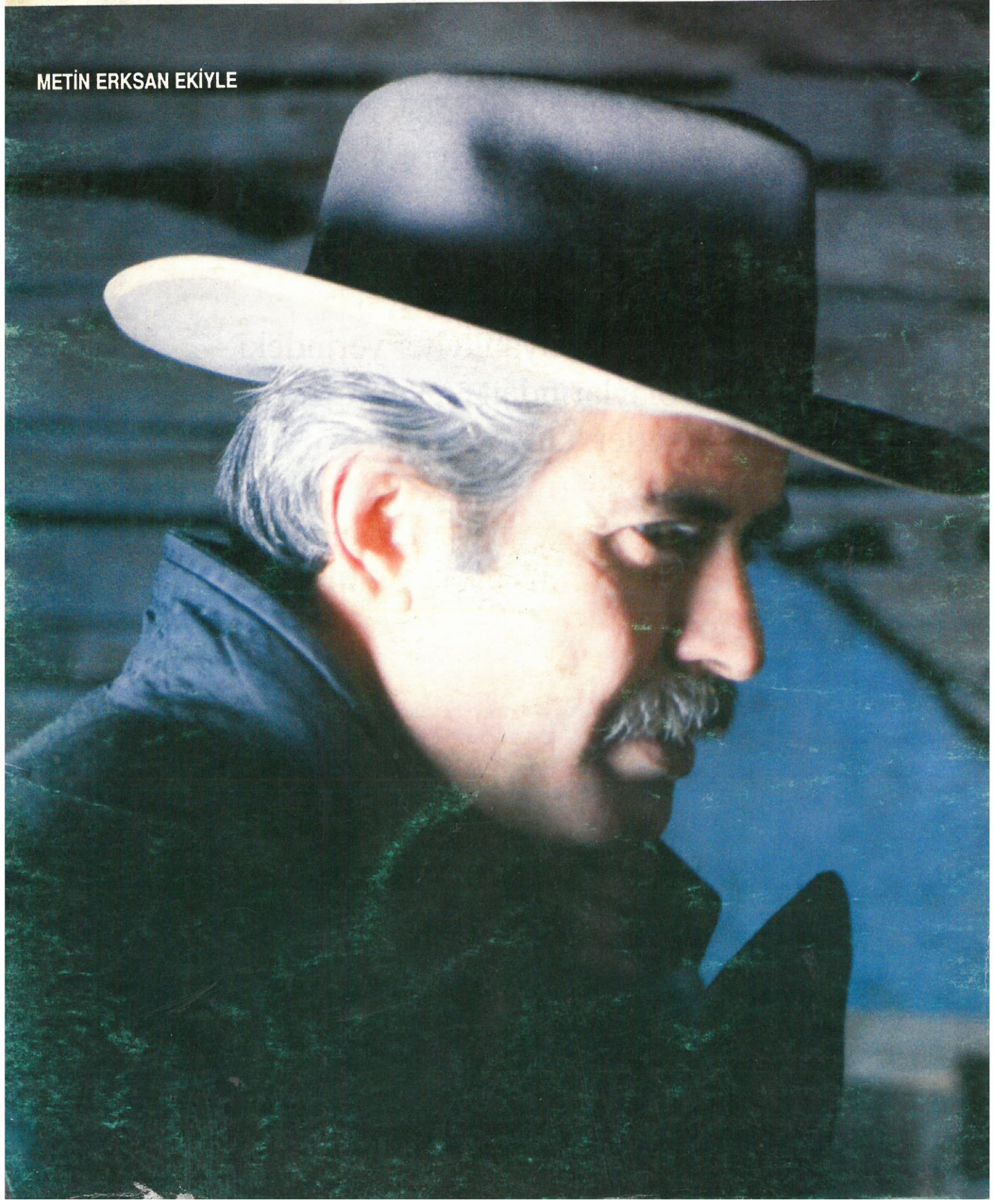


BEYAZPERDE

SAYI :7 • MAYIS 1990 • 5000 TL (KDV DAHİL)

METİN ERKSAN EKİYLE



Sinemaya seyirci kalmayın.

Cumhuriyet sinema sayfaları size seyretmeye değer filmleri “okuma” fırsatı da veriyor. Uzman kalemlerden eleştiriler. Çekim hikayeleri. Yönetmen ve oyuncularla ilgili haberler, röportajlar. Dünyanın her yerindeki sinema olaylarından en kapsamlı, taze haberler. Önce Cumhuriyet sinema sayfalarında.

Çünkü Türkiye’de sinema sanatına en çok yer ayıran gazete Cumhuriyet.

Sinemaya
seyirci
kalmayın.
Sinemayı
Cumhuriyet’te
izleyin.



İÇİNDEKİLER

- 3 Beyazperdenin Haberleri
6 Roman Jakobson
üzerine/**Seçil Bükler**
7 **Mehmet Gün/** İçeriğin
tözü ve biçimi açısından
çağdaş ve kalıplaşmış
anlatı filmleri
8 Sinemamızda anlatım ve
içerik/**Cihan Altınay**
9 **Sevin Okyay/**
Başlangıcından bugüne
Türk Sinemasında
oyunculuk ve 1990'lı
yılların muhtemel
yıldızları.
16 Beyazperdenin Takvimi
17 Bir festivalin ardından;
İstanbul Film Festivali/
Sevin Okyay
19 Joris Ivens ve
Marceline Loidan; bir
ortak yaşam öyküsü/
Sevin Okyay



Aşçı, hürsüz, karısı ve sevgilisi.

- 21 İstanbul Film Festivali'nin
en iyileri
22 Sovyet yönetmen
Piotr Todórovski: Keşke
böyle bir dönemde yaşlı
olmasaydım.
24 **Rıfat Aras:** Anadolu
kültürü dünya kültürüdür.
26 Dillere düşmemiş bir
Diva: **Gülsen Tuncer.**
31 **Tevfik Başer** ile Yanlış
Cennete Elveda ve
Türk Sineması üzerine
34 Tanpınar, Sevim Burak ve
başka şeylerle birlikte
A-Ay'ın yönetmeni/
Reha Erdem



- 36 Eleştiri: **Mehmet Açar**
Karartma Geceleri ve
Medcezir Manzaranı.
38 **Sevin Okyay/**Gerçekten
Abuksabuk bir film.
41 **Cumhur Canbazoglu/**
soygun, aşk ve Phil
Collins: **Buster**
42 **Miss Daisy ve Şoförü** ya
da Jessica Tandy ve
Morgan Freeman'la bir
konuşma.
43 **Ertan Yılmaz /**Vietnam
Filmleri: Genel bir
değerlendirme.
47 **Asuman Suner/**
Sinemada bir karşı
söylem olarak eşcinsellik
49 Sinema dünyasından
küçük, ilginç notlar...
50 Sinema Yayınları:
52 Tarihi Perde
53 **Greta Garbo**
54 İzleyici Eleştirileri
56 Videoda Öne Çıkanlar
61 Televizyonda Mayıs
Sineması.
64 Ödüllü sinebulmaca

Sevgili okurlarımız...

*Elinizdeki dergi
Beyazperde'nin son sayısı.
Uzun uzun gerekçeler
yazmaya neden yok, sanırsız
hepimiz biliyoruz.*

*Bu işe sevdıyla başlayıp,
özveriyle sürdürmeye çalıştık.
Son sayımızda bile 5 bin
satarken en büyük desteği siz
okurlarımızdan gördük.*

*Sinema çevresinden mi? Eğer
sinema çevresinden yeterli
desteği görseydik,
Beyazperde yayınına
kesintisiz devam ederdi.*

*Sevdalıların, desteksiz
kalmamaları dilekleriyle...*

Sahibi
Irfan Demirkol

Genel Yayın Yönetmeni
İnci Demirkol

Sorumlu Yazışları Müdürü
Fevzi B. Argun

İstanbul Temsilcisi
Sevin Okyay

Avrupa Temsilcisi
Vecdi Sayar

Derleme
Cumhur Canbazoğlu

Araştırma ve Arşiv
Nur Ertem

Fotoğraflar
Nuri Kaynar, Harun Karakuş,
Agâh Özgüç özel arşivi,
İnci Demirkol özel arşivi

Reklam Müdürü
Meliha Kaya

Teknik Hizmetler
Semih Öztürk, Yüksel Ünsal,
Ahmet Döğenci, Murat Arslan,
Yeter Aktürk.

Katkıda Bulunanlar
Nilgün Abisel,
Nilgün Gürkan Aslanbay,
Mehmet Atak, İhan C. Balkanlı,
Turgut Çeviker, Semra Erişti,
Zafer Karaca, Yeşim Özben,
Nejat Ulusay, Nihat Ünler,

Yönetim Yeri
G.M.K. Bulvarı 21/14
Demirtepe, 06640, ANKARA
(4) 231 71 74 (4 Hat)
Fax: (4) 231 48 12

Ofset Hazırlık
Denk Ajans

Baskı
Feryal Matbaacılık.

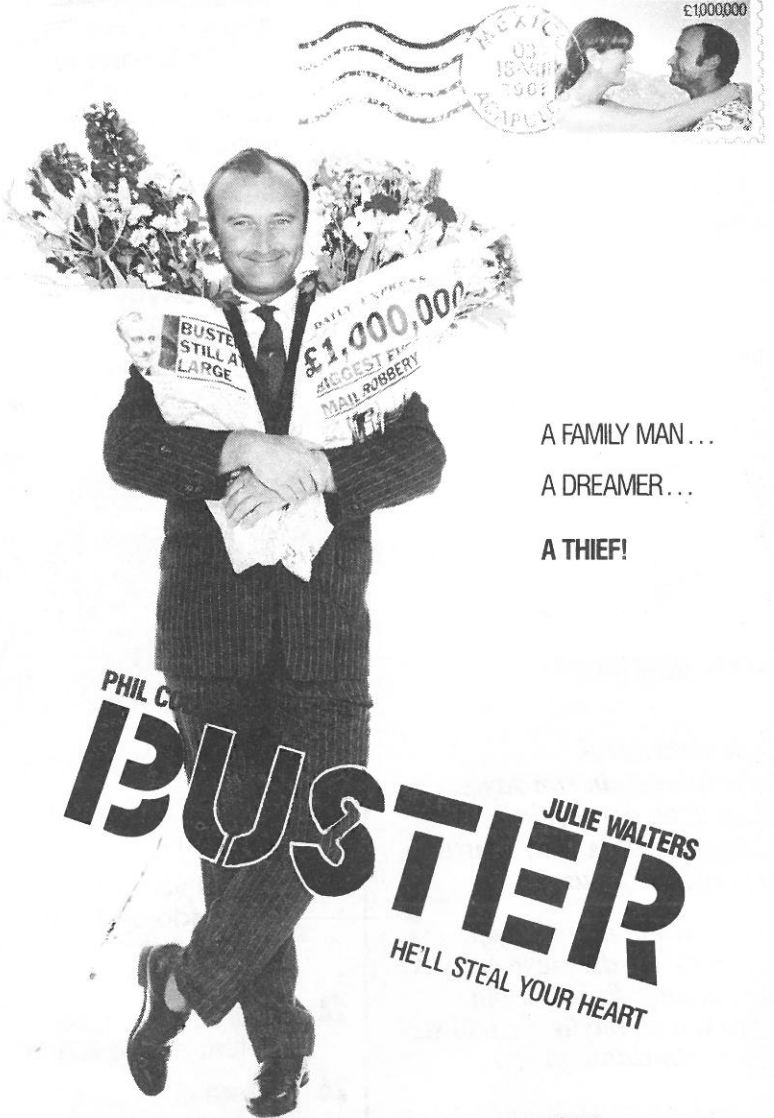
Dağıtım
Hürriyet Holding A.Ş.

KAPAK: TARIK AKAN

Türk Sinemasının önemli oyuncularından biri Tarık Akan. Bu sezon iki filmiyle sinemaseverlerin karşısında; İrfan Tözümün **İkili Oyunları** ile Yusuf Kurçenli'nin **Karartma Geceleri**. Rifat Ilgazın otobiyografik romanından uyarlanan bu filmde Akan polisten kaçmakta olan bir öğretmeni çağlandırmakta.



**Hırsla değil,
sevgiyle hareket eden,
kalbe hükmeden
hayalperest bir hırsız...**



A FAMILY MAN...

A DREAMER...

A THIEF!

THE MOVIE GROUP Presents PHIL COLLINS • JULIE WALTERS in "BUSTER"

Also Starring LARRY LAMB • MARTIN JARVIS • SHEILA HANCOCK • STEPHANIE LAWRENCE

MICHAEL ATTWELL • RALPH BROWN • ANTHONY QUAYLE as Sir James McDowell

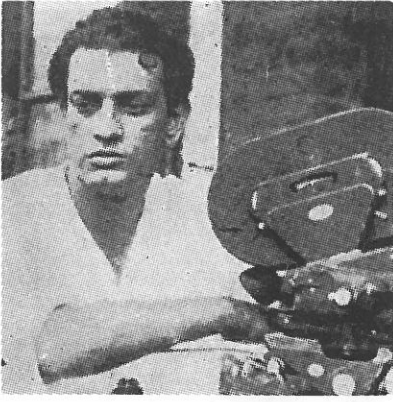
Editor LESLEY WALKER Costume Designer EVANGELINE HARRISON Original Score ANNE DUDLEY Production Designer SIMON HOLLAND

Director of Photography TONI IMI B.S.C. Screenplay COLIN SHINDLER Associate Producer REDMOND MORRIS

Executive Producers FRANK GIUSTRA and PETER E. STRAUSS Produced by NORMA HEYMAN Directed by DAVID GREEN

© 1991 (Dolan+Weiner) Soundtrack available on WEA records, cassettes and compact discs. International Distribution by

sinemalarda



Depardieu'dan Ray'e destek...

Son filmi **Ganashatru**'nun çekimlerini doktor kontrolünde gerçekleştiren Hintli yönetmen Satyajit Ray yeni filmine başladı. Bu filmin özelliği; aralarında ünlü oyuncu Gerard Depardieu'nun da bulunduğu Fransa'dan bir grup tarafından finanse edilmesi. Bir Hint ailesinin dört kuşağını anlatan filmin adı henüz belirlenmedi. □

Fransa'dan Gelen Türk Filmi: A-Ay...

Yaşamını Fransa'da sürdüren Reha Erdem'in kendi olanaklarıyla, siyah beyaz çektiği film İstanbul Film Festivali kapsamında gösterim şansı buldu. Ancak Nantes Film Festivalinde ikincilik ödülü olan bu filmin yarışmalı bölümünde neden gösterilmediği konusunda bir açıklama yapılmadı. Başlıca rollerini Gülsen Tuncer ve Yeşim Tozan'ın oynadığı ve (alışılmışın ötesinde) farklı bir yaklaşımın ürünü olan **A-Ay**'in Türkiye haklarını almak için Konsept tarafından girişimler başlatıldı. □



"Geceyarısına Doğru" nun Dexter Gordon'u Öldü.

Bu yıl İstanbul Film Festivalinde gösterilen Tavernier'in **Geceyarısına Doğru** filminde Dale Hunter rolünde izlediğimiz ünlü tenor saksofoncu Dexter Gordon 25 Nisan'da Philadelphia'da öldü. Gordon bu filmdeki rolüyle Oscar'a aday gösterilmişti. Son olarak Robert de Niro ile birlikte **Uyanışlar** filminde de rol alan Gordon 67 yaşında idi. □

Amerikan Sermayeli Türk Korku Filmi

ABD'de yaşayan Türk Sinema sanatçısı Kutluğ Ataman ilk uzun metrajlı filmi **Dark Waters**'i (Karanlık Sular) Amerikan sermayesiyle Türkiye'de çekti. Eski bir İstanbul ailesinin kızı Lamia, zengin bir taşralı adamla evliliğinden olan tek oğlu ölünce kendini tümünden oğlunun yasını tutmaya bırakır. Bu sırada Amerikalı araştırmacı Richie'le tanışır ve Lamia ile Richie, ölen çocuğu fantastik bir dünyada aramaya çıkarlar.

Bir korku filmi olan **Dark Waters**'in yönetmeni Kutluğ Ataman UCLA Sinema Enstitüsü (ABD) mezunu. 88 International Film Exposition, 88 Cine Golden Eagle, 89 Chicago International Film Festivalinde kısa filmle-riyle ödüller aldı. Filmin görüntü yönetmenliğini Christopher Squires, sanat yönetmenliğini John di Minico yapıyor. İngilizce sesli çekilen filmin oyuncularını; Gönen Bozbey, Daniel Chase, Semih Berksoy, Haluk Kurdoğlu ve Numan Pakner. Sinema Yazarı Giovanni Scognamillo'da ufak bir rolde gözükmekte. □

Umut Yolculuğu Tamamlandı.

Bir İsviçre filmi olarak Xavier Coller yönetiminde çekilen **Umut Yolculuğu** İsviçre'de başlayıp Kahraman Maraşa bitiyor. Yaşamını değiştirme uğraşı veren bir Türk ailesini konu alan filmin senaryosu **Uçurtmayı Vurmasınlar** filminin de senaryosunu yazan Feride Çiçekoğlu'na ait. Bu filmin Avrupa Film Şenliklerinde gösterilmesinden sonra ısmarlanmış. Baş rollerde Nur Sürer ve Necmettin Çobanoğlu var. □



Ross ve Whitfield.

Josephine Baker'in Yaşamı

Hemingway'nin "Bir insanın görebileceği en heyecan verici kadın" dediği ünlü zenci dansöz Josephine Baker'in yaşamı üç değişik TV. firması tarafından filme alınıyor. Üç Baker'dan ikisi belli. Firmalardan biri Diana Ross diğeri ise genç oyuncu Lynn Whitfield'i oynatıyor. Amerika St. Louis'de bir çamaşırçı kadının kızı olarak dünyaya gelen Baker dansöz olarak sahneye çıktığı yıllarda ABD'deki ırk ayırımına dayanamayıp Fransa'ya geçmiş ve burada yaptığı danslar ile büyük ün kazanmıştı. İkinci Dünya Savaşı yıllarında Fransa'daki direniş örgütüne katılan Baker, savaştan sonra evlat edindiği çeşitli ırklardan oniki çocuk ile Fransa'da yaşadı ve orada öldü. □

İstanbul'da çekilen Japon filmi

İstanbul'da çekilen Japon Filmi Japon yönetmeni Masaco'nun TV. filmi **Peçeli Kadın** İstanbul'da'nın İstanbul çekimleri tamamlandı. Bir kadın mafya liderini konu alan filmde Türk oyuncu Bahadır Tok'da rol alıyor. Dedektif rolünde ise Türk izleyicisinin **Samural** dizisinden tanıdığı Kawarazaki oynuyor. □

Atatürk Filmi

Sir Laurence Oliver'in oğlu Tarquinh Oliver ve Türk asıllı eşi Zelfa Oliver. Atatürk filmi çekmek için temaslarda bulunmak üzere Türkiye'deydiler. Oliver'ler izin ve destek bekledikleri projeleri için hali-hazırda 35 milyon dolarlık bir kapital sağlamışlar. □

TV Filmleri

Işıkçısından, oyuncusuna Yeşilçam emekçilerinin şu sıradaki en büyük patronu

TV gibi gözükmekte. Büyük bir kısmı çeşitli TV dizilerinde çalışmakta.□

Yeşilçam'ın Emektarları Dizide

Yıllardır Yeşilçam'a emek verenlerden Erol Taş, Nurhan Nur, Salih Kalyon, Hüseyin Peyda, Hüseyin Baradan bir TV. filminde biraraya geldi. Kemal Bilbaşarın romanında TV. ye uyarlanan Başka

Olur Ağaların Düğünü'nün başrolünde Mehmet Aslantuğ ve Seren Serengil oynuyor. Yönetmen; belgesel filmlerinden tanıdığımız Fatih Arslan. Bir köy dramını konu alan film Fatih Arslan'ın bu alandaki ilk çalışması.□

Keloğlan TV'de

Metin Erksan ve Süreyya Duru gibi ustaların elinden geçen Keloğlan şimdi de 4 bölümlük TV. dizisi oluyor. Bu kez alışılmış Keloğlan Rüştü Asyalı'nın yerine

Behruz Firuzment'in oynadığı Keloğlan'da diğer rolleri Asuman Arsan ve Aydın Tezel üstlendi. Filmin yönetmeni ilk çalışmasını yapan, Ali Akdeniz.□

Aile Bağları Yeniden Çekiliyor

TRT Denetim kurulundan "gösterilemez" raporu alan Ali Daldal'ın yönettiği Aile Bağları yeni kadroyla yeniden çekiliyor.

Perihan Savaş, Burçin Oraloğlu'nun rol almayı reddettikleri filmde Meral Zeren, Mahmut Hekimoğlu ve Suzan Avcı oynuyor.□

İzmir Sinema Günler'i yapıldı

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından düzenlenen sinema günleri film gösterileri, paneller vb. etkinliklerde tamamlandı. İzmirde'de Köşk Sineması, Türk Amerikan Derneği, Fransız Kültür Derneği ve Yenişehir Kültür ve Sanat Merkezi salonlarında çeşitli uyarlanmış sinemalarından 57 örnek gösterildi.

Sinema günleri kapsamında Türk Sinemasına emeği geçenlere verilen "Altın Artemis" ödülü de bu yıl, otuz yıllık çabaların karşılığında Halit Refiğ ve Türkan Şoray'a verildi.

İzmir ayrıca Arnavutluk Halk Cumhuriyeti yönetmenlerinden Dimitri Angonosti'yi de misafir etti. Angonosti'nin Geçmişe Dair Bir Hikaye filmi de festivalde gösterildi.□

Birbuçuk Milyarlık Dizi

Erhan Bener'in romanından uyarlanan Yalnızlar sekiz bölüm olarak TRT için hazırlandı. 1.5 Milyarlık bütçesiyle bu sezonun önemli filmleri arasında yer alan dizinin yönetmeni Tuncer Bay-

tok. Filmin önemli bir özelliğinde Menderes Samancılar ve Ali Uyandıran'ın üstlendiği roller dışında Murat Onuk, Gülay Ertok, Yusuf Aziz ve Şiva Gerede adlı mankenlerin oyunculuk yapımları.□

Hande Yeşilçam'da

Türk kamuoyunu Özal-Bush görüşmelerinin basına sızdırılması konusundaki rolü ile meşgul eden Hande şimdi de bu rolü sinemada oynamak için 50 milyonluk

teklif aldı. Politikacı - Sekreter ilişkisini aşk, şantaj motifleriyle süsleyen Erler Filminin başrol oyuncusu yine Kadir İnanır. Hande Mumcu'nun reddetmesi halinde Zuhal Olcay düşünüyor.□

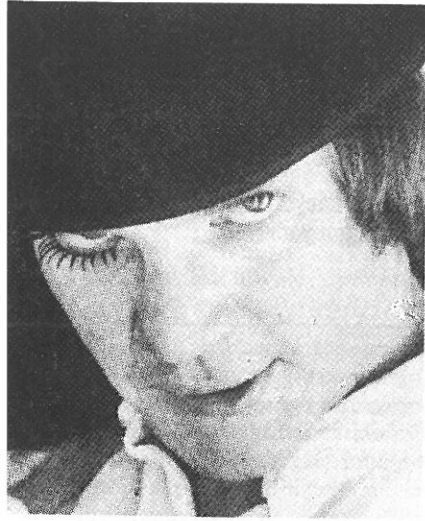


Serreau bir kez daha Amerika hazırlığında!

Fransız kadın yönetmen Coline Serreau birkaç yıl önce yaptığı Üç Adam Bir Beşik filmiyle büyük ilgi toplamıştı. Bu ilgiyle, filmin Amerikan versiyonu için hazırlanan yönetmen, hastalığı nedeniyle Fransa'ya dönmek zorunda kalmış ve filmi Üç Adam ve Bir Bebek adıyla Leonard Nimoy gerçekleştirmişti. Şimdi Serreau, yine Amerika hazırlığında. Bu kez 1988'de gerçekleştirdiği Anne Yağında Bir Adam filminin olumlu tepkileri üzerine ikinci çevrimi için Disney firmasından teklif aldı. Yakında çekimleri başlayacak filmin başrolünü Richard Dreyfuss oynayacak.□

Arabesk Salgını Devam Ediyor

Arabesk şarkıcı filmleri bir dönemki mutlak hakimiyetlerini yitirse de, gene önemli bir yüzdeye ulaşıyor. İbrahim Tatlıses'ten sonra şu sıralar filmleri en iyi iş yapan şarkıcı olan Emrah, Kaya Erenöz yönetiminde Kollarında Öleyim'i çeviriyor, rol arkadaşları Sibel Barış ve hostes Meltem Berent (Yeşilçam'da manken salgınından sonra şimdi de hostes salgını başlar mı dersiniz?) Hapisten yeni çıkan Burhan Çaçan, Hakan Balamir'in firmasıyla çalışacak. Çaçan ilk filmi Kurban Olduğum'dan (80) beri ilk kez, geçen yıl Ponente Feneri'yle çıkış yapan Şahin Gök'ün yöneteceği Yağ Yağmur'da oynuyor. Çaçan'ın rol arkadaşları ise namı diğer 'üniversiteli' dansöz Melike ve Yeşilçam'ın eski jönlülerinden Orhan Günşiray. Üçüncü filmin şarkıcısı Küçük Ceylan, filmin adı Düş De Gör yönetmeni Yücel Uçanoğlu. Küçük Ceylan'ın rol arkadaşları ise, Bahadır Tok ve Yusuf Sezgin.□



Otomatik Portakal sahnede

Sinema, özellikle de Amerikan sineması başlangıcından bugüne pekçok tiyatro eserini perdeye yansıtmıştır. Broadway'de tutulan oyunlar daha sonra Beyazperdeye aktarılmıştır. En son örnek oscar yüklü *Driving Miss Daisy*. Ama şimdi söz konusu edeceğimiz olayda geçiş sinemadan tiyatroya oldu. Stanley Kubrick'in *Otomatik Portakal*'ı geçtiğimiz aylarda Londra'da sahnelendi. Stanley Kubrick'in bu filmi 1971 yılında sansürden çok zor geçmiş ama iyi bir işe yapmasının ötesinde eleştirilenlerce de övgüyle karşılanmıştı. Ancak sonradan film, sinema ve video dünyasından aniden çekildi. Söylentiler; Kubrick'in çocuklarının tutucu çevrelerce yaşamsal tehdit altında tutulduğu şeklinde...□



Kadın Polisler

Polisiye her zaman sinemanın gözde türlerinden biri olagelmıştır. Bu filmlerin kahramanı genellikle yakışıklı, iyi silah kullanan, iyi döğüşen, akıllı "maço"lardı.

Şimdi sırada bu maçouları kadınlaraştırmak var. Gerçi TV. dizilerinden



epey kadın polis tanıyoruz ama sinemada böylesine bir kadın polis patlaması görülmemiştir. Bir FBI görevlisini canlandıran Jodie Foster'dan sonra, Jamie Lee Curtis *Mavi Çelik*'te, Theresa Russell ise *Impulse*'da birer polisi canlandırıyorlar. Polislerinin yanısıra, bu filmlerin yönetmenleri de kadın...□

Benim Sinemalarım Cannes'da

Fürüzan'ın tanınmış eseri ve yine Fürüzan ve Gülsün Karamustafa tarafından sinemaya uyarlanan *Benim Sinemalarım* Mayıs ayındaki Cannes Film Festivaline kabul edildi. Eleştirilenlerin Haftası adlı yan bölümde gösterilecek filmde Hülya Avşar, Sema Aybars, Yaman Okay, Güzin Çorağan ve Ayşegül Uyguner oynuyorlar.□

Moskova Film Festivalinde...

1989 Ankara Film Festivalinde en iyi ikinci film ve beş ödül kazanan Tunca Yönder'in *Bir Tren Yolculuğu* adlı filmi Moskova Film Festivaline çağrıldı. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikayesinden Bilgesu Erenus'un senaryolaştırdığı filmin tiyatrocularından kurulu kalabalık bir oyuncu kadrosu bulunuyor.□

Almanya'da Türk Sineması

Essen'de düzenlenen bir film şenliği ile Türk sineması Almanya'da tanındı. Böyle bir projeyi yaşama geçirebilmek için bir yıldır uğraşan "Yeni Türk Sineması" grubu amacına 24 - 29 Nisan tarihleri arasında ulaştı. Kısa ve uzun metrajlı, belgesel ve konulu Türk filmleri ile Federal Almanya filmlerinin izlendiği şenlik süresince Türk sanatçı ve yönetmenleri de gösteri ve toplantılara katıldı. Ayrıca şenlik nedeniyle Türk sinemasının tarihi konulu bir fotoğraf sergisi ile karikatürde Türk sineması ve Türk sinema afişleri sergileri düzenlendi.□



ANKARA SANAT TİYATROSU

2. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali

KLAUS MANN
ARIANE MNOUCKINE

MEFİSTO

Yöneten: RUTKAZ AZİZ

29 - 30 - 31 MAYIS
17.30 - 20.30

NAZIM HİKMET

YUSUF

İLE

MENOFİS

Yöneten: YILMAZ ONAY

1 - 2 HAZİRAN
17.30 - 20.30

HARBİYE MUHSİN ERTUĞRUL TİYATROSUNDA

Roman Jakobson Üzerine

Seçil Bükler

Yeni bir sanatın doğuşunu görüyoruz. Şimşek hızıyla geliyor bu sanat. Daha eski sanatların etkisinden kurtuluyor, hatta onları etkilemeye başlıyor. Kendi ölçütlerini, kendi yasalarını yaratıyor.

Roman Jakobson

Eğretilemeden söz ederken Roman Jakobson'un Sekiz Yazısı (Düzlem Yayınları) elimize geçti. Adından da anlaşılacağı gibi kitapta kuramcının sekiz yazısı yer alıyor. Yazılar şiir, sanatta gerçekçilik, fütürizm, dilbilim, müzikbilim, folklor ve sinema üzerine. Bu yazıları Sema Rifat ve Mehmet Rifat çevirilerinden okumanın okuyucu için çok zevkli olacağını söylemeye bilmem gerek var mı?

Dilerseniz Rus Biçimcilerinden başlayalım. Rus Biçimcileri deyince Lotman'ı anımsamadan edemiyoruz. Lotman'ın Sinema Estetiğinin Sorunları'nı Oğuz Özügül çevirmişti. Lotman kitabı 1973 yılında yazdı. Lotman'ın önceli Jakobson'un sinema üzerine 1933'de yazdığı yazıya ise 1990'da ulaşabildik. Bu açıdan okuyucu yazının kimi bölümlerini "demode" bulabilir. Örneğin Jakobson sesli filmi savunuyor. Ama onun bu yazıyı yazdığı günlerde insanlar sinemaya karşıydı. Jakobson sinemaya kesinlikle karşı olanların sayısı gün geçtikçe azalıyor diye seviniyor. Başlangıçta Batı Avrupa da Amerika da Rus Biçimcilerinin sinema üzerine yazdıklarını pek bilmiyor. Batı biçimci görüşleri daha çok Ayzenshtayn aracılığı ile tanıyor. Biçimcilerin kendi yazılarının Batı dillerine çevrilmesi Rus Biçimcilerine olan ilgiyi arttırdı. Jakobson 1921'de "şiirsel metnin sanat yapıtı olmasını sağlayan yazınsallığı" araştırdıklarını söyler. "Yazınsallığı" araştırmayı amaç edinen biçimcilerin sinema diline eğilmeleri çok doğal. Biçimciler sinemada da devinimli görüntülerin sanat olmasını sağlayan yapıları araştırdılar. Sinema gereç olarak nesnel gerçekliği kullanıyor. Gereç biçimden ötürü anlamlı bir söyleme dönüşüyor. Bundan dolayı sinema dilini incelemek ilginç. Eichenbaum, 1927 yılında, Rus Biçimcilerinin sinema üzerine yazdıklarını derliyor. *Poética kino* adlı bu yapıtta Eichenbaum, Tinyanov, Kazanski, Piyotrovski gibi kuramcıların yazılarını yer alıyor. *Poética kino*'nun

Prag Dilbilim çevresinin kurucuları Jakobson ve Mukarovski'yi etkilememesi olanaksızdı. Rus Biçimcilerinin etkisi Christian Metz, Raymond Bellour, Thierry Kuntzel'e dek uzanır. 1972 - 1975 yılları arasındaki Screen dergilerinde Rus Biçimcilerinden kaynaklanan pek çok yazı yayımlanır.

Jakobson "Sinema Sanatı Çöküyor mu?" adlı yazısında sinemada doğal nesnelere göstergeye dönüştürüldüğünü vurgular. Aynı kişiyi "kambur", "koca burunlu adam", "koca burunlu kambur" sözleriyle betimleyebiliriz. Üç betimlemede de nesne aynıdır, ama göstergeler ayrılmıştır. Aynı yöntem sinema için de geçerlidir. Kamera yalnızca burnu ya da yalnızca kamburu gösterir. Jakobson'a göre sinemada şeyleri göstergeye dönüştürmenin temel yöntemidir bu. Jakobson açıklamalarını sürdürür: "Sinema çeşitli ve değişik boyutlardaki nesne parçalarıyla, değişik boyutlardaki uzam ve zaman parçalarıyla çalışır; bu parçaların boyutlarını değiştirir, onları yakınlıklarına ya da benzerliklerine ve karşıtlıklarına göre birbirleriyle karşı karşıya getirir; yani düzdeğişmece ya da eğretileme yoluna başvurur (sinema kompozisyonunun iki temel biçimidir bunlar).

Jakobson sözyitimi (aphasia) üzerine ünlü yazısında tüm anlamalama sistemlerinin dizisel ve dizimsel eksenlerin etkileşimine dayandığını vurgular.*

Dizisel eksen bize değişik seçenekler sunar. Bu seçeneklerden kimilerini seçeriz. Seçtiklerimizi dilin dizimsel boyutundaki öbür göstergelerle bağıntı kuracak gibi yerleştiririz. Söylem belirli dilsel varlıkların seçimi ve birleşimiyle oluşur. Ferdinand de Saussure seçmenin *in absentia*, birleşimin *in presentia* ile ilgili olduğunu söyler. Öğeler söz zincirinde birbiri ardınca sıralandığında ortaya çıkan dizimin dayanağı uzamdır. Oysa aralarında ortak bir yön bulunan sözcükler çağrışım yoluyla bellekte birbirine bağlanırsa, bu bağıntının dayanağı uzam değil, beynidir. Dizimsel bağıntı, aynı anda birlikte olan (in

presentia) öğeler arasındaki bağıntıdır. Çağrışım bağıntı ise aynı anda birlikte olmayan (*in absentia*) öğeleri bellek dizide birbirine bağlar. Jakobson'a göre sözyitimi seçmeye ya da birleşime bağlı olabilir. Bireyin dilsel iletişim yetisinde ortaya çıkan bu tür bir sözyitiminin bir hastalık olmasına karşın, yazında ve görsel sanatlarda ortaya çıkan sözyitimi eğretileme ya da düzdeğişmedir. Bir konudan öbürüne benzerlik ya da bitişkenlik yoluyla geçilir. Benzerlik yoluyla geçildiğinde eğretileme, bitişkenlik yoluyla geçildiğinde düzdeğişmece ortaya çıkar. Normal sözlü davranışta iki süreç de sürekli olarak işler. Oysa sözyitiminde bu süreçlerden biri ya da öbürü sınırlanır ya da tümtüyle engellenir. Jakobson'a göre yazında ve görsel sanatlarda bu iki kutuptan biri ya da öbürü belirli biçim, kişi ve akımlarda öne geçer. Lirik Rus şarkılarında eğretileme, destanlarda düzdeğişmece ağır basar. Benzerlik şiirin temelidir. Düzyazı ise bitişkenlikten yola çıkar. Şiir eğretilemeye, düzyazı düzdeğişmeceye eğilimlidir. Jakobson'a göre gerçekçi yazımı belirleyen düzdeğişmedir. Bitişikliği yeğleyen gerçekçi yazar olay örgüsü ve karakterleri bırakır, çevreye ya da konunun geçtiği yer ve zamana döner. Örneğin, Tolstoy Anna Karenina'nın intihar sahnesinde dikkatimizi Anna'nın küçük kırmızı el çantasına çeker. Genellikle eğretilemeyi inceleyen araştırmacının işi daha kolaydır. Benzerliğe dayanan eğretilemeyi ele alırken yorum yapabilir. Bundan dolayı eğretileme üzerine yazı bulmak da kolaydır. Oysa düzdeğişmece yoruma olanak vermez. Jakobson'a hak vermemek olanaksız. Biz de üç aydır eğretilemeyi yeğliyoruz. Eğretileme yoruma olanak veriyor. □

* Jakobson, R. ve Halle, M. (1956)

Fundamentals of Language. The Hague: Mouton. Yapıtın "The Metaphoric and Metonymic Poles" bölümü A. Kocaman tarafından Türkçeye çevrilmiştir. "Eğretileme ve Düzdeğişmece". Tan, (9) (1983): 62 - 64

İÇERİĞİN TÖZÜ VE BİÇİMİ AÇISINDAN Çağdaş ve kalıplaşmış anlatı filmleri

Mehmet Gün

Kopenhag Okulu üyelerinden dilbilimci L. Hjelmslev, sözlü dil göstergesi için anlatım ve içerik olmak üzere iki düzlem saptamıştır. Her iki düzlemde töz ve biçim olarak iki bölümü söz konusudur. Sözlü dil göstergesinin anlatımın tözü bölümünde a, b, c gibi değişik sesler, anlatımın biçimi bölümünde ise Türkçe, İngilizce gibi değişik uzlaşmsal ses birleşimleri bulunur. Yine dil göstergesinin içeriğin tözü bölümünde insana ilişkin bütün değerler, kurallar, vb.; içeriğin biçiminde ise insana ilişkin bütün değer ve kuralların değişik dillerde değişik kavramlar olarak adlandırılması söz konusudur.

Dil göstergesinde olduğu gibi görüntüsel gösterge için de aynı şeyleri söylemek olanaklıdır. Görüntüsel göstergenin anlatımın tözü bölümünde düzenlenmemiş, ancak içinden seçme yapılabilecek dış dünyaya ilişkin görüntüler; anlatımın biçiminde ise alıcı devinimleri, kesme, çekim ölçekleri, ışık gibi sinemasal düzgülerle düzenlenmiş görüntüler bulunur. Daha doğrusu bu bölümde sinemasal düzgüler söz konusudur. Dil göstergesinde olduğu gibi içeriğin tözünde de yine insana ilişkin değerler, kurallar, başka bir deyişle, insanın insan ve doğa ilişkisi içinde beliren kültürel düzgüleri; içeriğin biçiminde ise filmde ortaya çıkan eyleyen, uzam, zaman ve bunların bağlantıları ile ikili, üçlü, vb. karşıtlıkların çatışma birimleri, durumları, ilişki biçimleri gibi ortak ulamlar belirlenebilir.

Anlatımın ve içeriğin biçimine ilişkin bir film çözümlemesi göstergebilimsel bir yaklaşım söz konusu olduğunda yapılabilir. Toplumbilimsel bir yaklaşım ise bir filmi içeriğin biçimi ve tözü açısından ele almaktır. Açıkçası, bir filmde içeriğin biçimi düzleminde söz konusu olan olay örgüsünü, uzam, zaman, eylem bağlantılarını ve karşıtlıkların ilişki biçimleri gibi ulamlarını dış dünyadaki ya da içeriğin tözündeki olgular ve olaylarla karşılaştırır. Böylelikle, dış dünyada görülen olay ve olguların, filmde kaba tiplemelere dayalı olarak mı, yüzeysel olarak mı, ütöpik ya da nesnel gerçekliğe uyar bir biçimde gerçekçi mi, yoksa başka bir biçimde mi anlatıldığını saptar. Bu açıdan bakıldığında, amacı somut bir sorunu çözmek değil, soyut bir sorunu tartışmak, sorgulamak olan

çağdaş anlatıların nesnel gerçeklikteki çözümsüzlüklerin ya da çözümünü tartışılabilir olguların ürünleri oldukları görülür.

Türk sinemasında son yıllarda görülen çağdaş anlatıların genel olarak çizgileri bu biçimde gözlemlenebilir. Örneğin, **Hayallerim, Aşkım ve Sen**'de sorun, sinema endüstrisi ve sinema izleyici ilişkisi sorunudur; bu bağlamda aranan oyunculüğün gerçekleşip gerçekleşmeyeceği, anlatımın ve içeriğin biçimini kimin oluşturacağı sorunudur. Bu sorunun dış dünyada bir çözümünü varsa da bu çözüm tartışılabilir niteliktedir. **Çoşkun**'un senaryosu **Adı Lamia**'ya dönüşür; bununla birlikte küçük **Çoşkun** için **Melek ve Nuran**'la yaşanmış söz konusu ilişkiler bu kez küçük bir çocuk için gündeme gelir. Açıkçası, **Adı Lamia** çocuk için vardır. Herşey, sürekli bir devinim ve dönüşümden oluşur. Yaşam, sürekli olarak yeniden üretilebilecek bir sonsuzluktur. Mutlak olan da odur. Bunun dışında herşey (yıldız oyuncuların ölümü gibi) görelidir, bir bakış açısından da özeldir. Öyleyse "Türk sinema endüstrisi"nde bu sorunların çözümü hangi biçimde olanaklıdır?

Yine çağdaş anlatı olarak değerlendirilebilecek bir film olan **Anayurt Oteli**'nde Zebercet, kökünden kopmuş, geçmişe ve geleceğe güvenini yitirmiş, topluma yabancılaşmış, mutsuz, bunalmış bir insan ve yapayalnız bir varlık-

sa film, bireylere ilişkin bu sorunları tartışır. Bireye ilişkin bu sorunların da içeriğin tözünde bir çözümü yoktur. Çünkü, verili toplumsal sistemde bu sorunları çözecek ve nesnel gerçeklik karşısında ütopya olarak değerlendirilmekten kurtulabilecek seçenek öngörüler yoktur.

Yine aynı biçimde **Gece Yolculuğu**'nda yönetmene ilişkin sorunlar, **Aa-ahh Belinda**'da kadın kimliğine ilişkin sorunlar, içeriğin tözünde gerçekten sorun olarak yaşanan ve sürekli olarak yeniden üretilebilecek çözümsüz ya da çözümünü tartışılabilir olgulardır.

Çağdaş anlatılarda görülen bu çözümsüzlüklerin başka bir biçimdeki çözümsüzlükleri de kalıplaşmış anlatılarda gözlemlenebilir. Kalıplaşmış anlatılarda Kadın/Erkek, İyi/Kötü, Zengin/Yoksul gibi karşıtlıklar, "sevme", "sevişme", "evlenme", "zarar verme", "cezalandırma" gibi işlevlerle ilişkiye geçirilmekte; karşıtlıklardan birinin diğerini yenmesiyle "çözüm" söz konusu olabilmektedir. Ancak, içeriğin tözünde bu karşıtlıklar kesin bir biçimde birbirinden ayrılmadığı gibi işlevler de bu denli yalnız değildir. Örneğin, her zaman İyi'nin Kötü'yü yenmesi, İyi'nin ve Kötü'nün tanımının bu anlatılardaki kadar net olması söz konusu değildir. "Çözüm", kolektif bilinçten ya da retorik gereklilikten kaynaklanmaktadır. Kolektif bilincin, nasıl olması gerekiyorsa o biçimde öngördüğü çözümler, aslında bir çözümsüzlüktür. Çünkü, içeriğin biçimi ile içeriğin tözü, çözüm konusunda birbirine denk düşmemektedirler. Yalnızca anlatı bağlamında geçerli olabilecek çözümler bulunmaktadır.

Özetle, çağdaş anlatılar, içeriğin tözündeki çözümsüzlükleri tartışıp sorgularken; kalıplaşmış anlatılar, kolektif bilincin öngördüğü çözümleri gündeme getirmektedirler. Bu ise gerçekte bir çözümsüzlük olmaktadır. □

Gece Yolculuğu/ Ömer Kavur



Sinemamızda anlatım ve içerik

Cihan Altınay

Sinemayı salt toplumun yansıtıcı olarak görmek doğru değildir. Diğer sanatlar gibi sinema da sorgular, anlatır, yorumlar. Bu durumun olası toplumsal sığığın yeniden üretilmesi olarak algılanmasının pek de geçerli bir mantık olamayacağı açıktır. Filmsel içeriği toplumsal içerikten bütünüyle ayırmanın ancak bütünüyle de çakıştırmadan olaya yaklaşmak, yaratıcının yetkinliğini/yetkinsizliğini gözardı etmemek, anlatımdaki derinliğe ya da sığığa dikkat etmek, izlek karmaşıklığını ve/veya basitliğini konusal çözümlemeye değerlendirmede temel almamak; tüm bunlar - sistematik bir biçimde - sinemaya (filme) bakış açısı, yaklaşım olmak durumundadır. Ne ki Türk sinemasının gerek yüzyesle ele alınan 'içeriği', gerekse üzerinde yeterince durulmayan 'anlatımı'nın bundan hakettiği payı alabildiğini söylemek mümkün olmuyor.

İnsan ilişkilerinde 'belirleyen'in bireyden çok toplum olduğu düşünce-sinde oldukça uç noktada bulunan üç yönetmenimizin, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Ömer Kavur'un özel bir ilişki durumundaki 'aşk'a yönelik düşünsel ve anlatımsal yakınlıkları (bu yakınlık dilsel özgünlüğü zedeleyicilik veya yok edicilik olarak alınmamalıdır, çünkü üç yönetmenimizde de derin ayrımları da içerir) oldukça ilginçtir ve üzerinde durulmayı gerektirmektedir.

Metin Erksan *Sevmek Zamanı*'nda ve *Sensiz Yaşayamam* da aşkı olabildiğince toplumun dışında oluşturur. İki filmde de sevgi yoğunluğu çevreden yalıtımla gündeme gelir. Sevgililerin sevgiyi yakalayabildikleri anlar hemen filmin tümünde yalnız oldukları anlardır. Yan konu durumunda da olsa Erksan'ın bunun tersinin olanaksızlığına yönelik yaklaşımını "Kuyu" ve *Acı Hayat* filmlerindeki kimi ayrıntılarda yakalamak zor değildir. *Kuyu*'nun kadın kahramanı neredeyse tek insani ilişkiyi ve sevgiyi bir kaçakla dağda ve herkesten uzakta bulmuş yaşamıştır. *Acı Hayat* filminde yaşatılmayan aşkın yokoluşu nedeni ağırlıklı olmakla birlikte tek başına ekonomi değildir. Öte yandan bu filmin finalindeki elele yürüyüşün sevgiden/yeni

doğan sevgiden değil, özellikle Mehmet (Ayhan Işık) açısından bir dayanışmadan kaynaklandığına dikkat etmek gerekir. Sinemamızdaki güzel aşk filmlerinden biri olan *Umutsuzlar*'da Yılmaz Güney benzer bir yaklaşım gösterir. *Fırat* (Yılmaz Güney) - *Çiğdem* (Filiz Akın) aşkı sürekli çevrenin denetimi ve baskısı altındadır. Bağımsızlık kazanamazsa - ki böyle bir olasılığın ipuçları yoktur - yürüme-yecektir, varlığını sürdüremeyecektir ve sürdüremez. *Umutsuzlar*'ın finali bu zorunlu yokoluşu ve sevginin uğruna ölünebilecek denli yüceliğini anlatır. Filmdeki oldukça uzun süren ve izleyici tarafından teknik arıza olarak algılanan sessiz telefon konuşması (Fırat ile Çiğdem'in) oldukça bilinçli yapılmıştır. Bu sessiz telefon konuşmasında amaç seyirciyi de dışlamaktır. Çünkü izleyici de toplum durumundadır. *Umutsuzlar* sınırlı değil, çok daha genel olarak sinemamızda belki içerik zayıflığına karşın anlatım açısından yeterince anlaşılammış, ayırımsanamamış önemli bir filmidir. Az diyalogla anlatımda görselliği öne çıkaran, müthiş güzel resimlemelerin dikkat çektiği bu filmin benzer özelliklerle başarısını yakalayan *Anayurt Oteli*'ni bu noktada anmakta yarar vardır. Ömer Kavur sinemasına da genel olarak bakıldığında yönetmenin Erksan ve Güney'e yakın yaklaşımı görülür. *Yatık Emine* ve *Ah Güzel İstanbul* filmlerindeki başkadın tiplerinin aykırılığı itiraza neden olabilir. Ancak *Kırık Bir Aşk Hikayesi* ve *Gece Yolculuğu*'nun 'aşk' ilişkilerindeki kuruluşu itirazı anlamsızlaştıracak biçimdedir. *Gece Yolculuğu*'nda

Sinemayı salt toplumun yansıtıcı olarak görmek doğru değildir. Diğer sanatlar gibi sinemada sorgular, anlatır, yorumlar.

aşksızlığa gidişte "Ali"nin (Aytaç Arman) bireysel sorunlarının payı olmakla birlikte ve *Yatık Emine* ile *Ah Güzel İstanbul*'da kadın kahramanların fahişe oluşlarına karşın *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde "Aysel" (Hümeysra) - "Fuat" (Kadir İnanır) ilişkisi çok net olarak Ömer Kavur'u Erksan ve Güney'e yaklaştırır. Özellikle Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*, *Sensiz Yaşayamam*, *Acı Hayat* filmlerindeki mekanlarla (deniz ya da göl kenarındaki evler, olabildiğince ıssız) Ömer Kavur'un *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'ndeki terk edilmiş yapılardan seçilen mekanlardaki benzerlik önemlidir. Ömer Kavur'daki bu mekan seçimini "Aysel" - "Fuat" yasak aşkının gizliliği mantığıyla açıklamak filmi anlamamanın sonucudur. Sorun sevgililerin sevgiyi insanlardan uzakta yakalayabilmeleridir. Öte yandan *Gece Yolculuğu*'nun "Ali"sinin sevgi tıkanıklığını da toplumdaki bütünüyle soyutlamak olası değildir. Bu noktada farklılığı nede-niyle genel olarak da olsa Charlie Chaplin'in sinemasına bakmakta yarar vardır. Koşulların olanca olumsuzluğuna karşın *Büyük Diktatör*'de *Modern Zamanlar*'da yönetmen yalnız ancak güçlü aşklar oluşturur. *Şehir Işıkları*, *Sahne Işıkları* ve *Sirk*'de de böyledir. Bu açıdan bakıldığında *M. Verdoux* çok daha anlamlıdır ve *Altına Hücum*'la bütünlük içerir. Sistem para ve hırsın tekelinde geliştirdiği çeşitliliklerle insanları olumsuzluklara, çirkinliklere gömer. Ancak Chaplin sinemasında insan yüreğinin dirençliliği sevginin yok edilmesini engelleyici bir role sahiptir. Kuşkusuz yokedicilik içeren müdahale Chaplin'de de vardır. Ancak buna karşı sonsuz bir kavgayı gündeme getirir yönetmen. Ve sevgi yenilmez; yokolmaz. Lütfi Akad sineması da içinde taşıdığı aykırılıklara karşın - *Vesikalı Yarım* gibi - aynı yaklaşım ve söylemedir. *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* üçlemesinde yönetmen, diğer yönetmenlerimizden adı geçen filmlerindeki oranda derinlikli işlemese de, aşk/sevgiyi toplumsal olumsuzluklara karşın oluşturur ve yok etmez. Bu bakışı *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te çok daha sarıh olarak görmek olasıdır. Son dönem sinemacılarımızdan Nisan Akman bu çerçevede ele alındığında bir perspektife - ki bu perspektif Erksan, Güney, Kavur'a yakındır - ve derinliğe sahip olması açısından önemlidir ve önemsenmelidir.

Aşk ve ölüm. İkisinin anlamsal uzaklığı yaşamsal temelde yakınlığa dönüşen bir paradoks olarak mı karşımıza çıkıyor? Bu soru ve yanıt arayışları önemli sinemacılarımızın gündeminden çıkmıyor ve neredeyse bir sorunsala dönüşüyor. Aşkta tartışılır durumdaki yalıtıklık ölümden mutlak esas oluyor. Yılmaz Güney'in oyunculuk dönemindeki filmlerindeki yalnız ba-

şına ölümleri daha sonraki sinemasına mirastır. **Kuyu**'da ve **Fatma** (Nil Gönçü) ıssız bir ovada kendini asar ve kamera bu görüntüyü geniş açıyla verir. İssızlık yalnızlıktır. **Umutsuzlar**'da "Fırat" pencereden dışarı bakar ve dışarıda kendisini bekleyen düşmanlarını/ölümü görür. Silahını "Çiğdem'e verir ve yalnız başına çıkar evden. Sonra silah sesi duyulur. Ölüm yokluştur. Nefes alıp vermenin son bulması değildir. **Umut** filminde "Cabbar"ın (Yılmaz Güney) yokoluşu hazineli bulamayışıyla değil önemli oranda atının ölümüyledir. Bir atabarasıyla atın ölüsünün taşınışı ve dümdüz bir ovaya leşin bırakılışı ve "Cabbar"ın çaresizliğinin görüntüleri bu yokoluşun anlatımıdır. Aynı görsel güzelliği ve dehşeti içeren **Yol** filminin karla kaplı dağdan iniş bölümünde, "Seyit"i (Tarkan Akan) karısının ölümüne neden olmakla kendi yokoluşunu da sağlamıştır. Benzer durum **Arkadaşta** - sınıfsal yaklaşım ve bir yaşam tarzının tümüyle mahkum edilmesi düşüncesine karşın - "Cemil" (Kerim Avşar) açısından da söz konusudur. "Cemil'in yokoluşu intiharından çok önceye dayanmaktadır. Bu yaklaşımın en açık görüldüğü film **Anayurt Oteli**'dir. Yokoluşları fiilen ölümlerinin çok öncesine tekabül eder, temizlikçi Kadın" (Serra Yılmaz) ve "Zebercet" in (Macit Koper). Aslolan kalbin durması öncesi ölümdür. M. Antonioni'nin **Blow up** filminin kahramanı ünlü bir fotoğrafçıdır. Seçil Bükler'in yerinde saptamasıyla yönetmen gerçeği sorgulamaktadır. Ek olarak; filmin sonunda fotoğrafçı yeşil çimlerin üzerindedir, eğilir yerdeki makinasını alır, bu arada kamera sürekli yükselir, geniş açı bir çekimde fotoğrafçı perdede bir nokta olur, bu durum varoluşu ya da olamayışı da sorgular. **Gece Yolculuğu**'nun "Ali"si film yönetmenidir. Yoğun bir iç hesaplaşma içindedir ve ansızın hiç bir iz bırakmadan yiter. Filmin çözümlenmesi ulaşılmaması gereken varlığı "Ali'nin ortadan kaybolması, bir süre gizlenme ihtiyacı hissetmesi vb. değildir. "Ali" yokolmuştur.

İssızlık yalnızlıktır ve ölüm ıssızlıktır: "Zebercet" bomboş otelde kendini asar. Aşk ve ölüm arasındaki kalın duvar kimi zaman ince bir tüle dönüşebilmektedir. **Sensiz Yaşamam**'da kanserli kadın kendi tuttuğu kiralık katille olağanüstü bir aşk yaşar. Ölüm insanın tekbaşına en büyük eylemlerindedir ve ölüm yalnızlıktır. Öyle zamanlar yaşanır ki insan hayatının değeri yoktur ve ölüm değer kazanır. Yılmaz Güney'in **Ağıt** filminde **Çobanoğlu** (Yılmaz Güney) kendisini belki de ilk kez insan yerine koyan birine, kadın doktora teşekkür etmek için tüm tehlikeye karşın kasabaya/kente iner. Sonrasında dağa doğru yol alırken köylülerce vurulur, Vuran köylü memnundur çünkü ödül alacaktır.

Neredeyse on yıldır sinemamızda belleklerde yer edecek bir aşk filminin çekilmeyişi üzerine düşünce üretmenin zamanı gelmiştir, geçmektedir.

İçinde bulunduğumuz zaman diliminde insan hayatının değeri olduğunu söylemek olası mıdır?

Yaşamın değersizliği, önemsizliği kuşkusuz insani değildir. Söz konusu olan 'insansızlığa' gidiştir. Bunun ilk işareti **Umut** filmidir. "Cabbar"ın dramını bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Daha gelişkin ifadesini **Zavallılar** filminde bulur. Suçu 'sahipsizlik, kimsesizlik' olan "Abu" (Yılmaz Güney) lokantada yedikleri yemek sonrasında en yakın arkadaşlarının bile ihanetine uğrar. Belleklerden kolay silinmeyecek finalde, deniz kıyısında tek başına yürümektedir. Bir araba yanar ve içindeki adam seslenir. "Abu" son derece ürkek bakar. Arabadaki adam yeniden seslenir. "Abu" ansızın kaçmaya başlar. Bu kaçış sistemden, sistemin yarattığı insansızlıktandır. Ne ki sığınılacak bir yer de yoktur. Bu sığınaksızlık "Zebercet" in de doğal sonuna neden olur. İnsansızlığa gidişte son on yılda ülkemizde çok mesafe katedilmiştir. **Anayurt Oteli**'nin bu anlamda önemi biraz da çekim yılındadır. (Yusuf Atılın **Anayurt Oteli** romanıyla Ömer Kavur'un **Anayurt Oteli** filminin ayrımını gözden irak tutmamak gereklidir.) "Zebercet" in yabancılaşması - topluma da, kendine de - oldukça genellik göstermektedir. Sevgisizlik, iletişimsizlik. İnsani değerlerin iflas ettiği, tükendiği bir toplumun ürünüdür "Zebercet" ve sonucudur. Yeni tanıştığı bir gençle gittiği sinemaya ikinci kez gider, aynı yere oturur. Sürekli otelde, 'olmayan' gecikmeli Ankara Treni'yle gelen" kadim bekler. Arayışlar, beklentiler ve karşılık: yanıtızsızlık, sonuçsuzluk. "Zebercet" ve 'zebercet'ler günümüz toplumumuzun "Gregor Samsa"larıdır.

Yılmaz Güney'in oldukça anlamsız ve anlaşılmasız eleştirilere hedef olan filmi **Duvar**'da cezaevi gardiyanlarından "Ali Dayı" (Tuncel Kurtiz) mahkum çocuklara iyi davranan 'tek' gardiyandır. Ancak çocukların "Ali Dayı"sı dişlileri arasında ezilir işleyen

çarkın. Bir firar sonrası işten atılır. Firar eden çocuk yakalanır ve korkunç işkencelerden geçer. Yaşamının sonlarında 'dışarıya' ilişkin sözleri çok anlamlı ve acıdır: "Bizim için hayat kalmamış. Kimse kimseyle ilgilenmiyor. Herkes koşuyor, biryerlere koşuyor. Nereye koşuyorlar?" Bir süreçtir; önce kimsenin kimseye sevgi gösterecek, verecek zamanı yoktur, sonra verecek sevgisi kalmaz, sevgi yok olur, ardından da insan...

Lütfi Akad'ın çok yerinde deyişleriyle "insan eti yenmektedir". 'İnsan' harcanmaktadır. Hızla işleyen bu süreçte umutlanılacak şey o denli azdır ki.

Alain Resnais "Melo" filminde bir tiyatro perdesini gösterir sonrasında film başlar. Aynı perde filmin içinde iki kez daha görülür. Temelde üç insanın etrafında gelişir olaylar. Her perdeden sonra yaşamlarında yeni gelişmeler olur. Nedir bu perdenin anlamı? Bir oyun mudur yaşam? Biri ya da birilerinin yönettiği ve oynayanların özgür iradesi ve seçimlerinin etkili olmadığı bir oyun mu? Metin Erksan **İntikam Meleği** (Kadın Hamlet) filminde buna yakın sorular sorup yanıtlar arar.

Sinemamızda bir içerik sorunu yaşanmaktadır. Ama salt bizim sinemamızda mı? Avrupa sineması dinamiğini yitirmiştir. Amerikan sinemasının durumu ise ortadadır. **Batman**'lar, **Indiana Jones**'lar salt bizim ülkemizin altını üstüne getirmemektedir. Sinema anlatacak 'insan' sıkıntısı içindedir. Bu anlamda daha diri durumdaki üçüncü dünya ülkelerinin sinemalarının son zamanlarda öne çıkma nedeni biraz da budur. Memet Fuat'ın şu söyleşi önemlidir: "Anamalçı düzenin işleyişine ayak uydurma zorunluluğu insanın bozulmasına, güzelliklerden uzaklaşıp çirkinliklere yaklaşmasına neden oldu. Çarpık bir yaşam biçiminin yoz değer yargıları salgın bir hastalık gibi bütün dünyayı sardı." Herkes ve herşeyin payına bir şeyler düşmektedir bu durumdan. Sinemanın da yönetmenin de.. Derinliğini, çeşitliliğini yitiren insanların oluşturduğu toplum da kuşkusuz sığlaşacaktır. İnsanları, insanı, toplumu anlatan sanat da bu sığlığın yarattığı içeriksizlik batağında çirpınacaktır. Son zamanlarda dünyada en fazla tartışılan romanın **Gülün Adı** oluşu raslantıdan ya da edebi değerinden çok, konusundan ve polisiye kurgusundan kaynaklanmaktadır. Neredeyse on yıldır sinemamızda belleklerde yer edecek bir aşk filminin çekilmeyişi üzerine düşünce üretmenin zamanı gelmiştir, geçmektedir. Sorular belki bu sığlıkta küçük gedikler açar. Ya da - kendimizin de içinde bulunduğu - insanın ve sanatın gidişine el sallarsız. □

Başlangıcından bugüne Türk sinemasında oyunculuk

Sevin Okyay

1990

1990 yıllara girerken, Türk sineması da 75 yılı geride bıraktı. Artık yaşını başını almış sayılacak bu sinemadaki oyunculuk geleneğine bir göz atalım istedik.

İlk birkaç filmin ardından, sinemamızda Muhsin Ertuğrul dönemi başladı. Bu dönemin yapımları, daha çok sezon içinde Derülbedayi'de oynanan oyunların filme çekilmiş hali gibiydi. Bu yüzden de, ciddi bir sinema uğraşından çok, Darülbedayi'nin Anadolu turnesi olma özelliğini taşıyorlardı. Bu filmlerin içinde, **Bir Millet Uyanıyor, Aysel-Bataklık Damın Kızı** gibi sinemasal ağırlık taşıyanları da vardı elbette.

Dönemin tek gerçek yıldızı ise, Cahide Sonku'ydu. Sonku, daha sonraki yıllardan itibaren egemen olacak 'yıldızlık' anlayışının temelini oluşturdu desek, yeridir. Neyyire Neyir, Bedia Muvahhit, Vasfi Rıza Zobe gibi isimler, sinema tarihinde almayı hak ettikleri yerlere bugün için oturmuş olsalarda, o günlerde kitlelere mal olamadılar, dolayısıyla yıldızlık payesine de erişemediler. popülerlikleriyle yıldızlıkla daha bir dairesel teması içinde olanlar Feriha Tevfik, Ferdi Tayfur, Hazım Körmükçü, Talat Artemel vb.dir. Dönemin oyuncularını, kamera karşısında da tiyatrodaki oyun tarzlarını aynen tekrarlamakla yetindikleri için, bugün onları yeniden izlediğimizde, olağanüstü abartılı ve inandırıcılıktan adamaklı uzak buluruz.

Ancak, 1940'ların başında yönetmenliğe soyunan sadece Muhsin Ertuğrul değildi. Darülbedayi dışından olan bazı kişilerin de sinema sahnesinde boy göstermesiyle birlikte, sinemaya tiyatro dışında oyuncular da girmeye başladı. Özellikle Faruk Kenç'in filmleriyle: Oya Sensev, Sadri Alışık, Nevin Aypar vb. gibi. Sinemamızın ilk 'jeune premier'ini de gene Kenç'in bir filmine borçluyuz: Darülbedayi kökenli Suavi Tedü, **Yılmaz Ali** filmiyle bu bakir alana adını yazdıran ilk kişi oldu.

Sinemacılar çağının, Lütfi. Ö.

Akad'ın **Kanun Namına**'sıyla başladığı söylenir. 1950'lere gelindiğinde, sinemanın perspektifi adamaklı değişmiş, 'tipler dönemi' başlamıştı. Bazı prototipler belirlenmişti. Oyuncular bu prototiplerin altında listelenmeye başlandı. **Hiçkırık** benzeri filmlerin Avrupalı tipleri Muzaffer Tema ile Mesiha Yelda; Mahallenin delikanlıları Ayhan Işık'la, Eşref Kolçak; dönemin favori meşum kadın'ı, sokakta keşfedip **Fosforlu Cevriye**'liğe varan Neriman Köksal; her türlü saldırıya açık, mazlum olmaya her dem hazır, gözü yaşlı, sonuna kadar masum kız Muhterem Nur; Tema-Yelda çiftinin daha da popüler devamı olan "Küçük Hanımefendi" Belgin Doruk ve "Altın Çocuk" Göksel Arsoy; avatürüye popülarite turandıran Orhan Günşiray ve Anadolu'nun bağrına bastığı, **Mezarımı Taştan Oyun** türü filmleriyle Hüseyin Peyda. Daha ciddi oyuncular olarak ise, Çolpan İlhan ve Fikret Hakan'ı görüyoruz: Yıldızlığı pek kısa süren, beş-altı yıl sonra ikinci kadına kayan İlhan, incelikli, bir cins nemfoni bünyesinde barındıran genç kızları; Hakan ise özellikle köy filmlerinde gerçeğe yakın tiplendirmesi, o döneme göre doğallıkla oynamışlardır.

Öte yandan, tiyatrodan gelme Gülistan Güzey ile Nedret Güvenç yıldızlaşmayı 'partner' olarak kaldılar. Lale Oraloğlu ise, yıldızlaşmama kaderini paylaşırsa da, daha atak bir yol izledi. Geçiş dönemi hayhuyu içinde yıldızlığın kıyısından geçip vampimsi ikinci kadınlıkta demir atan Ayfer Feray ise, hem oyunu, hem de anlamlı yüzüyle hatırlardır. Aynı günlerde akılda kalan diğer oyuncular Bülent Oran, Kenan Pars, Yılmaz Güney, Nurhan Nur, Pervin Par, Tijen Par, Cavidan Dora, Ahmet Mekin ve Ekrem Bora'dır.

Dönemin en ilginç oyuncusu ise hiç şüphe yok ki, Sezer Sezin'dir. Klasik ölçülerde güzel sayılamayacak bir fiziğe sahip olan Sezer Sezin, bir revüde dans ederken keşfedildi.

Kısa süre sonra da, **Vurun Kahpeye** ile yıldızlık mertebesine erişti. Sezin, özellikle, Akad'la yaptığı filmlerde, proje seçiminden senaryo çalışmalarına kadar işin içinde olmuş, o yılların en düzeyli filmlerinde rol almış, oyuncu olarak kendini kabul ettirmiştir. Sezin'in erkek karşılığı ise, yıldızlık yönünden onun kadar şanslı olmayan Turhan Seyfioğlu idi.

1960'lı yıllar yıldız sisteminin egemenliğini bütün bütün hissettirdiği yıllardır. Hemen hemen hepsi artist yarışmalarından gelen bu yıldızlar, oyunculğu arka planda bırakıp kendi tiplmeleri içinde filmde filmde koşular. Yıllar boyu neredeyse hiç değişmeksizin, yüzlerini en güzel görüntüleriyle sergilediler. Devrin yıldızları içinde kadınlarda, Şoray-Akın-Girik-Koçyiğit, kare ası, mutlak 'ece'liklerini onbeş yıldan fazla sürdürdüler. Türkan Şoray, buğulu gözleri, ıslak dudaklarıyla, tüm Anadolu kahvelerinin favori 'pin-up'ı, bir doğru idol olarak 'Sultanlık' katına yerleşti. Figüranlıktan gelme Fatma Girik, köy melodramları, vampliğinden arındırılmış bir 'Fosforlu Cevriye' ve 'Erkek Fato' arasında gelip gidiyordu. Diğer iki süper yıldız ise, pek çok diğeri gibi artist yarışmalarından gelmeydi. Filiz Akın, Doruk'tan devraldığı çizgiyi, "kolejli kız" tiplemesine oturarak, dönemin yapay batılılaşma özlemi içindeki küçük burjuvasına idol oldu. İlk masum sarışın yıldız olarak da, sinema tarihindeki yerini aldı. Koçyiğit ise, Kerime Nadir romanlarının sonuna kadar masum (muhterem Nur'unkinden biraz farklı bir masumiyetti bu) ve romantik 'Jeune dame'ıydı. Selda Alkor, Nebahat Çehre, Sevdâ Ferdağ, Zeynep Aksu, Ajda Pekkan, dönemin adı geçen diğeri kadın oyuncularındı.

1960'lı yılların, sürüden ayrılmış sayılabilecek, nispeten farklı kadın yıldızları da vardı. İlk akla gelen, aşırı cüretkâr tavri ve alışılmadık, 'dışarıklı' aksesuarlarıyla, o dönem için 'Dünyaya Düşen Kadın' tavrında bir fenomen olan Leyla Sayar'dır. Oyuncu olarak ise, öncelikle, melodramın altın çağına zıt, doğal ve ekonomik bir oyunu doğal görüntüsüyle birleşiren Selma Güneri'den söz etmek gerekir. Güneri, pin-up'lar çağında ilginç filmlerde oynadığı başrollere karşın, gerçek bir yıldız olmamış, sık sık ikinci kadın oynamak zorunda kalmıştır. Dönemin tiyatrodan gelme yegane oyuncusu Sema Özcan'ın eğitimi ise, Yeşilçam'da pek işe yaradımı. Özcan Yeşilçam kalıplarına kayıtsız şartsız teslim oldu. 'Yıldız' olmayanlar arasında da bahse değer

YILMAZ GÜNEY

Aslında bir 'ciné-auteur' olan Güney'i, oyuncu kimliğiyle de 1959'dan 1974'e kadar (hapishane molaları hariç) süren dönemde, diğer tüm oyuncularından farklı bir yerdedi. Klasik jön tipinin tamamen dışında, sokaktaki adam fiziğiyle ilk olarak senaryolarına da katıldığı Atuf Yılmaz'ın **Alageyik**, **Bu Vatanın Çocukları** gibi birkaç filmde başrol oynadı. Bu arada, yazılarından dolayı ilk kez tutuklandı, hapisten çıktıktan sonra da gene Atuf Yılmaz'ın yönettiği ve başrollerinde Orhan Günşiray ile Nurhan Nur'un oynadığı **Dolandırıcılar Şahı**'nda, ufak bir rolle sinemaya dönüş yaptı.

Bundan sonraki evre, Güney'in çoğunun senaryosuna da katıldığı halk kahramanı - Western kahramanı - Robin Hood arası tipleri-

dir. Gerçek anlamda ayakları yere basmayan bu filmlerde, Güney, "Çirkin Kral" olarak hiçbir oyuncunun daha önce ya da sonra sağlayamadığı bir saygınlık elde etti. Güney, bu "Yılmaz Ağabey" mitosunu turmandığı dönemde, **Ben Öldükçe Yaşarım**, **Koza-noğlu**, **kurbanlık Katil**, **Hudutların Kanunu**, **Kızılırmak**, **Karakoyun** gibi yalın ve inandırıcı oyunculuğunu sergilediği filmlerde oynamaktan geri kalmadı.

Artık efsane olmuştu ve izleyiciler, Yılmaz ağabeylerinin onlara vereceği her tür filmi almaya hazırıldı.

Seyit Han, başlangıç oldu. İmajını tümden bırakmadan, "ciné auteur" olarak gittikçe daha savlı filmlere yöneldi: **Aç Kurtlar**, **Bir Çirkin Adam**, **Umut, Acı, Ağıt**, **Umutsuzlar**, **Baba**, **Arkadaş**.

oyuncular var, elbette: Yerli Lolita olarak kısa bir rüzgar estiren Nilüfer Koçyiğit, ne yazık ki neredeyse tüm kariyeri levanten kadınları oynamaktan ibaret kalan tiyatro kökenli Gülbın Eray ve Actors' Studio eğitimine rağmen **Karınlıkta Uyananlar**, **Ah Güzel İstanbul** gibi birkaç filmdeki rolleriyle peliküre mütevazı bir mühür vuran Ayla algan.

1960'ların erkek yıldızlarını da, cinslerarası bir eşitlikle genellikle artist yarışmalarından geldi. Göksel Arsoy'un yerini sinemamızın en romantik 'Jeunne premier'i Ediz Hun aldı. Hem de uzun süre bırakmamacasına. Cüneyt Arkın'la Kartal Tibet, Jünlükle başlayıp **Karaoğlan**, **Mal-koçoğlu** gibi kostüme avantürlerin kılıç sallayan, parende atan kahramanlarına geçtiler. Işık'larla Kolçak'ların izindeki mahallenin delikanlıları ise, daha bir Anadolulaştı. Tugay Toksöz ile Demir Karahan gibi 'harbi' delikanlılar, ikinci planda kalıp, izledikleri ağabeyleri düzeyinde yıldız olamadılar. buna karşın, hiç beklenmedik bir gelişme meydana geldi, adeta bir mucize gerçekleşti ve bazı güldürü sanatçıları sadece başrol oynamakla kalmayıp, yıldızlaştılar da.

Komik yıldızların başını, sinemacılar çağının ilk oyuncularından Sadri Alışık, **Turist Ömer** tipiyle çekti. Alışık'ı, **Cilâli İbo** Feridun Karakaya, **Öztürk Serengil** ve diğerleri izledi. Ne var ki, bu komikler, 1970'lerin ikinci yarısında Kemal Sunal'ın yakaladığı yıldızlık düzeyine çıkamadılar, en parlak dönemlerinde bile daha çok 'jönün arkadaşı' olarak kaldılar.

Çoğunluğu artist yarışmalarından gelme diğerleri ise, Tanju Gürsu, tamer Yiğit, İzzet Güney, Murat Soydan, Engin Çağlar, vb.ıydı. Salih Güney ve Kuzey Vargin gibi bazı genç oyuncular, **"Batı Yakasının Hikâyesi"**nden fırlamış problemlerli genç tiplerin kısa süre soyunsalar da, bundan vazgeçip ikinci adamlığı benimsediler. Sonuna kadar kötü 'ikinci adam' olarak bir fenomen starlığı yakalayan Önder Somer'di. Somer'in kadın karşılığı pek seyrek olarak kötülükten vazgeçse de, Suzan Avcı'dır.

1970'lerin sonlarına kadar oyuncular artist yarışmaları ile güzellik yarışmalarından gelmeyi ve 1960'lı yıldızların izindeki prototipler olmayı sürdürdüler: Tark Akan, Kadir İnanır, Aytaç Arman, Hale Soygazi, Gülşen Bubikoğlu, Necla Nazır, vb. 1970'lerin ilk yarısında ilginç oyuncular ise, baştan Semra Özdamar olmak üzere, Hakan Balamir ve Melike Demirağ idi. Alışılmış yıldız tipolojilerinden sıyrılarak- daha gerçekçi,

ayakları yere basan tipler çizdiler. Ama dönem buna hazır olmadığı için, ömürleri birkaç filmde noktalandı. 1970'lerin ikinci yarısında, **Aşk-ı Memnu** dizisinden sonra gözüpek bir tavırla sinemaya adım atan Müjde Ar da, bu farklı oyuncular arasında, elbette. Ancak Ar, 70'ler boyunca çıplak bir pin-up'lıkla yetinerek, asil kimliğini ve yıldızlığın - '1980'lerde buldu. Gene de, masum kızın da bir bedeni ve cinselliği olduğunu ortaya koymasıyla 70'ler de bir öncülük misyonu üstlendiği yadsınmaz.

Bu on-yıla, yani 1970'lere imzasını atan yıldızın kim olduğu konusunda ise şüpheye mahal yok: Kemal Sunal, Sunal Ertem Eğilmez filmleriyle o güne kadar hiçbir komedyene nasip olmamış parlaklıkta bir yıldız olurken, 1970'lerin ikinci yarısında da gişe hasılatı konusunda rakip tanımadı. Zeki Alasya/Metin Akpınar, Müjdat Gezen, Levert Kirca gibi komedyenler beyazperdede yıldızlığa erişemezken, Eğilmez ekolünden gelme Şener Şen, Adile Naşit, Münir Özkul, Ayşen Gruda, Halit Akçatepe ve diğerleri, ikincil rollerle yetinmek zorunda kaldılar.

Gene 1970'lerin ikinci yarısında, Türk sineması, o vakte kadar pek aşına olmadığı iki cins yıldız daha çıkarıldı. Çıkarmakla kalmadı başına tac etti: **Şarkıcılar** ve **seks yıldızları**. Gerçi 'şarkıcı' kahraman, olgusu, Münir nu-

retin Selçuk'tan beri sinemanın yabancıları değildi. Hatta Zeki Müren, gelmiş geçmiş en büyük 'box-office' yıldızlarından biri olmuştu. Ayrıca, 1960'larda hem büyük şehirlerde, hem de Anadolu'da çok iyi iş yapan Müren'in yanısıra Anadolu'nun başına taç ettiği Yıldız Tezcan, Ahmet Sezgin, nuri Sesigüzel gibi türkücüler de zamanında sıralarını savmışlardı. 1970'lerde Emel Sayın, Neşe Karaböcek ve Orhan Gencebay'la birlikte, şarkıcı filmi piyasası yeniden hareketlendi. Ama bu fantezi, en fazla tutulan şarkıcı lara birkaç film yapma düzeyinde kaldı. Arabest salgını dönemindeki gibi, ş baskın tür olmadı. Oysa arabesk salgını sırasında, neredeyse her kaset çıkaran bir film yapılmaya başlandı. Bu şarkılar, filmlerin en ufak bir oyunculuk çabası harcamaya gerek görmeyip, şarkıcı kimlikleriyle var olmakla yetindiler. Dönemin şarkıcı yıldızları arasında başı Bülent Ersoy, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Emrah çekiyordu.

Seks filmleri de birden çığ gibi büyüdü, bir alt tür olarak kendi yıldızlarını yarattı. Evet, bu yıldızlara 'ikinci sınıf' muamelesi ediliyordu ama, gişe başarıları Şoray, İnanır gibi büyük yıldızlarınkini bile aşmıştı. Daha önce Yeşilçam'da masum kız kimliğiyle var olan, ama yıldızlık tahtına oturamayan Arzu Okay ile Mine Mutlu bu türün ilk yıldızlarıydı. Dozaj 'hard' laşınca, çekilip yer-

lerini Zerrin Egeliler'e bıraktılar. Geçkince, etine buduna pek dolgun, güzel sayılmayacak bir kadın olan Egeliler, akıllara durgunluk veren bir 'box-office'le alt türün Türkân Şoray'ı olup çıktı. Bu arada dozaj da git-tikçe artarak 'hard porno'ya varmıştı. Egelilerin yıldızı yavaş yavaş söner-ken Zerrin Doğan ve Dilbar Ay, seks filmlerine ağırlıklarını koydular.

Seks filmlerinin erkek yıldızları ise iki gruptu: Birinci grupta özel tiyatroların o güne değin sinemaya bu-laşmamış, ya da karakter rollerinde kalmış oyuncular vardı: Sermet Ser-den geçti, Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş, Hadi Çaman vb. İkinci grubu ise, Jönlükten seks-avantür oyuncu-luğuna kayan Tamer Yiğit, yalçın Gülhan, Mesut Engin, Ünsal Emre, vb. oluşturuyordu. seks filmleri 12 Eylül'le birlikte yasaklanınca, türün yıldızları da yer yarılıp içine girmiş gibi, ortadan kayboldular.

1970'lerin sonunda Sürü, Ma-den, Düşman, Kanal, Hazal, Adak vb. benzeri gerçekçi filmler ve çoğu sinemanın yenisi yönetmenlerle, eski yıldızlara hiç benzemeyen yeni oyuncu-takı türedi. Daha doğaldılar, sokak-taki adamı andırıyorlardı. Başta Tarık Akan ve Aytaç Arman olmak üzere, Hale Soygazi, Meral Orhonsay gi-bi eski yıldızlar da büyük bir değişim geçirerek yeni tipe adapte oldular. Onları Türkan Şoray, Müjde Ar, Necla Nazır, Ferihan Savaş vb. izledi. Eski dönemde ikinci derecede roller oynayan oyunculardan Tuncel Kurtiz, Halil Ergün, Selçuk Özer, Menderes Samancılar, vb. de kabuk de-ğiştirerek, birinci plana yükselme-yi başardılar. Ama yeni sinema, ken-di yeni oyuncularını da çıkardı: nur Sürer, Hümeyra, Güngör Bayrak, Necmettin Çobanoğlu, vb. ile tiyatro kökenli Şerif Sezer, Erkal Yücel, Talat Bulut, Yaman Okay, vb.

Bu değişime paralel olarak, güldürü filmleri de benzer bir değişim geçirdi. İlyas Salman, savlı güldürü-lerle Kemal Sunal'a rakip olarak lan-se edildi ama, yıldızlık beklentilerini boşa çıkardı. Buna karşın, 1980'lerin ikinci yarısında, o güne kadar ikincil rollerin dışına çıkamamış olan Şener Şen, artık tek kelimeyle 'eskimiş' olan Sunal'ın yerini alarak bir ko-medyenin de incelikli bir oyunla ya-şayan tipleri oynayabileceğini, hatta böylece yıldızlığa varabileceğini kanıtladı.

1980'lerin en büyük yıldızı ise, sürekli yeniliklere açık olan Müjde Ar'dı, şüphesiz. Yaptığı filmlere kat-kıda bulunan, isminin gişe garanti-siyle yeni türleri izleyiciye kabul etti-ren Ar, çağdaş ve gerçek bir yıldız ol-

du. Ne var ki, Ar'ın yükselişi bir sürü mukallitün de ortaya çıkmasına yol açtı. Ancak ar taklitlerinden oluşan bu yıldız adayları güruhu yalnızca onun soyunmasını izlediler, Madem ki, kadın yıldızın masum olmasının gerekmediği, bizzaz esas yıldız tara-fından ortaya konmuştu, soyunan yıldızcıkları kim ayıplayabilirdi? Bir yıldızcı klar da, şablon masum-vamplere olarak, soyunma dışında bir donanımdan yoksun halde, bir yerle-re gelmeye çalıştılar. Sonuçta da Müjde Ar'dan çok uzak bir yerde, so-yunan ve baş rol oynayan kadın tipleri yarattılar. İçerind en en yetenekli-leri Hülya Avcı, Güngör Bayrak ve Sevtap Parman'dı. Hayli kalabalık olan bu tiptemenin diğer örnekleri arasında Serpil Çakmaklı, Oya Ay-doğan ve oyunculukla uzaktan yakın-dan ilişkisi bulunmayan Banu Al-kan'la Ahu Tuğba'yı sayabiliriz.

1980'lerde bile rol kişiliğine bü-rünmeyi reddedip, kameranın karşı-sında (çocuk doğurtmakla ilgisi ol-mayan) bir çeşit 'baba'lık imajını sıkı sıkıya sarılan Kadir İnanır da, komik olacak kadar eskiydi, ama 'box-office' kralığı sarsılmadan sürüyordu. İnanır'ın yerine Şoray'a partner olarak çıkarılan Bulut Aras ise, onun ikinc sınıf ilmlerdeki taklitçisi ol-maktan ileri gidemedi.

Balerinlikten gelme Yaprak Öz-demiroğlu, belirli oyun düzeyi ve ye-ni sinemaya uygun tipine karşın, bir türlü tutmadı. İlginç ve yeni bir tip olarak başlayan Yılmaz Zafer, tipine hiç de yakın olmayan eski tarz Yeşil-çam Jönlüğüne soyununca, kendi kendini baltaladı. Gene balerinlikten gelme Serap Aksoy, tedirgin - sorun-lu- çağdaş kadın tiplerinde başarıya erişti ama, yıldız olamadı.

1980'lerin ikinci yarısında ise, si-nemamız en ilginç başrol oyuncularından birini yakalıyordu: Macit Koper, Koper, Anayurt Oteli, Dolu-nay, Melodram gibi filmlerle kendine özgü bir yıldız türüne imza atar-ken; Türk sinemasında yaşlıca ve çir-kin bir adamın, komedyen olmadan da kalıcılığa erişebileceğini ilk kez kanıtlıyordu.

1980'lerin sonlarına imzasını atan yıldız ise, Zuhul Olcay oldu. Olcay bol ödüllü oyuncululuğunu fiziğinin çok önüne geçirdi ve yıldızlığa dö-nüşürmeyi de becerdi. Ve Olcay'la sinemamızda, yüzü oyuncululuğunun ardında neredeyse kaybolmuş yepyeni bir yıldız anlayışı, güçlü bir biçim-de oluştu.

Şimdi, 1990'ların ilk basamağın-da ise, sinemanın en çok yöneldiği iki kaynak var.: Mankenler ile tiyatro cular. Sinema, mankenleri daha önce

de denemişti denemesine de Aydan Adan, Faruk Peker, Kenan Kalav gi-bi mankenler, yapılan onca reklama bile yetenek eksikliklerini örtme-yince, birkaç yıl içinde yok olup git-mişlerdi. Son yıllarda ortaya çıkan Yaşar Alptekin, Tolga Savacı, İlknur Bozkurt, Atilla Saral vb. nin de çok uzun ömürlü olmalacrını beklemek, akla yakın görünmüyor. Çünkü fizik-lerine tek sermaya muamelesi eden bu gernçler, ortak yeteneksizliklerine karşın, başka bir donanıma ihtiyaç duyma potansiyelinden de yoksun-lar. Oyunculuk için gereken yumu-şaklıktan nasiplerini almamışlar. En önemlisi de, 1950'li, 60'lı, 70'li yıllar-da sinemaya başlamış ağabey ve ab-laları ile tek ortak noktalarının eği-timsizlik olması. Onlar gibi sinema-ya aşkla tutunmayıp sinemayı salt bir vitrin olarak algılıyorlar.

İkinci kaynak olan tiyatrocular ise, uzun bir süre Yeşilçam tarafın-dan hayli soğuk karşılanmış handi-kap olarak görülmüştü. Çünkü Ertuğ-rul döneminden sonra da, sahnede kendini kanıtlamış pek çok tiyatroc-u, sinema oyuncululuğuna geçiş yapama-yarak teatral olmayı sürdürmüşlerdi: Cünety Gökçer, Yıldız Kenter, Ayten Gökçer, Yıldırım Önal, Cihan Günel, Can Gürzap, Rutkay Aziz, Zeliha Berksoy, vb... Ama bunun tam tersi bir uygulamayla sinema oyuncululu-ğuna yumuşakça geçip yapıp saygın bir düzey tutturan tiyatrocular da vardı, elbette: Kemal Bekir, Müşfik Kenter, Ayla-Beklan algan, Müjdat Gezen, Gülsen Tuncer, Ali Poyrazoğlu, Çe-tin Tekindor, Ahmet Levendoğlu, Zuhul Olcay, Kenan Işık vb.

Mankenleri tercih eden yapımcı ve yönetmenlerin dillerine pelesenk ettiği gibi, Türkiye'de sinema oyunculuğu eğitimi veren okullar yok. Ama bu durum, mankenlintericahi için bir sebep oluşturmuyor bence. Çünkü tiyatro okulları ve kursları, temel oyunculuk eğitiminin tek seç-neği olarak varlıklarını sürdürmekte. Temel oyunculuk donanımının yanısı-ra belli bir entellektüel gelişim de sağlamış biu tiyatrocular, rahatlıkla 1990'lı yılların yıldızları olabilir. Ta-bii, sinemayı kavrayıp, oyunculukla-rını sinema oyuncululuğuna adapte eder kendilerini sinemaya verirse.

Fransız sinema dergileri Studio ve Premier bir-iki filmde baş rol ya da ikinci rol oynamış ama star olma-yan isimleri tarayarak, 1990'ların muhtemel oyuncularını saptadılar. Biz de, son yılların Türk sinema ve televizyon filmlerini taradık ve Türk sinemasının 1990'lı yıllardaki muhte-mel yıldızlarını saptadık.

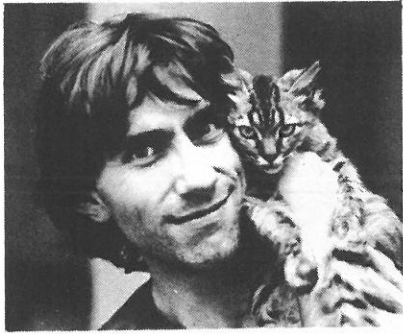
İlgililerin dikkatine! □

1990'lı yılların muhtemel yıldızları:



NİLÜFER AÇIKALIN

22 yaşındaki Açıkalın, İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü üçüncü sınıf öğrencisi. Sinemaya Süreyya Duru'nun *Ada* (1988) adlı filmiyle başladı. Bunu Zengin Mutfığı ve televizyon kabaresi *Kim Bunlar?* izledi. Halen *Dostlar Tiyatrosu* ile kocası Peker Açıkalın ve Levent Tülek'le birlikte kurdukları üç kişilik *Karakedi Tiyatrosu*'nda oynuyor.



PEKER AÇIKALIN

27 yaşındaki Açıkalın, oyuncu Nilüfer Açıkalın'la evli. İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü üçüncü sınıftan ayrıldı. Uzun süre Ali Poyrazoğlu ile çalıştı ve *Kim Bunlar?* (1989) adlı televizyon kabaresiyle sinema için rahat ve doğal bir komedyen olarak dikkati çekti. Halen Nilüfer Açıkalın ve Levent Tülek'le kurdukları *Karakedi* tiyatrosu'nda oyunculuğunu sürdürüyor.



ARIF AKKAYA

24 yaşındaki Akkaya, İstanbul Belediye Konservatuvarı Tiyatro Bölümü mezunu. Sinemaya *Gönül Dostları* (1987) dizisiyle başlayan Akkaya, bugüne kadar *Bir Tren Yolculuğu* ile *Cahide* adlı dizilerde ve *Kadının Adı Yok* ile *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde rol aldı. Sanatçı, son yıllarda peşpeşe tiyatro ödülleriyle layık görülüyor.



AYDA AKSEL

28 yaşındaki Ayla Aksel, İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü mezunu. Halen Devlet Tiyatrosu oyuncusu. Sinemaya *Üç İstanbul* (1983) dizisiyle parlak bir başlangıç yaptı. Televizyon oyunlarında ve *Yaprak Dökümü* dizisinde rol aldı.



YASEMİN ALKAYA

26 yaşındaki Yasemin Alkaya,

İstanbul Belediye Konservatuvarı Tiyatro Bölümü son sınıf öğrencisi. Sinemaya Atıf Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur*, (1986) filmiyle adım attı. Bunu *Yaprak Dökümü* dizisi, *Kadının Adı Yok*, *Yer Demir Gök Bakır*, *Uçurtmayı Vurmasınlar*, *Küçük Balıklar* izledi.



KÜRŞAT ALNIAÇIK

28 yaşındaki Alniaçık, tiyatro oyuncuları Raik-Gülşen Alniaçık'ın oğlu. İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü mezunu Alniaçık, halen İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda oynuyor. Sanatçı sinemaya *Umut* (1970) filminde, Yılmaz Güney'in oğlunu oynayarak girdi. İkinci başlangıcını ise, *Sessiz Fırtına* ile gerçekleştirdi. Cüaneyt Gökçer'le *Dem ve Ben*'de de oynadı.



MEHMET ATAK

26 yaşındaki Atak, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü mezunu. Sinemaya İtalyan-Amerikan ortak yapımı *Yor*'la (1982) başladı. *Eine Herz* ve *Time Line* gibi yabancı yapımlar ile Tunca Yönder dizilerinde oynadı. 1982 İfsak ve 1984 Lund (İsveç) Kısa Film Festivallerinde ödül aldı.

Atak Eylül ayında, İtalyan Kadın yönetmen Elfriede Gaeng'in ikinci filminde üç başrolden birini oynayacak.



EGE AYDAN

Ankara Devlet tiyatrosu oyuncusu Aydan, sinemaya annesi Sevda Aydan'ın başrolünde oynadığı **Kaynanalar** dizisiyle başladı. Daha sonra ise **Yarın Artık Bugündür**" dizisi ile **Fosforlu Cevriye** müzikalinde başrol oynadı.



GÖNEN BOZBEY

33 yaşındaki Bozbey, Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro bölümü mezunu. Sinemaya **Cahide** dizisiyle başladı. Bunu **Ayaşlı ve Kiracıları** ile **Geçmiş Zaman Mimosaları** izledi. Şu sırada, Amerikan yapımı korku filmi **Dark Waters**'da başrol oynuyor. Bozbey, 1989 Tiyatro ve Televizyon Yazarları En İyi Yardımcı Televizyon Oyuncusu ödülünü aldı.



SERAY DÜŞENKALKAR

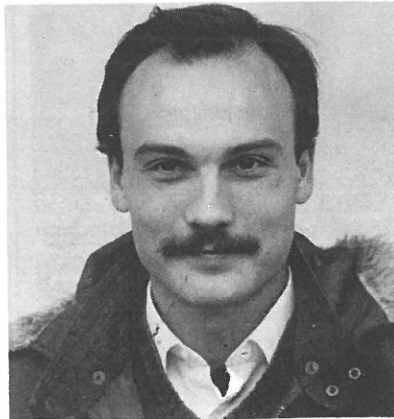
29 yaşındaki Düşenkalkar, İstan-

bul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü mezunu. İstanbul Devlet Tiyatrosu oyuncusu olan sanatçı, sinemaya **Çalığı** (1985) dizisiyle başladı. Bunu **Bir Tren Yolculuğu**, **Ayaşlı ve Kiracıları** gibi Tunca Yönder dizileri ve **Yağmur Kaçakları** filmi izledi. Son olarak, 'mankenlerden kurulu bir kadro' ile oynamayacağını belirterek **Yalnızlar** dizisinin başrolünü bırakan **Düşenkalkar**, İsmet Elçi'nin Alman yapımı filmi **Die Heirat**'ta oynamaya hazırlanıyor.



FİLİZ EKİNCİ

22 yaşındaki Ekinci, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü mezunu. Tunca Yönder'in **Can Şenliği** (1989) dizisi ile, dikkat çekici bir başlangıç gerçekleştirdi.



MAHİR GÜNŞIRAY

29 yaşındaki Günşiray, Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü mezunu ve Devlet tiyatrosu sanatçısı. Eski yıldızlardan Orhan Günşiray'ın oğlu olan sanatçı, sinemaya çocuk oyuncu olarak babasının **Oğlum, Oğlum** (1965) adlı filmiyle başladı. uzun bir aradan sonra 1979'da **Bebek**'te oynadı. Daha sonra **Dudaktan Kalbe**, **Ayaşlı ve Kiracıları**, **Kaldırım Serçesi**, **Baha-**

rın Bittiği Yer televizyon dizilerinin de oynadı. İngiltere'de tiyatro yönetmenliği master çalışması yapan sanatçı, halen konservatuvarda tiyatrodaki hareket ve doğaçlama dersleri veriyor ve aynı konulu doktorasını hazırlıyor.



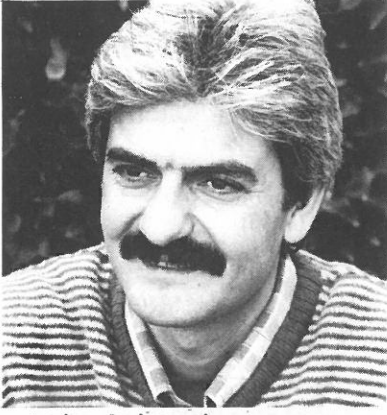
DEFNE HALMAN

26 yaşındaki Halman, ilk ve orta öğrenimini ABD'de yaptıktan sonra, İngiltere'de Sahne Sanatları Lisesi'ne girdi, ayrıca bale dersleri aldı. Türkiye'ye döndükten sonra İstanbul Devlet Konservatuvarı'nı bitirdi. Halen Şehir Tiyatroları ve Dörmen Tiyatrosu'nda oynuyor. Halman sinemaya Erdoğan Tokatlı'nın **Fidan** (1984), adlı filmiyle girdi. Bunu **Kırlangıç Fırtınası**, **Merdoğlu Ömer Bey**, **Asiye Nasıl Kurtulur** gibi filmler izledi. Halman 1989 yılında Kültür Bakanlığı ile Avni Dilligil Yılım Tiyatro Oyuncusu ödülleri aldı.



NURSELİ İDİZ

32 yaşındaki İdiz, Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü mezunu. Tiyatroya AST'ta başlayan İdiz, daha sonra Devlet Tiyatroları'na geçti. Sinemaya **İzinli** (1983) adlı televizyon filmiyle başladı. Daha sonra **Geçmiş Bahar Mimosaları** dizisinde ve son olarak da **Karartma Geceleri** filminde oynadı.



NİHAT İLERİ

35 yaşındaki İleri, Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü mezunu ve halen Devlet tiyatrosu sanatçısı. Sinemaya **Ayaşlı ve Kiracıları** (1989) ile dikkat çeken bir başlangıç yapan İleri, bunun ardısıra **Küçük Balıklar'da** Hale Soygazi ile başrol oynadı.



MERAL OĞUZ

35 yaşındaki Oğuz, Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü mezunu. Sanatçı halen İstanbul Devlet Tiyatrosu oyuncusu. Meral Oğuz, kamera karşısına ilk kez, televizyon dizisi **Saat Sabahın Dokuzuydu** (1986) ile geçti. Sonra **Biri ve Diğerleri** ile **Film Bitti**, gene TV'de **İstanbul Efendisi**, **Ayak İzleri**, **Çaylar Şirketten** ve **Menekşeli Vadi'de** oynadı. Meral Oğuz'un son filmi ise **Kan Çiçeği**.



UĞUR POLAT

28 yaşındaki Polat İstanbul Dev-

let Konservatuvarı Tiyatro Bölümü mezunu Devlet tiyatrosu'nda çalışan sanatçı, sinemaya Zülfi Livaneli'nin **Sis** (1989) filmiyle başladı. Bunu **Cahide** dizisi izledi. Bu yıl **Bütün Kapılar Kapalıydı** filminde ilk başrolünü oynadı. Polat 1990 Ankara Film Festivali'nde Umut Veren Oyuncu ödülü aldı.



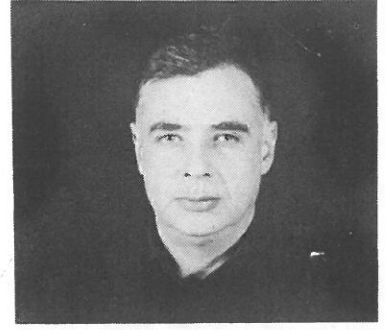
ŞAHİKA TEKAND

33 yaşında Tekand, bir süre Hukuk Fakültesi'ne devam ettikten sonra, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü'nden mezun oldu. Bir süre Dostlar Tiyatro'sunda oynadıktan sonra, mezun olduğu okula, oyunculuk hocası olarak döndü. Tekand, halen kendisine ait bir oyunculuk stüdyosunda dersler veriyor. Sinemaya 20 kadar kısa filmden sonra **Adı Vasfiye** (1985) ile başlayan sanatçı, **Anayurt Oteli**, **Su da Yanar**, **Gece Yolculuğu**, **Afife Jale** gibi dizi iddialı filmde oynadı. **Yedi Uyuyanlar**, **Sessiz Fırtına** ve **Ekran Aşıkları** gibi filmlerde ise, onu başrolde izledik.



OĞUZ TUNÇ

Ankara Devlet tiyatrosu oyunculuğunu sürdüren sanatçı, sinemaya Peyami Safa uyarlaması **Dokuzuncu Hariciye Koğuşu** (1984) dizisiyle başladı. Daha sonra, Atuf Yılmaz'ın **Hayallerim**, **Aşkım** ve **Sen'inde**, Türkan Şoray'la başrol oynadı. Tunç, İsmet Elçi'nin Alman yapımı **Die Heirat** adlı filmde başrol oynayacak.



ALİ UYANDIRAN

44 yaşındaki Uyandıran, Ayla-Beklan Algan Tiyatro kurslarını bitirdikten sonra, uzun yıllar AST'ta çalıştı. Sinemaya Yılmaz Güney'in **Sahtekâr** (1972) filmiyle başladı ama, devam etmedi. İkinci başlangıcını, **Selâmsızlar Bandosu** (1987) ile gerçekleştirdi. Bunu Tunca Yönder dizileri ile **Bütün Kapılar Kapalıydı** izledi.



MUSA UZUNLAR

31 yaşındaki Uzunlar, İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü mezunu. Halen İstanbul Devlet tiyatrosu'nda oynuyor. Uzunlar sinemaya, **Geçmiş Zaman Mimosaları** (1989) dizisiyle başladı. Bunu **Bütün Kapılar Kapalıydı** izledi.



MÜBECCEL VARDAR

30 yaşındaki Vardar, İstanbul Belediye Konservatuvarı Tiyatro Bölümü mezunu. Halen Kenter Tiyatrosu'nda çalışan Vardar, sinemaya **Saat Sabahın Dokuzu** (1986) dizisiyle başladı. Çeşitli televizyon oyunları ve **Uğurlugiller** dizisinde oynadı.



SUMRU YAVRUCUK

Yavrucuk, Ankara Devlet Konservatuarı tiyatro Bölümü mezunu. Halen İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun en başarılı oyunu *Yaşar, Ne Yaşar, Ne Yaşamaz*'da oynuyor. Televizyonda *Önce Canan, Ayaşlı ve Kiracıları* ile Hüsamet'in Ünlüoğlu dizilerinde oynadı.



UĞUR YÜCEL

Sinemaya *Teyzem* (1986) adlı filmle başladı. Ardından *Muhsin Bey* ile büyük bir çıkış yaptı. *Milyarder*, *Arabesk* gibi filmlerde oynayan Yücel televizyonda show ve taklitleriyle göze çarptı. Halen gece klüplerinde şov yapıyor. Yücel, 1987 Antalya Film Festivali'nde En İyi Yardımcı Oyuncu ödülünü aldı.

DUYURU

Beyazperde Dergisi'nin eski sayılarını İstanbul'da **Beyoğlu**, Ankara'da **Kızıllırmak** Sinemalarından temin edebilirsiniz. Ya da 1'den 5. sayıya kadar 4.000.TL, 6. ve 7. sayı 5.000.TL ile birlikte posta pulunuzu merkez büromuza göndererek eksiklerinizi tamamlayabilirsiniz.

Mayıs Ayında Doğanlar

- | | |
|----------------------------|----------------------------|
| 1 Glenn Ford (1916) | Mario Monicelli (1915) |
| 3 Julian Sands (1960) | 16 Debra Winger (1955) |
| 4 Audrey Hepburn (1929) | 17 Dennis Hopper (1936) |
| 5 Jerzy Skolimowski (1938) | 19 Frank Capra (1897) |
| 6 Steward Granger (1913) | 20 James Stewart (1908) |
| Orson Welles (1915) | Cher (1946) |
| Rudolph Valentino (1895) | 21 Raymond Burr (1917) |
| 7 Gary Cooper (1901) | 22 Laurence Olivier (1907) |
| 8 Maurizio Nichetti (1948) | Michael Sarrazin (1940) |
| Melissa Gilbert (1964) | 23 Joan Collins (1931) |
| 9 Glenda Jackson (1936) | 24 Helmut Berger (1945) |
| Candice Bergen (1946) | 26 Peter Cushing (1913) |
| Albert Finney (1936) | 27 Vincent Price (1911) |
| James L. Brooks (1940) | Christopher Lee (1922) |
| 10 Ettore Scola (1931) | Lou Gossett Jr. (1936) |
| Fred Astaire (1899) | 28 Lou Castel (1943) |
| 11 Marco Ferreri (1928) | 29 Bob Hope (1903) |
| 12 Gabriel Byrne (1950) | Rupert Everett (1960) |
| 13 Senta Berger (1941) | 30 Agnes Varda (1928) |
| Joseph Cotten (1905) | 31 Brooke Shields (1965) |
| Herbert Ross (1927) | Alida Valli (1921) |
| 14 Robert Zemeckis (1951) | Clint Eastwood (1930) |
| 15 Mirelle Darc (1938) | |

5 soru 5 yanıt

Geçen Ayki sorularımızın yanıtları

- | | |
|--|--|
| 1. Lavender Hill Mob
(Alın Hırsızları) | 5. 1. Bolluk (Plenty) |
| 2. The Great Train Robbery
(Büyük Tren Soygunu) | 2. Dünyaya Düşen Adam |
| 3. Educating Rita
(Rita'nın Eğitimi) | 3. Mad Max |
| 4. Ennio Murricono | 4. 9'dan 5'e (9 to 5) |
| | 5. Şangay Bonita
(Shangai Surprise) |

Kazanan Okurlarımız

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| Behice Filiz Ergün (Adana) | Erdinç Doruk (İstanbul) |
| Erdinç Duman (Eskişehir) | Ebru Dinçel (Ankara) |
| Ayşe Güner (Samsun) | Serdar Akgün (Ankara) |
| Ayşe Yörük (Ankara) | Şükrü Saygınsoy (Sinop) |
| Ahmet Gören (İstanbul) | Çetin Bakır (Sinop) |

Düzeltilmeler

Bir türlü kurtulamadığımız dizgi hataları geçen sayıda bazı anlam değişikliklerine neden oldu. Bunları düzeltir okurlarımızdan ve yazarlarımızdan özür dileriz.

Dergideki **Delphine Seyrig: Oyun-culuğun Binbir Renk Masalları** adlı yazıda

Sayfa: 18 Sütun:2 Satır: 38-39
'anal işlevi süslenmiş bir duygu enstrümanı' değil

'kanal işlevi yüklenmiş bir duygu enstrümanı'

S: 18 S:2 S: 60 - 61
'şu huzursuz handiyse çığının biri değil'

'Şuursuz handiyse çığının biri'

S: 18 S:3 S: 29 - 30
'esir olunmuş şeye şölende' değil
'bir şeye esir olunmuş şölende'
Ekteki **Roland Barthes'm Sevgili Antonioni'si** adlı yazıda

S:6 S:2 S: 16 - 17
'tanınmış bir oyun kahramanı oldu

R.D.Laing'e yakındır' değil
'tanınmış bir oyun kahramanı olan

R.D.Laing'e yakındır'
S:6 S:1 S:6

'kullanılmıştır' değil
'kullanılmamıştır'

Ekteki **Sevgili Antonioni** adlı çeviri

'Alan Barthes'dan değil
'Roland Barthes'dan yapılmıştır.

9. İstanbul Film Festivali Bir Festivalin Ardından....

Sevin Okyay

Neler oldu, neler bitti? Bir festival daha geldi-geçti. 9. Uluslararası İstanbul Film Festivali, senarist Andrew Birkin'in daha sonraki ticari gösterime de giren filmi **Ateşli Sır**'la başladı. Senaryo yazmayı ve film çekmeyi, konuşmaktan daha fazla sevdiği anlaşılan uzun saçlı yönetmen, festivale **Ateşli Sır**'ın üç başrol oyuncusundan biri olan David Eberts'le birlikte gelmişti. Birkin, üç oyuncusunun içinde en rahat çalıştığı kişinin Eberts olduğunu söyledi. Yönetmene göre diğer iki oyuncu, kendisine epey güçlük çıkarmışlardı. İngiliz yönetmen gene de Faye Dunaway'in 'yetersizliği' konusunda ağızından laf almak isteyen izleyicilerin tuzaklarına düşmedi ve gülümseyerek, "Başka biri role daha uygun olurdu diyemem" dedi. Daha sonra da, biraz aşırı titiz ve fazla profesyonel olan (Birkin'den edindiğimiz izlenimlere bakılırsa yönetmeninden daha yetkin ve bilgili olduğuna inan) Klaus Maria Brandauer'i istediği gibi oynatmayı nasıl başardığını da anlattı: "Sonunda işin sırrını çözdüm. Ne istiyorsam, tam tersini söylüyordum ona. Ancak o zaman benim istediğim gibi oynuyordu."

Bir yapımcının oğlu olduğu için film piyasasına hiç yabancı olmayan 14 yaşındaki David Eberts ise, iki yıl önce çevirdiği bu filmde sonra, ikinci bir deneyime girişmemiş. **Ateşli Sır**'daki oyunculuk macerasına ilişkin ilginç bir anekdotu da var. Film Venedik Festivali'nde gösterildiği zaman, Eberts, az kalsın en iyi erkek oyuncu ödülünü alıyormuş. Ama Jüri başkanı müteveffa Sergio Leone, oniki yaşında bacak kadar çocuğa böyle bir ödül verilmeyeceği gerekçesiyle, David'in Altın Ar-

lan'ını engellemiş. Ödül de, 80 yaşındaki Don Ameche'e verilmiş. Eberts gülererek, "Olsun" diyor, "Ziyamı yok. Benim daha çok vaktim var."

Resmi açılışın ardından, festivalin ilk günü talihsiz bir şekilde başladı. Saat 12'de, Spike Lee'nin **Doğruyu Seç**'ini görme umuduyla Gazi Sineması'na koşanlar, onun yerine Michelle Pfeiffer'li **Married To the Mob**'ı seyrettiler. Maamafih, azmin elinden bir şey kurtulmaz. Sabah ezanıyla birlikte Beyoğlu sokaklarına dağılmayı göze alarak Sine-Pop'taki geceyarısı sinemalarının ikincisine gidenler, Amerikalı yönetmenin hayli yankı uyandıran filmi izlediler. Uykusuz kaldıklarına da değdi.

Aslında bu yıl basın, festival düzenleyicilerine karşı, gazap içinde denemezse de, pek olumlu bir tavır içinde değildi. Hatta Atilla Dorsay ile Vecdi Sayar, bir "uyarı/sohbet" toplantısı düzenleyerek, bu tavrın nedenlerini sordular. Vehim içinde olmadıklarını kanıtlamak için de, hiç hoş olmayan bazı yazılardan (yazarların adını vermeksizin) bölümler okudular. Derhal bu satırların yazarlarını tahmin etme oyununa giren basın mensupları, Festivale karşı tavrı içinde olduklarını da reddettiler. Aslında, festivali izleme görevini yüklenen gazeteciler, her üç festivalin (iki yılda bir de binealin) sadece davetiye ve giriş kartları peşinde koşacaklarına, hazırlık aşamasında arada bir Vakf'a uğrasalar, insanların ne zorluklarla, belirsizliklerle boğuşarak, nasıl bir tempoyla çalışarak festivalleri gerçekleştirdiğini yakından görürler. Eleştirilerde de biraz insafı davranırlar. Ne de olsa, kart ve davetiye talep ettikleri

insanlarla yerden yere vurdukları insanlar farklı kişiler değil.

Son anda değişen filmlerin yanı sıra (ki, bazı son dakika filmleri, gerçekten hoş sürprizler oluşturunca, hoşnutsuzluk biraz da, geleceği bildiriler (ve resmen bildirilmediği halde umut edilen) kişilerin gelmeyeşinden doğuyordu. Nastassia Kinski (Soyadından 'Ford' atan Coppola ve adının bir 'a' harfini fazla gören Barbra Streisand gibi, genç Kinski de birkaç yıl önce ani bir kararla adının 'Nastassja' yerine 'Nastassia' olmasını uygun görmüştü), festival bütçesinin çerçevesine giremeyecek kadar pahalıydı. Elia Kazan aile halinde gelmek arzusu izhar etmişti. Dolayısıyla kendisi de festivale bulunamadı. Hele Mayıs'ta çekeceği "Ege'nin Ötesi" ertelenince, konuşmaya karar verdiğinde fevkalade renkli olan sohbetini özleyen tanışları bayağı üzüldüler.

Festivale gelecekleri ilan edildiği halde gelmeyen diğer iki kişi de, Andrzej Zulawski ile Sophie Marceau'ydu. Gelmeyeş nedenleri ise trajikomikti: Hırsızlık, Zulawski ve Marceau'nun evlerine hırsız girmişti (Bu vesileyle, birlikte yaşadıkları da anlaşıldı.)

Ancak, festivalin dolaylı da olsa, bu ilk hırsızlık olayı, bir başına kalmadı. Bu sefer fiilen burada, İstanbul'da gerçekleştirilen ikinci hırsızlık olayının kurbanı ise, Altın Lâle'yi alarak kayıplarını telafi etmenin de ötesine geçen Sa'ied Ebrahimifar oldu.

İranlı yönetmen Altın Lâle'yi kazandığı sonuçların ilanımdan bir önceki gece öğrenmişti. Ama İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin koyduğu 20 milyon liralık para ödülünden, sonuçların açıklandığı gün haberdar oldu. Ebrahimifar'a bu müjdeyi, Etap Marmara Oteli'nin lobisinde Vecdi Sayar verdi. İlk filminin finansmanı eski bina kiralayıp kendini yapımcı ilan ettikten sonra kapı kapı dolaşıp sağlayan Ebrahimifar ("Önce eş-dostla başladım. Herhalde yürüklerinin iyiliğinden para veriyorlardı. Çünkü yüzlerinde 'Gene paramı sokağa attım' ifadesi okunuyordu") böylece hatırı sayılır bir mali destek buldu.

"Oteldeydim, saat on falandı. Yapayalnızdım, canım sıkıldı. Hem çıkıp biraz dolaşayım, hem de bir-iki lokma bir şeyler yiyeyim dedim kendi kendime. Dışarı çıktım, sokakta yürürken, yanıma uzun boylu sarışın biri geldi. Ne yaptığımı sordu. Ben de yemek istediğimi söyledim. Yugoslavmış. Bana 'Gel, seni iyi bir Rum meyhanesine götürerim" dedi. Bir süre sonra, tam neden bu kadar çok yürüdüğümüz ve niçin hep karanlık sokaklardan geçtiğimizi merak etmeye başlamıştım ki, gene sarışın ve boyluposlu biri peydan-

Narina Yandım / Sa'ied Ebrahimifar



landı. Beni yere yıkıp paramı aldılar. Allahtan paramın hepsi pantolonumun sağ cebinde, yani ilk baktıkları yerdedi. Hemen onu alıp, başka bir zarar vermeden gittiler. Yani ucuz kurtuldum."

Bertrand Tavernier ile Sabine Azema, festivalin en ilgi çeken ziyaretçilerindendi. Zaten "Bu yıl festivale önemli kişiler gelmedi" yargısı da tamamen mesnetsizdi. Yarışma filmlerinin çoğunun yönetmenleri İstanbul'daydı. Yugoslav Sineması, aralarında Dusan Makavejev, Aleksander Petrovic ve geçen yılın Altın Lale ödüllü yönetmeni Srdjan Karanovic'in de bulunduğu kalabalık bir grupla temsil ediliyordu. Ne yazık ki, Yugoslav yönetmenlerin saat 5'teki basın toplantısı, aynı saatte Atlas'ta gösterime giren **Dekalog 1** ve 2'den darbe yedi. "N'olur n'olmaz, belki Gazi'de oynamaz korkusuyla, herkes canını Atlas'a attığı için, toplantıya topu topu iki gazeteci gitti ve Vakıf görevlileri, geçici çaycılara varana kadar tam kadro toplantıya girmek zorunda kaldılar. Utanarak itiraf edeyim ki, basın toplantılarının abonesi sayıldığım halde ben bile Kieslowski'nin iğvasına kapılarak **Dekalog 1** ve 2'yi tercih ettim. Ama festival intikamını aldı. Vicdan azabı yüzünden, gönüllü eleman gibi ondan sonraki her akşamüstü toplantısına gittim ve görüp göreceğim **Dekalog** da, 1 ve 2'yle sınırlı kaldı.

Festivalin en ilginç konuklarından biri, uzun süreli bir sürgünden sonra ülkesi Yugoslavya'ya dönerek **Manifesto**'yu çeken Dusan Makavejev'di. Bu sürgüne sebep olan "WR (Wilhelm Reich ya da World Revolution - Dünya Devrimi): **Organizmanın Sırları**; festivalin en ilginç filmleri arasındaydı. Makavejev'in **İnsan bir Kuş Değildir**'i de, film olarak kendisini seçme ferasetine gösterenleri ödüllendiren bir yapımdı. Makavejev, Pazar günü önceki ilan edildiği halde, Perşembe günü İstanbul'dan ayrılmak zorunda kaldı. Ben de, Cuma günü önemli bir toplantısı olduğu için maalesef Perşembe günü gideceğini söyleyen yönetmenin hangisi olduğunu böylelikle hatırladım. İtalyanın resepsiyonunda Atilla Dorsay'la ılımlı bir dehşet içinde "Aman Allahım! Adamı kaçırdı"ğımızı aynı anda farketmiş olduk. Baskıya, ama daha çok insanın içinden gelen baskıya tepsinin dozajı hiç azalmamış, olan Makavejev, basın toplantısında, Ebrahimi-far'a refakat eden, mecburen Paris'te yaşayan (devrimin akabinde 24 saat içinde ülkeyi terketmesi bildirilmiş) ve Fransız televizyonunda çalışan Cemile ile bir ince de kapıştı. Makavejev, gerçekleri çarpıtmayan, kadına bakışı ve kadının yerini cinselliği gözardı etmeden olduğu gibi veren bir İslam filmi, görmek istediğini söylemişti (Buna hiç ihmal vermediği de anlaşılıyordu). Müslüman kadınların en azından İsla-

mi kurallara göre yönetilen bir ülkede, kafaca ne kadar Batılı ve ilerici olsalar da, erkeklerin arkasında yürümek zorunda olduklarımı, bunu örtmek için de kendilerine çocuklarına seslenmek, gibi bahaneler yaratıklarını söyledi. Dahası, örneğin bir gümrük memurunun yüzünde bir kadına bakarken çıplak bir ifade görmek istiyordu. Cemile aynı fikirde değildi.

Ama Cemile'nin de kanı yerde kalmadı. Basın toplantısında çıkan Makavejev, Emek Sineması'na gidiyorum zehabıyla, Beyoğlu Sineması'na girdi ve Robert De Niro'nun **Gece Avı**'nı (Midnight Run) bir güzel seyretti. Gene de keyfi kaçmamıştı: "Hoş bir komedydi."

Festival'in ardından sabah ek bir gösterim düzenlenen ve daha sonra da Sinema ve TV Enstitüsü'nde kalabalık bir toplulukça izlenen **A-Ay**'in sunulduğunda da ilginç bir olay meydana geldi. Yoksa komik mi desek? Filmin yönetmeni ve iki oyuncusunu (Reha Erdem, Gülsen Tuncer, Nurinisa Yılmaz) sunmakla görevli Bernu Gerede, önce Gülsen Tuncer'e 'Nurinisa Hanım' diye hitap etti. Tuncer, doğal nezaketiyle Nurinisa Hanım'lığı üstlendi. Ancak az sonra Gerede telaş içinde gelip Gülsen Tuncer'i görüp görmediğini sorunca, kimliğini itiraf etmek zorunda kaldı. Sunuş sırasında da Reha Erdem'i Fransız olarak "direktör" diye sunan Gerede, itip geçtiği için arkasında duran hanımlara layık bir sıfatı birden hatırlamayınca uzun bir sessizlikten sonra salondan "Aktris! Aktris!" sedaları yükseldi Böyle hanımların ne iş yaptığı da saptanmış oldu.

Son gece, tesadüfen biraz ilerimde oturan Emek Sineması Müdürü Hikmet Bey'le ilişkin bir anekdotu da nakletmeden geçemeyeceğim. Artık festivalle kıyısından köşesinden ilişkisi olan herkesin tanıdığı Hikmet Bey, Ettore Scola'nın sinema ve insan sevgisini çok uygulandı bir biçimde birleştiren filmi **Splendor**'unda yalnızca ağlamakla kalmadı, filminden önce personelinde filmi izlememiş olanlara derhal izleme emri de verdi.

Doğal olarak, sinemacılar festivalle pek ilgilenmediler. Gerçekten de, bu

Sabina Azema



akıl alır bir iş değil. Türkiye'de sinemaya şu ya da bu şekilde fiilen katkıda bulunan kişiler, anlaşılın kendilerinden başka insanların yaptığı filmlere hiç ilgi duymuyorlar. Yönetmenler içinde, kendini her yönden yetkin görmeyenler Atıf Yılmaz, Sinan Çetin, Erdoğan Tokatlı, Engin Ayça, Zeki Ökten, Mahinur Ergun, Okan Uysaler, Ziya Öztan'dı. (Gazi'ye karşı duyduğum ve pek de haksız sayılmayacak antipati nedeniyle, yalnızca oraya gidenleri kaçırılmış olabilirim. Yusuf Niş ile Fuat Unan, en azimli izleyiciler arasındaydı. Bu yıl ki filmlerden, pek memnun kalmamakla birlikte, Oğuzhan Tercan, Ümit Ünal ve Eray Özbal da öyle. Bülent Oran, her zamanki gibi gedikli izleyicilerdendi. Yönetmen/senarist Barış Pirhasan ve senarist Fehmi Yaşar da başkalarının yaptıklarını merak eden sinemacılarındı. Oyunculardan ise Gülsen Tuncer, Mehmet Atak, Şerif Sezer, hatırı sayılır bir özel 'videothèque'ide olan Selçuk Özer, Güler Ökten, Kutay Köktürk, Serap Aksoy ve Aslı Altan, Türkiye'de oyunculuğu meslek edinmiş ve bir film festivalini düzenli olarak izleyecek kişilerin sayısının iki elin parmaklarını bulmadığının samut kanıtını oluşturdular.

Başka sinemalara giden sinema işletmecilerinin sayısı ise ikiyle sınırlıydı: Pervin Tan (Beyoğlu) ve Atlas sinemasının müdürü Suphi Bey. Sinemayı seven kişilerin gerçek bir umutsuzluğa kapılmasını engelleyen bir şey vardı buna karşılık: Sadece sinemaya karşı duyduğu sevgi nedeniyle salonları dolduran çoğunluğunu gençlerin oluşturduğu izleyici sayısının çokluğu. Bu sevirici küsüp gücenmedikçe, film festivalinin varoluşu nedeni hiçbir şekilde ortadan kalkamaz. □

Joris Ivens ve Marceline Loridan Bir Ortak Yaşam Öyküsü

Sevin Okyay

Ateş rengi saçlı, minyon bir kadın. Oradan oraya koşuyor, toplantılar kaçırıyor, söyleşi taleplerini geri çeviriyor. Yalnız, İngilizcesini yetersiz bulduğu için, Fransızca konuşmayı tercih ediyor.

Sinemaya Edgar Morin ve Jean Rouch'un yönettikleri *Chroniques d'un Été* ile başrol oyuncusu olarak başlayan, oniki ile onyediyi yaş arasında zindanlarda, temerküz kamplarında geçirmiş, o genç kızın yaşama aşkını, mücadeleci ruhunu olduğu gibi muhafaza etmiş Marceline Loridan. Joris Ivens'in iş arkadaşı, yol arkadaşı, hayat arkadaşı. Çeyrek yüzyılı aşkın bir süreyle Ivens'in sinema uğraşının yarısını sırtlanmış.

Loridan, 1960 ve 1964 arasında Fransız televizyonunda muhabirlik ve yönetmenlik yaptıktan sonra 1962'de ilk filmi yönetti: *Cezayir'de çektiği, 35 mm'lik belgesel Algrèe, anné Zero.*

Bundan bir yıl sonra, 1963'te Joris Ivens'in *Europort-Rotterdam*'in da çalışması ise, 1976 ile 1986 arasındaki on yıllık bir araya rağmen çok verimli olan birlikteliğin başlangıcı oldu. Loridan bu tarihten sonra Ivens'le ortak olmayan tek bir projede çalıştı. 1964'te savaş sonrası döneme ilişkin bir senaryo yazdı. Ama bu senaryoyu kendisini düşünerek yazdığı aktör vaktisiz bir ölümün kurbanı olunca, film çekilemedi. Söz konusu aktör, 39 yaşında kaza mı intihar mı olduğu hâlâ anlaşılmayan bir ölüme uğrayan Polonya'nın James Dean'i Zbigniew Cybulski'ydi. Andrzej Wajda'nın

onun ölümünden esinlenerek yarı biyografik filmi *Everthing for Sale*'i (1968) yaptığı oyuncu.

Joris Ivens ise, 90 yaşında gerçekleştirdiği son filmi *Rüzgâr Öyküsü*'nün esin kaynağı olarak Loridan *Rüzgârın Peşinde* gösteriyor:

Rüzgâr temasını Marceline buldu. Ben başlangıçta Çin üzerine bir film yapmak istiyordum. Dünyanın damından, Tibet'te başlayacak, sonra da adım adım denize inecektik. Ama bu biraz fazla belgesel olacaktı".

Loridan "Doğa, Joris için çok önemliydi diyor. Onun filmlerinde bütün unsurlar bellibaşlı bir rol oynar: Toprak, su, rüzgâr. Ivens rüzgârı daha önce de konu edinmişti kendine: 1964'te *Le Mistral*'i yaparken bu bitmez tükenmez konu gelmez saplantısını gene konu edinmişti.

"Rüzgâr ülkesinde doğmuş Kuzeyli bir adam olarak, mistrali St.Tropez'de, plajda yatarken keşfettim. Bulutlarla boğuştuğunu gördüm, hareket ettiğini gördüm. Anladım ki, rüzgâr canı isteyince gelir, istediği güçte gelir. Uysal rüzgâr, kıskanç rüzgâr, güçlü rüzgâr, tatlı rüzgâr... Seslerin anısını taşır, bütün şarkıların, hayat ve ölümün, acının, kölelik ve özgürlüğün. *Pour le Mistral*, beni biraz üzmüş bir bitmemiş senfoniydi. Daha söyleyecek sözüm vardı oysa."

Böylece Marceline ve Joris iki sınırlar arasındaki o sahipsiz toprak parçasını (Lumiére ile Méliés arasında diyor Loridan) ele geçirmek için yola çıkmışlar. Rüzgârı gemlemek, ehli-
leştirmek için. İmkânsız olanı yap-

Joris Ivens

Ondokuzuncu yüzyılın sonunda, herkesin rüzgârı ehli-
leştirmek hayalleri kurduğu bir su ve gökler ülkesinde doğan sinemacı, Çin'de rüzgârın peşine düşmeye ve üstelik bunu filme çekmeye karar verdi.

"Tarih Rüzgârları"nın önüne düşüp yirminci yüzyıl boyunca seyahat etti. Filme aldığı bütün savaşlardan sağ salım çıktı. Dostların idealleri uğruna öldüğünü, halkların ayaklanarak mücadele verdiğini, devrimci liderlerin despotlara dönüştüğünü gördü.

"Bir sinemacı olarak, gerçek ve hayal arasındaki o kimsenin adım atmadığı bölgeye, sahipsiz toprağa girme cüretini göstermeliyiz: Gerçeğin ötesindeki şiir. Ben bununla savaş filmleri çekerken karşılaşmıştım. Bu kez de onun filmi çekeyim istedim. Bir sanatçı olarak bu işe atılma gereğini duydum". □

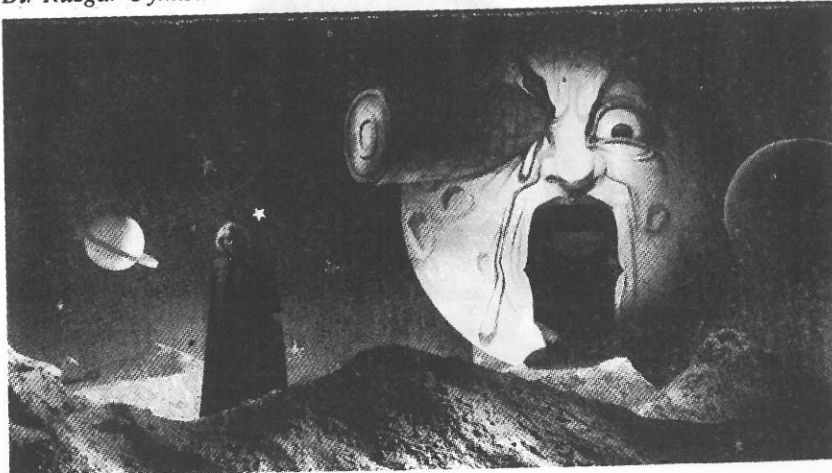
mak için. Sonunda Ivens, biraz daha mütevazı biri olmuş: "Rüzgâr hiçbir zaman umduğumuz yerde değildir. İki kere beni ambulansla hastaneye yolladı. Bana "yasak bir bölge"nin varlığını kanıtladı. Tıpkı akupunkturda, ense kökündeki nokta gibi. Otuz yıl önce olsa, kendime 'Sen aklını kaçırmışsın' derdim. Şimdi buna, 'rüzgârı özgürleştirmek' adını veriyorum.

Marceline Loridan, Joris Ivens'in ruhundaki, kanındaki maceracılık hevesini paylaşıyor. O da, Ivens gibi, Vietnam ya da Mali için bir bildiriye imza atacağına, kalkıp gitmeyi yeğliyor. 1967'den itibaren ortak çalışmaları daha da yoğunluk kazandı. Önce Chris Marker, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, William Klein, Claude Lelouch ve Agnes Varda ile birlikte "Loin du Viet-Nam"ı yaptılar.

Sonra birlikte, Vietnam'ın en sık bombalanan, en tehlikeli bölümünde 17 éme Paralel'i çektiler. Bu bölümde yaşayan köylülerin günlük hayatlarını anlatan, uzun metrajlı bir belgesel. Vietnam'dan dönünce de, yaratıcı film yapımcıları olarak bağımsızlıklarını ve özgürlüklerini güvence altına almak için Capi-Films'i kurdular. Ivens'in babasının, fotoğraf malzemeleri sattığı dükkanın, kendi adının ilk harflerinden oluşan adlı bu (Cornelius, Adrianus, Petrus Ivens).

Loridan ile Ivens birçok ortak film imza attılar. Bu filmlerin ortak noktası ise, savaş ya da devrimci mücadelelerin öykülerini anlatmalarıydı. Acaba *Bir Rüzgâr Öyküsü*, dönünün kaygılarını sırt çevirdikleri anlamına mı geliyor.

Bir Rüzgâr Öyküsü



"Joris, yalnızca siyasi filmler yapan biri değil. Başlangıçtan beri şiirselliği ön planda tutmuştur o. Ayrıca, televizyondan önce, belgesel film, televizyonun işlevini üstlenmişti. Dünyada olup bitenleri insanlara ulaştırma misyonunu yani. Başkan Roosevelt, *Terre d'Espagne*'i görünce "Ama bütün bu ulus çarpışıyor" demişti. "Dünyanın bu filmi görmesi şart."

"Bana gelince sanıyorum bu film bugün dünyada olup bitenlerin içindeki yansımalarla meydana gelen değişiklikten doğdu. Otuz yıl yalnızca savaş düşündüm ben. Tabii, yaşadığım şeylerin, İkinci Dünya Savaşı'nın ve kampların etkisi var bunda. Öyle derinlere bastular ki damgalarını, bütün dünyaya muhalefet etmekten başka bir şey gelmedi elimden. İnsan bazen tarihin kendisinin içinde yaşar: dünya savaşları, sömürgecilğe karşı verilen mücadeleler, anti-emperyalist mücadele."

Gerçekle hayal arasında gidip gelen, ikisinin ortasındaki o sahipsiz toprağı cesaretle çiğneyen *Bir Rüzgar Öyküsü*'nde, kameranın arkasındaki kişi çoğu kez Marceline Loridan olmuş. Hayat arkadaşı, Joris İvens süt mavisi yaşlı adam gözleri ve uçan bembeyaz saçlarıyla sık sık kameranın karşısında çünkü. Ya da çölün ısızlığında iskemlesine oturmuş, mavi ufukla sarı kumların birleştiği yere vuran gölgesiyle, sırtına kameraya vermişken. Göze görünmeyen rüzgarın filmi çekmek için kalkıp ta Çin'e gitmiş bir çilgin. Hayal gücünün bir güncesi, fantastik olanın belgeseli, aklın bir şeyahati. Loridan'a göre, *Bir Rüzgar Öyküsü* bir tür İvens vasiyeti sayılabilir. Oysa ölmeden önce birçok projesi daha varmış İvens'in hatta Loridan bir söyleşide, onun bir film daha çekebileceğini umut ediyorum" deyince, hemen atılmış İvens: "Neden sadece bir tane? "Çinlilere göre Toprak soluk alınca, buna rüzgar de-

nir'. Onlar için enerji soluk almaktır, esmektir, 'ki'dir. Çin hakkında bir film çekmek istediğimiz için rüzgarın filmi çekmeye karar verdik. İki projeyi birleştirdik yani. Bir Çin filmiyle, bir rüzgar filmi. Bazı insanlar Afrika'nın büyüüne kapılır, sık sık oraya dönerler. Benim için de Çin aynı şeydir: En uzak kıtam. Çin'e bir kez gittiniz mi, yakalandınız demektir. *How Yu Kung Moved the Mountains*'dan sonra gene bir Çin filmi yapmak istiyorduk. Ama bu bambaşka bir şey olmalıydı. Joris'in de dediği gibi, Çin'deki olaylar hakkında bir film yaparsanız, seneye hiçbir değeri kalmaz bunun.

Joris İvens yaşayan en yaşlı aktif film yapımcısıydı. Acaba doksan yaşında bir yönetmenle birlikte çalışmak nasıl bir şey. "O doksan yaşındaydı, ben de altmış. O Çin'i elli yıldır tanıyordu, ben yirmi. Aslında sanıldığı kadar zor bir çalışma olmadı. Joris yetmiş yaşındayken savaşın tarrumar ettiği Laos'ta at koşturuyordu. Seksenindeyken Floransa'da çok yorucu mekân çalışmaları gerçekleştiriyordu. Yeni kuşaktan kişilerle çalışmayı, bildiklerini onlarla paylaşmayı severdi. "Düşünün bir: Ayzenshtayn'ı Pudovkin'i, Renoir'ı tanımış biri..."

Sıradan biri değildi ki! Derinliği ve duyarlılığı daha da artmıştı. 80 yaşındayken onu bağlayan her şeyi kopartıp atma cesaretini gösterince, gençliğinin şiirsel esinine gene kavuştu. Böyle bir adamla çalışmak harikulade bir şey!"

"Kendi deneyimlerimizden" diyor Loridan, "gerçeğin bazen insana nasıl harikulade armağanlar verdiğini biliyorduk" Bazen bu ödülleri bombalı armağan paketlerine benzese de...

Müze yetkilileri, hükümetin vaa-dine rağmen film ekibine kil savaşı-cların sekiz ayrı açıdan çekimi için sadece on dakika süre verdiler. Yetkililerin bunun saçmalığını anlamakta

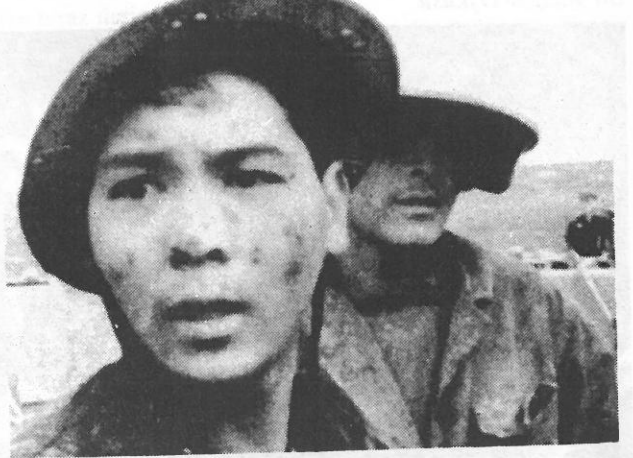
direnmesi, çekimi on gün geri attı ama, filme de hiç hesapta olmayan komik tartışma sahneleri kazandı. Bu bürokratça tutum gerçekte gerçekten de Loridan'ın ifadesiyle "tres stupide"di ama, insan armağanın kıymetini bilmeli.

Zaten sonunda öfkeye kapılan İvens de, film ekibini savaşıçı figürlerinin peşine saldı. Herkes bir yöne koşturmaya başladı. Sonuçta da, kendi düşündüğü şekilde belgesel görüntüler olmasa da, daha iyisini gerçekleştirdi. Gereklilik bir kere daha icadın anası oldu ve müzakereler, savaşıçı figürü arayışları ve sonunda yaratılan 'müze'lik görüntüler, *Bir Rüzgar Öyküsü*'ne büsbütün renk verdi.

Astımın rahatsız olan, akciğeri-nin yarısından azyıla yaşayan İvens'in (belki de aradığı 'rüzgar' bu 'soluk'tu , kim bilir?) hastalığı da filme katkıda bulundu. İvens rahatsızlanınca Loridan hastahane de bir sekans çekmeye karar verdi. Böylece gerçeği aşmak için gerçekten yararlandı. Bu da büyüden başka nedir ki! Zaten Joris İvens de, çölde morali bozulan ekibini, "Hayatta en iyi şey, imkânsız olanı filme çekmektir" diyordu.

Hayatı boyunca baskıya karşı çıkmış olmuş Joris İvens, kendi yargı-lama bağımsızlığını sonuna kadar ko-ruyan 'çok yaşamış' bir adam", *Bir Rüzgar Öyküsü*'nün sonunda, rüzgarın sesi yavaş yavaş silinip yerini Michel Portal'ın filmin şiirine şiir ka-tan müziği ne bırakınca, İvens'in yere düştüğü tahta iskemlesinin yanındaki kum yığının tepesinde bir Eski Ahit peygamberi gibi durduğunu görürüz. Dört bir yanında fırtına kasıp kavurur ortalığı. Belki de sonunda astımını rüzgâra iade ediyordur, hep istediği gibi. Hiçbir destek almadan, bastonu-nu havada sallayarak rüzgarın için de kum yığınlarının karanlığına dalar. Gözden kaybolur. Sinemaya ve haya-ta son veda! □

How Yu Kung Moved the Mountains



İstanbul Film Festivalinin En İyi 5 Filmi

Sinema Eleştirmenlerimizin 1990 İstanbul Film Festivali sırasında izledikleri filmlerden seçtikleri en iyi beşini aşağıda sunuyoruz.

Mehmet AÇAR

1. Erkek -Dişi.
2. Macera
3. Rastgele Balthazar
4. Gizem Treni
5. A-Ay

Turan AKSOY

1. Cezayir Savaşı
2. Rembetiko
3. Mahabharata
4. Aramızdaki Katiller
5. Splendor

Not: Bu 5 filme ek olarak ilginç bulduğum filmler: Baronun Serüvenleri, Aslolan Hayattır, Organizmanın Sırları, Arabistanlı Lawrence.

İbrahim ALTINSAY

1. Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı
2. Senin için Fazla Güzel
3. Baronun Serüvenleri
4. Karşılaşma İçin Garip Bir Yer.
5. Doğruyu Seç.

Not: Klasikler sıralamaya dahil edilmedi. W.R. Organizmanın Sırları ve Antonioni'nin Çılgı ile Yenikler'inin İngiltere bölümü sevindirici birer keşif oldu.

Mehmet ATAK

1. Dekaloglar
2. Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı
3. W.R.: Organizmanın Sırları
4. Okuyan Kız
5. A Ay

Not: Daha önceden gördüğüm Antonioniler, Hiroşima Sevgilim, Stroszek vb. değerlendirme dışı tutulmuştur.

Engin AYÇA

- (Sırasız)
Hiroşima, Sevgilim
Çılgık
Kızıl İlahi
Sıfır Kenti
Dekalog - 8

Not: Ayrıca Beş ve Ten ile Suram Kalesi Destanı

İsmet BERKAN

1. Baronun Serüvenleri
2. Bir Rüzgar Öyküsü
3. Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı
4. Splendor
5. Sabun Köpüğü Hırsızları

Cumhur CANBAZOĞLU

1. Çingeneler Zamanı
2. Bir Rüzgar Öyküsü
3. Arabistanlı Lawrence
4. Splendor
5. Karartma Geceleri veya Rembetiko

Sungu ÇAPAN

(Sırasız)

'Rembetiko'; Fransız sinemasından Okuyan Kız, Roseline ve Aslanlar, Senin İçin Fazla Güzel, Bay Hire, Ses ve Öfke; Gizem Treni, Doğruyu Seç gibi aykırı Hollywood filmleri; 'Çingeneler Zamanı', W.R.: Organizmanın Sırları gibi iki değişik Yugoslav filmi; Dekaloglar, Sabun Köpüğü Hırsızları ve Damdaki Kadınlar gördüklerimden beğendiğim filmler oldu.

Not: Bisiklet Hırsızları, Cezayir Savaşı ve Antonioni'ler gibi klasikler dışı tutularak.

Yavuzer ÇETİNKAYA

- 1- Rastgele Balthazar
2. Çılgık
3. Macera
4. Çingeneler Zamanı
5. Karartma Geceleri.

Ünsal OSKAY

- (Sırasız)
Konsolos
Rembetiko
Gece ve Sis
Sabun Köpüğü Hırsızları

Burçak EVREN

- 1- Dekaloglar
2. W.R.: Organizmanın Sırları
3. Çingeneler Zamanı
4. Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı
5. Aslolan Hayattır

Ali HAKAN

1. Bay Hire
2. Gizli Görüntüler
3. Karşılaşma İçin Garip Bir Yer
4. Sabun Köpüğü Hırsızları
5. Sıfır Kenti

İbrahim KARAMEHMBET

1. 20. Yüzyılım Benim
2. Sabun Köpüğü Hırsızları
3. Aslolan Hayattır
4. Plaff!
5. Sıfır Kenti

Hüseyin GÜNDOĞDU

1. Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı
2. W.R.: Organizmanın Sırları
3. Jacob
4. Bay Hire
5. Usta ve Margarita

Yusuf NİŞ

1. Çingeneler Zamanı
2. Kuzu Gültümseyişi
3. Yaaba
4. Cezayir Savaşı
5. Karılar Koşuşu

Sevin OKYAY

1. Beş ve Ten
2. Doğruyu Seç
3. Mahabharata
4. A Ay
5. W.R.: Organizmanın Sırları ve James Baldwin: Biletin Bedeli

Fatih ÖZGÜVEN

1. Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı
- Not: Tek favori filmim, başka yok.

Agâh ÖZGÜÇ

- (Sırasız)
Karılar Koşuşu
Karartma Geceleri
Med-Cezir Manzaraları
Küçük Balıklar
Ponente Feneri

Not: Yabancı filmler içinde beni en çok etkileyen Cezayir Savaşı oldu.

Serhat ÖZTÜRK

- (Sırasız)
Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı
Rastgele Balthazar
Kızıl Çöl
Aslolan Hayattır.
Bir Rüzgar Öyküsü
Not: Ve toplu olarak Dekaloglar.

Hakan SONOK

1. Arabistan Lawrence,
2. Cezayir Savaşı
3. Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı
4. Baronun Serüvenleri
5. Gandhi

Kami SUVEREN

- (Sırasız)
Arabistanlı Lawrence
Bisiklet Hırsızları
Hırşima Sevgilim
Gahndi
Ölü Ozanlar Derneği

Cankut ŞAMLI

- (Sırasız)
-Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı
-Bay Hire
-Okuyan Kız
-Bellisimo
-Sis
(Yarısından çıktığım beş film).

Erman ŞENER

1. Bisiklet Hırsızları
2. Antonioniler (Toplu olarak)
3. Dekaloglar.
4. Splendor

Rekin Teksoy

1. Bir Rüzgar Öyküsü
2. Çingeneler Zamanı
3. Dekaloglar
4. Acılar Kenti
5. Splendor

Not: Ustalara Saygı bölümü hariç.

Sinema Yazarlarına Göre En İyi 10 Film

- Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı
Dekaloglar
Çingeneler Zamanı
W.R. Organizmanın Sırları
Sabun Köpüğü Hırsızları
Splendor
Bir Rüzgar Öyküsü
A Ay
Rembetiko
Bay Hire

SOVYET YÖNETMEN PIOTR TODOROVSKI

Keşke böyle bir dönemde yaşlı olmasaydım



Söyleşi: Gamze Akhan

3. Ankara Film Şenliği dolayısıyla Türkiye'ye gelen Sovyet yönetmen Piotr Todorovski'nin, SSCB'de fahişeliği konu olan *Intergirl* adlı filmi, şenlikte gösterildi. Todorovski, geçen yıl çektiği bu filminin Sovyet sinema tarihi açısından çok önemli olduğunu, çünkü yakın zamana kadar bir sanat yapıtı açısından fahişeliğin, "tabu tema" olduğunu söyledi. Duygularını saklamak için hiçbir çaba göstermeyen Todorovski'nin tatlı telaşı, heyecanı ve coşkusu, ister istemez hemen sizi de etkileyiveriyor. Herhangi bir konuda örnek vermek gerektiğinde, oynayarak anlatmayı yeğleyen Todorovski, glastnost ve perestroika'nın yaşlılık dönemlerine denk gelmiş olmasına çok hayıflandığını söylüyor. Todorovski'nin, pek alışık olmadığımız sıcak tavrı, sayesinde adeta hiç dil sorunumuz olmadı. Çünkü Todorovski, Rusça'dan başka bir dil bilmiyor.

Söyleşinin başında Todorovski birdenbire gözlerini dehşetle açıyor ve çevirmen aracılığıyla, Ankara'da birşeyin onu çok etkilediğini söylüyordu: O ana kadar kendisiyle 4 hanım gazeteci röportaj yapmıştı ama

dördünün birden solak olması karşısında şaşkınlığımı gizleyememişti. Neyse, bu durumun yalnızca bir rastlantı olduğu konusundaki uzun çabalardan sonra söyleşiye geçebildik.

● **Neden bol dialoglu bir sinema dili? Sinemanın kendisine özgü olanaklarıyla elde edilebilecek ses, ışık ve görüntü efektlerine filminizde nerdeyse hiç yer verilmemiş. Bu bir üslup tercihi mi, yoksa bazı olanaksızlıklardan mı kaynaklandı?**

● Herşeyden önce, filmin senaryosu, bu tür efektlerin kullanılmasına engel oluştuyordu. Ancak senaryo elverse bile, önemli olanın yöntemler ve üsluplar olduğuna inanmıyorum. Aslolan, anlatılanın ne olduğudur.

Sinemada aslolan; anlatım araçları değil, anlatılanın ne olduğudur.

Filmin senaryosu, daha önce bir edebiyat dergisinde yayımlanan öyküden uyarlanmıştır. Sözü ettiğiniz türdeki filmler, ülkemizde sıkça yapılıyor. Ama doğrusu ben onları anlayamıyorum, hissedemiyorum. Yani gerçekçilik açısından bence fazla etkileyici değil. Anlatılanın kendisinden çok anlatım araçlarının ağırlıkta olduğu bir filmin, gerçekçilik açısından istenen etkiyi verebileceğini sanmıyorum.

● **Neden böyle bir konu? SSCB'de fahişeliği konu alan filmler, daha önce çevrilmiş miydi?**

● Yakın bir zamana kadar, sanat yapıtları açısından fahişelik, tabu temalardan biriydi. Değil bu konuda ortaya bir ürün çıkarmak sözü bile edilemezdi. Çünkü, SSCB'de fahişelik yoktu (!). Pek çok konuda olduğu gibi, fahişeliğin de açıkça ve korkusuzca tartışılmasında glastnost ve perestroika politikalarının büyük etkisi oldu.

● **Bir filmi çekmeye karar vermeden önce, filmin tamamlandığı ana kadar geçen süreç içinde, ülkenizde ne gibi sorunlarla karşılaşıyor? SSCB'de bir filmin serüveninden söz eder misiniz?**

● O kadar çoklar ki.. Hangi birini anlatsam, nerden başlasam bilmiyorum. Bir kez, yönetmenin film üzerinde hiçbir hakkı yoktur. Filmin asıl sahibi stüdyodur, ondan sonra da senaryo yazarı gelir. Stüdyo ile yönetmen arasında başlangıçta bir anlaşma yapılır, yönetmen ona göre parasını alır. Ama örneğin, senarist ya da stüdyo, filmin akışına diledikleri gibi müdahale edebilirler, finalinin değişmesini isteyebilirler. Bakın size çok çarpıcı ve canlı bir örnek vereyim; *Intergirl* benim insiyatifim ve isteğimin dışında, yarım saat uzadı. Benim çektiğim film böyle değildi ve kadının evlenmek üzere yurtdışına çıkışını gösteren havaalanı sahnesiyle bitiyordu. Fakat stüdyo aynı görüşte değildi ki, filmi uzatmamı istediler.

● **Gerçekten fazlasıyla çarpıcı ve şaşırtıcı bir durum. Peki, bu durumun önüne geçilmesi için, yeni düzenlemeler talep etmiyor musunuz?**

● Tabii tabii.. Umuyorum ki, size anlattığım, bu tatsız durumun son örneği olacaktır. Çünkü, gözle görülür iyileşmeler var son zamanlarda. Bu konuyu da içine alan, sinema alanında yeni bir yasal düzenleme tasarısı üzerinde çalışılıyor. Öte yandan, filmi asıl ortaya çıkaran set işçilerinin ücret azlığı gibi bir sorunumuz da



PIOTR TODOROVSKI'NİN KISA ÖZGEÇMİŞİ:

Gamze Akhan

1932 doğumlu. Sinema Akademisi'nden kameraman olarak mezun oldu. Uzun bir süre kameramanlık yaptıktan sonra, kendi filmlerini çekmeye başladı. 1965 tarihini taşıyan ilk filmi "Sadakat" adını taşıyor. Todorovski, bu filmi, kendi çocukluk ve gençlik dönemlerine dair olması bakımından otobiyografik bir film olarak tanımlıyor. "Sada-

kat", 26. Venedik Film Festivali'nde "Opera Prima" (en iyi ilk film) ödülünü aldı.

Yönetmenin ikinci filmi ise, SSCB'nin bürokratik yapılanmasına getirilen bir eleştiri: "Sihirbaz" 1967 yılında çevrilen bu filmde, "gündelik hayat" bunalan bir adamın kimlik arayışı konu ediliyor.

Todorovski'nin kendi deyimiyle "büyük gürültüler" koparan filmi, *Cephede Aşk*, uluslararası şenlik ve festivallerde 12 ödül almış. Yönetmen bu filmde politik kaygılarının bulunmadığını, yalnızca, eski zamanlara dair yalın bir aşk öyküsünü anlattığını söylüyor.

var. Onlar tatmin edici para alamadıkları zaman, bu ister istemez, filmin niteliğini de etkiliyor. Sanıyorum, bu konuya da bir çözüm bulunacak.

● Sinema yaşamınız süresince, dolaylı ya da doğrudan etkilendiğiniz yönetmenler var mı? Kimler?

● Elbette, yaratıcılık bu zaten gerekli bir şeydir. Ama, çok sevdiğim ve etkilendiğim iki yönetmen var ki, onların yeri ayrıdır: Charlie Chaplin ile Federico Fellini. Bunun yanı sıra Tarkovski'yi de çok mükemmel bulurum, onun yeri daha bir başkadır. Çünkü Tarkovski'nin filmlerini yüreğimle değil, aklımla izlemiştir. Sözgelimi ilk filmi olan *Ivan'ın Çocukluğu* biçim açısından kendime yakın bulduğum bir film. Bu filmde Tarkovski, Rus halkının karakterini çok iyi yansıtmıştır. Özetle, kendi formunu ve karakterini kendisinin bulunduğu ender yönetmenlerden birisidir Tarkovski.

Ben, yönetmenlik üzerine eğitim görmedim ne yazık ki. Sinema okulundan kameraman olarak mezun oldum ve yönetmenliğe çok sonra başladım.

● Ülkenizde, -sinema dahil- sanat yapıtlarına sansür uygulanıyor mu?

● Yine yakın zamana kadar demek istiyorum çünkü dönem hızla değişiyor- hem film teması, hem de bunu işleyişimiz açısından büyük kontrol altındaydık. Daha önce senaryonun

kabul edilmesi çok uzun sürüyordu. Senaryo kabul edildikten sonra da sinemacılardan oluşan bir komisyon da, tavsiye kararları alabiliyordu. Şimdi bu aşamalar yavaş yavaş kısalmaya başladı.

Bizim için çok önemli bir gelişme de, bu yılın başından itibaren, Moskova Film Stüdyosu, kendi filmlerini, kendisi pazarlamaya başladı. Daha önce, stüdyonun böyle bir hakkı olamazdı, başkaları karar verir, stüdyo da pazarlardı.

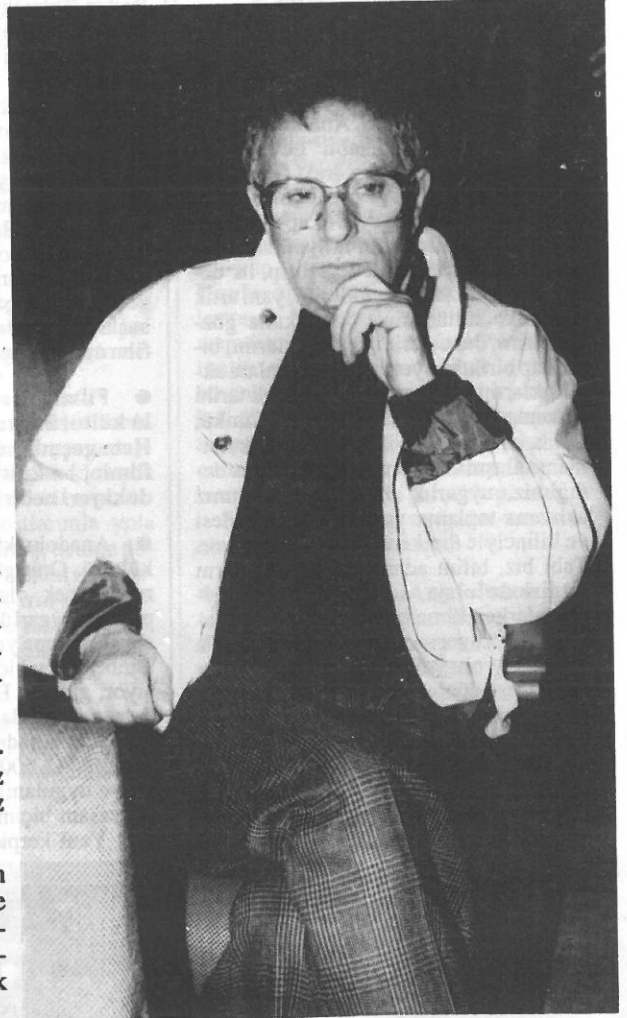
● Sinemanın eğlendiricilik işlevi konusunda ne düşünüyorsunuz?

● Sinema, sonuçta bir gösteri sanatıdır. İyi bir filmin aynı zamanda eğlendirici olması gerektiğine inanıyorum.

● Bundan sonraki sanat yaşamınız için tasarılarınız nelerdir?

● Ne yazık ki, ben yaşlı bir adamım, ve her şeyin iyiye doğru gittiği bir dönemde, zamansal olarak yapabileceğimin azalmış olmasına epeyce hayıflanıyorum.

Genç yönetmenlere çok imreniyorum ve onların bundan sonra eskiye oranla çok nitelikli yapıtlar çıkaracaklarına inanıyorum. □



Bir öykü, bir belgesel Uygarlığın Adımları

RIFAT ARAS: "Anadolu kültürü dünyanın kültürüdür"

Söyleşi: Zafer Karaca

● **Uygarlığın Adımları'ndan başla-
yalım. Uygarlığın Adımları nerede
doğdu, nasıl gelişti? Uygarlığın öykü-
süne nasıl oturdu?**

● Uygarlıklar manzumesini her zaman
heryerde duyarız. Aydın insanlar olarak:
İnsanların, insanlaşma sürecinde ivme
kazanarak, gelişkin, insanlardan yana, büt-
tün davranışları, uygarlığın bir parçası
olarak kabul ederiz.

T.M.O. Genel Müdürü Sayın Özgü-
neş'in tesadüfen; ilk ekmeğin Anado-
lu'da pişirildiğini öğrenmesi ve konuyu
bize aktarmasıyla başladı herşey...

Fazla bilgimiz yoktu, araştırmaya ko-
yulduk ve gördük ki; sadece ekmeğe de-
ğil, Anadolu'da neler neler olmuş insan-
oğlu milyonlarca yıl yürümüş yürümüş
de Anadolu'da oturmuş. Anadolu toprak-
larında oturmuş... Bu, tabii "Levani" de-
diğimiz, Suriye, Filistin, Irak, Güneydo-
ğu Anadolu ve Aşağı Mezopotamya'ya
doğru sarkan bir bölgeyi de kapsıyor.

Bu alanda insanların milyonlarca yıl-
lık yaşama biçimlerini değiştirip, ilk de-
fa yerleşik düzene geçtiklerini, yani artık
oturarak; kültürlerini, bir bakıma göz-
lemlerini, deneylerini algıladıklarını, bi-
riktirip biriktirip yeni generasyonlara ak-
tardıklarını görüyoruz. Bu insanlık tarihi
açısından çok önemli bir olaydır. Çünkü;
insan, kavranabilen iki milyon yıllık fizi-
ki insanlaşma sürecinde, kültürleşme de-
diğimiz, uygarlık diye tanımladığımız
avlanma-toplama yerine; kendi iradesi
ve bilinciyle üretkenlik sürecine giriyor.
Tabii biz, bilim adamı ve arkeologların
çizgisinde olayı, irdelemek zorunday-
dık. Herkes filme bakınca; çok arkeolo-
jik gibi görüyor. Ama onu anlatmanın da
bir başka yolu yok. Tarih ve özellikle ta-
rih öncesi dönemler ancak arkeolojiyle
anlatılabilir. Tarih öncesi yani "prehis-
torya" ancak bulguların, belgelerin,
alanların tanıklığıyla anlatılabilecek bir
olgu.

Onu arkeologlar kazarlar, bulurlar so-
nuçlandırırılar. O nedenle biz filmimizi

arkeolojik bir çizgi üstünden yürütme-
yi yeğledik. Belgelemek ve olayı kanıta-
yabilmek bakımından... Fırından yola
çıktık, ne fırınlar olduğunu ne ocaklar ol-
duğunu, hangi inançsal, kültürel farklı-
lıkların olduğunu, Anadolu toprakların-
da yaşayan bütün insanların kaynaşarak
ve değiştirerek günümüzü ve gelecek
günleri hazırlamakta olduklarını, hazırla-
dıklarını izlemiş olduk. Bu bizi çok he-
yecanlandırdı. Ama ben arkeolog de-
ğilim, aslında işletme lisanslı bir adamım.
onbeş yıl TRT'de çalıştım, sonra 1980 yı-
lında Basın Yayın Yüksek Okulunda
Radyo-Televizyon bölümüne atandım.
Bu alanda uygulamalı çalışmalarım var-
dı. İşte hepsini getirdim bir sentez yap-
tım. Geçmiş yıllardan meraklanma-
araştırma güdüsüyle de arkeolojiyi yeni
baştan öğrenmeye başladık. Özellikle
prehistoryada küçücük bir çömlek parça-
sının bile çok yaşamsal bir iz olduğunu
öğrendik. Sonuçta bu filmi; arkeolojik
belge ve bulgular, arkeologların tanımla-
maları ve arkeolojik kazı alanı üçgenine
oturarak; insanlığın ilk yerleşik düzene
geçtiği, ilk uygarlığın adımlarını atmaya
başladığı alanlar bazında oluşturup, bir
film meydana getirdik.

● **Filmin ana teması, aslında Anado-
lu kültürüne tam anlamıyla oturuyor.
Hem geçmiş hem de bugün açısından;
filmin, bu kültür içindeki, bu toplum-
daki yeri nedir?**

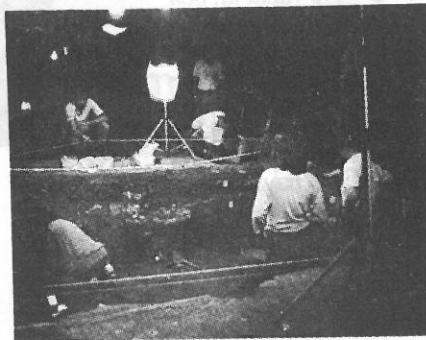
● Anadolu kültürü aslında dünyanın
kültürü. Onu görüyoruz bu filmde. Ör-
nekleyecek olursak; Anadolu'da oluş-
muş bu uygarlık adımlarının ikibin sene
sonra Avrupa'ya yürüdüğünü görüyoruz.
Binbeşyüz yıl içinde İzniklere kadar ula-
şıyor, giderek Balkanlara açılıyor. Yani
Avrupa, ortalama M.Ö. 10.000'lerde
başlayan Anadolu "Neolitik kültür"ünü
ancak M.Ö. 6000'lerden itibaren tanıma-
ya ve uygulamaya başlıyor, dolayısıyla
bu yaşam biçimi bütün dünyaya yayılı-
yor. Yani kerpiçle ev yapmak, döğenle

başak kavırları, sapları kesmek. Setenle
arsana yapmak, mayalı ekmeğin fırınına
bulmak, ocağı bulmak, ateşi kullanmak,
yerleşik düzenin gereği olarak ev yap-
mak, standart evler yapmak, altları ızga-
ralı, nemden koruyucu ev biçimine ula-
şmak, gibi. Bütün hepsi doğru kararlar ol-
duğu için, giderek avcı-toplayıcı yaşa-
yan dünyaya, Avrupa'ya, yavaş yavaş
yayıyor. Yani bu Anadolu toprakların-
da oluşmakla birlikte Anadoluyla sınırlı
kalmış değil, dünyaya yayılmış bir kül-
tür demeti, bir uygarlık demeti. Arkasın-
da neolitik kültürün, tarım devriminin
başka gelişmelerini görüyoruz. Yani bir
ürünün fazlalaşınca nereye konulacağı-
nı, kimlere verileceğini, artı-ürünün
kimler tarafından paylaşılacağını, bey-
liklerin veya prensliklerin bunlara nasıl
elkoyacağını ve saptama biçimini de; iki
çentik bir çizgi, üç çentik iki çizgi gibi
nokta ve işaretlerle... Buradan da yazıya
ulaştığını görüyoruz. Özetle, Anadolu
kültürü bir dünya kültürüdür. Dünyaya,
insanlığa yeni bir yaşama biçimini "kül-
türürlük çağı" nı açan bir kültür biçimi-
dir?

● **Yani Anadolunun önemi, bir kez
daha bu yönüyle de ortaya çıkıyor ve
bu filmle buna bir belge niteliği kazan-
dırmış oluyorsunuz. Pekli bir sinemacı
olarak, bir sinemacı gözüyle bu döne-
min ve bu kültürün insanına nasıl bak-
tınız. Sonuçta bu Anadolu insanını na-
sıl gördünüz?**

● O zamanın insanı, çok saygın bir
üretme ve yaşama biçimine sahip. Ken-
disi ve toprak... Varlığı ve üretkenliğiyle
bir başka kişiye, birime, gruba, topluma,
topluluğa bağımlı olmaksızın bir yaşama
biçimi oluşturmuş, kendi ayaklarının üstü-
ne basan, ayağa kalkan ve bin yıllarca
süre gelen bir yaşama biçimi... Toprağı
işlemiş, buğdayı tanımış ekmiş buğdayın
atasını. İlk buğdayı... Yufka ekmeğe dedi-
ğimiz mayasız ekmeğe yapmış. Bununla
beslenmiş, taşların üstünde ısıtmış, son-
ra mayayı bulmuş. Mayalı ekmeğe ve glu-
ten karışmış, besleyici çok önemli bir
ürüne ulaşmış. Buğday, buğday ürünleri,
C vitamini oluşturan yeşil sebzeler ve
bunların turşu haline getirilmesi, yani
saklanabilmesi ve bütün dünyanın Ana-
dolu kültüründen tanıdığı yoğurt...

Ayrıca hayvanları evcilleştirmiş, evi-
ni yapmış. Kerpiç evler bugün Anadolu-
da hala geçerli. Tanıyoruz biz bunları.
Avrupa artık tanımıyor. Yani Avrupa bu
kültürü çok uzun yıllar yaşamış bu zen-
ginliği sağlamış, sonra da iki yüz yıl ev-
vel unutmuş. Film bu anlamda da çok
önemli.



● Biraz da filmden söz edelim. Böyle bir belgesel film yaptıktan sonra, ülkemizdeki belgesel filmcilik için neler söylenebilir?

● Bu filmin gerçekleşme sürecinde T.M.O. Genel Müdürü sayın Ahmet Özgüneş ile ilişkilerimizde çok farklı ve çağdaş bir yaklaşımın olduğunu izledim ki bu filmin yapılmasında onların anlayışına müteşekkire olmamız gerekiyor. Açıkcası böyle bir filmi acaba biz TRT'ye önerseydik, yapabiliirdik? Ya da bugün bu filmi TRT, alıp da yayımlayabilir mi?... Bu soruların cevaplarını bulamıyorum...

Bugün belgesel deyince edebi anlatımların, insanı biraz okşayan şiirsi tanımlamaların, enteresan müziklerle ve görüntülerle işlendiği bir dizi, bir izlenme bütünlüğü aklı geliyor. Oysa belgesel adı da üstünde belgeyi içermeli, belgeci olmalı, araştırmacı olmalı birşeyi kanıtlamalı, anlatmalı, sunmalı... Bir başka önemli özelliği de herkesin rahatlıkla göremeyeceği ya da yarın görülme olanağı bulunamayacak şeylerin arşivlenmesini de içermesidir. Bir obje, herhangi bir dizayn, biçim gibi şeyler. Artık onların korunma olanağı yoksa gelecek kuşaklara aktarılması için belge haline getirilir. Belgesel filmin bir amacı da budur. Böyle baktığımızda da ne yazık ki belge olarak yapılan filmlerin çoğunun video bantlar halinde yapıldığını görüyoruz. Bunların yaşama şansları en nitelikli koruma koşullarında bile on yıl'dır. Düşünün ki; ikiyüz yıl daha ayakta kalacağına kesin inandığımız bir binanın bantla belgeseli yapıyorsunuz, yaptığımız belgesel on yıl sonra yok oluyor. Oysa bina yüzdoksan sene daha yaşayacak. Bu nasıl bir belgenciliktir? Ancak bu işi sağlıklı yapan, Süha Arın gibi insanların olduğunu da söylemeden geçmemek gerekiyor. Ama TRT'de uygulana gelen birçok belgencilğin, belgenin özellikle bu teknik ayrımın ayırında olunmaması sonucu, yapımların kalıcı olmadığını da söylemek mümkün. Biz bu filmi 35 mm. ile çekerken, dünya yayın tüketicilerini amaçlayarak çıktık. Özellikle Avrupa pazarına yönelik bir çalışma yaptık. Örneğin teknik prodüksiyonun Türkiye'de henüz yeterli olmaması kaygısından hareketle baskısını Londra Metro-Color'da yaptık.

Bu anlamda filmin, teknik kalite bakımından da sağlıklı olduğunu şimdiden söylemek olası.

● Peki filmin içerik olarak da kalıcı belgeler sunduğu söylenebilir mi?

● Elbette filme belge bazında baktığımızda bu filmde belgeci var, belge var, belge alanı var. Bu filmde öyle belgeler var ki; onbin yaşında ocaktan, sekizbin yaşında fırına değin. Bunu dünyanın hiçbir yerinde bulamazsınız. Hala üçbin yıldır dağılmamış kafataslarına o insanların beslenmelerinden doğan dışyapılarında ki bozukluklarına, inanç sistemlerine, gömme ve tapınma geleneklerine, kadının yücelmesine, kalkolitik çağda, yani demirçağın yakın çağlarda Artemis gibi ortaya çıkan idollerine de saptadık. Bir önemli nokta da belgeleri dünyanın çeşitli yerlerinden getirdik. Doğu Bilimleri Enstitüsünden, Prof.Dr. Robert Braidwood, Londra Arkeoloji Üniversitesinden Prof.Dr. James Mellaart, Alman Arkeolog mimar Dr. Peter Neve, Fransız Arkeoloji Enstitüsünde Prof.Dr. Jacques Cauvin, filmimizin dışarıdan katılan konukları oldular. Bu konuklar Anadolu'da, Neolitik dönemin prehistoryaya ait çok önemli bulgular veren alanlarını zamanında kazmışlardı. Yani bizim filmimizde belgelerin sahibi olan belgəciler de yer alıyordu. Birtakım tezleri biz sunmuyoruz, Onlar anlatıyorlar.

Ayrıca; Filmimizin baş danışmanı yılarını bu alana vermiş Prof.Dr. Ekrem Akurgal, diğer danışmanlarımız ise Prof.Dr. Hayri Ertem ve Prof.Dr. Mehmet Özdoğan idi. Bu arada Prof.Dr. Metin Özbek'in de katkılarını belirtmem gerek. Sonuç olarak bu film; belgelerin belge alanlarında saptandığı, belgencisinin dile getirdiği doğruları ve bugün hala yaşayan kimi değerlerin belki de son örneklerini kapsamaktadır.

● Filmin oluşumunda, çekim süreci de mutlaka ilginç bir dönemdi. Bu koşullar ve ekibin çalışma süreci için neler söylenebilir?

● Konunun getirdiği özellikler vardı. Ve hepimiz bunları tanımak zorundaydık. O nedenle de filmci olmasından çok araştırmacılıklarına, inatçılıklarına kesin güvendiğim eski dostlarımla yola çıktık. Ayrıntılı bir araştırma, tanıma döneminin ardından, kazı alanlarında geçen günlerimiz var. Buraların kendi koşullarına uymak gerek, buraları yaşamak gerek. Zorlu ve titiz bir çalışma süreci yaşadık.

● Son olarak, geleceğe ilişkin düşünceler neler? Belgesele devam mı, Anadolu Kültürüne ilişkin belgesele devam mı?

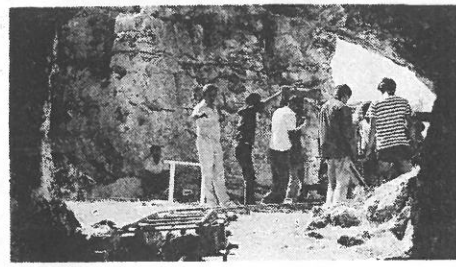
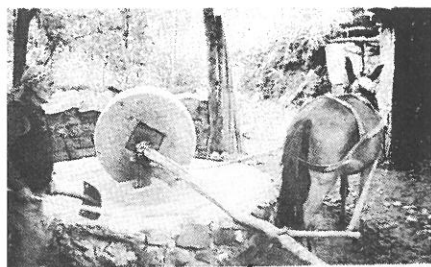
● Özellikle, Anadoludaki değerler bakımından baktığımızda; insanlar kendi yaşadıkları topraklarda sahip oldukları kendi değerlerini ve miras kalan değerlerini tanımadıkları sürece buldukları yere yurt diyemezler. Toprakların yurt olma özelliği onları tanımaktan algılamaktan ve sahiplenmekten geçer.

Biz, Anadoluda yaşıyoruz. Anadolunun sahipleriyiz, biz içinde yaşadığımız için bu değerleri çok daha iyi kavramak ve aktarmak kolaylığına da sahibiz. Anadolu başka bir uygarlıktan farklı olarak, dünyaya çok şeyin anlatılabileceği, çok belgenin sunulabileceği insancıl bir kaynaşmanın, barışmanın, çok ciddi bir örgütlenmesidir, insanlık sürecinde. Bunları da tanımak önce bize düşüyor. Ve bütün bunlar da tanıtmak herhalde ağırlıklı olarak edebiyatçılara, bilim adamlarına ve onların türevi olarak da tabii filmcilerle sinemacılarla düşüyor. TRT'ye düşüyor. Gerçekten bunlar çok iyi kavramak durumundayız. Ve dünyaya Anadolunun kendi değerlerinin bir parçası olarak anlatabileceğimiz çok şey var. Belgesellik açısından bu duygularla yapılabileceği mutlak olan ve üstüne gidilmesi gereken bir değerler topluluğu üstündeyiz ama sonuçta bir ekonomik olaydır bu. Ben dilerim ki; TRT'de bu anlamda sağlıklı, çok ciddi çalışmalar olsun. Belgencilik bir anlayış biçimi olsun. Ve dünyaya teknik standartları da yüksek bu tip yapımlar yapılsın, gönderilsin. Neden TRT diyorum. Çünkü TRT'nin olanakları çok büyük. Biz bu filmi tek başına çok ciddi rakamlara mal ettik. Ama TRT, üstelik de pazarlama olanağına sahip bir kuruluş olarak herhalde yattırıldığını fazlasıyla da bu yapımlarla alabilir. Benim açımdan bakıldığında gündemimde bilimler ve objeler bazında biraz da turistik bir anlatımla onbeş'er dakikalık parçalar halinde ortalama yüz adetlik bir yapımla bir set oluşturmak ve önceden ortalama onbeş ülkeyi baz alıp, pazarlama bağlantısını yaparak filmleri gerçekleştirmek...

Bu ne zaman olur, ne kadar zamanda olur onu bilemiyorum tabii.

● Evet, bu filmle Anadolunun kültür çorbasına bir tuz daha katıldı. Anadolu'nun hem tanınması belgelenmesi, hem de tanıtılmasının önemli bir kez daha ortaya çıkıyor. Bu çabayı gösterebilenlere kolay gelsin. Sizlere de teşekkür ediyoruz.

● Ben teşekkür ediyorum. Sağolun.□



Dillere düşmemiş bir Diva: Gülşen Tuncer

Mehmet Atak

1967 yılında kısa bir filmle başlayan sinema oyunculuğu serüvenine 20'nin üzerinde sinema ve TV filmiyle sürdürmüş bir oyuncu Gülşen Tuncer. Son günlerde Selim İleri'nin **Hiç Bir Gece Reha Erdem**'in **A-Ay**, Yusuf Kurçenli'nin **Karartma Geceleri** gibi önemli filmlerinde roller üstlendi.

9. İstanbul Film Festivaline konuk olan Arjantinli sinemacı Jeanine Meerapfel'in work-shop ürünü filmi **Desembarcos (Anılar Dile Gelince)**'de Arjantin'li anneler işkence görmüş, öldürülmüş, kaybolmuş çocuklarının ardından **'Never Forget, Never Forgive'** (Asla Unutma, Asla Affetme) sloganıyla yürüyorlardı. Burdaki unutmamak ve affetmemek bir öce dönüşecek kişisel bir kin değil, politik bir tavrıdır. Gülşen Tuncer de yaşamından 10 yıl çalan: Yargılanma, baskı altında olma, mahrum edilme dönemini asla unutmamak ve bağışlamamak niyetinde. Bu yüzden ki Meerapfel ve Tuncer'in festivalde karşılaşmaları son derece duyarlıydı, uzun konuşmalarının ardından iki sanatçı **'Never Forget, Never Forgive'** sloganı söyleyip, bunun politik bir tavrı olduğunu belirtiyorlardı. Ve Gülşen Tuncer, reklam ve surat sergileme üstüne kurulu Yeşilçam oyunculuk geleneği içinde 'dillere düşmemiş politik bir Diva' olma aykırılığıyla, Türk sinemasında başka ilk tarz oyuncunun ilk örneği olarak yerini alıyordu.

● **Şimdi size 'Gülşen Tuncer' diye bir rol verildi. Bu kadın, aktris. Olay, bu güne geliyor, siz de rolü çözümlüyorsunuz. Bu rolün tarihini oluşturur musunuz?**

● (Sıcak bir gülüş) kuzguncuk'ta, Ayçiçeği sokağında, üç katlı bir evde oturan küçük bir kız. Kira evi bu, alt katta bir Rum aile oturuyor. İleride beyaz Ruslar var uzun saçlı güzel adamlar. Kadınlarını hiç hatırlamıyorum. Arkada bakımsız bir bahçe, yaşlı ağaçlar, yüksek otlar... Asmalar, ballıbabalar... Bir deli kız, iskemlesinden hiç kalkmayan, zaman zaman gülen şişman bir deli kız. Çok korkuyorum ondan.

Annem ince uzun, çok zayıf bir kadındır. Hep aynı pardüseyi giyiyor. Zaten sonraki konuşmalarımızdan öğrendim ki, annemin ikinci bir pardüsesi, tayyörü, hiçbir şeyi olmamış. Kocasından boşanmış baba evine sığınmış, okula giden bir kadın. Bir kadınlar evi: Anneanne, anne, hepsi öğrenci üç teyze. Tek erkek, dedem. Emekli bir subay. Evde çok sevilirdim ama, çok sıkı bir disiplinin altındayım.

Annem okulunu bitirip hemşire olduktan sonra, başka bir şehre taşınıyor. Artık haftada yalnızca bir kez görüyordum onu; cumartesi günleri. Korkunç bir disiplin var evde: Çocuklarla sokakta oynamam yasak, yaramazlık yapmam yasak. Hep uslu, küçük bir kız ol-

mam isteniyor Yoksul değiliz, orta halinin biraz altında. Ama o zamanlar bu hiç konuşulmuyor. Bunların konuşulmamasını ayıp sayıldığı bir dönem.

● **Baba nerde? Küçük kız babasını nasıl bir imaj olarak görüyor?**

● Hiç yok. Bir kadınlar evinde, yalnız bir küçük kız. Bu yüzden çok erken başlıyorum okumaya. Üç yaşlarında falanım. Lazımlıktan ayaklarımı sallayarak, "Ya tiyatrocun, ya güzellik kraliçesi olacağım" diyordum. Tabii ben hatırlamıyorum. Uzun bir süre espri olmuş evde. Güzellik kraliçeliğini meslek zannederdim.

● **Peki, bu tiyatroculuk, espri düzeyinden gerçeğe nasıl dönüşüyor?**

● Lisedeyken, Kültür Kolu Başkanıyım. Ama tiyatro çalışması yapmadım. Tiyatroyu seviyordum. Ortaokulu bitirince, "Ben liseye değil, konservatuvara gideceğim" dedim. Evden karşı çıktılar. Ben de kendi kendime müracaat ettim. Ankara Konservatuvarı'ndan form geldi. Teyzem, gözümün önünde yırtı formu. Zorla Tarhan Koleji'ne gönderildim. Ben de, son sene yaptım yapacağımı.

O zamanlar, lise diploması almadan bitiriş sınavlarına girilirdi. Sosyolojiyi kazandım. Evdekiler, "Kızımız doğru yola girdi, hayati kurtuldu" diye sevinç içindeler. Ben de liseden üç ders bıraktım. Mecburen bir yıl evde oturmak zorunda kaldım. Bu arada, gizli gizli konservatuvara hazırlanıyordum. Lisedeki sanat tarihi hocam Sami Nafiz Tansu'nun çok büyük desteğini gördüm bu dönemde. Tansu, konservatuvarda da mitoloji okuttu bana.

● **İstanbul Belediye Konservatuarında nasıl bir eğitim aldınız?**

● Çok ciddi Stanislavskien bir eğitim aldık. Çok disiplinli, klasik bir eğitimdi Yıldız hanımdan (Kenter) aldığımız. Eskrim eğitimi Sait Mısırlıoğlu'ndan. Hocalarımız çok iyiydi. Sabahattin Kudret Aksal, Melih Cevdet Anday... Raslantı, o sıralar Beklan Algan'la Ayla Algan yeni dönmüştü. Onlardan da Actors' Studio'daki eğitimin bir parçasını öğrenme şansımız oldu. Konservatuvarı bitirdikten sonra da Ayla Ablam LCC'de bana bir imkan sağladı. İki yıl onlardan sahne eğitimi derisi aldım.

● **İlk tiyatro?**

● Konservatuvar sırasında Grup 6 diye bir grup kurduk: Mustafa Alabora, Altuğ Koruyan, Deniz Türkali, İbrahim Bergman, Mehmet Çerezcioglu ve ben. Adalet Ağaoğlu'nun **Tombala**'sını ilk biz oynadık, örneğin. İki kişilik bir oyundur bu, yetmiş yaşında bir karı-kocanın öyküsü. Mehmet'le ben oynadık. Sartre'den **Saygılı Yosma, Canlı Maymun Lokantası**.... Çok güzel oyunlar oynadık.

Üç kızkardeş, **Çehov-Nataşa** rolünde





Toprak ve Tohum (TV)

● **Peki, ilk profesyonellik?**

● Konservatuvar bitince, Gülriz hanımların (Sururi) tiyatrosunda Zilli Zarife ile profesyonel oldum.

● Konservatuvar mezunuydunuz, ödenekli tiyatrolara girebilirdiniz. Niçin özel tiyatroları seçtiniz?

● O sıralar özel tiyatrolara girmek kariyer başlangıcıydı. Özel tiyatrolar bir can pazarıydı, ortalama performansınız çok yüksek olmak zorundadır. Başarısız olduğunuzda patron kapının önüne koyuverir çünkü. Bir de, bizim başladığımızda ekol tiyatrolar vardı: Kenterler, Dormen, Muammer Karaca, İstanbul Tiyatrosu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar vb. Yeni bir oyuncu kendi kişiliğine uygun bir tiyatroya girer ve ekolünü oluştururdu. Tabii ki bu ekoller arasında çok büyük farklar vardı. Her tiyatro bir ocağı. Her ne kadar biz okulluysak da, özel tiyatrolarda piştik. Ben onun için hâlâ özel tiyatroların da Yeşilçam'ın da bir ocak olduğuna inanırım. Usta-çırak ilişkisine. Yıldız hanımın çırağı olmaktan her zaman gurur duydum.

● Çağdaş Sahne'de oynarken Gladkov'un, Çimento (Fabrika) oyunundaki Daşa rolüyle En İyi Oyuncu ödülü aldığını biliyoruz. Bir de, çok sayıda özel tiyatrodada oynadığınızı. Hangileriydi bunlar?

● Kenter Tiyatrosu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, Ulvi Uraz Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Çağdaş

Sahne, Levent Kırca Tiyatrosu, İstanbul Birlik Tiyatrosu, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu ve Nisa Serezli-Tolga Aşkıner tiyatrosu... Sonraki yıllarda da politik çalışmalarım nedeniyle zaten ödenekli tiyatrolara girme şansım tümden ortadan kalkmıştı. O sıralar bir epik dalgası sarmıştı etrafı. Özellikle Halk Oyuncuları bunu çok yanlış kullandı. Kimsenin epigin ne olduğunu tam bilmediği bir dönemde bunlar sütçüyü gerçek sütçü oynayacak, manav rolü için gerçek manavı çağırılım zihniyetindeydi. Biz klasik eğitim alanlar, bir terslik olduğunu farkediyorduk da... Epik oyunculuk, ancak iyi bir klasik eğitim almış oyuncunun altında kalabileceği bir şeydir, bir yerde krema gibidir epik oyunculuk, pandispanyası olmadan bir anlam taşımaz.

● 12 Eylül sonrası apolitik bir nesil yaratmada epey bir mesafa kaydedildi, eski politize neslin de büyük bir bölümü apolitize edildi. Ama daha 12 Eylül falan ortada yokken bile, bizim perde ve sahne sanatçılarımızın büyük bir kısmı ısrarla apolitiklerini vurguluyorlardı. Sizce apolitik bir sanatçı olabilir mi?

● Tabii, apolitiğim derse, apolitiktir.. Olmayacak şey, şaka bir yana, apolitikliğini iddia eden de, bu lafıyla politikdir. Politik olmayan insan olamaz. Bir kalabalığın bireyiysen, bir tarafı tutarsın, bizatihi yaşamınla. Tarzınla, yaptığın işle, özelemlerinle... Adını koymamış olsa da, her insan bir taraftandır. Bir de aktif politika yaparsın, o farklı bir şey. Çağdaş bir kişiysen, dünya görüşünü de açıkça savunursun. Zaten insanı dünya görüşü belirler. Eskiden makbul sanatçı, politik olmayandı. Burda bir şanssızlık vardı. Acaba, diyorum o sıralar sanatında başarılı olmayanlar politikaya mı sığıyordu?

'Sanat sanat için mi', 'Sanat toplum için mi', 'Biçim mi, içerik mi'... Bu tartışmalar 20-30 yılınızdı yedi. O zamanki anlayışla kendini politik, sosyal her şeyden arıtılmış, hafif bunalan, bohem olanlar iyi sanatçı sayılıyordu. Bugün biliyoruz ki, böyle değil. Sanatçı, belli yerleşik kalıpların dışında çok konformist değil ama disiplinli olmak zorunda ve kendini geliştirme sürecini devamlı iteleyeni biri olmalı. Öyle bohemiğe falan vakit yok artık.

● Politik çalışmalarınız nedeniyle uğradığınız sürgünler, vb. var. Bir de, II. Barış Derneği davasında yargılanmanız ve bu yüzden uzun bir süre Türkiye dışına çıkma hakkınızın elinizden alınması. Biraz söz eder misiniz?

● Tatsız bir dönemdi. 5-6 yıl yargılandım, Selimiye'de, Metris'te. Türkiye'de insanlar bu konuda o kadar büyük acılar çektiler ki, bunların yanında bizimkinin adı lafı bile edilmez. Dokuz yıl yurt dışına çıkmam yasaktı. Altı ay

önce alabildim pasaportumu, yaşanmaması gereken şeyler... Sadece yaşamımdan, sağlığımdan sanatımdan bir on yıl çaldı. Ciddi bir süre bu.

● Bir de sizin şimdi SHP gecelerinde, 12 Eylül öncesi de demokratik örgüt ve sendika gecelerinde sunuculuğunuz var, değil mi?

● Daha önce acidproff gösteriler düzenlediğimde, sendika demokratik örgüt çalışmalarını içinde bu gösterilerin sunuculuğunu yapıp, buralarda şiir okumaya da başladım. Kendiliğinden gelişti bu. 1974'de Ümit Tiyatrosunda yapılan ilk 8 Mart kutlamasında, bu tip senaryolu bir gecede ilk dia gösterisini de ben yaptım.

● 68 kuşağından sayılır mısınız?

● 68 Kuşağını ucundan yakaladım ben. Ama çoğu olanaklarından yararlandım. Çok geliştirdi bir dönemdi. Tabii o sıralar bir de TMTF olayı benim için çok önemlidir. TMTF çatısı altında bir çok kültürel olay yaşadık. Biz o sıralar konservatuvar dışında akademi derslere giriyorduk, ben şiirler yazıyordum Sinematek'e gidiyorduk, gazeteler, dergiler, kitaplar.

● Biz yine oyunculığa dönelim. Gülsen Tuncer'e göre, oyunculuk nedir?

● Oyunculuk bence içbükey ve dışbükey olarak aynı anda yaşanan bir şey. Çevreyi dünyayı, yaşamı algılamak, kendini de aynı anda algılayıp; paralel ve içiçe bir spiral gibi geçirmek. Ama tüm bunları da anlatmak, yalnızca algılamak değil. Bir de dışarıya anlatım biçimi, yani spiral bir süzgeçten geçirip dışarıya verme.

● Gülsen Tuncer bir role nasıl hazırlanır?

● Çok zor hazırlanır. Rol eline geldiği zaman onun önce fotoğrafını görmek ister. Sonra da derinlemesine bir tanımla gerekiyor benim için. Bu tektede olabilir, senaryo da. Bu insanın çevresinde kimler var, nasıl bir çevreden, neler yaşamış? Ben bir dünya kurarım ona iç çamaşırlarından kullandığı kokuya kadar görmediğimiz aksesuarlarını bile tanırım onun. Çay mı sever, kahve mi? Çayı kaç şekerle içer? Hangi hastalıkları geçirmiştir vb. Benim hazırlığım böyle. Kadını bütün özellikleriyle tanırım ve benim dışımda başka bir kişi olur, hatta 'o kadın' falan diye konuşurum. Çok benden olur ama, bir yandan da dışındır.

● Sinema ve tiyatro oyunculuğu arasında ne gibi farklar var?

● Hem birbirine çok yakın, hem uzaktır. Tiyatroda bir hazırlık devren vardır, önce kendi başına, sonra yönetmenle çalışırsın. Sahneye çıktıktan sonra da, seyirciden gelen tepkilere göre, biçimlendirmeye devam edersin. Si-



Orkestra

nemada bir kere seyirci faktörü ve dolayısıyla onunla arandaki elektriklenme. Hazırlanma devren çok kısa. Parça parça kronolojik bir sıra gütmekten çekiliyor ve oyun grafiğini kendin ayarlamak durumundasın. Dışarıda da bu grafik kontrollü oyuncuya mı kalıyor, yönetmen mi yapıyor, bilemiyorum. Bir Pasolini, bir Germi... Bilemiyorum, hiç yabancı yönetmenle çalışmadım. Keşke bir fırsat çıksa da çalışsam.

● **Sinemaya nasıl başladınız?**

● Sinemaya ilk girişim Özcan Arca'nın II.Hisar Kısa Film yarışmasında birinci olan **Zürefa Sokağı** filmiyle oldu. TMTF'de birlikteyiz Özcan'la. Oyuncu arıyordu, kimler olabilir diye konuştuk. Sonra her nasılsa, şimdi tam hatırlamıyorum, rol bana kaldı. O zamana kadar genel evlerle ilgili hiç bir fikrim yoktu. Hatta orda çalışan kadınları çok güzel, çok estetik kadınlar olduğunu sanırdım. Ayla Abla (Algan), Özcan (Arca), erkek oyuncu (Güney Dal) kameran ve ben Ahlâk Zabitasi denetiminde Galata geleneplerine araştırma yapmak için gittik. İlk dersimi orda aldım. Ne kadar dehşet verici, ne ka-

dar sefil ve ne kadar insana karşı bir olay olduğunu gördüm. O kadını oynamak için bilgi toplayıp, gözlem yapmak için bir kaç kez daha gitim. Bu çalışmayı yaparken beni konservatuvardan atmaya kalktılar. "Nasıl olur toplumumuzun saygın bir okulunun saygın bir öğrencisi böyle bir şey yapar?" diye. Disiplin Kurulu'na verildim, notlarım iyi olmasa, atılmama ramak kalmıştı.

Film gerçekten Zürafa Sokağında, kendini emekliye ayırmış bir patron olan Madam Afina'nın evinde çekildi. O sıra çalışmıyordu bu ev. Madamın, evinden gelin çıktığı için çok gurur duyduğu Şatafalli Melahat diye bir sermayesi varmış beni görünce "Ne kadar da Şatafalli Melahat'a benziyor bu hanım kız" demişti. Filmde kadının adı yoktu ama, sette Şatıfalli Melahat aşağı, Şatafalli Melahat yukarı oldum. O sıra utku Varlık, bana verdiği bir deseninin altını "Şatafalli Melahat'a diye imzalamıştı. Daha ilginç bir anı da, Hisar Film Festivalinde Zürefa Sokağı'nın birinciliği açıklandığında ben, Ülkü Tamer'le yeni evlenmiştim. Sa-

londa genel evden gelin çıkan Şatafalli Melahat'a atfen "O şimdi evlendi..." diye tempo tutarak şamata yapmışlardı.

● **Yeşilçam'a ilk girişiniz ne zaman?**

● Vedat Türkali "Türkiye'de sanatla uğraşan herkesin bir ikinci mesleği olmalı, kızım" demişti. Ben de asistan olarak girdim Yeşilçam'a. O zaman kadar kendi aramızda kotardığımız Zürefa Sokağı dışında film seti görmemiştim. Lütfü Akad'ın Yaralı Kurt filminde başladım. Dördüncü asistan olarak. Birinci asistan Erol Keskin'di... 15-20 gün masa başı çalışması yaptık.

● **O zamanlar Yeşilçam'da masa başı çalışması yapılırdı mıydı?**

● Lütfü Akad çok ciddi çalışırdı. Bugüne kadar teknik eleman ve sinemayı kavrayan bir oyuncu olarak bu kadar yıl Yeşilçamdan eklemek yediysem, bunu öncelikle Lütfü Akad'a borçluyum diyebilirim. Pek çok şeyi ondan öğrendim. Bir film nasıl hazırlanır? Onu öğrendim. Bu bir staj oldu, sonra Süreyya Duru'nun Malkaçoğlu - Kurt Bey filminde profesyonel 2. asistan olarak başladım. Birinci asistan Şerif Gören'di. O zamanlar Akad gibi çalışanların dışında, genellikle tek asistan çalışırdı sinemada. İkinci asistan bile lüksüdü. Birinci asistan ayrıca makyör, basın danışmanı vb. gibi de çalışıyordu. Filmin üçüncü günüydü Şerif (Gören) şimdi hatırlamadığım bir nedenle işten ayrıldı. (Gülşen Tuncer'in hatırlamadığı nedeni, bir Çiçek Bar dedikodusunda öğreniyoruz: Reji Asistanı Şerif Gören, kameranın Ali Uğur'la fiilen kavga edince, işine son verilmiş) Ve film atıyla, itiyile, kostümüyle, yüzlerce figüranılla üstüme kaldı. Film boyunca panik içinde bir malta keçisi gibi oradan oraya koşarken, sevgili Süreyya (Duru) Beyin çok desteğini gördüm. Beni işe Süreyya Beyin babası Naci Bey almıştı. Doğrusu başta Süreyya Bey'in "Kadından asistan olur mu?" diye bayağı bir endişesi vardı. O sıralarda Yeşilçam'da pek kadın asistan yoktu; bir Zuhul vardı birde Handan (Adalı) Hanım. Filmin ne olduğunu, asıl montaj masasına oturunca öğrendim, ve tabii ne müthiş hatalar yapmış olduğumu. Süreyya Bey müthiş tatlı, sevecen, bağışlayıcı bir insandı, sitemlerini bile şakayla karışık yürek kırmadan yapardı. Yaptığı korkunç devamlılık hatalarını elbirliğiyle mümkün olduğu kadar gidermeye çalıştık. Sonra sürekli Süreyya Bey'le çalışmaya başladım.

● **Ne kadar sürdü Yeşilçam'daki asistanlığınız? Süreyya Duru'dan başka kimlerle çalıştınız?**

● Ertem Göreç, Zeki Ökten, Ayhan Işık, Şahin Gök... Seks filmleri furyasına kadar profesyonelce sürdürdüm asistanlığı, furya başlayınca bıraktım.

● **Konvensiyonel sinemada pelikü-**

re geçtiğiniz ilk film hangisi?

● Vedat Türkali'nin **Kopuk** (1972) filmiydi. Sonradan makus talihim olacak anne rolüyle başladım, aynı yaşlarda olduğumuz Kadir İnanır'ın annesini oynadım. Sete ilk gittiğim gün mahçubiyetimden yapılmayacak bütün sakarlıkları yaptım: spotlara çarptım, kablolarla takıldım. Hem utanıyor, hem de nedense çok korkuyordum. İlk çekim Kara Kedi diye bir pavyondaydı: seçicilerden, ışıkçılardan bile önce gelmişim, pavyonun kapısında bir saat beklemiştim.

● **Yeşilçam'da filmler genellikle genç insanların üzerine kuruludur. Oyuncular biraz yaşlanmaya başlayınca ya yan rollere kayarlar ya da koparlar sinemadan. Bunun istisnası (Türkan Şoray vb. gibi) çok azdır. Sız ise, Türk sinemasında hiç görülmedik şey yaptınız: Yıllarca karakter rolü tabir edilen roller oynadık-tan sonra, yani kırkıncıdan sonra, A-Ay (89), Can Şenliği (89) ile baş rol oynamaya başladınız?**

● Bizim sinemamız genç ve güzel insanların sinemasıdır. Ama gerçek yaşamda toplumun tüm bireyleri genç ve güzel değil ki. O insanların hikâyeleri ne olacak? Hiç mi çekilmeyecek? Annie Girardot, Michael Piccoli gibi oyuncuların Türkiye'de yaşamamak en büyük şansları olmuş. Çünkü tersi çılgınlıklar, Halit Refiğ'in **Hanım**'ı gibi çok seyrek yapıyor.

Tam bir tüketim toplumu olduğumuzdan, gençlik ve körpelik pazarlanıyor. Onun dışında hiç bir şey önemli değil, ne anlatılan hikâye, ne Türkiye'de yaşananlar. Aslında bu genç ve güzel insanlara da üzülüyorum, üç yıl tedavülde kalıp, çöpe atılıyorlar. Sinemanın bir endüstri olduğu tüketim toplumlarında ise, bu genç ve güzel insanlar bulunduktan sonra şiddetli bir eğitime tabi tutuluyor ve genç ve güzel onların dışında oyuncu olmaları sağlanıyor. Böylece çok daha uzun süre tedavülde kalabiliyorlar. Kapitalist mantıkla bakıldığında, çok daha kârlı görünüyor ama belki bizde insan çok ucuz olduğu için diğeri daha kârlı geliyor.

● Türkiye'de sinema oyunculuğu, renkli basını süslemekle nerdeyse eş anlamlı. Oyuncular genellikle sanatsal faaliyetlerinden çok, magazin basınına sanatsal olmayan faaliyetleriyle işgal ettikleri ölçüde kariyer sağlıyorlar. Oysa ben Gülsen Tuncer'i magazin basınından pek hatırlamıyorum, benim hatırladıklarım Argos'ta Ece Ayhan'ın yazdığı yazı, gösteride, Milliyet Sanat'ta, Cumhuriyet'te okuduğum yazılar...

● Onların süksesini renkli basından. Oyunculuk, sanatçılık pek problemleri değil. Oyunculuk da renkli basın gibi,



Fatmagül'ün Suçu Ne?

hatta renkli basına giden bir vitrin onlar için. Alan razı, satan razı. Yönetmeni de, yapımcısı da eğitimsiz olunca, sadece bir tüketime dönüşüyor. Konu seçimi bile... Şimdi 12 Eylül filmi tutuyor, Ayşe de dört dergiye kapak oldu, iş tamam. Bir Pasolini, bir Visconti, bir Angelepuolos'un inceliklerine niye sahip olsunlar ki...

Aslında ben kalabalıklarla yaşamayı çok seven bir insanım ama, gündelik yaşamımda düz ve doğalım. Sanatçıların yaşamaları gerektiği düşünülen tarzda yaşayan biri değilim. Bu belki çocukluğumdan gelen bir eğitim, belki sonraki politik çalışmalarımın bana kazandırdığı bir tarz. Çok disiplinli yaşıyorum. Benim sık sık sağda-solda görünecek zamanım yok. Okuduğum kitaplar, çalışmalarım var. Ben özel yaşamımı artist (?) olarak yaşamayı sevmiyorum. Karaktere göre sürekli maske değiştirdiğim için. Bir gece önce beni televizyonda izlemiş insanlarla otobüse binebiliyorum, pazara gidebiliyorum. Sinema artistiyim ama, özel yaşamımda kesinlikle hayır.

● **Bugün gerek sinemaya gerek televizyon dizilerine baktığımızda, nerdeyse bizde 80 manken görüyoruz. Oyunculuk hakkında zerrece fikirlerinin olmadığı, ilk izleyişte ayan beyan anlaşılıyor. Hatta hatta bunların bazıları tiyatro sahnelerine bile çıkarıldılar (Dormen Tiyatrosunda Kaya Sensev, Devekuşu Kabare'de Sema Yunak vb.), Niçin bu kadar ucuzladı oyunculuk (?) ? Hatta bu kişiler bazı entelektüel savlı filmlerde bile oyuncu (?) olarak boy gösteriyor?**

● Yeşilköy'e gittiğinizde bir tek eğitimsiz pilot bulabilir misiniz? Oysa sinemada 'Aaa, tiyatrocuyu oynatıyor' diyorlar 'Uçağı eğitilmiş pilot kullanıyor-muş' der gibi. Tabii eğitimi olan, bu işi bilen insanın yapılması gerek. Ters, ol-

mayan sularda kürek çekmeye benziyor. Sonra kayığın altı deliniyor, buna da şaşırıyorsunuz. Ee kumda çekersen delinecek elbet. Donanımsız bir oyuncu olabileceğine inanmıyorum onlar farklı bir şey oluyorlar.. O filmler de, sanırım "bu mal satıyor" diye yapılan filmler: 12 Eylül üstüne, aydınlık üstüne yapılan yarım yamalak şeyler. Ve tabii sonuçta çok adice, bir takım acılar çekmiş insanlara karşı çok saygısızca bir şey oluyor. Teması bunlar olan tüm filmler ve oyunları karalamak istemiyorum, yanlış olur. Ama çoğunluğu, maalesef söz ettiğim şekilde yapılan filmler.

● **Oyunculuk mesleğinin gerektirdiği teknik donanım, dışında oyunculuğu soyunan bir kişinin bayağı ağır bir donanım, ciddi bir entelektüel yapılanması gerekmiyor mu? Mesela bi Ece Ayhan'ı, bir Şerif Mardin'i, bir Ahmet Hamdi'yi oynayacaksınız? Bunların yazdıklarını okumamışsanız, düşünce yapılarını bilmiyorsanız, oynayabilir misiniz?**

● Donanım mutlaka gerekli, ben her zaman savundum bunu. Ve bu yüzden çalıştığım alanda insanların bana tuhaf baktığını gördüm. Bence bir sanatçının dibi olmayan çok büyük bir sepeti olmalı, mitolojideki doldurduğunca daha çok acıkan sepetler gibi. Özellikle bir tiyatro ve sinema oyuncusunun. Astronomenin, tarihe, teolojiden çeşitli sanat dallarının inceliklerine, pek çok konuda bilgili olmalı. Sanatçının ilgi ve bilgilenme alanları devamlı acıkarak gelişmeli. Bu da ulaşabildiğin yayınları takip etmek, uzmanlarla aynı havayı solumakla oluyor. Örneğin benim özel ilgi alanım, arkeoloji. Bunun sinema ve tiyatroyla direkt ilgisi ne diyeceksiniz. ben bu konuyla ilgilenirken bağlantılarla pek çok şey algılıyorum. Tarih okuyorum. Kendi geliştirdiğim bir okuma alışkanlığım algılıyorum. Tarih okuyorum. Kendi geliştirdiğim bir okuma alışkanlığım var. Her gece 30-40 sayfa okuyorum. Bunu yapmazsam, kendime ceza verip iki katı okuyorum. Tarihi, sosyolojiyi, feslefeyi, politikayı bunlar illâ bir gün bir rolde bana lâzım olacak diye okuyorum. Sentez yeteneğimi, algılama çapımı geliştiriyor bu benim.

● **Bir yerde tarihselleştirmek (Brecht'teki anlamıyla) mı sonuç?**

● Tabii, o zaman bir şeyleri bütün boyutlarıyla oturabiliyorum yerli yerine.

● **Soder'de yedek üyesiniz, Soder'in oyuncu olmayan insanların oynatılmasını engeleme, ücretler ve bunların ödenme koşulları, çalışma saatleri ve bunun dışında çıktığında mesal ödenmesi vb. konularda birtakım yaptırımları olabilecek mi ilerde?**



● Statüsü gereği bunları yapabilmesi mümkün değil Soder'in. Yani nasıl mümkün değil; Bir dernek bunların üstesinden gelemez, bir sendikayada o da gelebilir. Bir demeğin gücü tavsiyelerden öte geçemez ki, yaptırım söz konusu olsun. İyi niyetle, karşılıklı görüşmelerle bir şeyler yapılmaya çalışılıyor. Ancak farklı bir statüye kavuşursa, belki.

● Yani sendikalaşırsa?

● Biliyor musunuz, Yeşilçam Türkiye'de en çok sendika kurulmuş meslek topluluğunu içerir. Mesele sendika kurmak değil, sendikanın bazı ve yürümesidir. Geçmişte yürümedi, yönetici kadro, üyeler eğitimsizdi. Yürütemiyorlardı. Ve bu yüzden deneyim birikimi alamıyordu.

● Bez Bebek'in (Ayça) Jenerik şarkısını yorumlamanızdan sonra, bir kaberede şarkı söylemeye başladınız

2,5 oktavlık bir sesiniz olduğunu biliyoruz. Ya başka?

● Konservatuarda temel bir müzik eğitim aldık kuşkusuz. Ama bu asla bir şancının donanımı aldığımız anlamına gelmez. Ben yıllar sonra kısa bir süre de olsa Selma Berk'le çalışma şansı buldum. Sahne de ilk şarkı söylemem ise, yıllar önce Sadık Gürbüz ve Veli Öztürk'le üçlü olarak Ankara ve İstanbul'da verdiğimiz Pir Sultan Abdal resitalleri ve sonra Çağdaş Sahne'de yaptığımız ilk Nazım Hikmet şarkıları resitali oldu.

● Mehmet Teoman "Benim gözümde Gülsen Tuncer bizim öz kaynaklarımızı doğu ve batı sentezinde böylesine bütünleştiren çok ender sanatçılarımızdan biridir" diyor, şarkıcılığınız için, Teoman'la ciddi bir biçimde müzik üstüne çalışıyorsunuz şu sıra, ne tarz bir müzik yaptığımız?

● Mehmet Teoman'ın bir sanatçı olarak yaptıklarını uzun zamandır uzaktar sevgiyle izliyordum, ama tanışmamız daha çok yeni. Bu konuda ona inanıyorum ve kendimi tamamen ona bırakmak niyetindeyim. O da çok uygar bir insan. Birlikte ne yapabiliriz diye konuştuk. Türkü ortaya çıktı. Sonra konuşa-tartışa türküye bir caz formu getirmeye karar verdik. Çalıştık ve sahnede denedik. Tepkiler çok olumlu geldi. Şimdi bu çizgi üstünde yürüyoruz.

● Müziğe de denenmemiş, iddialı ve dolayısıyla riskli bir türle giriyorsunuz?

● Sinemada, tiyatrodada da bunu yaptım ben nedense (Gülme) Bir savaş gereceğiz. Yeni bir türü doluşturmak daha cazip geliyor. Galiba Mehmet Teoman da, ben de yeni ve zorlu şeyleri seçme eğilimindeyiz.

Tabii bunun tehlikesi çok büyük ama, başarısızlık keyfi de başarısı da, o oranda büyük. Denenmiş seçmeyi ikimiz de istemedik. Kaybedersek, ikimiz için de büyük bir risk söz konusu. Biliyorsunuz, Türkiye'de birikimler pek kaale alınmaz. İlk başarısızlıkla, tüm diğer alanlardaki kariyeriniz de birden bire zedelenir.

● Son soru yine müzikten: Basın sizin şarkıcılığınızı "Zuhal Olcay -2 diye aldı. Olcay ile sizin şarkıcılığınız arasında bir benzerlik var mı? Bu yakıştırmadan rahatsız oldunuz mu?

● Bir benzerlik var: İkimiz de kadınız, ikimiz de tiyatro ve sinema oyuncuyuz, ikimiz de iyi şeyler yapmaya özen gösteriyoruz. Sevgili Zuhal de sokakta artist olmuş bir insan değil. Ve ikimiz de Mehmet Teoman'la çalışıyoruz. Yakıştırmada burdan geliyor sanıyorum. Ayrıca, ikimiz de özgün birer tarz deniyoruz.□

Gülsen Tuncer Filmografisi

1967 Zürefa Sokağı (Kısa Film)
Özcan Arca

1972 Kopuk
Vedat Türkali

1975 Harakiri
Ayhan Işık

1979 Derya Gülü
Süreyya Duru

1983 Üç İstanbul (TV)
Feyzi Tuna

1984 Dağınık Yatak
Atuf Yılmaz
Ölmez Ağacı
Yusuf Kurçenli

1985 Bugünün Saraylısı (TV)
Ziya Öztan

1986 Asılacak Kadın
Başar Sabuncu

1986 Çağdaş Bir Köle
İrfan Tözüm

1986 Fatmagül'ün Suçu Ne?
Süreyya Duru

1986 Uzun Bir Gece
Süreyya Duru

1987 Ateşten Günler (TV)
Ziya Öztan

1987 Gramofon Avrat
Yusuf Kurçenli

1988 Bir Tren Yolculuğu (TV)
Tunca Yönder

1988 İpekçe
Bilge Olgaç

1989 Bernerda Alba'nın Evi (TV)
Bülent Özdural

1989 Can Şenliği (TV)
Tunca Yönder

1989 Hiç Bir Gece
Selim İleri

1989 A-Ay
Reha Erdem

1990 Karartma Geceleri
Yusuf Kurçenli

Sinema Ödülleri

1986 Siyad En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Ölmez Ağacı)

1989 Ankara Film Festivali En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Bir Tren Yolculuğu)

TEVFİK BAŞER İLE: Yanlış Cennete Elveda ve Türk Sineması üzerine

Çağlar Tuncay

Yanlış Cennete Elveda, 3. Ankara Film Şenliği'nin açılış filmi, on yıldır Almanya'da yaşayan yönetmeni Tevfik Başer de onur konuğu idi. Bu ilginin bir nedeni, yönetmenin ilk filmi, *Kırk Metrekare* Almanya'nın daha öncelerden yaratmış olduğu etki ise; bir diğeri, film öyküsünün ilginçliğiydi kuşkusuz. Yine kapalı ve dar mekan, ve yine bu mekana kısıtlanmış genç bir Türk kadını. Ne ki; bu kez, bir Alman cezaevinde.

Kadın (Elif), tümüyle yabancı olduğu bir dille kuşatıldığı bu çevrede, önceleri izdirap çekse de, ağabeyinin bir ziyaret sırasında verdiği sözlük ve çevredeki yardım sever Almanlar sayesinde giderek alışıyor. Saçını kesip, etek şalvarını atıyor. Aynı cezaevinde hükümlü bir Türk olan Kemal'in yalnızlığını paylaşma önerisini karşılıksız braktırmıyor, mektup yazıyor. Hatta bedelini tutuklu bir Alman kadının ödediği bir karton sigara karşılığı Kemal ile suretlerini fotoğraflardan kağıda yanyana resmettirip hücreninin duvarına asıyor. Dekolte elbiseler giymeye başlıyor. Bu halde Kemal ile görüşmeye gittiği bir ziyaret saatine karşısına çıkan ağabeyinin "Orosu olmuşsun sen!" suçlamasıyla karşılaşılıyor. Altı yıla hükümlüken iyi hali yüzünden dört yıla indirilen cezasının bitiminde, otuz üç gün sonra tahliye ve sınır dışı edilecek olduğunu bildiren mektubu alınca da çılgına dönüyor. Çünkü; oradan ayrılmak istemiyor. Çünkü; Türkiye'ye döndüğünde mahkeme ve ceza yinelenektir.

Koşut durumda, umudunu yitirip, bir gece yarısı kendini öldüren Gülizar gibi intihara yeltenirse de gündüz olduğu için, denetçi gardiyan tarafından kurtarılacaktır. Sırtında blue -jean, elinde valizler ile, hapisneden çıkmak zorundadır Elif. Ne ki; umutla... Kan güden kayınbiraderleri ile namus güden ağabeyi bekliyor olsalar da...

Çok değil, henüz birkaç yıl önce, söylenip yazılırdı ki; "Türkiye'de, her üç kişiden beşi şiir yazar! "Ama artık, film yönetmek istiyor. Bu nedenle; Türk sineması için yeni sayılabilecek, üstelik on yıldır Almanya'da yaşayan bir yönetmenin kendi filmi ve genelde Türk sineması üzerine söyleyeceklerinin çekiciliği dayanılır gibi değildi doğrusu.

● Peki, neden Yanlış, Cennete Elveda? Yanlış Cennet neresi?

● Ben bir paradoks olayı anlatıyorum. Hapisaneyi zaten güzel göstermek ters bir olay. Beni filmin başına koymuş olduğum o sahne hapishanenin duvarlarını patlattığım zaman, ben zaten altını çiziyorum: Ben hapisaneye karşı bir insanım. Sonra size bakın burada bir olay anlatacağım. Ki, başlıyorum. Orası benim için yanlış cennet. Yani; hüriyetini bulduğu bir yer, hapisane olamaz. Onun için Yanlış Cennete Elveda. Hadi bakalım, ben hapishaneye elveda, ben gidiyorum diyor. Bu kadar basit bir olay...

● Elif'in kocasını öldürüp hapisaneye düşme nedenini de şuradan anlatıyoruz galiba: "Kocam ırzıma geçip, beni döğerken.. Neredeydi bu yasa?" diye bir çıkışı var, (hapisanede görevli rehber) asistanına.. Dolayısıyla, Elif'in kocasıyla olan ilişkisi, onu öldürme nedeni de filmin bu bölümünde açıklanıyor...

● "Yasalar neredeydi?" diyor, "... Kocam beni döerken, kocam benim ırzına geçerken.. Bu yasalar neredeydi? Ben dayanamadım kocamı vur-dum." Evlilikte, irza geçme denen olay vardır. Sen evlendin diye, hiçkimse sana öyle bir hak vermez. Erkek olarak, sen kadını, istediğin zaman yatacaksın, istediğin zaman yatmayacaksın, istediğin zaman da döveceksin diye.. Öyle birşey olamaz. Bu Almanya'da da vardır.



● Elif'in Kemal'le ilişkisi ne oldu sonra?

● Bir insan, hapisanede kaldığı zaman, mektup gelmiyorsa, yahut da kimseyle ilişkisi yoksa; insan kendi kafasında bir ideal erkek çiziyor. Yahut da bir erkek, bir ideal kadın çiziyor kafasında. Bu sana bir umut verir. Bu bir sevgidir. Birisi beni düşünüyor olayı bile, bir insana yaşam sevinci verir. Bu Kemal olayı da o. Bir kadın şartlandırılıyor. Ama, beklenmeyen zamanlarda, beklenmeyen şekillerde karşı karşıya geldiği zaman, insanların ortak, konuşacakları hiç birşey yok... Ne yaparsın bunlar. Oradaki, insanın kafasındaki Kemal çok önemli. Ondan sonra Kemal gelse, gelme ne olacak? Bunun sonu yok ki zaten.

● Elif, çağırmanın Kemal olduğunu umarak, siyah dekolte bir elbise ile ziyaret salonuna girdiğinde, gelenin ağabeyi olduğunu fark etmiyor, uzunca bir süre bakmıyor, masaya giderken...

● Bakmaz olur mu? Daha kapıdan görüyor, hemen kapamıyor. Çıplaklık hissediyor, bir anda ağabeyini gördüğü zaman orada. Daha kapıdan girer girmez görüyor. Ben göstermiyorum ama. Onunla birlikte giriyorum, o terdirgin geliyor. Geliyor, geliyor, geliyor, oturuyor. Ve iki büklüm. Görmez olur mu? Girer girmez görüyor ağabeyini, hemen kenara çekiliyor, omzunu ihtiyaçtan ötürü önünü kapatıyor.

● Bir önceki sahnede, beyaz elbiseyle geliyor; üstüne kahve döküldükten sonra elbiseyi değiştiriyor. Bu beyaz elbiseyi nereden buluyor? Kendisinin mi bu beyaz elbise?

● Bu hapisanede, bu insanlar.. Kataloğa bakıyor. Kataloglar var herşey var orada, ısırılmayıp da alabiliyorsun. İhtiyar kadının odasını görmedin mi? Belli şeyler var, buradaki gibi değil. Alınabiliyor... Sonra, filmde atlamalar var. Ben önemli olanları gösteriyorum, önemli olmayanları göstermiyorum. Sıçramalar var. İlk filmimde de vardı bu; kesiyorum yeni sahne başlıyor, kesiyorum yeni sahne başlıyor. Her konu bir şoktur, ama, iki saniye sonra alışır insan ona. Mesela; bir hücreden bir hücreye ben bir kutuda geçiyorum. Hemen zaman aşımı belli oluyor orada. Böyle birşeyde artık bu beni ilgilendirmiyor. O gidecek de, işte bir yere mektup yazacak da, onlar beyaz elbise gönderecek de... Buldu.. Belki de birisinden buldu.. Oradaki beyaz elbise sevincini gösteriyor kadının. Aslında çok rükuş bir elbise... Ama çevresindekiler dolduruşa getiriyorlar, işte, "Güzel kadınsın, makyajını da yapalım, parfüm de sürelim. Hadi! Git! Git!" diye kadınlar bunu dolduruşa getiriyor, saliveriyorlar. Ben oraya gel-



mek için zaten o beyaz elbiseyi giydireyorum da, kahveyi döktürüyorum da, Gülizar'ı onun için öldürüyorum ki; mahkeme olayı tekrar çıksın, olay oraya gelsin diye. Bunlar birbiri ile bağlantılı olaylar. Bu, benim yazdığım bir olay yani...

Bir de benim inandığım birşey var: neyi göstermediğim çok önemli. Ben herşeyi gösterirsem, sıkıcı bir film olur. Çünkü; biliyorsun sen: bu mektubu yazdı, oradan geldi, işte beyaz elbise. Açtı, çok sevindi. Ondandır, bir tane altın kemer taktı, gitti. Şimdi, ne getirdi bu? Ama, kadın beyaz elbise giydi. Aaa! Bak bu kadının, beyaz elbisesi var. Artık seyirci düşünsün, nereden aldı, ne yaptı... O değil ki önemli olan.

● Gülizar'ın intihar nedeni... (?)

● Şöyle... Okadar basit bir olay ki... Gülizar, Almanlardan kopmuş, o kültüre girmek istemiyen, kendini değiştirmek istemiyen bir insan. Bu kadın da gidip ölmek istemiyor, gidip yeniden mahkemeye çıkmak istemiyor. Aslında, O, Elif'de de var. Ama, Elif'de yine de bir umut vardı; "Belki kalabilirim. Belki gidemem." Burada kalması için, devlete yazı yazıyor, mahkemeye yazı yazıyor. Bu, konuşa konuşa, insanlarla diyalog kura kura, insanlar buna fikir vermeye çalışıyorlar, yardım ediyorlar. Belli, kişilerin aklına gelmeyen fikirler ortaya çıkıyor; "Evlersen belki kalırsın..." gibi. Elif, bir yaşamak sevinci içine giriyor. Ölmek istemeyen bir insandı Elif. Öldürmek istemiyor kendini ve öldüremeyecek bir insan. Aralarındaki (Gülizar'la) karşılaştırmadır yani bu. Birisi hangi yolu seçti, öbürü hangi yolu seçti. Ben Elif'i öldürseydim, ben filmi boşuna yapmış olurum. Elif'i öldürmem ben. Elif, o aşamayı geçtikten sonra yaşamaya başlar. Orada da zaten bitirmenin sebebi o. Bırak kafalarda yaşasın insanların...

● Elif, çıkmasına otuz gün kala, asistanını arıyor ve bulamıyor. Bir sürü zaman geçiyor ondan sonra... Peki, bu insanlardan hiç yardım alması söz konusu olmuyor mu bu otuz üç günlük süre içinde?

● Kimden alacak?

● Mesela, asistanıyla görüşemiyor.

● Eee, asistanı yok, hasta.

● Hasta ama, otuz üç gün var.

● Yok işte... "Otuz üç gün kaldı." diyor. Ondandır, ben asistanımla görüşeceğim falan diyor. "Rapor aldı gitti. Raporlu. Gelmedi." diyorlar. Aslında, asistanın da buna bir yardımı yok. Bu panikten dolayı. Bunun asıl ulaşmak istediği Gabriella. O panikle asistanını görmek istiyor. Yok! Ne yapsın yani?

● Bu tür konuların üstünde durmak isteşimin nedeni, çok sık olarak, Türk filmlerinde, seyircilerin kabul etmesi beklenen...

● Ha! Sen, hata diyorsun. Fellini'nin ilk filmlerinden bir tanesi; La Strada. Filmde, şoförü öldürmeden evvel, tekerini değiştirir arabanın. Bunlar gelirler. Ve, keser. Adamı öldürdükten sonra, arabanın içine koyar. Halbuki; adam teker değiştiriyordu. Arabanın tekeri yok. Öldürdükten sonra, arabayı itmeye başlar. Ama, bunu görmüyorsunuz; film o kadar güzel ki. (...) O artık o kadar rahatsız etmiyor. Çünkü film aldı götürdü beni.

● Türk filmi deyince, karakteristik bir takım farklılıklar ortaya çıkıyor, batı filmleriyle kıyaslandığı zaman...

● Neden çıkıyor? Ben öyle birşeye katılmıyorum. Türkiye'de de çok güzel filmler yapıldı ve yapılır da.

● Ama bazı Türk filmlerinde gerçekten önemli hatalar var. Bunların üstünde durmak istiyorum.

● Bu konulara girmiyelim. Çünkü; yönetmenin yönetmeni eleştirmesi kadar kötü bir olay yok. Bunun detayına girmiyelim.

● Bakın mesela; şenliğin kataloğunda, çeşitli Türk filmleri hakkında notlar var. "... On yıllık bir evlilikte yaşanabilecek birçok olay, gece boyunca ikisi arasında yaşanır. "Yine, Uzun Metrajlı Türk Filmleri yarışmasına katılan bir başkası hakkında"... Ortadan kaybolan baldız bir süre sonra para ve hediyelerle döndüğünde Fahişe olduğu anlaşılır..." Birşeyler böyle çatılıvermiş, olu oluvermiş. Bizden de, izleyiciden de buna inanması bekleniyor. Film-lerden geriye birçok soru kalıyor. Film bir türlü kendi üstüne kapanmıyor, çember içine girmiyor. Batı filmlerinde bu tür - ya da biz çok iyi örneklerini gördüğümüz için problemler çıkmıyor. (Bknz. Beyazperde 4. ve 5. sayılar.) Örneğin; Dolunay'la Family Business'i kıyasladığımızda...

● Bu Amerikan sineması işte. İnandırarak yapıyor olayı adam. Hiç inanamayacağın şeylere adam seni inandırıyor. Bunun üzerine kurulmuş zaten. Anlattıklarına baktığın zaman, hiçbirşey anlatmıyor adam aslında. Ama, o kadar seni inandırıyor ki; o profesyonel oyuncusuyla, onunla bunuyla... Adam anlattığı zaman, tamam diyor-sun, bu adam bunu becermiş. Ama, Amerika'da senede iki yüz tane film yapıyorsa, on tanesi buraya geliyor. İyileri geliyor. İyi olmayan bir sürü film Amerika'da da çekiliyor. Türkiye'de böyle bir film çekilmeyecek diye birşey yok. Türkiye'de çekilir. Ama, sinema kimlerin elinde? Kimler film yapıyorlar? Piyasaya yapıyorlar. Neden bu kadar hızlı çalışıyorlar? Sen yönetmenini doyurmadıktan sonra, sen senaristini doyurmadıktan sonra, bu insanlar eğer senede beş tane film çevirmek mecburiyetinde kalıyorsa, doymak için, bunların hepsi profesyonel adam, sinemacıktan para kazanıyor. Yani, ideal için film yapamıyorlar. Eeee, ne yapsın adam? Tabii bir senede beş tane film çekiyorsa, böyle filmler çıkıyor ortaya.

● Burada, daha genel, toplumsal bir sorun olamaz mı; kültürel kimliksizlik? Bir islam kültürü üstüne inşa edilmiş Osmanlı'nın yıkılması... Yeni değer yargılarının henüz tam olarak berraklaşmaması... Ve sonuçta kültürel kimliksizlik çeken bir toplum... Toplumun dünyaya bakışında, olayları değerlendirişinde, televizyon haberlerini izlerkenki tepkilerinde bile, bir rasyonelsizlik yok

mu? Yani olayları birbirine bağla- ken, bir güçlük çekilmiyor mu bu toplumda? Olaylar silsilesinin neden - sonuç ilişkisini değerlendirirken çoğunlukla yanılmıyor muyuz? Zaten bu nedenden ötürü, siyasal çal- kantılar kaderimiz olmuyor mu?

● Bunların o kadar etkili olacağını zannetmiyorum ben bu olayda. Polonya da çok zor ve zavallı bir durumda. Polonya sineması, bütün dünyaya film çıkartıyor. Türkiye'den de insanlar çık- arılan filmler yapılar. Herkes, İslamdan aynı derecede etkilenmiyor. Bir takım kültür birikimi, kültürlü insanlar da var bizde. Bu insanlar da bir şeyler yapı- yorlar; yazıyorlar, çiziyorlar, söylüyor- lar. Eğer bunu yapabiliyorsak, film de yaparız. Yapılır. Türkiye'den de çok güzel filmler çıkar. Yani, Türkiye öyle bir duruma geldi ki; işte kültürsüzlük falan... Ben buna katılmıyorum

● Ben "kültürsüzlük" demedim, "kültürel kimliksizlik" dedim. Batılı mı olacağız, doğulu mu kalacağız? şu anda bunun kavgası var Türkiye de. Bilindiği gibi; İslam kültüründe, olayları anlamakla kul yükümlü de- ğildir. Yani, olaylar Tanrı'nın irade- si sonucunda gerçekleşir. Dolayısı- la; kula düşen, Tanrı'ya kulluk et- mek ve öbür dünyasını hazırlamak- tır. Dolayısıyla; bu dünyada neyin olup bittiğini anlamam gerekmiyor benim...

● Ben sana şimdi şöyle söyleyeyim: gördüğüm kadarıyla, Türk sinemasın- da, yeni bir neslin ortaya çıkması çok zor. Çünkü; bir kere ekol olayı yok. Yani okul olayı yok. Okul olduğu za- man, adamların imkanı yok. Sinema çalışan insanlar, sinema okullarında bugün video çekiyorlar. Bu sinema de- ğildir. Ustadan, çırağa geçme olayı var. Bunlar, çirak olarak çalıştıktan kaç sene sonra kendi filmini yapabile- cekler? Verirsen imkanı yaparlar. Film, para olayıdır. Bir filmin maliyeti bugün Almanya'da, yahut dünya stan- dartlarında konuştuğun zaman, çok fazla paralar isteyen bir olaydır. Türki- ye'de de eğer bu parayı veremiyorsan filmi yapamazsın. Az parayla da film- ler çıkar. Ama, buna inanacak insan la- zım ki; o insana veresin, ve o adam onu yapsın. O adama vakit vereceksin... "Aşk Filmlerinin En Büyük Yönetme- ni" diye filmler çıkmış. Herkes çok çok güzel diyor. Yahut, "Arabesk".... Gü- zel, gidiyorsun bakıyorsun, gülüyor- sun. Ama sinema değil o! Onlar Türki- ye için, belli insanlar için yapılmış filmler. Sen bu filmi tutup da şimdi, dünyanın hiçbir yerinde gösteremez- sin. Adam zaten anlamaz, bir. İkincisi sevmez, bakmaz... Bu filmlerle sen dünyaya açılmazsın, gidemezsin. İşte geldi! Fee (Vaillant), Mannheim Film Festivali'nden... Sadece o da değil. Berlin Film Festivalinden, Cannes Fes-

tivalinden... Adamlar, ayaklarınıza ka- dar geliyorlar. Festivallerde Türk film- leri seyrediyorlar. Hiçbir tanesini al- madan gidiyorlar.

● Benim söylemek istediğim de buydu. Arabeskin ulusal müzik hali- ne geldiği bir toplumda, sinema da arabeskleştirilirse piyasa buluyor. Çünkü, bu insanların anladığı dün- ya ilişkileri, bu filmde anlatıldığı gi- bi; herşey olu oluveriyor.

● Bizde de var bu dert, Almanya'da da var... Bizim filmlerimizin çoğu si- nema bulamıyor. Bizim filmlerimiz, hiçbir zaman bir milyon, iki milyon ki- şiyi yapmıyor. Şimdi, yapımcı şöyle dü- şünüyor: ben bu filmle ne kadar kaza- nıyorum kardeşim? İstanbul'da, Anka- ra'da yahut, Adana'da sinema seyircisi var. Bu sinema seyircisinin ne kadar para getirdiği belli. Ben bu filmi şu ka- dara maledersem, bundan kârederim diye işin içine giriyorsa, bu adam, Türk halkına film yapıyordur. Ama, adam evrensel konuları işleyip de film yaptığı zaman, bunun dünya pazarı varsa; o zaman çok daha fazla paralar kazanacaktır. Çok daha fazla paralar kazandığı zaman, bu sefer, fazla para verecektir filmin yapılması için. (...) Ama, bu sistemi değiştiren, devlet yardımıyla sinemacıların eline verir- sen, yeni nesil türerse, okullardan çı- kanlar başka düşünüş de başka film yapmaya çalıştıkları zaman yaparlar. Bu imkanı verirken çıkar ortaya.

● Türkiye'de şöyle bir düşünce var: yerli filmleri eleştirmemek. A. Dorsay'ın da böyle bir düşüncesi var; zaten, ondan sonra da Türki- ye'de çok popüler oldu, bu bakış açı- sı ile bir yere varılabileceği kanısın- da mısınız? Yani nalına da, mihına da...

● Ben şu anda bir yere varılacağını... Ben optimist bir adamım. İyimser ol- mam lazım ki, yaşayabileyim. Ben pes- imist bir insansam, eğer, zaten hiç ya- şamıyayım, ben zaten hiç sanatçı ola- mam pesimistlikle. Ben iyi bir yere mutlaka ulaşacaktır diyorum. Ama na- sıl ulaşacaktır, bilmiyorum. Mutlaka

Eleştirmenlerin söylemeleri, hatta tokat atmaları lazım. Yaptıkları film, eğer kötüyse kötü desinler ki; insanlar daha iyiyi yapmaya çalışsınlar.

iyi bir sinemacı çıkacak ve iyi filmler de yapacak.

● Pardon! Bir Türk filminde şöyle bir diyalog var: "Korkunç İvan'ın içki içerken kullandığı koltuk." Bir başka yerde: "Amerika büyük ülke değil mi?" diyor. Ve bunun cevabı da şu: "Her ülke büyüktür. Önemli olan, sistemin büyüklüğü." Böyle di- yalogların olduğu filmleri; seyirci, eleştirmen, yapımcı, başka yönet- men, oyuncular... "Bu yutulmuyor, artık, yutmuyor insanlar." diye ses çıkartılması...

● Sen bir diyalogdan bahsettin. Ben sana bir diyalogdan bahsedeceğim şimdi; "Bu benim en eski arkadaşım- dır, çocukluk arkadaşımıdır!" diyor, sen de bakıyorsun, adam altmış yaşın- da, öbürü de kırk yaşında. Sen nasıl çoc- ukluk arkadaşın olursun? Bir masada oturuyorlar, kadın dört tane kahve geti- riyor dört kere kahve getiriyor. Ondan sonra; "Sen benim hayatımı değiştir- din. Senden çocuk istiyorum!" diyor. Bir bakıyorsun, ondan sonraki sahne- de, yatağa giriyorlar, insanlar seviş-iyor- lar. Öyle de sevişilmez. Yahut da, adam bakıyor; kamera gidiyor, karan- lıklardan, hiç birşey de görmüyorsun ağaçlardan, Cama gidiyor, adam ken- dini görüyor. Sinemada bir olay vardır; bakar, kesersin; görür kendini. Uzat- mak gereksiz. Yahut da diyaloglar... "İşte bu İstanbul'dan gelme, işte balık- çıdır. İşte buraya geldi, işte balıkçılık yapıyor. "Adamın sorusu: "Siz ne iş yapıyorsunuz?" Söyledi ya işte! Hangi filmden bahsediyorum, biliyor musu- nun? Neyse işte, dediğim gibi... Geçen sene Ankara Film Festivali'nde en bü- yük ödülü alan film... Öyle dersene; eleştirilecek o kadar çok şey var ki...

● Bu türden örnekler insanların, sanki sesini yükseltip de; "Artık yut- muyoruz bunları. <N'ayır! N'olamaz!>lı filmler tarihte kaldı." demesi gerekiyormuş gibi geliyor.

● Tabi gerekiyor. Söylemeleri lazım. Tokat atmaları lazım hatta, eleştirmen- lerin bazı insanlara ki; insanlar nerede olduklarını bilsinler. Yaptıkları film, eğer kötüyse kötü desinler ki; insanlar daha iyiyi yapmaya çalışsınlar. Eğer sen, kötü yapılan filme iyi diyorsan; bu insanı inandırıyor ve kandırıyor- sun. Bu adam yaptığının iyi olduğuna inanıyor o zaman.

● Kötüye özendirme/yönlendirme olmuyor mu, yeni yönetecek insan- lar için?

● Ki; bu eleştirmenlerin çoğu, bütün dünya sinemasını izliyenler, festival festival dolaşip, dünya sinemasını gö- ren insanlar. Geldikleri zaman, çifte standart göstermesinler, buraya gelip de başka eleştirmesinler.□

Tanpınar, Sevim Burak ve başka şeylerle birlikte A-Ay'ın yönetmeni **REHA ERDEM**

Söyleşi: Mehmet Atak

Bu söyleşi için Reha Erdem'in tele-sekreterine bıraktığım notlara bir türlü cevap gelmiyordu. Sonunda Gülşen Tuncer'den yardım istemek zorunda kaldım. Tuncer "Reha set ilişkileri içinde sıcak ve başarılı ama, özel yaşamında kapalı bir insan. Sanırım bu tip şeylerden (röportaj) de pek hoşlanmıyor" demiş ve Erdem'i kendisinin arayacağına söz vermişti. Ertesi gün aradı Erdem, bir ertesi gün öğleden sonra Bilsak'ta buluşacaktık. Ama ertesi gün ben kaşım patlamış, hayli kan kaybetmiş ve olası bir beyin sarsıntısı şüphesiyle yatağında yatıyordum. Ayşe Şaşa aradı A-Ay'ı sorup, gördükten sonra on gün kendine gelemediğini anlatıyordu, ben de senaryoyu çok sevdiğimi söyledim. Şaşa "Senaryo ne ki, sen asıl filmi gör... Biz bir zamanlar Metin'in (Erksan) filmlerinin pırılıtsıyla 'yapılabilir' diye umuda kapılırdık. Burada gördüm ki 'yapılmış' dedi. Ve A-Ay, bence sinemamızın en incelikli senaristi Ayşe Şaşa'yı tam Türk Sinemasında bir şey yapamayacağına karar verip, senaryo yazmayı bırakmayı düşünürken bu düşüncesinden vazgeçirmiş bir film olarak, daha da heyecanlandırdı beni. Bir gün ertelemeyle, 24 saati atlatmış yani beyin sarsıntısı gibi bir nedenle dünya değiş-tirmemiş ve kaşımında dört dikiş taşıyarak buluştum Bilsak'ta, Reha Erdem'le.

● Önce bize A-Ay'a gelene kadarki Reha Erdem'i anlatır mısın?

● 1960'da İstanbul'da doğdum. Galatasaray Lisesini bitirdikten sonra Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümüne girdim, orayı yarım bırakıp Fransa'ya git-

tim. Paris'te sinema ve Plastik sanatlar okudum. Bu arada kısa filmler yaptım. Halen Plastik sanatlar dalında lisansüstü yapıyorum. Paris VIII Üniversitesi kurumu içinde öğrenim görürken hem çalıştım, hem de üç kısa film yaptım. Bu kurum, 'cinema direct' denilen türde filmler yapılan bir yerdi. Üç filmim de o türdür. Jean Rouch türü yani, ne dokümanter, ne fiksiyon. İnsanlara kendilerini oynatmak gibi bir şey. İlki Ertcindirect, Attendez les Dietons ise, Fransa'da yaşlılar için sesli trafik işaretleri var, orda yapılmış bir film. Üçüncüsü de Tu Sais Meme Pas Ouvre un Yaourth (Yoğurt açmayı bile beceremiyorsun).

● A-Ay ilk uzun metraj projen mi?

● A-Ay'dan önce başka uzun film projelerim vardı, zamanla bunlar birbirine geçti. A-Ay özelinde konuşursak, çekimden yaklaşık iki yıl önce çalışmaya başladım. Ama bu düzenli çalışılan iki yıl değil tabii. Bir süre çalışma, bir süre ara, sonra bir süre daha çalışma.

● A-Ay bana Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Yaz Yağmuru"ndaki Yalan Hatıralar'ı çağrıştırdı. Böyle bir etkillenme var mı?

● Yediğim yemekler gibi, sevdiğim ve etkilendiğim kitaplar da var. Tanpınar, Sevim Burak... Ondan sonra bir takım yabancı insanlar var. Bir sürü şair var. İşte, kocaman bir liste... A-Ay sırasında, kimisi çok öndeydi. Burda mesela, özellikle konu itibarıyla Tanpınar ve Sevim Burak çok var, ama renk olarak bakıldığında bir sürü başka şey de mevcut.

● Reha Erdem'in sinema görüşü ne? Nasıl bir sinema yapmak istiyor?

● Bunu söze dökmek zor. Aksi takdirde bir takım formüller, cetveller çıkıyor. Şu ana kadarki birikimim ve heveslerim bu filmi oluşturdu. Bundan sonra da bu yönde başka birtakım şeyler oluşturacağım.

● Etkilendiğin film yönetmenleri kim?

● Etkilendiğim bir çok isim var. Ama hiç biri birbirine benzemiyor. Bresson var. Genel olarak 60'lara kadar ki Amerikan sineması, Özellikle 30'lar - 40'lar Amerikan sinemasında daha öğrenilecek çok şey bulunduğu inanıyorum. Ben çok şey öğreniyorum ve öğrenilmesi gerektiğini düşünüyorum. Etkilendiğim pek çok yönetmen var: Dreyer, Portekizli Oliviera, tabii Godard var, Fransız Pierre Dese, marjinal olduğu için pek tanınmayan bir yönetmen, İsviçreli Charles Dingo var, Bergman var. Yani çok geniş bir yelpaze.

● A-Ay'ı Yeşilçam dışında bir finansla yaptın? Çekim serüvenini anlatırmısın?

● Senaryoyu yazarken piyasayı falan bilmediğim için canımın istediği gibi yazdım. Ama şöyle de bakmak kötü: 'Yeşilçam'a alternatif' diye. Öyle bir çıkış yolu yok zaten. Ama film Yeşilçam'da yapılsaydı, böyle olmayacağı çok açık. Şimdi kalkıp bu senaryoyu götürüp, böyle bir film için Kadri Yurdatap'tan isteseydim... Olmazdı değil tabii ama, pek olurdu gibi de gözüküyor. Zaten çok kısıtlı bir finansla çalışıyorlar. Bu anlamda benim yaptığım iş biraz lüks gibi görünüyor. Belli bir para konuyor ve bunun hemen geri dönmesi bekleniyor. A-Ay gibileri, daha riskli projeler. Bu tabii en temiz şekliyle böyle ifade edilebilir. Çünkü ne onlar bu kadar masum, ne de ben bu kadar masumum.

Zaten Yeşilçam'da finans bulmaya da heves etmedim. Fransa'dan birtakım destekler bulabilmeyi umut ediyordum, nitekim de öyle oldu. Arkadaş parasıyla başladı bu iş, tam arkadaş parası hibeler, çok ufak ufak. Yani geçen senenin parasıyla içinde 100 bin, 300 binden, 9-10 milyona kadar parça parça paralar. Mesela şimdi yeniden aynı şekilde bir şeye girmeye cesaret edemem. Az para vardı. Bu parayla bu film çekilemezdi ama, bendeki heyecan ekipteki herkeste de vardı. Bu, filmin şanslı oldu. Tabii benim de. Asistan, görüntü yönetmeni ve herkes, aynı anda para harcıyordu. Bu filme de yansdı. Yani çok sevilererek yapıldı. Hiç uydurulma, kaydırılma olmadı. O anlamda çok iyi tabii. Derken Fransa'dan paralar falan çıktı. Çok büyük paralar değil ama, iş lâıykıyla devam edebildi. Çabalara ihanet olmadı. Sonuçta hiç kimse gerçek anlamda para almadı. Çok sembolik



paralar alındı. Hâlâ gelirse alacaklar, katılım gibi bir şey oldu yani. Sadece teknik ekip değil, oyuncular da öyleydi. Gülsen Hanım, Nurinisa Hanım, Yeşim, Münir Özkul... Toplanan para geçen sene burda çekilen filmlere göre hiç de az değildi ama, uzun çalıştık, fazla film kullandık. Bütün para oraya gitti.

● **Neden siyah-beyaz?**

● Filmin sinematik yapısı öyle gerektirdiği için. Gerçekçi olmayan sinemadan yanayım ben. Bir de siyah-beyaza özeniyordum, o tarafı da var. Gördüğüm ve beğendiğim filmlerin yüzde 95'i siyah-beyaz olunca...

● **Yeşilçam'da bir manken salgını almış başını glderken, sen tüm rollerde gerçek oyuncular kullandın....**

● Zaten öyle bir film değildi, manken filan kaldıracabilecek gibi, bir film değildi. Öyle bir ihtiyacı da yoktu filmin. Öyle bir filmde ki, öyle bir çalışmaydı demek istiyorum, belli bir tür anlayışla çalışmayı gerektiriyordu, öyle olunca zaten...

● **Castingi sen mi yaptın ? Türk oyuncularını tanıyor muydun?**

● Hiç kimseyi bilmiyordum. Leyla Özalp prodüksiyonda yardımcı oldu. Onun önerdiklerinden. Gülsen Hanım ve Nurinisa Hanım'la çabuk rastlaştık. bu güzel de oldu, önceden başladık çalışmaya. Belki Gülsen Hanım söz etmiştir. Biraz farklı bir çalışma oldu herhalde, bilmiyorum yani. Sesli çekmedik de, sesli çekiyormuş gibi çalıştık. Kızı çok aradık, epey insan denedim. Filmde bayağı şey bir rol, uzun bir rol diyeyim, bütün roller öndeydi çünkü. İşte bir de tam o yaş falan, tam öyle bir insan bulmak zorundaydım. Yeşim tıpkı hayal ettiğim gibi oldu. Bir de, çok zeki bir kızdı. O da ekibin içine geldi, girdi.

● **Bundan sonra da gerçek oyuncularla mı çalışmayı düşünüyorsun?**

● Film ne gerektiriyorsa. Ama en azından oyunculuğa yatkın bir insan olmak zorunda, yoksa fizik hiçbir şey yapmıyor. Oyuncu olmayanla çalışmak zor... Tam bilmiyorum ama zaten insanın başını döndürecek, çok büyük yıldızlar da yok Türkiye'de. Yıldız yok derken, var da.... Mesela şey çok dikkatimi çekiyor: Hülya Avşar'la dalga geçiliyor. Son günlerde baktım bir çabası var. Kendi kendini bulmaya oynamaya çalışıyor, öyle bir isteği var yani. İşte bu çok heyecan verici. Ama şey de değilmiş mesela, Isabelle Adjani oynuyor, gişe yapıyor, o anlamda sinemacıları çok çeken bir gişe garantisi yokmuş.

● **Sanırım hâlâ beni en çok etkileyen filmidir, Duras'ın India Song'u. A-Ay'da da bu, filminden alınma bir tango var...**



Yeşim Tozan: A-Ay'ın Yektası

Reha Erdem'in A-Ay filminde iki halası rollerini oynayan Gülsen Tuncer ve Nurinisa Yıldırım'la başrolü paylaşan Yeşim Tozan, henüz 15 yaşında çok genç bir oyuncu. Ama filmde Yekta

rolünde izlediğimiz Yeşim'in oyunculuk deneyimi, yaşına göre hayli büyük. Halen lise öğrenimini sürdüren genç sanatçı, ileride sinema ya da tiyatro eğitimi almayı düşünüyor. Kamera arkası da en az oyunculuk kadar ilgisini çekiyor. Yeşim 1985 - 86 sezonunda İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ne çocuk sanatçı kadrosuyla girdi. Aynı sezon Paris Hayatı, Cavallera Rusticana, Palyaço operaları ile Uyuyan Güzel müzikalinde oynadı. 1986 - 87 sezonunda İstanbul Devlet Tiyatrosu kadrosuna geçti ve Mariana Pineda adlı oyunda rol aldı. Yeşim'in sinema serüveni, Duygu Asena'nın kitabından Atuf Yılmaz'ın uyarladığı Kadının Adı Yok (1987)'da oldukça ağırlıklı bir rolle başladı. Daha sonra Tunca Yönder'in bol ödüllü Bir Tren Yolculuğu (1988) ve İsmail Güneş'in Yusufçuk (1988) filmlerinde ana rollerde oynadı. 1989'da ise Reha Erdem'in A-Ay filmindeki Yekta'da ilk başrolünü oynarken, çok başarılı bir oyun çıkartarak ilerisi için ne denli umut veren genç bir oyuncu olduğunu kanıtladı. □

● Beni etkileyen insanlar derken, unuttuğın insanlardan biri de Duras, sinemacı olarak Duras. Yazarılığı değil de, beni daha çok etkileyen sinemacılığı Duras'ın. Birtakım şeyler var ondan, böyle hani direkt alınmış değil de, birtakım renkler bazı yerlerde hep hatırlıydı yazarken. Hani şey olur ya insan, şimdi Duras görse falan gibi. Bir türlü etkileşim. Oralarda özellikle D'Allesio'yu kullandım. Hatta teknik olarak birtakım sorunlar yarattı bu , telif hakkı falan gibi. Buna rağmen direttim, sonunda da alındı. Nasıl diyeyim, ondan bir şey geçiyor buraya, o isimsiz kalmasın diye. Bir yerde de Sevim Burak'a referans olarak bir replik vardır. Bu müzik de öyle bir şey, öyle bir selâm.

● **Nantes Film Festivali'nde ödül almanın bundan sonra yapacağın işlerde finans bulma bakımından bir faydası oldu mu? Sana ödül dışında neler getirdi?**

● Fransa'da oldu. Mesela benim bu ortak yapıma giren prodüktörler, prensipte ikincinin finansını baştan üstlenmeyi düşünüyorlar. Aslında bunda Nantes'in mi etkisi oldu? Çok fazla bilemiyorum. Ama güveniyorlardı, seviyorlardı filmi, Ödül olarak başkaları tarafından da onaylanmış gibi olması onları etkiledi. Bunun dışında bir takım insanlar duyuyor, görüyor. Böyle bir faydası oldu.

● **Şu sıra yeni bir projen var mı?**

● Bir tane var. Şimdi üstünde çalışıyorum, daha çok ham. Söz etmeyeyim, söz edersem, söz ettiğim şekliyle kalmış olur.

● **A-Ay gösterime girecek mi?**

● Çoğun meçhul. İstanbul Festivali'nden sonra görenler hep çok güzel şeyler söylediler. Sinemalarla yeniden bir konuşma zemini çıkaracak belki bu. Bilemiyorum, zaten bu mevsim geçti. Bir de yalnız A-Ay'ın sorunu değil bu, bütün Türk filmlerinin sorunu. Dünya hakları bana ait değil filmin dışarı için onlar uğraşüyor, Muhtemelen önümüzdeki sezon gösterime girecek. Burada da gösterilmesini çok istiyorum, ama şimdilik bir şey yok. Bir iki girişimimiz olmuştu, yoklama şeklinde. Hiç bir şey çıkmadı onlardan. İnşallah olur.

Pek de şevkle geçmeyen bir sahne çalışması sırasında, kuliste Zuhal Olcay'la dışarda sinema adına birşeyler yapabilme özlemlerimizden söz ederken. Zuhal "Burdaki adamların dünyası yok, böyle olunca da yapılan hiç bir iş sahici olmuyor" demişti. Bence çok haklıydı. Şerif Mardin'i, Selahattin Hilav'ı okumamış olsa da, azbuçuk kafası çalışan, yerli film izleyen herkesin ayan beyan görebileceği bir şeydi bu. Kısa tanışıklığımız içinde Reha Erdem Türkiye'de pek ender rastlanan o 'dünyası olan' yönetmenlerden biri gibi geldi bana. Yazıyı; kodlamalarında hiç bir aykırılığa kolay kolay göz yummayan yerli film dağıtım ayında, A-Ay'ın seyirci önüne hiç çıkmamış Alp Zeki Heper'in Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri ya da ancak özel gösteriler kapsamında ve televizyonda seyirciye ulaşabilmiş Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı gibi filmlerin makus talihini paylaşmaması dileğiyle bitirelim. □

Karartma Geceleri

Yönetmen: Yusuf Kurçenli
Görüntü Yönetmeni: Colin Mounier
Müzik: Cem İdiz
Oynayanlar:
Tarık Akan, Nurseli İdiz,
Gökhan Mete, Hikmet Karagöz,
Erol Günaydın.
Senar Film, 1990 yapımı

Mehmet Açar

Karartma Geceleri 1940'lı yılların İstanbul'unda geçen bir film. Bir yandan tek pardi iktidarı, bir yandan sonuna gelmiş II. Dünya Savaşı ve muhalifler üzerinde gidecek yoğunlaşan baskılar... Hedefini, yazıp çizmekten başka suçları olmayan bireylere kadar genişleten bir ilerici-demokrat avı...

Bir ortaokul öğretmeni olan Mustafa Ural da bu avın hedeflerinden birisidir. Yazdığı bir şiir kitabı toplatılmış, polis peşine düşmüştür. Muhalif dergilerde sorumlu müdürlük yapması da aleyhine çalışan bir faktördür. Arandığını öğrenir öğrenmez kaçmaya başlar. Kendi deyimiyle adaletten kaçmaz Mustafa Ural, işkenceden kaçır. Yoksa davalardan beraat edeceğini çok iyi bilmektedir. Zaten suçu da yoktur. Ama o devirlerin ünlü Sansaryan Han'ında olup biten işkence olaylarından herkes haberdardır.

Karartma Geceleri işkenceden kaçan çaresiz ve yoksul bir aydının dramı değil yalnızca. Aynı zamanda onu çevreleyen insanların, kuşatan ortamın hikayesi... Devletin muhalifleri sindirmek için tam bir baskı politikası uyguladığı dönem, bir taraftan da tam bir yokluklar dönemidir. İnsanlar çaya bile hasret kalmış, ekmekler karneye bağlanmış uzaklardaki savaşın tedirginliği tüm insanları etkisi altına almıştır. Para karşılığı muhbirlik yapanlar çoğalmış kraldan fazla kralcı olma zihniyeti boy atıp gelişmiştir. Devlet demir yumruğunu sıradan, güçsüz bireylerin üstüne indirmekten, insani olanı yoketmekten

çekinmemektedir. Filmin bir yerinde kahveyi basan polis bir esrar satıcısını alıp götürürken, zavallı kahveciyi de döver. Onlar dışarı çıktuktan sonra kahveci kanayan burnunu göstererek, 'bu adamlar niye vurdu bana?' diye sorar. Cevabı kahvedeki herkes bilmektedir. Onun suçu uyanık bir muhbir vatandaş olmamak, götürülen adamın esrar satıcısı olduğunu bilememektir.

Bu ve buna benzer ayrıntılar çok **Karartma Geceleri**'nde. Ne yazık ki bu olaylar sadece 1940'lı yıllara da özgü değil, biraz değişiklikle halen gündemde. Ama salt bu nedenlerden ötürü önemli bir film değil **Karartma Geceleri**... En hassas toplumsal, siyasi sorunları 'sol içerikli melodramlara' dönüştüren, muhalif duyguları sömürmek için olmadık işlere kalkışan bir dizi film gördüğümüz için kestirmeden hemen söyleyelim, **Karartma Geceleri** böylesi ucuz numaralara başvurmuyor. Yalın, süslerden arınmış sağlam bir sinema anlatımı tutturun Yusuf Kurçenli öncelikle başarılı bir atmosfer kuruyor. Colin Mounier'in soğuk gri, mavi renklerden yararlanarak oluşturduğu bir kış İstanbul'unun iç mekanlara sinmiş loşluğu filmin tümüne hakim tedirginlik duygusunun altını çiziyor. Bizce bu anlamda çevre düzeni ve döneme dair ayrıntılar da güzel. Mesela Türkçe okunan bir sabah ezanı dinliyoruz ya da İnönü'nün kendi sesinden bir radyo konuşması... Ama Kurçenli'nin asıl başarısı oyuncu yönetiminde ortaya çıkıyor. Belli ki kaba çizgilerden kaçınılmış, ayrıntılar çalışılmış. Örneğin kocasını aldatan kadında Nurseli İdiz, yaşlı babacan mahalle polisi rolünde Erol Günaydın basmakalıp tarzları bir yana bırakmışlar. Yalnızca onlar değil elbette, her tipte kolay olandan, tek anlamlar yaratacak jestlerden mümkün olduğunca kaçınılmış. Ama ne yazık ki klişelerden tam anlamıyla kurtulamamış film. Geleceğe dair umut vermek isteyen bir çok Türk filminde olduğu gibi çocuk unsuru filmin finaline oldukça eklektik ve inandırıcılıktan uzak

bir biçimde yerleştirilmiş. Yanında onu taklit ederek yürüyen çocuklara baktıktan sonra Tarık Akan'ın yüzünde beliren o umutlu gülümseyiş olmasa film bence daha güzel bitebilirdi.

Karartma Geceleri aslında seyirciyi kendine hemen bağlayabilecek bir dramatik yapıya sahip değil. Mustafa Ural'ın kaçmaya başlamasından sonra film sadece bu kaçış ekseninde gelişip, sürüyor. Kaçak olmanın gerilimi de sinemasal olarak çok fazla abartılmıyor, bu nedenle alışlageldik bir olay örgüsü yok. Olaylardan çok ilişkiler, insanlar ön plana çıkıyor. Ama filme bir portreler galerisi demek de pek mümkün değil, hiçbirisi üzerinde derinleşilmiyor. Sadece toplumsal baskı döneminin kişiler özelinde yarattığı sonuçlar üzerinde duruluyor.

Örneğin, yaşlı mahalle kahvecisi Mustafa Ural'ın kaçak olmasını pek umursamıyor da, genç çırak resmi devlet görüşünü aynen yineliyor: 'Öğretmenler de böyle yaparsa vatani kime teslim edeceğiz?' gibisinden birşeyler diyor. Polisle çalışarak para kazanan muhbir 'arkadaşız' diyerek Mustafa Ural'ı ihbar etmiyor ama işgüzar ev sahibi ihbar görevini titizlikle yerine getiriyor. Güvendiği karısı ona beklediği desteği vermezken, evsahibinin kızı ona yardım ediyor. Yani bu kaçış dönemi Mustafa Ural için insanları tanımamanın tatsız ama kesin sonuç veren bir yolu olup çıkıyor.

Yusuf Kurçenli temel malzeme olarak neyi seçtiğini çok iyi biliyor ve bu nedenle bazı yerli filmlerde olduğu gibi sekanslar arasında dramaturjik kopukluklar hissetmiyorsunuz.

Tüm film boyunca üzerinde zor bir yük almış Tarık Akan bu yükün altından kalkabiliyor. Ne var ki güç ekonomik koşullar nedeniyle pek sağlıklı bir insan olamayan Mustafa Ural'ın fiziksel güçsüzlüğü görsel olarak ortaya çıkmıyor. Bu da Akan'ın suçu değil elbette!

Karartma Geceleri Yusuf Kurçenli sinemasının en önemli mihenk taşlarından birisi bence. Türk sinemasında Lütfi Ö. Akad ekolünün kendine özgü bir temsilcisi olan Kurçenli alçakgönüllü projeleri ve yalın sinemasıyla 'star'laşamamış, hep ihmal edilmiş bir yönetmen.

Oysa her filmde belirli bir tarihsel çerçeve içinde bireylerle uğraşan, onların kişisel sorunsallarını belirli bir toplumsal baza oturtmaya çalışan bir sinemacı. Filmleri dikkatle izlenirse tematik ve biçimsel bir süreklilik de görülüyor. Son filmi de kendi filmografisi içindeki sürekliliğin önemli bir kanıtı.

İstanbul Film Festivali'nde aldığı ödülü sansüre uğramasına bağlamak ne kadar doğru bilmiyorum. Ama ödül almamış olmasa bile **Karartma Geceleri**'nin bu sezonun en iyi yerli filmlerinden biri olduğuna hiç kuşum yok. □





Medcezir Manzaraları

Mehmet Açar

Her film den sonra, bellekte giderek solan görüntüler, sahneler kalır. Olay örgüsü aklınızdan uçup gidebilir ama hikayenin ana hatları, kişilikler, mekanlar, çekim ölçeklerinin genel yapısı ve filmin temposu bellekteki yerini alır. Bu açıdan düşünürsek **Medcezir Manzaraları**'ndan geriye neler kalabilir?

Kişilerin ekranı doldurduğu ve devinip durduğu bir yakın planlar dizisi... Herhalde benim aklıma hep bu gelecek. Sonra filmin kişileri elbette.... Hiçbirinin para sorunu yok, çok şık giyiniyor, güzel evlerde yaşayıp lüks bürolarda çalışıyorlar. Geceleri de birinci sınıf bir eğlence yaşamına takılıyorlar. İşlerini çok seviyor bu insanlar, hepsi hırslı, işine bağlı. O lüks bürolarda 'işlem hacmi', 'para arzı' ve bunlar gibi bir sürü ekonomik terimim geçtiği gergin ve heyecanlı iş konuşmaları yapıyorlar. Önlerinde genelde bir bilgisayar var, elleri ise hep tuşlarda. Üstünde İngilizce kelimeler yazılı spor giysileriyle zaman buldukça duvar tenisi (squash) oynuyorlar ve Amerikan filmlerinde olduğu gibi squash oynarken 'kişisel' sorunlarını tartışıyorlar. Mesela duvara çarpan topu bırakıp birden bağırarak birşeyler söylemeye başlıyorlar. (Zaten oyunu da çok kötü oynuyorlar.) Aceleyle tak-silere binip, şoförlerle komik şeyler yaşıyorlar. Hepsi de yaşantılarından hoşnut. Dünyayla ilgili pek bir sorunları yok. Genelgeçer deyimle 'yuppie'lere benziyorlar.

Yönetmen Mahinur Ergun bu tipleri ve onların günlük yaşantılarını seviyor. Reklam filmlerinde sunulan bir kü-

çük burjuva dünyasına benziyor herşey: Çalışırlar, iyi para kazanırlar ve gönüllerince yaşar bu insanlar. Hayatları dinamik ve neşelidir. Dünyanın her büyük kentinde rastlayabilirsiniz onlara. İşte Zeynep (Zuhal Olcay) bu kent insanlarından biri. Üniversiteyi Amerika'da okumuş, sonra evlenmek, yuva kurmak gibi amaçlarla yurda dönmüş. Torpille bir bankada çok iyi bir göreve getiriliyor. Bankanın müdürü Erol bey (Kadir İnanır) ile aralarında bir ilişki başlıyor. Ama ne ilişki!

Erol 'yuppi'lik ile Türk usulü maço-luğu birbirine çok iyi karıştırmış biri. İşinde çok iyi, çok başarılı. Ve deli dolu, sözde gizemli bir hayatı var. Bu nedenlerle olsa gerek Erol'a herkes hayran. Kadınlar hasta oluyor ona. Erol'un meziyetleri arasında kadın dövme, aklına estiği yerde kadınların bacaklarını açıp onlarla cinsel ilişki kurmak gibi şeyler var. İçinde yaşadığımız toplum gibi kadınları 'düzmeye', 'yatırıp s...'meye çok meraklı bir toplumda, bu meziyetlere sahip üst sınıftan bir 'elit' işte kısacası...

Zeynep'in bu adamdan hemen kaçacağı falan tahmin ediyorsunuz. Hayır! Aksine Zeynep tüm bunlardan çok etkileniyor. Tabii bunalıma girip, 'ben ne yapıyorum?' falan diyor ama sonuçta her an gerçekleşebilecek olası tecavüzlerden zevk almaya hazır bir vaziyette Erol'a bırakıyor kendini.

Zeynep'in birde psikiyatrist, halim selim, temiz yüzlü, eskiden sevgilisi olan Ümit (Yılmaz Zafer) diye bir arkadaşı var. Onun sayesinde Erol'un elit bir maço değil, manik depressif, tehli-

keli bir kişiliğe sahip zavallı bir hasta olduğunu öğreniyoruz. Hastalığın tüm belirtileri maço-luk düzleminde olup bitiyor ama Zeynep bunları pek kafaya takmıyor. Sonra bir an geliyor ona karşı koymaya, hatta ondan intikam almaya çalışıyor. intikamı da tam 'yuppie'lere özgü elbette.

Mahinur Ergun evlenip yuva kurma derdine düşmüş, konformizme sapma yolundaki Zeynep' in kendi kişiliğini koruma çabasını pek ciddiye almıyor. Kaldı ki dengeli olmayı, konformizmi pek sevmiyor. Renksizliği, sakinliği, uygunluğu temsil eden psikiyatrist Ümit ile maço/manik depressif Erol'un 'rengarenk' kişiliğini karşı karşıya getiriyor. Zeynep'in Erol'u seçmesi, onun yuva kurma gibi konformist amaçlarına karşı bir alternatif olarak getiriliyor neredeyse. Sonuçta Zeynep'in Erol'dan aldığı intikamı ahlaksızca ve ikiyüzlüce bulmaya başlıyor seyirci.

Ergun aslında bu 'yuppi' kahramanları, onların dinamik yaşantısını seviyor ve onlara bir takım ahlaki ipuçları veriyor: Bu dinamik yaşantınızı sakın konformizme dökmeyin, tutkulara, çılgınlıklara açık olun! Çevrelerindeki dünyayla tam bir uzlaşma içinde yaşayan insanları sıradan cinsel yaşamlara karşı çıkmaya çağırın bir yaklaşım bu.

Bu kendi içinde tutarlı bir mesaj gibi görünebilir. Ne varki **Medcezir Manzaraları** bu çerçeve içinde bile tutarlı olamıyor. Psikolojik bir film olarak sunulan bu filme psikoloji bir yığın tımturaklı, bilimsel lafın ötesine geçemiyor. Mahinur Ergun tempolu bir biçimde akıp giden hızlı bir film yapmaya öylesine önem vermiş ki, planlar, mizansenler gözlerinizin önünden akıp gidiyor. seyircinin tek başına düşünmesini, herhangi bir ayrıntı üzerinde yoğunlaşmasını engelleyen bir sinema bu. Herşey Mahinur Ergun'un kararlarına bağlı. Mesela Erol'un dengersiz bir maço değil de zavallı bir hasta olduğu size bir iki dakikada anlatılıyor. Buna hemen inanmanız gerekiyor çünkü doktor Ümit'in lafları çok tımturaklı. Ergun izleyicinin fikirleriyle dilediği gibi oynamak, onları kolayca yönlendirmek istiyor. Önce Erol'dan nefret ettiriyor, sonra da onu sevdirmeye başlıyor. Hikayenin altına döşediği 'anti - konformist' ahlaki mesajı bir hap gibi alıp yutmanızı istiyor sizden.

Bu anlatım tarzı Ergun'un keşfi değil elbette, her 10 yılda bir kendini yenileyen Hollywood estetiğinin '80'li yıllardaki genel çerçevesine uygun olup bitiyor herşey. Bol aksiyon, hızlı bir akış, araya serpiştirilen komik ayrıntılar, tipler (taksi şoförü, bankadaki görevli gibi), herkesin anlayabileceği bir hikaye ve çok sıradan olmalarına karşın 'derin bir anlam' ifade edermiş gibi sunulan karşıtlıklar... Ya da kırk yıllık klişeleri yeni birşeymiş gibi pazarlama çabaları: Çocukluğu yoksulluk içinde geçen ve büyüklüğünde hükmetmeye ka-

rar vermiş Erol, çocukluğundan kalan takıntılar nedeniyle cezalandırılmayı isteyen Zeynep... Sakin ve olgun kişiliğinin altında Zeynep'e aşık çocuksu bir kişilik taşıyan Ümit. Bu aşk üçgeni klişesi pek de yeni değil aslında, bizim için yeni olan böylesi bir üçgeni Hollywood usulü psikolojinin neden-sonuç ilişkileri içinde düşünüp tasarlamak.

Herşeye karşı Mahinur Ergun'un yeteneğini, işbirliğini ve teknisyenlik düzeyindeki başarısını teslim etmeli. Seçtiği mekanları, yarattığı kişilikleri, mizansenleri, diyalogları ve acııcı senaryosuyla gerçekten 'Amerikanvari bir dünya' kuruyor.

Erol ile Zeynep yağmurlu bir gecede, loş bir sokağın köşesinde sevişirken (9 1/2 Hafta'dakine benzemiyor, daha kısa ve video-klip gibi değil) birinin gelip şemsiyeyi çalması Amerikalı sinemacıların çok sevdiği türden bir ayrıntı mesela. Ya da ilk çıktıkları gece gittikleri egzotik yerde danseden tuhaf kişinin Zeynep'in yakında gireceği çılgın ilişkiyi temsil etmesi... O da gelecekte olacak olanları simgesel ayrıntılarla önceden vermeyi seven Hollywood senaristlerinin bayılacağı bir ayrıntı...

Kısaca artık biz de Hollywood'un seyircisi kolay ikna etmekte ve kendi mantığına inandırmakta üstüne olmayan estetiğinin başarılı bir temsilcisine sahibiz. Mahinur Ergun'un gelmek istediği yer bu estetik olmayabilir ama Medcezir Manzaraları'nın gelip dayandığı nokta bence burası. Sinema alanında çoksesliliği sonuna kadar destekleyen biri olarak Ergun gibi yönetmenlerin karşısında olmadığımı belirtmek isterim. Hatta bu tip yönetmenler, Türk sinemasını yıllardan beri Hollywood ile karşılaştırmakta ısrar eden, kuramı ve önemli yaratıcı yönetmenlerin sinemasını umursamayan seyirci tipini kendine çekebilir.

Ne varki Ergun'un sevdiği, tarafını tuttuğu kişilikleri ve dünyalarını inandırıcı bulmak zor. Vermeye çalıştığı ahlaki ipuçlarının da 'yuppie'lerden başka kimseleri ırgalamadığı kanısındayım.

Erol ile Zeynep'in ilişkilerindeki sıradışlıkların kimilerine ilginç gelebileceğine ve meseleyi 'yuppi'lere bağlamayacak bir seyirci kesiminin de olduğuna inanıyorum. 9 1/2 Hafta'yı 'çağdaş insanın yabancılaşması üzerine yapılmış bir başyapıt' olarak gören seyircilerle olduğu gibi, sanırım Medcezir Manzaraları'nda da taban tabana zıt konulara düşeceğim bir seyirci kitlesi var. Bu filmin Ankara Film Şenliği'nde aldığı ödüller de bunun en önemli kanıtı.

Aldığı ödüller ne olursa olsun, psikolojik film yapma amacıyla yola çıkıp, Hollywood usulü psikolojik filmin basma kalıp çarklarını yeniden döndürmenin pek yeni ve özgür bir şey olduğunu sanmıyorum.□



Gerçekten Abuk Sabuk 1 Film

KİMLİK

Yönetmen: Şerif Gören
Senaryo: İbrahim Gündüz
Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman
Müzik: Erkin Koray
Oynayanlar:

Kemal Sunal, Şiva Gere, Kutay Köktürk, İdris Emektar, Tayfun Çorağan, Bülent Kayabaş, Perin Aytaç, Murat İlker, Selahattin Fırat, Gamze Gözalan, Sami Hazines

medi olan Polizei'in düzeyini bile yakalayamıyor.

Gören, senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı Endişe ile, Güney asistanlığından yönetmenliğe terfi ederken başarılı filmiyle bir patlama da yaptı. Bundan sonra Köprü, Deprem, Nehir vb. gibi zavif senaryolu filmleri bütünüyle başarıya ulaşamadı ama; yönetmen, montaja hakimiyetinin yanısıra her seferinde çok iyi doğa kullanımı ile izleyicilerini, yer yer de olsa, etkilemeyi başardı.

Sevin Okyay

Serif Gören, sinemamızın yıllardır hâlâ umut bağlanan ve zaman zamanda bu umudu boşa çıkarmamış yönetmenlerinden biri. Ama ne yazık ki, **Abuk Sabuk 1 Film** için ancak 'ismiyle müsemma' denebilir. Oysa son yıllarda sinemamızda **Muhsin Bey**, **Züğürt Ağa**, **Selâmsız Bandosu**, **Namuslu** gibi hayli başarılı filmler yapıldı. Bunlar kadar olmasa da; **Kapıcılar Kralı**, **Talihli Amele**, **Çıplak Vatandaş**, **Şalvar Davası**, **Düttürü Dünya**, **Arabesk**'de güldürmekten geri kalmayan, derli toplu, gişe hasılatı da yabana atılmayacak filmlerdi.

Hatta, komediye pek yakın olmayan Şerif Gören'in geçen yıl Almanya'da gerçekleştirdiği (gene Kemal Sunallı) **Polizei**'i bile pek fazla sıkmayan, kendine elverir bir güldürüydü. Ancak bu kez Gören, vasat bir ko-

Almanya : Acı Vatan ise, bir başyapıt sayılmasa da, adamakıllı eli yüzü düzgün bir film. Gören daha sonra, hafif alaycı savunmalar da getirmeyi ihmal etmeyerek, bir süre Orhan Gencebay filmleriyle oyalandı.

Yönetmenin ikinci patlaması, gene bir Yılmaz Güney filmi olan **Yol**'a nasip oldu. Bu arada, Costra Gavras'ın **Missing**'iyle Altın Palmiye'yi paylaştığı halde, düzenleme komitesinin Gören'i **Yol**'un gerçek 'auteur'ü saymayarak ertesi yıl festivale elemeye girmeksizin katılmasını kabul etmeyişi, Gören'i hayli kırdı.

Yol'u **Tomruk**, **Derman**, çekimi hayli zahmetli geçen **Kurbağalar**, **Kan** ve özellikle **Yılanların Öcü** gibi, bütünüyle usta işi sayılmasa da içinde iyi bölümler ve parlak doğa çekimleri olan yapıtlar izledi. Başrolerinden birini Tunca Yönder'le pay-

laştığı **Sen Türkülerini Söyle** ise, film boyunca aynı ifadeyi koruyan Kadir İnanır'a ve genelde pek iyi karışılmamasına rağmen Gören filmografisi içindeki ilginç filmlerden biriydi.

Abuk Sabuk 1 Film, mantık, denge, parlaklık, hele hele gülmüçlük olarak çok zayıf bir senaryoya dayanıyor. Bir absurd güldürü mü yapmak istemiştir Gören? Öyleyse eğer; Beckett, İonesco, Adamov, Albee gibi absurd ustalarından neden hiç esinlenmediği sorusu takılıyor akla. Diyelim ki, tiyatro Gören'in ilgi alanının tamamen dışında. O zaman da, Ashby'nin **Being There**'ini, Month Python ekolünün filmlerini de mi hiç izlemedi? **Hakçası, Abuk Sabuk 1 Film'e 'absurd' yaftası** koymaya, insanın dili varmıyor. Ayrıca, 'absurd' kavramının da böyle bir nitelendirmeyle itirazı olabilir.

Peki, Gören, öznel olduğu konusunda kuşku var olsa da, bir dil tutturabilmiş ve filmini aksatmadan bağlamış mıdır? Evet. Ama bu 'evet' yeterliyse eğer, Osman Seden'in, Orhan Aksoy'un vb.nin suçları neydi ki, onlar kaale alınmadılar?

Abuk Sabuk 1 Film, köyde başlıyor. Tüm kusurları bir yana, bu bölümler de bir ölçüde filmin yüzünü ağırtıyor. Ademoğlu Ali, nam-ı diğer Kemal Sunal, karısı ölmüş, beş yıldır dul, kızıyla birlikte yaşayan ve adı deliye çıkmış, yoksul bir adamdır. Ali'nin kızı çalı-çırpı toplamaya çıktığında, ya da sevgilisi İdris'le kaçmak buluşmalara yeltendiğinde, köyün delikanlıları güruh halinde kıza tecavüz harekâtında bulunur. Muhtar ise, dul kızını, adamdan saymadığı Ademoğlu'na vermeye yanaşmaz. Ademoğlu, köyün telsiz sazıyla 'ling ling' nakaratıyla noktalanın maniler söyleyen gerçek delisi (Tayfur Çorağan) ile sık sık karşı karşıya gelir. Ancak bu tipin filmdeki işlevi de bir türlü kesinleşmez. Anlatıcı mıdır yoksa? Öyleyse de, pek anlaşılıyor. Bir dönem Şener Şen'in bir aralar Erdal Özyağcılar'ın oynadığı Sunal'ın karşıtı düzenbaz mı? Ona da hayır. Sunal iyi olarak kabul edilirse, Çorağan da onun karşıtı bir kötü değil, onun dümen suyundaki bir 'iyi'dir.

Köy sahneleri iyi-kötü yuvarlanıp giderken, Ademoğlu Ali'ye, donmak üzereyken bulup evinde konuk ederek tarhana çorbaları ikram ettiği, birkaç gün sevabına baktığı bir Alman'dan 125 milyon Alman markı miras kalır. Alman konsolosu, cebinde vasiyet, ardında bir gazetecilik ordusuyla köye gelir. Ali'nin kapı-

sında yardım dileyen köylü kuyrukları oluşur. Muhtar bir vakitler esirgediği kızını, yalvar yakar ona vermeye kalkar.

Derken olanlar olur ve Ademoğlu ile kızı, kalkıp şehre gelirler. Filmin üçte ikilik ikinci bölümü de böyle başlar. Birden her şey dayanılmaz bir hal alır. Altlarına bir limousine çekilir, süper lüks bir yalya yerleşip, çulu da düzerler. Ademoğlu, Türkiye'nin dördüncü en zengin adamıdır. Yüzü hiç gülmeyi için (limosine'le yalyı da temin eden) Tan gazetesi, onu güldürecek kişiye 17 milyar ikramiye vadeder ve izleyicilerin çilesi başlar.

İnsanın içine fenalıklar veren yarışmaya geçmeden önce, iki garip köylünün lükse ani uyumundan ve Karun servetinin getirdiği koşulları zerrece yadırgamamalarından, sitayişle söz etmek isteriz. Bir-iki belli belirsiz sahne dışında Ali ile kızı, lepiska sarı saçları kalem topuklar, ciddi iş adamı gözlükleri ve hayatlarında eşini ancak otomobilli beklenmedik konuklarında gördükleri giysilere, bir çırpıda adapte olurlar. Zengin şehirli yaşayış tarzına da. Bu kültürü televizyondan edinmişlerdir diyeceksiniz ama, yoksul köy evlerinde televizyon yoktur ki! Demek, Allahın bir hikmeti...

Belki, milletçe gözümüz bir hamlede köşeyi dönmekte olduğu için, Türk izleyiciler olumlu yöndeki bu yüzseksen derecelik değişimden, gökten otomobille inen zenginlikten fazla rahatsız olmayabilirdi. İyi de, filmin neredeyse üçte birini işgal eden yarışmaya ne demeli? Kurgu ustası Gören, bu büyük hatayı nasıl işledi? İnsanların suratları Ali'yi güldürmek için bütün numaralarını peşpeşe sıraladıkları o bölümler için tek bir sıfat geliyor akla: Dayanılmaz.

Avrupa'nın en büyük güldürü dergisi olan *Girgur*'ı (geçmiş zaman olur ki, hayali cihan değer) çıkarmış, mizah anlayışı hiç de zayıf olmayan bir toplumun çocukları olmaları gereken yarışmacılar güldürme uğruna; illüzyon, lambada, MM taklidi, Yeşilçam kavgası sahnesi, kasılıp 'tip' sergileme, GS-FB-BJK çorbası "Ole"li bir tezahürat dahil, fevkaleda ilkel numaralar yaparlar. Doğrusu, komikle ilgili bu soytarınlara gülmeyen Ademoğlu'na hak vermemek elde değil. Bu bölümlerin, Abdurrahman Çelebi misali, ehven-i şer olanları ise, Yeşilçam'ın işsiz oyuncusu Sami Hazinses, karagöz perdesine yansıyan - İnönü - Demirel - Akbulut konuşmaları ve yarışmadan bihaber ola-

rak sırf kızını Ademoğlu'na vermek için olay yerine gelen muhtarla kızının şaşkınlıkları.

Gene de filmin, Ademoğlu kızının köylü/şehirli talipleriyle kısırtılması ve yeni zenginin gözünü para hırsı bürümüş mankenle zoraki gönül eğlendirmesi dışında tümüyle yarışmadan oluşan bu son bölümün en ilginç tarafı, bizce; filmde görüldüğü tek sahnede Kemal Sunal'ın arabasının önünden kaçarken tek repliği olan "Höst ulan ayı!"'yı kendi sesinden veren Şerif Gören'in beş saniyelik performansıyla.

Film boyunca, tabii halini koruyarak hiç gülmeyen Sunal ise, elindeki bir film şeridini savura savura kışın kışın giden çocuğa "N'apıyorsun sen?" deyip de, "Film çeviriyorum" cevabını alması üzerine kahkahayı basar. Hani bu film değil de normal akış izleyen bir oyun olsa, insanın "Demek o da ferahladı" diyese gelecek. Sunal'ın kahkahası, filmin bir nevi özeti de sayılabilir. Çünkü **Abuk Sabuk 1 Film**, bu espirinin düzeyinden ne bir adım ileride ne de, (yiğidi öldür, hakkını yeme) bir adım geride.

Gelelim filmin oyuncularına:

Münzevi ölen Greta Garbo, onu kendi seçimi olan elli yıllık yalnızlığa iten son filmi **Two-Faced Woman**'dan önce, kahkahaları âla-yı vâlâ ile ilân edilen **Ninotchka**'da gülmüş ve bu işten 'Garbo Konuşuyor' dönemeci kadar kolaylıkla sıyrılamamıştı. Geniş, salak gülüşü ve kendine özgü küfrediş tarzıyla tanınan Kemal Sunal ise, bu filmde son sahneye kadar asık suratlı. Üstelik küfretmiyor da. Ama Sunal bir ticari tarz aslında. Ve bütün filmde de, ister gülsün, ister gülmesin, onun karakteri dahil, her şey 'star' üzerine kurulu.

Yetmişli yılların ikinci yarısında kayıtsız şartsız krallığını dostadüşmana kabul ettirmiş Sunal'a kimse yeteneksiz diyemez. Öte yandan, 'çok başarılı bir maskesi olduğu' söylenebilir. Sunal, bir senaryoda bir rol oynamaz. Sunal için, Sunal tipolojisine uygun senaryo yazılıp film çekilir çünkü. Bunun günahı da tek başına ona yüklenemez herhalde.

Filmin yıldızı bir yana **Abuk Sabuk 1 Film**'in en dengeli ve başarılı oyuncusu, Ademoğlu'nun çıkarıcı, düzenbaz danışmanını oynayan Kutay Köktürk. Halen Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu kadrosunda yer alan Köktürk'ü son yıllarda pek çok filmde izledik. Daha önce **Sen Türkülerini**

Söyle'nin muhbirinde ve TV dizisi **Ayaşlı ile Kiracıları'nın** İskender'inde de gene dikkati çeken bir oyunculuk sergilemişti, Kutay Köktürk, koyu renk takım elbisesi ve Bond çantasıyla, tatsız yarışma sahnelerinde bile dikkati üstünde topla-mayı beceriyor.

Ademoğlu'nun kızını oynayan (üzücüdür ama, bu iş için başka bir fi-il yok) Şiva Gerede'yi bu filme kimin, nasıl kagaladığı ise, başlı başına merak konusu. Devrini tamamlama-sına ramak kalmış Method Acting'in pek meraklısı sayılmayız ama, keşke Gerede'nin bundan birazcık haberi olsaydı diyoruz. Hiç değilse, köyde bir süre gözlem yapıp, köylü bir genç kızın davranışlarını bir nebze taklit edebilseydi. Ama dinin yarısı insaf: Eğer Gerede zaten pek kıt olduğu an-laşılan boş vakitlerini buna harcamış olsaydı, biz de; balerin gibi akıp gi-den, samanlıktaki sevgilisine manikür-lü elleriyle sarılırken bir vamp/ manken çaprazı atan, kalem topuk ayakkabılar üstünde başarıyla yürü-düğü halde, yarışma boyunca sevim-siz kahkahalarına köylü kızlarına öz-gü olduğunu sandığı anlaşıyan ters yana çarpılmış ayırık bacaklarıyla eş-lik eden bu hanım kızımızın bir daha eşi benzerinin izleneceği (çok şü-kür!) kuşkuyla oyuncu tiplemesinden mahrum kalacaktır. Umarız, bu film-den sonra Gerede oyunculuk sevdasından vazgeçip, başka ve kendisine daha uygun ufuklara yelken açar.

Bülent Kayabaş, Ademoğlu'nun, filmlerde polis rollerine de çıkan ko-ruması 1 Numara rolünde. Ne yazık ki, bütün tecrübesine rağmen, bu çok elverişli rolde skeç oyuncusu gibi oynuyor ve rolünü boyutsuz bırakıyor.

Çok yetenekli bir oyuncu oldu-ğunu bildiğimiz, çeşitli filmlerde başa-rılı kompozisyonlar çizen Tayfun Çorağan da (ne yazık ki) köyün deli-sinde eski başarisından hayli uzak kalmış. Bunda yönetmenin tip konu-sundaki kararsızlığı kadar, Çora-ğan'ın da rolünü, hiç gerek yokken, aynadan Kemal Sunal'a bakan bir maskla oynamasının etkisi var. Yazık!

Selim İleri'nin **Hiç Bir Gecesi'nin** zaten hayli zayıf olan yapısını hâk ile yeksan eden Murat İlker ise, bu film-de Ademoğlu'nun kızını baştan çıkaran (elbette şehirli) manken rolünde. Bereket Gören, **On Kadın'da** da oynattığı ve 'delikanlı çocuk' bulduğu belli olan oyuncusunu İleri kadar ağırlıklı bir rolde oynatmamış. Film de o kadar zarar görmemiş. Yeri geldiğinde, Tolga Savacı ile Yaşar Alp-

tekin'i bile hayırla yadettimize yol açabilen İlker film içindeki reklam filminde, fotomodellik yaptığı sahne-de bayağı zararsız. Çünkü 'body' ese-ri vücuduna rağmen, İlker bir man-ken. Allah için anlamlı değilse bile epeyce de yakışıklı. Bu kısa sahnenin dışındaki sahnelerde ise, oynamaya teşebbüs bile etmeyip, fotojenik du-ruşlara almakla yetiniyor. Podyumdan kamera karşısına geçenler içinde 'en kötü' ünvanına kavuşmak istemiyor-sa eğer, manken ve body'ci tiplerinin dışına çıkmamasını en iyisi bu mes-lekle vedalaşmasını halisane tavsiye ederiz.

Filmin üçüncü mahkeni, Ade-moğlu'nu baştan çıkararak hırslı man-ken kız Burcu rolündeki Perin Aytaç. Genç kız, Gerede ve İlker'e göre eh-ven sayılabilir ama, bu elverişli rolü hakkıyla değerlendirdiğini söylemek çok güç.

Abuk Sabuk 1 Film'in hoş sürp-rizleri arasında iki oyuncu var: Süli biraz fazla (boyu - boslu) bir İlyas Salman'ı andırmakla birlikte, Ade-moğlu kızının köylü sevgilisi İdris'te doğal bir komedyenlik sergileyen İdris Emektar ve minnacık bir kompo-zisyon olan muhtarın dul kızında se-vimli bir tipleme çizerek, gerçekten de küçük rol diye bir şey olmadığını kanıtlayan Gamze Gözalan.

Son yıllarda sinema dünyasında adlarını duyuran Atilla Özdemiroğlu, Serdar Kalafatoğlu, Timur Selçuk, vb. gibi son derece usta film müzikçi-leri var. **Abuk Sabuk 1 Film'in** mü-ziki ise, Erkin Koray'a ait. Daha doğ-rusu, her ne kadar filmin müziğini Koray'ın yaptığı belirtiliyorsa da, or-tada bir film müziği ve çalışması yok. Müziğe yıllarını vermiş Koray'ın şar-kısı 'Çök çök' filmde, yer yer fonda kullanılıyor. Bunun filme anlam açı-sından da katkısı olmuş ama, film müziği bu demek değil ki! Gene de, çıkışta, genç izleyicilerin çoğu, ilk fırsatta bu kaseti satın almaktan söz ediyordu.

Türk sinemasında kendisi ve dev-redaşı Zeki Ökten dışında kayda de-ğer yönetmen bulunmadığını ihsas eden Şerif Gören, **Abuk Sabuk 1 Film'i** (herhalde kendisiyle yarışacak kimse olmadığına inandığı için) İs-tanbul Festivali'nin yarışmalı bölü-müne sokmamıştı. Biz, çok daha iyi işlerini gördüğümüz Şerif Gören'e tevazu önerme hakkını kendimizde bulmuyoruz. Yalnız, dostça bir rica-mız var. Lütfen **Abuk Sabuk 1 Film'i** bir kez de bağımsız bir izleyici olarak görmeye gider mi?

Şerif Gören Filmografisi

- 1972 **İbret** (Yılmaz Güney'le birlikte)
- 1974 **Endişe** (1974 San Roma Film Festivali 1 Ödül.) (1975 Antalya Film Festivali 'en iyi film' 'en iyi yönetmen' ve 3 ödül.)
- 1975 **Köprü**
- 1976 **Deprem**
İki Arkadaş
Taksi Şoförü
- 1977 **İstasyon**
Nehir
- 1978 **Derdim Dünyadan Büyük**
Derviş Bey
Gellincik
- 1979 **Almanya Acı Vatan**
Aşkım Ben mi Yarattım?
Evlidir, Ne Yapsa Yeridir
- 1980 **Kır Gönülümün Zincirini**
- 1981 **Feryada Gücüm Yok**
Herhangi Bir Kadın
Yol (1982 Cannes Film Festivali 'en iyi film')
- 1982 **Alişan**
Tomruk (1983 Antalya Film Festivali 'III. Film' ve 1 ödül 1983)
Derman (1983 Antalya Film Festivali 'II. Film' ve 3 ödül) (1983 Valencia Film Festivali 'Jüri Özel Ödülü.') (1984 Karlovy Vary Film Festivali 2 Ödül) (1985 Şam Film Festivali 'en iyi film'.)
Güneşin Tutulduğu Gün
- 1984 **Fırar**
Gizli Duygular
Güneş Doğarken
- 1985 **Kan**
Kurbağalar (1986 Antalya Film Festivali 1 ödül.) (1986 Nantes Film Festivali 1 ödül.)
Yılanların Öcü (1986 Antalya Film Festivali 'II. Film' ve 2 ödül.)
- 1986 **Beyoğlu'nun Arka Yaka-sı**
Sen Türkülerini Söyle
Umut Sokağı
- 1987 **Adem ile Havva**
On Kadın
Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç
- 1988 **Polizei**
- 1990 **Abuk Sabuk 1 Film.**



Soygun, Aşk ve Phil Collins **BUSTER**

KİMLİK

Yönetmen: David Green
Yapımcı: Norma Heyman
Senaryo: Colin Shindler
Görüntü Yönetmeni: Toni İmi
Müzik: Anne Dudley
Oyuncular: Phil Collins, Julie Walters, Larry Lamb.
Yapım Yılı : 1988
Süresi: 102 dakika
Yapım: NFH

Cumhur Canbazoğlu

"A"şk uğruna bir adam özgürlüğünden feragat eder". Bir tümcede özetlemeye çalıştığımız konu ünlü Pop şarkıcısı Phil Collins ve yönetmen David Green'i tren soyguncusu Buster'ın gerçek yaşam öyküsünü beyazperdeye aktarmalarına yetti. 1963 yılında gerçekleştirdiği Glasgow-Londra seferini yapan treni soyma başarısından sonra Meksika'ya kaçan, ancak karısına duyduğu derin hasrete mağlup olup geri dönen ve hapse giren Buster Edwards'ın serüvenlerini işleyen **Buster** adlı 1988 yapımı film ülkemizde gösterime girdi. Daha çekim aşamasında İngiliz basınının tepki-

sini çeken, Muhafazakar Parti'den Terry Dicks tarafından seyircileri suçla teşvik ettiği iddia edilen, prens Charles ve Lady Diana'nın galasına katılmayı reddettiler **Buster**'ı Phil Collins şöyle yorumluyor:

● **Buster eleştirmenlerce çok sert bir film olarak değerlendirildi..**

● Kesinlikle doğru değil. Gerçek olaylar harfi harfine uygulandı. O dönemin Londrası kötüyse biz ne yapabiliriz? Filmdeki cinayet sahnesi de aslına uygundu. Hedefleri yalnız para çalmak olan kişilerin istemeden de olsa adam öldürmelerini hafifletici bir neden olarak görmedik. Vahşeti aynen verdik.

● **Soyguncu Buster hakkında neler diyeceksiniz?**

● İngiltere hala onu affetmedi. Buster hapse girdi, cezasını ödedi ve şimdi namuslu bir şekilde çiçek satarak yaşamını kazanıyor. Onunla ilk kez Wembleyde Genesis'in bir konserinde tanışmıştım. İlginç bir insan. Hırsız sevilmez ama ben onu sevdim.

● **Müzik dünyasına girmeden önce aktörlüğü denemişsiniz..**

● Annem bir tiyatro ajansı sahibiydi. Bir gün şarkı söyleyebilen sarışın bir çocuk arıyorlardı tiyatrodan. Kendimi

iyi satarak rolü kaptım. Daha sonra TV dizilerinde, **A Hard Day's Night** ve **Chitty Chitty Bang Bang** adlı filmlerde küçük roller aldım. Ama hiçbir zaman oyunculuğa meslek olarak bakmadım.

● **Buster'ın müziklerinden Grovy Kind of Love** listebası olduktan sonra film büyük ilgi gördü..

● 'Grovy Kind of Love' 60'ların hit parçasıydı. Aynı dönemin birçok ünlü parçasını daha filmde kullandık. Ancak ben müziğin ön plana çıkmasını istemiyordum. İzleyicilerin tüm dikkatinin oyunculuğum üzerinde yoğunlaşmasını arzu ediyordum. 'Grovy Kind of Love'in büyük ilgi göreceğini tahmin ettiğimden filmin sonuna dek bu parçayı seyirciye dinletmememize karşın yine de "1 Numara" oldu. Bu da filmin işine yaradı.

● **Sinemaya devam edecek mısınız?**

● Ben Sting ya da David Bowie gibi sinemada iddialı değilim. Hiçbir zaman bir Harrison Ford ya da Richard Gere olamam. Yeteneğimi zorlayarak "mütevazı" yapımlarda rol almayı düşünüyorum. Micheal Caine, Bob Hoskins ve Dennis Waterman'la rolleri paylaşacağım bir proje getirdi. Dünya turnem Ağustos ayında bitecek. Bu tarihten sonra bir çocuk masalı büyükler için filme çekmeyi düşünüyorum. Kadrom da hazır. Filmi Big'in yönetmeni Penny Marshall çekecek. Bob Hoskins ve Danny De Vito ile oynayacağız. Doğal olarak müzikler de benden.□

Eleştiri

...Gerçek yaşamdaki Buster Edward'ın mutluluğuna gölge düşüren tek şey, filmdeki yansıması olan Phil Collins'in saçının olmamasıdır.

Buna karşın Collins, onun Londranın yoksul ama yürekli halkından bir birey oluşunu çok iyi canlandırmaktadır. Ve gerçek yaşamdaki Buster'a tıpa tıp uyar.

Tasasız bir biçimde anlatılan öyküye uyumlu olarak rolünü çizen Collins, kamera karşısında rock star olmanın verdiği rahatlıkla oynamaktadır.

Fakat aynı tasasız yaklaşım filmi derinlikten yoksun bir yapıya, özünde başarısızlığa götürüyor. Buster filmi hiçbir zaman; olayların yeniden yaratıldığı - dökümanter film olma iddasında değil. Fakat yapıntıya başvurması, öyküsünü halk efsaneleri biçimine dönüştürüyor. Sonuçta karakterler yüzyselleşiyor. Ve Buster'ın dramı inandırıcılığını yitiriyor.

Films and Filming, Eylül 1988.□

Miss Daisy ve Şoförü

ya da

Jessica Tandy ve Morgan Freeman'la bir konuşma.

62. Oscar Ödülleri yarışmasında zorlu rakibi **Dört Temmuzda Doğdu**'yu alt edip en önemli dal olan En İyi Film Oscar'ını kazanan **Driving Miss Daisy** bu kez Türkiye'de de aynı başarıyı göstermeye hazırlanıyor. Aynı dönemde gösterime sokulan bu iki film Türkiye sinemalarında kozlarını paylaşırken sinemaseverlerimiz de Oscar adayı filmleri sıcaklığına izleyebilmenin zevkini tadıyorlar. Güneyli, mağrur bir yaşlı hanımefendi ile zenci şoförü arasındaki ilişkiyi anlatan **Driving Miss Daisy**'nin iki usta oyuncusu **Jessica Tandy** ve **Morgan Freeman** filmi şöyle değerlendiriyorlar:

● **Filmin çekimi sırasında, kendinizi uzun süre Güney'in sıcaklığında işe ve çalışmaya bıraktınız. Bütün bu zamanı birlikte geçiren ve birbirleri hakkında herşeyi öğrenmiş insanlar olarak bir araba gezisine çıkmış olsaydınız..**

Morgan Freeman: Her ikimiz de arka koltuğa otururduk.

Jessica Tandy: Ya da sen benim arabayı kullanmama izin verirdin.

● **Bayan Daisy'yi oynamak için ne tür bir hazırlık yapmak gerekiyor?**

Jessica Tandy: Senaryoyu okursunuz, yazarla konuşursunuz, Atlanta'da yaşayan insanlarla konuşursunuz, metni öğrenirsiniz.

● **Atlantalılarla konuşmak yararlı oldu mu?**

Jessica Tandy: Evet. Alfred Uhry'nin annesiyle görüştüm, örneğin. Öykü bütününüyle annesine ilişkindi. Onunla epeyce uzun bir konuşma yaptım. O da benim Atlanta ile, çocukluğu ve annesinin gerçekten nasıl birisi olduğu ile ilgili bütün sorularımı yanıtladı.

● **Bu yakınlıktan nasıl bir bilgi edindiniz?**

Jessica Tandy: Edinebileceğim bilginin hepsini. Aksanı çok dikkatli dinledim. Güney'de bir yahudi olarak büyümenin nasıl bir şey olduğunu sordum. Kişisel bilgimin olmadığı her türlü şeyi sordum.

● **Birçok aktris bu rolde oynamak istedi. Siz bu rolü elde etmiş olmakla ne hissediyorsunuz?**

Jessica Tandy: Seçilmiş olmaktan memnunum. Ama ortada bir yarışma

yoktu. Bunun için hiçbir şey yapmadım; ortalıkta dolanarak, dalkavukluk ya da başka hiçbir şey yapmadım. Bu rol bana geldiği için mutluyum. Çok güzel bir rol, iyi bir malzeme. Oyunun mükemmel olduğunu düşünüyorum.

Morgan Freeman: Ve Alfred oyunu değiştirmedim.

Jessica Tandy: Hayır. Birkaç karakter daha ekledi. Ama temelde oyun aynı. Şimdi eğer doğru yaptıysak... Ama izleyene kadar bilemeyeceğiz. Hiçbir ipucum yok.

● **Yönetmen Bruce Beresford Avustralyalı; Bayan Tandy İngiliz asıllı; Dan Aykroyd Kanadalı; Patti Lupone New York'dan. Sen, Morgan, Mississippi'de büyüdün. Gerçekten...**

Morgan Freeman: En otantik olan benim.

Jessica Tandy: Geri kalanımızın bir oyun tutturmaya çalıştığı sırada, malzeme hakkında derin bilgisi olan senin için zor olmadı mı? Çünkü sen bunu sadece bir ay prova etmedin, çok uzun bir süre oynadın da?

Morgan Freeman: Bana sağladığı şey kurtulmam gereken bir yük oldu. Çünkü birşeyleri ispat etmelisiniz...

Jessica Tandy: Sen geriye kalan hiçbirimizin sahip olmadığı bir özgünlüğe sahiptin?

Morgan Freeman: Umarım izleyici bunun farkında bile olmayacak.

Jessica Tandy: Olabilirler. Benim söylediğim bir tek kelimesine bile inanmayabilirler.

Morgan Freeman: Bunda şüpheliyim. Bayan Tandy. Bu konuda çok ciddi şüpheliyim.

Jessica Tandy: Gelip, Bu ne biçim akşam? diyecek güneyliler olabilir.

● **Her ikiniz de filmde yaşlanma sürecini yakalamak durumundayınız. İşte yapmaya başlarken gerçekten zor oldu mu?**

Jessica Tandy: Bir filmde daha zordur, çünkü sadece yaşlı biri olduğunuzu düşünmenize güvenmezler. Eğer kendinizi yaşlı biri olarak düşünürseniz, bedeniniz de buna uyacaktır. Filmde tıpatıp öyle olmalısınız. Sahnede hiçbir zaman ihtiyacınız olmayan bütün o makyajın filmde olması gerekir.

Morgan Freeman: Sahnede bütün yapacağımız inanmaktır.

Jessica Tandy: Bu doğru.

Morgan Freeman: Ve her zaman sizinle birlikte inanırlar. Sinema bu toleransı tanımaz.

● **Morgan, dedin ki, Hoke zenci davranışları ve duyarlılıkları açısından sınırlı bir karakter...**

Morgan Freeman: Günümüzden sözediyorsunuz, siyah olmakla ilgili 1989'un duyarlılıkları ve geçmişle ilişkileri; bir 'dönem filmi' tarzında yapılmış, birçok film izledim. Bazen oyuncuların dönemin dilini konuşmak ve dönemin davranışlarına uymadıklarını hissettim. Ama onları izlediğimde yürümek zorunda olduğunuz bir iyi çizgi buldum.

Jessica Tandy: Evet. Kesinlikle. Bir stereotip olmak çok kolay olabilirdi. Ama onu gerçekleştiremezsiniz, çünkü karakterlerin her biri çok çok özgün. Hiçbir şeyin genelleştirilmiş hali değil. Hoke ne kadar ileri gidebileceğini, ne söyleyebileceğini, ne söyleyemeyeceğini biliyor; bununla beraber, Hoke hakkında konuştuğum için beni başışlarsanz - o bençe dünyadaki konumunu biliyor. Çok sahici, açık bir insan.

● **Bazı kişiler Driving Miss Daisy'yi bir tür dostluk filmi olarak değerlendirdiler.**

Jessica Tandy: O nedir?
Morgan Freeman: **Midnight Run** (Geceyanısı Av) gibi, ya da **Scarecrow** (Korkuluk). İki arkadaş hayatın içinde gezinirler, birbirlerine yardım ederler, birbirlerinden birşeyler öğrenirler.

● **Ya da filmi bir aşk öyküsü olarak görüyor musunuz?**

Morgan Freeman: Evet.
Jessica Tandy: Gerçekten öyle mi?
Morgan Freeman: Kesinlikle. Eninde sonunda buna geliyor.

Jessica Tandy: Bence daha derinlikli.

Morgan Freeman: Derinlikli mi?

Jessica Tandy: Evet. Öyle, öyle...

Morgan Freeman: Peki, tamam, birara oturabilir ve bunu tartışırız. Ama bunun arkadaşlık üzerine bir film olduğunu sanmıyorum.

Jessica Tandy: O, hayır.

Morgan Freeman: Çeyrek yüzyıl sonra birbirleriyle ilgilenmeyi öğrenen iki insana ilişkin bir film bu. Yıllar boyunca giderek derinleşen bir ilişki.

Jessica Tandy: Morgan sahnede, sonuna geldiğinde Tamam oldu. Her dakikası mükemmeldi dediğin bir performans gerçekleştirdin mi?

Morgan Freeman: Evet. Yanılıyorum, ama oldu.

Jessica Tandy: Bu sahne oldu diye düşünerek kulise çıkarım, ama her zaman yarı yapacağım birşeyler olduğunu hissedirim.

Morgan Freeman: Mutlaka vardır.

Jessica Tandy: Ama bu bana bir tek olayı, gerçekten kafamda pişirdiğim zaman olur.

(Bu söyleşi, **Driving Miss Daisy** ABD'de gösterime çıkmadan önce yapılmıştır. / Interview dergisi/ Söyleşiyi yapan: Paula Bullwinkel). □

Vietnam Filmleri: Genel Bir Değerlendirme

Ertan Yılmaz

Bu yazı savaş filmlerinin bir alt-türü olarak adlandırılabilir Vietnam filmlerinin ya da Vietnam ile ilgili filmlerin genel bir değerlendirmesini yapmayı amaçlıyor. Bu alt-tür, bir dergi yazısı boyutlarına sığmayacak kadar geniş ve ayrıntılı bir inceleme konusu olduğundan burada sadece Vietnam filmlerinin başlangıcından günümüze dek geçirdiği evrim özetlenmektedir.

Vietnam, Hollywood'un en gözde konularından biri olmaya devam ediyor. Vietnam, geçmişte de birçok ünlü sinemacıyı etkilemiştir. Joseph L. Mankiewicz'in 1957'de yaptığı "The Quiet American" (Sakin Amerikalı) filmi Vietnam ile ilgili ilk filmidir. Bergman'ın 'Persona' filminde televizyonda kendilerini yakan Budist rahiplerini görürüz. Jean - Luc Godard'ın 'Letter to Jane'i (Jane'e Mektup) tamamen Vietnam ile ilgilidir.

1970'de yapılan ünlü 'Patton' filminin açılışında sahneyi kaplayan ABD bayrağının önünde askerlere söyleyen General Patton şunları söylemektedir:

"Askerler.. Amerika'nın savaşmak istemediği, savaşın dışında kalmak istediği üzerine duyduğunuz bütün bu boş laflar, fazlasıyla at pıslığıdır. Amerikalılar geleneksel olarak savaş severler. Sizler çocukken, şampiyon misket oyuncusuna, en hızlı koşucuya, Lig'in büyük topçularına, en sert boksöre hayranlık duyduunuz. Amerikalılar kazanmayı sever ve kaybedene hoşgörü göstermez. Amerikalılar her zaman kazanmaya oynarlar. Kaybettiği halde gülen birisine cehenneme gitmesi için küfür bile etmezdim. Bu nedenle Amerikalılar bir savaş asla kaybetmediler ve asla kaybetmeyeceklerdir, çünkü kaybetme düşüncesi bile

Amerikalılarda nefret uyandırır." (1)

Bu cümleler paradoksal biçimde hem doğruları hem de yanlışları içermekte ve sosyolojik öneme sahip bulunmaktadır. Patton doğru biçimde kapitalist-kitle kültürünün yarışmacı, birbirini yok edici etik'inden söz etmektedir. Savaş filmleri açısından da, daha filmin başında izleyiciyi filmin içine alabilmenin etkili bir yolunu sunmaktadır. Ancak her ne kadar Nixon yazdığı kitapta (No More Vietnam', Arbor House, New York, 1985) "Biz bu savaşı kazandık, kaybetmedik" diyor ya da demeye getiriyorsa da ABD, Vietnam savaşını kaybetmiştir. Vietnam'a müdahale ABD için utanç verici bir biçimde sonuçlanmıştır. Bu savaş Amerikan toplumu için yaşanmış savaşlar arasında en travmatize edici olanıydı. Vietnam müdahalesi ya da savaşı, ABD tarafından haklılığı hâlâ kanıtlanamayan ya da kanıtlanması en güç olan savaştır.

SAVAŞ FİMLERİ VE HOLLYWOOD

Vietnam ve Savaş filmlerinin Hollywood'da özel bir tarihi ve yeri vardır. Çağımızın en etkin audio-visuel iletişim araçlarından olan sinema, sinema-toplum diyalektik ilişkisi içinde savaş konusunu talep edilir bir

konu haline getirmiş ve bu konuda oldukça başarılı ürünler ortaya koymuştur. Birinci Dünya Savaşı sırasında savaşla ilgili haber iletme aracı olabileceği farkedilen sinema aynı zamanda savaş dramatik bir anlatım içinde izleyiciye sunmuştur. Gündelik yaşamında hemen her an şiddeti yaşayan, daha doğrusu aşağılanan, horlanan, küçük düşürülen yani şiddete maruz kalan günümüz modern toplumunun, kitle kültürünün sıradan insanı, gündelik yaşamından (realite) bir kaçış alanı olarak algıladığı (ona böyle algılatılan) film aracılığıyla, başkalarına, başka ülkelere uygulanan şiddet biçimlerinden haz alır olmuştur. Şiddetin en yoğun biçimiyle yaşadığı savaş, hele de ülke çıkarları, bağımsızlık, 'hür dünya' gibi ideolojik nosyonlarla birleşince, filmler aracılığıyla yaşanan bir haz kaynağı, bir kollektif fantazyaya halini almıştır. Hollywood, savaş filmlerinin başarılı olabilmesi izleyicinin filme katılabilmesi için en inandırıcı atmosferi yaratmaya çalışmıştır.

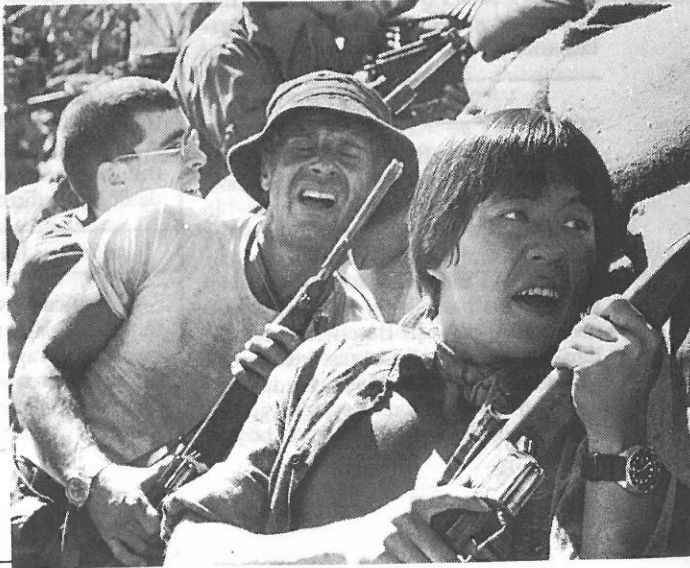
Savaş filmleri doğası gereği gerçekleştirilmesi güç prodüksiyonlar olduğundan bu filmlerin çoğu ABD ordusu ile işbirliği içinde yapılmıştır (*) Bu işbirliği hem Hollywood hem de ABD ordusu için yararlıydı. Bu işbirliği sayesinde Hollywood görsel açıdan daha etkili filmler yapabiliyor, bunu karşılık ordu da, kendi imgesini düzeltme, orduya gönüllü asker çekme, kendi operasyonlarını haklı gösterme gibi konularda bu filmlerin yararını görüyordu.

Vietnam savaşı ise Hollywood için uzun yıllar cazip bir konu olmadı. ABD'nin Vietnam'a müdahalesine dünya çapında karşı çıkılması mahkum edilmişti. 60'lı yıllarda yükselen sol toplumsal muhalefetin önemli dinamiklerinden biri ABD'nin Vietnam'a müdahalesi ve Vietnamlıların direnişiydi. Nixon'un da belirttiği gibi başını üniversite gençliğinin çektiği muhalefet ABD'nin Vietnam'dan çekilmesinde azımsanmayacak bir rol oynamıştır. Buna bir de Vietnam'da ölen 60

Yeşil Bereliler



Git İspartahlara Anlat



bin Amerikan askeri ve bu sayının kat kat fazlası sakat kalanlar ve bu insanların aileleri eklenince (2), ABD'nin Vietnam politikasına muhalefetin boyutları, rahatlıkla tahayyül edilebilir. ABD yönetiminin politikası hem içerde hem de dışarda reddedilmiş, üstelik üstün teknolojik donanıma sahip ABD ordusu da askeri alanda yenilgiye uğramıştır. sonuç olarak General Patton 'Amerikalılar bir savaşı asla kaybetmediler ve asla kaybetmeyeceklerdir' derken yanılmıştır.

AMERİKAN SİNEMASINDA VIETNAMLA İLGİLİ İLK FİLMLER:

Genel olarak, ABD politikasının haklılaştırılmasında önemli bir işlev yüklenen Hollywood, Vietnam konusuna istekle yaklaşmadı. Çünkü önceki savaşlarda olduğu gibi 'mutlu son' yoktu. ABD'deki barış hareketinin gelişimiyle birlikte televizyon aracılığıyla (ama televizyonun da konuyu objektif yansıttığı konusunda bir soru işareti koyarak) Vietnam'da olup bitenlerin hemen her akşam yemek masalarına konuk olması ve bu yüzden gerçeğini çarpıtılmasındaki güçlük Hollywood'daki isteksizliğin nedeni olsa gerek. John Wayne'in hem başrolü hem de ortak yönetmenliği üstlendiği 1968 tarihli 'The Green Berets'i (Yeşil Bereliler) dışında Vietnam ile ilgili filmler için savaş sonrası yılları, 1978-79'ya beklemek gerekecektir.

1978'den itibaren Vietnam'ın Hollywood yapımlarında boy göstermeye başlamasının en önemli nedenleri, savaşın bitmiş, toplumdaki acılarının sıcaklığının geçmiş ve olayın tarihe mal olmuş olmasıdır. Artık Vietnam hesaplaşılabilir, işlenebilir bir konudur. Bu yıllarda peşpeşe yapılan filmler arasında en önemlileri Hal Ashby'nin 'Coming Home'u (Eve Dönüş), Michael Cimino'nun 'The Deer Hunter'ı (Avcı), Francis Ford Copola'nın 'Apocalypse Now'ı (Kıyamet) ile, yapımlar arasında en önemli filmlerden biri olarak gördüğümüz ancak bir iki eleştirmenin değerlendirdiği, genel olarak atlanan Ted Post'un 'Go Tell the Spartans' (Git İspartalılara Anlat)ıdır.

YEŞİL BERELİLER

'The Green Berets', (Yeşil Bereliler), tamamen ABD'nin Vietnam'daki varlığını haklılaştırmaya çalışan bir propaganda filmidir. Film müdahaleyi haklılaştıran Yeşil Bereliler ile müdahaleyi eleştiren savaş-karşıtı bir gazetecinin karşı karşıya gelişini üzerine kuruludur. Yeşil Bereliler gazeteciden Vietnam'a gelip savaşı kendisinin görmesini isterler. Kuşkusuzdur ki, gazeteci savaşı John Wayne'in gözlelerinden görmeyi öğrenecek ve böyle-

likle müdahale haklılaşacaktır. Ve yine kuşkusuz gazeteci geri döndüğünde okurlarına 'gerçeği' (?) anlatacaktır. Martha Lewis film üzerine şunları yazıyor. "Filmi kamuoyu sevmiş, eleştirmenler nefret etmiş, savaşan askerler ise Vietkong'un düzenli bir biçimde saldırmaması, Şatafatlı bir özel malikane-de şampanya yudumlayan Vietkong generali, bir Limuzin ile ormandan kaçan kahramanlar ve doğudan batan güneş gibi münasebetsizliklerle eğlenmişlerdir". (3)

EVE DÖNÜŞ

Coming Home (Eve Dönüş), Vietnam savaşının Amerikalılara etkileri üzerindedir. Film tamamen Amerika'da geçer ve Vietnam'a savaşa giden bir subayın kansıyla (Jane Fonda) oradan sakat dönmüş bir veteran (savaş gazisi John Voight) arasındaki ilişkiyi ve buna bağlı olarak gelişen olayları anlatır. Film kaba bulunup radikal bir karşı çıkış sayılmasa da, pasifist ve liberal açıdan savaşa karşı bir tavır benimsemesi nedeniyle "Vet" (Savaş gazisi) filmlerinin öncüsü olmuştur.

AVCI

'The Deer Hunter'da (Avcı) da ana tema Vietnam değildir. Filmin temel ilgisi Amerikan toplumundaki Rus azınlığın yaşama, ritüelleri, ilişkileri vs'dir. Vietnam savaşı, zaten çürümekte, yok olmakta olan değerler sisteminin çöküşünü hızlandıran bir olay olarak vardır. J. Haberman 'The Deer Hunter'ı Vietnam fantazyasına macho-erkeksi geri dönüş türünün başlatıcısı olarak değerlendiriyor. (4) İlk bakışta böyle görünmekle birlikte Hollywood'un macho filmlerinden 'The Deer Hunter'ın ayrılma yanı, başroldeki Michael'ın (Robert De Niro) karizmasının sürekli erimesi, etkisini yitmesidir. Hollywood'un macho filmlerinde erkek karizması her zaman en üst noktaya çıkarılırken, yönetmen Cimino bu karizmayı eritir. Bununla birlikte, ilk Vietnam'a gidiş sırasında başlıca üç karakter olan Michael, Nicky (Christopher Walken) ve Steven'in (John Savage) esir düşüp Vietkong tarafından Rus ruleti oynamaya zorlanmaları ve filmin finalinde, Nicky'nin cenaze töreninden sonra topluca 'God Bless America'yı (Tanrı Amerika'yı Kutsasın) söylemeleri filmin gerici ve şövence olduğu biçiminde değerlendirmelere yol açmıştır.

KIYAMET

'Apocalypse Now' (Kıyamet)'da tamamen Vietnam ve Kamboçya'da geçmesine rağmen merkez ilgisini bu bölgeye yöneltmez. Joseph Conrad'ın Heart of Darkness' (Karanlığın Yüreği) adlı romanından uyarlanan film il-

kellik - uygarlık, iyilik - kötülük gibi kavramlarla ilgilenir. Nehir yoluyla yapılan yolculuk, kişinin ilkel ben'ine yolculuğun metaforudur. Bu arada Amerikan saldırmasının Vietnam'daki korkunç sonuçlarını, Amerikan vahşetini film, mükemmel bir görsellikte sunar. Ama başlıca ilgi odağının yukarıda belirttiğimiz kavramlar olması, 'bizim Vietnam'da ne işimiz var?' sorusunun sorulmamasına ya da gölgede kalmasına neden olur. Vietnam Copola için bir dolayımıdır.

GİT İSPARTALILARA ANLAT

'Go Tell the Spartans', Git İspartalılara Anlat diğer üç filmde, Vietnam'ı kendisine ana tema yapmasıyla ayrılır. ABD'de hakkında yalnızca bir iki eleştiri yazılan ve genellikle eleştirmenlerin adını anmakla geçiştirdikleri bu film, Vietnam'a müdahelenin ilk dönemlerini anlatır. Film hiçbir şeyi abartmaz, gerçekçidir, alçakgönüllüdür ve Vietnam ile ilgili sorması gereken soruyu sorar: 'Vietnam'da ne işimiz var? Kimbilir belki de bu soruyu sorduğu için atlanmıştır.

VIETNAM FİLMLERİNİN KATEGORİLERİ

Vietnam konusuna çok çeşitli açılardan yaklaşan filmler yapılmıştır. Bu filmleri genel olarak kategorilendirmek mümkündür. Ancak kimi filmler birden fazla kategoriye girdikleri gibi, bazı filmler de hiç bir kategoriye girmemektedir. Örnek Kıyamet. Vietnam filmleri ile ilgili başlıca 3 kategoriden söz etmek mümkündür.

- A - Piyade birliği filmleri,
- B - Vietnam'a geri dönüş filmleri,
- C - Vet (Savaş gazisi) filmleri,

Ayrıca Vietnam savaşının öncesini anlatan birkaç film vardır. Örneğin Milos Forman'ın 'Hair' Stanley Kubrick'in 'Full Metal Jacket' filminin bir bölümü (bu film iki bölümden oluşur ve ikinci bölümü de Vietnam'da geçer) ve hatta Robert Altman'ın, tek bir askeri barakada geçen ve Vietnam'a gitmeyi bekleyen askerleri anlatan 'Streamers' filmi de sayılabilir. Ama bu filmler bir kategori oluşturmazlar.

A - Piyade birliği filmleri, Vietnam üzerine en fazla filmin yer aldığı kategoriye oluşturur. John Wayne'nin 'The Green Berets' ile başlayan bu filmlere örnek olarak Ted Post'un 'Go Tell the Spartans' (Git İspartalılara Anlat)ı, Sidney J. Furie'nin 'The Boys in Company C'si (C Bölüğündeki Gençler), Oliver Stone'un 'Platoon'u (Müfreze), John Irvin'in 'Hamburger Hill'i (Hamburger Tepesi), Stanley Kubrick'in 'Full Metal Jacket'ı ve Patrick Duncan'ın '84 Charlie Mopic'i verilebilir.

B- Vietnam'a geri dönüş filmleri-

nin ilk örneği M. Cimino'nun 'The Deer Hunter' filmidir. Ayrıca Ted Kotcheff'in 'Uncommon Valor'u, George Pan Costamos'un 'Rambo II'si, Chuck Norris'in 'Missing in Action' bu kategori içinde yer alırlar. Bu kategori aynı zamanda MIA (Missing in Action - Savaşta Kaybolanlar) ya da POW (Prisoners of War - Savaş esirleri) motiflerini doğrudan kapsar. Çünkü Vietnam'a geri dönüşün başlıca amacı Vietnam'da kalanları kurtarmaktır. Lionel Chetwynd'in 'Hanoi Hillton' filmi tamamen savaşta esir düşenler üzerinedir. ABD yönetiminin resmi girişimleri dışında kimse onları kurtarmaya gelmese de bu film de bu kategori içinde değerlendirilebilir.

C - Vet filmleri Hal Ashby'nin 'Coming Home'yla başlar ve 'The Deer Hunter', Alan Parker'in 'Birdy', Ted Kotcheff'in 'Rambo I', Jeremy Paul Kagan'in 'Heroes' ve yakın tarihte yapılan Oliver Stone'un 'Born on the Fourth of July' filmleri de bu kategori içinde yer alırlar.

REAGAN DÖNEMİ VE VIETNAM FİMLERİ

1970'li yıllar Hollywood'un en az sayıda savaş filmi ürettiği yıllar olmuştur. Lawrence H. Suid, 1970'ler boyunca 'Patton', 'M.A.S.H.', 'Catch - 22' ve 'Tora!Tora!Tora!'nın yapılmasının ardından savaş filmlerinin yapımının hemen hemen durduğunu, 1976'ya dek savaş ve ordu üzerine filmler yapılmadığını yazıyor. (5) Bunu da savaş-karşıtı harekete ve televizyonun etkisine bağlıyor. Bu yorum Vietnam savaşının ABD aleyhine gelişme göstermesi ve yenilgiyi de ekleyebiliriz. İlginç olan ise 70'li yıllarda 'felaket filmleri'den türden filmlerin aşırı artış göstermesidir.

1980'de Ronald Reagan'ın başkan oluşu Vietnam filmleri açısından özel bir önem taşımaktadır. Reagan'ın iktidara geldiği yılın birkaç yıl öncesine şöyle bir göz atarsak, başlıcalıkla Vietnam yenilgisi, Watergate Skandalı, İran ve Nikaragua devrimleri, İran'daki Amerikalı rehinelere krizini görürüz. Son 20 -30 yıl içinde her ABD başkanının 'ABD çıkarları' (!) adına dış müdahalelere kalkışmasının (Kenney'nin Küba, Johnson'un Vietnam, Ford'un Mayaguez müdahaleleri gibi) bir gelenek haline geldiği düşünülürse ve 70'li yılların ABD çıkarları açısından bir gerileme dönemi olmasına, Başkan Carter döneminde bir de İran'daki Amerikalı rehinelere kurtarmak için yapılan operasyonunun ele yüze bulaştırılması eklenirse, Reagan'ın seçim kampanyalarında kullandığı 'güçlü Amerika sloganının nasıl bu kadar tuttuğu anlaşılabilir. ABD'de muhafazakar söylemenin egemen oluşu Hollywood'da da yansımalarını bulmakta gecikmemiştir. Aslında Reagan

öncesi yukarda saydığımız olayların yaşandığı dönemi yansıtan filmler de ilginçtir. İç ve dış başarısızlıkları hiçbir dönemde bu boyutuyla yaşamamış bir toplumda iktidarsızlık, kuşku, yılgınlık temalarının işlendiği filmler üretilmişti. Bunlara örnek olarak Scorsese'nin "Taxi Driver", Coppola'nın 'Conversation'ı Sidney Pollack'ın 'Three Days of the Condor'u (Akba-banın Üç Günü) verilebilir. Reagan döneminde ise 'güçlü Amerika' sloganının bir demogoji olmadığı maalesef kanıtlanmıştır. Bu yeni muhafazakar söylem ve uygulamalarının Hollywood'daki karşılığı örneğin Charles Bronson'lu 'Death Wish' serisidir. Yasalar bazan yeterli olmayabilir; o zaman bazı güçlü bireyler düzeni adına sağlayabilirler, sağlamalıdır anlayışıyla C. Bronson bu seride örneğin ailesine tecavüz edilmesinden sonra geceleri sokaklarda önüne geleni öldürür. Öldürmesi haklı kılınır, çünkü bu sayede New York'da suç oranı düşer. Eğer yasal düzen, düzeni sağlamaya yetmiyorsa, bir takım yasadışı eylemler mübahir. Yasa koruyucular buna göz yumabilirler. Muhafazakar söylem ülke içinde geçen filmlerde böyle ya da buna benzer biçimde işlerken, diğer yandan komünizm tehlikesini hep gündemde tutmak için, ABD'nin komünistlerce işgalini anlatan 'Invasion USA', 'Red Dawn' gibi filmler 'America' gibi dizi filmler üretilir. Hatta Robin Wood'a göre korku filmlerinde örneğin uzaylıların dünyaya inmesiyle komünist tehlike arasında bir bağ vardır. (6) Sinemada böylesini bir muhafazakar söylemin egemen olduğu sırada Reagan yönetimi de İran'a gizlice silah satın Nikaragua'daki Contra'lara yardım eder. Bundan daha doğal ne olabilir ki;

İNTİKAM FİMLERİ

'İntikam Filmleri' Reagan dönemi muhafazakar söyleminin tipik bir ürünüdür. 'Death Wish' ülke için intikam filmlerine örnektir, ama bu söylemin intikam alacağı başka konular da vardı ve Vietnam konusu bunların başında geliyordu. Başkan Reagan da zaten Meçhul Asker Anıtı'nın açılışında Vietnam'da kaybolanların yakınlarına şöyle söylüyordu. "Son bölümü yazmadık daha. Savaşta kaybolanların tamamen hesabını görene kadar defteri kapatmayacağız!" (7) İşte, 'Rambo : First Blood' serisi ve bunun gibi filmler (Uncommon Valor, Missing in Action) Reagan'ın bu cümleleriyle temsil edilen muhafazakar-intikamcı söylemin sinemadaki tam karşılığıydı. Gerçekte savaşı kaybeden ABD- Hollywood aracılığıyla savaş filmlerde kazanma yoluna gitmektedir. Bu filmlerde ise topyekün savaşı ve zaferi göstermek mümkün olmamakta, bu yüzden zafer bir kahramanın, bir müf-

rezinin Vietkong ile kahramanca (!) savaşması ve bu yerel kışımlardan zaferle çıkması biçiminde ortaya çıkmaktadır. İşte geçmişle hesaplaşmanın ve buradan moral çıkartmanın yöntemi genel olarak budur. Rambo ve benzeri filmler Vietnam'da esir düşenleri kurtarmayı işliyordu. Ama kahramanlar yalnız kurtarmıyor, Vietnam'ın bir bölgesini yerle bir ediyor, neredeyse binlerce Vietnam askerini öldürüyorlardı. Savaşta yenilmiş olan askerler bu kez filmler aracılığıyla intikam alıyorlardı. Bu filmlerin ortak paydalarından biri de 'bu kez kazanacağız' şiarı oluyordu. Hemen belirtelim ki, bu filmlerde şimdiye dek görmeye pek alışık olmadığımız yeni bir motif yer alıyordu: politikacılar ve bürokratlar. Bunlar iktidarsız, yeteneksiz ve insiyatifsizdirler. Amerikan savaş filmlerinde bu özelliklere genellikle düşman sahip oluyordu. Bu maskülen - ergilci bakış açısı Reagan dönemiyle birlikte bizzat Amerikalı politikacılara ve bürokratlara yöneliyordu. Yukarda saydığımız özelliklerle artık feminin - kadımsı olanlar, Amerikalı politikacılar ve bürokratlardı. Bu filmlere göre bu insanlara güvenilemezdi, güvenilmemeliydi. Çünkü verilen görevi yapmaya çalışan kahramanlara ya engel oluyor ya da kazık atıyorlardı. Öyleyse görev onlara, onların yetkilerine rağmen yerine getirilmeliydi. Vietnam'a geri dönüş filmlerinin ortak yeni özelliği buydu. Bu filmlere göre aslında ordu, askerler iyi savaşmışlar, görevlerini yerine getirmişlerdi ve savaşı kazanabilirlerdi, ama savaş bu korkak, kadımsı insanlar yüzünden kaybedilmişti. Hollywood günah keçisini bulmuştu.

Bürokratların suçlanmasına dair, Rambo II ve diğer filmlerdeki muhafazakar söylemin karşıt ucunu Stephen Frears'ın 'Saigon : Year of the Cat' filmi temsil eder. Konusuna daha hümanist ve gerçekçi yaklaşan film bilebildiğimiz kadıyla ülkenizdeki sinemalarda gösterime girmede. 'Go Tell the Spartans' ile 'Saigon' filminin ortak paydaları, Amerikalıların Güney Vietnamlılara verdikleri sözü tutmamalardır. 'Go Tell the Spartans'ın ikinci bölümü boyunca işlenen bu konu 'Saigon'un ana temasıdır. Amerikalıların Saygon'u terketmek zorunda kaldıkları sırada, Güney Vietnamlıların ve özellikle de Amerikalılarla işbirliği yapmış olanların, Vietkong'un Güney'i ele geçirmesinin belli olduğu anda ülkeden ayrılıp ABD'ye gitmek istemelerine karşılık, ABD Güney Vietnam elçisinin kişiliğinde simgelenen bürokratlar ve CIA yetkililerinin yanlış politikaları sonucu kendi kaderlerine terkedilirler. Amerikalılar ülkeden kaçarcasına ayrılırken, kendi vatandaşlarını bile unuturlar. Filmin bakış açısından bu tam bir trajedidir ve bu trajediye yol açanlar bü-

rokratlardır. Filmin, Rambo II gibi intikamcı filmlere göre, konusuna daha sağlıklı yaklaşımı eklenmelidir.

MÜFREZE

Ülkemizde en fazla tartışılan piyade birliği filmlerinde biri Oliver Stone'un Oscar ödüllü 'Platoon' filmiydi. Film, üniversitede bir şey öğrenemediğine karar verip Vietnam'a gönüllü asker olarak yazılan Chris'in 'müfreze'siyle yaşadığı olayları anlatır. Savaşın cehenneme benzer bir şey olduğu duygusunu, insanın savaş yüzünden nasıl başka birşeye dönüştüğünü, üstelik edebi de olmayan ama güçlü bir görselelikle anlatır, savaş filmi türünün bütün olanaklarını sonuna kadar kullanır. Genel olarak bizde de eleştirmenlerin yüksek not verdikleri 'Platoon'u değerlendirmede nedense kimi noktalar atlanmıştır. Filmde yer alan 'savaşın ilk kurbanı masumiyettir' ya da 'biz burada düşmanla değil kendimizle savaştık' gibisinden cümleler filmin gerçekçi olmasında yetmemektedir.

Savaş-karşıtı bir film olduğu iddia edilen 'Platoon'da örtük de olsa ırkçı bir yaklaşımın olduğu söylenebilir. Çavuş Barnes filmde iyi - kötü kavramlarından kötüyü temsil eder, ama sonunda Chris Barnes'ı öldürse de, Barnes haklı kılınır. Çünkü savaşı kazanabilmek ya da hayatta kalabilmek için Barnes gibilerine gereksinim vardır. Barnes gibileri olmasaydı ABD ordusunun hali kimbilir ne olurdu (!) Oysa bir diğer kötü olan zenci Junior Hollywood'un klasik zenci tanımlamasının hemen her özelliğine sahiptir. Korkak, yalancı, hilebaz, nöbette uyuyup suçu bir başkasına, bir beyaza (Chris) atan, ağlak, savaştan kaçmak için kendini yaralayan, etkisiz bir kişiliktir. Kötü olmak ortak paydasını paylaşmalarına rağmen çavuş Barnes, Zenci Junior ile işbirliğine girmez, çünkü Junior'un tersine Barnes, dürüst olmasa da, yürekli, ABD için ölümü göze alan, görevine bağlı ve görevini hakkıyla yapan bir çavuştur. Diğer zenci King ise iyi bir insan, yardımsever bir kişi olmasına rağmen kendisine bir baba arayan Chris'in, herhalde zenci olması yüzünden, baba adayları arasına yükselemez. Ayrıca iyi çavuş Elias'ın tek başına ormana dalarak iz sürüp bir dolu Vietkong öldürdükten sonra kötü çavuş Barnes tarafından göğsüne en az üç mermi yiyip, o yaralı haliyle, muhtemelen yüzlerce kurşun yiyebileceği mesafede Vietkong'lardan kaçışı ve törensel ölüşü, görsel açıdan çok etkileyici olarak kurulsada film gerçekçiliğine gölge düşüren komik sekanslardan biridir.

Sonuç olarak 'Platoon', savaş-karşıtı görünmekle ve bu izlenimi izleyici ve eleştirmenler düzeyinde yaratmayı başarmakla birlikte, filmin daha dikkatli bir okunması ile, tuzak-

ların olduğu farkedilebilecek, Amerikalı liberaller ne kadar solcu ise o kadar solcu ola(bile)n bir filmidir.

Görebildiğimiz filmler arasında, hemen hiç bir Vietnam filminde Bir Vietkong'un ayrıntılı işleniş, onun kişiliğine, psikolojisine ayrıntılı bir yaklaşım bulunmamaktadır. Ama örneğin Bill L.Norton'un 'Tour of Duty' (Görev Turu) sinde Vietkong'lu bir doktorun ABD'deki ırkçılık olayını tartıştığı esir düşen bir zenci askere, onu sorguya çekilmekten kurtararak yardımcı olması gibi tek tük sahnelere de rastlanmaktadır. Hollywood sinemasında Vietnam'dan intikam almak, Vietnamlıları, özellikle de gerillaları, cani, işkencesi, sinsi, hep sürü biçiminde hareket eden, Amerikalı askerlerin katili, Vietkong subaylarını da artı olarak sefahata düşkün olarak tanımlamaktan geçiyor. Bugüne kadar hemen hemen hiç bir Vietnam filmi 'ABD'nin Vietnam'da ne işi vardı', 'Biz orada açıkça suç işledik' vb bakış açısına açıkça sahip olmamıştır. Bu filmler, konuyu çarpıtmanın yollarını aramıştır. Oysa sorulması gereken soru, işlenmesi gereken konu budur. Ancak buradan hareketle Vietnam konusunda gerçekçi olunabileceğini düşünüyoruz. Bu olumsuz tabloya rağmen az sayıdaki filmin ABD'nin Vietnam politikası ya da müdahalesine karşı tavır aldığı belirtmek gerekiyor. Bunlardan biri de Milos Forman'ın 'Hair' adlı filmidir. Filmin ana teması 60'lı yılların karşı - kültürü, hippie kültürü üzerine olsa da Vietnam'a gitmeyi reddetmeyi işleyerek, açıkça savaş - karşıtı bir tavır alır. Stanley Kubrick'in 'Full Metal Jacket' filmi ise, Kubrick'in kendine özgü sorunsal içinde, konuya daha değişik bir açıdan yaklaşır. Kubrick için de Vietnam bir dolaşımdır. Kubrick ordu kurumunun kendisini sorgular ve ordunun, kendi ritüelleriyle insanı nasıl insanlık - dışılaştırıp, onu bir ölüm makinesi haline getirdiği konusunu işler. Bir başka ilginç örnek ise Fransız yönetmen Jean - Luc Godard'ın 'Letter to Jane' (Jane'e Mektup) adlı filmidir. Godard'ın Dzig - Vertov grubuyla yaptığı filmlerin sonuncusu olan "Letter to Jane" ile filmin bir Fransız yapımı olmasına rağmen, tamamen Birleşik Amerika'daki üniversite kampüslerinde öğrencilere gösterilmesi ve böylelikle izleyici - yönetmen tartışmasının doğrudan yapılması amaçlanmıştır. Bir filmde çok, bir mektup-film olan 'Letter to Jane', Jane Fonda'nın o zaman Kuzey Vietnam'ın başkenti olan Hanoi'ye ziyareti sırasında çekilen ve Fransa'da L'Express dergisinde çıkan bir fotoğrafına dayanmaktadır. Godard ve görüntü yönetmeni Gorin, film ses kuşağında bir tür fotoğraf göstergebilimi yaparak, Jane Fonda'nın içinde özne olduğu fotoğrafı tartışır. Godard ve Gorin'e göre Vietnam

konusunda özne olan Jane Fonda'nın temsil ettiği ABD solu, barış hareketi vs değil, Vietnam halkının kendisidir. Fotoğrafta ise net ve odakta olan Jane Fonda, flue ve odak-dışı olan Vietnamlılardır. Godard ve Gorin, iletişim araçlarının gerçeği nasıl çarpıtıldığını, Jane Fonda'yı nasıl kullandıklarını ya da onun bu işe nasıl alet olduğunu tartışır. Radikal bir perspektiften hareketle Godard ve Gorin Vietnam'a ABD müdahalesini kınamanın ötesinde, Jane Fonda'nın kişiliğinde simgeleşen ABD solunun Vietnam konusundaki pasifliğine eleştiri yönelirler.

Vietnam'a müdahale ederek ABD'nin açıkça suç işlediğini söyleyen ilk film henüz ülkemize gelmeyen ama eleştirisinden öğrenebildiğimiz kadarıyla, Brian De Palma'nın 'Casualties of War' adlı filmidir. Galwin Smith film üzerine şunları yazıyor. "Bu filmin en önemli yanı, bugüne kadar yapılan bütün Vietnam filmlerinde Amerikalı askerın savaşta yaptıkları vahşete hiç ya da 'Apocalypse Now' ya da 'Platoon'da olduğu gibi çok az değinilmiş olmasına rağmen, bu filmin ilk kez bu savaşta kriminal bir savaş olarak görmesidir" (8) Filmin konusu kısaca bir grup Amerikalı askerin bir Vietnamlı kıza tecavüz edip öldürmesi üzerinedir.

Bakalım ne zaman Hollywood sineması, Amerikalı askerlerin yerel başarıları, hüner ve cesaretlerinin yanında, düşmanın da doğasını, kültürünü, kişiliğini, psikolojisini, böylesine tekonolojik üstünlük karşısında ölüme koşabilmelerini, düşmanın da hüner ve cesaretini, dünya görüşlerini, kendi aralarındaki ilişkilerini, onların Amerikan askerlerini ve kendi ülkelerine ABD müdahalesini nasıl gördüklerini vs'yi de içeren filmler yapacak. 'Hair' 'Go Tell the Spartans' gibi Vietnam konusuna daha soğukkanlı, sağlıklı yaklaşan filmleri üretebilmiş bir sinemadan bunları beklemenin bir hayal olmadığı kasımsındayız.

Dipnotlar

- (*) Bu konuda ilginç bir örnek, Coppola'nın 'Apocalypse Now' filmine ABD ordusunun yardım vermeyi reddetmesidir. Bunun üzerine Coppola her bakımdan ABD'ye bağımlı Filipinler ordusundan yardım almıştır.
- (1) Aktaran Lawrence H.Suid, "Guts and Glory" Addison, - Wesley Publishing Company, U.S.A. 1978, s.1
- (2) Bu rakamlar J.Hoberman'ın 'Magazine of the Film and Television Arts'ın Mayıs - 1988 tarihli sayısında yer alan 'America Dearest' adlı yazısından alıkd.
- (3) Martha Lewis, New Republic, dergisi, 'The Road to Rambo', Vol. 1999, July 18, 1988
- (4) J. Hoberman, a.g.m.
- (5) Lawrence H.Suid, a.g.e.
- (6) Robin Wood, Argos dergisi, 'Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış', Eylül 1989, No: 13
- (7) Aktaran Susan Jefford, Journal of Popular Film and Television, 'New Vietnam Films: Is the Movie Over?', Vol. 13, 1980, No : 4
- (8) Gavin Smith, Film Comment, 'Body Count', July - August, 1989.

Sinemada bir karşı söylem olarak eşcinsellik

Asuman Suner

80'li yılların, Türk sinemasında kadın imgesinin sorgulanması açısından bir dönüm noktası olduğunu söylemek yanlış olmaz herhalde. Ortaya çıkan sonuçların başarısı tartışmalı da olsa, 80'lerde, kadınları erdemli-cinselliği olmayan-aile kadını/erdemsiz-salt cinselliğiyle tanımlanan-sokak kadını ikilemi üzerine kurulu klasik Yeşilçam kalıplarının dışına çıkaran filmler yapıldı. Bu çerçevede, bir ölçüye kadar, kadınlık-erkeklik rollerinin, cinsiyet ilişkilerinin Türk sinemasında ameliyat masasına yatırıldığı söylenebilir. Ancak sorgulama hep kadın-erkek ilişkisinin sınırları içinde kaldı, bu sınırlar verili kabul edildi. Bir başka deyişle, heteroseksüelliğin kendisi henüz sorunsallaştırılmadı.

Oysa Avrupa ve Amerikan sinemalarında eşcinsellik giderek klasik kadın-erkek ilişkisi kadar ağırlık kazanan bir tema. Bağımsız, marjinal yönetmenlerin filmlerinin ötesinde, 60'ların sonunda ABD'de film üretimini denetleyen yasaların yumuşamasıyla birlikte, eşcinsellik ticari sinema içinde de açıkça tartışılmaya başlandı. *Andrea Weiss'in söylediği gibi, "70'lerden itibaren sinemada o ana kadar zaten varolup da ismi konulamayan bir ilişki biçimi, artık açık açık telaffuz edilebilir oldu. Ancak kendi sesiyle konuşmasına henüz izin verilmiş değil."* (s.4)

"Mor Yıllar'dan 'Julia'yla Lezbiyenlik

80'li yıllarda, özellikle kadın yönetmenlerin lezbiyenlik üzerine yaptığı filmler öne çıkıyor. Kanadalı yönetmen Lea Pod'un *'Ann Trister'* (1986), Hollandalı yönetmen Marleen Garris'in *'Question of Silence'* (1982), Amerikalı yönetmen Donna Deitch'in *'Desert Hearts'* (1986), yine Amerikalı yönetmen Lizzie Borden'in *'Born in Flames'* (1982) bunlardan birkaçı. Ancak Avrupa sinemasında, kadınlar arası cinselliğe ilgi son on yılın olayı değil. Sözelimi Alman yönetmen Leontine Sagan, bir yatılı okulda kız öğrenciler arasında yaşanan duygusal ve cinsel ilişkileri konu alan, aynı zamanda anti-

faşist bir direniş filmi de sayılan *"Madchen in Uniform"*u 1931'de çekmiş.

Adı geçen feminist yönetmenlerin ötesinde, ticari sinema genellikle lezbiyenliği filmin merkezine oturtmak yerine, bir çeşni, uzaktan uzağa bir anıştırma olarak kullanıyor. Böylece anlatı hiçbir zaman Lezbiyen bakış açısıyla çakışmıyor. Tam tersine, lezbiyenlik sürekli olarak anlatıyla çelişecek biçimde kuruluyor. Steven Spielberg'in *'Mor Yıllar'* (The Color Purple) bu bağlamda en çok eleştiri alan yapımlardan biri. Alice Walker'ın aynı adlı romanından uyarlanan film aslında çok hassas bir konuya eğiliyor; siyah ve kadın olmak. Walker romanda kahramanı Celie'nin önce kız kardeşi, daha sonra da kocasının sevgilisiyle geliştirdiği sevgi ilişkisinin oldukça duyarlı bir dille anlatıyor. Sinemada yüzlerce kez bir erkeğin karısı ve metresi arasında yaşanan, karşılıklı nefret, rekabet ve mücadeleye dayalı ilişki modelini seyrettikten sonra, *'Mor Yıllar'*da, aynı konumdaki iki kadını duygusal ve bedensel etkileşim, dayanışma içinde görmek, ilk bakışta gerçekten çok şaşırtıcı. Ancak romandaki tüm inceliğe, çok katmanlılığa, mizah duygusuna karşın, Spielberg'in yaklaşımı klasik Hollywood kalıplarıyla sınırlı ve kaba hatlı.

Sonuçta *'Mor Yıllar'*, romandaki lezbiyenliği olabildiğince örtbas eden, basite indirgeyen, gelişim sürecinden koparan bir film olarak çıkıyor karşımıza.

Aynı şekilde Fred Zinneman'ın *'Julia'*sı da yarattığı lezbiyenli çağrışımları nedeniyle çokça tartışılan filmlerden biri. Filmde iki kadın arasındaki ilişkinin cinsel boyutu muğlak bırakılıyor. İzleyiciye Julia (Vanessa Redgrave) ve/veya Lillian'in (Jane Fonda) lezbiyen olup olmadıklarına ilişkin hiçbir somut ipucu verilmiyor.

Ancak sürekli bu yönde ucu açık çağrışımlar yaratılıyor. Sözelimi Lillian, lokantada her ikisinin de lezbiyen olduğunu haykıran sarhoş arkadaşını öfkeyle iterken, bu tepkiyi lezbiyenliği reddettiği için mi, yoksa lezbiyenliğin bu şekilde aşağılanması yüzünden mi verdiği anlaşılıyor. Yine, Lillian ve Julia arasındaki bedensel yakınlaşmalar hep çocukluğa ilişkin geri dönüş sahneleri içinde yer alıyor ve bunun özel bir yakınlaşma mı, yoksa çocukluğa ilişkin genel bir deneyim mi olduğu noktası muğlak bırakılıyor. Sonuçta Judith Mayne'in söylediği gibi, *"Film içinde lezbiyen bir söyleme yer verilmemesi bir yana, bu türden potansiyel bir ilişki olasılığına bile erkek egemen söylemin kalıpları ve yargılayıcı bakış açısıyla yaklaşıyor"*. (s. 9, *"Erkek Gibi" olmayan Erkekler*

Kadınlar arasındaki dostluk, dayanışma ve giderek cinsellik, Türk sinemasının hemen hiç rağbet etmediği konular arasında. Atıf Yılmaz'ın 1985'de çektiği *'Dul Bir Kadın'*, böyle bir ilişkiyi çok dolaylı da olsa ilk kez gündeme getiriyordu. Belki sinemamızda kadın yönetmenlerin artması bu konuda yeni bir duyarlılığın da oluşmasını sağlar. Öte yandan Türk filmlerinde erkekler arası duygusal ve fiziksel ilişkilere olmasa bile, eşcinsel erkek tiplerine bol miktarda rastlamak mümkün. Eşcinsel erkek, daima film içinde marjinal bir konumda ve komik öge olarak kullanılıyor. Son derece, abartılı bir 'efeminellik' öne çıkarılan bu şablon tipin tek işlevi seyirciyi güldürmek ve kimi zaman bunun da bir adım ötesine geçerek tiksindirmek. Yine bu tipin belirli bir toplumsal tabaka (burjuvazi) ve belirli meslek gruplarıyla (berber, modacı, makyajcı vb.) özdeşleştirildiği saptamasını yapmak da yanlış olmasa gerek. Bu anlamda, eşcinsellik filmde toplumsal bir eleş-



Benim Güzel Çamaşırhanem

tirinin ifadesi olarak, çöküş, yozluk, çözülme, değersizlik vb. nosyonlarıyla birlikte kullanılıyor genellikle.

Türk sinemasıyla karşılaştırıldığında, Avrupa ve Amerikan sinemalarında eşcinselliğin çok daha boyutlu ve derinlemesine çözümlenmelere tabi tutulduğuna hiç kuşku yok. Ancak, eşcinselliğe yaklaşımları bağlamında bize oldukça radikal gelen örnekler bile, ciddi biçimde eleştiriliyor. Sözgelimi Andrea Weiss, aralarında Stephen Frears'ın *'Benim Güzel Çamaşırhanem'* in de bulunduğu bir grup filme, 'eşcinsel oluverme sendromu' kavramını kullanarak karşı çıkıyor. Weiss'e göre, bu filmlerdeki kahramanların eşcinsellikleri cinsellikle sınırlıdır, cinsel seçimlerini yaşamın diğer alanlarına taşımazlar. Filmin egemen söylemi erkek merkezli ve heteroseksüeldir ve eşcinselliği yalnızca cinsellikle sınırlayarak, onu marjinalliğe mahkum eder. 'Bu eşcinselliği egemen ideoloji içinde eritmenin bir yolu' diyor Weiss. 'Yatak odasının ötesinde bir eşcinsel kültür, kimlik ve tarih tehdit olmadığı sürece, insanların yatakta ne yaptığını görmezlikten gelebilir egemen ideoloji'. Bu dolaylı da olsa kimi 'zenci filmleri'ni anımsatıyor insana. Popüler bir aile dizisi olarak *'Cosby Ailesi'* bunun en çarpıcı örneklerinden biri. Tıpkı eşcinselliğin yatak odasıyla sınırlandırılması gibi, *'Cosby Ailesi'*nde de zenci olma durumu insanların deri renkleriyle sınırlı kalıyor, ayrı bir yaşama biçimine, bir kültüre, bir kimliğe dönüşmüyor. Ve sonuçta oyun yine kurallarına göre (beyaz, heteroseksüel, erkek egemen kültürün kuralları) oynanmış oluyor. Kısaca deri renginiz ya da cinsel seçiminiz bir politikaya dönüşmediği sü-

Madchen in Uniform



Farklılık gösteren az sayıda örneğe karşın ticari sinemada eşcinsellik hâlâ bir karşı söylem olmanın ötesine geçebilmiş değil.

Türk sineması ise henüz eşcinselliğe bir karşı söylem olma fırsatını bile vermedi.

rece sorun yok, egemen ideoloji için tehdit oluşturuyorsunuz!

Vito Russo, eşcinselliği konu alan filmlerin eşcinsellere değil, 'çoğunluğa' yönelik olduğunu ve 'çoğunluğun' eşcinselliğe ilişkin değer yargılarını yeniden ürettiğini söylüyor. Egemen söylem içinde eşcinsel, 'biz'den farklı bir kategori olarak 'öteki'dir ve ister istemez eşcinsel söylem, egemen söylemle özdeşleşmiş olan anlatıyla çelişir.

Sonuç ya komik öge biçiminde sunularak ya da tam tersine trajik bir unsur olarak eşcinselliğin marjinalleştirilmesi, böylece 'biz' (çoğunluk) ve 'öteki' (eşcinsel) arasındaki mesafenin korunmasıdır. Erkekler arasındaki bedensel ilişkiyi anlatan ilk film Thomas Alva Edison'un 1895'de çektiği *'The Gay Brothers'*di. Filmin tüm esprisi bir sahnede erkek erkeğe yapılan valsten ibarettir. Spekturumun diğer ucunda yer alan, eşcinsel-

liğin getirdiği kaçınılmaz trajediyi konu alan filmlerin öncülüğünü ise, Richard Oswald'ın 1919 yapımı *'Different From Others'*ı yaptı. Aynı zamanda eşcinselliğin politik bir bağlam içinde yansıtıldığı ilk film olan *'Different From Others'*in eşcinsel kahramanı filmin sonunda intihar eder. Bu tarihten itibaren, Vito Russo'nun belirttiği gibi, 'cinsel sapkınlık trajedisi' bir intiharlar ve cinayetler zinciri olarak sürüp gider sinemada. (s.32) Sözgelimi 1961-76 yılları arasında çekilen ve eşcinselliği konu alan 32 filmde, eşcinsel kahramanların 13'ü intihar ederken, 18'i de öldürülür. 80 sonrası yıllarda, özellikle AIDS'in bir toplumsal kabus haline dönüşmesi ve eşcinsellikle özdeşleştirilmesiyle birlikte, muhafazakar ahlakın çok daha katı yaklaşımları kaçınılmaz olmuştur. Bu çerçevede, ticari sinemanın eşcinselliğin egemen ideoloji tarafından yargılanıp cezalandırıldığı bir toplumsal seramoniyeye dönüşmesine şaşmamak gerekir.

Ancak tüm bunlardan, kalıpların dışında hiç film yapılmadığı sonucunu çıkarmak gerekmez elbette. Andrea Weiss'e göre, Arthur Bresson'un *'Buddies'*i son yılların en çarpıcı örneklerinden birisi. Filmde eşcinsellik üstü örtülü, salt bazı anırtırmalar yoluyla değil, açıkça sergileniyor. Eşcinselliğe bir sorun, fiziksel ve psikolojik bir bozukluk, hastalık şeklinde değil, özgürce yapılmış bir cinsel seçim olarak yaklaşıyor. Böylece kahramanın eşcinselliği sorunsallaştırılmayıp, verili kabul ediliyor. Ve nihayet eşcinsellik, yatak odasının sınırlarının ötesinde, alternatif bir kültür, kimlik ve politika arayışı olarak kuruluyor film içinde ve eşcinsel söylem anlatıyla örtüşüyor bu noktada.

Sonuç olarak, farklılık gösteren az sayıda örneğe karşın, ticari sinemada eşcinsellik hala bir karşı söylem olmanın ötesine geçebilmiş değil. Türk sineması ise henüz eşcinselliğe bir karşı söylem olma fırsatını bile vermedi. Bunun nedenlerinden biri, sürekli ağırlığını duyuran sansür engeli hiç kuşkusuz. Ancak her şeye rağmen belki 90'lı yıllarda bu konuda daha boyutlu yaklaşımlar görebileceğiz sinemamızda.

KAYNAKÇA

- 1) Mayne, Judith, 'Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics NEW GERMAN CRITIQUE, no: 13, s.83-101.
- 2) Russo, Vito, 'When the Gaze is Gay: A State of Being', CINEASTE, vol. XV, s.31-50.
- 3) Weiss, Andrea, 'From the Margins: New Images of Gays in the Cinema', CINEASTE, vol.XV, no: 1, s.4-8.

Sinema dünyasından küçük, ilginç notlar...

İlk gizli kamera kullanımı, 1924 yılında Dziga Vertov tarafından Sovyetler'de, Erich von Stroheim tarafından ABD'de gerçekleştirildi. Vertov günlük yaşamı görüntülerken Stroheim Greed'in bir sahnesini bu yöntemle çekmişti. Gerçek mekanda yapılan gizli kameralı çekimde, bir kapıdan fırlayan oyuncu yoldan geçenleri çekistiren içerdeki cesedi haber veriyor ve yardım istiyordu. İnsanların telaşı sahnenin inandırıcılığını büyük ölçüde arttırmıştı.

İlk "flash-back" ABD'de Lubin adlı şirketin 1908 tarihli *A Yiddish Boy* adlı filminde yer almış ve bir sahnede kahramanın 25 yıl önceki çocukluğuna dönmüştü.

İlk kadın yapımcı ve yönetmen Alice Guy'dır ve Solax Co. adlı şirketini 1910'da kurmuştur. Guy sonraki üç yıl içinde 300 civarı kısa film yapmıştır.

İlk senaryo yazarı Roy McCardell adlı New York'lu bir gazeteci ve American Mutascope and Biograph Co. tarafından, 1900'de, haftada on senaryo için 15 dolar ücretle işe alınmıştı. (O günlerde filmlerin süresi 1,5 dakikaydı). McCardell, birinci haftanın işini yalnızca bir öğleden sonrada tamamlayıvermişti.

İlk uzun metrajlı porno çizgi film 1969 tarihli bir Japon yapımıdır: Osamu Tezuka'nın *Bınbır Gece'si*.

İlk Ödüllü film Giovanni Vitrotitti'nin *Il Cane riconescente*'sidir (1907). Film aynı yıl İtalya'da düzenlenen bir uluslararası yarışmada Lumière kardeşler tarafından konulan altın plaketi kazanmıştı.

Sansür edilen ilk filmlerden biri, Lumière kameramanlarından F. Doublie'nin 1896'da Moskova'da çektiği ve Prens Napolyon'u sevgilisiyle dans ederken görüntüleyen kısa filmi. Filme Rus polisi el koyp yok etmişti. Öte yandan aynı yıl içinde, *Delorita's Passion Dance* adlı Amerikan filmi de Atlantic City'de Belediye Başkanının emriyle yasaklanmıştı.

70 mm.'lik film ilk kullanımını İngiliz öncü sinemacısı Birt Acres 1896'da gerçekleştirmişti. Ancak Acres, pahalılığı nedeniyle geniş film kullanmaktan hemen vazgeçti. 70 mm.'lik projeksiyon makinası ise Herman Caster adlı bir Amerikalı tarafından üretilmiş ve 1897'de İngiltere'ye gönderildi.

"Belgesel" terimi ilk kez, L. d'Herbeumont tarafından, *Cinéopse* adlı Fransız dergisinin Ocak 1924 sayısında, parasal olarak dışardan desteklenen ve endüstriyelri tanıtan filmleri adlandırmak üzere kullanıldı. 1926 yılında ise, John Grierson, Flaherty'nin *Moana*'sına (ABD, 1926) ilişkin New York Sun'daki değerlendiri-

mesinde bu terime İngilizce olarak yer verdi.

Holografik film ilk başarılı gösterimi 1977'de Moskova'da düzenlenen 12. Uluslararası Sinemacılar Teknik Birliği Kongresinde gerçekleşti. Sistem, Sinema ve Fotoğraf Araştırma Enstitüsü'nden Prof. Victor Komar tarafından geliştirilmişti ve özel gözlük takmaksızın üçüncü boyut izlenimi yaratıyordu. Komar Lazer ışınlarından yararlanmış, izleyicinin bakış pozisyonunu değiştirmesiyle nesnenin farklı açılardan görülmesini sağlamıştı. Holografiyle yapılmış ilk film 30 saniyelik ve güzel bir kızın cam bir kutuya elindeki mücevherleri koyuşunu gösteriyordu. Ancak izleme aynı anda en çok 4 kişi için mümkün oluyordu.

En büyük kapalı sinema salonu 1928'de inşa edilen, Detroit'deki 5041 koltuklu Fox Tiyatrosudur. Bugün genellikle eğlence gösterilerine ayrılan salonda hâlâ film izlemek mümkün. Taç Mahal'dan esinlenilerek yapılmış olan iç süslemeleri bir miktar eskimişse de 1984'de 1 milyon dolara satılan salon için 8 milyonluk restorasyon harcaması yapılmış.

En uzun sürede tamamlanan film, Alvaro Henriques Goncalves adlı Brezilyalı avukatın 18 yılda tek başına gerçekleştirdiği uzun metrajlı bir animasyondur: *Presente de Natal*.

En kısa sürede çekilen film ise Paul Vecchiali'nin 80 dakikalık Fransız yapımı *Trou de Mémotre*'i. Film bir belgeselden arta kalan parçalarla çekilmiş ve bir günde tamamlanmış.

En geniş film arşivi Washington DC.'deki Kongre Kütüphanesi'nde bulunuyor. Bu arşiv 90 yıllık döneme ilişkin 90 000'den fazla film içeriyor. Arşivin en eski filmi aynı zamanda mevcut en eski Amerikan filmi: 1892 ya da 1893'de Edison Laboratuvarında W.K.L. Dickson tarafından çekilmiş olan *Indian Club Swinger*.

En yaşlı erkek başrol oyuncusu Fransız Charles Vanel'di (1892-1989) ve 1987'de 95 yaşında *Les Saisons du Plaisir*'de oynamıştı.

En yaşlı kadın başrol oyuncusu ise Lillian Gish'dir ve 93 yaşında *The Whales of August*'da (ABD, 1986) 78 yaşındaki Bette Davis'le birlikte oynamıştı.

Sinemanın en zengin adamı Tamesaburo Furakawa adlı bir Japondur. Nippon Herald Films'in başkanı olan Furakawa'nın serveti 1986'da 1 milyar 298 milyon dolar olarak açıklanmış ve bu onu Japonya'nın en zengin ikinci adamı yapmıştı. Lucas, Spielberg ve Stallone gibi zenginlerin serveti henüz yüz milyonlarda dolaşiyor...

En yakın "yakın çekim", *A Farewell to Arms*'dadır (ABD- 1932). Çekimlerden biri, kameranın Halen Hayes'in gözlelerinden yalnızca 5 cm. öteye yerleştirilmesiyle elde edilmiştir.

En çok kostüm Amerikan yapımı *Quo Vadis*'de (1951) kullanılmış: Tam 32000 adet. *Waterloo* (İt./SSCB, 1970) için 29000, *Cleopatra* (ABD, 1963) içinse 26000 kostüm dikilmiş.

Çeşit ve sayı açısından en çok hayvana yer verilen film *Around the World in Eight Days* (ABD, 1956). Bu filmde 3800 koyun, 2448 buffalo, 950 eşek, 800 at, 512 maymun, 17 boğa, 15 fil, 6 kocarca ve 4 devekuşu olmak üzere toplam 8552 hayvan kullanılmış.

Kurguda en çok kısılan film Howard Hughes'ün 1930 yapımı *Hell's Angels*'i. Dört yıl süren çalışma sonucunda 2.254.750 feet'den 9.045 feet'e indirilmiş. Yani 560 saatlik (23 gün) malzemenin 2 saat 15 dakikalık bir film ortaya çıkması. Çekilen/gösterilen oranı 249'a 1... Bu oranla ilgili birkaç çarpıcı örnek daha var: *Metropolis* (Alm., 1926) 149'a 1, *City Lights* (ABD, 1931) 125'e 1, *Uncle Tom's Cabin* (ABD, 1927) 69'a 1, *The Kid* (ABD, 1920) 67'ye 1, *Ben Hur* (ABD, 1959) 47'e 1. (Bu oran normal olarak üçe birle, yediye bir arasındadır.

Herşeyiyle kadınlar tarafından gerçekleştirilen ilk film 1928 tarihli bir İngiliz yapımı olan *Sally Lallies Forth*'dur. Amatör Sinema Derneği üyelerinin rol aldığı filmin yönetmenliğini ("directress") Frances Lascott, kameramanlığını ise Bayan A.E. Low yapmış.

Baştan sona Latince olan tek film Derek Jarman'ın *Sebastiane*'i (1976). Film aynı zamanda İngilizce alt yazıyla izlenen tek İngiliz filmi ünvanına da sahip.

Sinemanın pek çok ünlü isminin "ismi" (asıl ismi) değildir. İşte birkaç örnek:

Herbert Lom: Herbert Charles Angelo Kachacewicz ze Schluderpacheru
Dirk Bogarde: Derek Julius Gaspard Ulrich Niven van den Bogaerde
Laurence Harvey: Larushka Mischaskikne

Robert Taylor: Spangler Arlington Brugh

Dean Martin: Dino Crocetti
Tony Curtis: Bernard Schwaz
Toto: (İnanmayacaksınız ama) Tony Curtis

Doris Day: Doris Kappelhoff
Sandra Dee: Alexandra Zuck
Cyd Charisse: Tula Finklea

İsim değiştirme karşılığın en ilginç olaylardan biri de Stewart Granger'ın asıl adının James Stewart olması. Allaha tan bu değişikliği James Stewart perdeye geçmezden önce yapmış...□

Alim Şerif Onaran'dan LÜTFİ Ö. AKAD

Kurtuluş Kayat

Alim Şerif Onaran'ın Lütfi Ö.Akad'la yaptığı uzun konuşma üzerinden onbeş yıl geçtikten sonra yayımlandı. Böyle bir yapının yayınlanması olağanüstü önemli. Akad'ın onbeş yıl önceki düşüncelerinin tümüyle okunması sineması ve genel olarak Türk sineması hakkında düşünülmesi açısından ilginç bir dayanak olabilir. Oldukça kısa ve fazla önemli olmayan iki yıl önceki sözleri dışında zaten bu konuşmanın Alim Şerif Onaran'a göre en önemli kısımları Lütfi Ömer Akad'ın Sineması başlıklı çalışmasında kullanılmıştı. Sözü edilen yapıtı okuyanlar için yeni yapıt fazla değişik düşünceler getirmiyor. Kitabın içeriği açısından belki de Akad'ın söyledikleri kadar Onaran'ın sordukları da önem taşıyor. Bu kısa yazıda yapıt konusunda bazı düşünceler belirtmek yanında özellikle sinema akademisyenlerinin Türk sinemasına yaklaşımlarındaki genel eğilimlerini sergileyebilecek kimi nitelermelerle bulunmak da olası.

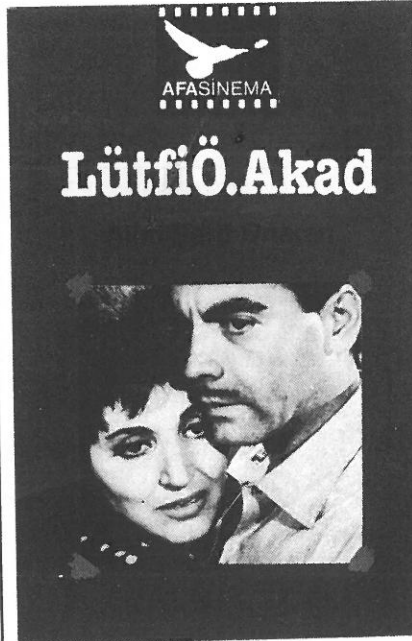
Bir kez Onaran nerdeyse sadece Akad'ın filmlerini anlamaya çalışıyor. Anlama denemesi Akad'ın açıklamaları doğrultusunda oluşuyor ve sinemasını değişik dönemlere ayırmasının anahtarlarını bile yönetmenin konuşmalarından alıyor. 1962 yılına kadar çektiği filmleri olduğu gibi 1966 yılından sonra yönettiği filmleri birbirleriyle bağlantıları çerçevesinde yorumlamak yerine ayrı ayrı değerlendirmeyi tercih ediyor. Konuşmadaki eğilimi de Akad'ın sinemasını inceleyen kitabındaki yaklaşımına bütünüyle uygun. Ayrıca Türk sinemasının geçmişi ve geleceği konusunda Akad'ın düşüncelerini pek öğrenmek istemiyor. Zaman zaman Onaran'ın amacı dışında Akad'ın belirttikleri Türk sinemasının genel gelişimi açısından önemli saptamaların yapılmasına yol açıyor. Onaran üzerinde çalıştığı Muhsin Ertuğrul sineması ile Akad sinemasının bağlantı ve ayrılık noktaları konusunda hassas davranmıyor. Buna paralel bir biçimde Türk sinemasının kendi ifadesiyle dört önemli yönetmeninden üçü ile Akad arasındaki düşünsel ilişkileri ulusal sinema konusundaki sathi değini dışında araştırmayı denemiyor. Akad'a Carne

ve Litvak'ın filmlerini sormayı ihmal etmemesine karşın Kanun Namına vesilesiyle Nijat Özön'ün yorumunu deşelemeyi hiç düşünmeyip olduğu gibi kabullenmeyi yeğliyor.

Bu yeğleme bir başka noktayı gündeme getiriyor. Lütfi Akad'la konuşması ve Akad üzerine yazdığı kitap okunduğunda Onaran'ın temelde filmler gösterime girdiği sırada yayınlanan eleştiri yazılarına bir anlamda teslim olduğu görülüyor. Haliyle bu yazılar çoğu zaman farklı bakış açıları getiriyor. Fakat sinema akademisyeni olarak Onaran o sıralardaki farklı, fakat mentaliteleri benzeşen değişik değerlendirmelerin ön kabullenimlerini pek aşmıyor. Bu Akad üzerine kendi çalışmasında olduğu gibi Akad'la yaptığı konuşmayı da kapsayacak nitelikte bir genellemeyi mümkün kılıyor. Filmin gösterime girmesinin üzerinden uzun zaman geçmesi eleştirmenlerin yargılarına teslim olma gerçekliğini pek deşistirmiyor. Onaran'a fazla haksızlık etmek için bu durumun genelde sinema akademisyenlerinin ortak özelliğini oluşturduğunu belirtmek gerekmektedir. Bir yönetmenin filmlerini çözümlenmeye çalışmak herhalde biraz

da bu çerçeveyi aşmayı zorunlu kılıyor. Çerçevenin aşılması bir ölçüde de sinema konusunda teorik bilgilenmenin kullanılmasını gündeme getiriyor.

Bunun ötesinde bir gereklilik daha ortaya çıkıyor. O da salt sinemaya ilişkin bilgilenmeyle konuya yaklaşmanın yetersizliği. Sözü edilen gereklilik doğrultusunda tüketici olmayan bir şekilde dört noktayı saptamak bazı gerçeklikleri somutlaştırabilir. Birincisi Onaran'ın Lütfi Ömer Akad'ın Sineması (1977) başlıklı profesörlük takdim tezinden de anlaşılabilir şekildedir Kızılırmak - Karakoyun'a ilişkin olarak Türkiye'nin kültürel çeşitliliği sorununu kavrayamadığı belirginleşiyor. (Lütfi Ömer Akad'ın Sineması, ss. 108-113 ve Lütfi Ö. Akad, ss. 129-130.) Bir başka deyişle, Akad konuşmasında sorunun çerçevesini aşarak sinemasının daha doğru anlaşılmasının ipuçlarını sunuyor. İkinci nokta ise televizyona çektiği Ömer Seyfettin uyarlamalarına ilişkin değerlendirmeleri ürünlerinin anlamlı bir yorumunun yolunu açmasıdır: "Burada açıkça Daire-i Adl anlatılıyor. Onu açıklayarak 'Devlet kılıç ve bilgi eri ile yürür. Er mal ile tutulur. Malı, ulus üretir. Ulus adaletle vardır ancak' dedim. İşte bu demektir ki, devlet adil oldukça vardır." (s.171) Akad'ın bu söyledikleri Onaran tarafından tam anlamıyla bir tarafa, özü itibarıyla bile anlaşılmamış ve oldukça yanlış değerlendirilmiştir. Bunun somut belirtisini Onaran'ın sorusunda ve Akad sinemasını değerlendiren çalışmasında görmek mümkün: "Totaliter rejimlerde olduğu gibi, bireyin devlet mekanizması içinde bir parça olduğu, devlet'in yücelmesi için bireyin kendini ortadan silmesi gerektiği anlamında alınamaz burada devlet/birey ilişkisi. (Lütfi Ömer Akad'ın Sineması, s. 191.) Onaran'ın konuyu tümüyle kavrayamaması Akad'ın dikkat çekmeye çalışıp vurguladığı iki noktanın alınmamasına karşın atlanmasına yol açıyor. Bu anlamda üçüncü olarak da Akad'ın bir genel yaklaşımı önemsenmelidir. Bu genel yaklaşımı sinemanın diğer sanat dallarından farklılığını gösterecek, somutlaştıracak mahiyettedir: "...Ulusallaşmak yalnız sinema sahasında değil... bütün sanatlarda: Resmi-



mizde ... ondan sonra edebiyatımızda, tiyatromuzda... ki tiyatromuz gerçekten... eğer tiyatromuz bugün bocalıyorsa, bu kaynaklara el atmadığı için bocalıyordur... Ben öyle sanıyorum ki, bu işte ilk uyananlar bazı sinemacılar olduk... Ve ilk tatbik edenler sinemacılar oldu." (s.189) Bu sözlerle Akad'ın ifadedelendirdiklerini Akad üzerine kitabında işlediği kadarıyla Onaran'ın temelde doğru algıladığı konusunda ciddi olarak kuşku duymak gerekmektedir. Akad'ın sinema alanındaki gelişmelerin farklılığına dikkat çekerek tiyatro hakkında söyledikleri genelde doğru gibi gözükmektedir. Doğru olup olmasının dışında Akad'ın belli bir şekilde değerlendirmesi de önem taşımaktadır. Onaran benzeri nitelermeleri yapan diğer yönetmenler konusunda duyarsız gibidir. Başka düşüncelerin olduğu gibi bunun da bazı yönetmenlerin ortak kanaati olabileceğini araştırma zahmetine katlanmamaktadır. Dördüncü olarak da Akad'ın sinemada edebiyat uyarlamaları hususunda belirttikleri (ss. 209-218) yerli sinemayı değerlendirirken sinema araştırmacılarının ve eleştirmenlerin genellikle düştükleri yanlışlığı temelde sorgulayıcı mahiyettedir. Dolayısıyla da öğretici niteliktedir. Akad'ın konuşmasının sinemayı aşan yanları konusunda verilebilecek çok sayıda başka örnek sinema dışı bilgilenmenin sinemayı anlamak bakımından ne kadar gerekli olduğunu göstermektedir. Bu nedenle bir anlamda da yapıt Onaran'ın sorduklarından daha çok Akad'ın anlattıklarıyla önem kazanmaktadır.

Yapıtın bir başka belirgin noktası ise Onaran'ın bazı sorunları anlamlı bir şekilde açmak denemesinde bulunmasıdır. Örneğin, Halit Refiğ'in kimi açıklayıcı eleştirel yaklaşımları Onaran'ın dikkat çekmesiyle değil, Akad'ın anlatımıyla gündeme gelmektedir. Akad'ın muhtemelen katılmayacağı Refiğ'in kimi eleştirilerini de Onaran yazılanları pek okumadığı için tartışmamaktadır. Aynı çerçevede bir başka örnek de, Ömer Seyfettin uyarlamaları konusunda yaygın eleştirilerin en sivrisini akıldta tutarak, diğerlerini nazarı dikkate almadan sorunu değerlendirmeye çalışmasıdır.

Yapıtın bir diğer zaafı da filmler arasında bir denge gözetilmemesi, tek bir örnek vermek gerekirse, *Gelin, Düğün, Diyet* üçlemesini çözümlenemesinde bulunulmamasıdır. Benzeri nitelikte başka örnekler vermek de mümkündür. Ayrıca Akad'ın kimi yapıtlarını önemsiz görerek üzerinde fazla durmaması da çalışmanın Türk sineması hakkında yazılan materyalle ortak özellikleri paylaştığını göstermektedir.

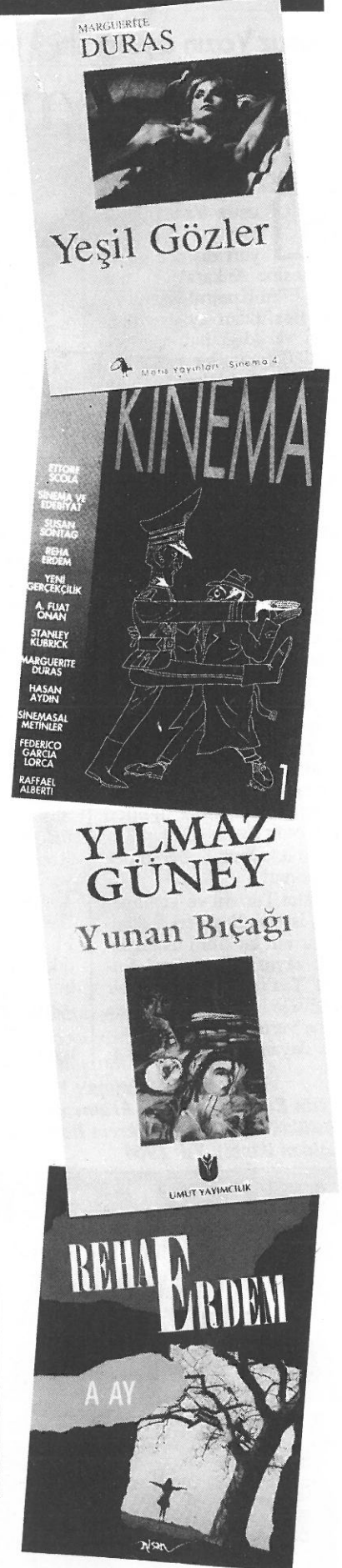
Yapıtın bir önemli özelliğini de Onaran'ın Lütfi Ömer Akad'ın Sine-

ması çalışması hakkındaki iki eleştirden çıkarmak olasıdır. Halit Refiğ'in ve Atilla Dorsay'ın bu çalışma üzerine yazdıkları bazı notaları itibarıyla gerçekçi görünmektedir. Özellikle Dorsay'ın biraz da hoşgörülü bir şekilde yaklaştığı yapıta bakışı önemlidir: "Çalışmanın eksiklikleri ise öncelikle Onaran'ın yaklaşma yöntemini iyi saptamamış olmasından kaynaklanmaktadır." ("Lütfi Ömer Akad'ın Sineması", *Cumhuriyet*, 19.1.1978). Aynı değerlendirme yayınlanan bu yapıt için de geçerli gibi görünmektedir. Bunun yanında kişisel üslup sahibi yönetmenler konusunda Refiğ'in belirttikleri Onaran'ın yargılarını geliştirecek mahiyettedir. ("Akad Üstüne Kitap", *Milliyet*, 10.2.1978).

Akad gibi kendi eski filmlerine eleştirel bakabilen bir sinema ustasının konuşmalarının yayınlanması sinema konusunu aşan bir öneme sahiptir. Ancak sineması hakkında kimi geliştirici değerlendirmelere de olağanüstü açık bir yönetmenin sinemasını şimdide değil yazılagelen çerçevede sınırlayarak, yazılanlara bağımlı olarak değerlendirmek pek anlamlı değil gibi görünmektedir. Akad'ın kendi sineması hakkında bir yabancı uzmanın belirttiği "Derinlikten uzak olmayan bir yalınlık" nitelemesinden ve "Akad yazamadığı romanların filmini yapıyor" yargısından kaynaklanarak yorum denemesinde bulunması sinemasına bir ölçüde yaratıcı yeni bakış açılarından yaklaşmayı gerektirmektedir. Akad'ın Türk sinemasını daha başka bir çerçevede yorumlayacak yeni bir eleştirmen kuşağının oluşmasını istemesi de aynı gerçekliği sorgulamaktadır. Bu anlamda olmak üzere Akad hakkındaki yapıtın ve Akad'la konuşurken yöneltilen soruların sinemasının fark edilmemiş yönlerini ortaya koymak kaygısı taşımadığı söylenebilir.

Türk sineması konusunda akademisyen öğrencilerinden duyarlı ve daha üretken Alim Şerif Onaran'ın bu önemli yapıtı, önemli sınırlılıklarına karşın Türk sineması araştırmacılarının önünde ciddi bir materyal olarak durmakta ve Akad sineması da dahil olmak üzere yerli sinemanın sıradışı yönetmenlerinin sinemalarının daha derinlemesine incelenmesinin gereğine işaret etmektedir. Her halde artık ansiklopedik bilgi olması gereken Türk sinemasına ilişkin bazı hususların anlaşılması bakımından bile daha işin başında bulunmaktadır. Bu açıdan daha konuşturulamayan önemli filmleri konuşturmak güncel bir gereklilik olarak belirlemektedir. Akad'ın söylediklerini sinemalarına önemli işlevler atfeden yeni dönem yönetmenlerinin ve sinemamızın geçmişini hakkındaki değerlendirmeleri bayağı afaki sinema yazarlarının okumalarında büyük yarar var gibi görünmektedir. □

Yeni Sinema Yayınları



Susuz Yazın aydınlatıldığı tatsız gerçekler üzerine

AÇIKLAYINIZ ÖĞRENMEK İSTİYORUZ

Semih Tuğrul

Susuz Yaz adlı filmin yurt içinde ve yurt dışında gösterilmesine Ankara'daki merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından aylarca önce izin verildiği halde, eserin milletlerarası bir yarışmaya katılması bahis konusu olunca, filmi tekrar "incelemek" ihtiyacını duyan Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Tanıtma Dairesinin ilgilileri kimlerdir?

Açıklayınız, öğrenmek istiyoruz!

Bu bakanlığın Tanıtma Dairesi'nin pek sayın ilgilileri hangi gerekçeye dayanarak Susuz Yaz'ın Berlin Festivalinde Türkiye'yi resmen temsil edemeyeceğine karar vermişlerdir?

Açıklayınız, öğrenmek istiyoruz!

Tanıtma Dairesinin bu şartı ve uygunsuz kararının sorumluluğunu paylaşan Dışişleri Bakanlığı ilgilileri kimlerdir?

Açıklayınız, öğrenmek istiyoruz!

İster Turizm ve Tanıtmanın, isterse Dışişleri Bakanlıklarının bu filmi inceleyen pek sayın "uzmanları" Susuz Yaz'ın devle adına bir festivale katılamayacağına karar verirken hangi mevzuata dayanmışlar, hangi ka-

nunun hangi maddesinin kendilerine sağladığı yetkiden yararlanmışlardır?

Açıklayınız, öğrenmek istiyoruz!

Bu pek sayın "uzmanlar" hiç bir kanuna, hiç bir gerekçeye, hiç bir mevzuata dayanmadan, tamamen kişisel ve duygusal değer ölçülerine göre, bu kararı verdiler ise, filmin şimdi kazandığı milletlerarası çaptaki başarı ortada olduğuna göre, her iki bakanlığın bu uzmanları hakkında ne gibi bir işlem yapılmıştır, veya yapılacaktır?

Açıklayınız, öğrenmek istiyoruz!

Hiç bir film hiç bir milletlerarası festivale şahıslar adına katılamayacağına göre, bu bakımdan Susuz Yaz da her ne kadar prodüktörünün kişisel çabası sonucu yarışmaya kabul edildi ise de, orada "Türkiye takdim eder" diye sunulduğuna göre Berlin'deki diplomatlarımız, Bonn'daki çiftler çiftler Basın ve Tanıtma temsilcilerimiz acaba ne için zahmet edip Berlin'e kadar gitmişler, Film büyük armağanı kazandıktan sonra bile ne maksatla bu milli başarıyı benimsememişlerdir?

Açıklayınız, öğrenmek istiyoruz!

Susuz Yaz olayının aydınlatıldığı tatsız gerçekler bu kadarla kalmamaktadır. Bu olay, başta Turizm ve Tanıtma ve Dışişleri olmak üzere, Devletin ilgililerinin Sinema ve Filmcilik konularında devirdikleri çamları, yapagelmeye devam ettikleri türlü gaf'ları aydınlatmıştır.

Aşağıda bu "gaf"lardan, bu beceriksizlik örneklerinden yalnız bir kaç tanesini daha parmak basacağız.

Türkiye Sinema İşleri Müdürü sıfatı ile Turizm ve Tanıtma Bakanlığını, dolayısı ile Devleti temsilen, bundan bir süre önce İtalya'ya gönderilen, Roma'da İtalya Filmciliğinin teşkilâtı A.N.I.C.A ile bir Türk-İtalyan filmcilik anlaşmasının ön protokolünü prafe eden "yetkili müdür" kimdir? Türkiye Sinema İşleri Müdürlüğüne ne zaman ve kimin tarafından atanmıştır? Bu sayın bay müdürün Türk Filmciliğinin meseleleri konusunda ne kadar bilgisi vardır? Böyle bir anlaşmayı parafe etmeye gitmeden önce Türk filmcileriyle fikir teatisinde bulunmak zahmetine katlanmış mıdır, yoksa buna bile lüzum görmeden mi Roma'nın yolunu tutmuştur.

Açıklayınız, bunları da öğrenmek istiyoruz!

Türkiye ile İtalya arasında parafe edildiğini resmi Roma kaynaklarından, İtalyan Film Endüstrisinin haber bültenlerinden tesadüf sonucu öğrendiğimiz fakat bizim yetkililerimizin hâlâ gizledikleri anlaşmanın mahiyeti nedir? Bu anlaşma Türkiye'ye ne sağlayacak, İtalya'ya ne sağlayacaktır?

Açıklayınız, öğrenmek istiyoruz!

Türkiye'de bugün bir Sinema İşleri Müdürü bulunduğu, böyle bir makama yaratıldığına göre, bu makama işgal eden zat acaba Türk filmcilik endüstrisinin binbir meselesini nasıl çözümlenmeyi tasarlamaktadır? Aynı zat halen Meclis Komisyonlarında dolaştığını öğrendiğimiz "Baykam Sinema Kanunu Tasarısı" üzerinde neler düşünmektedir, ya da bu tasarıyı görmüş ve incelemiş midir?

Çekoslovakya'da Kar-lavy - Vary şehrinde halen devam etmekte olan milletlerarası film festivaline resmen davet edildiğimiz ve bu davete ek olarak, adı da açıklanan bir Türk dökümanter filminin yarışmada gösterilmek üzere talep edilmesine rağmen bu teklifi toptan reddeden Dışişleri Bakanlığı ilgililerinin bu davranışlarını gerekçesi nedir? Amerika'nın, İngiltere'nin ve bütün batılı devletlerin yillardan beri katıldıkları böyle bir film yarışmasına davet karşısında Türkiye Dışişlerinin "istememezlik" diye dudak bükmesi 1964 yılının milletlerarası kültür alışverişleri ortamı içinde yakışık alır bir tutum sayılabilir mi?

Bütün bunları açıklayınız! Hepsini, her şeyi öğrenmek istiyoruz!

Bu konularda ilgililere sorulacak başka sorularımız var. Ama bir kere şurada sıraladıklarımızın cevabını alalım ondan sonra. □

Metin Erksan Suçlular Aramızda'nın setinde film ekibiyle Metin Erksan ortada ayakta, gözlüklü. O günlerde Ekrem Boray'la çıkan Semiramis Pekkan'da fotoğrafta yer alıyor (soldan ikinci). Yıl: 1964



Greta Garbo



Greta Garbo Kimdi?

"Herkesin beni tekbaşına bıraktığı burada çok yalnızım. Bazen kendi başıma yürüyüşlere çıkıyorum, gökyüzüne bakıyorum ve kendi kendime konuşuyorum".
Bu satırlar Greta Garbo'nun 1926 yılında Hollywood'dan ailesine yolladığı mektuptan alınmış.
1926 yılları Hollywood'un en çılgın yılları ve Greta Garbo o zamanlar 21 yaşındaydı.

20. yüzyılın yaşayan miti, Gizemli kadın, İskandinav Sfenksi,
Buz meşalesi ve daha pekçok niteleme. Gerçekte kimdi?

Kim olduğu kendinden başkasını ilgilendirmediği kanısındaydı.

Kendini perdedeki imgesinden ayrı tuttu. Filmlerini izlerken kendisi için
"o" zamirini kullanırdı. İkilemi, belkide, mesleği olan yıldızlığa ya da mitoslaşmaya ve onun
beraberinde getirdiklerine karşı çıktıkça mitosunu pekiştirmektir.

Oyuncululuğuna gelince...

Şimdi bize biraz tuhaf mı geliyor?

Yoksa beyazperdenin en büyük 'sevdalısı' mı?

Cecil Beaton onun için şunları söylemiş;

"Çekiciliğinin gizi, sanırım, ele avuca gelmeyen, insanın aklından çıkmayan duyarlılığındadır.
Derin ve giz dolu bir kaynaktan fışkıran ufacık, karışık duygular dolaşır yüzünde.

Bu yüzün olağandışı görsel becerisi insana titreşimlerin en güçlüsünü,
en algılanmazını bile saptayan varsayımsal bir titreşim-yazarı anımsatır".

They Live yada gözlere gözlük

Sis, Yabancı, Şey, Karanlık-lar Prensl, Christine, New York'tan Kaçış, ne yazık ki Küçük Çin'de Büyük Bela. Ve Carpenter'in en aykırı filmi They Live New York'tan Kaçış ile geliyorum demişti "They Live".

Bir duvar- bir duvar yazısı- bir tren- bir adam ve enfes bir Carpenter müziğiyle They Live'e giriyoruz.

Fırsatistan'ın gökdelenlerine doğru, taşradan, sırt çantalı bir adam geliyor. İri yarı bir adam. Bir Amerikan filmi insanı, varoşlarda yürüyor. Kör bir zenci rahibi, kamera önüne serpiştirilmiş ilgisiz adamlara "Tutu"luk yaparken görüyoruz. Bu adam, şimdilik esas oğlan. (Çünkü filme yeni girmiş durumdayız ve film "Amerikan" filmi gibi gözükiyor) Esas oğlan, iş arıyor. N(i)tekim atomize sendikali tiplerin görüntülerinin eşliğinde, işini; ardından Leb-i gökdelen Adalet (!) Evinde aşını buluyor.

Adalet Evinin insanları geceleri TV

de "Şöhret olmak istiyorum. Herkes beni tanısun istiyorum" diyen evrensel tipleri, bezgin yüzleriyle izliyor; gündüzleri kaplarıyla sıraya girip yemeklerini bekliyor; geceleri gene TV izliyorlar. TV yayınlarına, doğru dürüst konuşan insanlar, "parazit" oluyor.

Kör zenci rahip, birkaç kişi daha, arada gözüken "Big Birader Helikopter", garip şeylerin olduğu kilise, kilise- de gizli bölme, gizli bölmede kutular.

Filmin ikinci kahramanı, esas oğlanla aynı irilikte kıyılmış bir zenci (Alternatif "Amerikan" filmi insanı)

Esas oğlan, Fırsatistan'ın metropolüne fırsat yakalamaya gelmiş, oyunu kurallarına göre oynayacağını söylüyor. Zenci, evli olmak, çocuk sahibi olmak gibi, aydınlanmanın getireceği zorunluluklardan kayırmada, işlevsel rasyonalizasyonları olan biri.

Bir gece, kalkanlı, gaz bombalı (güvenlik) güçleri, helikopterler ve dozerler, gecekonduları hiç alışık olmadığı-

mız bir muameleye tabi tutuyorlar. Zenci rahipte "nasib"ine düşeni alıyor. İnsanlar kaçıyor, yerlerde sürükleniyor. Kararan sahne, gün ile birlikte ağarıyor. Talan manzaraları. Varoşların evrensel yazgısından dramatik görüntümler.

Esas oğlan güvenlik güçlerince incitilmiş kiliseye giriyor. Gizli bölme. Bir tekme. Kutulardan biri. Dışarıda, açılıyor. Gözlükler. Kara gözlükler. Kutuyu karıştırıyor, esas oğlan. Koşullandırılmış Amerikan filmi izleyicileri olarak, tabanca bekliyoruz. Çok bekliyoruz. Tabanca gözükmüyor. Hepsi gözlük. Daha önce izlediğimiz Amerikan filmlerindeki gizli bölme kutularından tabanca çıkardı. Bundan niye çıkmadı? Bu film "bi" acaip. Gözlük, böyle bir filmde neyi belirleyebilir ki?

"Esas oğlan", gözlüklerden birini takıyor, kenette yürümeye başlıyor ve siyah-beyaz gerçeklik gözükiyor. Bütün aynaların sırları dökülüyor. Esas oğlan, "adamımız"laşıyor, duvarda asılı bir tablo içinde yerçekimine direnen suya elini sokuyor.

O gözlük, gözümüze takılıyor. "Tüket", "İtaat et", "Uzlaş", "Yönetimi sorgulama", "Evlen ve çoğal", "Satın al", "Düşünme" "Tanrımız paradır". Fırsatistan'ın ve bütün tüketim toplumlarının içi gözükiyor. İnsan taslakları, mekanik hayvanlar fırlıyor perdeden üstümüze üstümüze. Adamımız, farkediliyor. Kaçma-kovalamaca, ölümler, bir TV üreticisi güzel kız, dramatik durumlar.

Jungle'da yaralı, yorgun, kara gözlüklü ve yapayalnız adamımız yürüyor.

"Zenci"yi arıyor. Buluyor. Sonra Amerikan usulü bilinçlendirme. Gözlüğü takmak istemiyor zenci. Eşim, çocuklarını diyor. Sanki biliyor. Bilinçlendirme on dakikalık kemik sesi konçertosu şeklinde sürüp, Amerikan usulü aydınlanma ile sonlanıyor. Artık iki kişidirler. Sonrası biraz Rambovari.

Film, bir ters-ütopya kurmuyor; var olanı belirliyor, insanın gözüne sokuyor. (Bunun en kestirme yolu; bir gözlük olabilir, gerçekten)

İletişim labirentlerinde, TV dizilerinde, reklam panolarında, defilelerde, cemean önlere, arkalarında, taksitli satışlarda taksit taksit tüketilen, "Tanrısı para" olan insanları, onların gösterişli salonlarda kazançlarını, karlarını kutsayan en big biraderlerini gözüme sokmaya çalışıyor.

Filmi, yabancı dünyalardan gelen canlıların dünyayı istila edip, insanları boyunduruk altına alması gibi şaşırtıcı bir yorumla sinemaseverlere salık veren eleştirmenlerimizi saygıyla ve daha çok kaygıyla selamlıyor; o gözlüklerden bulup takmalarını temenni ediyoruz.

Fatih Erim- İstanbul

Mahabharata

Türkiye'de Sanskrit dilini konuşan ve bu nedenle Hint Kültürüne en yakın bir avuç kişiden biriyim. Bu nedenle, İstanbul Film Festivalinde gösterilen Mahabharata filmi- ni seyrettikten sonra yeterince anlaşılabilirliği kaygısıyla bir yazı hazırladım ve değerlendireceğiniz inancıyla size gönderiyorum.

Geleneksel Hint tarihçileri, Mahabharata Destanını zaman kadar eski kabul ederler. Bu kanı, belki de, eserin irdelediği savaş, insan doğasının bu yıkıcı kitle hareketine gösterdiği yoğun direnç, bu bağlamda yaşanan derin duyu-gü-mantık çatışmaları gibi temaların ölümsüzlüğüyle ilgilidir. Bilimsel açıdansa eser, en yakın MÖ 400 tarihlidir.

Mahabharata'nın boyutlarını kavrayabilmek için, birkaç rakam vermek gerekebilir: Dünyanın en eski ve en yetkin dillerinden biri olan Sanskritçe kaleme alınmış 100.000. i aşkın beyit; kaba bir hesapla, İliada ve Odyssea destanlarının toplamından 7-8 kat büyük bir hacim yeryüzündeki yarım milyon aşkın Hindunun kutsal bildiği bir felsefe kitabı. Hindistan içinse ulusal bir sembol. Hindistan'ın önemli politikacılarından Rajagopalachari, şöyle demektedir: "Bütün Hindistan'ı dolaşmış, herşeyi görmüş olabilirsiniz. Ancak Mahabharata'yı okumadıysanız bu ülkeyi asla anlayamazsınız."¹

Peter Brook, Mahabharata'yla 1968

yılında, Vietnam Savaşıyla ilgili bir oyun sergilerken tanışmıştı: "O günlerde hepimiz endişeyle Vietnam'da olup bitenleri izliyorduk. Bir arkadaşım bana Mahabharata'dan bir öykü anlattı. Savaşın kızıştığı bir anda kumandanlardan biri, ordusuna dur durup kendine şöyle soruyor: "Sahi, neden savaşıyorum ki ben?" Tabii, son derece etkilendim..."²

Destan, birbirine bağlı yüzlerce öyküden oluşmuştur. Bunlar arasında en önemlisi Kurukshetra Savaşını anlatandır. Bhagavadgita (Kutsal şarkı) olarak bilinen önemli felsefi tartışma, bu bölümde yer alır. Destan düğüm noktasına ulaşır. Zaferi, uğruna savaşılan 'yüce değerler' mi kazanacaktır? Yoksa vahşet ve acımasızlık mı? Peter Brook da bu bölümü özellikle vurgulamaya dikkat etmiştir. Sade bir tanıklığı yeğleyen kamera tüm film boyunca şölen ve kargaşa arasında gidip gelir. Destanın akış grafiği budur: Yaşama sevincinin doruklarından, bezginliğin dehizlerine. Hint Mitolojisinin şaşılacak düşgücünden, gerçekliğin katı, soğuk yüzüne. Belki de yaşam, bu iniş çıkışlar arasında kendimize sorduğumuz sorulardan ibarettir.

Hasan Güçlü.

¹ C.Rajagopalachari, Mahabharata, Bharatiya Vidya Bhaven, Bombay 1985, s. 8.

² Nouvelles de L'Inde, No 248, Interview de Peter Brook par Nandini Mehta.

Skandal

"Skandal" sadece bir skandal olayının sergilenmesi mi, yoksa bir yaşam kesiti mi?

Sonunda "Skandal"ı izledik... Michael Thomas'ın eserinden, M. Caton Jones'in filmi... Ve çok ama çok uzaklarda bir tarihte değil, henüz 27 yıl önce insanların, nele ne kadar değer verdiklerini ve nelerle kınandıklarında ne yapmaları gerektiğini anımsadık. Belleklerimiz Mata-Hari olaylarını ister istemez şöyle bir deşti: Ünlü Pamela, Şampanya Terörist, Gaddafi el Dam, Denizci ateşe Yevgeniy İvanov, Profumo-Christine Keeler... ve 'Profumo Skandalı'; daha dün bile değil yaşamakta olduklarımız var: Komşumuz, 70'lik A. Papandreou-30'lu D. Liani... Daha eskilerde krallar, Kennedy'ler, sürüsüyle politikacılar-tabii bunların birçoğu henüz Düşürme haline dönüşmemiş-skandalımsı söylentiler aşamasında.

Filmin yorumunu yapmadan önce birkaç noktanın vurgulanmasında yarar var sanıyorum: John Hurt (Stephen Ward) film için ön yargıları yıkmak ister gibi, "Bu sadece bir film, belgesel değil. Geçmişte, yani o zaman neler yaşandı bilemem. Ben oyunumla bir figür sergilemek istedim sadece." diyerek yönetmenle aynı görüşü paylaştıklarını belirtiyor.

Joanne Whalley-Kilmer (Christine Keeler) 1963 yılında "düşürme" olayı gerçekleştiğinde 21 yaşında olağanüstü "özgür" bir kadın. Onu tamamlamada yenilerden bir usta da Bridget Fonda (M.R.Davis)

"Skandal" kelimesi sanıyorum artık günümüzde kavram olarak o dönemin onurlu insanların yaşamak istedikleri "maceralar"ı için çıkarılan fatura olarak anılacak sadece. Çünkü günümüzde "skandal" olmaması *Skandal*... Yani: nerde ne zaman skandal var, o zaman mesele yok; tersine skandal yoksa işte o zaman asıl *Skandal* var demektir.

İnsan yaşamında "doğallık" toplumda öylesine yoğrulur ve anlamlı hale getirilir ki, birden bakarsınız "casusluk"la suçlanırsınız o doğal ilişki içinde. Çünkü varolan değer yargıları ancak o şekliyle anlamlı kılmak istemektedir; başka türlü-hele hele tamamen yorumsuz, masumca ilişki olamaz! Kitle iletişim araçları, politik ortam, mahkemeler, mantık kuralları sadece böyle olmasını anlamak istemektedirler: Sanıktan istenen cevaplar öylesine belirli sorularla alınmaktadır ki, ne sanık ne de tanıklar hazırlanan senaryonun dışına taşmamaları daha başından belli olacak şekilde sağlanmıştır: Bir yol gösterilmiştir onlara, işte deniliyor, böyle cevaplar vermek zorundasınız demek istiyor, yoksa yoklursunuz demek isteniyor sessizce...

Dayanılmaz hafifliklerinin, çılgınlıklarının, erotik fantezilerinin başına bu kadar iş açacağını tabii ki hiç düşünmezdi Doktor Stephen Ward. O öyle yaşamak istiyor sadece: Hiçbir hesap, hiçbir art niyet, hiç bir yatırım olmadan, o kadar. Ama böylesine bir yaşam, moral değerler içinde öylesine farklı anlam/ara gelecek olaylara hazırlanıyor ki, kendi bile bunun farkına varamıyor, varınca da *Yok olmak* en onurlu seçimi oluyor... Yaşamak bazan o kadar onur kırıcıdır ki, alternatifini seçmek insanın tek seçeneği olur. Gerek Doktor Stephen Ward, gerekse Savunma Bakanı Profumo'nun seçimleri bu dünyada varoluşları hakkında son noktada belirleyici anlam taşıyabilir: *Yok olmak*: biri için ölüm, biri içinse yaşam olan politikadan tamamen kopuş... Kısacası her ikisi de bu dünyada varolmalarını anlamlı kılan yapılarını terketmekte buluyorlar çözümlerini.

Toplumda, kuşkusuz her kesimin "skandal"ları vardır, kendine özgü.

Toplumun oylanmasıyla getirilen kişilerin skandalları toplu olarak herhalde tüm toplumun temsilci Skandal'ları oluyor: bu kadar geniş kitlelerin ilgisini çektiğine göre: Toplum sözcükleri "Doğallık"ları "Skandallar olarak değiştirip ifade etme taraftarlıdır hep. İnsanlar yaşamak istedikleri *Skandal* niteliğinde olaylardan o kadar korkmaktadırlar ki, ancak kendi seçtikleri insanlarda bunun gerçekleştirildiğini görün lanet okuyarak yok oluşlarını izlemekle apayrı bir haz kaynağı yaratmaktadırlar kendileri için, yokolan kendileri değildir ve lanetlenen kendileri değildir çünkü... Oysa herkesin farkında olmadan farkında oldukları bir konudur bu. Bunun ne sınıfsal, ne toplumsal kategoriler içinde farkı vardır: Tüm insanlar için ortaktır yani...

"Skandal" sadece bir *Skandal* olayının sergilenmesi mi, yoksa bir yaşam kesiti mi? Ki bu yaşam kesiti tüm insan özelliklerini içermiyor mu? Sinema sanatının bir bölümüne ait olağanüstü edebi, teknik yönleriyle dolu bir film... İzleyeceğimiz ne bir "skandal" ne de bir "Dokümantasyon". Tümünüyle bir *Düşünülesi* yaşam kesiti...

Dr.Ş. Caner Emik/ Psikiyatr.

Yıllanmış gözlerin genç kamerasıyla...

Nil... 12 Eylül girdabının o zorlu zindanlarında geçen altı yıldan sonra, dışarıyla, özgürlüğüyle bulunduğu, geride kalmış tüm "onur kırıcı" işkenceler ve düş kırıklıkları ona, "yeni yaşamını" oluşturma olanağı verecek midir? Her şeyde göreceli bir değişikliğin yaşandığı bir ülkede, o, yeni yaşamına gerçek çıkışı bulabilecek midir?

Ustalar katındaki Memduh Ün, yıllanmış gözlerine oturttuğu genç kamerasıyla, Nil'in baştan tükenmiş "sıslı yaşamı"na konukluk ediyor. Bu konuklukta, bir çözüm ve bir nokta yok, yalnızca tanıklık var; Nil'e ve ülkeye... Hapisteki işkencelerin şiddeti, Nil'i, gerçekte varılmayan nesnelere bağlamaya, sahiplenmeye yöneltmiştir... İç dünyasındaki bu sıkıntılar, kendisinin ruhsal dengesini bozmuş, giderek "hallüsinasyon" denen geçekdişi varlıklara bağlamıştır... Hiç olmayan kızına yazılan mektuplar ve düş resimleri; dışarda toplumla buluşmak için aralanan kapılar, savaşımclar da bu içteki fırtınayı dindiremeyecek, giderek çözümsüzlüğü daha bir arttırarak tükenmişliğe son noktayı koyacaktır...

Memduh Ün usta, bu oldukça yoğun ve psikolojik derinlikli filmine tüm birikimlerini, altyapısını vermiş... Bu önemli filmi gördükten sonra, onun, sinemamıza gerekli bir usta olduğuna

inaniyorum... Bizim gibi genç kuşakların da, böylesi büyük ustalara gereksinimi olduğuna inanıyorum. İyi ki, filmler çekiyorsun Ün usta... Ve bu "sevgi" yazısını da genç kuşaklardan bir "armagan" olarak kabul edin, lütfen...

Bütün Kapılar Kapalıydı filmi, gerçek sinemaseverlere bir şölen... İnsan psikolojisine, altyapısına hep uzak durmuş bir çöl sinemasının gerçek "insan"la ilgilenmesi, insana coşkunluktan başka ne verebilir? Çok ekonomik açarların, fonda duyulan gerilsiz melodilerin desteğinde oluşturduğu şiir, ışık/gölge ayrıntısının verdiği belli tedirginlik duygusuyla bütünleşiyor... Hem de, anlatılmaz bir tedirginlikle...

Ama, her şeyden önemlisi sinema biraz da oyuncu demekse, Aslı Altan'a bir selâm göndermemize izin verilsin. Sinemanın en güzel yüzlerinden Ingrid Bergman'ın çizgilerini yüzüne bindiren Aslı Altan, hüznü ve tedirgin gözleriyle sinemamızın en önemli bir buluşu olduğunu kanıtıyor. Umarım bizi yalıtılmaz...

Bir sinema yazarı (belki sinema okuluna girebilirim, yönetmen) aday olarak, bu önemli film tüm birikimlerime bir mozaik ekliyor... Ve belki de, sinema yaşamım boyunca bir belleğim olacak Bütün Kapılar Kapalıydı filmi.

Ali Erden



Saç Spreyi

Hairspray
(RCA/Columbia)

John Waters geleneksel Amerikan sinemasının dışında kalan yönetmenlerden biri. Çizgi dışı, alaycı ve küçük bütçeli filmler yapıyor. **Pink Flamingos** adlı filmiyle 1972'de kült statüsüne erişti. Kendi ölçülerinde bir çığır açtı, filmlerinin kendine özgü bir izleyici kitlesi oluştu... Daha önce **Eat Your Makeup** (1968) ve **Multiple Maniacs** (1970)'ı yapmıştı. Sonraları da **Female Trouble** (1974) ve kokulu film olarak çektiği **Polyester** (1981) ile farklı telden çalmayı sürdürdü. **Saç Spreyi** (Hairspray) Waters'in son filmi. Yönetmenin bu ve önceki filmlerinin en büyük özelliği hepsinde Divine'in oynaması... Divine, Amerikan gösteri dünyasının en renkli

kişilerinden biriydi. Kadın kılığındaki bu şişman adam, filmlerde yalnızca kadınları değil, erkekleri de canlandırıyor. Divine, Alan Rudolph'un **Trouble in Mind** (Baş Belası) filminde olduğu gibi acımasız bir gansteri dramatik bir yoğunlukta canlandırırken, John Waters'in filmlerinde ve en son **Saç Spreyi**'ndeki gibi komik, şeker ve şirin kadınlara da dönüşebilen ilginç bir oyuncuydu. İdi, çünkü artık yaşamıyor. İki yıl önce öldü... **Saç Spreyi**, ne bir gençlik filmi, ne müzikal ne de '60'larda geçmesine karşın bir dönem filmi... Yani yine tipik bir John Waters filmi... Baltimore Waters'in doğum yeri... 1960'lar. Baltimore'un 'saç tuvaleti'nde bir numara olduğu yıllar. Televizyondaki **The Corny Collins Show**'un fanatik iki izleyicisi, iki kız arkadaşı. Rock and roll, dans yarışmaları, ırkçılık... **Saç Spreyi**, anlattığı her şeyle ve herkesle dalga geçen ve kendisini de ti'ye alan bir film. Özellikle, Penny'nin amnesinin kızını aramak için zenci mahallesine gitmesi ve kadının buradaki hali, sinemada ırkçılığı alaya alan en hoş sekanslardan biri... Penny'i, elinde fırlıdağı ile zencilerden soğuması için iyileştirmeye çalışan ruh doktoru rolünde yönetmen John Waters da ayrıca ilginizi çekecek... Dans şampiyonu Tracy rolünde Ricki Lake çok sevimli. Annesi rolünde ise Divine oynuyor. Gerçek bir anakız ikilisi gibiler... Divine, televizyon kuruluşunun yöneticisini de canlandırıyor, yani aynı zamanda bir erkek rolünde... Canlı, eğlenceli ve şenlikli bir film. Bir fırsatını bulup izleyin... (1988 yapımı / 89 dakika).□

Onur Savaşı

Seven Beauties
(Warner Home Video)

Bu kez İtalyan yapımı 'acı bir güldürü'... Lina Wertmüller'in sinemalarda, en son **Kan Davası** (Blood Feud) adlı filmi izlemiştik. Sophia Loren, Marcello Mastroianni ve Giancarlo Giannini oynuyorlardı... Özgün adı **In Pasqualino Settebelezze** olan 1975 yapımı **Onur Savaşı**, 'Napoli canavarı' diye bilinen 'zavalı bir kabadayı'nın savaşın ve hayatın acımasızlığıyla yüzleşmesini anlatıyor... İkinci Dünya Savaşı'nda bir toplama kampında tutsak olan kabadayı, hayatını kurtarmak için iriyarı bir Alman kadın subayla sevişmeye çalışır... Kimi yazarlara göre, bu sahne çağdaş sinemanın en kanırtıcı film sahnelerinden biridir...

Onur Savaşı, ABD'de büyük ilgi görmüştü. Wertmüller'in Amerika'daki başarısını, Amerikan vodvili ile İtalyan varyete gösterileri arasındaki benzerli-

ğe bağlayanlar oldu. Bu başarı üzerine, Warner Bros şirketi Lina Wertmüller ile 1977'de dört filmlik bir anlaşma yaptı. Ancak yönetmenin 1978'de çektiği ve başrollerinde Giancarlo Giannini ile Candice Bergen'in oynadıkları **The End of the World in Our Usual Bed in a Night Full of Rain** (Yağmurlu bir gecede her zamanki yatağımızda dünyanın sonu...) adlı bu anlaşmanın ilk filminin ticari başarısızlığı sonucu anlaşma karşılıklı olarak sona erdirildi.

Onur Savaşı, muhaliflerinin az olmasına karşın, genellikle, Wertmüller'in başarılarından biri sayılıyor. Yönetmenin her zamanki oyuncusu Giancarlo Giannini de Wertmüller'in uslubuna uygun bir biçimde grotesk bir tarz geliştiriyor. Wertmüller'in senaryosu gerçekten çok iyi. Filmde epeyce yakın plan çalışmış olması da dikkati çeken bir başka özellik...

Onur Savaşı, acımasız, çıldırmış, gerçeküstü gibi görünen, neredeyse üzerinde yaşanması oldukça zor bir dünya sunuyor bize... Dokunaklı bir film...□

Özel İlişkiler

Scenes From the Class Struggle in Beverly Hills
(AVT Home Video)

Paul Bartel de, John Waters gibi 'küçük bütçeli' ve 'farklı' bir sinemacı. Onun da 'kült' filmleri var. Hatta birinde Divine oynuyor: **Lust in the Dust** (1985). Öteki bir kara güldürü: **Eating Raoul** (1982). Aslında, bizde de gösterilmiş olan ilk iki filmi de birer kara mizan örneği sayılabilir: **Death Race 2000** (Ölüm Yarışı, 1975) ve **Cannonball** (Yüzde Yüz Ölüm 1976)... Başrollerinde David Carradine'in oynadığı 'sosyal içerikli' yarış filmleriydi bunlar... **Ölüm Yarışı** bilim kurgu türündeydi... Paul Bartel'in son filmi alaycı, hınzır, acımasız bir güldürü... Bu kez mekan Beverly Hills... Paul Mazursky'nin **Beverly Hills Serserisi**'nden etkilenmiş olmalı Paul Bartel. Zaten Mazursky de **Özel İlişkiler**'de Jacqueline Bisset'in 'hayalet kocası' rolünde... Filmin özgün adı biraz iddialı: Beverly Hills'deki Sınıf Mücadelesinden sahneler... Zaten buradaki mücadele de biraz farklı... Cinsellik üzerine kurulu bir mücadele bu. Uşaklarla ev sahibeleri arasında; ya da galiba herkes arasında... Filmde J. Bisset ve P.Mazursky'den başka Ray Sharkey, Wallace Shawn, Arnetia Walker ve yönetmen Paul Bartel de var... İyi bir güldürü senaryosuna sahip film... Özellikle sonlara doğru, hep birlikte yapılan sabah kahvaltısı sahnesi çok eğlenceli... Filmdeki herkes, hizmetçi kadından ayağı sakat genç oğlana kadar herkes, bir 'karakter'... Sulu olmayan zekice yapılmış bir güldürü izlemek istiyorsanız **Özel İlişkiler**'i öneririz. Aslında Bartel'in bu filmi de bir 'kara mizah' örneği sayılır. Nasıl baktığınıza da bağlı biraz... (1989 yapımı/104 dakika).□





Günaydın Vietnam

Good Morning, Vietnam
(Touchstone Home Video)

Radyo spikeri Adrian, 1965 yılında Saygon'daki Amerikan ordusuna ait bir radyo istasyonunda çalışmaya başlıyor. Çılgın, sansürsüz ve her telden çalan uslubu ile, sunduğu program bütün erlerin gözdesi haline geliyor. Herkesin tirya-kisi olduğu bir program... Ancak yüksek rütbeli subaylar arasında pek de hoş gitmeyen bir ilgiyle karşılanıyor, Adrian'ın espri bombardımanına dönüşen programı...

Günaydın Vietnam, Roger Rabbit ve Ölü Ozanlar Derneği gibi, türleri, konuları ya da teknikleri nedeniy-

le iddialı ve iş yapan filmleri gerçekleştiren Touchstone şirketinin bir yapı- mı. Touchstone, Walt Disney şirketinin bir yan kuruluşu...Günaydın Vietnam'ı, geçen yıl Yağmur Adam adlı filmini izlediğimiz Barry Levinson yönetmiş. Film Cephede Şenlik (M.A.S.H.)'den buyana çevrilen en iyi savaş komedisi olarak nitelendirilmekte... Ayrıca ABD'de üç hafta içinde 124 milyon dolar hasılat yapmış, dokuz hafta boyunca liste başında olmak üzere, 37 hafta listelerde kalmış. Sıkılmış olsanız bile, adında yine Vietnam var... Yani henüz demode olamamış bir konu... İzlenmesi için her türlü 'olanağa' sahip bir film... Ancak herşey biryana, galiba Günaydın Vietnam'ın en cazip yanı Robin Williams... Ölü Ozanlar Derneği'ni izleyip de Robin Williams'a hayran kalanlar bu filmi de kaçırmayacaklar...□

Yazar, Oyuncu, Yönetmen Sam Shepard

Çağdaş Amerikan tiyatrosunun önde gelen yazarlarından biri olan Sam Shepard ile sinemaseverler, yanılmıyorsak, ilk kez 1987 sinema Günleri'nde, Robert Altman'ın yönettiği Aşk Delisi (Fool For Love) adlı filmde karşılaştılar. Film, Sam Shepard'ın aynı adlı oyunundan sinemaya uyarlanmıştı ve başrolünde kendisi oynuyordu. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun, sanatçının Vahşi Batı (True West) ve Aç Sınıfın Laneti (Curse of the Starving Class) adlı oyunlarını sahnelemesi, Sam Shepard adını daha geniş bir topluluğa taşıdı. Vahşi Batı ve Aç Sınıfın Laneti, galiba, Şehir Tiyatroları'nın son yıllardaki en fazla ilgi gören oyunları arasında yer alyorlar.

Sam Shepard, geçtiğimiz ay Şeker Bayramı'nda üç gece boyunca, televiz-

yonun birinci kanalında Bir Uçuşun Hikâyesi (The Right Stuff) filmiyle de ekrana geldi. Bu filmde, 14 Ekim 1947'de ses duvarını yarıp dünyanın en hızlı insanı ünvanına kavuşan pilot Chuck Yeager'ı canlandıran Shepard, bu rolüyle Oscar adayı olmuştu.

Yeni bir Gary Cooper...

Sinema oyuncusu olarak Gary Cooper, oyun yazarı olarak Eugene, O'Neill ile karşılaştırılan Sam Shepard, 5 Kasım 1943'de doğdu. Babası askerdi ve aile oradan oraya dolaştı. Savaşın sonu California'da bir çiftliğe yerleştiler. Aile, iki kız, Sam (başlangıçta adı Steve Rogers idi) anne ve babadan oluşuyordu. Steve ilk gençliğini bu çiftlikte geçirdi. Babası eğitime inanan, şiir tutkunu ve

Yolcu

The Passenger
(Warner Home Video)

Sinema sanatının yaşayan ustalarından Michelangelo Antonioni'nin, sinemalarda da gösterilmiş olan ünlü filmi Yolcu videoda... Bir televizyon muhabiri, kimliğini ölü bir adaminkiyle değiştirir. Meraklılarının her zaman çözmekten zevk duycakları, Antonioni'ye özgü bir puzzle...

Jack Nicholson, Maria Schneider, Jenny Runacre ve Ian Hendry'nin oynadıkları 1975 yapımı Yolcu sinemada anlatılan kadar nasıl anlatıldığı- nın da ne kadar çarpıcı olabileceğini gösteren ender filmlerden biri... Filmin senaryosunda M.Antonioni, Mark Peploe ve Sinemada Göstergeler ve Anlam adlı kitabı geçen yıl Türkiye'de de yayınlanmış olan Peter Wollen'in imzaları var... Yolcu artık klasik olmuş bir film sayılabilir. Videoda ise klasiklere hiç rastlanmıyor. Siyah-beyaz ve daha eski klasiklerin de videocuların vitrinlerinde yer almasını hayal edebilir miyiz?... Ama herhalde Türkiye'de sinema klasiklerini meraklılarına ulaştırmak gibi bir çaba, sinema dergisi çıkarmaya benzeyecektir...□

aynı zamanda şiddete eğilimi olan bir alkolikti. Steve, 19 yaşında, çevresinden duyduğu mutsuzluğun arttığı bir sırada, kaçıış edebiyatta buldu. Gezin bir tiyatro topluluğuna katıldı ve böylece New York'a gitti. Burada eski adını bıraktı ve Sam Shepard oldu. Ünlü cazcı Charlie Mingus'un, okuldan arkadaşları olan ressam oğlu ile aynı daireyi paylaştı. Sam, bir süre Village Gate adlı caz kulübünde buluşukçuluk yaptı ve burada geceyanları dinlediği müzik, sonradan yazdıkları üzerinde etkili oldu. Bir gün başgarson Ralph Cook, bir tiyatro topluluğu kurduğunu ve yeni oyunlar aradığını duyurunca, Sam Shepard'ın yazarlık kariyeri başlamış oldu. Böylece Theater Genesis, Shepard'ın The Rock Garden ve Cowboys adlı oyunlarını sahnelledi.

Rock and Roll tutkusu

Sam Shepard, bir ara, 1971'de bir rock and rol topluluğuna 'katılmak arzusuyla Londra'ya gitti. Rock and Roll yıldızı olmak eski düşüydü. Londra'da, Amerika'da görmediği bir ilgiyle karşılandı. "İngiltere'de büyük bir tiyatro kül-

türü var. Yalnızca üst sınıflar için değil. Tiyatro burada çok yaygın" diyordu. Ancak, Amerika'yı, daha doğrusu 'Batı'yı özledi ve geri döndü. San Francisco civarında bir çiftlik kiraladı. Tiyatro ile ilgili çalışmalarını burada sürdürdü. Ama paraya ihtiyacı vardı. O sırada yönetmen Terrance Malick kendisini ziyaret etti ve **Days of Heaven** (Cennet Günleri) adlı filminde oynamasını teklif etti. Bu film Sam Shepard'ın yaşamını değiştirdi. Daha sonra, **Frances** adlı filmin setinde Jessica Lange ile tanıştı. Tiyatro oyuncusu olan eski karısını terketti ve Lange ile birlikte yaşamaya başladı.

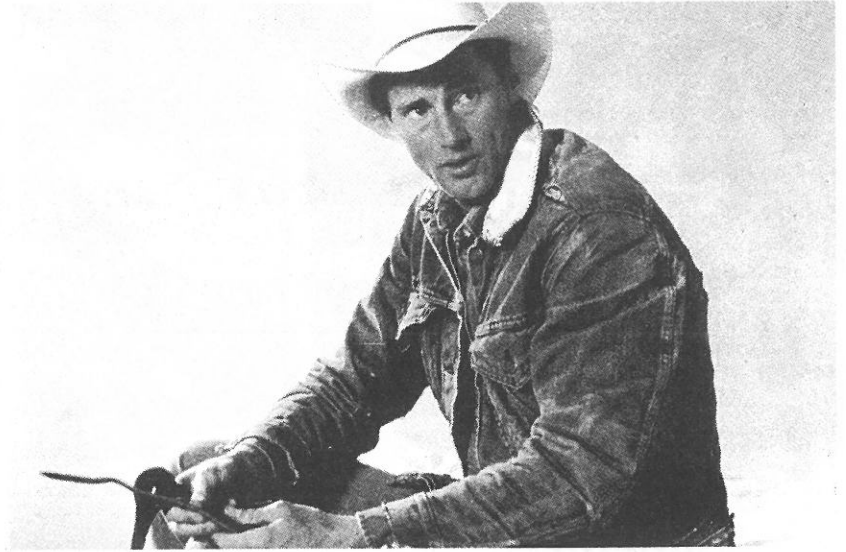
Oyunları, filmleri...

Sam Shepard'ın, Türkiye'de sahnelenen **True West** ve **Curse of the Starving Class** gibi oyunlarından başka, **Icarus's Mother**, **Fool for Love**, **Geography of a Horse Dreamer**, **Angel City**, **A Lie of the Mind**, **The Tooth of Crime** ve **La Turista** adlarında ilgi gören ve övgü dolu eleştiriler alan yapıtları bulunuyor. Shepard **Buried Child** adlı oyunuyla Pulitzer ödülü kazanmıştı. Shepard, 1978 yapımı olan ilk filmi **Days of Heaven** (Cennet Günleri)'de Richard Gere ve Brooke Adams ile birlikte oynadı. Terrence Malick'in yönettiği film, 20. yüzyılın başlarında, bir çiftlikte çalışan ve toprak sahibiyle sorunları olan üç göçmenin öyküsünü anlatır. Bu filmin kaseti bandrolsüz dönemde videoculara bulunuyordu.

Resurrection (Yeniden Doğuş) Shepard'ın ikinci filmi oldu. Daniel Petrie'nin yönettiği film fantastik türde bir yapımdı. Başrolünde Ellen Burstyn'nin Oscar'a aday olduğu 1980 yapımı film olumlu eleştiriler de almıştı. Bu filmin kaseti de yine bandrolsüz dönemde piyasada vardı.

Sam Shepard, üçüncü filmi **Raggy Man**'de Sissy Spacek ve Eric Roberts ile birlikte oynadı. Jack Fisk'in yönettiği 1981 yapımı filmin öyküsü 1940'lı yıllarda geçiyordu ve başarılı bir melodram olarak değerlendirilmişti. Otuzlu yılların sinema oyuncusu Frances Farmer'in trajik yaşamının anlatıldığı 1982 yapımı **Frances** Shepard'ın, filmin başoyuncusu Jessica Lange ile beraberliğini getirdi. Graeme Clifford'un yönettiği filmde Jessica Lange, France rolündeki yorumu nedeniyle Oscar'a aday gösterilmişti. Bu filmin video kaseti Patvi firması'ndan çıktı. Videocularda bulunabilir. **Country** adlı 1984 yapımı filmde ise Jessica Lange ile Sam Shepard çiftlik sahibi bir karı kocayı oynadılar. Richard Pierce'in yönettiği filmin yapımcısı da Jessica Lange'di. Bu film de bandrolsüz dönemde izlenmişti.

Sam Shepard, aynı adlı oyunundan uyarlanan **Fool for Love** (Aşk Delisi) senaryosunu yazdı ve başrolünde oynadı. Robert Altman'ın yönettiği 1985 yapımı filmde Kim Basinger ve Harry Dean Stanton da rol aldılar. Shepard kendi oyunundan uyarlanan bir filmde oynamaktan çok rahatsız olduğunu belirtir.



Fool For Love / Aşk Delisi

Film, bir çölin kıyısındaki bir motelde, birbirleriyle sürekli çatışan bir kadın ve bir erkek arasında geçer. Robert Altman'a göre film, "cehennemde geçmekte"dir. Yönetmen, Altman, Sam Shepard'ın dünyasını ustalıkla kavramıştır. Altıncı Uluslararası İstanbul Sinema Günleri'nden sonra sinemalarda da gösterilen **Aşk Delisi**'nin video kaseti de bulunuyor. (Video Market/ Cannon).

Başlıca rollerini Diane Keaton, Jessica Lange ve Sissy Spacek'in paylaştıkları **Crimer of the Heart** (Gönül Suçları), Pulitzer ödüllü bir oyundan uyarlandı. Uzun bir aradan sonra biraraya gelen üç kızıkardeşin öyküsünün anlatıldığı filmde Sam Shepard, kızkardeşlerden, Jessica Lange'in oynadığı Mag'in eski sevgilisi doktoru canlandırdı. Bu yıl **Driving Miss Daisy** (Bayan Daisy ve Şoförü) adlı filmi En İyi Film' Oscar'ını kazanan Avustralyalı sinemacı Bruce Beresford'un yönettiği 1986 yapımı film, iki yıl önce televizyonun birinci kanalında gösterilmişti. Filmin video kaseti de piyasayada bulunuyor. (AVT Home Video).

Bugünlerde gözde videokasetler arasında yer alan **Baby Boom** (Süper Anne), Sam Shepard'ın 1987'de rol aldığı bir film. Charles Shyer'in yönettiği **Süper Anne**, gerçekte, başından sonuna Diane Keaton'a ait bir film sayılabilir. Sam Shepard filmin ancak üçte birinde görünüyor ve Diane Keaton bayıldıktan sonra gözlerini açtığına, bizimle birlikte, Shepard'ı karşısında buluyor. Sam Shepard, burada taşralı bir veteriner. Rolü fazla uzun değil ama filmin en hoş yanlarından biri... Bu arada kasetin ambalajında adı, D.Keaton'ın yanı başında yazılmış. Demek bizde de iyice popüler olmuş. Oysa filmde hiç de küçümsenmeyecek bir rolü olan **Sex, Lies and Videotape** (Seks Yalanları)'ın ödüllü oyuncusu James Spader'in sondaki jenerikten başka bir yerde adı geçmiyor bile... (Warner Home Video).

Sam Shepard'ın televizyonda gösterilen **The Right Stuff** adlı filmi iki kaset olarak piyasada bulunuyor. Henüz izlememiş olanlar videocular raflardan kaldırmadan - (tv'de gösterildiği için)- filmin kasetlerine ulaşabilirler. **Boşlukta ki Kahramanlar** adıyla çıkmıştı... (Warner Home Video)

Sam Shepard, en son **Steel Magnolias** (Çelik Manolyalar)'da oynadı. Herbert Ross'un yönettiği ve geçtiğimiz 40. Berlin Film Festivali'nin açılış filmi olan **Çelik Manolyalar**'da Sam Shepard, Dolly Porton'un kocası rolünde perdede geldi.

Far North, Sam Shepard için yeni bir basamak. Çünkü yönettiği ilk film. Senaryosu da kendisine ait. 1988 yapımı film, yine Shepard'a özgü olay, durum ve karakterlerle örüldü. Filmin öyküsünü iki olay biçimlendiriyor: Bir büyükanne'nin yüzüncü doğum günü ve bir babanın at arabası ile geçirdiği kaza... Charles Durning babayı, Jessica Lange kazadan sonra New York'dan onu görmeye gelen kızını oynuyorlar. Tess Harper kızkardeş, Donald Muffat amca Patricia Arquette Yegen, Ann Wedgeworth anne rolündeler... **Far North**, Shepard'ın, ilk kez kadınların görüş açısına yöneldiği bir çalışması da... Yıllardır eleştirmenler, onu açıkca 'maço' olmakla suçladılar, ama yarattığı bu 'yitik maço' dünyanın arındaki şiir ve bir sanatçı olarak Shepard üzerinde fazla durmadılar... Sam Shepard, 'Yazmaya başlamanın nedeni, oyun duyarlılığımı (çocuklukta olduğu gibi) yetişkinlerin dünyasından geliştirmek.. umudunda. Eğer 'oyun' iş'e dönüşürse neden oyun olsun?' diyor... Kevin Sessums'un, Interview dergisinin Eylül 1988 sayısında sanatçı ile yaptığı söyleşiyi kısaltarak sunuyoruz.. (**Far North**, **Ayrılan Yollar** adıyla videocularda bulunuyor. /AVT Home Video).

Sam Shepard: "Bir çelişkinin tam ortasında durabiliyorsun, hayat da oradadır."

● Far North ile gerçekleştirdiğin şeylerden biri, iyi kadın rolleri yazmadığın konusundaki tartışmayı durdurmak oldu. Bunu oyunlarıyla bağlatmıştın. Ama bu senaryo doğrudan kadınlarla ilgili.

● Ya da kadın cinsi ile...

● Bu bilinçli bir tercih miydi?

● Kesinlikle amaçlı olduğunu söyleyemem. Çünkü belli dürtülerle başlıyorsun yazmaya. Sonra başka şeyler gelmeye başlıyor ve yazdıklarını etkiliyor. Ve sen, tabii, bu mazededen çıkanları sürdürmek istiyorsun. Bunu filmdeki kadınlar için demek istiyorum. Tabii filmdeki iki erkek için de.. Onlar oradalar. Filmdeki erkek.

● Ama onlar...

● biraz fazla patetik. (gülüşmeler.)

● Kadınlar daha güçlü.

● Burada erkeklerin yerlerini kaybetmelerine ilişkin bir durum var. Ve erkeklerin yerlerini kaybetmeleri sonucu kadınlar kendi yerlerini bulurlar. Garip...

● Kadınların yerlerini bulmaları için erkeklerin yer değiştirmesini gerektiriyor.

● Bunu düşünmek sosyologların yapacağı bir şey. Bu soruya hiçbir yanıtlım yok.

● Far North bir film olduğuna göre, farklı bir izleyiciye ulaştığını hiç düşündünüz mü?

● Farklı bir yöntem kullanıyorsun. Başka deyişle, tiyatrodan ölçü, herkesin birbirinin farkında olduğu bir salon. Filmde böyle değil: kimse birbirinin farkında değil, arkadaşlarıyla gelmiş olanlar bile tek başına bir düş görüyorlar. Birbirleriyle temasları, yakınlıkları kesiliyor. Filmle ilişkileri zihinsel yolla kuruluyor. Böylece bakış açısı, izleyicinin psikolojik durumu sinema ile tiyatro arasında bütünüyle farklı. İzleyicinin etkinliği, beklentisi ve oynadığı rol bütünüyle farklı. Bu yüzden, bir oyunu bir film ile aynı biçimde tasarlayamazsınız. Bu olanaksız. Film zihinde oluşur. Tiyatro ise etle ve kanla.

● Şimdi bir film yönettin, tiyatro seni kaybediyor mu?

● Hayır. Tiyatroyu bırakmıyorum. Ama artık film yapmaya da başladım. Pek çok film yapmak istiyorum. Far North, çok eğlenceli bir çalışma oldu. Oyun yazmayı öğrenmek yirmi yılımı al-

dı (gülüşmeler.) Nasıl film yapıldığını öğrenmenin ne kadar zamanımı alacağını bilmiyorum.

● Filmlerini izlediğinde kendilerinden birşeyler öğrendiğin yönetmenler var mı?

● Tabii. Jacques Tati'yi çok severim. Traffic, Mr Hulot's Holiday ve My Uncle gibi, fiziksel güldürünün klasiklerini yaptı. Ve Bunuel'i, Kurosawa'yı seviyorum. Bunel sinemanın mucizelerinden biri. İzlediğin bir çok film için, bütünüyle ya da bir bölümüyle yapmacık olduğu duygusuna kapılırsınız. Sanki, tam bütün değildirler. Tam olarak varolmazlar. Bunuel'in filmlerinin, her zaman, sanki daha önce bir yerlerde yaşamışlar gibi var olduklarını hissedirim, Bunuel bunları bulmuş ve dünyaya bırakmıştır. Bu filmlerde harikulade bir bütünlük vardır. Bir dünyada olduğunuzu düşünürsünüz ve birden bütünüyle farklı herhangi bir yerde olduğunuzu keşfedersiniz. Karakterlerin zihinlerinde; ya da biri, cep kitabını açar ve içinde ölü bir piliç vardır. Olağanüstü şeyler... Ve bununla beraber, Bunuel öykü anlatma duyarlılığını da hiçbir zaman kaybetmez.

● Kendi oyunlarını tanımlıyorsun.

● Yalnızca kendi çalışmamızı değil, ama aynı zamanda kendi hayatımızı ve ne yapmaya çalıştığımızı anımsatan insanların büyüüne kapılmak hoşumuza gider. Demek istediğim, kendimi Bunuel ile asla karşılaştırmıyorum. Çağdaş sinemanın bir ustası o. That Obscure Object of Desire (Arzunun O Belirsiz Nesnesi)'i izledin mi? Nasıl da inanılmaz bir film. Ve iki kadını kullanarak gerçekleştirdi o filmi. Biri çıkınca, başka birini oynamak zorunda kaldı. Ama sonra filmde her ikisini de kullandı. Şimdi bu bir şairdir. Eğer böyle birşey Hollywood'da olsaydı, herşeyi altüst edip çekime yenden başlardı.

● O atın -(filmdeki at: Mel) - ardından ne tür bir metafor söz konusu?

● Asla bu biçimde ilgilinmedim o atla. Metaforlar yerleştirmeye çalışmıyorum. Çünkü bunu yaptığınız andan itibaren o iş entellektüel bir oyun haline dönüşür. Asla mecazi birşeylerin peşinde olmadım.

● Filmde "Bütün erkekler nerede?" diye bir söz var. Buried Child adlı oyununda, Halle aynı soruyu soruyordu. Neredeler, Sam? Hepsi kameranın arkasında mı oturuyor?

● Hayır, hayır, hayır... Bak... Bu bir yamıyla, filmin geçtiği kendine özgü o mekan ile ilgili... Yukarı Minnesota, erkek ve kadın rollerinin bana farklı görüldüğü epeyce uzak, kuzeyli bir atmosfer. Burada erkekler yerlerini yitmişler, bir tür buharlaşmışlar. Kadınlar çok güçlü ve bir klanın üyeleri gibi. Erkekler artık ihtiyaçları olmadığı konusunda eminler. Ve erkekler orada olsa da olmasa da, varolmayı sürdüreceklerdir. Erkekler kendi hallerine terk edilmiş görünürlükler. Bu-

nun neden böyle olduğunu bilmiyorum. Topraktan mı, İskandinavlılıktan mı, ya da soğuk kışlardan mı...

● Bu erkeklerin, ya da kadınların ya da sadece kendilerini içinde buldukları toplumun suçu mu?

● Kimsenin suçu değil. Kimsenin suçlu olduğunu düşünmüyorum. Bu yalnızca yılların getirdiği bir durum. Neden böyle olduğu hakkında bir fikrim yok.

● Oyunlarında da sorular soruyor ama herhangi bir yanıt vermeyi reddediyorsun.

● Doğru. Yanıt vermek gösterişçiliktir. Kim yanıtları biliyor? Yanıt vermek anlamsız, gülünç bir çabadır. Yalnızca aptallar ve politikacılar yanıtlar.

● Yazarlığın gerçekten politik değil.

● Pekala, belki de yazdıklarına politik açıdan bakman gerekiyor.

● Ama herhangi bir politik görüş açısından yazmıyorsun.

● Politika ile hiç ilgilenmiyorum. Politikacıların, karşı karşıya olduğumuz hiçbir ciddi sorunu çözdüklerini düşünmüyorum. Herşeyi daha kötü yaptılar.

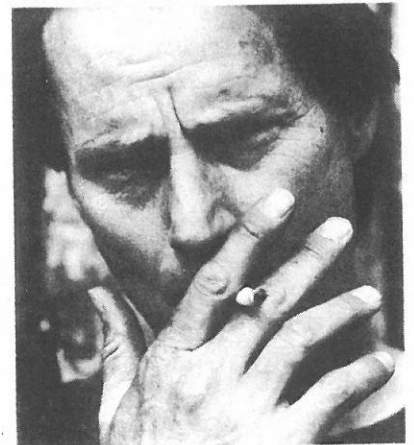
● Kimsenin gerçekten hakkında yazamayacağı politik konular olduğunu düşünüyor musun? - bir çabanın bile, yalnızca çalışmanın değil, konunun kendisinin de değerini düşürecekini?

● Konularla ilgili bütün sorun, geçici olmalarıdır. Bunlar hakkında yazmaya başladığımızda, yarım değiştirdiklerini görürsünüz. Kahretsin, beş dakikada değişeceklerdir.

● Tolstoy, mutlu allelerin hepsinin birbirine benzediklerini, ama her mutsuz ailenin kendine göre mutsuz olduğunu yazmıştı. Alle, üzerinde epeyce durduğun bir olgu. Alle, ona ihtiyaç duyduğun kadar da seni deşete düşürüyor görünüyor. Baban, senin hayatında tuhaf ve önemli bir imgeydi. Bu yaşlı adamın ölümünden sonra onunla ilişkin değişti mi? - derinleşti belki.

● Onunla ilişkim aynı. Tamamen aynı. Mutlak bir habersizliğin ilişkisi bu. Her zaman yakında olduğu halde, onu hiçbir zaman tanımadım. Üzerinde duracak bir nokta yok. Onunla şimdiki ilişkim, o hayatta iken nasılsa aynı, demek istiyorum. Tamamen gizemli, garip.

● Onu sevdiğin için ona kızgın mısın, herşeye rağmen?



● Hepsini birbirine karıştırmış. Biri ya da öteki değil. Kızmak sevginin öbür yüzü. Bu, üzerine yazılabilecek bir konu, ama hakkında konuşamam.

● **Hayatta gerçekten hiç başaramadı - içkiye teslim oldu.** Böylesi bir başarıya sahip olduğun ve onu ardında bıraktığın için suçluluk duyuyor musun?

● Bir zaman böyle bir suçluluk vardı. Ama artık yok. Koşullar nedeniyle, hiçbir zaman kendisini ispatlayabilecek şansa gerçekten sahip olmadı. Babam, bir yönden, kendisine göre bir şairdi. Benim yaptıklarımın onunkinden daha iyi olduğunu kim bilebilir? Bununla bir ilgisi yok. Bir tek şey var, o da, bana çocukken Garcia Lorca'yı - İspanyolca'dan, az şey değil - tanıttığı için ona karşı daima minnettarlık duyacağım. Acı bir biçimde İspanyolca konuşurdu. Alışılmamış bir şeydi. Bana Garcia Lorca ile ilgili herşeyi anlattı. Bu benim erken yaşlarda şiire ilgi duymama sağladı. New Orleans cazını da severdi. Böylece, Garcia Lorca'yı okuyarak ve caz dinleyerek yetiştirdim.

● **Yazarlığın oyunculuktan farklı...**

● Çok rahatsız edici. Oyunculukta - özellikle kameranın önünde - kendini gizlemek çok kolay. Ama yazarken hiçbir şeyi saklayamazsın, tek bir şeyi bile. Şimdi en iyi oyuncular, saklamayanlar. Ben büyük bir aktör değilim, bu yüzden gizlenmek için elimden geleni yapıyorum. Gerçekten şunu söyleyebilirim, yaptığım, kendimin belli çehrelerini gözleme çabası. Belli yanlarının alenileşmesini istemiyorum. Kamunun tüketimi için değil onlar. Onlar özel, bana ait, herkesin değil ve ben onların ortaya çıkmasına izin vermiyorum. Aynı şekilde, bazı insanlar fotoğraflarının çekilmesine izin vermezler. - çünkü bu kimseyi ilgilendirmez. Fo toğraf çekilmesinde hem fikir olduğum kısımlar, görülebilir olanlardır. Ama öteki tarafları kimse görmez. Yazmak ise farklıdır. Çünkü yazarken, bu kişisel şeyler için özgür bir kanalın varlığı söz konusudur. Ve bunu kullanmak bir sanatçı olarak benim hakkımdır. Bir oyuncu olarak De Niro gibi olmak istediğimi sanmıyorum. Bazı saksafoncuların asla John Coltrane olamayacakları gibi. Böylece besteleri çalabildikleri kadar çalarlar. Ancak oktavları değiştirmeye ya da Charlie Parker gibi yapmaya kalktuklarında yüzlerine buluştururlar. Ben kendimi kandırıyorum.

● **Beckett'in seni ilk etkileyen yazar olduğunu biliyorum. Başkaları var mı? İster beğen, ister beğenme, şimdi de sen, genç kuşak oyun yazarları üzerinde etkilisin.**

● (gülerek) Kötü bir etki.

● **Ama Beckett'in yanında başkaları da var mıydı?**

● Oyunlar yazmaya başladıktan sonra bazı insanları okumaya başladım. Brecht. Eugene O'Neill.

● **Çağdaşların hakkında ne düşünüyorsun? Tiyatroya gider misin? Yeni oyunlarını okuyor musun?**

● Hayır.

● **Öteki türlerde yazanlardan. Kimi okuyorsun?**

● Tonlarca yazar var, ama pek çoğu şair. Cesar Vallejo çok sevdiğim yazarlardan biri. Ama bir şair, bir oyun yazarı değil. Büyük bir yazar.

● **Hiç roman yazacağını düşünüyor musun?**

● Sanmıyorum. Denedim. Bütünüyle farklı bir disiplin. İnanılmaz biçimde sert, hoşgörüsüz.

● **Far North''da tabii ki, at sembolü var. Kabile içgüdüsü... Şiddet dürtüsü. Toprak sevgisi. ''Shepardesque'' diyebileceğimiz, senin tiyatroya özgü bir çok ayrıntı var. Senaryoyu özellikle film için mi yazdın, yoksa orijinal oyun muydu?**

● Başından beri senaryoydu. California'ya polo oynamaya gittiğim ve kötü biçimde sakatlandığım sırada tamamladım. İki haftamı aldı, ama daha önce büyük bir bölümünü bitirmiştik.

● **Aile olgusu yazdıklarınızı besliyor, değil mi?**

● Herkesin ilgilenebileceği bir şey bu. Kan bağından kaçamazsın. Ve herkes şu ya da bu şekilde bu ilişkilerin ne olduğunu bilir. Bu bağlardan gerçekten kurtula-

mam benim için çok ilginç. - kurtulmak için ne kadar çaba göstersem de...

● **Yazmak senin için bir ölümsüzlük şekli mi?**

● Hayır. Ölüm beni çok fazla korkutuyor. Korkularım hayata yabancılaşmakla ilgili. Şimdi beni en çok korkutan bu. İnsanlar, 'gerçekten' giderek daha fazla uzaklaşıyorlar. Dünyadan biraz daha fazla uzaklaşıyorlar. İnsanların kendilerini ya da birbirlerini ya da hiçbir şeyi tanımadıkları bir noktaya doğru. Birbirlerini tanımayan milyonlarca insan. İşte bu çok korkutucu. Herşey çok vazgeçilebilir bir durumda şimdi. İnsanlar bir süre birlikte yaşıyorlar bir yıl, birkaç yıl, aylarca - sonra kopuyorlar ve birbirlerini bir daha hiç görmüyorlar. Sonra başka biriyle birlikte oluyorlar - ayrılık. Çocukları oluyor - ayrılık. Sonra çocuklar birbirlerini hiç görmüyorlar. Kesinlikle ürkütücü - bu sürekli yabancılaşma hep sürüyor... İnsanlar birbirlerinden ve kendilerinden koparıyorlar, birbirleriyle bağları kesiliyor.

● **Yaşadığın çelişkilerle sorunun var mı?**

● Bak, hayat çelişkilerden oluşur. Ustalık isteyen yanı, bu çelişkilerin ortasında durmak ve taraf tutmamaktır, ötekine tercihle tek bir tarafa doğru yönelmektir. Bir çelişkinin tam ortasında duralırsan hayat da oradadır. Tam da bu çelişkilerin bulunduğu yer. Tam ortada. Çelişkilerden uzak duramazsın...□

Salonlardan kasetlere...

Bu mevsim sinemalarda gösterilen bazı filmlerin video kasetleri de piyasaya çıkmaya başladı. Mevsim başlarında izlediğimiz Madam Sousatzka bunlardan biri. John Schlesinger'in yönettiği filmde Shirley McLaine başrolde oynuyor. Bu film Patvi firmasının çıkardığı. Patvi etiketli bir başka film de, yine mevsim başlarında gösterilen nitelikli gerilim filmi **Monkey Shines**. George A. Romero'nun yönettiği filmi Tutku adıyla izlemiştik.

Cannon yapımı olan ve Video market tarafından piyasaya çıkarılan **A Cry in the Dark** (Karanlıkta Bir Çığlık), Meryl Streep'e Cannes'da ödül kazandıran ve yakınlarda sinemalarda izlediğimiz bu sezonun bir filmi. Avustralya'da yaşanmış gerçek bir olayı anlatan filmin yönetmeni yine Avustralyalı bir sanatçı, Fred Schepisi...

Fatal Attraction, mevsim başının en çok iş yapan filmlerinden biriydi. Öldüren Cazibe adıyla izlediğimiz film, Özen Film/Cic Video'nun yeni video listesinin başında yer alıyor. Adrian Lyne'in yönettiği filmde, Michael Douglas ve Gleen Close oynuyorlar.

Mel Gibson'ın **Cehennem Silahı** (Lethal Weapon)'nın ikincisi de Warner Home Video'nun bu ayki programında bulunuyor. Geçtiğimiz aylarda sinema-

larda gösterilen bu hareketli serüven filminin yönetmeni Richard Donner... Sinemalarda iyi iş yapan Warner Bros filmlerinde **Batman** ve **Tehlikeli İlişkiler** (Dangerous Liaisons) de, video kasetleri piyasada bulunan yapımlar...

John Millius'un, **Krala Veda** (Farewell to the King)'sı, salonlardan hemen kasetlere geçen filmlerden. Çok satan bir roman uyarlaması olan ve yakınlarda izlediğimiz filmin başrolünde Nick Nolte var. Bir Vestron Pictures yapımı olan **Krala Veda**, bu şirketin filmlerinin sinema ve video haklarının Türkiye temsilcisi olan Erler Film/Ulusal Video tarafından piyasaya verildi.

RCA/Columbia Video'nun Haziran ayı listesinde, bu mevsimin iddialı filmlerinden biri olan **Mississippi Yanıyor** (Mississippi Burning) yer alıyor. Alan Parker'in yönettiği filmde Gene Hackman ve William Defoe oynuyorlar.

Bir de sinemalarda gösterilmeyip de, televizyonun geçen ayki programında yer alan, ama ekrana gelmeyen ve video kaseti çıkan bir film var. Robert Altman'ın **Buffalo Bill ve Kızıldereliler** (Buffalo Bill and the Indians)'i bu... Paul Newman, Burt Lancaster, Joel Grey ve Geraldine Chaplin'in oynadıkları bu önemli film AVT Home Video'nun yerinde bir seçimiyle video kaset olarak piyasada yer alıyor. Yeni çıkan bu kaseti **Buffalo Bill** adıyla bulabilirsiniz...□

Toplu Gösteriler

Spartaküs, General Patton, Van Gogh, Boksör, Viking, Kovboy, Her rolün adamı:

KIRK DOUGLAS

Bu ayki toplu gösterilerin yıldızı Kirk Douglas... Sanatçının, üçü ellili yıllara ait, biri 1962 yapımı dört filmi gösterilecek...

Kirk Douglas 1916 yılında doğdu. St. Lawrence Üniversitesi'ne girebilmek için garsonluk yaptı. Okuldaki tiyatro etkinliklerine amatör olarak katıldı. Biyografisine bakıldığında, Douglas'ın, öğrenimini, sürdürmek için çeşitli işlerde çalıştığı görülür. Örneğin, St. Lawrence Üniversitesi'ni bitirdikten sonra, Amerikan Dramatik Sanat Akademisi'ne devam edebilmek için, teşrifatçılık ve otellerde oda hizmetçiliği de dahil olmak üzere çeşitli işlerde çalışan Douglas, 1941 yılında Broadway'de sahneye çıktı. İki küçük rolde görüldükten sonra II. Dünya Savaşı sırasında donanmaya katıldı. 1945 yılında Broadway'a dönen Kirk Douglas, bir süre radyoda da çalıştıktan sonra 1946'da ilk filmi çevirdi: *The Strange Love of Martha Ivers* (Marta'nın Aşkı)... Douglas, 1949'da *Champion*, adlı filmde inandırıcı bir yorumla bir boksörü canlandırdı ve bir yıldız olarak parladı... 1955'de Bryna Productions adıyla kendi şirketini kuran oyuncu, kendisinin ve başka yıldız oyuncuların filmlerinin yapımcılığını üstlendi. Daha sonra, Joel Productions adıyla bir başka yapım şirketi daha kurdu. Altmışlarda da başrol oyunculuğunu sürdüren Kirk Douglas yetmişli yıllarda kendi filmlerinin bazılarının yönetmenliğini de yaptı... Sanatçının önemli filmleri arasında *Mourning Becomes Electra* (Elektra'ya Yas Yaraşır, 1948); *The Class Menagerie* (Cam Kırıkları, 1951); *Deductible Story* (Karakolda, 1951); *Paths of Glory* (Zafer Yolları, 1957), *Spartacus* (1960), *Loneally are the Brave* (Yalnız ve Cesur 1962); *The Heroes of Telemark* (Telemark Kahramanları, 1965); *Paris Burning* (Paris Yanıyor, 1966) (Bu filmde general Patton'u canlandırdı.) *The Arrangement* (Kader Değişmez, 1969), *Holocaust 2000* (1977); *The Fury* (Gizli Kuvvet, 1978); *Saturn 3* (1979) bulunuyor. Kirk Douglas'ın yakın yıllara ait bir filmi izlemek isteyenlere, gelecek ay ikinci kanalın toplu gösterilerinde yer alacak olan Burt Lancaster ile birlikte oynadığı *Sert Erkekler* (Though

Guys) adlı filmin piyasaya yeni çıkmış olan videokasetini öneririz...

Kirk Douglas'ın oğlu Michael Douglas, bugünkülerde babasından daha ünlü. Şu sıralar sinemalarda *Black Rain* adlı filmi gösterilecek olan 1944 doğumlu Michael Douglas, film oyuncusu ve yapımcısı; televizyonda da oyuncu ve yönetmen.. Altmışlı yıllarda sinemaya yönetmen yardımcısı olarak giren ve daha sonra televizyon, tiyatro ve sinema oyuncusu olarak baba mesleğini sürdüren M.Douglas, 1975'in beş Oscar'lı ünlü filmi *Guguk Kuşu* (One Flew Over the Cuckoo's Nest)'nun da yapımcısı... Oyuncuyu, son yıllarda *Wall Street* ve *Öldüren Cazibe* (Fatal Attraction) gibi filmlerde izlemiştik....

Kirk Douglas'ın, bu ay toplu Gösteriler'de yer alan filmlerinden *The Vikings*, 1958 yapımı. Edison Marshall'ın *The Viking* adlı romanından uyarlanan filmin yönetmeni Richard Fleischer... Savaş sahnelerinin başarıyla çekildiği filmde Vikinglerin İngiltere'yi istila etmeleri anlatılıyor. Kirk Douglas'ın yanısıra Tony Curtis, Ernest Borgnine, Janet Leigh ve Alexander Knox oynuyorlar (116 dakika / 5. Mayıs. Cumartesi)

Lust for Life adlı 1956 yapımı film ise, Vincent Van Gogh'un hayatını ekrana getirecek. Irving Stone'nin kitabından uyarlanan filmin yönetmeni Vincente Minnelli. Kimi kaynaklara göre, bu çok başarılı filmde Van Gogh'u canlandıran Kirk Douglas'ın oyunu da olağanüstü... Van Gogh'un yakın

arkadaşı ressam Paul Gaugin rolünde Anthony Quinn, ikinci Oscar'ını kazanmıştı. Senaryo yazarı Norman Corwin ve Kirk Douglas da bu filmde Oscar adayı olmuşlardı... (122 dakika / 12 Mayıs Cumartesi)

Irwin Shaw'ın çok satan romanından uyarlanan 1962 yapımı *Two Weeks in Another Town*, sinemacılar çevresini konu alan bir melodram... Daha önceleri alkolik olan bir film yönetmeni, sinemaya yeniden dönüş şansını Roma'da çektiği bir filmle yakalar, ancak anılarla başı derttedir.. Vincente Minnelli'nin yönetmenliğini yaptığı filmde K.Douglas'ın yanısıra Edward G. Robinson, Cyd Charisse, Daijah Lovi, George Hamilton, Ceaine Trevor ve Rosanna Schiaffino oynuyorlar. Sinema meraklıları için ilginç sayılan fakat fazla önemsenmeyen bu filmde Kirk Douglas'ın elinden geleni yaptığı ve düzeyle bir oyunculuk sunduğu kaydediliyor.. (107 dakika/ 19 Mayıs Cumartesi) Toplu gösterilerin son filmi *Story of Three Loves* adını taşıyor... Gottfried Collier ile (yine) Vincente Minnelli'nin imzalarını taşıyan film, bir transatlantiğin yolcuları arasında geçen üç aşk öyküsünü konu alıyor... Bu aşklardan biri trajik, öteki tuhaf, diğeri ise melodramatik... Modası geçmiş ama kadrosu ve yönetmenleri hatırlanabilir. 1953 yapımı filmde Kirk Douglas ile birlikte Ethel Barrymore, Moira Shearer, James Mason, Pier Angeli, Leslie Caron, Agnes Moorehead, Zsa Zsa Gabor ve Parley Granger oynuyorlar... (1953 yapımı/26 Mayıs Cumartesi)□



Gelişigüzel Bir Programcılık

Televizyonun sinema filmlerine ilişkin aylık programları, hiç bir zaman önceden belirlendiği gibi gerçekleşmiyor.. Programlarda gösterileceği duyurulan filmlerden bazıları ekrana gelmiyor, başka aylara kaydırılıyor, tarihleri değişiyor, vs... Bazen kimi zorunlu değişiklikler yapılabilir. Ancak bunun sürekli hale getirilmesi ve yeni düzenlemelerin gerekçelerinin açıklanmaması, herhalde başarılı yayıncılık kuralları arasında bulunmuyor.. Genelde filmlerin kesilmesi ile kimi sahnelerin hangi mantığa ve gerekçeye göre kesildiğinin çoğu zaman anlaşamadığını bir yana bırakalım...

Beyazperde yayın hayatına başladığından buyana, televizyon sayfalarında öne çıkardığımız filmlerden bazılarının daha sonra ekrana gelmediğini görüyoruz, ne yazık ki... Bu, Beyazperde'nin sorunu değil elbet... Televizyonda gösterilen Türk filmlerinin de ancak yayın günü geldiğinde belli olması, yine yayıncılık anlayışı ve Türk sinemasının durumu ile açıklanabilir... Geriye dönüp baktığımızda, televizyonda gösterileceği duyurulan ve dergimiz sayfalarında yer alan, ancak henüz ekrana gelmeyen şu filmlerle karşılaşırız: **Providence** (Yönetmen: Alain Resnais), **40 m² Almanya** (Yön: Tevfik Başer), **All of Me** (Yön: Carl Reiner), **Aşık Garip** (Yön: Sergei Paradjanov), **Buffalo Bill ve Kızılderililer** (Yön: Robert Altman)...

Bu ayın sinema filmleri üç kanalda da gelişigüzel bir toplamdan oluşuyor. Yakın tarihli yapımlar, korku-gerilim filmleri, daha önce ekrana gelmiş filmlerin tekrar gösterimleri ve bir dizi ikinci-üçüncü sınıf film...

Birinci kanalın film listesinde, Ken Russell'ın **Altered States**'i var. William Hurt'ün başrolünde oynadığı film Mart ayının programında da yer alıyordu. Bakalım bu sefer gösterilecek mi? Birinci kanalda cuma geceleri gösterilen dünya sinemalarından ilginç örnekler, yerini korku ve gerilim türünde filmlere bıraktı. Bu çerçevede, Mayıs ayında **The Exorcist** (Şeytan) gösterilecek. William Friedkin'in yönettiği 1973 yapımı filmde Ellen Burstyn, Max Von Sydow, Jason Millar ve Linda Blair oynuyorlar. Programa göre, bir hafta arayla ikincisi de geliyor ekrana: **Exorcist II: The Heretic**... John Boorman'ın yönettiği 1977 yapımı bu ikincisinde Richard Burton, Louise Fletcher, Linda Blair ve Max Von Sydow oynuyorlar... Bir zamanlar sinemalarda da ilgi gören 1983 yapımı **Flashdance** ve 1984 yapımı **Falling in Love**, bu ay ekranın iddialı filmleri... Birinci kanalda, bunların dışında ilginç olabilecek bir film var: **Loulou**... Maurice Pialak'ın yönettiği 1980 yapımı bu Fransız filminde Gerard Depardieu ve Isabelle Huppert oynuyorlar...

İkinci kanalın sinema filmleri açısından tek özelliği, toplu gösterilere yer verilmesi... Bu ayki toplu gösterilerin yıldızı Kirk Douglas... Toplam dört filmi gösterilecek... İkinci kanalın toplu gösteriler dışında kalan dört filmi ise sözü edilmeye değmeyecek yapımlar...

Üçüncü kanalda bu ay yine her akşam film var... Bu sayfalarda öne çıkardıklarımızın dışında, başrollerinde Tyrone Power ve Maureen O'Hara'nın oynadıkları, 1955 yapımı **The Long Gray Line** adlı bir John Ford filmi; Jacques Deray'ın yönettiği ve yeniden gösterilecek olan Alain

Delon ve J.P. Belmondo'lu **Borsalino**; Howard Zief'in yönettiği **Hearts of the West** adlı, 1975 yapımı bir western güldürüsü; Richard Brooks'un yönettiği, Yul Brynner ve Maria Schell'in oynadıkları 1958 yapımı **Karamazov Kardeşler**, bu ayın üçüncü kanaldaki öteki ilgi çeken filmleri...

SLAUGHTERHOUSE FIVE Beş Nolu Mezbaha

Kurt Vonnegut'un aynı adlı romanının başarılı bir uyarlaması... Sıradan bir Amerikalı olan Billy Pilgrim'in Nazi toplama kampları ile tuhaf bir gezegene ilişkin kabuslarından oluşan filmi, sinemadaki savaş karşıtı yapımların iyi örneklerinden biri... Yönetmen George Roy Hill ve senaryo yazarı Stephen Geller, Kurt Vonnegut'un kitabındaki, İkinci Dünya Savaşı deneyimi ile akıl hastalığından oluşan karışımı çarpıcı bir anlatımla karşımıza getiriyorlar.. Billy rolünde Michael Sacks çok iyi. Öteki rollerde Ron Leibman, Eugene Roche, Sharon Gans, Valerie Perrine, Sorrell Bocke ve John Dehner yer alıyorlar.. J.S.Bach yorumları Glen Gould'a ait.. Film, Çekoslovakya'da ve Minnesota'da çekilmiş... (1972 yapımı/104 dakika)

(7.5.1990/TV-3)

SAME TIME, NEXT YEAR Gelecek Yıl, Aynı Tarihte

Evli olmayan bir çift, her yıl gizlice bir otelde buluşurlar. Bu buluşmalar, yirmibeş yıl süren bu yasak ilişkinin geleneksel bir özelliği haline gelir... Broadway'de sahnelenmiş ve uzun süre büyük ilgi görmüş bir güldürünün bu sinema uyarlaması da beğenilmişti. Bernard Slade'in oyunundan uyarlanan filmin yönetmeni Robert Mulligan.. Müzik, Marvin Hamlisch'in.. Ellen Burstyn ve Alan Alda oynuyorlar. Ellen Burstyn bu filmdeki oyunuyla Oscar ödülü kazanmıştı... (1978 yapımı/119 dakika)

(12.5.1990/TV-3)

THE SUGARLAND EXPRESS

Steven Spielberg'in ilk filmlerinden.. Bir mahkumun karısı, evlat edinilmiş bebeklerini geri almak üzere hapishaneden kaçması için kocasını ikna eder. Kaçış süresince, istemeyerek tatsız olaylara neden olurlar... Tek-

saslı genç bir çiftin gerçek yaşam öykülerine dayalı film güldürü özellikleri de taşıyor. Hal Barwood ve Matthew Robbins'in yazdıkları senaryo güçlü.. Spielberg de bu senaryodan ustaca yararlanmasını bilmiş; sinemadaki bu ilk yıllarında oldukça başarılı.. Filmin görüntü yönetmeni Wilmos Zsigmond. Müziği John Williams'a ait... Başlıca rollerde Goldie Hawn, Ben Johnson ve Mezbaha Beş (Slaughterhouse Five)'de Billy rolünde oynayan Michael Sacks yer alıyorlar... (1974 yapımı/110 dakika)
(14.5.1990/TV-3)

FALLING IN LOVE Aşık Olmak

Günümüz sinemasının iki ünlü ve iddialı oyuncusunu bir araya getiren iddiasız bir film... Evli barklı, çoluk çocuk sahibi, kendi hallerinde bir adam ve bir kadın, büyük kentin kalabalığında tesadüfen tanışıyorlar.. Kaçamakla aşk arası birşeyler yaşarlarken, birbirlerine tutulup 'aşka düşüyorlar'... Önceki yıllarda sinemalarda Geç Gelen Sevgi adıyla gösterilmiş olan *Falling in Love*, sade, ama kimi ayrıntılarıyla etkili olabilen hoş bir film. Merly Streep ve Robert De Niro orta yaşlı aşıkları oynuyorlar. Ulu Grosbard yönetmiş... (1984 yapımı/106 dakikada).
(1.5.1990/TV-1)



Afrika
Kraliçesi
1951

THE AFRICAN QUEEN Afrika Kraliçesi

Afrika'da, 1915'de tehlikeli bir nehir yolculuğu... Bu yolculuğun kahramanları garip bir çift: Kaba bir kaptan ve rafine bir hanımefendi.. Humprey Bogart ve Katharine Hepburn... C.S. Forester'in romanından uyarlanan filmin senaryosunu James Agee yaz-

mış.. Görüntü Yönetmeni Jack Cardiff... John Huston'un yönetimi çok başarılı.. *Afrika Kraliçesi*, serüven ile güldürü karışımı, karakterleri üzerinde titizlikle durulmuş bir film. Keyifle izleniyor... Humprey Bogart, bu filmle Oscar kazanmış; James Agee, John Huston ve Katherine Hepburn ise Oscar'a aday gösterilmişlerdi... (1951 yapımı/103 dakika)
(31.5.1990/TV-3)



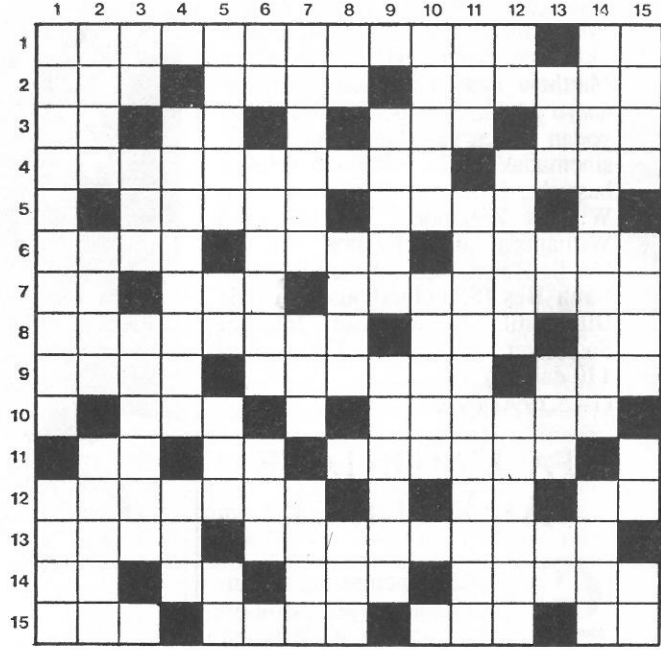
CAT ON A HOT TIN ROOF

Kızgın Damdaki Kedi) Kanserden ölmek üzere olan zengin bir çiftlik sahibi, iki oğlunun da başarısız olduğunu anlar... Tennessee Williams'in en güçlü oyunlarından biri olan *Kızgın Damdaki Kedi*'yi sinemaya uyarlayan ve yöneten Richard Brooks... Kadroda Elizabeth Taylor, Burl Ives, Paul Newman, Jack Carson, Judith Anderson, Madeleine Sherwood ve Larry Gates yer alıyorlar. Elizabeth Taylor çok iyi. "Big Daddy" rolünde Burl Ives, sahnedeki başarısını filmde de sürdürmüş... Film birçok dalda Oscar'a aday gösterilmişti.. Bu ay televizyondaki en dişe dokunur filmlerden biri... (1958 yapımı/108 dakika)
(17.5.1990/TV-3)

Hazırlayan: Sedat YAŞAYAN

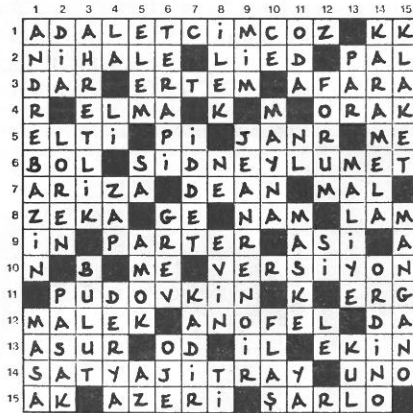
Soldan Sağa: 1. Taçlar ve Kalpler, Küçük Serseri, Kwai Köprüsü, Arabistanlı Lawrence, Hitler'in Son Günleri gibi filmlerde çizdiği başarılı kompozisyonlarla tanınan ve "Sir" ünvanını taşıyan ünlü İngiliz oyuncusu - Su. 2. Karakter rolleriyle uluslararası bir üne sahip Herbert önadlı Çek asıllı oyuncu - Sanat öğreticisi - Elmo Lincoln, Johnny Weismuller, Lex Barker, Gordon Scoot gibi oyuncular tarafından canlandırılmış beyazperdenin en ünlü kahramanlarından biri. 3. Evrensel alıcı olan kan grubu - uzaklık anlatmakta kullanılan söz - Bir sanat yapıtında işlenen konu - Yılmaz Güney'in bir filmi. 4. Beyaz Bisiklet, Bir Kırık Bebek, Dünden Sonra Yarından Önce adlı filmleriyle tanınmış günümüz Türk kadın yönetmeni - Dört tekerlekli ve yaylı bir at arabası. 5. Ortodokslarda tahta pano üzerine yapılan her türlü dinsel resme verilen ad - Kısa kepenek. 6. Üzerine yapı yapılmak için ayrılmış yer - Hücum - Eski dilde taht. 7. Bir nota - Güneş doğmadan önceki alaca karanlık - Lezzetli bir hıyar türü. 8. 1896/1982 yılları arasında yaşamış, Cehennem Kapısı, Beyaz Balıkçıl, Okote ve Sasuke, Bir Aktörün İntikamı gibi filmleriyle de tanınmış ünlü Japon yönetmeni - İran Türklerince "ağa" yerine kullanılan sözcük - Matematikte kullanılan sabit bir sayı. 9. Yer çatlağı - Türk sinemasının ilk konulu filmlerinden Pençe ve Casus'u yönetmiş olan ünlü gazetecimizin soyadı - SSCB'de Gulag kamplarındaki tutuklulara verilen ad. 10. Kaygı - 1959'da William Wyler'in yönettiği ünlü film. 11. Nazi partisinin hücum kıtasını simgeleyen harfler - Sevinç belirten bir ünlem - Etili ve tatlı kökubesin olarak kullanılan bir bitki. 12. Şeyh Bedrettin'in Tann, evren ve insan konusundaki görüşlerini açıkladığı ünlü yapıtı - Samaryumun simgesi - Tarla sınırı. 13. Bilgin - 1890 - 1976 yılları arasında yaşayan ve Dr. Mabuse, Metropolis, Kırmızı Fener gibi filmleriyle sinemanın devlerinden biri sayılan ünlü Alman yönetmeni. 14. Güzelliği ile ünlü bir Amerikalı sinema yıldızını belirtmekte kullanılan kısaltma - Bir kürk hayvanı Jean Jacques Annaud'nun bir filmi - Başkasının buyruk ve dileklerini yerine getiren. 15. Pervin ve Tijen önadlı iki oyuncumuzun ortak soyadı - Uşak iline bağlı bir ilçe. Beğenilen nitelikleri taşıyan - Bir nota.

Yukarıdan Aşağıya: 1. Geceyarısı Ekspresi, The Wall (Duvar), Birdy, Mississippi Yanıyor gibi filmleriyle tanınmış İngiliz yönetmeni - Dayanılmaz, karşı konulmaz kadın rolleri oynayan sinema oyuncusu. 2. Tiyatro, otel gibi yerlerde girişe yakın geniş yer - Küçük tekne kaptanı - Pirinçle pişirilen bir tür yemek. 3. İlaç - Zülfü Livaneli'nin, birçok ödül kazanmış ikinci filminin adı - Asıl adı Haydar Reis ve asıl mesleği denizcilik olup sinan Bey gibi portre ressamı olarak ün yapmış XVI. yüzyıl Türk minyatürcüsü. 4. Uzun tütün çubukları kullanıldığı çağlarda odanın ortasına yerleştirilen kül çanağı - Üstü kapalı olarak anlatma. 5. Deniz kuşlarının gübre olarak kullanılan pisliği - Gümüşün simgesi - İstatistikte bir grup veri içinde en sık görülen değere verilen ad, Tavlada bir sayı. 6. Akıl - Makbul bir sıcak ülke meyvesi - Futbolda bir mevki. 7. İnanç - Karakter rolleriyle tanınmış Mürüvvet önadlı sinema ve tiyatro oyuncumuz - Ayrıntılı fotoğraf klişesi üzerindeki noktaların sıklığını ve seyrekliğini belirleyen ölçü. 8. Sodyumun simgesi - "Kısır, çocuksuz" anlamında eski sözcük - Sahip. 9. Antil adalarına özgü uzun gagalı ve boz renkli bir kuş - Mübalağa. 10. Memelilerde ana ile dölüt arasında kan alıp verme işini sağlayan organ - 1875-1937 yılları arasında yaşayan ve özellikle Bolero adlı yapıtıyla tanınan Fransız bestecisi. 11. Çöl Şeytani, Köpekler, Bana Onun Kellesini Getirin, Vahşi Sürücü gibi filmleriyle ünlü Amerikalı yönetmenin küçük adı - Gandhij filmindeki rotüyle 1982 Oscar Ödülü'nü kazanmış, ayrıca Kaplumbağa Güncesi, Tanıklık gibi filmlerde de oynamış İngiliz aktörü. 12. Stronsiyum elementinin simgesi - Güzellik ve uygunluğuyla akranlarından üstün olan kadın anlamında eski sözcük - Yiğitliklerden söz eden. 13. İnce deri ya da ince kabuk - Uğraş - Optik kaydırma - Hollanda'nın plaka işareti. 14. Tiyatro oyunculuğunun yanı sıra Hakkâri'de Bir Mevsim, At, Aaahh Belinda, Anayurt Otel'i gibi filmlerde de oynamış, bu son filmdeki oyunuyla Nantes Film Şenliği'nde "en iyi erkek oyuncu" ödülünü kazanmış oyuncumuz - Arap erkeklerinin kefiyelerinin üzerine bağladıkları yünden örme kalın çember bağ. 15. Hazır - Kedi ya da köpek yavrusu - Üç Arkadaş, Ağır Dağı Efsanesi, Devlet Kuşu gibi filmleriyle tanınmış yönetmemizin soyadı - Eski Mısır'da insanlığın hayatı dayanağı olan üretici güç.



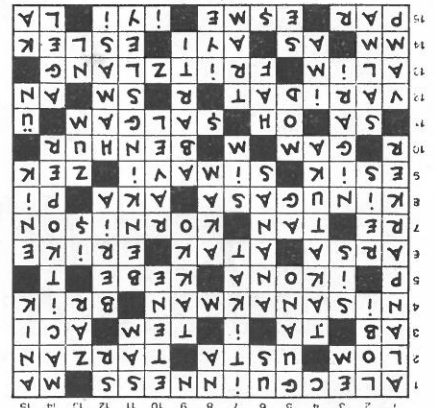
Kitap kazananlar

Beyazperde'nin Nisan sayısında yayımlanan "Sinebulmaca'yı doğru yanıtlayarak Burçak Evren'in "Türk Sinemasında Yeni Konular" adlı kitabını kazanan okurun listesi : Asiye Kuran - Gölcük/Kocaeli, Sadi Çilingir - İstanbul, Tolga Ersoy - Sinop, Bülent Sezen - Samsun, Dr.Musa Doğanay - İzmir, Asuman Berk - Şişli/İstanbul, Esen Apaydın - Ankara, Arzu Demirbaş - Samsun, Ümit Sarsılmaz - Bursa, Erol Özdemir - Ankara.



Geçen
Ayın
Çözümü

Bu
Ayın
Çözümü





**Bir sinema tutkununun
"Hürriyet"siz kalması
düşünülemez.**

Meraklıdır sinema tutkunu:

Sadece sinemaya değil. hayatın kendisine.

Hergün yaşanan "hayatın sinemasına".

*Olağan genellemeler, basmakalıp yorumlara
yüz vermez.*

Yeniyle, farklıyla. "perde arkasıyla" ilgilidir.

*Dünyada ve ülkede olan bitene tükenmeyen
bir ilgiyle yaklaşır.*

Bu yüzden bir sinema tutkununun tercihleri

ne olursa olsun. "Hürriyet"siz kalması

düşünülemez.

Hürriyet



Toprak Mahsulleri Ofisi Vakfı Sunar

İnsanlığın yerleşikliğini ve üreticiliğini konu alan ve Anadolu topraklarındaki serüvenini anlatan belgesel film

1990

UYGARLIĞIN ADIMLARI

Yönetmen: Rifat ARAS

Prof.Dr. Ekrem AKURGAL - Arkeoloğ

"Milyonlarca yıl iki ayağı üzerinde dik dolaşan insan, 600 bin yıl önce ateşi bulmasına karşın, yaşamını değiştiremedi. İnsan ancak yerleşik olduktan sonra, yaratıcı bir varlık olarak kendini geliştirebildi.

Uygarlık çizgisinin başına gelen insan, yazının bulunuşu ile bilgisini biriktirdi ve uygarlık yürüyüşünü hızlandırdı. Milyonlarca yıl iki ayağı üzerinde sadece dolaşan insan, yerleşiklikten 10 bin yıl gibi kısa bir hazırlıktan sonra, aya ayak basmayı başardı".



10 bin yıllık ilk yerleşmelerden
ÇAYÖNÜ
ERGANI



Bilinen en eski el değirmeni
9 bin yaşında
ÇAYÖNÜ
ERGANI



Hitit'in tanrılarından
TEŞUP - İVRİZ - KONYA



Bilinen en eski ekmek fırını 8 bin yıllık
ÇUKUROVA -
ÇATALHÖYÜK

DOSYA

BEYAZPERDE YÖNETMENLER DİZİSİ: 4

METTİN ERKŞAN



Fotoğraflar: Ağah Özgüç koleksiyonu...

Beyazperde Mayıs 1990 eki.

Metin Erksan'la söyleşi

Serhat Öztürk

● Sinemacı olmanızın tesadüf olmadığını söylediniz bir çok kez. Peki nasıl başladı bu sinema tutkusu?

● Babam, 1.Dünya Savaşı sırasında Almanya'ya gidip gelirmiş. Bir seferinde büyük abime bir sinema oyuncusu getirmiş. O da bir süre bununla oynayıp, sonra bırakmış. Bu makine küçük abimle, bana intikal etti. Biz o makineyle film oynatmaya başladık. Sessiz filmler tabii. Ben ilk mektebe bile başlamamıştım o zaman. Öyle sanıyorum ki bu benim üzerimde etki yaptı. Abim üzerinde de yapmış olmalı, o sinemacı olmadı ama radyolog hekim oldu. Yani röntgeni, bir anlamda o da sinemacı sayılır. Kamera bu ailenin kanına girdi anlayacağımız.

● Ya sonraki yıllarda?

● Tabii ailede şunu ol bunu ol filan diyorlardı. Ama benim aklıma hiç başka meslek gelmemiştir. Hep sinemacı olacağım diye düşündüm. Gerçi hayatın raslantılarıyla başka bir şey de olabilirdim, ama benim düşüncem sinemacı olmaktı.

● Peki nasıl başladı?

● İlk başta sinema yazıları yazıyordum. Bir takım eleştiriler, sanat konusunda yazılar falan. Bu arada senaryo yazmam için talepler oldu. Çünkü o sıralarda böyle yazılar yazan kimse yok ortada. Hatta Cahide Sonku "Bana senaryo yazınız" dedi. Ben senaryo yazmayı bilmediğimi, yazamayacağımı söyledim. Yani talep olunca hemen evet demedim. Çünkü sinema çok ciddi bir uğraşı benim için.

● Ama sonra senaryo yazarak başladınız?

● Evet, ama arada bir dolu senaryo yazıp bir kenara bıraktım. Resmen ilk senaryoyu isteyen Duru filmin sahibi Naci Duru oldu. Kanlı Cepkenler diye bir senaryo yazdım ben de. Ege tarafında bir zeybek çetesi. Eşkiyalıkla geçiyorlar. Derken Yunan orduları giriyor Anadolu'ya ve bu çete belli bir değişim geçirerek, milli mücadele saflarında çarpışmaya başlıyor. Bu çekilmedi. Ne parasını verdiler, ne de çektiler. İkinci senaryo Binnaz. Daha evvel Münip Fehim senaryosunu yazmış ve çekilmiş bir piyes. Bana piyesi verdiler

ve "Al bunu sinema yap" dediler.

● Nasıl yapacağınızı biliyor muydunuz?

● Az çok. Binnaz 18. asrın başlarında İstanbul'da yaşayan bir alüfte. Biliyorsunuz o zamanlar recim var. Zina yapan kadının taşlanması olayı. Yani o dönemle hiç uyuşmayan bir serbest kadın Binnaz. Tabii sinema yapmak deyince önce muhtevayı düşündüm. Mesela şunu hatırlıyorum.

Binnaz gece kayıkla Sadabad'da bir paşa konağına gidiyor. Orda dansedip şarkı söylüyor. Gece kayıkla dönerken, Haliç'te başka bir kayığın saldırısına uğruyor ve iki kayığın kürekçileri arasında müthiş bir yarış başlıyor. Mehtaplı bir gece, kayıkta meşaleler yanıyor böyle. Tam arkadakiler yetişecek, Binnaz orda demirlemiş bir kalyon görüyor. Gemiye doğru gitmeye başlıyorlar. Derken arkadaki kayık yetişiyor, kavga gürlütlüye gemidekiler müdahale ediyor ve bu sırada denize düşmüş Binnaz'ı güverteye alıyorlar. Bunu bir kamaraya sokuyorlar. Acayip döşenmiş bir kamara burası. Bir papağan, bir maymun ve sırtı dönük, üstyarısı çıplak bir adam var içerdi. Geminin sahibi bu adam. Yarı tüccar, yarı korsan biri. Piyeste yok bunların hiç biri. Piyeste erkek kahraman kabadayı, cengaver bir adam. Benim kahramanım korsan ve Binnaz'la tanışmaları böyle oluyor.

● Peki böyle mi çekildi?

● Efendim, çok beğendiler. Ama bana çekitmediler. Bu film 1958'de Mümtaz Yener tarafından çekildi. Belgin Doruk'la, Orhan Günşiray oynadı. Ben Atlas filmde senaryo yazmayı sürdürdüm, iki yıl boyunca tonla senaryo yazdırdılar bana.

● İlk film nasıl gerçekleşti?

● Yıl 1952, artık rejisör olmak istiyordum. Prodüktöre söyledim. Biraz bekle filan dedi. O yıl dört film yapacaklar, hepsi de belirlenmiş. Nedim Otyam Aşık Veysel'in hayatını çekecekti, derken bu iş ondan boşaldı, bana verdiler.

● Bu yıllarda nasıl bir sinema yapacağınıza dair belirli bir fikriniz var mıydı?

● Hayır, çok net bir şey yoktu. Tek

bildiğim sinemanın ciddi bir meslek ve sanat olduğuydu. Ve sinemada gayri-ciddi bir şey yapmamaya çalıştım. Tabii korkunç bir sansür vardı. Bunu bahane olarak söylemiyorum, ama Türk sinemasını mutlaka sansürle beraber düşünmek gerekir. Onun dışında angaje bir sinema yapmamaya gayret ettim.

● Aşık Veysel'in senaryosunu siz yazmamıştınız. Bu sorun yarattı mı?

● Bir senaryocu ilk filmde başkasının senaryosunu çekiyor. Ne kadar kötü bir şey. Veysel'i filmde evvel tanımyordum, film sırasında tanıdım. Yine de benden önce yapılmış bir şeyi düşündüm. O zamanki Türk sinemasının dışında bir kadro toparlayayım, Veysel'in köyüne gideyim, dahili, harici bütün filmi orada çekeyim. Veysel'in köyüne ilk defa bizim otomobil gitti. Ve bizim jeneratör çalışınca ilk kez elektrik gördüler. Oyuncuların elbiselerini bile burdan almadım. Köyde giyilmiş elbiseleri satın alıp kullandım. Tabii bütün bitlendik.

Bildiğiniz gibi film bitmeden filmin içindeki bazı oyuncular ve filmin müzisyeni Ajlan Sayılğan, Kemal Bekir ve Ruhi Su tevkif edildiler. 1952 Komünist Parti tevkifatı. Bizim film sansürde reddedildi. Halbuki filmin muhtevasında bir siyasi propaganda yoktu. Ama bazılarının ağızlarından kaçırıldıkları gibi son derece gerçekçi bir film. Canım, bunun içinde çok çaba sarfedilmedi aslında.

Mesela filmin içinde klasik bir şey vardır. Ben Eylül ayında çektim filmi. Tarla görüntüleri vardı. Sansürden dediler ki "30 cm. buğday olur mu? Sen bu tarlaları mahsus çekmişsin. Hiç şöyle güzel başaklı bir tarla bulamadın mı?" Valla ben çektiğim zaman buğdaylar o kadardı, zaten sulak ziraat falan da yapılmıyor, ne kadar olacak?

Sonra mesela çiçek salgını olayı var. Bu salgında Veysel'in gözleri kör oluyor. Osmanlı zamanında geçen bir olay. Sansürde "Köyde neden hastane yok" dediler. Yahu ben çevirirken bile sağlık evi, doktor filan yoktu, bırakın Osmanlı'yı.

● Peki siz sinema yapmaya başladığımızda başınıza bunların geleceğini biliyor muydunuz?

● Hiç bilmiyordum, bunlar bana çok acayip geldi. Bana kısa buğdayları politik amaçla çektin dedikleri zaman ibretle düşünmeye başladım. Sonra o buğday bölümünü çıkardılar, Amerikan Haber Bürosu'ndan aldıkları filmler vardı. Ayova'da bulunan müthiş buğday tarlalarının görüntüleri. Dehşet, kilometrelerce hektar tarlalar, büyük biçer-döverler var onları koymuşlar. Tabii devlet istedi evvela, yapımcılarda mecbur oldu. Biz sinemada bu ahlaklıklar, bu namussuzluklarla uğ-

raştık. Sonra daha neler yaptılar filme. Bir sahnede Veysel usta köye dönüyor, gözleri kör tabii, birden gürültüler duyuyor. "Ne bu" diye soruyor. Yanında ki çocuk "Tarım makineleri çalışıyor" diyor. Düşün böyle şeyler. Sonra birden köye girerken orda bir tabela. "Sivralan Köyü Devlet Hastanesi" yazmışız. Ordan birileri saldırıyor, Veysel'in elini öpüyorlar. Veysel yanındakine "kim bunlar?" diye soruyor. Cevap şöyle: "Ooo köyümüz bir hastaneye kavuştu, tam teşekküllü." Doktorlar, hemşireler Veysel'in elini öpüyorlar. Evet bu da var. Sansür buydu.

Şimdi ben tabii ki çok farklı başladım sinemaya. Ben hırsız-polis filmi çekerek, palavra ulusal nutuklar atarak başladım. Senaryo benim olmamasına rağmen, zaman zaman çok ilginç şeyler de buldum çekerken. Veysel'in nişanlısı var filmde. Veysel çok seviyor kızı. Fakat köydeki serteri bir adam kızın aklını çeliyor, birlikte kaçmaya ikna ediyor. Veysel kızın kaçacağını anlıyor, adamın ne zalim biri olduğunu da biliyor. Kızın başına kötü bir şeyler gelir, bir başına kalır diye gizlice heybesine para koyuyor.

Neyse bunlar kaçıp Ürgüp'e geliyorlar. Orada meşhur bir Saklı Kilise vardır. Saklı Kilise'nin içinde bir mağaraya giriyorlar. Tabii gece karanlıkta girip yatıyorlar. Adam sabah kalkıp çevre köye bir şeyler almaya gidiyor. Sabah o Saklı Kilise'nin içine acayip ışıklar giriyor böyle. Neyse kız uyanıyor, gözünü açar açmaz kilisenin narteksinde kocaman bir İsa görüyor. Biliyorsunuz bizim yerli halk tasvirler canlılığını yitirsin diye gözünü oyar tasvirin. Göz kör olunca tasvirde yok olur. Eee, körler de birbirini çağırıyor. Kız birden uyanıp o İsa tasvirini görünce Veysel'e benzetiyor. Büyük bir suçluluk içinde ayağa kalkıyor, bir duvara koşuyor gözleri körleştirilmiş altı havari, öbür duvara koşuyor altı körleştirilmiş havari de orada. Tabii çok acemi bir sinemacıyım, ama bunları düşünüyorum. Fonda da Ruhi Su'nun müziği. Bu sahneyi kestiler, neden kestiler hala bilmem. Bunlar o zamana kadar Türk sinemasında yapılmamış şeyler. Mekandan, doğadan yararlanmak filan. Tabii bunları söylerken utanıyorum. Bunların sinema tarihçileri tarafından yazılmasını isterdim.

● Sizin tarihçi kişiliğiniz, tarihe olan tutkunuz biliniyor. Türkiye'de yapılan sinema tarihi çalışmalarını ve sinema tarihçilerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

● Türkiye'de sinema tarihleri gülünç. Sinema tarihi yok. Biliyorsunuz tarihin şöyle bir özelliği var. Bilimler içinde, deney yapamayan bir bilim. Bu yüzden bilim olup olmadığı hep tartışmalıdır. Buna karşı tarih araştırmayla, doğrulu-



ğu kanıtlanmış belgelerle bilim olmaya çalışır. Bilgi, belge, bulgu demektir tarih. Şimdi Türk sinema tarihine bakalım.

Daha Türk sinemasının başlangıcı belli değil. Birdenbire 75 yıl diye bir şey çıkardılar ortaya. Nereden çıkartıyorsunuz 75 yılı. Ayestafonos Abidesi'nin Yıkılışının birinci film olmadığı çıktı ortaya. Daha önce 1911 yılında çekilen bir film var. Sultan Reşad'ın Rumeli seyahati sırasında Kosova Ovası'nda yüz, ikiyüzbin kişiyle kılınan bir namaz var. Eski bir türk adeti uyarınca mihrap getirilip açık havaya konmuş ve namaz kılınmıştır. İttihat Terakki Partisi'nin hazırladığı bir seyahattir bu. O namaz Manastırlı bir fotoğrafçı olan Yanaki tarafından filme alınmıştır. Ve bu film Makedonya Cumhuriyeti'nin Film Arşivi'nde vardır. Bizim arşivinde haberi var. O günden beri hala getirilmemiştir bu film. Bu benim buluşum. Kaldı ki 21 Temmuz 1905'de Abdülhamit'e cuma selamlığında bomba atılır. Bundan sonraki ilk cuma selamlığının da filme alındığını kesin olarak biliyoruz. Fakat kimler tarafından filme alındığı meçhul. Lumier Kardeşlerin operatörleri 1896 yılında geliyorlar Türkiye'ye. Ondan sonra 1914'e kadar olan kısım tamamen karanlık. Bu dönemin mutlaka araştırılması gerekir.

Mesela hemen aklıma gelen bir soru da şu. Anadolu Harekati'nden bir cm. film yok elimizde. Halbuki o sırada Osmanlı'dan kalma iki sinemacı var Fuat Uzkınay, Muhsin Ertuğrul. İkisi de kamerayı alıp Anadolu yakasına geçmiyorlar. Neden? Sinema tarihçisinin aklına gelmiyor bunlar. Fuat Uzkınay hakkında kitaplar yazıldı. Peki neden bu adam Anadolu Harekati'ne gidip film çekmedi? Öbürü ne yapıyor o sırada? O da Berlin ile işgal İstanbul'u arasında gidip geliyor. Greta Garbo'yu götürüyor Moris Stiller'i getiriyor. Artist acentalığı yapıyordu herhalde. Neden gidip de Anadolu Harekati'nin filmi çekmiyorsunuz? Devamlı

Muhsin Ertuğrul diyenlerin hiç ilgisini çekmemiştir bu.

Arkadan başka bir şey var. Neden Atatürk 10. yıldönümünü bu sinemacılarla çekti de, Sovyet sinemacılarına çekti. Gerçi orasını da tam bilmiyoruz ya. Sovyetler mi geldi, biz mi davet ettik? Ama ne olursa olsun bizim sinemacılarımızın çekmesi lazım. Acaba çok kibar bir kırgınlık meselesi mi var? Tarihçi bunları düşünecek. Bunların hiç bir şey düşündükleri yok. Bütün tarihlerin adı Türk Sinema Tarihi. Ne münasebet. Bütün Osmanlı tarihleri yazının ismiyle anılır: Peçevi Tarihi, Naima Tarihi, Cevdet Paşa Tarihi, Aşık Paşa Tarihi vb. Türk sinemasının tarihi yazılmadı, böyle bir araştırma inceleme yapılmadı ki. Herkes kendi tarihini yazdı.

Yutkueviç daha yeni öldü. Burada sinema tarihi kitabı yazarlar Yutkueviç'e bir mektup yazıp Ankara Türkiye'nin Kalbi filminin üzerindeki esrarı kaldırmayı düşünmediler. Nazım Hikmet Türk sinemasında çılmış bir isim. Bu adam sinemada ne yapmak istedi? 1962'deki ölümüne kadar kimse yazıp da sormadı. Şimdilerde bir kitap daha çıktı. Sürekli "o bunu dedi, bu bunu dedi," diye anlatıyor. Yahu sen ne diyorsun kardeşim. Kitabın içinde hiç fikri yok herifin. Eleştiricinin demesiyle sinema tarihi olur mu? Şimdi Türkiye'de sinema televizyonla uğraşan üniversiteler ve oralarda bulunan hocalar var, onlarda aynı rezilliği yapıyorlar. Kitap yazıyorlar, "o bunu dedi, bu bunu dedi" diye. Sen ne diyorsun. Utanmıyor musun?

● Eskiden çok ciddiye almazdınız bunları?

● Artık alıyorum. Öyle bir gençlik yetişi ki... İşte yarışmalarda falan görüyoruz üç buçuk cm.'in kaç milim olduğunu bilmiyor. Basın-Yayın son sıfta okuyorlar Medeni Kanun'un kaç yılında kabul edildiğini bilmiyorlar. Ama Michael Jackson'un bütün kardeşlerinin adını biliyorlar. Tabii bu gençliğin karşısına bir şey getirdiğin zaman komprime olarak alıyorlar. Üzerine düşünmüyorlar. Konfeksiyon fikirler dünyası. İliyet aramıyoruz. Yöntembilimsel düşünce yok. Nedensellik yok. Tabii, bugünün dünyasında herkesten her konuda düşünmesini bekleyemeyiz. O zaman bir kişinin çıkıp araştırma yapıp doğruları yazması lazım. Türk sinema tarihleri ise tamamen yanlış. Tamamen afaki bir takım adamların hırsını heyecanını anlatan şeyler. Senin demin sorduğun soru "Siz sinemaya girdiğiniz zaman nasıl bir ortamla karşılaştınız?" İşte bu sinema tarihçisinin aklına gelmesi gereken bir soru. Eğer bu yapılmış olsaydı, bu konuşmamıza bunu koymazdık.

● **Halit Refiğ, sizden dramaturji konusunda çok şey öğrendiğini söylüyor. Sizin sinemanızda dramaturji layıkıyla yerine getirilmiştir midir?**

● Ben okumamıştım, ama Halit'in bu lafı enteresan. Biliyorsunuz daha önce "1950'de Lütfü Akad, Memduh Ün, Atuf Yılmaz sinema dilini geliştiriyorlardı" diye yazmıştı. O tarihlerde film yapan benim ve Osman Seden'in adını anmıyordum. Yani bu üç kişi 50'lerde sinema dilini geliştiriyordu da biz ilkelleştiriyor muyduk? Neyse, sorunuza geleyim. Biz Türk sinemasında trajik ve dramatik boyutları layıkıyla çizemedik. Yani uluslararası, evrensel dramaturjinin boyutlarında saptamalar yapıp filmlerimizi bu anlayışta dram yapıtları haline getiremedik.

● **Neden?**

● Etraftan yazılan, çizilen ve telkin edilenlerin etkisinde kaldık herhalde. Sinemayı çok mekanik düşündük. Gör-düklerimizin geniş çoğunluğu Amerikan filmleriydi. Bunlar bizi hem olumlu hem de olumsuz yönde etkiledi. Amerikan sineması çok hızlı anlatıyor genellikle, olayların trajik ve dramatik boyutlarını çizmiyor. Derinlik yok. Bu diğer sinemalara nazaran Türk sinemasına bir hareket getirdi, ama çok şeyi de alıp götürdü beraberinde. Tabii lisan bilen bir iki kişi dışında sinema literatürünü takip etmek imkanı yoktu. Sonra bir sinema kulübü yoktu filmleri arka arkaya izleyeceğimiz. İlle de ne anlatacaksın problemi vardı bizde. Halbuki kardeşim ne anlattıysan anlat da doğru dürüst anlat.

● **Dokuz Dağın Efesi, Gecelelerin Ötesi, Acı Hayat, Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Hep toplumsal-gerçekçi arayışların öne çıktığı filmler. Ama bunların içinde sizin özel yanınızı ortaya koyan sahneler de yok değil.**

● Valla ben size bir şey söyleyeyim. Bu filmlerin hiçbirini beğenmiyorum. Şimdi böyle yapmazdım. Kamerayı bir kalem, bir istilo gibi kullanmamız gerekiyormuş. Tıpkı o büyük romancılar gibi. Kameranın insan ruhunu, insan dramını saptaması gerekiyor. Mesela ben uzun planları seviyorum, daha bir bütünlük getiriyor. Tabii yerine göre. Bir de anlatım apaçık net olmalı.

● **Peki en kişisel filminiz olan Sevmek Zamanı'nda bu beğenmedikleriniz arasına dahil mi?**

● Sevmek Zamanı'nda dahil. Şimdi çeksem bambaşka çekerim.

● **Ya televizyondaki Beş Hikaye.**

● Dahil tabii. Orada Yanlış Müthiş Bir Tren hikayesini ayrı tutarım. Onda yapılabilecek başka birşey yoktu. Ama

diğerlerinde yapılabilecek çok şey var.

● **Müthiş Bir Tren en çok eleştiri alanıydı hatırladığım kadarıyla?**

● Büyük tepkiler aldı Türkiye'den.

● **Sinemada ya da televizyonda film izlerken ne yapar, ne düşünür Metin Erksan? Nasıl bir izleyicidir?**

● Çok iyimser, iyi ruhlu bir sinema izleyicisiyimdir. Zaman zaman tanıdıklarım bir filmi benimle izlese de bazı yerlerine baksak falan derler. Hep teknik anlamda düşünüyorlar. Ben film seyrederken böyle şeyler düşünmem. Eleştirel gözle bakmam. Ben çok coşkuyla, heyecanla zaman zaman kendimi kaptırıp ağlayarak, gülerken, heyecanlanarak, öfkelenerek izlerim filmi. Hangi film olursa olsun. Ama sonra düşünmeye başlarım o filmin üzerine. Çünkü sinema salonunda film izlerken paralel düşünme imkanı yoktur.

Ben filmin özüne, çekirdeğine bakarım değerlendirirken. Ve filmin olduğu kadar yapının da muhtevasını gözönünde bulundururum. Mesela Varennes Gecesi diye bir filmi var Ettore Scola'nın. 16.Loui ve Maria Antoniette'nin kaçıışı. O hikayede beni çok ilgilendiren bir şey vardır. Bunlar kaçıp Varennes'de bir hana gelirler ve orada yakalanırlar. Antoniette ile hancının karısı arasında bir konuşma geçer. Bütün büyük Fransız İhtilali tarihçilerinde vardır bu. Antoniette hancının karısını kandırırsa kaçabilecek. Kadına gider ve "Madam çocuklarım var" der. Yani bana acımıyorsanız çocuklarımı acıyın anlamına. Bunun üzerine hancının karısı şöyle cevap verir: "Madam benim de çocuklarım var." Varennes Gecesi filmi yapıp bu noktayı atlamak olmaz. Scola bunu atlamış. Öyle Kazanova'yı falan sokup işi bulandıracağına esas bu nokta üzerinde durması gerekirdi ben-ce.

Zaten Fransızlara hep şaşmışımdır. Ben Fransız İhtilali'nin Fouché ile anlattım. Hala bir Fransız sinemacısı yapmadı bunu.

● **En çok tasarısı olan yönetmenlerden birisiniz?**

● Dünyadaki bütün yaşayan sinemacıları düşünün, benim hepsinden daha fazla tasarım vardır. Onlar bana beş tane anlatsınlar ben onlara beşyüz tane anlatayım.

● **Bu tahayyül zenginliği nereden geliyor?**

● Şimdi kendi kendime yetenek demem ayıp olur. Üstelik bunun yetenekle fazla alakası olduğunu da sanmıyorum. Çalışıyorum ben. Yalnız yapacaklarımlar üzerine değil, yapılmışlar üzerine de düşünüyorum sürekli. Muhayyile kudreti diye bir şey var tabii, ama o da

çalışarak geliştirilir.

● **Peki bunca film projesi arasında, neyl yapacağımıza nasıl karar verirsiniz?**

● Film bana bir düşünce, bir sezgi ve bir coşku olarak gelir. Bir örnek vereyim. Televizyon için çektiğim Sazlık filmi ele alalım. Çok kenarda kalmış bir hikayeci olan Kenan Hulusi'nin bir öyküsüdür bu. Genç yaşta ölmüştür Hulusi, çalاکalem yazan biridir falan. Bu arada Sait Faik'i keşfeden adam olmak gibi önemli bir özelliği vardır. Ama kitapta bir sürü hikaye var, neden onu seçtim? Bir şeyi çok sevdim o hikayede. Muhtevası, şusu busu değil. Bir herif var, gölde balıkçılık yapıyor. Birgün birisi bunun birlikte yaşadığı kadının ırzına geçiyor. Kadım artık oralarda duramıyor ve adama haber vermeden çekip gidiyor. Adam bir türlü anlamıyor kadının niye gittiğini? Bu terkedilişin depresyonunu bir türlü atamıyor üzerinden ve kara sevdaya giriyor. Gölde avlanan teknelerde dalyan direkleri vardır. Birisi onun üzerine çıkıp balığa bakar. Ona göre ağ atılır. Adam kadının gölde kaybolduğuna ve gölden geleceğine inanıyor. O dalyan direğinin tepesinde duruyor öyle. Durgun bir göl, bir dalyan direği ve onun üstünde kara sevdadaki bir adam. Bu kadar. Bunu çok sevdim. Diğer herşey kenar öğelerdir.

● **1960'lardaki bazı filmlerinizde, özellikle Acı Hayat'da caz müziği kullanıyorsunuz. Bu nereden geldi?**

● Şimdi ihtiyarlanmış caz söyleyen çalan bir takım kızlar erkekler o zaman gece kulüplerinde caz çalarlardı. Ben cazı hep zevkle dinlemiştir. Bir dönem para kazanmak için caz yazıları da yazdım ve üzerine epey okuyup araştırdım. Blues'lar çok hüznlendiriyor ve etkiliyordu beni. Sonra o sıralar Langston Hughes'in bir şiirini buldum ve Türkçeye tercüme de ettim. Dörtlülere halinde yazmış, diyorki: "Bir zenciyim gecedem daha siyah/Afrikamın derinlikleri gibi". Her dörtlükte bu sözlerle giriyor. Sonra şöyle bitiriyor şiiri "Bir şarkıcıydım Afrika'dan Georgia'ya kadar kederli şarkılarımı taşıdım ve cazı yaptım." Büyük bir müziktir caz. Bütün o Afrikalı pagan zencilerin tarihi, çektiikleri acılar ve gelip çok rafine bir kültürle karşılaşıyorlar Amerika'da ve caz doğuyor. Biz de ikide bir söylenen bir laf var. "Amerika sen ikiyüz yıllık bir ülkesin" diyorlar. Böyle laf olmaz. Amerika'daki insanlar oranın yerlileri değil. Kaldı ki onların kaç bin senelik geçmişleri var. Amerika'daki insanlar Avrupa'dan gitmiş. Bütün kültürlerini götürmüşler. Coğrafya parçasıyla kültür ölçüyorlar. Laf ola ispanak çorbası. Bunlar koca bir Batı kültürünü gö-

türdüler Amerika'ya. Giden insanlara da dikkat çekmek isterim, bunlar Avrupa'da kiliseye ve politikaya başkaldıran rafine insanlardı çoğunluk. Yani zenci Amerika'ya geldiği zaman orada Bach'i, Beethoven'i, Schubert'i buldu. Kùltürler karıştı.

Caz da, beni en çok ilgilendiren improvise oluşudur. Öbür cazı sevmem. Bu yönüyle caz bizim alaturkayla örtüşür. Alaturka da improvise'dir. Makam kulakla bulunur. Bir makam da karar kılınır. Biz de şimdi bir notayla çalma meselesi çıktı. Böyle lekarda şey olmaz. Türk müziğinin bütün özelliği improvise oluşudur.

Neyse caz müziği çok etkili gelmeye başladı bana. Favorim Ornette Coleman'di. Ruhuyla çalardı bu adam. Acı Hayat'ta onu kullandım. Herkes de beğendi.

● **Peki şimdi ki film müziklerini nasıl buluyorsunuz?**

● Bizde şimdi film müziği diye acayip şeyler yapıyorlar. Bir motivi alıp, kusturana kadar tekrarlıyorlar. Bu aptal şeyler olacağına caz kullansalar daha iyi olur.

● **Sizi etkileyen yönetmenler oldu mu?**

● Hayır, çok etkileyen bir yönetmen olmadı. Çok etkilendiğim bir film de yok hatırladığım. Emilio Fernandez diye bir Meksikalı yönetmen vardı. Büyük bir sinemacı değildi ama, çok duyarlı bir adamdı. Hayatı da çok perişanlık içinde geçmişti. Onun filmlerini sevmişim bir dönem. Daha çok filmlerde etkisinde kaldığım bazı sahneler olmuştur.

● **Bir dönem siz de film eleştirisi yazdınız. Eleştirilenlik müessesesi konusunda ne düşünüyorsunuz?**

● Elbette eleştiri müessesesi olacak. Önce şunu söyleyeyim eleştiri öznel-dir, nesnel eleştiri yoktur. Ben bazıları gibi eleştiriye yol göstericilik niteliği de vermem. Burada dikkat edilmesi gereken husus şudur. Eleştiri müessesesine öfkeler, hırslar, kinler, kötülükler, angaje şeyler sokulmamalıdır. O zaman bu eleştiri olmaz.

Bir insan bir filmi alabildiğine beğenir ya da beğenmeyebilir. Önemli olan bunu belgeler, bilgiler vererek anlatmaktır.

● **Yeşilçam Sineması'nın bugün vardığı noktayı nasıl değerlendiriyorsunuz?**

● Öncelikle Yeşilçam Sineması de-yimi üzerinde anlaşmamız lazım. Yeşilçam Sineması 50-60 yılları arasında yapılmış ve bitmiştir. Bu tarihe kadar Türk sineması fazlasıyla yabancı sine-

ma etkisindeydi. Gerçi Muhsin Bey'in Aynaroz Kadısı, **Bir Kavuk Devrildi**, Faruk Kenç'in **Taş Parçası** gibi çalışmaları vardı elbette, ama ağırlık yabancı uyarlamalarda idi. Bu filmler Türk insanıyla diyalog kuramıyordu. 50'den itibaren daha yerli olmaya özen gösteren bir sinemacı kuşağı geldi. Bu bir tepki sinemasıydı. Üzerinde çok durulması lazım bu sinemanın. Ve 60'a kadar sürdü. 1960 sonrasında serpilmenin kökleri burada aranmalıdır.

Sonra gelenler Yeşilçam sinemasını horlayacaklarına, dikkatli baksalardı şimdi daha iyi bir sinema yapıyor olurdu. Mesela ben de kendi payıma Yeşilçam Sineması'nı doğru dürüst algılayamamışım. Eğer doğru algılasaydım bugüne kadar yaptıklarım çok daha gelişkin bir sinema olurdu.

Bunun ötesinde Türk sineması her zaman bir gelişme çizgisi izlemiştir. Duraklama veya gerileme diye bir şey yoktur. Tabii içinde sıçramalar vardır. Türk sinemasının en büyük sıçraması da, star sisteminin dışında gerçekleştirilip hem Türkiye'de büyük para kazanan hem de Berlin Film Festivali'nde büyük ödül alan **Susuz Yaz**'dır. Türk sinemacıları da, yazarları da bu olayda uyumuşlardır. O dönem tek olumlu yazıyı Aziz Nesin yazmıştır. Ödülden sonra beni ilk kutlamaya gelen de Yılmaz Güney'dir. Onun dışındakilere Berlin'den sonra da semtime uğramışlardır. **Susuz Yaz** Türk sinemasına çok büyük cesaret getirmiştir. Türk sinemasının kendini idrak edip "Yahu ben-de varım" demesini sağlamıştır.

Günümüzdeki sinemanın da eski sinemayla bağları vardır. Son olarak Ankara Film Şenliği'nde yapılan panelde 80 öncesini yadsımak isteyen bir grup, 20 yaş dolayındaki gençlerden büyük tepki görmüştür. Bu da sevindirici bir gelişmedir.

Yalnız şunu da söyleyeyim. Son zamanlarda yapılan filmlerin seyircisi yoktur. Bunun üzerinde düşünülmesi gerekir. Seyircisi olmayan garip bir sinema, bunun üzerinde hiç düşünmüyorlar. Mesela ben bundan beş yıl önce bir film seyrettim. Koca salonda altı ki-

şi izledik filmi. Rejisörü mangalda kül bırakmaz. Sonra hep dikkat ettim bu çocuk bu olgu üzerine hiç düşünmedi. "Yahu benim filmimi neden altı kişi izledi" diye düşünmüyor, "Anlamadılar" diyor. Bazı sinema yazarı geçinenlerin sözlerine kandı. Hep bakarım biçareye. Tabii böyle biçare çok var da, bunu iyice izliyorum.

● **Türkiye'de sinema alanında en acil mesele nedir size göre?**

● **Sansür.** Bakın Yunanistan'da 1.1.1952 tarihinden bu yana sansür yok. Hem de bir Anayasa maddesi olarak güvence alınmış. Onun için ben diyorum ki evvela Türk sinemasının üzerindeki yaratma ve düşünme özgürlüğü kaldırılmalı, Anayasa maddesi olarak kesinleşmeli. Yunan sineması derken üzerinde 38 yıldır sansür olmayan bir sinema gerçeğini atlamamalıyız.

Mesela ben Anadolu hareketini sav-vaş meydanlarında değil, Türk esirlerin götürüldüğü küçük bir Ege Adası'nda anlatmak isterdim. Bakalım, şöyle bir düşünelim ben bunu dilediğimce yapabilir miyim? Şu dakika bile.

● **Son bir soruyla kapatalım. Metin Erksan ne zaman film yapacak? Ya da yapacak mı?**

● Bu sorunuzu yanıtlamadan ben de birşeyler söylemek istiyorum. Türk sinemasının varlığı ve geleceği Türk milletinin Türk sinemasına karşı olan ilgi ve sevgisine bağlıdır. Bu ilgi sürdüğü sürece Türk sineması varolacaktır. Türk sinemasında ulusal sermaye, devlet sermayesi, yabancı sermaye yoktur. Onun içindir ki ben bu oluşumların Türk sineması hakkında söz söylemelerini kabul etmiyorum.

Metin Erksan film yapacak mı? Yapacak, yapacak, yapacak. Yapmayacak olur mu? Keşke benim yapacağım işleri başkaları yapsa da beni yalnız sinema yapmaya bıraksalar. Sinema film yapmanın ötesindeki sorunlarıyla da çok uğraştırıyor beni. □

Susuz Yaz/1963



Bir Muhalif entellektüel sinemacı: Metin Erksan

Kurtuluş Kayalı

Metin Erksan bir sinemacı olmanın ötesinde bir entellektüeldir. Bu nedenle de Erksan'ın sinemacı kimliğinin yanında, entellektüel kimliği de anlaşılmalı çalışmalıdır. Entellektüel kimliği çeşitli yönleriyle dışlaştırılmadan sinemasının çözümlenebileceği düşünülmemelidir. Entellektüel kimliğinin anlaşılmasında da sözlerine ve düşüncelerine dikkat edilmelidir. "Türkiye'de entelijansiya yoktur" cümlesinin bu anlamda bir işlevi vardır. Muhalif entellektüel kimliği bu düşüncesinde de somutlaşmaktadır. Muhalif entellektüel kimliğinin sergilenmesinde bir başka tavrının da önemi vardır. O da sinema konusuna sinema dışındaki insanların karışmamasına ilişkin görüşüdür. Sinemanın yaratıcısının yönetmen olduğuna dair sözlerinin de muhalif entellektüel kimliğiyle yakın bir bağlantısı vardır. Sözü edilen muhalif entellektüel kimliği süreç içinde oluşmuştur. Sinemaya başladığından itibaren Metin Erksan'da muhalif bir entellektüel kimlik bulunduğu düşünülmemelidir.

BİR BİRİKİMDEN GELEN YÖNETMEN

Türkiye'de insanların kişisel tarihiyle pek ilgilenilmemiştir. Bireylerin kişisel tarihi bilinmeden ürettiklerinin anlamlı bir şekilde değerlendirilmesi mümkün değil gibi görünmektedir. Metin Erksan'ın kişisel tarihi anlaşılmasında sinemasının değerlendirilmesi tümüyle açıklayıcı olamaz. Döneminin yönetmenleri açısından konu incelenirse Erksan'ın farklılığı ortaya çıkarılabilir. Lütfi Akad Galatasaray Lisesinden sonra Yüksek Ticaret'te okumuş, Atıf Yılmaz bir yıl İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne bir süre de Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmiş, Halit Refiğ ise Şişli Terakki Lisesini bitirmesini takiben iki yıl Robert Kolej'de mühendislik tahsilini denemiştir. Lütfi Akad'ın 1940'lı yılların başında eğitimini tamamlamış olmasına karşın Halit Refiğ 1950'li yılların ortalarında eğitim sürecini noktalamıştır. Değişik dönemlerde Türk sinemasını derinden etkilemiş yönetmenler arasında üniversite öğrenimini tamamlayan bir tek Metin Erksan vardır. Fakülte öğreniminin kimi önemli önyargılara yol açmasının yanında insanlara muhtemelen kazandıracığı bazı şeyler de bulunmaktadır. Herhangi bir dalda yüksek öğrenim değil, sinemaya birikim oluşturabilecek bir fakülte eğitimi görmüştür. Bu eğitimin Sanat Tarihi - Estetik alanında olması sinemasına bazı katkılarda bulunmuş, daha doğrusu sinemasını önemli ölçüde etkilemiştir. Fakülte öğreniminin ötesinde Erksan'ın üniversite yıllarının 1940'lı yılların sonunda ve 1950'li yılların başında gerçekleşmesinin de özel bir anlamı vardır. Alman hocalardan ve dönemin seçkin Türk öğretim üyelerinden ders alması sinemayla da ilgili sayılabilecek üniversite eğitiminin ötesinde önemi olan bir gerçekliktir. Bu üç unsurun dışında 1947 yılından itibaren sinema yazıları

yayınlaması eğitimi süresince, doğal olarak eğitiminden de etkilenecek sinema üzerinde düşünmesini sağlamıştır. Sinema konusunda pratik olarak çalışmadan önce sinema hakkında düşünmeye başlamıştır. Bunların yanında bazı siyasal eğilimleri olduğu da sezilmektedir. Ancak bu hususun yaşam öyküsü bilinmeden anlaşılması mümkün değil gibi görünmektedir. Burada açıklanmaya çalışılmayan kimi yönelimleri de vurgulanan nitelikleriyle ilgilidir. Metin Erksan'ın "ben sinemaya bilinçli olarak geldim. Bir birikimle geldim." sözlerinin belki de kendi kastettiğinin ötesinde bir anlamı olmalıdır. Özellikle sinemacılar arasında farklı bir konumu olduğu entellektüel kimliği açısından belirgindir. Sinema araştırmacıları ve eleştirmenlerinden de farklı bir yerden geldiği düşünülebilir. Ancak vurgulanan noktalar ilkel bir bilgilenmeden kaynaklanmakta olup, açılması ve üzerinde daha derinlemesine düşünülmesi gerekmektedir.

Sinemayla ilgisinin dolaysız olduğu dönemde de kimi önemli özellikleri ortaya çıkmaktadır. Uzun yıllar senaryo yazmış, bu senaryolardan önemlice bir kısmı da temel edebiyat eserlerini sinemaya uyarlamak şeklinde somutlaşmıştır. Türk edebiyatında yeri olan romanları senaryolaştırmıştır. Dikkat edilmesi gereken nokta Ömer Seyfettin'den, Reşat Nuri, Hüseyin Rahmi, Halide Edip, Reşat Enis, Peyami Safa ve Sadri Ertem'e kadar değişik düşünsel eğilimli çoğu yazardan uyarlama yapmasıdır. Türkiye'de edebiyat incelemeleri ve eleştirileri de güncelle sınırlı olduğu için bu uğraşın yeterince anlaşılması kolay değildir. Türkiye'de edebiyat yapıtlarına ilginin sınırlılığı bilindiğinde Metin Erksan'ın sebebi ne olursa olsun bu tür eserlere yöneliminin önem taşıdığı açıktır. O dönemde piyasa romanları uyarlamasının yaygınlığı yanında böylesi bir deneyimin farklılığı âşikâr gibi görünmektedir. 1950'li yılların sonlarında Çakırcalı olayının Dokuz Dağın Efesi olarak sinemalaştırılmasının belirgin bir önemi olduğu gibi, Yılanların Öcü ve Susuz Yaz'ın birkaç yıl sonraki uyarlamalarının geçmiş birikimden etkilendiği düşünülmelidir. Aksi halde sözü edilen iki uyarlama tipik sadık uyarlamalar, dolayısıyla ilkel uyarlamalar olarak nitelenebilir. Hoş çoğu kişi edebiyat uyarlamalarını Metin Erksan'ın sinema



pratiği bağlamında böyle değerlendirilmiştir. Ancak Nijat Özön'ün kitaplarına almakta imtina etmesine rağmen üzerine yazdığı bir eleştiride belirttiği gibi Yılanların Öcü uyarlaması bayağı serbest ve sinematografik özellikleri belirgin bir yaratıcı uyarlamadır. Sinemada edebiyat uyarlamaları konusunda çoğu yönetmenin, örnek olarak Halit Refiğ'in Halit Ziya Uşaklıgil'e saptantılı olarak takılı kalmasına mukabil Metin Erksan değişik yazarların değişik metinlerinden uyarlamalar yapmaya çalışmıştır. Atuf Yılmaz için de değişik dönemleri bakımından aynı doğrultudaki edebi eserlere yönelmesi anlamında benzeri bir değerlendirme yapmak mümkündür. Ancak Metin Erksan aynı yılda çektiği beş Türk hikayesinde Sait Faik, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kenan Hulusi, Sabahattin Ali ve Samet Ağa-oğlu gibi farklı dünyaların yaratıldığı edebi yapıtlardan kaynaklanmıştır. Beş öyküden çekilen filmlerin çakışma noktaları da Metin Erksan'ın yönetmen olarak farklılığının bir göstergesidir. Bir anlamda Erksan'ın yönetmen kimliğini bu filmlerde görmek mümkündür. Erksan'ın edebiyat uyarlamalarını dikkatli bir şekilde çözümlmek farklı yönetmen kimliğini anlamının anahtarı olabilir. Farklı geleneklerden gelen edebi eserlerin uyarlanma çabaları yönetmen olarak önemini belirginleştirmektedir. Tüm bunlar yönetmen Erksan'ın bir ölçünün ötesinde Türk edebiyat geleneğinden önemli oranda haberdar olduğunu ve bu gelenek üzerine ciddiyetle düşündüğünü ortaya çıkarmaktadır. Hele son yazdıkları ve ulusal sinema tartışmaları sırasında düşüncükleri tarihsel anlamda çok daha erken dönem edebiyatıyla da ilgilendiğini işaretidir. Sinema pratiği de tarihsel önemi olan edebiyatın yanında günün edebiyatına yöneldiğini de göstermektedir. Yılanların Öcü romanı Yunus Nadi ödülünü kazandıktan bir süre sonra 1960 darbesini takiben Devlet Tiyatrosunda sahneye konulmak istenmiştir. Fakat bu teşebbüs koalisyon hükümeti sırasında engellenmiştir. Be - Ya Film yapımı olarak Erksan'ın çektiği filmin biraz da tiyatro oyunu olarak macerası nedeniyle tepki görmesi doğal karşılanmalıdır. Nitekim Yılanların Öcü'nün sansürlü sorunu çıkmış ve ancak zamanın Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in müdahalesiyle gösterime girebilmiştir. Filmin gösterilmesi sırasında yurdun çeşitli yörelerinde tepkiler oluşmuştur. Oluşan bu tepkiler Erksan'ın sinema yönetmeni kimliğinin ötesinde dikkat çekmesine yol açmıştır. Dolayısıyla Yılanların Öcü bir film olarak değerlendirilmemiş, köy edebiyatının önemli bir ürünün uyarlanması şeklinde nitelenecek anlaşılması, sağ partilerin engellemeye çalıştığı bir tiyatro oyununun sinemalaş-

tırılmasına karşı bir reaksiyonun gazetelere de bolca yansımış tartışmalarının etkisiyle bazı kesimlerde tepki uyandırarak Türkiye'nin gündelik sorunu olmuştur. O sıralarda Cumhurbaşkanı'nın bazı düşünceleri belirtip belirtmediği basında günlerce tartışılmıştır. Belki de bu gelişim çerçevesinde CHP nin yarı - resmi organı sayılabilecek Kim dergisinde Metin Erksan "memleketimizin belki de en iyi rejisörü" (1) olarak nitelenmiştir. Metin Erksan'ın güncellik ve sinema dışı nedenlerle ortaya çıkan önemi yönetmen kimliğinin ötesinde büyük ölçüde çarpık bir şekilde anlaşılmasına yol açmıştır. Daha sonra bahsedileceği veçhile ulusal sinema konusundaki tutumu gibi Metin Erksan'ın yönetmen kimliği de temelde yanlış anlaşılmıştır.

TÜRKİYE İÇİNE KAPANIRKEN ULUSALLIK YOLUYLA EVRENSELE AÇILMAK

Eğitimi ve genelde Türk kültürü, özdele Türk edebiyatı konusundaki birikimi yönetmen ve entelektüel olarak farklılığını göstermektedir. Lütfi Akad ve Halit Refiğ'in Fransız ve Amerikan eğitim kurumlarında okumaları yanında Metin Erksan'ın bu anlamda da farklı bir eğitimden geçmesi bazı nitelermeler için dayanak noktası olarak kullanılabilir. İki hususu daha bilinmesi Erksan'ın ve sinemasını değerlendirmek bakımından anlamlı olabilir. Bunlardan biri daha ilk filmlerinden itibaren dünya sinemasının önemli yönetmenlerinden etkilendiği şeklindeki yargıların varlığıdır. Örneğin, muhtemelen Tuncan Okan'ın kaleme aldığı bir yazıda Dokuz Dağın Efesi filmi üzerine Elia Kazan ve John Ford etkisinden bahsedilmektedir. (2) Metin Erksan sineması hakkında bu türde çokça nitelirmede bulunulmuştur. Ulusal sinema tartışmaları sırasında Cezayir savaşına dair bir film üzerine yayınladığı yazıda da görülebileceği gibi, Erksan dünya sineması örnekleri konusunda farklı sayılabilecek bir şekilde düşünmüştür. Yazılarına bakıldığında zaman Erksan'ın dünya sineması üzerine hiçbir Türk yönetmeninde rastlanmadığı bir şekilde eğildiği saptanabilir. Dünya sineması konusunda bilgilendirme ve düşünme ile etki konusu ayrı değerlendirildiği zaman Metin Erksan'ın ulusal sinema tartışmaları sırasındaki konuşmaları ve film pratiği daha doğru bir çerçeveye oturtulabilir. Türkiye'nin sorunlarıyla ciddi olarak ilgilenmiş ve şahsi damgasını taşıyan bir şekilde çözüm üretmeyi denemiş bir yönetmenin özellikle düşünsel anlamda dünya sinemasının herhangi bir ürününü aktaracak bir film çekmesi mümkün değil gibi görünmektedir. Hatta Dokuz Dağın Efesi filminde yönetme-

nin neyi savunduğunun belirgin olmadığı şeklindeki bir değerlendirme Erksan'ın daha o zamanlar bile ülkede iyice basitleştirilmiş bir düşünce şeklinde hayli uzak olduğunu göstermektedir. Tüm bunlar aslında Erksan'ın Dokuz Dağın Efesi'ni çektiği sırada bile kendi özgün sinemasının altyapısını oluşturmaya başladığını göstermektedir. Sinemasında özgünlüğün belirtileri gözlemlenen bir yönetmenin dünya sinemasından haberdar olması da bir film seyretme hevesi olarak değil, bir zorunluluk şeklinde anlaşılmalıdır.

Bu konuda Metin Erksan sineması üzerine yazılanlar yönetmenin çağdaş sinemaya aşinâ olmasının bir göstergesi olarak algılanmalıdır.

Metin Erksan'ın Sanat Tarihi - Estetik öğrenimi görmesi doğal olarak sanatın genel evrensel sorunları üzerinde düşündüğünü ve kısmen de olsa temel teorik sorunlar konusunda bilgilendiğini göstermektedir. Değişik dönemlerde iki önemli yabancı edebi eser uyarlaması ikinci hususun kritik işlevinin anlaşılmasını mümkün kılabilir. Bunlardan biri Emily Bronte'nin Rüzgârlı Bayır romanından uyarladığı Ölme-yen Aşk, diğeri de Shakespeare'in Hamlet oyunu uyarlaması olan Kadın Hamlet - İntikam Meleşti'dir. Erksan'ın yaratıcı uyarlama anlayışı bilindiğinde yabancı edebiyat uyarlamalarının önemi kendiliğinden belirginleşir. Bir başka deyişle, Metin Erksan ölçüsünde evrensel edebi metinlere açıklık hiçbir başka Türk yönetmeninde görülmemektedir. Bunun dışında Türk edebiyatçıların sinema uyarlamaları konusunda çocukça mızımlanmaları Metin Erksan'ın yerli edebiyattan uyarlama yapmama düşüncesinin bir nedeni olarak anlaşılabilir. Evrensel olana açıklık Erksan'ın entelektüel kümlüğünü açıklayıcı bir öge olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle de, en azından anlaşıldığı şekliyle, Erksan'ı dar anlamda ulusal sinema akımı içinde değerlendirmek pek fazla anlam ifade etmez gibi görünmektedir.

Bu noktada yeni dönemde bireyselleşme kavramını dillerine dolayan eski ve yeniyetme eleştirmenlerin Erksan sinemasının bireysel kimliğini göremeleri yazdıklarını ne ölçüde ciddiye aldıklarının en ilginç göstergesidir. Çünkü ulusal sinema anlayışının ortaya çıktığı dönemde konu derinliğine tartışılmaktan ziyade sinemacılarla sinemayla şu ya da bu biçimde ilgili aydınların kışması şeklinde belirmiştir. Bu tartışma küfür dozu oldukça yüksek bir şekilde cereyan ederken sinemacıların kendi aralarında sinema ilgililerinin de kendi aralarında dayanışmalarıyla sonuçlanmıştır. Üç-beş yıl sonra sorunu kavrayanların sinema içinde de bir tartışma olarak gördükleri bu olgu as-

İnada yapılagelen sinemanın tümüyle aklanması yada tümüyle karalanması biçiminde bir görüntünün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu nedenle de tartışmanın başladığı dönemde yönetmenlerin bireysel kimlikleri silinmiş, hatta halk sineması kavramıyla sıradışı filmleri çeken yönetmenlerin kimlikleri bile geleneksel Türk sinemasının olağan filmlerinin yönetmenlerinin kimlikleri arasında erimiştir. Türkiye'nin sıradışı yönetmenlerinin ulusal sinema anlayışı çerçevesinde bireysel kimliklerinin görülmemesi anlamsız ortaklıkların varlığının kanıtı olarak algılanmıştır. Ancak iki açıdan da, söyledikleri ve yaptıkları bakımından da, Metin Erksan'ın farklı bir konumu vardır. Bunun üzerinde durulması halinde iki hususun belirginlik kazanması mümkündür.

Devrimci sinema bir anlamda Türkiye'ye kapanmış, evrensel etkileri önemsemeyen bir sinema türüdür. Bunun en bariz göstergesi ise Yılmaz Güney sinemasının yerli bir çerçevede, güncel gelişimler içinde bir yere kolaylıkla oturtulabilmesidir. Hatta millî sinema taraflarının bazı sahneler dışta tutulursa Arkadaş'ın bir millî sinema örneği olarak görülebileceğini belirtmelerinin bir anlamı olmalıdır. Millî sinema yanlıları Halit Refiğ'in çok sayıda filmini millî sinema örneği olarak nitelerken, Erksan'ın sadece o da belirli sınırlılıklar koyarak **Sevmek Zamanı** filminden ulusal sinema kavramı çerçevesinde bahsetmişlerdir. Ancak insan dramını anlatan **Sevmek Zamanı** genellikle Metin Erksan'ın yaklaşımından ayrıştınlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Bunun örnekleri üzerinde durmak konuya açıklık getirebilir. Bunlardan biri Halit Refiğ'in ulusal sinemanın en önemli örneği olarak nitelediği **Sevmek Zamanı** hakkındaki değerlendirmesidir. Metin Erksan "Görüntü" dergisine yazdığı **Sevmek Zamanı** neyi anlatır veya sinema üzerine düşünme başlıklı yazısında **Sevmek Zamanı**'nın insanı anlattığını söylüyor. Bu sözlerle Erksan güzelim filmini batının bireyciliği ve hümanizma sahtekârlığı töhmeti altına sokuyorsa da **Sevmek Zamanı** yaratıcısından bile gelse bu çeşit suçlamaya karşı koyacak güçte ve büyüklükte bir film." (3) Bir filme elbette yönetmeninden farklı özellikler atfetmek mümkündür. Kimi zaman da filmin daha doğru yorumuna bu suretle ulaşılabilir. Ancak Refiğ'in değerleri Erksan'ın filmini zenginleştirecek değil, darlaştıracak mahiyettedir. Bir de Metin Erksan sözkonusu yazısında sadece insanı anlatmaktan bahsetmeyip, drama düşmüş insanı anlatmayı denediğini belirtmiştir. Ayrıca Metin Erksan **Sevmek Zamanı**'nın konusunun sadece doğu masal geleneğinde olmadığını, batı masal geleneğinde de bulunduğunu söylemektedir. Daha çok doğu

masal geleneğinde olduğunu belirtmesine rağmen temelde evrensel bir temayı anlattığını ihsas ettirmektedir. Böylesi bir yorum ayrılığı Erksan'ın Halit Refiğ'den farklılığını somutlaştırdığı gibi, Kemal Tahir'in sanat konusundaki yaklaşımıyla paralel bir anlayış içinde olduğunu da göstermektedir. Metin Erksan'ın bu yaklaşımı Kemal Tahir'in daha genel bir çerçevede yorumlamaya yatkın olduğunu kanıttır. Aynı zamanda da Kemal Tahir'in entelektüel kişiliğinin altında ezilmediğinin göstergesidir. Özetle Metin Erksan sinema pratiği içinde ve düşünsel olarak evrensellige daha açık bir konumda bulunmaktadır. Bu durumun başka yazarlar tarafından da gözlemlendiği saptanabilir.

Halit Refiğ'in tasavvufa dayandırarak yorumlamaya çalıştığı **Sevmek Zamanı**'nı Mesut Uçakan millî sinemayı savunmak amacıyla yazdığı yapıtta temelde değişik bir şekilde değerlendirmektedir: "Refiğ, filmin ... Batı hümanizmasına değil de, tasavvufî bir düşünceye dayandığını ve iç yapısındaki millîliği yüzünden Ulusal Şaheser sayılacağına iddia ederken, herhalde, sadece filmin şerefini kurtarmak çabası taşımıştır. Zira, Tasavvuf, eşyanın şeklini, elle yapıma tasvirini değil, özünü, aslına hedef alan ve bütün varlıkları tek bir ÖZ'e bağlayan bir duygu akımıdır ve **Sevmek Zamanı** ile zerrece ilişkisi yoktur." (4) **Sevmek Zamanı** dolayısıyla Metin Erksan'ın düşüncelerini yorumlama çabası açısından bu nitelme konuya açıklık getirmekte ve Erksan'ın düşünsel konumunun ne olmadığını daha belirgin bir şekilde dışlaştırmaktadır. Erksan'ın düşünsel yönelimi de muallakta kalmakta, açık seçik bir şekilde saptanamamaktadır. Başka yazılarda da film hakkında biçim denemelerinde bulunduğu ve batı özentisinin belirgin havalarının sezildiği şekilde nitelermeler yapılmıştır. Ayrıntılı ahntı-

larla somutlaştırılabileceği gibi **Sevmek Zamanı**'nın, insanı ve insanın dramını anlatan filmin doğru bir şekilde yorumlanmaktan ziyade nasıl anlaşılması gerektiğinin altı çizilmiştir. Metin Erksan da bir zamanlar üzerinde daha geniş konuşacağını söylediği **Sevmek Zamanı** hakkında sonradan hemen hiçbir şey yazmamıştır. İnsanı anlatan filmin çözümlenmesi konuya vakıf araştırmacıların ilgisini beklemektedir. İlginç olan husus herkesin **Sevmek Zamanı** filmine bilgi birikimine, daha doğrusu siyasallığın egemen olduğu dünya görüşüne göre yaklaşmasıdır. **Sevmek Zamanı**'na eleştirel yaklaşımların ayrıntılı olarak sergilenmesi halinde bu nitelmenin büyük ölçüde doğru olduğu ortaya çıkarılabilir. Hemen her yönetmen Türkiye'ye kapanırken, belki de bir tek Metin Erksan evrensel olana açıklığı sürdürmüştür. Nitekim bireyselliğinin bir somut göstergesi de bu durumdur. Bu durumun da yabancı edebi eser uyarlamasıyla galiba bir ilişkisi vardır.

Sinema araştırmacılarının ve eleştirmenlerinin sadece söylediklerini okuyarak Metin Erksan sinemasının farklılığını kavrayabilecekleri kabilden bile buna yanaşmamaları ilginçtir. Bundan öte ürettikleri film örneklerine bakarak da farklılığı gözlemleyebilmek olanaklıdır. Bunun bir değil, çok sayıda örneği apaçık ortadadır. Tüketici olmayan bir şekilde bu örneklerden bahsetmek anlamlı olabilir. Örneğin, Türk Sinemasında İdeoloji kitabında ulusal sinemanın teorisi anlatılırken Erksan'dan hiç söz edilmemiş, Ulusal Sinemanın Tenkidi bölümünde de sadece bir kez Metin Erksan'ın bir konuşmasından, o da önemli olmayan iki cümlesi alınmıştır. Bunun yanında **Kuyu** filmi hakkında ise "Bu filmde de, Türk köylüsünün yine, **Susuz Yaz** ve **Yılanların Öcü**'nde olduğu gibi, vahşi ve sadist bir ithamla tanıtıldığına şahit

Kuyu/1968



oluyoruz. Olayların değerlendirilişi yine Freud'cu bir bakış açısını ortaya getirmektedir. Buradaki köy insanının ne duygu ve davranışları, ne de namus anlayışı gerçekçi görülebilir." (5) Uçakan Ulusal Sinema başlığı altında ele alsa da Erksan'ın filmlerinin diğer ulusal sinema örneklerinden ayrılan noktalarını öne çıkarmakta, bir şekliyle sanki Metin Erksan'ın filmlerinin ulusal sinema çerçevesinde algılanamayacağı örtük olarak belirtmektedir. Ulusal sinema örneklerini yorumlamaya çalışan değişik düşünceli yazarlar da aynı soruna benzeri bir mantıkla yaklaşmaktadırlar. Yani ulusal sinema anlayışının çoğunlukla Halit Refiğ'in konuşmalarından kalkarak değerlendirmekte, film örnekleri olarak da Refiğ'in çektiği filmleri özellikle de Bir Türk'e Gönül Verdim, Fatma Bacı ve Vurun Kahpeye'yi göstermektedirler. Bunun ötesinde Refiğ'in bazı filmlerinin de milli sinema örneği olarak bile nitelenebileceğini belirtmektedirler. Durum sadece 1960'lı yılların sonlarından 1970'li yılların başlarına kadar değil, genelde hep böyle olmakta, en azından Metin Erksan'ın çektiği filmlere karşı mesafeli bir tutum gözlemlenmektedir. Kuyu filminin başındaki Nisa Suresi ayeti bir kesimin filmi ulusal sinema örneği olarak nitelemesine yeterken, bir başka kesimin filmi olumlu bulmasının gerekçesini oluşturmamaktadır. Sorun genel çerçevede değerlendirilirken, evrensel temaları ihmal etmemesi ve basitleştirilmiş ilkel sınırlamaları kabullenmemesi anlamında Metin Erksan sinemasının basit sınıflandırmaların dışında düşünülmesi gerektiği görülmektedir. O halde genel anlamda Metin Erksan'ı ulusal sinema akımı içinde görmek ve göstermek sinemasını anlamının belki kimi ipuçlarını verir. Fakat sinemasını tümüyle anlamayı mümkün kılmaz.

SİNEMADA BASİT ÇÖZÜMLERE İLTİFAT ETMEMENİN GETİRDİKLERİ

Metin Erksan'ın ülkenin kültürel birikimini önemli ölçüde özümlemesi ve entelektüel kimliği sinemasına nasıl yansımıştır sorusu üzerinde ciddiyle düşünülmalıdır. Erksan'ın entelektüel kimliği ülkenin tarihsel ve kültürel özgün özelliklerini sinemasında basitleştirmeden kullanabilmesini sağlamıştır. Bir anlamda tarihsel filmlerin yorum-suz olması gereği konusundaki düşüncesinin basit nitelemelere iltifat etmesiyle bir ilişkisi vardır. Ulusal sinema anlayışının belirmesiyle tarih ve kültür sorunlarının basit çözümlerinin yolu açılmıştır. Atif Yılmaz ve Halit Refiğ, sinemaları bakımından bu tür basit çözümlere olağanüstü yatkındır.

Tarih açısından Atif Yılmaz'ın *Koza-noğlu*'su ile Refiğ'in tarihsel bağlantıların dolaysız kurulduğu filmleri ve bu arada *Çöl Kartalı* ilginç örnekler olarak gösterilebilir. Kültür konuları bakımından da Atif Yılmaz'ın *Aah Güzel İstanbul*, Refiğ'in *Fatma Bacı*, Akad'ın *Anneler ve Kızları*, Yılmaz Güney'in *Arkadaş ve Yücel Çakmaklı'nın Birleşen Yollar ve Kızım Ayşe* filmleri üzerinde durulabilir. Hatta bu filmler arasında ilginç çakışma noktaları bulunabilir. Ancak iki temel konu bakımından sözü edilen dönemde ve öncesinde Metin Erksan sinemasının anılan ve benzeri türde filmlerle karşılaştırılabilecek somut film örneği yoktur. *Kuyu*, *Ölmeyen Aşk* ve *Sensiz Yaşamam* ise bambaşka bir yerde bulunmaktadır. Metin Erksan yakın dönem tarihine ve doğu kültür birikimine biraz değil, önemli ölçüde farklı yaklaşmaktadır. Kemal Tahir'in de etkisiyle her sanat dalında ulusal özelliklere, özgün niteliklere yönelmek sinema alanında daha bariz bir şekilde belirmiştir. Ancak çoğu yönetmen bu eğilimi, üzerinde fazla düşünmeden somut insan ilişkileri çerçevesinde toplumun kimi kesitlerinde de yozlaşmanın açık örneklerini göstermeye çalışmışlardır. Dolayısıyla da Türkiye'nin tarih ve kültür sorunlarını fazla zorlanmadan, kolaylıkla çözümlenmişlerdir. Metin Erksan sinemasına bu tür basit çözümlerin yansımaması ve yayınlanan son konuşmasında millilik, yerlilik ve çağdaşlık gibi kavramların içeriklerinin boşaltıldığı belirtilmesi ve tüm bunların yanında temel yaklaşımlar hakkında cahillikten söz etmesi (6) bazı nitelermeler için bir dayanak olarak kullanılabilir. Metin Erksan'ın muhalif entelektüel kimliğinin ve bu doğrultudaki sinemasının farklı noktası da galiba sorunlara yaklaşımında basitlikten kaçınmasında yatmaktadır. Türkiye'de sanatın diğer alanlarında olduğu gibi senamada da gelişmişlik popülizmden ve popülariteden sakınmakta somutlaşmaktadır. Orhan Kemal'in aydınlık gerçekçilik anlayışı aynı şekilde tanımlanmasa da çok yaygın bir etki alanı yaratmış, sanatçılar ve bu arada sinemacılar meramlarını oldukça şematize olumlu ve olumsuz tiplerle anlatmayı denemişlerdir. Sinema söz konusu olunca Halit Refiğ'in, Yılmaz Güney'in, Yücel Çakmaklı'nın ve çok sayıda başka yönetmenin yaklaşımını bu tiplerle dışarda düşünmemek gerekmektedir. Fethi Naci'nin deyişiyle Kemal Tahir'in romanlarında kimse kimseyi sevmiyordu. Ancak Türk edebiyatının örneklerinde sevecek insanlar bulmak çabası yoğun olarak görülmektedir. Bir anlamda Türk sinemasının gözü yaşlı romantizmi önemsenen yönetmenlerde biraz daha dozajı ayarlanmış romantiz-

me dönüşmüştür.

Metin Erksan'ın kimi filmleri üzerine değişik düşüncelerden gelen eleştiriler insana yaklaşım konusunda ki benzerlikleri ortaya çıkarabilecek mahiyettedir. Bir yazar haftalık bir siyasi dergide *Kuyu* filmi için baştan sona eleştirel bir makale yayınlamıştır. O dönemin yaygın eğilimini yansıtan bu yazıdaki bazı düşünceler önemlidir: "Sadisttir Erksan. Yoksa nerden bulup çıkarabilir böyle konuları. Osman Fatma'yı günlerce ardından sürükler bağladığı ipele, tıpkı inek sürür gibi. İrzına geçerken ağaca bağlar kızı. Filmin sonunda Osman, su içmek ya da elini yüzünü yıkamak için bir kuyunun içine iner. Çocuklar bile inanmaz bu parlak zekaya. Kimi inandırmaya çalışmaktadır Erksan? Kendini mi? Fatma kuyunun içine attığı taşlarla Osman'ı öldürür. Kuyuyu tepeleme taşla doldurur. Bu ne biçim kindir, öç almadır? Türk insanı dediği bu mudur Erksan'ın? Hangi yöreyi anlatmaktadır. Filmi Afyon'da çekmiştir ama neresi olduğunu çakturmamaya çalışmıştır. Evrensel hülyasında mıdır yoksa?" (7) Daha önce kaleme alınan bu yazıdaki düşüncenin Türk Sinemasında İdeoloji kitabından alıntılanan yaklaşımla önemli benzerlikler taşıdığı açıktır. Ancak aynı yargıyı on yıl, yirmi yıl aradan sonra bir sinema akademisyeninin anılan yapıttan alıntı da yaparak paylaşması ise kelimenin tam anlamıyla komiktir: Kuyu'nun köylü kahramanı tam tersine, her türlü şiddete başvuran, sadist bir vahşidir. Türk köylüsüne ve köyde kadın-erkek ilişkilerine bu tür bir yaklaşım doğal olarak eleştiriye uğrayacaktır." (8) Üstüne üstlük Soner, *Türk sinemasında İdeoloji* başlıklı kitapta yaklaşımına paralel bir şekilde "Nevi Şahsına Münhasır" bir sinemacımızdır Erksan" diye aslında doğru bir nitelmede de bulunmaktadır. Ancak çok farklı yerlerde bulunan bu iki yazar her nedense Erksan sinemasının farklılığını belirtmekle beraber, bu yaygın üzerinde durup, derinleştirmeye çalışmışlardır. Çünkü böyle bir sorunları yoktur. Her iki değerlendirmede de Erksan'ın önceki filmleri ile *Kuyu* arasındaki benzerlikler, yargılar olumsuz olsa da belirtilmektedir. Bu doğrultuda oldukça fazla sayıda başka örnekler vermek de mümkündür. Dolayısıyla Metin Erksan'ın "Ben başkaldırı sinemacısıyım." düşüncesinin bir şekliyle saptandığı görülmektedir. Ancak başka sanat alanlarında olduğu gibi sinemada da yakın mutlu geleceği yaratmak insan potansiyeli araştırılmaya, bulunmaya çalışılmaktadır. Temelde hırçın bir şekilde eleştirilse de, Metin Erksan sinemasının bütünlüklü ve kendi içinde tutarlı niteliği belki de istenmeden dile getirilmektedir. Erksan'ın söyledikleri ni de aşan bir şekilde sanatta olumlu ti-

pe Türk sineması yönetmenlerinin ve sinema yazarlarının ne kadar meftun olduğu apaçık ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle de Erksan aslında **Gecelerin Ötesi**'ndeki yapılagelen tiyatro ve sinemaya yönelik eleştirel tutumunu hep sürdürmüşe benzemektedir. Bunlara rağmen Erksan sineması basitleştirilmiş sinema ayrımlanmasında genellikle belli bir anlayışa yakınlaştırılarak etiketlenmiştir.

Bu etiketleme işlemini çok net olarak Halit Refiğ'in değerlendirmelerinde bulmak olasıdır: "Neyi anlatıyordu **Sevmek Zamanı**? Robert Colledge öğrencilerinin yayınladığı **Görüntü** dergisinde Metin Erksan bu soruyu cevaplamaya çalışırken o sıraların **Şehirdeki Yabancı**, **Gurbet Kuşları**, **Kızgın Delikanlı** ve **Karanlıkta Uyananlar** gibi toplumsal konulu filmlere karşı duyduğu şiddetli tepkiyi dile getiriyordu... **Gecelerin Ötesi**, **Yılanların Öcü** ve **Susuz Yaz** gibi gerçekçi kabul edilen kendi filmleri üzerinde hiçbir öz eleştiriye girişmediği halde, **Sevmek Zamanı**'nın bunlardan çok ayrı karakterde bir film olması, Erksan'ın sadece başkalarının yaptığı toplumsal gerçekçi filmlerden değil, kendisinin de payı olan bütün bu tür filmlerden hoşnutsuzluğunu ortaya koyuyordu." (9) Halit Refiğ'in Erksan sinemasını basitleştirme girişimi, kendinin **Haremde Dört Kadın**'a ilişkin savunusuyla gelişki teşkil etmesi bir yana, **Şafak Bekçileri**'yle **Yılanların Öcü** ve **Susuz Yaz** karşılaştırıldığında ilkinin basitliğine mukabil diğer filmlerin gelişmişliği bir gerçekliği ortaya çıkarabilir. İşte bu karşılaştırma tamı tamına Erksan sinemasının farklılığını belirginleştirebilir. Demek ki, o dönemdeki iki yönetmenin ve başkalarının sinemasının toplumsal gerçekçi olarak nitelenmesi her şeyi açıklığa kavuşturmamaktadır.

Sözü edilen etiketleme ve basitleştirme eğiliminin Erksan sinemasından uzak yönünü bazı ciddi nitelermelerini kitaplarına almamakta ısrarlı Nijat Özön'ün bir yazısında yakalamak olasıdır. **Yılanların Öcü** romanı, bütün gerçekçilik çabasına rağmen, soğukkanlı, objektive bir belge niteliğinden uzaktır. Yazar romanın birçok yerlerinde kendi kişisel duygularını gözle görülür derecede öne geçirmektedir. Bunun sonunda da, olaylar kahramanlar ve bunların değerlendirilmesinde, tarafsız, soğukkanlı bir davranıştan yoksun bir görüş noktası ortaya çıkmaktadır. Bu da olaylara ve insanlara, olduğu gibi değil de, yazara göre olması gerektiği gibi bir görünüş kazandırmaktadır." (10) Yazıdaki bu nitelmeden sonra Özön, yapının sözkonusu özelliğinin Erksan tarafından olumlu bir şekilde değiştirildiğini belirtmektedir: "Nitekim Erksan, romanı senaryo biçimine sokarken

bazı değişiklikler yapmak zorunda kalmıştır. Bunlardan başlıcası, romanda Irazca'nın karşısında, yazarın yapmak istediğinin aksine hayli güçsüz kalan Hacı'yi ondan daha sert ve güçlü olan üç kardeşiyle birlikte vererek Erksan'ın aşağı yukarı bir denge kurmağa çalışması, Hacı'nin zavallılığını görüntülerle daha iyi belirterek ona daha sempatik bir görünüş kazandırması; dengeyi Hacı lehine bozan köy muhtarını daha babayarı, daha idari-i maslahatçı bir tip haline sokmasıdır." (11) Erksan'ın muhalif entellektüel kimliğini ve sinemacı özelliğini anlamının bir anahtarı da bu noktada yatmaktadır. Erksan'ın muhalif entellektüel kimliğinin anlaşılmasında her halde Türkiye'de siyasette, kültürde ve sanatta muhalifliğin ve muvafıklığın genelde çok basit bir çerçevede somutlaşmasının kritik bir rolü vardır.

Türkiye'de Metin Erksan dışında hemen her yönetmen merakını basit bir modelle açıklamaya çalışmıştır. Genellikle de doğru açıklamıştır. Türkiye'de sinema da çoğunlukla bu çerçevede anlaşmıştır. Yönetmenin konuşmasıyla filmlerinin yorumlanması mümkün olduğu takdirde sinema araştırmacılarına ve sinema eleştirmenlerine gerek yoktur. Erksan'ın sinemasının açılmamasına çalışılmamasının bu olanağı sunmamasının dışında da nedenleri vardır. Erksan'ın sinema araştırmacıları ve eleştirmenleri hakkındaki hırçın nitelermeleri - hainden cahile ve yakası açılmamış küfürlere kadar - sinemasının incelenmesini, en azından soğukkanlı bir şekilde sinemasına yaklaşılmasını imkansız kılmıştır. Erksan sinemasının araştırılmasının asıl nedeni başka yerde aranmalıdır. Hiçbir insan herhangi bir sanat ürününü sevmek zorunda değildir. Dolayısıyla sinema yazarları Metin Erksan sinemasını yorumlamamakta mazurdur. Bir de insan özünü bütünüyle kavramadan hiçbir şeyden nefret etmek veya hiçbir şeyi sevmek hakkına sahip değildir. Bu nedenle de sinema araştırmacılarının ve eleştirmenlerinin Metin Erksan filmlerini değerlendirmemekte hakları vardır. Hem de yerden göğe kadar.

Sinema bilimindeki auteur kuramı sanki Metin Erksan için üretilmiş gibidir. Metin Erksan'ın bağımsız ve kişilikli sineması çok geniş bir çevreyi rahatsız etmiştir. Yönetmenin tek yaratıcı olması gerektiği konusundaki ısrarı, basit gündelik sorunların sinema yoluyla aktarılması eğilimine bir engel teşkil etmektedir. Kim bilir belki de bu anlamda Erksan'ın "Düşünce özgürlüğümü sonuna kadar savunurum" sözleriyle yaratıcılık yerine tezgâhtarlığı meslek edinmek konusundaki eleştirel düşüncelerinin çakışma noktaları vardır. Ashlnda bu nedenlerle Türkiye'de

Metin Erksan sineması hakkında belirtilenlerin tashih edilmek, tasrih edilmek gereken noktaları bulunmaktadır. Bundan da öte, Erksan sinemasının keşfedilmemesi yönlerinin ortaya çıkarılması lâzımdır. Bunlar gerçekleştirilmeden Türk Sinema Tarihi'nin gerçekçi bir şekilde yazılması mümkün değildir. Türk Sinema Tarihi değil, bir "Özön Tarihi", bir "Scognamillo Tarihi" gündemdedir. İkincisinin ciddiyetinin meşkurluğu yanında, ilki de ancak 1960 yılına kadar gelebilmektedir. Muhtemelen Erksan'ın "sinema ciddi bir iş" ve "sinemayla sinema dışındakilerin ilgilenmesinin önüne geçilmesi gerekmektedir" düşüncelerinin bir izahı olmalıdır. Erksan sinemasının anlaşılmasının yolu sinemanın tek yaratıcısının yönetmen olduğu görüşünden ve pratikte bu görüşü uygulamasından geçmektedir. Çoğu yönetmenin sinemada yönetmenin rolünü fazla önemsememesi sinemalarına olumlu bakılmasının gerekçesini oluşturmaktadır. Bu nedenle Türk sineması hakikaten ciddi surette anlaşılacak isteniyorsa genelde ilgisiz kalmış, hırçın bir şekilde eleştirilmiş ve tümüyle övgüye mazhar olmuş yönetmenlerin filmlerinin üzerinde yeni baştan düşünmek gerekmektedir. Erksan sineması da değişik dönemlerinde üç tür tavıra konu olmuştur. Toplumsal gerçekçi dönemi yoğun övgüyle, ulusal sinemacı olarak anıldığı dönemi hırçın eleştiriyle ve çeşitli filmleri de ilgisizlikle karşılanmıştır. Bu ilgi çeşitliliğinin sinema üzerine düşünenlerin dikkatini çekmemesi olsa olsa Türkiye'ye has garipliklerdendir. Sinema alanında çok sesliliğe ve aykırılığa tahammülsüzlük Metin Erksan sinemasına karşı tepkide somutlaşmıştır. Metin Erksan sinemasının işin elifbesini anlamaya çalışan bu yazıda sözü edilmemiş önemli başka özellikleri, filmlerinin derinliğine incelenmesi ve sinema yazarı Erksan'ın düşünceleri, yazılması gereken başka makalelerin konularını oluşturmaktadır. □

- 1) "Yılan Hikayesi", *Kim*, Yıl: IV. No: 195, (28 Mart 1962), s. 29.
- 2) "Filmler", *Kim*, Yıl: I., No: 34, s. 29.
- 3) Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Haraket Yay., İstanbul, 1971, s. 118.
- 4) Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Düşünce Yay., İstanbul, 1977, s. 61.
- 5) a.g.e., s. 59.
- 6) Metin Erksan, *Türk Sineması yerli, milli ve çağdaş olabilir mi?...*, *Dergâh*, C. I., No: 2, (Nisan 1990), s. 13 - 14.
- 7) Ahmet Soner, "İğneyle kazılan, fakat su çıkmayan 'Kuyu', *Ant*, No: 115, (11 Mart 1969), s. 14.
- 8) Faruk Kalkan, *Türk Sineması Toplumbilimi*, Ajans Tümer Yay., İzmir, 1988, s. 104.
- 9) Halit Refiğ, "Sevmek Zamanı" neyi anlatır", *Fikir ve San'atta Hareket*, C. VII., No: 84, (Aralık 1972), s. 45.
- 10) Nijat Özön, "Yılanların Öcü" - Ertuğrul'dan Erksan'a -", *Yön*, C.I., No: 21, (9 Mayıs 1962), s. 19.
- 11) a.g.m.

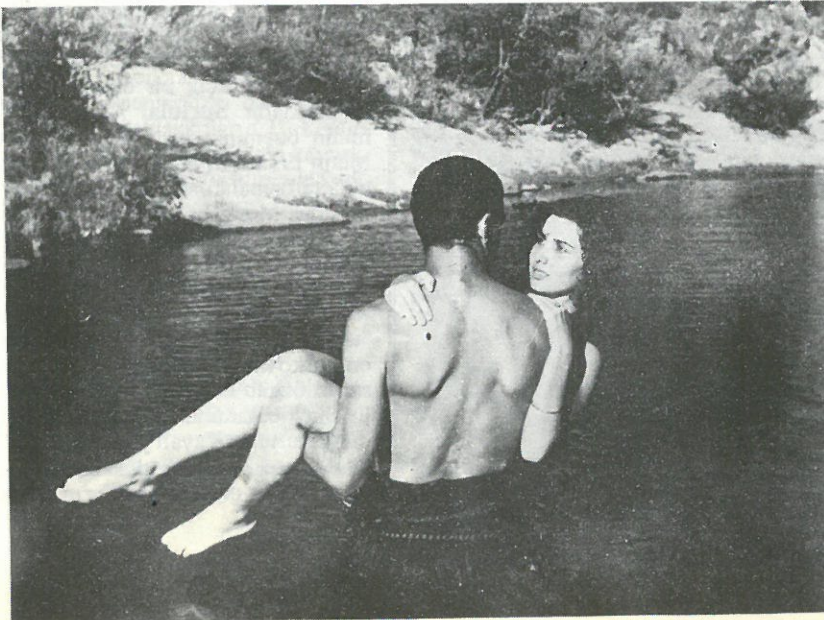
Türk sinemasında Metin Erksan gerçeği

Cihan Altınay

Sorum Metin Erksan'ı anlamsız bir biçimde övmek ya da yermek olmamalıdır. Önemli olan her yaratıcıyı olduğu gibi Metin Erksan'ı da anlamak, anlamaya çalışmaktır. Öncelikle sorulması gereken soru, neden Metin Erksan'ın sinemasıyla, son derece önemli sözleriyle bir anlaşmazlığa mahkum olduğudur. Bunun başta gelen nedeni Metin Erksan'ın erken sözlerin insanı, ve Erksan sinemasının erken bir sinema olmasıdır. (Bu 'erkenlik' dün olduğu gibi -yazık ki- bugün de geçerlidir.) Bir diğer neden de Erksan'ın entellektüel kimliğinden ve önemli birikiminden dolayıyla da bu durumun sinemasına ve sözlerine yansımından kaynaklanmaktadır. Yönetmenin bu derin düşünsel yanını anlamadan sinemasını anlamamanın olanaklı olamayacağı açıktır.

Metin Erksan sinemamız üzerine en fazla düşünce üreten yönetmenimizdir. Üstelik bu üretimsel yoğunluk son dönem sinemamızdaki filmlerde sıkça karşılaştığımız türde yüzeyselliğin ve basitliğin çok ötesinde bir derinlik, bilimsellik ve önemliliğe sahiptir. Son zamanlarda çokça tartışılan ve ilgili ilgisiz, bilgili bilgisiz herkesin bir şeyler söylediği devlet-sinema ilişkisi üzerine, yıllardır tutarlılıkla yinelediği, "Devlet sinemadan uzak dursun." düşüncesi bugün geç de olsa kimilerini bu noktaya getirmiştir. Diğer yandan Türk sinemasındaki ekonomik yapı/işlerlik üzerine değerlendirmeleri son derece

Dokuz Dağın Efesi /1958



ilginçtir. Büyük bir sessizlikle karşılaşan bu düşünce üzerinde kimsenin durmayışı, Metin Erksan'ın haklı tepkisine neden olmaktadır. Ancak Metin Erksan'ın Türk sinemasında yapım sorunuyla ilgili saptamasının ses getirip getirmemesi, önemli olup olmadığı konusunda ölçü değildir. Suskunluğun belirlediği bir şey varsa o da sinemamızla ilgili düşünsel sığlık ve (Hüseyin Sönmez'in belirttiği gibi) çıkar sorunundan kaynaklanan 'al gülüm ver gülüm' oyununun varlığıdır. Bu yüzdendir ki Metin Erksan'ın yalnızlığı düşüncelerinin yalnızlığıdır; aykırılığıdır. Bu duruma ve Metin Erksan'ın derin düşüncesi kimliği üzerine bir başka örnek, kendisi de öğretim görevlisi olmasına karşın Türkiye'de üniversitelerdeki sinema öğretimi üzerine sözleridir. İç açıcı olmayan durum saptamasına yönelik çarpıcı değerlendirmelerini ortak cehaletimizle örtmeye çalışmamız pek de anlamsız değildir.

Metin Erksan'ın düşünsel çerçevesinin sınırları sinemanın dışına taşmakta, oldukça geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Bir dergide çıkan "Karagöz", "tasavvuf", "ulusal kültür" üzerine sözleri bu durumun en bariz göstergesidir. "3. Ankara Film Şenliği"ndeki konuşmasının kimi bölümlerini de aynı çerçevede değerlendirmek olasıdır. Kısaca Metin Erksan bir sinemacı, bir yaratıcı olduğu kadar bir düşün adamıdır da. Bu nedenledir ki Metin Erksan'ın önem arzeden 'yöntembilimsel düşünce dizgesi'ni anlamak zorunluktur.

BİR YAKLAŞIM DENEMESİ

Erksan'ın (sinemasının) belki de üzerinde en çok tartışılan yanı bireyciliği-toplumculuğudur. Yönetmenin kendisinin de defalarca belirttiği gibi insan toplumun ürünüdür. İnsanın dramı toplumun dramından bağımsız ve ayrı değildir. Soruna böyle bakıldığında insanın dramının filmini yapan Erksan'ın toplum sorunuyla ilgisi açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Öte yandan toplumsallık ve yığmsallık içeren 'insan dramı' derinlik, çeşitlilik, biçimsellik açılarından tikellik ve farklılık da içermektedir. Bu anlamda da Metin Erksan sinemasında bireysellik, bireyin kendine özgü içselliği söz konusudur. Zaten "Metin Erksan sinemasını anlamak biraz da bireyi anlamak demektir. "(1) derken altı çizilmek istenen de bu durumdur. Metin Erksan'ın "Ben Robenson değilim ki, bu toplumun içinde yaşıyorum." ve "Yeryüzünde ne kadar insan yaşıyorsa o kadar da insan dramı vardır." sözleri de sorunun özlü açıklamaları niteliğindedir. Ne ki bu durum dün olduğu gibi bugün de yeterince anlaşılır olmaktan uzaktır. Buna en açık kanıt da yeni çıkmaya başlayan "25. Kare" adlı sinema dergisindeki "Metin Erksan Hakkında Derlediğimiz Bir Kaç Şey" başlıklı yazıda Erksan'ın "Ben kendim için film yapıyorum." sözünün algılanışı(!)dır.

Metin Erksan'da ve sinemasında insan/birey-toplum ilişkisi ile sorunu olan insan-toplum sorunu ilişkisi görüldüğü gibi bir bilmece değildir. Ancak çok dikkatli bakılması gereken, sorunu anlatmayan Erksan sinemasının dolaylı olarak sorun sineması olmasıdır. Bu dolaylılık bir aracıdan kaynaklanır, o aracı da 'sorunlu insan'dır. Sinematografisinde bu anlamda üzerinde yeterince durulmamış çok önemli filmler vardır. Dönemin siyasal iktidarının "Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz." sözünden hareketle çektiğini söylediği *Gecelerin Ötesi* filminde sorunsal ortak paydaya (ekonomik) sahip farklı dramaları yaşayan altı insanı anlatır. Bu filme yönelik gerek o dönem gerekse sonrasında çıkan yazılarda 'ortak payda'ya değinilmesine, bundan hareketle de Metin Erksan'a ve filmine "sosyal gerçekçi" yönetmen/film nitelmesi yapılmasına karşın bu altı insanın farklı dramaları üzerinde durulmamış, dolayısıyla Erksan'ın sanat/sinema konusundaki bakış ve anlayışı anlaşılammıştır. Sosyal gerçekçi saptamasının doğruluğu da bir raslantısallığın ürünü olmuştur. Filmin salt bir yanına bakılması -o da sınırlı bir biçimde-, bu filmin Türk sinema tarihindeki ayrırlığını ve önemini ayırmamayı engellemiştir. *Gecelerin Ötesi* 'sosyal gerçekçi ilk film' gibi basit değerlendirme-

leri aşan, sinema tarihimizde gerçek yerine oturtulmayı bekleyen bir film olmaktan bugün de kurtulamamıştır. Erksan'ın bu filmdeki hareket noktası bile başlı başına bir tartışma konusudur. "Gecelerin Ötesi" sorunu olan insan(lar)ı ele alarak toplumsal sorunun altını çizmesi açısından Erksan sinemasında da önemli bir işleve sahiptir. Bu yaklaşım **Yılanların Öcü**'nde "Kara Bayram"ın ailesinin dramında kırda konut sorunu, **Acı Hayat**'ta bir aşk ilişkisi etrafında kentte konut sorunu, **Susuz Yaz**'da suda mülkiyet sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak **Gecelerin Ötesi**'nin bütünlüklü kavranamayışının sonucu bu filmlere de yansımıştır. Sinemamızda insanı/bireyi unutup 'sorunu' anlatan bu nedenle de şematizmin dar kalıplarında boğulan yığınla 'toplumcu gerçekçi film'(!)'in yönetmenlerinin, bunun yöntemi üzerine Metin Erksan sinemasından ve onun "Sanat insanı anlatır. Sorunu anlatmaz. Sorunun içindeki insanı anlatır."(2) sözünden bugün bile yararlanmalarını ilginçtir.

Metin Erksan sineması üzerine bir başka ortak kanı "tutku sinemacısı" olduğudur. Bu kanı daha çok onun aşk filmleri etrafında gündeme gelmiştir. Ne var ki bu konudaki en temelli filmi **Ölmeyen Aşk**'a dikkatli bakmayı doğan olarak **Sevmek Zamanı**'nda, **Kuyu** da, **Sensiz Yaşayamam**'da aşk sorunsalını kavrayamayışı ve yanlış 'tutku sinemacısı' saptamasını doğurmuştur. Öncelikle belirtmek gerekmektedir ki 'tutku' sözcüğü anlam itibarıyla 'normal'in sınırlarını aşmamaktadır. Oysaki Metin Erksan sinemasındaki aşklarda başta **Ölmeyen Aşk** filmi olmak üzere bir 'normaldışılık', bir 'akıldışılık'

söz konusudur. ('Akıldışılık'tan kastı klinik bir vaka olarak delilik değildir.) **Ölmeyen Aşk**'in müthiş görsel zenginlikle içiçe finali, **Sevmek Zamanı** ve **Sensiz Yaşayamam**'daki egemen durum, **Kuyu**'da (H.Hamzaoğlu)'nun davranış dizgesi normale aykırılık (kültürel, sosyal, mantıksal bir aykırılıktır) içerir. Metin Erksan sinemasında aşk, herşeyden ve herkestekinden farklıdır ve altı çizilmesi gereken budur. Bu 'normaldışılık'ın algılanmayışı Metin Erksan'ın sinemasını "tutku", "karasevda", "umutsuz aşk" vb. kavramlarla ifade bulan yanlış nitelermelere muhatap kılmıştır. Oysaki "neden Emily Bronte'nin **Rüzgarlı Tepeler**'i sorusu bile sorunu anlayıp çözümlenmede kolaylık sağlamaktadır. Gerek Metin Erksan'a gerekse tüm diğer sinemacılarımıza dönemin en soğukkanlı, yansız ve anlamaya çalışarak bakan ender sinema yazarlarından Giovanni Scognamillo bile **Acı Hayat** ile **Ölmeyen Aşk** arasındaki bağlantıyı yanlış yerde kurmasından dolayı 'öç', 'ego tatmini' deyimleriyle sınırlanmaktadır. Halbuki mesele bu filmlerdeki diğer bazı filmleri de katılabilir-kahramanların, bir biçimde kısıtlanmışlık, kişisel isteğe ve amaca yönelik müdahaleciliğinden (toplumsal, kültürel) oluşan dramlarına tepkileridir. Metin Erksan bunu en açık şekilde **Sensiz Yaşayamam** da aşkla birlikte 'ölüm' temasıyla (tepkile) ifade etmiştir.

Üzerinde durulması gereken bir diğer sorun "Metin Erksan'ın fantazileri"dir. **Kadın Hamlet** ile **5 Türk Hikayesi**'nden bazıları ve **Sensiz Yaşayamam** sonrasında sinema yazınımızda yaygın bir kullanıma sahne olmuştur bu deyim. İlk dile gelişi ise **Sevmek**

Zamanı filmiyedir. Metin Erksan'da ve sinemasında içeriğin ne denli önemli olduğunun, biçimin oluşumunun içeriğe bağımlılığının ayrımsanamayışının doğal bir sonucudur; "Metin Erksan fantazileri" sözü.. Belirlemek gerekiyor; sinemasında Metin Erksan'ın fantazileri yoktur. Filmin içeriğinin kendini 'dil'e getirmesiyle oluşan fantastik anlatım söz konusudur. Bu nedenle de "Metin Erksan fantazileri" deyimini ile "Metin Erksan sinemasında fantastik anlatım" anlam farklılığı içermektedir. Her içeriğin kendine özgü anlatımı bulması egemen mantığı, Metin Erksan'ı sinemada bir üslub ustası yapmıştır. Bu geniş dilsel bütünlüktür imzasız bir filmine bile "Metin Erksan'ındır" dedirten. Metin Erksan sinemasında gerçeküstücü anlatıma konu bulmak değildir aslolan; gerçeküstücü anlatım gerekliyse başvurulmuştur ve bu anlamda bakıldığında da biçim(e konu bul/ama/ma) çabaları Erksan'ın yıllar önce tuttuğu dilsel düzeyin halen çok gerilerindedir.

"Ve ben hep muhteva üzerinde düşünmüş çalışmışımdır, bunu ele alışım da biçimi ortaya koymuştur."(3) diyen Metin Erksan'ın sinemasında içerik 'düşün adamlığından', özgün üslubu 'yaratıcı, sanatçı kimliğinden' kaynaklanmaktadır. Yaratıcı olduğu kadar konu bulmada da kriz içerisindeki sinemamızda Metin Erksan'ın önemi ortadadır. Erksan sinemasında anlatılanın önemsenmeyişi süreklilik göstermektedir. 1964 yılında kaleme alınan bir yazıda **Suçlular Aramızda** filminin biçim başarısının anılıp konunun anlaşılmasından bahis filmde anlatılanın anlaşılmasından kaynaklanmaktadır. Oysaki tek bir olaydan (sahte gerdanlık) hareketle yönetmen ülkedeki toplumsal ve kültürel yapıya -kısmi de olsa- ilişkin düşüncelerini sergilemektedir. **Suçlular Aramızda**'nın bu akibetine önceden **Gecelerin Ötesi** sonradan **Sevmek Zamanı**, **Kuyu** ve diğer bazı filmleri de uğramıştır. Bu durum Metin Erksan'ın "Türkiye'de entelijansiya yok."(4) sözünün bir tepkinin sonucu değil anlamlı bir saptamanın ürünü olduğunu açık bir biçimde ortaya koymaktadır. **Suçlular Aramızda** filminin öneminin bir diğer boyutu da Metin Erksan'ın bu filmi "ulusal sinema" tartışmalarından önce çekmiş olmasıdır. Metin Erksan'ın "ulusal sinemacılığı" üzerine söylenebileceklerde epeyce ipuçları taşıyan bu filmi başlangıç noktası yapmak yanlış olmaz. Halit Refiğ'in düşünceleri çerçevesindeki "ulusal sinemaya" yakınlığı/uzaklığını ortaya koymak açısından ve Metin Erksan'ın özgün düşünsel yaklaşımını belirlemek bakımından en anlamlı saptamayı Kurtuluş Kayalı yapmıştır.

"Ashında Erksan'ı ulusal sinema anlayışına iten de 1960'lı yılların ortasın-

Ölmeyen Aşk/1962



da sinemaya çok dar perspektifli bir aydın müdahalesine yönelik biraz da abartılmış tepkisidir."(5)

Öte yandan Halit Refiğ'in "Ulusal Sinema Kavgası" adlı kitabının "Ustalık ve Kişilik Arayanlara" bölümünde Metin Erksan filmlerini değerlendirdiğinde, Erksan sinemasını anlamaktan çok filmleri kendi düşünsel şemasına oturtmaya çalışması Erksan'ın "ulusal sinemacılığını" anlamaya yardımcı mahiyettedir.

DİRENÇ SİNEMASI

Filmlerinin en belirgin ortak özelliklerinden biri "direnen insan"ı anlatmasıdır. Metin Erksan'ın sorunlu insanları'nda bir karşı koyuş, bir isyan vardır. **Dokuz Dağın Efsanesi** ilk örnektir. **Gecelerin Ötesi**'nin insanları tutarlılıklarıyla yalpalamalarıyla böyledir. **Kuyu** filmindeki kadın kahramanın sosyal hukuktan kaynaklanan durumuna başkaldırısı, yine aynı filmdeki idam mahkumu kaçığın yaşama çabasındaki sonsuzluk dikkat çekicidir. **Sensiz Yaşamam**'daki kadın kahramanın da kanserden ölmek (ölümü beklemek) yerine bir kiralık katil tutması ölüme karşı gizli bir başkaldırısı ifade eder. Dirençle isyan adeta içiçedir. Erksan sinemasında birbirlerinin bütünleyeni gibidirler. **Yılanların Öcü** ve **Susuz Yaz** da isyan eden insanların filmleridir. Filmlerinde böylesi yoğunlukla yeralan bu özelliklerin kişiliğinin yansımaları olup olmadığını bilmemekle birlikte, filmografisi içerisindeki iki filmde, **Kadın Hamlet** ve **Kuyu** ile Erksan'ın ülkemizdeki kadının durumuna son derece derin bir duyarlılıkla karşı çıktığını belirtmek gerekmektedir. **Kadın Hamlet**'te her şeyden önce "Hamlet"i kadın yapması ve **Kuyu**'daki kadın kahramanı bir karşı koyuş, bir başkaldırı merkezinde yaratması önemlidir. Ne ki Metin Erksan'ın da belirttiği gibi 1980 sonrası aniden oluşan 'feminizm'in bile (Kuyu'nun televizyondaki son gösteriminde ve sonrasında), ilgisizliği üzerinde düşünmek zorunludur. Diğer yandan son dönem sinemamızda sıkça çekilen "kadın filmlerine" sinemamızın bu konudaki "ilk"leri gibi yaklaşımların Türk sinema tarihine yönelik cehaletten kaynaklandığı da açıktır. **Kuyu** filminde kadının başkaldırısını görmeyip "tutku filmi" nitelemesinde bulunmak olaya salt erkek kahramanın (Hayati Hamzaoğlu) penceresinden bakmanın, yani erkek egemen zihniyetin sonucudur.

TÜRK SİNEMASI: METİN ERKSAN'DAN ÖNCE METİN ERKSAN'DAN SONRA

Metin Erksan'ın Türk sinemasında-

ki yerini doğru belirlemek için Yılmaz Güney'in **Umut** filminin değerlendirilişine bakmak gerekir. Öncelikle söylenmesi gereken şudur: Yılmaz Güney sinemamızın en önemli yönetmenlerinden biridir. Ve onun **Umut** filmi gerek kendi sineması içerisinde gerekse sinemamız açısından çok başarılı ve üzerinde önemli durulması gereken bir filmidir. Ancak Yılmaz Güney'in **Umut** filminin sinema tarihimizde "dönem açan film" olarak belirlenmesinin nedenlerinin farklı bir yaklaşımla ortaya konmasında ve tartışılmasında hem Erksan'ı doğru yere oturtmak, hem de sinemamızın kimi dönemlerinin yeniden yazımını sağlamak açısından önemli büyüktür. Aydınlarımızın ve sinema yazarlarımızın sinemamızı önemsemedikleri, ciddiye almadıkları bir dönemde sinemacılığımızla aralarındaki bütün köprülerin yok olduğu bilinmektedir. Sonrasında ani bir biçimde, nedeni pek de anlaşılır olmayan bir sinemamızı ciddiye alma gündeme gelmiştir. Sinema yazarları ve aydınlarımız açısından bu durumu kendi içinde rasyonalize etmenin yolu (ilişki kurmak açısından) bir yönetmen ve bir film "keşfinden" geçmektedir. Çözüm: Yılmaz Güney ve **Umut** filmi olmuştur. İlginçtir; bir kez söylediğini geri alamama ve Yılmaz Güney'i kullanmak beklentisinin ters tepmesi sonucudur ki, Güney'in **Umut**'u aşan filmleri 'atlanmış' ve ölümden sonra da 'eteklerdeki taşlar dökülmeye' başlamıştır. **Umut**'un 'dönüm noktası' oluşuna yönelik belirlenen 'sinemasal' gerekçelere **Gecelerin Ötesi** filmi sahiptir. Bu anlamda sinemamızın 'kilometre taşı' niteliğindeki filmi hiç kuşku yok ki **Gecelerin Ötesi**'dir. Gerek içerik gerekse dil açısından dönem açan bu filmin yönetmeni Metin Erksan'ın sinema tarihimizin kimi dönemlerini yeniden değerlendirecek yerine oturtmamız zorunludur. Lütfi Akad'ın "sinemacılar dönemi"nin başlatıcısı olduğunu yadsımadan, ancak sinemaya ikinci dönüşü olan **Orman Belgeseli** öncesindeki kimi filmlerini değerlendirmede abartının tuzağına düşmemek Metin Erksan'ın Türk sinema tarihindeki yeri ve önemini gaspedilmesini engeller. Soruna bu çerçevede bakıldığında sinemamızdaki Erksan geçiği daha sarıh olarak görülebilir. Bu durumun sonucu olarak da; Türk sineması: Metin Erksan'dan önce, Metin Erksan'dan sonra biçiminde nitelenebilir. Metin Erksan sinemasında çok önemli bir başka yan, sinematografisindeki her önemli filmin bir biçimde önceki(leri)ni aşmasıdır; yani gelişim sistematiğidir. Başka bir biçimde söylemek gerekirse, **Gecelerin Ötesi**'nden **Sensiz Yaşamam**'a gidişte genel durumu belirleyici olan "gelişkinlik"tir. (Karanlık Dünya'yı izleyemediğimiz için dışta tutuyoruz.

Başlangıç olarak Dokuz Dağın Efsanesi'ni almamak gerektir.)

ERKSAN'I GÖREMESEK DE GÖRMESEK DE..

Türkiye'de aydınların 'atladığı' kimi şeyleri halkın seçgiyle yakalaması ilgi çekicidir. Bu 'atlamaya' bir örnek de Metin Erksan'dır. Bu durum Erksan'ın bir filminin serüveniyle daha net anlaşılabilir. Neçesinden bakılırsa bakılsın **Yılanların Öcü** son derece masum bir filmidir. Ancak buradan hareketle ne sansürle uzun süren mücadelesi (ki cumhurbaşkanının girişimiyle bu sorunu aşabilmiştir), ne de gösterime girmesi sonucu gelişen olaylar üzerinde durulmamıştır. Neden bu denli masum bir film böylesi yoğun tepkilerle karşılaşmıştır? Filmi gösteren sinemaların tahrip edilmesine karşın sinema salonu sahipleri gösterime ısrarlı olmuşlardır. Sinema işletmecilerinin 'ilericilik'lerinden değil filmin iş yapacak olmasını ayırmsamalarının kaynaklanan bu durumu açıklamaları; ülkede bir kesimin Metin Erksan'ı tehlike olarak görmesinin yanısıra bir kesimin de sahip çıkmasıdır. Diğer yandan bu olaydan hareketle Türkiye'de sinemanın etkisini saptamak da olasıdır.

Metin Erksan'ın kimi filmleriyle sansürle -resmi ideoloji- boğuşmasının, dahası **Yılanların Öcü** filmiyle gericiilerin saldırısına uğramasının mantığını belirlemek gerekir. Metin Erksan'ın düşünsel perspektifi ve bunun sinemasına yansımaları tehlike olarak görülmüştür. Yönetmen **Dokuz Dağın Efsanesi** filminden itibaren yapmaması gereken bir şeyi yapmaktadır: İnsanların sorunlarını boyun eğerek, suskun kalarak çözemeyeceklerini söylemektedir. Halkın sinemaya yoğun ilgisi de sorunun ciddiyet ve önemini artırıcı rol oynamaktadır. Türkiye'de düşünen (!) ve bu bağlamda düşünce üreten çevrelerin göremediğini toplumun kimi kesimleri ve yöneticiler görmüşlerdir.

Süreç içinde 'göremeyiş' 'görme-yiş'e dönüşmüştür. Bundandır ki **Susuz Yaz**'ın Berlin'de ödül alışı filmin, yönetmenin, ödülü veren jürinin suçu olmuştur. Sinemamızla içiçe bir romanımızın yaklaşımının değerlendirilmesi genelleştirilebilir.

"Türkali beğenmediği için **Susuz Yaz**'a ödül veren Berlin Film Festivali ve jürisine 'kötü'; **Bedrana** filminin senaryosuna C.I.D.A.L.C. ödülünü veren jüri ve festivale 'iyi' değerlendirmesini yapmak salt Türkali'ye özgü bir gariplik ve anlaşılmazlık mıdır.."(6) Salt Vedat Bey'e özgü olmadıktan kuşku yoktur. Benzer yaklaşımın yaygınlığı bir dergideki şu sözlerden anlaşılabilir:

"**Susuz Yaz** festival jürisi birincilik gerekçesinde ister belirtsin, ister be-

lirtmesin beraberinde bir gerçeği de getirip gözler önüne sermiştir: Filmin rejisörü Metin Erksan sinematografik anlatımında son derece ilkel bir dile sahiptir."(7)

Susuz Yaz'ın bir festivalde ödül alıp almaması filmin başarısı açısından ölçü olmamalıdır; değildir. Bu her yapıt için geçerlidir. Kaldı ki Erksan'ın ödülleri konusundaki yaklaşımı da giz değildir. Ancak şimdilerde Avrupa'da "nahiyelerde, köylerde" yarışmalar düzenlenmekte ve ödül alan filmler aynı yazarlarca, sinemacılarca bu ödüllere göre değerlendirilmektedir. Sorun 'çift standart'ta düğümlenmektedir.

Sinemamızın tartışılması gerekli konularından biri olan 'edebiyat-sinema' ilişkisi, ya da 'edebiyat uyarlamaları' sorunu ciddi irdelemelerden uzak kalmıştır. Edebiyatçıların, doğru olmasa da anlaşılır olan 'sadık uyarlama' mantıklarına, önemli sinemacılarımızın sinemaları ve karşı düşünceleri özellikle sinema yazınında yankı bulmamıştır. Bunun en başta gelen nedeni de halen sinema yazınıımızın Türk sinemasını ve sinemacılarını ciddiye almamalarıdır. Metin Erksan'ın, Lütfi Akad'ın, Yılmaz Güney'in önemli filmlerinin hemen tümünün özgün senaryoya dayanması dikkati çekmemiştir,

Sensiz Yaşanmaz/1977

çekmemektedir. Metin Erksan'ın **Susuz Yaz** filmi dolayısıyla söylediği "Kimse bugüne kadar, Necati'nin hikayesi nedir, Metin'in senaryosu nedir? diye bakmadı. Bir kitap çıkması lazımdı bu konuda. Koyalım hikayeyle, senaryoyu yanyana. Bununla uğraşılmadı. Bu meseleden bir yere giderdik biz. Yani edebiyat-sinema ilişkileri üzerinde."(8) sözlerini tartışma konusu haline getirmenin ve 'bir yerlere gitmenin' - geç de olsa- anlamlılığı ve işlevselliği yadsınamaz. Yönetmen de romancı gibi yaratıcıdır. Türkiye'de sinemanın içeriğini kendi dinamizmiyle oluşturamayacağını, edebiyatın ve edebiyatçıların bunu üstlenmeleri gerekliliği gerçekçi ve doğru değildir. Sinemamız birikimli önemli yönetmenlerimizde içerik sorununda çözümsüzlük yaşamamıştır. Dahası.. Edebiyat eleştirmeni Fethi Naci'nin yaklaşımı ilginçtir:

".. Yılmaz Güney'in o unutulmaz **Umut** filmi, oradaki "hoca" tipini görmesini çok isterdim... Yılmaz Güney'in bu konuda, sinemada ulaştığı başarıya, bildiğim kadarıyla, hiç bir Türk romanında rastlayamayız."(9)

Diğer yandan Atilla Dorsay Metin Erksan'ı **Kadın Hamlet** filminde yapıta sadık kalmadığından eleştirmektedir. Metin Erksan sinemayı seçmiştir.

Üstelik 'tesadüfi yönetmen' değildir; bilinçli seçmiştir. Edebiyata yaklaşımı, sinemaya yaklaşımı birikiminin ve düşüncesinin ürünüdür. Bundandır; onun 'Hamlet'inin, **Susuz Yaz**'ının farklılık nedenlerini anlamak kolay olmamaktadır.

Bugün sinemamızın geçmişine gözler kapanmıştır, unutulmuştur. Bu durum unutilanların değil, şimdiki sinemamızın sorunu niteliğindedir. Sinemamızın kendileriyle başladığını sanan 'yeni sinemacılarımız' buldukları noktanın son derece abartılı değerlendirmesinden ancak sinemamızın geçmişine bakarak kurtulabilirler. Böylesi bir bakışta da Metin Erksan sinemasına özel ve temelli bir yaklaşım zorunludur. Zamanı daha da geciktirmeden Metin Erksan'ın "Şimdi bir de 'biz yeni sinema kuracağız' diye ortaya atılanlar var. Olmaz, yeni bir sinema kuramazsın..", sözlerini anlamak zorunlu vardır. Türkiye'deki sinema öğretiminin de sorunudur bu. Sanatçı yetiştirmeyi meselelerinin merkezine alanların yanlışlarını sürdürmeleri düşündürücüdür. Oysaki Metin Erksan çok yıllar önce önemli olanın altını çizmiştir:

"Sinemacı yetiştirmeyi arzulayan ve düşünenler vardır şüphesiz Türkiye'de. Ama, bence, böyle bir girişime gerek yok. Kişide yaratıcılık olmadıktan sonra sinema okulu bir şeye yaramaz."(10)

Sinemamızın yöneliminin doğru bir çizgide gelişebilmesinde Metin Erksan'ın düşüncelerinin ne denli öneme sahip olduğu açıktır. Buna paralel olarak Erksan'ı ve sinemasını anlamak gerekmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Metin Erksan'ı görmemekte direnmenin Erksan'a kaybettireceği bir şey yoktur. Neden mi?

Çünkü Metin Erksan 'gerçeğini' kazanmıştır Türk sinemasına.

Dipnotlar:

- (1) Kurtuluş Kayalı, Metin Erksan Sinemasını Anlamak, Bilim ve Sanat Dergisi, Mart 1990, Sayı: 99, s.29
- (2) Metin Erksan, Sevmek Zamanı Neyi Anlatır veya Sinema Üzerine Düşünme, Görüntü Dergisi, Kasım 1966 Sayı: 2 s.15
- (3) Sinemamız Nerede, Metin Erksan'la konuşma, Yeni Düşün Dergisi, Nisan 1988, s.28
- (4) Metin Erksan'la Konuşma, ...ve sinema dergisi, 1985, Sayı: 1, s.31
- (5) Kurtuluş Kayalı, a.g.y. s.30
- (6) Cihan Altınay, Vedat Türkali ve Romanları, Özgürlük Dünyası Dergisi, Aralık 1988 Sayı: 3, s. 64
- (7) Akis Dergisi, Sinema, 25 Aralık 1964, s. 32
- (8) Metin Erksan'la Konuşma, ...ve sinema a.g.y. s. 31
- (9) Fethi Naci, Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme, Gerçek Yayınevi, 1.Basım, Kasım 1981 İstanbul, s.193
- (10) Metin Erksan'la Konuşma, Yeni Dergi, Eylül 1972, Sayı: 96, s.144



Film karelerine yazılan özgün bir tarih: Metin Erksan

Agâh Özgüç

Metin Erksan'ı yeniden mi keşfediyoruz? Oysa Erksan yıllar önce de vardı, şimdi de var...

Olmayan ne ki? Olmayan ilginç kişiliğinin getirdiği sineması üzerine yazılmış bir "Metin Erksan Kitabı"...

1976'lı yıllarda TV ekranlarında yaptığı bir konuşmada: "Ben bu filmle-ri yalnız kendim için yaptım". diyen Erksan kimine göre "açık sözlü, yürekli", bir kesime göre de "seyirciyi aşağılayan bir sinemacı"... Kimbilir belki de, "Sanatçı olarak, toplum beni hiç mi ilgilendirmez. Yazı yazmaya başladığım andan itibaren toplumu unuttur, kendi artistik araştırmalarıma dalarım."(1) diyen Alain Robbe - Grillet'in bir başka uçtaki benzeridir... Ve ya vazgeçilmez tutkularıyla, tatlı hırçınlığıyla gizli yalnızlığıyla, baş kaldırırlarıyla, içine gömdüğü duyarlılığıyla kendine benzer Erksan.

1952'lerdeki **Karanlık Dünya'dan** (Aşık Veysel'in Hayatı) bu yana, yani 1981 yılına kadar olan süre içinde 2'si belgesel, 2'si TV dizisi ve 35'i de uzun metrajlı olmak üzere tam 39 film yönetmiştir. İniş ve çıkışlarla dolu olan bu süreç, tam 30 yıllık bir sinema serüvenini kapsamaktadır. Ve **Metin Erksan**, 9 yıldan beri "lanetli bir yönetmen" olarak kameranın uzağındadır.

SEYAH - BEYAZ BİR DÜNYA'NIN TÜRK SİNEMASINDAKİ İLK AUTEUR'Ü

Edward Dmytryk şöyle der:

"Auteur teorisi ne derse desin, kendi başına film yapabilen bir yönetmen yoktur. Yönetmen ekibindeki herkesin yardımına gereksinim duyar." (2)

Kuşkusuz sinema, uyum birlikteliğine, yani görüntü yönetmeninden ışıkçısına kadar sanatsal bir paylaşmayı gerektiren bir anlatım sanatıdır. Ama gene de bu birliktelik içinde asıl önemli olan, yönetmenin oluşturacağı dünyadır. Ve işte **Metin Erksan**'ın "auteur'lüğü" "yaratıcı bir yönetmen" olarak bu bağlamda ortaya çıkar. Bu nedenle de Erksan'a, "siyah-beyaz bir dünyanın Türk sinemasındaki ilk auteur'ü" diyebiliriz.

Acı Hayat, Suçlular Aramızda, Sevmek Zamanı, Olmeyen Aşk ve özellikle de TV için çektiği **Beş Türk Hikayesi**'ndeki **Müthiş bir Tren** bölümü, siyah-beyaz sinemanın plastik zenginliği açısından doruklarıdır. Ancak ünlü yönetmen, kendine özgü ve aşırı içe dönük sineması "**soyut denemeler**" olarak, çoğu kez ağır eleştiriler almıştır. Yargılanmıştır, sorgulanmıştır, suçlanmıştır...

Tiplerlerinin davranış biçimlerinde zaman zaman bir "**yabancılaşma**"ya, bir "**fantasizm**"e yöneldiği yazılıp "**kaçış sinemasının örnekleri**" (3) biçiminde gösterilmiştir. Tüm bu görüşler, Metin Erksan filmlerinin her izlenişinde yeni tartışmalara yol açacaktır kuşkusuz. Kaldı ki Erksan'ın sineması, üzerinde düşünülmesi gereken bir sinemadır. Kendi dünyasının ve "özgün üslup"unun izlerini taşır filmleri. Bu nedenle **Metin Erksan** film karelerine yazılmış özgün bir tarihtir.

TOPLUMSAL - GERÇEKÇİ ÇİZGİDEN ARABESK ESTETİZMİNE

Erksan'ın sineması bütünüyle çeşitli özellikler içeren bir sinemadır. Örneğin **Susuz Yaz**'da, **Acı Hayat**'ta, **Suçlular Aramızda**'da **Sevmek Zamanı**'nda, **Kuyu**'da ve **Sensiz Yaşamam** da insan yaşamındaki "**gizli tutkular**"ı, fetişler'i, **Kara sevdalar**'ı görrebilirsiniz. Erksan'ın kişileri, özellikle de yaşamın ve insan ruhunun gizemli

Yılanların Öcü/1962



yanlarını bilmeyenlere göre bu aykırı karakterler belki de **kurmaca** tiplerdir. Oysa, benzerleri çok az da olsa, yaşamın içinde vardır.

Erksan, **Susuz Yaz** gibi edebiyat uyarlamalarını da bile, öykünün ana hatlarını bozmasa da, kendi dünyasını oluşturan bir yönetmendir. **Erksan** edebiyat uyarlamalarında konuya tutsak olmaz. Tümüyle yazarına sadık kalmaz. Özgündür. Yorumları kendi dünyasına göre değişir. İşte **Kadın Hamlet**, işte **Müthiş Bir Tren**, bu özgünlüğün en tipik örnekleridir.

Metin Erksan'ın sinemasına baktığımızda, genel çizgileriyle üç ayrı çalışma biçimi görürüz: İlk dönemlerinde kırsal kesimdeki toplumsal - gerçekçi filmler, büyük kent burjuvalarının **kara sevd**a filmleri ve özellikle de siyah - beyaz'dan renkli filmlere geçişle arabesk eğilimli filmler.. **Eyyah**, **Feride**, **Hicran**, **Makber** gibi **Emel Sayın**'lı filmler.

Gerçekte, her çalışmasında kendine özgü **üslup araştırmaları**'nın ilginç örnekleri görülür. İşte **Erksan** bu arabesk eğilimli filmlerde bile bir **estetik**'tir. Bu filmler yeniden izlendiğinde, yeniden incelendiğinde toplum yapımızdan soyutlanması mümkün olmayan kaderciliğimizi yüzümüze vurduğu görülür. Bu arabesk eğilimli filmlerde toplum yapımızın gerçekleri yok mudur? Ya da **Eyyah** ve **Makber** yalnızca **Yeşilçam**'a özgü kalıplara uymak için tezgahlanmış filmler midir? Bu soruların yanıtları elbette tartışmaya açıktır.

Şimdi biz tekrar başa dönüp, ilk sorumuzu yineleyelim: **Metin Erksan'ı yeniden mi keşfediyoruz?**

Oysa **Metin Erksan** yıllar önce de vardı. 9 yıldır film çekmece de **tatlı hırçınlığıyla** şimdi de var...

(1) Bkz.: Atilla Dorsay, "Yüzyüze" - Bir Sanatçının Portresi, Robbe - Grillet denen bir adam, sh. 14, Çağdaş yayınlar 1986

(2) Bkz.: Edward Dmytryk, "Sinemada Yönetmenlik", sh. 45., Afa yayınları 1990

(3) Bkz.: Agah Özgüç, "Türk Toplumundan Kopmuşlar ya da "kaçış sineması" üzerine. As dergisi, s. 1, Temmuz 1969

Derleyen: Ağâh Özgüç

FİLMOGRAFYA:

1952

KARANLIK DÜNYA: (Aşık Vey-sel'in Hayatı) - S.: Bedri Rahmi Eyüpoğ-lu/O.: Aclan Sayılğan, Ayfer Feray

1954

BEYAZ CEHENNEM: (Cingöz Recai) - S.: Metin Erksan/O.: Turan Sey-fioğlu, Neriman Köksal, Fikret Hakan

1955

YOL PALAS CİNAYETİ: S.: Me-tin Erksan /O.: Uğur Başaran, Altan Ka-rındaş, Bülent Oran

1956

ÖLMÜŞ BİR KADININ EVRAK'I METRUKESİ: S.: Metin Erksan/ O.: Sezer Sezin, Kenan Artun

1957

DÜNYA HAVACILARI TÜRKİ-YE'DE: (Belge filmi)

1958

DOKUZ DAĞIN EFESİ: S.: Metin Erksan/O.: Fikret Hakan, Serpil Gül)

1959

HİCRAN YARASI: S.: M.Erksan/ O.: Sadri Alışık, Mualla Kaynak, Neşe Yulaç

NEHİR VE UYGARLIK: (Büyük Menderes Vadisi) - Belge filmi.

1960

GECELERİN ÖTESİ: S.: M.Erksan/ O.: Hayati Hamzaoğlu, Erol Taş, Kadir Savun.

ŞOFÖR NEBAHAT: S.: M.Erksan, Ali Kaptanoğlu (Atilla İlhan), Atif Yılmaz/O.: Sezen Sezin, Kenan Pars.

1961

MAHALLE ARKADAŞLARI: S.: M.Erksan/O.: Efgan Efekan, Suna Selen, Kadir Savun.

OY FARFARA FARFARA: S.: Bülent Oran O.: Orhan Günşiray, Neriman Köksal)

1962

ACI HAYAT: S.: M. Erksan/ O.: Ayhan Işık, Türkan Şoray, Ekrem Bora, Nebahat Çehre.

ÇIFTE KUMRULAR: S.: İlhan Er-gin/O.: Muhterem Nur, Ekrem Bora

SAHTE NİKAH: S.: Atilla Oğuz/O.: Orhan Günşiray, Filiz Akın, Kenan Pars.

YILANLARIN ÖCÜ: S.: M.Erksan/ O.: Fikret Hakan, Nurhan Nur, Erol Taş.

1963

SUSUZ YAZ: (S.: M.Erksan/O.: Ul-
vi Doğan, Erol Taş, Hülya Koçyiğit.

1964

İSTANBUL KALDIRIMLARI: S.: M.Erksan, İsmet Soydan, Hamdi Avcioğ-lu/O.: Zeki Müren, Belgin Doruk.

SUÇLULAR ARAMIZDA: S.: Me-tin Erksan/O.: Belgin Doruk, Tamer Yi-ğit, Ekrem Bora, Leyla Sayar.

1965

SEVMEK ZAMANI: S.: Metin Erk-san/O.: Müşfik Kenter, Sema Özcan.

1966

ÖLMEYEN AŞK: S.: M.Erksan, Er-tem Eğilmez, Sadık Şendil/O.: Kartal Ti-bet, Nilüfer Koçyiğit, Tanju Gürsu.

1967

AYRILSAK DA BERABERİZ: S.: Bülent Oran/O.: Türkan Şoray, Ediz Hun

1968

KUYU: S.: M.Erksan/ O.Hayati Hamzaoğlu, Nil Göncü, Demir Karahan

1969

ATEŞLİ ÇİNGENE: (r) S.: Bülent Oran/O.: Türkan Şoray, Ediz Hun.

REYHAN: (r.) S.: Bülent Onan, muzaffer Arslan/ O.: Filiz Akın, Kartal Tibet.

YILIN KADINI DEĞİL (İki Gü-nahsız Kız) - S.: Metin Erksan /O.: Nilü-fer Koçyiğit, Hayati Hamzaoğlu, Muhterem Nur.

1970

EYVAH: (r.) S.: Abdulhay Edip/ O.: Emel Sayın, Murat Soydan.

SEVENLER ÖLMEZ: (r) S. Bü-lent Oran /O.: Kartal Tibet, Fatma Girik, Muhterem Nur.

1971

FERİDE (r.) - S.: M.Erksan / O.: Emel Sayın, Engin Çağlar.

HİCRAN (r.) - S. M.Erksan/ O.: Emel Sayın, Ünsal Emre

MAKBER: (r.) - S.: Abdulhay Edip/ O.: Emel Sayın, Engin Çağlar.

1972

KELOĞLAN VE CAN KIZ: (r) S.: Turgut Özakman/ O.: Rüştü Aşyalı, Alev Oraloğlu.

SÜREYYA (r) S.: Yılmaz Tümtürk O.: Emel Sayın, Cüneyt Gökçer, Engin Çağlar.

1973

DAĞDAN İNME (r.) S.: M. Erksan, Yılmaz Tümtürk /O.: Fatma Girik, Engin Çağlar.

1974

ŞEYTAN (r.) S.: Yılmaz Tümtürk, / O.: Cihan Ünal, Meral Taygun, Canan Perver.

1976

İNTİKAM MELEĞİ (Kadın Ham-let) S.: Metin Erksan / O.: Fatma Girik, Sevdâ Ferdağ, Reha Yurdakul.

1977

SENSİZ YAŞAYAMAM (r) S.: Berrin Giz, Sefa Önal, M.Erksan/ O.: Hülya Koçyiğit, Cemal Gencer

TV FİMLERİ:

1976

BEŞ TÜRK HİKAYESİ: S.: M.Erksan (Sazlık, Hanende Melek, Müt-hiş Bir Tren, Eski Zaman Elbiseleri, Bir İntihar).

1981

PREVEZE ÖNCESİ: (Barbaros Hayrettin)

ÖDÜLLER :

1959

1. Türk Film Festivali'nde Dokuz Dağın Efesi'yle Jüri Özel Ödülü.

2. Türk Film Festivali'nde Gecele-rin Ötesi'yle "en başarılı senaryo ödü-lü", "Sinema dergisi"nin sinema yazar-ları arasında düzenlediği yarışmada en iyi film ve en iyi yönetmen ödülleri.

1962

"Yılanların Öcü" sinema yazarları-nın soruşturmasında "1961-62 mevsimi-nin en başarılı filmi", "en başarılı yön-etmen ve Fikret Hakan'la Aliye Ro-na" en iyi oyuncu ödülleri.

1964

"Susuz Yaz"la Berlin Film Şenli-ği'nde "en iyi film ödülü (Altın ayı). Si-nema Ekspres dergisi adına sinema ya-zarlarının "en iyi oyuncu ödülleri (Hü-lya Koçyiğit'le Erol Taş) "Acı Hayat"la 1.-Antalya Film Şenliği'nde "Türkan Şoray", "en iyi kadın oyuncu", Ali Uğur "en iyi kamera" ödülleri. Ve gene sine-ma yazarlarınca "yılın filmi".

1965

Suçlular Aramızda"yla 2.İzmir Film Şenliği'nde "en iyi yönetmen ödü-lü. Ve Milano'da (mifed) "en iyi sosyal içerikli film armağanı".

1966

Yılanların Öcü'yle Kartaca Sinema Günü'nde (Tunus) "şeref madalyası".

1969

Kuyu ile 1. Adana Film Şenliği'nde en başarılı film, "en başarılı yön-etmen" ve Hayati Hamzaoğlu'yla Aliye Rona "en başarılı oyuncu" ödülleri.

1987

24. Antalya Film Şenliği'nde yön-etmen olarak Türk sinemasına katkıları ne-deniyile onur ödülü.

1990

3. Ankara Film Şenliği'nde emek ödülü.