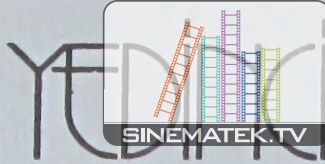


SINEMA



ALFRED HITCHCOCK:
GERÇEK BİR SINEMA USTASI MI,
YOKSA İYİ BİR ZANAATKAR MI?
TÜRK SINEMASI NEREYE GİDİYOR?
METİN ERKSAN;
SINEMA OKULLARINDA TEZ ÇALIŞMALARI
1987 SINEMA GÜNLERİ



YEDİNCİ SANAT

V İ D E O

DÜNYA SİNEMASI KLASİKLERİ ÇAĞDAŞ SİNEMA ÖRNEKLERİ

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

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

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

BETA/VHS

BAKIRKÖY: İncirli, Dikilitaş, Başarı Sok. No: 6 (Akbank Sokağı) Tel: 570 13 85
ESENTPE: Yıldız Posta Cad. Dedeman Ticaret Merkezi 52/15 Tel: 172 46 05
KADIKÖY: Altıyol, Efes Çarşısı Kat: 1 No: 92 Tel: 338 82 96



... ve
sinema

hil yayın

Binbirdirek meydanı 5/3
Cağaloğlu/İSTANBUL
Telefon : 527 79 21



hil sayfa 4. Nisan 1987

Yayına hazırlayanlar
Serhat Öztürk, Hüseyin Sönmez

Katkıda bulunanlar
Engin Ayça, Şahin Beygu, Seçil Büker,
Nezih Coş, Nilgün Üstün Çapan, Cemal Ener,
Metin Erksan, Hülya Ersöz, Alper Gönen, Mehmet Güreli,
Tevfik Turan, Fethiye Özver

Kapak ve iç sayfa düzeni
Ahtapot ofset yapım

Dizgi
Gökhan Matbaacılık, Doğan Civan

Baskı
Gümüş Basımevi, Yunus Arslan, Cafer Turan

Cilt
Nurettin Mücellit, Nurettin Tan, Durmuş Arslan

Yılda 4 kez yayınlanır.



İÇİNDEKİLER

SİNEMA GÜNLERİ 87:

Alfred Hitchcock :

Gerçek Bir Sinema Ustası mı

Yoksa İyi Bir Zanaatkâr mı? / 5

Alfred Hitchcock ile... / 14

Korkunç Bir Yanlış / 23

Ben 'O'yum / 29

Müzikal Kendisine Bakıyor / 33

Türk Sineması Nereye Gidiyor? / 37

Nezih Coş Sinema Yazarıydı / 50

Örgütlenme Gereği / Nezih Coş / 51

AURILLAC 7. Uluslararası Kırsal Dünya Film Şenliği / 56

Sinema Okullarında Tez Çalışmaları / Metin Erksan / 61

Sinema Günleri Yöneticileriyle / 69

Vapurlar & Blues / 72

Teyzem ya da Kapandaki Fare / 76

Fredi M. Murer'le Dağ Ateşi Üzerine / 79

Alain Cavalier'le Thérèse Üzerine / 83

Yazarın Notları / 90

Elem Klimov'la Elveda Üzerine / 91

Derek Jorman'la Caravaggio Üzerine / 93

Beyaz Şehirde / 97

Ginger ve Fred / 99

Kalecinin Penaltı Korkusu / 102

Alis Kentlerde / 103

Zamanın Akışında / 104

Yabani Güvercin / 105

Tanksız 105

Benim Güzel Çamaşırhanem / 106

Kırda Bir Pazar / 107

Melo / 108

Othello / 108

Wetherby / 109

Arazi Olmak / 109

Kurtuluş / 110



BU SAYIDA

...ve sinema bir yaşında. Bunun önemi Türkiye'de sinema kültürüne sahiplenen bir okur-seyirci varlığının kanıtlanmasıdır.

Geçtiğimiz 1 yıl içinde, istediklerimizin tamamını gerçekleştiremedik. Fakat devam edebileceğimizi görmek yapabileceklerimizin önünü açıyor. Katkı davetini ise bir kez daha yineliyoruz.

Geçtiğimiz aylarda sinema dünyası önemli kayıplar verdi. Usta yönetmen Andrei Tarkovsky'yi ülkesinden ayrı yerlerde, sinemasının örneklerini verirken kaybettik. Yönetmenin sinemasına ait ayrıntılı bir yazıyı önümüzdeki sayı yayınlayacağız. Bu sayı, bir dönemin araştırmacı sinema yazarlarının başında gelen Nezih Coş'u 1974 yılında 7. Sanat dergisinde yazdığı yazıyla anıyoruz. Gerilim filmi denildiğinde ilk akla gelen isim Hitchcock bu sayının konuk yönetmeni. Son dönemde Türk sinemasında yaşanan hareketlilik, geçmişten bugüne Türk sineması, sinemanın dönemiyle ilgilenmeye başlaması gibi başlıklar üzerine yapılmış tartışma ise bu sayının ilginç yazıları arasında. 6-19 tarihleri arasında 1987 Sinema Günleri gerçekleştiriliyor. Diğer senelere kıyasla daha fazla ve nitelikli filmlerin bulunması ilgiyi daha da artıracak. Filmleri 12.00 seansta izlemeye çalışmanız ve bilet kalmamıştır dememenizi son anda da sinema gişesine bilet almaya gitmenizi tavsiye ederiz.

Önümüzdeki ...ve sinemada (Mayıs ayı sinema günlerindeki filmler ayrı kişiler tarafından değerlendirilecek. Ayrıca sinema günlerine gelen yönetmen ve yazar konuklarla yapılmış söyleşiler yer alacak.

...ve sinemanın daha çok çeviri ağırlıklı olmasından dolayı ve senede 4 adet çıkması, gündelik olayları izlememizi zorlaştırıyordu. Bu nedenle sizlere daha aktif ve güncel takip eden bir dergiyi bu sayı tanıtılmaya çalışacağız. Bu konuda isteklerinizi ve katkılarınızı anket formuyla bildirirseniz seviniriz.

Son satırlarda ise günah çıkartmak istiyoruz. Bu sayının sayfalarının az olması başta olmak üzere, yanlışlarının ve gecikmesinin tek sorumlusu matbaacımız Doğan Civan'dır.

...ve sinema



ALFRED HITCHCOCK: GERÇEK BİR SİNEMA USTASI MI YOKSA İYİ BİR ZANAATKÂR MI?

60'lı yıllara değin, Amerikalı sinema yazarları arasında, Alfred Hitchcock'la ilgili, «Sonuçta, bu adam gerilim sineması yapıyor, değil mi? Gerilim sinemasına sanatsal bir değer yüklemekte pek olası değil, yapabilir misiniz şimdi bunu.» yollu sözler söylenmesi oldukça yaygındı. Başlıca türlerden birinde sürekli çalışan bir yaratıcının ünü, bir ölçüde, bu türde ciddi ve önemli çalışmalar yapılabileceğini sanat dünyasının genel onayına sunabilmiş olmasını yansıtır. Hitchcock sinemasının, gerilim sineması türüne katkısı bu tür bir olgudur. 60'lı yıllara değin, özellikle Amerikalı sinema yazarları ve estetikçileri, gerilim sineması türünde ciddi çalışmalar yapılabileceğine inanmazlardı. Bu yaklaşımdan ötürü, Hitchcock, kariyerinin önemli bir bölümünü tamamlayana dek, ciddi bir yaratıcı olarak görülmedi.

60'lı yılların son dönemlerinde, Amerikalı sinema yazarları, Hitchcock'u yalnızca bir zanaatkâr ya da popüler bir «eğlendirici» olmaktan öte ciddi bir yaratıcı olarak algılamaya başladılar. Bu dönemde, Hitchcock'un çoğu filmi yeniden gündeme geldi. Örneğin, 1958 yılında kusurlu, eksik bir film olarak görülen *Vertigo*, çoğu Amerikalı sinema yazarı tarafından büyük bir sinema adamının başta edili başarısı olarak nitelendi. 1982 yılında *Vertigo*, *Sight and Sound* dergisi tarafından bütün zamanların en iyi on filmi sıralamasında yerini aldı. Bugün, Amerika'da, Andrew Sarris, Pauline Kael ve Gene Siskel gibi önemli sinema yazarlarının, erken dönemlerde sözü geçen New York Times yazarı Bosley Crouther gibi sinema yazarlarının tuttuğu akademi ödüllü, liberal, «sosyal içerikli», «ciddi» pek çok filme saldırımları; öte yandan Hitchcock'un gerilim sineması gibi o dönem sinema yazarları tarafından küçümsenmiş, bir zamanların kötü şöhretli filmlerini övmeleri olağan bir davranıştır. Son yirmi yıl boyunca, Hitchcock ününün oluşması ve gerilim sinemasının sanatsal bir değer kazanmasının öyküsü, aynı zamanda, sinema yazarlarının ve estetikçilerinin de değişim öyküsüdür.



Hitchcock'un 60'lı yıllar boyunca ününün oluşum öyküsünü, yakın zamanda Academy of Motion Picture Arts and Sciences'a kızı tarafından başlatılan, kendi tuttuğu özel notlardan rahatlıkla izlemek olasıdır. Bu özel notlar, Amerikan ve uluslararası sinema çevrelerinin önemli kişileri arasında Hitchcock ününün artmasında, François Truffaut ve The Museum of Modern Art'la ilişkilerini de kapsayan, ona yakın çevrelerin oynadığı örtük role aydınlatıcı bir bakış getirmektedir.

Hitchcock'un ününün sözümona ciddi sinema yazarları arasında artmasını, «ünün oluşmasında üç ana bakış açısı»ndan yola çıkarak, üç farklı biçimde açıklayabiliriz. İlk açıklama, ünün yaratıcının çalışmalarına dayanmasıdır. Bu bakış açısında, yaratıcının ününün yaşadığı süre içinde oluşması, bu olgunun yaratıcının sanatını oluşturma sürecine olumlu, önemli katkılarda bulunmasına neden olur. Bu görüş doğrultusunda bakarsak, 1963 yılında, The Museum of Modern Art tarafından Hitchcock üstüne yayınlanan tanıtıcı broşürde, sinemacının çalışmalarının giderek daha «özgün», daha «ilginç» ve daha «sanatsal» olduğundan söz edilmektedir.

İkinci açıklamada ise, günün sanat çevrelerinin yaklaşımının, ünün oluşmasında oynadığı rolden sözedilebilir. Bu bakış açısından, yaratıcının ününün, estetik standartları ve yargılardaki değişimi de yansıttığı söylenir. Bu açıdan bakarsak, Hitchcock'un ününün 60'lı yıllar boyunca oluşmasının nedenlerini görürüz.

50'li yılların ortalarından başlayarak Cahiers du Cinema'da yazan Francois Truffaut, Claude Chabrol ve Eric Rohmer gibi Fransız sinemacıları, 1967 yılında Truffaut'un «Hitchcock» adlı kitabını yayınlamasına dek süren bir propaganda kampanyası başlatırlar. Truffaut'nun ve «yeni dalgacıların oluşturduğu propaganda kampanyası Amerikan sinema yazarları ve uluslararası sinema çevrelerinde Hitchcock'un önemli bir sinema adamı olduğu düşüncesinin yaygınlaşmasında önemli bir etkidir. Truffaut'un Hitchcock'a yazdığı, kitap düşüncesinin de yer aldığı, ilişkilerinin henüz başındaki mektuplardan birinde, Hitchcock ününün Amerika'da, özellikle New York'lu sinema yazarları arasında oluşmasında, bu çevrenin çabasının önemini görmekteyiz:

«Ve şimdi, şu noktaya dikkat etmek gerekli. Benim yabancısı basınıla, özellikle New York'lularla olan görüşmelerimde gözlediğim, sizin çalışmalarınıza çok yüzeysel yaklaşımları. Öte yandan bizim Cahiers Du Cinema'da başlattığımız kampanya, Fransa'da etkili olurken, Amerika'da fazla etkili olamıyor, çünkü Amerika'da tartışmalar hiç bir zaman entellektüel düzeyde geçmiyor...

Dahası, şimdi ben de sinema yapıyorum ve sizi hayranlığım —önemliyse eğer— daha da arttı.



Şimdi sormak istediğimizi teybe kaydedeceğimiz, bir hafta boyunca sürebilecek bir izlenime yapabilir miyiz? Bu malzemeyi dergideki yazılar için istemiyoruz. New York'ta ve Paris'te aynı zamanlarda yayınlanacak bir kitap çıkarma düşüncemiz var. Büyük bir olasılıkla dünyanın başka yerlerinde de bu kitabı yayınlatabiliriz.»

(Truffaut, 2 Haziran 1962)

Çoğu sinema yazarı ve tarihçisi, Truffaut'nun kitabının, çoğu «Hitchcock'cu olmayanı», «Hitchcock'cu olana» dönüştürdüğüne inanır, Andrew Sarris ise bu konuda şöyle yazar:

«Truffaut'nun Hitchcock'u, İngiliz dilinde Hitchcock'a ilişkin hiç bir sempatik eleştirinin olmadığı yolunda bir izlenime neden olabilir. Oysa Robin Wood, Peter Bogdanovich ve Ian Cameron Truffaut'nun gittiği yolda epey yol katettiler. Buna karşın, «Jules and Jim» yönetmeni Truffaut kadar, Amerika'da hiç bir sinema yazarı Hitchcock'tan etkilenmedi.»

(Sarris, 1968)

Üçüncü açıklamada ise, yaratıcının kendi kamuoyu imajını oluşturmada oynadığı aktif rolden söz edilir. Bu, daha makyevelist görüşe göre, yaratıcının kişisel çabası, ününün oluşmasına katkıda bulunur. Hitchcock'un kariyeri boyunca, gerilim sinemasıyla ve çalışmalarıyla olan evliliği, ününün oluşmasında aktif bir unsur olarak yer aldı. Yaratıcı, sinema seyircisini, filmlerinden neler beklenmesi gerektiği, özellikle gerilim sinemasının üstüne bina edildiği ana unsurlar konusunda eğitti. 50'li yıllarda yaptığı başarılı televizyon dizileri, sinemacının gerilim türünde usta olduğu yolunda bir izlenim yarattı. Ama 60'lı yıllarda, milyonlarca kişi, onun gerilimin ustası olduğu konusunda görüş birliğine vardı. Hitchcock adı, «gerilim» sözcüğüyle birlikte anılır oldu.

Hitchcock'un özel notlarından, 60'lı yılların Hitchcock'un yaşamında, yaratıcılığının ve sinemasının öneminin, milyonlarca kişiyle birlikte, sinema yazarları ve estetikçileri tarafından da kabul edilmesiyle önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. O yıllarda, sinema yazarlarınca ve sanat çevrelerince gerçek bir sanat adamı olarak algılanmamasının Hitchcock'u oldukça rahatsız ettiği görülmektedir. Yaratıcının bu konudaki gerginliğini, 1963 baharında Los Angeles'taki Kaliforniya Üniversitesi'nin Tiyatro Bölümü düzenlenenen bir tören için, birlikte hazırladıkları bildiri üstüne ça-



lıştıkları zaman, diyalog yazarı James Allerdice'la yaptığı özel konuşmada açıkça gözlemek olasıdır. SİNEMATEK TV yaptığı The Birds (Kuşlar) filmine sinema yazarlarının gösterdikleri soğuk tavır, Hitchcock'u filmlerini hiçbir zaman anlamadıkları düşüncesine itmiştir. Bu konudaki kızgınlığını açıkça dışavurduğu konuşmada:

«Konunun ne olduğu beni hiç ilgilendirmiyor. Ben seyircinin ilgi odaklarını, kişisel korkularına ve belli olgulara gösterdikleri tepkileri yakalayan bir sinema yapmayı önemsiyorum. Bu noktada gösterdiğim duyarlılık zaten beni ötekilerden farklı kılıyor. Eleştirilerden filmin konusunun eleştirildiğini okuyacaksınız, büyük bir olasılıkla. Bunlara aldırıldığım yok biliyorsun. Benim aldırıldığım tek nokta, film boyunca seyirciye neler duyurduğum. Biliyorsun, **Birds**'ün ilk bölümünün çok yavaş gelişen bir kurgusu var, bu konuda şöyle eleştiriler aldım, «Hızlandığında film ilginç oluyor, ama kurgusu çok yavaş.» Ben filmi yaparken her hareket üstüne kafa yorardım, çünkü çok iyi biliyorum ki, seyirci hazırlıksız o koltuğa oturmaz. Daha önce biryerlerde filme ilişkin birşeyler okumuş, birşeyler duymuştur. Seyirci sinemaya gelir, koltuğa oturur, perdeye bakar ve «Evet, kuşlar gelecek, biliyorum ben» der. Görüyorsun, filmi kurarken bunları düşünmek, gözönüne almak zorundayım, çünkü ben seyirciye inanıyorum.» der.

(Nisan, 1963)

Hitchcock, çalışmalarını gerilim sineması türüyle sınırlamasını ise, «Yalnızca bende kendiliğinden oluşan, bana ait şeyler üstüne film yapmak isterim» diye açıklar:

«Bir ressamı ele aldığımızda, bu ressamın belirli bir stili olduğunu biliriz. Paul Klee'yi ele aldığımızda, belirli bir stili olduğunu görürüz. Oysa benim yaptığım filmlerin pek çoğu birbirinden oldukça farklıdır. **Rebecca** (Rebeka), **Psyco** (Sapık), **North By Northwest** (Korkunç Takip) ya da **Birds**, bütün bu filmler birbirinden farklıdır. Bu filmlerin hiçbirisi gerilim unsuru dışında birbiriyle benzerlik göstermez.»

Hitchcock'un sanat çevrelerince kabul edilme isteği, **Birds** için kendi geliştirdiği pazarlama stratejisine ve tanıtım kampanyasına da yansır. Hitch-



cock, bir yandan Life ve TV Guide gibi popüler dergilerle konuşmalar yaparken, öte yandan popüler televizyon programlarında Birds üstüne espriler üretilmesini sağlar. Sıradan ama etkili «Kuşlar Geliyor» sloganıyla her tür ekonomik ve sosyal kesimin ilgisini çekmeyi amaçlarken daha elit bir kesimin ilgisini yakalamak için farklı bir pazarlama ve tanıtım stratejisi de oluşturur. Filmin New York gösteriminden üç ay önce, filmde özel elektronik ses sistemi kullandığını ve bunun filmin görsel etkisini bütünleyeceğine, doğal seslerle elektronik seslerin birlikte kullanımının, müzik ve şok etkisini sağladığını açıklaması bu tür bir çabaya örnektir. Hitchcock'un elit sanat çevrelerine yönelik tanıtım kampanyasının en önemlisi, filmin New York gösteriminden bir gece önce, The Museum of Modern Art'ta düzenlenen özel basın gösterimidir. Hitchcock'un, Birds filmi yaptığı dönemdeki, The Museum of Modern Art'la kurduğu ilişki gibi, sanat çevreleriyle bu tür dinamik ilişki, sanatçının ününün oluşmasına katkıda bulunur. Bugün, Steven Spielberg, Clint Eastwood gibi pek çok başarılı sinemacı, sanat çevreleriyle bu tür dinamik ilişkiyi sürdürmektedir.

27 Mart 1963 tarihinde, Manhattan'daki gösterim günü, New York Times,

«Museum of Modern Art Alfred Hitchcock'un filmlerinden oluşan tarihindeki en uzun retrospektif gösterimi düzenliyor» duyurusunun yer aldığı bir yazı yayınladı, «Film seçimini, sinema dünyasının önemli tarihçilerinden Richard Griffith yapacaktır.» Yazıdaki mesaj açıktır: Museum of Modern Art, Hitchcock'u onurlandırmak için bir retrospektif gösterimi düzenleyecektir. Bu, Hitchcock'u sanat adamı olarak görmenin bir biçimdir ifadesidir.

60'lı yılların başlarında, sinema klasikleri konusunda uzmanlaşmış New Yorker repertuar tiyatrosu için çalıştığı dönemlerde, Peter Bogdanovich, tiyatrodaki Hitchcock Retrospektif Gösterimi düzenlemek istemiştir. Ama filmlerin toplu gösteriminin maddi yönü, bu düşüncenin gerçekleşmemesine neden olmuştur. Çok geçmeden Bogdanovich, Hitchcock filmlerinin toplu gösterimi düşüncesini The Museum of Modern Art'a götürmüştür. Bu düşüncenin gerçekleşme ve organizasyon koşulları Richard Griffith'in 8 Ocak 1963'te, Halkla ilişkiler uzmanı William Blowitz'e yazdığı bir mektupta açıklığa kavuşur:

«Museum of Modern Art 1-15 Haziran 1963 tarihlerinde «Alfred Hitchcock Filmleri» başlığı altında bir toplu gösteri düzenlemeyi kabul etmiştir. Bu gösteriyi Mr. Bogdanovich, sizin ve Mr. Hitchcock'un yardımlarıyla düzenleyecektir. Siz, bu gösteri için 5000 dolarlık bir harcama yapabilirsiniz. Bu miktarın 4000 doları, 500 adet basılacak.



gösteriyi tanıtıcı bir broşürün yazımına, tasarımına ve basmasına harcanan SINEMATEK.TV öforar ise Kaliforniya, İngiltere ve diğer yerlerden New York'a gelecek film kopyalarının nakil masraflarını karşılamak için kullanılacaktır.»

(Richard Griffith, 8 Ocak, 1963)

Yaklaşık bir hafta sonra Blowitz film dağıtıcısı Jniversal Pictures'a bir mektup yollar. Museum of Modern Art'la çalışma koşullarının ayrıntılarını aktardıktan sonra:

«Birds'ün 28 Mart'taki New York gösteriminden önce, sanırım 27 Mart gecesi, Museum of Modern Arth'ta özel bir gösteri düzenlenecektir. Bu konu da bizim ilgi alanımız içindedir. Sanırım, New York'ta, 6 ay süreyle gündemde kalma bize çok şey getirecektir,» der.

Sonuçta getirir de. Tanıtım broşürü basına ve sinema çevrelerine yollar. Blowitz, Hitchcock'a yolladığı mektupta: «Broşürler, «Museum of Modern Art tarafından yollanacak, bizim büromuzdan değil,» diye yazar. (William Blowitz, 19 Nisan 1963). Bu yaklaşım sonucunda, Museum of Modern Art'ın Hitchcock filmlerinin tümünün tanıtım sorumluluğunu üstüne aldığı izlenimi yaratılır.

Mayıs 1963'te Hitchcock'un **Vertigo**, **Psycho** ve **Birds** gibi son dönem filmlerini oldukça eleştirmiş, Los Angeles Times'ın güçlü sinema yazarı Philip Scheuer'a, tanıtım broşürü, Hitchcock'un çalışmalarından sözeden uzunca bir ön mektupla birlikte yollar. Scheuer'ın, 1964 yılında, Hitchcock'un **Marnie** adlı yeni filmi için yazdıklarına baktığımızda, propaganda kampanyasının amacına ulaştığını görürüz:

«Yaşlı usta hâlâ deneysel çalışıyor. **Vertigo**, **Psycho** ve **Birds** gibi Hitchcock'un **Marnie**'si, alacakaranlık bir dünyada geçiyor. Bu atmosfer **Marnie**'de, renklerin (mavinin, kırmızının doğal olmayan, alışılmadık tonları) ve seslerin (**Marnie** duyduğunda ilginçleşen sesler) özel kullanımıyla özel bir önem ve anlam kazanıyor.»

(Scheuer, 6 Ağustos 1964)

Hitchcock'un ününün oluşmasına önemli katkılarda bulunan Truffaut'yla olan ilişkisi yirmi yıldan fazla bir süreye dayanmaktadır. Hitchcock biyografisi yazarı Donald Spoto'nun belirttiğinin (1966 Ağustos sonu) ak-



sine, 12 Ağustos 1962 tarihinde Truffaut'un Los Angeles'a, Hitchcock'la görüşme yapmak üzere geliri. Truffaut'un Hitchcock'la yapacağı görüşme sonucunda oluşturacağı kitabın yayım tarihini, **Birds** filminin Amerika gösteriminden birkaç ay önce, 1962 sonu olarak planlamıştır. Hitchcock, Truffaut'un Los Angeles ziyaretiyle ilgili bütün giderlerini (Paris - Los Angeles gidiş-dönüş uçak bileti ve diğer giderler), **Birds** filminin tanıtım giderleri bütçesi içinde karşılamayı düşünmüştür. Ama Truffaut bu düşünceye karşı çıkmış, Los Angeles ziyaretiyle ilgili bütün giderleri kendisi karşılamak istemiştir. Sonuçta, bu ziyaretle ilgili, yalnızca «limousine» kiralamak gibi giderler, tanıtım giderleri bütçesi içinde yer almıştır.

Hitchcock'un, Truffaut'un kitap tasarısı üstünde, son kontrolleri yapma isteği, Truffaut'ya yazdığı ama yollamadığı mektupta açıkça görülmektedir. Mektupta Hitchcock, planlanan görüşmeyle ilgili yerine getirilmesi gereken koşulları inceden inceye, ayrıntılarıyla düşünmüş ve hazırlamıştır. Mektupta yeralan koşullardan biri, görüşme sonucunda ortaya çıkacak son metnin, hangi biçimde olursa olsun, Hitchcock'a basımından önce gönderilmesidir.

Ayrıca Hitchcock, bu metnin üzerinde gerekli gördüğü düzeltmeleri, metin eline geçtikten sonra 45 gün içinde yapabilme hakkının da kendisine verilmesini istemiştir. Truffaut bu koşulları yerine getirmese, Hitchcock'a 500.000 dolarlık bir tutarı ödemek zorunda kalacaktır. Ancak Hitchcock, Truffaut'yla mektuplaşmaları sırasında Truffaut'un kendisine olan hayranlığının içtenliğine ve onun konuyla ilgili yapılması gerekeni, en iyi biçimde yapacağına güvenmiş ve bu mektubu yollamamayı uygun bulmuştur.

Gene de, kitabın basımı birkaç yıl gecikmiştir; «Hitchcock'un İngilizce basımı ancak 1967 yazında gerçekleşebilmiştir. Truffaut, **Birds**'le ilgili bölümü, filmin Paris gösterimi için, 1963 Eylül'üne hazırlamış ve Hitchcock'un onayını alarak bu tarihte Cahiers du Cinema'da yayınlamıştır.

1963 sonbaharında, Hitchcock **Marnie**'yi çekmeye hazırlanırken, Universal'in Halkla İlişkiler Bölümü Truffaut'yla ilişki kurmuş ve ondan Hitchcock'un yaşayan en önemli sinema ustalarından biri olduğundan sözeden bir yazı istemiştir. Truffaut, kitabının önsözü olarak hazırlamayı düşündüğü bölümün ilk taslağı olan bir yazı yazmayı kabul etmiştir:

«Hitchcock, yaptığı elli filmde, yalnızca kendine özgü seçkin bir dünyayı bizlere sunmaktadır. Kafasının içindeki düşleri, saplantıları, zihnini meşgul eden konuları büyük bir başarıyla, ustalıklı gerçekleştirdiği sinemasıyla bizlere aktarır. Hitchcock, seyirci üstünde fiziksel bir etki oluşturan bir sinema gerçekleştirir. Bu tür bir başarı tüm ya-



yaratıcı kişilerin üretmek istedikleri noktadır. Tanımlamak gerekir. Başarıyla toplumdan farklı bir yerde olan kişidir. Başarılı olabilmek için kendini toplumdaki soyutlaması gerekmez. Ama bu durumda özgünlüğünü zorlaması gerekir. Bir başka deyişle, yaratıcı kişi, kendini toplumdaki soyutlamadan artistik düşlerini gerçekleştiren kişidir. Alfred Hitchcock, yaratıcının toplumdaki iletişim sorunu nu en iyi biçimde çözebilen sinema ustalarından biridir.

(16 Aralık, 1963)

1964 Ocak ayında, Truffaut'nun, Hitchcock'a saygı niteliğindeki yazısı, önemli konumdaki sinema yazarlarına ve gazetecilere gönderildi. Örneğin, çok geçmeden Marnie'nin setinde Hitchcock'la görüşme yapan, Los Angeles Times yazarı Art Seidenbaum da, yazı gönderilen kişilerden biridir. 1964 ilkbaharında, Film Culture'da, Truffaut'nun Hitchcock üstüne 1954 yılında yazdığı ve yayınladığı bir yazı, İngilizce olarak yeniden yayınlandı. Hitchcock'un isteği üstüne yazı çoğaltılarak New York'lu sinema yazarlarına yollandı. Hitchcock üstüne yıllardır aynı tutarlılıkla yazı yazan bir The New York Times yazarına, yazının, özellikle gönderilmesine özen gösterildi.

Hitchcock üstüne yoğunlaştırılan ve ününün artmasına neden olan bu çalışmalar, bir anlamda, olumsuz sonuçlara neden oldu. Hitchcock'un Marnie'si (1964) The New York Times'da eleştirildi:

«Mr. Hitchcock'un kendini çok ciddiye aldığına ilişkin yaygın kuşkularımız vardır — belki buna neden, çevresinin ona olan hayranlığını çok fazla dinliyor olmasıdır. Bir sinemacı, çok fazla ödüllendirildiğine karar verirse, ona gereken tek şey yine kendisidir, kendine dikkat etmesidir.

(The New York Times, 23 Temmuz, 1964)

Bu eleştirilere karşın Hitchcock, Amerikan sanat çevreleriyle olan ör-tük savaşını sürdürdü. 1968'de, Hitchcock'un çalışmalarını izleyen ve onu savunan Vincent Canby, The New York Times eleştiri baş yazarı oldu. 1969 yılında ise, Hitchcock'un Topaz'ını yılın en iyi on filminden biri olarak değerlendirdi:

«1969 yılı, Penn, Truffaut, Visconti, Hitchcock, Hathaway ve Chabrol gibi sinema dünyasının önemli adlarının çalışmaları açısından verimli bir yıl oldu. Geçtiğimizi yıla baktığımızda, bu sinemacıların filmlerini, her yıl görmeye



alıştığımız, haftalık gösterimleri olan, ancak belli bir çizgiye ulaşabilen, vasat filmlerin aksine, yetenek, ustalık ve disiplinle üretilen, sinema sanatı mirasını içinde taşıyan, anımsadığımızda yeniden ilgi ve keyif duyacağımız filmler olarak değerlendiriyoruz. Alfred Hitchcock'un birkaç kez belirttiği gibi, kişi bir film üstüne söyleyebileceğini tek bir cümleyle söyleyebilmelidir. Hitchcock'un kendi tanımlamasına göre, **Topaz**, bir başarısızlıktır. Oysa benim tanımlamama göre, **Topaz**, çok büyük bir başarıdır. Entrikalarla örülmüş episodik öyküsüyle zenginleşen ve ilginçleşen **Topaz**, tanıdığımız Hitchcock söylemine uymakla birlikte, Hitchcock'vari ayrıntılar taşıyan, bir dakika bile bu filmin bir Hitchcock filmi olduğundan kuşku duymayacağımız bir filmdir.»

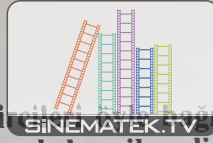
(The New York Times, 28 Aralık, 1969)

60'lı yılların sonlarına doğru, yeni Hollywood sinemacı kuşağı için, gerilim sineması, korku - dehşet sineması türünde çalışmak moda oldu. Bu kuşak, Hitchcock'un gerilim sineması tarzına farklı artistik katılımlar getirerek kendi sinemalarını oluşturdular. Francis Coppola, Martin Scorsese ve Brian De Palma gibi genç yönetmenlerin ilk dönem filmleri, Hitchcock sinemasından özgürce ve severek alınan filmlerdir. Günümüzde, gerilim sineması, korku - dehşet sineması türünde çalışan bütün sinemacılar için Hitchcock adı ve onun gerilim türüne getirdiği kurallar, söylemler, buldukları ortak nokta olmaktadır. Hitchcock'un en eski hayranlarından Truffaut ve Bogdanovich ise, kendi sinemalarını oluştururken, Hitchcock'u kendi çalışmalarında daha ileri gitmek için, bir sinema ustası ve eleştirmen olarak değerlendirdiler.

Hitchcock ise, ona yönelik bu hayranlığı değerlendirmeyi bildi. Danışmak için iki kişi gerektiğini gözönüne alarak, bu sinemacılarla işbirliğine gitti. Böylelikle, her iki taraf da bu işbirliğinden kazançlı çıkmış oldu. Bugün, The Museum of Modern Art'ta adına retrospektif gösterim düzenlenen ve 1985 Cannes Film Festivali'nin açılış gecesinde son filmi **Pale Rider** gösterilen (1963'te Hitchcock'un **Birds** filmiyle açılmıştır festival) Clint Eastwood ise, Hitchcock'u kendine bu anlamda en iyi örnek alan, kişisel tanıtım kampanyasını başarıyla yürüten bir sinemacıdır.

ROBERT E. KAPSIS

Türkçesi: NİLGÜN ÜSTÜN ÇAPAN



**Hitchcock: "Seyir ederken duymak bana çok komik geliyor."
"Ben birdenbire maceraya dalan sıradan insanı severim"**

ALFRED HITCHCOCK İLE...

Son filmimin adı **The Trouble whit Harry**. Bu filme **To catch a thief**'i (Kelepçeli Aşık) bitirir bitirmez başladım. **To catch a thief**'i öğleden sonra beşbuçukta bitirdim ve yedibuçukta da **The Trouble whit Harry**'e başladım. Bunun bir nedeni vardı: **The Trouble whit Harry** ABD'nin doğusunda, yapraklar sonbaharın renklerine büründüğü anda çekilmeliydi. Bildiğim kadarıyla bir filmin, özel olarak mevsimin renklerine göre çekilmesi ilk defa gerçekleşiyordu. Oyuncuları, kameramanı, bütün ekibi topladım ve hep beraber Vermont'a hareket ettik. Orada yaprakların renginin yeşilden sarıya ve sarıdan kırmızıya dönüşmesini bekledik. Filme hemen başlamam gerekiyordu, yaprakların bizi beklemesi düşünülemezdi. Bu çok ilginç bir deneydi, çünkü bütün film boyunca renk ağaçların rengi olacaktı: sarı ve kırmızı. **The Trouble whit Hary**, bir ceset etrafında dönen bir komediydi. Cesetin adı Harry idi ve birçok insana sorun olmuştu. Tavşan avına çıkan bir adam Harry'i vurduğunu sanıyordu. Bir arkadaşının yardımıyla Harry'i gömdü. Sonra tüfeğinde üç kurşun olduğunu ve üç tane de tavşan vurduğunu anımsadı ve «Harry'i ben öldürmedim. Onu çıkartalım» dedi. Film boyunca ceset üç ya da dört defa gömüldü ve çıkarıldı. Bu hem iç karartıcı hem de eğlendiricidir. Bu filmi 31 günde yaptım, filmin kurgusu **To catch a thief**'le aynı zamanda, aynı kişi tarafından yapıldı. Böylece iki film de aynı zamanda tamamlandı.

— **The Trouble whit Harry** İngiltere'de çektiğiniz filmlere benziyor?

Evet, bir İngiliz komedisine benziyor. **Noblesse Oblige**'i (Asalet Bekliyor) anımsıyor musunuz? Bu da o tip bir film işte!

— Peki ama, bu film son yıllarda görülen İngiliz filmlerine mi, yoksa sizin 1940'dan önce İngiltere'de çektiğinize mi benziyor?

Daha çok güncel bir İngiliz filmine. Bilirsiniz, bir ceset etrafında geçen komediler özellikle Londralıları cezbeder, cesetler üzerine çok dalga geçerler. Diğer ülkelerde, örneğin Almanya'da toplum, ölümü daha ciddiye alır ve asla alay etmez. Öyle sanıyorum ki, Fransızlar bu tür şakalardan anlıyorlar. Şaka anlayışları İngilizlere benziyor. Değil mi?



— Belki. Konumuza dönerssek bir sizin Amerika'da çektiğiniz filmleri tercih ettiğimizi itiraf etmeliyiz.

Belki daha geniş bir seyirci topluluğuna hitap ettiği için. Böyle mi?

— Hayır değil. Bu filmlerin daha ciddi olduklarını düşünüyoruz.

Daha derin bir arka planla, değil mi?

— Evet.

Şüphesiz onların daha çok karakteri var. İngiltere'de film yaptığım zamanlar çok gençtim ve onları sinemayla uğraşan genç bir adamın bütün ateşliliğiyle çevirmiştim. İngiltere'de çektiğim iki filmden birini, **The Man who Knew Too Much** (Çok Şey Bilen Adam) yeniden çekmem olası. Fakat bu kez bir Amerikalı yıldız kullanacağım ve aynı konuyu biraz daha ciddi ele alacağım.

— Genç bir sinemacıyken komik filmler çekiyordunuz, son filmlerinize ise —özellikle **I Confess** (İtiraf Ediyorum)— çok ciddi filmler. Biz bunu bir «evrim» olarak adlandırıyoruz.

Evet, çünkü günümüzde daha değişik bir sinema yapmak zorundayız sanıyorum. Öykülerimize daha çok gerçeklik kazandırmalıyız. Diğer bir deyişle, eskiden daha yüzeysel öyküler işliyorduk, oysa bugün... Örneğin bir casusluk öyküsünü alalım, bugün çok daha dikkatli olmalıyız: Hangi casusluk öyküsü? Neden? Seyirci sonsuz sayıda soru soruyor, oysa eskiden yüzeysel bir gerilimden başka bir şey aramıyordu. Şimdi ise hem gerilim, hem de geri planda birçok neden olmalı.

— Bu sizin için mi, yoksa seyirci için mi gerekli?

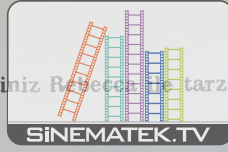
Öyle sanıyorum ki ikimiz için de. Kişisel olarak, kendimi bir teknisyenin yerine koyarsam, filmin mesajıyla fazla ilgilenmem. Ben, diyelim ki, çiçekleri ya da şu masayı, teybi çizen bir ressam gibiyim, bu benim ilgimi çeken şeyleri işleme tarzımdır. Fakat öte yandan eğer ressam olsaydım şöyle derdim: «Bir mesaj içermeyen şeyin resmini yapamam». Bu mesaj resim için çok derin olabilirdi.

— Amerika'da gerçekleştirdiğiniz yapıtlarınız da, ilginç olan filmlerinizin hepsinin aynı konuyu işlemesi ya da herbirinde iki insan arasında aynı ilişkilerin olması...

Evet, biliyorum.

— Daima en güçlü ve en zayıf, daima hükmetme fikri. Neden?

Sanıyorum şu nedenle: Bence izleyiciler filmi seyredirken şiddetli bir heyecan (emotion) duymalıdır. Onlar benden, kendilerine olacak şeylerin kaygısını duyurmamı bekliyorlar. Bu da ancak seyircileri, seyrettikleri kişiyle özdeşleştirmeyi başardığım zaman mümkün. İlgisiz kalırlar, orada öylece otururlar, salt izleyici olarak kahırlarsa yeterince heyecan olmaz. Kaygı ise hiç olmaz. Bu nedenle izleyiciler ekrandaki oyuncularla aynı duyguları yaşarlarsa konu iyi olur.



— Amerika'daki ilk filminiz Rebecca'ye tarz değiştirmeye başladığınızı düşünüyoruz.

Evet, doğru.

— Hollywood'daki bütün filmleriniz Rebecca'da toplanmış durumda. Örneğin Under Capricorn'da (Kapri Yıldızı) Laurence Olivier'in itirafı, Ingrid Bergman'inkinin kopyası gibi.

Evet çok doğru. Odayı bir temsildeymiş gibi baştan aşağı arşınlamaları gerekiyordu. Ne demek istediğimi anlıyor musunuz? Olivier bunu çok iyi yaptı. Bergman'ın ise Under Capricorn'da olması gerektiği kadar iyi yapıp yapmadığını bilmiyorum. Bence o kadar iyi değildi. O, oyuncunun ellerinde, silahsız bir Hitchcock'du. Sonuç iyi olmadı.

— Filmlerinizi arasında tercih ettikleriniz I Confess ile Under Capricorn.

Onları çok ciddi buluyorum, Rear Window'u da (Arka Pencere). Onu gördünüz mü?

— Henüz değil.

Sonu çok ürpertici. Amerikalı kadın seyirciler çığlık atıyorlar ve filmin tedirgin ediciliğine dayanamıyorlar. Bütün seyirciler bağıyorlar ve bu beni çok mutlu ediyor, çok eğlendiriyor. Şu anda bile böyle şeyler beni korkunç eğlendiriyor. İtiraf etmeliyim ki, onları öyle bağıırken duymak bana komik geliyor.

— Şüphesiz, fakat I Confess gibi bir filmi ciddi olarak yaptınız, değil mi?

Evet, çünkü dini bir filmdi. Fakat pek çok insan «Bu gerçek Hitchcock filmi değil, burada dram ve mizah karışımı yok» dedi.

— Bizce geçek Hitchcock bu. Sizin için de öyle mi?

Şüphesiz. Dostoyevski'nin eserlerini filme çekmek isterdim, örneğin Suç ve Ceza'yı. Benim için çok kolay olurdu. Ciddi ve derin filmler gerçekleştirmeyi düşünüyorum ve bu ticari filmler yapmaktan daha kolay. Ticari filmler yapmak benim için hayli güç, çünkü bunlar sürekli bir uzlaşmadır. Ve uzlaşmasız bir film yapmak çok daha kolaydır.

— Bize öyle geliyor ki Rope (İp) Under Capricorn'un müsveddesi, Strangers on a train'de (Trendeki Yabancı, I Confess'in. Özellikle Under Capricorn'u ve I Confess'i sevdiğimize göre, sizin bunlara —iyi anlamıyla— «uzlaşma»yı koyduğunuzu sanıyoz.

Evet, ne demek istediğinizi anlıyorum.

— Rope «on dakika alma» (ten minutes take) tekniğini kullandığınız ilk filmdi değil mi?

Evet, bunu ilk denediğim film Rope'du. Yeni bir teknik yarattım, çünkü kendime şöyle diyordum: elimde bir buçuk saat aynı odada geçen bir öykü var. Sonuçta özel, s ürekli, hiç durmadan, hiç kesmeden, süreklilik duygusu yaratmak için bir teknik geliştirmem gerekiyordu.



— Ve bu tekniği Under Capricorn'da daha da geliştirerek kullandınız.

Evet, öyle. Çok güç bir teknik. SINEMATEK.TV'in bir yanı sıra, sinema olmadığını düşünüyorlar. Fakat bu gerçek sinemadır, çünkü dekapajı önce kafanızda yapmanız gerekir, daha sonra bu dekapaj oyuncuların hareketleriyle devamlılık kazanır. Salt kamerayla değil, oyuncular ve kamerayla. Böylece kamera hareket eder, oyuncular hareket eder ve oynayarak değişik kadraj kompozisyonları yaratırlar. Bence bu, gerçek, saf sinemadır, fakat beni izleyen yeterince insan yok.

Benim için bu gerçek sinemadır, çünkü dekapaj kameranın oynatılmadığı eski devirlerde gerekliydi.

— Rope'u çekerken, Under Capricorn'u düşünüyor muydunuz?

Hayır, Under Capricorn hazırlanmamıştı. Onu Rope'daki fikrin değişik bir öykü biçiminde nasıl olacağını görmek için yaptım.

— Bu tekniği Under Capricorn'da ilerlettiğiniz söylenebilir. Çünkü birçok oda, dördüncü bir duvar ve özellikle ikinci kat kullandınız.

Evet haklısınız. Bu teknisyenler için korkunç bir güçlük oldu.

— Aynı şekilde Strangers on a train'deki tekniği, yani ışıklandırma, kadraj dekapajı I Confess'de biraz daha arındırılmış bir şekilde kullandınız.

Evet. Her yönden daha arındırılmıştı. Pek ticari değildi. Çevre, kahramanlar hepsi daha arındırılmıştı.

— Ticari film yapmak sizin için bir zorunluluk mu?

Bu sadece vicdan meselesi. Beni ticari film yapmaya zorlayan vicdanım, çünkü film demek çok para demektir. Kendinizi ifade etmeniz için size verilen başkalarının parasıdır. Ve vicdanım bana: «Paralarını geri alabilmeleri için bir şeyler yapmak lazım» der. Yoksa sanayi olmaz, ölür. İşte nedenim bu.

— Rope, Under Capricorn ve I Confess'in yapımcısı sizdiniz değil mi?

Evet.

— Bunun nedeni konularını çok beğenmeniz miydi?

Evet, olabilir. İngiltere'ye bakın, ticari olmayan bir sürü film yaptılar. Sanayileri yok. Film yapmak için yeterli paraları da... İyice kafaya koymak lazım... Bütün bunlardan sonra sinema nedir? Sinema doldurulması gereken bir yığın koltuğa sahip bir perdedir. Tabii, sinema değişik ise, bir odada geçiyorsa duvarda seyredilen bir tablo gibiyse, birçok şey değişir, fakat siz olguları kabul etmelisiniz. Sinema yapmanın güçlüğü buradadır. Film 16 mm. olarak çekilirse çok iyi olur, daha sonra diğer bütün sanatlarda olduğu gibi popülaritesini sağlamak amacıyla 35 mm.'ye büyütülebilir. Başlangıçta bir sürü paraya mal olur, fakat daha sonra yazılan ve basılan bir elyazısı gibi büyük bir şey olabilir. Fakat şu andaki duruma göre tablosunu yapmak ve çerçevelemek için 1 milyon dolara gereksinimi olan ressamı çağırıştırıyor.



— Jacques Becker bir gün şöyle demişti: «Alfred Hitchcock filmi gösterilirken, dünyanın en büyük kadraji filmidir.»

Doğrudur. Gösterilere gitmem. Neden gitmediğimi sorarlar. Niçin gideyim diye yanıtlarım. Platoda olanları görmüşümdür, kadraji aklımdan bilirim, ışıklandırmada veya fotoğrafta bir bozukluk olsa kameraman bana söyler. Oyuncuların oyununu, görüntülerin birleşmesini bilirim. Bu nedenlerle gösteriye gitmeye gerek kalmaz.

— Kadraji düzenleme bilgisi, Strangers on a train'den sonra daha gelişmiş gibi geldi. Sonuç sizin krokilerinize daha uygun gözüküyor. Bu olağanüstü belirginliği, Strangers on a train'den sonra devamlı görüntü yönetmeniniz olan Robert Burks'a mı borçlusunuz?

Şimdi Burks'u kullanıyorum çünkü işimi kolaylaştırıyor. Onunla olduğum zaman vizörden bakmama gerek kalmıyor. Bana sürekli neden vizörden bakmadığımı soruyorlar. Fakat artık yeter! Hangi objektifin kullandığımı, açılımını biliyorum. Kameranın ve aktörlerin pozisyonlarını görüyorum. Burks'a «Kalçadan kesiyorsunuz değil mi?» diyorum, o da «evet» diyor. Herşey, pozisyonlar, boyutlar, herşey kafamdadır. O benim istediğim kadraji bilir. Eger ufak bir güçlü varsa, küçük bir eskiz çizerim. Bir kalem verin. Gördüğünüz gibi kadraji çizerim. İşte kadraj derim. Her kadraj için küçük bir resim. Mesela önde bir adam, şurada kız, şurada da uzaktan izleyen adam. Kahramanların konumu kadraji belirler. Güzel. Kadraj ne olursa olsun çizdiğim ilk şey, ilk bakılan şeydir, yani yüzlerdir. O zaman herşeyden önce yüzlerin konumu gelir. Görüyorsunuz önce yüzleri çiziyorum, sonra kadraji belirliyorum.

— Evet, işte kadraj; ışıklandırma Strangers on a train'den farklı göründü bize. Daha fazla sertlik, köşeler, daha çok gri...

Her öykü için değişik teknik kullanıyorum. Her keresinde değişiyor. Örneğin Strangers on a train'de bir deliyi tehdit gibi gösteriyordum. Sürekli genel çekim yapamazdım, monoton olurdu. Böylece aklıma küçük bir silüet fikri geldi. Bembeyaz büyük Washington Memorial ve simsiyah küçük bir silüet. Bu genel seçime eşdeğerdi.

— Daha iyiydi.

Evet, ben de öyle buluyorum.

BEN SUÇSUZUM

— «Korku ustası», «Gerilim kralı», «Korku filmleri fabrikatörü» olarak tanınmak sizi rahatsız ediyor mu?

Amerika'da insan kolaylıkla sınıflandırılabilir. Gerilim yaratmam gerekiyor, yoksa insanlar hayal kırıklığına uğruyorlar. Diğer bir deyişle



sık sık anlattığım gibi -Sindrella'yı çekmek olsam, arabada bir ceset olmazsa memnun olmazlar.

— Evet ama, Sindrella'yı çekmek ister miydiniz?

Benim Sindrella'mı. Belki, kadraj ve kompozisyon açısından ilginç olabilir.

— Geçtiğimiz yıllarda size ilginç bir proje sunmuşlardı: Gary Grant ile psikanalitik açıdan işlenmiş modern bir Hamlet.

Evet, evet: Fakat bu projeye neden devam etmediği mi biliyor musunuz? Çok komik. Birisi kapıcıyla bir mektup göndermiş bana. Mektupta bir dizi modern Hamlet yazdığını, benimkini yaparsam 1 milyon 250 bin dolarlık tazminat davası açacağı yazılıydı. Mahkemeye gittim ve kazandım. Fakat adam fakirdi ve yaptığından dolayı sorumlu tutulmadı. Masrafları ben ödedim. Sonuç olarak bu proje bana on bin dolara mal oldu.

— Korkunç.

Çok korkunç. Şu an için bu projeyi bıraktım, ama belki yine düşünebilirim. Modern bir Hamlet, fakat yine aynı sorunlarla.

— Ciddi bir film olacak değil mi?

Evet çok ciddi bir film.

— Çok sayıda insan İngiltere'de yaptığınız filmleri tercih ediyor, ya siz?

Ben İngiltere'deki filmlerden biraz daha mizahi, güncel, Amerikan Hitchcock tipini tercih ediyorum.

— Bu mizah sizin için mi, yoksa seyirci için mi?

Korkarım seyirci için.

— Duvara bir tablo gibi yansıtacağınız ideal filminiz I Confess'e mi yoksa Lady Venishes'e mi (Bir Kadın Kayboldu) yakın olacak?

I Confess'e.

— I Confess'e mi?

Evet, tabii.

— Bu bizim için çok önemli.

Evet, I Confess'e yakın olacak. Örneğin beni korkunç cezbeden bir filmi düşünüyorum. Bundan iki yıl önce New York'ta Stark Club'de çalışan bir müzisyen evine gelir ve sabaha karşı saat ikide iki adam tarafından çağrılır. Bu iki adam onu çeşitli yerlere sürüklerler. Örneğin bir bara, ve insanlara «Bu adam mıydı?», «Bu adam mıydı?» diye sorarlar. Özetle, adam soygun suçundan tutuklanır. Tamamen suçsuzdur. Mahkemeye çıkar bu arada karısı çaldırır ve bir tımarhaneye kapatılır. Hâlâ daha oradadır. Mahkemede ise sanığın suçluluğuna inanmış bir jüri vardır. Avukat tanıklardan birini dinlerken jüriden biri ayağa kalkar ve şöyle der: «Sayın hakim, bütün bunları dinlememiz gerekli mi?». Mahkeme bir başka tarihe ertelenir ve yeni mahkeme beklenirken gerçek suçlu suçunu itiraf eder.



Öyle sanıyorum ki bu olayları başkasının yerine, başı gidecek olan adamın bakış açısından gösteren **SINEMATEK.TV** du. Bütün dünya son derece samimi, son derece naziktir. «Ben suçsuzum» diye bağırır. İnsanlar «Tabii, tabii mutlaka» diye yanıtlarlar. Çok korkunç. Böylesine değişik bir olayın filmini yapmak isterim. Çok ilginç olur. Gördüğünüz gibi bu tür filmlerde öyküdeki suçsuz kişi daima hapistedir, asla perdede değil. Onu hapisten çıkarmaya çalışan kişi ise her zaman ya bir gazeteci ya da bir özel dedektiftir. Fakat adamın bakış açısından gören bir film yapılmamıştır. Ben bunu yapmak isterim.

— Bu *I Confess*'e benziyor ama Montgomery Cliff açısından biraz daha ileri gidiyor. Senaryolarınızda ilginç olan nokta, hepsinin aslma gayet sadık kalınarak romanlardan uyarlanmış olması. Ancak filmlerinizin hepsi de aynı tema ve bazen de aynı konuyu ele alsalar bile, esinlendikleri kitaplar arasında hiçbir bağ yok.

Dial M for Murder'i gördünüz mü? Piyesin aynısıdır, fakat piyes değildir. Tümüyle ayrıntılar üzerine kurulmuştur: anahtar, eller vb.

— Evet çok değişik. Ne yazık ki onu çift boyutlu olarak seyrettik.

Ben üç boyutlu çektim.

— Bu bazı ayrıntılar için önem taşıyor. Örneğin ölgün ışıktaki kamera...

Evet, üç boyutluda ölgün ışık çok önemli. İzleyiciye bir şey sunma yöntemini daima iki çekimde gerçekleştiririm. Kız arkasında bir yardım ve merdiven halısının altındaki anahtarı aradığı zaman izleyiciye şöyle derim: «İşte anahtar. Bu nesnelerin perdeden dışarı çıktıkları iki andır ve hepsi de budur.

İTİRAF

— Şu ünlü «Hitchcock dokunuşu»na dönelim. Bu yalnız bir kurgu yöntemi midir? Yoksa nedir?

Filmleri daima kâğıt üzerinde yaptığımı anımsayın. Senariste güvenmem. Gerçekten de hiçbir zaman başka birinin senaryosunu çekmedim, asla. Senaristi alırım, şuraya oturturum, ben de buraya otururum ve film baştan sona böyle gerçekleşir. Senarist bana çok yardımcı olur, diyalogları yazar, hatta bir fikir bile önerebilir. Fakat ben filmi çekmeye başladığım zaman, benim için bitmiştir. O kadar bitmiştir ki, artık çekmek bile istemem. Film bütünüyle aklımdadır: konu, tempo, kadraj, diyaloglar, herşey.

— Bizce filmlerinizin hepsi metafizik açıdan eş veya çok benzer bir derinliğe sahip, değil mi?

Bu benim. Konuya soktuğum benim ruhum bu. Bana ait. Başka bir öykü kesinlikle ilgimi çekmez. Bana herhangi bir piyesin filmini yapar mısınız diye sorabilirsiniz. Örneğin *Dört Albayın Aşkını* ele alalım. Sizi şöyle ya-



ntılarım: «Tamamen teknik açıdan, inebilirim. Veya onu değiştirerek, uyarlayarak bir Hitchcock

— Bu salt bir teknik değişiklik değil herhalde?

Hayır, hayır, hayır. Kesinlikle teknik değil. Bu kişilere verdiğim bir şey.

— Yani söyleyeceğiniz bir şey var ve söylüyorsunuz?

Deniyorum. Durumu siz özetlediniz.

— Bazı eleştirmenler bunu anlayamıyorlar...

Kesinlikle, çok doğru.

— Sizin için bu biraz sinir bozucu oluyor, değil mi?

Biliyorsunuz, pek bir şey değiştirmiyor. Ben devam ediyorum ve al-baştan, görüyorsunuz.

— Bir Fransız romanının, Boileau ile Narcejac'ın Ölüler Arasında adlı romanının haklarını satın aldınız?

Evet, bunu yapmak çok ilginç olacak. (Sözkonusu film 1958'de çekilen Vertigo'dur.)

— Bu tam size göre bir konu. Sanki özel olarak sizin için yazılmış.

Bu harika bir sonuç verebilir. Öyküde en sevdiğim bölüm adamın ölü-ler arasındaki kadını yeniden yaratmasıdır.

— Kitabı mı, yoksa yalnızca senaryoyu mu okudunuz?

Senaryoyu okudum. Bu bana yetti. Film senaryoya göre yapacağım.

— Fransa'da mı?

SÖYLEYECEKLERİM ŞUNLAR

— Projeleriniz arasında Frances Yles'in kitabı Ön Düşünüş'ün uyarlan-ması var mı?

Evet, bu yapmak istediğim bir şey. Öyküyü biliyorsunuz. Sözkonusu olgun bir doktordur. Bunu çekmeyi çok istiyorum. Fakat biliyorsunuz ne Amerika'da ne de İngiltere'de kimse olgun bir adam hakkında film yap-mak istemiyor. Olgun insanlarla kimse ilgilenmiyor. En büyük güçlü bu. Ben bu filmde Alec Guinness'i görmek isterdim.

— Duyduğumuz bir diğer proje de The Bramble Bush.

Evet, ama bitmedi. Üzerinde çalışmayı denedim, çünkü ilginç bir du-rum vardı, fakat tamamlayamadım. Biraz fazlaca, özel dedektif Raymond Chandler'e benziyordu ve ben bunu sevmiyorum. Gangsterleri sevmem. Gangsterlerle savaşan polisi de sevmem. Ben birdenbire maceraya dalan sıradan insanı severim.

— Yapıtlarınızdaki konu benzerliğine dönelim: I Confess'deki Keller - Clift anlaşmazlığı ile Paradine Case'deki (Celse Açılıyor) Peck - Valli an-laşmazlığı arasında sıkı bir ilişki yok mu? Bir tarafta suçlu ve günah çı-karttığı kişi, diğerinde ise suçlu ve savunucusu (avukat).



Evet, fakat **Paradine** Case hoşuma gelmiyor. Çünkü burada hiç hoş olmayan bir şey yapmak zorunda kalırsınız. Selznick, Louis Jordan'la anlaşmıştı ve **Paradine**'deki avukat Gregory Peck Alida Valli'ye aşık olacak ve kadının çok kötü ve ahırda çalışan bir çocukla yaşadığı için cinsel yönden alçak biri olduğunu öğrenecekti. Fakat Louis Jordan hiç de ahırda çalışan bir gence benzemiyordu. Uygun değildi. Fakat Selznick «Jordan'la sözleşme yaptım. Öyküyü değiştirmekten başka yapacak şey yok» diye ısrar ediyordu. Oysa o kişiliğe daha çok Burt Lancaster giderdi. Çünkü orada oynayacak kişi ahırları, atları hissetmeliydi. Öyle ki avukat «Ne iğrenç, ne korkunç bir kadın. Ama ona aşık olmamak elimde değil» diyebilirdi. Biraz **Lady Chatterly'nin Aşığı**'nda olduğu gibi, fakat o avucunun içine aldığı erkek için daha tehlikelidir.

— **Durumun I Confess'dekiyle aynı olmadığı açık...**

Kesinlikle aynı değil. **I Confess**'de olay çok daha yüksek bir planda geçiyor.

— **Fakat anlaşmazlık aynı...**

Evet anlaşmazlık; aşağılama, küçük düşürme girişimidir.

— **Ve kahraman genellikle umutsuzluğa kapılmaz. Böylece filmleriniz bize son derece iyimser geliyor. Doğrular başarıyorlar, çünkü onlar doğru davranıyorlar.**

Her zaman değil, ama ilke bu.

— **Madem saate bakıyorsunuz son bir soru: Birçok basın toplantısında Amerika'daki filmlerinizin hepsinin kötü olduğunu söylediniz. Böyle mi düşünüyorsunuz?**

Hayır, hayır. Doğru değil.

— **Fakat söylediniz! Neden?**

Bu hangi gazetecilerin sözkonusu olduğuna bağlı. Örneğin İngiltere'de bazı gazeteciler Amerika'dan gelen herşeye kötü dememi istiyorlar. Londra'dakiler çok anti-Amerikan kişiler. Neden olduğunu bilmiyorum, fakat öyle. Yine de ben böyle birşey söylemeyeceğim. Söyleyeceğim Amerika'daki bazı filmlerimin halk yüzünden yanlış yapılmış olduğudur. Söyleyeceklerim bunlar.

Cahiers du Cinema
François Truffaut ve Claude Chabrol
Türkçesi : Hülya ERSÖZ



— Son iki filminizden hangisini tercih ediyorsunuz?

Vertigo (Ölüm Korkusu) ve **North by Northwest** (Gizli Teşkilat) aynı anlayışla gerçekleştirilmemiş, çok farklı filmler. **Vertigo**, necrofiliye yakın psikolojik bir masal. Kahraman bir ölüyle sevişmek istiyor. Fakat **North by Northwest** belli, hafif bir anlayışla ele alınmış bir macera filmi. **Vertigo** benim için, zevkli bir eğlence olan **North by Northwest**'den daha önemlidir.

— Filminiz konuyla belirgin bir bağlantısı olamayan bir dizi parlak sahnenin birbirini izlemesinden oluşuyor. Örneğin Gary Grant pencereden içeri giriyor...

Evet konuyla bir bağlantısı yok. O bir şaka, çünkü bir insan odaya kapıdan girerse sahneye hareketliliğini vermekte yeterli olamaz. Daima sahneyi gerçekten dolduran bir şey gereklidir.

— **North by Northwest** birçok filminizin konusunu tekrarlıyor. Örneğin **The Wrong Man**'inkini (Lekeli Adam). Haksız yere suçlanan masum kişi.

Sürekli kendimi yinelediğimi sanmayın. Ressamlar daima aynı çiçeği çizerler. Deneyimleri yokken çiçeği çizmeye başlarlar ve nihayet edindikleri bütün deneyimden yararlanarak çizerler. Arada çok büyük fark vardır. Bu temayı kullanma nedenim teknik ve artistik olarak işimin önemli bir bölümünü çözümleneme olanak tanınması. Ben sinematografik sanata bütünüyle inanıyorum. Diyaloglara ise inanmıyorum. Gerilim yaratıyorum ve seyircilerle, kedinin fareyle oynadığı gibi oynamak istiyorum. Seyircilerin kaygısı, gerilimi hissedebilmeleri için perdede özdeşleşebilecekleri bir kahraman olması gerekir. Öyle sanıyorum ki onlara bir gansterin duygularını hissettirmeye çalışmak boşuna olur. Bu imkânsızdır, çünkü bu tip insanı tanımamaktadırlar. Fakat sokaktaki adamı, sıradan adamı anlarlar. Sanki filmde anlatılan maceranın bir parçasıdır.

— **North by Northwest**'de **Saboteur**'ü (Sabotaj) yeniden yapmak ister gibisiniz. Neden?



Çünkü Saboteur'den hoşnut değildim. Kahramanlar ilginç değildi. Oyuncular iyi değildi. Dahası gerçeğe bir film değildi. Örneğin Özgürlük Heykeli sahnesinde çok kötü şeyler, körlük hataları vardı.

— Evet.

Peki, bana bu yanlışları söyleyin

— Sahne gerçeğe benzemiyordu.

Hayır bu değil. Tehlikede olan kahraman değil, kötü kişi. Seyirci için önemli olan bu. Eğer bu iyiyse mutlu ayrılır. Değilse nedenini bilmeden iyi olmadığını hisseder.

— Rushmore dağı ve Özgürlük heykelini Amerikan seyircisinin ah-laki değerlerini belirtmek için mi, yoksa dramatik dekorlar olarak mı seçtiniz?

Dramatik dekor olarak. Benim için sanat demokrasiden önce gelir. Rushmore dağı konusunda yetkililerle bir anlaşmazlık oldu. Onlar hiç ateş edilmemesini, anıtla veya anıtı gösteren sahnede hiç bir şiddet sahnesinin geçmemesini istiyorlardı. Ben «çok iyi» dedim ve anlaşmamıza saygıyla uydum. Kahramanı kayaların üstünde, anıtın yanında gösterdim. Farketmişsinizdir, anıtta tek bir şiddet sahnesi yoktur. Ben sözümü tuttum. Fakat sonunda yetkililer, onlarla ilgili bölümü jenerikten kaldırmaya karar verdiler. Söyledikleri şuydu: «Anıt üzerinde hiçbir şey çekilmemiş olsa da seyirci anıtta çekim yapıldığını düşünecektir.» Hoşnutsuzluklarının nedeni, filmde bir orman bekçisinin Gary Grant'ı vurmasıydı sanırım. Bu sahne hoşlarına gitmedi.

— İki saat boyunca hareketin bazı duyguları ifade ettiği filminiz bu ayrılık sonunda biraz zedeleniyor. Bu sahnenin fotoğrafları ve renkleri diğer sahnelerinki kadar güzel değil.

Bu uymak zorunda olduğum kurallar yüzünden oldu. Bu sahne bu şartlar altında elde edebileceğimiz en iyisidir. Yapması gerçekten zordu. Görüntüde bulunan en küçük figürleri dahi ayrı ayrı göstermek gerekiyordu. Ve ayrıca renkler arasında belli bir denge elde edebilmek için çok güçlük çektik.

DAİRE ŞEKLİNDE ÇEKİLMESİ GEREKİR!

— Rushmore dağı filmin ilk fikrini mi verdi size? Yoksa aklınıza ilk gelen bir takip filmi miydi?

Ben 25 yıldır sinematografik takip sorunuyla ilgileniyorum. Bu dönemde takip filminin yalnız hareket sağladığı için değil, ilke olarak doğa dekorlarının değişimine yol açtığı için sinema açısından çok iyi olacağını an-



ladım. Neden olduğunu bilmiyorum. Buda böyle. Nasılık i,film, hazırlanırken kamerada ya da projeksiyonda kareler daire şeklinde döner, öykünün de bu şekilde dönmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu oldukça çılgın, fakat belki de iyi fikirlerin karışımı. Bir takip öyküsüyle karşılaştığım zaman kendime sorduğum ilk şey «Hangi yönde gidiyoruz» olur.

Örnek: 1936'da Somerset Maugham'ın **Ashenden**'ini uyarladım. Maugham'ı tanıyor musunuz? Birinci Dünya Savaşı sırasında Cenevre'de casustu. **Ashenden**'i yazdı ve İsviçre'ye kurdu mekânını. Kendi kendime şöyle dedim: Madem ki herşey İsviçre'de geçiyor bakalım orada neler var. Bunları göstermek ilginç olacaktı. Sütlü çikolatalar, göller, çok özel İsviçre dansları vardı. Ben, eğer filmi çok özel bir dekorda çekecekseniz, burdan dramatik olarak yararlanmanın bir zorunluluk olduğuna inanıyorum. Yani bir hareket varsa, bu özel dekorda, bu hareket doğrultusunda gidenin ne olduğunu sormak gerekir. Belirgin bir yerde bir dizi hareket varsa bu yeri yalnızca güzel fotoğraf çekmek için göstermemeli, dramatik şekilde de yararlanmak gerekir oradan.

Örnek: **Secret Agent**'de (Gizli Ajan) seyirci birr adamın diğer bir adamı öldürmeye niyetli olduğunu bilir. Bir savaş alanında insanlar öldürülür, ama insan kimi öldürdüğünü bilmez. Eğer size, «Siz şunu, şuradaki tipi öldüreceksiniz» derlerse bu savaşın yasına ters düşer. Benim filmimde bu çok önemli sahne nerede geçiyor? İsviçre'de. Kahraman John Gielgud, Peter Lorre ve öldürülecek adam Percy Marmon birlikte dağa çıkarlar. Fakat bir an Gielgud korkar. Artık tırmanmak istememektedir. Gözlemevinde kalır ve teleskopla tırmanmaya devam eden diğer iki adamı seyrederek. Böylece Alplerden dramatik açıdan yararlanmış oluyorum. Teleskopundan çok uzakta olan adamları gayet iyi görmektedir. Onlara «Dikkatli olun diye seslenir. Tabii bu bir işe yaramaz, çünkü teleskopta yakın gözükseler de gerçekte yakın değillerdir ve onu duymazlar.

Aynı şekilde **North by Northwest**'de de Gary Grant'ın kaçmayı başardığı iki sahnede özel dekordan yararlandım. İlki Chicago'da kırmızı giysili hamal kılığına girerek polisten kaçışı. Kırmızı giysili hamallar Chicago'nun özelliklerinden biridir. Diğerleri açık arttırma sahnesinde Mason'dan kaçmayı başarması. Polisi çağırabilmek için bir sürü şey yapar. Açık arttırma dekorundan yararlanır. Bu tip sahneler bulmak çok güçtür. Sıradan bir öyküden iki kat daha güçtür, çok farklıdır. Her zaman şöyle diyebilirsiniz: «Ben şunları şöyle, şöyle istiyorum.» Senarist ise sizi şöyle yanıtlar: «Mümkün değil.» Bense ona şöyle diyorum: «Bunun filmde olması gerekiyor.»

Takip teması bana orjinal fikirler geliştirme fırsatını veriyor, ancak bu sırada kurgu kurallarına da çok sıkı uymam gerekiyor.



— Filmlerinizin jeneriği **SİNEMATEK.TV**’li oluyor. North by Northwest’de olduğu gibi...

Çizimler gerçek bir mimarlık yapıtıdır. Ben önce New York’daki planları çektim ve bunlar Saul Bass’ın jeneriği için ilham kaynağı oldu. Görün-tüye tamamiyle uyan çizimler yaptı. Filmlerimin ilk planına gelince, bu benim için gerçekten de çok önemlidir. Çoğunlukla çevreyi belirlemeye yarar. Bununla birlikte ilk başta çok önemli bir plan koymanın iyi olup olmadığını bilmiyorum. Çünkü sinemada insanlar genellikle daha birinci bobinin sonunda konuşmaktadırlar. Eğer mümkünse seyirciyi şaşırtmak iyi olur. Gevezeliklere ve yerlerine oturmak için beş dakika sallananlara karşı kendi tarzımızda savaşmalıyız. Bu nedenle ben bazen jenerikten sonra çok dramatik planlar koyuyorum. Vertigo’da olduğu gibi. Fakat dikkat edin iyi filmlerin çoğu sıradan bir jeneriğe sahiptir. Genellikle film bittiğinde seyirci başını tamamiyle unutmıştır.

— North by Northwest’de Gary Grant sürekli dış dünyaya, kendisini çevreleyen ve isteğine karşı gelen nesnelere karşı savaşmak zorundadır.

Benim için insanlarla nesnelere arasındaki zıtlık esastır. Bu zıtlık olağanüstü durumlardaki sıradan bir insanın sorunlarını yansıtmaktadır. Bütün dram çatışması. Bu nedenle mizah bu denli önemlidir. Mizah saygınlığın, normal olanın kayboluşudur, dolayısıyla anormaldir. Sinemaya gelen seyirciler normal bir yaşam sürmektedirler. Olağanüstü şeyler, kâbuslar göreceklerdir. Benim için bu bir yaşam dilimi değil, bir pasta dilimidir. Seyircinin anormali tam manasıyla değerlendirilmesi için önemli olan, ben anormallığın bütün gerçekliğiyle gösterilmesidir. Çünkü seyirci daima bir şeyin doğru ve yanlış olduğunu bilir. Eğer seyirci kesin olmayan ayrıntılar hakkında sorular soruyorsa ona kafası takılır ve huzursuz olur. Ve ben de gerilim yaratamam. Gerçek bir gerilim elde etmek çok, çok önemlidir. Kafada gerilimin dışında hiçbir şey kalmaması gerekir.

DÜNYADAKİ HİÇBİR ŞEY MANTIKTAN DAHA DONUK DEĞİLDİR

— Fakat bay Hitchcock ayrıntılara çok önem verdiğinizi söylüyorsunuz. Oysa filmleriniz genellikle mantıksız geliyor. North by Northwest’in başında kimse Gary Grant’ın başına gelen maceraya inanmıyor. Bu arada arkadaşları ne yapıyor?

Ortalıktan iki - üç saat için kaybolduğunu unutuyorsunuz. Burada oynayan zaman etkeni. Geceleri gecikmek başınıza gelmiştir değil mi? Ama yine de aileniz fazla endişelenmez. Bana Vertigo’nun ilk sahnesinde Stewart’ın damdan nasıl indiği de soruldu. Yanıtı şu: Apartmanın yangını merdiveninden indi. Bu sahneyi çekmedim, çünkü çok sıkıcı olacaktı.



— North by Northwest'de de Stangers on a Train'de kahramanın elle-ri, nasıl oluyor da onları ezen ayakların basıncına dayanabiliyor?

Size söstereyim. Şurada durun ellerrinizi koyun. Ben de ayağımı ko-yuyorum. Dikkat edin ben yüz kiloyum. Bu tür sorunları çözümlmem ge-rektiği zaman eski bir deyişi anımsıyorum: Dünyada hiçbir şey mantık-tan daha donuk olamaz! Benim mantığım Mormon mantığıdır. Mormon-ları bilir misiniz? Çocuklar zor sorular sordukları zaman «Yok ol» diye ya-nıtlarlar. Mantıktan daha önemli olan bir şey vardır, o da hayal gücüdür. Ve insan ilk önce mantığı düşünürse hiçbir şey hayal edilemez. Genellikle senaristimle çalışırken ona bir fikir veririm. «Ah! İmkânsız» der. Fakat fi-kir iyidir, mantık iyi olmasa da fikir iyidir. Mantığı pencereden dışarı fırlatırız.

— Madem ki mantık, sizce hayal gücünden daha az değerli, buradan kalkarak mantık üzerine kurulu filmlerinizin sizce daha az değer taşıdık-larını söyleyebilir misiniz?

Evet, daha az önemli, özellikle **The Wrong Man**. Bu filmde herşey doğ-ru. Hakim, gerçek öyküdeki hakim. Aynı hapisanede, gerçek hapisanede çe-kim yaptık. Fakat filmin yapısı hoşuma gitmiyor. İlk bölümde yıldız erkek, ikinci bölümde ise kadın. Adamı bırakıyorsunuz ve sonra «işte kadın» di-yorsunuz. Bence bu güzel değil, bir hata bu. Burada **Wrong Man** benim. Filmi değiştiremedim, çünkü bütünüyle gerçek üstüne kurulmuştu. Bu bir başarısızlık oldu.

— Filmlerinizdeki derin mantık nedir öyleyse?

Seyirciye acı çektirmek.

BU BAYANI TANIMİYORUM

— Biraz önce konuştuğumuz şeylere döndüğümüz için özür dilerim. North by Northwest'de Mason, Grant ile karşılaştığı ilk sahnede niye per-deleri kapatıyor?

Şiddete başvurabileceğini düşünüyor. Kendi evi olmadığı için de dik-kat etmek zorunda.

— Bu sahnede Mason'un sahte karısı kocasını, arkadaşlarını davet et-mek için arar. Gözlerinde varolmayan şeyleri gizlemeye çalışmaz.

Biliyorum. Sözkonusu bayanı tanımıyorum, onunla karşılaşma fır-satım hiç olmadı. Niye oraya geldiğini, niye onları söylediğini bilmiyorum. Onu tanımıyorum. Bir gizlin ardında daima bir açıklama vardır. Fakat bu gelecek filmimin konusu.

Çok ilginç bir film olacak, **Vertigo**'nun tersi ve bir polisiye filminden da-



ha ilginç. Katil karısına benzeyen bir kişi aramaya başlar. Sonra karısına: «Yeni bir çatıya ihtiyacı olan bir kadın var. Ben iyi yürekli karımın gidip rahibi bulmasını ve ona biraz para vermesini istiyorum» der. Gizin daima diğer bir yüzü vardır. Yemek yiyen davetlileri gösterebilirim. Fakat herşeyi göstermem için sekiz saatlik bir film yapmam lazım.

— Filmlerinizde gölge ve ışık zıtlığı var. Ekspresyonist deneyimden mi yoksa Fritz Lang'ın yapıtlarından mı etkilendiniz?

North by Northwest'de simgesel olan hiçbir şey yok. Ah evet! Son plan Grant ile Eva Marie Saint arasındaki aşk sahnesinden sonra tünele giren tren.

— Ancak yine de *Vertigo*'da bir gölge, dinsel bir anlam kazanıyor.

Bu tamamen dramatik nedenlerden ötürü. Kim Novak normal bir durumda değil. Geri dönenin ölüm olduğunu düşünüyor, ölümün gölgesi ve hemen ardından da kendini öldürüyor. Ölümün görüntüsüdür onu öldüren.

Dışavurumculuğa gelince, ben hiç etki altında kalmam. Zaten hiç sinemaya gitmem. Otuzbeş yıl boyunca sadece bir kez bir başka sete gittim. O da Paramount stüdyolarını gezmemi istediklerinde. Bir çekim setinde durmak için, haddinden fazla sınırlı biriyim. Hiçbir zaman vizörden bakmam. Bir sorun olduğunda elime bir kurşun kalem alırım ve şef operatör için bir sonraki planı çizerim. Benim filmim çekimden önce biter. Bu yüzden, *North by Northwest*'i yazmak için bir yıl ayırdım. Eğer sonradan müdahaleler yaparsam, bu atların ve Eva - Marie Saint'in suratının olması gerektiği gibi olup olmadığını kontrol etmek içindir. Ben herşeyi iyi bilirim.

— Bir sahne tasarlarken, sizin için en temel unsur nedir?

Bütün içindeki önemi. Bu bütünün bir parçasıdır. Sadece diyalog oyun değil, aynı zamanda sahnenin hedefi, renk, atmosfer, herşey bir işe yaramalıdır. Örneğin, ONU sahnesinde bir hiçlik atmosferi yaratmak istedim. Tıpkı *L'Inconnu du Nord - Express*'de anıta karşı Walker'in silüetinin belirmediği sahnede olduğu gibi. İşte bunlar hiçbir klişe yönleri olmayan sahnelerdir. Görsel planda her zaman çok güçlü dekorlar olmalıdır.

— Kompozisyonda belirleyici olan hangi çizgilerdir?

Yatay ve dikey olanlar. Sinemada sadece iki boyut vardır. Netlik derinliğinin hiç önemi yoktur. Yoksa sadece anı yanıldır. Şu coşku meselesiyle ilgili olarak benim için herşey yuvarlaktır. Benim coşku yuvarlaktır. Ben O'yum. Başkaları I.

— Sizde en belirgin algılanan figür adeta spirale, benziyor?

Bu, klişeye engel olmak için. *Vertigo*'da Stewart Novak'ı tam ölmeden önce, ahırda öper. Burada büyük planlar yapmak klişe olurdu. Bu, sahnenin nesnel olarak işlenişidir: Stewart'ın oyunundan, öptüğü anlaşılır. Bu iyi değil. Modası geçti artık bunun. Anı hissetmek gerekir, sahneyi görmek değil. İşte bu hareketi de döner hale getirdim. Kameraıyla algılandığı hissi ve



rilen duygu öpmeye tekabül eder. Bu yönde izleyicinin, üçlü bir eylemde bulunmak üzere sahneye girer. Bu bir kılardır.

Bir aşk sahnesinde hiçbir zaman plan değiştirmem. Kesinti olması gerekli değildir, çünkü gerçek hayatta da burada kesinti yoktur. Erkeğin bütün yapabileceği kızın gözlerinin içine bakmaktır. Bu arada sol eli başka bir yerde meşguldür. Tek planla çalışmak, güzel tadı korumayı mümkün kılar.

— North by Northwest'in trendeki aşk sahnesinde, kamera trenin dışından içeri girer ve böylece bir hareket, kayma hissi verir.

Böylece izleyiciler bir trenin içinde olduklarını unutmazlar. Klişe, iki ayrı plan yapmak olurdu, trenin geçerken görüldüğü ikinci bir plan. O zaman insan, durup trenin geçişini seyrettiğini sanırdı ve bu da çok daha statik olurdu.

Gerçek bir trende, eylemin geliştiği gerçek saate çekmek durumundaydım. Trende, kameralı bir platform hazırlamıştık.

— Artık «Five Minute Take» (5 dakika alma) uygulamıyorsunuz? So-
Under Capricorn'da bu artık özneye uymuyordu. Rope'da özne alışıl-
nuçlarından memnun değil miydiniz?

mişin dışında olduğu için, tekniğin de alışılmışın dışında olması gerekiyordu. Film 19:30'da başlar ve saat 21:00'e doğru da biter. Tekniğin zamanın akışını yansıtmasını istedim.

— Rope'daki dekor uzunlamasına bir dekordu. Niye dik açılı bir dekor değil?

Perspektifiniz yok. Diğer parçaları da keşfetmeyi mümkün kılacak perspektife sahip olmak gerekir. Ve bu da gerçekliğe daha çok uyar.

Bu en başarılı olduğum teknik çalışmadır, aynı zamanda da en az önemsenen. Işıklandırmadaki değişimler öylesine ustaca yapıldı ki kimse farketmedi. Film gün ışığında başlar ve gecenin karanlığında sonuçlanır. Şeffaflık, göz oyunları yoktur.

NİHAYET ZOOM BULUNDU

— Filmlerinizde objektif değişimleri dramatik sonlarda mı kullanılır?

Kimi zaman geniş açı kullanırım, bu bana çok geniş bir perspektif sağlar. Vertigo'da dengesizlik hissini öylesine iyi veren teknik incelik, en çok başarı sağlayan teknikti. Ben yirmi yıldır bu hissi perdeye yansıtmaya çalışırım. Hiç kimse bu konuda başarı sağlayamadı. 39'da Rebecca ile denedim bunu. Joan Fontaine kendinden geçmeye başladı ve herşey bulanıklaştı. İyi değildi bu, benim istediğim bu değildi. Ben onun izlenimini yansıtmak istedim, içinde bulunduğu durumu göstermek, ondan uzaklaşmak. Çok, çok uzak, adeta kendinizden geçmişsiniz gibi.



Beni herşeyden çok ilgilendiren film içindeki perspektif değişimidir. Normal görüntüyle başlayıp, zoom ile görüntüyle bitirmek. Denendi ama hâlâ başarılmadı, çünkü görüntü kıpırdama hissi uyandırıyor. Mümkün değildi bu. Bir duvara baktığınız zaman, duvar nasılsa öyle kalır. Küçülüp, büyüyemez. Bu başarısızlığın nedeni bu. Nihayet birkaç aydır uygulanmaya başlanan zoom geldi. Dolly ile zoom'u birlikte kullanıyorsunuz. İşte, istediğiniz efekti böylece yakalyorsunuz. Oldukça karmaşık. Bir aletin hareketi sırasında objektifin değişimi zoom sayesinde olağanüstü dramatik efektler yaratıyor.

Buyrun, stüdyolarda ne kadar geride olduklarını size bir örnekle göstereyim. Gülersiniz. Laboratuvarlarda hiçbir zaman düşünmezler. Paramount'a sordum: «Bu efekt bana kaç mal olur?» diye. Dediler ki: «Yirmibeş milyon.» Düşündüm: «Bu parayı veremem. Bir dolly ile bunu kendim de yapabilirim.» Onlara dedim ki: «Delisiniz siz!» Planda insan yok, sadece bir figür var ve onlara bu işin nasıl yapılacağını gösterdim. Bana sadece dokuz milyona mal oldu.

North by Northwest'de ONU sahnesinde son derece dramatik bir efekt var. Cary Grant'ın elinde bir bıçak var, fotoğrafçı bir klişe alıyor ve ardan dan onu binanın bahçesinde koşarken görüyoruz. Sanki bütün dünya onun minicik silueti karşısına geçmiş hissine kapılıyoruz.

Vertigo'da da, kâbus sırasındaki darbe çok dramatik bir efekt yarattı. Bu darbe Stewart'ın akli depresyonunu tanımlıyordu. Bu gerçekten de ölme karşı yeniden geri dönmek isteği idi. Dosdoğru, ölümüne doğru gider.

SOKAKTAKİ FAHİŞELER...

— **No Bail For the Judge**'i çevirecektiniz?

Bu Londra sokaklarındaki fahişeliğin hikâyesi olacaktı. Oysa şimdi, bütün senaryoyu yeniden yazmamız gerekiyor. Çünkü artık Londra sokaklarında fahişelik yapmak yasak.

— İyi ama, kaldırımların fahişelerle dolu olduğu başka şehirler var: Paris, Madrid, Moskova... Buralarda çekebilirdiniz.

Evet, ama o zaman artık hakim karakterini koruyamazdık. Biliyorsunuz, İngiliz hakimleri dünyada tektir. Son derece kendine özgü bir kişiliktir bu.

CAZİBE VE KAN DOLU BİR HİKÂYE

— Evet, bundan sonraki filminiz ne olacak?

Psycho. P.S.Y.C.H.O. Antony Perkins, Janet Leigh ve Vera Milles ile. O ikisine Amerikan orta sınıftan iki genç kız rolü vereceğim. Son derece nor-



mal, son derece sıradan. Bu bir motel. Aneten genç bir adamın hikâyesi. Bu motelin ne olduğunu bilmiyorum. Motelin arkasında, yaşlı annesiyle eski bir evde oturur bu adam. *Vertigo*'daki demode evler gibi, gotik stilde inşa edilmiş eski bir ev. Ve yaşlı annesi bir sapık katildir. Ancak genç adam annesini öyle çok sever ki, onu bir odada saklayıp, polise ihbar etmeyi reddeder. Bir korku filmi.

— **Ama Monsieur Hitchcock, hayat tasarımınız çok karamsara benziyor. Filmlerinizde kötüler iyilerden her zaman daha ilginç, daha etkileyici.**

Doğru. Kötüler her zaman daha ilginçtir. Hayatta da böyle bu. Bu gerçeklik, mantık bu.

Psycho bir süperprodüksiyon olmayacak, her halikârda çok garip bir film olacak. Hollywood'da çekeceğim. Evi ve moteli Universal'ın büyük ve eski stüdyolarında inşa ettireceğim. Böyle çekmek daha kolay olacak.

Cazibe ve kan dolu bir film olacak bu. Çok çok kan olacak. Saul Bass bazı ışıklandırmalarda bana yardımcı olacak.

— **Tabii, Robert Burks da şef operatörünüz?**

Hayır. Jack Russel. Şef operatör Jack Russel olacak. Televizyon ve siyahbeyaz uzmanı. Çok iyidir. Burks'u yanıma aldığımda Warner'la çalışan dürüst bir şef operatördü. Ama ben ona stilini değiştirmeyi, daha özenli olmayı öğrettim. Böylece şimdi artık koruması gereken bir namı var ve çok fazla dikkat ediyor buna. Çok yavaş, bu en büyük sorun.

Bir televizyon operatörünü tercih ettim, çünkü onlar televizyonda hızlı çalışmayı biliyorlar. Ve ben çok hızlı çekmek istiyorum; pahalı bir film yapmak istemiyorum, çünkü bütün nesnellikle, bunun bir başarı olup olmayacağını bilmiyorum. Alışılmışın çok, çok dışında bir film çünkü.

Türkçesi : *EMEL ÇETİN*

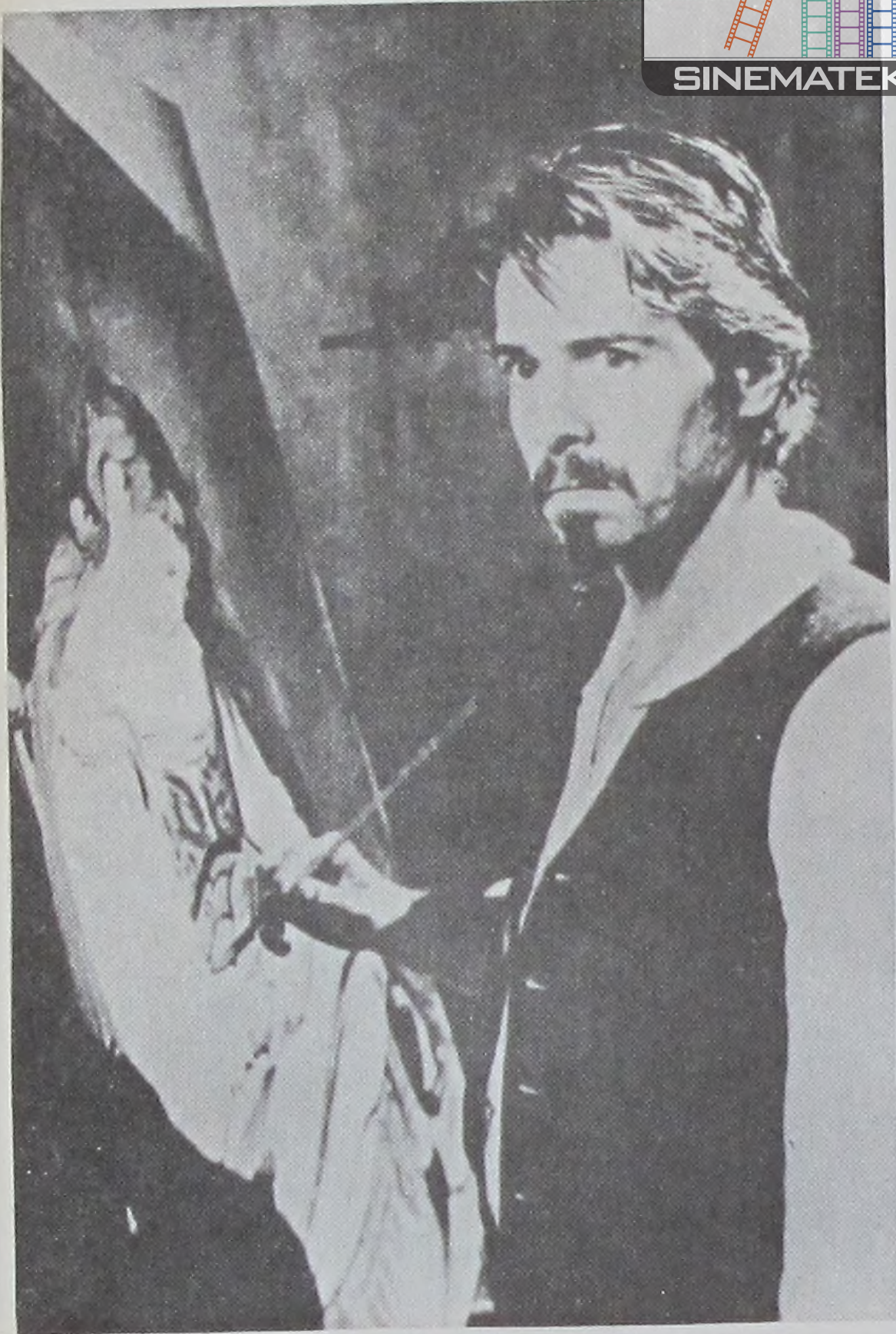


Meko



SINEMATEK.TV



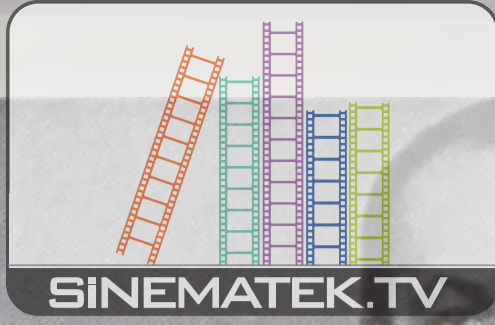


Caravaggio



Derek Jarman

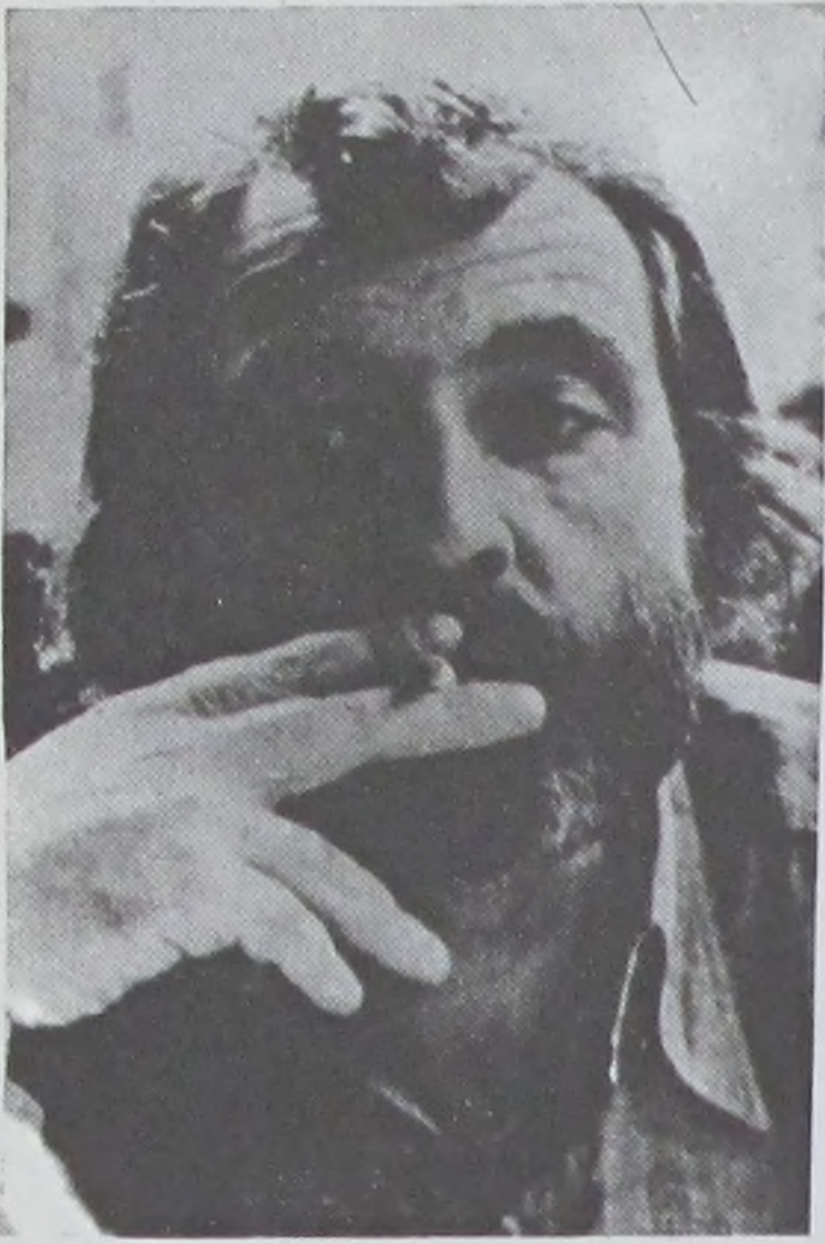




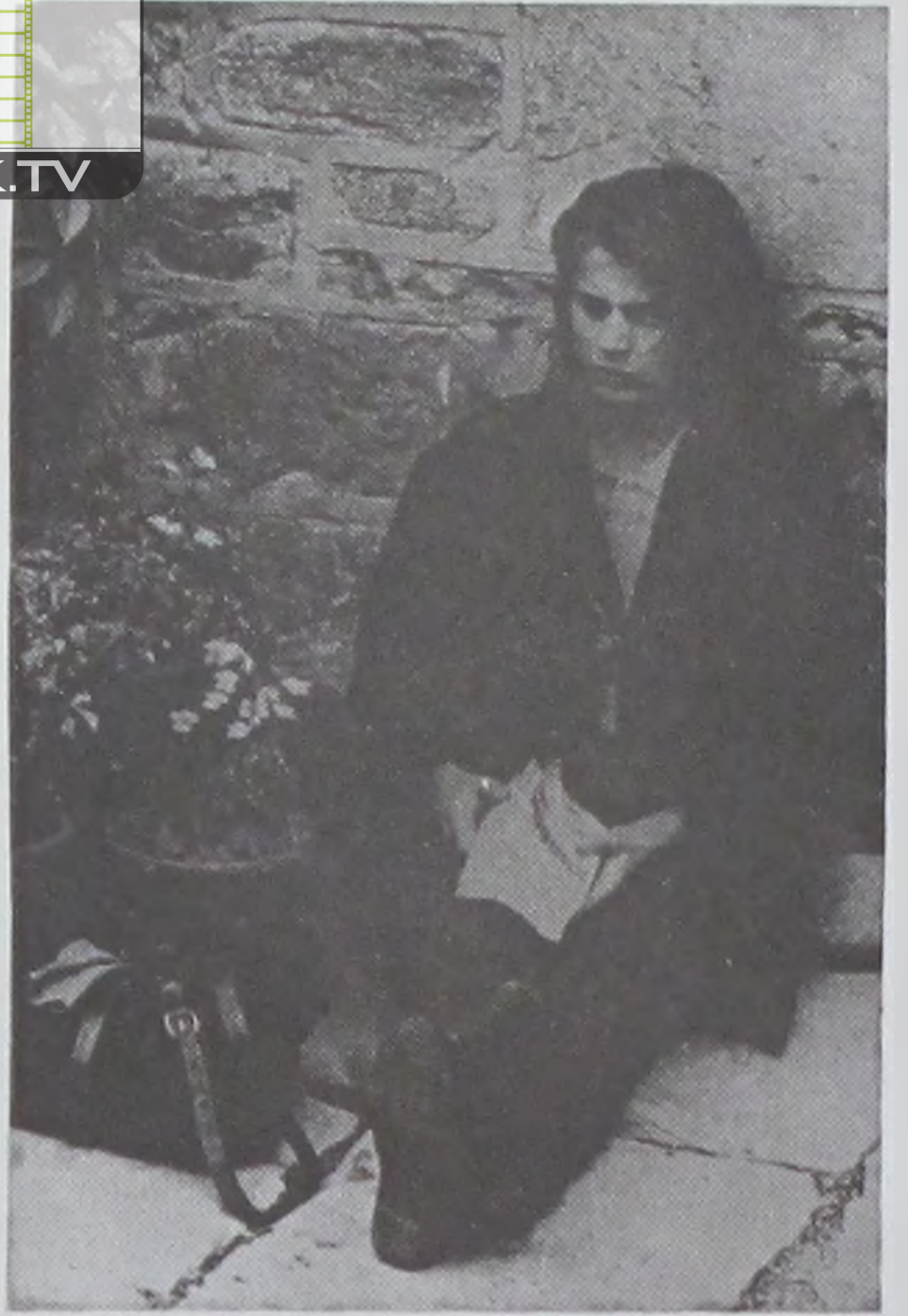
Almanya 40



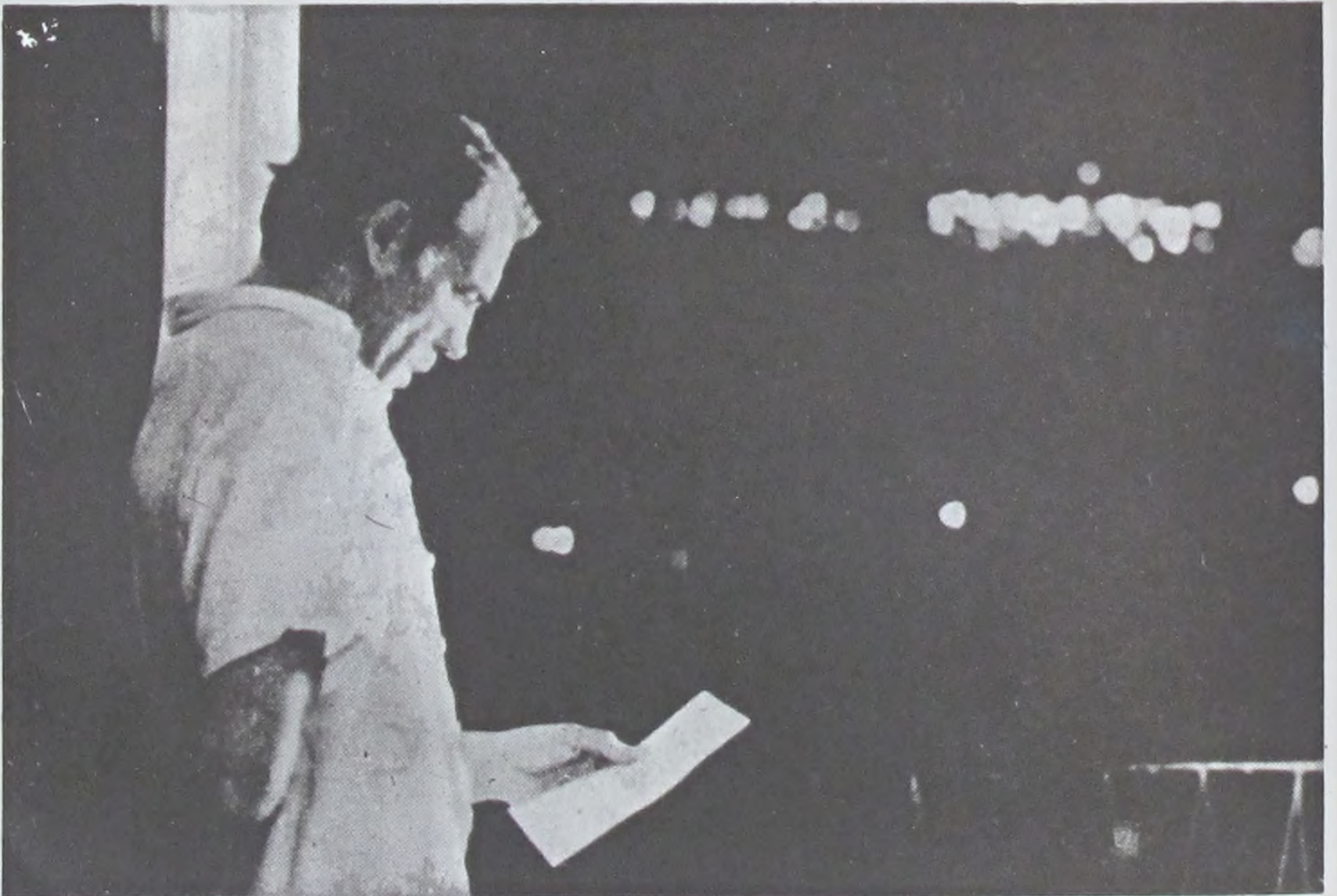
Arazi Olmak

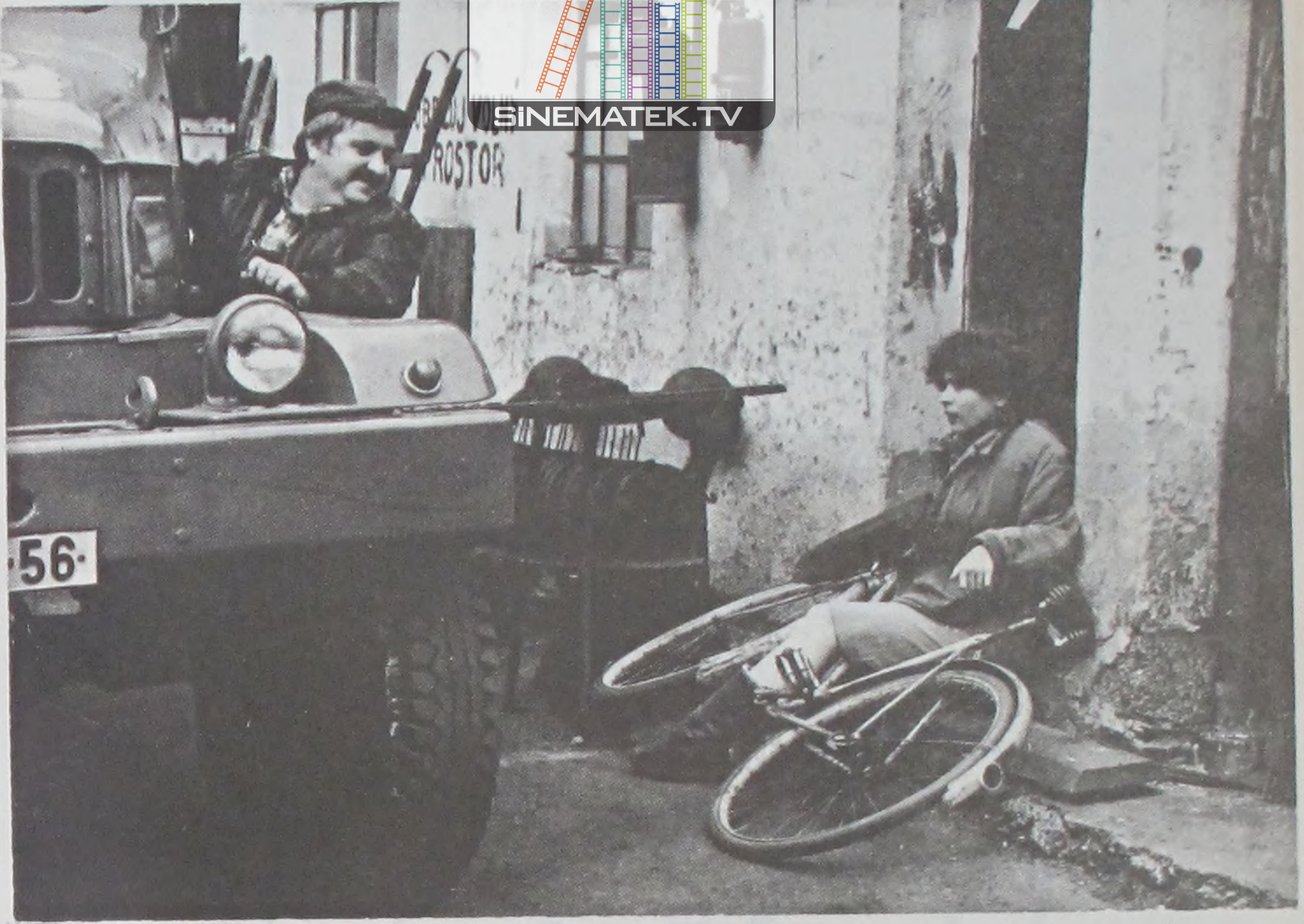


Alain Tanner



Wetherby





Benim Küçük, Tatlı Köyüm



Elveda



1) Boş iskeleler



2) Gidişleri yapmış [isteklerin içinden]



3) İskeleğe yananan vapur [yapımda]

4) 76 yolcuların irişi / Bir kişinin birisi —

5) Vaporda bir salın [boş]

6) a) Kaşgözen Vapurda... Birbirlerine yaklaşırlar, kavuşmadan yollarına giderler.

b) Bir vapurun üstünden (yanından) iki vapurun yan yana gidişi



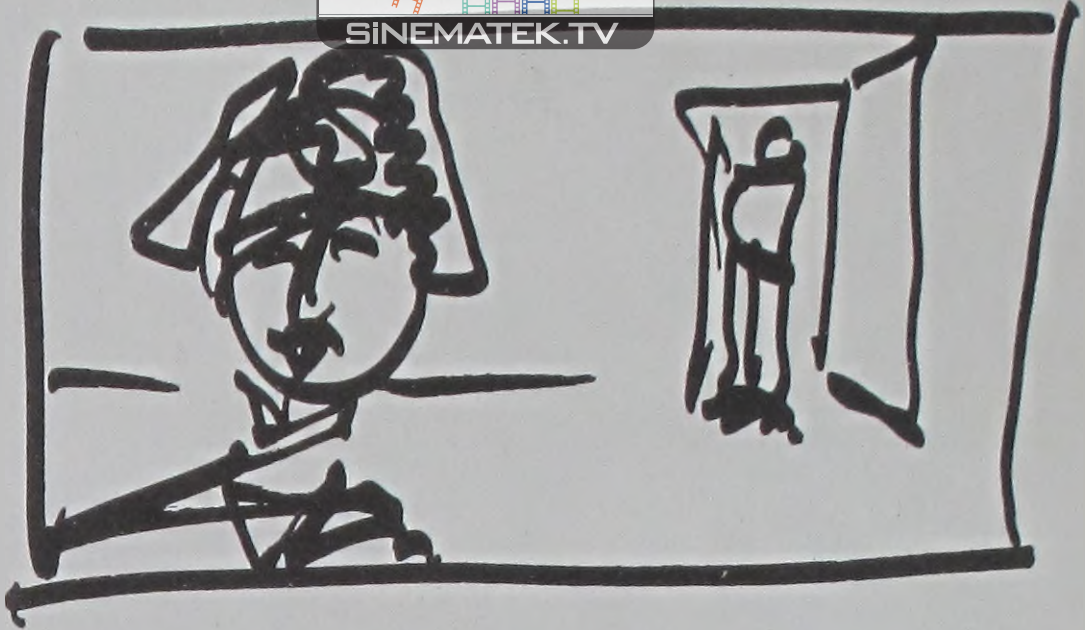
VAPURLAR/BLUES



A film by MEHMET GÜRELİ



SINEMATEK.TV



Alfred Hitchcock



Rope



Singin' in the Rain



MÜZİKAL KENDİSİNE

BAKIYOR:

Singin'in the Rain

SEÇİL BÜKER

Hollywood başlangıçtan bu yana kendisi üzerine filmler yapıyor. *Singin' in the Rain* (Yağmurda Şarkı, 1952) ise müzikal üzerine. Film görkemli bir gala ile başlar. Sunucu sessiz dönemin ünlü yıldızlarıyla tanıştırır bizi. Sinema salonunun önünde toplanan halk yıldızları görmeye çalışır. Sunucu ünlü yıldız Don Luckwood'dan (Gene Kelly) yaşam öyküsünü anlatmasını ister. Donne çocukluğundan bu yana müzik ve tiyatroya ilgi duyduğunu, Hollywood'a geldiğinde ise Monumental Pictures ile anlaştığını söyler. Monumental Pictures'ın stüdyolarını görürüz bir süre. Donne ünlü yıldız Lina Lamont'un kendisine çok yardım ettiğini söyler. Oysa gerçek çok başkadır. Donne'in Monumental Pictures'daki ilk günlerine döneriz. Lina başlangıçta Donne'a ilgi duymaz, küçümser onu. Çünkü Donne ünsüzdür. Monumental Pictures yöneticilerinin Donne'a önem verdiklerini anladığında Lina tutumunu değiştirir. Donne öyküsünü bitirir. Yıldızlar ve izleyiciler sinema salonuna girerler. Biz de izleyicilerle birlikte filmi izlemeye başlarız. Filmin sonunda Donne ile Lina sahneye çıkarlar, sahnede yalnızca Donne konuşur. Lina'nın sesi çok kötüdür, ama konuşmak ister. Stüdyo yetkilileri onu engellerler. Lina perdede konuşamadığını izleyiciden saklamak zorundadır. Kuliste bu sorunu tartışırlar.

Donne Lina'yı sevmez. Ama dedikodu dergileri onların nişanlandıklarını yazarlar. Donne ünlü olmak uğruna buna katlanmak zorundadır. Caddelerde yolunu kesen hayranlarına da katlanmak zorundadır. Hayranlarından kaçarken üstü açık bir otomobille yol almakta olan güzel bir kızın otomobiline atlamak zorunda kalır. Güzel kız «ideal eş» Kathy Selden'dir (Debbie Reynolds). Kathy ile Donne sinema



üzerine konuşurlar. Kathy onun yalnızca bir filmi gördüğünü söyler. Kathy'e göre bir film izlemek yeterlidir. Çünkü filmlerin tümü birbirine benzer. Kathy tiyatroyun sinemadan çok üstün olduğunu söyler. Donne'a perdede canlı ve kanlı bir iz, bir gölge olduğunu anımsatır. Böylece Kathy tiyatro-sinema karşıtlığını gündeme getirir. Kathy sessiz sinemadaki oyunculuk anlayışını da eleştirir. Donne Kathy ile tanıştıktan sonra iyi bir oyuncu olup olmadığından kuşkulandırmaya başlar.

Aynı gece oyuncular ve Monumental Pictures yöneticileri bir sesli film denemesi izlerler. Monumental Pictures *Duello Yapan Şövalye* adlı ilk sesli filmi çekmeye karar verir. *Jazz Singer*'ın (1927) başarısı yöneticileri etkiler. Sessiz dönem kapanmıştır artık. Tüm gazeteler bu haberi geçerler. Monumental Pictures yöneticisi bir rastlantı sonucu Kathy'yi görür, beğenir. İşe alır. Kathy ile Donne yine karşılaşır. Yalnız bu kez Kathy onun filmlerinin çoğunu gördüğünü itiraf eder. Donne ile Kathy ilk kez içtenlikle konuşurlar. Çok duygusal bir sahnedir bu. Kathy'nin giysisi uçuşur, ama rüzgâr makinesini göremeyiz. Donne ona bir şey söylemek istediğini, dekor ve ortam uygun olmadığı için söyleyemediğini açıklar. Kathy'nin kolundan tutar, onu stüdyoya götürür. Işıkları yakar, rüzgâr makinesini, sis makinesini çalıştırır. Kathy ay ışığı altında çok güzeldir. Dağlara sis çöker. Kathy'nin saçları ve giysisi uçuşur. Donne «You Were Meant For Me» adlı şarkıyı söylemeye başlar. Birlikte dans ederler. İzleyici de müzikalin gizini kavrar. Spotları, rüzgâr makinesini, duman makinesini görür. Donne boş ve karanlık bir film stüdyosunu düşsel ve büyüsel bir uzama dönüştürür. Bu dönüşüme kahramanın imgelem gücü yol açar. Uzamlar ve uzamdaki nesnelere yeni anlamlar kazanabilmek için yorumcu beklerler. Kahraman nesnelere arasındaki mantıksal ilişkileri değiştirir. Nesnel dünyaya dilediği biçimi verir (Sutton, 1981: 192-193).

Dans ve nesnel dünyanın düşsele dönüştürülmesi çok doğal bir biçimde gerçekleşir. Bu dönüşümün bir tür *bricolage* olduğunu söyleyebiliriz. Oyuncular el altındaki nesnelere kullanırlar. Perdeler, yağmurluklar, şemsiyelerle müzikalin düşsel dünyasını yaratırlar. Donne konuşma dersleri almak zorundadır. Bir öğretmenle çalışır. Arkadaşı Cosmos ile Kathy onu izlerler. Donne sözcükleri yinelerken Cosmos ile Kathy dersi birdenbire bir gösteriye dönüştürürler. Dershane dans pistine dönüşür.

Duello Yapan Şövalye'nin ilk gösterisi tam anlamıyla bir fiyaskodur. Kathy, Donne ve Cosmos gösteriden sonra olay üzerine konuşurlar. Donne bu filmle sonunun geldiğini bilir. Çıkmazdadır. Kathy çıkış yolunun müzikal olduğunu söyler. Cosmos ise filmi bir müzikale dönüş-



türebileceklerini anımsatır. Bu film için de sevince boğar. Yeni bir gün başlayacaktır. «SINEMATEK TV» şarkısıyla olayı kutlarlar. Çevredeki şapkalar, yağmurluklar değişik işlevler görmeye başlarlar. Her şey kendiliğindenmiş gibi gelişir. Bu tür danslar kimi müzikallerdeki inceden inceye hesaplanmış danslarla karşıtlık kurar. Hiç prova yapılmamış izlenimini verir. (Aslında bunlar da inceden inceye hesaplanmıştır.) Kendiliğinden var olan yetenek ve beceri Donne, Cosmos ve Kathy'i Lina'dan ayırır. Gelecek üçünüdür. Geleceğin sinemasında Lina'ya yer yoktur. Lina *An American in Paris*'teki (Paris'te Bir Amerikalı, 1951) Lina gibi kendini beğenmiş, insanları sevmesini bilmeyen bir kişidir. Bu tür insanları kendilerini dans ve şarkı ile ifade edemezler. Sinemaya sesin girişi, müzikalin ortaya çıkışı, Donne'm yeni bir eş bulmasını gerektirir.

Çünkü Lina şarkı söyleyemez. Cosmos Lina'nın yerine Kathy'nin konuşabileceğini söyler. Donne bunu yalnızca bu film için kabul eder. Bu çözüme sevinirler. İki sevgili yağmurda öpüşür. Kathy evine girer. Donne mutludur. Yağmurda şarkı söylemeye başlar. İnsan sahnede, sokakta, parkta şarkı söyleyebilir. Ama polis siyah yağmurluğu, siyah şapkası ile Donne'm karşısına çıkar. Su birikintilerinin içinde yağmur altında dans etmek çılgınlıktır. Donne uzaklaşmak zorunda kalır. Engellenen kişisel özgürlüktür.

Cosmos ile Donne yapımcıya müzikalden söz ederler. Öykü ile dansları nasıl birleştireceklerini anlatırlar. Filmin adını bulurlar: *Dans Eden Şövalye*. Filmde *Duello Yapan Şövalye* ile ilgili tüm teknolojik güçlükler sergilenir. Lina konuşma dersleri alır. Pek başarılı olduğu söylenemez. Yine de filmi çekmeye karar verirler. Mikrofonu çiçeklerin arasına yerleştirirler. Lina mikrofonun yerini unuttur. Ses kesilir. Daha sonra mikrofonu giysisindeki çiçeklerin arasına koyarlar. Bu kez de mikrofon Lina'nın kalp atışlarını alır. Mikrofonu omuzuna koyarlar, Lina başını sola çevirdiğinde ses kesilir. Yalnızca dudakları kıpır-dar. İnci kolyesi ile oynadığında çok büyük gürültü çıkar. Lina yelpaze ile Donne'a vurduğunda öylesine büyük bir gürültü çıkar ki izleyiciler «copla mı vuruyorsun?» diye bağırlar. *Dans Eden Şövalye*'de ise teknoloji öne çıkmaz. Filmde *Dans Eden Şövalye*'den «The Broadway Ballet» bölümünü izleriz. Kadın kahramanın omuzundaki uzun tül şal uçar. Uçan şalın arkasında rüzgâr makinesinin olduğunu biliriz, ama onu göremeyiz artık. *Dans Eden Şövalye*'de yalnızca Kathy'i mikrofon başında görürüz. Lina'nın yerine konuştuğunu biliriz. Ama bunu biz biliriz. Filmdeki izleyici bilmez. Aksayan bir şey yoktur. Film bittiğinde izleyiciler Lina'nın sahneye gelmesini ve bir şarkı söylemesini isterler. Lina sahneye çıkar. «Sing in the Rain»i söyler. Perdenin



arkasında Kathy vardır. Kuskuşuz bir film, Cosmos ve yapımcı perdeyi kaldırırlar. İzleyici gerçeği SİNEMATEK.TV sonunda Gene Kelly ile Debbie Reynolds filmin afisindeki görüntülerine bakarlar. Öpüşürler.

Singin' in the Rain

Don
Luckwood

Kathy
Selden

Monumental
Pictures

Afişte artık *Dans Eden Şövalye* değil, *Singin in the Rain* vardır. Kendi varlığının bilincinde olan *Singin in the Rain* de öbür müzikallerden çok ayrımlı değildir. Filmin sonunda filmin içindeki izleyici de filmle bütünleşir. İzleyici filmin yaratılma sürecine katıldığı izlenimine kapılır. Böylece müzikal bütünleşmiş bir toplumun ürettiği ve tükettiği bir ürün olur.

Çağdaş anlatı filmleri de kendi varlıklarının bilincinde. Örneğin Jean - Luc Godard kendi anlamlama süreçlerini oluşturan kodlara gönderme yapar, anlatısını sorgular. Geleneksel anlatıya karşı çıkar. *Singin in the Rain* ise kendi varlığının bilincinde, ama anlatısını sorgulamıyor. Bilinçli olarak kodlarını sürdürmeyi seçiyor. Kodlarından kurtulmak istemiyor. Ford Coppola *Finian's Rainbow* (1968) için Fred Astaire'i seçtiğinde müzikalin tarihinin bilincindedir, müzikalin tanımladığı değerlerin ve dünyanın yok olduğunun bilincindedir (Brady, 1976: 115). 1950'lerden sonra tür filmleri uzlaşmaları kırdılar, Sinema tarihindeki yerlerini aldılar. Çünkü onlar uzlaşmaları bilinçli olarak kullanıyorlar. Kendi anlamlama süreçlerini oluşturan kodları sorguluyorlar. Bu durumda müzikal yönetmeni de yaratıcı gücüne başvurmak zorunda. Çünkü türün kodlarını bilinçle kullanması ya da kırması gerekiyor. *Cabaret'i* (1971), *All That Jazz'ı* (1979) yaratan Bob Fosse ya da *New York New York'u* yaratan (1977) Martin Scorsese çağdaş film anlatılarını yaratan yönetmenlerden ayrımlı mı?



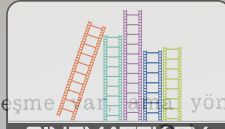
TÜRK SINEMASI NEREYE GİDİYOR?

E. Ayça : Yeşilçam'ın genel yapısına baktığımızda, bunun anonim özellikler taşıdığını görüyoruz. Zaman zaman kimi yönetmenler kendi üsluplarını geliştirmeye çalışmışlarsa da, gene de varolan o genel özelliğin pek dışına çıkmamışlardır. Yeşilçam tarzı bir sinema, kurallarını oluşturarak varolmuş ve yönetmenlerin buna bağlı kalmasına yolaçmıştır. Tek tek falan yönetmenin, filan yönetmenin farklı sinemasından söz etmek kolay değildir. En azından Yeşilçam tarzı dışında. Sözlü kültür geleneğinde olduğu gibi bir anonimlik söz konusu olan. Bu konu üzerinde daha etraflı düşünülmesi, tartışılması aslında.

Bugün de bir kişiselleşme var, ama yönetmenlerimizin buna bilinçli bir şekilde yöneldiklerini sanmıyorum. Daha çok kendiliğinden oluşan bir şey... Çünkü bunun için gerekli teorik özümseme ve çözümleme, ne yönetmenlerimizce, ne eleştirmenlerimizce, ne de yayın organlarımızca yapılmış durumda.

Son yıllarda görülen değişim Türkiye'nin içinde bulunduğu durumla da paralellik gösteren, bir bireyselleşme olayı. Anonimlikte, bir kolektiflik, bir bütünün parçası olma vardı. Bugün giderek bir ayrışmanın olması aydının kişilik, benlik arayışının ya da kendi kendini sorgulamasının doğal bir sonucu olduğunu sanıyorum.

Bir de günümüzde Yeşilçam'a sinema yapmak için gelen insanların, geçmişten farklı olarak, farklı kültürel birikimleri olduğu görülüyor. Belki burada dünya sinemasında moda olan auteur sinemasından bir etkilenme de sözkonusu olabilir. Geçmişte de bir halk sineması - ulusal sinema olayı yaşandı. O dönemde yapılmak istenen farklı sinema, Yeşilçam'ın dışına çıkmak istemedi sonuçta.



Bugün de bir kişiselleşme, yani tip yönetmenlerimizin buna bilinçli bir şekilde yöneldiklerini ve çok kendiliğinden oluşan bir şey... Çünkü bunun için gerekli teorik özümseme ve çözümleme, ne yönetmenlerimizce, ne eleştirmenlerimizce, ne de yayın organlarımızca yapılmamış durumda. Yeşilçam tarzının belli özellikleri var: örneğin tip olayını ele alalım. Tiplere dayalı bir sinemanın karşısında karakterlere dayanan bir sinema vardır. Yeşilçam tarzı sinema tiplere dayanır, bunun dışına çıkmak isterken, tipler karşısındaki tavrımız net değil. Kişiselleşen sinemamız, tiplerin yerine karakterleri koyabilirdi örneğin.

Yönetmenler filmlerinde psikolojik derinliği olan tipler çizmeye, kişiler arasındaki ilişkileri daha boyutlu kurmaya, filmin iç öyküsünü daha dramatik tutmaya çalışıyorlar. Bu, dramatik bir sinemaya doğru bir eğilim. Ama bilinçli bir irdelemenin ve çözümlemenin bir sonucu değil. Senaryoda dramatik yapı gereği gibi kurulamıyor. Oyuncular bir yandan alışkanlıklarını aşamadıkları için diğer yandan Yeşilçam tarzı sinema için de film yapmayı sürdürmek istediklerinden tiplerinden pek uzaklaşamıyorlar. Dolayısıyla farklı bir sinema yapma eğilimindeki filmlerde tip - karakter arası kişiler ortaya çıkıyor ve tabii olmuyor, bu nedenle ilişkiler de gereği gibi boyutlanıp, derinleşmiyor.

Tekrar kişiselleşmeye dönersek, yönetmenlerin kendi kendilerine döndüklerini söyleyebiliriz. Çok yaygın değil, ama giderek öne çıkmaya başlıyor. Bu öznel bir birtakım çevrelerin yaşantısı ile çakışıyor. Yeşilçam ise doğası gereği geniş kitlelere gitmek zorunda. Bu kişiselleşme eğiliminde olan yönetmenlerin kendi çevreleri dışına çıkamamaları, seyircilerinin de sınırlanması sonucunu getiriyor.

Ancak buna paralel dağıtım alanındaki bir gelişme de sözkonusu. Eskiden yabancı ve yerli film gösteren sinemalar ayrıışmıştı. Oysa şimdi yabancı film gösteren sinemalar, farklı Türk filmlerine kapılarını açıyorlar. Bu farklı sinemanın kendi seyircisini oluşturmaya başladığının bir göstergesi. Ancak bu seyirci, böyle bir sinemayı ayakta tutabilir mi? Bu önemli bir soru.

Son dönem filmlere baktığımızda görülen bir başka şey de anlatılanlarda bir berraklığın olmaması. Film net olarak şunu anlatıyor diyemiyorsunuz... Gerekçe olarak Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi durum ve sansür gösteriliyor. Aynı şey başka birçok ülke için de sözkonusu oysa. Oralarda farklı şeyler yapıyor insanlar: allegoriye başvuruyor, sembolizme yer veriyorlar, zamanı kaydırıyorlar vs.

Bir diğer nokta da dilin belirsizliği. Yani nasıl bir anlatımı olacak sinemanın. Bunu biçim olarak da koymak gerek. Bence bunun nedeni birikimsizlik; bilgi ve deney eksikliği. Bunu yırtmak için bir çaba da görülüyor. Orta kuşak yönetmenlerinden bazıları yeni yöneliş içinde oluşumlarını



sürdürüyorlar. Fakat bu gerçek bir başarı yoksa salt yeniliğe ayak uydurma çabası var? Yeni yönetmenlerden yararlanacaklarını bilemiyorlar. Yeşilçam'ın birikimini yadsıyorlar, ama ne yapacaklarını da bilemiyorlar. Dünya sinemasını da yeterince takip etmiyorlar. Yapılan değişiklik ve arayış daha çok içeriğe ilişkin şeyler. Sinemamızın kuramsal bir geçmişi yok, ben sinema yazarlarımızın eleştirilerinin yanısıra, sinemanın bu yanına da eğilmelerini diliyorum.

H. Sönmez: Sinemamızda bir kabuk değiştirme olduğunu ve anonim sinemadan, auteur sinemaya geçildiğini söylüyorsunuz?

E. Ayça: Bu bir saptama, gerçekliği tartışılabilir.

H. Sönmez: Evet, ama eski tiplerden farklı olarak karakterlerin çizilmesi düzeyinde de olsa, sinemada bir geçiş süreci yaşanıyor. Bu başarılı mı, değil mi? Aksayan yanlar nedir? Anlatım sorunlarında ne gibi hatalar görüyorsunuz?

Ali Özgentürk bir söyleşisinde “Her yönetmen kendi filmiyle asılır” demişti. Bizim de sinemaya bakışımızda, yazılarımızda, tartışmalarımızda bunu esas almamız gerekiyor: Her film kendi bacağından asılır.

İ. Altınsay: Ben sinemanın 60'lı yıllardan bu yana olan gelişimini ayrı, 80'den sonraki filmleri ayrı incelemek istiyorum. Türk sinemasında, bize uygun tanımlarla söylersek, iyi film yapma kaygısı var. Türk sinemasında, parra getiren filmler şunlardır demek yerine, benim dünyayla bir derdim var, sinemada bir derdim var ve bunun için film yapıyorum diyen, az ya da çok kaygı duyan insanlar var. Ben bu kaygının en çok 50'lerin sonu ve 60'ların başında duyulduğuna inanıyorum. Biz bunu 70'lerde kaybettik. Bunda iki nokta önemli rol oynadı. İlki ekonomik kriz, ikincisi de sinemayı kendi dışında ölçütlerle değerlendirme alışkanlığı. Bugün bunun sonuçlarını yaşıyoruz.

Bugün anonim sinemanın (iyi sinema - piyasa sineması ayrımında) videonun etkisiyle giderek sinemanın dışına kaydığı görülüyor. Ya da eskiye göre daha fazlakaydığı. Klasik Yeşilçam melodramı yapan yapımcularının birçoğu kaparındığı gibi bu çizgiyi südürenler de, 35 mm.'lik çeksel bile, onu usulen bir sinemada gösterip hemen video piyasasına veriyorlar. Bunun en belirgin örneği yapılan film sayısında artış olmasına karşın doğrudan sinema seyircisine yönelik filmlerin azalmış olmasıdır. Videoda çok farklı bir piyasa var. Kenar semtlerin şideocusuna gittiğin zaman Ümit



Besen'in Şoför Parçası filmi, artık bu başka bir üslup, başka bir ideoloji. Sağcı bir ideoloji. SİNEMATEK.TV dikkatimizden kaçan, ama toplumun esas çoğunluğuna yaklaşan filmler oluyor. Böyle bir gelişme var. Bunun için artık Yeşilçam'dan ne derece sözedilebilir? Bunu tartışabiliriz. Artık Yeşilçam dediğimiz olay yüzde elli iyi film yapma kaygısında olan insanlardan oluşuyor.

Olayı biraz toparlarsam bir değişiklik olarak şundan sözedilebilir. Eskiden sinemada bir usta - çıkar ilişkisi vardı. Şimdilerde okumuş - yazmış insanların nezdinde sinemanın itibarı arttı. Özellikle 70'lerden sonra. Sinematek'li yıllarda sinema görgüsü elit filmlerle, elit bir çevreyi içeriyordu. Oysa şimdi gerek televizyonun gerekse videonun etkisiyle Türkiye'de çok geniş bir kesim uluslararası sinemayla bağlantıya girdi. Bugün yeni bir izleyici kitlesi oluşuyor. Genç insanlardan oluşan ve sinemaya edebiyattan bile daha aşına bakan bir kitle. Bu arada edebiyatçılarımızın da gönlünde yatan aslanın sinema olduğunu söyleyebiliriz. Peki bütün bu gelişmeler perdeye önemli yenilikler olarak yansıyor mu? Ben bütün bu bilgilenme sürecinin içine yönetmenleri de katıyorum, ama onların sinemayla bir seyirci kadar bile ilgilendiklerini zannetmiyorum. Gördüklerinin sonucunda **Gündüz Güzeli** yerine **Kupa Kızı'nı**, **Dantelci Kız** yerine **Beyaz Bisiklet'i** yapıyorlar. Bunlar çok ilginç şeyler, neden yapıyor sorusu da çok saçma.

İyi sinemanın hâlâ ortaya çıkmamasının nedeni estetik de, dolayısıyla ideolojik nedenlerde yatıyor. Ali Özgentürk bir söyleşisinde «Her yönetmen kendi filmiyle asılır» demişti. Bizim de sinemaya bakışımızda, yazılarımızda, tartışmalarımızda şunu esas almamız gerekiyor: «Her film de kendi bağından asılır». Film biçimiyle varolan bir nesnedir. Oysa belli ölçüde Marksist eleştirinin doğrudan kendisinden gelen ve onun Sdonovculuk tarafının bize aktardığı kadarıyla, biz çoğu zaman —ve bir dönem tamamen— sanat nesnelere ne anlattığına göre değerlendirdik. Şimdi giderek nasıl anlattığının da önemli olduğu çift standartlı bir noktaya geldik. Bence —özellikle de sinemada— böyle bir biçim - içerik ayrımı yapılamaz. Önemli olan çok önemli ya da sıradan bir konu değil, anlatılanın izleyicinin ve dünyanın kültür düzeyine yeni sorular taşıması, yeni ödeşmelere girmesi, birşeyler karıştırmasıdır. Bu yoksa, yapılanın hiçbir değeri yoktur.

Bizim fikir tarihimizin en önemli aksaklığı biçim - içerik sorununda yatar. Böyle olunca Türkiye'de hiç bir zaman bir sinema yazını, sinema tartışma platformu yaratılamadı. Hep politik ve toplumsal tercihlerimiz değerlendirdi filmlerimizi: Mesela melodramlar kaçış sinemasıdır, gibi... Melodram niye kaçış sineması olsun ki, kaçış sineması olmayan melodram yok mu? Mesela **Dantelci Kız** var. Japon sineması melodram üzerine kurulu. Bir film beş kere uyarlanıyor, beşi de farklı oluyor. Bu biçime bağlı bir olay. Bu yüzden köylü filmi, kentli filmi, vb. ayrımlar bana birşey ifade



etmiyor. Önemli olan filmin kendisi değil, bu sorunun bir çözüme bağlanmadığı, sinemacılarımızın kafasına «SINEMATEK.TV» onların kafasında da niye film yaptıkları sorusu berrak değil. Önce bir biçim kaygısı olması gerekir ki ondan sonra «işte bu adamın sineması bu» densin. Auteur sinemasına gidilsin. Zaten dünyada kimse, auteur sinemasını biraz farklılık olarak algılamıyor, farklı bir dünya olarak algılıyor.

Sonuç olarak bütün bu yeniliklerle film yapılıyor, fakat üretim sistemi gene aynı. Yine şu kadar voltluk ışık kullanılıyor; yine aynı kameralar çalışıyor ve onlara bir diyagraf eklenmiyor vs.. Belki paradan kısmayarak, çekim süresini üç gün uzatarak belli yenilikler katılabilir. Dışarıdan gazel atmamak için iddialı söylemiyorum, ama en azından bazı denemeler olabilir. Mesela bu yıl filmlerin sonunda jenerik verilmeye başlandı, kaç metre film tutar ki bu! Ama daha yeni yapılıyor.

E. A. : Bu da dışarıya açılmanın sonucu. Mesela «bu bilmem kimin filmi» olayı var, ingilizceden çevirme. Halbuki türkçede böyle söylenmez. Başka bir yerde değişiklik yok, jenerikte değişiklik var...

İ. A. : Ben biçimde ısrar edilirse birçok değişikliğin yapılabileceğine, bunun seyirciden de cevap göreceğine inanıyorum. Bugün Türkiye'deki genç seyirci yabancı filmi tercih ediyorsa, bu bütünüyle Türk filmindeki biçimsel süflilik, biçimsizlik yüzündendir.

E. A. : Öyle sanıyorum ki yapımcılar, yönetmenlerden çok daha cesur ve öneriye açık Türkiye'de. Ancak öneri gelmediği için katkıları sınırlı oluyor. Çok cesurca, olmadık filmlere büyük paralar yatırılarak birçok yönetime şanslar tanındı.

İ. A. : Mesela yönetmenlerin çoğu dublajın başında durmuyorlar bizde. Ses gibi iç ritmi, iç sesi dinlemeye çalışan bir film, çok sıradan, uyduruk bir dublajın kurbanı olmuş. Tarık Akan'ın o teatral sesi kullanmasının gereği ne?

Kaldığım noktaya dönersem. Sinema yazınında halk sineması - ulusal sinema gibi, sinema dışı sinema tartışmaları yapıldı, ya da 70 sonrası herkesin üzerine politik sorumluluk yüklendi. Yanlış anlaşılmasın, ben politik film yapılmasın, film politik unsur taşımasın demiyorum. Ama **Potemkin Zirhisi**'ni ele alalım. Bu film öncelikle baştan ayağa estetik bir nesnedir. Ama en politik filmlerden biridir de aynı zamanda. Bundan sonra da çok politik film yapılmıştır ama onların hiçbirisi üzerine bir kelime bile sarfetmeye gerek görmüyoruz bugün.

S. Ö. : Zaten biçim kaygısının oluşmadığı yerde politikaya da geniş perspektifli bir bakış düşünülemez. Politika tam da bu noktada eşittir slogandır ve başka bir şey olamaz. Politikanın bir yaşama biçimi, yaşama bakış olduğunun anlaşılması, o sözü edilen başka kafalarla olabilir. Ben- ce geçtiğimiz festivalde Türkiye'de olaya yaygın biçimiyle nasıl bakıldığı-



nın önemli bir örneği yaşandı. **Müjde Ar** ve **Müjde Ar** Resmi Tarih filminde üst üste seyirci ve gözyaşları varken **SINEMATEK.TV** 1920 ve **Arı Kovanın Ruhu**, hiç de bu filmden daha az politik olmamalarına karşın, gerekli çağrışımı yaratamadılar.

İ. A. : Mesela **Ateş Altında** tamamen politik cilası olan bir film, fakat sonuçta tam bir Hollywood kahraman tipini ve klişeleri tekrarlayan ticari bir yapıt. Ortalama seyirciyi hemen avlayan bir film.

Bizim bir sinema geleneğimiz var. «Sinemacılar Dönemi» dediğimiz dönemdeki filmlerde —dışarıdan kopya olsalar bile— sinemanın hakkını verme kaygısı var. Geçişlerden çevre düzenlemesine kadar herşeye dikkat edilmiş. Gelenekten kopulduğu için şimdi birileri çıkıp «İlk defa çevre düzenlemesi iyi yapıldı» diyor. O zaman siyah - beyaz filmlerin o güzelim çevre düzenlemesi ne oluyor? **Vesikalı Yarım**'de çok tutarlı bir çevre düzenlemesi var. Ben 50 ve 60'lara sinema yapma kaygısının, sinemamıza damgasını vurduğu bir dönem olarak bakıyorum. 1950'ler sinema dilini öğrenip konuşma yıllarıydı, 1960'lar ise bu dille üslup yaratma çabaları dönemi. Şimdi neden özgün şeyler yapılmıyor diyorsak, bunun bir nedeni de bu gelenekten kopulmuş olmasıdır. **Umut** filminden sonra, buna **Yılmaz Güney**'in sonraki birkaç filmi daha katabiliriz, sinemamız kendi rayından çıkmıştır. Bu gelenekle bağımızı kuralıyız.

Türk Sineması'ndaki -ve genel anlamda Türkiye'deki- yaygın değişim anlayışının tipik örneğini **Müjde Ar** olgusunda görebiliriz bence. Yıllardır -ve bugün hâlâ- **Müjde Ar**, kalıpları kıran kadın oyuncumuz olarak lanse ediliyor. Tamam da, şimdiki sorunumuz onun yarattığı kalıpları nasıl kıracağımız olmalı artık.

S. Ö. : Ben ilk olarak farklı denen filmlerin çekilmesinde sinemanın ticari olarak son derece hareketli bir ortama girmiş olmasının önemini vurgulamak istiyorum. Bugün Türkiye'de film yapmak, hiçbir zaman olmadığı kadar kârlı bir iş. İnsanlar bir yandan, gerçekten sinema olan bazı yabancı yapımları izliyorlar, öte yandan da hiçbir zaman olmadığı kadar çok film tüketiyorlar. Farklı sinema, farklı filmler derken bu noktayı gözden uzak tutmamak gerek.

Gelelim asıl soruya, Türk sinemasında belli bir değişim, belli bir arayış var mı? Bu arayışı ne olarak gördüğümüzle bağlantılı olarak yanıtlanabilecek bir soru. Bir arayış var elbet, ama ben bu arayışı, genel mantığını **Yeşilçam**'dan alan, sonuçta **Yeşilçam**'ın uzağına gidememiş, ondan kopmamış bir çaba olarak görüyorum.



Çok şanslı bir dönem yaşıyoruz. Ancak gerek Yeşilçam'ın dışından gelip film çekenler, gerekse onları anlatanlar dünyaya bakışlarını anlatmaktan, üsluplarını yaratmaktan ışık yıllarıyla ölçülebilecek kerte uzaklar. Bu düzeyde İbrahim'in biçim - içerik konusunda söylediklerine katılıyorum. Biçim, form kaygısı taşımadan, bırakalım farkını falan ölçmeyi sanat eseri yaratamazsınız. Dolayısıyla auteur sinemaya gidiş gibi bir tezi de kabul etmiyoruz. Yok böyle bir şey.

Niye üsluplarını yaratamadıkları sonusunun yanıtı ise, en genel anlamda kendilerini, kendileri olarak anlatmaktaki, ortaya koymaktaki cesaretsizliklerinde ya da yeteneksizliklerinde gizli olsa gerek. Belki de yeteri kadar megalomanyak yok sinemamızda. Sanatsal açıdan niye film yaptıklarının cevabını, kendi kendilerine bile verebileceklerini sanmıyorum. Dolayısıyla dönem dönem tekrarlanan topu başka yerlere atma çabasının da ipe sapa gelir yanı yok.

Türk sinemasındaki —ve genel anlamda Türkiye'deki— yaygın değişim anlayışının tipik örneğini Müjde Ar olgusunda görebiliriz bence. Yıllardır —ve bugün hâlâ— Müjde Ar kalıpları kıran kadın oyuncumuz olarak lanse ediliyor. Tamam da, şimdiki sorumuz onun yarattığı kalıpları nasıl kıracağız olmalı artık. Sanat ihtilalci, aykırı bir ruh ister. Gıdım gıdım adım atan ve her attıkları adıma posası çıkıncaya kadar tutunan insanlar kendileri nereye gidebilirler ki özelde Türk sinemasını, genelde ise sinemayı bir yere götürsünler.

Türk sinemasında belli bir değişim, belli bir arayış var mı? Sözkonusu ufak bir tadilat olsa olsa, yeni bina(lar) değil.

70'lerden sonra çıkan sinema dergilerinin içinden yetişen arkadaşların 80'lerde film yapma durumunda olduklarını, sinema bilgilerinin o dönemde tamamlandığını görüyoruz. O dergilerin katkısı olduğunu belirtmek istiyorum.

E. A. : Bir iki şey eklemek istiyorum. Benim ilk başta söylediğim anonim'den bireysel sinemaya geçiş, biraz da şuna dayanıyor. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş süreci, kişisel söylemleri gündeme getirdi. Yeşilçam kendi içinde yenileşme yapamadı, kendi kadroları bunu gerçekleştirmedi, artık son dönemlerini yaşıyorlar. Televizyona film yapmaya başladılar artık. Televizyondan emeklilik ikramiyelerini alıyorlar. Yeşilçam'ın içinde, geleneği devam ettirme, asistanların, yönetmenlerin yerini almasıyla süreceken, bir yenileşme süreci başladı. Asistanlıktan yönetmenliğe geçenler de kaçınılmaz olarak bu yeniliğe kaydılar. Bu aşamada bir birikim sorunu gündeme geliyor. Bunlar farklı bir birikimle geldiler, ustalarından öğrendikleriyle, Yeşilçam tarzının birikimleriyle geldiler.



Bir diğeri video olayı. Video sektörünün artmasına yolaçtı. Salonların kapanması, salon sahipleri Video sayesinde sinema geniş seyirciye ulaşıyor. Tekrar birikim sorununa dönersek 70'lerden sonra çıkan sinema dergilerinin içinden yetişen arkadaşların 80'lerde film yapma durumunda olduklarını, sinema bilgilerinin o dönemde tamamlandığını görürüz. O dergilerin katkısı olduğunu belirtmek istiyorum.

İbrahim'in sözünü ettiği ideolojik olayla ilgili olarak da şunları söylemek isterim. Yeşilçam'ın herşeye rağmen ideolojik bir yapısı, anlatım kablpları, bir söylemi var. Bu ayrıştırılmış ve bir yere konmuş değil, biz sadece bilinçli - bilinçsiz bunu yadsıyoruz. Bilinçli olarak, reddedilen şey çözümlenmediği için karşılığında içerik ve biçim açısından bilinçli bir sinema ortaya konamıyor ve bir belirsizlik yaşıyor. 50'lerde iyi film yapılmasının nedeni, bilinmeyen karşısındaki öğrenme çabasıydı. 60'larda bu bitiyor. çünkü bu çaba yerini ideolojik sinema yapma kaygısına bırakıyor. Siyasetin yasaklı olduğu günümüzde ise bu yeni sinema ne yapacağını pek bilemez bir durumda. Oysa asıl şimdi sinema belki de en şanslı dönemini yaşıyor.

Farklı arayışlar içindeki yönetmenlerimizin yaptıklarına gelirsek. Şimdi sinemaya kimler gidiyor: Genç insanlar. Bunların beğenilerine göre film yapmak, neden farklı sinema, kişisel sinema yapmak olsun ki? Bir Zeki Ökten ne Faize Hücum filminde, ne de Ses'de toplumsal mesajların arkasına sığınmaktan başka bir şey yapamıyor.

H. S.: Sinemanın ilk kuruluşundan bugünlere kadar geçen sürece bir göz atarsak, şöyle bir tablo çıkıyor ortaya. Sinema seyirlik bir olaydır. Önceleri çekilen filmleri az sayıda insan izleyebiliyor. Bu arada insanlar sinemaya yatırdıkları sermayeyi bu haliyle karşılayabiliyorlar. Daha sonra sinemaya yapılan yatırım arttıkça, teknolojik değişimle birlikte, çok sayıda insanın bir arada film seyredebileceği mekânlar kullanılıyor. Teknolojik süreç hızla devam ediyor ve önce televizyon, ardından da video çıkıyor. Bu durumda insanlar tekrar başlangıç noktasındaki gibi, teker teker film seyretme aşamasına geliyorlar. Bu gelişimi belirleyen teknoloji ve sermaye. Sinemanın bir anlatım aracı olarak belirleyiciliği yok bu süreçte.

E. A.: Yönetmenin yaratıcılığı bu gelişimi belirlemiyor.

H. S.: Tabii o tamamen devre dışı. Ancak bu arada yönetmenin iyi



filmli kabul görüyor şüphesiz. Bu zamanda sinemada beğenilmeyen bir sürü filmde sinema tarihinde altıncı sınıfa giriyor. Neyse bu başka bir konu.

Türkiye'ye baktığımızda şunu görüyoruz. Seyirci, sinemanın Türkiye'ye girişiyle birlikte yoğun bir biçimde izliyor sinemayı. Hatta 60'lardan sonra bir seyirci patlaması yaşanıyor. Sinema salonu olmayan yerleşim birimi kalmıyor. Bu ilgi 75'lere kadar devam ediyor. Bu sırada film üretim merkezi olan Yeşilçam, toplumsal dinamiklere uygun filmler üretiyor. Bunların ilgi toplayanları var, toplamayanları var. Ama bu sektör 75'e kadar durumundan memnun. Bu arada şu saptamayı yapmak istiyorum; Türk insanının görsel olaya ilgi duymasının önemli bir nedeni, sözlü kültür - yazılı kültür ilişkisinde yatıyor bence. Bu ayrı bir tartışma konusu olduğundan değinerek geçiyorum. 75'lerden sonra önce televizyon daha sonra da video ile seyirci evine dönüyor. Yeşilçam modeli sinema ise bugün artık bu araçlara hizmet veriyor.

Farklı arayışlar içindeki yönetmenlerimizin yaptıklarına gelirse. Şimdi sinemaya kimler gidiyor: Genç insanlar. Bunların beğenilerine göre film yapmak, neden farklı sinema, kişisel sinema yapmak olsun ki? Bir Zeki Ökten ne Faize Hücum filminde ne de Ses'de toplumsal mesajların arkasına sığınmaktan başka birşey yapamıyor. Atif Yılmaz ekibi sayesinde yaptıklarını beğendiriyor, ama sinemaya ilişkin bir sorunsalı yok. Örnekleri çoğaltabiliriz. Kısaca şu anda yönetmenler toplumsal dinamığe uygun filmlerin arkasındalar, ancak filmleriyle ne estetik ne de ideolojik olarak bir başarı sağlamış değiller.

E. A. : Sinema çok geniş kitleler izlesin diye mi yapılmalıdır? Diğer sanat alanlarında daha az izleyiciye önem verilirken, sinemada da böyle bir noktaya gelinemez mi? Videonun devreye girmesiyle sinema bu şansı yakalamıştır kanımca. Bundan sonra birtakım insanlar kendi zevkini, dünya görüşünü aktaran filmler (videolar) yapabilecekler.

İ. A. : Video, sinemaya oranla çok daha büyük bir kitleyle temas imkânını getiriyor kesinlikle. Bu mutlaka değerlendirilmeli. Seyirci başka film seyrediyor seninkini seyretmez diye bir kural yok. Onunla iletişime girebildikten sonra onu da seyredecektir.

S. Ö. : Ben tekrar 60'lardaki sinema kaygısı ile İbrahim'in söylediklerine dönmek istiyorum. Biraz daha altını çizmek açısından. Bu kaygının nedenleri neydi sence?

İ. A. : İnsanlar o dönem Amerikan filmi, Fransız filmi, seyredip, biz de böyle film yaparız diyorlardı. **Kanun Namına** bir taklit filmidir, ama çok güzel bir taklittir. Ben iyi bir şey yapmanın nedeninin iyi taklitten geçtiğine inanıyorum. Yeni bir şey yaratmak taklitten geçer. Ama araklamaktan değil. O dönem bilinç dışı da olsa onlar gibi film yapmaya özeniyorlardı. Tabii bir



de gelişmeler açısından, dönemin kendi zenginliği sözkonusu. Çok berrak. Bakıyorsun gecekondulaşmış gecekondusunu yapmış, iş arıyor. Fabrikaya giriyor. Eski aile yapısı parçalanıyor. Toplumsal gelişmeyi hem yaşıyorsun hem de kolay okuyorsun. 80'lerde ise ne var. Bir sürü film çekilmiş, fikri tartışmalar yapılmış. Geleneksel Yeşilçam estetiği ve ideolojisi artık tıkanmış, başka biçimlere bürünmüş, Eskisi gibi sıfırdan balayamıyorsun. Yapılanları bilmen, hazmetmen gerekiyor. Ama onları tekrarlamak da anlamsız. Ortada bir biçim bunalımı var. Bu kargaşadan yeni biçimler çıkarmak gerekiyor.

80 sonrasında sanata düşkünlük pek sağlıklı değildi bence. 80 öncesi herşey politikti, şimdi herşey apolitik olsun, ideoloji dışı olsun gibi bir yönelimdi. Daha çok bir uçtan ötekine savrulma. Evet sanat estetik bir kategori ama estetiğin kendisi de bir ideoloji... 80 sonrası, estetiğin önemini kavratıysa bu sevindirici bir şey. Ama bunun sonuçları henüz ortada yok. Buna uygun canlı bir fikir ortamı yok.

E. A. : 50'ler Batı sinemasında klasik anlatımların yerine oturduğu bir dönem, 60'ların sonunda ise yeni arayışlar var. 50'lerdeki Türk sinemasında bu oturmuş sinemadan beslenilip filmler yapıldı. Bugün Batı sineması bir bunalım yaşadığını öne sürüyor, bu bunalım ekonomik değil sinemasal bir bunalım. Çok çeşitli yollar, anlatımlar deneniyor. Bu arada Üçüncü Dünya ülkeleri sinemaları dikkatle izleniyor. Dünyadaki bu gelişmeleri ve denemeleri dikkatle izleyip kendi malzememizle kendi sinemamızı geliştirmemiz gerekir bizim de.

H. S. : Yeni filmler hakkında ne düşünüyorsunuz?

E sas üzerinde durmak istediğim iki film var; Adı Vasfiye ve Teyzem. Ben Atıf Yılmaz'ı iyi güldürü yönetmeni olarak kabul ediyorum. Teyzem'de ise bir kenar mahalle aile duyarlılığı var.

İ. A. : Yeni filmlerden Ses'in soyutlama çabasını ve herşeyi belirleyen sonunu önemli buluyorum. Mesela Erksan'ın filmlerindeki gibi bir soyutlama var bunda da. Kan'ın ikinci bölümünde de var bu. Onun için Kan'ın ikinci bölümü benim açımdan ilginç. Fakat belirsizlik ve üslupsuzluk içinde kaybolmuş bir film. Fatmagül'ün Suçu Ne? ve Güneşe Köprü ilginç konular ve özellikler taşımasına rağmen, eskiden çok kabul edilebilecek bir anlatım biçimiyle çevrildikleri için, bugün bize çok anlamsız geliyorlar. Sen Türkülerini Söyle Şerif Gören sineması açısından ilginç, Gören artık ustasından öğrendiklerini bırakıp belli entrikaları olan filmler çek-



meye başladı. **Aaahh Belinda**, seyirciyi bir yapı kurma kaygısı açısından birşey ifade ediyor ben **Ömer Bey**'de anlatım kaygısı var. Ancak üslubunda bir eksiltme, bir heyecan, bir dinamizm yaratamadığı için ezilmiş bir film görünümünde. Biraz da fazla toplumsal değişme anlatma derdinde.

Esas üzerinde durmak istediğim önemli iki film var: **Adı Vasfiye** ve **Teyzem**. Ben Atıf Yılmaz'ı iyi bir güldürü yönetmeni olarak kabul ediyorum. Bizim toplumumuzun içindeki güldürüyü —özellikle taşra havasında— çok iyi çıkartabilen, komiklik değil ironi anlamında yakalayabilen, seyirciyle çok kolay iletişim kurabilen bir yönetmen. **Adı Vasfiye**'deki başarı, geçişlerdeki oyunlardan çok burada gibi geliyor. Yılmaz bu geleneği yenileyerek koruyor, bu en eski filmlerinde de var. Orhan Günşiray'lı filmlerinde, «Tatlı Bel»da, «Bir Gecelik Gelin»de, «Allah Cezanı Versin Osman Bey»de var mesela. Yılmaz, dönemin revaçta temalarını, bazen feminist bazen politik temaları bu güldürü çizgisiyle birleştiriyor şimdi. **Bir Yudum Sevgi** bunun ticari bir uygulaması. Yeşilçam'ın mahalle güldürülerinden gelen şeyi tamamen popülist bir fırsatçılık yaparak birleştirmeye çalışan bir film bu. Mesela ne kadar güzel kurulmuş olursa olsun, ne kadar iyi giderse gitsin **Kırık Bir Aşk Hikâyesi**'nde bu doğal taşra kenti havasını bulamıyorsun, **Ömer Kavur**'da. **Teyzem**'i de bu açıdan başarılı buluyorum. Belki Halit Refiğ'den, belki de senaryodaki hikâyeden gelen, bir kenar mahalle aile duyarlılığı var. Bu açıdan, bu iki filmi geleneği yenileme açısından önemli buluyorum. **Kupa Kızı** ve **Beyaz Bisiklet**'i ise, sonuç olarak başarısız olmalarına rağmen, saygıdeğer çalışmalar olarak görüyorum. Çünkü taklit etmek saygın bir iştir. Bu filmleri niye yapıyorsunuz diye sormanın anlamı yok. Yeni bir **Gündüz Güzeli**, yeni bir **Dantelci Kız** yapabiliyor musunuz? Bu önemli.

Züğürt Ağa'nın birinci bölümünde önemli bir yenileme var. İkinci bölüm ise tekrarlardan dolayı düşüyor. Fakat sonu iyi. Üslup olarak **Bekçi**, son senelerde yapılan filmler içinde, deneme olarak çok daha öne çıkan bir film, bilinçli ve yer yer hedefini bulmuş bir üslup denemesi. **Ömer Kavur**'da. **Teyzem**'i de bu açıdan başarılı buluyorum. Belki Halit Refiğ'den, belki de senaryodaki hikâyeden gelen, bir kenar mahalle aile duyarlılığı var. Bu açıdan, iki filmi geleneği yenileme açısından önemli buluyorum. **Kupa Kızı** ve **Beyaz Bisiklet**'i ise sonuç olarak çok başarısız olmalarına rağmen, saygıdeğer çalışmalar olarak görüyorum. Çünkü taklit etmek saygın bir iştir. Ama **Gündüz Güzeli**'ni ve **Dantelci Kız**'ı bizim duyarlığımızda yapmak gerekir.

Züğürt Ağa'nın birinci bölümünde soyut düzeyde de olsa bir yenileme var. İkinci bölüm ise tekrarlardan dolayı ve içerik olarak kötü. Fakat sonu

iyi. Üslup denemesi olarak
neme olarak çok daha öne



Bekçilerin son yıllerde yapılan filmler içinde, de-
neme olarak çok daha öne çıkan bilinçli bir üslup denemesi.

Benim son filmlerde gördüğüm en can sıkıcı
nokta, bu filmlerin bir sürü şeyi bir çırpıda
anlatma kaygıları oldu.

S. Ö. : Benim son dönem filmlerde gördüğüm en cansıkıcı nokta bu film-
lerin bir sürü şeyi bir çırpıda anlatma kaygıları oldu. Hepsisi de yalınlıktan
son derece uzaktılar. Bir yandan toplumsal bir olayı anlatmaya çalışıyor-
lar, öte yandan fi tarihinden kalma bir biçim ve içerik anlayışıyla bireyle-
rin psikolojisine giriyorlar. Bir diğer taraftan da günün popüler eğilimleri-
ne göz kırplıyor. Bu bir öbek, bir başka öbeği de yurtdışında ödül alır in-
şallah» diye yapılan şablon filmler oluşturuyor.

Bütün bunların içinde iki film var bence: **Adı Vasfiye** ve **Teyzem**.
Adı Vasfiye, İbrahim'in söylediği gibi kullandığı mizahla öne çıkan, bu açı-
dan değerlendirilmesi ve üzerinde durulması gereken bir çalışma. **Teyzem**'e
gelince, H. Refiğ'in bu filmi birçok hatalar taşımamasına karşın, o eski İstan-
bul mahallesini, oradaki bildik yaşam temposunu, ezilmişliğin, çaresizli-
ğin ve küllenmiş bir sıkıntının bize özgüsünü çok başarılı bir atmosferle
veriyor. Ancak film gerçek zamanı olan 60'lı yıllar yerine neden 80'lere kay-
dırılmış anlaması zor. Müjde Ar'ın da bu iki filmde en başarılı kompo-
zisyonları çizmesi, ayrıca üzerinde durulmaya değer. **Aaahh Belinda** ise,
çok övülmesine karşın bence senaryo olarak zayıf bir film. Tam anlamıyla
eklektik yapıda bir senaryo, ne anlatmaya çalıştığı hiç belli değil, sonu ha-
vada vs. Ama bu bilinçli yapılmış bir şey de değil. Entrikaya kurban gitmiş
izlenimi veriyor daha çok. Üstelik entrika da yeni değil. Aynı ekibin **Adı**
Vasfiye'sini seyrettikten sonra, araya karbon kâğıdı karıştığını anlıyorsu-
nuz. Bunca yıl sonra Yılmaz'ın, tam iş yapan bir entrika bulmuşken bir
filmle yetineceğini düşünmek, safdillik olurdu zaten.

Yönetmenlerin giderek güncel yaşantıyı gün-
deme getirmeleri, son dönemin en önemli
özelliklerinden biri.

E. A. : Yönetmenlerin giderek güncel yaşantıyı gündeme getirmeleri,
son dönemin en önemli özelliklerinden biri. Kendi çevrelerini anlatmaya
başladıkları zaman da daha düzeyli film yapmayı başarıyorlar. Atif Yılmaz'
ın en başarılı filmleri kasaba çevresini ve orta sınıf insanların yaşama bi-
çimlerini anlatan filmleridir. Kendi çevresini anlattığı son filmlerinde gi-



derek daha başarılı olmaya başladı. Şerif Gören anlamında başarılı, fakat tavır alma, eleştiri getirme konusundaki başarısızlığından dolayı başarılı değil. Şerif Gören açısından da olay aynı, çevresini anlatırken başarılı, fakat Osman Şahin'le girdiği çalışmalarda, Şahin'in duyarlılığını yakalayamıyor. Zeki Ökten iddialı olmak istiyor. Bu onun en zayıf noktası. Keşke iddialı olmadan rahat bir anlatıma girmeye çalışsa, çok daha güzel filmler çıkacak ortaya.

Son dönemin en güzel yanı yapılanların her-
şeye karşın ilgi uyandıracak düzeyde olmaları. Ancak bu ilgi bu düzeyde ne kadar sürer, doğrusu bu da merak konusu.

H. S.: Son filmlere baktığımızda yeni bir dinamiğin veya bir başka deyişle modanın hakim olduğunu görüyoruz. Buna bazıları kendi çevrelerini anlatma, bazıları da başka şey diyebilir. Bana, toplumsal farklılıkları anlatmak, aydın eleştirileri yapmak, salt günümüzde yaşanıyor zannedilen işkence gibi olayları aktarmak, bir şeye taraf olmak gibi geliyor. Son dönem yönetmenlerden hangisinin, sinemayı bir anlatım aracı olarak kullanırken ne sorunsalı var, yaşamla derdi ne, neyi değiştirmek istiyor? Sorular bunlar olmalı. Örneğin Atif Yılmaz uzun süredir, Müjde Ar'la çektiği filmlerde aydın eleştirisi yapıp, aileyi kurcalamaya çalışıyor. Ama salt sergiliyor bunları. Çatıştığı veya anlattığı doğrultusunda tarafını belirlemiyor. Şerif Gören'in arayışı daha anlamlı, fakat onda da bu sorun var. Zeki Ökten ise toplumun o anda yaşadığı faciayı aktarmaktan başka birşey yapmıyor. İşkence yıllardır gündemde, üçkâğıtçılık - tefecilik baş sorunlardan biri, ama bunları hep yaşanırken aktarınca, içine sindiremiyor. Tabii bu eleştirilerim daha çok filmin anlatımına ilişkin şeyler. Estetik kaygılarına girmek istemiyorum, orası bundan da kötü. Son dönemin güzel yanı ise yapılanların herşeye karşın ilgi uyandıracak düzeyde olmaları. Ancak bu ilgi, bu düzeyde ne kadar sürer, doğrusu bu da merak konusu.



Nezih Coş Sinema Yazarıydı

Ya 1972'nin sonuydu ya da 73'ün başları İstanbul Sinematek Derneğinde, «yahu Nezih bir sinema dergisi çıkarmaya ne dersin» ile başlayan konuşmaya az sonra yakınımızdan geçmekte olan Atilla Dorsay'ın «çocuklar ben de bir dergi çıkarmayı ne zamandır düşünüyordum» sözleriyle katılmasıyla 7.Sanat sinema dergisinin çekirdeği oluşmuş ve 73 Martından başlayarak da dergi çıkmaya başlamıştı. Nezih Coş 7. Sanat dergisinin herşeyiyle ilgilenmiş, dergiyi sırtlayıp gidebildiği kadar yere götürmüştü. Sinemaya kendini vermiş, kendi çapında bir emekçi olarak Türk sineması içinde yerini almıştı. Birikimlerini yeterince yazıya dökmeden, buna pek olanak bulamadan bir yılbaşı ertesi, 87'nin ilk günü aramızdan sessizce ayrılmıştı. Ardından buruk bir hüznün ve çoğunluğu 7. Sanat dergisinde yayınlanan yazılarını bırakarak...

Engin Ayça

Nezih Coş'un Haziran 1974'te 7. Sanat'ın 16. sayısında yayınlanan aşağıdaki yazısını şimdi yazsaydı böyle yazar mıydı - yazmaz mıydı yorumunu yapmadan aynen yayınlıyoruz.

...ve sinema



ÖRGÜTLENME GEREĞİ

NEZİH COŞ

Konumuz «Türkiye'de İleriye Dönük Sinema» ve bunun oluşumu için gereken koşullardır. Burada hemen «İleriye Dönük» bir sinema deyiminden ne anladığımızı belirlememiz gerekmektedir.. Bilindiği gibi Türkiye bugün, emperyalizmin, tekeli yabancı sermayenin etkisi altında bulunan geri-bıraktırılmış bir Üçüncü Dünya ülkesidir. Bu nitelikte bir ülkede **ilerici sinema** herşeyden önce emperyalizme ve onun işbirlikçisi durumundaki egemen sınıflara karşı ve **emekçi sınıflardan yana bir sinema** olmalıdır; ezilen kitleleri uyandırıcı, silkindirici, devrimci bir sinema olmalıdır. Oysa bugünkü Türk sineması egemen sınıfların çıkarlarına dönük bir çizgide, yoz bir kültür düzeyini seyirciye, kitlelere benimsetme çabasıdadır.

Bu durumda önce şunu sormamız gereklidir. Belirlediğimiz anlamda bir «ilerici sinema» bugünkü Türk sinema piyasasının koşulları içinde gerçekleştirilebilir mi? Benim buna kısa bir yanıtım olacaktır: HAYIR... Sinema piyasası bugün, yapısı gereği sermayeci sınıfın ideolojisine hizmet eder durumdadır. Bugünkü yapıya egemen olan **aracı-tefecî** sınıfların izledikleri kültür politikası, faşist sansür mekanizmasının da katkısıyla yoz ve gerici bir çizgi göstermektedir. Sosyal demokrat ve özgürlükçü iktidar, sansürü islah dağıtım mekanizmasıyla birlikte **tekeli sermayenin** Yeşilçam'a sükün etme edip, aracı-tefecî'yi piyasadan silecek birtakım tedbirler olsa bile, kendi eğilimi belirgin bir biçimde dikkati çekmektedir. Bu, yakın bir gelecekte kaçınılmaz bir gelişim olarak kendini gösterecektir sanıyoruz. Bu gelişim içinde Türk sinemasının bugünkü büyük firmalarının da aralarında yeni birleşmelere, ortaklıklara yönelmesi de doğallıkla karşılanmalıdır. Bu ortamda ilerici sinemacı için **uzlaşma** ve **tâviz** de kaçınılmazdır; bu tâvizler ise amaçlanana ters yönde etkileyecek somut olumsuzlardır.

Bir de geçmişe bakıp şunu soralım: Bugüne kadar Türk sinemasının bünyesinde emekçi sınıflardan yana bir sinemanın gerçekleştirilmesi yolunda çabalar olmamış, olamamış mıdır? Devede pire kabilinden olmuştur, ama genellikle etkisiz bırakılmışlardır. **Karanlıkta Uyananlar**, **Umut**, **Bitmeyen Yol** gibi filmler bunlar arasındadır. Bu filmlerden **Karanlıkta Uyananlar**, kısa bir gösterim süresinden sonra rafa kaldırılmış,



Bitmeyen Yol ise ticari başarısızlığa uğramasına çıkamamıştır. Umut, sansürün hisminden neden sonra kurtulabilmiş, yönetmeni Yılmaz Güney, filmini izinsiz olarak Cannes Şenliği'ne yolladığı için mahkemelere verilmiş, kendi sorunlarının perdeye yansımaları bekleyen geniş emekçi kitleleri ise «karamsar» sonuna karşın «Güney'in bu filmini dahi büyük bir susuzlukla benimsemişlerdir. Bunlar olumlu ve olumsuz yönleriyle piyasanın düzeni içinde yapılmış başlıca alternatif örneklerdir ve piyasa düzeni içinde gereken seyirciye ulaşmaları görüldüğü gibi oldukça zordur. Piyasanın iyi niyetli denen yapımcısı için dahi bu tür denemelere girişmek daha işin başında büyük bir «risk»tir. Giderek yapımcı için bu tür filmleri çevirmek, bunların piyasada gösterilebilme ve sansür engellerini aşmaktan başka «iş yapmalarına» bağlıdır. Yani Türk sinema piyasası içinde toplumcu mücadele amacıyla çevrilecek her film, şartlanmış ve heterojen nitelikteki seyirci karşısında «iş yapma» gibi bir başka engelle karşı karşıyadır. Bu da istenen sinemanın yapılması yolunda büyük bir çelişki, giderek açıkça tavis gerektiren bir durumdur. Yeşilçam içinde küçük yatırım ve küçük kârlar sistemi içinde çalışan ve bugünkü düzende büyük sinemalara filmlerini sokamayan küçük firmaların, istenen sinemanın savaşını verebilmeleri de aynı tavislerden geçmektedir; üstelik küçük bir firmadan bu sinema savaşını beklemek daha doğru ama daha güç bir olgudur. Kısaca Yeşilçam, bugünkü ve olabilecek değişimleri düşünüp ilerdeki ortamıyla da ilerici ve **toplumcu** bir sinema için tıkanık bir çevre olarak karşımıza çıkmaktadır.

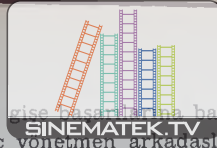
Bu genellemelerimizden sonra Yeşilçam içinde genç kuşak yönetmenlerinin de şimdiye kadarki oluşum süreçlerine özel planda, bir göz atmakta yarar vardır. Türk sinemasında bir toplu yenilenmenin dikkati çektiği yıllar 1960 ve 1965'ler olmuştur. 1960'da ortaya çıkan yeni sinemacılar daha çok akıcı, rahat, düzgün bir anlatım dilinin araştırmasıyla dikkati çekmişlerdir. Bu oluşum 1960 sonrasında da **toplumsal gerçekçilik** diye nitelenen bir akımın bünyesinde kimi yeni yönetmenler ortaya çıkmış, bunlar kimi yönleriyle «gerçekçi» öğeler taşıyan, bütünüyle tutarlı sayılamayacak örnekler vermişler, 1965 sonrasında AP iktidarıyla birlikte «toplumsal gerçekçilik» de akım olmaktan uzaklaşıp, tek tük örnekler verebilen bireysel denemeler biçimine dönüşmüş, giderek etkisini yitirmiştir.

Bu süreç içinde dikkati çeken nokta, genç yönetmenlerin «gerçekçi» öğeler taşıyan birkaç örnekten sonra, yetersiz olan toplumcu çizgilerini dahi yitirmeleri, piyasanın koşullarına ayak uydurup, iş filmleriyle kendilerini tüketmeleri olmuştur. Genç yönetmenlerin karşılarında da birbiriyle bağıntılı engeller yer almıştır: Yapımcıyla uzlaşma zorunluğu; iş filmi yapma engeli; bu engeller aşıp da film iş yapmazsa işsiz kalma engeli. Türk sinemasının iç yapısında yıllardır egemen olan ilişkiler düzeni, bütünüyle demimine uygun olmasa da kapitalist bir ülke sinemasının ilişkiler düzeninin-



den farklı olmamıştır. Yönetmenlerin bu kadar kendini varetme, kabul ettirme savaşıdır Yeşilçam'da. Mücadele bir mücadeledir. Yıllardır bu «tekil» mücadeleyi sürdüren birşeyler yapmaları beklenmiş, yapılamayınca, yönetmenin çalıştığı piyasa düzeni değil de yönetmenin kendisi eleştirilmiştir. Açık olan durum şudur: Piyasa içinde genç yönetmenlerin yapım-cısından, sansüre kadar «tekil» mücadelelerle, üstelik «toplumcu sinema» yapmalarını beklemek, bunun her az gelişmiş ülke sinemasında olduğu gibi Türkiye'de de gerçekleşebileceğini savunmak Sa'yajit Ray'dan örnekler getirmek, «ilerici sinema» savaşının tek yolunu bu biçimde benimsetmek ve Türk sineması koşulları içinde birşey yapamayanları eleştirmekle işi halledeceğini sanmak, yanlış ve düzenin genel yapısına aykırı bir düşünce biçimidir. Yıllardır piyasaya girip girip, başarısızlığa uğrayarak çıkan aydın kesimden kişilerin durumu bu görüşün en hazin örnekleridir. 1966'dan beri Türk yazar ve yönetmenlerinin Jean Douchet gibi yabancı sinema adamlarından bekledikleri ve aldıkları öğütler de bu «tekil» mücadeleler, bu kendini kabul ettirme, isim olma ve dünya sinema piyasasında tanınma yollarıdır. Bu çabasında başarı kazanacak bir Türk yönetmeni, yine kapitalist ülkelerin bilinen «yaratma» sistemi içinde isim olacak ve geniş kitlelere belki de hiçbir şey olmadığı halde benimsetilecektir. Jean Douchet'nin bu saptırıcı önerileri, bugün dahi kimi aydınlarımız arasında Türk sinemasının kurtuluşu yönünde ileri sürülen başlıca yollar arasında gösterilmekte, Türk sinemasında Truffaut, Chabrol gibi batılı «isim sahibi» sinemacıardan yetiştirilmek istenmektedir.

Değirmek istediğim bir konu da seyirci sorunudur: Bugün Yeşilçam'ın dışında bağımsız 16 mm.lik çalışmalar yapan arkadaşların bir kısmı, Türkiye'de toplumcu bir sinema hareketinin Yeşilçam içinde gerçekleşebileceğini, dışarda ise bu hareketin dahi oluşamayacağını savunmaktadırlar. Bu arkadaşların haklı olarak dayandıkları nokta, Yeşilçam dışı sinema çalışmalarının seyircisiz kalacağı ve yapım finansmanlarının da zor sağlanacağı noktasıdır. Yani «parasızlık» ve «seyircisizlik»... Film nasıl yapılacak ve kim gösterilecektir. Oysa Yeşilçam'da çalışmak hem yapım olanağı bulmak, hem de hazır seyirci elde etmek anlamını taşımaktadır. Ancak Yeşilçam'ın seyircisi aslında genel ve karmaşık bir seyircidir. Bu seyirci kitlesi içinde toplumun düşünce ve eylem yönünden dinamik olan, (çalışan dar gelirli esnaf ve memurlar, işçiler, öğrenim çağındaki gençler) kesimleri olduğu kadar, dinamik sayılmayacak (ev kadınları, emekliler, okumayan ev kızları, küçük çocuklar) gibi kesimleri de yer almaktadır. Aslında seyircinin beğenisi diye somut bir ölçü de yoktur. Bir film, mutlak bu seyirci kesimlerinden bir bölümü için iyidir, ötekiler için kötüdür. Bugün bu tür film bir işletme bölgesinde iş yapmazken, bir başka işletme bölgesinde «iyi gitmektedir». Yani aslında Yeşilçam için de bir hazır seyirci yoktur. Filmler el yor-

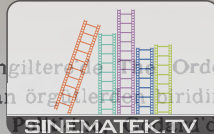


damıyla, önceki filmlerin zıssınışını bıkarak ve bölgeler için çevril-
mektedir. O halde genç yönetmen arkadaşların Yeşilçam'ı hazır seyirci
kaynağı görmesi yanlış bir görüştür. Yeşilçam içinde yapılan bir toplumcu
filmin gereken seyirciye ulaşamaması dahi söz konusudur.

O zaman «İleriye Dönük Türk Sineması» nasıl oluşacaktır? Bunun biz-
ce tek yolu vardır: Belirli bir dünya görüşü asgari müşterekinde birleşecek
sinema yapan kişilerin bir **yapım ve dağıtım örgütü** oluşturmaları; Yeşil-
çam'ın heterojen seyirci potansiyelinden vazgeçip, yönelecekleri seyirciyi
saptayarak, filmlerini onlara göre çevirmeleri ve ortaya çıkan yapıları iste-
nen seyirciye ulaştırmak için de çaba harcamaları. Yani filmi yapmak ve
örgütsel olarak dağıtmak. Bütün dünyada kapitalist sinema piyasalarının
dışında toplumcu özle hareket eden sinemacıların başlayıp, sürdürdükleri
çalışma biçimi budur. **Alternatif sinema** ya da **Paralel sinema** diye adlan-
dırılan bu sinema grupları, bugün dünyanın her köşesinde varlıklarını du-
yurmakta, örgütler arası ilişkiler kurmakta ve saptadıkları seyirciye yöne-
lik çalışmalarla **ilerici sinema'nın** en direkt ve kolektif yoldan gerçekleştiril-
mesine çalışmaktadırlar. Bu örgüt çalışmalarında «isim» olmak, dünyaca
ünlü bir «sinemacı» haline gelebilmek endişeleri yoktur. Herşey ortak, ko-
lektif ve birliktedir. Amaç, toplumun değişmesi yönünde, sinemanın üstü-
ne düşen görevini «ticari piyasa düzeni»nin çarkları dışında gerçekleştir-
mektir. Bugün burjuva eğitimiyle şartlanan ve sinema zevki de bu eğitimle
belirlenen sinemaseverler için de **örgüt görüşü** doğal olarak yabancı ve
ters gelecektir. Ama yapılması gereken çalışma da bizce bu anlayış düzeyi-
ne ulaşabilmek, kişisel kaptisleri, sürtüşmeleri, çekememezlikleri bir yana
bırakıp, Türkiye'de de **bağımsız bir sinema** için elbirliği etmektir.

Alternatif sinema örgütleri genellikle 16 mm. ile çalışmaktadırlar. An-
cak yapılacak çalışmaları 8, 16, 35 mm. diye sınırlanamak, sinemayı bir
bütün olarak görmek gereklidir. Sorunu «kısa film hareketi» olarak almak
da yanlıştır. Sinema piyasasının küçümsediğı, aşağıladığı «kısa film» ol-
gusu, aslında genel sinema olgusundan ayrı olarak düşünülmemelidir. **Ör-
güt**, 16 mm. lik film yapacağı gibi, 35mm. lik de yapabilir ve 16 mm. lik
film dağıtacağı gibi, 35 mm. lik film de dağıtabilir. Kısa film yapıp dağıta-
cağı kadar uzun film de yapıp dağıtabilir. Önemli olan **fikri bağımsızlık** ol-
duğu kadar, **ekonomik bağımsızlık** da kazanmaktır. Kurulacak örgütün iç
dinamığı de şudur: Dağıtılan film, yapım için finansman sağlayacaktır.

Dünya yüzünde «politik» bir çizgi gösteren bu tür örgütlerden örnek-
ler de verebiliriz. Örneğin Fransa'da 16 mm. ve 35 mm. film yapan **Col-
lectif Jeune Cinema** ve **Slon** grupları vardır. Bunların çoğu çalışma-
ları, işçilerle birlikte yapılmaktadır. ABD'de Jonas Mekab'ın «apolitik»
ve «deneysel» filmler yapan **New York Film Makers Co - Ap.** grubuna
karşılık, New York ve San Francisco'da **Newsreel** grubu marksist sinema



çalışmaları yapmaktadır. İngiltere'de **Order Cinema** özellikle dağıtım konusunda en yoğun olan örgütlerden biridir. Yine Londra'da bir dağıtım örgütü olarak kurulan **SINEMATEK TV** dan, Rocha'ya, Chris Marker'den Jean-Marie Straub'a kadar çeşitli politik film yönetmenlerinin filmlerini, Üçüncü Dünya'dan gelen tüm film, kitap ve sinema dergilerini dağıtmaktadır. Benzeri yapım ve dağıtım örgütleri, Belçika'dan Kanada'ya, Batı Almanya'dan İsveç'e kadar çeşitli ülkelerde çalışmaktadırlar... Yalnızca Fransa'da 16 mm. politik filmlerin dağıtımını yapan 10'dan çok örgüt vardır. Bunların çoğu Paris'te, bir kısmı da taşra kentlerinde örgütlenmişlerdir. İtalya'da ünlü oyuncu Gian Maria Volonté'nin de yapımına katıldığı 16 mm. lik işçi filmleri vardır. Bunlar özel bir dağıtım düzeni içinde emekçi kesimlere gösterilmekte, tartışmalar yapılmakta, sinema, kitlelerin uyanması ve bilinçlenmesi yolunda etkin bir araç olarak kullanılmaya çalışılmaktadır.

Türkiye'de Yeşilçam dışında oluşturulmuş bağımsız sinema deneyleri yok değildir. Ancak bunların büyük bir kısmı «tekil» çabalarla meydana getirilmiş ve salt sinema yapmış olmak için çevrilmiş önemsiz amatör filmlerdir. Bu filmlerin çoğu Hisar Şenliklerinde ya da eş dost toplantılarında gösterilmenin ötesinde bir yayılma ve dağıtılma durumu gösterememiş, en çok Sinematek, sinema kulüpleri gibi genellikle küçük burjuva aydınlarının gittiği derneklerde gösterilip geçmiştir. Ancak unutulmaması gereken yan, bu filmlerin de geniş kitlelere seslenebilmek amacıyla çekilmiş yapıtlar olmamasıdır. 1968'lerde kurulan **Genç Sinema** dergisinin çevresinde oluşan bir küçük sinema meraklısı grubun çabaları ise yeterli bir düzeye gelememiştir. Aynı dergide yazı yazan bu arkadaşların da ortak bir sinema çabasını sonuna kadar sürdürememeleri, «tekil» kalmaları dikkati çekicidir. Bu grubun dağılmasında 1970 sonrasının çalkantılı politik olaylarının da etkisi olmuştur.

Bugün, 8 mm.den çok, 16 mm.yi esas alıp, yeniden örgütlü sinema çalışmalarına gitmenin gereği vardır. «Yedinci Sanat» dergisinin yöneticileri, Yeşilçam içinden gelecek olumlu dinamiklere de sırt çevirmeden, Yeşilçam dışı bağımsız sinema çalışmalarına hız verebilmek ve bu çalışmalarını toplumun dinamik seyirci kesimleri önüne çıkarıp değerlendirebilmek amacıyla, bugünden bu tür bir toplu çalışma girişimine önyak olmuşlardır. Kısa ya da uzun, Türkiye'de gerçekleştirilmiş tüm «toplumcu sinema» örnekleri, gezginci ekipler oluşturularak yurdun dört bir yanında (sendikalarda, öğrenci ve öğretmen birliklerinde, halkevlerinde, parti lokallerinde köylerde vb..) gösterilecek, tartışılacak, seyircinin tepkileri araştırılacak, bu gösterilerin gelirleri yeni film çalışmaları ve organizasyon olanakları için finansman kaynağı olarak toplanacaktır. **Önemli olan Yeşilçam'ın yoz sinema mantığına bir alternatif olabilmek, kurulacak yapım ve dağıtım mekanizması içinde yeni ve toplumcu bir sinema hareketini başlatmaktır.**



AURILLAC 7. ULUSLARARASI KIRSAL DÜNYA FİLM ŞENLİĞİ

Fethiye ÖZVER

Ekim ayında Fransız sinemaseverler, değişik konulardan oluşan birçok film şenliği izlediler. Örnekleme gerekirse; spor ve sinema, delilik ve sinema, at filmleri şenliği vs. bunlardan bazılarıydı.

Bunların en ilginçlerinden biri de Fransa'nın ortalarında yer alan Cantal bölgesinin merkezi Aurillac'da, 14 - 21 Ekim tarihleri arasında yapılan Kırsal Dünya Sineması Şenliği'ydı. Sekiz gün süren şenlik sonunda Çekoslovak Jiri Menzel'in *Benim Küçük, Tatlı Köyüm* adlı filmi Altın Şemsiye Ödülü'nü alırken, Muammer Özer'in İsveç yapımı *Bir Avuç Cennet* özel mansiyonla değerlendirildi.

Bu yılki film şenliği afişi yüzlerce kazdan oluşuyordu ve bu, ilginç tartışmaların oluşmasına yol açtı. Cantal Fransa'nın peynir üretimindeki en önemli bölgelerden birisi. Ülkede yer alan 360'tan fazla peynir çeşidi içerisindeki, lezzetli Cantal - Bleu d'Auvergne peyniri burada üretiliyor. Ayrıca bölgenin jeolojik yapısı Cantal'ı ülkede maden sularının üretildiği bir alan haline getirmiş, yine volkanik göller ve termallerin çokluğu da turizmin gelişmesine yardımcı oluyor. Cantal'ın diğer bir özelliği de Fransa'nın genelinde %7 olan kırsal nüfusun, burada %30 gibi yüksek bir düzeyde bulunması.

Küçük bir kent olan Aurillac'ta 1979 yılında ilk kez ulusal düzeyde başlayan Kırsal Dünya Sinema Şenliği katılanların beğenileri ve destekleri sonucu 1981 yılında tekrarlanmış. Görevli Dominique Jules'ün söylediğine göre, «bu şenliği başlatanlar, kırsal kesimin çeşitli gelenekleriyle yok olması karşısında, onu görsel sanat ile yaşatmak isteyenler». Şenlik ilk kez 1982 yılında uluslararası bir düzeye erişmiş. Küçük bütçesi, ama gönüllü çalışanlarının içten tutumuyla 88'de yedinci yılını dolduran Kırsal Dünya Sinema Şenliği, kalitesi ve ağırbaşlılığıyla, Fransa'da her yıl sayıları 80'i bulan ömürlü, ömürsüz şenlikler arasında, geleceğinden çokça umutlu.

Bu yılki şenliğin ilk bölümü Fransız yazar ve sinemacı Giono'ya ayrılmıştı. Giono, sinema çağının önemli romancılarından olmasına karşın, eserleri kendi istediği biçimde uyarlanmadığı için sinemaya küskündü. *Cresus* (1960) onun kendi yönettiği tek filmiydi. Savaş sonrası, düşmanların ulusal



ekonomiyi çökertme planlarında bir plan sahte para basımı olayı ve bu olaya saf bir çabanın karışması sonuna ortaya çıkan durumun anlatıldığı film, yönetmenin insancıl ve yüksek değer yargılarına getirdiği ince eleştiriyi sergiliyordu. Şenlik boyunca yaşamının çoğunu geçirdiği bu bölgede ölen Giono'nun eserlerinden uyarlanmış, bir düzineye yakın film gösterildi.

Şenliğin ikinci bölümünü ise Avrupa'nın kırsallığıyla ağır basan ülkelerinden İspanya'nın kırsal kesim filmleri oluşturuyordu. İspanyol sinemasından seçilen ona yakın uzun metrajlı film 1929'dan 1985'e kadar olan bir dönemi kapsıyordu. Seçici Kurul özellikle iki ana nokta üzerinde durmuştu: 1. İspanyol sinemasının geçirdiği evrim, 2. Kırsal kesim filmlerinin sinema yazarları tarafından algılanma biçimi.

Aurillac'a seçilen filmler arasında, uzun yıllar Franko yönetiminin getirdiği sansürün kurbanı olmuş Bunuel ve Miro'nun yapıtları da vardı.

Luis Bunuel'in 30 dakikalık **Ekmeksiz Toprak**'ı (Las Hurdes) ilk olarak 1933'de Madrid'de gösterilmiş ve film sessiz çekilmiş olduğu için, gösterim sırasında Bunuel tarafından yorumlanıp Brahms'dan parçalar çalınmış. Bunuel bu belgeselde, bir köyün içler acısı sefaletini, ekmeğin ne olduğunu bilmedikleri için öğretmenin verdiği ekmeği yemek istemeyen çocukları ve halkın koyu cahilliğini anlatır.

Şenlikte İspanya Kırsal Kesimi bölümünde yer alan ve zamanında yasaklanmış ikinci film, kadın yönetmen Pilar Miro'nun **Guenca Cinayeti** oldu. 1979'da tamamlanan film o zaman askeri mahkeme tarafından «Sivil güvenlik güçlerinin onurunu zedelediği» gerekçesiyle Ağustos 1981'e kadar yasaklanmıştı.

Film yüzyılın başında, çalkantılar içindeki İspanya'da geçer. Deniz aşırı sömürgeler bağımsızlığına kavuşmakta, halk ayaklanmaları olmakta, bağımsızlık için bölgesel savaşlar başlamakta, anarşistler suikast girişimlerinde bulunmaktadır. Bu arada 1912 yılında hükümet başkanı da öldürülür.

Böyle bir ortamda, 1910 yılında Guenca bölgesinin bir köyünde El Cepa isimli bir çoban kaybolur. Çobanın ailesi tanınmış anarşistler olan iki tarım işçisini suçlar. İlin milletvekili ise olayı, kendisine oy vermeyen bu köyü cezalandırmak için kullanır. İlk yargıcın iki sanığı suçsuz bulması üzerine, il merkezine daha tutucu bir yargıç atanır ve onun kararı sonucu iki sanık 1913 yılında tutuklanırlar. Bu arada ceset bulunamamıştır. Sivil güvenlik güçleri komutanı iki tutukluya beş yıl boyunca işkence eder. Sonunda iki tutuklu da suçlarını itiraf ederler. Onbir yılın sonunda cezaları biter. 1926 yılında ise öldürüldüğü sanılan çoban çıkagelir.

Miro, yargının yanlısı üzerine kurulu öyküyü elinden geldince ger-



çekçi vermeye özen göstermiş. Bu özen, özellikle sorgulamanın yapıldığı sahnelerde görülüyor. İşkence olayı içinde dört dakikayı geçmediği halde, im-gelerin şiddeti dolayısıyla boyutlar, daha geniş bir zamanı kapsıyor.

Bu bölümde ayrıca Berlanga'nın yönettiği **Hoşgeldin Bay Marshall** (1952) ve **Calabuig** (1956) adlı filmler de yer aldı. J. A. Nieves Conde'nin 1951'de yönettiği ve kırdan kente göç olayını çarpıcı bir dille anlatan **Surcos** ise, bize 60 sonlarındaki Türk sinemasının ürünlerini anımsattı.

İspanyol sinemasına ayrılan bölümde J. L. Borau'nun **Furtivos** (1975) adlı filmi de hayranlık uyandırdı. Borau diktatörlüğün son yıllarında çevrilen bu filmin Berlin ve Cannes şenliklerinde makaslanmadan yarışabilmesi için Franko bürokrasisi ile didişmek zorunda kalmıştı. Görünürde sosyal bir uyum, ama derinliklerinde şiddet yatan bir kırsal kesim veriyor yönetmen bu çalışmasında.

Diğer bir film, yönetmen Ricardo Franco'nun **Pascual Duarte**'siydi. Başoyuncu J. L. Gómez'in 1975 Cannes Film Şenliği'nde en iyi erkek oyuncu ödülünü aldığı film iç savaş nedeniyle kırsal kesime uygulanan özel baskıyı etkileyici bir biçimde anlatıyor. Baskılı yönetmen Armeñ Dariz'in **Tasio**'su (1984) ise 1984 Biarritz ve 1986 George Sadoul ödülleri kazanmış bir çalışmaydı.

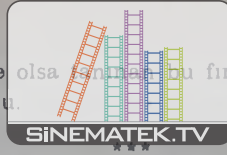
Festival yöneticileri İspanyol sinemasına ayrılan bu bölümü daha da renklendirmek için Barcelona'dan bir grup öğrenciyi konuk etmişlerdi. Akşamları ulusal giysileriyle konserler verip danseden öğrenciler yerel halktan büyük ilgi gördü.

Nüfusunun yarısına yakın bir kesimi kırsal alanda yaşayan ve hemen hemen o kadarını da onbeşten küçüklerin oluşturduğu genç Türkiye'ye, şenlikte önemli bir yer verilmişti.

Erden Kıral'a saygı bölümünde, kendisinin de bizzat katılacağı bir toplantının iptali, gelmeyeceği bilinmesine karşın, yine de bir umut diyerek son gün iptal edilmişti. Erden Kıral şenliğe gelmeyeceğini Şenliğe iki hafta kala bildirmişti. Herşey hazırlanmış olduğundan bu açıklama şenlik görevlilerini ve bazı basın organlarını düş kırıklığına uğrattı. Ayrıca bu düş kırıklığına Kanal ve **Bereketli Topraklar Üstünde** filmlerinin şenliğe yollanmaması da eklendi.

Aurillac'ta yaşayan bir işçi ailesinin oğlu, kısa metrajlı **Unutulmuşlar** filminin anında çevirisini yaptı. **Hakkâri'de Bir Mevsim** ve **Ayna** ise gerek konuklardan, gerekse yerel halktan epey ilgi gördü. Erden Kıral ile röportaj yapmak için gelen Toulouse televizyonu ise, Kıral gelmeyince **Ayna** filminin sevimli oyuncusu Hikmet Çelik ile yetinmek zorunda kaldı. Böylece

Türk sinemasına küçük de olsa sinema bu fırsat yeterli şekilde değerlendirilemeden kaçırılmış oldu.



Şenliğin Dünya Sinemasına Bakış bölümünde de kırsal dünyayı anlatmaya çalışan filmlere yer verildi.

Jack London'un **Vahşet'in Çağrısı** romanının Japon Morishita tarafından çizgi film olarak yapılan uyarlaması, özellikle küçük seyircileri memnun etti.

Macar yönetmen Laszlo Szabo'nun **David Thomas ve Öbürleri**, filmi insana verdiği değerle ilgi topladı.

İsviçreli antikonformist Mürer'in **Dağ- Ateşi** filmi ise alışlagelmiş köylü değer yargılarını farklı bir biçimde yorumlaması açısından ilginçti. İsviçre'nin dağlık bölgelerinde yaşayan bir aileyi anlatan yönetmen, doğayı salt oyuncunun oyununu tamamlayan bir gereç olarak kullanmıştı.

Sovyet yönetmen Nikita Mikhalkov'un 1981'de yaptığı **Rodnia** (Akrabalık) ise, köylü bir annenin, kentte yaşayan kızı ve torunu ile ilişkisini ve onun bakış açısından kentin eleştirisini kapsıyordu.

Avusturalya doğumlu olan ve ABD'de çalışan Peter Weir'in 1985 yapımı **Tanık** filmi de, kendi içine kapanık, kent - köy; geçmiş - bugün çelişkilerini yadsıyarak yaşayan Amish topluluğunu ve kutsal kitabın kurallarına uygun yaşayan, barışçı ve ekolojist bu küçük topluluktan ayrılan bir çocuğun, başka bir dünyayı tanınması ve ona hayran olmasını anlatıyordu.

Bir diğer yönetmen de George Miller ve filmi **Karlı Nehirden Gelen Adam**'dı. Avustralyalı sevilen şair Paterson'un bir şiirinden uyarlanmış film bir yandan Avustralya dağlarında öldürülen babasının katillerini arayan gözüpek Jim'in serüvenini, öte yandan da Avustralya'da bir dönem, büyük çiftlik sahiplerinin küçük yetiştiricileri nasıl vahşi bir biçimde ovalardan dağlara sürdüklerini işliyordu.

Şenliğin yarışmalı bölümünde Afrika ve Latin Amerika kökenli filmlerin olmaması dikkat çekiciydi. Büyük ödülü kazanan **Benim Küçük, Tatlı Köyüm**, güldürü niteliği ağır basan, bürokrasinin eleştirisi yanında, köy - kent dünyaları arasındaki farklı yaşam biçimlerinin altını çizen bir çeşit kültür savunusu filmiydi. Sonunda salondaki seyircilerden büyük alkış alan film, güldürüsünün uygulamada yer yer aşırılığa kaçmasına rağmen, Seçiciler Kurulu'nun oybirliği ile birinciliği kazandı.

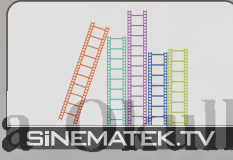
Seçiciler Kurulu şenliğin son gününde Aurillac'a gelen Muammer Özer' in **Bir Avuç Cennet**'ini de «Çok güzel ve dokunaklı bir umut ve aşk öyküsü» olarak değerlendirerek, özel mansiyonla ödüllendirdi.



Sovyetler adına yarışmalı köylüleri yer alan Klimov'un *Elveda'sı* babaj yapımı dolayısıyla sular altında kalacak adasından ayrılmamak için kararlı bir biçimde direnen yaşlı bir kadının öyküsünü anlatıyordu.

Geçen yılın birincisi *Bir Çin Köyünün Kadınları - Küçük Mutluluk* filminin yönetmeni ABD'li Carma Hinton bu yıl iki filmiyle katıldı şenliğe. *Yüzlerce Otun Tadı* filminde Çin usulü hekimliği konu ediyordu. *Gökçatısı Altında* ise Çin'de on yıldır yaşanan dönüşümü anlatıyordu: Eski kolektif araziler, küçük parseller halinde köylülere dağıtılıyor; kolektif döneme ait traktörler ve makineler yüksek duvarların ardına kilitlenerek, emek yoğun teknolojiye dönülüyor ve küçük üreticilere katır vs. gibi hayvan besleyip, üretimi devam ettirmeleri için imkân sağlanıyor. Yaşlılar ise on yıl önce olduğu gibi geleceklerinden emin değiller artık.

Çin ise yarışmalı bölümde 1985 yapımı *Niu - Baisui ve Çetesi* filmiyle yer aldı. 1949'lardan bu yana ülkede gerçekleşen birçok değişimin köy kesiminde görüş açısını ne oranda etkilediğini sorgulayan film, bunu köylülerin dünyasında bir kadının yaşamı ve kadının hor görülmesi teması üzerinde şekillendiriyordu.



Sinema Tez Çalışmalarında Tez Çalışmaları

Unutmak İhanettir

Karl Jaspers

Geçmişe Yönelik Araştırmalar

Geleceği Saptamak İçin Yapılır

F. Nietzsche

Türkiye'nin dört üniversitesinde, tümüyle «sinema öğretimi» yapan bölümler vardır. Bu sinema öğretiminin amacı; sanat, bilim ve teknik olarak sinema'dır. Türkiye'nin üç üniversitesinin birer bölümünde de «sinema», öğretimin bir parçasıdır. Bölümlerinden biri tümüyle sinema öğretimi yapan üniversiteler şunlardır İst. Mimar Sinan Üni. Sinema - TV bölümü veya Sinema - TV Uygulama Merkezi, İst. Marmara Üni. Güzel Sanatlar Fak. Sinema - TV Bölümü, Eskişehir Anadolu Üni. Sinema - TV Bölümü, Ege Üni. Gü. San. Fak. Sinema - TV Bölümü. Bölümlerindeki öğretimin bir parçası «sinema» olan üniversiteler ve bölümleri de şunlardır: İst. Üni. Basın - Yayın Yüksek Okulu, İst. Mar. Üni. Basın - Yayın Yüksek Okulu, Ankara Si. Bil. Fak. Basın - Yayın Bölümü. Çeşitli üniversitelerdeki bu sinema bölümleri on yıldan bu yana öğretim yaparlar. Bu on yıl içinde, sayıları hiç de az olmayan bir öğrenci topluluğu, üniversitelerdeki bu sinema bölümlerini bitirmiş ve diploma almışlardır.

Sinema öğretimi yapan bu üniversite bölümlerinin «Öğretim Üyeleri», doktora, doçentlik, profesörlük tezleri olarak, sinema sanatı üzerinde, özellikle Türk sinemasını ilgilendiren konularda, hangi araştırmaları, incelemeleri yapmışlar, kitaplar yazmışlar ve öğrencilerine «Lisans Tezleri» olarak sinema ve özellikle Türk sinemasını ilgilendiren konularda, hangi araştırmaları ve incelemeleri yaptırmışlardır. Bu durum ve durumun sonuçları şimdilik yoktur.

Türkiye üniversitelerinde Edebiyat Fakültelerinin tüm bölümleri, özellikle İst. Üni. Edebiyat Fakültesinin Türkoloji, Tarih, Sanat tarihi, Arkeoloji, Coğrafya, Sosyoloji, Felsefe, Psikoloji, Antropoloji ve çeşitli Filoloji bölümlerinin öğretim üyeleri, doktora, doçentlik, profesörlük tezleri olarak, öğrencileri Lisans tezleri olarak, bağlı oldukları bilim alanında, özellikle bu bilimin Türk kültürünü kapsayan ve Türk kültürünü ilgilendiren konuların.



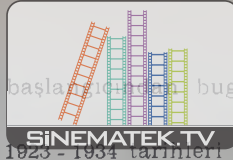
da, çok önemli ve özgün araştırmalar yapmışlar ve kitaplar yazmışlardır. Bu araştırmalar, incelemeler ve kitaplar Türk kültürüne büyük katkılarda bulunmuştur. Üstelik, bir zamanlar İst. Üni. Ed. Fakültesinde öğretim üyesi olan yabancı kökenli çok değerli hocalar, bazı bölümlerin öğrencilerinin yaptıkları Lisans tezleri için «Bunlar başka ülkelerde doktora tezleridir» demişlerdir.

Sinema olgusu Türkiye'de Üniversite bilimselliği, öğretimi, öğrenimi ve çalışmaları düzeyinde bir bilim ve sanat dalı olmuştur. Türkiye üniversitelerindeki sinema bölümlerinin ve öğretiminin bir parçası sinema olan bölümlerin, sinema ve özellikle Türk sinemasıyla ilgili çeşitli konularda araştırma, inceleme yapmaları ve bu çalışmaları yazılı belgeler, bulgular ve kitaplar olarak yayınlamaları zorunludur. Öğretim üyeleri ve öğrencilerin ortak çalışmasıyla oluşacak ve özellikle Türk sinemasına ve Türk kültürüne bilimsel katkılarda bulunacak bu çalışmaların başlaması geç kalmıştır. Türk sinemasının bu araştırma ve incelemelere gereksinimi vardır. Üniversite öğretimi ve öğrenimi aslında bir «formation», bir oluşum çalışmasıdır. Öğretmen ve öğrenci bu çalışmayı birlikte yapar. Üniversite olgusunun ve anlayışının bu niteliği, biraz önce vurguladığımız gibi, çok geç kalmış bu araştırma ve incelemelerin çabuklaştırılması için uygun bir ortamdır.

Türk sineması başlangıcından bugüne kadar, uzun metrajlı - konulu beşbin film yapmıştır. Bu beşbin film, yetmişbeş yıllık bir süre içinde gerçekleştirilmiştir. Beşbin uzun metrajlı - konulu film ve yetmişbeş yıl, Türk sineması üzerinde yapılacak bilimsel araştırmalar ve incelemeler için; bitmez bir kaynaktır. Türk sineması üzerinde yapılacak bu araştırma ve incelemeler; toplumsal, politik, ekonomik, sanatsal ve kültürel konularıyla, bir yönden yirminci yüzyıl Türk tarihini de açıklayıcı ve aydınlatıcı olacaktır. Türkiye'de hiçbir sanat dalında, bu yetmişbeş yıllık süre içinde, bu boyutta, bu yoğunlukta ve bu bileşimde beşbin yapıt yoktur. Türk sineması, Türkiye'deki diğer sanatlardan «ayrıklı» olarak, olabildiğince Türk insanına ulaşmış, olumlu veya olumsuz bir biçimde Türk insanını etkilemiş, doğru veya yanlış bir algılama sonucu Türk insanıyla bütünleşmiş ve tüm bu işlevlerine «karşın» ve «karşıt», eytışimsel (diyalektik) bir düzenin yasalari gereği, Türk toplumunun ortalama kültür düzeyinin etkisiyle, biçim ve içerik öğelerini oluşturmuştur.

Türkiye üniversitelerindeki sinema bölümleri ve öğretiminin bir parçası sinema olan bölümler; Lisans tez - öğrenci, doktora tez - asistan, doçentlik tez - doçen, profesörlük tez - profesör düzeyinde, Türk sineması üzerinde şu araştırma ve incelemeleri yapabilirler.

1. Türkiye Cumhuriyeti Devleti ve Türk sineması ilişkileri: Politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal konularda ve yönlerde. İlişkiler bu konuların tümü içinde veya bir tanesinin kapsamı içinde araştırılabilir.



2. Türk sinemasında başlangıçta bugüne kadar Devlet denetimi veya «sansür».

A) Osmanlı devri, B) 1923 - 1934 tarihleri arası (4/7/1934 tarih ve 2559 sayılı «Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu»nun yürürlüğe girmesi). Bu tarihten sonra Türkiye Cumhuriyetinde yapılacak filmler ve dışardan getirilecek dolu filmler 2559 sayılı P.V.V.S.K.'nun 6. maddesine uyularak yapılacak ve getirilecektir. C) 1934 - 1939 tarihleri arası (8/8/1939 tarihli «Filmlerin ve film senaryolarının denetim yönetmeliğinin yürürlüğe girmesi»). Bu yönetmelik 4/7/1934 tarih ve 2559 sayılı P.V.V.S.K.'nun 6. maddesine uyularak düzenlenmiştir. D) 1939 - 1948 tarihleri arası (1/7/1948 tarihinde Belediye Gelirleri Yasasında Türk filmleri yararına değişiklik yapıldı). Bu yasa göre Türk filmleri kesintisiz 'brüt' bilet ücreti gelirinin %25'ini, yabancı filmler kesintisiz 'brüt' bilet ücreti gelirinin %70'ini vergi olarak Belediyelere ödeyecek. Bu yasa'yı CHP Milletvekili Nüvit Yetkin teklif olarak meclise getirmişti. Filmlerin «sansür» edilmesi dışında, Devletin sinemayla ilk kez değişik bir yönde ilgilenmesi. Bu yasa; yasanın açıkça buyurduğu gibi Türk sineması yararına uygulanmamıştır. Fakat bu yasa, gene de Türk sinemasının gelişmesine katkıda bulunmuştur. E) 1948 - 1950 tarihleri arası (14 Mayıs 1950'de Demokrat Parti Türkiye'de politik yetke oldu). F) 1950 - 1960 tarihleri arası (27 Mayıs 1960 devrimi). Bu devrin önemli iki sinema olayı vardır. Biri Sansür baskısının artması. Diğer: Elektrik üretiminin çoğalması sonucu yeni sinema salonlarının açılması. Türk filmlerinin gittikçe genişleyen bir pazarda, gösterilme olanağı bulması. G) 1960 - 1971 tarihleri arası (12 Mart Muhtırası. Politik yetkenin değişmesi). Bu devrin en önemli sinema olayı; kurucu mecliste bir grup politikacının, sinemada sansür olayının olmaması gerektiğini, 1961 Anayasası'na madde olarak koydurmak istemeleridir. Hazırlanan madde şöyledir: «Kitap, broşür yayımı, sahne eserlerinin oynanması, sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi izne bağlı tutulamaz, sansür edilemez». Mecliste uzun tartışmalardan sonra, hazırlanan madde, anayasaya madde olarak konulmamıştır. Anayasa maddesini hazırlayanlar, şu politikacılar: Bülent Ecevit, Cihat Baban, Mücahit Beşerler, Zeki Baltacıoğlu, Orhan Köprülü, Şinasi Özdenoğlu, Ahmet Demiral, Fazıl Nalbantoğlu. Hazırlanan maddeye karşı olan ve hazırlanan maddeyi anayasaya koydurmayan politikacılar şunlardır: Turan Güneş, Muammer Aksoy, Mehmet Hazer, Necip San. Sinemada sansür olayını istememek, belki biraz «utopik» bir davranıştır. Sinemada «nasıl bir sansür olmalı» sorunu ve tartışması, belki daha gerçekçi bir tutum olurdu. Fakat ne olursa olsun, 1960'lar Türkiyesinde, sinema sanatını ve Türk sinemasını ilgilendiren böyle bir atılım ve olumlu davranış yapılabilmıştır. 'Türk sinemasının', sinema sanatının sansür edilemez olmasını, anayasaya madde olarak koydurmak isteyen bu politikacı kişilere karşı, «gönül borcu» var-



dır. H) 1971 - 1980 tarihleri arasında (1979 Harekâtı) Bu devrin Türk sinemasını ilgilendiren önemli olayı 1961 Anayasası'nın 11. ve 21. maddelerinin değiştirilmesidir. 1961 Anayasası'nın bu iki maddesi, «düşünme, yaratma ve yayma özgürlüğü» ile ilgilidir. İ) 1980 - 1986 tarihleri arası. Bu devrin Türk sinemasını ilgilendirmesi açısından, önemli iki olayı şunlardır: Birincisi; 1982 Anayasası'nın danışma meclisinde hazırlanıp, onanması. İkincisi; 23/1/1986 tarih ve 3257 sayılı «Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu»nun yürürlüğe girmesi.

3. Başlangıcından bugüne kadar Türk sinemasında içerik olarak; politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, dinsel, cinsel sorunlar, konular, olaylar ve bu içeriğin görüntüsel olarak anlatılması.

4. Türkiye'de tüm sanatların Devletin yargı gücü yoluyla denetlenmesinin nedenleri, sonuçları. Sinema sanatının Devletin hem yargı, hem de yürütme gücü yoluyla denetlenmesinin nedenleri, sonuçları.

5. Türk sinemasının; Edebiyat, resim, tiyatro, müzik gibi, diğer Türk sanatlarıyla ilişkisi, bu sanatlardan etkilenmesi ve bu sanatları etkilemesi.

6. Türk sineması, Türk edebiyatı ilişkileri (A. İslam Öncesi Orta Asya Türk edebiyatı, B. İslam düşüncesi ve uygarlığı etkisinde Türk edebiyatı, C. Türk halk edebiyatı, D. Türk divan edebiyatı, E. Tanzimat edebiyatı 1860 - 1895, F. Servetifünun veya Edebiyat-ı Cedide 1895 - 1911, G. Milli Edebiyat Akımı 1911 - 1925, H. Cumhuriyet edebiyatı 1925 - 1986).

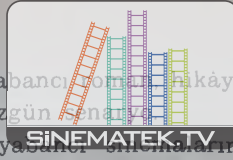
7. Türk sineması, Türk tiyatrosu ilişkileri (A. Tanzimat ve İstibdat dönemi 1839 - 1908, B. Meşrutiyet dönemi 1908 - 1923, C. Cumhuriyet dönemi 1923 - 1986, D. Karagöz, Ortaoyunu, Tuluat tiyatrosu).

8. Türk sineması, Türk müziği ve müzik ilişkileri (A. Sessiz sinema dönemi... — 1928 perdenin önünde bulunan piyano veya orkestranın oluşturduğu müzik, B. Sesli sinema dönemi 1929 - 1986. Klasik Türk müziği. Türk sanat müziği. Türk halk müziği. Hafif Batı müziği. Hafif Batı müziği türünde özgün veya arrangement müzik. Arabesk müzik «Bu müziğin 1939 - 1945 yılları arası Türkiye'de çokça gösterilen Arap filmlerinin müzikleriyle ilişkileri vardır».)

9. Türk sineması, Türk resmi ilişkileri (A. İslam öncesi Orta Asya Türk resmi, B. İslam düşüncesi ve uygarlığı etkisinde Türk resmi. Selçuk, Anadolu beylikleri, Osmanlı dönemleri, C. Türk Primitifleri 1793 - 1883, D. Sanayi-i Nefise Mektebi resmi 1883 - 1923, E. Cumhuriyet dönemi Türk resmi. Güzel Sanatlar Akademisi resmi 1923 - 1986).

10. Türk sineması, Türk tarihi ilişkileri (A. İslam öncesi Orta Asya Türk tarihi, B. İslam sonrası Türk tarihi: Selçuk, Anadolu beylikleri, Osmanlı, Kuvvayı Milliye, Cumhuriyet dönemleri).

11. Türk sinemasında, Türk romanı, hikâyesi ve tiyatrosu yapıtları uyarlamaları.



12. Türk sinemasında, yabancı film etkisine ve tiyatro uyarlamaları.
13. Türk sinemasında, özgün senaryo.
14. Türk sinemasında, yabancı ülkelerin etkileri (A. Amerikan, B. İngiliz, C. Fransız, D. İtalyan, E. Alman, F. Sovyet, G. Hint, H. Arap, İ. Kuzey «İsveç, Norveç, Danimarka»).
15. Türk sinemasında, köy, kasaba, şehir. (Bu üçlü, Türk sinemasında hangi oranda, yoğunlukta ve boyutta kullanılmıştır. Bu üç öge birlikte ve ya tek tek olarak da araştırılıp, incelenebilir.)
16. Türk sinemasında, insan ilişkileri.
17. Türk sinemasının, düşünce yapısı.
18. Türk sinemasının yapısı: Politik, Ekonomik, Toplumsal, Kültürel, Sanatsal, Teknolojik yönleriyle.
19. Türk sinemasında; kadın, erkek ilişkileri: Köy, Kasaba, Şehir.
20. Türk sinemasında şiddet: Köy, Kasaba ve Şehir ortamında.
21. Türk sinemasında cinsellik: Köy, Kasaba ve Şehir ortamında. Cinsellik bu üç ortamda ayrı ayrı da araştırılıp, incelenebilir.
22. Türk sinemasında, Türk gelenek ve göreneklere.
23. Türk sinemasında kişisel ve toplumsalcılık.
24. Türk sinemasında erkek Köy, Kasaba, Şehir ortamı içinde. Birlikte veya bir ortam içinde.
25. Türk sinemasında kadın: Köy, Kasaba, Şehir ortamı içinde. Birlikte veya bir ortam içinde.
26. Türk sinemasında çocuk: Köy, Kasaba, Şehir ortamı içinde. Birlikte veya bir ortam içinde.
27. Türk sinemasının estetik ve etik yapısı.
28. Türk sineması ve toplumsal başkaldırmalar.
29. Türk sineması ve eşkiyalık.
30. Türk sinemasında Türklük ve İslamlık etkileri.
31. Türk sinemasında, insan ve doğa ilişkileri.
32. Türk sinemasında; Kara, Deniz ve Hava ile ilgili konular, sorunlar, olaylar.
33. Türk sinemasında; toprak, su ve konut sorunları.
34. Türk sinemasında; Kan davası. Nedenleri, sürüp gitmeleri, sonuçları, çözümü veya durmamasının nedenleri. Politik, ekonomik, toplumsal, psikolojik yönlerden.
35. Türk sinemasında; Türk ailesi. Aile içi ve ailenin çevreyle ilişkileri. (Genel terbiye ve ahlakı, Türk terbiyesi ve ahlakını, ulusal kültür, duygu, gelenek, görenek ve törelerimizi bilimsel olarak tanımlayabilirsek, araştırma ve incelemenin amacı, Türk sinemasında bu kavramları kapsamak ve saptamak olmalıdır).
36. Türk sinemasında; Hapishane. Romantik ve gerçek yönüyle.



37. Türk sinemasında, **SINEMATEK.TV** ve gerçek yönüyle.
38. Türk sinemasının, Türkiye'nin doğa yapısıyla ilişkileri.
39. Türk sinemasında, insan doğa ilişkileri.
40. Türk sinemasında, Asya Türkiyesi (Anadolu) ve Avrupa Türkiyesi (Trakya). Konu ve mekân olarak.
41. Türk sinemasında güncel konular.
42. Türk sinemasında Kırsal kesim ve Kentsel kesim insanların davranışları. Bağlı oldukları kesimde ve içinde geçici veya sürekli olarak yerleştikleri kesimde.
- Türk sinemasında, ataerkil ve anaerkil toplum ve aile düzeni eğilimleri ve ortamları.
44. Türk sinemasında askeri konular.
45. Cumhuriyetin 50. Yılında (1973) ve Atatürk'ün doğumunun 100. Yılında (1981) Türk sineması.
46. Türk sinemasında; Dram, Melodram, Trajedi, Komedi, Müzikal türde filmler. Nitelikleri, Yapılış yılları, Ortaklaşa yönleri.
47. Televizyon yayınları başlamadan önce ve sonra Türk sineması. (Üretim, Konu, Yönetmen, Oyuncu ve getirdiği gelir yönünden).
48. Türk sinemasında; Türk insanının en çok sevdiği konular. Nedenleri, etkileri ve sonuçları.
49. Türk sineması ve Türk sinema eleştirileri.
50. Türk sineması çevresinde, Türk sineması hakkındaki düşün yazıları. Başlangıcından bugüne kadar.
51. Türk sinemasında, Ulusallık ve Evrensellik.
52. Türk sinemasının Türk toplumuna etkileri, Türk toplumunun Türk sinemasına etkileri.

Türkiye üniversitelerinin, sinema bölümlerinin; öğrenci, asistan, doçent, profesör düzeyinde yapabileceği, Türk sinemasıyla ilgili bu araştırma ve inceleme konuları listesi uzar gider. En iyisi, bu listeyi burada kesmektir.

Bu konu'nun bitiminde, bu konuyla doğrudan ilgili, üç ayrıntıyı bilmekte yarar vardır.

Üniversite ortamında, sinema ve Türk sinemasıyla ilgili bir çalışma yapılmıştır. Fakat bu çalışma, üniversitelerdeki sinema bölümlerinin dışında oluşturulmuş bir çalışmadır. Çalışma Sayın Prof. Dr. Alim Şerif Onaran tarafından yapılmıştır. Önce, İstanbul Emniyet Müdürlüğü I. Şube Müdürü, sonra Emniyet Genel Müdürlüğü 9. Şube Müdürü olan ve daha sonra İçişleri Bakanlığı'nda yüksek bir düzeyde görev yapan sayın Onaran, bu meslek yaşamının uzun yıllarında, «Ankara Merkez Film Kontrol Komisyonu»nda, «Sansür Kurulu»nda görevde bulunmuştur. Sinemayla ve Türk sinemasıyla uzun yıllar birlikte olmak, sayın Onaran'a bu konuda bir çalışma yapma olanağı sağlamıştır. Sayın Onaran'ın doktora çalışması, «Sinematog-



rafik Hürriyet» konusu üzerinedir. Sayın Onaran'ın doçentlik ve profesörlük tezleri ve çalışmalarıysa, ilk Türk film yönetmeninin «yaşamöyküsü, filmografisi ve sinemasıdır». Sayın Onaran doktora, doçentlik ve profesörlük tezlerini ve çalışmalarını, çoğunlukla hukuk profesörlerinin bulunduğu jüriler önünde vermiş ve savunmuştur. Sayın Onaran'ın çalışmalarını değerlendirmiş bulunan jürilerde «sinema» ve özellikle Türk sineması hakkında bilgisi ve düşünceleri olan bir profesör veya bir «estetik» profesörü yoktur.

Türk sineması üzerine, üniversite ortamında yapılmamış, fakat bilimsel olmaya özenli bir çalışma daha vardır. Çalışmayı Oğuz Onaran yapmıştır. Esda (Ekonomik ve Sosyal Dokümantasyon ve Araştırma A.Ş.) tarafından yayınlanan bu broşürün ismi «Türkçe Sinema Yazıları Kaynakçası 1960-1984'dür. Kaynakça eksiktir. Örneğin: Oğuz Onaran kaynakçasına; Devlet Film Arşivi tarafından, kaynakçanın tarih olarak kapsadığı yıllarda yayınlanan, «Ulusal Sinema» isimli derginin çeşitli sayılarında bulunan «Papyrus» dergisinde bulunan «Türkçe sinema yazıları»nı almamıştır. Ayrıca, 1960-1984 yılları arası Türkiye'de yayınlanan «Türkçe sinema yazıları»nın birçoğu, Onaran'ın kaynakçasında yoktur.

Türk sineması iki yangın geçirmiştir. 19/7/1959 tarihinde «İstanbul Belediyesi»nin sorumlu korumasındaki film deposu yandı. 1970'li yılların başında «Devlet Film Arşivi»nin sorumlu korumasındaki film deposu yandı. 1965'lerden önce negatif ve pozitif sinema filmleri «yanar» filmlerdi. Çok çabuk parlayan ve yüksek bir ısı yayarak yanan bu tür filmlerin, her an yanma ve yangın'a neden olma tehlikesi vardı. Bu nedenden ötürü oluşturulmuş bir Belediye Yasasına göre, Belediye sınırları içinde çalışan, Türk filmi yapan sinema kuruluşlarının boş ve dolu negatif ve pozitif filmleri, yurtdışından boş ve dolu yabancı film getiren sinema kuruluşlarının, boş ve dolu negatif ve pozitif filmleri yangına karşı korunaklı bir depoda korunur ve toplanırdı. İst. Belediyesi'nin sorumlu koruması ve güvencesi altında bulunan bu depoda, bu yıldan önce toplanmış, boş ve dolu, negatif ve pozitif Türk filmleri ve yabancı filmler yandı. Bu yangın sırasında; Türk filmi yapan sinema kuruluşlarının, yurtdışından film getiren sinema kuruluşlarının depolarında güncel kullanımlar ve film stüdyolarının depolarında stüdyo işlemleri yapılmak için bulundurulmuş Türk ve yabancı filmler, bu yangında yanmaktan kurtuldular. Nedendir bilinmez. İstanbul Belediyesi bu yangından sonra, Türk ve yabancı filmleri, yangın tehlikesine karşı «korumak» için, depo uygulamasını bir kez daha gündeme getirmedi.

1960 yıllarında başında Türk filmi yapan sinema kuruluşları, negatif ve pozitif dolu filmlerini, yurtdışından film getiren sinema kuruluşları pozitif ve dup-negatif-pozitif dolu filmlerini, ismi önce «Türk Film Arşivi» sonra «Devlet Film Arşivi» olan kuruluşun deposunda «korumaya» verdiler.



Bu film deposu da 1970'li **SINEMATEK.TV** andı. Bu iki yangının sonuçları ve bilançosu, şimdilik iki bilinmeyen olgudur. Fakat Türk sinemasının geçirdiği bu iki talihsiz yangına karşın, İst. Mimar Sinan Üni. Sinema - TV Uygulama Merkezi'nin sorumlu korumasında bulunan «Devlet Film Arşivi»ndeki Türk filmleri, Türk sineması üzerine yapılacak araştırma ve incelemeler için yeterlidir. Kaldı ki, araştırmacıların Devlet Film Arşivi'nde bulamadıkları, göremedikleri filmlerin çekim senaryoları ve fotoğrafları bu arşivde vardır. Yeter ki araştırmacılar zaman yitirmeden işe başlasınlar. Çünkü ne talihtir ki, rahmetli olmuş bir iki Türk sinemacısı dışında, diğer Türk sinemacıları hayatlarını yitirmemişlerdir. Araştırmacılar gerektiğinde bu sinemacılarla konuşup, bilmek ve öğrenmek gereksinmelerini karşılayabilirler.



SINEMA GÜNLERİ YÖNETİCİLERİYLE...

— *Sinema Günleri'nin programı bu yıl nasıl hazırlandı?*

— Uluslararası İstanbul Sinema Günleri programının hazırlanışında, 6 yıldan bu yana artık oturmuş sayılabilecek ilkelerimiz var. Her şeyden önce, şenliğimizin tema'sını gözönüne alıyoruz. Yarışma bölümü için bu tema'ya uygun filmler seçiyoruz. Öte yandan bildiğiniz gibi, bu tema'ya bağlı olmayan öbür bölümlerimiz var. Bu bölümlerden bazıları, genel başlıkları bakımından geleneksel duruma geldi: Sanatlar ve Sinema, Dünya Şenliklerinden, Ustalara Saygı, Bir Ülke Bir Sinema gibi. Bu bölümlerin içeriğini daha önce saptıyoruz. Yani örneğin ustaların kimler olabileceğini, hangi ülke'nin filmlerine «Bir Ülke Bir Sinema» bölümünde yer vereceğimizi, hangi sanat dalı ile sinema arasındaki ilişkileri konu edinen filmleri göstereceğimizi. Daha sonra, çoğunlukla gö-rerek seçtiğimiz filmleri şenliğimize davet ediyoruz.

Sinema Günleri, bütün ciddi şenlikler gibi seçim - çağrı ilkesine göre programını oluşturuyor. Yani, ülkeler ya da kurumlar tarafından bize empoze edilen filmleri değil, bizim daha önce çeşitli uluslararası şenliklerde görmek ya da yönetmenlerin çalışmalarını izlemek suretiyle bilgi sahibi olduğumuz filmleri çağırıyoruz. Bu yöntemin daha sağlıklı olduğuna inanıyoruz.

Şenlikte yer alan Türk Sineması Gösterileri için de aynı yöntemi kullandığımızı söyleyebiliriz. Bu yıla kadar gerekli olmadı ama, önümüzdeki yıl, göstereceğimiz Türk filmlerini bir ön eleme ile seçeceğiz. Amacımız, hem yabancı hem de Türk filmleri yönünden izleyicilere, mümkün olabildiğince kaliteli, ilgi çekici filmler sunabilmek.

— *Gösterim yapacak salonların seçimindeki kıstas nedir?*

— Salon seçiminde her şeyden önce «semt» belirleyici oluyor. Bildiğiniz gibi bazı semtlerimiz sinema salonu yönünden daha ağırlıklı ve merkezi bir durumları var. Beyoğlu, Şişli gibi. Ulaşım yönünden kolay ve merkezi, birbirine yakınlıkları yönünden gene kolay oldukları için Beyoğlu'nda Emek ve Dünya, Taksim'de AKM, Şişli'de Kent ve Gazi sinemalarını bu amaçla seçtik. Önemli bir izleyici potansiyeline sahip olması bakımından Kadıköy yakasında bir salon da zorunlu idi. Moda Sineması gösterileri bu nedenle yapılıyor. Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Merkezi gösterileri ise iki nedenle yapılıyor: Birincisi bu Merkez'le zaten özel gösteriler için küçük salonu kullanma konusunda an-



laşmış bulunuyoruz. İkincisi ve üçüncü önemlisi de bu salonda sağlıklı 16 mm. lik gösteriler yapılabilmesi.

Salon seçiminde semt'in yanısıra, belki daha da önemli bir kıstası-mız var: Salonun teknik donanımının yeterliliği, temizliği, projeksiyon aygıtı ve perde yönünden «görece» iyi olması. «Görece» diyoruz, çünkü ne yazık ki ülkemizde dünya standartlarında gösteri yapabileceğimiz salon yok. Ancak, bazı salon sahiplerinin ve teknik adamlarının daha iyi niyetli, özverili ve yaptığımız işe saygılı olmaları, onları seçmemize de neden oluyor.

Salon seçiminde genellikle bu iki kıstası gözönüne almakla birlikte, çok katı değiliz. Hem istediğimiz özelliklere sahip başka salonların da varlığını kabul ediyoruz, hem de gereksinmeler doğrultusunda bu konuda değişik seçimlere gidebiliyoruz. İlkelerimizi ve seçimlerimizi belirleyen bu iki neden (semt ve teknik donanım) dışında nedenler aranması bizi memnun eder, çünkü başka nedenimiz yok.

— *Sinema Günleri'nde gösterilen film sayısının artması olumlu bir gelişme gibi gözüküyor. Fakat 15 günlük bir sürede sinemanın iyi örneklerini göstermek sinema kültürüne nasıl bir katkıda bulunabilir.*

— Sorunuzu tam anlayamamakla birlikte, yaptığımız işin ülkemizdeki sinema ortamına bir katkısı olduğuna inanıyoruz. Her şeyden önce, nitelikli filmler sergileyen, onlar arasında yarışmalar düzenleyen, dünya sinema sanatçıları ile kendi ülkesinin sanatçıları ve izleyicileri arasında ilişkiler kuran bir şenlik nasıl bir katkıda bulunuyorsa, Sinema Günleri'nin katkısı da o türdendir. Bunun da azımsanamayacak bir katkı olduğunu sanıyoruz. Öbür yandan, bildiğiniz gibi ülkemizde «sanat ve deneme» sineması türünden salonlar yok denecek kadar az. Yıl içinde dünya sinemasının pek az nitelikli örneği ticari sinemalarda gösteriliyor. Sinemaseverlerimizin bu nedenle Sinema Günleri'ni sabırsızlıkla beklediğini biliyoruz. Hem sanatçılarımız, hem de izleyicimiz, Şenliğimiz sırasında dünya sinemasının gelişmeleri, gidişi, yeni yönelişleri konusunda bilgi edinebiliyorlar.

İki haftalık süre içinde gösterdiğimiz 100'den fazla film ilk bakışta fazla görünebilir. Ama bunun çeşitli nedenleri var. Her şeyden önce ciddi uluslararası şenliklerde bundan çok daha fazla film sunulduğunu unutmamalıyız. Biz bu yüz civarındaki filmin hepsinin görülemeyeceğini biliyoruz. Öbür yandan gösteriler gayri ticari olduğu için, bir filmin birkaç gün üstüste gösterilmesi olanağı yok. Bu nedenle de daha çok sayıda film gösterebiliyoruz.

— *Türk filmlerinin yarışma ve gösterimini ayırmayı düşünüyor musunuz?*



— Hayır. Çünkü hem böyle bir şey yok, hem de Şenlik süresince ülkemize gelen yabancı konuların bu filmleri izlemelerinde yarar var. Bu yanıtlarımız gösterilerin ayrılmaması konusunda. Yarışma'nın ayrılmasına gelince, bildiğiniz gibi bunu zaten yapıyoruz. Türk filmlerinin de katılabileceği Uluslararası Altın Lale Yarışmasının yanı sıra yılın en iyi Türk filminin yönetmenine verilen bir ödülün bulunduğu ulusal bir yarışma yapıyoruz.

— *Yarışmalı bölümün temasının dar tutulması film seçimini zorlamıyor mu?*

— Belirli sınırlama getirdiği için bu bölüme elbette her önemli filmi katamıyoruz. Ama hem dünya sinemasında hem de Türk sinemasında her yıl «yaratıcılık» konularını işleyen filmler yapılıyor. Bugüne kadar ciddi bir zorlukla karşılaşmadık.

— *Önümüzdeki yıllarda ne gibi yenilikler düşünülüyor?*

— Önümüzdeki yıl Avrupa Konseyi ve Ortak Pazar tarafından «Avrupa Sinema Yılı» olarak ilan edildi. Bu nedenle biz de bir «Avrupa Sineması Panoraması» düzenleyeceğiz. Gene önümüzdeki yıllardan birinde, Uluslararası Sinema Yazarları Birliği (FIPRESCI) ile birlikte ortak bir seminer düzenleyeceğiz. Bu yıla kadar yeterince yer veremediğimiz tartışma, seminer, sergi, söyleşi gibi yan etkinliklere de bu yıldan başlayarak daha çok yer vereceğiz.



VAPURLAR & BLUES

Öykü ve Yönetmen : Mehmet Güreli

Görüntü Yönetmeni: Serdar Işın

Özgün Müzik : Mehmet Güreli

Müzik Düzenleme : Ayşe Tütüncü

Yapımcı : Ahmet Karagöz

Müzik :

Tenor - Soprano ,Saksofon : Tahsin Ünüvar

Piyano : Ayşe Tütüncü

Bas : İlkin Deniz

Gitar : Mehmet Güreli

16 mm/renkli/18 dakika/1986

Mehmet dünyaya geldiğinde göbek bağıını kesip, yerine film şeridi takmışlar. Ondan sonra da haliyle büyümeye başlamış, kimi zaman okuldan kaçmış sinemaya gitmiş, kimi zaman sinemayı eve taşımış. 17 yaşına geldiğinde meşhur İpana yarışmasında ikinci olmuş. Sinemayı daha yakından tanımak için Almanya'ya gitmiş. Hikâye uzun, Mehmet Güreli ilk filmini Aralık ayında gösterime soktu. Talep o kadar çoktu ki ikinci bir gösterim yapmak zorunda kaldı. Şimdi üçüncü gösterimi için mekân arıyor. Eğer girişimlerine olumlu cevap verilerse önemli bir etkinlikte bir kez daha seyredebileceğiz.* Biz filmin kendisinden çok ardını konuşmayı yeğledik. Çünkü film çekenlerin, yönetenlerin sinemayla ilgili dertleri belirsiz olduğundan gene bu sayıda okuyacağız, tartışmada çıkan sonuç olumsuz oluyor. Yaşamla, yaşanılanlarla olan derdini vapurlarla anlatmaya çalışan Mehmet Güreli'nin söyledikleri de ilginç.

Hüseyin Sönmez: *Bu filmde yapımcı-yönetmen ilişkisi nasıldı?*

Mehmet Güreli: Bu filmde benim amacım istediğimi yapmaktı. Bresson da böyle söylüyor. Sanat ne kadar çok kişiselleşirse o kadar farklı şeyler çıkacaktır. Bir tekelleşme var. Bu filmin seyircisi budur, bunlar için şu yapılır gibi, o olmayınca da bazı şeyler olmuyor. Bunun ötesine geçmek için, maddi olanağa sahip olacaksın, bunu da nasıl yapacaksın tam bilemiyorum.

Biz üç kutu filmle işe başladık. Kamera da yoktu. Serdar tamam diye söyleyince gittik bir kamera bulduk. Arkasından Ahmet'le konuştuk, benim 500 dolarım var dedi. Bu film için çok önemli bir finans-

* Film 1987 Sinema Günlerinde 9 Nisan Perşembe günü saat 15.00'de diğer iki kısa film ile beraber gösterilecektir.



mandı. Sonra 15 kutu film çeşitliliği dahaki sefere böyle olmaz, ama nasıl olur bilemiyorum. Doğrusu yedinci parayı verecek ve filme karışmayacaktır. Örnek aldığımız SİNEMATEK.TV'ni Dalgadır. Yeni Dalga para verenin karışmadığı insanların filmleriyle oluştu.

— *Jenerik neyse öyle mi olmalı çekim.*

Böyle olmalı tabii, gerçi jenerik herşeyi belirlemiyor. Filmin üretim süreci örnektir. Filmi yaparken film çektiğimize inandıramadığımız bir çevreyle karşı karşıyadık. Ekip: Serdar, Şebnem, Ahmet ve benden ibaretti Biz 15 kişinin yaptığını yaptık. Biz gücümüzü işin başında harcıyorduk. Film benim isteğimin dışına çıkmadı. Herkes benimle aynı düşüncede olmak zorunda değil, ama ben imzama attığım filmi yaptım. Sinema bir realizasyon sorunudur. Film bite, montaj başlar, aradaki olay başkadır ve yeni bir şey çıkar. Nitekim bu filmde de böyle oldu. Herkes inandığı bir işe girişmeli. Para bulmak çok önemli, bunun için annene, babana, kapıcına herkese başvuruyorsun. Bunuel ilk filmini annesinin parasıyla çekti. Almanya'da bir konser vermek, bir aylık bir ilişkiyi gerektiriyorsa, burada 6 ayı gerektiriyor. Bu toplumun sanata bakışıyla doğru orantılı. Ekonomik bir olay değil, senin için milyonlar verebilecek insanlar da vardır. Yani çevrende çok iyi yaşayan kişiler vardır. Fakat senin film çekmen için hiç de para vermeye yanaşmazlar. Çünkü film yapmanın anlamını anlamıyorlardır. Ummadığım kişiler de para verdiler. 3 ay önce tanıştığımız insanlar para verdiler, çocukluk arkadaşlarım ilgisiz kaldılar. Onun için ekonomik bir olay değil. Parasızlıktan bazı şeyleri de yapamadık. Gerçi bunlar daha çok teknik sorunlar. Örneğin, helikopter kullanamadık. Vapurları 24 saat izleyemedik. Bazı şeyleri kurguyla hallettik. Bundan sonra böyle çekmek istemiyorum. İkinci filmimi 9 günde çekmeyi planlıyorum. Hiçbir şekilde iki senede çekmeyeceğim.

— *Peki, bu ilişkileri hazırladın mı?*

Evet, ama daha hazır değilim. Hazır olunca 9 günde çekeceğim. Bir daha mali sıkıntı çekerek film çekmek istemiyorum.

— *Ne kadar para harcadınız?*

3,5 milyon TL. Çalışanlardan hiç kimse para alarak çalışmadı. Normal olarak gitseydi 9 milyon TL. harcardık. Yalnız hammadde ve laboratuvara para verdik.

— *Biraz da filmin ardındaki öyküyü anlatır mısın. Bu film sadece bizim bildiğimiz vapurları anlatmıyor. Vapurları birer simge olarak mı kullandın, yoksa canlı birer varlık olarak mı düşündün?*



3 saatlik film çekti. Bana filmi göstermek isteyip de yapamadık. Bazılarını da farkında olmadan yaptık. Ama bu film bitmiştir. Filmi çok az kişi gördüğü için film başarılı mıdır tam bilemiyorum. Ama bugün şöyle birşey oldu. Bir arkadaş «Filmi gördükten sonra vapurlara başka bir hisle binmeye başladım.» dedi. Böylece bizim vapurları başka türlü görme düşüncesi amacına ulaşmış. Vapurları kendi gözüküklerinin dışında göstermekti. Anlatılmak istenen buydu.

— *Bütün istenen bu muydu?*

Yalnız bu değil, yani insanların gördüğü her şeyin gördükleri şey olmadığını anlatmak, yani bir şeye alışıyoruz, sonra da bu budur diyoruz. Bunun ötesine geçebilmeye bir adım sağlamaktı. Bu filmde vapurlar simgesini kullandık. Başka bir zaman başka bir şey olabilir. Biz herşeyi görürüz, onların düşüncesini yıkmak içindi bütün bunlar. Tabi vapurları neden kullandık? Ben vapurları severim. Onların başka bir dünyaları olduğuna inanıyorum. Belki sadece bir vapurlar belgeseli de yapılabilirdi. Benim bilmediğim bir sürü konu var. İskeleler vapurları beklerken ne oluyor. Müziği yaparken şöyle düşündüm, bir iskele vapuru özleyebilir. Çok doğal birşey bu, belki doğal değil de, bana öyle geldi. Ama bu başka nesnelere arasında da olabilir. Vapurlar bizim hayatımızda çok önemlidir diye yapılmış bir film değil bu. Ama bazı şeyler bilmek ve algılamak yeterli değil, çünkü filmi gördükten sonra bazı insanlar ben de böyle düşünüyordum dedi. Filmden sonra bazı şeyler böyle algılandıysa demek ki bazı şeyleri anlatarak bir yerlere varılamaz, filmin önemi, sinemanın anlamı belki burada belki de sanat bu. Müzikte ben vapurlar ile bir bale yaptım. Bunlar benim kafamda vardı. Sanat herhalde kimsenin görmediği şeyi yansıtmak, ama aynı zamanda görebileceği şeyi yansıtmak. Vapurlara herkesin aynı şekilde bakmaması önemli olan. Ben vapurların bir anının hüznü olduğunu hissediyorum, sevinçli anlarını görebiliyorum. Flüt bölümü sevinçlerini yansıtan bölümdür.

— *Fakat hüznün teması biraz daha fazlaydı.*

Bu belki benim yaşamımdan gelen bir yan. Fakat sevinç daha üst düzeyde paylaşılan bir duygu olduğu için hüznü yeğliyorum. Belki de bu filmle hüznün yerini sevincin almasını istemiş olabilirim. Geçmişe baktığımızda —dünya tarihine— hüznün daha egemen olduğunu görürüz. Bunu aşmak için hüznü bir kez daha kullanıyorum. Bir sonraki filmim belki sevinci anlatacaktır. İnsanların sevişmediği bir dünyada vapurların seviştiğini anlatmak bana önemli geliyor. Bir nokta da bizim kendi aramızda şöyle birşey oldu, vapurlar bizim iyi tanıdığımız ama bunun yanında onların da bizi iyi tanıdığı birer nesnelere.

— Sana göre insanlar bu filmi izledikten sonra vapurlara başka bir gözle bakmaya başladılar. Başka bir deyişle vapurlara benim aktardığım gibi bakacaklardır. **SİNEMATEK.TV** sana yanlış gelmiyor mu?

Ben, insanların gördükleri şeylere farklı bakmalarını istiyorum.

— Bunun böyle olmadığını nereden biliyorsun.

Böyle bakıyorlarsa sorun yok, filmi çok severler. İnsanlar her şey tarihsel gelişim içinde baktıkları için algılayamıyorlar. Bunu bozmaya çalışan bir film yaptık. Bu yalnız yaşamayan nesnelere bir bakış değil, çok iyi tanıdığını zannettiği insanlara da farklı bakabilsinler. İdeolojilere, felsefelere, dogmalara olan bakışı değiştirsin, totem ve tabuları yeniden gözden geçirsin diye yapılan bir film. Belki de film buraya vardı. Yani bildiğimiz şeyleri bozsun, yeniden inşa etsin hepsi bu. Sanat bir şeyi değiştirmiyorsa sanat değildir. Tabii bu film herşeyi değiştirecek gibi bir iddia içinde değil. Bu film bu tavırda az yapılmış bir şeyi denedi. Bu belki Joyce'ın edebiyatta, Godard'ın sinemada, Bob Dylan'ın müzikte yaptığıdır. Filmin sonucunda görüyorum ki benim yaşamım boyunca yapmak istediklerimi filmimle gerçekleştirmiş olmuşum. Yaşamda bazı şeyleri değil herşeyi değiştirmek istiyorum.

— *Filmden maddi beklentilerin var mı?*

İki senelik uğraşın karşılığını küçük bir ses bile karşılayabilir. Fakat maddi bir karşılık da bekliyoruz, bir film daha çekelim diye. Çünkü sinemaya devam etmek istiyorum. Hayatımın sonuna kadar da film çekmek istiyorum.

— *Neler yapmayı düşünüyorsun?*

Kendimi belirlemek istemiyorum. Bambaşka şeyler de yapabilirim. Uzun - kısa - belgesel herşey yapabilirim. Beni koşulların belirlemesini istemiyorum. Karar veren mekanizma ben olmak istiyorum.



TEYZEM Ya da Kapandaki Fare

Her fırsatta ne çok, ne güzel çeşitlendiği söylenen Türk sinemasının son dönem ürünlerine baktığımızda, bu çeşitlenmenin belli başlı birkaç noktada toplandığını görüyoruz.

1. Dış ülkelerdeki festivaller için çekilen şablon filmler,
2. Yakın geçmişteki siyasi olayları ve sonuçlarını hedef alan filmler,
3. İthal malı fantazyalara dayanan filmler,
4. Klasik Yeşilçam anlayışını koruyan filmler.

Teyzem, bütünüyle bunların dışında bir çalışma olmamakla birlikte, bize, bizim yaşam ritmimize yakın durmasıyla dikkat çekiyor. Bu yüzden üzerinde durulması gerekir.

Halit Refiğ, İstanbul'un son 20 - 25 yılda kaybolan bir yanına, eski tip İstanbul mahallesine, buradaki ilişkilere, yaşam temposuna, genel olarak insanların, özel olarak da kadınların dramına yashıyor filmini. Türkiye'nin en önemli metropolü konumundaki İstanbul şehrinin uzun tarihindeki bir sayfanın kapanması açısından, önemli bir köşebaşını tutuyor bu mahallelerin yokoluşu. Bu aynı zamanda, eski İstanbul diye niteleyebileceğimiz suriçi İstanbul'unun, şehrin merkezi olma niteliğini de kaybettiği bir dönem aynı zamanda.

Yazlık sinemaları, her hafta sektirmeden yapılan kadın günleri, boş arsaları, taş ya da baraka mektepleri, kahveleri, meyhaneleri, çeşmeleri, çeşmelerinden su taşıyan sakalarıyla bambaşka bir dünyaydı bu mahalleler. Mahallenin dışına çıkmak, bugünün Avrupa yolculuğuyla eşdeğerdi oranın sakinleri için. Özellikle de kadınları için. Özellikle diyorum, çünkü tuhaftır erkekler için de böyleydi bu. Mahallenin dışına ya iş ya da gece alemleri için çıkarlardı onlar. Bu akınların hedefi de eski İstanbul'un sınırlarını nadiren aşardı. Kadınlar içinse uzak bir akraba ziyareti, ya da yıllık alışveriş gibi vesileler gerekirdi.

Halit Refiğ, böyle bir mahallede iki katlı ahşap bir evde yetişen bir genç kızın öyküsünü anlatıyor bize. Daha doğrusu, kızın yeğenininde belleğinde kalanları, yansıtıyor perdeye.



Film ailesinden izinsiz kocaya kıran ablanın, kocası ve çocuğuyla baba evine sığınmasıyla başlıyor. Film, sıvışı birtakım olaylara bulaşmış ve işsiz. Bakkallık yaparak geçinen baba (üvey) hiç hoşlanmıyor bu beklenmedik ziyaretten. Yıllar önce rest çeken kızını bağışlamıyor bir yandan, öte yandan da kesesini ve evdeki rahat yaşantısının bozuluşunu düşünüyor. Anne büyük kızının dönüşüne seviniyor ve sürekli ortalığı yumuşatmaya çalışıyor. Ama onun, son tahlilde bir söz hakkı olmadığı ve tavrı koyamayacağı apaçık.

Baş kahramanımız evin genç kızı ise ablasının gelmesinden çok memnun. Bunun en belirgin iki sebebi, evdeki monoton yaşamın yeni tiplerle 'renklenmesi', diğeri ise ablasının çocuğunu dolaştırma bahanesiyle rahatça evden çıkabilmesi. Kız evden çıkıyor ve abisinin arkadaşlarıyla beraber müzik çalışmaları yaptığı salona gidiyor. Kız burada gitar çalan oğlana aşık. Oğlan elinde gitar, kızı her gördüğünde «Stranger in the Night»ı çalıyor. Kızın oğlana neden vurulduğu belli. Yaşadığı dünyanın 'dışında', onu kurtaracak beyaz atlı bir prens gibi oğlan. Dönemin özelliğini gözönünde bulundurmak kızın da, oğlanın da kimliklerini açıklıyor kolayca. 60'lı yıllarda Erol Büyükburç'un ilah olduğu düşünülürse ya da o eski Hayat dergileri karıştırılırsa... Oğlan- sa kızla gönül eğlendirmekten başka bir şey düşünmüyor doğal olarak. Nitekim kızla gezip tozuyor, ama iş evlenmeye geldiğinde yan çiziyor.

Kız «kurtulmak için, bir başkasıyla evleniyor çaresiz. Burada ev içinde, anneye bağlı büyümüş tek başına hiçbir kararı alamayan, karısıyla sevişmekten korkan bir damat çıkarıyor karşımıza yönetmen ve de cazgır bir kaynana. Kız sonunda dayanamıyor ve çocuğunu alıp baba evine sığınıyor yeniden. Fare tekrar kapana giriyor.

Birkaç anıdan başka bir şeyi kalmıyor yaşamda. Giderek uyuşuyor beden, ağırlaşıyor. Posalaşıyor insan. Odadan odaya, evden çeşmeye, bakkala kurulu bir yaşama mahkûm oluyor. Çevredeki insanlar hiçbir şekilde değişmiyor. Herkes herşeyi biliyor ve hatırlıyor. Kendini savunamıyor.

Bir ömür boyu çaresizlik, hiçbir işkenceyle kıyaslanamaz, hayaller unutulmazsa. Kızın dramı da burada başlıyor ve bitiyor aslında.

Halit Refiğ çok başarılı bir atmosfer yaratıyor filminde. Bu inanılmaz çaresizliği çok canlı ve çarpıcı bir şekilde yansıtıyor. Boğazınızdan yakalıyor çaresizlik sizi ve sıkıyor, sıkıyor... Tipler yerinde ve dönemin özellikleri gözönünde tutularak ayarlanmış. Gitar çalan çocuk birçok Türk filminde kullanılmış olmasına karşın örnekse, bu kez sırtmıyor. Müjde Ar'sa bütün o göklere çıkartılan filmlerdeki oyunundan çok daha başarılı bir kompozisyon çiziyor.



Yine de Halit Refiğ'in niteliğini bozan eklentileri eksik değil. Öyküye gereksiz sokuşturmalar var. Bunların en tipik örneği kızın babasının üvey olması. Sanki öyle bir ortamdaki baba üvey olmasa ne farkeder ki. Ya da sonlara doğru üvey babanın vaktiyle kıza tecavüz etmiş olduğunu öğrenmemiz gibi. Bunlar yapısal nedenlerin yerine geçiyor giderek, anlatılanların tek ve gerçek nedenleriymiş gibi oluyor. Ve Halit Refiğ, rahatlıkla anlatıp kotarabileceği bir dönem filmi elinden geçiriyor. Onun yerine, insan davranışlarının temelindeki psikolojik faktörleri vurgulayıp, dört dörtlük bir neden sonuç ilişkisi kurmaya çalışıyor. Bir tek Halit Refiğ değil tabii bunu yapan. Şu sıralar Türk sineması, psikolojinin mana ve ehemmiyetini keşifle meşgul.

Serhat ÖZTÜRK



Fredi Murer'le DAĞ ATEŞİ Üzerine

Fredi Murer, A. Tanner, J. L. Godard gibi iki sinema ustasının onlar kadar ünlü olmayan bir yurttaşı. İsviçre'nin Almanca konuşulan bölgesinden gelen Murer'in çeşitli belgesel filmlerinin yanısıra altı yıllık bir aradan sonra çektiği ikinci öykülü filmi 'Dağ Ateşi' (Höhenfeuer).

— *Dağ tabiatının son on yılda sinematografik bir tabu niteliğine büründürüldüğü (Alain Tanner'i bir kenara bırakalım), dikkati çekiyor. Kentsel merkezler anlatının arka planı ya da öykü detayı biçimde, uluslararası alanda da hakim olduğu görülüyor. Ve birdenbire, tüm çekimleriyle şimdiden sinemaya yabancılaşmış coğrafi bir mekâna kararlı bir biçimde bağlanan ve geniş bir kitle tarafından sansasyonel bir biçimde izlenen 'Dağ Ateşi' çıkıyor ortaya.*

— Evet, bu doğru. Yalnızca en küçük hücre —aile— ve coğrafi bir yalıtılmışlık içinde işleyebilecek bir aşk öyküsü yazdım. Başlangıçta filmi, altı ay süreyle bir köylü ailenin yanında yaşadığım İzlanda'da çevirmek istiyordum. Otuz kilometrelik çevrede başka hiçbir ev yoktu. Bir kulis, bir tiyatro sahnesi gibi, böyle bir çekim yeri ideal olurdu. Ancak filmin dört mevsimde geçmesi gerekiyordu ve İzlanda kutup çemberinde bulunduğu için, kışları yalnızca bir saat güneş oluyordu; yani sonuçta mali ve teknik açılardan çok zor bir iş olduğu çıktı ortaya. Daha sonra İsviçre'de böyle ırak ve arkaik bir yaşam ve yerleşim ortamı aramaya başladım. Bu filmde görülen mekân, kesinlikle belgesel değildir. Yani İsviçre'de böylesine kabuğuna çekilmiş ve yalıtık yaşayan çok fazla hatta hiç insan olduğu kanısında değilim. Tam da bu noktada başlıyor filmin kurmacası. Çekim yerini bir sahne gibi tasarladım ve bu sahnede dört ya da (eğer büyükanne ve büyükbabayı da katarsak) altı kişi arasında geçiyor bu küçük insanlık öyküsü. Bilinçli bir biçimde köyü, kiliseyi, cemaati, toplumsal çevreyi (filmde bunlardan yalnızca konuşuluyor) görsel olarak dışladım. Yani ben hep «yukarda» kaldım. Tüm diğer çevre seyircinin hayalinde gerçekleşiyor. Her seyirci bu çev-



reyi kendi hayalinde kendi aryeri, kendi anılarıyla tamamlamalı. Anlatılan öykü ince, ahlak dışı bir öyküdür ve ahlakçı bir tarzda da anlatılmaz.

— «Dağ Ateşi» özgül bir göstergeler sözlüğüne sahip, özerk bir iletişim düzeyi içeriyor (el işaretleri, bayraklar, görsel gereçler, vs...). Sanyorum bu, (filmde yalnızca «oğlan» diye adlandırılan) ana kişilerden birinin sağır - dilsiz olmasına da bağlı değil, bunun çok ötesine geçiyor.

— Bu doğru tabii. Alışılmış biçimiyle iletişim aslında yok bu filmde. Oğlanın sözel olmayan ifade gücüne benim kişisel bir deneyimim ekleniyor. Şöyie ki, diğerinin ne yaptığına ya da nasıl tepki gösterdiğine bakarak, jestler ya da cümlelerin söylenmemesi yoluyla bu Alpler kültüründe —ben buna «suskunluğun kültürü» diyorum— insanlar birbirlerine çok şey söylerler. Bu biçimde, bir kesinlik yoğunluğunu bulan, bilgiler toplanır. Dışarıklık biri için bu iletişimin nasıl işlediğini anlamak çok zordur. Benim tüm filmlerini, aynı zamanda sinema üzerine, görmek ve işitmek üzerine düşüncelerdir. Oğlan dilsizliğini, ayna, ya da dürbün yoluyla içselleştiriyor (kompensieren), soba borusu bile görsel bir gereç oluyor onun elinde. Böylelikle tüm görsel dünya için kendini ifade edebilmek, gösterebilmek, hatta dünyayı anlayabilmek olanağına dönüşüyor. Söz fukaralığını dilsizlikle karıştırmamak gerek, bu dilsizliği ben bu Alpler kültüründe —yalnızca İsviçre'de değil, genelde— buldum ve bu filmde sergilemeye çalıştığım etnografik düzeyin bir parçası.

— *Eğer suskunluğun kültürü» kavramını doğru anladımca, bu kültüre karşı çok ikircikli bir tavrınız olduğu görülüyor filminizde. İnsanlara karşı yumuşak ve açık bir dürüstlüğün taşıdığı ilişkinin ardından, bir parça eleştirel bir mesafe görülüyor. Yakınlık ve saygının karşısına eleştirel bir an çıkıyor deyim yerindeyse. Belirli ihtiyaçlar ya da sorunlar ne bedensel ne duygusal ne de sözel olarak, biraz olsun yanlış anlamaya meydan vermeksizin ifade edilemediğinde ortaya çıkan yıkıcı sonuçları gösteren, eleştiren bir an.*

— «Suskunluğun kültürüne» karşı, gerçekten de ikircikli bir ilişkim var, zira bu kültür birbeden diline, duyguların sözel olmayan işte bütünüyle bedensel ve fiziksel olarak ifadesine izin veriyor, ancak bir eğitim düşmanlığına, dış dünyaya karşı bir kayıtsızlığa ve kendine çekilmeye dönüştüğü anda da sınırlarına dayanıyor. Bunun daha ileri siyasal anlamda geliştirilmiş biçimleri ırkçılık, yabancılara beslenen nefret, yabancı düşmanlığıdır.

Çocukluğa dönüş (Regression), ana rahmine dönme, aile içinde kapanma, sığınma özlemine olumlu bakıyorum. Ancak bu, azımsanmaması gereken bir tehlikeye dönüşebilir, yani mecazi anlamda ensestüel bir



düşünceye. Bu iki uç filmde mevrutun bir takım olarak bu altı insanı gerçekten seviyorum ben de onun sevilebilecek biçimde, bütünsellikleri içinde sergilemeye çalıştım, ancak aynı zamanda, örneğin bir baba, ailesine, çocuklarına, çiftliğe ve hayvanlara duyduğu sevgide tam bir kayıtsızdır. Zaten beni genelde ilgilendiren çelişik insanlardır.

— Tabii ki, bu düşünsel arka planın önünde enestüel cinselliğin simgesel değeri çok artıyor. Bu cinsel ilişki bir yandan duygusal bir ihtiyacın ve dürtülerin doyurulması itiliminin anlaşılır bir ifadesidir; öte yandansa gelenekler kırılır, yasaklar yara alır, tabuların katılıkla korunan sınırları çiğnenir bu yoldan. Kendisini tüm zararsızlığı içinde, yumuşak bir gelişme olarak gösteren şey, aynı zamanda çaresiz bir başkaldırıcıdır.

— Doğru bir analiz bu; fazla bir şey ekleyemem buna. Benim kastettiğim de buydu, ancak filmin ahlakçı anlamda değer biçmemesi de önemli benim için. O hafif yıkıcı niyet, yasaklanmış ve tabulaştırılmış olana dokunuş, mümkün olduğunca sıradanlık ve masumiyet içinde —neredeyse ulvi bir anlamda— gerçekleşmeliydi. Klasik trajedilerde tabuyu yıkanlar daima kurbandırlar. Öldürülürler veya başka bir biçimde cezalandırılırlar. Oysa ki, bende tabuyu yıkanlardır olaydan yaşayarak kurtulanlar. Geleneksel anlatı tarzlarını ya da belki «yurt filmlerinin» motiflerini kullanıyorsam eğer, bu ince sapmalar da önemlidir benim için. «Nasıl» bu anlamda «ne»den daha önemlidir. Asıl öykü dört, beş cümlede anlatılabilir. Öykünün nasıl anlatıldığı ve hangi ağırlık noktalarının önemli olduğudur, filme katmak istediğim şiirsel gücü oluşturan. Film yapan bir insan olarak seslerle, görüntülerle ve duygularla anlatma olanağına sahibim ne mutlu ki; kafaya ve gövdeye eşit ölçülerde nüfuz eden bir film dili kurmak olanağına sahibim. Her insanın sahip olduğu bu iki yetiden, izleyicinin hayal gücünü zorlayan bir şey çıkması güzel. Benim ana sorunum, resimlerle öykü arasında, izleyicinin kendi başına doldurabileceği alanları boş bırakmaktır. Çekin ve kesim sırasında da bunu düşünüyorum. Öylesine ciddiye alıyorum bu noktayı.

— Tam da bu cinsel birleşme anı izleyici için oldukça ani geliyor. Bu sahneye önceden, somut dramaturjik açıdan yeterince hazırlanmadığı için değil yalnızca, montaj da oldukça utangaç. Bu görece kısa sekans, önünden ve ardından bir dağ manzarası çekimiyle çerçeveleniyor. Bu dramatik zirve daha uzun bir süreyi haklemiyor muydu?

— Bu sevişme sahnesini önceden hazırlamaya çalıştım. Başlarda, oğlanın Belli'nin yatağına tırmanmak istediği, Belli'nin de onu kendi yatağına götürdüğü bir sahne var. Oğlan için çıkış noktası da başkadır. Bu onun için bilinçli bir yaşantı değildir. Uyanan cinsellik ifade edilme



ve ortaya çıkma olanakları zayıf olanlar delişmenleşir, hayvanları ürkütür, ot biçme makinasını kırar — kendi içinde olup bitenle nasıl haleşeceğini bilemez. Beri yandan Belli içinse oğlan, içinde yaşadıkları gerçek durumdan ötürü, ilinti kurabileceği (oyunsal, erotik) tek erkek kişidir.

— *Bu somut cinsel gerilim, görülür olmaktan çok düşünülebilir olarak kalıyor ama?*

— Belli'nin oğlan için şarkı söylediği bir sahne vardır —okşama sahnesi— ve oğlan parmak uçlarını kızın gırtlığına dayar. Oğlan uyuduğunda Belli onun elini tutar ve göğsüne koyar. Bunlar bu cinsel gerilimin daha ziyade Belli'den geldiğini göstermesi gereken imalardır. Belli kardeşini düşünmez pek de uzun boylu, daha ziyade ulaşamadığı hayali erkekleri düşünür. Son aşamanın ani gelişi kastidir. Senaryoda, kızın o gece üşüdüğü ve battaniyenin altına girdiği ve ikisinin de aynı rüyayı gördükleri yazılı. Bunun anlamı şu: Onları sonuçta bedensel birleşmeye iten şey bilinç değil beden ve onun doyurulmamış talepleridir.

Türkçesi : *Cemal ENER*



Alain Cavalier'le THERESE Üzerine

KUÇUK YOL

— *Thérèse uzun sürede olgunlaşmış bir proje mi?*

— Evet, oldukça eski. 14-15 yıl önce. Bunu önce Isabelle Adjani'ye önerecektim. Bu projeyi belirleyen esas nokta Carmel de Jisieux tarafından basılmış olan ve Thérèse'in hayatını son derece ayrıntılı bir şekilde anlatan küçük bir kitaba rastlamamla başladı.

— *Neden ilgi duydunuz bu konuya?*

— Buna etken kitabın çarpıcılığının yanısıra, benim de dini bir okulda yetişmiş olmam. Ortak yaşamı iyi tanıma, karşı cinsle kopukluk, haftalarca kapalı kalma, katı bir ideoloji. Fakat bu filmi yapmamın ana nedeni yaşadıklarımın tam zıddını, yani bizi çevreleyen görsel ve sesli baskının tersini göstermek, yüzlerin ve ellerin görülebileceği, kelimelerin duyulabileceği bir film çekmekti. Hepsi bu. Aslında ben tamamen ümitsiz bir vakayım. Hiç kurgu yeteneği yok. Bir film yaptığım zaman, anlattığım şeyin gerçekten varolması şart.

— *Bu denli eski bir projeyi gerçekleştirmek için, neden bu kadar zaman gerekti?*

— Söz konusu olan içine girilmesi zor bir dünyaydı. Aynı zamanda başka projeler üzerinde de çalışıyordum. Thérèse bazen bana yardım ediyor, bazen de gizlenerek direniyordu. Tıpkı filmdeki gibi, Thérèse'e yaklaştığınızda kaçıyor sizden, ondan uzaklaştığınızda ise arıyor sizi. Sonuç olarak 200 sayfalık bir senaryo çıkardım. Tabii defalarca yarıda bıraktıktan ve kızım Camille de Casabianca tarafından yüreklendirildikten sonra...

— *Başlangıçta yönetirken, belli bir tarafı tutuyorsunuz değil mi?*

— Başlangıçta gerçek bir manastır aradım. Olayların nasıl geliştiğini anlayabilmek için, kendimi kütüphanedeki Carmel de Jisieux'un yerine koydum. Daha sonra belli yerleri gezdim. Bu manastıra girebilen ender insanlardan biriyim. O zaman çekmek istediğim şeyin bu olmadığını anladım. Daha önce en az elli filmde görülmüş olan manastır



sahnelerini görmek anlamlı. Sinematek TV, gerçek hücrelerde çekim yapmak da imkânsız. Bu sınırlamalardan kurtulmak için bir stüdyo aradım. Fakat para bulamadım. Böylece bütün filmi tek bir dekorda gerçekleştirme fikri doğdu. Nihayet yapımcı Maurice Bernart sayesinde Billancourt'da on hafta çalışacağımız küçük bir çekim platosu bulduk. Başlangıçta çok korkuyordum. Herşeyde değişiklik yapmıştık; alan, renkler, objektiflerin kullanımı. Sonuçta bizi kurtaran kadınlar oldu. Bütünüyle sinematografik olan sorunları çözümlenemediğim anlarda bana gösterdikleri şefkatten ağıladığım bile oldu.

MOUCHETTE'İN ÖLÜMÜ

— *Profesyonel olmayan bu kadınları nereden buldunuz?*

— Bir kısmı, buna Thérèse rolünü oynayan Catherine Mouchet de dahil konservatuardan geliyorlar. Onu konservatuarda ilk gördüğümde Bermanos'un *Mouchette'in Ölümü*'nü oynuyordu. Bacaklarının arasında bir balon duruyordu. Küçük bir bıçakla içi su dolu balonu yardı ve su, eğimli sahnede yayılarak bana kadar ulaştı. Daha sonra o role uygun başka oyuncular da aradım, fakat beni etkileyen tek kişi o oldu.

— *Diğer oyuncuları nasıl seçtiniz?*

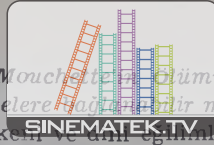
— Lucie'yi canlandıran oyuncu Mouchet'in konservatuardan arkadaşı. İki kızkardeşten biri Mona Savary'nin karısı, diğeri ise tiyatro oyuncusu Clémence Massart. Geri kalanlar ise stüdyoya yakın oturan Billancourt ve Jssy-les-Moulineaux'lu kadınlar. Baba Jean Pelegri bir yazar. Kısacası hepsi bir yerden geliyor. Bizce tek kural seyircinin onları tanımaması idi. Ben yalnız bir kez aynı aktörle ikinci defa çalıştım. İnsan bir çocuk oyunu oynuyormuş hissine kapılıyor. Belki bir başkası, çok ünlü bir oyuncuyla, Thérèse'in yaşamını harika bir biçimde çekebilirdi. Fakat ne olursa olsun, 20 yaşın üzerindeki insanlar hakkında öyküler yazdığınız zaman, para babaları oyuncu kadrosuyla uğraşmıyorlar pek.

— *Genç yıldızların geldikleri yeri koruyabilmeleri sorun oluyor. İyilik ve mistisizm fikrini canlandıran Catherine Mouchet'nin de başına böyle bir şey gelebilir, bundan korkmuyor musunuz?*

— Bildiğim tek şey onun kendini savunabileceğidir. Herşeyden önce bir tiyatro tutkunu o. Yokolacak küçük bir kız olarak göremiyorum kendisini. Felsefe eğitimi yapıyor ve entellektüel bir gücü var.

— *Mouchet, Thérèse'i nasıl keşfetti?*

— Çok gizli bir insan. Onunla çok az konuştum. Thérèse hakkında herşeyi kendi öğrendi, kendi okudu, kendi düşündü.



— *Konservatuarda Mouchette'nin Ölümlü'nü oynaması katolik bir eğitime ve mistik düşüncelere bağlıdır mı?*

— Sanmıyorum. Köken ve din eğitimi sorduğum zaman bana yanıt vermedi. O zaman onunla kişisel şeyler konuşamayacağımı anladım. Bildiğim tek şey onun da Thérèse gibi bir «aşırı» olduğudur.

— *Thérèse aracılığıyla azizlik sorununa mı değinmek istediniz?*

— Azizliğin ne olduğunu tam bilmiyorum. Fakat Hıristiyanlık sisteminde sizi her yerlere, ruhsal bir zevke yönelten bir güç vardır. Uzun bir zaman önce ölmüş bir adamın görüntüsüyle yaşayan genç bir kız görmek, çok ilginç geldi bana.

— *Thérèse İsa'ya bir an önce ulaşmak için ölmek istiyor mu, istemiyor mu?*

— İsa en çok geceleri ışık saçar. Kan kusan hasta Thérèse, İsa gibi, hayatını başkaları için feda etmek ister. Tam bir boyuneğme durumundadır. Ölmek için çok genç olmasına rağmen, ölmek ya da ölmek birdir onun için.

— *Filmdeki kurgu öğelerindenb iriThérèse'in Lucie ile arkadaşlığı. Bu kişi nasıl aklınıza geldi?*

— Lucie parlayan bir kişiliğin reddini, karanlığa ve kapatılmaya karşı, ışığı ve aydınlığı simgeliyor. Thérèse tek başına çekilmez bir tip. O itaat kanununa tamamen uyar, diğeri ise protesto eder.

— *Filminize biraz da mizah katmak istemişsiniz öyle mi?*

— Ben bu rahibeleri gördüğüm gibi verdim. İnsan bir manastırda da olsa, hiç eğlenmeden ve gülmeden elli sene kalamaz. Bazı yönetmenler veya bazı yazarlar (Flaubert'i düşünüyorum), bunların disiplini manastırda yaşayanlarınkinden de fazladır. Ayrıca bu kadınlar grup yaşamı sürüyorlar, ufak eğlenceleri, dinlenceleri var. Beni ilgilendiren de az şeyle, çok şey başarmaktı.

— *Belgesel araştırmalar yaptınız mı?*

— Evet, neredeyse bilgi yoğunluğundan boğulabiliyordum. 19. yüzyılda bir manastırda yaşayan ve daha sonra burdan çıkan bir kadının başına gelenleri dürüstçe anlattığı bir kitap bulamadım. Tabii bu da kilisenin gücünü gösteriyor. Çekimden önceki sabah bir kadınla telefonda görüştüm. Bana çok yardımcı oldu. Bazen paniğe kapılıyordum. Kapatılmış kadınlardan bahseden bir erkektim. Bazı günler utanıyordum. Sonunda oyuncularla yeni bir iletişim sistemi kurdum. Birini seçiyor ve diğerleri ile konuşurken onun kolunu, omuzunu tutuyordum. O anda bütün elektrik diğerlerine akıyordu. Grupla kontak kurulduğu zaman korkumdan ve utancımın arınıyordum. Burada sözünü ettiğim utanç, aktör karşısında çok duygulu bir sahneyi oynarken, yönetmenin duyacağı utançtır.



— *Filmdeki görüntülerle belirli bir uzaklığı korumanın ana sorun olduğu izlenimi var?*

— Kamera oyuncularını ilgilendirmedi pek. Bazen Catherine Mouchet ile kamera bakışı üzerine konuştum. Kamera kendisine fazla yaklaştığında seziyordu bunu. Fonun biraz flu olması için 100 mm. ile çalışıyorduk. Oyunculara biraz daha yaklaşmak istediğim zaman Mouchet hemen fark ediyordu.

STÜDYO ALANI

— *Film, estetik olarak, özellikle de renklerinden dolayı Philippe de Champaigne'in resimlerini anımsatıyor.*

— Aslında benim favorim Manet'dir. Manet her şeyi bulmuş ve yerleştirmiştir. Sabahları platoya geldiğimde her şeyin açık olmasından mutlu oluyordum. Kapılar, ışıklar, lambalar yoktu. Yalnız oyuncular açısından korkuyordum, çünkü bu dev fon olmadığı zaman kendilerini duvarsız ve işaretsiz hissediyorlardı.

— *Çekim sırasında neye güveniyordunuz?*

— Günün bitiminde bu bayanlardan gelen heyecana. Plato yakınında bir montaj salonum vardı. Böylece hoşuma gitmeyen şeyleri kontrol edebiliyor, yeniden çekebiliyordum. Bazı şeyler uymuyordu çünkü.

— *Örneğin neler?*

— Beyazlar. Vücutların ve yüzlerin arkasındaki pano fazla beyazdı. Başlangıçta ondan korkmuş ve ortadan kaldırmak istemiştik. Fakat daha sonra o bize «Beni çekin. Bana bakın» demeye başladı. Filmin sonunda neredeyse dokunacaktık ona. Bu pano sayesinde dışardan hiç bir ses girmiyordu içeri. Ne bir kuş, ne de müzik sesi. Sadece o an platoda olan sesler ve görüntüler kaydediliyordu. Böylece sesi gövdeden ayırmadık, kurguda başka bir şey katmadık.

— *Bu sizi, daha çok görsel bir bakış açısına mı yöneltti?*

— Bu bir tehlikeydi. Herhangi bir yüzü, herhangi bir nesneyi ortaya koyuyorduk ve otomatikman bu şey büyülü bir nitelik kazanıyordu. Bu da benim her zaman aradığım fakir stile uymuyordu.

— *Görüntü yönetmeniniz Philippe Rousselot ile nasıl çalıştınız?*

— Başlangıçta bir sürü ilkemiz vardı, ancak giderek her şey daha az belirgin oldu ve biz el yordamıyla ilerlemeye başladık. Bazı sahneler çok zengin bir deneyim oldu. Örneğin Thérèse'in babası İsa'ya aşık olduğunu ve onunla evlenmek istediğini itiraf ettiği sahne. Benim için yeniden, sokakta bir film yapmak çok güç.



— *Sizde kendi içinize kapıma filmimi var. Bu daha önceki filmlerinizde de görülüyordu.*

— Bir önceki filmimi, dairemde çekmiştim. Küçük bir dekor söz-konusuydu ve herşey yirmi dakika içinde hazırlanıyordu. Thérèse'de ise herşey çekim sırasında hazırlandı. Benim için önemli olan içgüdüdür.

MASUMLUK

— *Neden diyalogdaki bazı pasajları modernleştirdiniz?*

— Herşeyin fazla 19. yüzyıl olmasından korkuyordum. Bu nedenle. Ben *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*'daki gibi basit diyalogları seviyorum. Öyle sanıyorum ki bu basit diyaloglar, Thérèse'in güncesindeki sıkıcı edebiyatla kontrast yaptı. Filmin amacı Thérèse'den bir yabancı gibi sözletmekti, dev bir azize yaratmak değil. Benim için önemli olan biraz garip, diğerlerinden farklı, 24 yaşında tüberkülozdan ölen ve geride küçük bir günce bırakan, küçük bir kızın öyküsünü anlatmaktı.

— *Doğal olmayan her türlü yaklaşımı dışlayan ve filme klinik bir görünüş kazandıran da budur belki?*

— Evet. Öyle sanıyorum ki bir uygarlık geleneğiyle karşı karşıyayız. Daima belli bir erkek fikrine karşı korunan ve bu nedenle birleşen kadınlar olmuştur. Bence değişik şekillerde de olsa bu olay sürecektir. İlk defa kadınların cinsel gölgelerini göstermediğim bir film yaptım. Filme çektiğim kişilerle arama belli bir mesafe koydum. Bu da bana çok şey kazandırdı. Yüzlerini daha gri ve anonim gösteren giysiler de çok yardımcı oldu bunda. Thérèse'de beni şaşırtan, önceki filmlerimde yakalayamadığım masumluk, sakinlik, açıklık ve yaşam duygusuydu. Bunlar modern dünyada oldukça ender rastlanan nitelikler. Erkeklerin yokluğu bu özel çevrenin kurulmasına çok şey kattı. Bence sinemada, erkekler biraz daha beceriksiz. Kadınlara oranla erkeklere daha az uyuyor sinema.

— *Bununla birlikte filmde baba ve çok materyalist bir tip olan doktor var...*

— Evet, seyirciyi kızdırmamak için belli bir yerde ortaya çıkmaları gerekiyordu. Doktor, Thérèse'in aksine tam bir bilim adamını temsil ediyor. Benim sorunum insanların filmi dini bir film saymaları. Oysa beni ilgilendiren, onların binlerce yıldır inandıkları, gerçek ya da gerçekdışı bir tipin hikâyesini anlatan İncil. Ben bu adamı hiçbir zaman Allah olarak görmedim.

— *Bunu filmde Lucie'nin ağzıyla söylüyorsunuz?*

— Evet. Nasıl ki Thérèse İsa'ya tutkuyla bağlıysa, ben de kişisel



olarak Flaubert'e öyle tutuyula Değilim. Arada bir fark olmadığını düşünüyorum. Bunlar, SINEMATEK TV ger insanları besleyen ve daha uzun süre de besleyecek olan insanlar. Bununla birlikte dini duyguya hiçbir ilgisi olmayan kilise ideolojisinden bütünüyle kurtulmakta güçlük çekiyorum. Ben görüntüleri seviyorum. Yunan ve Hıristiyan mitolojilerine tapıyorum. İnsanların bazı şeyleri açıklamak için hikâyeler uydurmalarını olağanüstü buluyorum. Görüntü olarak göğe yükselme-ye karşı değilim.

— *Thérèse de Lisieux'ü, Thérèse d'Avila'ya tercih etmeniz, ilkinin yaşamında daha az romanesk ögeye rastlanmasa mı?*

— Kesinlikle öyle. Filmde babanın ölümü, genç kızla karşılaşma, tüberküloz ve ölüm var. Fakat şimdi olaylar arasında hiyerarşik bir sıra göremiyorum. Şu anda caddede karşılaşacağım bir kişi, benim için son derece önemli bir olay olan Paris'in kurtuluşundan, bile daha önemli olabilir. Bence sinemada çok fazla şey gösterildi. Detay dediğimiz şeyi Japonlarda görüyoruz. Thérèse de bu tür bir «küçük yol» buluyor. Bu da beni dramatik olaylardan ve duyulardan uzaklaştırdı.

— *İki film çekimi arasında uzun bir ara veriyorsunuz. Bu mavi güçlüklerden, piyasaya karşı direnmekten mi kaynaklanıyor?*

— Hayır, benim kendi kendime direnmemden kaynaklanıyor. Sinemada hiçbir zaman büyük parasal güçlüklerle karşılaşmadım. Hiçbir zaman gerçekleşmeyen bir proje olmadı. Sinema organizasyonu hakkında birçok yakınmada bulunmama rağmen, dış zorlukları suçlamak istemiyorum. 1970 - 80 yılları arasında dört film çektim. Kişisel deneyimimde işimi sürdürebilmem, yeterince gelişmiş bir alan bulabilmem için daha fazla zaman gerekiyordu. Böylece üç yılda Thérèse'in senaryosunu hazırladım. On ya da yirmi milyona film yapmak korkunç bir şeydi benim için.

— *Thérèse video için de çekebiliridiniz?*

— Hayır. Bu film bütünüyle sinema salonuna uygundu. Billancourt'daki stüdyoda çalışırken Thérèse'in yaşadığı 19. yüzyılın bir parçası olduğumu hissettim. Yüzyılın başında aynı stüdyoda Abel Gance da çekim yapmıştı. Kamerada, laboratuvarında ve insanların kafalarında eski birşeyler vardı. Filminde geçmiş bir şey olması mantıklıydı.

— *Sizin Fransız sinemasında ayrı bir yeriniz var.*

— Oldukça sessizim. Başkalarından biraz korkan bir insan oldum. Klasik bir eğitim gördüm. Olayların değişiminden rahatsızlık duyuyorum. Güncel bir kafa yapısına, gazeteci kafasına sahip değilim. Gösterinin dış aktivitesi beni ilgilendirmiyor.

— *Filminiz insanlara Bresson'u hatta belki de Dreyer'i anımsatacak. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?*



— Hepimiz, bilinçli bilimsiz çocuklarımız olan Renoir ve Bresson'a birşeyler borçluyuz. Şöyle söyleyebilirim. Bresson biraz sert bir baba, Renoir'sa daha açık bir anne göründü. Bugün yönetmenliğe başlayanlar bu şanstı mahrumlar. Gerçekten sinemacılar uzun yaşamalıdır. Aradığım şeye ulaşabilmem için uzun süre yaşamalıyım. Bana daha on, onbeş yıl lazım.

Türkçesi : Hülya ERSÖZ



YAZARIN NOTLARI

İngilizleri kendi tarihleri içinde göstermeye çalışırım. İnsanların bu yüzyılda, bu adada, bu kıtadan uzakta nasıl davrandıklarını göstermeye çalışan «kabile - içi» bölümler yazarım. Angus Calder'in *The People's War* (Halkların Savaşı) kitabını okuduktan sonra bir yazar olarak tüm düşüncem değişti. Sıradan insanların gözünde II. Dünya Savaşı'nın bir muhasebesiydi o; okulda öğrendiğim düzmece ve çürük tarihe tam bir alternatifti.

İnsanların gerçekten boş yere ölmüş olduğuna; insanlardaki radikal duygunun yükselişinin tesadüfi olmayıp onların deneyimlerinin özgün bir sonucu olduğuna; son refah döneminin maddi ve duygusal bolluğunun harcanmış olduğuna; İngilizlerin bir yalan ve duygusuzluk örtüsüyle savaşın üstünü kapadıklarına inanıyorum ve Plenty (Bolluk) bu düşüncelerimin ürünüdür. Biz İngilizler duygularımızı göstermekten korkuyoruz.

«İyi» bir savaşı olan ve barış içinde kendisine uygun bir rol bulamayan insan tipi, kuşkusuz, daha önceden de yazılan, belki de en iyi örneği Terence Rattigan'ın *The Deep Blue Sea*'da (Derin Mavi Deniz) bulunan bir karakter. Ama burada biraz daha geniş boyutlu bir amaçım var: Karakterlerden birinin yaşamını, İngiliz refah döneminin karşısına çıkarmak. Bir kadın kahramanın, duygusal yönden ketlenmiş ve hilekâr bir sınıfa karşı savaşını göstermeye çalıştım. Sanırım bu oyun savaş-sonrası İngiltere'de bir kadının tatmin bulamayacağını tartışmaya açıyor, çünkü kurumsal çizgi onun için katlanılabilir değildir ve çünkü kendisi için yüksek ahlak standartları koymuştur. Açıkça onun ahlakçılığı kontrolden çıkmaktadır; insanlarla uğraşırken öne çıkan hep bu ahlakçılıktır. Komik bir ahlakçılıktır.

Oyun öfkeli bir ateşle yazıldı ve bir tür tek yanlı ahlaki doğrulukla oynandı; yıllar sonra aslında bunların yazmaya niyetlendiğim oyunu çarpıttığını farkediyorum. Sanırım şimdi konu hakkında daha soğukkanlı düşünür duruma geldim.



Elv'la ELVEDA Üzerine

— Eşinizin ölümünden sonra onun başladığı filme devam ettiniz. Bunu anlatır mısınız?

Evet. Bu trajediden sonraki haleti ruhiyemi anlatmak istemiyorum. Anısına ithaf ettiğim kısa metrajlı filmi çekmek için birçok malzemeyi gözden geçirdim. Eşim Larissa sinema enstitüsünde Dovjenko'nun öğrencisiydi. Araştırmalarım sırasında onu 18 yaşındayken Dovjenko'nun filmi *Deniz Şiiri*'nde gördüm. Ve bir benzerlik beni şaşkına çevirdi. Dovjenko'da onun gibi bir çekimin başlangıcında ölmüştü ve her iki film de aynı temayı, aynı konuyu işliyordu. Larissa'nın biraz mistik bir önsezisi vardı. Sanki Kalinin yakınında bütün ekibiyle öleceği korkunç kazayı hissetmişti. Ve o, benim dışımda herkese «elveda» dedi...

.....

Bana filmi devam ettirmem önerildi. Bu zor bir karardı. Daha önce hiç böyle bir film yapmamıştım, üstelik Larissa ve arkadaşlarının tüm fikirleri de yok olmuştu. Yaz sonuydu. Yağmurlar geliyordu. Çabuk çekmek zorundaydık. Senaryoyu yeni baştan yazmak zorunda kaldık. Kazadan sonra izlediğim, Larissa tarafından çekilmiş 300 metrelik filmi kullanamadım. Kardeşimle yeni bir senaryo yazdık. İki aktör değiştirdim. Daha önce *Can Çekişmesi*'nde çalıştığım Alexei Petrenko'yu başrol için seçtim. Larissa'nın seçtiği, ilk filmi yapan 76 yaşındaki Stefania Staniouta'yı ise değiştirmedim.

.....

Senaryoyla oldukça oynadım. Çekim esnasında değişiklikler yaptım ve büyük güçlüklerle tamamladım filmi. Öyküdeki en önemli rolü üstlenmiş olan ağacı Sibirya'da bulduk, yine de birtakım hilelere başvurmamız gerekti, çünkü onu yakmak imkânsızdı. Burada ahlaki bir sorun çıkıyordu ortaya: Yaşayan doğaya böyle bir şey yapılabilir miydi? Dört yüz yıllık bir ağaçtı. Onun altında geceler geçirmiş, dua etmiştik...



Baraj da Sibirya'da bulunur. 230 metre yüksekliyle dünyanin en büyük barajlarindan biridir. Biz çekimi orada yapmadık.

Müzik iki bestecinin eseri. Biri büyük bir usta olan Alfred Schnitke. Kendisi diğer bir besteciyle, Vladimir Artiomov ile birlikte çalışmayı önerdi. Schnitke müzikle insanların duygularını dile getirebileceğimizi belirtti. Yangın sahnesinde duyulan çığlıklar gerçekte canlılara ait değildi. Bunlar sanki yaralı bir ağacın sızlanmalarıydı. Bizde bir atasözü vardır: «Bir ölü yakıldığında ruhu inler.»

Siyah-beyaz açılış sekansının iki anlamı var: İnsanlar Angora nehri gibi mistiktirler ve köye geldiklerinde bu mistik yapılarını kaybederler. Ölüler krallığından çıktıkları zaman canlanırlar.

Bu öykü yalnız bizim değildir. Dünyanın dört bir yanında doğa yokediliyor. Böylelikle biz sanki ruhumuzu yok ediyoruz. Şüphesiz ilerlemeyi durdurmak imkânsız. Bunun için insanlığın gelişimi durmalıdır. Günümüzde materyal bir gelişim var. Oysa ahlaki soruna daha fazla dikkat etmemiz gerekiyor. Bu Larissa'nın da en büyük kaygısıydı.

Türkçesi : Hülya ERSÖZ



Derek Jarman'la CARAVAGGIO Üzerine

— *On yıl önce punk ve gençlik kültürüne çok dolambaçsız biçimde eğilen bir film olan Jübile'yi yapmıştınız, bugünse Caravaggio ile bir Rönesans ressamının hayatı üzerine bir film çeviriyorsunuz. Güncel konularla uğraşmayı istemiyor mu artık canınız?*

Caravaggio'yu çevirme düşüncesi belireli altı yılı aşkın bir zaman oluyor: Rönesans'la, özellikle Caravaggio'nun yaşamöyküsüyle, resim üslubuyla, dinsel konuları yorumlayışıyla ilgilendiğim bir dönemdi. Roma'daki San Luigi dei Francesco şapeli için tasarladığı azizler tarihi kilise tarafından geri çevrilmişti. Burada havarilerden birini köylü olarak göstermişti, göreve çağırış sahnesiyle bir bekçi kulübesinde geçiyordu. Caravaggio gerek insan gerek ressam olarak, zamanında geçerli olan geleneklerle sürtüşme içindeydi.

— *Böylece gene neredeyse punk konusuna gelmiş oluyoruz.*

Caravaggio'da, bu adamın resimlerinin oluşmuş olabileceği durumu yeniden duyumsamaya çalıştım. Jübile'nin de punk denen hayalet üzerine bir belgesel olmadığı açıktır. O zamanlar Londra'da yaşamakta olduğum o fabrikadan bozma kata bir alay insan uğruyordu. Bir gün öğleden sonra Sex Pistols geldi, bir şeyler çaldılar, hazırlıksız filan. Zaten herhangi birileriydi onlar da o zaman. Filmin Sex Pistols üzerine yapılmış ilk film olması, işte o sıralardaki yaşayışıma bağlı bir şey, yoksa günün birinde büyük önem kazanacaklarımı sezmiş olmama filan değil. Punklara, takındıkları pozlara, başkaldırılarına hayran olmuştum. Bunun için punk üzerine bir film yaptım. Yani, acayip bir durum, ben çok daha yaşlıyım onlardan, 45'ime giriyorum. Johnny Rotten oğlum yaşında biri!

— *Her neyse, Caravaggio dingin bir sanatçı hayatından çok başkaldırmayı ve başarısızlığa uğramayı konu eden bir film.*

Hep olmuştur başkaldıran insanlar. «Filmin konusu geçmişte geçiyor», demek de ne oluyor şimdi? Geçmiş ne demek? Geçmiş bugündür. Şimdiki zaman sonunda geçmişin içinden oluşmuştur. Hayat karşısındaki tutumumuzdur, çelişkilerimiz, sorunlarımız, her şeyimizdir. Onun



için, geçmişi bugünden yola çıkararak getirmek önemli. *Caravaggio*'da bu oluyor. İçinde bilgisayarlar, otomobiller geçen birçok filmde daha yakından ilgili bu film günümüzün durumuyla. Film geçmiş bir konunun 20. yüzyılın bakış açısından görülmesi. Geçmiş varsa kafalarımızda var olduğu için var, yani şimdiki zaman. Otuzlarda yapılmış bir evde oturuyorum ben; ama bu, otuzların yaşamını sürdüreceğim demek değil ki. Anlıyor musunuz? Geçmiş sürekli olarak sarar çevremizi, içinde yaşadığım daire gibi, sonra açarım radyoyu, 1986'dır...

— *Filmlerinizi üzerinde şimdinin ya da geçmişin en çok hangi kösesinin izi kalmıştır?*

Bunu söylemek güç. Sanırım en çok film yapma işinin asıl kendi izi. Estetik çalışma ortamıyla çok yakından ilgili. *Meleklerin Söyleşisi* (Angelic Conversation) gibi süper-8'lik filmlerde olduğunun tersine, büyükçe bir kadroyla çalışıyorsam, ortamı bütün katılanlar için olabildiğince yaratıcı olacak biçimde düzenlemeye gayret ediyorum. Çünkü ancak o zaman başlıyor iş zevkli olmaya. Çünkü ancak o zaman büyük gibi bir şey ortaya çıkıyor. *Caravaggio*'nun çalışmaları harika oldu. Eski bir depoda çevirdik filmi; içinde *Caravaggio*'nun resimleri olan bir sürü kitap getirmiştik, herkes görebilsin diye. Diyorduk ki: Bugün öğleden sonra şu şu resim geliyor. Filmde payı olan herkes de, kameracılar, ışıkçılar, herkes, o resmin havasını en iyi nasıl verebileceğimiz üzerinde söze katılıyordu. Bitmiş filmin estetiği bu küme çalışmasıyla çok yakından ilgili.

— *Bu arada paranın yeri ne? Demek istediğim, hep küçük bütçelerle çalışıyorsunuz.*

Ortada pek para olmaması küme durumunu güçlendiriyor. Herkes kendi kişisel payının çok önemli olduğu duygusu içinde, oysa başka şirketlerde her çalışan yalnız kendi işine bakıyor. *Caravaggio*'da paramız son derece azdı, hem de filmin altı hafta içinde çevrilmesi gerekiyordu. Parayı veren İngiliz film enstitüsünün geleceği, Margaret Thatcher kapatılmasını istediği için, sallantıdaydı. Bu da ek bir baskı yaratıyordu. Ama film bitecek diye deli divane olmaya da gelemezdim hani.

— *Caravaggio gibi büyücek girişimlerden korkuyor musunuz?*

Tabii korkuyorum. Film yapan herkes, böyle filmlerin getirdiği yapılardan korkmalı. Çalışma çok zevkli olabilir, ama inanılmaz bir gerilimi de vardır. Böyle bir girişimin içinden olabildiğince sağlıklı çıkmak isterim. Yönetmenlerin çoğu ticari baskı yüzünden işlerinde alabildiğine soyutlanmış durumdadır; yapıma katılan insanlar arasında bir alışveriş söz konusu olmuyor o zaman.



— *Bunun için mi süper-8'li film yapmayı sürdürüyorsunuz?*

Evet, tastamam öyle. SINEMATEK.TV'ya da video günlük kirası birkaç bin mark tutan o pahalı aletlerle çalışmaktan bambaşka bir şey. Süper-8 hızlı, ucuz. Film çevirmek isteyen mi var? Buyursun: İşte süper-8'lik kamera. Dünyanın en ucuz şeyi! Resim yapmaktan, yağlıboya, tuvalden daha ucuz. Öte yandan büyük girişimlere de hiç karşı değilim. Özellikle bir meydan okuma oldukları için. Ama böyle bir şey kılıya dökülene kadar ne zamanlar geçiyor! *Caravaggio*'da olduğu gibi. Para buluşturulup bilmem her şey hazırlanana kadar. Süper-8 çekicisini her zaman elime alıp çalışabilirim. Arkadaşlar çağırırım, çeviririm; hiçbir gerginlik doğmadan, rahatça ve özgürce.

— *Film yapmanıza yol açan şey ne oldu?*

İngiliz edebiyatı ve resim öğrenimi görmüş, biraz da sahne dekoruyla uğraşmıştım. 1970'te yönetmen Ken Russell'la tanıştım, bana *Şeytanlar* filminin dekorlarını yapıp yapmayacağımı sordu. Yaptım. Daha önce hiçbir film stüdyosundan içeri adım atmamıştım, hiç niyetim de yoktu. Olayların akışı işte. *Şeytanlar*'dan sonra bir süper-8 kamerası alıp taktım film kasetini. Böyle başladım film çevirmeye. Bu arada saçlarım ağardı bu işte.

— *Bu arada bir de Berlin Festivali'nde Gümüş Ayı aldınız. Bu olay konumunuzu güçlendirdi mi?*

Hayır, bana yararı olmadı. Nedeni de şu, Berlin dışında kimse bir Gümüş Ayı nedir, bilmiyor. Yoksa Gümüş Ayı'nın bir şeylere yaradığını mı sanıyorsunuz siz? Bilmiyorum. Ben çok safım bu konularda, çok saf. Bu saflığı da hep, yararımı görebileceğim biçimde kullanmaya çalışıyorum.

— *Nasıl yaşıyor böyle olunca?*

Günü gününe yaşıyorum, ne bileyim, sık sık başka insanların yardımına muhtaç kalıyorum, seve seve istiyorum da o zaman yardım etmelerini. Filmlerimde arkadaşlar oynuyor, böylece bu filmler hayatımın bir güncesi oluyor. Sanıyorum bu da oldukça alışılmamış bir şey film endüstrisinde. En önemlisi de, zengin olmak zorundaymışım gibi bir paranoyaya tutulmuş değilim. Sanıyorum film endüstrisinin yapılarıyla benim yapıcı bir hayatın nasıl olması gerektiği konusundaki tasarımların birbirine çok karşıt şeyler. Ben filmler yapıyorum, olabildiğince bağımsız kalmaya çalışıyorum ve bu düzen içinde yaşamayı sürdürülebilmeye çalışıyorum, yalnız burada vurgu *yaşama*'nın üzerinde.

— *Nasıl oluyor da Derek Jarman'ın bir filmi Berlin Film Festivali'ndeki yarışmaya katılıyor?*



Bu, Britanya Film Enstitüsü'nün kuruluşuydu. Ben o kadar meraklı değildim ödül kazanmaya. Aradıkları filmlerin filmi müthiş coşkuyla karşıladığını da söylemeliyim; bu yüzden genel olarak çok güzel bir şey oldu katılmak.

— *Şu sıra yeni bir film üzerinde çalışıyor musunuz?*

Evet, en azından fikir olarak. Tilda (*Caravaggio*'daki baş kadın oyuncu) ile ben fena halde yağmurlu bir gün Glasgow'daydık, Çernobil felaketinden söz ediyorduk, dışarıda habire radyoaktif yağmur yağıyordu. Yapacağım film, sırlar üzerine bir film, belki adı *Bir Sır* (*A Secret*) olacak. Atom enerjisinin üzerimizdeki etkisi nedir? Demek istediğim radyoaktivite değil, demek istediğim düşünüş, algıların değişmesi. Atom teknolojisi, toplumsal açıdan bakıldığında, en büyük sırlardan birini oluşturan bir alan. Her şey sıkı sıkı kilit altında. İngiltere Kent kontluğunda bir atom santralına baktım; santralin yakınında, kırların ortasında eski bir ev, eski bir villa var, belki orada çevireceğim. İnanılmaz güzellikte bir manzara, anlıyor musunuz, atom felaketinden *sonrayı* anlatan bir film yapıp çıkıvermek istemiyorum. Böyle, insanların yıkıntılar üzerinde gezindiği, nükleer felaket sonrası macera filmleri yapıldı yeterince. Ben çiçek açmış bir ağacı göstereceğim, Geiger sayacıyla denetlenişini, tik tik, tik. Belki de filmde duyulacak tek özgün ses olacak bu, Geiger sayacının tiktakları.

Söyleşi : WIGAND KOCH
Türkçesi : TEVFIK TURAN

I.

Bir filme açılan tek bir kapı yoktur kuşkusuz. Hele bu film Alain Tanner gibi bir yönetmenin elinden çıkmışsa. Ancak yine de, bizi «beyaz şehire» sokan, belki biraz da garip bir kapıyı diğerlerinden daha ilk bakışta ayırabiliyoruz. «Axolotl» bu kapının adı.

Axolotl'lar üzerine bir öykü kurmuş olan Cortazar'a bakılırsa, bu yaratıklar Ambystoma ailesinden bir tür kertenkelenin (solungaçlarla bezenmiş) larva aşamasını oluşturuyorlarmış. Ancak bu hayvanları çekici kılan onların zoolojik tanımı ya da gerçek varlıkları değil varoluş biçimleri daha çok, yani durallıkları:

«Axolotl'ları ilk gördüğümde beni büyüleyerek havuza doğru eğilmeye iten şey onların bu durallıkları olmuştuk. Gizli amaçlarını hayal-meyal sezinler gibiydim: umursamaz bir duraganlıkla zamanı ve yeri ortadan kaldırmak.»

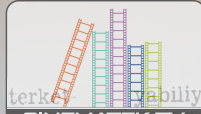
Kant'a göre tüm duyumsamalarımıza zorunlu bir biçimde içkin olan bu iki boyutu ortadan kaldırmak imkânsızdır. Ancak doğayla ve toplumsal çevreyle ilişkisini yararcı ve işlevci bir temel üzerine yerleştirmiş olan günümüz dünyasında sanatçının

tam da bu imkânsızın peşine düşmesi şaşırtıcı sayılmaz. İmkânsızın nasıl gerçekleştirileceğidir asıl sorun. İşte «Beyaz Şehirde», günümüz insanının varoluş tarzı karşısında, yani büyük ölçüde standartlaşmış ve güdükleşmiş bir varlık karşısında bazı temel sorular sorduğu ve bu soruları giderek kendi görme ve gösterme etkinliğine bağladığı için önemli bir filmidir.

İsviçreli bir gemi mekanisti, bir şileple geldiği Lizbon limanında ani bir kararla gemisini ve işini terkeder: Tıpkı bir Axolotl gibi «hiçbir şey yapmadan» yaşamak üzere. Hiç vakit kaybetmeksizin yerleştiği bir otel odasının balkonundan şehri izleyerek gerçekleştirmeye koyulur bu niyetini. Kısa bir süre sonra, aynı otelde çalışan Portekizli bir kızla kurduğu ilişki onun bu duraganlığına yeni bir boyut katar: cinsellik. Çizgisel bir gelişim göstermeyen, öncesiz ve sonsuz bir ilişkidir bu.

Bu arada gemici İsviçre'deki karısına, 8 mm'lik kamerasıyla çektiği filmleri yollamaktadır sürekli. Böylelikle onun geride bıraktığı, küçük dünyasını görme fırsatını da buluruz: Halı vakti yerinde, orta sınıftan bir İsviçreli aile.

Karısına yolladığı mesajlardan birinde, Lizbon'daki aranının bir tatil olmadığını vurgular gemici.



Gerçi attığı ilk adım işini terk etmeyi değil, tatil olarak yaşamak işten kurtulamamak anlamını taşıyacaktır. Çalışmanın ikizidir çünkü tatil. «Ben tatilde değilim, özgürüm», der gemici, «insan tatilde özgürlüğünü örgütler oysa ki ben hiçbir şey yapmadan yaşıyorum.» Axolotl'laşma sürecinde büyük bir adım atılmıştır artık.

Kişi içine doğduğu çevreyi çoğunlukla anonim bir perdenin ardından algılar: Şeyler olmaları gerektiği için vardılar, işler yapılması gerektiği için yapılırlar. Giderek o çevreyi kuran iradenin, isteğin ve tasarımın bile bize ait olduğu unutulur ve kendi irademizin, isteğimizin ve tasarımımızın taşıyıcıları durumuna düşeriz yalnızca. Belki bir kaygıdır bizi bu işleyişin döngüsünden çıkaran: Başka bir iş yaparak değil, hiçbir şey yapmadan. Sorun böyle konulduğunda eylemsizlik etkin bir tavır, seçilmiş bir durağanlık olacaktır doğal olarak. Bu durağanlık görmeyi yeniden bir macera haline getirecektir. Gerçekten de ilk büyümüşlüğünden sıyrıldığında Cortazar'ın dikkatini Axolotl'ların gözleri çelmişti:

«... Axolotl'ların gözleriyle başka bir yaşamın varlığını dile getiriyordu, *bambaşka bir görüş yönemi.*» (abc)

Cortazar'ın öyküsüne yaptığı göndermelerle Tanner'in ne amaçladığını şimdi daha iyi anla-

abiliyoruz: Bakış'ın koşullan-
mak» görüntülerin bekaretini yakalamak hayati bir sorundur bir sinemacı için. Özellikle Tanner gibi, öykülerinin ardında felsefi bir tartışma sürdürmeyi seven bir yönetmen için. Kendi kamerasıyla kurduğu yetkin kompozisyonların karşısına, kahramanının 8 mm'lik kamerasıyla yakaladığı sallantılı görüntüleri çıkarır. Teknik yetkinleşmenin karşısında çocuksu bir tazelik, kendiliğindenlik ve belki daha da önemlisi aramadan bulabilme kolaylığı. O zavallı 8 mm'lik kamerayla kendi görüntülerini sorgulamaktadır Tanner. Ve bu hesaplaşmayı öyküsünün içinde eriterek gizemli bir soruya dönüştürür: Tasarlamaksızın, kurmaksızın, hiçbir şey yapmadan yalnızca bakarak yakalayabilir miyiz başka bir yaşamın varlığını; çeşitleyebilir miyiz zamanı ve mekânı?

Gemici başıboş dolaştığı Lizbon sokaklarında bir serserinin saldırısına uğramış, tüm parasını kaybettiği gibi bir de bıçaklanmıştır.

Elinde kalan son varlığını, kamerasını satarak İsviçre'ye bir dönüş bileti alır. Yaralı ve yorgun bindiği trende güzel bir kadının karşısına oturur ve gülümser. Birden onun gözünden görürüz kadını: Artık ortada olmayan 8 mm'lik kameranın görüntüleri dir bunlar.

Cemal ENER



GINGER VE FRED

Fellini, asri zamanlar dendiğinde ilk akla gelen nesnenin, televizyonun dünyasına giriyor bu kez de.

1930 ve 40'ların popüler bir çifti vardı başrolde. O zamanlar iletişimin altın çocuğu sinema olduğundan, rüya çiftin ismi de Christopher Dean - Jean Torwell değil, Ginger Rogers ve Fred Astaire'dir. Uçarcasına danseden, dansederken büyüleyen bu ikili öylesine yaygın bir üne sahiplerdir ki o yıllarda, dünyanın her köşesinde onlar gibi olmak isteyen genç kız ve erkekler vardır. Fellini bunlar arasından, 40'ların İtalyasında en popüler olan taklit Ginger ve Fred'i çeker kameranın önüne. Ancak bu kez, iletişimin can damarını tutan televizyon kameralarıdır sözkonusu olan.

İtalya'daki yüzlerce televizyon kuruluşundan biri, geçmişin ünlülerini konu edinen bir program hazırlamaktadır. Saptanan isimler bir gece önce çağrılı olarak gelirler ve stüdyonun yakınındaki bir otele yerleştirilirler. Film bu noktadan başlar. Ginger'da (Amedia) gelenler arasın-

dır. Yaşlı, ufak tefek, sevimli bir kadın. Son derece iyi karşılanır. Sanki ününü sürdüren bir sanatçıdır hâlâ. O da doğal bir biçimde kabullenir bu konumu. Üstelik tıpkı gerçek bir yıldız gibi çevresindekilerle fazla ilgilenmemekte, gözleri sürekli olarak, yaklaşıp yirmi yıldır görmediği partnere Fred'i (Pilto) aramaktadır.

Yatma zamanı gelir. Pilto hâlâ ortalarda görünmemektedir. Amedia hayalkırıklığı içinde çekilir odasına. Uyku - uyanıklık arası geçen bir süreden sonra, yan odadan gelen gürültüyle doğrudan yatağında. Sesin kesilmesini bekler önce, sonra beklemenin çare olmadığına hükmeder. Koridora çıkar, yandaki odanın kapısını tıklatır ve sesi kesmelerini ister. Odasına dönmek üzeredir ki yandaki odanın kapısı açılır ve Pilto çıkar dışarıya. Şaşırtıcı, çarpıcı bir karşılaşmadır bu. Yirmi yıl sonra —yirmi yıl daha yaşlı— bir otelin koridorunda, her türlü ön hazırlıktan uzak, öylece kalakalırlar.

Ertesi gün çekim öncesi telaş başlar. Pilto yine o eski muzip



çocuk görünümünü korumaktır. Sinemanın bir taklidi ol-
dır. Bunun bir nedeni de yeniden nazını çekecek birinin
olmasıdır kuşkusuz. Amedia gö-
nümlü üstlenir bunu. Herşey yıl-
lar öncesi gibidir sanki. Ancak
Pilto'nun sık sık tikanan nefesi
ve kronik öksürüğü, aradan geç-
miş zamanı sürekli hatırlatır.
Amedia ise yıllar öncesinin şuh,
beyaz elbisesiyle komiktir.

Stüdyonun her köşesinde hum-
malı bir faaliyet sürmekte ve ar-
tık onları kimse umursamamak-
tadır. Özellikle Amedia, bu yeni
konum karşısında bocalar. Bu
kritik anda onları eskiden tanı-
yan, danslarını seyretmiş bir
«dost» çıkar ortaya, Prova yapa-
cakları bir yer ayarlar ve yürek-
lendirir onları. Amedia bir genç
kız gibi, neredeyse ellerini çırp-
arak onaylar prova fikrini. Pilto
ise, tıknefesiyle pek yanaşmaz o
kiyiya.

Nedir, Fellini'nin konuyu getir-
meye çalıştığı yerin, Pilto'nun
tıknefesiyle, yaşlılıklarında yeni-
den karşılaşan iki insanın ve
yaşlılığın trajedisıyla bir ilgisi
yoktur doğrudan. Bunların da
içinde olduğu başka bir yapıya
oturtur filmini o. *Taklit*'tir bu
yapının adı.

1. Ginger ve Fred'in taklidi o-
larak ünlenen ve yaşamlarının en
güzel yıllarını taklit olarak geçi-
ren Pilto ile Amedia, bugün artık
yaşlanmış vücutlarıyla kendileri-
nin de taklidi konumuna düş-
müşlerdir.

2. Sinemanın bir taklidi ola-
rken geniş televizyon, çıkış nok-
tasından çok uzağa savrulmuş,
bambaşka bir söylemin hüküm-
ranlığında kendi kendine yaban-
cılaşmıştır.

3. Bugünkü rolüyle televiz-
yon, insanın yaşamını sunileştir-
miş, adeta taklit bir yaşam hal-
ine getirmiştir onu. Artık insan-
lar kendi değerlerini savunama-
dıkları gibi, dünya ile olan ileti-
şimleri ve eğlenceleri televizyo-
nun kontrolüne girmiştir. Gerçek
ve hayal, evlerinde televizyonları
karşısında oturan insanlar için
yeniden biçimlendirilip sunul-
maktadır.

Filmde, çekicin yapıldığı stüd-
yo, tıpkı televizyonun kendisi gi-
bi bir *kapan* olarak kullanılır.
Gerek Fred, gerekse Amedia, a-
rada Yahu, bizim burada ne işi-
miz var?» sorusunu öne çekme-
lerine karşın, bir türlü kaçıp kur-
tulamazlar. Üstelik bu aykırı is-
temleri bir değil, birçok nokta-
dan kuşatılmıştır. Öncelikle ken-
di nostaljileri vardır onları ol-
dukları yere mihlayın. Sonra kri-
tik bir noktada zamandaş biri çı-
kar ortaya. Bir başka yerde, mak-
yaj yapılırken aynaya bakıp, bir
kez daha kendine o meşum soru-
yu soran Amedia'yı, oradan geç-
mekte olan televizyon müdürü-
nün ilgisi ve komplimanları bağ-
lar. Buna ölümün hemen kapıda
olması da eklenebilir. Kaçınılmaz
yenilgi yaklaşmaktadır. Ölüm,
her zaman olduğu gibi, baştan çı-



karıcıdır bu yanıyla. Ve en son bir kez daha insanın kendisi dır sırada. Kendi kendini kandır- maya teşne kendisi.

Nihayet sahne arkasındaki gerilimli bekleyişten sonra sıra onlara gelir. Anons yapılır. Birileri iter arkalarından ve sahneye çıkarlar. Gerçek Ginger ve Fred'in bile görmedikleri kadar ışıl ışıl bir sahnedir bu. Gözalcidir. Tam danslarına başlamışlardır ki, elektrikler kesilir. Yapay cennet kaybolmuştur. Sahne de bir taklittir aslında, bütün o albeninin altında. Allegorik bir biçimde gerçek, karanlıkta vücut bulur. Pilto kaçmayı önerir bu kez ve ikna eder Amedia'yı. Kaçmadan önce karanlık salonda ve televizyonları başında oturanlara, kolunu o bildik manada sallayarak bağırır: «Televizyonun esirleri.»

Nedir, elektriklerin gelmesiyle çakışır bu an. Herşey ışığa boğulur yeniden. Kaçış bir kez daha suya düşmüştür. Pilto şaşkın, havada sallanan koluyla, çırpıplak kalıverir. Dansetmek kaçınılmaz olmuştur. Kaçınılmazlığın son ve en açık göstergesidir bu. Denetleyen gözlerin baskısı kurulum üzerlerinde yeniden. Onların, o yıllarla ağır ağır kurulan ve insanın içine yerleşen güçlü baskısı.

yeniden başlar dans. Televizyon başındakiler de izlemeyi sürdürüleceklerdir apaçık. Bu yüzden bir ki, yediği vurgunun şokunu atlatamayarak step yaparken kıştı yere düşen Pilto'nun hali, komik olmaktan uzaktır, ona gülecek olanlar düşünüldüğünde.

Değişen zamanı ve insanı imler Fellini. Tek tek kaybolan lezzetlerin tablosunu yapar. Onların bugün artık, garip, ucube şeyler olarak algılanmasını gözler. Geçmişin yapaylığıyla, bugünün yapaylıkları arasında konaklar. Ancak bunu yaparken şu ya da bu yana koymaz tavrını. Nitekim yapılan bir söyleşide altını çizerek vurgulamıştır bunu:

«Ben bu filmle televizyona savaşı açıyor falan değilim. Böyle bir şey yapmak aptallık olurdu. Televizyon burada ve bir yere de gideceği yok.»

Film bir gârda, Pilto ile Amedia'nın ayrılışı ile noktalanır. Pilto uzun bir vapur düdüğüyle uğurlar Amedia'yı. Hüzünlü bir vapur düdüğününün, boğuk çığılığıyla. Ola ki açık denize düşmüş, rotası ölüme ayarlı bir boğaz vapurununla. Paralel yollarda, aynı hedefe doğru uzaklaşırlar.

Serhat ÖZTÜRK



KALECİNİN PENALTI KORKUSU

y: Wim Wenders; s: Wim Wenders (Peter Handke'nin romanından); gy: Robby Mül-ler; m: Jürgen Knieper; o: Arthur Brauss, Kai Fischer, Erika Pluhar, Libgart Schwarz, Marie Bardischewski, Michael Toost/1971 F. Alman yap. 101 dak.

Çağdaş Avusturya edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olan Peter Handke'nin 1970 yılında yazdığı *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (Kalecinin Penaltı Korkusu) adlı romanından uyarlanan film, Handke'nin diğer kitaplarının da ana tematiğini oluşturan çağdaş insanın yalnızlığı ve iletişimsizliği konusunu işliyor.

Profesyonel bir futbol kalecisi olan Josef Bloch, bir maçta hakeme kavga eder ve oyundan atılır. Maç sonrası Viyana şehrinde amaçsız bir biçimde dolaşmaya başlar. Bir sinemaya gider ve burada bir kavgaya karışır. Daha sonra sinemanın girişindeki kızın peşine takılır ve onu evine kadar izler. Kapıda kızla konuşur, tanışırlar. Bir müddet şurdan burdan konuştuktan sonra geceyi birlikte geçirirler. Bloch sabah kahvaltı sonrası, görünürde herhangi bir sebep olmamasına karşın boğarak öldürür kızı. Daha sonra evden çıkar ve şehir-

lerarası bir otobüse binerek Burgenland'a gider.

Akşam üzeri vardığı bu küçük köyde bir oda tutar. Ertesi gün, eskiden tanıdığı ve şimdi burada pansiyon işleten Kai Fischer'i ziyaret eder. Bloch köyde kalmayı sürdürür. Yaşantısında bir değişiklik olmamıştır: Yine gezinir, sinemaya gider, bir kavgaya karışır ve zaman zaman da köydekilerle havadan sudan konuşur. Gazetede, polisin Viyana'da öldürülen kızla ilgili birtakım ipuçları bulduğunu okur, ancak bu üzerinde bir etki yapmaz. Bu arada köyde kaybolan bir çocuğun, aranması da sürdürülmektedir.

Sonunda Bloch bir futbol maçına gider ve burada yaşanan bir penaltı pozisyonu üzerine seyircilerden biriyle kalecinin penaltı korkusu ve olayın kendi içindeki paradoksu üzerine laflar. Kaleci hiçbir zaman topun hangi köşeye atılacağını bilemez, ama penaltıyı kullanan da kalecinin hangi köşeye yatacağını bilmemektedir.

Kalecinin Penaltı Korkusu Wim Weenders'in önemli bir bütçeyle (600.000 DM) gerçekleştirdiği ilk büyük yapımdır.



ALICE KENTLERDE

y: Wim Wenders; s: Wim Wenders, Veith von Fürstenberg; gy: Robby Müller; m: Can; o: Rüdiger Vogler, Yella Rottlander, Lisa Kreuzer, Edda Köchl, Didi Petrikat, Ernst Bohm, Sam Presti, Lois Morgan/ 1974 F. Alman yapımı, 110 dak.

Almanya'nın Münih kentinde yayınlanan bir gazete için, Amerika üzerine bir röportaj yapmakla görevlendirilen gazeteci Philip Winter, yazacağı röportaja malzeme sağlamak amacıyla do-laşmakta ve fotoğraf çekmektedir. Ancak herşey öylesine itici ve yabancıdır ki, bir türlü ne yazacağına bilemez. Sonunda arabasını satar ve New York'a geri döner. Burada gazetenin irtibat bürosuna uğrar ve elindeki fotoğrafları bırakır, kendisinden beklenen röportaj ve yazılı metni ise yazamaz. Aynı gün uçakla Münih'e geri dönmek ister, ancak Almanya'daki havayolları personelinin grevde bulunması nedeniyle, bu amacını gerçekleştiremez. Danışmadan ertesi gün Amsterdam'a uçabileceğini öğrenir. Bu arada Almanya'ya gitmek isteyen genç bir Alman kadın, Lisa von Damm ve küçük kızı Alis'le tanışır.

Lisa kocasından yeni ayrılmış-

tır ve büyük bir yalnızlık duygusu içindedir. Philip, Lisa ve Alis'e otele bir oda bulur. Ertesi gün hep birlikte Avrupa'ya döneceklerdir. Amerika'daki son gecesini tanıdığı bir kızla geçirmek için dışarı çıkar Philip, ancak kız, onunla birlikte olmayı reddeder. O da otele Lisa'yla Alis'in yanına döner. Bir ara Lisa'yla aralarında duygusal bir ilişki olasılığı belirirse de, sonuçta bu aynı yatakta uyumaktan öteye gitmez.

Ertesi sabah kalktığına kadını bulamaz. Lisa bıraktığı bir pusulada, saat 13'de Philip ve Alis'le Empire State Building'de buluşacağını bildirmektedir. Ancak randevuya gelmez. Philip onu aşağıda bir adamla birlikte yürürken görür. Otele döndüklerinde bir başka not bulur. Alis'i de alıp Amsterdam'a gitmesini ister. Lisa, çünkü kendisi bir süre daha kalıp kocasına yardım etmek zorundadır.

Amsterdam'a gelip Lisa'yı beklerler. Ancak o gelmez. Bunun üzerine Philip kızı büyükannesine götürmeye karar verir. Ancak kız büyükannesinin hangi şehirde oturduğunu hatırlayamaz. Sonunda Philip'in saydığı birçok şehir ismi arasından Wuppertal'de ka-



rar kılar. Wuppertal'e geldiklerinde ise, kızın büyükannesini tanıyabilir. Bunun üzerine Phillip soyadını ve adresini de bilmediği anlaşılır. Ancak görürse tanıyabilecektir evi. Böylece umutsuz bir arayış başlar. Bu arada ikisi arasında da bir dostluk oluşmaya başlamıştır.

Alis bir süre sonra büyükanne-

sinin bu şehirde oturmadığını itiraf eder. Bunun üzerine Phillip onu polise bırakır ve bir konsere gider. Otele döndüğünde Alis'i orada bulur. Alis büyükannesiyile ilgili herşeyi hatırladığını söyler. Yeniden yola çıkarlar. Sonunda evi bulurlar, ama büyükanne oradan taşınmıştır...

ZAMANIN AKIŞINDA

y: Wim Wenders; s: Wim Wenders; g: Robby Müller, Martin Schafer; m: Improved Sound Limited; o: Rüdiger Vogler, Hans Zischler, Lisa Kreuzer, Rudolf Schündler, Marquard Bohm/ 1976 F. Alman yap., 176 dak.

Eski bir karavanda yaşayan Bruno, iki yıl önce karısından ayrılmıştır. Arabasıyla kasaba kasaba gezerek, buralarda bulunan az sayıdaki sinemanın teknik malzemelerinin bakım ve onarımını yapmaktadır. Bir sabah Cenova'da, arabasını parkettiği yerde, bir intihar girişimine tanık olur. Bir adam Volkswagen'ini Elbe nehrine sürerek intihar etmek ister, ancak batan arabadan çıkarak kurtulur. Bruno adama kuru giysiler verir ve onunla tanışır. Adamın adı Robert'dir. Bruno yalnız yaşamaya alışmış, giderek başka türlü yaşamayı düşünemez hale gelmiştir. Karısından yeni boşanmış olan Robert içinse yalnız kalmak, cehennem-

le eşdeğerdir. İki erkek arasında karmaşık bir ilişki oluşur. Robert de, Bruno ile birlikte dolaşmaya başlar. Bruno sinema makinelerinin bakım ve tamirine devam eder, Robert ise handiyse hiçbir iş yapmaksızın izler onu. Bu arada sürekli karısına telefon etmekte, ama her keresinde, daha o açmadan örtmektedir telefonu.

Bu arada birlikte ve ayrı ayrı birtakım olaylar da yaşarlar. Robert sınır bölgesine yakın bir yerde oturan ve burada küçük, yerel bir gazete yayınlayan babasını ziyarete gider. Robert bunu geçmişle bir hesaplaşma olarak niteler. Olay gerçekten de böyledir. Bu arada Bruno tanıştığı bir gişeci kızla birlikte olmayı da dener. Başlangıçta umutlu gibi gözüken ilişki kısa bir sürede sona erer.

Yeniden biraraya gelen Robert ve Bruno sepetli bir motosiklet alıp Ren nehri boyunca gezintiye



çıkarlar. Buradaki adacıklardan birinde büyümüş olan Bruno, çocukluğunun geçtiği yıkık dökük eve gelir ve merdivenin altında, çocukluğundan kalma mizah dergileriyle dolu bir kutu bulur.

Sonunda bir kulübede gecele-yen iki erkek dürüst ve açık sözlü biçimde birbirleri hakkındaki düşüncelerini söylerler. Robert

Bruno'yu hayallerini yitirmiş bir adamla suçlayınca, kavga çıkar. Sonunda içki içer ve sarhoş olurlar. Ancak ikisi de birbirinden birşeyler öğrenmiştir. Biri yalnız yaşanabileceğini, diğeri ise yeni ilişkiler kurulabileceğini. Ertesi sabah Robert eski mesleğine dönmek üzere Bruno'dan ayrılır. Bruno da işini sürdürür.

YABANİ GÜVERCİN

y: Sergei Soloviev, s: Sergei Soloviev, gy: Yuri Klimentko, m: İsaak Schwarz, o: Slava İlyeşonko, Sergey Garmash, Sultan Bannov, Vladimir Steklov, Ludmilla Savelyava.

1946 sonbaharı. Batı Kazakistan'ın küçük bir kentinde yoksul mahalleler, Barış günleri, neşeyi geri getirmiş. Tüm kentin neşesi sanki güvercinlerde simgesini bulmuş. Ama bir güvercin aynı zamanda önemli bir değere sahiptir. Alınıp satılabildiği gibi çalışabilir de. Kentte, bu nedenle gizlice güvercin çeteleri örgütlenmiş. Bir gün, kentin göklerinde güzel, beyaz bir güvercin belirdi.

Akıllıydı, dikkatliydi ve insanlardan kurtuldu. Ivan, hayatını tehlikeye atarak beyaz güvercini yakaladı. Böylece Ivan'ın kendisi genel ilgi odağı durumuna geldi. Çetenin adamları onu satın almaya, takas etmeye çalıştılar ama Ivan inatçıydı. Sonuçta, güvercini ondan çaldılar. Ivan'ın önünde bir seçim vardı, ya güvercinsiz yaşamayı kabul edip, suçluların sert dünyasına boyun eğmek, ya da yaşamı pahasına onu geri almak için savaşmak. Beyaz güvercini için savaşırken, kendisi için, insanlık onuru için savaşır.

TANIKSIZ

y: Nikita Mikhalkov, s: Nikita Mikhalkov, o: İrina Kupehenko, Mikhail Ulyanov. 1963 SSCB yapımı, 97 dakika.

Filmin tümü, iki odalı bir dairede geçer. Önce erkek, eski karısını ziyarete karar verir. O an

için ziyaretin sebebi pek açık değildir. Hızlanan bir tempoda gelişen olaylar, bize, bir zamanlar birbirine aşık iki insanın acıklı öyküsünü açıklar. Ziyaret günü erkek, kadının arkadaşıyla evle-



neceğini öğrenir. Erkek, ne paha-ya da böyle evliliği önlemeye
sına olursa olsun, kadının linzesi mesacektir. İki kahraman ara-
sız mektubu hâlâ anımsayıp a-sındaki tutkulu psikolojik müca-
nımsamadığını öğrenmeye ve öy- dele iyinin zaferiyle sonuçlanır.

BENİM GÜZEL ÇAMAŞIRHANEM

y: Stephen Frears; s: Hanif Kureishi; gy: Oliver Stapleton; m: Stanley Myers, Hans Zimmer; o: Daniel Day Lewis, Gordon Warnecke, Roshan Seth, Saeed Jaffrey, Shirley Ann Field, Rita Wolf, Richard Graham, Derrick Branche/1985 İngiliz yapımı, 93 dakika.

Ömer, politik eylemlerine son vermek zorunda kalıp, sürünmekte olan babası için çamaşır yıkamaktan ziyade, yükselmeye meyilli Pakistanlı bir gençtir. Baba daha sonra Ziya Ül Hak tarafından idam ettirilen sivil yönetimin şefi Butto zamanında birçok şeyden yaralanmıştır. O zamanlar hızlı bir sosyalist gazeteciyken, şimdi yatağa bile içki şişesiyle giren bir berduştur. Öyle ki onun şişesine bağlılığı Louis Armstrong'un trompetine bağlılığı gibidir.

Oğlunu bu sefaletten kurtarmak için, İngiltere'deki köşeyi dönmüş amcasının yanına yollar. Amcası görkemli bir evde entelektüel kızı, oğlu ve metresiyle birlikte yaşamaktadır. Ömer böyle

bir ortama gelir ve akıllı bir çocuğun ilk adımlarını atması gibi basamakları bir bir tırmanarak «önlenemeyen yükselişine» başlar. Bu yükselişinde kuzeninden destek görür. Kuzeni ise sürekli kösteklemeye çalışmaktadır onu. Yine de sonuçta ikisinin de onun yükselişinde fazlaca bir rolleri olduğu söylenemez.

Ömer'in gerçek yükselişi, okul arkadaşı Johnny ile tanışmasından sonra başlar. Bu arkadaşıyla bir sokak çetesine katılır Ömer. İlişkilerinde insiyatif başlangıçta İngiliz'in elindedir. Ancak süreç içerisinde bu dengi Pakistanlının lehine bozulur.

Amcası eski çamaşırhaneyi işletmesi için Ömer'e verir. Bir süre sonra çamaşırhane yenilenmiş olarak yeniden hizmete girer. Sonunda zengin olur Ömer. Amcası nasıl kendisine genç kadın sevgililer buluyorsa, o da bir süre sonra parayla bir İngiliz erkek sevgili tutar kendine.



KIRDA BİR PAZAR

y: Bertrand Tavernier; s: Colo Tavernier, Bertrand Tavernier (Pierre Bost'un romanından); gy: Bruno de Keyzer; m: Gabriel Faure; o: Sabine Azema, Louis Ducreux, Michel Aumont, Genevieve Mnich, Monique Chaumette; 1984 Fransız yap., 90 dak.

Son dönem Fransız sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Bertrand Tavernier'in geçtiğimiz yıl *Mississippi Blues* adlı belgesel çalışmasını izlemiştik. Bu kez yönetmenin 1984 Cannes Film Festivali'nde gösterilen ve kendisine en iyi yönetmen ödülü getiren bir başka çalışmasını *Un Dimanche à la Campagne*'i (Kırda Bir Pazar) izleyeceğiz.

Film şehir dışındaki villasında yaşayan yaşlı ressam Monsieur LadmiraFın, kız ve oğlan çocuğuyla birlikte geçirdiği bir Pazar günlük zaman dilimini anlatıyor.

Bir zamanlar izlenimcilerle beraber bulunmuş, ancak onlara katılmaya cesaret edememiş bir ressamdır Ladmiral. Bu kişiliğinin ve bütün yaşamının tipik göstergesidir. İki çocuğundan erkek olan babasına benzer. Evli ve iki çocuk babası olan oğlunun son derece düzenli, sıradan bir yaşan-

tısı vardır. Babasına son derece bağlıdır. Her hafta sonu ailesiyle birlikte onu ziyarete gelir. Kızı ise ne zaman ne yapacağı belli olmayan, başına buyruk, deli dolu bir tiptir. Aklına estiği zaman gelir. Son derece canlı ve renkli bir kişiliği ve yaşantısı vardır. Ortaya çıktığı anda herşeyin odak noktası ve tek hakimidir. Ağabeyinin ve babasının silik ve ürkekliğiyle taban tabana zıt bir kişilik yani.

Ömrünün son demlerini, pişmanlık ve anılarıyla geçirmektedir Ladmiral. Bir yandan da evinin çeşitli köşelerinin tablolarını yapmaktadır. Başlangıçta sıradan bir Pazar günü görünümündedir herşey. Bu Pazarı farklı kılan tek şey, kızının da babasını ziyarete gelmiş olmasıdır olsa olsa. Nedir, bu kez farklı bir Pazar yaşanacaktır. Oğluna ilgi duymayan, kızına ise imrenerek bakan Ladmiral, yaşanan bu günün sonunda bütün ömrünce veremediği bir kararı verecek ve yıllar öncesinden başlayarak —bir anlamda— kırların tablosunu yapmaya başlayacaktır filmin sonunda.



y: Alain Resnais; o: Sabine Azema, Andr e Dussolier, Pierre Arditi, Fanny Ardant; 1986 Fransız yapımı, 112 dakika.

Bir karı-koca ve kocanın yakın dostunun, karısıyla ilişkisini konu alan bir film Melo. Resnais her zamanki gibi küçük mutlulukları bizimle paylaşmaktan zevk alıyor. Fakat biz hâlâ *Providence* ve *Mon Uncle de Americ* filmlerinin verdiği sarhoşluğu unutamıyoruz. Uzun zamandır biliyoruz ki Alain Resnais başka insanların dünyasına girdiği zaman son derece rahat ve kişisel davranabiliyor. Bu Melo için de geçerli.

Resnais bu filmde yüzyılın başında yaşıyan ve bulvar tiyatrolarının kralı olarak tanınan Henri Bernstein'in dünyasına dahiyor. Yaşanan aşk u geniyle ki-

şisel bir mesaj iletmek istiyor. Ancak gerçeği söylemek gerekirse, başarılı olan tek ş y oyuncuların performansı. Melo filminin bütün büyüsü onlardan, yaşadıkları yıkımdan ve rahatlıklarından kaynaklanıyor.  rnek olarak iki küçük sahnede görünen Fanny Ardant'ın insanı nasıl etkilediğinden sözedilebilir. Diğer Diğer  c oyuncu da, özellikle erkekler, ellerindeki metinden son derece iyi yararlanan virt ozler olarak  ne çıkıyorlar. Buna  rnek olarak da açılış sahnesi verilebilir. Dussolier'in, Azema'yı bir aşk hikâyesi anlatarak baştan  kardığı sahne bu.

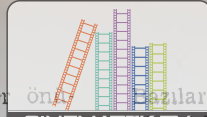
Sonuc olarak üzerinde titizlikle çalışılmış bu filmin fazla teatral ve yaşamdan yoksun olduğunu söylemek mümkün.

OTELLO

y: Franco Zeffirelli; o: Placido Domingo, Katia Ricciarelli, Justino Diaz, Urbano Barberini; USA.

Franco Zeffirelli bir kez daha Verdi'ye başvuruyor. İlk opera filmi *La Traviata*'nın başarisından sonra, bir kez daha İtalyan bestecinin bir eserine el atıyor.

Tenor rolünde de yine Placido Domingo var. Yönetmenin barok'a duyduğu hayranlık, bütün dekorlar, parlak kostümler ve şidetli duygular, Shakespeare'in hayalindeki bu kıskançlık dramına bütünüyle uyuyor. Rol dağıtımını çok iyi bilen Zeffirelli, bu büyük klasikleri hepimizin anla-



yabileceği şekilde sunuyor. Örneğin, müze. Fakat bu kez herkesi hayli şüpheli gözüküyor. Örneğin pürütenler filmin Verdi için çok fazla abartılmış olduğu görüşünde birleşiyorlar.

Özellikleri ise Zeffirelli'nin büyük müze. Fakat bu kez herkesi hayli şüpheli gözüküyor. Örneğin pürütenler filmin Verdi için çok fazla abartılmış olduğu görüşünde birleşiyorlar.

WETHERBY

y: David Hare; s: David Hare; gy: Stuart Harris; m: Nick Bicatt; o: Tom Wilkinson, Tim McInnerny, Suzanna Hamilton, Stuart Wilson, Diane Whitley, Mike Kelly, Howard Crossley/1934 İngiliz yap., 109 dak.

Bir öğretmen olan Jean Travers, Yorkshire Wetherby'de arkadaşları için bir akşam yemeği verir. John Morgan adlı genç bir adam Malika ve Stannley Pilborough adlı bir çiftle birlikte yemeğe gelir. Ertesi gün beklenmedik bir şekilde geri döner ve Jean'i zor durumda bırakır.

Daha sonra filmde akşam ye-

meğine dek geçen olayların kurgusu yapılıp ve otuz yıl öncesine dayandığı halde bugünkü olayları etkileyen bir aşk hikâyesinin küçük bir arkadaş çevresi üzerindeki etkileri ortaya konur.

Mike Langdon adlı bir polisin Morgan'ın geçmişi hakkında sıradan sorgulaması birdenbire Jean'ın yaşamında beliren üniversite öğrencisi Karen'in tanıklığıyla, Morgan'ın geçmişini ortaya koyar. İki kadın arasında kurulan ilişkide, Morgan'ı Wetherby'e ve tahrip edici olayların içine sürükleyen nedenleri öğreniriz.

ARAZİ OLMAK

y: Nicos Perakis; s: Nicos Perakis; gy: Yiorgos Panoussopoulos; m: Nikos Mammangakis; o: Nikos Kalogeropoulos, Yiorgos Kimoulis, Takis Spyridakis, Fotis Polychronopoulos, Yiannis Chadjiyannis, Paris Tselios/1984 Yunanistan yap., 99 dak.

Tarih 19 Mayıs 1967. Bulgaristan - Yunanistan sınırında bir Yunan askeri devriyesi çalılıkların arasında sürünmektedir. Bir şey hareket eder ve birden silah-



lar patlar. Ölü bir tavşan yatmaktadır.

Tavşanı vuran asker Papadopoulos tam derisini yüzmek üzereyken sahra telefonu çalar ve acele birliğine dönme emri alır. Eşyalarını toplar ve yola koyulur. Birliğine döndüğünde teğmeni gereksiz cephane harcamak suçundan on gün hapse mahkûm eder onu, daha sonra da Atina'da, daha önce adını hiç duymadığı bir birliğe gitmesini emreder.

Uzun bir yolculuktan sonra Papadopoulos Atina'daki otobüs garına gelir. Cebindeki son drahmi-lerle karısı Katharina'yı ve ikiz kızlarını arar. Daha sonra ise gitmesi istenen birliğe teslim olur.

Papadopoulos şaşkındır. Orada

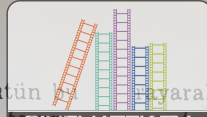
veri çok eski arkadaşıyla karşılaşır. Yaşamında bir kamera asistanı olarak çalışan Papadopoulos şimdi birçok eski meslektasını, askerlik yaparken karşısında bulmuştur. Bir süre sonra yeni bir televizyon istasyonu kurmayı amaçlayan, bir film propaganda birliğine tayin edildiğini anlar. Birliğin kantininde tipik bir asker olan teğmen Katzambelas ve adamlarıyla tanışır. Bunların arasında üniversiteden atılmış Lambrou, eski Reuter muhabirlerinden olan ve şimdi reklam sloganları yazan Marlafekas, Karamazov lakabıyla anılan eski ve deneyimli bir artist Karamanos, bir elektrikçi ve hiçbir zaman sigara parası bulamayan şoför Balaurdos vardır. Ve bu ekibe ilk işleri verilir.

KURTULUŞ

y: John Boorman; s: James Dickey (kendisi romanından); gy: Vilmos Zsigmond; m: Eric Weissberg; o: Burt Reynolds, John Voight, Ned Beatty, Ronny Cox, James Dickey/1972 ABD yap., 109 dak.

Atlantalı dört işadami, şehrin sıkıcı ortamından uzaklaşmak ve yaşamlarına biraz heyecan katmak amacıyla, hafta sonu tatillerini Appalachian dağından aşağı doğru akan nehirde kano ya-

parak geçirmeye karar verirler. Medeniyetin son durak noktasına kadar jiplerle gelip, buradan vahşi ormanın içinde yayan olarak sürdürürler yolculuklarını. Başlangıçta herşey olağanüstü güzeldir. Tepeye vardıklarında kamp kurup dinlenirler. Ertesi sabah iki kanoya binerek nehirten aşağıya doğru olan yolculuklarına başlarlar.



Yönetmen Boorman, bütün hayatını kullanarak, yaşamın gündelik, yaşsürede dört kişiyi ayrı ayrı başlanan yolculuk, gerçek bir kâbusa dönüşür. Kanolarına binen dört kişi kaçmaya çalışırlar, ancak arkadaşı öldürülen adam kıyıda onları takip eder ve içlerinden birini öldürür. Diğerleri ise kanoları devrilince nehrin içinde sürüklenirler. Lider konumda olanın kolu kırılır, ırzına geçilenin ise —bu hanımevladı tiptir— elinden zaten bir şey gelmemektedir.

Dördü de kano kullanmayı bilmeyen grubun yolculuğu nehrin akıntısını hızlanıp, dönüşler zorlaştıkça tehlikeli bir hal almaya başlar. Önden giden kanodaki iki kişi bir noktada kıyıya çıkar ve burada yaşamlarını ormanda sürdüren iki adamla karşılaşırlar. Ormanda yaşayan adamlar birinin ırzına geçerler, tam öbürünün de ırzına geçecekleri sırada, ikinci kanodakiler yetişir ve ormandaki adamlardan birini öldürürler. Diğerleri ise kaçar. Böylece biraz heyecan ve tehlike a-

Dik, kayalık bir yamacın altında küçük bir oyuğa sığınır. Peşlerindeki adamsa kayanın tepesinde, elinde silah dışarıya çıkmalarını beklemektedir. Kurtulmak için tek şansları içlerinden birinin çıkıp, tepedeki adamı öldürmesine bağlıdır.