydınlık ve karanlık», sorular ve yanıtları:

— Ne zamandan beri televizyon izliyo-rsunuz?

— İlk televizyonumu Truffaut'nun ögü-düyle 1965'te almıştım. François Truffaut ak-tör seyretmek için yararlı bir aygıt olduğunu düşünüyordu TV'nin. O dönem büyük röpor-taların yapıldığı bir dönemdi. Bu gazetecilik stili kuşkusuz beni de etkilemişti, sanıyorum **Masculin/Feminin** adlı filmimde belirgindir bu. Kimsenin araya girmedığı, dünyanın dört bir köşesine giden bir kameranın size bir yı-ğın bilgi sunduğu bu dünyaya bakma tarzın-dan etkilenmiştim. Ama çabucak kuşkularım oluştu, çok geçmeden John Lê Carre'nin bir romanındaki gizli servis şefi gibi hisset-tim kendimi. Casuslarımın yolladıkları rapor-lar üstüne kendi kendime sorular sorup duran biri gibiydim. TV'de Vietnam ya da Kamboç-ya üstüne bir röportajı seyrederken «Ama ne-dir bu, bize ne anlatıyorlar?» diyordum. Borç-larını zamanında ödeyen bir vergi yükümlü-sü ve sinemacı olarak kendimi aldatılmış, kat-merli suretle aldanmış hissetmeye başladım

gitgide. Ne var ki sonraları, aldatılmış herkes gibi alıştım ben de televizyona.

— Titiz, sıkı bir TV izleyicisi misiniz?

— O kadar değil. Herkes gibi yorgunluk, bezginlik nedeniyle ya da «tesadüfen» seyre-diyorum. Kimi zaman spor programlarını, örneğin bir futbol ya da tenis maçını izlerim sesini kapatarak, çünkü yorumlara dayanamıyorum. Hayvan belgesellerini de seviyorum. Ama TV'de gerçekten o kadar az ki izlenecek şey! Her program arasında hemen reklamlar bastırıyor. Aslında TV'de çoğunlukla «gösterilmiyor» sadece konuşuluyor, zaman zaman görülmesi gereken programların dışında.

— Gittikçe daha çok görüntü sunan bir televizyonun «göstermediğini» nasıl açıklıyorsunuz?

— Bir görüntü zorunlu olarak göstermez. Gerçek görüntü birtakım görüntülerin birliğidir. Televizyonda az rastlanıyor böylesi görüntülere, şekerli bir çöreği filme çekecekse-niz Proust'un çöreğini çekemezsiniz. TV çörekleri filme alıyor, ama bir anıya sahip olmak için çöreği filme çekmek yeterli oluyor. Televizyon sadece ulaştırıyor, aktarıyor, başka bir şey yapmıyor, üretmiyor, sadece yayıyor. Çokluk gerçekleri dile getirmek istemiyor.

TV'deki spor yayınları bir çeşit gerçekçilik içeriyor çünkü süresi içinde, yarışmanın, karşılaşmanın ya da olayın tümü gösteriliyor. Çarpışan, çaba harcayan, güç sarfeden bedenler izleniyor. Sinema da böyle başlamıştı 19. yüzyılın büyük romanlarının ardından. Büyük Anglosakson romanlarını ya da Dickens'i alınız: Tess, durup dinlenmeden çalışan bir genç kızdır örneğin. Başlangıçta sinema da bu gelenekten nasibini almıştı: Şarlo da çalışan biridir, gerçi bir ekmek çalmak için

• Bir sanat olduğu kadar bir endüstri alanı olmayı da deneyen sinema, tıpkı gizli bir ajanın karşı tarafın casusunu sorguya çekmesi gibi televizyon tarafından sorgulanıyor günümüzde. Ama sinema, içinden binbir tehlikesiyle gerçeğin yansıdığı bir ayna. Ayna bir kez daha tersine çevrilinece gerçekler fos diye sö-nüveriyor. Diyeceğim sinema bugün, reklam denen dansözle bütün gereksinimlerini sağlayan televizyona çalışıyor, tıpkı pezevenği için çalışan bir genç kız gibi.

• Reklam terörizmi, bugün nerdeyse siyasal terörizmin tozunu attırıcak boyutlarda insanoğ-lunun gündelik yaşamına kök saldı. Herşey tüketim için. Beyaz cam da büyük ölçüde bu olayı pompalıyor doğallıkla.

çalışır, ama çalışır sonuçta... Gangster sine-
masının çekiciliği kuşkusuz özgürlük ve ça-
lışmayı aynı anda göstermesindendir, şimdi
hatırlamıyorum kimin dediğini ama «Dedik-
tif de çalışan bir emekçidir, ama elleri ce-
bindedir!» örneğin.

• İnsanoğlu kimi zaman
ölümü birkaç yıl gecikti-
rebilir. Sanat da yüzyıl-
lardan beri aynı şeyi ya-
parak süregeliyor. Bu-
nun içindir ki büyük sa-
natçıların resimleri çok
pahalıya sigorta ediliyor
bugün. Ama bir Lloyds'
un, sözgelişi Bartok'un
bir yapıtını bir Van Gogh
resmi gibi sigortaladığı
tasavvur edilebilir mi?
Tabii ki hayır, göz önü-
ne getirilemeyecek bir
görüntüdür bu. Ekran
tarafından düşünüşü-
nün, aklının ve eğilimle-
rinin ırzına geçilen TV
izleyicisi, beyaz camdan
boşuna mucize bekliyor...

• Aşksız film olmaz. Eğer
sinema televizyona ağır
çekiyorsa nedeni bu sanı-
rım. Çünkü televizyonda
aşk yok, çok güçlü başka
bir şey var: Katıksız dü-
zenin saygınlığı ve gücü.
Sinema onu yapanların
herşeyden önce sinemaya
derin bir aşkla bağlan-
malarıyla yürüyor, Tele-
vizyon ise bir çeşit me-
muriyet gibi. Sinema Ha-
bil, televizyon da Kabil
diyebilirim.

— Bununla birlikte şimdi TV için çalış-
yorsunuz siz de. Fransız televizyonunun bi-
rinci kanalı için bir «kara dizi-yi yeni bitir-
diniz. Sinemadakinden değişik mi çalıştınız?

— Sinemada pek istediğimi yaptığımı
söyleyemem, belki 20 kez yapabildim. Bu TV
çalışmasında ise konu biraz daha özgür olsay-
dı, başka bir şey yapardım.

— Özgürce işleyemediniz mi?

— Bu TV çalışması bana tamamiyle em-
poze edilmiş bir konuydu. Sanki bir dans ya-
rışmasıydı ve bana tango yapmam söyleni-
yordu. Eh tabii kendi tarzımda dansederim
ben, tangoya hayır ama vals yapmak istiyor-
um da demedim.

— Diyelim ki size istediğinizi yapmanız
söylendi...

— Saygılı bir varsayım bu. Hiç bir za-
man istediğinizi yapın denmez. Bunun gere-
ğini yapmak ister misiniz? denir. Televizyon-
da da şifreler, kalıplar, birtakım kanallar,
zincirler var, bu nitelemeleri ben uydurma-
dım, hiç de masum şeyler değiller üstelik.

— Her alanda normal değil mi bu? Sine-
mada da sınırlandırmalar var, bir filmin be-
lirlenmiş bütçesini aşamazsınız örneğin.

— Sanırım herşeye karşın sinemada hâ-
lâ özgürlük var biraz.

— Televizyona karşısınız, televizyonu
«kapalı bir sistem» olarak kabul ediyorsunuz
anlaşılan, sinemada «açık bir sistem»den söz
edilebilir mi?

• Yığınla genç sinemacıyı etkilediğim ileri sürüyor, dahası bir «Godard stili»nden söz ediliyor. Bence Godard'ın stili, bir stilinin olmamasıdır. Ben sadece film ve filmler yapmak istiyorum, hepsi bu. Hep sonuna kadar gitmeyi savunarak. Çocuklarım ya da kardeşlerim sayılacak bu genç sinemacıları azıcık etkiliyorsam eğer, bir filmin her zaman yapılabileceğini, bunun için çok fazla paraya gerek olmadığını onlara anlatmak isterim. Çok istendi mi bir şey, yapılır. Ama bugün Amerikalılar başka şey yapıyorlar, Rusların yaptığı başka ya da televizyonda yapılan bir başka. Televizyonun gücünü bugün çok daha iyi anlamaya başladım. Sesin sessiz sinemaya son verdiği 1930'larda Keaton, Chaplin, vb. yönetmenlerin yaşadığı dramı da anlıyorum. Şimdi de sinemayı tehdit eden televizyon çağını yaşıyoruz. Sessiz sinema döneminde yedinci sanat yaygın, «otantik», geniş kitlelere ulaşan popüler bir sanatçı. Fransız televizyonuna, 4. kanal için bir Sinema Tarihi programı hazırlamayayı da düşünüyorum.

— Sinema da açık sistemin, bir anısı olmaya başladı gittikçe. Ama hâlâ bir arka dünyası var sinemanın, zinanın, mahremi henüz ortaya çıkmadığı bir dünya. Televizyon ve tüm medyalar, zina tabusundan sonraki bir dünyaya sahip. Sinema hâlâ orada (Jean-Luc Godard sokağı gösteriyor) ama televizyon ise sadece burada (odanın tabanını gösteriyor)...

— Niçin sinema filmlerinin televizyon «dinlemekten» daha kuvvetli bir piyasası yok?

— Sinema bugün kozmetik endüstrisinin bir kısmını oluşturuyor. Ama güzellik kreminde, hâlâ güzellik sürüp gidiyor.

— Filmlerle televizyon filmleri arasındaki farklar iyice belirginleşip hafifleşmeye yöneliyor giderek.

— Kesinlikle. Bunun izleri çok büyük yönetmenlerde de görülüyor. Andrzej Wajda'nın nerede televizyon filmi yapmaya başladığı hemen farkediliyor örneğin, bu teknik yapıda ve filmin anlatımında hissediliyor ister istemez.

— Bir iletişim adamı olduğunuza göre, kablolu sistem, uydu yayın vb. iletişim araçlarının ve tekniğinin böylesine gelişmesinden sevinmeniz gerekmez mi?

— İletişim araçlarının çok geliştiği kanısında değilim. Tam tersi. Askerleri yabancı bir bölgede sıkışıp mahsur kalan bir ordunun haberleşme hatları gibi yapranıyor. Gittikçe daha çok iletişim kuruluyor ama sürekli hızlı iletişim çağından söz ediliyor, oysa şimdi söz ve sözün iktidarı gündemde artık.

— Televizyonun izleyicisiyle iletişim kurmadığını mı düşünüyorsunuz?

— Niçin bir gazete (Le Monde örneğin) «Greenpeace» olayından söz ediyor? Çünkü halen canlı olay. Ama televizyon insanların, yaratıcılık canlılığı ya da gazetecilik yok. Sadece programlarını düşünen memurlar on-

lar. Gönülden duyma olayı yok, memuriyet var. Edebiyat, resim ya da sinema gibi yetenek, bilgi, gönül ve yürek yok televizyonda. Bir sinema yapımcısında seyirci çekmek, seyirciye ulaşmak eğilimi vardır oysa bir televizyon patronunda böyle bir eğilim yerine sadece yararlanmak isteği vardır, hep çıkarına bakar o. Sonuçta televizyonun izleyicisiyle iletişim kurma eğilimine sahip olmadığı söyleyebiliriz.

— Sizin sinema adamı olarak eğiliminiz nedir?

— Daha iyisi şöyle söyleyeyim, sinemacı bir değişim bölgesi-ne sahiptir Freudien anlamda. Çeşitli eğilimleri vardır, yeteneklidir bir büyücü gibi, sözü bedenıyla nakleder, başkalarının tanrı ya da doğa sözcüğünü etmeleri gibi. Sinema bir cadıdır: Ortaçağdaki gibi yakılamaz, o halde yüceltilmelidir. Cannes'da, Venedik'te filan ödüller verilir ona, hem de çoğu kez en az ilginç ürünlerine bile... Sinema hoşgörülüdür, Shakespeare'in oyunlarındaki soytarı gibidir ve onun gibi kellesini ortaya koyar. Evet kısaca sinemada, gerçeğin nakli olayı mutlaka yansımali, ama televizyonda bu yapılmıyor işte.

Konuşmanın sonunda Jean - Luc Godard, ani bir kaygının etkisiyle mi yoksa son bir şaşırtmaca vermek için mi bilinmez, eklemeyen edemiyor ve bu kez o bize soruyor:

— Söyleşimizde yine de beni, televizyonu kıyasıyla eleştiren biri gibi göstermeyeceksiniz umarım?

— Sizi böyle bir konuda vecde gelmiş göstermek güç olacak doğrusu!

— Niçin olmasın? Hristiyanlar da yağmur yağsa bile gökyüzüne hayran değil midirler, gökyüzü ya da cennet için durup durup vecde gelmezler mi?

(Catherine Humblot ile Thomas Ferenczi'nin derlediği konuşmadan Türkçeleştiren :
SUNGU ÇAPAN.)

Jean-Luc “Goodart”'ın Alphaville filminden bazı okumalar.....

UFUK ÜSTERMAN

*«One of the things we don't need
as much as we use it is memory»*

—John Cage—

.....Kararma..

→ Görüntü/kamera kendini yazıya bırakır. (Bir okuma ilişkisi)... «Deneme yazıyorum»: Goodard, böyle diyerek bizi üst - dile dayanan bir «üst - okuma»ya yöneltir. Alpha (ville) çok dikkatli okunması gereken: monogramlara, graphematic yüzeylere, (Derrida'nın kullandığı anlamda) grammatolojilere dayalı —ve eğer Leibniz-yen- karakterle düşünürsek— «mnemotechnique» olarak yazıyla donatılmış, gösterilenleri sürekli değişen —özellikle kültür ve kod sistemleri söz konusu olduğunda— bir kent adı. Kent, göstereni sergileyen bir metin. Ok işareti ile başlaması buna bir örnek: ok «-», yani, «o-ku-maya buradan başla»;* «O» «nu» ok-umaya. (Kentsel mekânın anlamsal özelliklerini en iyi vurgulayan Victor Hugo, «Notre Dame de Paris»inde «Bu, onu yok edecek!» «Bu» yani kitap; «onu» yani «insa edileni,» diyordu.) Ok, bizi yok-ol-muşa götürür. (Bir tarihsizleştirme vurgusu) Alpha, yazılı ışıklarıyla, trafik işaretleri, şehir adları ve sinyalleriyle, bir kitabın parçalanmış/

* Türkçe - dili - dizgesi içinde böyle bir yapılanmayı kurabiliyoruz ancak.

dağılmış metinleri gibi kopmalar halinde yapılan-
mış bir kent. Alpha'daki bu parçalanmış/kopmuş
biçimsel roller dizgesi okumamızı derin bir yapıda
işletir. Kitaplardan metinlere, metinlerden cümle-
lere, cümlelerden kelimelere, kelimelerden harfle-
re-sayılara olan bir «soyunma», bir parçalanma
biçimlenirken (anlamsızlaşırken) zaman uzam-
sallaşır (yokolur). Zaman, uzamdır; evler, arabalar,
otel, caddeler, ilişkiler aynı zamanda okunabilen
satırlardır. Dilsel göstergeyle görsel temsilin
bir ve aynı anda veriliyor olması,** şeylerin (nes-
nelerin) anlama ilişkin süreçlerini de uzamsallaştırıyor.
Anlam kayboluyor ya da kendi anlamı üstüne sorular soruyor.
Yazı'yı «graphematik» yüzey olarak kavramlandıran J. Derrida için yazı, dilin
bir karşılığı değildir ama daha çok bir yapı (biçim) olarak
imler. Yazı (da) bir konuşma ve bu konuşmanın bir sesi
bildirilir. «Graphematic» salt bir metnin okumalarını temsil
etmez. «Orijinal» ya da «gerçek» diye adlandırılan şeylerin
mümkünlüğünü de kurmaya çalışır ve «anlam»ı bu anlamda
sorgulatmaya yöneltir. Varlığın sözü ilk kertede işaretleme
olarak kodlanırken, son gözlemde düşünce, varlığın sesine boyun
eğer. Gösteren ile gösterilen arasındaki fark «aşkın» bir şekilde
anlamlandırılabilir böylece. Varlık düşüncesi bu aşkın anlamlan-
dırmanın düşüncesi olarak değiştirilmemiştir: Daha çok, sesin
içinde (bütünüyle sesin) bildirilmiştir. İşitilen (anlaşılan)
sestir. Bu, hiç kuşkusuz, «bilinç» olarak anlandırılır. Alpha,
«Aşk», «Bilinç», «Mufluluk» gibi kavramların bilinmediği
yok-olmuş bir kenttir. Garsonun getirdiği incil, bu yabancı ve
bilinmedik kavramların anlamsal karşılığına bakılmak için bir
sözlük işlevini görür.

..... Kentte insanların (henüz özneleşmemiş insanların)
geçmişlerinin okunduğu bir banka vardır; Bellek Bankası.
Anılar, yaşanmışlıklar hep bir yazıyla (kayıtlarla) ilintili olarak okunur. «Ne geç-

** Bir yazı/resim olan kadın-erkek portrelerinin göz bölümlerinde göz resmi yerine «yes», «no» sözcüklerinin görüntülediği/okutulduğu anunsanmalı burada.

miş ne gelecek vardır.. Sadece hayat...» diyen bir ses, salt şimdiki zamanın bir imleyicisi olmakla kalmaz, «yazı»yla ölümü, yazı ile bellek(in) arasındaki ilişkiyi de kurar. Yazı, bellek(in) (hatırlamanın) bir nedeni olarak var. Böylece konuşma (söz) ve yazma (yazı): bellek ve unutkanlık arasında karşılıklı kurulan bir yapılaşma düzlemi söz konusu burada... Geriye döneriz, ama belleğimizin bize en yakın başlattığı görüş noktasından. Unutkanlık sadece hatırlamanın bir eksikliğidir. Hegel'in kullandığı kavram; «Er-innerung»u burada belirtmeli; (içselleştirilen anımsama) belleğin zıtlığı olan dışsallaştırılması «exteriorization» kendisinin unutulması olan «yazı»dır. Derrida için belleğin izi (trace) biçimin içinde biçimlenmesidir. Şimdi bellek bankasındaki görüntü okunduğunda:

maSa

absen e

Desick n
merdive n

inbrogbrio

consor

nost

! (.) ov ing

leXloving:

..... anlamlarında yalıtılmış birer biçime dönüşmüş olan bu sözcükler tarihi tehdit eder. (Tarihle anlam arasındaki dolayısızlık ilişkisi burada düşünülebilir.) Harf karalamaları, kaybetmeleri, kaydırmaları ile monografik/grammatolojik bir anlamlar dizgesinin yapılandığı ayımsanacaktır. Örneğin «sansür» kelimesindeki «s» harfinden sonra gelen harfin karalanması, içselleşen anlamıyla da görselleşmektedir.

..... Bu yapılanma kent isimlerinde de okunur:

Noueva - York

Pekinville

..... Bir Amerikan kenti olan New York sov-

yetleştirilir; bir Çin şehri olan Pekin ise Fransızlaştırılır...

..... Filmdeki gazeteci Ivan Johnson, valizini şimdiki zamanın ve tuzağın bir imi olarak taşır. (Şimdiki zamanı yüklenir ve onu elinden bırakmak istemez). Gittiği kentte (Alpha), şimdiki zamanın tuzağına düşecektir. Ne geçmiş ne de gelecek vardır orda. Bütün gösterilenler, şimdiki zamanın tuzağını sözcükler düzeyinde işletir. Oklar aynı zamanda zamansızlığı ve tarihsizliği imler. Bütünüyle «uzam» ve «gözlem»in yüceltimleriyle biçimlenir/yazınsallaşır. Ok, Lévi - Strauss'cu anlamda coğrafyasal bir ayırım yapar. Kent isimlerindeki bu anlam kaydirmaları, tıpkı sözcükleri taşıyan valiz («Les mots - valises») gibi, kendi içinde katlanır, yerdeğıştirir.

.....Filmdeki «Büyük Semantik Merkezi» anlamın, çeşitli anlamların dökümünü yapmaktadır: Anlam kendi kuruluşu içinde uzamsal/biçimsel bir dizge olarak yeni bir anlamın olanaksızlığını sorgular. Anlam; bir phenomenon (bir görünüş) ya da bir olay bile değildir; ama «Büyük Semantik Merkezi»nde güç'ün varlığı içinde anlamını bulan bir işarettir.

.....Gösterilenler, tıpkı sözcükler gibi, tarihsel olarak son derece belirsiz, kaygan ve üzerlerinde egemenlik kurulamaz «şeylerdir». (Garsonun getirdiği kitap sahnesi anımsanmalı burada) Eluard'ın bir şiirinin okunduğu bu sahnede, kitap artık seslendirilmiş satırlar olan «söz»e dönüşür. Daha önce «alfabetik» yazı kendileri işaret olan sesleri dışavurur ve böylece o işaretlerin işaretlerini içerirdi. Şimdi «fonetik» yazı konuşmalarımızın, seslerimizin bir görüntüsü (biçimi) olarak işler. Bu durumu Lévi - Strauss'un Doğa - Kültür ayırımından yola çıkarak anlatırsak, benzer ayrımı «mechanism ve «organism» arasında yapabiliriz. Kültürün ürünü olan mechanism, alfabetik yazıyla yapılırken, doğanın bir parçası olan insan - organism fonetik yazıyla yapılır. Biri beden dışıdır öteki ise bedeniçi. Bir beden - dışı kullanımı olan fotoğraf

raf makinası, mechanism düzleminde «sahte doğaya» (pseudo-physis) katılırken, aynı zamanda şimdiki zamanın bir yakalayıcısıdır.

Godard, filmi ışıkla çizer. (Zamanın biçimselleşmesi). Beden-dışı bir kullanımı olan konuşma, (çünkü bir düzeyi belirliyor) giderek bedenın (organism) bir kullanımı - gereksinmesi olan sese, nefese dönüşür. (Alfabetik yazıdan fonetik yazıya/sözcüğe olan dönüşümdür bu) Fonetik yazı, ses ve nefesle birleştğinde artık grammatolojik değildir, ama «pnematological»dir.*** Söz (ses çıkaran, yazı, önceden konuşulmuş/söylenmiş olanın yazısı, fonetik yazı kastediliyor burada): Kavram, yasa ile dolayımı bir ilişki kurar. Söz, yazıdan önce ya da sonra gelerek şimdiki zamanın işleyişinde emir ve ses olarak etkinleşir, yasalaşır. (Mallarmé'nin «sondan bir önceki hece ölüdür» dediği türden bir eşzamanlılaşma) Sıcak toplumlarda seslerin —kendisinin— filmde, teypte, taşlarda, doğada, sayfalarda ve bunların eklendiği müziğinde kayda alındığını biliyoruz. (Anthony Wilden'nin araştırmalarından.) Soğuk toplumlarda ise herşey kültürel kod'ta sesin -gürültünün etkisini en küçük düzeye kadar yayarak belirler. Sıcak bir toplum olan Alpha'da dolayım, henüz yaşanmamışlıkta/bilinmemişliktedir. Sanki herşey bir adlandırmaya yazgılıymış gibidir. (Sanki herşey bu sahte -doğanın dolayımında düğümlenir.) Bir şey anlamlıya dönüştüğü, sözlükteki karşılığı bulunduğu zaman (söz olduğunda) yasalaşır. (Şimdiki zamanın tuzağına karşı). Sözcükler, kavramlar bizim ürettiğimiz bütün bu şeyler nasıl oluyor da «şey»leşiyor, bize yabancılaşıyor?. İşte «Büyük Semantik Merkez»in bize okuttuğu bazı notlar: İNANÇ, ANLAM, İLETİŞİM var mı?... —bir varlık sorgulaması— Bellek bankasından gelen ses şöyle der: «Anlama bağlı kaldığımız sürece özgür değiliz»..

.....«Bellek Bankası», «Büyük Semantik Merkezi», şimdiki zamanın işleyen tuzağına karşı konumlanmıştır. Çünkü anlam diyakroniktir (artzamanlı-

*** Solukbilimsel.

dır); kültürel bir dolayım-lama, giydirilmiş bir kos-tümdür. Anlam üretimiyle başlanarak kurulan bu dolayım-lama, herşeyi, her ilişkiyi suskunluğa çağı-rıyor ve yapay - doğaya dönüştürüyor. José Ortega y Gasseet'in dediği gibi «Her dil bildirimlerle sus-kunluklar arasında kurulmuş bir denge» değil mi-dir?. Dil organı olduğu beden-in tüm gereksinmeleri-ni ne kerteye kadar karşılar?. Film, kadın-ın son söz-leri olan «seni seviyorum»la noktalanır. Dildeki bu soyunma Derrida'nın kullandığı anlamda *gram*'ın açık bir şekilde organizm(in) yazısıdır. (Konuşma-nın yüzeyinde yazının kurulması) Ancak bu söz'ün «arzu» ile ilişkisi kurulduğunda —önce— şiddetin ve anlam dışılıkların okunduğu ayırmsanacaktır. İşte Alpha kentinde Godard söz konusu böyle bir ileti(ş)ide, bir şey giydirilmemiş —çıplak— bir be-denin olanaklılığını da sorgular...

.....Karanlık...

. . .Sondan bir önceki hece ölmüştür... .

.....«Ok»u okuma, yeni okumaların açılımları-na doğru açılır.....

.....

.. .

.

.

.

.

MÜZİKAL SÖYLEM YARATIYOR

SEÇİL BÜKER

Nilgün'e

Dil birbirleriyle ilişkisi olan göstergelerin oluşturduğu bir dizge. Bu ilişkilerden ötürü anlam yaratıyor. Ama anlamı oluşturan yalnızca göstergeler arasındaki ilişki değil. Anlamın oluşma sürecinde öznenin ortaya çıkış biçimi de anlamı etkiliyor. Ama nedense bu konuya daha az ilgi duyuluyor. Genellikle anlamlama dizgeleri ele alınıyor. Emile Benveniste ise sözce (énoncé) ile sözceleme (énonciation) ayrımını getirir (aktaran Greimas, 1979: 103). Bu ayrım özne ile ilgili. «İlkbaharda doğa uyanır» tümcesi bir sözce örneği. Tümcede sözü yöneten yok. Bu tümceyi kimin söylediği önemli değil. «Ben söyledim» tümcesinde ise «ben» var. Bundan dolayı sözceleme örneği. «Ben sana söylemiştim» tümcesi de sözceleme örneği. Bu tümcede sözü yöneten de var, söz yöneltilen de. Sözcelemenin sözce üretme edimi, sözcenin ise sözceleme yoluyla üretilen söz zinciri olduğunu söyleyebiliriz. Sözcelerde de dilbilgisi açısından tanımlayabileceğimiz özneler ve yüklemeler bulunur kuşkusuz. Ama sözcelerde sözü yönetenler ile söz yöneltilenler yoktur. Sözceler sözceyi gerçekleştiren üzerine hiçbir açıklama getirmezler. Benveniste sözce ile sözceleme ayrımından kalkarak *discurs* (söylem) ile *histoire* ayrımını getirir (aktaran Nowell-Smith, 1976: 234). Söylemde sözcelemeyi gerçekleştiren vardır, *histoire*'da ise yoktur. Söylemde özne «ben» ya da «siz»dir, *histoire*'da ise «o». Söylemde «burada», «şimdi» gibi yer ve zaman belirteçleri *histoire*'da ise «orada», «sonra» gibi yer ve zaman belirteçleri bulunur. Bu durumda *histoire*'ın bir tür öykü anlatma ya da tarih yazma olduğunu söyleyebiliriz. *Histoire*'da yazar kitabın kapağının üzerindedir, metinde değil.

Metinde «ben» bulduğumuzda söylemle karşı karşıya olduğumuzu anlarız. «Ben» bize seslenir, bizimle ilişki kurar. «Ben» dediği için onun varlığından kuşkulanmayız. *Histoire*'da ise «ben» yok. *Histoire* yalnızca bir öykü anlatır. Öyleyse filmin *histoire* olduğunu söyleyebiliriz. Film



bize bir öykü anlatır. Üstelik bu öyküyü sunan belirsizdir. Bu öykü gerçek dünyadan kaynaklanır. Çünkü filmde gösteren ile gösterilen aynı. Filmin gerçek dünya ile doğrudan ilişkisi var. Öyleyse film gerçek dünyada olup biten üzerine bir söylem değil, gerçek dünyada olup biteni anlatan bir *histoire*. İzleyici de edilmisin. Yalnızca filmi izliyor, filme katılmıyor.

Bu ölçüde kesin bir yargıya varmak çok sakıncalı ve güç. Örneğin müzikal de bir öykü anlatıyor, üstelik sürekli aynı öyküyü anlatıyor, ama *histoire* değil. Çünkü izleyiciyi filme katılmaya çağırıyor. İzleyicinin varlığını kabul ediyor, filmdeki izleyicileri gösterdiği çekimlerin arasına salondaki izleyicilerin gözünden öznel çekimler yerleştiriyor. *Swing Time*'in (1936) ilk çekimi özneldir. Salondaki izleyici gösteriyi balkondan izlediğini düşünür. Aşağıda filmdeki izleyiciler ve Fred Astaire vardır. *Top Hat*'de (Silindir Şapka, 1935) «Top Hat» şarkısının söylendiği bölümde izleyicinin varlığı vurgulanır. Astaire bastonu ile önce koroya sonra salondaki izleyicilere

ateş eder. Daha sonraki çekimde filmdeki izleyicilerin irkildiklerini görürüz. Müzikal, izleyicinin filme katılmasını istiyor, çünkü gösterenin başarısı buna bağlı. Müzikal eğlendirmek zorunda. *The Gay Divorcee*'in (Şen Dul, 1934) başında Astaire arkadaşı ile lokantada yemek yer. Hesabı ödeyemez. Tek çare dans etmektir. Astaire'i lokantadaki izleyiciler-

le birlikte izleriz. *An American in Paris*'te (Paris'te Bir Amerikalı, 1951) Gene Kelly sokakta «I Got Rhythm» şarkısını söyler. Onu sokaktaki insanlarla birlikte izleriz. *The Gay Divorcee*'de ise Astaire otelin bahçesinde dans eder, bahçede oturanlar ona katılırlar. Hep birlikte dans eder, şarkı söylerler. Astaire ile Kelly'nin filmlerinde müzik ve dans yalnızca sahnede gerçekleşmez, tüm toplumu kapsar* (Schatz, 1981: 191).

Böylece izleyici gösteriye, yaratım sürecine katıldığı izlenimini edinir. Bu yanılsamayı yaratmak için müzikal şarkı sözlerinden de yararlanır. *Shall We Dance*'deki (Dans edelim mi?, 1937) «Shall We Dance» şarkısı izleyiciyi eğlenceye katılmaya çağırır.

Drop that long face, come on have your flig, why
keep nursing the blues?

If you want the whole world on a string, put on
your dancing shoes.

Stop wasting time, put on your dancing shoes,
watch your spirits climb.

Shall we dance or keep on moping?

Shall we dance and walk on air?

Shall we give in to despair, or shall we dance with
never a care?

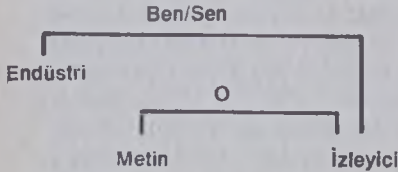
Life is short, we're growing older,

Don't you be an also ran,

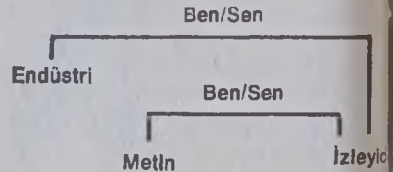
You better dance little lady, dance little man

Dance whenever you can.

Bu durumda izleyici *histoire*'ı izleyen edilgin bir tanık değil. Söyleme etkin bir biçimde katılıyor. Filmlerde Ben/Sen ilişkisi açıkça vur-



Müzikal Metin



Geleneksel Metin

* Danslar cinselliği çağrıştırdıklarında izleyicileri, öbür dansçıları, orkestrayı göremeyiz. Örneğin *Top Hat*'da Astaire ile Rogers «Cheek to Cheek» şarkısı eşliğinde yalnız başlarına dans ederler.

gulanır. *Histoire* sözcelemeyi üreteni örtbas eder. Müzikalde «ben» izleyiciye sözü yöneltiyor. Onu dansa ve eğlenceye çağırıyor. «Ben» ile izleyici söylemi birlikte yaratıyorlar. Jim Collins kovboy filmlerinin, gangster filmlerinin *histoire* olduğunu, müzikalin ise söylem olduğunu vurgular ve bu durumu şöyle açıklar (1981: 139):

Filmin etkili olabilmesi için izleyicinin sözü kendisine yöneltildiğini bilmesi gerekir. Collins bunu açıklamak için Althusser'in *interpellation* kavramına başvurur. Bu kavram müzikalin ideoloji ile bağlantısını kurmada çok önemlidir. İdeoloji bireyleri kendisine «özne» kullanımıyla çağırır. Örneğin Hristiyanlık ideolojisinde de Tanrı kullarına doğrudan seslenir (1981: 140). Müzikal de izleyiciye doğrudan seslenir, onu eğlenceye katılmaya çağırır. 1930'ların bunalımlı günlerine uygun bir söylem bu. Çünkü müzikal dans ve eğlenceyi umutsuzluğa bir seçenek olarak sunar. Dansı yüceltir. İzleyici dansın önemine inanır. Kimi filmlerde Ginger Rogers ile Fred Astaire yeni dansın nasıl yapıldığını öğretirler. Astaire'in becerisi ve bu konudaki yetkinliği özellikle vurgulanır. Müzikalde dansın yaşamsal önemi vardır. Müzikal dansı yücelterek gerçek dünyadaki bir değer yerine başka bir değer koyar. Gerçek dünyada ekonomik başarı çok önemlidir, müzikalde ise iyi bir dansçı olmak, sevgilinin kalbini kazanmak önemlidir. Filmlerde ekonomik sorunlar gündeme gelir, iki değer arasında karşıtlık kurulur. *Swing Time*'de Astaire ekonomik başarıya ulaşırsa, nişanlisına dönmek zorunda kalacak, Rogers'i yitirecektir. Oysa ekonomik başarıya ulaşamazsa Rogers'ı kazanacaktır. Filmde ekonomik terimler aşk ilişkisini betimlemek için kullanılır. Rogers'ın aşkı çok «ekonomiktir». Astaire otel koridorunda «aşk grevi» yapar. Rogers'ı protesto eder. Rogers'ın filmdeki adı «Penny» dir. «Never Gonna Dance» adlı şarkıda aşağıdaki dizeler sık sık yinelenir.

And so, I'm left without a penny

And so, I'm left without my penny

Böylece aşkın ekonomik başarıdan önemli olduğu vurgulanır.

An American in Paris'te Nina Fosh varsıl, ama duygusuz bir kadındır. Nina Kelly'i sever. Kelly ise Leslie Caron'u. Kelly parayı değil, aşkı seçer. Filmde pek çok karşıtlık vardır. Filmin başında Kelly Amerikalı bir ressam olduğunu söyler. Kendi portresine bakar, eline bir bez alır, portredeki ve perdedeki görüntüsünü siler. Kelly artık gerçek kimliğini arayacaktır. Schatz filmdeki karşıtlıkları şöyle sıralar: resim - dans, iş - oyun, Amerika - Paris, savaş - savaş sonrası, gerçek - ütopya (1981: 215). Filmin başında Paris'i görürüz. Paris aşıklar, ressamlar, besteciler için çağdas bir ütopyadır. Bu görkemli kentte Kelly müzikali ve Caron'u secer. Caron ise Georges Guetary'ı değil, Kelly'i secer. Guetary'nin düzenlediği gösteriler sahneye bağımlıdır. Kelly ile Caron'unkiler ise çok doğaldır. Filmde iki anlatım biçiminin karşıtlığı vurgulanır.

Caron ilk kez Kelly ile dans eder. Guetary ile birlikte olduğunda dans etmez. Sevgililer birbirlerine kavuştuklarında Dufy, Toulouse - Lautrec, Renoir, vb. ressamların tabloları önünde dans ederler. Bu dans bir aşk balesidir. Kelly iç çatışmasını aşar, eşiyile birlikte başka bir dünyaya uçar. *An American in Paris* ütöpik bir dünya yaratır. Filmin sonu toplumsal bir ritüele dönüşür. Ritüellerde toplumun paylaştığı değer ve inançlar kutlanır. Filmin sonundaki balo Kelly ile Caron'a balelerini sunmak için bir ortam hazırlar. Artık çatışma yoktur. Sevgililer George Gerschwin'in müziği eşliğinde dans ederler. Müzikal insanları bir araya getirmek için bir neden bulmak zorundadır. Bu bir balo, bir festival, bir düğün olabilir. Böylece müzikal yaşamı müzikli bir gösteriye dönüştürür.

Bu açıdan müzikaller tutucu metinler. Çünkü güncel yaşamın sunmadığını sunuyorlar. İzleyiciye kaçabileceği «daha iyi» bir dünyayı sunuyorlar. Seçenekler, umutlar sunuyorlar. Ama sundukları ütöpik dünya Thomas More'unkinden oldukça ayrımlı. Çünkü müzikal, ütöpik bir dünyanın nasıl düzenleneceği konusunda bir şey söylemiyor. Yalnızca izleyiciyi filme katılmaya çağırıyor.

Çağdaş film anlatıları da izleyiciyi filme katılmaya çağırıyor. İzleyicinin varlığını kabul ediyor, ona sinemada olduğunu anımsatıyor. Ama izleyici filme düşünsel düzeyde katılıyor, yorum yapıyor. Müzikale ise duygusal düzeyde katılıyor. Kahramanla birlikte gerçek dünyayı ütöpik bir dünyaya dönüştürmenin tadına varıyor. Kahraman başlangıçta yalnızdır. Ama güçlükleri yener, sahnede başarıya ulaşır, «ideal» eşini bulur. Uyumlu bir kümeye katılır, toplumla bütünleşir. Müzikalde düşler gerçekleşir, ama toplumun onayladığı değerler çerçevesinde. Müzikal tüm sorunları çözer. Yeni teknolojinin sinemada yol açtığı krize de müzikal çözüm getirir. *Singin' in the Rain*'de (Yağmurda Şarkı, 1952) sessiz dönemden sesli döneme geçişin yol açtığı sorunları müzikal çözer.

KAYNAKÇA

- Altman, R., ed. (1981) *Genre, the Musical: A Reader*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Brewster, B. (1971) «Structuralism in Film Criticism». *Screen Reader 2: Cinema and Semiotics*. London: The Society for Education in Film and Television, 1981.
- Caughie, J. (1981) *Theories of Authorship: A Reader*. London: Routledge and Kegan and Paul.
- Collins, J. (1981) «Toward Defining a Matrix of the Musical Comedy: The Place of the Spectator Within the Textual Mechanisms». Altman ed., 1981: 134-146.
- Greimas, A. J. ve Courtés, J. (1979) *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, çev. L. Crist vb.
- Metz, C. (1975) «History/Discourse: A Note on Two Voyeurisms». Caughie ed., 1981: 225-231.
- Nowell-Smith, G. (1976) «A Note on History/Discourse». Caughie ed., 1981: 232-241.
- Schatz, T. (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.

ERIC ROHMER

ve Töresel Öyküler

ERIC ROHMER

TÖRESEL ÖYKÜLER'İN OLUŞUMU

Konularını çok önceden —20 yıl— tasarladığım Töresel Öyküler'den (Moralischen Erzählungen) film yapma düşüncesinde değildim. Bunlardan nuveller yazmayı istemiştim. Ancak gerek yeni başlayanlar için kitap yayınlatmanın güçlüğü, gerekse kendimi bir yazar olarak hissetmemem dolayısıyla, uzun süre çekmecemde saklı kaldılar. Bunlardan film yapmayı ilk kez 1960 yılında düşündüm. Önce bütün bir konu üzerine çeşitlemeler yapmak niyetindeydim, ama bu ara, bu öykülerden tek bir konu çıkarılabileceğini keşfettim. Bunu, konuyu belirginleştirmek için onları tekrar kaleme alma aşaması izledi. *La carrière Suzanne'i* (Suzanne'nin Kariyeri) yeniden yazmadım, çünkü konu yeterince açıldı. Konunun belirgin olduğu diğer iki film de *La Boulangère de Monceau* (Monceau Fırıncısı) ile son çalışmam *L'Amour, L'Après-midi*'dir (Öğleden Sonra Aşk).

Töresel Öyküler'de bir taslaktan yola çıktım, yine de hepsini aynı üslupta yazmadım. *La Collectionneuse*'de (Kolleksiyoncu Kız) olduğu gibi, bazılarında oyuncudan esinlendim. Diyaloglar yalnızca, kayıt aygıtına da aldığım, oyuncuların konuşmalarından oluştu. *Ma Nuitchez Maud*'da (Maud'da Geçen Gecem) ise metin önceden yazılmıştı. Oyuncular yalnız bu metni okudular. Bunun titiz bir çalışma olması nedeniyle profesyonel oyuncular kullandım. Diğer filmlerimde ise bu, oyunculara bağımlıydı. Örneğin *Le Genou de Claire* (Claire'in Dizi) Romen yazar Auroru ile koyu saçlı genç kızın kişilikleri, oyuncularından esinlendi. *Öğleden Sonra Aşk*, *Maud'da Geçen Gecem* gibiydi. Metin önceden yazılmıştı ve oyuncular yalnızca onu konuşmak durumundaydılar.

FİLMDE MEKÂN - MEKÂNIN GERÇEKÇİLİĞİ

Bana birçok soru yöneltiyorsunuz; çekim yerinin ve mevsimlerin gerçekliğini ve filmlerimdeki günlük yaşamı nasıl oluşturduğuma ilişkin. Şüphesiz bunların hepsi, benim filmlerime ilişkin sorulabilecek sorular. İlk ön-

ce mekân gerçekliğinden ne anlaşıyor onu yanıtlayayım. Ben, Andre Bazin'in de mekânın gerçekliğini, çokça önemsedigine inanıyorum. Alan derinliği kullanan, kurguyu hiç kullanmayan ya da hesaplı kullanan yönetmenlere her zaman şaşardım o: Örnekse ilk filmleriyle Orson Welles (*Yurttaş Kane*) ve William Wyler (*Yaşamımızın En Güzel Yılları*). Bir başka örneği daha anardı, Flaherty'den bir film: *Nanaok, Eskimo*. Ön planda deniz aygırı avında bir eskimo, arka planda ise deniz aygırının nasıl vurulduğu. Bazin için çerçeveleme kurguya oranla çok daha anlamlıydı.

O halde neden filmlerde mekânın gerçekliği? Nedenli soruları yanıtlamak oldum olası zordur. Basitçe «Çünkü hoşuma gidiyor, beğeniyorum; çünkü yönümü bilmek istiyorum» diye yanıtlayabilirim. Örneğin herhangi bir yerde durduğumda kuzeyin, güneyin, doğunun, batının nerede olduklarını bilmek isterim. Bu açıdan kendimi Amerikalı gibi hissediyorum. Amerikalıların filmlerinde, yalnız filmlerinde değil kitaplarında da sürekli kuzeyden, güneyden konuştuklarına tanık oldum. Fransızların kuzey ve güneye ilişkin duygularıysa çok daha zayıf. Fransızların «Midi» sözcüğü Amerikalıların kuzey, güney diye söylediklerinden farklı, küçük bir nüans var aralarında. Ve bir kent... Bir kenti gezmeye, görmeye gittiğimde nerede bulunduğumu bilmek isterim, bu nedenle hiç arabaya binmem. Bir kent ancak içinde bir kez kaybolunca tanınabilir. Bu yüzden yeni bir kente gittiğimde önce yolu şaşıyor, kayboluyorum. Yolumu bulmaya çalışırken öğrendiklerim ise her zaman, salt izlenim ile ya da kentin birkaç bölgesini gezerek öğrenebileceğimden daha çok oluyor.

Benim için mekânın sürekliliği yaşamsal önemde. İzleyicilerin çoğunun da bu düşüncüyü paylaştıklarını sanıyorum. Her geçen gün, birçok arkadaş için bunun değersiz olduğunu görmek beni şaşırtıyor. Hatta kimi yönetmenler bu sürekliliği kasıtlı olarak bozuyorlar. Ama bu soruyu kısa ve iyi yanıtlayayım, neden mekânın sürekliliğini aradığım sorusunu.

Bu soruyu —belki daha ilginç olur— mekânda sürekliliği aramayan birine sorun, kimbilir belki o da aynı şekilde yanıtlar ve soru düşebilir.

Bana yöneltmediğiniz, ancak benim yine de yanıtlamak istediğim bir soru var: Sinemanın araçlarıyla mekânın sürekliliğini belirtmek zor mudur? Ya da tam tersi çok mu kolaydır? Yanıtlamak zor; çok kolay ve aynı zamanda çok da zor. Kesim (Decoupage) kullanıldığında, örneğin Lumiere Kardeşler'in yaptığı gibi, kamera bir sahnenin önünde hareketsiz kaldığında mekânın sürekliliği kendiliğinden anlatılır, böylece izleyiciler de, mekân yönlerini çok iyi saptayabilirler, bu oldukça kolaydır. Bu nedenle sinemanın başlangıcında, yalnız Lumiere Kardeşler'inkilerde değil 1. Dünya Savaşı öncesi tüm filmlerde ve sonradan Griffith'in birçok filminde ve komedi filmlerinin çoğunda bu basit kesim kullanılmıştır.

Asıl zorluk, dördüncü boyutu da göstermek istediğinizde başlıyor. Tiyatroda bulunmayan, yalnız sinemada sözkonusu olan mekânın kapalılığı.

Tiyatroda mekân sahnedir, üç boyutludur ve bir de izleyicilerin oturduğu boş bir salon vardır. Sinemada salon yoktur. Sinema salt izleyicilere açık değildir, bu nedenle gösterilmelidir dördüncü boyut. İşte bu anda, belirlenmiş yön birden kolayca kaybedilir.

Yılların akışı içerisinde onaylanmış kurallar vardır. Bunlardan birisi 180 derece kuralıdır. 180 derece ile noksansız bütün bir film çekilebilir mi, çekilemez mi? Sol tarafı, sağ taraf ile değiştirmek mümkün müdür? Genelde geleneksel kurallara ters düşmem filmlerimde, ancak bu kuralları uyumsuzluklar (faux raccords) yapmayacağım biçimde düzenlerim. Bunun anlamı solda yeralan birşeyi sağa almam demektir, kesin birkaç durum dışında, ama eğer seyircinin kafasında fazla bezem (Dekorationen) olursa sağ ile sol taraflar değiştirilebilir.

Diyelim ki oldukça klasiğim, ancak yalın olmaya çalıştığımı da söylemeliyim hemen. Yani çeşitli resim kesimleri denemeye çalışmıyorum. Genelde bir ön görünüş alıyorum ve sonra çok sık olarak açı, karşı açı, çok klasik bir karşı açı. Kamerayı oyuncunun bakışının kamerayı sıyracağı şekilde yerleştiriyorum. Beni ilgilendiren kişilerin anlatımları, ben birbirleriyle konuşan insanları çeviriyorum genellikle.

Monceau Fırincısı'nda filme neden Paris'in bir bölgesini tanımlayarak başladığımı soruyorsunuz. Bu filmde, filmin geçtiği çekim yerlerinin biçiminin, dramın temelini oluşturduğunu ve oyunculardan da önemli olduğunu sanıyorum. Çekim yeri, biçimi nedeniyle önemli, bu durumda izleyicinin bölgenin yapısı hakkında bilgilenmesini istedim. Filmin başında yön hemen saptanamaz, sanki bir otomobilde imişçesine ve herhangi bir yere gidildiği düşünülerek, nerede bulunduğunun farkına varmaya çalışarak ve bu arada yoğunlaşarak saptanır yön.

Monceau Fırincısı'nda izleyicinin yönünü saptaması öykü için temeldi. **Suzanne'in Kariyeri**'nde ise önemsiz. Burada çekim yerlerinin öyküde bir esas oluşturmadığını sanıyorum. Genç adamın villasının nerede olduğu ve diğer yerler, nereye gidebileceği örneğin, girişi serbest bir balo vb. bunlar kolayca algılanıyor.

Buna karşın **Kolleksiyoncu Kız**'da ise bir villa, bir deniz ve ormandan oluşan çekim yerinin bütünlüğü çok önemli. Filmde mekân, gerçekte görüldüğü gibi değil. Göl villanın yakınlarında değil, ama kurguyla birkaç yüz metreye kadar yaklaştırdım. İzleyici başrol oyuncusu ile bir yolda ilerliyor, yol kesintili olmasına karşın, izleyici bunu sürekli bir yol olarak görüyor. Evin odalara açılan bir koridoru var, öyküleyicinin, kolleksiyoncunun ve öyküleyicinin arkadaşının odaları, ayrı ayrı nerede bulundukları önemli. Burada da hile yaptım. Sabahı bir taraftan ve deniz manzarasını diğer taraftan almak daha uygundu, bu nedenle yönleri değiştirdim. Sonra kullanılmayacak durumda birkaç oda vardı, çekim yapamazdım buralarda, ama

buraları da kullanmışım gibi gösterdim. Filmde farkına varılmıyor tabii. Diğer birçok iş gibi, bu da çok çaba gerektirdi kurgulamada.

NOT : ZAMAN

Töresel Öyküler'in herbirinde, ayrı ayrı sahnelerin ne zaman oynandığına ilişkin kesin bilgiler var. Ancak zaman, her vakit saat zaman olarak çıkmıyor karşımıza, zamanı belirtmek için çeşitli olanaklardan yararlanılıyor.

Örnekse, **Monceau Fırıncısı**'nda kahraman için saati kesin olarak bilmesi önemli. Bu durumda görüntüye sürekli saat geliyor ya da Cafe'den radyo spikerinin saat anonsu duyuluyor. **Suzanne'in Kariyeri** ya da **Kolleksiyoncu Kız**'da ise oyuncuların davranışları için günlük ya da yıllık zamanın önemli bir rolü var. Örneğin **Suzanne'in Kariyeri**'nde Bertrand'ın ertesi gün sınavı var ve bu nedenle erken kalkmak zorunda. Bu onun önceki ve sonraki davranışlarını etkiliyor. Ya da **Maud'da Geçen Gecem**'deki ilk kar. **Claire'nin Dizi**'nde kesin tarih veren, ara yazılar geliyor. Filmin süresi bir ay üzerine. **Öğleden Sonra Aşk**'da ise büroda bir takvim var ve bu filmin akışı sırasında giderek daha büyük ve belirgin olarak görülüyor.

STÜDYO

Genellikle özgün çekim yerinde çalışıyorum. **Töresel Öyküler**'in çoğu stüdyoda çekilmedi, iki ayrıcalık var **Maud'da Geçen Gecem** ile **Öğleden Sonra Aşk**'ın birer bölümleri. Bunun nedeni basit, çekim yerleri çekimden önce aranıp bulunuyor ve öyküler için önem taşıyorlar. **Töresel Öyküler** film çekimi için yazıldıklarında, çekim yerlerinin kesin tanımlarını da içeriyorlardı, davranışlar çekim yerinin biçimiyle çok ilgili. Bir başka çekim yerinde, davranışta farklı olacaktır. **Maud'da Geçen Gecem**'de yatağın, sandalyelerin yatak karşısında bir çember oluşturabilecek gibi yerleştirilmesi, banyoya ve mutfığa bir kapı olması vb. koşullar gerekiyordu. Şimdi siz, birçok evin bu tanımlara uygun düşeceğini söyleyeceksiniz. Ben de böyle düşünmüştüm. Ancak istediklerimi karşılayacak bir ev bulamadım. Tabii diğer nedenler de vardı; birçok evin kirası oldukça yüksekti ve gürültülüydüler, bense ıssızlık, sessizlik arıyordum. Bu arada stüdyoda çekim yapmak geldi aklıma. Hemen akabinde bulduğum yer gerçek bir stüdyo değildi, manastırdan terzi atölyesine dönüştürülmüş bir yerd. Stüdyo haline getirilebilecek eski bir odası vardı, gerçi işi çoktu ama, burada aradığım sessizliği bulabilmiştim. İç avluya bakan iki pencereden birine farlar yerleştirdim. Bundan sonra mekânı senaryoda yazdığım biçimiyle bölüştürebilirdim.

Bu sorun karşıma Claire'nin Dizi'nde de çıktı. Ama burada daha dikkatli davrandım, senaryodaki mekânları, çekim yerlerini kararlaştırdıktan sonra tamamladım. Burada size bir de animi aktarayım. Claire'nin Dizi'nin birinci yazımında büyük bir çiftlikte yaşayan bir adamın öyküsünü anlatmışım. Çiftliğin yanında bir tenis okulu vardı ve adam bahçesinin duvarından iki genç kızı izliyordu. Çekim öncesi tenis kortuna komşu bir evin çok zor bulunabileceğini düşünmeye başladım, oysa öykü bunun üzerine düşünülmüştü. Aramalarım sırasında böyle bir evi Annecy'de yakaladım. Ancak bu kez de öyküyü değiştirmiştim. Yeni öyküye göre tenis kortu ve ona komşu bir ev gerekmiyordu. Rüyalarım giren, tam istediğim gibi bir ev bulmuştum, ama kullanamayacaktım, bir an çıldırarak gibi oldum. Bundan sonra yeni bir bölüm ekledim filme; Aurora Jerome bir keresinde tenis kortuna komşu bir evde oturan bir adam üzerine öykü yazmayı düşündüğünü söylüyor.

Öğleden Sonra Aşk'ta da aynı sorunla karşılaştım. Bütün büroların bir-birine benzediği —kabul edilebilir bir düşünce— düşüncesinden, senaryoda kesin olarak belirtmişim çekim yerini. Paris'te büro bulmaya çıktığımda ise —belki şansım da azdı— aradığımı bulamadım. Bana sunulan bürolar yıkılmakta ya da onarımda olan evlerdeydi ve bu nedenle de ortamları çok gürültülüydü. Oysa benim düşündüğüm bürodan dışarıda neler olup bittiğinin farkına varılmalıydı, sokak görülebilmeli, günün zaman değişimi izlenebilmeliydi. Böylelikle sabahın ve akşamın, yağmurlu ve güneşli günün farkına varılmalıydı. Ancak bunlarda çekimi zorlaştıracaklardı. Sahnelerin çok uzun olduğu bu filmde örneğin, sabah gün doğarken bütün bir bölümün çekimini yapmak olanaksızdı. Aynı şey Maud'da Geçen Gecem'in bazı bölümlerinin neden stüdyoda çekildiğini de açıklar. Örneğin saat 17.00 ile 17.30 arasında ışığın her iki - üç dakikada bir değişmesi ve akşam olması —bir sahnenin çok uzun oluşu nedeniyle— çekime izin vermiyordu. Bu durumda yapay ışık kullanmak zorunluluk oluyordu.

KİTAPLAR

Filmlerinde hoşlandıkları birçok kitaptan anıştırmalar yapan Yeni Dalgacı arkadaşlara oranla, ben bu işten daha az hoşlanıyorum. Töresel Öyküler'de anıştırma kullanmamaya çaba gösterdim, konu için önemli değildi, dolayısıyla bunlarda oynayan oyuncuların sinemasal ya da yazınsal etkilerden arındırılmış olmalarını istedim. Monceau Fırıcısı'nda yalnız «sinemaya gitmek ister misiniz?» anıştırmasını kullandım, sinemaya saygımı belirttim hepsi bu.

Yazınla ilgili saygı ise çok enderdir, ancak kişiler belli bir kültüre sahip ve okuyan insanlar olduklarında, ne okuduklarını göstermeliydim. Ki-

tapları hangi ölçütlere göre seçtim? Bu çok değişik, şu anda kesin listesi yok aklımda, yine de belleğimi zorlayayım.

Monceau Fırıncısı'nda anıştırma olduğunu sanmıyorum. Bir hukuk kitabını kullandığımı söylüyorsunuz, ama bu önemli değil. **Suzanne'in Karrieri**'nde, Suzanne bir kitap almak ister, neden **Hırsızın Günlüğü** kitabını alır? Bu tamamen raslantısal, çünkü rolü oynayan genç kız o sırada bu kitabı okuyordu, ama kesinlikle Jean Genet'i anıştırma yok. Genet'i beğenmediğimi söylemek istemiyorum, hayır bunun kesinlikle onunla ilgisi yok. Ve Don Juan'la olan ilişkisi masa oynatarak onun ruhunun çağrılmak istenmesinden kaynaklanmaktadır. Bir de bu anıştırmadan çok kısa bir süre önce yaptığım müzikal bir anıştırma var, opera dinleniyor ancak **Don Juan**'dan bir aria değil. **Figaronun Düğünü**'nden bir aria bu, bunu birinci sözcüğü «Oh Suzanne» olduğu için aldım, yani başrole bir anıştırma yaptım. Ne Genet'e ne de Mozart'a bir atıf yok.

Kolleksiyoncu Kız'da da anıştırmalar var. Örneğin bir an başrol oyuncusu hiçbir şey yapmak istemiyor, okuduğunu söylüyor, ne okuyor peki? Rousseau okuyor ve ekliyor, «Rousseau okuyorum, ama başka bir kitabı da okuyor olabilirdim, şimdi Rousseau'dan okuyorum çünkü elime bu geçti, aynı biçimde **Don Kişot**'u da okuyor olabilirdim.» Burada okuduğu kitabın içeriğine atıf var, **Kolleksiyoncu Kız**'da Rousseau'ya anıştırma var. Başrol oyuncusunun göle bakarak söylediği tümce Rousseau'dan esinlenilmiştir, Rousseau'nun Lac de Vienne ve Coenfer See'deki izlenimlerini anlattığı **Bir Yalnız Yolcunun Düşleri**'nden.

Bir küçük anıştırma daha var, Hayde onun için okuması biraz güç olan **Alman Romantikleri** adlı kitabı dizlerinin üzerine koymuş ve yoğun olmayan bir biçimde okuyor. **O Markizi**'nde de bir kitap var benim okumadığım, oyuncuların birinin, Daniel Pommereulle'nindi kitap, neden aldım bilmiyorum, belki de cildi güzeldi ve Alman romantikleri beni hep büyülemişlerdi.

Maud'da Geçen Gecem'de de çok anıştırma kullandım. En önemlisi Pascal, hatta burada okunuyor kitap, kitaplıktan alınıyor ve yorumlanıyor. Bu öykü için temel oluşturuyor... Bu sonradan aklıma geldi, ilk yazdığım da Pascal yoktu. Hristiyanlık, felsefe ve marksizmden de söz edilmiyordu. Öykü, yalın olarak 2. Dünya Savaşı sırasında karartma nedeniyle evine gidemeyip, bir kadının evinde gecelemek zorunda kalan adam üzerine kurulmuştu. Başlangıçta oldukça farklıydı öykü. Clermont'u düşündüğüm anda aklıma Pascal geldi. Şimdi kesin söyleyemem, Clermont'u düşünmeme neden olan Pascal mı, yoksa Pascal'ı düşünmeme neden olan Clermont mu? Ancak birbirleriyle ilişkili olduklarını sanıyorum.

Claire'nin Dizi'nde de çok az kitap var. Aurora'nın sayfalarını çevirdiği, sıradan, değersiz bir kitap var gerçi, ama bu önemli değil. Tanınmamış başka kitaplar da var.

Son filmimde de bir kitap var, bence oldukça önemli bir anıştırma, hemen filmin başında. Bu Bougainville'den **Dünyaya Yolculuk**. İki nedenden ötürü anıştırıldı: İlki başlığı ironi taşıdığı için, ikincisi ise kitapta Bougainville'den, Tahiti adalarında doğal örfilere göre poligami yaşayan insanlara ilişkin bir önerme bulunması. Bu poligami daha sonra filmde iki kişinin sohbeti sırasında söz konusu oluyor. Yani rastlantısal değil. Filmdeki diğer bir anıştırma ise başrol oyuncusunun akşam koltuğunda okuduğu **Kaptan Cook'un Serüvenleri**, belki bir anı kitabı ve İngilizce. Adamın karısı İngilizce öğretmeni, adam karısına bu İngilizce kitabı okuyabileceğini söylüyor. Kadınsa okumuyor ve ev ödevlerini düzeltiyor Chloé'ye gelince onun okuduğunu sanmıyorum, bence o, eline hiç kitap almıyor.

RESİMLER

Filmlerimde **•Töresel Öyküler•**'de kitaplar görülüyor. Bunların kimisi rastlantı, kimisiyse istenilerek kullanıldı. Aynı şekilde, duvarlarda da resimler asılı. Genelde ünlü resimlerin reproduksiyonlarını kullanmaktan kaçınırım. Oldukça banal, ama kesinkes rastlantısal değil, örneğin resim hoşuma gitmedimi kullanmıyorum.

Monceau Fırıncısı'nda hiç resim yok. **Suzanne'ın Kariyeri**'nde Guillaume'nin annesinin evinde birkaç resim var. Burada adamın resimlere baktığı bir sahne bile mevcut. Bunlar, ressamın hangi kütlelerle gerçekleştirdiğini bilemediğim, beni hep şaşırtan önemli resimlerdi. Yine evde Alman ressam Emil Nolde'nin grafik çalışmaları divanın üzerine asılmıştır, bilmem tanınabiliyor mu?

Maud'da Geçen Gecem'de de duvarlara hangi resimleri asacağım sorun oldu. Taşrada yaşayan bir kadın duvarlara ne tür resimler asardı? Bu soru epey kafamı kurcaladı. Resim yapan arkadaşlarıma tablolar ısmarladım, bunlardan birkaçını da aldım. Ben resim yapamam, ama aklıma ayın bir fotoğrafını olabildiğince büyüttürüp bunlardan soyut resimler elde etme düşüncesi geldi. Bunu gerçekleştirence ortaya, çok sevdiğim, soyut resim yapan ressamların yapıtlarına benzer şeyler çıktı. Paris'te yaşayan Hans Hartung adında bir Alman ressam uçaktan kır fotoğrafları çekiyor. Filmde bunlar görülebiliyor. Maud'un yatağının üzerinde ise Leonardo da Vinci'nin çıplak erkek çizgisi dışında simgesel bir şey yok. Bunu oraya Françoise Fabian'ın yüz çizgilerinin Leonardo'nun resimlerini andırdığını düşündüğümünden ve kadının çok açıksözlü, ikna edici kişiliğine uygunluğundan dolayı astım.

Claire'nin Dizi'nde çoğunlukla genç kızların odalarına astıkları, tanınmış resimlerin reproduksiyonları kullanıldı. Claire'nin odasında Gauguin'in **•Ne Zaman Evleniyorsun•** adlı tablosu asılı, Tahiti dilinde nasıl söylenir bil-

miyorum. Resimde Tahitili bir ya da birkaç —kesin bilmiyorum sayılarını— genç kız yanyana ayakta duruyorlar. Bu Tahiti'ye saygı amacıyla. Çünkü Savoyen'deki Annecy Gölü hiç görmediğim Polenezya'yı çağrıştırıyor bende. Polenez kadınlarını, Melville ve Stevenson'un kitaplarından bilebildiğim kadarıyla hep çekici bulmuşumdur. Dolayısıyla bu resmi Tahiti'ye ve Gauguin'e saygı için kullandım. Ayrıca kameramanım Nestor'a «Eğer bir resim kullanılacaksa bu Gauguin olsun» dedim ve üzerinde daha fazla düşünmedik.

Kolleksiyoncu Kız'da resimlere rastlanmıyor, yanılmıyorsam. Her ne kadar oyuncularından biri ressam ise de duvarlar boş.

Öğleden Sonra Aşk'ta birkaç resim görülüyor büronun duvarlarında. Onları oraya biz götürmüştük. Bunları rastlantısal olarak elde ettik, en güzellerini de oyuncularımızdan biri yaptı. Evde ise sanıyorum resim yok.

MÜZİK

Eğer sizi ilgilendirecekse müzik anıştırmaları üzerine de konuşabilirim. Sanıyorum filmlerde müzik önemli bir öğe, ben normalde pek kullanmıyorum. Neden bir sahnede o müziği değil de bu müziği anıştırdığımı anlatabilirim.

Monceau Fransızca'sında hiç müzik yok. Bir sahnede başrol oyuncusu radyo dinliyor, belli bir şeyi dinliyor, arka planda Arap müziğini andıran sesler var, ayrıca vızıltı, uğultu gibi ek gürültüler duyuluyor, bu benim çok hoşuma gidiyor. Bunu özellikle telif hakkı ödememek için yaptım. Diğeri ise sanırım Çaykovski'den bir senfoninin finali, yalnızca sonu dinleniyor onun da. Bunu da telif hakkı ödememek için, çok uzak bir ülkeden yayın yapan bir vericiden aldım.

Suzanne'in Kariyeri'nde müzik konusunda zorluklarım oldu. Burada parti ya da küçük toplantılarda çalınan müziklere benzer bir müzik çalınır. Param olmadığı için müzisyen kiralayamazdım, bilinen türden müzikler de çalamazdım. Bu nedenle dans müziği satın aldım. Bu tür müzikleri çalmaya hakkı olan birini tanıyorum. Düzeyi yükseltmek için Mozart'ın bir operasından bir bölüm kullandım, bunun haklarını ise oldukça kolay elde ettim.

Kolleksiyoncu Kız'da bir müzisyen ile anlaştık, ancak müziğinden pek hoşlanmadığım için olabildiğince az kullandım. Gerçekte birlikte film çevirdiğim insanlar gece-gündüz pop müzik dinleyen tiplerdi, ama yine de ben müzik yerine cırcır böceği cırlıtısını yeğledim. Jenerik müziğini bestecilerim de beğenmediler, film yapımcısı Barbet Schroeder'e gittim ve sorununu anlattım: «Çok yalın birşey yapılmalı, örneğin şu yeter...» dedim ve bir tencere alıp üzerine vurmaya başladım, aynı zamanda duvardaki ba-

kır tepsiye de vuruyordum. Bunu kaydettik ve jenerik müziği olarak kullandık.

Maud'da Geçen Gecem'de başrol oyuncularını konsere giderler. Neden mi? Ben iz bırakan filmlerden hoşlanıyorum. Kilisede bir seromoni çekmek istedim, ancak çok kötü müzik çalıyorlardı. Bugün kilisede dinlenen müzik gerçekten de çok çirkin, çok kötü kilise şarkıları söylüyorlar. Sanırım Rus kemancı Leonid Kogan'dı, Mozart'ın bir sonatını, —kühel sayısı 378—, yorumluyordu. Filme uygun gördüm ve kullandım. Bu, filmde duyulabilen tek müzik oldu. Filmin bir yerinde de öyle bir an vardı ki sanki müzik için özel ayrılmış, film boyunca müzik kullanmak yerine böyle bir anın varlığı daha uygun geldi bana.

Öğleden Sonra Aşk'ta jenerik müziği kullandım. İzleyiciler jeneriği okurken müziksiz düşünemiyorlar, bunu saptadım. Filme jenerik müziği üretmek için işe koyuldum. Arie Dzierlatka adında genç bir İsviçreli besteci ile anlaştım. Müziği yaptı, bir de düş ayrımı için küçük bir bölümü seslendirdi. Müzik aslında tüm düş ayrımı boyunca çalacaktı, ancak sonra düş ayrımına girerken çalınması bana daha uygun geldi. Modern, elektronik bir müzikti.

Öyle sanıyorum ki filmlerimde duyulan müziklerin hepsi bu. Hiçbir ünlü müzisyeni anıştırmadım. Filmlerime çalışırken belli bestecilerin müziklerini dinliyorum ve bunlardan esinleniyorum da ancak filmlerimde hiç ortaya çıkmıyorlar. Bütün belgesel filmlerimde ve özellikle eğitimbilimsel olanlarda müzikten esinlenirim. Belli çağlar üzerine çevirdiğim filmlerde —özellikle 17. yüzyıl üzerine olanlarda— oldukça çok Ortaçağ müziği dinlerim. Filmlerde bunların hiçbirini hissedemiyorsunuz, çünkü benim için filmin kendisi müziktir ve bu nedenle ikisinden birinin fazlalık olduğunu düşünüyorum.

ÖĞLEDEN SONRA AŞK'TA DÜŞ AYRIMLARI

Töresel Öyküler'de ilk ve son defa **Öğleden Sonra Aşk'da** gerçekçi olmayan, bir tür düş ayrımı gösterdiğimde çok şaşırmışlardı. Genelde geçmiş ile geleceği birbirine karıştırmayı istemem pek. Ancak burada, araç olarak, alışılmamış bir üslup, öznel bir sinema üslubunun olmasını istedim. Bunu bu filmde yapmamın nedeni, nasıl davranıldığını ve gerçeğin ne olduğunu göstermek istememdi. Bu bölüm filmin girişindeydi ve öykünün içinde yer almadı.

OYUNCULARLA BİRLİKTE ÇALIŞMA

Oyuncularla çalışma yöntemimin nasıl olduğunu soruyorsunuz. Yanıtlaması zor bir soru, çünkü yöntemim yok. Mekân ve kameranın yerleştiril-

mesi gibi konularda özgün düşüncelerim olmasına karşın, bu konuda, oyuncularla iyi ilişkiler kurulması dışında, özgün bir görüşüm yok. Ben oyuncuları birşeye zorlamamak gerektiğine, tam tersine, özgür oldukları duygusunu kazanmaları için, candan olunması gerektiğine inanıyorum. Burada tek sorun onların kendilerini, bu özgürlük dolayısıyla rahatsız hissetmeleri. Ne yapacağınızı, onlardan ne isteyeceğinizi kesinkes bilemiyor-sunuz.

Benim için en önemlisi oyuncuları tanıyabilmektir, bir oyuncuyu tanıyabilmek ise çok zor birşey değildir. Sinemanın ne olduğunu bilen her yönetmen bir kişiden neler alınabileceğini, kamera önünde birşey yapıp yapamayacağını kolayca çıkarır ve bu nedenle seçim zor olmaz. Asıl zorluk oyuncunun yönetmeni tanımasıdır. Başlangıçta iletişim biraz zor gerçekleşir. Oyuncu yönetmenin yerleştirdiği saydam bir duvar önünde bulur kendini. Başta yönetmenin ne istediğini bilemez ve zaman içinde giderek keşfeder. İstenilen basittir oysa, tıpkı günlük yaşamını yaşaması gibi. Bunu yalnız, hiç oynamamış, profesyonel olmayan kişilerden değil, aynı zamanda meslekten oyuncu olanlardan da istediğimin farkına vardım. Meslekten oyuncular, amatörler göre daha güvensizler. Onlar bunu yap, şunu yapma türünden yönetilmek istiyorlar. Bu ise benim hiç bir zaman söyleyemeyeceğim bir şey. Ben insanları inceliyorum, gözlüyorum, jestlerinin farkına varıyorum. Bunlar genellikle güzel, günlük yaşamdaki jestler. Daha karakteristik ve içten davranışlar. Bunları kamera önünde yeniden yapmalarını isterim. Ama yapmalarını isterim, tekrar etmelerini değil. Örneğin hiç bir zaman «Şimdi elinizle şu hareketi yaptınız, böyle çok güzel oldu» biçiminde konuşmuyorum. Çünkü «Tekrar pencereye yaslanın» dersem bu bir önceki kadar doğal olmaz, daha yapay ve hesaplı olur, ilkindeki şıklık kaybolur. Benim yaptığım ancak, onlara, sürekli değişik biçimlerde pencereye yaslanabilme hünerini kazandırmak oluyor. Oyuncu kendisi, pencereye yaslanmanın önemini kavramalı, doğal görüntü böylelikle oluşur. Fransız oyuncular bunun farkına varsalardı iyi olurdu. O Markizi'nde Alman oyuncuların —Fransızlara oranla— yönetilme isteklerinin daha fazla olduğunu ve bir davranışı tıpa tıp yinelemeyi daha kolay gerçekleştirdiklerini gördüm. Yine de burada benim kendilerinden istediğim gibi değil de, onların kendilerinin buldukları gibi davranışta bulunmalarını yeğledim. İsterseniz bir örnek vereyim. Bazı filmlerde davranışlarını çok beğendiğim, hatta davranışlarına aşık olduğum oyuncular vardır. Burada profesyonel oyuncular değil kastettiklerim. Fazla film çevirmemiş, raslantı sonucu oyuncu olmuş ya da işe yeni başlamış gençler.

Kolleksiyoncu Kız'da erkek oyuncunun bu alanda kariyeri yoktu, ne ki mükemmel jestleri vardı ve bu jestlerini kesinlikle kontrol edemiyordu. Bu bir ölçüde beni aralarda rahatsız edebilirdi. (Edebilirdi diyorum), çünkü sonuçta böyle birşey rahatsız edicidir. Dolayısıyla onu oyundan çıkardım.

Öğleden Sonra Aşk'ta gerek Haydee gerekse Beatrice Romand ve Zouzou olsun, genel olarak çalıştığım kadınların büyük bir kısmının jestlerindeki zerafet ekstrem noktadaydı. Ve bunlar sözkonusu filmlerde önemli bir yer tutuyorlar. Bunlar bilerek yapılmış belirlenmiş, önceden gösterilmiş davranışları ve duyguları ortaya koyan jestler olmayıp, o sırada konuşulandan tamamen bağımsızdılar. Örneğin benim şimdi burada konuşurken kapı kolunu ya da pencereyi tutmamın Töresel Öyküler üzerine anlattıklarımın hiç bir ilgisi yok. Hatta bazen bir tiktir bunlar. Koleksiyoncu Kız'da güneşten yanmış, tırnaklarını yiyen ve sürekli kaşınan bir oyuncu vardı, bu haliyle öylesine hoştu ki, bütün oyun boyunca kaşınmasına göz yumdum. İşte Töresel Öyküler'in ilkinde yapmaya çalıştığım şey özellikle buydu. Koleksiyoncu Kız ve Suzanne'in Kariyeri'nde de böyle tikleri olan kişiler vardı. Oysa ben onlardan bunların hiçbirini yapmalarını istememiştim. Tabii ki bu davranışlarının farkındaydım, ama bazen bana «Bunu yapayım mı» diye sorduklarında, cevabım hemen her zaman «Tamam, ne isterseniz yapın» oluyordu. İşte genelde ses teknisyeni ve kameramandan istediğim de oyuncuyu hiç bir şekilde etkilememeleridir. Eğer onları rahatsız eden jestler varsa önce bana söylesinler, ben bu jestlerin ortadan kalkmasını sağlarım.

SONRADAN SESLENDİRME VE ÖZGÜN SES

Töresel Öyküler'in birkaçını doğrudan, diğerlerini ise sonradan seslendirdim. Tam olarak söylersem ilk çektiklerim sonradan seslendirildi. Son üç filmde başladım doğrudan seslendirmeye. Doğrudan seslendirme daha maliyetli. Belki sondaki toplam harcamaları incellerseniz maliyetli denemez ama, filmin bir amatörle çekilmesi gerekiyorsa, buna harcanan zamanın bedeli lüks sayılır. Ben de zaten ilk filmim olan **Monceau Furuncısı**'nda salt amatör oyuncularla çalıştım. Motoru bile bulunmayan, bugün amatörlerin dahi kullanmayacakları, ayar süresi çok kısa —17 saniye— bir kameram vardı. Beni ilgilendiren noktaysa görüntülerin oldukça süresiz olmalarına karşın, hareketlerin sürekliliğini belirtmeye çalışmaktı. Bu büyük sorunu film çekimi sırasında çözülemeyi kararlaştırmıştım. Doğru dürüst bir kamera kullanmaksızın ve ayar süresinin kısa oluşuna karşın yine de izleyiciye bunu hissettirmemem çok keyiflendirdi beni. Bu filmde diğer filmlerimde yapmak istemediğim bir şey de yaptım. Fransız yönetmen Barbet Schroeder'in oynadığı başrolün seslendirmesini, bir başka yönetmen arkadaşım Bertrand Tavernier'e yaptırdım. Neden böyle oldu? Çünkü burada yorum diyalogdan daha önemliydi ve yorum için Bertrand Tavernier'in sesi daha uygundu. Diğer filmlerimde ise oyuncuların kendi sesleri benim için oldukça önemliydi. Sesleri değiştirme düşüncesi beni çok sinirlendirdi-

yor. **Töresel Öyküler**'in seslendirme metinlerini gözümün önüne getirdikçe —herşeyden evvel Almanca metinleri— ürküyorum, onları seyretmeye cesaret edemiyorum. Ayrıca kendime **Claire'nin Dizi** nasıl seslendirilebilirdi diye soruyorum. Çünkü buradaki Rumen kadın yazarın sesi çok önemliydi ve ayrıca iki kızın sesleri de birbirinden ayırt edilemiyordu.

Sessiz olarak çekilen ve sonradan seslendirilen **Kolleksiyoncu Kız**'ın ses efektlerinden hoşnutum. Yalnız, çekim sırasında seslendirilseydi daha mı iyi olurdu, diye soruyorum kendime. Gerçekte otomobil ve uçak motorlarının gürültüleriyle dolu bir yerde çekildi, oysa istenen yalnız kuş ve cırcırböceği sesiydi. Her ne kadar ses uzmanım Jean Pierre Ruh'un yeteneği tüm gürültüleri elimine edebilmemizi sağlayacak düzeyde idiye de, yine de çekim sırasında dış gürültüyü banda kaydetmeden çalışmak oldukça güç olurdu. Hem bu filmdeki sonradan seslendirme, bütün sesleri oldukça canlı bir biçimde kullanmamı da sağladı. Üstelik bu arada, çekim yerinin doğası üzerine bilgilenmişim —Akdeniz'de bir yöre—, gerçekten orada yaşayan kuş ve böceklerin seslerini kullandım. Arada aykırılık olsun diye de, özellikle doğanın sessizliğini anlatırken, uçak gürültülerini verdim. Gerçekte motor sesinin kontrast etkisi ferahlatıcı bir yeri, daha da ferahlatıcı kılar. Ayrıca tuhaf olan bir başka şey de bir gürültünün anlamı eğer başka bir şeyle ilişkiliyse, gürültünün anlam kazanmasıdır.

FOTOĞRAF - NESTOR ALMENDROS

Filmlerimde çeşitliliği arıyorum. Çünkü hemen hemen her filmde aynı düşünceden yola çıkıyorum. Tek bir konunun çeşitlemelerinin oluşturduğu **Töresel Öyküler**'de, özellikle bunun için çeşitlilik gerekiyordu. Diğer filmlerim de konu, yapı, biçim ve özgür oyunculuğa kadar, **Töresel Öyküler**'in çizgisindedir. Kendilerine değişik temalar sunulan ve bu temaların çeşitliliğinden yeniden birşeyler bulmaya çalışan meslektaşlarımdan tersine ben, belli bir monotonluktan, temelde yatan biteviyelikten yola çıkarak, olabildiğince fazla değişiklik yapmayı deniyorum. Ben, kendi buluşum **Töresel Öyküler** gibi, ya da gerçekten benim seçtiğim bir konu aracılığıyla başka bir şeyi bulmaya çabalarım. Bu nedenledir ki hiç bir zaman aynı oyuncuları kullanmıyorum, ne de aynı sahneleri. Bazılarının yaptığı gibi oyuncuya başka duyguları anlattırmaya çalışmak, oyuncunun oyununu derinleştirmek, bir rolü oynadıktan sonra hemen başka bir role sokmak, bunlar beni hiç ilgilendirmiyor. Sonuç, hep aynı teknikleri ve herşeyden önce hep aynı kameramanı, Nestor Almendros'u kullanıyorum.

Sanıyorum ki sürekli yeni yönlere yönelmek olanaklı olduğundan, hep aynı kameramanla çalışmak, benim aradığım çeşitliliği gerçekleştirmemi kolaylaştırıyor. Eğer her filmde başka bir kameramanla çalışacak olsam

ileri gitmem olanaksız olur. En azından her seferinde yeniden alışma süresine ihtiyaç duyardım. Nestor'sa benim söylemek istediğim binlerce şeyi konuşmaya gerek kalmadan biliyor. Çünkü aramızda bir uyum var ve bizi temel sorunlarla uğraşmaktan kurtarıyor. İkimizin de aynı zamanda aradığımız ve filmde öncelikle bulunması gereken şey yoğrumsal anlatımdır. Nestor —en azından Fransa'da— tanıdığım bütün kameramanlar içinde, bu konuda en yetenekli kişi. Belki diğer ülkelerde de, örneğin İtalya'da benzer kameramanlar vardır. Çünkü İtalyanlar da yoğrumda duyarlılıkları, Fransızları kötülemek istemiyorum, ama bu ülkede bu kadar ressam, fotoğrafçı ve kameraman olduğu halde nedendir bilmem, bana yoğrum için duyarlılıkları eksikmiş gibi geliyor.

Sinema'da, aynı zamanda hem ressam ve hem de sinemacı olmak kadar zor birşey yoktur. Bunun için en doğru sözü babası ressam olan Jean Renoir söylemiş: «Biz ressam değiliz, biz fotoğrafçıyız.» İlk saptanması gereken şey, sinemada ressam olmak isteniyorsa, ressamlığa sırt çevirmek gerektiğidir. Sinemada en büyük çelişki budur. Film çevirirken ne ressamlık tutkumdan vazgeçebiliyorum ne de mütevazilikten. İşte bu mütevazilik her seferinde beni, belli bir tasarı yaparken, ya da görüntü oluşturunca, daima fotoğraf çektiğimi ve hiç bir zaman bir tablo oluşturmadığımı anımsatıyor. Öyle sanıyorum ki bu aşamada bana yardımcı olacak, arkamda duracak birini gereksindim... İkimizin duyarlılığı birleşiyor ve bu bakımdan yazınsal türdeki filmlerimdeki görüntülerin niteliklerinden hoşnutum, ama bunlarda yoğrumsal olanlardakine oranla daha az —yazınsal— sorunla karşılaştım. Sanırım daha fazla anlatmamam gerekiyor. Bu konuda hem yazan, hem de yorumlayan olunamaz.

Buna ek olarak söyleyebileceğim, Nestor'un da yardımıyla ressamlık arzusuyla dolduğum, ama sinemanın ressamlık değil de fotoğrafçılık olduğunun tam manasıyla bilincinde olmamdır. Biçimlerde, yapılarda ve özellikle renklerde olanaklarımın oldukça kısıtlı olduğunun da farkındayım. Nestor'dan birçok şeyi, hepsinden evvel de katılığı öğrendim. Nestor görüntüyü doldurmaktan hoşlanmıyor, resimden sürekli olarak, gereksiz olan bileşenleri, dekorları yok ediyor ve bunların dikkati boş yere kullanmaya neden olduğunu söylüyor. Haklı bence. Filmlerin çoğunda görüntülerde çok, çok fazla nesne var. Onda hoşuma giden bir diğer şey de, güzelin peşinde olmayışı. Sinemasal güzelliğin bence en büyük düşmanı Fransızca «Le joli»nin arayışında olmaktır ve bu da sonunda hiç şüphesiz görüntünün banal niteliği demektir.

Basitçe çirkin olan aransa, bu çirkinlikten sinemasal güzelliğe daha çabuk ulaşılabilir. Nestor'un fotoğrafisinin ilkbakışta itici, kontrastlı olduğu ve beğenilmediği doğrudur. Onun kameraman olarak büyüklüğü, herşeyden evvel filmin konusuna inanmasında, filmin derinliğini ve esasını

anlayıp hissetmesinde gizlidir. Oluşturduğu görüntülerde kişiler sert bir etki ile gösterilir, işte o bu sertlik ile inceliği vurgular gerçekte. Nestor tarafından alınan hiç bir yüz, gerçekte olduğundan daha güzel değildir. Bu konuda onunla hemfikirim; bir yüzün bütün film boyunca hep aynı görünmesi gerekiyor. Çekim çalışmaları sırasında oyuncuların «bugün günümde değilim», «çirkinim», «gözlerimin altında halkalar, kırışıklıklar var», «cildim parlak değil», «iyi makyaj yapamadım» ve «bu profil için iyi değil» türünden kaygıları oluyor. Bunları salt önemsiz olarak tanımlamak yetmez, aynı zamanda bunların zaten böyle olması gerektiğini vurgulamak şart. Eğer bir oyuncu —birçok filmde olduğu gibi— her zaman aynı görünüyorsa, aynı biçimde maktaj yapıyorsa, traşı aynıysa ona üzmekten başka bir şey gelmez elden. Eğer her zaman güzelse, böylece gerçekte hiç bir zaman güzel değildir. Oyuncuların kimi zaman biraz daha az edalı olmaları sağlanırsa, onların gerçek güzelliği daha sık ve dokunaklı olur. Nestor bu nedenle onların makyaj yapmalarını istemiyor, ben de katılıyorum ona. Bizim oyuncularımız hiç bir zaman makyajlı değildirler. **Töresel Öyküler**'de eğer makyajlı iseler, bunun nedeni o an gerçekte de makyajlı olmalarıdır sadece. Nestor sürekli olarak oyunculara, günlük yaşamda normal olarak yaptıklarından daha fazla makyaj yapmamalarını hatırlatır zaten.

Töresel Öyküler'de genel olarak pek kamera hareketi kullanmadım. Benim tecrüğim resim tasarımı ve her ne kadar uzun da olsa açı - karşı açı'dır. **Morneau Fırincısı** bunun dışındadır, burada bir kamerayla, yay düzeneği kullanarak çekim yaptık. Benim en hoşlandığım kamera hareketi, genel görünüşün bir eksen etrafında dönerek alınmasıdır. **Travelling** diye adlandırılan hareketiye, az kullanırım ve çok da geç başladım kullanmaya. Buna çok az **Claire'nin Dizi**'nde rastlanır. Bundan sonra travelling kullanmak ilk kez **Öğleden Sonra Aşk**'ta aklıma geldi, ama burada da çok kısa kullandım. Buradaki kullanımı yakalamak için deneyimli bir göz gerekir. Kamera hareketi ile zoom'un birlikte kullanılmasına ve özgünlüğe hiç bir değer yüklemiyorum ve prim vermiyorum. Birçok meslektaşım da zoom'a karşı kuşku olduğunu görüyorum, aslında ben de zoom'dan hoşlanmam, tabii eğer vahşi bir biçimde kullanılıyorsa. Yani zoom ile bir nesne üzerine inatla gidiliyorsa, ya da dönülüyorsa. Zoom gizli, sakıngan kullanılacak olursa, kamera hareketine tercih edilebilir. Yani insan bir resmi dikkatini yoğunlaştırarak incelerken, bir nesneyi dikkatle süzerken nasıl gözlerini kısarsa, burada kastedilen ve benim filimlerimde kullandığım da böyle bir zoom'lamadır.

• **Töresel Öyküler**'de sık sık benzer şeyler geçiyor. Kişilerin birbirini incelemeleri, özellikle **Claire'nin Dizi**'nde birçok kez zoom kullanabildim. Özellikle de çok güzel gözleri olan **Claire'nin** çekimlerinde... Bu gözleri omuz çekimlerle göstermek çok ilginç oldu. Başrol oyuncusu Jean Claude Brial

Claire'ye bakarken zoom kullandım, sonra genç kızın gül topladığı sahne-
de de zoom var ve nihayet bu sahne de zoom'la sona eriyor.

Omuz çekimini çok az kullanıyorum, ilk iki filmim dışında hiç kullan-
madım belki de. Bu filmler 16 mm.'lik amatör kameralar ile çekilmişti.
Bunlarda resimlerin açıklığı, 35 mm kameranın verdiği açıklıktan daha kö-
tüydü ve bunun özel sonuçları vardı.

Gerçekten de Monceau Fırıncısı'nda görelî olarak fazla omuz çekimi
var. 35 mm kamera kullandığım ilk film olan **Kolleksiyoncu Kız**'da ise son-
daki sahnelerin toplu çekim olduklarını kesim sırasında farkettim ancak
ve bunlar baştaki omuz çekim kullanılarak oluşturulmuş sahnelerden da-
ha iyiydi.

Kolleksiyoncu Kız'da da sonradan montajda kullanmadığım birkaç
omuz çekimi yaptım ve bundan sonra da omuz çekimini hiç kullanmadım.
Töresel Öyküler'den sonraki filmlerimde ise öncekilere oranla daha fazla
toplulu çekim vardır.

KONUŞMA İLE YAPMA ARASINDAKİ ÇELİŞKİ

Filmlerindeki kişiler önceden değil, akış esnasında belirlenirler. Film
bir tür anlatımdır, başlangıçta kişilerin ne olduklarını bilmeyiz. Herşeyden
önce film ne olduğunu kendisi de bilmeyen, kendini tanımaya çalışan ve
filmdeki deneyimleri aracılığıyla kendisine ilişkin derinlemesine bilgiye sa-
hip olan birinin öyküsüdür. Film aynı zamanda tanımadığı bir kadına rast-
layıp —başkasıyla (yani aslında film boyunca hiç tanıyamayacağı ve seyir-
cilerin de genelde tanıyamayacağı bir kadınla) ilgilendiği için— önsel ola-
rak bu kadına kapılmayan bir adamın öyküsüdür. İzleyici film boyunca
Maud'da Geçen Gecem'deki Françoise'i ve **Öğleden Sonra Aşk**'daki Helen'i
pek iyi tanımaz. **Claire'nin Dizi**'ndeki Jerome'yi ise hiç tanımaz. Ayrıca ben
bunu Alman romantiklerine olan saygımı belirtmek için Lucinde diye isim-
lendirdim. Buna karşın diğer kişiler, anlatanın da güvenmediği, başlangıç-
ta ilgi duymadığı ve giderek, seyirciyle aynı zamanda tanıdığı türdendir:
Gerek Maud olsun, gerekse Claire ve Laura (herşeyden önce **Claire'nin**
Dizi'ndeki Laura) gerekse de **Öğleden Sonra Aşk**'taki Chloe olsun... Ama
sözü edilen **Kolleksiyoncu Kız**'daki Hyde veya ilk iki **Töresel Öykü**, **Monceau**
Fırıncısı ile Suzann'e'in Kariyeri değil kesinlikle.

Töresel Öyküler'de kişilerin konuştukları ile yaptıkları arasında ger-
çekten bir çelişki var. Bununla birlikte konuşmanın ve yapmanın ne anla-
ma geldiklerinin kesin olarak tanımlanması gerekir, çünkü konuşmak yap-
manın bir bölümüdür. Daha açık söylemek gerekirse: Başrol oyuncusu gö-
rüntünün dışında bir tür yorum yapıyor ve kendi hakkındaki belli görü-
şleri bizimle paylaşıyor.

Filmlerimde kişilerin söyledikleriyle yaptıkları arasında bir çelişki var. Metinle (baş oyuncunun görüntünün dışında konuştuğu bölüm) oyuncuların genel tutumu arasında da bir çelişki var. Bu tutum doğal bir diyaloga ait. **Kolleksiyoncu Kız**'da ise özellikle belirgin... Sözkonusu kişinin görüntü dışında dile getirdiği metinle, buna karşı olan diyalog aynı dille yazılmış. Ve ben bununla eleştiriliyorum. Bazı eleştirmenler bununla suçladılar beni, oysa ben bu ayrımı kasten yapmıştım. Kız yazarken farklı kelimeler kullanıyor ve onun kendisiyle ilgili konuşmalarından, kendini olduğundan farklı gördüğü seziliyor.

Kişi yazarken, konuştuğu zamanki dili kullanmıyor. Kendisi hakkında konuştuğunda, görüşlerinin davranışlarından farklı olduğu anlaşılıyor. Ne zaman doğru söylediğini bilmiyorum. Sanırım bu ana figürler, ve bu yapay figürler, başkalarıyla konuşurken, kendi kendilerine düşündükleri andaki gibi dürüst değiller. Dürüst oldukları zamanı ayırt edemiyorum.

Açıklamalar, filmlerin kendisinden daha az önemlidir. Önceki filmlerin yöntemlerini, sistematik sonuçlar olarak kullanmak istemiyordum. Claire'nin Dizi'nde hiç bir açıklamaya rastlanmaz, ama öyle mesajlar vardır ki açıklamanın yerini alırlar. Tıpkı kadın yazar Aurora'yı canlandıran Jerone'ın yaptığı gibi. Claire'nin Dizi'nde başrol oyuncusunun sondaki dizle ilgili sahneyi anlatım tarzının, seyircinin gerçekte edinmek istediği izlenimden ne denli farklı olduğu anlaşılıyor. Aynısı **Öğleden Sonra Aşk**'ta da oluyor. Burada film, doğrudan bir yalan üzerine kurulmuyor, çünkü Töresel Öyküler'deki figürlerin yalan söylediğini iddia etmek de mümkün değil. Burada realitenin farklı biçimlerde sahnelenmesi sözkonusu. Örnekse: Baş oyuncunun karısına Chloe'den söz etmesi realitenin bir sahnelenmesidir.

İlk iki filme bakacak olursak bunlarda yorum önemli bir rol oynar: Monceau Fırincısı'nda çok belirgin bir şekilde açıklamalarla diyaloglar bir-biriyle çatışma içindedir. Bu açıklama çok edebi diye eleştirildi. Çok seçkin bir dille yazılmış diye de eleştirildi. Oysa çok basit, son derece basit yazılmıştı. İşte bu basitlik seçilmiş bir şeydir. Günlük yaşamda insan hiç bir şeyi basitçe ifade etmez. Bu, daha basit söylenemediği için, en basit olanıdır. Çünkü sözkonusu olan konuşma dilinde kullanılan kısalıktır. Öyle ki yükleme ve özneye dikkat edilmeksizin, serbest anlatımlar veya alıp ifadeler kullanılır.

Evet, benim filmimde kişilerin kendileri hakkında söyledikleri ile yaptıkları arasında bir çelişki var. Bu demektir ki açıklama metniyle olaylar arasında, senaryo ile kişinin başkasıyla konuşurken kullandığı dil arasında bir çelişki var. Üç aşağı, beş yukarı filmlerimde iki dil düzlemi kullanılmış. Anlatanın kendini tanımlarkenki dili ve diyalog dili. Başrol oyuncusu görüntünün dışında, günlük yaşamla karşılaştırıldığında çok yapay ve edebi bir dil kullanıyor. Günlük yaşamda çok basit şeyler söylüyor: Örnek-

se, «Bir ekmek istiyorum», «Bir pasta istiyorum» vs. Açıklamasında söyledikleri de çok basit şeyler: «Bulvardaki keyif azalıyor» vs. İyi peki, bu birilerine edebi gelebilir, bu kadar kolay, çünkü günlük yaşamda böyle konuşulmuyor.

Suzanne'ın Kariyeri'nde açıklama ve diyaloglar aynı dille yazılmıştır. Belki açıklama bir miktar günlük dilde olduğundan, çelişki daha az gözüküyor. Benim istediğim başrol oyuncusunun süslü bir dille konuşup, yazarın aynı filmdeki açıklama ve diyaloglarda olduğu gibi abartılı bir dil kullanmasıydı. Halbuki Kolleksiyoncu Kız'da senaryoda çizilenle filmdeki başrol arasında fark var. Töresel Öyküler'in diğerlerinde ise açıklama daha önemsiz bir rol oynar.

Maud'da Geçen Gecem'de açıklama iki cümle ile sınırlandırılmış. Her ne kadar bu açıklamayı yazmış ve Töresel Öyküler'in yayınlanmış metnine de almış olsam bile, aslında ben burada açıklama kullanmak istemiyordum. Başrol oyuncusunun Maud'a kendisini fazla fazla anlattığı konuşmaların yanında, başka düşünceleri öğrenmenin gereksiz olacağına inandığımdan, açıklamadan kaçınmışım.

Benzer bir şey Claire'nin Dizi'nde de var. Hiç bir açıklama yok burada. Sadece bazı anlatımlar ve başrol oyuncusunun kadın yazara mesajları var. Jerome kadın yazara başından geçenleri, düşündüklerini, öbür filmlerdeki kişilerin seyirciye anlattığı gibi anlatıyor. Onun, yağmurda, küçük kulübede Claire ile dizlerinin temas etmesi sonucu yaşadıklarıyla, bunu yazar Aurora'ya anlatışı arasındaki fark açıkça görülüyor. Hikâye aynı, ama onun bunu yazara anlatış tarzı tamamen farklı.

Ögleden Sonra Aşk'ta, başlangıçta yine bir açıklama kullandım. Ama orada da mesajlar var. Başrol oyuncusunun karısına, Chloe ile karşılaşmasını anlatış tarzı, bütünüyle kişisel, öznel, tek yanlı ve yetersiz.

Benim filimlerimde bir çelişki olduğunu söylüyorsunuz. Öyle ki bu insanların istedikleri ile elde ettikleri arasındaki bir çelişki. Bu anlamda çelişkiden söz edilebilir mi bilemiyorum. Bu, istenilen ile elde edilen arasında oluşmuş bir farklılık sadece. Ve salt benim filimlerimdeki kişiler için değil, çoğu kişi için geçerli. İnsanlar mutlu olmak ve mutlak bir mutluluğa kavuşmak istiyorlar. Dünyada bütünüyle mutlu olduğunu iddia edebilecek bir insan var mı, yok mu bilmiyorum. Eğer filmimdeki kişiler tamamen mutlu olsalardı, ortada bir hikâye de olmazdı. Bir hikâyenin olması için kişilerin tamamen mutlu olmamaları gerekir. İstekler ile elde edilenler arasında bir fark olması gerekir. Töresel olsa da olmasa da, her hikâye için gerek şart budur.

Andre Bazin'in yaşıamı boyunca tasarımıladıklarını benim gerçekleştirdiğimi söylüyorsunuz. Bu benim gururumu okşadı, buna çok sevinmeliyim. her zaman düşünün olan bir şeydi.

Ben Bazin'den çok etkilenmiştım ve belki de benim düşünün gördüğüm sinemaydı bu. Her ne kadar konusal, sorunsal ve yazınsal açılarından temel de farklı tatlar alsak da, benim düşünlediğim sinema Bazin'inkinden farklı değildi. Belki o, benimle aynı sorunlar, durumlar ve kişilerle ilgilenmezdi. Ama temelde yöntemi ilgilendiren konularda, yani nesneyi göstermek, sinemayı kamera ile sunmak; sanıyorum ki bunlarda değişik şeyler yapmadım ve her zaman Bazin'i gözönünde bulundurdum.

İlkesel olarak gerçekçiliğe inanıyorum, daha anlaşılır söylemek gerekirse, sinemada görüntünün ilkesel nesnelliliğine inanıyorum. Bazin gibi ben de Lumiere'in koşulsuz izleyicisiyim. Ama Melies'in değil... Biliyorsunuz Lumier ve Melies, ikisi de ayrı ayrı, sinemada başlıca iki yönün biçimlendirdiler. Ben Lumiere gibi, montajda fazla aşırıya kaçmıyorum. Ama bu montajı sevmediğim anlamına gelmez. Kesimlerde kullandığım süre filmlerimdeki tasarımlarımın sayısından bağımsız. Hatta az tasarımlamanın olduğu filmlerde kurgulamanın, çok tasarımama olan filmlere oranla daha zor olduğunu ve temelde daha fazla fantezi gerektirdiğini söyleyebilirim.

Bazin'in kurguya ilişkin görüşlerinden yanayım. Bununla kurguya karşı olduğumu söylemek istemiyorum. Ancak Bazin gibi kurgu ve kesim ayırımına inanıyorum. Ve her zaman kurgu bazında değil, kesim bazında film yapmak istedim. Bu, yapacağım filmlerin kesimlerinin sırası önceden belirlenmeli, kesim masasında değil, demektir.

Kesim nedir? Kesim tüm tasarımların kesin listesinin bulunduğu bir çevirim senaryosudur. Ben eski yönetmenler gibi tasarımları kâğıt üzerinde önceden belirlemiyorum. Onları, çevrimden önce oyuncuların durumuna göre kararlaştırıyorum, kurama göre değil. Ancak ilk kez kesim masasında da belirlemiyorum.

Birçok yönetmen bol malzeme kullanarak çekim yapıyorlar, her yönden çekim yapıyorlar, omuz çekimleri, arkadan ve önden toplu çekimler ve tasarımlarının bir listesini çıkarıyorlar ve böylece kesimi, ilk kez kesim masasında gerçekleştiriyorlar. Benim çevrim senaryolarımda yalnız ayrımlar bellidir. Çağdaş senaryolarda böyledirler, ayrımsal ve çokça yazınsaldırlar. Teknik değillerdir, ama yine de kesin verilmişlerdir.

Yine birçok yönetmen tasarımlarını pek kullanmıyorlar. Ben neyi tasarladığımı biliyorum ve kullanıyorum. Kenara bıraktığım en fazla 5-6 ta-

şarım vardır. Bu açıdan Bazin'in yanındayım, ama Bunuel gibi başka yönetmenler de var böyle davranan. Buna karşın geleneksel Amerikan sinemasında, bildiğim kadarıyla çok tasarım yapılır ve bu kurgu sırasında kararlaştırılır.

ROALD KOLLER

Türkçesi : **FERDİ BOYNAK**

FİLMOGRAFİ :

Kısa metrajlı filmler : Journal d'un scélérat (1950); Présentation ou Charlotte et son steak (1951); Bérénice (1954); La Sonate à Kreutzer (1956); Véronique et son cancre (1958); Nadja à Paris (1964); Place de l'Etoile (1965); Une étudiante d'aujourd'hui (1966); Fermière à Montfaucon (1967).

Uzun metrajlı filmler: Les Petites filles modèles (1952); Le Signe du Lion (1959); Die Marquise von (1975); Perceval le Gallois (1978); La femme de l'aviateur (1980); Le beom mariage (1982); Panline à la plage (1983); Les units de la pleine lune (1984); Le Rayon Vert (1986).

Töresel Öyküler : La Boulangère de Monceau (1962); La carrière de Suzanne (1963); Ma Nuit chez Maud (1968); La Collectionneuse (1966); Le Genou de Claire (1970); L'Amour, L'Après - midi (1972).

NİSAN KİTAP BİR

LUIS BUNUEL BİR ENDÜLÜS KÖPEĞİ / Senaryo

NİSAN KİTAP İKİ-ÜÇ

ALAIN RESNAIS / Özel Bölümü

NİSAN KİTAP DÖRT

YENİ DALGA/ Özel Bölümü

NİSAN KİTAP BEŞ

JEAN RENOIR BİR KIR SEFASI / Senaryo

NİSAN KİTAP ALTI

JEAN VIGO HAL VE GİDİŞ SIFIR / Senaryo

NİSAN KİTAP YEDİ

SİNEMA / Özel Sayı

Yeşil Işın

ENGİN AYÇA

XLIII. Venedik Film Festivali büyük ödülünü kazanan filmi «Le Rayon Vert» (Yeşil Işın) filmiyle ilgili olarak Eric Rohmer şunları söylemektedir:

«Hiç Fransa'nın güneyinde Okyanus sahilindeki Biarritz kentinde bulundunuz mu? Biarritz'in kumsalı çok özeldir, herkes gelir buraya. Bir zamanlar olduğu gibi üst tabakadan insanlar artık buraya uğramamaktadır, aileler de artık pek gelmezler. Kimsenin kimseyi tanımadığı bu kumsalda yalnız kadınların sayısının yüksekliği insanı şaşırtır. Bir yaz bunlardan bazılarının fotoğraflarını çekerek epey eğlenmişim. Bütün bu kadınların yalnızlığı, hangi yaştan ve toplumsal çevreden olurlarsa olsunlar beni çok etkilemişti. «Yeşil Işın» işte bugün çok yaygın olan bu yalnız kadınlar konusunu işlemektedir. Bir kadın okuyucunun, haftalık bir kadın dergisine gönderdiği mektubu anımsıyorum: «Gencim, hoşla gidecek her şeyim var ama erkekler bana hiç bakmıyorlar, sanki saydam biriymişim gibi...» Filmimin kahramanı Delphine işte bu saydam, görülmeyen kızlardan biri. Geçmişte hâlâ arada bir telefon eden bir erkekle ilişkisi olmuştur. Belirli bir nedeni olmadan birbirlerini bırakmışlardır. Hayatta oluyor böyle şeyler. «C'est la vie» demektedir genç kız. Sokakta flört etmekten hoşlanmadığı için yalnız yaşamaktadır (sonra gece eve döndüğünde kendini önce olduğundan daha kötü hissedersin. Yalnızlığı kabul etmek ve umudu dokunmadan korumak en iyisi). Tatile çıkmak için anlaştığı bir kız arkadaşı son anda vazgeçer. Yalnız tatile çıkmayı sevmediğinden, başka bir arkadaşının birkaç günlüğüne Normandiya'ya gitme önerisini kabul eder, ama oradan sıkılır, Paris'e döner. Bir başka kız arkadaşı Biarritz'deki bir evin anahtarını verir. Orada kumsalda İsveçli bir kızla arkadaş olur. Yalnız gezmeyi seven ve gittiği yerlerdeki fırsatları değerlendiren bir kızdır bu. Onun önerileri ve girişimleri Delphine üzerinde ters sonuçlar doğurur. Delphine'in tatili gerçekten çok kötü gitmektedir. Ama en son anda, Biarritz istasyonunda, «Budala»yı okuyarak tren beklerken...

Filmin çekimlerine başlamadan önce, bir tek nokta belliydi: Biliyordum ki Delphine başarısız geçen tatil denemelerinin sonunda, kendisini aydınlatacak olan yeşil ışını görecektir. Yeşil Işın, Jules Verne'in en güzel öykülerinden birine esin kaynağı olmuştur. Delphine bir akşam üzeri tanımadığı bazı kişilerin güneş batarken yeşil ışın üzerine yaptıkları konuşmalara kulak misafiri olur. Jules Vernes'in öyküsünde sözünü ettiği şey gerçekten ol-

maktadır, yani güneş ufuk hattında kaybolurken, ışınların kırılma olayına bağlı olarak, en son bir an için görülen ışın yeşil renk olmaktadır.

Çeşitli denemelerimiz sonucunda nihayet bir kış günü Kanarya adalarında «Yeşil Işının» filmini çekebildik. Demek ki filmin çekimleri daha iki yıl önceden başlamıştı, yani kimilerinin aralarında benzerlikler buldukları Agnès Varda'nın «Sans Toit ni Lois» (Ne ev ne Yasa) filminden epey önce biz filmimize başlamıştık, ama bitişi daha sonra oldu.

Yeşil Işının, Delphine'in öyküsüyle ilgisi ne? Jules Vernes öyküsünde der ki, iki kişi birlikte yeşil ışığı gördüklerinde, birbirlerinin içini okuyabilirler ve duygularında içten olup olmadıklarını anlayabilirler. Filmin sonunda benzer bir olay yaşanır. Biarritz istasyonunda Delphine başkalarından farklı bir gençle tanışır, ona güven duyar ve birlikte giderler. Güneşin batışını denizin üzerinde seyrederek mucize gerçekleşir... Delphine kendi içini ve yanındaki arkadaşının içini okuyabilir.

Aile filmi havasındaki bu küçük filmdeki küçük mucize çok iyi kurulmuş, tasarlanmış bir iş gibi gelebilir, oysa aslında bütünüyle doğaçlamaya dayanmaktadır. Ben bile işin sonuna nasıl geldiğimizi anlayamadım, film kendi kendini yarattı bir bakıma. Oyuncular bir tek sahnelerinin genel çizgisini biliyorlardı, konuşmalar büyük ölçüde doğaçlamayla çıktı. Baş oyuncu Marie Riviere'in böyle bir mucizenin gerçekleşmesinde katkısı çok büyük. Canlandırdığı kişiyle öylesine bütünleşti ki söylenmesi gereken doğru söz-cükleri bulup çıkarmayı başardı, bunun yanı sıra karşındakilerin de doğru sorular sormasını ve tepkiler göstermesini sağladı. Sanki kendi kendini oynuyordu.

En son anda bana filmin Venedik'e gideceğini söylediler. Bu beni pek ilgilendirmiyordu. Festivallere saygım büyük ama oralara hiç gitmem, bu kez de öyle oldu. Bitirdikten sonra filmle artık hiç ilgilenmem. Ayrıca yapacak başka işlerim var. Yeşil Işın'ın çekimleri sırasında ve sonrasında iki film daha yaptım. Bunlardan biri deneysel bir dizi film (Rinette et Mirabelle), diğeri «Pauline à la plage» filmi tarzında bir güldürü olan iki çiftin öyküsü (L'ami de mon amie — Kız arkadaşımın erkek arkadaşı). Gördüğünüz gibi yapacak çok işim var, bu nedenle festivallere gidecek zaman bulamıyorum.

«Contes Moraux» (Töresel Öyküler) ile «Comedies et Proverbes» (güldürüler ve özdeyişler) arasındaki fark özen çok tonlamaya bağlı bir şey. Her ikisinde de insan gönlünün bir portresini, göreneklerin bir freskini yapmak istedim. Ama Contes Moraux'da fazladan kimi kişilerin formüle ettikleri ahlaksal bir yargı bulunmaktadır, konuşmaları içinde başkalarına ahlak dersi verirler. Oysa Comedies et Proverbes'de başkalarına ahlak dersi veren kişiler yoktur. Niçin yoktur? Çünkü konuyu değiştirdim, daha doğrusu to-

numu değiştirdim. Ahlak dersi kişilerin davranışlarından ortaya çıkiyor artık...»

Comedies et Proverbes dizisinin beşinci si olan «Le Rayon Vert» (Yeşil Işın) filmi bir genç kızın başkası tarafından (yönetmen) tutulmuş sinemasal günlüğü gibi gelişiyor. Olaylar tarih konarak anlatılıyor ve 2 Temmuz'da Delphine'in tatil projesinin bozulmasıyla başlayıp her olaya tarih konarak 4 Ağustos sonrasına kadar sürüyor. Film konuşmalar üzerine kurulu. Bu konuda Rohmer, «bildiğim bütün durumlar, hep konuşulan durumlardır» diyor. Olaylar hep konuşmalar içinde gelişiyor, alişilmiş bir öykü anlatma kurgusu yok. Genç kızın belli bir dönemdeki yaşamından kesitler izliyoruz. Büyük ölçüde doğaçlama konuşmalar olduğu için kamera bir göz ve kulak olarak olayların bir yanından gelişmeleri izliyor. Olayların anlamına yer ve objektif değişiklikleriyle, kesmelerle katılmıyor, bir tanık gibi orada duruyor ve bakıyor. Bu şekilde seyirci de gösterilen sahnenin bir parçası gibi olaya katılıyor, tanık oluyor. Gösterilen sahnenin bir parçası gibi olaya katılıyor. Filmin bütün yükünü çeken Marie Riviere büyük bir başarıyla işinin üstesinden geliyor. Gösterişli bir sinema değil Rohmer'in yaptığı ama belli bir yişselligi, itenligi var, seyircilere insan durumları sergiliyor, masal havasında bazı gerçeklikleri, yaşam kesitlerini aktarıyor.

GÖRME BİÇİMLERİ

JOHN BERGER

“ağımızın en kıvrak zekalı gözlemcisi” John Berger'in görmenin ideolojisini irdeleyen kitabı.

Televizyon dizisi olarak BBC'de yayınlanan bu çalışma sanat ve sanatsal algı konusunda yeni ufuklar açıyor

Yurdanur Salman'ın kusursuz çevirisiyle Türkçeye kazandırılan kitap; 155 resim içermekte olup I. hamur kağıda ofset sistemiyle basılmıştır.

METİS YAYINLARI
Klodfarer Caddesi Binbirdirek Sokak 5/3
ağaloglu - İstanbul / 527 79 21

Amerikalara Yolculuk: 1

TUTUKLULUK ANILARI

Yapım: Lucy ve Luiz Carlos Barreto; **senaryo ve yönetim:** Nelson Pereira dos Santos; **Graciliano Ramos'un romanından yapılmıştır;** **sinematografi:** Jose Medeiros ve Antonio Luiz Soares; **kurgu:** Carlos Alberto Camuyrano. **Oyuncular:** Carlos Vereza, Gloria Pires, Jofre Soares, Jose Dumont ve Wilson Grey. **Renkli, 135 dak.**

Nelson Pereira dos Santos'un yapıtları, ellilerdeki ilk konulu uzun filmlerinden bu yana, geniş bir eleştirel bakış ve herşeyin üstünde bir ilgi alanı — ilerici film yönetmeninin, 'povo'nun, başka bir deyişle, Brezilya halkının marjinal topluluklarının değer ve kaygılarını açımlayan biçemi — ile tanınır. Bu ilgi alanı yıllar geçtikçe değişik biçimler almıştır — **Rio 40 Graus'taki** (Rio 40 Derece, 1955) Rio gecekondu halkının sempatik betimlemesinden, **Vidas Secas'taki** (Kuru Hayatlar, 1963) köy yaşamının duyarsız anlatımına, **Fome de Amor'daki** (Aşka Susayış, 1968) orta sınıf entellektüellerinin eleştirisine, Brezilya'nın keşfini insafsız bir Kızılderili bakış açısından ele alan **Benim Küçük Fransızım Ne Tatlıydı'ya** 1971, **O Amuleto de Ogum'daki** (Ogum Tılsımı, 1974) Afro-Brezilyalı kültürün coşkulu onayına ve **Tenda dos Milagres'e** (Mucizeler Çadırı, 1977). **Tutukluluk Anıları**, Brezilya halkı için yapılan bu hareket halindeki bildirinin olgun ve yerine getirilmiş bir gerçeklik sürecini temsil eder.

Brezilyalı yazar Graciliano Ramos'un hapishane anılarına dayanan film, otuzların faşist-popülist diktatörü Getulio Vargas'ın hapishanelerindeki Ramos'un cehennemde düşüşünü anlatır. Daha özgül olarak film, Ramos'un 1936 Martıyla 1937 Ocağı arasındaki hapsedilme sürecini tarihler. Komünistler, Troçkistler, anarşistler ve rejimin liberal eleştiricilerini hedef alan karşı-solcu temizlik hareketinin bir parçası olarak hiçbir açıklama yapılmaksızın tutuklanan Ramos; kıskanç bir eş (Heloisa), devlet hizmeti ve taşra yaşantısının yeknesaklığından gelen bıkkınlıkla bir anlamda kendini hapsedilmeye bırakır. Ancak hapsedilmenin çeşitli ortamlarına (hapishane, ıslahevi, ceza kolonisi) doğru zoraki bir yolculuğa çıktığını kavrayamaz. Dos Santos, düşüşe doğru inen sarmalı vurgulamak için olayların gerçek kronolojik sıralamasıyla hafiften oynar, böylece Ramos başlangıçta poh-

pohlanan bir siyasi suçluyken sonunda Atlantik kıyısında bir çeşit toplama kampı olan, —yerinde bir tanımlamayla— «Colonia»da sürekli kötü muameleye maruz kalan bir kurban olur çıkar. Burada ona hiçbir hakkının olmadığı ve yazgısının yaşamak değil, ölmek olduğu bildirilir.

Bununla birlikte, olayların bu özeti, eşzamanlı olarak, çok değişik bir tavır sergileyen film için, biraz yanıltıcıdır. Birbirini izleyen her sistematik insanlıktan çıkarma çabası karşısında Ramos, aykırı ama tutarlı (paradoksal) bir biçimde karakter ve insancılık kazanır. Başlangıçta karmaşık, gururlu ve yoğun iç dünyasıyla biraz yalnız bir adam olarak gördüğümüz Ramos, tutukluluğu özgürlüğün kalkış noktasına dönüştürür. Bir yazar olarak işinin değerini takdir etmesiyle aynı zamanda kendini gitgide daha çok adayan bir insan olup çıkar. «Colonia»nın aşağılık karmaşasında, ilerici bir burjuva entellektüeli olan kendisini halktan ayıranın ne olduğunu keşfeder. Üçüncü Dünya Gulag'ının berbat ve gereksiz vahşeti, kendisi için arınma töreninin yeraldığı bir sahne, insani gelişim için bir platform durumuna gelir.

Yönetmenin, romanı «oldukça yakından» izlediği savına (görüşmeye bkz.) karşın, film gerçekte yola çıkılan anılardan, yaratıcı bir biçimde uzağa düşüyor. Film, Ramos'un elyazmasının kolektivitte tarafından çok yakında yayımlanmak üzere korunduğunu duyurur alttan alta; gerçekte ise Ramos hapishane notlarını kaybetmiş ve anıları ancak on yıl sonra yazılı metne dönüştürülmüştür. Kitap olayları anlatırken oldukça serinkanlıyken, film tüm dramatik durumları merkezi bir kreşendo —yazarın hapishane yaşantısına artan katılımı ve içerdekilerin yazarın yapıtıyla artan işbirliği— çevresinde toplar. Bir suç ortaklığı şebekesi, yalnız anekdot ve haber sağlamakla kalmayıp notların fiziksel olarak korunmasıyla da Ramos'un yazmasına yardımcı olur. (Anılarda ise, çalılığın arkasına saklanan elyazması değil, paradır). Bir hapishane yoldaşı kendisine defter ve kurşunkalem bulurken, bir diğeri çalınmış kâğıt getirir. Giderek diğer mahkûmlar da Ramos'a gereksinim duyar; bir zamanlar suskun olan bir işçi ondan bir manifestonun yazılı metnini düzeltmesini ister, hapishane müdürü bile, unutulmaz komiklikte bir sahnede, kendisinden biçem üzerine tavsiye ister. Ortaya çıkan yazar ve insanlar arasındaki işbirliğinin kaydadeğer bir betimlemesidir. Olaylar, grubun mirası haline gelen notların kolektif olarak savunulmasıyla doruğa ulaşır. Böylece yazarın 'tanıklığı', ortak deneyimi anımsanan tarihe dönüştürür.

Graciliano Ramos, olayları sunuşunda özellikle dramatiklikten uzak ve kuruyken, film, daha duygusal bir bunaltıcılık içindedir; izleyici, yönetmenin ustalıklı *mise-en-scène* (sahne düzenlemesi) ve etkili oyunculuk birliği sayesinde, kitapta hemen hiç bulunmayan bir tirmanışa doğru çekilir. Film, Ramos'a bağlılıkta yitirdiğini, yönetmenin ilerici sanatçının iş-

levi üzerine merkezi görüşüne olan bağlılığında kazanır. Film, genel deneyimin eleştirel bir kayıtçısı olarak edebiyat —ve benzeştirmeyle sinema— mesleğinin kapsamlı bir onaylanışını sunar. Sanatçı, siyasal baskıya karşın, insanlarla olan yaratıcı paylaşımın yapıtını oluşturur ve bu, hem sanatçı hem de halk yararınadır.

Nelson Pereira dos Santos'un filmleri geçmişi anlatsalar da, neredeyse hiç değişmeyerek bugüne de seslenir. **Vidas Secas** (1963), kırklı yılları konu etse de, gerçekte altmışlardaki tarım reformunun sorunlarına değinir. 16. yüzyılda geçen **Benim Küçük Fransızım Ne Tatlıydı** (1971), aynı zamanda 70'lerde süregiden soykırımı dolaylı yoldan anlatır. Vincent Canby'nin **New York Times**'ta yaptığı olumsuz değerlendirmedeki **Tutukluluk Anıları**'nın siyasal anlamda güncel olmama ve fazlaca öznellik savına karşın film, gerçekte bugünkü Brezilya'nın herşeyiyle ilgilidir. Hapishanenin «Özgürlük Radyosu» yabancı borç ve bankacıların anlaşmalarından sözeder ve bir asker, yazara, 1964 darbesine uzanan askeri yönetimin yirmi yılını kasteden saydam bir üstü kapallılıkta şöyle der: «Siz siviller bizden kurtulurken kendinizi iyi hissedeceksiniz». İçerdekilerin oylamayla karar alma yolundaki istekleri, Brezilyalıya yeni yapılan doğrudan başkanlık seçimleri için yürütülen enerjik kampanyayı hissettirir. Ayrıca film, yalnızca uzaydaki başarılar ya da Olimpik zaferler nedeniyle değil, aynı zamanda halk yanlısı militanlık ve askeri yönetimin sona ermesiyle Brezilya'da yeniden gündeme gelen yurtseverliğe rastlayan bir zamanda, Brezilya ulusal marşıyla başlar ve sona erer. Marş, şovenist olmaktan çok, ikircikli bir havada söylenir ve filmin donan bitiş karesine, 19. yüzyıl Amerikalı besteci Louis Gottschalk'ın Brezilya marşının temaları çevresinde işlediği çeşitlemeler eşlik eder. Marş, Brezilya'nın kendisinin bir hapishane —yaşayan ve renkli bir hapishane ama yine de bir hapishane— yanı olduğunu ileri sürerek, filmin mekânının, Brezilya olduğunu simgeler.

Hapishanede, hepsi gerçek yaşam prototiplerine uyan olağanüstü bir karakterler galerisiyle karşılaşırız: Törpülenmiş militanlar (Leninistler ve Troçkistler), ayaklanmacı asker, Yahudi doktor, emekçi, kuzeydoğulu. Öte yandan, otorite kişileri —polis, gardiyanlar müdür yüksek subaylar— Maniheizm (her iki yana da ödün verme) ya da dogmatizme sapmadan irdelebilir; Ramos gibi dos Santos da üniformanın arkasındaki insanı görebilmektedir. Hapishane yalnız Vargas diktatörlüğü altındaki ve yalnız 1964 darbesinden sonraki Brezilya'yı değil, bir yandan da yönetmenin «Brezilya halkını mahkûm eden toplumsal ve siyasal ilişkiler zinciri» olarak tanımladığı şeyi temsil eder. Böylelikle hapishane ulusal durumun imgesi haline gelir. Ama bu durum savaşım için gerekli olan mekâna da izin verir. Bir hücrede mahkûmlar İngilizce çalışır, diğerinde matematik. Orta avluda Marksizm tartışması. Bir mahkûm şiir yazar; diğeri bir roman için notlar

düşer. «Özgürlük Radyosu»nun spikeri moral yükseltmeye çalışır. Bir anar-sist de hepsiyle eğlenir. Ramos'un kitabındaki kolektif örgüde kendi rolle-rini oynadıkları gibi, özgürlüğün kolektif kotarılışında da hepsi üstlerine düşen rolü oynar. Geriye kalan bizler de, bunu, yazarın ve yönetmenin sa-yesinde anımsarız.

NELSON PEREIRA DOS SANTOS'LA GÖRÜŞME

Nelson Perreira dos Santos, çoğu kendisini setten, sınıfladan ve eleştiri-lerden tanıyan meslektaşları ve genç yönetmenlerce «modern Brzilya si-nemasının babası» olarak tanımlanır. Bir düzine filminden her birinde —başka birçok filmdeki çalışmalarıyla birlikte— Pereira dos Santos'un ken-disinin söylediği gibi, «halkı özgürleştirmek için halkın köklerinden bes-lenen bir sinemayı yaratmaya yardımcı olma»nın biçemlerini denemiştir. Son filmi *Memorias do Cárcere* (Tutukluluk Anıları) filmlerinin en tutku-lusu ve belki de başyapıtıdır. Film, bir darbe girişimini izleyen muhalifleri temizleme hareketinde hapsedilen solcu bir yazarın, Graciliano Ramos'un bir yılından (1936-1937) oluşan anılarını uyarlar. *Memorias do Cárcere*, bir toplumsal tipler panoraması sağlar ve 100 kadar karakteri tanıtan ve düşünmeye yönelten üç-saatlik dramda toplumsal ilişkiler ağını ortaya serer. Brezilya'da çok övülen film, 1984'te Cannes Uluslararası Eleştirmenler Ödülü'nü kazandı. Bu görüşme, film, 1984 New York Film Festivali'nde gös-terildiği sırada yapıldı.

Filmdeki hapishanenin Brezilya toplumu için bir eğretileme olduğunu belirtmiştiniz. Siyasal çelişkileri konu alan bir film için Tutukluluk Anıları didaktiklikten oldukça uzak.

Evet, herşeyden önce korumak istediğim Graciliano Ramos'un anıları-nın tonu ve gelişimiydi. Bu anılarda Ramos, tüm siyasal ideolojilerin kes-kin bir eleştirisini yapar ve ben bunu filmde ince bir mizahla korumaya çalıştım. Sanırım bu nedenle Cannes'da beğenildi — çünkü Fransızlar ide-olojik katılığa karşı kendi eğilimlerini biliyorlar.

Belirli bir ideolojik çizgi izlememesine karşın film, her kesimden övgü alıyor.

Evet, Brezilya'da politik arenada süren parti çatışmalarına karşın, her-kes bu filme karşı olumlu bir yaklaşım içindeydi. Gerçekte bu beni bir par-ça kaygılandırdı. Bu filmin çok kişiliksiz olduğu anlamına mı geliyor, diye sordum kendime. Ama yapımcım Luiz Carlos Barreto beni yatıştırdı: «Filmi beğenmeyen birine rastladım». «Kim o?» diye sordum. «Sana söylemeyece-

ğim» dedi, «ün kazanmasını istemiyorum». (Ertesi gün, Vincent Canby'nin *The New York Times*'da olumsuz değerlendirmesi çıktı ve Pereira dos Santos acı bir mizahla, «Sonunda — biri düşünce birliğini bozdu!» dedi.)

Graciliano Ramos'un yapıtıyla uzun bir ilişkiniz oldu. Filminiz Vidas Secas onun romanından çekilmişti ve siz bir zamanlar yine onun bir romanı, São Bernardo'yu filmleştirme projesine başlamıştınız.

Evet, o benim ustam. Onun Brezilya kültürüyle yazılı olarak yaptığını ben filmle yapmak istedim. Ona öyle saygı duyuyorum ki, Sãa Bernardo' dan yaptığım uyarılama konusunda farklı düşündüğü için projeyi düşürdüm.

Cinema novo, otuzlar ve kırkların birkaç yazar ve ressamıyla yakın ilişki içinde geliştirdi ve sanırım yabancı kültüre olan bağımlılığımızın kırılması: bu ilişkilerle oldu. Graciliano Ramos, Jorge Amado ve José Lins de Rego gibi yazarlar bizim için özgün bir edebiyatı biçimlendirdiler, ama işin ilginç yanı, onlar da John Steinbeck ve John dos Passos gibi Amerikalı yazarlardan etkilendiler. Resimde, melez ve siyahlar gibi Brezilyalı tipleri çizen Di Cavalcanti ve popüler sahne ve figürler —denizciler, sokak kadınlarının bulunduğu yerler— çizen Pancette gibileri vardı.

Film, kitaba ne derece sadık?

Film yalnızca 100 karakter tanıtırken, kitabın 300 kadar karakter tanıtması dışında oldukça sadık denebilir. Filmin bu kadar uzun olmasının nedeniyse mümkün olduğunca çok karakteri kullanmak istememde aranmalıdır. Ama en önemli öge, odaktaki karakterlerin yerleştirilmesiydi. Graciliano, anılarının girişinde kendisini öykünün arkasına saklamaya söz verdiğini söyler. Kamera da, asgari bir yargıyla gözlem yaparak onun gibi davranmaya çalışıyor.

Bu ölçekte bir filmi kotarmak anıtsal bir çalışma olsa gerek?

Oh, evet. Oh, evet. Üç yıllık bir çalışmadan sonra yeni doğurmuş bir kadın gibi tamamiyle tükendiğimi hissettim. Konuya nasıl yaklaşacağımı düşünürken çok zaman harcadım. Filme başlamadan önce senaryo üzerinde iki buçuk yıl çalıştım. Daha sonra, ironik biçimde, senaryoyu üç kez yazdım ve nihayet, filmleştirmeden önce bir senaryo yazarı tuttum.

Sette oyuncu ve ekibin eşgüdümüyle ilgili neler söyleyeceksiniz?

Hacimli bir işti, ama benim için geniş topluluklarla çalışmak o kadar zor değil. Her zaman birçok kimseyle birlikte yaşadım. Filmleştirmede de her zaman yeni beceriler geliştirmeye çabaladım. Her yıl, film yapımına sokmaya çalıştığım yirmi çocuğum —öğrencilerim— oluyor. Anılar'da ekibin yüzde kırkı yeni başlayanlardan oluşmuştu ve diğerlerinin çoğu ilk filmle- rin yardımcıları arasından geldi.

Sizin halk sineması üzerine son zamanlardaki çabalarınız popüler kültürün bazı yönlerini yücelttiğinden tepkiler görmüş ve tartışılmıştı?

Zamanla görüş açım daha antropolojik bir bakışa oturdu. İlk filmim Rio 40° için favela'da (gecekondu) yaşadım. Çevre beni çok şaşırtmıştı ve düşündüm ki, «Brezilya hakkında hiçbir zaman yakalanmayan gerçek bu». Filmi tam orada, favela'da yaptım; henüz çevremde oluşagelen umbanda'yı (Afro-Brezilyalı dinsel törenler) filmleştirmeyi düşünmemiştim, çünkü bu, kafamda sınıfsal çelişki ve yoksullukla ilgili olarak gördüğüm 'gerçek' in bir parçası olarak gözüküyordu. Amuleto de Ogum'da (Ogum Tilsımı) o diğer gerçeği yakalamaya çalıştım. Birkaç Kübalının filmi bir festivalde gördüklerinde karşı çıkmaları ve filmin, kültürün gerileştirici parçası olduğunu söylemeleri bana ilginç gelmişti. Ama görüşüme göre bu, yüceltmemiz gereken gerçeğin bir parçasıdır; benim Marx'ı anlayışım beni böyle düşünmekten alıkoymaz. Gerçeği yalnızca görmek istediğimiz gibi göremeyiz.

Bu filmi çekerken en zor şey, ekibi konu üzerine duyarlılaştırmaktı, gerçi bazılarının gizli inanan olduklarını da keşfettim. Bir dereceye kadar hepimiz o filme inanan kişiler durumuna geldik. Umbanda'da, herkesin bağlantılı olduğu belirli bir aziz ya da ruh vardır. Benim azizim, anlaşıldığı kadarıyla, savaşı Oxalá'dır. Bu, biraz ürkütücü, çünkü o, birçok insanı elinde tutan, büyük sorumlulukları olan bir aziz.

Cinema novo'ya (yeni sinema) ne oldu?

Artık cinema novo yok, üstelik gerek de yok ona. Cinema novo paylaşılan bisküiydi; herkeste küçük bir parçası kaldı, herkes mirası paylaşıyor.

Bugün karşı karşıya olduğumuz sorun yapısal. Brezilya şu anda kültürel bazda zehirli bir hava soluyor. Siyasal gerginlik var. Bir iş ortamı olması planlanan devlet film kuruluşumuz Embrafilme, en kötüsünden bir bürokrasiye dönüştü. Geçen yıl yalnızca yirmi sekiz film çektik ama 1000 Embrafilme görevlisinin de aylığını ödedik. Birgün bir arkadaşıma, «bir fikrim var» dedim, «eğer film yapımcısı olarak yaşamımızı sürdürmek istiyorsak, ailelerimizin bireylerini Embrafilme'de çalıştıralım.» Yine de Brezilya sinemasının devlet yardımı olmadan varolamayacağını biliyoruz.

Bundan sonra ne yapmayı düşünüyorsunuz?

Şu anda yalnızca gelişigüzel projelerle uğraşıyorum ve bu filmin etkisinden sıyrılmaya çalışıyorum. Ama isteğim işimi sürdürerek belki beş film daha yapmak.

Bir müzikçinin popüler müzik temalarından doğaçlama ve süsleme arayışında olduğu gibi ben de her zaman esinlenecek materyal peşindeyim.

Kişisel olarak, toplumsal değişmeden yanayım, ama misyoner değilim. Eşitsizlikten acı çeken tek bir kesim üzerinde odaklaşmıyorum; beni çeken insanın durumu.

Filmin, bir başına toplumu değiştireceğine inanmıyorum. Ben yorum-cuyum. Dili ve kültürü zenginleştirmeyi umut ederken, doğal ki kendimi de zenginleştiriyorum.

Cineaste, cilt XIV, sayı 2, 1985'ten

PATRICIA AUFDERHEIDE

Türkçesi : **İHSAN KABİL**

genclikten gencliğe

GÖKYÜZÜ

DİNSEL SAFSATALARA KARŞI BİLİMSEL GERÇEKLER

- *Gençlik dinsel gericillğe boyun eğmeyecektir.*
- *Evrım Kuramının Evrimi*
- *Darwin ve Tevrat*
- *Bilinen en eski primat: Lucy*
- *Türker Alkan, Halil Berktaş, Aydın Köymen tartışıyor:*
Türkiye'de Dının İşlevi
- *Atatürk: //hamlarımızı gökten ve gaipden değil, hayattan alıyoruz.*
- *Materyalist acıdan Muhammed*
- *Cumhuriyet ideolojisi ve Din*
- *Erdal Atabek, Vehbi Belgil, Gökyüzü için yazdılar.*



• *Dinci gericillğin gerçek yüzü: Kanlı Pazar (1969)*

Doğu Perinçek

Gençlerin deneme, inceleme, sanatsal ürünleri
ve şiirleriyle **EKİM SAYISI ÇIKTI**

Abone: Altı aylık 2000 TL,
Yıllık 4000 TL. Yurtdışı 40 DM

Sinema Gerisindekiler

HÜSEYİN SÖNMEZ
ŞAHİN BEYGU
TUĞRUL MİSOĞLU

Işıklar zayıflarken salon yavaşça karanlığa gömülür. Detaylar kaybolur, önü açılan beyaz perde tüm görkemiyle salonu hakimiyetine alır. Motor sesinin ardından hayal perdesi canlanır.

Koltuklarına gömülmüş olan bizler o hayal dünyasında yolculuğa çıkarken bazı insanların, örneğin o an elfeneri ışığıyla yanımızdaki koridordan geçen teşrifatçının, aynı dünyayı daha farklı da olsa bizimle paylaştığını pek düşünmeyiz. Bu ve bundan sonraki seçkilerde yer alacak birkaç yazı, yaşamlarını sinemaya bağlamış bu insanları konu ediyor. Bu yaşamlar bir yandan da filmin ve salonların öyküsünü anlatmış olacak, işletmeciden hurdacıya uzanan bir öykü bu. Ama yazılarımız öykünün bir orasından bir burasından gireceği için, filmin bu uzun yolculuğunu baştan sona kısaca aktarmak iyi olabilir:

Öykümüz film ithalcisiyle (işletmeci, filmci) başlar. Dışarıda film beğenen, seçen ithalci bu filmler için anlaşma yapar. Artık filmler işletmenin listesine girmiştir. Dış firma filmleri gümrüğe, belgelerini de anlaşmalı bankaya gönderir. Filmin bedeli bankaya yatırılır, kendisi de Ankara'ya sansüre yola çıkar. Gerekli kırpıntılardan sonra kesinleşip dönen film stüdyoya girer. Seans süreleri ve filmcinin tercihlerine uygun düzenlemelerle son halini (uzunluğunu) alır, dublaj ya da alt yazısı yapılır, kopyaları basılır. Bir yandan da filmin afiş/fotoğraf işleri hazırlanmaktadır.

Sinemacılar (salon işletmecileri) çıkan filme göre program yapar. Film belli ayaklara girer. Filmci filmi bir fiyat ya da pürsantaj (hasılat yüzdesi) ile satar. Eğer filmine güveniyorsa sinemacıdan garanti ister. Anadolu'ya çıkan kopyalar bazen bozulur, tümü ya da bir-iki kısmı kaybolur. Sinemacı tazmin eder bunları.

Bazı filmlerin (Rambo, Polis Akademisi, vb.) avantür müşterisi vardır; kimisinin de (sanat filmleri) salon müşterisi. Bazı film iyi çalışır, uzun hafta oynar; kimisi de iyi çalışmaz.

Eninde sonunda filmin kalbi sinema salonunda atar. Salonun tek hakimi ve müdürüdür. Müdürün krallığında gişeciler (kasiyer), kapıcılar (bilet kesenler), teşrifatçılar (numeratör, programcı), makinistler,

büfeciler çalışır. Kimisi maaşla kimisi de (teşrifatçılar) bahşişle çalışır, hatta kira verir. Sinema salonları mesleğin vefakârları sayesinde ayakta durur; ama mesleğin bazı karışık işleri de zaman zaman bu salonlarda icra edilir: Perdedeki görüntüden yapılan korsan video çekimleri gibi.

Bazı filmler birkaç sinemada taşınmalı gösterilir. Taşınmalı filmleri motorsikletçiler taşır. Bunlardan biri geçen kış Beyoğlu'ndan Şişli'ye 8 dakikada film yetiştirirken kaza yapmış, Taksim'de ölmüştür.

Tilki kürkçü dükkânına dönerse, film de filmcinin deposuna döner. Kontrolcular burada her karesini elden geçirir, düzenler, depolarlar. Yolculuğu çok yıpratıcı geçen bazı kopyalar hurdacıya teslim edilir ve çoğu, bir miktar gümüş için «kazanlarda silinir; şanslı olanlar kiloyla da olsa bazı sinemacılar satılıp son birkaç kez için perdeye düşer; en şanslıları da evciler tarafından kurtarılır. Evlerinde bir bazen birkaç makinası olan evciler, sinemanın adsız arşivcileri, özel sinematekleri, tutkulu koleksiyoncularıdır. Öykümüz de burada biter.

Kuşkusuz bu bir öykünün tümü değil, olsa olsa en özet hali. Ayrıca, her yaşantının öyküleştiren kendinden çok şey kaybettiği, ama kendinde varolmayan bazı renkleri kazandırdığı da unutulmamalı.



MAKİNİSTLER

Tüm kültürel sunumlarda (kitap, tiyatro, müzik, sinema, vb.), tüketicie (izleyici - okuyucu) yansıtılanlar kâğıtta, perdede ve sahnede izledikleridir.

Görüleni hazırlayanlar, genellikle dikkatlerden uzaktır. Okuyucu okuduğu kitabı ciltleyenleri (mücellitleri), elindeki kitabın cildi dağıldığında düşünür. Oysa her kültürel sunumun üretimini yaşayanların, bu kültürel ürün üzerinden onları yaşama bağlayan canlı, (hadi renkli demeyelim) farklı bir dünyaları vardır.

Mart ayında sinemanın nabzının attığı Beyoğlu sinema salonlarının bu *farkedilmeyen* insanlarıyla konuştuk, sohbet ettik. Yanlış anlaşılmasın, «... ve sinema» adına röportaj yapmadık, zaman zaman tey-bimizi açtık, ama sakınarak! İstedik ki onlarla dolaysız dertleşelim, ölüyor denilen sinema üzerine, yaşamları ve yaşamı kavrayışları üzerine, yani *mesleklerine dair*.

Kimlerle tanışıp konuştuk, liste uzun: Film ithalatçılarıyla, Anadolu dağıtımcılarıyla, teşrifatçılarla, salon işletmecileriyle, müdürlerle, kasiyerlerle, numaratorlerle, büfecilerle, emekli (kendi deyişleriyle) sinemacılarla, kontrolcularla; bu sayı makinistlerle.

Karaköy'den Tünel'e yüzyıllık yeraltı ulaşım aracımızla çıkıp, bu haliyle belki de son kez görmekte olduğumuz İstiklâl Caddesi'nde yürürken, bir köşesinde bir fener afişi diğer köşesinde hamburgerci tabelasının bulunduğu sokağa saptık. 100 metre aşağıda sokağa uygun bir binanın ana girişinin yanındaki dar kapıdan girip üst kata tırmandık. Karşımıza çıkan demir kapının ardından insan ve makina sesleri karışık halde dışarı çıkıyordu.

Girince sağdaki akvaryum dikkatimizi çekiyor. Tam karşımızda sırtları bize dönük iki büyük makina duruyor. Bir tanesi düzenli hırıltılar çıkartarak duvardaki küçük pencereye oynayıp duran bir ışık hüzmeleri veriyor. İçerisi çok düzenli ama kalabalık. Dört kişi oturmuş konuşuyorlar. Film makaraları, daha ilerde film sarıcı, arkasında bir televizyon, onun yanında bir teyp. Gündüz olduğu için televizyon kapalı, teypte ise Pink Floyd çalıyor.

Oturanlardan birisi daha önceden tanıştığımız bir makinist arkadaş. Sıcak bir karşılamayla oturtulduk ve bir sessizliğin ardından ziyaret sebebini anlattık. En yaşlı olanı, bize sıkıntılı gelen bu açıklamayı uzatmadan, söze giriyor:

— Sinema ölür tabi, işletmelerin hali malum. Kırpık kötü filmler

—İtalyan, Japon, yerli kopyalar—, suarede eve 20 dakika evvel gitmek isteyen makinistler.

— Hangi sinemayı çalıştırmıştınız?

— Anlamadım, nasıl yani.

— ...

— Anlamadınız galiba, ben 1958 yılında ehliyetimi aldım. 30 sene de bilfiil makinistlik yaptım. Eskiden yanan filmler vardı, kontrol sıkıydı, haftada 3 defa gelirdi kontrol, öyle değil mi Arşak usta?

— 1935'te başladım sayılır. Çıraklıktan yetiştik, şimdikiler gibi değil. 12 yaşındaydım 40 lira para alırdım, iyi paraydı ama. 1940'da ehliyet aldım. Bu ehliyet sayesinde de askerlikte 4 sene rahat ettim. Kadri beyin yaptırdığı Yıldız Sineması şimdiki Sümerbank'ın yerindeydi. Kardeşi Alkazar'ı çalıştırıyordu. Yangın orada çıktı. Sürekli olurdu tabi, hemen perdeyi kapatırdık. Polis gelir zabıt filan tutar sonra da giderdi.

— Şimdi?

— Haaa, şu anda buzdolabı atölyem var. Tek başınayım. Bu arada 9 tane makinem var. Bazen bir tanesini indiririm aşağı, temizlerim, bir prodüksiyon veririm, seyrederim. Hobidir bu ne yapacaksınız. Bazen eski makineler gelir, alır tamir ederim.

— O dönemlerden aklınızda kalanlar?

— Makinistlik eskiden saygın meslekti. Münir Nurettin, Safiye Ayla gibi sanatçılar ara sıra sinemalarda konser verirdi. Bu konserler sırasında hepsiyle konuşurduk. Ferdi Tayfur o zamanlar popülerdi. Cahide Sonku'yu tanırım, son zamanlarını da bilirim. Yaman bir kadındı fakat yazık oldu!

— Nasıl tanışırdınız?

— Ha, canım sinemada bizi herkes tanırdı, oyuncuların makinist dairesine gelenler de olurdu. Merak ederlerdi makinaları. Sor bakalım şimdi acaba yukarı çıkan var mı?

— Bırak oyuncuyu şimdi patron bile gelmiyor. Lamba arızalı, gelince göstereceğim, onun için uğramıyor bile. Aşağıdan, idare et diyor. Perde kararmış umurunda değil. Bir yandan da haklı, seyirci yok ki, sinema boş oynuyor. Gerçi kendi kuyularını kendileri kazdılar!

— Eskiden bir film en az 4 - 5 hafta oynardı. Şimdi 2 hafta oynadı mı iyi iş yapmış oluyor. Şimdi ben de gitmiyorum sinemaya, yukarı çıkıyorum sohbet ediyoruz. Salona inmiyorum bile. Televizyonda eski filmleri seyrediyorum.

Güleç yüzlü, sıcakkanlı genç makinist, ustalarının yanında konuşmaya taraftar gibi gözükmüyor. Giyimi, konuşmaları, mimikleriyle

devlet memurunu andırıyor. Konuşurken söz dolaşp, oturmakta olduğumuz sinemaya gelince gözler ona kayıyor:

— Biz iki kişiyiz burada. İkimiz de makinistliğin dışında başka işler yapıyoruz. Yoksa geçinmemiz mümkün değil. Haftada bir gün izin yapıyoruz. Bu maaşa çalışmayız ama Türkiye'nin en güzel sineması, burada çalışmak hoşumuza gidiyor. Mustafa'yla iyi anlaşıyorum, yoksa çekilmez. Dışarıdan bizi kıskanıyorlar.

— Maaşınız?

Kapı açılıyor. Diğer makinist —Mustafa— haşmetli fiziğiyle kapıda beliriyor. Kısa bir tanışma. Ömer'e göre daha atak, hemen söze giriyor.

— Kusura bakmayın ama biz söylerken utaniyoruz, çoğu zaman söylemiyoruz bile. Asgari ücretle çalışıyoruz, dışarıdan arkadaşlar bizi çok para alıyor zannediyorlar ama utancımızdan söyleyemiyoruz.

— Çıraklıktan mı, yetiştiniz?

— 18 yıllık makinistim. Önce film stüdyosunda teknisyendim. TV yayına geçince stüdyolar tek tek kapandı, ben de makinistliğe başladım. Ayrıca kameraman yardımcılığı, negatif montaj asistanlığı, baskı, seslendirme, sinemada her şeyi yaptım. Yurtdışında olsaydım şimdi ya kameraman ya da yönetmendim fakat burada sanatın değeri yok.

— Sinema dışında ne yapıyorsunuz?

— Makina var evde. Stüdyoda film biriktirim. Atılan parçaları toplarım, onların montajını yapar seyredirim. Evde epeyce filmim var. Fakat bu aralar daha çok televizyon seyrediyorum.

Mustafa lafa giriyor:

— Benim esas mesleğim mobilyacılık. Mobilyacının yanında çalışıyordum ustayla anlaşamadık. Ayrıldım. Babam eski sinemacı, ben de mecburen sinemada çalışmaya başladım. Zamanımın çoğu Ömer'le geçer. Fakat bu meslek parası için kesin yapılmaz, yorulduğumuza değmiyor. Sinemanın adı var ama bize faydası yok.

— Peki neden sürdürüyorsun?

Gülüyor.

— Yılbaşında zam yapacaklardı, yapmadılar.

— Fakat işler kötü gidiyor diye söylüyor patron. Öyle gider tabi, geçen sezon bir film oynattık, afişte motorsikletli zincir taşıyan bir adam var, motor infilak ediyor. Ama filmde ne infilak var ne de motorsikletli adam. Seyirci müthiş kızdı, gelir mi bir daha sinemaya. Bizim devamlı müşterilerimiz vardır. Geçen gün yolda rastladım, oynayan filmi sordu. Söyleyince boşver dedi. En iyisi sinema günlerini bekleyelim.

Teşekkür edip ayrılıyoruz.

Yolumuzun üstünde bir film şirketine uğrayıp kontrol bölümüne çıkıyoruz. Paslı film kutuları, film sarma aparatı ve 3 kişi oturmuş çalışıyorlar.

— 1953'ten beri sinemadayım, diyor Kaya usta, eski günleri arıyorum ama artık ayrılmak zor geliyor.

— Nasıldı eski günler?

— Daha zordu ama düzenliydi, salonlar dolu olurdu. O zaman haliyle şevkli çalışıyorsun. Şimdi ise 45-50 kişiye makineyi çalıştırmak zor geliyor.

— Eski anılar?

— Bir keresinde yıl 1955-56, gerilim filmi, adını hatırlayamıyorum. Filmin sonlarına doğru —Rüya Sineması'nda oluyor— adamın biri bıçağını çıkarıp sahneye fırlattı. Sonra kendi de sahneye çıkıp perdeyi kesti attı...

(Gülüşmeler)

— Böyle olaylar çok olurdu, makina dairesinin camına gelip, laf atıp filmdeki oyuncuyu içeriden çağıranlar bile olurdu. Tabi o zaman yanan filmler vardı, çok dikkatli olmak lazım, biraz dalsan film yanar giderdi.

Nuri usta lafa giriyor:

— Eskiden patronlar bilirdi bu işi, onun için çalışanlar çok titizlenirlerdi, şimdi bir bakıyorsun makinanın başında büfeci var. Eskiden dublaj çok kaliteliydi, şimdi herşey çamur gibi, kaç senedir salona oturup film seyretmedim, televizyon seyrediyorum.

Konuşma uzun sürüyor. Ama hep nostalji. Bugüne ait hoş şeyler söylenmiyor. Gelecek ise belli değil; eskiler sürdürüyor, yeni başlayanlar ise zaten bilmiyorlar.

Küçük bir yorum;

Sinema seyircisi iyi işletmeye, iyi filme prim veriyor. Böyle salonların işletme sermayeleri bu haliyle rasyonel değilse küçük salonlara ne dersiniz?

ROLAND BARTHES ve Sinema

— Sinemaya yaşamınızda nasıl bir yer veriyorsunuz? Salt bir izleyici misiniz, eleştiren bir izleyici mi?

— Söze, sinema alışkanlığı ve onun yaşamımıza giriş tarzından başlamak daha iyi olur. Ben şahsen çok sık gitmem sinemaya. Kendimi zorlarsam, haftada bir kere... Film seçimi hiç bir zaman etki altında kalmadan gerçekleşmiyor tabii. Sinemaya yalnız gitmeyi tercih ederim. Çünkü sinemaya gitmek ve film izlemek bence bir yansıtma etkinliği. Ne ki, genelde sinemaya iki veya üç kişi gidilir. Böylece insan, istese de istemese de seçiminde engellenmiş olur. Kendiliğimden bir seçim yapacak olsaydım, bu bütünüyle hazırlıksız, akla gelen bütün kültürel ya da gizli kültürel baskılardan uzak, salt benim öz ve gizli güçlerimin sürgünlüğüyle dolu bir şey olurdu. Her sinema izleyicisinin yaşamında seyredilmeye değer filmler üzerine, netliği az ya da çok olan bir değer yargısı hakimdir. Bunlar kültürel yaptırımlardır ve belli bir çevreyle bütünleştiklerinde son derece etkilidirler (belki de. Kişi ancak onlarla mücadele ederek özgür olabilir diye). Ara sıra bunun da —her züppelikte olduğu gibi— iyi bir yönü var.

İnsan ister istemez sinema müptelası olup çıkıyor ve bir anlamda buna (tıpkı yasalara olduğu gibi) boyun eğiyor. Sinema kültürü ne denli kurcalanmamışsa, bu alışkanlık da o denli güçlü oluyor. Sinema bugün artık basit bir görüntü değildir. Bir yandan klasizm, akademizm ve avangart ayrımı yapılırken, bir yandan da sinema, sanatsal gelişimi nedeniyle çok özel bir değer sistemine sahip oluyor. Böylelikle seyredilmesi gereken filmlerle seçimimi yaptığım takdirde— sinema hakkında hep varolan ama bilinmeyen görüşlerim çakışır. Daha açık söylemek gerekirse, izlemeyi istediğim filmler ile, çevresine gelişigüzel el atan ve belirsiz bir yaygınlığa sahip bir kültürün seçtikleri ile aynı değil.

— Bu yaygın kültürü sinema açısından değerlendirirseniz, bu konuda ki düşünceleriniz neler?

— Söz konusu olan belirsiz olduğu için yaygın olan bir kültür. Söylemek istediğim, sinemanın değerlerinde her zaman beklenmedik değişimler mümkün: Ticari sinema avangart filmleri çok çabuk özümserken aydınlar,

kitleleri etkileyen filmleri savunmaya hazırlar. Bu, dış dünya ile olan ilişkilerin yol açtığı kültürsüzleşme bizim kitle kültürümüze özgü. Doğrusu, bu kültürsüzleşme hızı her sanat dalında farklı. Sinemada çok sık görülüyor, edebiyatta ise daha sınırlandırılmış. Bence, belli bir bilgi, yani teknik bilgi olmadan çağdaş edebiyata katkıda bulunmak olası değil. Çünkü edebiyatın varlığı tekniği ile anlam kazandı. Kısaca, sinemanın bugünkü kültürel konum belli bir bilgi isteyen teknikleri harekete geçiriyor, aksi takdirde kesin bir hayal kırıklığı kaçınılmaz olacaktır. Ancak edebiyatın tersine, sinemanın varlığı kendi tekniği ile bütünleşmemiş durumda. Sinemanın hakikatına koşut bir edebiyat hakikati düşünün! Dil ile mümkün değil bu, hakikatın dil ile birleşmesi mümkün değil.

— Yine de sık sık «sinema - dili»nden sözediliyor. Sanki bu dilin varlığı ve tanımı evrenselmiş gibi. Burada dil salt bir ad verme olarak mı anlaşıyor (örneğin, kurbaga perspektifi ve travelling için geçerli olan üslupsal anlayışlar ya da en genel anlamıyla gösterge ile gösterilen arasındaki ilişki mi kastediliyor?

— Sinemayla dili aynı potaya koymayı başaramadığımdan, bunu çözümlayici değil salt yansıtıcı anlamda anlıyorum.

— Filmi dil ile kavramaya çalışmak zor, hatta olanaksız değil mi?

— Bu zorlukları sıralamak mümkün. Bugüne dek olan kanı, her dil için kalıp olan sözcüğün, konuşulan dili oluşturduğu idi. Bu konuşma dili analogik olmayan simgeler (süreksiz olan ve olabilen) kullanan bir koddur. Bunun tersine sinema, kendini ilk bakışta gerçekliğin analogik (dolayısıyla sürekli) dilegelişi olarak sunar. Peki, dilbilimsel bir analiz yapabilmek için analogik ve sürekli terimlerden hangisi seçilmeli? Filmin ya da parçalarının (semantik olarak) anlayışı nasıl ayrıştırılıp, değiştirilmeli? Eğer eleştiri sinemayı dil olarak (bu kavramın metaforik kullanımını fazla kurcalamadan) görmek istiyorsa, önce sinemaya dair analogik olmayan; ya da en azından bozulmuş, abartılmış veya kurallaştırılmış analogiye ait; sistematik olarak dil parçaları gibi düzenlenmiş öğelerin olup olmadığını araştırmalıdır. Bunlar henüz gelişmemiş, somut araştırmanın çözebileceği sorunlardır ve belli film olma ölçüleri ile anlaşılabilir. Ancak o zaman bir sinema semantiğinden (kısmen de olsa) söz edilip edilemeyeceği anlaşılacaktır. Yapısal yöntemler kullanılarak sinema öğeleri izole edilmeli, nasıl yorumlandığı, şu ya da bu durumda hangi gösterilenleri «karşıladığı» görülüp, değiştirildiklerinde gösterge değişikliğinin hangi noktasında gösterilen değişikliğinin olduğu araştırılmalıdır. Ancak o zaman filmleri, «sınıflara», sistemlere ve dizgelere ayırabilecek dilbilimsel birimler izole edilebilir.

— Söylediğiniz, sessiz sinema döneminin sonunda Sovyet bilim adamlarının bulguları ve Eisenstein'ın bu dil öğelerini şiirsel olarak işlemesiyle

değişik sonuçlar doğuran verilere değinmiyor mu? Bu araştırmalar saf sözel alanda kaldıkça (Pudovkin'de olduğu gibi) ortaya hemen çelişkiler çıkacaktır. Sanki sinemada, ilk semiyolojik parçalar en sert çelişkilerle karışlaşıyormuş gibi görünüyor.

Eğer bir tür kısmi semantiği tamamen sınırlandırılmış noktalardan (yani tamamen sınırlandırılmış gösterimlerden) oluşturmak mümkün olsaydı, bütün filmin neden sürekli öğelerinin karşılıklı konumlarından oluşmadığını açıklamak yine de zor olurdu. Böylece yeni bir problemle karşı karşıya geliyoruz: simgelerin süreksizliği veya terimlerin sürekliliği.

— Bu dilbilimsel birimleri açıklık kazandırmakla, bir adım daha atılmış olmaz mıydı? Ne de olsa bu birimler yanlış anlaşılabilir diye oluşturulmadılar. Seyircinin gösterilen ile «doldurulması» okuyucunun «doldurulmasından» farklıdır.

— Kuşkusuz semantik olgular hakkındaki görüşlerimiz hâlâ sınırlı. Gösterge birimlerini kapsamlı olarak anlatmakta muazzam güçlüklerle karşılaşılıyor. Aynı güçlükler, biçembilim gelişmediğinden dilbilimde de var (ruhbilimsel biçemler olmasına karşın, yapısal biçemler yok henüz). Muhtemelen, sinematografik terimler büyük gösterme birimleri başlığı altında toplanabilir. Bu birimler konuşma dilinin ayırık ve süreksiz ifadeleri yerine, kaba, karmaşık, bağlı ifadelere ve başka kategorilere katılabilir. Belki de mikro - semantik ile makro - semantik arasındaki bu karşıtlıkla, sinema kendini dil olarak tanıtıyor. Bu arada düz anlam (denotation) düzlemi (harfli birimleri onunla bir araya getirmek oldukça zordu) yan anlam (connotation) (yani kaba, karmaşık ve biraz da ikinci ifade) lehine terkedilir. Bunu ilk olarak Roman Jacobsen bunları bir yandan da «sinemaya uygulamıştı. Kastettiğim metafor ile metonim'dir. Metafor, benzer olduklarından birbirinin yerine konulabilir bütün simgelerin bir ilkörneğidir: Metonim, zaman - mekân yakınlığı yoluyla anlamları birbirleriyle örtüşen bütün simgelerin ilk-örneğidir. Örneğe, yaprakları dökülen takvim, bir metafor'dur. Oysa filmdeki her montaj, yani her göstergesel yakınlık, aslında bir metonim'dir. Film (daima) montaj olduğundan, sinema (bugüne kadar) bir metonimik sanattır.

— Ama montaj da kavranamayan bir öğe değil mi? Çünkü sonuçta bir tabancanın 6 kareden oluşan yakın çekiminden, 300 kişinin ve geçişli 30 olayın olduğu 5 dakikalık dev çekimlere kadar herşey kurgulanabilir, birbirlerine de karışmazlar.

— Sinematografik yöntemlerin düzenli olarak gösterge birimlerine dönüşüp dönüşemeyeceğini ve filmin okuma birimlerinin çalışma yöntemiyle eş olup olamayacağını araştırmak, bence çok öğretici olurdu. Her eleştirmenin rüyası, bir sanatı onun tekniği vasıtasıyla değerlendirmektir.

— Ama yöntemlerin hemen hepsi çokanlamlı. Örnekse, klasik retorik, kuşperspektifinin tahrir anlamına geldiğini iddia ediyor. Oysa kuşperspektifinin böyle olmadığı 200 hal gözlemlenmiştir.

— Bu çokanlamlılık alışılmamış birşey değil, üstelik konumuz için de rahatsız edici olmamalı. Göstergeler her zaman çokanlamlıdır. Böyle olmasaydı edebiyat, sanat, tarih ve dünyayı harekete geçiren etkenlerden hiç biri olmazdı. Gösterenin gücü açık - seçikliğinde değil, gösterge olarak algılanmasındadır — şöyle diyebilirim: her zaman için, anlamını nesneler değil, bulunduğu ortam belirler. Gösterge - gösterilen bağıntısı aslında göstergelerin kendi aralarındaki düzenlenmelerinden daha az önemlidir. Kuşperspektifi tahribi ifade ediyor olabilir, ama biliyoruz ki bu retorik aşılmıştır. Çünkü retorik «kuşperspektifi» ile «tahrir etmek» arasındaki benzerlik ilişkisine dayanmaktadır. Bu bize bugün çok yalın gözükecektir. Buna neden olan da, sanki «doğal» olarak karşıt olan, içerik ve biçim arasında geçerli bir ilişkinin olabilirliğini gösteren «reddetme psikolojisi»dir. Burada önemli olan kuşperspektifinin neden olduğu bilinç uyanışı değil, uyanışın kendisidir.

— Sinema, ilk «analojik» döneminden sonra, ikinci bir anti - analojik dönemi de yumuşak ve kurallaşmamış biçimlerin kullanımıyla geride bırakan gibi gözüküyor mu?

— Bana kalırsa sembolizmi (çünkü analoji sembolik sinemayı ele alıyor), katılığı ve içinde bulunduğu zor durumdan ancak, Jacobsen tarafından ortaya atılan iki linguistik yoldan — Metafor ve Metonim — (bugünkü duruma göre) Metonim'in seçilmesi kurtaracaktır. Daha açık söylersek, sintagmatik yolun seçilmesi... Burada sintagma, simgeden geliştirilip toparlanmış, fiili hale getirilmiş anlamındadır. Kısaca, bir öykü parçasıdır. «Birşey olup - bitmeyen» edebiyatına (bunun ilk örneği *Education sentimentale* olsa gerek) karşın, sinemanın (kitleler için önceden düşünülmemiş olan) bir söylem olarak hikâye, anekdot ve mantık zinciri olarak —en sert sonuçlarıyla— hiç bir zaman gerilimden arı olmaması şaşırtıcıdır. Anekdotun özellikle «yalancılığı», yani vurgulu ve karikatürvari kategorisi, en iyi filmle bütünleşebilir.

«Filmde «bir şeyler olur» ve bu durum biraz önce sözünü ettiğim metonimik ve sintagmatik yol ile çok yakın ilişki halindedir. «İyi bir hikâye» yapısal kavramların, sintagmatik model dizilerinin başarılı bir sıralanışıdır. Belirli bir durum (belirli bir simge) verildiğinde, ne olabilir? Belli olasılıklar vardır, ama bunlar sonludur (işte bu sonluluk, olasılıkların bu kapalılığı, yapısal çözümlemeyi temellendiriyor). Bu da yönetmenin mevcut «simgeler»le ulaştığı seçimin göstergesel olmasına yol açıyor. Anlam, gerçekten özgürlüktür, ama (olasılıkların sayılabilirliğinden dolayı) dene-

tim altında bir özgürlük. Her simge (filmin ve anlatımın her «an»ı) belirli başka simge ve an'larla devam ettirilebilir. Söylemin, sintagma'nın, bir simgeyi yerine bir başkasını koyması yöntemini (sonlu ve sınırlı sayıda olasılıktan oluşan) tek bir kavram ile ifade ediyoruz: katalizör. Konuşma dilinde, örneğe köpek simgesi, çok sayıda başka simgeyle katalize edilebilir (havlama, uyuma, yemek yeme, ısırma, koşma vb.: ama dikiş dikmez, uçmaz, temizlik yapmaz vs.). Anlatım ve sinematografik sintagma, muhtemelen yönetmenin becerisi ile kullanılan ve her seferinde eleştirmenlerin (ve çözümleyicilerin) örtbas etmek zorunda kaldıkları katalize kurallarına bağlıdır. Çünkü her katalizör, yapının tamamlanmasında bir parça sorumludur.

— Yapımcıların yaptığı ise, amaç hakkında önceden az ya da çok kesin bir fikre sahip olup, sonradan bunu değiştirilmiş olarak önlerinde bulmaktır. Bu arada bütünüyle herhangi bir işle meşgullerdir ve endişelerden uzaktırlar. Yapımcılar küçük ardışık hücreler üretir ve yönetilirler... Evet, ne tarafından yönetilirler? Bunu saptamak gerçekten ilginç olacaktır.

— O sadece —bilerek ya da bilmeyerek— kendi ideolojisi, yaşama karşı olan tavrı tarafından yönetilir. Çünkü sintagma'da sembol gibi, bilinçten sorumludur. Bu yüzden sinema (sorumluluğundan hiçbir şey kaybetmeksizin) sembolik değil de metonimik bir sanat olabilir, evet karşıt olarak... Hatırlıyorum, Brecht «Théâtre Populaire»de, genç Fransız oyun yazarlarını kendisi ile mektuplaşmaya davet etmişti. Bu imajiner bir oyuna ait kurgunun oynanmasıydı, yani satrançtaki gibi bir dizi olay. Biri bir şey önercek, diğeri onu izleyerek bir şey bulacak ve tabii ki («oyun»a ilgi olacağı) her hamlenin tamamlayıcılığı tartışılacak. Brecht'e göre bu, ideolojik sorumluluk anlamına gelmektedir. Ama bu tür Fransız oyun yazarları yok. Görüyorsunuz ya, bilincin güçlü kuramcısı (ve uygulayıcısı) sintagmatik problematiğin tamamen bilincindeydi. Bütün bunlar sintagma linguistiği, sembol linguistiği olarak seçilmiş varsayıldığında, linguistik ile sinema arasında karşılıklı belli ilişkilerin olduğunu doğruluyor.

— Sinemayı bir dil olarak kavramak belki de hiç mümkün olmayacak. Ama bu çaba, sinemayı eğlence - nesnesi gibi görülme tehlikesinden alıkoymaya için gerekli. Çünkü eğlence - nesnesi olarak fazla bir anlamı yok; bu durumda sözkonusu olan etkileyici, fazla gizlisi saklısı olmayan bir şey. Diyebiliriz ki her zaman dil ile ilişkin bir şeyler var...

— Şüphesiz bir yapıt, her zaman bir mantığa sahiptir. Ama düşünce bilimi, günümüzde (inanılmaz züppeliğin bir çeşidiyle) alışılmamış adımlar atarak, bize kendi içindeki çelişkiyle düşüncenin, tabiri caizse, ifade'ye (signifikat) dahil olmadığını öğretiyor. Gösterge ile gösterilen (yani simge) arasındaki ilişki başlangıçta her «semiojik» yansımanın temellendirilme-

si gibi görünüyor. Daha sonra ise «bilinç» üzerine kapsamlı kavramlara doğru itiliyor. Bunlar daha az ifadeye yöneliktir (sintagma hakkında söylediklerimizin hepsi bu doğrultudadır). Yapısal linguistiğin bu genişletilmesini Levi-Strauss gibi birine borçluyuz. O, bilincin (veya daha doğrusu göstergenin) intelligibl'in (salt anlaşılabilir, mantıkla kavranamaz) en üst kategorisini oluşturduğunu göstermiştir. Bizi asıl ilgilendiren human-intelligibl'dir. Sinema, tarihimizin ve toplumumuzun oluşturduğu intelligibl'e ait kategorileri, fonksiyonları ve yapısını nasıl açıklıyor veya birbirine bağlıyor? Bu soruya sinemanın «semiolojisi» cevap verebilir.

— Kuşkusuz bunu intelligibl olmadan yapmak olanaksız?

— Kesinlikle. Herşeyin bir anlamı vardır. Mantıksızlığın bile (en azından nonsens olmakla ikincil bir anlama sahip). Bilinç insanlar için sanatı (sanat özgürlük demek olduğu sürece, en azından bugün böyle gözüküyor) düşünce üretmek için değil de düşünceyi uzaklaştırmak ve düşünce oluşturken tamamen doldurmamak için kullanarak vahim bir tehlike yaratıyor.

— Belki burada bir örnek vermeliyiz. Brecht'in oyunlarında öyle dil öğeleri var ki, başlangıçta bunları kurallaştırmak imkânsız gibidir?

— Bilinç (Sinn) meselesi dikkatle ele alındığında, Brecht olayı bir parça karmaşıktır. Diğer yandan, önceden de söylediğim gibi, onun mantık tekniği üzerine çok parlak görüşleri vardı. (Bu görüşler biçim problemine üvey evlat muamelesi yapan, Marksizme karşıt, çok özel bir pozisyona sahipti). O, bütün sorumluluğunun yanı sıra, bir kostümün rengi veya bir ışığın pozisyonu gibi en zayıf göstergeleri biliyordu. Uzakdoğu oyunlarından nasıl büyüldüğünü biliyorsunuz. Bu oyunlarda, anlam kurallaşmıştır, —daha doğrusu kodlanmıştır— ve dolayısıyla çok az tutarlıdır (analog). Sonuçta, onun kendi işini (diğerleri gibi kendi isteğiyle gerçekleştirdiği), dizim için anlamsal (semantik) sorumlulukla (ki onun övdüğü epik sanat çok dizimsel) ve nasıl özenle (minutios) saptadığını, birlikte gördük. Ve tabii ki her teknik, politik bir amaç için düşünülmüştür. Bir amaç için, ama belki, birşeyleri hesaba katarak değil. Böylece Brecht'in çokanlamlılığının ikinci bir yönüne değinmiş oluyoruz. Kendime, Brecht'in yapının bu aşırı istekli mantığının, sonuçta türünün bir gecikme mantığı olup olmadığını soruyorum. Onun sahneye koyma teorisinin, sahne ve seyirci salonu arasında fonksiyonel bir dağılım sunduğunu hatırlarsınız: Eser sorular ortaya atmalı (yazarın kendi seçtiği kavramlarla, sonuçta bu bu sorumluluk bilen bir sanat), seyirci cevaplar bulmalı (Brecht bunu amaç diye nitelendirir. Düşünce (olumlu biçimiyle) sahneden salona kayar. Demek ki Brecht tiyatrosunda mutlaka bir fikir var. Hem de çok güçlü bir fikir. Ama bu her zaman muallakta. Bu da belki, bu tiyatronun neden militan tiyatro ol-

mayıp da, kesinlikle kritik, polemik ve aşırı istekli (engagiert) bir tiyatro olduğunu açıklar.

— Bu deney sinemaya da yayılabilir mi?

— Belli bir sanatın tekniğini (ve bilinç de bunlardan biri) başka bir sanata aktarmak, her zaman çok zor ve faydasız bir iş gibi görünüyor bana. Bunun nedeni ise yabancı sözcüklere karşı olmam değil, yapının kullanılan malzemeye bağlı olmasıdır. Tiyatro görüntüsü, sinematografik görüntüyle aynı malzemeden yapılmamıştır. Kesimi, süresi ve algılanışı aynı değildir. Bence tiyatro sinemaya göre «daha hantal» veya diyelim ki «daha kaba» bir sanat (Aynı şekilde tiyatro eleştirisi de, sinema eleştirisinden daha kaba geliyor bana). Tiyatro polemik, yıkıcılık, başkaldırı gibi dolaysız verilere çok daha yakın (sözünü ettiğim kapsamlı ve konformist bir tiyatro değil).

— Birkaç yıl önce, bir filmin politik anlamının —içerigini kanıtlamasından (argument) bağımsız olarak— kendi öz sinema yöntemlerini araştırmakla belirlenebileceğine değinmiştiniz. Sol sinema, —kaba bir deyişle—, açıklığı ve kehanetiyle; buna karşın sağ sinema ise sihire dayanmasıyla karakterize ediliyor.

— Bu arada kendime, varlıklarından ve tekniklerinden dolayı az ya da çok tepkisel olan başka sanatların olup olmadığını soruyorum. Edebiyattan yola çıkarak söylüyorum bunu. Sol bir edebiyatın olabilirliğine inanmıyorum. Sorunsal edebiyata gelince, evet ve bu da ertelenmiş düşünceye sahip bir edebiyat demektir: Öyle bir sanat ki cevap için tahrikte bulunuyor, ama kendi bir cevap bulmuyor. Edebiyatın daha çok bunun için var olduğuna inanıyorum. Sinemanın yaptığı, ki bende izlenim bu, bu düzlemde edebiyatınkine çok yakın. Sinema, malzemesi ve yapısıyla tiyatrodan daha iyi bir öz-biçim (tabii gecikmiş düşüncenin her tekniği için) sorumluluğu oluşturabilmiş. Sanırım, sinema için net bir fikir üretmek zor ve bugünkü duruma göre başka türlü olması da gerekmez. En iyi filmler (bence), fikri en iyi etkisiz kılanlar. Düşüncenin etkisiz bırakılışı alışılmış, zor bir iş. Çünkü hem büyük bir teknik, hem de bütün bir (entellektüel) zihinsel doğruluk gerektiriyor. Aynı zamanda kendini bütün asalak düşünce verilerinden arıtmak zorunda kaldığı için, zor bir iş.

— Bu düşünceniz ile bütünleşen bir film görünüz mü?

— Evet, El Angel Exterminator. Bunuel'in filmin başında «Ben Bunuel, size, bu filmin hiçbir anlamı yoktur diyorum» şeklinde yaptığı açıklamanın kesinlikle koketlik olduğuna inanmıyorum. Bence bu gerçekten filmin tanımıdır. Bu perspektifte sinema güzeldir. Her an, düşüncenin nasıl saçma olmaksızın ertelendiği görülür. Bu hiçbir şekilde absurd bir film değil. Tam

tersine mantık dolu. Lacan'ın deyimiyle «signifikanz» (ifadenin sigortası) ile doldurulmuş. Signifikanz ile doldurulmuş, ama bir tek anlamdan ziyade, birçok küçük anlamdan oluşuyor... Bu yüzden sarsan bir film. Normal olarak toplum sinemaseverlere daha az yabancı olsaydı, bu film, daha doğru söylemek gerekirse, insanı «düşündürmeli»ydi. Bir süre sonra, günden güne gelişen bilinç, istemimizin dışında, aşırı dinamik ve aşırı zihinsel **dispatching** ile onu izleyen bir bilinç doğrultusunda çevrelenecek, öyle ki bu yine kesin olmayacak.

— Peki sinema hareketi, daima **dispatching** bir hareket mi?

— Bu film daha baştan başarılarının tümünü elde ediyor: Öykü, fikir ve içeriği o denli net ki, gereklilik imajı yaratıyor. İnsan, Bunuel'in salt ip-leri eline alması yeterdi sanıyor. Bu güne dek Bunuel hayranı değildim. Ama burada tüm metaforu, (o her zaman metaforik idi) donanımı ve bol, kişisel sembollerıyla anlamlı kılmayı başarıyor. Herşey özel sintagmatik netlik ile boğuluyor, yani **dispatching**'in her saniye olması gerektiği şekildedeki oluşumu ile boğuluyor.

— Bunuel kendi metafer'ine böyle bir açıklık getirdiğinden beri, daima yadsımayı, vurgulamayı, örtbas etmeyi ve tahribi içeren, öncenin ve sonranın anlamını bildi.

— Şanssızlık eseri bu, birçok Bunuel hayranı için simgelerinin «zen-ginliği» anlamına geliyor. Modern sinemanın bir yönü varsa, bu **El Angel Exterminator**'da hissedilirdi.

— Modern sinema... L'Immortelle'i gördünüz mü?

— Evet... Benim Robbe-Grillet'e olan yakınlığım (abstrakt) olayları biraz zorlaştırıyor. Bu film beni huzursuz etti. Onun, film çekmesini istemezdim. Metafer'i birdenbire karşımda bulmak... Aslında Robbe-Grillet, bilinci hiçbir şekilde öldürmüyor, o, bilincin taslağını çıkartıyor. Sanıyor ki, bilinci öldürmek için onu tasarlamak yeterli olacaktır. Oysa bilinci öldürmek çok daha zordur.

— Ve o, düz bir bilinç için kendini her seferinde biraz daha zorluyor.

— Çünkü o, düşünceyi «değiştiriyor», yok etmiyor. Varyasyonun güçlenen ve zorlandığını sanan (absessionel) bir düşünceye gereksinimi var: Sonlu sayıda «değiştirilmiş» göstergeler aynı ifadelerle (bu metafer'in tanımıdır) sürüklüyor. Buna karşıt olarak, **El Angel Exterminator**'da tekrarların bolluğundan söz edilmeksizin, (başlangıçta tek tek sahneler sözle tekrar edilir) sahneler (sintagmatik fragmanlar), hareketsiz diziler (zorlamalı metaforik) inşa etmezler. Daha ziyade onlardan herbiri sıkı toplumun, baskılı topluma dönüşmesinde rol oynar. Onlar dönüşü olmayan bir süreci oluştururlar.

— Bunuel buradan kronolojiye geçti. Kronolojik olmayan ise çok basit. Modernizmin yanlış teminatı.

— Şimdi yine önce söylediklerimize döndük. Film, bir hikâyesi olduğu için güzel, başı, sonu ve akışı olan bir hikâye olduğu için. Şimdi ise daha çok, modernizm tarih ve psikoloji ile yanlış bir oyun oynuyormuş gibi görünüyor. Modernizmin en dolaysız kriteri —bir yapıt için— geleneksel anlamda «psikolojik» olmamasıdır. Ama aynı zamanda insan, bu meşhur psikolojiden, insanlar arasındaki meşhur Affektivite'den ve bu Beziehungstau-mels'den nasıl kurtulacağını bilmiyor. Psikoloji (ki bu paradoksal durumu ifade ediyor) sanatların değil de daha ziyade sosyal bilimlerin ve tıbbın arzusu. Psikoloji salt psikanalizde mevcut. Psikanaliz ise her kafada ve her alanda, bizim izin verdiğimiz oranda, tıpçılar tarafından kullanılıyor: Ruh kendi içinde patolojik bir olay oldu. Modernizmin yapıtları insanlar arası ve çok bireysel ilişkilere sığınmıştır. Büyük ideolojik eşitlik hareketleri (yanlış anlaşılma-maya mahal bırakmamak için söyleyelim, Marksizm) bireyleri bir yana itmiştir, kuşkusuz başka türlü de olamazdı. Şurası kesin ki, burada birşeyler harcıyor ve evlilik «olayları» olduğu sürece, dünya hakkında sorular olacaktır, diye birşey söylemek mümkün değil.

— Modern sanatın büyük teması, mutluluğun olabilirliği çerçevesinde dolaşiyor. Günümüz sinemasında görülen ise sanki mutluluğun olanaksızlığı ve geleceğe bir tür yakarışın saptanmaya çalışıldığıdır. Belki gelecek-teki yıllarda mutluluk için yeni fikir arayışları olacaktır.

— Bu doğru. Hiçbir büyük ideoloji, hiçbir büyük ütopya bugün buna ihtiyaç duymuyor. Tamamen ütöpik-galaktik edebiyatımız var. Ama hiç bir yerde psikolojik veya insanlar arası ütopyalara içeren bir imaja sahip mikro-ütopya yok. Ortada dolaşan ihtiyaç ve biçemlerin yapısal kanunları buna değinseydi, yakında varoluşçu bir sanatla uğraşmak zorunda kalırdık. Bu demektir ki, geçen on yılda öne sürülmüş anti-psikolojik açıklamalar (ki bunlara ben de katıldım) değişip, modası geçmeliydi. Antonionis sanatının bu denli olanaksız oluşu, belki bize bu nedenle dokunup, anlamlı görünüyor.

Toparlayacak olursak, istediklerimiz ve beklediklerimiz sintagmatik filmler, tarih içerikli filmler ve «psikolojik» filmler.

Türkçesi : **ALPER GÖNEN**

Sinema Günlerinin Ardından

SERHAT ÖZTÜRK

Uluslararası İstanbul Sinema Günleri 86 sonuçlanalı bir hayli oldu gerçi, ne çare ki seçkinin üçüncü sayısının yaz sonuna sarkması, bu değerlendirme yazısını da ister istemez geciktirdi. Bu yıl yaygın kanı zayıf bir listenin olduğu yolunda idi, başlangıçta. Bunda en büyük etken, Türkiye'de yakinen tanınan ünlü adlara rastlanmamasıydı ilk ağızda. Ancak bu ilk izlenimin yanlış olduğu çıktı ortaya. Alain Resnais, John Cassavetes, Bertrand Tavernier, Nicolas Roeg, Carlos Saura gibi önemli ve dünyaca bilinen yönetmenlerin yanına iki de sürpriz isim eklenerek üstelik: Edward Bennett ve Nanni Moretti.

Alain Resnais adı, ülkemizde handiyse 1959'da çektiği *Hiroşima Sevgilim* ile başlayıp biten bir yönetmendi. İlk olarak bu sebepten bir Resnais toplu gösterisi çok iyi düşünülmüştü. İkinci ve daha önemlisi ise Resnais sinemasının deneysel niteliğinden kaynaklanıyordu. Her üç filminde de değişik biçimler deneyen Resnais, sinemanın görüntülü öykü anlatmaktan daha öte, giderek bambaşka bir şey olduğunu yeniden vurguluyordu.

Fransız yönetmenin büyük alkış alan filmi *Amerikalı Amcam*, farklı sosyal tabakalardan dört ayrı insanın, yaşamlarından seçilmiş kesitler sunuyor ve zaman zaman araya giren biolog - filozof Henri Laborit'e ortaya çıkan davranışların kökenindeki nedenleri, şartlandırmaları inceletiyor ve toplum yaşamında şekillenen «bireylerle», deniz yaratıkları ya da kobay farelerinin şartlandırılmış tepkileri arasında paralellikler kurduyordu.

Yaşam Bir Romandır'da ise yaklaşık 70 yıl ara ile, farklı insanların, aynı mekânda ve aynı ütopyanın peşinde koşmaları işleniyordu: Mutluluk. Film bir yandan insanların mutluluk arayışındaki, öte yandan da bireylerin aralarındaki ilişkinin sınırlı değişimi üzerine başarıyla tutuyordu spotu.

Ölümde Aşk bu ikisinden, gerek biçim, gerekse içerik olarak daha karmaşık gibiydi. Yaşamın ve ölümün sorgulamasını yapan Resnais, bir yandan da hem tek tek insanların, ve hem de Hristiyanlığın, yaşama tutunmak için bulduğu çözümleri tartışıyor, yaşamının kendiliğinden ve doğal kabul edilemeyeceğini imliyordu. Sık sık araya giren, içinde, birkaç değişik varyantla beyaz noktaların uçtuğu siyah sonsuzluklar ise, uzayın enginliğinde seçeneklerimizin sınırlandırılmışlığını simgeliyordu kanımca.

86 Sinema Günleri'nin en çarpıcı filmi *Belfast 1920 Soy*'du. Bu çalışmanın özellikle *Resmi Tarih* ile aynı festivalde gösterilmesini ve ikincisinin büyük alkış ve gözyaşlarıyla karşılanırken, ilkinin fazla ilgi görmemesini «mutlu» bir rastlantı olarak telakki ediyorum.

Edward Bennett ilk uzun metrajlı filmi *Belfast 1920*'de insan yaşamından duyarlığın, sevginin ve birbirini anlamamanın dışlanışına eğiliyordu. Para, seks, ahlâk, politika, din gibi başlıkların güdümünde mutsuzluğa ve kendi sonuna doğru doludizgin koşan dünyada, bütün bunların bir insan teki üzerindeki etkisini ve onun tepkisini dile getiriyordu film. Belfast'ın en zengin ve saygın adamının kızı; ne şehirde süren Katolik - Protestan savaşını, ne şiire tutkun ve savaşa karşı ağabeyinin, gönüllü gittiği Birinci Dünya Savaşı'nda ölmesini, ne eve gelen ve ağabeyinin yerine koyarak yakınlık duyduğu ve son bir ümitle tutunmaya çalıştığı subayı, *anlamıyordu*. Tabii çevresindeki insanlar da onu... Filmin esas düzlemi de bu anlama(ma)k üzerine kuruluydu. Yönetmen anlamak fiili üzerinde bir allegori yaratıyor ve kızın dışında herkese (özellikle de izleyiciye), olaylar arasındaki çıkar bağlantılarını, perde arkasında dönen oyunlari, insanların piyonlar gibi kullanılışını; ez cümle neyin neden olduğunu silik bir biçimde gösteriyor, anlatıyordu. Ancak yine de bütün bunların *anlaşılır* olduğunu kim iddia edebilirdi. Oysa film daha çok başarısız işlenmiş bir Katolik - Protestan savaşı, sağlıksız bir burjuva kızın abartılmış dramı gibi algılandı.

Bu sırada diğer tarafta: Cunta, faşizm, oligarşi, kanlı eller, işken-ce, insan hakları vb. üst başlıkları, ilk ağızdan anlatan bir film vardı: *Resmi Tarih*. Kanımca *Kayıp*'tan uzun uzadıya bir farkı yoktu. Şüphesiz insan hakları, insan onuru açısından akıl alır gibi değil, dikta rejimlerinde yaşananlar. Akıl başında hiç kimsenin bunu onaylaması, giderek karşı çıkmaması da düşünülemez. Yine de bir filmde olayın dramatikliği, öyküde kurulan dramatik yapıya baskın çıkmamalıdır diye düşünüyorum. Yoksa sonunda cunta döneminde para kazandığı ve bir takım yolsuz işler yaptığı için ailesi tarafından da dışlanan ve hüngür hüngür ağlayan epey abartılı iş adamı tiplemesine varmak kaçınılmaz olur. Kaçınılmaz ve slogan attıracak kadar abartılı. Ve bir ağ-

layıştaki insanca boyutu örtecek kadar da kaba ve hoşgörüsüz. Sonra o anneanneninin torununu bulması bölümü öyküyü çokça zorluyor, gide- rek yararlıyordu. Yine de çarpıcı, iz bırakan bir filmdi şüphesiz. Ancak Amerika'da Yılın En İyi Yabancı Film Oskar'ını alması ile bizde en iyi film olarak (yaygın kanı) kabul görmesi, aynı bakış açısından kay- naklanan ve farklı kutuplarda duran sebeplere dayanıyordu ve ikisinin de temelinde ağırlıklı olarak sinema kaygusu yatmıyordu.

Açılış filmi *Babam İş Gezisinde* yönetmeni Emir Kusturica'nın he- nüz ikinci uzun metrajlı filmi olduğu düşünülürse son derece kayda değerdi. Yalın ve etkili bir dille, olağanüstü dönemlerde, sıradan in- sanların yaşamlarından trajik bir kesit sunan *Babam İş Gezisinde*, yi- ne de yıllar yılı ve defaten seyredilecek bir yapıt falan değildi. Bol- ca yerel renkle bezenmiş uzunca filmi, zaman zaman sürüklendiği sıkı- cılığa düşme tehlikesinin kenarından kurtaran, son derece başarılı tip- leme ve oyunculukla küçük Malik'ti kuşkusuz.

İspanyol yönetmen Carlos Saura'nın Altın Ayı'lı *Haydi Koş*'u ise, daha önce izlediğimiz ve bale - sinema çalışmasının en yetkin örnekleri- ni oluşturan iki filmi *Kanlı Düşün* ve *Carmen* kadar ilgiyle karşılanma- dı. Oysa hiç de yabana atılmayacak bir film *Haydi Koş*. Saura herşeyi o kadar yalın bir dille ve sanki herkesin bildiği, sıradan bir olaymış gi- bi anlatmış, olayın kendi dramatik boyutunu öylesine iyi perdelemiş ki, sonunda hiç de sıradan olmayan bir yaşam biçimini, bildik gözlerle izliyoruz. Çok başarılı kurulmuş filmin bu denli az yankı yapmasının arrdında yatan giz bu olsa gerek.

Coppola filmi *Siyam Balığı*, özellikle değişik kamera çalışması ve farklı modern kent betimlemesi ile dikkat çekti. İçerik olarak ise Ame- rikan hero'suna çarpıcı bir bakış getirmenin ötesinde, biraz *Batı Yaka- sının Hikâyesi* ise çokça *Guguk Kuşu* olmaktan öteye gidemiyordu.

Festivalin Bennett'den sonra diğer sürpriz ismi *Ayin Bitti* filmiyle Nanni Moretti idi. İki cami arasında kalmış genç bir rahip: Ne düne kadar sürdüğü gündelik yaşam ve alışkanlıklarından kopabiliyor, ne de yüzlerce yıllık kilise geleneğinin bir uzantısı olabiliyor. Giderek ne kendine yardım edebiliyor, ne de idealindeki gerçekleştirip çevresi- ne... Temel sorunu ise çocukluğunu, heyecanını, sevincini, idealini, du- yarlıklarını yitirmemiş olması. Büyüklerin dünyasındaki iyi niyetli, beyhude koşuşturması bir yandan, bir yandan da insani değerlere ya- bancılaşmış bir toplumda, ahlakçılığın kalesi konumundaki kilisenin ve onun üyelerinin hali pür melali. Üstelik son derece abartısız ve düzeyli bir gülmeceyi de tutturmuş Moretti.

Missisipi Blues, Fransızların son yıllardaki en önemli yönetmeni olarak sıvrılan Bertrand Tavernier'in imzasını taşıyordu. Tavernier bel- gesel nitelikli çalışmasında blues'un tarihçesini çizerken, doğal olarak

Güney Amerika'daki zenci tarihine eğiliyor, ırkçılığa ve buna karşı mücadeleye değiniyor; blues, kilise ve zenci mücadelesinin kopmaz bütünlüğünde bir ırkın kültürünü sergiliyordu.

Nicolas Roeg'in *Önemsizlik* adlı çalışması, her ne kadar «adı gibi önemsiz bir film» falan gibi, ciddiyetten uzak ve hiç de espri değeri taşımayan «eleştirilere» maruz kaldıysa da, festivalin en seyirlik yapımlarından bir tanesiydi. Hoş bir fanteziden yola çıkan Roeg (Monroe-Einstein karşılaşması), Amerikan yakın tarihinden bir dönemi (McCarthy) ve ikisi dünyaca ünlü dört insan yüzü atıyordu önümüze. Bir bilim adamı, bir aktrist, bir beyzbolcu ve eskimeyen bir bürokrat. Bir yanda son derece insanı ve kadını sorunlarla kıvranan bir sarışın mit, yanında dev gibi bir beyzbolcu: Görünürde filmin aptalı, ancak bunu hak etmek için yaptığı tek şey hepimizin bolca tekrarladığı gündelik konuşmalardan açması. Öte yanda, deha ile özdeşleştirilen ciddiyetten son derece uzak, ama en ufak olayları bile parıltılatmayı bilen bir beyin, bir bilim adamı, bir insan ve baştan aşağı bir kişilik (çalışmalarını camdan aşağı attığı sahne görkem ve umut doluydu). Son olarak da hükümetin zeki, işbilir, ama yaşamını hokkabazlıkla» kazanan ve böylece «saygınlaşan» çoğul insanlarından biri. Bir senatör. Son derece ilginç bir dörtlüydü.

Yıllardır Hollywood'da oyuncu olarak kazandığı paralarla Hollywood dışı filmler yöneten John Cassavetes, bu kez *Aşk Irmakları* ile geldi karşımıza. Cassavetes'in filmi gerek biçim, gerekse içerik açısından yeni şeyler taşımıyordu. Ama başka bir şey, atmosfer vardı. Aslında her filmde mutlak olması gereken, ancak pek sık rastlanmayan... Para, pul ve bunalım içinde yüzen ünlü bir yazarla, kocasından boşanmış, ailesi de elden gidince tutunacak dalı kalmamış bir kadın. Tutunabilmek için son şansları birbirlerine duydukları sevgi olan iki kardeş. Sinemadan çıktıktan sonra, hatta üzerinden saatler geçse de, sevgiyi baz almaktan temellenen uçarı bir sevinç kalıyor içinizde. Umutsuz bir noktadan kalkan film, birden umudun kendisi oluyor, görünürde bir şey vadetmeden üstelik.

Narayama Türküsü modern insanı, modern şehri, modern dünyayı, modern problemleri anlatan onca film arasında daha baştan sivriliyor, farkediliyordu. Dünyanın «uzağında» bir Japon köyünü, insanlarını, sorunlarını, törelerini, aktörelerini ve adalet anlayışlarını dile getiren *Narayama Türküsü*; özellikle törelerin gücünü göstermesi, insanlarla hayvanların yaşamlarındaki ortak eylemleri üst üste çakıştırması ve medeniyetle ilkelik arasındaki —insan ruhu açısından— kısa yolu betimlemesiyle ilgi çekiciydi. Sorunun sadece ve ne pahasına olursa olsun yaşamak olduğu yerde, günümüz insanının da bütün uygarlığına kar-

şın aynı şeyleri yapmayacağını, benzer davranışlarda bulunmayacağını ve hatta giderek uygar dünyada bile benzeri durumlarla karşılaşılacağını kim söyleyebilir. Filmin üzerinde en çok konuşulan sahnesi ise o toplu öldürme oldu. Ancak bu denli etkileyici olması tamamen bir biçim sorunuydu kanımca, tamamen duygusal bir tepkiydi izleyicinin ve yönetmenin en belirgin hatasıydı belki de. Yoksa Amerikan kovboy filmlerinde at çaldığı için yargılanmadan sık sık asılan (hem de yasal bir yargının olmasına karşın) insanlara tepki göstermezken (tabii filmin kahramanı olmadığı sürece), benzer bir suçtan öldürülen Japon köylülerine hayıflanmamız hiç bir şekilde açıklanamaz.

Son olarak Jim Jarmusch'un *Cennetten de Garip*'ini analım. Son derece ucuza ve Hollywood dışında gerçekleştirilen film, bir yandan Amerika'nın sıkıntılı, yoksul, çaresiz bir yüzünü betimlerken, diğer yandan da çok düzeyli bir kara mizahı ve anlatılan atmosfere uygun bir biçimi yakalıyordu. Bir de üstüne üstlük para kazanmış olması tarifsiz bir sevinç. Jarmusch'un filmi sorunun; çok para, dev prodüksiyon, toplumun yetersizliği ve tanınmış oyuncu olmadığının en son ve somut göstergesiydi.

TUTSAK FİLMLER

METİN ERKSAN

1933 - 1945 yılları arası Almanya'da politik yetke, NSDAP (National-sozialistische Deutsche Arbeiter Partei), Ulusal-sosyalist Alman işçi Partisi'nin elinde ve buyruğundadır. Başka bir deyimle bu politik yetke dönemine, Nazi dönemi veya Nazi Partisi diktatörlüğü dönemi de denir.

NSDAP, 1933 Ocak ayında erk'e (iktidar'a) gelir. A. Hitler Başbakan olur. 11 Mart 1933'de Hitler hükümeti, RMVP (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda) Alman Halk Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığını kurmaya karar verir. Bakanlık kurulur. Hitler bu bakanlığın başına J. Goebbels'i bakan olarak atar. Goebbels Parti'nin ve Devlet'in üçüncü adamıdır. 28 Mart 1933'de Goebbels sinemacılarla bir toplantı yapar. Bu toplantı, Bakanlığın bütün sanatlar, basın - yayın ve iletişim kurumları genelinde yaptığı ilk toplantıdır. Bu toplantının temel düşüncesini, Lenin'in ünlü «Tüm sanatların en önemlisi sinema'dır» sözü oluşturmaktadır. Çünkü Goebbels de sinema sanatı hakkında Lenin gibi düşünmektedir. Bu toplantıda Goebbels Alman sinemacılarına örnek film olarak S. Eisenstein'in «Bronenosets Potemkin» Savaşgemisi Potemkin (1925) filmini gösterir. Goebbels'e göre Potemkin, mükemmel bir sanat filmi olmasının yanı sıra, etkili ve usta bir propaganda filmidir. Goebbels'in bu toplantıda Savaşgemisi Potemkin, Eisenstein ve sinema sanatı hakkında söylediği sözler üzerine, ünlü Sovyet sinemacısı ve sinema sanatı kuramcısı S. Eisenstein 22 Mart 1934 tarihli Litera Turnaja Gazeta'da Goebbels'e yazılmış açık bir mektup yayınlar. Goebbels 14 Temmuz 1933'te, başında bulunduğu Propaganda Bakanlığı içinde RFK (Reichsfilmkammer)ı, Alman Film Bürosu'nu oluşturur. Kısa bir süre sonra, 22 Eylül 1933'te RFK'yı, FKK (Reichskulturkammer), Alman Kültür Bürosu olarak yeniden düzenler ve kurar. Bu kez büroda yedi bölüm vardır. Sinema, Edebiyat, Tiyatro,

Müzik, Radyo, Basın, Güzel Sanatlar (Resim, Heykel, Mimari vs. gibi). Bakan olduktan onyedinci gün sonra, Goebbels'in, ayrıcalıklı bir konumda sinemacılarla toplantı yapması, önce RFK'yı, sonra RKK'yı oluşturması ve RKK'da birinci sırayı sinemaya vermesi, sinema sanatı'nın Devlet katındaki önceliğini ve önemini açıkça vurgulamaktadır.

Almanya'da 1933 - 1945 yılları arasında, uzun metreli - konulu 1097 (veya 1150) film yapılmıştır. Bu dönem içinde Alman sineması çok sayıda kısa konulu film, belgesel ve haber filmi de üretmiştir. Şimdi için elimizde bulunan belgelere ve bulgulara göre, eğer durumda bir değişme olmamışsa, bu 1097 (veya 1150) filminden bazılarının Alman ve Dünya sinemalarında gösterilmesi yasaktır. Bu yasak kararını ACM (Allied Control Mission) Amerikan, İngiliz, Sovyet, Fransız birleşik komisyonu vermiştir. Yasak filmler, Hamburg'da Zonal filmin arşivinde «tutsaktırlar». Ayrıca aynı dönemde yapılmış bazı kısa konulu filmler, belgesel ve haber filmleri de bu arşivde «tutsak» ve «yasaklı» olarak bulunmaktadır. Gene elimizde şimdi için bulunan belgelere göre bu filmlerden bir uzun - metreli konulu, bir de belgesel film'i kapsamak üzere tutsaklık kararı kaldırılmıştır. Bu filmlerden biri Veit Harlan'ın *Jud Süß (Jew Süß, 1940)*, diğeri Leni Riefenstahl'ın *Triumph des Willens (Triumph of the Will, 1935)* isimli filmleridir.

Bir film arşivinde tutsak olarak bulunan bu uzun metreli - konulu, kısa metreli - konulu, belgesel ve haber filmlerin konularının ne olup olmadığını bilmekte elbette yarar var. *Die Rothschilds 1940* (Die Rothschilds Aktien von Waterloo, The Rothschilds Shares in Waterloo, The Rothschilds real victor of Waterloo) Waterloo'da Rothschild'lerin payı vardır veya Waterloo'nun gerçek galibi Rothschild'lerdir. *Ohm Krüger* 1941 Uncle Kruger, Kruger Amca ve *Titanic* 1943 bu tutsak filmlerden birkaçıdır.

Tutsak olmayan filmlerden *Jud Süß* veya *Jew Süß* anti-semitik (Yahudi karşıtı) bir filmidir. Konusu Leon Feuchtwanger veya Feuchtwanger'in *Jud Süß* isimli romanından alınmıştır. *Jud Süß*'ün tarihsel öğeleri gerçek Alman tarihinde vardır. *Jud Süß* bir yaşamöyküsü romanıdır. Joseph Süß Oppenheimer 1692'de Heidelberg'de doğmuş, 1738'de Württemberg'de idam edilmiştir. J. S. Oppenheimer Württemberg büyük Dük'ünün mali danışmanıdır. J. S. Oppenheimer sonunda idam kararı verildiği ünlü duruşmasında: şantajcılık, vurgunculuk, ah-lâksızlık, arabuluculuk (kadın - erkek arası), vatan hainliği ve Ari kanlı Hristiyan bir kadınla cinsel ilişki kurmakla suçlanmıştır.

Jud Süß veya *Jew Süß* filminin senaryo yazarı ve rejisörü Veit Harlan (1899 - 1964), Üçüncü Reich'in bir numaralı sinemacısıdır. Veit Harlan 1949 ve 1950 yıllarında, iki kez «insanlığa karşı suç» işlemekle

suçlanarak yargılanmış ve sonuçta aklanmıştır. Jud Süß'ün ilk gösterilişi 1940 Venedik Uluslararası Film Festivalinde yapılmıştır.

Nazi dönemi Alman sinemasının anti - semitik bir propaganda işlevi yapmak için 1940'da filme aldığı bu tarihsel gerçekçi romanı, İngiliz sineması da 1934'de, o tarihlerde Almanya'da gittikçe güçlenen anti - semitik Nazi baskısını eleştirmek için, anti - Nazi, anti - Alman bir film olarak gerçekleştirmiştir. Rejisörü Lothar Mendes olan Jew Süß, tarihsel gerçekçi bir filmidir.

Alman ve İngiliz Jew Süß'lerini birarada görmek ve seyretmek ne güzel ve yararlı olurdu.

Triumph Des Willens veya Triumph of the Will (1935) isimli filmin rejisörü Leni Riefensthal (1902 -), 1936 Berlin Olimpiyatlarını unutulmaz belgesel bir film olarak gerçekleştiren sinemacıdır. Bu ünlü Alman «kadın» film rejisörü 1934'de, *Triumph of the Will* isimli belgesel filmi yaptı. *Triumph of the Will* 1934'de Nürnberg'de yapılan Parti kongresi dolayısıyla, Hitler 'in kişisel isteği üzerine yapılmıştır. Nasıl bir paradoks (yanıltmaç) olmalıdır ki, birtakım düşünürlerin ata - erkil bir toplum ve ata - erkil bir ideoloji olarak tanımladıkları Alman toplumu ve Nazi ideolojisi'nin iki anıtsal filmini bir «kadın» sinemacı gerçekleştirmiştir. Üstelik L. Riefenstahl güzel bir kadındır. Sinemacılığa dansözlükten gelmiştir. 1932'de rejisörlüğünü yaptığı *Das Blaue Licht*, *The Blue Light*, *Mavi Işık* isimli filmde başrolü kendisi oynamıştır. L. Riefenstahl bu filmde Junta isminde güzel bir çingene kadının kişiliğini canlandırmıştır. L. Riefenstahl'ın bu filmdeki prodüktör ortağı, ünlü senaryo yazarı, sinema kuramcısı ve sinema yazarı Béla Balázs (1884 - 1949) *Mavi Işık*'ın senaryosunu da yazmıştır.

120 dakikalık bir film olan *Triumph of the Will*'de L. Riefenstahl'ın buyruğundaki insan ögesi, teknik ve çalışma boyutları çok büyüktür. 120 asistan, 30 kamyon üzerinde 30 kamera, 30 ses alma aracı, 30 kameraman, 90 kamera asistanı, 30 ses mühendisi, 60 ses teknisyeni, L. Riefenstahl'ın özel karargâhı ve kurmayı olarak 16 kamera, 16 kameraman, 32 kamera asistanı. Sayısız geniş açılı, dar açılı objektif, tele - objektif. Yüzbinlerce metre film, 97.000 SA, 11.000 SS, 52.000 NSDAP üyesi, onbinlerce işçi, çiftçi, genç. Onbinlerce bayrak taşıyan grup. Hitler ve partinin bütün önde gelenleri, ve yüzbinlerce Alman. Luitpold stad-yomu, Zeppelin havaalanı.

Triumph of the Will 1935 Venedik Uluslararası film festivalinde Altın Madalya, 1937 Paris Film Festivalinde büyük ödülü kazanmıştır.

Tutsak filmlerden *Die Rothschilds Aktien von Waterloo* (1940), anti - İngiliz, anti-semitik bir filmidir. Tarihsel gerçekçi olma savında bir konusu vardır. 1806 Napoleon savaşları sırasında, Hesse Prensi, Na-

poleon'un önüsıra Almanya içlerine doğru kaçır. Altı milyon İngiliz liralık servetini saklaması ve koruması için Frankfurt'lu Yahudi banker Meyer Amschel Rothschild'e verir. Bu para Rothschild para imparatorluğunun temelini ve kuruluşunu oluşturmıştır. R. Rothschild bu parayı, Londra'da bankerlik yapan oğlu Nathan Rotschild'e gönderir. Napoleon'un kara Avrupasının politik ve ekonomik işbirliği düşüncesi, İngiliz mali oligarşisini tedirgin etmektedir. Nathan da bu oligarşinin bir üyesidir. Ayrıca savaşın sürmesinde İngiliz - Yahudi zenginlerinin ekonomik çıkarı vardır. Nathan acımasız ve akıllıdır. Napoleon Elbe adasına sürülür. Nathan Napoleon'un Elbe'de fazla durmayacağını düşünür. Almanya'dan gelen parayı, Napoleon'a karşı yapılacak bir savaş için, İspanya'da bulunan Lord - General Wellington'a gönderir. Napoleon Elbe adasından kaçır. Nathan Napoleon'un Elbe adasından kaçtığını öncelikle duyar. Nathan'ın İngiltere Maliye Bakanlığı ile yakın ilişkileri vardır. Wellington Napoleon'a karşı savaşa gönderilir. Waterloo savaşı başlar. Savaşın Wellington tarafından kazanıldığını önce, ilk kişi olarak Nathan duyar. Fakat ortalığa savaşın kaybedildiği haberini yayar. Borsada, piyasada büyük bir panik başlar. Herkes elindeki hükümet tahvillerini ucuza satmaya çalışır. Nathan bu tahvilleri satın alır. Sonuçta kazanan İngiliz - Yahudi zenginleri olur. Yalnız Nathan'ın kazancı onyedi milyon İngiliz lirasıdır. Herşey Londra borsasında hazırlanmıştır. Waterloo savaşında akan kanlar, para olarak Londra borsasına akmıştır. Savaş alanında binlerce ölü vardır. Ne yazık ki Waterloo savaşı, Prusyalı General Blücher kumandasındaki, Prusya ordusu askerlerinin kanlarının bedeli olarak kazanılmıştır.

Die Rothschilds filminin konusunu okurken, insanın aklına ister istemez Alman sanayicisi Fritz Thyssen'in ünlü 'I Paid', 'ben ödedim' veya 'ben para verdim' isimli kitabı geliyor. Thyssen kitabında NSDAP'ı parasal olarak nasıl desteklediğini anlatır.

Bir de başka birşey var. Robert Owen (1771 - 1858) 1814'de «Yeni Bir Dünya Görüşü» isimli kitabını yayınladı. Kitabını Elbe adasındaki Napoleon'a gönderdi. Napoleon kitapta yazılanları beğendi ve benimsedi. Robert Owen'e cevap yazdı. Elbe'den dönünce, kitabında yazdıklarını gerçekleştirmesi için Robert Owen'e yardımcı olacaktı. Haberi duyan İngiliz politikacıları bu söz vermeden hoşlanmadılar. Birçok İngiliz politikacısının dostu olan Nathan Rothschild'in acaba bu Napoleon - Robert Owen işbirliğinden haberi var mıydı? İnsanın aklına bu da geliyor.

Amerikan sineması 1934'de *The House of Rothschild* (Rothschild'in Evi) isminde bir film yapmıştır. Ünlü sinemacı Nunnally Johnson'un senaryosunu yazdığı bu film'de Rothschild ailesinin Napoleon savaşları

sırasındaki evresi konu edilir. İngiliz ve Alman Jud Süss'leri gibi, bu Amerikan ve Alman Rothschild'lerini birarada görmek yararlı olurdu.

Ohm Krüger Uncle Kruger, Kruger Amca (1941) da tutsak bir filmidir. Anti - İngiliz bir film olarak suçlanmış ve tanımlanmıştır. Kruger Amca'nın da tarihsel gerçekçi olma savında bir konusu vardır. Filmin kahramanları ünlü tarihi kişilerdir. Kraliçe Victoria, Joseph Chamberlain, Cecil Rhodes, Lord - General Kitchener, Transvaal Cumhurbaşkanı Paul Krüger.

Yirminci asrın başlarında Transvaal'da (şimdiki Güney Afrika Cumhuriyeti), Boer'lerin (Avrupa kökenli, özellikle Hollanda kökenli Avrupalılar) yaşadıkları topraklarda büyük altın madenleri bulunur. İngilizler bu toprakları almak ve imparatorluklarına katmak isterler. Pul Kruger İngiltere'ye gider. Kruger, Boer'lerin ve Transvaal'ın bağımsızlığı karşılığı İngilizlere, birçok ekonomik ayrıcalık sağlar ve bir anlaşma imzalar: Anlaşmaya karşın İngilizler savaşı başlatırlar. İngiliz ordusu kumandanı ünlü Kitchener savaş kurallarına uymaz. Boer ordusu ile savaşırken; beyaz, zenci, kadın, erkek, çocuk ayırmadan sivil halkı öldürür. Evleri yakar. Suları zehirler. Salgın hastalıkları önlemez. Yüzbinlerce insanı toplama kamplarına atar. Bütün bunlara karşı Boer'ler kahramanca ve savaş kurallarına uyarak savaşır. Kruger yandaş ve yardım bulmak amacıyla Avrupa başkentlerini dolaşır. Sonuçta Transvaal İngiliz İmparatorluğu'nun bir parçası olur. Acılı ve yalnız Kruger İsviçre'ye sığınır.

Emperyalizmin en kanlı savaşlarından biri olan Boer savaşının ülkemize «garip bir uzantısı» beni çok düşündürmüştür. Bilmem anlatılan ve yazılan tarihi olay doğru mudur? Bu konuda çeşitli yazılar okudum. Olay 1903 yılında İstanbul'da olmuştur. İngilizler Boer savaşı zaferini kutlarlar. Dünyanın her yerinde bir yığın İngiliz yandaş İngiliz elçiliklerine giderek, Boer'lere karşı kazanılan İngiliz zaferini kutlar. Derler ve yazarlar ki; şair Tevfik Fikret de İngiliz elçiliğine giderek, İngiliz zaferini kutlamış. Bu olayın doğru olup olmadığını araştırmakta da elbette yarar vardır.

Nazi dönemi Almanyasında yapılan son anti - İngiliz film *Titanic* (Titanik'tir 1943). Bu film; Titanik'in batışının, İngiliz aristokratlarının ve burjuvalarının, anamalcı (kapitalist) oyunları sonucu olduğunu kanıtlamaya çalışır. Bu film'e göre Titanik'in son talihsiz yolculuğunun ve batışının nedeni bu anamalcı (kapitalist) çıkarları ve oyunlarıdır.

Belki birgün, «sinemaya özgürlük» istekleri, bu «tutsak» filmleri de kapsar.

Yedi Yönetmen Üzerine Çalışmalar

Twayne yayınevinin yaratıcı yönetmenler dizisi, okunması hayli çaba gerektiren kitaplardan oluşmuş olsa bile, bu konudaki tek güvenilir kaynak sayılırdı. Ta ki G. K. Hall uzun araştırmalar sonucu ortaya çıkan yaşamöyküsü, filmografi ve eleştirel tarih çalışmalarına başlayınca dek. Bu çalışmalar bir bakıma Twayne yayınevinin kitaplarından ne daha kapsamlı, ne de daha rahat okunabiliyor, ancak verilen bilgiler kısa ve özlü bir ansiklopedik dille anlatılmış. Bu türden özenle hazırlanmış kitapların tek sakıncalı yanı da olsa olsa Coppola ya da Altman gibi gelişmelerini henüz sürdürmekte olan, daha birçok film gerçekleştirebilecek (öyle umalım) yaratıcı yönetmenler sözkonusu olduğunda çıkıyor ortaya. En iyi olasılıkla aceleci, en kötüsüyle de sonradan yapılacak eklemelerin yapıtın özünü tamamiyle değiştirebileceği korkusundan ötürü fazlasıyla sakıngan diye nitelendirilir bu çalışmalar.

Öte yandan Twayne yayınevi, yazarlarına Hitchcock ya da Capra üzerine yazılmış diğer kitap ve çalışmalarda öne sürülen düşünceleri onaylama hakkı tanıyor. Gene R. Phillips, çizitlerle öğrenim gördüğü üç yılın kendisini ölesiye korkuttuğunu, yaşamı boyunca yarattıklarının başkalarını korkutmasına da bunun neden olduğunu söyleyen Hitchcock'la hınzırca eğleniyor. Bunu yaparken Hitchcock'un yanlarında okuduğu çizitler kadar korkutucu. Yine de, Phillips, Donald Spoto ya da Philip French gibi çeşitli yazarların o anlaşılmaz yazılarındaki «sapık-ça laf kalabalığından özenle kaçınmış. Aslına bakılırsa, Phillips'in bu yapıtındaki en önemli başarısı, filmleri gerçekleştiren kişiyi bütünüyle bir tarafa itip, yola, Hitchcock'un asla onaylamayacağı bir yöntemle, filmlerden, bu filmlerdeki imgelerden ve alternatif imgelerden çıkması. «Blackmail»in çok güzel bir yorumunu yaparken, bir Hitchcock gerilim filminin, şaşırtıcı, alışılmışın dışında kalan niteliklerini araştırıyor ve Hitchcock'un hiçbir zaman önemsenmemiş bir tür içinde, ustaca ruh çözümlemelerini kullanmayı öğrenmesini ve bu

filmlerin biçem açısından ne denli farklı ve zengin nitelikler taşıdığını gösteriyor.

Philips'in Hitchcock'un fikirlerine gösterdiği dikkat, yönetmenin televizyondaki yılları ve çalışmaları için de geçerli. Özellikle bu bölüm insana «keşke kitabın tamamını bu konu üzerine toplasa ve filmleri, yalnızca televizyon çalışmalarına göndermeler yapmak için kullansaydı» dedirtiyor. Kitabı yazarken en çok önem verdiği konu, Hitchcock'un savaş yıllarında propaganda amacıyla yaptığı iki film. Hitchcock'un nasıl klişe beklentilere cevap verdiğinin pekâlâ farkında; eğer bu bakış açısından yola çıksaydı, «televizyoncu ve ahlak kuramcısı olarak Hitchcock» kitabın *pièce de resistance*'i olmak yerine, temel konusunu teşkil edebilirdi. Hitchcock cinayeti, olası her dürtüyü tek tek gözleyerek nasıl incelikle işliyorsa, Philips de onu, aynı biçimde incelikle ama kendisini yapıtlarından daha çekici kılan bu dürtülerin üzerinde fazla durmaksızın ele alıyor.

Charles M. Moland, Frank Capra'yı ve Amerika'nın Capra'yı da içine alan siyasal - toplumsal ortamını konu alan kitabında, sanatçıya duyduğu büyük hayranlığın yanı sıra, Capra'nın derin hayalgücünün, ellili yıllardaki toplumsal değişimlerin, yönetmenin kendi kişiliğinden kaynaklanan uyumsuzluğun (ve belki de Amerikalı olmamasından dolayı kendisine yönelebilecek suçlamaların endişesinin) yola çıktığı çeşitli nedenlerden ötürü köreldiğini itiraf etmekten çekinmiyor. Yazar, Capra seyircisinin değişimini vurgularken, toplumbilim ve felsefeyle de bağlantı kurabilmiş. Örnekse, Reinhold Niebuhr'un «ilk günah»* tanımından (bu kavramın doğru kullanıldığını görmek ne sevindirici) ellilerin Amerika'sına gizliden gizliye sokulmuş bir düşünce diye sözediyor: «İnsanoğlu kaçınılmaz olarak kötülüğe, bencilce isteklere yönelmiştir. Capra böyle düşünüyor ve zamana bir türlü ayak uyduramıyordu.»

Capra'nın kafasından bir türlü söküp atamadığı çatışmaları da gözönüne alıyor Maland, onun en kararsız yapıtı, en kişisel filmi sayılan «It's a Wonderful Time»ı incelerken. Birkaç yıl önce yapılan şişirilmiş bir açık oturdaki iddiasından, yönetmenin kendisini aydın biri olarak gördüğünü apaçık anlıyoruz; kimsenin okumadığı bir yerde tek kitapsever olduğunu iddia etmişti. Ancak başarıları aydın birinden çok, duyarlı bir hümanistin eserleriydi. Bu ydu onu yücelten aslında. Truffaut, Maland'a şöyle demiş bir keresinde: «İnsan yaşamını oluşturan kederleri, kuşkuları, beklentileri ve direnmeleri düşünürsek, Capra bir tür hekimdi.» Maland bu kuram üzerinde ısrarla durarak, bu tür iyileştirici film yapıcılığının artık ge-

* İlk günah: İlk insanın tanrıya boyun eğmediği için cennetten kovulduğunu ve bu yüzden kendisinden sonra gelen bütün insanların doğasında kötülüğün var olduğunu savunan düşünce.

çerli olmadığını, Spielberg sonrası seyircinin açmazını da belirterek anlatıyor yaka yakıla.

Cassavetes'in son günlerde hayli ünlenen şu görüşüne gülüp geçecekler olacaktır.» Amerika diye bir yer yok belki, belki de Amerika sandığımız yerin adı yalnızca Frank Capra'dır. Maland gülüp geçmiyor ama. O, yönetmenin yaşamında, kendisini, bireyleri değil de bir ülküyü anlatmaya yönelten ikilemi yakalamaya çalışıyor. Amerika'nın akılcı olmadığını ve bu ülkenin Capra üzerindeki etkilerini bize göstermeyi başarıyor Maland.

Bernard F. Dick, kültürlü, tarih bilinci olan yazarlardan... Kitabında, Mank'in, göçmen statüsünde önemsiz bir yazarken, sınıf çatışmalarının keskin bir mizah duygusuyla anlatıldığı incelikli filmleri yönetmesine dek uzanan sanat yaşamını ayrıntılarıyla sergiliyor. Böylesine gösterişli ve tutulan filmlerin arkasına gizlenerek, Amerika'ya aydın işi bir tepki getirmiş gerçekte. Karıştığı bir dolu kirli olayı fazlasıyla egzotik bulan saf bir Amerikalıyı anlattığı «Quiet American»da olduğu gibi... Mankiewicz, filmlerinde çeşitli insanların kişiliklerini keskin gözlemlerle ortaya koyarken, (Dick bu niteliği gerektiği gibi önemsiyor) kolaylıkla kabul edilebilecek temalara karşın, anlaşılması güç diyaloglar kullanmıştır.

Dick, «Julius Caesar» ve «Cleopatra»dan özellikle övgüyle söz ediyor, hem de bu filmlerin ikincisinde Mankiewicz'le Zannuck'un karşılaşmasıyla ilgili aşâğılık dedikodulara hiç mi hiç yüz vermeksizin. Bir klasik eserler tutkunu olan Dick, ilk çağ tarihini çağdaş bir görüşle bugüne aktarmanın sağladığı olanakların yanısıra, getirdiği zorlukların da farkında. Gerçekten de, stüdyo notlarına gözattığında, bu iki filmin çekimi sırasında pek çok sorunun başgösterdiğini görmüş. «Cleopatra»da kullandığı dil ve Catullus'a yaptığı göndermeler zevkimizi okşamakla kalmıyor, Mankiewicz'in sahne ve yazın bilgisini, sıradan film seyircisini bir an bile unutmaksızın ortaya koymayı başardığını gösteriyor. Dick, bu destansı yapıtların birbirlerini nasıl tamamladığını, her iki filmde birçok ilgi çekici kişiliğin yaratıldığını da anlatıyor. (Kişilik incelemeleri bu türün belirli özelliklerinden değildi oysa.)

Dick, eğer Mankiewicz doğru karar verebilme ve seçme yetisine sahipse, ona bu yetiyi yapımcı olarak çalıştığı yılların kazandırdığını düşünüyor; Lang'ın Avrupa'da o denli ün kazanmasını sağlayan ekspresyonizmi, yoğunluğunu azaltarak kullanmaya çalıştığını belirtiyor. F. S. Fitzgerald ya da filmciliğin hengamesine karışmış, kıvrak diyaloglar kullanan başka kimselerin yaşadıklarını bile gözden geçirip düzeltmesiyle de tanınıyor. Böyle tanınıyor ama Mankiewicz için ün asla bir statü kazanma aracı olmadı. Yapımcı olarak küstah biri diye tanınıyordu, bunu yönetmen olarak hiçbir zaman yansıtmadı. Kendisiyle çalışan pek çok oyuncu anılarında, sakın fakat acımasız olduğunu belirtiyorlar altını çizerek. Dick, Mankiewicz'in bu-

t n başarılarına hayran, bu arada ustanın başaramadıklarını da birazcık boşluyor.

Son bölümde, Mankiewicz'in sinemada kullandığı sahne yöntemlerinin «Sleuth»-da doruk noktasına ulaştığını belirtiyor; diyaloglarını bizzat Mankiewicz'in yazmadığı filmler için hayıflanıyor yazar. şöyle bir sonuca varmış: «Neyse ki Mankiewicz asla sahnede çalışmadı. Bunu yapsaydı, Broadway, oyunlarına yalnızca üç beş kişinin gittiği bir güldürü yazarına sahip olurdu belki. Bu da sahne için bir kayıp sayılmaz. Mankiewicz tiyatrocu olsaydı, bu, asıl sinema için yeri doldurulmaz bir boşluk oluştururdu. «Dick, zaman zaman, Mankiewicz'in insan ruhunu yücelten filmlerini ve incelmış zekasını  vmekte ileri gidiyor. ş in asıl g l n  yanı, Mankiewicz'in filmleri, en çok da Elizabeth Taylor'un kariyerini yükseltmesine yaradı. ş te Dick bunu tümüyle unutmuş. Bu, aslında, Bernard Dick'in, saplantıları olan bir yönetmenin yaptıklarını saran esrar perdesini aralama amacına fazlasıyla yardımcı oluyor.

Mankiewicz gibi Wyler da, Alman asıllı aydın bir aileden geliyordu. G. K. Hall'un istediği, derin ruhsal çözümlemeler değil. Buna karşın Sheron Kern, Wyler'in sanat yaşamını, Universal şirketinin reklam elemanı olarak işe girmesinden başlayıp, sayısız western kurdelasını yönetmesine dek, en ince ayrıntılarıyla göz önüne seriyor. Bu denli hızla ve adeta hiddetle ilerlemeye ve film çekmeye başladığında eline geçen fırsatları iyi değerlendir-di. Kişiliğini en iyi anlatan şeylerden biri «A House Divided» filminin açılış sahnesi oldu. Filmin başında, tabuta atılan toprakları gösteren sinir bozucu ürküntü veren bir mezar sahnesi kullanmıştı. Sahne son derece aykırı ve tiksinti verici bulundu, ancak Wyler'ı ölümsüz kılan ve günümüz duyarlılığına göre  ağdaş yapan tam da bu aldırılmazlık oldu. Sam Goldwyn, Hollywood'un en saygın yapımcısı olma arzusunu ger ekleştirebildiyse, bunu biraz da Wyler'in korkusuz girişimlerine borçlu sayılır. Sanatının en iyi  rnekleriyle, «Come and Get It»-le, «Wuthering Heights»-la, «They Shall Have Music»-le, «The Little Foxes»-la olduğu kadar, «The Westerner» gibi, westernin değişmez sanılan kurallarını yıktığı filmleriyle de tanıyoruz onu.

Kern kitabında, tasarıların nasıl bir diğerini izlediğini, Wyler'in bunlarla yepyeni biçim denemeleri ortaya koyduğunu ustalıklı anlatmış. Ayrıca 1942 yılı gündemindeki olaylara dayanarak «Mrs. Miniver»ı da savunmuş. Filmin, Amerikalılarla İngiliz kardeşlerinin birlik olmalarını sağladığını, üstüne düşeni de böylelikle başardığını belirtmiş. Kern' n anlattıkları-na bakılırsa, filmin sonundaki sahnelerden birinde, Henry Wilcoxon'ın oynadığı rahibin, Pearl Harbour baskını ardından verdiği vaaz, denizler ötesinde birçok ülkede yayınlanıp, k  k kitapçıklar halinde dağıtılmış. Wyler bu filmi, gerçekçi bir anlatımın seyirciyi, İkinci Dünya Savaşı sonrası filmlerdeki parıltılı, yıldışlı yaşamdan çok daha fazla etkileyeceği inancıyla  ek-

miş. «The Best Years Of Our Lives», Wyler'in yalnızca haklı olmakla kalmayıp, kuramını gerçekleştirmeyi de başardığının kanıtı. Kern, Wyler'ın bundan sonraki büyük başarısı olan «Roman Holiday»de bu ilkeyi gözardı ettiğini ya da 1937'de çektiği «Dead End»de de böyle bir düşüncenin zerrece izi olmadığını belirtmeye nedense lüzum görmemiş. G. K. Hall'un yayımladığı bu kitaplarda eleştirel incelemeler değil asıl amaç. Buna karşın Kern, Carrie'nin yorumunu yaparken gerekli olan siyasi tabloyu da derinlemesine çizmiş. «Wyler'in bu zaman dilimini, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, kültürel bir denge kurabilmek, bütün bir ulusun ahlaksal çöküntüsüne karşı bireysel bir karşı çıkış sağlamak için kullandığını söylemek mantıklı sayılabilir sonuçta.»

Kern'ün, yönetmenin yaşamındaki olaylarla filmlerini bir arada incelemesi, eleştirmesi iyi düşünülmüş; aslında G. K. Hall'un yaratıcı yönetmenler dizisinde yaşamöyküleri ve eleştirel incelemeler ayrı yapılıyor. Bu yüzden de, Wyler'la ilgili bu ilginç çalışma, burada sözü edilen diğer kitaplardan çok daha güçlü bir etki bırakıyor insan üstünde... Wyler'in önemli filmlerine ilişkin son derece ölçülü yargılar, bilgiçlikten, züppelikten kesinlikle çok uzak. «Ben Hur»u iddiasız, yine de etkileyici bir destan diye tanımlıyor; yönetmenin ruhbilimsel gerilim türüne çok öznel bir yaklaşım getirdiği «The Collector»ın, şişirilmiş bir başarı olduğunu ekliyor. Kern yalnızca, «There Three» adlı filmin yeniden çevrimini, «The Children's Hour» adlı özgün oyunla kıyaslarken yitiriyor yönetmene olan güvenini. Wyler, basın bültenlerinde öykünün temasının, «yalanın yıkıcı gücü» olduğunda ısrar etmişti. Bunu «There Three» yeterince anlattığından, Kern böyle bir ikinci çevrimin gerçekten gerekli olup olmadığından emin olamıyor. Nota Bene: Bir yönetmenin etkisi altında bulunduğu dürtüleri araştırırken, hiçbir eleştirmen bu basın bültenlerine güvenmemelidir, bütün belgesel karmakarışik ve anlaşılmaz haldedir çünkü.

Bu türden kitaplar okurken insan, değişik türlerde Oscar ödülleri kazanmış, yıldız oyuncularını yönetmiş, yüzeysel de olsa bir bildirisi olan filmler yapmış, iki saatten de az bir zaman için belki bir daha asla yaşayamayacağımız bir dünyanın tülünü aralayıp, girmemizi sağlamış ve para da kazanabilmiş bu ustalara sağlıklı bir saygı beslemeyi başarabiliyor. G. K. Hall'da yayınlanan, diyelim ki Nicolas Ray üzerine bir kitap, Ray'in uzun, yorucu, toplumun düzensizliğini işleyen filmlerini, onları «devinimli» bulan Sarris gibi tanıtımcılar ya da Thomas Elsaener gibi «belli bir amaç taşımadıklarını, uygun mekânlar kullanılmadığını, yalnızca görsel yönden zengin olduklarını» iddia eden eleştirmenlerin yaptığı gibi yargılamıyor. Kitabın yazarı Blaine Allan'a beyindeki kasları çalıştırması için yeterince yer verilmemiş. Diğer eleştirmenlerin söylediklerinin bir özetini veriyor ve onlardan alıntılar yapıyor. Bir ara Wenders'in Ray'in yerini aldığını söy-

luyor, sonra da «Lightning Over Water»ı yorumluyor kendince. Aslına bakılırsa, Ray, yaşamını film yaparak geçiren ve filmlerini kendi kültürü içindeki rolünü sürdürmek için çeken çağdaş yönetmenlerden biri.

G. K. Hall'un kendilerine iki kitap ayırdığı Robert Altman ve F. Ford Coppola, bir anlamda Nicolas Ray'in sanat mirasçıları sayılabilir. Kariyerlerini henüz tamamlamamış yönetmenlerle ilgili çalışmalar konusunda neler düşündüğümü, bu konudaki kuşkularımı belirtmiştim; buna karşın (aslına bakılırsa, Altman'la Coppola'nın filmleri, daha metinlerin mürekkepleri bile kurumadan şaşırtıcı bir biçimde yön değiştiriverdiler) her iki kitap da bu yönetmenlere hak ettikleri ilgiyi gösteriyor, hatta Wexman-Bisplinghoff'un Altman incelemesinin çok daha kapsamlı olduğunu söylemek mümkün. Filmlerindeki toplumsal öğeleri kurcalamak yerine, Altman filmlerinin tat aldığımız, sevdiğimiz yönlerini anlatmışlar. Kullandığı mi-zah unsurları, Altman'ın, bizim de, kitabın yazarlarının da sevdiği bir özelliği... Fakat «Secret Honor» gibi dramatik uyarlamalar da unutulmamalı. «Altman, bildiğimiz türlerin kurallarını önüne geçilmez bir biçimde yıkıyor ve sonunda, elde edilmesi çok güç bir senteze ulaşıyor. Mantiğa aykırı gibi görünen birçok öğeyi alştığımız anlamda bir bütünlükten daha çok önemsiyor. Bu yüzden de filmlerini belirli parçalara bölüyor ve bu parçaları tek tek ele alıyor» gibi anlaşılması güç düşünceleri yeterince açıklamıyor yazarlar, nedeni yer darlığı mı acaba? Öyle görünüyor ki, aynı sorun ya da düşüncenin, görünüşte birbiriyle çelişen, fakat aynı zamanda birbirini tamamlayan yanlarını işlediğinden, bizler Altman'ın yapıtlarının parçalanmış olduğunu düşünüyoruz. Oysa bu çelişkili görünümü oluşturan değişik türlerden bir bütün oluşturması... Buradan yola çıkılsaydı, çok şey elde edilebilirdi. Bu, bir yerde, G. K. Hall denemelerinin eleştirel ikilemler üstünde fazla durmadığını gösteriyor.

F. Ford Coppola hakkındaki kitap için, Joel S. Zuker eleştirel bir inceleme yapmak yerine, bilgiçlik taslamayı yeğlemiş denilebilir. Bu arada, anlatım, imge kullanımı, set düzenlemesi, renk, ses, müzik seçimine ilişkin bildiklerini sıralıyor. Herbiri hakkında zaten herkesin bildiği birkaç şey ekliyor. Bu da G. K. Hall'un yayınladığı kitapların bile, özenle hazırlanmadığı takdirde ne hale dönüşebileceğini gösteren bir örnek, üstünkörü çarpıtırılmış bir bayağılık. Başvuru kaynaklarının listesi konmuş ama kim koyduysa düzene sokmak bir yana, belli ki okumamış bile. Zuker, filmlerin konularını ve gösterişli ama içi kof şeyleri pek güzel anlatıyor ayrıntılarıyla. Yine de yönetmenin özyaşamıyla ilgili gerekli olan bütün bilgileri burada bulmak mümkün. Bu ustalar hakkında söylenebilecek daha çok şey olduğu da kesin...

- ALFRED HITCHCOCK by Gene D. Phillips. Boston: Twayne Publishers, 1984. \$15.95.
FRANK CAPRA by Charles F. Maland. Boston: Twayne Publishers, 1980.
JOSEPH L. MANKIEWICZ by Bernard F. Dick. Boston: Twayne Publishers, 1983. \$19.95.
WILLIAM WYLER: A Guide to References and Resources by Sharon Kern. Boston: G. K. Hall, 1984. \$45.00.
NICHOLAS RAY: A Guide to References and Resources by Blaine Allan. Boston: G. K. Hall, 1984. \$49.95.
ROBERT ALTMAN: A Guide to References and Resources by Virginia Wright Wexman and Gretchen Bisplinghoff. Boston: G. K. Hall, 1984. \$42.00.
FRANCIS FORD COPPOLA: A Guide to References and Resources by Joel S. Zucker. Boston: G. K. Hall, 1984. \$39.95.

KAREN JAEHNE

Türkçesi : GÜLENAY BÖREKÇİ

Zemin çıkıyor.

“ortak bir zemin”

Zemin, sosyalizm, demokrasi ve özgürlük hakkında benzer görüşleri olan sosyalistlerin, “dünya ahvalini” değerlendirişteki, gündelik hayatın ve politikanın sonsuz çeşitliliği içindeki “fark”larını ortak bir zeminde buluşturma arayışlarının bir ürünü.

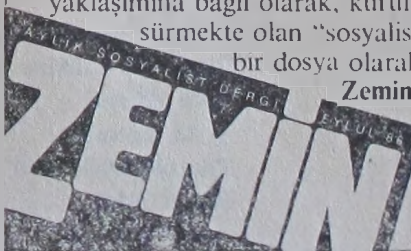
Zemin Türkiye’de sosyalist demokrasinin, resmi olmayan bir politika anlayışının gündeme yeniden getirilmesinin zemini olmayı amaçlıyor.

Zemin, ilk sayısında, politikaya somut yaklaşımına bağlı olarak, kuruluş çalışmaları sürmekte olan “sosyalist parti”yi

bir dosya olarak ele alıyor.

Zemin çıkıyor.

Bayilerde.



SİNEMA KİTAPLARI

Sinema (Uygulayımı - Sanatı - Tarihi)	Nijat Özön	2100
Sinema Sanatı	Nijat Özön	1050
Sinema ve Çağımız — 1	Atilla Dorsay	1785
Sinema ve Çağımız — 2	Atilla Dorsay	1785
O İsimler, O Yüzler	Atilla Dorsay	770
Yönetmenler, Ülkeler, Filmler	Atilla Dorsay	1100
Beyaz Perdede, Kırmızı Filmler	Atilla Dorsay	1870
Sinemayı Sanat Yapanlar	Atilla Dorsay	1100
Sinema Diye Diye	Mahmut Tali Öngören	545
Senaryo ve Yapım	Mahmut Tali Öngören	1650
Bu Gemi Nereye	Vedat Türkali	550
Sinema Bir Şenliktir	Onat Kutlar	770
Sinema Kuramları	Seçil Büker - O. Onaran	990
Sinema Dili Üzerine	Seçil Büker	770
Sinemada Anlam Yaratma	Seçil Büker	770
Film Duyumu	Sergei M. Eisenstein	1575
Film Biçimi	Sergei M. Eisenstein	1575
Sinema Dersleri	Sergei M. Eisenstein	1155
Sinema Yazıları	Bertolt Brecht	1050
Carlos Soura	H. M. Eichenlaub	1100
Akira Kurasawa	Aldo Tassone	1375
Ingmar Bergman	Erden Kıral	440
Ayna	Osman Şahin	770
Kan	Raymond Lefèvre	770
Wim Wenders	Uwe Künzel	1155
Sinema Estetiğinin Sorunları	Y. M. Lotman	770
Sinemanın Evrimi	Thorold Dickinson	550
Belgesel Sinema	Bilgin Adalı	735

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

• • • ve šinema

