



SİNEMA



AVANT-GARDE ve UNDERGROUND SİNEMA / Özel Bölüm
Andy Warhol, Susan Sontag, Jonas Mekas,
Stephen Dwoskin, Maya Deren, Rone Rice
Bir Belgeselcinin Ardından! Basil Wright
Salah Birsal'le 1950'lerin Sinema Ortamı



MADE IN AMIGA



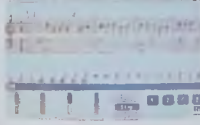
MEHMET YILMAZ

Grafik sanatçısı aldı "mouse" u eline; yazdı, çizdi, boyadı, işadamaına verdi. İşadamaı hareketli grafiklerle süsledi yıllık satış rakamlarını.



EMEL GÖRMEZ

"Mouse" bestecinin eline geçti. diyez, bemol oradaydı. Doktor hastalar, hastalıklar düzenle



MEHMET YILMAZ

Bas, bateri, saksafon, keman, verilince Amiga'nın akıllı uzantısı, geldiler ekrana. Yazar "mouse" a



ÇETİN ALTAN

bir iki dokundu, klavyeye geçti. Siz ister çizgi filmciden, ister modacıdan devralın Amiga'yı ve üstün yeteneklerini.



MEHMET YILMAZ

"Made in Amiga" lara yenilerini katın.



Teleteknik bir Kavala Grubu kuruluşudur.



Amiga, Commodore-Amiga Inc.'in tescilli markasıdır.

Bilgisayar Deneyim Merkezi : Sıhthane Cad. Ralli Apt. 59
80200 Teşniye, İstanbul. Tel : 1-131 15 50

İKİLEMLER



Yayına Hazırlayanlar : Serhat Öztürk, Hüseyin Sönmez, İhsan Kabil
Katkıda Bulunanlar : Ufuk Ahıska, Hasan Aydın, Hadiye Cangökçe, Sungu Çapan,
Cemal Ener, Metin Erksan, Mehmet Güreli, Müge İplikçi, Mario Levi,
Güzin Özkan, Halil Turhanlı, Özel Üstel, Ufuk Üsterman, Aylin Üstünel.

Ön kapak fotoğrafı: *Flaming Creatures*, Jack Smith, 1963

Arka kapak fotoğrafı: Halusinojik uyuşturucular ve büyülü mantar! *Chappaqua*

Ahtapot Ofset Yapım'da hazırlanmış. Cüden Ofset'de basılmıştır. Yılda 4 kez yayınlanır.
Seçkiye gönderilen ürünler iade edilmez.

...ve
sinema

Binbirdirek Meydanı 5/3
Cağaloğlu/İSTANBUL
527 79 21



5. Sayının "Büyük Fofleri"

CARAVAGGIO'NUN BALIKLARI

Necmi Zeka'nın "Caravaggio: Tarih Sonrasının Platisitesi" başlıklı yazısının sonunda, satır atlanması sonucu yanlış dizilerek yazıya 'balık'lar falan karıştırılanın doğrusu: "...Bazılarının Jarman'da Pasolini'yi arayıp, düş kırıklığına uğramalarının nedeni de, sanırım bu ton farkında yatıyor. J. Berger'in bile doğrulayacağı gibi, kalabalıkları, hiçbir zaman bir 'mahşer kalabalığı' olarak görmeyen, ressam Caravaggio da, kuşkusuz kıyaset sonrası için yine bulunabilecek en uygun kişilerden biri."

ŞULE'YE ÇİFTE ...!

Şule Eroğlu'nun derlediği "Bir Yaşam Öyküsü: Ken Russell" başlıklı yazısına ne alakası varsa "iki Wenders Filmi: Alice Kentlerde ve Zamanın Akışında" başlığı karışmakla kalmayıp, yazarın adı da "katkıda bulunanlar"a girmemekte diretmiştir. Fakat bu sayıya ne yazık ki kendi isteğiyle direnmeyi becermiştir.

TARİHİ YENİDEN YAZMAK

Mein Erksan'ın "Sinemadan Önce Sinemadan Sonra" yazısında, Klüp Sinema 7 kurucusu olan Sami Şekeroğlu'nun adı yanlışlıkla İsmail Şekeroğlu olarak dizilmiştir.

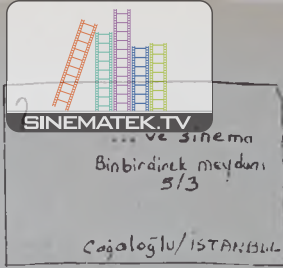
TALİHSİZ RESİM ALTI

*Bir Noktaya Kadar*ın resim altının tam hali: *Bir Noktaya Kadarda*, Omar Valdes (alıncının solunda, elinde çanta olan) yönetmen, Oscar Alvarez (sağda) yazar rolünde filmleri için bir sahneyi videoya çekerlerken.

UNUTULAN FOTOĞRAF YAPICI

Sinema Günleri sırasında konuk yönetmen ve eleştirmenlerin fotoğraflarını çeken "Hadiye Cangöççe"nin adı "katkıda bulunanlar"da yer alamamıştır.

Avant-garde ve Underground bölümünün hazırlanmasında değerli sinema yayımları arşivinden yararlandığımız Naki Turan Tekinsav'a teşekkür ederiz.




Gelecek sayı

VITTORIO PAOLO TAVIANI
ETTORE SCOLA
NORMAN MCLAREN
WIM WENDERS
Canlandırma Sineması
Sinema da Eleştiri
Kerouac
Neden Film Çekiyorlar
Sinemada Kötü
Türkçede sinema yayımları

PASOLINI
VISCONTI
METİN ERKSAN
YILMAZ GÜNEY

Sartre
Susan Sontag
Stan Brakhage

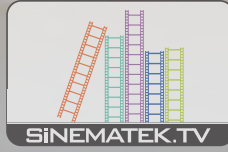
Türkiye'de Sinema Dergileri
Üniversitelerde Sinema Kulüpleri / Sinema Eğitimi
Kısa Filmler, Tasarılar, Senaryolar
Sinema Kulüp 7, Sinematek, Hisar, BÜSK
Türk Film Arşivi, Sinema Televizyon Enstitüsü
Sinemada Güncel: Son Filmleriyle Dünyada Gözde Yönetmenler

? ler yukarıdakiler ve/veya düşündükleriniz üzerine
yazı-resim-malzemeyle ilgili mektuplarınızı veya  bekliyoruz



İ Ç İ N D E K İ L E R

- Ron Rice **11** Absurd Filmlerin Keşfi ve Yaratımı İçin Esaslar
"Üzgünüm. Hollywood metod gönderemiyor. Sana en yakın akıl hastanesiyle ilişkiye girmeni öneriyorum."
- Jonas Mekas **12** Neredeyiz - Yeraltında mı?
Ama ailelerimiz "Çok saçma, paralarınızı bankaya yatırmanız gerekli" diyebilir. İşte fark bu. İşte 1966'da yaz ortasında bulunduğumuz yer burası.
- Halil Turhanlı **16** Psikelik İzdüşümün Yaratıcısı
Amerikan yeraltı sineması, babası bilinmeyen fakat, annesinin Kiev doğumlu, dansçı Maya Deren olduğundan kimsenin kuşku duymadığı aykırı bir çocuktur.
- Yeni Amerikan Sineması **22** Manifesto
- Ufuk Üsterman **24** Avant-garde'ın "şimdi"si ve "burada"sı
- İhsan Kabil **28** Underground Üstüne Serbest Okuma
38 Underground Sözlük
40 Deneysel Filmin İşlevi ve Doğası Üstüne
- Jonas Mekas **46** Yeni Amerikan Sineması Üzerine Notlar
- İhsan Kabil **48** Warhol'da Sinemaya Giderken
"Andy Warhol konusundaki her şeyi öğrenmek istiyorsanız, yalnızca filmlerin ve resimlerimin yüzeyine ve bana bakın, işte ben. Arkada başka bir şey yok."
- Peter Gidal **53** "ben evinden uzak, yalnız bir kovboyum..."
Yalnız Kovboylar, Andy Warhol'un 1968'de çektiği, cinsellik merkezli bir Western ironisidir.
- Halil Turhanlı **66** Boyuneğmeyen Sapkın Bir Melek
Underground sinemanın en atak kişiliklerinden, okülist Anger!
- Susan Sontag **69** Jack Smith'in Flaming Creatures Filmi
73 Edie
... gibi filmlerde büyüdü yıldızlık, sonra derinlemesine uyuşturucular ve intihar: 1943-1971
- Sergei Sholokhov **74** Sovyetler'de Rock-Mania: Ev Hırsızı

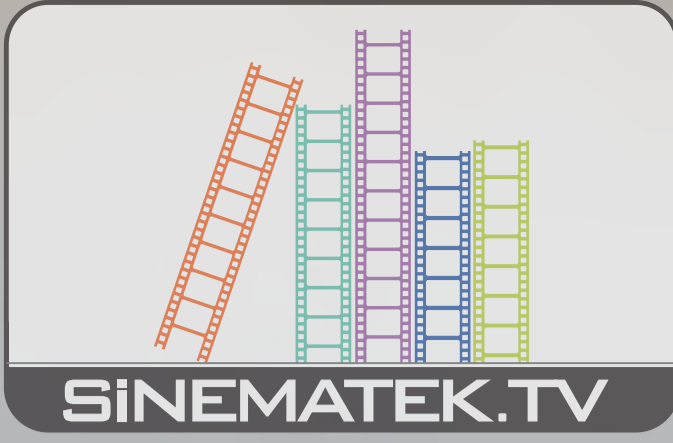


KİNEMA ZAMANLARI

- Michel Grünberg **76** Amerikan Deneysel Film Festivali program kapağı
- Nurullah Berk **77** Işık ve Çılgınlık Sanatı Yeni UnderGround Filmleri
Görüntü Dergisi, Şubat 1968, Sayı: 4
- 79** Salah Birsal'le Bir Konuşma
Sinema 59, Sayı 7
- 81** Underground yerine Home Movie
Yeni Sinema, Şubat 1969
- 82** Sinemaya Karşı
John E.Burchard'ın "Kuşkular" başlığını taşıyan yazısından.
- 83** Yılmaz Güney Toplu Gösterisi Yarın Akşam Bitiyor
... gazete küpürü

KİNEMA ZAMANLARI

- Metin Erksan **85** Senaryo Nedir?
Senaryo; bir edebiyat, bir yazın türüdür.
- Özer Üstel **86** Bir Sinema Adamının Ardından
1987'de ölen Basil Wright, İngiliz belgesel sinemasının kurucularındandı.
- Pier Paolo Pasolini **90** Popüler Olmayan Sinema
- Hüseyin Sönmez-Serhat Öztürk **96** Salah Birsal'le 1950'lerin Sinema Ortamı
- Mario Levi **99** Jacques Brel'in Sinema Serüveni
- Umberto Eco **103** İroni ve Keyif
- Karen Jaehne **106** Amerikalara Yolculuk: III Camila
Arjantin'de hiçbir askerî rejim altında yapılamayacak bir film olan Camila, ondokuzuncu Arjantin tarihinden bir söylendir.
- Karen Jaehne **109** Camila filminin yönetmeni
Maria Luisa Bemberg'le Söyleşi





Yine gecikmiş bir ...ve sinema.

Neden?

...kakavan...lıktan kurtulmak ve ofset tekniğiyle yayımlanabilmek için. Bundan böyle görsel malzeme, yazı dengesi sağlıklı bir ...ve sinema okuyacaksınız. Ayrıca 'Kinema Zamanları' başlığı altında ağırlıkla sinemanın geçmişine ait yazıları okuyabileceksiniz.

Geçtiğimiz aylarda günlük ve aylık basında son dönem yayımlanmaya başlayan ...ve sinema'nın da içinde bulunduğu bir grup seçki- kitap yayın üzerine sırça köşklere çatlak sesler çıktı. Diğerlerini bir kenara bırakarak bizim yayımlanmış dürtüsüne bir kez daha bakalım. Bir kültür politikası oluşturmaya çalışmak haddimize düşmez. sinema sektöründe bir yer kapmaya çalışmak ve hele pasta- nın maddi dilimlerine göz dikmek gibi dertlerimiz hiç yok. Girdiğimiz bir kapının alt sütunlarına beton dökmeye çalışıyor ve bu kısa yaşamın tadını çıkarmaya çalışıyoruz. Bu tadı almak isteyenlerle de paylaşıyoruz. Bütünlüğümüz, kendimize ait bir dilimiz, ciddiye- timiz vd. olmayabilir. Bu da pek fena bir şey değil... Başka bir aç- maz da Yılmaz Güney üzerine yaşıyor. Biz 'Kinema Zamanları'nda sadece ne zaman? diyoruz. Sinemasına ait ayrıntılı yazıları her- kes lafını söyledikten ve payını aldıktan sonra yayımlayacağımızı bilmenizi isteriz.

Sinema yayıncılığı konusunda duyarlı olan yayınevlerinin artık net- leştiği bir ortamı yaşamaya başladık. Nisan, Afa, Hil bu konuda ciddi olduklarını gösterdiler. Aylık ve günlük basın ise—İtici de olsa kullanmaktan çekinmeden— popülist tavırlarını sürdürüyorlar. Bel- gesel sinemanın kurucularından olan Basil Wright üzerine olan ya- zıdaki gibi. Ne yazık ki Wright'ı kaybettik.

Bir sürü ödül ve demirbaş seçiciler kurulu üyeleri. Ardında yaşa- nılanlar ve sonuçları. İfsak 9. Kısa Film Yarışmasını büyük ödüle layık film bulunamadan sonuçlandı. Birinciliğe değer yapıt bulun- mayabilir, katılan 15 filmin niteliği yeterli olmayabilir ama bu du- rumda eh azından 'varolan düzey' (daha doğrusu 'olmayan') de- gerlendirilemez miydi?

Yarışma var ise ödül mutlaka vardır. Cumhuriyet gazetesinin ku- rucusu adına açtığı senaryo yarışmasının sonuçlarını beklerken, bu konuda da Metin Erksan imzalı Senaryo Nedir? başlıklı yazıyı referans' gösteriyoruz.

1988, Jacques Brel'i sevenler tarafından Brel yılı ilan edildi. Bu kutlamaya, **Bir Yalnız Adam-Jacques Brel** kitabının yazarı Mario Levi'nin, Brel'in sinemasını anlatan yazısıyla katılıyor.



"Benim beş dönemim olsa da sinemadır. "Deneme ve şiirleriyle tanınan Salah Bırsel böyle söylüyor. 1950'lerin sinema ortamını ve kendi sinema dönemini konuştu.

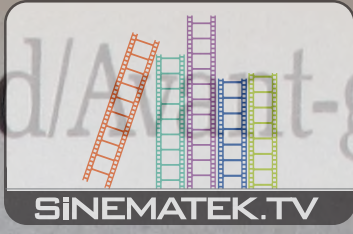
Mart ayında içinde ...ve sinema'nın da bulunduğu bir grup kişi tarafından Fransız Kültür Merkezi'nde 24 Kare 24 Zaman Kısa Film Günleri gerçekleştirildi. 54 kısa film gösterildiği böyle bir program ticari olmayan sinemanın potansiyelinin habercisiydi. Bazı kişiler ise rahatsızlıklarını gene görmedim duymadım kuralını işleterek belli ettiler. Bu konudaki ayrıntıları ...ve sinema'nın 7. sayısıyla birlikte dağıtılacak **güncel sinema'nın** 2. sayısında bulabilirsiniz. Bundan böyle düzenli/düzensiz yayımlanacak olan **güncel sinema** ticari olmayan filmlerin ve gerçekleştirenlerinin haberleşme yayını olarak varlığını sürdürecektir.

Avant-garde/Underground bölümün temellendirilmesine bakarsak, dünyada 8mm ve 16mm çekim tekniklerinin yaygınlaşmasıyla, kişisel dünya anlatımında kalem-yazı ilişkisinin, alıcı-görüntü bağına aktarıldığını ve özellikle Batı insanının savaş, soğuk gerçeklik, yabancılaşma gibi sorunlar bütününe dile getirmeye çalıştığını görürüz. Bunlara karşı olarak, bireysel varoluş yaratımına giden farkındalık düzlemleri, cinsellik, şiddet, uyuşturucu, düşler ve psikolojik çalkantılar psikedelik bir eksenle ifade edilmeye çalışıldı. Bunların insan-bireysel bir doğrultuda peliküle aktarılma süreci, yazınsal anlamda şiirin ya da öykünün kişisel anlatımının görsel bir karşılık düşümü olma çizgisini yarattı. Şiirin ve öykünün, gerekse soyut resmin karmaşık 'yazılım'ları, görsel anlamda sinema dilinin dinamikliklerinin varsıl belirimleriyle üstelik de zaman zaman anti-estetik, anti-entelektüel bir tutuma girmekten çekinmeden yeniden biçimlendi. Bu bölümde 'yeraltı' ve 'öncü' sözcüklerinin özgün karşılıkları 'underground' ve 'avant-garde' olarak kullanılmasının yeğlenmesi, üç ana Batı dilinde de özgünlüklerinin korunması olgusundan ileri geldi. 'Yönetmen' yerine 'film yapıcı' denilmesi ise, sözcüğü böyle söylemeyi seçen Batı sinema kişilerinin resmi, yerleşik söylemin tanımını olan ve bir filmi "yönetme"ye yollama yapan 'yönetmen'den ayrı bir tanımlama anlamında, bir filmi 'yapma' (birçok aşamasına birden katılma'yı gözeteni merkezleme çabasıyla) kaynaklandı.

Türkiye insanının neredeyse en önemli sorunu olan 'kendi öznel bireyselliğini kurma' olgusunda, bunun bir moral tavır olarak sinemada yansımaları hemen hemen tümüyle es geçildi. Bu olgunun sinema yoluyla nasıl yapılabileceği yabancı örnekler taklit alınarak değil, ama onların bu konu üstüne yürümedeki cesareti, kararlılığıyla aydınlatıcı olabilir. Yerli film piyasasının (da a da önemlisi izleyici beğeni çizgisinin) yerleşik anlayışlarına karşı apayrı bir zemin yaratma uğraşısını gözle alabilmek... işte bütünü mesele.

Yeni bir ...ve sinema'da görüşmek üzere.

Underground/Avant-garde/Deneysel



Underground beyazlığı, ****, 1966-67

Underground/Avant-garde/Deneysel



Filmin
son
görüntüleriyle
birlikte
birtakım
yazılar
dökülür YA
perdeye
onları
okumadan
kalkar YA
bazıları
işte
onlar

.....



ABSURD FİMLERİN KEŞFİ VE YARATIMI İÇİN ESASLAR

Ron Rice

Taylor Mead ve ben *The Flower Thief* (Çiçek Hırsız) 'in başlaması ve çekimi konusunda sık sık sorgulandık. Merly bu soruyu yanıtlayarak, bizim tüm ileri underground çalışmalarımız ve uygulamalarımızın sinema-göz tekniğini geliştirme sırlarını açığa çıkaracaktı.

Bir yönetmen ve aktörünün birlikte çalışmaları çok çeşitli biçim ve durumlar gösterebilir. Klasik sinemada senaryo ve görüntü yani içerik ve biçim arasında bir ayırım vardır. Biz, içeriği tümüyle atıp yalnızca biçim üzerinde yoğunlaşmaya karar verdik. Buna karar verildikten sonra, Hollywood'u arayıp J.B.'den San Francisco'ya tam bir **Kendi Kendine Film Yönetme Metodu** yollamasını istedim.

Bir sonraki Cuma günü bir telgraf aldım. "Üzgünüm. Hollywood metod gönderemiyor. Sana en yakın akıl hastanesiyle ilişkiye girmeni öneriyorum." J.B.

Bunca yıllık underground çalışmasından sonra, reddedilmiştik. Gönül-süzce Taylor'a anlattım. San Francisco Festivali bizi tahrik ediyordu ve bizim bir santim bile filmimiz yoktu. Sinirim bozuktu ve üzüliyordum. Son çare olarak Jungle Sam Katzman'a telefon etmeye karar verdim. Jungle Sam işi halletti ve bizim çekim için 1525 metre 16 mm.'lik film gönderdi. Şimdi filmimiz vardı ve film kazıma ve renklendirme işiyle uğraşmış bir arkadaşımın bir kamera ödünç aldım. O zamanlarda arkadaşım fotoğrafın olanaklarına tümüyle ilgisizdi. Kamerayı bana kira istemedi. Çekim yerine gittik, herşey hazır, başlamak için. Taylor bana sinemayı sanat yapan şeyin ne olduğunu sordu. Dilim tutuldu ama birkaç kelime söyleyebildim. Film doğal bir olayla, perdedeki görünüşü arasındaki fark yüzünden bir sanattır. Bu farklılık filmi bir sanat biçimi yapar. Taylor "HAYIR", dedi, "Film sanat yapan şey, filmin biçimlerle gerçeklik yaratmasıdır".

Anlaşamadık. Işık yokoluncaya kadar tartıştık ve kavga ettik. Ertesi gün ne kadar saçmaladığımızı farkettilik ve bu konuda tartışmamaya karar verdik. Bu anlaşmadan *The Flower Thief* doğdu.

Türkçesi: Aylin Ünal'dı

Film Culture. No. 24, İlkbahar, 1962



1965'te Jonas Mekas *The Village Voice* Feti yazısında şöyle diyordu: "Birkac yıldır avant-garde sanatçılar SİNEMATEK TV sanatlarında 'karşı-sanat' diye tanımlanabilecek, geleneksel sanattan çok farklı birşeyler yarattıklarını hissettiler, hatta bu konuda açıkça ısrar ettiler. Ve haklıydılar." Mekas aynı zamanda film sanatını yeni ve zamandan bağımsız görüyor. "... biz, herbirimiz boşluktan, zamandan ve anıdan geçen gerçek 'cineast'larız."

Mekas, Film Yapıcıları Kooperatifi (Film Dağıtım Merkezi) ve New York'taki Film Yapıcıları Sinematek'in kurucusudur. Aynı zamanda *Film Culture* dergisinin de kurucusu ve yayımcısıdır, *Village Voice*'da deneysel sinema eleştirileri yazar. En ünlü filmi *The Brig* (Yelkenli) eski "Living Theatre"daki Beck-Malina yapımına dayanan bir kayıttır. Film; antimiliter, antitoriter anlatımı ve şoke eden dolaysızlığı ile Venedik'te Büyük Ödül almıştır.

Philadelphia Sanat Okulu'nun en yüksek ödülünü kabul etmem istendiğinde bir an için kararsız kaldım. Kendi kendime "Ben kimim?" dedim. Gerçekten de yaşamımda çok şey yapmış sayılmam. Tüm yapmak istediklerim, tüm rüyalarım hâlâ gelecekte. Sonra bir daha düşündüm. Okulun bu onuru bana vermekte yaptığı, insanların dikkatini avant-garde sanata yöneltmek oldu. Bu ödül bana değil de yeni sinemaya, hüznü ve korku dolu bir dünyaya biraz güzellik getirmeye çalışan tüm avant-garde sanatçılara verildi.

Biz gerçekten ne yapıyoruz? Neredeyiz—Yeraltında mı? Tüm bunların anlamı ne? Çalışmalarımızla, hepimizle yakın olarak bağlantılı anlamlardan bazılarını göstermeye çalışacağım.

Onaltı-onyediyi yaşlarındayken idealisttim ve dünyanın yaşam sürecim içinde değişeceğine inanırdım. İnsanların acılarına, savaşlara ve geçmiş yüzyıllardaki sefaletle ilişkin kitaplar okurdum. Ve her nasılsa dünyanın yaşam sürecim içinde değişeceğine, insanın iyiliğine ve gelişimine inancım vardı. Ve sonra savaştı. Kitaplarda okuduğumdan çok daha inanılmaz korkular yaşadım. Gözlerimin önünde çocukların kafaları süngülerle parçalandı. Ve bu, Vietnam'da benim kuşağım tarafından yapılıyor. Tüm inandıklarım yokolmuştu; tüm idealizim, insanın iyiliğine ve gelişimine olan tüm inancım darmadağındı artık. Kendimi toparlamayı başardım ama gerçekte artık tek parça değil, bin acılı parçaydım.

İşte gerçekten bu yüzden, bu nedenle yaptım yaptıklarımı. En baştan başlamak zorunda olduğumu hissettim. Hiç inancım, hiç ümidim kalmamıştı. Kendimi yeniden parça parça toplamalıydım. Ve New York'a vardığımda benim gibi hisseden diğerlerini bulduğumda hiç şaşırmadım. Bin acılı parça halinde yürüyen şairler, filmciler, ressamlar ve insanlar vardı. Ve artık hiçbir şeyimizi yitirmememiz gerektiğini hissettik. Uyar mirasımızdan saklayacak hiçbir şeyimiz yoktu. Kendimizi arındırmamız gerektiğini hissettik. Bizi sürükleyen her şeyi—korku, yalan ve ego dolu çantanın tümünü arındıralım dedik. Beat Kuşağı bu ümitsizliğin sonucu, meyvesiydi. Mistik araştırmalar bu ümitsizlikten doğdu. Hiç-

NEREDEYİZ—YERALTINDA MI ?



bir ücret çok değildi bu arındırma için hiçbir sıkıntı çekilmeyecek denli beter değildi. Bırakan gülsünler bu arındırma bile—bazılarının hala arındırılmıya yere koyacak hiçbirşeyi yoktu—Eskiden olduğumuz gibi kalamadık. Yalnızca şimdiki arındırma değil, hap deneyimi ve meditasyon ile birkaç kuşak geri gitmeyi; egolarımızı, kötü niyetlerimizi, kuşkularımızı, yarışma duyumuzu, kişisel çıkarlarımızı yok etmeyi becermeliydik. Eğer saf ve güzel birşey varsa, elimizde yerleşecek temiz bir yer bulup büyümeye başlayabilirdin. Bu, acı çektiğin bir araştırmaydı ve hâlâ da böyle. Hâlâ bu araştırmanın ve büyümenin başlangıcındayız ve pek çok bellek parçalarına ayırılıyor. İnsan ruhunda yer alan şiddetli olaylar var ve bunlar her zaman kontrolümüzde değil, fakat biraz daha kolay çünkü çoğumuz hala görüşüyoruz ve birbirimizi tanıyoruz, yeni çağın dolaşıp duran öncüleri olduğumuzu biliyoruz. Biz, geçiş kuşaklarıyız. Benim kuşağım, senin kuşağın hep yolculuk işaretleriyle belirtilmişti. Devamlı hareketle kıtanın bir yanından ötekine, San Francisco ile New York, Hindistan ile Meksika arasında, psikedelik ve yoganın iç yolculuklarında ve makrobiyotikte gidip araştırmaya devam ettik (hâlâ da ediyoruz). Kolomb'dan beri hiçbir kuşak Amerika'nın şu iki kuşağından çok gezmemiştir. Evet, diğer kuşaklar da gezdiler ama hep fatihler olarak gezdiler; diğerlerini fethetmek için, onlara kendi yaşam biçimlerini öğretmek için. Ailelerimiz Vietnam'a hâlâ gidiyorlar, evet ama bugün yolculukları ve fetihleri bize ne denli işe yaramaz ve gerçekdışı geliyor! Bizim gezmemiz küçük kırıntıları ve eski çağların bilgi, sevgi, ümit parçalarını toplamak için; dünya kadar, gelenekler kadar, insanın kendisi kadar yaşlı, mistik, sonsuz aklı toplamak, kendimizi parça parça biraraya getirmek için. Diğerlerine teklif edeceğimiz hiçbirşeyimiz olmaksızın ama ne denli küçük olursa olsun sevgiyle, sıcaklıkla ve akılla araştırılan herşeyi mutlulukla kabul ederek.

Sinemada bu araştırma varolan tüm profesyonel, tecimsel değerlerin, kuralların, konuların, tekniklerin, iddiaların bırakılması sürecinde gösterildi. "Biz insanın ne olduğunu bilmiyoruz, biz sinemanın ne olduğunu bilmiyoruz" dedik. Öyleyse bırakın tümüyle açık olalım. Bırakın herhangi bir yöne gidelim. Bırakın tümüyle açık ve dinliyor olalım; duyuları yorgun ve gelmekte olan çağın mistik rüzgarları tarafından çalınmış, en ufak bir hareket ya da çağrı ya da işaret bekleyen gitar tellerine benzemiş çok yorgun ve bezgin biri gibi en ufak çağrı ile herhangi bir yöne hareket etmeye hazır olalım. Bizi sürükleyen ağır parçalamak için herhangi bir yöne gidelim. Hiçbir kuruluşla bağlı olmayın; onlar çökecek ve sizleri de kendileriyle sürükleyecekler. Bizim yönümüz güneştir. Yönümüz güzeldir—para değil, başarı değil, uyum değil, güvenlik değil, hatta mutluluğumuz bile değil ama hepimizin birlikte mutluluğu.

Hep elimizde pankartlar şunu bunu protesto ederek uygun adım yürümüşüz. Bugün kavradık ki dünyayı, diğerlerini düzeltmek için önce kendimizi düzeltip kendi güzelliğimiz ile diğerlerini güzelleştirebilelim. Çalışmamız, yani bu sahnede en önemli çalışmamız kendimizdir. Varolan yaşam koşullarına karşı çıkmamız ve onları eleştirmemiz ancak bizim kendi oluşumuzun yayılması, gelişmesiyle olabilir. Biz, tüm şeylerin ölçüsüyüz. Ve yaratımımızın, sanatımızın güzelliği; kendimizin, ruhumuzun güzelliğiyle orantılıdır.

Neden küçük filmler, underground filmler yapıp durduğumuzu, neden Ev Filmleri'nden sözettiğimizi merak ediyor olabilirsiniz. Belki de tüm bunların yakında değişeceğini umuyorsunuz. "Bekleyin" diyorsunuz, "Büyük filmler yapmaya



başlamalarına dek bekleyin." Ama biz "Hayır" diyoruz, "Burada bir yanlış anlama var." Biz gerçek filmler yapıyoruz. Bizim insan ruhunun en derinlerdeki gereksinimlerinden geliyor. İnsan kendisini, kendisi dışında harcadı, insan kendi izdüşümünde ortadan yok oldu. Biz onu evine, küçük odasına geri getirmek istiyoruz. Ona "ev" diye arada bir yalnız ve kendisine, yakın birkaç sevdiğiyle ve kendisiyle ve ruhuyla olabileceği bir yerin varlığını anımsatmak istiyoruz. İşte "ev filmi"

nin, filmlerimizin özel vizyonlarının anlamı da bu. Bu dünyayı ev filmlerimizle çevrelemek istiyoruz. Filmlerimiz yüreklerimizden geliyor—Hollywood filmleri değil, bizim küçük filmlerimiz. Bizim filmlerimiz kendi nabzımızın, kalp atışımızın, gözlerimizin, parmak uçlarımızın uzantıları gibi; hareketlerinde, ışık kullarımlarında, imgelemlerinde öylesine kişisel, öylesine alçak gönüllü... Bu dünyayı film karelerimizle çevreleyip, kıpırdamaya başlayınca dek ısıtmak istiyoruz. Halâ kendi öz çevrelerimizi, kirli kentlerin aynaları oluşumuzu, kara gündelikliğimizi ifade etmeye devam edebildik. Ama bu işi yapıp bitirdik bile. Son on-yirmi yılın sanatlarında bir acı var. Modern sanat diye adlandırılan süreç, sona eren uygarlığımızın acısından, Hristiyan Çağın sonlarından başka birşey değil. Şimdi kendi içimizde—yıldızların içinde çok sevinçli birşeylere olan arzuyla sürükleniyoruz ve bu arzuyu şehirlerimizi, yüzlerimizi, hareketlerimizi, seslerimizi değiştirdin diye dünyaya çekip getirmek istiyoruz—bir ışık sanatı istiyoruz.

Bu yeni sanatımıza, sanatçılar olarak çalışmalarımıza çok açık olalım. Şimdi tam en güzel şarkıları söylemenin zamandır, kendimizi zayıflatmanın değil.

Başlarda, savaştan sonraki düş kırıklığından sözediyordum. Bugün uzun bir zamandan sonra ilk kez tekrar kırılan parçalarımın biraraya gelişini görmeye başladım. Çok açık olarak, tüm duyularım, açılmış gözlerim ve kulaklarım dinliyorum. Onbeş yıllık düş kırıklığı devresinden sonra yavaş yavaş şu aylar boyunca yeniden; insana olan inancı, güveni ve korkudan ışığa köprü kuran kuşağın bu olduğuna ilişkin kanıyı kazandım. Siz, ben—biz; güzel bir notada bir araya gelmeye başlayan bin acılı parçayız. Tıpkı dünya üzerinde tümüyle yeni bir insan ırkı ortaya çıkıyormuşçasına. **Byrds** adlı rock'n'roll grubu kazandıkları paralarla ne yapıyorlar biliyor musunuz? Koca koca tabelalar yaptırıp California'nın yolları boyunca diziyorlar ve bu tabelalarda bir tek sözcük var: Sevgi. Ama ailelerimiz "Çok saçma, paralarınızı bankaya yatırmanız gerekli" diyebilir. İşte fark bu. İşte demek istediğim bu. İşte 1966'da yaz ortasında bulunduğu-muz yer burası.

Jonas Mekas

The New American Cinema, A Critical Anthology
(Editör: Gregory Battcock, E.P. Dutton & Co. Inc., 1967)
Türkçesi: *Hadiye Cangökçe*



Here IS the film for those who crave the **UNUSUAL**
SHE MADE A STRANGE PACT WITH DEATH!



Fritz
Lang's

DESTINY



... With these Players ...

BERNARD GOETZE
LIL DAGOVER
WALTER JANSSEN

Story by Fritz Lang
and Thea von Harbou

Based on the novel "The Coachman of Death" by Selma Lagerlof

ANTHONY PHILLIPS presen
Showing

Admission



Psikedelik İzduşumunun Yaratıcısı

Halil Turhanlı

Sinemada avant-garde sözcüğü ilk kez 1920'lerde Fransa'daki kimi peripheral çalışmaları, ana-akım deneylerinden kesin çizgilerle ayırmak için kullanılmıştı. Sinemanın ilk yaratıcı deneylerinin gerçekleştirildiği, Feuillade ve Melies'in Fransa'sının, öncü sinemanın da merkezi olması doğal sayılmalıdır.

Fransa'da avant-garde'ı besleyenler, resme zaman boyutunu eklemek, tuvalin sınırları dışına taşımak ve ışığı çok daha dolaysız kullanmak isteyen, resim ve fotoğraf sanatının yenilikçi adlarıydı. Kuramsal katkısı sağlayanlar ise, ticari ve avant-garde sinemaların sınır çizgilerinde buluşan Louis Delluc ve Jean Epstein adlı iki sinema filozofuydu. Çok genç yaşta (henüz otuzdört yaşındayken) ölen Delluc yazılarında, sinemanın bütünüyle düşgücüne dayalı bir araç olarak taşıdığı gizilgücün altını çiziyordu. Şiirsel filmler de imzalayan Delluc'un bu yapıtları arasında en önemlisi, Marsilya'da çektiği eşsiz atmosfer çalışması *Fièvre*'dir.

İhmal edilmiş ustalardan Jean Epstein'a göre de sinema, düş ve fantezileri yorumlama sanatıydı.

"Film" diyordu Epstein, "en güçlü şiirsel medya değil, düşsellik için en gerçek ortamdır." Sinemayı kişisel anlatım aracı olarak kavrayan ilk ustalardan biri olan serüvenci ve araştırmacı Epstein, 1920'lerin başlarında şöyle yazıyordu: "Niye, belirli bir düzenlenmiş olaylar kalbini, kronolojiiyi, olguların ve duyguların örgütlenmiş ardıllığını varsayan öyküler anlatmalı? Böylesi perspektifler sadece göz yanılmalarıdır. Hayat, düzgün biçimde yanyana dizilmiş irili ufaklı tablolar gibi kurulmamıştır. Öyküler yoktur. Öyküler asla olmamıştır. Yalnızca başı ve sonu belirsiz durumlar vardır: Başlangıcı, ortası ve sonu; önu ve arkası olmayan durumlar. Onlara dilediğiniz açıdan bakabilirsiniz, sağdan ya da soldan. Geçmiş ve gelecek yoktur, sadece şimdiki zaman vardır."

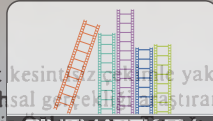


Yukarıdaki düşünceleri 1920'lerin hemen başında kağıda dökülmüş olması bile başlıbaşına, bir sinema döneminin avant-garde'in odak noktasında konumlanabilmesi için yeterliydi. Ne ki, avant-garde, bir hareket (movement), bir moda ve teknikler bütünü olarak niteleyen ve küçümseyen Epstein, böylesi bir yerleşmeyi geri çeviriyordu. Çünkü, O'na göre gerçek öncü sinema, bir ruh hali, değişimi kabul etme ve hayatı sınırlarına dek zorlayarak sorgulamaya arzusuyla. Üstelik, 1920'lerin Fransa'sındaki avant-garde'i sığ, akademik ve gösterişçi olmakla suçlayan Epstein, her türlü öğretiyi sinemanın gelişimine engel sayıyordu. Sinemanın biricik ülküsü sürekli devrim, ben-çözümlemesi ve eleştirisi olmalıydı. Gerçeküstücülerle pek çok noktada buluşan, sıradan gerçekliğin ardındaki araştırılmayı ve düşlerini açıklamayı amaçlayan Epstein, kamerayı X-ışını ile eş tutuyordu: "Film kamerasının merceği, Apollinaire'in söylemiş olduğu üzere, gerçeküstücü, sahibi insan olmayan çözümleyici bir gözdür. Bu, önyargısız, aktöresiz ve etkilerden arınmış bir gözdür. Yüzlerimizde ve hareketlerimizde, sevgi ve sevgisizlik, gelenek ve düşüncelerle yüklü olan bizlerin artık asla göremediği çizgileri yakalar."

Kuşkusuz 1920'lerde, Atlantik'in öteki yakasında da deneysel ve öncü filmler göze çarpıyordu. Charles Sheeler ve Paul Strand ikilisinin *Mannahatta* (1924)'sı New York'un geometrik mimarisi, insanların ve gemilerin hareket biçimleri üzerine yapılmış kısa bir çalışmaydı. Robert Florey ve Slavko Vorkapich'in Hollywood'un klişe tiplerini hicveden fantezileri *Life and Death of 9413* (9413'ün Hayatı ve Ölümü-Hollywood Extra, 1928), boş karton ve teneke kutular, mukavvadan kesilmiş modeller ile yapılmıştı. Görüntüyü ise, tek bir kuvvetli ışık kullanarak Gregg Toland gerçekleştirmişti. Robert Florey'in bir diğer deneysel çalışması *Loves of Zero* (Sıfırın Aşkları-1929), endüstri toplumunda insanlar arasındaki ilişkilerin mekanikleşmesine karşı bir eleştiriydi. Robert Flaherty'nin yapmış olduğu *24 Dollar Island* (24 Dolar Adası-1925) ise, yönetmenin sözleriyle, "gökdelenlerin kamera şiiiri"ydi. Charles Vidor'un flash-forward tekniğini denediği *The Spy* (Casus-1932), kendisini öldürmek isteyenlerden kurtulmak için kaçan bir adamın bu kaçış boyunca gördüğü/kurduğu düşür. Perdedeki görüntü adamın sağ kalabilme arzusudur. Oysa gerçekte, kovalamaca adamın öldürülmesiyle sonuçlanmıştır.

Fakat bu ayrıksı örnekler bir yana, Amerikan avant-garde ve onun bir alt-türü sayabileceğimiz yeraltı sinemasının asıl gelişimi 1940'larda gerçekleşebilmiştir. Amerikan yeraltı sineması, babası bilinmeyen (bir baba mutlaka gerekli mi?) fakat, annesinin Kiev doğumlu, dansçı Maya Deren olduğundan kimsenin kuşku duymadığı aykırı bir çocuktur. Yeni Amerikan sineması, Deren'in 1940'larda yaptığı fakat, gerçek değer ve önemleri ancak 1960'larda anlaşılabilen son derece kişisel ve yüksek dozda entelektüel filmlerden doğmuştur.

Maya Deren, iki kısa-özel film türü geliştirmiştir: Psiko-dram ve sine-dans filmleri. 1920'lerde Fransa'da oluşan cinematic geleneği canlandıran, dahası avant-gardist ustaların stillerini geliştiren (ki 1950'lerde, Kenneth Anger, Stan Brakhage ve diğer yeraltı çocukları bu sinematik şiiire şiddet ögesini ekleyeceklerdir) ilk Deren filmi, *Meshes of an Afternoon* (Bir Öğlesonrası Tuzağı-1943) psiko-dram olarak nitelenebilir. Çok kimsenin Amerikan bağımsız film kronolojisinde bir kilometre



taşı saydığı filmde, yavaş fakat kesintisiz ve sürekli yaklaşık bir trans hali yaratılmaya çalışılmıştır. Bir bakıma, ruhsal geçişin hızlandırılarak, ele geçirdiğinde sorgulayan bir ruh hali (mood) filmidir, Bir Örgünlenmiş Bir Yaşamın (Deren, başkalarının da tanık olabilecekları bir olay kaydetmemiştir; film, bütünüyle bireyin içi (interior) deneyimleriyle ilgilidir.

Filmde, evine giren bir kadın (Deren, kendisi oynuyordu), koltuğa uzanır ve uykuya dalar. Uykusunda düş, düşünde de ölümünü görmektedir. Başına kukuleta giymiş, ürkütücü dış görünüşü olan bir adamla karşılaşır. Bu gizemli figürü izler; yakalamak ister fakat başaramaz. Sonuçsuz kalan yakalama girişiminden sonra kadın, tekrar ve tekrar evine girer. Günlük yaşantısında kullandığı anahtar, bıçak, çiçek, fonograf ve telefon gibi eşyalar çevresinde giderek yoğunlaşan bir güç ve etki kazanırlar. Kadın, bir erkeğin (koyaladığı kukuletalı adam mı?) dokunuşuyla uyanır. Gözlerini açmasıyla birlikte aktüel gerçeklik ve düşün kendine özgü mantığı örtüşür. O kısacık dokunuş anında kadın uykudan ölüme geçmiştir.

Deren ve kocası Alexander Hammid'in Kaliforniya'daki evlerinde, birkaç hafta içinde ve yalnızca birkaç yüz dolara kotarılan filmde, yaratıcı düzenleme, uç kamera açıları ve yavaş çekim gibi filmik araçlarla düş gören kadın için kapalı bir dünya oluşturulmuştur. Fakat asıl önemlisi, Bir Öğlesonrası Tuzağı ile Maya Deren, Resnais ve Robbe-Grillet'den on kusur yıl önce geçmiş ve geleceğe, zaman ve mekâna yeni anlamlar yükleyen bir film yapmıştır. Şiirsel ve filmik ritm ile aktüel zaman; tekinsiz imge ve görüntülerle de gerçek mekân itga edilmiştir.

Maya Deren'in Bir Öğlesonrası Tuzağı'ndan bir yıl sonra yaptığı *At Land* (Karada-1944)'yı P. Adams Sitney, "som Amerikan esrime filmi" olarak tanımlar. James Agee ise, Deren'in ilk iki yapıtını da düş-film'ler olarak niteler. Çünkü gerçekten, her iki filmde de gerçek zaman ve mekândan vazgeçilmiştir. Ancak Karada da, bu vazgeçiş birey-öteki, insanlar-olaylar arasında yeni ilişkiler yaratılabilmek uğruna yapılmıştır. Yine, Bir Öğlesonrası Tuzağı'nda olduğu gibi, denizden gelen, kumsal boyunca koşan ve (yine kumsalda) satranç oynayan kadını Maya Deren canlandırıyor.

Maya Deren'in sinema kariyerinin üçüncü, sine-dans filmlerinin ilki olan ve sadece üç dakika uzunluğundaki *A Study in Choreography for Camera* (Kamera İçin Bir Koreografi Çalışması-1945) sonradan yapılan tüm dans filmleri üzerinde etkisini duyurmuştur. Film, dans eden kadının (bu kez Talley Beathy) dış mekândaki çok yavaş hareketleriyle başlar ve bir odaya adım atmasıyla noktalanır. Fakat montaj sayesinde, hiç kesintiye uğramayan hareketleriyle kadın, (koruluk, bir müzenin avlusu, oda gibi) çok değişik mekânlarda dans ediyor etkisi yaratılır. "Birkaç yıl önce film yapmaya başladığımda" diyordu Deren,

"ilk amacım kamerayı, genelde tiyatro geleneğinden ve özel olarak da mekâna bağlı ele alış tarzından bağımsızlaştırmaktı. Bu filmlerin ana kişisi maddi ve coğrafi yasaların yönetmediği bir evrende, uzak yerler olarak orada ve burada hareket ediyordu; bunun karşılığı yalnızca büyük bir yolculukta bulunabilir. Daha doğrusu, tıpkı gece ve gündüz düşlerimizdeki gibi, kişinin ikisi arasında hiç yolculuk etmeden önce bir yerde



ve hemen ardından bir başka yerde bulunabilirdi bir imgelem dünyası reket ediyordu.”

Deren, 1946 yılında yapmış olduğu *Ritual in Transfigured Time* (Biçimi Değişmiş Zamanda Ritüel)'de hareket etmeyen öğelerden bir dans filmi kotarmıştır. Filmde oynayanlar gerçekte dansçı olmadıkları gibi, hareketleri de gerçek dans figürleri değildir. Ancak, Biçimi Değişmiş Zamanda Ritüel'i bir dans filmi yapan tüm bu hareketlerin stilize ve rastlantısal oluşlarıdır. Aralarındaki bağlantı sadece ayrıntılarda kurulmuştur. “İki dansçının da dans etmemelerine karşın” diyordu Deren,

“film boyunca başlıca amaç dans etmeyen öğelerden bir dans filmi yaratmak olduğu ve film ile yaratılan biçim oyuncuların kişisel niyet ve hareketlerini aştığı için ritüel adını verdim. Budunbilim açısından konuşulacak olduğunda ritüel, maskaların ve bol giysilerin kullanılmasıyla, topluluk hareketleriyle kişiselliği ortadan kaldıran bir teamüldür; böylelikle, olağanüstü bir lütuf elde etmeye yönelik olarak tüm kişisel öğeler eritilerek aşkın bir kabile iktidarı içinde kaynaştırılır. Bu tür komünal çabalar önemli dönüşümlerin, herşeyin ötesinde hayata doğru bir altüst oluşun üstesinden gelebilmek için korunur. Kısır kıştan bereketli bahara, fanilikten ölümsüzlüğe, çocuk-oğul'dan erkek-baba'ya geçişi başarabilmek için. Dolayısıyla, filmin ilk karesindeki siyah matem giysileri içinde görünen dul kadın, negatifin kullanılmasıyla sonunda, beyazlar içindeki geline dönüşür.”



Maya Deren

Deren'in *Meditation on Violence* (Şiddet Üzerine Meditasyon-1948)'unu olumlu ve olumsuz arasındaki sürekli değişimin filmi olarak tanımlanabilir. Yönetmen Çin boksunda, baleye, modern dansa yaklaşan bir incelik ve yanısıra, felsefi ve fiziksel özlere kesin birliğini bulmuştu. Geleneksel Çin boksunun üç türünü yapan oyuncunun performansı çekim ve düzenleme ustalığı sayesinde bir döngü olarak kurulmuştur. Oyuncu, oldukça yumuşak Wu-tang hareketleriyle başlar; sonra daha sert ve daha az uyumlu Shao-lin figürlerine geçer. Son kertede Shao-lin kılıç oyununa yükselir. Nihayet, uzayan çerçeve donar ve bu noktadan sonra motion geriye doğru işler. (Kılıçlı Shao-lin, Shao-lin, Wu-tang). Böylece film başlangıcında son bulur. Çünkü, Deren filmin kesintisiz tek bir hareket olarak algılanmasını istemiştir. “Tıpkı gerçek Çin boksunun belirli metafizik düşüncelerin açıklaması olması gibi” diyordu Deren,

“Şiddet Üzerine Meditasyon'da aynı düşüncelerin, görsel araçlardan yalnızca biri olan fiziksel hareketlere başvurarak fil-



me özgü kavramlarla anlatılmaktadır. Bu tang boks uslubu, Konfiçyus'un olduğu *Değişim Kitabı*'nın felsefi kavrayışından ve Lao-Tse'nin Yaşam Yolu'ndan kaynaklanır. *Değişim Kitabı*'nda hayatın kesintisiz bir dönüşüm, olumlu ve olumsuz arasında sürekli bir değişime olduğu vurgulanır."

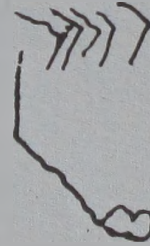
Filmleri ticari sinemanın bütünüyle dışında kaldığı için Maya Deren, 1946 yılından itibaren Provincetown Tiyatrosu'nu kiralarak yapıtlarının burada gösterilmesini sağlamıştı. (Bu çabası Amos Vogel'in Cinema 16'sı için de esin kaynağı olmuştu). Yine 1946 yılında, daha fazla yaratıcı filmler yapabilmesi için kendisine Guggenheim bursu verilen ilk sinemacı da Deren olmuştu. İlgeri geniş alana yayılan bir sanatçıydı Deren. Birara, yerlilerin ritüel ve danslarını yerinde izleyebilmek ve bunlar üzerine yarı belgesel yarı deneysel bir film yapabilmek için Haiti'ye gitmiş ve hatta Haiti inanışları, zenci büyücülüğü (voodooizm) üzerine bir kitap yazmaya da koyulmuştu.

Öncü filmlerini filisten eleştirilenlere karşı yazılarıyla da savunmak zorunda kalan Deren 1961 yılında, Mekas kardeşlerin yayımladıkları ve Amerikan yeraltı sinemasının sözcülüğünü yapan Film Culture dergisinde (1961 Yaz, no: 22) şunları yazıyordu:

"İzleklerine bakıldığında filmlerimin metafizik oldukları söylenebilir. İnsan usü denilen o anlaşılması çok güç mucize doğanın binlerce yıllık dolambaçlı evrimiyle gerçekleşebilmiştir. İnsanı tüm diğer canlılardan farklı kılan da budur; çünkü, O salt maddeye tepki göstermekle yetinmez fakat aynı zamanda, maddenin anlamı üzerinde düşünür. Usun bu tür metafizik etkinlikleri en az bedeninin maddi ve fiziksel eylemleri kadar gerçeklik ve önem taşır. Filmlerim anlamlar ile - düşünce ve kavramlarla ilgilidir, madde ile değil.

Bu anlamlar karşısındaki tutumları göz önüne alınarak filmlerimin şiirsel oldukları düşünülebilir. Eğer felsefe gerçeğin anlamının kavranmasıyla ilgileniyorsa, o halde şiir de - genelde sanat da - bir kutlamadır, değerlerin ve anlamların çoğalmasındır. Filmlerin yapısını, sebep ve olaylardan ziyade, düşüncelerin ve niteliklerin mantığı olarak görürüm.

Tıpkı yalın söz'ün, yoğunlaşmanın amaçlanandan daha yüksek düzeyde onaylanarak şarkıya dönüştürülmesinde olduğu gibi, işlevsel hareket ritüel bo-

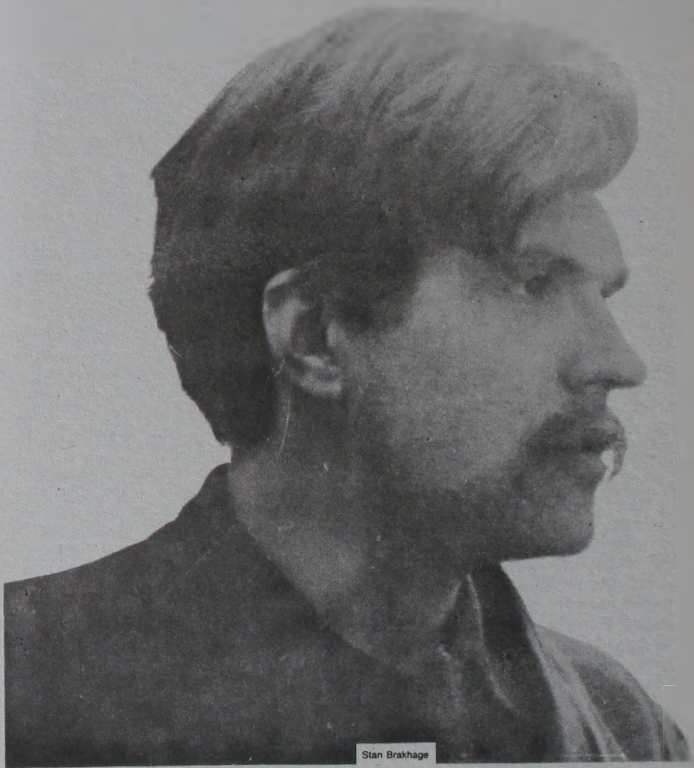


SHIRLEY
CLARKE

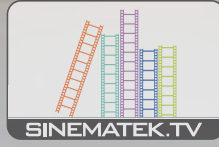
ne izi var bunun burada



yutu kazandıran biçimlendirme ve sını-
zasyon dikkate alınarak film koreografik oldukları da ileri sürülebilir.
Aracın kullanımı bakımından filmlerim
deneysel olarak nitelenebilirler. Bu film-
lerde kamera yasalara boyuneğen, alışıl-
mış anlamda kaydeden bir göz değildir.
Aracın tüm dinamiği ve etkileme gizilgü-
cü anlam için en uygun eğretilmeyi ya-
ratmaya adanmıştır.”•



Stan Brakhage



manifesto*

yeni amerikan sineması
topluluğu

Son üç yıl içinde, yeni bir sinemacılar kuşağının kendiliğinden doğuşuna tanık olduk: İngiltere'de Özgür Sinema; Fransa'da Yeni Dalga; Polonya, İtalya ve Rusya'da genç hareketler; bizde (A.B.D.'nde) Lionel Pogosin, John Cassavetes, Alfred Leslie, Robert Frank, Edward Bland, Bert Stern ve Sanders kardeşlerin çalışması.

Dünyanın her yerinde, resmî sinemanın soluğu kesiliyor. Bu sinema törel yönden çürümüş, estetik yönden modası geçmiş bir sinemadır; Dramatik yönden de yüzeysel ve sıkıcıdır. Görünüşte zahmetine değen, yüksek bir estetik ve törel değer taşımak savını taşıyan, eleştirmen ve seyircinin de böyle kabul ettiği filmler bile, sinema ürününün çöküşünü açığa vuruyor. Bu filmlerin meydana getirilişindeki ustalık bile, bunların yargılarındaki sahtelik, duyarlık eksikliği, deyiş yokluğu için bir örtü olmuştur.

Yeni Amerikan sineması şimdiye kadar kendini ancak arada bir göstermişse de, artık bir araya gelmek zamanının çatığı görüşündeyiz. Kalabalığımız -hareketimiz büyük çapa erişmek yolundadır- ve neyi yıkıp neyi kurmak gerektiğini biliyoruz.

Amerika'daki öbür sanat hareketlerinden -son yıllarda yeni akımların belirmediği resim, şiir, heykel ya da tiyatro- şimdi meydana geldiği üzere, bu eski çürüyüşe karşı baş kaldırışımız her şeyden önce estetik bir baş kaldırıştır. Bizi ilgilendiren insan'dır. İnsan ve insanla doğrudan doğruya ilgili her şey. Biz, yönetmeni modası geçmiş dar ilkelere çerçevesine sokan bir estetik okul değiliz. Ne sanatta ne yaşamda klasik ilkelere inanmak elimizden gelmez.

Biz sinemanın bölünmez bir bireysel anlatım olduğuna inanıyoruz. Bundan dolayı yaptığımız perde üzerinde gösterilmeye hazır duruma gelinceye kadar araya yapımcıların, dağıtımçıların ve siparişçilerin girmesini kabul etmiyoruz.

Denetlemeyi kıymıyoruz. Hiç bir denetleme kanununa imza atmadık biz. Bunun gibi, filim çevirmek için önceden izin alınması gibi geçmişin kalıntılarını da ka-

bul etmiyoruz. Bir kitap ya da şiir yazmak, ya da bir müzik parçası bestelemek için hiç bir izin gerekmemiştir. Film çevirmek için önceden izin alınmasına, filimlerin denetlenmesine, hatta Federal Gümrük Bürosunca uygulanan denetlemeye karşı hukuk yollarına baş vuracağız. Filimlerin, bir ülkeden öbürüne, denetleyicilerin ve bürokratların makas darbelerinin müdahalesi olmaksızın gitmek hakkıdır. A.B.D. filmlerinin çeşitli ülkeler arasında serbestçe dolaşmasından yana olan hareketin başına geçecektir.

Denetleme kurullarının üyeleri kimlerdir? Bunları kim seçiyor, mülkleri nelerdir? Denetlenen tütleyicilerin ve bürokratların makas darbelerinin müdahalesi olmaksızın gitmek hakkıdır. A.B.D. filmlerinin çeşitli ülkeler arasında serbestçe dolaşmasından yana olan hareketin başına geçecektir.

Denetleme kurullarının üyeleri kimlerdir? Bunları kim seçiyor, mülkleri nelerdir? Denetlenen tütleyicilerin ve bürokratların makas darbelerinin müdahalesi olmaksızın gitmek hakkıdır. A.B.D. filmlerinin çeşitli ülkeler arasında serbestçe dolaşmasından yana olan hareketin başına geçecektir.

Yapım yöntemlerinin yeniden düzenlenmesi ve özgür bir sinema endüstrisinin temellerini atmak için yeni yatırım biçimleri bulmak istiyoruz. Bazı seçkin sermaye sahipleri şimdiye kadar *Shadows* (Gölgeler)'e, *Guns of the Trees* (Ağaçların Silâhları)'na, *The sin of Jesus* (İsa'nın Günahı)'na, *Don Peyote*'ye, *The Connection* (Bağ)'a ve *Pull My Daisy* (Papatyamı Kopar)'a para yatırdılar. Bu yatırımlar Broadway'de tiyatro oyunları yatırımında sık sık uyguladığı üzere bir komandit ortaklık temeline dayanıyordu. Tiyatro yapımcılarından bazıları A.B.D.'nin Atlantik kıyısında sinema yapımı alanına girmiştir.

Şimdiki dağıtım ve gösterim siyasetine karşı çıkıyoruz. Uygulanmakta olan yöntemlerde bütün bütüne yanlış şeyler var; bu dizgeyi yıkmamanın zamanıdır. Gölgeler ya da *Come Back Africa* (Geri Gel Afrika) gibi filmlerin gösterilmesini önleyenler seyirciler değildir, dağıtımçıları ile sinema salonu sahipleridir. Filmlerimizin A.B.D.'ne varmadan önce Londra, Paris ya da Tokyo'da gösterilmiş olması üzüntü vericidir. Kendi dağıtım kooperatifimizi kurmak niyetindeyiz. Bu görev, Yasamızın üyelerinden biri olan Emile de Antonio'ya verilmiştir. "New York Theatre", "Bleeker Cinema", "Art Overbrook Theatre", filmlerimizin gösterilmesi için bizimle sözleşme



yapmış olan ilk salonlardır. Dağıtımımızla birlikte, Yeni Sinemaya everişli havayı hazırlamak için bir reklâm kampanyası açacağız. Bu konuda Amerikan Sinema Dernekleri Federasyonunun yardımını bizim için büyük değer taşıyacaktır.

Atlantik kıyısının, bütün dünyadaki Yeni Sinema için bir buluşma yeri olabileceği kendi sinema şenliğine sahip olmasının zamanı gelmiştir. Yalnızca ticarî dağıtım sinemanın hakkını hiç bir vakit vermeyecektir. İtalyan, Leh ya da Japon yapımının en iyi ürünleri-ve çağdaş Fransız sinemasının büyük çoğunluğu-bizde tanınmamaktadır. Böyle bir şenlik salon sahiplerinin ve seyircilerin dikkatini bu filmler üzerine çekecektir.

Sendikaların niyet ve çıkarlarını tamamiyle anlamakla birlikte, bütçesi ancak 25.000 dolar olan bir film ile bütçesi 1.000.000 dolar olan bir filmde çalışmak için sendikaların aynı ücreti istemisini haklı buluyoruz. Broadway'de uygulananlar gibi, daha akla yatkın yöntemlerin hazırlanması, yani yapımın nitelik ve önemine dayanan bir dizge için sendikalarla görüşmelere girişmek niyetindeyiz.

Yönetmenlere filmlerini tamamlamala-

şevince işini görmekte kullanılabilecek bir fon kurmak üzere kazancın belli bir kısmını ayırmayı üzerimize alıyoruz.

Topluluğumuz ile, örneğin, "United Artists" gibi kuruluşlar arasında büyük bir başkalk olduğunu açıklıkla anlatmak istiyoruz. Biz para kazanmak için değil, film çevirmek için birleşmeye karar verdik. Ve bunu Amerika'yla, kendi kuşağımızla işbirliği yaparak gerçekleştireceğiz. Ortak bir duygu, ortak bir öfke ve benzer bir sabırsızlık bizi kendi aramızda birleştiriyor ve bizi aynı zamanda bütün dünyadaki Yeni Sinema hareketleriyle birleştiriyor. Fransa, İtalya, Rusya, Polonya ya da İngiltere'deki meslektaşlarımız bizim kararımıza katılabilirler. Onlar gibi biz de artık "yaşam ve sanatlar" konusundaki "büyük yalan"dan bıktık. Onlar gibi biz de yalnızca Yeni Sinemadan yana değiliz. Aynı zamanda "yeni insan"dan yanayız. Onlar gibi biz de sanattan yanayız, ama yaşam pahasına değil. Artık cilâl ve sahte filmler istemiyoruz, kaba ama canlı filmleri yeğliyoruz; gül suyuna batırılmış filmleri istemiyoruz artık; istediğimiz kan rengi filimlerdir.

ÇEVİREN: NİJAT ÖZÖN

(Film Culture dergisi, sayı: 22-23 yaz 1961)

* Türk Dili Dergisi, Sinema Özel Sayısı, Ocak 1968.



AVANT-GARDE'ın “Şimdi”si ve “Burada”sı

Ufuk Üsterman

1948 Aralığında, Parnett (Paruch) Newman bir deneme yazmaya girişir: “Yüce-İtim şimdi”dir. 1950-51’de “Vir Heroicus Sublimus” olarak adlandırdığı bir resim sergiledi. 1960’larda üç bronz heykelin dökümüne girişti: Burada I, Burada II, Burada III.

Avant-Garde’ın yüce(?)’ile olan ilişkide ne zaman ve nerede olacağını düşünsel haritasını çizen ilk girişimleri bunlar. Avant-Garde yüce ile olan ilişkide nasıl bir yöneme izler? (Modern-Avant-Garde). Önce yüce’den (Sublime) ne anlamamız gerekiyor? Edmund Burke bu kavramı ilk kullananlardan. “Şimdi ve Burada”yı yüce-İtimin (bu deneyimin bir noktası olarak) merkez yoğunluk noktalarından biri olarak düşünüyoruz.



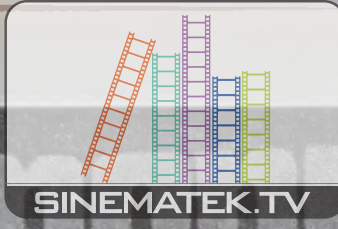
“Şimdi” hakkında kim yeterli bilgiye sahiptir? Bir Şimdi; Augustine’nin zamanından Husserl’e kadar bilincin dışındaki zaman olarak kabul edilirdi. Newman’ın ele aldığı anlamda “şimdi” bilinçliliğe yabancı ve kavramlar içinde düzenlenebilemezdir. O daha çok bilincin boşaltılmasıdır. Formüle edilemeyen ve hatırlanılmayan bilinçliliğini kendi düzenleme sistemi içinde unutan bilinçliliği yolunda(n) çıkarır. Olmuş olan bir şey hakkında düşünceyi yönlendiremeyiz (olanlar olur yalnızca). Olmakta olan-(olanlar) olmuş olanların sorusundan önde gitmeyi sürdürür. Gerçekten de olmuş olanlar (happening) olaydan önce mi gelmektedir? Bu mümkün müdür? Bir şeyi belirlemek - bir sistem, bir teori, bir program ya da bir tasarımı yerleştirilmesiyle belirlenmeye çalışılır. Bütün entellektüel disiplinler ve kuruluşlar ki onlar garantileme peşinde olanlar- hiç bir şeyi söylemedi-şimdiye kadar- (bir çesidine izin verilirken diğeri yasaklandı).

Modern Avant-Garde’in önüne çıkan sorun (hem geride bırakılması hem de karşısına çıkan sorun): Unutmanın mümkünlülüğü. Hiç bir şey olamayacak. Sözcükler, renkler, biçimler, sesler kaybolacak ve sonunda hiçbir yere varmayan cümleler olacak. Bu plastik yüzeyle karşıkarşıya gelen ressamın acısıdır. Ya da akustik bir yüzeyle karşılaşan müzisyenin.

Optikal haz, sınırsızlık düşüncesinin bir sonsuzluğunda, hiçbir şeyin kenarında yer almaksızın üretici bir işleve sahip oldu. Avant-Gardizm böylece yüceltimin Kantiyen estetiğinde tohumlanır.

Belki de Romantizm ve “modern” Avant-Garde arasındaki ayrımın kopuş yeri “yüce şimdi”dirde olduğu gibi “şimdi yüce burada”dadır—“yüce” hiçbir yerde değildir, hiçbir yeri açmaz. Geç ya da erken değildir. Ama ŞİMDİ VE BURADA’dır. O olaylar’dır. Bu onun resmidir. Şimdi ve Burada, düzensizliğin içindeki uyumun yerleştirimi yüce’nin düşüncesidir. Burke, yüce düşüncesini bir duyumun işlemesiyle gelen terörü ve hazla bu terörün birbirine karıştığını yazar. Yoksunluklarla sınırlanan (boşaltılmışı anırtıyor) terörlerdir: Işığın yoksunluğu karanlığın terörü. Bu kuşku ya da ikili durum korku ya da tehtidin azaltılmasıdır. (Ruh-hayattan, dilden, ışıktan yoksun bırakılışındaki tehtidin tehtid edilmişidir). Ruh boşaltılmış, mümkün olduğu kadar ölümlle durduruldu.

Burke için yüce-İtim yükselmenin bir maddesi değildi (Aristo’nun trajedi kategorisinde belirttiği gibi). Ama yoğunlaşmanın (intensification) bir maddesiydi. Kendi(si) işaret olan soru en azından kendisi bir işarettir. Soru J. Derrida’nın söyleyebileceği gibi her tonda kendisini uydurabilir (uyabilir). Ama sorunun işareti “now” şimdidir. Şimdi hiçbirşey olmamalı anlamındadır. Burke “şimdi ve burada”yı yüce olarak gördüğünde romantik sanatın retorisi ile temelden kopuş özelliği gösteriyor. Anlatılmazlığının tanıklığındaki dışavurumu ya da resimsel sorunları üstlenerek değil. Anlatılmaz olan bir “üstyerde” oturmaz. Bir diğer kavrama ya da zamana gönderide bulunur. Ama “ta ötede”•

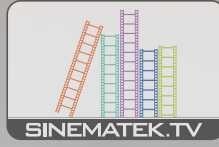


CIAO! MANHATTAN

Speed. Madness. Flying saucers.



Woody Allen giderken, baskaları dönmüştü bile!



Yıllardır deli gömleğinin içindeyim, fakat şimdi filmin yardımıyla bir kolumu kurturdum. Ve bu sağlam kolumla daha önce bana atılan pislikleri tutup, geri fırlatabilirim. Pislikler diyerek, kostettiğim üskapıtsızların silahları olan yalanlar, gerpelmalar ve ilkiyüzelölüktür. Kısaca film sayesinde güç'ü keşfettim. Bu güç sahibi olma arzusu, yalnızca selib, taş, resim, film... gibi şeyler üzerine yöneltildiğinde iyidir. Diğer keniflerin elinde olursa iblis gibi birşey olur.

Prestan



Bir zamanlar
Underground
yokken, ad olarak
konuşursak,
yalnızca 'avant-
garde', 'deneysel
film', 'şiirsel film'
vardı.

UNDERGROUND ÜSTÜNE
SERBEST OKUMA

İHSAN KABİL

Underground Sinemanın kabaca ilk on yılı denebilecek 1957-67'de başardığı en olumlu şeylerden biri, film yapıtının değerinin, plastik sanatlardan bağımsız olarak doğan iki gelişme—Happenings (Olaylar) ve Pop Sanatı—yle ilişkili biçimde sessiz film oyunu gibi anlaşılmasıdır. Happening, yapılan resmin tiyatrolaştırılmasıydı; önce resmi bir çevre ya da kuşatıcı bezem yaparak, sonra insan eylemini bu çevreyle tanıştırarak—bir noktadan diğerine devinen film alıcısının kendisi gibi devinebilen izleyici eylemi. Bu eylemin usdışı, bölümlü, genellikle gizli ve alaycı doğası, resimde ve nesne yapımında önceki yirminci yüzyıl gelişmeleri—Dadacılık ve Gerçeküstücülük—nin yeniden-anlatımıdır. Happening, entelektüel olarak, Dada-Gerçeküstücülükle soyutlamacılığın garip bir antlaşmasından esinlenmiştir. Soyut hareket, bir dereceye kadar, estetik strateji yoluyla yaşamın çok fazla dolaylı bir moral onaylanması olarak, Dışavurumculuğun (başka bir deyişle, güdüyle sağlanan tutku ve içeriğin) zorla içeri girmesinden kırınglık duyar. Böylece Happening, yaşamdaki içerik yokluğunun sahte-bilişsel bir doğrulanması olarak ortaya çıktı; özgül olarak, doğal biçimi (insanlar, şeyler ve insanlarla şeyler arasındaki ilişkilerin biçimi) elde bulundururken, her ilişik güdünün fiziksel davranışını boşaltma yoluyla ve o doğal biçimi fiziksel eylemin olağan içeriklerini usdışılıkla kırarak bozmak için, yaşama ediminden kurtulacak içgüdüsel soyutlamaların saldırgan arzularından yetişti.



1924 civarındaki sinemasal Dada, 1929-30'taki sinemasal Gerçeküstücülük ve 1957-69'daki Underground avangardizmi (birlikte Amerikan) arasında ayrımlara gitmek gerekir. Yine de açıkça, Rene Clair'in sakallı balesini bir yerde Underground altmışlarının transvestit kahramanlarının öncüsüdür. Gerçekte, André Breton'un başını çektiği Gerçeküstüçüler, eşcinselliği 'karşı ortaya çıkararak' kendilerine dert edindiler ama bu Breton'un da rol aldığı bir Dada yapıtı *Vous m'oubliez* (1920)'de, şair Paul Eluard'ın rahat bir elbise ve sarı bir perukla kadın kılıfına girmesini alkoymadı. Jack Smith'in yasaklanmış filmi *Flaming Creatures* (Alevlenen Yaratıklar, 1962)'da, yalnız bir savunmasız kadına, birbirlerinin sertleşmemiş cinsel organlarını tutan dağınık giysili ve çıplak bir transvestit erkek topluluğunun yordakçılık ettiği (kadın giysili olmayan) bir adamın grotesk tecavüzü işlenir.

Luis Bunuel'in Salvador Dalí'yle birlikte yaptığı *Un Chien andolou* (Endüslü Köpek, 1929)'da, çıplak bir gözü usturayla (yakın çekimde) yararak yapılan vahşi bir optik saldırı teması vardır. Usturayı kullanan bir erkek, kurbansa kadındır. (Doğrama çekildiğinde, kullanılan gerçek gözün ölü bir eşeğe ait olduğu, okuyucuyu rahatlatılabilir). Dışıl cinselliğe yapılan, birden çok anlama gelebilecek komp-liman, ruhunda tipik olarak Sadyen'di.

Amerika'da yayılmadan önce Avrupa'da erken avant-garde ruhuna damgasını vuran, bilinçli vahşilik, kısmen sadistik kısmen entelektüel taşlamaydı: Sırttan, elit bir çeşit acımasızlık. Din ve aşk, alaycı-epiküryen saldırının iki ana nesnesiydi.

Bunuel'in *L'Âge d'or* (Altın Çağ, 1930)'unda, bir çift, dinsel bir ziyaret sırasında, karşılıklı erotik itilimlerine gem vurmuyarak açıkta sevişmeye başlarlar.

Underground Sinema'yı anlamak için bunun, 1960'tan sonra bir topluluk düşüncesi olarak hız kazanan bir anlatım olduğunu kavramalıyız. Yaklaşım, evrensel gençlik hareketinin bir parçasıydı ve günümüz çocukları için kurulan ilerici bir okul gibi olagelmekte olan duygulanımlar



içinde hiçbirşeyin bastırılmayacağını hissetti. Özellikle belirlenim içinde olmayan gençliği ve böylece göreceli olarak deneyimlenmemiş ve kanıtlanmamış olana eğilim gösteren özgür anlatımın demokratik ülküsüyü. Jonas Mekas'ın tasarladığı dağıtım kuruluşu Film-Makers' Cooperative, iyi niyetli olan her film yapıcısına **sınırsız krediler** verdi, böylece yapıcının düşüncelerini gerçekleştirmeye yeteneğine, düşüncelerin kendisine bakılmaksızın, yapacağı herşeyin ana erdeminin öncelikle, sinemayı öz-anlatımın bir aracı olarak kullanmak olgusu olmasına önem vererek. Ama birgün, hareketin en önde gelenlerinden Stan Brak-



hage, Underground tarihinde tek başına bir başkaldırma girişiminde bulundu. Jonas Mekas'a ulaşan ve Film Makers' Cinématheque'ten bütün işbirliğini çektiğini bildiren mektupta şunlar yazılıydı: "Ben, doğru bir vicdanla, çoğunlukla dağıtımını yaptıkları ve gösterdikleri estetik olmayan ve düşüncesiz ben(cil) anlatım taşıyan yapıtların dengesizliği yoluyla, bugün dünyada en yıkıcı şeyler arasında saydığım güçler—'ilaç', ben-merkezci Sevgi, niteliksiz Nefret, Nihilizm, ben'e VE topluma şiddet...—'in reklamını yapan kurumlar (kurumlaştıkları için)'ın yardımını kabul etmeyi sürdüremem." Ancak bir süre sonra, 1962'de Brakhage, Mekas'ın dergisi Film Culture'in yıllık Bağımsız Sinema Ödülü'nü kazanıyor, dergide kendisinin yazı ve filmleri üstüne kendi yazdığı ve bütün dergiyi kapsayan bir yazı yayımlamıyordu.

Andy Warhol, Brakhage'ın on yılda elde ettiği tanınmışlığı birkaç yılda kazandı. Warhol, diğer şeyler arasında, sinemanın tarihini, tarihsel avant-garde'ın yaratıcılıklarıyla beslenmiş birine tiksindirici gelecek belirli sanatsız, ilkel başlangıçlar (paradoksal olarak etkide yapay)'lara geri yuvarladı. Brakhage'ın ilk kez 1955'te, Cinema 16'da gösterilen *Desistfilm*'i, kendiliğinden bir Happening havasıyla ilk önemli beatnik filmi. Gençliğin yükselişini, oyunculuğu, vahşiliğini çok içten sergileyen peygambersi bir filmi. Brakhage, gerçek yaşamında pek çok gezdi. Ama yine film yapmak, aşka ve evliliğe karar vermeye çalışmaktan kendini almadı. Aldığı bir ödülün yardımıyla, karısı ve çocuklarıyla birlikte, Colorado'da terkedilmiş bir kasabada yaşamaya başladı. Warhol'sa, her bakımdan rakibine karşıtlık oluşturmuştu; bekarlık, entelektüel olmayan bir hava, sözel oturmamışlık, gizlilik, işbirlikçilere daha fazla dayanma, filmlerinde meraklı bir gözün hiç bitmeyen röntgenciliği.

Biri (Warhol),

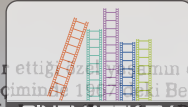


pek hesaplı bir naiflik ve kuramsal olmama durumundayken,



diğeri (Brakhage),

hesaph bir sofistikasyon ve kuramsallık içindeydi. Warhol'un filmleri büyük bir fiziksel gecikme sergilemekteyken, Brakhage'da bu, fiziksel bir hız artımı biçimini alıyordu. Alıcı Warhol'da (özellikle 1963-66'ya kapsayan ilk döneminde) neredeyse bütünüyle hareketsizken, Brakhage'da bu, hızlı kesmeler, yakın çekimli çerçeveler, çok ya da az aydınlatmayla bir görüntüleme süreciydi. Warhol'un anti-sineması, avant-garde hareketi için önemli bir heyecansızlık anlamına gelir çünkü sinemanın kesin teknik başlangıçlarının sınırları içinde bir ıskallığı temsil eder.



Underground'un insanlara teşhir ettiği özelliğinin çarpıcı bir durumu. Shirley Clarke'un ihtiraslı bir filmi biçiminde 1967'de Beşinci New York Film Şenliği'nde yaşandı. *Portrait of Jason* (SİNEMATEK.TV Portresi) adındaki film, gerçek-yaşamdaki bir bireyin toplumsal olarak gizli tutulması istenen (özellikle eşcinsellik durumunda) ya da yalnızca yakın arkadaş topluluğuna bilinen bir olguyu böyle olmanın ötesine taşıyarak yayılmasına yolaçıyordu. Anlatılan kişinin saltuk zevk duyusunda sorulacak hiçbir şey yoktu. Bir keresinde, birdenbire kendisine ne 'tatlı birşey' yapıldığını duyurur (alıcı çizgisinde bulunan yönetmen ve bir erkek arkadaşına işaretler eder), sonunda zevkten kendinden geçer. *Portrait of Jason*'ın 'açık söyleşi'si, bulguları insanların tüketimi için olan, röntgenci (voyeur) olmayla birlikte moralle onaylanmış Underground film alıcısı için bir tepe noktası oluşturuyordu. Gerçekten de, görünen oydu ki, yeni bir toplumsal oyun (önceki oyunlara benzemez biçimde değil), Halk İtirafı diye anılmalı ve evrensel alkış onun doğal ödülü olarak alınmalıydı. Avrupalı Underground duyarlılığı, Jacques Baratier'ce yönetilen *Tatlı ve Ekşi* (1963)'de vérité (gerçek) söyleyişi taşıyordu. Filmde, kendini, kendi psikodramlarını kayıt etmeye adanmış bir sinemacılar klübü anlatılır. Bu çeşit 'filmsel tutku'nun moral işlevişi konusunda Amerikan Undergroundu'ndan entelektüel bakımdan daha yarısal olan Baratier, röntgenci alıcıyı Underground'un simgesi (id ve libidoyu da içine alarak simgenin tüm anlamlarında) olarak gösterir.

Underground'a cinsel tematiği bakımından yöneltilen yasal baskı üç filme bela olmuştu: Jack Smith'in *Flaming Creatures*, Jean Genet'nin *Un Chant d'amour* (Bir Aşk Şarkısı) ve Warhol'un *Blue Movie (Fuck)* (Mavi Film -'terbiyelisi' Cinsel İlişki-).

Underground film yapacak kişi yalnızca bir 'kafa'ya, alıcıya, biraz ışığa ve birkaç makara da filme gereksinim duyar. Underground platformu, eşit ikellikteki gereksinimlerin bu çok ilkel çözümünüyle, **yalnız başına** bir erdem anıtıdır.

Relativity (Görecelilik)'de Ed Emshwiller, yalnızca görsel eğretilmelerin kurusuyla bir çeşit Joyce'un *Finnegans Wake*'i gibi bir evren yaratır. Burada etkin usa duvarlar ya da kapalı kapılar yoktur, evrenin hiçbir şeyi yoktur. Filmin yetkin devinin akıcılığı, 'kapısızlık'ı çok iyi verir. Kenneth Anger'un amblemsi filmi *Scorpio Rising* (Akrep Ayaklanması)'i (doğalki bir fallus eğretilmesi), motorsikletler üstünde hâlâ kovboylar ve Kızılderilileri oynayan *Hell's Angels* (Cehennem Melekleri) arasındaki yakın bağı, idol cinselliğini, çocuksu şiddeti ve faşizmi gösterir.

Sevgi-arayışı, avant-garde sinema tarihinde önde gelen ve önemli derecede sahip çıkılan bir temadır; başka şeylerle birlikte bu, sevginin bulunacağı gerçek uzağı keşfetmektir. Warhol ve Markopoulos sevgiye uç bir humorla yaklaşır. Warhol'un sevgiye dönük eylemi, en az devinimle kendine-girişle açıklanırken, Markopoulos'ta yarı-uyuklu bir ritm ve tüm yaşam sanki bir çeşit sevgi törenselliğiyle peçelenmiş gibidir.

Underground sinema, bizim zamanlarımızın merakla kendine-güvenen, utkun ve başkaldıran gençliğinin cephaneliğinin bir parçasıdır. Dada'dan sonra 'oyun',

SİNEMA



Hala Karanlık çağın aynı hikaye.
İnsan karanlıktan, Yeniden, farklıdan korkar.

Daima eskiye tutunur.

Yeni Amerikan sineması buzdaki ilk şatlaktır.

Gelecek on yıl içinde büyük bobalorımı 2-1

mezarından fırlatacak şeyler olacak, görülecek.

Bunların ötesinde güzel olan şey, sevgili eleştirmenler,

protesto şifliklerini haykırabilirsiniz göğ. Çok geç

kaldınız. Ressamlar, yazarlar, şairler ve film

yapımcıları, hepsi aynı gökte uçuyorlar

ve Kesinlikle onun "YER"ini biliyorlar.

RON RICE

Underground'da doğaçlamadır. Kişi, yaşamdan olası olduğunca fazlasını alır—
ve biçimsel bir sorun olarak sanatın canı cehenneme! Tevrat'taki Davut ve Gol-
yat miti, tükenmeyen çocukta yetişkin çatışması ve ülküsel yeniden doğuşun şi-
rsel bir paradigmasıdır: Gençlik her zaman utkundur. Dadacı başkaldırıyla
Underground sinema aynı kapiya çıkar.

Avusturyalı Peter Kubelka'nın, biri bir dakikalık *Adebar* (1956-57), diğeri bir-
buçuk dakikalık *Schwechater* (1957-58) adlı filmlerinde, ilki bir diskotekte dan-
seden insanları, ikincisi bira içen insanları gösterir. Her biri bir makarada beşer
kez basılan çalışmalarda, fotografik imgenin çeşitli işlenişleri, ışık ve gölgenin
keskin sertliği ve soyut bir bakışla yinelenen devinimler verilir. Titizlikle çalışı-
larak, görsel ritimler metronom-benzeri sese uydurulmuştur. Brakhage'a göre
'Kubelka, dünyanın en büyük film yapıcısı', Mekas'a göreyse 'Sineması, bir kris-
tal parçası ya da doğanın bir başka nesnesi gibidir: İnsan elinden çıkma birşey
ye benzemez'. İkinci bakış, fotografik işlem ve kurguyla, devinen insan figürleri
kristaller gibi somut doğal 'soyutlamalar' gibi görülebilir, demeye geliyor. Ku-
belka'nın estetiği, doğrudan indirgeme ve soyutlamamın kristalize olmasıdır: İn-
san içeriğinin vahim bir yoksunluğu ve parçalanması. Marcel Duchamp'ın
1927'de yaptığı *Anemic Cinema*'da, Dadacı bir yaklaşımla, yuvarlanan diskleri
bir üçüncü boyut yanılsaması yaratıyor, görsel algılamamın bu ilginç numarası
küçük bir sözcük oyunuyla filmin adına da yansıyor, "cinema"yı başka türlü
sunuyordu.

William Burroughs ve Allen Ginsberg'in psikedelizm içinde oynadıkları, Con-

rad Rooks'un filmi *Chappaqua*, uyuşturucuların alçakgönüllü yeteneklere abartılı bir öz-güven duygusu vermesini işler.

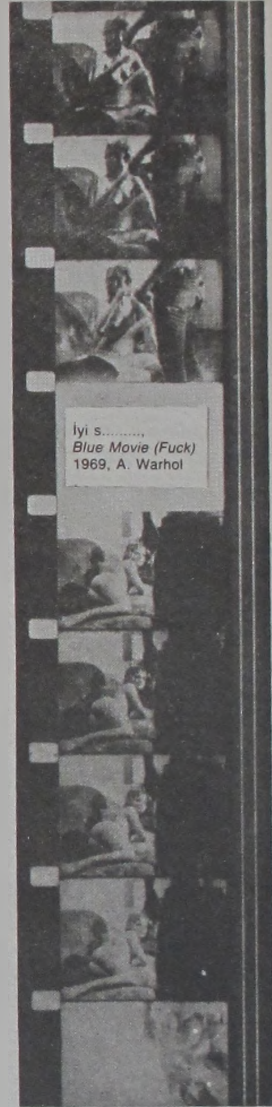
SINEMATEK.TV

Underground filmler, yanılsamayı sömürerek yanılsamayla gerçeklik arasındaki sınır çizgisinde gezinen uyuşturucu filmi *The Trip* (Yolculuk, 1967)'le karşılaştırıldığında, Underground sinemanın delilik ya da uyuşturucu alışkanlığında bile gerçeklik/yanılsama boyutunu ciddi olarak ele aldığı, önemli olanın çevresel gerçeklik değil, merkezsel yanılsama olduğu görülür. **Aslolan, yanılsamadır.** İşte bu yüzden, Underground'un her çeşitli, 'sanatsal' yerine merakla 'belgesel'dir. Eğer yanılsama yaratamazlarsa en azından, yaşamın kendisini bir sanat yapıtı yapmasının geleneksel toplumsal etkinliğini belgelerler.

Underground ve avant-garde sinemanın gerçek tarihini Robert Wiene'nin *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, 1919)'yle başlatmalı.

Bob Fleischner ve Ken Jacobs'un yirmisekiz dakikalık filmleri *Blonde Cobra* (Sarışın Kobra, 1962)'nin sesi Jack Smith'in doğaçtan konuşmasıdır ve filmde, Underground Sinemanın en içten alıcı çalışmasının bütün özellikleri vardır: Merkez-dışı çekimler, odakta-ve-odak-dışı görüntüleme, bir sallanma biçimi ve biraraya getirilen ufak tefek şeylere toplu bir bakış.

Çoğu Underground filminin arkasında, yaşamın en az direnme çizgisi boyunca yaşanması gerektiğini öngören ortodoks hipp



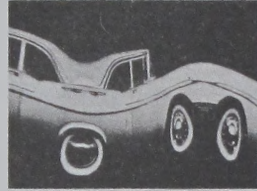
İyi S.....,
Blue Movie (Fuck)
1969, A. Warhol



tavri yatar—herşeyden vazgeçme, yalnızca Sinema'nın uyuşturucu baygınlığının rahatlığına eriştiği, sevişmek için yatma filmi ya da Çiçek Gücü sloganıyla simgelenen belirsiz düşlerle çoşturulan filmi ya da Çiçek Gücü, İkinci Bağımsız Sinema Ödülü'nü kazanan *Pull My Daisy* (Papatyamı Kopar, 1958)'nin adına haberlendi. İçerilen eğretileme doğal ki erotiktir. *Pull My Daisy*, anlamlı biçimde hippî-öncesidir; beatniktir. Asal olarak beatniktir çünkü beatnik şairler arasında geçen bir yaşam tarzını gösterir. Allen Ginsberg ve Peter Orlovsky, ne yaptılarsa ya da yaparlarsa yaparlar, şiir yazdılar; kendi fantezileşmiş özel yaşamlarının dışında bir uğraşları vardı. Onların işbirlikçileri de—ressam Alfred Leslie, yazar Jack Kerouac ve film yapıcısı Robert Frank—bu filmde onu yaptılar.

Francis Thompson'un *New York New York* (1957)'unda, binaların fantastik görüntüleri biçim bozumuna uğramış bir biçimde, aynanın çiftleştirdiği, zaman zaman uzayda sürüklenen sahte organizmalar gibi durmaktadır. Teknik yönden Underground'daki yerini alan NY NY için Salvador Dali,

teknik ustalığının yanında, boyut olarak düz üstelik yorucu olduğu yorumunu getirmiştir. Gerçekten de, filmde optik başarı çok yüksektir ama duygular katılmamıştır; filmde, kendisine biçim verecek insansal ya da anlatımsal hiçbir şey, ilginç bir gelişim yoktur, akrobatik bir dublör olarak sona erer.



Renk yapılı psikedelizmin başarısı, yanılısam N.Y.N.Y. 1958, Francis Thompson nun, uyuşturucu almış izleyicinin iç dünyasından çıkıp, görünç (spectacle)'lüğe ya da çevreye uzanmasıdır. Bu psikedelizm, bilinç-arttıran uyuşturucuların zevkine çevresel bir yardımcıdır.

Undergroundçular, Gerçeküstücülüğün avant-garde'a tanıtıkları birtakım nitelikleri kurban ederken, birşeyi korudular: Filmi, gerçeğin ötesine geçmede bir araç olarak kullanma isteği; böylece film, yüzeylerin ötesine gider ve özellikle koruyucu alışkanlıkların gözü dümura uğrattığı yerde gerçekliğin içine sızar. zayıf kaldığı yer ise, bulgularına karşı çoğu zaman çok edilgen ve ilgisiz kalan bireysel film yapıcısının doğru bir buluş yapma ve biçim verme eksikliği.

Kenneth Anger'ın 1947'de, lisedeyken yaptığı *Fireworks* (Havaifışekleri), Underground-öncesi Amerikan sinemasında *auteur* kavramının geçerliliği sorun edildiğinde hep sözügeçen bir çalışmadır. Anger filmde, bir eşcinsel fantezisini görsel bir şiir biçiminde sunar. Çekimden çekime gelişen devinin, iyi-yapılmış bir şiirin tath dilliliğini içermez, öğeler ve içsellik güvenle ortaya çıkar.

Maya Deren'in düşbenzeri özyaşamöyküsel üçlemesi *Mesher of the Afternoon* (Öğlesonrası Tuzakı, 1943), *At Land* (Karada, 1944), *Ritual in Transfigured Time* (Biçimdeğiştirmiş Zamanda Tören, 1946)'da uzay büyüyledür; çeşitli sahne-



ler gösterilirken, sahnelerin birbirleriyle ilişkileri gerçek (coğrafi) uzay değildir; düş'ün düşey boyutunda yapılmış ve zamanla eğretilemeler olmuşlardır; daha köktenci bir anlamda, bir ideogram (ideogramın toplamından yapılanan bir sözcük (ne ki çok yumuşamış) durumuna gelirler: Ideogram, yazınsal olarak 'resim dili'dir.

Coğrafi uzay—bugünkü gerçek dünya—, şiir tarafından simgesel uzaya uydurulur. Bu, tümüyle film uzayının düşey gelişimidir; öte yandan, düzyazı anlatımıyla kısmen kurgulan gerçek uzay, gerçek eylemin önemli ya da 'yüksek' noktalarını gösteren kurgusudur ve film uzayının yatay gelişimi olarak ortaya çıkar. Kurgulanmış anlatıcı eylemin uzaysal yanı olan yatay kurgulanmış uzay, düşey simgesel uzaydan ayrı tutulmalıdır çünkü simgesel uzay, (çoğu kurgulanacak olan) gerçek anlatı için yapılan eğretisel anlatının yerine geçme anlamına gelmektedir.

Olağan fiziksel dünyada suyun gürleyerek akışına bir engel çekildiğinde taşmasına neden olunur; başka bir deyişle, anlık olarak düşeyleşir; bu, bir inanç yıkımı engeliyle karşılaşan ve dümura uğrayan gürüldeyen duygular için de geçerlidir. Bu **Underground** estetik—kendisine yönelen sapkın akımlar n'olursa olsun.

Warhol'un erken dönemi bir çeşit dekadan illiklidir. Film alıcısı—tüm devrimlerini (çevrimme, kaydırma, basit yakın çekimler) kazanır kazanmaz—doğal eylemi gösterme biçimlerinin geniş bir sözcük dağarcığını olgunlaştırır olgunlaştırmaz—devrim (çok çevrim -multiple exposure- de içinde), kendi içinde estetik bir ülkü olmuştur.

Sheldon Renan'ın **Underground** tür film için kullandığı ortak sözcük 'kişisel', mantıksal uzatmayla 'kişisel deyiş'tir. Sözcük ve uzantısı, günahkar home-movie akımlarının bir çokluğunu kapsar, teknik olarak rastgeledir ve birçok sakımlan geleneksel şüresel düzensizliğe yeni düzensizlik getirir; örneğin, Baudlaire'in adı, **Underground**cuların yaptıkları filmlerde 'kişisel deyiş' öne sürülerek gösteriş yaparcasına durmadan ele alınmıştır.

Belki de bizim zamanlarımızın tüm yabancılaşma atmosferi—Dada'nın yüksek resmi sanatı reddetmesinden, Gerçeküstücülüğün us ve biçimsel konu üstündeki tabusundan geçerek, her türlü idealist ahlakla yanılmayı kırmış varoluşçuluğa—, sonunda, iki kuşak sonra **Underground**cuların kendi teknik geleneklerini yapay ve biçimci olduğu gerekçesiyle hiçe saymalarına yolaçtı.

1958'de, Brüksel'de düzenlenen birinci uluslararası Deneysel Film Şenliği'nde, Walerian Borowczyk ve Jan Lenica adlı iki Polonyalı'nın yaptığı *Dom* büyük ödülü götürdü. Neredeyse, yoğunlaşmış avant-gardizmin tarihsel bir *ne plus ultra* (son kerte)'sını gerçeklemeye çalışmışlardı. "Ev" anlamına gelen *Dom*'da, kişinin dış dünya bilgisini oluşturan beyninin, onun gerçek 'ev'i olduğu aktarıyordu. Bu tema, eski bir evin cephesi, eski baskular, eski moda eşya, çok tatlı 'vamp tipi' bir kadın tanımlamalarıyla sunuluyordu; durgun imgeler olarak, birçok çekim Max Ernst ve Francis Picabia'nın Dada kolajlarına yakındı.



Modern yaşamın nörotizmi, gençlik ümitsizliği yeni ve alışılmadık hastalıklı vurgusuyla, Underground Sinema hareketlerinden biri olarak seçti.

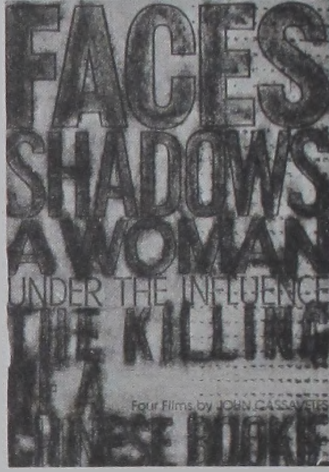
Alman Herbert Vesely'nin *Artık Kaçış Yok* ve Peter Weiss'ın *The Mirage* (Ilgım, 1958)'i, örtük toplumsal-protest bir yaklaşımla modern yaşamın alegorik bir değerlemesini yaparlar. Vesely'nin filminde, dünyanın kendi kendini yok ettiği bir atom savaşı duygusu yaratılırken, Weiss, Kafkaesk kahramanının modern kent yaşamındaki ayrışıklığını yabancılaşma temelinde işler. Her iki filmde, başat imgelemsel kural olarak düş fantezisini örmeleriyle Gerçeküstücülüğe uzanırlar. Her öge yeterince gerçek ve moderndir; biraraya getiriliş biçimleri gerçeküstülük—surplot—lerini yaratır. Surplot, insansal olaylara yaklaşan ama onları gerçeklikte yeraldıkları gibi yeniden-üretmeyen bir eylem yapısı olarak tanımlanabilir. Proust'da (ve doğalki Sembolizm şirde), zihinsel boyutun fiziksel boyutla işlerlik konumunda olduğu ve temel olarak onu belirlemesi gibi. Bu durum, kastedilseler bile, psikoloji ve güdünün ikincil kaldığı zihinsel boyutun gerçekliğini kırmak için insanların gerçekte yapıp söylediklerine dayanan yaşam-dilimi gerçekçiliğine karşıttır.

Joyce'un *Ulysses*'i izleyen, yazınsal biçime son devrimci katkısı geldi: **Finnegans Wake**. Bu, bir kahramanın düş yaşamının tanrılaştırılması, bilinçliliğin yeniden bir gözden-geçirimi, dolayısıyla da biçimin yeniden gözdengeçirimidir. Kökten-ci olarak Joyce, portmanto sözcüğü (*) dilinin mili olarak seçmiş ve üstelik onu çok-dilsel yapmıştır: Böylece **Finnegans Wake**, kahramanları dikkatle çözümlemeyecek ve giderek anlaşılabilir kılınacak, buluşu yapılmış bir anlamlar palimpsest'idir. Roman, bağımsız film yapıcısı Mary Ellen Bute tarafından sinemaya aktarıldı (1965). Film, yapıtın portmantosu ya da çok-boyutlu biçiminin karmaşık cephesinden **çıkarsanmış** bir görsel çizimler topluluğudur, diğer bir deyişle, Joyce'un düzyazısının zor duvar halılığıyla sıkıca dokunmuş fiziksel eylem, düzyazının kimi ana öykü özelliklerini görselleştirmesi yoluyla soyutlaştırılmıştır. Ortaya çıkan, Bute'un, çok çevirim, erimeler ve cesur dönüşümler gibi filmsel niteliklerle kitabın düşbenzeri atmosferini yeniden üretmesi yerine, düzenli fiziksel konumlara değişimin en duyarlı olan sözcüklerin arkasındaki en somut eylemi arayıp bulmuştur. Doğalcı bir havada rol yapan oyuncular, aynı havada çekimi yapılan setler görürüz—düş dünyası, yerin ve fiziksel gerçekliğin tam anlamına geri yer değiştirmiştir, Joyce'un dilinin ereğiye, yersizliğe ve katışksız algıya yer değiştirme ve gerçekliksizleştirmeydi. Film, yapıtın aşkın eyleminin Gerçeküstücü bir evrim (version)'i olmaktadır çünkü insanları ve şeyleri, garip ilişkilerine ve süregiden düş eyleminin ister istemez mantıksız sekansına bakmaksızın, gerçek fiziksel yanlarıyla görüntüler.

(*) portmanto sözcük: İki ya da daha çok sözcüğü kullanarak ve anlamlarını birleştirerek oluşan sözcük, örn. gerzek (geri zekali)



John Cassavetes'in sıradanını dışarıya (Gölgeler, 1959), bir cinéma vérité (sinema gerçek) etkisi yaratmayı erekleyerek, tecimsel klişeden sakınması ve bir gizli alıcıdan kuşulanacak kadar gerçekçi karşılıklı konuşma sahneleri yakalamasındaki başarısıyla avant-garde'daki yerini almıştır. Film, zenci



bir caz müzikçisine yarı-kızkardeş ve yarı-erkek kardeş olan bir çifti anlatır. Derilerinin rengi çok açıktır ve neredeyse beyazlaşabilirler. Zenci kimliklerini yadsıyıp değişik bir toplumsal dünyaya girme eğilimlerine tanık oluruz. Kararları zordur, özellikle,

gerilim, serserilik, ikirciklik ve siyah kardeşlerine tümüyle bağlı olarak yaşarlarken, onları desteklemek isteyen kardeşin sevecenliği nedeniyle. Genç bir beyaz, birden kıza aşık olur ve beyaza yakın iki kardeş arasındaki karşılıklı bunalmı dramatik bir devinim kazanır. Sonunda, sarsılma, dert ve acıdan sonra kendi zenci toplumsal kimliklerini kıramaz görünürler. Cassavetes'in başarısı, vérité tekniğini uzlaşmaz bir biçimde kullanması olmuştur. Yeni Amerikan Sineması, 1950'lerdeki geri zekalı, karikatür yapıdaki McCarthyliğin peşinden ona karşı değil ama iç-tepkisel olarak varlık bulmuştur.

Warhol'un *Empire* (1964)'ında, New York'un en uzun gökdelenlerinden Empire State Building, akşam karanlığından şafağa kadar kesintisiz olarak izlenir; ilgi, aynı binaya durmadan tek bakış açısından bakmakta değil, hem gökyüzünde hem de binada olan değişen ışığın aynı zamanda nasıl bir görüntü yarattığındadır.

Brakhage'nin dört bölümlü seks filmi *Love Making* (Sevişme, 1969)'de, iki hippiesk erkek biri etkin, diğeri edilgin ölçünlenmiş bir seks yapmakta, ayrıca biri diğercinin ağzına vermektedir. Böyle birşey ilk kez bu filmle genel izleyici önüne çıktı.

Avant-garde, bilinçli bir sinema hareketi olarak tam Joyce'un *Ulysses*'i bitirdiği zamanda doğdu sayılır. Bu, roman, *Ulysses* tarafından yıkıma uğratılmış ve *Finnegans Wake* onun cesedi üstüne yakılmış bir çeşit ağıt demek değildi; Joyce'un yaptığı, avant-garde film yapımcılarının yapmayı ereklediği şeydi: Eski yapıyı yeni bir dille yeniden-biçimlendirmek.

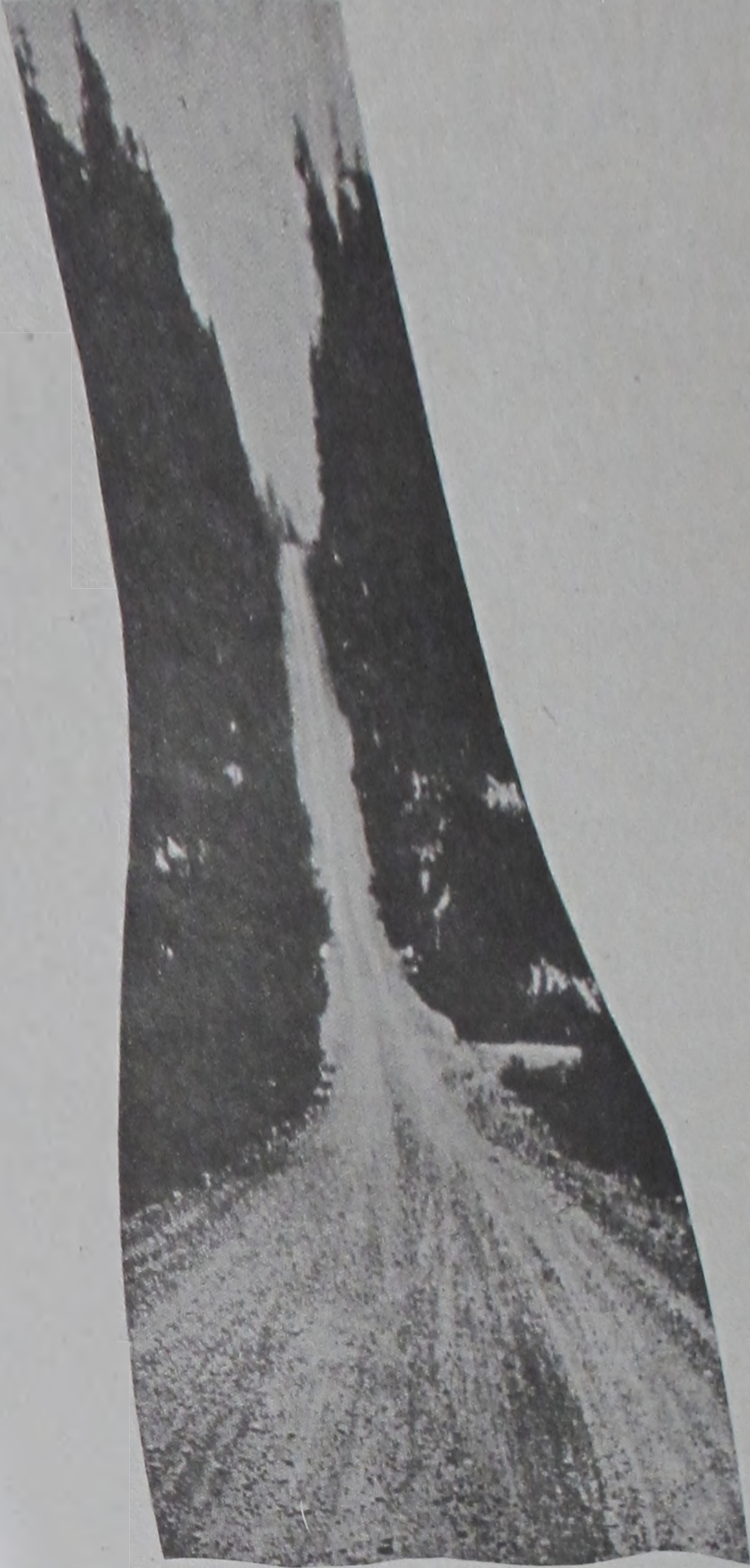


UNDERGROUND SÖZLÜK

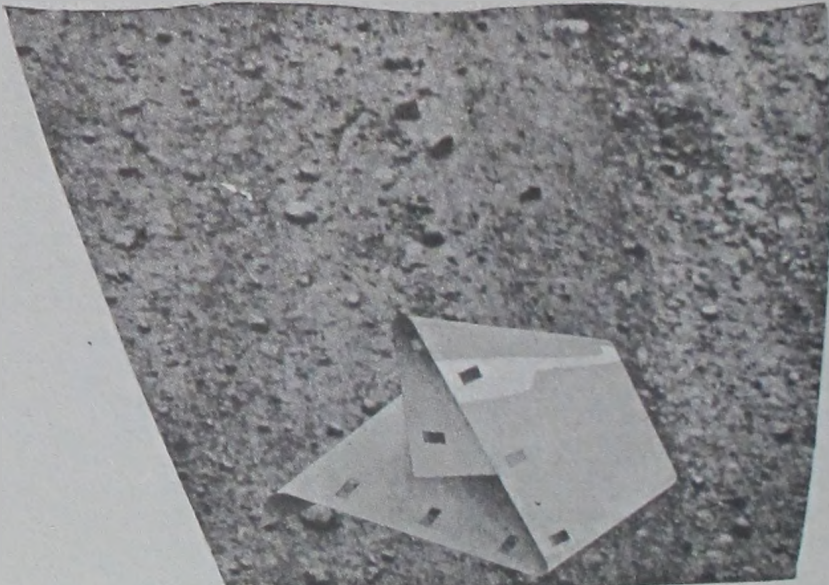
- Aktör:** Olmak amacıyla olmaması gereken kişi.
Sanat: Rastlantının yan ürünü
İzleyici: Film yapımcısı ile eşanlamlı
Kamera: Sanat üretimi için bir araç
Kameraman: Kamera tarafından çalıştırılan kişi
Yetenek: Fesatlıkla eşanlamlı
Yaratım: Edilgin bir edim.
Eleştirmen: Kötü olanı açıklamaktan korkmayan ve kötü olan hakkında hiç konuşmamaktan korkan.
Yönetmen: Önce film çeken, sonra sorular soran
Oyun: Röportajın daha zayıf bir biçimi.
Ego: Bkz. MUSE (ilham)
Deneyim: Bir handikap
Başarısızlık: Başarı
İmge: Her yerde bulunan şeyler
Doğaçlama: Umut
MUSE (ilham): Bkz. Ego
Profesyonellik: Aykırı düşüncenin eski bir çeşidi.
Peygamber: Hollywood'un ipini pazara çıkararak kimse.
Röportaj: Oyunun en yüksek biçimi
Spontanelik: Hayal gücü çuvalladığında başvuru olan şey
Gerçek: Başka bir film yapımcısının arkasından söylenen düşünce
Dalga: Yeni olmadan dalga, dalga olmadan yeni olamayan şey.

Hem Joyce hem de Underground Sinema'nın varlığını kuran, sinemanın avant-garde'çileri, sanatın geleneksel anlatıyı kullanmadan ya da romanın doğal biçimini kaale almadan, şiirsel imgelemin ta kaynaklarından beslenebileceğini göstermeye kalkıştılar.

Göstermeciler resimdeki klasik nitelikler formatı, modern okullar—İzlenimcilik, İzlenimcilik-sonrası, Kübizm, Dışavurumculuk ve sonra Gerçeküstüçülük—ca çoktan ileri doğru elemişlerdi. Bu yüzden, *Dr. Caligari* ve aynı zamanda da Dali-Bunuel filmlerini erken Underground düşüncesi içine almak kaçınılmazdır. Bu öncüler olmadan ve otuzların, kırkların, ellilerin öncüleri olmadan, altmışların Underground çalışmalarının bir tarihi ya da gerçek tarihsel anlamı gibi birşey olmayacaktı.



Sinema şiirselliğinin varlığı da Underground başlangıçlarında en özsel etmenlerden biridir çünkü sinemadaki tüm imgesel yaratıcılığı, sinemasal belgeseller ve tecimsel sinema yapıntılarından ayıran sinema şiirselliğinin dilidir.





DENEYSEL (ŞİRKSEL) FİLMİN İŞLEVİ VE DOĞASI ÜSTÜNE

GIDEON BACHMANN TARAFINDAN YÖNETİLEN BİR SEMPOZYUMDAN ALINTILAR, RADYO İSTASYONU WFUV—FM, NEW YORK.
KATILANLAR: AMOS VOGEL, "CINEMA 16" GENEL SEKRETERİ; PARKER TYLER, SAYISIZ ELEŞTİRİ VE ARALARINDA CHAPLIN, THE LAST OF THE CLOWNS, THE HOLLYWOOD MYTH'İN BULUNDUĞU KİTAPLARIN YAZARI; IAN HUGO, ARALARINDA AY-YE VE BELLS OF ATLANTIS (ATLANTİS ÇANLARI) ADLI FİLMLERİN YER ALDIĞI DENEYSEL FİLM YAPICISI VE OYMACI; LEWIS JACOBS, RISE OF THE AMERICAN FILM'İN YAZARI VE FİLM YAPICISI.

GIDEON BACHMANN: Tartışmamıza kendine özgü bir tanıtım olması açısından, deneysel filmin doğasını tecimsel filmden nasıl fark olduğunu açıklayabilir misiniz, Mr. Tyler?

PARKER TYLER: Kişisel olarak, deneysel ve tecimsel film arasındaki farkın sınanmasında, geniş sayıdaki avant-garde özgünlüğüne, ya da sıkça anıldığı gibi deneysel film yapımcılarına değinebilirim. Yirmilerde, Fransız sanat eleştirmeni Elie Faure'ye ait bir deyim olan "sineplastik" sanatı ortaya çıktı. sineplastik'in ilkeleri, filmin bazı özgüllükleri için diğer sanatlara kaçınılmaz olarak bağlanırken (dört köşeli bir çerçeve olması nedeniyle resme; konuşulan sözle tiyatroya; düz yazı yoluyla romana), aynı zamanda da özerk ve bireysel yapıdaki bir film duyusunda yoğunlaşması gerektiğini savunur. Böylesi bir canlılıkta, sanırım, ancak avant-garde film ruhuyla ayakta tutulur.

• Sinemamız kaçınılmaz olarak diğer sanatlardan esinlendiğine şüphe yoktur. Oysa ki ben onu, kendi özgün yapısındaki sanatsal anlatımın bir aracı olarak düşünüyordum hep; bu nedenle kendi çıkarımlarınızı biraz daha açar mısınız?

P.T.: Sanatların eninde sonunda ayrılamaz olduğuna inanırım. Zeminde hepsi imgelemin anlatıdır. Bazen modern anlayışta müziği, katıksız bir yapı, sestem başka hiç birşey olarak sanki insan duygusu ve konunun bir anlatımı değilmişçesine anlamaya çalışırız. Gerçekte tüm sanatlar, sahne ve perdenin devinsel görsel tanımına ya da müziğin devinsel işitsel tanımına olsun olmasın, insan duygusunun anlatımının ta kendisidir. Fakat hareket-olarak-film, hareketin uzayda sonsuz olmama nosyonu tarafından koşullanmıştır. Uzayda sınırlıdır, aksi halde hiç bir anlamı yoktur. Bir başlangıcı ve bitişiyse, onu anlayamayız. Ve bu başlangıç ve bitiş, bir yerde, sinema perdesinin dört köşeli çerçevesi tarafından ifade edilir. Diğer bir deyişle, filmin bireysel çerçevesi, bir resmin dört köşesinin ifade ettiğiyle aynı ifadeyi taşır.

• O halde, filmin diğer sanatlarla ortak bir noktadan kalktığını söylerken, bütün sanatların ilgilendiği insan durumunun karmaşasına gönderme yapıyorsunuz.



P.T.: Doğru. Bu ana düşünce, öncelikle film yapımcılarının dikkati, soyutta ve dışavurumcu olarak filmle kıyaslanabilecek duyu etkilerinin üretilmesinde, kompozisyonun ışık ve gölge öğelerine, çeşitli çapraşık tekniklerin gizil gücüne yönelmiştir.

JAN HUGO: Film yapmaya başlamadan önce, bir grafik sanatçısı olduğum için, kişisel deneyimim, Mr. Tyler'in bu sanatlar hakkındaki ilişki hakkında söylediklerine doğrudan doğruya uyuyor. İlginç uyum gösteriyordu. Oynacıydım, oymalarım kendi eylemlerinde müziksel bir uyum vardı. Bu, kuşkusuz, benim onlar hakkındaki kendi düşüncem. Sürekli olarak o uyumun hareket kazanmasını deniyordum. Film yapmaya başladığım zaman uyum gösteren bu ilginç hâlâ benimle olduğunu farkettim. Filmin görsel sürekliliği, oymalarda kullandığım uyum anlayışına koştu.

ÇAĞDAŞ BİR SANAT OLARAK DENEYSSEL FİLM

AMOS VOGEL: Bu bağlamda üzerinde durulması gereken nokta, tarihsel olarak, filmlerdeki avant-garde hareketin, yüzyılın ilk başlarında sanatta yapılan—bugün modern ya da çağdaş sanat diye andığımız—devrime sıkıca bağlı olmasıdır. Ve şimdi hepimizin bildiği gibi temsilî sanat artık üstünlüğünü yitirmiştir. Yeri doldurulmuştur. Diğer bir taraftan ise tecimsel sinemada "gerçekçilik" in hâlâ utkun—bu sözcüğü kullanmak zorundayız—olduğu kayda değerdir. Bu tür sinemada, modern yazın, müzik, resim ya da nazımda tanık olduğumuz sanatsal anlatımın yükselişine hiç yer bırakılmamıştır. Ve sanırım, bağımsız deneyselciler tarafından yapılan bir çok filmin modern sanatın izlediği çizgiden yola çıkması oldukça anlamlıdır. Örneğin, deneysel filmin iki ana türü vardır: Nesne dünyasını çözümlen soyut filmler, bilinç altını keşfetme girişiminde bulunan düşsel filmler. Bu filmlerin hiç biri "gerçekçi" gelenekte düşünülemez.

• Deneysel filmin, modern sanatın evrimiyle tarihsel olarak bağlı hep süregelmiş midir?

A.V.: Evet. Bir eleştirmen bugünkü tecimsel sinemanın aşağı yukarı ondokuzuncu yüzyıl resminin düzeyinde olduğunu vurgulamıştı; bağımsız ve öncü film yapımcılarının yapma girişiminde oldukları, şu an başka bir sanat ortamında yer alan aynı tür sanatı sinemada yaratmak.

DENEMELER: BİÇİM Mİ, İÇERİK Mİ?

• Denemelerin tüm film yapımı düzeyinde sürüp sürmediğini araştırmak ilgi çekici olsa gerek, örneğin ses 1928'den beri film üretimi için önemli bir yer tutmakta.

LEWIS JACOBS: Mr. Vogel'in değindiği noktalar konusunda bu soruya yanıt olabilecek bir ayrımı belirtmek istiyorum. Öncelikle, yapıya ve yapılmakta olan bir çok deneme, yeni ve tek bir içerikle ve görsel araçlarla ilgilenmektedir. Asıl önemli olan içeriğin ve biçimin deneyselci tarafından birlikte keşfedilmesidir. Bazıları yeni içerikler keşfetmeye başladılar, ama bütünde yeni anlatım biçimleri bulunmakta başarısızlar. Çok azı biçim ve içeriğin birbirini güçlendirdiği kişisel, ayrıncı ve imgelemsel oluşumları ve içerikle yapının biçimsel evliliğini kotarabilecek durumda gördü kendini.

Bir filmin bir film kavramı içinde yer alması için bireysel biçimsel bir düzenleme olmalıdır. Bununla, filmsel öğeler (imge, eylem, zaman, yer, ses ve renk) yoluyla elde edilen sinemasal bir anlatımı ve



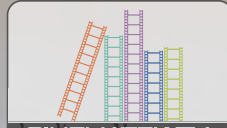
kompozisyon biçimini (yağlantısı) kastediyorum. Günümüzde modern ressamların içeriği bozmaları ve organik yapıda yoğunlaşması yaygınlaşmıştır. Bu vurgulamaya karşın, deneysel film yapımcıları filmlerin biçimsel yanlarını kavrama ve bununla ilgilenmekte ağır davranmaktadır. Sıkça, çarpıcı yüzey etkileri edinmeye uğraşıp, böylesi etkilerin çalışmalarına anlam katacağını sanmaktadırlar. Önde gelen bir örnek, Weegee'nin kaleydoskopik ve biçim bozucu filmlerinde görülebilir: Şaşırtıcı bir görüntü ama yapı yok.

Hepimiz erken Sovyet film yapımcılarının kuralcı sorunlara verdikleri vurguyu anımsarız ve Griffith'in içgüdüsel kuralcı keşiflerine nasıl derinden derine bağlandıkların (Bu filmler ne kadar heyecan vericidir). Fakat sonradan gelenler—"sinemaclar" ve "belgeselciler"—araçlara sevgiyle tutulup, yapmacıklı oldular ya da el değmemiş doğayı keşfederek kültist oldular.

Evet, sesin gelmesi—Gideon'un sorusuna dönersek—biçime yönelik bütün ilgiyi öldürmüştür. Diyalog sinemadan sanatı söküp almıştır. Günümüzde diyalog, sesin birçok yanından biri olarak, gerekliliği pek önemli olmayan bir ögesi olarak kabul edilmektedir yavaş yavaş.

P.T.: Mr. Jacobs'la aynı fikirde olduğumdan emin değilim, belki de onu anladığımdan. Deneysel film yapımcısının nesnel, her günkü doğal dünya yoğunlaşmasından atlayıp, bir iç dünyaya—özünde düşününce yer alan—doğru yoğunlaşması, salt içeriğin odak noktasının değişmesi değil, biçimin de odak noktasının değişmesi gibi geliyor bana. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, Cocteau'nun filmi *Şairin Kanı* ve bir Dali-Bunuel filmi olan *Endüslü Köpek* gibi klasik deneysel filmlerde, açık seçik böylesi iç ve öznel bir dünyaya—kuralcı olgular çok kabaca verilerek—atlamaya yönelik belirli amaçlar içeriliyordu. Örneğin, düşlerdeki nesnelere görünümü, nesnelere, insanların hareket ediş şekilleri, bizim nesnelere görme yolunu—tüm bunlar bir düşünce, öznel yoğunluk ya da halusinasyon anlarında farklılık gösterir. Ve bu şekilde nesnelere görünümüne bürünür—klasik filmlerde, ya da yansılanlarında—nesnelere farklı bir biçimde görünüm kazanırlar. Farklı görünür ve farklı davranırlar, özellikle de insan oldukları zaman. Böylesi bir imge, ister insan olsun. ister nesne, tümüyle değişmiş o özel dünyada vardır, o dünyaya aittir. Bu tür biçimsel denemelerde, sanırım, ana yol çizilmiştir. Eğer nesnelere kübist, dışavurumcu, geleceği ya da gerçeküstü sanatta değişime uğradıkları yollarla bağdaşabilecek, sanatsal değişim diye nitelendirilebileceğim bir çok görüşü yaratmış filmlerin listesini yaparsam, bu uzun bir liste olabilir.

I.H.: Bir film yapımcısı olarak öyle hissediyorum ki, Mr. Jacobs'un dediklerini, aralarında çok fark olmamasına karşın, Mr. Tyler'in dediklerinden daha çok onaylıyorum. Bir grafik sanatçısı ve film yapımcısı olarak, sık sık şu soruyla karşılaşırım, "Fikirlerinizi nasıl elde ediyorsunuz?". Bunu kendime de sormayı denedim. Yaklaşabileceğimce, yanıtım grafik sanatlarda ve yontuda çeliğin bakırını nasıl kestiği, asidin onun üstünde nasıl işlediğinin keşfi doğrultusunda idi. Film yapma araştırmalarım da buna çok benzemektedir. Hiç bir zaman senaryo yazmadım. Senaryolarım kameranın kendisi, fikirlerimi ve esinimi yansıtacak rastlantısal keşifler tarafından gerçekleştirildi. Sanat üretiminin, materyallerin kendisinden doğması



gerektiği, bana daha temel **SINEMATEK.TV**, Mr. Jacobs'un, biçimin üstünde yetersiz, içeriğin üstündeyse çok fazla vurgu var dediğinde, söylemek istediği bu.

İÇERİK VE OLAY ÖRGÜSÜ

A.V.: Deneysel filmler genelde içerik yoksunluğundan eleştirildiği için, "içerik" sözcüğünün kullanımına değinebiliriz. Örneğin tecimsel sinemada—kesinlikle temsili olduğundan—"içerik", genelde düz bir çizgi halinde A'dan B'ye uzayıp giden bir olay örgüsünü kapsar. Filmin başında ve akışı sırasında ne olduğunu biliriz. Sonra mutlu sona ulaşırız. Bu kadar. Bir deneysel film yapıcı, atmosferle ilgilidir, A ve B arasındaki düz gelişimle değil: A ve B arasında ne olduğu daha çok ilgisini çeker. Deneysel film yapıcı burada da düşüncenin konumuyla ve bunların herhangi biri kendi içinde filmin içeriğini oluşturur. Sanırım, tanımsal farklılıklara vurgu yapmak burda önemli—sözü edilen iç dünya denen şeyle, bilinçaltı, düş ya da fantazi dünyasıyla ilgilenen herhangi bir filmin, bir "içerik"i vardır ve artık temsili ya da "gerçekçi" filmin gereksinim duyduğu şekilde bir olay örgüsü aramaz.

L.J.: Sanırım, içeriği olay örgüsüyle karıştırıyoruz. İçerik hiç bir zaman olay örgüsü ya da öykü anlamına gelmez. İçerik basitçe, yaşamın ya da imgelemin ham maddesidir, bugünde ya da geçmişte yer alan herhangi bir olgudur. İç ve dış dünyayla ya da her ikisiyle, hatta çizgi roman sanatçısının bilimkurgu dünyasıyla bile ilgilenebilir.

İçeriğin ne olduğuna bakılmaksızın, film yapıcının işi—ister deneysel ister tecimsel bir film yapıcı olsun—, içeriği sinemalık olarak etkili kılmak ve yapabildiği kadar, izleyiciye doğru derinlemesine harekete geçirmektir.

G.B.: Her sanatçının—ressam, heykeltıraş, film yapıcı, ne olursa olsun—her zaman ne yaptığını bilmesi, tekniğinin kumandasıyla dolu olması gerektiğine inanıyorum. Ne demek istediğini yalnızca onu söylerken anlayan, yaratım süreci içindeki bir sanatçıyı göz önünde canlandırmak zordur. İnsan geleneksel olarak, sanatçıyı, bir fikri ifade etmeyi arayan bir insandan çok, ifade edeceği yolu arayan bir insan olarak tanımlama eğilimindedir. Ama kuşkusuz çalşıma süreci kendi içinde kuralcı güdüler yaratabilir. Bir sanatçı, platonik anlamda, neyi göstermek istediğinin özü konusunda açık bir düşünceye sahip olmalıdır. Böylece, filmdeki (ya da tuvaldeki) Kuralcı gerçekleştirm, sanatçının düşüncesinin "—silik"ini ifade ettiği kadar "iyi"dir, aynı Plato'nun, bir masanın

"masasılık"ını tartışmasında olduğu üzere.

L.J.: Teknikle biçim arasında büyük bir fark vardır. Anladığım kadarıyla biçim basit teknikten farklı bir olgu. Hollywood, örneğin, işini bilen teknisyenler, her türlü parlak zanaatkar ve ustaların olmasına karşılık, çok az sanatçı olan bir yer. Tüm sanatçılar ana ilke olarak biçimle ilgilenirler. Böylesi bir uygulamada içerik değişir, biçimler doğar. Oysa dengeleme bir yapıcının en ciddi ereğidir. I.H.: Tanımladığınız bu film yaratısı bana bir şeyleri anımsattı. Eisenstein'e "Fikirlerinizi nasıl elde ediyorsunuz?" diye sorulduğunda "İmgelerle oynuyorum" demişti. Evet yaratıcı bir film yapıcının, işinin en önemli parçası materyalleri, kamerası ile oynaması ve dediğim gibi bu oynamada oluşabilecek rastlantısal kazalardan yola



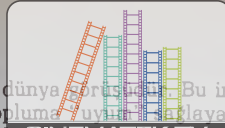
çıkması gerekmekte. Sanatçının uyması gerekli koşul gelir: Materyaliyle ve araçlarla oynamasından oluşmuş bulunan büyüsel yolun bütünleştirilmesi. Bu noktadan, eğer doğru biçim, Mr. Jacobs'un "birlik içinde ilişki"si anlamında başarılacaksa, film-yapıcı iki şeyi bütünleştirmektedir: Derinlik düşüncesiyle yüzey düşüncesini, duygularıyla usunu.

P.T.: Daha derin teknik ayrıntı bataklığına girmeksizin, Mr. Vogel'in altıu çizdiği, tecimsel filmin temsili dünyasıyla, avant-garde filmin temsilciliğe dayanmayan dünyası arasındaki ayrımı üzerinde durmalıyız. Genç sinema ozanlarının ne derece başarılı olduklarına bakmayarak—çoğu ciddi ama aynı zamanda da bir çoğu fazla başarılı filmler yapmış değil—hepsi sorunun bilincindedir ve bu da şu: Eğer film önemli bir sanat olacaksa imgelem dünyasını ve imgelemin, çok eskiden beri görsel anlama diliyle doğal dünya üstünde işleme biçimlerini keşfetmelidir. Paleolitik çağa geri döndüğümüzde, uygarlık öncesinde, Altamira sanatçıları hayvanlar çizmişlerdi, ama bu hayvanlar biçimde doğal ve fotografik değildiler. Hayvanları gördükleri gibi çizmişlerdi. Bu hayvanları çizdikleri yol, bir anlamda, dışavurumcu ya da biçimciydi. Aynı zamanda içerik çok önemliydi, çünkü dinsel, törenseldi. Bu imgeler çok güzeldir ve hayvan biçiminin aracılığıyla insan tininin yorumlanmasındır. Oldukça biçimcidirler. Şimdi, bana öyle geliyor ki, bu biçim yaratma ikesi—verili bir materyali alma süreci, ana konuda bir fikir üretme ve bu fikri ayırmayı ve biçimleşmiş bir şekilde gösterme—bana öyle geliyor ki bu, sanatın en temel ilkesinin anlaşılmasının en yalın şekli.

DENEYSEL FİLM İZLEYİCİSİNE NE VERİYOR?

G.B.: Deneyisel film sanatçısı, işlevini yerine getirmek için izleyici desteğine gereksinim duyar. Filmlerini izleyecek insanlar olmalıdır, yoksa film yapmayı sürdüremez. Bundan yola çıkarak bazı sorulara değinebiliriz. Deneyisel film bana ne verebilir? Bir deneyisel filmin benim için yaptıkları nelerdir? İzleyici için bu tür filmlerin ne yararı vardır?

A.V.: Bir keresinde Hans Richter, ortalama izleyicinin film salonuna, kendi yönünden hiç bir şey yapmaksızın, ağızda çiğnemeye hazır pişmiş bir tavuk beklentisiyle gittiğini söylediği zaman çok iyi bir noktaya parmak basmıştı. Söylemek istediği, kuşkusuz, tecimsel filmi izlediğimiz zaman etkisiz izleyiciler olarak kalmamızdır. Herşey özenle veriliyor ve biz, kesinlikle yetkin bir izleyici—karışmak isteyen, kendi parasının karşılığını görmek isteyen kişi—gereksinim ciddi bir müzik parçasıyla ya da bir resimle, özellikle de modern resimle karşı karşıya geldiğimizde deneyimlediğimizi deneyimlememiz istenmiyor. Bu filmlerin konumuna gelince: Deneyisel filmlerde geçiş dönemindeki bunalımla yüzyüze kalmış bir toplum, savaş, bireysel yabancılaşmayla standartlaşma sorunları, mekanikliğin net görüntüsü verilir. Bütün bu açılar da deneyisel filmler—bireysel sanatçılar ister bunun farkında olsun ister olmasın—, yapımcılarının bugün-varolan toplumumuzda duydukları gerilimleri ve rahatsızlıkları dile getirir. Deneyisel filmler daima belirli ve derin sosyal bir anlama sahiptirler: Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Avrupa'da başlayan avant-garde hareket, toplumsal karmaşa zamanına denk düşmüştür. Her zaman aklımızda tutmamız gereken,



deneySEL film yapıcının dünyaya görüşü— Bu insanlar tümüyle hoşnutsuzdur. Gündelik topluma uyum sağlayamazlar, toplumdaki gerilim ve sorunları hiç bir şekilde ifade ederler.

G.B.: Temel olarak, bu filmleri yapan insanların toplum karmaşaları ve baskıları sonucunda var olan insan durumuna uyum sağlamaları tümüyle olanaksız olduğu için deneySEL filmler yaptıklarını söylüyorsunuz. Şimdi, Mr. Hugo, onların yaratımına daha bireysel yaklaşan biri olarak, deneySEL filmlerin daha geniş, toplumsal önem gereksinimi duymadığını söyleyebilir misiniz?

I.H.: Geniş bir toplumsal öneme sahip olduklarını düşünüyorum. Bireysel yaklaşım doğrultusunda diğer insanlarla bir birleşime varacağımıza inanıyorum. Vittorio de Sica günümüz dramının özünde, insanın kendi hemcinsiyle iletişim kuramamasının yattığını söyler. İletişimsizliğin nedeni, iletişim için yapılan bir çok girişimin yüzeyde kalmasıdır. Tüm bu yüzeysel iletişimlere güvenmemeliyiz çünkü, onların ne kadar yanıtıcı olduğu ortada. Şimdilerde, bir çok modern yazar, ressam ve caz sanatçısı derinlikteki iletişimi—yüzeğin altında ve bilinçaltı yoluyla—yeniden kurmayı başarıyorlar. Film yapımcılar, film aracının doğru dilini keşfettiklerinde—pek azının yaptığı gibi—ve kendilerini evrensel dilde “sinema sanatçıları” olarak ortaya koymayı başardıklarında, sinema, insanlar arasındaki en güçlü iletişim aracı olacak.

P.T.: DeneySEL filmin öngörülen *raison d'etre*'ine—sanatçının sorusunu, ya da bireyin kendi cinsi, genelde toplumuyla düştüğü iletişimsizliğini düşünerek—herhangi bir ortamdaki avant-garde film yapıcının ya da avant-garde sanatçının, kendi içine ve (eğer James Joyce'a inanacaksak) tüm toplumun yeniden birleştiği ve bir olduğu ya da Joyce'un dediği gibi “karanlık us” olan derinliklere inebilmekte bir çeşit bireysel cesaret sergilediğine dikkat çekerek eklemek istiyorum. Birçok farklı adlar kullanılabilir; Örneğin, Freud buna bilinçaltı diyor. DeneySEL film yapıcıda bir cesaret dağarcığı var—basit olarak söylersek—imgelem'e dayalı. Ve imgelem, gerçek olan insan imgelemi, dünyayı döndürendir. Geleceği görsellememize yardımcı olandır. Kendi içimizde en derin insan güdülerimizi görsellememizi kılandır...

Film Culture, Kasım 1957
Türkçesi: Müge İplikçi

Jonas Mekas'ın Film Culture'daki



“Yeni Amerikan Sineması Üstüne Notlar”ından:

JONAS
MEKAS

Maya Deren, Willard Maas, Hans Richter, Sidney Peterson gibi film yapımcıları, zaman ve yerden bağımsız olarak evrensel ve soyutlanmış sinema şiirselliğinin gelişimiyle, bilinçaltının keşfine çıktılar. Bu film yapımcılarını bilinçli bir karşı-Hollywood gibi anlamak yanlış olur. Deneyselemler gibi bu “yaşam-ırmağı” film yapımcıları da, Hollywood’a karşı savaşmak üzere kenetlenmediler. Bunlar, kendi sinemalık gerçeklerini anlatılamaya, kendi sinemalarını sessizce yapmaya çalışan tek bireylerdi. Söylemeye gerek yok, estetik temellerde, Hollywood’un biçimi ve temalarından doyumduzdular. Kendi filmlerinde “bir meslek olarak sinema” dairesini kırmaya çalıştılar, daha kişisel bir tutumla film yapmak istediler. Bunun nasıl yapacakları konusunda çok açık değillerdi. Ne varki, birşey açtı: kımıldamalı, nereye olduğu önemli değil, o anki deneyimden öğrenmeliydiler. Düşük bütçeler, küçük ekipler, yeni ve önceden kestirilemeyen çekim koşullarının yüklediği görsel ve teknik kabalık, çalışmalarının geleneksel, köhnemiş görsel ve dramatik biçimlerden kurtulmasında bir itki olarak hizmet gördü, yeni ve taze konu aramalarına, eski şeylere yeni açılardan ve yeni bir ışıkta bakmalarına zorladı.

Yeni şair gibi yeni film yapımcısı da halkın gözünde kabul görmeyle ilgilenmiyor. Yeni sanatçı, bugün halkın ağızındaki çoğu şeyin çürümüş ve bozulmuş olduğunu biliyor. Kimileri, yeni sanatçıyı nihilizm ve anarşiyle suçluyor. Amerikalı sanatçı, mutlucu ve bana ne’ci, sesinde bir yeis olmadan şarkı söyleyebilirdi—ama böylece ne toplumu ne de kendini yansıtacak, herkes gibi bir yalancı olacaktı. Bugün, dünyanın dört bir köşesinde insan ruhu sıkıştırılıyor, hükümetler onun kendi varlığına dev bürokrasi, savaş ve kitle iletişimi işleyişiyle tecavüz ediyor, o, insanı korumayan tek yolunun, açık anarşi ve nihilizm pahasına da olsa kendi başkaldırı duygusunu, boyun eğmeme duygusunu yüreklendirmek olduğunu biliyor. Batı dünyasında genel olarak kabul edildiği biçimiyle, insan düşüncesinin tüm bir görünümü altüst edilmelidir. Bütün halk ideolojileri, değerleri ve yaşam biçimlerine kuşkuyla bakılmalı, saldırılmalıdır. “Onu kokla ve yüksel, hepimiz belki böyle yanıtı elde edeceğiz! Pes etmeyin!” diye haykırıyor, Allen Ginsberg. Evet, sanatçı uygarlığının ölümü üzerine yükseliyor, onun zehirleyici



Batı Kuşağının guru su: Allen Ginsberg, *Ciaol Manhattan*'da

gazlarında soluk alıyor. Sanatımız "karışmış" ama Kültürün Büyük Yalanı'nı sürdürmeyi reddediyoruz. Yeni sanatçıya göre, insanın yazgısı sanatın yazgisından daha önemli, sanatın geçici karışıklıklarından daha önemli. İnsanın ruhu çürümüşse sinemanın yararı ne? İnsan konusunda birşey biliyorsak, o da şu: Kişi kendi yaşamını olası olduğunca dolu yaşamalıdır. Batı kültürünün çıkmazı insanın tinsel yaşamını boğuyor. Onun "kültür"ü, kendi düşüncelerini ve sezgilerini yanlış yere sürüyor. Benim durumum şu: İnsanı batı kültürü kalıplarında tutan herşey, onun kendi yaşamını yaşamasından alıkoyuyor. Doğal ki, sanatçının işlevlerinden biri, insanın gerçek sesini dinlemesidir.

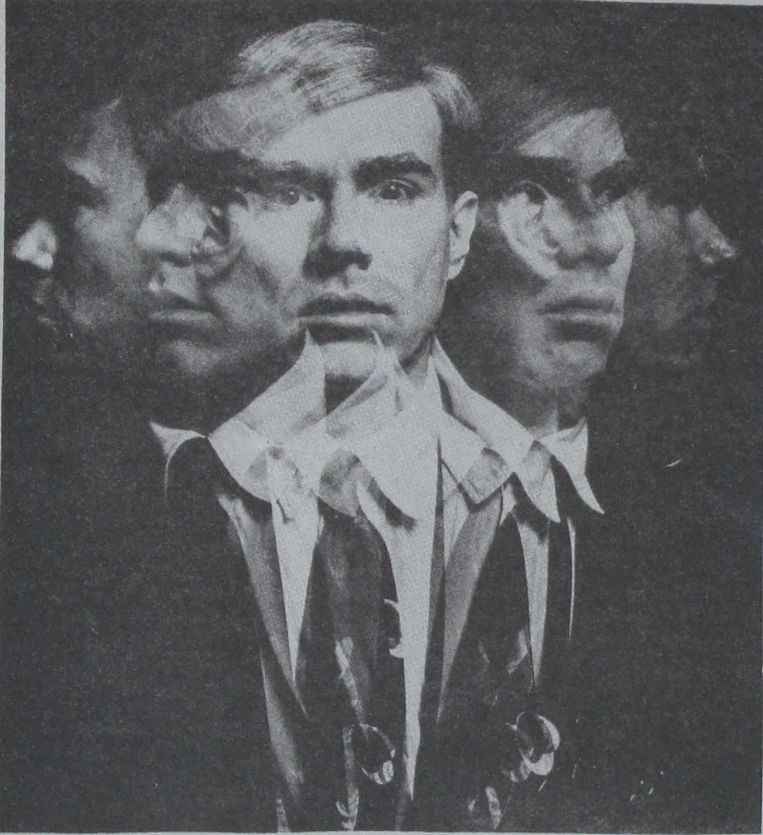
Kötü, sonlu olandır.

Kabbala

Amerikalı sanatçıdan "olumlu" filmler yapmasını beklemek, onun—bu zamanda—yapıtından bütün anarşik öğeleri silerek bugünün varolan toplumsal, yasal ve etik düzenini kabul etmesini istemek demektir.

WARHOL'DA SINEMAYA
GİDERKEN

"Röportajcı benim söylememi istediği sözleri bana söylemeli, ben de onları yineleyeyim. Duruşumdan daha akıllı değilim. Gerçekten hiçbir şey söylemiyorum şimdi. Andy Warhol konusundaki her şeyi öğrenmek istiyorsanız, yalnızca filmlerin ve resimlerimin yüzeyine ve bana bakın, işte ben. Arkada başka bir şey yok."

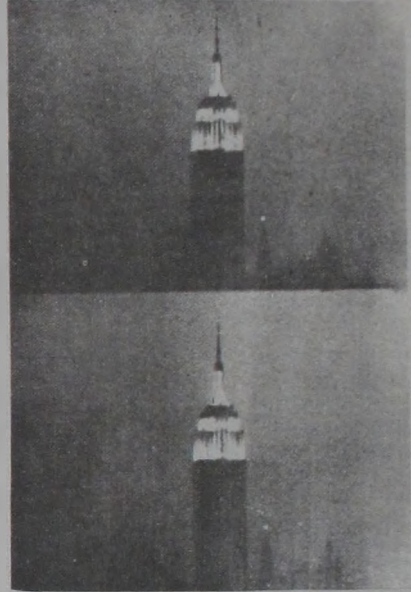


Andy Warhol, 1966



Andy Warhol'un erken filmlerinin yanı sıra bir başka öge öne çıkar: Zaman. Warhol, filmlerindeki durağan ancılı, çok uzun süreli çekimlerine şöyle bir açıklama getirir: "İnsanlar bugün bir gösteriye gittiğinde, artık hiç içine giremiyorlar. **Sleep** (Uyku) gibi bir film, onları yeniden içine katıyor." **Sleep**, uyuyan bir adamın altı-saatlik bir filmidir. Film, on-dakikalık bölümlerin üç saatinden yapılmış ve çekim altı hafta sürmüştür.

İzleyenlerin **Sleep**, **Eat** (Yeme), **Haircut** (Saç Kesimi) **Blowjob**, **Kiss** (Öpüşme) ve **Empire** gibi filmlerin özgün duruş eylemlerinin yaşamda olduğu gibi aynı uzunlukta filme aktarıldığını öğrenince çok sıkıcı buldukları bir gerçektir; bu görüşe karşı çıkmak yerine yakından bakmanın, küçük hareketlerin farkında olmanın, bir insanın kafa ya da kol hareketiyle karşılaştığında şok hissetmenin gerçekten sıkıcı olmadığını ortaya çıkararak, kişi, artık tartışmanın öteki çizgisine geçebilir: Evet bu, sıkıcılık, ama sıkıcılık yeniden-tanımlanmalı. Söz yine Warhol'un: "Ben sıkıcı şeyleri seviyorum. Oturup pencereden dışarı baktığınızda, hoş bir şey. Böyle yapmak zaman alır. Evet. Gerçekten, her zaman kendi pencerelerinden dışarı bakan insanlar görürsünüz. Ben görürüm. Eğer pencereden dışarı bakmıyorsanız, bir dükkanda oturup sokağa bakıyorsunuz. Benim filmlerim **zaman** almanın bir biçimidir." Burada boşluğun dolması, boş tuvali doldurma, varoluşun oluştuğu zaman aralarını doldurma sözkonusudur. Burada 'sıkıcı' olarak tanımlanan, büyük bir bölümünün tözüdür. Zamanın bölünüşünü doldurma, Warhol'un durumunda, bir başka insanla karşılaşmayla giderilir. Sıkıcı olarak anlatılan sıkıcılık (eylemsizlik), halâ sıkıcı olarak anlatılan heyecandan (eylem) (örn., **Zabriskie Point**, **Belle de Jour**-Gündüz Güzeli, **Weekend**-Haftasonu filmlerindeki gibi) daha içine alıcıdır.



Bir Gece Yolculuğu realitesi, *Empire*, 1964, A. Warhol

İnsan duygusu, usu, anlamı, vb.ni aşırı vurgulamak yerine Warhol, 'diğeri'yle karşılaşmanın başlangıçları için bunlardan birini alır.

Filmcilerin acıklı bölümlerinde ağlama, kişinin açık (genelde kara-gömleklili) 'kötü'ye karşı, sonuna kadar özdeşleşebilir 'iyi'yle kendini adarcasına özdeşleşmesine yolaçar. Warhol'un filmlerinin kuşkırttığı öfke, birbirlerinin özüyle yalnız kalmış insanların birbirleriyle karşılaşmalarının korkusu (ve karşılaşmaya karşı savunuları) konusunda açık bir anlatımdır. Fiziksel karşılaşma çok zorlaşmaktadır; kişi, erksizlik duygusunu yalnızca psikik bir karşılaşma içine girdiğinde imgelemleyebilir. Warhol'un kendi çalışma sürecinin doğasının farkındalığı ve ilişkilikleri, şu sözleriyle açığa çıkar: "Televizyonda her birkaç dakikada bir izleneceyi kesen reklamları seviyorum, çünkü bu, her şeyi gerçekten çok eğlenceli kılıyor. Ben ayrıca o şovlarda ne olduğunu çıkaramıyorum. Çok soyutlar. Bunları sıradan insanların nasıl sevdiğini anlamıyorum. Olay örgüleri yok. Hiçbir şey yapmıyorlar. Yalnızca bir sürü resim, kovboy, aynasız, sigara, çocuk, savaş hepsi durmadan birbirlerinin içine giriyor, çıkıyor..." Sonra da kendi çalışmalarına olan aklbaşında tepkinin yoksunluğunun kesin ve sinikçe farkındalığıyla ekliyor, "...bizim yaptığımız filmler gibi."

filmlerinin önemi, yeni bir önermeyi yaratma biçiminde çalışabilen duyarlılıklara seslenmesinde yatar. Sekiz saat süren Empire State Building gerçeği, film gerçekliğinin doğası, gölgelerin film üstünde siyahtan beyaza geçişinin (leri) akışının varlıksızlığı geçen doğası (Empire State Building gerçeği) SİNEMATEK.TV yansıtlığına erişmesi 'hiçbir şey'dir ve hiçbir tanımlanması (artık geleneksel bir sanat uğraşımı) yoluyla duygusal bağlamlar üzerindedir. Warhol'un zamanı gerçekte görece kısıdır: sonsuzluk, bir Warhol filminde üç dakikada duyulur. Aynı 'imge'yi sekiz saat izlemek, üç dakikayı izlemenin kapasitesini (böyle bir uç'un kullanımı yoluyla) yükseltir. Bu zamansal olgular, kişinin koşullanmaması, kişiyi kötü (film) alışkanlıklarından uyardırma, kişinin değişik olana duyarız, çalın, 'sağlıklı' tepkileri anlamında çok büyük yollamalar içerir.

Warhol'un erken filmleri öznel ve klinik olanı bütünleştirir. Bu filmler bizi hem duygusal hem de ussal gerçekliği anlamaya her filmden daha çok götürür. "İlk filmlerim sabit nesnelere kullanılarak, izleyicilerin kendi kendileriyle daha çok tanışmalarına da yardımcı olmak için yapıldı. Sinemaya gittiğinizde, genellikle bir düşlem dünyasında oturursunuz ama sizi rahatsız eden bir şey gördüğünüzde, yanınızdaki kişiyle ilgilenirsiniz. Filmler, yalnızca oturup izleyeceğiniz oyun ve konserlerle yapabileceğinizden biraz daha çoğunu yapıyor, sanırım televizyon sinemadan daha çoğunu yapacak. Benim filmlerimi izlerken, diğer çeşit filmleri izlerkenkinden daha çoğunu yapabilirsiniz; yiyip, içip, sigara içip, öksürüp, geriye bakıp sonra önünüze bakıp her şeyin halâ orada olduğunu görürsünüz. bu ideal bir sinema değil, yalnızca ben çeşit bir sinema."

Warhol'un ikinci dönem filmlerinden **Harlot** (Sürtük, 1964, yetmiş dakika), Underground'un (ve Warhol'un) filmin üstünde (film çekilirken) doğrudan optik eşlemeli ses kullanılan ilk filmidir.

"Yapayın nerede durduğunu, gerçeğin nerede başladığını bilmiyorum... Filmle yalnızca alıcıyı çalıştırır ve bir şey çekersiniz. Alıcıyı film bitene dek çalıştırıyorum, çünkü bu yolla insanların kendileri olmalarını yakalayabiliyorum. Doğal olanı oynamak, bir sahne kurmak ve başka biri gibi oynamaktan daha iyi. İnsanların oynamaya çalışmalarının yerine kendileri gibi olmalarından daha iyi resim alırsınız."

İkinci dönemin filmlerinden **Kitchen** (Mutfak, 1965, yetmiş dakika)'da, yeni bir ilgi alanı olarak, beyaz duvarlarla çevrili durumda birbirleriyle yüz yüze gelen insanla nesnenin aynı düzeye gelme süreci önemlidir. Bu, Warhol insanlara soğuk, cinsel nesnelere olarak davranıyor anlamına gelmez; daha çok, insanı çevresindekiler ve odadaki nesnelere (buharlı ütü, karıştırıcı, buzdolabı, vb.) ile bir teklife getirir. Warhol'un **Kitchen**'a bir fotoğrafçı sokması, izleyicileri filme kendini vermektense alıp, farkındalıklarını mekâna yöneltmelerine neden olur. Bu durum, perdedeki fotoğrafçı alıcının önüne gelip anında perdeyi kapladığında, izleyiciler arasındaki 'gerçek' insanlar koridorlarda ilerleyip, gölgelerini perdedeki görüntüye düşürdüklerindeki durumla ortak olarak keskinleşir. Her oyun, her zaman olduğu gibi bir eğretilerdir. Warhol'un filmlerinde algılanan doğruluğun nicel miktarı, Warhol sanatının niteliğini doğurur.

Yaklaşık üç buçuk saat uzunluğundaki **Chelsea Girls** (Chelsea Kızları), ikiz bir per-

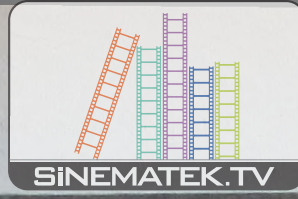


İkinci dönemin boyutlu filmi, 1965, A. Warhol

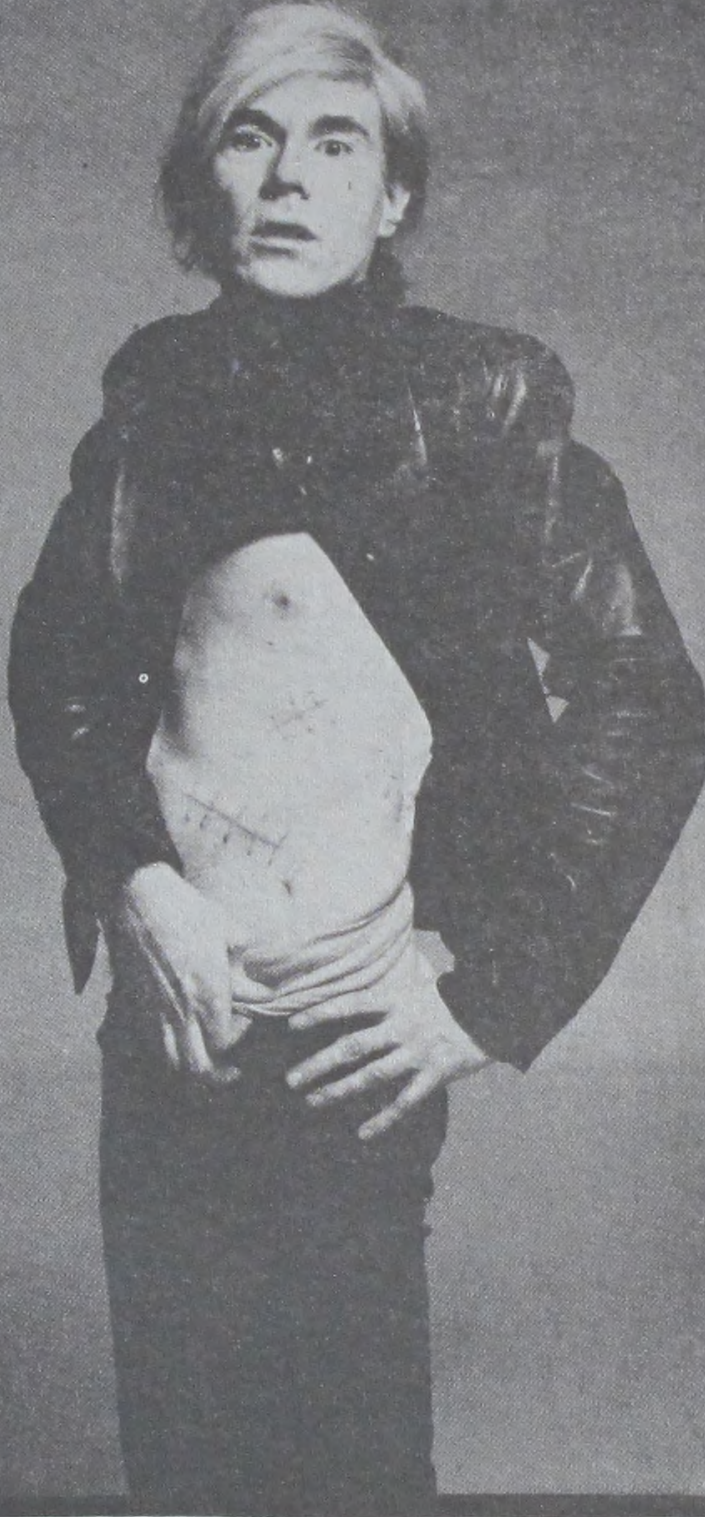


dede gösterilmekte, toplam süresi yedi saat olmaktadır. İçerikleri birbirleriyle bağlantısız yarım-saatlik bölümlerle film, ilki aydınlatıcı bir deneyimden bir deneyime, aradaki göze çarpan önemli bir ayrımdır. Ana/Erkek çocuk Oedipal-karşılaşmasında, sesli renkli sekansların sesle daha sofistike olmaları, görüntünün 'parıltılı'laşmasıdır. Alıcı, güzel ve hareketli bir monologda gezinir; bu, iktidarsızlık üstüne (iktidarsızlığa değil) mitik isteğin gerçekleşmesine giden insan aracının trajik, hayır, patetik iktidarsızlığı üstüne bir güzellemedir. Eric, bir başka kişinin içine sızan bir ter damlası olmak istediğini söyler. Özdeşleşim isteği, arketipel iletişimsizliğe düşlemleştirilmiştir. Uyuşturucu yolculuğuna çıkan kişinin bu ifadesi, bizim yerine getirilmemiş düşlerimizin ya da seyrek olduğu kadar açık ve sevgili olan bir ben-çözülmesi içinde birbirimiz olmak, birbirimizin içine girmek için güzel ama dümura uğramış atılımlarımızın hemen, sezgisel bir karşılığıdır. Warhol, parçalara ayrılmış-bölümlü biçim yoluyla bir bütünlüğe varır; basitçe sözcüklerle değil, tüm bir deneyim, **Chelsea Girls** deneyimini oluşturmak üzere duygusal/entelektüel sunumların karmaşık bir birbirini örtüşü şeklinde. Açılış ve kapanış sekansları bunu yeterince tanımlayacaktır. Açılış sekansında, Nico'yu gözlerini kapatan saçlarını kısaltırken ve çerçeve dışındaki biriyle konuşurken görürüz. İşte Warhol'un bir başka zihinsel etkinliği: görünmeyen yaşam, kişinin kendi kafasında yaratması gereken yaşam, alıcı alanı dışında olduğundan genelde kestirilemeyen yaşam; izleyici için yalnızca özne büyü yoluyla varolan yaşam. En küçük itki Warhol tarafından verilir ve izleyici 'diğer'ini kendi kafa (kendisi)nde yaratarak yolculuğuna başlar. Filmin kapanış sekansı, papa sekansıdır. Zeki bir kızla yaptığı ağız dalaşı sonucu papa yenik düşer ve öfkelenir. İsterikleşen papa, kaçmaya başlayan kız kovalar, iyice saldırganlaşmıştır, alıcıya dönerek, "Şu s...k şeyi kapatın" diye haykırır, yine çerçevenin dışına çıkar. Daha sonra alıcının arkasındaki insanlara (Warhol, yardımcıları, arkadaşları, vb.) seslenmeye başlar, iyice zıvanadan çıkmıştır. Film, bu öfkeli yüzün üstünde sürer gider. Film, bu değişmezlik nedeniyle en güçlü varoluşu, insan öfkesinin yüzündeki mekanik olan hissetmeme sürekliliğini yakalamıştır. Gerçekleşen ve oyunculuk kayanmış ve papa sekansının anlamı, duygusal şok ve durumun insansal terörü emildikten sonra, **hissedilen** eylemle **oynanan** belgeselin bölünmezliğidir. Bir düzeydeki gerçeklik, bir başka düzeyde düşlemin gerçekliğine dönüşmüştür.

Peter Gidal'ın **Andy Warhol**
(Studio Vista Publishers, Londra,
1973) kitabından
İhsan Kabil



SINEMATEK.TV



İşkencenin, işkence çeken yönetmeni: ANDY WARHOL



“Ben evinden uzak,
yalnız bir kovboyum...”



O kadar önemli değil. Hep bu “Gerçekten farketmez” felsefesine sahip oldum. Bu, Doğu felsefesi, Batı’dan çok. Şeyler konusunda düşünmek çok zor ... savaş, bomba canımı sıkıyor ama bunlar için yapabileceğim fazla birşey yok. Bunu gösterdim bazı...

ANDY WARHOL

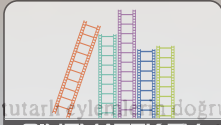
Peter Gidal

Yalnız Kovboylar’la ilgili basın bildirisinde şöyle deniyor:

Romona (Viva) ile dadısı (Taylor Mead) bir hayaleti andıran kasabada dostluk ararken, ana caddenin ucunda beliren Mickey (Louis Waldon) ve çetesiyle karşılaşılır. Aralarında bir atışma başlar, ama şerifin (Francis Francine) müdahalesiyle olay büyüzmez. Çete ikisini kasabanın dışına kadar kovalar.

Viva, Mickey’nin kardeşleriyle olan ilişkisinin niteliği hakkında aşağılayıcı sorular sorar ve bu yüzden hırpalanır. Bu sırada dadısı da Tom Hompertz’in çiftliğe gelmesi için şarkı söyleyip dans ederek onu cezbetmeye çalışmaktadır. Ertesi sabah çetenin kampında Eric Emerson, Louis Waldon ile Tom’u birlikte yattıkları yataktan sürükleyerek çıkarır ve Tom’un kimliğine ilişkin sorular sorar. Onu birkaç gün önce tren yolunda bulduklarını öğrenir. Eric’in ukalalığı yüzünden güreşmeye başlarlar ve Eric yenilir.

Çete atlara binip Romona’nın çiftliğine gider ve Taylor Mead’in güçsüz savunmasını kırarak Romona’ya tecavüz eder. Durumu öğrenen şerif ise, hayvan hırsızlarıyla uğraştığı için müdahaleye vakti olmadığını söyler. Kardeşlerden oluşan çetenin bir kısmı oturup eylemlerini tartışır. Julian Borroughs, yozlaşmalarını, ana-baba disiplininin eksik kalmış olmasına bağlamaktadır. Çete çiftliğe yerleşir, Romona Tom Hompertz’i baştan çıkarır, Taylor Mead de Joe D’Alessandro’ya abayı yakar. Francis Francine ise görünmez bir “müşteri” için kendisine süslü püslü bir kadın giysisi hazırlamaktadır. Eric ile Tom yavaş yavaş gruptan kopar ve California’ya gidip sörf yapmaya karar verirler. Onlar uzaklaşırken, Louis Waldon olup bitenlere bir anlam veremeden itiraz eder.



Yalnız Kovboylar'da birtakım tutarlı, ylenli, doğrusal bir zincir oluşturduğu gözlenir; ama bu, kronolojik zamanın mekâna uyum demek değildir; geriye dönüp bakınca önceki anların toplamı olduğunu gördüğümüz bir sonun varolduğu anlamına gelir sadece (film yaklaşık 110 dakika, yani ticari film süresine eşit uzunluktadır).

Filmin en önemli yönü, gerçeklikle (fantazinin tutarlı birliğidir: Kovboyların söyledikleri, hem Western türü kurgu, hem öykünün çatısı, hem de oyuncuların psikeleri açısından o anki gerçekliği dile getirir. Louis, Eric'e "bale okuluna gittin, dansör ol'mak istiyordun, şimdi de kovboy olmak istiyorsun" dediği zaman, tam tamına söylediği şeyi kasteder. Eric'in dövüşmesinden, onun sahiden de dans dersi almış olduğunu çıkarırsınız (bu ayrıca, Warhol'un "asla ressam olmak istemedim, hep dansçı olmaya çalıştım" sözüyle de dolaylı yoldan bağlantılıdır). Filmdeki kişilerin birbirleriyle konuşma biçimlerinden onların, ilişkileri ve ruhsal durumları, kurgulanmış kovboy atmosferine göre yeniden oynadıklarını hissederiz. "Filme alınıyor olma"nın etkisi de, daha dışadönük teşhir anlatımının bir kısmında eşit ölçüde belirgindir. Zamanın akışı içinde belirlenmiş an'lara göre şekillenmiş özgül bir gerçeklik vardır. *Yalnız Kovboylar*, tek atmosferli bir sinema ürünü olarak kalmamasına rağmen, Warhol'un saf sinema kaygısına uymaz. Yönetmen burada bireysel, bireylerarası ve ortaklaşa yaşamlarımızı çözümlemek ve günışığına çıkarmak için, ~~Western~~ tarzı bir yapı kurar. (Sinematika) Daçından, zihinlerimizin ve bedenlerimizin yaşamını, bunlar arasında koşutluk kurarak inşa etmeye (ve yeniden yapılandırmaya) soyunur. Sembolik bir filmidir, ama semboller karton tanımlar ya da kukla düşünceler düzeyinde değildir. Fiziksel olarak varolan insanlar, aynı anda hem mevcut sistemi yansıtan hem de ona tümüyle ters düşen bir Amerika yaratırken, kendilerini de meydana getirirler. *Yalnız Kovboylar*da gözlenen tutumlar şu kategorilerle yorumlanabilir: Cinsellik, politika, bayağılık, süperstarlık, senaryo ve zaman. ita.

CİNSELLİK:

Apaçık sergilenen bir cinsellik vardır *Yalnız Kovboylar*'da. Kardeşler battaniyelerin altında yanyana, çırılçiplak uyurlar. Louis yataktan kalkar, cinsel organı meydana çıkar, işedikten sonra ötekilerin yanına dönüp gelişigüzel oturur, çene çalar, kahve içer. Bu sahne, "cephe günleri"ndeki kadar gerçektir. Oysa eşcinsellik, daha doğrusu çiftcinsellik, Amerika'nın debdebeli mirasının "tarihsel" öyküsünde olduğu kadar, sıradan kovboy filmlerinde de inanılmayacak ölçüde gizli kahr. Kovboylar araziye çıkıp kadınsız kaldıklarında herhalde birbirlerini düzmüşlerdir. Zaten kadınlara, sınır kasabalarında bulunan, bizim bilmediğimiz birtakım genelevlerde rastlanır sadece. *Yalnız Kovboylar*'da ise cinsellik doğal haliyle sergilenir, çıplak kovboylar battaniyelerin altında yanyana yatarlar, utanıp sıkılmazlar, güçlü ve erkektirler. Ama aynı zamanda Romona'ya tecavüz etmekten de cinsel bir haz duyarlar, bu haz ya Tom'un gibi fiziksel ya da başkası adına duyulan bir hazdır (tecavüz eden seyrederek heyecanlanırlar). Buradaki abartılı bölüm aslında cinselliğe dair bir paradirdir. Kovboylar (ve Romona, birilerini kişileştirirler, yoksa onlar ne cinsel doyum amacıyla birine tecavüz edenler, ne de başkalarını seyrederek cinsel doyuma ulaşırlardır; gece birlikte uyurlar o kadar. Böylece Warhol, onların erkek erkeğe olunca açığa çıkan gerçek benliklerini ve cinsel anlamda ironik potansiyellerini göstermeyi başarır (Amerikan psikisini doğru olarak yansıtan namuslu Amerikan Westernlerini gözümüzün önüne getirebiliriz). *Yalnız Kovboylar*'daki cinsellik, erotizm dışı bir cinselliştir; erotik potansiyel gösterilir ama cinselliğin erosu verilmez. Kamp

1960's modern Anglo-Saxon Love

Western
sinema



ateşinin çevresinde yanyana uyuyan, birbirini önünde giyiniyor soyunan kovboy-
ların somut cinselliği, günümüz kültürünün gerçekliği, heyecandan yoksun cinsellik.

Yalnız Kovboylar'daki cinsel etkinliğin kısmen eğlence biçimindedir, oğlan-erkekler birbirlerini birayla ıslatır, kaktüsler arasında güreşirler ("kaktüse dikkat et!"). Erkekçe törenler, benzeri görülmemiş bir doğallıkla gerçekleştirilir; eşcinsel arzuların sapıkça yok sayılıp, silahlı çatışma, hayvan toplama, ağız dalaşı gibi kabul edilebilir hareketlerle örtbas edildiği sıradan Westernlerde gördüğümüz hastalıklı karşılaşmaların içyüzünü ortaya çıkarır bu. Hastalıklı olan bu değerler değil, onların gizlenmesidir. Herhangi bir şeyin bastırılması, eğer bu baskı doyumсузулуğa yol açıyorsa, hastalıktır. Yüceltme, zihinsel ve fiziksel örtüleri kaldırıp keyip amacıyla eylemlerin yönünü değiştirmek ya da yerlerine yenilerini koymak olmalıdır: Warhol'un kovboyları erkekçe törenlere tutkundurlar; bunlar ciddiye alınarlarsa, belinden aşağısı sağlıklı olmayan toplumumuzun dehşete düşmesine yol açarlar. Ama *Yalnız Kovboylar*'daki bira eğlencesine eşlik eden kakhaha, *Dual in the Sun*'da ya da *The Gunfight at Ok Coral*'de rastladığımız, iktidarsız, sigara saplantılı erkeksilikten çok farklıdır.

Film erotik değildir. Ne var ki Warhol'un cinselliğe karşı olduğunu düşünmemelidir. *Yalnız Kovboylar* tam tersine, bugün hakim olan ("modern") ticari porno-cinselliğe (onun aşırı açık seçikliğine ve siğ abartılarına) karşı bir denge filmidir. Warhol eğer bir nedeni varsa cinselliği sonuna kadar kullanır; örneğin, kadın gibi giyinişmiş erkekler (Francis Francine), dille tecavüz (Romona), saç ve nesne fetişizmi (*Chelsea Girls*'te oğlanlar durmadan saçlarına dokunurlar, bir tür masturbasyonudur bu. *Yalnız Kovboylar*'da ise kovboy eşyalarına yönelik bir fetişizm vardır, cinsel varoluş benlikle değil, sembollerle, yani tabanca kılıfıyla, şapkaıyla, çizmeyle, üzen-giyle kanıtanır).

Şerifin kadın giysileriyle görünmesinden önceki sahne, Louis Waldon'un yaptığı kıyaslama, karşıtlığı farketme yoluyla kendi insan haklarını savunmaya yöneliktir. Waldon Francine'e "süslenip peruk taktığın zaman seninle alay etmeyiz" derken, kendi haklarını hissettirmek için "öteki"nin cinselliğinden yararlanmaktadır gerçekte. Cinsel özgürlük, insan özgürlüğünün özü ve sembolüdür. Birey, ancak cinselliği bastırılmadığı, sorgulanmadığı ve bir tehdit gibi algılanmadığı zaman kişisel yaşamını güvence içinde sürdürebilir.

Romona'nın tecavüze uğraması ise, kardeşlerinin bağlılığını, kadına ve şerife karşı bir bütün olduklarını ortaya koyar. Birlik duygusu, yasaların dışında yaşayan bu anarşist kabilenin yasasıdır.

Nesne fetişizmine gelince bu, gruba rağmen bir bireyselliğin var olduğunu, (bilinçsiz) yalnızlık karşısında insanın kendisine dokunmaya ve varoluşsal bir özgüven duymaya ihtiyacı olduğunu anlatır. İnsanın durmadan saçıyla oynaması, ikide birde tabancasını kılıfına sokup çıkarması, bedeninin varlığını hissetmesi (onun erimini genişletmesi) demektir. Fiziksel benlik, zihnin etkisiyle varolur. Eğer zihin kuşku duyuyorsa, (einsel) benliğe kimlik bulma çabasıyla, saplantılı, törensi, tekrarlı hareketlere başvurur. *Yalnız Kovboylar*, ortak bir cinsellik arayan varoluşsal bireylerden oluşmuş bir grubu anlatmaktadır. Warhol, kardeş sevgisinin güzel bir dost sevgisine dönüşüverdiği bir atmosfer kurgulamış ("onlar aslında kardeş değil arkadaş, birlikte yatıp kalkıyorlar falan filan, ama insanlar laf etmesin diye kardeş olduklarını söylüyorlar"), bu arada alışageldiğimiz ve etkisinde kaldığımız

book
heniz



“Western”lerde hep varolan klişe ^{ikiyüzlülüğü} uzak bir cinselliği de hissettirmiş-
tir. Warhol, kovboy kardeşlerden ^{varolan klişelerden} birine dairesel bir mikrokoz-
mos yaratırken, kamerasıyla da oyunculara göre gerçekte olanı kaydeder. Böylece
ticari Westernlerin bizi hem doğru (belgesel) hem de iyi (ahlaki kurgu) diye kabul
etmeye yönelttiği şeyleri radikal bir tavırla reddeder.

POLİTİKA :

Toplumsal bir mikrokozmos olarak *Yalnız Kovboylar*, cinsel bir metaforu olduğu kadar politik bir metaforu da resmeder. Buradaki yaşam tarzı devrimi, kısmen ahlakdışı, kısmen de ahlaka aykırı bir üslupla gerçekleşmektedir. Filmin politik niteliğinde, Marcuse'den çok Beckett'inkine yakın düşen şaşmaz bir nihilizmin izleri vardır. Öykünün başında Romona ile Taylor (...bekleyerek) ana cadede “birazcık dostluk arıyoruz” diye bağırarak gezinirler (Taylor ayaklarını palle gibi titretir, gövdesinin üst kısmını da lastik hissi verircesine ileri geri sallar). Hiçbir yerden gelmeyen tuhaf atlılar belirir (Arizona'da, üzerine Arizona manzarası çizilmiş bir panonun arkasından!). Yaklaşırlar. Romona gelenlere “Sizin oğlanlar içimi bayıyor!!! Birinin bile şöyle uzun saçları yok ki dönüp bakayım!” diye bağırır. Bu karşılıklı düşkünlüğü ile, sonradan dile getirilen şu toplumsal olumsuzlama arasında bir koşulluk vardır: “Bir yuvan olsun, evlen, otur, çocuk yap ve Birinci Dünya Savaşı'nı bekle”. O döneme ilişkin politik bilinç (1890'ların sonu, Batı kovboylarla doludur) seyirciye, Motion Picture sanayinin çoğu ürününün esin verdiği o müthiş boşluk duygusunu yaşattır. Bir Westernde dış dünyanın, politik gerçekliği olan dünyanın farkına varıldığı görülmüş şey midir? *Yalnız Kovboylar* bir “Western” olarak ilk kez bu fantazinin göreceli olduğunu farketmiş ve onu tarihle bütünleştirmiştir. Gerici Westernler, son derece gerçek olan ilk ırkçılık ve kırım örneklerini, yani mirasımızı dile getirerek, varolmayan mitik geçmişimizle tam bir özdeşleşme sağlarlar. *Yalnız Kovboylar* ise bir kovboy grubunun yaşadığı kargaşayı anlatarak, bunu ustalıklı 1969'un dünyasına ve o dünyanın tek tek bireylerin duyguları üzerindeki etkisine bağlar. Can sıkıntısı ve umutsuzluk. Hazin, sıkıntılı, kaçınılmaz bir bekle-yiş. Birinci Dünya Savaşı'nı...

Kardeşler, şerifin bölgesinde yaşamak isterler; Romona'ya tecavüz ettikleri için şerifin onları kovması “gerekir”. Ama o da yalnız kalmak, dokunulmamak ister. Sartre'nin “cehennem öteki insanlardır” sözü burada tersinden işlenmektedir: Ötekini kendi haline bırak, böylece sen de rahat edersin. Biri kuralı çiğneyince anarşi çıkar. N'apalım yani? Ahlak yanıtı verir: Elektrikli sandalye ya da “bana ne?”. Birinci şıkkın caydırıcı etkisinin olmadığı kanıtlanmıştır, üstelik öldürme zihniyeti yaratır. İkinci şık ise şimdiki kadar hiç denenmemiştir. Warhol, politik sonuçları havada bırakır, ama seyirci bu boşluğu kendi kararıyla doldurabilir. *Yalnız Kovboylar*, kişisel olarak yorumlanması gereken bir filmidir.

BAYAĞILIK

(dipnot: bu söz, özgün karşılığı olan 'camp' seçiciliğini karşılıyorsa da, 'escinsel duygusallığı' sözü de enikonu aynı anlama geliyor)

Bayağı ifadelerle rağmen örtük bir toplumsal eleştiri vardır *Yalnız Kovboylar*'da: “Bugünlerde aileler hemen dağılıveriyor, çocuklar kendi atlarına binip gidiveriyorlar... Erkenden... Bizim büyük bir biradere ihtiyacımız var, bizi çekip çevirecek, öksüz olanlarımıza sahip çıkacak birine... O zaman daha mutlu çocuklar olurduk”.

→ Movie → Sinema



Julian Burroughs'un duygusuz bir yüz ifadesiyle bir kitleye seslenircesine yaptığı bu konuşma, büyük biraderin de... yacağını, ihtiyaçlara karşılık veremeyeceğini, izci klişesine uymayacağını anlatan sahte bir feryattır aslında. Julian soruyu böyle ilkel bir üslupla yanıtlayarak bu tür konuşmaların melodramatikliğini gözler önüne sermiş, bu arada geleneksel içeriklerini de yadsımış olur. Sözlerindeki hüznün hemen ayırtdedir; zaten hüznü hissetmek gayet kolaydır; öksüz, yetim sözcükleri yeterli olmuştur; ama üslup, yolunu şaşırmış bir önderin konuşmasını öylesine hatırlatır ki, bu sözleri daha önceden baştan sona dinlemiş gibiyizdir. Her türlü duygusal unsura, kişilerin kendileriyle alay ettiklerinin göstergesi olan bilinçli bir bayağılıkla karşı çıkmaktadır. Söylenenler, gerçek olamayacak kadar iyi prova edilmiş ve yazı olarak kalmış gibidir (ama oyuncunun bir metin okuduğu hissini de vermez). Filmdeki "bayağılığı" tanımlamak çok güçtür, çünkü onun asıl gücü derin duygulara yakınlığından gelmektedir.

Mizahı ayırtmak ise çok daha kolaydır. Taylor biri hakkında kendi kendini konuşurken, "Şerif! Şerif! Adam gözüne sürme çekiyor, ve haşış içiyor!" der Dolambaçsız bayağılık, Eric'in ilgisiz bir nesneyi eline alıp tam on dakika boyunca tabancasının kılıftan nasıl çekileceğini anlatırken hissedilir. Belli insanların belli şeylere yükledikleri (gülünç) içerik, çocukca bir koşullanmanın sonucudur. Bu, anlamsız yüz ifadeleriyle muhteşem bir biçimde parodileştirilmektedir, sonuç "basitlik"tir. Ucuzlukları bilinçli olarak ciddiye almak da basitliktir. Flowers gibi birtakım tablolarla apaçık rastlanırsa buna. Sinemada ise net, basit bir imgeden ya da tekil bir eylemden ziyade karmaşık bir durum söz konusu olduğundan, bayağılık daha usta işidir.

Joe D'Allessandro'nun "oyunculuğu"nun büyük bölümünde basitlikten kopma vardır, çünkü o kişi olarak Warhol'un filmlerinde ne söylüyorsa onu kasteder. Entel-



Yen, bir iş de işice bayel, anis (editör duygusuz)

lektüel düzeyde sezilebilen mizahi olasılıkların pek farkında değildir. "Çekip kumsala gidebilsem keşke, bir sürü kadın, bir sürü güzel erkek..." Bu sözler Romona'nın ağzından çıksaydı bayağı bir ima olurdu, çünkü Romona'nın söyledikleri üzerinde şaşmaz bir denetimi vardır, bu anlamda bayağılık (öz) bilinçle ilintilidir. Oysa aynı şeyleri D'Allessandro söyleyince, sahiçiliğinden kuşku duyamayacağımız söyleyiş tarzı yüzünden, bayağı yorumu mümkün olmaz. Yani durum hiç de gülünç değildir, D'Allessandro kumsala gitmek ister, güzel kadınlarla, güzel erkeklerle birlikte olmak ister, o kadar.



Warhol, filmin bayağılığını (sezgisel olarak?) tepki karelerine başvurur. Biri bir şey söylerken (sırf mizah ve bayağılık içeren sahnelerde değil) kamera birkaç saniye, onu dinleyen ya da tamamen kendisiyle ilgili bir halde sağa sola bakan başka birinde odaklanır. Bir insanı başka bir insanın söylediklerine tepki gösterirken görsel olarak kuşatmak, Warhol'un büyük ~~başarılarından~~ başarılarından biridir. Yüzeyleki görünüm insanın "öteki" ne ilişkin keşifler yapması için yeter de artar bile, Warhol'a göre. On saniye, yirmi saniye bakılan bir yüz çizgisi, bir şapka kenarı, arkadan duyulan sesin önemsizleşmesine yol açar. Filmin çok etkisi yapan dolaysızlığı, görülebilen, insana ait, ressam elinden çıkmış biçimler alan bu tür imgelerden, bu tür kesitlerden kaynaklanır. Kamera o anda söylenene karşıt olarak böyle bir yüzde odaklandığı zaman, imgenin gücü doruğuna ulaşır ve o zaman bu yüz bayağılık / mizah açısından bir kıyas unsurunu haline getirir.

Warhol *Yalnız Kovboylar*'da estetik iddialardan kaçınmaz. Uzun süreli ve hareket-siz yakın çekimleri, uzaktan yaptığı "eylem" çekimleriyle (ata binme, otlar arasında güreşme, vb) kaynaştırarak iletişim olanaklarını zorlar. Ufak ayrıntılar kameraya tesadüfen yakalanmış bile olsa Warhol'un gözünde büyük önem taşır. Bu ayrıntıları açık mekânlara özgü büyük ölçekli eylemlerle kaynaştırmak, ustaca bir adım olduğu kadar bir risktir de. Bu risk işe yaramıştır: *Yalnız Kovboylar*'da Warhol'un varlığını hissederiz, ticarilikten eser yoktur. Tersine onun, özgül bir estetiği korkmadan daha geniş bir alana yaymakta direndiğini görürüz. Her estetiğin bir süre sonra sulandığı, sığlaştığı, kabak tadı verdiği ve nihayet anlamsızlaştığı sinema sanatında, Warhol, kendi estetiğini sonuna kadar kullanıp yine de kişisel üslubunu / biçimini / içeriğini yadsımayan bir birleşime varar. Bu arada hiç de sıradışı olmayan bir durumdan, kovboyculuk oyunundan yararlanmayı da başarır. Artık suyu çıkmış olan bir konuyu seçmiş ve onu yeniden yaratarak, mitik açıdan taşıdığı özgün anlama döndürmüştür; ama bir alternatif ve radikal bir ideal olarak, bayat bir tarih olarak değil.

SÜPERSTARLIK :

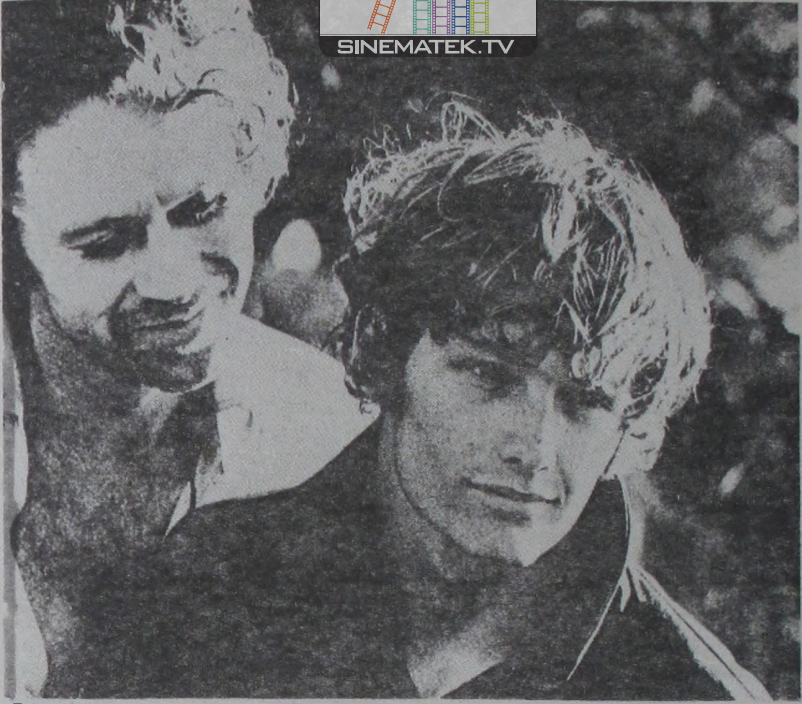
Romona tecavüze uğrayınca (vahşi bir toplumsal ortamın tanımı) birey olarak önemini kaybeder, dadısına (Taylor Mead!) seslenirken "kadınca" çaresizliği parodileştirmektedir. Taylor'la, Tom'la ve şerifle kişisel karşılaşmalarında birey olarak önemini, güçlü benlik duygusunu ve kendine özgü kişiliğinin varoluşsal iddiasını yeniden kazanacaktır.

Tıpkı Marilyn'in çekiciliğinin benliğinden gelmesi gibi, Romona'yı bir süperstar ve düşenebilecek en inanılmaz sinema kişisi haline getiren şey de benliğidir. Romona'nın çirkinliğinin eşliğinde duran bir güzelliği ve sahneye hakim olan, hiç sığlaşmayan, yumuşak bir narinliği vardır. Romona sıkılınca hemen anlarız bunu, ama arka planda sezgisel bir yarı bilinç hali vardır onun, filmin her anıyla başa çıkmaya yönelik bir iç mekanizma geliştirmiştir, her hareketi neredeyse içgüdüsel bir biçimde benliğini ortaya koyarak yapar, sıklığı zaman esnemesi bile böyledir. Romona'nın süperstarlığı, onun her koşulda benliğini sergilemesinden gelir. *Bikeboy*'da bisikletlinin erkekliğini "pek kibar sayılmazsın" diyerek bir anda yerle bir edebilmiştir, üstelik hiç de sert bir tavır takınmadan. Gerçi bisikletliye bir orospu ve bir despot gibi davranması da mümkündür. Bu kancıkça ifade, kameraya (ve çevredekilere)

sinemalık dediğim ya!



SINEMATEK.TV



Robert Redford'la Paul Newman'in abileri, *Lonesome Cowboys*

dönüp yüzüne şeytani ve bilgiç bir görünüm verdiği zaman iyice belirginleşir. Romona, bisikletlinin dünyadan kopukluğunu, naivliğini, şinmişliğini küçümseyip onu bu yüzden aşağılarken, bu onun orospu yüzüdür. Ona içtenlikle öpüşmeyi öğretmeye çalışırken de tatlı ve soylu hali belirir. *Yalnız Kovboylar*'da benliğini en fazla hissettirdiği bölüm, Tom'u baştan çıkardığı sahnedir: Ona Kyrie Eleison şarkısını söyler, onu soyup sevişmeye kıskırtır, sonra da kendi gizli fantazilerine dalar: "Eğer şehit olmak için yetiştirildiysen, içinde kökleşir bu, ondan kurtulamayacak kadar geç kalmışsındır"... Romona, incinebilirliğini çekinmeden açığa vurur, güzelliğinin kaynağı da buradadır zaten.

SENARYO VE ZAMAN :

Bulanık bir fikir, bir sürü çekim, titiz bir derleme ve yapılandırma. Bu derlemenin sette verilen sezgisel kararların mı, yoksa kesim odasındaki işlemlerin mi ürünü olduğunu kestirmek hayli güç. Filmde bir doğrusallık gözlenir, ana caddedeki karşılaşmadan ("Bu fazlasıyla ailevi bir birliktelik değil mi?") ailenin dağıldığı son sahneye kadar ("Sağda solda dolaşmanın zamanı geldi, ben, kendim olarak"). Filmi başlatan **Ana Cade** sahnesinden önce uzun bir süre Romona'yla Tom'un sevişmeleri izlenir. Warhol'un yaşama bakışını tanıtmaktadır bu sahne: Kamera, sevişen bedenlerde



Ahh! Tabancam... *Lonesome Cowboys*, 1968, A. Warhol

odaklanır; fiziksel birlikteliğin soyut aşinalığı, bölünmüş, zamansız ve mekansız insan etkileşimidir karşımızdaki. Derken film "fiilen" başlar. O andan itibaren psikolojik zamanın kronolojik gelişimini izleriz, başka deyişle, eylemlerin nedenleri belirtilir (sıkıca kenetlenmiş olan aile, dış dünyanın baskısıyla sonunda parçalanır, başlangıçta kabileyi birarada tutan da aynı baskıdır). Olayların ardındaki devindirici unsurlar, sinemada görmeye alıştığımızın tersine, kronolojik "gerçek" zamana uymaz. Şerifin kadın giysilerine büründüğü sahne, on dakika önce ya da sonra da gelebilirdi, örneğin. Yine de bütün olarak yapıya yüklenen düzen, bir yandan büyük bir algılama özgürlüğüne fırsat verirken, bir yandan da filmin vardığı hükme psikolojik düzeyde ve öykü düzeyinde birlik kazandırır.

Senaryo, "eylem" in ham taslağı gibi görünür, denetim büyük ölçüde çekimden sonra gerçekleştirilmiştir, bu da mantıksal olarak Warhol'un kaygılarına uyan bir şeydir zaten. Zaman hem gerçek zamandır (her çekimde) hem de film zamanı (makaralar fiilen çekimin gerektirdiği biçimde değil, filmi yapanın kararlaştırdığı biçimde işletilmiştir). Filmden çok filmin "öykü"sü ilgi toplamıştır, ayrıca *Yalnız Kovboylar*'ın gördüğü olumlu tepkinin filmin bir sürü başka niteliğinden mi? ~~Yalnız~~ sadece o muazzam mizahından mı? kaynaklandığı pek belli değildir. Warhol, tepkileriyle kendisini düş kırıklığına uğratanları idare etmiş, bu arada makul bir tutarlılık gösteren uzlaşmaz radikal tavrını da korumuştur. *Yalnız Kovboylar*'ın halkın hiç ilgisini çekmediğini söyleyebiliriz, çünkü kitle böyle bir filmi nasıl değerlendireceğini henüz öğrenmemiştir, hâlâ büyük şirketlerin ürünlerinden etkilenmektedir. Onlara yazık, Warhol'a yazık, hepimize yazık.

Peter Gidal, Andy Warhol

(Studio Vista Publishers, Londra, 1973) Türkçesi: Güzin Özkan



UNDERGROUND CINEMA ve Uzantıları

Sungu Çapan

Yaşayanlar bilir, yeraltı anlamına gelen İngilizce "Underground" sözcüğü 60'lı yıllarda "uğranılmadan edilemeyen önemli bir durak" gibiydi. Nüvesinde barındırdığı en başta gelen özellik, resmi ve geçerli yolların dışında arayışlara yönelmek ve sürekli "Karşı çıkmak", çemberleri ve gelenekleri kırmak için çaba sarfetmekti. O yıllar, itici ve aykırı çizgi romanların başını çektiği yeraltı basınının, rock müziğinin, hipi hareketinin, amatör şevk ve azminin, uyuşturucuların, daha özgür ve çalgınca yaşamının, tüketimin, eşcinselliğin ve küçük bütçeli filmlerin egemen olduğu, dünyaya değişik gözlerle bakan, yeni görüş açıları getiren farklı bir sinemanın alabildiğine "tırmandığı" yıllardı. Ve nitelikten çok niceliğe ve başarıdan çok deneye dayanan, aşırı bir taşkınlıkla alışılmamış, vahşi ve asi happening'leri çoğunlukla 16 mm.lik kameralarla görüntü diline dökmeyi ve "paranın, ticari kaygıların" ulaşmadığı alanlarda at oynatmayı amaçlayan büyük film dağıtım şebekelerince hep dışlanan, bağımsız, öncü sinema çalışmaları da, o yılların en gözde etkinliklerindendi. Yaratıcı deneylere açık 50'li yılların ardından sökün ediveren sevimli bir "bordel" havasındaki 1960'lardan başlayarak Amerikan sinemasında köklü değişikliklere yol açan "Underground Cinema" hareketi, doğrudan doğruya bütünüyle Hollywood karşıtı bir sinemayı amaçlıyordu. Ve 1959 yapımı, John Cassavetes'in New York sokaklarında çektiği siyah beyaz *Shadows* (Gölgeler) filmi yeni bir çağın öncüsü olarak uluslararası bir üne kavuşuyordu. Yönetmenler, oyuncular, sinema yazarları, eleştirmenler ve dağıtımcılardan oluşan bir grup 1960'da Amerikan sinema tarihine geçen bir manifesto yayınlıyorlardı. "Artık 'yaşam ve sanatlar' konusundaki 'büyük yalan'dan bakan, yalnızca Yeni Sinemadan yana değil aynı zamanda 'yeni insan'dan yana, sanattan yana olan, bundan böyle cilâlı ve sahte filmleri değil, kaba ama canlı filmleri yeğleyen; gül suyuna batırılmış filmleri değil, artık kan rengi filmleri isteyen" yeni Amerikan sineması topluluğunun bu ünlü bildirisi (*) yeni bir dönemi haberliyordu.

Çoğunlukla tek heceli sözcüklerle konuşan, upuzun saatler boyunca elde biralarla TV'nin karşısına mevzenilmiş, tüketim ve teknoloji toplumunun bezgin bireylerinin, Hollywood'un ürettiği, sürekli cinayetler, aşklar, savaşlar, takipler ve şiddet gösterilerinden bütünlenen, kilometrelerce sürüp giden binlerce film, TV filmi ve dizileriyle kafalarının ütülenişinin yoğunlaştığı yıllarda, "anti-kültürel" eğilimiyle dikkati çeken akım, hiç bir alanda örgütlenilmemiş popüler bir sanatın vuruculuğuna erişemedi, geniş seyirci yığınları katında. Yalnızca 1962 Nisanında yapılan filmleri dağıtmak, duyurmak ve yaratıcılarına kazanç sağlamak amacıyla kurulan sinemacılar kooperatifi (Film Makers' Cooperative) başlangıçta bir "ortama karşı çıkanlar salonu"yken giderek seçkin bir yere dönüştü. Bu kooperatifin başında film eleştirmeni, yönetmen, **Film Culture** adlı dergiyi yöneten ve bu hareketin en kuvvetli savunucusu olan Jonas



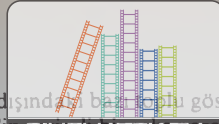
Mekas bulunuyordu. Film Culture tarafından desteklenince yepyeni bir görünüş kazandı. Kardeşi **A. SINEMATEK TV** filmi *Hallelujah the Hills*, 1963 Cannes Film Şenliği'nde büyük ilgi uyandırmıştı. Bu film New York'da, kentin göbeğindeki seçkin bir sinemadaki ilk gösterilişiniyse sakallı ve bohem tiplerden çok cici giysili kravatlılar uslu uslu izliyorlardı. Genelde Hollywood filmleri, insansal duyguları düzenli olarak uzun diyaloglarla ve duygu bakımından zengin yakın planlarla ağırlaştırılmayı kışkırtırken, yeraltı sinemacıları daha çok yaşamın heyecanlı görüntüleri aşılavıcı dış görünümüyle ilgileniyor, şaşırtmayı amaçlıyorlardı. Profesyonel oyuncularla çalıştıkları gibi çoğu kez kimi önemli ya da önemsiz rolleri kişisel dostlarına, yakın arkadaşlarına oynatıyorlardı. 1960'ların başından başlayarak Lewis Jacobs, Kenneth Anger, Jonas Mekas ve Stan VanDerBeek tarafından Hollywood karşıtı sinemayı ya da Amerikan deneysel sinemasını tanımlamak için kullanılan ve 1966'lara doğru Pop Art'ın prensi Andy Warhol'un kuşuklu başarıları kazanan bazı filmlerinden sonra balon gibi sönenek düzene yenik düşen "Underground Cinema", gittikçe daha çok "biyresel", "bağımsız" ya da "deneysel" sinemayı ifade etmek için kullanılan bir deyimle dönüştü. Artık sinemateklerde düzenlenen toplu gösterilerle anılmaktan öteye bir etkinlik ve işlevi kalmayan Underground Cinema'nın efsaneye dönüşmüş yaratıcılarının çoğu da zaten bugün mevcut değil.

Film Culture dergisi çevresinde kümelenerek estetik bir başkaldırının somut ürünlerini, şiir-filmlerini, resim-filmlerini ya da deneme-filmlerini sanatta ve de yaşamda almış, klasik ilkeleri bütünüyle reddeden bir ta-



Stan VanDerBeek

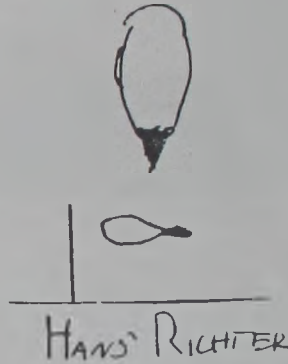
vırla gerçekleştiren bağımsız, deneysel sinemacıların ve Yeraltı Sineması'nın adını geniş kitlelere duyuran ve popülerleştiren, daha çok Pop Art'ın süperstarı Andy Warhol'un, sinemanın bilinen öykü anlatma tarzlarının hiçbirine yer ve yüz vermeyen kimi filmleri oldu. "Gündüz insan gece kurt", kendine özgü yaşam biçimini bir sanat haline dönüştüren, modern sanatın pop prensi Warhol'un 1963'ten sonra gelişkin bir endüstri ve teknolojik üretim alanı olan sinemayla ilgilenerek, ticari sinemanın durmuş oturmuş kavramlarını tersyüz eden, yerleşmiş zaman, mekan, çekim ve öyküleme anlayışlarıyla oynayan film denemeleri arasında geniş izleyici kitlelerine mal olmuş en ünlüsü, 1966 yapımı *The Chelsea Girls* (Chelsea Kızları)'ydı. Andy Warhol "fabrika"sında üretilen bu filmlerde "hiç bir şey olmuyordu". Warhol'un sabit, hareket-siz kamerası, yarım saatlik *Taş* adlı filmde sadece saç traş eylemini izlerken *Blue Movie* (Mavi Film)'de yiyip içen, yatan, sevişen, suç yapan ve sürekli sohbet eden bir kadınla bir erkeğin baştan sona bir odanın içinde geçen beraberliklerini, "Altı Saatlik Uyku"daysa sadece uyumakta olan bir erkeğin uyuyuşunu görüntülüyordu. Sürekli "herhangi bir şeyin olabileceğine yönelik bir beklenti atmosferi gerilimi"nin kendisini duyurduğu Andy Warhol filmlerinde cinsellik ögesi de yer ahyordu. Zaten yeraltı sineması ve New York ekolünün kimi filmlerinde çoğunlukla cinsellik ögesi ve cinsel eylem teşhiri, öteden beri var olan, çoğu zaman özellikle vurgulanan bir öğeydi. Joe Dallesandro, Viva, Naomi gibi Warhol'un "Klan"ından yetişen yıldızları üne kavuşturan bu filmlerdeki değişik erotizm arayışları, özellikle yine sinemacı Warhol'un çırağından yetişen Paul Morrissey'in yönettiği, Warhol'un yapımcılığında gerçekleştirilecek olan *Trash* (Çöplük), *Heat* (Hararet) ya da *Flesh* (Et) vb. gibi geniş seyirci yığınlarına ulaşan, klasik anlamda alınmış bir dramatik yapıyı pek "takmayan" filmlerle belirginleşecekti daha sonra. 1965'lerden başlayarak Vietnam savaşına da karşı çıkılacak bir California soluğunun estiği bazı örneklerle zaman zaman "politik"



de olabilen yeraltı sineması, ABD dışındaki başlıca örneklerle ve örneğin 1964'de "gariplik şampiyonu" Jack Smith'in "SINEMATEK TV" ödüsü niteliğindeki filmi *Flaming Creatures* üstüne kopartılan fırtınalar sonucu Amerikan sansürüyle patlak veren ünlü dalaşmalarla uluslararası arenada sempati toplayıp taraftar buluyordu. Bütün farfarasına, "anti-kültürel" eğilimlerine ve marjinalliğine karşın yine de Hollywood'a alternatif sinema olabilen Underground hareketi, 60'larda Fransız Yeni Dalga'sının ya da İngiltere'deki Özgür Sinema akımının bir çeşit Amerikan uzantısıydı. 60'ların o yoğun kültür dalgası ortahğı kaplamazdan önce *Shadows*'la patlak verecek olan Yeraltı Sineması ya da New York okulunun tarihsel gelişimi süreci içinde, öncü olarak, stüdyo dekoruna hiç girmeyip kamerayı sırtladığı gibi sokağa dalan Sidney Meyer, Morris Engel, Lionel Rogosin, romancı ve sinema yazar-düşünürü James Agee gibi adlara rastlanır. Bağımsız New York okulunun kökleri, daha önceki yıllarda gerçekleştirilmiş Willard Van Dyke, Paul Strand, Pare Lorentz gibi belgesel sinema öncülerinin yapıtlarına, Hans Richter,

Willard Maas, Maya Deren gibi deneysel film ustalarına değin iner. *On the Bowery* (Bowery'de) ve *Come Back Africa* (Geri Gel Afrika) adlı yapıtlarıyla bağımsız film yapıcılığını derinden etkileyen ve 1970 yapımı *Black Roots* (Kara Kökler)'la zencileri konu edinen Lionel Rogosin, sonradan Fransız sinemasında ortaya çıkan yeni Dalga akımında André Bazin'in üstleneceği rolü çağrıştırır bir biçimde, yıllar öncesinden hareketli yönlendirmeye ve temellendirmeye çalışan James Agee, adını ilk kez 1958'de Sidney Meyers'le Ben Maddow gibi belgeselcilerle, Çığa Vertof'un 1930'larda SSCB'nde uygulandığı sinema-göz tekniğiyle yaptığı *The Savage Eye* (Vahşi Göz)'la duyuran, daha sonraki yıllarda Jean Genet'nin *Balkon* (1964)'u, James Joyce'un *Ulysses* (1967), *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi* (1967) ve Henry Miller'in *Yengeç Dönencesi* (1969) gibi avant-garde edebiyat klasiklerini ve *My Lai Kıyımı Gazileriyle Söyleşiler* (1970) gibi ilginç filmleri çeken Joseph Strick, bağımsız film yapıcılığının öncü ve anahtar adlarıdır.

"Törel bakımdan çürümüş, estetik bakımdan modası geçmiş, dramatik yönden de alabildiğine yüzesel ve sıkıcı olan, gittikçe de soluğu kesilen resmi sinema"ya karşı çıkan Underground Cinema'nın başlangıç yıllarındaki en önemli filmleri, Cassavetes'in *Shadows*, Jonas Mekas'ın Allen Ginsberg'in şiirlerini andıran bir taşlama havasındaki, *Shadows*'un olağanüstü zenci aktörü Ben Carruthers'in oynadığı *Guns of the Trees* (Ağaçların Silahları) ve *Diaries, Notes and Sketches*, Adolfas Mekas'ın *Hallelujah The Hills*, Robert Frank'ın beat kuşağı şairlerinin dünyasını işleyen *Pull my Daisy* (Papatyamı Kopar) ve Sovyet yazarı Isaac Babel'den uyarladığı *The Sin of Jesus* (İsa'nın Günahı), Shirley Clarke'in uyuşturucu tutkunları üstüne yaptığı *Connection* (Bağ) ve Harlem'deki zenci gençliğini ele alan *The Cool World* (Sakin Dünya), belgesel sinemanın ustası Flaherty'ye *Louisiana Öyküsünde* kameramanlık yapmış Richard Leacock'un *Primary*, Jean Cocteau etkisindeki Gregory Markopoulos'un *Twi-*





Hollywood'a alternatif Underground süperstarlarından NICO, *Chelsea Girls*, 1966, A. Warhol

ce a Man, erken yaşta ölecek olan Ron Rice'in *The Flower Thief* (Çiçek Hırsızı), biçim ve teknik sorunlarla sonuna değin uğraşan Stanley Brakhage'in *Anticipation of the Night* ve Kenneth Anger'in ünlü *Scorpio Rising*'idir. 1966'lardan sonra Underground Cinema, Michael Snow, Hollis Frempton ya da Paul Sharits'in 1950'lerin Fransız yapımı "letterist" filmlerini anımsatan "yapısalcı" örneklerle kendisini yenilemeye, geleceğini sağlama almaya yönelerek, işin politik olmaktan çok artistik tarafına önem vermenin harekete daha uygun düşeceğini keşfedecekti. 1950'lerin ilk yıllarında yüzeye vuran belirtilerin ardından 1960'ların başlarında ortaya çıkan ve New York'dan San Francisco'ya, Londra'dan Paris'e ve uluslararası film festivallerine kadar yayılan hareket, dağıtım sorununda karşılaşılan engeller ve seyircinin ilgisizliğini ya da tepkisini çeken filmler nedeniyle 1970'lerden sonra gittikçe coşkusunu, heyecanını yitirip dev sinema endüstrisi tarafından verimli filizleri bir bir çekip alınarak resmen "yutuluyordu". Bağımsız-öncü araştırmacı ve deneyselci yanlarıyla Amerikan sinemasında birtakım köklü değişikliklere ve çeşitliklere yol açan yeraltı sineması, sonuçta Hollywood'a ve Hollywood'un uyanık, açık ve paragöz yapımcı patronlarına, çeşitli türleri yeniden palazlandıracak alternatifler sundu. Yeraltı sinemasından, düzeyli düzeysiz bir yığın belden aşağısına yönelik cinsel sömürü filmleri, bayağı porno'lar, sıkıcı avantgard-dehşet filmleri, ortalığın kan gölüne dönüştüğü irkiltici korku-gerilim filmleri, vb. gibi derhal sömürülmeye başlanan türler zamanla türedi, "geceyarı filmleri" denilen bir "kült" boy atıp geliştirdi. 80'lere doğru Alexandre Jodorowsky'nin *El Topo* ve David Lynch'in *Eraserhead* adlı filmleri, 60'ların Mekas, Warhol damgalı yeraltı filmlerinden etkilenmiş güçlü ve kapsamlı bölümler içeriyordu.



Genellikle Amerikan filmlerinin “kaba ve hazin bir boyülü eğlencesi” olduklarından, aynı şablon ve formüllerle seyirci tav SINEMATEK.TVmaları anlaşılır bir şey. Gidererek yeraltı sinemasının işe yarar yanlarını alıp öğüttükten sonra “geceyarısı filmlerinin ve yasadışı sinema”nın da devreye girmesi kaçınılmazdı. Ama pornografik ırza geçme konusunda hem kıskırtıcı hem de caydırıcı bir rol oynayan cinsel sömürü filmleri, Charles Bronson ya da Clint Eastwood’un kentsel şiddet eylemlerini hem başlatan hem de bastırarak kimi filmleri ya da doğranmış göğüsleri, yuvalarından uğramış kanlı gözleriyle koşuşturan kızların doluşturulduğu, Lewis’in 1973 yapımı *Gore Gore Girls* adlı filmi düşünüldüğünde, insanın, tüm yasadışı akımları, ortaya saçılan dehşet, şiddet, kan ve dışkı kabarcıklarıyla, bomboş, değersiz “punkvari” bir sapkınlık olarak nitelendirip anında bir kenara fırlatıveresi geliyor. 60’ların yeraltı sinemasının günümüzdeki uzantısı sayabileceğimiz, “geceyarısı filmleri” olarak “kodlanan” filmlerin, ne denli düzeysizse aslında o denli iyi bir film izleme arzusunu ve iyi sinema tadını kamçılıyordu da ileri sürülebilir. Yasadışı sinemanın dış görünümünün özlü tanımını, Roland Barthes’dan alıntıluyacağımız “sinemanın korkunç yanı canavarca olanı yaşar kılmasında yatar” tümcesiyle yapabiliriz. “Yasadışı sinema”nın, canavarca olanla—ya da değişik olduğundan ötürü “canavar” olarak damgalanan küçük şeytanlar ve şeytancılıklarla—özdeşleşen izleyici sayısının çığ gibi artması, Barthes’in gözlemini doğruluyor. Bu anlamda, örneğin bir *King Kong* ya da *Fil Adam*, klasik “kült” filmlerinin bütün belirti ve albenisine sahiptir. Popüler zevklerin lümpen öğelerle kaynaştığı yasadışı sinema, yeraltı sinemasının başkaldırıcı ögesinden ve ciddiyetinden uzak, en ufak bir incelik, yaratıcılık ve zeka parıltısından yoksundur. Tabii George A. Romero’nun *Night of the Living Dead* (1968) ya da Sam Raimi’nin *Evil Dead* (1985)’i gibi ayrıcalıklı, nitelikli örnekleri ayırmak gerekir bu yarıdan. Şimdi den klasikleşmiş geceyarısı filmlerinin, “yeraltından” birtakım parıltılar ödünç aldıkları, bunların da porno uzmanı Russ Meyer’in, Herschell Gordon Lewis’in, vb. nin cinsellik ve kan sapkınlıklarının değişik çeşitlemeleri olduğu söylenebilir. Öncelikle kendilerini farklı ve dışta hissedenlerin, ergenlik çağındakilerin, öğrencilerin ve eşcinsellerin saflarına ve yabancılaşma duygularına seslenen geceyarısı filmleri kültürünün giderek geleneksel film izleme alışkanlıkları arasında yayılıp eridiği, Punk, New Wave gibi kavgacı ve güncel alt-kültürel yönsemelere açık gözce uyum sağlayarak yeni, daha genç izleyici kitlelerini salonlara çekmeyi başardığı da ileri sürülebilir. Ne var ki zaman onların yararına işlemiyor. Put kırma, karşı çıkma eylemleri artık kar etmiyor. Çünkü gerçek yaşamın dehşeti bu konudaki açlığı doyurmayacağı geliyor da artıyor bile.



Bonnie and Clyde

Sapkın Bir Melek

Halil Turhanlı

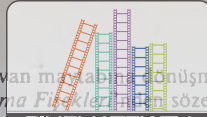
Amerikan yeraltı sinemasının sonuna değgin sistem-dışı kalabilen ender adlarından biri olan *Kenneth Anger*, uyuşturucu bağımlılığı, clozet dışında yaşadığı eşcinselliği, Şeytan'a tapınışı (diabolizm'i) ve okültizm saplantısı ile 'radikal öteki'nin en canlı simgesi olmuştur. Bir başka deyişle *Anger*, salt ana-akım dışında bağımsız filmler yapan bir sinemacı olmakla kalmamış fakat aynı zamanda, 'negatif' bir imaj yaratmayı da başarmıştır.

Henüz dokuz yaşındayken film yapmaya başlayan bu aykırı çocuk, onüç yaşına bastığında ilk denemesini tamamlamış ve ensest üzerine yapılmış bir psikodram olan filmine *Escape Episode* (Kaçış Bölümü, 1945) adını vermişti. Ancak, asıl dikkat çeken filmini iki yıl sonra gerçekleştirecekti. Vahşi bir karşı-fabl olan *Fireworks*, (Donanma Fişekleri, 1947) *Kenneth Anger* adını tüm öncü sinema çevrelerine duyurmaya yetmişti.

Donanma Fişekleri, genç bir eşcinselin, onbeş yaşındaki *Anger*'in sanrı ve fantezilerinden doğmuştur. *Anger*'in canlandırdığı genç erkek, bir grup denizcinin saldırısına uğramayı düşlemektedir. Film özellikle, (delikanlının arzına geçen de-



Psikedelik mantarlar, *Inauguration of the Pleasure Dome*, 1966, *Kenneth Anger*



nizcilerden birinin penisinin havaya marabuta dönüşmesi gibi) güçlü sembollerine bellekte iz bırakıyordu. *Donanma Fişekleri* söz ederken Jean Cocteau, "tüm has yapıtların bağrından çıktığı" diyor. Diğer bütün Anger filmleri gibi, *Donanma Fişekleri* de sinematik araçlarla yaşanan kösnül bir deneyimdir.

1940'lar için tam anlamıyla tabu sayılan bir konuya, eşcinselliğe elatan Anger, diğer yeraltı sinemacılarını da yüreklendirmiş ve kendisini *A Fragment of Seeking* (Arayışın Bir Parçası) ile Curtis Harrington ve *Psyche* (Ruh) ile Gregory Markopoulos izlemiştir. Ancak bu üç yeraltı adamı, Anger, Currington ve Markopoulos, 1950'lerde düşkünlüğü içinde Amerika'yı terk ederek Fransa'ya gittiler. Onları, Paris'in avant-garde çevresine Jean Cocteau'nun kişiliği ve film çalışmaları çekmişti. Cocteau'nun çevresinde daha rahat ve daha verimli çalışma olanakları bulmayı umuyorlardı. Ne var ki, umduklarını bulamadılar.

1950'lerin sonlarında tekrar Amerika'ya dönen Anger, bu kez ancak 1966 yılında tamamlayabileceği *Inauguration of the Pleasure Dome* (Haz Kubbesinin Açılış Töreni) adlı filmine başladı. Yönetmenin zamanla dilediğince oynadığı bu uzatılmış/genişletilmiş fanteziye, evinde bir parti veren çok-cinsiyetli (polysexual) evsahibi kapıdan giren her davetliyi ayrı bir persona ve kostüm ile karşılıyordu.

Anger'ın yeraltı sineması klâsikleri arasında sayılan filmi *Scorpio Rising* (Akrep Ayaklanması, 1965), Brooklyn'li bir motosikletliler çetesinin belgesel benzeri görüntüleriyle başlıyor fakat hemen ardından çığrından çıkmış bir Hortlaklar Gecesi'ne (Halloween'e) dönüşüyordu. Hız, haz ve ölüm elele tutuşmuşlardı. Hem ilâhi okunuyordu, hem de lânet. Ve, homoerotik fanteziler izleyiciyi kuvvetli bir elektrik akımı gibi çarpıyordu.

Genelde, yeni görme/gösterme biçimleri arayan diğer deneyicilerden farklı olarak Anger, sinematik soyutlama araçlarıyla anlamları sorgulamıştır. Anlamları yeniden işleyişte Amerikan popüler kültür ikonografisi şiirsel biçimlerin (rock şarkı sözleri gibi) konvansiyonel retoriği, Commedia dell arte, (Eski Mısır, Antik Yunan gibi) değişik uygarlık ve kültürlerin mitoloji ve sembolleri, astroloji, simya, kozmoloji, okültizm ve özellikle de Aleister Crowley'in seks büyüsü, Anger'a kaynak olmuştur.

Yirminci yüzyılın en ilginç ve en gizemli kişilerinden biri olan kara büyücü Aleister Crowley, özyaşam öyküsünde, Şeytan'a tapınmasını çocukluğunun koyu dinsel baskılarına bir başkaldırı olduğunu yazar. J. K. Huvsman'sın diabolist'leri gibi Crowley de cinsellik ve günâhın şerik olduklarını düşünüyordu. Oxford'daki öğrencilik yıllarında Swinburne etkisi altında kaleme aldığı ve bir kısmını *White Stains* (Beyaz Lekeler) başlığı altında topladığı şiirlerinin psikopat kahramanı dizeler boyunca birbirinden kanlı cinayetler işler. Crowley ilk gençlik yıllarında simyacı George Cecil Jones ile tanışmış ve onun aracılığıyla, üyeleri arasında W. B. Yeats'in de bulunduğu Golden Dawn adlı gizli okült cemiyetine girmişti. Colin Wilson, "tıpkı, perilerin gerçekten yaşıyor olmalarını isteyen Yeats gibi, Crowley'in de büyüye inanmak isteyen bir romantik" olduğunu yazıyor. Crowley ise kendisini Nietzschean anlamda bir kâşif olarak görüyordu. İnsanoğlunun sıcak kamp ateşlerinden uzaklaşarak gizemli bir evrenin ıssız topraklarında yol alan bir serüvenci. E. T. Hoffmann, Agrippa, Cagliostro, Paracelsus ve mit, büyü ve simyaya yoğun ilgi beslemiş tüm diğer romantikler düşler evreninin gezginleri değil miydiler?

Kenneth Anger, Anton La Vey adlı işbilir bir şarlatanın San Francisco'da kurmuş olduğu *Satan's Church* (Şeytan'ın Kilisesi) adlı mezhebin bir üyesiydi. Mezhebe, Crowley'in seks büyüsünü de Anger taşıması. La Vey ve müridleri, yedi

ölümcül günâhı, yedi ussal, tensel ve fiziksel baz kaynağı sayıyorlardı. Kötü olan iffetin kendisiydi. Ancak gerçekte, *La Vie en Rose* Hafta Cuma geceleri düzenlediği ayınlar Crowley'in yaptıklarının vulgare edilmemiş versiyonundan ibaretti.

Crowley'in gizemli ve **SİNEMATEK.TV** bir filmde yansıtmak isteyen Anger, 1966 yılında *Lucifer Rising* (*Lucifer Başkavırısı*)'na başlamıştı. Çalışmaya başladıktan bir yıl sonra, o güne dek çektiklerini San Francisco'daki dostlarına göstermek istedi. Ancak gösteri gecesi, filmin oyuncularından ve aynı zamanda Charles Manson'ın müridlerinden biri olan Bobby Beausoleil adlı genç, Anger'in elindeki bu tek kopyayı çalarak kayıplara karıştı. Büyük olasılıkla, filmi Ölüm Vadisi'nde bir yerlere gömmüştü. Olay, Anger için yıkım oldu. İki yıl süren bir inzivadan sonra, Lucifer'in elde kalan parçalarından kısa bir black maas yaptı; ama, ortaya çok monoton bir film çıkmıştı ve filmde kullanılan *Invocation of my Demon Brother* (İblis Kardeşimin Duası) adlı Mick Jagger şarkısı da bu monotonluğu kırmaya yetmiyordu.

1970'lerin sonunda Anger, Lucifer'in bir başka versiyonunu tamamladı. Büyük bölümü İzlanda, İngiltere ve Mısır'da çekilen filmde Anger'in yanısıra Marianne Faithful, yazar/yönetmen Donald Cammell, okültist/ressam (ve 1970'lerde, eşcinsel özgürlük hareketinin yaşlı bir militanı olan) Sir Francis Rose da oynuyorlardı. Piramidler üzerinde çok ağır hareket eden, hatta kimi zaman asılıymış gibi duran turuncu renkli uçan daire, Crowley gizleriyle yüklü, meditative filmin en çarpıcı görüntüsüydü. Anger'in Lucifer'i ise, bir iblis (demon) değil, bo-yuneğmeyen sapkın bir melek idi.

BAZI FİMLERİN UZUNLUKLARI

- At Land* (Maya Deren): 15 dk., sessiz
Ritual in Transfigured Time (M. Deren): 15 dk.
Le Sang des Bêtes (Georges Franju): 20 dk.
Un Chant d'Amour (Jean Genet): 20 dk.
A study in Choreography for Camera (M. Deren): 4 dk., sessiz
Meshes of the Afternoon (M. Deren): 14 dk.
Desistfilm (Stan Brakhage): 7 dk.
Thanatopsis (Ed Emshwiller): 5 dk.
Finnegans Wake (Mary Ellen Bute): 97 dk.
Anticipation of the Night (S. Brakhage): 42 dk., sessiz, renkli
Lovemaking 1-4 (S. Brakhage): 34 dk., renkli
Mothlight (S. Brakhage): 4 dk., renkli
Window Water Baby Moving (S. Brakhage): 17 dk., renkli, sessiz
The Very Eye of the Night (M. Deren): 15 dk.
Flaming Creatures (Jack Smith): 60 dk.
The Mirage (Peter Weiss): 72 dk.
Relativity (E. Emshwiller): 38 dk., renkli
Subject Lesson (Christopher Young): 22 dk., renkli
Object Lesson (C. Young): 12 dk., renkli
Recreation (Robert Breer): 2.5 dk., renkli
Breathdeath (Stan VanDerBeek): 15 dk.
Scorpio Rising (Kenneth Anger): 29 dk.



JACK SMITH'İN FLAMING CREATURES FİLMİ

Susan Sontag

Jack Smith'in *Flaming Creatures* (Alevlenen Yaratıklar) filmindeki masturbasyon ve oral-seks, sallanan göğüslerle yumuşak penislerin yakınlaşmaları konusunda üzülmenecek tek şey, bu çok önemli ve savunulması gereken film üzerinde konuşmayı zorlaştırmaları. Film üzerine konuşuyorken, savunmada, onu olduğundan daha az sarsıcı, daha az edebe aykırı göstermek istemiyorum. Ancak şunlar önemli: Bir çift kadın ve daha fazla adam, çoğu ucuz ve şatafatlı kadın giysileri giymiş, bunlarla eğlence, şaşırtma ve poz verme, birbirleriyle dans, birkaç şehvet düşkünlüğü sahnesi canlandırma, cinsel çılgınlık, aşk macerası, ses kuşağındaki birkaç ünlü Latin pop ezgisi (Siboney, Amapola) eşliğinde vampirizm, rock'n roll, cızırtılı bir keman çalınması, boğa güreşi müziği, bir Çin şarkısı, yeni marka "kâlp biçiminde ruj" için çılgın bir ilan metninin bir sürü adam tarafından sahnede gösterilmesi. Kuşkusuz, *Flaming Creatures* muzır bir film ve öyle olmak istiyor. Başlığın ta kendisi bize bunu söylüyor.

Eğer, pornografi, cinsel olarak tahrik etme ve niyetleri açığa çıkartıp göstermek olarak tanımlanrsa, *Flaming Creatures* Pornografik değildir. Çıplaklığın tasviri ve çeşitli cinsel yakınlaşmaları (düz bir birleşme olmaması dikkat çekici) her ikisi de kösnül olmayacak kadar acıklı ve içten. Smith'in cinsel imgeleri duygusal ve kösnül olmaktan çok, çocukça ve zekicedir.

Flaming Creatures'a olan polis düşmanlığını anlamak hiç zor değil. Ne yazık ki Smith'in filminin yaşam savaşımını mahkemelerde verecek olması kaçınılmaz. Olgun entellektüel ve sanatçı topluluklarından birçok kişinin filme olan titizce ve açık sözlü düşmanlığı ya da önemsemezliği de düş kırıcıdır. Onun destekleyicileri, yalnızca film yapıcılarının sadık grubu, şairler ve genç "Villagers *" olmuştur. *Flaming Creatures* kült nesne, Film Culture dergisi çevresinde toplanan Yeni Amerikan Sineması topluluğunun ödül teshiri olmaktan kurtulamadı henüz. Genellikle tek başına, kararlılık ve hatta kahramanca, yeni birçok iş yapan ve Smith'in filmini görmemize olanak sağlayan Jonas Mekas'a herkes şükran borçlu olmalı. Ancak, kabul edilmeli ki, Mekas'ın çevresi ve bildirileri henüz ince bir ses ve çoğunlukla olumlu biçimde yabancı kalıyorlar. *Flaming Creatures*'ın da içinde olduğu bir grup yeni filmin sinema tarihinde tam anlamıyla benzersiz bir çıkış olduğunu öne sürmek, Mekas'ın abesliğidir. Biraz vahşilik, Smith'e zarar veriyor, filmde değerli olanı yakalamayı gereksiz bir şekilde zorlaştırıyor. *Flaming Creatures*, şok'un şiirsel sineması gibi özel bir gelenek içinde küçük ama değerli bir çalışma. Bu gelenekte Bunuel'in *Un Chien Andalou* (Endüzlü Köpek) ve *L'âge d'Or* (Altın Çağ)'u, Eisenstein'in ilk filmi *Grev*'in bazı bölümleri, Tod Browning'in *Freaks* (Hilka Garibeleri), Jean Rouch'un *Les Maîtres-Fous* (Aklı Kıtaların Efendileri), Franju'nun *Les Sang des Bêtes* (Hayvanların Kanı), Lenica'nın *Labyrinth*'i, Kenneth Anger'in filmleri *Fireworks* (Havai Fişekleri), *Scorpio Rising* (Yükselen Akrep Burcu) ve Noel Burch'ün *Noviciat* (Çömez)'i bulunmaktadır.

Amerika'da daha eski avant-garde film yapıcıları (Maya Deren, James Broughton, Kenneth Anger) teknik olarak iyi çalışılmış filmlere yöneldiler. Verilen küçük bir bütçe ile, renk, kamera kullanımı, çekim, ses ve görüntü eşlemesi olabildiğince profesyoneldi. Amerika'daki iki yeni avant-garde stilden birinin (Jack Smith, Ron Rice vd., fakat Gregory Markopoulos ya da Stan Brakhage değil) en önemli özelliği teknik kalabalıktaki inatçılığı. Yeni filmlerin hem iyileri, hem de kötülere dönük çalışmaları. Teknik ilkelce uygulanmış ve tekniğin her ögesine çıldırtıcı bir kayıtsızlığı sergiliyorlar. Bu çok çağdaş ve çok Amerikalı bir stil. Avrupa romantizminin eski klişesi—suikastçı us, kendiliğinden yüreğe karşı—dünyanın hiçbir yerinde Amerika'da olduğu kadar uzun bir işleniş içinde



olmamıştı. Tekniğin o temizlik ve dikkatli yeni yaşantı bulan inanç, her yerden çok burada, kendiliğindenlik, doğruluk ve keskinlik. Avant-garde sanatta egemen tekniklerin çoğu (teknige karşı olmak bile bir teknik gereksinir) bu kanıyı ifade eder. Müzikte şimdi, düzenleme olduğu kadar doğaçlama ve eski çalgılarda değişiklik yapmanın yeni yollarıyla yeni ses kaynakları bulunmaktadır; resim ve yontuda, sürekli olmayan ya da kalp malzemeye arka çıkış ve nesnelere yerleştirilme (bir-kere-kullan-sonra-at) çevrelere ve Happenings (Olaylar)'e dönüşümü söz konusudur. *Flaming Creatures* kendi yolunda, sanat yapıtının uygunluğu ve teknik sonu konusunda bu snobluğu göstermektedir. Doğal ki *Flaming Creatures*'da öykü yok, gelişim yok, filmin açıkça ayrılabilir sekanslarının yedi gerekli tarzı (saydığımız kadarıyla) yok. İnsan, belirli bir parça film uzunluğuna gerçekten aşırı ışıkla yapılmak istendiğinden kolayca kuşku duyabilir. Kimse, hiçbir sekansın daha uzun ya da kısa değil de, bu kadar uzun sürmesine ikna olmuş değil. Çekimler, geleneksel biçimde çerçevelenmemiş; kafalar kesilmiş; dışarıdan kimseler bazen sahnelerin ucundan gözüküyor. Alıcı, çoğu kez elde tutulmuş ve görüntü sıkıştırmıyor (bu, tümüyle etkili, toplu sevişme sekansındaysa hiç kuşkusuz isteyerek yapılmış).

Fakat, *Flaming Creatures*'daki tekniğin amatörlüğü diğer birçok yeni "underground" filmdeki kadar rahatsız edici değil. Smith görsel olarak çok cömert; perdede, görülebileceklerin miktarı her an mevcut. İmgelerinde olağanüstü bir yüklem ve güzellik var. Hatta planlanarak, daha iyi yapılabilecek olan etkisiz imgelerin, güçlü imgelerin etkisini azalttığına bile. Bugün tekniğe olan kayıtsızlık, yalnızlıkla karıştırılıyor, sanatta hesaplamaya karşı modern başkaldırı genellikle çileci estetiğin biçimini alıyor. (Soyut Dışavurumcu resmin çoğunluğu bu çileci niteliğe sahip.) *Flaming Creatures* farkli bir estetikten yola çıkıyor: Film görsel malzemeyle dolu. *Flaming Creatures*'da düşünceler, simgeler yok, hiçbir şeyin eleştirisi ya da açıklaması yok. Smith'in filmi doğrudan duyguların işlenmesi. Bunu yaparken de "edebi" filmin tam karşısında (Birçok Fransız avant-garde film "edebi" idi). *Flaming Creatures*'da izlenen zevk, onu bilmekte veya yorumlayabilmekte değil, dolaysızlığında, gücünde ve imgelerinin bolluğunda. Birçok ciddi modern sanatın aksine bu çalışma kendi (self) çıkmazları ve bilinç sorgulamaları hakkında değil. Smith'in acemi tekniği, *Flaming Creatures*'da somutlaşan duyarlılığı ve güzelliği ortaya çıkarıyor. Bu duyarlılık, düşünceleri reddeden ama olumsuzlamanın ötesinde yer alan bir duyarlılık.

Flaming Creatures, neşe ve masumiyet hakkında sanatın ender modern çalışmaları arasında biri. Bu neşeliği ve masumiyeti oluşturan temalar —normal standartlara göre— sapık, çökmüş, en azından oldukça teatral ve yapay temalardır. Ama sanıyorlar ki bunlar filme modernliği ve güzelliği getiriyorlar. *Flaming Creatures*, gündemde olan tarzın, düşüncesizce bir isim almış olan "Pop art"ın sevimli bir örneği. Smith'in filminde Pop art'ın gevşekliği, keyifliliği, dağınıklığı var. Pop-art hareketinin bir büyük erdemi, birinin konusuna bir tavır alma konusunda, eski zorunluktan geçerek yıkıma uğratma biçimi (söylemeye gerek yok, bir tavır almanın gerekli olduğu belirli olayları yadsımıyorum. Öyle olaylarla ilgilenen uç bir sanat yapıtı, *The Deputy*. Bütün söylediğim, yaşamın bazı öğeleri—herşeyin üstünde, cinsel zevk—konusunda bir tavır gereksizdir.) Pop art denen aramızdaki en iyi çalışmalar, kesinlikle, eskiden yapıldığı gibi, sanatta işlenenleri—ya da genişletirsek, yaşamda deneyimlenenleri—her zaman onaylamak ya da onaylamamak görevini terketmemizi öngörüyor. (İşte bu yüzden, Pop art yeni uyumculuğun bir belirtisi, kitle uygarlığının yapay ürünlerini kabullenme kültürü olarak bir kenara atanlar pek zekice davranmamış oluyor.) Pop art, eskiden çelişkiler olarak görülebilecek, tavrın harika ve yeni karışımına yol açıyor. *Flaming Creatures* da, cinselliğin parlak bir muzipliği ve aynı zamanda erotik itkinin lirisizmiyle dolu. Görsel anlamda basitçe de, çelişkilerle dolu. Çok uğraşılacak görsel etkiler (ipekli dokumalar, düşen çiçekler, tablolar), kimi biçimli ve ikna edici bir kadınsılığa sahip, kimi sıkı ve kıllı, yuvarlak, danseden, sevişen bedenlerin düzensiz, açıkça doğaçlamalı sahnelerine serpiştirilmiş.

Smith'in filmi konu olarak transvestitizmin şiirini ele aldığı için kutlanmalı. *Film Culture*, Beşinci Bağımsız Film Ödülü için *Flaming Creatures*'ı ödüllendirirken Smith için şöyle

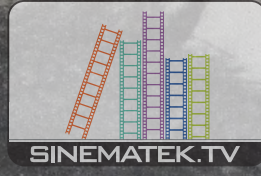


demisti: "O, bizi sapkınlığın merakı ve çarptığı değil, Periler Diyarı'nın büyüsü ve Transvestitistan'ın alayı ve ünü ile cesur bir insanın hor gördüğü bir yaşam bölgesine ışık tutmuştur". Gerçekte, *Flaming Creatures* homoseksüellikten çok interseksüellikle ilgili. Smith'in görüş'ü, Bosch'un, hünerli, utanmasız, açıdan kıvranan bedenlerin cehennem ve cennetinin resimlerindeki görüşle akrabalık taşıyor. Kenneth Anger'ın *Fi-reworks*'ü ve Genet'nin *Un Chant d'Amour*'u gibi homoerotik aşkın şiddetinden ve güzelliklerinden sözeden ciddi ve heyecanlandırıcı filmlerin aksine, Smith'in filmindeki önemli gerçek, figürlerden hangisinin kadın, hangisinin erkek olduğunu belirlenememesidir. Bunlar, interseksüel ve çeşitli aşamalardan geçen zevkten yanıp tutuşan "yaratıklar"dır. Birincil imgesi erkek ve kadın tenlerinin birbirine karışması olan film, çiftanamlılıklar ve çiftdeğerliliklerden oluşan bir ağ üzerine kurulmuş. Sallanan göğüsler, sıkılan penis birbirleriyle yer değiştirebilir oluyor.

Bosch, yerleştirdiği çıplak figürlerinin, acı ve zevkin çiftcinsiyetli görüntülerinin karşısında tuhaf, bozuk, ideal bir doğa kurdu. Smith'in harfi harfine bir dipliği yok (filmde, birinin iç mekanda mı yoksa dışarıda mı olduğunu söylemek kolay değil), ama bunun yerine baştanbaşa yapay, uydurulmuş kostüm görüntüleri, jestler ve müzik var. İnterseksüellik miti, adı şarkıların, ilanların, elbiselerin, dansların ve hepsinden önemlisi harcalem filmlerden oluşmuş bir fantezi derlemesinin karşısında sönüp gidiyor. *Flaming Creatures*'ın dokusu, "kamp" bilgisinin zengin bir kolajından oluşuyor: Yana düşen başında bir sap zambak olan beyazlı bir kadın (bir transvestit); tabuttan çıkıp vampirleşen, sonra da erkek olan çelimsiz bir kadın; kocaman, kara gözlü, yelpazeli ve siyah dantel şallı garip bir İspanyol dansçı (o da tranvestit); duygusuzca göğsünü gösteren Arap teahirci ve hornozlarıyla uzanmış iki adamla *Shiek of Araby*'den bir tablo; 30'lu yılların başında Sternberg'in Dietrich'i yönettiği filmlerin yoğun, kalabalık dokusunu çağrıştıran, çiçekler ve kilimler üzerine uzanmış iki kadın arasında bir sahne. Smith'in çizdiği doku ve imge sözlükçesinde Rafael-öncesinin cansızlığı, Art Nouveau, yirmili yılların Arap ve İspanyol egzotik tarzları ve kitle kültüründen zevk almanın modern "kamp" biçimi var.

Flaming Creatures dünyanın estetik görünüşünün utkun bir örneği—ve böyle bir görünüş, belki de, kendi merkezinde çiftcinsiyetli. Bu tür bir sanat, bu ülkede henüz yeni anlaşılacak. *Flaming Creatures*'ın hareket ettiği düzlem ahlâki düşüncelerin yer aldığı, Amerikalı eleştirmenlerin geleneksel olarak sanatı konumlandıkları düzlem değildir. İsrarla söylediğim, kuralları *Flaming Creatures*'ı başarısız kılacak olan bir ahlaki düzlem yok yalnızca; estetik bir düzlem, zevk düzlemi de var. İşte, Smith'in filmi burada hareket ediyor ve varoluyor.

The New American Cinema, A Critical Anthology
(Editör: Gregory Battcock, E.P. Dutton & Co. Inc., 1967)
Türkçesi: Hasan Aydın



Underground'un süperstarlarından EDIE (1943-1971)



EDIE

Andy Warhol'un en gözde dişi oyuncusu, Bob Dylan'ın "Just Like a Woman" parçasının kızı Edith Sedgwick ya da sevenlerinin deyişiyle Edie...

Çarpıcı ve elektrikli güzel, 1965'te New York'ta "Yılın Kızı" seçilerek bir gecede olay yaratmış ve yazın, sanat ve moda dünyasının onsuz olunamaz kişisi haline gelmiştir.

Sekiz çocuklu ve çok geleneksel bir New England ailesinden gelen Edie, babasının "fildişi kulesindeki kız"ı, durmadan erotik bir gerilimle geçen ergenlik dönemi ve birdenbire dayanılmaz düşüş korkusuyla yemekten içmekten kesilmeye yuvarlanmış... Daha sonra Cambridge'de özel sanat dersleri, psikiyatri klinikleri...

New York'a geldikten sonra oranın her türlü 'mania'sıyla tanışma, Vogue'da fotomodellik, Warhol'un "Fabrika"sına girdikten sonra **Kitchen** (1965)

Poor Little Rich Girl (1965), **Vinyl** (1965),*** (1966-67), gibi filmlerde büyüdü yıldızlık, sonra derinlemesine uyuşturucular ve intihar: 1943-71.



SOVYETLER'DE ROCK-MANIA

EV HIRSIZI

Yönetmen: Valery Ogorodnikov. **Senaryo:** Valery Priemykhov. **Sanat Yönetmeni:** Irakli Kvirikadze. **Katılan Rock toplulukları:** Alice, Auction, Coffee, Presence, Avia. **Oyuncular:** Oleg Yelykomov, Konstantin Kinchev, Yuri Tsapnik.

Kendi yasalarına göre gelişen, mitlerden esinlenen ve kendi yeraltı idollerini yaratan Rock kültürünün bir yeraltı hareketi olarak ortaya çıkmasının üstünden çok geçmedi. Bazı Rock toplulukları arasında TV gösterilerine çıktığında, toplum bu kültürün zaman zaman farkına vardı. Sinema, Rock müziğini hiç kullanmamışsa, yalnızca olumsuz bir diplik yaratmak için kullandı. Şimdi kapaklar açıldı ve Rock geleneksel kültürü istila etti. Hava ve TV ekranları genç kabalıkla doldu. Seçilen örnekler ya aşağılık (alay edilecek birşey) ya da çok gelenekseldi. Değerli taşların madden cevheri içinde tanımlanabilmeleri zaman aldı. Özel bir tat, esneklik ve sorumluluğu elde etmek zaman aldı. Gerçek bir Rock bilgisi olan, gençlik temasına içtenlikle bağlı, degecek olanla değersiz ayırabilecek kültürel ve entelektüel olarak donanmış bir yönetmen gereksinildi. Valery Ogorodnikov böyle bir yönetmendi. Lenfilm Stüdyosu'nun yönetmeni, ilk uzun filmi *Ev Hırsızı*'nda, Rock kültürüne ulu yetişkin aklının avantajlı noktasından değil, ergenlik çağındakilerin gözünden bakıyor. Bu çağın başlarında, nazik ve ince ruhlı bir çocuk (O. Yelykomov), dünyaya açık, parlak gözlerle bakar. Şimdiye kadar "Rockçu"ları hor gören sinemamız için bu, yeni birşeydir. Çocuğun gözüppek kardeşi Kostya Kinchev, bir Rock şarkıcısıdır. Kostya, kendilerine Alice diyen popüler bir amatör Rock topluluğunun önderidir. Kostya, yapıntı



bir karakter değildir. Filme doğrudan yaşamın içinden—yürüdüğü sokaklardan, şarkı söylediği Rock klübünden, dostları ve düşmanlarıyla buluştuğu cafe'den, takıldığı apartmanlardan girmiştir. Kendini, Moskova'dan geldiği Leningrad kentiyle benzeştirir. Le-



ningrad'ın tam kendi kenti olduğunu düşünmek için Taşlı yolları, granit setleri, sisleri ve dereleri kendi yaşamı için bir dikey çizimdir. Leningrad'ın nabız atışını, kendi varlığının her telciğiyle duyumsar. Sakin dış görünüm bir yanılsamadır. Bunun altında zonklayan, ateşli bir yaşam yatar ve bu ateşli öge filmde akar. Bunun katışıksız bir ateş olduğunu hissederek çünkü yönetmen, Kostya'yı tanıdığımız biçimde resmetmiştir. Bunu başarmak için kullandığı araç, küçük erkek kardeşinin katışıksız at gözlüksüz bakışıdır. Film, sansuz romantik bir durumun çevresinde döner: Ozan ve onun Kötü Büyücü'sü. Aralarında Kostya'nın kardeşinin de bulunduğu okul bandosunun çaldığı, Çaykovski'nin Kuğu Gölü'nden bir bölümün filmin müzikal yazıtı olması rastlantısal değildir. Rock kültürünün, daha önce çıkan herşeyi silip attığını kim demiş? Oysa kendisinden önceki herşeyi harmanlamıştır; yalnızca sunum değişiktir: Çılgın, kendinden geçmiş, haşın. Ama özgürlük ve sanat aşığı Ozan tipi sonsuzdur. Tıpkı onu özgürlük ve sanattan alkoymaya çalışan Kötü Büyücü tipi gibi. Yalnızca giysiler modern ve adlar yeni.

Kötü Büyücü, filmde Soyтары'dır. Daha önce bir Rock müzikçisiyken, rock kültürü haraççısına dönüp, filme kara bir hayalet gibi girer. Kostya'nın edimi çılğınca ve kendini bırakırcasına sürerken o, punk giysileriyle görünür. Son sahnede Kostya, Soyтары'yla karşı karşıya gelir. İyiyle kötü arasındaki geleneksel çelişki göz önüne serilir ve trajik gerilim tirmanır, ancak olay örgüsü düzeyinde değil.

Başlangıçta, çocuk, apartmanlarda ve klüplerde kardeşini aramaktadır, böylece bize Kostya'nın "dünya"sını çocuğun gözlerinden görme şansı verilir. Sıradan yaşam, yavaş yavaş bir phantasmagoria (düşimgeleri)'ye dönüşür. Yaşam telaşı görünür ama bunda temel birşey eksiktir. Herşey parçalanıyor görünür. Amatör Rock topluluklarının yarışmasına tanık oluruz. Seçiciler kurulunun bezgin yüzleri, Çocuklar, ciddi olarak "Hard Rock" gibi bir ses çıkarmaya çalışan naif şeyler çalarlar. Yüzleri içtendir ama içlerinde hiç ışık, hiç alev yoktur. Birden Kostya'yı yakın çekimde görürüz. Onu sahnede birçok kez görmüş ve kendisini dikkate değer bir müzikçi ve şovman olarak biliyoruz. Ve işte karşımızda bir film yıldızıdır. Rock kültürü bize yeni parlıtlı bir film yıldızı kazandırmıştır. Alışılmadık bir yüzü vardır. Şimdilerde Rock idolü olan Sergei Kur-yokhin gibi servetin sevgilisi değildir. Ağzında gümüş kaşıkla doğmamıştı. Yaşam onu itmiş, tartaklamış ama kıramamıştı. Yolu çetin ama düzdü. Bir hedefi ve rehberlik eden bir yıldızı vardı.

Parlıtlı güneşli bir gün, parlıtlı giysiler. Genç insanlar, bağımsızlıklarını giysilerinde, saç biçiminde ve tavırlarında ilan ediyorlar. Ama bu yitik bir gün. Bunu yalnızca Kostya ve kardeşi bilir. Kardeşi, kendisinin değerini düşürenin ve Kostya'ya yanlış davranmanın babalarının suçu olduğunu düşündür. Ayrıca, bir servete malolan synthesizer sorunu olduğunu ve Kostya'nın Soyтары'ya dönmesi gerektiğini düşünmektedir. O zaman da Kostya'nın başı fena halde derde girecektir. Bunu bilen kardeş bir synthesizer çalar. Kostya'nın yaşamla çelişmesini böyle bağdaştırır ve anlar. Şeyler bu kadar basit değildir, doğalki. (Ve ne olursa olsun, bir synthesizer çalmak çıkış yolu değildir).

Kostya da, yalnızca kendi düzeyinde bir kardeş ya da kardeşler arar. Kendi kuşağın üyeleriyle anlaşma peşindedir. Ancak bu, filmin ana mesajı değildir. Tinsel boşluğun kendi kökleri vardır ama bir çıkış yolu bulunmalıdır. Bugünün genç insanların bir ipucu vardır. Ama yetmişlerde ve seksenlerde yetişenlerden n'aber? Retorik, bu kuşağa yol gösteremez. Retorik, Soyтары ve onun türüne karşı iktidarsızdır. Onlara meydan okuyacak gerçek birşey olmalıdır.

Filmin en çarpıcı çerçeveleri, Kostya'yı dinleyenlerin yüzleridir. Bu yüzler yalnızca yaşamın içinden çıkarılabilir. İzleyici tarafından hissedilen özdeşleşmeyi ve içtenlik derecesini gösterecek sinematik hileler yoktur. Kostya kardeşlerini bulmuş, kuşağından bir karşılık bulmuştur. "Birlikteyiz!" Böylece Kötü Büyücü fethedilir.

Sergei Sholokhov
Soviet Film, No.12, 1987'den
çeviren: İ. Kabil



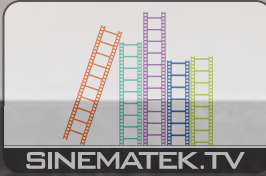
KİNEMA ZAMANLARI

HAZIRLAYANLAR

H. Aydın-İ. Kabil

Amerikan DeneySEL Film Festivali

*N. Y., N. Y.
isimli filminde
Francis
Thompson
New York
şehrinin
gökdelenlerinden
acıyıp
gekilleniyor.*



görüntü

SAYI: 4

ŞUBAT 1968

Derleyen: *Michel Grünberg*

IŞIK VE ÇILGINLIK SANATI YENİ "UNDERGROUND" FİMLERİ

Gün batışı. Mavi bir Buda heykelciği, gözlerinden iri iri yaşlar akan büyükçe, oyuncak bir ayı biçimine giriyor. Küçük bir kız bir domuzu tekmeliyor. Kenarda bir velet işiyor. Altmışa yakın beyaz eldiven bir masa üstünde dolaşiyor, dolaşıyor ve dolaşıyor. Kırılmış alçı parçaları hızla birleşerek Dante'nin bir büstünü meydana getiriyorlar. Bir yumurta kırılıyor, içinden mermer parçacıkları fırlıyor. Kocaman bir yılan, içinde bir çocuğun uyuduğu cam çömleğin etrafında çörekleniyor. Dev bir teleskopun yanında kulakları elektrik ampulleri gibi parlayan yaşlı bir adam duruyor. Dar, portatif bir yatakta, kısıp kısıp gülen, vücudunu sağa sola kıvrıran çıplak bir kadın otururken, at nalı büyüklüğünde bir yengeç geliyor ve...

Çoğu kimse bütün bunları korkunç bir kâbus olarak nitelendirirdi. Ama, bu görüntü dizisini yaratan 26 yaşındaki New-York'lu Lloyd Williams, onu sanat diye adlandırıyor. Asıl şaşırtıcı nokta sayısı hayli kabank Amerikalının onunla aynı fikirde olması. Beş yıllık yorucu bir mücadele sonucu "Underground Cinema" Amerikan sinema edebiyatına ve sinemaseverlerine kişiliğini kabul ettiriyordu. İlk kez, geniş bir seyirci kitlesi deneysel filmlere ilgi duyuyor, yıllarca bir avuç insanın dil döktüğü kurumlara inanıyordu. Bu bir avuç sanatçı sinemada anlatımın değişeceği ve insan görüşünün yeni baştan eğitileceği yeni ve devrimci bir dönemin varlığını savunuyorlardı.

Görüntü ve hareket: Devrimin "Marat"sı "The Brig" (Yelkenli) filminin yönetmeni ve "Village Voice" adlı kitabın yazarı eleştirmen Jonas Mekas idi. Mekas, hem alıcı ile, hem de kalemlerle sinemanın endüstri olarak öldüğünü, sanat olarak doğusunu tutkuya varan bir eğilimle bar bar bağırarak

ilân ediyordu. "Yeni sinema tutkudur" diyordu, "özgür, yaratıcı eylemin tutkusu" Eski sinema, Mekas'ın görüşüyle, estetik olarak tiyatronun bir parçasından, bir uzanmasından başka bir şey değildi. Yeni sinema öyküler anlatmakla birlikte, öz olarak ozanların yarattığı bir görüntü ve hareket sineması olacaktı. "Yeni sinema bir ışık sanatıdır" diyordu Mekas özgünerek. "Bütün dünyaya bir çığ gibi yayılıyor" diye sözlerini tamamlıyordu.

Önceleri Mekas'ın çığı tutulmadı. Halk pis dedi, iğrenç dedi, korkunç dedi. Mekas ve arkadaşları biliyorlardı bunları. İki ay sonra ressam Andy Warhol'un üç buçuk saatlik deneysel filmi "The Chelsea Girls" (Chelsea Kızları)'nın ilk gösterisini halka sundular. Film açık, seçkin ve ayrıntılı bir biçimde homoseksüelliği, lesbianizmi, uyuşturucu maddeciliği sergiliyordu. Çoğunluğu kırkını geçmiş eleştirmenler filmi iğrenç, sıkıcı, durgun ve yavan diye suçlarken gençler gişe kuyruklarında bekliyorlardı. Kısa bir zamanda dağıtım organları (distribütörler) filmin kopyalarını istemeye başladılar. "Chelsea Girls" 100'ü geçkin salonda ve üniversitelerin sinema kulüplerinde gösterildi. Kazancın bir milyon doları aşacağı tahmin ediliyor.

Bu tek darbe ile engeller ortadan kalktı, öncüler fırtına gibi yüzeye çıktılar. Robert Downey'nin "Chafed Elbows" (Berelene Dirsekler), çabuk zengin olmak için dişi cücelere doğum kontrol hapları satan bir köy budalasının öyküsünü gerçek üstü bir açıdan veriyordu. Shirley Clarke "Jason" da zenci bir fahişe ile 120 dakikalık bir röportajın izlenimlerini naklederken bazı eleştirmenlere göre başarılı bir skandal yaratıyordu.

Çoğu sinemaseverler bu filmlerin önceden gördükleri avantgarde sinemanın yapıtları ile hiç bağ-



daşmadığını ileri sürüyorlardı. Gerçekten 1920'lerde Luis Bunuel ile Man Ray'ın başladıkları "Christmas on Earth" (Yeryüzünde tucülük akımı ile New-York sineması arasında yüzde pek ilgi göze çarpmıyordu. 1950'lerde sinema tekniğinin başka bir döneme ulaşması anlatımda esaslı gelişmelerle sonuçlanınca filmde duyarlılık arttı; ahçıların, ışıkların ve seslendirme araçlarının ağırlık ve büyüklükleri sınırlandırıldı, masrafları azaltıldı. Bunun doğal bir etkisi amatörlerde kendini gösterdi. Birdenbire, istekli herkes herhangi bir yerde gayet ucuz biçimde film yapabileme olanağını buldu. Yüzerce genç kadın ve erkek film yapmaya başladılar.

Yeni sinemacılar çoğu filmin anlattığını pek önemsemiyorlar, onun yerine perdeye yansıyan görüntülerle daha çok ilgileniyorlar. Görüntülerini çeşitlendirmek ve onlara canlılık sağlamak için —George Eastman'ın düşündüklerinin dışında— ellerinden geleni yapıyorlar. Abıyı kaldırıyorlar, yüzüstü çeviriyorlar, sağa sola yatırıyorlar. Etrafta sallıyorlar, yavaş ya da hızlı, ya da geriye doğru çekiyorlar, görüntüleri yanında kesip yıldırım geçişler kullanıyorlar, zihin artık gözün gördüğünü kaydedemiyor.

Kimileri filmi boyuyorlar, bıçakla üstünü kazıyorlar, alçı ile beyazlatıyorlar, fırında pişiriyorlar. Üç-dört filmi bindirme ile aynı anda perdeye yansıtıyorlar. Bir film siyah-beyaz ve renkli olarak seyredilebiliyor aynı anda. Bir poz değişik biçimlerde çekiliyor. Perde bir düzine ya da daha çok bölüme ayrılıyor. Bir sürü projektör ve bir süre seslendirme aracı hep bir arada düzensiz, gelişigüzel kullanılıyor. Garip yöntemlerle garip filmler yapılıyor kimilerinin kanısınca.

Los Angeles'li Tom Anderson'un altı dakikalık filminde alçı sürekli olarak eriyen bir cisme bakmaktan başka bir şey yapmamaktadır. New-York'lu Stan Van Der Beek bir canlı resim filminde (Backs and Whites, Days and Nights) kimilerini açık-saçık diye nitelendirdiği küçük şiirlere yer vermiştir. New-York'lu Tony Conrad 30 dakikalık bir filmde parlak ve anlamsız dörtgen şekillerle katı ve siyah şekilleri gitgide artan bir hızla iç içe ve arka arkaya görüntülemiş, bu kaynaştırmanın en doruk noktasında ise seyirci perdedekileri kaydedemez olmuştur. Sonuç: baş ağrısı.

Sansür Amerika'nın çoğu yerinde hoşgörü ile çalırken, çıplak erkek ya da kadın vücudu yeni sinemacılar için ilginç bir inceleme konusu olmuştur. Çoğu zaman sansatıl nedenlerle sık sık ona bakılmaktadır. "Relativity" filminde yönetmen Ed Emshwiller erkeğin kadınıla ilişkisini dev bir çıplak kadın görüntüsü üstünde erkeğin küçük bir fotoğrafını bindirme ile yerleştirerek göstermiştir. Çok kimse bu görüntüye bakıp bakıp yalnızca kafalarını başka yöne çevirmişlerdir. Jack Smith'in "Flaming Creatures" (Alevlenen Yaratıklar)'ı cinsiyet sorunları ile ilgili bir taşlanmaya girişirken uyuşturucu madde düşkünüleri arasında dolaşüyor; Bar-

ber mecaz olduğunu anlatıyordu.

Yeni sinemanın yönetmenleri de filmleri ile çok benzeşirler. Çoğu ozan ve ressam olup bohem çevrelerde, New York'ta Manhattan'ın Lower East Side'da, ya da San Francisco'nun North Beach'inde yerleşmişlerdir. Saçları omuzlarına, favorileri kullaklarına kadar sarkar. Uyuşturucu maddeler ve özellikle LSD ile iyi geçinirler. Az bile olsa, filmlerinden elde ettikleri gelir kendilerine yeterlidir. Filmleri genel olarak beş yüz dolar civarına çıkar; kazançlı çıktıkları zaman çok sevinirler, çünkü bu onlara yeni bir film yapma olanağını kazandırmaktadır.

Bu öncü akımın ileri temsilcileri hızla artmaktadır. Stan Van Der Beek, Gregory Markopoulos, Bruce Conner, Robert Breer, Ed Emshwiller, Harry Smith ortaya gerçekten güçlü çalışmalar koymuşlardır. Seslerini duyulabilecek şekilde yükselenlerden Ben Van Meter, Ken Jacobs, Bruce Baillie kendilerine "yeni çocuklar" demekte, önceden çok şey öğrendikleri dünyayı bir yabancı açısından izlemektedirler. Duygulu, isyancı ve aynı zamanda devrimci, endişeli bir tutumları vardır. Çağdaş yasantıyı korkunç bir tören diye adlandırmakta, Amerika'yı yürüten ölümler için havalandırma tertibatlı bir mezarlık, Vietnam savaşını temiz bir cehennem, başkan Johnson'u da kuyruğu sıcak suda olan budala bir şeytan olarak göstermektedirler.

Bütün başka deneysel sanatlar gibi yeraltı sineması çoğu kere anlamsız ve gereksiz şekilde çarpıcı. Celeneysel Amerikan sinemasına sıkı sıkıya bağlı eleştirilenler deneycilerin ergeç sinemanın temel görevi olan mantıklı olay ya da öykü anlatımına dönmek zorunluğunda kalacaklarını iddia ediyorlar. Ne var ki bütün aşırılıklarına rağmen yeni sinema ortalıkta ilgi uyandırmaktadır. Gösterişsiz, fakat sağlam bir yapı ilginç bir çalışmanın sonucu olmakta, ticari sinemanın reddettiği sanat unsurları yeraltı filmlerinde seyirciyi tatmin etmektedir. Hollywood yönetmenleri yeraltıçıları yeteneksiz amatörler diye itham ederken bile bazıları yeni sinemanın tekniğine hayran kalmaktan kurtulamıyorlar. Örneğin, ticari televizyon filmi yapanlar yeraltı yapıtları arasına dalıp konu ve fikir avcılığı yapıyorlar.

Yeni sinemanın uygulayıcıları acaba yeraltı sanatını yerüstüne getirebilecekler mi? Jonas Mekas cevabında kesin ve kararlı: Evet! Mekas deneysel filmleri kiralamak için bir yönetmenler kooperatifi kurmuş; arsinde 600 film ve elinde Amerika'nın her yerinde bu filmlerin gösterileceği salonların listesi var. "Delilerin tumarhane ele geçirmekte oldukları aklınıza gelebilir" diyor Mekas acı bir gülümseme ile. Sözlerinde hiç bir yanlışlık yok. Amerikan kamu oyu sanatın arasına delirmesinin gerek'i olduğunu kabul ediyor.

Jonas Mekas'ın hakkı vardı galiba. Deliler tumarhaneyi ele geçiriyorlardı.



amerikan deneysel filmler

Hollywood'un ticari kalıplar içinde boğulup kalmış, dev bir endüstri dalı olarak işleyen sinemasına karşı amatör çalışmalarla ticari kaygulardan uzak, bağımsız filmler yapan yüzlerce sinema meraklısı var Amerika'da.. Teknik imkânların amatör çalışmalara geniş ölçüde elverdiği Amerika'da bu durum olağan karşılanabilir.

Amerikan Haberler Bürosunun düzenleyip Amerika'dan gelen amatör sinemacı Tom Palazzolo'ya takdim ettirdiği **Deneysel Amerikan Sineması** gösterileri bu Hollywood dışı amerikan sinemasından örnekler görme fırsatı bulma yönünden sinema severler için ilginç bir olay oldu. Dört gün süren gösteriler sırasında elliye yakın irili ufaklı kısa film oynatıldı. Filmler yalnızca teknik yönden ilginçti. Cisimlerin görünüşünü değiştiren çeşitli mercekler, prizmalar v.b. kullanılması, animasyon, kolaj, film üzerine yazı yazma, resim yapmak ya da duyarkatı (pelikül) kazımak, başka başka filmleri biraraya getirip tek bir film yapmak, makara numarası, zimbalar, makara sonları v.b. film malzemesi kullanmak, film yerine başka şeyler, sözgelisi renksiz amors ya da üzerine çeşitli şeyler yapıştırılmış mylor bandı ya da siyah band, boş projektörler v.b. kullanmak gibi sinemanın teknik sınırlarını zorlama konusunda getirdikleri yenilikler açısından ilgi çekici çalışmalar ortaya koymuşlardı. Ama bu teknik yeniliklere bir iki filmden sonra alışılıyor, filmler çekiciliklerini yitiriyorlardı. Seyrettiğimiz filmlerin -bir ikisi hariç tutulursa- hepsi de «alışılmışın dışında birşeyler yapmanın sanata yettiği» düşüncesinin hakim olduğu özentî dönemini henüz aşmamışlardı. Kuru bir teknik gösterinin ötesinde insan ile sanat arasındaki gizli bağıntıyı duyuracak nitelikte değildi hiçbir! **Underground- Yeraltı Sinema**, **si**, **New Cinema - Yeni Sinema** deyimleri-

nin kavram olarak kapsadığı alanın dışında idi bu filmler; Hollywood'a karşı sinema yapmak demek, «siyah-beyaz sorununa Cassavetes gibi bakan, Vietnam'ı daily life'in ötesinde yürüyen yurttaşlarının ayak seslerinde duyan bir Amerikalı»nın film çevirmesi demekti. Dünya görüşü, **sweet home** felsefesinin kapısının eşliğinde dolaşan kişilerin apacağı filmler elbet-

yeni sinema
sinema dergisi • Subat 1969 • 4 lira

te **home movie** çerçevesi içinde dolanıp duracaktı. «**Underground**», **John Cassavetes**'dir, **Jonas Mekas**'dir, **Shirley Clarke**'dir, **Lewis Allen**'dir, **Markopoulos**'dur, **Robert Frank**'dir, **Larry Pearce**'dir, **Dan Drasin**'dir.

Nazar boncuğu kabilinden programa konan **Stan Brakhage**'in filmini binbir dere-den su getirerek gösteren Tom Palazzolo adındaki New Cinema temsilcisinin (1) sandığı kadar bilgisiz, budala değildir Türk sinemaseveri. Neyin ne olduğunu, neyin ne şekilde değerlendirileceğini bilir. Görevini yerine getirdiğini sanan Mr. Palazzolo hiç merak etmesin, **Amerikan Deneysel Film Festivali** de lâıyk olduğu şekilde değerlendirilmiştir.



S. 1 — Türk filmciliğinin bugünkü durumu?

C. 1 — Türkiye'de kırk yıldır film yapılıyor. Bu yılın sonunda Batı filmciliğine biraz olsun yaklaştığımız söylenemez. Gerçeklik günlerde veya 10 - 15 yıl öncesine bakılırsa bugün yapılan filmler daha iyi görünmektedir ama sonuç gene de insanı kandırıcı değildir. Bir kere hiçbir Türk filminde doğru dürüst bir senaryoya rastlayamazsınız. Rejisörler de öyle, bunların hemen hiçbiri yaratıcı olmağa yaklaşmış değildir. Ortada dolaşan bir kaç isim, bunların gerideki yüzlercesinden biraz daha usta, biraz daha uyanık olduklarını anlatmaktan başka bir işe yaramamaktadır. Bunlara karşılık iyi bir kameracı sayılabilir: Krlton Nyadis, Turgut Ören, Enver Burçkin, İlhan Arakon gibi... Fakat bunlar da sinema sanatının ne olduğunu asla anlamamış rejisörler elinde başarısızlığa mahkûm olmaktadır.

Bugünkü Türk filmciliği film baskısı bakımından da bir seviyeye ulaşmış sayılmaz. Fakat bu, laboratuvar işlerinde iyi elemanların bulunmadığı anlamına alınmamalı. İstenirse çok temiz laboratuvar çalışmaları elde edilebilir. Fakat bunu istemek film maliyetini bir kaç bin lira yüksektir ki, kapkaççı bir anlayışla çalışan Türk prodüktörlerinden böyle bir şeye katlanmaları beklenemez.

S. 2 — Türk filmciliğinin kalkınması için ne düşünüyorsunuz?

C. 2 — Türk filmciliği uyanık ve sinema sanatının ne olduğunu bilen prodüktörlerin ortaya çıkmasıyla kurtulabilir. Her yıl yeni bir iki prodüktörün bu alana ayak bastığını görüyoruz. Fakat bunlar hemenkötü film yapmanın iyi filmden yeğ olduğuna inananlardan yana kayıyorlar. Fakat Türk film piyasasına her yıl yeni katılanlar olduğuna göre bir gün bunların içinden işten anlayan birinin de çıkabileceği düşünülebilir. Fakat, bu arada, devlete de bir Türk film merkezi kurmak, bu merkezle Türk filmciliğinin kalkınması çarelerini araştırmak, sinema sanatçılarına yardım etmek, kâltüel rejisörlerin filmlerine banka kredisi sağlamak, kısa metrajlı filmlere armağan vermek vazifesi düşmektedir. Bence Türk filmciliğinin asıl kurturacak olan şey, kısa metrajlı filmlere verilecek armağandır. Fakat bu armağanlar sembolik bir anlam taşımamalı, yaratıcısını fazlasıyla kandırıcı olmalıdır. Sonra armağanların sayısının çok olmasına da önem vermeli, hiç değilse yılda 100 adet kısa metrajlı filmin armağan kazanması sağlanmalıdır. Şuna inanmalı ki, Türk filmciliği, bugünkü piyasasının dışından gelen insanlarınla kurtulursa kurtulacaktır. Bu insanları da bize ancak ancak kısa metrajlı film alanı verebilir. Çünkü iyi bir film rejisörü olmak, pelikülle rahatça oynamakla yakından ilgilidir.

Bu imkânı ise, ekonomik bakımdan yalnız kısa metrajlı filmler sağlayabilir. Şimdilerde Fransa'da bir yeni dalgadan söz ediliyor (nouvelle vague) bu yeni dalganın insanları hep kısa metrajlı filmlerden gelmişlerdir.

S. 3 — Türk sinema adamları çokluk sansürden şikâyet ediyorlar. Sansürün Türk filmciliğini bir çıkmaza soktuğuna inanıyor musunuz?

C. 3 — Türk sinemasının elbette sansürden sızlanması olağıdır. Bir kere sansür kurulu üyeleri hep işten anlamayan devlet memurlarıdır. Sonra eldeki yönetmelik çok dar bir düşünceyle hazırlanmıştır. Oysa, sansür kurulu üyelerinin hiç değilse yarısı, Fransada olduğu gibi, filmciler arasından seçilebilirdi.

Türk sansürünün bağlayıcı bir tarafı da önsansür (préensure) adı verilen filmin çekiminden önce, senaryoları tasdik ettirme zorunludur. Bence ilk kaldırılması gereken şey budur. Batı memleketlerinde böyle şartlar içinde bile kolay veya zor gene de iyi film yapılabilir. Bunun için de ilkin yaratıcı olmak gerekir. Çünkü rejisör film yazan bir yazardır, manav değil.

S. 4 — Sinema kulüplerinin sinema sanatının anlaşılmasına yararlı olacağına inanıyor musunuz?

C. 4 — Çok inanıyorum. Sinema sanatı çok çok film seyretmekle, daha doğrusu bir filmi tekrar tekrar seyretmekle elde edilir. Orson Welles, ilk filmi olan Yurttaş Kane'ı (Ci-

tezan Kane) çevirmeden önce John Ford'un Hücum (Stagecoach) filmini kırk defa seyretmişti. Kırk defa, dile kolay. Fakat bunun için de sabır gerekir, her şeyden önce de sanatçı olmak. Sanatçı sabırlı bir hayvandır.

Oysa, bir filmin tekrar tekrar görülebilmesi sinema kulüpleri sayesinde olur. Kanadalı yaratıcı Norman Mac Laren film sanatını öğrenmek için bundan başka bir yol olmadığı



nı anlamış ve işe ilkin bir sinema kulübü kurmakla girişmiştir. Bizim rejisörleri sorarsanız bir ikisi bir yana bunlar film seyretmemekle övünmektedirler. Gerçi sonradan bazı yabancı filmlerden aşırılmış senkansların bunların filmlerinde yer aldığı görülmektedir. Fakat için tubafı bunların hesabı bu baylardan sorulmamaktadır. Çünkü bu hesabı soracak sinema tenkitçileri de filmlere fazla gitmemektedirler.

Sinema kulüplerinde film gösterilmesinden sonra açılacak tartışmalar da yeni bir sinema

anlayışın bir kısmına, filmle-
rin yol bir kısmını değerlendir.

SINEMATEK.TV

sinema klüplerinin yararı bir kat daha artabilir. Sinema klübü her şeyden önce bir okuldur. Sinema sanatının ise okuldan öğretilen pek çok yanı vardır. Fakat bugünkü günde, her şeyden önce sinema klüplerinin kolayca çalışmasını sağlayacak mevzuatın da hazırlanması gerekir. İşler durumdaki kanunlar önünde bir sinema klübünün rahatça iş görebileceği beklenebilir.

S. 5 — Bir Türk sinemateki kurulması sizce lüzumlu mudur? Filmoloji Enstitüsü?

C. 5 — Sinema klüplerinin önemi kabul edilince sinematekin varlığı kendiliğinden ortaya çıkar. Sinematekler sinema klüplerine film sağlayabilmek bakımından çok önemli bir rol oynarlar. Sonra Türk sinema tarihinin bilinmesi de bir Türk sinematekinin kurulmasına bağlıdır. Bakın geçenlerde bir film yangını oldu. Bu yangında birçok yerli filmlerin negatifleri yandı. Şimdi artık o filmleri, daha evvelce görmüş olanlar hatırlayabiliyor sadece. Bu filmler ne kadar kötü olursa olsun gene de Türk sinema tarihine bir malzeme teşkil ediyorlardı. Türk sinemateki daha önce kurulmuş olsaydı, şimdi sinematek'in deposunda o filmlerden bir kopya bulunabilirdi. Yani bu sözlerle kaybımızın büyük yükümlüğünü anlatmak istiyorum. Sonra Türk sinemateki yabancı filmlerle de zenginleştirilmeli. Türkiyede tarihe mal olmuş yabancı filmlere rastlamak imkânı olmadığına göre bunun üzerinde özellikle durulmalı. Çıkartılacak bir kanunla bu filmler bir kopya parasına sinemateke mal edilebilir.

Filmoloji Enstitüsüne gelince, bunun da Edebiyat Fakültesi sine veya İstanbul Üniversitesi Rektörlüğüne bağlı olarak hemen kurulmasının çareleri araştırılmalı. Öyle sanıyorum ki Filmoloji Enstitüleri dünyanın her yerinde iyi film yaratıcıları yetiştirmesinde büyük rol oynuyorlar. Türk Filmoloji Ensti-

tüsü kurulursa, bunun da yorult yabancı bir takım filmlere ihtiyacı olacaktır. O zaman sinematek ihtiyacı da daha iyi anlaşılacaktır. Görüyorsunuz her şey birbirine bağlı.

(Fransızca «İstanbul» gazetesinden.)

Salâh Birselle Bir Konuşma

Konuşan : Nurullah BERK

SAYI 7

SİNEMA

50

Sayısı: 60 Kr.
* Yıllık Abone 720
Altı aylık 360 kurustur.
* Yabancı yurtlara fiyatlar listesi mislidir.
* Basılmayan yazılar geri verilmeyiz.
* SİNEMA 59 adı anılmıdan yazı aktarılamaz.



sinemaya katılmaya

1966'da, Amerika'da "Yüksek Öğretimde Sinema Eğitimi" konusunda düzenlenen bir sempozyumda sunulan bildiriler üstüne, Massachusetts Teknoloji Enstitüsü, Beşeri ve Toplumsal Bilimler Fakültesi Dekanı John E. Burchard'ın "Kuşkular" başlığını taşıyan yazısından:

"...Sinema zamanları olan kendi zamanlarımız konusunda belki bir an düşünmeye değer. Bugün, Paris'te, Sinemalar Kralı Parisiana'nın yapılmasının üstünden elli yıldan biraz daha fazla zaman geçti. dün San Francisco'dan gelirken uçakta, 1913'ten bu yana resim, yazın ve beste sahnelerinde yürümüş bazı insanların adlarını not aldım. Listeler benim kafamdakiler ve kesinlikle kısmen. Ama şunları dinleyin ve ağlayın.

1913'ten ressamalar:

Picabia, Léger, Mondrian, Klee, Kandinsky, Arp, Breton, Rouault, Picasso'nun çoğu, Braque'tan pek çok, Schlemmer, Grosz, Schwitters, Orozco, Rivera, Tamayo, Marin, Prendergast, Stuart Davis, de Kooning, Rothko, Tobey, Motherwell, Kline

1913'ten yazarlar:
Valéry, Mauriac, Gide, Claudel, Colette, Apollinaire, Cocteau, Joyce, D.H. Lawrence, Huxley, Mann, Hesse, Fitzgerald, Hemingway, Faulkner, Wolfe, MacLeish, T.S. Eliot, Pound, Sartre, Camus, Malraux, Moravia

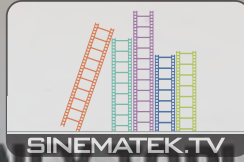
1913'ten besteciler:

Stravinsky, Prokofiev, Schönberg, Bartok, Berg, Webern, Milhaud, Hindemith, Honegger, Sessions, Copland, Piston, Foss ve büyük cazcılarının çoğu

Dürüst olarak sinema için bu kadarını söyleyebilir miyiz?

... Farzedin, Amiens Katedrali ya da Joyce'un *Ulysses*'iyle ilgili bir çalışmayı, *Yurttaş Kane* ya da *Potemkin Zırhlısı* ya da *Sekiz Buçuk*'la karşılaştıracamız. Katedralde ya da kitapta küçük ve büyük, örtük ve açık, saçma ve önemli özelleşmiş ve genelleşmiş şeylerden bir yığın vardır. Dağarcığın zenginliği tartışılmazdır. Bizim hepimize yalnızca birçok güdü sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda çeşitli düzeylerde incelemek üzere her birimize çok çeşitli özel güdüler, dilerseniz, özel dünyalar sunar. Bu, doğal ki, görsel sanatların, yazının, tiyatronun büyük yapıtlarını karakterize eden şey. *Kane* ya da *Potemkin* de gerçekten bu kadar gösterişli mi; Fellini gerçekten Joyce denli gözlemci mi? *Ulysses*'in gizil güçleri olmadan, *mutatis mutandis* *, öngörülen bir proje pespaye olabilir ve liberal eğitimin bir parçası olarak adanmaklı meydan okunabilir...

* karşılaştırmalı durumda, gerekli değişiklikleri yaparak



YILMAZ GÜNEY TOPLU GÖSTERİSİ YARIN AKŞAM BİTİYOR

ne zaman?

İstanbul, Taksim'deki Venedik Sinemasında bir aydır, her hafta bir ya da iki filmin gösterisiyle sürmekte olan Yılmaz Güney Filmleri Toplu Gösterisi, yarın akşam sona erecek.

Daha önce "Umut", "Arkadaş", "Ağır", "Bir Çirkin Adam", "Endişe", "Seyyit Han" gibi filmlerin sunulduğu toplu gösteride bu hafta son olarak "İbret" ve "Zavallılar" adlı filmler sunuluyor. Bugün ve yarın 12.00, 15.00, 18.00 ve 21.15 saatlerinde 1975 yapımı "Zavallılar", 13.30 ve 16.30 saatlerinde de "İbret" izlenebilir.

"İbret", 1971'de Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve başrolünü oynadığı, Şerif Gören'in de yönetmenliğini yaptığı bir polisiye. Yılmaz Güney'in oyunculuk döneminin zaafılarıyla yönetmenliğine yön veren anlayışların bir arada bulunduğu ticari kalıplara uygun bir deneme.

"Zavallılar" ise Yılmaz Güney'in 1971'de yazıp yöneterek üçte birini çektiği ama tutuklanıp cezaevine girmesi yüzünden yarım bıraktığı, daha sonra 1975'te Güney Filmin Atıf Yılmaz'a tamamlattığı bir yapıt. Toplum tarafından damgalandıkları için iş bulamayan üç kahramanın öyküsünü işleyen filmde, bu insanları toplum dışına iten nedenler üzerinde de duruluyor. Filmde Güney'in dışında Güven Şengil, Yıldırım Önal, Seden Kızıltunç, Kamuran Usluer gibi oyuncuların rolleri var. Filmin görüntü yönetmenleri Kenan Ormanlar ve Gani Turanlı, müzik yönetmenleri de Şanar Yurdutapan ve Atilla Özdemiroğlu.



SENARYO NEDİR ???

Yaşam, nesil yaşanılması gerekiyorsa, öyle yaşanacak, ya da ölünecek.

A. Malraux

Metin Erksan

Senaryo; bir edebiyat, bir yazın türüdür. Roman, hikaye, şiir, tiyatro v.b. nasıl bir edebiyat, bir yazın türüyse, senaryo da kesin ve tartışmasız bir biçimde, bir edebiyat, bir yazın türüdür.

Senaryo; bir filmin yapımı için, filmin konusu ve konuşmalarından oluşan, sinema sanatına ilişkin teknik bilgileri kapsayan, bir düzyazı, bir anlatım değildir.

Senaryo; edebiyat sanatına özgü, fakat sinema sanatının niteliklerini özümlemiş, sinema sanatının özelliklerini içeren, bir edebiyat, bir yazın türüdür.

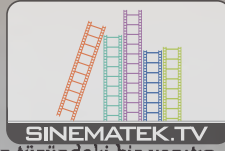
Senaryo; bir filmi oluşturan durağan ve devingen fotoğrafların, resimlerin, görüntülerin, somut ve soyut görsel düşüncelerin anlatıldığı, tanımlandığı, açıklandığı bir düzyazı, bir anlatım değildir.

Senaryo; sinema sanatına ilişkin nitelikleri, özellikleri, kuralları içeren ve özümlemiş, fakat edebiyat sanatına özgü, bir yazın, bir edebiyat türüdür.

Nedir sinema sanatı. Sinema sanatını, biçimsel olarak şöyle tanımlayabiliriz: "Geçmiş, şimdiki, gelecek; doğal, ekonomik, toplumsal, politik, teknolojik, askeri, tarihi, kültürel, sanatsal, ruhsal, dinsel, cinsel, güncel, estetik, etik; olayların, olguların, oluşumların, yapıtların, insanın iç, dış ve bilinç altı dünyasının, insan ilişkilerinin, sinema tekniği aracılığıyla; görsel, işitsel ve düşünsel bir öge olgusuna dönüşmesidir".

Sinema sanatını anlamsal olarak çok geniş açılar ve görüngeler (perspektifler) içinde tanımlamak, sinema sanatının doğru ve açık bilinmesi için gereklidir.

Sinema sanatı; anlam ve kavram olarak şöyle de tanımlanabilir: "İnsan'ı; öğrenmek, düşünmek, bilmek, anlamak, tanımak, çözümlemek, yerlemek, övmek. İnsan'ı; içinde bulunduğu politik, ekonomik, toplumsal, ruhsal v.b. ortamların, çıkmazların, çelişkilerin, karşıtlıkların bilincine vardırarak. İnsan'ın Dünya düzeninin hem koruyucusu, hem de değiştiricisi olduğunu irdelemek. İnsan'ı; tüm gereksinimleri, içgüdüleri ve düşünceleri içinde incelemek, araştırmak, tanımlamak, algılamak, düşündürmek, konuşurmak".



Her edebiyat, her yazın türündeki bir yapıtın, bir temel, öz, ana, çekirdek düşüncesi olduğu gibi, edebiyat sanatına özgü, fakat sinema sanatının bir ögesi olan senaryonun da böyle temel bir düşüncesi vardır. Kök düşüncenin saptanmasından sonra, her yazın türü, diğer yazın türleriyle hem ortaklaşa, hem de kendine özgü bir gelişme, bir oluşma çizgisi izler.

Senaryo yazımı, senaryo yazımına özgü yaratma ve kurallar içinde şu sırayı izler. Temel düşünce. Kısa senaryo. Uzun senaryo. Senaryo - konuşma. Bu kurala uymak zorunlu değildir. Yazar veya senaryo yazarı isterse, doğruca senaryo - konuşma aşamasını yazar. Senaryo yazarı veya yazar senaryo yazım kuralını izlerse, her aşamayı bir önceki aşamadan türetir.

Türkiyedeki, Türkçe senaryo yazımlarında (synopsis - özet), (treatment - yöntem), (dialogue - konuşma) gibi İngilizce sinema tekniği terimlerini veya bunların Türkçe yazılışlarını kullanmamak gereklidir. Türkçe yazılışı (senaryo) olan, İngilizce (scenario - sinema oyunu'nun konusu) veya (screenplay - perde oyunu) gibi sinema terimlerinin Türkçe karşılıklarını, tam ve tek sözcük olarak bulmak olanaksız olduğu için, senaryo deyimini kullanmak şimdilik doğru bir çözümdür.

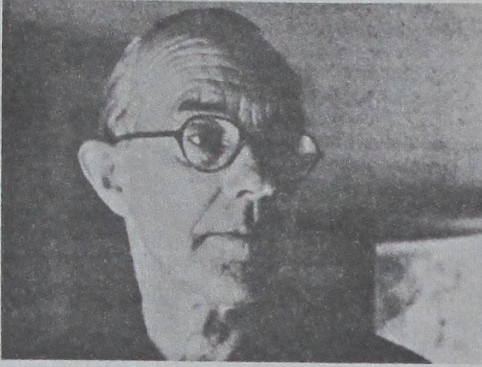
Sonuç olarak, senaryo - konuşma aşaması yazılmış yapıt'a, s e n a r y o denir.

Çekim senaryosu, rejisörün yaratma yeteneğine ilişkin, estetik ve teknik bir çalışmadır. Çekim senaryosu, senaryo yazımında, senaryo - konuşma aşamasından sonra, senaryo yazarına ilişkin bir yazım aşaması değildir. Çekim senaryosu, rejisörün tekelinde, rejisöre ilişkin, bir hak, ödev, görev ve işlemdir. Çekim senaryosu, senaryonun film çekimi için düzenlenmesi demektir. Kamera yeri, kamera hareketi (kamera'nın tümünü; sağ'a, sol'a, ön'e, arka'ya doğru kaydırma. Yukarı, aşağı kaldırma, indirme. Kamera'nın yalnız kafasını sağ'a, sol'a çevirme, yukarı, aşağı kaldırıp indirme), objektif derecesi, plan ölçüsü (karenin, çerçevenin, kadr'ın saptanması), ileri, geri zoom hareketi, çekim senaryosuna özgü, sinema tekniğine ilişkin, teknik terimler, teknik yazımlar ve teknik olgulardır. Bu teknik terimleri kısa senaryo, uzun senaryo, senaryo -konuşma aşaması içinde yazanlar, senaryonun bir edebiyat, bir yazın türü olduğunu bilmeyenlerdir. Senaryonun bir yazın türü olduğunu bilmeyen, senaryo yazma özencileri (heveskârları) bugüne kadar, senaryo ismi altında, sayfalar dolusu, ne türde yazıldığı belirsiz yazılar üretmişlerdir.

İkibinbeşyüz Yıllık Türk Tarihi ve Uygarlığı, senaryo yazarları için eşsiz ve bulunmaz bir kaynaktır. Yaşanmış, yaşayan ve yaşanacak milyarlarca hayat ve her insan'ın ayrı bir senaryosu vardır. İnsan aklının yaratış gücü sonsuz ve sınırsızdır. Türk senaryo yazarları edebiyat sanatına özgü, fakat sinema sanatının niteliklerini içeren senaryolar yazdıkları gün, Türk Sineması büyük ve özgün bir senaryo edebiyatına kavuşacaktır.



Bir sinema adamının ardından



Özer Üstel

Belgesel sinemaya pek önem vermiyoruz. Belgesel sinemayla uğraşanlara da tabii. Bu, haberciliğimize de yansıyor. Ünlü bir oyuncuyla ya da yönetmenle ilgili çarpıcı bir haberi, mesela bir ölüm haberi olabilir, gazetelerin ilk sayfasından duyuruyor, takip eden günler içinde de hayatı üzerine uzunca yazılar yayınlıyoruz. O haftaki dergilerde bir iki sayfalık yer ayırıyoruz. Ama belgesel sinemacıysa ya da o yönüyle biliniyorsa, "belgesel filmin ozanı öldü" (Cumhuriyet, 27.10.1987, s.4) gibi bir başlık altında ve fakat kısa haberler sütununda verip geçebiliyoruz haberi. Zaten günlük tempomuzda ayrıntılara fazla yer yok.

Oysa, belgesel sinemanın önemi bir yana, haber konusu Basil Wright hem İngiliz belgesel sinema hareketine şürsel bir boyut getirmenin öncesinde bu hareketin yaratıcılarından biri, hem de belgesel sinemanın ötesinde, eleştirmenlik ve eğitimciliğinin de ötesinde, bir sinema araştırmacısı, kuramcısı ve tarihçisi olarak önemli. Senaryodan kamera ve kurguya, sinemanın bütün teknik aşamalarına da hakim bir yaratıcı sinemacı, bir sinema adamı. Hakkında birkaç şey söylemek gerekiyor.



Basil Wright 12 Haziran 1907'de Londra'da doğmuş. Sinemaya ilgisi çocukluğunda başlamış. Cambridge Üniversitesi'nde klasik edebiyat ve iktisat eğitimi gördüğü yıllarda çektiği bir kısa film (*Strandfest*), İngiliz belgesel sinema hareketinin öncüsü ve belgeselin isim babası John Grierson'ın dikkatini çekmiş ve Wright, mezun olduktan sonra, 1929'da onun ekibine katılmış. Bir süre kurguculuk yaptıktan sonra, 1931'de yönetmenliğe başlamış.

Grierson ve 1928'den itibaren çevresinde topladığı genç, tecrübesiz ama yetenekli ve hevesli sinemacılar, 1930'lar ve 40'larda çeşitli devlet kuruluşlarının bünyesi içinde yer alan bir sinema birimi olarak faaliyet göstermişler. Önce İmparatorluk Pazarlama Kurulu (1928 - 33), sonra Genel Posta İdaresi (1933 - 39), savaş sırasında Enformasyon Bakanlığı gibi. Hepsi solcu olan, bilgilendirici ve eğitici filmler yapmayı amaçlayan bu insanlar aslında sinema piyasasının ticari açıdan anlamsız bulduğu belgesel filmlere ilgisizliği yüzünden devlet desteğini seçmişler. Ama işin öteki ucuna da kaymamışlar. Kendilerinden isteneni ve bekleneni çok aşarak belgesel sinemanın en nitelikli örneklerini vermişler. Giderek daha bağımsız davranmaya başlamışlar ve tabii, Harry Watt'ın ifadesiyle "bıçak sırtında" da dolaşmışlar.

Grierson ve arkadaşları, bir yandan Sovyet sinemacıları (Ayzenshtayn, Pudovkin, Vertov), diğer yandan Robert Flaherty, bir diğer yandan da John Ford gibi bazı Hollywood yönetmenlerinin farklı yaklaşımlarından yararlanıp aldıkları etkileri yeni bir yönde değerlendirebilmişler. Ve belgesel sinemada yaratıcılığın yerini kanıtlayan ürünler çıkmış ortaya. Grierson'ın Kuzey Denizinde ringa avlayan balıkçıları anlatan *Drifters* (Balıkçı Tekneleri, 1929) adlı filmi bir başlangıç noktası, bir ilk örnek.

Daha sonra pek film çekmeyen, genç sinemacıları eğitmeye ve yönlendirmeye ağırlık veren Grierson, coşkulu bir atmosfer oluşturmuş çevresinde. Zaman zaman Griffith, Sternberg, Flaherty gibi sinemacıların katıldığı, saatler ve günler süren tartışmalar, gecesi gündüzü olmayan koşuşturmalı ama zevkli bir çalışma ortamı, sandviçlerle geçirtilen öğünler, montaj odasında, yerde geçirtilen uykular..

Grierson ve Wright dışında hareketin belli başlı isimleri Paul Rotha, Stuart Legg, Harry Watt, Edgar Anstey, Arthur Elton ve bu İngiliz sinemacıları arasına 1934'te katılan Brezilyalı büyük sinemacı Alberto Cavalcanti. Cavalcanti, özellikle ses konusundaki deneysel çalışmaları ve farklı bakış açısıyla harekete soluk getirmiş.

İşte, İngiliz belgeselciliği, İngiliz belgesel okulu, İngiliz okulu ya da Grierson okulu gibi adlarla da bilinen bu hareketin en önemli filmlerinden ikisi Wright'ın imzasını taşıyor. 1934 tarihli *Song of Ceylon* (Seylan Şarkısı) ve Harry Watt ile birlikte yönettiği 1936 yapımı *Night Mail* (Gece Postası). Bu filmler sadece İngiliz belgeselciliğinin değil, bütün bir belgesel sinemanın başlıca klasikleri arasında.



Song of Ceylon, Seylan Çay Tarım Kurumunun hazırladığı çekilmiş kırk dakikalık bir film. Senaryo ve kamera çalışması da Wright'ın. Bu lirik filmin en ilginç yanı, görüntülerle çarpıcı bir kontrast yaratan ve açık Cavalcanti izleri taşıyan ses kullanımı. Olağanüstü güzellikte tropik manzaralar izlerken duyulan, çay tacirlerinin ve gemicilerin konuşmaları, konşimento örnekleri ve iş mektuplarından pasajlar, çeşitli malların fiyatları, Londra borsasından sesler. Perdedeki uzak güzelliklerin Batı'nın gündelik hayatıyla tuhaf bağlantısı..

Night Mail ise, bir posta treninin Londra-Edinburgh arasındaki gece yolculuğunu anlatan yirmi beş dakikalık bir film. Ses yönetmenliğini Cavalcanti yapmış. Gezici Posta İdaresi ve LMS Demiryolu işçileri oynamışlar. Daha doğrusu, işlerini bu defa kamera önünde yapmışlar. Filmin / trenin ritmini yakalayan ve kuşkusuz filme çok şey katan şiir-metin W.H. Auden'in. Müzik de Benjamin Britten'in. (Auden ve Britten aynı yıl Cavalcanti'nin *Coal Face* -Kömür Surat-adlı filminde de çalışmışlar.) Bu üslup denemesi, özellikle Stuart Legg'in Auden'in şiirini okuduğu bölümüyle, yaratıcı belgeselciliğin ince bir örneği sayılıyor. (Wright, aşağıda geçecek *The Long View* adlı kitabında, belgeselcilikte stüdyo imkânlarından yararlanmanın önemini belirttiği bir yerde, bu filmdeki tasnif vagonunun iç çekimlerinin stüdyoda gerçekleştirildiğini söylüyor.)

Wright'ın yönettiği filmlerden bazılarını da sadece sayıp geçelim: Senaryosu da kendisine ait olan ilk filmi *The Country Comes to Town* (Kır Kente Geliyor,1931), senaryosunu yazıp kameramanlığını da yaptığı *Gibraltar* (Cebelitarık,1932) ve *Windmill in Barbados* (Barbados'daki Yeldeğirmeni,1934), kameramanlığını da yaptığı *Cargo from Jamaica* (Jamaika'dan Gelen Yük,1934), senaryolarını da yazmış olduğu *Children at School* (Çocuklar Okulda,1937) ile *The Face of Scotland* (İskoçya'nın Çehresi,1938), senaryosunu ve yapımcılığını üstlendiği ve Bill Launder ile birlikte yönettiği *Waters of Time* (Zamannın Suları,1950), Paul Rotha ile birlikte yönettiği ve yapımcısı olduğu *World without End* (Sonu Olmayan Dünya,1953), sanat üzerine filmlere yöneldiği bir dönemde yaptığı *The Stained Glass at Fairford* (Fairford'daki Vitraylar,1955), *The Immortal Land* (Ölümsüz Topraklar,1958) ve Michael Aytron ile ortak yönettiği *Greek Sculpture* (Yunan Heykeltçiliği,1959).

Wright 1947'de, International Realist adlı film yapım şirketini kurmuş. UNESCO için filmler yapmış. Bir dönem İngiliz Sinema Enstitüsü'nün yönetiminde ve Uluslararası Belgesel Sinemacılar Birliği'nin başkanlığında bulunmuş. İngiltere'de 1971'de açılan Ulusal Sinema Okulu'nda, ABD'de California Üniversitesi'nde, bu arada Hindistan'dan İsrail'e çeşitli ülkelerde de sinema dersleri vermiş.

İki de kitabı var Wright'ın. 1948'de yayımlanan *The Use of the Film*, sinema üzerine düşüncelerini dile getirdiği, sinemanın toplumsal anlamlarını kurcaladığı, kısa olduğu kadar yoğun bir çalışma. 1974'te yayımladığı *The Long View* ise oldukça kapsamlı bir sinema tarihi. Wright kitabını 20. yüzyıl tarihinin dönüm noktaları olan yıllara göre ve bu yıllarda yapılmış, kendileri de sinema tarihinde birer dönüm noktası sayılabilecek filmlerle bölümlendirmiş. *Gone with the Wind* (Rüzgâr Gibi Geçti, 1939), *Roma, città aperta* (Roma, Açık Şehir, 1945), *A bout de souffle* (Serseri Aşıklar,1960) gibi filmlerle. Hem keyifle okunan bir ki-



tap bu, hem de, klasik ifadeyle "İlam'ın İktisat Kitabı". (İki satırla da olsa Türkiye'ye, savaş nedeniyle yarım kalmış konulu ve uzun metrajlı ilk Türk filmi *Himmat Ağa'nın İzdivacı*'na yer ayırması gibi yadırgatıcı yanları var kitabın. Böyle sinema tarihlerinin, hem de başlangıç dönemiyle Türkiye'den söz etmesi pek rastlanırlar bir durum değil.) Wright kitabın girişinde, bunun sadece sinemayla olan aşk hikayesinin, 1913 yılında büyükannesinin onu elinden tutup sinemaya götürdüğü gün başlayan bir maceranın kağıda dökülmesi olduğunu söylüyor.

İşte, altı yaşında alevlenen bir tutkuyla örülmüş, sinemayla dolu geçmiş böylesi bir hayatın kısa haberler sütununda bir köşeye sığdırılıp unutulmasına razı olmak zor geliyor.



BASIL
WRIGHT

Kaynaklar

- 1 Belgesel sinema üzerine bir Türkçe kitap var. Bilgin Adalı'nın *Belgesel Sinema'sı* (Mil Yayın, 1986) İngiliz belgesel sinema hareketine özellikle eğiliyor. Kitabın üç ana bölümünden biri "Grierson ve İngiliz Belgesel Okulu"na ayrılmış.
- 2 Roy Armes, *Film and Reality: An Historical Survey*, Pelican, 1974
- 3 Liz-Anne Bawden (der.), *Oxford Companion to Film*, Oxford, 1976
- 4 Thomas W. Bohn ve Richard L. Stromgren, *Light and Shadows: A History of Motion Pictures*, Alfred Publishers, 1975
- 5 Ephraim Katz, *The International Film Encyclopedia*, Macmillan, 1984
- 6 Arthur Knight, *The Liveliest Art*, Macmillan, 1957
- 7 Gerald Mast ve Marshall Cohen (der.), *Film Theory and Criticism*, Oxford, 1974
- 8 Ralph Stephenson ve Jean R. Debrix, *The Cinema as Art*, Pelican, 1971
- 9 Basil Wright, *The Long View: An International History of Cinema*, Paladin, 1976

Notlar

- 1 Yazıdaki film tarihlerinde Katz esas alındı.
- 2 "Belgeselin isim babası" Grierson, *documentary* terimini ilk kez Flaherty'nin *Moana'sı* (1926) üzerine yazdığı bir yazıda kullanmış. Terim Fransızca *documentaire*'den geliyor.
- 3 *Himmat Ağa'nın İzdivacı*, çekimin başlangıcı esas alınarak konulu ve uzun metrajlı ilk Türk filmi olarak geçiyor. 1916'da Sigmund Weinberg'in çekmeye başladığı film, 1918'de Fuat Uzkınay tarafından tamamlanmış. Konulu ve uzun metrajlı ilk Türk filmleri ise Sedat Simavi'nin 1917'de çektiği *Pençe* ve *Casus* (Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi: 1895—1966*, Bilgi, 1968, s.14 ve 45—48)•



POPÜLER OLMAYAN SİNEMA

Pier Paolo Pasolini

Önot: Aşağıdaki konuyu işlemek zorunda olan bir öğrenci konumundayım: "Yaratıcı (Autor)'nın özgürlüğü ve seyircinin kurtuluşu"

XXIII. Johanness öncesi, gelişkin katolisizminin spiritüalist vurgusuyla ifade edilmiş - son yıllarda, katıksız bir inançla, pragmatistçe güncelleştirilmiş bir konu. Böyle bir inançla, pragmatistçe güncelleştirilmiş bir konu. Böyle bir ifade, bundan ötürü "ikirciklidir": Spiritüalist keyfiyetle pragmatik kesinlik arasında. Kafası bir parça karışık bir öğrenci olan ben, verilen bu konuyu öncelikle (hatta belki de yalnızca) bir üst-dilsel sınava tabi tutacağım.

Konunun içinde dört sözcük geçiyor: "Özgürlük", "yaratıcı", "kurtuluş" ve "seyirci". Bunları incelemek istiyoruz.

1. "Özgürlük". Uzun düşüncelerden sonra, bu gizemli sözcüğün sonuçta ve en derin anlamıyla ... "ölümü seçme özgürlüğü" dışında bir anlam taşımadığını kavradım. Kuşkusuz sarsıcı (skandalós) bir yanı var bunun, çünkü yaşamak bir görevdir: Bu noktada (bize Tanrı tarafından verildiği için, yaşamı kutsal sayan) katoliklerle, (topluma karşı görevlerimizi yerine getirebilmemiz için, yaşamı zorunlu sayan) komünistler uzlaşmazlar mı? Bu görüşü doğa da paylaşır ve aşk yoluyla yaşama bağlamak üzere bizi "yaşam içgüdüsüyle" donatır. Ancak katolikler ve komünistlerin tersine, doğa çifte anlamlıdır: Karşı güdüyü de, ölüm dürtüsünü de verir bize. Buradan doğan çatışma -akılcı ve diyalektik aklımızın görmek isteyeceğinin tersine- bir çelişki değil, bir karşıtlık, yani ilerleyen gelişmelere de, iyimser bileşimlere de varmayan bir çatışmadır. Bu çatışma, ruhumuzun temelinde gerçekleşir; bilgimizin, bilindiği gibi, erişemediği o yerde. Ancak yaratıcılar, bu çatışmayı, ellerinden geldiğince belirgin ve açık hale getirmekle görevlidirler. Zira, "ölüm dürtüsünü" herhangi bir biçimde ortaya çıkarmak için gerekli olan ölçsüzlük ve aykırı olana düşkünlük vardır yaratıcılarda, yani yaşama içgüdüsünün normlarına uymama ya da -daha yalın söylersek: YAŞAM İÇGÜDÜSÜNDEN kaçınma özlemi. **Özgürlük öz yaşam içgüdüsüne zarar verme edimidir o halde.** Özgürlük, büyük ya da küçük bir şehadetten farklı bir biçimde dışavuramaz kendini. Ve her şehadet, eziyet çektiren öz yaşam içgüdüsüyle, kendi kendine işkence eder.

O halde, kendi alanımız -stil, şiirsellik ve sinema alanı- için diyebiliriz ki, kodların her ihlali ve dolayısıyla, gösterişli bir kendini yaralama edimidir: Gündelik ve bilinen bir şey (yaşam) yerine, trajik ve bilinmeyen bir şeyi seçmek.

Bu noktada, gösteriyi (Ostentative) vurgulamak isterim. Bir yaratıcının kendinden feragat yasasına uymak üzere, varolma yasasına ihlâl ederek, şehadet azapları çekmesi: Yalnızca, tüm açıklığıyla dile getirildiğinde; tam da gösterime sunulduğunda bir anlamı vardır bunun. Özgürlük -yeni bir şeye doğru atılım anında- güvenli bir şeyin mazohistçe feda edilmişin teşhiri olarak ortaya çıkar. Zorunlu olarak sarsıcı bir yenileme edimiyle, yaratıcı -sözcüğün gerçek anlamıyla- kendini ötekine açar: Skandala tabii, gülünç düşmeye, ayıplanmaya, farklı olanı sezme yetisine ve -neden olmasın?- hayranlığa maruz kalır; bu hayranlık bir parça şüpheli olsa bile. Böylelikle, acı ve ölüm isteminin her doruluşunda o "hazı" duyar.



2. "Yaratıcı". Dizeler, romanlar ve diğer edebî eserleri, etkinlik gösterdiği toplularda, işbirliği, tahammül ya da anlayışla karşılaşırsa, o kişi yaratıcı değildir. Yaratıcı, düşman toprağındaki yabancıdan başka bir şey olamaz: yaşam değil, ölümdür onun yurdu ve doğduğu tepki, az ya da çok güçlü bir ırk düşmanlığı duygusu olur.

Yalnızca hiçbir şeye inanmayan (kendisi, bir şeye inandığını sansa bile) **kişi, yaşamı sevebilir** (zorunlu olarak, çıkar düşüncesinden tamamiyle yoksun, tamamiyle yarırsız olan, sanırım, tek gerçek aşkla). Bir yaratıcının yaşamı sevdiği, açıklığa kavuşmuş oluyor böylelikle. Ancak onun, yalnızca bazı hatlarıyla bildik aşklara benzeyen aşkını tanımak güçtür. Bu aşta genel ve tanımlanabilir olan, yaratıcının da küçük burjuvalar arasında bir küçük burjuva olması durumuyla açıklanabilir. O da dünya ve tarihe dair küçük burjuva yanılımalarına -ve dolayısıyla, sadakatle uyulması gereken görevlere- boyun eğerek sık sık. Ama, bunu bilse de bilmesede, gerçekte hiçbir şeye inanmaz o; bunun anlamı şudur: Yaratıcı hayatın karşısına inanır. Bu inancını dile getirir, kendisini yırtan yaralarla gösterir bu inancı. Katıksız kötümserliğinden (bu kötümserlik zaman zaman küçük burjuva idealizmelerinin ardına gizlense de) doğan, hayata karşı duyduğu çıkarardan arınık aşk, kaçınılmaz bir biçimde karanlık ve tanımlanmaz hatlar taşır. Bu hatlar rahatsızlık ve panik dolu bir atmosferi yayarlar yaratıcının çevresinde. Temelde tüm insanların gizil birer yaratıcı olmaları olgusuyla aşılabilir bu durum ancak; çünkü tüm insanlar bilmedikleri ve itiraf etmedikleri bir ölüm dürtüsüne sahiptirler, yaşam güdüsünün doğuştan gelen o karşısına.

3. "Seyirci". Yaratıcı, seyirci de ikinci bir yaratıcıdan başka bir şey görmez. Açıkça haklıdır bu noktada - ve toplumbilimcilerin, politikacıların, eğitimcilerin, vs. açıkça karşısında yer alır. Seyirci yaratıcı karşısında tabii bir konumda bulunsaydı - bir kitlenin unsuru olarak (toplumbilimciler için olduğu gibi), akıl verilecek vatandaş olarak (politikacı için) ya da eğitilecek çocuk olarak (eğitimciler için),- o zaman yaratıcıdan da söz edilemezdi; zira o ne bir sosyal hizmet görevlisidir, ne bir propagandist ne de öğretmendir. Yani bir yaratıcının eserlerinden söz ediyorsak, o zaman yazar ve alıcı ilişkisinde de, aralarında demokratik eşitlik bulunan iki bireyin dramatik ilişkisinden söz etmeliyiz. Seyirci kavrayan, sempati besleyen, seven, hayran kalan kişidir. **Bu seyirci tıpkı yaratıcı gibi aykırıdır**, Aralarında ya bir suskunluk ya da genel ve ortalama bir dilde yürütülecek bir ilişki olmasını isteyen, yaşam güdüsünün düzenine, her ikisi de zarar verirler.

4. "Kurtuluş". Eğer yukarıda söylenenler doğruysa, seyircinin kurtuluşundan söz etmek mümkün değildir, ne toplumbilimsel anlamda (kitle tüketiminden kurtuluş), ne politik anlamda (yanlış düşüncelerden kurtuluş), ne de eğitim anlamında (cehaletten kurtuluş). Hatta gerçekte, belki de "kurtuluş"tan hiç söz edilemez, çünkü GERÇEK seyirci zaten ÖZGÜRDÜR. "Seyircinin özgürlüğünden" konuşmak ve bu özel özgürlüğün nelerini oluşturduğunu belirlemek gerek öncelikle. Zira seyirci yaratıcıyla eşit ve dolayısıyla tıpkı yaratıcı gibi, aynı ölime özgürlüğüne sahip olsa bile (yaşam içgüdüsünün oluşturduğu normalikten doğan, haz ve acı karmaşası içinde, kendini feda etme özgürlüğü) seyirci olarak ortaya çıktığı, yani yaratıcıdan fiilen ayrıldığı anda, başka tür bir özgürlüğe sahip olur; bu özgürlük, benim yukarıda ifade ettiğim özgürlük tanımını tamamlar belki - ya da onu ortadan kaldırır; bu noktada emin değilim. Seyircinin özgül özgürlüğü, BİR BAŞKASININ ÖZGÜRLÜĞÜNDEN YARARLANMAKTA yatar.

Yani belirli bir anlamda, yaratıcının, bir yenilik uğruna gerçekleştirdiği, kodlanamaz edimi kodlar: Kendini az çok şüpheci bir biçimde yaralama ve böylelikle özgürlüğün gerçekleştirilmesi edimini; yaşam buyruklarının karşısına seçmek ve yaşamın düzeni uyarınca, sakınılması ve korunması gereken şeyden feregat etmektedir bu.

Yaratıcıdan ayrılan seyirci bu özgürlük örneğinden yararlanır ve onu böylece nesnelleştirir: Onu yeniden, söylenebilir olanın alanına çeker. Ancak bu, her tür "bütünleşmenin" dışında gerçekleşir. Bir anlamda toplumun dışında (toplum, yalnızca yaratıcının skan-



dalını değil, seyircinin sarsıcı analizinin fedasında eritir). Bu tekler arasındaki bir ilişki içinde, karşıt değerler taşıyan SİNEMATEK.TV ancak mezhepçi değil) bir merhametin gölgesinde gerçekleşir. Yaratıcının olumsuzlayan ve yaratıcı özgürlüğü, seyircinin özgürlüğü tarafından - bu özgürlük bir başkasının özgürlüğünden yararlanmaktan ibaret olduğu ölçüde - yeniden, feda ettiği anlama kavuşturulur: Gerçekte, kutsal olduğu için, tanımlanamayan bir süreçtir bu. Ancak, nesnelleştirilemez ve bilinemez olanın, sempati yoluyla nesnelleştirildiğini ve bilindiğini söyleyerek, yaygın ifade biçimlerine çevrilebilir bu süreç.

Örnekler: Godard, Straub, Rocha, vs... Her sanat eseri 'üst-dilsel'dir (Jakobson); Yaratıcıdan yaratıcıya değişen yalnızca üst-dilsel bilincin ölçüsüdür. Yaratıcı bitişiklik (Kontigüitât) (1) ve benzerlik (Similitat) arasındaki bağlamı yıkarak, kodları ihlal eder ve böylelikle mesaj -alıcının gözünde- "doyurulmamış bir beklentiye" dönüşür.

Yaratıcının bilinci ne kadar keskin olursa (abartık bir yalnızlıkla söylemek istiyorum), bitişiklik ile benzerlik arasındaki ilişkiler de o ölçüde şiddetle altüst olur ve buna bağlı olarak, alıcının beklentileri de aynı ölçüde, bilinçle ve açıkça hayal kırıklığına uğrattır. Günümüz yönetmeni, bu beklentiyi düş kırıklığına uğrattır. Böyle bir düş kırıklığı için gerekli tedbirler (gördüğümüz gibi, sözün (bitişiklik ve benzerlik) arasındaki bağlamının yıkımı ile gerçekleşen kod ihlalleri), kurgu sırasında gerçekleştirilir.

Yaratıcının "özgürlüğünden" anlamamız gereken şey, sado-mazohist bir teşhircilik -ki, bu, hayasızlık ve kışkırtıcılık (cezası skandaldır bunun) sayesinde kodlardan kurtuluş kurgu masasında günışığına çıkar ve orada incelenmelidir.

Bu işlemleri aydınlatmak için, "baskı, utanç, dilsel uzlaşım" kavramları bir yana, "kendini cezalandırma, ar duygusunun ihlali, dilsel özgürlük" kavramları ise diğer yana kurulmalıdır.

Sinemaman filmi yapan ya da "filmde bizzat film sorununu koyan", vb, kişi, böylelikle açıkça üst-dilsel bir bilinci seçmiş olur yalnızca; yani doğrudan alıcının (özgürlüğü, "bir başkasının özgürlüğünden yararlanmakla" sınırlı seyircinin) düş kırıklığına uğratılmasını seçmiş olur.

Bu tavır pratikte, alıcıların iki kategoriye ayrılmasına neden oldu: A Kategorisi, neredeyse ihlaller şölenine katılırcasına, yönetmenin sado-mazohist özgürlüğünden yararlanırken, B Kategorisi (ezici çoğunluk) dehşete kapılıyor ve reddediyor, gülüyor ve haykırıyor, kısaca yaratıcıları, anlattığım gibi aradıkları utanca boğuyor (dildeki kardeşçe uzlaşımı bozdukları için, bir ceza olarak aradıkları utanç). Godard kurgu masasında (tabii çekim sırasında da -işlevini kurguda gördüğü bir iştir çekim) azap çekebilecek için günahını - mülhtilik ya da kardeşliğe ihanet- dışavuran, isimsiz bir şehite benzer. Kışkırtma anında (ki kışkırtma onun için daima biçimsel kalmıştır, hatta ya da tam da biçimi olumsuzlamayı hedeflediği, son eserlerinde bile)- sözelimi, salt alışkanlık değil, dayanma sınırlarını bile aşan anormal uzunluktaki bir plan karşısında- açıkça birkaç düzlemde çalışıyor: 1. Alıcıda, yalnızca bir filmle -ya da en azından rahatça kabullenilebilecek bir sanat eseriyle- karşı karşıya olduğu yanılsamasının oluşmasını engelleyerek, dikkati sinema üzerine çekiyor. 2. "Bir film" izlemek için, mutlu bir bölümlük bileet almış, ahmakları, yani sinemanın düşmanını yaralamak istiyor -sözkonusu olan, B kategorisinden alıcılar (seyirci karşısında bir tür aşağılamayla, neredeyse münzevi bir vahşet gülümseyişiyle yürüyen bir sadizm). 3. Seyircide (bu kez A kategorisi), doğal olmayan bir plana, "tahammül" etmekten geçen, acı çekme hazzını doğurmak istiyor (shahadeti birlikte seçme olarak yaratıcı sempatisi) 4. Kendi şehitliğinin azabına göğüs germek, B kategorisinden seyircinin -yani sinemaya giden insanlığın- şaşmaz bir biçimde, kendisini çarpıttığı, haklı cezayı çekmek istiyor (ki, bu da hazzı doğuruyor beraberinde). Sinema koduna dair üst-dilsel bilinçten gelen, kod ihlali -sinemaya karşı özgürlük- laboratuarda kolaylıkla incelenebilecek, sado-mazohist bir fenomen olarak ortaya çıkar (bir yönetmen olarak, kendimi de bunun dışında tutmuyorum asla- tam tersine!).



Godard'ın kendi kişisel durumunu dolaysızca ifade etmeye sunduğu, son gelişmeler, tüm bu iddiaları kafamdan uydurmadığı, SİNEMA TEKİM, tüm düştü şehadetin boşluğuna-artık yalnızca edilgen bir suç biçiminde algılanan, hazdan yoksun bir şehadet. Che Guevara'nın, öğrenciler "ordusu" için, bir reklam davulu gibi çınlayan sözleri, Godard için felaket getirdi: Aydınım hayatına son vermesi gerektiği, bir saçmalık, yalnızca bir "ars rhetorica" (hitabet sanatı) tarzıydı; bir çocuk bile anlayabilirdi bunu. Ancak, bir çocuktan bile daha savunmasız Godard ciddiye aldı ve gerçek bir sorun haline getirdi bu söz. Ve üst-dilsel yazarlarını, tüm sinematografik kodların ihlali olarak gösterime sunmak için, kurgu masasında kendine devamen eziyet etmek yerine, topyekün olumsuzlaşma yolunu ve böylelikle kuşkusuz, gerçek "pratiği" seçti. Ama bu kadar yeter; ahlak hocasını oynamak istemem.

Straub, Godard gibi "goşizm" in baskısına değil, Godard'ın baskısına maruz kaldı. Son filminde, birkaç amatör oyuncu topladı, bunları eski Roma'lular gibi giydirdi, sözlerini kusursuzca ezberletti ve ardından hızla söyledi bu sözleri (olabildiğince saçma telaffuz edilen bir Fransızca ile). Ortaya çıkan, bir tür "açık hava aile temsili" biçiminde sunulan bir "pièce": Kusursuz bir özenle, baştan sona, metnin tek bir virgülünü bile atlamadan... Tüm Othon, üst-dilsel bir tarzda tasarlanmış, katı ve delice: Buradaki yaratıcı fikir, ilk sözden sonuncuya dek, bir tiyatro oyunu gibi okunan bir film yapmaktı; tam da bir filmin olamaması gerektiği gibi. Sonsuz, süsten tamamen arınmış (her süsleme, kaçınılmaz bir biçimde "sinematografik" olurdu zira) ve öğrenci oyunlarını andıran sahneler (çünkü yalnızca gayretli öğrenci tarzı -incelmış bir profesyonel tarzı değil-verilen söylevdeki alaycı tavrı meşrulaştırabilir). Kurguda çalışmadı Straub: Sado-mazohist öz cezalandırmayı (buradayım, seyirci, sana eziyet etmek için; buradayım, seyirci, kendime eziyet etmek için) daha filmin tasarım ve çekim aşamalarındayken, sonuna dek tüketmişti; öyle bir film ki, bir dizi plan sekansının, kurgu masasında yalnızca ardarda yapıştırılmasından oluşuyor. Kurgunun yokluğunda kıskırtıcı bir yan var: Sinematografik koddan bağımsızlık -kendini kurban ederek, vahşi hayvanlara yem diye atarak, bir "ucube"ye dönüşerek, bir kıskırtıcı ve şehite, bir çığırkan ve kurban dönüşerek kazanılmış bir bağımsızlık- (sinematografik koddan bağımsızlık), güçlü bir biçimde sinemanın reddine meylediyor, neredeyse topyekün bir düşüklüğüne; humordan yoksun olmayan bir münzevilğe; dünyayı linç etme ve alışmışa geri dönme yolundaki "ahmakça" arzusuna bırakan bir münzevilik.

Antonio Das Mortes adlı filminin de gösterdiği gibi, Glauber Rocha da avantgardist-goşist baskıya maruz kalmış (bu taşı ilk atan kişi olma hakkını kendimde saklı tutuyorum, bu bağlamda). A kategorisinden alıcılar, bu filmi kendi safalarına taşıdılar; üstelik bu kez, korkak, geleneksel komünistler de onları izledi, çünkü devrimci başkaldırı şemasını görmüşlerdi bu filmde (ki bu kadarı onlara yeter). Görsel fantazisinde kötücül hiçbir şey barındırmayan Rocha'da, bir tür film-öncesi kıskırtmanın söz konusu olduğunu baştan belirtmek gerek. Kamera uslu davranıyor, neredeyse klasik, bu kurgu masasında da sürüyor. Hatta diyebilirim ki, belirli bölümlerde, kameranın önündeki, manipüle edilmiş gerçeklik bile uslu davranıyor (siyahların, birkaç karnaval dansı, doğa, düello, vs.) -ancak daha sonra, ansızın, özgürlük isteği, "üst-dilsel bilincin sado-mazohistçe kanıtlanması" isteği çıkıyor ortaya. Bu istek, dediğim gibi, film-öncesi (tasarımda/çev.) gösteriyor kendisini; bir yandan sado-mazohist sahneler (kanlı bir cesetle bir tür cinsel ilişki), öte yandan kör bir keyfiyetin görünüşleri (morlar içinde bir art-nouveau kadını). Talep etiketleri şehadetten nasiplerini derhal alıyor bu görüntüler. Bir kez daha o eski şarkı: Seyirciler, "dilinin bilincindeki" yönetmen tarafından yaralanıyorlar, beri yandan onlar da yönetmeni yaralıyorlar (aşırı bir skandalın zorunlu olduğu düşüncesini yönetmenle paylaşan, imtiyazlı seyirciler hariç); Şehadet hazzı ve acısının -ne kadar doğru ve ucuz- tadını çıkarabiliyor yönetmen. Böylece yönetmen, "baskıdan bağımsız" olduğunu gösteriyor,



bir intihar esirliği biçiminde, düştürüşün parlaklık biçiminde, kendini dışalamaya ibret örneği olarak, ve anlamlı ya da anlamsız bir biçimde. Neredeyse bir ilahi gibi tinlayan bu “örnekler” irticacı bir denemeden mi alındılar acaba? Hayır: Ben bile, kurgu masasında (ya da daha önce, çekimde) kirletilmiş bir şeyin gösterime sunulması biçimindeki kod ihlalinin yarattığı, o neredeyse cinsel etkiyi duyumsuyorum. Aynı duygu, şiir yazarken de oluşur, ancak sinema bunu sınırsızca çoğaltıyor: Bunun bir biçimi, kendi evinde azap çekmekse, bir diğeri de, tüm halkın önünde, “gösterişli bir ölümle” eziyet görmektir. Ancak önemli olan, hayatta kalmak ve kodun geçerliğini sağlamaktır: İntihar, yaşam tarafından, en kötü biçimiyle, yeri hemen doldurulan bir boşluk yaratır. **Buna karşılık kodun aşırı ihlali geçmişe karşı bir tür özlem doğurur:** Restorasyonların daima gerçek bir önkoşulu vardır ve bu önkoşul, fazlasıyla kötü ve “aşırı” bir tavırla ihlal edilmiş olan kod adına, yayılan yakınmada yatar. Şu sıralar, İtalya’da (Fellini ve Visconti ya da Metello ve Indagini gibi filmler, v.s.) ve tüm dünyada gerçekleştirilen, sinemanın restorasyonu, kod adına yayılan yakınmaya veya ihlalci “aşırılıkların” kodlanmasına borçlu başarısını (Sevindirici sayılabilecek *Midnight Cowboy*, tahammül edilmez *Easy Rider*, ve tüm yeni “ucuz” Amerikan yapımlarında olduğu gibi). Peki sonra -fanatiklere ve teröristlere karışmadan aşırı olmak mümkün değil mi? Bir başka örnek: “Underground sinema”. Bir “teşhir olarak” anlamlı bir ölüm arayan her gönüllü, ateş hattına girmeyi açıkça göze almak zorunda: Tasarısını, hiçbir yanlış anlamaya meydan vermesiz gerçekleştirebileceği başka bir yer yok. Yalnızca kahramanın ölümü, temsilî bir oyundur ve yalnızca bu ölüm yararlıdır. Şehit-yönetmenler, kendi seçimleri sonucu, stil açısından, sürekli olarak ateş hattında bulunurlar; yani dilsel ihlaller cephesinde. Koda (yani onu kullanan dünyaya) sürekli meydan okuyarak, kendilerini sürekli tehlikeye-maruz-bırakarak sonunda, o saldırgan istemlerinin istediğini ahlralar: Düşmanın eline verdikleri silahlarla yararlanmak ve öldürülmek. “Özgürlüklerini” gerçekleştirebilir bu cephede -yaşam içgüdüsü normuyla, son kerteye kadar çelişme özgürlüğü- ve seyirci de kendi özgürlüğünü gerçekleştirir bu cephede; yani diğerlerinin özgürlüğünden yararlanma özgürlüğünü. Ancak kahramanlık çöşkusuna kapılmış veya “azınlıktakilerin” alışkanlıklarıyla mahmuzlanmış (hiçbir yanlış anlamaya meydan vermeden, tam anlamıyla kendine zarar vermeyi öngören bir yasaya göre, dikkate alınması gerekenler yalnızca “azınlıktakilerdir”) bazı yönetmenler, ihlallerin cephesini de aşır geçerler. Ateş hattını aşar ve öbür yanda, düşman toprağında bulurlar yine kendilerini; burada otomatik olarak bir hücreye kapatılırlar ya da -eğretilmeye parlaklık kazandırılm- yine otomatik bir biçimde, hep olduğu gibi, sonraları ‘getto’ya dönüştürecekleri bir kampa tıklılırlar. Oysa her şeyin bir ihlal olduğu o yerde tehlike yoktur artık. Kavga anı, ölüm anı cephede yaşanır. İhlal edilmiş bir norm karşısında kazanılmış zafer, kodun, kendini yenileme ve genişletme konusundaki, sınırsız becerisinin bir parçası oluverir yeniden.

Önemli olan, yeni’nin gerçekleştiği an değil, keşfedildiği andır. Sürekli keşif - kesintisiz mücadele. Çarpışmanın sürdüğü sınırları aşmış bir kişinin, bundan böyle hiçbir riski göze alması gerekmez. “Azınlıktaki”lere gösterilmiş, son “underground filleri”nden biri -Busotti’nin Rara’sı-yaratıcıya gösterişli bir şahadet olanağı tanımayan filmlere bir örnektir. Filmin ihlalleri, barikatlarda değil, karşıda, cephe gerisinde geliyor, her şeyin ihlal olduğu o kampta; düşman gözden kaybolmuş ve başka bir yerde çarpışıyor. Yani, fazla ileri gitmemeye, şehitliğe götüren zafer çöşkusuna bir gem vurmaya ve hep yeniden ateş hattına dönmeye zorlamalı insan kendisini (aşırı ya da değil). Yalnızca mücadeleye ettiği anda (yani keşfettiği anda, zira kendi ölme özgürlüğüyle, kendini sakınma güdüsüne kafa tutabilir insan); ihlal edilecek kuralla göz göze geldiği anda, ve Mars henüz kararsızken; yalnızca Thanatos’un (ölüm dürtüsü) gölgesinde açık gerçeğe veya bütünlüğe ya da somutun bir parçasına dokunabilir insan. Hemen ardından sese dönüşür



gerçek ya da bütünlük veya somutluk olarak çünkü bunların yaşanabileceği ya da elde tutulabileceği bir biçim yok. Çünkü iktidar; kurumları korursa da, onları başka kurumlara değiştirirse de, her iktidar kötüdür. Eğer, diğerlerinden "daha az kötü" bir iktidar düşünülebilirse, bu, normu korurken ya da yeniden kurarken, gerçekliğin görünümünü ya da olası yeni görünümünü dikkate alan bir iktidar olabilir yalnızca.

NOTLAR

Bitişiklik - Benzerlik

Konfigülat - Similioritat : Pasolini, tartışmasında - neredeyse dönemin bir gereği uyarınca - büyük ölçüde yapısalci dilbilim kavramsallığından yararlanıyor. Bilindiği gibi her dil yapılanmasında iki ana eksen ayırır: Dikey ve yatay eksenler. Anlamlı bir cümle kurmak için potansiyel bir dil dağarcığının içinde, bir eleme işlemi sonucunda cümlemizi oluşturacak öğeleri seçeriz. Cümledeki her bir sözcüğün, dil cephanesindeki tüm diğer benzer sözcüklerle bağlantısı dilin dikey eksenini oluşturur. (Metopher/teğretileme bu düzlemde gerçekleşir). Öte yandan, anlamlı her cümle, bir dizi sözcüğün, sözdizimi kurallarına göre yanyana getirilmesini gerektirir. Bu bitişiklik ise yatay eksenidir ki, metonymie/düzdeğişmece de bu eksene yapılan bir müdahale sonucu oluşur.

Nuovi Argomenti Nr. 20 Aralık 1970

Batıl deneyimler

Ullstern, 1982

Türkçesi: Cemal Ener

nisan yayınları

LUIS BUNUEL

Bir Endülüs Köpeği

Senaryo/Türkçesi: Osman Senemoğlu

JEAN VIGO

Hal ve Gidiş Sıfır

Senaryo/Türkçesi: Osman Senemoğlu



SALAH BİRSEL'le 1950'lerin Sinema Ortamı



Çizgi: Kemal Gokhan

SÖYLEŞİ

Hüseyin Sönmez-Serhat Öztürk

• Sinemaya nasıl başladınız?

• 1952 yılında yeğenlerim Birsel Film şirketini kurdular. Ben de onlarla birlikte çalışıyordum, film çekimlerinde bulunuyordum. Bu çalışmalar neticesinde sinemayla ilgilenmeye başladım. Fransızca sinema kitapları getirttim. Gerçi o tarihlerde sinema literatürü çok sınırlıydı. 1956'dan sonra sinema doktorası yapmayı bile düşündüm, ne yazık ki yanında doktora yapacak kişi yoktu. Esas derdimse üniversitede bir kürsü oluşturmaktı. O sırada Haldun Taner, Sabri Esat Siyavuşgil'in de katkısıyla üniversitede bir tiyatro enstitüsü kurmak üzereydi. Benim isteğim üzerine de programa sinema tarihi dersi konulmuştu. Tiyatro enstitüsü tasarısı profesörler kuruluna gittiğinde dersleri kimin okutacağı sorun olmuş, bunun üzerine tasarı uygulanamadı. Kısacası o yıllarda böyle işlerle uğraşıyordum. Bana göre sinemayla gerçekten uğraşmak için bazı filimleri fazlaca seyretmek gerekir. Benim o dönemlerde bir filmi stüdyoda 3-4 kez izleme olanağım yoktu. Ben de sevdiğim filimleri sinemada birden fazla seyredirdim. John Ford'un 1939 yılında çektiği *Posta Arabası* filmi —geçenlerde televizyonda da gösterildi— Türkiye'de *Cehennem Dönüşü* diye gösterilmiştir. Bu film kovboy filmlerinin klasığıdır. Orson Welles'de 1940 yılında *Yurttaş Kane* filmi çekmiştir. Welles *Yurttaş Kane* filmi çekmeden önce *Posta Arabası*'nı 40 kez izlemiş. Bir filmi fazla izleyince konuyu bırakıp planların bağlantısına dikkat etmeye başlıyorsunuz. Ben bir konuya el attığım zaman herşeyimle ilgilenirim. O sıralar Vatan gazetesinden sinema eleştirisi yazmak için teklif aldım. 1 yıl çalıştıktan sonra da Yeni Sabah'a geçtim. Çünkü onlar haftada iki gün yazı istiyorlardı. Böylece sinema eleştirileri yazmaya başladım. Sinemayla ilişkim 1970'lere kadar devam etti. Bu tarihe kadar sinema literatürünü izledim. *l'Avant Scène Cinema*, *Cahiers du Cinema* ve ismini anımsayamadığım iki dergiye daha abo-



neydim. Sonra sinemaya ilgim b... troya yöneldim. 6-7 tane tiyatro çevirim vardır. Çoğu Milli Eğitim klasikleri arasında yayınlandı. Savaş yıllarında, Sait Faik, Samim Kocagöz ve birkaç kişi daha haftada 4-5 gece sinemaya giderdik. Filmleri daha çok prömiyerlerde izledik. O zamanlar Küçük Emek sinemasının adı Sümer sinemasıydı. Orada salı geceleri olurdu prömiyer. Emek sinemasının adı Melek sinemasıydı. Küçük Emek sineması Ses pasajının biraz ilerisinde cadde üzerindeydi. Bir de İpek sineması vardı. İpek sineması da sonra Şehir Tiyatrosunun Komedi tiyatrosu oldu. Şimdiki Emek sinemasının karşısında da Ar sineması vardı. Melek sinemasıyla karşılıklıydı Ar sineması. En kaliteli sinema Melek sinemasıydı, filmleri çarşamba günleri değiştirirdi. İstanbul'un bütün sosyetesini, güzel kadınları hep orada olurdu.

• **O dönemin prömiyeri gala şeklinde mi olurdu?**

• Hayır, filmin ilk gecesi o zamanlar böyle fazla kalabalık toplardı. Lale sineması perşembe günleri ilk gece yapardı.

• **O seneler ne gibi filmler gösterilirdi?**

• İkinci Dünya Savaşı'na kadar 90 dakikalık filmler yaparlardı. Belirli sinemacılar da 10 dakikadan 9 kutu olmak üzere 90 dakikalık filmler yapmışlardır. Çünkü sinemacılar daha fazlasını istemezdi. Taksim sineması pazar günleri 90 dakikalık filmi de keserek bir matine fazla yapardı. Daha sonra uzun film çekmeye başladılar. John Ford'un *Vadim O Kadar Yeşildi ki*, 1953 yılında açılan Şan sinemasında Hoffman'ın *Sihirli Masalları* gösterildi. Müzikal ve güzel bir film. Ondan 5-6 sene önce sihirli pabuçlar Elhamra sinemasında oynadı. Elhamra o ana kadar güzel filmler göstermemesine rağmen, böyle güzel bir filmi görmek için herkes oraya gitmişti. Komedi müzikaller çok gösterilirdi. Mesela Melek Sinemasında *Yağmur Altında* ve Gene Kelly'nin *Işıklar Sönerken* filmini seyrettik. Daha sonraları ise İtalyanlar neo-realizmi başlattılar, onlara Fransızlar da katıldı. Mesela Roger Vadim'in *Allah Kadın'ı Yaratır*; bu tip filmler gündeme gelince Melek sineması da bu tip filmleri oynatmaya başladı. Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*, *Çatı* filmlerini seyrettik. Melek sineması İpekçilerindi, orası satılınca adı Emek sineması oldu. Onlar da sokak içinde Yeni Melek sinemasını açtılar. O hala açık mı?

• **Hayır, kapandı.**

• Sinema kalmamış. O sıralar eleştirmenliğimiz de başlamıştı. O zamanlar gazetelerde sinema eleştirmenliği yaygındı. Milliyet gazetesinde Tunç Okan, bazen Semih Tuğrul, Nijat Özön, Akis dergisinde yazardı. Sinemalar da bizim yazdığımız yazıları keser kapıya asarlardı. Yıldız verirdik, ben iyi filmlere dört yıldız verirdim. Görülmesine de olur olanlara tek yıldız verirdim. Sinemacılar tek yıldız verdiğim zaman kızarlardı. Ben onlardan resim alırdım, tabi tek yıldızdan sonra epey surat asarlardı.

• **Sinema yazarlığınız ötesinde, o dönem Türk sinemasını izliyor muydunuz? Senaryo yazdınız mı ve de film çekmeyi düşündünüz mü?**

• Kemal Bekir ile birlikte bir senaryo yazdık. Shakespeare'in *Romeo ve Jülyet* eserini Türkiye'ye adaptasyonuydu. Fakat biz bazı güzel şeyler eklemiştik. Mesela senaryonun içinde motorsiklet vardı ve İç Anadolu'da geçiyordu. Senaryoyu bizden istemişlerdi fakat çekmediler. Hüseyin Peyda'nın aynı konudaki senaryosunu tercih ettiler. Bir senaryo daha hazırlamıştım. Fakat filmini yaptıramadım. Tabi film de çekmek istedim, fakat bana hep işin içine fazlası sanat karıştırırım diye çektiler. Halbuki ben herşeyden önce filmin tutmasını düşünüyordum. Aynı şey deneme için de geçerli, daha çok kişi okuyabilsin diye yazardım. Ayrıca devlet memuruydum, zamanım da müsait değildi. Cebinizde hiç para olmasa bile yazı yaz-



mak mümkündür. Film çekmek için film gerekiyor. 1955'lerde bir filmin maliyeti 25.000 TL'ydı, benim malıma...

• **O dönemler bir de Fransa'ya gitmişsiniz?**

• Evet. Birsel Film için gitmiştim. Belgin Doruk'un oynadığı bir dizi *Küçük Hanım* filmi yapmışlardı. *Küçük Hanım Avrupa*'da filminin çekim iznini almak için de Paris'e gitmiştim. Hatta film Paris'te bir kahvede çekilmişti. Filmin bir yerinde kahvenin köşesinde otururken ben de gözüküyorum. Birsel Film ile pek anlaşımadım. Onların anlayışları benimkinden farklıydı.

• **İkinci senaryonuz neydi?**

• Tarihi bir film. Birsel Film çekecekti. Onu da çekmediler. Fakat parasını ödeditiler. Balkan savaşından önceki savaş anlatılıyordu. İçinde bir de aşk öyküsü vardı. İyi bir senaryo değildi. Film yapmadıklarına sonradan sevindim. Fakat iş yapabiliyordu. Yerli filmcilik 1950'lerden sonra hareketlenmiştir. Ondan önce İpekçiler birtakım filmler yapmışlar. Özellikle Muhsin Ertuğrul'la çalışmışlardır ve *Bataklı Damın Kızı Aysel*'i çekmişler. Müzikal komediler de çekilmişti. *Karım Beni Aldatırsa, Cici Berber* gibi 4-5 tane vardır. Tamamen şehir tiyatrolarının oyuncularını oynardı. Onun için de fena olmazdı. Daha önceleri ise *Bir Millet Uyanıyor* çekilmişti. Hatta onun senaryosunu Nazım Hikmet'in yazdığı söylenir. 1950'den sonra Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ortaya çıktı. Bir kaç film çeken Faruk Keçç vardı. O sonraları ortadan kayboldu. Kadın oyuncular olarak Muhterem Nur vardı ve de çok sevilirdi. Ayrıca Baha Gelenbevi ve Memduh Ün de o dönem film çektiler. Bunların arasında en iyisi Metin Erksan'dı. Metin Erksan'ın *Dokuz Dağın Efesi* filmi benim jürisinde bulunduğum bir yarışmada birinci olmuştu. Lütfi Akad'ın *Beyaz Mendil* ve *Yangın Var* filmleri vardı. Bunları eleştirilerimde fazla yazmazdım. Çünkü yönetmenler prodüktörlerin isteğine göre çektiklerini söylerlerdi. Sonradan birkaç filmi dışarıdan gelen sermayeyle yaptılar. Gene de iyi film çekemediler. Yanlış anımsamıyorsa *Yangın Var* filmi böyle çekilmişti. Ben bunları o şekilde yazmıştım. Atıf Yılmaz sonradan ülenmiştir. O sıraların gözde yönetmenleri Lütfi Akad ile Metin Erksan'dır. Erksan, Sanat Tarihi okuduğu için, daha bilinçli film çekerdi. Oyuncular arasında Cahit Irgat, Turan Seyfioğlu, Muzaffer Tema, komedyen olarak Münir Özkul vardı. Şimdi sinemaya gitmiyorum, yalnız televizyondan izliyorum. Tabi Yılmaz Güney'i unutmamak gerekir. Nitekim onun hakkında da yazı yazdım. Sinemaya kaliteyi getirmiştir. Onun ilk filmi Atıf Yılmaz'ın çektiği *Alageyik*'tir. Konusu efendi bir konuydu. Bir adam evleniyor, ava çok meraklı, zıfaf gecesinde bile ava çıkıyor. Sonra sabaha karşı da eve dönüyor. Yılmaz Güney çok başarılı değildi. Biraz rol keserek James Dean'a benzemeye çalışıyordu. Sonraki filmlerini ise çok sevdim.

• **O sıralar Sait Faik, Samim Kocagöz gibi kişilerle sinemaya gittiğinizi söylediniz. Sinemada konuşur muydunuz?**

• Hayır, hiç konuşulmazdı. Sait Faik hafta içinde Beyoğlu'nda olurdu. Hafta sonlarını adada geçirirdi. Bizden önce Fikret Adil yazmış. *Yıldız* diye bir dergi vardı. Ama öyle iyi yazılar çıkmazdı. Daha çok Hollywood haberleri çıkardı. Saray İngiliz filmleri getirirdi. Amerikan şirketleri diğer sinemalar arasında paylaşılmıştı. Sinemalar tarafından Universal filmleri Ar'da oynardı. Warner Bros.'un filmleri Lale'de oynandı.

• **Sizin diğer sanatlarla da ilginiz olmuş.**

• Benim 3-4 dönemim oldu. Sinema, resim, caz müziği, diğeri de tiyatroydu. Bunların arasında en uzununu sinemadır.



JACQUES BREL'İN SİNEMA SERÜVENİ

MARIO LEVI

I

Gece. Brüksel'in puslu sokaklarında bir meyhaneden bir diğerine koşuşturan birkaç insanın görüntüsü. Sis. Dostluklar, kahkahalar, sarhoşluklar. Sonra bir dış ses: Germaine'in beni boşu boşuna bekleyişinin nedeni busu. Yeni bir yola çıkış, yeni bir umudu yaşamak. Uyumsuz, çekingen ve ne yaptığını bilmez bir bestecinin kamera karşısında verdiği ilk görüntüleri saptar bu anlar. İlk günler, ilk heyecanlar, ilk arayışlar. Georges Pasquier bu siyah beyaz fantezinin yönetmeni ve yapımcısı Georges Deliens'e Jacques Brel'in iyi bir oyuncu olup olamayacağını sorar. Bu sorunun yanıtı yıllar, çok uzun yıllar sonra alınabilecektir. Çekingen ve güleç Belçikalının 1950 yılında, M. Clémenti'nin Büyük Korkusu adı altında çevirdiği bu on dakikalık kısa metrajdan sonra yaşayacağı uzun bir şarkıcılık dönemi olacaktır. Sahne yaşamının her geçen gün biraz daha çok gündeme geldiği, giderek bir yaşama biçimine dönüştüğü günlerde, bu girişim tatlı bir anı olarak kalır.

II

Jacques Brel'in sinemayı ciddiye alması ve bu konuda zorlu bir sınava soyunması için 1968 yılını beklemek gerekecektir. Kendisini alışlagelmiş bir geleneğin cazibesine kaptıran bir şarkıcıyla karşı karşıya mı kalırız? Yves Montand, Edith Piaf, Maurice Chevalier, Elvis Presley, Serge Gainsbourg, Gilbert Bécaud, Charles Aznavour ve başkaları... Bir görüntünün saptanması, unutulmaz ve kalıcı kılınması. Uçup gidebilecek sözcüklere karşı yazının kalıcı olması gibi. Görüntülerde yaşamak ve yepyeni bir arayışın, yepyeni bir yola çıkışın şiiiri. Sonra ışık, sonra kamera sonra yönetmenlik. Sinema bir şiiirdir...

III

Aslına bakılacak olursa, gerek bir oyuncu, gerekse bir yönetmen olarak altına imzasını attığı filmlerin hemen hemen tümünde şarkılarında izlediği konu ve izlekleri yineler Brel. Sinemacılık yaşamında göze aldığı ilk denemede böylesi bir görüğe destek sağlayabilecek bir olaylar dizisi anlatılır: *Les risques du métier* (Meslek Tehlikeleri) ya da büyük kentin hırgüründen uzak bir kasabada, bir taşra yaşantısının tekdüzeliğinde, yaşamdan pek de o kadar fazla bir şey beklemeyen bir lise öğretmeninin dramı. Yönetmen André Cayatte, gerçek bir olaydan hareketle kotardığı senaryoda yanlış işleyen bir adalet mekanizmasıyla, kokuşmuş bir polis kurumuna belirli sınırları gözardı etmeksizin saldırmayı hedeflemiş gibidir. Hemen hemen her yerde, beklenmedik bir anda gelişebilecek bir haksızlıklar ve anlaşmazlıklar dizisi. Ve bu haksızlıklar karşısında eleştirel yetisini kullanabilmekten yoksun insanların iğrenti veren davranışları. Şarkıcılık yaşamı süresince haksızlıkların ve adaletsizliklerin her türlüüne karşı büyük bir savaş açmış Brel için kayıtsız kalınmayacak bir sorunsalla başbaşa bırakılır. Buna benzer bir izlek, çok daha değişik bir tavır ve belki de çok daha zengin bir sinema diliyle *Les assassins de l'ordre* (Düzenin Katilleri) adlı filmde de işlenir. Jean Laborde'un bir romanından uyarlanan bu filmde Jacques Brel, yolsuzluklara, günüşüğüne çıkarılmayacak suçlara ve onların koruyucusu gizli güçlere karşı savaş açmış bir savcıcı oynar. Olaylar küçük bir hırsızın karakoldaki sorgulanması sırasında öldürülmesiyle gelişir. Bir komiserle iki polis bu çocuğu öldürmek suçundan mahkemeye verilirler. Ama sanıkları savunan avukatın becberikliğiyle, yargıca yapılan büyük baskılar sonucunda olay örtbas edilir ve cinayeti işleyenler adalete hiçbir hesap vermeksizin serbest bırakılırlar. İyimsen Don Kişotluk silahların her tür-lüsünü kuşanmış profesyonel kötülük karşısında bir kez daha yenilgiye uğramıştır. *Duzenin*



Katilleri kimi çevreler için ateşe oynamak anlamına gelir. Fransa'da polis kurumu ilk kez bu denli yürekli ve dolaysız bir şekilde eleştirilir. Belki de bu yüzden gösterime çıktığı günlerde Cannes Film Festivaline kabul edilmez. Filmin taşra kentlerindeki sinema salonlarında gösterilmemesi için yetkili mercilerce çeşitli oyun ve tehditlere başvurulur. Brel bu fırtınadan oldukça ucuz kurtulur. Filmle ilgili eleştirilerinde oldukça temkinli davranmayı yeğleyen eleştirirnerlerin söylediklerine bakılacak olursa oldukça başarılı bir oyunculuk sınavı vermiştir. Şarkıların yorumlayışında oyunculuktaki yeteneklerini yıllar önce zaten kanıtlamış bulunan Brel için parti iyiden iyice kazanılmış gibidir. Yıllar önce: O şarkılardaki insancıklar sanki buradan da seslenir. Haksızlığa çıkışan ama sonuçta hep yenik düşen, yeldeğirmenlerine saldıran ama yolun sonunda hayalleriyle başbaşa kalan, başbaşa bırakuliveren kahramanlar. Yenilgiler yeni bir düşünme kurulmasını ya da yepyeni bir özlemin peşinden koşulmasını engelleyebilir mi? Serüven tutkusunun ve başkaldırının çeşitli şekilleri ve seçenekleriyle dile getirildiği çağışmalar böylesi bir soruya dolaylı da olsa bir yanıtımsı gibi görünür.

IV

Bu aşamada *Mon oncle Benjamin* (Benjamin Amcam)'dan söz etmek gerekiyor. Edouard Molinaro'nun yönetiminde çevrilen bu film, onsekizinci yüzyılın giderek aydınlanan insanını oldukça keyifli ve çekici bir mekânda dile getirir. 1750 yılları civarında Flandre bölgesi. Kadınları, güzel yemekleri ve serüveni alabildiğine seven, yoksulları parasız tedavi eden, güçlülere eline geçirdiği her fırsatta saldıran ve kanun dışı sayılabilecek herşeye büyük bir yakınlık duyan bir köy hekimidir Benjamin. Molinaro bir yaşam panayırını dile getirmeyi tasarlar. Bir serüven düşkünlüdür Benjamin, bir hümanisttir; gürültücü, farfaracı, kışkırtıcı ve kavgacıdır. Evliliği, yerleşmişliği, küçük hesapların ardından koşmayı şöyle ya da böyle bir yaşama biçimine dönüştürmüş düş yokunu insanlarla eline geçirdiği her fırsatta alay eder. Yola çıkışları hiç bitmeyecek, bir yaşamı sonsuza dek anlamlandırabilecekmiş gibi görünür. Bir düşsever, bir yolcu. Yoksa Jacques Brel midir, Benjamin?

V

Benzeri bir coşku *La Bande à Bonnot* (Bonnot'nun Çetesi)'ndeki Raymond la Science'la *Le Bar de la Fourche* (Yol Ayrımındaki Bar)'daki Van Horst için de sözkonusudur. Philippe Fourastié'nin yönetiminde çevrilen *Bonnot'nun Çetesi*'nde bu kez de 1910'lu yılların Paris'ine bir yolculuğa çıkarılırsınız. Anarşi eylemi ve kuramlarıyla çoktan inmiştir sokağa. Brel, Raymond la Science anında, kendi kendini yetiştirmiş yarı aydın bir sokak serserisidir. Fabrika çıkışlarında kışkırtıcı konuşmalar yapar, hapse atılır, kendisiyle eşdeş özlem ve düşleri paylaşımlarla birlikte bilumum hırsızlık, soygunculuk ve serserilik olaylarına katılır, aşkı eylemleri, eylemleri aşklarıyla özdeşleştirebilmenin şiirini yaşar. Çeteyi oluşturan arkadaşlarına daha kalabalık olmaları durumunda, Paris Komününü bir kez daha oluşturabileceklerini söyler. Ama kendisini yepyeni özlemlere hazırlayan o yorgun şehir için bu defter çoktan kapanmış gibi görünür. Basit bir gangster filmiyle yetinmek istemediğini söyleyen Fourastié, ondokuzuncu yüzyılın nesli her geçen gün biraz daha çok tükenen anarşistlerine nostaljik bir bakış açısı getirmeyi tasarlamış gibidir. *Bonnot'nun Çetesi* ya da toplumun kokuşmuş değerlerine ve en önemlisi yerleşmişliğin her biçimine karşı çıkan şair anarşistlerin serüveni. Serüven... Tüm boyutları, biçimleri ve yan anlamlarıyla... Böylesi bir tutku sözkonusu olduğunda uzak diyarları yaşayabilmek için birçok neden vardır. Jacques Brel, *Yol Ayrımındaki Bar*'da, gene 1910'lu yıllarda, mekânı gene meçhul, dostluğu bir kez daha birçok değerini üstünde tutan, kadınlarla ilişkilerinde alışkanlığa dönüşebilecek dural beraberlikleri değil, kısa ve çılgın tutkuları arayan bir gezgin olarak çıkar karşımıza. Adı Van Horst'tur bu kez. Olaylar Québec'te gelişir. Ödeşmeler, tutkular, dostluklar ve bitmek tükenmek bilmeyecek arışırla varsıllaşan bir oyunlar dizisi.

VI

Jacques Brel'in değişik mekânlarda, değişik görüşlere ve yöntemlere sahip yönetmenlerle, bir-birinden çok farklı olanaklarla çektiği ve filmografisinin en başarılı oyunculuk sınavlarını verdiği bu çalışmalarda, görünürdeki tüm farklılıklara karşın eşdeş ya da en azından benzer



bir yazgıyı paylaşmak zorunda bırakılan bu insanın hereye gider? Biraz buruk, biraz mutlu, biraz da hüzünlü bir dünya. Ama ne SINEMATEK TV şarkı. Bir karşı çıkış. Yerleşmişliğe, kokuşmuşluğa, yüzeysel antlaşmalara ve belki de hiç ölenemeyecek bir sona çıkışabilme. Ve sonuçta hep yenilenlerden, tutunamayanlar'dan olmak. Çünkü peşinden koştukları düş hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir. Çünkü bu düş bu dünyaya adaleti ve insan sıcaklığını getirmek istiyorum diyen Don Kişot'un düşüdür. Don Kişot... Brüksel Kraliyet Tiyatrosu, Paris, Champs Elysées Sahnesi. J. Brel'in bu unutulmaz kahramanın kişiliğiyle kurduğu özdeşlik salt bir rastlantı mı? Elbette hayır. Başarılı bir şarkıcılık döneminden sonra birçok sancıyı göze alarak bambaşka bir söylemi, sinema oyunculuğunu, sonra da hiç duraksamaksızın, ününe gölge düşürebilmek gibisinden küçük hesaplara itibar etmeksizin sinema yönetmenliğini göze almasına bu denli güzel bir açıklama yapılabiliyor muydu, öyle olmasaydı? Yola çıkışların şiiirdir önemli olan, bu yolun bitiminde ulaşılabilecek sonuçlar değil. Yönetmenlik bekleneşi bir gelişmedir.

VII

Kırk yaşını aşmış iki uyumsuzun, iki mutsuz insanın birbirlerine umutsuzca aşık oluşları dile getirilir *Franz*'da. Yaşını başını almış çirkin Léonie'yle, hayaller peşinde koşan, büyük kahramanların düşünüyü sürekli olarak kurduğu halde hep aynı yerde kalan, hep aynı küçük danyanın esiri olan Léon'un hikâyesi. Lisbeth List'in Hollandaca söylediği *Les Desespérés* adlı şarkıya Blankenberge kıyı şeridinin görüntüsü eşlik eder. Léon, Katanga'da çarpıştığını söylediği *Franz*'ın hayali anısını Léonie'yle böylesine şiirselleştiren bir mekânda yaşadığı aşk hikâyesine de taşır. Tatilin bitimiyle gelen zorunlu ayrılıktan geriye bir tek intiharı kalacaktır. Aşk hiçbir zaman, hiçbir yaşta kalıcı ve uzun ömürlü olamayacaktır. Zaman geçer, şefkate ve bir insan sıcaklığına duyulan gereksinim hiçbir zaman elde edilemez, hep bir yarıya ertelenir. Hataların yinelenmesi ve hep aynı tuzaklara düşülmesi bundandır. *Franz*, yaralı insanların, tüm hayal ve dileklere karşın aşamadıkları kısıtlı bir dünyanın, çelişkilerle dolu bir yaşama biçiminin anlatımıdır. Film hemen hemen her karesiyle Brel kokar: İletişimsizliğin dramına bir kez daha tanık oluruz.

VIII

Franz'daki girişiminden kısa bir süre sonra yeni bir filmin yönetmenliğine sıvanır Brel. *Far West* eski, çok eski bir düşün, dahası yıllardır sürmüş bir özlemin perdeye yansıtılmasıdır. Düş kurabilme, şefkati ya da mutluluğu arama adına büyük bir savaşı göze alabilenlerin hikâyesi: *Far West* ya da düş kurabilme hakkı. *Far West* ya da her insanın yaşamının belirli dönemlerinde kurduğu hayallerin simgesi. Sürekli yinelenebilecek bir düşü, bir özlemi kovalamak. *Far West*'in insanları temkini ve güvenliği belki de bu yüzden elden bırakır, yollarının sonunda belki de bu yüzden hüsrana vardır. Ama bir düşün uyanmak, bir umarsızlık... Léon aşkında başarılıdır. *Far West*'in insanları cenneti ve altını arayışlarında. Böylesi bir gerçek karşısında hüsrana ve düş kırıklığının uyumsuzlar için er ya da geç kaçınılmaz olduğunu mu düşünmek gerekiyor? Belki. Ama bir gerçek varsa, o da 1973 yılında, Cannes Film Festivalinde Belçika'yı temsil eden ve Marco Ferreri'nin *La grande bouffe* (Büyük Tıkınma)'sı karşısında büyük bir yenilgiye uğrayan, eleştirmenlerin ve seyircilerin son derece niteliksiz bir western olarak değerlendirdikleri *Far West*'in Brel'e böylesi bir umutlanma sürecinin sonucunda büyük bir düş kırıklığını son derece acımasız ve somut bir şekilde yaşattığıdır. Yönetmenlik defterini kapatmanın da zamanı gelir.

IX

Jacques Brel bir yıl sonra, Edouard Molinaro yönetiminde, *L'emmerdeu* (Baş Belası) adlı bir film çevirir. Ve sinemada kendisine umut bağlayanları bir kez daha yüreklendirebilecek denli başarılı bir oyunculuk sınavı verir. Ama kartlar çoktan oynanmış, yola çıkmayı, bir yerlere gitmeyi ve yerleşikliği yadsımayı bir yaşama biçimine dönüştürebilmiş Brel için bir kez daha başlamamak üzere son bulmuştur sinema.

Büyük Okyanus yolculuğuna ve Hiva-oa'ya giden yola çok kısa bir süre kalmıştır.



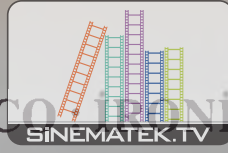
X

Bugün hemen hemen herkes Brel'in sinemacılığın şarkıcılığı denli önemli olmadığını düşünce-sinde birleşiyor. Sinemasını artık **SINEMATEK.TV** amaya değer bulmayan sinema eleştir-menleri bile var. Hiç kuşku yok biraz fazla acımasız bir yaklaşım bu. Bu aşamada başarılı bir oyunculuk kariyerini gözardı etmemek ve sanatçının sinemacılığını şarkıcılığıyla karşılaştı-rma konusu yapmamak belki de en doğrusu. Herşey bir yana Brel'i bir insan olarak tanı-yanlar için bu yargılar bir yere kadar önemsenesi ve üzerinde durulması. Sinemanın hemen hemen her sanat dalında olduğu gibi özünde biraz düşseverliği biraz da donkişotluğu barındırdığı düşünülecek olursa olay bambaşka bir boyut ve içerik kazanabilir üstüne üstlük. Zaman geç-tikçe bu uzun ve tehlikeli serüvene ilişkin değerlendirmelerin böylesi bir gerçeğin gözardı edil-medeyapılması gerekecek.

Yola çıkışların şiiirini yaşamak, yaşamı bir nebze de olsa anlamlandırmanın en önemli koşul-larından biridir belki de, kimbilir...

Gerilim Sinemasının Ustası
Alfred Hitchcock, Truffaut'nun kaleminden
HITCHCOCK'da

Afa Yayınları



UMBERTO ECO'YU SINEMATEK.TV ÜZERİNDEN İZLEMENİN VE KEYİF

(...)

Eğer eğlendiriciye bir roman, okur tarafından beğenilecektir elbette. Ancak bununla birlikte, okur tarafından beğenilmenin (yani konsensus, dolayısıyla da “başarı”) bayağılık olduğuna inanıldığı bir süre. Eğer bir roman okuru tarafından beğeniliyorsa, bu, onun okura yeni hiçbir şey getirmemesine ve onlara yalnızca, zaten bekledikleri şeyi vermesine bağlı olmalıydı.

Ancak ben, “bir roman okurlarına, bekledikleri şeyi verirse, beğenilir” demekle, “bir roman beğeniliyorsa, bu, onun okurlarına, bekledikleri şeyi vermesine bağlıdır”, demenin aynı anlama geldiğine inanmıyorum.

İkinci iddia her zaman doğru değildir. Sonuçta **Teneke Trampet** ya da **Yüz Yıllık Yalnızlık**'a varmak için yalnızca Defoe ya da Balzac'ı düşünmek yeterli.

Şimdi, bu noktada, konsensus ile bayağılık özdeşleştirmesinin, tam da bizim bir zamanlar, “Gruppo 63” içinde savunduğumuz bazı polemik tezler tarafından pekiştirildiği yolunda itirazlar gelecektir. Hatta 1963'ten önce de, başarılı romanı “uzlaşıcı” romanla, “uzlaşıcı” romanı da geleneksel “eylem romanıyla” özdeşleştirmiş, buna karşılık, infial yaratan ve büyük okur kitlesince reddedilen deneysel edebiyatı, avantgardist eseri yüceltmıştik. Doğru, bu tezler o zamanlar savunuldu ve bunun bir anlamı vardı; en çok konformist edebiyatçıları arasında infial yaratan ve vakanüvistlerin hafızalarında bugüne dek takılıp kalan tezlerdi bunlar. Haklı olarak, çünkü tam da bu etkiyi yaratmaları için savunulmuşlardı ve 19. yüzyılın sorunsalı karşısında kayda değer yenilikler getirmeyen, geleneksel, kökten uzlaşımçı, uyumlu romanları hedefliyorlardı. Ardından katı cephelerin oluşması ve genellikle çete savaşları yüzünden, her pireden bir deve yaratılması kötüydü. (...)

Topluluğun, deneysel roman üzerinde tartışmak üzere Palermo'da biraraya geldiği, 1965'te neler olduğunu ise artık kimse hatırlamıyor (...).

O toplantı süresince birçok ilginç şey duymak mümkündü oysa. Özellikle, o zamanlar, tüm Nouveau Roman deneylerinin kuramcısı olan Renato Barilli'nin açış konuşması; bu kez yeni Robbe-Grillet'yi, Grass ve Pynchon'u tartışıyorlardı Barilli (Thomas Pynchon'un şimdilerde, edebi “postmodern”in kurucuları arasında sayıldığını unutmamalıyız - ancak o sıralarda bu kavram henüz yoktu, en azından İtalya'da ve John Barth Amerika'da yeni başlamaktaydı). Barilli Jules Verne'e aşık, yeniden keşfedilen Rousset'i alıntılıyordu ve Borges'i alıntılanmamasının tek nedeni, o sırada bizde henüz yeniden değerlendirilmiş olmamasıydı. Peki, ne söylemişti Barilli? O zamana dek, “entrika'dan yüz çevirmeye” ve “maddenin parlayışı ve esrikliği içinde eylemin duraklamasına” prim verildiğini. Ancak eylemin - yapısız olarak farklı bile olsa (“action autre”) - yeniden değerlendirilişiyle birlikte, bundan böyle “anlatısal sanatta yeni bir evre”nin başladığını...

Ardından ben de, bir önceki akşam gittiğimiz bir sinemadan kalan izlenimleri değerlendirmiştim; Baruchello ve Grifi'nin garip bir film collage'ını, *Verifica incerta*'yı görmüştük. Başka öykülerin parçalarından, standart durumlardan, klişelerden ve tecimsel sinemanın basmakalıplıklarından oluşmuş bir öyküyü. Seyircilerin görünüşe bakılırsa, en fazla keyif aldıkları yerlerin daha bir kaç yıl öncesine kadar infial yaratan, yani geleneksel eylem akışının, mantıksal ve zamansal gelişiminin kırıldığı ve seyircilerin beklentilerinin şiddetle düşürüldüğü bölümler olduğunu vurgulamıştım. Avant-garde artık gelenek olmak üzereydi; daha birkaç yıl öncesine kadar uyumsuz tınlayan şeyler bir kulak ziyafetine (ya da leziz bir temaşaya) dönüşmüştü. Bundan, diye sürdürdüm



konusmamı, tek bir sonuç çıkarılabileceği "Mesajın kabullenilemezliği" bundan böyle deneysel bir anlatının (yeni eğlencici biçimlerde kodlanmıştı. Ortaya çıkan, kabullenilir ve eğlendirici-olanın yeni biçimlerine uzlaşımçı bir dönüştü. Marinetti ve onun fütürist akşamları zamanında, dinleyicilerin dehşetten haykırmaları, henüz vazgeçilmez bir şey bile olsa, bugün artık, demiştim, "normal karşılandığı için, bir deneyin başarısız ilan edilmesi, kısır ve ahmakça bir polemiktir"; buna benzer tavırlar, "tarihsel avantgarde"nin değer biçimlerine inatla takılıp kalmaktadır ve şu anda, bir avantgarde eleştirmen yalnızca gecikmiş bir Marinetti yandaşı olabilir. Mesajın alıcı tarafından kabullenilemezliğinin, yalnızca belirli bir tarihsel anda bir değer garantisini sağladığından unutmayalım... Korkarım, yalnızca skandalın, işin değeri için bir denek taşı olduğu yolu, tartışmalarını hâlâ belirleyen, o örtük görüşten yavaş yavaş vazgeçmemiz gerekiyor. Hatta belki de, düzenle düzensizlik, kısırtıcı ve tüketime yönelik eserler arasındaki temel ikilemin, farklı bir perspektif içinde geçerliğini yitirmeksizin yeniden değerlendirilmesi gerekiyor: İnanıyorum ki, kopuş ve sorgulama öğelerini, görünüşte kolay tüketime sunulmuş eserlerde de bulabiliriz. Buna karşılık okurlarını koltuklarından fırlatan, bazı kısırtıcı görünüşlü eserlerin, gerçekte hiçbir şeyi sorgulamadıklarını tespit edebiliriz... **Gereğinden fazla hoşlarına gittiği için, bir eserin değerinden kuşkuya düşen insanlara rastlıyorum hâlâ... Vesaire, ve saire.** Dediğim gibi, bu 1965'deydi. Pop Art'ın yükseldiği ve onunla birlikte, deneysel sanatla (figüratif olmayan sanat) kitle sanatı (anlatısal ve figüratif) arasındaki geleneksel ayrımların geçersizleştiği bir zamanda. Beatles üzerine konuşulan ve Posseur'un bana: "Bizim için çalıyorlar", dediği bir zaman - ancak kendisinin de Beatles için çalıştığını belirtmeden (ve Beatles'ın, ataları Henry Purcell'a doğru bir biçimde çevrildiğinde, konser salonlarında Monteverdi ve Erik Satie ile birlikte çalınabileceğini göstermek için, bir Cathy Berberian'ı beklemek gerekmişti).

POSTMODERN, İRONİ VE KEYİF

1965'ten bu yana geçen zamanda, iki düşünce nihayet açıklığa kavuştu. Birincisi, eylemin, başka eylemlerden alıntılar biçiminde yeniden keşfedilebileceği ve ikincisi, bir alıntının, alın-tılanan eylemin kendisinden daha az uslu ve uzlaşımçı olabileceği. (...)

Böylelikle, yeni, uzlaşımçı olmayan, yeterince sorun içeren ve aynı zamanda da keyifli bir roman olanağı mı oluşuyordu?

Yalnızca eylemin değil, keyfin de yeniden keşfine bağlanan bu kombinasyon, ancak Amerika'lı postmodern kuramcılarınca sağlanacaktı.

Ne yazık ki, "postmodern" bugün, insanın her istediğini yapabileceği bir çerçeve kavramı oldu. Bu kavramı, herkes istediği şeye uyguluyor sanırım. Ayrıca, bana öyle geliyor ki, "postmodern"i, tarihsel olarak sürekli daha geriye itme yönünde bir eğilim var: Önceleri, son yirmi yılın birçok yazar ve sanatçısına uygun düşer gibiydi, ardından, geriye doğru on yılları geçerek, yüzyıl başına gitti, ardından daha da geriledi ve şu anda da hâlâ yolda; pek yakında, postmodern kategorisi Homeros'a varmış olacak.

Gelelelim ben, "postmodern"ün zamansal olarak sınırlanabilecek bir akım değil, düşünsel bir tutum, daha kesin söylesek: Bir hareket tarzı, bir **Kunstswollen** (sanatsal tutum) olduğuna inanıyorum. Her çağın kendi postmodern'i olduğu bile söylenebilir belki, tıpkı her çağın kendi maniyerizmine (üslupçuluğuna) sahip olduğunun söylendiği gibi (ve belki de postmodern tarih-üstü bir kategori olarak maniyerizmin modern adından başka bir şey değildir, diye düşünüyorum). Nietzsche'nin "**Zamansız Görüşler**"inin ikinci bölümünde, "Tarihin Yaşam Açısından Sakıncası" konusunda belirttiği gibi, her çağda kriz anlarına varıldığını sanıyorum. Geçmiş belirliyor, boğuyor, tehdit ediyor bizi. "Tarihsel" diye nitelendirilen avantgarde (ancak burada da, avantgarde'yi tarih-üstü bir kategori olarak anlamak isterim) geçmişten kopmak, onu devirmek istiyor. "Kahrolsun ayıışı!": Fütüristlerin bu kavga şiarı, her avantgarde için tipik bir programdır, ayışığı yerine, yalnızca (yerine göre) uygun bir şey yerleştirir-



mek yeterli. Avantgarde yıkar, çarpıtır: collage. Demoiselles d'Avignon'u (Avignon'lu Kadınlar) avantgarde'in tipik bir örneği olarak kabul edilir. Avantgarde, figürü yıkar, soyuta, biçimsel olmayana varır, beyaz perdeye, yırtılmış perdeye, yanmış perdeye; mimaride son, Curtain Wall'un minimal koşuludur, parlatılmış taş olarak yapı, saltık paralelepipedon (üç çift paralel yüzey tarafından sınırlanmış gövde, örneğin küp (çev.) edebiyatta söz akışının Burroughs usulü collage'lara dilsizleşme ya da boş sayfaya varana dek parçalanışı, müzikte atonaliteden gürlüğe, saltık ses ya da topyekün suskunluğa geçiş (...).

Ancak, avantgarde'in yani modern'in artık ilerleyemediği bir an gelir, çünkü geçen zaman içinde, kendi imkansız metinlerinden Concept Art (Kavramsal Sanat) konuşan, bir üst-dil oluşturmuştur. Modern'e verilen postmodern cevap, geçmiş, yıkmanın artık mümkün olmadığı - çünkü yıkımı suskunluğa götürmektedir - noktada, yeni bir tarzda ele almak zorunluluğunun kavranışı ve kabulünden ibarettir: Masumca değil, ironiyle. Postmodern tutum, bana, akıllı ve çok okumuş bir kadını seven ve bundan dolayı, kadına, "Seni içten seviyorum" diyemeyeceğini bilen bir adamı hatırlatıyor. Adam bunu diyemez, çünkü tam da bu sözlerin, sözgelimi, Liala tarafından yazılmış olduğunu, kadının bileceğini (ve kendisinin de bunu bildiğini bileceğini) bilir. Ancak bir çözüm vardır. Kadına diyebilir ki, "Şimdi Liala'nın diyeceği gibi; seni içten seviyorum". Bu noktada, sahte masumiyeti önedikten sonra; insanın artık masumca konuşamayacağını açıkça dile getirdikten sonra, kadına söylemek istediğini de, yani onu sevdiğini de söylemiş olur; ancak yitirilmiş bir masumiyet çağına sevdiğini... Eğer

kadın da bu oyuna katılırsa, bu ilan-ı aşkı aynı biçimde karşılar. Konuşmanın taraflarından hiçbiri kendini saf hissetmek zorunda kalmaz, her ikisi de geçmişin, artık kolayca silinmeyecek, çoktan söylenmiş olan sözün meydan okuduğunu görürler, her ikisi de bilerek ve keyifle ironi oyununu oynarlar... Ancak ikisi de becermiştir, bir kez daha aşktan konuşmayı. İroni, üst-dilsel oyun, maskaralığın karesi. Bundan ötürü, postmodern'de oyunu anlamamak ve meseleyi ciddiye almak mümkündür - modern dönemeyse oyunu anlamayanlar, onu ancak reddedebiliyorlardı. İroninin güzelliği (ve tehlikesi) de bu zaten: İroniyle söylenmiş olanı ciddiye alacak biri vardır daima. Braque, Juan Gris ve Picasso'nun collage'larının "modern" olduğunu düşünüyorum: Bu yüzden, normal izleyici tarafından reddedildiler. Buna karşılık, Max Ernst'in, eski gravürlerden oluşturduğu collage'lar "postmodern" diler; Bunların eski gravürler üzerine ve belki de bizzat collage yapımı üzerine, bir söylem geliştirdiğini farketmeksizin, birer düş ve serüven öyküsü gibi okumak mümkündür bu collage'ları ve hâlâ da mümkün. Ama eğer bu, postmodern ise, o zaman Sterne veya Rabelais'nin neden postmodern yazarlar olduğunu, Borges'in neden kesinlikle postmodern olduğunu ve tek bir yazar da, modern ve postmodern öğelerin neden birarada var olduklarını, birbirleriyle yer değiştirdiklerini ya da birbirlerine dönüştüklerini anlamak da an meselesi demektir. Joyce örneğini düşünün: "Portrait" modern bir denemenin öyküsüdür. **Dubliners**, daha önce olduğu halde, **Portrait**'den de daha moderndir. **Ulysses** sınırdadır. **Finnegans Wake** ise artık postmodern'dir ya da en azından, postmodern söylemi açar. çünkü anlaşılabilir için, söylenmiş olanın olumsuzlanmasını değil, ironik bir tarzda yeniden değerlendirilmesini bekler.

Kolaj ve Türkçesi: Cemal Ener

1 Okuyacağınız bu metin, **Gülün Adı** adlı romanıyla, inanılmaz bir okur rekoru kıran Umberto Eco'nun, sözkonusu romanı yazış sürecini ve genel olarak edebiyata ve sanata üzerine görüşlerini dile getirdiği bir metinden derlenmiştir. Yazının başlığı (İroni ve Keyif) kaynak metinde bir alt başlık olarak geçer.

Eco, Nachtscheift zum Namen **Der Rose**, München, 1986

Yönetmen: Maria Luisa Bemberg. **Senaryo:** Bemberg, Docampo Feijoo, Juan Bautista Stagnaro. **Görüntü yönetmeni:** Fernando Arribas.

Oyuncular: Susu Pecoraro, Imanol Arias, Hector Alterio, Elena Tasisto Renkli, 105 dakika.

Arjantin'de hiçbir askeri rejim altında yapılamayacak bir film olan *Camila*, dar görüşlü topluma karşı çıkan genç bir kadından çok, düşmüş bir rahibin öyküsünü yorumlamaya daha yatkın bir ulusal kolektif anıda, kaynama noktasında olmanın yanında, ondokuzuncu yüzyıl Arjantin tarihinden bir söylendir ve dinbilimsel düşünce yürütme ve siyasal yorumu harekete geçiren bir öyküdür. Siyasal baskıya ve dinsel ikiyüzlülüğe güçlü bir suçlama getiren film, asla güçlü bir biçimde büyük aşk ve bireysel seçme özgürlüğü yanlısı olmaktan vazgeçmez. Sinemanın, tutku ve yaptırım üstüne bir destan yaratan, düşündüğünü serbestçe söyleyen bir yönetmenin siyasal öfkesini yansıtıp, üstelik de dönem otantikliği isteyen yüksek yaratım değerleri elde etmesinden bu yana — olasılıkla, Fassbinder'in 1974'teki *Effi Briest*'inden beri — çok zaman geçti.

Yönetmen Maria Luisa Bemberg'in en çarpıcı başarısı, erkek gücü ve yetkesinin ilk ipucunda, nazlı bir sofuluğa kayma yeteneğiyle yaratılan bir kaynama noktasındaki kadını atmosferi yaratmasıdır. Filmin başoyuncusu, açılış sekansında büyükannesi atlı bir arabayla yoldan aşağı giden ve bir zamanlar Genel Valiyle çalkantılı bir ilişki yaşayıp, bir ömür boyu fazla bir özellik göstermeyen bir yaşamdan yıllar sonra aile ocağına dönen, genç bir kızdır. Ahlakı ve iffeti doğru dürüst bir evlilik yapıncıya dek korse gibi sıkılan büyük anne, açkıkı, Camila ve diğer genç kızlar için gözahıcı ve tabu bir konudur.

Bir aşküstü, genç kız ve kadınlar bir do-

ğumgünü partisinde oradan oraya koşuşup körün blöfünü (görme karşıtı körlük film için ana eğretileme olmakta) oynarlarken, Camila, gözündeki bağı çıkarıp o bölgeye henüz gelen yeni bir rahip olan Ladislao'nun yüzünü içine diklemesine bakar. Aralarındaki çekim anında oluşur, yakası ve cübbesinin arkasında o denli erişilmezliğiyle bile ilk görüşte olunan bir aşk biçimidir ve ilişkilerini, günah çıkarma kabininin dantela ızgarası arasından sürdürmeyi yeğleyeceklerdir.

Bağlanmış gözlerdeki toplumun 'bağlı' durumu, başka bir sahnede, Camila'nın aradığı okuma malzemesinin niteliği yüzünden kınandığı bir kitapçıda sürer. Camila, yalnızca masumlukla özdeş olan bir 'saflık'ın pahasına, yabancıysa olmadığı gönençli aristokratik biçim içinde yaşayabilir. Bilgi arayışı, hem cinsel hem de entelektüel, onun cennetten kovulmasına neden olur.

Ladislao ile, her ikisine de keşfedilmemiş bölgeler açan bir arkadaşlık geliştirdikçe, Camila'nın tinsel düzeyde öz-bilgilenmesi başlar. Duyuların yücelimi imgeleriyle dolup taşan barok kiliseler, Ladislao'nun kendini adadığı dünyayı gösterir ama yakışksız arayışlarla kıvrılırken ve etini mahçup etmeye çalışırken, ruhu küçük hücrelerinde bir enkaz durumuna gelir. Çiftin en son 'keşfedilmemiş bölge'si, kendi ruh zenginliklerinin aşka dönüştüğü, yoksul bir çöl olan Pampas olacaktır. Ayrıca, bu eğretilemeyi geliştirmek istersek, paylaşılan yazgılarının düzenlenişi, yetkeye karşı tümenden bir başkaldırı olmaktadır.

1847'de, Arjantin'de, kendini 'Yasamın Onarıcısı' ilan eden Manuel de Rosas'ın rejiminde yeralan öyküde tarihsel çelişki, Rosas'ı destekleyenlerin — orada yaşayan herhangi biri olsun! — desteklerinin simgesi olarak kırmızı bir nişan takmaları yolundaki Rosas'ın beklentilerine direnme ve bunların gülünçleştirilmesinin çizilmesiyle başlar. Bu, bir anayasa olmadan ve 'Kanlı Rosas' dönemi diye



bilinen bir terörizm atmosferinde, 17 yıllık hükümetin onikinci yılıdır. Rosas askerlikten çıkmaları fiziksel olana dönüşür, gelmeden yedi yıl önce, 1828'de, Camila Gorman, Buenos Aires'te hali vakti yerinde bir ailede doğmuştur. 1867'de, 19 yaşındaki yaşamdolu kız, popüler ve evlilik için göze çarpan biridir. En yakın arkadaşları arasında yerel bir rahip olan Ladislao Gutierrez de vardır. Ona olan ilgisi ve oldukça Platonik yakınlıkları, kendisine yakın olabilmek için geniş bir zamanı kilisede geçirmesine yolaçar. Ama at üstünde kırların içine yaptıkları gezinti herkesin merakına ve kuşkusuna neden olur. O yılın Aralık ayında, Gutierrez görünürde, komşu bir yerleşim bölgesini ziyaret etmek üzere kentten ayrılır. Gerçekte ikisi, neredeyse hain olarak ele geçirilip idam edilmelerinden kısa bir süre önce, aşıklar olarak sükun içinde yaşamalarına izin veren yazgılı bir yolculukta Goya'ya gitmişlerdir.

Bu ham tarihten, Bemberg ve senaryoya katılan iki yazar önce, Cizvit tarikatından ve böylece kilise içinde gerekli saygı ve özel yerleyle ama Camila'nın doğduğu toplumsal sınıfın açıkca altından gelen genç rahip Ladislao'nun içine girdiği sınıf ve cinsiyet ay-

dedir. Camila, başkaldıran bir belirti ve rol alması ve susması gereken bir dünyaya, siyasal ve toplumsal anlamda ne olduğu yolunda sinyal veren bir eğitim almış bir kız olarak çizilir. Camila'nın babası şöyle der, "Kadınların doğal bir yaşam sürmelerini saptayacak iki yol vardır, manastır ya da evlilik". Camila'nın yolu bu iki kurumun da açıkca dışında olduğundan, aradığı 'düzen' doğal olmayan ve toplumdışı olarak algılanır ve bu anlamda, çağrısı, boyun eğmesini arzuladığı Ladislao için bir örnek olur. Boyun eğme, rahip yaşamı için ilk kuraldır ve Arjantinlilerin kendilerinin uymaları istenen rol için bir eğretilenle sağlar. Öyküde istenilen boyun eğmenin birçok düzeyi, Arjantin'deki çağcıl yaşama didaktik ya da kapalı siyasal koşutluklar yoluna gitmeden, bu boyuneğmeyi açık yüksek sesli bir siyasallıkla doluluk derecesinde emdirir.

Dinsel, siyasal ve ailesel ikiyüzlülük arasındaki bağlar, hasta-yazgılı sevgililerin öyküsü için güdülenim sağlayan duygulanımların sav-



Susu Pecoraro ve Imanol Arias *Camila*'da



ruluşu altında gömüldür. Utanmayan bu bu ögesini, dinsel uygulama içinde bulunan sellikle tıka basa doyulan bu SINEMATEK.TV Kilise yetkililerinin hem de izleyicilerin doruk ateşli sevişme sahnelerinin izleyicinin, kavramasıyla öylesine dayanılmaz bir arzunun pahasına yutkunmasına neden olan ve siyasal anlamın dipliğe batmasına yolaçan bir gücü vardır, en azından, onlar idam edilene ve alıcı filmin bitiş imzası—Arjantin bayrağı—na düşey çevrinene dek. Bemberg, eşlik eden söyleşide, ulusal simgeyi neden pek gözüpük bir tutumla kullandığını açıklar. Verilen siyasal mesafeye çoğu izleyicinin hasta-yazgılı Arjantin politika sahnesinden edinecekleri çarpışı ölçmek zordur. Bir ölçüde, düşünülmesi daha doğrusu kafa yorulmuş bayrak simgesi, bize ulusların değişmeyen doğasını anımsatacak bu öykünün Arjantin tarihinde acı bir biçimde yer verilmesinin ötesine gider; alttan alta da sevgililerin şehit olduğunu duyurur, eğer bayrak öyle bir tören süresince öyle bir durumda yeralsaydı, bu, onları yalnızca günahkar değil, hain gibi göstermek olacaktı ve bayrak o dereceye kadar, devletin yetkesini kiliseninkinin üstüne çıkarır. Biz filmde, zamanın siyasal yetkesini—Rosas'ın—töhmetsini kavradığımızdan, bayrak geride, son ünlem imi olarak yenilmez gücün harap olmuş bir imgesini bırakır.

Bu toplumsal sarsım duygusuna doğru sürekli olarak yapılan ayrıntılar—kimi kitapların yasaklanması, kadınlara korumacı davranmalar, körlüğün tematik kullanılışı—, öykünün tüm gerçekliğine birdenbire meydan okuyan bir olayda doruğa ulaşır. Camila'nın doğmamış çocuğu, Kilise tarihinde olmayan bir koşutlukta, 'bir kap kutsanmış su içilerek 'vaftiz edilir'. Bemberg, söyleşide, öykünün

hepsini rahatsız eden gizilgücünü açıklar. Ama bu, doğru olması gereken o pek garip şeylerden biridir; herşeyin ötesinde bu Darryl Zanuck değil ve o tür ülkelerde bolca gerçekleştirilen yapıtlar, o tür filmlerde kendi ulusal tarihlerinin şaşkıncılığına yatırım yapmazlar—özellikle böyle kuşku çekici bir yolla değil, en azından. Bemberg, bütün sanatsal tutkularını açığa vurmaya seven türden bir sanatçı değil, ama onun bu garip öykü parçasını sakınmada üsteleme, aynı zamanda, Kilise'nin ruh üstündeki gücünün ve doğmamış için küçük ama olumlu umudun da onaylamasıdır.

Dinin sinemada bir kez daha rol oynadığı bir zamanda, yapılan, Maria Luisa Bemberg, Katolik kilisesini ince bir simge ve filmin düzene karşı direnişinin odak noktası olarak kullanılmaktadır; özellikle aşkı ve ayrışmaz sinematografik şüreselliği, dinsel yaşanmışlığın gücünü fiziksel duyumlarınsıyla yarıştırmaya önem vererek, katedralde kaynaştırmasından dolayı. Bemberg'in yelteniş, Jean-Luc Godard'ın *Selam Meryem*'deki kabadayılığı ya da Jane Fonda'nın Katolik Kilisesi'nin herhangi bir onaysızlık tutumu takınması durumunda, filmi yapmış olmayacağını belirttiği *Tanrı'nın Agnes*'inin film uyarlamasında Norman Jewison'ın şaşkın 'eğer ne?'si değildir. Bütün bu retorik açılımların dışında, dinbilimi değil Kilise'yi sorgulayan, günahın siyasal ve toplumsal koşullarını araştırarak günahkarları temize çıkaran, Maria Luisa Bemberg'in *Camila*'sı dikilmektedir.

Devrimci Bir Kadın Olarak

AŞK

Maria Luisa Bemberg'le Söyleşi



Endüstri içindekilerin çoğu, *Camila*'nın 1985 En İyi Yabancı Film Oscarı kazanacağını ileri sürüyordu. Film, kazanmak için tüm gerekli parçalara sahipti—tutku, politika, ince kadınsılık ve yerleri süpüren eteklerin titizlikle yeniden yaratılmış tarihsel dönemi, zamanımıza ve yerimize o kadar yabancı olmayan dinsel bir bilinç ve hepsinin üstünde gerçek üstüne kurulu trajik bir aşk öyküsü. Yine de, diğer bütün Oscar adayları Los Angeles'da filmlerini tanıttı, Akademi'ye kur yapıp ödül için manevralarda bulunurken, Arjantinli Maria Luisa Bemberg, Washington Sinema ve Video'da Kadın örgütüne Washington D.C.'de düzenlenen bir kadın filmi şenliğine katılıyordu.

Maria Luisa Bemberg, bir eş ve anne olduktan ve tiyatro çalışmalarına marjinal katıldıktan yıllar sonra, oldukça geç film yapımına girişti. İlk film yapım çalışmaları kısa belgeseller ve ilk konulu filmleri çağcıl evcil konular olduğundan, yapıtlarını bilen eleştirmenler Bemberg'in *Camila*'yı seçmesine şaşırdılar. Güncel bir tarihsel olayı dramatik olarak yeniden yaratma isteği, yapıtı olmayan çalışmalarıyla kadınların kendi belirlenimlerini çizme savaşımı konusundaki 'kadın filmleri' (*Momentos* ve *Senora de Nadie*)'yle bir evlilik olarak görülebilir. *Camila* O'Gorman, sessiz bir teslim oluş yazgısına karşı ama hizmetçiler, çocuklar ve diktatörce erkek dünyasıyla çevrili bir dümura uğramış arzular yaşamına doğru savaşım yapmış bir kadındır da.

Bemberg'e Washington'da yöneltilen gelişigüzel yorumlardan biri, kadınlara geleneksel olarak açık olan yolların mal varlığını saymada usta kadınların küçük, kendini-yansıtan gözlemleri biçimindeydi. "Kadınların çoğu gençliklerini, o tapınma ve tutkunun



'sağlamlaştırılması'nın durması tutkunu olarak tüketir. Bunu anlıyorum. Şimdi ortaya çıkarmak istediğimi, bu gereksiminin kadınların kendi yararına nasıl kullanılacağı. Tutkuda yanlış olan birşey yok; yalnızca kendi yaşamımızı tüketmesine izin verilmemeli, ya da politik savaşılara kaydırılmalı”.

Cineaste: Filminizle ilgili neden bu kadar tartışıldı? Politika mı, yoksa sizin bir kadın olduğunuz olgusu mu?

Bemberg: Arjantin’de film yapımı, ben gelene kadar şaşırtıcı bir biçimde gözetilen bir alandı ve sanırım birçok yönetmen, benim kadınların ciddi olarak çalışabileceğimi kanıtlamamdan rahatsız oldu. Ben açıkça, bir örnek olarak kendi yerimi kurmak istedim ve buna olağanüstü bir direnme oldu. Tartışmanın kendisi çok şiddetliydi, neden bu telaş anlamıyorum, yalnızca bir kadının film yapması nedeniyle mi? Karşı çıkışlarını çok çirkin buldum. Güney Amerika’da bir uçtan bir uca bazı şeylere yalnızca erkeklerin değinebileceği tavrı çok yaygındır.

• Siz bunu *Camila*’da da ileri sürüyorsunuz, örneğin, anneyle kız masada konuşmaya kalkışır ancak susturulurlar.

• Evet, anne ve kız, her ikisi de bilgi ve düşüncenin olgunlaştıktan sonra patlamaya hazır durumlarıdır. Katolik Kilisesi ülkemde çok baskıcıdır, bütün üst sınıf insanları Katolik olduğundan, Kilise’nin önerdiği ilkeyi, bir deyişle, hepsi de erkeklerce (!) evrilip çevrilen Devlet, Kilise ve Aile’yi desteklemektedir. *Camila*’da gördüğümüz, üç temel direğe birden karşı çıkmaya cesaret eden genç bir kadın. Filmin öncelikle, acımasız davranılmış bir insanın önündeki yaşamının da acımasızlaşmasını görmeleri bakımından kadınlara ilginç geleceğini düşünüyorum. Çünkü, onları özgür kılacak ve diğerlerinin söyleyebileceği şeylerden korkmamalarını sağlayacak bir çeşit karşı çıkış var. Sanırım, acımasızlık ve güvensizlik, çok baskıcı bir toplumda kişiyi öz-anlatıma iten iki fantazma.

• ‘Yitirilecek birşey kaldı mı?’ diye geçen özgürlük sözleri boyunca. *Camila*’nın evi terk etme yolunda birdenbire alınan kararının arkasındaki güdülenim bu mu? Kilise törenine kabulü reddedildikten sonra ne yapması gerektiğini anlayınca filmde çok birdenbire olan bir kayış var. Bunu nasıl almalyız?

• Rahibin onu törene almayı geri çevirip kiliseyi terk ettiği sahnede bir karar aldığı belki de o denli açık değil. Gerçi rahibin davranışlarından kadının ruhunun tehlikede olduğunu, rahibin kendi ruhunu yitirmesinden korktuğunu düşünebilirsiniz. Rahip, “İçmiş olduğum anlamları tehlikeye düşüren bu cinsel sesi dinleyerek iyi bir rahip olamam” der. Rahip kiliseden dışarı yürümeye başlayınca, kadın anın geldiğini anlar. Böylece onu eşyalarını toplarken görürsünüz ve imgelediğim gibi, çekip gitmek için para bulmak ereğiyle mücevherlerini satacaktır. Kilise törenine kabulünün reddi, tarihsel olarak kadın *Camila*’nın ruhunu yitirmesi demek olduğunu düşünmesi olası ama çizdiğim karakterlerde, *Camila*’nın içinde bir suçluluk anı yok. Aşkın, kalan herşeyi temizlediğine inanmaktadır. Ben, erkeklerin kadınlara yakınlaşması durumunda kirlenecekleri yolundaki—kadınların evlenen rahipler üstündeki etkilerinin ve Kilise’nin yüreğindeki temel kadın düşmanlığının tam bir özü olan— bu Kilise nosyonunu sürdüren rahiplerin psikolojileriyle de ilgilendim.

• Siz kendiniz dindar mısınız?

• Evet, ben Katolığım ama Kilise’ye pek yakın sayılmam. Senaryoyu bitirince her zaman günah çıkarttığım rahibe gidip, okumasını ve içinde duyguları küçük düşürücü birşey bulunup bulunmadığını söylemesini istedim. Ülkemde filmime gidecek Katolik olan hiç bir insanın duygusunu küçük düşürmek istemedim. İnsanlar sinemaya suratlarına bir tokat yemek için gitmezler. Aynı zamanda, barışık olmak da istemedim, böylece peşin olarak kilisenin olası düşüncelerini öğrenmek istedim. Rahip beni çağırdı ve “Tüm yüreğimle, çocuğum. Güzel bir film olmalı” dedi. O zaman ben de bunu rehber olarak aldım.

• Kilise yetkililerinin filminize karşı karşıt bir tutuma girmemeleri, sanırım bir çoğumuz için merak konusu oldu.

• Bu filmi yapmam konusunda kimseye şöyle ya da böyle ne düşündüğünü söylemedi ama Buenos Aires’deki büyük barok kiliselerin birinde çekim yapmak için izin almam gerekti. Bu güzel yapıların ikisini filmde göstermek istedim, özellikle yabancı izleyicilere göstermek ve insanları güzelliğe duyarlılıkla çeken bir yapı olarak Kilise’nin büyüklüğünü göstermek iste-



dim. Başka bir deyişle, o özel katmanın estetik ve yapısal nedenleri vardı ancak Kilise izni salladı. Bana asla "Hayır, çekme" demediler ama çok savaştılar, sonunda kentten 150 mil uzağa gitmek zorunda kaldım. Kullandığım kilise o kadar güzel değildi, böyle şeylerde Kilise'nin dolambaçlılığı, insanın alacağı görsel imge bakımından ayrılanacak birşey, öyle değil mi?

• **Rahibin kendi arzularını konusunda karışık duygular içinde oluşunu nasıl alalım? Zayıf biri mi?**
• Hiç değil. Bu karakterde sevdiğim yan, kendi kekiye sahip olup yemeye çalışmıyor. Bir kadın ya da başka bir çeşit düşkünlük yaşadktan sonra rahip olmayı sürdüren çoğu rahibin tersine, o, "İyi bir rahip olamam, öyleyse rahip olmayacağım" deme cesaretini gösteriyor. Başka türlü davranmak, ikiyüzlülüğün özü. Sonunda, "Ben neysem oyum" diye bir kabul lenmeye gittiğinde, kendi ikilemi ele geçirilmiştir ve onu burada, dünyada bile içinde bulunduğu soyutlanmışlıkta görürüz. Camila, eğer kıskanç olacaksa, Kilise'nin rahip konusundaki savından dolayı kıskanç olacağını anlamakta oldukça haklıdır.

• **Size Kilise yasasındaki bir konuyla ilgili birşey sorayım. Camila idam edilmeden önce, görünürde doğmamış bebeği vaftiz etmek için kendisine içsin diye bir kap kutsanmış su getirirler. Hiç böyle birşey işitmemiştim.**

• Bu, tarihsel! Tümünüyle kilise yasasından kaynaklanıyor. Günah çıkarttığım rahibin karşı çıktığı tek nokta buydu; bunun bir söylenti olması gerektiğini, hiçbir rahibin böyle davranmayacağını söyledi. Ona bunun tarihsel bir kayıta olduğunu söyledim, öykünün, kimsenin 'yalanlama'dığı çok önemli görünen bir bölümüydü. Görünüşte, kutsal suyu ona verdiler çünkü rahip bebeği vaftiz etmek istedi. Ben, onu bir çeşit ortadan yarmayı ve aynı zamanda Camila'yı anne olarak bir rahatlatma yolu olarak göstermeyi seçtim. Diğer insanlar bunun çok aptalca olduğunu, Camila'nın gebe olmadığını söylerler; ellerinde kanıtlar bulunduğunu, gerçekte bütün olanları onun yaşamını kurtarmaya çalışmak ve kurtarmak için uydurduklarını belirtirler. Filmin erekları bakımından eldeki kayıta inanmaya böylesi uç bir öğenin içine koymaya karar verdim. yine de vurgulamak isterim ki, bu durum insanların kafalarını karıştırmak için değildi, daha çok iki insanın dışarda birleri olarak yorumlamalarına birşey katmaktı, tutkuları yüzünden yasanın dışında kaldıkları anlaşılmalıydı.

• **Öyküyü, başta oynadıkları Körün Merakı oyunundan, sonra idamdan önce gözlerinin bağlanmasına, körlük temasının birkaç çeşitlemesi yoluyla geliştiriyorsunuz. Sizi, bunu ilintili bir eğretileme olarak kullanmaya ne itti?**

• Öykü, kabul edileceği gibi melodramatik ama sanırım belirli çeşit şiirsel araçların kullanılması onu bir trajediye yükseltiyor ve anlamın diğer katmanlarını tanıtır. Trajediler, kendi yazgılarının kurbanı olan insanların anlatır. İlk tanıştıklarında gözlerinin bağlı oluşu bu yüzden çünkü yazıldığı gibi, bu konuda yapabileceği hiçbir şey yoktu. Onunla konuşmaya, sevmeye ve onun için ölmeye ya zıylanmıştı. Önce onun sesini dinler, sonra ona dokunur, ancak bunun ne anlama geldiğini daha sonra görür ama aşkın bu öldürücü çeşidinden dolayı artık çok geçtir. Onun sesini dinleyince, zaten ona dokunmuş ve onunla harekete geçirilmişti. İzleyicilerin filmi erotik ve cinsel bulmasından çok hoşnutum çünkü bu, iki kişi arasında olup bitene inanmaktan türüyor. Oyuncuların birbirlerine olan çekimi, izleyiciye kişiler yoluyla aktarılmalı; oyuncu seçiminin ne kadar zor olduğunu tahmin edersiniz. Oyuncular arasında güvenilir bir kıvılcımlanma olmalıydı. Sık sık, kadınların güzel olduğu ve kendilerine Woody Allen'a benzer birinin tutulacağı düşünülen Amerikan filmleri görüyorum. Ben kolay kolay buna inanmam. Sempatı duyabilir ama tutulma değil! Erkekler de, benim göstermek istediğim çevresindeki herşeyi paramparça edebilecek bir çeşit erotisizmin bir parçası. Üstelik, kadın izleyicime, onlara en az erkeklerin sinemada görmekten hoşlandığı kadınlar kadar güzel bir erkek vererek fantezi kurabilecekleri birşey sunuyorum.

• **Kimse filmi hiç, aşktan çok cinsellik üstündeki vurguyla, cinsel saplantı öyküsü olarak gördü mü?**

• Öyle yaptıklarını ya da en azından yapmaya çalıştıklarını düşünüyor olmalıyız ama sanırım aşk ve saygının fiziksel olmayan düzlemde de var olduğu açık. Neden ayrı olsunlar ya da birbirlerini dışlasınlar? Kilise'nin, rahiplerin evlenme hakkını reddetmekle yaptığı bu, ama doğal değil. Sanırım dünyada en doğal şey, cinsellikle aşkı birleştirmek. Kadınların, cinselliği



aşksız ya da duygusal bir çeşit b...adıklarını düşünmüyorum. Bu durumu evrenselleştirme istemiyorum ama genelde doğru olduğuna inanıyorum —hangi nedenle, emin değilim— psikolojik, biyolojik, duygusal, neyse, olasılıkla hepsi birlikte. Bu durum, insan ırkını az ya da çok yaşamı sürdürme bağlanımına sokuyor.

Neden bu itilimi yadsıyıp birçok erkeğin yaptığı gibi yapmalıyız? Eğer romantiksek, bunu olumlu bir güç olarak gerçeklemeliyiz, olumsuz değil. Aşık olmakla birlikte giden örtük bağlanım, duygulanımları tek bir nesnesinden daha öteye uzanmalıdır. Kişinin duygusal yaşamının kişisel politikasının, çevremizdeki herşey üstünde bir etkisi ya da zincirleme tepkisi vardır. Bu filmle ben, çok basit temel bir aşkın nasıl devrimci olarak görülebileceğini göstermeye çalıştım.

• **Öykünün tam sonunda, sevgililer tabuttayken, özel anlamı olan politik bir gönderme yapıyorsunuz ve alıcı üstümüzde dalgalanan Arjantin bayrağını göstermek üzere yükseliyor. Bu biraz açık yapılmıyor mu—parmakla göstermek?**

• O bayrağı oraya koymak benim için çok acılı oldu. Ülkemin tarihindeki bu öyküden son derece utanıyorum. Eğer büyümek istiyorsak, utancımızla ve bilgisizliğimizle yüzleşmeli ve böyle bir olaydan kaçınamayacağımızı anlamalıyız. Bu, yalnızca 150 yıl önce olan birşeyin öyküsü değil, bugün de olabilir, işkence edilen ve sözde terörizmden dolayı vurulan insanlarla ya da artık zar zor bir anlam ifade eden yasalara karşı çıkmayla. Bu insanların çoğunun avukatları, kendini savunma şansları yok. İnsan hakları dikkatimizi hakediyor ve şimdi Arjantin'de, bu toplama kamplarının varlığının ve birçok insanın kurban edildiğinin anlaşılmasından hâlâ kimse kendine gelmiş değil. Önce birçoğumuz buna inanmayı reddettik ve kamuoyunu itirmek için propaganda olduğunu düşündük. Sanırım, insanın acı çekmesi konusunda sesini çıkarmak ve bilinçli olmak sanatçı, politikacı ve aydınların görevidir.

• **Filmde, sevişme sahnesinden bir hayvanın boğazlanmasına keskin bir geçiş var. Bu, içerikte birçok kişinin çok edici bulduğu bir vahşetin haberleyicisi.**

• Sanırım o, tutkulu aşkın genellikle evlilikle ya da çok trajikçe sonuçlanması yüzünden, genellikle de ikincisiyle; ben çiftin trajik sonunun ışığında, izleyiciyi şiirsel bir geçişle yanlış yana yönlendirmede bir anlam görmüyorum. Evet, boğazlamaya kesmeyle geçiş acımasız ama kaçınılmaz olan o; bu durum, erk-oyununun işleyişini ve sevgilileri ele vermek için köylülere zorla yüklenen uzlaşmaları görmek için önceden anlaşılması gereken birşey. Öykünün duygusal yanı, sözcüğün her anlamıyla, boğazlama isteyen politik ve dinsel yana karşı dengelenmeli. İntikam için kan istiyorlar; törenseli yerine getirmek istiyorlar; yiyecek edinmek istiyorlar. Bir filmde, başka türlü pek klasikçe düzenlenecekken, bu denli açık bir devinin, anlamın bütün renk ve gölgelerinde görülmelidir.

• **Filmi neden, diyelim, *Camila ve Rahip* ya da sevgilisini başlığa katmak yerine *Camila* diye adlandırdınız? Gerçekten de onların öyküsü değil mi?**

• Hayır, öyle düşünmüyorum. Sanırım, film kadınlar hakkında; rahibin karakterini duyarlı bir biçimde yaratmaya birçok zaman, enerji ve duyu yatırımı yapsam da psikolojik yapısı konusunda biraz belirsiz kaldığını kabul etmeliyim. Ama filmlerim kadınlar hakkında oldu. *Senora de Nadie* (Kimsenin Karısı, 1982), bir kadının ailesiyle bağlarını neden ve nasıl koparacağına baktı. İlk filmim *Momentos* (1981), kocası başka bir kadınla birlikte olan bir kadının toplumsal utancını işledi. Kişilerim asla yasalara göre davranmak istememiştir. Sanırım bu evrensel bir sorun ve beni göreceli olarak gerçekçi film yapımı biçimine bağlayan o. Güney Amerika fantastik yazını ve büyüülü gerçekçiliği diğer insanların yapıtlarında beni çekiyor ama sorunlarla kendi uğraşmamda şiddetle hissediyorum ki, öyküyü biçemdeki deneylerle hafifletme lüksüne katlanamam. Ne söylemek istediğim konusunda küçük bir kuşku olmalı.

Karen Jaehne
Cineaste, İlkbahar 1986'dan
Türkçesi: İhsan Kabil