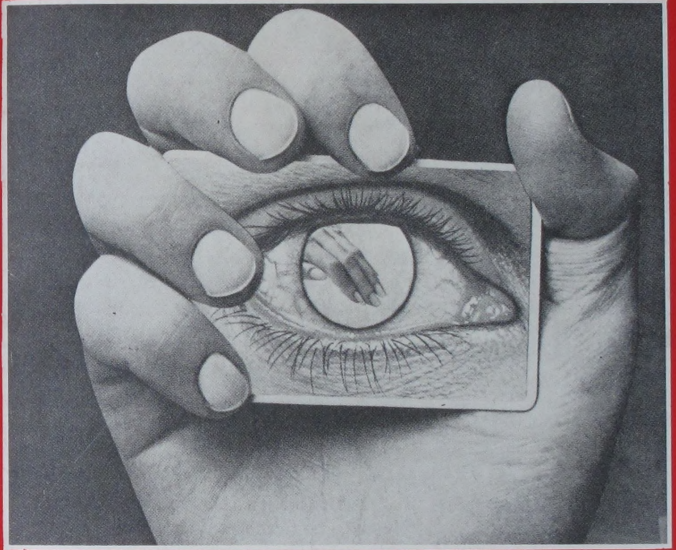




# SINEMA



## ELEŞTİRİ

Angelopoulos, Kieslowski, Szabo  
Almadovar, Dreyer, Godard, Duras

ÖMER KAVUR

hil yayın

8



# MADE IN AMIGA



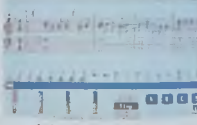
BENGÜ FIRTI

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



KARAY EDEMGIN

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



ELİTAY KURUCU

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



GELİN ALTIN

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



HULUSIAN YARGICI

"Made in Amiga" lara yenilerini katın.



Teleteknik bir Kavala Grubu kuruluşudur.



YA SADECE BİLGİSAYAR YA  
**AMIGA**

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



Bilgisayar Danışma Merkezi : Sıhahane Cad. Rallı Apt. 59  
80200 Teşpikçe, İstanbul Tel: 1-131 15 50

REKLAMOLUK



**Yayına Hazırlayanlar:** Hüseyin Sönmez, İhsan Kabil, Hasan Aydın  
**Katkıda Bulunanlar:** Faruk Aksoy, İbrahim Altınsay, Semir Aslanyürek,  
Enis Batur, Ömer Bunlu, Hadiye Cangökçe, Joelle Danon,  
Metin Erksan, Şemsa Gezgin, Ara Güler, Sabri Kılıç,  
Semih Kaplanoğlu, Fatih Özgüven, Serhat Öztürk,  
Bülent Pelikosoğlu, Defne Sandalcı, Cem Taylan,  
Volkan Terzioğlu

Arka Kapak:  
Ömer Kavur

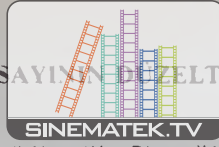
Temmuz 1989

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

...ve  
**SİNEMA**

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

## 7. SAYININ DEZELTİLERİ



### YERİNİ ŞAŞIRAN 'VE'

"Kültür Emperyalizminin Sevimli Ajanı: Walt Disney" başlıklı yazının 20. sayfa sonundaki tümce: Disney'in sahte kimliği altında, içinde yaşadığımız eşitsiz toplum ve dünyayapısını gerekçeleyen ve bizzat pekişmesine...

### YANLIŞ SIRA

23. sayfadaki çizgi-bantlar yer değiştiriyor.

### DÜŞÜK CÜMLE

29. sayfanın en başı eksik dizilmiş, doğrusu: 1930'larda, New York'ta açlıktan ölmek üzere olduğunu söyleyen bu şaşırtıcı yetenek için Underground sinemanın ilginç kişiliklerinden Adolfo Meksas. *Hallelujah the Hills* adlı romanında şunları söyler:

### İNGİLİZ REICH

Hüseyin Tapıncı'nın "*Betty Blue*'dan *Blue Velvet*'a" yazısının başında, Reich'in Wilhelm olan adı 'ada'sallaşıp, William olarak çıkmıştır.



### **Gelecek Sayı(larda)**

**TÜRKİYE'de ve DIŞARIDA  
SİNEMA BİRİMLERİ/KURULUŞLARI  
1989-90'da sinemalarda gösterime girecek**

**filmler**

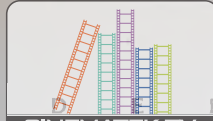
**ANTONIONI**

**STROHEIM**

**Tarkovski, Bergman, Brakhage, Bunuel**

**ve**

**şu an haberimiz olmayan katkılarınız**



Dennis DeNitto

12 Bir Filmi Yorumlama

Filmlerin tek tek ayrıntılı analizleri olmamasından, olanların da kıyıda köşede kalmasından duydukları sıkıntı sonucu yazdıkları kitabın, giriş bölümünden

Susan Sontag

15 Yorumla Karşı

“Bir zamanlar (yüksek sanat ender birşeyken) sanat yapıtlarını yorumlamak devrimci ve yaratıcı bir davranış olabilirdi. Şimdi değil.”

Metin Erksan

19 Nesnel, Öznel

Dünya var oldukça Faust'lar ve Mefistofeles'ler de var olacaktır.

Fatih Özgüven

22

“...sinema üzerine yazmanın nihai hedefi, öbür konular için de olduğu gibi, yaşadığımız kültürel ortamda küçük soru işaretleri, küçük gedikler açmak, herşeyden çok fazla hoşnut olmamanın yollarını göstermek, önermeler ortaya koyabilmektir.”

Jonas Mekas

24 Mekas'dan

eleştiri üstüne

Söyleşi:

25 “Ben eleştirmen değilim”

İbrahim Altınsay'la söyleşi

Umberto Rossi

27 Oyun Dışı!

İtalya'da yayımlanan günlük gazetelerden L'Unita'nın sinema yazarı, ...ve sinema'ya yazdı.

Cahiers du Cinéma

30

Godard du cinéma ve eleştiri 1962'de, Yeni Dalga Özel Sayısı'nda yer alan söyleşi

Marguerite Duras

33

“...bir film üzerine iki sayfa yazıldığında, bu filmin bütçesinin milyarı geçtiği anlamına geliyor.”

Metin Erksan

34

Sanat ve Eleştiri arasında konuşma

Cem Taylan

38

Masumlar: Kurgusallık ve Sinemasal Öyküleme Bu yazıda, Visconti'nin L'Innocente adlı filminin görsel öyküleme tekniği ile filmin öz kaynağını oluşturan romandaki kurgusallık irdelenip, 'auteur' kuramı çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Irving Howe

41

Psikeleştiri

Mekas

41

Author üzerine



- Söyleşi: 42 V.G. ... Eleştirisi Eğitimi  
**SINEMATEK.TV** ... Eleştiri Bölümü'nde okuyan Semir Aslanyürek'le
- André Bazin 43 Bazin'den  
"Eleştirmenin görevi bir gümüş tepsi üstünde, var olmayan bir doğruyu sunmak değil, okuyanların kafasında ve duyarlığında sanat ürününün etkileyici niteliğini elden geldiği kadar yankılamaktır."
- Söyleşi: 44 Ömer Kavur: Eleştiri kurumu, Türk Sineması'nın gerisinde kalmıştır.  
Kendi ritminiz neyse sinema dilide odur.
- Enis Batur 58 Türk Sineması: Meslek için Lokavt, Sanat için Nakavt
- Sancar Seçkiner 59 Sizi Selamlıyorum Arıburnu
- Hüseyin Sönmez 61 Yazma Biçimleri
- Bülent Pelikosoğlu 62 Almadovar Nereye Koşuyor?  
Avrupa sinemasının yeni sesi  
*SİNEMA ZADANLARI*
- 
- Biltin Toker 68 Sinema Dergiciliği
- Beyaz Perdenin Adamı 70 Sinema Basını
- Şarlo 72 "100 yaşındayım, görüşmek üzere..."
- 74 Venedik mi, Derby mi?
- 
- İhsan Kabil 75 Sinemasal Yaratımdan Yaşama Moral Radikallik  
1988 Sinema Günleri'ndeki bazı filmler üstüne
- Söyleşi: 79 "Uyum bir çeşit güvendir"  
Istvan Szabo'yla
- Söyleşi: 81 "İvan"dan Lermontov'a  
Nikolai Burlyayev'le
- Söyleşi: 83 "İzleyicinin yaşamı bir kez daha gözden geçirmesini amaçlıyorum"  
Krzysztof Kieslowski'yle
- Söyleşi: 85 Gerçekten Düşe  
Theo Angelopoulos'la
- Sabri Kalıç 88 Genç Yönetmenin Festival Güncesi  
2. Ankara Film Şenliği'nden kişisel izlenimler
- İhsan Kabil 90 Olgusal bir Yaklaşım  
"Olduğu gibi görünenin çoğu zaman bir yanılsama olduğu atlanamaz bir doğrudur."







# Zirve.

Sözünü ettiğimiz zirve, bilgi zirvesidir. Dünyanın 50 ülkesinde olduğu gibi Türkiye’de de bu zirvede AnaBritannica okurları oturuyor.

1768’den beri yayımlanan Britannica Ansiklopedisi, günümüze kadar milyonlarca eve, kuruma girdi. Dünyada eğitimin; sağlam bilgi temelinin ve yaygın kültürün temel kaynağı oldu.

Yurdumuzda da yaklaşık 150.000 aile ve kurum AnaBritannica aldılar, “Bilgi Zirvesi”ne sahip oldular.

AnaBritannica’nın 13. cildiyle yarısından fazlası tamamlandı. Bu

önemli başvuru kaynağı, evlerdeki, işyerlerindeki kütüphanelerde yerini almaya başladı. Siz de eğitim ve öğretimde, mesleğinizde ve günlük hayatınızda bu vazgeçilmez kaynağa, “Bilgi Zirvesi”ne kapınızı açın. Evinizde, işyerinizde “24 saat açık” bir üniversite bulunsun.

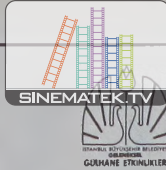


## AnaBritannica

Dünyanın 1 numaralı ansiklopedisi

Daha fazla bilgi için: ANA YAYINCILIK A.Ş. Büyükdere Cad. Üçöl Mevkii No: 57/2 Maslak 80725 İstanbul Tet: (1) 176 95 80 (4 hat)

Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopædia Britannica, Inc. işbirliği ile yayımlanmaktadır.



# GÜLHANE ETKİNLİKLERİ

## KİTAPÇILAR ÇARŞISI'NDA BULUŞALIM

AYDIN YAYINEVİ

DÜNYA SÜPER DAĞITIM

DÖNEMLİ YAYINCILIK

ENGİN PAZARLAMA

GÖZDE KİTAPÇILIK

GÖZDE LTD. ŞTİ.

GÜNEŞ YAYINLARI

KAMER NEŞRİYAT

KAYNAK YAYINCILIK

M.E.B. DEVLET KİTAPLARI MÜDÜRLÜĞÜ

OKUR PAZARLAMA

SOSYAL YAYINLAR

TÜRKİYE YAZARLAR SENDİKASI

YENİ ASYA YAYINLARI

GÜLHANE ETKİNLİKLERİ  
ORGANİZASYON KOMİTESİ

SİRKECİ/İSTANBUL TEL.:513 49 60 - 513 49 61



Computer  
ContArt

Computer  
ContArt

Baran - Yagci  
PressArt

CastArt

IdekArt

ProdArt

GrafArt

ARTGROUP

" düşlerimizin ilk gerçeği "

GrafArt

143 6886





**Dennis De Nitto**  
**William Herman**  
**Susan Sontag**  
**Metin Erksan**  
**Fatih Özgüven**  
**İbrahim Altınsay**  
**Umberto Rossi**  
**Jean-Luc Godard**  
**Marguerite Duras**  
**Cem Taylan**  
**Jonas Mekas**

T

T



# BİR FİLMİ YORUMLAMA

DENNIS DE NITTO ve WILLIAM HERMAN

**Film yorumu** deyişini burada, özel, belki de tartışmalı bir biçimde kullanacağız: tek bir filmde, o filmin kapsamındaki öz ve biçimi aydınlatmak ve başka türlü ayırđına varamayacağımız ya da gözardı edebileceğimiz yanlarına dikkatimizi odaklamak üzere bir düşünceler ya da yöntemler dizgesinin uygulamasıdır. Bir film yapıcı, zamanının olayları, kendi deneyimleri ve insan varoluşunun çeşitli yanlarını açıklamaya—gerçekte yorumlamaya—girişen entellektüel dizgelerden etkilenir. Bu güçler, kimi zaman film yapıcı bilinçli olarak bunun farkında olmaksızın, sinemalık sanatçının bir film yaratmada yaptığı seçimleri etkiler.

Öyküli film üstünde çalışan ve dikkatini karakterleştirme—karakter güdüleri ve bunların o karakterin duygu ve eylemlerini nasıl belirlediğı—üstünde yoğunlaştıran bir birey, o filmin psikolojik yorumuna angaje olmuştur. Psikoloji alanında nitekim, insan psikesinin makyajı konusunda belirli öncüller ileri süren hareketler vardır.

Yirminci yüzyıl insanının, duygulanımlarının kaynaklarını görüşünü ve bunların, kendisinin duygularını, düşüncelerini ve eylemlerini biçimlendirmesini diğer herhangi bir psikolojik hareketten daha esaslı etkileyeni, psikanalittir. Psikanalizin temel öğretisi, en yalın biçimde koyarsak, usumuzun bilinçli, uyanık, mantıklı bölümüyle karşılıklı ilişkide olan ama kendi içinde bir dinamiğı bulunan usun bilinç dışı bölümünün varlığıdır. Bu dinamikler bize, özellikle, kendi bilinçli usumuz, düşlerde, hayallerde ve halusinasyonlarda olduğu gibi, duygularımız üstünde en az denetim kurduğu zamanki deneyimlerde kılık değiştirmiş biçimlerde gözükür. Ancak, psikanalitik hareketin başlangıcından sonra bireyler, Sigmund Freud'un koyut (postulate)'larının baskınlığına karşı başkaldırdılar ve kendi okullarını kurdular.

Psikanaliz kuramlarının yalnızca hem genel olarak hem de tek tek sanatçılar durumundaki yaratıcı sürecin keşfinde değil, sanat yapıtlarının keşfedilmesinde de yararlı olabileceğı kısa sürede anlaşıldı. Ancak çeşitli psikanalitik okullar olduğundan dolayı, bir sanat yapıtını, herbirinin kendi önerimler topluluğı, vurguları ve yöntemleri olan çeşitli psikanalitik yorumlama biçimleri vardır. Bu açıdan en üretken olduklarını kanıtlayanlar, kendi kurucularının adlarıyla anılan Freudçu, Jungçu, Rankçı ve Adlerci okullardır.

Yorumun yalnızca bu özgül türüne değil, herhangi bir türe ilişik iki sorun hemen göze çarpmaktadır. Birincisi, yorumu, bir filmi çözümlmek üzere "bir düşünceler ve yöntemler dizgesi" kullanmak olarak tanımlamıştık. Kişinin o "dizge"yi uygulamadan önce, onunla tanışık olması gerektiğı açıktır. Genel bir psikolojik yorum durumunda, biraz eski bilgi hazırlığı gerekir. Öte yandan kişi, örneğın, Freud'un psikolojik kuramlarının görüşlerinin bilgisi olmadan, Freudçu yaklaşımı kullana-



maz. Bu bilginin büyüklüğü ölçüsünde yorumlarımız daha algılanabilir ve nüfuz eder olacaktır. İkinci sorun, bir yorumun bir filmde ne kadar uygun olduğudur. Bazı filmler içerik ve biçimleriyle, kendilerine getirilebilecek olan yorum türünü sınırırlar mı? Soruya yanıtımızı açıklamaya yarayabilecek bir benzeşim (analoji) var.

Kimyasal bir bileşimin düzenlemesi ve olası kullanımları, onu, bir dizi belirteçle test etmekle belirlenir. Olumlu bir tepki, yoğunlukla, bileşimin renginde bir değişiklikle gösterilir, o rengin parlaklık derecesi de içerdiği özgül maddenin miktarını gösterir. Bu benzeşimi film çözümlemesine uyarlırsak, yorumun günyüzüne çıkarmaya çalıştığı malzemenin, tepki olmayacak denli ince ya da gözardı edilebilecek denli küçük olabileceğini görürüz. Başka bir deyişle, bir yorum, filmde yalnızca zaten varolanı açığı çıkarabilir ve yorumlardan elde edilen bazı ödüller, yaklaşımın değerini azaltırken ihmal edilebilir. Biz yine de, zorlama bir olanak olarak görülene karşı açık olmalıyız. Eisenstein'ın bir yapıtına Freudçu bir yorum ya da Cocteau'nunkine Marxçı bir çözümleme getirmenin, eleştirmenin ve okurlarının, filmi anlayış ve kavrayışını arttırabileceği usa yatkındır.

Bir filmin psikanalitik yorumuna temel olan kimi ilkelerinden sözettikten sonra, iki örneğe geçebiliriz. Jean Cocteau'nun *La Belle et la Bête* (Güzel ile Hayvan)'ini çözümleyen, tartışılan yorumlardan biri Freudcudur. Film, özgül bir yorum yapılırken, hala varolan başka bir zorluğu öne sürer. Cocteau, üstelerek, bir peri masalını görsel sözcüklerle yeniden anlatmaktan başka birşey yapmaya kalktığını yadsımıştır. İnsan, Cocteau'nun niyetlerini bildirmesini, zar zor gördüğü gibi almalıdır; nitekim, temel bir soru hala durmaktadır: Yönetmen filmi yarattığı zaman, kafasında olmadığını üstelediği bir yorum türünü bir filme uyarlayabilir miyiz? Yanıt, doğal ki, evettir. Sanat yapıtı, tümüyle, bilinçli çabanın bir ürünü değildir. Bütün sanatların eleştiriciliğinde, yaratıcının bilinçli olarak tümüyle farkında olmadığı anlamların eleştirmenlerce ortaya çıkarıldığı sayısız örnek vardır. Bir sanat yapıtı, bir kez yaratıcısının ellerini terkedince, bizim saygı duymamız gereken kendi yaşamına sahiptir. Ek olarak, daha önce değindiğimiz gibi, bir yorumu kuran kuramlar, kendi içlerinde gerçekler yaratamaz ama sanat yapıtında zaten varolan bir alanı özel bir bakış açısından açıklarlar. Eğer bir sanatçı, Shakespeare gibi, insan doğasına samimiyse, diyelim, bir Freud gibi aynı görüngüleri keşfediyordur. Bu, tümüyle açık; bir filmin Freudçu yorumuna karşı çıkan bir bireyin yoğunlukla, film yapıcının Freud'u hiç okumadığını özellikle yazdığını belirterek, kendi durumunu savunmaya kalkması şaşırtıcı olsa bile.

Ingmar Bergman'ın *Smuktronstället* (Yaban Çilekleri) sözkonusu edildiğinde geçen **arketipler** ve **anima** terimlerinden de görüleceği üzere, Jungçu yorumun kullanıldığı anlaşılır. Burada önce kısaca derinlik psikolojisinin önerimlerine değinmek gerekir. Bu ayrıca, geçmiş bilgisiyle ne demek istediğimize bir örnek olacaktır.

Jung, bilinçdışının bir bölümünün, birey için yaratıcı olabileceğini ileri sürer (Freud'un görüşünden özsel olarak değişik). Bu yaratıcı bilinçdışı, belirli koşullar altında, özellikle düşler yoluyla, kendini-yıkıcı bir insanı, olumlu enerjilerini saf dışı



bırakmış olan bastırımlarla yüzleşmeyi zorlanacağı bilinçdışı dünyasında bir "gece denizi yolculuğu"na çıkararak SİNEMATEK.TV'ye giderek, o insanın duygusal bloklarını yıkıp geçme aracını bile açığa çıkarabilir. Düşlerinde, uğursuz "gölge figürü" gibi güçlü simgelerle karşılaşacaktır. Bu arketiplerin en önemlilerinden biri, kendisine iç yolculuğunda rehberlik edebilecek kadın ya da kadınlar olan "anima figürü"dür. Kişi, bu deneyimlerle değişse bile, psişik dönüşüm, bireyin yaşadığı gerçeği etkilemez, yalnızca, yenilenmiş yaşamsallıkla o çevreyle olan ilişkisini etkiler.

*Film and the Critical Eye*  
(Macmillan Publishing Co., Inc., 1975)  
Türkçesi: İ. KABİL





## SUSAN SONTAG'IN



"Yoruma Karşı"sından



Günümüz, yorumlama işinin yalancı ve yüce olduğu bir zaman. Araçların ve ağır sanayiin kent havasını bozması yorumlama furçası da duyarlılığımızı zehirliyor. Şimdiden klasikleşmiş ikilemi, canlılık ve duyumsal yetkinlik pahasına entellekt'in aşırı büyümesi olan bir kültürde, yorum, entellekt'in sanattan intikamıdır.

Dahası var. Entellekt'in dünyadan intikamıdır. Yorumlamak —“anlamlar”dan oluşan bir gölge dünya yaratmak için—dünyayı yoksullaştırmak, kanını emmektir. **Dünyayı, bu dünyaya dönüştürmektir.** (“Bu dünya”! Sanki başkası varmış gibi.)

Dünya, bizim dünyamız, yeterince yoksullaştırıldı, boşaltıldı. Suretleri bizden uzak dursun—biz elimizdekini ivedilikle yeniden deneyimleyene kadar.

## V

(...) Ama belirtmek gerekiyor; yorum, sıradanlığın dehaya gönderdiği bir iltifat değildir. Aslında herhangi birşeyi anlamamanın modern yolu bu, ve her kıratma çalışmaya uygulanıyor. Bu yüzden *İhtiras Tramvayı* üzerine notlarında, Kazan'ın, oyunu yönetebilmek için Stanley Kowalski'nin kültürümüzü yutan hınçlı ve tensel barbarlığı, Blanche Dubois'nınsa Batı uygarlığı, şiir, ince zevkli giyimler, loş ışıklar, ince duygular ve bütün bunları simgelediğini keşfetmesi geretiğini okuyoruz. Tennessee Williams'ın güçlü psikolojik oyunu artık anlaşılabilir olmuştur: Bir şey üzerinedir, Batı uygarlığının çöküşü üzerinedir bu oyun. Anlaşılan, Stanley Kowalski adında yakışıklı bir ayıyla, Blanche Dubois adında perişan bir güzel üzerine yazılmış olarak kalaydı, üstünde durulmaya değmeyecekti.

## VI

Sanatçıların, yapıtlarının yorumlanmasını isteyip istemedikleri önemli değil. Belki de Tennessee Williams *Tramvay*'ı aynı Kazan gibi düşünüyor. Cocteau da *Bir Şairin Kanı* ve *Orfeus* için, Freud simgeciliği ve toplumsal eleştiri açısından bu filmlere yakıştırılan ince okumaları amaçlamış olabilir. Ama bu çalışmaların değeri “anlamları”ndan başka bir yerde. Gerçekten de Williams'ın oyunları ve Cocteau'nun filmleri, bu ucube anlamları taşıdıkları oranda eksik, yalancı, uyduruk ve inandırıcılıktan yoksun olurlar.

Kendileriyle yapılan konuşmalardan anlaşıldığı gibi, Resnais ve Robbe-Grillet *Geçen Yıl Marienbad'da*'yı, bile bile eşit inandırıcılıkta birçok yoruma açık yapmışlar. Yine de insanın *Marienbad*'ı yorumlama dürtüsüne direnmesi gerekir.

Ingmar Bergman da *Sessizlik*'te, geceyein boş sokakta giden tankı fallus simgesi olarak kullanmış olabilir. Eğer öyle yaptıysa, aptalca bir düşünce. (Lawrence, “Öyküye inanma, öyküye inan” der.) Otelin içindeki gizemli, ani, örtük olayların dolaysız duyumsal karşılığı olarak, kaba bir nesne olarak alındığında, bu tanklı bölüm, filmin en çarpıcı anıdır. Tanka Freudçu bir yorum arayanlar, perdede olup gidenlere duyarsızlıklarını dışa vurmaktan başka bir şey yapmıyorlar.

Bu türden bir yorumlama her zaman (ister bilinçli ister bilinçsiz olsun) yapıtın kendisiyle bir yetinmezliği, onun yerine bir başka şey yerleştirme isteğini gösteriyor.



Sanat yapıtının içeriksel öğelerden oluştuğu yolun, ki o çok su götürür kurama yaslanan yorumlama işi, sanata yönelik bir saldırıdır. Yorum, sanatı kullanışlı, düşünsel kalıplar dizgesine yerleştirilenecek bir nesne düzeyine indirger.

## VII.

(...) Yorumculardan kurtulmanın bir başka yolu daha var; yüzeyi sımsıkı ve temiz, akışı hızlı, seslenişleri dolaysız yapıtlar yaratmak, öyle ki... yapıt neyse o olarak kalsın. Bu olabilir mi? Filmlerde oluyor sanırım. Bu yüzden sinema günümüzde bütün sanat biçimlerinin en canlı, en sarsıcısı, en önemlisi. Belki de bir sanat yapıtının canlılığı, kendi içinde yanlışlar yapılmasına geniş olanak tanırken iyi kalabilmesiyle ölçülür. Örneğin, Bergman'ın bazı filmleri—modern ruha ilişkin yarım yamalak bildirilerle itiş tikiş da olsalar, bu yüzden üstlerine yorum çeksele de—yönetmenlerinin özentili amaçlarını aşıyorlar. *Kış Işığı* ve *Sessizlik*'te imgelerin güzelliği ve görsel seçkinliği, öykünün ve bazı konuşmaların o toy, sahte-entellektüel havasını siliyor. (Bu tür bir karşıtlığın en çarpıcı örnekleri D.W. Griffith'in yapıtlarıdır.) İyi filmlerde her zaman bizi yorumlama itiliminden tümüyle kurtaran bir dolaysızlık var. Cukor, Walsh, Hawks ve daha sayısız yönetmenin yaptığı eski Hollywood filmlerinde, bu özgürleştirici karşı-simgesel özellik var ki aynı şey yeni Avrupalı yönetmenlerin en iyi yapıtlarında daha az değil: Truffaut'un *Piyaniste Ateş Ediniz*, Jules ve Jim, Godard'ın *Serseri Aşıklar* ve *Hayatını Yaşamak*, Antonioni'nin *Serüven* ve Olmi'nin *Nişanlılar*'ı.

Filmlerin, yorum saldırısına uğramamasının nedeni kısmen, sinemanın bir sanat olarak yeniliğine bağlı. Bu durum varlığını, filmlerin uzun süre eğlendirici görülmeleri mutlu rastlantısına da borçlu; başka türlü söylersek, yüksek kültürün değil de kitle kültürünün parçası sayıldıklarından, kafalı insanlar tarafından rahat bırakılmalarına da. Ayrıca, sinemada, çözümleme heveslileri için, her zaman içerikten başka tutunacak bir şeyler çıkar. Çünkü sinema romanın tersine, bir biçimler sözlüğüne sahip—yani kamera hareketlerinin açık, karmaşık, tartışılabilir teknolojisi, kesmeler, filmi oluşturan çerçevenin düzenlenişi.

## IX

Bugün sanatta saydamlık—eleştiride de—en yüce, en özgürleştirici değer. Saydamlık, birşeyin ışığını kendi içinde yaşamak, şeyleri oldukları gibi algılamaktır. Örneğin, Bresson'un, Ozu'nun filmlerinin, Renoir'ın *Oyunun Kuralı*'nın büyüklüğü budur.

Bir zamanlar, (diyelim, Dante için) çeşitli düzeylerde algılanabilecek yapıtlar çıkarılmak, devrimci ve yaratıcı bir davranış olabilirdi. Şimdi değil. Bugün bu, ancak, modern yaşamın baş belası tekrarlama ilkesini güçlendiriyor.

Bir zamanlar (yüksek sanat ender birşeyken) sanat yapıtlarını yorumlamak devrimci ve yaratıcı bir davranış olabilirdi. Şimdi değil. Şimdi bizim kararlılıkla gereksemediğimiz şey, Sanat'ı Düşünce'ye ya da (daha kötüsü) Sanat'ı Kültür'e katıştırmak.

Yorum, sanatın duyumsal deneyimini elde-bir tutar ve burdan yola çıkar. Bu şimdi



elde-bir tutulamaz. Kent ortamının duyularımızı bombardıman eden çelişik tatlar, kokular, görüntülerini her birimize ulaşabilen sanat yapıtlarının çoğaltılışlarını düşünün. Kültürümüz bir aşırılık, bir aşırı üretim kültürü; sonuç, duyumsal deneyim keskinliğimizin düzenli körelmesi. Modern yaşamın koşulları—maddesel bolluğu, taşan kalabalığı—duyumsal yetilerimizi boğmaya biraraya getiriyorlar. Eleştirmenin görevi de, duyularımızın, yetilerimizin bu durumunun ışığı altında (başka bir çağdaki durumlarına göre değil) belirlenebilir.

Şimdi önemli olan duyularımızı yeniden güçlendirmektir. Daha çok **görmeyi**, daha çok **işitmeyi**, daha çok **hissetmeyi** öğrenmeliyiz. Görevimiz, sanat yapıtındaki en fazla içeriği bulmak değil; orada olandan daha fazlasını edinmek için yapıtın suyunu çıkarmak hiç değil. Görevimiz, içerikten biraz çekilip, orada ne olduğunu görebilmek olanağını kendimize vermek.

Sanat üzerine söylenen herşeyin amacı bu gün sanat yapıtlarını—ve, aynı şekilde, kendi öz deneyimimizi de—daha az değil, daha çok sahici kılmak. Eleştirinin işlevi, **bir şeyin nasıl kendisi olduğunu**, hatta **kendisi olduğunu** göstermektir, ne söylediğini belirtmek değil.

## X

Bir yorumbilim yerine bir sanat erotikasını gereksiniyoruz.

Türkçesi: DEFNE SANDALCI

# NESNEL ÖZNEL



"Birinci tip eleştiri, olguları, sorunları, olayları, nedenleri, tüm olarak herşeyi, birçok çözümyolu bu-  
larak irdelemeyi dışlar... İkinci tip eleştiri, çözüm yolları kullanarak irdelemesini sürdürür ve kendini  
herşeyden soyutlar. Birincisi; hiçbirşey öğrenmeden, düşünmeden, bilmeden, bilir görünür. İkincisi;  
yetenekli değildir ve yalnızca eklektik (seçmecici) bir biçimde öğrenir. Sonra; salt yüzeysel olarak öğ-  
rendiği herşeyi, kendi özgün ürününü bir bilgelik gibi kullanır. Sonra da; tüm öğrendiklerini, kendisine  
öğreten, hocası-öğretmeni yığınlara karşı bir kalkan-slogan olarak kullanır. Sonuçta tüm öğrendikle-  
rini eleştirel eleştiri aptallığına dönüştürür".

**Kutsal Aile veya Eleştirel Eleştirinin Eleştirisi 7/3, K. Marx**

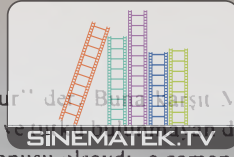
**METİN ERKSAN**



Bindokuzyüzyetmişbeş'te bir televizyon tartışmasında şöyle demişim: "Ben filmlerimi kendim için yaparım SINEMATEK TV toplum için, halk için, insan için, devrim için, din için, parti için, sendika için film yapılmaz demişim. Bu tür lafların ciddiyetten uzak, ucuz tezgahlama, tezgahtar lafları olduğunu da eklemiştim sözlerime.

İşte "kiyamet" o zaman koptu. O zamana kadar böyle bir sözü, apaçık, ortaya söylemedikleri gibi, kendi kendilerine gizli ve örtülü bir biçimde de söylememiş ve kim-seden duymamış olan, intelligentsia (aydınlar) sözlerim karşısında önce şaşırıyorlar, sonra da delirdiler. Yetmişli Yılların çığırnlığı içinde, önüne gelen üstüne saldırıyor. Yazarlar, çizerler, tiyatrocular, sinemacılar kısacası her önüne gelen üstüne saldırıyor. Hele bu saldırganların bir takımı, düşünce, yaratma, beğenme özgürlüğümün eksiksiz, sınırsız yok edilmesini istediler. Bu takım sonraları Türkiye'deki düşünce özgürlüğü için Ülke çapında bir gösteri yaptı. Demek ki yok edilmesi gereken, yalnız benim yaratma, düşünme ve beğenme özgürlüklerimdi. O kargaşa, terör ve korku ortamında, iki düşünen insan sözlerimi savundu. Bunlardan biri Prof. Bedrettin Cömert, diğeri Prof. Erol Güngör'dü. O zamanki ve şimdiki sığ ve şabloncu kafalara göre sağ'daki ve sol'daki iki kişi. Sözlerime saldıranlar düşünce dizgelerini "angaje" (güdümlü, bağlantılı) gibi göstererek, bir an bile sözlerimin üzerinde düşünmez gözüktüler. Kaldı ki sözlerimin doğru olduğunu biliyorlardı. Fakat söylemediler. Söyleselerdi, benim, "kalabalıkta bir Robenson" olmadığımı, insanlar içinde bir insan olduğumu, toplum içinde bir birey olduğumu, yaratma, düşünme ve beğenme; özgürlük, yetenek, beceri ve bağımsızlığımın, içinde yaşadığım Dünya, Ulus, toplum, çevre, kültür ortamı ile bağlantılı olduğunu, kendim için yaparım dediğim filmlerin bu kavramlar ve öğeler ile benim kişiliğim aracılığıyla ilintili olduklarını söylerlerdi. Söylemediler. Ne yazık ki, o sıra bu kişiler, yaratma, düşünme, beğenme özgürlüklerini, insanlığa, topluma, devrime, partiye, sendikaya adanmış görünümlünde, yaratış ürünlerini yüksek fiyatlar ile hazır alıcısına tezgahlıyorlar ve bu alışverişten büyük paralar kazanıyorlardı.

Oysaki ben "filmlerimi kendim için yaparım" derken, son derece açık bir deyimle, NESNEL bir yaratışın olamayacağını, yaratışın ÖZNEL olduğunu söylemek istemişim. Nesnel bir sanat yapısı olgusu var mıdır? Herhalde bu soruya olumsuz bir cevap vermek gerekir. Çünkü böyle bir olgu varolamaz. Nesnel bir yaratma olgusu olmadığı gibi NESNEL BİR ELEŞTİRİ OLGUSU DA YOKTUR. Böyle bir olgu da varolamaz. İşte bütün sorun buradaydı. İsteseler de istemeseler de sözlerime saldıran takımın "eleştirileri de" öznel. Hangi düşünce dizgesini izlerse izlesin, eleştiri nesnel olamaz. ELEŞTİRİ DE YARATMA GİBİ ÖZNEL'DİR. Bu kişilerin algılayamadığı, irdeleyemediği olgu, kendi öznel düşünce yapılarının devitken niteliğiydi. İnsan yapısında, insanın kendi düşünce dizgesi ve oluşmuş üst-yapı'sı (tarih bilinci, toplumbilim, sanat, bilim, kültür, felsefe, hukuk, estetik, etik, v.s. gibi) etkisinde olmayan Nesnel bir yaratma yeteneği olduğu söylenemez. Fetvaları sevmem ama, (ne yazık ki yazımın başına da bir fetva koydum) Hegel ve Marx'ın şu düşüncelerini bir kez daha gündeme getirmekte yarar var. Birincisi geçersiz, ikincisi geçerli olan düşünceler şunlar: Hegel, "İnsanlık tarihindeki gelişme, Nesnel düşüncelerin



çarpışmasıyla (conflict) oluşur" der. Burada Friedrich Marx, "İnsanlık tarihinin oluşmasında, içinde öznel bir ilgi ve düşünce yoktur" der. Yaratış ve eleştirinin nesnelliği söz konusu olsaydı, o zaman sansür, denetleme gibi kurumların, kurulların işlevleri, sansürcü, denetleyici gibi kişilerin düşünceleri, eylemleri de tartışılmaz olurdu. Oysaki sansür, denetim işleyişi, bu işleyişte çalışan kişilerin nesnelliği her zaman tartışılabilir.

Eleştiri bir edebiyat, bir yazın türüdür. İkinci aşama bir yazın türü olduğu halde, öğrenmeye, düşünmeye, bilmeye, kültüre, yaratmaya diğer yazın türlerinden daha fazla gereksinmesi vardır. Eleştirinin kaynakları: Tarih, felsefe, toplumbilim, ekonomi, sanat tarihi, bilim tarihi, düşünce tarihi, estetik ve etik'tir. Eleştiri ve eleştirici ancak salt bir düşünce özgürlüğünün gerçekleştiği ortamda var olabilir. Yaratıcı ve devitken bir eleştiri, yaratıcının yeni bir yaratma yapmasına etken olur. Yaratıcılıktan yoksun, duragan ve basmakalıp bir eleştiri, yaratıcıyı olumsuz yönde etkiler. Angaje ( güdümlü, bağlantılı), bilgisiz bir eleştiri, yaratıcıya zararlı olur. Fakat, hak edilmemiş başarılar uğruna, ruhunu çağdaş bir "Mefistofeles" olan eleştiriciye satmış, çağdaş bir "Faust" olan, ortalama veya kendini yaratıcı sanan düzmeci-özenci yaratıcılar için bu zarar iyice yıkıcıdır. Dünya var oldukça Faust'lar ve Mefistofeles'ler de var olacaktır.



...sinema üzerine yazmanın nihai hedefi, öbür konyar için de olduğu gibi, yaşadığımız kültürel ortamda küçük serü işaretleri, küçük gedikler açmak, herşeyden çok fazla hoşnut olmanın yollarını göstermek, önermeler ortaya koyabilmektir.





Ben, ister uzun makaleler çerçevesinde, ister film ya da yönetmeni çözümlemeye girişen yazılar bağlamında olsun, ister daha klasik haftalık dergi değerlendirmeleri vesilesiyle olsun, genel olarak daha kapsamlı, daha çözümleyici, daha fazla sayıda bağlamdan yola çıkarak yalnız filmin görünürdeki metnini değil, kültürel uzantılarını, bu uzantılarla olan ilişkilerini ele alan yazılar yazmaya çalıştım.

Yazarken şunu düşündüm; sanat ve kültür konuları üzerine yazılanlar mutlaka kendi seslerini bulmalı. Ben kendi sesimi bulmaya çok önem verdim. “Kendi sesi” derken şunu kastediyorum: yazarın kendi birikimlerinin iyice farkında olması, kendi—özel—tercihlerinin nedenlerini iyice aklileştirebilmesi, özellikle de benimsediği sanat yapıtıyla kendisi arasındaki ilişkiyi çözümleyerek sonuçları en arı, en duru biçimde ortaya koyabilmesi, bunları da kendi kişisel söyleme tarzının süzgecinden geçirerek yazması... Üstünde tartışılabilir, ama “onun” olduğu su götürmeyecek bir bütün olarak yazıya dökülmesi.

Eleştirmenin yazdıklarının, yönetmenin ya da oyuncuların “daha iyiyi, daha güzeli” bulmalarına ya da salonları daha çok seyircinin doldurmasına yarayacağını sanmıyorum. Hatta eleştirinin böyle kısa vadeli, yorucu bir işlev yüklenemeyeceğini de düşünüyorum. Sanat ve kültür üzerine kalıcı bir şeyler yazma dileğinde olan herkes gibi sinema üzerine yazan birinin yazdıkları da cevapları ancak bir süre sonra verebilecek bir takım soru işaretleri yaratmaya, “kendinden fazlaca hoşnut”luk derecesine varmış birtakım yerleşik doğruları dürtükleme yarayabilir.

Ayrıca “sinema eleştirmeni” tanımı da bana iddialı geliyor. Sinema eleştirmeni, sinema denen özel ifade biçimini, bu ifade biçiminin tarihi, pratikleri ve tüm öteki sanatsal ifade biçimleriyle (resim, tiyatro, edebiyat vs.) olan ilişkileri açısından görebilecek kadar geniş perspektif sahibi olan ‘ideal’ bir ‘tip’e denmeli ancak. Ben, ağırlıklı olarak edebiyat disiplininin gelme, dolayısıyla da bu perspektifin sadece bazı boyutlarını yetkin biçimde kavrayabilen biri olarak, kendim için “sinema eleştirmeni” yerine “sinema üzerine yazan” tanımını yeğlemiştir.

Tekrar etmekte yarar var, sinema üzerine yazmanın nihai hedefi, öbür konular için de olduğu gibi, yaşadığımız kültürel ortamda küçük soru işaretleri, küçük gedikler açmak, herşeyden çok fazla hoşnut olmamanın yollarını göstermek, önermeler ortaya koyabilmektir. Bunlar uzun vadede sinemayla uğraşanların zihinlerinde “acaba”lar yaratabiliyorsa ne iyi...



Mekas, John Lennon ve Yoko Ono ile

Belki de bizi sıklıkla yanıtlan şu "eleştirmen" ve "eleştirme" sözcükleridir. Eleştirmenin "eleştirme"si gerektiğini kim soktu kafamıza? Bir sonuca vardım: Kötü ve çirkinlik kendi kendilerine bakacaklardır; bizim bakımımızı gereksinense iyi ve güzeldir. Eleştirmek bakmaktan daha kolaydır; neden kolay yolu seçelim?

Eğer eleştirmenin bir işlevi varsa, çevresinde insanların kendi içlerinden gelişmesine yardım edecek iyi ve güzel şeyleri aramaktır; bunları diğerlerinin dikkatine sunmaya, açıklamaya, yorumlamaya çalışmaktır— küçük kırlılık, yanlışlık ya da bozukluk parçalarına takılmak değil. Sanki bu küçük yanlışlar ve bozukluklar sonuçta gerçekten fark etmiş gibi.



İBRAHİM ALTIN'IN  
SİNEMATEK.TV

## “Ben Eleştirmen Değilim”

Söyleşi: HASAN AYDIN

*Sizce birbirinden belirgin olarak ayrılan eleştiri türleri nelerdir?*

. Batı'da belirli ayrımlar var; 'film review' deniyor, 'film criticism' deniyor, vb... Ama sanırım iki temel türden söz edilebilir. Birincisi, filmi henüz görmemiş izleyiciye yönelik olan ve bilgi verirken olumlu/olumsuz bir öneride de bulunan yazılar... İkincisi ise filmi enine boyuna ele alıp tartışan yazılar. Bu ikinciler doğal olarak okuyucunun filmi görmüş olduğunu varsayıyor.

Ama kişisel olarak beni eleştirilerin adlandırılması ya da sınıflandırılması pek ilgilendirmiyor. Film görmemiş insanlara uzun boylu yazılar yazmak bana hiç anlamlı gelmiyor. Zaten yoğun ileti bombardımanı altında olan bir insanı görmediği bir filmle ilgili olarak bir sürü şey okumaya mecbur tutmak çok komik... İlle bir görüş belirtmek istiyorsanız filmin adını yazıp yanına yıldız koyarsınız, beğendiğinize 5 yıldız, beğenmediğinize içi boş yıldız verirsiniz olur biter... Filmi görmemiş biri için filmin oyuncularını, yönetmeni, ödülleri ve çekim süreci ile ilgili bilgiler vermek daha yararlı bence... Bu da tabii ki eleştirinin değil tanıtım yazılarının kapsamını oluşturuyor.

*Pekiyi, size göre eleştiri ne?*

. Eleştiri üzerine genel tanımlamalar yapmaya hiç niyetim yok. Ama kendi eleştiri ilkelerimden söz edebilirim. Ben eleştiriye, film görmüş insanlarla ortak bir tartışma olarak görüyorum. Film izleme olayı son derece kişisel bir deneyim; bir filmi bin kişi izler ve bin farklı izlenim ortaya çıkar... Eleştiri ise bunlardan birinin izlenimlerini açıklayıp tartışmaya sunmasıdır yalnızca... Keşke mümkün olsa da izleyiciler filmden sonra izlenimlerini ortaya serip topluca film tartışabilseler... “Film görme” deneyimini en zenginleştirecek araç, böylesi bir “büyük izleyici forumu” olurdu herhalde.

İkincisi, eleştirinin filmle bağımlı olması gerek. Yani yazılan herşeyin, tartışılan her sorunun filmde bir karşılığı, bir yeri olmalı. Eleştiri gidebildiğince filmin derinliklerine inmeli. Film dışı alanlara göndermeler, gidip gelmeler de bu çözümlemeyi derinleştirdiği ölçüde kullanılmalı... Kısacası eleştiri filmin içinde gezmeli, yoksa yazanın kendi düşünce ve tercihlerini filme soktuğu bir spekülasyonlar dizisine dönüşmemeli... Kuşkusuz, zaman zaman ana ilgi alanı sinema dışında olan yazarların da yaptığı gibi, sinema ya da bir film üzerine oldukça kişisel çağrışımların, açık uçlu sorular ve izlenimlerin konu edildiği yazılar yazılıyor. Bunları okumak da epey zevkli oluyor. Ama sanırım eleştiri derken bu tür sinema yazılarını ya da sinema denemelerini kastetmiyorsunuz.

Son olarak, eleştirinin filmin yapısını keşfeden, çözümleyici (analitik) bir çalışma olması gerektiğini düşünüyorum. Bu analiz tabii ki, eleştiriye yapanın kafasına, yani ideolojik yapısına ve estetik çözümleme yöntemlerine göre olacaktır. Filmin konusunu uzun uzun anlatıp, “büyüleyici”, “düzeyli”, “nitelikli”, “başarılı”, “ustaca”, “ilginç”, “büyük” gibi anlamlı yazandan menkul sözlerle yorum yapan betimleyici (deskriptif) eleştirinin ise ömrünü doldurduğu kanısındayım. Okuyucunun zamanını almaktan başka bir işe yaramıyor bunlar...



### *Eleştirinin edebi bir tür olduğu görsel için tartışılıyormusunuz?*

. Önce kendimi bir sinema eleştirmeni belirtmeliyim. Ben kendimi bir 'cineaste' olarak görüyorum. Benim için sinema bir "film görme" eylemi... Film izlemek de, film çözümlmek de (ya da yazmak) hatta film yapmak da aynı sürecin bir parçası... Bütün sorun, sizin nasıl gördüğünüz ve dolayısıyla başkalarının nasıl gördüğü... Bütün olay baktığınız görüntüde daha fazlasını görmek... Aslında benim için sinema, filmi görüp bilinçli/bilinçsiz izlenimlerimi edindiğim noktada bitiyor. Bu izlenimleri yazıya dönüştürmek bir yabancılaşmanın da başlangıcı. O noktadan itibaren özgün deneyimden uzaklaşıyorsunuz. Bu sizin iyi ya da kötü bir yazar olmanıza bağlı bir şey değil. Görüntünün ve yazının iki farklı medya olmasından, dolayısıyla farklı yapıları bulunmasından ve farklı mekanizmalarla oluşturulup algılanmasından doğan bir şey. Bu nedenle genel olarak kullanıldığı şekliyle "film okuma" deme yanlış değilim; "film görme" terimi daha uygun bence...

İşte görsel bir deneyimi yazısal ya da sözel biçime dönüştürmek, yani eleştiri yazmak psikik olarak da bende sıkıntı yaratan bir iş... Yine keşke olanak olsa da filmi izledikten sonra yeniden gösterebilsek ve durdura durdura, derdimizi ve düşüncelerimizi görüntü içinde göstere göstere anlatabilsek, tartışabilsek... Bu nedenle sanırım örneğin John Berger'ın *Görme Biçimleri* TV dizisi olarak çok daha öğretici, aydınlatıcı oluyor. Ya da yapabildiği kadarıyla bizde TV'de, eski filmlerden önce gösterilen MSÜ Sinema-TV Bölümü'nün hazırladığı tanıtım filmleri bir sürü laftan daha çok katkıda bulunuyor izleyicinin "film görme kültürü"ne...

### *O zaman eleştiri edebi bir şey olmuyor sizce.*

. Tabii olmuyor. Bir kere kendi başına bağımsız bir yaratı alanı değil. Filme bağlı bir şey. Film varsa ve bence bu film izlenmişse bir anlam kazanıyor. Tıpkı senaryo gibi... Dünyanın en iyi senaryosunu yazsanız filme çekilmedikçe bir değeri yok. Zaten en iyi senaryo da, çekilecek filmi görsel olarak en iyi tarif eden, bu anlamda en az 'edebi' olan senaryodur bence. İkincisi, anladığım kadarıyla edebiyat, sözün ve yazının yaratıcı kullanımlarını kapsayan, varlığını doğrudan doğruya yazının ve sözün kullanım biçimindeki benzersizlikten, daha önce söylenmemişlikten alan bir kategori... Eleştiri ise görsel bir metni çözmekle yükümlü. Kendisinin yazısal bir yaratı oluşturma yükümlülüğü yok. Tabii ki, her yazı gibi, örneğin bilimsel bir araştırma ya da bir Turizm rehberi gibi, film eleştirisi de rahat okunur, anlaşılır, hatta okunmasından zevk alınır bir metin olmalı... Ama sanırım edebiyat bu değil.

### *Sizce gazetede sınırlı yerinizde istediğiniz türden eleştiri yazabildiniz mi?*

. Gazetede yazıyorum diye başka türlü, dergide yazıyorum diye başka türlü değerlendirmedim bir filmi.. Her zaman o filmi çözümlmeye çalıştım, daha fazla görmeye çalıştım... Ama gazetede yazınca daha kolayca anlaşılır olmasına ve en önemli izlenimlerime yazıyı sınırlamaya dikkat ettim. Bu yüzden, "Daha uzun yazabilsem" diye bir derdim olmadı. Ama bazı yazılar, kısa olmasına rağmen aralardan cümleler atılarak kısaltıldı ve anlaşılması zor, bambaşka metinler ortaya çıktı.

### *Geçmişten söz eder gibisiniz?*

. Evet öyle... Film eleştirisi yazmak benim için sinemanın tümü değil. Sinema üzerine yazılanların da tümü demek değil. Sinema estetik, (ve bu anlamda ideolojik) bir süreç... Bilgi, düşünce ve zevk gerektiriyor. 1980'lerden itibaren, meydanlarda "Aydın bu mu?" diye bağırarlardan, aydın geçinip, "aydın sorumluluğu" sopasını sallayanlara kadar uzanan geniş bir cephe bilgiye, düşünceye ve zevke karşı savaş açtı. Sinemada da bugün müthiş bir fikir ve ifade erozyonu yaşıyoruz. Az sayıda kahramanı bir yana bırakırsak, yapımcısından yönetmenine ve oyuncusuna kadar sinema dünyamızdaki egemen eğilim, ilk tehlikede sinemayı satmak biçiminde; videoya satmak, reklama satmak, fotoromana satmak, pasajcıya satmak vb... Sorunları açıkça ortaya sermek yerine, tıkına sıkına "kralın olmayan elbiselerini övmeye" çalışan çifte standartlı eleştiri çizgisinin de varılan bu sonuçta payı olduğu kanısındayım. Şimdi bu ortamda düzenli film eleştirisi yazmak, varolan durumu olağan kabul etmek ya da "iş"i sürdürmek gibi geliyor bana. Bu yüzden bir yıldır eleştiri yazmıyorum. Bu bir geri çekilme elbette. Ama sadece bir geri çekilme...

UMBERTO ROSSI



Fotograf: Hadiye Cangökcü

Sinema eleştirisi konusu, eleştirmenlerin ve deneme yazarlarının üretimlerini gerçekleştirdikleri sosyokültürel tablonun ve bu arada bir ülkenin bağlı bulunduğu 'derin' köklerin dışında bir konuyu gibi ele alınabilecek bir sorun değildir.

Eleştirmenlerin ele aldıkları noktaları soyut bir biçimde saptamak söz konusu değildir, önemli olan bu noktaların etki ettikleri genel durumun temel çizgilerini ayırt etmektir.

Bu kısa açıklamadan hareket ederek, özet halinde, eleştirimizin karşı karşıya olduğu durumları sıralamaya çalışacağım.

Bu konuda söze başlamadan önce artık İtalyan Sineması diye birşeyin kalmadığını göz önünde bulundurmak gerektiğini belirtmek isterim; daha doğrusu, ülkemizin film üretimi ile geleneksel olarak özdeşleştirilen o yaratma ve iletişim biçimi artık yoktur. Onun yerini, büyük kamu ve özel televizyon kuruluşları tarafından mali destek gören ve ticareti yapılan, çoğu kez sadece reklam amacı taşıyan bir takım malzemeler almıştır.

Doğal olarak hâlâ, Federico Fellini, Taviani Kardeşler, Citto Haselli ya da Ettore Scola gibi ünlü ustaların sayesinde birkaç tane "bir zamanlar yapıldığı gibi filmler" bugün de vardır ama bildiğiniz gibi birkaç çiçekle bahar olmaz.

Bugün, sinema sektörünün bel kemiğini oluşturan prodüksiyonların çoğunu ekonomik ve estetik açıdan neredeyse sadece video dünyasında gösterime uygun biçimde yapılmış filmler oluşturmaktadır. Bu durum, filmlerin biçimlerini ve içeriklerini, üretim sistemlerini, biçimsel-teorik donanımlarını, ekonomik kaynaklarını, iletişim me-



kanizmalarını değiştiren bir değişim olduğünü etkilemiştir. Eleştiri de bu değişikliklerle karşı karşıya katan alanlardan biridir.

Evet eleştiri diyorduk...

Eleştiri dđnyası, şimdilik aşılması gđc gibi gđzđken bir kriz içindedir, bu krizin ortaya çıkması bazı oğelere dayanmaktadır.

Birinci oğe, sinema sektöründe, daha genel olarak belirtecek olursak, tüm yaratım dđnyasında meydana gelen değişikliklere doğrudan bağlı olan, "temel kuralların özölmesi" olayına dayanır. Küçük ekranın büyük ekran üzerinde artık kesin olan egemenliği görüntüler aracılığıyla iletişimin anlamını kökten değişirmiştir. Dünya olaylarını eleştirisel bir bakış açısından (bu bazen aldatıcı olsa da her zaman gerçeği açıklama biçimidir) inceleyen bir ortamdan tam bir ticari amaç güden siyasi grupların elinde alet olan bir ortama geçilmiştir.

Bir zamanlar yazarın belli bir düşünce biçimini belirttiği yerlerde bugün sadece ışırtkanların dalkavukluğu bulunmaktadır. Bu durum eleştiri dđnyasının büyük bir kısmını etkilemiştir. Eleştiri hem sinema sektöründe hem de tüm basın yayın organları içinde yavaş yavaş kesin bir dışlama olayı ile karşı karşıya kalmış, daha sonraları da etkisini iyice yitirmiştir. Bu sarsıntı karşısında eleştirmenlerin çoğu ya donup kaldılar ya da gümbürdeyerek, hatta bazen sağır edeci bir gürlütle çalışan çılgın birer makina gibi davrandılar, yalnız bir adım bile ileriye gidemediler.

Eksiklik, gündemde olan olayların karışıklılığının bilincine varamamış olmaktan kaynaklanıyordu, bundan dolayı da, mikroskop altında tutulabilecek ürün tipini araştırmak için tamamiyle yetersiz eski inceleme yöntemleri kullanılmaya devam edilmiştir. Tıpkı bir saati "nasıl olsa bu da bir tür makina" diye düşünüp ingiliz anahtarıyla tamir etmeye kalkışan bir saatçi gibi davranılmıştır.

Bu boşluk içinde İtalyan eleştirisinin büyük bir bölümünde her zaman etkili olan idealizmin ve toplumbilimciiliğin eksikleri kendini göstermiştir, çoğu zaman ulaşılmak istenen hedefler belirtilmemiştir. Bütün bunlara bir örnek, RAI'nın (İtalyan Televizyon Kurumu'nun) süper yapımı, Peter del Monte'nin *Giulia ve Giulia* adlı filmi. Hiç bir eleştirmen filmi'nin kültürel biçimini, işlevini, rolünü, özünü oluşturan temayı ele almamıştır. 2000 yılının **standard** video yapımlarıyla ilgili olarak, televizyonun büyük kanalları ile elektronik devleri arasındaki savaş...

Sadece endüstriyel mantığa dayalı, ticari amaç güden filmler, 'yaratıcı örnekler' olarak ele alındığında ve sosyal değişimin 'anlamalı örnekler'i olarak tanıtıldığında büyük bir yanlış yapılmış olur. Bütün bunlardan dolayı eleştiri olayı bir prestij kaybına uğramıştır, buna bir de televizyon sisteminin 'otonom aydınlar'a verdiği rahatsızlığı eklemek gerekir. Televizyon, sistematik olarak aydınları bu gelişmeye boyun eğmiş kişiler olmaya itmek istemektedir. Aydınlar, toplum içinde eğitici ve pedagojik bir rolü yerine getirmek zorundayken televizyon tüketimi kişkırtıcı her olayda çok başarılıdır; içinde yaşadığımız dđnyanın diğer dđnyalar içinde en iyi olduğu fikrini (yanlış bir fikirdir bu) insanlara açılmaya çalışmaktadır.

Bugün İtalyan sinema eleştirisinin karşı karşıya kaldığı güçlükler, kültürel boşluktan, olayların eleştirmenlerin istekleri, çabaları, çağrılarından bağımsız olarak gelişmesinden ve bir bakıma da, artık olan olmuştur diye düşünmekten kaynaklanmaktadır.



**Cahiers du Cinema:** *Jean-Luc Godard, sinemaya eleştirilenlikten başladınız. Böyle bir geçmişe neler borçlusunuz?*

**Godard:** *Cahiers*'de hepimiz kendimizi geleceğin yönetmenleri olarak görüyorduk. Zaten sinema-klüplerine ve Sinematek'e sık sık gitmemiz, bir biçimde sinema düşünmeydi ve sinema hakkında düşünmeydi. Yazılar yazmamız da zaten bir biçimde film yapmaktı, çünkü yazmakla yönetmek arasındaki fark niceldir, nitel değil. Yüzde yüz mükemmel tek eleştirmen André Bazin'di. Diğerleri Sadoul, Balasz ya da Pasi-netti eleştirmen değil, tarihçi ya da toplum bilimcilerdi.

Eleştirmenlik yaptığım günlerde kendimi hep bir yönetmen olarak gördüm. Bugün kendimi hala bir eleştirmen olarak görüyorum ve bir bakıma da öyleyim, hatta eskisinden daha fazla. Eleştiri yazmak yerine film çekiyorum, eleştiri boyutunu da içine koyarak. Kendimi bir denemeci olarak görüyorum, roman biçiminde deneme yazıyorum ya da deneme biçiminde roman, yalnızca yazmak yerine bunların filmini çekiyorum. Eğer sinema yok olursa, kaçınılmazı kabullenip televizyona dönerim. Çünkü tüm ifade biçimleri arasında açık bir süreklilik var. Hepsi bir. Önemli olan şey, kendine en fazla uyan taraftan yaklaşmak.

Bir de eleştirmen olmadan, yönetmen olunamaz diye bir kural koymanın hiç bir anlamı olmadığını düşünüyorum. Bizim için olaylar anlattığım gibi gelişti ve öyle oldu, ama bu bir kural değil. Hem Rivette ve Rohmer de zaten 16mm'lik filmler yapmışlardı. Ama eleştiri bir basamaksa eğer, kesinlikle basit bir araç değildir. İnsanlar bizim eleştiriyi kullandığımızı söylüyorlar. Hayır. Biz sinemayı düşünüyor-



duk ve artık öyle bir an geldi ki kuşkusuz tecrübelerimizi yaymanın gerekliliğini hissettik. Eleştiri bize Rouch ve Eisenstein'i öğretti. Sinemanın bir yüzünü diğerine yeğlemeyi öğrendik. Ayrıca belirli bir bakış açısından film yapmayı öğrendik ve öğrendik ki, eğer bir şey yapılmışsa onu yeniden yapmanın hiçbir anlamı yok. Bugün herhangi genç bir yazar Molière ve Shakespeare'in varlığını bilir. Griffith'in var olduğunu bilen ilk yönetmenler bizlerdik. Hatta Carné, Delluc ve René Clair bile ilk filmlerini yaptıkları zaman, gerçek eleştirel ve tarihsel bir birikimden yoksundular. Hatta Renoir'ın da çok azdı, ama sonradan o ortaya dehasını koydu.

● *Yeni Dalga'nın yalnızca belli bir kısmının böyle kültürel bir tabanı vardı.*

● Evet, **Cahiers** grubunun. Bence herşeyi de zaten bu gruptu. **Cahiers** grubu vardı (Astruc Amca ile birlikte, Kast ve bir diğer yandan Leenhardt) ve bazılarının sol yaka grubu dedikleri Resnais, Varda, Marker ve Démy vardı. Bunlar kendi kültürel birikimlerine sahiptiler. Ama işte hepsi o kadar. Asıl sinir sistemi **Cahiers** grubuydu. İnsanlar artık meslektaşlarımız hakkında yazı yazmadığımızı söylüyorlar. Açıkçası o öğleden sonra apıcalca bir film yaptığını yazmak zorunda olduğun birisiyle oturup kahve içmek biraz zor oluyor. Ama **Cahiers** grubunu diğerlerinden her zaman için ayıran özellik, bizim övgü-eleştirel prensibimiz olmuştur: eğer bir filmi beğenmişsen, onun hakkında yazarsın; eğer onu beğenmemişsen, onu parçalara ayırmana hiç de gerek yoktur. Bu prensibe sadık kalınması gerekiyor. Böylece eğer eleştirmenin teki tutup bir film yaparsa, işte bilmemkim filmi çok harikaydı diyebilir hala örneğin, *Adieu Phillipine*. Ben böyle bir şeyi **Cahiers**'den başka bir yerde yazmayı yeğlerim, çünkü, bence asıl önemli olan şey, işi, sinema hakkında yeni bir düşünme yoluna yönlendirmek; eğer param olursa, *Adieu Phillipine* hakkında yazmak için tecimsel bir gazeteye para ödemeyi yeğlerim. **Cahiers'de bunun hakkında yazabilecek benden çok daha nitelikli insanlar var.**

● *Eleştiri tavrınız, size vakıştırılan doğaçlama tavrıyla çelişiyor.*

● Kuşkusuz ben doğaçlamayı kullanıyorum, ama çok eskilere dayanan bir malzemeyle. Yıllar boyu bir çok şeyi biriktirir, sonra bir anda yaptığımız işte onları kullanmaya başlarsınız. İlk *Serseri Aşıklar* da başlarken böyleydi. İlk sahneyi (Jean Seberg'in Champs Elysees'deki sahnesi) yazmıştım. Geri kalan her sahne için de bir yığın notlarım vardı. Bu çok korkunç bir şeydi ve herşeyi durdurdum. Sonra düşündüm: eğer işi biliyorsanız, bir günde bir düzine kadar çekimi tamamlayabilirsiniz. Yalnız, herşeyi oturup planlamak yerine, hep en son dakikada bulacaktım. Eğer filminizin nereye gideceğini biliyorsanız, bunu yapabilirsiniz. Bu doğaçlama değil, son dakika buluşudur. Açıkçası, ayrıntılı bir planınız olması gerekir ki ona tutunasınız; ancak bir noktaya kadar değişiklikler yapabilirsiniz, ama çekim başladığı zaman, olabildiğince az değişiklik yapılmalıdır. Yoksa tam bir felaket olur.

**Sight and Sound**'da benim Actors Studio biçiminde doğaçlama yaptığımı okudum. Yani oyunculara "İşte sen şöyle söylersin, sen buradan başla" diyerek. Ama örneğin Belmondo, söyleyeceği sözleri hiç de kendisi bulmadı. Yazılmıştı. Oyuncular ezberlemediler: film sessiz çekildi, ben de arkadan sufle ettim.

● *Filme başladığınız zaman size ne ifade ediyordu?*

● Bizim ilk filmlerimizin tümü aşırı sinema tutkunu insanların yapıtlarıydı. Çeşitli şeylere bilinçli göndermeler yapabilmek için, insan sinemada daha önce gördükleri-





ni kullanabiliyor. Bu özellikle benim için çok oldu. Tamamen sinemacılık tavrı içinde düşündüm. Bazı çekimlerimden önce vs.den anımsadığım sahnelere başvururdum. Ve Jean Seberg'in oynadığı kişilik de, zaten onun *Bonjour Tristesse* filmindeki rolünün devamıydı. Preminger'in filminin son çekimini alıp, "Üç Yıl Sonra" başlığına zincirlenen bir sahneyle başlayabilirdim. Hala süren alıntılama alışkanlığımdan aldığım tatla hemen hemen aynı şey bu. Bu yüzden neden kınanalım ki? İnsanlar yaşamlarında istedikleri gibi alıntılar yapabiliyorlar, bizim de alıntı yapmaya hakkımız var. Bunun için insanları çeşitli şeylerden alıntılar yaparken gösteriyorum, kuşkusuz beni eğlendiren şeyin onların alıntıları olduğuna emin olduktan sonra. Bir film içinde kullanabileceğim şeyleri yazdığım notlarımda, eğer istersem Dostoyevski'den herhangi bir alıntı yapabilirim. Neden olmasın? Eğer bir şey söylemek istiyorsanız bunun tek çözümü vardır; onu söylemek.

Dahası, *Serseri Aşıklar* yaşamdaki herşeyi içine alabilecek türden bir filmdi: filmin de tüm anlattığı buydu zaten. İnsanlar ne yaparlarsa yapsınlar, yaptıkları filmle bütünleşebiliyordu. Aslında benim çıkış noktam da zaten burasıydı. Kendi kendime dedim ki Bresson çıkışını yaptı, *Hiroshima*'nın da çıkışını gördük, artık belli bir sinema kapanış noktasına geldi, belki de bitti; şimdi buna en son noktayı da koyalım, sinemada yaşamdaki herşeyin anlatılabileceğini gösterelim. Benim istediğim, geleneksel bir öyküyü ele alıp, onu şimdiye dek sinema da yapılmış şeylerden farklı olarak, yeniden yapmak. Ayrıca bir istediğim de, sinema teknikleri daha yeni bulunmuş ya da ilk kez deneniyormuş duygusunu vermektir. 'Noktalı açılma', insana sinemanın kaynaklarına kadar inilebileceğini gösterdi; 'zincirleme' sanki daha yeni bulunmuş gibi, yalnızca bir kez kullanıldı. Eğer diğer yöntemleri kullanmamışsam, bu belli bir tür sinemaya karşı tepkiden dolaydır; ama bu bir kural olmamalı. Diğer yöntemlerin kullanılmasa gereken filmler arada sırada, hatta bazen daha sık kullanmak da gerekebilir bu diğer yöntemleri. Decoin için, Billencourt'daki kurgucusuna gidip "Az önce *Serseri Aşıklar*'ı izledim, bundan sonra acıklık çekimlerine (continuity shots) son" dediğini söylüyorlar.

El alıcısı kullanmamızın nedeni, yalnızca hız kazanmak içindi. Her zamanki aletleri kullanmak, programa üç hafta daha ekleyecekti ki, ben buna dayanamazdım. Ama bu da bir kural olmamalı: çekim yönteminiz ile çektiğinizin konusu birbiriyle uyusmak zorundadır. Tüm filmlerim içerisinde çekim yöntemiyle en iyi uyuşan konu *Küçük Asker*'inki (Le Petit Soldat). On yönetmenden yedisi net beş dakikalık bir çekim için dört saat zaman harcarlar: ben beş dakika ekiple birlikte çalışmayı yeğlerim, kalan üç saati ise düşünmeye bırakırım.

Bana en fazla sorun çıkaran, filmin sonu oldu. Kahraman ölmeli mi? Başlarken tersine daha eğilimliydim, örneğin. *The Killing*: gangster parayı kazanır ve parasıyla birlikte İtalya'ya yola çıkar. Ama gelenekselliğe karşıt birisi olarak, bu bana çok geleneksel geliyordu—tıpkı *Yaşamını Yaşamak*'da (Vivre Sa Vie) Nana'nın kazanıp, sonra da arabasıyla yola çıkması gibi. Sonuç olarak, benim asıl amacımın sıradan bir gangster filmi yapmak olduğuna karar verdim ve gangster türü ile çalışmemin hiçbir anlamı olmadığını düşündüm: ölmeli.

Ama doğaçlama yorucu bir iş, Her zaman kendi kendime söz verdim. Bu son, artık bir daha yapamam. Akşam olunca, yatağa girip, yarın ne yapacağım diye düşünmek insanı çok tüketiyor. Tıpkı, son teslim etme zamanı öğle olan bir yazıtı, saat



onikiye yirmi kala bir cafede oturup yazmaya kalkışmak gibi. Asıl garip olan şey de yazmayı hep becermenizi ama yazmayı beceremiyordunuz. Aynı tempoda çalışmak öldürücüdür. Bu bir bakıma da benim kendi seçimim. Zaten eğer ciddi ve dürüstseniz ve bu işi yapacağım diye bir yere çıkmışsanız, sonuç kesinlikle ciddi ve dürüst olur.

Bir de şu var ki, insan hiç bir zaman istediğini tam olarak yapamıyor. Hatta bazen tersini yaptığı bile oluyor. En azından bu benim için böyle; ama aynı zamanda tüm yaptıklarımın da sorumluyum. Örneğin, belli bir zaman sonra, *Serseri Aşıklar*'ın hiç de benim düşündüğümle ilgisi olmadığını fark ettim. Tıpkı Richard Quine'in *Pushover*'ı gibi gerçekçi bir film yaptığımı düşünüyordum, ama hiç de öyle değildi. İlk başlarda yeterince teknik becerim yoktu ve bir sürü hatalar yaptım; sonra da bu tür bir film çekebilecek bir insan olmadığımı fark ettim. Yapmak isteyip de başaramadığım bir sürü şey vardı: örneğin, *La Tete Contre Les Murs*'de, gecenin içinde korkunç gözüküen arabaların olduğu çekimler. Tıpkı Fritz Lang gibi kendi içlerinde görkemli sahneler yaratmayı isterdim, ama başaramadım. Ama başka şeyler yaptım. Bir zamanlar oldukça utanmam karşın, *Serseri Aşıklar*'ı gerçekten de çok seviyorum ve şimdi onun nereye ait olduğunu görüyorum—*Alice In Wonderland*'le aynı yerde. Oysa ben *Scarface*'le aynı yerde düşünmüştüm çekerken.

*Serseri Aşıklar* bir öyküdür, bir tez değil. Basit ama çok boyutlu bir temayı yirmi saniye içinde toparlayabilisiniz: örneğin, oç alma ve sevinç. Öykü ise yirmi dakika içinde toparlanabilir. *Küçük Asker*'in bir teması vardı: genç bir adamın kafası karışır, bunu fark eder ve toparlanmaya çalışır. *Kadın Kadındır*'da (Une Femme Est Une Femme), bir kız çabucak bir bebeği olsun ister. *Serseri Aşıklar*'da ise temayı çekim süresince bulmaya çalıştım ve birden Belmondo dikkatimi çekti. Onu, içinde neler sakladığının keşfedilmesi için filminin çekilmesi gereken bir kutu olarak düşündüm. Seberg ise, diğer yandan, beni eğlendiren küçük şeyleri yaparken izlemek istediğim bir oyuncuydu: bu benim aşırı sinema tutkunu—artık değilim—olmadan kaynaklanan bir şeydi.

● *Oyuncular hakkındaki düşünceleriniz şimdi nasıl?*

● Onlarla ilişkim, her zaman röportaj yapan ile yapılan arasındaki ilişkiye benzer. Arkaya gider, ona bir şey sorarım. Aynı zamanda, olayın akışını planlayan elbette benim. Eğer yorulursa ya da soluksuz kalırsa, biliyorum ki diğer durumlardaki gibi aynı şeyi söylemeyecek. Ama sonuçta, olayların akışını nasıl planladıysam, onu da öyle değiştirdim.

*Cahiers du Cinéma*

No: 138, Kasım 1962

Yeni Dalga Özel Sayısı

Türkçesi: VOLKAN TERZIOĞLU

*Sinema eleştirmenlerinin pahalıya mal olmuş filmlerden başkasıyla ilgilenmedikleri kanısındayım. Hatta bir filmin iyi olmadığını bile söyleseler, eğer pahalı bir filmse hiç değilse bunu üç dolu sütunda belirtiyorlar. Sütunların uzunluğundan filmin pahalı olduğu anlaşılıyor.*

Bunun doğru olduğunu sanıyorum. Güncel eleştiri sanki basımla ilgili olanların hedefi niteliğinde işliyor, üstelik bunla hiçbir bağıntısı olmadığı halde.

*Evet, **Le Matin** ve **Le Monde** için.*

Claude Devarrieux hariç bu geçerli. Şimdi bile **Telerama** tek istisna: Serbestleşme. Bundan böyle, bir film üzerine iki sayfa yazıldığında, bu filmin bütçesinin milyarı geçtiği anlamına geliyor. Çok az eleştirmen **Aurelia Steiner**'i görmeye geldi. Bütçe pek güçlü değildi. Sanırım bu bilinçli olarak yapılmıyor, bunu okuyunca şaşıracaklar. Ama onların ucuz filmler için kendilerini yormadıkları bir gerçek. Belli ki bu filmleri tatile bıraktılar.

*Öyle, işin esası bu. İnsanlar şimdi eskisinde daha çok paranın etkisindedir.*

Onlar artık film kaşifleri değiller. Ancak bir yandan da, birçok film var. Ve üstelik 'avant-garde' ve 'marjinal' dediğimiz sinemadan ümitsizliğe düşmüş olanlar da çok. Ben bu olayı, tamamen samimi olan Siclier'de gördüm.

*Evet bu doğru. Eğer dalga geçmek istenseydi Aurelic Steiner Vancouver için bir basın toplantısı düzenlemek yerine üç dört eleştiri uydurulabilirdi. Bu film beş milyon eski franka mal olmuş. Ayrıca sinema eleştirmenleri, onlara önemli oldukları söylenmiş filmleri görmemeye nasıl tahammül ediyorlar. Yanlış anlaşılıyor. Benim tamamıyla ihmal ettiğim birkaç tane var. Onlar her zaman ordalar ve film ya da kitap yayınladığım zaman bana daima sadıktırlar. Onlar, militanlar gibi, benim yaptıklarımın yolculuğunda. İsimleri bana söyleniyor ama unutmuyorum. Ama onlar; hayır. Görmeye geliyorlar. Bunu yapmayı hiç unutmuyorlar. Bu çok uzun zamandan beri sürüyor, senelerden beri. Bu kişiler kinlerini muhafaza etmeyi prensip haline mi getirmişler? Hayır!*

Evet, bu bir gelenek.

*Kişiliklerini doğrulamak için mi, hayır! Çünkü, öyle görünüyor ki kimse bu sebatla, okumadan, görmeden önce karar vermemişse nefret etmeyi başaramaz.*

Türkçesi: JOELLE DANON



## SANAT VE ELEŞTİRİ



## Arasında Konuşma

METİN ERKİLAN



*Ben tek başıma varım. Ben insanlığın yaratma işlevi sonucu varolan, özgün ve tekil bir olguyum. Varlığım düşünülür, duyumsanır, algılanır, okunur, görülür, işitilir, el ile tutulur. Ben'i; insanların öğrenileri, beğenileri, düşünceleri, bildikleri, bilinçleri, bilinçaltıları, bilinçdışları, yetenekleri, becerileri yaratış işlevi içinde birarada çalışarak, üreterek oluştururlar, varederler. Varlık, olgu, oluşum ve yaratılan ben'im.*

*Peki, siz kimliğinizi nasıl tanımlarsınız?. Tek başınıza var mısınız? Yoksa benim ile birlikte mi varsınız?*

### ELEŞTİRİ

Ben tek başıma yokum. Ancak sizin ile birlikte varım. Fakat bu niteliğim ve konumum benim de bir yaratış sonucu oluşan bir varlık, bir olgu olduğum gerçeğini yadsımaz.

### SANAT

*Yaratıcı beni oluştururken bağımsızdır, özgürdür. Bu yaratış bağımsızlığı ve özgürlüğü benim özgün niteliğimi, bağımsız ve özgür varlığımı saptar.*

### ELEŞTİRİ

Yaratış özgürlüğü ve bağımsızlığı sanat yapıtı oluşurken ve eleştiri yapıtı oluşurken eşdeğer bir nitelik dengesi içindedir. Bu durum benim de özgünlüğümü, bağımsız ve özgür bir olgu, bir varlık olduğumu saptar.

### SANAT

*Bu konumunuz sizin yalnız özgün bir olgu ve varlık olduğunuzun göstergesidir. Bağımsız ve özgür bir olgu ve varlık olduğunuzun kanıtı değildir. Sonuçta gene bana bağlısınız.*

### ELEŞTİRİ

Benim yaratılan bağımsız bir olgu, özgür bir varlık olmadığımı söylüyorsunuz. Bu düşünce dizgeniz benim yaratılan bir olgu, bir varlık olduğum gerçeğini de yadsır.

### SANAT

*İkilem (dilemma) bir tasım (kıyas) yapıyorsunuz. Tasım, doğrunun veya algının yerinde kullanılamaz. Sizin bir olgu, bir varlık olduğunuzu yadsımadım. Yalnız bağımsız bir olgu, özgür bir varlık olmadığınızı söyledim. Üstelik sözlerinizin başında siz kendiniz ben tek başıma yokum, ancak sizinle birlikte varım dediniz. Ben apaçık bu durumunuzu, bu konumunuzu vurgulamak istedim.*

### ELEŞTİRİ

Yaratıcı sizi yaratırken ne kadar bağımsız ve özgür değilse, eleştirici de beni yaratırken o kadar bağımsız ve özgür değildir. Yaratıcının yaratma ereğine, yaratma işlevine birtakım öğreniler, düşünceler, bilmeler, duygular, sezgiler, deneyler, yetenekler, beceriler, tutkular, bilinçaltı, bilinçüstü, bilinçdışı etkenler, inançlar, bağlantılar, güdümlülükler (engagemants) yön verir. Eleştirici beni yaratırken yaratıcı ile eşdeğer bir etkilenme ve yonlenme içindedir.



*Bu söylediklerinize katılmıyorum. Ben bu sözleriniz doğrultusunda bir düşünceyi tanımlamadım. Ben apaçık şunu diyorum: Siz tek başınıza var mısınız, yok musunuz? Eğer söylediğiniz gibi bana bağlı varsanız, bu konumda bağımsız ve özgür bir yaratmanın sonucu olan bağımsız ve özgür bir olgu, bir varlık değilsiniz. Ben bu doğruyu söylemek istedim.*

*Yaratıcının yaratmaya ilişkin bağımlılığı ile eleştiricinin öz niteliği olan bağımlılığı birbirine karıştırmayın. Yaratıcı eleştirici yokken, eleştiri yokken yaratılanı veya sanat yapıtını oluşturur. Eleştirici yaratıcı varken, yaratılan veya sanat yapıtı oluştuktan sonra eleştirisini var eder. Yaratıcı, sanat olgusu, yaratılan eleştirici yokken de vardır ve oluşur. Eleştirici ve eleştiri, yaratıcı ve sanat olgusu var olduktan sonra oluşur. Bilmem, şimdi anlatabildim mi, veya siz anlayabildiniz mi?*

## ELEŞTİRİ

Sorun biraz daha açıklığa kavuştu. Fakat bu sorunun sınırları içinde çözümlenmemiş birçok öge var. Örneğin; yaratıcıya yol göstericilik, yaratılanın veya sanat yapıtının tekil olarak çözümlenmesi, yorum denilen yeniden yaratma, sanatın, sanat yapıtının veya yaratılanın insanlarca kolay ve doğru algılanmasını sağlama. Yaratıcı, yaratılan veya sanat yapıtı hakkında tarihsel, toplumsal, ruhsal, ruhbilimsel, kültürel, sanatsal, cinsel, dinsel, ekonomik, politik düşünceler, belgeler, bilgiler ve yargılar oluşturma. Bu olgular ve işlevler eleştirinin bağımsız ve özgür bir varlık, bir yaratılan oluşunun kanıtlarıdır.

## SANAT

*Bu işlevlerin hiçbiri eleştiri olgusunu, sanat yapıtının veya yaratılanın kesin niteliği ve ayrıcalığı olan bağımsız ve özgür varlığı ile eşdeğer bir anlama getirmez. Ayrıca, eleştirinin bağımsız ve özgür bir varlık, bir yaratılan olduğunun kanıtı olarak saptadığınız işlevler, eleştiri olgusunun tümünde ve genelinde var sayılamaz. Sanat yapıtına, yaratılana bağlı olan, bağımsız ve özgür bir yaratma olgusu, bağımsız ve özgür bir sanat yapıtı, bağımsız ve özgür bir varlık olmayan eleştiri olgusunun genelinde, bu söylediğiniz işlevlerin yüzdeleri oranı nedir? Yaratıcıya doğru yol'u gösteren eleştiri, yaratıcıyı, yaratılanı, sanat yapıtını doğru çözümleyen eleştiri, doğru yorum yapan eleştiri, insanların yaratıcıyı ve yaratılanı doğru algılamaları için yapılan eleştiri çok azdır. Çoğu kez eleştiricinin yaratıcıya yol göstermesi yabansı (garip) bir çizgi izler. Bir körün veya doğruları görmemek, eğrileri, yanlışları bilgisizliğinden veya kişisel çıkarlarından örünü sürdürmek için gözlerini sımsıkı kapamış birinin, gözleri görenlere kılavuzluk etmesi gibi traji-komik bir gösteri biçimine dönüşür. Üstelik sanat yapıtı veya yaratılan ölçüsünde öznel olan eleştiri, sanat yapıtına, yaratılana bağlı olduğu için, yaratıcıya yol gösterirken birçok kez tehlikeli saptırmaların da etkeni konumuna gelebilir. Tehlikeli saptırmaları yaratıcı ve yaratılan da yapabilir. Fakat yaratılan veya sanat yapıtı bağımsız bir olgudur. Bu niteliği nedeni ile saptırmaları, kendi iç dinamiğinin sorumluluk sınırları içinde kalır. Sanat yapıtı veya yaratılanın saptırma işlevi, insanların özgür ve bağımsız düşünme ve algılama olguları ile aracısız ve doğrudan bir etkilemenin yapısı ve boyutları içindedir. Bu durumda*



saptırmanın sorumluluğuna, sanat yapısı ve yaratılan kadar, insan'ın özgür ve bağımsız düşünme ve algılanma olgusu. **SINEMATEK.TV** doğrultuda bir saptırma, tehlikeli bir saptırma değildir. Bu olağan ve doğal bir saptırmadır. Çünkü bu saptırmanın sorumluluğu, yaratıcı, yaratılan, sanat yapısı ve bu oluşum ve olgular ile aracasız, doğruca karşı karşıya gelen insan'ın özgür ve bağımsız düşünme ve algılanma olgularınca ortaklaşa bölüşülmüştür. Bu karşı karşıya veya yüz yüze gelişin arasına eleştiriyi girdiği an saptırma hem tehlikeli olur, hem de bu tehlikeli saptırmanın tüm sorumluluğunu eleştiriyi yüklenir. Bu aşamada bir de insanların örnekler ile güdümler ile düşünme ve algılama yatkınlıkları bu işlevin ve ortamın etkileme alanı içine girdiği gerçeği düşünülürse, o zaman saptırmanın tehlike boyutları daha da büyür. Kesin saptırma, zorunlu saptırma, tehlikeli saptırma eleştirinin özyapısında vardır. Sözün toplayalım veya başa getirelim: Yaratılan veya sanat yapısı özgür ve bağımsız bir olgudur. Eleştiriyse yaratılan veya sanat yapısına ilişkin ve bağımlı bir olgudur. Bu konunun ve tanımlamanın sınırları içinde konuşmanın gelişmesi gerektir diye düşünüyorum. Sizin bu konuda söylemedikleriniz veya söyleyecekleriniz var mı? Kaldı ki sözlerinizin başında ben tek başıma yokum, ancak size bağlı olarak varım dediniz. İzniniz ile size bu sözlerinizi bir kez daha anımsatmak isterim. Amacım sizi bu sözleriniz ile de bağımlı kılmak değildir. Sakın yanlış anlamayın. İsterseniz bu sözlerinizi değiştirebilirsiniz. İsterseniz bu sözlerinizi tümüyle yadsıyabilirsiniz. Konuşmanın gelişmesi çizgisinde insan aklı yaratıcıdır. Ola ki yeni bir düşünce buluşu ve aşamasına gelmiş olabilirsiniz. Birçok kez vurguladığım sorumu bir kez daha biraz değiştirerek yinelerim: Benim gibi özgür ve bağımsız bir olgu musunuz? Bana ilişkin ve bağı bir olgu musunuz?

### ELEŞTİRİ

Size ilişkin ve bağı, özgür ve bağımsız bir olguyum. Fakat 'ilişkin' ve 'bağı' sözcükleri ikimizin eşdeğer bir nitelikte olduğumuz savını, yargısını, gerçeğini ve doğrusunu sizin tanımladığınız anlam doğrultusunda değiştirmez.

### SANAT

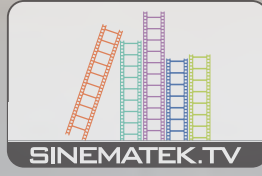
'İlişkin' ve 'bağı' sözcükleri, salt sözcükler midir? Yoksa bir tanımlamayı mı vurgularlar?

### ELEŞTİRİ

'İlişkin' ve 'bağı' sözcükleri hem bir tanımlamayı vurgularlar, hem de sözcükler. Yani hem bir akıl, hem de bir iletkenler (nakildirler). Bilmem açıklayabildim mi? Bu konuda başka bir sorunuz var mı?

### SANAT

Hayır. Hiçbir konuda, hiçbir sorum yok.



M A S U M L A R

KURGUSALLIK VE SİNEMASAL  
ÖYKÜLEME\*



*L'Innocente*'de Giancarlo Giannini ve Laura Antonelli

CEM TAYLAN





Ünlü İtalyan yönetmeni Luchino Visconti'nin 1974-1976'da Roma'da ölmeden önce bitiremediği son filmi *L'Innocente* bildiğimiz kadarıyla bir sanat dergileri ve gazetelerdeki olağan eleştiri yazılarından başka bir yandan yapılmıştır. Oysa pek çok sinema eleştirmenince her yeni Visconti filmi sabırsızlıkla beklenen kültürel bir olay kabul edilir. Biz bu yazımızda, amatörce de olsa, bir tartışma ortamı açması umuduyla *L'Innocente*'yi belli bir sinema kuramı çerçevesinde değerlendirmek istiyoruz. Hemen özgün bir yaklaşım getirme savında olmadığımızı vurgulayalım. Bu bizim yeteneğimizin çok üstünde çetin bir uğraş sayılır. Ayrıca da günümüzdeki yaygın eleştiri pratikleri, yapısalcı ya da semiyolojik okullara göre biraz demode sayılabilecek bir kurama sarılmış gibiyiz. Benimsediğimiz "auteur" (Nijat Özön'ün tanımına göre bir filmin konusundan kurgusuna kadar bütün çalışmalarından doğrudan doğruya sorumlu bulunan, filme kendi deyişini veren, damgasını vuran sinema sanatçısı) kuramı yazınsal bir düzeyde işlerlik kazanır. Oysa sinemayı yaygın bir dil gibi gören André Bazin'in görüşleri modern yapısalcı dilbilim ile bütünleşip semiyolojik okulu oluşturduğunda, ilgi alanı sinema sanatının belli bir biçimde ortaya çıkmasını sağlayan dilsel alt-tabakaya kaydırılmaktadır. Bizce Visconti bu yetkin filminde kurgusalılık (fictionality) ile kendi benimsediği öyküleme (narration) tarzı arasındaki gerilimden bir şiirsel görsel şölen yaratmıştır. Yazımızda bunun nasıl başarılığını irdelemek istiyoruz.

*L'Innocente*'nin sonuna doğru bir ayırımı Tullio çocuğun yatak odasına girer ve bakıcıya Noel Ayinine gitmesini söyler. Burada ilk kez Tullio'yu çocuk ile aynı çerçeve içinde aynadan yansıdığı biçimde görürüz. Tullio daha önce çocuğu görmeye pek yanaşmamıştır. Bu noktada öykülemenin bir mevsimsel değişme rayından ilerleyerek Oidipal bir çatışmaya doğru gidişinin görselleştirilmesi salt görüntü aracılığıyla gerçekleştirilir. Oysa çocuğun varlığına ancak konuşmalarda birkaç kez değinilmiştir. Lukacs'ın roman alanında sözünü ettiği betimleme ile öyküleme arasındaki ayırmadan yola çıktığımızda, büyük bir 'auteur' olarak Visconti'nin şunu yapmakta olduğunu görürüz: Visconti öyküleme eylemini, en yetkin bir biçimde, Oidipal bir yörüngenin varlığını Tullio ve çocuğun aynadan yansıyan görüntüsüyle ilettilerinde verir.

Filmdeki ilk görüntülerde yazınsal kaynak D'Annunzio'nun romanını ve sayfaları biraz sınırlı bir biçimde çeviren asıl yaratıcı Visconti'nin elini izleriz. Duraksayan el ve sonuna kadar çevrilmeyen sayfalar, filmde öykünün kendisinden çok öyküleme eyleminin öncelik kazanaacağı haberini verir. Visconti öykünün akışını birkaç kez eskrim maçlarıyla keser: İlk kez öykülemenin başlaması için Tullio'nun erken ayrılmak zorunda kalışında, sonra Filippo ile karşılaşmasında ve son olarak Federico ile antreman maçı yaptığında. Özellikle biçimsel kurallara bağlı bir spor dalı olan eskrim ile kendi içinde kurallara sahip bir öykü bağdaştırılabilir, ancak sinemasal öykülemeye 'auteur'ün öznel kurallar yarattığı da unutulmamalıdır. Bu bağlam içinde Visconti'nin özgün birkaç buluşunu saymak istersek akla hemen eskrimcilerin kullandığı vizör ya da kadınlar söz konusu olunca, peçe gelir. Rakibinin yüzünü görememe durumuyla filmdeki öyküde önemli karakterlerin birbirlerini birkaç kez süzmeleri karşılaştırılmaktadır.

*L'Innocente*, ilk ağızda özel ve genel sahnelerin oluşturduğu bir yörünge çerçevesinde döner. Genel sahneler, örneğin müzayedeler, resitaller iki kişinin birbirini süzmeleriyle donanmıştır hep. Hem müzayedede, hem de salonda oturma düzeni, leydiler, yaşlı soylu erkekler sırasını izlerken, genç soylu delikanlılar arkada ayakta durmaktadır. Birinci resitalde Teresa bu biçimsel düzenin dışında kalmıştır. Aslında O öykünün dışındadır. Müzik dinlemekten çok salonun dışında kendisiyle flört etmek için gelmiş adamlarla sarılmıştır çepeçevre. Bu semgesel konumundan ötürü Tullio'nun öyküsünün de, çocuğun ölümünün de dışındadır. Tipleme düzeyinde sadece romantik, baştan çıkarcı bir metres rolünü oynamaktadır. Böyle bir role de Visconti'nin yabancı bir oyuncu seçmesinden doğal bir şey olamaz.

Teresa'nın apaçık bir dekoratif semgesel öge durumuna gelmesine koşut bir konumu anlatımın içindeki benzer öğelerde görebiliriz. Sanat tarihine ya da başka edebiyatlara göndermeler, her bir sahneyi, takınılan yapay pozlar, duvarlarda asılı tablolar, renklerin ve çiçeklerin ikonografisi aracılığıyla baştan başa kaplamışlardır. Böylelikle sahne düzeni "ben" öyküsü-



nün niteliğini ya da öteki edebiyat biçimlerinin örneğinin Dekadan, Wagnerci) göndermeleri ışığa çıkarır. Bir yerde bunlarla SINEMATEK.TV'ine yaklaştığını sezeriz. Oysa mevsimsel değişmelerin gerçek zaman anlamına bağlı kalmadan kullanılışı bir öyküsel zaman kavramı yaratmıştır.

Çiçekler ve güzel kokuların kullanılışı Tullio ve Guiliana'nın seviştikleri Villavila ayrımında doruğuna ulaşır. Burada Visconti aslında iki önemli kavram, sevişme ile uyku arasındaki benzerlikleri ortaya çıkaracaktır. Sevişme (bir önceki çocuk düşürmeyle sonuçlanmıştır) hem yaşamı hem de ölümü simgeler bir anlamda. Uyku kavramına gelince, önce Guiliana'nın gündüzün başı döndüğü için Villavila'da gece uyumayı reddedişi akla gelir. Daha önceden uyku ilacı alıp, Filippo'nun kollarında bayılmıştır Guiliana. Bir keresinde de sonradan unutmamasına karşın Tullio'dan gece başucunda oturmasını istemiştir. Uykunun güven dolu sığılacak yanı (bilinç dışının niteliği) Guiliana'nın yalnız kalma korkusu (aslında sonunda yapayalnız kalacaktır) yüzünden ortada kalır. Uykunun aynı anda ölümü ve yaşamı içerdığı düşüncesine örnek olabilecek bir başka olayı, en son olarak Tullio'nun intihar ederken Teresa'dan uyanık kalmasını isteyişinde buluruz.

Guiliana'nın gayrimeşru ilişkisi de bir romantik öykü kalıbına uyar; sevgili, filmdeki bütün karakterlerin romanlarını okur gözükükleri bir yazardır. Evet Filippo hakkında konuşulur, kendisi çeşitli sahnelerde önde görülür ama sesi pek işitilmez. Belki de sesi öyküsüyle özdeşdir. Ölüm haberi gazetelerde çıkar, böylelikle bir anlamda göçen gövdesi öyküsünün yerine geçmektedir. Burjuva çevresinin dışında, yoksulluktan yetişme, herkesin aziz diye tanımladığı birisidir Filippo. Ve de bu konumuyla Teresa'nın simgesel durumunu tamamlar gözüküktedir.

Şöyle bir saptama yapılabilir burada. *L'Innocente*'nin öyküsellığı filmin biçimsel örgüsünden kaynaklanmaktadır. Öyküleme gelişimi eleştirilse de retoriksel anlamda biçimsel bir çözümlenmeye tabi tutulur. Öyküyü öykü olarak kabul etmeliyiz. Öyküleme gelince, yazımın başında değindiğimiz gibi, onun yaşamdan ölümüne doğru bir çizgi sayılabilecek mevsimsel değişme rayından ilerleyerek duruk bir çerçeve ile sona erdiğini görürüz. Teresa burada asıl tanıklık ettiği öyküden sıyrılmış gibi gözükse de parçası olduğu daha büyük bir öyküden kaçmamaktadır. Karakterler odalarda, binalarda hapsedilmiş gibidirler ve bu bağlamda filmdeki sahne değişimlerinin girişler ya da çıkışlardan kaynaklandığı söylenebilir. Ya koridorlar ya da pencerelerle karakterler sürekli olarak çerçeveye alınmaktadır. Duruk çerçeve bir anlamda burada birer simge halinde hem karakterleri hem de nesnelere içine alır. Başka bir deyişle, tıpkı renklerin, çiçeklerin, tabloların işlevinin karakterlerin ruhsal durumlarına ya da anlatının hareketine katkıda bulunmasında olduğu gibi, dekor kullanımı sahne düzenini tamamlamaktadır.

Tek sarsıntılı kamera hareketini Tullio'nun geçmişine dönmeye karar verip, bir Oidipal çatışmayla sonuçlanacak olsa da, evliliğinin baharını yeniden yaşamak için annesinin Badiola'daki evine gitmesinde görürüz. Bu sahne eve doğru dörtlüye yaklaşan bir faytonun tepesinden çekilmiştir. Daha önceki sahnelerdeki çekim tarzının kontrollü biçimselliği düşünülürse, bu kaydırmalı çekim ile, Tullio ve annesini gösteren birkaç üstten çekim bu sahneyi hiç kuşkusuz filmin içinde özel bir yere iter. Benzer bir işlem Tullio ile çocuk arasındaki çatışmada vurgulanmıştır. Yazının başında da belirttiğimiz gibi bu çekim aynadan yansıdığı biçimde çekildiği bir yana, umulandan daha uzun bir süre tutulup öyküyü sona erdirir.

Sonuç olarak öykünün gelişim çizgisi çocuğun ölümünden sonra kurgusallığın gerçekleştirilmesinden öte Tullio'nun intiharıyla biter. Geri kalan hem Filippo'nun durumundaki gibi hem de sondaki tanıtma yazılarının arka plandaki duruk bir görüntüye karşı birbiri ardına belirmesi gibi onun öyküsüdür. 'Auteur' öyküyü sona erdirmiş, her şeyi gözlerimizin önüne sermiştir artık.

★ Bu yazının birkaç dergiyi dolaşmasıyla başlayan serüveni, böylece ...ve sinema'da noktalanmıştır. (C.T.)



IRVING HOWE

Psikanaliz, kişisel yaşamının birinci safta önemi üzerinde durur, o yaşamada gömülü olan drama yönelir: Bu, çağdaş edebiyatın başlıca temalarından biridir. Psikanaliz insan kişiliğini baştan başa dinamik olarak görür: Benlik, içgüdülerin itilimleriyle düzenin, istekle törenin azgın çatışmalarına sahne olan bir savaş alanı gibidir. Ondokuzuncu ve Yirminci yüzyılda sık sık rastlanan iç gerilimler incelemesine benzer bir bakış açısıdır bu. Psikanaliz, eleştirmenin karşısına edebiyatta bilinç-altının simge ve etkilerinin araştırması gibi bir görev çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda bunu başarması için eleştirmene mükemmel bir yöntem de verir. Psikanaliz, rüva yorumlarını—kendilerinin de dikkatle yorumlanması gereken—birtakım işaretleri kullanarak yapar; aynı yöntem bazı yeni eleştirmenlerin yabancıdır değildir. Psikanaliz, dilin muhayyile tarafından zorlanmasına, ezilip bütölmesine karşı özellikli hassastır: Örneğin, 'yoğunlaşması' kavramı son zamanlarda şiirde mızah ve paradoks anlayışı hakkında yayımlanan incelemelerdeki varsayımlara pek benzemektedir. Psikanaliz, kişiliğin paravanasını delip öteye geçmeğe ve davranışlarda gizli olan istek ve itilimleri bulup çıkarmağa çalışır; bu da çağdaş edebiyatın en ağır basan kavgalarından biriyle—toplumsal maskelelerin arkasında saklanan benliğin gerçeklerini aramakla yakından ilgilidir. Kişinin gerçek duygularını bastırıp gizlemiş olmasının yarattığı kaçınılmaz acılara ve çilelere verdiği önemden ötürü, psikanaliz insanlığın kaderini karanlık görür ve gösterir: Psikanalizin kader anlayışı, görkemiyle ve derinliğiyle, çağdaş eleştiride sık sık tekrarlanan 'trajik duyarlık' konusunu andırır.

*Türk Dili*

Eleştirisi Özel Sayısı, Temmuz 1963

## AUTHOR

Her sanat yapıtının bir yaratıcısı vardır. İyi ve kötü yaratıcılar vardır. Yaratıcısız film yoktur. İyi filmlerden daha çok sayıda kötü film vardır. Bazı kötü yaratıcılar bazılarında daha da kötüdür. Yedi tane kötü yaratıcıyı izledikten sonra, sekizinci iyi bir yaratıcı olarak görülebilir.

**JONAS MEKAS**

## Film Eleştirisi Eğitimi

Söyleşi: HASAN AYDIN



Semir Aslanyürek, SSCB Devlet Sinema Enstitüsü'nü (V.G.I.K.) bitirdiniz. Daha önce okuldan sözederken bir Eleştiri Bölümü olduğunu söylemiştiniz. Bu bölümü anlatır mısınız bize?

Konulu Film Yönetmenliği, Belgesel Film Yönetmenliği, Bilim-Kurgu Filmi Yönetmenliği, Görüntü Yönetmenliği, Sinema Ekonomisi, Sinema Dramaturjisi, Sinema Eleştirisi vb. gibi tam 13 Sinema Fakültesi var, Enstitü'de. Yani sinema sanatıyla ilgili bütün dallarda uzman yetiştiren bu okul eleştirmenlerini yetiştiriyor. Bunun yararı doğal olarak, şu:

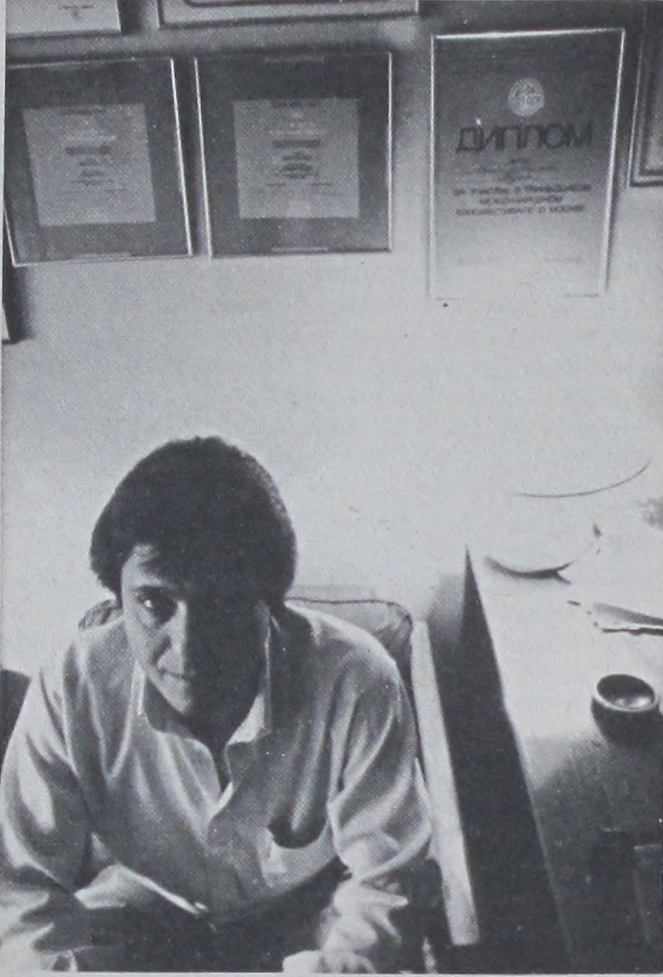
Enstitü'de eleştirmenler, bir yönetmenin, bir görüntü yönetmeninin, bir dekoratörün kısaca herkesin, senaryonun yazılışından, üretilip, perdeye gelene kadarki süreçte karşılaştıkları olayları, zorlukları yakından izleyebiliyorlar; Öğrenci-yönetmen, senarist ile filminin senaryosunu hazırlıyorlar. Senaryo, yönetmenin kendi sınıfında tartışılıyor. Gerekirse düzeltmeler yapılıyor ve ustalar (her sınıfın, birinci sınıftan mezun olana kadar branş derslerini veren ve öğrencilerin çalışmalarını denetleyen kimseler), senaryoyu imzaladıktan sonra stüdyoya gönderiyor. Stüdyoda senaryonun yapım maliyeti hesaplanıyor ve hazırlık devresine başlanıyor. İşte bu sırada öğrenci-yönetmen, senaryosunun bir nüshasını Eleştiri Fakültesi'nin öğrencilerine veriyor. Öğrenciler senaryoyu okuyup gerekirse yönetmene önerilerde bulunuyor. Yönetmen, önerilerden kendisi için uygun olanları seçip uyguluyor. (Ustam N. Navmov, derslerinde bu aşamada iyi önerileri seçip, yinelerdi) Film çekildikten sonra, Eleştiri Fakültesi öğrencileri filmi izler ve asıl eleştiri süreci başlar. Bu öğrenciler film yönetimi, oyuncu seçimi ve yönetimi, renk çözümü, format, dekor, görüntü, ses, müzik, montaj... kısaca filmi her alanda eleştirirler.



Şimdi sorunu başka bir açıdan ele alalım. 'SINEMATEK.TV' gerekli fakat aşağı yukarı yararsız, filmlerin kaderi üzerinde gerçek etkisi olmayan bir hizmet olarak gösterdim. Bu varsayıma yapılacak itirazı iyi bilirim: Eleştiri, bir filmin işletilmesini elle tutulur yolda değiştiremeyecek kadar güçsüzse de, filmin kaynağına yani yaratmaya etki edebilir. Öyleyse, şimdi, eleştirinin bu eleştiri okuyan yönetmenler üzerindeki muhtemel etkisini incelemek gerekir.

Hemen söyleyeyim ki, bu konudaki şüphecilğim, bundan önceki konudaki şüphecilğimi de aşar ve gerçekte de bu böyledir. Herşeyden önce şu var: Yönetmene kendi mesleğini öğretmek iddiasında bulunanın kendini beğenmişliği, yukarıdaki durumda olduğundan da çekilmez bir nitelik taşır (bu çeşit dersleri ancak bir Baudelaire'in ya da bir Valéry'nin benzeri verebilir). Fakat bundan da önemlisi şudur: Yaratma psikolojisine bağlı nedenlerden dolayı, yaratıcı, eleştiriden büyük bir şey bekleyemez. Eleştirmen sonuçtan, tamamlanmış yapıttan yola çıkar. Eleştirmenin görevi bu yapıtı 'açıklamak'tan çok, bu yapıtın anlamının (ya da anlamlarının) okuyucusunun bilinç ve anlayışına aydınlık kazanmasını sağlamaktır. Eleştirmenin, hayranlık duyduğu bir yapıtta, o yapıtın yaratıcısının aklından bile geçmeyen binlerce niyeti keşfettiği yolundaki itirazın budalalığı da bundan ileri gelir. Örneğin, yönetimdeki bir 'yüce' buluşun gerçekte bir teknik olaydan doğduğunu söylemek gibi. Bu zavallı iddiayı çürütmekten bıktım. En sonunda ortaya çıkan yapıt yalnızca sanatçının bilinçli niyetlerinin toplamı olsaydı, büyük bir değer taşımazdı. Dahası var: Bir ilke olarak şu ileri sürülebilir ki, bir yapıtın niteliği ve derinliği, yaratıcısının bu yapıta koymak istediği ile sonunda ve yapıtta yer alanlar arasındaki başkalıkla ölçülür. (Yaradılış hesaba katıldığı vakit, yaratıcılığın bilincine erişmekte çok daha ileriye giden, çok uzağı görüşlü sanatçılar vardır, ama bütün sanatlar içinde sinema, yapısı bakımından, Tanrı'nın yardımına en çok yer verendir.) Her ne olursa olsun, eleştirmenin amacı yaratıcılığın psikolojik sürecini yeniden kurmak değil, fakat daha önce de dediğim gibi, okuyucusunun yapıtla karşılaşmasında onu düşünce, ruh ve duvarlık bakımından zenginleştirmektir. (...)

Bizde daha çok, sinema tutkusuna ya da beğenisine az ya da çok bilinçle sahip bir genç kuşak söz konusudur. Bu kuşağın gelecekteki meslekleri üzerine bilgi ve düşünceleri artık stüdyolardan ve yönetmen yardımcılığının belli belirsiz görevlerinden değil, takat sinema evlerinin kapısını aşındırmaktan ve eleştirmenlikten geçiyor. Üstelik bu eleştirmenlik bir yandan mesleğe girişe kadar hayatını kazanmak (ki bu azımsanamaz), bir yandan da bir gün gerçekleştirmeğe ölkü edindiği sinemanın hayalini önceden çizmek, neyi sevdiğini, neyi kınadığını kendisi ve başkaları için belirtmek gibi çifte bir üstünlük taşıyor. Bu genç eleştirmenlerin taraf tutarlıkları, tartışmacı ve kavgacı özellikleri de bundan ileri geliyor. Ama bu da çok tabii, çünkü yapılan şey, gelecekteki yaratıcının yürüttüğü tutkulu bir eleştiriden başka bir şey değil. Bu eleştirinin amacı nesnel değil. Bu da bu eleştirinin ne ilginçliğini ne de önemini azaltıyor, çünkü sanatta taraf tutmak meşrur ve zeka, beğeni, istidat ile destekleniyorsa verimlidir. Şüphesiz bu eleştiri dar açıdır, hatta haksızdır, fakat düşünce açısının bu darlığı, konusunu anlamakta onu çok kez nesnel eleştiriden daha ileriye götürür. Sanat, bilim değildir. Biyolojide Lissenko'culuk ideolojik bir çılgınlıktır, ama Hitchcock'çuluk ya da Bergman'cılık hiç şüphesiz sinema düşüncesinin tarihini zenginleştiren eleştiri stratejisinin hareketi olmuştur ve öyle kalacaktır. Ben 'yaratıcılar siyasası'na inanmadığım için bu konuda son derece özgür konuşuyorum. Ama sanatta mutlak yanılmalar yoktur. Eleştiride doğruluk, bilmem hangi nesnel ve ölçüye gelir birimlerle değil, fakat her şeyden önce okuyucuda meydana getirilen düşünce uyarmalarının niteliği ve genişliğiyle belirlenir. Eleştirmenin görevi bir gümüş tepsi üstünde, var olmayan bir doğruyu sunmak değil, okuyanın kafasında ve duyarlığında sanat ürününün etkileyici niteliğini elden geldiği kadar yankılamaktır.



Filmografisinde; *Yatık Emine, Yusuf ile Kenan, Ah Güzel İstanbul, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Göl, Körebe, Amansız Yol, Anayurt Otel, Gece Yolculuğu* olmak üzere 7 filmi var. Bu filmleriyle Türk Sineması'nda farkediliyor.

Küçüklüğünden beri sinemaya tutkusu, Fransa'da yaptığı sinema eğitimi, daha sonra çektiği reklam filmleri, film müziklerini nasıl tasarladığı, starlar hakkında düşündükleri ..., bunları anlattığı, söyleşinin ısınma saatlerinin ardından okuyacağınız söyleşi çıktı.



# “Eleştiri kurumu, TüT Sineması'nın gerisinde kalmıştır”

...ve sinema: Zebercet, galiba 14 yaşında annesini kaybediyor. Filmin ortalarında ve final sahnesinde Şahika Tekand'ın tam kendisi olmayan ama ona çok benzeyen bir kadının portresi gösteriliyor. Bu annesinin resmi mi?

**Ömer Kavur:** Bu konu çok sorun yarattı, çok soruldu. Bu portre Zebercet'in dayısının, uğruna intihar etmiş olduğu Selma adında esmer bir hanıma aitti. Dikkat edecek olursanız parktaki konuşmada, yaşlı adam ailesini sorar; Zebercet'de kimlerden olduğunu söyler. Bunun üzerine “Ben onu hatırlarım, Semra hanım adında bir kadına aşıkı” ve daha 18 ya da 20 yaşındayken intihar ettiğini söyler. Zebercet, dayısı ile kendi durumu arasında bir özdeşlik kurar. Birçok insan onu annesi sanmıştır ama bu dayısının, uğruna intihar ettiği kadının resmiydi.

*Mahkeme sahnesi son derece etkileyiciydi. Bu sahnede, devletin uygulamayı aracılığıyla hukuka yönelik eleştirel bir bakıştan söz edilebilir mi? Çünkü Zebercet, kadını boğduktan sonra vicdanen son derece rahatsızdır. Ve başka insanların da ‘suç’ işlediklerini görmek ve kendi durumuyla benzerlik kurmak için oldukça çaba sarfeder. Bu gerçekte dayısının oğlunun yargılanması değil mi?*

• Hayır, herhangi bir dava.

*Hakimin sanığa yönelik sorularında kendisi de ayağa kalkıyor. Burada ceza hukukunun ve devlet sistemlerinin öngördüğü cezalar bütününe ‘suçlu’ olarak bakılan insanlarda aslında psikolojik olarak rahatlama sağladığı ve önleyici niteliği olmadığı yönünde bir eleştirel bakış var mı? Çünkü bu sahne onun rahatlama zincirlerinden biri.*

• Sanmıyorum. Yani... Yusuf Atılgan'ın bu romanı yazarken böyle düşünmediğini bilmiyorum ama benim filmi çekerkenki kişisel yorumuma göre bu sahne gidecek tırmanan o sanrılı dünyanın bir parçasıydı. Çünkü gerçekten o mahkemenin, böyle bir duruşmanın varlığını bilememekteyiz. Bu sahne gerçek miydi yoksa sanrılı yaşamın bir parçası mıydı?. Belki şu şekilde değerlendirilebilir: Sanrı da olsa gerçek de olsa sonuç olarak o tür bir yargılama, resmi ideolojinin bir devamıdır. Orada dinleyici olarak bulunan kişiler bile duruşma sırasında kendilerini bir suçlu gibi hissediyorlar. Tabii, Zebercet'in kişisel durumu çok farklı. Çünkü cinayet işlemiş; kendini suçlu ya da sanığın yerine koyması çok doğal. Bunun resmi ideoloji, insan ilişkisinde önemli bir etken olduğuna inanıyorum.

*Kestanecinin tablasını devirmesi ve belki de ilk başkaldırısı, film boyunca şiddetle var olmanın başlangıcı değil mi?*

• Eh tabii yani, her bastırılmış duygu kendi karşısını üretecektir. Sadizm dediğimiz ya da saldırganlık diye tanımladığımız şey bunun sonucudur. Ama o tablayı devirmesi, tamamiyle hayalinde geçen bir şey. Gerçekte devirmiyor. Hayalinde devirdiğini sanıyor. Nitekim bir daha kestaneciye gittiğinde kendisini hatırlayıp hatırlamadığını soruyor ve o da hatırlamadığını söylüyor.

*İlk filminiz olan Yatık Emine'ye gelirim. Filmlerinizde genel olarak öne çıkan ortak özellik muhalif ve başkaldırıcı benzemek istemeyen insanların anlatılması. Yatık Emine'de de II. Meşrutiyet döneminde, fahişeliğini onaylamayan bir 'fahişe'nin başından geçenler ve sürgün bir hastabakıcıyla ilişkisi anlatılıyor. Öncelikle bu filmdeki üslubunuza ilişkin bir şey söylemek istiyorum. Film boyunca Yatık Emine'nin, evindeki başı açık birkaç sahne dışında yüzünü görmedik. Tabii ki bir gerçekçilik kaygısıyla, köylü kadınlar*



cıvı cıvı giysileri içinde duyguyu en iyi şekilde ifade edebilirken, Emine kapkara çarşafı içinde dolaşıp duruyor. Onun bu ifadelerinden yakalamak izleyici açısından daha iyi olmaz mıydı?

• Öncelikle kara çarşaf konusuna değineyim. Kara çarşafın hikayede de yer alan simgesel bir anlamı vardı. Bundan dolayı ben de hikayeye sadık kaldım. Yüzünü görememizin nedeni yakın plan çalışmamamdır. *Anayurt Oteli* ve *Göl*'de yakın plan çalışmıştım. Ancak genellikle bu tür çalışmayı sevmiyorum. Bütün filimlerimde de bir anlatım bütünlüğü olduğunu sanıyorum.

*Videoda seyrettikten sonra Yatık Emine'nin fizik özelliklerini algılayamadım.*

• Videonun teknik kalitesinden kaynaklanabilir. Sinemada böyle bir sorun olacağını zannetmiyorum.

*Emine kendi durumunu kadercı bir yaklaşımla değerlendiriyor. Oraya sürülmüş olan hastabakıcı ise kendilerinin muhalif tipler olduklarını ve bu nedenle orada bulduklarını belirtiyor. Ve giderek film Emine'den çok hastabakıcıyı ön plana çıkartıyor. Kırık Bir Aşk Hikayesi'nde de aynı şey söz konusuydu. Genellikle kadınlardan başlayıp erkekleri ön plana çıkartan bir yaklaşımla hareket ettiğiniz söylenebilir mi?*

• Bilemiyorum. Bilinçaltımda böyle şeyler olabilir. Ama sanmıyorum... Şunu ifade ediyim; ülkemizin sinemasında birtakım modalar hakim. Örneğin, sosyal içerikli filmler, sonra kasaba filmleri, daha sonra kadın filmleri. Ama bunlar moda olmakla kalıyorlar. Uzun soluklu olduklarını sanmıyorum. Bir film yapmaya başladığım zaman kahramanın erkek ya da kadın mı olacağı ya da hangisinin daha ağırlıklı işleneceği gibi bir önyargıyla hareket etmem. Anlatmak istediğim şey kime daha yakınsa onu seçiyorum. *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde de aynı şey var diyorsunuz. Bence bu saptayımınız yanlış değil ama eksik. Yani bazı insanları, bir kişinin olaylar karşısındaki değişimini, içsel yolculuğunu, marjinalitesini vermeye ve buradan yola çıkarak genel değerlendirmeler yapmaya çalışıyorum. Bu o kişinin cinsiyetiyle ilgili değil.

*Ben niye kadın filmi çekmiyorsunuz demedim.*

• Bunu söylemediğinizi biliyorum.

*Şunu söylemek istiyorum. Kırık Bir Aşk Hikayesi'nde kadın, başlangıçta, kasabada, geleneksel yaşama biçimi ve kültürle mücadele edebilecek güçte tanıtılır. Resim hocasıyla ve öğretmenler odasındaki sahnelerdeki diğer öğretmenlerle ilişkisi bunu öngörüyor. Sonraysa kadın kaçışı, erkek mücadeleyi seçiyor. Gerçi bir aşamada, doğumundan beri yaşadığı yere tepki veren erkekmiş gibi görünüyor. Çünkü kadın oraya dışardan gelmiş. Bu anlamda haklı olabilirsiniz. Ancak kadının hayatı da hep kasabalarda geçiyor ve kendini oralarındaki geleneksel değerlere hayli yabancı hissediyor. Buna göre bu mücadeleyi neden birlikte vermiyorlar? Kadın neden kaçışı tek çözüm yolu görüyor ve nerede var olmayı öngörüyor?*

• Şimdi egemen ilişkiler sürdüğü sürece sanıyorum orada var olmaları son derece güç. Yani bir birliktelik söz konusu olsa bunun başka bir yerde kurulması savunulur. Ama o yer neresi, bu tartışılır.

*Büyük kentlerde bile bu rahatlığı yaşamıyoruz.*

• Haklısınız. Ancak insan ilişkileri biraz böyle. Biraz çevre baskısından, biraz ahlak anlayışından, biraz mücadeleciliğimizin zayıflığından habire yok olup gidiyoruz. Yani iki insanın (sevgililerden söz ediyorum) bir şeyi, bir düşünce adına sonuna kadar sürdürebilmeleri çok zor. İnsan başkalarıyla bu birlikteliği, bu dayanışmayı kurabiliyor ama duygusal ilişkinin bir düşünce birlikteliğine dönüşmesi, gerçekten çok güzel olur ama, bunun sürekli olabileceğine çok fazla inanmıyorum. Kaldı ki çevre koşulları buna elver-





miyorsa bana kalırsa, bu ilişkiler gider ve zavallı Öte yandan bu tür birlikliklerin çözümlmesine kesinlikle karşı değilim.

*Ama filmde bu birliklik çözülüyor mu? Çünkü 10 yıl sonra biraraya geliyorlar ve birbirlerini hala seviyorlar.*

- Ama bir birliklik kurmuyorlar.

*Fuat'ın durumunu ekonomik dayatmalarla mı çözümlediniz?*

- Hayır, yalnızca ekonomik dayatmalar değil söz konusu olan. Fuat'ın bilinç düzeyinin yetersiz oluşu, bir yandan da yerel törelere bağımlı oluşu, işi belli bir noktadan öteye götürmesine engel oluyor.

*Evet. Fuat'ın sıradanlığı otel sahnesinde belirgin bir şekilde ortaya çıkıyor.*

- Evet.

*Fuat, bütün sıradanlığıyla nasıl oluyor da Aysel'e ilginç geliyor?*

- Aslında Fuat da yabancılik çekiyor yaşadığı ortama, kendini yalnız hissediyor.

*Ama bunun nedenlerini kavrayabilmiş değil öyleyse.*

- Evet. Öte yandan Aysel de yalnızdır. Zaten insan ilişkileri de biraz böyledir. Yabancı bir yerde biri üzerine çok gelirse bir ilişki doğar.

*Filmelerinizde, dramatik yapının gelişmesi hep kahramanların intiharıyla sona eriyor (Zebecet, Göl'ün ağası Murat, resim öğretmeni, Yatık Emine...) Öte yandan Kırık Bir Aşk Hikayesi'nde alışılmış değerlerin dışında bir ilişki kurmak zaten mümkün değildir, bireysel karşı çıkışlar çok fazla sonuç yaratmaz ve esas itibarıyla bu mümkün de değildir, diyorsunuz. Gerçekten buna mı inanıyorsunuz?*

- Şimdi bir sanat ürününün çözüm önermesine çok karşıyım. Bence çözüm getirdiği an öğretici bir nitelik kazanır. Bana göre bir sanatçı, temel olarak dünyayı nasıl duyumsuyorsa sorunları ona göre ortaya koymalıdır. Çözümü bu diyalektik içinde aramak gerekiyor. Bence bizim toplumumuzun en önemli sorunu, eksikliği budur. Ve bundan dolaydır ki bu ülkede birçok kargaşa yaşanmaktadır. Demokratik mücadeleden daha farklı aşamalardaki mücadelelere kadar hep bunun eksikliğini hissetmekteyiz. Ve kendini tanımayan bir birey, hiçbir ideal uğruna topluma yararlı olamaz. Aksi sağlıklı olur. Bunu çok yaşadık.

*Filmografinize baktığımızda daha çok taşrada geçen öyküler görüyoruz. Bu o öykülerin içinde bir ahlak çözümlmesini sağlamaya yönelmek ve ahlakı orada oluşturmaya çalışmak anlamına geliyor olsa gerek.*

- Taşrayı bir an için bir dekor olarak kabul edin. Bu genel bir panonun bir küçük parçası kabul edilirse, sorunların özünü orada yakalamak ve bunu yaygınlaştırmak mümkündür. Yoksa taşra zihniyetiyle kent zihniyetinin farklı olduğunu iddia etmiyorum. Bana kalırsa bugün en büyük taşra, İstanbul'dur. Ayrıca küçük birimlerde çalışmayı seviyorum.

*Yani tiplerdeki prototipler genelleştirmeye daha uygun.*

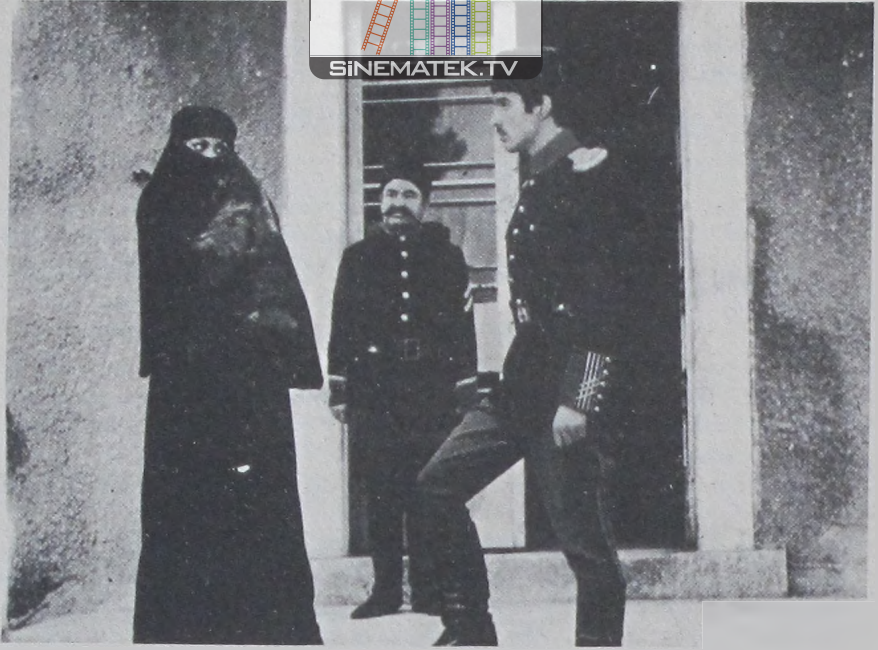
- Evet.

*Yaşam biçimleri arasında bir fark yok ve yaşam kentte de aynı biçimde sürüyor diyorsunuz.*

- Evet, genel olarak yaşam aynı.

*Ama filmlerinizdeki kişileri kent hayatına oturtsanız, kendilerine daha yakın hissettikleri insanlarla biraraya gelme olasılıkları var en azından. Bu da onlar için biraz daha rahatlatıcı bir unsur olmaz mı?*

- Hayır, tam tersi. Bilemiyorum, bu konuda ciddi endişelerim var. Niye böyle bir dü-



**Yatık Emine;** Yönetmen: Ömer Kavur, Eser: Refik Halit Karay. Senaryo: Turgut Özakman-Ömer Kavur, Müzik: Arif Erkin, Oyuncular: Serdar Gökhan, Necla Nazır, Mahmut Hekimoğlu, Bilal İnci, Atilla Ergün, Güzin Özipek, Osman Alyanak, Renan Fosforoğlu, Zeki Alpan, Nubar Terziyan

şünceye sahipsiniz? İsterseniz ben söyleyeyim ve tersini yanıtlamaya çalışayım. Yani diyeceksiniz ki kentte, aydın bir kişinin en azından kendisi gibi aydın olan kişilerle tanışma ve birlikte olma imkanı vardır. Rastlaşma olasılıkları çok fazla. Fakat kentte çok yaygın bir iletişim kopukluğu var. Bu kopukluk sadece egemen ideolojinin baskısı değil, taşrada nasıl bir takım baskılar yaşıyorsa, bir takım kurumların baskısı varsa kentte de bunlar fazlasıyla yaşıyor. Kaldı ki kentin kendi sorunsalının getirdiği bir sürü kopukluk da cabası. Yani kentin büyüklüğü, nüfusu, yaygınlığı ve de kent hayatının gerektirdiği zorunluklar var. Bundan arta kalan kısımda size ne kalıyor? Bunu düşünmek lazım. Bir de kentte televizyon gibi bir olay var ve bu insanların zamanının büyük bir bölümünü alıyor. Resmi ideolojinin ilk ağızdan verildiği bir yayın aracı. Ve siz, sizin gibi düşünen insanlarla bir diyalog kurmaya çalışıyorsunuz. Ben bu diyalogun çok fazla kurulamadığı inancındayım. Çünkü bu insanlar kaçış içinde; ya yaşam gerçeklerinden ya da kendi gerçeklerinden kaçıyorlar. Onun için kent bir avantaj değil dezavantaj sunuyor. Tabii ki kültür ve sanat kentte üretiliyor ve tartışılıyor. Fakat birtakım kıskançlıkların, kısıp mücadelelerin üretildiği bir merkez olmaktan da geri kalmıyor.

*Evet ama, sanat ve kültür kentte yalnızca üretilmiyor aynı zamanda icra olunuyor. Dolayısıyla, tabii eğer antenlerinizi açmaya niyetiniz varsa, düşüncelerinizi ve hayal gücünüzü her zaman geliştirmeye açık bir ortamda yaşıyorsunuz demektir.*

• Daha başında da söylediğim gibi kent dışında da bunları yapabilirsiniz. Öte yandan insanın kendi doğal ortamı doğanın kendisidir. Yaratıcı birçok şey doğadan kaynaklanır. Kentte koşuşturma, stres derken, gerçekten siz olabiliyor musunuz? Kentte bu ba-



kımdan dezavantajlar var. Kentte de çok sayıda etkinlikler yaşanıyor. Gerçekten iletişim kurduğunuz insanlar yoklar. Kendi başınıza bir şeyler yapmaya birlikte olduğunuzda bile olumlu hiçbir şey üretilmiyor. Kentte bu tür olanaklar var ama kullanılıyor mu? Ayrıca, tam da ben İstanbul'dan kaçmayı düşünüyordum...

*Murat Belge'nin tatil üstüne yazdığı sevdiğim bir denemesi var. Orada Belge, insan çıplak doğayı sevse bile buna kısa süre için tahammülü olduğunu, bunun yaşama biçimi olamayacağını ve bu nedenle gittiği yere uygarlık gereçlerini ve kent yaşamını beraberinde götürdüğünü söylüyor. Siz ne diyorsunuz?*

• Tamamen içimdeki bir istek, başka bir şey değil. *Gece Yolculuğu* için mekan ararken doğdu bu istek. Kayaköy, oldukça derin etkiler bıraktı bende. Kişisel bir bunalım içinde bulunuyordum, yaptığım şeylerden hiç memnun değildim o sıra. Yani iki durum üst üste geldi.

*Eskiden beraber yaşayan azınlıkların sorunlarına da yer vermişsiniz. Kayaköy'deki yaşlı adam "eskiden hayat vardı" diye bağırıyor.*

• Giderek tek sesli bir toplum haline geliyoruz. Çok farklı kültürlerden oluşan bir toplumduk, giderek bu zenginlik kayboluyor. Filmde buna ikinci örnek de sinema salonuydu. İnsanların birlikte bir etkinliği izleme alışkanlığı yok edildi. İster yaşama biçiminin ister ekonomi politikasının bir sonucu olsun, filmde sinema salonunun yok olması ona bağlı bütün diğer kültürel etkinliklerin de (konferans, panel, tiyatro, söyleşi, vs.) yok olması anlamına geliyor. Geriye bir tek televizyon kalıyor. Bu örneklerim kültürel erozyonun bir tür ifadesiydi.

*Filmdeki çocukların geleceğlerinin muhtemelen farklı olacağına ilişkin çeşitli ipuçları vardı.*

• Rehberlik yapan iki çocuk, giderek iş hayatına atılacaklar ve yetiştirilmekte olan bir kuşağın uzantısı haline gelecekler. Büyük olasılıkla bilgisayarlarla oynayacaklar. Oysa çobanlık yapan çocuğun konumu biraz daha farklı. Biraz daha duygulu ve sanatçı olmaya yatkın. Muhtemelen dünyayı biraz farklı algılayacak. Belki de şimdi yaşadığı yerde kalacak ama hiçbir zaman bugünkü kuşağa benzemeyecek.

*Gece Yolculuğu'nda ticari kaygıyla film yapmak isteyen bir yönetmeni anlatıyorsunuz. Ancak sizce Yeşilçam çevresi çok sınırlandırılmış değil miydi? Seyirciye daha farklı biçimde verilemez miydi?*

• Temel sorun, sadece kendi yapmış olduğu sinemayla bağlantılı değildi. Hayatında hep yanlış adım atmış ama her koşulda o çizgiyi sürdürmek istemeyen her insanın yaptığı işe yönelik içsel muhasebesini anlatmaya çalışan bir filmde. Temel sorun yalnızca yönetmenin kendine yabancılaşmasıyla oluşan bir problem değildi. Biraz kendi kültürel geçmişiyle, geçmişte atılan kötü adımlarla, uymak zorunda olduğu ortamla çelişkisi söz konusuydu. Yeşilçam onun ancak bir parçasıydı. Kaldı ki Yeşilçam ilişkileri yani piyasa, son derece klişe bir sektör. O düşünceler çerçevesinde hareket edildiğinde yeni bir şey üretilmiyor. Bu ölçüler içinde birşeyler oluşturmak, sanatsal niteliğe sahip, iyi olmasa bile iyiye yakın birşey üretmek dahi mümkün değil.

*Ortam anlatılırken daha simgesel bir takım yöntemlerle birşey söylenemez miydi?*

• Olabilirdi. Ama temel sorunum o değildi. Adamın kendi geçmişiyle hesaplaşması, kendi üretim alanı içinde yaşadığı çelişkiyi dile getirmek istedim. Kahramanının yönetmen olması da benim bu ortamda bulunmam, sinemacı olmamdan başka bir nedene dayanmıyordu. Yoksa mimar da olabilirdi. Baktan birtakım müteahhitler aklının ucundan geçmeyen inşaatlar yapmak zorunda kalabilirdi. Bu da aynı sorunsalı getiriyor.

*İletimsizlik üzerine kurulu bu filmde sözcüğün kendisi de biraz fazla kullanılmıyor muy-*



*Yusuf ile Kenan*: Yönetmen: Ömer Kavur. Görüntü Yönetmeni: Güneş Karabuda. Senaryo: Onat Kutlar-Ömer Kavur. Müzik: Özgün Araştırma Grubu. Oyuncular: Tamer Çeliker, Cem Davran, Hakan Tanfer, Şevket Avcı, Yalçın Avcı

*du? Çünkü o sözcük kullanılmadan da kopukluk verilebilirdi.*

• Daha akıllı davransaydım o sözcüğü kullanmazdım, açıkça. Ama burada şöyle bir durum var: *Anayurt Otel*i eleştirmenlerce göklere çıkarıldı. İyi bir filmdi ancak bu kadar da değer verilecek birşey değildi. Bunun üzerine eleştirmenler sanki acısını çıkartırcasına *Gece Yolculuğu* için "Çok beğenmedik, filmi yerin dibine batıralım da rahat edelim" havasına girdiler. Günah çıkarmak istermişcesine. Sungu Çapan şimdi "hata ettim" diyor. O zaman niye bu kadar acele karar veriyorsunuz kardeşim?

*Eleştirmenler, ayrıksı çalışmalara prim vereceklerini söyleseler de bu tür çalışmaları içlerine sindiremiyorlar. Bizce Gece Yolculuğu cesaretli bir çalışmaydı, bir şeyin muhasebesiydi. Bu anlamda filme bu kadar saldırlmaması gerekiyordu.*

• Eleştirmenler genellikle bir filmi bir başka filme karşılaştırmak gibi vahim bir hataya düşüyorlar. Bir yönetmenin tüm filmlerine bakar ve genel çizgisini çıkarırsınız. Bir filmi başarısızsa o yönetmeni yerin dibine batıralım ne anlama geliyor? Bence çok ilkel bir yaklaşım. Eleştirmenler de biraz daha cesur, araştırmacı olmalılar çünkü okur ve izleyici üzerinde oldukça etkililer. En ciddi sorunları kendilerini çıplak olarak ortaya koyamamaları. Yönetmenler bunu yapıyorsa onlar da yapmalılar. Filmin öyküsünü anlatıp, şu görüntü şöyleydi, bu görüntü böyleydi demek eleştirmenlik değildir. Sokaktaki adam da bunu yapar. Kendi düşüncelerini açık bir şekilde ifade etmeliler.

*Bugün Türkiye'de sinema eleştirisi, günlük gazetelerin sayfalarında yazılıyor. Dolayısıyla gazetenin genel çizgisi, gazete-okur ilişkisi bağlamında eleştirmeni de etkiliyor ve onlar da para kazanmak zorunda.*



• Bu bir gerekçe olamaz. Eleştirmenler de kendi düşüncelerini, düşüncelerini, duygularını açıkça ortaya koymalı ve kendilerini savunmalı. Genellikle yablonlaşmış düşünceleri hala savunmaya çalışıyorlar. Yeni bir izleyici kitlesi oluşturacaksa bu yalnızca sinemacıların çabalarıyla olmaz. Sinema yazarlarının, salon işletmecilerinin geniş kapsamlı tavrı almaları gerekli. İzleyicinin algılama düzeyinin gerisinde kalmamalıdır. Yaratıcı eleştirmenlik bizde eksik. Eleştirmenler kişisel üsluplarını geliştirmek zorundalar. Bugün eleştiri kurumu, Türk Sineması'nın gerisinde kalmıştır. Eleştirmen kendi düşüncesini savunmak zorunda. Şablonculuğu bıraksınlar. Yoksa genç izleyicinin ve algılama düzeyinin çok gerisinde kalacaklar. Hatta şu anda bile geride kalmış olanları var.

*Öte yandan Batı'da yönetmen-eleştirmen birbirini tanımıyor. Oysa burada herkes içiçe.*

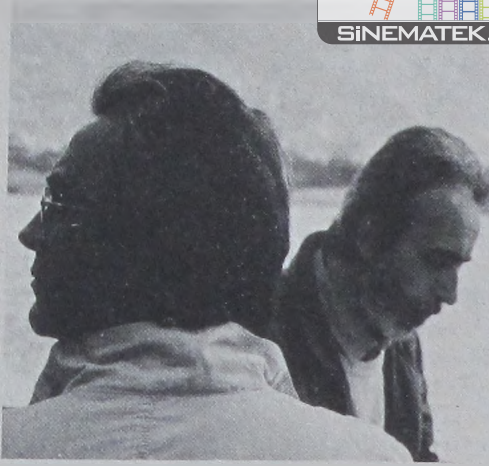
• Yine de Batı'da çok daha kişisel yazılar yazılabiliyor. Türkiye'de herkes imkanların kısıtlı oluşundan yakınıyor. Sınırların belliyse mahkum olmuşsun demektir.

*Türk Sineması'nın bugününü değerlendirir misiniz?*

• Son yıllarda yapılmış bütün filmleri merak ettim ve izledim. Onun için kişisel bir değerlendirme yapabilirim. Geçen yıl 15 yeni yönetmen film yapmış. Birkaçı dışında hepsini seyrettim. Genç bir Türk Sineması'nın varlığından söz edemeyiz. Ama istisnalar da var. Bunlar arasında Orhan Ögüz ve Şahin Kaygun'u sayabiliriz. Bunlar dışında yeni bir soluk yok. Ama çeşitlilik söz konusu. Bazıları daha yetkin, bazıları daha aksak da olsa farklı temalara el atılıyor. Fakat hiçbiri heyecan verici görünmüyor. Genelde Türk Sineması'na bakarsak tecimsel filmlerin ağırlıkta olduğunu görürüz. Örneğin, bir Atıf Yılmaz'a bakıyoruz, çok iyi filmler yapmış ama şu an popülist filmler yapıyor. Ancak bir yandan da bunların içine toplumsal sorunlar serpiştiriyor. Bu yüzden saygı duyuyorum. Bu tür bir sinemanın dünyada çok az örneği var çünkü. En fazla yakınlık duyduğum Erden Kıral. Kendine ait bir ufku var. Çehresini devam ettirmekte ısrarlı. Başar Sabuncu oldukça ilgimi çekiyor. Ali Özgentürk, zaman zaman Şerif Gönen ve yetenekli olduğu halde henüz çok başarılı filmler yapamamış ama sanki her an iyi birşey yapacağını hissettiğim Zeki Ökten var. Ancak dünya sinemasında da nitelikli ürün sayısı çok az. Bizde geçen yıl en az 5-10 nitelikli film üretildi. Bu bakımdan ümitsiz değilim. Sinemada ekonomik bunalım olduğu bir gerçektir. Film sayısı azalıyor. Ancak belki de bu daha iyi, çünkü ne ekonomik ne de yaratıcı potansiyelimiz bu kadar çok sayıda filmi karşılayabilecek durumda. Bence yılda 40-50 film çok daha iyi. Bunların içinden 10 tane nitelikli film çıkarsa sinemamızın geleceği açısından umut vadeder. Türk Sineması'nda iyi bir gelecek, egemen piyasa koşullarını inkar ederek film yapan insanlarla mümkün olabilecektir. Piyasa ölçüleri içinde film yapanlar Türk Sineması için kilometre taşı olamaz. Kusurlu da aksak da olsa sinemacının anlatacağı bir şey olmalıdır. Zira giderek ustalaşacaktır, benim için önemli olan bu. Bizde büyük bir sinemacı yok. Yılmaz Güney'den başka kimse aynı düzeye ulaşamamış ama bazıları için ümidim var.

*Türkiye'de insanların yaşam biçimleri değişiyor. Kimse dışarıya çıkmak istemiyor. Evlerinde oturup televizyon seyretmeyi tercih ediyorlar. Sinema salonları da birer ikiye kapanmak zorunda kalıyorlar. TRT'nin devlete bağlı bir kuruluş olması dolayısıyla TV ile, dolayısıyla otorite ilişki konusunda ne düşünüyorsunuz?*

• Ben bu konuda düşündüklerimi her yerde açıklıyorum. Bugün her yerde devletin bir kültür politikası vardır ve bu sinemanın devamını öngürür. Yani sinema olanaklarını yaygınlaştırmak ve sürdürmek, sinema salonlarının kapanmasını önlemek hükümetlerin ve yerel yönetimlerin politikasını oluşturur. Ne yazık ki bizde bir kültür politikası yok. Dolayısıyla bahsettiğiniz durumda bulunuyoruz. Üçyüz kusur salon kaldı. TV geldi. Bugün en büyük tehlike Amerikan Sineması'nın hegemonyasıdır. Batılı devletler bunu önlemeye çalışıyorlar. Ayrıca dünyada bir de tecimsel ve sanat filmleri ayrımı var,



*Gece Yolculuğu*; Yönetmen: Ömer Kavur, Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi, Senaryo: Ömer Kavur, Müzik: Atilla Özdemiroğlu, Oyuncular: Aytaç Arman, Macit Koper, Zuhâl Olcay, Şahika Tekand, Arslan Kaçar, Orhan Çağman, Osman Alıyanak, Nurseli Çamlıbel

izleyici ayrılmış durumda. Tabii bu konuda da merkezi ve yerel yönetimler gerekli yardımları yapıyorlar. Oysa Türkiye’de böyle bir ayrışma henüz olmadı. Gençler yeni solumlar istiyor. Bizim sinemamızın geleceği de bu ayrışma bağlı. Elitist filmlerin izlendiği bir sinema şebekesine gerek var. Ve tabii daha çok para getiren eğlence sineması da varlığını sürdürecektir. Zaten ideoloji de bu: düşündürmemek, hoş vakit geçirtmek, tek bir düşünceye kanalize etmek. Teknolojik gelişme belki bir alternatif getirecek, insanlar kendi kişisel filmlerini kişisel bütçeleriyle yapacak ve kitle iletişim araçlarıyla bu çalışmalarını duyuracaklardır. Bu kaçınılmazdır çünkü istek var. Yani iş sinema salonlarıyla bitmiyor, etkinlik alanlarının farklılaşması gerekiyor.

*Filmlerinizde sinema salonlarının kapatılmasına nostaljik bir bakışınız var. Şimdi Türkiye’de salonların kapanma nedeni olarak hep bir günah keçisi bulunmuş: TV denmiş, sonra terör denmiş, video denmiş. Oysa insanlar evde oturmak istiyor, bunu gözden geçiriyoruz. Yönetmen ve eleştirilenler bunun farkında değilmiş gibi. Bir de yeni bir dağıtım şebekesi oluşturmak konusunda ne düşünüyorsunuz?*

• Dışarda pazarlama yöntemi farklı. Bu bizde yok çünkü rantabl değil. 1000-1500 kişilik salonda tek film oynatılıyor. Oysa bu salon beşe bölündüğünde daha fazla film göstermek mümkün olabileceği gibi doluluk oranı da artacaktır. Öte yandan klasik Yeşilçam türünün dışına çıkan bütün filmler iş yaptı. Yani potansiyel var.

*Bu potansiyelin oluşumunu değerlendirir misiniz?*

• Kitle iletişim araçları sayesinde insanlar çok fazla film seyrediyor. Ve artık izlediği filmleri karşılaştırma olanağı buluyor.

*Çokca kullanılan bir deyim olan ‘sinema dili’ni tanımlar mısınız? Bu dil gösterge ile gösterilen arasındaki bir ilişki midir, metonim ya da metofor mudur? Her yönetmene göre değişen farklı versiyonlar mı sözkonusudur?*

• Her yönetmene ve bir yönetmenin her filmine göre değişen versiyonları vardır. Bençe kendi ritminiz neyse sinema dili de odur. Akılcı bir şey değildir, kişinin mizacıyla bağlantılıdır. Yoksa entelektüel düzeyde incelenmiş ve o şekilde aktarılmış bir şey değildir. Kendi içsel ritmiyle kurmak istediği düşünce arasında yaratılan bağdır, sinema dili. Yani bu düşünceye kendi doğal ritmini bozmadan verdiği ifadedir. Bir yönetmenin kendi



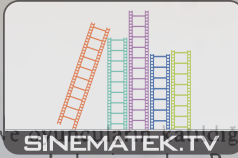
filmleri arasındaki dil farklılığı da düşünce ve duygularının farklılığını ve belki de çelişkilerini gösterir. Düşünce ve duyguların farklılığını göstermektedir. Bir planı o veya bu açıdan çekmek bir duyumsamaya, hissetmeye bağlıdır. İfade biçimi duygulardır, akıl çok ön planda olmuyor. Ancak sinemanın da kendine ait birtakım teknik kuralları vardır. Ama örneğin, Godard bu klasik sinema adına aykırı, yeni şeyler yapıyor, bu akılcı ve bozguncu bir yaklaşımdır. Yani bir tür tepki.

*Türk Sineması'nda Batı'ya açılma yönünde bir anlayış değişikliği gerekiyor mu?*

• Evet bir anlayış değişikliğine ihtiyaç var. Bu değişmeyi sağlamak sadece bunun tartışmasını yapmakla mümkün olmuyor. Ülkemizde buna yönelik filmlerin sayısı çok az. Ve bunun giderek artması ve arttığı oranda da etkinleşmesi gerekiyor. Biz de kendimize biraz farklı bakmak zorundayız. Yani bu köylülük, bu pitoresklik, bu egotizm, tamam hoş, güzel de biraz kolaycı ve sığ bir yaklaşım tarzı. Yani biz niye derinlesine düşünen insanlar değiliz, öyle olmamız gerekiyor. En azından birtakım sorunlara niye onlar gibi bakmıyoruz ya da kendimize özgü bir dille bunu niye anlatmıyoruz? Yani illa birtakım şablonlara sığmıyoruz. Bu, sanıyorum zaman içinde oluşacaktır ama Batı da bizi bulduğumuz yerde görmek istiyor, ancak bakış açısının giderek kırıldığına inanıyorum. Edebiyatımıza bakın; bugün bizden kimi tanırınlar, Nazım Hikmet'i bir tarafa koyun. Peki bizden niye Sait Faik, Sabahattin Ali tanınmaz. Ya da niye daha çağdaş yazarlarımız tanınma açısından aynı oranda başarıya ulaşamaz? Şimdi Orhan Pamuk'un bir kitabı Fransızcaya çevriliyormuş falan. Ama geç kalınmış. Çünkü bize öyle bakmak istiyorlar. Az gelişmiş bir ülkeyiz, dolayısıyla az gelişmiş bir sanatımız olmalı diye düşünüyorlar. Batı insanı, bize kıyasla çok daha donanımlı. Yani bilgi kaynağı açısından. Kültürel anlamda da daha donanımlı. Fakat bu kapanmaz bir uçurum değil. Özellikle yeni gelişen kitle iletişim araçlarıyla bu daha da mümkün. yeter ki onlar doğru kullanılsın. Yani şu düşünce beni biraz sinirlendiriyor: Orada (Almanya) biraz ağır konuşmama neden olan buydu. Bireyi ele alan ya da çağdaş bir ortamda geçen bir öykünün anlatılacağı bir film neden onları ilgilendirmesin, neden biz bunu yapmayalım? Bu yönde adeta bir tabu var, onlar için. İlla bir köy filmi yap, kırsal kesimde geçen bir film yap, sünnet düğünü, kesilen kurban göster, vs. gibi. Batıda varolan sorunların birçoğu bizde mevcuttur ve en ağırlıklı olan sorunlar da bunlardır. Niye hala daha istisna olmasa da daha azınlıkta kalan sorunlara parmak basılsın? Dışarıya satılan filmlerimize bakıyorsunuz; Atıf Yılmaz'ın *Adak*, Yılmaz Güney'in bütün filmleri, bunlar hep kırsal kesimde geçiyor. *Hakkari'de Bir Mevsim*, *Ayna*, *Bereketli Topraklar Üzerinde*; bu filmleri yerer anlamda birşey söylemiyorum, yaklaşımlarını belirlemek anlamında söylüyorum.

*Yani Batı'nın tükettiği filmler bağlamında... Şimdi siz onların bu anlayışına karşı sert bir çıkış yaptım dediniz. Peki Türkiye'de otoritenin yani devletin ve şu anda onun bir uzantısı olan ANAP hükümetinin (SHP de olsa farketmez) sinemayla kurulu bir ilişkisi var mı? Bir dönem, CHP'nin 79'daki hükümeti sırasında önemli sayıda sinemacı, hükümetle sıkı ilişkilere girdi. Buna rağmen gelinen nokta hüsrana oldu. Bütün bunlardan yola çıkarak sizin tavrınız ne olabilir? Bunu hem kendi adınıza hem de sektör adına yanıtlamanızı istiyoruz. Sinema sektöründe bu yönde bir görüş birliği var mı? Yoksa bir kabullenme mi söz konusu? Çünkü entellektüel faaliyet devlet tarafından önlenmek istiyor. Hatta bugün entellektüellerin aşağılanması bir devlet politikası haline geldi.*

• Doğru, buna katılıyorum. Bir defa şunu açık söyleyeyim, çıkışlarım hiçbir şekilde bireysel amaçlı çıkışlar değil. Eğer bir çıkış yapıyorsam, benim gibi düşünen, benim gibi çaba harcayan, birtakım mücadeleler veren arkadaşlar adına da çıkış yaptığıma inanıyorum. Yoksa kendi adıma çıkış yapmama zaten gerek yok. Kastettiğiniz türde bir dayanışma sinema ortamında var ama azınlık olarak tanımlayabileceğimiz belli

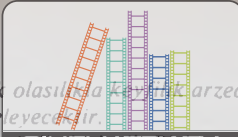


yonetmenlerin, belli senarist sessiz bir dayanışma. Ama sinemaya en ağırlıklı damgayı vuran da bu insanlar. Buna inanıyorum. Hükümetin ya da devletin genel politikasına karşı her zaman çıkışlarımız oluyor. En azından sansüre karşı çok iyi çıkışlar yaptık. Ki bütün hükümet dönemlerinin ortak sorunu. Örneğin. Ahmet Taner Kışlalı döneminde *Yusuf ile Kenan* ve *Demiryolu* filmleri sansürden geçmedi, yasaklandı ve koskoca Antalya Film Festivali, jürinin yasaklı filmleri görme isteği üzerine iptal edildi. CHP'nin yüz karasıdır bu. Ecevit'e özel telgraflar çekildi vs. Yani ta 70'lerden beri böyle bir mücadelenin içindeyim. Bunu benim durumumda olan bütün arkadaşlar yapıyor. Fakat açıkça devleti bu yönde kanalize etmek, ya da daha iyi işler üretmek adına kendimize imkanlar kazandırmak için böyle girişimlerde bulunmanın çok yararlı olduğuna inanmıyorum. Hatta çok daha farklı bir ideolojiye sahip bir devlet olduğuna varsaysak bile böyle bir devletin dahi yardımını istemem. Çünkü resmi ideoloji, ideoloji ne olursa olsun bence muhalefet edilmesi gereken bir ideolojidir. Ve söz konusu yardımı aldığınız an muhalefet edemez hale gelir, göbeğiniz bir taraftan bağlı olur. Sanatçının bir görevi de bu muhalefeti sağlamak ve başkaldırıcıyı sürekli canlı tutmaktır. Onun için değil ANAP hükümeti, ütopyik konuşuyorum, en inanacağınız bir iktidar dahi gelsin, bu iktidarla da herhangi bir şekilde bir işbirliği yapılması gerektiğine inanan bir insan değilim.

*İktidarsızlıkla işbirliği daha hoş galiba! ...ve sinema'nın 2. sayısının giriş yazısında yazdığımız birşey var. Otoriteyle ilişkiyi sizin tanımladığınız anlamda algılayan birtakım insanlar, yıllardır Türk Sineması'nın bir yasaya gereksinmesi var dediler, böyle çağrılar yaptılar ve sonunda Türk Sineması'nın bir yasası oldu. Tabii o sırada bu yasaya muhalefet ettiler ama hiç önemli değil. Sonuçta sinema biraz daha çerçevelenmiş oldu. Bugün İstanbul'da oynayan bir film Ankara'da bu yasa sonucu oynamayabiliyor. Bu sırada da Kültür Bakanlığı ödül dağıttı, belki bu yinelenen bir ödül ama siz de bu ödülü kabul ettiniz. Biz sizden bu ödülü reddetmenizi bekliyorduk. Çünkü tabiri caizse bu bir çeşit ulufeydi.*

• Şimdi ben devletten 3 tane sinema başarı ödülü aldım. Bu bağlayıcı birşey değil. Bunu karıştırmamak lazım. Evet bu ödüller reddedilmelidir ama bu hiçbir şeyi çözmez. Benim söylemek istediğim çok daha kapsamlı birşey. Sinema yasasının çıkmasında benim de katkılarım, çok uzun uğraşlarım oldu. Çünkü bana göre herşeyden önce sinemanın devlet tarafından tanınması gerekiyordu. Sinemanın her çağdaş ülkede olduğu gibi yasal bir tanıma kavuşması gerekiyordu. Bunun gerektirdiği bir takım avantajlar var. Çünkü geçmişte de devletin bir takım denetimleri söz konusuydu; sansürden geçse bile idari makamlar, filmi, belli yerlerde yasaklayabiliyordu. Onun için bu, bugüne ait birşey değil. Şimdi sinemanın tanınması, sosyal güvence gibi avantajlar getiriyor. Sinemada çalışan emekçilerin sosyal güvence hakları sağlanacak. Bunun yönetmeliği hazır. Sinema için birtakım kredilerin kullanılması söz konusu. Bu yönetmelikte var ama şu anda fonda para toplanabilmiş değil. Amu bu fonlar doğru dürüst mü kullanılır yoksa başka tarafa mı aktarılır onu bilemem. Ancak ileride genç bir adam film yapmak isterse hiç olmazsa bu imkandan yararlanabilmeli. Bu bence kötü birşey değil. Sinema araç-gereçleri için gümrük indirimi son derece önemli. Bundan önce %120'ye varan gümrük vergileri vardı, bugün en yüksek gümrük vergisi %35, hatta ham film, kamera gibi araç-gereçlerin gümrüğü %0'a indi. Bütün bunlar bu yasa çerçevesinde gerçekleşti. O bakımdan yasanın gerekliliğine inanıyorum. Bir de devletin sinemayı resmen tanıması gerekiyor. Gerçi bugün tanıdı da ne oldu diyeceksiniz ama daha olumlu bir iktidarda belki çok daha iyi imkanlar hazırlanabilir. Ancak bu demek değildir ki devletin resmi ideolojisini benimsiyorum, ona muhalefet yapmıyorum. Bu ayrı bir konu.





*Amu bu fonların kullanımı büyük olasılıkla keyifli olacaktır. Çeşitli politik unsurlar amaca uygun kullanımı gölgeleyecektir.*

• Bu fonların kullanımı devletin gördüğümüz yönetmelik, sektörün belirleyici kişiler ve sektör dışında devlet temsilcisi olmayan komisyonlarca saptanacak. Örneğin, fonun %5'i ilk filmi yapacak yönetmen tarafından kullanılacak. Bunu da koydurduk yasaya.

*Devlet sinemayı tanısın diyorsunuz. Devlet için yasa değiştirmek sorun değildir. Yaptığınız hoşlarına gitmez ve yasayı değiştirirler. Bu anlamda devletin bu işin içinde hiç olmaması (sansür kurulu, vs. ile birlikte) yine de daha olumlu birşey değil mi?*

• Bu soruya iki aşamada cevap verebilirim: Kendi adıma ve sektör adına. Dünyanın her yerinde devlet bu anlamda yardımcıdır ve hatta bazı ülke devletlerinin yardımları muazzamdır. Örneğin, film yapmak isteyen insanlar için Fransa, Almanya bize kıyasla cennettir. İkincisi, bugüne kadar bizde olmayan bir sigorta hakkı meselesi vardı. Bu önemlidir. Çünkü 5000'e yakın çalışanımız var. Bu insanlara bu olanağı sağlamak önemli birşey. Şimdi bana sorarsanız, bu yasanın benim yapacağım filmlere bir yararı olacağını sanmıyorum. Kaldı ki böyle bir töhmet altında kalmak benim hiç hoşuma gitmez. Yani en azından bilinçaltı olarak rahatsız eder. Fakat ben kişisel düşüncelerim doğrultusunda değil de sektörde çalışan insanlar adına bir uğraş verdim.

*Peki bu ödülleri kabul etmek, sembolik düzeyde de olsa iktidarı tanımak anlamına gelmiyor mu?*

• Bana sorarsanız bu spekülatif bir yaklaşım biçimi. Yani insan biraz da yaptığı işlerle ölçülür. Yoksa ben devletten başka birşey almadım. Bunlar da bana fazla bir avantaj sağlamadı. Tek avantajım, ellerindeki filmlerimin kopyasını kendi cebimden basmıyorum. Öte yandan bu tür ödülleri almış birçok insan var. Yani bu meseleye böyle bakmak yanlış olur. Samimi söylüyorum, en ufak bir tereddüt olsaydı almazdım.

*Neden tereddütünüz olsaydı?*

• Sizin söylediğiniz anlamda bir tereddüt.

*Ben soruyu şuradan başlattım. Sizin yaptığınız filmlerde iletişimsizlik ve çifte standart gibi konular işleniyor. Ben de bu çifte standardı içinize sindirip sindirmemek bağlamında sordum. Yani otorite dediğimiz bugün karşımıza devlet olarak çıkan kurumla ilişkiyi reddetmek, yani karışmasın daha iyi demek, ya da karışsın ama söyle veya böyle karışsın demek var.*

• Hayır ama bu yaklaşımla uzlaşmalı bir tavır aldığımızı sanmıyorum. Ama bir sektör adına birtakım haklar almak söz konusuysa onun için bir çaba sarfederim, o ayrı konu. Kaldı ki TRT ile birtakım ilişkilerimiz var. Ne kadar özerk deniyorsa da devletin bir yan kuruluşu. Öte yandan birtakım ekonomik sorunlar da söz konusu. Yaptığımız filmlerin daha yaygın kitlelere ulaşması söz konusu. Onları bir tarafa koyun bir de tümüyle devleti inkar etme durumunu kafanızda tartın. Ama bir de şunu söyleyim. Televizyon'a bir film veriyorsunuz, belli ölçüde bir ekonomik fayda sağlıyorsunuz. Bir de filminizi 20 milyon kişiye izletme olanağı bulursunuz. Tabii bu da çok tartışılabilir bir şey. Sonuç olarak sizin yaklaşımınıza göre bütün ödüllerin, jürilerin kaldırılması gerekir diyebiliriz.

*Haklısınız. Biz de tam bunu söylüyoruz. Yeşilçam ilişkileri içinde film yapmanın zorluğu, para dönüşlerinin yavaş olması sonucu devletle TRT aracılığıyla ilişki kurmak söz konusu oluyor. Bu durumda devlete karşı muhalefeti geçici bir süre için de olsa geri çeker. Çünkü devletle içiçe oluyorsunuz. Bu konuda ne diyorsunuz?*

• Bu konuda çok katı davranmam. Temel bir takım ilkeler çerçevesinde ödün vermediğiniz sürece, bence buna ister uzlaşmalı bir tavır deyin ister küçük ödümler deyin, ama



size geniş olanaklar sağlıyorsa olaya böyle bakmak lazım.

*7. sayımızda birçok yönetmene neden film yapıyorsunuz sorusunu yönelttik. Ne yazık ki yalnızca bir yönetmen yanıt verdi.*

• Sektörümüzün büyük bir bölümü yaptığı işin bilincinde değil. Kesekağıdı gibi film yapıyorlar. Yani bir Ayşe, bir Ahmet olsun yeter diyorlar. Bu tavır da bir kurumlaşmayı getirmiyor. Kriz bu nedenle yaşanıyor. Adamlar bir iş bulalım, ekmeğimizi alalım, iş bitsin yenisine bakalım diye düşünüyorlar. Tabii filmcilik çok ciddi bir sorumluluk gerektiren bir iş. Onun işi sorunuza yanıt verilmemiş olması çok doğal. Belki de bazı insanların eline geçmemiştir.

*Onlar gönderdikçe yayınlayacağız.*

• Belki bazıları bu soruyu kendine bile hiç sormamıştır. Sormuş olsa bile nasıl yanıt vereceğini bilmeyebilir.

*Ama bilmesi gerekiyor.*

• Bilmiyorsa nasıl cevap versin?

*Bilmiyorum diyebilir. Çünkü seri bir üretimin parçası değil tasarlayıcısın.*

• Evet ama birçok insan öyle bakıyor. Ben eminim ki birçok yapımcı çevirdiği filmi görmemiştir.

*Peki bir çözüm olarak, kültür düzeyi yüksek ve parası olan insanlara sinema yatırımı nasıl cazip hale getirilebilir?*

• Bu oluşuyor. Kurumlaşmaya yönelik ciddi bir kabuk değişimi var. Sinema da kaçınılmaz olarak bundan nasibini alacak. Bunun da temel bir tek nedeni var: Video olayı. Yani hem video kasetlerinin pazarlanması bunların üretilmesi hem de video cihazı üreten yatırımların varlığı temel bir neden kurumlaşma için. İkinci ana neden de sinemanın yalnızca ulusal çerçevede ele alınamayacağına anlaşılmasıdır. Aksi halde son derece güdük kalmaya mahkumdur. Bugün bütün ülkelerde eğer televizyonun katkısı yoksa uluslararası bir işbirliği vardır. Bu durumda sinema yerel olmaktan çıkıp ekonomik ve yaratı boyutuyla çok daha büyük bir sektör haline geliyor. Türkiye'de şu anda bu piyasadakilerin çoğu söz konusu değişime ayak uyduramayıp silinecektir. Bunun da tehlikesi var mıdır, yok mudur ayrıca tartışılır; video alanına yatırım yapmış yabancı sermaye sinemaya er ya da geç destek olacak ya da bu işi kurumlaşmaya götürecektir. O zaman da daha nitelikli insanlarla işbirliğine gideceklerdir. Ancak bu da başka tehlikeler getirecektir. Yani yabancı sermayenin egemenliği ve dolayısıyla kendi ulusal kimliğimizden ödünler vermemiz söz konusu olabilecektir. Nitekim bunun örnekleri var dünyada. Örneğin, Avusturya ve Belçika sineması köktü. Kuzey ülkelerinde hemen hemen hiç sinema yapılmıyor, çünkü Amerikan sineması hakim. Ancak en azından benim gibi bir insan, muhatap olacağı kişiyle iki çift laf edebilecek ve kendi isteklerini anlatabilecek ve asgari müstereklerde biraraya gelinebilecek. Ama son derece kötü film yapanlar bu diyalogu zaten kuramayacaklar. Bu olay sonunda gerçekleşecektir ve ben bunda nisbi bir fayda görüyorum.

*1960-70 dönemi arasında Türk Sineması'nda kuramsal düzeyde yapılmış olan ulusallık-evrensellik tartışmalarını nasıl değerlendiriyorsunuz?*

• Tam olarak ne dediklerini çok iyi hatırlamıyorum. Ayrıca bu tartışmayı çok iyi kavrayabilmiş bir insan da değilim. Ulusallık-evrensellik gibi bir ayrımın çok yapay bir ayrım olduğu kanaatini taşıyorum. Bir sanata ulusallık damgasını vurmak ve neyin onu ulusal kıldığını söylemek bana çok yapay geliyor. Bu iki kavram çok içiçe ve kaynaşmış kavramlardır.



*İtalya ve Fransa'da da sinemanın gelişim dönemi içinde bu tür bir tartışmaya rastlıyoruz. Aslında filmi üreten kişi yani yönetmen, belirli bir toplumsal yapı ve kültürel ortam içinde yaşadığına göre düşüncelerini filme aktarım biçiminde farklılıklar olması doğaldır. Bizdeki tartışma ise usluptan ziyade tematik düzeydeydi.*

• Biçim üzerine Atıf Yılmaz'ın bazı önerileri vardı. Bizim gölge oyunundan kaynaklanan çift boyutlu bir görselliğe sahip olmamız gerektiği yönünde bir savunması vardı. Ben bu biçemi açıklamayı da yapay buluyorum.

*Biraz da sizin sinemanızın üretim sürecine değinmek istiyoruz. Örneğin, çekim sırasında tekrarı seviyor musunuz?*

• Çekim sırasında da çekim öncesinde de genelde tekrar yaptırırım. Ama bazı oyuncular tekrarı sevmez. Bunun nedeni de galiba en iyi performanslarını ilk tekraralarda veriyor olmaları. Ama genellikle tekrarı seven bir yönetmenim.

*Bazı Batılı yönetmenler, Zinnemann, Renoir gibi, tekrarın spontaniteyi yok ettiğini söylüyorlar. Mekaniklik yarattığını ifade ediyorlar.*

• Ben sinemada spontanitenin olabileceğini zannetmiyorum. Senaryoyu oyuncunun eline verdiğiniz zaman spontanite diye birşey kalmaz.

*Buradan da teknik ve doğaçlama oynayan oyuncu sınıflamasına geçiliyor. Bu anlamda fazla tekrarın mekaniklik yarattığı söyleniyor.*

• Doğru olabilir. Oyuncuya çok bağımlı. Yani giderek o oyuncudan farklı bir oyun alma imkanına sahipseniz ve daha mükemmelleştirmeye yönelik bir faydası varsa tekrar iyidir. Ama oyuncunuzu iyi tanıyorsanız ve ilk provada performansını yakaladığına inanıyorsanız tekrara gerek yoktur.

*Yeni bir projeniz var mı?*

• Üç ayrı senaryo çalışması yapılıyor: Birincisi; senaryosunu Onat Kutlar'la çalıştığım, yurt dışında uzun süre kalmış ve oradaki yaşama yabancılaşmış bir sanatçının yurda dönmek zorunda kalmasıyla ilgili, ikincisi; Barış Pirhasan, Onat Kutlar ve benim bir ortak çalışmamız. Güneydoğuda geçen bir olay. Üçüncü olarak da, Orhan Pamuk'un yazdığı bir senaryo.



# Türk sineması: meslek için lokavt, sanat için nakavt

ENİS BATUR

Kimbilir kaçınıcı kez, Türk sinemasının ölümü duyuruluyor bu sıralar, kamuoyuna. Ama şimdi, açık olan şu ki: Ölümü ağıtla karşılanan bir sanat dalı değil de, bir meslek dalı. Yönetmeninden oyuncusuna, senaristinden set işçisine, niceliği küçümsenemeyecek bir çalışanlar kitlesi için sinemanın ölümü neredeyse bir lokavt anlamını taşıyor.

Bu aşamada çıkıp, sinemanın Türkiye’de sanat dalı olarak ölmediğini, çünkü doğru dürüst zaten yaşama fırsatı bulmadığını söylemek, şeytanın kuyruğuna basmakla eşdeğer bir tavır sayılabilir elbette. Ne var ki, konunun **bu** yanıyla da ilgilenmek gerek: hatta, bana kalırsa, öncelikle konunun bu yanıyla ilgilenmek gerek: Parasal ve yasal çıkmazları önceleyen, biraz da sinemanın sanat olarak yaşatılmayışıdır burada: Kötü mal kötü parayı çağırır, kötü para da yeniden üretmez: Kötü mali bile. Ama sorunun ekonomik-toplumsal zemini üzerinde çok tartışıldı, tartışılacak: Pazardaki daralma, üretim tıkanıklığı, dağıtım tıknafesliği, dışalım faktörü, salonların azalması, televizyon ve videonun etkisi... ben dediğim gibi, şeytanın kuyruğuyla ilgileniyorum.

Türkiye’de sinema üzerine düşünülmez oldu. 1965-1975 arası önemli atılımlar gerçekleşti bu bağlamda. Üstüste sinema dernekleri kurulmuş, dergiler yayımlanmış, senaryolar kitaplaştırılmış, kurumsal zeminde çeviri ve telif, hayli ürün verilmişti. Geçtiğimiz 15 yıl içinde ciddi bir gerileme yaşandığını hep birlikte **seyrettik**. Bir-iki yayınevi sinema kitaplarına ağırlık verdi gerçi, ama yeterli değildi bu çaba—sinema üzerine düşünme açısından. Onun için de yapılan filmler **geçip gitti** gözümüzün önünden; dışarıdan gelenler daha da çabuk. Sinema adına “kabahat” aradık, “bahane” topladık: Nal toplama dönemi boşuboşuna başlamadı.

Yönetmeni, operatörü, senaristi, oyuncusu, bestecisi hiç mi sinema üzerine kafa yormadı Türkiye’de? Son yıllara dönüp baktığımızda, verebileceğimiz en iyimser yanıtır: Bilmiyoruz. Bilmiyoruz, çünkü sinema üzerine düşünülmüş olsa bile, bu düşünceler aktarılmamış, paylaşılmamıştır. Aktarılmadığı için paylaşılmayan düşünce gölgesiyle oynayan kedi gibidir: Bir süre sonra yalnızca **sandığını** o da kavrar.

Senaryoları beğenmedik; yönetmenlerimizin hala anlatma kabızlıkları taşıdıklarını düşündük; oyuncu-yönetmen işbirliğinin iflas ettiğine vardık. Senaryo yazım tekniği üzerine, kurgunun ya da kamera hareketlerinin sinematografik anlatımdaki yeni ifade olanakları üzerine, oyuncu-diyalog ya da oyuncu-mekan ilişkisi üzerine, film müziğinin görüntüyle senkronizasyon düğümlenmeleri üzerine nicedir tek bir özgün çalışma üretilmemiş olan bu ülkede tersi sonuçlar ortaya çıkabilir miydi?

Bütün teoriler, bir süre sonra insanın ruhunu cendereye almaya başlar—bu bizimki gibi, teorik entilyona bayılan ortamlarda iyiden iyiye geçerlidir. 1965-1975 arası yoğun bir hızla gündeme gelen ve sonradan, gitgide cılızlaşan bir dere gibi kaybolup gitme yolunu teorik sinema çalışmaları da o yazgıyı tekrarladı: Eisenstein, Vertov, Bazin, semiyoloji, Christian Metz derken, birden sinemaseveri sıkıntı bastı. Kadraj, plan-sekans semantiği, travelling sözlerini artık duymak istemiyor. **sevdiği** filmleri işkence soruşturmasının terminolojisine tabi tutulmadan izlemeyi yeğliyordu. Herkes, hepimiz unutmuşuk Godard’ın güzelim sözünü: “Bir travelling herşeyden önce bir ahlak sorunu getirir.”

İfrat ve tefrit bizi sinema üzerine düşünmekten değilse bile, düşündüklerimizi iletmekten alıyordu nicedir. Bu, yaratıcı süreci başlatacak ve besleyecek düzenin kurulma eğrisinin sekteye uğraması demektir. Teori için teorye dönelim, demiyorum; ama, sinema için yeniden eleştirel bakışa, yaratıcı/dönüştürücü alıştırmalar yapmaya kesinkes gereksinme olduğuna inanıyorum. Yoksa, lokavtın arkasındaki nakavtı görüp ayılamayacağımız kanısındayım. Kim miyim ben? Sinema seyircisi.

# SİZİ SELAMLİYORUZ ARIBURNU<sup>(1)</sup>\*



SANCAR SEÇKİNER

Pera'da eski, köhnemiş bir yol tek yanlı trafiğiyle Taksim'e uzanıyor. Yıkılmaya yüz tutmuş evleri, pavyonları, kulüpleri, konfeksiyon atölyeleri, dönmeleri, bağı açık bobstilleri, arka sokakları, otelleri, gece düdükleleriyle sefaletle açılan bir kapı. Neon ışıkları altında bir karaltı: Gülizarın kızı/düşmüş bir kuyuya/ Kuyunun ağzından bağırırlar/Sular içic doya doya/Gülizarın kızı ağlanacak halli/Ama umitleri var telli duvaklı/Gülizarın kızı/Kuyu dibinde/Bir elinde hayat/Ölüm bir elinde/ Gülizarın kızı/Bizimle beraber/İstiklal Caddesinde!(2)

Biraz popüler kültürün aceleyle getirilmiş yüzeysel karalamalarından, biraz da yaratıcı hayallerinin henüz biçimlenememesinden, gün ışığına yeterince çıkmamış bir yazşam Arıburnu'nunki. Basının daha namuslu haber verme çabası gösterdiği dönemlerde bile 1916'da Üsküdar'da doğduğu bilinmezken, giydiği çorabın rengi, taktığı kravat, ya da evlilikleri gibi sudan konularla tanınmış. Önceleri güzel, bir solukta okunan, kolay akılda kalan, acılarla yeşermiş, düşündüren ama garibe kaçan şiirleri dikkat çekmiş. Giderek üniversitede iken İnönü'deki yaz kampına katılıp pilotluk ehliyeti alması, yemekhanede hanım arkadaşlarıyla yemek yerken şefi tarafından yeri değiştirilince memurluktan ayrılması, Tuzla'da bir çiftlik işletmeye kalkması, hanımlarla sıkıfıkılığı, artistliği, senaristliği, rejisörlüğü, derken beş yüz işe bulaşması; sonuçlanması biraz zor bir sürü düşüncesini, sanatçı sağlığı, sanatçı dürüstlüğüyle herkese açması, çevresi tarafından biraz da alaya alınan bir kişi haline getirmiş onu; bu yuzden de hiç hak etmediği halde aydın kesimin ayaktakımı tarafından magazin basınının gereksinimi olan, kolay bıkılan haber kaynağına dönüşmüştür.

Arıburnu'nun soluk almaya başladığı günler çetin günlerdir. Babası askerdir. Görevi gereği oradan oraya İstanbul, Konya, Adana, Erzincan dolaşır dururlar. Arıburnu'nun şair kişiliği işte bu zor, çetin günlerde, kaygıyla, korkuyla bekledikleri gecelerde, baba özlemiyle filizlenir. Sinemayla tanışması ise Sarajevo'nun düşüne benzer(3). İlkokul ikinci sınıfa gittiği yıllarda Erzincan'daki evlerinde birgun duvarı delmiş; aynayla içeri taşıdığı güneş ışığından yararlanarak eline geçirdiği bir film şeridini evdekilerin şaşkın bakışları altında duvara çivilediği beyaz bir çarşaf üstünde göstermiştir. Konya Askeri Ortaokulu, Maltepe Askeri Lisesi, Bursa Işıklar Lisesi'nde süren askerlik eğitimi, Nazım Hikmet'in şiirlerini okumak, bulundurmak gibi suçlarla noktalanmış, Haydarpaşa Lisesi'nde askerlik dışı bir yaşama başlamıştır. Ozanın ilk şiiri bu dönemde 1936'da *Edebiyat* dergisinde yayımlandı. Bunu başkaları izledi. Çeşitli dergilerde yayımlanan şiirlerini Hukuk Fakültesi'nde öğrenciyken *Kovan* adlı kitapta topladı(4). Üniversite eğitimini yarım bırakıp askere gitti.

Arıburnu, İskenderun'da askerliğini yaptıktan sonra yeniden İstanbul'a dönmüş, bir süre gazetecilik, öğretmenlik, Belediye Hukuk İşleri'nde memurluk yapmış, bu arada yarım bıraktığı Hukuk öğrenimini bir süre daha sürdürmüştür. Yedek Subay Okulu'ndayken tanıştığı yönetmen Şadan Kamil'in desteğiyle sinemaya geçmiş, 1945'te *Seven Ne Yapmaz?* filminde rol almıştır. Önceleri oyunculukla başlayan si-

\*Yazı, sanatçının ölümünden önce oluşturulmuştur.



nema yaşamı giderek senaristliğe ve resimlere yönelmiştir: 1947'de *İstiklal Madalyası*, 1949'da *Efe Aşkı*, 1951'de *Lata Deyri*, 1952'de *Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan*, 1950'de *Yüzbe*, *Sürgün*, 1953'te *Kanlı Para* (rejî, senaryo, aktör olarak üç ödül almıştır) 1957'de *Lejyon Dönüşü* belli başlı ilk çalışmalarıdır.

Şiirden de kopmayan Arıburnu 1947'de Beyoğlu'nda bir mobilya mağazasında ilk kişisel şiir-resim sergisini gerçekleştirdi. D.H. Lawrence'ın örtük kalmış bir yanı gibidir Arıburnu'nun resimleri(5). Bir-iki tanesi kendinde, diğer bir çoğu bilinmeyen ellerde, bilinmeyen yerlerde: Kuşlar!/Aht etmeyi bilir misiniz/Sefer edebilir misiniz/Ve ölebilir misiniz, kuşlar/Kuşlar!/Bir dünya var avucumda/Açabilir misiniz/Alabilir misiniz...(6)

1954'de Roma'da, Zavattini'ye açtığı bir projesinde bir sessiz film çalışması (*Günahsızdılar*) önermiş, bunu senaryolaştırdıysa da görüntüleme aşamasına geçilememiştir.

1972'de *İnsan Gürültüye Gitmese* adlı oyunu yayımlandı. Bu oyunu 1976 Kreuzberg Kültür Festivali'nde sahneye koydu. 1980'de Almanya'ya giden Arıburnu, Berlin Neuköln Halk Yüksek Okulu'nda öğretim üyeliği yaptı. 1982'de *Bu Yürek Sizin* adlı 1940-1982 dönemi şiirlerini içeren bir kitap yayımlandı(7). Aynı kitap 1985'te biraz daha genişletilip *Buruk Dünya* adıyla ülkemizde de basıldı(8). 1986'da geçirdiği bir rahatsızlık sonucu ülkeye döndü.

Unutulmuş bir dünyaya çekilmiş sanatçı. Pera'nın arka sokaklarında köhne, soğuk bir binada, iki göz odada. İlerleyen yaşına rağmen hala ozan duyarlılığını yitirmemiş. Henüz yayımlanmamış şiirlerinden derlediği yeni bir ürün verme çabası içinde. "Yaşadıkça", diyor. "Bu sözü bir kez daha yineler misiniz?" "Bir kez daha ve bir kez daha". "Çok güzel... Çekinceniz nedir?" "Bilemiyorum", diyor. "Anlatmaya çalıştığımı veriyor mu? Bilemiyorum".

Vitrin ışıkları, kakhaha sesleri, araba farları, bir tombalacı, kameramanlar kahvesi, araba farları, gazino spotları. Pera yavaş yavaş kimıldanıyor, sefaletin yüzü karanlıkta yavaş yavaş silikleşiyor. Cadde şekil değiştiriyor. Baloncunun elinden kaçırdığı büyük bir küme. Karanlığa tutulmuş fener, küçük bir mum ışığı. Yavaş yavaş yükseliyor. İstiklal Caddesi aşağıda, küçücük. Karanlığın içinde: Sana bir çiçek veriyorum/Zor günlerin çiçeği/Karanlıkta açan/Sana bir çiçek veriyorum/Özgürlük çiçeği/Solmayan/Durmayan/Çoğalan/ Bir çiçek ki,/Sevdikçe güzelleşir insan!/Sana bir çiçek...(9)

#### NÖTLER

1 Orhon Murat Arıburnu

2 Gülizarın Kızı, 1957

3 Emir Kustirica, Yugoslav yönetmen. *Babam İş Gezisinde*, 1984

4 *Kovan*, Güven Basımevi, 1940

5 D.H. Lawrence'ın yaşadığı dönemde pornografik sayılacak nitelikteki resim çalışmalarına, Londra'da sergilendiği salonda polisçe el konmuştur. Bu resimlerin bir bölümü şimdi Taos-New Mexico'da Sakı Karavas isimli bir Rum'a ait sanat galerisinde korunmaktadır.

6 19 Şubat 1947'de Ada mağazasında saat 17.00'de açılan şiir-resim sergisinin davetiyesinde yazılıdır.

7 *Bu Yürek Sizin*, Autoren Express Yayınları, 1982

8 *Buruk Dünya*, Adam Yayınları, 1985

9 *Sana Bir Çiçek*, Berlin, Temmuz 1982

Yazın ile basın arasındaki ilişki hep sıkı-fıkı, hatta enest olmuştur. Yazın ile modern iletişim araçları arasındaki ilişki ise küçük gören, düşmanca olmasa bile farklılıkları belirtilen, birbirinden uzak ve süreksizdir. Bu süreksizliğin birçok nedeni toplumsal ve ekonomiktir. Gerçek olan ise, birkaç istisna dışında modern yazın çoğunluk tarafından tüketilemezken, radyo ve televizyon kitle iletişim araçları olarak belirtilmektedir.

Kitle iletişim araçlarının bugün vardığı noktada Batı'nın önünde artık yeni bir tartışma dönemi de başlamıştır: Bir yandan Mc Luhan'ın "her isteyen kendinin yayımcısı olabilir" savına, Toffler'in, "Pazarın ayrışması sonucunda kitle iletişim araçları ile iletişim artık kitlesel yapıdan sıyrılıp, grupsal ya da bireysel bir yapıya doğru harekete geçmiştir" savı destek vermekte, sonucunda da özellikle ABD'de özel baskılar yapan dergiler artış gösterirken, yüksek tirajlı gazeteler yerlerini, küçük tirajlı bölgesel yayım yapan gazetelere terketmektedir. Bunun yanında televizyon ve radyo kanallarında artış, büyük sinema salonlarının 3-5 salon haline getirilmesi, daha ötesinde uydu yayıncılığı ve kablo televizyonların artışı ve hatta bakır telden, fiber optik sisteme geçiş yaşanmaktadır. Bu teknolojik değişim, hızlı bir biçimde kültürel renklilikten evrensel kültüre geçişin aracı konumunda kalmayıp, eski dönemlerin adeta ikon haline gelmiş imajlarını ardarda değiştirmekle birlikte aynı zamanda düşünce düzleminde bir patlama da meydana getirmekte.

New York banliyösünde yaşlı bir kadın, "Sizinle aynı kitabı okumuş ikinci bir kişiyi bulmak özlesine zor ki; insan bir kitap üzerine nasıl konuşabileceğini bilemiyor" derken, 1980'lerde Türkiye'de 7000 çeşit kitap üretilmektedir. Televizyon ve Radyo devletin tekelinde, Video ise yeni yasadan sonra rüştünü ve dağıtım genişliğini ispatlama sancıları çekmektedir. Türkiye'de kitap yayıncılığının şu anki konumu ise salt bir yakınmadır. Bu yakınma birtakım insanlar tarafından (kitap tüketicileri) diğerlerine baba daima haklıdır anlayışıyla oku-oku deme hakkını verirken, bunu fırsat bilen yayımcılar tarafından da onaylanmakta, birim maliyet-baskı sayısı kaosunda boğulup, 3000'adet satmayan kitapların ardından ise "usulca hayatımızdan çekiliverdi" gözyaşları dökülmektedir. Yayıncılığın Türkiye'de büyük sermaye tarafından sahiplenilmemesi -doğaldır-, böyle bir sektörün geleneksel bir yapı içinde sürdürülmesine sebep olmuştur. Bu geleneğin devamı, sektörün açılımlarını engellerken, yayınevi geleneğini ise birkaç istisna dışında oluşturmamıştır.

Çağdaş yazın şiddetli deneyimler yaşamış, ancak kökenlerine sadık kalmıştır. Fakat her zaman kendisine ve dünyaya karşı, eleştirel olmayı da sürdürmüştür. Tüm estetik devrimlere karşın, çağdaş yazın, kitap sayfalarının dışına taşamamıştır. Yazarlar ve yayımcılar ise daha henüz yeni iletişim araçlarını keşfedemediler. Ya da yetersiz ve hoşnutsuz bir biçimde keşfettiler. Ancak yazını küçümseyip, iletişim ortamlarının yayının kontrol edenler hariç. Dini yayınevleri ise Batı'nın çokça örneklediği teyp kaseti-kitap üretimiy-le yeni bir girişimin haberi vermektedirler. Fakat ufukta yeni bir ışık daha görülmüyor. Video kaseti. Kaset beğenilip seçilen bir plak ya da kitabın eşdeğeridir. Bu yenilik, televizyon ve yazın'ın çok gecikmiş karşılaşmasına yol açabileceği gibi, muhalif bir sözün toplumsal yayılabilmesine de olanak sağlayabilir. Belki de dünyayı farklı algılamayı kolaylaştırır.

ALMADOVAR



BÜLENT PELİKOSOĞLU





Koyu siyah saçlarının halesi altında çocukça parlak siyah gözleriyle ve her zaman ki ısrarlı ifadesiyle, "Ben son dere **SINEMATEK.TV** kendime özgüyüm. Ben sadece onurlu ve samimi bir yolla duygusallığımı ifade eden hikayeler anlatmayı deniyorum. İnsanları şok etmeyi veya skandal yaratmayı amaçlamıyorum" diyor Pedro Almadovar.

Son filmi *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar)'la Venedik Film Festivali'nde adeta bir yıldız gibi parlayan Almadovar, bu filmle Avrupa'nın en büyük sinema ödülü Felix'i kazandı. Hemen ardından en iyi yabancı film dalında önce Altın Küre, ardından Oscar Ödülüne aday gösterildi. Geçen yıl *Cambio 16* dergisi onu yılın adamı seçti. Derginin gerekçesi, "Almadovar'ın İspanyol tarzının dünyadaki en iyi temsilcisi olması" ve şimdi La Mançalı 37 yaşındaki bu adam dünya sinemasının bu aykırı tadı. Nitekim son filmi *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar* sürpiz bir uluslararası başarıyı.

Günümüzde birisi ne hızla isimsizlikten, adı çıkmışlığa ve bundan şöhrete ulaşabilir. La Mançalı adam mukemmeli yapan bir taşra çocuğudur. Almadovar, ellili yıllarda Calzada de Calatrava'nın uzak bir köyünde doğdu. Yönetmene göre "Başka bir yüzyıla ait görünen" babası geçim vasıtası olan eşeklerini Endülüs'ten şarap taşımakta kullanırdı. 17'sinde Almadovar evden kaçtı. Sebebi sorulduğunda "Küçük bir köyün dışındaki yaşamın neye benzediğini bilmiyordum. Fakat orada kalmama-lyıldım. Yıl 1968'di, Madrid hipi dönemindeydi; herşey sokaklarda oluyordu."

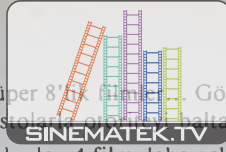
Bir yıl için, Almadovar seyyar kitap satıcılığı yaptı ve mücevher imalinde çalıştı. Ardından Ulusal Telefon Şirketinde bir yöneticilik kaptı ve sonraki on yılda, boş saatleri boyunca kendini pop kültürüne salıverdi—Yeraltı yayınları için porno foto-roman ve çizgi roman yazıp çizdi; punk müziği besteleyip, bir rock topluluğunda solistlik yaptı; kenar mahalle tiyatrolarında sahneye çıktı. Fakat onun tutkusuna çocukluğundan bu yana, film yapmaktı. Nitekim ilk iki filminin senaryosunu bu yıllarda yazdı. Telefonlardan filmlere geçerken korkmadi. "Bir yönetmen olmak isterken bir yönetmen oldum" ve aynı enerjili kişilik ona filimlerindeki kıvılcım ve cesareti verdi. "Süper 8'lik kamera ile kısa filmler yapmaya başladım. Başlangıç için şanslıydım. Yaptığım herşey—düzenli, alçakgönüllü filmler—fotoğraf akademisi FilMOTECA'da ve özel partilerde halka gösterildi."

1980'de arkadaşlarının ve bir dağıtım şirketinin desteğiyle ilk gerçek filmini 16 mm'lik *Pepi, Lucy, Bom and Other Girls like Mom* (Pepi, Lucy, Bom ve Annem gibi Diğer Kızlar)'ı yaptı.

"Ben gerçekten bu hikayeyi anlatmak istiyordum, çok iğrenç bir komedi, porno gibi, büyük şehirlerdeki kuzeyli kızlar üzerine" diyor Almadovar. *Pepi* hemen gelen bir başarıydı. "İnsanlar Franco'nun gölgesinin görünmediği ilk İspanyol filmi olduğunu söylediler."

İki yıl sonra, eğlenmek için Madrid'e gelen İran Şahının oğlu üzerine bir komedi filmi olan *Labyrinth of Passion* (Tutkunun Labirenti)'ni yaptı.

Aslında, Almadovar'ın bu 2 filminden önce yaptığı çalışmalara şöyle bir göz atsak dahi, son çalışmalarının hiç de şaşırtıcı olmadığını anlarız. Mesela 9 hain aşktan intikam almak isteyen bir tampon kodamanı üzerine *Fire in the Guts* (Bağırsaklardaki Ateş) adlı kısa bir roman, pornografik fotoromanlar, aralarındaki diğerlerine oranla daha uzun bir çalışmada olan *Folle, folle follame, Tim* (Fuck, fuck fuck me,



Tim) de olan düzinelerce süper 8'li film... Görüldüğü gibi daha başta Almadovar'ın amacı usta işi protestolarla toplumsal huzursuzlamaya yöneliktir.

*Labyrinth of Passion*'ın ardından 4 film daha geldi. Bunlar Almadovar'ın İspanya dışındaki şöhretini oluşturan filmlerdi. *Dark Habits* (83), *What Have I Done to Deserve This?* (85), *Matador* (86) ve *Law of Desire* (87).

Women on the Verge of a Nervous Breakdown

Dark Habits



Matador

Law of Desire

Temelde bu filmler çok parlak melodramlar, çürümenin eşliğindeki komik bir çıkarıcılıkla birlikte. Onlar, etkin sinema hileleriyle (karartmalar, bölünen sahneler, ters devinim) ve devamlı tekrarlanan küçük yan hikayeciklerle (belirsiz büyüler, vamp avukatlar, tedirgin edici sinema seyiri) dolu. Almadovar'ın filmlerini önemli kılan yarattığı karakterler; onlar Roger Rabbit gibi hızlı hareket eder ve onun gibi Almadovar'ın hayalgücünün kartonndan yarattıklarıdır. Ya da daha doğru bir ifade ile onun filmleri arsız karton kahramanların, gerçek yaşayan oyuncularla beraberliğine yöneliktir. Almadovar karakterleri tüm acaplıklarına ve sınırsızlıklarına, bunun da ötesinde sıradışı olmalarına (isyancı rahibeler, hap patlatan ev kadınları, sadomazohist aşklar ve endişeli transseksüeller) rağmen, duygusuzlukları, uyuşturucu düşkünlükleri ve alaycılıkları ile—onun pek çok filminde rağbette olan—Madrid'in 'güzel' insanların üyeleridir.

Almadovar filmlerini 5 temel konu üzerinde tasarladığını söylüyor: ölüm, özgür-



lük, eşitlik, güzellik ve tabii ki aşk. Film, ruhsal bir haritası üzerindeki rotası zigzaglar çizer. Fakat duygusal rotası, bir yarıda duran masasındaki kokain sırası kadar düzgündür. O doğrucu modern bir kabuğu girer.

Uyuşturucu ve rahibeler üzerinde vahşi bir erotik-dinsel fantezi olan 3. uzun filmi *Dark Habits* (Karanlık Alışkanlıklar)'ı gözden geçirirsek öncelikle aşk değil intikam buluruz. Bir şantözün Madrid'deki garsoniyerine getirdiği erkek arkadaşının aşırı dozda eroin alıp ölmesiyle açılan film temelde bir manastırda geçer. Rahibeler, 'Hemşire Lağım Faresi' (ki o, gizli gizli açık saçık sansasyonel romanlar yazar) ve 'Hemşire Yılan' (ki o da, Meryem Ana heykelini giydirmekle bozmuştur aklını) gibi isimlere sahiptirler. Film, Ruhbanlık karşıtı Latin komedisini temel alan Almadovar'ın, baskı altında öğrenemeyeceğimiz ikiyüzlülük dolu Katolik eğitimine bir karşıtlığı gibi gözükülebilir. Başrahibe şantöze, "Benim biricik günahım seni sevmektir" derken utanmaz. Bu Almadovar'ın kadın kahramanlarının biricik günahı ve korkusudur ve bir rahip aynı sağlıklı anarşi ve bağımsızlık içinde yaşamaya devam etmek için rahibelere yalvardığında, rahibeler manastırı, yönetmen tarafından İspanya'daki Franco kabusunun Madrid'deki simgesi olarak gösterilmektedir.

Diğer filmi *What Have I Done to Deserve This?* (Buna Layık Olmak için Ne Yaptım?), onun klasik bir film hikayesine sahip olmaya kalkışan ilk filmi ve aynı zamanda gerçek bir yıkıcı durum komedisidir. Kendo Akademisinde yerleri silen bir kadınla atletik bir öğrencinin duş odasında yaptıkları hızlı seksle açılan film, temelde günümüz kentlerindeki çimento, tuğla ve duvar kağıdı cehennemindeki çok kederli bir evkadının felaketi üzerine neşeli bir kara komedir. Temel konu tamamen yeni değil fakat anlatım o kadar cüretkar, atılgan ve küstah ki, sonuçta karşı konulmaz, zalim, neşeli bir trajedi.

"Ailem hakkında konuşmak istedim" diyor yönetmen, "korkunç bir ailenin varoşlardaki yaşamları hakkında".

Anne zamk koklar, hap patlatır ve 'tavuk yakar'; 14 yaşındaki büyük oğlu uyuşturucu satıcılığı yapar ve annesi onu 12'sinde homoseksüel bir dişçiye satmıştır. Baba, Alman baladları söyler ve karısının saç iğneleri ile kulaklarını temizler—vahşi bir gabinin Jambon kemiğini ezmek için yeterli sebep—zamanla izleyici annenin üstüne basmayı veya babanın kafasını kırmayı şiddetle isteyebilir. Böylece Almadovar'ın ayrıntılı evcimen korku masalları katologlaşır, fakat onun yedeğinde daha nice şeytanca ihtiyatsızlıklar var.

*Matador* ve *Law of Desire* (Arzunun Yasası) da Almadovar biçiminin, ölenemez gücünü gösterir ve komik bir gerçekçilikten etkili bir biçimcilige atlar. *Matador*, 80'lerin vampir öyküsüdür; eski bir boğa güreççisi ve bir kadın avukat, ölümün (veya orgazmın) en üst doruğunun, şehvetlerinin soğuk çeliğinde herbir kurbanı kazığa oturtmak olduğuna inanırlar. Erkek ölümle oynayarak metresiyle aşk yapmak ister; kadın ona dumanlı bir siste kaderinin yeraltındaki tanrıçası olarak görünür. Nitekim vahşi bir ilişkinin şafağında şapka iğnesiyle bıçaklanır.

Arzunun yasası eğri bir üçgen çizer; eşcinsel bir sinema yönetmeni, onun transseksüel kardeşi ve onun evlat edindiği çocukta hak sahibi olan anne... Seksöloğeleştirmenler ise filmi bir erkekten değerine—üstelik maço yapılı bir gence—yöneltilen erotik bir oto-erotizm olarak değerlendirdiler. Cinayet, enstest, birbirlerini izleyen ateşli seksler, fakat film yine bilinen güzellikte. *Matador* arzu üstüne, *Yasa* ise me-



rak üstüne; birincisi morgluk bir film, ikincisi bir kardiyogram ve film, kahramanının kırmızı, plastik güneş şemsiyesi bir kardan akan yaşları kadar yürek paralayıcı.

Franco sonrası İspanyası'nın, sanatçı sınıfını hedonizme sahverdiğini, bu figüründe hem krala hem de saray soytarısına tapınmakla eş olduğunu söyleyen Almadovar, belki bunun da verdiği dinamizmle filmlerinin açılış sahneleriyle bir burjuva şoku başlatıyor; bu da sarsmak istediği burjuvaziye sıkı sıkıya bağlı eleştirmenler birliğini karşı sert sıfatların aranmasına yöneltiyor.

Yine de Almadovar, *Matador* ve *Arzunun Yasası* ile Jean Cocteau, Kenneth Anger, John Waters ve R.W. Fassbinder'in belli filmlerinin hayat verdiği şehvet ve ölümcül cazibeden, homoseksüel sinemadan bir sıra kapıyor. "Eğer üzerimde etkileri varsa" diyor Almadovar, "onlar bilinçsizdir. Hep sıfırdan başladığım hissi var bende". Fakat yönetmen aynı zamanda 50'lerin Hollywoodu'nun sahte parlıtısına da bakıyor. Bir filmde Rock Hudson, ölen J.Wymann'ı teselli ederken, bir diğesinde Doris Day'e kur yapıyor. İşte bu sebeplerle Almadovar'ın filmleri hem ümitsizce komik hem de küstahça romantik, hem kırık bir kalbin aşkın en zehirli hastalığı olduğu AIDS öncesi dünyanın nostaljisi hem de yarından daha yeni. "Filmleri sınıflandırmak onları fakirleştiriyor. *Arzunun Yasası* eşcinsel bir çift hakkındadır. Fakat konu tutkudur. Ben yalnızca bir aşk hikayesi anlatmayı denedim."

Almadovar'ın son filmi *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar* da seksüel himayecilik akımından kaçmıyor. *Eşikteki Kadınlar*'da Almadovar bir ana fars yapmayı denedi. Bir sosyete rezaletini göstererek yapılan çok nefis, parlak komedilere hayran olan Hollywood yönetmeni Billy Wilder, "O, düşlerinin ötesini başarıyor, karmaşık bir hikayeyi eski çılgın bir komediye dönüştürebiliyor" diyor.

İspanyol sinemasının, bu en kışkırtıcı ve yenilikçi yeteneği, başta fetiş oyuncusu, süperstarı, parlaklığının doruğundaki Carmen Maura olmak üzere birkaç görkemli bir kadın kompozisyonuyla desteklenen son filminde birşeyi daha kesin olarak ortaya koyuyor: kadınlar onda standart hallerinde değiller; yönetmen, İspanya'daki genel izleyici kitlesine uygun görülen kadın modelini kesinlikle red ediyor.

Hikaye, birkaç kadının yaşamlarındaki 48 saati kapsıyor. Sevgilisi tarafından henüz terk edilen bir televizyon yıldızı olan Pepa'nın şık garsoniyeri adeta *Opera'da Bir Gece*'nin sahnesi gibidir. Uzun bir günün doğallığında Pepa, aşığının eski eşiyi, yeni metresiyle, oğlu ve onun nişanlısıyla karşılaşır. Ayrıca narkotikten bir çift polis, ve Yehova Şahitleri komisyonundan biri. 48 saat içinde fantastik ve harikulade şeyler yaşayan bu bir avuç insanın seks ve uyuşturucu için zamanları yok. "Ben ellili yıllarının stilinde parlak bir komedi yapmayı denedim. *Bir Milyonerle Nasıl Evlenilir* gibi... Zarif, iyi giyinmiş, şık kadınlar, sahte şehir manzaralı fantastik bir çatıkatında erkekler hakkında konuşuyorlar. Bu kategoriye seks ve uyuşturucuyu dahil edemezseniz, estetiği bozar" diyor Almadovar. Bu durumda insan Almadovar'ın büyüyen fanatikler ordusunun, onun yeni filminin skandal yaratacak nitelikte olmadığını keşfettiklerinde nasıl tepki göstereceklerini merak ediyor. Ama filmin, ABD'li eleştirmenlerin bütün yabancı film ödüllerini zıpkınlayacak kadar değişik ve Hollywood'un Almadovar'ın kapisında eğilmesi için yeterli olduğu besbelli. Eğer söylenildiği gibi taklit en çok kullanılan Hollywood biçimiye pek yakında *Eşikteki Kadınlar* filminin muhtemel bir yeni çevriminde J.Fonda, S.Field ve G.Hown, orjinalinde C.Maura'nın oynadığı rolde görülebilirler.



Fakat Almadovar Hollywood'da çalışmak için acele etmiyor. "Şimdi korktuğum için kendimden çok emin olmak istiyordum. Eğer bulursam İngilizce anlatmak isterim. Bir muhteşem düşünce kendine itiraf eden bir çocuk için bu problem olmamalı. Sinemayı kendi kendinize öğrenebilirsiniz" diyor. "Öğrenemeyeceğiniz hikayelerdir. Onlar içinizden gelir ve ben geleceği keşfetmek için yazmaya devam etmek zorunda olduğumu hissediyorum."

Hollywood artık bekleyemez. Koş Almadovar koş.

**KAYNAKLAR:**

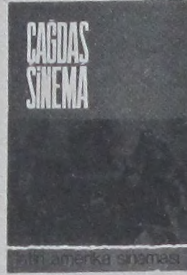
- 1 *Film Guide 86*
- 2 *American Premiere*, Aralık 89
- 3 *Time*

# S O K A K

jean genet. can  
yücel. charles  
bukowski. haydar  
ergülen. lina la  
salamandre. seyhan  
erözçelik. john  
cassavetes. erich  
fried. orhan  
kâhyaoğlu. kirschner  
tayfun pirselimoğlu  
nilgün marmara.  
burroughs. serdar ışın

kaos filmcilik/yayıncılık  
mayıs '89, kitap 2

# İ L A N I



## BİLTİN TOKER

### KENDİ KENDİLERİNİ DOYURANLAR AÇ KALIR

Bir sinema dergisinin amacı, ya a) kazanç sağlamak, ya da b) eğitmektir. Bu tür dergilerin ülkemizde kazanç sağlamadığı, satışta birinci durumdaki *Yedinci Sanat*'ın bile ancak giderlerini karşıladığı düşünülürse, yayımlanmakta olan üç derginin de amacı eğitmektir. Türkiye'de "eğitmek" amacıyla sinema dergisi çıkarmaktan dört yarar umulabilir:

1- Film tüketicisi olan kitleleri etkilemek: kitle seyircisi bu dergileri okumaktadır. Dergileri okuyan aydın azınlığı ise, işlenen sorunların bilincindedir. Hedef ve hedefe varmak için uygulanması gereken yöntemler açıklanmadıkça, bir azınlık ölçüsünde yarar bile umulamaz.

2- Film üreticilerin etkilemek: üreticiler, düzenlerine ters düşen konuları hiçbir zaman işleyemeyeceklerdir. Bilgileri yetersiz olduğundan, ne teknik ne de üretim dü-



zeninde, eleştiriyi yoluyla, gelişme

**SINEMATEK.TV**

3- Gelecekte film üretebilecek gençleri etkilemek: bir derginin içeriği ne olursa olsun, yeni bir sinema ortamı yaratamaz. Hevesli gençlerin kişisel girişimleri yerli sinemayı etkilemez, bir sinema endüstrisinin kurulması için itici gücü bile oluşturamaz.

4- Devlet'in tutumunu etkilemek: Sinema alanında Devlet'in tutumunu etkilemek için dergi çıkarmak gerekli değildir. Bir öneri taslağı yayımlamak yeterli değildir. Dergi çıkarmaya harcanan zaman, bu taslağın duyurulması için harcanarak daha kesin sonuçlar alınabilir. Kaldı ki, Devlet'in yapacağı bütün girişimler, sinemada çalışanlar kendi istekleriyle örgütlenmedikçe, güdük kalmaya mahkumdur.

#### DERGİCİ BAYLARIN YANILGISI

Batı'yı örnek alan dergici bayların yanılışı: sinema dergilerinin Batı'da etken olusudur. Oysa Batı'da bir sinema endüstrisi, bu endüstrinin dayandığı kurumlar, kuruluşlar ve oluşmuş bir kamuoyu vardır. Türkiye'de ise bir sinema endüstrisi kurulmamıştır. Dergilerin hedefi olan sinema düzeninin tek dayanağı, yerli filmlerin afyonladığı kitlelerdir. Dergiler, kitleleri etkileyip bu kısır döngüyü kıramadıkları için yerli filmciler rahattır. Uygur bir sinema düzeninin kurallarına bağımlı olmaksızın, afyonladıkları kitlelere dayanıp kendilerini savunabilirler. Oysa sinema dergileri, bir endüstri kurulmasına yardımcı olabilir. Bir endüstri kurulduktan sonra filmciler baskı gruplarına boyun eğmez, her türlü eleştiriyi dikkate almak zorunda kalır. Bugün yayımlanmakta olan türdeki sinema dergileri, işte o zaman toplumsal işlev kazanır.

#### YAYIN BİR UYANDIRMA HAPİDİR

Sinemayla ilgili bir yayın çıkarmadan önce,

A- Toplumun hangi amaçlara varmak için ne yönde etkilenmesi gerektiğini saptamak gerekir. Türk sinemasına yeni bir yön vermek için en kestirme yol, bir sinema endüstrisi kurmak olduğuna göre, ilk aşama, sinemada çalışanları etkilemektir. Bugünkü sinema düzenine karşı çıkan ve yeni bir sinema ortamı yaratmak isteyen baylar, önce bir kentsoylu oyuncu olduğu olan sinema dergiciliğine son vermeliydiler.

Sonra, sinemada çalışanları etkilemek için tek yapraklı bir yayın çıkarmak yeterlidir. Belirli zamanlarda çıkması gereken bu yayının her sayısında, sinemada çalışanların ya da sinemanın tek bir sorununu ele almalıdır. Önerilerde bulunmalı, belirli bir yapıtı, düzeni, kuruluşu, eylemi ya da kişiyi eleştirmelidir. Yayın, sinemada çalışan oyuncu, tekniker, set ve stüdyo işçilerine, iş yerlerine elden dağıtılmalıdır. Sinema sorunlarının çözümü için tek bir sendikada birleşmeleri gereği sürekli olarak belirlenmelidir. Böyle bir sendika kurulduktan sonra ise, kuruluşun bir sinema endüstrisinin oluşması ve gelişmesi için yapması gerekenler, somut öneriler biçiminde açıklanmalıdır.

#### ÖNCE DON-FANİLA

Bugünkü Türk Sineması'nın kapkaççı düzenini değiştirmek isteyenler: sinema dergiciliği, başka bir alanda iş bulmak için bir atlama tahtası değildir. Üç-beş filmi ya da yönetmeni yüceltmek, düzeni değiştirmez. Aydınlar arasında polemik yaratan incelemelerle kuramsal yazılar, sinemamızın halkla bütünleşmesini sağlamaz.

İç çamaşırını olmayanlar: havyar çeşitlerini açıklamaktan vaz geçin. Don-fanilanın havyardan önce geldiğini unutmayın. Gelecek kuşaklar "Dergici Baylar Eğleniyor" dememelidir.

*Devir*

18-24 Şubat 1974



## SİNEMA BASINI

beyaz perdenin ADAMI

Fakat, ilkin şunu bir okuyun: "...İlk filminden son filmine kadar vücudunu teşhir eden Françoise Arnoul'un ilk defa olarak başına bela gelmiyor ve soyunmuyor. Fransa'nın İlham Gencer'i olan Gilbert Becaud ile çevirdiği (Geldiğim Memleket)ten sonra (Paris-Palace Hotel) filmine başlayacak. Karşısında (Aşk ve Ekmek), (Aşk ve Kıskançlık) filmlerinin aptal aşığı Roberto Risso var. Françoise onu soyunmadan teşhir edecek. Bakalım..." Efendim, bu bir sinema haberinin Türk okuyucusuna çıkarılışıdır.

Şimdi şuna bir gözetin: "...Ayten Güvenç'in iki bayan arkadaşı Nuh'tan çıkmaz oldular. Güzellikleri ile terbiyeleri aynı derecede birbirinin aynı olan bu iki genç (!) taze aman ne şeker... Bu hafta ayın ilk cuması Eyüp Sultan'a giderek kısmet açacaklarmış. Fena fikir de değil hani ya, bir insanın kutsalı Nuh'da açılmasa herhalde Eyüpsultan'da açılır..." Bu da bir sinema haberi.

Bu da sinema dedikodusu: "...Mehmed-Film'in sahibi ve arkadaşımız Cüneyt son günlerde siyah saçlı, kara kaşlı, kara gözlü ince ve mevzun vücutlu, makyajı kuvvetli bir hanımla sık sık Konak Oteli çay salonunda buluşmaktadır. Bu buluşmalarda dikkati çeken husus Cüneyt'in giyimine dikkat edişidir. Esmer güzeli hanımın bilhassa pembe deriden çanta ve iskarpinleri tercih ettiği gözden kaçmıyor."

Efendim, şu bir makale başlığıdır: "Soyunmak Sanattır". Şunlar da aynı makaleden birkaç satır: "...Önümüzdeki sezon bizim dansözlerden bazılarının da strip-tease'e başlayacağı söyleniyor. Zaten strip-tease bizim dansözlerin yabancıları oldukları bir sanat değildir. An'ane ve kanunlarımız müsaade etmediği için açılıp saçılmıyorlardı. Colette'den sonra meydan onlara kaldı. Yalnız şunu unutmamalıdır ki strip-tease başlı başına bir sanattır. Her kadın bunun sadece bir kısmına doğuştan maliktir. Bütün iş bunu geliştirmektedir..."

Durun, bir de 'yolculuk tefrikanı'nda bir kaç satır okuyalım: "...Barselon'da bıraktıkları sevgililerini pek çabuk unutan Ahmet'le Nihat hemen gemideki





sevgilerine döndüverdiler. Tarsus Canayan Nihat aşık olan Ceni sabretmesini gayet iyi bildi. Aralarındaki aşk iki defa tenise düştü ise de herice hüsrarla bitmedi. Nihat Ceni aşkının hala Caddebostan'da devam ettiğini söylüyorlar. İki gün barmenlikten sonra hostes olan Melli Toprakyan foto Agop'la bir hayli alış veriş yaptı. Güzel sesli Lüsü Cannes'da zayıflamak için çareler aradı ise de maalesef imkanını elde edemedi..."

Oldu mu? Bütün bunlara ne diyeceksiniz? Ne mi? İstanbul'da yayınlanmakta olan ve kendi kendilerine "sinema, tiyatro ve radyo mecmuası" sıfatını veren bir takım dergilerin yayınlarından bazı parçalar. Belki hiç görmemişsiniz. Öyleyse haberiniz olsun! Belki haberiniz vardı. Öyleyse üzerinde bir iki dakika daha durun ve düşünün! Memleketimizde sinema basını yerli filmlerimizin hizası ile şu yukarıya aktarıverdiğimiz haberlerin hizası arasında eyleşmektedir.

Sinema'nın devlet işi olmadığı ülkelerde; kendisi gibi basını da iki türlü gözüküyor: Sanat sinemasını iş edinen, az çok düzenli ve ayarlı gerçek sinema basını. Bir de daha ziyade film şirketlerinin, yıldızlarının reklamını yapmak için 'ticari' amaçlarla yönetilen propaganda ve skandal basını. Her ülkede bunlardan ilki ikincisi ile çarpışır durur: Yön vermeğe, hizasını yükseltmeğe uğraşır: Bu arada reklam ve ticaret amaçlarıyla öne sürülen iddia ve değer yargılarını sinema sanatı açısından ele alıp çürütür.

Bizim talihsizliğimiz dersenez, iki taraflı! Hem ticari sinema basını ile uğraşacak, sinema amatörü tarafsız okuyucuya gerçeği bildirecek 'seviyeli' bir sinema basınıımızın olmayışı! Hem de kendisine sinema basını diyen 'ticari' dergilerin öteki ülkelerdekilerle kıyaslanamayacak derecede sinemadan ve sanattan habersiz oluşu! Gerçekten, söz gelişi, Fransız ticari sinema basını, aslında reklam yayını yaptığı halde, bunu öylesine usturuplu, öylesine ölçülü biçili tutar ki sözleri ve yargıları aşağı yukarı sinema sanatının gerçeklerine uyarmış gibi görünür. Bizde bir yandan gerçek sinema yazarlarının azlığı ve etkisizliği, öte yandan sinema mesleğini her boydan her kılıktan kimselerin doldurması, 'ticari' sinema yayınlarını da bozdukça bozuyor ve birinci bölümde sıraladığımız cinsten haberler ve dedikodularla bir hizaya indiriyor.

Sinema ile ilgili bir insan mısınız? Elinizi uzatacağınız her dergi size belki aslı astarı olmayan yüzlerce çekiştirme, hatta iftira ve şantaj olduğunu yutturacak fakat hiç bir şekilde sinema açlığımızı doyurmayacaktır. İşte bu arada az da olsa artık belirlemeye başlamış sinema aydınlarımız için ciddi ve ölçülü, bir gerçek sinema basınına girmek zamanının geldiği söylenemez mi? Edebiyat ve sanat dergilerinin olsun, gündelik gazetelerin olsun, bir iki yıldır ciddi sinema dergisi çıkarma teşebbüsleri, ilk hayırlı işaretlerdir. Ne var ki bu işaretler henüz güçlü değil. Gerçek sinemacılar bir türlü derlenip toplanamıyor, bir türlü seslerini duyuramıyorlar. Diyeceksiniz ki doğru bir sinema basını da, tıpkı doğru ve kaliteli bir sinema gibi, her şeyden önce, bilgi, teşkilat ve para işidir. Ve bunlardan ilki elimizde olsa bile öbür ikisi yoktur. Olsun! Yine de her bulduğumuz fırsatta, her ayarlayabildiğimiz yerde sinema okuyucusunu şaşırtan kötü ve ölçüsüz yayınlarla karşılaşmaktayız. Bizde henüz gerçek bir sinema basını kurulmamıştır diye meydanı sinema parazitlerine bırakmamalıyız.

Bu da bir başka türlü sorumluluk!

Yeni Ufuklar

Haziran 1956



SINEMATEK.TV



# 100 YAŞINDAYIM



Filmlerde, görüldüğüm küçük oyunların birçoğunu kendim yazdım. Her gün yeni bir şeyler öğreniyorum.

Serseri (tramp) karakteri fikri, rastlantı olarak San Francisco caddelerinden birinde aytağın biriyle karşılaştığımda doğdu. Sınıfının tüm belirtilerini taşıyordu. Açlıktan ve içkisizlikten acı çekiyordu. İkrâm ettiğim yiyecek ve içecekleri bitirince neselendi, göçmenlerin yaşamdan aldıkları sorumsuzca zevkin belirtileri vardı yüzünde. Bana yaşam öyküsünü anlattı.

Yöntemimi açıklamak başkalarının işine yaramaz. Çünkü yöntemlerim kendimindir. Keşifliliğimi yansıtmak üzere geliştirilmiştir.

## görüşmek üzere



## Venedik mi, Derby mi?

Venedik'te "Altın Aslan" bu gece sahibini buluyor

# Angelopoulos ve Olmi favori

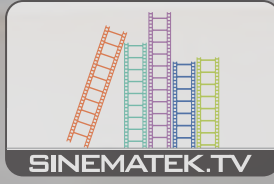
**45. Venedik Film Festivali, bu gece yapılacak kapanış töreni ile sona eriyor. Ödül töreninde Altın Aslan ve diğer ödüller sahiplerini bulurken, bir büyük sinemacı, yaşayan en büyük belgeselci Joris Ivens'e festivalin bu yılki onur ödülü olarak bir Altın Aslan verilecek.**

Aslan' için iki büyük aday var: **Ermanno Olmi'nin "Sarhoş Ermiş Destanı"** ve **Teo Angelopoulos'un "Puslu Manzaralar"**. Son yıllarda sürekli olarak Fransız sinemasına giden Altın Aslan'ın bu yıl bir İtalyan'a verilmesi büyük olasılık gözüküyor. Ama, bana kalırsa bu yıl ödülü hiç tartışmasız hak eden bir tek sinemacı var: Yunan sinemasının ustası **Angelopoulos**. Jüride dengeler **Olmi'den** yana olursa **Angelopoulos'un "En İyi Yönetmen"** olarak ödüllendirileceğine kesin gözüyle bakabiliriz. Karar bu doğrultuda gelişirse yönetmen dalında **Angelopoulos'un** en yakın rakibi **Claude Chabrol**, şansını yitiriyor demektir. **Chabrol'un "Bir Kadın İşi"** (ya da **Bir Kadın Meselesi**) adlı filmi yönetmen ödülünü alamazsa, o zaman kadın oyuncu dalında **Isabelle Huppert'in** şansı artıyor demektir.

Oysa, bu yıl oyunculuk ödülünün en doğal adayı **Shirley Maclaine**. **Schlesinger'in "Madame Sousatzka"** filminde gerçek bir Virtüozite sergiliyor. Gönlüm, ödülü **Shirley'in** almasından yana.

Erkek oyuncu dalında bir favori söyleyebilmek daha zor. Macar yönetmen **Geza Bereményi'nin "Eldorado"** adlı filminin oyuncusu **Károly Eperjes**, **Olmi'nin** oyuncularını **Rutger Hauer**, **Anthony Quayle**, **Ivan Passer'in "Lanetli Yaz"**ında **Shelley** rolünü üstlenen **Eric Stoltz** ve **Lea Pool'un "Yürekten"** adlı filmi ile **Matthias Habich** ilk akla gelen isimler. Ama, başka sürprizler de çıkabilir. Oysa, kadın oyuncu dalında **Maclaine'ya** da **Huppert'le** yarışacak isim bulmak zor.

Venedik'te Altın Aslan'ın hemen ardından gelen "Jüri Büyük



# sinemasal yaratımdan yaşama moral radikallik

IHSAN KABİL

—Bana (bilmeden) yollar açan A.'ya—

*“Birçoklarının boşa geçmiştir yaşamı.  
Birçokları tatlanmazlar hiç; daha yazın  
çürürler. Korkaklıklarıdır onları dallarında sıkı  
tutan.*

*Pek çok kişi yaşıyor ve pek uzun süre asılı  
kalmıyorlar dallarında. Bir fırtına esse de hani,  
bütün bu çürümüşlüğü, bu kurt venikliğini  
silke ağaçtan!*

*Kendi ölümümü överim size ben, gönüllü  
ölümü, ben istediğim için bana gelen.”*

*Zerdüşt Böyle Diyordu*

Nietzsche

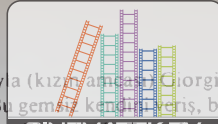
“Sinema Günleri 88”de gördüğüm filmlerden kendime birşey katan tematik olarak seçtiğim en önemli yaşamsal öge, kişinin o ana kadarki yüklendiği tüm bir yaşantılama



sürecini bir hareketle yerle bir edip/devirip, kendisine yeni bir seçim yaratma yoluna gitmesidir: artık yeni bir tarih başlıyordur, eskisi gibi olunamaz; 'eski' yaşamlar yeniden gündeme gelse bile başka bir biçimleniş olarak algılanacak, başka bir karşılıklı-etkileşim yaratılacaktır. Bu çok önemli dönüşümsel noktayı yakaladığım çalışmalar, Tarkovski'nin *Andrei Rubliov*, Mamet'in *House of Games* (Oyun Evi), Scola'nın *Passione d'Amore* (Aşk Tutkusu) ve Angelopoulos'un *O Melissokomos* (Arıcı)'u oldu. *Andrei Rubliov*, tarihsel bir panoramadan bugüne çağrışımlar ileten ve Tarkovski'nin , bana göre, sinemanın sinemalık niteliklerini en yetkin biçimde tüm yanlarıyla ortaya koyduğu ve *Kane*, *Yedinci Mühür* ya da *Chanson de Roland* düzeyinde şiirsellik ve düşünsel boyut yarattığı, bireyin varoluşsal duruşunu çok ince nüanslarla verdiği ve kendi sinemasının (kimi filmlerinin senaryoları özgün olmasa da, Tarkovski tam bir 'auteur'dür) doruğunu yarattığı görsel bir dilleştirmedir. 14. yüzyıl Rusyası'nda (varoluşçu terminolojiyi burada kullanmak anaronzizm olmayacak), kendini saran sosyal çevreyi—politik, dinsel, cinsel, felsefi—önce izleme durumunda olan, daha sonraysa kendi rahip-sanatçı kimliğiyle çatıştığı uzantılarıyla bağlantıya giren Rubliov, baştaki balonlu sekansın da gösterdiği gibi özgürleşme uğraşısının temel odak olduğu bir yoldadır ve birey olarak, devinim alanı daraltılma yoluna gidildiğinde, kendine ayrı bir alan yaratmak üzere, empoze edilen baskıyı (bu, film özelinde savaştır, erk için karşıt güçlerle yapılan işbirliğidir) içselleştirerek bir 'suskunluk andı' içecek, yaşadığı toplumsal ortamda gerçekleylemediği global değişimi, hissedip algıladığı kendi 'dar alan'ında gerçekleştirecektir. Bu ant, yaşamının dönüm noktasıdır: artık hiçbir şey eski dizge ve işleyişine göre kabul göremez; bundan böyle yeni bir biçim yaratmaya gidilecektir. Köktenci adım atılmıştır, pahası çok yüksektir, ağır bir bedel ödenecektir; yapılan eylem, yaşam içinde ölümlü özdeştir; gerçek (aynı zamanda anlamlı) olan toplumsal devrim değil, bireysel devrimdir—tüm belirimleriyle yeni bir birey olarak karşımıza çıkar. Kendi içinde yapılar kırılmış, moral bir tutuma gidilmiş, belki de otantik öz yakalanmıştır (otantik diyorum çünkü 'ödüllü' (gifted) kişilerde değerli olan otantiklik sözkonusudur). Rubliov'un (*Kurban*'da Alexander'in) andının tam da Nietzsche'nin ileri sürdüğü 'yalnızlık' ontolojik durumuyla örtüştüğü ortadadır. Kişi, kendini püskürten yaşantı birimleri karşısında bir çeşit koronak yaratarak—geçici bir nihilizm içine girerek—eski yüklerden, hastalıklardan, kangrenleşmiş parçalardan kurtulmayı öngören, sınırları belli bir dünya kurar. Artık tavrı almıştır/koymuştur.

Yakışıklı Giorgio'yla çirkin Fosca'nın umutsuz aşklarının görüntülediği *Passione d'Amore*'de, bu kez, trajik duygunun sonsuz bir aşka eklemeliğini görürüz.

Schopenhauer'in yaşamın, yaratıcı eylemin, giderek coşkunun (Kierkegaard, estetik hazzi şöyle bir eğretilenleyle verir: haz duyma, süyün üstünde seken bir taşın benzer. Sonunda taşın batması gibi, haz da karanlıklara, acıya dönmelidir) temeli olarak gördüğü acı, filmde dönüştürücü tavrın belkemiğini oluşturur. Güzel biriyle birlikte olabilmek için yalnızca güzellik nitelemesinden yoksun olan Fosca, ilk görüşte vurulduğu Giorgio'ya turku derecesinde yakınlık duyar. Gururu, kişisel onuru, sosyal statüsü aşk denen o çok derin duygulanım akımının karşısında ancak ayaklar altına alınabilir. Varlığını diğer insanınkine kaynatmaktan hiçbir şey kendisini alıkoyamaz, zaten bıçak sırtında yaşıyordur. Bu ölümcül yaşantı, kendisini aynı zamanda bir anda feda edecek bir insanlık durumunda yaşatıyordu: verilen bir parti sırasında kendini, sözcüğün her anlamında, düşürerek, Giorgio'ya duygularını açar: herşey göze



alınmıştır; bu gözüpeklik, albaya (kızın annesi - Giorgio arasında yapılan düelloda albayın ölümüne dek varsa da. Bu gemi, kendi için, bütün kapıları açış karşısında, (gerçekte başka bir kadını seven **SINEMATEK.TV** sevgi duyduğunu hissederek ve o gece birlikte olurlar. Zaten kendini boğma derecesinde sıkarak yaşayan Fosca artık arzulu gibi ölebilir de: Kierkegaardyen eğretileninin ust formda gerçekleşmesi için hiçbir neden yoktur. Giorgio'nun acıyla birlikte, yaşamındaki büyük dönüşüm de çok geçmeden kendini gösterir: toplumsal rolün en parlak yaşandığı statülerden biri olan ordudaki yerini terkederek, dekadans bir konuma geçmeyi yeğler ve 'toplum dışı' kabul edilen kesimin bir üyesi olmayı seçer.

Rubliov'un suskunluk potansiyel karşılık düşümü, *Arıcı*'nın Spyros (Marcello Mastroianni)'undaki potansiyel bir sessizlikler bütünüdür. İçinde, çok derinlerde çoşkunlukların/taşkınlıkların izlerini taşıdığı (baştaki düğün sahnesi) izleyiciye altını çizmeden sezdiren Spyros, sekteye uğramış dolgun duygulanımların (hastanedeki arkadaş (Serge Reggiani)'ından kalkarak) önümüzde görülen izdüşümdür. Bir hayalettir (*Avıcalar*'a gönderir) o; yaşamın içinde yaşıyor görünüyordu ama daha çok bir ruh gibidir, adeta yüzyordur. Tam 'kapıdan dönen' toplumsal karışıklıkların (Yunanistan ögelinde İkinci Savaş sonrası İç Savaş) tek tek insanlarda bıraktığı bir tıkanmışlık, boğum, içinde kalmışlık... Yeniden yaşantılar sürdürülür ama çoşkusuz, iç-devinimsiz, kimliksiz, bir görev gibi—ya da bir çeşit nihilizm, ancak bu kez oldukça uzatmalı. Yaşamına giren gencecik kız, bambaşka kaygıların insanıdır; kızın dinamikleri kendisinininkine göre çok daha çağdan, çok daha varoluşaldır ve ortak zeminleri minimum insansal duygu alanlarını paylaşmaktan başka birşey olamaz. Yine de Sypros, belki de ideal düzleminde gerçeklemediğinin alegorik bir yollamasını yaparak, bir 'kahramanlık jesti'yle, kamyonetiyle cafe'ye dalarak (!) kızı içinden geleni iletir. Dağlara arı kovana yayarak bal toplayan bu orta yaşlı adam, yaşamı tepkisizlik/doyunluk ekseninde götürürken, bir menzilde, bütünsel olarak değiştirmeye gücü yetmediği dünyayı, kendi soluduğu sınır çizgileri içinde, sonsuz bir edim özgürlüğüyle değiştirmeyi seçer: bütün kovanları yerle bir ederek—uyumlu bir biçimde süregiden yaşantı yumağını kendi yapabildiğince devirerek—kendini, gerçek anlamda, ölüme teslim eder. Moral tavrı, yaşama karşı başkaldırışı içselleştirerek kendine yöneltmeyi gerektirir: toplumsal değişim yaratılamamıştır, bireysel ayrınlığı yok edecektir.

Herşeyin çok kurulu ve anlatının senaryo için yapıldığı izlenimini veren senaryosuyla, kolayca B sınıf bir kara film (film noir) tuzağına düşebileceksen, tam zamanında köşeden dönen ve yaşam senaryolarımızın da tanrısal bir yetkinlikle yazıldığını, hepimizin Pandora'nın Kutusu özellikleri taşıdığını-saldırganlığa, yıkmaya, hinc almaya, yoketmeye, giderek öldürmeye—ve bu belirimlerin içimizde kendinden varolduklarını bize aynada gösteren bir film, *House of Games*. Birarada yaşayan insanların toplumsal ve kendi bireyliklerinin süregitmesini getiren rolleri oynamaları sırasında, gerçekte bu yerlerinin ne denli sarsılabilir olduğu; rastlantıların, zorunluluk diye üstümüze giydiklerimizden, patlama derecesinde renkli (olumsuzluk yaratsa da, yine son ürünleriyle yapıcı-yaratıcı) getirimleri olduğu, asil kişiliklerimizin o imgeler arkasında/altında yatan varlıklarımızla tanımlanabileceği çıplak bir biçimde anlatılır. Dalında başarılı bir psikoterapist gözükən Maggie, mesleksi yaşamının barındırdığı sorunsalların dışında, dış çizgileriyle rayında gidiyor görünen kendi dünyasının Dr. Margaret Ford'udur. Oysa etki-tepki, uyum-kaos karşıtlıklarının biçimlendirdiği dünyanın gerçekte nevrotik bir dünya olduğunun farkına varmadan



yaşadığımızda, birgün elimizde bilmadığımızda kendi iç açmazlarımızın albenisine kapılacağımız böyle bir dünya. SİNEMATEK.TV hangi biri ilişki bizi çarpar, hazırlıksız yakalar, bir anda herşey altüst olur. Nietzsche'nin güçlenmenin gerekliliği üstüne dile getirdikleri tam da burada yücelir. Dolandırıcılıkta en az Maggie'nin kendi alanında başarılı olduğu kadar parlak olan Mike, kendi yaşama yolunun inceliklerini çok iyi bilen, kadının değerli görünen bir bağlamda işleyişe soktuğu entelekti genel anlamda kabul görmeyecek bir yerde sonuna kadar tüketen bir kişiliktir. Bir entrika sonucu rastlaştığı Maggie'nin kendi yaşama alanına attığı çapayı parçalar ve yaşamsal bağlarını kırar. Masumlüğün, belirlenmemişliğin, temizliğin varolan dizgede süremeyeceğini ve yaşantısal öğelerin bir 'oyun' içinde yoğrulup harmanlaşmasını eğretisel olarak bize sunan *Oyun Evi*'nde, yönetmen de sanki bunun böyle olduğunu vurgularcasına, biri, Maggie'yle Mike'ın kumarhanedeki bölmede yalnız kaldıkları sırada, diğeri, çaldıkları arabanın yanında dururlarken (benim yakaladıklarım— İ.K.) üstten mikrofonu gösterir. Biraraya gelmelerinin birinde Mike, kadına içimizde iyi diye tanımladığımız nitelerle birlikte kötülerin de bulunduğunu söyler. Kötü'nün bu vazgeçilmez kendini duyuruşu, gerçekte içimizde/doğamızda varolan katmanlarında başını göstermeye, sürgün vermeye hazır bir durumda tetikte beklemektedir—ama önemli olan, bunları ilk yıkıcı etkilerinden sonsal bir yapıcı etki yaratma erekli yönlendirebilmektir. Acıyı kötünün bir türevi olarak alırsak, kötünün, yaşamın gerçek anlamlandırılış bağlamında vücut buluşunun acı için önkoşul bir yer tuttuğunu görürüz. Schopenhauer, acıyı, yaşamın temel dayanak zemini olması anlamında ve tinsel olana patika döşeyen değer olarak belli bir yüceltim noktasına yükseltirken, hiç kuşkusuz araç içinde kötüye gönderme yapmıyor değil. Nietzsche'ye göre kötü, toplum yaşamında anlamını yitirmiş erdem cinsinden iyiliği bozarak, amorflaştırarak, asıl olan yaşam yaratmada en güçlü temellendiricidir. Maggie, kendi ifadesiyle 'içinden gelen duygusal belirimlere engel olamaması' sonucu Mike'ı yavaşı öldürmeye başladığında, kendisinin belki de en büyük kötü kabul edeceği (yaşlı arkadaşı için böyledir bu) öldürme eylemiyle, genel kabullenişin dışına adımını atmıştır bile. Mike'ın deyişle, kötü Maggie'dir, 'içinde zaten başından beri' vardır öldürme duygusu, hırsızlık. İyi/kötü kavramlarının çaprazlama bir düzlemde böylesine çarpışması, bizi insanın kendi içindeki labirentlere istemesek de iter. Kötü, içimizdedir, gizilgüçtür, varlık nedeni'ni dışsal koşullara bağlama kolaycılığına kaçmadan, iç dünyaların karanlıklarına yönelmemizin, yıkıcı olan diğer kötünün yapıp-etmelerine olanak tanımayacak bir gereklilik olduğu kendini göstermektedir. Toplumsal konularımızın maliyetini böyle tırmanışlı, düşmeye yatkın olan anların aslolarak ortaya koyduğunu düşünebiliriz. Bu tümceden yola çıkarak, Maggie'nin, kendi yazdığı kitabı duvarda asılı diplomalarından birine atması ve diplomasını koparıp yırtması, varoluşçu bir sorgulamayla içiçedir; eskiden beri süregelen düzenli yaşamın yıkılışı anlamında bir çöküş/çözülüş gibi görünse de başkalaşmış bir moral tutumun filiz vermesi olarak çoklu-doğrumudur; bir hesaplaşma, eski değerlerle bir yüzleşmedir, o andan başlayarak eski değerlerin yerine yenisi olmalıdır. Maggie'nin dil sürçmeleri Freudyen yaklaşımın gerçekte gerçeğin tam bir anlatımı olarak karışımına çıkmaktadır: yaşadığımızı sandığımız 'zevk' (pleasure), asıl yaşadığımızın bir 'baskı' (pressure) olması, en iyi, yabancılaşma ve kanıksamayla açıklanabilir. Yaşlı arkadaşının söylediği "Bağışlanmayacak birşey yapmışsan, kendini bağışlamalısın" sözleriyle Pandora'nın kutusunda kapalı kalan son şey, istenç temeli moral tavrın her zaman için yol gösterici olduğu gerçeğini önümüze getirir.



# “Uyum bir estetik güvendir”

SINEMATEK.TV  
Söyleşi: I. KABİL



Fotoğraf: Semih Kaplanoğlu

“Sinema Günleri 88”'in konuk yönetmenlerinden Istvan Szabo, ondan önceki “Günler”de bir dizi filmiyle çıkmıştı karşımıza, “Ustalara Saygı” bölümünde. Düşlerle örülmüş çağından ve Sinema öğrenimi döneminden 1961’de yaptığı *Konser ve Bir Tema üzerine Çeşitlemeler*’le, gerçeğin kendini dayatmasının sezildiği *Baba* (1966) ve zamanın katmanlaşarak içiçe geçtiği *Aşk Filmi* (1970), insanın en temel yaşam güdülerinden olan güvenin enine boyuna ayrınılandığı *Güven* (1979) geçen yılın gösterileri oldu. İnsanın yine bu ‘güven’in peşinde olduğu, onun için çok şeyden (giderek kendine yakışır kişi’sinden) vazgeçebileceği ayrıca *Mephisto* (1981) ve *Albay Redl* (1984)’le yazılmıştı, Szabo tarafından.

*Geçen yıl Konser ve Bir Tema üzerine Çeşitlemeler adlı yapıtlarınızı gördük. Okul günlerinizi anımsatan filmlerdi bunlar; biraz da deneysel, bana göre. Sonra uzun filme geçtiniz. Dinamikler nelerdi, nasıl gerçekleşti bu geçiş?*

• Önce, ikisi arasında bir fark olduğunu sanmıyorum. Kağıt gibi... bunu herşeye kullanabilirsiniz. Film materyali de buna benzer. Daha çok kağıdınız varsa uzun kitap yazabilirsiniz. Sizin sorunuz felsefi bir soru. Yanıtım realist olacak. Paranız yoksa film yapamazsınız. Eğer mimarsanız... Film yapmak ev inşa etmek gibi. Mermer olmazsa saray yapamazsınız. Para için mücadele vermelisiniz.

*Hangi güdüler sizi film yapmaya itti?*

• Başka şeyler var müzik, tiyatro, edebiyat gibi. Sinemada hareketi tam zamanında gösterebiliyorsunuz. Değişmeleri de. Hareket doğduğunda, öldüğünde ve değiştiğinde tam anında gösterebiliyorsunuz. İnsan duyguları, düşünüş biçimleri... Resim ya da heykel ölü anlar. Müzik yaşayan ama soyut. Tiyatro farklı. İnsan yüzü duygu dolu. Yalnız sinemada olası bunu verebilmek. Arka plan bir manzara olabilir, toplumsal bir manzara, kişisel bir manzara.

*İnsan yüzü çok özsel sizin için.*

• İnsan yüzü benim için en önemli şey. Tek ilgilendiğim şey.



*Bir yazıda Bergman temalarından söz ettiğimizi bildirdim. O temalarla sizinkiler arasında bayağı ilişki kurdum.*

• İnsanlar benim için arkadaşlarım değil, kişiler, o kadar. Psikoloji benim için çok önemli. Eğer filmimde psikolojik sorunları buluyorsanız çok mutlu olurum. Ama bunun özellikle konuştuğunu düşünmeyin. Yalnızca basit insan öyküleri.

*Film ne kadar düş, ne kadar gerçek?*

• Herşeyden gerçek, düşler de. Düşler bazen daha gerçek. Gerçek konusunda daha çok şey söylüyorlar. Daha öz, daha kesin. Gerçek konusunda daha tam birşey göstermek için spot ışığı işlevi görürler. Gerçek bazen yalnızca düşür.

*Sinemanızda öykünün yeri ne? Konularınızı tarihsel olandan seçiyorsunuz. Tarihsel ama gündelik yaşamdan. Buna bir de gerilim ekliyorsunuz, Güven 'de olduğu gibi. Arka planda olanın dışında bir olay var: Savaş. Arka planın önündeyseniz iki insan. Çok yakın ilişkiler, iletişim sorunları. İnsanlararası iletişim olası mı?*

• Evet. Film yapmak için iletişim gerekli. Güven ve Mephisto 'güven' duygusuyla ilgili öyküler. Herkes, ben de güven arıyorum. Yemek, soluk almak kadar gerekli, oksijen gibi. Bedenin, zihinsel yaşamın için.

*Bunun girdileri neler?*

• Herkeste ayrı. Belki arkadaşlarınız var ve bu yeterli. Belki sevgiliniz, işiniz, başarınız. Üniformanız da size güven verebilir. Belki güneş ışığı. Herkes bunu farklı yollardan bulabilir. Ama herkes bunu gereksinir. Kişi, meslek yaşamında başarısız olabilir ama özel yaşamında başarılıdır. Sevgilisi, çocukları olmayanlar da işlerinde, örneğin, sahneden başarılı olabilir. Güven, politik bir güven duygusunun öyküsüdür. Bir ideoloji, politik hareket sahibi bir adam. Sonra birden bir kadın çıkagelir ve ortak yaşamaya başlarlar. Güven duymayan bir yürekle. Erkek kadına güvenmez, kadınsa açık biri. Kadının yaşamda kötü deneyimleri olmamış ve öykü bu iki zihniyetin karşıkarşıya gelmesi.

*Ama 'güven' bazen kişiyi uyum göstermeye itmiyor mu? Sanırım bazen 'kayı'...*

• Evet. Uyum bir çeşit güvendir. O yüzden uyumu seven birçok insan var.

*Bazen kaygılar kişiyi yaratıcı eyleme getirir. Sorunsal bir ortamda olabilirsiniz, bunu yenip aşmak istersiniz. Birşey yaratmak için, sanatsal ya da insansal. Bir sanatçı sorunsal hissettiğinde birşeyler yaratmak ister. Bu da kaygıya ilişkin birşeydir. Bir derdiniz vardır. Sorununuzu çözmek istersiniz... Kurgu ne kadar önemli sizin için?*

• En önemlilerden.

*Siz katılıyor musunuz kurgu sürecine?*

• Evet.

*Filmlerde önceki kurguyla filmde sonraki kurgunun birlikteliği ya da ne kadar değişiyor?*

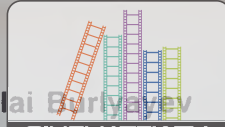
• Değiştiriyorum, eminim. Kurgu, son biçimi düşüncelerinizin. Perdede herşeyin gerçek ağırlığının bulacağını düşünürsünüz.

*Geleceğin sineması konusunda ne düşünüyorsunuz?*

• Sinemanın sorumlulukları arttı. Sinema, yaşamımızın en önemli sanatı oldu. TV, uydu ve Video ve insanlar unuttu, kitap okumayı, müzik dinlemeyi unuttu. Yalnızca evde TV izleyecek zamanları var. O yüzden sinemanın daha çok sorumluluğu var. Umarım Sinema başka bir işlev görür. Dışarı çıkmak isteyen insanlar değişik birşey görmek istiyor. Film yapanlar değişik bir form yaratmalılar, sıradanın dışında. İzleyiciyi yakalamanın tek yolu bu.

*Mephisto ya da Redl özelinde bir kişisel dürüstlük sorunundan söz ediyorsunuz. Yaşamak için, başarı için kişi insansal ya da kişisel değerlerinden vazgeçmeli mi? Mephisto, örneğin, eski bir solcuydu. Gitgide, güçlenen Nazizm'e katılıyor. Redl'da da bir çürüme sözkonusu. Bunun insanda doğası ne? Bir zayıflık mı?*

• Mephisto, oyuncu ve yönetmenler hakkında değildi. Entellektüel kişiler hakkında. Çok yetenekliler, başarıya ulaşmak istiyorlar ama ulaşamıyorlar. Herkesçe desteklenmek, sevimli beklemek olanaksız. Bu insanlar her uzlaşmayı kabul etmeye açık, başarıya ulaşmak için. Bu çok normal birşey. Bir güven duygusu arıyorlardı, hepsi bu. Bazen insanlar güveni, başarı olarak düşünüyorlar, güven duygusunu yalnızca başarıyla yakalıyorlar. Redl'da üniforma sahibi olmak, bir topluluğa ait olmak bir dayanak noktası sağlama güdüsü.



## Nikolai Burlyayev "IVAN" DAN LERMANTOV'A

Söyleşi: HASAN AYDIN

Burlyayev, 1946'da Moskova'da doğdu. *Ivan'ın Çocukluğu*'ndaki Ivan rolünden bu yana Sovyetler'in başarılı oyuncularından biri. 1986 yapımı, ilk uzun metrajlı filmi *Lermantov*'un 1988 İstanbul Sinema Günleri'ndeki gösterimi için ülkemize gelmişti.

-Evet, Tarkovski...

-Tarkovski'yi, onun oyuncusu olmadan bir süre önce tanıdım; Andrey Konçalovski'nin diploma filminde oynamıştım. Bu filmin seslendirmesinde çalışırken, bir an arkamda bir gölge hissettim. Bu gölge, Konçalovski ile birşeyler konuşup gitti. Konçalovski'den Tarkovski olduğunu öğrendim. 6 ay sonra beni *Ivan'ın Çocukluğu* için davet etti. Ivan rolü için yüzlerce aday vardı ve kendime pek şans vermiyordum, onlar arasında. Tarkovski, şimdi hiçbirimizin yapmadığı kadar prova yaptı benimle. Saçlarımı boyadı. Kulaklarımı kepçe gibi yaptı. Çillerle doldurdu yüzümü. Dış görünüşümü tümüyle değiştirdi ve beni seçti bu rol için.

Tarkovski, benim, sinemada ilk aşkımdı. O, sinemanın ta kendisi, benim için. Hem ustam, hem arkadaşım. Çok sempatik bir insandı, tüm sinema grubu için. Çok iyi, esnek ve kibardı. Yalnız çalışma arkadaşlarından çok şey isterdi ve çalışırken sertti.

Sanki gelecek günlerini görmüştü. *Ivan* filmi San Francisco, Venedik, Acapulco gibi festivallerde 120'den fazla ödül aldı. Böylece sinemamızın önderi oldu. Bu yaşamının sonuna kadar devam etti. Bu onu çarmıha götürecek bir yoldu: İleriye gitmek ve herkese gerçeğin söylenebileceğini anlatmak istiyordu.

...Sonra *Andrey Rubliov*'daki bir rol için beni davet etti. Bu rolü beğenmemiştim. Senaryoyu okuduğumda, "çan'ı yapan çocuk" rolünü seçtim. O da bana bu rolü verdi. *Ivan'ın Çocukluğu* çekilirken 14, *Andrey Rubliov*'da 17 yaşındaydım.

Tiyatro Enstitüsü'nü ve Mihail Romm'un öğrencisi olarak V.G.İ.K. Yönetmenlik Bölümünü bitirdim. Niçin sinema, diyorsunuz. Gen'lerden dolayı, galiba. Şu anda şöyle düşünüyorum: Her zaman sinemayı seçerdim, seçeceğim. Büyükbabam ve büyükbabam oyuncuydular, devrimden önce. Sonra da sürdürdüler. Abim de oyuncu. Ben de çocukluğumdan beri oynadım, biliyorsunuz.

Bizde, uzun metrajlı film yapabilmek için zorunlu olarak bir kısa film çekmek gerekir. Bunun için çektiğim film *Vanka Kain* (Saltukov Şedrin'in bir eserinden uyarlama) Oberhausen'de birincilik ve S.S.C.B'de "Lenin" "En İyi Kısa Film" ödüllerini ve "Rusya Federal Cumhuriyeti-Emektar Aktör" ünvanını aldı.

Fakülteden mezun olduktan sonra *Lermontov* üzerinde çalışmaya başladım. 10 yıl içinde 10 senaryo yazdım ve hepsini reddettiler. 30 yaşımdan 40 yaşıma kadar 10 yılımı çaldılar, ama yılmadım. Sonra film çekilmeye başlayınca zorluk gene sürdü. *Lermontov*'u öldürmek istedikleri gibi filmi de öldürmek istediler. Filmi bitirdiğimde Glasnost vardı. Ancak, eleştirilenler bir tür savaş açtılar filmime karşı. Çünkü birçok kişi *Lermontov* filmi yapmak istemişti. Bunlar darlıklar bana. Bu filmi yapma hakkını Sinemacılar Birliği'nde yapılan üç saatlik tartışma sonucu aldım. Bana



yapılan saldırılara, daha önceden hazırlanmamış olsaydım, çok zor olurdu benim için. Ancak bu çirpınan insanlara karşı çok savaştım ve ben yendim.

Gösterimden 10 ay önce, filmin redaktörlüğünü yapıyorken, 22 eleştirmenden karşı-eleştiriler geldi. Anladım ki tam anlamıyla Glasnost yoktu. Birçok gazetede filme saldırın yazılar yayımlandı. Film gösterime girince ise herşey çok başka oldu. Film, izleyiciler tarafından uzun uzun alkışlandı. Moskova Merkez Sineması'nın küçük salonunda her akşam olmak üzere 2 ay sürekli gösterildi. Önemli birçok bilim adamı, filolog, eleştirmen, şair filmi izlediler. Bize ve Gorbaçov'a bile, olumsuz eleştirileri kınayan mektuplar geldi. Filmi beş ülke satın aldı. Ben de filmle birlikte Peru, Venezuela, Vietnam galalarında bulunmak üzere gezdim. Beni mutlu eden, Moskova'da olduğu gibi buralarda da çok olumlu karşılanmasıydı.

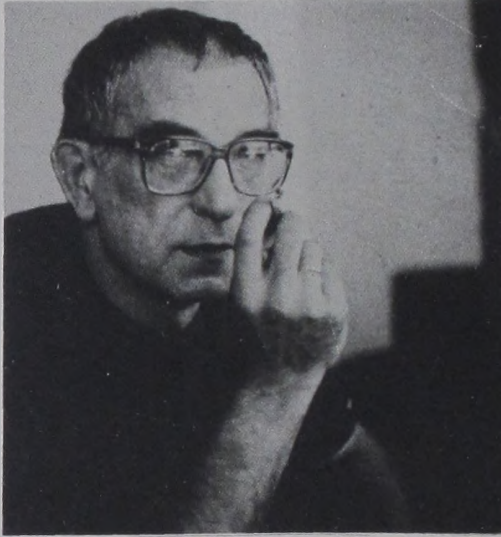
...Evet, önemli bir konu; biz çok milliyetli bir ülkede yaşıyoruz. En büyüğü Rus Cumhuriyeti... Biz Gürcü sinemasıyla da ilgileniyoruz. Kırgız, Litva sinemalarıyla da övünüyoruz. Yalnız şu anda özgün bir Rus sinemasından söz etmek zor, sanıyorum. Ben, *Lermontov* filminde önüme şöyle bir görev koydum: Rusya hakkında film yapmak. Rusya'nın kökleri, geleneklerini anlatan. Büyük insanların üstünde yükselen bir ulus olduğunu. Çocuklarımızı yetiştirirken, kendini sanata adanmış insanları örnek göstermeliyiz onlara. Rock kültürü ile, saldırgan, soyutlanmış insanlar yetiştiriyor S.S.C.B.'de. Bu kültür, insanları barbar bir kitleye dönüştürüyor. Batı pop-rock kültürü Glasnost ile bize sızdı, bizim olmayan bir kültür, bu.

... Evet, bazı projelerim var. Açılmaktan çekiniyorum. Saldırı başlar çünkü. Eleştirmenler için Gorki şöyle demişti: "Eleştirmenin dili, sanatçının dikkatini çekebilmesi için, eleştirmenin sanat tarihini, gelenekleri, milli kültürü sanatçıdan daha iyi bilmesi gerekir. Entellektüel olarak sanatçıdan daha üstün olmalı." *Lermontov* filmini eleştirenler ne yazık ki bu kültürü iyi tanımıyorlar.

Son olarak... şu: İnsanlar içinde buldukları dar çerçeveyi kırmalı, dışına taşmalı. Ve bu dünyanın bir parçası olduklarını akıldan çıkarmadan, bu yaşamı korumalılar...

“İzleyicinin yaşamı bir kez daha gözden geçirmesini amaçlıyorum”

Söyleşi: İ. KABİL



Fotograf: İ. Altınay, 1988 San Sebastian

Başlangıçta belgeseller çeken Krzysztof Kieslowski, 1979'da yaptığı *Amatör*'le "Sinema Günleri 83"te karşımıza gelmişti. bu çalışmada, kişiyi saran toplumsal çevrede kişiselle toplumsal olanın çatışkısını işliyordu. Bu yılki "Festival"de ise politikadan duyduğu huzursuzluğu görüntülediği *Kör Talih* ve Kutsal Kitap'ın kalkış temalarından *On Emir*'i ayrı ayrı ele almaya başladığı *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film* ve *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'le perdede belirdi.

*SESAM'daki konuşmada nosyonlarınızı Dostoyevski ve Camus'den aldığınızı söylediniz. On Emir'i seçmedeki niyetiniz neydi? Niye o denli ciddi hissettiniz bunu?*

• On Emir'e baktığınızda, bunların her zaman varolan temalar olduğunu görürsünüz. Ta insanlık tarihinin başlangıcından beri hangi kitabı alsanız, hangi filme bakarsanız, görmeye değer filme, bunların o On Emir'den birine ilişkin olduğunu farkedersiniz.

*Öyleyse bu, insanlık hala aynı sorunları paylaşıyor mu demek?*

• Sanırım bu hiç son bulmayacak.

*Peki, hiç düzelme olmayacak mı demek ayrıca? Karamsar bir bakış mı söz konusu, yani insanlığa güven duymama...*

• Sanırım insanlar hem iyi aynı zamanda da kötü. İnsanlar genelde daha iyi olmak istiyor ama nasıl olacaklarını bilmiyorlar. İnsanlar daha akıllı olmak istiyor çünkü içlerinde iyi değerler var. Ama bir yandan da bunu yapamıyorlar. Sanırım insanlık doğası çift: İyi ve kötü aynı anda varlar. Bu yüzden sanatçılar bunla ilgili.



*İnsanın yaşam içinde hep kötü davranış olasılığını mı vurgulamak istiyorsunuz?*

• Hayır, insan kötü değil i... bunu nasıl yapacağını bilmiyor.  
*Bir anlamda kötüyle yüzleşme mi söz konusu? Ya da vicdanla karşı karşıya gelmek için öz-bilinç sorunu mu?*

• Sanırım her ikisi de söz konusu.

*O zaman bunun estetik olandan çok, yaşama dönük moral bir tutum olduğunu söyleyebilir miyiz?*

• Evet. Camus'nün bu deyişinin yanında, anlatılmak istenen, merak. İnsanlığın merakı. Yalnız başına moralite değil. Çünkü bu, az çok kişiye ders vermek anlamına geliyor ve Camus bunu hiçbir zaman yapmadı.

*Öyleyse tutumunuz insanları özgürleştirme yönünde; bir seçim sorunu söz konusu.*

• Kimseye bir etki yapmak istemiyorum. Ben kendim merak ediyorum. İnsan ve yaşam konusunu anlamaya çalışıyorum.

*Ama örneğin, geçen günkü konuşmada andığınız Dostoyevski'yi alırsak, yaşamda güçlü bir moral tavır olarak kötü sorununu öne çıkarmak ister. Kişiler onunla hepsaplaşmalı, sonra kendi değerlerini yaratmalıdır.*

• Dostoyevski, bu konuda çok önemli. Kötüyle ilgiliydi çünkü kötü, insanları harekete geçiriyordu.

*Amatör'den On Emir'e geçişi nasıl açıklarsız? Amatör dünyeviydi, sonrası daha tinsel.*

• İki arasında o kadar ayrılık olduğunu düşünmüyorum. Ben dışardaki herşeyi elemeye çalışıyorum, insanın dışındaki. Tabii, bu beni insanın metafizikine yaklaştırıyor. Olay olarak, toplumsal ve politik olanı reddediyorum ve bu beni yaklaştırıyor, iç dünyasına. Örneğin, modern edebiyatta olduğu gibi. Doğa üstüne yazılan edebiyat artık insanz yakın olmak istiyor. Aynı biçimde sinema da, insan üstüne eğilmek, kişiyi saran doğayı bir kenara bırakmak istiyor. Belki çevredeki bazı toplumsal olayları bile gözden çıkarmak istiyor. Belki *Amator'*ü sonraki dönemden ayıran bu.

*Şimdi başka bir noktaya gelmek istiyorum. Biçeminiz. Öldürmek Üzerine'de plastik, renklerin degradeliği özgün bir atmosferdi.*

• Bu renkleri kullanmak kameramanımın düşüncesiydi. Çok beğenmiştim. Çünkü filmdeki atmosferi yaratıyordu. Böylece imgeyi gerçekte olduğundan daha dehşetli elde ettim. Belki gerçekliğin yoğunlaştırılmış bir biçimi...Bu belki bir, içeriği ve dışarıyı çekme sorunuydu. İç ve dış mekanları demek istiyorum. İçerde kameraman her istediğini yapabilir. Daha çok ışık, daha az ışık... Ama dışarsı, nasılsa öyle... Belirli bir teknik kullandı. Dışarının aydınlatma ve imge oluşumuna müdahale ediyordu.

*Bu filmde cinayet başta geçseydi, izleyiciyi spekülatif yapmaya itici bir etken olmaz mıydı, daha kapsamlı düşünmeye götürmez miydi? Çünkü öbür türlü, izleyiciye olacağı haberleyici bir durum aldı.*

• Sanırım bu bir eylem filmi değil. Önemi yok, olacağı. Biz izleyici olarak ne olacağını biliyoruz ama belki en önemlisi, nasıl olacağı. Dehşetin bu adımı daha seyrek.

*Aşk Üzerine üzerine birşey: genç çocuğun düşündüğü gibi aşk, insanları birbirine bağlayan nosyon mu, yoksa kadının buna karşı çıkıp, aşk diye birşey olmadığı, yalnızca dokunma olduğu...*

• Sanırım bu filmin bir dersi yok. İzleyicinin bir kez daha gözden geçirmesine çalışıyorum. Bu bana yeter.



Fotograf: Ara Güler, 1989

"...Bu sorunlar hiçbir zaman yasayla ya da entrikalarla çözülemez. Ancak genel bir davranış değişikliğiyle olur. Bu değişiklik propagandayla, yığın toplantılarıyla ya da şiddetle olmaz. Bireylerdeki değişikliklerle başlar. Kişi'lerinin beğendikleri ve beğenmedikleri şeyin, yaşam ve değer görüşlerinin değişmesiyle sürer ve ancak bu gibi bireysel değişikliklerin biraraya gelmesi meydana getirir. ortak hal çaresini."

Carl G. Jung

Sineması epik olarak tanımlanan Theo Angelopoulos, 1970'de yaptığı ve tutkuyu Visconti'nin *Ossessione*'sindeki biçimde ve cinayete varana dek işlediği *Yeniden Yarımam*, ülkesi Yunanistan'ın yakın tarihine Yunan mitolojisindeki temalardan kalkarak yaklaştığı *üçlemesi 36 Günleri* (1972), *Kumpanya* (1975), *Avcılar* (1977), bir anarşisti anlattığı (göremediğimiz) *Büyük Iskender* (1980) ve daha kişi ağırlıklı bir sinemaya yöneldiği *Arıcı* (1981) ve *Pustlu Manzuralar* (1988)'la, geniş toplumsal fresklerden bireyin kendisine doğru bir yolculuğun yapıtaşlarını dizmeye başlayan ve böylece de gittikçe bir olgunlaşma yolu tutturduğu soylenebilen bir yönetmen.



*Politik olan sinemaya bu ilginiz nedir?*

• Bu çok doğaldı. Çünkü 1960'lar kadar dünyada politik sinema modası vardı. 80'lere kadar diyebiliriz. O zamandan bu zamana kadar çok şey değişti. Tabii ki ülkelerin durumuna göre de ayrıca değişik. Öyle ülkeler var ki politik sinema bir gerçeklik, bir gereklilik olarak karşılanıyor. Öyle ülkeler var ki böyle bir problem söz konusu değil. Fransa'da 68'lerde sadece politik sinema vardı. İtalya'da da. Visconti, Taviani Kardeşler, Bellocchio, Bertolucci. Şimdi hiçbiri o tarzda çalışmıyor. Bunun nedeni, politikanın kendisinin zaten değişmiş olması. Eskisi kadar kişileri tahrik etmemesi. Eskiden o ülkelerin içinde bulunduğu durum, zaten sanatçıları politika yapmaya itiyordu. Şimdiyse durum değişti. Giderek diyebiliriz ki, izleyicide politik sinemaya karşı bir tavır var, onu reddediyor. Bir kere insanlar politikaya inanmıyorlar, dünyayı değiştirebileceğine inanmıyorlar. Bunun sonucu olarak da politik sinemanın dünyayı değiştirebileceğine inanmıyorlar. İnsanlar eskiye göre daha yalnızlar, oysa politika kendi mantığı içinde insanların birlikteliğine gereksinim duyan bir olgu. Gitgide insanlar toplum içinde ne olup bittiğine ilgilerini yitiriyorlar. Daha çok kendilerine dönüyorlar, insan tek başına kendi özünde ne olup bittiğini çözmeye çalışıyorlar. Gençlik, tamamen yönlenebilme olanaklarını kaybetmiş durumda bugün; artık kendi kariyerini kendi geleceğini düşünüyor. Gençlik toplumu değiştirmek yerine, kendini nasıl aydınlığa çıkartabilir, bunun derdine düşmüş durumda. Eskiden üniversitelerde koşulların değişmesi için gösteriler düzenliyorlardı, dövüşüyorlardı. Yunanistan'da artık neredeyse fakir kalmadı. Grevler vardı. Grevleri işçiler yapardı. Şimdi grevleri yapanlar öğretmenler, taksi sahipleri, yani işçi sınıfının dışında. Mağaza sahipleri, örneğin. Eskiden grevler toplumu da değiştirmeyi amaçlıyordu, bugün daha çok kişisel çıkarlara dönmüştü. Bütün bu olaylar insanları yalnızlığa itiyor. Herkesin anladığı demokrasi gerçek anlamını yitirdi, iyilik ve kötülük birbirine karşıtı. İyilik ve kötülük "bize göre" olarak değerlendirildi, artık yani herkes için iyi olan bizim için iyi olmayabiliyor. Umarım ki gelecekte benim kuşağında olduğu gibi hayal görmeyi sürdürebilen, ideallerle yaşayan insanlar olsun.

*Ben bu noktada görüntü diline ilişkin birşey sormak istiyorum. Kumpanya ve Avıclar filmlerinde çok uzun sekanslar izledik, plan-sekans diyebileceğimiz. Niye plan-sekans?*

• Politika sineması döneminde bu plan-sekanslar... O zaman bizim amacımız sinemaya politika sokmak değil, sinemayı politik olarak yapmaktı. Plan-sekanslar yalnızca estetik formüller değildirler. Altmışlı yılların başında politik sinema yapanların ustası Brecht'ti biliyorsunuz. Tiyatroda izleyicilerin aktif olmasını, olaya katılmasını istiyordu. Yalnızca pasif bir tüketici olması değil, katılan, paylaşan bir izleyici. Katılımcı bir anlayışı vardı. Eleştirel bir katılıma da önem veriyordu, aynı zamanda. Yani öyle bir izleyici ki, gösterimin hem için de hem dışında bulunması gerekiyordu. Plan-sekanslar izleyiciyi bu yöne yönlendiren sinematografik olgulardır. Bir sinemasal zaman kavramı vardır, bunun için de muhakkak kurgu olması gerekir. Kurgunun da getirdiği ayrı bir zaman boyutu var. Oysa plan-sekanslarda zaman, kendi zamanı içinde akar; bir sinemasal zaman söz konusu değildir. Plan kesilmedikçe sinemasal zamandan söz edemeyiz. Plan-sekansların avantajı, sinemasal zamanla gerçek zamanın eşleşmesi idi. Zamanı ve mekanı sinemasal biçimde kullanmak sinemacıya olağanüstü bir güç katıyor, yani izleyiciyi, izleyiciye karşı istediği yöne götürmek açısından. Kopamıyor çünkü izleyici, durup ta düşünmeye zamanı yok. Oysa plan-sekanslarda gerçek zamana uygun düşüldüğünden, izleyicinin zamanı var o olay üstüne karar vermeye, düşünmeye, eleştirel yaklaşmaya. İşte bu yüzden plan-





sekanslar, Brecht yaklaşımında olduğu gibi izleyicinin olayın içinde ve dışında, olmalı mı olmamalı mı diye eleştirel açıdan sıklıkla sorulması olanak sağlar. Plan-sekans yapıldığı zaman izleyici olayları uzaktan izler. Plan-sekansların tekniği olarak getirdiği birşey daha var, ama bu her zaman böyle değil ayrıca: Uzaktan bakınca olayda kahramanların öznel psikolojik durumlarından çok, durumlarından çıkan psikolojik ya da toplumsal sorunlara yaklaşma açısından daha çok olanak vermesi. Tek tek kişiler değil epik tiyatrodaki önemli olan; olayı kişilerin özel durumlarının dışında kavrama, yargılama olanağını izleyiciye veriyor. Brecht'in tiyatrosunda varolan başka birşey daha var ki, bu da, her sahnenin kendi başına, kendi iç dinamiklerine sahip olabilmesi. Dramatik yapıtların genelinde olduğu gibi tek bir bütün olan sahneden çok, sahneler içinde kendi başlarına çözümlenen, kendi başlarına bir anlam taşıyan sahneler olarak varlar.

*Yani epizodik yöntem.*

• Ama bütün bu sahnelerin yanyana gelmelerinden ayrıca bir bütünlük duygusu da ortaya çıkıyor. Plan-sekanslar buna da olanak veren çekim teknikleri. Zaten Godard bunu denemelere giderek de ayrıca oluşturmaya çalıştı. Giderek, bu epizodlar arasında "Colin plaja gidiyor" gibi yazılar çıkartmayı da denedi. Plan-sekanslarda olan tehlike şu: plan-sekanslar estetik açıdan yorumlamaya kalmış zaman, teknik bir virtüozite üst düzeyine ulaşma zorluğu, eksikliği kendini gösteriyor. Böyle bir tehlike var. Ölü zamanlar oluşuyor plan-sekanslarda. Bunları bir müzikal sessizlik olarak algılamalı, bir ritim sessizliği yaratmalı. Plan-sekansların amacının estetik ve teknik bir gösteri olmaması, şiirsel bir sonuca ulaşmak olması doğru olabilir.

*Ama estetik ve şiirsel...*

• ...

*Puslu Manzaralar'da metaforlar yoğunlukta, semboller de vardı.*

• Semboller değil, daha çok metaforlardı. Her iki filmin kendine göre bir sinema dili oluşması gerekir. Ben bu filmi yaparken bir peri masalı yapmak gibi bir amaçla yola çıktım. Peri masalarında bir çocuk neden diye sormaz. Lanetlenmiş bir orman neden lanetlenmiş diye sormaz. Niye meyveler mavidir diye çocuk sormaz. Bu peri masallarının kendi iç mantığıdır. Zaten peri masaları sürrealizmle, metaforla doludurlar. Bunların en önemlilerinden biri *Kırmızı Şapkalı Kız*'dir. Küçük kız ormanı geçer, o sırada kurt, büyükanne var, sonunda bir avcı var. Kurt neyi temsil ediyor? Niye şapka kırmızı? Orman nedir? Benim filmlerimi bilenler için çok açıktır ki, filmlerimdeki çocukları öbür filmlerimdeki büyüklerle karşılaştırıyorum. Bu muhakkak ki Yunanistan'da bir seyahat değil. Hayal kurulmuş ülkenin de Almanya olduğu söylenemez. Benim dünyam içinde bir geziydi bu. Bu çocuklar benim filmlerimdeki kişilerle karşılaşıyorlar. Mekanlar benim daha önce film çektiğim mekanlardı, kişiler öbür filmlerimde kullandığım kişilerdi. Giderek denebilir ki, daha entelektüel bir yöne çeker bunu, bu çocuklar hiç gezmediler, bu gezi tamamen entelektüel zihinde olan bir geziydi.

*Bir vicdan sorunu gündeme getirilmiş miydi? Tecavüz sahnesi olduktan sonra, kız bir askerle karşılaşılıyor ve orada da izleyici benzer bir eylemle karşılaşabileceğini düşünüyor. Ama asker orada bir iç çatışmanın içine düşüyor ve belki de gerçek niyeti kızla birlikte olmakken, vazgeçiyor bundan.*

• Asker, ötekenden daha insan. Kızı küçük, narin, korunmasız görüyor.

*Filmin sonunda çıkan el neydi? İzleyicinin çeşitli yorumlar getirebileceği bir görüntü...*

• Bilmiyorum. Ormandaki mavi meyvelerden biri...

# GENÇ YÖNETMENLER FESTİVAL GÜNCESESİ



4 Mart

Dün geceki kokteylden sonra Alman Kültür Merkezi'ndeydim. Sabah 11:00'de girdiğim sinemadan akşam 21:00'da çıktım. On saat! Yeni rekorum! Chaplin'in *Yumurcak*, *Sahne Işıkları* ve *Büyük Diktatör* filmlerini izledim. Bir de Alman WDR televizyonunun hazırladığı üç saatlik *Bilinmeyen Chaplin* adlı belgesel vardı. Eve dönünce de Bobby McFerrin üstü az Kafka...Ölü gibi yattım bütün gece.

5 Mart

12:30'da yine A.K. Merkezi'ndeyim. Bugün *Şehir Işıkları*, *Modern Zamanlar* ve *Sirk...* Hele, *Modern Zamanlar*'daki bazı çekimleri alkışlamadan duramadım. İyice Chaplin'lendim bugünlerde; ama adam gerçek bir deha.

Akşam 21:15 seansına Kızılırmak Sineması'ndaydım. Çinli yönetmen Zhang Yimou'nun *Kızıl Mısır Tarlaları* adlı filmi izledim. Film, Berlin'de Altın Ayı almış; ama sanırım ödülün nedeni, Avrupa'nın üçüncü dünya egzotizmine olan ilgisinden başka bir şey değil...Yine idare ederdi.

6 Mart

Sabah 10:00'da yapılacağı söylenen kısa film gösterisinin ilk bölümü için Harb-İş Salonu'na gittiğimde soğuk bir duş karşıladı beni: Jüri filmleri izleyicisiz bir gösteriyle önelemeden geçirecekmış! Sabahın onunda ortada kalakaldım. Bir-iki yere gitmek istedim, olmadı...Serseri mayın gibi dolaştım durdum bütün gün.

Akşam on sekizde Harb-İş'te Ziya Öztan, Zuhul Olcay ve Füzuran'ın katıldığı söyleşiye gittim. Tv-Sinema ilişkileri konuşuldu; ama pek fazla bir şeyler söylendiğini söyleyemem.

7 Mart

Bugün Amerikan Kültür Merkezi sinemasında Orhan Oğuz'un *Üçüncü Göz* ve Erden Kıral'ın *Av Zamanı* filmlerini gördüm. Düşündüklerimi buraya yazmak istemiyorum...

8 Mart

Saat 18:00'de Harb-İş Salonu'nda Alim Şerif Onaran'ın Lütfi Akad sineması üzerine bir söyleşi vardı. Bir sohbet havasında geçen söyleşi oldukça hoş ve yararlıydı.

20:00'de Alman K.M.'nde Alman Dışavurumcu sinemasının önemli adlarından Murnau'nun korku prototipi, önemli film *Nosferatu* oynatıldı. Sessiz olan bu filmi izlerken müzik ve efektin özellikle korku ve gerilim sinemasındaki yerini bir kez daha gördüm.

9 Mart

Bugün kısa film günündü. Harb-İş Salonu'nda on dört kısa film izledim. Bunlar; Vural Çavuşoğlu'nun *Halil Ağa*, Cemal Şan'ın *Muzır Film*, Mustafa Kemal Orhon'un *Yarın da Uzakta*, benim *Film mi, Değil mi?* ve *Şiyir* adlı iki filmim, Özgür Aydın'ın *Mudurnu Hacat Bayramı*, Yalçın Demir'in *Paravan*, Yücel Ünlü'nün *Berbat Bir Aşk Hikayesi*, Cahit Çiltaş'ın *Vale*, Faik Kartelli'nin *Suat*, Tümay Eraslan'ın *Bin Düş*, *Bir Yaşam*, Necmettin Gökşal'ın *Denge*, Melih Kançelik'in *Yaşam Üzerine Bir Deneme* ve Nurdan Arca'nın *Hasret Resimleri* adlı filmleriydi.

Akşam 18:00'de ise aynı salonda Seçil Büker ve Nejat Ulusay'ın katıldıkları "Kısa Filmler" başlıklı söyleşi vardı; ama söyleşi, ne hikmetse, daha çok belgesel sinema ve anlatı sineması arasındaki farklarda yoğunlaşverdi. Geçen yıl da aynısı yapılan hata ise, kısa filmler konulu söyleşide, etkin olarak kısa film yapan hiç kimseye söz verilmemesiydi.



14:00'de kısa filmlerin ikinci bölümüne daha ilki bitmeden çıktım. Hepsini de TV'de önceden oynanmış belgesellerdi! TV'de oynatılmış belgesellerin birer bölümünü alıp da "kısa film" diye bir yarışmaya göndermek nasıl bir mantık anlayamıyoruz! TRT'nin sınırsız yakın olanaklarıyla film yapanlarla kendi çok sınırlı olanaklarıyla film yapanlar aynı munderde güreşebilirler mi hiç?...

15:00'de Mülkeyiler Birliği toplantı salonunda Atıf Yılmaz ve Deniz Türkali'nin katıldıkları bir söyleşi vardı. **Sinemada Kadın** konusu, Türkali'nin sayesinde **feminizm** tartışmasına kayarken son anda önlendi de biraz sinema konuşulabildi.

Akşam, 18:00'de ise Harb-İş Salonu'nda Caner Fidaner ve Atilla Dorsay'ın söyleşisi vardı. Oldukça samimi bir havada geçen bu söyleşiden sonra saat 20:00'de Alman K.M.'ne gidip, Murnau'nun *Tabu*'sunu izledim ve çok beğendim. Sualtı çekimler, gerilimli kurgu temposu gibi 1931 yapımı bir filmde önemli sayılabilecek bazı yanları vardı filmin. Ayrıca 1922 yapımı *Nosferatu*'dan sonra Murnau'nun dokuz yılda ne denli ilerlediğini görmek de çok ilginçti. Darısı benim başıma!

Festivalin yarışmalı bölümlerinin sonuçları yarın açıklanıyor.

11 Mart

Jüri, 8mm'de ödüle değer film bulamadı. Video dâhında Necmettin Göksal'ın *Denge* adlı film ödül alırken, Melih Kançelik'in *Yaşam Üzerine Bir Deneme*'si de Jüri Özendirme Ödülü aldı. 16-35 mm.'de ise Semra Sander'in *Motiflerin Dili* ödülü alırken, Nurdan Arca'nın *Hasret Resimleri* filmi de Jüri Özel Ödülü'ne değer görüldü.

Saat 15:00'de son anda kararlaştırılan kısa film yönetmenleriyle söyleşi, Mülkeyiler'de yapıldı. Söyleşiyi Bilgin Adalı ve Hilmi Etikan yönettiler. Bazı izleyicilerin yönelttikleri sorulardan, ne yapmak istemediğimin anlaşamadığımı görmek, dahası Etikan tarafından "sansasyonel olmaya çalışmak"tan şaka yollu suçlanmak, bugünün flaş anıları!

Jürinin ödüle değer görmediği iki filmim, 1990 yılının Ocak ayında Hollanda'nın çeşitli kentlerinde yapılacak olan bir tür **Türk Kısa Filmleri Retrospektifine** davet edildi bu akşam üzeri. Ben de kabul ettim. C'est la vie!

12 Mart

Bugün bütün günü evde geçirdim. Akşam bir arkadaşım geldi. Hoş bir akşamdı. Şenlik süresince beni evlerinde barındıran Akif, Cengiz, Murat ve Bora'yla vedalaştıktan sonra yolda bir başka arkadaşla karşılaştım. Ankara'ya artık tutku'yla bağlıyım galiba...

SABRİ KALIÇ

4 Mart - 12 Mart 1989

Ankara

İHSAN KABİL

*"Yazan biri, yalnızca anlaşılmaq istemez ama tam da emin olarak anlaşılmamak için yazar. Bir kitabı kimse açık seçik bulmazsa, böyle bir kitaba kesinlikle karşı çıkılmaz: belki bu, yazarın kısmi niyetidir—'kimse' tarafından anlaşılmaq istememiştir. Kendisini iletmek istediği zaman her soylu tin ve beğeni de, kendi okuyucusunu seçer; onları seçerek 'diğerleri'ni dışarıda bırakır."*

*(Die Fröhliche Wissenschaft-Neseli Bilim)*

Nietzsche

Fransız Kültür Merkezi'nde düzenlenen "24 Kare 24 Zaman Kısa Film Günleri" (Mart 1988) etkinlikleri içinde yer alan "İzlenimler Forumu"nda odak noktasını oluşturan tartışmalardan biri (benzer yaklaşım, Marmara Üniv., Sinema-TV<sup>7</sup> Bölümü'nce Nisan 89'da düzenlenen "Alman Kısa Filmleri" kapsamında, bir başka bağlamda—yalnız sanat için yapılan, geniş izleyici kitlesine seslenmeyen sinema—dile getirildi; galiba da sinema varoldukça bu tartışmalar hep sürecek), filmlerden bazılarının bir dolu imgeyle donandığı, distorsiyonel bir müziğin bu imgelerle eşleşip, insan kafasında anlamı belirsiz birtakım görüntüler yarattığıydı. Oysa, dramatik yapısı dramatik yöntemin klasik ilkelerine uyan ya da temiz bir sinema diliyle anlatılan belgesel çalışmalarında asıl, izleyiciye tat veren, birşey ileten. Gerçekte bu, sanatın tarihsel gelişimi içinde çok yerleşmiş bir tartışma noktasının yeniden gündeme gelmesinden başka birşey değil. Sanatsal yaratım yapıtlarında nosyonlar mimetik olarak aynı yaşamda olduğu gibi mi aktarılacaklar yoksa insanın kişisel dünya varsılıklarının belirimleriyle bu nosyonlar belirli bir soyutlama kanalına çekilip başka bir biçim yaratma konumuna gidilebilecek mi? Dış dünyada şeyleri oluşageldiği gibi algıladığımızda belirli bir heyecana kapılabiliriz ama bunların öz cevherlerimizle doğrudan girdiği ilişkinin doğurduğu bileşimle yeniden-yaratıma gitmenin vereceği coşkunun yanında bu çok sönük kalır ancak. Yaşamda yüzyüze geldiğimiz olguların zihnimizde birebir biçim bulmaları, onların iç dünya yoğurum süreçlerinden geçmesinden sonraki konumuna görece ne kadar zavallıdır. Jung'un açılmaya giriştiği bilinçaltı'nın geniş spektrumu (daha keşfi yönünde daha çok adımlar atılması gereken), bize yaşamda geçtikleri gibi gördüklerimizin ne denli zayıf olabileceği yolunda, değil ipuçları, koca buzdağları vermektedir.

İnsanın yaşam içinde kurmaya çabaladığı en temel mil taşlarındandır, kişisellik. Kişisel dünya kurmanın sanat ortamındaki karşılık düşümü, özgürleşme yolundaki istencin yapıt aracılığıyla, gerçek yaşam düzleminde form olarak yerini almasıdır. İşte bu



form, özgün durumundaki konumla birleşik tasarımı, çizilmesi, düşünselleşmesi ya da görselleşmesi, anlam da bunun karşılığı simge, eğretileme, alegori ve ironi işleyişleriyle, o ilk konumundaki gibi gördüklerimiz bize daha anlamlı, daha değerli temel öğeleri üstüne yapılan bir dünya sunacaktır. Olduğu gibi görünenin çoğu zaman bir yanılsama olduğu artık atlanamaz bir doğrudur. Gerçek gerçekliğin, ayın karanlık yüzünde, satır aralarında, kişinin o an söylemediğinde yattığı su götürmezdir, sanıyorum. Üstün Barışta'nın Boğaziçi'nde verdiği sinema derslerindeki bir belirtim şöyle diyordu: Gerçeklik, gerçeğin gerçekte ne olduğudur.

Bir film yapma, bireyin o anki psikolojisinin ama evrensel olanı yakalama çabasındaki tabanının öngördüğü çizgide olduğunda, bir tartışma gücüne sahiptir. Kişisel olanı, hiçbir dış etkene bağlı ya da angaje/entegre bir oluşumun önyargılarından olabildiğince kaçan bir tutumla görselleştirdiğinde, dürüstlük anlamında, yaratıcı daha sağlam bir yerde demektir. İzleyici yönünden, perdede yansıyanda gördüğümüzde bir anlam yükleyemediğimiz görsel parçacıklar, absürd ya da görece yüksek düzeyde anlatı düzlemleri, bizim o anki varoluşsal yetmezliklerimizin ya da doğulu bir toplum yapısının kaçınılmaz boyunduruklarıyla oluşumsal ve çevresel yetişme biçimimizin/koşullanmamızın kıramadığımız prangalarından ortaya çıkıyor olabilir. Ayrıca, sanat yapıtının, sanatçının hakkı saklı kişisel seçiminin bir çıkarımı olarak, gizemli ya da esoterik niteliklerinin olması, o yapıtı ancak varsıllaştırır. Bir film yapan, görüntülediği örgüyü düşsel parametrelerden seçip artık birşey vermekte kendine yetmeyen içinde yaşadığı dünyadan ipini koparabilir ya da Bunuel'in kimi sürprizlerinde olduğu gibi izleyiciye hiç de ödün vermeyecek biçimde yarattığı giz odağını sonuna kadar götürebilir.

Sinema yaşamının, kişinin gerçek yaşamdaki yerinin belli bir alanına oturmasını göstermesi yönünden, 1986 Tampere Kısa Film Şenliği'ne bir filmiyle katılan Bergman ve Özer Kabaş'ın "Geçmişe Bir Bakış: Hisar Kısa Film Yarışması"nda, 60'ların sonunda düzenlenen bu yarışmalar sırasında, yolculuk ettiği yerlerde göstermek üzere filmlerini yüklenip Amerika'dan buralara gelen Undergroundçu Taylor Mead örneklerinin vurucu olduğu ortadadır.



### SERHAT ÖZTÜRK

“Filmlerimiz rastlantılar sonucu oluşmuyor, dolayısıyla ne gösterilmesi ne de izlenmesi gerekli rastlantıya bırakılmamalı. Onları sinemaya kendimiz getiriyoruz. Öykülerimizin oluşması ve çeşitliliği ortak bir güçten kaynaklanıyor. Düşünceler taze oldukları sürece gerçekleştiriliyor. Kendimize güven, gücümüze güven, rizikoya girme yürekliliği ve fantezilerden oluşan filmler bunlar. Taze rüzgar ve başka bir bakış açısına aç insanlar için yapılan, yaşanan filmler...”

Yukarıdaki sözler, bir süre önce F. Almanya’da “Öteki Bakış” adı altında birleşen 7 genç film yönetmeninin, toplu gösterim öncesi hazırladıkları broşürden alınma. Şüphesiz 7 kişiyle başlanan bu ilginç birliktelik bu sayıyla sınırlı kalmadı, giderek genişleyen bir yapılanma izledi. Gerek amaçları, gerek örgütlenme anlayışı açısından öğretici bir deney “Öteki Bakış”.

Birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi Almanya’da da Amerikan sinemasının ezici hakimiyeti her geçen gün biraz daha hissediliyor. Alman filmleri için kendi ülkelerinde bile gösterim şansı bulmak giderek zorlaşıyor. Gerek boyut, gerekse form olarak klasik biçimlerin dışındaki bağımsız yapımlar içinse gösterim şansı hemen hemen yok gibi.

Ancak Almanya’da bir grup bu çemberi kırmayı başardı. 1985 Münih Film Festivali’nden sonra Siggı Daiber, Maxim-Kino’da Alman filmlerinden oluşan bir hafta düzenledi. Buradaki ürünler gerek biçimleri, gerekse gerçekçilik anlayışları la Hollywood filmlerinden de, diğer ticari yapımlardan da farklıydı. Bu gösterim filmlerini ilk kez geniş bir kitleye gösterme şansını yakalayan 7 yönetmenden bazıları daha önce birlikte çalışmışlardı, bazıları ise ilk kez bu gösterim sırasında karşılaşmışlar. Ve bu beraberliğin bir haftaya sınırlı kalmaması gerektiği konusunda



anlaşmaya vardılar. Yapılacak ilk iş bu film projesini hazırlamak ve bunu çeşitli şehirlerde gösterime sokmak olacaktır. Bu iş için de orada belirlendi: "Öteki Bakış."

Şüphesiz, bir ihtiyacın sonucu olarak gerçekleşti bu birliktelik. Çünkü büyük ihtimalle tek tek gösterim şansı bulamayacak bu filmler, bir araya geldiklerinde bir güç oluşturdular ve gösterim şansı buldular. Nedir, "Öteki Bakış" yanyana gelmiş iki sözcükten çok daha derin anlamlar taşıyor bu kişiler için. Hiçbir şirkete ya da televizyona gebe kalmamak konusunda kesin bir ilkeleri var, örneğin. Ancak yapılmak istenilenin küçük bir grup için olduğu iddialarına da şiddetle karşı çıkıyorlar. Kapıları herkese açık. Tabii bunların bağımsız yapımlar olması ve yönetmenin filmiyle birlikte turnelere katılması koşuluyla. Turneye gönderilecek filmlerin seçiminde ise şöyle bir yol izleniyor: Gelen filmler düzenlenen bir büyük haftada seyircilere gösteriliyor ve onların seçtiği on film seçilen turneye yollanıyor.

Birlikteliğin amacı ise sonuçta bir şirket oluşturmak değil, yardımlaşarak üretmek elbette. 35 mm. kamera, diğer teçhizat ve ses aleti herkesin kullanımına açık. Birlikte çalışma ve yardımlaşma bütün kişisel projeler için geçerli. Ben bu filmi beğenmedim demek yok.

Klasik film yapımcılarının olaya pek iyi gözle bakmadıklarını söylemeye bile gerek yok. Onlar hala salt ticari değerlerin peşindeler ve bu deneyin maddi açıdan başarısız olacağını söylüyorlar. Ne ki "Öteki Bakış"ın içinde yer alanlar da farkında zaten bunun: "Artı eksi sıfır bekliyoruz. Ancak ilk aşamada önemli olan filmlerimizi kendi kontrolümüzde üretip, gösterebilmek."

Önemli bir birlikteliği gerçekleştirmiş olmalarına karşın çok büyük iddialarla da çıkmıyorlar ortaya: "Kuşkusuz bizim anlatım biçimimiz tamamen yeni değil. Hepimiz çok uzun yıllar film seyrettik. Ve tek tek belli deneyimler yaşadık. Bir çırpıda yepyeni şeyler yaptığımızı söyleyemeyiz. Birer mahkum değiliz hiç kuşkusuz. Ama içimizde duvarların olmadığı anlamına gelmez bu. Bu hepimizin tek tek kendi içinde savaştığını gösteriyor.

Bu filmlerin ortaklığı, belli şartlar altında oluşmalarından, bizi çok yakından ilgilendirmelerinden, öznel yaşatımıza çok yakından bir müdahalenin ürünleri olmalarından kaynaklanıyor. Bu şekilde film yapmaya katılmak ve bunu sürdürmek için insanın sinemaya çok özel bir ilgi duyması gerekir. Yarım bir istekle hiçbirşey yapılamaz. Bu isteksizlik filmi etkiler ve izleyici de hissedir bunu.

Kendimizi bir gelenek içinde görüyoruz: salt sinema için çalışan insanlar. Dolayısıyla genç sinema ya da Alman sineması gibi sıfatlarla nitelenmek istemiyoruz. Bu tür grupsal gelişmeler her zaman vardır. Belli zamanlarda film üretenler (bu ressamlar veya vatmanlar için de geçerli olabilir) belli bir sonuca varmak için birlikte hareket etme kararı alırlar.

Berberliğimizin gerek biçim gerekse diyaloglar açısından geldiği aşama filmlerimizden okunabilir. Bizimle tamamen yeni bir şey başladığını iddia etmiyoruz. Yaptığımız, kültürel standartlaşma sonucu başlayan batıya karşı, bir sinema geleneğini sürdürme çabasıdır.

Şu anki aktüel film ortamı tek kişilik zihinsel savaşlarla geliyor. Üstelik hemen herkes fazla bir zahmete girmeden bir parsa toplama çabasında. Bu noktada bizim söylediğimiz ise şu: İyi, ama biz buna katılmıyoruz. "Öteki Bakış"ın kuruluş amacı bu. Bireysel savaşa üstün gelmek."



*Cahiers du Cinéma*'da kısa film üzerine pek yazı yazmıyoruz ve bazı okurlar da bizden bu konuda yazı istiyorlar. Tours 1958 Kısa Film Festivali böyle bir boşluğu doldurmamızı ve olaya açıklık getirerek haklılığımızı ortaya çıkarmaya yaradı çünkü gerçeği söyleme isteği beni aslında bizim kısa filme inanmadığımızı söylemeye zorluyor. Şöyle ki, biz bir tarafta kendi ilkeleri ve estetik olanaklarıyla kısa film, diğer bir tarafta ise diğer ilkeleri ve estetik olanaklarıyla uzun film olduğuna inanmıyoruz. Başka bir deyişle, biz eğer genelde ya da özelde kısa film üzerine pek yazı yazmıyorsak, bunun nedeni bizim kısa filme inanmadığımızdır—Paul Paviot, Jean Mitry, Albert Lamorisse, Henri Gruel ve birkaç kişi bu edimin dışında. Demek istediğim onların yalnızca kısa filme inandıkları değil. Bir isteklerinin de uzun film çekmek olduğunu biliyor ve onlara şans diliyorum. Ama onların kısa filme inanmalarındaki yanlışlık, onların kısa filmin bazı özel işlevleri olduğuna inanmaları, demek istediğim basitçe bu. Tıpkı Claude Mauriac(1)'ın dediği gibi—ya da tıpkı André Bazin'in ortaya koyduğu gibi, kısa filme özel bazı ontolojilerin uzun filmin ontolojilerinden bütünüyle ayrı olması. Ve yine Bazin'in dediği gibi: Onların kısa filmin varolmasına inanmaları değil, özüne inanmaları yanlış.

Ve şimdi biz, *Cahiers* grubu olarak, kısa filme selüloitleri boş yere harcamaya baş-





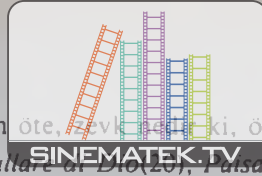
ladığımız birkaç yıl öncesinden çok daha azını yazıyoruz. Çünkü örneğin, eğer Alain Resnais'nin *Toute la mémoire du monde*(3) üzerine çok az yazdıysak, bu *Hiros-hima Mon Amour* üzerine çok fazla yazacağımız içindir ve sonuçta aynı şey. Ve eğer Jean-Daniel Pollet'nin *Pourvu qu'on ait l'ivresse*(3)'ü üzerine yazı yazmayı savsakladıysak, bunu *La Ligne de Mire*(4) üzerine yazı yazarak yerine getireceğimiz içindir ve yine sonuçta aynı yere gelececek. George Franju'nun *La Première nuit*(5)'si üzerine hiç yazmadık, ama *La Tête contre les Murs*(6)'ü üzerine öyle çok yazdık ki. Jean Rouch'un kısa filmleri üzerine yazı yazmayı savsaklamış olabiliriz ama çok daha iyisini yaptık. *L'Eau vive*(7)'i göklere çıkarırken aynı zamanda *Treichville*(8)'i de övüyorduk; böyle binlerce örnek verilebilir. Aynı şekilde *To Catch a Thief*(9) ve *Vertigo*(10)'daki doğa için olan duygular üzerine yazı yazarken Agnès Varda ve François Reichenbach'ı alkışlamak için gerekli sözcükleri bulduk ya da *Juvenile Passion*(11) üzerine yazı yazarken, *Blue Jeans*(12)'i övecek sözcükleri. Ve eğer Roger Leenhardt yeniden uzun film çekmeye başlarsa, öyle bir sevineceğiz ki; çünkü işte ancak o zaman onun küçük belgesellerinin ne kadar açık ve ne kadar inceliklerle dolu oldukları üzerine yazı yazabileceğiz. Çünkü kısa filmle uzun film arasında tür olarak hiçbir ayrım yoktur; yalnızca sinemanın endüstriyel organizasyonu içinde, derece olarak. Daha doğrusu olmamalı. Ama yine de var ve neden olduğunu göreceğiz.

### KISA FİLM = ANTI-SİNEMA

Genel anlamda konuşursak, herşey sanki geleneksel, alışılmış bir bakış açısıyla— hemen hemen şöyle açıklanabilir: kısa film savunulmalı çünkü kısa öykünün yazındaki yeri, kısa filmin sinemadaki yeriyle aynıdır bütünüyle yanlış değilmiş gibi ilerliyor. İnsan bunu kanıtlanın yüzlerce yolunu bulabilir. Herşeyden önce hiç kimsenin kalemi alıp da romana karşı öyküyü savunduğu görülmemiştir. Eğer yazar *Langeais Düşesi*'ni yazarsa, onu bütünüyle *Onüçüncü Yüzyıl Tarihi*'ne bir bölüm olarak yazmayı planladığı için yazıyordu. Kısa film kendi iç yapısı içinde ele alındığında, kısa öykü uyarlamalarının hep kötü sonuç verdikleri gözlemlenmiştir. Örneğin, Méricée'nin *La Double Meprise*'sinden kısa film yapmayı düşünen birisi, kendisini gelecekte kesin bir başarısızlığa mahkum etmiş demektir. Tek ve zorunlu bir nedeni var: bir kısa film, kişilikleri yeterince derinlemesine inceleyecek ve olayları tamamlayacak yeterlikteki uzunluğa sahip değildir.

Neden Rossellini'nin Ingrid Bergman ve tavuğu üzerine çalışması, *Siamo Donne*(13)'de en iyidir ve *Kıskançlık*'ı *Les Sept péchés capitaux*(14)'da en iyidir? Çünkü Rossellini, yapay bir konuya gizlice devinim kazandırarak yapay bir gerilim oluşturmak istememiş; çözümlere kalkışmadan, bir duyguyu uzatıp dağıtarak kendisini mutlu etmiştir. Zaten eğer çözümlenmeye kalkışsaydı, tutup *Europe 51*(15)'i ya da *La Paura*(16)'yı yapardı.

Kısa filmin derinlemesine kesin bir çalışma yapabilecek zamanı yoktur. *Les Dames du Bois de Boulogne*(17)'de Madam de la Pommeraye'nin çevirdiği dolapların anlatımı, dokuz dakika içine sığabilecek uzunluktadır—Diderot'nun metnini okumaya yetecek süre. Ama yapmaya değer olan Bresson'un filmidir, yalnızca dokuz dakika süreceğiz bir kısa film değil. Örneğin, *Le Plaisir*(18)'i ele alalım: Tek bir yönetmen tarafından yapılmış bir çalışma, eskiz filmi, ne dersiniz? Şu anda açık ki, Max Opheus önceden düşünerek karar vermiştir. Herbir kısım diğerlerinden ayrılsa bile güzelliklerini korurlar elbette, tıpkı Grünewald(19)'ın *Isenheim Sunağı*'ndaki birbirinden ayrı 'kanatlar' gibi. Ama yine de tümü birden görüldüğü zaman çok daha olağ-



nüstü oluyor. Hem herşeyden öte, zevk değil ki, ölüm ve sevgi olmadan?

Aynı tartışma *Francesco, Giullare di Dio*(20), *Falsa*(21) ve *India 58*(22) içinde geçerlidir. Ya *Mucize*(23)'ye ne dersiniz? Ya da daha özel *İnsan Sesi*(23) ne? Gizli bir biçimde *Mucize* ya da benzer filmler orta uzunlukta (short feature) ya da uzun film (full-length feature)(24) kategorisi içine giriyor. Diğer bir deyişle, bunların anlattıkları dünyanın eğilimleri, felsefesi ve kavramları, komik ya da trajik, iyimser ya da üzücü, nasıl isterseniz. Asıl önemli olan nokta şu: uzun filmde, yönetmen ortaya bir kuram koyar; kısa filmde ise en çok bu kuramın sonuçlarını kullanabilir.

Sonuca gelince: bir kısa filmin düşünmeye zamanı yoktur. İşte bundan dolayıdır ki kısa film, André Bazin'in uzun yaşamlar dilediği katışık sinemaya ilişkindir: İyi niyetle hem, çünkü işte bu katışıklığıyla pekçok yönetmene yeteneklerini kanıtlama fırsatı vermiştir. Sonuç olarak kısa film, tıpkı ilaçlardaki anti-body gibi, sinemaya belli bir biçimde yararlıdır. Çünkü herşeye rağmen yine de sinemaysa eğer, bu öncelikle anti-sinema olduğu içindir.

#### NOTLAR:

- 1 *Le Figaro Literature* 'de sinema eleştirmeni
- 2 Alain Resnais'nin 1956 yapımı filmi
- 3 Jean-Daniel Pollet'nin 1957 yapımı filmi
- 4 Pollet'nin 1960 yapımı filmi
- 5 Georges Franju'nun 1958 yapımı filmi
- 6 Franju'nun 1958 yapımı filmi
- 7 François Villiers'nin 1958 yapımı filmi
- 8 (sonradan *Moi un Noir*), Jean Rouch'un 1958 yapımı filmi
- 9 Alfred Hitchcock'un 1955 yapımı filmi
- 10 Hitchcock'un 1958 yapımı filmi
- 11 (*Kuruttu Kajitsu*), Yasushi Nakahira'nın 1957 yapımı filmi
- 12 Jacques Rozier'in 1958 yapımı filmi
- 13 (*Biz...Kadınlar*), Visconti, Guarini, Franciolini, Rossellini ve Zampa'nın 1953 yapımı ortak filmi
- 14 Godard'ın sonradan *Tembellik* (La Paresse) bölümünü skeç yaptığı yapıt(1961)
- 15 Roberto Rossellini'nin 1951 yapımı filmi
- 16 Rossellini'nin 1954 yapımı filmi
- 17 Robert Bresson'un 1944 yapımı filmi
- 18 Max Ophuls'un 1951 yapımı filmi
- 19 Alsace'taki İsenheim kasabasının büyük sunağı için yaklaşık 1515'de *İsenheim Sunağı* adıyla anılan çok sayıda tahta 'kanatlar' yapan ressam
- 20 (*St. Francis'in Çiçekçisi*), Rossellini'nin 1949 yapımı filmi
- 21 Rossellini'nin 1946 yapımı filmi
- 22 Rossellini'nin 1958 yapımı filmi
- 23 Rossellini'nin 1948 yapımı *Amore* (Aşk) adlı filminin bölümleri
- 24 Diğer yerlerde geçen 'uzun film' tamlaması, 'feature film'in çevirisidir. Buradaki değil.

*Cahiers du Cinéma*

No: 92, Şubat 1959

"Chacun son Tours" adlı yazının bir bölümü.

İngilizceden çeviren: VOLKAN TERZİOĞLU

# SİNEMADA ANLAK OLARAK KÖTÜ: II

SINEMATEK.TV  
MARTIN SCHLAPPNER



Murnau'nun *Nosferatu*'su Alman Dışavurumcu sinemasının başyapıtlarından biridir. Çok dehşetli bir etkiye sahiptir çünkü hayaletli filmlerde genellikle olduğu gibi oyunlar, bindirmeler, *trompe l'oeil*' ve diğer hilelerden yoksundur. Dışavurumcular genelde oyuna çok kaçmışlardır: ünlü *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* programlı olarak böyle alınabilir. Dr. Caligari, bir akıl hastanesinin yöneticisidir; genç bir uyurgezeri, Cesare'yi, hipnotize etmiştir, fuarlarda onu teşhir

etmekte ve geceyarısından sonra da korkunç cinayetler işlemeye zorlamaktadır. Takip edilen Cesare, bitkin bir halde ölür; Caligari'ye deli tanısı konur ve içeri kapatılır. Senaryoyu yazan Carl Mayer ve Hans Janowitz'le filmi yöneten Robert Wiene, filmi, savaşın acımasızlığına, yenilgi, çözüme, devrim ve kötü'nün otoritesinin damgasını vurduğu bir dönemde tüm moral değerlerin ve tüm insansal dayanışmanın yıkılışına karşı bir protesto olarak algılamışlardır. Yarattıkları yapay dünya çevrelerinde gördükleri kötü ve yıkıcı gerçek dünyayı simgeler. Bu bir, bulanık, bozulmuş biçimlerin ve sivri açıların karmaşık dünyası; herşeyin bir çarpıklığa oturtulduğu çekmiş, kısalmış, yaralanmış ve titrek bir dünyadır. Bu düş imgeleriyle dolu dünyada yeralan insanlar garip giyimli ve grotesk makyajlıdır; pozları yapay, davranışları donma noktasına varacak biçimde kimi zaman hızı artan, kimi zaman yavaşlayan bir doğalsızlıktadır. Pantomime çok yakın olan oyunculuk, konu atmosferiyle grafik bir çılgınlıkta uyum içindedir. Burada bütün bir dönem, bütün kederi ve mahvedici kaosuyla, öznel bir görüntü yoluyla ifade edilir. İşkence edilen ruh dehşet içinde haykırır, bir duygu mağması derinlerden patlar, dünyayı boğmak üzere dışarı fışkırır.

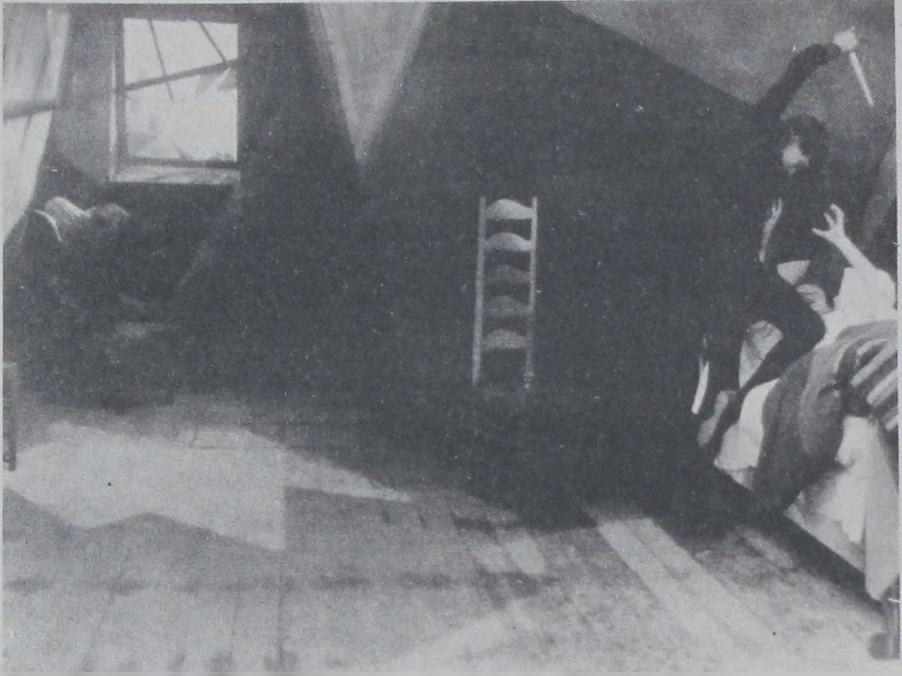
Tüm sanat kendi zamanını yaşar ve ona tanıklık eder. Ama hiçbir sanat simgesel gebelikte sinema kadar var sil değildir. Sinema, zamanla, zamanın içinden, zamanın içinde yaşar. Yaygın olarak kollara ayrılmış, karmaşık teknoloji çağının ürünüdür; anapara ve takım çalışmasını gerektiren üretim yöntemiyle aynı endüstri çağının ürünüdür. Onu—gizil olarak ve en iyi gerçekleştirimlerinde—bir sanat yapan, kendi özgül tekniğidir. Her sanatın kendi özgül tekniği vardır ve sinemanın öncelikle kesme ve kurguya dayanır. Film kurgusu, alıcı tarafından kapılan gerçekliği dönüştüren, film dünyasını gerçek dünyadan koparan ve onu kendi yapısal yasalarına uygun olarak biçimlendiren, yaratıcı, imgelemsel bir süreçtir.

Sinema modern teknolojiye dayanır ama bu onu, Batı'nın düşüşünün kehanetinde bulunan belli kötümser felsefelerin ileri sürdüğü gibi Şeytan'ın çocuğu yapmaz. Sinema, büyük-ölçekli üretim yöntemleriyle işler ama bu onu, öğretim mesleğinin belli üyelerinin söylemekte üstededikleri gibi kötü'nün bedenlenişi yapmaz çünkü bu öğreticiler, sinemanın özüne ilişkin doğasıyla, sinemanın da katıldığı ancak sorumlu olmadığı çağdaş kültür sanayiinin urlarını birbirine karıştırmaktadırlar. (Bazı sinema düşmanlarının ileri sürülen) kötü'yle sinema

\*Göz aldanmasına dayanan yağlıboya resim



arasındaki böyle bir bağlantı düşüncesiz zamanlarımızın kültürel yaşamı içinde ancak bir merak konusudur; yalnızca geçerken anılmayı hak eder.



*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nde uyurgezerin bir cinayeti*

Sinemayı, film tekniğinin bilimsel yüzyılımızın tipik bir yanı olduğu zemininde, **Zeitgeist** (Çağın Tini)'ın bedenlenişi olarak yücelten garip sinema savunucularıyla ilgilenmemize de gerek yoktur çünkü sanatı, dinin ruhundan çok bilimin ruhundan tüer. Böylelikle bu tartışma sürer, sinema, Tanrı'dan düşen bir dünyayı simgeler ve ona tanıklık eder: sinema, eğer çılgınsa, bu, dünyanın çılgın olduğundandır. Bu görüşün yandaşları, sinemanın bilimsel kökenlerinin kimseyi, kendi sanatsal yaratımında bir inanç eylemini yerine getirmekten alıkoymayacağı olgusunu gözden kaçırlar. Ayrıca, sinemanın özünün, başka bir deyişle, devinimi devinim olarak gösterecek gücünün, bugüne ait olmadığını, insan yaşamının devinimini sanatta yakalayacak insan arzusu ve insan düşüncesi kadar eski olduğunu da unuturlar.

Dünya ve böylece kötü'nün de sinemada yansıtıldığı kesin olarak açıktır. Ama dünya, sinemada çok özel bir nüfuz edişle yansıtılır. Sinemanın hammaddesi görsel gerçekliktir—görsel gerçeklik, sinemanın dünyadan kendi imgelerini oluşturduğu yontulmamış taştır. Dünyanın görsel (ve işitsel) görüngü ve biçimlerine bu bağlılık, ona zamanımızın gerçekliğinde kökler verir. Tarihsel dönemleri yeniden kurmadığı, kendi aktüalitemizin görüngeleri ve biçimleriyle ilgilendiğinde, zamanında bir sanat, zamanların aynası ve çoğunlukla kendi rolünün bilincindedir. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nin* dışavurumculuğundaki durum buydu ve genç İtalyanların toplumsal gerçekçiliğinde de eşit olarak böyledir. Her sanatın kendisini insan ve dünyayla ilgilendirmesinde olduğu gibi sinema da iyi ve kötü'nün diyalektiğine sürülmüştür.

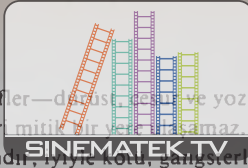


#### Çalığı

Ama bunun üstünde, dünyayı tehdit eden kötü, birçok film yapıcısını özel büyülemiş, onların kendi ayna imgelerinin ortasına kötü'yü, ya da Kötü Olan'ı yerleştirmelerine yolaçmıştır. Bu— önemli bir örnekle başlarsak—, *Dr. Mabuse'nin Vasiyetnamesi*'nde işlenmiştir. Tarihsel bakımdan, kötü, önce Almanya'yı sonra Führer denen kişinin politik eylemiyle bütün insanlığı tehdit etti. Öz olarak, dışavurumcu filmlerdeki bütün vahşi deliler, politikacı olarak, diktatör olarak Şeytan'a karşılık düşen üstü kapalılıklardır. Yaratıcı imgelem ürünlerinin önceden çizdikleri yakında gerçeğe dönüşecekti. Ama bu sırada büyük bir Alman yönetmeni, dünyayı politik kötü'ye karşı Hitler'e, Führer'e karşı uyararak için bir çabada daha bulundu. *Dr. Mabuse'nin Vasiyetnamesi*'nde Fritz Lang, caninin politik egemenliğinin dehşeti kehanetinde bulundu. Tüm bağlar bir akıl kliniğinde, dışardaki dünya üstünde güç elde etme istencine saplanmış kaçık bir kötürüm olan gizemli lider Mabuse'nin ellerinde toplanır. Kendi istencini başkalarına dayatma, suçları için onları araç etme yeteneğine sahiptir. Bıkıp usanmadan gece gündüz, devlet düzenini yerle bir etmek, halka şiddet uygulamak, her direnişi cinayetle kırmak, uygar yaşamın her değerini yıkmak için kötü planlar, düzenler düşünür. Emirler, sloganlar, Nasyonal Sosyalizm'in gizli terörist parolalarıyla (doğal ki rastlantı değil) örtüşür. Kendisini izleyenler üstünde bütüncül bir hipnotik güç kullanan çete lideri, totaliter devlet tiranını simgeler; bu, bir cinayet korku filminin karakteristiği olan bütün gerilim öğelerine sahip, giderek daha da derine giden, Fritz Lang filminin tam zamanındaki anlamıdır. Yeterince ironik, filmin seslendiği yurttaşlar, politik artniyet ve kötü'yü göreceğ gözden yoksundular ve onun açık anlamını anlamakta sınıfta kaldılar; oysa maskelrını düşürülenler, filmi gayet iyi anlamışlardı. Hitler, filmin tamamlanmasından kısa bir süre sonra erki ele geçirince, propaganda bakanının ilk işlerinden biri filmi yasaklamak oldu.



Totaliter politikacı, cani olarak benzerini, Napolyonik hayalleri olan güç-saplantılı canide bulur. Howard Hawks'ın *Scarface*'i, Fritz Lang'ın *Mabuse*'siyle aynı yılda, 1932'de yapılmıştır. Bu gangster filmi, zamanında, bir başyapıt sayılmıştır ve hala büyüklüğün izini taşır. Burada gösterilen gangster, yalnızca kendi türünden olan diğerlerinden ayrılmaz bir gangster değildir, mitik bir yere de yükseltilmiştir. Film, çılgınca şiddet sahneleriyle sinir bozucudur. Öykü, Al Capone'un yaşamöyküsünden esinlenmiştir ama özyaşamöyküsel ayrıntı yoktur. *Scarface*, Al Capone'un yaşamında yapmaya çalıştığı şeyin ölküselleşmiş bir imgesidir: kana-susamış kötü adam, insanları hakir gören ve terör ve yozlaşmayla onların saltık hakimi güce-acıkmış cani. Öykü, şiddetli imgeler ve hafif makinelinin hızlı ritmik yaylım ateşiyle sert, sinirli bir biçimle anlatılır. Anlatı, öykü konusunda korku salan bir acımasızlıktadır ama aynı zamanda kötülük, yozlaşma ve kalpsizliğin hüküm sürdüğü yerde başlayan ağır tekdüzeliğin etkisini de iletir. Bununla birlikte, duygu, duygusuzluğun kalın sert kabuğunu yarar geçer; orada burada, boşunalık ve sona eriş içinde insani olarak devinen dolaysız otantik jestler gözümüze ilişir: *Scarface*'in birini hissettiği ender anlar ve hepsinden önemlisi, bir zamanlar cesur ve korkak, sinik ve duygusal, en basit, en güçlü tutkulara av olan bu kısa boylu, güçlü adamın sonu. Hiçbir olası çıkışı olmayan bir odada kısırılarak, ılıdıklar, sirenler ve makinelilerle donanmış yüzlerce polis ve kovalamanın çılgınca heyecanına kapılmış öfkeli halk kalabalığı tarafından kuşatılır. Bu, trajedinin sonudur, kibrin trajedisinin. Söylemesi garip, suç sineması, bu kötü mitine karşılık düşen bir iyi miti yaratamamıştır. Elbette,



suçun peşinde olan dirayetli dedektifler—düşük, az ve yozlaşmamış kişiler—gördüğümüz sayısız film var. Ama bunların hiçbir mitik bir yerine ulaşamaz. Bu filmlerin konuları değişmez biçimde basit, tek-kanallı ve saydamdır, iyiyi kötü, gangsterle dedektif arasında bir tür spor karşılaşması. Bu tipteki gangster filmleri daha yerinde olarak 'polisli filmler' diye anılabilir. Ev sahibi takım—bütünüyle iyiyi özdeşleşmiş polis—her zaman kazanır. Bütün dedektifler doğruluğun ve adaletin utkusuna inanırlar ve gece ve gündüzlerini onun yerleşmesine adanlar. Hareketleri her zaman cesur ve iyidir çünkü toplumu suçtan korumanın kendi görevleri olduğuna ikna olmuşlardır ya da çünkü Tanrı'ya inanırlar ve onun iyi edimiyle ona el vermek isterler. Bu kahramanların hiçbirisi mitik bir simgenin yerine ulaşamaz.

Western kahramanları çok değişik bir sınıftadır. Western, her tip filmin en Amerikalısıdır, kısmen eylemin çokluğundan ya da giderek aşırı çokluğundan ama öz olarak geniş-açık uzamların, vahşiliği yiğitçe bir ödevle temizlemenin ve Amerika anakarasını uygarlığa hazırlamanın destanı olduğundan. Sınırdan dayanma ve yaşama ve uygarlık ruhunu lekesiz dağlara ve çöllere taşıma cesaretini yüceltir. Ve bu, onu iyiyi kötü arasındaki savaşıma örnek alınacak bir konu ve yer yapar ve burada mitik özelliği ortaya çıkar. Cesaret ve dinç erkekliği, böğürleri benekli atlarını sadece alçakla barda karşılaşma ve onu, hızlı, sert yumruklarla cezalandırma zamanı geldiğinde terkeden mükemmel atlıların basit gücünden daha iyi ne triplendirilebilir.

Yüzleri geniş-önlü şapkalarla gölgeli bu adamlar, bu kement-atıcılar güçlü ve özgürdür, özgürlüğü dışarı verirler. Onlar, eski okulun kashi kahramanları, beyaz atlarını doğru izleyicinin ve genellikle aynı zamanda güzel küçük hanımın yüreğine süren genç bıçkınlardır. Kötü, her adımlarını izler, ama korkusuzduklar, altıpatlarlarını kolay erişebilecek bir yerde taşırlar. Genç bir kadın uğruna, yardım gereksinen güçsüz bir insan uğruna ya da yalnızca yasa uğruna akıl almaz risklere atılırlar; gökgürültüsünü andıran arayışlarla ata binmedeki ustalıklarını ve yüreklerinin gözüpekliğini gösterirler. Karakterler ve çelişkiler, haydutlar ve kahramanlar sematiktir, basitlikçi bir ahlak, hiç kuşku götürmeyen bir utkuya doğru mekanik olarak açılır.

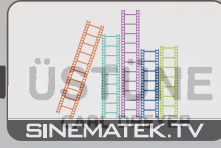
Doğal ki, içinde evrensel bir insan öyküsünün yasadışı, uygarlaşmamış sınır ülkede kök saldığı, ciddiye alınacak Westernler de vardır. Bu filmlerde dışadönük eylem yoğun içsel eylemle koşuttur, yaşayan ve dövüşen ve ölen insanlar bireysel olarak karakterize edilir ve davranışları kahramansı öncü günlerinin destanı haline gelir. İnançlarıyla ayakta durarak, kadın ve erkekler, yeni ülkenin içine uzun yolculuğun zorluklarına katlanır; yüzeydeki serüvenin altında, fiziksel güç, yorulmaz istenç ve etik erikle köklenmiş insani bir kahramanlığa tanıklık eden bir iç serüven vardır. Bu kahramanlar evrensel geçerliliğe sahiptir; tarihsel olarak, ondokuzuncu yüzyıla aittir, moral olaraksa zamansız.

Yasanın rozetini taşıyan kahramanlar—Batı'nın en ünlü tarihsel şeriflerinden biri olan Wyatt Earp gibi iyi insanlar—Westernlerin tek kahramanları değildir. Ayrıca, iyi-kötü kahramanlar da vardır; bunlar Scott Kalesi'nin batısında Tanrı olmadığından batıya giden haydutlardır; yaptıkları kötülüğü iyi davranışlarla, dulları koruyarak, yoksullara yardım ederek giderirler ama bu onları sonunda kendilerini bekleyen şerif kurşunundan kurtarmaz. Western'in bir başka standart kahramanı, kendini yenilemiş serseridir; başlangıçta kötü, canyakıcı, sinik, sonunda korkusuz ve dimdik. Klasik Western'de kahraman bütün bir parça gibi görünür, örneğin, Jesse James'de olduğu gibi, iyi ve kötü kendisinde içiçedir. Burada bir psikoloji elde eder, saklı güdülerini açığa çıkarmak üzere bir girişimde bulunur. Bu eğilim, gangster filmlerinin etkisini yansıtır; polisi yüceltenlerin değil, suçluya, onu yargılamaktan çok anlamak çabasının içinden bakan *Série Noire* (Kara Dizi) diye anılanların.

Sürecek

Türkçesi: İ. KABİL

# ZANAATIM ÜSTÜNE düşünceler



Ben film kuramcısı değilim. Yalnızca bir yönetmenim ve zanaatımla gurur duyuyorum. Ama bir zanaatçı da kendi düşüncelerini işi sırasında edinir.

Devrim yapacak diyeceğim bir şey yok. Devrimlere inanmıyorum. Çoğunlukla gelişmeyi geriletiyorlar. Daha çok, küçük adımla ilerleyen evrime inanmaya eğilimliyim. Böylece, kendimi, sinemanın sanatsal yenileme olanaklarına içerden sahip olduğumu söylemekle sınırlamalıyım. İnsanlar alışılmadık birşeyle karşılaşmaktan hoşlanmaz. Gerçeğin fotografik çoğaltımına artık alışmışlardır, o ana kadar bildiklerini akletmekle zaman geçirirler. Alıcı ortaya çıktığında çabuk bir utku kazandı çünkü mekanik nesnel bir biçimde insan gözünün izlenimlerini kaydedebiliyordu. Bu kapasite uzun zaman sinemanın gücü oldu ama sanat yapıtları için başedilmesi gereken bir zayıflık durumuna geliyor.

Fotografa saplandık kaldık. Şimdi ondan kurtulmanın gerekliliğiyle karşı karşıyayız. Alıcıyı, alıcıyı kovmak için kullanmalıyız.

Saptama, resmetme aracı olarak fotoğraf, sinemayı, ayaklarını yere basmaya zorlamıştır. Sinemayı natüralizmin bağrından koparmalıyız. Gerçekliği kopya etmenin yitirilmiş zaman olduğunu kendimize söylemeliyiz. Alıcıyı, yeni bir biçim dili, yeni bir sanatsal biçim yaratmak için kullanmalıyız.

Ama öncelikle 'sanat' ve 'biçim'le ne demek istediğimizi anlamalıyız. Danimarkalı yazar Johannes V. Jensen, sanatı, bana yetkin görünen bir tanımla, "tinsel olarak yorumlanmış biçim" olarak tanımlıyor. Chesterfield, biçemi, diğer basit ve tamatımına tanımla, giysinin pek göze çarpmadığını öne koyarak, "düşüncelerin giysisi" olarak tanımlıyor. İyi bir biçim karakteristiği, kendisi de basit ve tamatımına, malzemeyle öyle samimi bir ilişkiye girmeli ki, bir **sentez** oluştursun. Eğer çok zorluyorsa, dikkat çekmeye çalışıyorsa artık biçim değil, manerizmidir.

Biçemi, sanatsal esinin kendisi ifade ettiği biçim olarak tanımlayacağım. Bir sanatçının biçimini, kendi doğasını ve genel görünüşünü yansıtan, kendine kişisel olarak karakteristik olan belirli olgularda görürüz.

Sanat yapıtı olan bir filmin biçemi, ritm ve düzenleme efekti, renkli yüzeylerin karşılıklı gerilimi, ışık ve gölgenin etkileşimi, alıcının akıp giden ritmi gibi çok değişik parçaların sonucudur. Yönetmenin, yaratıcı film cinsinden ifade olunabilecek birşey olan malzemesinin kavramlaşmasıyla kaynaşan bütün bu şeyler, kendisinin biçimini çizer. Eğer kendini, gözlerinin algıladığının ruhsuz kişisel olmayan fotoğrafıyla sınırlarsa, gözlerinin algıladığının ruhsuz kişisel olmayan fotoğrafıyla sınırlarsa, biçimi yok demektir. Eğer zihnini, gözlerinin gördüğünü bir görüntüye taşımada kullanırsa; eğer filmini, o görüntüyü esinleyen gerçekliğe bakmaksızın, bu görüntüyle uyum içinde yaparsa, o zaman yapıtı esinin kutsal damgasını taşıyacaktır.

Yönetmen, sanat yapıtı olan bir filme kendi kalite işaretini bırakmak zorunda olan biridir. Bu, şairin payına değerinin altında paha biçmeyi içermez; ama şair Shakespeare olsa bile, edebi düşünce kendi içinde, filmi bir sanat yapıtı yapmayacaktır. Bunun için şairin malzemesinden yaratıcı biçimde esinlenmiş yönetmen gereklidir.

Kameramanların, renk teknisyenlerinin, tasarımcıların ve diğerlerinin takım çalışmasına da değerinin altında paha biçmiyorum; ama bu kolektif içinde, yönetmen, şairin sözlerini dinlememizi sağlayan ve bizi harekete geçiren, bize dokuna birden alevlenen duygu ve tutkular yaratan baş kişi, esinleyici güç, işin ardındaki kişi olarak kalmalıdır.





Bu, benim, yönetmenin önemi—ve soyutlamaya— kavramlaştırmamdır.

Bir sanat yapıtı olan filmi nasıl tanımladığımı—SINEMATEK.TV— hangi diğer sanat biçiminin filmlerle daha yakın ilintili olduğunu soralım. Benim düşünceme göre bu, doğanın bir taklidi değil, insan imgeleminin katıksız bir ürünü olmasından dolayı en yetkin sanat biçimi olan, mimarlık olmalı.

Tüm soylu mimarlıkta, ayrıntılar bütüne oturmak üzere çok güzel dengelenmiş ve uyumlanmıştır. Küçük de olsa hiçbir ayrıntı, uyumda bir kusur izlenimi uyandırmadan değiştirilmez. (Kötü tasarımlanmış bir evde bütün ölçüler ve oranlar, gelişigüzel ve değişkendir.) Benzer birşey filmlere uygulanır. Yalnızca, bir filmin **bütün** öğeleri, hiçbir parçası bütüne zarar verecek biçimde dışarda kalmadan ya da değişmeden birbirlerine sıkıca kaynadıkları zaman, yalnızca o zaman film, bir mimarlık sanatı parçasıyla karşılaştırılabilir. Bu istemi doyurmayan filmler, yanlarından farkına bile varmadan geçilen o konvansiyonel, esinsiz evler gibidir. Mimari filmde, yönetmen mimarın rolünü üstlenir.

Sinemada sanatsal yenileme olanağı nerededir? Yalnızca kendim için yanıtlayabilirim ve yalnızca tek yol görüyorum: **soyutlama**. Yanlış anlaşılmamak için, bir an önce soyutlamayı, sanatçının, yapıtının tinsel içeriğini güçlendirmek üzere kendini gerçeklikten soyutlamak istemi olan şeyler olarak tanımlamalıyım.

Daha önce: Sanatçı dışı değil, iç yaşantıyı anlatmalı. Soyutlama kapasitesi her sanatsal yaratım için özeldir. Soyutlama, yönetmenin, anlatım aracını natüralizmin sarmış olduğu çitten dışarı çıkmasına izin verir. Filmlerinin yalnızca görsel değil, tinsel olmasına da izin verir. Yönetmen, kendi sanatsal ve tinsel deneyimlerini izleyiciyle paylaşmalıdır. Soyutlama, ona bunu yapma, nesnel gerçekliğin yerini kendi özlü yorumunun alması şansını verecektir.

Bu, bazı yeni yaratıcı ilkeler bulmamız gerekiyor demektir. Ben yalnızca imgeyi düşündüğümü vurgulamak isterim. İnsanlar imgelerle düşünür ve imgeler bir film birincil etmenidir.

El altındaki en yakın yol basitleştirme yoludur. Her yaratıcı sanatçı aynı işle karşıkarşıyadır. Gerçeklikten esinlenmeli, sonra yapıtına esininin kıskırttığı biçimi vermek üzere oradan ayrılmalıdır. Yönetmen gerçekliği dönüştürmede özgür olmalıdır, böylece gerçeklik, zihninde kalan esinlenilmiş, basitleştirilmiş imgeyle tutarlı duruma gelir. Gerçeklik, yönetmenin estetik duyumuna itaat etmelidir.

Basitleştirme, biçimi daha açık, daha çarpıcı yapmak için yönetmenin merkez düşüncesinin desteklemeyen her ögenin esinini temizlemelidir. Düşünceyi simgeye dönüştürmelidir. Sembolizm, düşünce ileri sürmeyle işlediğinde, onunla soyutlamaya pekala gidebiliriz.

Basitleştirme yoluyla bu soyutlama ve böylece katıksızlaşmış bir biçimin bir çeşit zamansız, psikolojik gerçeklikte ortaya çıkan bu durum, yönetmence alçakgönüllü bir biçimde filmlerinin bölümlerinde uygulanabilir. Perdede ruhu olmayan ne kadar bölüm izledik... Yönetmen, bölümlerine basitleştirme yoluyla bir ruh kazandırabilir, gereksiz herşeyi çıkararak, birkaç önemli parça ve nesneyi içerdekinin kişiliğinin psikolojik tanığı yaparak.

Renk, soyutlama sağlamaya çok daha önemli bir araçtır. Herşey olanaklıdır renkle. Ama renkli film hala siyah-beyaz filmin natüralistik zincirlerine bağlıdır. Fransız izlenimcilerin klasik Japon tahta oymalarından esinlenmiş olmalarıyla aynı biçimde, batılı film yönetmenleri de Japon filmi *Cehennem Kapısı*'nda öğrenebilir. Burada



renkler gerçek olarak renklerini yitirmişlerdir. Japonların bu filmi natüralistik saydıklarına inanıyorum: tanımlanmış ama hala natüralistik. Biçemi, gözlerimizle soyuta yönelir. Yalnızca bir sahnede katıksız natüralizm ortaya çıkar, açık düzlükteki turnuva sahnesi. Biçem, birkaç saniye için kırılır, gerçi çabucak onun verdiği huzursuzluk duygusunu unuturuz.

*Cehennem Kapısı*'ndaki renkler, kuşkusuz iyi hazırlanmış bir plana seçilmişlerdir. Film bize, sıcak ve soğuk renkler konusunda, yetkin basitleştirmenin kullanımı konusunda çok şey anlatır. Batılı yönetmenleri, rengi daha bilerek kullanmaya yüreklendirmelidir, daha büyük cesaretle ve imgelemele.

Şimdiki durumda kedi pençeleri üzerinde hareket ediyoruz. Zevkimiz olduğunu göstermek için biraz pastel gölge, pembe ve açık mavi, katabiliriz. Ancak soyut film göttikçe, zevk hemen hemen yeterli olmayacaktır. Kontrastlaşan renkleri seçmek ve düzenlemek, filmin dramatik ve psikolojik içeriklerini desteklemek için sanatsal sezi ve cesaret gereklidir. Renk, sinemadaki sanatsal yenilemenin en büyük olanağını sunar ve yirmi yıl sonra insanın, renkle estetik bir deneyim üretmiş yalnızca üç ya da dört film anımsayabilmesi acıdır. Ve en iyisi Japonya'dan geldi. Japonlardan birşey öğrenebiliriz.

Anımsamaya değer bir başka etmen daha var. Fotograf, doğal ki, atmosferik bir perspektife olanak tanır; ışık ve gölge arka plana doğru canlılıklarını yitirir. Burada bir, atmosferik perspektifi bilerek eleyerek, derinlik ve uzaklığın daha çok sonradan-aranmış etkilerinden vazgeçerek ilginç soyutlama elde etme düşüncesi olabilir.

Bunun yerine, kişi tümüyle yeni bir imge-yapısına çalışmalı, bir geniş, çok-renkli yüzey oluşturmak için renkli yüzeyler planlanmalıdır. Ön plan, orta uzaklık ve arka plan kavramlaşmasını elemelidir. Bu yolla, çok dikkatedeğer estetik etkilerin elde edilebilmesi olanaklıdır.

Soyutlama, film insanların kulaklarında yaramaz bir sözcük gibi ses çıkarabilir. Ama yalnızca, gri ve sıkıcı natüralizm dünyasının dışında bir dünya olduğunu belirtmek istiyorum: imgelem dünyası. Elbette, dönüşüm, yönetmen gerçeklik dünyasını kavrayışını yitirmeden olmalı. Yönetmenin yeniden-modellenmiş gerçekliği hala izleyicinin tanıdığı ve inandığı birşey olmalı. Soyutlamadaki ilk girişimlerin kibarca ve incelikle yapılması çok önemlidir. İnsanlar şoke edilmemeli, yeni yollara yavaşça yöneltilmelidir.

Eğer girişimler başarıyı kanıtarsa, çok büyük görünüşler ortaya çıkar. Film hiçbir zaman üç boyutlu hale gelmeyebilir ama soyutlamayla dördüncü ve beşinci boyutları tanıtmak olanaklı olabilir.

Oyuncular konusunda bir söz. Filmlerimi—iyilerini—görmüş biri, performansa ne kadar önem verdiğimi bilir. Dünyada hiçbir şey, insan yüzüyle karşılaştırılmaz. O, kişinin keşfetmekten asla yorulmayacağı bir ülkedir. Stüdyoda, gizemli esin gücü altındaki duyarlı bir yüz ifadesine tanık olmaktan daha büyük bir deneyim yoktur. Onu içeren canlanmış görmek ve şiire dönüştürmek.

*Media for Our Time: An Anthology*

*(Dreyer in Double Reflection:*

*Carl Dreyer's ON FILM with Annotations. 1959'dan;*

editör: Dennis DeNitto; Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1971)

Türkçesi: İ. KABİL

JONAS MEKAS



Ordet, Carl Dreyer, 1955

"Ama merak ediyorum, benim kuşağımdaki herkes inancın gerektirdiği eylemlerde bulunabilecek durumda mı acaba?"

*Korku ve Titreme,*

1843 Sören Kierkegaard

Hangi standartta olursa olsun, *Ordet* (Söz), sinema sanatının yüksek başarılı bir yapıtıdır. Dreyer'in biçimsel ve teknik ustalığı, biçiminin görünürdeki basitliği ve filmin derinliği çok güçlüdür. Bununla birlikte, *Ordet*, hiç de modern bir film değildir, ne kesin ne de popüler anlamda ve cool caz, süpermarketler ve uydular atmosferinde izlenmekle kolayca yanlış anlaşılabilir, sanatsallığına karşın—Amerika'ya, filmi "sahtekarlık" olarak niteleyen, Dreyer'i mistisizmle ve bilim çağında mucizelere inanmakla itham eden birkaç Avrupalı eleştirmenin yazılarıyla öncelenerek gelmesinden beri daha da çok.

Filmin kendisine dönelim. Çoğu yanlış anlamının nedeni yüzey örgü olduğunu belirtip, kısaca değinelim:

Genç bir dinbilim öğrencisi, Johannes, yoğun bir İncil ve çağdaş filozoflar öğreni-



minden sonra belleğini yitirir ve kendisini dünyaya geri gelen İsa olduğuna inanır. Babasının evinde kapalı tutulmuş küçük kardeşi Anders, diğer erkek kardeşi Mikkel ve Mikkel'in karısı Inger de yaşlıdır. Bu genç kardeş, Anders, terzinin kızını seviyordur ama evlilik olanaksızdır çünkü anabalaları karşıt dinsel mezheplere bağlıdır. Kimsenin gerçeğin nerede olduğunu bilmediği tam bir karışıklığın iki simgesi, birbirlerini ateşli biçimde ifşa ederler. Bu arada, hoş iyi bir kadın olan Inger, düşük yapar, bebek ölür, kendi de ölüm döşeğindedir. Şimdi Johannes, herhangi bir kişi kendisinin mucize yaratacağına inanırsa, onu kurtaracağını söyler. Kimse ona inanmadığından, Inger ölür. Keder, iki kavgalı komşuyu birleştirir, terzi, kızını Anders'e getirir. Mikkel, "Ama Inger öldü" diye haykırır. Johannes, "Çünkü kimse onu ölümden çağırmayı düşünmedi" der, "çürüyecek çünkü zamanlar çürük." Ama Johannes'in sözlerine inanan biri vardır, kendi küçük çocuksu aklıyla, Inger'in küçük kızı. Böylece, onun için ya da ondan dolayı, Johannes mucizesini gerçekleştirir: Inger'i yaşama çağıran sözleri söyler ve orada film biter.

Şimdi, eğer bu film yalnızca bazı eleştirmenlerin dediği gibi, mucizelere inançtan başka hiçbir şey üretmiyor anlamına geliyorsa, gerçekten çok sınırlı bir sanat yapıtı olurdu. Ne var ki, bu basit örgü yalnızca yüzey gerçevesi. Daha derin düzeyinde, ya da doğru düzeyinde, film, örgüsünü aşar ve bir kıssa haline gelir. Çocuklara anlatılan kıssaları biliriz: Gerçekçi içerik, düşlemlili olaylarla sunulur. Hiçbir çocuk onlara inanmaz ama herkes onların basit moral bildirisini alır: cesaret, sabır ya da her neyse. *Ordet*, modern bir kıssadır ve bildirisi—de ya da en görünür bildirilerinden biri, diyelim—şimdiki karışıklık zamanımızda insanın inancı için bir yalvardır. Bir yeis ya da karamsarlık çığılığı değil, tireyen, ızdırap duyan, arayış içinde olan bir çığılık—kendi yaşamını ve ölümünü ciddiye alan ve hala bir SÖZ olduğuna inanan bir insanın çığılığı.

Film, yüzeyinde, yine başka bir Hristiyan kıssası gibi görünür. Gerçekte, Nordik Hristiyanlığın tininin ve simgesinin bu kadar iyi birleştirildiği başka bir film bilmiyorum. Ve filmin diğer yorumlama düzeylerinde ayakta durmasına yardım eden, Dreyer'in, kıssasının arka planına olan inançlılığıdır. Temelleri yalnız başına Dreyer'in değildir: yönetmeni üretmiş olan bir kültürün temelleridir.

Belki bu filmin en kötü yanlış anlaşılması, "gerçekçi" eleştirmenlerce dile getirildi. Bu esef verici bir durum ama aynı zamanda, tarihsel olarak, anlaşılabilir bir durum da. On yıllardan beri, gerçekçiliği tam olarak anlamadan ya da tanımlayamadan, sanatta natüralizmin çeşitli markalarıyla karşıkarşıya kaldık. Burada ve Avrupa'da gerçekçiliğin doğru anlamını, dışarıklara değil, özlere bağlı gerçekçiliği, bulup çıkarmak için büyük çaba var. Edouard Laurot'nun yazısı "Dinamik Gerçekçiliğin Kuramına Doğru" (*Film Culture*, No 1, Cilt 1, 1955), böyle bir çabaydı: Yazıda geçen tanım, şimdi işimize yarayabilir: "insan bilincinin gelişimini tarihsel bağlamı içinde yansıtarak, gerçekliğin dinamik algılanması tarafından öne sürülen içerik". Birçok sanatçı ve eleştirmen, gerçekçiliği düz yüzey tanımla, natüralizmle karıştırıyor, böylece yaratıcı imgelemi en dolu noktasına kadar kullanma sanatını yoksun bırakıyor. Bu nedenden ötürü, örneğin, De Sica'nın filmi *Milano Mucizesi*, hem sol hem sağ eleştirmenlerce yanlış anlaşıldı, Rossellini'nin *Avrupa 51'i* gibi. Yaratıcı imgelemin şiirsel lisansı ile tanışık olmayan eleştirmenler, De Sica'nın filmindeki ayrıcalıksız insanların uçuşunu, bir kaçış olarak aldılar. Onlar, bunun sanatsal olarak, olumlu bir hareket (olumsuzluğunda olumlu, eğer diyebilsek) olduğunu göremediler. Bir düşlem imgesi yoluyla, bu insanlar için bir mucizeden başka çıkış yolu ol-



madığını ortaya koyarak De Sica, varolan sistemin sonsuz çürümesi konusundaki doğruluğu, herhangi bir basitlikçi "otomatik" sesle olanaklı olacaktan daha güçlü biçimde ifade etti.

*Ordet* ve *Milano Mucizesi*'yle aynı kategoriye koyacağım birkaç film daha var: Chaplin'in *Mösyö Verdoux* ve *Sahne Işıkları*, Rossellini'nin *Avrupa 51*, Bresson'un *Kaçan Adam* ve Kurosawa'nın *Korku İçinde Yaşıyoruz* gibi filmler. Bütün bu filmler kassadır. Ve birçok edebi kıssada olduğu gibi, bu filmlerdeki doğruluk, en alçakgönüllü olana emanet edilmiştir, ya da enayi olarak alınana ya da soyтары ya da deliye. Doğrunun bu basitliğinin kimi zaman, belki de çağdaşlarımızın kulağına o denli garip gelecektir, ustan sürülmesi gerekir.

Sanatı yalnız başına yüzey parlaklığıyla kabul etmeye ve yargılamaya koşullanmış olarak, bu filmlerde—"insan bilincinin gelişimini tarihsel bağlamı içinde yansıtan" filmler—ifade olunan daha derin içerik ya da daha derin doğrulukların ender olarak doğrudan ve tutarlı biçimde anlatılmasını istediği, kendi zamanları konusundaki doğruluğu, ince bir yapmacıksızlık yoluyla rastlantısal olarak, zamanımızın gündemindeki birçok "gerçekçi"yinden daha çok yakalamış olan daha duyarlı eleştirmenlerin (Manny Farber gibi, örneğin) Otuzlar'da ya da Kırklar'da, Hawks, Wellman ya da Walsh'un yapıtlarında barınak bulmalarına neden oluyor.

Dreyer'e dönersek: Bir sanatçı olarak **bilinciyle**, ereğinin ve tekniğinin tam denetimi ve farkındalığıyla, *Ordet*, değişik bir düzlemde, Bresson'un *Kaçan Adam*'ı kadar doğrudan ve tutarlı biçimde anlama ilerler. *Ordet*'in yavaş ve düşünceli tam devinimi, bu insanların varoluşunun ciddiyetini iletir. Ve neden Inger'in tabutunun kapanmasından önce bir at kişnemesi işitilir, bir yola çıkış öncesinde olduğu gibi? Ve İsa'nın çarmıha gerilmesinden acı çekenler gibi basamakları durmadan tırmanan ve bağırان yardım dileyen, arayan yaşlı Borgen kimdir? Ve kendi doğrusuna savaşım vermek için yaşlı komşusunun üstüne gittiğinde—her ikisi de soylu ve ciddi yaşlı insanlar—, her ikisi de masum, kendi doğruları için savaşım veren İbrahim ve Melek akla gelmez mi? Ve beyazlar içindeki küçük kız, ilk komünionundaymış gibi? Ve kalkış, odanın beyazlığıyla ve ölümün siyahlığı? Ve Borgenler ve komşuları, ışıklarla çavdar tarlalarının arasında yürüyen ve geceleyin Johannes'i bağırarak arayan—inancı arayan? Bir ereği? Bir yanıtı? Ya da yalnızca titreme? Bu filmin her imgesi anlama, ifadeyle ölçülmüş ve yazılmıştır. Kişi onları doğrudan yorumlayabilir ya da kendi anlamını dayatabilir—hala inançla. İşte Dreyer'in sanatının gücü.

*Ordet*—modern değil mi? Sanatçılarımızdan tarihin devinimine inançlı olmalarını, modern yaşamın çeşitli yanlarını yaratıcı biçimde yorumlamalarını isteyebiliriz. Şimdiye neden babalarımızın gözünden bakmalıyız? Nitekim, zaman zaman, kişi durmalı, kendine çekilmeli, yansıtmalı ve geçmiş, şimdiyi ve geleceği birleştirmeye çalışmalı: Kendi köklerine dönmeli. Ve Dreyer'in yapmaya çalıştığı bu. Gerçi hiçbir biçimde modern bir şair olmayan Dreyer, geçmiş, çemişi kalandırmakta pek başarılı olmuş, böylece SÖZ'ü arayışlarında, ne var ki çok az kalsalar da, şimdiki-gün başkaldırılarından inancını güçlendirmiştir. Ne ekmeğın ne de gülüş, yaşam, su, evren, şarap, öpüşün bir anlamı ya da içeriği olduğu zaman, bir şairin sesi, bir inananın sesi—ya da o nedenle bir soytarının ya da delinin—,en gerekli sestir.

*Renaissance of the Film*  
(*Film Culture*, Cilt IV, No 1, 1958'den;  
editör: Julius Bellone; Collier-MacMillan Ltd.,  
1970)

Türkçesi: İ. KABİL



**ÖLDÜREN YAZ**  
SİNEMATEK.TV  
(l'été meurtrier)

IHSAN KABİL

Filme bakışın anlamsal yapılandırılışı, filmin genel tanıtımına dönük betimlemelerinden kurtarılmalıdır. Filmin tarih içinde oturduğu dönem, genel yapım ve 'çerçeve' özellikleri, biraz da teknik özelliklere değinim o filmi hakettiği gibi değerlemede sağlam ölçütler değildir. Sanat yapıtının psikolojik göndermeleri, yaşama değin uzantıları, içsel dönüşümleri, dilsel nitelikleri gereği gibi verilmediğinde, ortaya çıkan yazı, filme şöyle bir dokunup geçmiş bir görünüm sunar. Filmin boyutlarını tek bir düşünce birimi ekseninden geçirerek çözümlemeye çalışmak bile o yapıtın kendi ruhunu tanımakta pekçok olanak sağlayacaktır. Önemli olan, yapıtın yaşantılarımızda belli dönüşümleri getirecek ipuçlarını yakalayıp, bize varlıksal olarak katacağı değerleri belirli algılama süreçlerinden geçirip konumlandırabilmemizdir; başka bir deyişle, aslolan, filmin benimle girdiği ilişkidir, benim onda yakaladığım duygu ve bu duygudan kalkarak rastgeldiğim değişik bir varlık yaratma yönelimimdir.

Kötü-insan yazgısı ilişkisi üstüne sanat yaratımları, kalitesiz diğerlerinin arasından başı yukarıda sıyrılıyor. Jean Becker'in yönetip, Isabelle Adjani'nin oynadığı *L'été Meurtrier* (Öldüren Yaz), hakkıyla aldığı 4 Cesar ödülüyle, insan varlığını dünyadaki yerine büyük bir alçakgönüllülikle ama çok sağlam oturtuyor. Fransa'nın sakin bir yaşam sürüyor gözükken küçük bir kasabasına, birgün Elaine (I. Adjani) ve anne-babası taşınır. Onların gelişiyile görünüşteki o sükunet bozulacak, bundan da en çok İtalyan asıllı bir ailenin en büyük çocuğu Pin Pon etkilenecektir. Elaine, o hızla bütün herkesin dikkatini üstünde toplar ve iki-üç kişiyle de yatar. Gerçekten de yaşamdolu ve sorumluluk-dışı tüm erdemleri üstünde toplamıştır. Davranışları hesapsız ve kendiliğinden, mimikleri ve jestleri tam da zamanında yerine getirilenlerdendir. Bu serbestisi onu, uçan/uçuşan, bir yere bağlanılmaktan alıkoyan bir 'yaratık' durumuna sokmuştur (ya da tam tersi). Erkekler, karşılarında kendi gös-



teremedikleri aktivasyon/manevra yetenekleri için bir sınır tanımaksızın sergileyen bu ruh karşısında, kendi entelekt-kökünü ve genelde kontrollü yaratılışlarının pusulasını ister istemez ona çevirmek zorunda kalır (son Film Festivali'nde, biri sarışın diğeri kumral—Emek'te bir antrakta siyah gözlüklerle önden arkaya yürüyen—kız çift gibi). Pin Pon için onu yüceltmek kaçınılmazdır, öylesine kaderdir kendisi için. Ancak Elaine'in bu içten davranışlarının yine de bir hesabı vardır ama bu hesap davranışların özüne dönük değildir. Annesi, yıllar önce üç kişinin cinsel saldırısına uğramış, Alman asıllı kadın o sıra evli olmasına karşın, Elaine, bu faaliyetin ürünü olmuştur. Bunu çok sonraları öğrenen genç kız, intikam almak hırsıyla doludur ve Pin Pon'un babasını da onlardan biri bilmektedir. Böylece düşünülen/kurulan bir tutumla, Pin Pon'un yaşamına girer, evlenme noktasına dek. Kendine hakim ama dışardan embesil görünümlü 30 yaşlarındaki Pin Pon, 20 yaşlarındaki karşısındasının her (giderek minimal) eylemiyle büyülenir. Duragan yaşantısına bir libido etmenidir, Elaine. Dans molasında barda ona gözlerini dikişi (kız, hinliğine farkındadır olagelmekte olanın ama iyice önemsizler—küçük çaplı, alay bile eder), gerçekte kendi yaşamının tümüne yaydığıнын eylem cinsinden küçük bir sunumudur. Böylesi pervasız genç kızın (sözü geçen büyük ögeden başka) kişisel handikapları yok mudur (yoksa nasıl insan olabilirdi)? Vardır ne yazık ki (ne yazık ki değil, aksine iyi ki); tırnaklarını yediğinden takma tırnaklar kullanmaktadır güzeller güzeli Elaine. Ne yazık ki değil demem, tanrıçalaştırılan kızların/kadınların (erkek ağzından konuşmam yalnızca cinsiyetle ilgili, yoksa bunu pekala tersine çevirebilirsiniz), gerçekte o mertebeye değmediklerini göstermek istediğinden başka birşey değil. Ama tutkulu aşkın perde çektiği gözlerimizin istencine karşı koymak o kadar güç ki... (Bunu, başımıza gelenin temellerinden yıkılışından sonra bir daha kolay kolay—belki de hiç—yinelemeyeceğizdir: insan olma konumunun geri verilmesi, yeniden-yapılanışı).

Bu arada tekerlekli sandalyeye mahkum baba (Elaine'in), varlıksal acılar içindedir; kızından sürekli kaçırmaktadır; anneyse kızının her sözünün altında ezilecek denli pasifliktedir. Filmin katmanlarından biri, bir yanlışlıklar trajedisinin sürgit egemenliğidir. Elaine'in annesi, kocasını saldırganların cezalandırılması konusunda korkak addetmektedir (oysa bir kaç yıl sonra adam, hepsini birbir temizlemiştir); Elaine, annesinin her hafta sonu babasını başka erkeklerle aldattığını düşünmektedir; yine Elaine, ergenlik çağında babasının (üvey) kendisine tensel eğilimli olduğu sanısına kapılmıştır (gerçi burası biraz muğlak çünkü herif, bir ağaca dayalı merdivenin üstünde bulunan kızını çıplak bacağından öper) ve tekerlekli sandalyeye bağlanmasına neden olur (başına vurduğu kürek darbeleriyle); yine Elaine, saldırganların kafasının dakilerden (bunlardan biri de P.P.'un yaşamayan babasıdır) başka erkekler olduğunu bilmiyordu; Pin Pon, Elaine'in hazırladığı (ama o yanlış erkekler üstüne) senaryo sonucu cinayete varan bir çılgınlığa kapılacaktır. Evlenmelerinden sonra Pin Pon, kızın her davranışına dikkat eder olur; tutku ağlarını gitgide örüyordur. Bebek bekliyor numarası yapan, bu ortaya çıktığında da yalnızca omuz silken karısına sonunda (yalana katlanamama gerekçesiyle) fiziksel zor kullanarak girişir, yere yıkar. Yerinde bir eylemdir bu; kadınlar erkek gibi fiziksel güç kullanmazlar ama ruhsal



organizmalarının öğelerini hareket ettiren kadınla 'dövme' eylemini sağlarlar. Görünüşte somut, elle tutulur bir eylem değildir bu ama artıynetli kullanıldığında, enaz maşo erkeklerin bedenlerini kullanması kadar şiddetlidir.

Elaine, Pin Pon'la intikam duygusuyla evlenmiştir (diğer iki adamı vurdurtacak, kendisi de—P.P.—belki hapse düşecek, belki intihara sürüklenecektir) ama babasının durumu açıklığa kavuşturmasıyla (adamları kendi öldürdüğünü söyler ve kanıt olarak da gazete kesiklerini gösterir), bir anda zemin kaybolması yarar: o ana dek yaşamını doldurduğu teleolojik anlam yokolup gitmiş, Elaine ereksel bir boşluğa düşmüştür. Yaşam artık eski ağırlığında değildir onun için; yatırımlarını yanlış bir temel üstüne yapmış, bu doğrulandığında da tüm değerler dizgesi altüst olmuştur. Kişisi, (ruhsal, bedensel, zihinsel varlığı) ilikten kemiğe her hücreesine dek sarsılacaktır; hebefrenik şizofreni (dış dünyadan kimseyi tanıyamama, kendi hayal ve halusasyonlarıyla yaşama) hoşgelmiştir. Bu yönüyle, Goretta'nın *La Dentellière* (Dantelci Kız)'inin sonuyla aynı yola gider.

Pin Pon, yaşamın gerekliliği olan kötü'yle tanışmak zorundadır. Elaine'in annesine göre, kardeşlerinin en mazbutu, kendi annesine göre her zaman serinkanlı olan genç adam (gerçekte o kadar da masum değildir: zaman zaman başkasının karısıyla yatıyordu), yazgısında kendisi için çizilen çizgiye uymalıdır. O şenlikli kasaba halkının arka yüzünde, herkesin yaşamında şöyle ya da böyle bir kötü'nün varlığı solugunu duyurmaktadır. Kötü'yü, ama ekonomik, toplumsal ya da politik, yani dışsal kötü'yü değil, iç dünyamızın karanlıklarından doğan inançsal, zihinsel, 'gölge'sel, içgüdüsel, libidinal kötü'yü deneyimlemek, kişiyi yaşıyor kılmakta en gerekli öğedir. Onunla yüzleşmek, sonra aşma aşamasına geçmek, yaşamı anlamlandırarak en güçlü değerdir. Ayrıca kötü'yle yüzleşmek, insan yazgısının vazgeçilmez bir parçasıdır; şu ya da bu biçimde hepimiz onu bir yerde ve zamanda dokularımıza geçirmişizdir. Zaten Hristiyanlıktaki 'ilk günah', önceden-belirlenim çerçevesinde ruhumuza giydirilmiştir bile. Film, Bresson'da çoğun gördüğümüz acı, günah çıkarma, katlanma, intikam, inanç sarsıntısı, kurban etme temalarını aynı yoğunluklarıyla iletmektedir. Ön sıradaki oyuncular da gördüğümüz kötü yaşanmışlıklar, gerçekte herkesin yaşantısına sızmıştır; Pin Pon da sonunda cinayetleri işler. Kötü, herkesin içindedir, bir biçimde dışarı/açığa çıkıyor.

\*Tarkovski, kendi yönetmenleri arasında önce Bresson'u sayıyor.





# DEĞİNİLER

## ARS LONGA VITA ABSURDUS

İlginçtir, Türk dilinde kullanılan kavramlar arasında herhalde 'absürd' kavramı kadar yanlış yerde kullanılanı, yanlış yorumlanana yoktur. 'Absürd' için 'saçma' dediler, 'uyumsuz' dediler, herşey dediler; ama anlamı pek bilinemediği için hangisinin doğru olduğu bir türlü anlaşılmadı. "Webster's New World Dictionary of the American Language" sözlüğünün altıncı sayfasında, aşağılara doğru bir yerde 'absürd' sözcüğünün köken olarak Latince'de 'duyulmamış' anlamına gelen 'absurdus' sözcüğünden, önce Fransızca'ya oradan İngilizce'ye geçtiği yazıyor. 'Absurdus' sözcüğünün ise 'duyarsız, duygusuz' anlamlarına gelen 'surdus' sözcüğünün pekiştirme öneki 'ab' almasıyla oluştuğu yazılmış. Ne olursa olsun, 'absürd' sözcüğünün kökeninde bir 'duyulmamışlık, görülmemişlik, uyumsuzluk' yattığı kesin... Ama yalnız bunlar değil; absürlüğün içinde mantıksızlık, saçmalık, aşırı abartı, bulunduğu yere ters düşme—ve bu yüzden—gölünçlük gibi öğeler de yer alır. Bazı durumlarda bu öğelerden birinin öne çıktığı doğrudur: sözgelimi, lahmacunun yanında Black Label viski içmek absürlüktür, uyumsuzluk ögesi öne çıkmış bir absürlük; içtiği puro dinamit gibi patlayınca yalnızca kararan çizgi film kahramanı absürlüktür, mantık-sızlık ögesi öne çıkarılmış absürlük; son örnek olarak da

100 milyon kere söyledim sana şu abartı bırak diyel!" esprisindeki absürlük ise abartıya dayalı bir absürlüktür.

Görüldüğü gibi, 'absürd' sözcüğü içerdiği anlamların çokluğu, hatta çeşitliliği nedeniyle 'güzel Türkçemiz', bu anlam yoğunluğunu asla bir tek sözcük ile belirtememektedir. Öyleyse yapılması gereken, öztürkçecilik muhabbetini hiç olmazsa burada bir yana bırakarak, 'absürd' sözcüğünü Türkçe'de de kendi halinde kullanmaktır. 'Absürd Tiyatro'ya 'Saçma Tiyatro' demek ne kadar büyük bir saçmalıkta, 'Uyumsuz Tiyatro' demek de olgu ve anlam arasında o denli büyük bir uyumsuzluktur. Yabancı kavramların türkçeleştirilmeleri 'realizm' ve 'gerçekçilik' örneklerinde olduğu kadar başarılı olacaksa iyi; ama türkçeleştiriyoruz diye 'absürd' kadar geniş anlamlı bir sözcüğün anlamlarından birini—saçma ya da uyumsuzda olduğu gibi—alıp da onu bütün anlamların yerine kullanmak, önemli bir dil ve çeviri hatasıdır.

(Burada aklıma Osmanlıca'da kullanılan 'abes' sözcüğü geldi. Bu sözcük tek başına 'absürd' sözcüğüne en yaklaşan sözcüktür bence... Arapça bilmediğim için etimolojisini inceleyemedim; ama 'abes' ve 'absürd' sözcükleri arasındaki ses uyumuna bakılırsa, 'abes' sözcüğü de Arapça'ya Latince'den girmiş olamaz mı?)

Şimdi, bir sinema dergisinde absürlük üzerine bu ukalalıkları görenler belki "bu ne perhiz, bu ne mantar flaminyon?" diyecekler; ama benim asıl yapmak istediğim, gelecek sayılarda yayımlanacak olan absürlük ve absürd sinema üzerine yazılarımda—doğaldır ki—en sık geçecek kavram olan ve ülkede yaşayan her beş kişiden altısının yanlış kullandığı 'absürd' sözcüğüne bir açıklık getirme çabasıdır.

Absürd kavramının genellikle mizah açısından ele alınması öyle bir boyuta gelmiştir ki, bazı aklievveler absürd sözcüğünü handiyse 'gülünç' anlamında kullanacak hale gelmişlerdir. Hayır anacım, absürlük yalnızca gülünç değildir, öyle gülünçtür ki ağlatır insan!

Hüseyin, beni bu yazıdan sonra vurmayıp, bir de ikincisini yazmama izin verirse, gelecek sayıda görüşürüz... Absürdkalın.



## KÖRÜN BELLEDİĞİ DEĞİNKİ DÜŞÜNMEK İHTİSİZLİK NEDEN, NEDENİYLE, NEDEN OLMAK\*

Son dönemde sinema yayımcılığı ve sinema kitapları, yıllardır kitapların suç unsuru olarak gözüktüğü televizyon programlarında yer almaya başladı. (Bu yazı kapsamı dışında olsa da kitap programlarının tamamının-eksiksiz- bir ucubelik örneği olduğunu belirtmekte yarar var.) Önce Kitapların Dünyası programında Doğan Hızlan, daha sonra da Şehriban Durgun'nun yayımladığı Sinema programında yer alan sinema yayımcılığı ve sinema kitaplarının arasında, son 5 senedir yayımlanan sinema kitaplarının %25'ini yayımlayan Hil Yayın'ın kitaplarına ne yazık ki yer verilmedi. Halbuki: "Unutmak ihanettir".

Hil Yayın yukarıda kısaca değindiğim olumsuzluklara rağmen, sinema kitaplarını aynı hızla yayımlamaya devam edecektir. Önümüzdeki günlerde yayımlanacak Metin Erksan'ın 'Kendisi', ...ve sinemanın 9. sayısı ve 65 sinema adamının fotoğrafları, filmografileri ve biyografilerinin yer aldığı 'Ara Güler'in Sinemacıları' kitaplarında görüşmek üzere.

\*Bu başlık Orhan Şaik Gökyay'ın başka bir sebeple yazdığı yazının başlığı da olsa bu bölüme çok uygun oldu.

Moda Sineması'nda gösterilmekte olan *Zincir* filminin tek seansa indirilmesiyle, yönetmeni Korhan Yurtsever tarafından protesto edilip filmin kopyasının yakılması bana göre, olayın ekseninden çarpıtılması pahasına da olsa, sinemanın kendi kendine getirdiği bir eleştiridir. Ancak Atilla Dorsay'ın, Moda Sineması'nın "Türk sinemasında birkaç yönetmenin dışındaki yapıtların zeka düzeyinin geri olduğu" (biz bunu, "o birkaç yönetmenin de belirli dönemleri dışındaki" diye düzeltelim—İ.K.) yolundaki düşüncelerine karşı, Moda'yı Türk sinemasına değgin bir görüş bildirmekten alıkoyan otoriter tavrını (*Cumhuriyet*, 5.5.89) anlamak olası değil. Gerçekten de yıllar yılı sinemayı bir geçim kapısı yapan zihniyetin genel düzeyi ölçüldüğünde, IQ'sunu 60'tan yukarı çıkarabilme olası mı? Bunu hepimiz biliyoruz. Ayrıca bir konuda eleştiri getirme, görüş bildirme, kişi kendini o konuda bir dert edinmiş saydığı takdirde o kişiye haktır. Tahakküm yaklaşımı bir tutum, hele insanın gelişmesine, kendini inşa etmesine ön-koşul zeminlerden biri olan sanat alanında, kendi kendini lağvetmekten, gülünçleştirmekten başka bir yere gidemez.

İHSAN KABİL

HÜSEYİN SÖNMEZ