



...ve sinema



Michelangelo Antonioni
Erksan, Rossellini, Stroheim, Nekes
İngiliz Televizyonu





K 6105

Yayına Hazırlayan: **Hüseyin Sönmez**
Yayın Sekreteri: **Aslı Tunç**
Katkıda Bulunanlar: **Hasan Aydın, Tamer Baran, Sungu Çapan,
Ali Dinçel, Metin Erksan, Kaya Ertunç,
İhsan Kabil, Hülya, Selahattin Özpallabıyıklar,
Ahmet Palaz, Bülent Peker, B.Ü. Sinema Klübü,**

Ön Kapak: Michelangelo Antonioni, 1964, Venice
Arka Kapak: Michelangelo Antonioni, 1961, Batan Güneş'in çekiminde

Kasım 1990

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

**... ve
sinema**

Oba Sokak, Kavala Apt. No: 1/1
80040-Cihangir-İstanbul-Türkiye
Tel: 143 35 03

**SİNEMA****GENEL**

0021	SİNEMA (UYGULAYIMI-TARİHİ) / NİJAT ÖZÖN	24.000
0022	SİNEMA VE ÇAĞIMIZ-2 / ATILLA DORSAY	19.000
0024	SİNEMA DERSLERİ / SERGEI M.EISENSTEIN	10.000
0028	BELGESEL SİNEMA / BİLGİN ADALI	7.000
0035	ZEYNEP'İN SİNEMA KİTABI / SEÇİL BÜKER	5.000
0042	O BİR ASİYDİ-JAMES DEAN / WILLIAM BAST	9.000
0043	ATATÜRK FİLMİ / METİN ERKSAN	5.000
0050	ARA GÜLER'İN SİNEMACILARI / ARA GÜLER	45.000
0063	KENDİSİ / METİN ERKSAN	H
0064	MARTİN SCORSESE / DAVID THOMPSON-IAN CHRISTIE	H
0065	WOODY ALLEN'İN SORULARI / GRAHAM FLASHNER	H
0068	DENEYSEL SİNEMANIN KISA TARİHİ / SABRİ KALİÇ	H

...VE SİNEMA

0026	...VE SİNEMA-1 / KARMA	9.000
0029	...VE SİNEMA-2 / KARMA	9.000
0033	...VE SİNEMA-3 / KARMA	9.000
0034	...VE SİNEMA-4 / KARMA	9.000
0037	...VE SİNEMA-5 / KARMA	9.000
0039	...VE SİNEMA-6 / KARMA	9.000
0041	...VE SİNEMA-7 / KARMA	9.000
0049	...VE SİNEMA-8 / KARMA	9.000
0052	...VE SİNEMA-9 / KARMA	12.000
0058	...VE SİNEMA-10 / KARMA	H
C01	...VE SİNEMACILTLI 4'LÜ	60.000
C02	...VE SİNEMACILTLI 3'LÜ	50.000

SENARYO

0046	MANHATTAN / WOODY ALLEN	9.000
0057	PARİS'TE SON TANGO / BERNARDO BERTOLUCCI	H
0061	ANNIE HALL / WOODY ALLEN	H
0062	ZELİĞ / WOODY ALLEN	H
0066	DENİZ REİSİ ÖLDÜ / METİN ERKSAN	H

TİYATRO

0048	TANRI / WOODY ALLEN	5.000
0051	TEKRAR ÇAL SAM / WOODY ALLEN	6.000

Yukarıdaki listeden istediklerinizin tutarını banka havalesi veya posta çekiyle yollayabilirsiniz.
Ödemeli gönderemiyoruz.

İş Bankası, Cağaloğlu Şubesi, 0025898 hesap
Yapı Kredi Bankası, Cağaloğlu Şubesi, 041275 hesap
Posta Çeki, Hüseyin Sönmez, 331538 hesap



Gelecek Sayı(larda)

TC. Devletin şimdiye kadar sinemayla ilgili çıkardığı yasa, kararname ve talimatnameler.

Türkiye'de yayımlanmış sinema tarihi kitaplarının çelişkileri.

Türk sinemasındaki hukuk ve tıp çelişkileri.

Martin Scorsese

Nestor Almendros

Dünya Sinema Tarihi

İtalyan Sineması

Brezilya Sineması

Televizyon üzerine

MOMI (Museum of the Moving Image)

Sinemada düşünen oyuncular

ve

şu an haberimiz olmayan katkılarınız.



METİN ERKSAN

9 ANAYASA GÜVENCESİ VE SİNEMA

Türkiye Cumhuriyeti Devleti Anayasasında, sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünü güvence altına alan bir maddenin bulunması zorunludur.

KAYA ERTUNÇ

13 İNGİLİZ TELEVİZYONU: FARKLI BİR SİSTEM

Dünyanın en iyi TV kurumlarına sahip olmasıyla ünlü İngiltere'de dördüncü kanalın fiilen yayına başlamadan önce yapılmış çalışma ve tartışmalar.

32 MICHELANGELO ANTONIONI

Bu yıl sinema günlerinde filmlerini gördüğümüz yönetmenle yapılmış ayrıntılı bir söyleşi.

TAMER BARAN

52 SİHİRLİ SÖZCÜKLER

Bir Başka Kadın, Büyük Yalnızlık, Med-Cezir Manzaraları filmlerinin özelinde senaryo yazımı üzerine.

ALİ DİNÇEL

62 GERÇEKLİĞİNENBÜYÜK USTASI

ERIC VON STROHEIM

Tamamlayamadığı ya da zorla elinden alınıp, kesilerek gösterilen filmleriyle bile sinema tarihinin en büyük isimlerinden biri olan Erich von Stroheim'in yaşamı ve filmografisi.

MARTIN SCHLAPPNER

68 SİNEMADA ANLAM OLARAK KÖTÜ: 3

3 sayı devam eden yazının sonuncusu.

BÜLENT PEKER

74 SİRK VE SİRK DIŞI

"Hollywood deneyimli bir yosmadır ve her zaman müşterisi vardır".

BÜLENT PEKER

76 POLONYA SİNEMASI İÇİN TEDBİRLİ BİR İYİMSERLİK HALİ

Dayanışmanın yeniden doğmasıyla, Polonyalı sinemacılar Demir Perde'nin gerisinden Amerikan bireyciliğine göz kırıyorlar



METİN ERKSAN

80 **SINEMATEK.TV** BERTOLUCCI İLE
HAYALİ KONUŞMA

"Sinyor Bernardo Bertolucci, sinemasever (doğrusu bu sözcüğün SİNAMASAVAR yapısında ve anlamında olması gerekirdi) bazı Türk gazetecileri sizinle çok ilginç konuşmalar yaptılar. Bu konuşmalar aracılığıyla sizi biraz daha yakından tanıdım. Kitle iletişim araçlarının en etkili ögelerinden biri olan gazeteler, Türkiye'deki, "Bernardo Bertolucci Tabusunu" ve "Güçlü Bertolucci Görüntüsünü" bu akıllı, bilgili ve yetenekli gazetecilerin övgüleriyle bir kez daha güçlendirdiler. Fakat benim sizin ile konuşmam değişik olacak."

GIOVANNI DI BERNARDO 91 ROBERTO ROSSELINI

İlk Yeni-Gerçekçi filmlerinden hayatının son on yılını adadığı eğitici filmlere dek, Roberto Rossellini politik sinema için en geçerli yöntemin ne olduğu sorusuna yanıt aradı. Rossellini'nin sinemasal sorunlar ve bunların ideolojiyle ilişkilerine dair çeşitli biçimsel çözüm önerilerini açıkladığı söyleşi 1976'da yapıldı.

ASLI TUNÇ 95 WERNER NEKES VE DENEYSEL SİNEMA

Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Bölümünde filmlerine sansür uygulanmak istenen Alman kısa film yapımcısının yaşamı ve filmografisi.

102 HABER

Son dönemde yapılan yarışma ve seçimlerin jürileri ve seçicileri üzerine toplu bir bakış.

AHMET PALAZ 104 AVRUPA MEDIA 92

Hamburg'da açılan bir büro "Europa Film Distribution" Avrupa - AT üyeleri ülkelerin filmlerini, filmlerin yapıldığı ülkelerin dışında da gösterime sokabilmek için finanse etmekte.



BU SAYI

Bir seneyi aşan bir aralıktan sonra yine çıktık. Bu süreyi biraz özetlersek bizim açımızdan pek hoş şeyler söyleyemeyiz, ... ve sinema'nın eski sayılarının ve tabii hil yayının diğer yayınlarının mevcutlarının bulunduğu depo bir kez sular tarafından ziyaret edildi, iki kez yer değiştirmek zorunda kaldı ve nihayet büromuzu İstanbul'un sinema merkezine (Beyoğlu) taşıdık. Bunlarla birlikte yazıların dizildiği bilgisayar, teknolojiye biraz daha yakınlaştırdık. Ve bu satırların sahibi bir kez ev taşıdı. ... ve sinema şimdiye kadar benim ve başta Serhat Öztürk, (şimdi Güneş Gazetesi Sinema yazarı) sonraları İhsan Kabil (şimdi Amerika'da sinema okuyor) ve arasına Hasan Aydın'ın (şimdi Kinema dergisini çıkarmakla meşgul) gayretleri ile çıkıyordu. Şu gelinen noktada bu kişilere teşekkür ediyorum. Fakat bundan sonra ... ve sinema'yı kimler hazırlayacak sorusunu da düşünerek epey bir zaman harcadık. Bundan sonra yeni bir ekip ... ve sinema'yı çıkarmaya çalışacak. Bu sayıda biraz izleri gözüken bu kişiler Aslı Tunç, Bülent Peker, Tamer Baran ve Erhan Kayaalp, ayrıca Orhan Ünser ve başından beri katkılarını esirgemeyen ve bu bir senelik süreçte zaman konusunda hiçbir baskı uygulamayarak beni motive eden Metin Erksan. Bu yeni kadronun ... ve sinema'ya yeni bir motivasyon kazandıracığından hiç şüphe duymadığım gibi, periyodlar konusunda daha da başarılı olacaklarını zannediyorum.

Peki bu bir senelik süreçte Türkiye'de sinemada neler oldu? Çeşitli sinema dergileri çıkmaya başladı. İlk önce birinci senesini dolduran Sinema Gazetesi: Artık kendini ispatlamış olmanın verdiği rahatlıkla kadro değişikliklerinden etkilenmeden ve gittikçe düzelterek yayınına devam ediyor. Sadece baskı, ebat, kağıt gibi handikaplarını düzeltmesi ve dışardaki örneklerini daha iyi taklit etmesi gerekiyor. Başka bir kadroyla yedi sayı çıkan ve geçtiğimiz ay yeni bir kadroyla kaldığı yerden devam eden Beyaz Perde: İlk yedi sayısı için başarılı bir sinema magazin dergisi diyebiliriz. Fakat yeni sayısı için ne demeli, ben



sadece kitaplıktaki Cahiers Du Cinéma dergilerine bir kez daha bakma ihtiyacı hissettim. Onlar da Beyaz Perde'nin ya eski sayılarını taklit etsinler ya da Cahiers Du Cinéma'nın Fransa'da çıktığını öğrensinler. 25. Kare: Onlar daha rasyonel davranmışlar kopya için dışarda dergi aramak yerine Türkiye'den bir dergiyi seçmişler. Ben 25. Kare'den gurur duydum. Kinema: Sahi o dergi neden çıkıyor?

Dergi dışındaki olaylara bakarsak film festivallerinde, yarışmalarında artış olduğu gözüküyor. İfsak kısa ödül konusunda 24 kare 24 zamanla başlayan gelişmeyi devam ettirerek sevimliliğini artırıyor da, kısa filme ödül vermekte niye inat ediyor? Anlamak mümkün değil. Tabii kısa filmcilere ödülü gösterip vermeyen yalnız İfsak değil, Cumhuriyet Gazetesi de kısa filmcilere ödül vermemekte kararlı olduğunu bu seneki Yunus Nadi yarışmasında gösterdi. Umarım kısa film sempozyumunda, meseleyi filmlerin kalitesizliğine bağlayanlara cevap verecek yürekli kısa filmciler çıkar.

İstanbul Belediyesi'nin bir film şenliği düzenlemesinin abesle iştigal olduğu belliydi. Olmamasına sevinmekle beraber harcanan paranın miktarını öğrenememek de insanı üzüyor. Önümüzdeki sayıda yayımlayacağımız T.C. Devletinin şimdiye kadar sinemayla ilgili çıkardığı tüm yasaların içinde olan Belediye Yasası'nda Belediyelerin sinema açma zorunluluğunu Nurettin Sözen'e birinin anlatması gerekiyor.

En önemli mesele de, yeni hazırlanan Sinema Yasası'nın kamuoyunda tartışılmaması. Yasanın en önemli maddesi olan sinema salonlarında %25 Türk filmi oynatma zorunluluğu, geçtiğimiz aylarda yapılan sinema kurultayında %50'ye çıkartılmak istendi. Galiba bu konuda yazılı basında muhalefeti tek başına ... ve sinema yürütecek. Öncelikle sinema salonu ticari bir iştir. Ticaretin yasalarla belirlenmesi de hiç hoş değildir. Örneğin, ... ve sinema'nın sayfalarının %50'sinin Türk sinemasına ayrılma zorunluluğu getirilmesi gibi bir durumla karşılaşmak nasıl hoş bir şey değilse, aynı şey sinema salonları işletenler için de geçerlidir. 2 sene öncesine kadar pislikten ve kötü projeksiyon-



dan girilmeyen sinema salonları seyircinin sinema salonlarına gitmesiyle salonların para kazanmasını sağlamış ve bu kazancın sonunda da salonların niceliksel değişimleri gerçekleşmiştir. Bu yasa sonunda sinema salonlarının para kazanmaları azalınca salonların bakımı yapılmayacak ve hatta kapanmaya başlayacaklar ve bazıları timsah gözyaşları dökecektir. Sonuç itibariyle Türk sinemasının devlete ihtiyacı vardır. Fakat bu yasa tasarısıyla değil. Bu konuyu önümüzdeki ... ve sinema'larda ayrıntılarıyla işlemeye çalışacağız.

Bu sayıya bakarsak; Metin Erksan, sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünün mutlaka anayasa teminatı altına alınması gerektiğini yazdığı yazıyla, tasarı halinde olan sinema yasasının anlamsızlığına dikkat çekiyor. Televizyon yayınları, yeni kanallar, uydu yayınları, yabancı televizyonların TRT için program hazırlaması gibi oluşumlar tartışılmadan uygulamaya konuluyor. Bütün bunların tartışılmaya başlanmasına neden ve taraf olabilmek adına görsel iletişim üzerine yazılara, bu sayı, dünyanın en iyi TV kurumlarına sahip olmasıyla ünlü İngiltere'de dördüncü kanalın fiilen yayına başlamasından önce yapılmış çalışmaları aktaran Kaya Ertunç'un yazısıyla başlıyoruz.

Antonioni bölümü sinema günlerinden önce düşünüldüğü için şimdi yayınlanması anlamını yitirse bile Antonioni'yi biraz daha yakından tanımakta bir zarar görmedik. Metin Erksan bu sayıda Bertolucci ile değişik bir konuşma yaptı, dileğimiz bu söyleşileri önümüzdeki sayılarda başka yönetmenlerle de sürdürmesi. Rosellini, Stroheim ve Nekes bu sayının diğer yönetmenleri. Önümüzdeki sayılarda Martin Scorsese, görüntü yönetmeni Nestor Almendros, İtalyan Sineması ve Brezilya Sinemasının yapısı ve bazı yönetmenleri üzerine yazılar yayımlayacağız. Dünya sinema tarihini de 11. sayıdan itibaren 10 sayı sürecek bir dizide özetlemeye çalışacağız.

Bu sayı olduğu gibi, birinci hamur kağıda basılmış... ve sinemalarda daha erken görülebilecek dileğiyle.

Hüseyin Sönmez



ANAYASAGÜVENCESİVE SİNEMA

METİN ERKSAN

Türkiye Cumhuriyeti Devleti Anayasa'sında, sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünü güvence altına alan bir maddenin bulunması zorunludur. Tüm uygar ve gelişmiş ülkelerin anayasalarında, sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünü güvence altına alan, bağımsız bir madde vardır. T.C. Devleti Anayasa'sına sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünü güvence altına alan bir maddenin konulması çok gecikmiştir.

Sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünü yasalar ile denetim altına alınması, çağdışı, olanaksız ve sakıncalı bir yöntemdir. Bugüne değin, bu konuda süregelen yasalar, yönetmelikler ve uygulamalar, bu çağdışı, olanaksız ve sakıncalı yöntemin bir göstergesi olmuştur.

"Basın, sinema ve diğer sanatlar, sansür edilemez" gibi kesin bir yargının Anayasa'da bağımsız bir madde halinde bulunması, çağdaş devlet anlayışının tartışılmaz bir niteliğidir. Anayasanın demokrat bir düşünce temelinde yeniden yapılacağına gündeme geldiği bu günlerde, bu konum üzerinde ciddi ve dikkatli bir vurgulamanın yapılması, bu duyarlı olgunun eksen düşüncesini oluşturmaktadır.

Sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünün bir Anayasa maddesi halinde güvence altına alınmasının hemen ardından, sinemanın bir yayın aracı olan televizyondaki düşünce ve yaratma özgürlüğünün de, bir Anayasa maddesi olarak, güvence altına alınması gereklidir. Sinema, bu çağda televizyondan ayrı düşünülemez. Sinemaya gitmek bağımsızdır, isteklidir, televizyon evlerin içine girmiştir, televizyon ailenin harim-i ismet'ine (girilmesi yasak olan yer) girmiştir, televizyon yayınları izlemek az çok zorunludur gibi dayanağı olmayan önyargılar ile televizyon yayınlarına özel ve ayrı bir sansür düzeni uygulamak, akıl ve mantık dışı bir düşüncedir. Kaldı ki bugün Türkiye'de, aile kavramı için resmi ve özel tüm yüksekten atma konuşmalarına karşın, en tutucu ailelerde bile, televizyonun düğmesi çocukların ellerinden alınamamaktadır.

Uluslararası sansürsüz düşünce ve yaratma özgürlüğü, görüntü ve ses ögesi olarak, Ulusal sınırları aşan fizik bir olgu halinde, artık Türkiye'deki havanın içinde de vardır. Türkiye'deki milyonlarca çanak anten, sansür engelini aşan bu düşünce ve yaratma özgürlüğünü Türk Milletine ulaştırmaktadır. Uluslararası sansürsüz düşünce ve yaratma özgürlüğünün, Ulusal sınırları aşır Türkiye'de varolduğu bir çağda, Türkiye'de; sinema ve televizyondaki düşünce ve yaratma özgürlüğüne sansür yasağı uygulamak, Türkiye'yi yalnız kapısında kilit olan, duvarsız Nasrettin Hoca türbesi yapmak olur. Üstelik büyük akıl Hoca Nasrettin, yılların ötesinden bu akla güler. Doğu ve Batı Berlin'i ayıran duvarın yokedildiği bu günlerde, Türk Ulusu, böyle bir sansür düzeni içinde tutulup, tutsak edilemez.

İleriye doğru bir biçimde saptamak için, geçmişe bakmanın akıl ve bilgi



yolu olduğunu bir kez daha söylemek, yeni Anayasa yapacak ve yazacak olan yapıcı ve çağdaş düşüncenin, belleğine ve bilgisine, gerekli belgeleri sağlayacaktır.

Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti döneminin 23 maddeden oluşan 20.1.1921 tarihli Anayasa'sında, sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğüne ilişkin ve bu özgürlüğün bağımsız veya bağımlı kullanılmasını saptayan bir madde yoktur.

Atatürk'ün başkanlığında İzmir'de 17 Şubat-4 Mart 1923 tarihleri arasında yapılan I. İktisat Kongresi, Misak-ı İktisadi Esasları saptamıştı. Cumhuriyetin ilanından sekiz ay önce yapılan bu kongrenin "Ziraat ve Maarif Meselesi" isimli bölümünün 9. maddesi şöyledir: "Ahlaka aykırı olanları yasaklanmak koşuluyla; ziraat, sanayi, coğrafi, iktisat ve sağlık ile ilgili sinema filmleri göstererek, köylülere gereken yararlı bilgileri vermek ve köylerin istatistik bilgilerini saptamak ve uygulamalı konferanslar vermek üzere, şimdilik her Liva'da (İl ile İlçe arasında bir yönetim birimi) birer gezici ziraat okulu açılması".

I. İktisat Kongresi'nin 9. maddesi, konulu veya belgesel türde çeşitli Türk ve yabancı sinema filmlerinin, yalnız etik sansür uygulanarak, devlet aracılığıyla köylü vatandaşlara gösterilmesi ile ilgilidir.

Devletin sinema sanatı ile ilgisini ve işbirliğini, sansürün boyutlarının etik koşullar içinde sınırlandırılmasını 1923'te öngören 9.madde, çağdaş ve devrimci bir devlet anlayışının göstergesidir.

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin 20.4.1924 tarihli ve 105 maddeden oluşan Anayasa'sında, sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünü kapsayan bir madde yoktur.

Başkanlığını sayın Ord. Prof. Hıfzı Veldet Velidedeoğlu'nun yaptığı, yüksek öğretim üyelerinden kurulu İstanbul Anayasa Komisyonu'nun hazırladığı 1961 Anayasa ön tasarısinın II. maddesinin 3. fıkrası şudur: "Kitap ve risale yayını, tiyatro ve opera eserlerinin oynanması, sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi, izne bağlı tutulamaz ve sansür edilemez."

Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin hazırladığı 1961 Anayasa ön tasarısinın, sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğü ile ilgili bağımsız ve ayrı bir madde yoktur.

Başkanlığını sayın Prof. Dr. Enver Ziya Karal, komisyon sözcülüğünü sayın Prof. Dr. Muammer Aksoy, Prof. Dr. Turan Güneş, Prof. Dr. Tarık Zafer Tunaya'nın, komisyon sekreterliğini sayın Coşkun Kırca'nın yaptığı, üyelerinden bazıları sayın Doğan Avcıoğlu, Bahri Savcı, Mümtaz Soysal olan Temsilciler Meclisi Anayasa Komisyonu'nun hazırladığı Anayasa ön tasarısinın II. maddesinin 3. fıkrası ikiye ayrılarak, Anayasa tasarısinın 17. ve 24. maddelerini oluşturmuştur. 17. madde şudur: "Kitap ve risale yayını, izne bağlı tutulamaz ve sansür edilemez". 24. madde şudur: "Tiyatro ve opera eserlerinin oynanması, sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi yasalar ile düzenlenir."

Üyeleri sayın Prof. Dr. Muammer Aksoy, Prof. Dr. Tarık Zafer Tunaya, Prof. Münici Kapani olan, T.M.A.K. AltKomisyonlarından birini oluşturan 'Genel Hükümler ve Temel Haklar Alt Komisyonu'nun düzenlediği ve T.M.A.K. Başkanlığına sunduğu raporun "Fikir Hakları" ile ilgili bölümünde şöyle bir yargı ve saptama vardır: "Kitap ve risale yayını ile opera, tiyatro, bilhassa film denetlemesini aynı esasa bağlamak ve sansür yaşağını bunlara kural olarak yaygın-



laştırmak yanıhtır. Bu nedenle **SİNEMATEKİM**lerin, tiyatro, opera ve film den ayrı ve ikerik yönünden ayrımlı olarak düzenlenmesi zorunludur. "

Temsilciler Meclisi ve Milli Birlik Komitesi'nde oluşan Kurucu Meslis'in, bu maddeler, yargılar ve düşünceler doğultusunda hazırladığı 1961 Anayasası'nın 24. maddesi şu olmuştur. "Kitap ve broşür yayını, izne bağı tutulamaz, sansür edilemez".

Bu 24. maddenin Temsilciler Meclisi'nde tartışılması sırasında, sinemada düşünce ve yaratma özgürlüğüne ve bu özgürlüğün nasıl algılandığına ilişkin ilginç konuşmalar yapılmıştır. Bu konuşmalardan bazı kısa bölümler şunlardır:

Bülent Ecevit: Yüksek öğretim üyelerinden kurulu İstanbul Anayasa Komisyonu tarafından hazırlanan, Anayasa ön tasansının bu 24. maddeye paralel olan II. maddesine, kanaatime göre çok özgür bir yargı konmuştu. Üzölerek bu yargının bu maddeden çıkarıldığını görüyorum. İstanbul komisyonunun tasarsında yalnız kitap ve broşürün izne ve sansüre bağı tutulamayacağı değil, tiyatronun ve sinema filmlerinin yapılmasının ve gösterilmesinin de sansüre bağı tutulamayacağı koşulu konmuştu... Sinema çağımızın yarattığı en büyük ve en yaygın bir sanat koludur. Çok önemli bir düşünce yayma aracıdır. Demokratik bir toplumda, diğer düşünce yayma araçlarına ve diğer sanat kollarna tanınan hak ve özgürlüklerden yararlanmak, sinemacılığın da hakkıdır.

Aslında sinema filmlerinin sansürü kitap sansüründen daha ağırdır. Çünkü bir kitap sansür edilir, fakat bu kitap sansür edilmekle yok olmaz. Onun çevresinde kamuoyu oluşur. Zaman zaman o kitap yeniden mahkemelerin önüne çıkabilir. Kamuoyunun zamanla değişen düşünce açısından, üzerinde yeniden düşünölür. Fakat sinema sansürü için, bir karanlık odada dört, beş görevli toplanır, bir filmi seyredir, filmde çıkarılmasını istedikleri şeyleri o kurul kararlaştırır. Yüksek Kurulunuz da içinde olmak üzere, o ülkedeki ergin insanların herhangi bir filmi görmeye yeterli olup, olmadığına öyle bir kurul karar verir. Ben dört, beş görevliye bu hakkı tanıyamam arkadaşlar.

Bugün kitap için sansür yoktur. Fakat bazı kitapların yayını mahkemeler tarafından yasaklanabilmektedir. Bir kitabın yayını önlendikten sonra, aradan yıllar, yüzyıllar geçmekte, kamuoyunun özgürlük anlayışı değişmekte, o kitap yeniden mahkeme kararı ile yayınlanmakta ve okurun yeniden yararına sunulmaktadır. Fakat film için böyle birşey yoktur. Film, bir karanlık odada, birkaç kişi önünde sansür edildiğı için, toplum bu filmi görmeden, film yok olmaktadır. Sansür edilen film büyük bir sanat eseri de olsa, toplumu yüceltici bir bildiri de getiriyor olsa, insanlık için varlığından bile bir daha bilgi edinilmeyecek bir biçimde kaybolmaktadır.

Arkadaşlarım, ben inanıyorum ki, çok ilkel bir kurum olan ve hür dünyaya yakışmayan film sansürü, çok yakın bir zamanda hür dünyadan kalkacaktır. Şimdiden bu konuda hür ülkelerden yaygın bir tepki vardır. Biz bu Anayasamızı hazırlarken ileri ve hür ülkelerden geniş ölçüde örnek aldık. Anayasa Komisyonu sayın üyeleri ve saygıdeğer kurulunuz film ve tiyatrolardan sansürün kaldırılması hakkında düşünceme katılırsa, bu konuda da biz hür dünya ülkelerine iyi bir örnek vermiş oluruz.

Mehmet Hazer: Sinema filmlerinin sansür edilmesi, ayrı yargılara bağılıdır. Uygulamamız böyledir. Yürürlükte bulunan yasalar bu iki konuyu, basılı yayın ile, basın ile, sanat ve eğlence konusu olan sinemayı ayrı işlemlere bağılı



tutmuştur.

Fethi Çelikbaş: Ülkede bir sınıf kavgasını kışkırtmaya yönelik olarak hazırlanmış ve Vatandaşları birbirine karşı kışkırtacak nitelikte bir film konuyla, bu filmi önceden sansüre bağlı tutmayalım mı?

Cihat Baban: Eğer Türkiye'de film sanayi akılcı bir gelişme gösteremiyorsa, bunda sansürün etkisi büyüktür. Gene Türkiye kendini dışarı tanıtamıyorsa bunda da sansürün etkisi büyüktür. Bugün binlerce kişi radyo dinliyor. Radyoda bir sansür var mıdır? Bugünkü kültür eserlerinden sayılan radyo yayınlarını önleyemiyoruz. Tüm dünyadan radyo yayınları Türkiye'ye akın ediyor. Buna sansür koyamıyoruz. Bugün bizim ülkemizde film sansüre bağlıdır. Bu denetim yaratıcı ve yapıcı değildir. Türkiye'de yılda yüzü aşkın film yapılır. Buna karşın filmciliğin gelişmemesinin tek bir nedeni vardır. O da sansürdür.

Turan Güneş: Filmler üzerinde bir güvenlik yetkisini kabul etmek, filmler üzerine sansür konup, konmaması, bu sansürün niteliğini ve kimler tarafından sansür yapılacağını saptamak, bir Anayasa sorunu olmaktan çok, bir yasa sorunudur.

Muammer Aksoy: (Anayasa Komisyonu Sözcüsü) Filmciliğin gerek teknik, gerek konu yönünden ne doğrultuda gelişeceği belirsizdir. Bu konudaki yaptırımları Anayasa düzenlemiyor. İlgili yargılar yasalarda yer alacaktır. Sayın Bülent Ecevit arkadaşımızın görüşünü, bu madde hazırlanırken Ulus Gazetesi'nde yazmış olduğu bir yazıyı göz önünde tutarak, daha önce tartışma konusu yapık. Fakat kabul edemedik. Bu kadar ileri bir adım, diğer uygar ülkelerde de kabul edilmemiştir.

1961 Anayasası'nın 24. maddesi üzerinde tartışmalar sürerken, Bülent Ecevit, Orhan Köprülü, Mücahit Beşerler, Fazıl Nalbantoğlu, Zeki Baltacıoğlu, Şinasi Özdenoğlu, Ahmet Demiray, 24. maddenin değiştirilmesi için toplu bir önerge vermişler, fakat önerge kabul edilmemiştir. Toplu önergenin gündeme getirdiği yeni 24. madde şöyledir: "Kitap ve broşür yayını, sahne eserlerinin oynanması, sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi, izne bağlı tutulamaz, sansür edilemez."

1961'de Temsilciler Meclisi, Anayasa Komisyonu'nun görüşleri doğrultusunda bir tutum ile, sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünü engelleyen ve o güne dek süregelen sansür olgusunu, bir kez daha kabul etti.

Temsilciler Meclisinde bu tartışmalar sürerken, Anayasa Komisyonu üyelerinden bazıları, ileri ve uygar ülkelerdeki uygulamaları, sinemadaki sansür engelini savunmak için örnek olarak göstermişlerdi.

Bu konudaki son sözümüz, o sıralarda Dünyada bu özgürlüğü Anayasalarında güvence altına almış birçok ülkeden; biri Türkiye'ye uzak, biri Türkiye'ye yakın olan iki yabancı ülkenin, sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğünü nasıl Anayasa güvencesi altına aldıklarını irdelemek olacaktır.

1948'de Amerika Birleşik Devletleri Yüksek Mahkemesinin, sinemadaki düşünce ve yaratma özgürlüğü hakkındaki görüşlerini yargıç William O. Douglas şöyle açıklamıştır: "Sinema filmlerinin gazeteler ve radyo gibi, Anayasa'nın ilk ekine ilişkin yargılar ile özgürlüğü sağlanan (basın) deyiminin içinde bulunduğu, hiç kuşku yoktur".

1.1.1952 tarihli Yunanistan Anayasası'nın 14. maddesi şöyledir: "Basın ile birlikte, sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi sansür edilemez".

KAYA ERTUNÇ

Şu anda Türkiye'de özel bir televizyon kanalının yayına başlatılmasının düşünüldüğü sırada, TV deneyimini bizden çok önce yaşamaya başlamış ve bu konuda 'dünyanın en iyi TV yayın kurumlarına sahip' olmasıyla ünlü İngiltere'de dördüncü kanalın fiilen yayına başlamadan önce benim de katılmış olduğum ve sonucu yaşamımın belli bir bölümünü ekonomik, sosyal ve kültürel bakımdan etkilemiş olan tartışmaların bir özeti sunmak istiyorum.

Dördüncü kanal İngiltere'de 2 Kasım 1982'de 20 yıl süren tartışmalardan sonra yayına başladı. Kanallın yayınlarının gerek biçim gerekse içerik bakımından yeni bakış ve denemeleri teşvik edici olması yasal bir zorunluluk. Reklam geliriyle finanse edilmesine karşın, Kanal 4, satmış olduğu reklam boşluklarından elde edilen gelire doğrudan bağımlı değil. Ayrıca öbür televizyon kuruluşları gibi kendi programlarını kendisi üretmeyip, kanalda gösterilen programların bazılarını diğer ticari kanalları oluşturan Independent Television -ITV- (Bağımsız Televizyon) şirketlerinden ve önemli bir bölümünü de yasa gereği bu şirketlerin dışındaki bağımsız yapımcılardan sağlamakta.

İngiltere'deki tüm TV alıcı cihazları 1960'ların sonlarına doğru dördüncü bir kanalı alacak biçimde donanmış olmalarına karşın, bu teknik kapasitenin nasıl kullanılması konusundaki toplumsal ve politik tartışmalar çok uzun bir süre sürdü. Şu sıralarda kablo ve uydu televizyon yayınlarının başlamasıyla bu konu hali hazırda eskimiş gibi gözükse de, ülkemizin gerek teknolojik geriliği ve en önemli olarak ithal edilecek teknolojinin son derece pahalı olması, aynı zamanda sosyal ve kültürel geri kalmışlığımızdan dolayı bu teknolojinin ithalinin büyük oranda bilinçsiz ve yoksul bir kitleyle çok küçük bir oranda batı kültürünü tüketmeye hevesli varlıklı azınlığın arasındaki sosyal ve kültürel uçurumları daha da açabileceği düşüncesiyle yazımı yalnızca geleneksel dalga boylarını kullanan yayın kurumlarıyla sınırlandırdım.

Esasında dördüncü kanal İngiltere'nin tek ticari kanalı ITV ile rekabet etmek üzere düşünüldüğü halde daha sonra bu düşünce birinci kanalı tamamlayıcı olması kavramıyla yer değiştirdi. Diğer iki kanal British Broadcasting Corporation (BBC) tarafından kullanılmakta, reklam kabul etmeyip, her yıl TV alıcı sahiplerinden alınan 'license' (bandrol) ücretleriyle finanse edilmektedir. Dördüncü kanalın yayın yapan diğer üç kanalın dışında kalan gruplar ya da kişiler tarafından üretilen programları yayınlayan, 'yapımcı' değil, 'yayıncı' olarak çalışan bir kuruluş olması, Labour Party (İşçi Partisi) tarafından onaylanmıştı. Fakat 1979'da hükümetin değişmesiyle bu durumda bazı değişiklikler oldu. İlk ticari kanalı kontrol eden istasyonların ikinci ticari kanala da belli bir nicelikte programlar sağlaması kabul edildi. Kanal 4 tamamen 'yayıncı' sorumluluğu yüklenmiş bağımsız bir kadro tarafından işletilmektedir. İNGİLİZ RADYO ve TV YAYINCILIĞI TARİHİNE isterseniz şöyle bir göz atalım: Radyo ve TV yayıncılığının bir kamu hizmeti olması görüşü İngiltere'de



Amerika Birleşik Devletleri'nde SİNEMATEK TV endüstrisi ve popüler gazeteciliğin kitleleri eğlendirme yaklaşımının kaba ve yetersiz olduğu düşüncesinden hareket edilerek 1923'de başladı ve bir yıl sonra BBC olarak gerçekleşti. 1950'lere gelindiğinde BBC'nin biri yabancı ülkelere yayın yapan dört radyo istasyonu ve bir TV istasyonu vardı ve savaş sırasındaki başarısı BBC'ye dünya çapında bir saygınlık kazandı. Bununla birlikte 1938'lerde bile Luxembourg ve Fécamp'dan yapılan ve İngiliz reklamcıları tarafından sponsörlüğü üstlenilmiş yabancı radyo yayınları İngiltere'de çok popülerdi. Savaş sırasında radyo yayıncılığı gibi kültürel ve politik bakımdan çok önemli bir gücün tekelden yönetilmesinin ne denli uygun olduğu tartışılmaya başlandı. Radyo ve TV yayıncılığının tek bir elde toplanmasının özgürlüğün kısıtlanması anlamına geldiği ve yazar, sanatçı, müzisyen veya bu organı kullanmak isteyen her kim olursa olsun, bu kişi ve gruplara konuşma özgürlüğünün yadsınması demek olduğu 1946'da Times gazetesine yazmış olduğu mektupda eski BBC genel müdürü Frederick Ogilvie tarafından ifade edildi. Nasıl basında, film endüstrisinde ve tiyatrodaki tekelliliğin tehlikesi anlaşılmışsa, radyo ve TV yayıncılığı konusunda da aynı şeyin kabul edilmesi gerektiğini söylüyordu. Böylelikle belli kampanyalardan sonra BBC'nin tekeli 1954'de sona erdi. Fakat kullanılacak olan ticari televizyon istasyonlarının sponsörlüğü ABD'de olduğu gibi reklamcılar tarafından üstlenilmeyecekti. Independent Television Authority = ITA (Bağımsız Televizyon Kurumu) denen bağımsız kişilerden oluşmuş bir kamu kuruluşu TV yayın istasyonlarının sahibi olacak ve istasyonları özel şirketlere belli süreler için kiraya verecekti ve aynı zamanda bu şirketlerin böyle önemli bir kitle iletişim aracını kullanması sürecindeki sorumluluklarını yerine getirip getirmediğini denetleyecekti. Böylelikle bir taraftan TV yayıncılığına daha geniş bir özgürlük getiren ve aynı zamanda bu özgürlüğü belli bir kontrol altında tutan tipik bir İngiliz yaklaşımıyla sorun çözülmüş oldu.

İlk olarak ITA ilk üç istasyonu dört şirkete kiraladı. Bu şirketlerden herbiri dönüşümlü olarak hafta içinde ikiye istasyonda yayın yapacaklardı. Daha sonra ITA'nın teknik kapasitesi geliştikçe daha küçük ve bölgesel yayın yapan başka şirketler de kurulup ticari yayın alanına girdi. Ancak ITA'ya tahsis edilen dalga boyları bir bölgede tek bir yayın istasyonu anlamına geldiğinden ticari yayın şirketleri arasında gerçek bir rekabet oluşmadı. Bu yüzden 1955'de ITA kendisine ilave frekanslar verilmesini, aynı bölgelerde aynı anda yayın yapan iki kanalın oluşmasını istediysse de bu istek gerek ilk ticari kanalın ne biçimde çalıştığını sınamak ve gerekse gelecekteki renkli TV gibi teknik gelişmelerin de dikkate alınması için en azından 1958'e değin bekenilmesi önerilerek kabul edilmedi.

1960'lara gelindiğinde ITA'nın çabalarına karşın ITV ile reklam gelirleri için rekabet edebilecek ikinci bir ticari televizyon kanalı gerçekleşmemişti. Buna karşın tek bile olsa bir ticari kanalın yayına katılması televizyon alanında bir rekabet sağlamıştı. BBC'nin bandrol ücretleri sayesinde geliri güvenlikte, ama izleyicilerine olan albenisi güvenlikte değildi. Çünkü 1955 ve 1958 yılları arasında ticari TV kanalı izleyicilerinin yüzde yetmişe çıkması BBC'yi dehşete düşürmüştü. Aynı zamanda ITV'nin kazançları da çok muazzam bir şekilde artmıştı. 1955'de ki 100 sterlinlik hisse-ler 1960'da 1.200 sterling olmuştu. Bu durum Lord Thompson tarafından ITV şir-



ketleri için söylenmiş ünlü "para parasal piyasasına sahipler" sözleriyle dile getiriliyor-
du.

1958'de yayınlanan bir araştırmada en popüler dört TV programının tümü de ITV ürünleriydi.

BBC'nin ITV başarısına olan tepkisi kendi amaç ve yükümlülüklerine bakışın-
da ilginç bir çelişkiyi ortaya çıkarıyordu. Teorik olarak BBC, ITV'yi hiç yokmuş gi-
bi düşünerek eski geleneklerine uygun biçimde yayıncılığını sürdürebilirdi. Çünkü
BBC, ITV ile aynı parasal kaynak için rekabette değildi. Bununla birlikte uygulama-
da BBC, ITV ile kaçınılmaz bir biçimde rekabete girdi. BBC, izleyicilerin yarısına
sahip olmadıkça hükümetten artmakta olan giderlerini karşılayabilecek yeterlikte
bandrol ücreti artışı talep edemezdi. Çünkü böyle bir istek hükümetin popülerliğini
yitirmesi anlamına gelebileceğinden reddedilebilirdi. Şu ana değin bile BBC, drama-
tik bir biçimde artmakta olan işletme giderlerini karşılayabilmek amacıyla bandrol
ücretlerinin artması için hep hükümetle mücadele etmek zorunda kalmıştı. Aynı za-
manda 1950'lerin ikinci yarısından başlayarak, program yapımcıları, kimsenin izle-
mek istemediği programlar yapmak istemiyorlardı. Böylelikle 1960'ların başlarında
sonraları yayıncılık alanında çok önemli değişiklikler yapacak olan yetenekli genç
insanların BBC'ye girmeleriyle, BBC %27'ye düşmüş olan izleyici payını %50'ye çı-
karmak için büyük bir uğraşa girişti. Tek bir kanalda yayın yapan BBC popüler ol-
mak uğruna kültürel ve ciddi programlardan fedakârlık yapmak zorunda kalacaktı.
Bu da yayıncılık görevini bir kamu hizmeti olarak gören BBC'nin amaçlarına uygun
düşmeyecekti.

İngiltere 1936 yılında TV sinyallerinin 405 hat olarak verilmesini kabul etmiş-
ti. Diğer Avrupa ülkeleri ise az sonra 625 hatı kabul ettiler. Sonuç olarak da TV ci-
hazı yapan İngiliz imalatçılar Avrupa pazarından koptular. Üçüncü bir servisin ise
625 hat olarak gerçekleşmesi İngiliz izleyicilerinin yeni TV setleri almasını gerekti-
recekti ve bu da imalatçıların işine gelecekti. BBC'nin 'Charter'ı da 1962'de sona eri-
yordu. Hükümet yayıncılığın geleceğini incelemek üzere bağımsız bir grubun fikrini
almak üzere 1970'de sanayici Pilkington başkanlığında bir araştırma ve inceleme ko-
misyonu kurdu. Bu komisyon aynı zamanda üçüncü bir servisin nasıl olması ge-
rektiğini araştırıp bu konuda da hükümete tavsiyelerde bulunacaktı.

BBC yukarıda özetlediğim görüşlere ek olarak "rekabetin yararları ne olursa
olsun, farklı seçenekler yerine yalnızca birbirinin aynısı olan programlar arasından
bir seçim olanağı getireceğine" dikkati çekti ve kendisine ikinci bir servis verildiği
takdirde ciddi dramayla hafif güldürüyü, araştırıcı ve düşündürücü programları vakit
geçirici ve eğlendirici programlarla dengeleyebileceğini belirtti. Bu tamamlayıcı
programlama ancak reklam boşlukları satma baskısından uzak, kamu tarafından
ödenen bir kurumla gerçekleştirilebilirdi.

1962'de yayınlanan Pilkington raporu BBC'yi destekliyor, ITV'yi ve özellikle
de televizyonun toplumun değer yargısı ve standartlarının oluşmasında çok önemli
bir rolü olduğundan ITA'yı, ITV'yi işleten kâr amaçlı özel şirketlere karşı çok pasif
kaldığı için eleştiriyordu. Fakat popülerliği dolayısıyla ITV'nin kaldırılması söz ko-
nusu olamazdı. Bu yüzden 1963'de çıkarılan Televizyon Yasası ITA'nın planlama



ve programlama yetkilerini arttırdı. 'Bağımsız Televizyon'un yapısını değiştirdi.

Komisyonun teknik tavsiyeleri ise daha büyük bir ölçüde kabul edildi. İngiltere'deki yayın sinyalleri 'çoğaltma' metoduyla 405 hattan 625 hata değiştirilecekti: Hali hazırda VHFI ve VHF 3 bantlarından 405 hat olarak yapılan BBC ve ITV yayınları 625 hat olmak üzere UHF 4 ve UHF 5 bantlarından da yapılacaktı. Tüm TV alıcıları değişene değin 405 hatlık yayınlar sürecekti. 1961'de Stokolm'da toplanan Avrupa Yayincılık Konferansı'nda İngiltere'ye ikisi VHF, dördü de UHF bantlarında olan altı ulusal TV kanalı tahsis edilmişti. Sinyaller değişirken bunlardan dördü kullanılacak ve ikisi de kullanılmak üzere hazır boş bekliyordu. Pilkington Komisyonu kesinlikle BBC'nin yanındaydı. ITA'nın önerisi onlar için daha az çekiciydi. ITA şöyle diyordu:

Üçüncü bir TV servisi, hem birinci hem de ikinci servisten bağımsız olmalıdır. Çünkü gerekli olan çok boyutluluk/çeşitlilik aynı organizasyon tarafından yapılmış çok sayıda programların aynı anda gösterilmesinde değil, aynı türden programların farklı organizasyonlarca yapılmasından elde edilebilir. Kısıtlı bir yayıncılık sisteminde özellikle de BBC'nin durumunda olan bir kuruma bu ikinci servisi vermek bir sevap değil günah olur.

Fakat Komisyon bu görüşe katılmadı: "ITV şirketleri reklam tekellerini ellerinde tutarken en azından 'iyi yayıncılık' amaçlarını" sürdürebilmek için reklam gelirleri için birbirleriyle rekabet eden ayrı ayrı şirketler oldukları takdirde salt yoğunluğu amaçlayan programlar yapmamaları daha da güçleşir düşüncesini ileri sürdü. Önemli olan üretilen programların çeşitliliği, onlara kimin sahip olduğu değildir görüşünü vurguladı. Reklam gelirleri için rekabet ITA'nın itiraf ettiği gibi çeşitlilikten ziyade programların çokluğu anlamına gelecekti. Raporun son bölümünde, Komisyon iki boş kanaldan birinin BBC'ye verilmesini, öbürünün ise Bağımsız Televizyon, Komisyon'un önerilerine uygun bir biçimde yeniden örgütlenene değin bekletilmesini tavsiye etti.

TV cihazları imalatçılarının muazzam baskıları altında BBC 2, Nisan 1964'de planlanandan daha erken yayına başladı. BBC 2 yalnız Londra'dan alınıyordu. İlk başta programlama düzeni 'haftanın yedi günü' diye bilinen her bir güne programlar yönünden bir ağırlık veren biçimde başladı: Bir akşam drama, diğer akşam eğitim, ertesi gün belgeseller, bir diğer gün tekrarlar, v.b. Bu düzen aynı zamanda BBC 2'nin yayına erken başlamasından dolayı program üretiminde karşılaştığı bazı aksaklıklardan da kaynaklanıyordu. Bu durum çok popüler olmadı. Bir kaç ay sonra da değiştirildi. Bunun yerine her iki servisin birlikte planladığı 'çakışan kavşak' denen aynı anda başlayan değişik sayıda bir çok programla BBC tek başına bir bütünü oluşturan bir düzen getirdi.

BBC 2 kısa zamanda yeni yeteneklerin yetiştiği, denenmemiş programların denendiği, yeniliklerin başlatıldığı ve tutulursa BBC 1'e getirildiği, Kurum için son derece yararlı adeta Kurum'un deneyisel bir okulu haline geldi. Aynı zamanda son yıllarda ITV ile izleyici sayısı için girilmiş olan rekabetten dolayı akşam saatlerinden indirilmiş olan sanatsal ve kültürel ağırlıklı programlar BBC 2 ile geri döndü. Böyle-



likle BBC kamu hizmeti verme sorunu SİNEMATEK TV'ye getirirken ITV ile çoğunluğa ulaşma rekabetinde kendini daha özgür hissetmeye başladı.

BBC birbirini tamamlayıcı iki kanalla 1968 yılına geldiğinde izleyici sayısını ITV aleyhine arttırmıştı. Bu durumu biraz da ACTT (Sinema ve Televizyon Çalışanları Sendikası) grevi etkilemiş, aramakta olduğu fırsatı BBC 2'ye vermişti. ITV yeniden ekrana döndüğünde BBC bu durumdan çok yararlanmış olarak yayınlarını eskisine oranla daha fazla izleyici sayısı ile sürdürdü.

ITV şirketleri kendilerini çok güç durumda hissetmeye başlamıştı. Onlar da yenilikler, denemeler, maliyeti düşürecek tekrarlar yapmak istiyordu. Bu da ancak rekabete dayanmayan kendilerinin kullanabileceği bir ikinci kanalla gerçekleştirilebilirdi. 'Düopol' dengelenmeliydi. Üstelik ITV de artık uluslararası bir üne sahip ulusal bir kurum haline gelmişti. BBC ile olan ilişkisinde gelişip büyümüştü. Artık kendisini yeni yetme bir genç kurum olarak değil, kamu tarafından finanse edilen rakibine denk olgunluğu, sorumluluğu ve amaçları ile İngiliz ulusal televizyon sisteminin BBC'ye eşit öbür yarısı olarak görüyordu. Bunda da haklıydı. Çünkü ITV program yapımcılarının BBC ile aynı düzeyde ve hatta özellikle haber yayıncılığında BBC meslekdaşlarından daha iyi olduğu kabul ediliyordu. Bu nedenlerden dolayı ITV, iki kanallı BBC'nin ITV'ye karşı eşit olmayan bir rekabetinden ve daha da önemlisi ITV'ye rakip bir ikinci ticari televizyon kanalının çok büyük bir haksızlık olacağı düşüncesini ileri sürmeye başladı. Böylelikle bu düşüncenin makullüğünü kabul eden ITA, onbeş yıldan beri süregelen rakip bir ITV 2 kavramından vazgeçti.

ITA ve ITV şirketleri bağımsız bir ikinci kanal için ayrıntılı planlar yapmaya başladılar. ITV şirketlerinin program müdürleri hazırladıkları onbeş sayfalık bir metinde ikinci bağımsız kanalın haftada 35 saat yayın yapacağı varsayıldığında bu yayının muhtemel içeriği ve kaynaklarının şu biçimde olabileceğini açıkladılar:

* Ulusal Haber Yayını: Her gün 15'er dakikalık iki kuşak olmak üzere haftada 3 saatlik haber yayını. (İlk kuşağın saat 19.15'te BBC 2'nin Newsroom haber yayınından önce ekrana gelmesi öneriliyordu.) Bu haber programı ITV için haber üreten ITN = Independent Television News (Bağımsız Televizyon Haberleri) şirketi tarafından üretilecekti.

* İngiliz/Amerikan kaynaklı televizyon ve sinema filmleri: Üçü sinema filmi olmak üzere haftada 8 saatlik film gösterimi.

* Dış kaynaklı Yayın: Bağımsız yapımcılar da dahil olmak üzere yabancı ya da yerli yapımcılardan satın alınan en iyi yapımların haftada 1 saatlik gösterimi. Çocuk veya yetişkinleri ilgilendiren programlar.

* Güncel Sanat Etkinlikleri: Haftada 2 saat. Güzel sanatlar, sinema, tiyatro ve bir önceki günün televizyonu. Yerel televizyon şirketlerinin katkısıyla akşamın erken saatlerinde yayınlanmak üzere.

* Drama: Haftada 2 saat. Oyunlar ve hali hazırda ITV'nin nadiren gösterdiği diziler.

* Yarışma Programları: Haftada yarım saat. Esas olarak deneysel programlar. İlk yıl muhtemelen dört pilot program göstermek üzere.



* **Hafta Eğlence Programı:** Haftada 2 saat. Yeni ve arasıra deneysel komedi ve hafif eğlence programı.

* **Belgeseller ve Meraklıları için özel programlar:** Haftada 6 saat. Hem film hem de stüdyo çekimleri olmak üzere bilim, endüstri, sanat, tıp, toplumsal ve insan-lararası ilişkilerle ilgili.

* **Spor:** Haftada 2 saat. Haftalık söyleşilere ve yorumlara yer veren magazin ti-pinde bir program içinde olmak üzere ITV ya da BBC'de gösterilmeyen türde golf, kayak, at yarışları gibi spor olaylarının canlı yayını ve boks veya golf gibi bazı satın alınan programlar.

* **Müzik:** Haftada 2 saat. Folk, caz, pop, opera, bale ve klasik müziği içeren, bir müzik eğlence programı da dahil olmak üzere hali hazırda ITV'de nadiren gös-terilen türden programlar.

* **Bölgesel Televizyondan seçilen bir program:** Haftada yarım saat. Bölgesel ya-yın yapan istasyonlardan alınan haftanın en iyi programı.

* **Geçtiğimiz Haftaya Şöyle Bir Bakış:** 45 dakika. Önemli bir TV kişinin tele-vizyonun geçen bir haftasını yorumlayan bir programı.

* **Açık Akşam:** Haftada 45 dakika. İzleyicilerin katıldığı TV program ve konula-rının eleştirilip tartışıldığı bir program.

* **Politik İnceleme:** Haftada 1 saat. Yerel ve uluslararası politikayı inceleyen söyleşi ve tartışma.

* **Önemli Olaylar:** Haftada 1 saat. Genellikle stüdyo dışında, Londra ya da bir başka yerde kaydedilen önemli bir sanat olayı; Bale, opera, müzikal veya tiyatro.

* **Tekrarlar:** Haftada 4 saat. ITV 1 ve ITV 2'den.

* **Özgür Yaşam:** Haftada yarım saat. Gezi, doğa ve dünyanın gelişmesiyle ilgili konular.

ITV 2 için planların oldukça ilerlemesine karşın ITA, Haziran 1972'de bağım-sız televizyon kurumlarında çalışanları bu konu üzerinde düşüncelerini ifade etme-ye çağırdı. Katkıda bulunulan düşüncelerden ortaya çıkan bir tartışma kağıdı, Ka-sım ayında yapılacak bir günlük 'fikir değiş tokuşu toplantısının ana elemanlarını oluşturacaktı. ITA da katılmak isteyenlerin oluşturduğu yürütme grubunun toplantı-da alınan kararlara dayanarak hazırlayacağı bir raporu Posta ve Telekomünikasyon bakanına iletecekti. ITA genel müdürü Brian Young, ITV personeline yazdığı açık bir mektupta bunun amacının bir kamu tartışması olmayacağını, ama ITV'de çalışan ve isteyen herkese geleceklerini ilgilendiren kararların alınmasına yönelik ortak bir tartışmaya katılabilme fırsatı verdiğini söyledi.

ITV personeli genelde düşüncelerini ifade etmede isteksiz gözüktüler. Zaten onlara göre ITV 2'nin yapısı ortaya çıkmıştı bile. Buna karşın ITA, 50'nin üzerinde yazılı öneri aldı. Yerel televizyon istasyonları yöneticilerinden bazıları ITV 2'nin, kendi şirketlerinin reklam gelirlerine karşı bir tehdit oluşturacağından yakınıyorlar-dı. Westward TV başkanı Peter Cadbury şu andakinden daha başka bir reklam kay-nağı olmadığından ITV 2'nin ITV 1 şirketlerinin reklam gelirlerini en az 20 milyon sterling azaltacağı tahmininde bulundu. Bunun ancak ITV 2'den alınacak reklam kârının hükümete şirketler tarafından ödenen kira ücreti ile orantılı bölünmesiyle



değil eşit olarak bölünmesiyle g... Aynı zamanda bölgesel televizyon şirketlerinin, ITV 2 programlarının mutlaka bir bölümünü sağlamaları gerektiğini ekliyordu. Westward Television gibi öbür bölgesel televizyon istasyonları da ulusal ağ yayınlarına girebilmenin çok güç olduğundan yakınıyorlar ve beş büyük şirketin ITV 2'den aslan payını kapmasından endişe duyuyorlardı. Böylelikle bakana verilecek olan raporda bölgesel istasyonların ulusal yayın ağı için daha çok program üretmeleri hakkı kabul edildi.

ITA'nın 7 saat süren 'fikir alışverişi' toplantısının en uzun bölümü ITV 2'nin ne biçimde yönetileceği ve kontrol edileceği konusu oldu. ITA, yeni kanal için ITV çalışanlarının düşüncelerini isterken belki de bu konuda bu denli 'establişman' dışı fikirlerin ortaya çıkacağı uslarına gelmemiştir. Oysaki şirketlerde çalışan pek çok kişi ve TV endüstrisi sendikaları ikinci ticari kanalın yönetimi ve kontrolü konusunda ITV üst düzey yöneticilerinin fikirlerini hiç paylaşmıyorlardı. Toplantıda özetleyebileceğimiz üç değişik örgüt tipi tartışıldı.

1) Bunlardan ilki ITV şirketlerinin istedikleri biçimdi. Bu sistem hali hazırda ITV 1 için işleyen sistemin hiç değişmeden ITV 2 için genişletilmesi anlamına geliyordu. Belli bölgelerde yayın yapacak ve ITA'nın sahip olacağı ITV 2 istasyonları ITA tarafından bazı koşullar aranarak belli süreler için kiraya verilecekti. Bu süreler sona erince de koşulların yerine getirilip getirilmediği ITA tarafından gözden geçirilerek kira sözleşmelerinin uzatılıp uzatılmayacağına gene ITA karar verecekti. Bu sistem için bir konsortiyum kurulması gibi yeni bir yasal düzenleme de gerekmiyordu.

Her bir şirket kendi bölgesindeki reklam boşluklarını kendisi satacak ve ITV 1'de olduğu gibi kendi ürettiği programlara ek olarak ulusal ağıdan gelen programlar ve hem film hem de kaydedilmiş olmak üzere dışarıdaki yapımcılardan satın alınan programlarla yayınlarını sürdürecekti.

2) Önerilerden diğer ikisi de şöyleydi: ITV 2 bir şirket tarafından işletilecekti: ITV şirketleri ya da ITA'nın sahibi olacağı bu şirkette ITV şirketleri dışından bazı katılım olabilirdi. 'ITV 2 Limited Şirketi' ya reklamları kendisi satacağı ya da şirketler kendi bölgelerindeki reklamları satın 'ITV 2 Limited Şirketi'ne şirketin program bütçesine ve günbe gün işletme masraflarına yetecek kadar yıllık bir aidat ödeyeceklerdi.

3) Üçüncü öneri ise: ITV 2'yi ITA yönetecekti. ITA ne tür programların ITV 2'de ne zaman gösterileceğine karar verecek ve bu programları ulusal ağ veya yerel ITV şirketlerinden, ya da dışarıdaki başka acentalardan temin edecekti.

Elbette her üç önerinin karışımından oluşan değişik fikirler de vardı. Son iki öneriyi detaylı bir biçimde incelemeyi anlamak oldukça güç. Çünkü bu son iki öneri dördüncü kanalın ITV'ye teslim edilmesine karşıydı. Bu öneriler hem ITV'ye hem de ITV/BBC düopolüne eleştirel açıdan bakan, 1960'larda başlamış olan bir görüşün ifadesiydi ve 1970'lerde de İngiltere'de yayıncılık konusunda oluşan tartışmaları karakterize ediyordu.

ITA, Posta ve Telekomünikasyon bakanına birinci ve üçüncü önerilerin karışımından oluşan fikirleri tavsiye eden bir rapor sundu. Şirketler kendi bölgelerini yö-



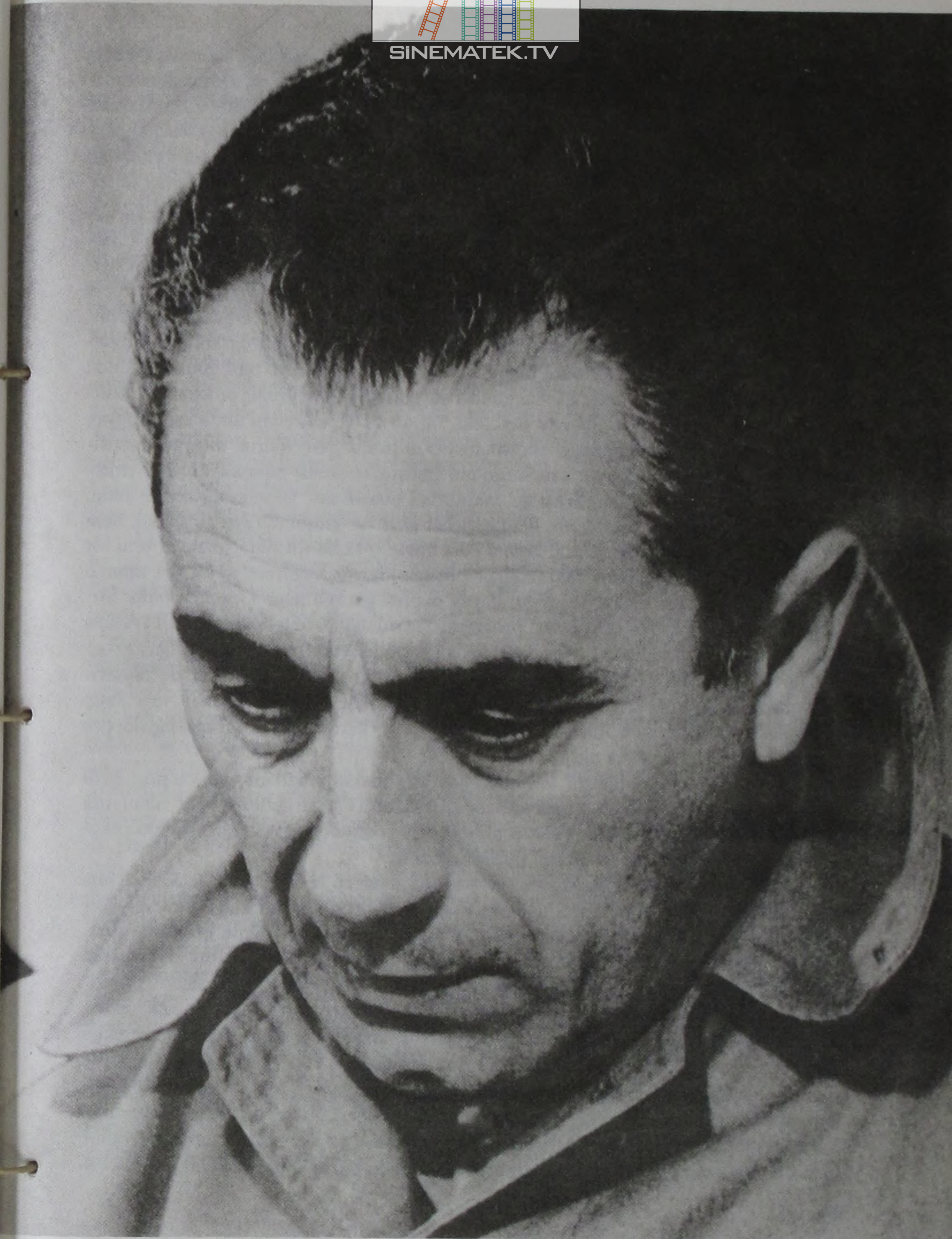
netip, bu bölgelerdeki reklamlar, ama ITA günlük program planlaması üzerinde 'Program Planlama Kurulu' denen kurulacak yeni bir organla her iki ticari kanal üzerinde daha fazla bir yetkiye sahip olacaktı. ITA bu kurula ITV şirketlerindeki 'program kontrolörü' yetkisine haiz iki program planlamacısı atayacaktı. Bu iki planlamacıyla, beş merkezi şirketten beş kontrolör, bölgesel şirketlerin tümünden üç kontrolör ve bir de kurul başkanı 'Program Planlama Kurulu'nu oluşturacaktı. Kurul ITV ağı için tüm program planlaması ve sıralamasını etkin biçimde denetleyici bir rolde ITV ağının günbegün yayınlarıyla program planlama ve sıralama toplantılarına katılarak eski sistemde olduğundan daha önce bir saftada devreye girmiş olacaktı.

ITV 2 programları, üç ayrı 'blok'tan sağlanacaktı. İki blok, ağ için önceden planlanmış 'garantili' programlardan oluşacaktı. Bu bloklardan biri merkezi, öbürü ise bölgesel televizyon şirketleriydi. Önceden tahsis edilmemiş üçüncü blokta ITV şirketleri ve onların dışındaki program ve film yapımcıları arasında eşit bir rekabet sağlamak amacıyla 'Program Planlama Kurulu' tarafından daha yakın bir zamanda doldurulacaktı. Fakat bağımsız yapımcılara tanınan fırsat aslında fazla garantili değildi. Çünkü ITA, ne hangi bloğun ne büyüklükle olacağını biliyor, ne de bağımsız yapımcıların giriş hakları olan bu üçüncü blokta onlara ilişkin belirli bir kota koyuyordu. Bu yüzden açıkçası ITA'nın bağımsız yapımcıların ITV 2 için program sağlayabilme yeteneklerine kuşku ile baktığı ortaya çıkıyordu. Üstelik ITA rapora şöyle bir yorum da eklemişti: "Bazı özel mesajları ve değişik bakış açıları olduğunu söyleyen toplumun bazı kesimlerinin TV medyumuna özgürce kabul edilebilmesi görüşünün ne denli geçerli olduğunu bekleyip görmekte bir yarar vardır. Biz tarafsızlık ve editöryal kontrol ilkesinden fedakarlık yapmadan ulusal bir televizyon hizmetine böyle programları dahil etmenin güçlükler çıkarabileceğini ve amatörliğe düşme tehlikesi ile karşılaşılabilceğini sanıyoruz."

Aralık 1971'de bu rapor bakana teslim edildi. Fakat bakan parlemontada yaptığı konuşmasında televizyon yayın saatlerine konmuş kısıtlamanın kaldırılacağını, ama dördüncü kanal için çalışmaların hemen başlaması önerisi için parlamento ve bazı başka yerlerde daha değişik görüşler bulunduğu ve henüz böyle bir şey için erken olduğu düşüncesini ifade etti. Farklı bir sonuç bekleyenlerse düş kırıklığına uğramışlardı.



SINEMATEK.TV





ITV 2'ye Muhalefet: Düopole Eleştirisi

ITV'nin ilk yıllarında dört ana şirketin programları bu şirketlerin sahiplerinin karakterlerini yansıtıyordu. Associated Television = ATV'nin sahibi 'Showbiz' kralı karizmatik Lew Grade'di. Sam Goldwyn film endüstrisinde neyse, Grade de TV endüstrisinde oydu. Arkasında İngiltere eğlence dünyasının en büyük acentası vardı. Müzik ve eğlence dünyasının en büyük yıldızlarının görüldüğü London Palladium'da popüler Pazar Gecesi şovunu başlatan oydu. Grade popüler olmayan programlarla ilgilenmiyordu. ATV'nin uzun bir süre bir film departmanı olmadı ve tatil günleri dışında yayın yapan öbür iki şirketin aksine güncel sorunlarla ilgili düzenli programlar üretmedi. Bunun tam aksine Sydney Bernstein, Granada Televizyonu'nda eşi olmayan bir biçimde kültürel idealizmle 'showmanship'in pratik gerçeklerini biraraya getiriyordu. Bernstein, Manchester'i İngiltere'nin kültürel başkenti yapmak düşüyle şirketin Dört Büyükle'in en duyarlı ve avantüristi olarak ün yapmasına neden oldu. Son derece sarsıcı bir tonu olan, hem şaşırtıcı hem de düşündürücü ve sık sık hem ITA'yı hem de iş dünyası ve politikanın bazı önemli kişilerini rahatsız eden yeni bir tür televizyon gazeteciliğini, 'Searchlight' belgeselleriyle İngiltere'ye ilk kez tanıtan Granada idi. İlk kez seçim kampanyalarını ekrana getiren gene Granada oldu. Şirketin araştırmacı 'World in Action' programı 'Searchlight' belgeselleri gibi ITA için rahatsız edici oluyordu ve bu yüzden ITA'ya sorunlar çıkartıyordu, hatta bazı programların gösterimi ITA tarafından engellendi. Fakat Granada popüler de olmayı biliyordu. Bizde ki 'Perihan Abla' ya da 'Kuruntu Ailesi' türünden olan ve 'Soap Opera' diye tabir edilen 'Coronation Street' dizisi, karakterlerin gerçekliğiyle çok yüksek bir izleyici sayısına ulaştı.

Şirketler arasında bir stil farklılığı ITA için makul gözükmesine karşın, belli program bölümlerini ihmal etmek kabul edilemezdi. ITA, şirketlerin belli alanlarda uzmanlaşmaları durumunda pratikte olmasa bile teoride yayın ağı içerisindeki rekabet prensibine aykırı düşeceklerini düşünüyordu.

Aynı zamanda ITA, şirketlerin tek başlarına yeterli ve BBC gibi bir kamu hizmeti sağlayan yayın organları olmalarını istiyordu. ITA'nın kontratını yenilemeyeceğinden korkan ATV, belgesel ve ciddi drama ürünlerini artırabilme çabasına girdi. ATV güncel sorunlar ve belgesellerle ilgili bölümün başına McCarthy döneminde Amerika'yı terketmiş olan belgesel film prodüktörü Bob Heller'i getirdi.

Tam bu sırada da BBC yöneticileri ile aralarında çıkan bir anlaşmazlık nedeniyle BBC'nin güncel sorunlarla ilgili programlar yapan başarılı 'Panorama' ekibi BBC'den ayrılarak Television Reporters International = TRI şirketini kurdular. Bu İngiltere'de ilk kez televizyon program yapımcılarının yayın kurumlarından bağımsız olarak çalışmalarını girişimiydi. Yalnız 'bağımsız' sözcüğü net bir biçimde tanımlanırsa, bu kavram yapımcının programa sahip olması ve programı kontrol edebilme yetkisine haiz olması anlamında alınmalıdır. Çünkü bazı yapımcılar kendilerine ba-



ğimsız demekle birlikte yalnızca bu tür televizyon kurumlarına satmakta ve bunları kurumların olanaklarıyla üretmekteydiler. Oysa ki Television Reporters International, BBC'de çalışmış ünlü kişilerin de aralarında olmasıyla tümüyle kendi sorumlulukları altında programlar üretip bunları İngiltere ve dünyadaki televizyon şirketlerine satmayı planlıyorlardı. Bob Heller, TRI ile bir sözleşme yapıp programlarını satınalma konusunda anlaştı. Fakat anlaşma ikinci yılında sona erdi, çünkü Associated Rediffusion hükümete karşı hiç bir sorumluluğu olmayan bu şirketin yaptığı programları ulusal yayın ağına almak istemiyordu. Granada ise TRI'nın kendi personeli üzerinde kötü bir etki yapacağından korkuyordu. Belki de en çok ATV'nin yaklaşımına üstü kapalı bir tepki gösteriyorlardı. Eğer ATV ulusal ağda güncel sorunlarla ilgili programlara katılmak istiyorsa kendi şirketi içinde bu programları üreten bir departman kursundu. Aksi taktirde ATV yalnızca kısa dönemde hazır programları ucuza almakla kalmayıp, ileride ITV sisteminin getirdiği parasal güvenceyi de tehlikeye atıyordu. ITV şirketlerinin kadrolu personeli de TRI ile yapılmış anlaşmaya karşıydı. Çünkü bu onların iş güvencelerini tehlikeye atabilir. ATV'de bağımsız televizyon gazeteciliğinin çok politik yaklaşımından tedirgin oluyordu ve ITA'nın sözleşmelerini yenileme kaygısıyla TRI'yu desteklemezdi. Böylelikle İngiltere'deki pazardan mahrum kalan TRI'nın sonu gelmiş oldu. Bu dönem bağımsız olmak isteyen program yapımcıları üstünde çok cesaret kırıcı bir etken oldu.

Kendi prodüksiyon şirketlerini kurmak için BBC'den ayrılan bir başka grup daha vardı: 'Tonight' programı 1965'de sona erdiğinde bu programın editörleri Jay, Baverstock ve Milne JBM'yi kurdu. JBM, TRI'nın aksine eski işverenleriyle bir iş birliği kurarak birkaç program satmayı başardılar. JBM'nin genelde en önemli geliri endüstriyel eğitim filmlerinden ve özellikle ICL Bilgisayar Şirketi ile olan sözleşmelerinden kaynaklanıyordu. Bu girişim de uzun ömürlü olmadı ve 1967'de BBC'den ayrılan Milne'ye, BBC, İskoçya Bölümü kontrolörlüğünü önerince sona erdi. Bir kez daha çıkan 'kısadan hisse' en saygın program yapımcılarının bile düopolün dışında varolmayı çok güç bulduklarıydı.

ITV şirketlerinin sözleşmelerinin yenilenme tarihi yaklaşırken, Lew Grade ATV'nin kaliteli programlar yapabileceğini kanıtlamak için Tonight programının bir başka eski editörü olan Peter Batty'ye 'prestij' belgeselleri yapması fırsatını verdi. Batty bu fırsatı iyi kullandı ve uluslararası üne kavuşan birçok program yaptı. 1968'de ATV'nin İngiltere'nin Midlands bölgesinde de yayın yapmak üzere ITA'dan yeni bir kontrat kazanmasına yardımcı olduktan sonra ATV'yi bırakarak serbest çalışmaya başladı. BBC için iki film yaptı ve üçüncüsünü ise BBC'yi filmin yalnız İngiltere haklarını satın almaya ikna ederek kendisi finanse etti. Yaptığı bu filmin Amerikan haklarını bir New York şirketine satmayı başarıp, aynı koşullarla iki film daha yapmayı garantiledi. Girmiş olduğu riskin altından başarıyla çıkmıştı. Bağımsız olarak belgeseller yapmayı sürdürdü, ancak Batty İngiltere dışına yaptığı satışlar sayesinde ayakta durabiliyordu. Çünkü filmlerini BBC ve ITV'ye çok güçlükle satabiliyordu.

Batty'nin başarısı, 1970'lerde dördüncü kanalın bağımsız yapımcılar için düzenli bir yerli pazar yaratmak ve yabancı pazarlara girebilme gereksinimini azaltması fikrini savunular için bir model oluşturdu.



1960'larda film yapan SINEMATEK TV, üretör için dördüncü bir örnek de Allan King Associates (AKA)'dır. 1962'de, bir üretör, bir yönetmen, iki kame-
raman, bir sesçi ve bir de kurgucudan oluşan dördü Kanada, ikisi İngiliz altı kişi,
AKA'yı İngiltere ve yabancı ülkelere satmak amacıyla belgesel filmler yapmak üze-
re kurdular. Canadian Broadcasting Corporation = CBC (Kanada Yayın Kurumu)
ile olan ilişkileri, büyümeleri için oldukça güvenli bir pazar oluştuyordu. Yaptıkları
'Evli Bir Çift' ve 'Yaratıcı Kişiler' gibi filmleri dünyanın birçok yerine satabildiler
ve hatta Cannes Festivalinde 'Warrendale' adlı filmle 'Prix d'Essais' ödülünü kazan-
dılar, ama gene de filmlerini İngiliz televizyonuna satmakta güçlük çekiyorlardı.
1960'ların sonlarına doğru CBC yerli Kanada yapımlarına doğru pozitif ayrımcılığa
başlayınca AKA en son model ekipmana yapmış oldukları yatırımı geri döndürebil-
mek için dünyanın birçok televizyon ve film şirketleri için ekip ve ekipman sağlama-
ya başladı. Bugün AKA film ve TV endüstrisinde Avrupa'nın en büyük servis şirket-
lerinden biri oldu. AKA'nın çizgisini İngiliz televizyonunun bağımsız yapımları teş-
vik etmeyi reddetmesi yönlendirdi.

Bu dört örnek yalnızca bağımsız yapımcıların yenmek zorunda oldukları güç-
lükleri açıklamak açısından önemli. Yoksa bunlar gibi başka birçok örnek de say-
mak olanaklıdır. Ne BBC ne de ITV kendi yardımları olmadan iyi programlar yapı-
labileceğini asla kabuletmek istemiyordu. Halbuki İngiliz yapımcıların programların-
dan kaçınmalarına karşın her iki organizasyon da düzenli olarak Amerikan televiz-
yon dizilerini satın alıyor ve hatta yabancı programlar için konmuş olan %14 kota-
nın tümünü kullanıyorlardı. Sağlıklı bir bağımsız TV filmi sektörünün, İngiliz tele-
vizyon programlarına uluslararası pazarda karşı bir rekabet oluşturacağından kork-
tukları da bir gerçektir, ama yalnızca ticari nedenler yeterli açıklamayı yapmaya yet-
miyordu: Üç ulusal yayın ağından ikisini ellerinde bulunduran BBC yöneticileri bun-
lar üzerindeki salt kontrolü hiç bırakmamak niyetindeydiler. Bu yüzden kurumları-
yla, bağımsız yapımcılar arasında öbür Avrupa ülkelerinde olan başarılı ve verimli
ilişkiler İngiltere'de hiç gelişmiyordu. Eğer İngiltere'deki ikili yayın sistemi bağım-
sız yapımcılar için bir yer açsaydı, herhalde Channel 4 bugünkü biçiminde olmaya-
caktı.

Bağımsız yapımcılar BBC ve ITV'nin egemenliğini sürdürdüğü ikili bir yayın
sistemi dışında çalışmanın güçlüğüne dikkat çekereklerken altmışlı yılların sonlarında
bu kurumların içinde çalışan bazı program yapımcıları da düopole ağır eleştiriler ge-
tirmeye başladılar. Bunlardan BBC'ye yöneltilen eleştiriye en önemli neden altmışlı
yıllarda BBC'nin 625 hatlı renkli yayınlarının başlamasıyla rastlaşan enflasyon yüzün-
den bozulan mali durumunu düzeltmek için yaptığı reorganizasyon gösterilebilir.
Program yapımcıları yönetimin git gide daha otoriter olduğu, kendilerinin kurumun
aldığı kararlara katılabilmelerinin git gide güçleştiğini ve tüm departmanlardaki so-
rumluluk ve yetkilerin kayarak yönetimde merkezileştiğinden yakınıyorlar ve sonuç
olarak da BBC programlarının kalitesinin düştüğüne dikkat çekiyorlardı. ITA'ya
yönelik eleştiri ise Londra'da Cumartesi ve Pazar günleri yayın yapan London We-
ekend Television = LWT'nin batma tehlikesiyle karşı karşıya gelmesi ve bu durum-
da ITA'nın son derece çaresiz bir durumda kalmasıydı. LWT'yi batmaktan İngilte-
re'deki çok sayıda gazetenin sahibi olan Rupert Murdoch kurtarmıştı. Murdoch,



LWT'ye egemen olunca yönetim kurulu tarafından, eski BBC program yapımcısı Michael Peacock'ın ayrılmasını istemiş ve yönetim kurulu da Peacock'la birlikte ayrılmışlardı. Bu kriz sırasında önde gelen bazı gazeteler baş yazılarında ITA'nın LWT kontratını iptal etmesini ve yeniden ihaleye koymasını istemişlerdi.

Böylece hem BBC ve ITV şirketleri içinde hem de dışında İngiliz yayıncılığının gidişatından hoşnut olmayan pek çok yayıncı ve program yapımcısı Şubat 1970'de '76 Grubu' diye bilinen bir baskı grubu oluşturdular. Adlarını BBC 'charter'ının ve ITA'nın durumunun yeniden gözden geçirileceği yıl olan 1976'dan almışlardı. '76 Grubu'nun amacı hükümeti İngiliz TV yayıncılığının yapı, finansman ve örgütlenmesini araştıran bir komisyon kurması için ikna etmektir.

Phillip Whithead, Ken Trodd ve Stuard Hood gibi adı çok duyulmuş televizyoncu ve sinemacının dahil olduğu pek çok sayıda televizyon çalışanından oluşan bir grup hemen bir manifesto hazırlayıp parlamentodaki tüm partilerden oluşan birçok milletvekilinin de katıldığı bir toplantıda bu manifestoyu sundular. Manifestoda çok acele bir komisyon kurulması isteniyordu. Grup üyeleri kendi ceplerinden ödeyerek manifestoyu tam sayfa halinde The Guardian gazetesinde "Televizyon ve Radyo bunalımı: Derhal Bir Komisyon Kuralım!" başlığı altında bastırdılar.

Manifestoda gruptan 100 kişinin imzası vardı, ama ilerde işlerini yitirmekten korkan diğerleri imzalamamışlardı. The Times ve The Guardian gazeteleri başyazılarında komisyon kurulması fikrini destekliyorlardı.

Mayıs 1970'de tarihçi ve London University College dekanı Lord Annan İşçi Partisi'nin araştırma komisyonu başkanı olması çağrısını kabul etti. Muhafazakâr Parti'nin o dönemdeki (Margaret Thatcher'dan önceki) başkanı böyle bir şeye gereksinim olmadığını söylüyordu. Yayıncılıkta BBC veya ITA ile birlikte makul bir biçimde çözülemeyecek hiç bir sorunun olmadığı görüşündeydi. Edward Heath başbakan olunca, Annan'a Araştırma Komisyonu'nun yeni hükümet tarafından gerekseenmediği nazikçe bildirildi.

Bununla birlikte Muhafazakâr Parti, Televizyon Endüstrisinin 1976'dan önce gözden geçmesi gerektiğini duyuyordu. Araştırma komisyonu fikri terkedilip, yerine bakanlığa bağlı bürokratlardan oluşan bir Danışma Kurulu kuruldu. Bu Kurulda esas olarak teknik sorunları araştırıcaktı. Eğer Kurul tevsiiye ederse o zaman daha esaslı bir araştırma yapılabilirdi. Bu arada Muhafazakârlar, ticari radyo istasyonlarının kurulmasını istiyordu ve kısa bir süre içinde parlamentodan bir yasa çıkararak bağımsız bölgesel radyo istasyonlarının kurulmasını sağladılar. Böylelikle radyonun sorumluluğu da 1972'de ITA'ya verilerek adı Independent Broadcasting Authority = IBA olarak değiştirildi. Ama dördüncü kanal konusunda Muhafazakâr Parti'nin belli hiç bir politikası yoktu.

ITA, bunun arkasından ITV 2 önerisini getirdi. Buna Federation of Broadcasting Unions = FBA (TV Yayıncılığı Sendikaları Federasyonu) itiraz etti. Hükümetin TV endüstrisini gözden geçirmeden önce böyle bir şeye izin vermesinin sağma olduğunu ileri sürdü. Bu arada A.C.T.T. (Sinema ve TV Çalışanları Sendikası) dördüncü kanal için ayrıntılı bir rapor hazırlamıştı. ACIT raporu kârlarının geçici olarak artmasından dolayı ITV şirketlerinin bir çeşit aşırı gevşemişlik kompleksinden rahatsız olduğunu ileri sürüyordu. ITV program kontrolörlerinin gizli raporları



ACTT'ye ulaşmıştı. ACTT SİNEMATEK TV planlanan ITV 2'nin 12 saatini filmler, diziler ve tekrarların alacağına dikkati çekiyordu. Böylelikle ITV 2, ACTT üyeleri için gereken daha çok iş ve yaratma fırsatı doğurmayacaktı. Hatta ikinci ticari kanalın başlamasıyla yüksek riskleri olan televizyon endüstrisinde iş istikrarsızlığı olabilirdi ve bu endüstride istihdam edilmiş kadrolu sendika personelinin iş güvenliği için bir tehdit oluşturabilir, program kalitesini de düşürebilirdi. Bununla beraber tüm endüstrinin yapısının önemli bir biçimde değişmesinden önce tüm alternatiflerin detaylı bir analizden geçmesi gerektiği konusunda fikir birliğindeydiler.

ACTT raporu 'TV 4 Kampanyası' için cephane oluşturdu. 'TV 4 Kampanyası' adındaki grup, Londra'da basılan ve o sıralarda 1968'lerin devrimci ruhunun yarattığı radikalizmi sürdüren Time Out adlı haftalık 'alternatif yaşam ve politika'yı uygulamaya özen gösteren bir dergi ve 'Free Communications Group' adında 1968'de basın ve yayında çalışanların yönetime daha çok katılımı için çalışmalar sürdüren bir örgütün Kasım 1971'de birlikte düzenledikleri halka açık bir toplantı sırasında kurulmuştu. Bazı üyelerinin aynı zamanda '76 Grubu'nun da üyesi olduğu bu grup hiçbir partiye bağlı olmayan bir baskı grubuydu. Toplantıya Ulusal Öğretmenler Sendikası, gazeteciler, yayıncılar, üniversite öğretim üyeleri ve hatta televizyonda çok fazla seks ve şiddet gösterildiğinden yakının Mary Whitehouse'ın tutucu Ulusal İzleyiciler Organizasyonu gibi politik spektrumun çok ayrı kesimlerinden 200'ü aşkın kişi katılmıştı. Birbirinden çok farklı fikirlerin tartışılmasına karşın tek bir konuda görüş birliğine varıldı: Dördüncü Kanal, ITV şirketlerine verilmeyecekti. Ulusal bir imza kampanyası başlatıldı ve enerjik bir biçimde kısa bir süre içinde 'Dördüncü Kanal İçin Seçenekler' başlığı altında bir yayın hazırlandı. ITV'nin bakana sunduğu rapordan hemen bir kaç gün sonra bu da bakana verildi. Konuya parlamentodan ilgi son dönemde İşçi Partisi'nden milletvekili olmuş eski BBC yayıncısı Phillip Whitehead'in Avam Kamerası'nda konuyu tartışma önergesiyle başladı. Yüzlerce milletvekili önergeyi imzalamışlardı. Önergede en kısa zamanda televizyon yayıncılığı yapısında bir kamu araştırması ve bu araştırma tamamlanana değin boş dalga boylarının şimdiki bağımsız şirketlere verilmesinin önlenmesi isteniyordu.

TV 4 Kampanyası basın ve yayında çok önemli bir konu haline gelmişti. Parlamento ITA'nın sunduğu önerilerden tatmin olmamıştı. Dördüncü kanalı ITV şirketlerine vermek parlamentoda politik bir savaşın başlaması anlamına gelebilirdi. Oysa ki televizyon yayıncılığı şimdiye değin hep partilerüstü bir konu olmuştu. Şimdi de bu konunun politik arenanın içine sokulması istenmiyordu. Bu yüzden ikinci bir ITV başlamadan bunun nasıl olacağı kavramı parlamentoya 'satılabilmeli' idi. Böylelikle konu tartışılmaya devam edilecekti. TV 4 kampanyası amacıyla başarılı oldu ama organizasyon içindeki farklı gruplar televizyonun bu boş ve hazır sahibini bekleyen 'daire'sini kimin ve nasıl kullanacağını ayrıntılı biçimde tartışmaya başlayınca dağıldı. ITV 2'ye muhalif olan gruplar ilk raundu kazanmışlardı, ama maç sürüyordu. Genelde muhalif fikirler altı kategoride incelenebilir:

1) Ulusal Televizyon Vakfı

Bu daha önce de sözünü etmiş olduğum BBC'nin Tonight programı ekibinden ve sonraları '24 saat'in program editörü Anthony Smith'in fikriydi. Smith 1971'de BBC'den ayrılmış, yayıncılıkta örgütsel değişiklikler yapılması için bir kampanya baş-



latmıştı. 'Televizyon Vakfı' fikrini yayıncılık kurumsal yapısına yapıcı bir eleştiri getirmek için hazırladığı 'Mağaradaki Gölge' adlı yayıncı, izleyici ve devlet arasındaki ilişkileri araştıran kapsamlı çalışmasında ortaya koymuştu. Smith şöyle diyordu: "İster sinyallerle, ister kağıt parçalarıyla olsun hiç bir yayın biçimi tümüyle 'açık' olamaz. Mutlaka birisi bir seçim yapmak zorundadır ve mutlaka bazı yasal kontrol biçimi olmalıdır. Fakat şu anda çok sayıda 'yazar' istihdam eden iki televizyon yayıncısı var ve tüm 'yazarlar' bu iki 'yayıncının' istediği biçimde 'yapıtlarını' üretmek zorunda. Halbuki Televizyon Vakfı şimdiki TV organizasyonları gibi hiç kimseyi bu biçimde istihdam etmeden tüm 'yazar'larını toplumun tüm kesimlerinde bulacaktır. Vakıf yapıtları hali hazırdaki yayın organizasyonları tarafından kabul edilemeyecek olan serbest 'yazar'lar için bir pazar oluşturacaktır. Program fikri olan herkes için bir tür 'yayın hakkı' olacaktır. Gerek bağımsız bir yapımcı tarafından detaylı bir biçimde düşünülmüş ve maliyeti hesaplanmış bir proje olsun, gerekse seslerini, yeterince kamuya duyuramayan bir grup, organizasyon ya da kişilerin iyi anlatabildikleri yakınma veya istekleri olsun, Vakıf tüm bunların yayınlanabilmesi için gerekli kaynakları onların hizmetine verecektir. Bu kaynaklar deneyimli profesyoneller için yalnızca finansman olabileceği gibi, bazıları için prodüktör, yazar ve teknisyen de olabilir."

Ulusal Televizyon Vakfı'nı ana olarak toplumun her katmanından söyleyecek sözü olan herkes için bir 'kursü' sağlayan Hollanda tipi bir 'katılım kanalı' olarak ya da BBC'nin o sıralarda deneysel olarak başlattığı başkalarına giriş hakkı veren Open Door (Açık Kapı) programı biçiminde görmek hatalı olur. Vakıfta toplum içindeki grup ve örgütlerin salt bir rolü olacaktı, ama Vakıf profesyonel yaratıcı yapıtlarla, haber ve eğitici programlar, drama ve komedi olmak üzere her çeşit ürünü de sağlayacaktı. Bununla birlikte belli saatlerde ekrana gelen haber yayınlarının olduğu her gün aynı saatlerde aynı türden programların başladığı bir rutin olmayacaktı. Onun yerine adeta festivaller gibi uzun bir süre için planlanmış ve yeterince duyurulmuş, hatta sık sık bir çok akşam arka arkaya izlenmesi gereken bir düzen oluşturulacaktı. Özet olarak programlar tarafsızlık, çekimserlik ya da 'dengeleme' doktrinine göre değil, açıklık ve azınlıklara ses hakkı doktrinine göre seçilecekti. Ana amaç istatistiksel kitle izleyicisine ulaşmak değil, 'gerçek' izleyicilere ulaşmaktı. Smith dördüncü kanalın homojen bir kitle olmayıp, birbirlerinden farklı farklı çıkarları olan gruplardan oluşan modern toplumun karmaşık ve değişken yapısını yansıtmadığını istiyordu.

Televizyon Vakfı'nın örgütsel yapısına gelince, yetkisinin bir bölümü BBC ya da IBA'da olduğu gibi hükümet seçtiği, diğer bölümü ise yayıncılık ve eğlence endüstrisi sendikalarının, izleyici örgütlerinin, eğitim kurumlarının seçtikleri kişilerin bulunacağı bir yönetim kuruluna verilecekti. BBC ve IBA/ITV'den bazı temsilciler ancak 'gözlemci' statüsünde kurulda bulunabileceklerdi. Yönetim kurulu bir direktör, o da kamudan gelecek projeleri incelemek ve canlandırmak için küçük bir kadro atayacaktı. Kendi üretim kadrosu olmadan Vakıf özel stüdyo yapımlarını teşvik edecekti ve aynı zamanda ITV şirketlerinin kullanılmamış stüdyo kapasitelerini kullanmayı da umuyorlardı.



2) Eğitim İçin Dördüncü SİNEMATEK.TV

Televizyon veya radyo yayınlarıyla eğitimden ilk kez 1963'de İşçi Partisi'nin Genel Başkanı Harold Wilson tarafından sözedilmişti. İşçi Partisi iktidara geldiğinden birkaç yıl sonra da eğitim ve yayıncılardan oluşan bir komisyon, Open University = OU'nun (Açık Üniversite) planlarını çizdi ve oldukça yaygın eleştirilere karşın hükümet tarafından onay aldı. BBC de Açık Üniversite'nin programlarını yapıp yayınlamayı kabul etti. Karşılığında BBC, Eğitim Bakanlığı'nın O.U.'ya tahsis ettiği bütçenin bir bölümünü alacaktı. 1973'de BBC sabahları ve gecenin geç saatlerinde haftada 30 saat O.U. programları yayınladığında bu projeyi eleştirenler genelde susmaya başlamışlardı. O.U.'nun başı Dr. Walter Perry eğer kendilerine daha fazla yayın saati verilirse ve daha uygun saatlerde yayın yapabilirlerse işlevlerini daha iyi yerine getirebileceklerini savunuyordu. BBC'nin genel izleyicilerinden bir özveride bulunmalarını isteyemeyeceğinden, Perry, Başbakana yazarak dördüncü kanalın eğitime ve özellikle de O.U.'ya tahsis edilmesini talep etti.

Ancak tüm eğitimciler Dr. Perry'e katılmıyorlardı. Bazıları O.U.'nun egemen olacağı bir dördüncü kanalın bir eğitim gettосу haline geleceğinden ve yalnızca hali hazırda buna inanmış olanlara hitabedeceğinden, topluma hiç bir hizmet veremeyeceğinden korkuyorlardı. Onlara göre eğitim yaşamın sonuna değin aralıksız süren bir proses olmalıydı.

Başka bir eleştiri de televizyonla eğitimin geleceğinin videokasetlerde olduğuydu. Önceden hazırlanmış kasetler ya da kimsenin televizyon izlemediği saatlerde otomatik olarak kaydedilen yayınların öğrencilerin gereksinimine eğitici işlevini görecek olan bir kanaldan daha uygun olacığıydı.

3) Yerel/Bölgesel Televizyon

Kanada ve ABD'deki deneyimlere bakılarak, televizyon ekipmanlarının ucuzlaşması, UHF yayınlarının dar alana ulaşabilmesi gibi etkenlerle, boş frekansların esnek bir komünite hizmeti sağlaması önerildi. Komünite televizyonu ya amatörler tarafından belli zamanlarda ya da kazanç amacı gütmeyen organizasyonlar tarafından bütün zamanlarda işletilecekti.

Yerel televizyon için en önemli eleştiriler maliyetin aşırı iyimser bir biçimde hesaplanmış olması, prodüksiyon standartlarının halkın alışmış ve hatta hoşgörebileceğinden bile aşağıya düşebileceği, çok daha ucuz olan yerel radyo yayınlarının gitgide artarak zaten bölgesel gereksinimleri karşılayabildiği ve son olarak da beklenen kablolu televizyonun gelmesiyle bölgesel televizyon yayınlarının gereksiz olacağı inancıydı.

Dördüncü kanalın Galce konuşanlara hizmet vermesi yerel televizyonu destekleyenlerden daha uzun bir süredir tartışılmaktaydı. Yarım milyondan fazla kişi tarafından konuşulan Galce (Gallilerin %20'si) hala Gal kültürünün korunmasında bir mihenk taşı işlevini yapıyordu. Galce yayın yapan bir kanal hali hazırda Galce konuşanlara ve ilerde Galce konuşacak olanlar için son derece önemli bir sosyal ve kültürel destek oluşturuncağı.

Bu konu yeni değildi. Pilkington 1962'de BBC'nin Galler'de ayrı bir hizmet vermesini önermiş ve iki yıl sonra da bu öneri yerine getirilmişti. BBC Galler istasyonunun yayınlarının çoğu BBC 1'in aynı olmakla birlikte haftada 7 saat Galce yayın



yapmaktaydı. ITA ile Batı ve Kuzey İrlanda'da yayımlanmış olan WNW Televizyonu BBC gibi yayınlarının bir bölümünü Galce yapmak zorundaydı ve bu ticari bakımdan bir felaket olmuştu, WNW daha büyük bir televizyon şirketi olan TWW Televizyonu ile birleşmek zorunda kalmıştı. (WNW zarar eden tek ITV şirketi idi.) Büyüyen TWW, BBC Galler İstasyonu ile rekabet edebildi, fakat 1967'de yapılan ihaleyle Harlech Televizyon'u (HTV) kazandı.

Galler'de herkes bu durumdan hoşnut değildi. Özellikle BBC 1 ve HTV'nin İngilizce yayınlarını antenlerini ayarlayıp alamayacak bölgelerde oturan ve Galce bilmeyen Galliler hiç mutlu değildiler. Galce konuşanlara İngilizce yayınların egemen olduğu bir TV sisteminde haftada 15 saat Galce yayınları yetersiz buluyordu.

1973'de Kardif Belediyesi başkanının önyak olduğu ve ilgilenen Gal örgüt ve kurumlarının katıldığı bir konferansta dördüncü kanal için kararlar verilirken mutlaka Galler bölgesinin özel durumunun ele alınması istendi. Bir yıl sonra hükümetin kendi kurduğu bir komisyon dördüncü kanalın kurulması durumunda, Galler'de, Galce programlara öncelik veren ayrı bir kuruma verilmesini önerdi. Yayın ve programlama sorumluluğu BBC'ye verilecekti ve hali hazırda HTV'nin yapmakta olduğu Galce programlar da bu kanalda yayınlanacaktı. Komisyon Galce yayın yapacak bu servis için hükümetten dolaysız bir parasal desteğin de gerekebileceğini eklemişti.

Diğer bölgelerde yerel televizyon için olan talepler daha az ses çıkarmıştı. İskoçya'da İskoçça yayın yapan bir televizyon servisi istendiyse de öncelik İskoçça yayın yapacak bir radyo servisine veriliyordu. Kuzey İrlanda'da gelecek olan dördüncü kanalın hali hazırda BBC ve Ulster Televizyonu'nun yaptığı bölgesel yayınlara ilaveler getirmesi istendi. İngiltere'nin diğer bölgelerinde ise bölgesel televizyondan farklı bir bölgesel kanal için yeterli bir talep yoktu.

4) Reklamcıların Görüşü

Kasım 1972'de reklamcıların örgütü olan Incorporated Society of British Advertisers (ISBA), Televizyon 76 başlığı ile 1976'dan itibaren radyo ve televizyon yayıncılığının yeni bir biçimde örgütlenip çalışmasını isteyen görüşlerini açıkladılar. ISBA, rekabete dayanmayan bir ITV 2 kavramını şiddetle eleştiriyordu. 1976'da reklam satışlarında net 200 milyon sterlin kazanacağı tahmin edilen bir endüstrinin tekel sistemi içinde olmasının kamunun çıkarlarına ters düşeceği görüşünü öne sürüyorlardı. Getirdikleri öneriler İngiliz radyo/televizyon sisteminde çok büyük değişiklikler öngörüyordu. Hem ticari hem de ticari olmayan tüm radyo/televizyon sektörünü kontrol eden bir 'Yayın Konseyi' yaratılmasını istiyorlardı. Bu konsey dört ayrı operasyondan sorumlu olacaktı:

a) Kamu Sektöründen sorumlu bir organ:

Ruhsat gelirleriyle finanse edilecek olan kanallardan bu bölüm içinde hali hazırda BBC tarafından işletilen ticari olmayan radyo istasyonları, 'özel ilgi alanlarına hitabeden', şu andaki BBC 2 karakterinde olan bir kanal ve ulusal ağıda toplumsal ve eğitim yayınlarının yapılacağı, şu anda boş olan dördüncü kanal vardı.

b) 'Genel İlgi' alanına hitabeden bir kanal:

BBC 1'in programları gibi, fakat reklam satışlarından elde edilen gelirlerle finanse edilen ve bir kamu işletmesi veya kurumu tarafından işletilecekti.

c) İkinci bir 'Genel ilgi' kanalı:



Reklam gelirleriyle finanse edilecek Yayın Konseyi tarafından atanan bir kadro tarafından işletilecekti.

d) Ticari radyo ağı:

Reklam gelirleriyle finanse edilip, Yayın Konseyi tarafından seçilecek kuruluşlara kiraya verilecek istasyonlardı.

Bu görüşe karşı hem yayın endüstrisi içinde hem de dışında olan pek çok kişi ve gruplar reklam gelirleri için oluşacak bir rekabetin salt izleyici sayısını çoğaltmak pahasına yayıncılığın standartlarını düşüreceği konusunda birleşiyorlardı. Oysa ki şu ana değin ABD'dekinin aksine İngiliz yayıncılığı hep bundan kaçınmıştı. Bu plan BBC'yi de bir getto kanalı durumuna çevirecekti.

1972'de yeni göreve gelen Posta ve Telekomunikasyon Bakanı hükümetin dördüncü kanala olan ilgisini açıkladı: Şu anda hükümet İngiliz televizyonu için kapsamlı bir araştırma yapma gerek duymuyordu. BBC'nin 'charter'ını ve IBA'nın ruhsatını 1981'e değin uzattı. O zamana değin yayıncılığın geleceği teknolojik açıdan en azından yüzyılın sonuna değin daha belirgin olacaktı. Dördüncü kanalın ise kimler tarafından ve nasıl kullanılması konusunda hükümete tavsiyelerde bulunmak üzere bir komisyon kurulmasına karar verdi.

Reklamcılar dördüncü kanalı hemen kullanmak istediklerini yeniden dile getirdiler. Bunu Televizyon 76+ adlı bir dokümanda bakana bildirdiler. Her bir bölgede birbiriyle reklamlar için rakip olan iki bağımsız kanal istiyorlardı: ITV 1 ve ITV 2. Bir kez daha televizyonda rekabet kavramına itiraz edildi. Reklamcılar bunun böyle olması gerektiğine kendilerinden başka hiçkimseyi ikna edemediler.

5) Öncelikle Yapısal Değişiklik

1970'lerde BBC ve IBA son derece güçlü kurumlar durumundaydılar. Karar verme ve eylem mekanizmaları tüm İngiliz topluluğunu etkiler hale gelmişti. Bu durum her iki otoritenin de topluma açık ve sorgulanabilir olması ve daha çok toplumsal katılım istemini gündeme getirmişti. 1971 ve 1972'de Partilerüstü bir Komisyon kamulaştırılmış endüstrilerden Ulusal Deniz Taşımacılığıyla, Bağımsız Yayın Otoritesi'ni (IBA) incelemişti. İnceleme sonunda Komisyon IBA'nın düzenlemekle sorumlu olduğu endüstriye son derece yumuşak tavrını şiddetle eleştirmişti. Komisyon'un yaptığı otuz öneriden biri de Otorite'nin güçlendirilmesiydi. Dördüncü kanal konusunda ise Komisyon radyo/TV yayıncılığında kapsamlı bir inceleme yapılana değin beklemeyi önermişti. IBA'nın ruhsatının 1981'e değin uzatılması Partilerüstü Komisyon'un önerisine dayanmıştı.

Komisyon'un raporundan destek alan yayıncılık endüstrisinin radikal kesimi dördüncü kanal kurulmadan önce, ilk başta yayın endüstrisinde yapısal reform yapılmasını istedi. 1973'de genellikle akademiklerden oluşan, ama aralarında yayın sendikaları temsilcilerinin birkaçının da bulunduğunu ve kendilerine Standing Conference on Broadcasting -SCOB- (Radyo ve Televizyon Yayıncılığı için Sürekli Kongre) adı veren elli kadar kişi biraraya gelerek, Annan Komisyonu'nun başlattığı fakat yanda kalmış olan İngiliz radyo ve televizyon yayıncılığı üstünde kapsamlı bir araştırma yapmaya karar verdi. SCOB'daki kişilerden bazıları aynı zamanda İşçi Partisi bünyesinde kurulmuş, İşçi Partisi milletvekili ve eski başkan yardımcısı Tony Benn'in (Türkiye'ye gelmesi yasaklanan İngiliz milletvekili) başını çektiği 'Halk ve Medya' grubu-



nun da üyesiydi. 'Halk ve Medya' grubunun 1974'te parti içinde tartışılması amacıyla hazırladığı belge ile, SCOB'un düşünceleri arasında büyük bir benzerlik vardı. Her iki grup da BBC ve IBA'nın kaldırılıp yerine iki yeni organ kurulmasını istiyordu. 'Halk ve Medya' bir 'İletişim Konseyi' kurulmasından söz ediyordu. Bu Konsey'in işlevi hem radyo/televizyon yayıncılığı hem de basın ve sinema endüstrisinin çalışması ve gelişmesini sürekli gözden geçirmek olacaktı. Aynı zamanda izleyici araştırması yapacak ve yayınlar hakkındaki yakınmaları araştıracaktı. SCOB'un kurulmasını istediği organ da hemen hemen aynı işlevi görecekti.

İkinci organ ise radyo ve televizyon yayıncılığının günbegün işlemlerinden ve finansmanından sorumlu olacaktı. Bu organda İletişim Bakanı tarafından atanmış bazı kişilerle beraber (bunlar azınlıkta kalacak) yayın organları ve sendikalarının seçtikleri temsilciler ve izleyici/dinleyici organizasyonları gibi diğer belirgin grupları temsil eden kişilerden oluşacaktı. SCOB üç tür finansman kaynağı düşünüyordu: ruhsat gelirleri, reklam gelirleri ve dolaysız hükümet finansmanı. Fakat 'Halk ve Medya'-ruhsat gelirlerini ilkel bir vergilendirme kabul ettiğinden zamanla vazgeçilmesini öneriyordu. Tüm gelir bir merkezde toplanıp iki kamu kuruluşunu finanse edecek, bu kuruluşlar da iki ulusal kanal için programlar yapacaklardı. 'Halk ve Medya' iki kurulun ayrı ayrı bölgesel yayınlar yapan birer kanalı olmasını isterken, SCOB, ayrı tek bir bölgesel yayın servisi olmasını öneriyordu. Böylelikle dördüncü kanal için boş olan frekanslar işgal edilmemiş olacaktı. Radyoya gelince bir ulusal, bir de bölgesel yayınlar için iki ayrı kurul olacaktı. Önerilen yapısal modelde özel teşebbüsün İngiliz yayıncılığıyla uyumlayacağı belirtiliyordu. Sonuçta 'Halk ve Medya' bu organizasyonlarda 'iç demokrasi'nin her düzeyde yerleştirileceğini ilave ediyordu: Yayıncılıkta çalışan işgücünün yönetime ve kendi endüstrilerinin gelişmesine doğrudan katılabilmeleri iletişim endüstrisinin bütünü için yararlı olacaktı.

Bu bölümdeki istek ve reformlar en azından reklamcılarının Televizyon 76 raporunda olduğu denli hırslı olmasına karşın hükümet tarafından çok daha ciddiye alınmadı. Üstelik SCOB'da tam bir fikir birliği de yoktu. Anthony Smith'in belirttiği gibi bu yapısal değişiklikler olmadan dördüncü kanala kimsenin el sürmemesi düşüncesi yüzünden sonsuza değin beklemek zorunda kalınabilirdi.

SÜRECEK



MICHELANGELO ANTONIONI

Benim ülkemde herşey kolay da olabilir, zor da. Benim için filmler zordu. Alana girmek, başkalarını gerçekleştirmek adına batı filmleri çekmemek, bir izleyici kitlesi oluşturmak zordu. Bu benim on yılımı aldı.

İnsanın fikirleri olması ve onlarla ne yapacağını bilmemesi ne yazık. On yıl boyunca filmler beni fikirleri değil, boş kelimeleri, akıllılığı, ticaret ruhunu, sabır ve stratejileri kullanmaya zorladılar. Ben bu özelliklerden öylesine yoksunum ki, o dönemi hayatımın en zor dönemi olarak haurlıyorum. Benim olmayan bir yaşam sürmeye, aptal ve kendini beğenmiş kimselerle konuşmaya, bekleme odalarında saatler harcamaya, tanımadığım yüzlere öyküler anlatmaya, boşuna sayfalarca yazı yazmaya zorlandım, 1940'tan 1950'ye kadar. Eğer bütün bunları unutup, affedebildiysem, filmleri gerçekten çok seviyor olmalıyım.

1950'de bir arkadaşım beni yatacaak parası olup da, aklında film yapmak olan birini tanıyan birisiyle tanıştırdı. Ona Cronaca di un amore'nin öyküsünü okuttum. Beğenmedi. Kaygısız, hoş bir tipti. Adı Franco Villani idi. Eğer onu öykünün iyi olduğuna ikna edebilirsem filmi finanse edeceğini söyledi. Onun otele gittik ve ben, Milano'nun yüksek-orta sınıfında geçen öyküden söz etmeye başladım. Arka planı beğendiğini ve öykü ile ilgilenmeye çalıştığını ama başaramadığını söyleyebilirim. Üç saat boyunca konuştum - bu benim gibi çekingen bir insan için oldukça fazla. Villani yarı hayranlık, yarı şaşkanlıkla bana bakıp durdu. Hatta üslubumu izlediği izlenimine kapıldım.

O üç saat sinir bozucu, saçmaydı. Sonunda bana öykünün hâlâ onu çekmediğini fakat ben öyküyü bu kadar çok sevdiğime göre kendinin de benimle bu işe girmek istediğini söyledi. Bir şartla: Ona bir ortak yapımcı bulmalıydım.

Anlaşmayı nasıl varolmayan 50 milyon liretle kapadığımı anlatmak çok uzun ve karışık olur. Güzel bir günde çekime başladım; hâlâ olası görünmüyor.

Her zaman yapımcıların süpheleriyle savaşmak zorunda kaldım. Sürekli olarak sakın ve emin bir atmosferde çalışabileceğim birini bulacak kadar şanslı olmadım hiç. Yapımcılarla ilişkilerim şu olaylarla açıklanabilir: Torino 1955. İki haftadır Le Amiche'yi çekiyordum. Her zamankinden hızlı gitmeye çalışıyordum. Ancak yapımcı bazı filmlere veya ciddi ve düzgün bir şekilde çalışmaya alışık değildi; paniğe kapılıp asistanıma itirafta bulunmuş: "Sanatsal bir iş yapmak istedim, ama bu kadar da sanatsal değil!"

Öte yanda, L'avventura'nın yapımcısı, beni çekim yaparken görmek için Sicilya'ya gelmişken, beni bir kenara çekip, çok ciddi bir ses tonuyla, "Şimdi dinle Antonioni, 16 yaşından küçüklere yasaklanmasını sağla!" demişti.

Seyirci ve biz, yaşam ve sanat hakkında herşeyi bilip anladığını zanneden garip tipler. Daha birkaç yıl öncesine kadar ben soğuk bir insan sayılırdım, belki zeki, ama katır kadar inatçı, hüznü ve suskun. Suskun olduğum doğru, bunu kabul ederim, ama hüznü olduğum doğru değil. Merak ediyorum, yalnızca bir-iki kez gördükleri bir adam hakkında yapımcılar ne anlıyorlar, karakteri, duyarlılığı, yaşamı konusunda ne anlayabilirler?



Ve buna rağmen hepsi kendi sınıflandırdım. **SINEMATEK TV** alın biri, öteki gıcık bir entellektüel, ben hüznünlüyüm. Onlara yalnızca bir mazeret bulabiliyorum. Ben başkalarıyla olduğumda kötüleşiyorum. Kendi kendime daha iyiyim. Elimden birşey gelmiyor. Ama, nasılsa, bunu yalnızca ben biliyorum.

Bir yönetmen de, doğal olarak herkes gibi bir insandır. Ancak yaşamı normal değildir. Bizim için görmek bir gereksinimdir. Bir ressam için de sorun görmektir. Ama bir ressamın, statik bir gerçekliği veya belki havanın ortasında durmuş bir ritmi keşfetmesi gerekirken, yönetmenin problemi, gerçekliği kendini göstermeden bir dakika önce ya kalamak ve o hareketi göstermek, o görüntüyü, o hareketi yeni bir algılama olarak göstermektir. Bu ses değil: Kelimeler, gürültü, müzik. Bu bir imge değil: Manzara, bir ifade, bir hareket. Ama ayrılmaz bir bütün.

Yaklaştığımız tüm kişilerin, yüzlerinden anlatımlar geçen, ağızlarından dizeler dökülen, güçlü karakterler olduğunu söylediğimizde: O yerler yalnızca imgeler değil, ritimler, üt-çeşimlerdir: O her günlük olaylar sık sık sembolik anlamlar kazanırlar; zaman ve uzayda bize birşey ifade eden şeylerin aralarındaki ilişkiler olduğunu eklemeliyiz. Onların arasında oluşan gerilimdir.

Bu, bence, gerçekle çok özel bir şekilde bağlantılı olmaktadır. Bu bağlantıyı ya da bu yolu kaybetmek kısırlık anlamına gelebilir.

İşte bu yüzden, bir yönetmen için, başka sanatçılardan daha çok çalışmak önemlidir, doğrudan ya da değil, etik düzlemde, tam olarak uğraştığı özel materyal yüzünden.

İnsanlar bize sık sık sorar, "Bir film nasıl doğar?"

Büyük olasılıkla bir film içimizdeki karışıklıktan doğar ve zorluk da budur: Herşeyi düzene sokmak. Kargaşanın içinden doğru noktayı seçmeyi bilmek.

Birkaç yıl önce bir ilkbaharda Rimini'yi anımsıyorum. Grand Hotel'in çevresini her kış dikenli telle çevirdikleri kubbesinin altında dokuz yaşlarında iki kız oynuyordu. Kızlardan biri bir bisikletle kubbeli binanın çevresinde dönüyordu. Öbürü hızla bir tarafa gidiyor amuda kalkıyordu, eteği yüzünü örtüyor, sıksa bacakları dimdik havada. Sonra kendini bırakıp düşüyor ve yeniden başlıyordu. Fakir kızlardı. Bisikletle binanın çevresinde dönüp, şarkı söyler gibi bağıriyordu:

"O, ne aşk, ne ızdırap!"

Sabahın erken saatleri, sahilde benden ve bu iki kızdan başka kimse yok. Denizin ve aşk ızdırap diye bağırın kızın çelimsiz sesinden başka ses yok.

Benim için, o günden kalanlar bir filmi.

Biliyorum ki, böyle basit anlatıldığında, bu olay hiç de ilginç değil ve bunun nasıl olup da bir öyküye yol açacağını anlamak kolay değil. Anlamak için bu iki sesin tonunu duymak gerekirdi. Çok garip bir tonda, hâlâ duyabiliyorum, aynı anda hem ferahlatıcı, hem yürek parçalayıcıydı ve o sözcüklere tabii ki bilinçsizce ama çok çarpıcı bir boyut kazandırıyor, dünyadaki bütün aşk, bütün ızdırap. Öyle bir zamanda kelimeler saçmaydı, o karakterlerin ağzından, ama ton saçma değildi. Bir tür gizemi olduğunu söylemeliyim.

Ve bu sahnelerken bir engeldir; ters gelen olaylara bazı sözcükleri zorla koymak.

Başka bir zaman, Roma'da çöpçülerin grevinin dördüncü günüyü. Roma çöp içinde yüzüyordu, köşelerde renkli pislik yığınları, soyut görüntülerin bir araya gelmesi, olağanüstü resimli bir azgınlık. Ve tersine, Caracalla Hamamları yıkıntılarının altında çöpçü-



lerin toplantısı, mavi ünlü SİNEMATEK TV'ları bilir neyi bekleyen 200 çöpçü. İçine bir öykü yerleştirilecek, sık rastlanılmayan bir durum. Ama o sıralarda İtalyan sansürü en çığ filmlere karşı bile kampanya açmıştı, o zaman bunu kullanmayı düşünün bir.

L'eclisse'yi çekmeden önce, bir güneş tutulmasını seyredip çekmek için Floransa'ya gittim. O karanlık, o buz gibi soğuk, o tüm diğerlerinden farklı sessizlik, o hareketsizlik, o soluk, dünya renkli yüzler arasında, acaba bir tutulma sırasında duygular da durur mu diye düşündüm. O sıralarda yapmakta olduğum filmle yalnızca uzaktan bağlantılı bir fi-kirdi, onun için kullanmadım. Ama bir başka filmin çekirdeği olabiliirdi.

En güç şey, bizi çevreleyen dünyanın içimize soktuğu, duyguların, düşüncelerin, göz-lemelerin, bilinçsiz hareketlerin kaosunun arasından bir fikri çekip çıkarmaktır. Binlerce olasılığın arasından neden bir tek fikri ele alıruz, diğerini değil de, onu? Bunu cevapla-manın, hiçbirini doyurucu olmayan, binlerce yolu var. Söyleyebileceğim tek şey, bir konu seçtikten sonra, bir süre onun olgunlaşmasına izin veririm. Sanırım bu hemen olgunlaş-masını engeller, hiçbir zaman bir filmi kovalamam, o kendiliğinden yavaşça gelir. He-men her zaman gece gelir. Çok az uyurum.

İnanıyorum ki filmler için iyi olan fikirler gerçek hayatta kullanılanlarla aynıları değil. Eğer öyle olsaydı, bir yönetmen tarafından filmin yaratılışı o yönetmenin yaşam şekli-yle örtüşürdü. Aksine, ne kadar özyaşam öyküsel olsak da, her zaman gördüğümüzü yo-rumlayıp görmek istediğimiz şeye, olduğumuzu o an için olmak istediğimize dönüştü-ren bir şeyler hayalgücümüze müdahale eder. Yaptığımız filme inandığımız derecede biz kendi karakterlerimiz oluruz. Ama bizimle onların arasında her zaman film vardır. Bizi soyutluktan kurtarıp, ayağımızı yere bastıran o somut, kesin, kristal billurluğunda zihinsel ve fiziksel hareketlerin bizi benzersizce nitelemesi olayı vardır. Böylece prole-ter-örneğin- yine burjuva olur, kötümser biri, iyimser birine dönüşür; yalnız ve dışlan-mış kişi, bir kez daha konuşmaya başlamaya, iletişimi kurmaya, hevesli biridir. L'eclisse'den sonra birçok kişi bana "Şimdi ne yapacaksın?" diye sordu. Yani: Söyle-mek istediğin herşeyi söylemiş olduğuna göre.

Filmlerimle duyguların kesin bir analizini yapıp sonuca ulaştığıma inanmak pek de al-çakgönüllüce olmazdı. Aksine hâlâ söylenecek ve gösterilecek çokşey olduğuna inanı-yorum. Bu benim şahsen yapacağım bir görev değil, ama sanırım değerdi. Bugünün in-sanını bu açıdan anlamaya çalışmak da önemli. Bu zamana kadar ne yaptık? Duygularını baştan sona analiz ettik, muayene ettik, gözlemledik; ancak bunu yapabil-dik. Ama yenilerini keşfedemedik. Dünyanın bugün canlı fikirlerden çok ölüleriyle dolu olduğu kanısındayım. Bu geri kalanlar hakkında daha çokşey bilmek isterdim. Belki de başlangıca dönüp bir duygunun ne olduğunu sormalıyız. Ve onu yalnızca baş kişisiyle değil, gözlemcisiyle de ilişkili bir etki -kelimenin bilimsel anlamına göre- olarak tanımlamalıyız.

Bir örnek. Bir adam bir kadına aşiktir ama ondan karşılık görmez. Kadın bunun farkın-da bile değildir. Kimse bilmez. Adam sessizce, kimseye birşey söylemeden içinde olan-ların bir parçasını bile kimseye göstermeden acı çeker. Sanki o duygu yokmuş gibi ha-yatı sürüp gider. Birisi keşfedene kadar o duygunun var olmayacağı doğru değil mi, merak ediyorum.

Başka bir durumu ele alalım. Bir karı-koca birbirlerini sevdiklerini düşünürler, ama bu doğru değildir. Birbirlerine ve diğer insanlara karşı sanki seviyormuş gibi davranırlar. Onları gören hiçkimse aşklarından şüphe etmez. Ama gerçek değildir. Peki kimin için gerçek değildir?



Belki de doğanın kendisi bu. Bazen **SINEMATEK TV** adlı bir varlık olduğu hissine kapılırız. Bilmiyorum. Anlamak için bizi bir filme koymam gerekirdi. Yukarıda sözü geçen olayların ikisi de gerçek hayattan alınmıştır. Şüphesiz, bu, yeni, teşvik edici bir materyaldir. Onun dışında, günümüzün duygularının kesinliği hakkındaki şüphelerimi söylediğime göre, belki şimdi, benim için, değişik bir konuyla ilgilenmenin zamanı geldi. Şurası doğrudur ki, hiçbirzaman, bugün olduğu kadar herşeyden şüphelenmemişizdir. Herşey belirsizleşti, iki uç nokta arasında gidip gelmeye başladı: Bilginin ve ahlakın prensipleri, otoritenin ve felsefenin temelleri, kanunun ve politikanın tahminleri. Tanımlanmamış ve vücut bulmamış bir gerçekle çevriliyiz. İçimizde, şeyler, sis ve gölge fonu üzerinde beliren ışık benekleri gibi beliriyorlar. Bizim somut gerçekimizin hayalet gibi, soyut bir niteliği var.

Ama hiç değilse olumlu birtek şey kalıyor: Anlamak ve bir çözüm bulmak için, az kişi tarafından da olsa samimi bir çaba. Eğer filmlerimin bir amacı varsa, sanırım bu amaç bu çabaya kabaca bir kaulımdır.

Bu sahneleri yeniden okurken, bunları hayal edip yazmama sebep olan şeyleri hatırladığımı hissediyorum. Bazı yerlere ziyaretler, insanlarla söyleşiler, öykünün geçtiği söylenen yerde geçirilmiş zaman, filmin giderek temel görüntülere yayılması, tonunda, adında: Bu benim için çok önemlidir. Belki de en önemli zaman. Sahnelerin ayarlanması arada bir evredir, gerekli fakat geçici bir evre. Filmi tam düşündüğüm gibi çekmek için, onu o anla bağlamalıyım, o hissi, o duyguları, o figüratif algılamaları ve o güveni geri getirmeliyim.

Sahnelerin hazırlanışı sırasındaki tartışmalar, bir yapılanma için, teknik deneyimler sayesinde ulaşılan soğuk ve sistematik arayışlar, tabii ki filmin en iyi şekilde vurgulanmasına yardımcı olurlar. Ama onlar baştaki heyecanı da dindirmekten sorumludurlar. Onun için sahnelerin hazırlanışı sırasında hep bir kriük an vardır, o zaman öykü oturmayacak, herşeyin bırakılması gerekecek gibi olur. O zaman tek yapılacak şey çalışmayı durdurmaktır. Bana gelince, filmi yeniden gözden geçirmeye başladım, özelliklerini ve onları çekim yerinde yaptığım ön çalışma sırasında nasıl keşfettiğimi gözden geçirdim.

Bunu yardımcılarımla işlerinin önemini azaltmak için söylemiyorum, ama böyle güç anlarda, hep bir tartışmanın labirentlerinde veya bir yorgunluk saatinin çölünde kaybolup giden filmi yeniden canlandıran ben olmuşumdur. Ne kadar dostça da olsa, karşınızda bezgin bir yüz görmek ve hâlâ yaptığınız işe inanmak zordur.

Bu dört film için sık sık karşımda gördüğüm yüzler Tonino Guerra ve Elio Bartolini'ninkilerdi. Birincisi, ki bana daha yakın olanıdır, yöresel dille yazan bir ozan, ikincisi bir yazar. İkisi birbirinden ve benden çok farklıdır. Guerra'dan söz ederken onun niteliklerinden söz ederiz, Bartolini'nin ise kötü huylarından başlarız. Tonino ile uzun ve saldırgan tartışmalarımız vardır; bana böylece yardımcı olur. Ama onunlayken hiç utanç duymadan istediğim kadar sessiz kalabilirim. Ve böylece bana daha da çok yardımcı olur.

Bu senaryoları okurken başka bir hisse kapıldım, garip bir his. Hafif tedirginlikle karışık bir tür sersemlik. Sanırım nedenini anlıyorum. Sahneleri düzenlemek gerçekten yorucu bir iş. Görüntüleri sonradan bir işe yaramayacak geçici kelimelerle betimlememiz gerekir ve bu kendi içinde doğal olana aykırıdır. Dahası, bu betimleme yalnızca genel ve hatta yanlış olur, çünkü görüntüler insanın aklında belli bir noktaya bağlı değildir. Bazen sonunda hava durumunu anlamaya başlarız; "Gökyüzü açık, ancak ufukta



lerin toplanması, mavi üniformalarıyla, sessiz, Tanrı bilir neyi bekleyen 200 çöpçü. İçine bir öykü yerleştirilecek, sık rastlanılmayan bir durum. Ama o sıralarda İtalyan sansürü en çığ filmlere karşı bile kampanya açmıştı, o zaman bunu kullanmayı düşünün bir.

L'eclisse'yi çekmeden önce, bir güneş tutulmasını seyredip çekmek için Floransa'ya gittim. O karanlık, o buz gibi soğuk, o tüm diğerlerinden farklı sessizlik, o hareketsizlik, o soluk, dünya renkli yüzler arasında, acaba bir tutulma sırasında duygular da durur mu diye düşündüm. O sıralarda yapmakta olduğum filmle yalnızca uzaktan bağlantılı bir fikirdi, onun için kullanmadım. Ama bir başka filmin çekirdeği olabilir.

En güç şey, bizi çevreleyen dünyanın içimize soktuğu, duyguların, düşüncelerin, gözlemlerin, bilinçsiz hareketlerin kaosunun arasından bir fikri çekip çıkarmaktır. Binlerce olasılığın arasından neden bir tek fikri ele alırsız, diğerini değil de, onu? Bunu cevaplamamanın, hiçbirini doyurucu olmayan, binlerce yolu var. Söyleyebileceğim tek şey, bir konu seçtikten sonra, bir süre onun olgunlaşmasına izin veririm. Sanırım bu hemen olgunlaşmasını engeller, hiçbir zaman bir filmi kovalamam, o kendiliğinden yavaşça gelir. Hemen her zaman gece gelir. Çok az uyurum.

İnanıyorum ki filmler için iyi olan fikirler gerçek hayatta kullanılanlarla aynıları değil. Eğer öyle olsaydı, bir yönetmen tarafından film yaratılışı o yönetmenin yaşam şekliyle örtüşürdü. Aksine, ne kadar özyaşam öyküsel olsak da, her zaman gördüğümüzü yorumlayıp görmek istediğimiz şeye, olduğumuzu o an için olmak istediğimize dönüştüren bir şeyler hayalgücümüze müdahale eder. Yapığımız filme inandığımız derecede biz kendi karakterlerimiz oluruz. Ama bizimle onların arasında her zaman bir varlık. Bizi soyutluktan kurtarıp, ayağımızı yere bastıran o somut, kesin, kristal billurluğunda zihinsel ve fiziksel hareketlerin bizi benzersizce nitelmesi olayı vardır. Böylece proleter -örneğin- yine burjuva olur, kötümser biri, iyimser birine dönüşür; yalnız ve dışlanmış kişi, bir kez daha konuşmaya başlamaya, iletişim kurmaya, hevesli biridir. L'eclisse'den sonra birçok kişi bana "Şimdi ne yapacaksınız?" diye sordu. Yani: Söylemek istediğin her şeyi söylemiş olduğuna göre.

Filmlerimle duyguların kesin bir analizini yapıp sonuca ulaşığına inanmak pek de alışkanlıktır. Aksine hâlâ söylenecek ve gösterilecek çok şey olduğuna inanıyorum. Bu benim şahsen yapacağım bir görev değil, ama sanırım değerdi. Bugünün insanını bu açıdan anlamaya çalışmak da önemli. Bu zamana kadar ne yaptık? Duygularını baştan sona analiz etmek, muayene etmek, gözlemledik; ancak bunu yapabildik. Ama yenilerini keşfedemedik. Dünyanın bugün canlı fikirlerden çok ölüleriyle dolu olduğu kanısındayım. Bu geri kalanlar hakkında daha çok şey bilmek isterdim. Belki de başlangıca dönüp bir duygunun ne olduğunu sormalıyız. Ve onu yalnızca baş kişisiyle değil, gözlemcisiyle de ilişkili bir etki -kelimenin bilimsel anlamına göre- olarak tanımlamalıyız.

Bir örnek. Bir adam bir kadına aşiktir ama ondan karşılık görmez. Kadın bunun farkında bile değildir. Kimse bilmez. Adam sessizce, kimseye bir şey söylemeden içinde olanların bir parçasını bile kimseye göstermeden acı çeker. Sanki o duygu yokmuş gibi hayatı sürüp gider. Birisi keşfedene kadar o duygunun var olmayacağı doğru değil mi, merak ediyorum.

Başka bir durumu ele alalım. Bir karı-koca birbirlerini sevdiklerini düşünürler, ama bu doğru değildir. Birbirlerine ve diğer insanlara karşı sanki seviyormuş gibi davranırlar. Onları gören hiçkimse aşklarından şüphe etmez. Ama gerçek değildir. Peki kimin için gerçek değildir?

Belki de doğanın kendisi bu. Bazen doğanın bizi izleyen akıllı bir varlık olduğu hissine kapılırız. Bilmeyorum. Anlamak için bizi bir filme koymam gerekirdi. Yukarıda sözü geçen olayların ikisi de gerçek hayattan alınmıştır. Şüphesiz, bu, yeni, teşvik edici bir materyaldir. Onun dışında, günümüzün duygularının kesinliği hakkındaki şüphelerimi söylediğime göre, belki şimdi, benim için, değişik bir konuyla ilgilenmenin zamanı geldi. Şurası doğrudur ki, hiçbir zaman, bugün olduğu kadar herşeyden şüphelenmemişizdir. Herşey belirsizleşti, iki uç nokta arasında gidip gelmeye başladı: Bilginin ve ahlakın prensipleri, otoritenin ve felsefenin temelleri, kanunun ve politikanın tahminleri. Tanımlanmamış ve vücut bulmamış bir gerçekle çevriliyiz. İçimizde, şeyler, sis ve gölge fonu üzerinde beliren ışık benekleri gibi belirliyorlar. Bizim somut gerçekliğimizin hayalet gibi, soyut bir niteliği var.

Ama hiç değilse olumlu birtek şey kalıyor: Anlamak ve bir çözüm bulmak için, az kişi tarafından da olsa samimi bir çaba. Eğer filmlerimin bir amacı varsa, sanırım bu amaç bu çabaya kabaca bir katılımdır.

Bu sahneleri yeniden okurken, bunları hayal edip yazmama sebep olan şeyleri hatırladığımı hissediyorum. Bazı yerlere ziyaretler, insanlarla söyleşiler, öykünün geçtiği söylenen yerde geçirilmiş zaman, filmin giderek temel görüntülere yayılması, tonunda, adımda: Bu benim için çok önemlidir. Belki de en önemli zaman. Sahnelerin ayarlanması arada bir evredir, gerekli fakat geçici bir evre. Filmi tam düşündüğüm gibi çekmek için, onu o anla bağlamalıyım, o hissi, o duyguları, o figüratif algılamaları ve o güveni geri getirmeliyim.

Sahnelerin hazırlanışı sırasındaki tartışmalar, bir yapılanma için, teknik deneyimler sayesinde ulaşılan soğuk ve sistematik arayışlar, tabii ki filmin en iyi şekilde vurgulanmasına yardımcı olurlar. Ama onlar baştaki heyecanı da dindirmekten sorumludurlar. Onun için sahnelerin hazırlanışı sırasında hep bir kritik an vardır, o zaman öykü oturmayacak, herşeyin bırakılması gerekecek gibi olur. O zaman tek yapılacak şey çalışmayı durdurmaktır. Bana gelince, filmi yeniden gözden geçirmeye başladım, özelliklerini ve onları çekim yerinde yaptığım ön çalışma sırasında nasıl keşfettiğimi gözden geçiririm.

Bunu yardımcılarımla işlerinin önemini azaltmak için söylemiyorum, ama böyle güç anlarda, hep bir tartışmanın labirentlerinde veya bir yorgunluk saatinin çölünde kaybolup giden filmi yeniden canlandıran ben olmuşumdur. Ne kadar dostça da olsa, karşınızdaki bezgin bir yüz görmek ve hâlâ yaptığınızı işe inanmak zordur.

Bu dört film için sık sık karşımda gördüğüm yüzler Tonino Guerra ve Elio Bartolini'ninkilerdi. Birincisi, ki bana daha yakın olanıdır, yöresel dille yazan bir ozan, ikincisi bir yazar. İkisi birbirinden ve benden çok farklıdır. Guerra'dan söz ederken onun niteliklerinden söz ederiz, Bartolini'nin ise kötü huylarından başlarız. Tonino ile uzun ve saldırgan tartışmalarımız vardır; bana böylece yardımcı olur. Ama onunlayken hiç utanç duymadan istediğim kadar sessiz kalabilirim. Ve böylece bana daha da çok yardımcı olur.

Bu senaryoları okurken başka bir hisse kapıldım, garip bir his. Hafif tedirginlikle karışık bir tür sersemlik. Sanırım nedenini anlıyorum. Sahneleri düzenlemek gerçekten yorucu bir iş. Görüntüleri sonradan bir işe yaramayacak geçici kelimelerle betimlememiz gerekir ve bu kendi içinde doğal olana aykırıdır. Dahası, bu betimleme yalnızca genel ve hatta yanlış olur, çünkü görüntüler insanın aklında belli bir noktaya bağlı değildir. Bazen sonunda hava durumunu anlatmaya başlarız; "Gökyüzü açık, ancak ufukta



lerin toplantısı, mavi üniforma, bilinmeyen bir durum. Ama o sıralarda İtalyan sansürü en çığ filmlere karşı bile kampanya açmıştı, o zaman bunu kullanmayı düşünün bir.

L'eclisse'yi çekmeden önce, bir güneş tutulmasını seyredip çekmek için Floransa'ya gittim. O karanlık, o buz gibi soğuk, o tüm diğerlerinden farklı sessizlik, o hareketsizlik, o soluk, dünya renkli yüzler arasında, acaba bir tutulma sırasında duygular da durur mu diye düşündüm. O sıralarda yapmakta olduğum filmle yalnızca uzaktan bağıntılı bir fi-kirdi, onun için kullanmadım. Ama bir başka filmin çekirdeği olabilirdi.

En güç şey, bizi çevreleyen dünyanın içimize soktuğu, duyguların, düşüncelerin, gözlemlerin, bilinçsiz hareketlerin kaosunun arasından bir fikri çekip çıkarmaktır. Binlerce olasılığın arasından neden bir tek fikri ele alırsınız, diğerini değil de, onu? Bunu cevapla-manın, hiçbirini doyurucu olmayan, binlerce yolu var. Söyleyebileceğim tek şey, bir konu seçtikten sonra, bir süre onun olgunlaşmasına izin veririm. Sanırım bu hemen olgunlaş-masını engeller, hiçbir zaman bir filmi kovalamam, o kendiliğinden yavaşça gelir. He-men her zaman gece gelir. Çok az uyurum.

İnanıyorum ki filmler için iyi olan fikirler gerçek hayatta kullanılanlarla aynıları değil. Eğer öyle olsaydı, bir yönetmen tarafından filmin yaratılışı o yönetmenin yaşam şekli-yle örtüşürdü. Aksine, ne kadar özyaşam öyküsel olsak da, her zaman gördüğümüzü yo-rumlayıp görmek istediğimiz şeye, olduğumuzu o an için olmak istediğimize dönüştü-ren bir şeyler hayalgücümüze müdahale eder. Yaptığımız filme inandığımız derecede biz kendi karakterlerimiz oluruz. Ama bizimle onların arasında her zaman film vardır. Bizi soyutluktan kurtarıp, ayağımızı yere bastıran o somut, kesin, kristal billurluğunda zihinsel ve fiziksel hareketlerin bizi benzersizce nitelmesi olayı vardır. Böylece prole-ter -örneğin- yine burjuva olur, kötümser biri, iyimser birine dönüşür; yalnız ve dışlan-mış kişi, bir kez daha konuşmaya başlamaya, iletişim kurmaya, hevesli biridir. L'eclisse'den sonra birçok kişi bana "Şimdi ne yapacaksın?" diye sordu. Yani: Söyle-mek istediğin herşeyi söylemiş olduğuna göre.

Filmlerimle duyguların kesin bir analizini yapıp sonuca ulaştığıma inanmak pek de al-çakgönüllüce olmazdı. Aksine hâlâ söylenecek ve gösterilecek çokşey olduğuna inanı-yorum. Bu benim şahsen yapacağım bir görev değil, ama sanırım değerdi. Bugünün in-sanını bu açıdan anlamaya çalışmak da önemli. Bu zamana kadar ne yaptık? Duygularını baştan sona analiz ettik, muayene ettik, gözlemledik; ancak bunu yapabil-dik. Ama yenilerini keşfedemedik. Dünyanın bugün canlı fikirlerden çok ölüleriyle dolu olduğu kanısındayım. Bu geri kalanlar hakkında daha çokşey bilmek isterdim. Belki de başlangıca dönüp bir duygunun ne olduğunu sormalıyız. Ve onu yalnızca baş kişisiyle değil, gözlemcisiyle de ilişkili bir etki -kelimenin bilimsel anlamına göre- olarak tanımlamalayız.

Bir örnek. Bir adam bir kadına aşiktir ama ondan karşılık görmez. Kadın bunun farkın-da bile değildir. Kimse bilmez. Adam sessizce, kimseye birşey söylemeden içinde olan-ların bir parçasını bile kimseye göstermeden acı çeker. Sanki o duygu yokmuş gibi ha-yatı sürüp gider. Birisi keşfedene kadar o duygunun var olmayacağı doğru değil mi, merak ediyorum.

Başka bir durumu ele alalım. Bir karı-koca birbirlerini sevdiklerini düşünürler, ama bu doğru değildir. Birbirlerine ve diğer insanlara karşı sanki seviyormuş gibi davranırlar. Onları gören hiçkimse aşklarından şüphe etmez. Ama gerçek değildir. Peki kimin için gerçek değildir?



Belki de doğanın kendisi bu. Bazen **SİNEMATEK.TV** akıllı bir varlık olduğu hissine kapılırız. Bilmiyorum. Anlamak için bizi bir filme koymam gerekirdi. Yukarıda sözü geçen olayların ikisi de gerçek hayattan alınmıştır. Şüphesiz, bu, yeni, teşvik edici bir materyaldir. Onun dışında, günümüzün duygularının kesinliği hakkındaki şüphelerimi söylediğime göre, belki şimdi, benim için, değişik bir konuyla ilgilenmenin zamanı geldi. Şurası doğrudur ki, hiçbirzaman, bugün olduğu kadar herşeyden şüphelenmemişizdir. Herşey belirsizleşti, iki uç nokta arasında gidip gelmeye başladı: Bilginin ve ahlakın prensipleri, otoritenin ve felsefenin temelleri, kanunun ve politikanın tahminleri. Tanımlanmamış ve vücut bulmamış bir gerçekle çevriliyiz. İçimizde, şeyler, sis ve gölge fonu üzerinde beliren ışık benekleri gibi beliriyorlar. Bizim somut gerçekliğimizin hayalet gibi, soyut bir niteliği var.

Ama hiç değilse olumlu birtek şey kalıyor: Anlamak ve bir çözüm bulmak için, az kişi tarafından da olsa samimi bir çaba. Eğer filmlerimin bir amacı varsa, sanırım bu amaç bu çabaya kabaca bir katılımdır.

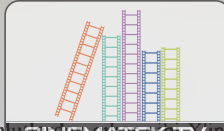
Bu sahneleri yeniden okurken, bunları hayal edip yazmama sebep olan şeyleri hatırladığımı hissediyorum. Bazı yerlere ziyaretler, insanlarla söyleşiler, öykünün geçtiği söylenen yerde geçirilmiş zaman, filmin giderek temel görüntülere yayılması, tonunda, adında: Bu benim için çok önemlidir. Belki de en önemli zaman. Sahnelerin ayarlanması arada bir evredir, gerekli fakat geçici bir evre. Filmi tam düşündüğüm gibi çekmek için, onu o anla bağlamalıyım, o hissi, o duyguları, o figüratif algılamaları ve o güveni geri getirmeliyim.

Sahnelerin hazırlanışı sırasındaki tartışmalar, bir yapılanma için, teknik deneyimler sayesinde ulaşılan soğuk ve sistematik arayışlar, tabii ki filmin en iyi şekilde vurgulanmasına yardımcı olurlar. Ama onlar baştaki heyecanı da dindirmekten sorumludurlar. Onun için sahnelerin hazırlanışı sırasında hep bir kritik an vardır, o zaman öykü oturmayacak, herşeyin bırakılması gerekecek gibi olur. O zaman tek yapılacak şey çalışmayı durdurmaktır. Bana gelince, filmi yeniden gözden geçirmeye başladım, özelliklerini ve onları çekim yerinde yaptığım ön çalışma sırasında nasıl keşfettiğimi gözden geçiririm.

Bunu yardımcılarımla işlerinin önemini azaltmak için söylemiyorum, ama böyle güç anlarda, hep bir tartışmanın labirentlerinde veya bir yorgunluk saatinin çölünde kaybolup giden filmi yeniden canlandıran ben olmuşumdur. Ne kadar dostça da olsa, karşınızda bezgin bir yüz görmek ve hâlâ yaptığınız işe inanmak zordur.

Bu dört film için sık sık karşımda gördüğüm yüzler Tonino Guerra ve Elio Bartolini'ninkilerdi. Birincisi, ki bana daha yakın olanıdır, yörsel dille yazan bir ozan, ikincisi bir yazar. İkisi birbirinden ve benden çok farklıdır. Guerra'dan söz ederken onun niteliklerinden söz ederiz, Bartolini'nin ise kötü huylarından başlarız. Tonino ile uzun ve saldırgan tartışmalarımız vardır; bana böylece yardımcı olur. Ama onunlayken hiç utanç duymadan istediğim kadar sessiz kalabilirim. Ve böylece bana daha da çok yardımcı olur.

Bu senaryoları okurken başka bir hisse kapıldım, garip bir his. Hafif tedirginlikle karışık bir tür sersemlik. Sanırım nedenini anlıyorum. Sahneleri düzenlemek gerçekten yorucu bir iş. Görüntüleri sonradan bir işe yaramayacak geçici kelimelerle betimlemem gerekir ve bu kendi içinde doğal olana aykırıdır. Dahası, bu betimleme yalnızca genel ve hatta yanlış olur, çünkü görüntüler insanın aklında belli bir noktaya bağlı değildir. Bazen sonunda hava durumunu anlatmaya başlarınsınız; "Gökyüzü açık, ancak ufukta



çok bulut görünüyor. Sanki bu bulut **SINEMATEK TV** arabası ufakta belirir." Saçma değil mi? Başka bir örnek. L'Eclisse'den şu sahneyi alalım:

Piero'nun evi. Roma burjuvazisinin tipik bir evi. Geniş, karanlık ve serin. Dışarıdaki ışıktan içeri giren Vittoria, sanki evin içinde onu ürküten birşeylerin -o yüksek duvarlar, birbirine açılan odalar, siyah, ağır mobilya, üstündeki bibloların bolluğu- önsesizi ile bir an tereddüt eder. Hatta içinde iki şemsiye olan bir vazoun yanında oturur, elleri dizlerinin arasındadır. Yanında sıkıntıyla Piero durmaktadır.

Şimdi filme bakalım. Vittoria içeri girer, duvardaki eski bir tabloya bakar, iç odalara doğru ilerler, avlunun ön duvarındaki başka bir pencerede bir kadının belirdiği siyah kareye bakmak için bir pencerenin önünde durur. Kadın neredeyse o anda gölgeler tarafından yutulmuşçasına kaybolur. Vittoria sandığa doğru geri döner. Piero oturma odasına açılan kapının yanında durmaktadır.

Neden değiştirdim? Neden, çünkü sahne hazırlandığında, Piero'nun evinin nasıl bir yer olacağı hakkında hiç fikrimiz yoktu, yani senaryonun benim için yalnızca psikolojik bir not olarak değeri vardı. Ve o zaman da, yalnızca bir noktaya kadar. Filmde Vittoria içeri girince, doğruca evin içine doğru yürür ve Piero sıkıntılı değildir -bu davranış iki karakterin kişiliklerine daha uygundur. Değişiklikler çekim sırasındaki anlık şartlardan doğmuştu. Sahnenin yeni düzenlenişinde gerçeksizleşen üç satırı da diyaloglardan çıkardığım görülebilir.

Bana gelince, yalnızca kameraya gözümü dayadığım ve aktörleri oynatmaya başladığım zaman sahne hakkında kesin bir fikre sahip olurum: Yalnızca diyalogu aktörün ağzından duyduğum zaman konuşmaların uygun olup olmadığını anlarım.

Ayrıca, eğer böyle olmasaydı, filmler bir senaryonun beceriksiz yansıtımları olurdu. Bu sık sık olur, ama ben bu yolla film yapmayı onaylamıyorum.

"Bu yolla film yapmak" kelimelerini yazarken aklıma başka yolların da olduğu geldi, on yıl öncesinin senaryoları çevrinme, kaydırma arabası, göğüs çekimi, ara yincelenim, gibi teknik ayrıntılarla doluydu. Bugün bütün bunlar yok oldu, ama bence bu yeterli değil. Senaryolar, kameranın başında filmi kendi yazacak olanlar için birer not defteri haline gelme yolunda. Sıra müzik ve resim gibi diğer sanatlara geldiğinde de, onların da öğrenemez şekilde daha özgün biçimlere yönelmeleri böyle düşünmemize yol açıyor. Dünya değişiyor. Neden film endüstrisi de değiştirilmesin? "Jackie Coogan ve Charlie Chaplin tarafından oynanmış basit ve duygulu, yeni ve tatlı, harika bir öykü" diye nitelenen The Kid gösterileli çok oldu.

Bugün filmlerin değişik bir fonksiyonu, değişik kuralları var. Hollywood efsanesi bitmiştir. Film efsanesi bitmiştir. O Hollywood'da Marilyn Monroe intihar etti.

Neredeyse ayırdığım bir arkadaşşı düşünür gibi bir heyecan hissiyle üniversitedeki Ekonomi Tarihi profesörümü anımsıyorum. Şöyle dardi: "Biz yaşlı insanlar için filmler, Phaedrus'un tilkisi için üzüm salkımları neyse odur: Nondum matura est, nolo acerbam sumere. Ama ben böyle söylemek ve arasında dergilerinizden birini karıştırmak cesaretini buluyorum. Ne kadar güzel fotoğraflar, ne kadar güzel fotoğraflar!"

The Orion Press, New York, 1963

Türkçesi: Boğaziçi Üniversitesi Sinema Klübü



S: Şöyle demiştiniz. “İnsan, sinema dilinin iki-üç temel kuralını bir kez öğrendi mi istediği her şeyi yapabilir- hatta bu kuralları yıkabilir de.” Hangi kurallardan bahsetmiştiniz?

A: En basitleri şunlar: Kurgu, daha önce çerçevenin solundan çıkan oyuncuyu bu kez sağdan almak vs. Sinema okullarında öğretilen ve ancak gerçekten film yapmaya başlayınca kadar değer taşıyan böyle yüzlerce kural var. Yalnızca bunların ne kadar yararsız olduğunu kendime kanıtlamak için çekim yaptığım çok olmuştur. Bir kuralı yıkarırsanız kimse dikkat etmez, çünkü seyirci sadece “hata”larımızın sonucunu görür. Bu iş böyle yürüyorsa, kurallara kim aldırır!

S: İlk uzun metrajlı filminiz *Cronaca di un Amore* (Bir Aşkın Güncesi)’de, ikinci filminiz *La Signora Senza Camelie* (Kamelyasız Kadın)’de olduğundan daha yaratıcı ve yenilikçi bir kamera çalışması vardı. Sözelimi, *La Signora*’da alıcıya-ki bütünüyle kurallara uygun hareket ediyor- yönelen oyuncuyu düzenli olarak kaydırmalarla izliyorsunuz; oysa sonraki filmlerinizde olduğu gibi *Cronaca*’da nadiren bu kadar kuralcısınız. Neden?

A: Bu, yanıtlamayacağım bir soru. Çekim sürecinde, nasıl çekmek istediğimi düşünmem; sadece çekerim. Filmden filme değişen tekniğim bütünüyle içgüdüselidir ve hiçbir zaman önceden düşünülüp taşınmamıştır. Ancak *La Signora*’nın *Cronaca*’dan daha kuralcı görüldüğünü söylerken sanıyorum haklısınız; çünkü ilkinde, sahneleri bittikten sonra bile oyuncularını izleyen çok uzun çekimler yaptım. Ama biliyorsunuz ki; *Cronaca* sonrakilerden daha yenilikçi değil. Sonraları kuralları çok daha sık yıktım; örneğin *L’avventura* (Macera) ve özellikle *Blow-up* (Cinayeti Gördüm)’a bakın.

S: *Blow-up*, bütün filmlerinizi içinde sinematografik açıdan kurallara en aykırı olanı. Ama, *Blow-up*’taki kamera çalışmasının yapımına ilişkin hemen hemen ondaki kadar çok sayıda hileli çekim içeren fumetti (resimli öykü) kısa belgeseliniz *L’amorosa Menzogna*’daki öncülleri ilgimi çekti. Örneğin alıcı yalnızca bir fumetti planını gö-



rüntülüyor. En karmaşık çekim SİNEMATEK TV'nizin de fotoğrafla ilgili olması rastlantıdan daha öte bir şey olamaz mı?

A: *Blow-up* konusunda haklısınız, ancak bu film, fotoğrafta olduğu kadar kurguda da kurallara aykırı. Centro Sperimentale'de (Roma'daki Sinema Okulu) akışı süresince çekimin hiçbir zaman kesilmemesi gerektiği öğretilir. Yine de ben *Blow-up*'ta sürekli bunun aksini yaptım. Hemmings bir telefon kulübesine doğru yürümeye başlar -kesmeyle birkaç planda- bir çarpıcı çekimle oradadır. Ya da Verushka'yı fotoğrafladığı sahneyi alın: Orada, Centro'daki hocaların skandal olarak nitelenecekleri şeyi yaptım; çerçeveyi, aksiyon süresince pek az kez kestim.

S: Bu sahne fotoğrafçının duygularını ortaya koymayı mı amaçlıyordu?

A: Bir noktaya kadar. Seyirciye fotoğrafçının çekim sırasında hissettiklerini vermek istedim. Gerçi günümüz sinemasında bu oldukça yaygın bir şey. Ben kurallara aldır-mamaya uzun zaman önce başladım; bugün bu pek çok yönetmen için standart bir uygulama.

S: Verushka sahnesindeki kurgulamanız bugün TV reklamlarında bir tür klişe haline geldi.

A: Evet.

S: Bu sizi rahatsız etmiyor, öyle mi? Peki, şu kamera tekniği sorununa dönelim. Diyalog sahnelerinde aç-karşı açığı niçin bu kadar az kullanıyorsunuz?

A: O kadar banal ki içgüdüsel olarak itici buluyorum. Ama zaman zaman kullanıyorum, hatta *Zabriskie Point* gibi yeni bir filmimde bile kullandım. Yine de, aslında plan tekrarımdan kaçınıyorum. Her ekolün kendisine özgü bir çekim tarzı vardır. Amerikan çekim yönteminde iki oyuncu sırayla kesintisiz olarak çekilir, sonra bu görüntüler karmaşık kurguyla birleştirilir -bu yöntem yanlıştır. Her sahnenin kendine özgü bir ritmi ve yapısı olmalı.

S: Filmlerinizde, nerdeyse seyircinin gevşemesine engel olmak istercesine, tam kesme anını belirsizleştirdiğiniz ve belirgin geçişlerden kaçındığınız görülüyor. Son filmlerinizde ağır gelişen öyküler anlatıldığını gözönünde tutarsak, kesme biçiminizle anlatıma canlılık katmaya çalıştığınız söylenebilir mi?

A: Öyle olsa bile içgüdüselidir. Hiçbir şeyi önceden düşünerek yapmam.

S: Ama Rex Reed'e bütün filmlerinizi içgüdülerinizle, yalnızca *Blow-up*'ı kafanızla yaptığınızı söylemişsiniz.

A: *Blow-up*'ta kafamı içgüdülerimle kullandım!

S: Tamam, pes. 1958'de Bianco e Nero'ya verdiğiniz bir röportajda çağdaş yönetmenlerin 'bisiklet sorunu'nu elimine ettiğini söylemişsiniz. Sanıyorum bununla kahrmanın davranışının sosyolojik güdülemesini kastettiniz; ayrıca belirgin bir biçimde kişiliğin; toplumdan çok bireyin gücü üzerinde yoğunlaşıyorsunuz. Ancak, karakterleriniz, toplum tarafından belirlenmemekle birlikte, belli toplumsal ortamlar içinde yer alıyorlar bu da filmlerinize sıradışı bir zenginlik veriyor.

A: Ne yapmak istediğimi biliyorsunuz: Oyuncuları boşlukta duran bir film; böylece seyirci karakterlerinin arkaplanını düşlemek zorunda kalacaktır. İnsanlarla çevreleri arasındaki ilişki birincil önemde olduğu için, bugüne kadar hiçbir sahneyi oyuncuların arkasında duran şeyleri hesaba katmaksızın çekmedim. Kısaca, karakterlerinin arkaplanı görünmese bile, içlerinde açığa çıkarmalarını istiyorum. Öyle kuvvetle çi-



zilsinler istiyorum ki, boşlukta gördüğünüz gibi SINEMATEK.TV insel ve sosyal çevrelerinden ayrı düşünmeyelim. S: Ayrıntılara önemle baktığınız için karakterlerinizi arka planlarına bağlıyorsunuz. Filmlerin irdelendiğinde, karakterlerinizi ortaya koymak için giderek fiziksel çevreyi daha çok, diyalogu ise daha az temel aldığınız görülüyor. A: Evet.

S: *L'avventura* ile katıldığınız Cannes'daki manifestonuzu açar mısınız?

A: Bilim kadar ilerleme kaydetmemiş bir kültürün yükünü taşıyoruz. İnsanın bilimsel yanı çoktan aya gitti; biz hala Homeros'un ahlak kavramlarıyla yaşıyoruz. Bu dengesizlik, zayıf insanları endişeli ve korkulu hale getiriyor, dolayısıyla modern yaşam mekanizmasına uyum sağlamalarının güçleştiriyor.

S: Anladım, ama bazı yanları beni düşündürüyor. Yani, eski ahlaki donanımın atılması gerektiğini mi ima ediyorsunuz? Bu olabilir mi? İnsan yeni bir ahlak kavramı kurabilir mi?

A: O sözcükten iğreniyorum. Bizi bu kavramları kullanmayı sürdürmeye zorlayan bir toplumda yaşıyoruz ve ne anlama geldiklerini artık bilmiyoruz. Gelecekte -yakın değil, belki yirmibeşinci yüzyılda- bugün yüklediğimiz anlamları yitirecekler. Doğa karşısında duyulan panikle vazgeçilen, terkedilen bu aşınmış yolları nasıl izleyebildiğimizi hiç anlamıyorum. İnsan doğaya alıştığında, boşluk insanın gerçek arkaplanı haline geldiğinde bu sözcükler ve kavramlar anlamlarını yitirecekler, ve biz artık onları kullanmak zorunda olmayacağız.

S: Söylediklerinizi *L'avventura*'nın sonundaki bir anla karşılaştıralım. Sandro, bildiğimiz kadarıyla yaşamındaki en derin ilişkiyi kurduğu Claudia'ya duyduğu insel isteğin zararlı olduğunu farkederek ve suçluluk duyar. Bu duyguya uygunsuz yükler haline gelen romantik aşk ve kişisel sorumluluk kavramları yol açtığı için mi (onu gözyaşlarına boğan) suçunun bir hata olduğuna inanmamızı amaçlıyorsunuz?

A: Sandro, 1960'ta çekilen bir filmin karakteri ve bu nedenle böylesi ahlaki sorunlarla içiçe yaşıyor. O bir İtalyan bir Katolik ve bu yüzden de bu ahlakın bir kurbanıdır. Bir süre önce, böylesi ahlaki ikilemlerin bugünden farklı olacak bir gelecekte varolma hakları olmayacağını söylemiştim. Bugün o geleceği bir parça görmeye başladık, oysa 1960'ta Papa ve Vatikan'ın -bunlar hepimiz için her zaman aşırı derecede önemliydi- olduğu bir ülkede yaşıyorduk. Bugün İtalya'da çarmlı olmayan bir okul, bir mahkeme bulamazsınız. Evlerimizde İsa var, dolayısıyla da vicdan sorunu var; bu, çocukluğumuzdan itibaren bizi besleyen, sonra kurtulmak için dertlerin hiç eksik olmadığı bir sorun. Filmlerimdeki bütün karakterler, bu sorunlarla boğuşuyor, özgürlüğe gerek duyuyor, bir özgürleşme yolu bulmaya çalışıyor fakat kendilerini vicdan, günah duygusu ve bir sürü yalan dolandan kurtarmada başarısız kalıyorlar.

S: Düşündüğünüzün yalnızca bir zaman sorunu olduğunu sanmıyorum. Sizin ifade-nizle bir sürü yalan dolandan kurtulmak iyi mi olur gerçekten? Homeros'a uzanan bu geleneği, bizi aya gitmekten daha fazla gururlandırmaz mı? Bence *L'avventura*'nın finali, Sandro yaptıklarından pişmanlık duyacak vicdana sahip olduğu için o kadar güçlü. İnsanın, bu pişmanlığı duyması için insani sorumluluğun yüce önemine inanması gerekir. Ve ben sanatı bu inanç olmaksızın düşünemiyorum.

A: Yalnızca duyular üzerine konuştuğumu belirtmek isterim. Ben ne sosyolog ne de politikacıyım. Yapabildiğim tek şey, geleceğin neye benzeyeceğini kendi adıma



düşleyebilmek. Bugün ilginç olaylar yaşanıyor. Örneğin, günümüzün gençlik hareketi anarşinin etkisinde. Bu hareket sayesinde anarşi, çağdaş olaylar, gerçekler ve gereksinimlerle giderek uyuşabilen bir sisteme dayalı, daha esnek olacak yeni bir toplumu belirtir oldu. Öte yandan bu gençler, mistik gruplar oluşturuyorlar ve beni daha çok bu durum rahatsız ediyor. Söylediklerimin bir kehanet ya da modern toplumun bir çözümlemesi gibi alınmasını istemem... Bunlar yalnızca hissettiklerim ve dünyada en az tahmin yürüten insan benim herhalde.

S: Söylediklerinizin *Blow-up*'la ilgili kısmı ilgimi çekiyor. Filmdeki genç insanları olumlu çizmeyi amaçladığınızı öne sürmüş olmuyor musunuz?

A: Evet, *Blow-up* o belirli bir anın ve konunun gençliğinin lehine bir film. İtalya'daki belirli grupları incelemeye girişseydim ne hissederdim, bilmiyorum, örneğin haklarındaki en kuşku bilgileri kaale alacağım gruplar.

S: Ama ben bu filmi eleştirel buluyorum, başkaları da. Örneğin barış-yürüyüş sahnesini anımsayalım, hani şu gençlerin üzerlerinde 'Go', 'On, on', 'Forward' yazılı pankartlarla yürüdükleri. Bu bir parodi, oysa siz filmin gençlerden yana olmasını istediğinizi söylüyorsunuz.

A: Bir sahneyi çekerken onun neyi anlatmasını istediğinizi bilmeniz oldukça güç, bilseniz bile kafanızdakiyle filmdeki sonuç arasında daima bir fark olacaktır. Bu yüzden perdedekiler benim tam olarak anlatmak istediklerim değil, yalnızca o anlatımın içerdiği sınırlamalarla birlikte tüm ifade olanaklarımı temsil eder. Belki o sahne benim daha iyisini yapamayacağımı ortaya koyuyor. Belki de ben bilinçaltımda sahneyle dalga geçmişimdir. Yine de filmde görünen budur, gerisi size kalıyor.

S: Geçen hafta Calabria köylülerinin batıl inançlarına ilişkin belgeselinizi ilk kez seyrettim ve bu köylülerle sizin o kadar inandığınız hippiler arasındaki benzerlikler karşısında çarpıldım.

A: Ne gibi benzerlikler?

S: Hippilerin de batıl inançları var. Köylülerin büyücüsü (magus), hippilerin ise müridi (guru) var; hippiler Calabria'lar gibi tılsımlı şeyler taşıyorlar. Gelecek gerçekten hippiler mi? Yoksa sizin o kadar sıkıcı bulduğunuz ahlaki gelenekten bile daha eski (köhne) bir kültür mü getiriyorlar?

A: Ben bu benzerliklerin, hippilerin bugünkü toplumu düzeltmek değil, onu yıkmak ve hatta eski çağlara, daha sade, daha 'İlkel' ve çok daha az mekanik, yani bugünkü yaşamla aynı temeller üzerinde kurulu olmayan bir yaşama dönmek istemelerinden ortaya çıktığına inanıyorum. İşte bu nedenle onların mürsitleri Supersitizione'deki büyücüye benziyor. Ancak ben bu gençlerin iktidar sahibi olduklarında böyle bir toplum oluşturacaklarını sanmıyorum çünkü bu çok saçma olurdu. Gençler toplumu yeniden değerlendirmeye gereksinim duyuyorlar ve bunun nasıl olacağını da henüz kimse bilmiyor.

S: Yani, hem *Blow-up* hem de *Zabriskie Point*'te daha iyi şeyler yaratacaklarını umduğunuz için mi onların var olan tavırlarına çok fazla hayranlık duyuyorsunuz?

A: Evet, aşağı yukarı öyle. Fakat bence gün gelecek teknoloji tüm etkinliklerimizi biçimleyecek. Bunun önlenileceğini ve direnme fırsatının olacağını sanmıyorum.

S: Halâ kafam karışık. Geleceğin teknolojinin kontrolü altına gireceğini söylüyor, dahası bunu istiyorsunuz. Ancak görebildiğim kadarıyla filmlerinize teknolojiye karşı



bir tepki, bir nefret seziyor. Onun *Il Deserto Rosso*'ün bir sahnesinde Corrado, Giuliana'nın kocasıyla bir fabrikanın önünde konuşuyor. Gürültü birbirlerini duymalarını, duman ise görmelerini olanaksız hale getiriyor. Çok geçmeden duman öyle yoğunlaşıyor ki biz de onları göremiyoruz. Öte yandan fabrika bacalarını boyayarak onları oldukça çekici hale getirmişsiniz.

A: Ama ben teknolojinin kötü, o olmadan yapabileceğimiz birşey olduğunu söylemiyorum ki. Bugünün insanların teknolojiye uyum sağlayamadığını söylüyorum. Deniz kıyısındaki Ravenna'nın bir tarafı fabrika, artım evleri ve bacalarla doluyken, diğer tarafında çam ormanı bulunuyor. Ben ormanı çok daha can sıkıcı bulduğumu belirtmiştim. Sözgelimi dışardan bakıldığında bir bilgisayarın içindekilerin mükemmel olduğu görülür, yalnızca işlevi açısından değil, yapılış biçimi de harika. Gördüğünüz gibi ben teknolojinin hayranıyım. Bir insan parçalarına ayırdığınızda iğrençtir oysa bir bilgisayara aynı şeyi yapalım yine de güzelliğini yitirmez. 2001'in en iyileri, ahmak insanlardan daha mükemmel olan makinelerdir. *Il Deserto Rosso*'de, bu teknoloji ve makinelerle, ahlaki ve psikolojik yönden geri kalmış ve böylece modern yaşamla başa çıkamayan insanları yüzleştirdim.

S: O zaman, insanın uyum gösterememesinin, çevrenin suçu değil, kendisinin suçu olduğunu, bunun sefil, vb. birşey olduğunu söylüyorsunuz.

A: Evet. Modern yaşam hazırlıksız insanlar için çok güç. Ama bu yeni çevre, insanlar arasında çok daha gerçekçi ilişkilerin kurulmasına olanak verecek. Örneğin, iki karakteri zorla etkisi altına alan buharın -dumanın değil- çıktığı sahneyi ele alalım: bunlar ilişkiyi çok daha gerçekçi kılıyor çünkü bu iki adamın birbirlerine söyleyecekleri birşey yok. Birdenbire ortaya çıkabilecek herhangi bir şey ikiyüzlü olurdu.

S: Tamam ama ortamları onları iletişim kuracak bir iç dünyadan yoksun bıraktığı için birbirleriyle konuşamadıklarını söylemek de mümkün değil mi?

A: Hayır, aynı fikirde değilim. İnsanların çok fazla konuştuğunu düşünüyorum. Ben sözcüklere inanmıyorum. İnsanlar çok fazla ve genellikle yanlış sözcükler kullanıyor. Çok daha az konuştuklarında daha mutlu olacaklar, uzak bir gelecekte böyle olacağından eminim. Filmlerimde işlevlerini gereğince yerine getirmeyen makinalar değil, insanlardır.

S: Tartıştığımız bu değil -biz nedeni tartışıyoruz. Bu, insan ruhunda kaçınılmaz birşey mi, yoksa tarihin belirli bir anına mı denk düşüyor?

A: Beni modern yaşamın bir tür filozofu haline getirmeye çalışıyorsun ki, bu benim asla olamayacağı bir şey. Filmlerimdeki bir karakterin, işlevini yerine getirmediğini söylediğimizde onun bir insan olarak işlev görmediğini kastediyoruz, oysa o bir karakter olarak ayağındadır -yani onu bir simge olarak alıncaya kadar. O noktada işlevini yerine getirmeyen siz olursunuz. Niçin onu olduğu gibi, yargılamaksızın benimseyemezsiniz? Onu öyküdeki bir karakter gibi, o öyküden bir anlam ürettiğini iddia etmeden kabul edin. Çeşitli anlamlar çıkabilir, ama bunlar hepimiz için farklıdır.

S: Öyküyle anekdot arasında bir fark vardır. Filmleri anekdottan çok öyküye benzeyen bir yönetmenin, benden karakterlerini anekdot kişilerymiş, yani açık anlamı belirgin önemi olmayan şeyler yaparken gösterilen kişilermiş gibi kabul etmemi istemesi ilginç.

A: Ben onların önemsiz olduğunu söylemiyorum. Bunun filmde, önceden kurul-



muş bir değerler sistemine göre çıkarılır. SINEMATEK.TV oynuyorum. Karakterleri mi belirli bir toplumun sembolleri gibi almayın. Onları, içinde bir tepki uyandırarak sizin için kişisel bir yaşantı haline gelen birşey olarak görün. Eleştirmen bir seyircidir; yapıtı kendisine ait kişisel birşeye dönüştürdüğü oranda da sanatçı.

S: Filmi yanlış bir şeye dönüştürsem ne olacak?

A: Filmde hissettiklerinizden öte bir şey yoktur.

S: A, bu Berkeley'den: Bir ağaç düşer ve kimse düşüşünü görmezse, ağaç düşmemiştir. Buna inanıyor musunuz?

A: Hayır.

S: Öyleyse film nesnel bir olgudur ve bu haliyle yanlış anlaşılabilir. Filmin sizi anlamaya zorladığı ya da zorlaması gereken bir anlamı onaylamadıkça, söylenen tüm aptalca şeyleri sineye çekmek zorundasınız.

A: Ne diyebilirim ki? Bir dostumun bütün eleştirmenlerce yerden yere vurulan ve sansürden dönen bir filmini izledim. Bunun üzerine gazetelere filmin niçin iyi olduğunu açıklayan yazılar yazdım. Ama İtalya'da filmde hoşlanan sadece bendim!

S: Ama siz değerlendirmeden bahsediyorsunuz, bu da öznel. Bense nesnel anlamdan söz ediyorum. Örneğin *L'avventura*'daki Sandro zayıf bir karakter mi yoksa güçlü mü? Sandro bir olgudur ve bu olgu zayıflığa eşittir. Doğru mu?

A: Hayır, doğru değil. Sandro bir bakıma güçlü bir karakter.

S: Ne bakımdan?

A: Bırakacak güce sahip olacağına hiç inanmadığı bir şeyi bırakabiliyor. Böyle bir överi için gücünüz olması gerekir.

S: Filmin sonunda niye çılgık atıyor?

A: Birkaç nedenle. Savaşta insan öldüren biri -ki bu bir güç ve cesaret gösterisidir- bunalıma da girebilir, yılgınlığa düşüp çılgık atabilir. Ama bu uzun sürmez. On dakika sonra bağırmasını herhalde kesecektir. Ama belki de çılgık atması onu bunalımından kurtaracaktır. Kim bilebilir?

S: Sandro'nun çılgınlığının onu cesur bir karakter olarak tehlikeye soktuğunu düşünüyorsanız, ben de sizin, öteki karakterlerinizin cesaret sahibi olduklarını düşündüğünüzü varsayıyorum. Yine de çoğu, finalde çılgık atıyor.

A: Nerelerde?

S: *Cronaca*'nın sonunda kadın kahraman çılgık atıyor-

A: Hayır? Evet.

S: -ve *I Vinti* (Yenikler)'deki bir epizod da aynı şekilde bitiyor; Il grido 'çılgık' demek, filmde böyle sonlanıyor zaten...

A: ve *Le Amiche* (Kadınlar Arasında)'de Nene...

S: Ve Sandro -*L'Eclisse*'de de Vittoria...

A: Yo, hayır. O çok iyimser bir film.

S: İyimser mi? Neden, sevgililer birbirlerini bir daha göremiyorlar bile, yoksa görüyorlar mı?

A: Hayır. Karşılaşıyorlar.

S: Bizim bundan bu kadar emin olmamızı istiyordunuz da (iyimserlik sorununu simdilik bir yana bırakalım) neden Piero'yu son görüşümüz onun karakterindeki bir değişmeyi gösteriyor? Piero, film boyunca çılgın ve ajite durumdayken, finalde telefon-



ları yanıtlamıyor? (çok önemli sinema gıcığı) içeren) meltem saçlarını uçuştururken sandalyesine yaslanıp gülümsüyor.

A: Çevremde çelişkilerle dolu, zayıf ve güçlü yanları olan insanlar yaşıyor. Karakterlerine anlaşılmaz diyebilirsiniz. Ben de öyleyim. Kim değil ki zaten?

S: Peki, filmin iyimser olduğu yönündeki ifadenize ne oldu? Siz bunun, Dylan Thomas'ın, "sevmek olmasa bile hiç değilse sevmemenin kesinliği olmalı" şeklindeki sözlerini açıkladığını söylemiştiniz. Bu filme iyimser demek olayları abartmak olmuyor mu?

A: Hayır. Bu karakterler yeni başlayan bir ilişkiden vazgeçebiliyorlarsa yaşama duydukları kesin güven nedeniyledir. Bir başka deyişle, aşkı yitirmenin kederine dayanamayacaklarını düşünselerdi, birbirlerinden vazgeçmez, dahası yeniden buluşurlardı.

S: Ama film, en mutsuz sahnelerinizden biri olan bir terkediş sahnesiyle (Vittoria'nın ilk sevgilisini terkedişiyle) başlıyor. Neden bu sevimsiz de, sonraki terkediş bir iyimserlik belirtisi?

A: Çünkü son sahnede Vittoria ilkinin yeniden yaşamayı reddediyor. Yani aşk acısını daha tatmak istiyor. Bu az ya da çok iyimserlik duygusudur.

S: Ya filmin bitişi? Dünyanın sonunu simgelemiyor mu? o hiç bitmeyecek ev, yerdeki tuğlalar, fıçıdan taşan yağmur suyu, "Barış güçsüzdür" yazısı...

A: Bu ancak filmlere böyle bakmanın hata olduğunu gösteriyor, çünkü yeniden baktığımızda o evin bitmiş olduğunu göreceğiz!





muş bir değerler sistemine göre çıkarılması gerektiğini söylüyorum. Karakterlerimi belirli bir toplumun sembelleri gibi almayın. Onları, içinde bir tepki uyandırarak sizin için kişisel bir yaşantı haline gelen birşey olarak görün. Eleştirmen bir seyircidir; yaptığı kendisine ait kişisel birşeye dönüştürdüğü oranda da sanatçı.

S: Filmi yanlış bir şeye dönüştürsem ne olacak?

A: Filmde hissettiklerinizden öte bir şey yoktur.

S: A, bu Berkeley'den: Bir ağaç düşer ve kimse düşüşünü görmezse, ağaç düşmemiştir. Buna inanıyor musunuz?

A: Hayır.

S: Öyleyse film nesnel bir olgudur ve bu haliyle yanlış anlaşılabilir. Filmin sizi anlamaya zorladığı ya da zorlaması gereken bir anlamı onaylamadıkça, söylenen tüm aptalca şeyleri sineye çekmek zorundasınız.

A: Ne diyebilirim ki? Bir dostumun bütün eleştirmenlerce yerden yere vurulan ve sansürden dönen bir filmi izledim. Bunun üzerine gazetelere filmin niçin iyi olduğunu açıklayan yazılar yazdım. Ama İtalya'da filmde hoşlanan sadece bendim!

S: Ama siz değerlendirmeden bahsediyorsunuz, bu da öznel. Bense nesnel anlamdan söz ediyorum. Örneğin *L'avventura*'daki Sandro zayıf bir karakter mi yoksa güçlü mü? Sandro bir olgudur ve bu olgu zayıflığa eşittir. Doğru mu?

A: Hayır, doğru değil. Sandro bir bakıma güçlü bir karakter.

S: Ne bakımdan?

A: Bırakacak güce sahip olacağına hiç inanmadığı bir şeyi bırakabiliyor. Böyle bir özveri için gücünüz olması gerekir.

S: Filmin sonunda niye çılgın atıyor?

A: Birkaç nedenle. Savaşta insan öldüren biri -ki bu bir güç ve cesaret gösteresidir- bunalıma da girebilir, yalınlaşa düşüp çılgın atabilir. Ama bu uzun sürmez. On dakika sonra bağırmasını herhalde kesecektir. Ama belki de çılgın atması onu bunalımından kurtaracaktır. Kim bilebilir?

S: Sandro'nun çılgınlığının onu cesur bir karakter olarak tehlikeye soktuğunu düşünüyorsanız, ben de sizin, önceki karakterlerinizin cesaret sahibi olduklarını düşündüğünüzü varsayıyorum. Yine de çoğu, finalde çılgın atıyor.

A: Nereelerde?

S: *Cronaca*'nın sonunda kadın kahraman çılgın atıyor-

A: Hayır? Evet.

S: -ve *I Vinti* (Yenikler)'deki bir epizod da aynı şekilde bitiyor; Il grido 'çılgın' demek, filmde böyle sonlanıyor zaten...

A: ve *Le Amiche* (Kadınlar Arasında)'de Nene...

S: Ve Sandro -*L'Eclisse*'de de Vittoria...

A: Yo, hayır. O çok iyimser bir film.

S: İyimser mi? Neden, sevgililer birbirlerini bir daha göremiyorlar bile, yoksa görüyorlar mı?

A: Hayır. Karşılaşmıyorlar.

S: Bizim bundan bu kadar emin olmamızı istiyordunuz da (iyimserlik sorununu şimdilik bir yana bırakalım) neden Piero'yu son görüşümüz onun karakterindeki bir değişmeyi gösteriyor? Piero, film boyunca çılgın ve ajite durumdayken, finalde telefon-



ları yanıtlamıyor? (çok önemli şifreler, gözetim için) içeren) meltem saçlarını uçuştururken sandalyesine yaslanıp gülümsüyor.

A: Çevremde çelişkilerle dolu, zayıf ve güçlü yanları olan insanlar yaşıyor. Karakterlerine anlaşılmaz diyebilirsiniz. Ben de öyleyim. Kim değil ki zaten?

S: Peki, filmin iyimser olduğu yönündeki ifadenize ne oldu? Siz bunun, Dylan Thomas'ın, "sevmek olmasa bile hiç değilse sevmemenin kesinliği olmalı" şeklindeki sözlerini açıkladığını söylemiştiniz. Bu filme iyimser demek olayları abartmak olmuyor mu?

A: Hayır. Bu karakterler yeni başlayan bir ilişkiden vazgeçebiliyorlarsa yaşama duyguları kesin güven nedeniyledir. Bir başka deyişle, aşkı yitirmenin kederine dayanamayacaklarını düşünselerdi, birbirlerinden vazgeçmez, dahası yeniden buluşurlardı.

S: Ama film, en mutsuz sahnelerinizden biri olan bir terkediş sahnesiyle (Vittoria'nın ilk sevgilisini terkedişiyle) başlıyor. Neden bu sevimsiz de, sonraki terkediş bir iyimserlik belirtisi?

A: Çünkü son sahnede Vittoria ilkini yeniden yaşamayı reddediyor. Yani aşk acısını daha tatmak istiyor. Bu az ya da çok iyimserlik duygusudur.

S: Ya filmin bitişi? Dünyanın sonunu simgelemiyor mu? o hiç bitmeyecek ev, yerdeki tuğlalar, fıçidan taşan yağmur suyu, "Barış güçsüzdür" yazısı...

A: Bu ancak filmlere böyle bakmanın hata olduğunu gösteriyor, çünkü yeniden baktığımızda o evin bitmiş olduğunu göreceğiz!





S: Tamam. Konuyu değiştirelim. Amerika'da, *Blow-up*'ın akışı ve ritmi önceki filmle-rinizce alışmış izleyicilere şaşıtıcı *Blow-up*'ı canlı, hareketli bir film yapışınızın size yönelen 'yavaşlık' eleştirilerine bilinçsiz de olsa bir karşılık olduğunu düşünüyor mu-sunuz?

A: Kesinlikle değil. Öykünün öyle bir ritmi gerektirdiğini hissettiiğim için film o şekil-de kurgulandı: Bu karakterler sinirli davranmalıydı. Eleştirmenleri hiç dikkate al-mam çünkü onları nadiren okurum.

S: *Blow-up*'ta üzerinde yazı olmadığı için anlaşılamayan ışıklı tabelanın işlevi nedir?

A: İnsanların tabelayı okuyabilmesini istemedim, şu ya da bu ürünün reklamı olma-sının hiçbir önemi yoktu. Gece sahnelerinde bir ışık kaynağına gerek duyduğum için oraya yerleştirdim. Ayrıca, park yakınında ışıklı tabelaların bulunması hoşuma gidi-yor. Tabela romantik havayı dağıtmak için orada.

S: Bu açıklamayla yetinmeyen eleştirmenlerden rahatsız olmuyor musunuz?

A: Hayır, çünkü dediğim gibi, filmdeki her nesne izleyen için bir yaşantıdır. Yönet-men gördüğünü düşündüğü şeyi aktarmaktan başka ne yapabilir? Biz yaşadıkça içi-mizde asılı kalan gerçeğin anlamı her zaman belirgin olmuyor. Bir olay ya da so-kakta bulunan bir nesne üzerine saatlerce tartışabiliriz. Aynı şey filme alınmış bir olay ya da nesne için de geçerlidir. şunu kabul edin ki gerçek yaşamda gördükleri-mizin açıklanmasını istemediğimiz halde, bir film söz konusu olduğunda yönetmen-den açıklama bekliyoruz. Oysa yönetmen sadece bir insandır. Benim de perdeye ak-tardıklarım yalnızca görüntülerdir ve çoğu zaman bu görüntülerin açıklaması, kendi-lerinin ötesinde "varlık nedeni" yoktur.

S: Önemli bulduğunuz eleştirmen yok mu?

A: Eleştirileri ancak hoşuma giderse sonuna kadar okurum. Övgüde aşırıya kaçan kaçan eleştirileri sevmiyorum, çünkü gerekçeleri yanlış ve bu beni rahatsız ediyor. Bana saldıran eleştirmenler de bunu öyle çelişik gerekçelerle yapıyorlar ki, kafamı karıştıyorlar. Birinden etkilenirsem ötekinin standartlarına göre günah işlemiş ola-cağımdan korkuyorum.

S: *Blow-up*'ta Hemmings'in iki fotomodelle seviştiği sekansta (ayrım) kızların arka-sında da iki adam görünüyor. Neden?

A: Nedeni yok. Onlar iki kameramandı, dikkat etmemiştim ve sonra da kesmeyi unuttum.

S: Senaryolarınızın İtalyanca baskısının giriş yazısındaki bir ifadenizin *Blow-up*'la özel bir ilgisi var gibi geliyor bana: "Biliyoruz ki ortaya serilen görüntünün altında gerçeğe daha sadık bir başka görüntü var, bunun da altında bir diğeri, bu sonun-cunun da altında bir başka görüntü: kimsenin göremeyeceği o mullak, gizemli ger-çeğin hakiki görüntüsünün ta kendisi; ya da belki herhangi bir görüntünün, her-hangi bir gerçeğin ayrışmasının ta kendisi".

A: Bu daha çok *L' Echse*'in finaline uygun, ama *Blow-up*'a da uyuyor. *L' Echse*'in finalinde olayların bir tür ayrışımını elde etmeye çalışşıyordum.

S: Tekniğinizin iki ana öğesinin kamera ve oyuncular olduğunu söylemişsiniz.

A: Ben öyle bir şey söylemedim. Ben her zaman oyuncunun görüntünün yalnızca bir öğesi -nadiren en önemlisi- olduğunu söylemişimdir. Diyaloğuyla, görünümüyle, bir jestiyle önemlidir.



S: Aslında filmlerinizi bu noktada konuşmaları İtalyanca dublaj gerektiren yabancı oyuncuların neden bu kadar sık kullanıyorsunuz? Ve neden Richard Harris gibi -hence- ifadesiz olan bir oyuncuyu kullanıyorsunuz?

A: Unutmamalısınız ki, yönetmen bir tuval alıp istediği gibi boyayan bir ressam değildir. Biz daha çok ölçüleri belirlenmiş freskler yapmaları istenen eski zaman resamları gibiyiz. Freskin kötü oluşu, sadece ısmarlayan saray ve kilise mensuplarının resmedilmesinden kaynaklanmaz. *Il Deserto Rosso*'yu çektiğim sırada, istediğim İtalyan oyuncuların ya başka işleri vardı, ya çok para istediler, ya da yeterince ünlü değillerdi. Harris uygun değildi -ama yabancı olduğu için değil- yine de, onu ben seçtim, hata benim. Sese gelince: Neden sinema seste değişiklik yapmasın? Dublajda kullandığım ses Harris'in yumuşak, renksiz sesinden daha iyiydi. Ama tekrar ediyorum, aşılamayacak pratik engellerle karşılaştığımızda ileri adım atmalıyız. Bir filmi ya mümkün olabildiği ölçüde çekersiniz, ya da hiç çekmezsiniz.

S: Şimdi de kameradan bahsedelim. Kameramanınıza ne kadar özgürlük tanırırsınız? Yani Di Venanzo, Di Palma vb. stillerini size kabul ettirebildiler mi?

A: Hayır. Her zaman ben kameramana isteklerimi kabul ettirmişimdir. Üstelik onları meslek yaşamlarının henüz başındayken alıp bir yere kadar ben yetiştiriyorum. Örneğin *L'amore in Città*'daki bölümümde di Venanzo'yla birlikte çalıştım. Hatırlıyorum da o zaman 'hüzmeye ışık, spot ışığı' kullanmaya alışmamıştı. Halâ yayvan (dolaylı) aydınlatma kullanıyordu. Diğer ışıklandırma biçimini ve tam istediğim kaliteyi veren özel bir ampulü kullandırttım, küçültülmüş alanlarda çekim yaptırttım. Ayrıca yanlış film kullanılıyordu, Kodak kullandırttım ve şimdi anlaşmalarında yalnızca Kodak'la çekmeyi şart koşuyor. *L'avventura*'nın kameramanı Scavarda, o kadar iyi fotoğraflanmış başka bir film daha çekmedi. Herşey, kameranın önüne yerleştirdiğiniz şeylere, yarattığınız perspektiflere, kontrastlara ve renklere bağlıdır. Teknik olarak iyi donatılmış bir kameraman çok güzel şeyler ortaya çıkarabilir. Kameramandan sadece teknik bilgi isterim, aksi takdirde onunla hiçbir şey gerçekleştiremez. Amerika'da kameramanlar benim bu çalışma biçimine şaşırdılar, ben de onlara şaşırdım.

S: Bir söyleşide Amerika'nın üçte ikisi yaşlı ve çirkin, üçte biri genç ve güzel iki topluluktan oluştuğunu söylemişsiniz. Gerçekten böyle mi düşünüyorsunuz?

A: Belki de oranları yanlış aldım. Bunlar oldukça mutlak oranlar ve ben Amerika'yı bu kadar iyi tanııyorum. Aslında her toplumda çelişkiler (zıtlıklar) bulunur ama Amerika'dakiler göze çarpar (dikkati çekecek ölçüde). Wallace ve hippilerin kardeş olduğunu söylememin nedeni bu. Onların her ikisi de aşırı uçlarda gezinen bir ülkenin çocukları.

S: Bir keresinde eleştirmenlerin uzun metrajlı filmlerinizdeki belgesel öğeler yerine belgesellerinizdeki öyküsel öğelerden söz etmeleri gerektiğini söylemişsiniz. Mümkün olsaydı öykülemekten vazgeçer miydiniz?

A: Ben her zaman öykü anlatmak taraftarıyım. Ancak bunlar, tıpkı yaşamlarımız gibi açılıp geliştirilesi öyküler olmalı. Benim aradığım belki de yeni bir öykü tipi. Bundan sonraki filmlerimde öykü tiplerini ve anlatım biçimlerini değiştireceğim.

S: Ünlü bir yönetmen olduğunuz insanlarla ilişkinizde güçlük yaratıyor mu?

A: Evet. Benim gözlemci konumunda olmam kimi zaman sahneyi değiştiriyor. İnsanlar beni gördüklerinde ürküyor, bu da beni ürkütüyor. Çünkü doğal ortamın (atmos-



ferin) bir parçası olmak istiyorum. Hayatın özel haliyle görmek istiyorum.

S: Filmlerinizi daha çok İtalyan sosyitesiyle içiçe. Bu ortama rastlantısal olarak mı yoksa malzeme toplamak için mi giriyorsunuz?

A: Bunu ayırdetmek çok güç. İnsanın belirli (özel) bir nedeni olmaksızın kullanacağı sayısız seçeneği vardır. Kimi zaman bulunduğunuz yerde olmaktan aniden mutluluk duyarsınız. Nedeni saçma bile olabilir, ama neden olmasın? Ben sürekli not tutarak yaşayan biri değilim. Telaşsız, doğal bir yaşam sürdürmeye çalışıyorum. Anlatmak gereğini duyduğum şeyler de aklımda kalanlardır.

S: John Updike'in "sanatçılık bir insanın, acısını çok kolay kara dönüştürmesine olanak verdiği için tehlikelidir." şeklindeki ifadesi beni çok etkiledi.

A: Ben bugün 'sanatçı olmak' ifadesini ayrıksı bir şeymiş gibi kullanmam. İnsanın acısını kara dönüştürmesi acıyı yok etmenin en güzel yoludur.

S: Niçin 'bugün' diyorsunuz? Bu ifadeyi başka bir dönemde kullanır mıydınız?

A: Elbette. Rönesansta herşeyin sanattan etkilendiğini düşünüyorum. Oysa bugün dünya sanattan o kadar fazla önemlidir ki; ben artık olası bir sanatsal işlev düşünemiyorum.

S: Peki bugünkü işlevi nedir?

A: Bilmiyorum.

S: Bilmiyor musunuz?

A: Siz biliyor musunuz?

S: Evet.

A: Öyleyse söyleyin.

S: Sanatın işlevinin ne olduğunu benim mi söylememi istiyorsunuz? Hayır, siz François Truffaut hakkında ne düşündüğünüzü söyleyin.

A: Onun filmlerini görülmeye, içinde yıkanmaya değer olağanüstü dinlendirici ve şirin bir ırmak gibi değerlendiriyorum. Daha sonra su akar gider. Hoş duygulardan çok azı kalır geriye çünkü çok geçmeden yeniden kirlendiğini ve bir daha yıkanmak gereğini hissederim.

S: Yani akılda kalıcı olmadığı için mi filmlerinin geçici olduğunu söylüyorsunuz?

A: Evet, biraz o yüzden. Hayır. Görüntüleri Resnais ya da Godard'ınkiler kadar güçlü ama öyküleri anlamsız. Sanırım hoşlanmadığım yanı bu.

S: Ama bir öykünün anlamlı olup olmamasıyla çok fazla ilgilenmediğinizi sanıyorum.

A: Rene Clair de önemsiz (hafif) öyküler anlatıyor ama beni daha çok etkiliyor. Truffaut'nun önemli olmadığını kastetmiyorum. Sadece bir öyküyü anlatma biçiminin bir yere ulaşmadığını söylüyorum. Belki de benim tarzımla anlatmadığı için böyle düşünüyorum.

S: Çalışma biçiminden, kamera oyunlarını o kadar ısrarla vurguladığı için mi hoşlanmıyorsunuz?

A: Beni sarsan bir görüntü hiç olmadı. Bunlara ihtiyacım var. Öte yandan Godard gerçeği yüzümüze vuruyor ve bu beni çarpıyor (çok etkiliyor). Ama Truffaut'da asla.

S: Tekrar filmlerinize dönelim. *L'avventura*'nın sonunda Sandro ve Claudia'yı yaşamalarının mı biraraya getirdiğinin düşünülmesini istiyorsunuz?

A: Hayır. Anın anlatıldığından daha öte bir şey söylemek istemiyorum (kastetmiyo-



rum): Orada öyküleriyle -tiyadsewle- arkı ama o an için yakın olan iki insan var. Gelecekleri hakkında hiçbir şey söyleyemem. Ve bu da beni ilgilendirmiyor.

S: Daha önce *L' Echisse*'nin son sahnesini yorumlamıştım, siz de buna film bittikten sonra gerçek hayatta meydana gelen bir olayla karşılık vermiştiniz. Oysa şimdi *L'avventura* son sahnesinde görülenin ötesinde hiçbir şey söyleyemeyeceğinizi belirtiyorsunuz.

A:

S: Peki. *L'avventura*'ya dönüyorum. Finali hakkında düşündüklerimi söyleyeyim; Claudia, Sandro'ya dikkatle bakmıştır ve onu tamamen tanımaktadır. Hepsı bu.

A: Evet. Bunun gelecekleri üzerinde anlamlı ve önemli bir etkisi yok. Zaman zaman sınırlarını çok iyi bildiğimiz insanlara bağlanırız, ama niye? Tamamen haklısınız. Öykü burada bitiyor.

S: Anna neden İncil'i ve Tender is the Night'i bırakıyor geride? İkincisini yalnızca Fitzgerald'ı sevdiğiniz için mi seçtiniz yoksa kitabın, Anna'nın babasıyla ilişkisiyle ilgili olduğunu mu varsayacağız?

A: Ben yalnızca Scott Fitzgerald'ın öyle bir kızın okuyabileceği bir yazar olduğunu, düşünmüştüm.

S: Filmde, nesnel görünmeyen, daha çok bir seyirci perspektifi izlenimini veren pek çok genel çekim var. Örneğin, bir sahnede Sandro'nun arabası bir meydana duruyor. Sandro ve Claudia'nın çevrede dolaştıkları görülüyor. Ardından kesmeyle, meydana açılan bir sokağın sonundan alınmış bir uzak çekime geçiş kaydırmayla onları izliyoruz. Bu Anna'nın orada olabileceğini mi belirtiyor?

A: O, filmdeki en belirsiz sahne ve açıklanması olanaksız. Anna'nın orada olduğuna inanmıyorum. Ama sahneyi çekerken içinde bulunduğum ruh halini anumsamam oldukça güç. Öne kaydırma sırasında gizemlilik gerektiğini duymusdım. O çekimin şaşkınlık yaratacağını biliyordum. Ne tür bir gizem olduğunu değil, ama istediğim -niçinini bilmiyorum- gizemliliğin epeyce yaratıldığını biliyorum.

S: Bir sahneyi içgüdüsel çekip çekmediğiniz.

A: Ben her zaman nereye gitmek, istediğimi bilirim.

S: Pekala. Öyleyse seyirciyi neyin etkilediğini hissediyorsunuz. Yani etkinin yaratılmış olduğuna dikkat çekmek istiyorum. Gerçekten de izleyici Serüven'de Sandro ve Claudia'nın Anna'yı aramadığını keşfediyor, değil mi?

A: Başlangıçta arıyorlar ama giderek unutuyorlar.

S: Tamam. Şimdi, eğer bu doğruysa, izleyici onların yaptıklarıyla görünür amaçları arasında giderek büyüyen çelişkinin farkına varmak durumundadır. Gerekeni yapmadıklarını, mekanik davrandıklarını ve kıızı bulmayı gerçekten istemediklerini hissetmek zorundadır. Bu nedenle sözünü ettiğimiz sahnedeki öne kaydırma "Anna'nın orada olabileceğini" hissettiriyor. Neden sokağı dolaşıyorlar ve...

A: Anna niçin orada olsun ki?

S: Niçin olmasın? Nereye gittiğini bilmiyoruz her yerde olabilir.

A: Biri onun intihar ettiğini söyledi, ama ben inanmıyorum.

S: *La Notte* (Gece) hakkında bir şey sormak istiyorum. Eserlerinize duyarlı olan eleştirmenlerin son sahneyi kötülediklerini duydum. Matrianni'nin, kendi mektubunu okuduğunun farkına varmaksızın Moreau'yu o kadar süre dinleyebilmesini man-



tıkış bulduklarını söylüyorlar. Üstelik öyle olsa bile evlilik konusu zaten ortaya konmuş durumdayken mektup okuma gereksiz geliyor. Ne diyorsunuz?

A: Hemen hemen hiç bir şey. Mektup, yazarının tam bir portresini veriyor. O, az yetenekli olduğu yönündeki düşüncesini haklı çıkaran basit bir mektup. Ayrıca, gereksiz ve sefil bir sevişmeyle biten son sekansın ritmi için gerekliydi. Mektup (ortaya çıkardığı heyecan) olmadan, unutmış olduğuna ilişkin kanıt olmadan eylem (sevişme) aşırı hayvanca olurdu -çünkü adam öylesine duygusuzdu ki- ve farklı bir anlam kazanırdı.

S: *La Notte*'den söz ederken, filmlerinizdeki tekrarlar konusu aklıma takıldı. *La Notte*'nin finalinde, kamera, çifti, kum aletinde bırakarak apaçık bir ironiyle yeni bir günün doğuşuna pan yapıyor. Aynı etki, ilk uzun metrajlı filminiz *Cronaca di un Amore* sevgililer yıldızlıkta (planetorium) bulunduğu da yaratılıyor. İlişkilerinin umutsuzluğunu ilk farkettiğimiz an ışıklar yanar, bu yeni bir günün işaretidir.

A: Kesinlikle değil. Yalnızca gösteri bittiği için ışıklar yanıyor.

S: *Blow-Up* hem de *I Vinti*'de İngilizce bölümünün final sahnesinin tenis kortunda geçmesine ne diyorsunuz?

A: İngiltere'nin her tarafında tenis oynanır. O iki sahnenin amaçları farklı.

S: *I Vinti*'de neden tenis kortu kullandınız?

A: Çünkü mahkemeye çok yakındır; ve ben bir insan ölüme mahkumken bu tür bir yaşamın sürüp gittiğini göstermek istiyordum. Zırva bir oyun.

S: Ama siz bir anlam benzerliğine değinmişsiniz. İki durumda da bir cinayet meydana geliyor ama zırva bir oyunla sona eriyor.

A: Zırva değil. Oyun ciddi.

S: Topsuz mu?

A: Evet, bir bakıma.

S: Ne bakımdan?

A: Bilmiyorum ama o sahneyi ciddiyetle çektim.

S: *La Notte* ve sonraki filmlerinize bir eleştiri yöneltiyor. Örneğin, size en hayran eleştirmenlerden biri, Dwight Macdonald, karakterlerinizdeki etkileri, nedenlerinin ayrıntılarına girmeden gösterdiğinizizi farkettiler. Ne diyorsunuz?

A: Bir karakterin niçin öyle olduğunu göstermek önemli midir? Bence değil. Hepsini bu.

S: *Il Deserto Rosso* dışında bütün filmlerinizi için söylediklerinize katılıyorum. Ötekilerde belirli sahnelerde olağan karakterleri görüyoruz ve sorularımız da o sahnelere yönelik. Oysa Giuliana hasta ve biz de bu hastalığı öğrenmeye yöneltiyoruz.

A: Bunu yanıtlamak için bir başka film yapmam gerekli. Nevrotik olma süreci oldukça uzun ve karmaşık bir öyküdür.

S: Ama film Giuliana'nın nevrozunun nedeninin bir bakıma çevresi olduğunu göstermiyor mu?

A: Evet ama nevroz bereketli bir zemin üzerinde gelişebilir ancak. Bir fiziksel temel her zaman vardır; öyle ki çevrenin oynadığı rol, kişilik yapısının etkileme derecesine bağlıdır. Nevrozun kökenleri değil, yalnızca etkileri beni ilgilendiriyor.

S: Ama *Il Deserto Rosso*'de çevrelerine karşı koyan ve nevroza yakalanmayan insanlar var. Onların yapısını belirleyen ve Giuliana'da olmayan nedir?



A: Bilmiyorum; ama Giuliana benim için renklerden daha önemli, çünkü onların uç bir örneği. *Il Deserto Rosso* için mekan olarak kendimi nörotik aileler içinde buldum. Örneğin, elektrik santrali yakınında oturan bir aile vardı. Santralin bana dayatılmaz gelen gürültüsüne alışmışlardı. Ama bizim jeneratörler çalışmaya başladığında evin hanımı kapıya çıkıp bize bağırmağa başladı. Jeneratörlerimiz türbinlerin yanında hiçbir şey değildi, ama yeni bir gürültü üretiyordu tabii ki. O kadın, farkında olmadığı halde nörotikti. Bir gün patlayacaktır, tıpkı Guiliana gibi. Beni ilgilendiren de bu patlama işte.

S: Bu filmde renklerin Giuliana'nın ruhsal durumunu temsil ettiğini düşünüyorum, haklı mıyım?

A: Evet. Renkler bir nörotiğin bakış açısından veriliyor.

S: Ama bazı sorunlar var. Otel sahnesinde örneğin, Giuliana lobiye girmeden önce bitkiler vb. beyaz renkte; yani onun perspektifinin sonucu olarak görünmeyen renk sapmaları var.

A: Bütün çekimlerin onun bakış açısından olması gerekmiyor ki. Bu, aşırı basitleştirme olur. Filmde, Giuliana'nın çevresindeki herşey değiştirilmiştir.

S: Bizim için de mi?

A: Bizim için değil. Ben, Giuliana'nın kendisini kuşatan dünyanın farkında olduğunu söylemek istiyorum.

S: Godard da sormuştu size: Corrado'nun işçilere Patagonya'dan bahsettiği sekansta Corrado'dan kesmeyle duvara geçiyoruz, kamera sağa, sola, yukarı vb. pan yapıyor. Siz bunun Corrado'nun Giuliana'yı arayan düşüncesi olduğunu söylediniz. Oysa filmde onun bakış açısından alınmış başka çekim yok, konuşması da Giuliana'ya hiçbir gönderme içermiyor. Sadece bu duvar çekimini görmekle, onu düşündüğünü nasıl anlayabiliriz?

A: Konuştukça dikkati dağılıyor; belki de Giuliana'yı düşünüyordur. Sonra dışarı çıkıyor: ne için? Öyle görünüyor ki henüz başlamış olan bu aşk ilişkisini düşünüyor. Kuşkusuz, o sahnede kesmeyle Giuliana'ya geçemezdim. Godard yapabildi bunu. Ben yapamam.

S: Baştan çıkarma sahnesinde tavanın rengi neden değişiyor?

A: Yaptığım herşeyi açıklamamı istemeyin benden. Neden belli bir anda renk sapmasına gerek duyduğumu nasıl açıklayabilirim ki?

S: *Il Deserto Rosso*'ün bir grevle başlaması *Il Grido* (Çığlık)'nın sonunu getiriyor akla. Neden böyle başlattınız filmi?

A: Belki de bir insanın, kişisel sorunlarına gömülükken başka herşeye ilgisiz kalabileceğini göstermek istediğimden.

S: Siz *Il Grido*'dan bahsediyorsunuz. Ben *Il Deserto Rosso*'yu sormuştum.

A: İkisi tamamen farklı.

S: Ama grev...

A: *Il Deserto Rosso*'da grev yok.

S: Var. Filmin başında.

A: A, filmin başında. Ama durum farklı. Giuliana fabrikadan biri değil, sadece onlardan birinin karısı. Bu sorunlar ondan hayli uzak.

S: Ben de bunu söylemiştim. İki durumda da grev var; öyle ki biz baş karakterin



greve ne kadar az ilgilediğini görüyoruz.

A: Ee, o halde! (Hep beraber güldürüz.)

S: Eh, bir bakıma haklısınız. Çünkü *Il Deserto Rosso*'daki sahne, *Il Grido*'da olmayan bir anlamı içeriyor; bu, işçilerle burjuvazi arasında bir çelişki. Çünkü Giuliana yalnızca nörotik değil, aynı zamanda bir burjuva. Filminizde her ikisi de güçsüzlük biçimleri olarak görünüyor.

A: Ama ben bu karşılaştırmayı hiçbir zaman yapamam.

S: Filmin pek çok yerinde rastlıyoruz. Örneğin. Giuliana'yla Corrado'nun evine gittikleri kadim hatırlayalım. Kocasına dolgun ücretli bir iş öneriyorlar ancak kadın yine de gitmesine izin vermiyor. Bu sahne işçilerin aile bağlarıyla, zina işlemiş burjuva karakterleri arasındaki çok belirgin bir çelişkiyi anlatıyor... Ya da G.'nin antenlerin yanında konuştuğu işçiyi ele alalım.

A:.....

S: Senaryolarınızın önsözünde şöyle diyorsunuz: "Sinemacılar için en büyük tehlike, bu için yalan söylemeye olağanüstü olanaklar sunmasıdır." Açıklayabilir misiniz?

A: Bildiğimiz bir yorumu yapmak yaşama uymaz. Çünkü o bir şeyi yerine getirmek, ortamla eğlenirken yaptığımız şeyin asıl anlamını unutmak daha ilginç ya da hoştur.

S: Şimdi sizin dışınızdaki bir standarttan söz ediyorsunuz; oysa çoğunlukla tek standarttınız, sizi hoşnut eden şey olduğunu söylersiniz.

A: Ne zaman film yapsam midemin derinliklerinde bir aksilik, yani film yaparak iyi-
leştireceğim bir çeşit ur olur. Bu uru unutursam yalan söylerim. Unutacağımı hissetsem bile bunu yapmak çok kolay, hem de çok.

S: İzleyiciyi memnun etmek için mi yalan söylemekten bahsediyorsunuz?

A: Hayır. Tutun ki şu merdivenlerden inen bir karakteri görüntülemek zorundayım. Diğer bir karakteri gördüğü andaki ifadesi çok önemli olduğu için yüzüne odaklamayı isterim. Böylece onu merdivenlerden indiririm ancak hemen ardından Lichtenstein'in görüntüsü gelir ve karakteri, yeşil ve beyaz pırıltılarla dolu Lichtenstein'in önünde bir an duraklatırım. İşte bunu tercih ederim ama yanlış. Çünkü bu, en önemli olan şeyin karakter olduğu anda resmi ön plana çıkartmak demektir.

S: *Il Grido*'da, mutsuzluktan kaçmaya çalıştığı için Aldo'nun özenilesi bir insan olduğunu söylemişsiniz, gerçekten buna inanıyor musunuz?

A: Hayır.

S: Anladığım kadarıyla Aldo acı konusunda biraz bencil. Karşılaştığı kadınların tümü ondan çok daha cesur.

A: Katılıyorum.

S: *I Vinti*'yi tanıma yazısını sizin yazmadığınızı düşünüyorum, haklı mıyım?

A: Yapımcılarla kavgalı olduğum için çaresizdim. Giriş ve sonuç olması konusunda ısrarlıydılar. Üzerinde biraz çalıştım ama benim değil.

S: Carne'nin yanında asistanlık yaparken önemli şeyler öğrendiniz mi?

A: Onunla hem karakter uyumsuzluğu hemde çok farklı bir geçmişe sahip olmamız nedeniyle anlaşılamıyorum. Şiirsel dünyası hiç ilgimi çekmiyordu. Bana öğrettiği belki de, uzman olduğu belirli bir çerçeveleme yöntemi olmuştur. Ama bence zaman onun filmlerine yaramadı.

S: Andy Warhol'un filmlerini sevdiğinizi duyunca çok şaşırdım.



A: Bazılarını evet ama genelde filmleri sevmem. Ben onun özgürlüğünü seviyorum. İsteddiği şeyi yapıyor ve çoğunlukla çok fazla ciddiye alınan sinemayı aşağılayan bir tavırla yaklaşıyor. Ama kendi filmlerine karşı böyle değil. Şimdi resimden çok film yapıyor, demek ki filmlerini seviyor. Onda hayran olduğum şey biçim: Karakterleri olmak istedikleri ve oldukları gibi davranıyor ve konuşuyorlar. Bu da çağdaş filmlerde bütünüyle özgün bir şey.

S: En sevdiğiniz İtalyan yönetmenleri?

A: Fellini ve Visconti. Şu sıralarda umut vadeden tek genç ise Bertolucci. Başkaları da olabilir. Maselli gibi ama onlar kendi olanaklarının farkında değiller henüz.

S: Peki ilk sıralara aldığımız Amerikalı yönetmen var mı?

A: Benim favori yönetmenim yoktur aslında. Beğenim o andaki ilgilerime göre değişir. Yine de *Easy Rider*'dan çok etkilendim. Bugün Amerikan sinemasının kurallarını yıkan ve bu anlamda ilgimi çeken pek çok yönetmen var. Yapıtlarında undergro-und etkisi dikkatimi çekti, bu da bu hareketin ne denli verimli olduğunu gösteriyor. S: *Blow-up* dışında filmlerinizin tümü, bir erkeğe bağlılığının yerini alan şeyi yitiren kadını işliyor. Niçin hep bu konu?

A: Yaptıklarım düşündüğünüzden çok daha içgüdüsel. Örneğin Joseph Losey'le ilgili yazılanlar çok eğlendirdi beni, çünkü nasıl çalıştığını biliyorum. Bir kitap okur, beğenirse filmini çeker. Ama bir yapımcı kalkar da "Başka bir film yap" derse kabul eder. Benim için durum elbette farklı. Böyle olduğu halde bir konuyla ilgilenmeme yol açan nedenler deyim yerindeyse kararsız, dönecek. Çoğu kez, üç öyküden birini tümüyle rastlantısal gerekçelerle çekmişimdir: uyanırım ve gece gördüğüm bir rüyadan ötürü o öykünün harika olacağını düşünürüm.

S: Joseph Losey, korkutucu bir yönetmen. Antonioni'nin gerçek bir parodisi olan *Accident*'ta görüyorsunuz; Losey bu filmde sizin yaptıklarınızı yapıyor ama belirgin bir gerekçesi yok. Şimdi siz bana -öykü seçimini bir yana bırakın- bir öyküyü filme alırken, Losey'de olduğu gibi güdülerinizi bilmediğinizi mi söylemeye çalışıyorsunuz? Yoksa bunları açıklamayı istemiyor musunuz?

A: Güdülerim hep olmuştur ama unutturum onları.

S: Ama bazen açıklama yapıyorsunuz bazen de reddediyorsunuz.

A: İlle de gerekçe diyorsunuz, yok ki.

S: Ama kimi zaman...

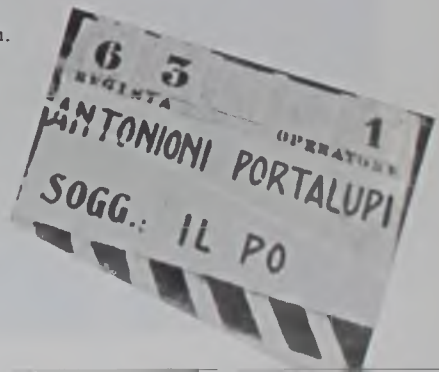
A: Belki de şimdiye değin söylediklerimin hepsi yanlıştır.

S: Bazen kabul ediyorsunuz.

A: Hiçbir zaman.

S: Yapıyorsunuz ama.

A: Sadece zorlanırsam. Yoksa yapmamayı yeğlerim.



TAMER BARAN



Düyük Yalnızlık

Senaryo ve Yönetmen: Yavuz Özkan

Görüntü Yönetmeni: Ertuğ Şenkay

Müzik: Onno Tunç

Oynayanlar: Ferhan Şensoy, Sezen Aksu

Med-Cezir Manzaraları

Yönetmen: Mahinur Ergun

Öykü: Neslihan Eyüboğlu-Mahinur Ergun

Senaryo: Neslihan Eyüboğlu-Mahinur Ergun

Senaryo Danışmanları: Prof. Özcan Köknel,
Mehmet Aksoy

Oynayanlar: Kadir İnanır, Zühal Olcay,

Yılmaz Zafer, Bülent Bilgiç



Another Woman - Bir Başka Kadın

Senaryo ve Yönetmen: Woody Allen

Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist

Oynayanlar: Gena Rowlands, Mia Farrow,

Ian Holm, Gene Hackman



Bir öneri? Bir filmi izlediğinizde, salondan çıkarken, seyircilerin yüzlerine bakın ve filmle ilişkin düşüncelerini tahmin etmeye çalışın. Bunu yapacağınızda, kimilerinde pırıl pırıl bir yüz görürsünüz, filmden hoşnuttur onlar. Kimisinde filmi anlayamamanın verdiği şaşkın bir ifade, başka bazılarında ise sıkılman bir yüz ifadesi görürsünüz. Konuşsanız, filmin gereksiz yere uzatılmış olduğunu ya da basit öğelerle donatılmış bir film olduğunu söylerler.

Düşüncelerini açıklarken **film** sözcüğünü kullansalar da, seyircilere bu tepkileri verdiren **senaryo**'dur çoğunlukla. Seyirci sıkılmışsa, senaryo gevşek tutulduğundan; anlamamışsa, senaryodaki boşluklardır bunun nedeni.

Çünkü senaryo filmin can damarıdır.

Bir an için, **film**i, **insana** benzetelim; gülen, dokunan, nefes alan, düşünen insana. Senaryo o insanın bedenidir; damarları, sihirleri, organlarıyla bedeninin tümü. Nasıl ki, sağlıklı bir insan olmanın ilk koşulu sağlıklı bir bedene sahip olmaksa, **iyi filmin önkoşulu da iyi senaryodur.**

Gelin, bir deneme yapalım: Beğendiğimiz ya da beğenmediğimiz filmlerin - görüntü, yönetim, müzik, oyunculuk gibi unsurlarını bir an için bir kenara bırakarak - senaryolarından söz edelim. Filmin başarısında ya da başarısızlığında senaryonun payını keşfetmeye çalışalım.

Senaryo yazım tekniğinden söz edelim önce. Bir senaryoyu oluşturan tüm öğeleri ele alamayacağımıza göre, ilk iş, alanımızı daraltalım, çeşitli örneklerle, senaryonun en temel birkaç öğesi ne göz atalım.

Senaryonun en temel öğesi **tema**'dır (İzlek).

Tema, insan beynine benzetilebilir; beynin tüm etkinliklerimizi, organlarımızın çalışmasını belirlemesi, düzenlemesi ve denetlemesi gibi, tema da senaryonun diğer öğelerini belirler, tamamlar, düzenler ve denetler.

Her film belli bir şey'i anlatır; **tema işte o "şey"dir.** Filme temel olan düşünce - dir tema; sanatçının ele almak, anlatmak, başkalarıyla paylaşmak istediği düşünce, duygu ya da kavramdır. Öykü bu düşünce üzerine kurulur; filmde bu düşünce işlenir.

Tema'yı, "mesaj" ile karıştırmamak gerekir. Mesaj, bir yapıtta özellikle işlenen, seyirciye direkt aktarılmaya çalışılan düşüncedir. Her sanat yapıtında böyle bir mesaj olmak zorunda değildir, ama her sanat yapıtının dayandığı bir tema vardır.

Önemli bir kavramdır tema; Yeşilçam'da üretilen çoğu filmin yaratıcıları bu kavramdan habersiz görünseler de, pek çok büyük filmin başarısının ardında bu sihirli sözcük yatar; yaratıcı belli bir temadan yola çıkarak filmini oluşturur, sinema bilgisi yeterliyse ve işlediği tema önemliyse film başarıya ulaşır.

Bir örnek: Yılmaz Güney'in başyapıtı *Umut*'ün ana teması (temel izleği) "umut"tur. Bu güçlü tema filmin başarısında önemli bir paya sahiptir.

Son bir tanımlama daha yapalım: **Tema, bir filmde, "Bu film neyi anlatır?" sorusuna verilen tek tümcelik yanıtıdır.**

Örnek olarak, seçtiğimiz üç filmin temalarını belirleyelim: Woody Allen'in *Another Woman* (Bir başka Kadın) filminin teması, "bir kadının kendini, yaşamını sorgula-



ması ve bu sorgulama sonucu yaşamını değiştirmesi"dir. Yavuz Özkan'ın *Büyük Yalnızlık* filmi, "ayrılmaya karar vermiş on yıllık evli bir çiftin birlikte geçirdikleri son gece"yi anlatır. Mahinur Ergun'un *Med-Cezir Manzaraları* filminin teması, "tutkulu bir ilişkiye düşen bir kadının, bu ilişki yüzünden bir karabasana dönüşen yaşamı üzerindeki egemenliğini hepten yitirmesi" yani "tutku"dur.

Örneklemediğimiz filmlerin temaları olarak belirlediğimiz bu birer tümcenin "soyut" olduklarına dikkat edelim. Soyutlurlar çünkü tema öykünün somutluğuna sahip değildir. Çünkü tema yalnızca düşüncedir, fikirdir.

Bir tema binlerce değişik biçimde somuta dönüşebilir. Aynı temayı ele alan yüzlerce farklı film yapılabilir. Örneğin *Med-Cezir Manzaraları*, Adrian Lyne'in ünlü filmi *9,5 Weeks* (9,5 Hafta) ile aynı temaya sahiptir, hatta öyküler arasında da bir paralellik vardır; ama bu ikisi iki ayrı öykü, iki ayrı filmidirler.

Tema ile öykü arasındaki ilişkiyi ve ayrımı kesinleyebilmek için bir alışırma yapalım, Woody Allen'in filmindeki temayı alıp daha farklı bir öykü kurmaya çalışalım: Maggie, gelişmiş bir Avrupa ülkesinin başbakanıdır. Altmış yaşını çoktan aşmış, huzurlu ve dengeli bir yaşamı vardır ve politik alanda, yandaşlarınca son derece önemli kabul edilen başarıları ardında bırakmıştır. Fakat, Maggie birdenbire seçmenlerinin ona sırt çevirdiğini, artık eskisi kadar sevilmediğini anlıyor. "Ne oldu? Nerede yanlış yaptım?" diye sorar kendine. Bu soru bir sorgulamanın ilk adımı olur, yaşamını ve kendini acımasızca sorgulayan Maggie, yaşamında sandığı kadar başarılı olmadığını anlar...

Eh, benimkisi biraz "acayip" oldu; "dram" olsun isterken, hem trajedik, hem de komik bir öykü çıktı ortaya... Ama olsun, bu da bir öykü işte; Allen'in kullandığı tema üzerine kurulu, ama *Bir Başka Kadın*'in öyküsünden farklı bir öykü.

Allen'in filmindeki felsefe profesörü yerine, bir başbakan konabileceği gibi, bir yazar, bir fahişe ya da bir soprano da olabilir sorgulamaya girişen. *Büyük Yalnızlık*'taki çift on değil üç ya da yirmibeş yıllık evli de olabilirler ya da şarap içip sohbet etmek yerine TV'de izleyebilirler son gecelerinde.

Sözün kısası öykü de, tema gibi, özgürce seçilip geliştirilebilir. Anlatmak istediğine uygun bir tema seçen ya da belli bir temadan yola çıkan senaryo yazarı, o temaya uygun bir öykü kurar/kurmalıdır.

Öykü, tüm vücuda kan pompalayan kalp gibidir; iyi kurulmazsa, sağlıklı işlemeyen bir kalbin vücuda verdiği zararı verir filme. Belli bir düzenlilik içinde akıp gitmesi, varılmak istenilen sonuca tutarlı bir yoldan varması gerekir.

Bir filmin öyküsünü incelerken, öyküyle tema arasındaki bağ göz önünde bulundurulmalıdır. "Neyi anlatıyor?" ve "Nasıl anlatıyor?" sorularını birlikte sormak uygun bir yöntemdir. Bu soruların ardında yatan senaryo yazarının amacıdır. Öyleyse sorularımızı bir adım ileri götürmek gerekir: "Senarist neyi amaçlamış?"

Ele aldığımız filmlerin ikisi, bu soruyu tam olarak yanıtlamamıza olanak vermeyen yapımlardır. Üçüncüsünde ise amaç açık ve nettir: "*Bir Başka Kadın*"da amaç, nedenleri ve sonuçlarıyla bir sorgulamayı, bir iç hesaplaşmayı anlatmaktır. Allen, bu amaçla uygun bir öykü kurmuş, uygun bir karakter seçmiştir. Marion dışardan bakıldığında herşeyiyle dengeli görünen bir kadındır; belli bir yaşa ve olgunluğa erişmiştir, azımsa-



namayacak bir birikime ve uyumlu bir birikimle sahip olur...

Allen'a, bunların yanı sıra, insanlar durup dururken kendilerini sorgulamayacakları, özellikle Marion gibi biri güçlü bir neden olmaksızın buna girişmeyeceği için, sorgulamanın başlamasına neden olacak, 'güçlü' bir olgu gerekmiştir. Filmde sorgulamanın nedeni, kadının kitabını hazırlamak üzere çalışmak için kiraladığı büroda, bir akustik hatası sonucu, komşusu psikiyatristin hastalarıyla yaptığı konuşmaları duyması, kulak misafiri olduğu terapilerin onda yarattığı çağrışımlardır.

Dikkat edilirse, bu filmde öykünün üç ayak üstüne oturtulduğunu görülür: Sorgulama öncesi, sorgulama ve sorgulamanın sonucu. Öykü bu çizgide gelişir.

Diğer iki filmde ise öykülerin gelişim çizgilerini saptamak kolay değildir. Bunun nedeni "Amacı nedir?" sorusunu yanıtlamanın olanaksız olmasıdır.

Yavuz Özkan *Büyük Yalnızlık*'ta evlilik kurumunu irdelemek amacı mı gütmüştür, yoksa yalnızca bir "son gece"yi mi anlatmak istemiştir? (Aslında bir filmin amacı "son geceyi anlatmak" olamaz; amaç, örneğin, "son gece" çerçevesinde, insanların, mutsuzluklarını, yabancılaşmalarını, taşıdıkları maskeleri, korkularını vb. anlatmak olabilir.) *Med-Cezir Manzaraları*'nda, dengeli bir kadının nasıl tökezleyebileceğini mi anlatmak istemiştir Mahinur Ergun, yoksa üç kişi arasındaki karmaşık ilişkiyi mi? Belki de ruh hastası bir adamın çevresine nasıl zarar verebileceğini göstermek amacını gütmüştür, kim bilir? (Yazımızın başında bu soruyu yanıtlamış, filmin Zeynep üzerine kurulu olduğunu belirtmiştik. Bu saptamanın temeli, filmin üç şıktan birincisine daha yakın görünmesidir.)

Görüldüğü gibi bu konuda bir belirsizlik vardır. Bunun nedeni, adı geçen filmlerde, senaryo öncesi teknik çalışmanın savsaklanmış olması ya da yeterince başarılamamasıdır; bu aksaklık öyküyü etkilemiş ve belirsizleştirmiştir.

Oysa senaryo yazımı, bir ön çalışmayı gerektirir. Bu çalışmada asıl anlatılmak istenen belirlenir, nasıl bir öykü kurulabileceği araştırılır, filmin rengi belirlenir, atmosferi -kabaca da olsa- çizilir vs. Bir komutanın savaşa girmeden önce, karşı tarafın gücünü, uygulaması gereken savaş taktiklerini belirlemesine benzer bu çalışma. Siz hiç, "Hele bir savaşa girelim de, Allah ne verdiyse savaşırız..." deyip, askerlerine "Haydin aslanlarım!..." komutu veren bir komutana rastladınız mı?... Öyküsünü iyi kuramamış, üzerinde yeterince çalışmamış bir senaryo yazarı, gözükara komutana benzer; onun uğradığı bozguna uğraması kaçınılmazdır.

Öyküden söz etmişken, sıkça yinelenmesine karşın çoğunlukla gözden kaçırılan bir doğruyu yineleyelim: **Her film "tek bir şey"i anlatır.** Bir aşk, bir mücadele, bir cinayet... Her neyse; ama "tek şey"... Bu doğru, "Bir filmde asıl anlatılanın dışında tek bir kare bile olmaz/olmamalıdır" anlamına gelmez. Öyle olsaydı, izlediğimiz filmler çok sıkıcı olurlardı. Filmlerde mutlaka yan öğelere, yan olaylara ve kişilere gereksinim vardır. Örneğin, bir aşk öyküsü anlatılıyorsa, her karede kız ya da oğlan ya da ikisi birden olmak zorunda değildir. Bu çiftin aileleri, işleri ya da okulları, arkadaşları vardır ve onlar da gerekiyorsa filmde kullanılabilirler.

Öyleyse anlatmak istediğimiz nedir?

Bir filmde bir "ana tema" vardır, bir de yan temalar. Ana kişi ya da kişiler ve yan kişiler vardır. Asıl olay ve onun yanında yan olaylar vardır. Burada önemli olan asıl olanla yan (talî) olan arasındaki uyumdur.



Filmde anlatılan diğer konular, ana temanın anlatılmasını kolaylaştırır, onu açıklamaya, en önemlisi de beslemeye yarar, onu desteklerler. Yan konular, yan karakterler, yan olaylar, ana amaca ulaşmak için gerekli olduklarında ve gerektiği ölçüde kullanılırlar. Senaryo yazımını satranca benzetirsek, yan temalar (vezir, filler, atlar, kaleler ve piyonlar) ana amaca hizmet etmek için kullanılırlar; amaç ise "mat etmek", yani öyküyü tutarlı ve doğru biçimde geliştirmek ve sona erdirmektir.

Satranç bir denge oyunudur; taşlar arasındaki denge tam kurulamazsa, sürekli korunmazsa yenilgi kaçınılmazdır. Aynı biçimde, öykünün yan öğeleri ana temayı yeterince besleyemiyorlarsa, temanın önüne geçiyor, onu bulanıklaştırıyorsa, senaryo başarısız olacaktır.

Örneklediğimiz filmlerdeki bulanıklık, bir yönüyle de, ana öğeler ile yan öğeler arasındaki dengesizliğe dayanmaktadır. Tema net belirlenmediği, öykü bulanık bir temele oturtulduğu için, belirsizliklerle, yanlışlıklarla, teknik hatalarla karşılaşmaktadır.

Med-Cezir Manzaraları'nda örnekleyelim: Erol ile Ümit'in Zeynep'in evinde ilk kez karşılaştıkları sahneyi anımsayın. O sahnede, Erol'u içeri alan Zeynep Ümit'in ardından kapıyı kapatır.

...Merdivenlerden inen Ümit'in "içses"ini (düşünce sesi ya da kafa sesi) duyarız: "Zeynep bütün hastalarım gibi asıl istediği şey gelince kapıyı yüzüme kapadı." Bir başka sahnede Ümit'i arabasında giderken görürüz; yine düşünmektedir: "Zeynep... Zeynep... Altı yıl sonra... Canım sigara istiyor. Yağmur... Zeynep... Sigara. Hep birbiriyle ilgilidir bunlar..." bir başka sahnede de Ümit'in, "Zeynep... Bu şehirde konuşabildiğim tek kadın." biçiminde düşündüğüne tanık oluruz.

Bu sahnelerdeki hata, teknik tabiriyle **sapma** hatasıdır. Ümit bu film için bir yan karakterdir; yukarıdaki sahnelerdeki düşünceleri film için gereksizdir; o sahneleri çıkarmın film birşey yitirmez.

Film, Erol ile karşılaştıkları sahnede birden Ümit'i anlatmaya başlamıştır, yani asıl yolundan "sapmış"tır. Bir film de hiçbir zaman, "Hadi biraz da şunu anlatayım" dememez; biraz da onu anlatıp sonra yeniden asıl olana dönüşemez.

Bir satranç oyununda, oyunun en heyecanlı yerinde, diğer taşları bırakıp bir piyonla üstüste birkaç hamle yapmaya benzer bu; maazallah mat olmak içten değildir.

Aynı filmde Vera'nın Erol'u bilmek tükenmez aramaları, Ümit'in klasik müzik konserlerine gidişi, Erol'un Vera ile evdeki konuşmaları, abisini ziyarete gidişleri... gibi bölümlerde de "sapma" hatası vardır.

Bu hatayı, örnek aldığımız film temelinde biraz daha yakından incelemekte yarar var. Burada hata, filmin bir kişi üzerine kurulmasına karşın, yer yer, diğer kişilere de girilmesinden kaynaklanmaktadır. Senaryo yazarı filmde ağırlıklı olarak Zeynep'i anlatmak istemiştir; filme Zeynep'le başlaması, filmin gelişimi içerisinde - örneklediğimiz birkaç sahne hariç- Zeynep'in bulunmadığı sahneler yer vermemesi ve filmi yine Zeynep'le bitirmesinin nedeni budur. Bu bir seçimdir; aynı öykü "nesnel bakış açısı"yla ya da örneğin Erol'un gözünden de anlatılabilirdi.

İşte bu seçim öyküsünün "biçimini" belirler. Bir öykünün nesnel bakış açısıyla anlatılmasıyla, birinin gözünden anlatılması arasında "öyküleme" açısından farklılıklar vardır. *Büyük Yalnızlık* "nesnel" bakış açısıyla işlendiğinde öyküde iki kişiye eşit



ağırlık verilmiştir. *Bir Başka Kadın* Marion'un gözüyle anlaldığından filmde Marion'un olmadığı sahne yoktur. Aynı biçimde, *Med-Cezir Manzaraları*'nda da, ağırlık baştan Zeynep'e verildiğine göre yukarda ömекlediğimiz sahneler gibi, Ümit'in ya da Erol'un ağırlıklı olduğu bölümler yer almamalıydı filmde.

Bu bölümde, şu ana kadar kullandığımız "tema" ve "öykü" kavramlarının meramımızı anlatmaya yetmediğini saptadık. Böylece, bir başka sihirli sözcükle, "öyküleme" ile karşılaştık.

Michael Chion'a göre öyküleme ile öykü arasında bir ayrım vardır: "Çok önemli bir ayrım da, *gerçek anlamda öyküyle* (yani senaryoda kronolojik sıraya göre "olup biten" herşey) öyküleme diye adlandıracağımız bir başka düzey arasındaki ayrımdır. Bazılarının anlatı, söylem, dramatik kuruluş vb. diye de adlandırdığı öyküleme, *sözkonusu öykünün anlatılış biçimiyle* ilgilidir. Bir başka deyişle öyküdeki olayların ve öykünün verilerinin seyirciye aktarılış biçimidir (anlatı türleri, saklanan ve sonra açıklanan bilgiler, zaman kullanımı, eksiltüler, üstelemeler vb). Bu öyküleme sanatı, tek başına, sıradan bir öyküyü ilginç kılabilir. Ya da aksine, kötü bir öyküleme, iyi bir öykünün tüm çekiciliğini bozabilir, bu da elindeki "hoş bir öykü"yle başarı kazanmak isteyen birçok kişinin uğradığı bir durumdur." (Bir Senaryo Yazmak, Michael Chion, Türkçesi: Nedret Tanyolaç, Afa Yayınları, Sayfa: 99-100)

Öykü ile öyküleme farklı şeyler olduğuna göre, bir öyküye farklı öyküleme biçimleri bulunabilir, bir öykü binlerce farklı biçimde öykülenebilir, demektir. Sinemalarımızda gösterilmiş olan iki önemli filmden ömекleyelim: Zoltan Fabri'nin *Requiem* (Ağıt)'ı ve Fernando Solanas'ın *Sur* (Güney)'i yetkin öyküleme tarzının parlak iki örneğidir. Bu filmlerdeki öyküleri de farklı biçimlerde öykülemek olasıdır; ama bize sorarsanız, bu filmlerin güzelliği, öykülerine en uygun, en yaratıcı öyküleme biçimini yakalamış olmalarındandır. **Asfolan, öyküye en uygun öyküleme biçimini yakalamaktır.** Senaryo yazarının yaratıcılığının en çok sınıandığı alan, belki de, öyküleme'dir.

Öyküleme kapsamı geniş bir kavramdır. Zaman ve mekan kullanımı, karakterler, ayrıntı ve mizansen, kostüm ve aksesuarlar, diyaloglar ve bunlara ek olarak iç-sesler, düşler, eksiltme, seyircinin bilinçli olarak yanılulması ve geriye dönüşler öyküleme ile ilintilidir.

Basit bir örnek verelim: Elinizdeki öyküde kadının çok kıskanç olduğu yazılı. Filmin ilerleyen bölümlerinde bu kıskançlığı kullanacağınız için, bu bilgiyi seyirciye baştan vermek istiyorsunuz; ne yaparsınız?

Kolay görünüyor; bir deneyelim: Bir sahne, kocasının başka bir kadına baktığını gören esas kadın sinirlenir ve ona "Beni aldattırsan seni öldürürüm" der.

Gülmeyin, inanın bana pekçokları bu yöntemi kullanıyor. Son derece basit, kalıplara sığının ve aşılması gereken bir yöntemdir bu.

Oysa kıskançlık, kendini kolayca ele veren bir duygudur; bir bakış bu duyguyu anlatmaya yeter. Ama istenirse daha özgün yöntemler de kullanılabilir, örneğin bir geçiş sahnesinde kadının kıskançlığıyla ilgili bir düşü verilir. (*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde Teresa'nın havuzda gördüğü düşü anımsayın.)

Öyküleme önemli bir kavram olduğu için, öyküyü kurmadan önce, öyküleme tarzını yakalamaya çalışmak, en azından kullanılacak kimi biçimleri belirlemek gerekir.



Öyküde anlatıcı kullanılacak mıdır? Öykü kronolojik sırayla mı işlenecekür yoksa *Güney* ve *Ağu*'ta olduğu gibi geriye dönüşlere dayalı bir anlam mı yeğlenmelidir? Öykü herhangi birinin gözüyle mi verilecektir? gibi soruların öykü kurulmadan önce yanıtlanması, senaryoyu sağlam bir biçimsel temele oturtma yolunda önemli bir adımdır.

Şimdi de, örneklediğimiz filmlerde bu adımın atılıp atılmayacağına bakalım.

Bir Başka Kadın'dan söz ederken, Woody Allen'in öyküsünü sağlam kurduğunu belirtmişük. Karakterin belirlenmesi ve sorgulama öncesine ilişkin başarısı yeterlidir Allen'in; ancak, öykünün gelişimi ve öncelikle de filmin ikinci yarısı incelendiğinde, öykünün kurulmasında ve öyküleme konusunda aksaklıklar olduğu görülür. Allen'in, kadının alacağı kararlara temel olması için senaryoya yerleştirdiği kimi öğeler gereksiz, kimisi de yersizdir.

Örneğin Marion kardeşiyle ilişkisini geliştirmeye karar verir çünkü kardeşini kendisini yeterince sevmediğini, aralarındaki ilişkinin zayıf olduğunu öğrenmiştir. **Öğrenmiştir** diyoruz çünkü bunu ona kardeşinin karısı söyler. Oysa, Marion kendisi bu gerçeğin ayırımına varmalıydı. Sorgulamasının sonucunda bu gerçeğe ulaşmalıydı.

İkinci bir örnek: Marion'un kocasından ayrılmaya karar vermesinin nedeni, onun Lydia ile ilişkisini öğrenmesidir. Oysa Marion, sorgulamasının sonucunda evliliklerinin görüldüğü kadar iyi olmadığını farketmiş, hatta kocasına "Benimle yerde şevişir miydin?", "Neden hiç yalnız kalamıyoruz?" gibi rahatsızlığını belli eden sorular sormuştur. Bu noktada, evliliğin bitmesi için kocanın kadını aldatıyor olmasına gerek yoktur. Çünkü Marion evliliğinin yaşamadığını anlamıştır. Ötesi, kocasını bir lokantada Lydia ile görmesi gereksizdir. Öyle ya, kocası kendisini aldatmıyor olsaydı ya da Marion bunu bilmeseydi, evliliğini bitirmeyecek miydi? Bitirmeyecektiye, sorgulamanın, o rahatsızlığın anlamı nedir?

Elbette bu söylediklerimiz, *Bir Başka Kadın* bir "sorgulama" filmi olduğu için geçerli. Eğer Allen, Marion'un başına gelen talihsizlikleri anlatıyor olsaydı, kocasının ihanetini ille de kendisinin anlaması gerekmezdi.

Örneklediğimiz diğer filmlerde de öykü/öyküleme hataları vardır. Örneğin *Med-Cezir Manzaraları*'nda, öyküleme hatası sonucu, öykünün gelişimi bulanık kalmıştır; öykünü bölümleri, net bir ayırım gerektiği halde, farkedilmez bile. Zeynep ne zaman Erol'dan intikam almaya karar verdi, bunun nedeni nedir, anlayamazsınız. Neredeyse bir aydır Erol'u hiç aramadığını, telefona çıkmadığını, Erol, Zeynep'i yeni işyerinde ziyarete geldiğinde söyleyince öğreniriz; ilişkisini sürdürüyorken bir yandan da Erol'un müşterileri ni birer birer elinden almasını anlamak güçtür.

Aynı filmde, daha basit hatalar da vardır. Örneğin kokteyl sahnesiyle başlayan yılbaşı gecesine ait sahnelerde, aynı gece geçen dördüncü sahnede o gecenin yılın son günü olduğu anlaşılır.

Büyük Yalnızlık'ta, konuya ilişkin en temel hata, gerekli bilgilerin seyirciye verilmemesidir. Bu yüzden film hiç inandırıcı olamamaktadır. Adam ve kadının kavgalarını, sözlerini anlamak manuklı bir temele oturtmak neredeyse olanaksızdır. Çiftin kişilikleri, ortak ve bireysel geçmişleri yoktur filmde.

Bu filmde, sözkonusu başarısızlığın önemli bir nedeni de "tipleme" hatasıdır.

"Tipleme"de, "tema", "öykü" ve "öyküleme" gibi sihirli bir sözcük, önemli bir



kavramdır. **Tipleme**, filmdeki kişilerle ilgilidir.

"Kahraman", "tip", "kişi" biçiminde de adlandırılan "karakter", bir senaryonun başlıca öğeleri arasında yer alır. Filmlerde konuşan, seven, düşünen, cinayet işleyen insanlar vardır; öykü için zorunludur bu. İnsansız film olmaz çünkü. ("İnsansız film" diyebileceğimiz türün ilk örneği sayılan *L'ours* (Ayı) filminde de ayılar "karakter" konumundadır.) Bunun yanı sıra karakterin önemini artıran bir başka öğe de, öykülerin karakterlerce belirlenmesidir. Öykü, söz konusu karakterin kişiliğine göre farklı biçimlerde gelişebilir.

Yine basit bir örnek: Adam eve gelir ki bir ne ne görsün, karısı aşığıyla al takke ver külah didişmiyor mu yataktaki!... Ne yapacaktır bu adam şimdi?... Eve erken geldiğine pişman olup oradan sessizce ayrılabilir, bir meyhaneye girip "Ben sevdim eller aldı" türküsü eşliğinde içebilir, bir sandalye çekip yatağın kenarına, "Hele şu işi bir görüselim" diyebilir. Diyelim ki silahı kapıldığı gibi ikisini de kalbura çevirdi, öyküde bir cinayet ve elbette ki bu cinayetin sonucu vardır şimdi. Ya da diyelim ki, cinayet işlemek yerine boşanmaya karar verdi; bu kez de öyküde bir boşanma ve bunun sonuçları yer alacaktır.

Görüldüğü gibi, adamın davranışı öyküyü belirliyor. Elbette ki adamın davranışını belirleyen de onun karakteridir.

Yanlış anlaşılmasın, öykü karaktere bu kadar açık kapı bırakmaz; önce öykü, ardından öykünün gerektirdiği karakter belirlenir çünkü.

Ama bu görüşün karşısını savunanlarda var. Örnek olması bakımından, Edward Dmytryk'in karakter konusundaki görüşlerine bir göz atalım: "... Nedense konu çoğu senaryonun gözdesidir. Bana göre ise ilgi odağı hep karakterler olmalı. Eğer karakterler yeterince ilginç ve iyi geliştirilmemişse konu da kendiliğinden gelir. Zaten "dram" demek, iki insanın karşı karşıya gelmesi demektir. (Sinemada Yönetmenlik, Edward Dmytryk, Türkçesi: Ülkü Uzun, Afa Yayınları, Sayfa: 14)

"Karakter"le ilgili olarak pekçok filmde karşılaşılan hata kişilerin gerçekte yaşayamayacak, gerçek olamayacak denli derinliksiz olmalarıdır. Böyle karakterlere "karton kişi" denir. Kişilerin "karton" olduğu senaryolarda Ahmet'in yerine Mehmet'i koyduğunuzda o da senaryoya uyar çünkü, senaryo derinliksizdir ve psikolojiyi dışlar.

Gerçek yaşamda her insan diğerlerinden farklıdır; her insan "ayrı bir dünya"dır. Konuşması, gülüşü, uzun boylu ya da kısa boylu oluşu, göz rengi, beğenileri, ahlak anlayışları, birikimleri, saplantıları, hobileri, hatta "hava"ları birbirinden farklıdır insanların; bu farklılık o insanı kendisi yapan şeylerin toplamından oluşur.

"Tipleme" kavramı işte bu noktada karşımıza çıkar.

Karakterin belirlenmesidir tipleme.

Senaryoda yeralacak kişilerin önceden belirlenmesi gerekmektedir; seyircinin o kişinin davranışlarını, düşüncelerini anlayabilmesinin yolu onu tanımasından geçer. Dolayısıyla kişinin net çizgilerle belirlenmesi ve bu özelliklerin seyirciye iletilmesi zorunludur. Bu öyle ustalıklı yapılmalıdır ki adam karısıyla aşığına öte dünyaya postaladığında seyirci şaşırmasın. Adamı öyle bir durumda "namusunu kanla temizleyen" birisi olarak tanıttıktan sonra, karısını icraat üstünde yakaladığında sessiz sedasız çekip gittiğini göstermek seyirciyi güldürmekten başka bir işe yaramaz. Kişiler gerçek yaşam-



SİNEMATEK.TV

da -çoğunlukla- tutarlı davranırlar; dolayısıyla film kişileri de tutarlı davranmalı; çelişkili ya da kararsız davrandıklarında da bunun bir nedeni olmalıdır.

Tiplemede en belirgin sorun, ayrıntılarına varıncaya dek karakteri belirleyen uygun öğeleri bulmak ve uygun biçimde senaryoya yerleştirmektir. Bu sorun altiltilmediğinde tutarsız davranan ya da davranışlarının nedenini anlayamadığımız karakterler çıkar ortaya.

Örnekleyelim: *Med-Cezir Manzaraları*'nda, Zeynep, Erol kendisine "kırmızı elbisesi varsa giymesini, onu inanılmaz bir yere götüreceğini" söylediğinde neden, "Ağır ol bakalım; gecenin bu vaktinde nereye gidiyorsun?" demez? O garip yerde, Erol kendisine esrar uzattığında, neden reddetmez esrarı? Bu soruları yanıtlamak olanaksızdır çünkü Zeynep yeterince belirlenmemiş ve seyirciye tanıtılmamıştır; tipleme yetersizdir. Bu yüzden de, Zeynep Erol'a "Sen tam bana göresin" dediğinde bu söz havada kalır.

Büyük Yalnızlık'ın karnesine baktığınızda, en zayıf notu 'tipleme' dersinden aldığını görürsünüz. Karşınızdakiler biraz aydın havalı iki insandır yalnızca; "O nasıl biridir?" sorusunu yanıtlamaya çalışmak boşunadır.

Kadın yalnız kalmaktan korktuğunu itiraf ettiğinde de, bu itiraf, kadını tanımadığımız için boşlukta kalır. Oysa kadının korkusunu anlasak ve ona hak versek bile, onun da ötesi vardır: Kadın gerçekten bir başkasına muhtaç mı, sosyal bir insan mı, tek başına ayakta duramayacak kadar zayıf birisi mi?...

Yukarıda örneklediğimiz diyalog gibi, "tipleme" olmadığı için havada kalan başka diyaloglar da vardı filmde: "Gene etime göz diktin.", "Hayatımın içine ettin", "Bizi düpedüz aşağılıyorsunuz" gibi...

Böylece, bu yazıda değineceğimiz son senaryo öğesine, son sihirli sözcüğe gelmiş olduk: "Diyalog".

Filmlerde insanların konuşmalarının kullanılmasının birden çok nedeni vardır: Diyaloglar; olayın ilerlemesine katkıda bulunur, seyirciye bilgi aktarır, kişilerin ruh durumlarını ortaya koyar vb. Bu işlevleri nedeniyle son derece önemli bir öğedir diyalog. Kimi senaryolarda rastladığımız gibi, diyalogların bir başkasına, çoğunlukla da bir yazara yazdırılmasının nedeni, diyalogların önemi ve diyalog yazmanın zorluğudur. Gerçekten de, diyalog yazmak ayrı bir ustalık gerektirir.

Diyaloglar konusunda çok bilinen birkaç doğruyu yinelemekte yarar var: Sinema herşeyden önce görsel bir sanat dalı olduğu için diyaloglar ancak gerektiğinde kullanılmalıdır. Görüntüyle anlatılabilecek birşey diyaloglara yüklenmemelidir; böyleleri durumlarda diyalog gereksizdir ve çoğunlukla sahneye zarar verir. İzlediğimiz filmlerin pek çoğunda, "Canım sıkılıyor", "Seni seviyorum", "Çok üzgünüm" gibi diyalogların çoğunlukla yersiz kullanıldıkları görülür. Yersizdir çünkü oyuncu bir bakışıyla anlatabilir bu tip ifadeleri.

Unutulmaması gereken bir doğru: Sinemada diyalog yardımcı bir anlatım aracıdır; asıl araç görüntüdür.

Kişiler kendi karakterlerine uygun konuşmalıdırlar. Bir çiftçi bir profesör gibi konuşmamalı, namusuna düşkün bir kadının konuşması, bir fahişenin konuşmasına benzememelidir... Diyaloglar mümkün olduğunca kısa ve öz olmalı, kurmaca izlenimi vermemeli, kesinlikle edebi olmamalıdır.



Senaryolarda diyaloglarla ilgili en büyük karşılaşılan bir hata da kişilerin yazı diliyle konuşturulmalarıdır. Oysa yazı dili ile konuşma dili farklıdır. Gerçek anlamda, son derece entelektüel insanlar bile, özellikle hazırlıksız konuştuklarında, duralayarak, hatta kekeleyerek, yarım ya da devrim tümcelerle konuşur, yanlış sözcükler kullanırlar. Dolayısıyla filmlerde süslü, eksiksiz, pürüzsüz konuşmalarına gerek yoktur.

Ne yazık ki bu gerçek gözardı ediliyor pekçok filmde. Örneğin *Med-Cezir Manzaraları*'nın yılbaşı kokteyli sahnesinde, Zeynep'in arkadaşı Emel'in konuşmaları fena halde kitabidir. Kokteylden sonra gittikleri lokantada da benzer biçimde konuşur Emel. Aynı hata Erol'un Zeynep'e işle ilgili bilgi aktardığı sahnecinin diyaloglarında da kendini gösterir. İşte bu sahnelerden alınmış birkaç örnek: "Buradaki memureler arasındaki en çarpıcı konu Erol Ersoy'un günlük sakal kurudur... Döviz kurları ikinci en çarpıcı konudur", "Çocukların elinden malulen emekli olmama birkaç yıl kaldı. Cephe gerisi rüyalarım giriyorum.", "Sen bu herifin nasıl yaşadığını ucundan öğrensen birkaç sene evden çıkamazsın korkudan...", "Japonya'daki bilmem kaç ölçekli deprem ya da Bush'un kanser söylentileri bu rakamlardan önce senin beyninin kıvrımlarına yansımali", "Teknik bilgiler, sıradan insanların içinde boğulacağı ayrıntılardan ibarettir."

Kitabi diyaloglar kadar sık rastlanan bir başka hata da yanlış diyaloglardır.

Mahinur Ergun'un filminde, filmin adında da kullanılan "med-cezir" kavramının özel bir anlamı vardır ve bu Ümit'in ağzından açıklanır: "Zeynep'e ilişkisindeki med-ceziri yaşatan Erol'un kafasındaki med-cezir olmalı... "Bir başka sahnede ise bu kez Zeynep aynı kavramı kullanır: "Bu ilişkide ben bir çakıлтаşıyım... Bir med-cezir... Dalgalarım inip çıkıyor ve ben birşey yapamıyorum." Kavramın ilk kullanımı doğru, bu diyalogtaki kullanılışı ise yanlıştır. Med-cezir Zeynep'in kendisi değil, Erol'la ilişkisindeki iniş-çıkışlar, birlikteliklerindeki gel-gittir.

Yine *Med-Cezir Manzaraları*'nda, bu kez diyalogun sahne içindeki yerleştirimi-ne ilişkin bir not düşelim: Bir sahnede Ali, Ahmet Amca ve Zeynep konuşmaktadırlar. Konuşma kesilir, bir an sonra Ankara'dan dönen Erol odaya girer. Aynı hata kokteyl sahnesinde yinelenir: Zeynep'le Emel'in konuşmaları bittikten sonra, bir anlık suskunluktan sonra Erol yanlarına gelir.

Oysa gerçek yaşam bunca düzenli değildir; sevdiğiniz kıza ilk kez açılacağınız anda telefon çalabilir ya da bir saucının "domates, biber, patlıcan" diyen sesi odaya dolabilir.

Aynı filmde yanlış diyalog kullanımına son bir örnek: Ümit ve Zeynep, finale doğru, çay bahçesinde tartışırken, Ümit çok başarılı bir diyalog kullanır: "Beni de seviyordun! Biliyorsun ki geçcebiliyordun sevgi! Bu da geçecek..." Aynı karakter bir an sonra, Zeynep'i hâlâ sevdiğini yeni anımsamış gibi, "Biz de bazı şeyleri deneyebiliriz" der. Film boyunca durup durup ta o an bu sözün söylenmesi yersizdir. O saatte, Zeynep Erol'un yaşamından kaygı duyuyorken böyle bir söz etmek yanlıştır ve bize tanıtılan dengeli, ağırbaşlı Ümit'in kişiliğine aykırıdır. "Tema", "Öykü", "Öyküleme", "Tipleme" ve "Diyalog" gibi öğelere ağırlık vererek, kimi filmlerin senaryolarını irdelemeye, eksiklikleri saptamaya çalışuk. Amacımız, bir bütün olarak senaryonun, özellikle de ele aldığımız kavramların önemine dikkat çekmekti.

Bu kavramlar önemlidir çünkü daha başarılı filmlere giden yol, en başta bu sihirli sözcüklerden geçmektedir...

GERÇEKLİĞİN EN BÜYÜK KUSTASI
ERICH VON STROHEIM

ALİ DİNÇEL

Tamamlayamadığı ya da zorla elinden alınıp, kesilerek gösterilen filmleriyle bile sinema tarihinin en büyük isimlerinden biri olabilmisti, Erich von Stroheim. Çoğunlukla Welles ve de Sica örneklerinde olduğu gibi, başkalarının yönettiği filmlerin güçlü oyuncusu olarak tanınan sanatçı, oyun ve romanlar da yazarak çok yönlü bir yaratma gücüne sahip olduğunu kanıtlamıştı. Ama von Stroheim'ı sessiz sinema döneminin en büyük sanatçılarından biri yapan, yönetmenlik yaşamında sanatçı özgürlüğünün türlü gerekçelerle kısıtlanmasına karşı takındığı ödün vermez tavır ve gerçekçiliği uygulamadaki değişmez tutumu olmuştur.

Eric Oswald Stroheim adıyla Silezyalı bir musevi tüccarının oğlu olarak 1885'te Viyana'da dünyaya geldi. Askeri Akademiyi bitirerek imparatorluk ordusunda süvari teğmeni olarak görev aldı. Sonra gazetecilik yaptı ve 1909 yılında Amerika'ya göç etti. Buradaki ilk yılları hakkındaki bilgiler çelişkilidir. A.B.D., hatta Meksika ordusunda da hizmet gördüğü söylenmektedir. 1914'te Hollywood'a gitti. Avusturya aristokrasisine mensup olduğu savıyla soyadına von sözcüğünü ekledikten sonra Griffith'in birkaç filmde figüranlık yaptı. Daha sonra ünlü *Hosgörüşlülük*'te Griffith'in ve 1915-17 arasında da başka yönetmenlerin yanında asistanlık yaptı. Griffith'in *Hearts of the World* adlı savaş filmindeki acımasız Alman subayı rolüyle tanındı ve bu tür rolleriyle sonraları Amerikan kamuoyunda "Nefret etmek için Sevdiğiniz Adam" deyimiyle ün kazandı.

Hollywood'da sempati kazanması kendi yazıp, yönetip, oynadığı filmlerin ilki olan *Kör Kocalar*'ı (1918) çevirmesini sağladı. Saf bir Amerikalı evli kadının ahlaksız bir Prusyalı subay tarafından Avusturya Alpleri'ndeki bir tatil yerinde baştan çıkarılmasını anlatan bu film entelektüel bir yaklaşımla cinselliğe değinen ilk Amerikan filmlerinden biridir. Geleneksel melodramatik konusuna rağmen zengin ruhsalimsel niteliklere sahip olan yapıt büyük tecimsel başarı sağladı.

Zina ile ilgili üçlemesinin ikinci filmi oluşturan sonraki yapıtı *Şeytanın Maymuncuğu* (1919) hakkındaki bilgimiz çok az. Ancak yönetmenin planladığı şekilde gösterime çıkabilen son filmi olduğu gerçektir.

Çılgın Eşler (1922) adlı üçüncü yapıtı ise yapımcılarla başının derde girdiği ilk büyük von Stroheim filmi oldu. Riviera'da yaşayan yine çapkın ve sefil bir Rus kontunun (von Stroheim) zengin Amerikalı turist kadınları kandırmasını konu alan filmi, yönetmen iki bölüm olarak planmamıştı ve özgün şekliyle 5,5 saat sürüyordu. Hem uzun bulunduğu, hem de otelleri ve gazinoları ile Monte Carlo'nun ana meydanını tüm ayrıntıları ve gerçek ölçeği ile Universal stüdyolarında inşa ettirerek yaptığı, 1 milyon doları aşan harcamalar nedeniyle yapımcılar filme el koydular. Sonradan Hollywood'un harika çocuğu



olarak ün yapacak olan ve adına hâlâ özel ödülleri dağıtılan Irving Thalberg, filmin 3,5 saate indirilmesini sağladı. Bu işlemin kimler tarafından yapıldığı da çok ilginçtir: Thalberg, aslında filmin uzunluğundan çok aşk ve cinsellik konusunun işleniş biçimine karşıydı. Filmin sansürde kesileceğini varsayarak 24 kişilik tüm sansür kurulunu Hollywood'da davet etti. Kendilerine verilen önemden sarhoş olan bu memurlar büyük bir zevke makaslarını çalıştırdılar. Thalberg ayrıca ara yazıların birçoğunu da değiştirdi.

Bozulmuş şekliyle bile *Çılgın Eşler*, savaş sonrası Avrupa'daki sosyal çöküntünün başlarıyla verildiği bölümleri ve kişiliklerin ustalıklı işlenmesiyle eleştirmenlerin beğenisini kazanarak masrafını kurtardı. Bu sayede *Atlıkarınca* (1922) adlı bir filmde yeni bir erotik üçlemenin ilk filmini çevirmeğe başlayan von Stroheim, Avusturya İmparatorluğunun harp öncesi çöküşünü göstermek istiyordu. Ne yazık ki bu kez, Viyana'nın dev eğlence parkı Prater'i aynen inşa etmeğe kalkması, Thalberg tarafından işten kovulmasına neden oldu. René Clair, bu olayı sinema tarihinde bir dönüm noktası olarak göstermiş ve sonradan Amerikan sinemasına egemen olacak anlayışın o gün başladığını belirterek "Hollywood denen sinema kentinin gerçekten kurulduğu tarih" olarak göstermiştir.

Atlıkarınca'nın Rupert Julian tarafından tamamlanmasından sonra von Stroheim, ilk üç filminde aynı zamanda oyuncu olarak halk tarafından sevilmesi sayesinde, 1923'te başka bir stüdyoda sinema tarihinin en büyük yapıtlarından biri olan *Açgözlülük*'ü çevirmeğe başladı. İlk filmlerinde belirginleşmiş olan, lirizmden tamamen uzaklaşıp gerçeği tüm çizgileri ve tüm karşıtlıklarıyla anlatma şeklindeki kendi tutkusunun, en tipik örneği oldu bu film. Konuyu natüralist Amerikan romancısı Frank Norris'in McTeague (1899) adlı romanından uyarladı. Uyarladı yerine romanı tüm ayrıntılarıyla sahneledi demek gerekebilir. Çünkü bu kez San Francisco'da geçen öyküyü tamamen gerçek mekanlarda görüntüledi. Roman, Zola'nın Meyhane'si gibi, 19. yüzyıl natüralist akımına uygun olarak insanların kişiliklerinin soyaçekimden etkilendiğini savunuyordu. Kötü, acımasız kişilerin çocukları olan McTeague ve karısı Trina, kaçınılmaz kişilik değişimine uğrayıp trajik sonlarına ulaşıyorlardı. McTeague dişçilik yaparken karısı piyangodan 5 bin dolar kazanır ve bu paranın tutsağı olarak bir kurşun harcayamaz hale gelir. McTeague bir rakibinin aldatması sonucu işini kaybeder. Çifti, para yüzünden anlaşılamaz ve giderek kendilerini sosyo-ekonomik bir çöküşün içinde bulurlar. Kendini içkiye veren McTeague, sonunda alunlarını ele geçirmek için karısını öldürür. Romanın sonunda Ölüm Vadisi'nde, kaçak McTeague, kendisini aldatan rakibi Marcus'la karşılaşır ve onu başına tabanca kabzasıyla vurup öldürür. Fakat mücadele sırasında ceselle kelepçelenmiştir. Bu öykü Hollywood'un tecimsel eğlence anlayışına uygun düşmüyordu. Oysa ki von Stroheim seyircilere gerçeği olduğu gibi göstermek tutkusuyla olan biten herşeyi gözler önüne sermişti. Filmin boyutundan yine tedirgin olmadı. Fikirlerinin boyutu onu yalnızca tedirgin ediyordu.

Dokuz aylık çekim uğraşından sonra, 1924 başlarında kurgu tamamlandığında, ancak 5 saate inebilmiş bir film ortaya çıkmıştı. Von Stroheim'in yeni patronu Samuel Goldwyn de bu uzunluğu fazla buldu. Zaten o sıralarda Metro Pictures ve Louis B. Mayer şirketleriyle birleşip ünlü dev Metro-Goldwyn-Mayer'in oluşmasını sağlamakta meşguldü. M.G.M. kurulunca Thalberg'i işe aldı ve onu ilk olarak von Stroheim'i bir kez daha hiza getirmekle görevlendirdi. Gösterimi gecikmiş olan film aceleyle, ne romanı ne de



senaryoyu okumamış bir kurgucu ya da senaryo yazarı olarak üçü kesilip atılan filmin tüm arayazıları yeniden yazdırıldı ve kesilen kısımlarda olup bitenler bu yazılarla anlatılmaya çalışıldı. Kesilen kısımlarının yok edildiği film, tüm sinema boyunca bu şekilde gösterilmiş ve bir başyapıt olarak alkışlanmıştır. Yönetmeni ise filme sahip çıkmamış ve seyretmeyi yadsımıştır. Yıllar sonra 1950'de, Fransız Sinematek'i'nde Henri Langlois'nın ısrarlarıyla filmi seyreden von Stroheim, fikrini soranlara şunları söylemişti: "Bu filmi seyretmek mezarın bir ceset çıkarmak gibi geldi bana. Küçük bir tabut içinde bir miktar toprak, korkunç bir koku, küçük bir omurga ve omuz kemiği ile karşılaştım." Buna rağmen hâlâ bir başyapıt olarak kabul edilmektedir. Çünkü von Stroheim'in çekimlerde gösterdiği özen, dış ve iç çekimlerde dekora verdiği önem, insanla çevresi arasındaki bağınuyı gözden kaçırmayarak en küçük ayrıntılar üzerinde durması, insanların en kirlî yönlerine kadar uzanarak yarattığı ruhsalbilimsel yoğunluk şimdiye kadar aşılamanayan bir gerçekçilik örneğini oluşturmaktadır. Çekimlerde tüm çarpıcılığı ile kullandığı ultra alan derinliği sonradan Welles'in *Yurttaş Kane*'inde (1940) buluruz. Kamera hareketleri- ni de Antonioni'yi etkileyecek tarzda sınırlı tutmuştur. San Francisco sokaklarındaki çekimlerin güzelliğine ise hiçbir belgesel filmde rastlanmamıştır.

Açgözlük'ün başarısı, von Stroheim'in 1925'te hem de Thalberg tarafından yeni bir filmde görevlendirilmesini sağladı. Ama artık koşullar değiştirilmişti. Filmin konusu, baş oyuncularını hep önceden saptanmıştı. Senaryoyu da tek başına yazmasına izin verilmedi. Lehar'ın ünlü opereti *Şen Dul*'un bu sessiz uyarlamasında çalışmak, von Stroheim için üzüntü verici olmuştur. Hayali bir ülkede geçen bu hafif komediye Avusturya İmparatorluğunun çökme nedeni olan çarpıklıkları ustaca yansıtmaya rağmen, "Bu filmi evde besleyecek çocuklarım olduğu için yaptım" diyecek kadar işini sevmemiş ve erotik birçok sahnenin stüdyonun baskısıyla kesilip atılmasını umursamamıştır.

Erich von Stroheim'in sonraki filmi *Düğün Marşı*'nın (1928) iki bölüm olarak hazırlanmasını bağımsız yapımıyla başlangıçta onaylamıştı. Ama bütçenin yüzbinlerce dolar aşılması üzerine filmi Paramount'a satmak zorunda kaldı. Filmin yeni sahibi kısaltılmasından yanaydı ve bunun da yönetmenin yakın arkadaşı Josef von Sternberg'le beraber yapılmasına razı oldu. İki yönetmen kurguda fazla birşey atlamadan filmin katedraldeki düğün sahnesiyle biten ilk bölümünün gösterime çıkmasını kararlaştırdılar. Bir yere kadar von Stroheim'in istediği olmuştu ama stüdyo zararını azaltmak için yine yönetmenlerden habersiz olarak iki bölümü rastgele birleştirip *Balay*ı (1929) adı altında Avrupa'da gösterime sokuyordu.

Von Stroheim adı müsrife çıkmış lanetli bir yönetmen olmuştu artık. Ancak dehasını da kabul ettüklerinden kendisine bir şans daha verdiler. *Kraliçe Kelly* adlı bu macera filmi ise ne yazık ki tamamlanamadı. Filme para yatırmış olan başoyuncu Gloria Swanson, sesli filmin artık moda olması üzerine iş yapmayacağından korktuğu projeden vazgeçti. Ama yarım kalmış filmi kurgulayıp, 1930'da sessiz sinemanın henüz geçerli olduğu Avrupa ve Güney Amerika ülkelerinde gösterilmek üzere gönderdi. Tabiatıyla bu film de yönetmeni tarafından kabullenilmemiştir.

Sesli sinemanın başlamasıyla da von Stroheim'in yönetmenlik serüveni sona ermişti. Bunun nedeni ses değil, aynı yıllarda başlayan ekonomik kriz nedeniyle pahalı film yapımından kaçınılması ve sözlü, şarkılı, danslı filmlerle, halkı çeken sinemanın o yıllarda



Amerika'nın dördüncü büyük endüstrisi haline gelmişti. Von Stroheim kendisini yine büyük bir sanatçı yapan oyunculuğa döndü. James Cruze, Rol Del Ruth, George Fitzmaurice gibi yönetmenlerin ilk sesli filmlerinde güçlü kompozisyonlar yarattı. Bu arada senaryo ve diyalog yazmasına da izin verildi.

1932 yılında Fox şirketi her nasılsa von Stroheim'in bir B filmi yönetmesini kararlaştırdı. O yıllarda filmler çift olarak gösteriliyor ve esas filmden önce gösterilen önemsiz yapımlara "B filmi" deniyordu. Yönetmene Walking Down Broadway adlı bir oyunun uyarlamasını yapması önerilmişti. Oyunda New York'ta beraber yaşayan iki genç kızın başından geçen eğlenceli olaylar anlatılıyordu. Von Stroheim yeniden eline geçirdiği yönetmenlik şansını kaçırmamak için elinde geldiği kadar ekonomik hareket etti. Tüm dikkatini filmin James Wong Howe tarafından çekilen fotoğraflarına verdi ve verilen bütçenin ve sürenin altında filmi tamamladı. Ama bu basit öykünün kendisine sağladığı olanaklardan yararlanmış, iki genç kız arasındaki ilişkileri lezbiyen olduklarını ima edercesine görüntülemişti. Film seyreden Fox'un başkan yardımcısı çılgına döndü. Von Stroheim son kez olarak yönetmenlikten kovuldu. Yapılan masraflı kurtarmak için yeniden bir senaryo yazılarak, aceleyle çeşitli yönetmenlere çekimletir yapılarak, von Stroheim'in "işe yarar" film parçalarıyla bir araya getirildi ve 1933'te *Hello Sister* adıyla gösterime çıkarıldı. Filmde yönetmen olarak başkalarının adına yer verildi. Erich von Stroheim filmde rol de almıştı. Ama onun oyunculuğunu zararlı bulmadıklarından filmde kalmasına izin verdiler.

Von Stroheim oyunculuğu yine başka yönetmenlerin filmlerinde sürdürdü. 1936'da Fransa'ya gidip en önemlisi Renoir'ın *Harp Esirleri* (1937) olan çeşitli filmlerde rol aldı. II Dünya Savaşında tekrar Amerika'ya dönüp o yıllarda çevrilen polisiye, macera ve savaş filmlerinde haydut ve Nazi subayı rollerini başarıyla oynadı. 1946'da tekrar Fransa'ya döndü. Arada rol aldığı tek Amerikan filmi olan Billy Wilder'in *Sunset Bulvarı*'ndan (1950) başka, 1957'de Paris'teki ölümüne dek hep Fransız filmlerinde oynamıştır.

André Bazin, von Stroheim'in sinemasını şöyle tanımlamıştı: "Hiç süpheşiz görüntünün dışavurumculuğuna da, kurgunun hilelerine de en çok karşı çıkan Stroheim'dir. Stroheim'da gerçek, kendi anlamını upkı komiserin bütüp tükenmeyen sorgusu altındaki sanık gibi itiraf eder. Stroheim'in yönetim ilkesi basittir. Dünyaya, acımasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakınlık ve ısrarla bakmak. Düş gücü sonuna kadar çalıştırıldığına bir Stroheim filmi, istenildiği uzunluk ve büyüklükte tek bir çekimden meydana gelmiş gibi görünür."

Erich von Stroheim bir naturalist, aynı zamanda ironik bir fantezisti. Esas konu olan cinsel sapıklıkları, de Mille gibi duygularla oynamak veya Lubitsch'in yaptığı gibi maddeciliği sergilemek için kullanmıştır. Kendisinden sonra Bunuel'in yaptığı gibi cinsel patalojiyi, başlıca ilgi alanı olan yaygın kültürel çöküşü göstermek için kullanmıştır. Avrupa aristokrasisinin çürümesi, Amerikan burjuvazisinin çürüyebilirliği, değişen değer yargılarıyla alçalan kitleler, filmlerinde tekrarladığı temaları oluşturmuştur. 19. yüzyıl sonları Avrupası'nın derin kültürel karamsarlığı ya da başarısızlığa uğramış idealizmin acı tortuları ile soylarının kendiliğinden yarattığı itici güçlerin esiri olmuş insanların acıklı hali dengeli biçimde verilmiştir, filmlerinde. Sanat anlayışı nedeniyle sonuçta kendisi de, yaradılışından gelen itici gücün kurbanı olmuş ve ölümünden yirmi-beş yıl önce yönetmenlikten uzaklaşmak zorunda kalmıştır.



ERIC VON STROHEINFILM FILMOGRAPHIE

Flümmen Chronik

- | | |
|------|--|
| 1918 | BLIND HUSBANDS (Blind Husbands)
b. Buch von Stroheim. |
| 1918 | THE DUEL & PASSION (The Duel and Passion)
b. Buch von Stroheim. |
| 1922 | POULIN WIVES (Poulin Wives)
b. Buch von Stroheim. |
| 1922 | THE MERRY (A. MERRY) (A. Merry)
f. Robert Holman (Stroheim is als Produzent)
b. Buch ad parolisch. |
| 1923 | CRUEL (Aggression)
b. Buch von Stroheim (Frank Martin in Mr. Torgue with commedia). |
| 1923 | THE MERRY WILLOW (The Merry Willow)
b. Buch von Stroheim, Benjamin Glazer (Victor Lewis von Leo Stroim
operiert mit Stroheim). |
| 1928 | THE WILDING (The Wilding)
b. Buch von Stroheim, Harry Carr. |
| 1928 | THE WILDING (The Wilding)
b. Buch von Stroheim. |



1911.4.10 SISTER (Maurice Kucharsky)

V: Alan C. Crouse, Alfred Wertheim, Erich von Stroheim. (Stroheim in role)

E: Erich von Stroheim, Leonard Spangolone (Dances Presenting Working Women Broadway with symphonies).

Picture somewhat badly scratched. Values the presentation otherwise somewhat of a disaster especially in the picture house collection.

Valued Pictures

1914.10.17 18 Prints per copy only

The Heart of the World (V: David Wark Griffith)
The Heart of Humanity (V: Alan Crouse)

South for Sails (V: Rupert Hughes)

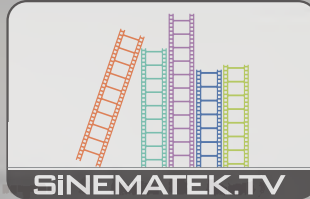
The Great Gables (V: James Crane)

Three Faces East (V: Roy Del Ruth)

Friends and Lovers (V: Victor Sjöström)

The Lost Squadron (V: George Archainault)
An Eye for an Eye (V: George Fitzmaurice)

Common Moments (V: David Wark Griffith)



- 1956 **The Circus of Dr. Q.** (V. Richard P. Johnson)
- 1956 **Monterey Incident** (V. Richard P. Johnson)
- 1957 **Grand Mission** (V. Richard P. Johnson)
Monterey Incident (V. Richard P. Johnson)
 1. 1956 (V. Richard P. Johnson)
- 1958 **Los Angeles to New York** (V. Richard P. Johnson)
Los Angeles to New York (V. Richard P. Johnson)
Los Angeles to New York (V. Richard P. Johnson)
Los Angeles to New York (V. Richard P. Johnson)
- 1959 **Monterey Incident** (V. Richard P. Johnson)
Monterey Incident (V. Richard P. Johnson)
Monterey Incident (V. Richard P. Johnson)
Monterey Incident (V. Richard P. Johnson)
- 1960 **The Circus of Dr. Q.** (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
- 1961 **The Circus of Dr. Q.** (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
- 1962 **The Circus of Dr. Q.** (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
- 1963 **The Circus of Dr. Q.** (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
- 1964 **The Circus of Dr. Q.** (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
- 1965 **The Circus of Dr. Q.** (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
- 1966 **The Circus of Dr. Q.** (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
- 1967 **The Circus of Dr. Q.** (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
- 1968 **The Circus of Dr. Q.** (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
- 1969 **The Circus of Dr. Q.** (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)
The Circus of Dr. Q. (V. Richard P. Johnson)



SİNEMADA ANLAM OLARAK KÖTÜ: III

MARTIN SCHLAPPNER

Bu *Série Noire* filmleri ölüm ve cinayetlerle büyüleyicidir; kaçakçılığın, hırsızlığın, santajın, dolandırıcılığın, muhbirliğin ve ihanetin her zaman ödülü olan vahşi, berbat iğrenç ölümle büyüleyici. Aynı zamanda da kötü'nün (kardeşi, vicdansızca acımasız olan ölümle, dolambaçlı yolunu karanlığın) içinde el yordamıyla yürüten iğrenç varoluşun değişmez sonu ölümle büyüleyicidir. 'Polisiye film' suçu dışardan, hep ahlakın duruş noktası olan polisin bakışından verir.

Série Noire filmi suça suçlunun bakışından yaklaşır; merkez ilgisi suçun kendisidir, dedektiflerin yakalaması, duruşma, cezalandırma değil. Polisler gözükmez ya da çoğunlukla uzaklarda, tabii ki geç kalarak ortaya çıkarlar. Bir harekette bulunmaya kalksalar, bu yanlış bir hareket olur. Bu filmlerin ilgisi bütünüyle suçun kendisinde toplanmıştır, kötü'nün kokusunda, çürüme ve ölümün buğusunda.

Bu filmlerde kahraman olarak, gözüken dedektifler acımasız ve kokuşmuştur ve kimi zaman katil kendileridir. Gözde kahraman sonuçta, adaletle suç ve tarzları, araştırmaktan incelmış, sinik bir zevk alan gölgeli özel dedektiftir. Hep canavar olarak gösterilmeyen -bu tip filmin iç mantığına uygun olarak- suçluların peşindedir; yüzleri, kötü'nün kuşku götürmez damgasını taşımaz, bazen cana bile yakındırlar. Geçmişin bıraktığı izin, ruhuna kötü'nün girdiğini gösteren *Scarface* gibi apaçık bir cani ortadan kalkar. Bu filmlerde hepsi karışık duygular içinde melege benzer katiller, komplekslerle kafası karışmış gangesterler, nevrotikler, yalnızlar, lekelerinden arınmışlar, sadistler, mazoşistler buluruz. Ve kurbanları da karışık duygular içindedir. Kuşkusuz onlar da masum değildir. Onlar da çoğun karakter özellikleri ve eylemleriyle suç dünyasına olan bağlantılarıyla kuşkuya tabidir. Genellikle kurbanlardan daha hızlı değildirlir. Bu suçlular düz insanlardır, aileleri vardır, çocuklarını severler. Kadınlar sapmış, uyuşturucu düşkünü ya da alkoliktir. Yıpranmış, yorgun düşmüş, erkekleri tuzağa düşürdükleri tutkunun tuzağına kendileri düşmüş, kendi tuzaklarının kurbanı, şiddetle her durumda büyülenmiş, ölümün dinamiklerinin çekimine kapılmışlardır.

Şiddet kend i içinde bir son dur. Kat i ller öldürür çünkü bir i öldürmelerini söylemiştir, para için, kızmadan, nefret etmeden, sanki önhazırlanmayla. İnsanlıkla ilgili görünmeyen ayrı bir ırka aittirler. Kendi imleri ve tikleri vardır. Bazıları soğuk ince, bazıları kendi değişmez kibirlerini öcünü almak için birdenbire içgüdülerini serbest bırakan aşâğılık korkaklardır. Ama öldürmek çılgınlığı sırasında sakinliklerini korurlar çünkü zevkini çıkarmak isterler. Öldürme yöntemleri oldukça yaratıcı ve vicdansızca vahşidir. Zalimlikleri kendinden beslenir; hiçbir ereği yoktur ve tam da bu yüzden eğlenmede son sözü söyler. Güdüler nadiren açık seçiktir, iyi ve kötü güdüler i çinden çıkılmaz biçimde birbirine karışmıştır.

Bu filmlerin bütün bütüne moral belirsizliği, gerilimden çok korku doğurmaya yöne-



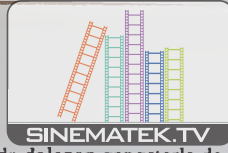
SINEMATEK.TV

liktir ve bunda da başarılıdır; bu belirsizlik bir karabasan, varoluşsal bir baskı atmosferi yaratır. Bu filmlerin kötü'yü gösterme ereği dikkati etik buyruklar üstünde odaklanmanın tek yolu bu olduğu için midir? İnsan böyle düşünmeye yönelebilir çünkü suçlular her zaman bir sona saplanırlar; hapis, delilik ya da ölüm. Bu filmler, en gözüpek vuruşlarla ahlakdışılığı göstererek, kuşku götürmez biçimde kötü karakterleri ve eylemleri sergileyerek, izleyicinin zihin ve belleğine moral olanı utkusunun etkisini bırakmak üzere mi yola çıkmışlardır? Ya da bu tür filmler yaratıcı bir ahlakdışılığa mı tanıklık etmektedir? Hayır, bildiğiniz gibi, yıkıcılık ufkunda toplum üstüne çöken yeni bir ahlak belirmemektedir. Burada ilgi konusu ne moral ne de ahlakdışıdır. Bu filmlerin ortak noktası, belirsizlikleridir, bazılarında diğerlerinden daha açık olarak ortaya konsa da.

Bu *Série Noire* filmlerinin doğurduğu kaygının, zamanımızın köklenen genel keyifsizlik için bir ifade sağlayarak terapik bir işlev gördüğü söylenmiştir. Bu yorum, oldukça zorlama görünmektedir, pragmatik olmaktan çok spekülâtif. Yine de, genel konuşulursa, suç filmlerinin psikohijyenik bir işlev gördüğünden kuşkulanılmaz. Doğrudur ki alarma geçmiş öğretmenler bütün deneyimleri hiçe sayarak, bize durmadan suç filmlerinin, giderek Westernlerin suçu özendirdiğini ve giderek kafaya kazıdığını söylemektedirler. Bu özdeşleşmenin, suçlunun taklit edilmesine yolaçtığı ifade edilmektedir ve sonuçta, yasaklanması gereken, suç filmlerinin bu hesaplanamaz tehlikesidir. Bu korkularda bir doğruluk zerresi vardır. İncancıma göre, filmlerin, çevreleri tarafından travmaya uğramış gençleri, kuşkusuz her durumda kendilerinin olacak suç kariyerlerine başlatıldığı doğrudur. Ancak suç filmlerinin, tek başına, suçlu yetiştirdiği kuşkuludur. Etik olarak belirsiz suç filmlerinin ya da moral olanın utkusunun sonda bütün bütüne güdüsünün kırıldığı ve kötü'nün keyfi için yalnızca mazeretin bir benzerimi sağladığı diğer filmlerin durumunda bile kuşku götürür. Görünüşte, belli suçluların duruşmalarında öne getirilen kanıtlarla gerçekleşen suç sinemasının düşünülen moral tehlikelerinden daha öncemlisi, toptan bir cesved ve saygıdeğer bir yaşam tarafından kalıplanan normal yurttaşlar için kötü'nün resmedilmesinin, önemli bir psikohijyenik rol oynayabileceği olgusudur. Sinemanın psikofiziksel doğasından sonuçlanan özdeşleşmenin etkileri genellikle olumludur.

Sinemanın önümüze serdiği dünya kurgusaldır ama izleyicinin deneyiminde bu, gerçektir. Biz onun ortasındayız. Alıcı, gözümüzü kendisiyle taşır, gözümüz alıcının yerini alır, böylece bilincimiz kendisini filmdeki karakterlerle özdeşleştirir. Ağırlığı taşıyan bizim görüş açımız değildir, yalnızca filmdeki karakterlerinkidir. Öteden beri, başka hiçbir sanat formu bu özdeşleşmeyle karşılaştırılabilecek birşey yaratamamıştır. Bu, yeni ve sinemaya özgü bir şeydir. Stücrath, bir kutbu izleyicinin beklenti tavrı, öteki kutbu sanatsal anlatımı çekimi olan psikolojik bir mıknauslaşmadan sözetmiştir. Daha önce alını yapıtım Tamke, bu psikolojik mıknauslaşmada işlevsel bir dürtü bulur: İlgi doğar, hareket bizi yakalar ve götürür çünkü film imgesinde hareketin ritmik düzenlemesi, alıcının ve kurgu tekniğinin sayesinde, büyük ölçüde bizim ilk psişik dinamizmimizle uyuşum gösterir.

Öyleyse, izleyiciyi bu sahiplenişinde sinemanın izleyicinin zihninde hiç istem yaratmadığını söyleyebilir miyiz? Hiç değil, çünkü yalnızca duyulan uyarılıp tatmin edilemez. Bir film imgesi içerdiğinin, izleyicinin bilinçdışında depolanan karşılığı olan deneyimle eşgüdümünü sağlamak için zihinsel çaba gerekir. Doğal ki, bu zihinsel eşgüdüm süreci (burada çözümlemesini yapmayacağız), hem daha iyi hem de daha kötü için işler. İzleyici kendini bütünüyle, beyaz athıyla dört nala giden cesur şerifle özdeşleştirdiği ka-



dar, suçun karanlık patikalarında dolanan gangsterle de özdeşleştirir. Şerifin iyi hareketlerinin kendi etik hesap defterimize girmesi gerekmez de, aynı şey gangsterlerin haddini aşmaları için de eşit olarak doğrudur. İç katılımımıza yanılmanın tatlı nöbetinde olduğumuz bilgisi eşlik eder. Ama bu bilgiden daha güçlüsü, rasyonelliğin bağlarından kurtulmamıştır. Bu, doğayla karşılaşılabilen büyüsel bir hareketten çıkılır, ilkel insanların dinsel danslarının yolaçtığı hergünkü varoluşun kurtulma ölçüsünde olmasa da.

Saygın yurttaş -eli ayağı devletin yasaları ve uygar toplumun kurallarına bağlı, fabrikada ya da ofiste rasyonel çalışmanın çarkına kapılmış- filmlerde temsil edilen kötü'yü izlerken, ona katılırken kendinde biriken kötü güçlerinin dizginlerini bırakabilir. Tümüyle kabul ettiği toplumsal ve etik düzenle umutsuz bir çelişkiye girmenin vereceği acıya, gündelik yaşamında bu kötü'ye gerek görmeyebilir. Öyleyse bir psikik katharsis, yalnızca birey için değil, bir bütün olarak toplum için de sağlıklıdır. Şerifin ya da haydutun eli tetiğindeki taze mutluluğunda keyiflenme, yalnızca bir yetişkinin kabul etmeye utanacağı çocukluk düşlerini uyandırmak değildir; uygar varoluşumuz tarafından derine itilmiş ilk tazelikte ve basitlikte haz da duymaktır. Ve kabul etsinler ya da etmesinler, erkeklerin erkek olduğu geniş-açık mekanların çağrısına en çok kulak veren, çoğunlukla en duyarlı, yüksek düşünceli ruhlardır. Suç sineması, öte yandan, daha derine, bilinçdışının daha erişilmez katmanlarına ulaşır. Bilinçdışı güçlerimizi harekete geçirerek ve özdeşleşmenin zihinsel çabasını isteyerek, içimizdeki kötü'nün zararsızca dışarı çıkmasına katkıda bulunur. Doğal ki, *Série Noire* filmlerinin yönetmenlerine herhangi bir etik misyon anlamı yüklemek yanlış olacaktır. Sağladıkları katharsis kasdı değildir. Aynı kathartik etki, moral belirsizlikle itham edilmeyecek olan 'polisye filmler' tarafından sağlanır, yalnızca suçu hep filmin sonunda cezalandırıldığında değil, tam en baştan suçun ele alınışı illegal, antisosyal davranışın kabul etmeyeceği biçimde olmasından da. Suç ve suçlulara karşı bilinçli olarak belirsiz bir tutum içinde olmalarına karşın, açık ve kararlı bir moral mesaj taşıyan, örneğin Alfred Hitchcock'un kiler gibi, başka suç filmleri de vardır.

Hitchcock'un ayrıca ereklemediği dehşet ve ani duygu değişikliği kuşkusuz etik bir ideale hizmet eder. Bizi kendimize ani duygu değişikliği dehlizine iten dehşet duygusu kendi içinde bir son değil, gözümüzün önünde işlenen suçları, verileri kendi kendimizle yüzleşmeye dönüştüren bir araç, bir çeşit kondensatördür. Hitchcock'un suç sinemasının erdemi budur. Bir katilin, bir sapığın davranışı bizimkinden bir derece farklıdır çünkü bu, tüm insanların genel davranışdır. Katil bir kahramanın manyalarıyla bizim küçük manyalarımız arasında, doğasında değil, yalnızca az bir derece ayrılık vardır ve bu Hitchcock'un kahramanı genellikle merakla güdülenir, kötü'yü kendisi yapmayan ama mcrakı onu kötü'ye tanık eden ve bir tanık olarak bizim kendi merakımızla kişileşen bir gazeteci, örneğin. Kötü her zaman apaçık olmaz; doğrunun içinde de gizlenebilir, yalnızca doğrunun içinde değil, kendi etik ilkelerimizin yargı koltuğunun önüne sürüklediğimizden, sorumluluğumuza ilişkin gözükmeyen en gözden irak, en önemsiz eylemlerimizde de. Kötü'nün sıklıkla saçtığı ayartıcı ışıktaki bize gösterilen suçlu, bize, şu ya da bu biçimde kötülük yapma eğilimimizi fark ettirir. Hitchcock, bize yalnızca dürüst olmamızı söyler; hiç daha ileri gitmez. Ve onu moralist yapan tam olarak budur -moralist çünkü insanın tam doğasında nüfus etmiş olan kalıtsal suç dolayısıyla temsil olarak, bir insanın diğeri kadar suçlu olduğunu görmemizi sağlar. Bir kimsenin yanlışlıkla suçlu bulunması diye birşey yoktur; tek yanlış birini masum saymaktır.



Moralist Alfred Hitchcock, gerilimin incelmışlikleriyle bilgeliğin ironisini birleştiren bir insan suçu portrecisidir. Ironi, gerçekliği uzakla tutar. Sevginin önünü kapamaz, insan doğasına var edilen acının ilk kuvvetle patlamasına engel olur. Bir başka film yönetmeni kendini hiç esirgmeden o ilk kuvvetle karşı karşıya getirmiştir. Aklında Erich von Stroheim var. Kendisi ironik uzak tutmalara sığınmaz, insanın tarzına tutkulu biçimde tepki duyar; derin bir iblissi kötümserlikle, insan doğasından acı çekmiş birini engin eleştiriciliğiyle gerçekliğin üstesinden gelir. Yaratımı yukardan bakma ya da acıklıktan gelmez. İnsan doğasını düzenleyen herseyden kendisini acı çektiği gibi başka biri acı duyduğunda, sevgi vardır, giderek nefretin ortasında bile sevgi; zalimlik bu sevginin yalnızca umutsuz bir açığa vuruluşudur. Stroheim'in otantik ayrıntı manyası vardır. Bu, bütün yapıtlarında açıktır -*Foolish Wives* (Şaşal Eşler)'tan, *Greed* (Açgözlülük)'e, *Queen Kelly* (Kraliçe Kelly)'ye. Sevgisinden yeise düşen Stroheim'in insan ilişkilerine yaklaştığı incelmış, neredeyse bilgiçlik taslayan ayrıntı tutkusu, iğneleyici bir anlatımdır. Her ayrıntının iğneleyici açıklığında, sanatçının kıyameti havası alalım kimsayal olarak kauksızdır ve gerçekçiliğinin yapısını kurar. Stroheim'in gerçekçiliği, Amerikan sessiz sinemasının doruğu ve yedinci sanatın ustalıklı yapıtlarından biri olan *Greed*'de yetkin formuna erişmiştir.

Stroheim, sinemanın fatihlerinden biriydi; harekete, masif etkilere ve geniş formatlara duyduğu sevgiyle, hem nesnel dünyada hem de ruh dünyasında, küçücük ayrıntılara duyduğu garip sevgisiyle tam bir dokuzuncu yüzyıl insanıydı. Umut dolu bir biçimde başlamış bir evliliği yıkararak, bir ailenin yaşamını yıkıma uğratan bir tutkunun - açgözlülük- bu iblissi çalışmasında karanlık, kasvetli bir azamet, büyük bir moral çaba vardır. İçki, kocayı bir hayvana dönüştürür. Karısını öldürür. Birbirlerine kelepçeli, moral ve fiziksel olarak aynalamayan kendi ve rakibi, Ölüm Vadesi çölünde yiterler. Önce rakibi yenilir, kahraman kendisi de çökene kadar günlerce onun bedenini acımasızca çölde sürükler. Ayyaşlık ve açgözlülüğün yol açtığı, küçük-burjuva çevrelerde geçen bu çürüme oyunu, neredeyse programlıdır çünkü karakterler, kadın ve iki erkek, tümüyle sinir ve kanlarının hakimiyeti altındadır. Ama film, kir ve terin, pislik ve vahşetin doğal bir birikiminden daha fazla birşeydir, sonunda gerçekliğe üstün gelecektir çünkü imgeleyen şeylerin oranını büyütme eğilimindedir. Çirkinlik ve zalimlik, pislik ve vahşet yalnızca hammadde değildir, bu sanatın tüm öğeleridir. Öykü, San Francisco'daki temiz, alt-orta sınıf oturma odasından, Ölüm Vadesi'nin kavrulmuş kanlarına yer değiştirirken, iki düz, önemsiz insanın, birbirlerini seven bir çiftin insandışı durumunun, parparça eden iç çirkinliğin ve en berbat anlamın çılgınlığına uğramaları sırasında bir iç dönüşüm süreciye yoğun ama anlaşılır bir doku oluşturur.

Epik bakışla bir iç dönüşümü çizen gücüyle Stroheim, bir moralisttir. Çıplak zalimliğinde nihilizm yada bilgiçi ayrıtımda sadizm bulmak, bu sanau yanlış yorumlamak olacaktır. Stroheim, tüketici kötü'ye, can yakıcı ve tehdit edici olana kendini açık tutar, bütün bir yaşamın ayrılmaz bir parçası olan kötü'ye karşı istenci koruyan olgun, çok yönlü bir insan anlamında bir moralisttir. Büyük moralistler aynı zamanda büyük günahkârlardır; tam kendi doğalarıyla yaşamın uç durumlarıyla ilgilenerler çünkü Rousseau'yla birlikte insani en geniş gerçeğinde öğrenmeye yönelmişlerdir. Bu, yasaklamalardan belirli bir serbesti, belirli bir alçakgönüllülük, incelik ve temizlik, yoksunluğu gerektirir. Bu ayrıca bağlılık da ister, Stroheim'in, kendi acılı eleştirel doğasıyla bir toplum yaşamında etkinlik gösteren güçlere ilişkin içgörüsüne iblissi bir kuvvet veren ken-



di büyüklü enerjisiyle ele aldığı bütün konuları kavramasındaki biçiminde yansıyan bir bağlılık. Dünyanın ve toplumun bu deneyiminde kötü, bireysel ve toplumsal gelişmeye ivme kazandıran bir katalizör rolü oynar ve gelişme her zaman bir çürümedir, bireylerin çürümesi, bütün ailelerin ve sınıfların. Kötü'nün kendini gösterdiği görünüşlerden biri, gerçekte en önemlisi, paradır; parayla birlikte tutku ve gücü de ele aldığı filmleri Balzac'ın romanlarıyla karşılaştırılabilir.

Stroheim'in, toplum dokusunu oluşturan güçleri ama özellikle kötü'nün güçlerini gösterme biçimi, gerçekliğe üstün gelmekten pis bir zevk alıyor görünse de, kendisini bir gerçekçi olarak damgalar. Biçemci şekilde, Marcel Carné bir gerçekçi olarak sınıflandırılabilir ama bireysel varoluş ve toplum deneyiminde metafizik üst düşünceler vardır. Kötümserliği Stroheim'inki kadar derinlerdedir ama çürümeden çok kaderde konumlanmıştır. Filmlerin hepsi kader temasının çeşitlemeleridir, yaşam görüşünün ödün vermeyen bir güçle sergilendiği *Le Jour se Lève*, en güçlü ve olgun yapıtıdır. Film, nişanlısını baştan çıkardığı inancıyla bir adamı öldüren düz bir işçinin öyküsünü anlatır. Kendini çatı odasına kapatır ve polise karşı koyar. Kuşatma bütün gece sürer ve bu ağır saatlerde aşkının basit, dokunaklı öyküsünü anımsar. Sabahleyin, tutunamayacağını anlayınca, kendini vurur. Basit yaşamını kısaca aydınlatan bir mutluluk görüntüsüyle ölen bir işçinin öyküsü, kader olarak, insanlık durumu olarak, baskın gelen ve iyice anlaşılan, düzen, dürüstlük ve iyilik için mücadele etmeden yaşayabilecek olan kötü'nün öyküsüdür.

Bir insan dürüstlük ve çok çalışma yaşamıyla kurmaya çalıştığı düzende yoktur, bu insan -kahramanımız, örneğin- düzenin kötü tarafından el altından yıkıldığını farketmesinden doğan yanılsama kırılmasıyla öfke ve suça itildiğinde, bu yine yalnızca önceden saptanan kaderin işidir. *Le Jour se Lève*'deki işçi, cinayetten suçlu durumuna düştüğünde bile masumdur. Koşullar, bu basit dürüst insanları katil olmuş durumuna getirirse bile, Carné'nin bütün kahramanları masumdur. Toplumun bakış açısından, onların düşüşleri, yıkılışları, suçları için cezadır ama özel olarak, bu, varoluşun acımasızlığıyla yenik düşmüş bir insanın sefaletünün derinliklerinden haykırdığı bir trajedinin sonucudur. Varoluşun koşulları sert ve değişmezdir; insanın yalnızlığı çevresinde, insanın, kaderin yüzünden yalıtılmışlığında duvarlar vardır, tanrısal ya da insansal bir merhamet kabul etmeyen duvarlar. Yalnızca tek bir dolu yaşam, aşk saati tanımış olan bilinci bu insanın, bütün savaşların yitirildiği ve dünyayı absurdluğun yönettiği yeis verici bilgisine dayanmasını olanaklı kılar.

Dünyadaki kötü'nün anlamı sorusuna getireceğimiz yanıt, kötü'nün Hristiyan bir bakışını işleyen bir sanatçının: Federico Fellini, tutkulu biçimde, bu dünyada ve sonrakinde insanın kurtuluşuyla ilgilenir. Ona göre insanın gizi, ünsel varoluşu, aşk ve kurtuluşun, yumuşak başlılığın ve Tanrı'nın İsa'da vücut buluşunun, büyük irasyonel akımlarının kavşağıdır -ve gerçekliğin ortam merkezli kaumanlarının merkezinde, bütün gizlere anahtar olan Tanrı bulunur. Fellini'nin filmi *Il bidone* bu ışıkta anlaşılmalıdır.

Yüzeye bakarak, yoksul ve dindarları sömüren küçük dolandırıcıların bir öyküsünden başka birşey görmemek olasıdır. Papaz kıyafetine bürünmüş biçimde yoksul bir köyün üzerine çöreklenmişlerdir. Bir ıssız tarlada, köylünün birine bir define gizli olduğunu söylerler. Bir katil suçunu itiraf etmiştir, köylü kazıp çıkarırsa defineye sahip olabilir ama kilise de tövbe etmiş günahkârların ayini için kendi payını ister. Dolandırıcılar pa-



rayı ceplerine tıktırırılar, geride sahte define bırakıp ortadan yokolurlar. Söylediğim gibi, yüzeyden başka birşey görmemek olasıdır, çete başının kariyeri, yoksul düşmüş bir yaşlılık korkusu, elli yaşında hırsız varlığından ne denli bezdiğini kimsenin anlamamasından doğan yalnızlığı ve güvenliği ne kadar arzuladığı; sonunda kendi suç ortaklarının nasıl aldattığı ve onlar tarafından öldürüldüğü; ölümüyle nasıl utanç verici eylemlerinin karşılığını ödediği. Yüzeyde, bu sefil bir yaşamın sonunda başka birşey görünmeyebilir.

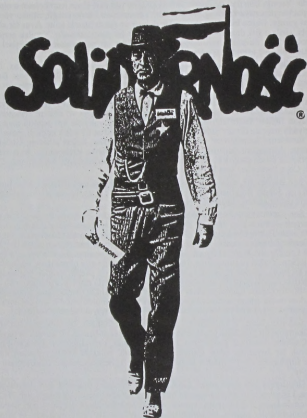
Ama Fellini'nin filmlerinde bir erişilebilir gerçeklik, bir eylem bir imdir. Görünmeyen birşeyin görünür ve somut noktası, deneyimin özel, tinsel merkezini, yaşamın kefareti ve kutsanmasını gösterir. Bu, *Il bidone*'de, ıssız dağlardaki perişan bir köylünün kulübesinin dışında güneş altında oturan, papaz kıyafetindeki bir sahtekârın hayır duasını dileyen felçli kızın olduğu sahneyle hem temaük hem de psikolojik olarak ilinti kurulan ve son sahneyle gangsterin ölümüyle apaçık ortaya çıkar. Yoldan çıkmışlık geçer: Sahte papaz hayır duada bulunur ve hiçbir şekilde utanç verici bir kutsal şeylere saygısızlık düşünülmez. Ama hayır duanın sözleri, alçak biri tarafından söylense bile gücünü korur. Ve bunun darmadağın edici, karşı konulamaz kısmı, bu gerçeğin sahtekârın kendi başına gelmesidir. Augusto, Fellini'nin dünyasındaki suçluların en şeytanisi, bir Hristiyan ayininde kullanılan ekmek ve şarabın İsa'nın eti ve kanına dönüşmesi inancıyla, kabul etmek gerek biraz gönülsüzce alay ederken, bu inancın gizine tutulur. Gerçek, felçli kızın yüzünde yansır: Tanrı'nın istencini kabülü. Otantik bir yaşamın ufuklarının açıldığı o gözlerin saflığına karşı, felç tarafından iyileşemez biçimde prangalanmış bir insanın inancına karşı kötünün gücü parçalanır. Bu acı çeken çocuktan kendisine geçen kalıp yumuşaklığı kötü'den dolayı Augusto'ya uymaz. Bu kez kendi suç ortaklarına karşı bir dolandırıcılığa daha girişse de -sanki bu, yoksul köylüleri aldatmasını terazide daha hafifletecekmiş gibi-, iyi bir davranışta bulunmaya çalıştığı, kendi yakın arkadaşlarına karşı dürüst olmaya bu eyleminin, felçli çocuğun inancını şiddetli arzusuyla kendisinden dilenen onarım olamayacağını bilir. Derinlerde, başaramayacağını bilir. Çılgına dönmüş arkadaşları tarafından taşlanarak ölür. Gözlerinde bir çocuğun uysallığıyla, acımasız taşlı bir çölde, insanların erişebileceğinin ötesinde, üst yolda çocuklar gevezelik ediyorken, yalnızca bu sefil ölümün kısmi bir kefareti olduğu düşüncesine erişebilirlikle ölür.

Böyle bir durumda kutsanma olası mıdır? Fellini bir yanıt vermez. Nasıl verebilir? Bir inanç değişimi mucizesini öngören bu ölümden yalnızca üstü kapalı bir yanıt verir. İnanç kaynaklarıyla yaşamlarını sürdürmeye çalışanlarımız kesinlikle böyle bir mucizenin Fellini'nin en karanlık kişilerin bile başına gelemeyeceğini ileri sürmeyeceklerdir. Ölen adamı görmeden yoldan gevezelik ederek geçen çocuklar, Fellini'nin, kötünün tuzağına düşmüş karakterlerinden bir başkasına, fahişe Cabiria'ya, hediye ettiği gece serenade'na bir giriştir. Geceleyin ağaçlar arasındaki serenad, kadını yeise düşmüş kalbine yaşam veren, insani bir merhamet gibi yerleşir. Cabiria'nın kişiliği, bu merhametin Tanrı'nın merhametine bir başlangıç olma olasılığını dışlamaz. İnsan varoluşu tanrısal güzelliğe doğru kendi yolundadır; bu, Fellini'nin, dünyadaki kötünün anlamı sorusuna verdiği yanıtıdır.

Bitti

Studies in Jungian Thought Dizisinden

Evil



**W SAMO POŁUDNIE
4 CZERWCA 1989**



POLONYA SINEMATEK TV İÇİN TEDBİRLİBİRİYİM SERLİKHALI

BÜLENT PEKER

Dayanışmanın yeniden doğmasıyla, Polonyalı sinemacılar Demir Perde'nin gerisinden Amerika bireycilik geleceğine göz kırpyorlar

1988 yazında yapılan seçimlerde, halkı dayanışmanın adaylarına oy vermeye çağıran, Varşova sokaklarındaki pekçok afiş arasında, diğerlerine ayrıksı düşen biri özellikle dikkat çekiyordu; "Kahraman Şerif" filmindeki Gary Cooper görüntüsünün, parlak kırmızı harflerle yazılı, güçlükle okunan "Solidarnoc"¹ sözcüğünün ortasında durduğu 4. Cracow Uluslararası Kısa Film Festivali'nin afişiydi bu...

Polonya, Doğu Bloku'nda Beyaz Perdenin gücünün Demir Perde'den daha çok hissedildiği bir ülke olmuştur hep. Politika ve sinema arasındaki bağlantı bu karışık ülkenin karakteristiğidir. Bir de buna, Polonya için böylesine hassas bir zamanda, Polonya sinemasında ortaya çıkan zamansız bir Amerikan bireycilik cesaretini eklersek bu 2 olgu arasındaki bağlantının ne kadar yoğun yaşandığını belki anlayabiliriz.

Durum böyleyken sinema ve tiyatro yönetmeni Andrzej Wajda'nın Senato'ya seçilmesi ülkesindeki insanlar için sürpriz olmadı; 1918'de Polonya bağımsızlığını tekrar kazandığında seçilen ilk Başbakan'ın piyanist "Ignacy Paderewski" olduğunu anımsamak, sanatçı-politikacı ikileminin yoğunluğu için yeterli bir örnek oluşturuyor. Wajda'nın çalışma arkadaşları ise, seçim zaferini onunla birlikte tadan üç aktör "Andrzej Lapicki", "Andrzej Szczepkowski" ve "Gustow Holoubek".

Çok çeşitli ekonomik sorunlara rağmen Polonya kültüründe -özellikle sinemada- işlerin iyi gittiği görülüyor. Cracow Uluslararası Kısa Film Festivalinde sunulan, Polonya'daki "Yidiş" kültürünün tarihçesi üzerine bir dökümanter olan Leopold Nowack'ın *Genesis*'i, bağımsız yapımıcılığın, uzun yıllardan sonra hükümet desteği olmaksızın ortaya çıkardığı ilk ürün. Ve böylece, Gary Cooper'ın ikonik varlığı aracılığıyla Polonya sinemasındaki artistlik ve estetik tutkunun ve heyecanın Uluslararası alana ve evrensellğe uygunluğu gösterildi. Aslında biraz derine inerek, ilk kez Wajda'nın 1958'de gerçekleştirdiği *Küller ve Elmaslar* filminde uyguladığı formülle karşılaşıyoruz; yönetmen bu filmle, tipik bir Polonya öyküsünün, Amerikan sinemasında biçimlendirilen görsel üslupla bütünleştirilebileceğini göstermişti. Derinlemesine görüntüler veya eğik çerçeveleme çekimleri; örneğin görüntü yönetmeni Gregg Toland'ın John Ford, Orson Welles veya William Wyler için yaptığı çalışmaları anımsatan... 1974'de Wajda, Amerika'da Yale Tiyatrosu'nda "Ecinliler"i sahnelerken, kendisine bir Polonyalının sanata bakış açısını soran ve sanatçının sırrını öğretmesini isteyen bir ihüsas öğrencisine verdiği cevapta belkide bugünkü atılımın temelini ortaya koyuyordu. "Amerikan filmlerini öğrenin, ben sinemayı Ford ve Welles'ten öğrendim."

Şimdi gelin, Polonya'yı baştan başa, sinemasal bir pusulanın çizdiği rotada gezelim. Varşova'da, Krzysztof Zanussi Fransızca çektiği televizyon dizisi *Napoléon et*



l'Europe'u tamamladı. Birkaç kinevizyoncu arasında Holland, 2. dünya savaşın-
da, hayatta kalmak için birden çok kimliği benimseyen bir Yahudinin gerçek hikâyesin-
den uyarladığı Fransız-Alman ortak yapımı *Hitler-Youth Shbmo'u* çekiyor.

Ünlü Polonya sinema okulunun bulunduğu Lod'da ise, ümit veren genç yönet-
menlere katılan Wojciech Marejewski Danimarka sermayesiyle bir film yapmaya hazır-
lanıyor; Woody Allen'in *Kahire'nin Mor Gülü* filminden esinlenen...

Geçtiğimiz yıl Cannes Film Festivalinde jüri üyeliği yapan Krzysztof Kieslowski
Ağustos'ta yapılan Montreal Dünya Film Festivalinde de görev aldı. Daha sonra da To-
ronta'daki Festivaller festivaline yolculuk etti. Geçtiğimiz yıl ülkemizde de gösterilen -
temelde televizyon için yapılan 10.55 saatlik- *Ten Commandments* da içeren tüm çalış-
malarının bir retrospektifini bizzat sunmak için... Ve son olarak Wajda yeni filmi *Kor-
cak* için Alman prodüktör Regina Ziegler'le işbirliği yapu.

Yine de Wajda, Polonya'nın denetimci bürokrasinin sanat üretimiyle halen sür-
dürüldüğü mücaledesinde endişeli görünüyor. "Hükümet kişisel girişimliği kaldırmaya
çalışıyor" diye içini döküyor 62 yaşındaki yönetmen, "Bu sistem, insanların dünyanın
geri kalanıyla ilişkisini kesmek sözkonusuysa çalışabilir. İşte bu yüzden Amerika'ya te-
lefon etmek için 10 saat yer ararsınız" diyor.

Politik sorumluluğuna rağmen Wajda, geçmişteki Wajda'dan daha fazla sinema-
sal heyecan ve artistik görüntüyle dolu. Uzun süredir üzerinde çalıştığı, iki çocuğuyla
Trebilinka'da ölen ilercici Polonyalı -Yahudi eğitimci Januszy Korak'ın hikayesini tamaml-
lamaya çalışıyor. Gerçi filmi planladığı gibi Richard Dreyfuss'la çekemiyorsada, elinde-
ki oyuncu da bir büyük isim; daha önce "Danton'da Robespierre'i oynayan ünlü Polon-
yalı aktör Wojtek Pszoniak'la başladı filmine.

Korezak Yudaizme² olan ilginin yeniden canlandığının en belirgin kanıtı. Polon-
yalı Yahudilerin çoğunun savaş boyunca yokedildiğini ve kurtulanların pek çoğununda,
1968'de gelişen anisemitizm³ hareketi sırasında ülkeyi terk etmeye zorlandığını düşü-
nürsek, Yahudi materyalinin bu kadar yoğun kullanılması şaşırtıcı oluyor.

Cracow Uluslararası Kısa Filmler Festivalinde, yarışma bölümünde yer alan 58
filmin ödül kazananlardan biri olan *Geirush* İsrail'dendi. Tarnowlu Yahudiler hakkında-
ki, bir başka İsrail filmi olan *An Unfinished Talk* (Tamamlanmamış Konuşma) da çok
iyi karşılandı ve hatta bu film Polonya Televizyonuna bile satıldı.

Festival yöneticisi "Andrzej Kolodynski"ye göre 68'den sonra meydana gelen
değişim, İsrail'de kendilerini Polonya Kültürünün bir parçası kabul eden yeni bir kuşak
oluşturdu ve bu yüzden festivalde, Polonya Yahudiliği üzerine çekilen İsrail filmlerin-
den oluşan bir program hazırlandı.

Krzysztof Zanussi içine durum daha değişik, gelecekte yapacağı filmlerin ikisi-
nin Yahudi temaları içermesi daha çok kişisel sebeplere dayanıyor. Bunların ilki olan
Dark Glasses (Karanlık Camlar)'da 2. Dünya Savaşı boyunca Yahudileri saklayan ken-
di annesinin hikâyesinin anlatacak. Zanussi bu hikâyeyi iki kere anlatmak istiyor. İlkin-
de saklanan Yahudilerin görüş açısından ikincisinde ise saklayan kişinin... Vermek iste-
diği şey ise, gözde temi iletisimsizlik ya da onun sözleriyle söylesek "insanların nasıl
birbirini anlayamadıkları" muhtemelen annesini Jill Clayburgh oynayacak.

Diğeri ise, Menahem Golan için İsrail'de çekeceği film. Bu proje ile ilgili olarak
Zanussi şöyle diyor "Bu filmin odak noktası Teksaslı bir çift. Bunlar genç, ortasınıftan,
Yahudi olmayan ve sıkıcı tipler. Hayatlarına heyecan katmak için, adam, gazeteci kim-



liğı ile İsrail Ordusu'na girmeye çalışır ve tamamiyle değışik bir tehlikeli bir hayat tecrübesi geçirirler." Filmin adı *Deep in the Heart* (Kalbin Derinliklerinde). Zanussi bu film için kendisinin seçilmesini "yapımcı, Yahudi olmayan bir Avrupalı'nın daha iyi olacağını düşünmüş" diye açıklıyor.

1866 ile 1807 yılları arasında Napolyon'un Kontes Walewska ile aşk yaptığı dönemde bir Fransız ve bir Polonyalı'nın yoğun ilişkilerinin anlatıldığı televizyon dizisi Napoléon et l'Europe (Napolyon ve Avrupa)'nın çekimlerinin yapıldığı benzersiz güzellikteki ünlü Zamek kalesinde, klasik takım elbise ve kravatlı giyimi, zarif ve soylu hareketleriyle Fransız valiyi oynayan Jean-François Stevenin'le Fransızca, Kont Poniatowski'yi oynayan Daniel Olbrychski'le Lehçe konuşan Zanussi adeta eski dünyanın yaşayan bir varisi; yalnız filmleriyle değıl kişiliğıyle de. Lehlerin ülkesinde kozmopolit film yapımcılığının örneklerini veren Zanussi çağdaş Polonya'dan çokta uzak değıl.

İlk galası Moskova Film Festivali'nde, yarışmalı bölümde yapılan *Inventory* (Envanter) 89 Polonyasını anlatır. Wajda'nın "Mermer Adam" filmindeki unutulmaz başlangıcından beri sistem karşıtı dayanışmanın oyuncusu Krystyna Janda'nın yorumladığı, idealist bir gençle, kendisine güç ve tecrübe kazandıran bir aşk hikayesine giren orta yaşlı kadın tipi Polonya sinemasında kendini gösteren bir başka özelliğinde simgesi. Ters düştüğü mesleğı resmi gazete sansürçülüğü olan, baskıcı dönemin eseri bu kadının kendinden daha genç bir erkekle yaşadığı ilişki bize doğal olarak Kieslowski'nin ödül kazanan draması *Aşk Üstüne Küçük Bir Film*'i hatırlatıyor. Aralarındaki benzerlik dikkati çekecek kadar. Görünürdeki fark Kieslowski'nin kahramanlarının, masum, genç bir adamla onun taparcasına gözetlediğı kendinden yaşlı özgür ve sorumsuz bir kadın olması.

Bu iki filmde de belirgin olan, genç kahramanların, babalarının yoksunluğunda, bir dereceye kadar anne figürü tarafından korunmuş olmalarıdır. Leh sinemasının sembolizme gösterdiği eğilimi gözönünde tutarsak, Ataçkil yöntemi temsil eden baba figürlerinin kasten uzaklaştırıldığını ve kadın kahramanın ulusla eşitlendiğini kolayca anlayabiliriz ve bu baştan çıkarılmış kadınları kurtaracak olan tek şey gençliğin talihidir.

Bu yorum üzerine, düşünceleri sorulduğunda Susan Zanussi, dayanışmanın yeni zaferinin hayatın değışceğı anlamına gelip gelmediğı sorusuna ise, pek çok Polonyalıyla benzer olarak cevap verdi "Belki" kibar bir omuz silkmesiyle. Aynı soruya Kieslowski ise "Şu bir gerçektir ki Polonya *Aşk Üstüne Küçük Bir Film* akademi ödülleri-ne aday göstererek bazı şeylerin daha özgür olduğunu göstermiştir. Burada temkinli bir iyiniyet var" demiştir.

Lehlerin olmadığı bir sinemanın hiç olmaması dileğıyle.

1 Dayanışma anlamına gelen "Solidarity" ve "Glastnost" sözcüklerinin Lehlerle özgü bir mizahla yapılan bileşimi.

2 Eski İbraniler arasında gelişen bir inanç, bir felsefe sistemi. Kökeni Hz. İbrahim ve Hz. Musa'ya dayanan.

3 Yahudi düşmanlığı.



BERNARDO BERTOLUCCI İLE HAYALİ KONUŞMA

METİN ERKSAN

Şu mahiler ki derya içredir, deryayı bilmezler.
HAYALİ

(Mahlas'ı 'takma isim' Hayali olan Mehmet Bey, 16. yüzyılda yaşamıştır. Baki ve Necati gibi devrinin en büyük şairlerinden birisidir. İçinde Farsça sözcükler olan bu dizenin Türkçe çevirisi şudur.)

Şu balıklar ki deniz içinde, denizi bilmezler.

Metin Erksan: Sinyor Bernardo Bertolucci, sinemasever (doğrusu bu sözcüğün SİNAMASAVAR yapısında ve anlamında olması gerekirdi) bazı Türk gazetecileri sizinle çok ilginç konuşmalar yaptılar. Bu konuşmalar aracılığıyla sizi biraz daha yakından tanıdım. Kitle iletişim araçlarının en etkili öğelerinden biri olan gazeteler, Türkiye'deki, "Bernardo Bertolucci Tabusunu" ve "Güçlü Bertolucci Görüntüsünü" bu akıllı, bilgili ve yetenekli gazetecilerin övgüleriyle bir kez daha güçlendirdiler. Fakat benim sizin ile konuşmam değişik olacak.

Bernardo Bertolucci: Değişik ve ayrıksı konuşmaları severim.

M.E.: Sinyor Bertolucci, İtalya, Avrupa ve Dünya tarihine, politikasına ve Marxism'e meraklısınız. Bu konulara olan ilginizi filmlerinize de yansıtınız. Üstelik *Son İmparator* isimli filminiz ile Uzakdoğu tarihi ve politikası ile de ilgilendiğinizi öğrendim. Dünya tarihi ve politikasında hiç etkili olmamış, Dünya'nın uzak bir kıyısında olup bitmiş, fakat müthiş trajik bir olguya dikkatimi çektiğiniz için, benim size karşı gönül borcum var.

Yalnız ne var ki, bir İtalyan olduğunuz için, ben sizin İtalyan tarihi ve politik yaşamı ile daha yakından ilgilenmenizi isterdim.

B.B.: İtalya tarihi ve İtalyan politik yaşamı ile ilgilenmemi istemeniz çok doğal ve ilginç. Bu konuda ilgilenmemi istediğiniz birkaç konuyu örnek olarak verir misiniz?

M.E.: Memnuniyetle sinyor Bertolucci. Birkaç örnek vermeye çalışacağım. Birinci örneği de sizin *Son İmparator* isimli filminizden esinlenerek düşündüm.

B.B.: Çok ilginç. Sizi dinliyorum.

M.E.: Son İtalya Kralı Vittorio Emanuele III., 1869-1947 yılları arasında yaşamış. 1900-1946 yılları arasında, tam kırkaltı yıl gibi uzun bir süre İtalya Devletine, İtalyan Ulusuna ve ülkesine Krallık yapmış. Üstelik 1936'da İtalya askeri bir eylemle Habeşistan (Ethiopia) devletini ve ülkesini topraklarına kattıktan sonra Habeşistan İmparatoru, 1939'da İtalya askeri bir eylemle Amavut-



luk (Albania) devletini ve ülkesini "SINEMATEK.TV" sonra Amavutluk kralı olmuş. Bu imparatorluk ve Krallıkları 1946 yılına kadar sürmüştür. 1939 yılından sonraki görkemli san (ünvan)'ı da: İtalya Kralı, Ethiopia İmparatoru, Albania Kralı olarak tanımlanmıştır.

İtalya, Avrupa ve Dünya politikasının merkezi konumunda bulunan devletlerden ve ülkelerden birisidir. 1900-1947 yılları arasında Avrupa ve Dünya politikası, Dünya insanlarının yaşamlarını ve yazgılarını etkileyen ve belirleyen çok önemli olay ve olgular ile doludur. 1914-1918, I. Dünya Savaşı, 1939-1945 II. Dünya Savaşı bu önemli olay ve olguların yalnızca ikisidir. İtalya bu iki Dünya Savaşının öncesinde, savaşa katılmış bir ülke olarak savaş içinde ve savaş sonrasında askeri ve politik yönlerden büyük etkili eylemlerde ve çok önemli konumlarda bulunmuştur.

İtalya Kralı III. Vittorio Emanuele, İtalya'yı komünistlere teslim etmek için, 28 Ekim 1922'de İtalya Faşist Partisi Başkanı Benito Mussolini'ye, İtalya Başbakanlığını verir. Bu tarihten sonra İtalya Kralı Roma'daki sarayında artık bir Kral değil, bir tutsak, bir mahkumdur. Faşist diktatör Benito Mussolini'nin gardiyanlığını yaptığı bir saray-cezaevinde III. Vittorio Emanuele 25 Temmuz 1943 tarihine kadar yirmibir yıl kalır. 25 Temmuz 1943 Mussolini'nin politik yetkilerinin sona ermesi ve tutuklanmasının tarihidir. Yirmibir yıl saray içinde yalnız isim ve ünvanından ibaret bir Krallık, saray dışında dünya çapında etkin ve saldırgan Faşist bir diktatörlük. Kral ve Krallık için müthiş bir trajedi, dehşet bir trajik olgu. Kafes-Saray'ına kapatılmış yalnız bir Kral ve kafesin çevresinde amansız bir gardiyan gibi dolaşan Mussolini. Bu yirmibir yıl süresince İtalya içinde ve İtalya dışında dünyada, İtalya ve dünya insanlarının yaşamlarını etkileyen, yazgılarını belirleyen öyle büyük genel ve özel olaylar oluyor ki, şimdi bunları sıralarsak ve anlatırsak herbiri ayrı bir film olur.

Sinyor Bertolucci, acaba bundan sonra "Son Kral-İmparator Kral" diye, bu konuyla ilgili bir film yapmak ister miydiniz? Hitler'in cephe sohbetlerinde (Şu bizim Mussolini'ye şaşıyorum. Ne akıllar var bu İtalyan çocuğunda. Vittorio denen o "korkuluğu" hala sarayında barındırıyor. Ne diye bu ihtiyar ve işe yaramaz korkuluğu sarayından almıyor) dediği Vittorio Emanuele III.'ün yaşamını içeren ne güzel bir film yapılabilir. Filmin ismi "Saraydaki Korkuluk"da olabilir.

B.B.: Bu konuyu hem düşündüm, hem düşünmedim.

M.E.: *Son İmparator*'un çekimleri için Çin'de size büyük yardımların yapıldığını söylüyorsunuz. Kendi ülkeniz olan İtalya'da "Son Kral-İmparator Kral" veya "Saraydaki Korkuluk" filmi için size herhalde büyük yardımlar yaparlar. Kaldı ki, 27 Aralık 1947 tarihli İtalyan Anayasa'sının 21. maddesi gereğince ve uyarınca İtalya'da film sansürü de yok. Kimbilir bu konuyla ilgili ne güzel bir film yapardınız. Mussolini'nin düzenlediği görkemli bir eski Roma İmparatorluk töreni ile kanşık Habeş İmparatorluk töreni ile III. Vittorio Emanuele'nin Habeşistan'ın kutsal şehri Axoum'da Habeş İmparatorluk "tacını" giymesi, ne unutulmaz traji-komik bir sinema gösterisi olurdu.

Tabii bunlar benim düşüncelerim. Doğrusu bu düşüncelerin gerçekleşip, gerçekleşmeyeceğini de düşünmek gerek. Belki İtalya'da, kendi ülkenizde böyle bir filmi gerçekleştiremezsiniz. İtalyan politik yetkisi ve İtalyan Ulusu, Ulusal



İtalyan tarihini eleştiren ve kolonyalizm bir film yapmanızı istemezlerdi. Belki de çok büyük ve sert tepkiler ile karşılaşırdınız. Bu olasılıkları düşünmüş de olabilirsiniz, düşünmemiş de olabilirsiniz. Fakat nedeni ne olursa olsun, sonuç da böyle bir film yapmadınız.

B.B.: Evet, yapmadım.

M.E.: Bugüne değin ben İtalyan ve Fransız sinemacılarının ilericiler takımında şu gerçeği gözlemledim. Ayrıca İtalyan ve Fransız sinemacıları arasında gericiler diye bir takım yok ki. Herneyse, İtalyan ve Fransız sinemacılarının ilericiler takımı kendi ülkelerinin sömürgecilik ve emperyalizm tarihini görmezlikten geliyorlar. Oysaki İtalyan ve Fransız sömürgecilik ve emperyalizm tarihi çok büyük ve fazla sinemal olay ve olgular ile dolu. İtalya ve Fransa'da ülke içinde proletarya-tekelci burjuva, emek-sermaye, sömüren-sömürülen sınıflar arasındaki iç savaşlar, grevler, genel grevler, büyük ekonomik kuruluşların etkisindeki politik yetkelerin rezillikleri, sermaye-ordu işbirlikleri, katili bilinen veya bilinmeyen cinayetler, intiharlar, gizli polis düzenleri, gizli örgütlerin buyruğundaki kiralık katillerin işlediği cinayetler, namuslu politika ve işçi liderlerinin öldürülmesi, ülkeler arası; gerçek nedeni ekonomik, düzmece nedeni Vatan-Millet palavrası olan savaşlar süregiderken, bu ülkelerin sömürge savaşları, sömürge yağmaları, sömürgecilerden sağlanan artı-değer hırsızlıkları, kara derili insanlara karşı acımasızlıkları çok kanlı ve korkunç boyutlara ulaşmıştır.

1850-1950 arası yüzyıllık Avrupa tarihinin en ilginç olaylarını ve görüntülerini bu sömürge savaşları oluşturur. Fakat ne yazık ki, devrimci, ilerici, insancıl, komünist, sosyalist hiçbir İtalyan, Fransız, İngiliz, Alman, Hollanda, Belçika, İspanyol, Portekiz sinemacısı, kendi ülkesinin bu kanlı sömürgecilik tarihine ilişkin bir konusu olan film yaparak, bu korkunç sömürgecilik olgusunu eleştirmemiştir. Aksine, bu ülkelerin devrimci, militan, falan filan sinemacıları, herkesin eli başkasının cebinde lafının gereğine uyarak, kendi ülkelerinin sömürgecilik olgusunu görmezlikten gelip, özellikle İtalyan sinemacıları İtalyan sömürgeciliğini bir yana bırakıp, başka ülkelerin sömürgecilik politikası ve oyunları ile ilgilenmişlerdir. Örneğin: Gillo Pontecorvo'nun *Cezayir Savaşı* (The Battle of Algiers) ve *İsyen* (Queimada) isimli filmleri gibi.

İsterseniz, belki ileride size bir esin kaynağı olur düşüncesiyle, İtalyan sömürgecilik tarihinin bir bölümünü gündeme getirelim.

B.B.: Siz bilirsiniz.

M.E.: İtalya 1894'de geç kalmış bir sömürgecilik tutkusunun coşkusu içinde Habeşistan'a (Ethiopia) saldırdı. Nedeni her savaş gibi ekonomik olan bu savaşın ve saldırının, Habeşistan'a uygarlık götürmek ve Habeşistan'da yoğunlaşan Afrika köle ticaretine engel olmak için yapıldığı dünya kamuoyuna yayan İtalyan aristokrasisi, burjuvazisi ve mali oligarşisi, bu çirkin sömürge savaşının tüm acısını, ölümünü ve kanını, İtalyan Proletaryasının üstüne yükledi. Bu aptal savaşın kanlı bedelini İtalyan işçisi ve köylüsü ödeyecekti. İtalyan proletaryası bu savaşta, İtalyan yönetici sınıfına can ve kan satacak, bu can ve kan bedelinin karşılığı olarak İtalyan burjuvazisi Habeşistan'dan çalacağı artı değerın küçük bir parçasını, Habeşistan dağlarında ve çöllerinde ölen ve yaralanan İtalyan pro-



letaryasına sadaka olarak verecekti.

Çağdaş İtalyan ordularının ilkel Habeş ordusuna kesin olarak yenildiği 21.3.1896 Adua meydan savaşı, bu trajik-komik savaşın ve saldırganın sonu oldu.

İtalya'dan birlerce kilometre uzaktaki bu kanlı sömürge savaşında, şapkalarına renkli horoz tüyleri takılı; sık, süslü ve göz alıcı üniformaları içinde, binlerce İtalyan genci Habeşistan dağlarında ve çöllerinde öldü.

Hastane gemileri Habeşistan'dan, İtalya'ya yenik, acılı ve umutsuz binlerce yaralı ve sakat asker taşıdı.

İtalyan Kralının başına Habeş tacını koymak ve İtalyan burjuvasının sofrasını biraz daha zenginleştirmek için, İtalyan proletaryasının ucuz kanı, kurak Habeş topraklarını suladı.

Belki şimdi bile, kartalların uçup, ulaşamadığı sarp ve yalçın Habeş dağlarında, savaştan kaçıp, yolu olmayan ilkel bir Habeş köyüne sığınmış, orada bir Habeş kadını ile evlenmiş, İtalya özlemiyle o köyde yaşamış ve ölmüş bir İtalyan askerinin, üstünde kara taştan bir anıt hacı olan, yalnız ve acılı bir mezarı vardır.

Belki yıllar sonra, bu savaş sırasında yayınlanan resmi savaş bildirilerinin, Habeşistan savaşında kaybolan askerler listesinde ismini yayınladığı bu askerinin, bu trajik ayrılık nedeni ile İtalya'ya geri dönüp kavuşamadığı eşi veya sevgilisi, ruhsal bir saplantının itmesi ve tükenmez bir umut sonucu, İtalya'dan Habeşistan'a gelip, sevdiği adamın varlığını binbir engelle ve bilinmeze karşı arayıp, sonunda kuş uçmaz, kervan geçmez ilkel ve yaban Habeş dağlarında bu garip ve çaresiz mezarı bulmuştur.

Savaş ve Barış, Doğu ve Batı Dünyası, Uygarlık ve İlkellik, Beyaz derili insan ve Kara derili insan, Kapitalizm, Emperyalizm, Sömürgecilik, Faşizm gibi, her zaman ve her yaratıcı tarafından özgün olarak, düşün ve esin kaynağı olarak irdelenmesi gerçeken büyük olgular bir tarafa, bir anda aklıma gelen yalın, ayrıntısız ve düz bir çizgisi olan bu bir tek insan dramının yanısıra, İtalya'nın Habeşistan serüveninde binlerce filme kaynak olabilecek olağanüstü, çarpıcı, son derece ilginç konular ve insan dramları vardır.

Habeşistan'da Hristiyanlık, Müslümanlık, Musevilik gibi üç evrensel din yaygındır. Paganlık azınlıktadır. Hristiyanlar; katolikler ve ortodokslar diye iki bölümdür. Nüfusun üçte ikisi hristiyandır.

Biraz önce sözünü ettiğim savaştan kaçan asker, Habeş insanlarını her sıradan İtalyan askeri gibi herhalde pagan olarak bilmektedir. Yaralı veya sağlam olarak, binbir güçlük içinde, aç ve susuz, yanı ölü bir durumda sığındığı Habeş köyündeki insanların kendisi gibi Hristiyan katolik olduğunu öğrenince kimbilir ne kadar şaşalamış ve neler düşünmüştür.

Bu konunun aksi de olabilir. Habeş köyündeki insanlar dinsel inançları paganlık, yaşama koşulları ilkeliktir. Bu duruma karşı ve bu yabancı insanları, ülkelerine savaş ve ölüme getirmiş olan yabancıya insanca davranırlar.

İtalya'nın I. Habeşistan serüveni, İtalya tarihinin önemli bir bölümüdür.

İtalya, 4.10.1911'de Türkiye'nin Afrika Anakarasında (kıtasında) bulunan Vatan topraklarına saldırdı. Düzenli Türk ordusu birliklerinin politik ve askeri nedenlerle katılamadığı bu savaşta, düzenli büyük İtalyan ordu birliklerine karşı, kendi istekleriyle Libya'ya giden Türk subaylarının kumandasında, gene Türk subaylarının eğittikleri Libya'lı gerilla güçleri savaştı. Habeşistan'da oldu-



ğu gibi, çağdaş ve büyük İtalyan ordusunun karşısında, bu kez de ilkel gerilla birlikleri vardı. Fakat bu kez, bu ilkel gerilla birliklerine seçkin, usta ve eşsiz savaşçı (warlord)'lar olan Türk subayları kumanda ediyordu. ("Warlord" savaşçı bir ulusun, büyük ve savaşçı kumandanı demektir.) Bu konum sonucu, büyük İtalyan ordu birlikleri, İtalyan deniz güçlerinin ağır toplarının atış uzaklığı sınırları içinden çıkıp, Libya topraklarında ilerleyemediler. İtalyan sömürge ordusu, uzun bir sahil şeridinde savaşı sürdürmeye çalıştı. Türk subaylarının kumanda ettiği Libyalı gerilla birlikleri, çağdaş İtalyan ordusunu dar bir savaş alanında devinimsiz bıraktı. İtalyan sosyalistleri ve komünistleri, bu sömürge savaşı karşısı, ülke çapında büyük gösteriler yaptılar. Bu sömürge savaşına gitmek isteyen İtalyan askerleri, savaşa gönderilmek için bindirildikleri ulaştırma gemilerinden denize atlayıp, kaçmak istediler. Denize atlayan askerler vuruldu. Bu sömürge savaşına gitmek istemeyen yüzlerce İtalyan askeri kurşuna dizildi. Zorla savaşa götürülen askerlerin bir kısmı, Libya'da savaş alanında çöllerle kaçtı. Çölde ölmeyip sağ kalanların bazıları, uçsuz bucaksız Libya çöllerinde binbir maceradan sonra, çölde yaşayan Arap aşiretlerine katıldı. Bazıları müslüman oldu-olmadı. Bazıları dolunayın aydınlattığı çöl gecelerinde bedevi Arap kadınları ile aşk yaşadı. Bu kadınlar ile evlendi veya evlenmedi. Fakat bir daha İtalya'ya dönemadılar. Kızgın Afrika güneşi altında, boz kumlarda, yeşim ve sulak İtalyan dağlarının özlemiyle yaşadılar ve öldüler. Kimilerinin yarı İtalyan, yarı Arap çocukları oldu. Bu yarım kan çocuklardan birkaçı belki İtalya'ya gidip babalarının ülkesini görmüşler, sonra belki çöllerle dönmüşler, belki de İtalya'da kalmışlardır. Resmi İtalyan tarihi'nin uzantısı olan ayrıntılı İtalyan tarihleri ve İtalyan tarihi romanları bu tür ve değişik türde yüzlerce serüven ve aşk öyküleri, İtalya'nın Habeşistan serüveninde de vardır, olmuştur ve yaşanmıştır.

Sinyor Bertolucci, eğer yanılmıyorsam Afrika çöllerinde yaşanan bir aşk öyküsünün filmini yapacağınızı işittim. İtalyan sömürge tarihine ilişkin bu çöl, serüven ve aşk öyküleri ve olayları belki işinize yarayabilir.

B.B.: Evet haklısınız. İtalyan tarihinin bu bölümünü birkez daha gözden geçireceğim.

M.E.: İzin verirsiniz sözlerimi sürdürmek isterim.

B.B.: Lütfen sözlerinizi sürdürün.

M.E.: İtalya 1936'da içyüzünde geç kalmış bir sömürgecilik bağınazlığının ve faşist politik yetkenin ülkenin ekonomik ve toplumsal iç sorunlarını örtmek amacının itmesiyle, dışyüzünde 1896 Adua yenilgisinin öcünü almak ve Avrupa uygarlığını geri kalmış Afrika'ya götürmek için, zafer çılgınlıkları arasında bir kez daha Habeşistan'a saldırdı. Bu kez İtalya'nın başında hem Kral, hem de Mussolini vardı. Yasak bir kimyasal savaş yapılarak, onbirlerce asker ve sivil Habeş insanının zehirli gaz ile öldürüldüğü bu savaş sonunda, bu kez, çağdaş ve uygar İtalyan orduları, ilkel ve yabanıl Habeş ordusunu yenip, Habeşistan'ın bir bölümünü İtalyan sömürgesi yaptılar. Fakat İtalya Habeş Devletini ve Milletini yok edemedi.

İtalya'nın bu II. Habeşistan serüveninde de binlerce İtalyan askeri öldü. Binlerce İtalyan askeri sakat kaldı.



Krallık, Faşizm, Ordu, Büyük sermaye, Aristokrasi, Burjuvazi altıtlısı, İtalya'nın bu II. Habeşistan serüveninin baş kıskırtıcılarıdır.

Sinyor Bertolucci belki bilirsiniz, belki bilmezsiniz Napoleon Bonaparte'nin bir sözü vardır. Fransa'ya karşı savaştan İngiliz, Avusturya, Rus ve diğer monarşilere öfkelenen Napoleon şöyle demiştir: "Bu aptal krallar bana dua etsinler. Ben Fransız devrimini yapmış olan, devrimci Fransız halkının büyük devingen gücünü savaş meydanlarında tükettim. Eğer bu eşsiz gücü ve demir yumruğu savaş meydanlarında yok etmeseydim, bu güç bu Kralları yok ederdi". Napoleon'un bu sözü, çok bilinçli bir sözdür. Napoleon bu sözü ve düşüncesi ile kendini "fareli köyün kavalcısı" ile özdeşleştirmiştir. Üstelik Napoleon'un bu düşüncesi ve sözü eksiktir. Devrimci Fransız halkı savaş alanlarında İngiliz, Avusturya, Rus halkları ile savaşmış ve bu halkları öldürmüştür. Napoleon'un öfkelendiği monarşiler, Fransız devriminin ilkeleri Napoleon'un askerlerinin yok ettiği İngiliz, Avusturya, Rus halkları tarafından benimsenerek ve bu halklara devrimci Fransız halkının yardımı ile yok edilebilirdi. Napoleon savaştığı monarşilerin, devrimin gücü ve kaynağı olacak halklarını da savaş alanlarında yok etmiştir. Napoleon böylece öfkelendiği monarşilere iki kat yararlı olmuştur. İşte bu nedenden ötürü Napoleon'un düşüncesi ve sözü eksiktir.

Fareli köyün yeni kavalcısı İtalyan diktatörü Benito Mussolini'dir. İtalya, sinema ve insanlık için yaptıkları bir yana, Mussolini Napoleon gibi düşüncesi-ni açık söylemeden, İtalyan proletaryasının gittikçe artan tehlikeli gücünü Habeşistan dağlarında hem yok etmiş, hem de İtalya'daki yönetici sınıfların ekonomik çıkarı için kullanmıştır. Tarih birçok fareli köyün kavalcısı ne doludur. Fareli köyün kavalcısı tipinden ve simgesinden yola çıkılarak ne güzel filmler yapılır değil mi sinyor Bertolucci?

İtalya'nın bu her iki büyük Afrika serüveninin baş kıskırtıcısı İngiltere'dir. Hindistan yolu üzerinde güçlü bir Avrupa Devleti'nin varlığını kesin olarak istemeyen İngiltere, İtalya'nın bu her iki Habeşistan serüveninin çıkmazını doğru hesaplamıştı. İtalya'nın Habeşistan'a saldırması sonucu hem güçlü İtalya'nın sömürge tutkusu ve isteği karşılanacak, hem İtalyan proletaryasının gücü kınılacak, hem de İtalya, sonu olmayan, sömürge geliri az, ekonomik ve askeri harcaması çok ve ağır bir sömürge savaşına itilecekti.

İngiltere, dünyanın en eski Hristiyan toplumlarından biri ve güçlü bir devlet geleneği olan bu Afrika ülkesinde, İtalya'nın bir sömürge egemenliği kuramayacağını biliyordu. Bu büyük gerçeğin İtalya tarafından bilinmesi ve bu tehlikeli yanlış İtalya'nın iki kez yapması, bu iki korkunç Habeşistan serüveninin temel ve baş dramıdır.

İngiltere, Fransa, Almanya, Belçika, Hollanda, Portekiz, İspanya gibi Avrupa devletleri, devlet kuramamış, devlet olgusundan ve bilincinden, bir devlet ve ulus geleneğinden tümüyle yoksun, bir devlet yetkesine bağlı olmadan küçük, büyük ilkel boylar halinde yaşayan, yabanıl ve pagan Afrika kara derililerine, Güney Asya'nın ve Uzak Doğu'nun kahverengi ve sarı derililerine saldırmışlar ve bu insanların yaşadıkları yerleri sömürge yapmışlardır. İtalya ise dünyanın en eski Hristiyan devletlerinden biri olan Habeşistan'a saldırmıştı. Bu doğru ve facia biraz renklendirilerek şöyle de tanımlanabilir; beyaz ırkın ve Avrupa uygarlığının en güçlü devletlerinden biri olan hristiyan katolik İtalya, nüfusunun yansı hristiyan katolik olan, ilkel fakat dünyanın en eski devletlerinden birisi ve dünyanın tek kara derili devletini oluşturan Habeşistan'a saldır-



mişti.

İşin içine edebiyat karışınca, tanım şöyle de olabilir:

Egemenliğindeki Kıbrıs'ı ve görkemli onurunu, yenilmez Türk ordularına karşı kahramanca ve ustaca savunması karşılığı beyaz dilber Desdomona'yı kara Othello'ya veren beyaz Venedik, savaşçı kumandan kara Othello'yu unutmuştu.

Bir kez daha söylüyorum, İtalya'nın iki kez yinelediği Habeşistan faciasının temelinde ve kaynağında bu sorun, aykırılık ve ikilem vardır.

İtalya'nın bu sömürge savaşlarında, birçok büyük filmin konusu, el değmemiş bir biçimde, tüm güzelliğini ve özgünlüğünü koruyarak, kendini film yapacak yaratıcı sinemacısını beklemektedir.

B.B.: Ne diyeyim, bilmem ki.

M.E.: Sinyor Bertolucci sizin ile konuşmamı bitirmeden önce, size "Son İmparator" filminizin çizgisi doğrultusunda, tarihi bir olayı anımsatmama izin verir misiniz? Belki bu tarih kesitinden de güzel bir film yaparsınız.

B.B.: Sevinirim. Sizi dinliyorum.

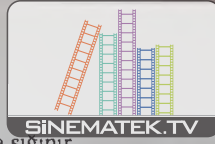
M.E.: I. Dünya Savaşının en ünlü kişisi, Alman İmparatoru II. Wilhelm'dir (1859-1941). Savaş sırasında, Almanya ile savaşan devletlerin propaganda örgütlerinin "Berlin Canavan", "Monster of Berlin" ismini verdikleri II. Wilhelm'in, İngiliz Krallık ve Rus Çarlık hanedanı ile akrabalığı vardı. II. Wilhelm'in "bıyıklı" da dünya çapında ünlüydü. II. Wilhelm'in kendine özgü bıyık biçimi, dünya bıyık modasını yıllarca etkilemiştir.

I. ve II. Dünya Savaşlarını oluşturan, başlatan ve milyonlarca insanın ölmesine neden olan İngiliz, Fransız, Amerikan kapitalizmi ve emperyalizmi, I. Dünya savaşının yapıcısı olarak II. Wilhelm'i suçlamıştır. II. Wilhelm savaşın nedenlerinden yalnızca biri olan Alman kapitalizminin ve emperyalizminin yöneticilerinin savaşı oluşturma ve başlatma suçları ve istekleri ile karşılaştırılınca, II. Wilhelm'in çok suçsuz olduğu apaçık anlaşılmaktadır. Doğru ve gerçek böyle olduğu halde, I. Dünya Savaşını oluşturan kapitalizmin ve emperyalizmin propaganda etkinliği, savaşın suçunu II. Wilhelm'e yüklemiştir.

1888'de Alman İmparatoru olan II. Wilhelm, 1918 yılına kadar 30 yıl imparator olarak Almanya'yı yönetmiştir. Bu otuz yıl dünya tarihinin çok önemli olaylar ile dolu olduğu bir dönemdir. Bu otuz yıl içinde dünyanın en ünlü kişisi II. Wilhelm'dir. 1890'da Alman başbakanı büyük Bismark'ı başbakanlıktan uzaklaştıran II. Wilhelm, yalnız Almanya'nın değil, dünyanın da bir numaralı insanıdır.

1914'de başlayan I. Dünya savaşını 1918'de yenik bitiren Almanya'da sosyalist, komünist, Spartakist halk hareketleri başlar. Savaşta Almanya'yı yenen devletler II. Wilhelm'i savaş suçlusu olarak yargılamak isterler. Almanya'da imparatorluk erkinin yetkesi zayıflamıştır. Çarlık Rusya'sı yıkılmış, Sovyetler Birliği Devleti kurulmuştur.

Almanya'daki halk hareketlerinin sonuçlarından ve savaşta Almanya'ya üstün gelen devletlerin kendisini yargılamak istediklerinden tedirgin olan veya korkan II. Wilhelm 10 Kasım 1918 tarihinde imparatorluktan istifa edip, Hol-



landa'ya gider ve Hollanda sarayına sığınır.

Hollanda kraliçesi I. Wilhelmina, ülkesine ve kendisine sığınan, imparatorluk döneminde ve savaşta kendisine pek de iyi davranmayan ve yüksekte bakan II. Wilhelm'i büyük bir soyluluk ve incelik ile Hollanda'ya ve sarayına kabul eder.

II. Wilhelm'i yargılamak isteyen savaş üstünü büyük devletler, Hollanda'dan ve I. Wilhelmina'dan II. Wilhelm'in yargılanmak üzere kendilerine verilmesini isterler. I. Wilhelmina, II. Wilhelm'i bu devletlere vermez.

Bu zaman çizgisinden sonra, bir zamanlar dünyanın en önemli, en ünlü ve kendisinden en çok korkulan imparatoru olan II. Wilhelm, Hollanda'da yaşamasına izin verilen küçük Doorn kasabasında, sürgün ve tutsak olarak yaşamaya başlar.

Ataerkil bir düşüncüyü simgeleyen "ünlü bıyıkları" ve tüm erkeklik görkemi ile, Anaerkil bir düşüncüyü simgeleyen Hollanda Kraliçesinin kadınlık ve soyluluk korumasına sığınan eski imparator II. Wilhelm, Hollanda'nın bu küçük Doorn kasabasında tam yirmiüç yıl sürgün ve tutsak olarak yaşar. 4 Haziran 1941'de bu küçük kasabada ölür.

Bu yirmi üç yıl içinde Almanya'da ve dünyada birçok büyük olaylar olur. II. Wilhelm Hollanda'da tutsak ve sürgün olarak yaşarken bu olayları ibretle izler. Öfkeli, acılı ve yenik benliğine karşın, dünyada ve Almanya'da olanlara, ünlü bıyıklarının alundan güler. Dünyada ve Almanya'da olagelen olayların çok küçük bir dizinini isterseniz şöyle bir sıralayalım: Bir zamanlar Almanya-Avusturya-Osmanlı ortaklaşa büyük kurmayının buyruğunda bir subay olan ve savaş sırasında Berlin'de bir yemek sırasında tanıştığı ve sorduğu sorulara çok akıllı cevaplar veren Mustafa Kemal, savaşın yenilgisini kabul etmez. Büyük savaşı sürdürür. Savaşı kazanır. Türkiye Cumhuriyeti'ni kurar. II. Wilhelm'in genel kurmay başkanı, Prusya kökenli bir Mareşal olan Hindenburg Almanya Cumhurbaşkanı olur. Eski subay ve Almanya Dış İşleri sıradan görevlilerinden biri olan Franz Von Papen Almanya Başbakanı olur. Almanya'yı, yasa gücündeki kararnamele ile yönetmeye başlar. II. Wilhelm'in yakın akrabası olan Rus Çarı II. Nikola ve ailesi Sovyet devrim güçleri tarafından öldürülür. Alman İmparatorluk haber alma örgütünün mühürlü bir vagon içinde, devrim yapıp, Almanya'nın düşmanı Rus Çarlığını yıkmak için Rusya'ya gönderdiği Sovyet devriminin lideri Lenin, politik bir cinayet sonucu ağır yaralanır. Bir süre sonra da ölür. Stalin Sovyetler Birliği'nin başı olur. En yakın çalışma arkadaşı olan Troçki'yi yurt dışına sürer. II. Wilhelm'in yakın akrabası olan İngiltere Kralı V. George ölür. Oğlu VIII. Edward Kral olur. Avusturya-Macaristan imparatorluğu tarihe karışır. Avusturyalı bir köylü olan ve Alman ordusunda onbaşılık yapmış Adolf Hitler isminde bir adam, Milli-Sosyalist-Alman-İşçi Partisi'ni kurar. Kaynağı Güney Amerika olan, tango isimli bir dans müziği dünyaya yayılır. Gangster Alkapon Şikago şehrini haraca bağlar. Uçak pilotu Lindberg'in çocuğu kaçırılır. Avusturyalı köylü ve eski onbaşı Adolf Hitler'in partisi Almanya seçimlerini kazanır. Adolf Hitler önce Başbakan, sonra Führer olur. Hitler'in yönetimindeki Almanya gün geçtikçe güçlenir. Hitler dünyayı tehdit eder. I. Dünya savaşında Almanya'yı savaşta yenmiş ve Almanya'ya son derece adaletsiz bir barış anlaşması imzalatmış olan İngiltere, Fransa ve Amerika Hitler'e dalkavukluk yapmaya başlarlar. Almanya Avusturya'yı ülkesine katar. Nazi Almanyası ve Komünist Sovyetler Birliği, birbirleri ile savaşmayacaklarına ilişkin



anlaşma yaparlar. Hitler ve Stalin uzaktan birbirlerine sanılır. İngiltere ve Fransa Almanya'ya savaş ilan ederler. Alman orduları Polonya topraklarında ilerler. İngiliz uçakları Almanya'yı bombalar. Almanya Hollanda, Belçika ve Lüksemburg'a savaş ilan eder. Alman ordu birlikleri Hollanda'ya paraşütle inerler. Hollanda Kraliçesi I. Wilhelmına Hollanda'yı terk eder. Londra'ya gider. Alman uçakları Londra'yı bombalarlar. Alman orduları Hollanda'nın tümünü ele geçirir. Alman ordu birlikleri II. Wilhelm'in tutsak ve sürgün olarak yaşadığı Hollanda'nın küçük Doom kasabasına girerler. Hollanda ordusu Alman ordusuna teslim olur. Alman orduları, Fransız ve İngiliz ordularını çeşitli savaşlarda yenerek Paris'e doğru ilerler. 14 Haziran 1940'da Alman Orduları Paris'e girerler. 17 Haziran 1940'da Fransa Almanya'ya ateşkes önerir.

Bu haberi duyan eski Almanya İmparatoru II. Wilhem, 17 Haziran 1940'da, bir zamanlar buyruğunda olan Alman ordusunun işgalinde bulunan, sürgün ve tutsak olarak yıllarını geçirdiği Hollanda'nın bu küçük Doom kasabasından, o zamana kadar; köylü, yabancı, onbaşı diyerek küçümsediği ve kendisinin yenemediği Fransa'yı teslim alan Hitler'e, sırtına giydiği İmparatorluk elbisesi ile sekreterine yüksekten konuşarak yazdırdığı bir telgraf çeker. Telgraf şöyledir: "Fransa'nın teslimi olayının üzerimde bıraktığı büyük coşkunun etkisinde kalarak, 1870'de İmparator I. Wilhelm'in şu sözleri, ile Tanrı'nın bağışladığı büyük zaferden ötürü sizi ve tüm Alman Wehrmacht'ını (Alman Kara Ordusu) kutlanm. "Tanrısal adalet olayları ve tahili tersine çevrildi". Tüm Almanların kalbinde, büyük kralın Leuthen zaferini kazanan askerleri tarafından söylenen türkü yankılanıyor: "Artık hepimiz Tanrıya şükrediyoruz".

İmparator'un bu telgrafına Hitler'in cevap verip, vermediği bilinmez. Yalnız bir süre önce Führer, Doom'u işgal eden Alman birliklerinin, sürgün ve tutsak İmparatorun oturduğu şatonun önüne bir birliği bıraktığını işitmiş ve bu olaylara çok kızmıştır. Hitler, bu onur birliğinin hemen kaldırılmasını ve hiçbir Alman askerinin Doom'a girmemesini emreder.

Bu tarihten sonra II. Wilhelm bir yıl daha yaşar ve 4 Haziran 1941'de ölür. Bir zamanlar dünyayı önünde hazırol durdurmış olan eski İmparator'u, şatonun yalnız ve ıssız mezarlığına sade bir törenle gömerler. Belki tören sonunda bir manga Alman askeri havaya birkaç el saygı ateşi yapmış, belki birkaç kuş doğanın ses düzenini bozan bu silah seslerinden korkup, kondukları ağaç dallarından havaya uçmuşlardır.

İşte böyle Sinyor Bertolucci.

Hollanda'nın Doom kasabasında bir şatoda sürgün ve tutsak yaşayan bu eski İmparator'un yaşamıda görkemli bir filmin konusunu oluşturabiliriz.

Ustelik bu filmi Almanya'da Hitler'in kişiliğinde simgelenen, gene bir tutsak İmparator olan II. Viktor Emanuele'in yaşamına ilişkin film ile de İtalya'da Mussolini'nin kişiliğinde simgelenen ve marxist düşünceye göre kapitalizmin ve emperyalizmin son aşaması olan faşizmin nasıl gündeme geldiği ve nasıl politik yetkeciye ele geçirdiği bir güzel anlatabilirsiniz.

B.B.: Bu söylediğiniz şeylere karşın, size verecek bir cevabım yok. Belki ileride karşılaşırsak, o zaman oturup, uzun uzun tartışabiliriz.

M.E.: Ölmezsek, belki karşılaşılabiriz.



B.B.: Sayın Erksan bir film yapmayı düşünmüyor musunuz?

M.E.: Elbette Sinyor Bertolucci. Bizim işimiz film yapmak değil mi? Fakat benim olanakların sizin olanaklarınız kadar zengin değil. Ayrıca ben bugüne değin sinemada sansür olgusunu hiç düşünmedim ama, genel de Türkiye'de sinemada sansür olgusu var. Oysaki sizin ülkeniz İtalya'da ve çalıştığınız Uluslararası sinema alanlarında sinemada sansür olgusu yok. Bu konum herhalde size, sinemadaki düşünce ve yaratma çerçevesinde büyük olanaklar sağlar.

B.B.: Bu savınıza karşıt size birşey söyleyemem.

M.E.: Söylemeseniz de olur Sinyor Bertolucci. Türkiye'deki sinemabilginleri veya müthiş entellektüel gazeteci yazarlar sizin ağzınızdan bizlere çok önemli ve yararlı bilgiler ulaştırdılar. Bu çok önemli bilgiler ve düşünceler kişi olarak bana çok yararlı oldu.

B.B.: Bunu işittiğime memnun oldum.

M.E.: Konuşmamızın sonuna geldik. Size Türkiye anılarınızın içinde belki zaman zaman gündeme getirip, anımsarsınız diye, sizin ünlü şairiniz D'Annunzio gibi ünlü, bizim iki ünlü şairimiz olan İbrahim Şinasi ve Namık Kemal'den iki şiir deyişi söylemek istedim. Bu deyişlerden birincisi "beni", ikincisi anonim bir "yergi"yi tanımlar.

B.B.: Demek D'Annunzio'yu biliyorsunuz.

M.E.: Evet, biliyorum. Ve de romanlarını ve oyunlarını çok severim. Sizin büyük sinemacılarınızdan Luchino Visconti'nin D'Annunzio'nun L'Innocente (Masum) isimli romanından yaptığı, sanırım son filmini de çok sevmiştim.

Peki siz Şinasi ve Namık Kemal'i biliyor musunuz?

B.B.: Hayır, ne yazık ki bilmiyorum.

M.E.: Evet bilmemekte haklısınız. İkisi de Türk oldukları için yapıtlarını Türkçe yazmışlardır. Türkçe büyük bir dildir ama, uluslararası bir dil değildir. Biz de gereğini yerine getirip, bu iki büyük yazarın yapıtlarını uluslararası dillere çeviremedik. Eğer bu iki yazarın yapıtlarını uluslararası dillere çevirseydik, siz de bu yapıtları okumuş olsaydınız, ikisini de çok severdiniz. Belki Namık Kemal'in "Cezmi" isimli romanını film yapardınız. Sizi biraz tanıyorsam, bu romanı çok seveceğinizi ve film yapmak isteyeceğinizi sanırım.

İzin verirsiniz deyişleri söylemek isterim.

B.B.: Lütfen. Sizi dinliyorum.

M.E.: Birinci deyiş:

Bedbaht ona derler ki, Elinde cühelanın
Kahrolmak için, Kesb-i Kemal-ü hüner eyler.



İkinci deyiş:
Biz ne adi köpekleriz
Kimi görsek etekleriz.

B.B.: Üzüldüm. Sizin için ne yapabilirim.

M.E.: Yapılacak birşey yok.

B.B.: Bu kez size üzölmeyin diyorum. Benim ölkemde de böyleleri var.

M.E.: Herhalde benim ölkemdeki kadar soyluları yoktur. Dünyanın dört yanından gelip buradan "damızlık" alırlar.

B.B.: Buraya gelmişken, bu türden bir örnek görmek isterdim.

M.E.: Gördünüz Sinyor Bertolucci, üstelik konuştunuz da.

B.B.: Kim, hangisi. Lütfen açıklayın.

M.E.: Şimdilik açıklayamam. Fakat zamanı gelince, tüm yoğun uğraşılarım karşı, ölkeme, ulusuma ve devletime daha fazla zarar vermesini önlemek için, dünyaya geldiğine pişman edeceğim onu. Atacağım tokadın sesi İtalya'dan bile duyulacak.

B.B.: Bu sesi duymak için, bir kulağım radar aygıtı gibi Türkiye'ye dönük olacak.

M.E.: Herneyse. Giderayak söyleyeyim. Senaryosunu da sizin yazdığınız Paris'te Son Tango isimli filminizde bir sahneyi ben çok severim.

B.B.: Sevdığınız sahne hangisidir?

M.E.: Marlon Brando yanılmıyorsam, içinde ölü yatan karısının tabutu başında ağlayarak uzun bir konuşma yapar. İşte bu sahneyi çok sevmiştim.

B.B.: O sahneyi ben de severim.

M.E.: Anlaştık. Yolunuz açık olsun. Hoşça gidin.

B.B.: Siz de hoşça kalın. Sayın Erksan sizi hiç unutmayacağım.

M.E.: Ben de sizi unutmayacağımı Sinyar Bertolucci.

Not: Bernardo Bertolucci ile Metin Erksan'ın yaptığı bu "hayali konuşma" bir yıl önce yazıldı. "Ve Sinema"nın 9. sayısı geciktiğinden dolayı şimdi yayımlayabiliyoruz. Bu gecikmeden dolayı Metin Erksan, Bernardo Bertolucci ve sizlerden özür dileriz.



ROBERTO ROSSELINI

İlk Yeni-Gerçekçi filmlerinden hayatının son on yılını adanmış eğitici filmlere dek, Roberto Rossellini politik sinema için en geçerli yöntemin ne olduğu sorusuna yanıt aradı. Rossellini'nin sinemasal sorunlar ve bunların ideolojiyle ilişkilerine dair çeşitli biçimsel çözüm önerilerini açıkladığı aşağıdaki söyleşi 1976'da yapıldı. Yaklaşık bir yıl sonra Roberto Rossellini 71 yaşında öldü. Söyleşiyi Giovanni di Bernardo gerçekleştirdi.

Soru: Yaklaşık on yıldan beri sadece büyük filozofların ve tarihi önemi olan kişilerin hayatlarını anlatan eğitici filmler yapıyorsunuz. Bu filmleri yapmaktaki amacınız nedir?

Yanıt: Sadece bazı şeylerin, açıkça görülmesini sağlamaya çalışıyorum. 1952'de Comenius'un -ki pedagojinin kurucularından biridir -çok aydınlatıcı bir söylevini okudum. Comenius şöyle diyordu: "Pedagoji tüm sanatların kraliçesidir, fakat öğretim esnasında, kaçınılmaz olarak, sözcükleri kullanmamız gerekiyor ki, bu karışıklık doğuruyor, çünkü dinleyicilerin sözcükleri düşüncelere, görüşlere dönüştürmesini, öğrenmek için, zorunlu kılıyor."

S: Gerçeği dramatize etmenin sizi artık ilgilendirmediğini mi söylemeye çalışıyorsunuz?

Y: İstediklerimi bastırmam gerekiyor. Aruk gösteriyor ama anlatmıyorum. Bunu açıklamak için bir örnek vereyim: Bir filmi tarif eder, anlatsam dinleyiciler anlatılanları kendilerine göre yorumlayacak ve sonuçta herbirinin kafasında ayrı birer filmi oluşabilecektir. Oysa eğer bir film görüntüsü gösterirsem hiçbir kuşkuyla yer bırakmadan filmi ne olduğu görülür ve anlaşılır. Doğrudan görsel anlatım bu tür sorunları ortadan kaldıracaktır. Bunu Comenius 1600 yılında söylemişti! Şimdi bizim bunu gerçekleştirebilecek teknolojimiz var, ama görüntüler mi gösteriyoruz? Hayır, kişisel, psikolojik ya da sözlü açıklamalar veriyoruz. Görüntü en arı biçimdeki veridir. Anlığını kaybetmemiş ve yütuşimsel sorunlarla çevrilmemiştir. Filmlerim verilerdir. Düşüncelerimi değil verileri gösteriyorum. Bu pek çok insanı şaşırtsa da büyük bir kesim de filmlerimi ilgiyle izliyor.

S: Yakın çekimlerden kaçınmanızın ve çok az yönetmenlik yapmanızın sebebi bu mu?

Y: Tamamen. Gerçekleri sapırmamaya ve kendimi bu yönde disipline etmeye çalışıyorum. Kişisel arzularıma karşı mücadele vermem gerekiyor. Bir örnek vereyim: Son filmimde, ki İsa peygamberin hayatının öyküsüydü, İsa ölümünden sonra Arimatea'lı Joseph'in mezarına gömülmüştü -İncil'de böyle belirtilmiş 2- fakat İsa ölüme mahkum edildiği zaman Arimatea'lı Joseph'te Sanhedrim'deydi. Bu yüzden Sanhedrim'deki sahneyi çekerken Arimatea'lı Joseph'i oynayan aktör de kalabalığın içindeydi. O an Joseph'in bir yakın çekimi için duyduğum arzuyu anlayabiliyor musunuz? Bu çekimi gerçekleştirmedim. Çünkü bu entelektüelce olurdu. Bu kendi görüşümü belirtmek, onun altını çizmek olurdu. Kişisel görüşümü belirtmeyi reddediyorum. Başka türden bir filmi yapımını da reddediyorum.

S: Eğitici ve seyirlik unsurların birarada kullanılmasının size geniş bir seyirci kitlesi ve daha iyi sonuçlar getirebileceğini düşünüyor musunuz?



Y: Nasıl seyirlik? Sansasyonel mi? Sansasyonel olmak ilk yalandır. Gerçeğe yalanlarla varılmaz. Seyirlik anlayışımızı geliştirmemiz gerektiğini düşünüyorum. Bilgiden daha gösterişli ne vardı ki? Çılgının biri olabilirim, bilge bir kişi olduğum iddiasında değilim.

Comenius şaşırtıcı şeyler yazmış. Çekoslovakya'da yaşadığı yeri ziyaret ettim ve bana herşeyi gösterdiler, hacet gördüğü yeri bile. Oradayken kendi kendime sordum: "Fakat onlar kültür devrimini gerçekleştirdiler mi?" Devrim sözcüğüyle değişmeyi kastediyorum ve bütün kültürel yapıyı değiştirmeden hiçbir değişiklik yapılamayacağına inanıyorum. Geçen yıl Sovyetler Birliği'ni ziyaretimde, bir partide bu soruyu Kültür Bakanına sorduğumda şöyle yanıtladı: "Henüz zamanımız olmadı fakat bunu yapacağız"...

Bence çok genel bir karışıklık var. Eğer bugün bilimin verilerini değerlendirebilseydik insanlığın sorunlarını çözümlerebilirlik, ancak bu herşeyin değişmesini zorunlu kılardı. Bunlar benim temel görüşlerim ve onlara en uygun yolu bulmaya çalışıyorum. Diğerleri başarı istiyorlar, ben başarıyı sadece gösteriş, gereksiz bir süs olarak görüyorum.

S: *Yaptıklarınızın topluma yararlı olduğunu mu düşünüyorsunuz?*

Y: Evet kesinlikle. Henüz anlaşılmadı ancak yararlı olacağı kuşkusuz. Benim yöntemim doğru olan değildir belki ancak bu diğerlerine de yol açacaktır.

S: *Karl Marx üzerine bir film yapmayı tasarladığınızı duydum.*

Y: Evet ve ben çalışmaya başlar başlamaz Ruslar da Marx üzerine bir film yapmaya karar verdiler. Ruslar hep Marxizm-Leninizm'den bahsederler ama gerçekte en arı anlamıyla Marx'ı bilmezler. Size bir öykü anlatmak istiyorum. Bir zamanlar Marx'la Weitling -işçi kesiminden gelen bir komünist ve o zamanlar sadece entellektüeller komünist olurdu- arasında sert bir tartışma olmuştu. Weitling sert bir devrim anlayışını savunuyordu. Marx ona karşı çıktı. Marx sınıf ayrılığını kaldırmamanın yolunu bilgiden geçtiğine inanmıştı: "Dünyayı bir peygamberle ağız açık onu dinleyen bir koyun sürüsüne indirgemen çok saçma" diyordu. Weitling düşüncelerinde ısrar etti ve Marx sonunda şunu söylemek zorunda kaldı: "Bak yanında bir Rus oturuyor. Bence senin gibi düşünen bir kişinin gidebileceği tek yer orasıdır, çünkü orası gelecekte yalancı müridler için yalancı peygamberlerin olacağı bir ülkedir."

S: *Yeniden evrim 3, evet bu yeni evrim demektir.*

Y: Tabii, bu sözcük ilk defa 1747'de Montesquieu tarafından kullanıldı. Marx için devrim sözcüğü değişiklik demektir. Endüstri devrimi terimini endüstriyel uygarlığın başına gelecekle tanımlamak amacıyla ilk o kullandı.

Dünya Marx'ı sevenlerle nefret edenler arasında ikiye bölünmüştür, ancak onu kimse tanıyamıyor. Örneğin İtalya'da, sağcı partiler seçim kampanyası esnasında, Marx'ın ateist olduğunu söyleyerek bundan yararlanmak istediler, oysa Marx ateizme karşıydı ve bunu kimse bilmiyordu. Ateizme karmaşık, eytişimsel sebecplerden dolayı karşıydı. Marx çok dindar Musevi bir aileden geliyordu. Sülalesinde yirmibir tane haham vardı. Prusyalılar Musevileri ezmeye başlayınca, Marx'ın babası bütün aileyi, Musevi sayılmamaları için, vaftiz etti. Politik bir savunma oyunuydu bu. Marx hükümet güçlerine hizmet eden bütün dini kurum ve yapıları şiddetle eleştirdi, ancak ateizmi de önyargılı bir yaklaşım, başka bir din olarak görüyordu. Her tür önyargıya karşıydı, her tür dogmaya da... İnsan için önemli olanın keşfetmek, dogmalar olmaksızın düşünmek olduğunu söylüyordu. Bu yüzden ateizme karşıydı. Herkesin bildiği alıntı -"Din toplumların afyonudur"- sözün gerçekteki anlamından çok farklı şeyler anlaşılmasına sebep oluyor. Sözün gerçeği şöyle: "Din ezilen yaratığın iç çekişi, kalpsiz bir dünyanın kalbi, ruhsuz bir anın ruhudur. Din toplumların afyonudur". Anlam farklı değil mi?

S: *Evet mutsuz bir dünyadan kaçış anlamında kullanılmış.*



Y? Pek az kişinin bildiği. SİNEMATEK.TV kapitalizmi yücelttiği sayfalar dolu su yazı yazdı. Hatta Komünist Manifestoda da, gelişen teknoloji sayesinde üretimin hızlandığını, böylece insanlara daha çok özgürlük tanıdığının ve bunu kapitalizme borçlu olduğumuzu belirtmiştir. Sınıfsız ve hükümsüz bir toplum istiyordu Amerikan Devriminin idealleri de böyleydi. Kapitalizmin kusurunun parayı bir araç olmaksızın çıkarıp amaç haline getirmek olduğunu düşünüyordu.

S: Marx hakkındaki filminiz A.B.D.'de gösterime girecek mi?

Y: Bilmiyorum. Son filmimi satın aldılar ama dağıtımını yapmadılar. Ondan çok korkmuş gibi görünüyorlardı.

S: Niçin?

Y: Kimbilir. Bazı insanların çılgınlıklarını anlamak güç.

Bilmediğimiz birşey daha: Incil... Katolikliğin bize öğrettikleri bir tür yutturmaca. Incil'de Eski Ahit'teki 86. ilahide şöyle der: Siz hepiniz Tanrılarınız çünkü hepiniz aynı Babanın çocuklarıdır". Bunu okuyun ve Tanrının insanlara duyduğu güvenin derecesini anlayın.

S: Bildiğim kadarıyla filminizin İtalya'da dağıtımını komünist bir kuruluş olan ARCI üstlendi.

Y: Evet, doğru, ancak Vatikan'la tam bir anlaşma içinde. Amerikalılar filmimin haklarını ellerine geçirmeye çalışılar ama bunu farkettim.

S: Öyleyse belki de A.B.D.'de gösterilmeyecek.

Y: Benim için farketmez. Görüyorsunuz bugünlerde başarı, toplumsal yapı içine girip duvarda kendine tutunacak bir yer bulmaktan ibaret.

S: Sızce sınıfsız bir batı toplumu yaratma olanağı var mı?

Y: Yalnızca kültürel devrim yoluyla.

S: Hükümetin son sözü söylemediği bir toplum yaratma olanağı var mı sizce?

Y: Bu Amerikan devriminin ilkesiydi. Thomas Paine "Hükümet gerek duyulan bir şeytandır" demişti. Gerek duyulan melek demedi. Marx'ta "Hayali bir demokrasi-den daha kötü bir diktatörlük yoktur" demişti. Biz böyle bir diktatörlük içinde yaşıyoruz. Burjuvazinin diktatörlüğü.

S: İnsan rekabetçi Amerikan sistemine de, merkezi Sovyet sistemine de karşı olduğunuzu düşünüyor.

Y: Aslında ikisi de aynı sistem. Aynı sistemi uygulamanın farklı yolları. İnsanlar dünyanın yapısının iş ve çalışma yeteneğine dayanabileceğini sanıyorlar. Buna içten inanıyorlar ve bizimki gibi bir sistem bu doğru. Fakat başka bir sistemin kuralları içinde düşünmeye başlayalım artık...

Her gün gazetelerde işsizlik hakkında bir sürü şey okuyoruz. Size sorarım - kendime ya da herkese sorduğum gibi- insanın ideali çalışmak mıdır? Hayır, kesinlikle hayır.

S: Psikanalizi bir bilim olarak kabul ediyor musunuz?

Y: Bilimdir, ama keyfi kullanılıyor. Burada temel bir noktaya değindiniz - Kültür ve bilginin bütün yapısı ego ve süper-ego arasındaki çelişim üzerine geliştirilmiştir. Üçüncü bir bölüm de vardır bir zamanlar şeytani yön de denen bilinç-dışı. Karnaval zamanlarında insanlar küçük bir musluk açıp bunun bir kısmını boşaltırlardı. Karnaval bitince de o küçük musluk derhal kapatılırdı. Bu iş te böylece biterdi.

Freud bilinç dışını buldu ve ondan sonra bilinç dışı bilimsel bir veri olarak kabul edildi. Bilinç dışı şeytani yönün yerine geçti. Şimdi yersiz derecede bilinç dışının üzerinde duruluyor ve ego ile süper-ego gibi geleneksel veriler tamamen dışlanıyor. Bu da bir bozulmadır aslında. Bu düşüncenin canavarca fakirleştirilmesine sebep



olur. Freud'a katılıyorum ancak Freud'un

S: Oyuncularla ilişkilerinizi sormak istiyorum. Bir keresinde "Oyuncularla işbirliği yapmaya olanak olduğunu sanmıyorum" demiştiniz.

Y: Benim yaptığım türden filmlerde bu olanaksız. Örneğin eğer Gregory Peck gibi bir oyuncuyu Karl Marx'ı oynaması için seçersem halk Karl Marx'ı değil, oynayan Gregory Peck'i görecektir. Tanınmamış bir oyuncu kullanırsam Karl Marx'ı görmek daha kolay olur. Bunun yanı sıra oyuncu, kariyerinin getirdiği zorunluluklar yüzünden, benim özgürlüğümü kısıtlıyor. Yıldız oyuncu sistemi erk sahibi olanların bir aracıdır, çünkü yıldızlara sahip olanlar kitleleri yönetirler.

S: Centro Sperimentale'deki görevinizden neden ayrıldınız?

Y: Centro Sperimentale'ye başkan olduğumda okula devlet yıllık 500.000 dolar ödenek ayırmıştı ve okul ücretsizdi. Öğretmenlerin, çalışanların, işçilerin maaşları ile öğrencilere verilen ayda 100 dolar ve bir öğün ücretsiz yemek masrafları 492.000 dolar tutuyordu. Bir okulu yılda 8000 dolarla yürütmek olası mı sizce?

Ancak orada değişmemesini umut ettiğim işler yaptım. Uzmanlaşma sınıflarına karşıydım ve bu yüzden bu sınıfları üç aya indirdim. Üç aydan sonra öğrenciler kendi fikirlerini çekebiliyor ve böylece kendi kişiliklerini bulabiliyorlardı, ki esas nokta buydu. Öğrencilere hep şunu söyledim: "Ben sizin özgürlüğünüzü garantilemek için buradayım. Bana hiçbir şey sormayın size öğüt veremem. Kendi yolunuzu kendiniz çizmek zorundasınız." Böylece onlar kendi filmlerini çekmek zorunda kaldılar. Okulun yapması gereken tek şey de öğrencilerin kendilerine verilen parayı filmlere harcayp harcamadıklarını kontrol etmek oldu.

S: Öyleyse geleneksel yol gösterme yöntemlerinden çok sanatçının kendini geliştirmesine inanıyorsunuz.

Y: Bir şeyi öğrettiğiniz zaman onu çok büyütebilir ya da yok edebilirsiniz. İnsan denen varlığı zenginliği bireylerin zekâlarının toplamıdır. Her bireyin zekâsı kendine özgüdür. Biri pratiktir ve bir başkası yaratıcıdır, hayalci, esin arayan, dramatik, ironik olanlar vardır ve bütün bunlar insan zekâsının değişik yüzleridir.

ÇEVİRENİN NOTLARI:

1 Çek hümanist Jan Amos Komensky'nin Latinceleştirilmiş adıdır. 1592 ile 1670 yılları arasında yaşamıştır. Pedagojiyi bir bilim haline koyan ilk o'dur. Bir hümanist ve pedagoğ olarak Avrupa'da isim yapmıştır. 1600'lü yıllarda bir millet federasyonu ile sonuçlanacak düşünceler ve politik bir işbirliği hayal etmiştir. Bu açıdan da modern düşüncenin öncülerinden biri olarak görülmüştür.

2 İncil, Yeni Ahit, Saint Matthew.

3 Re-evolution. Bu terim Montesquieu'dan önce gezegenlerin bir yıldız çevresinde dönüşünü anlatmak için kullanılıyordu.

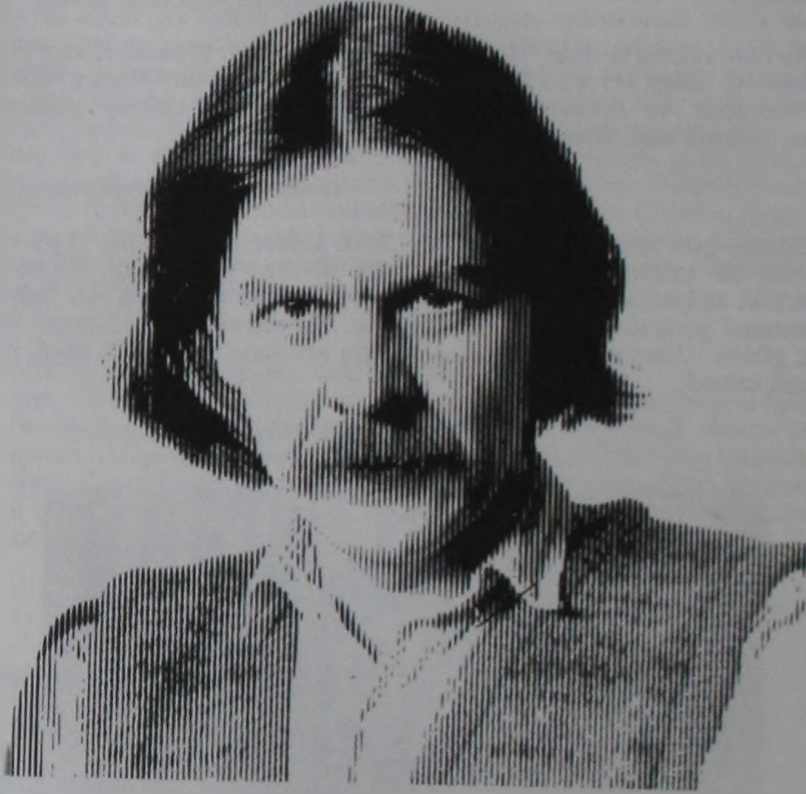
4 Centro Sperimentale: İtalya'da, devlet yardımı gören bir sinema okulu.

* Yapacağı söylenen Atatürk filmi hakkında, Kültür Bakanlığından bir yetkili; benzerliğin ön koşul olmayacağı ve Atatürk rolünü dünyaca tanınmış bir oyuncunun oynayacağı yolunda bir açıklama yaptı. Rossellini'nin tarihi bir şahsiyeti oynaması için tanınmış bir oyuncu seçmesi, belki de, bu süregiden tartışmaya yeni bir boyut daha kazandıracak bir yaklaşım olabilir.

...ve sinema notu: Yukarıdaki yazı, ...ve sinemaya postayla yollanmış fakat çeviriyi kimin yaptığı belirtilmemiştir. Çevirmeni bizi ararsa, ismini önümüzdeki sayı yayımlayacağız.



ASLI TUNÇ



Werner Nekes 29 Nisan 1944'de Erfurt'da doğdu. İlk-orta eğitimini Oberhausen'de ve Mülheim Ruhr'da yaptı. İlk yazın denemeleri de bu yıllara rastlar. 1963'de Freiburg'da psikoloji ve dilbilim okudu. 1964'de Bonn'a yerleşti ve üniversite sinema kulübünün daha sonra da FIAG'ın başkanlığını üstlendi. Yönetmenler, ressamlar ve heykeltıraşlarla dostluk kurdu. Bu grupta 1967'den beri birlikte çalıştığı Dore O. da bulunuyordu. 1965'de çeşitli materyallerden yapılmış resimleri sergiledi. 8 mm. olan ilk filmleri 1966 Mayıs'ından sonra yeniden 16 mm.lik filmlere bıraktı. 1967 baharında Oberhausen kısa film günlerinde, filmleri geri çevrildi. Nekes, bunun üzerine "misilleme" olarak Jugendbildung Enstitüsüne film seminerleri hazırladı.

1967 Kasım'ında Nekes, Dore O. ile Hamburg'a geldi ve ertesi ay da onunla evlendi. Brüderstrasse'deki 5 numaralı dairesinde film günleri ve Avrupa'nın çeşitli kentlerinde seminerler ve retrospektifler düzenlemeye girdi. 1970-1972'de Hamburg Görsel Sanatlar Yüksekokulunda (Hochschule für bildende Künste) profesör oldu.

1973'de bir süre İsveç'de kaldı. 1981'de Wuppertal Üniversitesinde konuk profesör olarak bulundu. 1982-84 yılları arasında Offenbach Güzel Sanatlar Yüksekokulunda profesörlük yaptı.

Halen tüm dünyayı dolaşarak film teorileri ve tarihi üzerine seminerler düzenlemeye devam etmektedir.



ULIISSES: 1982, renkli, 94 dak. (Ulysses'in sonrasından sonra)
"Nekes'in filmleri, kaynağını sanat, ışık, insan ve müziğin yabancılaştırıcı hareketinden alarak zenginleşiyor. Bu uyarıcı ve harekete geçirici dencysellik yeni bir dil geliştiriyor."

Brigitte Jeremias
Frankfurter Allgemeine Zeitung

Bu film, sinema tarihine "Homer"vari bir yolculuktur. Konusu, Homer'in mitolojik Odysseus'u, James Joyce'un Ulysses'i ve yapay Telemach'dır. Werner Nekes bu üç kişiliği birleştirir ve öykülerini "Lichteratur" (ışık yazım) tarihine göndemelerle çözümler. Aslında esas konu, görsel dildir.

Yapımcının film broşüründen

Uliisses ismi fotoğrafçının adı olan Uli ile kelime oyunu yapar. Aynı zamanda film, erotik bir serüvendir. Nekes, büyük bir sihirbaz ve öncüdür. O, her zaman Mülheim'daki atölyesinde yeni makineler ve optik hileler tasarlar durur. Nekes, dünyayı sinemasal görüntü bulmacası olarak görür. Yapıtlarında kullanılmayan film tekniği yok gibidir. Uliisses, daima sıradışı ve aynı zamanda son derece keyif veren bir film olarak kalacak.

Hans Chirstoph Blumenberg
Die Zeit 1983 Mayıs



* KELEK: 1968, 16 mm., siyah-beyaz, 60 dak., sessiz.

"Bu film, cinsel nevroz üzerine bir macera filmidir." Werner Nekes "Nekes'in ilk konulu KELEK bir bilinç öyküsüdür. Bu bilinç, tek bir şey ile ilgilidir: Görmeyile. Görmek, filmin konusudur.

Wim Wenders, Filmkritik
Şubat 1969 sayısı

* W.N. filmine ızgara ya da sal anlamına gelen Türkçe bir isim koymuştur. Kelek, filmin orijinal adıdır.



Wolf Donner'e göre Nekes'in filmi bir tepkidir. İlk başta film soyut ve anlamsız görünür. Bir parkın içindeki yürüyüşe tanık oluruz ve yürüyüş, çalılara rastlayınca dondurma ile sona erer. Gerilim yaratıldığı halde, hiçbir olay meydana gelmez. Bundan sonra bodrumdan, ızgaranın arasından yapılan çekim vardır. Biz, izleyiciler, bodrumda, parmaklıklar arasında alışkanlıklarımıza ve sıradan beklentilerimize bakarız. Sonunda yayalar ızgaralar üzerinde yürürken görme açısı değişir, kadınların bacakları, yürürken ya da bisiklete binerken -üstten- görünür. Yavaş yavaş sokak kaybolur ve tekrar görüntüye gelir. Optik yanılsama, gökyüzünde küçük bir açıklık bırakarak binaları yakınlştırır ve uzaklaştırır. Cinsellik bölümü ise daha önceki sahnelerin hazırlamasıyla, olumsuz da olsa tüm berraklığı ile verilir. Şimdiye kadar görünen güdültücü bir sinemadır ve huzursuzluğunu bölünmelerle ifade eder. Cinsellik sahnesini, arabaların istülasıyla caddenin kalp atışını anımsatan sahne izler.

Kameranın ileri ve geri devinimleriyle ızgara demirleri arasında gidip geliriz. Tüm yanlış tepki ve çıkarımlarımızın hapisanesinden kaçmak isteriz (Kaçmalıyızdır da). Alışageldiğimiz sinema kalıplarından kurtarmalıyız kendimizi. Bitimde, ızgaranın üzerinden uzun ve durağan bir cadde çekimi vardır. İnsanlar yürümekte, arabalarını kullanmakta, çocuklar oynamakta ve kameraya poz vermektedirler. Bu, "Catharsis" (arınma)'den sonra normal bir caddenin sessiz ve saf görüntüsüdür.

HURRYCAN: 1979, siyah-beyaz, renkli, 85 dak. 35/16 mm.

Filmin ismi, çabukluk kavramı ile film kutusunu birleştirerek içinden yeni beklentiler çıkan Pandora'nın kutusuna göndermeler yapar. Nekes, bilgisayarlı sistemi ile karmaşık bir biçimde kenetlenmiş ve hareket halindeki figürleri kontrol altına alabilir. Çekilmemiş pekçok filmi peşpeşe kullanır. Daha sonra ortaya hızlandırıldığında dahi ekranda normal gözükten bir görüntü çıkar. Bölük pörçük iken yeni ve değişik bir biçimde birleştirilmiştir.

Frankfurter Allgemeine Zeitung





Nekes'in tüm filmle-ri, çekimleri dili tema olarak seçilmiştir. Film, kısa sahnelerden oluşur. Örneğin, bir adam odun kırarken, çıplak/yarı-çıplak bir kız dans ederken, fotoğrafçı kadın stüdyosunda çalışırken vb. Kuşkusuz bu sahneler, alışıldık biçimde filme yerleştirilmemiştir. İzleyicilerin gördüğü sadece birkaç saniye içine sığdırılmış yoğun resim akımıdır. Bu tekniğe alıştıktan sonra izleyici kısa görüntülerin eriyerek yeni ve yaşam dolu bir bütüne eriştiğini görür. Örneğin, oduncu, baltasını kaldırdığı zaman, aynı anda odunların parçalanarak etrafa saçıldığını izleriz. Bu bütünlük, film boyunca yumuşatıcı ve rahatlatıcı bir etki bırakır.

Albrecht Osswald

GURTRUG NO: 2: 1967, 16 mm., renkli, 13 dak.

"Film, iki üçgen görüntünün uçlarından birbirlerine dokunacak biçimde düzenlenmesinden oluşmaktadır. Neredeyse tekdüze bir benzerlik, izleyiciye çeşitli görüş açılarıyla sunulur."

Hans Peter Kochenrath
28 Kasım 1968

Gurtrug'da (Gurt: kuşak, kemer, Trug: yanılama sözcüklerinin birleşimi) pek çok insan, üçgensel bir gösterim alanında yer değiştirip durmaktadır. Uçları birbirine değen üçgenler, kum saati biçiminde düzenlenmiştir. Bu görsel yapı, iki grup konuşmacının, sıralanmış numaraları okumasıyla sesli bir yapıya da kavuşur. Bir grup
5 4 3 2 1 2 3 4 5 vb. sayarken diğer grup,
1 2 3 4 5 4 3 2 1 vb. aynı anda başlayarak sayar. Her iki grup da 3 sayısını eşzamanlı söylerler.

LITTLE NIGHT: 1979, 16 mm., renkli, 14 dak.

Uyuyan kızın, tuhaf düşlerle başı dertedir. Çeşitli görüntüler, eriyerek şaşırtıcı bir bulmacaya dönüşürler. Bunlar, annesinin kızını uyandırarak yatıştırması ile son bulacaktır. *Little Night*'da Nekes, kabusun komik yönlerini keşfetmiş, sıçrama ve sallanmanın grotesk etkilerini zıplayan bir yatak ve ufak hayaletlerle yaratmaya çalışmıştır. Bu film, sinemanın ilk yıllarından en son Nekes tekniklerine uzanan geniş bir yelpazede gerçekleşmektedir.

Sebastian Feldmann
Reheinsche Post Nisan 1980

T - WO - MEN: 1972, 16 mm., renkli, 90 dak.

Film, hem görüntü hem de müzik yapısındaki değişim açısından beş ayrı bölüme ayrılmıştır. İki kadının birbirlerine olan aşkı teması filmde ikinci plandadır. Birbiri ardına bağlanan görüntüler ve kişilerin tek fotoğraflarının montajı izleyiciye yeni bir algılama olanağı sunar. Final bölümünde hem görsellik hem de müzik çılğın bir ritme ulaşır.

"T - WO - MEN iki kadın (Two women) anlamına gelmektedir. (Almanca olan Z - Wei - ber'i Nekes gülünç bulduğundan kullanmamıştır.) Bu isim, konunun içeriğini de beraberinde getirir: İki kadın arasındaki sosyal çevreden soyutlanmış bir ilişkiyi..

Filmde aslında birbiri ile ilgisi olmayan görüntülerin bağlanarak bir sonraki görüntüye ayrı bir etki ve anlam yüklediği açıktır. Son görüntü tamamen yeni bir şey başlatmasa da, atmosfer, ritim ve tema değişerek sürmekte ve "T" adeta "WO" ile birleşip "MEN" (erkekler) imajına ulaşmaktadır."

Wolf Donner
Die Zeit 1973 Nisan



PUT - PUTT: 1967, 16 mm., renkli, 10 dak.

Bu film yaşam ve ölüm üzerine şiirsel bir çabadır. Hareket sembolü olarak kahverengi bir tavuk seçilmiştir. Müzik, yaklaşık iki yüz eserin başlangıç ve bitişlerinin birleşimidir. Tavuğun devinimleri "ye ya da öl" felsefesini (filmin ismine dayanarak put: tavuğun bağırışlarının putt ise kaputt'un yani ölümün kısaltılmışıdır). Işık kemeri altında aktarır. Tavuğun gagalamaları soluk bir camın altından verilir. (Yönetmen, René Clair'in danseden bir balerini alttan çekerek sakallı adama dönüştürmesinden esinlenmiştir.)

Daha sonra görüntü netleşir ve tekrar siyah noktalar görüntüye gelir. Beyaz ekran. Kar. Kanayan tavuk -başı vurulmuş- kan kırmızıya boyar. Kar yağmaya devam eder ta ki kanı ve tavuğu örtene kadar.

PHOTOPHTHALMIA: 1975, 16 mm., renkli, 28 dak. ses: Anthony Moore

Bir macere filmi. Işığın içine doğru yapılan bir yolculuk. "Bu film, algı duranlığını araştırırken kör olana dek güneşe bakan ve bu arada sinemaya özgü ilkelere de keşfeden Joseph Platau'ya adanmıştır. Photophthalmia'yı, Edgar Allan Poe'nun eseri "Arthur Gordon Pym'in maceraları"nın sonunu çok sevdiğim için yaptım."

Werner Nekes

"Nekes bir tıp terimini filmi için ödünç almış: Photophthalmia. Bu, gözün içine çok fazla ışık girdiğinde ortaya çıkan bozukluğa verilen bir ad. Nekes'in filmleğinde her zaman sersemletici bir noktanın bulunduğu bir gerçek. Bu da onun karşı konulmaz bir yeni model arayışının sonucu."

Mannheimer Morgen Ekim 1976

"Radikal bir reddediş ve aynı anda hevesli bir onaylama olan Photophthalmia, parça parça görüntülerin dondurulması ve çözülmesi yoluyla izleyiciye Alaska'ya doğru bir yolculuğun öyküsünü anlatır. Nekes'in yaptığı tümüyle beyaz ve loş bir ekran görüntüsü ile noktalanır."

Rhein-Neckar-Zeitung
Ekim 1976

ABBANDONO: 1970, 16 mm., renkli, 35 dak.

"Abbandono (1966-1970) dört yıllık bir çalışmanın ürünüdür. Belki de bu yüzden Nekes'in düşselliği ile en çok dolu ve en dışavurumcu filmidir. Görüntüler olağandan çok daha lirik ve canlıdır. Dore O.'yu kar manzarası içinde koşarken görürüz. Beyazda yitip gider. Müzik ise (Anthony Moore'un yapıtı eserlerin en iyilerindendir) önce hafifçe dalgalanarak, keskin ve etkileyici bir kreşendoya ulaşır."

Tony Reif Kanada 1972

"... Bu durumda Nekes göstereceklerini titizlikle ele alır. Sergileyeceği cisimleri serbest bırakır. Kendilerini gözler önüne sermelerine izin verir. Böylece model ve örnekler bambaşka bir amaca hizmet ederler: Şiirselliğin, enerjinin ve güzelliğin gelişimine..."

Dietrich Kuhlbrodt, Filmkritik
1971 Eylül

VIS - À - VIS: 1968, 16 mm., siyah-beyaz, 14 dak. (saniyede 16 kare), sessiz.

Sabit bir çekim ile altı kişi hareketsiz bir biçimde kameraya bakmaktadır.

"Werner Nekes, film hareketle varolur düşüncesine inanan eleştirmenleri hiçe



sayar. Altı kişi kıpırdamadan aile portresi çizerek, göz bebeklerini bile oynatmaksızın dakikalarca kameranın içine bakar durur. Tam bunun bir fotoğraf olduğunu düşünmeye başlarken karşınızdaki (vise-à-vis'deki) gözlerinin canlı olduğunu irkilerek farkeder-siniz."

Enno Patalas, Filmkritik
1969 Ocak

ÖDÜLLERİ

- 1968: Sao Paolo, "Put-putt"'a uluslararası film ödülü.
- 1969: Tüm filmlerine "Bambi" ödülü.
- 1970: Almanya Film Ödülü (Jüm-jüm için Dore O. ile birlikte).
- 1972: Mannheim, (T-WO-MEN'e özel ödül).
- 1975: Montreal, Diplom d'Excellence ödülü.
- 1975: Almanya Film Ödülü (Hynningen için).
- 1975: Mülheim kenti sanat ve bilim ödülü (Dore O. ile birlikte).
- 1981: Alman Film Eleştirmenleri Ödülü (Beuys adlı filme).
- 1982: Londra, Yılın Filmi: Uliisses.
- 1982: Mannheim: Uliisses'e ödül.
- 1983: Figueira da Foz, Uliisses'e ödül.
- 1984: Alman Film Eleştirmenleri Ödülü (Uliisses'e).
- 1986: Ann Arbor Festivalinde Uliisses'e Ödül.
- 1986: Film before film (film öncesi film)e Figueira da Foz uluslararası Jüri Özel Ödülü,
- CIDALC jürisinin altın madalyası,
- Chicago, en iyi belgesel ödülü,
- İspanya, en iyi belgesel ödülü.

FİLMLERİ

- 1965: "Tom Doyle ve Eva Hesse" 30 dak. 8 mm. renkli, sessiz.
- 1966: "Fehlstart" (Hatalı Çıkış) 15 dak. 16 mm. renkli, sesli.
- "Start" (çıkış) 10 dak. 16 mm. renkli, sesli.
- 1967: "Bogen" (kuşak) 1 dak. 16 mm. renkli, sesli.
- Ababa için parçalar, 11 dak., 16mm., renkli, sesli.
- "Jüm-jüm (Dore O. ile) 10 dak. 16 mm. renkli, sesli.
- "Das Seminar" (Seminer) yön: Bazon Brock 32 dak. 16 mm. siyah beyaz, sesli.
- "Gurtrug" No: 1, 14 dak. 16 mm. renkli, sesli.
- "Gurtrug" No: 2, 13 dak. 16 mm. renkli, sesli.
- "Ach, wie gut, dass niemand weiss" (Kimsenin bilmemesi ne güzel) 7 dak. 16 mm. renkli, sesli.
- "Körper" (Vücut) 12 dak. 16 mm. renkli.
- "Operation" 12 dak. 16 mm. siyah-beyaz, sessiz.
- 1968: "vis-à-vis" 14 dak. 16 mm. siyah-beyaz, sessiz,
- "Gruppenfilm" 14 dak. 16 mm. siyah-beyaz, sessiz.
- "Zinzibbelip" 11 dak. 16 mm. siyah-beyaz, sesli.
- "Mama, da steht ein Mann" (Anne, orada bir adam var) 10 dak. 35 mm. siyah-beyaz, sessiz.
- "Tarzans Kampf mithem Gorilla" (Tarzan'ın gorille savaşı) 12 dak. 16 mm. siyah-beyaz, sesli.
- "Muhkuh" 14 dak. 16 mm. siyah-beyaz, sessiz.
- "Kelck" 60 dak. 16 mm. siyah-beyaz, sessiz.



- 1965/69: "Palmipsest" 120 dak. 16 mm. renkli, sessiz.
1969: "Nebula" 76 dak. 16 mm. siyah-beyaz, sessiz.
1970: "Abbandono" 35 dak. 16 mm. renkli, sesli.
1971: "Spacecut" 42 dak. 16 mm. renkli, sesli.
1972: "T-WO-MEN" 90 dak. 16 mm. renkli, sesli.
"Aus Altona" (Altona'dan) 14 dak. 16 mm. renkli, sesli.
1973: "Arbatax" 16 dak. 16 mm. renkli, sesli.
"Diwan" (Divan) -5 filmin sıralanmasıyla- 85 dak. 16 mm. renkli, sesli.
1) Sun-a-mul 16 dak. 2) Alternaitm 15 dak. 3) Kantilene 17 dak. 4) moto 16 dak.
5) Hynningen 21 dak.
1974: "Makimono" 38 dak. 16 mm. renkli, sesli.
1975/76: "Amalgam" (Karışım) -4 filmin sıralanmasıyla- 72 dak. 16 mm. renkli, sesli.
1) Knoten 30 dak. sessiz (düğüm) 2) Gewebe 15 dak. (ilmek) 3) Textur 11 dak. (kumaş) 4) Geflecht 16 dak. (sepet örgüsü).
1976: "Falun" 36 dak. 35 mm. renkli, sesli.
1977: "Lagado" 80 dak. 35 mm. renkli, sesli.
1977/78: "Mirador" 88 dak. 35 mm. renkli, sesli.
1978: "Bei der Lichtbildnerin" (Fotoğrafçıyla) 16 dak. 35 mm. renkli, sesli.
"Horly" 8 dak. 35 mm. renkli, sesli.
1978/79: "Hurrycan" 85 dak. 35 mm. siyah-beyaz, renkli, sesli.
1979: "Little night" (küçük gece) 14 dak. 16 mm. renkli, sesli.
1981: "Peggy und die anderen oder: Wer trägt die Avant-garde?" (Peggy ve diğerleri ya da: Avant-garde'ı kim üstleniyor?) senaryo-yönetim: Bazon Brock, belgesel 45 dak. 16 mm. renkli, sesli.
1981: "Beuys" (Dore O. ile) 11 dak. 16 mm. renkli, sesli.
1982: "Nekes" 33 dak. 16 mm. renkli, sesli. Yön: Dore O. (Nekes'in film kurlarının açıklanması ve yorumu)
"Blick aus dem harmonischen Gefängnis" (Düzenli bir hapisaneden bakış) 11 dak. 16 mm. renkli, sesli.
1986: "Was geschah wirklich zwischen den Bildern?" (Film before film) 83 dak. 35/16 mm. renkli, sesli.
1987: "Vorgeschichte des Films" (Filmlerin tarih öncesi)
1) "Die Bewegung und der Raum" (Hareket ve mekan)
2) "Das Schreiben mit Licht" (Işıkla yazmak)
3) "Vom Nachbild zum Filmbild" (Kopyadan filme)
Herbiri 15 dak. 35/16 mm. renkli, sesli.

Katıldığı Projeler

- 1968: "Alaska" yön: Dore O.
1969: "Lawale" yön: Dore O.
1971: "Kaldoren" yön: Dore O.
1972: "Blonde Barbarei" (Sarışın Barbarei) yön: Dore O.
1974: "Kaskara" yön: Dore O.
1976: "Frozen Flashes" (Donmuş parıltılar) yön: Dore O.
1981: "Happening", Kunst und Protest 1968 (Sanat ve protesto 1968) yön: Friedrich Heubach, Helmut Herbst.
1981: "Zwischen den Bildern" Part 3 Über die Trägheit der Wahrnehmung (Resimler arasında 3. bölüm Algı tembelliği üzerine) yön: Klaus Feddermann, Helmut Herbst.
1982: "Stern des Méliès" (Méliès'in yıldızı) yön: Dore O.
1985: "Enzyklop" yön: Dore O.



Son dönemde yapılan yarışma ve seçimlerin jürileri ve seçicileri üzerine toplu bakmaya çalışma denemesi

HABER

Türk sinemasını güçlendirmek, özgün ve yeni eserler yaratılmasını desteklemek amacıyla ayrılan 8 milyar liralık devlet yardımından faydalanan eserlerden bazıları belli oldu. Memduh Ün, Osman Seden, Enver Özer, Lütfü Akad, Prof. Dr. Sami Şekeroğlu, Prof. Alim Şerif Onaran, İrfan Tözüm, Şerif Gören, Tunç Başaran ve Halit Refiğ'den oluşan seçici kurulun yaptığı değerlendirme sonucu onaylanan projeler ile yapımcı ve yönetmenleri şöyle:

Gizli Yüz - Yapım-Yönetim: Ömer Kavur,

Ahşap Konak - Yapım-Yönetim: Osman Seden, Senaryo: Peyami Safa,

Aşkın Kesişme Noktası - Yapım: Belge Film, Yönetmen: Bilge Olgaç,

Sözde Kızlar - Yapım: Sezer Film, Yönetmen: Berker İnanoğlu, Senaryo: Peyami Safa.

Evimizdin İnsanları - Yapım: Çiçek Film, Yönetmen: Arif Keskiner.

Ölür Ayak - Yapım: Televideo, Yönetmen: Ertem Göreç,

İmdat ile Zarife - Yapım: NTV, Yönetmen: Nesli Çölgeçen,

Bekle Dedim Gölgeye - Yapım-Yönetim: Atuf Yılmaz,

Sesler ve Görüntüler - Yapım-Yönetim: Halit Refiğ.

Hazırlıklarına önümüzdeki günlerde başlanacak filmler için yapım aşamasındaki prodüksiyon masraflarını karşılamak üzere 200'er milyon liralık yardım yapılacaktır. Yapılan yardım karşılığı filmlerin sadece TV gösterim hakları Kültür Bakanlığı'na ait olacaktır.

YORUM

Seçici kurul nasıl belirlenmiş ve bu projeleri hangi kriterlerle değerlendirmişlerdir?

HABER

Kültür Bakanlığı 1988-1989 yapımı, konulu sinema, belgesel ve çizgi film başarı ödülleri açıklandı. Kültür Bakanlığı temsilcisi Turgut Aslan, yönetmen Orhan Aksoy, senarist Onat Kutlar, yönetmen Ömer Kavur ve yapımcı-aktör Tanju Gürsu'dan oluşan seçiciler kurulu, 6 sinema filmi, 4 belgesel ve 2 çizgi filmi ödüle değer gördü.

Kültür Bakanlığı sinema ödülleri Halit Refiğ'in yönettiği *Hanım*, Tunç Başaran'ın yönettiği *Uçurtmayı Vurmasınlar*, Zülfü Livaneli'nin *Sis*, Osman F. Seden'in *Suçlu*, İrfan Tözüm'ün *Fazilet* ve Mesut Uçakan'ın *Reis Bay* adlı filmleri büyük ödüle değer görüldü. Belgesel film dalında İzmen Gündüz *Anadolu*, Büyülü *Topraklar*, Ertuğrul Karşıoğlu *Keçenin Teri*, Mehmet Kaya *Türk Mağaraları* adlı yapımlarıyla 3'er milyon lira para ödülü kazandılar. Seçiciler kurulu, ayrıca *Avrupa'da Türk İzleri*'nin yönetmeni Ali Özpolat'a mansiyon verilmesini kararlaştırdı. Çizgi film dalında ise *Uzaydan Gelen Yaratık* adlı yapımın yönetmeni Orhan Büyükoğan ve Haşim Vatandaş büyük ödülü kazandı.

YORUM

Seçici kurul nasıl belirlenmiş, ödül alan filmler hangi kriterlerle ödülü hak etmişlerdir?



Çeşitli yayın organlarından yazan sinema yazarları biraraya gelerek geçen mevsimin film ve sanatçıları seçtiler. Sinema yazarlarına göre yılın yerli filmi *Kararım Geceleri*, yabancı filmi ise *Çingeneler Zamanı*. Sinema yazarlarına göre geçen mevsimin 10 yerli filmi şöyle sıralanıyor: 1- *Kararım Geceleri*, 2- *Hanım*, 3- *Uçurtmayı Vurmasınlar*, 4- *Sis*, 5- *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, 6- *Karılar Koşuşu*, 7- *Küçük Balıklar Üzerine Bir Masal*, 8- *Üçüncü Göz*, 9- *Benim Sinemalarım*, 10- *Bütün Kapılar Kapalıydı*. Yılın yönetmeni olarak Yusuf Kurçenli (*Kararım Geceleri*), senaryo yazarı olarak Zülfü Livaneli (*Sis*), film müziği bestecisi olarak ise yine Zülfü Livaneli (*Sis*) seçildi. Sinema yazarları, görüntü yönetmenliği ödülünü Ertuğ Şenkay ve Alman görüntü yönetmeni Jurgen Jurgens arasında paylaştırdı. Yılın oyuncularını olarak *Sis*'teki oyunuyla Rutkay Aziz ve *Benim Sinemalarım* ve *Fazile*'teki oyunuyla Hülya Avşar seçildiler. Yardımcı oyuncu dalında, Yuvuzer Çetinkaya ve Aytaş Yörükaşlan ödülü paylaşırken, kadın yardımcı oyuncu olarak Rozet Hubeş ödül aldı. Geçen mevsimin yabancı filmleri ise şöyle belirlendi: 1- *Çingeneler Zamanı* (Emir Kusturica), 2- *Suçlar ve Kabahatler* (Woody Allen), 3- *Güney* (Fernando Solanas), 4- *Ay* (Bernardo Bertolucci), 5- *Seks Yalanları* (Steven Soderberg), 6- *Ölü Ozanlar Derneği* (Peter Weir), 7- *Ay* (Jean-Jacques Annaud), 8- *Ölümler* (John Huston), 9- *Tehlikeli İlişkiler* (Stephen Frears), 10- *Doğum Günü 4 Temmuz* (Oliver Stone). Sinema yazarları, ayrıca ilk yönetmenlik denemesi, *Küçük Balıklar Üzerine Bir Masal*'la Barış Pirhasan'a bir teşvik ödülü verilmesini de kararlaştırdılar. Bu seçime İbrahim Altınay, Hayri Caner, Atilla Dorsay, Hüseyin Gündoğdu, Ali Hakan, Cem Karaer, Ağah Özgüç, Serhat Öztürk, Hakan Sonok, Orhan Tahsin, Rekin Teksoy ve Ali Ulvi Uyanık katıldılar.

YORUM

Sinema yazarlarına aynı soruyu sormanın bir anlamı yok. Onlar yıl içinde yazdıklarıyla kriterlerini yeteri kadar belli ediyorlar. Düşündürücü olan Kültür Bakanlığı Ödüllerini alan 6 filmde nüçünün onların listesinde yer almaması. Bu onları düşündürmedi (çünkü kendi sayfalarında bu konuda yazmadılar) ama bazılarını düşündürüyor.

HABER

Yunus Nadi (1989-1990) Ödülleri dağıtıldı.

Uzun metrajlı film:

Seçici kurul: Lütfi Akad, Atilla Dorsay, Şeraffettin Gür, İsmet Kurtuluş, Türkan Şoray. Bu dalda yarışmaya iki yarışmacı iki filmle katılmıştır. Birinciliği Yusuf Kurçenli *Kararım Geceleri* filmiyle, ikinciliği Şerif Gören *Abuk Sabuk Bir Film* ile kazanmışlardır.

Kısa metrajlı film:

Seçici kurul: Süha Arın, Doç. Dr. Dursun Gökdağ, Mehmet Gürel, Onat Kutlar.

Bu dalda yarışmaya 22 yarışmacı 22 filmle katılmış, ödüle değer yapıt bulunamamıştır.

Seçici kurul, iki filmi mansiyona layık görmüştür.

YORUM

Yarışma varsa ödül mutlaka vardır. Ödüller de katılanlara dağıtılır. (Daha önceki sayılarda bunu İfsak yarışmaları için yazmışık.)

Şimdi de aynı yarışma içinde iki ayrı ödül jürisi iki farklı ödül dağıtımı.

Bütün haberler Cumhuriyet Gazetesinden alınmıştır.

Avrupa Media (medya) 92 adı altında Avrupa sineması ve televizyonunu desteklemek amacıyla başını "CARLO RIPA di MEANA'nın çektiği bir grup çeşitli ülkelerde görsel-işitsel (adio-visual) alanında toplantılar, seminerler düzenliyorlar.

"Measures to Encourage the Development of the Industry of Audiovisual Productions" Kısa adıyla Media 92 toplantıları, kısa bir sürede sonuçlarını vermeye başladı. HAM-BURG'da açılan bir büro "Europa Film Distribution" Avrupa - AT üyeleri ülkelerin filmlerini, Filmlerin yapıldığı ülkelerin dışında da gösterime sokabilmek için finanse etmekte. Buna gerekçe ise Avrupa ülkelerinde üretilen filmlerin yüzde %80'ninin üretildikleri ülkelerin dışına çıkamaması. Konu ile ilgili olarak geçtiğimiz Ekim ayında kısa adı EURO-AIM olan bir kuruluş (Audiovisual-Independent-Market) Cannes'da MIP-COM televizyon borsasında 250 Avrupalı yapımcının ürünlerini ortak olarak alıcılara sundu.

Bu girişimle EURO-AIM, Avrupa filmlerini profesyonel yapımcıların yardımı ve data-bank sistemiyle tek bir kanaldan pazarlayabilecek. EURO-AIM'in bu yolla tutarı 6 milyar TL. olan 400 saat ürünü (Film) Cannes pazarından sonra San Sebastian, Monte Carlo, Berlin, Annecy ve Cannes Film Festivallerine de götürüyor.

Media 92 girişiminin sonuçlarından bir başkasıda kısa adı "S.C.R.I.P.T. - foundation" olan (Support for Creative Independent Productions Talent) Kişisel film ve televizyon yapımcıları için senaryo fonu ayırmış bulunuyor. Bu fonun başına ise Sir Richard Attenborough getirilmiş. Kuruluş senelik 100-120 proje için, + 40 Milyar (TL) ayırmış bulunuyor. S.C.R.I.P.T. foundation Londra'da "British-Film Institute" binası yanına yerleşiyor ve yönetime Renee Goddard getiriliyor. Şu anda bu fona başvuru koşullarını içeren ve tüm AT ülkeleri dillerinde hazırlanan broşürlerin kısa bir gelecekte tüm ilgili yerlere gönderileceği haberi veriliyor.

Tüm yönetmenler, yapımcılar ve senaryo yazarları bu fondan yararlanabilecek. Projelerin (Film) bu üçlü (yönetmen-yapımcı-senaryo yazarı) tarafından sunulması halinde öncelik tanınabileceği de kuruluş tarafından bildirilmekte. Ayrıca fondan verilen bilgiye göre AT ülkeleri dillerinde olan tüm senaryolar ön şartsız değerlendirilmeye alınacak. Kişisel yardımın yanı sıra, herhangi bir AT ülkesinde hazırlanmış bir proje için o ülkeden alınan finansal desteğin dışında ayrıca projenin tüm giderlerinin yarısı bu fon tarafından karşılanabiliyor.

Not: Konuyla ilgilenenler ilgili broşürleri ...ve sinema bürosundan edinebilirler.

17 Avrupa ülkesinin üye olduğu Avrupa Sinema Fonu Eurimages, Fransız Wal-Pro, Alman Cine-Cam ve Onat Kutlar'ın sahibi bulunduğu Konsept Film Yapım'ın ortak projesi olan, *Robert'in Filmi* adlı bir Türk yapımına 750 milyon liralık yardım yapacak. Kültür Bakanlığı Müsteşer Yardımcısı Cevdet Türkeroğlu, Türkiye'nin 1990 yılında kauldığı Eurimages'in Avrupa'da sinema yapımı ve dağıtımını destekleyen bir kuruluş olduğunu söyledi.