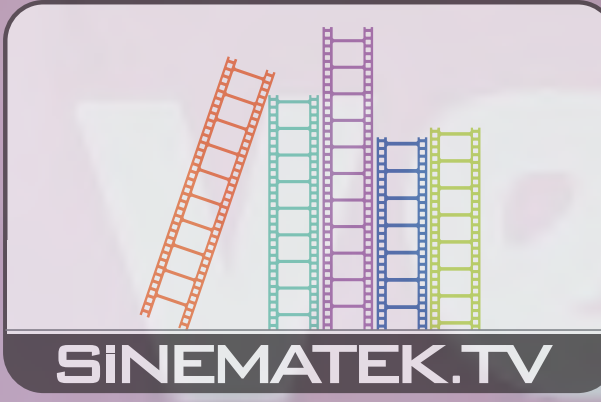




sinema



CANLANDIRMA SİNEMASI
Türkiye'de Animasyonun Bugünü ve Geleceği
Wenders, Scola, Taviani, Pasolini,
Kazan, Erksan, Gide, Kerouac

hıl yayın





Hazırlayanlar:

Hüseyin Sönmez, İhsan Kabil, Hasan Aydın

Katkıda Bulunanlar:

Mustafa Akbarcı, Faruk Aksoy, Tülay Andıç, Esin Bakla,
Atılğan Bayar, Ömer Bunlu, Hadiye Cangökçe, Metin
Erksan, Ali Murat Erkorkmaz, Ufuk Üsterman, Ahmet
Palaz, Ahmet Parman, Serdar Sarı, Hüseyin Tapınç, Cemil
Türün, Tahsin Özgür

Temsilcilikler:

İZMİR: Sabri Kılıç, ESKİŞEHİR: Özgür Tiyek,
HOLLANDA: Ahmet Palaz, İNGİLTERE: Halil Turhanlı,
FRANSA: Fethiye Özver

Ön Kapak:

Walt Disney, Norman McLaren

Arka Kapak:

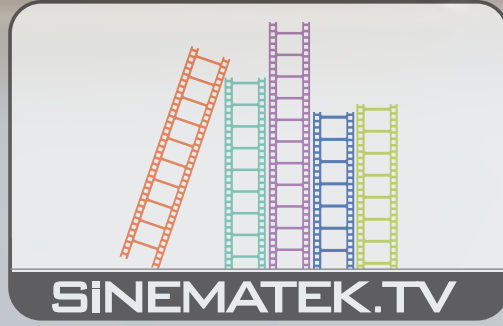
Ali Murat Erkorkmaz

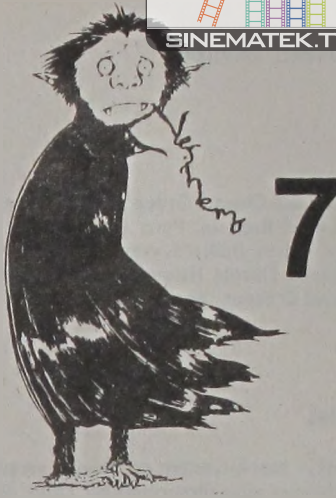
Mart 1989

Hil Yayın'da hazırlanıp, Gülen Ofset'de basılmıştır.
Seçkiye gönderilen ürünler iade edilmez.

...ve
sinema

Binbirdirek Meydanı 5/3
Cağaloğlu-İstanbul/TURKEY
(1) 516 20 90





Hazırlayanlar:

Hüseyin Sönmez, İhsan Kabil, Hasan Aydın

Katkıda Bulunanlar:

Mustafa Akbarcı, Faruk Aksoy, Tülay Andıç, Esin Bakla,
Atılğan Bayar, Ömer Bunlu, Hadiye Cangökçe, Metin
Erksan, Ali Murat Erkorkmaz, Ufuk Üsterman, Ahmet
Palaz, Ahmet Parman, Serdar Sarı, Hüseyin Tapınc, Cemil
Türün, Tahsin Özgür

Temsilcilikler:

İZMİR: Sabri Kalıcı, ESKİŞEHİR: Özgür Tiyek,
HOLLANDA: Ahmet Palaz, İNGİLTERE: Halil Turhanlı,
FRANSA: Fethiye Özver

Ön Kapak:

Walt Disney, Norman McLaren

Arka Kapak:

Ali Murat Erkorkmaz

Mart 1989

Hil Yayın'da hazırlanıp, Gülen Ofset'de basılmıştır.
Seçkiye gönderilen ürünler iade edilmez.

...ve
sinema

Binbirdirek Meydanı 5/3
Cağaloğlu-İstanbul/TURKEY
(1) 516 20 90



SUNGU ÇAPAN'IN DİPNOTU

61. sayfadaki (*)

"The First Statement of the New American Cinema Group" Jonas Mekas, Shirley Clarke, Lewis Allen, Emile D. Antonio, Edward Bland, Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Robert Frank, Alfred Leslie, Edouard De Laurot, Ben Carruthers, Angus Juilliard, Adolfo Mekas, Gregory Markopoulos, Daniel Talbot, Guy Thomajan, Louis Brigante, Harold Humes, Sanders Kardeşler, Bert Stern, Don Gillin, Walter Gutman, Jack Perlman, David C. Stone, Sheldon Rochlin.

Film Culture, No: 22/23, Yaz 1961

PASOLINI'NİN YAZISININ GİRİŞİ

Başta XXIII. Johannes öncesi, gelişkin katolisizminin spiritüalist vurgusuyla ifade edilmiş -son yıllarda, katıksız bir inançla, pragmatistçe güncelleştirilmiş bir konu. Böyle bir ifade, bundan ötürü "ikirciklidir"!

* Bir daha olmaması umuduyla

**Canlandırma Sineması bölümünün
hazırlanmasında değerli sinema yayımları
arşivinden yararlandığımız Mehmet Güreli'ye
teşekkür ederiz.**

Gelecek Sayı

ANTONIONI

ÖMER KAVUR

Sinemada Eleştiri

Umberto Rosi, Susan Sontag, Cem Taylan, Metin Erksan,

Fatih Özgüven

BÜSK

7. İstanbul Sinema Günleri

ve

8. İstanbul Uluslararası Film Festivali

üzerine



Bütün ...ve sinema okurları
...ve sinemanın arşivine bırakılan bir film büro
çalışanları tarafından 7. sayıya rastgele
konulmuştur. Film gerçek sahibi tarafından geri
istenmektedir. Mülkiyetinize geçen film
parçalarını lütfen iade ediniz.



Geçen Sayıdan*

SUNGU ÇAPAN'IN DİPNOTU

61. sayfadaki (*)

"The First Statement of the New American Cinema Group" Jonas Mekas, Shirley Clarke, Lewis Allen, Emile D. Antonio, Edward Bland, Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Robert Frank, Alfred Leslie, Edouard De Laurot, Ben Carruthers, Angus Juilliard, Adolfo Mekas, Gregory Markopoulos, Daniel Talbot, Guy Thomajan, Louis Brigante, Harold Humes, Sanders Kardeşler, Bert Stern, Don Gillin, Walter Gutman, Jack Perlman, David C. Stone, Sheldon Rochlin.

Film Culture, No: 22/23, Yaz 1961

PASOLINI'NİN YAZISININ GİRİŞİ

Başta XXIII. Johannes öncesi, gelişkin katolisizminin spiritüalist vurgusuyla ifade edilmiş -son yıllarda, katıksız bir inançla, pragmatistçe güncelleştirilmiş bir konu. Böyle bir ifade, bundan ötürü "ikirciklidir"!

* Bir daha olmaması umuduyla

Canlandırma Sineması bölümünün
hazırlanmasında değerli sinema yayımları
arşivinden yararlandığımız Mehmet Güreli'ye
teşekkür ederiz.

Gelecek Sayı

ANTONIONI

ÖMER KAVUR

Sinemada Eleştiri

Umberto Rosi, Susan Sontag, Cem Taylan, Metin Erksan,

Fatih Özgüven

BÜSK

7. İstanbul Sinema Günleri

ve

8. İstanbul Uluslararası Film Festivali

üzerine



Bütün ...ve sinema okurları
...ve sinemanın arşivine bırakılan bir film büro
çalışanları tarafından 7. sayıya rastgele
konulmuştur. Film gerçek sahibi tarafından geri
istenmektedir. Mülkiyetinize geçen film
parçalarını lütfen iade ediniz.



İ Ç İ N

İ L E R

Cemil Türein

10 Türkiye'de Canlandırma Sineması

Tonguç Yaşar, Orhan Büyükdoğan, Erim Gözen, Derviş Pasin, Tunç İzberk, Ateş Benice, Meral ve Cemal Erez, Ali Murat Erkorkmaz, Tahsin Özgür, Yarışmalar, Stüdyolar

Cumhuriyet, 20.4.1989

20 Kültür Emperyalizminin Sevimli Ajansı: Walt Disney

Ariel Dorfman ve Armand Mattelart'ın, Emperyalist Kültür Sanayii: Walt Disney, kitabı üstüne

Nokta, 21.12.1986

24 Wakvak Go Home!

Tahsin Özgür

24 Disney Üstüne Bir Polemik

John Halas

26 Manifesto, 30.3.1978

Uluslararası Canlandırma Film Birliği adına

Hasan Aydın

28 Kamerasız, Senaryosuz Sinema: Norman McLaren

Tülay Andıç

30 Avusturya Canlandırma Sineması, Blimp sayı:3

Faruk Aksoy

33 Ettore Scola

Eğer filme çekeceğim şeyi ben beğeniyorsam, başkaları da beğenecektir diye düşünüyorum.

'Sanatçı' olmak için belki de başkalarından önce kendini sevmek ve kendinden konuşmayı istemek, kendi öykünü anlatmak gerekiyor. Ancak kendinizden öyle düzeylerde sözedeceksiniz ki bunu yaparken başkalarından sözemiş olacaksınız.

Hüseyin Sönmez

43 Metin Erksan'la Elia Kazan Sineması

Ufuk Üsterman

47 Bergson ve Sinema

Ahmet Palaz

51 Genç Olmak Kolay mı?

Yeni Sovyet Sinemasından bir örnek



La Stampa

53 Hepimiz Tehlikeye Yüz

Pasolini ile trajik sonundan birkaç saat önce yapılan röportaj

İhsan Kabil

58 Sinemada Anlam Olarak Kötü

Dreyer, Melies, Murnau, Wegener, Carne, Fleming

Jack Kerouac

68 Nosferatu

Andre Gide

70 Nosferatu

Ahmet Parman

71 Tavianni Kardeşler

Tarihsel yargımız kesindir: Direnişçiler sizin de dediğiniz gibi iyidirler, faşistler de kötü. Bugün, aradan kırk yıl geçti ve bu tarihsel yargı artık tüm İtalyan ulusunca paylaşıyor. Öte yandan, filmde Almanlara karşı da bir acıma duygusu uyandırmaya çalıştık. Nazilerin köy halkını katlettikleri katedral sahnesinden sonra, aynı nazilerin kendi ölümlerini topladıkları bir sahne var.

Spiegel, 19.10.1987

75 Berlin'de Gökyüzü Üzerine Wim Wenders'le

Atulgan Bayar

82 Film: İlk Sinema Dergilerinden

85 Neden Film Çekiyorlar?

86 Neden Bu Mesleği Yapıyorlar?

Metin Erksan

87 Herşeye Rağmen

Hüseyin Tapınç

89 Betty Blue'dan Blue Velvet'a

Toplumdaki ve Sinemadaki yeni temalar üzerine çağrışımlar.

İhsan Kabil

93 Ölümüne Yakarış'a Politik Olmayan Bir Bakış

Mektuplar

94 ...ve sinemayı okuyanlardan



... ve sinema'nın neden yayımlandığı ve neden geciktiğine ilişkin açmazlarımızı önceki sayılarda ifade etmeye çalışmıştık. Bunların ötesinde kalan bir soruyu daha netleştirelim. ... ve sinema bir kadro dergisi değil, sadece sinemayı yaşamın zenginleştirici bir unsuru olarak gören insanların biraraya geldiği bir yayım organı.

TRT'nin kitlesele yayın tekeli olmanın verdiği rahatlıkla, filmleri yeni montajlarla göstermesi, sansürün garipliklerle devam etmesi, Türk sinemasının salon bulamaması, yurt dışındaki festival ve toplu gösterimlerdeki aksaklıklar son dönemin tırmanan sorunları.

Metin Erksan'ın, önümüzdeki günlerde yayımlanacak olan kitabının giriş bölümünden bir paragrafı yeni montajcılara örnek olsun diyerek buraya aktaralım. "1960'lı yıllarda Anadolunun bir kasabasında film çekiyorduk. Oranın ileri gelenleri film ekibi için gece düzenlediler. Gecede de benim bir filmimi gösterdiler. Herşey çok güzeldi, film başladı, gayet güzel bir biçimde herkes seyrediyordu fakat filmin gidişatı benim filmime pek benzemiyordu, seyredenler ise olayın farkında değillerdi. Film bittikten sonra makinist ile görüşmek istedim, makinist gayet sakın bir şekilde memnuniyetimi sordu. Sinirli bir şekilde filmi böyle bir gecede bile doğru dürtüst gösteremediniz, bobinleri karıştırmışsınız. Makinist; 'Metin bey bobinleri karıştırmadım sadece filminizin senaryosundaki hatalı bölümleri düzelttim' dedi. Benim söyleyebileceğim birşey kalmamıştı." TRT'nin yeni montajlarla filmleri göstermekteki inadı gösterecek film bulmasına hiçbir engel teşkil etmiyor.

Yabancı filmlerin festivallerde sansürlüz gösterilmesi ile bu konuda olumlu bir adım atıldı. İki senedir İstanbul Film Festivalinin jüri başkanlığını, Yunan sinemacılarının yapması hoş bir tesadüf, çünkü Egenin bu yakasında sansür hala gündemdeyken, öteki yakasında Anayasa teminatı ile hale-dilmiş.

1988'in Şubat ayında yapılan 24 Kare 24 Zaman kısa film günlerinin ikincisi neden yapılmadı soruları artmaya başladı. 24 Kare 24 Zaman kısa film üretimine hız verebilmek amacıyla düzenlenmişti. Bunun sonucunda da bazı projeler gerçekleşmeye başladı. Bunlar tamamlandığı zaman ikincisi de gerçekleşebilir. 1990 yılının Ocak ayında, Hollanda'da ...ve sinemanın katkılarıyla düzenlenecek Türk kısa film günleri bu filmlerin yurtdışında nasıl ilgi göreceğine ilişkin bir yanıt olacak. Filmlerinin Hollanda'da gösterilmesini isteyen kısa film yapımcılarını filmleriyle birlikte ...ve sinemaya bekliyoruz.



Yurtdışında yapılan festival ve gösterilerinde sinemacıların orada bulunmaması yurt dışına açılmayı geciktiriyor. Örneğin Mannheim film festivalinde büyük ödülü alan *Herşeye Rağmen*'in ödülünü alacak kimsenin olmaması, Mannheim gazetelerinde yapımcısının telefonunu bile cevap vermiyor, başlıklarıyla yer aldı.

Ankara film festivalinde ise festival broşürünü bulamadığımız gibi görmek istediğimiz filmleri de o günün içinde iptal edildiği için göremedik.

1989 yılında, biri İfsak diğeri Ankara film günleri içinde olmak üzere kısa filmler arasında ödüllü iki yarışma düzenlendi. İkisinde de ödüller, jüri tarafından hakedecek film bulunamadığı için verilmedi. Geçen sayıda belirttiğimiz gibi yarışma var ise ödül mutlaka vardır. Hele bu yarışmalar maddi ödüle çok ihtiyacı olan kısa filmciler arasında yapıyorsa.

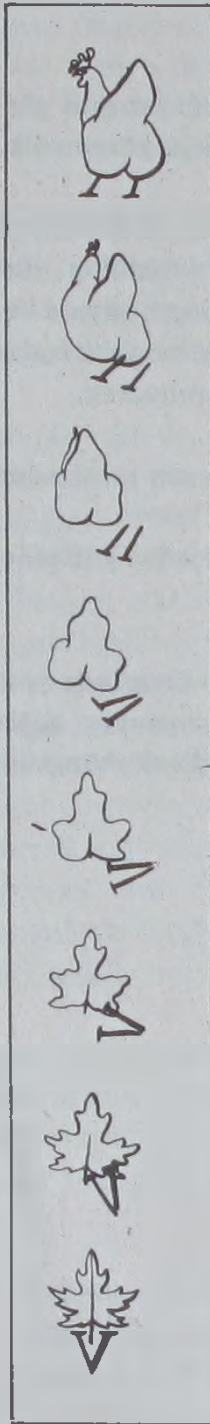
Nisan ayı, festival nedeniyle yoğun geçecek. Seyirciler basın tarafından yönlendirilmiyor diyen festival yöneticilerine:

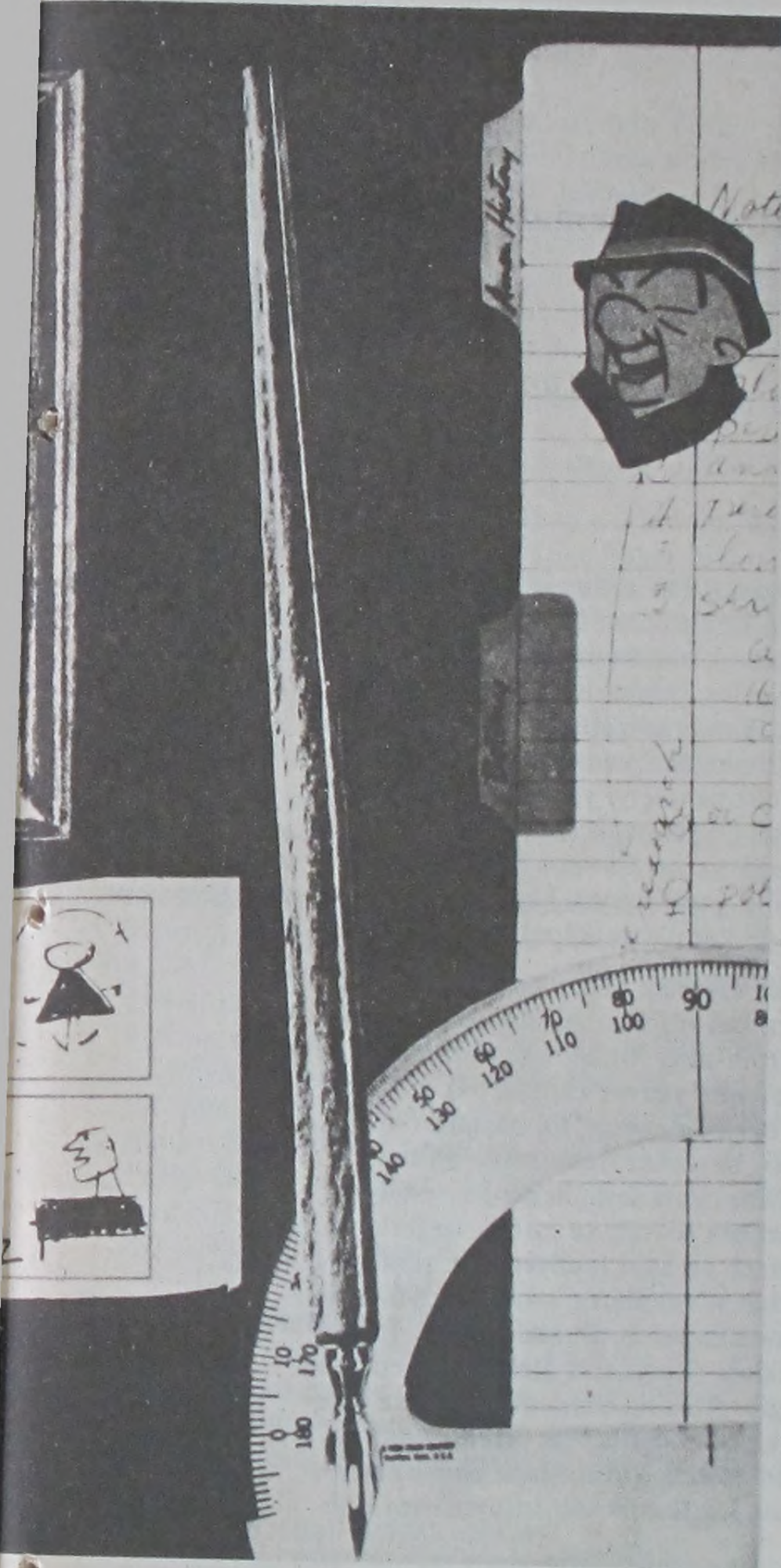
Festivalin belirlenen filmlerinin video kasetleri, basına önceden gösterilemez mi?

Bu senede bilet bulamam kaygısıyla dolaşan seyircilere:

Son 3-4 senedir festivali izleyen seyirci sayısı 140.000 bin civarında yani bazı filmlerin tüm seanslarıyla 18.30 seansları tam dolu oynuyor, diğer seanslar için film başlamadan yarım saat önce bilet bulabilmek mümkün.

Haydi sinemaya.







Türkiye’de CANLANDIRMA Sineması Bugünü ve Geleceği

Cemil Türün

Türkiye’de canlandırma sineması, 1940’lardan itibaren sinemalardaki gösterimleri önceleyen kısa reklam filmlerinin canlandırma tekniklerinden yararlanılarak hazırlanması ile başlamıştır. Bu dalda çalışan ilk ve önde gelen isimlerden biri olan Vedat Ar (René Clair’in öğrencisi), Filmar adlı stüdyosunda ürettiği 2-3 dakikalık canlandırma filmlerinin yanı sıra değişik biçim araştırmaları da yapmış. Birçok sanatçıyı yetiştirmiş olan Ar, son olarak bugün var olmayan Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu’nda öğretmenlik yaptı. Filmar, 1970’li yılların başlarında Norman McLaren’ın yaptıklarına benzer 1 dakikalık filmler üretti ve 1973’te de kapılarını kapattı.

Filmar ile aynı amaçla filmler üretmek amacıyla kurulmuş bir başka reklam firması da İstanbul Reklam Ajansı. Başlangıçta zamanın karikatür sanatçılarına çizgi filmler hazırlatan bu firma, Türkiye’de bugün profesyonel olarak çalışan pek çok animatörün eğitim ocağı olma özelliğini taşır. İlk başlarda düşük kalitede çizgi film üretilmesi, bu sanat dalının hiç bilinmiyor olmasına bağlanabilir. Sonraları yurt dışında görgü ve bilgilerini arttıran çizerler, ürünlerinin teknik ve estetik değerlerini yükseltmeye başladılar. Uzunca bir süre faaliyetlerini sürdüren İstanbul Reklam, barındırdığı sanatçıların kendi stüdyolarını kurmaları üzerine 1981 yılında kapandı. Bunlar dışında Radar Reklam, sonraları Kare Reklam (Karikatür Reklam ve en son Stüdyo Çizgi adlarını aldı) gibi Ali Ulvi başta olmak üzere yine karikatürcülerin oluşturdukları stüdyolar da canlandırma filmi üretimine katkıda bulunmuş olan kuruluşlar. Listeye Ferruh Doğan ve Oğuz Aral’ın Canlı Karikatür adlı stüdyolarını eklemek gerekiyor.



Görüldüğü gibi, yurdumuzda canlandırma filmleri pek çok sanat dalında olduğu gibi devlet desteğinden ve ilgisinden uzak kalması sonucu ilk örnekleri reklam filmleri oluşturuyor. Bunun istisnaları ise tek tük yapılan yarışmalara katılmak üzere üretilen filmler.

Bu dönemin en büyük ustaları arasında Yalçın Çetin'i saymamız gerekiyor. Çetin de bugün tanınmış animatörlerin saygıyları andıkları eğitimcilerin başında gelmekte.

Reklam amaçlı canlandırma filmleri sadece çizgi filmlerden oluşmuyordu. Filmler zamanında sinemalarda esas program öncesinde gösterilmek üzere kukla filmleri de yapılmaktaydı. Bu konuda bir ilk olarak Ayla Seyhan'ı sayabiliriz.

Bugün bu ilk çalışmaların örnekleri Devlet Film Arşivi'nde bulunuyor.

YARIŞMALAR

Reklam dışı canlandırma filmlerinin üretimini sağlayan ödüllü yarışmalar arasında TRT Kültür ve Sanat Bilim Ödülleri Kısa Film Yarışması (1969), Altın Koza Film Şenliği (1972), Hisar ve BÜSK (Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü) Kısa Film Yarışmaları (1967-1977), Akşehir Nasreddin Hoca Canlandırma Film Yarışması (1975), Balkan Film Şenliği çerçevesindeki Ulusal Kısa Film Yarışması (1978) başta gelenler olarak sıralanabilir. Bu yarışmalarda başarı gösteren bazı filmler, yapım yılları ve yapımcıları ise şöyle:

sal Kısa Film Yarışması (1978) ve Kültür Bakanlığı Nasreddin Hoca konulu Çizgi Film Yarışması (1978) başta gelenler olarak sıralanabilir. Bu yarışmalarda başarı gösteren bazı filmler, yapım yılları ve yapımcıları ise şöyle:

- TRT Kültür ve Sanat Bilim Ödülleri Yarışması'nda *Sansür* (1969) ile Tan Oral,
- Altın Koza'da *Amentü Gemisi* (1972) ile Tonguç Yaşar,
- 1970 Kısa Film Yarışması'nda özel ödül olarak verilen karton film Hisar ödülünü hangi filmin aldığı belli değil. Katılan filmler: *Silgi* (1970) Engin İnal, *Lingo Lingo Şişeler* (kukla film, 1970) Gönül ve Orhan Taylan, *Bir gün (?)* Meray Ülgen.
- BÜSK

1974 1) 65 KV, Cemal Erez

2) *Güz*, Atilla Ülkümen

1975 1) *Gergeadam*, Emre Senan

2) *Evrin*, Ateş Akyüz

1976 1) *Canlandırma Tabanca*, Emre Senan

2) *Düğüm Nasıl Çözülür*, Ateş Benice

1977 1) *Hayatında Eğri Çizgiyi İlk Kez Keşfeden Adam*, Emre Senan

2) *Bir Gün*, Selçuk Aşkın

1978 Balkan Film Şenliği Çizgi Film Ödülü : *Kedi (Il Gatto, 1977)*, Meral Birden (Erez)

Jenerik Ödülü : Nezih Demiral ve Emre Senan

1978 Kültür Bakanlığı Nasreddin Hoca Yarışması
1.ler *Hoca ile Hırsızlar*, Tunç İzberk ve *Hoca ile Hırsız*, Tonguç Yaşar, 2. *Hoca Bir Gün*, Ateş Benice, 3. *Kısasa Kısas*, Emre Senan

1983 Trafik Kolu Yarışma 2. Erim Gözen, Sertaç Ergin ve Feride Yönel (Birincilik verilmedi)

Yurt dışındaki bazı yarışma ve şenliklerde de Türk filmleri başarılar kazandılar. Bu filmler arasında 1980'de Zagreb Şenliği'nde gösterilen *Stereo* (A. Benice), Annecy Festivali'ne kabul edilen *QuickEase* (Ali Murat Erkorkmaz), İş Bankası *Cincin* ve İş Bankası Çocuk Sineması Jeneriği (Tahsin Özgür) sayılabilir.

CANLANDIRMA SANATÇILARI

Türkiye'de canlandırma film yapan azımsanmayacak sayıda sanatçı var. Belli bir düzeyin üstünde ürün vermiş ve tanınmış sanatçılardan bazıları yaş sırasına göre şunlar :

- TONGUÇ YAŞAR - 1932 doğumlu sanatçı uzunca bir süredir canlandırma filmi üretiyor. Kültür Bakanlığı'nın Nasreddin Hoca Yarışması'nda paylaştığı birincilikten sonra aynı Bakanlığa iki film daha yaptı. O yıldan sonra da her yıl bir kısa film yapan Yaşar, *Kaplumbağa* ve *Tavşanlar* adlı 3 dakikalık filmiyle de başarılar kazanmış. Son olarak Meral Sümer ile *Avcı Kuş* adlı bir film yapan sanatçı, bu sıralar bazı başka projeler ile uğraşmakta.

ORHAN BÜYÜK DOĞAN

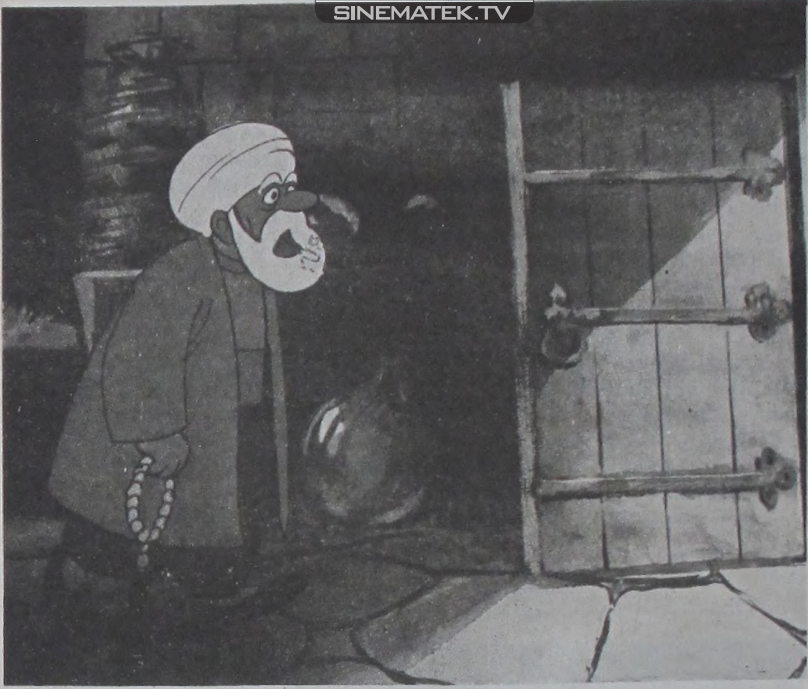
1935'de İstanbul'da doğmuş olan Büyükdogan, 1960'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim Bölümü'nden mezun olmuş. O da tüm diğer sanatçılar gibi reklam ajanslarına çizgi filmler üretmiş.

Türk ve İslam Tarihi ile masal ve efsanelerle ilgili çizgi filmler üretmeyi düşünmüş olan Büyükdogan, *Alaaddin* adlı bir projesini yurt dışında da tanıtmak için uğraş vermiş.

Bugün Akademi'de Canlandırma Film eğitimi vermeyi sürdüren Büyükdogan, bu derslerin şu anda Sahne Sanatları öğrencilerine yardımcı ders olarak verildiğini ve gelecek yıldan itibaren ana sanat dalı olacağını belirtmekte. Ana sanat dalı olması halinde, Türkiye'de epeydir olmayan akademik canlandırma film eğitimi tekrar başlamış olacak.

Büyükdogan şu anda TRT'ye bir proje hazırlamakta. Bu daha çok çocuklara yönelik hazırlanacak olan ve çevre korunması ve eğitim filmlerinden oluşan 13 bölümlük bir çizgi dizi. Bunun ardından başka projelere de gireceğini söylüyor.





ERİM GÖZEN

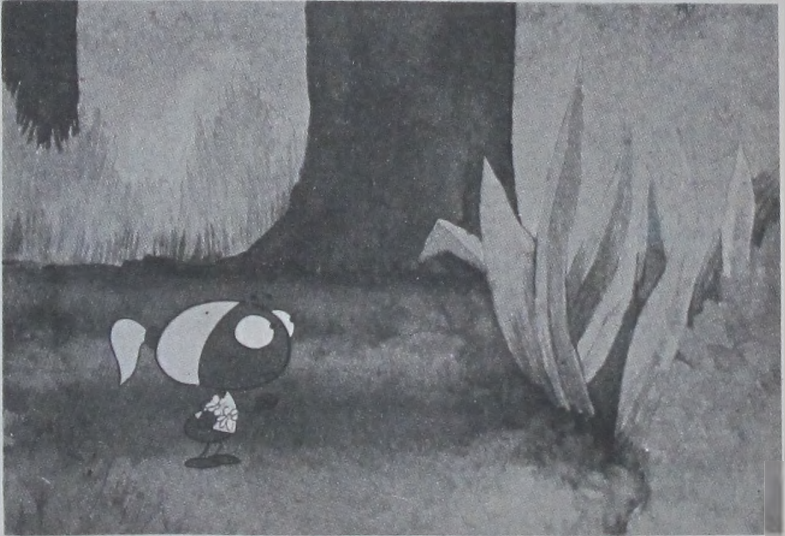
1938 doğumlu sanatçı 1964-1981 yılları arasında İstanbul Reklam Ajansı'nda emek vermiş bir canlandırma film yapımcısı. O da sayısız reklam filmiyle ve TV'de şu anda gösterilmekte olan *Trafik Trafik* adlı filmleriyle tanınıyor. Bu film 1983'de yapılan Trafik konulu ve birincisi olmayan bir yarışmada ikinci olmuştu. (Bu arada bu yarışmada üçüncülüğün, o zamanlar inanılmaz zorluklar içinde eğitimi sürdüren Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu'nun iki öğrencisi tarafından kazanıldığını belirtelim.)

Gözen son zamanlarda reklam ve film jeneriği üretiyor. Atıf Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur* filminin jeneriğini de o hazırlamış.

İki ila altı kişinin çalıştığı atölyesinde çalışmalarını sürdürüyor.



1942'de doğan Pasin alaylı çizgi filmcilerden. Sinema afişleri yaparak işe başlayan sanatçı 1967'de bir özel yarışma ile canlandırma film üretmeye başlamış. O da İstanbul Reklam'da çalışmış. Yalçın Çetin'in öğrencisi olduğunu belirten Pasin 1976'da kendi stüdyosunu kurmuş. Reklam filmleri yaptıkları stüdyosu daha sonra Ateş Benice'ninkiyle birleşerek büyümüş. Bugün 50 kişinin çalıştığı stüdyolarında uzun metrajlı sayılı Türk çizgi filmlerinden biri gerçekleştirilmiş durumda: *Boğaç Han*. 50 dakikalık bu film Sinema Günleri 88 programında da yer aldı. Pasin, Benice ile birlikte Türkiye'de birçok şeyin öncülüğünü yaptığını söylüyor. TRT'ye giden yolu da kendilerinin açtığını belirten Pasin, Türkiye'de canlandırma sinema potansiyeli bulunduğunu ancak teknik olarak geri kaldığını söylüyor. Bu gün eskisinden daha az reklam üreten stüdyolar da TRT için çocuk programlarında yayımlanan *Neden Çizgi*, *Tomurcuk*, *Servisinin Furçasından* gibi diziler üretmekte. "Uykudan Önce" jeneriği de onlar tarafından üretilmiş.





TUNÇ İZBERK

1942 doğumlu olan İzberk gazetecilik kökenli bir canlandırma sinemacısı. 1962'den beri çizgi film ile uğraşıyor. 1963-73 arasında İstanbul Reklam'da görev aldıktan sonra artık serbest çalışıyor. Kültür Bakanlığı'nın 1979 Nasreddin Hoca Konulu çizgi film yarışmasında *Hoca ile Hırsızlar* adlı 3 dakikalık filmiyle birinciliği paylaştı. Bunun ardından aynı kuruma iki film daha yaptı. Bu filmlerini dışarda İsveç TV'si, Berlin Film Akademisi gibi kuruluşlara pazarlayan İzberk özellikle Almanya'da olumlu eleştiriler almış.



Bu yıl TRT'den gelen bir teklifi değerlendirerek 13 bölümlük bir Nasreddin Hoca dizisi üretmeye başlayan İzberk bunların yedisini tamamlamış. Filmlerini kendi mini atölyesinde bir iki yardımcıyla gerçekleştiriyor. İzberk Türkiye'deki canlandırma film yapımcılarının örgütlenmesini sağlayabilmek için çalıştığını, ancak bir sonuç elde edemediğini söylüyor.

ATEŞ BENİCE

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü mezunu olan Benice, 1947 doğumlu. Canlandırma filmine Orhan Büyükdogan'la başlayan Benice, Tonguç Yaşar ile birlikte reklam filmleri yaptıktan sonra Derviş Pasin'le birleşti o zamandan beri Pasin-Benice stüdyolarında üretiyor. *Bir Karınca Ailesi* adlı 6.8 dakikalık dizilerinin 52'sini tamamladıklarını ve TRT için üretilen bu dizinin 22 ülkeye satış bağlantısının gerçekleştiğini söylüyor. 1976'da Akşehir'de, daha önce BÜSK yarışmasında ve Zagreb'de başarı kazanan Benice, sipariş üzerine film ürettiklerini ve konuları kendilerine ait filmler yapmadıklarını belirtiyor. Türkiye'de canlandırma filmciler arasında bir dayanışma eksikliği olduğuna inanan Benice, böyle bir örgütün olmasının yarar sağlayabileceğini düşünenlerden. Türkiye'de bir sektörden söz edilmesi için çok üretmenin gereğine inanıyor ve bu konuda umutlu.

MERAL VE CEMAL EREZ

1947 ve 1950 doğumlu olan sanatçılar, İDGSA Grafik Sanatları ve Resim Bölümü mezunu. Canlandırma filme Cemal Erez'in 1973'deki mezuniyeti için gerçekleştirdikleri 4.5 dakikalık 65 KV adlı bir film ile başlamışlar. Bu film 1974 BÜSK Kısa Film Yarışması'nda birinci oldu. İkili bundan sonraki çalışmaları için yurtdışını seçti. Meral Erez 1975'de İtalya'daki Usbino kentinde Canlandırma Sineması eğitimi gördü. Orada gerçekleştirdiği *11 Gatto* (Kedi) adlı 5 dakikalık filmle de 1978'de Balkan Film Şenliği çerçevesinde düzenlenen Ulusal Kısa Film Yarışması'nda birinci oldu. Cemal Erez ise 1980 yılında Paris Ecole Nationale Supérieur des Arts Decoratifs okulunun Canlandırma Sineması Bölümü'nde eğitimini sürdürdü. İkili 1981-83 yıllarında 11 dakikalık *Les Cordes* (İpler) adlı dekupe bir film çalışması gerçekleştirdi. 1985 Marly-Le Roi Kısa Film Şenliği'nde en



iyi "graphisme" ödülünü alan bu filmin ardından şu anda finansmanının sağlanmasını bekledikleri 52x13 dk.lık bir TV dizisi projesi üzerinde çalışmaktalar. *Don Kişot* adlı çalışma gerçekleşirse, Erezler, Fransa'da büyük bir stüdyo kurma şansını elde edecekler.

ALİ MURAT ERKORKMAZ

1948 İstanbul doğumlu olan Erkorkmaz, İTÜ Mimarı'den mezun. Çok genç yaşlarda konuya ilgi duyup, küçük çizim kutuları yapıp her gittiği yerde çizgi film üreterek başlayan sanatçı, hızı ve bir anda yaptığı işlerin yoğunluğuyla herkesi şaşırtıyor. 1970 yılında uzun metrajlı ilk filmini gerçekleştirmiş ancak bir türlü banyo ettirememiş. Şu anda tamamladığı bir kaç uzun metrajlı film olduğunu söylüyor. Son projelerinin yurt dışına satışlarını da gerçekleştirmiş durumda. Erkorkmaz, başlangıçtan beri kendi adına çalışıyor. Bir ara Arap ülkelerine gidip oralarında 7 stüdyo birden açan sanatçının Moda'daki stüdyosundan başka, şu anda bir de İngiltere'de bürosu var. Bugün çalışmalarını sadece uluslararası pazarlara sunan Erkorkmaz, kendi sistemini ve araçlarını kendi geliştirmiş. Geleneksel yöntemlere uymayan çalışma stilleri var. Küçük boyutlu kâğıtlara hatta bazen doğrucu asetata çizerek çalışmış. *QuickEase*'inin ardından bugünlerde yurt dışına satılmak üzere, İngilizce 70 dakikalık bir canlandırma filmini tamamlamak üzere. "Yüzde seksen Walt Disney kalitesinde" diye nitelendirdiği bu filmin müziğini de kendisi yapıyor. Erkorkmaz, filmlerinin konusunu da kendi belirliyor ve yazıyor. Günde 600 çizim yapabilmek gibi bir rekora sahip olan sanatçı bu güne kadar binlerce ifade edilen sayılarda reklam ve kısa film yapmış. Araplar için *Susam Sokağı* adlı çocuk dizisini de hazırlayan Erkorkmaz, "uluslararası" sıfatını en çok hak eden Türk canlandırmacı sanırsınız. Bilgisayar yardımıyla canlandırma film üretimini de ülkemizde ilk kez o gerçekleştirmiş. Şimdi, gerçek zamanlı canlandırma filmlerinin ardından başka yaratıcı projelere sahip ve teknolojik gelişmeleri bu alana uygulamada en önde gelen sanatçılardan.





TAHSİN ÖZGÜR

1955 doğumlu sanatçı Türkiye’de gerçekten canlandırma film eğitimi almış belki de tek kişi. Kanada’da Sheridan College’dan “animatör” olarak mezun olan Özgür, okulun ardından Kanada’nın büyük stüdyolarından Nelvana’da çalışmış. Bu stüdyonun uzun metrajlı Rock’n Rule’unda yardımcı animatörlük yaptıktan sonra 4 yıl Türkiye’de bir reklam şirketi için reklam filmleri yapmış. İki defa uluslararası yarışmalara filmlerini gönderen Özgür, *Cincin* ve İş Bankası Çocuk Sineması jeneriği filmleriyle Los Angeles ve Anncy’de başarılar kazanmış. Şu anda dünyaca ünlü Sullivan-Bluth stüdyolarında animatör olarak çalışmakta. Bunu da çok iyi tekniği ve çizgi kahramanı Kaktüs’e borçlu. Tahsin Özgür’ün Türkiye’deyken çıkarttığı ve halen sürdüğü bir de gazetesi var. Bu İngilizce yayın aslında bir haber mektubu ve dünyanın çeşitli adreslerine fotokopi edilerek dağıtılıyor. Dünyada ve Türkiye’de canlandırma filmin sorunlarını da irdelediği gazetenin adı **The Turkish Daily Animator**



STÜDYOLAR

Türkiye’de çok iyi teknik olanaklar açısından olmamalarına karşın, yoğun çalışan birkaç canlandırma film stüdyosu var. Bunlardan en büyüğü Pasin-Benice Stüdyosu. 50 kişinin çalıştığı stüdyoda Derviş Pasin ve Ateş Benice dışında başka genç animatörler de çalışıyor. Daha doğrusu “karakter” animasyonu” denilen çizgi tiplere karakter verme işlemi dışındaki işlerin çoğunu bu gençler yapıyor. Tabii ayrıca boyacılar, kameramanlar ve arka plan ressamı var. Asetata aktarma aşamasında fotokopi sistemine geçmiş olan stüdyoda elektronik yeniliklerden daha çok yararlanılmasının planlandığını söylüyor, Ateş Benice. Bilgisayarlı renklendirme ve ötesine yakın bir gelecekte geçeceklerini de ekliyor. Stüdyoda sadece 1986 yılında yine sadece TRT için 516 dakikalık 86 film üretilmiş. Şu anda haftalık üretim 10 dakikanın hayli üzerinde ve bu dünyada benzerine az rastlanan bir çıktı. Ürünlerini dünya pazarlarında da satışı çıkaran stüdyo, son olarak tamamlandığı en uzun canlandırma filmini TRT’nin siparişi üzerine gerçekleştirdi.

Bir başka stüdyo da Ali Murat Erkorkmaz’ın Artnet’i. Burada da 20 kişi çalışıyor ve üretiyor. Erkorkmaz’ı ifade edebilecek ilk nitelik hız. Bu stüdyoda da herşey hızla dayalı: Kare kare çizilen resimler derhal video ortamına aktarılıp test ediliyor ve sonuçlar başarılıysa derhal esas çekime geçiliyor. Kullanılan araçların çoğunu Erkorkmaz bizzat tasarlamış ya da imal etmiş. Üretimin çeşitli aşamalarında bilgisayarlar da kullanılıyor. Artnet’de bir de tam teşkilatlı müzik kayıt stüdyosu var. Herşeyden önemlisi, Erkorkmaz sahip olduklarını meraklı gençlerle açmakta ve pek çok genci yetiştirmekte.

Stüdyonun son üretimi 70 dakikalık İngilizce bir eğitim tanıtı



tım filmi. Bunun yanı sıra gerçek zamanlı canlandırma filmi (real-time animation) dahi üretiliyor. Bunun için de bilgisayar programlamacılığı yeteneklerinden yararlanmış. Planları arasında konunun dahi bilgisayara yazdırılması gibi ileri düşünceler yer alıyor. Bu konunun dünyada akademik düzeyde geliştirilmekte olduğu göz önüne alınırsa, sonucun nendenli ilginç olabileceği tahmin edilebilir.

Bu iki stüdyodan başka hemen tüm canlandırma film yapımcılarının atölyeleri, küçük stüdyoları var. TRT de son yıllarda konuya el atıp Artistik Hizmetler Müdürlüğüne bağlı bir canlandırma stüdyosu kurmuş. Tufan Subaşı'nın yönettiği stüdyoda TV'de yayınlanan çeşitli jenerik ve kısa filmler üretilmiş ancak henüz emekleme döneminde.

Canlandırma filmi çekebilecek olanaklara sahip başka stüdyolarda var. Bunlardan en ileri düzeyde olanı ise İngiltere kaynaklı bir özel efekt stüdyosu olan İstanbul Kamera Efekt. Burada da gerçek film üzerine canlandırma şekiller yapıyor veya kendi başına canlandırma filmler en ileri tekniklerle üretiliyor.

SONUÇ

Buraya kadar son zamanlardaki şenlikler ve Sinema Günleri sayesinde ülkemizde hayli popülerlik kazanan canlandırma sinemasının Türkiye'deki durumuna bakmaya, bugününü tanımlamaya çalıştık. Eskiden yapılmış bazı araştırma dosyalarındaki sürekli yakınan canlandırma film yapımcılarının yerini, biraz daha umutlu bakan, üreten ve kazanan insanların aldığını gördük. Elbette Türkiye'de canlandırma filmi, henüz dünya standartlarında bir gelir ve gerçek hakkının ne olduğu konusunda doğru fikirlere sahip ilgililer kazanabilmiş değil. Ancak yine de eskisine göre daha ilgili bir Devlet Televizyonu var karşısında. Tabii bir de geleneksel canlandırma filmin modasının geçmesi gibi bir tehlikeyle de baş etmek durumunda.

Geleceğe yönelik iyi işaretler olduğunu kabul etmemiz gerekiyor. Bunlardan en önemlisi de Türkiye'de artık canlandırma filminin içeriğine ve tekniğine, sonuç olarak kalitesine bakma zamanının gelmiş olmasıdır.

Yazıda adı geçenler dışında Türkiye'de başka canlandırma sanatçıları da yetişti. Pek çok yerde animasyon yapıldı. Bu sanatçıların kimisi bugün başka işlerle uğraşıyorlar. En önemlisi de girdiği her yarışmadan ödülle çıkmış olan görünen o ki animator Emre Senan. Senan bugün reklamcılıkla uğraşıyor ve görünen o ki artık canlandırma filmi üretmiyor. Tan Oral, Ali Ulvi, Oğuz Aral, Ruhi Görüney, Yıldız Cıbroğlu, Fatih Erdoğan ve daha başkaları ressamlık, karikatürizm, vb. işler yapıyorlar.

Ahmet Sipahioğlu, Muammer Özer'in canlandırma çalışmaları var. Bu isimlerden Sipahioğlu, Dokuz Eylül Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yapıyor. Özer ise uzun metrajlı sinema filmleri



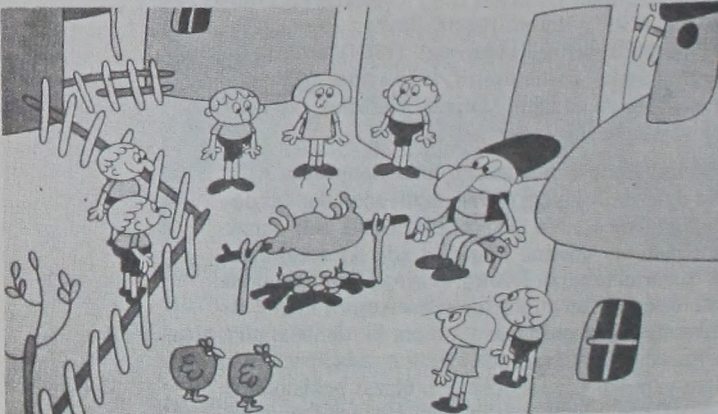
üretiyor. Bu yazıda sadece animatörlerden bahsettik. Gerçekte bir canlandırma filminin üretilme aşamasında çok fazla kişi çalışmaktadır. Konunun yeniliği ve henüz olgunlaşmaması bakımımızın sadece animatörlerle kısıtlanmasını getirdi.

Bugün artık Türkiye’de canlandırma sinemasının bir sanat olarak canlandırmanın hakkının ne kadar verilebildiğinin, özgün yaratımın ne düzeye kadar gerçekleştirilebildiğinin bir ortamı oluşmaya başlamıştır. Her zaman beklenip asla gözükmeyen o mahut Devlet Eli’ni, Devlet Yardımı’nı artık beklememeli sanatçılar. Bunun yerine kendilerini kabul ettirip ağırlıklarını koymalılar. Bunu gerçekten kaçı istiyor ve ne kadarı başarabiliyor, animatörlerden? Görünen şu ki, bugün Türkiye’de bir canlandırma film pazarı oluşması canlandırma sanatçılarının elindedir. Yurt dışında Avrupa’da, Amerika’da, Ortadoğu’da kendi pazarlarını oluşturmayı başarmış animatörler de var, sürekli ısmarlama iş ile yetinip yaptığının bir sanat olduğu konusunda kuşkulu düşünceler duyan animatörler de. Belki hepsi diğerlerinin de kendileriyle aynı ülkede yaşadığını kabul edince, alıcılar tarafından benimsenmeye başlayacaklar.

Tekniklere gelince : Ne yazık ki, kendine özgü bir stil oluşturmuş, farklılaşmış animatör sayısı çok az Türkiye’de. Genellikle Disney okulunun izinde orta seviye işler yapıyor. İstisnalar var kuşkusuz, ancak sınırsız uluslararası alanda kendini kabul ettirebilmek, yalnızca hacimli çabalarla değil, orjinal stiller ve iyi pazarlamacılıkla gerçekleşebilecek.

NOTLAR

- 1 Türkiye’de Canlandırma Sineması, Demet Değer İnanc, **Sanat Olayı**, sayı 4, Nisan 1981
- 2 Türkiye’de Canlandırma Sineması, Ateş Benice, **Grafik Sanatı**, sayı 3, Mayıs-Haziran 1983
- 3 Animasyon: Canlandırma Sanatı, Nalan Karsan, **Diners Club Magazin**, sayı 8, Nisan-Mayıs 1987
- ” **Radio-Televizyon Dergisi**, sayı 2, Ocak 1988 ”
- 5 **The Turkish Daily Animator**, sayılar 1-10
- 6 **BÜSK Arşivi**, 1966-1977 dosyaları



Onlara Montague’lerle Capulet’ler Derdik, Donyo Donev



CUMHURİYET 20 NİSAN 1977,

EĞİTİM - ÖĞRETİM

KÜLTÜR EMPERYALİZMİNİN SEVİMLİ AJANI:

WALT DISNEY

Walter Elis Disney, 1901 Şikago doğumlu. Ölüm tarihi: 1966. Marangoz oğlu. Çizgi-hikaye ve karton filmlerin yaşamış en büyük ismi. Miki Fare'nin, Vakvak Amca'nın, Varyemez'in, Gu-fi'nin, Küçük Domuzlar'ın, vb. yaratıcısı...*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Pinokyo, Bambi, Kül Kedisi, Dumbo, Alis Harikalar Diyarında* karton filmlerinin yapımcısı... Enerjik kahramanlarının serüven hikayeleri her hafta 50'yi aşkın ülkede, 18 ayrı dilde, bir milyonu aşkın okur kitlesi tarafından izleniyor. Sevimli karakterlerine yalnız hikaye ve filmlerde değil, gece lambalarından gömleklere, afişlerden çıkartamalara kadar her yerde rastlamak mümkün. Kısacası yaşamımızın her boyutuna girmiştir Disney. Çocuklar kadar, hatta onlardan da fazla yetişkinlerin sevgilisidir. Uluslar-üstüdür, eleştiri-üstüdür ve tabii siyaset-üstüdür! Millet Cemiyeti'nce "Uluslararası İyiniyet Simgesi" olarak (1935) ilan edilmiştir. Başkan Johnson tarafından "Başkanlık Özgürlük Madalyası" (1964) verilmiş ve Nobel Barış Ödülü'ne aday gösterilmiştir. İyilik, tarafsızlık, yardımseverlik, zeka, hak ve adaletin simgesidir Disney. Ve tabii Üçüncü Dünya'ya "uygarlık taşıyıcısı"dır!...



Walt Disney'in kimliğinde dünya kadar bunlar yazıyordu. Kitle kültürünün belki de en ünlü kişiliği olarak elistiri açısından bir dokunulmazlığa sahipti. Ancak, biri Şilili ötekisi Belçika asıllı olmak üzere, Ariel Dorfman ve Armand Mattelart adlı iki araştırmacı dokunulmazlık duvarını yıkarak Disney'in gerçek kimliğinin bu olmadığını gösterdiler. Onun gülümseyen maskesini, kadife eldivenini düşürürdiler. Ortaya çıkan görünüm hiç de "sevimli" değildi. Disney'in, sahte kimliği altında içinde yaşadığımız eşitsiz toplum ve dünya yapısını ve gerekçeleyen, bizzat pekişmesine yardımcı olan değerlerin savunucusu olduğu, Üçüncü Dünya'ya

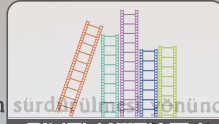


Dövrümciler yakalandı, haşmet-meabım. - Ha, ha! Vakvak iş başındayken, kendinizi kollamanız gerekir haydut herifler!

Dövrümin önlenmesinde bize yardım ettiniz. Her zaman minnettar olacağız size. Bu iyiliğinizi nasıl ödeyebilirim? - Umarım çok para isterler.



Gördüğüm kadarıyla çağdaş bir ulussunuz! Telefonunuz var mı? - Telefon mu? - Var ama tek sorun yalnızca birinin kordonunun oluşu! O da Dünya Borç Bankasına kırmızı hat. - Efendimiz. - Hayatımızı kurtardınız bizim. - Ömür boyu kölen olacağız. - Ne? Vay canına, bunlar da yerli ama biraz daha uygarlaşmışlar.



bir uygarlık değil, bağımlılığın sürdürülmesi içinde emperyalist bir ideolojiyi taşıdığı ortaya SİNEMATEK TV’de Disney “mit”inin yıkılışı oldu bu.

Dorfman ve Mattelart’ın çeşitli dillerde yayımlanmış yüzlerce Disney hikayesini ele alarak yaptıkları bu çözümlemenin Şili’de gerçekleştirilmiş olması bir rastlantı değildir. Şili Halk Birliği iktidarından önce ekonomik ve kültürel açıdan ABD’ye en bağımlı ülkelerden biriydi. Ve Allende hükümeti, programlarındaki “sosyalizme giden yolun kuruluşu” için ilk koşulun bu bağımlılığın parçalanması olduğunun bilincindeydi, hem de bütünüyle.

Allende’nin Başkanlığa seçilmesinden sonra ABD’nin başı çektiği yoğun bir ambargo uygulandı Şili’ye. Krediler kesildi, yedek parça gönderimi durduruldu, bakır satışları engellendi. Hatta Şili’nin ABD bankalarındaki paralarına bile el kondu. Ancak ambargonun uygulanmadığı iki alan vardı. Birincisi, Şili silahlı kuvvetlerine gönderilen silahlar, uçaklar, tanklar ve teknik yardım, ikincisi ise, içlerinde “Görevimiz Tehlike”nin de yer aldığı TV dizileri, dergiler, çarpıtılmış ajans haberleri, filmler, vb. kısacası kültürel ürünler, Disney’in çizgi-hikayelerinin bu kültürel ürünler arasında önemli bir yeri vardı. Ve şurası açıktı ki, “Kurtuluş”, ekonomik bağımsızlık kadar kültürel bağımsızlığı da gerektiriyordu. Bu amaçla hükümetin kurduğu “Bilginin Işığı” adlı yayınevi, Pablo Neruda’nın şiirlerinden çocuk kitaplarına kadar uzanan bir halkçı kitle kültürü programını uygulamaya koyunca, Disney dergileri, sağcı basının desteği altında karşı-devrimci kampanyalarını yoğunlaştırdılar. Vakvak kahramanımız, Pinochet’nin kanlı cuntası için açtığı yolda şu sloganı dolamıştı diline: “Kralımızı yeniden tahta oturtalım!”

Her ikisi de Şili Üniversitesi’nde öğretim görevlisi olan yazarların bu araştırmaları, duvar resimlerinden halk gazetelerine, filmlerden şarkılara dek uzanan bu “kültürel kurtuluş” mücadelesinin bir parçasıdır. Onbir Latin Amerika basımından ve İngilizce çevirisinden sonra şimdi de Türkçe yayınlanacak olan bir çalışma *Emperyalist Kültür Sanayii: Walt Disney*, Disney’in ünlü ördeğinin tüm tüylerini yolarak arkasındaki ideolojiyi bütün açıklığıyla çıkarıyor ortaya.

Yetişkinler ve çocuklar olarak katmanlara bölünmüş, ancak kimsenin bağımlı statüsünü kırmak için mücadeleye girişmediği Disney’in ördekler dünyasında savunulan değerlere bir göz atmakta yarar var. Disney kendi dünyasını kendi simgelediği gerçek bir dünyayı bir “erdemlik cenneti” olarak gösterir. Namusluluğun, zekanın ve servetin sürekli olarak gelip gittiği bir cennettir bu. Ama kusursuz da değildir. Bazı hainler, kötüler ve hırsızlar vardır. Bu tipler sürekli olarak düzeni tehdit ederler. Ama hep yenilmeye mahkumdurlar. Cinsel ilişkinin yasak olduğu, üretim sürecinin kesinkes yansıtılmadığı ve dolayısıyla emekçilerin bulunmadığı bu cennette yalnızca tüketim vardır.



Daha fazla tüketim. Herkes, bir **SINEMATEK.TV** Ama yarışı Varyemez gibi servet sahipleri kazanır. Kazanmalarının nedeni zengin olmaları değildir "erdemli" olmalarıdır.

Disney'in dünyası en ufak ayrıntısına kadar hesaplanmış bir dünyadır. Her olay, hatta düzene yönelik tepkiler bile bir sonraki olayın hakkı çıkarılması için tasarlanmıştır. Örneğin kent köy ayırımını alalım ele: Gelişmiş kapitalist dünya ile Üçüncü Dünya arasındaki ayrımı yansıtır bu. Ve yorgun trafiğiyle, gürültüsüyle boğucu bir niteliğe bürünen kentten sürekli olarak kaçarlar. Serüven, kentin dışında yani Üçüncü Dünya 'da devam eder bu kez. Bakalım ne tür serüvenler bunlar...

Üçüncü Dünyanın insanları taş devrinin ilkel yaratıkları olarak gösterilir çoğu kez.

Ne kadar büyük olurlarsa olsunlar hep çocukturlar. Yetişkinler sınıfına katılmalarına olanak yoktur. Ancak kent çocuğu gibi afacan ve zeki de değildirler, aksine saf, aptal ve mantıksızlardır. Ekonomik düzenleri ilkel tarıma ya da turistlere sattıkları hediyelik eşya üretimine dayanır. Tecrit edilmiş alanlarda yaşayan bu insanların tıpkı bir çocuk gibi korumaları gerekir. Bunu üstlenecek "hayırsever" çoktur. Ördekler dereğinde. Kentten gelen serüvencilerimiz beraberlerinde "uygarlık ve teknoloji" getirmekten kaçınmazlar. Bunca "iyilik"ten sonra da kurulan egemenlik ilişkisine kim ses çıkarabilir?... Zaten bu egemenlik baba ile çocuğu arasındaki gibi "hiçbir çıkarın söz konusu olmadığı" yalnızca "sevgi ve yardımlaşma"ya dayanan bir egemenlik ilişkisidir...





İZLENİMLER

WALT DISNEY'İN KERRAKESİ

Vakvak Go Home!

Disney, 15 Aralık 1966'da ölmüştü. Miki Fare'nin, Vakvak Kardeş'in Dumbo'nun, Bambi'nin, Leydi'nin babası ne menem bir adamdı

Ben size bir şey söyleyeyim mi, şu sivri kıçlı ördekleri oldum olası gözüm tutmamıştır. Şurasını samimiyetle ifade etmek isterim ki aziz vatandaşlarım, daha bacak kadar bir veletken bile, Walt Amca'nın pembe dünyası beni fazla çek-

memiştir.

Ha, çizgi-roman okumuyor değildik. Nevada rangerlerinin gözbeği Tom, Albay Brown komutasındaki Kulver Kalesi'nden başarılı çıkışlar yapıyor (Albay'ın kızının pişirdiği turtayı kim kapacak? Kon-

Disney Amca köşeyi nasıl döndü? Sizin sayenizle!

NOKTA 21 ARALIK 1986



Tahsin Özgür

Anlaşıyor ki, ülkesine kaliteli çizgi film yapıcılığı getirmeye çalışan bir animatör, sadece halkın kafasına yerleşmiş olan "çocuk filmi" önyargısıyla çebelleşmekle kalmayacak, yarım yırtık bilgileriyle animasyonun kurucularını çamura bulayan "aydınlar"la da uğraşmak zorunda olacak. Evet, yarım yırtık bilgi diyorum çünkü kişi, ancak üstünkörü bir incelemeyle, Roy Disney'in—muhasabe şefi olduğu halde—kardeşi tarafından "kazıklandığını", 1930'da stüdyodan ayrılan Ub Iwerks'in "bütün bu ördeklerin, köpeklerin, uçan fillerin, yedi cücelerin gerçek yaratıcısı" olduğunu iddia edebilir. (Ördek Donald 1934'te, Uçan Fil Dumbo 1941'de, Yedi Cüceler 1937'de beyaz perdeye ulaştılar.) Oysa Ub Iwerks'in "yarattığı" tek kalıcı tip Miki'dir. Walt Disney'in aile hayatı ve siyasi görüşleri hakkındaki sözler de ya yanlış ya çarpık ya da asıl konudan uzak. Lillian Bounds "düşük ücret"le çalışmaya geldiği zaman yeni doğan stüdyonun iki kopistinden biri olmuştu. Walt Disney, onu ucuz bir işçi olarak elinin altında tutmak için evlenmedi; zaten evlendikten hemen sonra Lillian çalışmayı bıraktı. "Deşpot" Walt, ucuz işçisini Mount Rainier'de bir balayı tatiline götürdü. Ama mesele o değil; bu tamamen özel aile meselesinin, hatta Senatör McCarthy önünde ifade vermiş ol-



masının animasyon sanatına yaptığı **SINEMATEK.TV** bileceğini sanmıyorum. İşçilerine madem o kadar kötü davranıyordu, neden başka stüdyolardan o kadar eleman oraya geçmeye çalıştı? Neden bir zaman orada çalışmış olanlar hala oraya bağlılık duyuyor? Kimi hakkında makaleler okudum, kimiyle de şahsen konuştum.) Madem niyeti insanları yok pahasına çalıştırıp para kazanmaktı, 500 S. Buena Vista Street'deki büyük ve ferah stüdyo binalarını neden yaptırıp masrafa girdi? Niyeti sırf para kazanmak olan bu adamın filmleri nasıl oluyor da daima emsallerinin çok üstünde? (Bunu bütün rakip stüdyolar daima—bugüne kadar—kabul etmişlerdir.) Filmlerinin çoğu neden ilk vizyonda kara geçemeyecek kadar masraflıydı? Eğer başarısını sırf “zorla” çalıştırdığı elemanlara borçluysa, o elemanlar ayrılıp bağımsız çalıştıkları zaman neden aynı başarıyı tekrar edemediler? Neden en iyi animatörler ya Disney’de eğitilmiş ya da eski Disney elemanlarının öğrencileri? Disney’de değişik bir ekol yaratan UPA elemanlarının hemen hepsi Disney eğitimliydi. Kaldı ki UPA’nın filmleri sinema ve animasyon tarihinde Disney’inkiler kadar devamlı bir başarı gösteremedi. (Zaten sonra kapandılar; Disney stüdyosu hala film yapıyor.) Zamanında çarpıcı, değişik filmler yapmayı başaran UPA, bu filmlerin çoğuna kalıcı bir güzellik veremedi ve çok geçmeden eni konu sıkıcı şeyler üretmeye başladı. UPA’nın 1959 tarihli *1001 Gece Masalları*, Disney’in aynı yıl vizyona giren *Uyuyan Güzel* filminin yanına bile yaklaşamaz.

Sinema tarihinin tümü ele alındığında da Disney, yenilik yapma konusunda başı çekiyor. İlk sesli çizgi film (1928), ilk tam renkli çizgi film (1932), ilk uzun metrajlı, konulu çizgi film (1937), “karakter” animasyonunun geliştirilmesi, “storyboard” metodu ve bugün hala kullanılmakta olan bütün çizgi film yapım prosedürü, Disney stüdyosunun katkısıdır ve itici güç Walt Disney’in kendisidir. Filmlerdeki çizimin ve oyunculuğun kalitesini yükseltmek için stüdyo içinde resim dersleri verdirmek, pantomim, oyunculuk ve “hareket inceleme” çalışmaları yaptırmak Walt Disney’in kendi fikridir. Stüdyo içi resim derslerinin başarısından esinlenen Walt Disney, bugün itibarlı bir güzel sanatlar okulu olan California Institute of the Arts’ın kurulması için çalışmıştır. UPA’nın çarpıcı görülen yenilikleri ise bugün ya unutuldu, ya da gelişmesine yardımcı olduğu “sınırlı animasyon” felaketi içinde boğuldu. (Evet, bugün gördüğümüz tutuk animasyona da onlar önyak oldular.) Kaldı ki UPA’nın elemanları hiçbir zaman Walt Disney’e diş bilemediler. UPA’nın üç kurucu üyesinden Zack Schwartz benim öğretmenimdi; o bile derslerinde Disney filmleri gösterir, onları inceletirdi.

Dergideki yazı herhalde, Dorfman ve Mattelart’ın *How to Read Donald Duck – Imperialist Ideology in the Disney Comic* (Donald Duck Nasıl Okunur – Disney Resimli Romanlarında Emperyalist İdeoloji) adlı kitabından esinlenmiş olmalı. Ancak, sadece resimli romanlara eğilen bu kitabın anlamını bütün Disney çalışmalarına genellemiş. Dergideki yazıyla beraber çıkan resimli roman kareleri, kitabın 89, 90 ve 91’inci sayfalarında da mevcut. Tercümeyi yaparken “revolutionary” (ihtilalci) kelimesini “devrimci” olarak çevirmeyi de kendine göre uygun görmüş. İnsanın maksadı bağcıyı dövmek ya da 20’nci yüzyılın bütün günahlarını bir Amerikalı çizgi film yapımcısına yüklemekse, işin ölçüsünü kaçırır tabii. Miki’nin “propagandanın emrine verilmiş olması” (yani Nazilere karşı savaşta vatanına hizmet etmesi) suç, iyilikten, kötülükten, ana – babaya saygıdan, toplumun yerleşik değerlerinden bahsetmek suç, ailece gidip hoşca vakit geçirilecek temiz ve bakımlı bir eğlence parkı kurmak suç (her tarafına yürüyerek gidilebilecek şekilde planlanmış Disneyland nasıl Manhattan’ın iki katı oluyor, anlamadım), hatta oyuncaklarını, posterlerini, T –shirt’lerini Türkiye’ye ulaştırmakta kusur etmek bile suç. Walt Disney’in şahsen göğüslediği güçlükler önemsiz, stüdyosunda yetişen yetenekler önemsiz Disney stüdyosunun damgasını taşıyan yirmi iki uzun metrajlı çizgi film önemsiz; varsa yoksa Amerikan emperyalizminin kötülüklerinden dem vurmak ve emperyalizme karşı olan kültürel güçsüzlüğümüzün suçunu yükleyecek birisin bulmak.

Animasyona gerçek bir ilgi duyan bir yazı, yaklaşık onbeş yıldır diş dokunur bir uzun metrajlı çizgi filmin Türkiye’ye gelmemiş olmasına dikkat çekip, çare aramayı yeğler ya da “neden Türkiye’de de yapılmasın?” diye hayal de olsa bir özlemi dile getirirdi

Güncel Durum:

Son yıllarda, canlandırma filmi televizyon ve sinema çocuk programlarına (izlence) katkıda bulunmaya ve reklam endüstrisine etkili bir şekilde hizmet etmeye devam etmiştir. Fakat canlandırmanın bir sanat aracı ve etkili bir eğitim gereci olma birikimi gözönüne alındığında, bu konularda pek fazla iz bırakmamış olduğu söylenebilir.

Canlandırma, kolay kolay plastik sanatlara, bale, müzik, yazın veya normal filme eşdeğer olarak bile kabul edilmemekte ve bu konulardaki gizilgücüne hakkı olan değer biçilmemekte, yanlış anlaşılmakta ya da görmezlikten gelinmektedir.

Bu örgütün amacı, söz konusu durumu düzeltmekte etkili olmaktadır.

Daha Geniş Kullanım Alanları:

Canlandırmanın kendine özgü bir sanat aracı, eğlence ve reklamcılık alanlarında yararlı bir gereç olması yanında, temel insancıl ve toplumsal sorunların anlaşılmasına da etkili bir katkıda bulunabileceğinin kanıtlanması zorunludur.

Canlandırma, çocukların ve gençlerin yetiştirilmesine yardımcı olabilir ve erişkin eğitiminde de çok etkili bir rol oynayabilir. Canlandırma, ekonomik koşulları ortaya çıkarıp, yayabilir ve bunların çözümü konusunda yollar gösterebilir. Bilimsel, teknik bilgi aktarımına açıklık getirebilir ve toplumların işleyişlerinin açık bir şekilde anlaşılmasını sağlayabilir.

Aslında olanak tanındığında, canlandırma; insanlığa hizmette sanıldığından çok daha katkıda bulunabilir.

Yapılması Gereken:

Canlandırma sanatı ile ilgili kişiler, yapımcılar, yönetmenler, sanatçılar, yazarlar, yöneticiler ve eleştirmenler v.b., etkinliklerini, henüz değer arttırımı (Promotion) gereksinimi olan bu araca, gereken önemin verilmesi için kullanmalıdırlar. Standart, koşullar ve gereksinimler temelde ülkeden ülkeye değiştiği için bu tür bir değer arttırımı, öncelikle yöresel düzeyde ele alınmalıdır.

Aşağıdaki alanlar ivedi ilgi beklemektedir:

- 1- Bu araçtan (mediumdan) bir sanat biçimi olarak daha iyi yararlanılması,
- 2- Okullarda ve bilimsel öğretimde, bilgi aktarımı ve eğitim amacı ile, canlandırmanın daha yaygın kullanımı,
- 3- Sinema ve televizyonda, canlandırma filmi dağıtımının daha geliştirilmesi,
- 4- Dernekler, üniversiteler ve okullarda, canlandırmadan daha iyi yararlanılması,
- 5- Genelde, basın ve televizyonda canlandırma sanatına karşı daha iyi bir duyarlılığın oluşturulması,



Bu amaçların gerçekleşmesi için:

- a- Canlandırma sanatının hükümet kurumları ve diğer kurumlarda daha iyi yer alması,
- b- Değişik kaynaklardan, daha çok parasal destek sağlanması,
- c- Canlandırmanın, film ve televizyon endüstrilerinde daha iyi yer alması,
- d- Diğer sanat dalları ile olan bağlantıların daha da güçlendirilmesi, gerekmektedir.

Sonuç:

Ulusal düzeyde yukarıda sıralanan adımları atmakla birlikte, dünya çapında düşünce ve film değişimi için sürekli çaba gösterilmesi de zorunludur.

Canlandırma sanatını uluslararası düzeyde ilerletmek için, şimdiden **ASIFA** yolu ile bir işleyiş oluşturulmuştur.

Artık gerekli olan, tüm ilgililerin birleşik çabaları ile canlandırmanın; teknolojiye dönük toplumların önemli bir iletişim aracı ve yeni bir sanat dalı olarak, en iyi şekilde benimsenmesini sağlamaktır.

ASIFA (Uluslararası Canlandırma Film Birliği)
adına John Halas
Kurgu Dergisi, Sayı 2

TANRI WOODY ALLEN O Y U N

Türkçesi:
Cem Çetin

hıl yayın



David Levine, "Woody Allen", 1979



Kamerasız, Senaryosuz Sinema
ve

NORMAN MCLAREN

Hasan Aydın

NORMAN
MCLAREN

1933'te ilk filmini yaptığında, 19 yaşında, Sanat Akademisi öğrencisiydi, Norman McLaren. İzlediğimiz son filmi, 1981 yapımı *Narcissus*'dan sonra, bu çok önemli "makina" durdu (1987). 1935'te ilk canlandırma filmini (*Camera Makes Whoopee*) çekti. 1937'den sonra, ilk olan Len Lye'in kullandığı, kendisinin geliştirdiği doğru-
dan doğruya pelikülü çizme yöntemi ile filmler yapmaya başladı. Canlandırma sinemasının da ötesinde, deneysel sinemanın tüm sınırlarını zorlamış bir sanatçı McLaren. Canlandırma sineması konusunda şöyle düşünüyor, çalışkan "makina":

"Canlandırma, hareket eden ÇİZİMLER'in değil, çizilenlerin HAREKET'i sanatıdır. Her iki kare arasında ne olduğu, karenin üzerinde ne olduğundan çok daha önemlidir. Bu yüzden canlandırma, kareler arasında (yer alan) görünmeyen aralıklar oluşturma sanatıdır."

Fildişi kulesinden pek çıkmayan bu "Çılgın İskoç" pelikülü oya gibi işledi, sabır ve iş sevgisiyle, hatta zanaatkâr denilebilecek bir tavırla çalıştı: Bizi şaşırttı, güldürdü, düşündürdü, imrendirdi. İzleyenler üzerinde olumlu ya da olumsuz, ancak kuvvetli bir etki bıraktıklarına kesin gözüyle bakılıyor McLaren'ın filmlerine.

"Bir sürü garip çizgiler, anlaşılmaz şeyler, bunlara izin verilmemeli." diyenler de oldu. "Şaşırtıcı bir yetenek, çok sevdim", diyenler daha fazlaydı. Picasso, "çizgi sanatında bir yenilik" olarak niteledi. Bir izleyicisi ise sorar McLaren'a: "Filmlerinizde niçin hep kuşları kullanıyorsunuz?" "Sanırım bir psikiyatriste sormak gerek" der McLaren. Ve bir psikiyatrist şöyle yanıtlar: "Şimdiye kadar gördüğüm en iyi göz egzersizleri bunlar."

Konuşulanlarla pek ilgilenmedi McLaren, "Filmlerinizi izleyenlerde nasıl bir etki bırakmak istiyorsunuz?" diye sorulduğunda, "Mutlu olmalarını ve dans etmelerini istiyorum" dedi.

1940 yapımı **Dots and Loops** filmi, ses kuşağını da çizerek yaptığı bir film. Bundan sonra sentetik müzik üzerine çalışmalarını hızlandırdı. Yine kamerasız teknikle yaptığı **Fiddle-De-Dee** (1947) ve Oscar Peterson'ın müziğinin yer aldığı **Begone Dull Care** (1949) filmleri onu daha fazla sayıda izleyiciyle karşılaştırdı. **Blinkety Blank** (1954) ise en ilginç çalışmalarından biri; pelikülü çizme işlemini tersine çevirmişti bu kez. Şöyle diyordu: "Birçok film çizdim boş pelikül üzerine. Tersini yaparsam, ne olacak diye merak ettim ve siyah üzerine çizdim."



1930'larda New York'ta açılıktan ölmek üzere olduğunu söyleyen, bu şaşırtıcı yetenek Underground sinemanın ilginç kişiliklerinden Adolfas Mekas, **Hallelujah the Hills** Adlı romanında şunları söyler: "Kendi doğrusu içinde bir asi; gelenekleri kıran, yeni stiller yaratan; ses, karanlık ve görüntü ile deneyler yapıp, bize bambaşka, keyifli, neşeli, cazip dünyalar sunan bir sanatçı, bir şair. Einstein'i anlayanları keyiflendirir; Einstein'a tapanlara göz kırpar; okuyup-yazanları hafifçe yerinden oynatır; okuması-yazması olmayanları sevinçle karşılar ve onların hepsi onunla gurur duyarlar; şair ve sanatçı, solgun yüzlü Kanadalı büyüklü çiçeklerle süslenmiş çalışma masasının üzerine eğilmiş..."

McLaren, filmlerinin çoğunu kamerasız, senaryosuz ve ses kaydı olmaksızın çekti. Yani endüstri-dışı filmler yaptı. Sinemanın hem en zayıf hem de en etkin yönünü, endüstriyel yönünü yoksadı. Kamera ile yaptığı filmlerinde de nesnelerin devinimi ile ilgilenmeye devam etti ve üç boyutlu görüntü üzerinde çalıştı.

Norman McLaren'ı değerli kılan diğer çabası ise, yetiştirdiği öğrencilerdir. Yaratığı yeni tekniklerden kuşkusuz etkilenmiş olmalı öğrencileri. Ancak McLaren'ın kendi tekniklerini ve stillerini öğrencilerine empoze etmediği ve kendi stillerini bulmaları için olağanüstü çaba harcadığı söylenir. Hindistan'da, Çin'de, Kanada'da hocalık yaptı ve George Dunning, Ryan Larkin ve Caroline Leaf gibi bireysel yeteneklerini kanıtlamış canlandırma sinemacılarını yetiştirdi.

Ve Norman McLaren, filmin kolayca (!) pelikül üzerine çizilerek, kamerasız, senaryosuz da yapılabileceğini gösterdi bize...

POP değil **ROCK!**...

S T Ü D Y O İ M G E

MART SAYISI BAYİLERDE

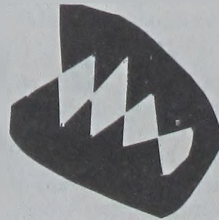
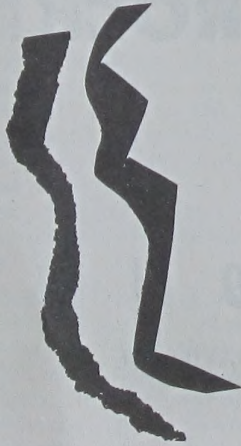


AVUSTURYA CANLANDIRMA SİNEMASI

Avusturya'da 3 ayda bir
yayınlanan **blimp** adlı film
dergisinin 1985, 3. sayısından
Derleyen ve Türkçesi: *Tülay Andıç*



Canlandırma filmleri daha çok ORF'nin (Avusturya televizyonu) hiç de orjinal olmayan, öğleden sonraları çocuk programlarında gösterilen birkaç çizgi filmden tanınıyor. Yeni diziler de *-Heidi* bile Japonya'da en ucuz biçimde üretiliyorlar. Avusturya'nın sinema için yapılmış tek çizgi filmi *Ari Maya* da (1977) bir Japon-Avusturya ortak yapıdır. Ünlü yönetmen Martin Murphy ise ismini değiştirmiş bir Japon'dur. ORF için 100'den fazla çizgi film yapmış tek Avusturyalı yönetmen Hans O. Sindelar, 1980'de bu işi terketmiş bulunuyor. Sinema için yapılmış canlandırma filmi Avusturya sinemasında nerdeyse hiç olmadı. Uzak Doğu'nun kukla tiyatrosundan etkilenmiş, bağımsız gruptan (secessionist) kuklacı Richard Teschner (1879-1948) bir istisna oluşturuyor. Teschner daha 1912'de Viyana-Gersthof'da "Goldener Schrein" sahnesini kurdu ve 1919'dan başlayarak sinemaya yönelik figür-





ler yaptı. 1926-30 arası birkaç film yönetti. 1927-28 UFA film şirketiyle Almanya'da gerçek filmle kukla filmin karışımından oluşan uzun metrajlı bir filmi yönetti: *Sırlı Ayna*. Yönetmenliğini Max Goldschmidt'in, kuklalarını da R. Teschner'in yaptığı kısa film ise (1930), bir canlandırma filminden çok Teschner'in bir kukla oyununun filme alınmasıydı.

Teschner'in estetik oyunları çocuklara yönelik olmaktan çok uzak, Poe'yu ya da Meyrink'i anımsatıyor. Örneğin *Karnavalda Düş*'deki erotik sembolizm şaşırtacak düzeydedir. Teschner'in sinema açısından önemini ilk olarak Mario Verdane keşfederek, İtalyan *Bianco e Nero* dergisinde bir makale hazırladı. ⁽¹⁾

1970'de Erich Regler, Teschner'in kukla tiyatrosunun sinemalaşmaya elverişliliği konusunda bir yazı yazmıştı ⁽²⁾, çünkü Teschner'in kukla oyunlarında kullandığı teknik kusursuzluk canlandırma tekniğini gereksiz kılıyor, hatta, kullanılacak bile olsa oyunların niteliğini zedeliyor. Sonuç olarak Teschner'in kukla filmleri birinci sınıf kuklalı canlandırma filmleriyle aynı düzeydedir.

Zaten son yılların avangard filmlerinde trük filmle gerçek filmin sınırları giderek silikleşiyor. Diğer taraftan, Kurt Kren'in 1960'da yaptığı *Szondi Testten 48 Kafa* adlı filminde, canlandırma tekniği kullanılmış olmasına karşın canlandırma efekti oluşmuyor, çünkü resimler sabit fotoğraflardan olmaktan öteye gidemiyordu. Herwig Kempinger de, 1983'te Kurt Kren'e ithaf etti-

ği *Szondi 11* filminde canlandırma tekniğini filme çekmişti. Ancak canlandırma tekniği kullanıp kullanmadığını sonradan saptamak olanaklı değil. Bazı sinemacılar yanılsama efektleri sağlamak amacıyla canlandırma tekniklerini de kullanmışlar. Öte yandan başka yöntemlerle de canlandırma efektleri sağlamak olası. Örneğin, Lisi Ponger, daha önce çektiği bir filmi hareket eden bir kamerası kullanarak yeniden filme aldığı (1983), son derece ilginç sonuçlar elde etmişti. Canlandırma filmine Avusturya sineması açısından bakıldığında, Genç Avusturya Sineması



nın canlandırma filmlerini Jan Svankmayer'in yaptığını görürüz. Ancak Svankmayer'in kısa filmleri *Taşlarla Oyun* -1965, *Weissmann'la Piknik* -1969), tümüyle Çek ekolünü yansıttığından Avusturya'da hiçbir iz bırakmadılar. Bu iki film için profesyonelce harcamalar yapılırken, genelde genç Avusturya canlandırma filmleri için amatör bütçeler ayrılmakta. Bunlar da zaten ya avangard sinemanın temsilcileri ya da deneysel çalışmalar yapan diğer sanatçılar oluyor. Filmlerin ticari değeri olmayınca ayrılan



bütçeler sınırlı kalıyor.

Viyana Uygulamalı Güzel Sanatlar Akademisi'nde Maria Lassnig ile hocası Hubert Siellecki deneysel çizgi film tezgahı açtılar. Bu 12 m²' den ibaret stüdyoda, 1982'den bu yana birçok canlandırma filmi üretildi. Bu olanağın sağlanmasında etken trüfilme, sanatçının resim yaratıcılığını genişleten bir alan olarak bakılması ve tabii ticari kaygular söz konusu olmadığından ortaya çıkan teknik ve biçimsel çeşitlilik bir hayli bol oluyor.

Avusturya'da canlandırma filmine bakıldığında şunları özetlemek olası: Walt Disney türü trüfilmleri üretmek için düzinelerce insan, yıllarboyu karmaşık trük tezgahlarında çalışırken, Avusturyalı canlandırma filmcileri genelde tek olarak ve ilkel araç gereçlerle çalışmak durumundalar. Örneğin, Maria Lassnig'in New York'ta hazırladığı filmler kendisinin yaptığı tezgahlarda üretildi. Avusturya'da üretilen en karmaşık trüfilmleri, Polonyalı Zbigniew Rybczynski Viyana'da bulunduğu bir dönemde yine kendisinin kurduğu tezgahlarda çekti.

Canlandırma filminin önünde iki temel engel var:

- 1) Ticari piyasanın olmaması,
- 2) Parasal, dolayısıyla teknolojik yetersizlikler.

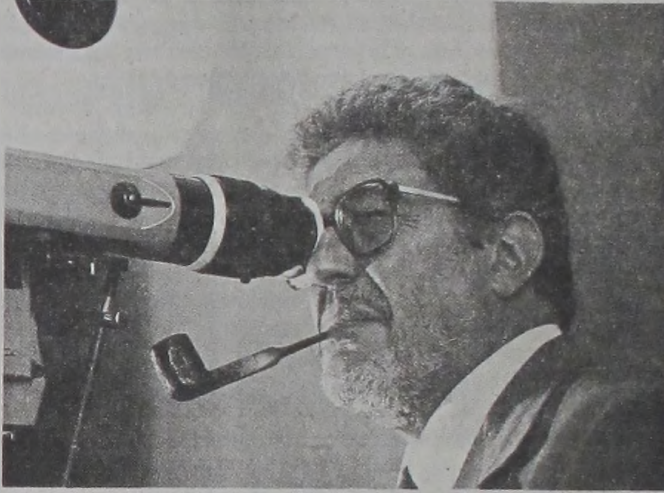


NOTLAR

⁽¹⁾ Mario Verdone, "Richard Teschner (1879-1948) exil Suo Figurenspiegel" **Bianco e Nero**, (Roma, Nr. 5/1966)

⁽²⁾ Erich Regler, "Gedanken zur Verfilmung von Teschners Figurentheater" **Richard Teschner**, (Hgb. Wirkl. Hofrat Dr. Josef Mayerhöfer. Biblios Schriften, Band 54, Österr. Nationalbibliothek, Wien, 1970)

ETTORE SCOLA



Ettore Scola

Bireysel karşıt toplumsal temeninde yaptığı güldürü filmleriyle yönetmenliğe başlayan Ettore Scola, önceleri senaryo yazarı olarak sinemada kendini gösterdi ve Antonio Pietrangeli'yle 1950'lerden başlayarak birçok çalışmaya katıldı. 1960'larla birlikte yönetmenliğe geçen Scola, toplumun (özellikle burjuvazi ve işçi sınıfının) birçok yanını alaya alarak, yaşam içindeki duruşlarının geri planlarını vermeyi erek edindi ve zaman zaman da sinik bir tutuma büründü. Durmadan kendi toplumuyla didişen yönetmen, 1964'te *Se Permettete Parliamo di Donna* (Kadınları Konuşalım)'dan, 1974'teki *C'eravamo Tanto Amati* (Birbirimizi Öyle Sevmiştik ki)'ye uzanan çizgide, popüler güldürüyle radikal yollamaları olan bir yaklaşımı bağdaştırmaya çalıştı. 1975'te yaptığı *Brutti, Sporchie Cattivi* (Çirkimler, Kirliler ve Kötüler)'de, toplumun alt kesimlerinin yoksul bırakılmış olmalarından sonuna kadar haklı görülemeyeceklerini, onların da tüm insanlık genelinde insanın özünde bulunan kötü ve aşağılık olanı içselleştirerek yaşadıklarını vurguladı. *La Terazza* (Terras, 1980), *Ballando Ballando* (Balo, 1983)'dan *La Famiglia* (Aile, 1986)'ya akan dönemde ise kişilere biraz daha uzaklıkları bakarak ve ironik bir tavırla resmederek ancak fazla derinliğine irdilemeden seyirlik bir malzeme olarak verdi. Scola'yı alışagelmış yaklaşımından ayıran iki çalışması oldu: *Una Giornata Particolare* (Özel Bir Gün, 1977) ve *Passione d'Amore* (Aşk Tutkusu, 1981). Filmlerinde birlikte çalıştığı ayrılmaz senaryocu Ruggero Maccari'nin ilkinde katılımı, ikincisi tümüyle kendi yaratımı olan senaryo çalışmalarında, bireyin toplumsal kurumlara ve yapılarla çerçevesi içinde içsel kıpırtılarını, ruhunun tinsel gerçeklemeye giden yoldaki karmaşalarını, varoluşunun görünen ışıklı yüzeyinden, görünmeyen karanlık derinliklerini ortaya çıkarmaya soyundu.



• Mizah gazetelerinde çalışmaya başladığınızdan bu yana en çok ergenlik çağınızdaydınız.

• Diğer haftalık İtalyan mizah dergilerine karşılık **Marc'Aurelio**, yalnızca Amerikan ya da Fransız çizgilerini biraraya getirmekle yetinmiyordu; İtalyan yaşamının sunduğu değişik olaylardan esinlenen dergi çalışanları tarafından haftadan haftaya herşey yazıldı ya da çizildi. Dergi çalışanları, haftanın belirli günlerinde biraraya geliyordu. Tüm üyelerin hazır bulunduğu bu toplantılarda herkes, birbiriyle uyumlu hale getirilebilecek nükteli sözcükler, çizimler ve makaleler bulmak için canla başla çalışıyordu. Bu haliyle **Marc'Aurelio**, bizim için çağdaş dünyayla ilgilenmek, bizi çevreleyen şeyleri gözlemlemek ve çözümlemek zorunda olduğumuz bir okul gibiydi. Fellini, Maccari, Metz, Marchesi, Mosca, Age ve Scarpelli, derginin genel merkezinde biraraya geliyorlardı; için çalışanlar, bir çeşit tecrübeli mizahçı brövesi elde ediyorlardı. Bu dönemde diğer haftalık aktüalite dergilerinde de çalışıyor, bir yandan da radyo için programlar hazırlıyordum. Sinemaya ilk kez "gizli ve ücretli yardımcı" olarak başladım, yani benim işbirliğim anonim kalyordu; imzama atmıyordum. Yapımcı, benim varlığımdan tamamen habersizdi, çünkü ücretimi doğrudan yönetmenler ödüyordu. O dönemde bu yönetmenler arasında en tanınanlarının (Metz ve Marchesi, Steno ve Monicelli, Maccari, Age ve Scarpelli) işleri başından aşkıydı; aynı zaman diliminde dört filme kadar yetiştikleri oluyordu. Bu durumda tanınmamış acemi senaristlerden yardım almak zorunda kalyorlardı. Bazen bize öyküyü bile anlatmıyorlardı. Belirli bazı durumları göstermekle yetiniyorlardı; onları geliştirmek, gaglarla, esprili sözcüklerle, eğlenceli bulgularla süslemek bize kalyordu: örneğin *Toto en Afrique* (Toto Afrika'da), *Toto en Pepe le Moko* (Toto ile Moko), *un reve de Croccolo* (Croccolo'nun Rüyası).

• **Toto'dan söz açılmışken onun hakkında ne düşünüyorsunuz?**

• Toto, hiç şüphesiz İtalyan sinemasının en belirgin simgesidir. Onun 15 günde yaptığı onlarca film, çok açık olarak ticariydi. Ancak bu filmlerde Toto'nun (asıl adı Antonio Furst de Curtis—Gagliardi) bütünüyle dahice "deliliği" her zaman belli oluyordu. Tamamıyla sezgilerine ve yeteneğine güveniyordu; sahnelerin tasarlanmasında güçlük çekildiği durumlarda bile onlara çözüm getirebileceğinden emindi. Belki de bu yüzden senaryonun kalitesi üzerinde pek titiz davranmıyordu.

• **Toto, tutku yoksunluğuyla suçlandı. Başlangıç dönemlerinizde sizin yazdığınız pek çok senaryo için de aynı şey söylenebilir.**

• Tutku, genç yaratıcılarda oldukça yeni bir keşif. Günümüzde sinema yapmak isteyen genç insanlar, tutkulu ve açıkça özyaşamöyküsel senaryolarla ortaya çıkıyorlar. Ben bu işe 17 yaşında başladığım zaman kişisel deneyimlerimi aktaran bir senaryo yazmayı ve bunu bir yapımcıya önermeyi hiçbir zaman düşünmedim. Güneyde, doğduğum taşra kendi Avellino'da en belirgin anılarımın toplandığı 10 yaşlarımdayken savaşıya yaşandı. Ben, genç bir senarist olarak tecrübeli senaristleri taklit etmeye çalıştım. Onlara benzemeye, aralarına girmeye, yönetmenlere uyarılama öyküler bulmaya çabaladım.

Benim durumumda, sanırım, olgunlaşmadan, giderek artan bir doyumsuzluktan ve sürekli daha yürekli hale gelen bir arayıştan söz edilebilir. Yapılan işe hareketlilik, canlılık getiren şeyin de bu olduğuna inanıyorum. Yani ben özellikle tutkulu değilim. Retorik ve gülünçlük, beni korkutuyor (bu benim formasyonumun, uyguladığım, eleştiri ve özeleştirile tanımlanan taşılama tarzının bir sonucudur). Tutku, özeleştirile ile mahmuzlanamaz; retorik ve tuntu-raktan korkmamalıdır. Ben, her zaman bu tuzağa düşmemeye çalıştım. Bir anlatıya ya da ele aldığım bir konuya, özellikle tuntu-raklı ve görkemli bir bakışla girişmeden önce içimden bir ses bana şunu fısıldıyor: aynı şeyin daha yalın bir şekilde anlatılabileceğini düşünmüyor musun? Böylece yalınlığın daha alçakgönüllü yolunu seçiyorum.

• **Başka yönetmenler tarafından filme çekilen onlarca senaryonuz arasında, hangisini kendinize en yakın buluyorsunuz?**

• Benim sinemaya başladığım dönemde, bir film, nadiren bir düşünce ya da konu bazında doğuyordu. Önemli olan filmin çekilip çekilmeyeceğine karar veren yapımcıyla, tanınmış bir



aktör bazen de bir titr üzerinde anlaşarak senaryo, yapımın kötü bir sürprizle karşılaşmasını önleyecek şekilde belirlenirdi. Buna karşılık benim Pietrangeli için yazdıklarım, esas maddesi bir yaratıcı senaryosu olan filmlerdi ve her şeyi inceden inceye hesaplanmış, bütünüyle mantıksal bir yol izliyordu; düşünce, konu, senaryo, oyuncu. Pietrangeli'nin filmlerinde kişisel deneyimlerimi de kullandım, oysa senarist olarak sinemaya ilk başladığım zamanlar bunu yapabileceğimi hiçbir şekilde düşünmemiştim: küçük İtalyan taşra kentlerinde yaşayan insanların psikolojisi, çözümlemesi, kadınlarla ilişkileri. Profesyonel senarist olarak çalıştığım bir diğer yönetmen, amatörlikten ve amatörce işlerden hoşlanmayan Risi'ydi ve ben esas olarak onun için yazdığım senaryolarla tanındım. Örneğin, Maccari ile birlikte senaryosunu yazdığımız *Il sorpasso*, *Il gauchio*, *Il mostri* (Canavarlar) filmleri bu söylediklerimi kanıtlıyor.

• Asistan olarak hiç çalışmamış olmanıza rağmen bu teknik üstünlüğü nasıl başardınız?

• Platoya hiç ayak basmamış biri olarak teknikten tamamıyla habersizdim. Sanıyorum ilk filmlerimde bu durum açıkça farkediliyordur. Ancak teknige bir kez hakim olunca, onu ortaya koymak istediğim düşüncelerle uygun hale getirmek benim için daha kolay oldu. Filmlerimdeki teknik buluşlar, biraz daha karmaşık bir düşünceyi anlatmayı kolaylaştırmak için doğdu, yoksa salt bir teknik aşkından değil Edebiyatta parantezlerden, iç konuşmalardan, içten duygulardan yararlanılıyor; sinemada, bu özellikler bir yönetmeninden diğerine değişen görsel karşılıklara sahip olmak zorundadır. Ben bu tarz bir sinema tekniğine hiçbir zaman önem vermedim ancak daha çok, dile ve anlatmak istediğim şeye ilişkin gerekleri görüntüye dönüştürmeye izin veren bir teknik arzuladım. Bir sahneyi çektiğim zaman tek amacım ve başlıca kaygım, benim direktifimde olan ve senaryoyu yazarken düşündüğüm şu veya bu duygu, şu veya bu atmosfere yanıt veren çeşitli elemanların (aktör, çevre, kamera hareketleri) birliğini sağlamayı başarmaktır.

• Sinemaya ilk kez senarist olarak başladınız; sanıyorum bu, ilk filmlerinize yöneltilen eleştiri kötü yönde etkilledi.

• İlk adımlarımın daha az önemli ve daha sınırlı olduğunu ben de kabul ediyorum. Ancak benim örneğimi bir tarafa bırakacak olsak da bana öyle geliyor ki yönetmenliğe giden yol senaristlikten geçiyor; çünkü bir film teoremi ve umudu olarak senaryo, daha başında yönetmenliğin bütün unsurlarını içeriyor, tabii yönetmenlikten anlaşılan şey düşünceler, duygular, izlenimlerse. Ben bir senaryo yazdığım zaman yönetmenin yapmak zorunda kalacağı işin ne olacağını kafamda tasarlarım. Bu nedenle başkaları tarafından yazılmış senaryoları filme çekmekte güçlük çekiyorum; şimdiye kadar bunu yapmaktan hep kaçındım, çünkü sahneye koyma hazırlıkları aşamasını göremiyorum ve bunlardan filmin çekimi sırasında haberdar oluyorum. *Kadınlardan Konuşalım*, sanıyorum yönetmenlik kökenimin senaristliğim olduğunu en iyi açıklayan filmim. Bu dönem, Antonio Pietrangeli'nin bütün filmlerinin senaryolarını yazdığım dönemdi. Pietrangeli, özellikle aktörlerin ve yaratıcılarda belirginleşen özyaşamöyküsü eğiliminin hakim olduğu, dönemin İtalyan sinemasına benzersiz bir tat veren kadın sorunlarıyla ilgileniyordu. Pietrangeli ve ben bütün dikkatimizi kadınlar üzerinde yoğunlaştırdık ki o zamanlar feminizm henüz çıkmamıştı. *Kadınlardan Konuşalım*, her biri ayrı bir kişiliğe sahip on kadını anlatıyor.

• Başlangıç filmlerinizin kısa bir bilançosu yapılacak olursa, yaratıcı olarak kendi yolunuzu yavaş yavaş bulduğunuz söylenebilir.

• Çok doğru. Komediye senarist olarak başladım ve sonra bunu izleyen aşamalardan kısa zamanda geçtim ve bu işi yaparken de aynı zamanda komedi parkurunun tanımlanmasına katkıda bulunduğumu sanıyorum. Komedi, dram karşısında kurtarıcı ve yardımsever bir reaksiyon olarak Yeni Gerçekçiliğin hemen sonrasında doğdu: önceleri komedi, İtalya'dan oldukça yaklaşık, gözcü ancak genellikle yanlış ve düzmece görüntüler sergiliyordu; aldrmazlığın, iyimserliğin ve fakir insanların oldukça sevimli İtalyası. Sonra İtalyan gerçeği, yavaş yavaş ve gittikçe artan bir dikkatle gözlenmeye başlandı ve komedinin de bazı ulusal sorunlarla ilgilenme ödevi olduğu kavrandı. Ve böylece komedi, ülke gerçeklerine dayanarak



gerçek bir kimlik ve saygınlık kazandı. Ben de bu süreci yaşadım. Benim filimlerimde de gelişmeye paralel olarak çeşitli değişiklikler ve kazanımlar gerçekleşti.

• **Trevico—Torino'dan başlayarak filmlerinizin konusu, daha çok bir odakta toplanmışa benziyor.**

• Doğru. “Farklı insanlar”, marjinaler, garantisizler her defasında giderek artan bir şekilde filmlerimin baş kişilikleri haline geldiler: *Rocco Papaleo*'nun Amerika'ya giden göçmeni, *Çirkinler, Kirliler ve Kötüler*'in iğrenç insanları, *Birbirimizi Öyle Sevmiştik ki*'nin düş kırıklığına uğramış kahramanları... Ancak *Trevico—Torino*'dan önce çektiğim *Kıskançlık Dramı*'nda söz konusu olan bir eğlence, hoşça vakit geçirme olsa da sunulan konular ve kişiler İtalyan toplumunun alt tabakasına aitti. Örneğin, ruhsal kaynaklı sinir hastalığı altında ezilmiş, “özel ve politik” yaşam arasında bölünmüş (filmin yapıldığı 1970’te bu konu henüz işlenmemişti) şu işsiz duvarcı. Genç bir kadına duyduğu imkansız aşkla parçalanmış olan duvarcı, bu kişisel dramına, militanı olduğu komünist partisinde çözüm arıyor. Bu filmde göze çarpan diğer fenomen, kitle iletişim araçları (televizyon, sinema, basın) tarafından yayılan ayak takımı kültürüdür. Filmin kişilikleri sonunda bütünüyle otantik ve gerçek duyguları ifade edebilmek için kendi kültürlerine ait olmayan çarpıtılmış bir dil kullanıyorlar. Dilin, düşüncelerin aktarım aracı olduğu düşünülecek olursa burjuvazinin, kitle kültürü içinde de sömürülmüş olan bu alt tabakaya kendi dilini satmış olduğunu görürüz.

• **Bazıları *Kıskançlık Dramı*'nı biraz erkek egemen bir film olarak niteledi.**

• Bana sorarsanız bu filmde oyunu entelektüel düzlemde belki de kendisinden daha sınırlı olan iki erkek arasında sürükleyen kişi, kadındır. Kadın ölüyor çünkü erkeğin tutkusunun bedelini ödüyor, ancak bu filmin erkek egemen bir anlayışa sahip olduğu anlamına gelmiyor. Gerçek fallokrat, herşeyden önce kesin bir erkek egemenliği kurmak isteyendir. Ve bu bana oldukça uzak bir düşünce.

• **Age ve Scarpelli, bir keresinde “*Kıskançlık Dramı*’nın üç popüler kişiliğini belirli bir bilimsel soğuklukla ele aldık, sanki bir kafese kapatılmış küçük kobaylardı” dediler.**

• Bu düşünce bütün kişilik tiplerine uygulanabilir. Şurası kesindir ki bir yaratıcı belirgin bir şekilde etnoloğu andırır: ele aldığı kişiliği belirli bir yere oturtmalı, bir yere tutturmalı, onu daha iyi incelemek için bir camın altına koymalı, tüm duygu ve düşüncelerini her yanı ve her yönüyle incelemeli ve en gizli duygularını açığa çıkarmalıdır. O halde bir yaratıcı, kılı kırk yaran bir çalışma yapmak zorundadır. Bu özellikle taşlamalı filmlerde bir tehlike yaratıyor, çünkü kişiliklerin duygu ve tutkularının ötesinde beceriksizliklerini ve en gülünç dışavurumlarını da ortaya koymak gerekiyor. Söz konusu edilen bilimsel soğukluk tek tek sahnelerden daha çok, kişiliklere sevgiyi taşıdığınız filmin genel bağlamını ilgilendiriyor. Çünkü yansıtmaya çalıştığınız bu karakterlerle filmin tüm üretim süreci boyunca birlikte yaşıyorsunuz. *Çirkinler, Kirliler ve Kötüler*'de de kişilikler, bir cerrah çalışması titizliğiyle çok derin bir şekilde incelendi. Ve bu incelemeden tüm karakterlere yönelik bir acıma ve sevgi ortaya çıktığını sanıyorum.

• ***Trevico—Torino*, kariyerinizde sınır çizgisi oluşturan bir film.**

• Yönetmen olarak tüm çalışmalarım arasında en çok hoşuma gideni, bende ilgi ve tutku uyandıran, bu filmidir. Öyle ki sık sık onu şöyle ya da böyle yeniden çekmeyi düşünüyorum. Sinema – gerçek tekniği ile bir belgesel gerçekleştirmek üzere bir anket yapmayı düşünerek Torino'ya gitmiştim. Çekime başlamadan önce oradaki insanlarla bir ay birlikte yaşadım. Ben ve arkadaşlarım göçmenler ve işçilerle görüşe görüşe ve bu görüşmelerin etkisiyle oldukça garip bir deney yapmaya giriştik; çıkışta senaryo olmaksızın, basit bir başlangıç düşüncesi üzerine kurulu olan film yavaş yavaş gelişti ve günden güne kendiliğinden meydana geldi. Her işçi bana kendi öyküsünü anlatıyordu, sonra kendisine ait gerçeği kamera önünde sergileyerek filmde asıl kişiliğini yorumluyordu. Gerçi olaylar bu canlı modeller üzerine kurulmadı ancak başoyuncular tarafından onların yorumları ve çağrıştırdıkları şeyler kaydedilmiş oldu.

Ben, bugün kimse yaşamadığı için ölmek üzere olan bir kasabada, Trevico'da doğdum (yal-



nızca yaşlılar orada kaldı; gençler A. SINEMATEK.TV'ye İtalya'ya çalışmaya gittiler). Her yıl babamın evinde birkaç gün geçirmek üzere oraya giderim. Göç, benim yakından yaşadığım bir gerçek; aynı şekilde göçmenlerin geri dönüşleri de benim için bir film konusu olabilir: bir göçmenin Torino'dan Treviso'ya "geri dönüş"ünün öyküsü.

Bir film yapmayı düşündüğüm zaman, dramatik şekilde işlenebilecek gerçek bir problemden hareket etmeye çalışıyorum: benim taşlama formasyonum ve üslubum, seçimimi bu dramatik konunun mizahsal sunuluşuna yöneltiyor. 'yu çekerken de stil değiştirmeyi düşünmedim... Bu film Rocco Papaleo'ya çok benziyor; "görünüm", tanınmış bir aktör seçimi ve başarıyı garanti eden diğer etkenler gibi piyasa kanunlarına uymak zorunda kalarak ticari bir amaçla hazırladığımız Rocco Papaleo'da bile konu, kendi çizgileri içinde benzer bir şeydi.

• Film pahalıya malolmadı. O halde ticari dağıtımı niçin sağlanamadı?

• Yapımcılar ona inanmak istemedi. Çünkü Fiat üzerine bir film gerçekleştirmek rahatsız ediciydi: herkes, Agnelli'nin, Montedison firması ve kişisel ilişkileri aracılığıyla sinematografik dağıtımda da söz sahibi olduğunu biliyordu. Ve Treviso—Torino, sonunda çok kötü sonuçlar doğurduğu ortaya çıkan bir ekonomik gelişme sistemine göre Agnelli tarafından belirlenmiş ekonomi politikasının neden olduğu hasarları sergiliyordu. Bu politika, başlangıçta, işgücünün İtalya'nın dört bir yanından tek bir bölgeye akmasını önleyecek bir çalışma düzenleme yöntemi izlenimini uyandırıyor. Ancak sonuçta diğer bölgelerin boşalmasını ve buralardan gelen işçileri karşılamak için hiçbir şeyin önceden hazırlanmadığı bir kent patlamasını kışkırtan bir yöntem olduğu anlaşıldı; önemli olan işçilerin kol gücüyü, yoksa onların nerede yatacağı, nerede yemek yiyeceği ve fabrika dışında kuracakları bağlar kimseyi ilgilendirmiyordu. Hiçbir sanayileşmiş ülkede böylesi bir iç göç fenomeni yaşanmadı. Otomobil sanayiindeki gelişme, İtalya'nın bir rekor daha kırmaması olanaklı hale getirdi; bu, en çok otoyolu, ama en az hastane ve okulu olan ve kamu hizmetlerinin en başarısız ve yetersiz olduğu Avrupa ülkesi olma rekorudur. Torino'ya yerleşmiş olan Güneyli göçmenler, üretim azalması ve ekonomik yapının bozulması sonucu işten atılmayla karşı karşıya geldiler: Ulusal düşkünlüğün kalbi Torino'da atıyor. Bu durumda Treviso—Torino bazı çevreler için sevimli ve eğlenceli bir film değildi, özellikle de rahatsızlıkların bugünkü kadar açık olmadığı ve halktan saklandığı 1971 yılının koşulları düşünülecek olursa.

• Birbirimizi Öyle Sevmiştik ki'nin son derece ilginç, yepyeni kişilikleri sanıyorum taşradan büyük kente gelişin eleştirisi.

• Başlangıçta Age ve Scarpelli'yle filmi, Nicola'nın çizdiği kişilik üzerine odaklamayı düşünüyorduk. De Sica'ya büyük bir tutkuyla bağlı bu küçük lise öğretmeni, kendisini "sinema"ya bağlayan usta ve filmleri için doğduğu yer olan taşra kentini terk eder. Öğretmen, saldırgan bir takıntıyla 60'lı yılların çelişkileri ve uzlaşmaları içinde De Sica'yı adım adım izlemeye kalkışır. "Tanrı"sı, üçüncü sınıf bir filmde şerif rolü oynarken bile onu görebilmek için plato'ya gider. Bu, Lola—Lola için başını kaybeden Unrath'ın gerçek aşk hikayesine benziyor. Bu kovalamaca sırasında neredeyse dilencilğe düşmüş olan öğretmenimiz altına imzasını atmadığı sert sinema eleştirileri yazmaya başlar. Bu tutkun yandaşlığın umutsuzluğu içinde sevgili ustasını öldürmeyi bile düşünür. Ancak daha sonra son 30 yıl üzerine çektiğimiz bu filmin, yalnızca bu karakter üzerine odaklandığında çok sınırlı kalacağını ve eleştirilen kişiliğin filmin üç başkışılığinden yalnızca biri olacağını fark ettik. Satta Flores mükemmel bir oyuncu. İzleyici kendini bu filmde Flores'in canlandığı tutkulu ve duygulu kişilikle özdeşleştirdi: umut—gerçek karşıtlığı, toplumla uzlaşmaksızın yaşamının getirdiği sorunlar, çelişmeli görüntüler ve duygusal yaşamın karmaşıklığı, işinde karşılaştığı doyumsuzluklar ve mutsuzluklar, gerici müdür ve öğretmenlere karşı verilen mücadele, sinemanın, geçeceği değiştirebileceğine duyulan bütünüyle idealist inanç, yılların birikimi, başarısızlığın doğurduğu melankoli... Sonuç olarak izleyicilere oldukça benzeyen bir kişilik.

• Savaş sonrası İtalyan toplumunun evrimini birkaç büyük sinema olayıyla (De Sica, Fellini, Antonioni) birlikte sergilemek düşüncesi de çok orijinaldi.

• İtalya'da sinema, her zaman yaşamın evrimine eşlik etti, bu evrimi vurguladı, sergiledi ve



zaman zaman da bunun önüne geçti. Sinema sanatsal zanaati soluğunu gerçeğin sürekli yer ve biçim değiştiren zemininden aldığı için İtalyan toplumu tarafından çizilen yolu iyi ya da kötü izlemek durumunda kaldı. İşte bundan dolayı İtalyan yaşamının 30 yılını biraraya getiren bu filmde, İtalyan tarihine karışmış bu sinemayı tanımlayıcı olguların yer alması gerektiğini hissettik. Bu durumu Fellini ve De Sica'yla konuştum ve onlar da figüran olarak kendi kişiliklerini oynamayı kabul ettiler.

• **Peki neden Fellini'yi *Dolce Vita*'yı çekerken gösterdiniz? Bunu özellikle mi seçtiniz?**

• Doğruyu söylemek gerekirse *Dolce Vita* belirli ölçüler içinde, sinemada İtalyan yaşamını en iyi yansıtan filmidir. *Dolce Vita*'nın Fellini'nin zamana karşı en dayanıklı ve en değerli filmi olduğunu düşünmüyorum ancak bu filmin, konusu bakımından önemi yadsınamaz çünkü 60'lı yılların Roma'sını çok iyi betimliyor ve beylik düşünceleri, yargıları, önyargıları sergiliyor.

• **Birbirimizi *Öyle Sevmiştik ki*'yi De Sica'ya adadınız.**

• De Sica en çok sevdiğim yönetmenlerden biridir. Zavattini (Cesare Zavattini, De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* ve *Milano Mucizesi* ile birlikte pek çok filminin senaryosunu yazdı) ile birlikte Yeni Gerçekçilik yıllarının trajik gerçeği altında ezilmiş insanı enine boyuna inceledi. Bu insanı herşeye rağmen güldüğü, gülünç olduğu ve fantezilerle dolduğu anlara kadar izledi: insan doğasının bütünüyle trajedi ve yalan, gizem ve neşe karışımından oluştuğuna inanıyorum.

• **Birbirimizi *Öyle Sevmiştik ki*, Yeni Gerçekçilik akımına bir saygıdır, ancak siz komedi yaparak bu akıma ihanet etmekle suçlandınız.**

• Belli bir tarihsel zaman diliminin sanatsal anlatımı olarak Yeni Gerçekçilik, yalnızca sinemada değil, İtalyan düşüncesinde de önemli bir devrimci dönem olarak yaşandı. Bu yeni düşünce ve gerçeği görme biçimi, eksiksiz anlatımını sinemada buldu, ancak bu aynı şekilde edebiyat, resim ya da müzikte de kendini gösterebilirdi. Bu olguya kendini çözümleme ihtiyacını, sorunları ve yaşamı içinde insanı adım adım izlemenin gerekliliğini de eklerseniz, İtalyan sinemasının en başarılı yapıtlarının dölyatağını görürsünüz. Yeni Gerçekçilik, son yılların Amerikan sineması için de kullanılabilecek bir sıfattır. Çünkü Vietnam Savaşı (bir ülkenin içinde bulunduğu politik durum, sanatçıları her zaman etkiler), devletle entelektüel zümre arasındaki bağların atılmasına neden oldu. Bu zümre, daha önce onaylamış olduğu kurumlar ve Amerikan rüyası içinde kendini tanıyamaz hale geldi. "Yeni Gerçekçiliğin çöküşü"-nden söz edilebileceğine inanmıyorum. Çünkü, bugün için İtalya'nın içinde bulunduğu tarihsel çerçeveye farklı olsa bile entelektüel zümre, hiçbir zaman olmadığı kadar yoğun bir şekilde kendini ve ülkesinin insanlarını açıklamanın geciktirilemez ihtiyacını duyuyor.

İtalyan komedisi, başlangıçta Yeni Gerçekçiliğin kendisine pek yakışmayan kızı oldu: bu biraz gerici bir tepki türüydü, çünkü bir tür arabulucu ajan görevi üstlendi ve sevimli, toraman, kaba saba, gerçekten oldukça uzaklaşmış bir İtalya'nın tanıklığını yaptı. Bir bilim—kurgu (ya da bilinç—kurgu) sinemasıydı. Sonra, komedi olgunlaştı, gerçeğin bilincini daha çok kavradı, onu derinliğine inceledi. Sonuç olarak daha kaygı verici bir görünüm edindi; teselli etme misyonundan sıyrıldı ve kıskırtmaya yöneldi. Ben, kendi açımdan bu yolda uğraş verdiğime inanıyorum; Yeni Gerçekçiliğin mirası ve taşlamanın etkileme gücünün ötesinde insanlararası ilişkilerden doğan ders alınacak öykülerle bezenmiş bir İtalyan komedisine giden yolda üstüme düşeni yapığuma inanıyorum.

• ***Çirkinler, Kirliler ve Kötüler* "rahatsız edici" bir film. "Borgatlar"ın dünyasını acımasız bir şekilde ele almakla suçlandınız.**

• Sinema ya da edebiyatın belirli bir türü, yalın alçak gönüllü bir yaşamın bütün erdemlerini, "güvenli" göklerin krallığını, ve bütün iyi duyguları fakirlere malederek onlara "saygı duydu". Öyle ki insan kendine şunu sorabilir: Eğer yoksul böylesine iyi böylesine mutlu, böylesine güzel, böylesine "şanslı ve ayrıcalıklı" ise o halde neden kendi yazgısına bırakılmıyor, neden burjuvalar da yoksullaşmaya çalışmıyor? Neden yoksulluğa son verecek ekonomik sistemler araştırılıyor? Doğrusu ben tam tersini düşünüyorum. Yoksul, başkaları gibi bir insan-



dır, ancak içinde yaşamak zorunda olduğu sefalet ve çıfıt çarşısı koşullarında başkalarınınndaki daha bayağı daha kötü biri oluyor. İnsanın yalnızca olumsuz bileşenlerini geliştiriyor. İçinde yaşadığı koşulların sorumlusu olan topluma, sonra benzelerine ve en sonunda kendisine karşı saldırgan hale geliyor. Swift, yoksullara çocuklarını yemeyi önerdiği zaman—çünkü böylece ailelere bedava besin sağlanıyor ve yeni—doğanlar birgün çocukluk çağına ulaşmak kaygısından kurtarıyor—, hiç şüphesiz İrlandalı yoksul emekçi sınıfına “saldırıyordu”. Ben, bu konu üzerine gerçekleştirilmiş yığınla sevimli ve avundurucu filmle (nadir istisnalar arasında Pasolini’nin *Accattone*’sini özellikle belirtmek gerek) karşıtlaşacak sevimsiz, saldırgan bir film yapmak istiyordum.

• Pasolini’nin filmde, filme ~~alınan~~ ön deyiş gibi birseyde figüranlık yaptığı doğru mu?

• Pasolini ile şöyle bir düşüncemiz vardı: edebiyatta olduğu gibi sinemada da tecrübeli bir yönetmenin bir başka yönetmeni tanıtmak için bir çeşit önsöz türünde bir film çekmesini istiyorduk. Filme alınan bu önsözde, Pasolini, borgatlardan ve onların 15 yılda yaşadığı derin değişimlerden (yani *Accattone* döneminden bu yana) söz edecekti. 1960 yılında lehçede, gelecekte, yaşlıların öykülerinde ve gençlerin mizaçlarında kendilerini gösteren temel göçmen kültürü “borgatlar”’a iyice yerleşmişti. Ve sonra tüketim toplumu ve onun acımasız mantığı bu kültürün tüm kalınlarını ortadan kaldırdı: yeni uygarlık, temel gereksinimlerden oluşan ihtiyaç nosyonundan (buzdolabı, televizyon, otomobil, motorsiklet, elektrikli ev aletleri) başka tam anlamıyla burjuva ve bireyselci düşünceleri “borgatlar”’ın üstüne boşalttı. Bu düşünceler rekabet, ezme ve ayrıcalık nosyonuydu ve tüketim erkinin dış belirtileriyle kendini gösteriyordu. Geçekodu mahallelerinde yaşayan göçmenler, kendilerine reklam aracılığıyla sunulan ve empoze edilen iyileri edinmek için, bu alışverişte belirlenmiş bedelin çok daha yüksekini ödemek zorunda kaldılar: bu bedel para değildi, hırsızlık, suç ve orospuluktuk.

• *Özel Bir Gün*, bir psikolojik hasırlamanın tarihi gibi görünüyor ve bu anlamda belirli bir tarihsel döneme bağlanmışa benzemiyor.

• Gerçekten de bu filmin konusu üzerinde çalışmaya başladığımda filmin aksiyonunu geçmişe yerleştirmeyi düşünüyordum. Başlangıç olarak film, iki izole insanın karşılaşmaları ve algılarının benzerliği ile birkaç saat için bile olsa şimdiye kadar içine hapsedilmiş oldukları astlık rolünden yakalarını kurtarmayı başaran bir kadın ve bir erkeğin öyküsünü anlatıyordu: kendi kişiliklerini, içten gelen duygularını, sıradanlıklarını gören bu insanlar bir kere için kendi-



lerini sahnenin önüne çıkartırlar. Sessiz ve konuşmeksiz başkalarını dinleyen bu iki insan, yaşamlarında ilk kez içtenlikle konuşur ve kendilerini sorgularlar. Kendilerini aldatmaya alıştırmış olan erkek ve kadın, birlikte, aşkı olmasa bile en azından içtenliği ve gerçekliği keşfederler. Filmin hazırlanması sırasında öyküyü, ulusal tarihin oldukça belirgin koşullarının içinde anlatmaya karar verdik; yani hoşgörüsüzlüğün ve baskının daha açık, daha korkunç, daha örnek olduğu bir dönemin içine soktuk. Hiç şüphesiz faşizm, bir rejim olarak ortadan kalktı ancak günlük yaşamda psikolojik faşizm ölmedi. Bu faşizm, insanlara kendi normlarını empoze ediyor ve bu normları ekarte edenleri “anormallik”le suçlayarak mahkum ediyor. Bugün bile farklı insanlar, toplum tarafından gözaltında tutuluyor, daha önce olduğu gibi sürgüne gönderiliyor ya da şiddete maruz kalıyor.

• **Faşizm döneminde bütün homoseksüellere, filmde Mastroianni'nin çizdiği kişiliğe davranıldığı gibi davranılmadı.**

• Faşist iktidar için, resmi olarak İtalya'da eşcinsel yoktu. Bu durumda doğrudan bu “suç”tan sözeden bir yasaya da gerek yoktu. Ancak bir eşcinsel imlendiği zaman bir “bozguncu” gibi kovalanıyor ve devlet memurluğundan uzaklaştırılıyordu. Eşcinsellik, erkeklik iktidarı mitine indirilmiş bir darbe, bu tapınışa karşı bir sövgü olarak değerlendiriliyordu. Bu anlayış, çocuklar için hazırlanan çizgi romanlarda da kendini gösteriyordu: kahraman, yalnızca gelişmiş kasları olan ve yenilmez bir İtalyan olabilirdi. Bu kahraman, aptallaştırılmış ve kadınsılaştırılmış kişilerle, zaman zaman da yahudi ve zenci hasımlarla mücadele eder ve onları yenerdi.

• **1938 yılında İtalyan kadınlarının Antonietta gibi davrandıklarına inanmak biraz güç olsa gerek.**

• İtalyan kadını, “yuvasının kraliçesi” ve “örnek bir anne ve eş” olarak faşist iktidar tarafından belirlenmişti. Ne ki bu kadın idealizasyonu, faşist ideoloji tarafından göklere çıkartılan bu kadın modelinin benzerini de bünyesinde gizliyordu: ağız dil vermeyen, uysal, bir avcı köpeği gibi sadık, bir kısrak gibi çabuk döllen ve doğurduğu bu genç kurt yavrularını emzirmekle görevli kadın; ve sonunda bu zoolojik semboller arasından uç veren büyük bir mutsuzluk. Kendini kabul ettirmiş tek evlilik dışı ilişki, fanatik Mussolini tapınışıydı; mümkün olabilen tek eş aldatma olayı düşünsel olarak Mussolini'den gebe kalmaktı. En çok hayranlık duyulan kadınlar, Duce'ye ateşli mektuplar yazan, onun portresini yapan (resimler, oymalar, yontmalar yaparak minderler ya da köşe yastıklarına nakış işleyerek ya da filmde Antonietta'nın yaptığı gibi düğmelerden hareket ederek onu resimleyerek) fotoğraf albümlerinde kahramanlarının yüzlerce fotoğrafının koleksiyonunu yapanlardı.

• **Bugünün havasını nasıl böylesi bir açıklıkla yansıttınız, gerçekten yaşadığınız olayları sergilemiş olmalısınız.**

• Evet, doğru, film bu anlamda özyaşamöyküsel. Gerçekten 1938'de, Hitler'in Roma—Berlin hattı anlaşmasını imzalamak için Roma'ya geldiği o günü yaşadım. İtalya'nın tüm savaş gücünün Hitler önünde sergilendiği Via dell'Imperto'daki gösteriye ben de küçük bir çocuk olarak katıldım. Bu Mayıs gününün havasını, yalnızca radyoda yayınlanan bir röportajla vermek istedim. Tumturaklı bir ses tonuna sahip yorumcusu, sevinç ve coşkunluk ifade eden şiirleri ve askeri marşlarıyla radyo, filmin üçüncü başoyuncusu haline geldi. Gabriele ve Antonietta bütün birgün, sokaktaki adama tarihi, coşku verici ve kahramanca bir rol oynuyormuş duygusu vererek iç karartıcı ve yaratıcılıktan uzak günlük yaşantısını unutturmaya ve onu “coşurma”ya yönelik mesajlara katlanmak zorunda kalırlar. Luce Enstitüsü ve radyo arşivlerindeki titiz araştırmadan sonra faşizmin resmi spikeri Guido Notari tarafından yapılan gerçek röportajı buldum. Guido Notari, tumturaklı bir şekilde okuduğu metinleri, kendisi yazıyordu.

• **Teras'ın, Birbirimizi Öyle Sevmiştik ki'nin bir türü, ikinci kısmı olduğu söylenebilir.**

• “Öylesine yanıldık ki” *Birbirimizi Öyle Sevmiştik ki*'nin konusuydu. Teras'ta vurgu, kişilerin düş kırıklığı üzerine oturtulmuş değil. Çünkü suçlu olan başkaları bile olsa düş kırıklığı her zaman vardır. Burada sorun, insanların sorumluluğu, yoksa kırılmış umutları değil. Te-



ras'ın baş karakterleri, yine kendileri tarafından dışlanıklığına uğratılmış insanlar olmaktan çok kafaları oldukça karışmış insanlar. Sorunda oldukları ödevleri iyi yapıp yapmadıklarını sorguluyorlar. Ve bu soruyu yalnızca kendilerine soruyorlar, başkalarına değil. Ancak aynı soru, nöbeti devralmaya hazırlanan gençleri de ilgilendiriyor.

- **Ancak bana öyle geliyor ki yaşlı kuşak, yerini hiçbir zaman terketmek niyetinde değil.**
- Bu, filmde oldukça açık olarak görülüyor. Burjuva entellektüeller, hatta en akli başında olanları ve özeleştiri yapanları bile işgal ettikleri yeri korumayı istemekte inat ediyorlar. Sinemayı alın örneğin: kendini kabul ettirmiş tüm sinemacılar, ben dahil, genç yaratıcıların varolduğuna ve onların duygu ve düşüncelerini açıklama isteğinde olduklarına inanıyoruz. Ve sonuçta hepimiz bu konu üzerinde cafcacı ve bütünüyle saçma vaazlar veriyoruz. Böylece, biz kürsüye daha iyi yerleşiyoruz, gençler ise aşağıda bekliyorlar. Bizi izleyen ve baskı yapan bu kuşağa, asla yermizi bırakma niyetinde değiliz. Bu yüzyıl sonunun, bizi ikibin yılından ayıran şu son yirmi yılın en önemli sorunu, sözde entellektüellerle (kültür) halk (bu kültürün hizmet etmek zorunda olduğu insanlar) arasındaki ilişki sorununu kısmen de olsa çözmüş olarak ikibin yılına varmaktadır. Filmde yer alan kişilikler, emeklilik yaşlarını bekledikleri, yaratıcı solukları tükendiğinden ya da kültürel projeleri olmadığından prestijlerini yitirmiş oldukları için kaygılı entellektüellerdir. Başarısızlığa uğramış devrimlerle sarsılmış ya da destek olarak suç ortaklığı yaptıkları kültürel kötülükten vicdan azabı duymaktadırlar. Ancak şunu iyi biliyorlar ki diğer sosyal sınıflar, erki burjuvazinin elinden almaya kalktıklarında, tam tersine her defasında burjuvazi onları soğurdu, biçim ve görünüm değiştirdi ve durumunu daha da sağlamlaştırarak bu süreci sona erdirdi. Çocukları ve şimdi artık karıları da, işlerini devralmak üzere onları, bürolarının arkasında bekliyor ve bu onları teselli ediyor; yine de kendilerini bilinçli bir şekilde ironiyle çözümleme eğilimi—oldukça burjuva nitelikli bir eğilim—gösteriyorlar. Biraz trajediye eğilimli bu insanlar, kendi kişiliklerini yansıltırken, nevrozlarını tedavi ediyorlar; bu, kendilerini kurtarmada onlara yardım eden marazi bir zevk. Kendilerini sorguluyorlar; kolektif bir bilincin kurulmasına yardım etmek için gerekenleri layıkıyla yaptık mı? Daha da ötesini yapabilir miydik? Bana göre, bugün de, değişik kültürel etkinlik alanlarında çalışanlar kendilerine bu soruları sormalılar. Bir başka ifadeyle, bu sorumluluğu yüklenmiş entellektüeller (yazarlar, film çekenler, televizyon yayım hazırlayanlar ya da bir partinin kültürel politikasıyla görevli olanlar) söz konusu rollerini, halk yani kolektivite karşısında nasıl üstlendiler? Bu kolektif bilinci oluşturmayı, geliştirmeyi nasıl başabilirler?
- Soru, sinema eleştirmenlerini de ilgilendiriyor. Onlar, görevlerini yapmış olduklarına ve mesleki yüklenimlerini—yalnızca eser ve halk arasındaki aracı rollerinden söz etmiyorum, aynı zamanda halk imajının ve eserin anlatmak istediği şeyin doğru bir şekilde saptanmasını da kastediyorum—yerine getirmiş olduklarına inanıyorlar mı? Eleştirmenler gerçekten halkı tanıyorlar mı? Örneğin, bazı sinema eleştiri yazılarında şu cümleyle sık sık karşılaşıyorum: “Yönetmen halka çok fazla ödün veriyor”. Bence, halka ödün vermek gerek, sinema eleştirmenlerine değil. Ben eleştirmenlerle aynı kavramları kullanmıyorum, kavramlara bakılacak olursa eleştirmen, açıkça ve bilinçsizce halkı küçümsüyor. Buna karşılık ben, bir sanatçının halkı, hiçbir şekilde hor görmemesi, küçümsememesi gerektiğine inanıyorum. Halk sözcüğünün hiçbir olumsuz içeriği yoktur, tam tersine halk sözcüğü, saygı duymak ve onu iyileştirmeye çalışmak zorunda olduğumuz kolektif bilincin ifadesidir. Bu kolektif bilinç, eleştirmenler ve yaratıcılardan daha anlayışlı, daha zeki, daha sezgilidir. Bu anlamda ben, eğer birine ödün verecekseniz bu halk olmalı ve eleştirmenlerin bu safsatalarına kulak asılmamalıdır diyorum.
- Bu örneği, halka karşı entellektüelin sahip olduğu görevin, saygınlığın, yaptığı hataların daha iyi anlaşılmasını sağlamak için seçtim. Ve bugün için de İtalya, bu konuda pek şanslı değil. Ancak, öte yandan biraz duyarlı olan tüm ilerici ve entellektüellerin hiç bir durumunda kendileriyle övünmediklerini memnuniyetle müşahade ediyorum. Çünkü bir sanatçı kendisine bazı sorular sormalı, çağdaşlarından kaygı duymalıdır.
- Bu düşüncem politikacılar için de geçerli. Parti ayrımı olmaksızın bütün politikacılar (özellikle kendi tanımı gereği ilerici olmak durumunda olan değişikliğe, iyileştirmeye, dönüşüme yönelmesi gereken ve başkalarına oranla bu soruna daha duyarlı olması gereken sol partilere bakıyorum) entellektüellerle gerçekten yapıcı ilişkiler kurduklarına inanıyorlar mı? Reel bir



kültür politikası hazırladıklarını. Sinema konusunda biz yönetmenler, İtalyan sinemasının gerçek görünümünü (fizyonomisini) korumayı görev edindiğimizden emin miyiz? Ben sanmıyorum. Yeni Gerçekliğin çıkışı, İtalyan sinemasına gerçek görünümünü vermişti; sonraki yönetmenler, onları bir yana ittiler ve tek düşünceleri yabancıların, eleştirmenlerin hoşuna gitmek, bizim kültürümüze ait olmayan stillere kendilerini uydurmak oldu (geleneksel İtalyan kültürüyle ortak noktası olmayan bazı dışavurumcu ve sembolik filmler yapıldı).

Sinemanın içinde bulunduğu gerçek bunalım, bir yapı, ancak, aynı zamanda kendine özgü bir görünüm ve kimlik bunalımıdır. Sinema kendine özgü bir görünüm ve kimlik kazandığı zaman bu bunalımın kısmen de olsa çözülmüş olacağına inanıyorum. Peki televizyon programlarını hazırlayanlar bu programların hazırlanmasına katılan entelektüeller hatalı değiller mi? Kültürümüzün yaygınlaşmasına, özgürleşmeye, izleyicilerin gelişimine katkıda bulunduklarına inanıyorlar mı? Ben bundan şüphe duyuyorum. Öğleden sonra programlarında demo-de, nostalgik Amerikan televizyon filmleri yayınlanıyor. Çocuklara, bu öğleden sonra yayınlarının kurbanlarına, kendi kültürlerine, bugünlerine, geleceklere ilişkin hiçbir imaj sunulmuyor. İşte, ben bu çalışma formasyonunun İtalyan entelektüelleri tarafından gerçekten anlaşılmış olduğuna inanmıyorum. Tabii ki *Teras*, doğrudan hiçbir öneride bulunmuyor. Yalnızca düşünmeye sürüklüyor: entelektüel ve halk arasındaki ilişkide daha iyi ve daha fazla bir şeyler yapılamaz mıydı?

• Sözü ettiğiniz bunalım yalnızca İtalyan sinemasına özgü değil. Yazarlar da aynı bunalımı yaşıyor.

• Evet günümüzde, sinema bunalımından başka yazarlar düzeyinde de bir bunalım yaşıyor. Önemli olan düşmanın kimliğini saptamak ve en önemli güçlük de bu. 1945 yılında nazizm, faşizm ve savaş, gün gibi ortada olan gerçek hedeflerdi. Bugün düşman, biraz daha incelmış, dağılmış, kuşatılması güç bir kavram. Bence düşman bizim içimizde ikamet ediyor. Öte yandan sanatçıların huzurunu bozan, kafalarını allak bullak eden bir başka bunalım daha var; güven bunalımından söz ediyorum. 1946'da Yeni Gerçekçiliğin yaratıcıları, savaş sonrası korkulara göğüs gerdiler; İtalya bütünüyle harap olmuş bir durumdaydı; faşist rejim yıkılmış ve ardında binlerce pislik bırakmıştı; onlar, bazı şeyleri yeniden inşa edebileceklerine duydukları güçlü inançla canlandılar. Çeşitli gelişmeler kaydediliyor, daha ileriye gidiliyordu ve sinema da bu toplumsal evrime katılmak zorundaydı. Entelektüel çevrede bu güven, bugün, belli belirsiz bir hale geldi, umut kavramı bile oldukça karmaşılaştı; hangi amaca, hangi yararlı sonuca, hangi toplumsal iyileşmeye hizmet ediyoruz?

• Sayın Scola, son yıllarda sizi en çok etkileyen İtalyan filmleri hangileri?

• En çok dikkatimi çeken, bana en ilginç gelen film, Bellocchio'nun *Matti da slegare*'si oldu diyebilirim. Doğrudan gerçeğe bağlanan ve benim çok sevdiğim bir sinema türü. Bu, fantezi ve şiirselliğin, gerçeğin çetin gözleminden doğduğu, bir sinema.

• Bir film hazırlanırken her zaman temel olarak nelere dikkat edersiniz? Temel kaygılarınız nelerdir?

• İçtenlik. Bizim içimizde uzlaşma kaçınılmazdır ancak bir yaratıcı, maksimum içtenliğe yönelmeğe çalışmalıdır. Hoşuma giden ve kişisel olarak ilgimi çeken bir konu olursa 1 ya da 2 hatta bazen 3 yıl bu konunun incelemesini yapıyor ve sunuluş biçimi üzerinde çalışıyorum. Eğer filme çekeceğim şeyi ben beğeniyorsam, başkaları da beğenecektir diye düşünüyorum. "Sanatçı" olmak için belki de başkalarından önce kendini sevmek ve kendinden konuşmayı istemek, kendi öykünü anlatmak gerekiyor. Ancak kendinizden öyle düzeylerde sözedeceksiniz ki bunu yaparken başkalarından da söz etmiş olacaksınız. Örneğin *Amarcord*, Rimini kenti üzerine özdeklemlenmiş olmasına karşın İtalya'nın güneyinde, Treviso'da doğmama rağmen bende yankılar uyandırdı.

Derleyen ve Türkçesi: Faruk Aksoy



Elia Kazan ve Metin Erksan

Barbarların ★ Yunanlılara değil, Yunanlıların barbarlara emretmesi gerekir, anne. Çünkü, barbarlara kölelik, Yunanlılara özgürlük yaraşır!

IPHIGENEIA

1400

IPHIGENEIA AULIS'TE

EURIPIDES

Elia Kazan'la nasıl tanıştınız?

Tanışmamız şöyle oldu. Kazan 1954 veya 1955 yılında Türkiye'ye geldiğinde son çevirdiği *Viva Zapata* filmi yeni oynamıştı. Film Türkiye'de çok sevilmişti, bunun üzerine bir basın toplantısı yapıldı. Toplantı Beyoğlu'nda, şimdiki Atlas Sineması'nın karşısındaki Rüya sinemasının biraz aşağısında harap halde bulunan binada oldu. Bina o zamanlar Amerikan Haberler Bürosu olarak kullanılmaktaydı. Basın toplantısı çok kalabalıktı. Kazan ve beraberindekiler masada oturuyorlar, USIS'in yetkin mütercimleri de soruları çevirerek kendisine yöneltiyorlardı. Bu ayrıntıya şundan girdim: Elia Kazan iyi Türkçe bilir fakat konuşmaz. Kazan ailesi Amerika'ya göç ettikten sonra hep Türkçe konuşmuşlar. Basın toplantısında Kazan'a çok çeşitli sorular soruldu. Nerede doğdunuz, Amerika'ya nasıl gittiniz, nasıl rejisör oldunuz, Türkiye'yi nasıl buldunuz gibi. Bu arada basın toplantısının iki yıldızı vardı. Refii Cevat Ulunay ve şehir tiyatrolarında oynayan Şirin Devrim, tiyatro tahsilini Amerika'da yaptığı için sorularını İngilizce soruyor, bize Türkçe tercüme ediliyordu. Bu iki yıldız tiyatrodaki giysi ve dekor üzerine soruyorlar ve Kazan'la fikir alışverişinde bulunuyorlardı. Basın toplantısı huzur içinde devam ediyordu. Kazan ayak ayak üzerine atmış puro içiyordu. Bir süre sonra soru hakkını aldım ve *Viva Zapata* filmi üzerine sordum:

- Sayın Kazan, filminizi çok sevdim. Herhalde Steinbeck'le senaryo çalışması yapmak güzel olmuştur. Elime bir fırsat geçse, ben de Steinbeck'in *Bitmeyen Kavga'sı* nı filme çekmek isterdim. Acaba senaryonun kaynakları neydi? Steinbeck hangi kaynaklara ve tarihi belgelere dayanarak bu senaryoyu yazdı?

Kazan soruyu diğer sorulardan daha keyifli karşıladı ve oturuş biçimini bozmadan;

- Steinbeck ile Meksika'ya gittik, Meksika'da işçilerle, çiftçilerle ve hala yaşayan ihtilalcilerle konuştuk.

Bunları Steinbeck'le görmenin güzel birşey olduğunu söyledikten sonra;

- Yazılı kaynaklardan faydalandınız mı?

- Pek bilmiyorum ama esas olarak konuşmalardan çıkarttık.

Ben şöyle devam ettim:

Meksika'ya gitmedim ama, Meksika ihtilalini anlatan çok fazla araştırma, inceleme okudum. Bu kitaplara göre Meksika ihtilali 1910-1929 yılları arasında sürmüştür. Tabi ihtilal bu süre içinde aynı hızla devam etmemiştir. Esas olarak 1910-1913 ara-

★ Yunanlılar, Anadolu topraklarından başlayarak, Doğuda oturan tüm halklara barbar derlerdi.



sında hızlıydı. Panço Villa, **SİNEMATEK.TV** Emanuel Zapata öldürülmüşlerdir. Okuduklarıma göre sizin yaptığınız film, gerçekleri yansıtmıyor. Meksika ihtilali sizin filminizdeki gibi geçmemiştir.

Sizin okuduğunuz kaynaklar nelerdi?

Ben Meksika ihtilalini Jacques Pirenne, John Reed ve Leon Troçki'nin kitaplarından okuyarak öğrendim. Şimdi hatırlayamadığım başka kaynakları da o sıralar okumuştum. O kadar önemli değil, gerçekçi bir film yapmak isteyen araştırır.

Sonra müthiş bir gürültü oldu. Kazan huzursuzlaştı, tercüman da, bu adam ne diyor diye bana bakmaya başladı.

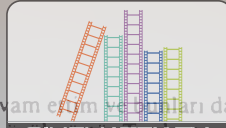
- Sizin okuduğunuz kitaplar Meksika ihtilali üzerine neler diyordu?

- Benim okuduğum, Meksika ihtilali üzerine yazılanlar hakkında size ayrıntılı şeyler anlatabilmek isterdim, ama şu şekilde özetleyebilirim. 1910-1913 yılına kadar Meksika'da İngiliz Mali Sermayesi egemendi. Daha sonra ise Amerikan Mali Sermayesi, Meksika'yı İngiliz Emperyalizm'inden devralmak istedi.

Tam bu aşamada çevirmen "Ben bunu çevirmem dedi ve bir gürültü oluştu. Kazan durumu merak ediyor, ben de söylediklerimin aynen çevrilmesi için ısrar ediyordum. "Eğer siz çevirmezseniz, ben elimden geldiğince kendi İngilizcemle sorumu tekrarlarım" diye direttim. Salondaki bazı kişiler de tercüme edilmesini istediler. Kazan da bu arada olayı öğrenince tercüme edilmesini istedi. Ben de Kazan'a, "Tercümanınıza söyleyin, çeviriyi yapсын" dedim. Çevirmen bu durum karşısında çeviriyi yapmak zorunda kaldı. Kazan ayaklarını indirdi, purosunu söndürdü, çok huzursuz olduğunu hissettirdi ve cevap vermedi. Bunun üzerine ben bir daha üsteledim ve "Sizler Amerikalı olarak gerçeğin kendisini filminize koymadınız ve romantik bir film



Soldan sağa. **ayaktakiler**; Metin Erksan, Çolpan İlhan, Elia Kazan, Semih Tuğrul, Murat Köseoğlu, Mualla Kaynak, Mesude Hanım, Şadan Kamil, **oturanlar**; Lami Kamil, Fethi Mürenler, Saadetin Erbil, Nubar Terziyan, Münir Özkul.



yapmayı tercih ettiniz'' diye devam ettim ve filmleri de tercüme ettirdim. Hava elektriklenmiş ve Kazan da oldukça soğuktu. SİNEMATEK.TV bittiği belirtildi, Kazan ayağa kalktı ve salondakiler kendisinden imza istemek için ona doğru yöneldiler. Kazan sıkıntılı bir şekilde üzerine gelen insanlardan sıyrılarak koluma yapıştı.

- Gazeteci misiniz?
- Gazeteciydim.
- Peki şimdi ne işle uğraşıyorsunuz?

Sinemacı olduğumu öğrenince de Türkiye'de hiç sinemacı tanımadığımı söyledi ve koluma girerek, beni Gümüşsuyu'nda kaldığı Park Otel'e davet etti. Beyoğlu'nda yürümeye devam ederken, "Deminki konuyu konuşmayalım, Türkiye'den, sizin sinema dünyanızdan bahsedelim" dedi ve benden onu Türk sinemacılarla tanıştırmamı istedi. Ertesi gün o sıralar çalıştığım Atlas Film'in stüdyosuna gittik. Semih Tuğrul'u da telefonla çağırdım ve prodüktörlerle, çalışanlarla kendisini tanıştırdım. İstanbul'u gezdik ve bu arada da hep benimle birlikte olmak istediğini söylüyordu. Bana Avustralya'ya veya Amerika'ya gitmemi ve roman yazmamı önerdi.

İlişkiniz daha sonra devam etti mi?

Türkiyede çektiği *Amerika Amerika* filmine kadar mektuplaştık. Bana bu filminden bahsediyor ve beraber çalışmayı teklif ediyordu. Senaryoyu göndereceğim dediği halde göndermedi. Neden göndermediğini tabii biliyorum. Film çekimi için Türkiye'ye geldiğinde beni aradı. Ben o sıralar Kilyos'ta yazlıkta senaryo yazıyordum. Kilyos o zamanlar çok güzel ve ucuzdu. Şimdi kalmak mümkün değil. O sıralar Artist Mecmuası Kazan'ın beni bir günde 3-4 kez aradığını yazmıştı. Tekrar çalışmayı teklif etti, fakat benim işlerim vardı, ayrıca iki canbaz bir ipte oynayamayacağı için reddettim. Fakat senaryoyu Hilton'un balkonunda anlattı. *Amerika Amerika* filmi Kayseri'deki Erciyes dağından iki kişinin (bunlardan birisi filmin kahramanıdır) buz indirmesiyle başlar. Buzları şehirde satacaklardır, yolda jandarmalara rastlarlar, onlarla konuşurlar, daha sonra ise bir haykırmayla katliam başlarlar. Türkler bir hristiyan kilisesini içinde insanlarla birlikte yakarlar.

Amerika Amerika filmi Türkiye'de yasaklanmıştı. Bunu anlatıklarınıza mı bağlıyorsunuz?

Ben, alabildiğine yaratma özgürlüğünden yanayım. Yaratma özgürlüğünün sınırlandırılmasına hayatımın hiçbir gününde evet demedim. *Amerika Amerika* Türkiye'de gösterilmedi, yasaklandı. Tabi ki yanlış bir karar. Biz, benimde içinde bulunduğum bir grup 1973 yılında Ecevit'in başkanlığındaki koalisyon hükümetinin İçişleri bakanı olan Oğuzhan Asiltürk'ten Türk Film Arşivinde (O sıra Arşiv Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinden atılmış ve Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkezine taşınmıştı) 3 kez gösterme izni aldık ve filmi 5 kez gösterdik. Filmin aslında gösterilmesi gerekir. Hatta *Midnight Express* bile gösterilmeli. Önemli olan bunları yasaklamak değil, bunların karşısında bizim ne yaptığımızdır! *Amerika Amerika* filminin senaryosunu dinledikten sonra, Türk düşmanlığı yaptığını ve tarafı davrandığını söyledim. Hatta Ankara'daki Türk Genel Kurmay Başkanlığı'nın Harp Tarihi Dairesindeki belgelerde aynı tarihlerde kaç tane cami yakıldığını dair, bulunan belgelerden bahsettim. Gerçekçi davranmak istiyorsan bunlardan da bahsetmek zorundasın, yok eğer *Viva Zapata* filmindeki gibi yapacaksan, dilediğini yapmasını söyledim. Konuşma oldukça soğuk geçmişti.

Senaryonun bu halde olmasına rağmen, filmin çekimine izin vermeleri size garip gelmiyor mu?

Türk devleti kendi sinemacılarına yardım etmezken, Kazan'a çok yardım etmiştir.



Başkası film çekerken seyretmeye, bir sinemacı ise, ayrıca Amerika Amerika filminin de kötü olacağını bildiğim için, çekim sırasındaki davetlerini de hep reddetmişim, ancak bir gün beni zorla sete götürmüştü ve ben orada Türk devletinin yardımları karşısında şaşkınlığa düştüm. Bu gelişinde ise, hiçbir zaman Türk devletinden yardım görmediğini ve büyük engellerle karşılaştığını söylüyor. Tabii ben bunları normal karşılıyorum.

1950'li yıllarda devletin ve o dönem hükümetinin sinemaya ilgisi nasıldı?

Devletin ilgisi hiç yoktu. O sıralar sinemacıların bir takım cemiyetleri vardı. Bunlardan biri olan Prodütörler Cemiyeti devlete karşı Türk sinemasının çıkarlarını çok büyük fadakarlıklarla savundular. O sıralarda mevcut olan bir sorun bugün de hala devam etmektedir. Metro Goldwyn Mayer, United Artists, Twentieth Century Fox, Warner Bros, Universal Pictures, Paramount, Columbia Pictures ve hempaları bir sürü Avrupa şirketi, Türkiye'nin en pahalı ve güzel sinemalarında filmlerini gösterir, Türk filmleri de bir üvey evlat muamelesi ile en kenar semtlerde oynatılırdı. Biz ham malzememizi bile kota ile getirtirken, yabancı filmler serbestçe girebilirdi. Bu hala devam etmektedir. Yalnız 1983 yılında kotalar kalktı ve ham film serbestçe ithal edilebiliyor.

Elia Kazan, bu sıralar yine Türkiye ile ilgili bir film yapacaktı...

Yeni filmi yanlış bilmiyorsam, Anadolu hareketına dair bir film. Bu filme ait parayı da Türk devletinden almak istiyormuş. Ben de şimdi soruyorum: Yunan devletinden niye para almıyor?

Türk sineması hakkında söyledikleri konusunda ne diyorsunuz?

Elia Kazan Türk sinemasının niteliği hakkında ahkam kesiyor. Şimdi soruyorum: Kazan kaç tane Türk filmi görmüş? T.C. Film Denetim Yasaları hakkında da laf söylüyor. Gerçi lafını da yerine getiremedi ama Kazan, içkili gazirolarda sahnenin yanında yazan "Hariç'ten gazel okumak yasaktır" ibaresindeki gibi hariçten gazel okumaktadır. Kazan Amerika'yı sevmediğini söylüyor, Yunanlılar Kazan'ı sevmiyor, öleyse bu adam nereli? Türk yemeklerini sevmek ve yemekle Türk dostu olunmaz. Dostluk ciddi büyük meselelerin üzerine eğilmek ve bu konudaki düşünceleri söylemekle olur. Gene soruyorum: Kazan, Kıbrıs, Ege ve Batı Trakya sorunları üzerine ne düşünmektedir? Amerikan sineması hakkında hiçbirşey söyleyemem, zaten bana da sormazlar. Böyle bir soruyu ancak Türkiye'de sorarlar. Bu sömürge aydını kafasıdır. Kazan'a, sağcı ve solcu geçinenlerden hiç tepki gelmiyor. Halbuki Kazan 1952 yılında Amerikan Alehtarı Faaliyetler Komitesi'ndeki sorgulamalarda arkadaşlarının adlarını tek tek vermiştir. Ayrıca da Türk düşmanıdır. *Rıhtımlar Üzerinde* filmi Amerikadaki bütün işçi sendikalarının Mafyanın emrinde olduğunu anlatan bir film. Bu, çok yanlış bir kanıdır, bundan dolayı film, Amerikan namuslu aydınları tarafından kara listeye alınmıştır. Kazan'ın Amerika'daki şöhreti hiç de iyi değildir. Bir Scoot Fitzgerald hayranı olarak onun romanını berbat film yapana çok kötü laf ederim. 1976'da çektiği *Last Tycoon* filmi de berbat etmiştir. Kısacası Kazan vasat bir yönetmendir. Biz gene de sözümüzü, Elia Kazan'ın ilk yıllarında çektiği iyi filmlerin yüzü suyu hürmetine kendisinden umut kesilmemelidir, diyerek bitirelim.

Eylül 1988, Çağaloğlu
Hüseyin Sönmez



SINEMATEK.TV

BERGSON ve SİNEMA

Ufuk Üsterman

Öncelikle belirtilmeli: Bu yazının amacı ne felsefeyi sinemada uygulamak ne de bir sinema felsefesi oluşturmak. Sinemayı felsefe yapacak kadar boş ve toto-lojik bir işe girişmek istemem. "Hareket halinde bir düşüncenin göstergesi" ola-rak sinemanın felsefeyle buluşması kaçınılmazdı. (Gerçek hareket Hegel diya-lektiği bağlamının dışında, soyut olmanın dışında düşünmemiz gerekiyor.) İmge-ye ve akla gerçek hareketi sokan sinemayla karşılaşmamak olası değil. Kısaca felsefeden sinemaya dümdüz gidildiği söylenebilir. (Ama aynı zamanda tersi.)

Devinimi açıklamadan önce değişikliğin ve devingenliğin kavranılışına döner-sek: Bergson'un dediği "Biz her değişikliği, her hareketi mutlak surette bölün-mez olarak tasarlayacağız." Sinematik illüzyon şu formülle çalışıyor:

Gerçek devinim: somut süre ve devinimsiz kesitler + soyut zaman. Sinema imge-devinim bize devinim ekleyeceği imge vermiyor. (İmge-devinim birbirlerini önce-leyen ya da sonralayan kavramlar değil.) Sinema iki veriyle çalışıyor; anlık kesit-ler, bir devinim ya da sahisiz bir zaman tek biçimde soyut görünmeyen ya da algılanmayan ve de makinanın içinde olan ve imgeleri sergilemeye yaranan bir şey. Sinema devinimsiz kesitlerle hareketi oluşturduğunda en eski düşüncenin — Zeno'nun paradokslarının dışında ya da doğal algılamının dışında — bir şey yapmıyor. Algılama ve dilin genelde böyle işlediğini belirttikten sonra sin-fenomenoloji ilişkisini başka bir yazıya erteliyorum. Şimdi devinim kavramının açık-layalım. Uzun ve zamanın işlevi. En yeni kazanmış öğelere bölünen her an bölü-nen bir kazanılan süreklilik. Bu Devinim'in çağdaş kavramına sinemanın ait ol-masını Bergson gösteriyor. Devinimli kamerayla sinema projeksiyondan ayrılma-sıyla zamansal olacak. Ve devinimli kesit olacak. Madde ve Bellekte olduğu gibi sinema imge-devinimi bulacak. Devinim nasıl gerçekleşiyor? Bilim açısından (mo-dern bilim) oldukça kuşkululu bir durum var. Daha doğrusu bir olasılığı (Devinime bitimsiz duruşlar ve bitimsiz pozlarla hareketi yeniden oluşturmak) kabul etsek bile devinimi kaçırıyoruz. Çünkü kendimize ait bir bütün verildiğini varsayıyoruz. Oysa devinim **eğer o bütün ne verilmiş ne de verilebilirliği varsa gerçekleşiyor.** Duruşların ve biçimlerin bitimsiz bir zaman içinde bütünü kendimize verdi-ğimiz anda ya da o zaman ya—zaman yalnızca sonsuzun imgesi olarak kalıyor ya da bütünün bir sonucu olarak gerçek devinim için yer kalmıyor. Modern bilim yeni bir felsefe çağırıyor. Onda eksik olan Metafizliği vermek.

Bir an hareketin devinimsiz bir kesitidir. Ama devinim sürenin deviminli bir ke-sitidir. Bu durum da devinimle derinlik arasında yakın bir ilişki olduğunu ortaya koyuyor. Süre'de bir derinlik ve madde—yani devinim — bütünde oluşan bir de-ğişiklik, hareket uzamda bir translasyondur. Bütündeki niteliksel uzamda parça-ların translasyonu olursa bütünde değişiklikler vardır. Bunu iki örnekle açıklama-ya çalışalım. Bir hayvan hareket ettiğinde nedenlidir (yemek, göç). Sanki devi-nim kavramı potansiyel kaçınırtıyor. Örn: Bazı parça ve yerler düşünürsem "a" ve "b" birinden birine giden devinimi anlamılaştırmak zor. Fakat "a" dayken açım, "b"de ise yemek var. "b"ye ulaştığımda ve yemek yediğimde saltbenim duru-mum değişmiyor. "b"yi de içine alan ("b" ve "a") bütünün durumu ve ikisi ara-sında olan herşey değişiyor. Aşıl kaplumbağayı geçtiğinde değişen kaplumbağa



ya da içine alan bütünüdür. SİNEMATEK.TV arasındaki mesafe. Yani devinim her zaman bir değişikliğe gönderir. İşte Bergson'nun bulduğu bir adım ötesindeki şey bu geçirmenin ötesinde. (Reonmo) Işınlama. Bergson niteliklerin kendilerinin titreşimler olduğunu ve bu titreşimlerin de öğeler hareket ettiğinde değiştiğini belirtiyor. Bunu açıklayan ikinci örneğe şu: Bir su bardağına şeker koyduğumda "Şekerin erimesini beklemem gerekir". Bu garip. Sanki kaşığın hareketinin erimeyi hızlandırabileceği unutuluyor. (Ne demek?) Şeker parçalarını birbirinden ayırın ve onları suda askıda bırakan bu geçirme hareketinin kendiliğinden bütün içinde bir değişiklik ifade ettiği yani bardağın içeriğinde içinde şeker bulunan suyun (şekerli su halinde) niteliksel geçişli (pasaj). Eğer kaşıkla karıştırırsam devinimi hızlandırıyorum. Aynı zamanda şimdi içine kaşığı da alan bütünü de değiştiriyorum. Bunu bir analogiyle aktarmaya çalışırsak:

Devinimsiz kesitler ÷ Hareket =

Devinimli kesit olarak hareket ÷ Niteliksel değişme

Soldaki ilişki bir hayal sağdaki ise gerçek. Bergson örneği benim karışmayı bekleyişim ruhsal ve beyinsel gerçek; sureyi bir akılsal gerçek. Fakat niçin bu durum sadece benim için değil de değişen bütün içinde geçerli? Bergson diyor ki o bütün ne verilmiş ne de verilebilirliği vardır. Ve modern bilimin hatası; (anlıkta olduğu gibi) bütünü önceden bütün olarak kabul etmesiydi. Sonuçta bütünün anlamdan yoksun olan bir nosyon olduğunda birleşiyorlar.

Bergson'a göre eğer bütün verilemiyorsa bunun nedeni onun açık olduğu ve değişmek, durmadan değişmek ve yeni bir şey ortaya çıkarmak. Öyleki ne zaman bir süre önünde ya da içinde bulursak kendimizi, değişen bir bütün içinde olduğumuz sonucunu çıkarabiliriz. Bergson süreyle bilinci özdeş olarak görmüştür. Ancak Bilincin durumu, onu bir bütün üstünde açıldığında var olduğunu ve bütünü açılmasıyla rastladığını göstermeye itmiştir. Yaşayan için de aynı. Bergson yaşayan bir bütünle karşılaştığında en eski benzetmeyi yeniden ele alır gibi. Burada iki nesne arasındaki ilişkinin birisinin bir diğerinin niteliğine indirgenemez olduğunu biliyoruz (özdeş olmadığını). Eğer yaşayan bir bütünsel demek ki evrenin bütününe açık olabilir. Bütün kapalı değil tam tersine açıktır. "Nerde yaşayan bir şey varsa orda bir yerde açık olan zamanın kaydedildiği bir küçük vardır."

"Burda tek benzetme Heidegger ve Bergson tarafından yapılan benzetme: Her ikisi de zamanın özgülüğünü açık olanın bir konsepsiyonu üzerine temellendiriyorlar. Eğer bütünü tanımlamamız gerekiyorsa orda en uygun anahtar kavram ilişkidir. Çünkü ilişki nesnelerin bir özelliği değildir. İlişki, açık olandan yana ruhsal ya da zihinsel yaşam sergiler. Demek ki ilişki nesnelere değil ama bütüne aittir. Spinoza "Bedenler ve düşünme tavırlarından başka, hiçbir tikel şeyi duymadığımızı ve tasarlamadığımızı" belirtir. Düşüncenin moleküler olduğu, sinemanın, bedenleri taneciklerle oluşturmasıyla paralellik kazanan bir yaklaşım bu (sinemanın tiyatrodan ayrılan yanlarından biri). İlişkinin (bütünü) ruhsal ya da zihinsel boyutunu yakalamaya çalışalım şimdi. İlişkinin bütünsel, devinimle ilişkisine ilişkin bir başka yaklaşım da Lyotard'dan geliyor: Renk geçişlerinin mantığını kurmak. Geçmek (Bir renkten bir renge geçmek), bir adım atmak ya da bir adım öteye geçmek demektir. Ki bu da uzam-zamansal bir durumdur. Post-Modern sanatçı Albert Ayme'nin renk çalışmaları üstüne, Lyotard günümüzün bağımsız sinemacılarının aynı şeyi uyguladığını söylüyor. Ekrandaki sürekli devinim aralıklı kesik kesik birimlerle gerçekleşiyor: Sekmanlar, çizgiler (Fotogram, zaman ara-



ları ve onların birlikte ayarlanmasını SİNEMATEK.TV geçişlemenin duyarlılık değil ama öğelerin ve bileşiklerin zihni (entelijansı) deneylemek. Bütünü, bütünleri kümelerle karıştırmamak gerekiyor. Kümeler kapalıdır. Her kapalı olan şey yapaydır, kapalıdır. Ve her kapalı olan yapaydır. Kümeler bölümler kümeleridir. Ama bütün açıktır. Onun bölümleri yoktur (sadece çok özel bir anlamda). Çünkü o (bütün) her bölünme etabında tabiat değiştirmeden bölünemez. Gerçek bütün bölünmez bir süreklilik olabilir. Bütün kapalı bir küme değildir.

Fakat kümenin kapalı olmadığı tamamen kapalı olmadığı şeydir. Sanki onu bir yerden açık tutan ve evrenin bir kısmına bağlayan ipliğimsi bir şey var gibi. Su bardağı içinde bölümleri olarak kümedir; su, şeker, belki kaşık.. Fakat bütün burada değil bütün kendini yaratır ve bölümleri olmayan başka bir boyutta kendini yaratır. Bu anlamda ruhsal ya da zihinseldir. Bütün belki bilinç gibi geliyordu (şeker, şekerin erimesi, fakat benim rızamla oluyor.) Genelde bu kümenin yapay kesilişi saf bir hayal değildir. Onun bir temeli vardır. Maddenin örgütlenmesi kapalı sistemleri, kümeleri gerçekleştirdiği söylenebilir. Kümeler espastadır (uzam). Ve bütünler sürededir. Ve sürenin kendisidir. Değişmeyi durdurmadığı sürece. Öyleki Bergson'nun tezine ilişkin iki formül önemli statuya karışıyor:

Devinimsiz kesitler + soyut zaman.

Bu formül kapalı kümelerle gönderme yapıyor. (Ki) bunun bölümleri de gerçekte devinimsiz kesitlerdir ve soyut bir zaman üzerinde birbirini izleyen durumlar gerçekleşir. Oysa gerçek hareket, somut süreye, sürmekte olan bir bütünün açıklığına gönderiyor ki, bunun hareketi kapalı sistemlerden geçen bir o kadar devinimli kesitlerdir. Bu üç tezin sonucunda kendimizi üç ayrı düzlemde buluruz:

1- Ayrı ayrı bölümlerden ya da ayırdeedilebilir nesnelerin tanımlandığı kapalı sistemler ya da kümeler.

2- (Translasyon) Bu nesnelerin arasında gerçekleşen ve onların herbirinin pozisyonunu değiştiren geçirme hareketi.

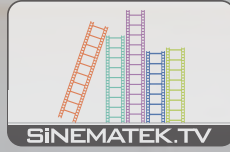
3- Kendi öz ilişkileri sonucunda durmaksızın değişen ruhsal, tinsel bir gerçek olan süre ya da bütün.

Buradan da hareketin iki yüzü olduğunu saptayabiliyoruz. Bir yanda o nesneler ya da bölümler arasında olan gerçekleşen şey. Bir yandan da süreyi ya da bütünü ifade eden şey. Onun sayesinde hareket öyle yapıyor ki, süre tabiat değiştirerek nesnelerde bölünüyor ve nesneler derinleşerek konturlarını kaydederek sürede buluşuyorlar (birleşiyorlar). Diyebilirizki: hareket kapalı bir sistemin nesnelerini açık bir süreye kaydediyor ve süreyi de bu sistemin sürenin açmaya zorladığı sistemin nesnelerine (süre zorluyor). Hareket aralarında yerleştiği nesnelerin kendi ifade ettiği tümüyle değişene kaydediyor ve de tersi. Hareketle bütün nesneler de bölünüyor ve nesneler de bütünde birleşiyor. Ve ikisi arasında herşey değişiyor. Bir kümenin bölümlerini ya da nesnelerini devimsiz nesneler gibi tasarlayabiliriz. Fakat bu kesitler arasına yerleşen hareket ve değişen bir bütünün süresine nesneleri ya da bölümleri kaydediyor. Demekki bütünün nesnelere göre değişimini ifade ediyor. Kendisi de sürenin devinimli bir kesittir. Şimdi şöyle bir derinleştirme yapabiliriz:

1- Yalnızca anlık ensantane imgeler yok; yani hareketin devinimsiz kesitleri

2- Sürenin devinimli kesitleri olan imgeler, çizgi hareket var.

3- Ve sonunda imgeler çizgi zaman yani imgeler çizgi süre, imgeler çizgi değişiklik, imgeler çizgi ilişki, imgeler çizgi hacim. Bütün bunlar da hareketin kendisinin ötesinde.



NOTLAR

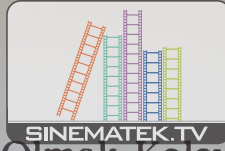
- 1- G. Deleuze (İmge-Devinim)
- 2- G. Deleuze (İmge-Zaman)
- 3- Lyotard (Albert Ayme'nin son çalışmalarında renk aracılığıyla zamanın kurulması)
- 4- Bergson (Düşünce ve Devingen)
- 5- Bergson (Yaratıcı tekamül)
- 6- Bergson (Madde ve bellek)
- 7- Spinoza (Etika)

d o st
ya b ancı
i yi
sta r
a rkadaş
s evgili
as i
y alnız
i d ol

2 oyun 3 f i lm

J A M E S D E A N

hıl yayın □ Binbirdirek Meydanı 5/3 Cağaloğlu-İstanbul □ Tel: 516 20 90



Genç Olmak Kolay mı ya da Sovyetler'de Gençlik

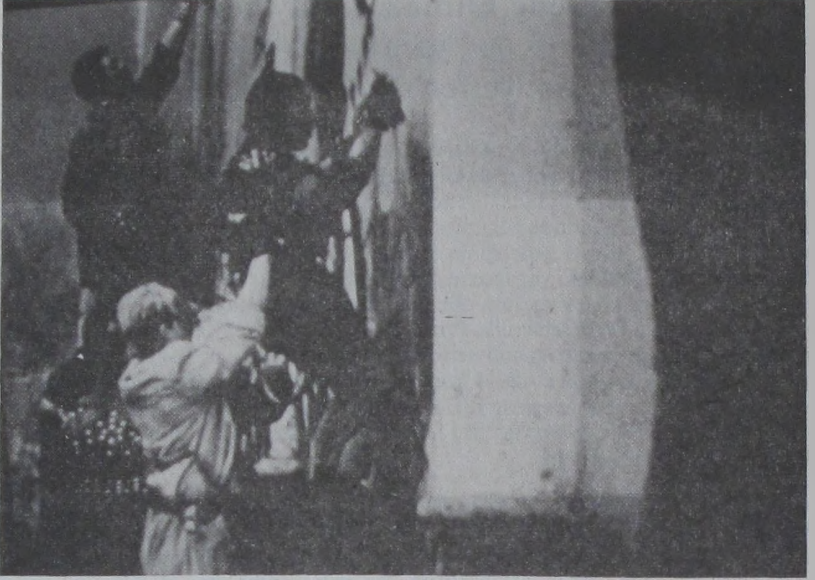
Ahmet Palaz

Son Moskova film festivalinde gösterime sunulan *Legko li Byt Molodym* (Genç Olmak Kolay mı? ya da Sovyetler'de Gençlik) isimli filmin yankıları halen sürmekte. Batıda ise tüm dikkatler filmdeki gençliğin, Sovyet toplumunu bu derece ve açıkça kritize edebilmeleri üzerinde yoğunlaşıyor. 36 yaşındaki Sovyet cineast Yuris Podnieks'in bu filmi, Sovyet gençliğinin sistemi büyük bir açıklıkla protesto ettiği ilk Sovyet belgeseli. Batıdaki yorumlara göre ilk defa olarak Sovyet toplumunun batıdan hiç de öyle farklı bir toplum olmadığı bu filmle vurgulanıyor. Yakıştırmaya yerindeyse, başıbozukluk, serserilik, Punkçuluk ve intihar olaylarının Sovyet gençliği arasında da yaygın olması, tahminlerin aksine Batı toplumu ile Sovyet toplumu arasındaki benzerliklere örnek olarak gösteriliyor. Ancak film tüm başarısına rağmen sert tepkileri de beraberinde getiriyor. Film seyreden bir Sovyet vatandaşı, Yuri Podnieks'e yazdığı bir mektubunda: "Bu film ile hepimizin suratına tükürdünüz" diye—rek endişelerini dile getiriyor.

Genç Olmak Kolay mı ya da Sovyetlerde Gençlik isimli bu film 1986'da yapılmış. Filmdeki çoğu siyah beyaz olan belgesel söyleşiler renkli diğer çekimlerle bütünleştirilmiş. Film, bir grup gencin yolcu treninde yaptıkları taşkınlıklardan dolayı yargılandıkları mahkeme salonuyla başlıyor. Bir pop konserinden dönen bu gençler yolculuk ettikleri trendeki lambaları, camları kırarlar, koltukları bıçaklarla keserler. Yargılanan gençlerden Rajtis, "Koca gruptan sadece yedimizin yargılanması çok komik, her zaman olduğu gibi biz gençlerin gene eli kolu bağlı, hiçbir şey yapmaya veya söylemeye hakkımız yok. Hakimler, yönetim ne isterse onu yapıyorlar, bu durumda bizlerin hiç bir söz hakkı yok" diyor.

Y. Podnieks filmde gençlerle konuşur, onların beklentilerini ve ideallerini araştırır. Filmdeki önemli sahneler ise özellikle mahkeme salonundaki sorgulama sırasında, Sovyetler'deki katı hukuk sisteminin gündeme gelmesi ile ilgili çekimlerden oluşuyor. Gençlerden birkaçı iki ve üç sene çalışma kampı ile cezalandırılırken, verilen para cezasının gençler üzerinde çok tesiri yapması ise dikkat çekici.

Sovyet gençliğinin başka bir yönü de, Podnieks'in, Afganistan'dan dönen askerler, Punkçular ve Hare – Krishna taraftarı gençlerle yaptığı söyleşi görüntülerinde gündeme geliyor. Podnieks'in filme konu aldığı bu gençlerin hepsi Letland'da Riga kentinde yaşamaktalar. Gençler, günlük yaşantıları ve doğal çevrelerinde film alınmış. Nöbetçi olan genç bir onbaşı filmde, "Orada yürürken yalnızca bir tek şey var aklımda: sadece uygun adımlarla yürümek. Bazen düşünüyorum da bu ne kadar sahte bir gösteriş! Tüm arkadaşlarım sanki orada neden bu şekilde nöbet tuttuğumuzu biliyorlarmışlar gibi ağızlarını kapıyorlar. Gelip geçenlerin bizlere bazen sanki normal birileri değiliz gibi baktıklarını hissettikçe çok rahatsız oluyorum" diyor. Görüntüye, kavgaya eden GRAFFITI yapan gençlerin yanı sıra eski kenti onarmayı kendilerine görev edinmiş gençler de geliyor. Bu gençlerden biri, "Herkes bizim zamanımızı iyi değerlendirmediklerimizden bahsediyor, bence hiç de öyle değil. Ben zamanımı çok iyi değerlendiriyorum, evde kıçımın üstüne çakılıp oturmayı sevmem. Hafta sonları grup halinde çıkıyor, at yarışlarına, kampa gidiyor veya teknelerle nehirde dolaşıyoruz, macera arıyoruz."



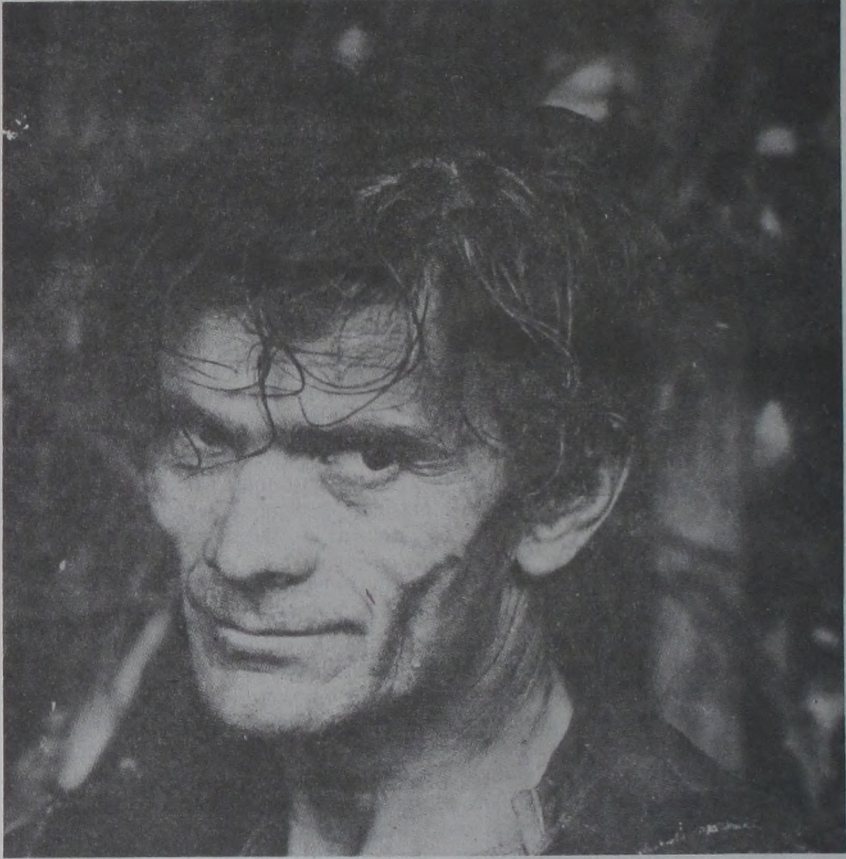
Genç bir anne Çernobil olayından çok korktuğundan bahsediyor. “Kızımın geleceğinden endişe ediyorum. Kızımdan sorumlu olduğumu biliyorum ancak ne yapabilirim bilmiyorum, bu tür tehlikelere karşı kendimi çok güçsüz hissediyorum” derken, Sovyetler’de nükleer santrallerin tehlikesine dikkatleri çekiyor. Afganistan’dan dönen bir askerin ise Vietnam’dan dönenle pek bir farkının olmadığı da filmde vurgulanmakta. Filmdeki genç asker, “Savaş insanı geliştirmiyor, yaşlandırıyor. Hiç kimse benim neler yaşadığımı anlamıyor. Unutmak ise imkansız.” diyerek, yönetimin Afganistan’dan dönenlerin gurur duymaları gerektiği yiğit asker, kahraman asker imajına da pek olanak bırakmıyor.

Film, genç Sovyet belgeselcilerinin ilk ürünü olarak değerlendiriliyor, ayrıca Sovyet toplumunun düşünülen tersine uygulanan sistemi hiç de öyle gözü kapalı kabullenmediğini ortaya koymakta. Toplumun düşünce, davranış ve hareketleri Batı’da olduğu gibi kendi içerisinde de çeşitli ayrıcalıklar göstermekte. Kısaca Sovyet gençliğinin bu gününü anlatan ustaca işlenmiş başarılı bir film, *Genç Olmak Kolay mı* ya da *Sovyetlerde Gençlik*. Filmde söyleşi yapılan gençlerden sadece birinin kız olması filmin kanımca tek eksik tarafı.



PASOLINI İLE TRAJİK SON SAAT ÖNCE YAPILAN
SINEMATEK TV
SON RÖPORTAJ

HEPİMİZ TEHLİKEDEYİZ



Bu röportaj Pasolini'nin öldürülmesinden birkaç saat önce 8 Kasım 1975 Cumartesi günü 16.00 – 18.00 saatleri arasında yapılmıştır. Röportajın başlığının kendisi tarafından saptandığını belirtmek isterim. Görüşmenin sonunda, geçmişte de olduğu gibi, ayrıldığımız görüş noktaları belirdi ve ben ona röportaja bir isim verip vermek istemediğini sordum. Biraz düşündü ve önemli olmadığını söyledi; konuyu değiştirdi. Daha sonra birşeyler bizi yine bu ana konuya getirdi. "İşte herşeyin anlamı" dedi, "Sen, şimdi seni kimin öldürmeyi planladığını bile bilmiyorsun. Bu adı ver istersen: *'Çünkü hepimiz tehlikedeyiz'*."



• Pasolini, sen birçok yazında nefret ettiğin şeylerden bahsettin. Tek başına, birçok şeye, kuruma, görüşe, kişiye ve güce karşı bir savaş açtın. Soruyu daha karmaşık hale getirmek için, başkaldırdığın bu sahneye ‘konum’ diyeceğim. Senin bahsettiğin bu ‘konum’ tüm kötü yanlarıyla seni Pasolini yapan şeyleri kapsıyor. Yani yaratıcı güç ve değerler senin, ama ya araçlar? Araçlar ‘bu konum’undur. Senin ki hayali bir düşünce diyelim. Bir el hareketi yapıyorsun ve herşey, senin nefret ettiğin herşey siliniyor. Sen ne oluyorsun? Sen o zaman yalnız ve araçsız kalmaz mısın?

• Evet, anladım. Ama ben bu hayali düşünceyi yalnızca denemiyorum, aynı zamanda ona inanıyorum da. Medyumca değil tabii ki. Fakat biliyorum ki hep aynı çiviye vurarak tüm bir ev bile yıkılabilir. Radikallerin verdiği örnek ufak da olsa çok anlamlı: Tüm bir ülkenin bilincini değiştirmeye çalışan üç – beş kişi. Tarih de bize bunun daha büyük bir örneğini veriyor. Yadsıma her zaman asıl hareket olmuştur. Azizler, inzivaya çekilenler, entellektüeller. Tarihi yapan azınlık hep hayır diyenler olmuştur. Harekete geçiren yadsıma büyük ve tek vücut olmalıdır. Eichman iyi niyetliydi. Peki onda eksik olan neydi? Onda eksik olan başlangıçta bürokratik ve idari görevlerini yaparken hayır diyebilmesiydi. Belki arkadaşlarına “Şu Himmler hiç mi hiç hoşuma gitmiyor” diye söylenmişti. Belki de şu ya da bu tren, ihtiyaçlar için günde bir kez duruyor diye isyan etmişti. Ama hiç bir zaman makinayı durdurmayı denemedi. O halde üç tane konu var önümüzde. ‘Konum’ nedir, onu neden durdurmak ya da bozmak gereklidir? Ve ne şekilde?

• İşte, ‘Konum’u tanımlıyorsun. Bilirsin ki yazıların ve dilin, toz zerreciklerinden sızan güneş etkisini yapar. Güzel bir görüntü, ama bu durumda az ve silik görülür ya da anlaşılır. Değil mi?

• Güneş tasvirine teşekkürler. Ama ben çok daha azını bekliyorum. Senin etrafına bakıp trajediyi algılamamı. Hangi trajedi? Trajedi artık insanoğlunun değil de birbirlerine çarpan tuhaf makinelerin var olmasıdır. Ve biz aydınlar, geçen yılın ya da on yıl öncesinin demiryolları tarifesi alıp; diyoruz ki: “Ne acaip, bu iki tren buradan geçmiyorlar ki, nasıl olup ta bu şekilde çarpıştılar? Ya makinist çıldırdı ya bir suçlu vardı ya da bir kompo”. Özellikle kompo fikri bizi çileden çıkarıyor. Tek başımıza gerçekle yüzyüze gelme ağırlığından bizi koruyor. Biz burada konuşurken, birileri bizi dışarı atma planları yapsa ne de hoş olurdu doğrusu. Kolay ve basit. Biz bazı arkadaşlarımızı kaybederiz, sonra örgütlenir ve ‘bizi kovanlar’ı biz kovarız yavaş yavaş, değil mi? Televizyonda *Paris Yanıyor*’u gösterdiklerinde, herkesin, gözleri yaşlı tarihin tekrerrür etmesi isteğiyle tutuştuğunu biliyorum. Kolay, sen ordan, ben burdan temizleriz, bir evin dış cephelelerini temizler gibi. O zamanlar halkın “seçim yapmak” için ödediği zorluğun, acının, kanın üzerine şaka yapmayalım. Tarihin o anında sıkışıp kalındığında bir seçim yapmak, her zaman trajedidir. Faşist Salo, SS nazi subayı, ya da normal insan, bilincinin ve cesaretinin yardımıyla ona karşı çıkar. Ama şimdi bu olanaksızdır. Biri sana dostça, kibar ve saygılı bir biçimde yanaşıyor (televizyonda, örneğin). Diğeri—ya da diğerleri—senin karşına ideolojik görüşleri, savunmalarıyla çıkıyor ve sen bunların tehdit unsuru taşıdıklarını hissediyorsun. Bayraklarını açıyorlar, sloganlar atıyorlar, ama onları ‘erk’ten ayıran nedir peki?

• Sana göre ‘erk’ nedir, nerededir ve onu nasıl ininden dışarı çıkarırsın?

• Erk, bizi hükmedenler ve hükmedilenler diye ayıran eğitim sistemidir. Ama dikkat etmek gerekir. Bu eğitim sistemi yöneten sınıflardan, aşağılara taa yoksullara kadar uzanan sistemi oluşturur. İşte bu yüzden herkes aynı şeyleri arzular ve aynı şekilde



davranır. Eğer elimde bir yönetim kurulu varsa bir borsa girişimi varsa bunu kullanırım. Aksi takdirde bir engel kullanırım. Ve bir engel kullandığımda, istediğimi elde etmek için şiddete başvururum. Peki neden o'nu istiyorum? Çünkü bana onu istememin bir erdem olduğunu öğretmişlerdir. Ben de bu –erdem – hakkımı kullanırım. Hem katilimdir, hem de iyi.

• **Seni politik ve ideolojik bakımdan tarafsızlıkla, faşist, antifaşist olma ayrımının işareti yitirmekle suçladılar.**

• Bu yüzden geçen yılın demiryolu tarifesinden bahsediyordum işte sana. Sen hiç vücutları bir tarafa, başları diğer tarafa baktığı için çocukları pek güldüren kuklaları görmüş müydün? Sanırım Toto böyle bir görüntüyü denemişti. İşte ben aydınların, sosyologların, uzmanların ve gazetecilerin gruplarını böyle görüyorum. Olaylar burada cereyan ediyor ve baş diğer tarafa bakıyor. Faşizm yok demiyorum, yalnızca dağdayken denizden bahsetmekten vazgeçin diyorum. Burada öldürme isteği var. Ve bu istek bizi bütün bir sınıfsistemin iflas etmiş solunun, solcu kardeşleri gibi bağlıyor. Eğer her şey karakuzuyu ayırmakla çözülseydi benim de hoşuma giderdi doğrusu. Ben de kara koyunları görüyorum, hatta hepsini görüyorum. Bela da burada işte, Moravia'yada söyledim. Ben yaşadığım hayatla bir bedel ödüyorum. Tıpkı cehenneme inen biri gibi. Ama döndüğüm zaman—eğer dönersem—farklı şeyler görüyorum. Bana inanın demiyorum. Gerçekle yüzyüze gelmemek için her zaman konuyu değiştirmeniz gerek diyorum.

• **Peki gerçek hangisidir?**

• Bu kelimeyi kullandığıma pişmanım. 'Açıklık' demek istiyordum. Olayları sıralı tekrarlayalım. İlk önce trajedi: ne pahasına olursa olsun herşeyi elde etme arenasına bizi iten, ortak, zorunlu ve yanlış bir eğitim. Bu arenada kimimiz kanunlar, kimimiz de engellerle silahlanmış şekilde itilmişizdir. O halde ilk ve klasik ayırım 'zayıflarla birlikte olmak'tır. Ama, bir ölçüde herkes zayıftır çünkü herkes kurbandır, diyorum ben. Ve herkes suçludur da, çünkü herkes katletme oyununa hazırdır. Alınan eğitim: 'sahip olma, elinde tutma ve yok etme'den ibarettir.

• **O halde başlangıç sorumuza dönelim. Sen, hayali olarak, herşeyi yok ediyorsun, ama sen kitaplarda yaşıyorsun ve onları okuyan zekalara ihtiyacın var. Yani, tüketiciler aydınların ürünleriyle eğitiliyorlar. Sen, sinema yapıyorsun ve yalnızca hazır platolara değil, birçok büyük teknik makinaya ihtiyacın var. Bütün bunları yok edersen, sana ne kalıyor?**

• Bana herşey kalıyor. Yani kendim, hayatta olmam, görmem, çalışmam ve anlamam. Olayları anlatmanın, dilleri dinlemenin, dialektler yaratmanın, kukla tiyatrosunu yapmanın bin şekli vardır. Diğerlerine çok daha fazlası kalır. Beni örnek alabilirler, benim gibi bilgili veya benim gibi cahil. Dünya daha büyür, herşey bizim olur ve ne borsa, ne yönetim kurulu ne de engellere başvurmamız gerekir. Görüyorsun: bir çoğumuzun hayal ettiği dünyada (tekrarlıyorum: geçen yılın demiryolu tarifesini okumak, hele bu koşullarda yıllar öncesininkini okumak) silindir şapkasıyla ve ceplerinden dolarlar akan patron ve çocuklarıyla adalet dilenen sıska dul vardı. Kısacası, Brecht'in güzel dünyası.

• **O dünyaya özlem duyuyorsun diyebilir miyiz?**

• Hayır, patron olmaksızın patrona karşı çıkan o zavallı ve gerçek halka özlem duyuyorum. Herşeyden soyutlandıkları için kimse onları sınıflandıramamıştı. Ben patronla aynı, ne pahasına olursa olsun, herşeyi isteyen zencilerden korkuyorum. Bu



acımasız şiddete yönelik inatçı SİNEMATEK.TV'liğini yıkıyor. Son anda hastaneye kaldırılan kimse—biraz yaşama belirtisi varsa—doktorların yaşama olasılığı hakkında söyleyeceklerinden çok polislerin suçlu konusunda söyleyecekleriyle ilgilenir. Dikkat edilmesi gereken şey, neden — sonuç zincirinin, ya da kimin baş— suçlu olduğunun benim artık ilgimi çekmemesidir. Senin 'konum' diye tanımladığın kavramı açıkladığımı zannediyorum. Tıpkı bir şehirde yağmur yağdığı zaman türbinlerin suyla dolması gibidir. Su yükselir, masum bir sudur bu, ne denizin hırçınlığı ne de nehrin kollarının kötülüğü vardır bu suda. Fakat, herhangi bir nedenden dolayı alçalmaz da hep yükselir. Birçok çocuk şiirindeki, "yağmurun altında şarkı söylerken"deki sudur. Ama yükselir ve seni boğar. Eğer bu noktadaysak diyorum, zamanımızı oraya buraya bir etiket koyarak geçirmeyelim. Bu lanet olası suyun çıktığı noktayı bulalım, henüz hepimiz boğulmadan.

• Sen, bu yüzdən mi, zorunlu olan bir okula gitmeyen cahil ve mutlu çobanlar istiyorsun?

• Böyle tanımlamak pek basit kaçardı. Ama bahsedilen zorunlu okul, umutsuz gladyatörler üretiyor. Kitle, umutsuzluk ve hınç olarak büyüyor. Ben belki inanmadığım bir fikir ortaya attım diyelim. Siz bana bir başkasını söylersiniz. Yani özgür ve kendi kendinin patronu olmak, amacı yüzünden ezilmiş halkın katıksız devrimi için hayıflanıyorum denebilir. İtalya ve dünya tarihinde hala böyle bir anın gelebileceği hayalini kuruyorum. Bu, düşündüğüm gelecek şiirlerimden birinde esin kaynağı olabilir. Ama bu bildiğim ve gördüğüm değil, düşlerimin dışında demek istiyorum. Ben cehenneme inmiyorum ve başkalarının huzurunu neyin bozmadığını biliyorum. Ama dikkatli olun. Cehennem size doğru yükseliyor. Tabii ki farklı maskeler ve bayraklarla geliyor. Tabii ki kendi değişmezliğini, açıklamasını düşünüyor. Ama onun engel koyma gereksinimi, saldırma, öldürme isteği kuvvetli ve geneldir. 'Şiddetli hayat'a başlayan birinin deneyimi uzun süre gizli kalmayacaktır. Kendini kandırmayınız. Ve siz okulunuz, televizyonunuz, gazetelerinizle birlikte sahip olma ve yok etme düşüncesi üzerinde temellendirilmiş düzenin savunucularısınız. Ne mutlu size ki bir suçun üzerine güzel bir etiket yapıştırdığınızda mutlu oluyorsunuz. Bu bana kitle kültürünün başka bir işlemi gibi görünüyor. Bazı şeylerin gerçekleşmesine engel olunamadığında, çeşitli raflar meydana getirerek huzur bulunuyor.

• Ama ortadan kaldırmak, yaratmak demek olmalı. Tabii eğer sen de bir yıkıcı değilsen. Kitaplar, örneğin, ne anlam taşıyorlar? Halk için değil, kültür için üzülenlerin yanında görünmek istemiyorum ama senin farklı dünya görüşünde, bu kurtarılmış halk, artık primitif olma özelliğini kaybetmiş olacak (bu sana sık yöneltilen suçlardan biri), eğer daha gelişmiş tanımını kullanmazsak...

• Tüylerimi diken diken ediyorsun.

• Eğer kalıplaşmış cümleleri kullanmazsak, bir işaret olmalı. Örneğin, bilimkurguda, milliyetçilikte olduğu gibi, imha işleminin ilk hareketi hep kitapları yakmak oluyor. Okullar, televizyon kapatılıyor. Nasıl tanıtacaksın odak noktayı?

• Moravia konuşmamda açıkladığımı sanıyorum. Kapamak, benim lisanımda değiştirmek demektir. Durumun umutsuzluğu ve kesinliği ölçüsünde kesin ve umutsuz bir değişim. Moravia ile, özellikle de Firpo ile gerçek anlamda bir tartışmayı önleyen şey, aynı sahneyi görmeyen, aynı halkı tanımayan, aynı sesleri duymayan insanlara benzememizdir. Size göre bir olay, güzel, düzenli, net başlıklı olarak tanımlandığında gerçekleşir. Ama altında ne vardır? Orada malzemeyi inceleyen ve "Beyler bu bir kanserdir, iyi huylu bir ur değildir" diyebilme cesaretine sahip bir



cerrah eksiktir. Bir kanser nedir? Sinematek TV'nin, her türlü mantıklı açıklamayı yadsıyan çıldırtıcı boyutlarda onları büyüten bir şeydir. Önceleri bir aptal ya da bir talihsiz olsa da (kanserden önce diyorum), önceki sağlığına kavuşabilmeyi hayal eden hasta, bir nostaljik midir? İşte, herşeyden önce aynı eski görüntüye sahip olmak için büyük bir çaba gösterilmesi gerekir. Ben politikacıları, onların formlerini dinliyorum ve deli oluyorum. Hangi ülkeden bahsettiklerini bilmiyorlar, ay kadar uzaklar. Edebiyatçılar, sosyologlar ve her türden uzman da öyle.

• **Senin için bazı şeyler çok mu net peki?**

• Artık kendimden bahsetmek istemiyorum. Fazla bile söyledim. Herkes bilir ki, ben deneyimlerimi birey olarak ödüyorum. Fakat benim kitaplarım, filmlerim de var. Belki de ben yanılıyorum. Ama yine de hepimiz tehlikedeyiz demeye devam ediyorum.

• **Pasolini, eğer sen yaşamı böyle görüyorsan—bilmem ki bu soruyu kabul eder misin—riski ve tehlikeyi nasıl önlemeyi düşünüyorsun?**

Saat oldukça geç olmuştu. Pasolini ışığı açmamıştı ve not almak gittikçe güçleşiyordu. Yazdıklarına birlikte göz attık. Sonra artık soruları bir yana bırakmamızı önerdi. “Çok soyut kalan bazı noktalar oldu sanıyorum. Bırak biraz düşüneyim, gözden geçireyim. Bir sonuç bulmam için biraz zaman tanı bana. Benim için yazmak konuşmaktan daha kolaydır. Yarın sabaha, sana eklediğim notları bırakırım.”

Ertesi gün, pazar günü, Pier Paolo Pasolini'nin cansız vücudu, Roma polisinin teşhis odasındaydı.

Türkçesi: Esin Bakla

LA STAMPA; Tutto Libri eki, 8 Kasım 1975





Sinemada Anlam Olarak

KÖTÜ

Son sessiz filmlerden, Danimarkalı yönetmen Carl Theodor Dreyer'in *La Passion de Jeanne d'Arc* (Jeanne d'Arc'ın Tutkusu)'ı, yedinci sanatın başyapıtlarından biridir çünkü otantik olarak imgenin gücünden fışkırır. Hareket, Jeanne d'Arc'ın duruşmasının ilerleyen aşamalarını izler. Yargıçlarının önündeki Jeanne, artık Orleans'ın kahraman kadını, VII. Charles'ın tahtını güvenceye alan ve düşmanı ülkeden kovan savaşçı, askerleri coşkuyla çarpışmaya süren yüzbaşı değildir. Bozguna uğramıştır— yine de bütünüyle değil. En zor çarpışması ilerde yatmaktadır, eğer kendisine boyun eğerse ve suçunu itiraf ederse ancak o zaman yaşamını kurtaracak olan ayartıcıya karşı savaşımı. Şeytan, yargıçların biçimine girmiştir: Onların ağzından konuşarak, acı çeken yaratığın kefaretinin ödeme hakkının ve gücünün kendinde olduğunu iddia etmektedir. Bu filmin iç tinsel dramı, ayartıcının, yaşam vaadettikleri için çekici olan kandırmalarına karşı Jeanne'in savaşımıdır. Suçunu itiraf etmeyi reddetmesi, alevler içinde korkunç bir ölüm getirir. İnsansal alanda bir trajedi olan *La Passion de Jeanne d'Arc*, dinsel alanda insan yaşamının kutsanmasının, ölümden kurtuluş bulmanın ve inayet yoluyla yetkinlemenin dramıdır.



Dreyer, İsa'nın bir taklidini yüceltmiş. Hristiyanlığın acıyla ilişkili yanıyla neredeyse tüm diğer film yönetmenlerinden daha çok içli dışlıdır. İsa'nın Çarmıh'ta insanlık için acı çekişi hiç sona ermez ve insanın kendi acı çekişi, İsa'yla paylaşımının tek aracıdır. Dreyer'in acıyla, özellikle işkencenin neden olduğu fiziksel acıyla derin ilgisi—kendi yapıtından günümüze kadar uzanan—nin kaynağı budur. Bu ayrıca onun, kötü'nün vücut buluşu olan ve bütün filmlerinde özsel olarak merkezi figür durumundaki Şeytan'la zihinsel uğraşının kaynağıdır. Genellikle, Şeytan görünmez kalır ama her zaman vardır: erken filmlerden biri olan *İblis'in Kitabından Sayfalar*'da açıkça ve naivçe çizilir; *Vampir*'de şeytani bir katilce simgeleştirilir; *La Passion de Jeanne d'Arc*'da yargıçların kılığında daha insansal bir biçim alır; *İki İnsan* ya da *Söz*'de trajik kahramanın içine gömülür ve onun ruhunda bir yarık acar.



Sonuçta, acı çekerek İsa'ya katılma deneyimi de Dreyer'in, Şeytan'la anlaşma yapmış insanlarla ve acıda ve ölümden paradoksal bir kurtuluş bulan cadılarla olan derin ilgisinin kaynağıdır. Bu, *Dies irae* (Gazap Günü)'nin temasıdır. Savaş zamanında—insanoğlu İblis'le anlaşmaya girmişten—yapılan bu film, kurtuluş olanağını gösteren bir çabadır. Öte yandan, *La Passion de Jeanne d'Arc*'da, Şeytan'ın masumluğa—tek varlığı Şeytan'la çelişen ve onun saltık gücünü yadsıyan masumluk—karşı Şeytan'ın savaşını göstermeye çalışır. Jeanne, cadılar arasında bir cadı olarak sergilenmiştir. Ama cadı değildir. Masumluğu, onu yargılayan kişilerin—onu anlamadıklarından—kendisini kaçınılmaz biçimde bir cadı olarak almalarına yol açan masum bir kadındır. Şeytan, cadılığını itiraf ettirerek onun üstünde bir güç elde etmeye çalışır. Kadın, ayartıcıya karşı diretir ve bu onun utkusu olur; ölümden Tanrı'nın sevgisini tadar. Jeanne, odun yığını üstünde kazığa bağlanacağı ipi almak için



eğilir ve ipi cellada verir; eylem SINEMATEK.TV ulüğün etkusunun, Tanrısal Değerbiçme'ye açık güvenin, Jeanne'in kendi ölümünün kötü'nün hüküm sürdüğü bir dünyada insanlara rehberlik edecek iyilik ve masumluk simgeleri sağlayan anlamlı bir kurban oluş niteliğinin bilincinin kendini göstermesi demektir.

Dreyer, zaman ve yer birliklerini kullanarak son kerte konsantrasyonu başarmıştır. Hareket, tek bir güne yoğunlaşır ve herşey zindanda, adalet mahkemesinde, mezarlıkta ya da odun yığnında yaşanır. Ve bu yerler arasındaki uzaklık en aza düşürülmüştür, herbirinin varlığı diğerlerinin içinde duyulur. Teması tarihten alınan *La Passion*, tarihsel bir filmidir. Ama tarihsel doğalcılığın ya da pitoresk ayrıntısıyla tarihsel folklorun izi yoktur. Dreyer, giysileri ve mimariyi biçemleştirerek tüm bunlardan sakınmıştır.

Ortaçağ biçimlerinin bu biçimlenimi, Dreyer'in, dramını geçmişten simgesel eylemin çok uzun süren şimdiki zamanına taşımasına yardımcı olur. Ama bu sonucu, daha kararlı bir biçimde filmi bir yakın çekimler senfonisi—aracı ve birleştirici ilkesi insan yüzü olan—yaparak elde etmiştir. Doğalki, Dreyer'in trajedisi bütünüyle bir yakın çekimdeki yüzler sekansı değildir. Yer ve insan topluluğu çekimleri de vardır. Adalet mahkemesi, zindan, mezarlık, bekleyen kalabalık ve sıra sıra askerleri gösterirler. Bu yerleri ve insan topluluklarını plastik olarak biçimlenmiş mekanlarına durmadan çekerek, Dreyer, izleyiciye yeri ve koşulları çağırıştırır. Ama olay örgüsü daha çok geliştikçe, yüzlerin ve beden parçalarının hayranlık doğurucu ve harekete geçirici bir kompozisyonunu yaratarak, insanların fiziksel doğaları ve psikik derinlikleri içinde gösterildikleri yakın çekimlerden daha çok yararlanır. Yüz, el, kol, beden bütün insanı simgeler ve konuşma ötsel bir insan atfı olduğundan, sessiz filmlerin alışıldık yazıları burada imgelerin gücünü ve plastik niteliğini elde eder.

Ancak yüz, özselidir. Dreyer'in destanı, insan ruhu gerçeğini tanımlayan ve ifade eden





mimetik bir çıplaklığa tümüyle **SINEMATEK.TV** özlük destandır. Ve Jeanne'in yaşam ve ölüm olaylarını çok uzun süreli şimdiki zaman yapan, yakın çekim yoluyla saydam sunulan bu mimetik insan çıplaklığıdır. İnsan yüzü, alışıldık tarihsel filmim birçok ilişiksizliğini ortadan kaldırır. Ruhun gizemli derinliklerini yansıtır; derinlerde uykuya dalmış olan, onun diliyle yüzeye çıkarılır. Dreyer, alıcı aracılığıyla yüzü, sonsal insan özünü açığa vurmaya zorlamıştır—Jeanne'in özelliklerinin ölme trajedisini ve azizeliğin kesinliği göstermesini sağlamıştır. Bu aynı alıcı, yargıçların yüzünde, tenlerinin her gözenegine girerek Şeytan'ın damgasını açığa çıkarmıştır: hile, yanlışlık, ikiyüzlülük, tüm değerlerin tersyüz edilişi. Kadın'ın tinsel dramı, Jeanne'in ve yargıçların, özellikle Cauchon'un, iyi kadınla kötücül adamın, masumla suçlunun yüzlerindeki kontrpuan düzenlemesinde canlanır.

Kötü'yü, Şeytan'ın varlığını insan yüzlerinden damıtacak bu güç, filmde özgüldür; daha sonra, bunun üstüne daha çok konuşacağız. Sinema, Şeytan'ı başka açılardan tiyatronun yaptığına çok benzer biçimde sergiler ve ayartıcının vücut buluşunu tümüyle aynı yansıtır. Şeytan, keçi sakalı ve at toynağı, boynuzlar ve kuyrukla, saygıdeğer bir işadımı gibi siyahlar giyinmiş, kentteki bir adam gibi smokinli olarak ortaya çıkar. Aksar, bir ayağını sürür, öz – güvenle uzun adımlar atar, seke seke yürür, sıçrar, sessizce süzülür, sırtır, yalışır, geçirir ya da tam tersine harika tavırlar sergiler. Kendine ister İblis desin ister Mephisto ya da saygıdeğer bir ailenin adını kullansın, kılığı ve oyunları sayısızdır, gelenek içinde birçok adı vardır.

Daha eski sanatlarda olduğu gibi sinemada da Şeytan uluslararasıdır ve çekiciliğini sürekli korumaktadır. Sanat daha hala çocukluğunu yaşarken, ilk film yönetmenlerini baştan çıkarmıştır. Georges Melies'in kimi sahnelerinde görünür, çıktığı efsane, peri masalı ya da yazın geleneğinden film başlıklarında belirir adı. Dr. Faust'un karış ve yanlış arkadaşı olarak belirli bir iş içinde görülür, yalnızca Melies'çe değil, yüz yılın başındaki diğer birçoklarınca da. Dreyer'in *İblis'in Kitabından* 'nda keçi biçiminde görünür; *Der Student von Prag* (Praglı Öğrenci)'da Scapinelli adı altında eski bir frak giyen bir kasaba sakini olarak orada burada dolaşır. Friedrich Wilhelm Murnau, efsanenin Faust'una gitmiştir: girdap gibi dönen kaotik buharlarla dolu şeytani bir girişte, Mephisto'yu gecenin içinden çıkartır ve plastik biçime büründürür, sonra da bir İspanyol atlısının giysisiyle giyindirir. *The Devil and Daniel Webster* (Şeytan ve D.W.)'da Şeytan, ruhlara olan merakını gizlemese de, büyük Amerikalı avukat ve devlet adamlarına kendisini bir sporcu ve puro meraklısı olarak tanıtır. Marcel Carne'nin *Les Visiteurs du Soir* (Gece Ziyaretçileri)'nda, bir **galantuomo** (dü-rüst insan) görüntüsünde bir büyücü olarak karanlık sanatını yerine getirir ama bu kez sevgi, onun büyücülük ve kötülüklerinden üstün gelir. Sık sık us tarafından yenilgiye uğrar ama bu, onun yazında olduğundan çok artık sinemada cesaretini kırıyor görünmez. Filmden filme koşuşur; yorulmazcasına imzalar arayarak, bazen hoş (Ernst Lubitsch'in *Heaven Can Wait*—Cennet Bekleyebilir'indeki gibi) bazen komik (*Le Diable en Bouteille*—Bouteille Şeytanı'ndaki gibi) bazen traji—komik (*La Beaute du Diable*—Şeytanın Güzelliği'ndeki gibi) ve burada Rene Clair Faust öyküsünü parodileştirir: Mephisto, yaşlı, sakallı Faust'a kişilik kazandırarak yüksek sosyete de kö-nül zevkler tadar. Ve son olarak Mephisto, Claude Autant-Lara'nın *Marguerite de la Nuit* (Gecenin Marguerite'i)'sinde, mükemmel bir insan olarak ortaya çıkar.

Sık sık utkun, sık sık usunu kullanarak yengin ama genellikle iyilik güçlerince yenilgiye uğratılan kötü'nün vücut buluşu olan Şeytan, diğer garip ve dehşete düşüren varlıklarla birlikte kötü'nün kişileştirilmesini paylaşır. Örneğin, soğut titreyişler ge-çirten ve becerileri duvarların arasından geçmede, ortaya çıkmada ve yokolmada, ken-



dilerini istençte görünür ya da **SINEMATEK TV** sinemada olduğu denli başka hiçbir yerde yetkin olmayan hayaletlerle. Sinemalık hayalet gerçek bir hayalettir çünkü fotoğrafik olarak gerçektir. Ancak hayaletler komedilerin konusuyken ve zararsız şakalarda özelleşmişken, derinliklerin, ciddi şiddet yaratan, kötülük yapan ve ortaya çıkmaları yeterince açık ettiği gibi kötü olan diğer yaratıkları da vardır.

Yaşayanları korkutmak ve onlara işkence etmek için kendilerini mezarlarından doğrulmalarına yönelten suçsal bir güçle kıskırılan ve gömüldükleri gün mezarlarından çıkan yaşayan ölü olan hortlak (zombie)'lar. Özel olarak edilgin olan hortlaklardan daha da berbat, vampirler. Onlar da, gizdolu bir güçle yönlendirilerek geceleyin tahtlarından çıkarlar, karanlık sokaklara dalarlar, güzel kadınların odalarına kayarlar, sessizlik içinde uyuyanların üstüne eğilip boyunlarından taze kan emerler. Bir vampirin ısırık izini taşıyan biri ölünce, kendisi durmadan artan vampirler sınıfına girecektir. Hortlakla vampir arasında ortayol olan mumya, dikkatsiz bir insan eliyle açılan sandukadan uyanır ve yeniden yaşamaya 'mahkum olarak', insanları boğmak ve öldürmek yoluyla intikam alır.

Ama sinemada kötü mitinin ana cisimlenişi, dahi bir hasta beyince yaratılan, nefret ve suçtan başka bir düşüncesi olmayan ve sıklıkla alevler içinde yokolsa da, dipsiz uçurumlara yuvarlansa da yeniden yaşama dönen dehşet verici çirkinlikte bir canavar ve mekanik yürüyüşlü insan canavarı olan tüyler ürperterici Frankenstein'dir. Bu canavarın sayısız ölümü ortadadır—dizi hala sürüp gidiyor. Mary Wollstonecraft Shelley (şairin karısı)'nın yazınsal imgelemine ürünü olan Dr. Frankenstein'in canavarı, Prag Yahudilerinin efsanesi Golem'de haberlenir. Kabalist* haham Löw tarafından yapılan Golem, dilinin altına yerleştirilen büyü bir sözcükle yaşama getirilebilen kilden bir anıt - heykeldir. Ustan yoksun olan bu yaratık, her otuz yılda bir Prag sokaklarında gezinerek gecenin içinde yiter gider. Gustav Meyrink'in romanının esinlendiği Yahudi efsanesinin Golem'i, başka filmlerde de yer alır; en çok bilineni 1916'da Paul Wegener tarafından yapılmıştır.

Kötü'nün sayısız başka cisimlenişleri sözkonusudur: yasalara uyarak yaşayan bir yurtaş olan ama dolunayda kurda dönüşerek, kırsal yerlerde dört ayak üstünde fırsat kollayarak dolaşan, aya karşı uluyan ve masum kurbanları parça parça eden kurt—adam. *The Hound of the Baskervilles* (Baskerville'lerin Köpeği)'in sayısız uyarlamasına uzayan çeşitli değiştirilmeler geçirmiştir. Ayrıca leopar - adamlar, kedi—kadınlar, rengineyi - kadınlar, kana susamış insan hayvanların her çeşidi, lanetli ya da uğursuz bir sovan tüm talihsiz kurbanları da sayılabilir. Sinema tarihinde baştanbaşa romantik bir dehşet dünyasını insanlaştırmışlardır. Film yapımcıları daha baştan değişime hayran kalmışlardır çünkü sinema, fotoğrafik gerçekliğiyle değişim fenomeni—örneğin, insanın kurda dönüşümü - ne gerçek varlık kazandırabilir. Bölünmüş kişiliklere dayanan filmler, aynı insanda iyi ve kötü'ye ayrı cisimlenişler giydirecek, daha derine inerler çünkü ruhun gizli erimlerine ışık tutarlar. Robert Mamoulian ve Victor Fleming'in, Robert Louis Stevenson'ın romanı **Dr. Jekyll and Mr. Hyde**'dan kalkan filmleri, klasik örneklerdir. Bu tema - bireyin, büyüyle ya da bilimsel yolla ya da zihinsel bir özü sonuca, iyi ve kötü cisimlenişlerine bölünüşü - , Stellan Rye'nin *Der Student von Prag* (1913)'ından Nunally Johnson'ın *Three Faces of Eve* (Hava'nın Üç Yüzü, 1957)'ine, filmlerde yeniden ve yeniden işlenir.

* Kabalist: Gizcilik (occultism) ve gizemcilik yoluyla insan tının kendi arzuları üzerindeki üstünlüğünü öngören eski Yahudi düşünce sistemi Kabala'nın yolundaki kişi (çev.)



Antonin Artaud, *La Passion de Jeanne d'Arc*'da

İnsan imgeleminin kötü buluşlarının böyle cisimlenişleri, dinsel düşünmenin ürünleri, insan psikesi tarafından dökümü yapılan yaratıklar, şeytanlar, hortlaklar, vampirler, mumyalar ve Golam'dan King - Kong'a canavarlar yalnızca sinemaya özgü değildir; yazın, resim ve sahnede de uzun bir tarihleri vardır. Ama sinema onlara yeni yanlar vermiştir; etkililik, doğruluk ve düşünce iletme gücüne başka hiçbir sanatın eşit olamayacağı yanlar.

Nedeni, doğalki, fotoğrafın gücü, doğruyu, yalnızca fotografik imgede belirmesi olgusundan türeten bir somutluğun gücüdür. Doğrunun gücü, bir bilinç eyleminde deneyimlenmez ama doğrudan bilinçdışının alanına, Kurt Tamke'nin kitabı *Die Erlebniswelt des Filmes* (Sinemanın Yaşantı Dünyası, 1951)'de dediği gibi "derinlik kişiliğinin id ortamı"na girer. Bir film, us yoluyla deneyimlenmez, bunun yerine izleyiciyi duygusal bakımdan yutar; anında bir deneyimdir. Entelekt ancak, izleyici kendi deneyimini anlamakta güçlük çektiğinde devreye girer.

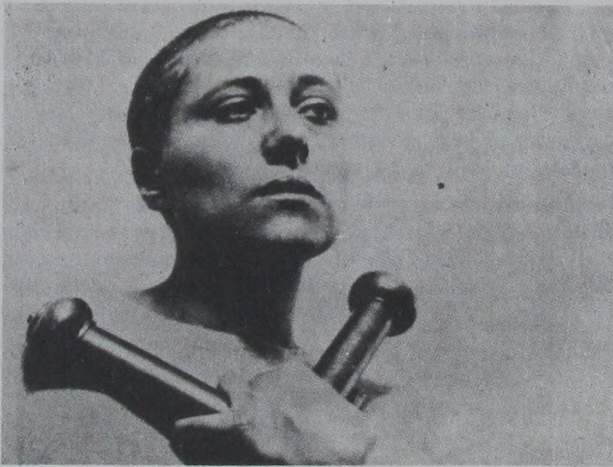
Kesinlikle, sinema duygu alanında işlev gördüğünden, insan yüzünü keşfetmeliydi ve aynı nedenle insan yüzünün keşfi, başka bir sanatta olduğundan çok daha önemde zorunluydu. Fizyonomi ve mimikler, insan dışavurumunun en öznel biçimleridir. Bela Balazs'dan alıntılacak olursak:

Onlar (fizyonomi ve mimikler) dilden daha öznel çünkü dilin sözcük dağarcığı ve grameri, evrensel kurallara bağlıdır; mimikler de büyük ölçüde öğrenilseler bile, kodlanmış kurallara bağlı değildir. İnsan dışavurumunun bu en öznel biçimi, yakın çekimin konusudur.

Film tekniğinin en özsel araçlarından ikisi olan yakın çekim ve hareketli alıcı, sinemaya, diğer her sanata yadsınan şeyi sunar; ad olarak, mikromimetik dışavurumun olanaklılığını. Yine Balazs'dan alıntılanırsa:



Yüzün bölümlerinin y. SİNEMATEK.TV olgusunun uzaysal önemi, başka bir deyişle, onların uzayda varoldukları, gözlerin yukarda, kulakların yanlarda ve ağzın ta aşağıda görüldükleri konusu, et ve kan biçimlerini değil de, bir dışavurum, bir duygu, bir hava, bir erek, bir düşünce olarak görür görmez ortadan kalkar. Böylece, gözlerimizle uzayda varolmayan birşey görürüz. Giderek, uzaydaki şeyler olmayan uzaysal imler, duygular, havalar, erekler, düşüncelerle gösterilseler de.





Yüzs el dışavurumu çevresinden soyutlayan bu güç, sinemaya, hergünkü gözlerimizle algılanmayan yeni psşik boyutlar, sahnedeki bir oyuncunun izleyicisine iletemediğı boyutları açımılamasına izin verecek bir büyü sağlar.

Alıcı, yüzü ele geçirir; gözeneklerine, noktacıklarına, ruhun geçitlerine erişir. Yüzde oluşan ama ruhun derinliklerini gösteren küçücük hareketleri yakalar ve onları acımasızca tutar. Alıcıyı tüm diğer sanatsal araçlardan ayıran bu acımasız niteliğı, oyun-cudaki en yüksek istemleri yaratır. Carl Theodor Dreyer, bunun en yetkin kullanımını *La Passion de Jeanne d'Arc*'da gerçeklemiştir. İmgelerin bir diyalogunda, Jeanne'nin yüzünde açılan iyilik, masumluk maskesiz kötü'yle—ve durağan bir kötü değil, gitgide artan şeytani bir gerçeklik durumuna gelmek için adamların yüzünden ağır adımlarla süzülen bir gelişim sürecindeki kötü—yüzyüze gelir.

Hava, duygu, erek, düşünceler, uzaysal çevreyle sınırlanan yüzü açımılayan sinemalık imgede gerçeklik durumuna gelir. Ama eşit gerçeklik, şeylere, uzaysal fenomenlere ve son olarak—şimdiki bağlamda—doğaüstünden doğan dehşet fenomenlerine, kötü'nün vücut buluşlarına bağlanır. Sinema, bunları gösterirken kendi anlatım aracının kazanımından yararlanır ve yalnız başına yapabiliy-diğı kadar gösterir. Tek bir örnek yeterli olacaktır: yaratıcısı Friedrich Wilhelm Murnau'nun, olasılıkla Alman film yönetmenlerinin en büyüğünün kendisinin, bir "dehşet senfonisi" dediğı *Nosferatu*. *Nosferatu*, bir vampirdir. Kavruk, kel-kafalı yaşlı bir adam ortaya çıkar ve onun her ortaya çıktığı yerde insanlar, salgın hastalığa ve ölüme yenilirler. Bir geminin anbarına gizlenmiş bir tabut içinde küçük bir kente varır. Görünmeyen eller tabutu açar. *Nosferatu*, borda-lardan süzülür ve gizdolu biçimde kendi kendine açılan kapıların içinden göz-den yiter. Arkasında gemide ve kentte kaynayan iri iri fareler vardır: veba. Eğer *Nosferatu*'ya acıyan ve ona kendisini veren masum bir kız olmasa, dehşetin ve ölümün sonu gelmeyecektir ve kız, kendini ona vererek onu ve dünyayı ondan kurtarır.



Murnau'nun filminin konusu SİNEMATEK'ten doğan hayaletlere tutkun Alman Gotik masalı geleneğindedir; konunun geçtiği yer, deniz kıyısındaki küçük kent de. Tekdüze, yıkık tuğla ev—cepheleri, uzun dar bir sokakta sıralanır; kente egemen bir tepede, vampirin tehdit yüklü kalesi gözüktür. Doğa, eyleme katılır: sabah çıışıyla pırıldayan çayırda oynayan atlar, denizden esen yel seyrek otları yalar; yakında çökecek olan doğaüstü gücün sezinlenmesiyle tehdit edilen bir barış içtenliği. Vampirin yaklaşması, vuran dalgalarla duyurulur ve bir "doğallıkla olası" imgeler (Balazs'ın koyduğu gibi) sekansında, başka dünyadan buz gibi bir soğuk yüreklerimizi pençesine geçirir. İzleyicileri dehşete boğan, kendi başına nesneler, insanların boğazına atlayan vampirler ya da fareler ya da vebanın yıkımları ve uzun dar sokaktaki cenaze yürüyüşleri değildir. Dehşeti gerçekten keskinleştiren, şiddetli bir nöbete yükselten, bu nesnelerin imgeleştikleri biçimlerdir—başka bir deyişle, alıcı açılarıdır.

Eski püskü çatal kuyrukları ve yağlı şapkalarıyla ince adamlar, veba kurbanlarının kabaca yontulmuş tabutlarını taşıırken dimdik olarak uzun adımlar atarlar. Bu sahnenin ciddiliğini o kadar iğrenç yapan, tekdüze tuğla ev—cepheleri arasındaki uzun dar sokakta, yüksek bir pencereden aşağıya yürüyüşe bakan alıcıdır, izleyicinin gözüdür. Sahne parçalanmış gibidir çünkü sokağın dar geçidine atılan bakış, derinliklere dalmadan önce, görüntüye çapraz biçimde oturan bir bayrak direğinde bir an için duruyor görünür; çapraz, izleyiciyi bir karara zorlar, dehşeti başdönmesiyle yükselir. Yüksek dalgaları yarıp geçen karanlık gemi eskisi, eğer Murnau bu sahneyi ölüme—ilişkin gücün öncanlandırımı olarak yaratmasa ve alıcısı tüm perdeyi çaprazlama görmese, tümüyle etkisiz görünecektir. Vampir, geminin içinde yavaşça uzun adımlar atar, silüeti eğimlerle güverteye düşer. Bu ürkütücü figürü çıplak dehşetin bir imgesi yapan, alıcının Nosferatu'yla bir düzeyde olması değil, ona alttan bir görüme (perspective)'den bakmasıdır. Canavarın silüeti, eğimli ve şeytani bir biçimde alttan yükselir, görüntüden kendini sıyrır ve izleyiciyi üstüne çökecekmiş gibi tehdit eder. Böyle bir etki artabilir mi? Evet, vampir alıcıya doğru uzun adımlarla yürüdüğü zaman: izleyici dona kalır çünkü her zaman alıcıyla özdeşdir. Korku verici bir yavaşlıkta Nosferatu, uzun dar sokak boyunca yaklaşır, derin geçidinden kayar gider. Birdenbire sahne değişir: Nosferatu, uzun adımlar atmaya koyulur ve yeniden değişme. Kapı, içerden görünür bir duruma gelir ama biz, arkasında, kötü yazgının uzun adımlarla kayarak gitgide yaklaştığını görürüz. Bize doğru—şimdi artık yataktaki genç adamın dehşete düşmüş gözleriyle gören bize doğru—gelen ürkütücü gölgeyi görürüz. Açıkların bu şaşırtıcı biçimde ardarda gelişiyse, dehşet tamamlanır: alıcının her konumu uzayda bir konumdur ama aynı zamanda ruhta da. Uzayda nesnel olarak ne oluyorsa bizim kendi öznel deneyimimizde oluyordu.

Sürecek

Türkçesi: İhsan Kabil

Studies in Jungian Thought dizisinden

Evil

(Editör: James Hillman, Northwestern University Press, 1967)



NOSFERATU

Jack Kerouac

Nosferatu, cehennemin kızıl harflerini öne süren kötü bir addır —'fer', 'eratu', ve 'nos' gibi uğursuz parçaları, kahverengi-siyah-beyazın eski tanecikli tonlarında düşlemsel olarak çekilen bir karabasan dehşet başyapıtı olan (kasvet içinde zonklayan) filmin kendisi gibi kızıl ve tiksinc bir niteliğe sahiptir.

Orman, hiç de o kadar "sisli" değildir, sabahın parıltılarıyla aydınlanmış Bavyera ormanlarında genç kaba bir kahraman, bir Transilvanya arabasında Kont'un kalesine doğru yol almaktadır. Kötünün, her ağacın arkasında gizlendiğini hissedersiniz. Parlak ve canlı çam ağaçlarının arasında bulunan ölü ağaçların içinde, başaşağı asılı duran tıkabasa doymuş uyuşuk yarasalar olduğunu biliyorsunuzdur. Tam karşıda bir kale durmaktadır. Kahraman, bir Transilvanya meyhanesinde bir içki yuvarlamıştır ve benim düşüncem "Transilvanya meyhanelerinde dibine kadar içmeyin!" olacaktır. NOSFERATU tümüyle kötüyken, Handaki kızlar tümüyle masumdur. Arabayı çeken atlar seker, gençler gündüz gözüyle ormana yayılır, güzel... ama!.. **kısa yolculuk edilen yol!** Kale arabası onu, vampirlerin kardinaline Charlie Chaplin hızıyla ulaştırır. Atlar gözlüklüdür! Gecenin düşmesiyle, vampir yarasaların sırtlarına yapışacağını bilirler! Azman alacakaranlığın süt koyuluğundaki ormanın içinde isterik bir durumda koştururlar; birden köprü kenarındaki siperin çevresinde sinek sürüsü gibi yarasalarla kaleleri görürsünüz. Yitirdiği kanı aramaya çıkan bir çocuk dışarı koşturur. Garip bir yünlü kep giyen, gaga burunlu zayıf bir adam, meşeden yapılmış büyük kapıyı açar. Bütün hizmetçilerinin gittiğini bildirir. İzleyiciler, onun Kont Nosferatu'nun kendisi olduğunu anlarlar! Ugh! Kalenin döşemesi tuğladandır: bu tuğla döşemelerde, omuzlarındaki örümceklerle, solgun muslin geceliklerini yerde sürüyen kadınların bulunduğu daha sonraki Bela Lagusi kalesinin uçşan tozlarından daha çok kötülük vardır. Bunlar, Bizanslı İskenderiyeli Transilvanyalı bir boğazlayıcının tuğladan döşemeleridir.

Kont Nosferatu, Javelin vampir yarasasının uzun kanca burnuna, Rhinolphidae vampir yarasasının koca gözlerine, daha iyi kan emmek için bir ön dişi eksik olan Desmodontae vampir yarasası gibi pektin salgılayan azı ve kesici dişleriyle W-biçimli sivri uçlarla dolu görünen uzun at ağzına, belki de pek kanlı olan **sanguisuga** (sülük)'nın fırça-uçlu diline sahiptir. Boşaltım sistemini de olasılıkla gecesal alışkanlıklarına uygun biçimde değiştirmiş gibi kambursu hızlı adımlarla yürür.. Noctilio yarasasının genel korkunç tavşan-dudaklı bakışı... ağzında küçük giyotinler... boynunun aşırı inceliği. Elleri, Leporinus yarasasının iri pençeleri gibidir ve film boyunca tırnaklarını uzatır durur.

Bu sırada çocuk, keyifle çevrede koşturur; — kalenin gündüzleyin küçük tozlu geçitleri, peki ya alacakaranlıkta?

Kont, Vampir'in o susamış arzusuyla hesabını görmek üzere dalışa geçer.

Çocuk, duvardan tam zamanında kaçır...



Sahne, yine de bir sinek yiyen pençeler ya da Boğanotu kadar karanlık görüntülenen güneşli Almanya sınıfındaki doktor Van Helsing'e kayar. Sonra göz kamaştırıcı bir biçimde çekilen, üzerinde, ferah deniz rüzgarında Viktoryen elbiseleri uçuşan kadınların bulunduğu kum tepeciğine geçilir. Sonra, sonunda, tekin olmayan gemi kanaldan ya da ırmaktan denize açılır: güvertede çocuğunu arayan Kont vardır. Tabutunu açtıklarında, pislikten bir düzine fare fırlar, çevreye kaçar ve denizcilerin ayak bileklerini ısırır (Bunu nasıl çekmişler hiç bilmiyorum, koskoca fareler)...

Gemideki tüm sahne, Coleridge'in Eski Gemici'sindeki dehşetin görkemini tanıtlar. Uskuna, bütün tayfası ölmüş, kendi başına Bremen limanına süzülür. Emilmiş Kaptan, dümenine bağlıdır. Kont'un, bir Bremen hücrelerinde hapis bir meslektaşı, uskunanın bir hayalet gibi süzülüp geçtiğini görür ve şöyle der: "Usta burada!" Akşam karanlığında birden ıssızlaşan kaldırım taşlarında, çılgın bir dağıtımçı çocuk gibi işte, kolunun altında gömülme toprağıyla, kendi tabutunu taşıyan Kont Nosferatu gelmektedir. Beni şöyle düşündüren, doğru, dehşet verici iğrenç bir depo ya da cephaneliğe gider: "Eğer orada böyle şeyler varsa Bremen'e hiç gitmem! Boş pencereleleriyle cephanelikler! Ow!"

Yaşlı Bremenli fenerci, Bremen ahalisinin aptalca halusinasyonlarının farkındadır ama akşam fenerini yakarken, kasvetli sokakta vampirin tabutlanmış kurbanlarını taşıyan, bir sonraki günün cenaze alayından korkmuş görünmektedir. İnsanlar pencerelerini kaparlar. Perdede artık tümüyle gerçek kötü kol gezmektedir. Nosferatu gitgide daha kötü görünür: dişleri yosunlaşmış, tırnakları farelerin kuyrukları gibi uzamış, gözlerinden ateş fışkırmaktadır. Deposunun penceresinden eski bir düştüke birine benzer, dışarıyı süzmektedir. Tabutundan bir kalas gibi kalır. Herkesin meşalelerle, burnundan soluyarak (bir soluma harikası) bir tarlaya kadar kovaladığı hapisten kaçan meslektaşı, heyecanlı ve telaşlı bir Mr. Pickwick'i* andırır.

Geceleyin ayışığında, işte, Büyük Aşık, o dehşetli meydan ya da kanaldan kadın kahramanın penceresine ve gözlerine gözlerini dikmiştir. Kız, kendisini bekler. Kahramanı kurtarmak ister ve **Vampirler Kitabı**'nda, eğer bir kurban vampirle, horozun ötüşüne kadar kalırsa, vampirin aldedileceğini okumuştur. O dehşetli tezcamlı yürüyüşü, iğrenç tırnaklarıyla hızla kızın yanına gelir. Elin gölgesi, kızın kar beyazı yatak örtülerinin üstüne mürekkep gibi sürünür. Son sahnede vampir, özsel umarsızlığının patetik olarak birdenbire ortaya çıkışıyla denk olmayan tiksinc bir anlamından sapmış aşk sahnesinde, yatağın yanına diz çökerek kızın boynuna yapışır. Güneş doğar, ışınlarının deposunun tepesini aydınlatıldığını görürsünüz, horoz öter, vampir çıkamaz. Bir duman dalgasında, Batı'nın Çançekişi gibi kaybolur. Orada yerde yatar; kahraman, sevgilisini kurtarmaya çok geç kalmış bir halde uçup giderken.

Bu filmin yaratıcısı F.W. Murnau, 18. yüzyılda Ranft ve Calmet'in yazdıkları büyük vampir çalışmalarından birçok bilgi almış olabilir. Vampir, Sırp kökenli bir sözcüktür (Wampir), — kan-emen hayaletler anlamında. Ölmüş büyücülerin ve cadıların ve intihar edenlerin ve cinayet kurbanlarının ve Sürgünlerin! (aileden ya da kiliseden sürülenlerin) ruhları varsayılmıştır. Ancak vampirler, bedenlerini uyumaya bırakan ve diğer uyuyanların üstüne çullanan sıradan insanların ruhları olarak da düşünülmüştür!... ona göre, kaz tüylü uyku tulumunuzda Transilvanya'da uyumayın! (giderek California'da bile, öyle diyorlar).



Gerçekte, üzölmeyin... bilimsel olarak konuşırsak, dünyadaki tek kan-emen yaralar, Güney Amerika'da Oaxaca'dan aşağıda kümelenmiştir.

* Dickens'ın bir kahramanı (Ç.N.)

Film and the Liberal Arts

("Nosferatu", **New Yorker Film Society Notes**, 9 Ocak 1960'dan, editör: T.J.Ross; Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1970)

Türkçesi: İ.Kabil

Dün, *Vampir Nosferatu*

Tanımlanması oldukça zor bir Alman filmi, ama insanı iyi birşey imgelemeye ve yansıtmaya zorlayan bir kolay tanımlanamaz nitelikte. Eğer izleyici, yaratıcının şiddet ya da acımaya yönelme kaygısının pek farkında değilse, şiddet tam da acıma gibi izleyicinin (en azından **bu** izleyicinin) zihninde canlandırılabilir; ayrıca "Eğer ağlamamı istiyorsan, önce sen kendin üzmelisin"* klasik deyişinin çok iyi bir reçete olduğundan kuşkuluyum.

Nosferatu'da kahramanın şiddeti benimkini soruşturur, onun yoluna gider. Canlı, atılgan ve giderek hoşnut edici bir gözüpeklikte çizilen kahraman, müthiş bir değişim geçirir ve aşırı bir sevinçten aşırı bir şiddetin dışavurumuna geçer. Onun korkmasının daha az farkında olsaydım, kendim daha çok korkacaktım.

Filmi değiştirecek olsaydım, —başından beri **vampir** olduğunu bildiğimiz— *Nosferatu*'yu, korkunç ve düşsel değil, tam tersine zararsız, çekici ve ince genç bir adam görünüşünde çizerdim. Bunun başlangıçta, herhangi bir kaygının başgösterceği çok yumuşak göstergeler temelinde verilmesini isterdim, ayrıca da kahramanın zihninde başgöstermeden önce izleyicinininde oluşmasını. Aynı biçimde, eğer kadına önce öyle çekici bir halde görünseydi, çok daha korkutucu olmaz mıydı? Bir öpüktür ısınga dönüşecek olan. Başlangıçta dişlerini gösterse, çocuksu bir karabasandan başka birşey olmaz.

Şiddetle olan o ilgiyi sürekli vurgulamak yerine, izleyicinin güvenini tazeler gibi görünmek ne kadar akıllıca olabilirdi: "Hayır, hiç değil, orada korkunç hiçbir şey, doğal olmayan hiçbir şey yok; daha çok biraz **fazla** çekici birşey var"; yine de insan, *Nosferatu*'nun gemide denizcilerle birlikteyken bu konuda daha açık olmasına izin verilebilir.

Aynı biçimde, burada gerçek bir Alman eli ağırlığıyla sunulan sahte-bilimsel bölüm absurd'dür. Düşsel açıklamanın yanısıra, izleyiciye hepimizin bildiği şu küçük açık olguya dayanan iyice akılcı ve haysalanın aldığı bir açıklama ne denli akıllıca olabilirdi: salgın bir hastalığın farelerden bulaşabileceği!

Örneğin, Göthe'nin *Erlkönig*'indeki harika şey, çocuğun büyülendiği kadar dehşete düşmüş olması değil, babanın farkına varmadığı gizemli çekiciliklere kapılmasıdır. Tüm korku önce babanın payına düşer. Aynı biçimde *Nosferatu*'nun genç kadınının başta kendi özverisinin bilincinde olsa da o bilinci yitirmesini, yani vampirin alımlığına kapılarak gözüne iğrenç görünmemesini dilerdim. Üstelik vampirin kadının çekiciliğine kapılması, zamanı unutmaması daha şaşırtıcı olabilirdi... Onun herkese iğrenç görünen bir canavar olduğunu yalnızca gönüllü, büyülenmiş bir kurban olan genç kadına çekici görünmesini kolaylıkla görebiliyorum; giderek, karşılığında kendi de büyülenerek, başta yalnızca görüntüsünü aldığı hoş insanın ta kendisi **oluncaya** dek gittikçe daha az iğrenç olmalıdır. Ve horoz ötüşünün öldürmesi gereken, izleyicinin rahatlamasıyla ve aynı zamanda esefle, birdenbire yittiğini görmesi gereken bu hoş insandır.

Kısaca, tümüyle bozuk bir film.

*Horace: Epistolae, II, iii, 102-3



TAVIANI kardeşler

Ikisi de San Miniato'da (Pisa) doğdu; Paolo 8 Kasım 1931'de, Vittorio 20 Eylül 1929'da. Aileleri onların avukat ya da mühendis olmalarını istiyordu, ancak yüksek eğitimi çabuk terk ettiler ve tiyatro yönetmeni arkadaşları Valentino Orsini ile birlikte Teatro di Cronaca'da, Livourne'li dok işçileri için bir dizi avangard oyun gerçekleştirdiler. Piza'da bir sinema klübünü canlandırdılar. 1954 - 1959 yılları arasında bir çok belgesel film çektiler: San Miniato, luglio'44 (San Miniato, Temmuz 1944), Curtatone e Montanara, Carlo Pisacane, Pittori in citta (Kent Ressamları), Volterra - citta medioevale (Volterra, Ortaçağ Kenti), Lavatori della pietra (Taş İşçileri), Carvunara, I pazzi della domenica (Pazar Çılgınları), Alberto Moravia. Üçlü daha sonra, 1960'da, Roma'ya yerleşti ve Joris Ivens'in İtalya Fakir Bir Ülke Değildir filminin senaryo ve mizansen çalışmalarına katıldı.

1962 yılında ilk uzun metrajlı filmlerini çekmeye karar verdiler: Un uomo da bruciare (Yakılacak Adam). Sicilyalı sendikacı Salvatore Carnevale'nin yaşam ve felsefesi filmlerine esin kaynağı oldu. Filmin produktörlüğünü Giuliani De Negri yaptı ve bu Negri'nin Tavianiler'le bugüne dek süren, sanatsal beraberliklerinin başlangıcı oldu. Venedik'te gösterilen ve jüri özel ödülü alan film daha sonra başka ödüller de kazandı. Bu filmi 1963'de I fuorilegge del matrimonio (Yasadışı Evlilikler) izledi. I fuorillege'nin konusu Senatör Renato Luigi Sansone'nin "küçük boşanma" adıyla bilinen kanun teklifi üzerineydi. 1967'de Orsini'den ayrılan Tavianiler kendi başlarına I sovversivi (Bozguncular)'yi çektiler. I sovversivi, Togliatti'nin ölümünden sonra, 68 olayları öncesi İtalyan solunun politik ve ideolojik tedirginliklerini işliyordu. 1968 yılında Sotto il segno dello Scorpione'yi yaptılar. Film tarih öncesi bir zamanda iki toplum arası çatışmayı anlatan bir masaldı. 1971'de San Michele aveva un gallo (Aziz Mişel'in Bir Horozu Vardı) ve 1973'te Allonsanfan'ı gerçekleştirdiler. Bu iki filmde de 1800'lerde İtalyan devrimcilerin mücadelesi anlatılıyordu. 1977'de, Padre Padrone onlara 30. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye kazandı. Padre Padrone, Sardunyalı bir çobanın özgürlük ve kültürel kimlik savaşı ve zaferini konu almıştı. 1978'de bir kez daha kendilerinden istenen bir konuyu çalıştılar. Il prato (Çayır). Çayır'da inançlarını ve duygularını uzlaştırmaya çabalayan üç gençin yaşadığı krizi ele aldılar. 1982'de çektikleri La notte di San Lorenzo'da bir kadının çocukluk anılarıyla Faşistlerin Toscana'nın San Miniato köyünde kurtuluş öncesi yaptıkları katliamı anlatıldılar. Film 1982 Cannes Film Festivalinde Jüri Özel ödülünü aldı. Kaos'u 1984'de çektiler. Pirandello'nun öykülerini uyarlayarak bölümler halinde yaptıkları filmin doruk noktası, tuz adasındaki maceraydı. Son olarak Good Morning Babilonia'yı gerçekleştirdiler. Ön planda Toscanalı iki ustanın 20'li yıllarda geçen Amerika serüvenleri anlatılıyordu, gerçekte ise film Hollywood'un doğuşu ve David Wark Griffith'in sinema tarihinin en görkemli ve pahalı filmi Intolerance'ın çekimi üstüneydi.



La notte de San Lorenzo New York Film Festivali'nde gerek eleştirmenlerce gerek halk tarafından çok beğenildi. Tamamen İtalya'ya özgü bir konuyla (Toscana'daki direniş) bu kadar büyük bir başarı kazanmanızı nasıl açıklıyorsunuz?

Vittorio: Şuna inanıyoruz: bir yönetmen filmini yaparken bütünüyle kendi halkı ve ülkesinden esinlenmişse, film başka ulusların da ilgisini çekecektir. Ancak ülkelerini iyi tanıyanlar insan yapısının özüne inebilirler ve böylece diğer ülkelerde yaşayanlarla da iletişim kurabilirler. Biz her zaman şunu söylüyoruz: uluslararası olmak için çok ulusal olmak gerekir, yani filmin kültürel ve tarihsel derinliği olması gerekir. Ancak bu şekilde, tüm insanlığın kendisini bulabileceği noktalara ulaşılmış olunur. Ayrıca insanlar başka ülkeleri, oralarda yaşayanları tanımak isterler.

Paolo: *Rashomon*'u ele alalım. Bu Japon filmi bilmediğimiz bir uygarlığı anlattığı için ilgimizi çekti

Vittorio: Gerçek hiç değişmez, ama çeşitlilik gösterebilir. Bu çeşitlilik tarihi olaylar ve coğrafi farklılıklardır. Yönetmen bu çeşitliliği anlatmak zorundadır, ama bunlar aynı Söz'ün çeşitleri olmalıdır. Birkaç yıl önce *Padre Padrone* (Babam ve Ustam) New York'ta gösterildiğinde, karşılaştığımız birçok gencin bize söyledikleri hayli etkileyiciydi: "Filmin kahramanı Sardunyalı çoban Galvano'nun yaşadığı ve kimseyle iletişim kuramadığı yer, bize kentteki kendi apartman dairelerimizi hatırlattı. Biz de aynı yalnızlığı yaşıyoruz." *La notte de San Lorenzo*'yu izleyen Amerikan izleyicisi ise şunları söyledi: "İtalyan tarihindeki olaylar çok ilgimizi çekiyor, yalnızca bu olaylarda önemli bir rol oynadığımızdan değil, ama filmin özünde yatan duygu, insanın kaderinin efendisi olduğu öyküleri anlatma ihtiyacı bizi çekti. Çünkü bizim de buna ihtiyacımız var."

Ama La notte de San Lorenzo'daki muhteşem görüntüler ya da Toscana köylerindeki uygarlık da uluslararası kamuoyunun ilgisini çekmiş olabilir. Bu etnografik yaklaşımlar sizi ilgilendiriyor mu?

Vittorio: Sinema hafızayı sabitlemeye yarar. İçinden geldiğimiz Toscana köylerindeki uygarlık, yalnız İtalyanların değil diğer ulusların da zihnine yerleşsin istedik. Avrupa uygarlığımız ortak kökleri olan bir uygarlıktır. Özellikle Toscana kültürünün bu uygarlığa katkısı önemlidir.

Paolo: Film bizim yaşadığımız bir öyküyü anlatıyor. Doğduğumuz köydeki (Pisa yakınlarındaki San Miniato) olaylarla (köy halkının kaçı, katedraldeki kıyım) ilgilidir. Filmle gerçek arasındaki tek fark, kaçakların başında avukat olan babamızın bulunması. Aslında o yıllarda biz yeniyetmeydik ve dünyanın değişimine, değişmez



sanılanların (faşizm, belli bir burjuvaziye) sinemasına tanık olduk. Bu değişimde başrol oynayanlar, dönem boyunca iyi ve kötü tüm yeteneklerini gösterdiler. Bu insanlara baktığımızda "kaybetmekte olan insan"ı görüyorduk. Yirmi yaşında, ilk pelikül elimize geçtiğinde, katedral katliamının etkisi altında *San Miniato, Luglio 44* belgeselini yaptık. Yıllar geçince aynı öyküyü yeniden anlatmaya karar verdik. Ancak bu yaşta otobiyografi yapmak çok fazla kendimize bakmak olacaktı. Bu yüzden olaylarla aramıza bir mesafe koymanın yollarını aradık ve o kızı yarattık. Öykü küçük kızın gözüyle anlatıldığından, film hem realist hem fantastik. Örneğin, mızraklarla delik deşik edilmiş direnişçi sahnesi ancak küçük bir kızın tanıklığıyla mümkün olabilirdi. Büyükbabasından *İlyada*'yı dinlemiş olan küçük kız, bir tırmık fırlatıldığında, bunu imgeleminde bir mızrak demetine dönüştürebiliyordu.

Neden öyküyü bir kızın gözüyle anlattınız?

Paolo: Öykü yalnızca bir kızın gözüyle anlatılmadı. Biz aslında olayların ortak hafızada ne değişikliklere uğradığını dile getirmeye çalıştık.

Vittorio: Filmi çekmeden önce San Miniato'da olayları bizzat yaşamış olanlarla ve yalnızca anlatılanları duymuş kişilerle konuştuk. Ve bu öykünün bir destana dönüşüğünün farkına vardık. Ve artık direnişin bu bölümünün öyküsü, Roberto Rossellini'nin aynı dönem İtalyan tarihiyle ilgili neorealist filmlerindeki parıltıyı taşımıyordu. Bugün, çeteye katılıp ta kurtulmuş olanlar, olaydaki destansal noktalara ağırlık veriyorlar ve tarihi günümüz toplumunu vurmak için çarpıtıyorlar... Böylece biz filmde vereceğimiz anlatım tarzını toparlamış olduk.

Peki La notte de San Lorenzo yalnızca direniş üzerine bir film mi?

Vittorio: Hayır. Filmde insanın bir başınayken ve grup içindeki gücünü dile getirmek için insanın tam insan anlamıyla insan olduğu, yarım değil tam bir öykü anlatmak istedik. Aslında çağımızın iç sıkıntılarına çözümler bulmaya çalıştık. Bir öyküyü bütünüyle anlatmak, amacımız buydu. Bunun 1944'de geçmesi tamamen tesadüftür. Belki ancak o tarihte film belleğe yerleşebilirdi.

Tam anlamıyla insan, yarım insan... Ne kastediyorsunuz?

Vittorio: Bugün birçok inancımızı yitirdik. Ama ancak kriz anlarında, Sanat krizin aşıldığı öyküler sunmak zorundadır.

Paolo: Bugün dünyanın sonuna yaklaştığımızı hissediyoruz. Ama bu daha çok "bir dünya"nın sonu. O zaman yeni dünyanın nerede doğmakta olduğunu anlamaya çalışmak gerekir.

Filmin değindiği inançlarla ilgili olarak, köy halkının iki şef önderliğinde bölündükleri görülüyor (Papaz, Galvano). Şef figürünün toplumumuza bir "işaret noktası" olarak önermek gibi bir niyetiniz var mıydı?

Vittorio: Aynı fikirde değilim. Galvano şef değil, daha çok toplumun sağduyusunu elinde tutmayı bilen biri. Zaten dikkat ederseniz, buğday tarlasındaki savaşta, her bireyin kesin tercihini yapacağı esnada Galvano kayboluyor.

Paolo: Papaz kadar Galvano da din adamı. Papaz yanılan din adamı, Galvano ise gerçeği gören.

Filmde faşistlere ve direnişçilere geleneksel "iyi" ve "kötü" rollerini yüklemekten kaçınıyorsunuz ve onları "insancıl"laştırıyorsunuz. Neden?



Vittorio: Tarihsel yargımız sizin de dediğiniz gibi iyidirler, faşistler de kötü. Bugün, aradan kırk yıl geçti ve bu tarihsel yargı artık tüm İtalyan ulusunca paylaşıyor. Öyleyse yanılan insan için bir acıma duygusunu dile getirebiliriz. Tamamen kandırılmış faşist baba oğul çevrelerine kötülük saçsalar da, büyük bir tutkuyla kenetlenmişlerdir. Baba oğlunun ölümü üzerine intihar ettiğinde, onun dramını sergilemek istedik. Öte yandan, filmde Almanlara karşı da bir acıma duygusu uyandırmaya çalıştık. Nazilerin köy halkını katlettikleri katedral sahnesinden sonra, aynı Nazilerin kendi ölümlerini topladıkları bir sahne var. Bu sahnede genç bir Alman askeri Wagner'in *Tannhauser*'inden bir bölüm mırıldanıyor. Bir Alman eleştirmen bu konuda bize şunları söyledi: "O sahne için size teşekkür ederim. Bu askerde ulusunun tüm trajedisini ve gizlerini buldum."

Yine Direnişle ilgili olarak, İtalyan tarihinin bu önemli dönemi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Paolo: Direniş yüzyılımızın en önemli olayıdır. Bir halk haklı bir mücadeleye doğru dan katılmıştır. 1944'teki bu tarihsel sarsıntı ağır bir mirasın iki yılda yok olmasına imkan verdi (faşizm ve belli bir kültür). Sinemaya gelince, bu sıfırdan başlama, her şeyi yeniden yaratma (örneğin, Rossellini sinemayı yeniden yaratmıştır) imkanı olmasaydı, neorealizm hiçbir zaman doğmayacaktı. Öyleyse Direniş hareketi, kim olduğumuzu, nereden geldiğimizi anlamaya çalıştığımız ölçüde, bir tepkiye konu olmaktadır.

Vittorio: Ama şunun altını çizmeliyim: kendi bütünlüğü içinde insanı, Direnişi dile getireceğiz diye önceden hazırlanmış bir planımız yoktu. Film bir gösteridir, bütün bu elemanları filmi yaptıktan sonra çıkardık. Kendimizi yalnızca bizi çok çok bu tarihin akışına bıraktık.

Son filmlerinizde fantastik olayların ağır bastığı söylenebilir mi?

Paolo: Ama bu fantastik öge her filmimizde var. Tarihsel bir hareketin tanımlanması olan *Sotto il segno dello scorpione* (Akrep Burcu Altında) gerçekte bir fabl'dır.

Vittorio: *Yakılacak Adam*'da bile, Mafya tarafından öldürülen bir sendikacının öyküsü, gerçekte düş arasında, Salvatore'nin zihninden geçenlerle dış gerçekler arasında bir kopma vardı. Görüyorsunuz, biz hep aynıyız.

Paolo: Şimdi, Toscana'da ya da Sicilya'da geçen az bilinen öyküleri anlatmak istiyoruz.

Oyuncularınızı nasıl seçiyorsunuz?

Paolo: Sanılanın tersine, hemen hepsi profesyonel oyuncular. Biz yapıntı film yapıyoruz ve gerçek görüntüler elde etmek istiyoruz. Bu yüzden daha çok tiyatro oyuncularını seçiyoruz. *Yakılacak Adam*'da kahramanı, ilk kez sinema yapan bir İtalyan tiyatrocu oynamıştı: Gian Maria Volonte. *La notte de San Lorenzo*'yu, bütün Toscana'yı dolaşarak bulduğumuz yerel tiyatro oyuncularıyla yaptık. Ve Toscana'da çok yetenekli birçok oyuncunun bulunduğunu keşfettik. Örneğin, tüm Guirelli ailesini oynattık. (Jenerikte Guirelli soyadlı 5 kişi dikkatinizi çekmiştir.) Bu aile (ana, baba ve 4 çocuk)gezgin tiyatrocuydu: dans ediyorlar, şarkı söylüyorlar, akrobasi numaraları yapıyorlardı. Filmde Guirelliler'in üç çocuğu rol aldı: biri faşist gençti, biri hikayeyi anlatan küçük kız, biri de filmin başında evlenen kız. Baba—anne Guirelliler Galvano'nun çocukları oldular. Öte yandan hiç filmde oynamamış Toscanalı tiyatrocularla karşılaştık. Hepsı bu yeni olayı, sanki profesyonel değillermişcesine, büyük bir coşku ve heyecanla karşıladılar. Bazı oyuncular da, bölgede yaşayan köylüler arasından seçildi.

Derleyen ve Türkçesi: Ahmet Parman



Berlin'de Göküzü

Der Himmel über Berlin

Spiegel : Nihayet, 13. filminizde ilk defa bir aşk sahnesi gösteriyorsunuz. Göküzünden inmiş bir melek bir trapez artistini öpüyor. Üstelik birlikte olduklarını da öğreniyoruz. Aşıktaki yeteneksizliğinizi mi aştınız?

Wenders : O melek ben değilim ki! Ama doğru, bu benim gerçekten güzel ilk aşk öyküm. *Paris-Texas* filminin sonunda şöyle bir sahne vardı: Henüz çok küçük olan bir erkek annesini kucaklıyordu. Bu sevgiye fırsat veren babadır. *Berlin'de Göküzü*'nde daha ileri gitmek istedim. Hiçbirşeyin olanaklı olmadığına direnmektense, birşeylerin olanaklı olduğunu göstermek istedim. Sinema yeniden insana hizmet etmeli. Oradaki melek, sinema olabilir.

• : **Bu sizin hem en iyimser hem de en hüznülmü filminiz çünkü iyiye doğru değişimin yalnızca masallarda olanaklı olduğunu gösteriyor.**

• : Masalların kökleri insanın çok derinlerindedir, düşlerindedir. Tüm öykülerin en ilkel biçimi yani. Öyle sanıyorum ki, masallarla bilince ulaşmak mümkün ve gerçek yalnızca bilinçle değiştirilebilir. Masalların, çocukların hayalgüçleriyle çok ilgisi var. Eğer çocuklar gibi biz de şaşırmanı öğrenebilseydik, bu şaşkınlıkla sorunlara yeni yaklaşımlar getirebilirdik.

• : **Ama bir yetişkin, bir çocuktan daha çok şey biliyor, dolayısıyla yanılsamaları yok.**

• : Öyle olduğunu hiç sanmıyorum. Gerçeklerden haberdar olan yetişkinler binde birdir. Diyelim ölüm, çoğunluk çocuklar kadar yakın değildir ölüme. Çocukken ölüm üzerine çok düşünür ve ağlardım. Tanıdığım insanların bir gün yok olacaklarını düşünürdüm ve bu düşünce beni çok etkilerdi, bugün yetişkin bir insan olarak etkilendiğimden çok daha fazla... Metafizik soruları yalnızca çocukların sorduğunu sanıyorum. Örneğin, niye ben sen değilim ya da zaman nerede başlıyor, uzay nerede bitiyor gibi. Yetişkinler böyle sorular sormazlar. Yanıtını bildiklerinden değil, yanıtının olmamasına alıştıkları için.

• : **Böylece yanılsamaları olmuyor.**

• : Şart değil. Yetişkin insanlar da çocuksu bir bilinci koruyabilir.

• : **Siz katolik olarak eğitildiniz. Ölümden sonra bir yaşam olduğuna inanıyor musunuz?**

• : Hayır. Daha çocukken de bu düşünceye eğilim göstermemiştim. Sonsuzluk düşüncesi beni çaresizliğe iterdi. Hiç durmadan yaşamak, Tanrı ya da melekler gibi, korkunç birşeydi bu çünkü sonsuzluk kafamda hiçbirşey çağrıştırmıyordu. Sonsuzluğun resimleri yok ki! Hatırlıyorum da, bu düşünceyle evin içinde koşuşup durmuştum. Düsseldorf yakınlarında, Benrath'da oturuyorduk. Ne kilisede ne de din dersinde öğrendiklerim beni hiç bir zaman doyurmadılar.

• : **Yine de rahip olmak istiyordunuz.**

• : Evet, çünkü bu mesleği edinenlerin bazı şeyleri açıklayabileceklerini düşünüyordum. Bu bir yanılgıydı tabii. İlk gençliğimdeki en önemli iyileşme süreci dinsel inancı yitirme süreciydi.



• : Rahip yerine sinemacı olduğunu **SİNEMATEK TV** sinemayı kutsuyorsunuz.

• : Fotoğraf çekme eylemi ve **SİNEMATEK TV** eylemi, benim için, kutsal değilse de çok çarpıcı bir süreç. Diyelim, turistin biri Eyfel Kulesinin fotoğrafını çekiyor, ve ben rastlantısal olarak oradan geçiyorken fotoğrafta çıkıyorsa eğer, bu, anlamlı bir olay olmuş demektir. Çünkü bu önemsiz turist fotoğrafı belki on yıl sonra ölmüş olacak birini yakalamış oluyor. Zamanı durduruyor. Bu nedenle cinsel beraberliğin görüntülenmesini sevmem, çünkü cinsel eylem yalnızca o anda anlamlıdır.

• : **Porno filmleri seyrederek misiniz?**

• : Almanya'da birkaç tane izledim. Tavşanları izliyormuşum gibi geldi çünkü yalnızca kafaları görüyordum. Sallanıyorlardı. Esaslı pornolarda hiç olmazsa görüntü yerinde oluyor. Los Angeles'da bir partiye gitmişim. Ev sahibi yan odada gururla pornografik filmler gösteriyordu. Esaslısı mı, uyduruğu mu bilmiyorum, pek uzmanı değilim, ama iğrençti. Oshima'nın *Duyular İmparatorluğu* adlı filmini terkettim, oysa beğenecektim. İnsanların cinsel eylemini seyretmem mümkün değil, korku filmlerine de dayanamadığım gibi.



• : **Korktuğunuz için mi?**

• : Hayır, sıkıldığım için. Hoşuma gidecek olan film arabayla Sahra gezintisine benzemeli.

• : **Son filminizdeki aşk sahnesi daha çok kutsal bir eylemi anımsatıyor: Kadın şarap kadehini erkeğe uzatıyor ve bir konuşma yapıyor.**

• : Bu konuşma çok önemli. Çünkü kadınların erkeklere yönelik yaptıkları tüm konuşmaları temsil ediyor. Filmdeki en cesur, en iddialı eylem bu, olağandışı bir olay. Genellikle konuşan kadınlar erkekler için bir kabusturlar. Ama benim hoşuma gidiyor.

• : **Gerçek yaşamda?**

• : Elbette arada bir fark var. Gerçek yaşamda böyle olmaz. Yani oldukça abartılmış bir sahne. Söz konusu meleğin böyle birşeyi (cinsel eylemi) daha önce hiç yaşamadığını gözlemek gerek. Herşeyi gördüğü için bunu da görüyor tabii, yani, insanlar "bu işi becerirken" başını mı çevirsin? Hayır, o da izliyor, ama melek olduğu için onu heyecanlandırmıyor. Demek ki, yalnızca bir merasim olarak biliyor ve ona göre davranıyor.



- : Filmdeki kızı sevgiliniz Solveig Romundsen oynuyor. Bu, kolaylık sağladı mı?
- : Tersine oldukça zorladı. Zaten ben de oynamıştım. Çünkü, birlikte olduğunuz kişi aynı zamanda oyuncu da oluyorsa, özel ilişkiden kopmak gerekiyor. Ama yine de zarar olduğunu söyleyemem.
- : Evlenecek misiniz?
- : Kesinlikle engellemeye niyetliyim. İki kez evlendim: İlkinde, politik nedenlerle sınır dışı edilme tehlikesiyle karşı karşıya olan bir Avusturyalı ile; İkinci kez, oyuncu Ronce Blakely ile. Her ikisinde de evlilik duyguları öldü. Oniki yıldır mutlu beraberlikleri olupta evlendikten üç hafta sonra ayrılan çiftler tanıyorum. Oysa, evlenmeselerdi beraberlikleri mutlu bir şekilde sürecekti.
- : Çocuklarınız var mı?
- : Hayır.
- : Çocuk istiyor musunuz?
- : Benim çocuğum olmuyor. Onbeş yıl önce bir doktor söylemişti. Kabakulaktan dolayı.
- : Cinsel davranışınızı değiştirdi mi bu?
- : Sevgilimin korunması gerekmiyor, ama aslında bu sizi hiç ilgilendirmez.
- : Peki, sanatsal başarılarınızdan konuşalım. Venedik'ten Altın Arslan, Cannes'-dan Altın Palmiye gibi ödüllerinizi var. Ek olarak Almanya'dan birkaç tane Federal Film Ödülünüz var. Bu, sizi gururlandırıyor mu?
- : Önemsiz değil benim için. İnsanı doyuran bir olay, özellikle de ödülü hakettiğinizi düşünüyorsanız. Yaptığım bazı filmleri görünce yerin dibine giresim geliyor. İşin tatsız yanı, böyle bir ödülü almak çekememezliklere neden oluyor, özellikle de filmlerimi çok beğendiklerini söyleyenlerde. Kendilerinin dışında da övgüye değer görüldüğünden düş kırıklığına uğrayıp kızıyorlar. Kendilerini gereksiz buluyorlar. Dolayısıyla bu ödüller beni onlardan uzaklaştırdı. Tabii ki, ödüllerimden hoşlanmayan bazı yapımcılar da var.
- : Örneğin?
- : Örneğin Lugg Waldleitner. Eminim ki, çok sinirlenmiştir. Çünkü bir söyleşide, insanların izlemek isteyecekleri bir film yapma becerim olmadığını söylemiş. Bu içime dert oldu. O adama karşı herhangi bir antipatim de yoktu. Bazen Münih'te rastlıyordum ve kendisini sevimli buluyordum.
- : Meslekdaşlarınız arasında çekemeyenler var mı?
- : Tabii.
- : Herbert Achternbusch bir keresinde sizin film yapmak yerine trenlerle oynamanızı önermişti.
- : Herbert'e göre fazla içe dönüğüm ve yeterince güçlü/kaba değilim.
- : Dört yıl Hollywood'da kaldınız. Amerika düşlerinizin ülkesiydi. Ama, orada gerçekleştirdiğiniz *Hammett* adlı filminiz başarısız oldu. Bu başarısızlık sizi değiştirdi mi?
- : Ben başarısızlık olarak algılamadım. Tersine, nasıl bir dikkatle yapıtığımı, ki vazgeçmem için yeterince neden vardı, şaşıyorum. Hollywood'da bana asla bir daha film yaptırmayacaklarının bilincindeyim. Ama zaten ben de yapmak istemiyordum. Yitireceğim bağımsızlığın boyutları fazla büyük olurdu. Nice yeteneklerin nasıl kırıldığını ve dikkate alınmadığını görmek dehşet verici. Filmler sanatçılar tarafından değil, Ajanslar ve avukatlar tarafından belirleniyor. Sanatçılar da kurbanlar. Hollywood, çağımızda düşünebileceğimiz en büyük pislik sanayi. 60'lardan kalmış teknolojiyle o ilkel, teneke amerikan arabalarını üretmek bile daha ahlakidir. Orada film üretmekten daha saygıdeğer bir iş gibi geliyor bana. Hollywood'dan sonra Paris-Texas'ı yaptım. Herkesin kolay kolay yapamayacağı bir film. Ama böyle bir filmi Hollywood'da yapmak olanaksız.



- : **Amerikan kaynaklı eleştiriler** SİNEMATEK TV'diler, oysa.
- : Evet, çok kötüydü. Bu içime oturdu. Çünkü filmde en klasik Hollywood yöntemlerini kullanmıştım ve böyle bir film için Avrupa entelektüel zırvası dediler. Öyle sanıyorum ki, bu olay Avrupa'ya dönmemde bir etken oldu. Üç yıldır Berlin'deyim.
- : **Dostunuz Volker Schlöndorff'u uyarmanız gerekmez mi? O da bu sıralar Amerika'da tutunmaya çalışıyor.**
- : Bilmem ki. Kendisinin yaşaması gerek. Zaten daha çok sanayiye (tüketime) yönelik bir film yapıyor. *Bir Gezginin Ölümü* televizyon filmiydi. Bana öyle geliyor ki, Volker halinden hoşnut, yani benim dayanamadığım şey-başına buyruk olamamak – onun işine geliyor galiba. Yalnızca zenaatini uyguluyor.
- : **Eğlendirici mi demek istiyorsunuz? (entertainer)**
- : Evet. Bu çalışmanın onu rahatlattığını düşünüyorum. Bende hiç mutsuz insan izlenimi bırakmadı. Bu nedenle ben de birşey söylememeye karar verdim. Benim deneyimlerimin başkaları için de geçerli olması gerekmez. Onun için belki de doğru bir yol bu.
- : **Amerika düşlerinizden geriye hiçbirşey kalmadı mı?**
- : Tabii kaldı, birkaç yer. Bazen çok özleyorum. Ama özünde. Bu ülkenin en kötü yanı televizyon, kendinin aynası televizyon. Hayvansal bir eylem adeta, insanca hiçbir boyutu kalmamış. Kötülük simgesi sanki.
- : **Avrupada televizyon daha mı iyi durumda?**
- : Değil işte! Beni de çıldırtan bu ya! Oradaki kabustan kurtulup Fransa'ya geliyorsunuz ve ne görüyorsunuz? Reklamlar, reklamlar, reklamlar ve de hem çok aptalca olan hem de insanı aptallaştıran o müthiş Amerikan eğlence programlarının aynıları. Oysa, Paris'te olduğunuzu sanıyorsunuz. Paris ki, dünyanın kültür başkenti, bir zamanlar! Ve burada da çaresizmişcesine aptalca bir biçimde o kaçtığınız Amerikan programları sunuluyor. İtalya'da da durum aynı. Ümitle geriye kalan tek yere, Almanya'ya dönüyorsunuz. Bir de ne görüyorsunuz: Almanya'nın Amerika'nın 51. eyaleti olmaktan daha çok istediği hiçbirşey kalmamış!
- : **Sizce neden böyle olması gerekiyor?**
- : Ekonomik nedenler söz konusudur. Şundan eminim ki, önünde sonunda, en önemli sanayi — hatta silah sanayinden de önemli — eğlence sanayi olacaktır. Bu eğlence üretimi şeytani bir biçimde her tür kültürü, kişiliği ve karar verme olanağını yok edecektir. Bunun en iyi örneğini Amerika'nın taşrakentlerinde, insanların varlıklarını tümüyle aptallaşmış olarak tükettikleri yerlerde, görmek mümkün. Sanki bir bilim-kurgu romanındaki uyuşturucu esiri olupta ancak zombiler gibi idare edilebilen insanlar gibi. İşte bu tablo ne yazık ki yalnızca Amerika için geçerli değil. Her tarafa yayılıyor. Bunu engellemek olanaklı değil; ne uyarıyla, ne de eylemle.
- : **Niçin bunları konu alan bir film yapıyorsunuz?**
- : Yapıyorum. Gelecek filmim olacak. *Dünyanın Sonuna Kadar* Filmde, Avustralya'da tümüyle yok edilen bir toplumu gösteren bir sahne var. Aborijinleri kastediyorum. Kulübelerle yaşıyor, açık ateşe pişiriyorlar. Kulübeler tümüyle bombos. Yalnızca bir yerlerden bir jeneratör sesi yükseliyor. Ve orada varolan tek şey bir video, hemen önünde de 15-20 adet video kaseti. Ama bu halkın olağanüstü bir özkültürü var, mitolojisi var. Ama ne gam! Korkarım 50 yıl sonra durum bizde de aynı olacak, eğer ki, tüm dünyayı kapsayan bir kültür devrimi, ki öncelikle televizyonun kaldırılmasını öngörmeli, gerçekleşmezse. Bu bir adım olabilir.
- : **Bütün bunlar için diktatörlük gerekli.**
- : Olabilir. Size birşey diyeyim mi. Demokratik Almanya'nın televizyonunu bin kere yeğlerim. Bu diktatörlük, reklâm televizyonunun diktatörlüğünden daha sevimli bence.



- Böylesi kızgın bir köktencilik sizce doğru mu?
- Çok doğru. Aslında kızgınlık doğama aykırıdır, sevecenliği tercih ederim.
- Hiç zorbalık yaptınız mı?
- Birkaç kez dövüldüm ve kendimi kaba kuvvetle korumam gerekti. Los Angeles'te bir gece saldırıya uğradım. Saldırganlar bıçak çektiler. Birden gözüm döndü. Sonradan kendime şaşıtm. Öyle bir durumdayken öldürmek bile mümkün. 1968'de Münih'te Springer'e karşı bir gösteride kendimi iyice dağıttığım için tutuklandım. Kameramla polislerin filmini çekmek için oradaydım ve bir tanıdığımı nasıl acımasızca dövdüklerine tanık oldum. Öylesine çaresizdi ki. Ben de aralarına girdim. dava açtılar: Yaralama ve devlet gücüne karşı koymaktan. Altı ay verdiler, tecilli.
- Peter Handke ile ilişkileriniz nasıl? Son filmin iz de dahil olmak üzere bazı filmlerinizin senaryolarını birlikte yazmıştınız.
- Peter'le hiç döğüşmedim.
- Hiç çelişkiniz olmadı mı?
- Bazen olur. Ama çözeriz. Peter'i 20 yıldır tanırım ve yazmanın onun için hem fiziksel hem de psikolojik açıdan ne demek olduğunu bildiririm.
- Yazdıkları boşunuza gitmediğinde ne yapıyorsunuz?
- Kısaltıyorum. Bazen diyaloglar çok abartılı oluyor.
- Feministlerin hem sizin filmlerinize hem de Peter'in kitaplarına ateş püskürmelerini nasıl açıklıyorsunuz?
- Büyük haksızlık! Çünkü önce onlar başladılar, "biz kendi filmlerimizi yapacağız, kendimizi anlatacağız" diye. Bence bu çok gerekli bir çıkıştı. Ancak, bugün aynı kişiler erkeklerin de kendilerini anlatmalarına karşı çıkıyorlar. Bu da beni rahat-sız ediyor.
- Berlin'de Gökyüzü'ndeki hüznü ve korkularında boğulmuş kadın kahramanınızı dünyaya inmiş bir erkek melek kurtarıyor. Kadınları mutlu etmek için erkekler gerekli mi sizce?
- Sanıyorum tersi doğru. Kadın erkeği kurtarmak istiyor.
- Böyle bir olayın gerçekleştiği bir kadın filmi biliyor musunuz?
- Hayır, ama bazı gözlemlerime dayanarak şunu söylüyorum: Kadınlarda acıma duygusu uyandıran erkeklerin kadınlarla ilişkilerinde hep başarılı olmaları söz konusu.
- İlk ilişkinizi anımsıyor musunuz?
- İlk olarak bir genelevde denedim. 19 yaşındaydım. Uzun zamandır planlamıştım. Gerekliyordu artık. Arkadaşlarımdan hepsi aynı şeyi yapmışlardı. Ama çok kötü sonuçlandı. Travmatik şoka uğradım.
- Başarısız mı oldunuz?
- Evet, yapılacak hiçbirşey yoktu, çünkü o "iş ortamı" çok iticiydi. Kendimi "meta" gibi görüyordum, oysa "satın alan" bendim. Ama bana "meta" gibi davranılmasına izin veremezdim. Tümüyle kabuğuma çekilmiştim. Sonra kız birden gülmeye başladı ve şimdiye dek hiçbir kızla yatmadığımı ve bu olayı kafamda fazla canlandırmış olduğumu söyleyince rahatladım. Üzülmememi de ekledi. Ancak bein en çok rahatlatan şey parayı geri vermemesiydi. Yoksa kendimi tümüyle başarısız hissederdim.
- Parayı kendiniz mi kazanmıştınız?
- Evet, uzun sürede biriktirmiştim. Taksitli şoförlüğü yapıyordum. Hastabakıcılık da yaptım o zamanlar.
- Daha sonra hiç bir fahişeye gittiniz mi?



- Hayır, hiç. Ama Paris-Tek...sinemasında bir dizi peep-show izledim.
- **Orada gördükleriniz sizi ürkütmedi mi?**
- Hayır. Ama ekmek parası kazanmak için bu denli ağır bir işin -neredeyse bir köle gibi- yapılması beni çok etkiledi. Orada olduğum süre boyunca, mesai saatinden sonra evlerine gidip ev kadını ya da öğrenci olarak ne yaptıklarını düşündüm.
- **Hiç heyecanlanmadınız mı yani?**
- Hayır, hiç. Çünkü her taraf leş gibi kokuyordu. Öyle bir ortamda cinsel duyguların oluşması olanaklı değil, tersine hüznü vericiydi.
- **En büyük isteğinizin bir güldürü yazmak olduğunu söylemişsiniz. Niye bu hırs?**
- Hem yapılması en zor olan, hem de ahlakî açıdan insanı güldermekten ne daha güzel olabilir ki? Bu kez de sözde bir güldürü olacaktı ama, maalesef...

19.10.1987, Spiegel
Derleyen ve Türkçesi
Tulay Andıç



J. Wayne

Rock Hudson

A. IŞIK

M. Monreo

Rita H.

Y. Güney

Mae West

Cahide Sonku

S. Signoret

Greta Garbo

Grace Kelly

A. Magnani



Le Film

Ekrem Reşid ve E. Kemal tarafından İstanbul, Beyoğlu'nda yayınlanmış olan **Film** dergisinin en önemli özelliği ilanlarına varıncaya kadar bütün yazılarının Fransızca ve Türkçe olarak iki dilde verilmiş olması. Bu sayının "statü stünü"nda verilen bilgiye göre **Film**'in yönetim yeri şöyle: "İdare: Beyoğlu, Alkazar sineması, İkinci kat". Ekrem Reşid bey dergide "sermuharrire", E. Kemal bey ise "Müdür - i Mesul" olarak görünüyorlar.

Dergi, Osmanlıcanın bir Batı dili ile yanyana getirdiği çoğu kitap ve dergilerde olduğu gibi iki yönlü, iki kapaklı ve iki başlıklı..Sola doğru açılan kapak, Fransızca girişe, sağa doğru açılan arka kapak ise Osmanlı Türkçesine girişe ayrılmış. Dergide yer alan inceleme ve tanıtma yazıları da buna göre düzenlenmiş, ancak ticarî alanların serpiştirilmesinde bu sıra gözetilmemiş. **Film** dergisinin bu sayısında yer alan yazıların konuları ve başlıkları şöyle: "Haftanın Filmle-ri". Bu birinci yazıda *Metropolis*, *La Revue des Folies*, *Bergeres*, *Dépravée* ve *Le Maître de Poste* gibi o sıralarda İstanbul'un belli başlı büyük sinemaları "Alkazar", "Elhamra", "Şık", "Majik", "Melek" ve "Modern'de gösterilen filmlerin tanıtımları yapılıyor. Dördüncü sayfada, "Beklediğimiz Eserler" başlıklı yazıda ise, *Napoléon*, *La Vestale du Gange*, *Sous le joug Ennemi*, "Maquillage" ve *Oh, Docteur* adlı filmler üstüne önbilgiler veriliyor. Türkçe bölümde, Fransızca bölümde yer almayan ve zamanın ünlü oyuncusu Ramon Novarro'nun oynadığı *Amour Force* (Mecburi Aşk) adlı filmin konusu ünlü aktörün bir fotoğrafıyla birlikte yer alıyor.

Türkçe bölümü, stilize edilmiş kufi yazılı **Film** adıyla başlayan derginin bu sayısında, Brigitte Helm'in, aradan bunca yıl geçmiş olmasına rağmen unutulmaz güzellikteki oyununu halâ anımsadığımız Fritz Lang'ın ölümsüz bilim - kurgu yapıtı *Metropolis*e geniş yer ayrılmış. Derginin ön kapağında da Helm'in gizemli ve hülyalı bakışlarını yansıtan bir fotoğrafıyla birlikte Türkçe ve Fransızca "Brigitte Helm *Metropolis* filminde" ibaresi yer alıyor. Derginin Fransızca ve Türkçe metinlerinin karşılaştığı orta sayfada *Metropolis*'i kısmen anlatan yazılara ayrılmış. Bu yazının başlangıcındaki "Suite - Mabad" ifadesinden an-



ladığımızı göre yazının birinci önceki sayısında yayınlanmış. *Metropolis*'in konusunu anlatan bu yazı esprili bir biçimde şöyle sona eriyor: "...işidir ve Marya'yı kurtarmak için heman fırlar. Mâbadi sahnede - Suite à l'ecran."

O zamana göre, fotoğrafı bol bir dergi olarak nitelediğimiz **Le Film** 'in bu sayısında, ilan ve reklam fotoğraflarının dışında, derginin konusu ve içeriğiyle ilgili olarak şu fotoğraflar yer alıyor: "Brigitte Helm" (Fransızca bölümün kapağı), *La Revue des Folies Bergeres*'den bir sahne, "Ivan Mosjoukine ile Mary Philbine - *Düşman Çizmesi Altında*", "Pola Negri *Otel Emperyal* filminde", "Ramon Novarro *Mecburi Aşk* filminde" ve Türkçe bölümün başlangıcı olan arka kapakta da *Metropolis*'den Brigitte Helm'in ünlü fantastik dans sahnesi.

Dikkatimizi çeken bir başka nokta da, yazarların hiçbirinde yazar ya da çevirmen olarak herhangi bir ada rastlamayışımızdır. Bundan da anlaşıldığına göre, derginin yazı ve çeviri işlerini "Directeur" ve "Redacteur en chef" sıfatlarıyla E. Kemal ve Ekrem Reşid beyler yürütmüşlerdir. Çıkarım yapmamızı gerektiren bir konu daha: Derginin lejandında, "Haftada bir gün neşrolunur" biçiminde bir açıklama bulunmasına karşılık, Türkçe bölümün ilk sayfasındaki **Film** logosunun sağ alt köşesinde "Sene: 2, Sayı: 8" denilmiş. Bu sekizinci sayı, 1927 yılının Kasım ayında yayınlanmış olduğuna ve bu aritmetiğe göre de derginin bu tarihte aslında 50. sayısını çoktan aşmış bulunması gerektiğine göre, derginin yayına 1926 yılında başladığı, ancak yayını uzun aralıklar ve aksamalarla sürdürdürebildiği düşüncesine varabiliriz.



...ve sinema abone formu

İsim:

Adres:

Şehir:

...ve sinemaya sayısından itibaren 4 sayı abone olmak istiyorum.

☐ Yurt içi 12.000 T.L.

☐ Yurt dışı 20 DM

☐ İş Bankası, Cağaloğlu Şubesi, Hesap No: 0025898

☐ Posta Çeki, Hüseyin Sönmez, Hesap No: 331538

Hil yayın'ın yayımladığı ve yayımlayacağı kitapları bilmek ve öncelikli takip etmek istiyorsanız aşağıdaki formu adresimize yollayın. 1. cadı 290 kişinin kapısını çaldı.

Hil Yayın

Binbirdirek Meydanı 5/3 Cağaloğlu-İstanbul Tel: 516 20 90

İsim:

Adres:

Şehir:

Doğum Tarihi:

Meslek:

Son Okuduğunuz Kitap:

Hil Yayın'dan Okuduğunuz Kitap:

Not:

041



Neden Film Çekiyorlar?

"Neden film çekiyorlar?" başlıklı soruşturmamıza yanıt veren Engin Ayça'nın yazısını bu sayı yayınlıyoruz. Gelecek diğer yanıtları ileriki sayılarda yayınlayacağız.



Engin Ayça

Lise yıllarında sinemaya ilgi duymaya, filmleri yönetmenlerine bakarak seyretmeye, oyuncu seçimlerinden önce, yönetmen isimlerini ezberlemeye başladım. Bu ilgi, lise sonrasında da ne yapacağımı belirledi. Sinemacı olmak istiyordum, yani yönetmen. Koşulların uygun gelmesi sonucu İtalya'da sinema öğrenimi gördüm ve sinemanın içine doğrudan girdim. 1967'den beri filmler yapıyorum, bir yandan da sinema yazıları yazıyorum, çeviriler yapıyorum, yani sinema üzerine düşünüyorum, bunları aktarıyorum. İnsan meslek seçimini başlangıçta her zaman çok bilinçle, adını koyarak, tanımlayarak yapmaz. Çeşitli etkiler ve etkenler rol oynar. Ancak zamanla birçok şey yerine oturur, bir anlam kazanır, kendini tanımlayarak bir bütünlüğe kavuşur. Varoluşun bir parçası olur. Şimdi, genelde sinemada, özelde Türk sinemasında, yapmak istediklerim olduğu için filmler çekmek istiyorum. Sinemasal anlatımda denemek istediklerim var. Türkiye üzerinde kendi sinemamı kurmayı ve geliştirmeyi amaçlıyorum, içeriğiyle, biçimiyle. Bunun yolu da filmler çekmekten geçiyor.

Neden Bu Mesleği Yapıyorsunuz?

Neden simit satıyorsunuz?



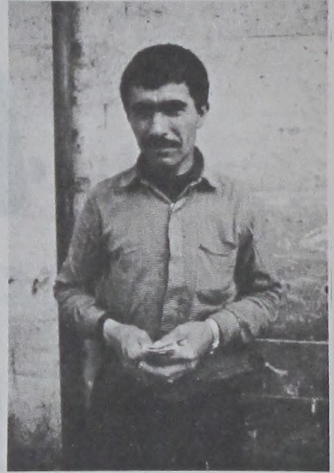
Başka n'apabiliriz ki...

Neden suculuk yapıyorsunuz?



Mesleğim bu abi.

Neden bu mesleği yapıyorsunuz?



Ekmek parası abi.



HERŞEYE RAĞMEN

filmi için *METİN ERKSAN*'ın düşünceleri.

1.

Orhan Oğuz'un *Herşeye Rağmen* isimli filmini, 28 Mart 1988 tarihinde, video bantını, videocudan kiralıyarak seyrettim. *Herşeye Rağmen* isimli filmin tümünü çok, çok beğendim.

2.

Bir raslantı sonucu Orhan Oğuz'u gördüm. Ona şöyle dedim: "Bir kameracı idin, rejisör olarak bu filmi gerçekleştirdin. Sonuçta senin kuşağının tüm rejisörlerinin 'caka'sını yok ettin.

3.

Herşeye Rağmen isimli filmin konusu, "benim anladığım kadar", kısaca şöyle: "Politik veya adi suçlu bir mahkum, cezasını bitirip veya cezaevinde bulunduğu sırada iyi hali görüldüğünden, bu konudaki yasaları kişi haklarına uygulatıp, ceza süresini bitirmeden önce, cezaevinden çıkar. Cezaevinden çıkan kişi, altı çizilmese bile, büyük bir olasılık ile Türk ve İslam'dır. Mesleği de şöför'lüktür. Eski mahkum yeni yaşamında, çalışmak için bir iş arar. İş aradığı toplum, Türk, islam toplumdur. Türk ve İslam olduğunu sandığımız eski mahkum, çalışmak için iş aradığı Türk, islam toplumunda iş bulamaz. Belki eski mahkum'un geçmişi, iş aradığı Türk, islam toplumu için sakıncalıdır. Belki de Türk, İslam toplumunda çalışacak iş yoktur. Eski mahkum iş aramaya başladığından beri izlediği bir gazetede, işçi arayanlar bölümünde, şöför arandığına dair bir ilan görür. Verilen adrese gider. Burası bir kilisedir. Eski mahkum kimliğini ve cezaevinden yeni çıktığını, kilisenin yöneticisi Papaz'a anlatır. Kilisenin yöneticisi olan papaz, cenaze arabasının şöför'lüğünü, eski mahkum'a hiç düşünmeden, büyük bir içtenlik ve sevecenlik ile verir. Böylece eski mahkum, Türk, İslam toplumu içinde bulamadığı çalışma olanağını, ancak bir hristiyan azınlık topluluğu içinde bulur". Konunun asıl önemli yönü budur. Filmin devamı içinde, papaz'ın hristiyan düşünce dizgesine uygun olağan ve tören konuşmalarının, hristiyan düşünce dizgesine uygun hristiyanlık gelenek, görenek ve yaşayışının, apaçık bir deyişle hristiyan düşüncesinin, eski mahkumu etkilediğine veya etkilemesine dair bir anışma (ima), bir anlatım, bir ipucu da yoktur.

4.

İçeriği bu olan konuda, Orhan Oğuz tarafından, öznel nedenler ile, hristiyanlık veya hristiyan düşüncesi yararına saptırılmış hiç bir yön ve güdülenme (motivasyon) bulunmamaktadır.

5.

Müslüman bir toplum ve müslüman bir düşünce ortamı içinde gerçekleştirilmiş bu filmin içindeki hristiyan öğeler ve hristiyan düşüncesi, filmin yaratıcısı tarafından; kesinlik ile tarafsız, özensiz, özendirmez ve doğal boyutlar içinde düşünülmüş, algılanmış ve görüntülenmiştir.

6.

Herşeye Rağmen isimli filmin, hristiyan ülkelerinde düzenlenen ve jüri üyeleri hristiyan olan, Uluslararası film festivallerinde başarı ve çeşitli ödüller kazanmasının



bir nedeni de, film güzelliğinin ve hürriyet olarak başarısının yanı sıra içeriğindeki hristiyanlık öğeleri ve hristiyan yaşamı olabilir. Jüri üyelerinin bu beğenisi ve yeğlemesi (tercihi) de, doğal karşılanması gereken bir davranıştır. Jürilerin ve jüri üyelerinin bu eğilimini ve yargısını, Orhan Oğuz'un özgür ve özgün düşünme ve yaratma hakkı'nın, *Herşeye Ragmen* isimli filmin bir sanat yapıtı olarak değerinin ve bağımsızlığının dışında tutmak, zorunludur ve doğru düşündür. Bu tür öznel yargılar, sanat yapıtı'nın niteliğini, değerini, ve amacını, yaratıcısının yaratma ereğini saptamaz ve bağlamaz. Sanat yapıtı'nın özünde varolan değeri ile, jüri üyelerinin öznel değer yargıları'nın, doğru orantılı ve eşanlamlı olduğu kural'ı diyebileceğimiz, bilimsel bir düşünce olgusu yoktur.

7.

Cezaevi yarı mezardır. Cezaevine kapatılmış kişinin yarı ölü olduğu doğrusuna, yanlış denemez. Dostoyevsky'nin konusu cezaevine ait olan bir roma'nın ismi **Ölü bir evden anılar** veya **Ölümler evinin anıları**dır. Cezaevinden çıkan kişi yeniden canlılar arasında yaşamaya başlar. Orhan Oğuz yetkin bir yaratma ile; cezaevinden çıkan, bütün çabasına karşın, canlılar Dünyasında yaşayacak yer bulamayan eski bir mahkum'u, cenaze otomobili şöförü yaparak bir allegori'yi, bir paradoks'u, bir dram'ı, bir trajedi'yi vurgulamak istemiştir. Bir cenaze otomobili şöföründe, benzetme olarak, ölümler dünyasına dönmüştür. Orhan Oğuz, eski mahkumu cenaze otomobili şöförü yaparak, bu çaresizliği, bu çıkmaz'ı apacık ve anlamlı bir biçimde anlatmıştır. Orhan Oğuz cezaevinden çıkan kişiye, İslam cenazesi taşıyan bir otomobil şöförlüğü de buldurabilirdi. Böylece "cami", "İslam din adamı İmam", "İslam mezarlığı", ve "İslam din ve cenaze törenleri" de gündeme gelirdi. Eski mahkum böyle bir ortamda da ölümler dünyasında yaşayan bir canlı olurdu. Şu var ki; Orhan Oğuz "görselliği", hristiyan din ve cenaze törenlerinin görselliğini yeğlemiştir. Orhan Oğuz herşeyden önce sinemacıdır. İslam veya hristiyan din ve düşüncesi, Orhan Oğuz'un seçme nedeni değildir. Orhan Oğuz'un seçimi, yalnız görselliğe ve Orhan Oğuz'un sinemacılığına dönüktür.

8.

Bu düşünceler *Herşeye Ragmen* filmi için benim düşüncelerim. Tabii bu düşüncelerin içinde filmin çözümlenmesi, filmin eleştirisi yok. Çünkü konumuz filme bu yönlerden bakmak değil. *Herşeye Ragmen* filmini en iyi tanımlayacak, en iyi açıklayacak kişi, filmin yaratıcısı Orhan Oğuz'dur. Fakat, şöyle birşey de var. Bu "şöyle birşeyi" bir örnek ile anlatmak isterim. Viyanalı büyük bilgin, psikiyatri biliminin bulucusu ve kurucusu S.Freud birgün, arkadaşı Viyanalı büyük yazar S.Zweig'e bir roman özeti, bir roman taslağı anlatmış. S.Zweig, S.Freud'un anlattığı roman taslağını çok beğenmiş. Ve arkadaşı S.Freud'a şöyle demiş "Dostum, sen büyük bir bilgin olduğun kadar, büyük de bir yazarısın. Lütfen, bu bana anlattığın roman taslağını hemen roman olarak yaz. Yaz ki, Dünya edebiyatı büyük bir roman kazansın" S.Freud, S.Zweig'in coşkulu önerisini şöyle cevaplamış, "Dostum, bu anlattığım roman taslağı, senin yazdığın ve bir başyapıt olan **Bir Kadının 24 Saati** isimli romanın, benim açıklamam ve çözümlemem ile anlatılışıdır. Bu romanı sen yazdın. Ben ise senin yazdığın romanı çözümledim", İşte böyle...



Betty Blue'dan Blue Velvet

SİNEMATEK.TV

TOPLUMDAKİ VE SİNEMADAKİ YENİ TEMALAR ÜZERİNE ÇAĞRIŞIMLAR

Hüseyin TAPINÇ

1960'lı yılların ikinci yarısıyla 1970'lerin başında **Imagine** ya da **Revolution** şarkılarını dillerinden ve Herbert Marcuse'nin **Tek Boyutlu İnsan** ya da William Reich'in **Cinsel Devrim** kitaplarını ellerinden düşürmeyerek, önce üniversiteyi, sonra da ailelerinden başlayıp, toplumdaki egemen kurumları ve değerleri alaşağı etmek için başta Sorbonne ve Berkeley olmak üzere bir çok üniversitede toplanan, komün deneyimleri geliştiren, yeni bir cinsel kültürü yeşertmeyi deneyen ve giyim kuşamına önem vermeyen uzun saçlı gençlik kuşağının yerini bugün "Elveda Proleterya" diyerek, 1980'li yılların ilk yarısında Bob Geldof'un açlık ve ırk ayrımcılığına karşı düzenlediği live-aid konserlerinde onbinlerce kişilik stadyumları doldurarak yeni bir dayanışma örneği sergileyen, 1986 yılında üniversiteye yönelik taleplerini dile getirmek için beklenmedik şekilde bir kez daha anında sokağa dökülebilen ya da ırkçılığa karşı çıkan 'SOS-racisme' hareketi adını Sorbonne'da toplanarak 'Göçmenler Beyannamesi'ni hazırlayan, ailesine karşı çıkmak şöyle dursun ona daha çok bağlanan, geleceğin yuppilerini veya yuppi özentilerini teşkil eden, kısa saçlı ve giyimine özen gösteren ben-merkezci ve narsist gençlerin aldığı; en ünlü zenci şarkıcıların "gönül refahlığı" sağladığı gerekçesiyle din kökenli gospel şarkıları söylemeye başladığı; geleneksel aile değerleri yeniden önem kazanırken, aynı zamanda eşcinsellerin de evlenme hakkına sahip olmasının talep edildiği; bir yanda Michael Jackson'ın ve Madonna'nın mitoslaştırıldığı, öte yandan rock tarihindeki neo-politik evrenin önderliğini üstlenen Sting'in ve Bruce Springsteen'in peşinden milyonlarca insanın sürüklendiği; tüketim örüntülerinde "sahip olmak için tüketim ilkesi"nin yerini "zevk için tüketim ilkesi"ne bıraktığı; politikanın ve politikliğin tanımının artık yalnızca ekonomik kökenli sınıf çatışmaları itibarıyla değil de kültürel, sosyal ve politik alanlardaki yönetim-yönetilen arasındaki egemenlik ilişkileri çerçevesinde belirlendiği; kadınlarla erkekler arasındaki geleneksel nesne-özne ilişkisinin yerini erkeklerin de nesne konumuna geçmeleriyle yeni bir nesne-özne ilişkisine bıraktığı; kadınların, erkeklerin ve eşcinsellerin cinsiyet tanımlarını sorgulayarak yeni bir cinsel kimlik arayışı içine girdikleri; bireysel kökenli fantezilerin ve fantazmaların temel alınmasıyla yeni cinsellik örüntülerinin oluştuğu; kısacası kültürel, politik ve sosyal alanların yeniden tanımlanma sürecini yaşadığı günümüz Batı sanayi-sonrası (post-industrial) Batı toplumlarına yönelik çağrışımları davet eden iki film geldi bu sezon İstanbul sinemalarına: *Betty Blue* ve *Blue Velvet* (*Mavi Kadife*).

Bir toplumun kendini yeniden üretmesinin öğelerinden birisi olan sanat ürünlerinin ve özelde sinemanın içinde üretildiği toplum ve ait olduğu çağın egemen ve oluşmakta olan örüntülerini yansıttığı öncülü geçerli kabul edilirse, *Betty Blue*, ve *Blue Velvet* filmlerinin çağrıştırdığı bazı temaların ileri sürülmesi, günümüz postmodern, sanayi-sonrası toplumları üzerine kısa bir inceleme yapılabileceği ilahiyatıdır.

Bu aşamada yanıtlanması gereken soru kuşkusuz *Betty Blue* ve *Blue Velvet* filmlerinin bu tür bir inceleme için neden örnek olay (case) olarak seçildikleridir. Öncelikle, bir "eylem (action) filmi" olmanın ötesinde, projektörlerini insanlar arasındaki "ilişki"nin dokusuna yönelten bu filmler, bir yandan geleneksel dokudaki değişimin örüntülerini gündeme getirirken, öte yandan izleyenleri varolanı sorgulamaya ve insan doğasıyla eylemlerine ait egemen önyargıları, yasakları ve düşünceleri yıkmaya özgürlüğüne çağırılmaktadırlar. Bir başka deyişle, bu filmler, insanlar arasındaki ilişkilerin bir boyutunu oluşturan sevgiyle bunun tamamlanması



cısı niteliğindeki cinselliğe yönelttiği değişimleri beyazperdeye aktarmakta ve film izleyicilerini şizofreniden sado-mazoşizme kadar insan doğasının ve edimlerinin öğeleri üzerine soru sormaya zorlamaktadırlar: Toplum tarafından delilik —'bilimsel' dille psikoz— kategorisinde ele alınan şizofreni dahil her türlü "çizgi dışılık", egemen olana karşı koyucu bir özelliğe sahip midir (bir kutu pembe boya, arabanın üzerine; bir çatallık çizik, müşterinin yüzünde; eleştirmenin yüzündeki kan damlaları...) (1)? Şizofreni, insanlar arasında var olduğu zaten öne sürülebilecek olan iletişimsizliğin farkı bir düzeyde dile getirilişi midir (sonuç: tek bir göz...)? "Çizgi dışında" yaşayan bir insanla "çizgide" bulunan insanın kurduğu sevgi ilişkisinin doğası ve bu ilişkinin kişiler üzerindeki sonuçları üzerine ileri sürülebilecek çeşitlemeler nelerdir? Nasıl bir dil ve nasıl ve nasıl bir iletişim? "Normal" ve "patolojik" olan, günümüz toplumları tarafından nasıl tanımlanmaktadır? Nasıl bir sevgi? Sado-mazoşizm insanın doğasının bir parçası mıdır, yoksa insanın yarattığı Kültür'ün bir ürünü müdür? İnsan doğasının parçası ya da Kültür'ün ürünü olan, uygarlaşma adına ve uygarlık tarafından bastırılan içgüdülerin ve hazların gün ışığına çıkması özgürleştirici sürecin bir parçası mıdır? Çağdaş toplumda yaygınlık kazanmaya başlayan farklı cinsellik örüntüleri insanın doğaya kardeşçe bir ilişkiye geçişine mi işaret etmektedir?

Sevgiye, cinselliğe ve "normalliğe" yönelik tüm bu ve buna benzer soruların yanısıra, *Blue Velvet* ve *Betty Blue* filmleri aynı zamanda sevgi ve cinsellik ilişkilerinin öğelerini teşkil eden kadınlar ve erkekler üzerine de bir dizi soru sormaya yol açmakta ve bu cinsler üzerine geleksel olanın ötesinde yeni bir bakış açısını sinemada geliştirmektedirler.

Bir Kulak ve Bir Göz: *Blue Velvet* ve *Betty Blue*

Yönetmenliğini David Lynch'in yaptığı ve başrollerinde Kyle Mac Lachlan, Isabella Rossellini ve Dennis Hopper'in oynadıkları yaklaşık 120 dakikalık 1986 yılı yapımı *Blue Velvet* filmi, izleyeni 1960'lı yıllara dek götüren Bobby Vinton'ın ünlü *Blue Velvet* şarkısıyla başlar. Amerika Birleşik Devletleri'ne ait 'hayali' bir kasaba olan Lumberton'da geçen film, izleyeni sarsıcı ve alışılmadık ötesindeki bir atmosfere davet eder... Evinin bahçesini sularken beyin kanaması geçiren ve hastaneye kaldırılan yaşlı adamın oğlu Jeffrey (Kyle Mac Lachlan), bir hastane ziyareti sonrasında yolunun üzerindeki kırdan keşilmiş bir kulak bulur. Kasaba şerifinin kızı aracılığıyla 'kulak' ile kasabada şarkı söyleyen Dorothy (Isabella Rossellini) arasında bağ kurulmaya çalışıldığını öğrenen Jeffrey, şarkıcının evinde gizlenip bu ilişkinin gizini aydınlatmaya karar verir. Dorothy'nin elbise dolabında saklandığı süre boyunca şarkıcının soyunmasını röntgenleyen Jeffrey, yakalandığında gözetlemenin bedelini bıçak tehdidi altında bedenini sergileyerek Dorothy ile sevişerek ödeyeceği sırada eve Frank'ın (Dennis Hopper) gelmesiyle yeniden elbise dolabına saklanır. Bu kez Dorothy ile Frank arasındaki biraz da kör kör parmağım gözüne misali Freud'un Oedipus kompleksine göndermelerde bulunan sado-mazoşist bir sevişme sahnesini izlemek zorunda kalan Jeffrey, sadist Frank'ın aslında Dorothy'nin kocasını ve çocuğunu kaçırdığını öğrenir...

Yönetmenliğini Jean-Jacques Beineix'in yaptığı ve başrollerinde Beatrice Dalle ile Jean-Hugues Anglade'in oynadığı 115 dakikalık 1986 yılı bir Fransız filmi olan, sarsıcı ve bir o denli de homour yüklü incelikli *Betty Blue* filmi ise görünüşte yoğun ve saplantılı bir sevgi ilişkisini konu alır. Film, dünyayla mücadele etmekten vazgeçerek bir tatil köyünde çalışmaya ve yaşamaya başlayan Zorg'un (Jean-Hugues Anglade) bir süre önce sevdiği, işsiz ve evsiz kalmış Betty'yi (Beatrice Dalle) bir gün karşısında bulmasıyla başlar... Evi 'dağıttığı' bir anda, şu anda tatil köyünü boyamakta olan Zorg'un bir zamanlar bir roman yazdığını keşfeden ve bu romanı yemeden içmeden okuyan Betty, Zorg ile yaptığı bir tartışmanın sonrasında kaldıkları evi ateşe verir. Yolculuk Paris'e. Paris'te bir arkadaşının evini paylaştıkları sırada daktilo yazmayı, romanı daktilo ederken öğrenen Betty'nin şimdiki amacı romanın kitap olarak yayınlanmasıdır...



Cinsellik ve Aşk üzerine:

Toplumsal yaşamın sağlanması için insanların yarattığı Kültür'ün uygarlık adına her türlü doğal içgüdüyle ve hazı bastırdığı ve insanların bu bastırmayı içselleştirdiği bilinen bir gerçektir. Kökeni insanın uygarlığı oluşturmak için doğayı denetim altına almasına ve onu sömürmesine kadar uzanan bu etkinlik çerçevesinde her türlü iktidar ve otorite biçimi devlet, din ve bilim gibi görünümüler altında bu bastırmayı pekiştirmiştir. Zaman içerisinde ve toplumdan topluma farklılık gösterse de tarih boyunca hazlara ve dürtülere ket vurmanın en yoğun biçimde yaşandığı dönem, aynı zamanda akli (rational) ile akıldışı (irrational) arasında kalın bir çizginin de çizildiği dönemle örtüşmektedir. Bir başka deyişle, kaynağını Aydınlanma geleneginden alan bu etkinlik, XVII. yüzyıldan itibaren insan aklını bir tapınç nesnesi olarak belirleyerek akli ile akıldışı arasındaki sınırları yeniden çizirken (2), cinselliğin modern bir biçimde bastırılmasına yönelik bir zeminin oluşumuna da temel hazırlıyordu (3). Giderek yükselmekte olan burjuva sınıfıyla eklemlenen bu cinsel bastırmanın ve genelde sanayi toplumuna özgü cinsellik örüntülerinin bir çözümlemesini sunan Freud, haz ilkesiyle (akıldışı) gerçeklik ilkesi (akli), yani içgüdüyle (bilinçdışı) Kültür (bilinç) arasındaki karşıtlığı hem birey hem de toplum düzeyinde gündeme getirmişti. Özgür istem ya da içgüdülerin toplumsal etkiler tarafından uygarlaşma adına kısıtlanmasının ve insanın yücelterek sonunda kölesi olduğu aklın, akılçılığın insanlığı özgürleştirmek bir yana, insanı sırca fanus içinde hapsettiğinin ayrımsanmasıyla birlikte, insanlar günümüzde yaşamın değerleriyle pratiğini ve logos'u sorgulamaya başladılar.

Akllığın akıldışı boyutunun sergilenmesinin ardından, insanlar arasındaki ilişkilerin ve insandoğa ilişkisinin yeniden tanımlanmasının gerekliliğine inanıldığı günümüz postmodern toplumlarda, dinlerin artan bir şekilde yaygınlık kazanmasıyla eşzamanlı olarak, bilinçdışında bastırılan içgüdülerin ve hazların açığa çıkmasıyla bireysel fantezilerin ve fantazmaların temelinde yeni cinsellik örüntüleri gündeme gelmeye başladı. Farklı sözcüklerle ifade edecek olursak, eros ile logos arasındaki etkileşim ve karşıtlık yeni bir eksen üzerinde ve bu kez eros lehinde gelişmeye başladı.

1980'li yıllarda cinsel çağrışımlar yüklenen siyah renk, kadın giyiminde vazgeçilmez bir egemenlik kazanırken, kadınlar kendi cinselliklerini yeniden tanımlayarak gelişmiş bireyselliklerinin ve toplumsallaşmalarının getirdiği bir güvenle yeni bir 'baştan çıkarma'(seduction) tarzını gündeme getirdiler. Erkekler de toplanmış ya da toplanmamış uzun saçlarıyla veya değişik stillerde kesilmiş kısa saçlarıyla, renklenmiş giyimleriyle ve fantezi çağrışımları yüklü losyonlarıyla kadınların çağrısına kendi cephelerinden karşılık verdiler. Cinsel fantezilerin ve fantazmaların özgürlük kazanmasıyla birlikte insanlar, örneğin, sado-mazoşist cinsellikte kullanılan aletleri hızla tüketmeye başlarken, geçmişin ünlü The Night Porter (Gece Bekçisi) ya da günümüzün *Blue Velvet* filmlerini izlemek için kuyruklara girmeye başladılar. Aynı insanlar, cinsellik mozağının parçalarından olan sado-mazoşizm, eşcinselliğe ve röntgeniciliğe olduğu kadar şiddete ve saldırganlığa (agresyon) da yer vererek, insan doğasının grift bir haritasını sunan *Blue Velvet* filminden şaşkın, sarsılmış ve kendilerini sorgulayan bir şekilde, ama bir kaşif edasıyla çıktılar. İçinde bulunduğumuz on yılda geleneksel bir tarzın uzantısı olarak kadının nesne, erkeğin özne konumunda bulunduğu alışılmış kadın-erkek ilişkisi, yerini yeni bir örüntüye bırakmaya başladı. Erkekler günlük cinsel etkinliklerde, reklam, sanat ve porno dünyasında hızla nesne konumuna yerleştiler. Örneğin, izleyiciler *Betty Blue* filminde sık sık çıplak erkek bedenleriyle karşı karşıya gelirlerken, *Blue Velvet* filminde de kadınları çıplak olarak izlemenin bedelinin, erkek bedenini sergilemek olduğunu Dorothy'nin ağzından işittiler. Çünkü zaman artık, yeterince "izlenmiş" olan kadın bedeninin yanı sıra "karanlık kıta"-nın, yani erkek bedeninin de "keşfedilmesinin" zamanıydı.

Öte yandan, cinsellik sarkacının cinsel isteklerle bunların doyumu arasında değil de cinsel kimlik arayışları arasında gidip gelmeye başladığı (4), eros'un etkinlik kazandığı ve dışsal



güçlerce bastırılmış ve bastırılma **SINEMATEK.TV**nün açığa çıkması şeklinde tanımlanabilecek özgürleşim (emancipation) çağrılarının yaygınlık kazandığı günümüz toplumlarında aşk/sevgi örüntülerinde de bir değişimi gözlenmeye başladı. Kısaca hatırlanacak olursa, bireyselliğin doğmasıyla ortaya çıkan ve cinselliğe eklenen romantik sevgi ve bunun beraberinde getirdiği ideoloji yirminci yüzyılın ikinci yarısında büyük bir eleştiriyle karşı karşıya kaldı ve yerini bir ölçüde salt cinsellikten oluşan bir kültüre bıraktı. Özellikle 1960'lı yıllarda 1970'lerin ilk yarısında etkinliğini sürdüren 'cinsel devrim', 1980'li yıllarda yeni bir görünüm kazandı. Terk edilen romantik sevgi 'tutku' nosyonu ile birlikte döndü ve yeni cinsel örüntülere eklendi. Birinci kuşak romantik sevgiden farklı olarak, tutkulu romantizm cinsler arasındaki eşitlik ilkesini zedelemeyen gündemde belirleyicilik kazanmaya başladı, insanlar arasındaki diyalogları biçimlendirdi ve çağdaş toplumda atomize olmuş, yalıtılmış bireylerin, aşkı bu kez yeni boyutlarıyla keşfetmelerini sağladı.

NOTLAR

- 1 Bu konudaki tartışmalar için başvurulabilecek iki kaynak: R.D.Laing, *The Divided Self*; David Cooper, *Allenin Ölümü*.
- 2 Michel Foucault, *Madness and Civilization*.
- 3 Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*.
- 4 Jean Baudrillard, *Amerika* (Nokta dergisinden alıntı).

ÖLÜME YAKLAŞ'A POLİTİK OLMAKTAN BİR BAKIŞ



IHSAN KABİL

Bağlılık, naivlik, inançsızlık, şiddet, hiçlik, varoluş, yokoluş, yüce (!) değerler, kötü, varoluşu sorgulama, tanrı düşüncesi... Mike Hodges'in Mickey Rourke, Bob Hoskins, Alan Bates'li *A Prayer for the Dying*'inin bellibaşlı temalarına şöyle bir baktığımızda, yaşamımızı kökten soru yağmuruna tutmaya götüren temaların yoğunluğu filmi önemli kılmaya yetiyor. Filmin başında meydana gelen 'fatal' (sözcüğün her iki anlamında da) bir yanlışlık, Martin (M. Rourke)'in o ana kadar yaşayageldiği soluklama dilimini iyice bir sarsıcı niteliğe büründür. Bu sorguyu yapabilmek için illa başa birşey gelmesi mi gerekecektir? Nietzsche, bu soruyu insanın aşkınlığı anlamında, kişinin olası olumsuz, kötü'yu, tehlikeliyi, tehdit eden, istenmezi kendi kendinin başına getirmesi biçiminde önerme getirerek yanıtlıyor. Özel yabancılığa durumuna da böylece direkt anlamda bir müdahaleyle, iliklerine kadar yaşamı duyumsamayı bize sunan bir sahip olunabilir dar çevre varlığa kavuşur. Martin'in bundan sonraki tavrı, kendi hiçlik inanç konumu doğrultusunda, doğada kaçırıldığı uyum noktasına (Tarkovski'nin *Nostalghia*'sına dikkat) tam bir dönüş olmasa da günahlarının bir kefaretiyi ödeme yolundadır. Bu hiçliği birçok, kilisede vaz kurşusunda Peder (B. Hoskins)'e karşı yaptığı konuşmada ("O kadar da değecek birşey midir yaşamak?") ve IRA'lı arkadaşıyla parktaki son görüşmede ("İçimde ne olduğunu anlamadığım bir huzursuzluk") yakalarız.

Filmin değeri, yaşamın en kendisine dönük yanlarını tartışmaya yol açmasından artıyor. Etik olanı operasyona alıyor; Estetik ise ancak yan bir olgu (Reel yaşamda Etik olanla yeterince yüzyüze gelmeden, uğraşmadan, yüzleşmeden Estetik değerlere açıldığımızda, başımıza gelmeyen kalmamasını gözönüne alarak), bir çıkarım olarak yerini bulur. Filmin her sekansı, ayrı ayrı bende kendime dönük yerlerini alıyor, parça parça tam bir sorgulamaya tabi kalıyor. İdeoloji burada yaşamdan sonra gelir; onun, duyumsanabilir yaşama göre ne kadar cılız kaldığı anbean karşımıza dikilir—burada bir yanılsama kırılması (disillusionment) yaşamalı.

Burada hemen şu aşamaya geçebiliriz: kişi, yokolmadan tam anlamıyla kendini yapamaz. Ne varki, Martin'in psişik anlamda yokoluşu (bu mevcuttur), onun fiziksel anlamda yokoluşuyla bütünleşmek zorunda kalır; biz, kendisini yapma eylemini ancak dünya-dışı (extraterrestrial) bir düzlemde yaratmaya yöneldiğine tanık oluruz.

Yanlışlıkla okul otobüsünün havaya uçmasıyla oluşagelen yanılsama kırılışı, onu, sonraki her adımında bir savaşın içinde görürüz. Yaptıklarını/yapacaklarını artık ameliyat masasına yatıp, her türlü yükünü taşıyacak biçimde inceden inceye hesaplayarak karara bindirir. Bizim gerçek yaşamda, sonuçları itibariyle davranmadığımız birçok yaşantımla kaale alındığında, bu yanılsama kırılışı olgusunun değeri kaçınılmaz yükselecektir. Varolanı yeni algılama biçimiyle süzgeçten geçiren Martin, kendi sonunda bile bundan ödün vermeden, ruhsal ve fiziksel varlığını (tinsel varlığını değil) eyleme geçmekten kedini alıkoymaz. Pederin gözleri görmeyen kız yeğeninin kör-lüğü, alegorik bir konumdur. Yaşamaya da değecek birşey bulunmadığını söyleyen Martin'e karşı bunun doğru olmadığını tüm içtenliğiyle haykıran genç kız, Otto Rank'ın *İstenç Terapisi*'inde, normal insanın gerçek yaşamla ilgili bilgilerinin, anlama yoksunluğuna, cehaletlerine, kısaca yanılsamaya dayandığını vurgulamasında gösterdiği üzere, ancak 'kör'lüğüyle yerine yakışmaktadır. Bu arada, naivitenin kendisine gittiğini belirtmek kuşkusuz yanlış olmayacaktır. Güleçliğiyle, ama görünmeyen bir perde gibi trajik hüznü de birlikte fizyonomisinde yansıtan kız, Martin'e kaydadeğer birşey duymaz; genç adam, organ başına oturup bir ezgi seslendirdiğindeyse ona aşıklik duymaya başlar—birçok kişinin karşı cinsle yaklaşmasında ilk adım olduğu gibi: yani canalıcı bir performans karşısında (filmdeki her sekansın böyle iç dünyaya yönelik bir gerçeklik taşıdığını belirtmeden edemiyorum)

Martin'in IRA'lı arkadaşı, entelektüel görünümlü ancak kendi düşüncelerinin yaşamdan ayırtılabilecek denli angaje biridir. Yaşadığımız olayların perspektifinden, kişisi boşaltılmış boylesi angajmanların, diğer yaşamdan ayrılmış biçimlerine göre daha yüksek olasılıklı olduğu ortadadır; tam da burada özgürleşme bir söylemin yöneltisinde, Martin'in dile getirdiği "yaşamamaya değer birşey olmadığı" yerine oturmaktadır: bu kadar bir nihilizme, özgürleşme yolunda her bireyin hakkı var; sonra yeniden bir değerler sistemi yaratmak, ama tabii bir nihilizmin hakkını her zaman saklı tutarak.



SİNEMATEK.TV Sinemanın kendisi... Belki bazı meraklılar çeşitli

...ve sinema OKUYANLARDAN

...VE DENEYSEL SİNEMA

Uzun süredir beklediğim (daha doğrusu, çıkaracağınızı umduğum) "deneysel sinema özel sayı"nız, pek olumlu bir tutum olarak görmediğim çevirileri biraz fazla içermesine ve Amerikan deneysel sinemasını tek deneysel sinema gibi görmesine karşın, Türk sinemasında handiye yoksanan bir sinema janr'ını ele aldığı için beni sevindirdi. İki küçük maddeye yer vermek istiyorum burada:

1) Sevgili Halil Turhanlı, Paul Strand-Charles Sheeler ikilisinin "*Mannahatta*" adlı filminin yapım yılı 1924 değil, 1921'dir. (Bkz. "Paul Strand, Sixty Years of Photographs", Calvin Thomkins, Shf. 22)

2) Sayın Sungu Çapan, "Underground sinema, işlevini tamamlamıştır" derken "underground" sözcüğüyle yalnızca Amerikan, Beat kökenli deneysel sinemayı mı, yoksa genel anlamda deneysel sinemayı mı kastediyorsunuz? Eğer kastettiğiniz genel anlamda deneysel sinemaysa (ki hiç sanmıyorum), bu konuyu sizinle yazışmak isterim.



Türkiye'de bugüne kadar hemen her türlü film yapıldı. Vurdulu-kırdılı-döktülü piyasa filmlerinden, belli bir düzey tutturma kavgası veren sanat filmlerine; pornografik çizgideki seks filmlerinden, "hazret"li filmlere kadar herşey denendi. Denenmeyen tek tür, galiba deneysel

meler yaptılar; ama bunlar ya seyirciye ulaştırılmadı, ya da yaptıklarının "deneysel sinema" olduğunun bile farkında olmayan kişiler tarafından, bilinçsizce yapıldıkları için o ad altında sunulmadılar. Öyle ya, farklı olan herşeyin "sanat" olduğunun sanıldığı bir ülkede "farklılık" ve "deneysellik" arasındaki çizgiyi belirlemek kolay değildi.

Benim burada asıl yapmak istediğim, — bildiğim kadarıyla bu ülkede ilk kez —, yalnızca deneysel sinema yapan bir film yapıcısı olarak ortaya çıkmak ve bu dergi aracılığı sinema dünyasına "batı cephesinde yeni bir şeyler" olduğunu ilan etmektir. Evet, ben bir deneysel film yapıcısıyım. Gerçi, sinemayla yakından ilgilenenlerin çok iyi bildiğini "teknik nedenler"den dolayı 1. Uluslararası Ankara Film Şenliği'nde sunacağımı belirtmeme karşın, sunamadığım iki filmim *Baharın Başlangıcı* (1988) ve *Film mi, değil mi?* (1988), sunulamamalarına karşın, "kerhen" de olsa bir ilgiyle karşılandılar. Birincisi iki dakika, ikincisi iki saniye olan filmlerin sunuşunu 2. A.U.F.Ş.'de yapacağım... Bu arada size son filmlerimden de söz etmek istiyorum. Şu anda Atina'da banyoda olan filmlerim şunlar: *Şiyir* (1988) (dört saniye); *Not the Longest Film You Will Ever See, But a Film That Will Lead Hippopotamuses to Learning Mandarin Chinese* (1988) (bir saniye); *Ars Longa, Vita Absurdus* (1988) (süresiz; burada aslında film filan yok... Ön jeneriği son jenerik izliyor ve film başlamadan bitiyor.); *A Fassbinder Lie* (1988) (1/24 saniye) (Tek kare-den oluşan bu film, sinema sanatının şu anda ki en kısa filmi ve koleksiyonuna kabulü için New York Modern Sanatlar Müzesi'yle görüşmelerini sürdürüyorum.)

Bol parantezli bir sunuştan sonra, genelde akla ilk gelen sorunun yanıtını önceden vermek istiyorum: hayır, film sürelerine jenerikler dahil değil; yaptığım filmlerde saniyelerle boğuşuyorum ve yaratım süreciyle ilgisi olmayan (tabii ki eğer, JENERİK adında bir film yapmıyorsam...), yalnızca enformatif niteliğini inandığım jeneriklerin sürelerini "film" sürelerine katmıyorum. Yukarıdaki filmlerden ikisiyle 39. Berlin Film Festivali'ne katılacak ve toplam 1 saniye + 1/24 saniye süren bir film gösterisi yapacağım.

Bu kadar sözden sonra söylemek istediğim ana cümleye geliyorum sonunda:
... merhaba deneysel sinema!...

SABRİ KALİÇ

SİNEMA ÜZERİNE

SİNEMATEK.TV

"Bir olay, bir tez, ya da bir konuyu, hareketli görüntüler yoluyla anlatma sanatı ve bu sanatın yapıyla uğraşan endüstri koludur."

Sözlükler, ansiklopediler böyle tanımlıyorlar sinemayı. Ya biz nasıl tanımlıyoruz sinemayı? Neler bekliyoruz ondan ve neler buluyoruz? Kimimiz sadece eğlenmek, hoşça vakit geçirmek için gider sinemaya, kimimiz yapacak başka işi olmadığı için, pek azımız da sinema denen sanattan gerçek anlamda bir şeyler öğrenebilmek, ufkunu genişletebilmek için.

Üzülerek söylüyorum, son yıllarda sinemaya gidenlerin sayısı bir hayli azaldı. Bazen bir sinema salonunda bir filmi 5-6 kişi izlediğimiz oluyor. Bu konu cemiyet içinde ortaya atıldığında, videonun ortaya çıkmasının, sinemaya gidenlerin sayısında önemli bir düşüşe yolaştığı sonucuna varılıyor. Kanımca videoda seyredilen film ile sinemada seyredilen film arasında çok büyük farklar var. Ben çoğu zaman, bir sinema salonunda büyük bir ilgiyle izlenen bir filmin, videoda izlendiği zaman aynı ilgiyi doğurmadığına, hatta çoğu zaman seyircileri uyuttuğuna da şahit olmuşumdur. Madem filmde bir fark yok, demek ki iş filmi izlediğimiz mekânda. Seyircinin en önemli sorunu konsantrasyondur. Bunda filmin olduğu kadar, filmin izlendiği mekânın da büyük rolü vardır.

Sinema salonunda izlenen filmin, evde videoda izlenen filme oranla, daha çok ilgi uyandırması çok doğaldır. Çünkü bir sinema salonunda, etrafımızla fazla ilgilenemeyiz, canımız istediği zaman yerimizden kalkıp dolaşamayız, ayrıca sinemada filmi büyük bir ekranda izleriz ki, bu da dikkatimizi daha çok filme vermeyi sağlar. İşte sırf bu unsurlar bile sinemayı videoya üstün kılar.

Değirmek istediğim bir başka nokta da, filmlerin içeriği ve halkın bundan ne beklediği, ne beklemesi gerektiği. Dostlarıma bir filmi neden beğenmediklerini sorduğum zaman bana verdikleri cevaplar genellikle yetersiz. Büyük bir kesim filmdeki sahnelerin veya konunun gerçeğe uygun olmamasından yakınır. Kanımca bu, tamamen gereksiz bir yakınlık. Gerçeğe uygun olaylar, günlük hayatımızda her zaman meydana geliyor. Sinema veya sanatın herhangi bir da-

leri yansıtmak için değil, çoğu zaman katı olan gerçeklerin ardındaki bazı alabildiğine açık, bazen gizemli, ama her zaman coşkulu bir merak uyandıran başka dünyaların varlığını hissettirmek için varlıklarını sürdürüyorlar. Ancak sanat sayesinde insanlar kendi dertlerinden sıyrılabilirler. Sinema, gerçeği yansıtmak zorunda değildir. Çünkü sinema, tüm sanat dalları gibi nesneler, yorumla açıktır. Bizim gerçeğimiz, bir başkasının hayali olabilir. Ayrıca sinema, dünyamızdaki hayattan parçaları yansıtmak zorunda da değildir. Bir rüya ya da rüyalar topluluğu, bilinci dışı olaylar, hayaller rahatlıkla sinemaya konu olabilir. Bir filmde bir heykelin ya da bir eşyanın konuşturulması, hareket ettirilmesi kesinlikle o filmin saçma olduğu anlamına gelmez. Eğer hayallerimizde ya da rüyalarımızda böyle şeyler oluyorsa, filmlerde neden olmasın? Hayatın gerçeklerini yaşayarak zaten öğreniyoruz. Neden sinema yoluyla da hayal dünyasının sihirli gizemliliğini aralamaya çalışmayalım?

İlk seyrettiğimde, Fellini'nin filmlerinden hiçbir şey anlamayan ben, çareyi uzman bir dostuma danışmakta bulmuştum. "Eğer" demişti bana, "kendi bilinçaltını incelersen, Fellini'nin filmleri, sana anlamsız gelmeyecektir." Bu dostuma kısa sürede hak verdim. Fellini sayesinde, insanın kısmen de olsa kendi rüyalarını sinemada seyretmesi, çok hoş bir olay doğrusu.

Bir filmi film yapan sadece konusu değildir. Işık, müzik, görüntü gibi diğer unsurların da en az konu kadar, hatta daha da fazla katkısı vardır. Bu unsurların tümü gözönüne alınmadan yapılmış bir değerlendirme düristlikle bağdaşmaz.

Değirmek istediğim en son nokta ise seyircilerin filmdeki "anafikir" merakı. Seyirci eğer seyrettiği filme bir anafikir yakıştırmıyorsa, filmi anlam yoksunluğuyla suçlar. Ne kadar yanlış bir tutum!.. Film, konusu hakkında bir anafikir verse bile, bu kesinlikle bir kural niteliği taşımaz. Önemli olan, filmin bizde bıraktığı ebedi izlenimlerdir. Önemli olan, filmin seyircisiyle benliği arasında yarattığı eşsiz armonidir. Önemli olan, tüm sanat dallarının birleştiği sinemayı gerçek değerleriyle kavrayabilmektir.

ESTER BİTON



NE KADAR ÖZGÜRLÜK AVANT-GARDE'İN

"Şimdi"si ve "Burada"sının okunması **

...Ve Sinema'nın 6'ncı sayısında çıkan Ufuk Üsterman imzalı "Avant-garde'in 'Şimdi'si ve 'Burada'sı'" başlıklı yazı, gerçekten bir çeviri olup, J.F. Lyotard'a aittir. Lyotard'ın bu çalışması, eğer İngilizce'den alındıysa **Artforum** (1982)'un bir sayısından, Fransızca'dan alındıysa Brüksel Güzel Sanatlar Müzesi'nin bir yayınından (1983) ya da **Po & Sie** dergisinin 34'üncü sayısından aktarılmış. Üstelik yazı tahrif edilmiş ve kesik kopuk çevrilmiş. Bu durumda, yazının aslı ve tamamı çevrilip, 'çeviri' olarak yapılmalıydı. Kişilerin önce sorumluluk yüklenmeleri gerekiyor.

Reha Erdem



Bu metnin yayınlandığı bu "zaman" ve bu "yerde", "okur" dediğimiz kimlik, (yazan) tehlikeli kimlik (okumanın verdiği özgürlükle herşeyi-yazabilme, söyleyebilme olanağına sahip), öylesine ki kolay anlaşılabilirliğin, bütünselliğin, eksiksizliğin donmuş odalarında kalveren, ölüme varan ve yanlış okumalar hastası, iyice sınıflandırılmış ve her göze gerekenlerin yazılması gereken ve gözün hep aynı yerlerde, hep aynı şeyleri araması gereken ve bütün bunları kutsal metnin "bum"una kadar sürmesi gereken (sürdürün bu kimlik hangi "zamanda" ve hangi "yerde" yer alır? Aldığı uzam ve onun şimdi'si. Bu saklılığın gölgesinde gizli duran şey (okur) belki de sadece yazısız konuşmayı-yeğleyen-yazılmış olan bir metin'den salt okunmasını-mı bekler?* (Metinlerin salt okunmuş olması en kolay kesinleme yapabileceğimiz şey). Metin okunuşlarında (yayınlanmış) metnin neresinde ve hangi zamandayız? Metnin gelişi ve onun adresinde mi (kaynakça), imzasında mı (yazan), yoksa metnin kendisinde miyiz? (Metnin kendisini sorunlaştıran bir okumada (önce-değil-sonra) okur'un sorumluluğuna düşen bir yüklenmedir.)

Avant-Garde okuma Burada ve Şimdi'dedir. Burada ve şimdi oluşundan sonra (önce değil) gideceği yeri sorgular. (öncesiz-referanssızdır). (Bu da metinlerin bir hareketi olduğunu varsaydırıyor) Gönderi burda olmayan - geçmiş zamanda ve mekanda olan bir edim'dir. Bir gönderge belirtmek, bu metnin söyleme kipliğine ve bedenine uymaz.

Lyotard'ın ruhunu çalıp şeytana sattım. Yazı beden değiştirmiştir. Avant-GARDE ruhla (aynı ruh) yazılmış metnin bedeni Lyotard'a ait değildir. Belki de yazılmış olan metin, ("...Ve Sinema" nın 7. sayısında -okur bölümü-nde çıkan bir okura aittir.

** U.Ü.'na aittir.

* metin-yazı kendisinin dışında başka bir şeydir de. Bir parfüm, bir resim v.s.

Ufuk Üsterman