

VIDEOSİNEMA

İLETİŞİM YAYINLARI • SAYI: 13 • TEMMUZ-AĞUSTOS 1985 • 500 TL (KDV DAHİL)



Zaman gelir insan savunmasız bir aşka kapılabilir...

Yine VESTEL'den...
Yine en ileri teknolojiden!

Türkiye "Modüler Televizyon"a kavuştu!



VESTEL, Türkiye'ye
çağın en ileri renkli televizyonunu getirdi:
VESTEL MIRACLE Modüler Televizyon!

VESTEL MIRACLE, elektronikte en son aşamanın
ürünüdür... modülerdir! Tıpkı bilgisayarlar gibi,
değişen koşullara uyar, "modülleri" takıldıkça yeni
imkânlar sunar.

VESTEL MIRACLE ile **uydu yayınlarını** alabilir,
teletext izleyebilirsiniz. VESTEL MIRACLE ile
televizyonda **4+1 sistem**
(PAL+SECAM+NTSC+NTSC uydu yayınları+teletext)
üstünlüğüne sahipsiniz. VESTEL MIRACLE'a
ister **yakından** ister **uzaktan kumanda** edebilirsiniz!

Üstelik VESTEL MIRACLE bütün bu imkânları
isterseniz ilk günden, isterseniz -modülleri kolayca
takılarak- ileride sunabilir... VESTEL MIRACLE,
"modüler"dir!

VESTEL MIRACLE boylesine üstün bir cihazdır,
ileri bir teknolojinin ürünüdür. Hiçbir renkli
televizyon VESTEL MIRACLE görüntüsünün
doğallığına, renklerinin canlılığına,
sesinin netliğine erişemez!

VESTEL MIRACLE modüler televizyonu dikkatle
inceleyin. üstünlüklerini görün, izleyin!

Renkli televizyon alırken, dünyanın (ve şimdi
Türkiye'nin) modüler televizyonunu seçin...
VESTEL MIRACLE'ı özellikle seçin!



VIDEOSİNEMA'dan

Geride bıraktığımız ayın sinemamız açısından en sevindirici olayı Ali Özgentürk'ün "At"ının Tokyo Şenliği'nde kazandığı başarıydı kuşkusuz. Tokyo Şenliği'ni bağından sonuna izleyen Işıl Özgentürk'ün izlenimleri bu ayki gündemimizin birinci sırasında yer alıyor. Hemen yanında, Yavuzer Çetinkaya geliyor. Cannes Şenliği üstüne genel bir değerlendirme yazısıyla. Fûruzan ve Onat Kutlar geçen sayıda başladıkları yazılarını sürdürürlerken, Fatih Özgüven "Yönetmenler, Maskeler, Yüzler" başlıklı bir diziyeye başlıyor. Bu sayımızın kapak konusunu, sinema ve resim etkileşimi oluşturuyor. Sinema sanatına gönül vermiş usta ressamlarımızın yazıları yer alıyor bu bölümde.

Birbiri ardına yayımlanan sinema kitapları, sinemaseverlerin düşlerinde görseller inanmayacakları bir tablo oluşturuyor. Mahmut Tali Öngören'in bu yayınları topluca ele alan yazısının yanı sıra, son derece ilginç bir çalışmayı, 52 yıl önce yazılmış bir sinema kitabını tanıtan Bülent Varlık'ın incelemesini sunuyoruz.

Meclis tatile girdi ve sinemacılarımızın yasa beklentileri gene bir başka bahara kaldı. Geçen sayımızda söz verdiğimiz üzere yasa konusunda sözü bu kez videoculara bırakıyoruz.

Video telif hakları sorununun gündeme gelmesiyle birlikte video kulüp listeleri yayını durdurduk. Derginin bir ihbar aracı olmasını istemediğimizden. Yapmadığımız bir şey daha var: kasetlere "yıldız" vermek. Kopya, çeviri, altyazı kalitesi kulüpten, kulübe büyük farklılıklar gösterirken, izleyiciyi kandırmak olmuyor mu filmlerin görüntü kalitelerine "yıldız" vermek? Bu iş, dünyada yapılabiliyor; çünkü her filmin yasal bir sahibi, dağıtıcısı var. Ülkenin neresinde alırsanız alın kopyanın kalitesinde fark olmaz. Diyeceksiniz ki, nerede bizde o dikkat? Bazı dergilerde Türkiye'ye henüz girmemiş filmlerin bile birinci elden eleştirisi yapıp (1), "yıldız"lar verilmiyor mu? O filmin geldiğini sanıp, kulüp kulüp dolaşan izleyici kimin umurunda?

Eylül sayımızda yeniden buluşmadan önce İLETİŞİM/VIDEOSİNEMA'ya ilişkin eleştiri ve önerilerinizi bekliyoruz. Şimdilik, "Lütfi Akad'ın Anıları"nı ve Burçak Evren'in "Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi"ni gelecek mevsimin müjdeleri olarak duyurmak istiyorum. İyi tatiller, iyi filmler... □

Vecdi SAYAR

İÇİNDEKİLER

- Tokyo Şenliğinden/ I.Özgentürk 4
- Cannes'daki Japonya... 8
- Cannes'da ödülleri, güller ve gencileri/ Y.Çetinkaya 10
- Basınımda Cannes... 13
- Cihan Ünal'la söyleşi/ M.Sayar 14
- Yönetmenler, yüzler maskeler/F.Özgüven... 18
- Sinemada kitaplar mı? kitaplarda sinema mı?/ M.T.Öngören 22



At

- Türkiye'de Sinema ve Tesirleri/B.Varlık 26
- Sinemamızın 6 devri/ A.Özgüç 28
- Alman sinemasından görüntüler/N.Coş 32
- W.Wenders'le söyleşi.35
- Bir sinema şatosuna giriş-II/O.Kutlar 43
- Polonya sineması/ V.Sayar 46
- Polonya'dan bir konuk/ O.Onaran 48
- Daniel Olbrychski 50



Bir Polonya afişi: Bir Tesbihin Taneleri



Venedik'te Ötüm

- Zaman gelir insan savunmasız bir aşka kapılabilir/N.Ulusay 53
- Yıldız savaşları/ Fûruzan 56
- Kulüplerden seçmeler/ M.Sayar 59
- Videocular yasayı eleştiriyor 63
- Video film eleştirileri/ F.Özgüven 67
- Sinema ve Ötesi/ E.Şener 70
- TV'de Moğollar/ O.Barlas 73
- Video-müzik/N.Çetinok 74
- TV Rehberi/Z.Metin 75
- Yoksulluk, özlem, silah, güç ve öç/Ç.Özkırım... 80
- Yutkeviç diye biri/ T.Dursun K. 84
- Ortak Tasarım, sinema ve resim/Ö.Kabaş 86
- Altman-Bosch etkileşimi/ Y.Cibiroğlu 87
- Resim sanatı sinemayla ne zaman buluşur?/ G.Karamustafa 90
- Ressam yönetmenler... 92
- Film ve afiş/S.Çapan 93
- Bir konuşumuz var: Balkan Naci İslimyeli... 96

VIDEOSİNEMA

Yıl: 2/Sayı: 13/Temmuz-Ağustos 1985

İletişim Yayınları A.Ş. adına sahibi: **Vedat Çakmak**/Genel Yönetmen: **Murat Belge**/Yayın Yönetmeni: **Vecdi Sayar**/Yazı İşleri Müdürü: **Jülide Ergüder**/Grafik-Pikaj: **Serap Kaçan**/Katkıda Bulunan: **Bülent Başibüyük**/Reklam ve Halkla İlişkiler: **Aslı Yada, Çiğdem Özkaya**/Düzeltili: **Lütfi Kuzu, Abdullah Onay, Nuran Görgünay**/PERKA A.Ş. Ofset Tesisleri'nde hazırlanmıştır. **Ankara Bürosu**: Konur Sok. No: 24/4 Yenışehir Tel: 25 36 00-25 20 71 **İzmir Bürosu**: 857. Sok. İzmiröğlü İşhanı Kat 3/306 Konak Tel: 14 90 42/Renk Ayrımı: **Üçel Ofset**/Baskı: **Alaş Matbaası**/İlan Koşulları: Arka Kapak: **500.000**, Kapak içleri: **400.000**, İç Sayfalar-Renkli: **300.000**, Siyah-Beyaz: **150.000**/Abone Koşulları: Yıllık Yurtiçi: **4.500**, Yıllık Avrupa (Uçakla): **12.000**, Yıllık Amerika (Uçakla): **15.000 TL**/Adres: **VIDEOSİNEMA** Dergisi, İletişim Yayınları, Klodfarer Cad. İletişim Han, Cağaloğlu-İstanbul/Tel: 520 14 53-54 55 Kıbrıs Fiyatı: **600 TL**.



1985 TOKYO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
MAY 31 - JUNE 9 金曜 昭和60年5月31日 - 6月9日 会場 東京・渋谷区

映画祭の映画祭

Festival of Festivals

ヤングシネマ'85

Young Cinema '85

日本映画の昨日と今日

Japanese Films of Today

NTTベスト30

アラウンド・ザ・ワールド

30 Selected Films Around The World

TAKARA

ファンタスティック映画祭

Fantastic Film Festival

カネボウ

国際女性映画週間

International Women's Film Week

テラピナ

アニメ・フェスティバル

Animation Film Festival

4 VIDEOSINEMA

Tokyo'ya "At"la gittik ödülle döndük

İŞİL ÖZGENTÜRK

Paris'te küçük bir odadayım. Tokyo'da yapılan ilk Uluslararası Film Festivali'ni anlatmak için daktilonun başına oturdum. Çevremde Fransızca sesler. Birden gizemli Tokyo'dan sonra uçarı ve kayıtsız Paris'i sevmediğimi algılıyorum. Tokyo'yu, festivali düşünüyorum. Sabaha karşı görülen bir rüya gibi her şey bölük pörçük. Kafamı toplayıp festivali anlatmalıyım. Akira Kurosawa'nın büyük filmi "Ran"dan, festivalin en çok ilgi çeken bölümü *Young Cinema* (Genç Sinema)'da 1.5 milyon dolar için yarışan 16 filminden, Türk sinemasının yürek burkan yalnızlığından, pek alışık olmadığımı için yazdırgadığım yönetmenler, sinemacılar arasındaki demokrat havadan söz etmeliyim.

Önce Açılış ve Japonca Kıyamet Anlamına Gelen "Ran"

31 Mayıs saat 2.45. Üç bin kişilik NHK (Tokyo Devlet Televizyonu) sinema salonu tıklım tıklım dolu. Yüzlerce televizyon vericisi binanın içinde ve giriş kapısında hiç durmadan yayın yapıyor. Avrupa'dan, Asya'dan ve Amerika'dan gelmiş üç bin konuk izleyiciler arasında, hep birlikte İmparatorun torunu ve eşinin festivali açması ve "Ran" filmi bekleniyor.

Tam 13.00'te İmparatorun torunu ve eşi sahneye geliyor ve festival açılıyor. Şimdi sıra "Ran"da, salon kararıyor.

Akira Kurosawa Japonya'da bir mit. Onun adından söz ederken Japonların seslerindeki saygıyı algılamamak olanaksız. Kurosawa açılışa gelmiyor. Festivale gelen sinema adamlarını ve gazetecileri Tokyo'ya iki saat uzaklıktaki evinde kabul ediyor ve kendi dilinden başka dil konuşmuyor.

"Ran" Kurosawa'nın son filmi. Bütün sinema adamları arasında merakla beklenen "Ran" iktidarın şiddetini ve acımasızlığını anlatıyor. *Shakespeare*'in "Kral Lear"inden Japon tarihine uyarlanan film görkemli savaş sahneleriyle daha gösteril-



Tokyo Festivali'nin açılışında gösterilen Akira Kurosawa'nın "Ran" filminden bir sahne



At/A. Özgentürk (Ozu Yasujiro ödülü-bronz heykelcilik 250.000 \$)

diği an klasikleşiyor. İnsan psikolojisindeki egemen olma ve güç tutkusu Kurosawa'nın sinemasında elle tutulacak denli somutlaşıyor. Psikoloji görselliğe dönüşüyor.

Film bittiğinde Japon halkı büyük sanatçısını ayakta dakikalarca alkışlıyor...

Festivalin konukları ise arabalara çağrılıyor, büyük açılış partisi için...

Açılışı izleyen ikinci gün elimde *Tokyo Uluslararası Film Festivali*'nin programı şaşkın duruyorum. Festivalin *Festivaller Festivali*, *Genç Sinema*, *Günümüz Japon Sineması*, *Fantastik Filmler Festivali*, *Dünyadan Dört Köşesinden Seçilmiş 30 Film*, *Canlandırma Filmleri Festivali*, *30. Asya-Pasifik Filmleri Festivali*, *Uluslararası Kadın Filmleri Haftası* başlıkları altında toplanan bölümlerinde on gün içinde yaklaşık 60 film sunuluyor. Hepsi ni izlemem olanaksız. Kendime bir seçme yapıyorum. Yarışmalı bölüm *Genç Sinema*'da senaryosunu yazdığım "At" filmi bulunduğu için "At"ın dışında kalan 15 filmi izlemek istiyorum. *Genç Sinema* listesine bakıyorum, tanıdık bir film daha var, **Michael Radford**'un "1984"ü, böylece izleyeceğim film sayısı 14'e iniyor.

Sonra festivalin çeşitli festivallerde gösterilmiş ve ödül almış filmlerinden oluşan *Festival of Festivals* bölümündeki filmlere bakıyorum. **Yusuf Şahin**'in bu yıl Cannes'da gösterilen "Adieu Bonaparte/Elveda Bonaparte"ı, gene bu yıl Cannes'da gösterilen **Peter Weir**'in "Witness/Tanık"ını ve kadın oyuncusu bu yıl Cannes'da en iyi kadın oyuncu ödülünü alan (**Peter Bogdanovich**'in) "Mask"ını Paris'e bırakıyorum. Çünkü Cannes'ın hemen ardından hepsi Paris sinemalarını işgal etmiş durumda.

Bu bölümden **Mrinal Sen**'in 1983 Cannes Film Festivali'nde jüri özel ödülünü alan "The Case is Closed/Dosya Kapandı"yı ve **Zanussi**'nin 1984 Venedik Film Festivali'nde büyük ödülü alan "Year of Quiet Sun/Sessiz Güneş Yılı"nı işaretliyorum. *Festivaller Festivali* bölümünde tanıdık filmler var. *Sinema Günleri*'nde izlediğimiz "Vassa", "Paris, Texas" ve **Rosi**'nin "Car-men"i.

Uluslararası Kadın Filmleri Haftası bölümünden ise kendime **Costa-Gavras**'ın "Hanna K"sını ve ilk filmiyle 1983 Venedik Film Festivali'nde ödül kazanan çok genç Martinikli kadın yönetmen **Euzhan Palcy**'in filmini seçiyorum.

Bu arada bir Kore filmi ve iki Japon filmi izlemeyi aklıma koyuyorum.

Fantastik sinemaya da şöyle bir uğrayacağım.



Typhoon Club/Shinji Soma
(Gümüş Klaket ödülü-Tokyo Kenti ödülü-750.000 \$)



Zaman Duruyor/Peter Gothar
(Gümüş Klaket en iyi yönetmen ödülü-500.000 \$)

Asıl Sinemaların Önü Film

Festivalin bütün filmleri Tokyo'nun ünlü merkezlerinden biri olan Sühibiya Tiyatrosu'ndaki sinemalarda gösteriliyor. Aynı binada dört sinema var, diğer sinemalar da çevrede. Yüzlerce Japon seyircisi sinemaların önünde kuyrukta. Gençecik insanlar ellerinde telsizler biraz sonra oynayacak film için seyirci topluyorlar. Ama asıl güzeli her sinemanın önünde sıralanmış bilgisayarlar. Basiyorsanız düğmesine bilgisayarı, hangi film hakkında ne bilgi istiyorsunuz onu size dört dilden sunuyor. Ayrıca sorduğunuz filmiden beş dakikalık bir bölüm de gösteriyor. Benim gibi makinelerden hoşlanmayan biri için bile çok eğlenceli. Bas düğmeye al bilgiyi.

Aynı binadaki dört sinemanın önüne gidip duruyorum. Seyirciye bakıyorum. Gençecik kızlar, oğlanlar, aydın görünüşlü gözlüklü sinema tutkunları, sıradan ev kadınları, yaşlı-başlı Japonlar. Tokyo gerçekten bir festival yaşıyor.

Kuyruktaki seyircilerden birini hiç unutmayacağım. Çok yaşlı bir Japon bu. Tam sigara yakarken çakmağını uzattı bana. Nereli olduğumu sordu, söyledim. O da bana bir film hastası olduğunu fısıldadı. Japonya'nın başka bir kentinde yaşıyor, festival için gelmiş Tokyo'ya...

Yaptığım film listesi, bir koşu haline dönüşen festivalde tam anlamıyla yattı. Mrinal Sen ve Zanussi'nin filmlerine gidemedim. Ama bir Kore filmini yakaladım. Adı "The Man-Nim" olan bu film, kulakları cınlasın, dışarda başarı kazanan Türk filmlerine ekzotik diyenlere *al işte ekzotik böyle olur* dedirtecek cinstendi.

Çocuğu olmayan zengin bir toprak ağasının her şeye egemen anası, olgun ve çilekeş karısı ve çocuk yapsın diye satın alınan kapatması arasındaki ilişkiyi işleyen film, her biri on beş dakika süren erotik sahneleriyle, Uzakdoğu'ya ait tüm ekzotik davranış biçimlerini sergilemesiyle herkesi şaşırttı.

Costa-Gavras'ın "Hanna K"'sı benim için tam bir hayal kırıklığı oldu. Batılı bir kadının kocası ve sevgilisi arasındaki ilişkiyi Filistin sorunuyla birlikte izlemeye çalışan film sanki "Kayıp" filminin yönetmenine ait değildi.

Martinikli kadın yönetmenin filmi "Zenciler Sokağı" okumayı çok seven bir çocuğun direncini ve sonunda Fransız misyonierler tarafından sefillikten kurtarılmasını ve okuyup adam olmasını anlatıyordu. İdealist bir film, Batı'yı koruyucu bir melek gibi gösteriyordu ve çok can sıkıcıydı.

1.5 Milyon Dolar İçin Yarışanlar

Festivaldeki bütün sinema adamlarının birleştiği nokta *Genç Sinema* bölümündeki filmlerin her birinin kendi dalarında yepyeni tadlar getirdiği. 500 film arasından seçilen 16 filmin her biri gerçekten de başka bir dünyayı, başka bir tadı sunuyordu.

Michael Radford'un "1984"ü biraz umutsuz da bitse başkaya karşı insanoglunun direncini ve aşkı savunurken, İsrail filmi "Beyond the Walls/Duvarların Ötesinde", bir İsrail hapishanesinde adı mahkûmlarla Arap teröristlerin cezaevi yönetimine karşı verdikleri ortak mücadeleyi anlatıyordu. 1983 Venedik Festivali'nde eleştirmenler ödülünü alan bu film halkların kardeşliğini savunurken, açlık greviyle, görüş günleriyle yani çok bildik sahneleriyle beni sinema dışında etkiliyordu. Filmiden sonra kendisiyle yapılan konuşmada bunların gerçek olup olmadığını soran bir seyirciye yönetmen **Uri Barbash**, *bunlar benim rüyalarım değil* yanıtını veriyor ve aynı anda salon alkış sesleriyle doluyordu.

Brezilya filmi "Örümcek Kadının Öpücüğü" bu yıl Cannes'da gösterilmiş, erkek oyuncusu **William Hurt** en iyi oyuncu ödülünü almıştı, kadın oyuncusu **Sonia Braga** festivalde jüri üyesiydi, yönetmeni **Hector Babenco** Brezilya'nın yıldızı en parlak yönetmeni olmaya adaydı ve film çok kuv-



Ali Özgentürk, ödülü kazandıktan sonra Michael Radford'la

vetli bir arka destekle festivale gelmişti.

Sonia Braga'nın jüride olması, arka destek bir yana film gerçekten etkileyiciydi. Film aynı mapushane hücrelerine düşen bir devrimciyle bir eşcinselin önce düşmanca çatışmalarını daha sonraları birbirlerinin insan yanlarını keşfetmelerini anlatıyordu. Dışarı çıkınca hep filmler yapmayı düşleyen eşcinsel hiç durmadan yapacağı filmleri anlatıyor ve bunlar hücredeki karanlık hayatı aydınlatıyordu. Dışarı çıktıktan sonra devrimci mücadeleye katılan eşcinsel öldürüleceğini bile bile arkadaşının, sevdiği insanın, verdiği görevi yerine getiriyordu. Filmin en etkileyici yanlarından biri eşcinsel oynayan William Hurt'un olağanüstü oyunuydu. Böyle bir film demokrasinin olmadığı söylenen Brezilya sansüründen geçmişti, hatta çekimi sırasında devletten para desteği almıştı. Bunun doğru olup olmadığını filmin yönetmenine birkaç kez sordum çünkü, bir türlü inanamıyordum.

Macar filmi "Zaman Duruyor" ise bence gerçekten festivalin birkaç favorisinden biriydi. Sovyetler'in Macaristan'a girdiği 1956 yılı öncesi bir okuldaki öğrencilerin psikolojik dünyasını anlatan film, boşluktaki genç insanı, onun kurumlara olan çatışmasını çok hızlı bir ritm ve şiirsel bir sinema diliyle seyirciye aktarırken yaman bir kurum eleştirisi getiriyordu.

Garip bir rastlantı "Zaman Duruyor" filminin yönetmeni **Peter Gothar**'ın ilk filmi, **Ali Özgentürk**'ün ilk filmi "Halal"la birlikte daha önce Cannes'da *Yönetmenlerin Onbeş Günü* bölümünde gösterilmişti ve ödül açıklandığında gene aynı iki yönetmenin bu kez Japonya'da ödül paylaştıkları anlaşılabaktı.

Festivaldeki ikinci İngiliz filmi "Restless Natives" canı sıkılan iki gencin kurt adam ve palyaço maskesi takarak ellerinde oyuncak silahlar turist otobüslerini soymalarını, gidererek şöhret olmalarını ve o bölgeye gelen turist sayısını artırdıkları için turizm şirketleri tarafından korunmalarını anlatan, tüketim toplumunu hicveden sevimli bir film.

Yirmi beş yaşındaki Amerikalı kadın yönetmen **Marisa Sil-**



ver'in "Old Enough" filmi 12 yaşında iki kız arkadaşın birinin cinselliği ötekini ise duygusal aşkı tanımalarını anlatıyordu ve her şey için 12 yaşın yeterli olduğunu savunuyordu. Kadın dünyasına usul usul yaklaşan, sıcak ve şiirsel bir filmi.

Hong Kong filmi "Homecoming/Eve Dönüş" büyük kentte, üniversitede okuduktan sonra terkettiği köyüne dönen, köydeki yaşama bir türlü uyum sağlayamayan, sürekli erkeklerden yediği darbelerle örselendiğini söyleyen genç bir kadının yaşamından bir kesiti anlatıyordu. Görsel zenginliğine karşın içeriği karmakarışıktı.

Genç Sinema bölümünde 14 film işaretlemiştim, ama ancak bu kadarını görebildim. Evdeki hesap çarşıya uymadı, bazı günler Tokyo ağır bastı, onun gizemli dünyasını keşfetmek için sinema salonlarından kaçtım.

Ödüller ve Jüri

Festival başlamadan önce açıklanan *Genç Sinema Yarışması* jürisi Bernardo Bertolucci, Shohei Imamura, Istvan Szabo, Adrinne Mancina, Raymond Chow, David Puttnam, Sonia Braga, Milos Forman'dan oluşuyordu. Ancak Milos Forman bu yıl Cannes Film Festivali'nde çok kavgaya tutuştu, yeniden kavgaya etmek istemediğini söyleyen bir telgraf gönderdi ve onun yerine David Puttnam jüri başkanı oldu.

Jüri İtalyan filmi "Bianca"yı alt yazısı olmadığı için, İrlanda filmi "The Company of Wolves/Kurtlar Kumpanyası" Tokyo Festivali'ne seçildikten sonra Norveç'te bir festivalde ödül aldığı için yarışma dışı bıraktı.

Ödül töreninden önceki gece verilen partide herkes jüri üyelerinin çevresindeydi, çünkü ödüller belli olmuştu, ancak Japonlar ve jüri üyeleri ödül paylaşımını titizlikle gizliyorlardı.

Partideki ortak kanı, David Puttnam iki gün önce genç yönetmenleri toplamış ve ödülün paylaşılacağını söylemişti, Macar filmi ve "At"ın ödülü paylaşacaklarıydı.

Arada Kanada ve İsrail filmlerinin adı geçiyordu.

Ödül töreni gene açılışın yapıldığı NHK sinema salonunda gerçekleştirildi. Jüri üyeleri ve 16 genç yönetmen hep birlikte sahneye çıktılar. Salon gene tıkım tıkım doluydu. Ödülle ilgili en küçük bir haber sızmadığından genç yönetmenlerin yüzünden heyecan ve umut akıyordu.

Jüri Başkanı David Puttnam bu heyecanı çok iyi hissetmiş olacak ki, *konusmamı kısa keseceğim* diye söze başladı. Daha sonra *Young Cinema* anlayışını açıkladı ve ödülün üçe bölündüğünü, bölünmenin *Genç Sinema* anlayışına daha uygun düşüğünü ve paylaşımın da her ülkenin film butçesi gözönüne alınarak yapıldığını açıkladı.

Kısa konuşmasından sonra Puttnam jüri üyesi Japon yönetmeni Imamura'yı mikrofona davet etti. Imamura, *şimdi size filminden söz edeceğim, bu film yeni gerçekçiliğe yepyeni bir anlatım, yepyeni bir anlayış getirdiği ve çok yürekte yapıldığı için* dedi, işte ben tam o sırada Imamura'nın "At" ve Ali Özgentürk adını söyleyeceğini anladım. Yanılmamışım. Imamura Ali Özgentürk'ü çağırdı.

Ali Özgentürk "At" filmiyle 250.000 dolar ve ünlü Japon yönetmeni Ozu'nun anısına verilen ödülü almıştı.

Ödülünü aldıktan sonra konuşan Özgentürk bir turna kadar sevinçli olduğunu söylediğinde turnanın uğruna inanan Japonlar "At", "At" diye bağırıyorlardı.

Macar ve Japon yönetmenleri de biri 500.000 dolar, öteki 750.000 dolar tutan ödülleri aldıktan sonra bütün yönetmenler ve jüri üyeleri elele tutuşarak Japon halkını Japonca selamladılar.

Jüri, ayrıca Brezilya filmi "Örümcek Kadının Öpücüğü" ve Kanada filmi "Jacque" ve "Kasım" da birer monsiyon verdi.

Ödül Töreni Sonrası

Ödül töreninden sonra NHK'nın sahne arkası televizyon kameraları ve gazetecilerle doluydu. Genç yönetmenler birbirlerini kutluyorlardı. Macar ve Türk filminin ödülü paylaşması herkesi mutlu kılmıştı. Michael Radford sevinç içindeydi. Alman yönetmeni Doris Donie hiç durmadan bir Ali Özgentürk'ü, bir Macar yönetmeni öpüyordu. İsrail yönetmeni ödülün Akdenizli bir ülkeye gitmesinden duyduğu sevinci hiç durmadan önüne gelene yineliyordu. Bu arada televizyonlar kazanan yönetmenlerle konuşma yapıyordu. Birara Macar Televizyonu'na konuşma yapan Ali Özgentürk'ü gördüm, kendi ülkesinin televizyonu ortada yoktu.

Tabii ödül sonrasının en güzel olayı festivalin başından beri gizli gizli çatışan iki kişiden birinin ötekini öpmesi ve aradaki çatışmayı yok etmesiydi. Jüri üyesi güzel Sonia Braga, kendisinin jüride olmasına ilk itiraz eden yönetmen Ali Özgentürk'ü dakikalarca öpüyor ve tüm yönetmenler Meksika usulü el çırpıyorlardı.

Türk Sinemasının Yalnızlığı

Bir festival sona erdi. Türk sineması bir ödül daha kazandı, ama yalnızlığı sanırım bitmedi. Burada gördüğüm ve beni en çok etkileyen olay Türk sinemasının yalnızlığı oldu. Yarışmaya katılan diğer filmler kalabalık gruplar, televizyonları, gazetecileri ve arkalarındaki zengin yapımcılarıyla festivale gelmişlerdi. Türk sineması ise yapayalnızdı, ne devlet, ne zengin yapımcılar, ne basın...

Yalnızlığın Türk sanatçısı için bir kural olduğunu düşünüp durdum festival boyunca. Bereket "At" filmi insanları sevdi. Yalnızlık usul usul bitti.

Tokyo Film Festivali bana bir şey daha öğretti, demokrat olmayı, sevdiğini söylemeyi, sevmediğini eleştirmeyi. Festival süresince jüri üyeleri de dahil herkes herkese her film hakkında düşüncesini açıkça söyledi, ama ne kınlanı oldu ne de alınan.

Cannes'daki Japonya

HERVE GUIBERT (Le Monde)
Çeviren: HÜR YUMER

En yetkin Japon kültürel nesnesi hangisidir? Bir nesne ki, biraz esrarlı; alışılmış olandan ya daha donuk, ya daha parlak; bir *ideogram* kadar anlaşıl-maz; bir gölge kadar çekici, ya da sahte bir yansıma kadar kör edici. Fakat en önemlisi, bu nesnenin kendi içinde karışıklık hareketi barındıran bir nesne-yi andırıyor olması: Buzun üstüne kay-nar su atmakla; pul büyüklüğündeki açık-saçık resimleri bir billur saflığı-n-da yansıtmakla; tatlıyı acıda eritmek-le; uygarlığın zirvesinde etobur olmak-la; en eşsiz fazlalığın pırıltısına varmak için her şeyi budamakla; nihayet hayat güdüsüyle ölüm güdüsünü, *Eros* ile *Thanatos*'u, bir kan damlasıyla altın-dan bir paravanayı bağdaştırmakla sağ-lanan bir etki bu.

Oshima (Oşima)'nın "Duygular İm-paratorluğu" ile Tanizaki'nin roman-larından bu yana Japonlar'dan bekle-nen şu olsa gerek: Karşı gelmede belli bir kesinlik, skandalda belli bir ağırbaş-lılık; kurallarının katılığı sayesinde so-nuna kadar götürülen bir haz ahlâkı... Fakat günümüz beğenisi, Mizoguchi'deki o dayanılması güç, fazlaca özenli sap-kınlığı yeğ tutacaktır: Örneğe, Mizo-guchi'deki sapkınlık mekanizmaları, si-yasal sapkınlık mekanizmalarına gön-derme yapar. Günümüz beğenisi, nere-deyse folklorik denilebilecek sapkınlık-taki saf nesneleri yeğ tutacaktır. Bu be-ğeni iki bireyi umutsuz utkulara yön-elten sözleşmelerde fazla teknisyence dav-ranan Tanizaki'yi unutacak. Mishima (Mişima) tarafından tekrarlanan karın yarma yöntemi seppuku'nun o biraz acaip gösterişini *mitos* mertebesine çı-karacaktır: Çünkü yaşam-öykülerinin girdisi çıktısı yapıtlara büyük reklam olanakları sağlıyor:

Mişima Japon yazarları içinde en az Japon olanı, bu yüzden de Batı'da en çok okunan Japon yazarlarından. Amerikalıların kendi sinemalarını Japonya'ya, gazete haberi tadı taşıyan ve tazeliliğini henüz yitirmemiş olan bu ya-şayan efsane aracılığı ile sokmaları, Japonlar'ın da edebiyatlarının ticari ol-makla birlikte pek fazla otantik olma-yan bu yazarından, tarihlerinin bu ar-



Mishima Paul Schrader

kaik hokkabazından nihayet kurtularak Amerikalıların bu girişimine, fırsatı fırsat bilip burun kıvrımları bir rastlantı olmasa gerek. (Geçen kış Tokyo'da Amerikan film ekibinin ziyareti sadece küçük bir gülücükle hatırlanıyordu.) Mişima'nın Japon geleneği öğretileriyle kendi kişisel saptantılarının acılarına harfi harfine itaat etmiş, bu acı ve öğretileri ülke sahnesinde mesafe almaksızın gerçekleştirmiş olması, çoğu Japon için anlaşılma-z bir şey. Paul Schrader'in "Mishima" (Mişima) adlı filminde, yazar Mişima, her şeyden önce yeni bir karşı gelme simgesi, "Amerikan Jigolo"yu izleyen *mozaikist bir Japon* görünümünde.

Schrader 'Mishima'yı anlatıyor

"Filmin çekilebilmiş olması bir mu-cize. Japonya'da birtakım güçler filmin yapımına karşı az çok gizli bir biçimde cephe oluşturdular. Konu rahatsız ediyor. Mişima, Japonlar'a göre en büyük günahı işlemiştir; toplumdan daha önemli kılmıştır kendini. Onun yakıcı coşkusu tedirgin ediyor Japonları; yok-sa siyasi düşünceleri ya da cinselliği de-ğil, Mişima, kişisel sorunlarına bütün Japonya'yı tanık etmiştir. Japonya bu tür şeylerden nefret eder. Çünkü kala-balık bir ülkedir; Mişima gibi yakıp yı-kıcı egolara yer yoktur Japonya'da. Bu-gün bile kimse Mişima hakkında ne dü-

şüneceğini bilmiyor. Onu ermişler safi-na katıp hikâyesini yeniden yazan sağ, onun hikâyesini yeniden yazmaya çalış-an dul karısı, olayın bir defa daha su yüzüne çıkmasını istemeyen Nakazon Hükümeti, herkes rahatsız hissediyor kendini Mişima konusunda."

Wenders ve "Tokyo Ga"

Avrupalı yaratıcı, taze kan nitelikle-ri kazanmaya başlayan büyüleyici an-laşılma-zlıkları, mutlak hayal dünyala-rını, acaip nesneleri, belirsiz imleri, *Cristophe Colomb*'tan bu yana kâşif-ler ve yağmalarla soyup sovana çeviril-miş Amerika'da değil de, Japonya'da bulacak anlaşılan bundan böyle. Wim Wenders'in Amerikan mitoslarından bol bol esinlendikten ve şimdye kadar-ki filmlerinde bol bol biriktirip tekrar tekrar programladığı imlerden kurtul-mak için Avustralya çölündeki girişi-minden sonra, Japonya'ya yönelmesi il-ginç.

1983 baharında, "İşlerin Gidişi" adlı filminden sonra, Wim Wenders filme çekmemiş olsaydı kişisel sayılabilecek bir yolculuk yapar Japonya'ya. Bu yol-culuğun bahanesi, (Amerikalı ustalar-dan sonra) Japon yönetmen Ozu'ya duyduğu hayranlığı hafifletmek, böy-lesine yetkin bir yapıt üretebilmiş olan Japonya'yı ziyaret etmek, Ozu'yu ça-lışırken gören son tanıklara (oyuncu Şi-su Riyu, kameraman Yuharu Atsuya)



Adieu l'Arche/Shuji Tereyama



Tokyo-Ga/Wim Wenders

tanışmak, görüntü ve insan hareketleri açısından, çağdaş Japonya ile Ozu'nun dünyası arasındaki kesişimleri araştırmaktı. Fakat bu kesişimleri bulamadı Wenders: yaptığı film ikiye bölündü. Bir yandan, sinema öğrencilerine gösterilebilecek nitelikte, sinemaseverler için bir araştırma, (Ozu'nun elli milimetrelilik objektifi, kameranın oturan bir insan yüksekliğine yerleştirilmesi, sahne kronometraji) öte yandan da, güdüsel, rastlantısal, tempolu, televizyonda gösterilebilecek nitelikte bir tür soruşturma çıktı ortaya.

Wenders'i Ozu'ya çeken, -Ozu'yu bu kadar önemli kılan, diyor Wenders-Ozu'nun filmlerindeki, kişilerindeki, insan gerçeği. Fakat, tuhaf bir rastlantı, Ozu'nun fetiş-oyuncusu ile onun mezarını ziyaret ederken, onun siyah mermerden lahtının üzerinde hiçbir yazıt bulunmadığını, sadece Çince ve ideogramın yazılı olduğunu farkeder Wenders. Ideogramın anlatımı, hiç, boşluk'tur. Oysa Wenders'in günümüz Japonyası'nda gördüğü de bu boşluk imleridir zaten: Öyleyse ruh ya da anlam, nasıl olur da iminden sıyrılıp geriye sadece biçimini ya da hareketini bırakır.

Wenders, daha önceden Barthes'ı da büyülemiş olan *Pasinko* oyuncularının

hareketlerini seyrederken farkediyor bunu. Japon golfü de buna benzer bir oyun. Çember biçiminde geniş sahalar da, ya da evlerin çatılarında oynanan Japon golfünde, oyun sahasında ne bir delik ne de bir parkur var: Oyun, sadece hareket güzelliği için oynanıyor.

Yemek süsü verilmiş balmumu yemekler, oyun süsü verilmiş oyunlardan daha az etkileyici değil: Bu *sahte sanat*, Japon mutfak sanatı kadar kusursuzlaşmış durumda. Balmumu yemek aşçıları, hiperrealist yemekler yaparak Japon mutfak sanatını taklit ediyorlar. Wenders'in, Japonya'ya yaptığı yolculuğu filme çekerek gerçekleştirdiği "Tokyo-Ga", sonuç olarak "Paris, Texas"'a varıyor; "Tokyo-Ga", "Paris, Texas"'ın başlıca temalarını kuran bir film. Bu temalar, unutuş, çöl boşluğu, gerçek arayışı, gerçek kimlik arayışı.

Amerika'dan, bu arada her şeyden kurtulan Win Wenders, Yeni Dünya sevgisine son bir nokta koymadan önce Japonya'dan geçerek, bu ülkede, bir *görsel olayları arıtma sistemi* bulmaya çalışmış. "Hammett"iyle Wenders'i Amerikan mitosundan tiksindiren Francis Ford Coppola ise Japonya'da, Wenders'in tersine, bir harakirinin gerçeklikle kanıtlanan görsel aşırılığını

araştırıyor. Söz konusu Miyama olursa, taklitlerden kurtulmak mümkün olmuyor. Yeni yaşamındaki bir saplantıyı iz (oklarla yaradılmış Azu Sebastian'in resmi) otuzun -reklam amacına yönelik- kendi kendini takatılama oyunları: cıvıdıkten sonra, *Altın Köşk* yazarı, bir ordu taklidiyle, taklit bir hükümet darbesine girerek, yaşam-öyküsünü gerçek bir intiharla taçlandırıyor.

Fakat, gerek yarışmada ABD'yi temsil eden Mişima, gerek *Un Certain Regard* (Belli Bir Bakış) çerçevesinde Federal Almanya'yı temsil eden "Tokyo-Ga", Cannes Film Festivali'nde gerçek Japon filmleri değil: Bu filmler çarpıtılmış ayna yansımaları. Batı İngiltere'de yer eden folklorlarını ya çoğaltmaya, ya da bu folklorlardan kaçınmaya dayanan Japon filmlerine gelince, bu filmler gerçek birer kâbus. Yarışma'da Japonya'yı temsil eden Tereyama'nın 1983 yılında, ölümünden önce çektiği "Elveda Gemi", ne Japon yaratısında Wenders'in dikkatini çeken gerçeğin o eşsiz gücünü, ne de boşluğun o tuhaf farklılığını taşıyor. Bu film panayır yeri göstermeliklerinin cafaına sahip bir görsel saldırılar dizisi -ya da daha iyi söylemek gerekirse, tüneli- Japonya aynı zamanda geniş bir suç ve anmasızlık sahnesi olsa gerek.

Mitshuo Yanagimashi, *Belli Bir Bakış* çerçevesinde gösterilen "Ateş Şenliği" filminde, faşist yıkım gücü ile panterist coşkuyu birleştiriyor. Filmin kahramanı, ağaç, kuş, memeli, balık ihtiyar ve nihayet çoluk çocuğunu öldürüyor, fakat doğa güçlerinin kendisine sağladığı çılgın esriklik sayesinde kurtuluyor. Nasıl Tereyama farkında olmadan *Zu-lawski* filmi yapıyorsa, Yanagimashi de "Çılgın Max" ya da "Elektrikli Bıçakla Katliam" türünden film yapıyor. -Çağdaşlıkla geleneği, coşkuyla birbirine çarpıştıran Doğu'nun şu serap kesimini Batı'ya bağlayan karşılıklı çekim ve baştan çıkarma ağırları ne kadar da iyi örülmüş değil mi?

Marker'dan A.K.

Film, insanı şaşırtan dev harflerle başlıyor: A.K. Filmin adı bu. Japonların *Sanse*, usta dedikleri Akira Kurosawa'nın adının baş harfleri bunlar. Chris Marker, Kurosawa ustanın Fuji dağı'nın eteklerinde çekimini yaptığı "Ran" adlı filmin setine davet edilmiş. Marker'ın filmi "Ran"ı bekleyenlerin coşkusu yatıştırıcı ya da artırıcı nitelikte eşsiz bir reklam aracı olmasının yanı sıra "Ran"ın güçlerini -dekorlarını, kostümlerini, makinelerini, figüranlarını- başka bir biçimde canlandıran, bu güçlere, -bu güçleri bozmaksızın- başka bir anlam kazandıran, bağımsız bir yapıt aynı zamanda. □



Cannes'da ödülleri, güller ve goncalar

YAVUZER ÇETİNKAYA

Cannes Şenliği'nin en önemli özelliği *Altın Palmiye*'si herhalde. Bu Altın Palmiye'yi afişinize iştiriverdiniz mi, sinema tarihine geçtiniz demektir. Üstelik gösterime girdiğinizde genellikle işiniz iştir. **Wim Wenders**'in "Paris, Texas"ı veya **Taviani Kardeşler**'in "Padre Padrone"si gibi entelektüel ve beyinsel filmler yapsanız bile, sırf Altın Palmiye aldığınız için yine bir beş yüz bin kişi koşacaktır sizi görmeye Paris'te. Yalnız bu yılki ödülü alan **Emir Kusturica**'nın filmi için bu denli iyimser olamıyorum, filmi çok sevdiğim halde. Film o kadar sıcak, o kadar yalın ve her şeyi o denli kompleksizce anlatıyor ki, günümüzde ekonomik krizin psikolojik etkilerini yaşayan bir Avrupa izleyicisini böylesine içtenlikli bir anlatı tedirgin edebilir.

Fakat belki **Jüri Özel Büyük Ödülü** alan **Alan Parker**'in "Birdy" filmi bu krizle daha bir özdeşleştiği için Avrupa izleyicisini kendine çekebilir. Bir de Amerikan filmi üstelik. Cannes'da iki büyük ödülü alan bu filmlerin karşılığı da ilgi çekici. **Emir Kusturica**'nın, "Babam İş Gezisinde" filmi nasıl çocukluk ve gençlik anılarından çıkarak, her koşulda yaşamı savunup *aslanan hayattır* diyorsa, "Birdy" bize aynı "Midnight Express"te yaptığı gibi çizgi dışını ve marjinali sunuyor. Yaşam öyle bozuk ve kötüdür ki, "Kuş olup uçmak istemekte haklısın yavrum, ama mecbursun da yaşamaya, ne yapalım" gibilerden yaşama yan çizen, yaşamı göğüs-

leyemeyen bir korkak tavır **Parker**'inki.

Jürinin seçiminin birinci yaklaşımdan yana olması açıkça belli diğer ödüllerde ve sevindirici de. Örneğe en iyi oyunculuk ödülleri de sanki oyunculara değil de yaşamı savunan film kişilerine verilmesi gibi bir izlenimimiz var.

En iyi kadın oyuncu ödülünü paylaşan **Cher** ve **Norma Aleandro**'nun oynadıkları roller görünüşte çok ayrı, temelde çok yakın tipler. İki rol de anelik duygusu üzerine kurulmuş. **Cher**, çizdiği **Rusty Dennis** tipinde oğlu, yirmi iki milyonda bir kişinin yakalandığı çirkinleştirici bir hastalığa tutulmuş oğluna duyguların ve tavırların en sıcak, en anlayışlı ve en insana yakışanı ile yaklaşmanın onurunu taşıyan bir ane.

"Resmi Hikâye" filmindeki **Norma Aleandro** ise çocuğu olmadığı için evlat edindiği kızına delicesine tutkun, fakat bu çocuğun faşist diktatörlük tarafından tutuklanmış anasından zorla koparılmış olduğunu öğrenince insanlık onurunu bu tutkunun önüne geçirebilen bir kadın.

Gerek **Cher**, gerek **Norma**, sevgi ilişkilerini her an yitirilebilecek varlıklar üstüne kurmanın acısını göğüsleyebilen kişiler. Üstelik bu acıların bedelini ödeyebilecek denli de olgun.

Bu yığıtlığı ve yaşamışlığı bize aktarabildiklerine göre hakettikleri ödülleri ni diyebiliriz.

En iyi erkek oyuncu ödülünü alan **William Hurt** için de yaklaşık aynı şeyi

söyleyebiliriz. Buradan giderek de jürinin seçimini gerçekten bilinçli bir temele oturttuğunu görebiliriz.

William Hurt, ilginç bir çıkış noktası olan, fakat gereğince iyi işlenememiş "Örümcek Kadının Öpücüğü" filminde, Brezilya hapisanelerinden birinde bir devrimci gazeteci ile aynı hücreyi paylaşan bir eşcinseli yorumluyor. Her ne denli filmin başlarında bize biraz fazla *şekerim, ayol* pembeliğinde oynuyor gibi geldiyse de, filmin gelişim süreci içinde oyununun dozu, rolün gelişim çizgisiyle belirgin bir mükemmelliğe erişti. Bir Nazi propaganda filmine olan hayranlığı ve devrimci gazeteciye konuşturmak için cezaevi görevlileriyle işbirliği yapmaktan, yaşamı pahasına yaşamı savunma çizgisine gelişi de sanırız ödülü almasında büyük rol oynadı.

Bu ödüller dışında, **Jüri Büyük Özel Ödülü** ile **En İyi Yönetmen**, **En İyi Sanatsal Katkı** ve **Seçici Kurul Ödülleri**'ni alan filmlerin daha çok *bunalım* filmleri olması da raslantıdan çok, jürinin içinde azınlıkta kalan belli bir kümeye verilen ödüller gibi geldi bize. Ve heralde bu ikincil ödülleri alan "Birdy", "Rendezvous", "Mishima" ve "Albay Redl" filmlerini daha ne ödül aldıklarını bilmeden pek sevmememiz de bir raslantı olamazdı. Yaşamı savunan film ve film kişilerini, bireysel tutkuların altında çizen film ve film kişilerine tercih etmiştik.

Resmî yarışma bölümü ve ödüllere bakışımız bu kadar. İsterseniz bir de güllere bakalım. Güller, ödüllere kafi-



Ödülleri verenler ve alanlar yanyana (soldan sağa): Isabelle Huppert, Alan Parker, Julia Migenes-Johnson, Milos Forman, Virna Lisi, James Stewart, Kusturica'nın asistanı, Cher, John Boorman, Norma Aleandro, Sophie Marceau ve Istvan Szabo.

ye olsun diye, ama Cannes'daki yarışma bölümü dışındaki bölümlerin güldestelerinden bizde hoş izlenimler bırakan filmleri tanımlamak için kullanıldı tarafımızdan. Cannes'da bu yıl en beğendiğimiz film olan **Woody Allen**'in "Kahire'nin Mor Gülü" filminden de esinlenilerek.

Woody Allen, neredeyse her yıl yeni filmini yarışma dışı olarak Cannes'da gösteriyor. Bu, belki de kendisini Avrupa'ya Amerika'dan daha yakın bulmasından. Avrupa sinemasındaki tartışma ortamının Amerika'dan daha yoğun olduğu kesin. Ehh, Woody Allen da hem tartışmayı, hem de düşünmeyi seviyor. "Kahire'nin Mor Gülü" sinema üzerine, gerçek ve yanılsama üzerine düşünen bir film. Ama sinemanın daniskasını da yaparak. Ekonomik kriz yıllarında, kocası ayyaş ve işsiz ve çapkın olan Cecilia teselliye çağın daha yeni sesli olmuş Hollywood melodramlarında bulmaktadır. Beşinci kez hayranlıkla izlediği "Kahire'nin Mor Gülü" adlı filmin Firavun mezarlarında araştırma yapan arkeolog ve maceracı Tom Baxter (burada acaba Indiana Jones tipine bir gönderme mi var?) birden kendisini hayranlıkla beyazperdede izleyen bu hüznü yüze bakar. Bir daha bakar ve filmi yarıda bırakıp beyazperdeden çıkarak Cecilia'yı aldığı gibi kiş olduğu için kullanılmayan bir Lunapark'a kaçarır. Cecilia şaşkın, hayran ve mutludur, bu gerçek olan düştür. Ama tüm film kişileri kızgındır. Tom Baxter olmadan film devam edemeyecektir. İzleyici parasını geri ister. Daha sonraki

bobinlerde işi olan film kişileri, film karesine girip kendilerinin sırasının ne zaman geleceğini sorarlar. Yapımcı telaşlıdır. Öyle ya, birden tüm film kişileri beyazperdeden atlayıp kaçarlarsa nice olur hali. Hemen Tom Baxter tipini yaratan aktör Gil Shepherd'ı bulurlar, yarattığı kişinin tekrar filme dönmesini sağlamak için. Gil Shepherd gelir ve tartışır Tom Baxter'la. Seni ben yarattım, geri dön beyazperdeye, benim kariyeri-

rimi mahvetme, der. Bu arada kendisine de hayran olan Cecilia'ya âşık olur. Gil Shepherd, Cecilia'ya bir seçim yapmasını söyler. Ya film kişisini, ya da onun yaratıcısını seçmesini söyler. Cecilia film kişisine gerçeği tercih eder. Çünkü o yarattığı daha birçok tiple epeydir çelmiştir kafasını Cecilia'nın. Düşleri (!) ynkılan Tom Baxter filme geri döner. Sorunlar çözümlenince Gil Shepherd da kariyerine ve film çevirme-



*Kahire'nin Mor Gülü
W. Allen*

ye döner. Cecilia yine beyazperdedeki gölgelerle avunmak zorundadır, yaşamını zor da olsa sürdürerek. Çok sevimli bir film. Çok önemli bir film. "Kahire'nin Mor Güllü". Kadın oyuncularına en iyi oyuncu ödülünü kazandıran "Maske" ve "Resmî Hikâye" gibi içerik açısından önemli, sinematografileri vasat filmler ile bizi Cannes'a geldiğimize pişman etmedi. *Belli Bir Bakış* bölümünde önce **Wim Wenders**'in "Tokyo Ga" filmi vardı. Bu ismi Tokyo Güncesi olarak çevirebiliriz. Geçen yılın Altın Palmiyeli yönetmeni Wenders, ünlü Japon yönetmen **Ozu**'nun izinde Tokyo'da bu yönetmenin filmlerinin dünyasını arıyordu. Bulduğu Amerikan hamburgeri gibi Amerikan kökenli *alelace* üretilmiş görsel yapımları hapur hapur tüketen bir toplumdur. Golf tutkunu bir toplum örneğin. Fakat golf oynayacak bir karış toprak bulamadığı için gökdelenlerin tepesinde beş katlı ve binlerce kişinin birlikte golf topalarına vurduğu yerlerde oynanan ve oyunun gerçek amacı olan topu bir deliğe sokmayı es geçip (yersizlik nedeni ile) yalnızca konsantre bir biçimde golf sopasını sallamayı amaçlayan. Bir de balmumu yiyecek endüstrisi bölümü vardı. Lokantaların vitrinlerine sattıkları her yemeğin üzerine fiyatı yazılmış bir örneğini koymaya zorunlu oldukları Japonya'da, her gün her yemekten bir tabak harcamak pahalı geldiği için aslına son derece uygun balmumu örnekleri konuyordu yemeklerin ve bu bir endüstri olarak gelişmişti. Böylece Japon biçimi yaşamın tablosunu oyuncağı elinden alınmış çocuk duygusuyla çizen Wenders, daha sonra Ozu'nun mezarını, en ünlü oyuncusunu ve tüm filmlerinde çalışmış kameramanını ziyaret ediyordu. Ozu'nun mezartaşında adının değil, yalnızca *hiç* yazılı olduğunu, en ünlü oyun-

cusunu gençlerin ancak geçenlerde bir televizyon dizisinde oynadığı için tanıdığını ve kameramanının Ozu'nun tüm filmlerini çektiği 50 mm.'lik objektifi (evet, Ozu yalnızca 50 mm. objektif kullanmış tüm filmlerinde, Zoom'culara duyurulur) bir *kült nesnesi*'ni betimler gibi ağlayarak anlatmasını unuttuk. Sağol Wim Wenders.

Öte yandan yine aynı bölümde, "Yıldızlar Savaşı" gibi filmlerin yapımcısı **George Lucas**'ın yapımcılığını üstlenmeyi görev bildiği ve **Haskell Wexler**'in çektiği "Latino" adlı film. Devrimci Latin Amerika üslubu (örneğin Küba filmleri) ile çekilen bu Amerikan filmi ödünsüz ve namuslu bir biçimde Nikaragua'da otuz yıl süren Somoza diktatörlüğünü devirmiş ve halkın egemenliğini kurmuş Sandinista rejimini devirmek için **Somoza**'ya bağlı güçleri eğitmeye ve hasat zamanı ülke ekonomisini, dolayısıyla rejimi yıpratmak için Honduras'tan CIA destekli sabotajlar yapmaya gönderilen iki Amerikalı su-bay ve bunlardan yerli kökenli "Latino"nun iç hesaplaşmasını ve safını seçişini anlatıyordu.

Belli Bir Bakış bölümünün, Fransızlarca pek beğenilen ve daha önce **Jean Vigo Ödülü**'nü de kazanmış filmini beğenmediğimiz halde yaklaşımını eleştirmek için söz etmek istiyoruz. İkinci nesil bir göçmen işçinin (**Mehdi Charef**) çektiği ve **Costa Gavras**'ın yapımcılığına üstlendiği bu film, Fransa'da göçmen işçilerin bir avuç beyaz ile birlikte yaşadıkları dev ve insanlık dışı sitelerdeki gençlerin yaşamını anlatıyordu. Yönetmeni işçiyim. Bir roman yazmış. Costa Gavras bunu film yapmak istemiş, karısının önerisi üzerine. Ama yazar ile konuşunca bakmışlar ki bu filmi ondan başka kimse çekemez. O da çekmiş. Sorunların hiçbirinin derinliğine işlenmediği, oyuncularının pozlu pozlu oynadığı ve ideolojisini "Gel kardeşim, elini ver bana" diye özetleyebileceğimiz bu film, bir bölüm iyi niyetli, "Arkadaşıma dokunma" diye rozetler takarak ırkçılığa karşı çıkan Fran-

sızın günah çıkarmasına yaradı. Sine-ma dili ise son derece ilkel ve yavandı.

Genellikle bir yönetmenin ilk filmle-rinin gösterdiği *Eleştirmenler Haftası*'nda, Fildişi Sahili'nden iddiasız fakat hoş bir yapımla olan *Desiré Ecaré*'nin "Kadınların Yüzü" ve ünlü yönetmen **Grigori Çukray**'ın oğlu **Pavel Çukray**'ın okul bitirme filmi olarak yaptığı Sovyet filmi "Kanarya Kafesi"ni gördüğümüze sevinдик. "Kanarya Kafesi" bir oyundan uyarlanmasının getirdiği durağanlığa rağmen çok sempatik genç oyuncularının olağanüstü oyunu ile ilgiyle izlettirdi kendisini.

Ülkemiz bayrağının Cannes'da dalgalandığı tek yer, *Yönetmenlerin On Beş Günü* gösterilerinin sunulduğu Eski Şenlik Sarayı idi. Şenlik sorumlularına bunun nedenini sorduğumuzda, bu bölümün bu yılki gösterilerini, ülkemiz adına ilk kez *Yönetmenlerin On Beş Günü*'ne katılan "Umut" filminin geçtiğimiz yıl genç yaşta yitirdiğimiz yönetmenin anısına adadığı için, bayrağımızın on gün boyunca hüzünlü hüzünlü Akdeniz'e karşı dalgalandığını öğrendik. Ama bu bölümde bu yıl da filmimiz yoktu. Genelinde de bu yılki şenliğin tümü gibi *Yönetmenlerin On Beş Günü*'nde de bizi sarsacak bir film yoktu.

Japon yönetmen ve yazar **Juzo Itami**'nin ilk filmi olan "Cenaze Töreni", bir belgesel özeniyle çektiği cenaze töreni geleneklerini keskin ve buruk bir mizah diliyle anlatarak, iki saat süren filmini hiç sıkmadan izletti bize. Sanırız Itami ileride kendisinden söz ettirecek.

Mısırlı genç yönetmen **Atuf el Tayip**'in "Piramitlerin Doruğunda Aşk" filminde de, hoş bir sürprizle karşılaştık. İnce ince bürokrasiyi ve konut sorununu eleştiriyordu yönetmen, hoş, fakat gençliğine yaraşmayan klasik bir anlatımla. Bir de filmin teknik özellikleri ve kopyasının kötülüğü bizde sıra özlemi uyandırdı, ülkemizi hatırlatarak.

Bu bölümdeki Sovyet filmi "Mavi Dağlar" da keskin bir bürokrasi eleştirisiydi. **Elder Şengeleya**, bürokrasiyi simgeleyen çürük bir binanın içinde ve çevresinde geçen biraz fantastik, biraz simgesel olayları hoş bir dille işlemişti.

Bu bölümden aklımızda kalan filmlerin genellikle alaycı olmalarının da bir raslantı olmadığını, genç yönetmenlerin çağımızın dramını gerçek boyutlarıyla anlatmak için gerekli olgunluğa erişemedikleri için ciddi sorunsalları ciddi ciddi irdelemeye kalkıştıklarında sorunun ağırlığı altında ezildiklerini farkettiğimizi de belirtmek gerek.

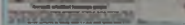
İşte ödüller, güller ve goncalar. Yani umut yine var. □



Basınımızda Cannes “Festivali”

Types of valves

**"Cannes 1985"
[ürisinde, dünya
sinemasından üç
önlü isim vardı...
Jacqueline Bisset,
Catherine
Deneuve ve
Clint Eastwood**



Cannes'de bir İstanbullu



latvianu, laptevii, estonienii, finlandezii, suedezii, norvegienii, danezii, germanii, polonii, cehii, maghiarii, slovaci, sloveni, croații, serbi, bosniaci, macedoneni, bulgari, grecii, turcii, albanezii, români, ucraineni, moldoveni, georgieni, armenii, azeri, kazahi, kirgizi, tătarii, uzbekii, turkmeni, afgani, pakizii, indieni, nepalezii, bangladezienii, șri-lankezii, vietnamezii, cambodienii, laotienii, thailandezii, birmanii, filipinezii, indonezienii, singaporezii, taiwanezii, coreenii, japonezii, chinezii, vietnamezii, laotienii, thailandezii, birmanii, filipinezii, indonezienii, singaporezii, taiwanezii, coreenii, japonezii, chinezii.

SABAH

Cannes Film Festivali başladı



“Zincire Vurulmuş Prometheus”

Cihan Ünal

Geçen sayımızda yer alan Pınar Kür-Feyzi Tuna tartışmasıyla gündeme gelen “Bir Kadın, Bir Hayat” filminin oyuncularları Türkan Şoray-Cihan Ünal da filmin yapımcısını suçladılar. Şoray-Ünal çifti FİYAP’a yazdıkları şikâyet yazısında: “Son zamanlarda Türk sinemasının içine düştüğü genel krizi ve geniş bozgununu objektif olarak değerlendirmek işlerine gelmeyen bazı art niyetliler; bu durumun sorumluluğunu ikili olarak filmlerde rol aldığımız için bizlere yüklemek gibi saçma ve anlamsız bir nedene bağlamakta, kasıtlı bir kampanya yürütmektedirler” diyerek filmin aşısında Cihan Ünal’ın resminin yer almasını ve isminin de “kasıtlı olarak aşağıda ve başka bir isimle yanyana yazılmasını” protesto ettiler.

FİYAP Başkanı Türker İnanoglu, çifte gönderdiği bir mektupta üzüntülerini bildirirken, yapımcı Kadri Yurdatap’a yazdığı yazıda: “Sanatçı olarak Türk sinemasında ölümsüz bir isme sahip olan, yalnız oynadığı filmlerle değil, Türk sinemasının her davasında her sosyal hareketinde bir asker gibi çalışan değerli sanatçımız Türkan Şoray ile Türk sinemasındaki genç mazesine rağmen üstün tiyatro, sinema kültürü ve iyi ahlakı ile tanınan Cihan Ünal’ın bu üzüntüleri idare heyetimizi de çok etkilemiş, değerli sanatçılarımıza bu şekilde bir muamele gösterilmesi tepki ile karşılanmıştır” dedi.

Kendilerine yöneltilen eleştirilere (dergimizin bir yazarının eleştirisi de bu kapsamda yer alıyor) yanıt vermek isteyen Cihan Ünal’la yaptığımız söyleşiyi sunuyoruz.

— Bildiğim kadarıyla Türkan Şoray-Cihan Ünal olarak FİYAP’la bir yazışmanız oldu. FİYAP’a, onların bir önem getirebileceği umudunu taşıyarak mı yazdınız?

MELTEM SAYAR

— Yazıda da belirttik. Ben bu camiaya saygı duyuyorum, duymak istiyorum. Ve bu camiayı da dürüst, sağduyulu, birbirlerine kalleslik, üçkâğıtçılık yapmayan, aldatmayan insanların topluluğu olarak görüyorum. Başlangıçta böyle başlamak gerekir. Dedik ki onlara, “İçinizde bu tarz insanlar da var, bilginize sunarız. Biz üzüldük.” Onun için yazdık. Onların vereceği bir ceza yok. Ama içlerinde bu tarz insanlar olduğu sürece, bu çok önem verilen Yeşilçam’ın, Türk sinemasının kurtulmasına imkân görmüyorum. Çünkü sorun sadece sinema-video çatışması değil. Mücadele yalnızca onunla ilgili kanun çıkarmakla olmaz ki. Sinema adına iş yapılıyor, o zaman sanat adına iş yapılıyor demektir. Ve çok önemli bir şey: Sanat olarak görüyor muyuz bu işi, görmüyor muyuz? Görüyorsak, bunun mücadelesini de bu tip yapımcılarla vermek imkânsız. Adam para kazanamıyor diye yapmadığım bırakmıyor. Benim anlatmaya utanacağım şeyler yaptı bize. Ama eğer 15 milyon kazansaydı, hemen güle oynaya gelir, elinde çiçek ve çikolata paketiyle; oturur ve “Efendim, ikili olarak sizinle film yapalım” derdi. Böyle bir şey olabilir mi? Neye göre değerlendiriyorsun? Gişeye göre. Yani, her hasılat yapan film -sanat adına konuşuyorsak- sanat değeri üstün filmler mi? Onlar devam ederlerse daima hasılat yapacaklar. Sinemanın sorunu

burada bence. Onlar devam etmeli mi, etmemeli mi?

— Şimdi şöyle diyebilir miyiz? Cihan Ünal’a karşı bir kampanya var. Daha doğrusu kampanya görünüşte Türkan Şoray-Cihan Ünal ikilisine karşı, ama seziyor ki aslında sorun Cihan Ünal. Şimdi bu kampanya salt Kadri Yurdatap’ın başının altından mı çıkıyor? Salt Kadri Yurdatap’ın yaptığı, iş yapmayan film yüzünden mi oluşuyor? Yani bu kadar güçlü mü Yurdatap?

— Hayır, hayır.

— Peki, o zaman nedir bu olayın altında yatan?

— Kadri Yurdatap bu furyadan yararlanıyor. Yararlanmaya çabalayarak, bir-iki gazetede gülümseyen göğüs plan resimlerinin çıkmasına neden oluyor. Bu onun için bir reklam. Bu kampanyanın kaynakları çeşitli. Bunlardan biri, mesela sizin derginizdeki yazı gibi. O yazıda iddia edilenler. Benim tiyatroya yaşamımdan bu yana varlığımı, yaptığım işi hazmedemeyen, daha başka kişisel düşmanlıklardan kaynaklanan eleştiriler. Basınla olan diyalogumuzda sırf onların bizi malmaze olarak görmek istemeleri, malmaze tükendiği zaman yeni malmaze yaratma arzusu. Tüm bunlar değişik kaynaklar. Ama halkta, seyircide öyle değil. Onu biliyoruz.

— Peki, ama gişenin düşmesi olayı nasıl açıklanabilir bu durumda? Türkan Şoray daha önceleri, hep filmleri iyi iş yapan bir oyuncuydu. Cihan Ünal’la evlendi, birlikte yaptıkları filmler iş yapmadı...

— Hayır öyle değil. Öyle göstermek işlerine geliyor. Feyzi Tuna'nın yaptığı filmlerin hasılatlarını al. Bu yıl sinemada gösterilen filmlerin hasılatlarını al. Seyirci sinemaya gelmiyor. Birinci neden bu. Seyirci, sokaktaki vatandaş belli tür sinemaya alıştılmış ve devam etmekte, büyük hasılatlar yapmakta. Öyle bir şey yapamayacağımıza göre, zaten o işiye ulaşamayız. Bir de kötü film olması var. Mesela bu son yapılan film kötü. Ama kimse kötü diyemiyor. O zaman bunu da demek lazım. Kötü filme seyirci gelmez. Filmi yönetmen yapıyorsa eğer, kötü filminden sorumlu da önce yönetmendir. O zaman madem böyle bir şey vardı, biliyorlardı, niye bizimle ikili olarak anlaştılar. Değil mi? Bizimle ikili olarak anlaştılar.

— Kadri Yurdatap öyle söylemiyor. "Biz istemedik, kendileri öyle bir koşulları sürdüler" diyor.

— Ben söyledim. Gerek Ömer Kavur'a, gerek Feyzi Tuna'ya, ben dedim ki "Bu filmlerin ikisi de kadın üzerine yazılmış, ben olmayabilirim. Senaryo buna müsait." "Hayır biz ikili olarak düşündük" dediler. Açın, sorun Ömer Kavur'a. Feyzi Tuna'ya sormayın. Öyle derler, çünkü elimizde belge yok. Bir de bana dediler ki: "Bu filmin kostümlerinin çok zengin olması lazım. Vakko'yla anlaştık. Jale hanımla gidin oradan kostüm seçin." Bizim kendi gardrobumuz var, Allah'a şükür. Ve biliyoruz ki modern filmlerde aktör kendisi sağlar kostümünü. Böyle bir teklifle gildidi oraya ve her şeyi Jale hanım seçti. Sonra bana vermesi gereken parayı 500 bin lira eksik gönderdi. Nedenini soruyorum. "Vakko'ya parasını vermiyormuşsun" diyor. "Peki o zaman gönder de ben vereyim" dedim. Hayır, o zaman kendisine fatura ettirdi. Sonra onu da gazetelerde kullandı. Şimdi bu dürüstlük müdür? Ve ben haklı olduğum halde bunu konu bile etmedim. Git Vakko'daki elemanlarla konuş. Ben kendime kostüm seçmeye gittim, "Sizin şeyleriniz hazırlandı" dediler. Feyzi Tuna'ya telefon açtım, dedim "Böyle diyorlar, oldu mu anlaşmanız?" "Tamam, al götür" dedi. Sonra benim paramdan kesiyor. Anlaşma yapmış olsam, çekimi aynen göndermek zorunda. Ne yapabilirim? Zincire vurulmuş Prometheus. Ne diyebilirsin bu yapıdaki insanlara? Türk sinemasında çok önemli bir yapımcı diye söz ettiğin bu insan.

Şoray-Ünal İkilisine Son mu?

— Basında, birlikte film yapmanız doğrultusundaki kampanyanın bir parçası olarak artık başka ikililer olmalı, Cihan Ünal başka bir kadın oyuncu

ile Türkan Şoray başka bir erkek oyuncuyla oynamalı dendi, örnek olarak da "Müjde'ye Cihan, Türkan'a Kenan" diye manşet atıldı. Sen de buna karşılık, "yeni malzeme yaratmak için yeni ikililer yaratmak istiyorlar" gibi bir söz söylemişsin. Bu şuna varıyor: Bundan sonra ikiniz de başka oyuncularla oynamayacaksınız. Bu da demektir ki sizi Şoray-Ünal olarak hiçbir yapımcı istemiyorsa, bundan sonra film çekmeyeceksiniz. Öyle mi?

— Böyle bir söz söylenmiş değil. Bizim ille ikili oynarız diye bir şartımız yok. Geçen sene on firma geldi, onu da bizimle ikili film yapmak istedi. Fakat biz bir tek, istemeden, verilmiş bir söz olduğu için, "Bir Sevgi İstiyorum"u yaptık. İyi film olmadı. Fakat mecburduk yapmaya. Doğum sonrası, gene verilmiş o sözlerin devamı olarak, bu iki filmi yaptık. Ve bu arada bu şaya çıkarıldı. Bundan sonra gelecek teklifler de ayrı ayrı yapılabilir belki, ama Kadri Yurdatap'ın istediği tarz filmler yapılmaz.

— Basın bunları malzeme olarak kullanıyor, kötü kullanıyor dediğin için, şöyle bir izlenim edimdim: Bundan sonra Türkan Şoray'ın başka bir erkek oyuncuyla film yapmasına sen karşı çıkacaksın. Basının bu olayı kullanmasını engellemek için başka biriyle oynamasına izin vermeyeceksin...

— Beni kötülerinin yolları tükendi, bu tarz yollara başvuruluyor.

— Bu mantığı sürdürürsek, şu çıkıyor ortaya: Türkan Şoray, Cihan Ünal'dan başka kimseyle film yapmayacak, çün-

ku Cihan Ünal buna izin vermiyor. Bu da demektir ki, Türkan Şoray hiçbir filmde oynamayacak.

— İzin vermemek ne demek, estağfurullah. İzin verme meselesi değil de... Tabii ki, onların, bu gördüğümüz tarz kullanabilecekleri filmler yapılamayacak. Yani oynamanın da bir ölçüsü olacak. Çünkü dediğim gibi, bu işin sanat olup olmadığı konusunda bir karara varmak gerekiyor. Filmde bir yatak odası sahnesi geçiyorsa o yapılır diyorum değil mi? Bu defa kareler alınıyor, yatak odalarını sergilediler diye yazılıyor. Biz evimize, yatak odamıza gazetecileri almışız! Bu kapı artık onlara kapalıdır. Bu kapıdan, değil yatak odasına, salona giremezler. Çünkü meslek hayatı ile özel yaşamı birbirinden ayrı tutamıyorlar.

— Peki, sinema seni neden istemiyor? Tiyatroculuktan gelmenin de bunda rolü var mı? Oyunculuğuna yönelik eleştirileri de var...

— Tiyatrodan sinemaya bir akış olursa, tabii yeni bir anlayış, yeni bir biçim, yeni bir uygulama gelecek. Halbuki bazılarınca, yerinde saymak, kendilerine yetmek, şimdi olanla yetinmek çok daha olumlu bir şey. Biz oradan gelsek, daha başka, daha nitelikli şeyler taşıyacağız buraya. O zaman bir çelişki doğacak. O yüzden istemezler. Ben bu karşı tavırları aslında çok insani buluyorum. Çünkü zaaflarıyla, kompleksleriyle, bu durumlara mahkûm insan-oglu. Yetenek diye bir şey var. Bu ya doğuştan oluyor, ya da bir parça varsa, çalışmayla, teknikle, engin bir kul-



Üstte: "Mine"de Cihan Ünal, Türkan Şoray, yan sayfada: "Bir Kadın Bir Hayat"da Cihan Ünal

türü de içine ilave ederek geliştirilebiliyor. Mesela, diyelim ki, bir insanın çok iyi bir ses rengi var. Ama bu, onun mutlaka iyi konuştuğunu göstermez. Birçok iyi sesli insanlar var yeryüzünde. Demek ki, ona bir şey katmak gerekiyor. İşte burada, hem yetenek giriyor, hem çalışma azmi giriyor devreye. Konuşma bence bir sanat. Nasıl resim, heykel, tiyatro -ki konuşmayı içine alıyor- sanatısa, konuşma da bir sanattır.

Eleştirinin Eleştirisi

— İstersen, dergimiz yazarlarından **Fatih Özgüven**'in senin seslendirmen ve oyunculuğun konusundaki seni çok kızdıran eleştirisine gelelim. "Körebe" ile ilgili yazısında söylediklerine çok öfkelenmiş ve ona yanıt vermek, bu konuyu tartışmak istemiştin.

— Önceleri, yani o yazıyı ilk okuduğum zaman, doğrusu bayağı alınmış, öfkelenmişim. Üzülmüştüm, bunalmışım. Çünkü birçok şeyler var basından, şuradan buradan; bize yönelik. Ama eleştiri mesleğe olunca, bir de benim yıllarımı verdiğim bir işe böylesine dil uzatılınca çok kırıldım. Şu zaman içinde bu kızgınlığım geçti. Şöyle düşündüm: Bu arkadaş bunu niçin yazmış olabilir? Belki haklıdır. Haklı olduğu yanlar var mı, yok mu? Senaryodan kaynaklanan, benim rolümle ilgili zayıflıktan, oyunculuğuma yönelik birtakım şeyler olabilir. Bu kadar acımasızca yüklenmek neden diye düşündüm. O arkadaşın diğer yazılarına baktım, eleştirilerini okudum. Sonra da dedim ki, acaba bunun bu kadar acımasız olması için neden nedir? Beni tanımıyor, konuşmuşluğum yok. Nasıl bir insan olabilir? Arkadaşları kimlerdir? Tahmin ettim sonra arkadaşlarının kimler ola-

bileceğini. Ben dostumu, düşmanımı çok iyi biliyorum. Yıllardır dost gibi görünen, ama düşman olan birçok insanla yaşadım. Sonra, onu çok iyi tanıyan birine onun arkadaşlarını sordum. Öğrendim. Tamam, onlarla sohbetlerinden de birtakım şeyler edinmiş benim hakkımda. Onunla tanışmayı isterim. Tanışsam belki öbür arkadaşlarının haksız olduklarını anlayacaktır. Sonra, gene bu arkadaşın yazılarına baktığım zaman, mesela iyi dil biliyor gibi geldi bana. Burada yazdığı şeyler kendi yazıları imiş gibi, ama dışardan çevirdiği şeyler. Cümleler son derece öztürkçe özentisi, kuru. Yazısı ne kadar anlaşılmasa olursa o kadar iyi olacağına kani bir arkadaş. Öyle gördüm ben. Ve bir anlaşılmazlık içinde. Ruhsuz yazılar yazdığı yazılar. Sonra mesela, "Dağınık Yatak"la ilgili bir yazısını okudum. Baktım hiç dokunamıyor ona. Garip bir şey. Ne oyunculukla ilgili bir eleştirisi var... İyi var, ama kötü yok. Orada başoyuncu olan bir çocuk var, onunla ilgili tek satır söz yok. Onunla bir arkadaşlığı mı var? Yoksa o senaryonun yazarıyla mı bir kontağı var? Onun için mi kıyamadı? Bunu düşündüm. Neyse, ben onu bu konuda kendisiyle başbaşa bırakıyorum. Çözdüm o arkadaşınızı yani.

— Birçok eleştirmen var, birçok eleştiri yazılıyor. Kimi bir filmi seviyor, kimi sevmiyor. Sever sevmeyse... Eleştirileri de insanlar okurlar geçerler. Yararlanırlar ya da yararlanmazlar. Peki sen hakkında yazılan her eleştiriye bu denli ciddiye alıp, yazanının kişiliğine, dostlarına varana dek araştırma yapar mısın?

— Söyleyeyim. Ben kategorilere ayırıyorum bu aleyhte yazıları. Bir kısmı hiç değmeyen, -ki onlara artık birikti bi-

rikti bir cevap verdim; tek tek uğraşmadım- ne olduklarını bildiğim, araştırmaya bile gerek duymadığım kişiler. Bunun özelliği şu: Birincisi ve en önemlisi, yıllarımı 25 senemi verdiğim, yaşamımın çeyrek asrını verdiğim ve iyi şeyler yapmaya çalıştığım, kendimce de, yaptığım zaman yüzümün aklıyla çıktığımı zannettiğim mesleğime bu kadar insafsızca dil uzatılması. İkincisi, bunun sizin derginiz gibi, benim için çok önemli bir dergide -çünkü ben beğenerek okuyorum- çıkmış olması. Böyle bir dergide yazı yazabilen bir insan benim gözümde başka bir yerdedir. İyi anlamda söylüyorum bunu. İşte bu terslik beni bu yolda araştırmaya yöneltti. Çünkü haklı bulmuyorum. Haklı bulsam tamam. Diyorum sana, kabulenebileceğim şeyler olabilir. Ama konuşma, dil, oyunculuk konusunda bu kadar aşırı ve katı ve de insafsız olması beni üzdü.

Nedir Türk Sineması?

— Sinemada yenisin, yine de sinema hakkında söz söyleyebilecek, fikir yürütebilecek kadar deney sahibi oldun. Türk sinemasını nasıl görüyorsun?

— Türk sineması, Türk sineması diyoruz. Nedir Türk sineması? Bir-iki tane filmle Türk sineması olmaz. Görüyoruz, Türk sinemasında oyuncu kısrılığı var. Bir elin parmağı kadar oyuncu yok. Yönetmenler desen yine öyle. Söz tiyatrodan olduğu kadar sinemada da önemlidir. Birtakım incelikleri getirmek için önemlidir. İşin içine estetik katmak için önemlidir. Madem sanat yapıyoruz, sanat ders vermek değildir. Bir sendika bildirisi ayrı şey, sanat ayrı şey. Bildirilerle, altları kalın çizilmiş laflarla halkın eğitileceği kanısında da değilim.

"Ey Memet Çavuş! Sen bu suyun önünü kesmişsin. Olur mu, öbür tarafta tarlalar sulanmıyor" deyince bravo, alkış. Tiyatrodan da yapılıyor bu, sinemada da. N'oluyor? "A, müthiş bir sosyal içeriği var." Nedir sosyal içerik? Her sanatın, her yapının sosyal içeriği vardır. Eğer yoksa, bir şey anlatamıyorsa, "bu bir şey anlatamıyor, işte bu sinemanın, ya da tiyatronun hali" denir. Bu da bir sosyal içeriktir. Bir sosyal içerik lafına sığınma var, bir de sanat adına diye bir şey var.

Mutlaka birtakım mesajlar verecek, ama o mesajı verirken o oyuncu neyi kullanıyor, o müzik nerede gerekli, yönetmen ne yapmalı; bunlar üzerinde çok fazla durulduğu kanısında değilim. 'Ümpen, lümpen diye dalga geçtiğimiz kesimden yararlanıp, onları malzeme olarak kullanıp, gene lümpence bir şey yapmak, bence sinema yapmak değildir.



Cihan Ünal "Körebe"nin bir sahnesinde

Soyunmak, sevişmek, erotizm, çıplaklık, bunlar da bizde zaman zaman sanat adına diye kullanılıyor. Eğer sosyal içeriği varsa, gerçekten sanat oluyor. Ama biraz gerektiği için yapıyor-sa, seviyeli oluyorsa, ona aldırış bile edilmiyor. Gerek sinemada, gerek derginizde, basında yazan-çizen aydın kesimde şöyle bir şey görüyorum. İnsanlar düşünce olarak vagonlarda. Bir tren gidiyor ve bunun arkasında düşünce vagonları var. Herkes bir düşünce vagonunun içine girmiş. Vagonların aralarında kapı yok, geçiş yok. Camı açıyor-sun, sesleniyorsun. Ya rüzgâr mani oluyor, ya o duymak istemiyor, camını kapatıp içeri giriyor. Ve sen şu vagonday-san, bu vagondaki insan seni kendi vagonuna kabullenmiyor. Bir de prensip olarak yok sayıyor. Mutlaka kendi gibi düşünecek. Kendi gibi düşünsün, ama yeteneksiz olsun, önemli değil. Bir ortak noktada buluşup da iyi bir iş yapmak hiçbir zaman işlerine gelmiyor. Belki benim de söyleyeceğim bir şeyler var. Bana da o vagona geçme hakkı ver.

— *Hemen burada bir sorum var. Çıkan eleştiriye ve dolayısıyla dergiye öfkeli olduğun günlerde söylediğin bir söz var: "Bana da pasaport verilmesey-di..."*

Günün Birinde Pasaport Alabilen Sanatçılar da Ödül Kazanabilecek

— Bana da demedim, hayır. O yanlış anlaşılmasın. Bunun altından şu çıkmaz, özellikle söylüyorum: Pasaport alamayan insanlar işlerini, mesleklerini iyi yürütmüyor, yetenekli değil, ya da saygın kişiler değil anlamı çıkmasın. Ama öyle bir reklam dünyasına sokuldu ki. Pasaport alamadığınız zaman, özellikle dışarda ve de işte o vagonun içinde pasaport alamamışsanız içerde, festivallerde, şurada burada tartışma-sız hep kayırma var.

Bunu görüyorum. Ben o pasaport alamayan insanları yermek anlamında söylemiyorum bunları. Onlar da belki bilmeden bu şeyin içine düşüyorlar. Ben öyle umuyorum ki, günün birinde, ülkemizde pasaport alabilen sanatçılar da ödül kazanabileceklerdir. Ben burada şahsım adına konuşmuyorum, genelden söz ediyorum.

— *Bugünlerde Sovyetler Birliği'ne gideceksiniz. Moskova Film Şenliği'nde Türkiye'yi "Mine" temsil edecek yanılmıyorsam?*

— Gene bir gazetede çıkan habere göre, "Mine" filmi biraz hasılat yapıtıysa, erotik sahneleri varmış da, onun için yapmış. Bunu Kadri Yurdatap söylemiş. "Mine" eğer erotik diye ilgi gör-düyse, bu sinemanın hazin durumunu gösterir. Bu hazin durumun bir numa-

ralı müsebbibi de odur, yani o ve onun gibileridir. "Mine" filmine porno dam-gası vurmuş. Ve neredeyse "Mine" bu yüzden "Mine" olmuş. Bu hem Türk sinemasına, hem Atif Yılmaz'a, hem Necati Cumalı'ya, -çünkü iyi bir senaryodur- hem de bize hakaret. Ha-karet ediyor. Yani filmde hiçbir değer bulmamış adam. Sevişme sahneleri var-mış da o yüzden sevirici gelmiş. Demek ki, onun için yaptığı filmlerde hep se-vişme sahnelerinin çok olmasına gayret ediyor. Çünkü onun için gişe kaygısı, para kazanmak önemli olan. Bu yapı-mcılardan kaç kişi gösterebilirsin bana, kaç yıllık Türk sinemasında kaç yapı-mcı gösterebilirsin ki -bir dönem müthiş paralar kazanılıyordu- hangisi sinema adına yatırım yapmış? Sorun burada. Sinemanın kuralları, gelenek ve gö-re-nekleri, yalancılık, dolandırıcılık, üçkâ-ğıtçılıksa, ben zaten orada yokum. Ama gelenek, görenek ve kurallara uymayan, şu verdiğimiz FİYAP bildirisinde ve bi-zim yazımızda görüldüğü gibi Kadri Yurdatap'tır. Ben, hem tiyatrodaki, hem sinemada, hem de radyo ve televizyon-da, kendi dünya görüşüm içinde, ken-di sanat anlayışım içinde sanatımı icra etmeye devam edeceğim. Ama sinema-mız yüzakı olduğu gün, sinemamızla gerçekten övünebildiğimiz gün o adam bu camiada olmayacaktır, olamayacak-tır. Onun dertlerini ben biliyorum. Bu-nu bilmem onu rahatsız ediyor. Ama benim gitmem onu bu dertlerinden kur-tarmaz.

— *Çizdiğin tablo oldukça karanlık ve umutsuz görünüyor. Sinemamızın geleceği adına gerçekten bu denli umut-suz musun?*

— Biraz önce senin de en akli başın-da adamlardan biri dediğin yapımcılardan birinin gazeteler aracılığıyla benim-le kurduğu diyaloga bak.

Bu tarz insanlarda olduğu sürece, bu anlayışta insanlar bu camiada yer aldı-ğı sürece ben karamsarım. Eğer bu in-sanlara bu tavırlarında serbestlik tanı-nırsa ve bunlar böyle at oynatırlarsa böyle olur.

Tek-tük şeyler çıkar, ama Macar si-neması, Polonya sineması gibi bir Türk sineması olacağı kanısında değilim, böyle kişiler olduğu sürece. Çünkü sa-natı ilk dizginleyen, frenleyen bunlar. Bir de kötü yola iten.

Mesela Kadri Yurdatap'ın bu yıl ya-ptığı şeylere bakın. Şimdi o diyor ki ba-na, "Bu gelenek göreneklere, bu kural-lara uymadığı takdirde, ya tiyatroya dö-necek, ya da sinemada yeri yok." Sen kim oluyorsun ki! "Başüstüne efendim, emredersiniz efendim, ben giderim" mi diyeceğim? Ben gitmeyeceğim. Ben ti-yatro da yapacağım, sinema da. En iyi şekilde devam ettireceğim. Ama sine-

madan vazgeçmeyeceğim. Onu da en iyi şekilde yapmaya çalışacağım. Radyo ve televizyonda da programlar yapacağım. Konumu ilgilendiren, mesleğimi ilgil-en-diren her şeyi en iyi şekilde yapmaya ça-lışacağım. Plak da yapacağım, şir pla-ğı yapacağım. Bu söylediği kurallara, geleneklere, göreneklere Yeşilçam cami-asında uymayan kişi en başta Kadri Yurdatap'ın bizzat kendisidir. İşte sa-na örneğini verdim. O zaman galiba onun gitmesiyle sinemanın düzelmesin-de ilk adım atılmış olur. Eğer Türk si-nemasını çok seviyorsa ilk adımı atsin, tavsiye ederim.

— *Bu tür davranışları engelleme-nin yolu, yöntemi var mı sence?*

— Kendi anlayışında yapımcılar et-rafında olursa, ona hizmet eden basın-daki kişiler ona eşlik ederse olmaz tabii. İşte ben de bu yüzden karamsarım. Bu mesele benim meselem değil. Ben ger-çekte tiyatro oyuncusuyum. Ve onu en iyi şekilde yapmaya çalışacağım. Hat-ta yönetmenlik de yapacağım ilerde. Yapmayı deneyeceğim, en iyisini yap-mayı deneyeceğim.

Son olarak şunu belirtmek istiyorum. Ben bütün bu konuşmama, bu tavır-mı, olumsuz, her şeye karşı gibi görün-mek istemem. Mutlaka iyi şeyler var, ama çok bireysel ve çok yalnız kalan şeyler. Ben isterim ki bu bir butunluk arzetsin. Yoksa tamamen kötülemek anlamına alınmasın. Hiç iler-tutar ta-rafı yok gibi anlatmak istemiyorum. Ama eksiklikler üzerine konuşmak ist-iyorum. Sen soruyorsun diye söylüyö-rum. "Tiyatrodan geldi ne haddine" denebilir, ama ben de bu ülkenin bir sa-natçısıyım. Nasıl yazarlar, çizerler bu konuda fikirlerini beyan ediyorsa, be-nim de söyleyeceklerim var. □

Pınar Kür'ün açıklaması

Derginizin Haziran sayısında Fey-zi Tuna imzasıyla yayınlanan son de-rece seviyesiz yazıyı yanıtlamaya de-ğer bulmuyorum. Ancak ciddi bir dergi olduğuna inandığım için bun-dan önce başka konularda katkıda bulunduğum VIDEOSİNEMA'nın, benim yazdıklarımı hiçbir biçimde cevap niteliği taşımayan, doğrudan doğruya kişiliğime saldırıp türlü ya-lanlarla adıma leke sürmeye çalışan, üstelik de edepsizliğe varan bir dille yazılmış bir yazıyı yayınlamayı ka-bul etmesinden şaşkınlığa ve düş- kırıklığına uğradığımı belirtmek ve Ya-pıyalnız adlı senaryomun pek yakın-da kitap halinde yayınlanacağını okurlarımıza duyurmak isterim. □

Yönetmenler, yüzler, maskeler

Bunuel'in Catherine Deneuve'ü...

Bunuel'in olgunluk dönemi filmlerinde karşılaştığımız en kusursuz gerçeküstücü nesne Luis Bunuel'le sadece iki film çeviren "Belle de Jour/Gündüz Güzeli" (1968), "Tristana" (1970) Catherine Deneuve'ün tâ kendisidir. Bunuel'in işi iki filmle tadında bırakması iyi olmuş belki de. Bu filmlerde öyle yoğun bir nesnedir ki Deneuve, yönetmenle bir film daha yapsa Dali'nin Çekmeceli Venüs'ü gibi tanıdık bir *objet d'art* olup çıkabilirdi. Çok geçmeden kötü kopyaları türer, Avrupa ve Amerika'da türlü soğuk, anlamsız, nemfoman sarışınlar yarı pornografik *sanat filmlerinde* at koştururlardı.

"Belle de Jour"a gelene kadarki filmografisinde Deneuve'ü Bunuel'e bağlayan pek bir şey yok görünürde; ortaklar Fransız sineması ürünleri, Bunuel'le dünyaları çok farklı bir Polanski ("Repulsion/Tiksinti"), Amerikan müzikallerinin uçuculuğuna yeltenen iki Demy'de donuk bir oyunculuk, iki üç felaket Vadim vb. Sadece bir boşluk; Hitchcock'un kendi sarışınlarına verdiği genelleyici anlamlardan, Grace Kelly'nin espriyle tazelenen *cool*'undan, Tippi Hedren'in enerjik psikopatlığından uzak, tepkisiz, durgun bir kimlik, bir *tabula rasa*, üzerine yazılmamış boş, beyaz bir kâğıt.

Bu boş, beyaz kâğıdı "Belle de Jour'da tam da olduğu gibi, boş, beyaz bir kâğıt olarak kullanır Bunuel. Ve sonuç, gerçeküstücü üstüste bindirmele-
rak en alâsı; sinemanın en hain, en hınzır dâhilerinden birinin şahane fantazilerinin Yves Saint Laurent'larına bürünmüş, sarışın, zarif, güzel bir kız resmine yansıtılması... Değil mi ki, Severine'in gündüz gözüyle gördüğü düşlerin hiçbirini doğrudan onun düşleri olarak tanımlanmaz. Bunların hiçbirinden psikolojik içerikli kötü filmlerde göreceğiniz gibi çılgınlık atarak uyanmaz, kendine gelmez. Çok çok, düş -ya da öyle sandığımız sey- bittiğinde bir konuşmayı kaldığı yerden sürdürmek istercesine başını elindeki işinden kaldı-



rır Gündüz Güzeli. İspanyol Don Luis Bunuel'in kadın iskarpinleri, zambaklar, kara duvaklar, kedi çılgınlıkları ile dolu düşlerinin bu sarı düz saçlı, kahverengi güzel gözlü, düzgün vücutlu, kibar tavırlı kıza yansıtılmasındaki doğal-
lık ve Catherine Deneuve adındaki kızın bunu kabullenişindeki sessiz itaat. Deneuve'ü dört başı mâmur bir gerçeküstücü nesne yapan budur işte. Filmde Husson rolünü -o yivışkan, iğrenç, ama işlevsel çapkını- üstlenen Michel Piccoli, genelevlerdeki kadınlarda kendisini kıskırtan şeyin onlardaki *mutlak itaat* olduğundan söz eder. Bunuel'le başoyuncusu arasında da tıpkı böyle bir ilişki vardır. Sadece bir tek sahnede, Husson'un, kocasına Severine'e ilişkin her şeyi anlattığı gerilim dolu sahnede bir konsol mermerinin kenarını boydan boya okşarken *kendisi olarak* erotik bir "Belle de Jour"daki Deneuve. Onun dışında bir fantazi askısıdır. Yüzüne manda pisliği fırlatılırken de, arabacılar tarafından kırbaçlanırken de ("yollama, ne olur kedileri yollama!" dir buradaki gizemli yakarış çılgılığı), son sahnede beyaz mürebbiye yakalı siyah elbisesiyle iş işlerken de öyledir. Oscar Wilde'in bir oyununda dediği gibi: "Cehalet nazlı bir çiçektir; bir dokundunuz mu kokusu uçar gider" Bunuel, bu anlamda hiç dokunmaz başoyuncusuna. Kadroyu Piccoli, Françoise Fabian, Genevieve Page gibi usta oyuncularla besleyerek *bu nazlı çiçeğin* sırf kendisi olarak kalmasını sağlar.

1970'deki "Tristana" ise daha farklı bir hikâye. Bunuel, bu rol için önce

Stefania Sandrelli'yi düşünmüş. Tristana'yı basbayağı iyi bir oyuncu olan Sandrelli canlandırsaydı, yerel renk her anlamda tamam olur, "Tristana" Bunuel'in en İspanyol filmi olabilirdi. Oysa "Tristana"da onun yerine saçları tatlı bir kumral, yüzü biraz daha olgun bir Catherine Deneuve var. Gene özellikle tepkisiz tutulmuş bir oyunculuk, İspanyol olmadığı çok açık bir yüz, beden ve tavırlar bütünü. "Belle de Jour"daki Deneuve'e -zaten kendiliğinden bir gerçeküstücü nesne olduğu için- kara gözlükler dışında pek bir aksesuar eklemeye gerek görmeyen Bunuel, "Tristana"da "Viridiana"nın, *dolayısıyla* eski gözdesi Silvia Pinal'in, *dolayısıyla* Katolikliğin alanına girdiği için kendini alamaz, Deneuve'ü başta nefis bir takma bacak olmak üzere çeşitli eşyalarla bezer. Masumiyetin nasıl içten içe lekeliğini, lekeliğince de nasıl lekelenmekten zevk aldığını konu edinen bir *tersine-Meryem* hikâyesidir "Tristana" ("Belle de Jour'da öyledir ya, burada Katoliklik daha öndedir) Fernando Rey Tristana'ya "Bucağın kesildiği için üzülüyorsun, ama inan bu seni bazı kişilerin gözünde daha da çekici kılıyor yavrum" derken gizli gizli sulanmanın ötesinde, içtendir. Film, Deneuve'ün takma bacağına kavuşmasından sonra canlanır; Tristana, Catherine Deneuve'lü Bunuel filmlerinin en şahane gerçeküstücü nesnesi olarak, Toledolu nihilist büyük burjuva Fernando Rey'in evinde gezinmeye başlar. Takma bacakla birlikte gelen iri, sallantılı Flamenko dansöz küpeleriyle, dantellerle, ipek

kimonolarla zenginleşip iyice kıvamını bulan bu *orospu-Meryem*, bir sahnede takma bacağına özenle çıkarp yatağın üzerine koyacak, balkona çıkıp kimonosunu açacak, bahçede kaç zamandır bu anı bekleyen sağır-dilsiz-çocuğa *gösterectir*. Sağır-dilsiz çocuğun kaldırmayacağı kadar zengin, şahane, fazla, özel, yoğun, sapkın, korkunç, inanılmaz bir nesnedir Bunuel'in Catherine Deneuve'ü bu sahnede. Bunuel herhalde bizim, sıradan seyircinin de böylesi bir görüntüyü kolay kolay kaldırmayacağımızı düşünmüş olmalı ki, Deneuve'ün sadece yüzünü göstermekle yetinir. Oyuncusunun yüzüne ağır ağır yayılan utku dolu gülümseme ise zihnimizde -en azından benim zihnimde- hiçbir filminde gönlümüzü hoş tutmaya çalışmayan, cinsellik konusundaki yerleşik yargılarımızı sarsan, rüyalarımızı, beklentilerimizi tepetaklak eden yönetmenin, sinemanın tek ve büyük anarşistinin gülümsemesine dönüşür. □

Chabrol'un Stephane Audran'ı...

Stephane Audran'ın yüzü, Claude Chabrol sinemasının temel konusunu özetler; yüksek burjuvazinin gizli çekiciliği... İşte size, iri abartılı elmacık kemikleri, önceleri kara ve kalın, sonraları giderek incelen kaşları, kenarlarına siyah rimel çekilip kapaklarına bol far sürülen patlakça, ama güzel gözleri, dolgun dudakları, geniş delikli iri burnu, en son saç modasına göre dikkatle kesilen, boyanan, biçim verilen kestane rengi saçları ile ilk bakışta çağdaş bir Nefertiti'yi akla getiren bir baş. Ne var ki, Stephane Audran'ın başı Mısırlı kraliçenin büstünün seyircide uyandırdığı aşkın, ülküsel güzellik duygusuna sürüklemeyen insanı. Gizemli gülümseme falan yoktur Stephane Audran'da; dudaklar hafifçe aşağı doğru kıvrık, yanaklar ancak havahı bir *nemfoman* izlenimi uyandırmaya yetecek ölçüde içeri çöktür. Bu kusursuz biçimde perdahlanmış yüzün gerisindeki şey, gözlerden okunduğu üzere, yazarkasa gibi tıkrık tıkrık işleyen bir beyindir çoğunlukla. Ne Michele Morgan gibi ki-

bar ve hülyalı, ne küstah ve somurtkan B.B. gibi kıskırtıcı bir yüzdür bu. Fransa'nın Hollywood'a ihraç etmek istemeyeceği, Hollywood'un da, doğrusu ya ne yapacağını, hangi kalıba sokacağını bilemeyeceği son derece Brechtien bir refah sınıfı maskesidir Stephane Audran'ın yüzü. Her türlü güzellik koşuluna -görünürde- sahip olmakla birlikte, bizi sürekli güzel kadından başka anımlara çağırır.

Her yüzün son, kusursuz biçimini buluncaya kadar geçirdiği bir hazırlık devresi var elbette. Chabrol de Stephane Audran yüzünü hemen bir filmde yaratmadı. "Les Cousins/Kuzenler", "Les Bonnes Femmes" gibi ilk filmlerinde onu frapan bir *party-girl*, bilemediniz bir fındıkçı gibi ele aldıktan sonra 1960'larla birlikte "Le Scandal", "La Muette" ("Paris vu par..."ın skeçlerinden biri) gibi filmlerde yavaş yavaş burjuvazi çerçevesindeki yerine oturttu, "Les Biches/Kadın Dostlar" da son rötuşları da yaparak tam istediği gibi bir yüz haline getirdi. "Les Biches", Paris'in köprülerinin birinin üzerinde sokak ressamlığı yapan Jacqueline Sassard'ın önüne bir kâğıt paranın düşmesiyle açılır. Kamera paradan siyah bir paltoya kayar, yavaş yavaş yükselerek Stephane Audran'ın yüzünü bulur. Karşımızdaki bir Medusa başı, Gloria Grahame'den Lizabeth Scott'a kadar Hollywood'un perde gerisinde kalmış bütün tehlikeli kadın yüzlerinin bir karışımıdır. Ayrıca kara filmlerdeki *fem-*

me fatale'lerden çok farklı bir yirticilik bulursunuz Stephane Audran'da. Paranın yirticiliği. "Les Biches" in zengin, *haute-couture* giyinen, biseksüel, kendine karşı gelinmesinden zerrece hoşlanmayan Frederique'i önce kölesi Sassard'ı, ardından da onun tek kurtuluş umudu olan zavıf, iradesiz Jean Louis Trintignant'ı St. Tropez'de *yıyecek*, sonunda kendisi de onsuz kalmaya dayanamayan kölesinin bir bıçak darbesiyle ölecektir. Ama "Les Biches" ahlâk dersi filan değildir. Audran'ın yüzünün vaadettiklerine bir kere kapılan, bu son derece açık vaatlerin bedelini de ödeyecektir çaresiz. Chabrol'un ahlâk dersi olsa olsa bu olabilir.

Karı-koca Chabrol'ler (Stephane Audran yönetmenin ikinci karısıdır) bu filmde sonra, 1968-1972 yılları arasında Chabrol'un *melodram* adını verdiği beş film daha çektiler. Bu filmlerin üçünde, 1968'deki "La Femme Infidele/Vefasız Kadın", 1970'teki "Juste Avant La Nuit/Gece Olmadan" ve 1972'deki "Les Noces Rouges/Kanlı Aşıklar" da, "Les Biches" de kusursuz bir biçimde tanımlanan Messalina yüzü burjuva evlilikleri bağlamına sokulur, deyim yerindeyse Stephane Audran maskesi *gerçekle sınıanır*.

Chabrol'un "Les Biches"deki stiliyasyonu, kişilerin ve ilişkilerin kendini fazla ciddiye alan dehşetini karikatür haline gelinceye kadar kullanmamak istemesi anlaşılır bir şey. "Les Biches" in tekrardan doğacak tek sonuç, psi-



Yönetmenler, yüzler, maskeler



kolojik içerikli, şık vampir filmleri olurdu olsa olsa. Oysa Chabrol bu *melo-dramlardaki* polisiye olay örgüsünün ardında hafifçe gülünç olana, ironiye yaslanmayı seçer. Bu filmlerde Stephane Audran, **Michel Bouquet** gibi sevecen, ama paskalya tavşanı kılıklı, genelli kle iktidarsız, kendi dişil görkeminin yanında pek sönük kalan erkeklerle evlidir, karı-koca banliyöde ya da kentte tıkabasa sanat eserleriyle dolu şahane evlerde yaşarlar; Audran, ya kocasını "La Femme Infidèle"de olduğu gibi **Maurice Ronet** türünden yakışıklı, ama donuk *donjuanlarla* aldatır ya da kocası tarafından kendi alımlılığının karikatürü niteliğindeki metreslerle aldatılır. Hiç şaşmaz, bu üçgenin bir noktasında bir cinayet olur; koca, beklenmedik bir tutku anında ya karısının aşığını ya da kendi metresini öldürür. O andan sonra o şahane kadınla o humbıl, küçük adamın evliliğine bir canlılık, bir duygusallık yerleşir, karı-koca birbirleri için yapabilecekleri fedakârlıkların ölçüsünü anlayıp, birbirlerinin kollarına atılırken polis kapıyı çalar. Alaylı bir ah-lâkî ders vardır bu filmlerde; *haute-couture*'ün, *Vogue* 'un önerdiği kadın tipine sahip olabilen, ancak o paralı, küçük, duygusal adamcıklardır, ama onlar da ancak evlerindeki bir vazo ya da tablo gibi sahip olabilirler öyle bir kadına. Cinsellik yoktur bu filmlerde.



Stephane Audran, "Les Biches" (üstte) ve "La Femme Infidèle"de

Bir alışveriş, bir anlaşma ilişkisi vardır, sesler yükselmez, ta ki film o çok geç gelen, bu yüzden de kara mizahın sınırlarına giren duygusallığa boğulana kadar... Chabrol bu filmlerdeki Stephane Audran'la, onun "Les Biches"deki kadar bakımlı, ama donuk yüksek burjuva yüzüyle burjuva yaşama biçiminin, burjuva evliliğinin asıl trajedisini anlatır bize: Bıkkınlık... Bir *femme fatale* yüzü değildir artık bu yüz. Küçük hesaplara mahkûm edilmiş, hayal gücünden, mizahtan, tutkudan yoksun, sadece yüzünün kemikleri mutlu bir rastlantı sonucu çok iyi *makyaj kaldırdığı* için bize çarpıcı gelen şık bir evkadını, evli kadın yüzüdür, o kadar. Burjuvazinin de gizli çekiciliği filan yoktur. Bize öyle gelmiştir.

Chabrol, ara ara **Romy Schneider**'de, **Jean Seberg**'de, **Marie Laforet**'de

Stephane Audran maskesini çeşitleyecek bir şeyler bulduysa da, tematiğinin sürekliliği kendini hemen tümüyle onun sinemasına hasreden karısının yüzünde yansıdı sadece. "Le Boucher"de daha bir insanileşti bu maske; insanileştikçe de maskeliliğinden kaybetti, küçük burjuvalaştı, en sonunda "Violette Nozière"deki küçücük apartman dairesinde **Isabelle Huppert**'in anası, **Jean Carmet**'nin karısı olana kadar ufaldı, *kaşık kadar kaldı*, çizgileri örtülmez oldu. Kendisi de filmlerindeki kocalara benzeyen Chabrol'un sadece bir maskeden değil, yaşam boyu birlikte olduğu kadından da -güzel, alımlı, Avrupa sinemasının sayılı yıldızları arasına girebilecek bir kadından- intikam almadığını kim söyleyebilir? Belki de öyle değildir; bu da başlı başına bir Chabrol konusu ya. □

Kalıcılığın, sağlamlığın ve
dürüstlüğün örneği Genborsa,
yüksek verimli tahviller alır, satar.



GENBORSA
Menkul Değerler Ticareti A.Ş.

Nominal Sermayesi: 1.050.000.000.- TL Ödenmiş Sermayesi: 500.000.000.- TL



Sinemada Kitaplar mı? Kitaplarda Sinema mı?

MAHMUT TALİ ÖNGÖREN

Önce Vedat Türkali geldi. Sonra Nijat Özön... Artık kapı bir kez açılmıştı. Onları Atilla Dorsay, Seçil Bükür ve Oğuz Onaran, sonra da Onat Kutlar izledi. En sonunda da *Sinema Günleri* '85'in yönetmenleri...

Niçin birbiri arkasına geldiler? Sinema kitaplarının durup dururken çoğalmasının nedeni neydi? Sinemamızın yine bir başka bunalıma girdiği dönemle sinema kitaplarının sayısının artması arasında bir ilişki var mıydı? Kitap satışlarının azalmasıyla sinema kitaplarının çoğalması nasıl birbirine bağlanabiliirdi?

Bu sorulara çeşitli yanıtlar verilebilir. Ama yanıtlar neler olursa olsun sevindirici, coşkulandırıcı ve umut verici bir gerçekle karşı karşıyayız: Sinema kitaplarının sayısı giderek yükseliyor. Geçen yılın ortalarından beri oluşan gerçek bu. Anlaşıldığına göre önümüzdeki mevsim yeni sinema kitaplarıyla da karşılaşacağız.

Gerçeğe bakarsanız, bugüne dek ülkemizde basılan sinema dergilerinin ve kitaplarının sayısı hiç de az değil. Ne yazık ki, bu konuda ayrıntılı bir araştırma yapılmadı ve eksiksiz bir kaynakça hazırlanmadı henüz. Bu konuda basın yayın okullarındaki uzmanlara önemli bir görev düşüyor sanırım. Böyle bir çalışmada geçen yılın ortasından

bugüne dek çıkmış ve çıkacak sinema kitaplarının da önemli bir yeri olacaktır. Çünkü bu kitaplar salt bir sinema hevesinin, tutkusunun ve coşkusunun ürünleri sayılamazlar. Hepsisi film yapanları ve sinema izleyicilerini yönlendirici, biçimlendirici, aydınlatıcı ve eğitici nitelikler taşıyor. Ama çoğunluğu aynı zamanda da tatlı ve okşayıcı bir sinema sevgisinin içeriyor. Öte yanda, aynı kitapların sinemamızdaki boşluklardan çok önemli birini doldurmaya yönelik bir çabayı oluşturduklarını da belirtmeden geçemeyelim: Film yapımında karışlaştığımız kültürsüzlüğü ve düzeysizliği ortadan kaldırmak...

Yine bu kitaplar sinema üzerinde düşünmeyi, tartışmayı ve değerlendirmeyi de sağlayarak izleyicinin film tutkusunu yalnız bir sevginin ötesine de taşımaya başaracaklardır. Sanırım son bir yıl içinde ülkemizde çıkan sinema kitaplarının yeterince satılmasının ve üstelik *en çok satan kitap* dizelgelerinde yer almasının bir nedeni de burada yatmaktadır. Artık son duruma bakarak, "*Sinema kitaplarına karşı bir ilgisizlik vardır*" ya da "*Sinema kitapları satmaz*" diyemeyeceğiz. Bir de bu nedenle, salt sinema kitaplarının yazarlarına değil, onları basma yürekliğini gösteren yayınevlerinin yöneticilerini de kutlamamız ve onlara teşekkür etmemiz gere-

kiyor. *Hil Yayın*'ın, *Dost Yayınları*'nın, *Cem Yayınevi*'nin, *DE Yayınevi*'nin, *Afa Yayınları*'nın, *Varlık Yayınları*'nın ve *Payel Yayınları*'nın sinema kitapları konusunda gösterdikleri çabayı küçümsemeye ve kısaca geçiştirmeye olanak yoktur. Sinemamızın yeni bir bunalıma girdiği, izleyici sayısının azaldığı, sinema yasasının çıktı çıkacak denilerek hem film yapanların ve hem de izleyicilerin bir kez daha oyalandığı ve sinemamızdaki sorunların giderek büyüdüğü, ama *Sinema Günleri* ile şimdilik salt İstanbul'da da olsa nitelikli film izleme sevgisinin ve bilincinin yaratıldığı ve Türk sinemasının uluslararası düzeyde önem kazandığı bir dönemde sinema kitaplarının birbiri ardına yayınlanmasının yararlarını olağanüstü bir atılım olarak tanımlamanın abartılmış bir görüş olmadığı kabul edilmelidir.

Kitaplardaki görüşleri, değerlendirmeleri, varsayımları, hatta kuramları olduğu gibi kabul etmeyenlerimiz çıkabilir. Kimi yazarların görüşlerine de zaman zaman katılmayabiliriz. Ama tüm bu kitapların aydınlık, sağlıklı ve önümüzde yeni ufuklar açan noktalardan yola çıktıkları da yadsınamaz. Yadsınamayacak bir başka nokta da tüm kitaplarda sinema konusuna sinemanın en kolay ve en avlayıcı yanı olan yayılga-lık açısından yaklaşılmaması, hangi

yönden yaklaşıyorsa yaklaşılsın, işin derinine inilmesi... Kaldı ki, yapıtların hepsi yılların birikimine, çalışmasına ve değerlendirmesine dayanıyor.

Sinema izleyicilerinin de bu ürünlerden elde edecekleri çok şeyler var. Sinemaya gitmenin, film seçmenin, görülen filmi değerlendirebilmenin ve sonunda sinemayı anlayarak sevmenin yolları da aynı kitaplardan geçiyor. Ya da Türk ve dünya sinemasının derinliklerinde yatan sorunları, zorlukları, değerleri, gizleri, duyguları, düşünceleri, belki de insan kişiliğinin zenginliğini ve çevremize kurduğumuz bağların içyüzünü öğrenmemize neden olabilecek sinemayı Atilla Dorsay'ın "*Sinemayı Sanat Yapanlar*", "*Sinema ve Çağımız-1*" ve "*Sinema ve Çağımız-2*"'den ve Onat Kutlar'ın "*Sinema Bir Şenliktir*"'inden öğrenirken aldığımız tadın damağımızdan eksilmesi mümkün mü?

Kutlar'dan Dorsay'a

Dorsay akıcı, temiz ve zengin diliyle kimimizin bugüne dek tanımadığı, bilmediği ya da tutkunu olduğu eski, yeni ve filmleri ülkemizde çokça gösterilmiş ya da hiç gösterilmemiş yönetmenleri, kendi deyimiyle *sinemayı sanat yapanları* anlatıyor. Sinema kitabı yazabilmek için çokça film görmek gerekir. Eğer filmleri görmeden onlar ya da onların yönetmenleri hakkında yazarsanız, yazdıklarınız bir süre sonra sırtır ve sizi ele verir. "*Sinemayı Sanat Yapanlar*"'ın yazarı gerek yurt içinde özel ve genel gösterilerde, gerek yurt dışındaki gezilerinde izlediği filmleri okuyucularına duyumsatırken, kendisinin yargılarına ve değerlendirmelerine kimi zaman katılmasak bile, onun tanıklığı-

na ve yazdığını görmüş olduğuna hepimizi inandıracak bir dürüstlüğün peşinden gidiyor. Dorsay'ın ele aldığı filmleri izlememiş, izleyememiş olanların ise kitabı okuduktan sonra ulaşmak istedikleri bir sonuç var: Kitapta sözü edilen filmleri ya da diğerlerini izleyebilmek, daha çok sinemaya gitmek... Orada burada topladığım izlenimlerden çıkardım bu sonucu. Uydurmuyorum.

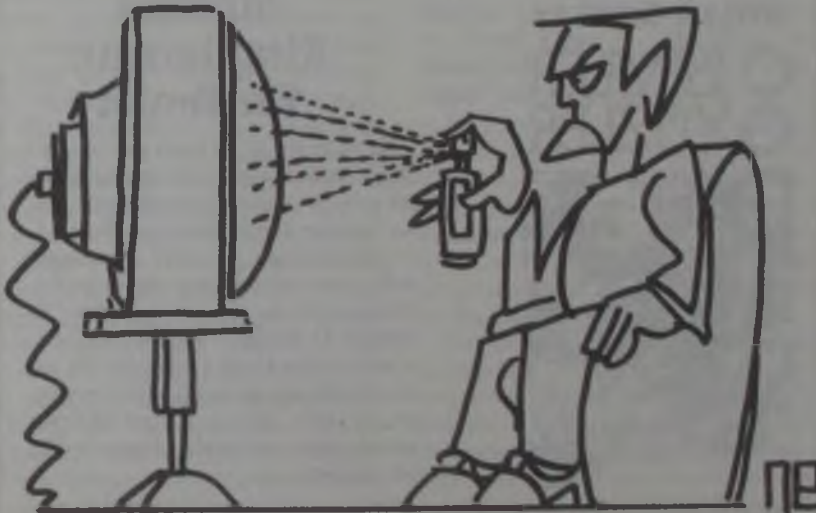
Aynı coşkuyu Kutlar'ın "*Sinema Bir Şenliktir*"'i de aşıyor okuyucuya. Hele "*Sinemayı Sanat Yapanlar*"'ı okuduktan sonra Kutlar'ın *şenliği* elinize geçerse, tadına doyum olmuyor sinemayı okuma serüveninizin. Her iki kitabın ortak yanı, ele alınan konuların yabancı sinemayla ilgili oluşu... Böylece özellikle yeni kuşaklar için olgun ve dolgun birer birikim kaynağı ile karşı karşıyayız. Hem de sinema sevinci, coşkusu ve bilgisiyle zengin bir yazın biçimi kaynaştırılmış Kutlar'ın "*Sinema Bir Şenliktir*"'inde ve Dorsay'ın "*Sinemayı Sanat Yapanlar*"'ında.

Sinemamızın ilk yıllarından günümüze dek tarayarak gelerseniz, bu konuyla ilgili basılı yayınların hiç de küçümsemeyecek bir sayıya ulaştığını söylemiştim. Ama sinema kültürünün ve sanatının gerek film yapanlar ve gerek izleyenler için olgunlaştırılmasına katkıda bulunabilecek yazılı basımların sayısında ise büyük bir yoksulluk vardı. Bu konuda en büyük fırsatı da sinema derslerine genellikle ikinci, hatta üçüncü derecede önem veren basın ve yayın yüksek okulları kaçırmıştır. Bugüne dek belli bir sinema birikimini sala-yamamış olan basın ve yayın yüksek okulları, sinema konusunda çeşitli bilimsel araştırmalar, incelemelerle ve özellikle de sinema kitaplarıyla çok önemli adımların atılmasında sağlam bir temelin oluşmasına yol açabilirlerdi. Gerçi bu fırsat tümünden de kaçmış

değildir. Ama YÖK'ten önce bu işi beceremeyen söz konusu yüksek öğretim kurumlarının YÖK'ten sonra sinemaya bilinçli bir anlayışla nasıl eğilebilirler? Hiç düşünmüyorum. Öte yanda Atilla Dorsay, bilimsel bir yaklaşımla olmasa bile, "*Sinema ve Çağımız-1*" ve "*Sinema ve Çağımız-2*" ile bu açığın kapatılmasında çok önemli adımlar attı. Sinemanın yaşamımızdaki yeri, gelişimi, sorunları ve sinemanın çeşitli alanlarla ilişkileri üzerindeki yaklaşımını ve yorumlarını çağımızın koşullarına ıstık tutarak inceledi. "*Sinema ve Çağımız-1*" ve "*2*"nin bilimsellik taşıyamamasına karşın, yine de doğru verilerden ve çoğunlukla da yerinde yorumlardan oluşan incelemelerinin okuyucuyu yeni ufuklara yönelmesi son derece önemli bir aşama...

Dorsay'ın "*Sinema ve Çağımız-2*"'de, özellikle *Sinema ve Televizyon*, *TV, TV Dizileri*, *TV Kültürü ve Video*, *Sinema ve Seyirci*, *Sinema ve Gençlik* gibi başlıklar altında topladığı yazılarında sinema ile TV, sinema ile video, sinema ile seyirci ve sinema ile gençlik arasındaki ilişkileri incelemesini hiç gözden kaçırmamak gerekiyor. Bu bölümlerde eksiklikler olduğu, kimi konuların ayrıntılarına inilmediği, kimilerinin yeterince yorumlanmadığı ileri sürülebilir. Bilimselliğin eksikliği belki de burada karşınıza çıkıyor. Ne var ki Dorsay, bilimsel olmak zorunda değil... Ama ilk kez bu alanlar ve kitleler arasındaki ilişkiler bu denli açık ve seçik olarak gözler önüne seriliyor. Kitle iletişim araçları arasındaki ilişkilerin incelenmesi bu denli önemli mi? Çağımızın karmaşıklığında kitle iletişim araçlarının kendi aralarındaki ve bir de bu araçlarla ulaştıkları kitleler arasındaki ilişkilerin incelenmesi sonucunda ortaya çıkacak sonuçlarla çeşitli sorunların ortadan kaldırılabilmesine ya da en azından hafifletileceğine inanılmaktadır.

Örneğin yıllardır tek başına görsellik egemenliğini sürdüren sinemanın karşısına birden TV çıktı. Arkasından da video... Ama sinemanın yazılı basınlarla, yazınla ve diğer sanat dallarıyla da ilişkisi var. Sinema bu dallarla nasıl ilişki kurmalı, onlarla nasıl yarışmalı? Özellikle televizyonun ve videonun karşısında kendi varlığını korumak ve en azından daha fazla zarar görmemek için sinema ne yapmalı? Gerçi bu gibi soruların kesin çözümlerine hiçbir zaman ulaşamaz. Öte yanda, televizyonun etkili olması sonucunda filmci ne yapabilir? Videonun yaygınlaşması üzerine TV yayıncılığında ne gibi yollara başvurulmalıdır? gibi sorulara da ancak alanlar arasındaki ilişkileri inceleyerek yanıtlar oluşturulabilir. Kitle iletişim



araçlarının birbirlerinin karşısında etkilerini yitirmemeleri için çağımızda bu karşılaştırmaların önemi giderek güç kazanıyor. Dorsay'ın bu noktaya parmak basmasını bir de bu nedenle gözardı edemeyiz.

Sinema Kuramları

İşte buradan sinema kuramlarına geçmekte yarar var. Bu konuda Seçil Bükler ile Oğuz Onaran yardımcı ediyorlar. *"Sinema her şeyden önce bir dil olgusu olduğundan onun göstergebilimle ilişkisini kurmaktan daha doğal bir şey olamazdı"* diyerek yola çıkıyor Seçil Bükler, *"Sinema Dili Üzerine Yazılar"* adlı kitabında. Bu görüşe katılıyor musunuz? Yine de Bükler'in kitabını okumalı ve kuramcı yönetmenleri değerlendirerek bugüne dek ülkemizde hiç yapıldığını görmediğimiz incelemesini izlemelisiniz. Bugüne dek yazmadılar, ama bu incelemeye katılmayanların olduğunu biliyorum. Tümüne değil de, yer yer karşı çıkanlar var. Nitekim böyle bir tepkiyle karşılaşıcağını yazar da önceden düşünmüş olmalı ki, sunuş'ta, *"Yazıları okurken okuyucu çok yakından tanıdığı ya da sevdiği yönetmenlerin, filmlerin başka bir açıdan ele alındığını görecektir, belki de yadırgayacak"* diyor. Kanımca, Bükler'in belli bir çizgide sağlıklı bir bakış açısı getirdiği ve ilginç tezlerle verdiği kitabındaki yazılara karşı çıkanlar, kalemi ellerine almalı ve bir tartışma ortamı yaratılmasını sağlamalıdır.

Sinema derinliği öyle geniş bir alan ki, bu konuda yazılan en küçük bir film eleştirisinin bile herkes tarafından kabul edilmesi mümkün olamaz, olmamalıdır. Ben de bu nedenle yukarıda *"Kimi yazarların görüşlerine tümünden katılmasak bile..."* diyerek çeşitli yorumlar yapmaya çalıştım. Görüşlerine kimi zaman katılmadığımız yazarlar okuyuculara, sinemanın zenginliğinden yararlanarak işledikleri konulara kendi geniş açılarından bakarak, tartışmaya açık görüşler ve hatta felsefeler sunmuşlardır. *"Sinema Dili Üzerine Yazılar"* bu nitelikte bir yapıt. Bükler'in çeşitli kuramcı yönetmenlerden örnekler vererek ve onların diğer yönetmenlerle ilişkilerini dil, anlatım bakımından inceleyerek hazırlanmış olduğu yazıları bu kitapta değişik bir açıdan konuya bakılmasını sağlıyor. Eğer sinema kitaplarını *sinema yazını* olarak kabul edersek, bizim *sinema yazını*nda ilk kez böyle bir yaklaşımla karşılaştığımızı söyleyebiliriz.

Yine Seçil Bükler'in Oğuz Onaran'la hazırladığı *"Sinema Kuramları"* adlı

yapıt ise bir seçki. Bu seçkiye gerek her iki yazar, gerek Nijat Özön, Erol Mutlu ve Nilgün Abisel çevirileriyle katkıda bulunmuşlar. Ayrıca Oğuz Onaran, *"İlk Film Kuramcıları"* ve Seçil Bükler de *"Göstergebilimsel Yaklaşım"* adlı özgün yazılarına yer veriyorlar *"Sinema Kuramları"*nda. Sinema göstergebilimi konusunun gündeme getirilmesi ve belki de tartışmaya açılması için ilginç bir fırsat yaratıyor bu kitap. Dil bilmeyenlere Vsevolodli Pudovkin, Sergey M. Eisenstein, Mihail Kaufman, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, André Bazin, Brian Henderson, V.F. Perkins, John M. Carroll, Christian Metz, Peter Wollen, Gilbert Harman ve Umperto Eco'nun yazılarını dilimizde okuma fırsatını da aynı kitapta yakalıyoruz.

Her iki yazarın konuya verdikleri önemi bir de *"Sinema Kuramları"*nın sonuna ekledikleri *sözlükçe*'den ve *dizin*'den anlamak mümkün... Aynı çabayı Seçil Bükler *"Sinema Dili Üzerine Yazılar"*nda da göstermiş. Pek alışık olmadığımız bir davranış bu. Özellikle sinema kitaplarında Nijat Özön'ün dışında pek kimse önemsemez böyle çalışmaları. Oysa hazırlayıcıları *"Sinema Kuramları"*nda terim birliğini sağlamak için de büyük bir çaba harcayarak okuyucuya yardımcı olmaya çalışmışlardır.

Özön'ün Üç Yapıtı

Nijat Özön'den söz edince, bu değerli ve önemli sinema yazarımızın ve araştırmacısının üç kitabıyla karşı karşıya geldiğimizi anımsamadan yapamıyoruz. Özön, *"Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi"* adlı yapıtında ayrıntılı bilgi içeren bir kaynak sunuyor bizlere. Uzun yıllar elimizden düşmeyecek olan bir kaynak. Konuya önce sinema tekniği-

ni tanıtarak giriyor Özön ve sonra sinema sanatının özelliklerini sıralıyor. En sonunda da sinema tarihine el atıyor. Kitabın başta iki önemli adım attığını da hemen seziyorsunuz. Birincisi, üç alanda en temel ve gerekli bilgileri sergilerken, sinemayla ilişkili diğer konulara da yeterince değinilmesidir. İkincisi de, bu kitapta Türk sinemasının derli-toplu bir değerlendirmesini de bulabilmeniz. Kitabın sonunda dünya sinemasının ve sinemamızın ürünleriyle ilgili fotoğraflara da yer verilerek yapıta ayrı bir değer kazandırılmıştır.

Ne var ki, Özön'ün en önemli ve sinemaseverlerin ve filmcilerin hiç unutmaması gereken atılımı dilimize kazandırdığı *"Film Duyumu"* ve *"Film Biçimi"* adlı yapıtlardır. Sinemanın öncü yönetmeni ve kuramcısı Sergey M. Eisenstein'in çeşitli yazılarından oluşan her iki kitaba da salt birer çeviri olarak bakmamak gerekiyor. Bu yazıları çevirmek hiç de kolay değil. Üstelik okumak da bir o denli zor. Ama Nijat Özön, usta işi bir çabayla hem çevirmen başarıya ulaşmasını sağlamış, hem de Eisenstein'in *okunabilirliğini* dilimize yedirmiş. Ayrıca önsözler, çevirmen notları, ek yazılar ve çeviriler ve açıklamalı dizinlerle Nijat Özön tarafından donatılan *"Film Duyumu"* ve *"Film Biçimi"* dilimize geç kazandırılmasının acısını da çıkarıyor. Sinemaya önem veren tüm ülkeler tarafından yıllarca önce kendi dillerine çevrilmiş olan bu yapıtlar Nijat Özön'ün katkılarıyla öyle zenginleşmiş durumda ki, diğer ülkelerde yapılan çevirilerle bizdekileri kıyaslamaya olanak yok. Nijat Özön'ünkilerle ne denli övünsek de, sevinsek de azdır.

Şimdi *Sinema Günleri '85*'in yönetmenleri de kendileriyle ilgili görüşler, değerlendirmeler, söyleşiler, fotoğraflar ve yerine göre senaryolarla ve çevirilerle kitaplığımızı süslemeye başlıyor-

ATILLÂ DORSAY O İSİMLER O YÜZLER



Sinema Kitaplarının En Yenisi

İki yıldır yoğun bir kitap yayını sürdüren Atilla Dorsay, eski yazılarını ortak temalar etrafında toparlayarak, kalıcı yapıtlar ortaya koyuyor. Dorsay'ın çalışmalarının en yenisi, sinemanın ünlü oyuncularını üstüne ağıt-değerlendirme yazılarını biraraya getirdiği *"O İsimler, O Yüzler."* Kavram Yayınları'ndan çıkan kitapta 1967'den bu yana yitirdiğimiz oyunculara ilişkin yazılar yer alıyor. Ayrıca, kitabın ilk bölümünde *Oyun ve Oyuncu Üstüne* başlıklı bir inceleme var.

lar. Önce **Erden Kıral**'ın "*Ayna*"'sı ve sonra da **Carlos Saura** birer kitapla geldiler. Bu yazıyı okuduğunuzda, bilmem diğerleri de sökün ederler mi? Yılda en az bir kez filmlerini gördüğümüz ve videoda daha sık izleyebildiğimiz bu yönetmenlerle ilgili kitapları elimizin altında tutabilmenin sayısız yararı var.

Türkali ve Özgüç

Yazımın başında önce **Vedat Türkali**'nin geldiğini yazmıştım. Son bir yıl içinde başlayan sinema kitapları akını önce onun "*Eski Filmler*"'iyle ilk adımını attı. Gerçi aynı yazın 1978'de yayınladığı "*Üç Film Birden*"'le Türk sinemasının yapısını sergileyen önemli bir giriş yazısını ve arkasından da "*Kara Çarşaf Gelin*", "*Güneşli Bataklık*" ve "*Analık Davası*" adlı senaryolarını sunmuştu. Yazar "*Eski Filmler*"'de ise anılarını içeren yeni bir giriş yazısını, sonra da "*Otobüs Yolcuları*", "*Karanlıkta Uyananlar*", "*Bedrana*" ve "*Umutsuz Şafaklar*" adlı önemli senaryolarını sunuyor. Türkali'nin bu kitapları sinemamızın önemli bir açığını yukarıda adları verilen senaryoları yazılı olarak okura vererek kapamamaktadır. Bu senaryoların çoğu Türk sinemasının önemli filmlerinin belkemiğini oluşturduğu gibi, aynı zamanda da sinemayı senaryo ile izlemek isteyenlere eşsiz birer fırsat sağlıyorlar. Vedat Türkali'nin bu çabasını övgüyle karşılıyorruz.

Yazarın sinema konusundaki bir başka atılımını da "*Bu Gemi Nereye*" adlı kitabında görmekteyiz. "*Bu Gemi Nereye*" Türkali'nin 1950'den beri yazdığı yazılardan ve kendisiyle yapılan söyleşilerden oluşuyor. Sinema dışındaki konuları içeren sıcak bölümler de var kitapta. Ama çoğunlukla sinemamızın sorunlarını, tartışmalarını, özlemlerini ve her zaman olduğu gibi Türkali'nin yorumuyla *finans kapitalin* çirkin oyunlarının sinema üzerindeki etkilerini de izliyoruz "*Bu Gemi Nereye*"de. Hele Ankara'da 17-18 Mayıs 1982'de Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'nde düzenlediğimiz ve söz vermelelerine karşın pek çok sinema sanatçısı dostumun herhalde ellerinde olmayan nedenlerle gelemedikleri büyük sinema seminerine Yeşilçam'dan katılan tek kişi olarak Vedat Türkali'nin bu konuda yazdıklarını "*Bu Gemi Nereye*"de okuyunca başka türlü duygulara ve düşüncelere kapılıyor insan. Şimdi Gazi Üniversitesi'ne bağlı bu seminerin yapıldığı salonun önünden geçerken, Vedat Türkali'nin "*Bu Gemi Nereye*"de yazdıklarını düşünerek içim burkuluyor. Salon bombos. Oysa bir sinema yasa-sının Godo'yu bekleyiştin daha büyük

bir tutku ile beklendiği şu günlerde, orada ne seminerler düzenlenebilir, ne önemli film gösterileri yapılabilir. Yurt dışında giderek önem kazanırken, yurt içinde de giderek daha çok kenara itilen sinemamızı hiç olmazsa şimdilik kitaplarımızla beklediğimizi kanıtlıyoruz. Türkali'nin sözleriyle, "*Hiçbir şeyimiz yoksa, sabrımız var*" ve bir de kitaplarımız...

Sinema kitapları konusunu kapamak üzereyken, "*Türk Filmleri Sözlüğü*"-nün dördüncü cildi geçiyor elime. 1980-1982'deki filmleri ve onlarla ilgili her çeşit bilgileri beyazperdede kayan, akan, titreyen görüntülerden alıp kitap sayfalarının kalıcı satırlarına yıllardan beri sabırla geçiren kim? Sinemamızın sicili kimden sorulur? Gelecek kuşaklar kimin belgelerinden yararlanacak? Elbette **Agâh Özgüç**'ten başkası olamaz bu. Özgüç, "*Türk Filmleri Sözlüğü*"-nün daha önceki ciltlerinde de gösterdiği özen ve dikkatle sıralıyor filmler ve sinema olayları ile bilgileri. Türk sinemasını arşivliyor, sözcüklerle raflara ve kalıplara yerleştiriyor. Günümüzdekiler bu arşivi ilgiyle izlerken, gelecekteki sinema yazarları ve araştırmacıları sinemaseverlerle beraber Özgüç'ün bu çabalarını sevgi ve saygıyla karıştıracaklar ve onun kendilerine verdiği bu fırsatın değerini herhalde hiç küçümsemeyecekler.

"*Alman Sinemasından Bir Kesit*" adlı küçük kitapçı hazırlayan **Zeynep Yerdelen** ile **Ingrid Iren**'in değerli çabalarıyla son bir yıldaki sinema kitaplarını eksiksiz sıraladığını sanırım. Daha önce çıktıkları için burada kısacık da olsa değerdendirmediğim, şimdi aramızda bulunmayan **Baha Gelenbevi**'nin "*Film Reji Asistanı Adayı Kılavuz Kitabı*" ve sonra yeni ürünlerini beklediğimiz **Taner Ay**'ın "*Vesikalık Fotoğraflar*" ve "*Becerikli Bozguncu Riminili Federico Fellini*", **Selim İleri**'nin "*Kırık Film Aşk Hikâyesi*", **Ali Özgenç**'in "*Ar*" filmlerinin senaryolarını, **Cemil Filmer**'in "*Hatıralar*" ve **Mutlu Parkan**'in "*Brecht Estetiği ve Sinema*" adlı kitaplarını anarak...

Bir de TV ve video ile ilgili alanları içeren kitaplar var: **Erman Şener**'in "*Televizyon Video*", **Hıfzı Topuz**'ün "*Uluslararası İletişim*" ve Hıfzı Topuz ile **Hüsamettin Ünsal**'ın "*Geçmişte Bir Olay*" adlı TV izlencesinin metinlerini ve konuşmalarını içeren "*Cumhuriyet'in Beş Dönemeci*" adlı yapıtlar...

Bu denli çok sayıda kitapla karşılaşmamız bir rastlantı mı? Yoksa hesaplı bir çıkış mı? Sinemamızla ilgili konularda hesaplı çıkışlara rastlamak pek mümkün olmaz. Ama bu çıkışın kitaplı olduğu açık seçik ortada. Kitaplı çıkışı yapanların elleri dert görmesin.

SİNEMACA

Cetin A ÖZKIRIM

YAZ BOYUNCA

Yaz geldi ve sinema mevsimi sona erdi. Eskiden hiç değilse bazı sinemalar, yaz ayları süresince iki ilginç filmi birden sunarak, izleyicilerine bir hizmet götürürlerdi. Bu arada kışın kaçırdığınız filmleri yazlık bahçe sinemalarında görebilmeniz olasıydı. Giderek bunların çoğu tarihe karıştı. Televizyon olgusu, video salgını, film getirticilerin düzensiz yaklaşımları, sinema yöneticilerinin yanlış tutumları yedinci sanat adına tüm olumlu alışkanlıkları sildi, süpürdü.

Sinemaya ilgi duyanlar için geriye, kala kala yalnızca yayınlar kaldı galiba. Özellikle bu yaz aylarında... Çok şükür bu alanda bir kıpırdanma, olumlu sayılabilecek bir gelişme kendini gösteriyor. Örneğin, elinizde tuttuğunuz ve on üçüncü sayısına ulaşan bu dergi. Sonra yeni çıkan sinema içerikli kitaplar...

Seçil Buker ile **Oğuz Onaran**'ın imzalarını taşıyan *Sinema Kuramları*, yine Seçil Buker'in derlediği *Sinema tarihçisi Nijat Özön*'ün, **Eisenstein**'dan çevirdiği kapsamlı bir yapıt *Film Biçimi* ve sinema eleştirmeni **Atilla Dorsay**'ın gazete ve dergilerde ilgi toplayan yazılarından oluşan *Sinema ve çağımız-2* yeni yayınlanan kitaplardan bazıları.

Yaz aylarında yedinci sanattan uzak kalmaya gönülleri razı olmayan okurlarımıza, bu kitapları salık verirken, özellikle Dorsay dostumuzun bu son yapıtı üzerinde kısaca da olsa durmak istiyorum. Biliyorsunuz, gazete ve dergilerde yer alan yazılar bir süre sonra kolaylıkla bulunma olanağını yitiriyorlar. Oysa bir kitapta toplanan yazılar zamana karşı çıktığı gibi, aynı zamanda geçmişteki olayları değerlendirme açısından daha bir önem kazanıyorlar. Yedinci sanata, özellikle Türk sinemasına ilgi duyanların bir başvuru kitabı olarak *Sinema ve çağımız-2*'yi beğeneceklerinden kuşku yok.

52 yıl öncesinden bir kitap:

Türkiye'de Sinema ve Tesirleri

Hilmi A. Malik; Türkiye'de Sinema ve Tesirleri, Kitap Yazarlar Kooperatifi Neşriyatı, Hakimiyeti Milliye Matbaası, Ankara-1933, 56 sayfa.

M. BÜLENT VARLIK

1895 yılının son günlerinde Paris'te halka açık ilk gösterinin yapılmasından bir yıl sonra, sinema Osmanlı Devleti'ne de girmiştir. Önceleri sarayda yapılan gösteriler daha sonra kitlelere yönelmiş, özellikle II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte İstanbul, İzmir ve Selanik gibi merkezlerde sinema salonları açılmıştır.

Kitlelerin sinemaya olan ilgisinin artışı sonucu bazı süreli yayınlarda sinema üzerine yazılar yayınlanmış, özellikle Fransızca dergiler meraklılar tarafından izlenir olmuş, bu arada *Ferah* (1914), *Temaşa* (1918) ve *Sinema Postası* (1923) gibi sinema ile ilgili dergiler çıkmıştır¹.

Türkiye'de sinema konusunda ilk kitap ise Cumhuriyet'in ilanından sonra yayınlanmıştır. *Sedat Simavi*'nin *Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema* (İstanbul-1931) adını taşıyan eseri Fransızcadan çevrilmiştir. Kitapta, sinema üzerine teknik bilgiler verilmekte, dönemin ünlü sanatçıları tanıtılmaktadır. Bu ilk kitaptan iki yıl sonra yayınlanan *Hilmi (Adnan) Malik (Evrenol)*'in *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* adlı eseri ise kendi alanında oldukça ciddi bir çalışmanın ürünü niteliğini taşımaktadır.

1900 yılında doğan yazar, 1930'lu yılların oldukça verimli kalemlerinden birisidir. İmzasına zaman zaman *Ülkü-Halkevleri Dergisi*'nde de rastlanılan yazarın saptayabildiğimiz kadarı ile 12 eseri bulunmaktadır².

Eseri yayınlayan *Kitap Yazarlar Kooperatifi*, sanırız Türkiye'nin ilk yazarlar kooperatifi. Son yıllarda *Yazko*, *Dayanışma*, *Ayça* vb. örneklerini oldukça yaygın bir şekilde gördüğümüz bu örgütlenme tipinin öncüsüne Cumhuriyet'in ilk yıllarında rastlanılması şüphesiz ki ilginçtir³.

Türkiye'de Sinema ve Tesirleri 11 kısa bölümden oluşmaktadır.

"Türkiye'de hayatı otuz seneyi geçmeyen fakat mevcudiyetini ve nüfuzunu dünyanın her tarafında olduğu gibi ülkemizde de halkın üzerinde gösteren bu sinemanın mahiyetini öğrenmek ve tespit etmek yeniliğe doğru koşan yeni insanlar için lazımdır"⁴ (s: 6) satırları ile başlayan ilk bölümde çalışmanın amacı ve yöntemi üzerinde kısaca durulmaktadır.

İkinci bölümde, dünyada ve Türkiye'de sinemanın tarihi özetlenmektedir. Bu bölümde dikkati çeken nokta, ilk Türk filmi olarak "Pençe" adının verilmesi, *Fuat (Uzınay)* tarafından filme alındığı belirtilen "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı"ndan söz edilmemesidir⁵.

Türkiye'de Film Sanayii

Türkiye'de Film Sanayii adını taşıyan üçüncü bölümde, ülkede bulunan stüdyolar ve film dağıtıcılarının bir listesi bulunmakta. 1926-1931 yılları arasında ABD'den ithal edilen filmlerin uzunluğu ve dolar olarak değeri verilmektedir. Bu verilere göre, 1926 yılında yaklaşık olarak 17 bin dolarlık, 1931 yılında da 12 bin dolarlık film ithalatı yapılmıştır (s: 10).

Dördüncü bölümde, 1932 yılında Türkiye'de 129 sinema salonunun bulunduğu, toplam koltuk sayısının 60 bin civarında olduğu belirtilmektedir. Sinema salonlarının 35 tanesi İstanbul'da, 9 tanesi İzmir'de, 5 tanesi Eskişehir'de, 4 tanesi Adana'dadır. Ankara ve Antalya'da 3, Adapazarı, Balıkesir, Biga, Bursa, Çanakkale, Giresun, Manisa, Mersin, Ordu ve Tekirdağ'da 2 sinema salonu bulunmaktadır (ss: 12-15). Sinemanın önemli bir propaganda aracı olduğunu belirten yazara göre, "Her sinemanın vasatı istiabını 500 kabul eder ve ülkemizdeki 130 sinemalarda muntazaman ve her gün milli filmler göstermek kabil olsaydı, günde 65.000 ve ayda ise 1.950.000 yurttaş yeni fikirleri, inkılap fikirlerini aşlamak kabil olurdu" (s: 16).

Daha sonra gelen bölümlerde, iki ayrı anketin sonuçları detaylı olarak verilmektedir. Sinemanın çocuklar üzerin-

deki etkisini saptamaya çalışan yazar, ilk ankette 8-14 yaşlarındaki 60 ilkokul öğrencisini "Mustafa" adlı bir Sovyet filmine götürmüştür. Öğrenciler, filmi gördükten 1 ve 52 gün sonra, hatırladıklarını yazmışlardır. Öğrencilerin bu yazılarından örnekler veren yazar, aradan iki aya yakın bir zaman geçmesine rağmen, filmin hatırlanma oranının oldukça yüksek düzeyde gerçekleştiğini belirtmektedir. Geniş kapsamlı olan ikinci ankette 143 erkek-322 kız ilkokul ve 244 erkek-211 kız ortaokul-lise öğrencisine sinema ile ilgili sorular yöneltilmiştir. 1932 ilkbaharında yapılan anketin bulgularına göre, "erkek çocukların % 57'si ya yalnız ve yahut da erkek arkadaşlarıyla; kızların % 80'i aileleriyle ve yalnız, % 5'i arkadaşlarıyla sinemaya" gitmektedir (s: 32). Ortaokul ve lise öğrencilerinden erkeklerin % 19'u, kızların % 11'i sinema yıldızlarına benzemek istemektedir (s: 32). Öğrencilerin çoğu sevdiği sanatçıların resimlerini saklamakta, bazen asmaktadır (s: 33). Amerikalı, Alman, Fransız ve Türk sanatçıları seven öğrencilerin önemli bir bölümü çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanan sinema ile ilgili yazıları yakından takip etmektedir. En çok okunan yayınlara arasında *Cine Mirroir* (Fransızca) ve *Holivut* dergileri ile *Vakit* gazetesi başta gelmektedir (ss: 34-55).

Filmin Propaganda Vasıtaları ve Kontrolü başlığını taşıyan yedinci bölümde, dönemin önde gelen 5 gazetesinin *Milliyet*, *Cumhuriyet*, *Vakit*, *Akşam* ve *Son Posta* çeşitli sinema haberlerine sayfalarında % 1.8-6 arasında değişen oranlarda yer verdiği belirtilmektedir. Yine aynı bölümdeki bilgilere göre, Türkiye'de satılan yabancı sinema dergileri arasında Fransız dergileri başta gelmektedir. 1932 yılında 12 Fransız dergisinin toplam satış miktarı 3.825'tir. Beş Alman dergisi 400, beş İngiliz dergisi 341 ve üç Amerikan dergisi 56 adet satılmaktadır (s: 39).

Sinemanın Olumsuz Etkileri

Sekizinci bölümde, sinemanın olumsuz etkileri tartışılmaktadır. Filmlerin

çocukların psikolojik yapısı üzerinde etkisi olduğunun, çeşitli ülkelerde yapılan araştırmalar ile kesinlikle ortaya çıktığını belirten yazara göre, "Küçük çocukların ve ilk mektep çağındaki çocukların çok defalar yetişmiş gençlik ve büyükler için hazırlanan filmleri gördükleri vakidir. Halbuki bu gibi filmler küçük çocukların menfi terbiyesine hizmet eder. Şüphe yok ki, küçük çocukların üzerinde en fazla tahribat yapan filmler kabalık, sertlik ve şiddet gösteren filmlerdir... Bu vazifeleri ihtiva eden filmler çocukları rahatsız ettikten başka hayatta çekingen ve korkak bile yaptığı vakidir.

Binaenaleyh küçük çocukları harbi, esrari şekaveti gösteren yani sertliği, kabalığı ve şiddeti temsil eden filmleri görmekten menetmeli. Çocukları gece sinemalarına sokmamalı. Sabah ve akşam matinelere devam eden çocukların % 99'u sinemanın en ucuz meykilerinde oturmaları, ayrıca tetkike değer bir meseledir. Çünkü perdeye yakın ve en önde oturan çocukların zamanla gözleri bozulabilir. Bu hale göre, bugünkü sinema kuvvetli bir kontrol altına girmelidir ki, milli müesseselerin verdiği ve vermek istediği sistemli terbiye ile çarpışmasın.

Dışardan gelen sinema filmlerini daima gören Türk çocukları ve gençliği haricin mütemadi ve her türlü tesirleri altında kalacağı pek tabiidir" (ss: 42-43).

Yine aynı bölümde, yazar sinemaya gidenleri çeşitli sınıflara ayırmaktadır. Bu sınıflar şunlardır: "1- Her filmi görenler. Bunlar için sinema bir eğlence veya vakit geçirmeden fazla hastalık halini almıştır. Bu müdaviplerin % 98'ini gençlik teşkil eder. 2- Her hafta sonu filmlerine gidenler. Bunlar yeni bir şey görmek, eğlenmek için sinemalara giderler. 3- Üçüncü bir sınıf halk da yalnız iyi ve methedilen filmleri görmek için sinemaya gider. 4- Dördüncü bir sınıf halk ise filmde fazla sinemada bulunan halkı seyretmek için gider. 5- Beşinci bir sınıf halk ise sevişmek için sinemaya gider. Bunlar sinemanın en gerilerini, localarını ve karanlık yerlerini tercih ederler" (ss: 43-44).

Olumlu Etkiler

Daha sonraki bölümde, sinemanın olumlu etkileri üzerinde durulmaktadır. "Eyi ve müsbet filmler" in çocukların ve halkın bilgisini artıracağı, "Gazinin halkla teması, kuvvetini halktan alması, halkı sevk etmesi, halkın heyecanı, gazinin düşmanla savaşı ve onu ülkeden çıkarması, harp meydanlarında muvaffakiyetleri, Meclis'teki geri ve ka-

ranlık zihniyetli şahıslarla mücadelesi, muvaffakiyeti, Türk Cumhuriyeti'ni kurması ve daha sonraki içtimai, siyasi ve iktisadi inkılapları gösterecek filmler" in bu konulara "pek büyük bir merak uyandıracağı" ileri sürülmektedir (s: 45). Özellikle, köylülerin eğitilmesinde sinemanın büyük önemi olduğunu vurgulayan yazar, okullarda bazı dergilerin sinema yardımı ile daha iyi öğretilebileceğini belirtmektedir.

Onuncu bölümde, İspanya, Fransa ve Sovyetler Birliği'nde "sinemanın halkı ve mektep talebesini uyandırmak ve terbiye etmek hususunda oynadığı roller" (s: 48) irdelenmektedir. Yazara göre özellikle, "Sovyet Rusya'da son on iki sene zarfında sinemanın oynadığı rol tetkike değer. Sovyet Ruslar her şeyde yaptıkları gibi sinemayı da 'san'at san'atı içindir' küflü nazariyesinden kurtararak 'san'at halk içindir, insanlara hizmet içindir, milletleri muayyen hedeflere doğru yürütmek içindir' nazariyesini kabul ettirdiler" (s: 50).

Genel bir değerlendirmenin yapıldığı son bölümde ise sinemanın eğitimdeki olumlu yanları, "sinemanın kitle terbiyesinde çok mühim rolü" bulunduğunu, olumsuz etkileri olabilecek filmlerin "sıkı bir kontrol" den geçirilmesi bir kez daha vurgulanmaktadır. Yazara göre, "temiz, sağlam ve düşünceli bir cemiyetin kurulması, muayyen milli terbiye akidelerini yaratmak, onları çocuklara ve halka aşılacak ve böylece büyük milli kültürü harici tesirlerden korumakla kabildir" (s: 53) ve bu hedefin gerçekleşmesi için "milli film"lerin yaratılması zorunludur.

52 yıl önce yayınlanan *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* adlı kitabın hem Türk sineması tarihi, hem de Kemalizm'in kitle iletişim araçlarına yaklaşımını açıklaması bakımından önem taşıdığı bir gerçektir.

NOTLAR VE AÇIKLAMALAR:

¹ Türkiye'de yayınlanan ilk sinema dergileri için bkz: E.Şener Mevlanagil; "Türk Basınında Sinema Yazıları ve Dergileri", *Hayat Tarih Mecmuası*, c: 1, No: 6, Temmuz-1972, ss: 48-52 ve Burçak Evren; "Başlangıcından Günümüze Sinema Dergileri", *Türkiye'de Dergiler-Ansiklopediler (1849-1984)*, Gelişim Yay., İstanbul-1984, ss: 135-148.

² Saptayabildiğimiz kadarı ile yazarın 12 eseri bulunmaktadır. Bunların onu telif, biri derleme ve biri çeviridir. Bu eserler şunlardır:

Çocuk Ruh ve Terbiyesi, (Eski harfli Türkçe).

Demokrasi Mefhumu ve Mücrimlerimiz, Köyhocas Mat., Ankara-1931.

Türkiye'de Suçlu Çocuk, Hakimiyeti Mil-

liye Mat., Ankara-1932.

Yaratıcı Küçük İnsan ve Kabiliyeti, Burhanettin Mat., İstanbul-1932.

İnkılap Yolunda, Kitap Yazarlar Kooperatifi Yay., Ankara-1933.

Annelerin Kızlarına Öğütleri, Ankara Halkevi Yay., Ankara-1933.

Türkiye'de Sinema ve Tesirleri, Kitap Yazarlar Kooperatifi Yay., Ankara-1933.

Elmadagında Memiş, Haset Kitabevi Yay., Ankara-1940.

Dinin Kalkınması, Haset Kitabevi Yay., Ankara-1953.

Dinde Tefekkür, Tan Gazetesi ve Mat., İstanbul-1962.

Gerilikle Savaşan Filozoflar, (derleme), Tan Gazetesi ve Mat., İstanbul-1966.

Arı (çeviri, yazar; Maurice Maeterlinck), Çankaya Basımevi, Ankara-1938.

³ *Türk Yazarlar Kooperatifi* 1931 yılında kurulmuş ve 1933 yılında ardarda 11 kitap yayınlamıştır. Halk biliminden petrole, nüvizmatikten eğitime kadar geniş bir yelpazeyi içeren yayınlar şunlardır:

Hamit Zübeyr (Koyay), *Halk Bilgisi Kitavuzu*, İstanbul-1933.

Mehmet Saffet (Engin), *İhtiyat Ruhiyatı*, Ankara-1933.

İsmail Hakkı (Baltacıoğlu), *İş ve Meslek Terbiyesi*, Ankara-1933.

A.Hilmi Malik (Evrenol), *İnkılap Yolunda*, Ankara-1933.

Enver Behnan (Şapolyo), *Filozof Gök Alp*, Ankara-1933.

Kemal Lokman, *Türkiye Petrol Madenleri*, Ankara-1933.

Halil Ethem (Eldem), *İslami Nüvizmatik Bibliyografisi*, Ankara-1933.

Ali Rıza, *Cenupia Türkmen Oymakları II-III*, Ankara-1933, 2 cilt.

A.Hilmi Malik (Evrenol), *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri*, Ankara-1933.

M.Şukrî (Akkaya), *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu*, Ankara-1934.

Türkiye'de Sinema ve Tesirleri adlı kitabın arka kapığında "Para", "Banka ve Bankacılık" ile "İktisadi Sahada Devlet Teşebbüsleri" adlı üç kitabın daha yayınlanma üzere olduğunu bildirilmektedir.

Kooperatif'in yayınladığı ilk 10 kitabın kısa tanıtılması için bkz: Selim Nüzhet (Gerçek); "Kitap Yazarlar Kooperatifi Neşriyatı", *Ülku-Halkevleri Dergisi*, c: 3, No: 17, Temmuz-1934, ss: 381-384.

⁴ Alıntılarda metnin dili aynen korunmuş, düzeltme yapılmamıştır.

⁵ İlk Türk filminin hangisi olduğuna ilişkin tartışmalara örnek olarak bkz: Burhan Arpad; "İlk Türk Filmleri Üzerine", *Cumhuriyet*, 10 Ağustos 1982 ve B.Arpad; "İlk Türk Filmleri Dolayısıyla", *Cumhuriyet*, 14 Eylül 1982.

⁶ Altı yazar tarafından çizilmiş. Sovyetler'in devrimden sonra kitle iletişim araçlarından yararlanma yöntemleri, dönem Tür aydınlarını oldukça etkilemiştir. Kitlenin eğitilmesinde radyonun kullanılması üzerine Sovyet deneyiminden yararlanılmasını öneren bir görüş için bkz: A.Refik Sıtkı; *İnkılap Psychologie'si*, Kader Mat., İstanbul-1934, ss: 97-99. Aynı metin Bülent Varlık; "Türkiye'de Radyo Yayınlarının İlk Yıllarına İlişkin Üç Belge", *İletişim*, 1981, 1, ss: 224-227'de de yayınlanmıştır.

Yetmişlik Sinemamızın 6 Devri

AGÂH ÖZGÜÇ



İstanbul Kan Ağlıyor: Kâni Kıpçak (1952 Kemal Film yapımı)

*Ne kadar tartışılrsa ve Fuat Uzkınay'ın "Ayestefanos Abidesinin Yıkılışı" adlı 150 metrelik belgeselini bugüne dek kimse-
nin görmeyip, elde konuyla ilgili bir kanıt olmadığını söyleseler de; yeni belgeler ortaya çıkıncaya kadar 14 Kasım 1914,
sinemamızın doğum tarihidir. Bu nedenle de Türk sineması, bir yıl önce 70 yaşına bastı. Şimdi bu çileli sinema 71 yaşını
sürüyor... Hem de aslanlar gibi.*

Atalarımız "Yaş yetmiş, iş bitmiş..." derler.

*Kim ne derse desin, Türk sineması için bu deyim geçersiz... Çünkü sinemamızın yaşı yetmiş, ama işi bitmiş değil. Üstelik
her yaş alışında, inadına gençleşiyor. Yetmiş yıllık tarihi içinde çeşitli deneyimler geçiren Türk sineması, giderek kişilik
kazanıyor. İşte, son yıllarda yurt dışında birbiri ardına ödüller ve başarılar kazanması bu gerçeği kanıtlamıyor mu? Bu
yetmişli yıllarda böyle bir altın çağ aşamasına gelmesi, uluslararası alanda ve Sinema Günleri'nde adından söz ettirmesi
elbette kolay olmadı. Gerçekten 1914'lerden bu yana neler görmeyiz ki? Yetmiş yıllık bir tarih ve bu süreç içinde yaşanan
altı devir... Belirli süreler içinde Türk sinemasına egemen olan bu altı devir, başlangıç yıllarına göre şöyle sıralanabilir:
Takma sakal devri, gözyaşı devri, göbek devri, hazretler devri, seks devri ve arabesk devri.*

*Evet, şimdi de yetmişlik sinemamızın 6 devrine tek tek, tarihsel gelişimini bozmadan, şöyle bir göz atalım. Her devrin
etkileri ve tepkileri neymiş, bir görelim."*

Takma Sakal Devri

Türk sinemasında *takma sakallar*, her ne kadar aktör **Şadi Fikret Karagöz-oğlu**'nun 1921 yıllarında yönettiği "*Bican Efendi*" dizilerinde ortaya çıkmışsa da, bu devir bir yıl sonra **Muhsin Ertuğrul**'un gelişiyle başlar. Çünkü Ertuğrul, Türk sinemasının başına geçer geçmez, çevresine *Darülbedayi* oyuncularını toplayıp, *tiyatrocular çağı* olarak tanımlanan bir dönemi de beraberinde getirmiştir. Ertuğrul'un 1922'den 1938'e kadar sürdürdüğü bu 17 yıllık dönemde, Türk sineması sürekli tiyatro çıkışlı oyuncularla çalışır. Ve Darülbedayi oyuncularıyla işbirliğine girer. Girer de ne olur? Genelde tüm filmler, dekorlarıyla, oyuncular makyajlarıyla buram buram tiyatro kokar. Gerçekten oyuncuların yüzlerinde iğreti, yani düşecekmiş gibi duran takma sakal ve bıyıklar çok komiktir. Tiyatro sahnelerinden beyazperdeye aktarılan bu kötü alışkanlıklar sürekli alay konusu olur. Tipler, bu iğreti takma sakal ve pırasa bıyıklarla gerçekliklerini yitirir. Muhsin Ertuğrul'un getirdiği bu tiyatro kokan il-

kel alışkanlıklar 17 yıl boyunca sürdü ve etkileri de kolay kolay dinmedi. Örneğin, *tarihsel filmler* döneminde de bu komiklikler zaman zaman sürüp gitti. İşte bu takma sakal ve bıyık döneminin ilginç bir eleştirisini rahmetli **Ulu-nay**'ın kaleminden aktaralım:

"Bilmem hangi müessese 'İstanbul'un Fethi'ni çevirdi. Ben de gidip görmeyi bir vazife telakki ettim. O kısıcık boylu, kadife donlu, fakat koca takma bıyıklı yeniçerileri gördüğüm zaman kahkahalarla gülesim geldi. Güliver seyahatnamesini okuyorum zannettim... Dahası var. Bu yeniçeri minyatürleri kalelere İtri'nin tekbiri ile hücum ediyorlardı. İtri ile Fatih arasında ise birkaç asır vardı. Bu tarihi filmlerin en komiği 'Yavuz Sultan Selim' filmiydi. Çaldıran muharebesi olan sahanın etrafındaki tepelerde telgraf direkleri vardı. Sipahiler, İngiliz eğerli atlara binecek asfalt yollar üzerinde koşuyorlardı. Hele Şah İsmail rolünü oynayan artistin bıyıkları görülecek şeydi."



"Yıllı Tuğ/ Aydın Arakon

Gözyaşı Devri

Türk sinemasındaki bu *mendil ıslatan devir*, yine Muhsin Ertuğrul'la başladyısa, **Muharrem Gürses**'le filmlerimiz birer *ağlama duvarına* dönüştü. İlk tohumları 1940'larda atılan bu devir, eskisi kadar değilse de günümüzde hâlâ geçerliliğini sürdürüyor. Arap filmlerinin etkilerini taşıyan bu tür filmlerde aile boyu faciaları, babası meçhul *yuvasız çocukları*, *çıldırın babaları*, *fedakâr anneleri* izleye izleye, yerli film seyircisi neler çekmedi ki... Gerçekten bu çileli filmlerle *çile* çekti seyirci. O günlerde hanım seyircilerin ellerinde hep mendiller vardı. Sinema salonları neredeyse gözyaşı seliyle yıkanacaktı. Çünkü iğfal edilen kızlar, aldatılan kadınlar, masum yavrular, zalim babalar bu gözyaşı sinemasının uzatmalı kahramanlarıydılar. Ne garip... O dönemin bu tür filmlerle ün yapmış bir yönetmeni, yazdığı *acıklı* senaryoları yapımcılara kabul ettirebilmek için, konuyu anlatırken bazı yerlerinde havaya girip keman da çalarmış... Yani bizim yönetmen, kemanıyla ağlayarak yapımcıları böyle etkilemeye çalışıyormuş. Görüyorsunuz, ünlü yönetmen önce kendi ağlıyor, sonra da sinema salonlarında seyirciyi ağlatıyor.

Ağlayanlar bir yana, siz hiç *acıklı film* seyrederken bir kadın izleyicinin te-

essüre kapılıp da sinema salonunda öldüğünü duydunuz mu? İşte 5.3.1956 tarihli *Zafer Gazetesi*'nden bir haber sizlere:

"Beşiktaş'ta oturan *Mürüvvet Alanay* adlı bir kadın, *Tünel Caddesi*'nde bir sinemada film seyredirken birdenbire fenalaşmış ve kaldırıldığı *Beyoğlu Belediye Hastanesi*'nde ölmüştür. Filmin çok acıklı olmasından dolayı teessüre kapılıp geçirdiği kalp krizi neticesinde öldüğü anlaşılmış ve cesedin definine izin verilmiştir."

Film içinde gerçek bir film... Hey gidi Türk sineması, hey... Hey gidi çileli seyirci, hey...



Babasız Yaşamam/Bilge Olgaç



Avare Kız/Ülku Erakalın

Göbek Devri



Edi ile Bûdû/Şadan Kâmil

Sinemamızdaki göbek modası yine ilk kez 1921 yıllarında çengi sahnelerinde görülmüş, ama asıl salgın 1945'lerden sonra ortaya çıkmıştır. Çeşitli örneklerini geleneksel olarak köy düğünlerinde ve yozlaştırılmış biçimini de pavyonlarda gördüğümüz göbek dansı, toplumumuzun vazgeçemediği ortak bir eğlencesidir kuşkusuz. Ama yıllar önce bu göbek dansı gösterileri, filmlerimizde yerli yersiz eklenince iş çıkırından çıkıp, seyirci sömürülmüştür. O dönemin ölçülerine göre elbette ki *zerafet* denilen incelikten söz edilemez. Bu sahnelerde etli-butlu dansözlerimiz şakır şakır göbek attıkça sağa sola sallanan koca göğüsleri, yakın plan geniş kalçaları ve kamyon lastiği gibi bacakları düşünün hele. İşte o yıllarda *göbezsiz film* düşünülemezdi. Öyle ki, Anadolu'daki film işletmecisi, prodüktöre; "*Yapacağın filmde göbek olmazsa almam, ona göre...*" diyordu.

Film yapımcısı istediği kadar dirensin, istediği kadar "*İyi, ama ağam, İstanbullular göbekli filmde hoşlanmıyor*" desin, sonuç değişmeyecek, bu kez de işletmeci şu karşılığı verecekti: "*Sen İstanbulluları boşver. Anadolu böyle istiyor ya, sen ona hak...*"

Bütün bunlardan sonra yapımcı, sıkıysa böyle bol göbekli, bol kalçalı film yapmasındı...

Hazretler Devri



1965 yılında başlayıp, yalnızca üç yıl süren *hazretler sineması*, kısa ömürlü görünmesine karşılık Türk filmleri seyircisini maşallah iyi sömürdü. Bu devri başlatan, Nuri Akıncı'nın yönettiği "*Hazreti Yusuf*" adlı film oldu. Çünkü adı geçen film, kendi ölçülerinde Anadolu'da büyük gişe rekorları kır-

mıştı. Gerçekten yapımcının kasasına oluk gibi para akmıştı. Türk sineması genelde moda, salgına dayalı, hazırlop bir iş alanıdır. Biri iş yaparsa, hemen ardından seyirciyi bıktırana kadar diğerleri gelir. İşte "*Hazreti Yahya*"lar, "*Hazreti Eyüp*"ler, "*Hazreti Süleyman*"lar, "*Hazreti Ayşe*"ler bu salgı-

Solda: Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi/ Muharrem Gürses; sağda: Hazreti Yusuf/ Nuri Akıncı

nın birer sömürü kahramanlarıydılar. Ve ellerde kılıçlar, uçan kelleler, dinsel söylevler bu sömürüye çanak tutmuşlardı.

Seks Devri

Seks olgusu, üstü açık ya da kapalı biçimde Türk sinemasının her döneminde etkisini duyurmasına karşılık, asıl *altın çağını* 1974'lerden sonra yaşadı. Seks komedileri biçiminde salgını başlatan *Oksal Pekmezoglu*'nun "Beş Tavuk Bir Horoz" adlı filmiydi. Ve bu salgın giderek "Beş Atış Yirmibeş", "Beş Dakikada Beşiktaş", "Çalkala Yavrum Çalkala", "Hababam Git Hababam Gel" gibi *sinema duvar edebiyatının* en tipik örneklerini verdi. Sinema perdeleri bir anda çirkin ve dökülen kadınlarla dolup taşmıştı. Ve bunca iğrençliğe karşılık yine de bu tür filmleri oynatan sinemalar dolup dolup boşalmıştı. Çok kısa bir zaman süresi içinde seks filmlerinin yerini, doğrudan cinsel eylemi gösteren *porno filmler* aldı. Kadın seyirci sinemadan kaçarken, erkek seyirci hayatından memnundu. Bu tür filmlerde öyle sahneler vardı ki... Bazı meraklı seyirciler kahvede okey oynarken saatine bakıyor, vakti geldiği zaman da kalkıp sinemaya koşuyor, daha önce gördüğü porno sahneleri tekrar tekrar izliyordu. Polis baskınlarından, yasaklamalardan, tutuklamalardan sonra tükenen bu salgın tam sekiz yıl sürdü.



Kokla, Amu Kopartma: Temel Gursu
(Ceyda Karahan, Yalçın Gülhan)

Arabesk Devri



Beş yıldan beri tüm hızıyla sürüp giden *arabesk devri* ise *gözyaşı sineması*nın bir başka uzantısıydı. Yani *mendil ıslatan acıklı filmler* modası biçim değiştirerek yeniden hortlayıp gündeme gelmişti. Değişen yalnızca oyuncularlardı. Egemenlik şarkıcılar ve türkücülerin eline geçmişti. Ama yazgı, gene aynı yazgıydı... Eskiden olduğu gibi yüreği dayanamayan kadın seyirci sinema salonlarında *teessüre kapılıp* kalp krizi geçiriyor. Ama bu kez de lümpen kesimden bazı seyirciler aşka gelip göğüslerine jilet atıp, yazgılarına isyan ediyorlardı.

Her ne kadar "Arabesk modası bitti" deniyorsa da, bu şimdilik mümkün değil. *Acılı, çiğ köfteli* bu tür filmler sürüp gidiyor. Şimdilik nasıl ve nerede biteceği de bilinmiyor... İşte 71 yaşına süren Türk sinemasının 6 devirli öyküsü...

Tıpkı bir *uzunçalar* gibi, değil mi? □

Yıldızların Altında: Ümit Efekan
(Serpil Çakmaklı, Ferdi Tayfur)

B.Alman Sinemasından Görüntüler

NEZİH COŞ

İstanbul sinemaseverler, *Sinema Günleri '85*'in bitiminden 10 gün sonra, 11-19 Mayıs'ta, *Kadıköy Moda Sineması Kültür Merkezi*'nde "*B.Alman Sinemasına Saygı Haftası*" adlı ilginç bir toplu gösteriyle karşılaştılar. 8 kornulu, 3 belgesel (1'i kısa) yapının yer aldığı düzenleme, her şeyden önce, nitelikli filmleri bilet alıp seyretme kolaylığı getirmesiyle, yıllardır *Sinema-TV Enstitüsü*'nün ve birkaç yıldır *Sinema Günleri*'nin sağladığı olanağın ticari bir sinemada sürdürülmesi ve daha geniş izleyici kesimlerine ulaştırılması anlamını taşıdı. Böylece Moda Sineması, Türkiye olanaklarıyla da olsa (16 mm.'lik, ama temiz kopyalar, anında çeviri, vb.) Batılı anlamda bir "sanat sineması" yaratma yolunda yeni bir adım daha atmış oldu. Çoğu İngilizce (biri Fransızca) altyazılı ve 4 seansın ikisinde (15.30-18.45) anında çevirili olarak sunulan filmler, sıcak mayıs günleri için günümüzde yüksek sayılabilecek bir seyirci topluluğu tarafından izlendi. Öyle ki, Moda Sineması, hafta boyunca çevirili seanslara gelen seyircisiyle Kadıköy sinemaları arasında en

çok seyirci girişi sağlayan salon oldu. Bu arada hem B.Alman sinemasına toplu bir bakışı, hem de sunulan filmlerle ilgili açıklamaları içeren kitapçığın 3 biletle birlikte 500 liraya satılması (biletler 200 liraydı) yararlı bir indirim uygulamasıydı.

Sonuçta olay, seyircimizin nitelikli film susuzluğunu çarpıcı biçimde yansıttı. İyi film görme tutkusunun yalnızca "*Sinema Günleri*"yle sınırlı kalmadığını bir güzel kanıtladı (ancak "çevirili seanslar" yani "filmi anlamak" önemli). Ve sinemalarımızın seyirciyi yeniden salonlara çekmek için nitelikli filmler oynatmaya yönelmesinin tek ve zorunlu yol olduğunu ortaya koydu. Doğallıkla, anlayana sivrisinek saz, anlamayana davul zurna az.

Filmlerin Seçimi

"Alman Sinemasından Bir Kesit" başlığıyla sunulan ve İstanbul Türk-Alman Kültür Enstitüsü ile işbirliği sonucu gerçekleşen toplu gösteri, İstanbul'da, daha önce çeşitli özel gösterilerde yer almış filmler de içeriyordu.

"Alice Şehirlerde", "Kamikaze 1989", "Yaban Ördeği" vb.) Ancak bu filmleri görenlerin azlığı, yeniden sunulmasını yararlı kıldı. Böylece önceden görüp beğenenler dostlarına salık vermiş oldular vb. Haftanın olumlu bir özelliği de kimi önemli filmlerin daha çok sayıda ve değişik seanslarda sunulmasıydı. Ancak tüm filmlere göz atıldığında şöyle zayıf bir yön dikkati çekti: Hafta, B.Alman sinemasının bilinçli seçilmiş örneklerinden değil, rastgele bir araya getirilmiş, neredeyse elde bulunan birtakım filmlerden oluşmuş gibiydi. Gerekten de, A.Kluge'nin 1965 ve 1968 yapımı iki filmiyle İran göçmeni S.Saless'in 1974 yapımı filminin, öte yandan P.Adlon ve W.Gremm'in 1982 yapımı filmlerinin ve 3 belgeselin yanyana getirilmesiyle yeni B.Alman sinemasının hangi dönemi, hangi tipik özelliği yansıtılmak isteniyordu? Bunun yanıtı yoktu; dolayısıyla hafta, B.Alman sineması üzerine kendi içinde bütünlüğü olan bir bakış getirmiş sayılmazdı. Ama göremeyenler için kimi filmleri görme olanağı veriyordu ve gerçekten de *Alman Sinemasından Bir Kesit* niteliğindeydi.

En İyiler: Wenders ve Kluge

B.Alman sineması, aslında gerçekten de son 20 yıl içinde İtalyan sinemasıyla birlikte Avrupa'nın en önde gelen sinemalarından biriydi. Bu sinema birçok ilginç yönetmenin yanı sıra Schlöndorff Herzog, Fassbinder ve Wenders gibi dört de dünya çapında ünlü sinemacı yetiştirmişti. Toplu gösteride bunlardan yalnızca Wim Wenders'in, ama en ilginç filmlerinden birini, ayrıca 1965'te yeni B.Alman sinemasına önderlik eden ve yukarıki dört addan hemen sonra sayılan Alexander Kluge'nin de iki filmi izleme olanağı bulduk. Bunlardan Wenders'in "*Alice Şehirlerde/Alice in den Staedten*", (1973) ve Kluge'nin "*Düne Veda/Abschied von Gestern*",



Alice Kentlerde/Wim Wenders

(1956-66) adlı yapıtları, kanımca haf-tanın en iyileriydi.

Wenders'in siyah-beyaz çekilmiş fil-mi, yine bir ABD eleştirisiyle başlar. Buraya ABD üstüne bir röportaj hazır-lamaya gelen, karısından ayrılmış Al-man gazetecisi Felix (Rüdiger Vogler), bu makineleşmiş (her yerde etkin bir TV), ezici, gürlütlü, insani değerleri hiçe sayan dev tüketim toplumunda, bi-lincini, kimliğini yitirdiğini duyumsar; yazı yazmak yerine ancak fotoğraflar çekebilir ve gazetesinin böyle bir çalış-mayı reddetmesi üzerine ülkesine dön-meye karar verir. Yaşadığı korkunç bir yalnızlık, toplumsal kargaşa (havaala-nındaki grev), insanlararası iletişimsiz-lık (soğuk, bir gecelik cinsel ilişkiler) ve sevgisizliktir. Uçakta eşlik ettiği 9 ya-şındaki Alice (TV tutkunu, uyanık ve bencil bir kız çocuğu) Amsterdam'da annesi tarafından karşılanmayınca Fe-lix'e bağlanır. Onunla günlerce sürece-k bir araba (sonra tren) yolculuğuna çı-kar. Amaç, Alice'in evini tam anımsa-yamadığı büyükannesine teslim edilme-sidir. Oysa büyükanne uzun süre bulu-namayacak ve yolculuk bu iki yalnız insa-nı birbirine yaklaştıracaktır. Felix, görünüşte Alice'i başından atmak iste-se bile, sonuçta bu baba-kız ilişkisinden hoşlanacak, yeniden bir "kimlik arayış"ı'na girecektir. Wenders, daha sonra birçok filminde yineleyeceği gibi yol ve yolculuk öğelerini bir *arayış* simgesi ola-rak kullanır. (Aranan evdir; ama bu as-lında sevgidir. Sevgi varsa araba da bir "ev" olabilir.) Alice rolünde küçük Yella Rottlaenger'in olağanüstü başa-rısı filme büyük güç katar. "Alice Şe-hirlerde", kanımca Wenders'in tipik te-malarının en başarılı biçimde işlendiği filmlerdendir. Yönetmenin dünyaya umutsuz bakışı sürmektedir (yakınlığı ancak küçük bir kıza kurulabilmesi); ama "Alice Şehirlerde" yine de onun en umutlu yapıtı sayılabilir (Wenders, bu filmle başladığı üçlemeyi "Yanlış Hareket" ve "Zamanın Akışında" filmleriyle sürdürmüştür. Dileyelim de filmler de seyrircimeze ulaşır).

Alexander Kluge'nin "Düne Veda-sı", ilk uzun filmi, yeni B.Alman sine-masının da öncü filmlerindendir. Kluge, senaryosunu, 1962'de yayımladığı *Lebenslaufe* (Yaşam Boyunuca) adlı ki-tabındaki öykülerden hareketle Kendi-si yazmış. Başrolünde kızkardeşi **Alexandra Kluge**'nin büyük başarıyla oynadığı siyah-beyaz film, II. Dünya Sa-vaşı sonrasında Doğu Almanya'dan Ba-tı'ya kaçan 25 yaşında, kimsesiz bir Ya-hudi kadının, çevresiyle, toplumla uyumsuzluğunu, çatışmasını, umutsuz-luğunu ve düş kırıklığını dile getirir. Anıta beş paralıdır. Çeşitli işlere girer, çıkar. Çoğunda da savaş sonu alışkan-

lıklarını sürdürüp ufak-tefek şeyler çal-dığı için atılır ve polise izlenen biri ha-line gelir. Patronları, iş arkadaşları, ev sahipleri, polis ve yargıç karşısında ken-disini hiçbir biçimde haklı çıkaramaz. Erkeklerle geçici ilişkiler kurar. Bir ba-kanın metresi olur; evlenme sözleri alır, ama bu ilişkisi de uzun sürmez. Sonun-da meteliksiz durumda polise teslim olur; kendisini cezaevinin katı yaşam kurallarına bırakır; uzunca gösterilen cezaevi, neredeyse tüm toplumun bir simgesidir.

Kluge, savaş sonrasının bu anlayış-sız, katı, hesapçı ve bencil toplum ya-pısını soğuk mu soğuk tiplerle çizerek Almanya'yı faşizme götüren anlayışı sergiliyor; faşizmin insanların kafasın-da sürdüğünü gösteriyor. Başkahrama-nı bilinçli bir tip değil, sıradan bir ka-dın. Kluge'nin eleştirisi de çok radikal sayılmaz; her şey yansıtmaya, sezinletme ve düşündürme düzeyinde. Filmin ya-lın ve öykücükler biçiminde gelişen **Brecht**'çi anlayışta bir anlatımı var. Klasik anlamda bir dramatik gerilim kurmaktan özellikle kaçınmış Kluge. Fon müziğine neredeyse hiç yer verme-miş. Bütün bunlar amaçladığı gerçekçi bakışı oluşturmaya katkıda bulun-u-yor. "Düne Veda"nın **J.L. Godard**'dan ve onun "Vivre Sa Vie/Hayatını Yaşamak" 1962, filminde esinler ta-şıdığı da söylenebilir. Ama özgün bir bütünlüğü olduğu da bir gerçek. Filmin başarılı görüntüleri 1966'da yönetmen-liğe geçen **Edgar Reitz**'in imzasını taşı-yor. "Düne Veda", **Pontecorvo**'nun "Cezayir Savaşı"nın birincilik aldığı 1966 **Venedik Şenliği**'nde **Jüri Özel Ödülü** (gümüş aslan)'ne değer bulun-muş.

Kluge'nin toplu gösteride yer alan öbür filmi "Sirkte Artistler: Çaresiz/Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlas", 1967'de yer yer siyah-beyaz, yer yer renkli olarak çektiği ikinci uzun yapıtıydı. Kluge, bu kez bir sirk sahi-besiyle sirkten bilinçli sanatçıları arasın-daki çelişkileri işler; kadının sirkli yenile-me girişimleri karşısında becerileri tehlikeye giren sanatçıların tepkilerini ve küçük patronun yenilgisini anlatır. Sirkli tüm toplumun bir mikrokozması ve temeli *kişisel beceri ve başarı* olan Batı kültürünün bir simgesi olarak gös-termek isteyen Kluge, bu kez "Düne Veda"nın bölümlü, yalın anlatımından aşırı kısa planlara ve hızlı kurguya da-yalı, içine girilmesi güç bir dile ulaşır. Bu anlatımda hayaller, düş öğeleri, söy-leşiler, arşiv belgeleri vb. içiçe geçer ve simgesel düzlemde toplumu yenileme sorunları tartışılır. Film, 1968 Venedik Şenliği'nde büyük ödüle değer görül-müş, ancak ticari başarısızlığa uğraması bir yana pek çok eleştirmen tarafından



Sirkte Artistler Çaresiz/Alexandre Kluge

da gereksiz ölçüde biçimci ve basit bir simgecilik içinde bulunmuştu. Kanım-ca da bu eleştiriler çok haksız sayılma-malı.

Adlon, Reitz ve Brückner

Tiyatro bilimi ve sanat tarihi eğitimi gören, tiyatro oyunculuğu ve TV için belgesel film yönetmenliği yapan 1935 doğumlu Percy Adlon, 1962, iki Sinema Günleri'nde izlediğimiz "Celeste" ve "Salıncak" adlı yapıtlarının ardından, arada çektiği ikinci uzun filmi, "Son Beş Gün/Fünf letze Tage" (1982) ile karşımıza çıktı ve genel bir ilgi derledi. Konu gerçekten yeni ve özgündü: II. Dünya Savaşı sırasında Münih Üniver-sitesi'nde Hitler rejimine karşı savaşım veren bir kız öğrencinin (ve erkek kar-deşinin) tutuklanması ve idamına (18 Şubat 1943) dek geçen beş gün içinde, cezaevinde sıradan bir halk kadını ile kurduğu sıcak dostluk, paylaşıkları yalnızlık, düşünce alışverişleri vb... Ad-lon, yine "Celeste"te olduğu gibi tiyat-roya yakın bir *kapalı çevre sineması* ("oda sineması") denebilir mi?) yapı-yor. Öykünün sonu filmin adından bel-li. Ama seyirci biri gencecik, öbürü orta yaşlı iki kadının ölümün eşiğinde kurduğu dostluğu ve eylemci öğrenci Sophie School'un kararlı kişiliğini ilgi-yle izliyoruz. Genç İrm Hermann, Scholl'de olağanüstü bir başarı sağlıyor; Ad-lon'un önceki filminde Proust'un ba-kıcısı Celeste'i canlandıran **Lena Stolze** de yalın, ama boyutlu bir oyunla rol-lünün hakkını eksiksizce veriyor. "Son Beş Gün", insan gerçekliğini tarihsel ve siyasal bir perspektife oturtmuş, de-ğişik bir anti-faşist deneme...

"Düne Veda"nın görüntü yönetme-ni **Edgar Reitz** (doğ. 1932) aslında 1966'da yaptığı ilk uzun filmi "Yemek

Zamanları 'Mahlzeiten' ile zamanında Sinematek seyircimizin beğenisini toplamış bir yönetmen. Ama Reitz da Kluge gibi sonradan B.Alman sinemasının ön saflarında yer alamamış, ikinci, üçüncü sıralara inmiş. Haftada yer alan "Saat Sıfır Stunde Null" (1976) yeniden adından söz ettirdiği bir yapıt olarak biliniyordu. Ama genel bir ilginçliğin ötesinde tam formda bir sinemacının ürünü olmaktan uzaktı doğrusu bu çalışma. Reitz, II. Dünya Savaşı'nın son günlerinde, Amerikalılar tarafından Sovyetlere teslim edilecek olan Leipzig yöresinin küçük bir kasabasında ABD'ye kaçmayı düşleyen eski Hitlerci bir gençle çevresini yalın, ama çoğu kez donuk, etkisiz bir dille anlatmış (film siyah-beyaz). Bu tablo içinde Hitler yanlıları, kızlarını Rus askerlerinden gizleyenler, eskiden sıkı faşistken şimdi anti-faşist kesilen bir eyyamcı vb. gibi çeşitli kişilikler yüzeyde çizgilerle yer alıyor. Reitz'in Rus ve Amerikan askerlerine bakışı, pek değişik değil. Ancak film yine de *İyi Amerikalı* düşünün yıkılışıyla kapanıyor.

Yeni Alman sinemasının (1970'lerin ortalarında çıkış yapan) üçüncü kuşaktan bayan yönetmen **Jutta Brückner** (doğ. 1941) ise "İyi Ol, Kimseden Korkma/The Recht und Scheue Niemand" (1975) adlı orta metrajlı yapıtında, kendi annesinin yaşamöyküsünden hareketle gençliği faşizmin yükseliş yıllarına rastlamış bir Alman kadınının 1975'e dek uzanan yaşamını fotoğraflarla anlatıyor. Savaş yıllarında anti-faşist bir memurla evlenen bu bilinçsiz orta sınıf kadını, yaşlılığında (1970'lerde) siyasetle ilgilenmeye ve toplumsal eylemlere katılmaya başlıyor. Feminist sinemacı Brückner, bu kişisel yaşamöyküsüne koşut olarak Alman toplumunun geçirdiği çalkantıları da yansıtıyor. Film, anti-faşist ve feminist bakış açısı kadar kurgusu ve yararlandığı **August Sander**'in (1876-1964) ustalıkla fotoğraflarıyla da ilginç.

Ve Diğerleri...

Son dönem B.Alman sinemacıları arasında dikkate değer adlardan olan **Hans W.Geissendörfer**'in (doğ. 1941) **İbsen** uyarlaması "Yaban Ördeği/Die Wildente" (1976) tüm gücünü kaynak yapıttan alan, teatral bir çalışma. Geissendörfer daha çok uyarlamaları ve TV filmleriyle tanınıyor. Bu yönü "Yaban Ördeği"nin klasik, ağırbaşlı anlatımından da iyice anlaşılıyor. Ancak yönetmenin İbsen'in dünyasına girebildiğini vurgulamak gerek. Bir de küçük kız oyuncu **Anne Bennent**'in çok güçlü kompozisyonu var altı çizilmesi gereken.

İran göçmeni **Sohrab Shahid Saless**'in

"Yabanda In der Fremde" (1974) adlı Alman-İran ortak-yapımının yalnızca bir gün ve 15.30-21.30 seanslarında sunulmasından ötürü izleyemedim. Moda Sineması'nın bir yetkilisi, bu seans düzeninin nedenini filmin çok uzun, durağan sahnelerden oluştuğunu, "sıkıcı" bir sinema dili taşıdığını belirterek açıkladı. "Yabanda", bir Türk işçisinin Berlin'deki iş ve ev (tek göz oda) yaşamını ele alıyor, *toplumdan yalıtılmışlığı* üzerinde duruyormuş.

"Kamikaze 1989", 1942 doğumlu **Wolf Gremm**'in polisiye yapıda bir bilimkurgu denemesiydi. Pek çok yapıtıyla verimli bir sinemacı olarak tanınan Gremm, "huzurlu" yaşam içindeki bir ülkede çok etkili bir yayınevi tröstüne bomba konduğu ihbarıyla düzenin sarılsmasını ve polis müdürünün bitmez tükenmez araştırmalarını anlatıyor. Yer yer çok hareketli bir kamerası, ama genelde donuk bir dili var filmin. Geleceğin "insanlık dışı dünyası" gibi beylik bir bildiri, yetersiz bir mizansenle verilmeğe çalışılıyor. "Kamikaze 1989"un en büyük özelliği, ünlü yönetmen **Rainer W.Fassbinder**'in, ölmeden önce oyunculuk yaptığı (o çirkin, grotesk polis şefi) son film olması.

Werner Herzog üzerine iki belgeselden uzun olanı (**Erwin Keusch-Christian Weisenborn** ikilisinin "Ben Ne İsem Filmlerim Odur/Was ich bin sind meine Filme" (1978) Sinema Günleri 85'te de sunulmuş ve iyi not alamamıştı. Herzog gibi zengin sinema dünyasına sahip bir yönetmen üstüne yapılacak bir belgesel, herhalde böyle düz ve özelliiksiz olmamalıydı. Bu konudaki iyi örnekler arasında yine Sinema Günleri 85'te izlenen İtalyan **Donatella Bagliov**'nun **A.Tarkovski** ve **André Delvaux**'nun **W.Allen** üstüne belgeselleri gösterilebilir. **Patrick Leray**'nin yine Herzog'un çekimlerinden görüntüler sunan

20 dakikalık "Kelimeler ve Jestler/Das Wort und die Geste" (1978) ve **Wolfgang Sergel**'in "Teneke Trampet" in çekimi sırasında filmin güçlü çocuk oyuncusu **David Bennent** üstüne yaptığı "Bir Başoyuncunun Tanımı/Die Beschreibung eines Hauptdar Stellers" (1979) adlı orta metrajlı belgeselini de izleyemedim.

Bitirirken, Moda Sineması'nı giriştiği bu olumlu toplu gösteriden ötürü kutlayalım ve bu tür haftaları sürdürmelerini dileyelim. (Yeni filmeleri içeren İtalyan, Fransız, Polonya, Macar filmleri haftaları ya da belli yönetmenleri tanıtan haftalar neden olmasın?) Bunlar Sinema Günleri sırasında canlandığı görünen sinema tutkusunun yıl boyu yaşatılmasını ve diri tutulmasını sağlayabilir; giderek Moda'yı başka sinema solanlarına da örnek kılabilir. □



R.W.Fassbinder "Kamikaze 1989"da



Wim Wenders



Çev: BERTAN ONARAN

— Bugün şu genç Alman sineması nitelemesi konusunda ne düşünüyorsun?

— Ta başından beri, bu aslında: Herkes kendi hesabına, anlamına geldi. Daha doğrusu, ta başından beri değil, çünkü başlangıçta epeyce benzersiz bir dayanışma çabası görüldü. Ama hiç, hiçbir zaman bir okul olmadı. Filmlerimizin konuları ya da biçemi konusunda tek söz edilmedi. Herkes birbirinden öylesine ayırdı ki!

— Rivette, geçenlerde, Fransa'da insanı şaşırtan şeyin Godard'la Truffaut'nun hozoşmuş olmaları değil, bozuşmak için tam yirmi yıl harcamış olmaları olduğunu söylüyordu bize.

— Alman sinemasında bildiğim tek düşmanlık Syberberg'inki. Ama benim onunla bir sorunum yok. Birbirimizi şöyle böyle tanıyoruz. Bir kez, Amerika Birleşik Devletleri'nde görüştük.

— Genç Alman sineması adlandırması seni sinirlendiriyor mu? Senin için hâlâ bir anlamı var mı?

— Benim için hiçbir zaman bir anlamı olmadı. Bu, daha çok, insanları sınıflandırabilmek için, uluslararası basınca uydurulmuş bir nitelemeydi. Ancak, yeni bir Alman yönetmen kuşağının varlığı da yadsınamaz. Hemen hepimiz aynı yaştayız. Bizlerden biraz daha büyük olan Schlöndorff'un dışında.

— Alman sinema işleyimi biraz canlanır gibi. Bu yönetmen hareketini izliyor mu?

— İşleyim (sanayi) hep bizlerden ayrı kaldı. Daha başından çıkışımıza karşıydı. Ortak düşmanımız o: Öteden beri varolan, alabildiğine kıskanç, köhne işleyim.

— Peki, hâlâ kıskanç mı?

— Evet, ama her şeye karşın yakınlaştı. Fassbinder birkaç film çekti yaşlı yapımcılarla. Ama ben, dört buçuk yıldır Almanya'da değilim. Oradayken

de, sözkonusu işleyimle bağlantı kurmaksızın, filmlerimin parasını hep kendim buldum. O köhne işleyimi hemen hiç tanımıyorum.

— ABD'den söz edelim. Senin için bütün obürleri gibi bir çalışma yeri haline mi geldi, yoksa hâlâ bir söylence mi?

— Söylence sürüyor. Özellikle New York. Aslında, New York'ta, küçük bir ülke gibi olan bu kentte yaşadığım için, ABD'den söz edemem. Evet, New York benim için hâlâ bir söylence ülkesi. Buraya dönmeyi seviyorum. İnsan New York'ta hemen araya alınıyor. Bütün obür kentlerde, özellikle Paris'teyse, bir yabancı olarak kalıyor. Bir yıl yaşadım Paris'te, ve hep yabancı olarak kaldım.

— Peki, ya Kaliforniya?

— Kaliforniya'da iki buçuk yıl yaşadım. San Fransisko'yla Los Angeles'ta Belli bir çocuksulukla, başlangıçta, bunun da New York gibi olacağını sandım. Hayır. Los Angeles'ta, kendimi hiçbir zaman evimdeymişim gibi duyumsayamadım, hiçbir zaman çalışmadım. New York insanın dışardan bir sürü enerji aldığı bir kent, Los Angeles'taysa enerji bedeninizden çabucak çıkıp gidiyor. Hiçbir zaman orada kalıp yaşayamam. Çalışmanın dışında. Geçen Ekim'den beri "Hammett" in çekimi için, yalnız şunu yaptım: Stüdyodan ayrılmadım, hep orada yaşadım. Dolayısıyla, kenti görmedim o zaman işler yürüyordu.

— Kaliforniya'da insana yabancı olduğunu duyumsatma yöntemi ne?

— İlkın, yabancı, Avrupalı olan her şeye güvensizlikle bakılıyor. Bir yandan -bu iş öyle çok başıma geldi ki, sanırım bir genelleme yapabilirim- kendilerini Avrupalı her şeyden üstün görüyor, öte yandan da, özellikle ekin açısından, korkunç bir aşağılık duygusu içindeler. Dolayısıyla güvenmiyorlar.

— Bir tür Pasifik ekini daha şimdi den XXI. yüzyılı haber veren bir Kaliforniya-Japonya eksenini var mı dersin?

— Evet, belki. New York-Los Angeles yolculuğundaki ayrımlar Paris-New York yolculuğundakilerden çok. Los Angeles'a gelince içimde hep aynı duygu dolaşiyor: Bu kent dünyanın bir par-



Kulecinin Penaltı Korkusu (Die Angst des Tormanns beim Elfm)

çası değil, dünya ve içinde olup bitenler umurunda bile değil. Oradayken, Fransa'da ya da başka bir yerde olup biteni öğrenmek olanaksız. Usyarılıma (şizofreniye) dayalı bir dizge, tıkrı tıkrı işleyen bir *sinema-sinema dizgesi* yaratmışlar: Dünyanın geri kalan yanına görüntüler gönderiyor, kendilerini dünyanın merkezi sanıyorlar. Onlardan gelen sinema sanatının da, kendileri gibi, dünyayla ilintisi yok. Artık gerçek diye yalnız kendisini gören bir sinema sanatı bu. Bu durumu en aşırıya götüren bir bilim-kurgu romanı okudum: 2400 yılında herkes birtakım kabarcıklar içinde yaşıyor ve her şey, bilgiler, hazlar, görüntüler bu kabarcıklara geliyor. Giderek, artık gözünü açmanın, karşıya bir perde dikmenin bile gereği yok... Los Angeles daha şimdiden bu yolda. Herkes küçük bir evde yaşıyor. Herkes yalnız kendi arabasını sürüyor. Otoyollarda, bir arabada iki kişiyi kırk yılda bir görüyorsunuz. Arabalar boş. Eh, bu dünyanın yüzde yüz yapay eğlencelere gereksinmesi var elbet.

— *Peki Almanya da aynı mı?*

— Almanya'nın doğru yolda olduğuna eminim. Onlar ABD'yi izlemekte son derece ıvecen davranırlar hep.

— *Senden önce Kaliforniya'ya ayak uydurmak zorunda kalan Almanları düşünmez misin hiç? Lang'ları, Brecht'leri?*

— Hiçbir zaman yapmadığım bir kıyaslama bu. Durumum onlarınkine oranla öylesine ayrıcalıklı ki! Ben, kalmak zorunda değilim. New York'tayım, bunu seçtim. Kıpırdayabilirim. Portekiz'de bir film çektim, bir tane de Avusturya'da çekeceğim. Bunların parasını kendim veriyorum.

— *Kendi dağıtım-yapım örgütün "Gray City/Kurşunu Kent"i kurmak nereden aklına geldi?*

— Öyle birden bire aklıma gelmedi, benim parasını Berlin'de verdiğim, burada çekilen "Lightning over Water/Su Üstündeki Pırlıltı"dan sonra oluştu. Burada gelen bir yapım yöneticisiyle, Chris Sievernich'le çalıştım, film kurgulanırken, New York'ta bir yazıhane gerekiyordu. İşte o zaman burada bir yapımevi kurmak geldi aklımıza. *İşlerin Gidişini* gerçekleştirebilmek için bir adsız ortaklık kurduk ve eski filmlerimin ABD'deki hakları açıkta kaldığından (bu hakları elinde bulunduran dağıtım-evi yokolmuştu), kendi kendimize: Elimizde şu yazıhane var, neden dağıtımı kendimiz denemiyoruz? dedik. Öyle yaptık, çok iyi gitti. Daha başka Avrupa filmlerini de dağıtmayı tasarlıyoruz, çünkü bizim durumumuzda olan, dağıtımcıların insafına kalmış, para yüzü görmeyen pek çok insan var.

— *Burada, Amerika'da, yabancı film görme merakı, gereksinmesi var mı diyorsun?*

— Açık bir kapı var. Her yerde elektrik var, insanlar filme gereksinime duyuyorlar. Avrupa filmlerine, hem de altyazılı olarak açıldılar. Küçük Amerikan filmleri gittikçe azalırken, büyükler çoğalmakta. Sanat-deneme sineması bütünüyle ortadan kalktı, insanın birşeyler araştırabileceği küçük filmlere gereksinime doğdu. Bu gereksinmeyi daha çok Avrupa filmleri doldurabilir. Ülkedeki sinema kulüpleri gittikçe artmakta, yeni sinema salonları açılmakta. Yeni bir dağıtım olanağı doğdu.

— *Senin şu Portekiz serüveninden sözedebilir miyiz?*

— Son derece doyurucu, olumlu bir deneyim oldu. Yine dönüp bir film çekmeyi istiyorum. Portekizli takımın fazla deneyimi yoktu belki, ama harika insanlar vardı. Tek sorun film işleme odasıydı. Ancak, siyah-beyaz çekiyorsanız,

dünyanın her yerinde sorunlarınız oluyor. Portekiz'de özellikle ham film eksikliği çektik, bu da delice koşuşmaya girmeyi önlüyordu elbet. Ama Los Angeles'ta renkli filmle çalışmayı sürdürmek zorunda kalınca daha büyük güçlüklerle karşılaştık! Hollywood'a sinemanın Mekke'si gibi gelmiştik, bir de baktık, hiçbir şey yürümüyor, kendi kendimize: Yahu, Lizbon'da işler çok daha iyiydi, demeye başladık. Orada, deneyim eksikliği, coşkuyla kapatılıyordu.

— *Özellikle, aynı anda, aynı yerde bir sürü coşturucu insan vardı: Ruiz, Oliviera, Fuller, Glauber Rocha, Kramer, Alekan...*

— Evet, biraz öyle. Glauber bizi görmeye geldi. Oliviera çekimini bitirmek üzereydi. Fotoğraf için Alekan'ı elde edebildim! Ve bir de Portekiz, hiç tanımadığım, açıklanması zor bir şeyle karşılaştığım bu ülke: Avrupa'da tanıdığım her şeyin karışımı bir bakıma: Paris, Londra, Berlin anıları, benzersiz biçimde Avrupalı olan bir ekin. Otuzlardan, belki daha bile eskiden kalma bir ekin, derken ansızın 60'lı, 80'li yıllar, sonra hop diye 20'ler. Çocukluğumdaki bütün arabaları gördüm. Orada hepsi ve çalışıyorlar. En çarpıcı şey, savaşın yokluğu. Görünümde göze çarpıyor bu. Olağanüstü bir şey. Çocukluğumun bir sürü unutulmuş duygusu orada geri döndü.

— *Filminizi ne zaman göreceğiz?*

— İlk kopya iki üç hafta sonra elimizde olacak. Mart sonunda, ilk Fransızca altyazılı kopya çıkacak. Cannes'da Fransa adına gösterilecek, Temmuz'da gösterime girecek sanırım.

— *Bize "Hammett"tan sözeder misiniz?*

— İlk çekimden sonra, oyuncularla başımız derde girdi. Coppola "One from the Heart/Gönülden Biri"ni çekmeye hazırlandığından ve filmin çekimi tasarlandığından çok daha uzun sürdüğünden, oyuncuları bir araya getiremiyorduk. Böylece, dört-beş ay işsiz kaldım. Bunun üzerine, Portekiz'de o filmi çektim. Sonra, Ekim'de Los Angeles'a döndüm, Russ Thomas'ın yazdığı yeni film öyküsü üzerinde çalışmaya başladım. Başka bir son yazmış, birçok sahne eklemişti; ilk çekimdeki oyuncuların birini, Brian Keith'i değiştirmek isteyen Coppola kendisini yöreklendirmişti. Böylece, geri döndüğümde çekilecek otuz değil, seksen yeni sayfa buldum karşımda. Hemen hemen yeni bir film!

— *Peki, sen hoşnut muydun?*

— Hem evet, hem hayır. Bir yana bırakılması, oysa benim sevdiğim sahneler vardı. İki değişik film çekmek gibi bir şeydi bu. Bir buçuk yıl sonra bir fil-

me dönmek insanı allak bullak eden bir deneyimdi. Çalışırken hiç tatmadığım bir çekilip çevrilme duygusu vardı bu işte. Filmin yalnız çekimöyküsünü değil, anlayışını da değiştirmişlerdi: Elde para da kalmadığından, ikinci çekim bütünüyle stüdyoda yapıldı, bir tek dış çekim olmadan. Bu da kurmacaya, çekip çevirmeye doğru atılmış yeni bir adımdı. Ve bütün takım değişti. Görüntüde, Joe Biroc'un yerini Phil Lathrop almıştı.

— *Coppola'nın son filmini izlerken o dayanılmaz oynama duygusuna ben de kapıldım.*

— Öteden beri böyle çalışmış olan Amerikan sinemasının özü bu. Çekimöyküsünün seksen sayfasını çekebilmek için dört haftam vardı. Kimi zaman günde otuz bölümden fazla çektik! Böylesi başıma gelmemişti. Coppola video alıcısıyla çalışmamı istiyordu. Bu, saklanacak, atılacak, yeniden çekilecek bölümlerin saptanmasına izin veriyordu. Sahnelerin çoğu iki üç çekimle gerçekleştirildi. Ondan sonra artık hiç oyunculara bakmadım, orada, televizyon camlarının önünde oturuyordum. Ama bu bile, karavanından hiç çıkmayan Coppola'ninkinden iyiydi.

— *Bu anlattıklarınız yansıtımcayı (paranoyayı) körüklemiyor mu?*

— Biraz öyle. Ama o kadarla kalmıyor. Başlangıçta, alıcıyla birlikte oyuncuların karşısında olacak yerde televizyon camının karşısında olmak beni epey ürküttü. Ancak, müthiş bir baskı vardı, ben de elimden geleni yapmaya çalıştım. Bir süre sonra, buna öylesine alıştım ki, bir bakıma bağımlı oldum, uyuşturucu tutkunu gibi oldum. Video alıcısının bozulduğu, görüntü yönetmeniyle birlikte, oyuncuların karşısında iki üç saat çalışmak zorunda kaldığım gün hiçbir şey beceremez olmuştum. Yaptığının iyi mi kötü mü olduğunu bilemiyordum: Elim kolum bağlanmıştı. Yargı duyumu yitirmiştim. Ya da, yargı gücüm artık oyuncular aracılığıyla değil, beyaz cam aracılığıyla işliyordu. Bir daha böyle bir şey yapmamaya yemin ettim.

— *Videonun sağladığı mutlak denetim izleminde uyuşturucu gibi bir şey mi var?*

— Denetim, yansıtımcının gerçekten ikinci yüzü. Ve bu, hani deyim yerindeyse, asıl niteliğimin denetim yokluğu olduğunu gösterdi bana. Ben filmlerimi *hep olabilecek* bir şeyin araştırılması saydım. Bunu doğaçlama anlamında değil, ilerlerken, oyuncular ya da kurgu görünümü aracılığıyla, herhangi bir şey aracılığıyla bulunacak şey anlamında söylüyorum. Her şeyi denetleyebildiğim zamanla, bunun müthiş eksikliğini duyuyordum. İnsan denetimi ele geçiriyor,



Zamanla (Im lauf der Zeit)

ama sinema sanatında bence en önemli şeyi yitiriyor: Göze çarpmayı hakeden şeyleri.

— *Amerikan sinemasının sözünü ettiğin şeylere kucak açmaktan gittikçe uzaklaştığı izlenimi uyanıyor insanda. Çünkü artık B dizisi filmler, küçük filmler yok. Bu da bizi Dwan'dan sözlemeye götürecektir...*

— ...Ve "İşlerin Gidişi"nden, çünkü filmin konusu bu. Denetimli sinemadan ya da denetim yokluğu arayan sinemadan. "İşlerin Gidişi"nde, film içinde film var, Dwan'ın filmi bu, "The Most Dangerous Man Alive/Yaşayan En Tehlikeli İnsan". Ona geçen yıl, bir çekimöyküsü verdiği Cottrel'le birlikte görmüştüm. Dwan'ın aşağı yukarı sekiz on filmini biliyorum, ama ancak üç ya da dördünü anımsıyorum: "Man-handled", "Slightly Scarlet", "The Most Dangerous Man Alive". Bu sonuncudan kimi görüntüler "İşlerin Gidişi"nde videoda gözüküyor. Filmim daha ucuza geldiği için Portekiz'de çekilen bir Amerikan B dizisi filmini gösteriyor ve bu "The Most Dangerous Man Alive"ın yeni bir çevrimi. İki haftadır çekim yapılıyor, derken çekime ara veriliyor, çünkü para ve ham film getirmeye giden yapımcı geri dönmemiştir. Nerede olduğu bile bilinmiyor. Başında, Dwan'ın filminden biraz, biraz da ikinci çevrimden görüyoruz ve sonra bu kesiliyor, asıl film, yani çekimöyküsüz, denetimsiz film, günü güne çekilen film başlıyor. Ancak Dwan'ın filminin yeni çevrimi filmöyküsünün aklından çıkmıyor, bu adam çalışmayı sürdürüyor, bir de yapımcının oyuncuğa demek olan, filmin ve her şeyin taslak halinde bulunduğu bilgisayarın beyninde duruyor. Demek

ki film hep denetimden ve denetim yitirilirse olacıklardan söz ediyor. Bununla birlikte, Dwan'la ilinti epeyce gevşek.

— *Dwan konusunda bilinenlerden bizi hâlâ şaşırtanlar, tutumbilimsel (iktisadî) zorlamaları aşmak üzere uydurduğu mantıklı, ince mi ince çözümler. Bu buluşlar denetimini sürdürebilmek için gereksindiği parayı bulmak üzere uğraşp didinenin yansıtımcasının tam tersi şeyler. Bu buluşlara Tourneur'de de rastlıyoruz...*

— ...evet, bir de Ulmer'de.

— *Evet. Ancak, B dizisi (küçük filmler-gereç ustalığı-yoksul bütçe) bugün olası mı?*

— Videoda buna yakın bir şeyler olduğunu sanıyorum. Bir ya da birkaç kişinin yeni şeyler bulabileceği bir ortam yaratılabilir. "Büyük" sinemadaysa, bu tür denetim gittikçe daha cansız, daha ölü filmler doğuracak.

Bu yeni uygulayımı Allan Dwan gibi kullanan kim var bilmiyorum doğrusu; çok parası olmayan, daha başından, sınırlarını aşmamaya kararlı, sınırlarıyla yaralanmayan, saldırıya uğramayan, onları değiştiren biri var mı...

— *Elindeki araç-gereci sinamaya zorlayan, elindeki öğelerin belgescisi olmaya iteleen kişi. Bu yoldan pek çok iyi film yapıldı.*

— Ben bile şu anda elimizde bulunan bütün uygulayımı (tekniki) kullanma fırsatı ya da enerjisini bulamadım. Yani şu tutumla çalışmadım: Yeterince para olmadığından, beş hafta 35 mm filmle çalışmam, dolayısıyla, daha ucuza film çekiyordum. Olumlu bir tutumla. Dwan'ın filmlerinde işte bu enerjiyi buluruz. Ben henüz bunu yapamadım ve yapan, elindeki olanakla-

ra uygun biçimi bulmaya çalışan film görmedim.

— *Bense, Alman sinemacıların, başlangıçta söylenenden ötürü bu sorun karşısında daha duyarlı olduklarını sanıyordum: Alman işleyimi gönderme yapılamayacak, ortalama bir filmin git-tikçe neye benzediğini çok iyi gördüğümüz Fransa'daki gibi ortalama filme örneklik edemeyecek kadar zayıftır. Dolayısıyla, ya yönetmen sayıklamasında alabildiğine ötelere gitme, ya da küçük filmler çekme eğilimi var. Rudolf Thome'un bize, Alman B filmleri çekmeyi denediğini, ama yürümediğini söylediğini anımsıyorum.*

— Aynı eğilime her yerde rastlıyorum. Bütün yönetmenler gittikçe daha büyük filmler çekmek istiyor. Ben küçük bir film çekmek istiyorum diyene kırk yılda bir rastlanıyor. Dolayısıyla, sonunda küçük film ustalığının ilgi çekici kalacağını sanıyorum. Bu alanda da, Coppola'nın geçen yıl söylediği bir düşüncesi vardı (sonra n'oldu bilmem): her biri iki, üç yüz bin dolara bir düzine film yapmak. On iki genç yönetmene bu kadar para vermek istiyordu. Bunun alabildiğine bilincinde. Ben sinemanın geleceğinin bu yolda olduğuna inanıyorum. Ucuza çıkan sinemaya uygun bir biçim, bir biçim ve dağıtım yolu bulmakta.

— *Asıl zor olan, dar olanaklı sinemaya razı olmak. Genellikle ucuz sinema yapmak, yine de zengin olmak isteyen insanlar-bu da olağan. Çünkü yoksullaşmayı istemek garip. Bununla birlikte, belli ölçüde çocuksuluk gerek. Bir de, hem varlığa kavuşmak istenecek, hem de iyi bir yoksul sineması yaratacak mutlu bir anamalcılığa ulaşmak gerekiyor.*

— Asıl sorun, çarkların geri kalan kesiminin bunu istemeyişi. Dağıtımcıdan sinema salonu sahibine dek. Bense, şu anda, Allan Dwan, Jacques Tourneur, Ulmer gibi kişilerin dışında bize bir şeyler öğretecek insan göremiyorum. Beni Dwan'da şaşırtan, ondan öğrenebileceğim şey, aynı anda hep üç-dört kişinin birden görüldüğü çekimler. Bugün artık sinemada bu yok.

— *Evet, kişileri gelip geçici öğeler olarak kullanıyor.*

(Kısa bir suskunluk.)

— Buradaki gürültüleri çok seviyorum (polis arabası düdüğü).

— *Evet, güzel. Bizim kayıttta da çıkacak. □*

— Ya da bazı şiirlerden ve günlük kayıtlarından da diyebiliriz. Ancak filmde bunlardan iz kalmadı, eskizler yalnızca birer bahaneydiler. Sam benimle temasa geçebilmek amacıyla 2.5 yıl önce bana bu taslağı yollamıştı. Yazdıklarını o kadar beğenmişim ki belki bu ayrıntılardan bir film yapılabilir diye düşündüm. Bunun üzerine başrolünü "Motel Chronicles"ın oluşturduğu bir senaryo yazdım. Film, elden ele dolaşan bir manuskript'in öyküsünü, "Motel Chronicles"de yer alan ayrıntılara dayanarak anlatacaktı. Sonraları bu fikri pek beğenmedim. Sam de senaryoyu okudu ve tümüyle çok tutuk olduğunu söyleyerek baştan başlamamızı önerdi.

Bir hafta sonra San Francisco'da işe başladık. Önce günlerce ne anlatmak istediğimizi saptamak için düşünmekten başka bir şey yapmadık. Bu arada birbirimize sürekli öyküler anlattık; ben Sam'in yeni oyununu izledim; o benim eski filmlerinden iki tanesini seyretti ve birlikte en ufak bir not dahi almaksızın yalnızca ortak ilgi alanımızı bulmaya çalıştık. Sonunda ölümlerden dirilen adama, Travis'e rastladık. Onun bir gün geri döneceğini ve yitirmiş olduğu bir şeyleri bulmaya çalışacağını biliyorduk. Bu da ailesi olacaktı.

Elimizde somut bir öykünün olmayışı bizim için bir maceranın başlangıcı olacaktı. Yazmak üzere ilk oturduğumuzda her şey tümüyle belirsiz ve karanlıktı. Herhangi bir öykünün izi dahi henüz aklımızda yoktu. Böylesine bir durumla ilk kez karşı karşıya gelmişim.

— *Jenerik'de öyküyü uyarlayan olarak adı geçen Kit Carson'un senaryo aşamasında nasıl bir işlevi oldu?*

-- Sam bizden ayrılmak zorunda kaldığı sıralarda Kit devreye girdi ve aramıza katıldı. Çekim tarihini sık sık ileri atmak zorunda kalıyorduk. Alman-Fransız ortak yapımı olan filmi Amerikalı bir ekip ve oyuncularla kısmen de olsa Amerika'da çevirmek hayli maceralı oluyordu diyebilirim. Nihayet çekimlere başlamaya karar verdiğimizde de Sam aramızdan ayrılmak zorunda kaldı. Kendisinin Iowa'da çekimine başlanan "Country" adlı filmde Jessica Lange'in rol arkadaşı olarak kameranın önüne geçmesi gerekiyordu. O sıralarda senaryomuzun ancak ilk yarısı tamamlanmış durumdaydı. Babayla öğrenen yola koyulmalarından sonrası bizim için halen bir bilmeceydi. Gerçi bazı taslaklarımız yok değildi, ama bunları kullanmayacağımızı biliyorduk. Yapılacak en doğru şey bir an önce elimizdekilerle çekimlere başlayıp, filmi bir yere kadar götürmektir. Ondan sonrasında da film, kendi gerçeğini kendisi bulmak zorundaydı.

Çekimler süresince Sam'in de bulunacağından hareket ederek işe başladık. Ancak o sıralarda "Country"nin çekimlerinde aksamalar oldu, yönetmeni değiştirildi, Sam de sanırım senaryonun düzeltilmesine yardım etti. Bu nedenle onunla temasa geçmek uzun bir süre için oldukça güç oldu, zaten kendisi de yeni bir öykü düşünecek durumda değildi. Böylece biz de bir noktaya kadar gelip, orada tıklandık. Ayrıca kahramanlarımızın -özellikle Travis'in- gittikçe kendi yaşam biçimlerini kendilerinin şekillendirmeye başlamaları, benim bile uygun bir son bulmama engel oldu. Bir anda kalakaldık, senaryomuz yoktu ve çekimlere iki hafta kadar ara verdik.



Paris, Texas

Dolambaçlı Yollardan Peepshowa...

— *Sam Shephard'ın kitabı "Motel Chronicles"den "Paris, Texas" filmine nasıl gelindi? Kitap aslında çeşitli eskizlerden oluşmuyor muydu?*



Paris, Texas

Medeniyetin Ortasında Masum Bir Çocuk Gibi

Öykünün sonlarını bir türlü oturtamıyorduk. Travis, Jane ile nasıl karşılaşacaktı ve bu buluşma nasıl sonuçlanacaktı? Onun ailesini yeniden birleştirme isteği onları nereye götürecekti? Bunların yanı sıra başka sorunlar da vardı. Senaryonun orijinal taslağında, başka rollerde yer alıyordu. Örneğin Jane, ona hükmeden Amerikalı bir televizyoncu ile birlikte yaşamaktaydı. Hatta uzun süre bir başka baba rolü de vardı, ama bu ayrı bir öyküydü. Çekimler ilerledikçe bu rollerin önemsizliği ortaya çıktı. Hatta dört yıl önce Travis ile Jane arasında geçmiş olanlar da filmin akışıyla kendiliğinden biçimlenmeye başladı. Önceleri Travis'in Meksika'da bu süre içinde yaşadıklarıyla ilgili bölümler de çekmiştik, ancak zamanla bir eleme yaparak öykünün, mümkün olduğu kadar tek bir noktada yoğunlaştırılması gerektiğini anladık. Önemli olan tek unsur bu aile ve geçmişte yaşanmış olan bir duygusal ilişkiydi, geri kalan roller konuyu dağıtmaktan öteye gitmiyordu. Film ilerledikçe Travis Harry Dean Stanton'un biyografisi ne gittikçe daha bir yaklaşıyordu ve tüm karakterler yavaş yavaş canlanmaya

başlıyorlardı. Böylece daha önceleri planladıklarımızın hiçbir geçerliliği kalmamıştı.

Tam o sırada konuşup tartışacak, fikir alışverişi yapacak birisine gerek duyuyordum. Buna uygun tek kişi de filmde küçük çocuğu oynayan Hunter Carson'un aynı zamanda senaryo yazarı olan babası Kit oldu. Bana hayli yardımcı oldu diyebilirim. Kendisinden öykünün ikinci yarısını yazmasını beklemediğimi, sadece fikirleriyle katkıda bulunmasını istediğimi biliyordu. Almanya'da ona *Dramaturg* derlerdi. Böylece Kit ile beraber birçok dolambaçlı yollardan geçerek nihayet Peepshow'a geldik. Travis'in Jane'i bulması basit ve sade bir şekilde gelişti. Bunun için Jane'in havalelerini yatırdığı

bankayı kullandık. Bunları hemen yazıp Sam'e yolladım, Sam de her akşam bize telefonda yazdıklarını not ettirdi. Böylece senaryo çekimlerden iki-üç gün önce elimize geçmiş oluyordu.

— Bu sade anlatım biçiminiz bundan sonraki filminizde de sürecek mi, yoksa şimdilik buna bir son mu vermeyi düşünüyorsunuz?

— Bunun özel bir formül olup olmadığını şu anda kesin söyleyemeyeceğim, çünkü dediğim gibi "Paris, Texas" birçok yönden çeşitli rastlantılar sonucu oluştu. Ancak bu film beni bundan sonraki filmime götüren bir yol oldu diyebilirim. Bu da benim için bir yuvaya dönüşten ziyade kendi sinema dilime doğru bir yöneliş oldu desek daha uygun olur.

Wim Wenders Filmografi:

1969/70 - <i>Summer in the City</i> (Kentle Yaz)	1976/77 - <i>Der Amerikanische Freund</i> (Amerikalı Arkadaş)
1971 - <i>Die Angst des Tormanns beim Elfmeter</i> (Kalecinin Penaltı Korkusu)	1980/81 - <i>Nick's Film</i> (Nick'in Filmi/Sudaki Şimşek)
1972 - <i>Der scharlachrote Buchstabe</i> (Erguvan Kırmızısı Harf)	1979/82 - <i>Hammelt</i>
1973 - <i>Alice in den Städten</i> (Alice Kentlerde)	1981/82 - <i>Der Stand der Dinge</i> (İşlerin Gidişi)
1974 - <i>Falsche Bewegung</i> (Yanlış Hareket)	1982 - <i>Gegenschuss: New York, März 82</i> (Karşı Atış: New York, Mart 82) kısa film.
1975/76 - <i>Im Lauf der Zeit</i> (Zamanla)	1983 - <i>Paris, Texas</i>

Uyandıgımda

W.Wenders

Çeviren: Bertan ONARAN

Yazının başlığı
"Uyandıgımda", Emmanuel
Bove'un Mes Amis (Dostlarım)
adlı kitabına göndermedir.
Wenders, yorumunda bu yapıta
anıştırmada bulunuyor.



"Hammett"den iki sahne

Başlangıç

"Başka bir kentten gelirken,
başka bir kentte, başka bir havaalanında,
başka bir gece:
yorgundu ve ömründe ilk kez yolculuktan
bıkmıştı.

Gözünde, bütün kentler tek bir yer olup
çıkmişti ve çocukken okuduğu bir kitabı
anımsıyordu..."

Kendimden sözaçmakta duraksıyorum.
Evet, tamam, oldukça kişisel filmler çekiyorum,
ama bunlar hiçbir zaman özel filmler değil.

Kendimden sözetmek,
hem de televizyon izleyicilerine, yoo, hayır...
Bununla birlikte, şu yayın için,
bir tür görüntülü günlük tutmak bana çekici geldi.
Epey oldu, belki 12 yıl, belki daha çok,
elime bir alıcı alıp,
belli bir öykü bağlamı dışında görüntü çekmeyi.

O günden beri, en uzun film, dolayısıyla
on öykü çektim,
çoğu Almanya'da.
Buradaki adıyla, "Avrupa" da.

"BURASI", 4 yıldır oturduğum,
Amerika Birleşik Devletleri.

Görüntüyle öyküler anlatmak
nicedir işin olsa da,
bu bana hiçbir zaman bir uğraş gibi gelmedi.
Belki de, görüntülerin bana
öykülerden daha önemli gözükmelerinden.
Giderek: öykülerin görüntü çekebilme
için birer bahane oluşundan.
Belki de ayrıca, görüntülerin zaman zaman,
haftalarca, aylarca elimden kaçışından.
Artık hiçbir şey görmüyorum, hiçbir görüntü
bana ilginç gelmiyor, onları kafamda
canlandırmaktan
haz duymuyorum ve böyle anlarda görüntü
çekmeye
kalkarsam, bu bana yüzde yüz keyfi gözüktüyor.
Biçimden yoksun görüntüler bunlar,
çünkü onlara
biçim verecek bakış yok.
Ve en kötü şey: gezgin bakışı.

Öyküsüz anlatmak: görüntüler kolayca
yer değiştirebilir,
özgür bir keyfin akışına, yitik bir biçim
araştırısına
terkedilmiş olmakla kalmıyor, ele aldıkları
nesneler de
bana tek bir kınamayla bakıyor sanki:
rahat bırakın bizi.
Benim için
yeni bir düşman görüntüler dönemi başladı galiba.
Bu durumda sinema sanatının hiç yardımı
olmuyor, tam tersine:
Amerikan filmleri gün geçtikçe
kendi duyuru şeritlerine benziyorlar.

Burada her şey kendi tanıtımı olma eğiliminde ya da arzusunda. Görüntü saldırısı ya da aşırılığı. Televizyon, her zamanki gibi, gözlere zehir. Derken, başboş dolaşmayla geçen günlerden sonra, anlatı duyusunu geri getirerek bana yeniden görüntü arzusunu bir kitap veriyor. Ayrıntılara saygılı bu yalın, örneksi öykü bana sinema sanatının da işte böyle, nesneleri oldukları gibi göstererek anlatabileceğini anımsatıyor. Bunun üzerine, hemen aklıma yeni bir öykür geliyor. "Kadın pencere dibinde oturuyordu. Göğe ve parka bakarak bekliyordu."

Aynı zamanda sürüp giden ve şu günlerde bitmek üzere olan başka bir iş: Hollywood'da çekilmiş, ilk Amerikan filmim "**Hammett**"ın kurgusu.

3 ayrı salonda, 3 kurgucu, bütün hızlarıyla çalışıyor. Bu kurgu çalışması bildiklerime benzemiyor. Film'in öyküsüyle görüntüleri benim değil. Daha önceki filmlerimdeki gibi, onları denetleyemiyorum.

Bir akşam, Tony Richardson ve Louis Malle'le bir konuşma gösterisi var, Malle son anda katılamıyor. Amerikan sinemasıyla Avrupa sineması arasındaki ayrımlardan söz ediyoruz, etmiyoruz. Geçen yıl, "**Hammett**"a ara verdiğimiz günlerde çektiğim filmin adı "**İşlerin Gidişi**." İşte tam bu ayrımdan söz ediyor. Hollywood'da, yönetmenle yapımcının uzun bir buluşmasıyla bitiyor.

"**Hammett**"ın yapımcısı, Coppola New York'a geliyor. Kurgunun son günleri. Broadway'deki gösterim odasında birkaç öngösterim yapılıyor. Sonra, Coppola'yla, kurgucularla uzun tartışmalar. Bir kez daha filmi kısaltmak istiyorlar. Amerikan dizgesi bu. Öykü yapımcının malı. New York'ta, oturduğum evin önünde, kentin üzerinde yükseldiği bazalt kayaları gözüküyor. Peter Handke'nin dört kitabından çıkarılacak gelecek filmim, gelecek öyküm bundan da sözedecek. Film öyküsünü yazmaya başladım. Derken Cézanne'ın bir tümcesine raslıyorum: "**Her şey yitip gitmek üzere. Hâlâ birtakım şeyler görmek istiyorsak elimizi çabuk tutmalıyız**". □



"İşlerin Gidişi"nin çekimi sırasında Henri Alekan'la



"İşlerin Gidişi" (Der Stand der Dinge)



Wenders, Nicholas Ray'le (Nick's Movie)



VIDEOTHÈQUE

Dünya ve Türk Sinemasının Seçkin Örnekleri
Beta ve VHS Kasetlerde

SUMMER WITH MONIKA	INGMAR BERGMAN
SCENES FROM A MARRIAGE	INGMAR BERGMAN
STROSZEK	WERNER HERZOG
BLOOD AND SAND	R.MAMOULIAN
SAYONARA	J.LOGAN
DANTON	ANDRZEJ WAJDA
DEATH IN VENICE	LUCHINO VISCONTI
AT	ALİ ÖZGENTÜRK
KIRIK BİR AŞK HİKÂYESİ	ÖMER KAVUR
OTOBÜS	TUNÇ OKAN
MİNE	ATIF YILMAZ
VE RECEP VE ZEHRA VE AYŞE	YUSUF KURÇENLİ
PEHLİVAN	ZEKİ ÖKTEN
GİZLİ DUYGULAR	ŞERİF GÖREN

Merkez ve tüm bayilerde

Merkez: Yeniyol Bağarası Sok. No: 5 Bebek-İstanbul Tel: 165 62 31

İSTANBUL:

Altıyol Efes Carşısı K 2 Kadıköy
338 82 96

Şaşkın Bakkal Noter Sok No 26/2
Deniz tarafı,

Cihangir Soğancı Sok No 7 Bılsak altı
145 58 90

Esentepe, Dedeman Tic Merkezi
No 15 172 46 05

Cağaloğlu, Hürriyet Gazetesi karşısı, Hur
Han K 4

Suadiye, Bağdat Cad Şen Sok
No 396/3

2 Ulus, Yol Sokak, Ören Apt No 3
168 33 87

Etiler, Hürriyet Mücahıfları Sok No 5/1
165 36 57

Nişantaşı, Akkavak Sok. 19/2

ANKARA:

Çankaya, Cinnah Cad. No 32/1
280696

Gaziosmanpaşa, Hemsehrı Sok
No. 19/3

Kızılay ABC Kıtapevi, Selanık Cad. No 1
332962

BURSA:

Atatürk Cad. Luca Palas İşhanı, No 2/9
14448

Bir Sinema Şatosuna Giriş-II

ONAT KUTLAR

Nereden elimize geçmişti şimdi hatırlamıyorum *Sinematek Derneği*'nin, 1925'lerden kalma Ernemann ya da Gumont markalı, küçük, elle çalıştırılan 35 mm.lik bir film göstericisi vardı. Gerçek bir müzelik parçaydı. Görünüşü ufak bir dikiş makinesini andırırdı. Bu tozlu ve *Kafka*'ya yaraşır garip aygıtı *Altan Yalçın* ve *Ömer Pekmez*, günlerce uğraşarak çalışır hale getirdiler. *Sabahattin Tulgar*'ın *Milli Film* arşivinden, Bitpazarından ya da başka kaynaklardan elimize geçer küçük film parçalarının ne olduğunu bir dikiş makinesine takar öğrenirdik. *Ferdinand Zecca*'nın 1900'lerden kalma bir çizgi filminin ilk görüntülerini bu aygıtın soluk çerçevesinde izlemiştik.

Sinematek'in Ankara Şubesi yöneticileri, her İstanbul'a gelişlerinde, bizim bu şirin oyuncagımıza biraz hayranlık, biraz da kıskançlıkla bakarlardı. Elimizde ayrıca iç gösterimler için kullandığımız Ukrayna markalı portatif bir gösterici de vardı. Bu yüzden bir gün bu haksızlığa karşı çıktılar ve film kontrollerinde kullanmak üzere dikiş makinesini alıp gittiler. Onlara, bu makinenin en kısısı 300 m. olan bobinleri gösteremeyeceğini, tahta göbeğine en çok 60 m.lik film parçalarının takılabileceğini yeterince anlatmamış olmalıyız.

Birkaç ay sonra, *Andrzej Wajda* toplu gösterisi için, Ankara şubemizin yoladığı "Küller ve Elmas" kopyasını kontrol ederken dehşetle irkildik. Film karmakarışıktı. Önce bobinlerin yer değiştirdiğini sandık. Dokuz kutunun her birindeki bobinlerin başlangıç feet numaralarına göre bir sıralama yaptık. Daha da karıştı. Bu kez filmin çok iyi bildiğimi sandığım konusunu hatırlamaya çalışarak bir sıralama yaptım. Sonuç önceden de umutsuzdu. Filmin kahramanı Maciek, daha ilk bölümlerde çöpler arasında vurularak ölüyor, son bölümde ise kara gözlükleri, özenli giysileriyle sokaklarda koşuyordu. Saatlerce uğraşarak bu karışıklığın sırrını çözdüğümüzde ise filmi düzeltme

umudumuz daha da azalmıştı. Ankara şubemizde meraklı bir genç adam, küçük dikiş makinesinin bobinine takabilmek için 300 m.lik bölümleri beşer parçaya ayırmış, filmi izledikten sonra karıştırdığı bu küçük parçaları rastgele birleştirerek yepyeni bir kurgu yaratmıştı.

Yıl 1969 olmalı. Tam o sırada bir *Wajda Semineri*'nin hazırlıklarını yapıyorduk. Daha çok *Sevil*'in yöneteceği bu seminere de yararlı olacağını düşünerek, filmin kaynak romanını, *Andrzejewski*'nin yapıtını okudum. *Ülkü Tamer*'in bu güzel çevirisinin, karışıklığı

düzeltmeye pek yararı olmadı ama, *Wajda* konusunda önemli ipuçları elde ettim. Bobin karışıklığını gene teknik bir yolla düzelttik.

Wajda Semineri sırasında, yaşadığımız, düşünsel anlamda, birkaç gün önceki bobin karışıklığının tıpkısıydı. Bir *puzzle* (bulmaca) karşısındaydık. Görünümü oldukça karmaşıktı. Bir yalınlığa, temel açıklamaya ulaşmak için parçaların yerlerini değiştirdikçe daha da karışıyordu. O yıllarda *Wajda*'nın sineması Avrupa ülkelerinde bile yeni yeni tanınmaya başlamıştı. Türk *Sinematek* izleyicisi ise, "Kanal", "Küller ve El-



Zbigniew Cybulski "Küller ve Elmas"ta

mas"ı, "Masum Büyücüler"i, "Küller"i, hattâ "Her Şey Satılık"ı bile görmüştü. Yönetmenin sanatı konusunda epeyce bilgimiz vardı. Ama seminer tartışmaları ilerledikçe bir labirentte kayboluyorduk. Sevil, cesur çıkışlarla, çoğu kez sorulmayan (belki kimileri de biraz aşırı olan) sorular üretiyor, aceleci, ön yargılı, tek yanlı, kalıplaşmış görüşler sarsılıyordu. Gittikçe daha sık soruyorduk: "Neyi anlatmak istiyor Wajda, Küller ve Elmas'ta?"

Gerekir mi bilmem ama, şimdi birkaç cümleyle hatırlamak yararlı olabilir filmin konusunu. Kabaca.

Kabaca, korkunç savaşın sona erdiği günleri, Sosyalist yönetimin kurulduğu, buna karşılık onlarla omuz omuza direnmiş *Milliyetçi*'lerle yolların ayrıldığı günleri anlatıyor Wajda. Yönetmenin favori oyuncusu *Cybulski*'nin canlandırdığı *Milliyetçi Beyaz Ordu* üyesi bir genç adam, *Maciek*, bu *alacakaranlık* günlerde, aldığı bir görevi yerine getirecek, Parti üyesi *Szczuka*'yı öldürecektir. Yeni bir yaşama başlayabilmesi için belki de en güzel fırsat olan *Krystyna*'nın aşkı da önleyemeyecektir *Maciek*'in trajik sonunu. Komünist milisler, onu kaçarken vuracaklar ve genç adam yıkılmış bir kilisenin ters dönmüş İsa'sının bakışlarının ulaşamadığı bir çöplükte son nefesini verecektir.

Seminere katılanların büyük bir çoğunluğu, sosyalist bir ülkeden gelen bu filmde, doğal olarak sosyalist değerlerin savunulduğunu, bu değerlere ters düşen bir hainin acıklı sonunun vurgulandığını ileri sürüyorlardı. Ama bu açıklama, negatif bir kahramanın niçin bu kadar öne çıkarıldığını, niçin izleyicinin istese de istemese de kendini hemen özdeşleştirebileceği yakışıklı *Cybulski*'nin *Maciek* rolü için seçildiğini, niçin Partili *Szczuka*'nın bütün babacan haline rağmen gölgede kaldığını anlatmaya yetmiyordu.

Filme kaynaklık eden *Andrejevski*'nin romanını okuyunca bazı ipuçları elde eder gibi oldum. Romanda yorum tam tersi görünüyordu. Baş kişi Partili *Szczuka* idi. *Maciek* ve arkadaşları ise, umutsuz ve kör bir inat uğruna birbirlerine bile kıymaktan çekinmeyen, karanlık köşelerde hainlikler planlayan akrepler, güçsüz ve zararlı yaratıklardı. Geçmiş dönemin her kalıba uymaya hazır burjuvaları, soyluları, yoz bir dağınıklık içinde sarhoş naraları ile Polonez'i söylerken, toplumu yeniden kuracak olan partililer ve işçiler kan pahasına kendi işlerine bakıyorlardı. "Demek ki" dedim kendi kendime, "Wajda, bir başka amaçla, romanın konusunu alarak ters çevirmiş..."

Tam o sırada okudum *Hadelin Trinnon*'un Wajda incelemesini. Wajda'nın



Son Etap/Wanda Jakubowska



Yolcu/Andrzej Munk

savaş yıllarında, merkezi Londra'da bulunan Polonya Beyaz Ordusu saflarında direnişe katıldığını yazıyordu Trinnon. Bu bilgi, Wajda konusunda vardığım yargıyı güçlendirdi.

Oysa, demek ki, o sırada da dikkat etmemişim "Küller ve Elmas"ın tanıtma yazılarına. Orada, filmin iki senaryo yazarından birinin *Andrejevski* olduğunu görmemişim. Eğer romancı da filmi Wajda gibi kavramışsa, iki yapıt arasında bir yorum tersliğinden elbette söz edilemezdi. Daha doğrusu romancı ile yönetmen arasında bir anlaşmazlıktan. Ama böylece durum daha da karışıyor: Hangi yorumda anlaşılıyor iki sanatçı? *Maciek*, romanda gösterildiği gibi bir hain miydi, yoksa filmde gösterildiği gibi trajik bir kahraman mı?

Burada *Danuta*, yeniden söze karışıyor. Bu kez, onunla birlikte *Film Polski*'nin küçük, tertemiz izleme salonlarından birindeyiz. Arkadaki projeksiyon kabininde bir görevli emirlerimizi bekliyor. Ne istek göstererek. Önümüzde küçük ve kötü dizayn edilmiş bir sehpa çerezler, votka ve maden suyu. "Önce tarihsel konumu içinde düşünmeye çalış" diyor *Danuta*. "Neyi ve hangi tarihsel konum içinde?" diye soruyorum. "Romanı ve filmi. Ve elbette Polonya'nın geçirdiği tarihsel süreç içinde. Roman ne zaman yazıldı? Hangi ortamda ve neleri anlatmak için? Film

ne zaman yapıldı? Hangi ortamda ve hangi değerleri savunmak için? Hiçbir sanat yapıtını, yaratıldığı koşullardan soyutlayarak değerlendirmek mümkün değildir. Hele bu bir Polonya yapıtı ise... Ülkesinin adını söylerken sanki özel bir vurgulama yapıyor. "Peki" diyorum, "anlat öyleyse bana bütün bunları..."

Sanki arkadaki makine dairesinde, yalnızca Polonya'ya özgü, kasetlerine dev film bobinleri takılabilen bir gösterici var. İstedığınız anda bütün bir Polonya tarihini gösterebiliyor. Eliyle bir işaret yapıyor *Danuta*. Salon kararıyor ve perdede büyük savaşın son günlerini izliyoruz. Polonyalı yönetmenlerin, *Jakubowska*'nın, *Ford*'un, *Munk*'un ve özellikle Wajda'nın sayısız yapıtından tanıdığımız o karışık ve korkunç görüntüleri. Yanmış, yıkılmış Varşova, kapıları Rus ve Amerikan askerleri tarafından açılan ölüm kamplarının barakalarında birer süprüntü, insan müsveddesi halinde büzülmüş yüzbinlerce Polonyalı, açlık, şiddet, alçalma, umut ve umutsuzluk. Elimle, "durdur bu gösteriyi" anlamında bir işaret yapıyorum. "Bunları biliyorum *Danuta*" diyorum. "Bıkacak kadar çok izledim..." *Danuta* durduruyor gösteriyi. Hafif alaycı yüzüme bakıyor. "Biliyorum, çok izledin. Ama yaşam bir film değildir. Ne kadar izlemiş olsan, ger-

çekte yaşananı kavraman mümkün değil. Bu yüzden de yorum yaparken sık sık unutuyorsun...”

Bir an duruyor. Sonra, “Şimdi hatırlamaya çalış Andrejevski'nin romanını. O roman savaşın bitiminden kısa bir süre sonra yazıldı. Romanda, Podgorski ile Yargıç Kossecki'nin son konuşmalarını hatırlıyor musun?” Çok iyi hatırlıyorum.

Partili Szczuka'nın arkadaşı inançlı solcu Podgorski ile, savaştan önce onun da herkes gibi saygı duyduğu bir avukat ve yargıç olan Antony Kossecki arasındaki o acı konuşma. Podgorski, bir vakitler herkes solcu diye kendisinden kaçarken, savunmasını üstlenen, yargı olduğu yıllarda da dürüst davranışlarıyla güven uyandıran bu adamın, Almanlar tarafından yakalanıp Gross-Rosen Toplama Kampı'na tıklıldığı yıllarda başından neler geçtiğini bilmiyordu. O yılların acı gerçeğini, romanın sonlarına doğru arkadaşı Szczuka'dan öğrenecek ve yıldırımla vurulmuşa dönecekti. O dürüst, onurlu avukat ve yargıç Kossecki, Toplama Kampı'nda Almanların aşağılık bir maşası durumuna gelmişti. Böylece yaşamını sürdürebilmiş, ama nice insanın inanılmaz acıları içine düşmesi pahasına şimdi evine dönebilmişti.

Kendisini tutuklamaya gelen eski arkadaşı Podgorski'ye bir şeyler anlatmaya çalışıyordu. Umutsuz, şaşkın, yıkılmış. Son bir çabayla yaşamına, kişiliğine, benzer serüveni paylaşmış olanlara bu yeni Polonya'da bir yer bulmaya çalışıyordu:

“...Podgorski'nin duraklamasından yararlananan Kossecki,

- Dinleyin, dedi. Eski bir arkadaş olarak değil, sadece bir insan olarak. Artık savaş bitti. Savaş olmadığı için eski ilişkilerimizi yeniden kurabiliriz. Toplum yepyeni değer ölçülerini getirecek. Savaşta çöken, yıkılan insanlar oldu. Bu korkunç kâbusa dayanamadılar. Suç kimdeydi acaba? Suç işlemeye zorlayanlarda mı, yoksa suç işleyenlerde mi?.. Diyelim ki, ben şimdiki hüküm giydim. Neyi düzeltecek bu? Bu insan yokluğunda bir insan daha eksilecek aramızdan. Başka? Beni tanıyan bir sürü insan var. 'Kossecki bile bu kadar alçaldıktan sonra kimseye güvenilmez artık' diyecekler. ... Oysa siz de bilirsiniz ki, topluma eskisinden de yararlı olabilirsiniz. Uluslar da benim gibi düşünürler. Savaşla barışın arasında korkunç bir uçurum vardır. Barışın ilk günü savaşın bütün değer yargıları silinir. Dünün düşmanı bugünün dostu olabilir.

Podgorski uzun süre konuşmadı. Bir zamanlar saydığı, namuslu, örnek bir yurttaş olarak gördüğü adam buydu de-



Savaş Sonrası Görüntüleri/Andrzej Wajda

mek! Bütün istediği canını kurtarmaktı... Ne pahasına olursa olsun. Alçalması mı gerekiyordu? Alçalırdı. Topluma yararlı olması mı gerekiyordu? Yararlı olurdu. Szczuka'nın sözleri geldi aklına: Küçük burjuvaların iflası... Telefona uzanıp emniyet müdürlüğünün numarasını çevirdi...”

Danuta sözlerini sürdürdü: “Andrejevski'nin anlattığı 1945'in Polonyası idi. Savaşın getirdiği yıkımları, vaktiyle omuz omuza savaştığımız ama bugün yolları ayrılmış, yalnızca koşulmuş milliyetçileri ayrıyorduk, ama bir hesaplaşma da zorunluydu. Szczuka gibi Podgorski gibi işçi liderleri, aydınlar kararlı olmak zorundaydılar. Çünkü karşımızdakiler de öyle yapıyorlardı. Oysa film 1958'de yapıldı...”

Sordum: “Ne geçti o arada?” Durdu, sesini biraz alçalttı. “Ne yazık ki bugün bile rahatça tartışamadığımız uzun bir katı dönem. Stalin ve Polonya'da Bierut dönemi.” Beni elimden tuttu, pencerinin önüne götürdü. Kalın kadife perdeyi açtı. Uzakta, Moskovskaya Caddesi'nin sonundaki kaba, çirkin ve görkemli Kültür Merkezi Kulesi görünüyordu. “İşte bu yapılar gibi gösterişçi, kalın çizgili bir dönem. Olanı değil, olmasını gerekeni var saymak zorundaydık. Ona uymayan her şeyi de yok etmek. Ama gerçek, ne yapalım ki her zaman daha karmaşıktı. İnsanlar ve ülkeler, bu yapılar gibi kolayca planlanıp inşa edilemiyordu. Nitekim olmadı. 1956 ayaklanmalarını hatırlarsın. Sonra Gomulka'nın gelişyle bazı şeyler değişti. Wajda ve Andrejevski, 'Küller ve Elmas' ı yeniden ele almanın gereğine inandılar. Bu kez söz konusu olan 1945'in hesaplaşması değildi. Hainleri temize çıkarmak da değildi elbette. Ama, özgür bir Polonya için

omuz omuza savaştığımız insanları, aynı ülkenin ve tarihin yazgısını paylaştığımız insanları, sadece bizden farklı düşünmüş oldukları için sürgit mahkûm etmemek, onlara yeni bir gelecekte bir yaşam olanağı tanımaktı. Bu yüzden de her şeyden önce onları anlamak, onların da Polonyalı olduklarını kabul etmek gerekiyordu...”

Danuta'nın, Polonya'nın yakın tarihini ana hatlarıyla gösteren özel film makinesi durdu. Ben, yıllar önce Sine-matek'teki Wajda Semineri sırasında sorduğumuz ve yanıtını bir türlü bulamadığımız soruyu yeniden sordum kendi kendime:

Nasıl yorumlamalıyız “Küller ve Elmas” ı ya da Wajda'yı? Maciek'i nasıl yorumlamalıyız? Bir katil mi, yoksa trajik bir kahraman mı?

Şimdi bu soruların yanıtını apaçık biliyorum: Ne katil ne de kahraman. Sadece Polonyalı. Wajda her filmde her şeyden önce Polonya'yı anlatıyor. Polonya'yı anlamadan Wajda'yı anlamak mümkün değildir. Elbette bunun tersi de doğrudur: Wajda'yı anlamadan bugünkü Polonya'yı anlamak mümkün mü?

Başta dönelim: Sinematek'in o Alman Ernemann ya da Fransız Gaumont küçük müzeliği göstericisiyle baktığınızda Wajda'nın bobinleri karışıyordu. Sovyet malı Ukrayna ile izlerseniz, karışıklık azalıyordu. Ama gene de anlayamadığınız çok şey kalıyordu. Yardımınıza Danuta'nın Polonya tarihini bile alabilen büyük bobinli makinesi yetiştiriyordu sonunda. Wajda'yı tam anlayabilmek için.

Şimdi düşünüyorum: Acaba daha da büyük, evrensel büyüklükte bobinler alabileceğimiz bir gösterici var mı? Bir de orada görsek bu filmleri? □



“Mutluluk nedir?” diye sormanın Lehçesi

VECDİ SAYAR

Sahi, nedir mutluluk? İnanmak mı? Aşık olmak mı? Bir pazar sabahı köprüden balıkçıları seyretmek mi? Sevdığımız insanla oturup bir kitabı tartışabilmek mi? İnançlarımız uğruna girdiğimiz bir kavgada direnmek mi? Kavgaaya karışmamak mı? Elimizdeki mutlulukla yetinmesini bilmek mi? En güzel denize henüz ulaşılmamış olduğunu görebilmek mi? Değişmek mi? Değiştirmek mi? Değişene ayak uydurabilmek mi?..

İnsanlar, içinde yaşadıkları toplumlar, sistemler ne denli farklı olursa olsun bu sorunun yanıtını aradılar yüzyıllar boyu. Kimi zaman kolay yanıtlar bulundu. Bireyin mutluluğunun toplumsal çıkarlar adına geri bırakılabileceğine inanıldı. Kimi zaman, sorular yanıtlardan daha önemli oldu.

Ülkelerden bir ülke: Polonya. İnsanlardan bir insan: Emekli bir madenci. Kırk yıllık karısıyla küçük evini ve

kocaman dünyasını paylaşıyor. Sonra, bir gün yıkıcılar geliyor. Yeni anahtarlar veriliyor. Artık bu evde yaşayamaz, çünkü zamanlar değişmiştir. Kocaman yapılarında *uygarca* yaşamak zorundadır. Direniyor madenci. Tek başına koca düzenle çatışıyor. Savunduğu şeylerin *eski* olması onu ilgilendirmiyor. Karşısındaki seçeneğin daha *ileri* olması da bir şey ifade etmiyor onun için. Herkesleri şaşırtan direnişi sonunda bir ödün koparıyor; evinden çıkacaktır, ama bahçeli bir villada oturacaktır. Oysa, uyum sağlayamıyor o modern, konforlu, ama ona yabancı olan bu çevreye. *Mutluluk* ayağına kadar gelmişken farkına bile varamıyor. Bir sabah sessizce bırakıyor bu dünyayı.

“Tacin İncisi” filmiyle tanıdığımız usta yönetmen *Kazimierz Kutz*’un “Bir Tesbihin Taneleri” filminin emekçi kahramanı belki de yaşamının en büyük mutluluğunu bu başkaldırı eylemiyle

le gerçekleştiriyor. *Krzysztof Zanussi*’nin kahramanının başkaldırısı ise çok farklı. Konforlu, ama monoton yaşamına karşı çıkıyor, günün birinde genç ve aydın bir kadın. Özgürlüğü seçiyor ve kurmuş olduğu her şeyi yıkıyor. “Bilanço”, *mutluluk nedir* sorusunu yeniden önümüze koyuyor. Tıpkı, *Krzysztof Kieslowski*’nin “Amatör”ü gibi. O da genç bir emekçidir. Mutlu bir aile yaşamı vardır. Ama, günün birinde çocuklarının filmini çekmek için satın aldığı 8 mm.’lik bir alıcı (kamera) yaşamını değiştirir. Bir yandan kasabadaki tek alıcının sahibi olmak gibi önemli bir toplumsal rol edinmiş, öte yandan alıcısı aracılığı ile yaşamla yepyeni bir ilişki kurmuştur. Değişir. Artık yaşamdan yeni beklentileri vardır. Bu *değişime* dayanamayan karısı onu terkeder. Amatör bir sinemacı olarak yüklendiği sorumluluk sonucu iş yaşamında da pürüzler ortaya çıkar. Elin-



Üstte: *Bilanço*, solda: *Küçücük Gökyüzü*

deki mutluluğu yitirmiştir, ama kimbilir belki de yeni bir mutluluğun kapısını aralamaktadır...

Janusz Morgenstern'in "*Küçücük Gökyüzü*" filminin kahramanı da orta yaşlı bir aydındır. Mutlu, başarılı, dengeli bir yaşamı vardır. Ama, günün birinde evini terkeder, kentin istasyonuna yerleşir. Gün boyu oradan gelip geçenleri izlemekte, kendi kendine yaşamı boyunca sormadığı soruları sormaktadır. Ailesi, arkadaşları akıl sağlığını yitirdiğinden kuşkulananmaktadır. Kimseler onu kararından döndüremez. İstasyonun kalabalığına karışarak yaşamaktan son derece mutludur. *Toplumu değerlerini* bir kenara koymuş, yaşamıyla dürüstçe hasaplaşmaktadır sanki. Ama, bu kaçışın da yenilgiyle sonuçlanması kaçınılmazdır. İstasyonun çatısında yaralı bir hayvan gibi kuşatılır. Ve düşer aşağıya. Varoluşuna ilişkin tüm soruları da beraberinde götürerek.

Andrzej Wajda, "*Wilko'lu Kızlar*"da gerçekleşmeyen umutların, düş kırıklıklarının, geçmişte kalan mutlulukların öyküsünü anlatıyordu. Yaşam karşısında yenik düşmüş, artık mutlu olmayı bekleyemeyecek kadar çaresiz insanların öyküsünü. **Stanisław Rożewicz**, "*Bn. Latter'in Pansiyonu*"nda yüzyıl başının Polonyası'nı, değişen toplumun değişen ahlak değerlerini, yeni yeni ortaya çıkan kadın hakları savaşımını ve bu ortamda yetişen genç

kızların mutluluk arayışlarını konu alıyordu. Karısı tarafından terk edilen bir doktorun, kimliğini yitirmesini ve bunu izleyen serüvenleri anlatan (ve programa belki de bir satış şansı olur diye alındığı açıkça belli olan) "*Sahte Doktor*" filmini saymazsak Polonya Film Haftası'nda izlediğimiz filmler, insanın sorunlarına dürüstçe yaklaşan bu sinemayı bize bir kez daha sevdirdi. Yönetmen **Morgenstern**, "*Bir Tesbihin Taneleri*" filminin oyuncusu **Ewa Wiśniewska** ve Polonya Kültür Bakanlığı'ndan **Przemysław Marcisz**'in konuk olarak katıldıkları ve ikili değişim programı çerçevesinde Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen hafta süresince yapım yıllarının eskimesine karşın değerinden bir şey yitirmeyen nitelikli yapıtlar geldi karşımıza.

Polonyalı sinemacılar, evrensel sorunlara yönelip, insanın varoluşuna ve mutluluğuna değgin sorular sorarken, içinde yaşadıkları toplumun çelişkilerini, çatışan değerlerini, gidenle gelmekte olanı, gidendeki olumluyu, gelendeki olumsuzunu bir güzel sergiliyorlardı. Darısı bizim başımıza. □



Bir Tesbihin Taneleri (üstte) ve *Bn. Latter'in Pansiyonu*

Janusz Morgenstern anlatıyor



OGUZ ONARAN

Wajda'nın yardımcısı olarak film çalışmalarına başladım. "Kanal", "Lotna", "Küller ve Elmas" filmlerinde onunla birlikte çalıştım. 1960 yılında ilk filmimi çevirdim "Yarın Görüşürüz". Bu filmde *Merbourne*'da ikincilik, *Stratford*'da yönetim ödülü aldı. Bundan sonra dokuz dakikalık kısa bir film yaptım: "Ambulans". Müzik dışında konuşmanın kullanılmadığı, Nazi işgali sırasındaki çocukların anlatıldığı bu film, *San Francisco*'da ödül aldı. Bugün de Polonya'da, Auschwitz gibi müzelerde gösterilir. Bundan sonra iki güldürü filmi yaptım; bunlar hakkında konuşmak istemiyorum; bu filmleri yapmam hataydı. Sonra, daha ciddi konulara döndüm. Stalin dönemini anlatan, geçmişin bir değerlendirilmesi olan iki film yaptım: "Bir Kere Daha Yaşam", "Sonra Sessizlik Gelecek". Birinci film çok başarılı oldu, ABD'de sinemalarda gösterildi. Bir Avrupa filmi, özellikle sosyalist bir ülke filmi için büyük bir başarı bu. 1967'de "Jowita"yı çevirdim; ABD'de gösterilen ikinci filmim oldu bu. Film ayrıca *San Sebastian*'da en iyi yönetmen ödülüyle, Uluslararası Katolik Sinema Örgütü'nün ödülünü aldı. Elbette o tarihte *Zanussi* daha film yapmıyordu, bugün Katolik ödüllerinin hepsini o alıyor artık. Daha sonra TV dizileri yaptım. Bunlar savaş yıllarını anlatan dizilerdi. Biri Alman işgali sırasındaki olayları, öteki 1944 Varşova Ayaklanması'nı ele alıyordu.

1972'de en çok beğendiğim film olan "Bu Aşkı Öldürmek"i yaptım. "Yarın Görüşürüz", "Jowita" ve burada izlediğiniz "Küçük Bir Gökyüzü" psikolojik filmler. Bunlar daha evrensel, varoluşla ilgili sorunları ele alıyorlar. Bunların yanında ikinci bir yönü, başka bir eğilimi yansıtan filmlerim de var: Ulusal sorunları, savaşı, Nazi işgalini anlatan filmler.

"Bu Aşkı Öldürmek" filminde iki gencin günlük yaşamı anlatılıyor. Savaş bitmiş artık, şimdi normal yaşama alışmak gerek. Bu filmin kahramanları savaş filmlerindeki kahramanlara benzerler, büyük işler, kahramanlıklar

yapmıyorlar, ama gene de işleri zor, aşklarını yaşatmak zor.

"Küçük Bir Gökyüzü" filmini, **John Wayne** adlı bir İngiliz yazarının (oyuncu John Wayne değil) romanından aldım. Çünkü romandaki sorun bana yakın geldi. 45 yaşlarında bir adam, karısı, çocukları, işi var, başarılı bir adam, ama yaşamı ona yetmiyor. Birtakım sorunları var: Yaşamını tam anlamıyla yaşad mı, yoksa onu yitirdi mi, yaşamını yeniden kurabilir mi? Dolayısıyla evini, ailesini bırakıp garda yaşamaya başlıyor, gar onun yeni dünyası oluyor. Arkadaşları onu deli sanıp yardım etmeye çalışıyorlar, ona yardım etmeye çalıştıkları halde herkes ona zarar veriyor, bu durum onu trajik sona doğru götürüyor. Bu film işte bu hoşgörüsüzlüğü anlatıyor, her insanın yaşamını özgürce kurmaya hakkı olduğunu gösteriyor. Garda yaşaması onun özel yaşamıyla ilgili, kimsenin bu yaşama karışmaya hakkı yok. Bu film için Avrupa'nın en büyük garını seçtim; bu gar bu kapalı toplumun metaforu oldu. Bu film *Poitiers*'de büyük ödül, *Panamá*'da da senaryo ödülünü aldı.

Polonya'da film yapımına gelince, film sanayii yapım birimleri halinde örgütlenmiştir. Bugün sekiz tane birim vardır. Bir tanesinin başında ben varım. Sanat yönetimini yaptığım bu birimin adı, *Perspektiva*. Benim birimimde 22 yönetmen var. **Wajda** da benim birimimde. Yılda 5-6 konulu film yapıyoruz; bu 22 yönetmenin sekizi ilk filmlerini yapmak için bekleyen gençler. *Lodz*'taki okulu bitirmiş olan bu gençler şimdilik yönetmen yardımcılığı yapıyorlar.

Film yapmak için yönetmenler senaryo önerisiyle gelirler ya da ben onlara senaryo öneririm, ama çoğunlukla bir yönetmen senaryosuyla birlikte gelir, toplanıp o senaryo üstünde tartışırız. Bir karara vardıkten sonra Kültür Bakanlığı'na gidilir, bu arada filmin yaklaşık maliyeti de hesaplanır, Bakanlık

filmi pahalı bulabilir ya da senaryoda bazı değişiklikler isteyebilir. Ama bu tür durumlara az rastlanır. Zaten daha önceki tartışmalarda filme pahalı bulursak Bakanlığa başvurmayız hiç. Ekonomimiz iyi gitmediği için buna dikkat ediyoruz, fırsat buldukça da ortak yapım yapmaya çalışıyoruz. Bizim birim üç gün önce Amerikalılarla bir ortak yapım sözleşmesi imzaladı, önümüzdeki ay bir ortak yapım üstünde daha anlaşacağımızı umuyorum.

Bütün senaryolar Bakanlık'ça kabul edilmez, ama vaktimiz var konuşabiliriz, bir anlaşmaya varırız. Zaten önerdiğimiz filmlerin çok azı kabul edilmez. Geçen yıla kadar bütün parayı devlet karşılıyordu, sonra bir reform yapıldı. Şimdi birimin bütçesinden ben sorumluyum. Dört yıl için seçildim, dört yılın sonunda birimin fonunu artırıp bırakmalıyım. Dolayısıyla artık iki şey karar vermemiz gerek. Birincisi, bir filmin ne kadar tutacağı, ikincisi de filmin sanat yönü. Bir film bittikten sonra Bakanlık'ta yeni kurulan değerlendirme kurulu tarafından değerlendirilir, bu kurul filmleri dört kategoriye ayırır. Bu kurulda filmciler, yönetmenler, eleştirmenler, gazeteciler, Bakanlık temsilcileri var. Kurul filmi çok iyi bulursa, devlet maliyetin yüzde seksenini verir. Dördüncü kategoriye hiçbir şey vermez.

Kurulla halkın değerlendirmesi bir kere tutmadı. Kötü bir güldürüydü, kurul dördüncü kategoride değerlendirdi, ama halk filmi çok tuttu. Ama bu reform bu yılın Ocak ayında uygulanmaya başladı, sonuçlarının ne olacağını görmek için en az bir üç yıl beklemek gerek. Aslında eski uygulamada daha rahattık, devlet bütün masrafları karşılıyordu, şimdi kapitalist bir ülkedeki bir yapımcı gibi davranmak zorundayız.

Wajda yeni bir senaryo üstünde çalışıyor. Belki de Amerikalılarla ortak yapım olacak. Çok genç bir çiftin aşk öyküsü; evrensel bir sorun yani; tarihsel, güç toplumsal sorunlara ilişkin değil... □

FILM POLSKI PRÉSENTE UN FILM

DE KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI

AVEC JERZY STUHR

AMATOR

L'É PROFANE

PROFANE



FILM POLSKI PRÉSENTE UN FILM
DE KRZYSZTOF ZANUSZ DEAN THOMSTON
MILAN KIMBALAN
AVEC MIA PERKOWSKA
ANDRZ JACZYŃSKI
MAREK PRUCHNICKI ET AUTRES
VENTE À L'ÉTRANGER
FILM POLSKI
NAZOWICKA, VARSOVIE
POLOGNE



P

PROFANE
L'É PROFANE
AMATOR
L'É PROFANE

THE SMALLER SKY

—Boring— Comedy Adventure



FILM POLSKI
PRESENTS THE FILM BY
ANDRZEJ WAJDA

The maids
of Wilko

PROFANE

PROFANE



Daniel Olbrychski:

“Bizdeki kısıtlama sizinkinden daha az aptalca”

— Kuşkusuz Polonyalı sinemacı *Andrzej Wajda*’nın favori oyuncusu sizsiniz, artık birbirinizi öylesine iyi tanıyorsunuz ki kolektif bir doğaçlama yöntemi edindiniz neredeyse. *Volker Schlöndorff*’la da çalıştınız, o da oyuncuların önerilerine açık mıdır, yoksa “Bir senaryo, bir metin var, ona bağlı kalmak gerekir” mi der?

— Senaryoları Polonya edebiyatına dayanan, Wajda’yla çevirmiş olduğum tüm filmlerden daha kısıtlı ve daha belirliydi Schlöndorff’la çalışmam. Örneğin “Kayın Ormanı” filminde yazılı olmayan uzun sekansları doğmaca oynamayı istedim, ama *Gunther Grass*’ın yapıtında (“Teneke Trampet”) herhangi bir şeyi değiştirmekten zaten acizdim. Bir kostümüm vardı ve bu kostümün içinde kendi kendimi bulmam gerekiyordu. Schlöndorff, Gunther Grass ve *Jean-Claude Carrière* bu role Wajda’nın filmlerinde sergilediğim Polonyalı romantizmini katmamı istiyorlardı. Benim “Ben Polonyalıyım” değişim var ya, hiçbir Alman oyuncu bunu böyle söyleyemezdi, bu aslında doğaçlama değildi, sadece Wajda’da da olduğu gibi kişiliğimi katmamdı. Ayrıca Grass bana şöyle diyordu: “Şimdiye değin hep romantik Polonyalıları, kahraman askerleri oynadın, ilk kez zayıf bir kişinin rolünü oynuyorsun, ama bu korkan adamı oynamak için senin iç gücüne gereksinim duyuyoruz, yoksa bu, komik bir rol olur çıkar.”

— İnsan, yaşamı boyunca hep kahraman rollerinde oynayamaz...

— Doğru, ama “Teneke Trampet” uluslararası sinemada benim ilk büyük adımımı temsil ediyordu. Yıllardan beri yabancı ülkelerden rol teklifleri alıyorum. İki kez kabul ettim, biri *Miklos Jancso*, öbürü de Schlöndorff. Çok iyi ata binerim, spagetti westernlerde oynayabilirdim, bol da para kazanırdım, peki ya sonra? “Teneke Trampet” filmindeki bu rolü seçmek benim Polonyalı seyircimi bazı şeyleri düşünmeye kıskırtmak arzuma uygundu. Çünkü bir oyuncu seyircisine çok bağlıdır.

Aynı şeyi Wajda’nın “Vaatter Ülkesi” için de hissetmiştim. Aptal se-

HENRY BEHAR
Çev: SERRA YILMAZ

yirci için bu Polonyalıları ve Yahudilere karşı bir film. Aslında daha çok Polonyalıları karşıydı belki, ama bu karşı olma olgusundan ötesini görmek gerek, politikayı aşıyor, insana özgü olana ulaşıyor. Bazen Wajda’nın filmleri bile Polonya’da çok yanlış anlaşılıyor.

— Belki de yanlış değil, tam tersine çok iyi anlaşılıyor ve kötü karşılanıyor. Bazı gerçekler her zaman tatlı değildir.

— Bu beni korkutmuyor. Polonyalı resmî görevlilerden çok, Polonyalı seyirciye güveniyorum. Sizde belirli bir kısıtlama var, bu para kısıtlaması, bizdeyse kısıtlama ideolojik. Bazen bizdeki kısıtlamanın sizinkinden daha az aptalca olduğunu düşünüyorum. Çünkü Polonya’da ortalama seyirci, Fransa’daki ortalama seyirciden çok daha fazla uluslararası film görüyor. Dağıtımımız kısıtlı tabii, biz *James Bond* filmi satın almıyoruz.

— “Kayın Ormanı” usdan çok, duyarlılık üzerine kurulmuştu...

— “Wilko’lu Kızlar” gibi. Çekov’a oldukça yakın.

— İlk plandan itibaren on yıl yaşlanmıştınız adeta.

— Wajda beni fazla yaşlı buluyordu, “Wilko’lu Kızlar” için yeterince genç olduğumu göstermek istedim. Bir hafta boyunca hiç içmedim, her akşam er-

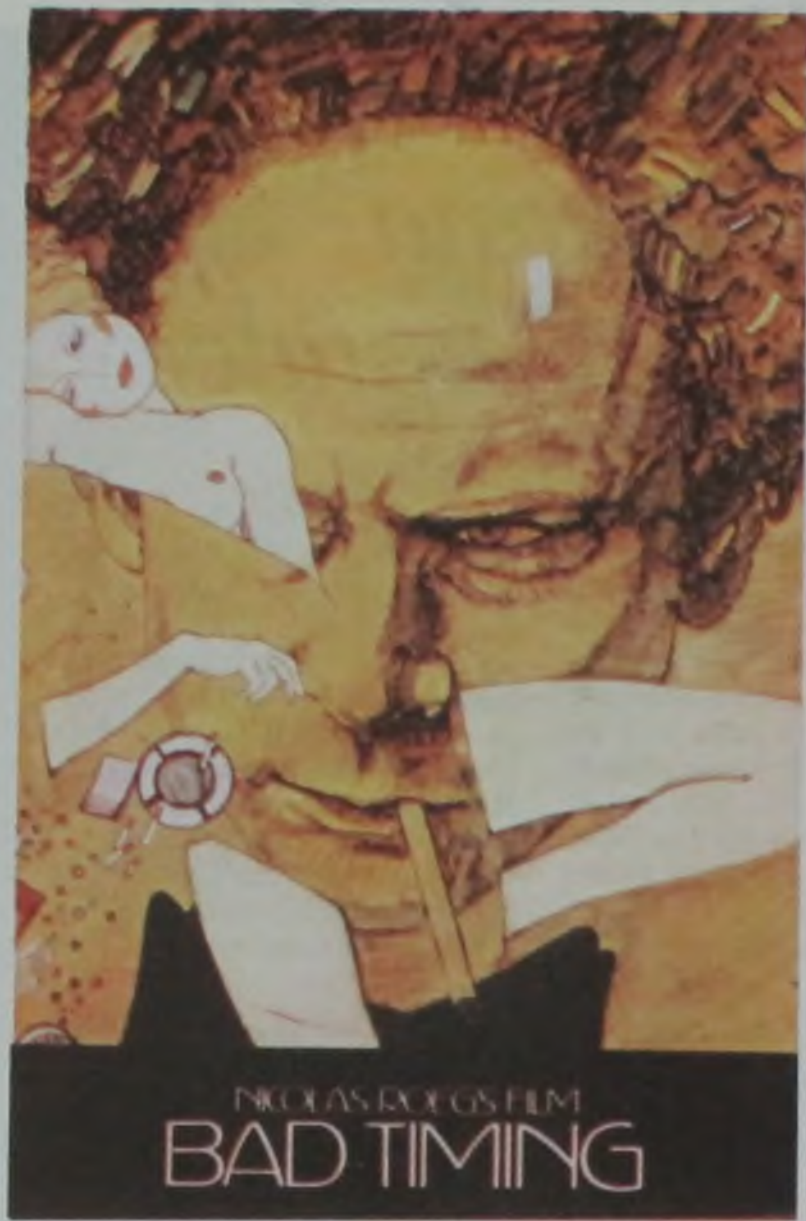
ken yattım. Sonuç olarak “Olamaz, çok gençsin, küçük bir oğlan çocuk gibi duruyorsun” dedi. “Karar ver artık” dedim. Suratımı boyamak, kafama beyaz bir peruk takmaya kalktı. “Butun bunlardan vazgeç” dedim. Bir tek bıyık bıraktım, makyajsız, çıplak bir yüz. Yirmi dört yaşındaydım, ama rolüm, içi yaşlanmış, olgunlaşmış bir kişiydi. İnsana bu ifadeyi makyaj zaten sağlayamaz, içinizden gelmesi gerek. Gözlerim kızarmıştı, çünkü gerçekten ağlamıştım, kesik kesik konuşuyordum.

— Hamlet’i oynamak her oyuncunun düşü müdür?

— Ben dört yıl boyunca Hamlet’i oynadım. Sonra yetti dedim. Çünkü oyun çok genç bir erkek için sahneye konmuştu. İlk oyun gecesi annem, yani kraliçe, en önemli sahnede bana tokat attı. Benim haberim olmaksızın kocası olan yönetmen ona “Sana hakaret ederek yaklaştığında, tokat atmayı dene, bakalım tepkisi ne olacak” diye talimat vermiş. Ben de ona bir tokat atverdim. Düşünmeden, sonra da çok korktum, karşımdaki oyuncuya, anneme, yönetmenin karısına tokat atmıştım, diz çöktüm ve monologumu ağlayarak “*Orospu! Orospu!*” diye bitirdim. Oyunu böyle üç yüz kez oynadım, sonra dayanamadım vazgeçtim, yönetmen nedenini sordu, üç aylık bilet önceden satılıyordu. Dedim ki, “Dayanamıyorum, teknik açıdan kendimi tekrarlayabiliyim, ama dört yıl önce yarattığın Hamlet artık ben değilim”. “Pek koketsin” dedi, “Hayır, yaşlandım, şimdi bana yeniden tokat atsa, ben ona gayet yumuşak bir okşayışla karşılık verip üzgün üzgün bakardım. Şimdi ben başka bir Hamlet’im...” Sonunda bu Hamlet’in o dönemdeki ben olduğunu anladım. İnsan Hamlet gibi bir rolle yaşıyor. Bazı akşamlar Ofelya’yı seviyorum, bazen sevmiyorum. Bazı akşamlar “Olmak ya da olmamak, işte soru bu” diyorum, bazı akşamlarsa sadece “Olmak ya da olmamak” deyip bırakıyorum, çünkü sorunun hiç önemi yok. Varolmak işte soru. Beş yıl sonra Hamlet’i yeniden oynarsam, yine başka bir kişi olacaktır... □



Savaş Sonrası Görüntüleri



CARLO PONTI presenta

un film de
ETTORE SCOLA



Produzione: RUGGERO MACCARI, ETORE SCOLA
Regia: ETORE SCOLA
Sceneggiatura: PASQUALE DE SANTIS
Montaggio: ARMANDO TROVATI
Distribuzione: CARLO PONTI
Musiche: ETORE SCOLA



Zaman gelir insan savunmasız bir aşka kapılabilir

NEJAT ULUSAY

Truffaut'nun temel izleklerinden biridir: aşkın imkansızlığı... Tutku üzerine yapılmış en güzel filmlerden biri olan "Komşudaki Kadın/La Femme d'à côté"da Truffaut, aşk üzerine daha açık bir söyleyişi yeğler. Filmin diyalogları aşk üzerine yazılmış neredeyse en doğru tanımlamalardır. Kadın tutkudur; "erkekler aşktan anlamaz" der. Erkek aşkıdır, ama bunu ifade etmesini bilemez. Kadın bir sahnede çocuğu sorar: "Acı çekmek ne demek biliyor musun?"

Acı çekmek, aşkı anlatırken söylenmiş en güçlü, en sık yinelenen tanımlardan biri değil midir? "Komşudaki Kadın"la sürdürürsek, aşk, kendi nesnesiyle de onsuz da acı veren bir olgudur. Film, bar sahibi sakat bir kadının anlatıcılığıyla başlar ve sevgilisinin İskoçya'da evlendiğini duyunca kendisini yedinci kattan aşağı atmış olan aynı kadının sözleriyle biter. "Kendini pencereden atmış, adamın haberi olmamış". Aşk kırgını bu kadının öyküsü ikinci bir metin gibi, Mathilde ve Bernard'ın aşklarının imkansızlığının altını çizer; trajik olanı hazırlar, onu besler. Kadın, "ne seninle, ne sensiz... Bana sorsaydılar, ama sormazlar" sözleriyle noktalar filmi. Bu sözler, filmin kadın kahramanı Mathilde'nin aşkı nasıl algıladığını belirleyen ve zaman zaman aşk acısı karşısında sığındığı şarkı sözlerini anımsatır. Mathilde, kendisini hastanede ziyarete gelen Bernard'a, yalnızca şarkıları dinlediğini belirtir. Bernard radyoyu anarırken, kadın "gerçeği yalnızca onlar söylüyor" diye üs-teler; "ahmakça oldukları kadar gerçekleri de..." Ardından, sevdiği şarkıların sözlerini mırıldanır: "Boş bir evim sensiz.", "bırak gölgenin gölgesi olayım", "aşksız bir hiçim". Bu sözler sevgiliye kavuşamamanın, sevgiye ulaşamamanın ifadesidir.

Truffaut'un filminin bu denli sade ve bu kadar çarpıcı olması onun hayata

yakınlığı nedeniyledir. "Komşudaki Kadın", bir kusur gibi yaşadığımız hayatın en temel sorunlarından biri olan aşkı sorgularken yalın diyaloglar, şarkı sözleri gibi basit ama incelikli buluşlarla sarar bizi. Böylece filmde hayata geçiş kolaylaşır. Başka bir düzlemde, ayrımında olmadığımız halde belki de, Truffaut'nun filmiyle buluşuveririz; Sezen Aksu'nun "Tükeneceğiz" adlı şarkısında olduğu gibi: *Ne böyle senle ne de sensiz/yazık yaşanmıyor çaresiz/ne birarada, ne de ayrı olmak imkansız/hiç sebepsiz/ne hayallerle ne ümitlerle/mutlu olmaktır dileğimiz/suçlu ne sensin, ne de benim/şimdi sensizim, sen de bensiz...*

İngiliz sinemacı Nicolas Roeg'de yine benzer bir temayı, biçim ustalıklarını sergilediği "Kötü Zamanlama/Bad Timing" adlı filmde ele alır. Gustav Klimt'in bir kadın portresiyle başlayan film, ses kuşağında eski bir şarkının "eski bir hikâyedir bu" sözlerinin yer aldığı bir göl görüntüsüyle sona erer. "Bad Timing", belli ki, kadın ve erkek kimlikleri ile aşkın imkansızlığı üzerine yapılmış bir film. Erkek, kendisine itaat edilmesini bekleyen, geleneksel rolünü sınırsız giymiş bir narsist, kadın ise, aşk için yanıp tutuşan, yok olmaya hazır ve tutkulu... Erkek kadı-

nı hırpalar, kadın kendisini hırpalar; giderek içinden çıkmaz, marazlı bir ilişkiye dönüşür bu aşk. İrkiltici, sert şiddetin yoğunluğu açısından Truffaut'nun filminden bir kaç adım ötede bir film "Bad Timing".

Ettore Scola ise, sinemada sevgi üzerine yapılmış en güzel filmlerden ikisi olan "Özel Bir Gün/Una Giornata Particolare" ve "Aşk Tutkusu/Passion D'Amore"nda imkansız aşkları anlatır. "Aşk Tutkusu"nun son sahnesindeki cücenin "bu hikâyeye hiç inanasım gelmiyor" dediği gibi, Scola'nın her iki filmi de inanılmaz aşkları görüntüler. "Özel Bir Gün"de, Hitler'in Roma'yı ziyaret ettiği 8 Mayıs 1938'de, kocası ve çocukları bu tarihi buluşma törenini izlemeye giden anaç bir kadın ile eşcinsel bir adam arasındaki ilişki sözkonusudur. Bilinçsiz Antoinetta ile umarsız Gabriele arasındaki ilişki aşk değilse nedir? İki de faşizm karşısında savunmasız kalmışlardı. İnsanı düşünsel ve duygusal boyutlarıyla içiş eden faşizm bu öteki buluşmaya müdahale edememiştir. Yüreklerle salınan korkuya karşılık Gabriele ile Antoinetta şefkatle sarılırlar birbirlerine; kendi tarihlerinde daha önce hiç yaşamadıkları bir sevgiyle sevişirler...

"Aşk Tutkusu"ndaki yakışıklı Gior-



Komşudaki Kadın (Penceredeki Kadın) F. Truffaut



Masumlar / Luchino Visconti

gio ile çirkin Fosca arasındaki aşk da şefkat üzerine kuruludur. Ettora Scola, kadının çirkinliği ile erkeğin güzelliğine ilişkin bu karşıtlıktan, kadının ve erkeğin toplumsal konumları üzerine bir tartışma getirir. Fosca, erkek çirkin de olsa toplumda bir yer edinebileceğini, istediğini elde edebilme şansı olduğunu; çirkin bir kadının ise işinin bütünü zorlaştığını itiraf eder. Filmin sonundaki cüce de, bir yandan kahkahalar savururken, Giorgio'ya "tabiat kanunlarını değiştirmeye mi çalıştın?" diye sorar; "Fosca'nın karşısında ben olsaydım herkes inanırdı bu hikâyeye..."

Yönetmen Scola, görsel karşılıklar açısından da bu imkânsız aşkı ironik koşutluklar ve karşıtlıklar ile anlatır. Fosca, çok uzaklarda, birkaç kişinin taşıdığı bir tabutu gördüğünde sürekli kriz-

lerinden birini daha geçirir; Fosca'nın çılgınlıkları doktorun odasındaki kurukafaların görüntüsü üzerine düşer... Bütün güzel aşk filmleri gibi, "Aşk Tutkusu" da trajik bir aşkı anlatır. Giorgio'nun teşhisi doğrudur: "Çok az insan sevmiş, ya da söylentileri küçümsemeyecek kadar sevmiştir." Fosca ise tutkuyu tanımlar: "Aşkta ölmek hiç aşık olmamaktan daha iyi." Doktor da, hayati geçip giderek sürdürenler için bütün bunların özlü bir değerlendirmesini yapar: "İnsan her gün yeni bir şey öğreniyor." Giorgio, daha sonra, gerçekten aşık olduğu zaman aynı sözleri doktora söyler bu kez...

Hayatı başı, sonu, ortası belli bir olgu gibi yaşayanlar, herhangi bir takıntısı olmayanlar **Bernardo Bertolucci**'nin "Ay/La Luna"ndaki sevgi biçimini de

algılayamayacaklardır. Her erkeğin, bir dönem annesine duyduğu sevginin ötesinde, trajik bir sevgiyi anlatır Bertolucci. Kendisine, sanatına en yakınındakileri göremeyecek kadar yoğun bir ilgiyle bağlı olan bir kadının, zaman gelip bir oğlu olduğunu ayırmaması ve ona tutulması değildir yalnızca, "La Luna..." Bertolucci, biraz daha üstelersek, sevginin boyutları konusunda ipuçları vermeye çalışır. "La Luna"nın Joe'su, annesine "beni hiçbir zaman sevmedin ki" diye sitem eder. Anne, uyuşturucu kullandığını gördüğü zaman oğlu için endişe edecek, o'na sahici bir ilgi duyar. Kriz anında o'nu emzirir, eliyle tatmin olmasını sağlar. Kadın, belki de ilk kez oğluna şefkatle yaklaşır. Baba ise kendi annesine gerçekten aşıktır. Filmin sonunda anne-baba-oğul buluştuklarında, oğul kimlik bunalımının çözümünde bir adım daha atmış, adam kadına olan sevgisini bir kez daha duyumsamıştır. Yollar ayrı düşebilir ya da hayat birlikte sürebilir; ama kadın, adam ve çocuk sevgi konusunda önemli deneyler yaşamışlardır. Bertolucci'nin dünyası da trajiktir. Ana oğlunu sever, gitmesini istemez; oysa, ayrılık kaçınılmazdır...

Fransız yönetmen **Claude Miller**'in "Ona Sevdigimi Söyle/Dites-Lui Que Je l'aime" adlı filmi de tutku sinemasının pırlantılı örneklerinden biridir. Godard'ın ve Truffaut'nun asistanlığını yapmış olan Miller, Truffaut'nun karşılıksız sevgi öykülerine benzer bir tutku öyküsü anlatır filminde. David, çocukluk aşkı Lise'nin peşindedir. Lise ise evlidir ve David'in bu tutkusu o'nu ürkütmektedir. Juliette David'i istemekte, ancak reddedilmektedir. Bu karşılıksız sevgiler, sonunda herkesi karanlık bir noktada buluşturur. Yönetmen Claude Miller, Juliette'nin cinselliği de içeren aşkı ile David'in aseksüel, marazlı, saplantılı tutkusu arasında koşutluk bulduğunu belirtiyor. Aşkın cinsellikten soyutlanamayacağını da vurgulayan Miller, "Hayatın cinsellik ve duygu gibi somut olgular üzerine kurulu kısa mutluluklar içerdiğine inanıyoruz. Öte yandan herkese göre birçok aşk biçimi var. İnsanlar başarılı bir duygusal yaşantıya güçle ulaşabiliyorlar. Herkes herkes hakkında yanılıyor" diyor.

Miller'in "En İyi Yürüme Biçimi/La Meilleure Façon de Marcher" adlı filmi de bire bir ilişkinin imkânsızlığından sözeder. İçedönük, duyarlı, **Claude Papi** ile atletik, dışadönük **Patrick Dewaere** arasındaki sarsıcı ilişkiyi anlatan yönetmen, insan hayatının en temel durumu olan başkasıyla birlikte yaşama, başkasıyla ilişki kurabilme zorunluluğunu ve bunun gerçekleşmesine ilişkin karamsarlığını vurgular. Güçlü, saldı-



Ona Sevdigimi Söyle/Claude Miller

gan, alaycı P.Dewaere, C.Pieplu'nun ısrarı karşısında şaşırıp kalır. C.Pieplu ise bu karşılıksız ilginin sınırlarını belirtirken şöyle der: *"Sen beni istedikçe ben de seni isteyeceğim. Sen beni hırpaladıkça ben de seni..."* C.Miller, içimizdeki başkalarından sözeder; korktuğumuz, sevdiğimiz, ulaşmak istediğimiz... *"Bize kötü davranırsalar bile, yakın çevremizdeki insanlardan kaçmanın, kurtulmanın ne kadar zor olduğunu anlatmak istedim"* diyor yönetmen...

Başkaları ne kadar cehennem olursa olsun, insanın bir diğeriyle ilişki kurması, çevresiyle bağını sürdürmesi kaçınılmazdır. Luchino Visconti *"Conversation Piece"* adlı filminde, iç mekânlarına kapanmış bir aydının, üst kattaki bir daireye bir grup gencin taşınması-

la birlikte giderek yaklaşan ölümle ve örtük eşcinselliğiyle yüzyuze gelmesini anlatır. Profesör, genç hayatların kışkırtıcı ve kanırtıcı dünyası karşısında yapayalnız kalır, düş kırıklıklarıyla geçmiş bütün bir hayatın muhasebesini yapar, yaşadıkları bir dakika öncesi için bile nostalji duyan insanların özlemiy-le bakar hayata...

"Venedik'te Ölüm/Morte e Venezia"-da ise Visconti, aşk'ı onu yaratıcılığın boyutları çerçevesinde irdeleyen bir bestecinin bakışıyla anlatır. Film, gözgöze gelmeler, bakışlar üzerine kurulu büyük duygulanımlardan oluşur. Geç kalmış bir sevgidir bu. Yönetmen de, izleyici de bu unutulmaz trajedinin tadını çıkarır. Besteci, ulaşamadığı sevgilinin güzelliğiyle yarıp tutuşur, aşkın acısıyla kendinden ge-

çer. Aşk'ın nasıl, ne zaman geleceği bilinmez. Bir bakıştır. tenin güzelliğidir; bir tavırdır, bir sözdür... Sevgi nesnesinin bütününe ya da ayrıntıya ilişkin bir güzelliğidir... ("Aşk Tutkusu"nda Giorgio *"Bir aşk hikayesi her zaman bir bukişla başlar?"* demiyor muydu?)

Visconti'nin son filmi *"Masumlar/L'Innocente"*'da ise soylu Tulio Hermill, karısı Giuliana'nın yazar Filippo Arborio'ya olan tutkusunun nedenini çözme-ye çalışırken, o'nda kendisinden farklı ne bulduğunu sorar. Narsist Tulio, daha sonra Kontes Teresa'ya, *"Zaman gelir, insan savunmasız bir aşk'a kapılabilir"* diyecektir. Bu söz, bir yandan, yüzü çok eski bir güzelliği yansılayan Tulio rolündeki Giancarlo Giannini'nin, bir yandan da yönetmen Visconti'nin gizidir...

Aşk, yalnızca büyük yapıtlarda kalmış gibi. Çoktandır durdurulmaz bir erozyon yaşıyoruz sanki. *Fassbinder'e* bakarsak *"aşk ölümden soğuk."* Truffaut da karşılıksız sevgilerden söz ediyor. Miller, filmlerindeki nevrotik kahramanları savunuyor ve her şeye karşın tutkularıyla yaşayan bu insanların sahici olduklarını fısıldıyor. Filmin kahramanlarını bu yüzden seviyoruz; bizim yaşamadıklarımızı yaşadıkları için onlarla özdeşleşiyoruz.

"Dağınık Yatak"da, ayrılığı bile bile (Çünkü sevgi eşit koşullarda oluşur: "Dantelci Kız"da da imlendiği gibi...) yemiyetme bir gence tutulan Meryem'i; "Sensiz Yaşamam"da kiraladığı katile aşık olan kadını ve aşk'ı arayan öteki yüzlerce film kahramanını bu yüzden seviyoruz. Öyleyse, kendimizden bu kadar emin olmak niye?... □



Özel Bir Gün/Ettore Scola



Ay (La Luna)/Bernardo Bertolucci



FÜRUZAN

Amerikan popüler kültürünün en başarılı görüntücüsü **Spielberg**'in çizdiği o dünyada bir başka adamın **Lucas**'ın da aynı başarıyı paylaştığı kesin. Yıldız savaşlarındaki iyilerle kötüler, karalarla aklar arasındaki didişmenin yenikleri dizinin hiçbirinde kesinlikle belirmez. Utku arzusu hissettirilir ki, aklardan yadır. Akların baş kahramanı genç **Luke Skywalker** şu ara sıra beliren korkunç imparatorun sözcüsü ve emirlerinin uygulayıcısı **Darth Vader**'in oğludur diye rivayet edilir. Darht Vader o insanüstü şeyi *gücü* kötüye kullanmaktadır. Evrenin tek hâkimi imparator olmalıdır. **Luke Skywalker**'sa bu acımasız kötü babanın iyi oğludur. Bize insanlığın gelecek tarihi olarak gösterilen bilim-kurgu filmlerde savaş korkunçlğundan arıtılmış gibidir.

Amerikan popüler kültürüne eski kıtaların; Avrupa'nın, Küçük Asya dahil Doğuluların tanışması tam anlamıyla 1950'lerde gerçekleşir. Amerika harika bir yerdir. Orda her şey ciddiyetini bizim pek anlayamadığımız bir biçimde sürdürür. Fakat artık bugün dünya şunu çok iyi-bilmektedir, insanlığın geleceğini ilgilendiren savaşın gelişmiş dö-

vüş araçlarının ulaştığı yükseklik uzaydır. Bu silahlanma programına *Beyaz Saray*'ın yeni efendisi eski kovboy **Reagan** son derece çekici, hattâ neredeyse sevimli bir başlık bulmuştur "Yıldız Savaşları"; bu ad altında nükleer karpışmanın algılanması sanki Tanrısal bir gizlemlilik içerir, hem de bir serüveninin sevimliliğini de taşır.

Savaş 21'inci yüzyıla girerken niçin yapılacağı, neyi amaçladığı epeyce karmaşık ve o ölçüde de örtük olarak dünyamızda hep gündemdedir.

Bağımsızlık savaşlarının dışında hiçbir savaşın meşru ve haklı olacağına inanmamak gerekir. Güçlüler güçlerini çoğaltmaktan öte bir şey istememektedirler. Bir yandan da bu savaşları gerçekleştirebilecek olanlara da (kitlelere de) dövüşün gerekliliğini süsleme ve hattâ yutturma yollarını bulup değişik biçimlerde durma yayarlar.

Soğuk savaşın araçları sonsuzdur. **Luke Skywalker**'ın hain babası kara imparatorun veziri tüm evreni elde etmenin yollarının sevgisizlik olduğunu

da vurgular. İnsanların güneşe, yeryüzüne sevince gerek duymadan salt doyurulup çiftleştirilerek emirlerine uymayı öğrenen bir sürü gibi güdülmesinin dışında düşümlerinin, onurlu olmalarının yersizliğini davranışıyla, çıkardığı seslerle kanıtlar.

Bu Hristiyanlığın insanoğlunun kaderini belirleyen doğuş kararında da vardır. "*Sen ki günahkârsın, doğuşundan ölene değin lânetlenmişsin.*" Bu lânetleyenlerde iki de bir şu veya bu olarak Tanrı'nın aracılığını yapar sanki. Yazgı yerine getirilmelidir. Zaten ölümlüdürler. Bu anlayış hayatı değil, ölümlü çıkış noktası sayar.

"Yıldız Savaşları"nın ardından "E.T."nin hattâ "Kutsal Hazine Avcıları"nın içinde de bu lânetin sürdürücüleri görünür. İmparatorun yerini bir Nazi alır, çocuklarca korunmaya çalışılan E.T.'nin peşine bilim kişileri düşer. Biz tüm bunları çocukluğumuzun masallarının çağdaş örnekleri diye izleriz, özellikle ben bir zamane insanı olarak ilgiyle, severek izlemiştir. Bu fantastik dünya içinde her şey zengin ulusların nelere kâdir olduklarını altın alta bildirir. Gelecek zamanların -bu

kez masalın uzaklığı, geriye doğru değildir- benzersiz kahramanlarıyla özdeşleşmenin gizi alır götürür bizi. Sinemanın teknik olanaklarının uçsuz bucaksızlığı insana düşünün ulaşabileceği her şeyin görüntülenebilmesi tartışılmaz yetkinliğiyle son derece etkileyicidir.

Gerçek yaşanmış savaşların can alıcı görüntüleri büyük **Wajda**'nın filmlerinde de vardır.

Wajda ile ilk tanışmam Batı Berlin'deki yıllarımda bir filmle oldu. "Düğün" ardından "Vadedilmiş Topraklar". Biz iki Akdenizli öteki Alman arkadaşlarımızla birlikte Z.D.F.'nin yayınladığı "Düğün"ü, izlerken tutulup kalmıştık. Alman dostlarımız o güzel dinginlikleri içinde aynı dikkati daha sessizce gösteriyorlardı. Film öylesine etkili olmuştu ki, televizyon ekranının darlığını aşip çevremizi kaplamıştı. Büyük bir sinema adamı ile tanışmak, adını bilmekten, ona dair yazıları okumaktan geçmiyordu. O insanı yenileyen sevinci ile Wajda'nın filmleri peşpeşe görüldü. "Kayın Ormanı", "Mermer Adam", Paris'te gördüğüm "Demir Adam" ve ötekiler ve *Sinema Günleri 85*'tekişler. "Wilko'lu Kızlar", "Savaş Sonrası Görüntüler", "Almanya'da Bir Aşk". "Wilko'lu Kızlar"da yönetmenin çevrenin kullanışındaki tutumu son derece ustadır. Bir yazın doğayla dinginlik içinde bütünleştiği güzellikler film boyunca anlatılanı önüne geçmeden konuyu taşır. Wajda burada her anlatacağı için ne denli yeterli bir yönetmen olduğunu yeniden kanıtlar.

İki yakın köşkün komşuluğu içinde geçmişteki güzel yazları birlikte yaşamış olan ilk gençliğin anı olmuş inançlı günlerine dönmeyi deneyen o eski delikanlının gelişyle bitmiş bir zamanın belleklerde taşıdığı en küçük duygu, beklenti bizlere içinden aktarılır.

"Viktor gelmiş" diye yayılan haberin taşıdığı sevinç ve hüznün dalgasından sonra sanki yine her şey olduğunca yürüyormuş gibi gün geceye kavuşur.

Yirmi yaşların o benzersiz son yazın sevgilisi Viktor'u yeniden aralarındadır. Artık çocuk sahibi olmuşların arasındaki bir zamanlar yeni yetme bir çocuk-kızken önemsenmemenin hırçınlığı ile o yazı gözlemiş olan da genç bir kadın olarak vardır. Ve o yıllar dört-beş yaşını süren o yazdan ancak başkalarının kendisine, bahsedilebilecekleri kadar küçük olan şimdi genç bir kızdır. Evlenilmiştir. Belirlenmiş yaşamalarını sürdüren "Altı kızkardeşler". "Bir Çehov ustalığının hiçbir abartı taşımayan anlatımı ile filmde dirler.

"Viktor gelmiş". Ve belki de Viktor'un gidişinden sonra intiharıyla o ebedi yazları koruyabilmenin dışında-

ki sevgiliyle genç kızlar ve şimdiki kadınlar Viktor'la yeniden sarsılıp acı çekler.

Viktor 1914 yazında kalmış olan inancın, güzelliklerin acısını savaştan sonra unutmak ister gibi bir manastırda yaşamaktadır. Artık onun inandığı tek şey ölümdür. Ölüm ölüme yakın yaşanarak akraba edilirse belki de uzlaşılacak bir şeydir. Her şeyin bitmiş olduğunu kanıtlayan bir son ziyaret ve yeniden geri dönüş. Evet savaşın gösterdiği ölümün korkunç yüzü yakışıklı Viktor'da geçmişin sevinci, aşklarıyla yitip gitmesine nedendir. O unutulmaz 1914 yazıyla da noktalanmıştır. Bütün kız kardeşleri sevmiştir o ve onların tümü de Viktor'u.

Amcası/ onu bekliyorum oğlum der, tam uyumaya dalarken nasıl olduğunu ruhla beden ayrılışını görmek istiyorum/ Savaş buna bile elvermez ki.

Bedenlerin gizinin tek öğrenilişi, ileriye yönelik umurlu vaad dolu günler Hepsisi hepsi talan olmuştur.

Savaş öyle bilim-cı romanlarına sırt dayayacak denli hoppalıkla adı anlaşılabilecek bir şey değildir.

"Savaş Görüntüleri"nde Wajda yine bu evrensel acının bir Alman toplama kampındaki insanların o korkunç değişimini gösterir. Amerikan yüzbaısının kamptakilere özgürlüklerine kavuştuklarını bildirdiği günle başlar. Genç aydın Tadeusz, bu salıverilmenin aslında yeni bir durum için ikinci bekleme yerine götürülmek olduğunu sezer ve ordaki olayları izler. Wajda, geçtiğimiz yıllarda gördüğümüz "Danton"daki gibi, "Vadedilmiş Topraklarda"ki gibi kalabalıkların içinden kişileri bize tanıstırmayabilir. Kameranın kimi kez ağırlaştığı yerde düşünceyi, duygularını nasıl aktaracağını öylesine saptar.



Vadedilmiş Topraklar (Vaatler Ülkesi)



Andrzej Wajda'dan "Kayın Ormanı" ve "Wilko'lu Kızlar" (solda)

miştir ki, bu bile bir kez daha sanatların hepsinde ve hattâ sinemada bile kullarların olmadığını göstermeye yeter. Tek kural vardır anlatmayı amaçlanana en yetkin duruma getirebilmek. Tadeusz sevginin engel tanımaz inancını tam edinirken yitirir. Kamptaki barışın şenlik olarak taklidi bir temsille de yapılır. Bu kalıplaşmış, içeriği yok olmuş anlatının en can alıcı yanı, yönetmenin savaş adına ve utku adına anlaşılan şeyleri acı bir alayla gülünçlüğü aptallığa varan abartısıyla vermesidir. "Savaş Görüntüleri" her yana kol salan bu duyarsızlığın insanlara ulaştırılması için çaba içinde olan büyük adamın benzersiz çalışmalarındandır. "Almanya'da Bir Aşk"ta Wajda'nın görsel üslubundaki tüm incelikler cesur bir romantizm içinde/İdam bölümü/Doğanın tanıksızlığında sevişme olanağı aramak/Hastane/verir.

Hitlerizm'in, çoğumuza nerdeyse gülünç gelen ilkelerinin boyutlarıyla, vahşetle karşılaşmamızı olanaklı kılar. Sacı, kaşı, gözü, yüksek ırk modeline uydurulan/üstelik sağlıklı yakışıklı bir gençtir Polonyalı tutsak/genç adamın yüzündeki yarı şaşkın, yarı gülmeyle ürkme arasında gidiş gelişi ve dehşet... Akla uygun olmayana, kolay alışamayacak olan insanı simgeler.

O hırsla isteği manav dükkânına sahip olmak için sevdalı Alman kadını muhbirleyen/şimdinin ihtiyar kadını/Geçti gitti her şey, şimdiye bakalım der hep bunları mı konuşmalı yeter işimiz var/Oysa tüm filmlerinde o pastoral coşkusıyla, incelikleriyle, duyguları gösterirken ozanca titizliğiyle büyük Wajda/unutulmasın sakın hep konuşulmalı ki, savaşın başucunda durma tutulduğu bir insanlar dünyasında gelişmenin, özgürlük açılımlarının öcüsü

olmaktan savaşı çıkarabilmeliyiz.

Wajda yaşanmış bütün zamanların içindeki toplumsal ve siyasal çelişkileri sanatın benzersiz aklı ve yüreğiyle ortaya koyar. Sineması hem klasik anlatımların yolunda gider gibidir, hem de çağdaş olanın nasıl verilmesi gerektiğinin Wajda'ca ustalığını taşır/İşimiz var/diyenlerin işlerini hangi uzantılardan geçtiğini insanın kişisel tarihinin, toplumsaldan ayrılmadığını bilenlerdendir. Yitik zamanların, geleceğin hazırlayıcısı olduğunu hatırlatır bize. Yitik zaman peşinde olmak geleceği kovalamaktır.

Savaş korkunçtur 1914'teki sevinçleri öldürür, ondan sonra gelense bir karabasdır.

Mikhalkov'da başka türlü anlatır bu acıyı. Yazınsal türün uygulamadaki büyük ustası... □



"Almanya'da Bir Aşk"dan iki görüntü



KULÜPLERDEN SEÇMELER

HAZIRLAYAN:
Meltem SAYAR



Another Country

Yönetmen: Mariek Kanievska
Oyuncular: Rupert Everett, Colin Firth, Michael Jenn, Anna Massey, Robert Addie

İngiltere'de küçük centilmenleri eğiten bir yatılı erkekler okulu. Burada son derece katı bir disiplinle, İngiltere'ye layık birer beyefendi olarak yetiştirilmeye çalışan delikanlılardan özellikle ikisinin çevresinde dönüyor öykü: Guy ve Tommy. Guy eğlenceye düşkün, hayatı hafife alan, okuldaki güzel erkek çocuklarla ilişki kuran ve bir sonraki yıl, okulun yöneticilerinden biri olmayı uman biri. Tommy ise sürekli ders çalışan, ağırbaşlı, arkadaşını dengelemeye, etkilemeye ve hayata daha doğru bakmasını sağlamaya çalışan bir komünist. Film sonradan Sovyetler Birliği adına casusluk yaparak ün kazanmış olan Guy'ın yaşlılığında başlıyor ve bir gazeteciye anlattıkları aracılığı ile geçmişe dönüyor.

Avanti

Yönetmen: Billy Wilder
Oyuncular: Jack Lemmon, Juliet Mills, Clive Revill, Edward Andrews, Gianfranco Barra

Samuel Taylor'in piyesinden uyarlanan film İtalya'da, Napoli'nin

Ischia adasında geçiyor. Wendel Ambruster, çok önemli bir işadamı olan babasının İtalya'da öldüğünü haber alınca derhal yola çıkar. Amerika'da cenaze töreni için gerekli hazırlıklar yapılmaktadır. Wendel de babasının ölüsünü bu trene yetiştirmek zorundadır. Baba Ambruster'in 10 yıldır her yaz gittiği otele geldiğinde öğrendiği şey son derece rahatsız eder genç adamı. Babası öldüğünde yalnız değildir; 10 yıllık sevgilisi de onunla birlikte ölmüştür. Bu arada ölen kadının kızı da annesini gömmek için İngiltere'den gelmiştir. İtalya'daki bürokratik engeller yüzünden adada kalmaları uzayan iki genç, sonunda anne ve babaları gibi birbirlerine âşık olurlar ve geleneği sürdürmeye karar verirler.

Blood Wedding

Yönetmen: Carlos Saura
Oyuncular: Christina Hoyos, Antonio Gades, Juan Antonio

Federico Garcia Lorca'nın ünlü yapıtı "Kanlı Düşün"ün baleye uyarlanmış biçimini filme çekmiş Saura. Ama öyküyü baştan sonra bale olarak vermek yerine bir bale topluluğunun "Kanlı Düşün" gösterisine hazırlanışlarını anlatmış. Dansçılar kulise geliyorlar, makyajlarını yapıyorlar ve provaya başlıyorlar. Provayla birlikte Lorca'nın öyküsü de başlıyor. Bir düşün günü, düşünün hazırlıkları, gelin, güvey, annesi, gelini seven Leonardo ve karısı... Düşün başlar, ama kanlı bitecektir.

The Bounty

Yönetmen: Roger Donaldson
Oyuncular: Anthony Hopkins, Mel Gibson, Laurence Olivier, Edward Fox, Daniel Day-Lewis, Tavea Vernet

Tüm zamanların en büyük deniz serüveni ve dramı 23 Aralık 1787'de İngiltere'de "The Bounty" gemisinde başlar. Bu ünlü öykü da-

ha önce 1935 ve 1962 yıllarında iki kez filme çekilmiş. Bu kez, Avustralyalı genç yönetmen Donaldson, diğer iki filme göre bilinen tarihsel gerçeklere daha sadık kalarak çekmiş filmini. Richard Hough tarafından yazılan "Captain Bligh and Mr. Christian" adlı kitaptan uyarlanan filmin müziği de ünlü film müzikaşisi Vangelis'in. "The Bounty" gemisi Kaptan Bligh yönetiminde Tahiti'ye doğru yola çıkar. Orada yetiştirilen bir tür sebze için alıp Jamayka'ya götürmeleri gerekmektedir. Jamayka'daki köleler için ucuz yiyecek olacaktır bu bitki. Yolculukta, yardımcısı durumunda olan çok sevdiği yakın arkadaşı Fletcher



Christian da ona eşlik etmektedir. Tahiti'ye gelirler ve 30 hafta kadar kalarak bitkilerin büyümesini beklerler. Bu arada tüm gemi personeli gibi Fletcher da kendine bir sevgili bulmuştur. Ancak adanın kralının kızı olan bu kıza âşık olur genç adam. Üstelik çocuğu olacağı için kral tarafından evlendirilirler. Tahiti'den ayrıldıktan kısa bir süre sonra Fletcher ve tayfının büyük bir bölümü gemiyi ele geçirerek kaptanı ve adamlarını bir sandalla denize bırakırlar.

Cal

Yönetmen: Pat O'Connor
Oyuncular: Helen Mirren, John Lynch, Donal McCann, Stevon Rimkus, John Kavanagh, Ray McAnally

Bernard MacLaverty'nin romanından kendisinin senaryolaştırdığı filmin yönetmeni, televizyondan gelerek ilk sinema filmini çeken Pat O'Connor. Cal, Kuzey İrlanda'da, çoğunlukla Protestanların oturduğu bir mahallede babasıyla birlikte yaşayan bir Katolik genç. 19 yaşındaki delikanlı aslında huzurlu,

barış içinde bir yaşamdan yana olmasına karşın kendini siyasal eylemlerin içinde bulur. Bir cinayet olayında arkadaşlarının kaçmasına yarayacak arabanın şoförlüğünü yapar ve olayın anısı sürekli olarak onu rahatsız eder. Bir gün evine dönerken üç kişi tarafından saldırıya uğrar. Daha sonra babası ile birlikte oturdukları ev yakılır. Derken Cal kendinden büyük, bir çocuğu olan dul bir kadına âşık olur. Kadının kocası siyasal bir cinayete kurban gitmiştir. Evi de yandıktan sonra, kadının yaşadığı çiftlikte kalarak çalışmaya başlar Cal...



Jonathan Livingston Seagull

Yönetmen: Hall Bartlett

Richard Bach'ın aynı adlı ünlü romanından uyarılma. Filmin kahramanları martılar, anlatılan onların yaşamı. Başrolde ise tüm amacı, o güne dek hiçbir martının ulaşamadığı kadar yükseklerle uçmak olan genç martı var. Neil Diamond'ın olağanüstü müziği eşliğinde son derece güzel görüntülerle geçen 114 dakika...



Just a Gigolo

Yönetmen: David Hemmings
Oyuncular: David Bowie, Sydne Rome, Kim Novak, David Hemmings, Maria Schell, Curt Jurgens, Marlene Dietrich

Genç bir Prusyalı subay I. Dünya Savaşı sırasında tüm servetini ve ününü yitirir. 20'lerin, 30'ların Almanyası'nda yaşamını sürdürmeye çabalarken sonunda jigolo olur. Alman sinemasının en pahalı yapımlarından biri olan film 12 milyon Alman Markı'na mal olmuş. 1978 yılı yapımı olan film görkemli oyuncu kadrosu için izlenebilir.

Karanfil Naciye

Yönetmen: Osman F. Seden
Oyuncular: Talaat Bulut, Hülya Avşar, Ayşegül Ünsal, Hayati Hamzaoglu, Osman F. Seden, Tuncer Sevi

İki arkadaş olan Kadir ve Hayati'nin birer çocuğu vardır. Kadir'in oğlu Tarık, Hayati'nin kızı Nermin. Kadir oğlunun mazbut ve düzenli bir hayatı olması için arkadaşının kızıyla nişanlar onu. Tarık, arkadaşları ile gittiği bir pavyonda çalışan Naciye'ye âşık olur ve onunla evlenmeye karar vererek kızı pavyondan alıp bir arkadaşının evine yerleşir. Oysa Hayati Tarık'la Naciye'nin peşindedir. Kızı yalnız buldukları bir anda ona Tarık'ı bırakmasını aksi halde ikisinin de öleceğini söyler. Bunun üzerine Naciye Tarık'tan ayrılır.

The Love Bug

Yönetmen: Robert Stevenson
Oyuncular: Dean Jones, Michele Lee, David Tomlinson, Buddy Hackett, Joe Flynn

Ruhu, zekâsı ve yüreği olan beyaz bir Volkswagen'in serüvenlerinin anlatan bu filmi çocuklar büyük bir keyifle izleyebilir, büyüklerse sıkılmazlar. Parasız ve artık başarısız bir otomobil yarışçısına sempati duyan araba onun peşinden gelir ve evinin önüne parkeder. "Hebie" adı verilen bu sevimli araba artık yeni sahibini başarıdan başarıya koşturacak, kendini sevenlerden, düşmanlarından, özellikle en büyük düşmanı olan zengin oto galerisi sahibi yarışçıdan alacağı intikam acı olacaktır.

La Luna

Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Oyuncular: Jill Clayburgh, Matthew Barry, Laura Betti, Renato Salvatori, Fred Gwynne, Veronica Lazar, Alida Vali, Tomas Vilian

Bir opera şarkıcısı ve oğlu arasında ana-oğul ilişkisinin de ötesindeki sevgi ilişkisinin anlatıldığı film 1979 yapımı. Turneden turneye koşarak dünyayı dolaşan operacı anne ve işlerinde ona yardımcı olan kocası tam yeni bir turneye çıkmak üzereyken koca ölür. Bunun üzerine başbaşa kalan ana-oğul turneye birlikte giderler. Annesinin ilgisizliğinden, sevgisizliğinden yakından delikanlı uyuşturucuya alışmıştır. Bu arada gerçek babasının izini de bulur.

The Man Who Loved Women

Yönetmen: Blake Edwards
Oyuncular: Burt Reynolds, Julie Andrews, Kim Basinger, Marilu Henner, Cynthia Sikes, Jennifer Edwards

Film bir cenaze töreni ile başlar. Törene katılanlar son derece kalabalıktır ve ortak bir özellikleri vardır: Hepsi kadındır. Genç, yaşlı, güzel, daha az güzel, sarışın, esmer, bir dolu kadın... Tabutun mezarı indirilmesi sırasında bu kadınlara bir tane daha katılır. Ve tüm film boyunca öykü o kadının ağzından anlatılır. Psikanalist olan Marianna'nın hastasıdır ölen adam. David Fowler adında bir heykeltıraştır ve en büyük zaafı kadınlardır. Onlarsız yapamaz, birini terk edince üzülür, başkasına tümüyle bağlanırsa da artık sahip olamayacağı diğer kadınları düşünerek yine üzülür.



Marathon Man

Yönetmen: John Schlesinger
Oyuncular: Dustin Hoffman, Laurence Olivier, Roy Scheider, William Devane, Marthe Keller, Fritz Weaver, Marc Lawrence

Babe, McCarthy döneminde suçlanmış ve sonra intihar etmiş

bir bilim adamının oğludur. Babasını aklayacak bir tez hazırlamaktadır üniversitede. Aynı zamanda da maratoncu olmak üzere çalışmakta, sürekli koşmaktadır. Ağabeyi Doc ise karışık işlerle uğraşmakta, aslında Amerikan ajanı olduğunu kardeşinden gizlemektedir. Bir gün Doc öldürülünce, Babe tüm bu gizlenen olayların tam içinde bulur kendini. Cani bir Nazi Uruguay'dan Amerika'ya gelmiş ve gizli elmasların peşine düşmüştür. Karşısında Babe'i bulacaktır hiç ummadığı bir anda.

Monsieur Hulot's Holiday

Yönetmen: Jacques Tati

Oyuncular: Jacques Tati, Hathalie Pascaud, Louis Perrault, Michèle Rolla, Valentine Camax

Jacques Tati'nin ünlü Monsieur Hulot tipinin ilk filmi. Oldukça sakar ve tüm felaketleri üstüne çekmekte usta olan bekâr bir adam eski arabasına biner ve küçük bir sayfiye kasabasına tatil yapmaya gider. Olaylarla dolu, felaket bir tatil olur bu; hem kendisi, hem de başkaları için. Son derece başarılı bir güldürü.



The Natural

Yönetmen: Barry Levinson

Oyuncular: Robert Redford, Robert Duvall, Glenn Close, Kim Basinger, Wilford Brimley

Roy Hobbes babası tarafından iyi bir beyzbolcu olarak eğitilir. Doğduğu ve büyüdüğü kasabadan büyük bir beyzbolcu olma umudu içinde ayrılırken çocukluk aşkı Iris'e evlenme vaadeder. Ancak, önce gidip kariyerine başlayacak, yerleştikten sonra sevgilisini yanına alacaktır. Oysa işler planlandığı gibi gitmez. Trende tanıştığı gü-

zel bir kadın Roy'un büyük bir yetenek olduğunu farkettiği anda onunla ilgilenmeye başlar. Daha sonra da oteline davet ederek genç adama eteş eder. Aradan 15 yıl geçer ve Roy yeni bir takımla anlaşma yapar, ancak yaşı geçmiş olduğundan yöneticiler onunla pek ilgilenmez, maçlara bile yedek olarak sokarlar. Ta ki, Roy bir fırsat bulup da yeteneğini, becerisini kanıtlayana dek...

Night Moves

Yönetmen: Arthur Penn

Oyuncular: Gene Hackman, Jennifer Warren, Edward Binns, Harris Yulin

Özel bir dedektif ünlü bir sinema oyuncusu tarafından görevlendirilir. Evden kaçan kızının bulunmasını istemektedir kadın. Kızın arkadaşları ve ilişkide bulunduğu kişiler kanalıyla adım adım hedefe yaklaşan dedektif, işin salt evden kaçan genç kız boyutunda olmadığını farkedecek, kendini gerçekten büyük bir belanın içinde bulacaktır.

Norma Rae

Yönetmen: Martin Ritt

Oyuncular: Sally Field, Beau Bridges, Ron Leibman, Pat Hingle, Barbara Baxley

Film, Amerika'nın güneyinde bir tekstil fabrikasındaki işçilerin sendikalaşma mücadelesini anlatıyor. Bu mücadelede başrolü New York'tan gelen bir sendikacı ile fabrikada çalışan genç bir işçi kız oynuyor. Özellikle genç kızın kahramanca uğraş vermesi sonunda amaca ulaşılıyor. Film 1979 yılında iki Oscar aldı: En İyi Kadın Oyuncu (Sally Field) ve En İyi Şarkı (It Goes Like It Goes).

North by Northwest

Yönetmen: Alfred Hitchcock

Oyuncular: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, Leo G. Carroll, Martin Landau

Hitchcock'un en başarılı yapıtlarından biri olan film, komedi-gerilim türünde. Korku ve gerilim filmlerinin bu büyük ustası tüm numaralarını kullanmış bu filmde. Bir işadamı olan Roger Thorhill yanlışlıkla casus sanılır. Ardından hayatı tehlikeye girer. Düşman ajanları onu öldürmeye çalışırlar, çünkü çok şey bilmektedir. Uyuşturucu

verilir ve sonra elinde kanlı bir bıçakla bir cesedin başında bulunur.

The Omega Man

Yönetmen: Boris Sagal

Oyuncular: Charlton Heston, Rosalind Cash, Anthony Zerbe

1971 yılında yapılmış bir bilim kurgu filmi. Richard Matheson'un "I am Legend" adlı romanından uyarlanmış. 1977 yılında, biyolojik savaş sonucunda yayılan mikrop-lar yüzünden büyük bir salgın baş-göstermiş ve dünya nüfusu hızla yok olmaya başlamıştır. Los Angeles'ta bir adam hastalığı taşıyan iğ-renç yaratıklara karşı tek başına savaş vermektedir.



The Onion Field

Yönetmen: Harold Becker

Oyuncular: John Savage, James Woods, Franklyn Seales, Ted Danson, Ronny Cox

Joseph Wambaugh'un gerçek bir hayat hikâyesine dayanarak yazdığı romanında Los Angeles'ta yaşayan genç bir polis birlikte çalıştığı arkadaşıyla birlikte bir grup sokak serserisi tarafından vurulur. Arkadaşı ölür. Yedi yıl süren mahkeme sonucu caniler polisten daha onurlu görülür neredeyse. Kendisi korkaklıkla suçlanmış ve istifa etmesi istenmiştir. Yasaların suç-luları korumak ve suçsuzları suç-lamak yönünde nasıl saptırılabil-eceğini anlatan ilginç bir film.

Ordinary People

Yönetmen: Robert Redford

Oyuncular: Donald Sutherland, Mary Tyler Moore, Judd Hirsch, Timothy Hutton, M. Emmet Walsh, Elizabeth McGovern

1980 yılının en iyi film Oscar'ı-nın sahibi olan film Chicago'da ya-shayan varlıklı bir ailenin dramını an-latıyor. Büyük oğullarının boğula-rak öldürülmesi sonucunda aile

ilişkileri yavaş yavaş bozulmaya, kopmaya başlar. Suçluluk duygusu içinde kıvranan küçük oğul ve son derece maddeci, otoriter anne arasındaki ilişki temel sorundur ailenin. Robert Redford'a bu ilk yönetmenlik denemesi en iyi yönetmen Oscar'ını kazandırdı. Film, ayrıca en iyi senaryo ve en iyi yardımcı oyuncu (Timothy Hutton) dallarında ödül alarak toplam 4 Oscar'ın sahibi oldu.

The Other Side of Midnight

Yönetmen: Charles Jarrott
Oyuncular: Marie-France Pisier, John Beck, Susan Sarandon, Raf Vallone

Sidney Sheldon'ın romanından uyarlanan film bir intikam öyküsünü anlatıyor. II. Dünya Savaşı sırasında Kanadalı bir pilot tarafından baştan çıkarılıp sonra terkedilen Marsilyalı güzel, son derece dikkatle planlanmış bir intikama yönelir. Erkeklerle yatıp kalkarak, üne, servete ve uluslararası şöhrete sahip güçlü bir işadınının metresliğine ulaşır. Erotizm, moda dünyası ile Hollywood ve Akdeniz gibi sürekli değişen mekânlarıyla ilgiyi ayakta tutmaya çalışan bir film.



Quintet

Yönetmen: Robert Altman
Oyuncular: Paul Newman, Vittorio Gassman, Fernando Rey, Bibi Andersson, Brigitte Fossey, Nina Van Pallandt

Altman'ın tek bilim kurgu filmi olan "Quintet/Beşli" gelecekte bir buzul ülkesinde geçiyor. Essex ve Vivia karları, buzları büyük güçlüklerle aşar ve bir kente gelirler. Bu kentin insanları bir ölüm oyunu olan "quintet" adını verdikleri bir oyun oynamaktadır. Oyun sırasındaki bir patlamada Vivia ölünce Essex intikam almak amacıyla aynı olayda ölen bir oyuncunun yerini alır. Katilin peşine düşen Essex oyunu kazanır.

Rich and Famous

Yönetmen: George Cukor
Oyuncular: Jacqueline Bisset, Candice Bergen, David Selby, Hart Bochner

Lise sıralarından beri arkadaş olan iki genç kadının öyküsü. Sürekli olarak birbirlerinin hayatını yaşamak isteyen bu iki kadından Liz ciddi, aklıbaşında bir yazar olur. Merry şen şakrak, hayat dolu bir kadındır. Evlenip, Hollywood'a gider. Ancak bir gün o da yazarlığı deneyip birden edebiyat dünyasında bir yıldız olunca iki arkadaş arasında öfke ve kıskançlıktan doğan çekişmeler başlar ve dostlukları tehlikeye girer.



Sweet Charity

Yönetmen: Bob Fosse
Oyuncular: Shirley MacLaine, John McMartin, Chita Rivera, Paula Kelly, Barbara Bouchet, Ricardo Montalban, Sammy Davis, Jr.

Neil Simon'ın kitabından esinlenerek yapılan film Fellini'nin "Cabiria Geceleri"nden uyarlanmış. Charity, ucuz bir gece kulübünde konsomatris olarak çalışan sevimli bir genç kadındır. Tüm arzusu kendini seven bir adam bulup onunla evlenerek yaşam biçimini değiştirmek, bu kulüpten kurtulmaktır. Çok saf ve iyi niyetli olduğu için de sürekli aldatılır. İlk düş kırıklığını evleneceğini umduğu adamın, bankadan çektiği tüm parasını çalıp onu bir göle itmesi ile tanır. Daha sonra, doğru dürüst bir iş sahibi olabilmek için iş bulma kurumuna gider. Ancak oradan da düş kırıklığı ile ayrılır. Çünkü şu anda yaptığı iş dışında bir iş yapabilmesine ne eğitimi, ne birikimi, ne tecrübesi yeterlidir. Sevebileceği yeni bir adamla tanıştığı zamansa gerçeği gizler. Kendini bankada çalışan biri olarak tanıtır.

The Uncanny

Yönetmen: Denis Heroux
Oyuncular: Peter Cushing, Ray Milland, Susan Penhaligon, Joan Greenwood, Donald Pleasence, Samatha Eggart

Eksantrik bir yazar yayımcısına üç öykü anlatır. Kedilerin vahşeti ile ilgilidir üçü de. Yazar, kedilerin insanları egemenlikleri altına alacağına inanmaktadır. Bu öyküler de varsayımını kanıtlamaktadır. Kediler tarafından öldürülen, parçalanıp yenen, dili koparılan insanlarla dolu bir korku filmi.

Viridiana

Yönetmen: Luis Bunuel
Oyuncular: Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey

Bir manastırda yeminini ederek rahibe olmaya aday güzel bir genç kız amcasının yanına gönderilir. Büyük bir çiftliği olan zengin amca, kızı yatağına alarak kirletir. Amcanın ölümünden sonra evi dilencilerle doldurur genç kadın. Ünlü İspanyol yönetiminin 1961 yılında yaptığı bu film iyi ile kötünün çatışmasını, sonunda kötünün kazandığını anlatan bir allegori.



Young Frankenstein

Yönetmen: Mel Brooks
Oyuncular: Gene Wilder, Peter Boyle, Marty Feldman, Madeline Kahn, Teri Garr, Gene Hackman

En iyi senaryo ve ses olmak üzere iki dalda Oskar ödülüne aday gösterilmiş olan film 30'lu yılların Frankenstein filmlerinin parodisi. Siyah-beyaz olan yapımda Gene Wilder ünlü Baron Victor'un torunu rolünde. Deli doktorunun torunu bu kez deli doktoru olarak karşımıza çıkıyor. Genç Frederick Frankenstein bir beyin cerrahidir. Atalarının yurdu olan Transylvaniya'ya gider ve dedesinin kitaplarını, not defterlerini karıştırmaya başlar. İlk Frankenstein filminde kullanılan bazı laboratuvar aygıtlarını da kullanmış Mel Brooks filmindedir. □

Videocular taslağı eleştiriyor

ÖMER GİRAY

(VISAD Yönetim Kurulu Başkanı)

Bunalımın sebebi kötü ve ucuz filmlerdir

17 Mayıs günü Lale Sineması'nda düzenlenen FİYAD toplantısı ile gelişen Video-Sinema Kanunu, günümüzde sık konuşulan bir konu olmuştur. Ancak, Video Yasası düzenlenir, yasa tartışılırken bu meslek grubunun temsilcisi ne VISAD, ne de bir video şirketi sahibi çağırılmamışlardır. Basından öğrendiğimiz kadarı ile bizleri, aslında bizlere yerli film pazarlayan bir şirketin sözcüsü temsil etmiş. Söz konusu kişi kanunun ne kadar doğru hazırlanmış olduğunu vurguladıktan sonra, ortaya birtakım rakamlar dökerek sözde kanıtlar sunmuştur. Aynı kişi ülkemizdeki, 500 videocunun içinden sadece %25'inin yasal çalıştığını, bunların %95'ine kendisinin kaset pazarladığını belirtmiştir. Sayın Cengiz Ergun, demek ki, 1188 videocu ile çalışmaktadır. Sayın Ergun'un firmasından saibi bulunduğu Giraylar Video A.Ş. telif hakkını ödeyerek "Pehlivan" adlı filmi satın almak istemiştir. Cengiz Ergun'un sahibi bulunduğu firma, bu filme tek olarak vremeyip, diğer istemediğim beş film ile birlikte altılık paket olarak 60.000.-TL'sına satacağını söylemiş ve satmıştır. Demek ki, filmlerin beherini 10.000.-TL'sından satmaktadır. Buna göre 1188 video klübü ile çalışan bu firma sadece 1 filmden 11.880.000.-TL'sı almaktadır. 150'ye yakın çeşitte film pazarlayan bu Şirket, bir milyardan fazla kazanç sağlamaktadır.

Toplantıda; yabancı filmleri dolum, kaset ve teklif olarak toplam 6.500.-TL'sına satacağını söyleyen Sayın Cengiz Ergun'un halen vermekte olduğu 10.000.-TL fiyatla bu beyanı arasında büyük uçurum bulunmaktadır.

bu toplantıda söz alan Sayın Zeki Alasya'ya yürekten katılıyoruz. Kanun sinema sanayiine devlet desteği sağlıyor; ya çalışanlarına, eseri meydana getirenlerine ne verecek? Esas emekçiler kahvelerde aç, her türlü sosyal güvenlik mahrumlar.

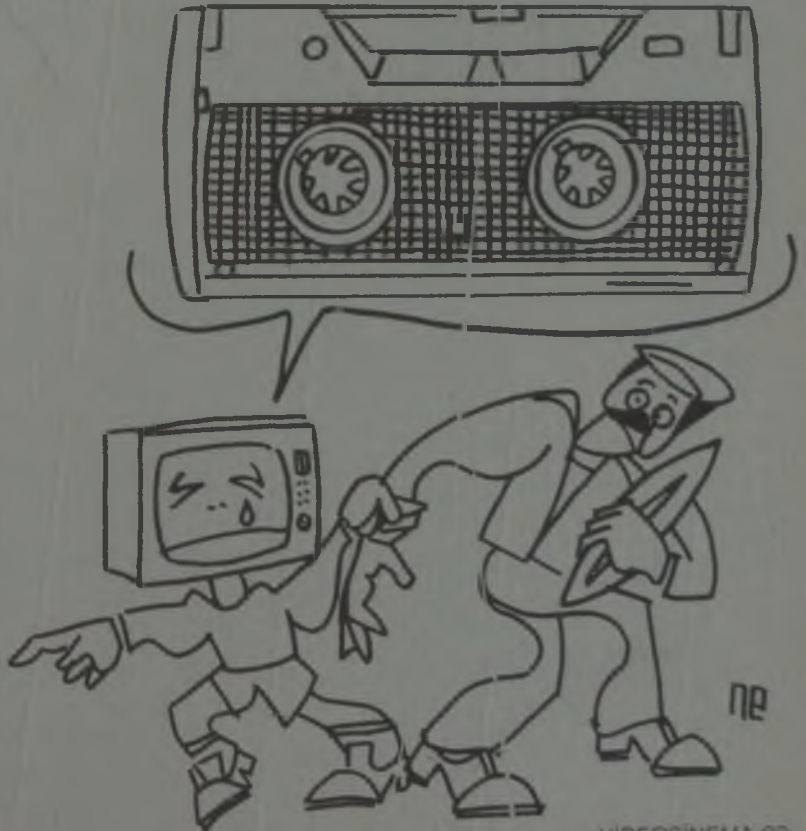
Sayın İsmet Kurtuluş, söz konusu toplantıdaki konuşmasında bir filmin

3000 kulübe satıldığını ifade etmiştir. Videocu olarak söz verdiği Sayın Cengiz Ergun'un satış fiyatı film başına 10.00.-TL'sıdır. Bu hesaba göre 1 film-den 3000 şirkete pazarlandığını ortaya 30.000.000.-TL kazanç çıkıyor. Bu rakam video kulüplerinden sağlanan paradır. Video kulüplerinden 1 film için 30.000.000.-TL kazanılıyorsa, gerçekte videoculardan film sanayiine her yıl milyarlar akmaktadır. Bu kendi verdikleri rakamlardır. Milyarlar kazandıkları bir işkolundan bunca yakınmanını sebbi anlaşılamamaktadır.

Toplantıda ayrıca yanıltıcı rakamların verildiği izlenmiştir. Toplantıda, bu mezlek dalında 6000 çalışan olduğu gerçeği saptırmaya çalışılmıştır. Genelde her kulüpte 1-2 kişinin çalıştığı iddia edilmiştir. Sahibi bulunduğu, hiçbir bayilik, şube altyazı, üretme vs. gibi çalışmaları olmayan sadece kiralama sistemi ile Bebek'te faaliyet gösteren Giraylar Video A.Ş. gibi 9 sürekli, 2-3 geçici takviye eleman çalıştıran yerler ço-

ğunluktur. Nitekim sinemacıların an-lü isimlerinden birinin sahip olduğu video şirketinde 300, bir başka video şirketinde 150'ye yakın elemanın çalıştığı da bilinmektedir.

Bu rakamlardan da anlaşıldığı gibi, Sayın Dernek yetkilileri video konusuna gerçekçi ve yeterli bir açıdan bakamamaktadırlar. Sayın FİYAD Derneğinin yetkilileri, 1974 yılında 1795 olan sinema salonu adedinin 1984'de 521'e düşmesini sebebi olarak videocuları göstermektedirler. Oysa asıl sebep, istisnalar hariç, kötü ve ucuz film çeviren filmciler, yine kötü ve ucuz film getiren ithalatçılar ve bakışsız sinema salonu sahipleridir. Bir başka suçlu da karaborsacılarla ortak çalışan gişe yetkilileridir. Başladıktan 5 dakika sonra sonu belli olan yerli filmleri ya da ithal yabancı ucuz filmleri halk seyretmiyor-sa kimse videoya gönül vermiş kamuoyunu suçlayamaz. Bazı konuşmacıların göremediği bir diğer gerçek de, ilerleyen teknolojinin varlığıdır. Video özel-



liklerinden dolayı sinema salonlarına üstünlük sağlamıştır. Bu gelişme, film sanayiinin ilerlemesine olumlu etkileri olmuştur. Batı film sanayii, TV karşısında girdiği ekonomik krizi sinema eserlerini video kaseti halinde kamuya sunmakla atlatmıştır. Sinema salonlarının kapanması, sinema sanayiinin ekonomik krizini ifade etmekten çok uzaktır.

Bütün bu suçlamaların aksine biz, toplu yerlerde konulu film gösterilmesine filmcilerin karşı çıkmasını ayürekten katıbyoruz. Zaten bu husus, yıllardan beri İçişleri Bakanlığı'nın Emniyet Müdürlükleri'ne gönderdikleri tebliğlerde de yer almıştır. Bu husus bugün bile yasaktır. Konulu filmlerin kahvehane, bira-hane gibi toplu yerlerde gösterilmesine kolluk kuvvetleri bugün bile engel olabileme yetkisine sahiptirler. Bu yetkilerini de kullanmaktadırlar.

Dikkat edilirse, filmcilerin yakındıkları esas konu toplu yerlerde video gösterilmesi ile ilgilidir. Bu konuda biz de kendilerine katılmamıza rağmen, konu evde video izlenilmesine yansıtılmak istenmektedir. İki olay birbirinden farklıdır. Evde video izlemek seyir kolaylığı, seçim şansı ve ucuzluğu ile belirli bir kesimi ilgilendirmektedir. Video ilerleyen çağ ve tekniğin ürünüdür. Bunun önüne geçmek mümkün değildir. Tam tersine insanoğlu bu buluşunu geliştirmek için yeni hamleler peşindedir.

Filmciler kendi sorunlarından yakınmaktadırlar. Oysa bizlerin de meslek grubu olarak sorunları vardır. Ancak biz çareyi başkasına iftira atmakla bulmuyoruz. Çalışarak sonuç almaya gayret ediyoruz.

Bu arada kanun tasarısının daha birçok değişikliğe uğraması gerektiği inancındayız. Sözleşelim:

- A) İthal edilecek filmlerin önceden Bakanlığa bilgi verilme şartı,
- b) Eserlerin kayıt ve tescil adı altında sansürden geçirilmesi,
- c) Denetim usullarında, videocularna yer verilmemesi,
- d) Kayıt ve tescilde yerlilerle aynı fiyattan kiralınmasına rağmen yabancı filmler için 5 misli fazla para talep edilmesi,
- e) Para cezalarının emsali görülmemiş şekilde yüksek olması (2,4,10 milyon gibi... Oysa filmin maliyeti bile daha düşük),
- f) Kurulacak fonun sadece 1-2 film yapımının istifadesine sunulması,
- g) Kimlerin işletmecilik yapabileceğinin Bakanlık tarafından tespiti konusu,
- h) İşletme belgesindeki hak sahibi ile bantrol problemi gibi hususlar değişmeli veya açıklığa kavuşturulmalıdır.

Gönül isterdi ki, 17 Mayıs Cuma günkü toplantıya videocular da çağrıl-sın. Çıkacak kanun madem ki, "Sinema ve Video" diye başlıyor, Sayın Kanun Hazırlayıcıları kıymetli Milletvekillerimiz, kürsüden taslağın hazırlık çalışmaları sırasında bu kanuna büyük hizmetleri geçtiğini söyledikleri Sayın Türkler İnanoğlu'nun yanı sıra videocuların da görüşlerini almaları dileğimizi dile getirirdik.

Sözlerimi Sayın FİYAP Başkanı'nın toplantıda o gün söylemiş olduğu bir cümle ile bitirmek istiyorum.

"Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan en büyük dileğimiz bu kanunun yönetmenliği yapılırken filmcilerin ve VIDEO'cuların (Video kelimesi tarafımızdan eklenmiştir) görüşlerinin alınması, hatta çalışmalarda bizden de birkaç arkadaşın hazır bulunmasıdır."

Not: Videonun seks sağtığını ileri sür-enlere ithaf olunur:

13.6.1985 tarihli gazetelerden, "İstanbul Rüya Sineması'nda Niyazi Topçu adlı vatandaş seks filmi izlerken öldü."

SELÇUK ALPASLAN
(Ankara-İdeal Video sahibi)

Video Sinemaya Zarar Vermez

Korsan video olayına biz de karşıyız. Videonun sinemayı etkilediği veya videonun sinemacıları zarara soktuğuna inanmıyoruz aksine filmciler açısından küçümsenmeyecek bir gelir ortamı yaratmıştır.

Eğer bazı sinemacılar seyirci sayılarının düşmesini videoculara bağlıyor-larsa da bu videocuların kaynaklanma-maktadır. Kaliteli ve sanat yönü olan filmler her zaman izleyici bulacaktır.

Bu durum aslında videoda da aynıdır. Kaliteli kaset için müşteriler sıraya girerken kötü bir kaset müşteriye gitmemekte, rafta durmaktadır.

Video yurt dışında yıllardır var ama sinemalarda kuyruklar gene oluyor. Hem de her evde video varken. Bize göre video, kaliteli film yapılmasına neden olacaktır. Çünkü ekran farkı nedeniyle kaliteli bir filmi videoda izleyen kişi kalkıp bir de sinemada seyretmektedir. Pek çok film daha önceden video piyasaya sürülmesine karşılık, hasılat rekorları kırmıştır.

Videoocu olarak bu konunun bir kanunla düzenlenmesine karşı değiliz bile-kis taraftarız. Ancak menfaatlerin karşılıklı korunması gerektiğinin inancındayız. Mevcut yasa teklifinin şimdiki şekli ile yeterli olmadığını görüyoruz.

Video kulüplerinin şekli ile yeterli olmadığını görüyoruz. Video kulüplerinin şu an ellerinde bulunan kasetlerin kanuna uydurulup, bandrollu hale getirileceği hükmüne bağlanmıştır ise de bunun nasıl yapılacağı belli değildir.

Genel olarak bu kanun teklifi incelendiğinde çelişkiler ve yanlış tabirlerin bulunduğu ve bu durumla kanunlaşmayacağı inancındayız. Bu hali ile geçtiği takdirde ise değişikliklere uğrama-ya mahkûm olacaktır.

Avukat M.NEZİR ATUĞ

Yasada Her Şey Yönetmeliklere Bırakılmış

Sinema ve Video her ne kadar birbiri ile ilgiliyse de ayrılan noktaları daha ağır basmaktadır. Bu nedenle de kanunların ayrı ayrı olması veya kanun içinde konuların ayrı ayrı düzenlenmesi gerekmektedir. Zira bugün için Türkiye'de ayrı bir Video üretim kolu teşekkül etmiştir. Bu kanunla Kültür Turizm Bakanlığı bünyesinde Sinema ve Video Genel Müdürlüğü veya Başkanlığı şeklinde ayrı bir birim oluşturulmalı ve videocularla uğraşacak kimselerin kanunla kurulacak bir birliğe üye olmaları şart koşulmalıdır.

Kanun çok ayrıntılara girmez kabul ama, örneğin fonun kimlerin oluştura-cağı, fondan kimlerin istifade edeceğine dair hükümler getirilmelidir. Çeşitli ödülleri alan, sanat kurumlarınınca değerlendirilecek filmlerin fondan yararlanacağı belirtilebilir.

Fonu dağıtacak kurulu ya da fonnu yönetimini kimlerin oluşturacağı tamamen yönetmeliğe bırakılmıştır. Aslında bu da kanunda açıklıkla gösterilmelidir.

Eleştirilerimizi madde madde şöyle sıralayabiliriz:

11. madde ceza hükümlerini ihtiva etmemektedir. Bu madde ile yapımcı ve işletmeci için ayrı ayrı cezai müeyyideler konulmuştur.

Bir hukukçu olarak bir eserin ayar-tıcısının bu eser üzerindeki hakkının mutlak suretle korunması gerektiğinin inancındayız ve bunun savunucuyuz. Ancak bu mevcut tasarı ile de koruna-cağına inanmıyoruz.

Bu kanunla ayın suça bir fiilden dolayı 2 defa ceza kesildiği görülmektedir. Bu hukukun genel kuralları aykırıdır, üstelik bu maddelerle suç bir kamu davası niteliği almaktadır. Gerek Türk hukukunda, gerek yabancı hukukunda bu suçlar takibi şikayete bağlı suç olarak kabul edilmektedir.

Yabancı filmlerin durumu yeterince açıklığa kavuşturulmadığı gibi şu anda

piyasayada video kulüplerin ellerinde bulunan kasetlerin de durumu (her ne kadar geçici 3. madde ile hükme bağlanmış ise de) yeterince açık değildir. Video kulüp işleten kimsenin bandrolü Kültür Turizm Bakanlığı'ndan mı, kendisine film satan video işletmesinden mi alacağı belli değildir. Bandrolü kendisine film satan firmadan talep ettiğinde bu firma bandrolü kesmediği takdirde ne olacağı belli değildir. Hukukçu olarak bandrol olayına karşı değiliz ancak bandrol olayının tasarındaki karışıklıklar ve uygulamadaki zorluklar nedeniyle yürüyüp yürümeyeceğini zamana bırakalım ve ne olacağını birlikte görelim.

Bu kanun mevcut şekliyle "Türkiye'nin gereksinmelerine yanıt verecek şekilde değildir. İsmi "Sinema ve Video Kanunu" olduğu halde amaç ve kapsam maddelerinde yalnızca sinema geçmekte, videodan ise hiç bahsedilmemektedir. Dolayısıyla bu amaç doğrultusunda direkt video filmi yapmak isteyen yapımcılar fonda toplanan paradan yararlanamayacaklardır. Fona katkıda bulundukları halde fondan yardım alma karşılıksız veya karşılıklı yalnızca sinema filmi yapımcılarının tekeline bırakılmıştır. Videocular fona ödeme yapacaklar, parayı başkaları kullanacak. □

MODA SİNEMASI

1-7 Temmuz

Jack Nicholson haftası
"Postacı Kapıyı İki Kere Çalar"
Yön: Bob Rafelson
Jack Nicholson-Jessica Lange
"Yolcu"

8-14 Temmuz

Yön: Michelangelo Antonioni
Jack Nicholson-Maria Schneider
Elvis Presley filmleri

15-21 Temmuz

"Aşk ve Kumar"
"Mavi Hava Geceleri"
Vittorio De Sica haftası
"Macera Böyle Başladı"

22-28 Temmuz

"İtalyan Usulü Evlenme"
Polisiye filmler haftası
"Ölüm Kumarı"
Yön: Stanley Kramer
Gene Hackman-Candice Bergen
"Son Şahit"

29 Temmuz- 4 Ağustos

Lino Ventura-Marlene Jobert
"Cinayet Zinciri"
James Coburn
"Gecelerin Adamı"
Yön: J.P.Melville
Steven Spielberg Haftası
"E.T."
"Jaws"
"Kutsal Hazine Avcıları"

Bahariye Caddesi Adliye yanı Kadıköy - İSTANBUL Tel: 337 01 28

İLETİŞİM YAYINLARI/ TEMMUZ 1985



Yahya Kemal

Misâk-ı Millî

Likya Kaya Mezarları • Bir Çavuşun Yemen Anıları
Mimar Sinan'ın Kökeni

VIDEOSİNEMA'nın okurlarına armağanı:

Bedava

2 sinema bileti
4 video kaseti

İndirimli

3 Sinema kitabı

VIDEOSİNEMA, okurları aşağıdaki
kuponlarla sinema yayınlarını % 40
indirimli elde edecekler.

Kuponla birlikte kitapların indirimli ederi kadar
posta pulu gönderen ya da ücreti kuponla
birlikte kitabevine getiren okurlarımız bu
kitaplardan elde edebilecekler. (Ücretin havale ile
gönderilmesi durumunda ayrıca 315 TL havale
ücreti gerekiyor.)

Ayrıca tüm bu kitaplar Ankara Dost Kitabevi'nden
kupon karşılığında indirimli olarak
sağlanabilecek.

İNDİRİMLİ KİTAP KUPONU

SEÇİL BÜKE-OĞUZ ONARAN
SİNEMA KURAMLARI
700 TL yerine 420 TL

Dost Kitabevi Konur Sok. No: 4 Kızılay/Ankara

İNDİRİMLİ KİTAP KUPONU

İBRAHİM AKSİN
VIDEO KILAVUZU
600 TL yerine 350 TL

Divanyolu Ersoy Pasajı Kat: 3 Daire: 8
Cağaloğlu/İstanbul

1-31 Temmuz tarihleri arasında

İSTANBUL EMEK ANKARA MENEKŞE

sinemalarında geçerli bir kişilik yer kuponu

Not: Belediye eğlence vergisi ve
KDV kupon sahibine aittir.

1-31 Ağustos tarihleri arasında

İSTANBUL EMEK ANKARA NERGİZ

sinemalarında geçerli bir kişilik yer kuponu

Not: Belediye eğlence vergisi ve KDV kupon
sahibine aittir.

Temmuz ve Ağustos aylarında

ANKARA DOST VIDEO'da geçerli

VIDEO KUPONLARI

(Konur Sok. No: 4 Kızılay)

BİR KASETLİK
KUPON

BİR KASETLİK
KUPON

Temmuz ve Ağustos aylarında

İSTANBUL AKADEMİ VIDEO'da geçerli

VIDEO KUPONLARI

(Teşvikiye Cad. No: 23 Nişantaşı Tel: 148 43 96)

BİR KASETLİK
KUPON

BİR KASETLİK
KUPON

İNDİRİMLİ KİTAP KUPONU

ATILLA DORSAY
SİNEMA VE ÇAĞIMIZ-2
1100 TL yerine 770 TL

Hil Yayınları, Divanyolu Işık Sok. Ören Han Kat 2/İST

V

IDEO FİLM ELEŞTİRİLERİ

Fatih ÖZGÜVEN

Eski bir “Yeni-Dalga”cı;
Wenders’e göre
“Amerikalılık”;
Scola’nın
“Çirkinler de Sever”i...



Aşk Tutkusu/Ettore Scola

PASSION D'AMORE (Aşk Tutkusu)

YÖNETMEN: ETTORE
SCOLA,

OYNAYANLAR:

VALERIA D'OBICI,
BERNARD GIREDEAU,
LAURA ANTONELLI,
MASSIMO GIROTTI,

SENARYO: RUGGERO
MACCARI-SCOLA

GÖRÜNTÜ: CLAUDIO
RAGONA, **MÜZİK:**

ARMANDO TROVAJOLI

Ettore Scola filmlerinde bize alaylı alaylı parmak sallamayı seven bir yönetmendir. Hep bir ders vardır onun ahlaki mesellerinde. “La Nuit de Varennes”de bir fayton dolusu yolcunun tüm tarihi ve sınıf ilişkilerini tipikleştirebileceğini söylemişti bıyık altından gülererek. “Le Bal”de Avrupa’nın yakın tarihini danslarla özetleyebileceğini iddia etmişti. Bence en ciddi dersi olan “Una Giornata Particolare/Özel Bir Gün”de ise azınlık ve çoğunluk denen kavramların

göreceliğine dikkatimizi çekmiş, çoğunluğunun sananların bir anda -şu ya da bu nedenle- azınlık olabileceklerine dikkatimizi çekmişti. “Passion d'Amore”de, 19. yüzyılda geçen bir aşk ve tutku hikâyesinde güzellik denen kavramı tepetaklak edivermeyi deniyor. Melekler kadar güzel ve aynı derecede sıkıcı bir çift (Bernard Girardeau-Laura Antonelli) var; erkek asker, günün birinde uzak bir garnizona yollanıyor. Orada komutanının ince, duygulu, ama içine kapanık, Herzog’un “Nosferatu”undaki Kinski’yi andırarak derecede çirkin(leştirilmiş) kuzini Fosca’nın (Valeria D’Obici) pençesine düşüyor. Müthiş bir tutkuyla, seyirciye önce komik, sonra acıklı, daha sonra soylu gelen (ya da en azından Scola’nın gözettığı sıra bu) bir tutkuyla yapıyor genç adama Fosca. Genç adam da alığın teki gerçekten. Söylenmemesi, yapılmaması gereken ne varsa yapıyor, söylüyor karşısındaki kadına. Filmin sonunda bu tutkuyu kabul-lenip o da kadına âşık olu-

yor bir tür osmosis sonucunda; o ölünce de onun yankısı, tüketici tutkusu kendisine geçmiş olarak avurları çökmüş bir hortlak olup çıkıyor. Olup biteni dinleyen kambur bir cüce de “Aman ne saçma hikâye, eğer erkek çirkin, kız güzel olsaydı anlardım, ama buna kimse inanmaz” diyerek filmi bağlıyor. Scola’nın ağzından mı? Evet, bir anlamda öyle. Ama film bu cümleyle özetlenecek kadar basit değil. Scola, hadi biraz abartmaktan çekinmeyelim, neredeyse Foucault’cu bir bakışla ele alıyor Fosca’yı; çirkin’i toplumdışı bırakılmış, entegre edilmiş bir kategori olarak kavırıyor, insana benzedikleri ölçüde atlarını bile sevebilen bir insan topluluğunun çirkin’i dışlamadaki sessiz kararlılığını şaşkınlıkla izliyor. Filmde, “Una Giornata Particolare”cilerin seveceği türden bir dinginlik, bir gösterişten kaçınma var. Ahlakı dersine, çirkinlik, güzellik konusunda söylediklerine katılmasanız da, zekice yapılmış bir vampir filmi parodisi olarak sevedebilirsiniz bu

filmi. (Hatta belki mesajını da kaçırmamış olursunuz, çünkü Scola’nın tutkulu çirkin’i, basbayağı saldırgan, hiç de yumuşakbaşlı biri değil. Böylece Scola ona acımamızı da engelliyor, çirkinliğini hafifletecek son nedeni de ortadan kaldırıyor.) Seyircisini rahat ettirecek bir film değil “Passion d’Amore”, yönetmeni de öyle olmasını istemiş zaten. □

**VIVEMENT
DIMANCHE
(Yaşasın Pazar!)**

YÖNETMEN: FRANÇOIS
TRUFFAUT

OYUNCULAR: FANNY
ARDANT, JEAN LOUIS
TRINTIGNANT

GÖRÜNTÜ: NESTOR
ALMENDROS

MÜZİK: GEORGES
DELERUE

Anglo-Sakson eleştirmenlerden biri, Truffaut için -biraz da abartarak- *Yeni Dalga*’cı olarak işe



Yaşasın Pazar/François Truffaut

başlamıştı, bugünse *Melvyn le Roy* gibi filmler çekiyor demişti 70'li yıllarda. Melvyn le Roy, Hollywood profesyonellerinin en belli-başlılarından biriydi; hiçbir yerinde kusur bulunamayacak gıcır gıcır ticarî filmler çekerti, ama sanatçı kişiliği bu filmlere pek ender olarak yansırı. Truffaut, son yıllarında tam anlamıyla bir Melvyn le Roy olmadıysa da (içinde yetiştiği ticarî-artistik gelenek ve zaman dilimi böyle bir şeye izin vermezdi) üzücü bir kısır döngüye girdi, gitgide daha çok hazyardan harcamaya başladı, "Son Metro"da, "Komşudaki Kadın"da bu durum çok belirgindi. Pek hafif zarif, şiddetle sudan filmlerdi bunlar. Ne "Son Metro"-nun karı-koca-âşık üçlüsü bir "Jules ve Jim" in üçlüsünün ağırlığını, özgünlüğünü taşıyor, ne de "Komşudaki Kadın"ın oldukça eski moda evlilik ve banliyö kültürü koşutlukları örneğin bir "Yumuşak Ten"-deki soğukkanlı, dikkatli evlilik analiziyle boy ölçüşebiliyordu. Kültürel *moment*'in dışına düşmüş bir Yeni Dalgacı'ya da -üstelik Yeni Dalg'a'nın başlıca ba-

şarısı belli bir kültürel *moment*'e özgün bakışlar yöneltebilmekte- hoş ve boş biçimsel bilmece kurmaktan, eski ustalara, seviyen türle *hommage*'lar yapmaktan başka bir çıkar yıl kalmıyor anlaşılan. O halde gelsin Truffaut'nun eski gözağrısı *Hitchcock*! "La Mariée était en Noir-Siyah Gelinlik", "La Sirène du Mississippi- Evlenmekten Korkuyorum"- işte Truffaut'nun ilk gizsiz kapaksız Hitchcock denemeleri... Etkiyi sezmiştik sezmesine ama, o zamanlar -70'lerde- bu filmlerde anlatılanların çağdaş birer ilişkisi ki modeline tekabül ettiği ni ya da edebileceğini umuyorduk hâlâ. *Jeanne Moreau*'nın kocasının intikamını almak için işlediği bir dişi nefis cinayeti büyük bir zevkle seyretmiş, ancak filmin üzerinden epey geçince "ee, sonra?" diye sormuştuk kendi kendimize. (Yeni Dalg'a'ya olan inancımız henüz pek az sarsılmıştı anlaşılan.) Oysa bugün "Vivement Dimanche" a bakınca anlıyoruz ki, o filmlerde kara film dünyasının tanıdık stilizasyonundan, o dünyanın ilişkilerinin bir tür yoğunlaştırıl-

masından başka bir şey amaçlamayan bir sinemanın başlangıç noktalarıymış. Elbette, bu demek değildir ki, bu filmler zevkle seyredilen filmler değildi - tam tersine, Truffaut'nun Hitchcock *hommages* her zaman belli bir tadı garantilemiştir seyirciye. Belki de tanıdık bir dünyanın işleyişinden, bu işleyişin usta bir sinemacının elinde yağ gibi kayıp gidivermesinden duyulan taddır bu. Ama Truffaut'da bu tad kendi için ve kendi başına varolur. Başka bir noktaya göndermede bulunmaz (*Chabrol*'de olduğu gibi), yeni açılımlara imkân sağlamaz. "Vivement Dimanche", bir emlakçıyla sekreterinin aslında suçsuz olan emlakçının üzerine yıkılmaya çalışılan bir cinayeti kişisel becerileriyle çözmelerinin hikâyesi. Bu kadarı bile oldukça ayrıntılı bir özet sayılır. Çünkü, Truffaut'nun asıl derdi *Mike Hammer-Velda, Perry Mason-Della Street* gibi tanıdık dedektif-sekreter ilişkisi çizgisi üzerinde tatlı, keyifli (özellikle de polisiye edebiyatının tiryakileri için) çeşitlemeler yapmak. Tabii, nefis bir siyah-beyaz

"Vivement-Dimanche"; *Nestor Almendros*'un klasik gölge-ışık oyunları, pek nefis neon arabeskleri, *Fanny Ardant*'i bile güzel ve esrarengiz göstermeyi başaran bir şüphe dünyası sunuyor bize. Bu dünyaya Truffaut'nun esmerler ve sarışınlarla, kadın bacağı dikizlemekle, rahiplerle, *Fanny Ardant*'in kılıklarıyla ilgili küçük ve özel şakaları (ne kadar sığ bulursanız bulun, söyle bir gülümsemeden edemiyorsunuz), ayrıca filmin yoğunluğunu artıracak tekrarlar, rastlantılar, iki yerde birden bulunan gece kulüpleri gibi ayrıntılar zevkle ve dikkatle yerleştirilmiş. Ama yukarıda da söylediğim gibi, bu ikinci bir seyredişte başka biçimlerde yeniden kurulabilecek, malzemesini aşip yeni anlamlara yönelebilecek bir sinema değil. Truffaut'yu bu filmde, yapmadığı şeyler için suçlamayalım peki haydi, ama bir zamanlar yapabildiği şeyleri yapmadığı için suçlamak da Yeni-Dalgacı'ların en ümit verenlerinden birinin anısını tazelemenin başka bir yolu değil. **Not:** Son dönem Truffaut sinemasını her yönüyle de-

ğerlendirebilmek için de "Le Chambre Verte- Yeşil Oda'yı beklememiz gerekiyordur).

DER AMERIKANISCHE FREUND

(Amerikalı Arkadaş)

YONETMEN: WIM

WENDERS

OYNAYANLAR: DENNIS

HOPPER, BRUNO GANZ,

LISA KREUZER, GERARD

BLAIN, NICHOLAS RAY,

SAMUEL FULLER

GÖRÜNTÜ: ROBY

MÜLLER,

MÜZİK: JURGEN

KNIEPER

Günümüzde, Hitchcock'dan esinlenmenin Truffaut'nun yaptığı gibi uslu uslu olay örgüsünü izlemek değil, Hitchcock filmlerindeki ilişki modellerine kendi sinemasının izlekleri doğrultusunda modern anlamlar kazandırmak olduğunu bilen yaratıcı bir yönetmen arıyorsanız buyrun **Wim Wenders**'in "Amerikalı Arkadaş"ına! Wenders'i çoğumuz -ne yazık ki- sadece "Paris, Texas"tan tanıyoruz; orada Western'in, yol filmlerinin kalıpları içinde çağdaş insan ilişkilerine stilize bir bakış yöneltmişti. Yol ve yolculuk izleğini çağdaş ailenin çözülüşü meselesiyle bağdaştıran bu filmi, Sinema Günleri'nin bazı seyircilerinin yaptığı gibi, "peki adam neden karısıyla çocuğunu bırakıp gitti?", türünden şaşkınlıklara düşmeden seyretmek için, "Alice Kentlerde", "Zamanın Akışında", gibi birkaç ön-Wenders'i görmüş olmak gerekebilir. Oysa "Amerikalı Arkadaş", birçok Wenders izleğini içerse de- Wenders'in yol filmlerinin tersine, öncülleri çok ağır basmayan bir Wenders polisiyesi. Önce

bir-iki önemli ayrıntı; film, ünlü polisiye roman yazarı **Patricia Highsmith**'in "Ripley's Game" adlı kitabından özgürce uyarlanmış. (Highsmith'in ilk romanı "Strangers On a Train-Trendeki Yabancılar"da Hitchcock'un aynı adlı filmine kaynaklık etmişti.) Highsmith üzerine söylenecek çok şey var, ama onun Wenders'in ve gene aynı kuşaktan **Peter Handke** gibi yazarların çok etkilendiği bir yazar olduğunu söylemekle yetinelim burada. Çok sağlam, en ufak boşluğu bile olmayan bir anlatı dokusu kuruyor romanlarında Highsmith, ama bir yandan da roman kişilerine çağdaş kimliklerini, farklılıklarını ortaya koyabilecekleri, deyim yerindeyse kendilerini yorumlayabilecekleri nefes payları, nefes araları tanıyor. Wenders bu araları kollamış, bunlardan yararlanmış işte. Fransız taşrasında geçen olayı Almanya'ya taşımış: Hikâye özetle kendisine iyileşmez bir kan hastalığı teşhisi konduğu için "Amerikalı bir tanıdık (**Dennis Hopper**) aracılığıyla para karşılığı cinayet işlemeye ikna edilen Hamburglu çerçeveci Zimmermann'ın (**Bruno Ganz**) hikâyesi." Filmdeki Amerikalı arkadaş, Wenders'in bir yandan

"bilinçaltımızı yağmıyorlar" dediği, "bir yandan da romantik anlamlar yüklediği Amerikalılardan biri, bir "Çirkin Amerikalı" görünürde... Filmde Amerikalı Ripley'in Zimmermann'a yüklediği rolün niteliğini, ritüelist yan anlamlarını sevmiş ve dolayısıyla da öne çıkarmış Wenders. Zimmermann'ı cinayet oyununa sokan Ripley çağdaş, bir anlamda Amerikanlaşmış yaşam tarzının oyunsu, hafif gerçekdışı yanının farkında ve kendisi kanun dışı biçimde yaşıyor bu bilinci ("Paris, Texas"ın Travis'i de başka bir biçimde farkındaydı bu bilinci; Wenders Amerikalılara bu yüzden hayran zaten). Orta halli bir Alman zenaatkârı olan Zimmermann birçok Wenders kahramanı gibi kendini bir yapıntının, bir kiralık katilcilik oyununun ortasında buluyor birden. Hamburg-Paris arasında, İngilizce-Almanca-Fransızca dillerinin iletişim karmaşası içinde başka bir ülkede yalnız kalmanın, trenlerin, büyük kentlerin alacakaranlık vakitlerinin, anonim cinayetlerin, kısıcası kopuk ve tek başına, tıpkı o Amerikalı arkadaş gibi yaşamının gizlerini, güzelliğini ve şiirini öğreniyor. Film, her zaman olduğu gibi Wenders'in Ameri-

kan ikonografisiyle dolup taşıyor; sinemaya ilişkin türlü ufak tefek, Amerikan arabaları, polaroid makinelerine yüklenen şiirli anlamlar... Zaten Wenders'in sorunsalı öznel bir anlamıyla *Amerikalılık*; onun için *Amerikalılık*, yollarda olma haliyle simgelenen bir tür yabancılaşmanın, ama aynı zamanda da (çağdaş) yaşamlarımızın sandığımız kadar güvenilir ve gerçek olmadığını, ayaklarımızın türlü nedenlerle nicedir yere basmadığını dile getirmekte işe yarayan bir anahatar kavram. "Amerikalı Arkadaş"da bu bağlamda Amerikalı arkadaşların bozup kirlettiği masum, ama biraz da taşralı, hafifçe alık bir Avrupalılığın anlatımı; yankıları Wenders'in zihnindeki Avrupalılık-Amerikalılık çatışmasında daha açık seçik duyulabilecek olan bir allegori. Filmin şurasına burasına çeşitli rollerde Amerikalı yönetmenleri (**Nicholas Ray**, **Samuel Fuller**) serpiştirmesi de rastlantı değil Wenders'in. Öyle ya bu ve benzeri Amerikalı arkadaşları Wenders'e westernleriyle, polisiyeleriyle hep yukarıda özetlemeye çalıştığım Amerikalılığı esinleyip durdular, o da bu esinlerden kendi sinemasını süzüp çıkarmadı mı? □



Amerikalı Arkadaş/Wim Wenders

Film isimlerine dikkat edin!

ERMAN ŞENER

Adım başında bir video kulüp açılması, metropollerde kilometrekare başına 2 kulüp düşmesi (!) gayetle iyi oldu. Her kulüpte çalışan biri var... Bunların çoğu sinema konusunda uzman, tavsiye konusunda ise birer gerçek değer... Hem onları tanımakla şeref yap oluyoruz, hem de onların sayesinde sinema teknolojisine eklenen yeri, kavram, terim ve sözcükleri öğrenip, bilgi ufuklarımızı genişletiyoruz.

Örneğin bir kulübe girip, raflara şöyle bir bakıyorsunuz, hemen yanbaşımda bitip, size yardımcı oluyorlar:

"Nasıl bir şey istersiniz?"

Lafa bakın şimdi... Sanki kaset kiralamaya değil, hazır ceket almaya gelmişsiniz... Neyse, ben bu tür soruyla karşılaştığımda bazen şöyle diyorum:

"Az acıklı bir filminiz var mı?"

Geçenlerde, bir kulüpte yine aynı soruyla karşılaşıncı (sıcaklardan olacak...) dayanamayıp, patladım:

"Nasıl bir şey istiyorsunuz?"

"Feci bir şey istiyorum" dedim...

"Ama, çok feci... Öyle ki, izlerken dehşete düşmeliyim... İlk 10 dakika içinde, beni ter basmalı... Yarın saat geçmeden korkudan tır tır titremeye başlamalıyım... Film beni iyice konsantre etmeli ve filmi izlerken 'acaba, bunları ben de yapabilirim mi?' diye düşünmeliyim..."

Kızcağız korktu... "Bir dakika" deyip, kendini dışarı attı... Azıcık sonra yanında iki gençle döndü ve artık o değil, gençlerden biri benimle konuşmaya başladı. Ona da, üç aşağı-beş yukarı

aynı şeyleri söyledim.

"Buyurun, bunu izleyin" deyip, "E.T."yi verdi, iyi mi?

Durun, daha bilmedi: Kasedin sırtında şöyle yazıyor: "E.T.-Duygusal macera komedi..."

Geçenlerde, bizim arkadaşlardan biri, bir film almış. Komedi istemiş, bir film vermişler. Kasette aynen şöyle yazıyor: "Cinai komedi..."

Neyse, ben listelere bakıp, dergileri karıştırıp film seçtiğim için bu tür sürprizler, başıma az geliyor... Çünkü önce liste istiyor, sonra seçim yapıyorum. Ama geçenlerde bakın ne oldu: Tam 6 film seçtik, hiçbirisi yok... "O mu, o müşteride efendim... Bu mu, onu dün sildik beyefendi... Şu mu, 2 gün sonra gelecek efendim..." Sonunda sıkılıp, raflara gittim. Orada mevcuda bakarken "The Hotel New Hampshire"i görüp aldım. Çünkü o filmle ilgili iki set röportajı görmüştüm. Nastassja Kinski (nedense) ayı postuyla dolaşıyordu resimlerde, ama filmde bir ayı daha vardı. Bisiklete binen, masaya oturup yemek yiyen bir kocaoglan... O filmi görünce, "Belki eğlenceli bir şeydir" deyip aldım. Baktım, yanında bir film daha var. Hadi, o kasedi de aldım...

Şimdi diyeceksiniz ki, "Hiç içinde ayı var diye film alınır mı?" Bana sorarsanız, alınır. Çünkü insanın gönlü, arada bir de hiçbir şey düşünmeden gülüp eğlenmek, hoşça vakit geçirmek ister. Ayıp değildir...

Neyse, bu aldığım iki kasetten biri (hani mal bulmuş mağribi gibi aldığım ikinci kaset) şimdilik dursun, ama öteki (hani, "yahu oyalanırız, az biraz eğleniriz" diye düşündüğüm film) şenlikli çıktı, bir şenlikli çıktı ki sormayın...

"Seçmece" Tipler...

Bizde "Hafif Süvari Alayının Hucumu" ve "Tom Jones" gibi filmlerle tanınan Tony Richardson'un son filmi "The Hotel New Hampshire" teknik yapısı iyi, konusu ise evlere şenlik bir filmidir. Film, dost başından irak Win Berry ailesinin serencanını anlatmaktadır. Ailedeki iki normal tip (anne ile dede) kısa süre içinde ölüp, kendilerini kurtarırlar ve biz babayla 5 çocuğunu izlemeye başlarız. Çok gelişmiş bir



"The Hotel New Hampshire"



“Borgia sülalesini” andıran bu ailenin çocukları, yaş sırasına göre şunlardır:

1. Ailenin büyük oğlu, söylemesi ayıp, homoseksüeldir. Yetişkin erkek kardeşine “*Sen de benim gibi ol... Böyle olmak gayetle iyidir*” diye ağabey nasihatları vermektedir.

2. Ortun birkaç yaş küçüğü olan öteki çocuk, ağabeyinin nasihatlarını dinlemez. Çünkü kızkardeşine âşıktır. Bir biçimine getirip, öz ve öz kızkardeşiyle yatmayı düşünmektedir.

3. Kızkardeş (J.Foster) iki yaş büyük ağabeyinin aşkına karşılık vermez (!). Çünkü bir başkasına âşıktır. Ama o delikanlı, günün birinde buna tecavüz edince ve onunla yetinmeyip kızı arkadaşlarına da ikramda bulununca bundan etkilenir (filmdeki tek normal davranış, budur) ve... Lütfen sıkı durunuz; nedense, hep ayı postuyla dolaşan bir başka kızla ilişki kurar.

4. Ayı postuyla dolaşan kız (N.Kinski) anlaşılan böyle bir ilişki bekliyormuş. Öteki kızla yatınca, birden düzelir (düzeldiğini, ayı postunu çıkarıp, elbise giymesinden anlarız).

5. Kızkardeş, ayı postuyla dolaşan kızın gönlünü hoş ettikten sonra, filmin başından beri peşinde dolanan erkek kardeşini de memnun eder (söylemesi gerçekten ayıp, bu kez iki kardeş yatarlar). Öteki kız, buna pek üzülür ve yine bunalıma girer (tahmin ettiniz tabii, ayı postunu geçirir sırtına...).

6. Ailenin iki çocuğu daha vardır. Bunlardan kız olanı, cücedir. Buna çok canı sıkıldığı için, ünlü bir yazar olur (!). Sonra intihar eder. En küçükleri ise ailenin ölmüş köpeğini doldurmuş, biçimsiz yerlere koyarak herkesi korkutmaya başlamıştır.

7. İzniniz olursa, bir tavsiye: “*Bundan böyle, ayı var diye film seçmeyin...*”

Evrensel Bir Tip

Robert Benton, melodrama yatkın bir yönetmen... “Kramer, Kramer’a Karşı” adlı filmde zaman zaman melodramın tuzaklarına düşüyor, zor belâ çıkıp filmi sürdürüyordu. “Places in the Heart” adlı filmde ise öyle değil... Senaryonun karşısına diktiği tüm engelleri ustaca aşıyor. Bir filmi *film* yapan öğelerin hiçbirinde, hiçbir aşırılığa kaçmadan (daha önemlisi, bir tekini bile

eksik-gedik bırakmadan) kılıcı bol konudan, büyük bir ustalıklarla çıkıyor.

Bu arada, Benton’un tavrı da önemli... Bazı yönetmenler, halka en yakın sanat dalı olan sinemaya ısrarla *seçkinler sanatı* yapmaya çabalıyorlar. Benton dersiniz dramatik yapıyı kurarken *olabilirliğin* sınırlarını aşmıyor. Evrensel tipler, evrensel temalar seçiyor. Filmleri Amerika’da geçiyor gerçi, ama mekân bir ülke olarak değistirsene, temel yapıda pek fark olmaz... Örneğin

"Kramer"daki babaya *Türkiye'de, Fransa'da, İngiltere'de* rastlayabilirsiniz. "Yürekten Biri"ndeki anne de öyle, onun başına gelenler de, konunun gelişimi de... Filmin Amerika'da ve 1930'larda geçmesi, ekonomik bunalımın etkisiyle dramın biraz daha yoğun hale gelmesini sağlıyor, o kadar... Şunu demeye getiriyorum: Aynı konu, 1910'da veya 1940'ta da geçebilirdi ve esas, aynı kalırdı.

Benton, "Kramer"da olayı iyice derleyip, toplamıştı. Film çok çok 5 kişi çevresinde dolanıp duruyordu. Üstelik o filmde Benton iki yetenekli oyuncuyu bırakmış, minik **Ricky Schroder** üstüne oynamıştı. Bu filmde, kişileri biraz genişletmiş: Edna, Edna'nın kızkardeşi ve kocası (ve kocasının yasak aşkı... O kadın eşi... İki ailenin ilişkileri), Edna'nın 2 çocuğu, Moze, banka müdürü ve onun gözleri görmeyen kardeşi Will... Yönetmen bu tiplerin hepsini, ikiye-üçer planlık kısaca bölümlerle yaşar, nefes alır hale getiriyor, sonra hikâyeye sokuyor. Kurgudan, müziğe kadar birçok alanda ortak bir başarı da eklenince, ortaya başından sonuna kadar ilgiyle, beğeniyle izlenen bir film çıkıyor.

Tipik bir "ana filmi" olan "Yürekten Bir Yer" in en başarılı oyuncusu, **Sally Field**... Filmi izlerken Field'in sadece oyununa değil, *taktikine* de şapka çıkarıyorsunuz. Field, *Edna'yı* iyi çö-

zümlemiş. İyi çözümlediği için, yorumu da doğru olmuş... Hem yetenekli bir oyuncu, hem de gelişmiş bir profesyonel olan Sally Field nerede *ekonomik oyun* verecek, nerede "oyunsuz oyun" oynayacak, nerede (daha doğrusu fırsatını bulunca) neyi, nasıl ve ne kadar büyütecek iyi biliyor. Ama onun başırası, öteki iki iyi oyuncuyu unutturmamalı... Moze rolündeki **Danny Glover** ile Will rolündeki **John Malkowitch**'in de çorbada tuzu var.

Film İsimleri

Yıllarca sinemada uğraştık durduk ya, aynı şey videoda da başımıza geldi. Birçok kulüpte, istediğimiz bir filmi (o film, orada olsa bile) almanıza olanak yok. Örneğin siz "The Garden of Finzi Contini"yi arıyorsunuz. Kulüpte ise "Düşler Bahçesi" adlı bir film var. Yönetmen-oyuncu adı da olmadığı için, aradığınız filmi bulmanız olanaksız... Sadece ikisinde de "bahçe" lafı var dersiniz, insan o mantıkla *Fenerbahçe* marşını bile alabilir.

Ben, öyle bir film aldım... Daha doğrusu, "Hotel New Hampshire"i alırken, hemen onun yanında "Rope" adlı filmi görüp, hemen ona da sahiplendim. Aklım sıra ne mene bir şey olduğunu kestiremediğim "The Hotel New Hampshire" suya tirit çıkarsa, hemen bu filme geçeceğim. **Hitchcock** gibi bir

usta, **James Stewart** gibi zamanlama duygusu çok gelişmiş bir aktör, oh keke...

Şimdi, gülün... Çıka, çıka *daktilo hatası* çıktı karşıma... O kulüp, oyuncu adı yazma külfetine de katlanmadığı için "The Rape" adlı filmin The'sını atmış, (a) harfi, (o) olmuş ve gecenin bir efsesinde karşıma çıka çıka tık-nefes bir *Hollanda* filmi çıkmış.

Ben o filmi, bir başka münasebetle iki ay kadar önce görüp, yazmıştım. Efendim, bu film sözümona bir macera filmi... Az gelişmiş bir dedektif (adı Von Der Volle), kocasının gözü önünde tecavüz edilen bir kadının (hatırladınız tabii, o bölüm "Rashamon"dan...) şikâyeti üzerine olayın peşine düşüyor ve 4-5 gençten oluşan çeteyi yakalıyor. Film kötü, oyuncular rezalet, senaryo berbat, ama filmin bir özelliği var. Bu, **Sylvia Kristel**'in ilk filmi... Bunu Hollanda'da çevirdi, sonra Amerika'ya gitti, sonra "Emmanuelle" vs...

Belki merak edersiniz diye söyleyeyim. Filmin ilk 57 dakikasında Sylvia Kristel yok... Sonra bir görünüp, kayboluyor. 10-15 dakika sonra bir daha ortaya çıkıp, bir delikanlıyı denize götürüyor, sonra...

Ben, bundan *sonrasını* söylemesem de olur... Sylvia Kristel öteki filmlerinde nasılsa, bu ilk filminde de öyle: Gözüğü bölümlerin yarısında ayakta, yarısında yatakta! □



MOĞOLLARIN BİZDEN GİZLİ TUTULAN TARİHİ

ORHAN BARLAS

Benim elimin ulaşabildiği güvenilir kaynakta şöyle yazar: “*Ecdadı ve gençliği hakkında bütün bildiklerimiz, son-raki icraatının tesiri altında yazılmış şeylerdir*”. Gene bu kaynağa göre, “*Herhalde elli yaşına kadar ismini Moğolistan haricinde kimse bilmiyordu*”. Gerçi, Japonya yapımı televizyon dizisi **Cengiz Han**’da **Temuçin** elli yaşından sonra da “gösterilir”, ama bu bölümlerde bile Kağan, geriye dönüşlerle, iç konuşmalarla geçmiş günlerin ağırlığını yaşar. Yönetmen **Morizaki**’nin altı bölümlük yapıtında **Temuçin**’i daha çok bir “birey”, bir *insan* olarak ele aldığı öne sürülür... Oysa bu dizide “söylencelerin, masalların **Temuçin**’inin anlatıldığı söylene idi, daha doğru, daha gerçeğe uygun düşerdi. Elbette bir filmin, bir öykünün salt söylencelere, masallara dayanması bellibaşlı bir kusur sayılmaz. Giderek, bir Ortaçağ anlatısında, bir öge, yapıta katmerlenmiş büyüklükler katabilir. Japon **Cengiz Han**’ı bunu yapamamıştır... Neden?

Öncelikle filmin büyük bir bölümünü *dolduran* öykü ne güzeldir, ne etkileyici veya inandırıcıdır. Koca imparator, habire “babasının kim olabileceğinin” dramını aktarır, daha doğrusu aktaramaz da bunun havasını basar. Koca adam olur, “artık bu uzun masaldan kurtulduk” diye tam bir soluk alacakken bu kez büyük oğlu **Cuci**’nin “babası” sorun olur, gündemin baş sırasını alır. **Temuçin**’in kadınlarla ilişkisi soğuk, etkisiz ve yapaydır. Kardeşleri ile, en iyi arkadaşları ile (“anda” da içlerinde ilintilerinin bir yandan gözleri yaşarır, bir yandan “soğukluk” dayanılmaz hale gelir. Bunun böylece (bile bile) kotarıldığı düşünülebilir... İyi ama, bir masal, bir söylence sıcak değilse, coşkulu değilse, geriye kala kala ne kalacaktır?

Sonra bir “söylence”, incelikle, özenle, sözün kıyası “masal” gibi anlatılmalıdır. Üstelik, “ortaçağ”... üstelik “capon işi”... Az çok bir **Kurosawa** beklentisi içindedir... Başlangıçta (yahut arada bir) ufuktan bir-iki belirti görülüp kaçar. Ama, er ya da geç öne sürülenin sıradan bir Hollywood dükküntüsü olduğu sırtmaya başlar. Başoyuncu sıkı “rol keser”, **Gregory Peck**’in yeğeni gibi (babası kim acaba?) oynar ya da oynamaya çalışır da oynamamaz. Yüzlerce güdük Moğol beygiri “Japon gecesi mavisii” bir açıklıkta tozularak yürürler, arada bir de koşuşur-

lar. Kamera bunların ayaklarına çevrilir, “inatla” orda tutulur. Sonra yukarı kaydırılır, önde **Temuçin**, ardında (samurai mi, shogun mu, neyse onlara benzer) bahadırlar savaşmak ya da savaş hazırlığı yapmak niyeti ile dağlar, tepeler, bozkırlar aşarlar. Yaban Batısı filmleri müziği tam yerinde bastırır, hattâ **Sergio Leone** korusu bile imdadına yetişir. Bütün bunlarla -başka yerleri ile- **Cengiz Han** katkısı maddesi çok fazla, etken maddesi çok az (ya da gitgide azalan) bir yapıttır. Peki, o çok düşük ölçekli “etken madde” nedir, neler olabilir? Bunlardan birine az çok değindik: Babasının “kim” olduğunu bilemeyen (bunu pek merak eden) buncası ile yetinmeyip “oğlunun babası” konusunda da kuşkulara, kuruntulara, bunalımlara *belenmiş* bir *cihangirin* dramı. İyi; bunu geçelim.

İkinci “etken madde” epeyi “ideolojik”tir. **Mahmut T.Öngören**, **İlhan Selçuk** değindiler. Günümüzde **Cengiz Han** olayından “Türkçü” “Bozkurtçu” sonuçlar çıkarmaya çalışmak ilginçtir, bir yerde de “gülünçtür”. Şunu düşünmekten kendimi alamadığım için yazmam iyi olacak: Bana kalırsa Japon yönetmenin filmine bu ideolojik eğilim büyük oranda, düşünüp tasarlanarak, TRT eli ile eklenmiştir. Bence başarı, marifet onlarındır. Üstelik bunu düşünderecek bir olay da var: Dizin **Temuçin**’i seyirci gözde küçük düşüreceği varsayılan bazı bölümleri bile bile kesilmiş, kırılmıştır. Sözelimi (bana göre) **Camuka** ile, **Tuğrul Han**’la, kardeşi ile, **Çinli Kahin**’le ilgili bölümler “uygun amaçla” kuşa çevrilmiştir. Oysa, aşağıda geleceğim, **Cengiz Han**, gerçek hali ile de önemli, ilginç bir insan... *En büyük saadeti yendiği düşmanlarının atlarına binmek, karılarını öpmek olan*, varsın baba dostunu, “*Anda*”sını da desise ile, “sözünü yiyerek” öldürsün... Ama, sinekten yağ çıkarma azmi ile, onikinci, onüçüncü yüzyılda Moğolistan’da yaşamış bir hükümdardan “ırkçı” ürünler almaya kalkışırsanız sonunda bir açmazda tıkanır, kahrırsınız. Sonra şu da var: **Cengiz Han** Efsanesi yeteri kadar verimlidir. Okuduklarımızı göre “*Cengizname*”ler değişik, parıltılı, çarpıcı masallarla yüklüdür... Doğrusu anlamak kolay de-

ğil, Japon yönetmen, bir masal filmi yapmak için bunlardan yararlanma yerine acaba neden “gerçeği masala” dönüştürme hevesine kapılmıştır? Böylelikle TRT’nin çabası da ona “helal düşecek”tir. Sonra bu türden yapıtlar, son sayımda, gerçeklerden katkılar edinmekle, gerçeklere yaklaşmakla, en azından da seyircide gerçekleri öğrenme hevesi uyandırmakla anlam, değer kazanabilirler. Şöyle diyeceğim: **Cengiz Han**, **Kral Lear** ya da **Macbeth** değildir... Acı, katı, somut bir gerçektir. **Temuçin cihan tarihinde en büyük imparatorluğun müessisidir**. Ortaya sürdüğü, uyguladığı “savaş kuralları” günümüzde bile ilgi ile ele alınır, tartışılır. İç politikada, yönetimde çok değişik buluşları vardır. **Cengiz Yasaları** hâlâ incelenir. *Irkların göçlerine dayanmayan Fetih İmparatorlukları başbuğlarının ölümü ile hemen battığı halde onun ki yaşayabilmiştir*. Neden? İşte gerçek budur. Ama bir başka gerçek var, o bizim açımızdan daha da ilginçtir.

Dizinin son bölümünde **Cengiz Han**’ın Batı’daki savaşlarına şöyle bir değinilir. Oysa bizler için, Anadolu Türkleri (giderek Ortadoğu’da yaşayan Müslümanlar) için asıl gerçek bu dönemdir. *Otrar Kalesi* olayı ile başlayan, *Harzenşahlar*’la süren savaşları ve çok ünlü Moğol kıyımı, yıkımıdır... “*Bütün İslam âlemi için felaketle neticelenen... İslâm dünyasının başına gelen bu felaket.. o kadar çok kişi öldü ki, Buhara Kan Dervası içinde bir ada haline geldi*” denir. (Örnek çok, burada tarih anlatamayız). Bir Japon sanatçısı için Doğu söylenceleri ile yüklü bir **Cengiz Han** ilginç olabilir. Ama bir Türk için Moğol yıkımına, kıyımına değinmeyen bir çalışma yalnızca eksik kalmaz, hem de “aldatmaca” olur. En ünlü Moğol uzmanlarından biri, **W.Barthold**, **Cengiz** devletini salt sınıfsal, ekonomik nedenlerle yorumladığı için eleştirilmiştir... O devletten “ırkçı” yorumlar çıkarsa acaba ne derlerdi? Şöyle de söylenebilir: Belki TRT’deki “hareketçiler”, **Ramazan** ayında aralarındaki “selametçileri” incitmek için, **Otrar**’a ve sonuçlarına gelmemek inceliğini göstermişlerdir... Ya da bu yengidir, bir “**Ali Cengiz**” oyunudur.

Alpay Kabacalı’dan öğrendim. Moğolların **Gizli Tarihi**’nin bugünkü fiyatı onbin lira imiş. Japon dizisine bizim “kurtlar” ne verirler bilmem, bu “aldatıcı hali ile” ben on para vermem. □



MAZHAR-FUAT-ÖZKAN'dan en "içten" duygularla...

NEJAT ÇETİNOĞ

Gerçekten büyük iyi niyetlerle oturdum videobant okuyucusunun karşısına: orta kahve-bi kısa Marlboro ve Mazhar-Fuat-Özkan... bu başlangıcın ardından *ama* sözcüğünün geleceği ne kadar da belli... Bu çalışmayı gerçekleştiren Rüstem Batum, İzzet Öz dostlarım; uzunca süre danışmanlığını yapıp ayrıldığım ART ile gönül bağım var; yine de iyi niyetle *olmuyor, olamıyor*...

Önce bandın kabından başlayalım söze; bizim üçlü 1985 Eurovision birincileri değil, 1985 Eurovision (*Şarkı Yarışması*) Türkiye Birincisi'dir... bandı izledikten sonra görüyor, daha önce de anlatılanlardan biliyoruz ki, bu çalışma bir özel *SHOW çekimi* değil bir söyleşiler, monologlar ve kurgulanmış konserler, dış çekimler demetidir. Parça aralarında *Fuat Güner* hem damağa ayrı tat veren muzı, yani dinleyicinin kendine pay çıkaracağı, kendine göre tat alacağı, kendince takılacağı parçaların tanımını, açıklamasını yapıyor eliyle yüzünü gözünü kapatarak... Yine aralarda *Münir Özkul*, *Altan Erbulak*, *Müjdat Gezen* gibi tiyatrocı, yazar-çizerin dostlarımız, sunucu ve de spor karşılaşmaları *eski anlatıcısı Halit Kıvanç* arkadaşımız Mazhar-Fuat-Özkan'ı nasıl

da beğendiklerini anlatıyorlar; konserler sırasında görüşleri alınan -hattâ bu arada bir izleyiciye *Dolly Dotts'u* mu, yoksa Mazhar-Fuat-Özkan'ı mı dinlemeye geldiği sorularak bu konserlerden birinde bu *cici kızların* da olduğu ne yazık ki, vurgulanıyor- müzikseverleri izledikten sonra *gençlerin sevgilisi* topluluğumuzu orta yaşlı kuşağın da pek sevdiğini öğreniyoruz; gençler ise dinliyorlar, şarkılara katılıyor ve el çırpıyorlar: onlar sevdikleri topluluk için ne söyleyebilirler ki?..

Yapılmış bir çalışmanın kusurlarını ortaya dökme kolayına kaçmak değil yaptığım; işinin uzmanı olduğuna inandığım kişilerin daha iyisini yapmaları gerektiğini bildiğimden doğan bir kızgınlık... Ülkemizde konserler sırasında yapılan ses kayıtları daha sonra bant ya da plaklarda kullanılacak kadar sağlıklı olmuyor, bu gerçek çok iyi bilindiği halde bu tuzağa düşülmüş ve şarkılar konser kayıtlarından duyurucu olmayan bir biçimde sunulmuş; belgesel niteliği olan bir çalışma mı, yoksa bir kez dinlenip uzun süre dinlenmeye bırakılan bir *müzik programı* mı olsun baştan tam karar verilememiş; kolay, doğal, içten, sevecen, zaman zaman Mazhar-Fuat-Özkan'ın o *kendince* havalarından doğan

mesafesiz ve gerektiği kadar özenli olmayan bir TRT televizyon programı izliyoruz sanki; Müjdat Gezen'in yaptığı *espri* kaç kez *sevimli* gelir insana? Mazhar-Fuat-Özkan'ın "*Ya Mustafa!*" diye şarkı söyledikleri kişinin menajeri Mustafa Oguz olduğunu kaç izleyici bilir? Bunca genç müziksever, müzik adamı, seveni-sevmeyeni bunca dostu-düşmanı şarkıcı-topluluk varken tiyatrocı, sunucu arkadaşları zora koşmak niye? Parçaların adlarını, besteci ve söz yazarlarını altıyazı olarak vermek programın değerini artırmaz mıydı? Mazhar-Fuat-Özkan'ı Türkiye Birincisi yapan "*Âşık Oldum*"'u sunduktan sonra fazla söze ne gerek vardı?

Efendim, benim bu denli batırıp çıkardığıma bakmayın; çok daha kötüler, pek çok daha kötüler yapıldı ülkemizde bu tür müzik videobantlarının, ama onları yapanların *cahilliğine* vermek kolaydı; oysa, arkadaşlarımızdan daha iyisi çıkacaktır diye bekledik. Konserde, showda, gösteride, müzikalde pop müzik'te neyiz ki, müzikvideobantta ne olalım? Biz bize benzeriz ve dahi benzeriz. Nasıl olsa seyredecekler, nasıl olsa beğenecekler... Benimkisi *züğürt tesellisi*.... okumuş beklentisi. □

Video kulüplerindeki müzik kasetleri:



Cher
Bee Gees
Tony Bennett
Demis Roussos
Sylvie Vartan
Abba
Tina Turner
David Bowie
Diana Ross
Simon and Garfunkel
Shirley Bassey
Neil Diamond
Liza Minelli
Frank Sinatra
Yves Montand
Raquel Welch Show
Çeşitli Caz

TELEVİZYON REHBERİ

2 Temmuz Salı



SPORCUNUN HAYATI (This Sporting Life)

1963 İngiliz yapımı, 134 dakika

Yönetmen: Lindsay Anderson

Oyuncular: Richard Harris, Rachel Roberts, Alan Badel, William Hartnell, Colin Blakely, Vanda Godsell

Genç sporcu Frank Machin (R. Harris), maçta kırılan dişini çektirirken geçmişini anımsamakta. Kuzeydeki maden işçiliğinden ayrılarak Londra'ya gelmiş, dul bayan Margaret Hammond'ın (R. Roberts) pansiyoneri olmuştur. Katıldığı ragbi kulübünde hırslı ve fiziksel gücüyle kısa sürede yükselip ünlenmiş, büyük paralar kazanmaya başlamıştır. Ancak tutkun olduğu Margaret'ten bir türlü yüz bulamaz. Kocasını öldükten sonra iki çocuğunun sorumluluğunu yüklenen kadın, çevresinin dedikosundan çekinmektedir.

Frank, dışçıdan çıkıp kulüp yöneticilerinden Weaver'ın (A. Badel) evindeki partiye gider. Varlıklı bir adam olan Weaver, kişisel çıkarı için Frank'i paraca desteklemektedir. Bayan Weaver ise genç sporcunun erkekliğinden yararlanmaya çalışır. O gecenin olayları, kalın kafalı Frank'in gerçekleri biraz görmesini sağlar. Yöneticilerin elinde bir sünger gibi sıkılmakta olduğunu anlamıştır. Huysuzlaşır, bunalıma sürüklenir. İnsan sıcaklığı duyabileceği tek yer sevdiği kadının kollarıdır. Oysa olumsuz toplumsal koşullar ikisinin de yazgısını çizmektedir.

Not: Senaryo, David Storey'in özyaşamsal romanına dayanıyor. Storey, bir maden işçisinin öğrenim görmüş oğlu. 1950'lerin Londrası'nda ragbi oyunculuğunu denemiş ve oradaki gözlemleriyle yapıtını temellendirmiş. Fransızların Yeni Dalga akımıyla sinemaya getirdikleri biçimsel aşamalara karşın, İngilizlerin Özgür-Sinema hareketi içerik açısından önemliydi. O çevreden Lindsay Anderson ile Karel Reisz'in -yapımcı-birlikte hazırladıkları bu film genellikle başarılı. Belki tek kusuru iç sahnelerde tiyatral etkilerden tam sıyrılması.

Yetişkinler görmeli.

6 Temmuz Cumartesi SOMETHING BIG

1971 ABD yapımı, 108 dakika

Yönetmen: Andrew V. McLaglen

Oyuncular: Dean Martin, Brian Keith, Honor Blackman, Carol White, Ben Johnson, Albert Salmi

Emekli Amerikan süvari albayı Brian Keith, 1870'deki son muharebede eski düşmanı Dean Martin ile karşılaşır. John Ford geleneğinin yüzeysel izleyicisi McLaglen'in en başarısız filmlerinden.

6 Temmuz Cumartesi DEVLERİN AŞKI

1976 Türk yapımı

Yönetmen: Osman Seden

Oyuncular: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Savaş Başar, Elif Pektaş

Kadir İnanır, bir kalantörün bodyguard'lığını yapmaktadır. Bu ortamda Türkan ile karşılaşır. Onu daha lise öğrencisi bir kızken tanıyıp sevmiş, ama ekonomik koşullar nedeniyle ayrılmışlardır.

7 Temmuz Pazar PEEPER

1975 ABD yapımı, 87 dakika

Yönetmen: Peter Hyams

Oyuncular: Michael Caine, Natalie Wood, Kitty Winn

Los Angeles 1947. Bir adamın kayıp kızını arayan İngiliz özel polis hafiyesi Michael Caine'in başı belaya girer.

ZİYA METİN

Eleştirmen Leslie Halliwell'e göre, alaycılığı eğlendirmeyen, gizemliliği heyecanlandırmayan bir film.

7 Temmuz Pazar
Sinema Tarihinden



GENERAL ŞAFAKTA ÖLDÜ (The General Died at Dawn)

1936 ABD yapımı, 93 dakika

Yönetmen: Lewis Milestone

Oyuncular: Gary Cooper, Madeleine Carroll, Akim Tamiroff, Dudley Digges

Senaryo: Vlifford Odetts

Çocukluğumuzda Türk kopyasını izlediğimiz bu filmin en ünlü cümlesi aklımızdan çıkmadı. Gemideki yemek sırasındaki general Akim Tamiroff, sinice gülümseyerek Gary Cooper'a şöyle demişti: "Bu akşam siz balık yiyeceksiniz Mister, ama yarın akşam balıklar sizi yiyecek."

Stüdyo egzotizmiyle donatılmış, döneminin keyifli filmlerinden.

9 Temmuz Salı KREMLİN MEKTUBU (Kremlin Letter)

1969 ABD yapımı, 121 dakika

Yönetmen: John Huston

Oyuncular: Richard Bone (Ward), Bibi Andersson (Erika), Max Von Sydow (Kosnov) ve Orson Welles, Lila Kedrova, George Sanders, Raf Vallone

Bir ABD resmî görevlisinin yanlışlık sonucu imzaladığı belge ortalığı karıştırır. Buna göre Çin'deki nükleer silahların tahribi için Amerika, Sovyetler'e yardım edecektir. Durum anlaşılınca

belgeyi ele geçirmek için Amerikan ajanları Moskova'ya gönderilir. Sovyet haberalma örgütleri için içine girer. Bu arada ajanların özel yaşamları, kadın-erkek ilişkileri, sapıklıklar, cinayetler... sergilenir.

John Huston'ın formsuz döneminde kotardığı sıradan bir çalışma. Üstadın parodiye pek yatkın olduğu zaten söylenemez. Bir sürü oyuncu toplamış, üstelik kendisine de küçük bir rol ayırmış, hep birlikte eğlenmişler.

Yalnız yetişkinler izlemeli.

13 Temmuz Cumartesi



SO THIS IS PARIS

1954 ABD yapımı, 96 dakika

Yönetmen: Richard Quine

Oyuncular: Tony Curtis, Gloria de Haven, Gene Nelson, Corinne Calvet, Paul Gilbert, Mara Corday

II. Savaş bitiminde izinlerini Paris'te geçiren üç Amerikan denizci eri Joe (T.Curtis), Al (G.Nelson) ve Davey (Paul Gilbert) siyasete filan hiç bulaşmadan güzel Fransız hatunlarıyla günlerini gün ederler. Hollywood'un gözünde askerliğin en neşeli bölümü nendense hep denizcilerdir. Kelly-Donen ikilisinin ünlü filmi "On the Town"ı (Denizciler Geliyor) yaptırmadan taklit eden bu film koreografi müzik ve dansla ayakta duruyor. Ayrıca dönemin dünya güzeli Christian Martel ile Myrna Hansen'in varlıklarıyla da süslenmiş.

13 Temmuz Cumartesi

ADINI ANMAYACAĞIM

1970 Türk yapımı

Yönetmen: Orhan Elmas

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Cüneyt Arkın, Cihangir Gaffari, Fatma Karanfil, Sedef Ecer

Genç karısını bırakıp Kore Savaşı'na giden Cüneyt'in yanlışlıkla öldüğü haberi gelir. Oysa sağdır ve geriye dönünce karısına asılan bir adamla karşılaşır.

Yepyeni bir konu. Ben hiç işitmemiştim. Ya siz?

14 Temmuz Pazar



İNTİKAM YOLU (Hallelujah Trail)

1965 ABD yapımı, 167 dakika

Yönetmen: John Sturges

Oyuncular: Burt Lancaster, Lee Remick, Brian Keith, John Hutton, Donald Pleasence.

Vagon dolusu Amerikan viskisini ele geçirmek için Denver sınırında kızılde-tiler tuzak kurarlar. Yıl 1867. Sivil savaşın atmosferine yerleştirilmiş güldürümsü bir vestern. Türkiye'de kesilerek gösterime girdi. En olumlu yanı Robert Surtees'in Tenchnicolor görüntüleri.

14 Temmuz Pazar

(Sinema Tarihinden)



TOPRAK ANA (The Good Earth)

1937 ABD yapımı, 138 dakika

Yönetmen: Sidney Franklin

Oyuncular: Paul Muni, Louise Rainer, Walter Connaly, Tilly Losch, Charles Grepewin

Kıta Çin'inin iç savaş günlerinde Kuzey'deki Anhwei eyaletinden iki yoksul köylü Wang Lung ile karısı O-Lan, canlarını dişlerine takarak topraktan ürün yaratmaya çabalarlar. Açlığa, doğasal yıkımlara göğüs gererek. Sonunda zenginleşen Wang, mutluluğunu yitirecektir.

Pearl S.Buck'ın en iyi romanı MGM yapımcısı Irwing Thalberg'in büyük harcamalarıyla hazırlanıp, geniş kitleleri büyülemişti. Özellikle sonlardaki çekirge saldırısı dillerden düşmedi. Beyazperdenin az gördüğü iki olağanüs-

tü oyuncuyu, Rainer ile Muni'yi ve Karl Freund'ün görüntülerini izlemek bile yeter. Kaçırmayın.

16 Temmuz Salı



ÇILGINLARIN GÜNAHI (Hud)

1963 ABD yapımı, 111 dakika

Yönetmen: Martin Ritt

Oyuncular: Paul Newman (Hud), Patricia Neal (Alma), Brandon de Wilde (Lon), Melvyn Douglas (Homer).

Öykü çağcıl bir Texas çiftliğinde geçmesine karşın, elbette "Dallas" sululuğundan uzak bir film. Nedeni de açık. Psiko-sosyal verileri sağlam bir teknikle değerlendiren senaryosu, yönetmen Ritt ile kameracı James Wong Howe'un insanoglunun içini röntgen gibi gören yaklaşımları. Baba Homer Bannon ile oğul Hud arasındaki çatışma olanca yalnızlığı ile bir karakter incelemesine dönüşürken, torun Lon ile Alma kadının iki arada bir derede kalmışlıkları da soğukkanlı bir dokunaklılıkla yansıtılmış. Patricia Neal ile Melvyn Douglas'ın Oscarlı oyunlarına dikkat.

20 Temmuz Cumartesi

İNKALARIN SIRRI

(The Secret of The Incas)

1954 ABD yapımı, 101 dakika

Yönetmen: Jerry Hopper

Oyuncular: Charlton Heston, Robert Young, Yma Sumac, Thomas Mitchell, Nicole Maurey.

Perulu bir kızılderili kadın, doğaüstü sesile 1950'lerde dünyayı şaşırtmıştı: Yma Sumac. Kontraltodan koloratur sopranoya kadar bütün sesleri çıkara-bildiği için "boğazında kuş olduğu" söylencesi yayılmıştı. Hollywood onun plaklara yerleşen ününü renkli bir filmde pazarladı. Sumac'ın kendi ülkesinin sarp dağlarında yapılan çekimler bir İnkaz hazinesini arayan Amerikalı serü-

vencileri anlatıyor. Görülmesi bile, işi-tilmesi yararlı bir film.

20 Temmuz Cumartesi

SUÇLU

1979 Türk filmi

Yönetmen: Mehmet Dinler

Oyuncular: Tarık Akan, Bahar Erdeniz

21 Temmuz Pazar

STAND UP AND BE COUNTED

1971 ABD yapımı, 99 dakika

Yönetmen: Jackie Cooper

Oyuncular: Jacqueline Bisset, Stella Stevens, Steve Laurence, Gary Lockwood, Loretta Switt

Uluslararası gazetecilik yapan bir bayanın eksen kişiliğinde, kadın özgürlüğü sorunlarına değinen eli-yüzü düzgün bir filmmiş. Bir zamanların ünlü çocuk yıldızı J.Cooper'ı yönetmen olarak izleyeceğiz.

21 Temmuz Pazar

(Sinema Tarihinden)

LLOYD'S OF LONDON

1936 ABD yapımı, 115 dakika

Yönetmen: Henry King

Oyuncular: Tyrone Power, Madeleine Carroll, George Sanders, Freddie Bartholomew, C.Aubrey Smith
Görüntü: Bert Glennon

23 Temmuz Salı

SVENGALİ

1983 İngiliz yapımı, 100 dakika

Yönetmen: Anthony Harvey

Oyuncu: Peter O'Neal

George du Maurier'in Victoria çağını konulayan romanı "Trilby" en az altı kez sinemaya aktarılmış. Üçü sessiz sinema çağında. Sesli dönemdeki üç versiyonun da adları "Svengali." 1931, 1954 ve 1983'te.

Ondokuzuncu yüzyıl Paris'in şeytansı sihirbaz Svengali'nin, ipnotizma yönemiyle, sıradan bir kıızı büyük bir opera şarkıcısına dönüştürmesini anlatan fantastik bir melodram.

27 Temmuz Cumartesi

MASKENİN ARKASINDA (Mask of the Avenger)

1951 ABD yapımı, 83 dakika

Yönetmen: Phil Karlson

Oyuncular: John Derek, Anthony Quinn, Jody Lawrence, Arnold Moss.

Avusturya-İtalya savaşı sırasında, Renato Dimorna adlı (J.Derek) gözüppek bir genç, öldürülen kont babasının öcünü almak için, kötü bir valiyle (A.Quinn) savaşıma girer.

27 Temmuz Cumartesi

NE OLACAK ŞİMDİ

1979 Türk filmi

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Oyuncular: Levent Kırca, Nevra Serezli, Adile Naşit, Şener Şen, Neriman Köksal.

Bir boşanma davasında tarafların savunmalarını üstlenen bir kadın avukatla, bir erkek avukatın çekişmeleri.

28 Temmuz Pazar



ÖLÜME KOŞANLAR

(The Big Red One)

1980 ABD yapımı, 111 dakika

Yönetmen: Samuel Fuller

Oyuncular: Lee Marvin, Mark Hamill, Robert Carradine, Stephane Audran

Orduda "Büyük Kırmızı Bir" adıyla anılan piyade bölüğünün, II. Savaş sırasında cepheden cepheye koşarak yaşadıkları acı sertüven. I. Savaşa da katılmış olan çavuş Possum (L.Marvin), ölüm duygusunu içine sindire sindire, nerdeyse silahlı bir filozof durumuna gelir.

Yetmişlik yönetmen Fuller, kendi askerlik gözlemlerinden yola çıkarak sağlam bir film oluşturmuş. Piyasa koşullarını bir yana iterek, içtenlikle savaş olgusunu irdelemeye çalışıyor.

28 Temmuz Pazar

Sinema Tarihinden

ÇIKMAZ SOKAK

(The Dead End)

1937 ABD yapımı, 92 dakika

Yönetmen: William Wyler

Oyuncular: Joel McCrea, Sylvia Sydney, Humphrey Bogart, Wendy Barrie, Claire Trevor, Marjorie Main, Billy Halop, Leo Gorcey, Bobby Jordan.

1930'larm Amerikan ekonomik bunalımından esinlenen Sidney Kingsley'in sıcak ıcağına yazdığı en ünlü oyunu "Çıkamaz Sokak", hemen o yıl (1935) sahnelendi. New York kentinin en kıyırlarında birer suçlu adayı olarak

aylak dolayan gençlerin yoksulluk ortamı, yer yer kara güldürüye ulaşan ince bir gerçekçilikle anlatılıyordu. Yönetmen Wyler, Lillian Hellman'ın senaryosuyla oyunu filmleyerek yeteneğini bir kez daha kanıtladı. Greg Toland'ın ölümsüz kamerası önünde bütün oyuncular döktürüyorlar. Ama izleyicinin en büyük sevgisini kazanan, altı kişilik "Dead End Kids" (Çıkamaz Sokak Yumurtacıları) topluluğu. Billy Halop'ın elebaşılık ettiği bu çocuklar, daha sonra bir dizi tecimsel film de çevirmişlerdi. Kaçınılmaması gereken bir gösterim.

30 Temmuz Salı

MINİVER HİKÂYESİ

(The Miniver Story)

1950 ABD yapımı, 104 dakika

Yönetmen: H.C.Potter

Oyuncular: Greer Garson, Walter Pidgeon, C.O'Donnel, John Hodiak.

Büyük gelir sağlayan "Mrs Miniver" filminin tersyüz edilmiş. Sıkılınmadan izlenir.

3 Ağustos Cumartesi

BİTMİYEN YARIŞ (The Games)

1970 İngiliz yapımı, 97 dakika

Yönetmen: Michael Winner

Oyuncular: Stanley Baker, Michael Crawford, Ryan 'O'Neill, Charles Aznavour, Jeremy Kemp

Olaylar 1960 Roma Olimpiyatları'na hazırlanan değişik uluslardan dört atletin üzerinde odaklanıyor. Charles Aznavour'un oynadığı yaşlı koşucu, o yıllarda ülkesiyle ters düşen "Çek Lokomotif" Emil Zatopek'i temsil etmekte. Belgesel çekimlerin iyi becerildiği, hızlı tempolu bir üstün yapım.

3 Ağustos Cumartesi

KAPLAN PENÇESİ

1976 Türk filmi

Yönetmen: Mehmet Aslan

Oyuncular: Fikret Hakan, Sevdâ Karaca, Hikmet Taşdemir, İ.Hakkı Şen.

Narkotik madde kaçakçılarının serüvenleri. Sinema niyetiyle göreceksiniz, hemen vazgeçin.

4 Ağustos Pazar

KİLİMANJARO KATİLLERİ (Killers of Kilimanjaro)

1959 ABD yapımı, 91 dakika

Yönetmen: Richard Thorpe

Oyuncular: Robert Taylor, Anne Aubrey, Gregoire Aslan, Anthony Newley

Afrika'nın derinliklerine düşenecek demiryolu yapımında görevli genç bir

mühendis, kayıp babasını ve nişanlısını arayan bir genç kıza yardım eder.

Vahşi hayvanlarla donatılmış eski moda bir safari öyküsü.

4 Ağustos Pazar
Sinema Tarihinden



GÜLMİYEN KADIN (Ninotchka)

1939 ABD yapımı, 110 dakika

Yönetmen: Ernst Lubitsch

Oyuncular: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Sig Rumann, Alexander Granach, Felix Bressart, Ina Claire, Bela Lugosi.

Romanofların mücevherlerini satmak üzere Sovyetler Paris'e üç gizli ajan gönderirler. Kurulan bir tuzağa düşen üç kafadar, kendilerini kentin kapitalist eğlencelerine kaptırırlar. Onları denetlemek için bu kez ciddi tavırlı bayan komiser Ninotchka gönderilirse de, o da aşk uğruna aynı akıbete uğrar. Bunun sonucunda yurttaşlıktan çıkarılırlar. İstanbul'a gönderilen üç kafadar bir lokanta açmışlardır. Ninotchka o lokantada Paris'teki sevgilisi Leon'a kavuşur.

Macar yazarı Melchior Lengyel'in tiyatro oyunu anti-Sovyet bir ironi. Alman göçmeni Amerikan yönetmeni Lubitsch, gülmece yetkisini kullanarak bu malzemeden iyi yararlanıyor. Vaktiyle "Garbo Gülüyor" sloganıyla pazarlanan bu film büyük gelir getirmişti.

8 Ağustos Salı
AGE OF CONSENT
1969 Avustralya yapımı,
103 dakika

Yönetmen: Michael Powell

Oyuncular: James Mason, Helen Mirren, Jack McGovran.

Ressamın biri, acuze bir kadının torununu baştan çıkararak Güney Pasifik'teki Mercan Adası'nda hisse sahibi olur...

10 Ağustos Salı
PARİS'TE BAHA
(April in Paris)
1952 ABD yapımı, 100 dakika

Yönetmen: David Butler

Oyuncular: Doris Day, Ray Bolger, Claude Dauphin, Eve Miller.

Sıradan bir koro kıızı, yanlışlıkla Paris'teki Amerikan Sanat Şenliği'ne çağırılır. Ama fırsattan yararlanarak yeteneğiyle herkesi büyüler.

Ancak Doris Day tiryakilerini doyurabilecek yoksulca bir müzikal.

10 Ağustos Cumartesi
MURAT İLE NAZLI
1972 Türk filmi

Yönetmen: Memduh Ün

Oyuncular: Fatma Girik, Cüneyt Arkın, Aytaç Arman, Yeşim Tan, Deniz Erkanat, Aynur Aydan.

11 Ağustos Pazar
SEBASTIAN
1968 İngiliz yapımı, 100 dakika

Yönetmen: David Greene

Oyuncular: Dirk Bogart, John Gielgud, Lili Palmer, Susannah York.

Bir Oxford profesörünün karıştığı casusluk masalı. Türkiye'de gösterime girmede. Dış kaynaklara göre alaycı bir film, fakat güçlü değil.

11 Ağustos Pazar
NOTR DAM'IN KAMBURU
(Hunchback of Notre-Dame)
1939 ABD yapımı, 117 dakika

Yönetmen: William Dieterle

Oyuncular: Charles Laughton, Maureen O'Hara, Edmond O'Brien, Thomas Titchell, Harry Davenport, Walter Hampden, George Zucco.
Yapımcı: Pandro S. Berman

Baba Victor Hugo'nun Sefiller'i ile bu romanı sık sık sinemaya aktarılır. Giderek TV dizisi bile oldu. Ne var ki, hiçbirisi Dieterle'nin bu filminin düzeyine ulaşamadı. Senaryo, çevre düzenlemesi, görüntüler ve özellikle oyuncular açısından olağanüstü bir denge örneği. Charles Laughton'un Quasimodo'su ile M.O'Hara'nın Esmeralda'sı akıldan çıkamaz. Mutlaka izlemeli.

13 Ağustos Salı
İNSAFSIZ ŞEHİR
(Town Without Pity)
1961 ABD yapımı, 103 dakika

Yönetmen: Gottfried Reinhardt

Oyuncular: Kirk Douglas (Bnb. Steve Garret), E.G. Marshall (Bnb. Pakenham), Christine Kaufmann (Karin Steinhoff), Robert Blake (Jim), Barbara Rutting (Inge).

1960 Almanyası'nın küçük Neusdat kentinde Amerikalı dört sarhoş er, sevgiliyle ormanda dolaşan çıplak bir Alman kızma saldırırlar. Karin, kentin belediye başkanının reşit olmamış kızıdır. Olay büyük tepki yaratır. Askeri mahkemeye verilen erlerin savunmasını olgun ve usta bir avukat, Binbaşı Garret üstlenir.

Yönetmen G. Reinhardt, babası Max Reinhardt'ın tiyatrodan ulaştığı noktaya sinemada varamadı. Gene de en iyi filmlerinden biri. Psiko-sosyal doku içinde insan zaafalarını sergilemeye çalışıyor.

17 Ağustos Cumartesi
KUMAR VE ÖLÜM
(Five Card Stud)
1968 ABD yapımı, 103 dakika

Yönetmen: Henry Hathaway

Oyuncular: Dean Martin, Robert Mitchum, Inger Stevens, Roddy McDowall, Katherine Justice.
Müzik: Maurice Jarre

Geçenlerde ölen Hathaway'ın orta karar ürünlerinden. Günümüz büyük kentlerine yakışacak özgün bir suspense öyküsünü western kalıplarına oturtmaya çalışmış. Kumar partisinde bile yapan bir adam kumarbazlarca asılır. Sonra bir yabancı rahip (R. Mitchum) kasabaya gelir. Derken kumarbazlar birer birer öldürülür. Partiye katılmış olan Dean Martin, can korkusuyla katili aramaya başlar.

17 Ağustos Cumartesi
GELİNLİK KIZLAR
1972 Türk filmi

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Oyuncular: Zeynep Değirmencioglu, Sadri Alışık, Meral Taygun, Yeşim Tan.

18 Ağustos Pazar
KATİLLER
(The Killers)
1964 ABD yapımı, 95 dakika

Yönetmen: Don Siegel

Oyuncular: Lee Marvin (Charlie), Angie Dickinson (Sheila), John Cassavetes (Johnny), Ronald Reagan (Browning)

Ernest Hemingway'in kısacık öyküsü, uzatılıp yayılarak iki kez senaryo-

laştırıldı. Siyah-beyaz çekilen 1946 yapımı ilkini TV'de gördük. Robert Siodmak yönetiminde, iki kiralık katilin davranışları gerçekçi bir zemine oturtulmuştu. Bu ikincisi aslında doğrudan televizyon için çevrilmiş, fakat şiddet dozunun fazla kaçtığı görülünce vazgeçilip, sinema salonlarına aktarılmış: Kuşkusuz sarsıcı kurgusu ve Marvin-Cassavetes ikilisinin okkahlı oyunlarıyla nefes nefese izleniyor. Ama *Hemingway ruhu*'ndan eser yok. Günümüz için sansasyonel yanı, filmin "kötü adam"ında Ronald Reagan'ın görünmesi. Genç kuşaklar onun başkanlığını yaşayarak öğreniyorlar. Sinemadaki rolünü sürdürüp, sürdürmediğini de şimdi görüp karar versinler.

18 Ağustos Pazar

EVE DÖNÜŞ

(Long Voyage Home)

1940 ABD yapımı, 104 dakika

Yönetmen: John Ford

Oyuncular: John Wayne, Thomas Mitchell, Ian Hunter, Wand Bond, Barry Fitzgerald, Mildred Natwick
Senaryo: Dudley Nichols
Görüntü: Gregg Toland

Eugene O'Neill'in tek perdelik ilk gençlik oyunlarından dört tanesini kapsayan başarılı bir senaryo. Konular kendisinin denizcilik anılarına dayalı. Gemicilerin düşleri, umutları, dayanışmaları, sarhoşlukları, kaçakçılıkları, basit felsefeleri, tatlı tatlı anlatılıyor. Her John Ford filmi görülebilir.

20 Ağustos Salı



KADER DEĞİŞMEZ

(Arrangement)

1969 ABD yapımı, 127 dakika

Yönetmen: Elia Kazan

Oyuncular: Kirk Douglas (Eddie Anderson), Faye Dunaway (Gwen), Deborah Kerr (Florence) Richard Boone (Baba Anderson), Hume Cronyn (Doktor)

Elia Kazan'ın ailesinden Amerika'ya ilk göçen amcası Stavro Topuzoğlu. 19. yüzyıl biterken yeni dünyaya ayağını basan Stavro, orada halı ticareti yaparak mal-mülk edinir, evlenir. Evange-

los adını verdiği oğlu da zamanla Eddie Anderson olur. Bu filmin, kırkım aşmış işadamı Eddie'nin, değer yargıları kişisel çıkar üzerine kurulmuş bir toplumda mutsuzluğunu anlatmaktadır. Her türlü olanağa sahip varlıklı Eddie, çevresindeki cehennemini ayırımına vardığı gün, toplumla ilişkisini koparır. Geçmişini, Anadolu'dan gelen köklerini aramaya başlar.

24 Ağustos Cumartesi

ABC CİNAYETLERİ

(Alphabet Murders)

1965 İngiliz yapımı, 90 dakika

Yönetmen: Frank Tashlin

Oyuncular: Tony Randall, Robert Morley, Anita Ekberg, Maurice Dehham.

Polisiye güzeli Agatha Christie teyzenin sayısız becerilerinden biri. Ünlü hafiyesi Hercule Poirot, cinayetleri alfabe bitmeden çözümlemeyi başarıyor.

24 Ağustos Cumartesi

SANA DÖNMEYECEĞİM

1969 Türk filmi

Yönetmen: Mehmet Dinler

Oyuncular: Türkan Şoray, Murat Soydan, Aliye Rona.

25 Ağustos Pazar

SEVMEK ZAMANI

ÖLMEK ZAMANI

(A Time to Love and a Time to Die)

1958 ABD yapımı, 132 dakika

Yönetmen: Douglas Sirk

Oyuncular: John Gavin, Lisolette Pulver, Keenan Wynn, Jack Mahoney.

Roman: Erich Maria Remarque.

1944'te Rusya topraklarında savaşan Alman birliklerinden Ernst (J.Gavin), on beş günlük iznini yurdunda geçirecektir. Oysa yaşadığı kent bombardımanlarla yıkılmış, ailesi yok olmuştur. Ernst, eski öğretmeninin kızıyla karşılaşınca aralarında hızlı bir sevgi bağı kurulur. Ne ki izni biten genç asker, ateş hattına dönmek zorundadır.

İyi bir teknikçi olan D.Sirk'in acı acı anlatımıyla yürüten, ama umulanı vermeyen bir film. Meraklılar filmde Remarque'yı da görecekler.

25 Ağustos Pazar

ŞÜPHE

(Suspicion)

1941 ABD yapımı, 99 dakika

Yönetmen: Alfred Hitchcock

Oyuncular: Joan Fontaine, Cary Grant, Nigel Bruce, Cedric Hardwicke

Müzik: Franz Waxman

Sessiz ve utangaç bir İngiliz kızı, ya-kışıklı, sevimli bir bayla evlenir. Ama hemen ardından kocasının katli olduğundan şüphelenerek ölüm korkusuna kapılır.

Joan Fontaine'e Akademi Ödülü (Oscar) kazandıran nefis bir oyunculuk gösterisi. Ve elbette Hitchcock gagları.



27 Ağustos Salı

BUDDY BUDDY

1981 ABD yapımı, 96 dakika

Yönetmen: Billy Wilder

Oyuncular: Jack Lemmon, Walter Matthau, Klaus Kinsky, Paula Prentiss

31 Ağustos Cumartesi

MONTE WALHS

1970 ABD yapımı, 108 dakika

Yönetmen: William A. Fraker

Oyuncular: Lee Marvin, Jeanne Moreau, Jack Palance, Jim Davis.

Kameracılıktan yönetmenliğe geçen Fraker'ın ilk çalışması şaşırtıcı olgunlukta. Endüstri toplumunun gelişmesiyle tarihe karışan kovboyluk mesleğinden söz ediyor. Eski, mert, güçlü, yalnız ve filozof kovboyar artık yaşanan atlarıyla başbaşa kalmışlardır. Gülmeye ve hüznle dengelenmiş nitelikli bir film.

31 Ağustos Cumartesi

KIZINI DÖVMİYEN

DİZİNİ DÖVER

1977 Türk filmi

Yönetmen: Temel Gürsu

Oyuncular: Müjde Ar, Mahmut Cevher, Sevda Aktopra, Müşfik Kenter, Nedret Güvenç, Muhip Arıman, Ferhan Şensoy.

Siz her atasözüne aldırmayın. Kız çocuğunu dövmek çağdaş eğitime aykırıdır. Ayıptır.

merhaba 7.SANAT

Yoksulluk, Özlem, Silah, Güç ve Öç...

ÇETİN A.ÖZKIRIM

*Kanun namına
öldürüldük diye
Hor görmeyin bizleri,
kardeş bilin
Dünyada herkes akıllı
olmaz ya,
Biz de böyle olmuşuz
neyleyelim.
François Villon*

Vatan gazetesinin birinci sayfasında resmim yayınlandığında, sekiz-dokuz yaşlarında olmalıyım. Rahmetli Hilmi Şahenk o yıllarda Vatan gazetesinde çalışıyor ve bizim mahallede oturuyor. Sarıgül'de, özenli giyimi ve elinden eksik olmayan "Lecia'sı" ile Hilmi ağabey, hepimizin gözünde ayrıcalı bir kişi. Otuzlu yılların sonlarında bile Sarıgül, ünlü Fatih yangınının etkisinden henüz kurtulmuş değildi. Yenibahçe bostanları, ortasından şarıldayan dereciğiyle kırsallığını sürdürürken, Şaban Ağa'nın cevizliği, kentin ortasında, bir koru gibiydi. Yapılar bodurdu. Beton yığınları henüz göklere yükselmemişti. Ve de sokaklar, bir iki Arnavut kaldırımlı yol bir kenara bırakılırsa, çamur içindeydi. Vıcık vıcık... Günlerden bir gün, Hilmi ağabey, biz Zülali Çeşme Sokakı'nın çocuklarını toplamış, taşıtların bile zaman zaman saplanıp kaldığı bu bataklıkta ortasında, bir fotoğrafımızı çekerek, gazetesinde yayınlamıştı. Böylelikle hem çocuk sağlığı konusunda ilgilileri uyarmaya çalışıyor, hem de çamur deryasının hemen kıyıcığındaki evinin de yola kavuşmasını sağlamaya çalışıyordu.

Nedir, ne ilgililer ilgilendi, ne de yol yapıldı mahallemize. Yalnız bizim gazetenin birinci sayfasında yayınlanan resmimiz, Sarıgüzelilerin büyük ilgisini topladı. Günler boyu yaşlılar, orta



Humphrey Bogart

yaşlılar, gençler ve özellikle çocuklar vıcık vıcık resmimize bakıp, bizimle dalga geçtiler. Saylav'ın gelini, Paşa'lara gelen *hususî taksi* ve biz küçüklerin bilinen incir-marul hırsızlığı gibi değişik konular ikincil duruma düştü. Giderek, muhtarın ekmek karnesi karaborsası yaptığı söylentileri bile unutulur gibi oldu.

İşte o günlerde, Şehzadebaşı sinemalarından birinde, uzun yıllar unutmadığım bir film izledim. Türkçe adı, ya "Arka Sokak", ya da "Çıkamaz Sokak"tı. Kimbilir belki de "Kenar Mahalle". Şimdi ismini çıkaramıyorum, ama başrollerini Sylvia Sidney, Joel McCrea, Claire Trevor, Alan Jenkins, Billy Halop, Huntz Hall, Leo Gorcey ve herkesten ayrıcalı bir oyuncu, Humphrey Bogart'ın bölüştüklerinden kuşku yok. Bir de Marjorie Main. Evet, bir de Marjorie Main! Yorgun görünümülü yüzü, eski giysileri, beline bağ-

ladığı önlüğü ile anacığımı anımsatan, yaşamın ağırlığı altında ezilip kalmamak için çabalayan orta yaşlı bir anneydi Marjorie Main. Birkaç yıl sonra "Stella Dallas" da yeniden bulup, benimsyeceğim Marjorie Main, bana sinemayı sevdiren Jane Darvell, Sara Alcott, Flora Robson, Judith Anderson, Gale Sondergard gibi sayılı kadın sanatçılardan biri, belki de birincisidir. Anılarına selâm olsun.

"Çıkamaz Sokak", hadi "Dead End" e bu adı verelim, o yaşında bile beni allak bullak etmişti. Henüz ilkökula giden Sarıgüzelî bir çocuğu böylesine etkileyip, belleğine yerleşip kalacak ne vardı "Çıkamaz Sokak"ta? Bu soruyu yanıtlamak zor. Anımsayabildiğimce, "Çıkamaz Sokak" ile bizim Sarıgüzel, benim gözümde birden özdeşleşivermişlerdi. Oysa New York'un bu kenar mahallesi görüntü olarak, bizim yaşadığımız çevreden son derece ayrıcalıydı. Üs-

telik kişileri de... Frances'leri, Hunk'ları, Dippy'leri, Angel'leri, Spit'leri, Drina'ları, Dave'leri ve Bebek Yüzlü Martin'leri bizden, bizim mahalleden birileriymişçesine benimseyip, onların yaşamı biçimlerini, sorunlarını, özlemlerini, umutlarını sanki bölüşüvermiştim. Giderek suça itilen çocuk-gençlerin dramlarından kaynaklanan çelişkilerin yarattığı canayakınlık, tanımsız bir çekicilik duygusu uyandırmıştı bende. Aslında Tommy'ler, Dippy'ler, Angel'ler, Spit'ler geleceğin birer gangster adaylardılar. Üstelik yazgıları elverirse, her birinin ereği birer Bebek Yüzlü Martin olabilmekti. Oysa Bebek Yüzlü Martin, açık renk fötr şapkasına, özenle dikilmiş giysilerine, parlak iskarpinlerine ve çalımli, korkusuz davranışlarına karşın, filmin sonunda, polis kurşunları ile vurulup, kentin bu kenar mahallesinin daracık bir sokağında can veriyordu. Üstelik, bir başka evrene göçerken, gerçekleştiremediği özelemlerini vurgularcasına, gözleri faltaşı gibi açık gidiyordu. **Epicure**, "*Biz varken ölüm yoktur, ölüm geldiği zaman ise biz yokuz*" der, ama Bebek Yüzlü Martin yaşarken bile ölümlü bir aradaydı. Hiç değilse "*Çıkılmaz Sokak*" süresince...

İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı günlerde, marul kırk paraydı. Bir kuruş. Nedir biz Sarıgülü çocukların alabilecek paramız olmadığından, yanbaşıımızdaki Yeni Bahçe bostanlarından marul çalardık. Kuşkusuz bu eylemlerimizin kökeninde biraz serüven, biraz da coşku ögesi yatarı. Ama asıl neden yine de ekonomik güçsüzlüğümüzdü... Bir yaz dinlencesi hırsızlığımızda **Arnavut Recep Ağa** ile yardımcılarını bizi pusuya düşürüp, yakalamışlardı. Her biri birkaç kilo gelen tam on altı marulu birer birer **Erçin'in**, **Yekta'nın**, **Turan'ın** ve benim kafalarımıza vura vura paramparça etmişlerdi. Yüzümüz, gözümüz ve giysilerimiz yemyeşil kesmişti. Utanmış, korkmuştuk, ama yine de eylemlerimizi sürdürmekten geri kalmamıştık. Bir keresinde de Recep Ağa, zavallı Yekta'yı yakalamış, beline ip bağlayarak, ürkünç görünümülü hostan kuyusuna sallandırmıştı. Sular kararırken salıverilen Yekta'yı günlerce hıçkırık tutmuştu. Bugün bile marul yerken, boğazımızda bir şeylerin düğümlenmesi biraz da bundandır sanırım...

Evet, "*Çıkılmaz Sokak*" görünürde bizim oralara benzemiyordu. Nedir, yine de ben kendi çıkmazımızla, "*Dead End*"'i özdeşleştirivermiştim. Sanki Tommy rolünde Billy Halop, Dippy kişiliğinde Huntz Hall, Angel kimliğinde Bobby Jordan ve Spit tiplerinde Leo Gorcey biraz Erçin, biraz Yekta, biraz



Tip-Off Girl



"Günahsız Katiller"

Turan ve biraz da bendik. Bebek Yüzlü Martin olarak karşıma çıkan **Humphrey Bogart** ise, mahallemizin kabadayısı Eyüplü Recai ağabey gibiydi. Sadakarı gömleğinin düğmeleri göbeğine kadar açık Recai ağabey, çevremizi kuşatıp alan yoksulluk çıkmazını, bireysel gücü ile zorlatmaya çabalayan, eski İstanbul kabadayılarının sonuncusuydu sanki. Bana sorarsanız o özelemler, silah, güç ve öç kavramlarını simgeliyordu. Tıpkı Bebek Yüzlü Martin benzeri...

Aradan uzun yıllar geçti. Gün geldi, "*Dead End*"'in yönetmeni **William Wyler**'i tanıdım. Sonradan görkemli gösterilere soyunan **Samuel Goldwyn**'in de bu filmin yapımcısı olduğunu öğrendim. Asıl önemlisi, "*Dead End*"'in se-



Jack Holt "Fugitive at Large" filminde



Broderick Crawford

naryosunu, **Sidney Kingsley**'in bir oyunundan aktararak, **Lilian Hellman**'in yazmış olduğunu saptadım. **MacCarthy**'nin körüklediği cadı kazanı döneminde, yürekli çıkışları ile saygınlık kazanan **Lilian Hellman**'ı henüz **Fred Zinneman**'in güçlü yapıtı "*Julia*" ortaklıkta yokken sevip, benimseyişimin ilk



"The George Raft Story" filminden bir sahne



"The Killers" in ikinci çevriminde Angie Dickinson ve Ronald Reagan

nedeni, "Çıkamaz Sokak"tır kuşkusuz. Bu arada **Greg Toland**'in filmdeki olağanüstü etkileyici görüntü düzenlemelerini vurgulamak gerekir elbette. Kırklı yılların başında Greg Toland'ın ne adını, ne de yeteneğini biliyorduk. Nedir, böcekler gibi, içgüdülerimizle bu gerçeği de saptadığımı söyleyebilirim. Öyle olmasa, filmin o ışık ve gölge oyunları, belleğimin Sinematek'inde böylesine canlı ve etkili bugüne dek kalabilir mi? Greg Toland denince usuma, "Gazap Üzümleri" ve "Yurttaş Kane"den bile önce, "Dead End" in düşmesi, bu yargımı kanıtlamaya yeter sanırım.

Bir günahı ve yanlışlığı Tanrı'ya bağışlatmak umuduyla verilen sadaka ya da tutulan oruca *kefare*t denilir. İnsanlar oldum olası kendi yanlışlarının ve günahlarının kefareti öderlermişçesine, toplum dışına itilenlere bir garip ilgi duymuşlardır. Belki de yanlış ile günah kavramlarının tüm insanlar için geçerli olduğunu sezdiklerinden... Kendimi bildim bileli cezaevleri ve tutuklular bende sancılı duygular uyandırmıştır. Bir zamanlar Adapazarı'nın orta yeri, *mapusaneydi*. Yolum ne zaman Adapazarı'na düşse, çardaklı kahvelerin önünden geçenler, gözlerim ister istemez demir parmaklıkları cezaevi pencerelerine takılır, tanımsız bir utanç duyardım. Sanki parmaklıkların ardındaki insanları, oralara ben kapamışımcasına... Doğan'lar Sultanahmet Cezaevi'nin yanındaki bir sokakta otururlardı. Ne zaman Doğan'lara gitsek, cezaevinin kulelerini görür görmez, yüreğimi yoğun bir içezikliği sarar alırdı.

Şakakları kırılmış, gözlerinde amansız bir ezilmişliğin simgelendiği Humphrey Bogart'ı, koşullu olarak cezaevinden salıverildiği gün ben de ora-

daydım. Ya *Hilal*'de, ya *Ferah*'ta, ya da *Turan*'da. Bir bardak içki bile yudumlasa, yeniden cezaevine dönmek koşuluyla sözde özgürlüğüne kavuşan Bogart'ın yalınlığı, çaresizliği beni alak bullak etmişti. Unutulmaz. Yanılmıyorsam, "High Sierra" bizde "Şahikalar Üstünde" ismiyle gösterilmişti. Senaryosunu **Walter Houston**'un oğlu, gencecik **John Houston**'un yazdığı ve yönetmenliğini **Griffith**'in yardımcılardan, tek gözlü sinema emekçisi **Raoul Walsh**'ın yaptığı "Şahikalar Üstünde", tıpkı "Çıkamaz Sokak" gibi unutamadığım sayılı filmlerden biridir. Yoksulluk, özlem, silah, güç ve öç kavramlarının simgelendiği *gangster filmi* olarak anılan, sinema türünü bana sevdiren, bu iki ayrıcalığı yapıt olmuştur.

Lassie'den *Rin Tin Tin*'e ve *Topak*'a kadar tüm sinema köpeklerinden hoşlanmama karşın, özel yaşamımda bu hayvanlardan birini bile okşadığımı anımsamıyorum. Köpeklerden korkarım. Ama **Marcel Carné**'nin "Sisler Rıhtımı" ile **Raoul Walsh**'ın "Şahikalar Üstünde"sinde sevgiyi ve dostluğu simgelercesine koşan iki köpeği bulsam, kucaklayabilirim sanırım. Galiba yedinci sanatın bir yaman özelliği de bu. Sinema size korktuğunuzu bile sevdirebiliyor.

Sözün kısası, bizim kuşağa *gangster filmleri*ni sevdiren benimsettiren "Çıkamaz Sokak" ile "Şahikalar Üstünde" olmuştur. Uzun yıllar sonra izlemek olanağını bulduğum **Mervyn Le Roy**'un "Ben Pranga Kaçağıyım" ve **Howard Hawks**'ın "Scarface"i bu türün önceleridir kuşkusuz. Ama biz otuz doğumlular için değil.

Başlangıçta, iyisini kötüsünden ayırdedemeden bir alay *gangster filmi* izler-

dik. Örneğin "Tip-off Girls" nasıl bir yaptı, şimdi bilemiyorum. Belleğimde kalan yalnızca oyuncular. **Buster "Larry" Crabbe**, **Evelyn Brent**, **J. Carroll Naish**, **Lloyd Nolan** -**Naim Tiralı**'nin kulakları çınlasın-, **Roscoe Karns** ve **Anthony Quinn**... Bir de "Fugitive At Large" isimli film var. Zaman aşımına uğrayan bu sinema ürününden belleğimde kalan yalnızca **Jack Holt**. O kadar. Oysa "Günahsız Katiller" içime işlemiş. Sonradan tüm filmlerinde hep aynı bakışı, aynı ezikliği yüzünde bulacağım bir **Henry Fonda**, özverili bir yaşam arkadaşının simgesi **Sylvia Sydney**, iyi yürekli din adamlarının ilki değilse bile en sevilenlerinden **William Gargan** üçlüsüyle bütünleşen, yönetmen **Fritz Lang**'ın unutulmaz sinema ürünü "You Only Live Once", gönül üzgünlüğünün sinemasal bir şiiri gibiydi. Tıpkı yıllar sonra **Sergio Leone**'nin "Bir Zamanlar Amerika'da"ında olduğunca...

Gangster filmleri denilince, unutulmaz sinema ürünleri ile unutulmaz oyuncular düşer usumuza. Örneğin **James Cagney** denince "Public Enemy" ya da "Each Dawn I Die", ya da "Cehennem Alevi", **Humphrey Bogart** denilince "Şahikalar Üstünde" ya da "Malta Kartalı", **Broderick Crawford** denilince "Saltanat Hırsı" ya da "The Mob", **Sterling Hayden** denilince "Elmas Hırsızları" ya da "The Killing", **Robert Taylor** denilince "Gangsterin Hilesi", **John Garfield** denilince "Ebediyen Yaşanmaz" ya da "Aşk ve Para", **Robert Ryan** denilince "Gecelerin Cehennemi" ya da "Tokyo Gangsterleri", **Alan Ladd** denilince "Silahlar Konuşuyor" ya da "Büyük Gatsby", **Richard Widmark** denilince "Ölüm Busesi" anımsanır. Bu örnekleri daha da çoğaltmak kolaylıkla olası elbette. Bu arada bir **George Raft**'ı yalnızca 1961'de çevrilen "The Gorge Raft Story" ile tanıyanlar bu kişilikli sanatçıyı yeterince bilemezler elbette. **George Raft**'ı tanımak için eski görkemli yapıtlarını izlemiş olmak gerek. Örneğin bir "Each Dawn I Die" filmini... Yazımızı noktalamadan önce iki ünlü isimden daha söz etmek istiyorum. Birincisi **Mickey Rooney**. Bu küçük dev adamı "King of The Roaring 20's" ile "The Last Mile" filmlerinde izleyenler onu unutamazlar. Tıpkı **Burt Lancaster**'i "The Killers" ve "Kiss The Blood off My Hands" filmlerinde görmüş olanların unutamadıkları gibi...

Veryüzünde yoksulluk, özlem, silah, güç ve öç kavramları geçerliliğini sürdürdükçe, *gangster filmleri* ve onların kahramanları, sinemada kalabalıkların ilgisini çekip, önemini uzun yıllar koruyacaktır. □

GIOVANNI SCOGNAMILLO

Sinema-Video Yasası konusunda, gerek özel düzenlenen toplantılarda, gerek basında çıkan yazı, yorum, eleştiri ve önerilerde birçok şeyler söylenildi ve yazıldı. Türk basınında yaklaşık olarak bir çeyrek yüzyıl süresince sinema yazarı ya da eleştirmen etiketine uygun görüldüğümüzden, üstelik son dört yıldan beri, videoya iyice bulaştığımızdan hiç kuşkusuz bir şeyler yazmak, bazı fikirleri (özgün değilseler bile) öne atmak bizim de görevimizdir, derim ben. Aslında bu tür bir gereksinim salt bir "görev" anlayışından ileri gelmiyor. Sanırım bir çeşit sevgiden kaynaklanıyor oysa, bilindiği gibi, sevgiyi tanımlamak çok zor bir şey.

Yıllar yılı Türk sineması yasadışı bir sinema olarak tarihini çizdi, kendi yağı ile iyice (ya da kötüce) kavruldu. Yıllar yılı şûralar toplandı, sempozyumlar, açık oturumlar, yuvarlak masalar düzenlendi, tasarılar hazırlandı ve her şey, her zaman ve her hükümet altında sürüncemede kaldı, şu ya da bu nedenden dolayı. Oysa ki, dünyanın tüm ülkelerinde, birbirini izleyen her renkten hükümetler sinemanın gücünü, etkinliğini, işlevselliğini hiçbir zaman görmezlikte gelmediler, aksine bundan yararlanmaya baktılar. Türkiye'de ise, Atatürk'ün ileri görüşlü ilgisine karşın, zamanla sinemayı bir çeşit utanç duvarı sardı. Sinema, sanki, salt denetim altında tutulacak ve belediyelere ek gelir sağlayacak "nesne" imiş gibi.

Nihayet, önceki yıldan beri, yeniden bir faaliyete girişildi, bir taraftan mesleki kuruluşlar, öte taraftan basının bir kısmı ve devlet adamları sinema sorununu benimsemeye başladılar. Ne de olsa sinema, iyisi ve kötüsü ile kültürümüzün bir parçası idi. Böylece bir yasa tasarısı hazırlandı ve Meclis'e sunuldu. Bununla da yetinilmedi, sinema yasasına bir video yasası eklendi. Sinema çok beklediyse, video aksine hemen yasal bir çevre içine sokulmaya bakıldı. Bakıldı da, varolan sonuçta neler çıktı ortaya?

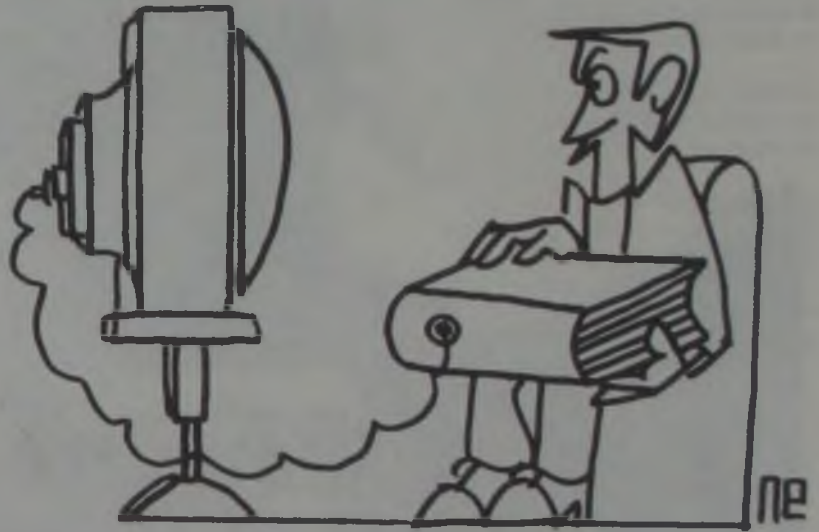
Video konusunda, örneğin, önemli bir eksiklik çıktı: Video gösterilerini (uzun metrajlı konulu film gösterilerini) umuma açık yerlerde yasaklayan bir madde. Ve buradan çok haklı bir tepki ortaya çıktı. Az buçuk birçok Batılı ül-

kelerde bulunduğum için iyi bilirim, umuma açık yerlerde video gösterisi diye bir olay yoktur, olamaz ve düşünülemez. Olsa olsa ve çok ender olarak belki bir müzik şovu. Aslında bu bile olmuyor, çünkü TV yayınları yeter de artar bile.

Bizde ise, video ortaya çıktıktan beri, eskiden bir TV ekranı ile kalabalığı

nın yuruyebileceğine inanmıyorum. Yeter ki, "kendi kendine sansür" kavramı iyice benimsenmiş olsun. Sansürlü bir video ise hiç yurümez (hangi ülkede yürümüştür sanki!), denemek isteyen hem ağır bir yükün altında ezilir, hem de boyunun ölçüsünü rahatça alır.

Ya telif hakkı? Bugün, soruyorum, kaç video kulübü dağıttıkları filmlerin



toplayan kahveler, çay bahçeleri, yok lokantalar kurtuluşu videoda buldular. Korsan kasetçilik, haksız rekabet bir yana -ki, bunlar da ağır yarayı durmadan deşen unsurlardır- ortaya adeta "grotesk" gülünç ve tümü ile ilkel bir durum çıktı. Ve bu durum, gerekli düzeltmeler ile, tümüyle ortadan kalkmazsa Türk sinemasının zaten pek sağlam olmayan temelleri iyice sarsılacaktır.

Kuşkusuz bu ara, Sinema-Video Yasası olumlu gelişmeler de getiriyor (ya da getirme niyetindedir); örneğin fon meselesi, örneğin denetim işlemlerini kolaylaştırmak meselesi, örneğin telif hakkı meselesi. Niyetler iyi de, uygulama acaba nasıl olacak. Sansür yok deniliyor, fakat sansür yok denilince de idari ve mülki amirlere daha fazla bir müdahale ve denetim hakkı tanınmaktadır. Üstelik, bakarsınız, ister bantrolle, ister banderolsuz bir de, dolaylı, dolaysız video sansürü ortaya çıkar. Diyebilirsiniz ki, karamsar huylu olduğumdan, Türkiye'de sansürsüz bir sinema-

video haklarını ödüyorlar ya da ödemişlerdir? Büyük kuruluşlar bunu yapabilecek mali olanaklara sahipeler bile her köşe başında türemiş olan -ve artık yaparak düşüşüne uğrayan- küçük video kulüpleri, kaptı kaçtı videocular ne yapacaklar? Furya dönemi artık bitmiştir, video yasasına kavuşunca bir "meslek" olacaktır, olmaktadır. Buna uyabilen kalır, gerisi gider. Oysa korsan kasetçilik, elaltı faaliyet, yine de kısmen sürecektir, bundan da kuşkunuz olmasın.

Ve sinemaya yardım fonu! Çok güzel, kutlarım. Oysa nasıl, hangi kriterlerle ve neyi, nasıl anlatan filmlere tahsis edilecektir bu fon, kültürel ve estetik ölçüler ne olacaktır? Bunlar da açıklanacak, pek tabii ve bakarsınız, beklemekte yarar vardır. Durup bekleyelim. En azından bir yasa çıkacaktır ya, buna da şükür. En azından Türkiye'de yasal bir sinema ve yasal bir videoculuk olacaktır. Yeter ki, Darwin'in evrim kuramı gibi yanlış anlaşılıp uygulanmasın. □



Yutkeviç diye biri...

74 yılının mayısında, serin bir Moskova akşamı çok daireli, büyük bir apartmanın kitaplar ve tablolarla hıncahınç dolu bir odasında (yanımda çevirmenim Vera Feonova da vardı) oturmuştuk. Sergey Yutkeviç sevecen, sıcakkanlı bir adamdı. O güne dek birçok film yapmıştı; konuşmalarından çıkardığım kadarıyla çektikleri içinden en çok *Haşek*'ten uyarladığı *"Aslan Asker Şvayk"*ın *Yeni Serüvenleri*'ni beğeniyor ve seviyordu.

Eisenstein'a, Pudovkin'e, Mikail

TARIK DURSUN K.

Romm'a zamanında yardımcılık etmişti: "Sonra çiraklık evrimi aştım, hepisiyle yakın dostluklar kurdum."

İlk gözağrısı, tiyatroymuş: "Trauberg ve Konzintsev'le birleştik, 1920'lerdi sanıyorum; 'Egzantrik Oyuncu Fabrikası/FEKS'ı kurmuştuk. İlk filmim 'Danteller'di, çevirim yılı, 1928. Sessiz sinema çağının son dönemiydi o günler."

Son filmi "Mayakovski Gültüyor"du. Moskova'da çağrılı olarak kaldığım süre bir punduna getirip o filmi bana seyrettirebilmek için Vera ile elinden geleni yaptı, ama olmadı. Bir türlü bir kop-yasını bulamadılar.

Çalışma odasının duvarlarındaki özgün Picasso'lara, Matisse'lere Leger'lere, Cocteau'lara baktığımı görünce: "Hepsi de yakın dostlarımdı" dedi.

Yetmiş yaşında delikanlı sinemacı Sergey Yutkeviç'in Moskova'daki evinde oturmuş konuşuyorduk. Yüksük gi-

bi kadehlerde Ararat konyacı, yanında acı portakal suyu, bir tabakta da kararmış bisküviler vardı.

"1933 yılının başlarında, ortaklaşa bir film çevirmek üzere Türkiye'ye telefite bulunduk" diye başladı. "Amacımız, konulu bir film yapmaktır. Neden olmasın", dediler. Pudovkin'in senaryocusu **Nathanzarhi** ile oturduk, senaryoyu yazdık. **Claude Merrer**'in "Birini Vuran Adam" diye bir romanı vardı; konusu gerçekten güzeldi, onu almıştık ele. Adını değiştirip "Kimseyi Vurmamayan Adam" koymuştuk. Olaylar dizisi, Kurtuluş Savaşı'nı yapan Türk devrimcileri üzerineydi. İki ulus devrimcilerinin ortak yanları pek çoktu, alın yazıları aynı paralellikteydi.

Senaryonun yazımı bittikten sonra kalktık, İstanbul'a geldik. Yapacağımız filmin çekimiyle ilgili olarak İstanbul'da bir kurul düzenlenmişti, başkanlığını romancı **Reşat Nuri Bey** (Güntekin) yapıyordu. Kurul toplandı, senaryoyu teslim aldı. Her şeyini, enine boyuna tartıştılar, sonunda reddettiler. Neden reddettiler? Orasını bilemiyorum. Belki fazla devrimci buldular, ondan. Ya da başka bir yanından tuturdular. Dostum şair **Nâzım Hikmet** de o günlerde hapishanede idi.

Senaryo reddedilince film çekimi de kaldı, tabii. Böyle bir şeyi beklemediğim için şaşırımdım. Her şeye rağmen Türkiye'de film çekmeye gelmiştik. "Acaba" dedim kendi kendime; "Konulu film çekemiyoruz, hiç değilse belgesel bir çekim de yapamaz mıyız?"

Türkiye'nin Kalbi Ankara

Ekim ayının başlarındaydık. Türkiye Cumhuriyeti kuruluşunun onuncu yılını kutlayacaktı ve tam o sırada, **Mareşal Vorosilov**'un başkanlığında bir Rus heyeti de bir iyi niyet ziyaretine, Ankara'ya gelmişti. Bu, bizim için de, Türkler için de ilginç bir olaydı. Biliyorsunuz, Türklerle Çarlık Rusyası, bütün bir tarih boyunca karşılıklı düşmanlıklarını sürdürmüşler, şarkılarını, türkülerinde bile bunu işlemişlerdir.

Ama 1933 yılında, durum bambaşka idi: Artık ortada ne Çarlık Rusyası vardı, ne de Osmanlı İmparatorluğu. Her iki ülke de geçmişe sünger çekmişler; genç ve yepyeni birer devlet olarak dünya önüne çıkmışlardı. Rus devrimini Türkler, Türk devrimini Ruslar son derece olumlu karşılamışlardı.

Yeni önerimizi **İsmet İnönü**'ye ulaştırdılar. "Güzel! Peki, olur" demiş. Kalktık, İstanbul'dan Ankara'ya gittik. İnönü müziği de, satrancı da seven bir devlet adamıydı. Benimle birlikte gelen

müzikçi **Arnstam**'la oyuncu **Paslavski**'yi pek sevmişti; sık sık Ankara'nın sayfiyesi Kavaklıdere'deki evine çağırır, Arnstam'la müzik konularını tartışır; Paslavski'yle de satranç oynarlardı.

Günü geldi, **Mustafa Kemal**'le tanıştık. Etkileyici bir kişiliği vardı, belirtmeden geçemeyeceğim bunu.

10. yıl şenlikleri için Mustafa Kemal bir söylev verecekti: "Onu filme çekin, belge olarak kalsın bize" dediler.

Çekim sırasında başımıza ne geldi, bakın onu anlatayım size:

"Bize dediler ki: Mustafa Kemal gelecek, şu kürsüde yerini alacak, söylevini verecek. Siz de ona göre düzeninizi kurun, n'apacaksınız yapın!"

Kameramızı kurduk, yerimizi aldık. O günlerde sesli film yeni yeni başlamıştı; araç-gereçlerimizi açık bir arabaya yerleştirmiştik, bekliyorduk.

Çevremizde öbür Batılı filmciler; Gaumont British News, Pathe, Fox, United News gibi dev haber filmcileri de vardı. Tekniğin üstünlüğünü sergilemişlerdi adeta. İncecik teller, incecik lastik kablolarla araçlarını donatıyorlardı. Doğrusunu söylemek gerekirse, bir filmci olarak bizimkilerin kabalığı, battalılığı bana battı adeta.

Heyecanlı bir beklemenin sonunda Mustafa Kemal, ardında erkânıyla arabalarına binmiş, çıkageldi. Yanımızdan geçip az ötemizde durdular, indiler. Yer, Ankara Hipodromu'ydu.

Mustafa Kemal mikrofona geldi, cebinden söylevini okuyacağı kâğıtları çıkardı. Elimi kaldırdım, kamera asistanına baktım. Mustafa Kemal ilk cümlesinin ilk kelimesine girdiğinde elimi indirdim, çekim başladı.

Kaset 300 metrelikti. Bütün istediğim, Mustafa Kemal'in söylevini bu 300 metrelik filme sığdırmaktır.

Mustafa Kemal söylevinin o ünlü sözünü söyledi, bitirdi. Yüreğim güm



güm, kameraya döndüm. Alkışlar başladı. Tam o anda kaset boşalmış, film bitmiş, makara boşa dönmeye başlamıştı.

Kurtarmıştık.

O anda farkına vardım: Bizim dışımızdaki filmciler, saçlarını başlarını yolarlardı. Meğer, Mustafa Kemal'le erkânını getiren otomobiller yol üzerindeki araç-gereçleri donatan tellerin, kabloların üstünden geçtiğinden hepsini ezmış, bütün bağlantıları koparıp atmamış mı! Mustafa Kemal'e söylemişler, pek memnun olmuş o da.

Ardından töreni de filme aldık, işimizi bitirdik.

"Türkiye'nin Kalbi Ankara"yı bir ay süreyle çalışarak Ankara ve İstanbul'da çektim. Hem belgesel, hem konulu bir film idi o. Konu, iki kişi üzerine kurulmuştu; bir yaşlı adamla bir genç kız üzerineydi. Birincisi geçmişti, ikincisi de gelecek. Yeni ile eski karşı karşıya geliyorlardı.

Moskova'ya geldik. Sonra İstanbul'a dönüp filmin kurgusunu yaptım, müziklerini de **Sostakoviç**, Türk ezgilerinden derleyip besteledi.

Film bütünlünce "Mustafa Kemal de filmi görmek istiyor" dediler. O dönemin Ankarası'nda tiyatro falan yoktu, iki sinema salonu vardı, o kadar.

Mustafa Kemal, yanında erkânıyla sinemaya geldi, halkla beraber filmi başından sonuna dek seyretti. Filmin sonunda İnönü bizi çağırdı, tek tek ellerimizi sıkıp Mustafa Kemal adına da kutladı, teşekkür etti. Resmini imzaladı, altın bir sigaralık armağan etti. Ardından:

"Şimdi ne yapacaksınız, niyetiniz nedir?" diye sordu.

Paris'e gidecektim. İnönü bırakmadı. "Yorgunsunuz, dinlenmeniz, ağır lanmanız gerek" dedi. Bir mektup verdi, Büyüka'da iki katlı bir köşkte misafir edildik, on beş gün görülmemiş bir şekilde ağırlandık.

Göz açıp kapayıncaya dek o on beş gün de bitti sonunda. Filmin bir kopyasıyla Paris'e gittim. 1934 yılının nisan ayında idaydık. Paris'te Devrimci Yazarlar-Ressamlar Birliği'nin salonunda filmi bir konuşma ile tanıttım, gösterdim. O tarihlerde Fransız aydınlarının Türkiye üzerine pek bir bildikleri yoktu. Film, onları etkiledi; begendiler; Türkiye'yi bütün atılcı yanlarıyla tanıdılar, gördüler. Seyredenlerin arasında sizin sonradan ünlü olan **D Grubu** sanatçıları da vardı. Dostum **Abidin Dino**'yu ilk orada, bu film dolayısıyla tanıdım.

Durdu. Ellerini açıp kapadı. Konyasını yudumladı.

"Benim Türkiye serüvenim bu kadar" dedi. □

Ortak Tasarım, Sinema ve Resim

Doç. ÖZER KABAŞ
(Resim Ana Sanat Dalı,
Mimar Sinan Üniversitesi)

Ortaçağ, erken rönesans ve hemen sonrasında insanların çoğunluğunun basılı kitap okuma olanakları yoktu. Bilge kişiler, din adamları el yazması kitapları okur ve bu bilgileri sözlü olarak insan kümelerine aktarırlardı. Bizans mozaikleri, duvar freskleri, rölyefler, meydan anıt ve heykelleri çok kapsamlı konuları belli süre ve yaşam alışverişi içinde görsel olarak insanlara aktarırlardı. O çağlarda resim sanatı taşınır ve satılır bir meta olmaktan çok mimariyle bütünleşmiş günlük yaşam ve ideolojiyi yönlendiren sinematografik bir özellik taşıyordu. O açıdan 14'üncü yüzyılda **Gioto**'nun yaptığı fresklere baktığımızda bu fresklerde ciddi plastik değerler arayan eski bir İtalyan *dinsel fotoromanı* veya *çekim senaryosu* görebiliriz.

18'inci yüzyıl Avrupası'nda basılı kitap olanaklarının çoğalmasıyla kitap okuma furusu da gelişir. Resim sanatı duvar ve tavanlardaki toplumsal-eğitici görevini yitirir ve şovale üstünde yapılan taşınabilir bir koleksiyon nesnesi olmaya başlar. *Post-Empresyonizm* döneminde sinema sanatı ilkel bir biçimde boy gösterir. Doğaldır ki, sinema sanatı ilk çıkışında sahne sanatlarına indirilen bir darbe ve mekanik ve endüstriyel bir barbarlık gibi görülür. Aynı yazgıyı bugün video da belli bir oranda yaşamaktadır. Belli görsel-işitsel buluşların yeniliği ve tazeliği bir önceki görsel *media*'ya alışmış kesimleri rahatsız etmektedir. Oysa kabahat araçlarda değil, onların nasıl kullanıldığında-
dır.

Resim sanatı sinemadan önce fotoğraf sanatıyla tanışmıştır. **Talbot** ve **Daguerre**'nin bu dehşet buluşu resim sanatını yok etmemiş izlenimciliğin zevk ve ışık patlamasına yol açmıştır. Sinema sanatının ortaya çıkmasından hemen sonra *Fovizm*, *Empresyonizm*,

Kübizm, *Dadaizm*, *Konstruktivizm* ve diğer akımlar renk ve biçim yönünden ileride sinema sanatını etkileyecek biçimsel evrimler yapmışlardır.

Gerçekte son yüzyılda sinema ve resim sanatını bir arada düşünme, birindeki estetik ve plastik değerleri öbürüne aktarma büyük tasarım ve gestalt fikrinin hâkim olduğu dönemlerde olmuştur. Bu dönemler büyük beklenti, umut ve devrim çağlarıdır. 19'uncu yüzyılın bilimsel renk çalışmaları (**Chevreul**, **Munsell**, **Oswald**), deneysel estetik çalışmaları (**Fechner**) ve sonradan oluşan *Gestalt* kuramı herkesi pek etkilemezken, **S.Eisenstein**'ı, **B.Brecht**, **Klee** ve **Kandinsky**'i ve öncü daha birçok sanatçıyı etkilemiştir.

Hem Eisenstein, hem Brecht bilimsel estetiği iyi kavradıkları için gerçeği ararken soyut biçim parçalarının kendi başlarına birer enformasyon birimi olarak bütünsel biçime (*Gestalt*'a) nasıl hizmet ettiğinin çok iyi farkındaydılar. O amaçla yaptıkları *montaj* ve *kolaj* deneyleri o dönem resim, heykel ve mimari öğeleriyle içicidir.

Eisenstein'in çağdaşı **Oscar Schlemmer** Almanya'daki ünlü *Bauhaus* okulunda resim, heykel ve mimari arasındaki sınırları, hem kendisi ve hem de öğrencileri için kaldırmıştır. Daha da öteye giderek bütün zevk ve biçim öğe-

lerini çok *avant-garde* bir tiyatrodaki kullanmış ve bu gösterilerin bazı çarpıcı filmleri de sonradan çekilmiştir.

Bugün resim sanatının önemli bir bölümü ard-zamanlı edebi bir anlatımın dışına taşmıştır. Renk ve biçim yönünden öncülüğünü sürdürmektedir. Soyut ve minimal işler belli bir oranda devam etmektedir. Bunun karşısında sinema sanatı tümüyle soyuta dönük başeserler vermemiş ve belki vermek de istemiştir. 19'uncu yüzyılda deneylerine başlanıp sonradan iyice geliştirilen ve perde üzerine zevk ve biçim olarak yansıtılıp oynatılan *renk-orgları clavilux*'lar (**Thomas Wilfred** 1889-1968) veya daha üç boyutlu renkli heykelsi çalışmalara olanak tanıyan *chromaton*'lar sinema sanatının içine girememiş müzelerde ve *avant-garde* sergilerde plastik sanatlarla daha yakın bir yerde yer almışlardır.

Kıymetli resimler, sanat eserleri artık milyonlara reproduksiyon yoluyla varmaktadır. Kitleler açısından resim sanatı çoktan bir dergi ve kartpostal sanatı olmuştur. Aynı yazgıyı şimdi sinema yaşamaktadır, onun da *video* yoluyla *reproduksiyonu* başlamıştır. Bu çoğalma ve yayılmanın niteliksel sakıncaları zaten bilinmektedir. Olumlu yanlarını ele almakta büyük yararlar vardır. □



Sergey M. Eisenstein

Resimle sinema arasında
olağanüstü bir etkileşim:

Robert Altman'ın “Beşli”si ile Bosch resimleri

YILDIZ CİBİROĞLU



Etkileşim diyorum. Pek çok kişi için etkilenme demek daha doğru olabilir. Bosch on beşinci yüzyılda, Altman ise çağımızda yaşadığına göre... Ancak Altman'ın “Beşli” adını taşıyan filmi izledikten sonra Bosch'un reproduksiyonlarını incelediğimizde, resimlerin yepyeni bir anlam kazandığını; adeta hareketlendiğini; filmdeki imajların katılığıyla resimlerin tamamlanıp süreklilik taşıdığını görebiliriz. Bir yanda Altman'ın Bosch'tan etkilenen yapıtı, öbür yanda Altman'ın “Beşli”sinden etkilenerek bizim Bosch'u yeniden üretmemiz. Farklı yüzyıllarda yaşayan ve farklı sanat dallarında etkinlikleri olan iki sanatçı eşine az rastlanır biçimde ve hiç bilmeyecek bir süreçte buluşuyor, birbirini tamamlıyor. Buna kısaca Bosch'ta Altman'ı, Altman'da Bosch'u seyretecek diyebiliriz. Ve her ikisinde de geçmişten geleceğe insanlığın uzun yolculuğunu.

Elimde Bosch kitabı¹ daha kapakta büyük, güçlü, yeşilbaşlı bir ördeğin görkemli uçuşuyla başlıyor. Ördeğin koruyucu ve umutlandırıcı kanatları altında saydam bir küre var. Üzerinde ince yaşam damarları olan, bu zardan kürenin içinde ise yanyana oturmuş, çıplak, sevgi dolu bir çift. Erkeğin eli kadının yuvarlak ve gergin karnı üzerinde. Erkek, eliyle kadının karnını dinliyor. Kadının yüzünde dinginlik. Erkeğin yüzünde, dışısındaki yaratıcı güce duyduğu hayranlık. Bir çiçek bütün güzelliğiyle ve pırıltısıyla onlar için açılmış. Ya da onların sevgisi ve mutluluğu bir çiçeğin açılması, güneşin doğması kadar görkemli. Kürenin içi çiçekten gelen beyaz bir ışıqla aydınlanıyor. Çiçeğin içinden fışkırdığı portakal renkli, portakal biçimli nesnenin üzeri ise yine portakalın üzerindeki pütürcükleri anıtan taneciklerle nakışlanmış. Bu nesne bize portakal büyüklüğünde diye tanımlanan ana rahmini çağrıştırabilir. Bu garip doğa varlığının ön tara-

fında yuvarlak bir deliği var. İçinin güven verici bir yuvayı duyumsattığını ve karanlık olduğunu görebiliyoruz. Çocuğun ana rahminden gelişine uygun olarak, bir insan başı merakla bu deliğin içinden dışarıyı seyrediyor. Bu kişi Altman da olabilir. Bosch da. Her ikisi de dünyaya, yaşama ve insana hem çok içinden, hem de çok uzağından bakabiliyor. Rahmin içinden bakıp, yüzyıllarca uzağı görebiliyorlar. İster Bosch olsun, ister Altman, ister “Beşli”nin kahramanı Essex, ya da biz olalım, seyreden kişinin çıkmaya niyeti yok gibi. Onu dışarı çıkmaya isteksizleştiren hemen önünde duran kara fare mi? Yoksa bu fareyle simgelenmek istenen yaşamın tiksindirici yanları mı?

Altman'ın filmi göz alabildiğine uzanan, mavimsi ve grimsi nüanslarla açılan, gelişen, uçuz bucaksız, ağaçsız, bitkisiz bir beyazlıkla başlıyor. Aydınlık karın beyazlığından kaynaklanıyor olabilir. Kamera, uzakta karlara bata çıka yürüyen iki kişiye yaklaşıyor. Kat kat giyinmişler ve uzun, beyaz sallara sarınmışlar. Kadınla erkek umutla yürüyorlar. Şimdi onların yalnızca yakınlaşan yüzlerini görüyoruz. Karın çiğ beyaz aydınlığı yüzlerinde yansıyor. Birlikte yürümekten mutlular. Yorgun da olsalar güçleri tükenmemiş. Her ikisi de sağlıklı, pırıl pırıl. Her ikisinin de bakışları ikirciksiz, dostça, güvenli, dingin. Kadın henüz çok genç, hiç kırışık yüzü melekse bir güzellikte. Erkek olgun denecek bir yaşta, yakışıklı, zeki bakışlı, güçlü.

Başlarını göğe kaldırıp bakıyorlar. Tam üzerlerinde bir ördek uçuyor. Ördeği yakından görüyoruz. Yeşilbaşlı, nıp sönüyor. Bosch'un *Haz Bahçesi*'ndeki ördek hiç şaşmadan Altman'ın sinemasında sürdürüyor uçuşunu. Enfes güzellikte, kararlı. Sonra gitgide uzaklaşıp, gözden yitiyor, kuzeye doğru.

Adları Vivia ve Essex olan kadın ve

erkek bir kente geliyorlar. Kent yerin altında izlenimini veriyor. Çoğu dinsel inanca göre cehennem de yerin altında. Merdivenlerden iniyorlar. Aydınlıktan karanlığa doğru bir geçiş. Neyi anlatmak istiyor Altman? Yaşamın bir yanının aydınlık, bir yanının karanlık olduğunu mu? Cennetle cehennemin insan yaşamında bitişik olarak sürdüğünü mü?

Bosch'un “Haz Bahçesi” yanyana üç resimde oluşan ve birbirini tamamlayan bir üçlü. Sol baştaki dar resimde, bir erkekle bir kadın arasındaki ilk aşkın, yeryüzünde ilk kez doğuşu anlatılıyor. Yaşamı, dünyayı, insanları sevmeye gibi tüm sevgiler, mutluluklar ve hazlar dişiyle erkeğin arasındaki bu ilk hazdan türüyor.

Ortadaki büyük resimde bu ilk hazın mutluluk ve sevgiyle çoğalıp yeryüzünü doldurduğunu görüyoruz. Yeryüzündeki tüm doğa; çayır çimen, ağaçlar, meyveler, çiçekler, sular, her türlü hayvanlar ve tüm yaratıkların en güzel olan insanlar bir arada uyum içinde, olağanüstü güzel bir hazzı paylaşıyorlar.

Üçüncü ve sağdaki resim ise ilk iki resimdeki aydınlık ve mutlulukla tam bir karışıklık gösteriyor. Bu resim; karanlığın, mutsuzluğun, boğuntunun üstün geldiği bir karabasan. Aşk yok. Aşkın bittiği yerde tüm sevgiler ve güzellikler de bitmiş. Bu yüzden, Bosch burada zencilere yer vermemiş. Kadınları az sayıda ve mutsuz göstermiş. Anıtsal çiçekleri, meyveleri koymamış. Hayvanlar da yok. Hayvanların yerine hayvanlaşan insanları resimlemiş. Bosch'un “Haz Bahçesi” üçlemesi bizden, hayvanla, hayvanlaşmayı birbirinden ayırmamızı istiyor. Bosch sol baştaki birinci ve ortadaki ikinci resimde hayvanları mutluluk içinde gösterirken, sağdaki üçüncü resimde insanca duygulara ve doğaya yabancılaşmış, hayvanlaşan in-



Yeşil ördek, sevginin kutsandığı ve nerdeyse korunmaya alındığı saydam küre ve kürenin içindeki çift..

sanları uzaktan seyrettiriyor. İnsanın insana ettiği zulüm ve zulmedenlerin insan kılığında çıkmaları, başkalaşmaları bundan daha iyi anlatılamazdı. Zulmedenler -onlara işkenceciler de diyebiliriz- bundan daha kötü aşağılanamazdı. Bosch'un burada da epik anlatımla anlattığı haz kuşkusuz. Ama burada insana acı vermekten duyulan haz sözkonusu. Başındaki geniş şapkanın altında gizlemeye çalıştığı sapık hazı ve hastalıklı mutluluğu ile -insanın, hayvanın ve bitkinin karışımı olan- bu garip yaratığın, özü gitmiş, içi boş gövdesi dağılmak üzere olan kuru bir kabuktan farksız. Gövde, yine içi kofalmış, iki adet ağaç desteğin üzerinde duruyor. Ve iki ağaç destek, bunlar bacak da olabilir, bir çift ayakkabı yerine, bir çift ağaç teknenin içine giriyor. Tekneler karanlık bir suyun üstünde. Bu garip yaratığın ayakları görüldüğü gibi yere basmıyor. Kaygan, devingen, bir nesnenin

üzerinde duruyor. Her an dengesi bozulabilir ve tepetaklak olabilir. (Altman'ın "Beşli"sindeki Düka ile bu garip yaratık arasında bir benzerlik yok mu? Düka, Essex'e kentteki kumarhanenin hakemi ya da hâkimi olduğunu söyler. Ve onun güler yüzlü hakemliğinin güvencesi(!) altında, sayısız cinayetler işlenir.)

Daha üstte, uzakta bir patlamanın korkunç parlayıp sönmeleri. Alevler arasında yanan, gümbürdeyen yapılar. Kocaman bir bıçak, çeliğinin buz gibi mavi parıltısıyla insanları biçerek ilerliyor. Daha aşağılarda bıçaklanan, acı çeken insanlar arasında oyun kartları, kocaman bir oyun zarı, tavlayı andıran bir oyun kutusu. Madeni şövalye zırhı giymiş bir köpek yeni ölmüş bir insanın üzerine yumulmuş, parçalamak üzere. Bir başka kara köpek çıplak bir kadına ürkütücü pençeleriyle sınıksı sarılmış.

Altman yeryüzündeki cennetin bittiği yerden başlatmış "Beşli"yi. Bosch'un dar tuttuğu cehennemi genişletmiş. Bosch yeryüzü mutluluğunu iki cins arasındaki ilk aşkla başlatıyor, tüm güzellikleri ondan türetiliyordu. Altman ise, yeryüzünde biten, yok olan -doğayla- birlikte son aşkı ve onun da yok oluşunu gösteriyor. Tüm sevgilerin, tüm yaratıcılıkların, tüm üretkenliklerin asalı olan iki cins arasındaki sevginin bittiği anda yeryüzünün nasıl bir cehenneme döntüceğini anlatıyor bize.

Vivia ile Essex arasındaki ilişkide yeryüzünde kalan son aşka tanık oluyoruz. Onların başı üstünde uçan yeşilbaşlı ördek, insanın kalan son canlı varlık. Yeşili son kez onun başında görüyoruz. O da insanları bırakıp gidiyor. Değeri bilinmediği, hep tüketildiği için yiten doğal güzelliklerle birlikte ve onların bir simgesi olarak.

Vivia ile Essex'in geldikleri bu cehennem kentte hayvanlardan, çiçeklerden, meyvelerden, çocuklardan ve gençlerden, zencilerden eser yok (filme sadece, kucığında çocuğunu taşıyan genç zenci kadın posterine dikkatimiz çekilir). İçinde yaşayanların sayılar ve renklerle kodlandığı bu buzdan kentte Vivia'nın dediği gibi -insanı- bulmak kolay değil. Loş ışıklarla aydınlanan meydanlardaki cesetler, donarak ölen ya da bıçaklanan kentlilere ait. İnsanın dışındaki tek canlı köpek. Kara, korkunç görünümlü köpek sürüleri cesetleri parçalayarak yok ediyorlar. Hayatta kalsalarsa ölenlere kayıtsız.

Kentin yapıları ortaçağ evleri gibi, kalm duvarlı, küçük pencereci. Kapılar içinden sıkıca sürmelenmiş. Evlerin içi sönük ışıklı ampullerle aydınlanıyor. Duvarlar dışardaki çığlıkları içeriye, içerdeki sesleri dışarıya geçirmiyor. Evler sağır ve dilsiz. İnsanların da duyguları kabuk bağlamış, ulaşılması güç. Koyu renkli, kalın, kat kat kumaşların altında gizledikleri gövdelerindeki ürperişleri, sevinçleri (eğer varsa) yakalamak olanaksız görünüyor. Soğukun gerektirdiği bu kalın, kat kat giysiler insanca duyguları, düşünceleri örtmenin, bastırmanın somutlaşmış biçimi. Yüzler ve eller... Yalnız onlar dışarda. Ortaçağ tüccarları, şapkalı ya da örtülerıyla çevrilmiş, solgun ve bezgin yüzlerde korku ve kuşku var. Ahnlarda çizgiler... Ağzılar, yüzlerinin ortasında bıçakla açılmış bir yaraktan farksız.

Essex, on iki yıl önce yitirdiği ağabeyi França'yı arıyor. Buluştuklarında, França Vivia'yı şaşkınlıkla seyrederken "Ne zamandan beri bu kentte, bu denli genç birine rastlanmadığını" söylüyor. Eve girdiklerinde, Vivia'nın beyaz şalım ve mantosunu üzerinden sıyrmasıyla; açık pembe elbisesi, kır çiçeği ta-

zeliğindeki yüzü ve enerji dolu gençliğiyle, kasvetli ortaçağ odasının ortasında sanki bir bahar dalı ışlanıyor. Franca gözleri yuvalarından dışarı uğrayarak: "Hem de hamile" diye bağıyor. Ve ellerini Vivia'nın dolgun ve yuvarlak karnına uzatıyor. Franca'nın ailesinden olan kara giysili kadınlar da ellerini hayranlıkla ve inanmazcasına Vivia'nın karnı üzerinde gezdiriyorlar. Kadınlardan biri kulağını kızın karnına dayayıp dinliyor, "canlı" diye haykırıyor. Essex, Vivia'yı ağabeyinin evinde bırakıp, odun aramak üzere dışarı çıkıyor.

Korkunç bir patlama ile irkiliyor Essex. Karanlıkta parlayıp sönmeler. Essex koşuyor... Patlama ağabeyinin evinde... Yerde kanlar içindeler... Vivia da... onların arasında...

Köpekler kokuyu alıp geliyorlar. Essex Vivia'yı kucaklayıp oradan uzaklaşırken bu tiksindirici yaratıklar ölümlerin başına düşüp sıcak kanları şapır şapır yalıyorlar. Essex kentten çıkıyor. Uzun bir yürüyüşten sonra uçsuz bucaksız büyüklükte, akıntılı bir suyun kıyısına geliyor. Vivia'yı özenle, serin sulara bırakıyor. Sevginin yeryüzündeki son temsilcisi, Afrodite'nin doğduğu sulara geri veriliyor. Her şeyi temizleyen, pek çok dinsel inanca göre kutsal sayılan su, genç kadını kucaklayıp uzaklara götürüyor. Hızla uzaklara kayan Vivia, tekilde bizden çabucak uzaklaşan gençliğimizin, sağlığımızın, safiyetimizin, çıkarsız sevgilerimizin simgesi mi? Ya da insan beynini, evrim sürecindeki akıl almaz teknik ve bilimsel ilerlemelerine karşın, insanlığın bir türlü yeryüzüne yakıştıramadığı meleksi yanımızın dışlanması ve yeryüzü dışındaki bilinmeyen bir cennete gönderilmesi mi? Yoksa insanlığın özen gösterilmezse, yitirmeye zorunlu olduğu dirimselliği ve yaratıcılığı mı?

Essex dilsiz, donup kalmış; çok sevdiği dostunun, üzerindeki pembe elbisesiyle... kolları iki yana açık... rahat bir yataкта uyur gibi... giderek gözden yitişini sevdiyor.

Neler olup bittiğini anlamak merakıyla kente geri dönüyor Essex. Ne yapacağını bilmeden dolaşıyor. Kendisine ne aradığını soran kentlilere "Dostumu" diyor. Dost sözcüğü nicedir kullanılmadığı için, unutulmuş. Şaşkınlıkla karşılanıyor. İnsanların çalışmadan, salt şans oyunlarıyla yaşamlarını sürdürdüklerini öğreniyor Essex. Adı beşli olan ve ölümüne oynanan bir oyun bu. Zarların şakırtısı ölenlerin çığlıklarını bastırıyor.

Her yan buz... buz... buz... Suyun dışında, doğadan geriye kalan hiçbir şey yok. Bu kentte ne üretilebilir ki? Üretim olmayınca emek, emekçi yok. Ya-

ratma ve yaratıcı da yok. İnsanın dünyayı güzelleştirme çabası da yok. Yarın yok. Yarın olmayınca çocuklar da yok. Umut yok. Aşk yok. Duygular, düşünceler, sorular, yanıt aramalar yok. İnsani değerlerin hiçbirisi yok.

İnsanların bunca umarsızlık içinde biricik ilgi alanı kumar. Yarın ne olacakları endişesini unutturacak biricik uğraş şans oyunu. Tek ödül hayatta kalmak. Ölmek için öldürmek. Kentliler, başkalarının ölümüne bu yüzden kayıtsız, vurdumduymaz. Ölen kendileri değil ya, ne olursa olsun.

Soru soran, düşünen, duyarlı olan, seven, insanlar arasındaki anlamsız savaştan ve ölümlerden ötürü acı çeken tek kişi Essex. Çoğunluğun içinde yalnız ve yenik. Essex, (diğer Hollywood filmleri kahramanlarının tersine) tek başına düzeni değiştiremiyor. Kent de Essex'i kendine uyumlu kılamıyor, dışlıları arasına alıp öğütmiyor. Kentteki düzen Essex'i dışlıyor. Düzenin ise kendini yok etmesi kaçınılmaz. Essex, umudun ta kendisi insanlık için. Bu düzenle birlikte yok olmaktansa, Essex'in kenti terketmesini uygun görüyor Altman. Essex (günümüzde dışlanan aydının simgesi olan Essex) yeniden yola koyuluyor. Yeşilbaşlı ördeğin gittiği yere, kuzeye doğru. □

¹ Bosch. Mario Busagli. Les Petits Classiques De L'Art. Amg Flammarion. 1968, Paris.



Üstte: Patlamalar, alevler ve dumanlar, ölen insanlar, insanları bıçak ve tüm dramalara yabancılaşmış konumuyla resme egemen bu garip yaratık dukayı çağrıştırmıyor mu?

Altta: Cesedi parçalamak üzere olan kara köpekler, oyun kartları, oyun zarları, Bosch'un "Haz Bahçesi" ile Altman'ın "Beşli" sindeki ortak içeriği ve özü tamamlayan öğelerden.



Resim sanatı sinemayla ne zaman buluşur?

GÜLSÜM KARAMUSTAFA

En ince detaylarına, en entrikalı ışıklarına kadar, **Delacroix**'nın "La Prise de Constantinople par les Croises" (Konstantinopol'ün Haçlılarca alınışı) resmini tanımlayan dekorun arasında, bir eski zaman atlısı durmadan dolaşıyor. Havuzun kenarında bir telaş, rejisör çekilecek son sahnenin rötuşlarıyla uğraşıyor. Asistan elinde notları koşarak geliyor. "Bu sefer bulduğum kızı çok beğeneceksiniz, sırtı tıpkı bir *İngres* tablosunu andırıyor..." Ve bir an sonra beyaz perdede belki de sinema-resim ilişkisinin bugüne kadar gerçekleştirilen en iyi örneklerinden biri, görkemli bir müzik eşliğinde beliriyor. Canlandırılmış resimler bunlar. Kame-ra, **Delacroix**'ların, **İngres**'lerin, **El Greko**'ların, **Goya**'ların arasında dolaşıyor. İnanılmaz ayrıntılara yaklaşıyor, izleyiciye müthiş bir görsel şölen sunuyor.

"La Passion/Çile" adlı filminde, bu sinemalaştırılmış resimleri kullanma gerekçesini "Alabildiğine küçük bir ögeyi, alabildiğine büyüğün açıklayabileceğine inandığı"(*) savıyla açıklayan **Godard** usta, "Bu dönem ressamlarının hem bireyi, hem de kalabalıkları resmetmeyi bildiklerini, sessiz sinemanın



Passion/Jean-Luc Godard

da bunu başarabildiğini, ama bugünkü sinemacıların kalabalıkları değil, ancak televizyondaki gibi biçimlenmemiş bir yığını gösterebildiklerini" söylüyor. Film, güncel görüntüler ve resim dünyası arasında yaratılan gerilimler ya da uyumlarla sürüp gidiyor ve üstlendiği görsel mesajı başarıyla aktarıyor.

Öte yandan Godard'ın kamerası, resimlerin çekimlerinin gerçekleştirildiği platonun karmaşası arasında gezinirken bir başka olayı da ince bir alaycılıkla aktarabiliyor ve izleyiciyi hafifçe gülmsetebiliyor. Resimlerin beyazperde

için hazırlanması süresinde öyle bir karmaşa ve telaş yaşanıyor ki, ister istemez son yıllarda sinemacılar arasında pek yaygınlaşan bir eğilimi hatırlıyorsunuz. Sinemada, bir ressamın dünyasını kurgulayıp olayı bu konumda anlatma tavrını, her karesi bir resim gibi düzenlenmiş filmleri ve bütün bu düzenlemenin altında yatan çabaları ve telaşları izler gibi oluyorsunuz.

Bu yıl Sinema Günleri'nde seyrettığım bir film, hem Godard'ın bu esprili yaklaşımını hatırlamama, hem de bu konu üzerinde düşünmeme yol açtı. **Nikita Mihalkov**'un "Mekanik Bir Pi-yano İçin Bitmemiş Parça" isimli yapıtı, resim sanatına ısrarlı göndermeler yapan, baştan sona empresyonist ressamların, daha çok **Monet**'nin resimlerini andıran, mekânlar, renkler, giysiler ve istiflemeyle bezenmiş bir filmdi. Jenerikten öğrendiğimize göre bu uygulamada iki ressam çalışmıştı. Bir ressamın dünyasını epey başarıyla görüntülemeyi gerçekleştirmişlerdi doğrusu. Ama yalnızca dekor, kostüm ve istifleme biçiminde filmi sarmalayan ve güzel görüntüler sunmaktan öte bir işleve sahip olmayan bu tavrın filme ne kadar katkısı olabiliyordu bilemem.

Bir başka filmde **Peter Stein**'in "Yaz Konukları"ndan da aynı bağlamda söz edebiliriz. Bu filmin atmosferi de yine Fransız izlenimci ressamların resimlerini andırıyor (özellikle **Monet**).



Mekanik Pi-yano İçin Bitmemiş Bir Parça/N.Mikhalkov



İki film birbirine yakın tarihlerde yaşamış iki Rus yazarın, **Çehov** ve **Gorki**'nin oyunlarından yapılan sinema uyarlamalarıydı. Sinemacıların birinin Sovyet, birinin Alman olması durumu değiştirmiyor, iki uyarlama da edilgin bir resimsel ortamda sürüp gidiyordu. Herhalde bu sinemacılar empresyonizm, Monet ve 19. yüzyıl sonu Rus yazını arasında pek çok ortak yön olduğunu düşünmüşlerdi. Ama bu öğeler birbirini tamamlayacak, geliştirecek ve olaya biçimlendirici bir görsel katkı sağlayacak şekilde kullanılmamıştı.

Oysa **Peter Greenway** (kendisi de bir ressam) "Ressamın Kontratu"nda resim ve sinema arası ilişkiyi ne kadar değişik bir biçimde ele almayı başarıyordu. Yönetmen, filminde 17. yüzyıl İngiliz resminden, **Caravaggio**'dan **George de la Tour**'dan, ayrıca **Rafaello** ve **Flaman** ressamlarının iç mekân resimlerinden bol bol yararlanıyordu. Resim, bir katkı sunarak sinemanın hizmetine giriyor, küçük, zaman zaman da çok büyük abartma paylarıyla makyajın, ışığın ve giysilerin olumlu kullanımıyla görüntüler zenginleşiyor, adeta avant-garde bir yaklaşımla yeniden yorumlanıyordu.



Claude Monet'den

Greenway kamerayı çoğunlukla hareketsiz bırakarak bir yandan filmin resimlere gönderme yapan biçimsel tavrını pekiştiriyor, bir yandan da değişik dingin bir sinemasallığı savunuyordu.

Resim tadlarına ulaşan, ama bunun kurbanı olmadan bir estetiği gerçekleştirmeyi başaran bir diğer film de **Jean Marie Straub-Daniel Huillet**'nin "Sınıf İlişkileri"ydi. Başarılı bir **Kafka** uyarlaması olan bu filmin, boş mekân kullanımlarında, gizemli ışıklandırmasında zaman zaman sürrealist ressamların, özellikle **Rene Magritte**'in kokusu hissediliyordu, ama bu tadlar filmin bütününe çok iyi yerleştirilmiş ve atmosferin gerçekleştirilmesine olumlu katkıda bulunmuştu. Zaman zaman gerçeküstü bir resim, zaman zaman da eski bir fotoğraf tadının yüzeye çıktığı bu siyah-beyaz filmin kendine has kişiliği olan görsel estetiği başarıyla çözümlenmişti.

Ya hiçbir ressamı, hiçbir resmi hatırlatmadan, sinemadan çıkanları "Aman bütün görüntüler tablo gibiydi" dedirtmeden (özellikle çağ filmlerinde) başarılı çevre düzenlemesi, kostüm ve atmosfer gerçekleştirilemez mi?

Wajda'nın "Wilko'lu Kızlar"ının, dizi dizi reçel kavanozlarıyla dolu mutfak dolapları, yemek salonu, yorgun öğleden sonra uykularının uyunduğu yatak odaları, tavukların durmadan içeri daldığı arka kapısı ile anneannemin

evini hatırlatan havası az mı başarılı? Ya da "Fanny ve Alexandre"ın bir tiyatro dekorundan daha çok dekor olan iç mekân düzenlemeleri için bir ressamın dünyasına ihtiyaç duyulmuş mu?

Önemli bir işlev üstlenmediği, filmin yapısına ve sözüne yeni katkıları olmadığı sürece sinemacılar, ressamların resimleri için gerçekleştirdikleri atmosferleri filmlerinde kullanmaktan vazgeçseler ne iyi olur (*) VIDEOSİNEMA sayı: 6 □



Ressamın Kontratu P Greenaway

İKİ AYRI SANAT ÜRÜNÜ:

FİLM VE AFİŞ

Sinema ile grafik sanatlar ilişkisi üstüne notlar

SUNGU ÇAPAN

Yirminci yüzyıl başlarından, sinemanın ilk yıllarından beri, gittikçe gelişen teknolojiye yararlanarak bugünlere varan sinema endüstrisinin başlıca silahlarından biri de reklam (tanıtım) ögesi olagelmıştır. Sinema ürünü (film), önce bu reklam ögesinin ana maddesi sayılabileceğimiz afiş aracılığıyla geniş seyirci yığınlarına ulaşmıştır. Önünde sonunda tecimsel kaygıların ağır bastığı bir filmin pazarlanması (ya da satışının) ilk aşamasıdır afiş. Tasarlanmış, çekilmiş, kurgulanmış, laboratuvarla teknik işlemleri tamamlanarak çıkmış ve kopyaları basılmış bir film, toplum ve seyirci önünde öncelikle afişle varolagelmıştır oteden beri. Çoğu kez sinema yapıtının, kent duvarlarını ya da sinema girişlerini kaplayan afişle karşılaşır seyirci, daha sonra filmi görür ya da kimi zaman görmeyebilir de. Bir anlık (uzun uzadıya da olabilir bu aslında) bakışın verdiği izlenimle seyirciyi sinemaya çekebilir bir afiş. Bu biraz da binlerce gözün önüne çıkmış o afişin, yalın ve çarpıcı oluşundan kaynaklanmaktadır. Hareketlendirilmiş görüntülerle hikâye anlatarak mesajını ileten bir sinema yapıtını, grafik diliyle özümseyerek tek bir yüzeye sığdırma ve saptama çabası olarak özetlenebilecek afiş olayı, genellikle özgün yaratılardan çok, yine tecimsel kaygıların belirlediği birtakım görsel standartların, geçerli kalmış düzenlemelerin tutsaklığından da pek kurtulamamıştır, kimi *istisnai* ülkelerdeki dışında. Sinema yapıtıyla seyircisi arasında *çığırtkanlık* yapma işlevini üstlenen, *hizmetine girdiği* hareketli resimlerin belirgin bir dinamiği biçimine bürünerek amacına en *direkt* yoldan ulaşmayı amaçlayan afiş



sanatı, kendine özgü gelişme süreçlerinin yanı sıra, sinema aracılığıyla yeni boyutlar da edinmek olanağını kazanmıştır ayrıca; değişik biçim ve malzeme yöntemleriyle. Başlangıcından beri tecimsel yanının ağır bastığı sinemayla bağdaşan tecimsel afiş düzenlemeleri, başka ülkelerde olduğu gibi günümüzde bizde de belirgin, standart afiş tasarımlarının ortaya çıkmasına ve piyasaya egemen olmasına yol açmış, giderek bu alanda tekellerin gittikçe daha çok söz sahibi olması (ülkemizde de görüldüğü gibi) kaçınılmazlaşmıştır. Giderek aynı baskı silindirinden çıkarak çoğaltılmış izlenimini veren, aynı tecimsel standartların biçimlendirdiği, yavan *ylenelemeleri* aktaran donuk ve ruhsuz afişler ortalığı sarmıştır. Yüzyıl başlarındaki sinemanın filizlenme döneminde, *belle époque* tarzı *taş baskı* afiş çağına yetişmiştir sinema. 19. yüzyıl sonu bu klasik afiş çağından





Resim 1: Cinematographe Lumière / M. Auzolle (1896), Resim 2: Bonita of El Cajon / anonim (1911, yön. Allan Dwan), Resim 3: Ölüler Dansı / Josef Fenneker (1919), Resim 4: General Georgi ve Vladimir Sternberg (1926, yön. Buster Keaton), Resim 5: Coşkunluk / anonim (1931, yön. Çığa Vertov), Resim 6: Eski ve Yeni / anonim (1928, yön. Sergey M. Eisentein), Resim 7: Chaplin toplu gösterisi / Küba afişi



M. Auzolle'un *Cinematographe Lumière*'i (1896) (Resim 1) hemen akla gelen müzelik bir ilk örnektir sözgelimi. Renk ve biçim açısından genellikle tiyatro afişleri geleneğini sürdüren bu dönemin, özellikle anglosakson ülkelerindeki film afişlerinde kalın ve iri iri harflerden oluşan başlık istiflemeleri, grafikçiden çok betimleyici bir ressamı tavrı ve geleneksel dekoratif öğeler öne çıkıyordu. Allan Dwan'ın 1911 tarihli bir



sessiz filminin ("Bonita of El Cajon" adlı western'i) Kaliforniya tarzındaki afişi (Resim 2), bu yaklaşımın tipik bir ürünüdür. Avrupa yapımı afişlerde daha bir *sofistike* ve *entelektüel* hava baskındır. Örneğin Alman grafikçi Josef Fenneker'in afişlerine, o dönemin ekspresyonizm etkisi sinmiştir (Resim 3) - *Ölüler Dansı*, 1919). 1920'lerin devrimci Sovyet sinemasında da grafik sanatlarının dinamik ve çarpıcı bir biçimde uygulandığı gözlenmektedir. Devrim öncesinde Fütürizm, Kübizm gibi akımlarla uğraşan Sovyet sanatçıları, 1917'den sonra devrim ruhuyla konstruktivizm'i kaynaştıran *yeni form* arayışlarına yönelmişlerdi. Belirleyici karakteristik özellik olarak yapıtlarında devrimin dinamizmini yansıtan bu afişçiler arasında, Aleksandr Rotçenko, Nikolay Prusakov ve Sternberg Kardeşler ilk elde sıralanmaktadır. (Resim 4 - Sternberg Kardeşler'in Buster Keaton'ın "General" filmi için yaptıkları afiş. (Resim 5'teyse Dziga (Çığa) Vertov'un 1931 yapımı "Coşkunluk" adlı filmi için yapı-



lan ve konstruktif stilin anasim bir örneği sayılan afiş görülmektedir. (Resim 6 - Eisentein'in "Eski ve Yeni", ya da diğer adıyla "Genel Çizgi" (1928) adlı filminin afişidir.

İngiltere'de 1940'lı yılların *Ealing komedilerinin* afişleri, grafikçi John Bainbridge'i ünlendiriyordu ve bu afişler 1950'lerden sonra Polonya afiş ekolünü de etkileyecekti. 1960'lardan başlayarak devrimle birlikte, sinemanın da yeni bir çehreye kavuşturulduğu Küba'dan da siyasal eğilimli, canlı, şaşırtıcı film afişlerinin yayıldığı izlenmiştir. (Resim 7 - Küba sinematekinde Chaplin toplu gösterisinin afişi.)

Polonya afişleri

Yerel beğenilerinin, köklü bir çizgi geleneğinin yansıdığı, ilginç ve başarılı afişlerin ortaya çıktığı Doğu Bloku ülkelerinden Polonya, öteden beri grafik sanatların çok geliştiği, *afişe olmuş* bir ülkedir. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra; yaralarını saran bu ülkede özgün ve özgür bir biçimde gelişim gösteren afiş sanatı, Henry Tomaszewski, Eryk Lipinski gibi yaşlı, Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Waldemar Swierzy, Viktor Gorka, Bronislaw Zelek, Roman Ciesiewicz, Franciszek Starowieyski ve Jan Młodożeniec gibi genç grafik ustalarının yapıtlarıyla dünyanın dört bir yanında ilgi ve beğeni toplamıştır. Entelektüel ve fantastik boyutların kendini duyurduğu sarsıcı Polonya afişleri, ulusal ve yerel bir özelliğin süzgecinden damıtılmış, ayırıcı nitelikleriyle evrensellğe ulaşıyordu. Afişten yola çıkan Jan Lenica, Walerian Borowczyk gibi Polonyalı grafikçiler, canlandırma sinemasında da başarılı yapıtlar verdikten sonra yönetmenliği seçtiler. (Resim 8 - Lenica'nın Clouzot'un "Dehşet Yolcuları" (1953) için yaptığı afiş. (Resim 9 - Gorka'nın Fosse'un "Kabare"si (1972) için yaptığı afiş.) Polonya, afiş ekolünün yaygın etkisinin, özellikle Çekoslovakya, Macaristan, Yugoslavya vb. gibi sinema alanında da belli bir çizgiyi tutturmuş diğer sosyalist ülkeler başta olmak üzere, çoğu ülkenin film afişlerine yansıdığı söylenebilir.



Köklü grafiksel geleneklere sahip, grafik sanatlarda adını duyurmuş ve 1970'lerden sonra gelen yeni bir yönetmenler kuşağının sinemaya eski saygınlığını yeniden kazandırdığı başka bir ülkenin, Almanya'nın, film afişi alanındaki **Heinz Edelmann**, **Hans Hillmann**, **Günther Kieser**, **Fritz-Dorothea Fischer-Noschbisch** vb. gibi çağdaş ustalarını da, ele alınan konuya sınırlı bir açıdan yaklaşan bu yazının dar sütunları arasında anmak gerekir. Çünkü kuzeyin geleneksel, hacimli *linear fantasia*sine uygun, çizgi ve renk yüzeyi olarak keskin, katı ve canlı düzenlemelerden, zevkli harf istiflerinden meydana gelen Alman film afişlerinin en tecim sel örneklerinde bile, çağdaş bir kalite düzeyinin varlığı göze çarpmaktadır. (Resim 10-Hans Hillmann'ın **Fabri**'nin "Profesör Hannibal"'i (1957) için yaptığı afiş.) Aynı şekilde, sinemanın tam bir endüstri alanına dönüştüğü, günümüzün en ileri *tüketim toplumu ABD*'de de, tecimsel standartlaşmaya karşın malzemenin ve esprinin (çoğunlukla Amerikanvari bir *espri* olsa da) sınır tanımadığı, gelişmiş bir zevk ve teknik üstünlüğünün kendini duyurduğu, incelikli ve özenli sinema afişlerine ve grafik sanatçılarına raslanmaktadır. *Zanaat*larını Hollywood'un emrine koşan Amerikalı grafikçiler yığınladı gerçi, ama pek çok yenilikler getirmiş, tecimsel kaygılarla sanat çabasını kaynaştıran, yeni ufuklar açmış bir **Saul Bass** bu alanda öncelikle unutulmaması gereken bir isimdir. 1950'lerden bu yana, zekice çalışma-araştırmaların ürünü niteliğindeki *générique*-film tanıtma yazılarıyla da hep dikkati çekmiş olan **Saul Bass**, sayısız başarılı film afişiyle bu alanın en önemli, çağdaş ve yetkin us-



ularındandır. Sinemayla grafik sanatları ilişkisinin zengin, ileri boyutlara vardığı bir başka ülke de Japonya'dır. 1970'lerde patlama yapan Japon grafiği, doğal olarak sinemaya da yansımıştır.

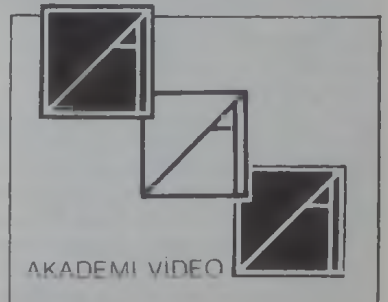
Türk sinemasında film afişi

Günümüzün Türkiye'sindeyse, görsel sanat türü olarak film afişi, genellikle yazılı basından sanat dallarına değil, ülkedeki egemen popüler kültür düzeyinin alçak sularında seyreden, çağın gerisinde kalmış *tatsız bir tekrar zihniyetinin* tekelinde ve hep birbirinin aynı alacalı-bulacalı kalıpların boyutsuzluğunda tıkanmıştır. Seyircinin, sokaktaki adamın dünyasına kolayca *nüfuz ettiği* gibi, kolaycacık da unutuluveren bugünün yerli film afişleri, gelişen basım tekniklerine karşın, Türk sinemasında yıllar yılı *kolay zevklerin istismar edildiği*, tekrarcı ve şabloncu bir *esnaf afişçiliğinin* giderek kemikleşmesinin

Resim 8: *Hazal*/Mengu Ertel (1980, yön. Ali Özgentürk)
Resim 9: *Kabare*/Viktor Gorka (1972, yön. Bob Fosse)
Resim 10: *Profesör Hannibal*/Hans Hillmann (1957, yön. Zoltan Fabri)

sonucudur. Tabii bunda *arz ve talep* öne süren Yeşilçam'ın, kültür düzeyi gelişmemiş, yapımcı, işletmeciler *zihniyetlerinin* de rolü büyüktür. Özgün ve çağdaş bir yaratış sorumluluğundan uzak, ucuz düzenleme duyarlıklarını sergileyen, sanki aynı tezgâhtan çıkmış havasını veren beylik film afişlerinden geçilmeyen sinemamızda yine de bir grafikçi çabasının sezildiği, tek tük çizgi dışı afişler de yok değildir. (Mengu Ertel'in Ali Özgentürk'ün "Hazel"'i (1980) için, Sadık Karamustafa'nın yine Ali Özgentürk'ün "At"'i [1982] için yaptıkları afişler vb.).

Sinemamızın yığınla sorunu gibi çözümlenmeyi (bu arada bu yazının genel çizgisini aşacak ciddi araştırma ve incelemeleri de) bekleyen günümüzün yerli film afişi düzeysizliğini olumlu bir yöne sürükleyecek yetenekte, genç, yeni grafikçiler gerçi yetişmiştir yetişmesine (çeşitli film festivalleri için düzenlenen yarışmalarda ve zaman zaman tek tek kimi filmler için üretilen afişler bunu açık seçik bir biçimde kanıtlamaktadır) ama yine de alışılmış, çarpık bir tüketim beğenisinin ya da zevksizliğinin arı verilemez pompalandığı, bilinçli bir gelişimden söz edilemeyecektir. Oysa ülkemizde daha *aydın*'ca bir alan sayılabilecek tiyatrodan, salt kendi emek ve çabalarıyla engelleri aşmış, bu işe gönül vermiş bir **Yurdaer Altıntaş**, bir Mengü Ertel gibi uluslararası düzeyde usta grafikçilerimiz de yetişmiştir. Artık uluslararası arenada yerini kanıtlamış Türk sinemasının ürünü (bu olgunun en son örneği olarak Tokyo Film Festivali'nde ödüllendirilen "At"'ın başarısı anılabilir) nitelikli Türk filmleri, kuşkusuz bugünkü kalıplaşmış Yeşilçam afişçiliğinin çemberlerinin kırılacağı, gerçek grafik sanatından soluklar içeren daha düzeyli ve çağdaş afişlere layıktır. □



Ressam Yönetmenler

Sinema ile resim sanatları ilişkisinden söz açılmışken, sinemada olduğu kadar desende de usta yönetmenleri gündeme getirmemek olanaksız. **Eisenstein**'dan bugüne pek çok usta sinemacı mizan-senlerini eskizlerle tasarlarken, bazıları çevre ve giysi tasarımıyla ilişkin eskizler yapmışlar, bazı ünlü yönetmenler ise filmlerinin afişlerini ya da bazı şenliklerin afişlerini gerçekleştirmişlerdir (**Fellini** ve **Kurosawa**'nın Cannes afişleri, vb.). Bu sayımızın kapağında Eylül ayında Rimini'de yapılacak *Avrupa Film Şenliği*'nin afişi için iki ustanın yaptığı eskizler yer alıyor (Üstte, **Fellini**'nin şenlik için çizdiği simge-desen, altta, **Antonioni**'nin bir çalışması). Bu sayfamızda ise sinema dünyasının ustalarından birkaç eskiz yayınlıyoruz.



Andrzej Wajda'nın "Almanya'da Bir Aşk" filmi için yaptığı bir eskiz



Federico Fellini'nin bir eskizi



Ettore Scola'nın "Balo" için yaptığı bir eskiz



Akira Kurosawa'nın 1983 Cannes Şenliği afiş tasarımı



Balkan Naci İslimiyeli

VECDİ SAYAR

— *Sinemayı iyi bilen, sinemanın çeşitli alanlarında çalışmış (çevre tasarımı, sinema grafiği vs.) bir ressam olarak bu iki sanat dalının buluştuğu ya da birbirine değdiği noktalar neler diye sorsam...*

— Benzerlik ve ayrımlara açıklık getirebilmek için iki sanatın gelişimi içindeki temel eğilimlere göz atmak gerek belki. Çünkü sinema görsel sanatların sanatı diye taşındığı misyonu devralmış bir sanat sayılır. Batı resminin başlıca dürtüsü bir tür küçük Tanrı kompleksiyle açıklanabilir. Yani yaratılmışla varolanla yarışmak, onun tanrısal yetkinlikte bir suretini yapabilmek. Bu mutlak geçerlik yaklaşımı içinde resim sanatı iki boyutta üçüncü boyutu yakalamak illüzyonu uğruna yüzyıllarca uğraş vermiş. Önceleri çizgi ve renkle başlayan serüven ışık-ton kullanımıyla hacmi yakaladıktan sonra perspektif ilkeleri de bularak büyük bir yetkinliğe ulaşıyor yani insan ve doğanın ayırılmaz bir benzerini yakalamayı başarıyor. Ama yine de resim sanatının başından beri tam çözemediği tek sorun hareket. Fotoğrafın icadıyla gerçeklik yarışında esaslı bir darbe yiyen Batı resmi, mekanik bir aletin gerçeği kolayca yakalayabildiğini görüncü yüzyıllardır geliştirdiği gerçeklik kavrayışından hızla uzaklaşıyor, bütün unsurlarını bir iç gerçeklik arayışına yöneltiyor. Yani ressam doğaya ve nesnel gerçeğe karşı bi-

reysel bağımsızlığını ilan ediyor. Bu bir anlamda nesnel gerçekliğin fotoğraf aracılığıyla sinemaya devredilmesi demek. Sinemaysa olağanüstü bir gerçeklik malzemesiyle işe başladı. Bu anlamda başlangıçtaki eksikleri hareketin gerçek süreci, ses ve renk iken kısa zamanda onlara da kavuştu. Gerçeklik resim sanatı için yüzyıllardır amaç iken, sinema için malzemenin kendisi, tutsaklık ölçüsünde kaçınılmaz bir şey oldu. Tabii bu söylediklerim Batı sanatının gelişimi içindeki basamaklar. Sinema Batı sanatının tarihsel misyonunu devralmış bir sanattır. Doğu resmi ise başından beri gerçek konusunda Tanrıyla yarışmayan, doğa ve Tanrı karşısındaki ölçülerinin bilincinde bir sanat olmuştur. Sürekli mistik içsel bir gerçeklik arayışı içinde olmuştur. Avrupa resminin on dokuzuncu yüzyılda dönüş yaptığı indüvüalist gerçeklik fikri Doğunun deyim yerindeyse toplu bireyci-mistik sentezinden elbette çok ayrı bir şeydi. Şunu söylemek istiyorum; Batının yaşadığı endüstri devriminin ve sosyal devrimlerin aynısını Doğu yaşasaydı bile yarattığı sinema kendi resim kültürünün bir uzantısı olacaktı. Batı sineması gerçeğin aynıyla yansıtılması konusundaki büyü seyirci tarafından kanıksanınca bir estetik kurmaya yöneldi. Görüntünün yüzyıllık sırlarıysa resim sanatında gizliydi. Sinema bu biçim sorunlarından kendi gerekleri içinde özgürce

yararlandı. Işık, renk, ton, espas, kadraj, ritm, kontrast, ayrıntı, kurgu, strüktür, tekstür vs. gibi biçim unsurlarını bütün dramatik sanatlar birikimiyle içiçe çözerek ilerlemeye başladı. Sinema bir sanatlar bireşimidir. Çeşitli duyumlara aynı anda seslenir. Tabii ben biraz da yanlış olarak bu duyumların en temellisinin görüntü olduğunu, görüntünün bütün diğer unsurları ileten ana kanal olduğunu düşünüyorum, Ama resimden faydalanırken herhalde sinema olarak yararlanmak gerekir. Çünkü resim bir süreç sanatı değildir. Yoğunlaştırılmış bir sanattır. Sinemada görüntü öncesi ve sonrası olan bir kavramdır. Görüntünün algılanışı hareket, öykü, diyaloglar, müzik, sesle birlikte olur. Sinemada resim, binlerce karelik bir resim, içinden geçilen bir resimdir.

— *Sinemanın resimden yararlandığı kadar resmin de sinemadan yararlanması sence olası mı?*

— Elbette. Sinema ile resim arasında sürekli bir etkileşim olmuştur. Örneğin kurgu konusunda önce sinema resimden çok şeyler almış ama bu kavram sinemada olağanüstü bir zenginlik kazanınca da resmi etkilemiştir; Resimde iki boyutlu bir dramatik yapı, plastik bir zaman kavrayışına neden olmuştur. Sinemadan yararlanmamak neredeyse mümkün değildir. Hem hayat kadar gerçek hem seçilmiştir. Hem ulaşılmaz gibidir hem çok yakınımdadır. Çok fazla duyumu birden harekete geçirir. Denilebilir ki insanın fizik ve iç ölçülerine en uygun sanattır. Ben ressam olarak resimlerimi bir beyaz perde boyu düşünüp sonra küçültmüşümdür. Resmimin zamana yayılabilecek bir iç devrim kazanmasında kurgu yöntemlerinden yararlanmaya çalışmışımdır. Resimde seriler halinde çalışmamın bir nedeni, fikri ve imgesel yapıyı didiklemeğe bir nedeni de sinema sevgisidir. Dinamik bir resmin sırları vardır sinemada. Bir de hepimizin en geniş hayal odasıdır sinema.

— *Sağlam bir resim bilgisine sahip olmadan iyi bir sinemacı olunabilir mi? Plastik sanatçı filmin çeşitli öğelerine müdahale ederek sinemacının eksiklerini kapatabilir mi? Bu durumda deneylerinden yola çıkarak ne söyleyebilirsin?*

— Sağlam bir resim bilgisi olmadan da iyi bir sinemacı olunabilir. Ama resim sezgisi, resim duyarlılığı olmadan bence pek olunamaz. Görme ve gösterme arasındaki her yansıtma sorunu bilinçle daha da güçlenir elbet. Bu anlamda üstün bir resim bilgisi olan yönetmenin iyi bir sinemacı olabilme şansının daha fazla olduğu söylenebilir. Jeneriğinden son yazısına kadar bir grafikçinin, bir ışıkçının bir dekoratörün, kostümcünün, makyajcının, sanat yönet-



Endülüs Köpeği/L. Bunuel



Altın Çağ/L. Bunuel



Spellbound/A. Hitchcock

menin ve kameramanın filmin kalitesini çok olumlu yönde etkilemeleri mümkün. Ama bu kaliteleri ancak plastik bir dünyası olan yönetmen düzene sokar ve filmin bütününe yayabilir. Bunları bütünleyecek atmosferi ancak yönetmen kurabilir. Bu plastik dünyayı kafasında kurmuş bir yönetmen onu ekipten elde eder. Bu olmazsa tek iyi bir ışık kullanımı çok plastik bir oyun, ya da sanat yönetimi birbirini tutmayan, üstelik bütünlüğü hırpalayan olumsuz kaliteler olarak görünürler. Dil birliği sorunuysa işin içinden çıkılmaz bir hal alabilir.

— Plastik sanatlar ilişkisinin sağlam bir temele oturduğu filmlerden ilk akla gelenler hangileri?

— Örnek resim sinema ilişkisini bir filmde tek tek güzel resimler görmek filmi durdurma isteği yaratacak resimsellik, veya görsel baygınlık yaratacak bir teşhir olarak düşünmüyorum. Bu sonuncusunu başarıyla yapan pek çok moda yönetmen var. Bence hem salt resim yapıyorlar, hem de resmin en hafif-

fini yapıyorlar. Aklıma hemen gelen iyi örneklerden ikisi **Salvador Dali** ile **Luis Bunuel**'in "Altın Çağ" ve "Bir Endülüs Köpeği"ndeki çalışmaları. Buradaki resim filmlerin gerçeküstü yapılarının çok doğal bir parçası. **Alfred Hitchcock**'un Dali ile bir başka çalışması vardır. "Spellbound"da (Öldüren Hatıralar) Hitchcock, **Gregory Peck** ve **Ingrid Bergman**'ın birlikte oynadıkları psikanaliz sahnelerinde Dali'nin fantezisinden yararlanır. Aktörün bilinçaltının yavaş yavaş çözülmesi anları Dali içiçe ve sonsuza açılan sessiz kapı görüntüleriyle yorumlar. Aynı sahnede aktörün paranoyak hezeyanları başladığında, Dali bu sahnenin anlamını bir piramidin eğimli yüzeyinden aşağıya panik içinde koşan bir adam ve arkasından yanarak onu kovalayan bir araba tekerleğiyle pekiştirir. Aynı filmde beş on dakika sonra Hitchcock Dali'ye şöyle cevap verir; Çok loş bir odada yatmakta olan aktöre dostu bir bardak süt getirmektedir ve zehirlenme korkuları içindeki aktörün gözüyle yaklaşan süt olağanüstü bir parlaklıkla ışıltıdadır (yönetmenin flöresanlı süt buluşu). Ne müthiş bir beraberlik. Yine **Pasolini**'nin *Dekameron*, *Canterbury Masalları*, *Binbirgece Masalları* üçlemesinde **Giotta**, **Piero Della Francesca**, **Bruegel**, **Bosh**, **Beato Angelico**, **Cranah**'tan Hint minyatürlerine, *Kelile-Dimne* tasvirlerine kadar uzanan Doğu ve Batı resim geleneklerinin üstün bir yorumla dramatik yapı içinde eritildiğine tanık oldum. Yine **Fellini**'nin filmlerindeki erotizm **Clovis Troquille**'den **Balthus**'a uzanan bir resim dünyasından geçerler. **Eisenstein** gibi **Fellini** de bir filmi baştan sona plastik olarak kurabilme becerisine sahip ender yönetmenlerden. **Tarkovski**'nin filmleri görüntü duyarlılığının kılcallaştığı olağanüstü röntgenler. **Bolognini** ise bütün



Sensiz Yaşayamam/Metin Erksan



Nostalgiya/A. Tarkovski

filmlerinde kendi resminin içinde gezinen büyük bir sinemacı.

— Bizim sinemamız için böylesine olumlu bir ilişkiden söz edilebilir mi?

— Özgün bir plastik yapı özgün bir sinema içinde mümkün. Bizde yaratıcı sinema kavramından söz etmek oldukça zor. Sinema kitlelere yönelik maliyeti yüksek bir sanat. Bu yapı içinde riske girebilen, deney yapabilen veya dünyasında direnen pek az sinemacı çıkabiliyor. Yine de Batı toplumlarının geliştirdiği birey kavramındaki genişlik, demokratik yapı yaratıcıya kendini ifade etmede genişçe bir özgürlük tanıyor. Biz batı bireyciliğinin geliştirdiği kavramları öykünme düzeyinde yaşayan, hayata geçirememiş bir toplumuz. Çok kişisel anlatım biçimlerini yadırgamamız biraz da bundan. Ama her türlü sanat üst düzeyde bireysellik gerektiren (bireycilik demiyorum) bir çaba. Bireye bakışta yol alamazsak sanatta da yol alamayız gibi geliyor bana. Türk sanatı henüz sadece konu ile ilgileniyor. Konunun nasıl anlatıldığıyla değil. Resimde de sinemada da bu böyle. Bu nedenle biçim sorunları diyerek hafifçe küçümseydiğimiz yapısal teknik ve usul sorunları bir tür dışlanıyor. İşin biçime ilişkin yanını bırakalım ama en azından görsel bir sanat olan sinemanın ışık renk, çevre düzeni gibi sorunlarda uluslararası bir profesyonel düzey tutturma çabası içinde olması gerekir. Türk sinemasına bu anlamda en büyük hizmeti bence **Metin Erksan** yapmıştır. "Sevmek Zamanı"ndaki doğa ve tasvir kavrayışıyla olsun, "Sensiz Yaşayamam"ndaki insan-mekan kavrayışıyla olsun, bütün filmlerindeki yaratıcı sinema inancıyla olsun, görüntüye tutku ölçüsündeki bağlılığıyla olsun çok değerli örnekler vermiştir. **Lütfü Akad**'ın bireyi birey içinde eriten Doğulu biçim yalınlığının, filmlerinin özgün temposuna tamamen denk düşen ölçüsü, özellikle "İrmak"ta sonra "Düğün" ve "Gelin"de beni çok etkilemiştir. **Atıf Yılmaz**, "Allah Cezanı Versin Osman Bey"deki levanten İstanbul çizimini "Kumpanya"daki taşra betimlemesini, "Erkek Ali"deki gizemli Doğu Anadolu anlatımını hemen hatırladığım çok başarılı plastik çevre yorumu örnekleri



B.N. İslimiyeli'nin "Adak" afişi

vermiştir. Bir de **Memduh Ün**'ün "Bire On Vardı" isimli filmindeki çevre kullanımı hatırımdadır. Görsel değerleri açısından değerli pek çok film eklenebilir bu listeye. Görsel nitelikleri açısından başarılı görünen filmlerde bile profesyonel anlamda bir sinema-plastik sanatlar ilişkisinden söz etmek zordur. Sanat yönetmeninin arada bir setlerimize misafir olduğu, kadronun yerleşik bir elemanı haline bugün bile gelemediği sinemamızda böyle ortak bir başarıdan söz edilemez.

— *Görüntü ve ışık yönetmeninin bir plastik kültüre sahip olmaları gerekmez mi? Batıda bildiğim kadarıyla bu öğeleri içerecek biçimde filmin bütünü üzerinde etkili olan yönetmenle filmin estetik bütünlüğü üzerinde bir dil birliği oluşturabilen bir ekip var. Biz henüz böyle bir uygulamanın çok uzağındayız*

galiba, ne dersin?

— Görüntü ve ışık yönetmeninin plastik kültüre sahip olmaları en az yönetmen kadar gerekli. Yönetmen **Cara-vaccio**, **Georges Della Tour**, ya da **Hopper** gibi bir ışık düzeninden sözettiğinde ışıkçı en azından gözünde bir şeyler canlandırabilmeli. Ya da bir kameraman **Ajaib Al-Mahlûgat**, **Megâmet**'den bir istifi hatırlayabilmeli. Bunlardaki plastik yapıyı çözümleyip yönetmenle tartışabilmeli. Bunları bilmek kadar filmin yapısal gerekleri içinde bunlardan nasıl yararlanacağını da bilmeli. Bilgi öğütüle öğütüle üstün bir sezgiye dönüşebilmeli. Bizim setlerde bu sorunları yönetmenle tartışacak bir ekip olduğunu pek sanmıyorum. Bu yüzden kendimize has ölü bir uyum içinde çalışıyoruz denebilir. Birakalım estetik düzeyde bir çabayı. Sadece teknik dü-

zeyde, profesyonel düzeyde ışık sorununun çözümlenebildiği kaç filmimiz var. Başarısızlık için pek çok olumsuz koşul ileri sürülebilir ama ben iç koşulların da bir o kadar zorlanması gerektiğine inanıyorum.

— *Tutkulu bir sinema seyircisi olduğunuzu biliyorum. En sevdiğiniz yönetmenler hangileri?*

— En sevdiğim yönetmenler **Tarkovski**, **Bolognini** ve **Hitchcock**. **Wajda** ve **Kubrick**'e de hayranlık duyuyorum. Ama dünyası, inadı ve riski olan yönetmenler daha çok etkiliyor beni. Türk sinemasında **Lütfi Akad**, **Metin Erksan**, **Atif Yılmaz** öncelikle beğendiğim yönetmenler. **Ömer Kavur** ve **Erdem Kırıl**'ın sinemalarını da umutla izliyorum.

— *Sanat yönetmenliğini yaptığınız "Adak" filminde aldığınız sonuçtan memnun musun? Sinemaya ilişkin yeni projelerin var mı?*

— **Adak** filminin çevre mekan kostüm ve benzeri görsel gerekleri için bir ön çalışma yapabilecek vaktimiz olmadı. Bütün iyi niyetimize rağmen yönetmen **Atif Yılmaz**'la bunları yeterince tartışacak olanağı yaratamadık. Çeşitli nedenlerle film olağanüstü bir hızla çekildi. Çekimler öncesindeki hazırlıksızlık beni çok düşündürdüğünden, İstanbul'dan o yöreye uyabileceğini düşündüğüm bir çuval dolusu aksesuarla gittim. Sette çuvala seyyar satıcılar gibi dolaşıyordum. Çok sersemlemiştim. Birkaç kere İstanbul'a kaçmayı düşündüm. Çekimlerden beş-on dakika önce işte bu çuvaldan çıkanlarla köy evlerine baskın yaparak gaspettiğim zorunlu eşyaları birbirine katarak bir düzen oluşturmaya çalıştım. Senarist **Başar Sabuncu** ve **Atif Yılmaz**'la çocuğunu Allah'a adayıp kesen **Müslim Koca** üzerinde tartıştığımızı hatırlıyorum. Ben **Müslim Koca**'yı bu noktaya sürükleyen çevre koşulları kadar, kişilik yapısındaki bozukluklarını da vurgulanmasından yanaydım. Böylelikle filmin ruhbilimsel bir ağırlık kazanacağını düşünüyordum. Tabii böyle bir eğilim filme bir iç aydınlatmanın gereği olarak ingesal bir zenginlik kazandıracaktı. Bence **Müslim Koca** ruh yapısı açısından fazla sağlıklı gösterildi. Neyse ben bunları tartışadurayım, Allah'tan yönetmen ne istediğini çok iyi biliyordu. Bunu kavrayınca onun öngördüğü yalınlığı görsel anlamda trajik bir boşluk duygusuna dönüştürmeye çalıştım. Asla umduğum düzeyde olmasa da filmin bir görsel bütünlük ve tavır gösterdiği söylenebilir.

Bundan sonra video ile bir seri deneysel çalışma yapmayı planlıyorum. Bunların resim sinema arasındaki sınırları zorlayan çalışmalar olacağını umuyorum. □

DÜŞÜN

Aylık Dergi / 300 Lira
Temmuz '85



İSPANYA 1936: NO PASARAN!

- “Bu sabah artık Guernica yok”
- Guernica ve Picasso / SEROL TEBER
- ARA GÜLER'in Objektifinden PİCASSO
- Yace Aqui Libertad... / OBEN GÜNEY
- Cinayet Granada'da İşlendi

Şiirlerde İspanya

RAFAEL ALBERTİ / Cevat Çapan
PAUL ELUARD / Erdoğan Alkan
MIGUEL HERNANDEZ / Ülkü Tamer
MIKLOS RADNOTI / Ergin Koparan
JOHN CORNFORD / Cevat Çapan



Ara Güler
Arslan Başer Kafaoglu
Aziz Çalışlar
Baki Ugur
Can Yücel
Cevat Çapan
Ece Ayhan
Erdoğan Alkan
Ergin Koparan
Ferruh Doğan

Gencay Gürsoy
Hasan İ. Dinamo
Hakan Derman
Metin Eloğlu
Muzaffer Uyguner
Oben Güney
Onat Kutlar
Oktay Rifat
Orhan Barlas
Oguz Özügül

Özdemir İnce
Sabahattin K. Aksal
Salâh Birsel
Serol Teber
Tan Oral
Teoman Aktürel
Turhan Selçuk
Ülkü Tamer
Vedat Günyol
Veysel Atayman



İletişim Yayınları'nın büyük hizmeti

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi'ni tamamlayan benzersiz eser.
Senedi-i İttifak'tan Kanun-ı Esasi'ye,
Tanzimat'tan Meşrutiyet'e,
Mütareke'den Milli Mücadele'ye
Osmanlılık, Türkçülük, Batıcılık,
Osmanlı Borçları, Bağdat Demiryolu
Bütün Ayrıntılarıyla

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi'nde
6 Büyük Cilt, 54 Fasikül
32 sayfa kuşe kapak içinde 250 TL.
gazete bayilerinde

Ayrıca her okura ücretsiz

**Tanzimat'tan
Cumhuriyet'e
TARİH SÖZLÜĞÜ**