

KINEMA

ETTORE
SCOLA

SİNEMA VE
EDEBİYAT

SUSAN
SONTAG

REHA
ERDEM

YENİ
GERÇEKÇİLİK

A. FUAT
ONAN

STANLEY
KUBRICK

MARGUERITE
DURAS

HASAN
AYDIN

SİNEMASAL
METİNLER

FEDERICO
GARCIA
LORCA

RAFFAEL
ALBERTI



1

Henri Troyat

ölçüsüz dostluk

CUMARTESİ



"Bernard'a sekiz sayfalık bir mektup yazdım.
Kendi kendime konuşuyormuş gibi herşeyi anlatıyorum ona.
Herşey, ama aslında hiçbirşey.
Çünkü o yokken günlerim bomboş geçiyor.
Sanki bir katalizör o,
günlerimin güzelleşmesi için gerekli olan bir katalizör .
O gidince kış uykusuna yattıyor gibiyim."



Çok yakın plan- Rubens

Bir filmde bir oyuncuya bütün zamanları yaşatmanın bedelini yüzü öder. *Kendi* varlığının ilk ve son imgesi. Ve siz de sinema yapmak istiyorsunuz doğallıkla.

Hep şu var: Gerçek ve kurmaca *nasıl* bitecek?

Tüm sanatları kendinde birleştiren sinema, bilimin olanaklarını hangi çizgiye kadar kullanacak?

Sinema sonuncu sanat mı?

'Sonuncu şey' mi yoksa?

Öyle, değilse bile KİNEMA bunlara bakıyor.

Gördüğünü, görmediğini en arka sırada oturanlar görüyorlar.

KİNEMA, 1
Nisan 1990

Yayına Hazırlayanlar

İbrahim Altınsay
Hasan Aydın
İhsan Kabil
Sibel Yücel

Görsel Düzenleme

Semra Emre

Dizgi

Cumartesi Yayınları

Baskı

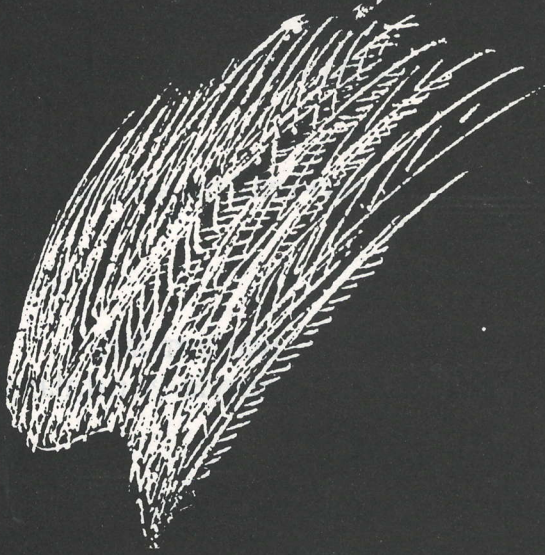
Şefik Matbaası

CUMARTESİ YAYINLARI
P.K. 281
Beyoğlu-İstanbul

İÇİNDEKİLER

- 7 Reha Erdem'le Yeşilçam dışına dair:
"Filmimden kare kare sorumluyum"
- 10 Ettore Scola'nın film eskizleri:
"Bazen bir fikri çizgilere tercüme etme ihtiyacı duyuyorum"
- 20 Susan Sontag'la kitapları ve filmleri üzerine:
"Filmlerimi eleştirmek mi, asla!"
- 25 Fuat Onan:
"Sinema sinemadır"
- 34 Marguerite Duras:
"Sinema, edebiyatın yağma edilmesi üzerine kurulmuştur"
- 38 Giorgio Tinazzi'den bir neo-realizm analizi:
"Bir geçiş fenomeni mi?"
- 44 Stanley Kubrick ve edebiyat uyarlamaları:
"Bence, hemen her roman başarıyla yorumlanabilir."
- 47 Hasan Aydın, şimdiki zaman ve sinema:
Sine-i edebiyat
- 50 Federico Garcia Lorca ve Raffael Alberti:
Buster Keaton'lı Sinemasal Metinler
- 57 Edward Dmytryk'dan bir yönetmen kitabı:
"Sinemada Yönetmenlik"

İBRAHİM YAVUZAYGEN SUNAR



Yönetmen: REHA ERDEM

Görüntü

Yönetmeni: UĞUR ERUZUN

Yapım

Danışmanı: LEYLA ÖZALP

Yönetmen

Yardımcısı: FATMA NUR SEVİNÇ

GÜLSEN TUNCER • YEŞİM TOZAN • NURİNİSA YILDIRIM

MÜNİR ÖZKUL

ERTUĞRUL İLGİN • BIJEN YÜCEER • ARIF PIŞKIN

Nursel Gülenaz, KONSEPT, O.Kavala ve E.Oral'ın
katkılarıyla bir METİS-FILM (İstanbul)

Images & Cameras (Paris)
ortak yapımı

"Her gördüğünü gösterebiliyor musun?
Rüyalarının fotoğrafını çekebiliyor musun?"

SÖYLEŞİ: REHA ERDEM

"Ben rüyamı gerçekleştirdim"

Reha Erdem, Paris VIII Üniversitesi'nin sinema bölümünü 1987 yılında bitirdi. Okuldaki film çalışmalarının dışında ilk uzun metrajlı filmi A Ay.

? Yeşilçam dışı nasıl bir yer? Olanaklar, sorunlar...

- Bu film farklı yapıldı. Farklılığı da şu. Ben kişisel olarak inandığım herşeyi inandığım bir tarzda yaptım. En büyük lüksüm de bu oldu. Dünyada film yapmak isteyen milyonlarca insan vardır herhalde. Ben rüyamı gerçekleştirdim. Bu film, olursa böyle olacaktı, başka türlü olamazdı. En büyük şansım beni kabul eden insanlarla karşılaşmak oldu. Özellikle prodüksiyon anlamında. Oldukça kısıtlı bir bütçeyle çekildi bu film. Yalnızca oyunculara az para verilip, çok az film kullanılarak onbeş yirmi günde çekilen Türk filmleri ile kıyaslamıyorum elbette. Film 300 milyon TL.sına maloldu. Bu rakamı işin Fransa kısmı artırdı. Örneğin müzik için çok fazla para ödendi.

? "Yeni Sinema" deyince...

- Bu, çok eskiden beri kullanılan bir deyim. Yeni sinema, çağdaş sinema, avant-garde sinema, underground sinema... Yeni Sinema diye bir dergi bile çıktı Türkiye'de. Ama hiç bir zaman bir

akım olmadı. Bu işin düşünce yönü var elbette ama gevezelik yönü de çok. Bir sinemacı olarak en hoş tavır film yapmak, istediği gibi film yapabilmek. Gerçi konuşmak prensip olarak düşünmeyi gerektirdiği için, sinemacılar düşünmek zorunda. En azından varolana benzemeyen diye adlandırabileceğimiz sinemacılar düşünmek zorunda. Film yaparken bunun felsefi militanlığını da yapmak zorunda bir yandan. Çünkü sinemada koşullar çok sert. 300 milyon, lüzumsuz bir iş yapmak için çok fazla. Lüzumsuz derken, herşeyin işe yaradığı bir dünyada, seyirlik fonksiyonlarına bile giremeyen bir iş yapmaktan söz ediyorum. İşte bunun için militanlık gerekiyor. Bir iş yapıldıktan sonra da düşüncesi üretilebilir, ben buna inanıyorum. Aslında işin bir ön hesabı var, bir de son hesabı var. Ön hesabı sinema kültürü, sinema bilgisi, herşey, herşey... Teknikten bahsetmiyorum, o zaten gerekli ve en kolay. Sinema kültürü/ rüyle düşünmek belli bir terbiye gerektiriyor. Eskilerin kullandığı anlamıyla terbiyeden söz ediyorum. Sinemada kablo da taşımak gerekiyor, mikrofon da tutmak gerekiyor. Bu işin çok zor bir yanı var, çok lüks ve bu yüzden de bilmek gerekiyor.

? Godard, Tarkovski...

- Godard'ı seviyorum. Çok önemli bir

insan, ondan çok şey öğreniyorum, çok da kıskanıyorum. Elbette hoş anlamıyla bir kıskanma bu. Ben zaten kıskandıklarımı seviyorum. Sinemada, eskilerden bu anlamda kıskandığım çok isim var ama, çağdaşlardan belki bir kaç isim sayabilirim. Mesela Portekizli *Manuel de Oliveira*, benim tarz olarak benimsemediğim ama çok etkilendiğim, daha doğrusu kıskandığım bir sinemacı. Mesela *Tarkovski* kıskandığım biri değil. Çok önemli, görülmesi, bilinmesi gereken bir sinemacı ama bence çok didaktik, kendi ortodoksluğunu bile aşan yönleri var. Bütün bunları *Tarkovski*'yi bir seviyede tutarak söylüyorum elbette. *Godard*'a gelince. O benim kıskandığım sinemacılardan ama batılı bir insan. Milli sinema falan bir yana bizim suyumuz başka.

? Yani seninki bir doğulu filmi mi?

- Benim filmime gelen bence en kötü eleştirilerden biri, Türk filmi değil denmesiydi. Bu, kimi zaman övgü olarak söylendi, beni tanıyanlar tarafından ise beni acıtmak için... Ben tam tersini iddia ediyorum, iddia etmeye de devam edeceğim. Bence *A Ay* bir Türk filmi. Film ve Türk filmi. Bu bir iddia elbette. Ama film yapmak da bir iddia.

? Yurt dışındaki tepkiler nasıl?

- Dışarda çok şaşırdılar. Kimisi tam bir Türk filmi, doğu filmi diye sevdi, kimisi, dünyanın şu anda ihtiyacı olan bir yeni sinema örneği olduğunu, Türk filmi ya da bilmemne filmi olmadığını söyledi. Bunlar filmi sevenlerin düşünceleri, sevmeyenler de oldu. Strasburg'da filmi seyreden Türk sinemacıları ise gösterimden sonraki tartışmalarda, snop, özent, tercüme diye saldırdılar filme. Evet bu bir köy filmi değil. Şehirde çekilmiş bir köy filmi de değil. Snopluk ise bana küfür gibi geliyor. Benim tek ididam ve tutunduğum yer, bu filmi böyle isteyip böyle yapmış olmak. Ben ne kadar samimi olduğumu bilmiyorum ama, yaptığım film ben ne kadar samimiysem o kadar samimi.

? Sonuçtan memnun görünüyorsun.

- Elbette iddialı olmak zorundayım. Ben insanların 300 milyonunu aldım, onların güvenini aldım. Çok pahalı bir kapris olurdu doğrusu. Şu anki derdim de şunu anlatmak: Hakikaten istediğim buydu ve bunu yaptığım için de çok mutluyum. Teknik bir iki aksamanın dışında, şöyle olsaydı dediğim bir yanı da yok filmin.

? *A Ay*, İstanbul Film Festivali dışında da seyirciye ulaşabilecek mi?

- Film Türkiye'de dağıtılacak mı bilmiyorum. Çünkü Türk filmleri çok horlanıyor, festivalde bile bu böyle. Türk sineması çok kötü bir durumda ve bence bunu haketti. Haketmeyeni de vardır ama genel anlamıyla haketti. Ve bunun sonucu da ortada. Bir salon sorunu var. Dünyada olduğu gibi sanat sinemaları da yok, öyle bir tavır da yok Türkiye'de. Bu yüzden, filmin buradaki kaderini bilemiyorum doğrusu. Pek acelem de yok. Sonraki filmime çalışıyorum, onunla ilgileniyorum. Elbette filmimi göstermek istiyorum, ama bunun olamaması beni kırmıyor. Daha doğrusu kırmaması gerekir diye düşünüyorum. Ama bu rahatlığın nedeni, işin Fransa ayağının olması. Film anıyacak insan sayısı da daha fazla orada. Bir prodüksiyon şirketi çok ilgilendi filmle. Belki Paris'te gösterime çıkacak. Kısaca filmle ilgili olarak bu kadar rahat olmamın nedeni dışardaki tuzumun kuruluşu.

? Bir de ödül var bu arada.

- Evet, Nantes'daki yarışmada ödül aldı film. Kazandığına çok sevindim ama kazanamayabilirdi de. Ben büyük ödülü bekliyordum, ikinci ödülü verdiler, biraz da bosuldum doğrusu. Ama bütün bunların yalan bir tarafı da var aslında. Bambaşka bir jüri olabilirdi, bu tarz onlara çok yabancı gelebilirdi ve film ödül almayabilirdi. Ama şimdi film den söz ediliyorsa, röportajlar falan yapılıyorsa bu ödül sayesinde oldu.



? Yeni projelerin...

- Benim, 4 Ay biter bitmez başladığım bir projem vardı. Bir prodüksiyon şirketi ilgilendi, yeni projem olup olmadığını sordu. Prensipite anlaştık, benimle çalışmak istiyorlar. Eğilimimi ve yapacağım filmin fazla bir ticari şansının olmayacağını bildikleri için bunun ayrı bir önemi var. Ben de kendimden ödün vermemek için bazı çözümler önerdim. Belki uluslararası oyuncular oynayacak.

? Siyah-beyaz...

- Sinemaya benim gibi gelen herkesin böyle bir hayali vardır. Benim sinema tarihinde hayranı olduğum, imrendiğim filmler var ve bunların tümü siyah-beyaz. Siyah-beyaz bambaşka bir şey, çok güzel. Tabii, bu işin bir yönü. Diğer bir yönü de şu: Filmin dramatik yapısı öyle gerektiriyordu, daha doğrusu ben öyle gerektirmesini istedim. Bir de şu neden var ve belki de en önemlisi bu. Bu filmde gerçekçiliği kırmak için bazı şeylerin yetmeyeceğini düşünerek korktum ve siyah-beyazı gerçekçiliğe karşı bir garanti olarak kullandım.

? Neden sinema?

- Benim bir takım meselelerim vardı da onları anlatmak için sinema yapmaya başladım diyemem. Nasıl olduğunu bilmiyorum ama çocukken heves ettim. Lisedeyken bir arkadaşımın kamerası vardı, onunla birlikte bir takım filmler yaptık. Güzel filmlerdi. Sonra 12 Eylül oldu, herşey dağıldı. Ben Boğaziçi Üniversitesi'ne girdim. Orada tarih okurken sinema yapmayı çok istediğimi düşündüm. Neden, onu da bilmiyorum. Yüce bir anlamı falan yok. Şimdi çok karşı çıktığım sinemacı olma duyguları da karışmıştır elbette. Çünkü sinemacı olmak için sinemacı olunamıyor. Fransa'ya gitme olanakları yaratmaya çalıştım. Orada yedi sene kalıp sinema okudum. Kısaca sinemaya orada ulaştım. Okurken, filmler çektim, teknisyenlik yaptım, çalıştım. Herşeyi sonuna kadar deneyebilme şansım oldu. Bunun yansısı Paris bir sinema cenneti. Hayatımın yarısı Paris Sinematek'inde geçti. En önemlisi orasıydı, okullardan bile önemli. Şu anda bende en büyük izler oradan kaldı. Şimdi döndüm, burada yaşıyorum ve benim için en büyük eksiklik bu.

Çizimlerim hakkında birkaç söz

Ettore Scola

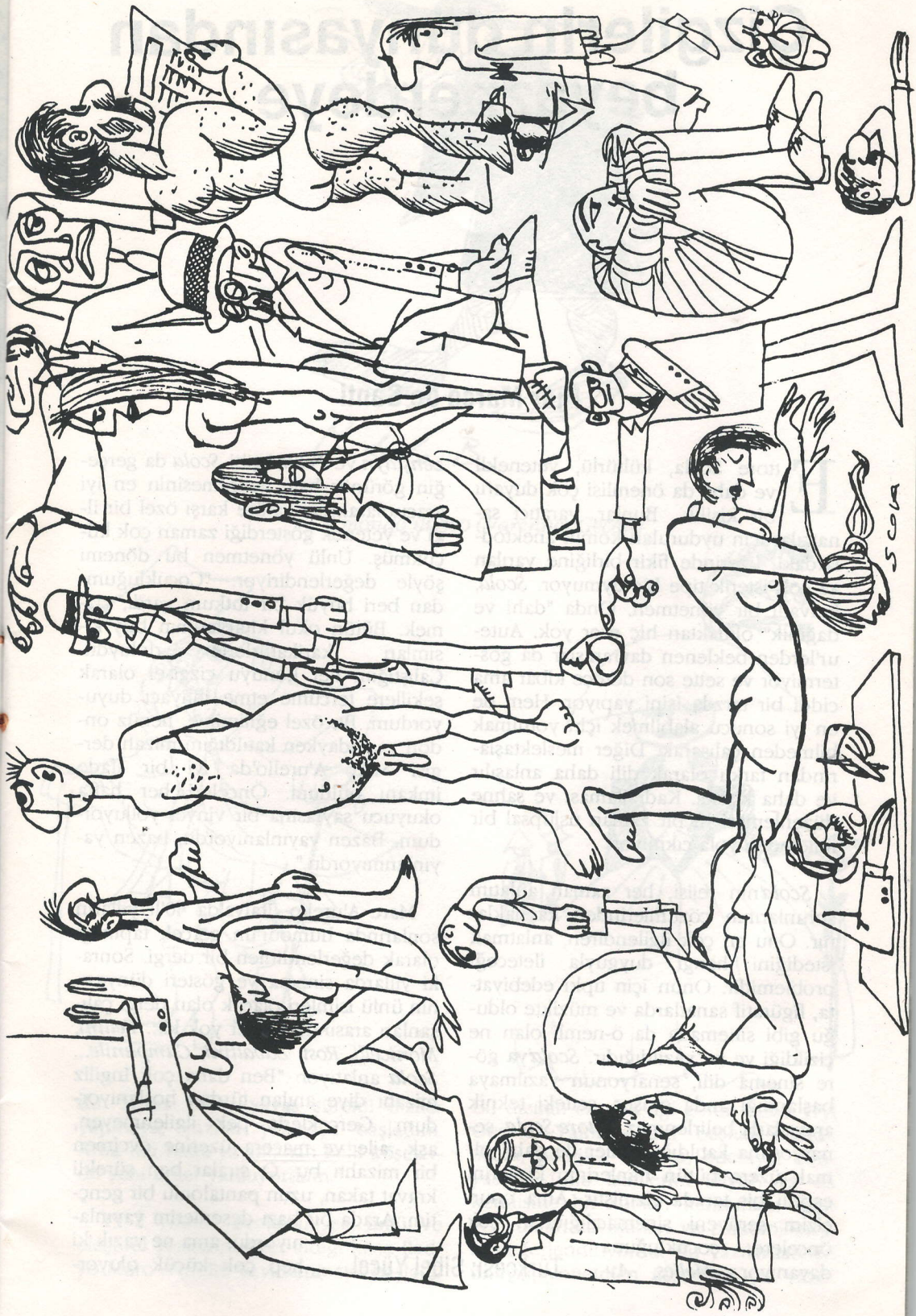
Çizimlerim sanatsal amaçlar taşıyor. Kesin amaçlarla belirlenmemiş, zihinsel karalamalar bunlar herşeyden önce.

Çalışırken bir tür dalgınlıkla yapıyorum bu desenleri; kendim ve asistanlarım için daha açık olmak, bir sahne, bir kostüm, bir karakter için fikir oluşturabilmek için. Bunlar, çekilmekte olan filmin imgelerinin bir tür öngörüntüleri.

Kuşkusuz, story-board ile karıştırmamak gerekli benim desenlerimi. Onlar, son görüntüden önce yaratılmış bir şeyler değil. Ne kamera hareketlerini gösteriyorlar, ne de çerçevelemelerin mekansal ve hacimsel öğelerini. Filmin teknik yönleri ya da yönetimi üzerinde etkileri yok. Bir tür yüksek sesle düşünmek, aklıma gelenleri, görüntüleri kısa yoldan aktarmak için çalışma notları. Ayrıca zihinsel olarak rahatlamamı sağlıyorlar.

Kendimi bildim bileli çiziyorum; her türlü malzeme ile çalışıyorum. Çizmek, bazı düşünceler üzerinde daha iyi konsantre olabilmek için ya da diğer düşüncelerden kurtulmak için iyi bir yoldur.

Bu desenler, karikatürize imgeler aracılığıyla düşüncelerimin nesnel yansımalarıdır.



Çizgilerin dünyasından beyazperdeye

Pier Marco de Santi

Ettore Scola, kültürlü, yetenekli ve daha da önemlisi çok duyarlı bir kişilik. Bunlar, yaratıcı sanatçılar için uydurulan komik anekdotlardaki, üzerinde fikir birliğine varılan az çok isterik tipe hiç uymuyor. *Scola*, kravatlı bir yönetmen. Onda "dahi ve dağınık" olmaktan hiç eser yok. Auteurlerden beklenen davranışlar da göstermiyor ve sette son derece kibar ama ciddi bir tarzda işini yapıyor. Hem de en iyi sonucu alabilmek için yorulmak bilmeden çalışarak. Diğer meslektaşlarından farklı olarak dili daha anlaşılır ve daha kişisel. Kadrajlaması ve sahne düzenlemesi hiçbir zaman üslupsal bir ikilemden yola çıkmıyor.

Scola'nın rejisi, her zaman anlatım sorunlarının çözümlerinden kaynaklanır. Onu en çok ilgilendiren, anlatmak istediğini hangi duyguyla ileteceği problemidir. Onun için tıpkı edebiyatta, figüratif sanatlarda ve müzikte olduğu gibi sinemada da önemli olan ne çizildiği ve ne yazıldığıdır. *Scola*'ya göre sinema dili, senaryonun yazılmaya başlandığı anda oluşur, setteki teknik arayışlarla belirlenmez. *Ettore Scola*, senaryosuna katıldığı filmler de dahil olmak üzere bütün filmlerinin kişilerini esprili bir tarzda çizmiştir. Ama onun çizim serüveni sinemacılığından çok öncelere, çocukluğuna dayanıyor. *Melies*, *Ay-*

zenştayn ve *Fellini* gibi *Scola* da gerçeğin görünür hale getirilmesinin en iyi aracı olarak karikatüre karşı özel bir ilgi ve yetenek gösterdiği zaman çok küçükmüş. Ünlü yönetmen bu dönemi şöyle değerlendiriyor: "Çocukluğumdan beri büyük bir tutkum vardı, çizmek. Bütün okul kitaplarımın boş kısımları karikatürlerle doluydu. Çalıştığım her konuyu çizgisel olarak şekillere tercüme etme ihtiyacı duyuyordum. Bu özel eğilimime, henüz on dört yaşındayken katıldığım mizah dergisi *Marc A'urelio*'da iyi bir ifade imkanı buldum. Önceleri her hafta okuyucu sayfasına bir vinyet yolluyordum. Bazen yayınlanıyordu, bazen yayınlanmıyordu."

Marc A'urelio, İtalya'da 40'lı yılların sonlarında humour'un gerçek tapınağı olarak değerlendirilen bir dergi. Sonraki yıllarda sinema ve gösteri dünyasının ünlü isimleri olacak olan dergi çalışanları arasında kimler yok ki... *Fellini*, *Monicelli*, *Rosi*, *Zavattini*, *Campanile*... *Scola* anlatıyor: "Ben daha çok İngiliz mizahı diye anılan türden hoşlanıyordum. Gerçeklerle pek ilgilenmeyen, aşk, aile ve macera üzerine evcimen bir mizahtı bu. O sıralar ben sürekli kravat takan, uzun pantolonlu bir gençtim. Arada bir bazı desenlerim yayınlanıyordu, ama ne yazık ki hep çok küçük oluyor-

Türkçesi: Sibel Yücel



R. de la B.

Il mondo nuovo (Varennnes Gecesi)



du. Sonra yavaş yavaş sürekli diziler yapmaya, yazılar yazmaya başladım. Artık her hafta yayınlanan belli köşelerde yeni tipler yaratıyordum."

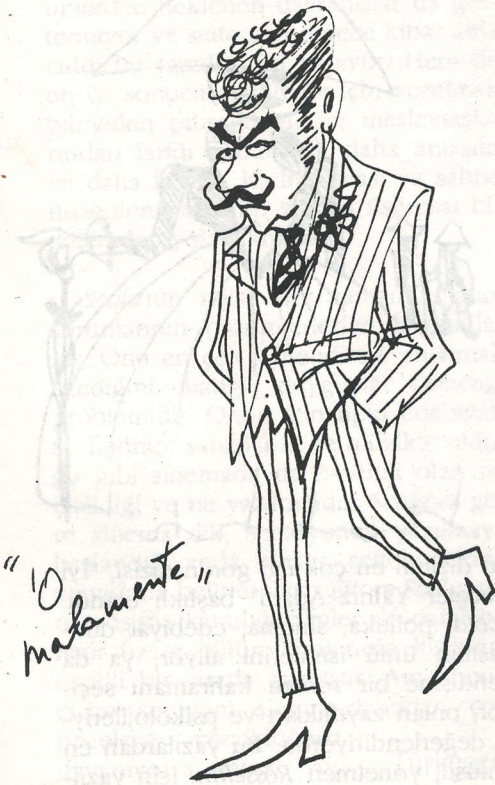
1952 yılında Scola'nın en ünlü ve eleştirel yazılarının yer aldığı köşe Radyo Marc A'urelio yayınlanmaya başladı.

Bu dizinin en çok ilgi gören dizisi, "İyi Geceler Yalnız Adam" başlıklı oldu. Scola, politika, sinema, edebiyat dünyasının ünlü isimlerini alıyor, ya da kendisine bir roman kahramanı seçiyor, onları zayıflıkları ve psikolojileriyle değerlendiriyordu. Bu yazılardan en ünlüsü, yönetmen Rossellini için yazıl-



miş olan: "İyi geceler *Rossellini*. Yalnızsın. Seyirci-karının önünde oynayacağın en zor yanınla, dahi yanınla yalnızsın. Yalanlarınla ve nedenleriyle yalnızsın. 'Sanatçı duyarlılığın' ve 'şiiirsel dünyanla' yalnızsın. Ama işte neredeyse saçsız kalmış kafan yavaşça eğiliyor, uyuyakalıyorsun ve düş görüyorsun. Ne düşler görüyorsun *Rossellini*? Ben biliyorum. Hiçbir zaman Amerika'da olma-mış olmayı düşünüyorsun, İtalyanca konuşan ev kadını bir karın olmasını düşünüyorsun, pazarları onunla ve çocuklarıyla dışarı çıkmayı, sinemaya gitmeyi ve *Mario Mattol*'nin bir filmi görmeyi düşünüyorsun. İyi geceler yalnız adam."

Scola'nın bu dönemdeki çizgilerinde, daha sonra filmleri için hazırladığı desenlere uzanan bir kişilik gözlenir. Bu çizimler, ister kurşun kalemle, isterse çiniyle yapılmış olsun, sadelikte ve yalınlıkta, bir dönem Marc A'urelio'da çalışan tanınmış çizer Paul Steinberg'in çizgileriyle akrabadır. Marc A'urelio karikatürlerinde ön plana çıkan, İngiliz humour'una yaklaşan ve özellikle de her türden komiklikten uzak üslup, *Scola*'nın yapıtında da görülen zeki sezgilerinin ayırdedici bir özelliği. Bu üslupta gri tonlardan ve ışık gölgeden yoksun bir çizgisellik egemen. Yalnızca karakterlerini vazgeçilmeyecek anahatları içinde teşhis etmeye yönelik konturlardan ibaret olan çizimlerin bütünü, boşluğa tahakküm etmiyor. Grafik çizginin incelmış ölçülülüğü, kavramın derinliğinin nasıl esprili bir şekilde resmedildiğini gizleyen örnek bir açık seçikliğe sahip. 'Biçimdense içeriği vurgulamak.'



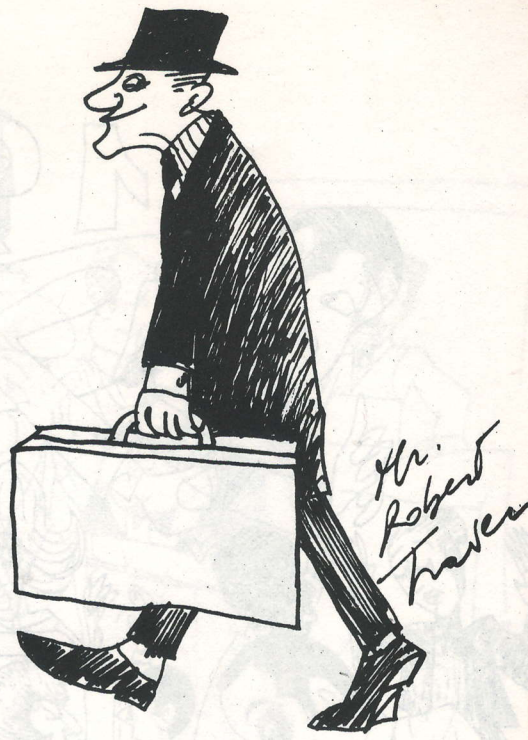
Filmler için hazırlanan çizimler, yönetmene kendi kuşkularını netleştirme, ya da bu kuşkuların doğruluğunu onaylama imkanı verir. Bir sanatçının eskizleri gibidir bu desenler. Yola çıkarken, yaratıcı fikirleri keşfetmeye, onları netleştirmeye, karakterleri açıklamaya ve başka hiçbir şekilde yapılamayacak bir şeye, filmi belirli bir gözden görmeye yararlar. Bu desenlerde sanatçının filmde söylemek istediklerinin -ve ne yazık ki söyleyemediklerinin- tümü

Maccheroni

bulunur. Yönetmen, bir günlükte yazılanlar kadar samimidir bu desenlerde; filmin gerçekleştirilmesi sırasında olmadığı kadar samimi.

Üzerinde çalıştığı filmin tarzı ne olursa olsun, -ister bir İtalyan komedisi, ister bir dram, ister tarihi bir film, ister modern dünyadan bir hikaye- *Scola* asla kendi çizim tarzını o filmin ortamına uydurmaya çalışmaz. Oysa örneğin *Ayzenştayn*, *Que Viva Mexico* filminin çizimlerinde Picasso ve Siqueiros gibi, *Korkunç İvan*'ın çizimlerinde ise gezici ressamlar gibi bir üslup tutturmuştur. *Scola*'nın tarzı ise hep aynıdır. *Özel Bir gün*, *Varennes Gecesi*, *Balo*, *Maccheroni*... Bütün film desenlerinde, -insan çizimlerinde olsun, başlıca sahne düzenlemelerinde olsun- boşlukları ve mekanları kapatan kontürlerinin netliği dikkati çeker. *Scola*, örneğin *Fellini*'nin en azından renkli filmlerinin hazırlık çizimlerinde olduğu gibi, bir kostümün renkli ayrıntılarıyla, ışıkla ve dekorla hiç ilgilenmez. Kostümcüye, dekorcuya, görüntü yönetmenine çalışmalarına ilişkin fikirler vermeye de çalışmaz. Onun çizimleri, sette filminin başına geçmeden önce kendisine yardımcı olmak içindir. Bu hazırlık eskizleri aracılığıyla *Ettore Scola* bizi bir filmin dünyasına, perdeden önce çizgilerde dahil eder. Çizimler çok ender olarak bir rol için önceden belirlenen oyuncunun fiziği esas alınarak hazırlanır. Genellikle oyuncu seçiminden önce tamamlanır hazırlık eskizleri. Yönetmen, kadrajlamayı, çekimden önce masada görmeye çalışmaz. Özellikle Amerikalı yönetmenlerin kullandıkları story-board, diğer bir çok Avrupalı yönetmen için olduğu gibi, *Scola* için de hiçbir yaratıcı yönü olmayan saçma bir uygulamadır. Bu aslında, bir yaratıcının yalnızca setin gürültüsünden ve sonsuz emprovizasyonlardan oluşan şartlarda, o gün, o sihirli çekim anında "görebileceği" herşeyi önceden yazıyla ya da çizimle şekillendirmenin imkansızlığıdır.

Scola, "Bazen daha önce yaptığım bir çizimi söze tercüme etmeye çalışıyorum, bazen de, yazdıklarımı çizime." diyor.



Maccheroni

1984





1936

Ballando, Ballando (Balo)

Balo'nun sayısız hazırlık çizimini dikkatle incelediğimiz zaman, bu koreografik desenlerde kesinlikle bir kadrajlama çalışması olmadığını rahatlıkla görebiliriz.

Maccheroni'de ise, bir kez daha, karikatür tarihinin görülebilen hafızasının yasalarına ait tipolojilerin olduğu bir figürler albümünün karşındayız. Bu maskeli eskizler, tam olarak ne dramatik gerilimi ne de sinematografik kişiliklerin psikolojilerini kapsamaz.

Varennas Gecesi gibi bir film de karikatürün deforme edilme tarzından yola çıkabilir. *Commedia dell'Arte*'nin

tiplerini hatırlatan, yarım maskelilerden oluşan bir galeri. Yaşlı Kazanova, Res-tif de la Bretonne, Kontes Sophie de la Borde, soprano Virginia Capacelli... Ve özellikle de *Mastroianni*, *Schygulla* ve *Betti* desenlerdeki figürlerin yerine geçtikleri anda, maskeden tipe geçiş yaratılıyor. Biçimsel bir açıdan bakıldığında zaman, karikatürün iki boyutluluğu, görüntünün iki boyutluluğunda ve standardlaştırılmış rollerin "gerçekçiliğinde" yokolur, ortadan kalkar.

Bianco e Nero - Temmuz, Eylül 1986

Europa Cinema 86



Ballando, Ballando (Balo)

SCOLA



La Famiglia (Aile)

SÖYLEŞİ: SUSAN SONTAG

"Filmlerimi eleştirmek mi, asla!"

Yazar Susan Sontag, 1968 ve 1970 yıllarında İsveç'te iki film çekti. *Duet for Cannibals* ve *Brother Carl*. İsveçli yönetmen Stig Björkman Sontag'la filmle-ri ve kitapları üzerine konuştu.

? Bize *Brother Carl*'i anlatır mısınız?

- Bütün ticari filmlerin renkli olduğu bir zamanda siyah-beyaz bir film. Yabancı aksanlarla İngilizce konuşan altı oyuncunun filmi.

? Ya öykü?

-Öyküyü anlatmak istemiyorum ama başlangıç durumunu anlatayım. *Gunnel Lindblom* ve *Keve Hjelm*'in oynadıkları Lena ve Martin, evli bir çifttir. Lena, Stockholm'deki işinden bir süre için ayrılıp tatile çıkmaya ve Martin'i ziyaret etmeye karar verir, yanında *Genevieve Page*'in canlandığı Karen'i de götürür. Karen, kocasını ve altı yaşındaki otistik kızını Stockholm'de bırakmıştır. Filme ismini veren Carl (*Laurent Terzieff* canlandırıyor) dünyaca ünlü bir dansördür ve zihinsel bir rahatsızlıktan ötürü yıllar önce dansı bırakmıştır. Filmin ana eksenini, altı karakterden ikisinin hasta olması oluşturmuyor tabi, ama bu iki karakterin olduk-

ça sessiz olmaları önemli. Çocuk filmin sonunda bir cümle söylüyor, *Terzieff* ise yalnızca birkaç cümle. Gördüğünüz gibi, modern İsveç sinemasına uygun, yalnızca altı kişinin oynadığı bir oda sineması örneği bu. Yıllardır, birçok İsveç filminin tarzı niçin böyle oldu, bilmiyorum; belki sınırlı teknik ve mali kaynaklar, belki de Strindberg dramaturjisinin etkisi. Neden her ne ise, birçok önemli İsveç filmi, hepsi duygusal bir kriz yaşamakta olan üç beş kişinin arasındaki yakın ilişkilerin zor öykülerini anlatan oda filmleri olmuş. *Sjöstörn* ve *Stiller*, sessiz dönemde seyirlik filmler yapmalarına rağmen modern İsveç yönetmenleri bunu çok az yapmışlar. Hatta sesli dönemin "doğa" filmleri bile çok kapalı ve düşünsel.

? İsveç'te çalıştığınıza göre, bu film geleneğinden etkilendiğinizi düşünüyor musunuz?

- İsveç film geleneğinden kesinlikle etkilendim. Ayrıca İsveç'teki film yapım tarzı çok cana yakın bence. Ülkemde değil de dışarda çalıştığımı düşünürsek, yönetmen olarak İsveç'te çalışıyor olmak başlangıçta bana bir çok kolaylık sağladı. Ayrıca daha büyük (fizik olarak yani) filmler de yapmak istiyorum. Örneğin bir bilim-kurgu tasarım var. Belirli bir teknik bilgi gerektirdiği için ilk film

Türkçesi: Hasan Aydın



Genevieve Page ve Keve Hjelm, *Brother Carl*'ın bir sahnesinde

olarak bunu yapmak istemedim. Açıkçası *Duet for Cannibals* ve *Brother Carl* gibi az sayıda aktör ve sınırlı set çalışmasının olduğu filmler, artistik olarak değilse de, teknik olarak daha kolay. Bu arada İsveç atmosferinden de etkilendiğimi eklemek istiyorum. İsveçliler, burada yaptığım iki filmde bir İsveç tadı almayabilirler, ancak İsveçli olmayan izleyiciler bu tadı alacaklardır. Filmlerimdeki karakterlerde güçlü İsveçli öğeler var. Bu filmleri İsveç'ten başka bir yerde çekemezdim. İki film de, küçük bütçeli olarak ve İsveç'te çekilmek üzere yazıldı. Aktörlerin çoğu da İsveçli. Bir yabancı, her iki filmin başından sonuna İsveç'in duygusal atmosferini algılayabilir. *Duet for Cannibals*'ın senaryosu 1968 yazında Stockholm'de yazıldı. *Brother Carl*'ın ilk çalışmaları da Stockholm'de yazıldı. Daha sonra 1970 ilkbaharında New York'ta senaryoyu yeniden yazdım ancak imgesel olarak hala İsveç'teydim. Her iki filmde de, eğer İsveç'te yapmayı düşünmeseydim yer almayacak olan birçok öğe var.

? Diyelim ki, Fransa'da film çekeceksi-

niz. Yine aynı biçimde ve aynı derecede Fransız film geleneğinden etkileneceğinizi düşünüyor musunuz?

- Belki de daha fazla. Çünkü, sanırım en çok Fransız sinemasından etkilendim. Ama varsayımları konuşuyoruz. Bundan sonraki filmimi, yani üçüncü filmimi Fransa'da çekmek istiyorum. Ama söz konusu olan üçüncü film olunca, kişi kendisinden de, önemli çalışmalarından da etkilenebilir.

? *Bergman*, iki film çalışması arasında, hiç gerçekleşmeyen üç, dört projenin oluştuğunu söyler. Bu, sizin için de geçerli mi? Çalışmalarınız, fikir aşamasındaki bir kaç proje ile mi yürüyor? Örneğin, Amerika'da film çekme önerisi alsanız, Amerikan film yapımına uygun bir konu üzerinde mi çalışacaksınız?

- Evet. Şimdi bir Fransız, bir de İtalyan yapımı projem var. Fransız yapımını İtalya'da çekmeyi hiç düşünmüyorum. Ya da tersini. Ancak, size iki filmin öyküsünü anlatsam, Roma'da çekilebileceği gibi, Paris'te de çekilebileceğini görürdünüz.

? Filmlerinizi çekerken, ya da daha sonra, bir eleştirmen gibi analizini yapıyor musunuz?

- Hayır. Ne öncesinde, ne de sonrasında. Dahası, kendimi eleştirmen olarak görmüyorum. 1964-67. yılları arasında, yani birinci ve ikinci romanlarım arasındaki dönemde sanat ve politika ile ilgili elli kadar deneme yazdım. Bunlardan altı tanesi, çok sevdiğim filmler ve yönetmenler üzerineydi. Hepsi bu. Kesinlikle bir sinema eleştirmeni değilim. Bu denemeleri yazdığım dönemde kendimi yeni bir romana başlamak için hazır hissetmiyordum. Şimdi eğer deneme yazmayı sürdürürsem, yalnızca politika ile ilgili olacağını düşünüyorum.

? Film çekmeyi roman yazmaya tercih ediyor musunuz? İkisini birlikte mi sürdüreceksiniz, yoksa biri diğerinin önüne mi geçecek?

- Kuşkusuz, film çekmeyi olduğu gibi, roman yazmayı da sürdürmek istiyorum. Ancak yönetmen yazarlara baktığımızda, bir zorluk olduğu görülüyor. *Kluge, Duras, Robbe-Grillet, Pasolini, Vilgot, Sjöman...* Sanırım hepsi yazmayı sürdürmek istediler, ancak ya daha az yazdılar ya da tümüyle bıraktılar yazarlığı. Yönetmenlik, yazı uğraşına hiç benzemeyen tarzda zaman ve enerji gerektiriyor. Bir kitap üzerinde çalışabilir, bir tarafa koyup bir süre sonra yine yazmaya başlayabilirsiniz. Ama filme başladığınızda... Tıpkı bir ekspres tren gibidir, kaçırmanız gerekir. *Brother Carl*, tam bir yılını aldı.

? New American Film grubu ile ilişkiniz olmadı mı hiç? Onlarla birlikte, ya da onlar gibi çalışmayı hiç düşünmediniz mi?

- O tarz film çekmek bana hiç çekici gelmedi. Yapmak istediğim filmler epey para gerektiriyordu. Belki çok fazla değildi, ama gruptakilerin ihtiyaç duymadıkları teknik malzeme ve profesyonel setleri oluşturabilecek kadar para gerekiyordu yine de. Her zaman, profesyonel oyuncular, en iyi laboratu-

ar, iyi bir kameraman ve uygun ışıklandırma ile çalışmak istedim.

? Politik denemeler yazdığınız gibi, belgesel türde politik filmler yapmayı hiç düşünmediniz mi?

- Evet, politik filmlerle çok ilgiliyim. Ama deneme biçiminde düşünüyorum, "kurgu" biçiminde değil. Diğer bir deyişle *Vilgot Sjöman*'ın filmleri gibi ya da *Robert Kramer*'in *Ice* filmi gibi politik filmler değil istediğim. Angaje olduğum durum ve yerle ilgili, Küba, Kore ya da Vietnam ile ilgili bir film yapmayı çok isterdim. Şimdi yaptığım filmlerden farklı, bir tür belgesel film olabilirdi, denemelerimin romanlarımdan farklı olması gibi tıpkı. Politik bir temayı çalışırken, onu deneme biçiminde tasarlıyorum. Yazdığım iki roman oldukça apolitik. Politik roman yazmadığım gibi, dramatik tarzda politik bir film de yapmam. Anlatıya ve kurguya olan ilgilimle politik bağlılığım nasıl bir araya geliyor, bilmiyorum.

? Filmde ya da romanda bu iki şeyi başarıyla birleştiren örnekler gördünüz mü?

- Evet, mesela yönetmen olarak *Goddard*. Kurmaca ile belgesel arasında iyi işleyen özgür bir biçim yaratmış. Eğer bir film, bu yönde bilinçli olarak tasarlanmadıysa, genellikle politik bir duyarlılık ve ağırlık taşıyor. Örneğin *Bo Widerberg*'in *Raven's End*'i, *Adalen 31*'den daha iyi bir politik film. *Raven's End*, belirli bir dönemde işçi sınıfının iyi kotarılmış bir portresini sunarak politik bilinç veriyor. Oysa *Adalen 31*, doğrudan ve bilinçli olarak yapılmış bir politik film ve daha az başarılı. Konusu çok açık olmasına rağmen, ideolojik olarak zayıf bir film. Politik bir film yaparken başlıca sorun, doğru zamanda, doğru mekanda bulunmaktır. 60'lı yıllardaki birçok Çek filmi başarılı politik filmlerdi. Uygun yönetmenler bunu, uygun ülkede, uygun zamanda, eleştirilecek birçok şey ve yeteri kadar eleştirme özgürlüğü ile başardılar. Kapitalist ülkelerdeki politik film yapma çabaları bençe konunun kökenlerini



Susan Sontag

araştırmaktan öteye gitmiyor. Zayıf kalmalarının nedeni bu.

? Bir romancı olarak yaptığınız çalışmalarla, yönetmen olarak yaptıklarınız arasında nasıl bir ilişki var?

- Hiç. Ayrı uğraşlar bunlar. Kuşkusuz bu farklı şeyleri yapan aynı kişi, yani benim. Ve onların varlığından eminim.

? Kendi romanlarınızı filme uyarlamayı düşünmüyor musunuz?

- Kesinlikle hayır. Ayrıca bunu düşünmek benim işim değil. Bir roman, kafamda duyduğum bir dil olarak doğuyor. Konuşma biçimlerini, konuşmaları, cümleleri, kelimeleri duyuyorum. Bir roman, iç konuşma olarak doğduğunda ve içtiktiklerim fikirler olarak or-

taya çıktığında resim görmüyorum. Benim için çalan bir teyp kaseti işitiyorum. Bir film, resimlerle doğmaya başlıyor. Diyalog sonra geliyor. Fikir, bir tür imgeden, görsel bir ritmden çıkıyor. Örneğin masada karşılıklı birbirine bakan iki insan görüyorum. Film böyle başlıyor, onların konuşmalarıyla değil.

? *Brother Carl* filmindeki Carl ile Death Kit adlı romanınızdaki Hester arasında bazı paralellikler buldum. İşlevlerinin aynı olduğunu düşünüyorum.

- Haklısınız galiba. Ancak bunun üzerinde düşünmüyorum, düşünmenin bir yararı olacağını da sanmıyorum. Benim için filmimdeki bir karakter, romanımdaki bir karakterden temelde oldukça farklıdır. Film senaryosu yazarken, roman yazarken olduğu gibi bir karakter

"keşfediyorsunuz". Ancak bu karakterleri oynayacak oyunculara baktığınız zaman, karakterlerin değişmek zorunda olduğunu görüyorsunuz. Roman yazarken bir arabulucuya gerek yok. Karakteri yaratırken, onun aslını elinizde tutabiliyorsunuz.

? "Sessizlik Sanatı" başlıklı bir deneme yazdınız ve orada, dramatik ve yapısal problemleri, sessizliğin ve sessiz olmanın iki ögesini zıtlıştırarak dramatik konular yaratmanın olumlu yönlerini tartıştınız. Aynı konuyu *Bergman*'ın *Persona*'sı için yazdığınız denemede de tartıştınız. Bu, sizin için önemli bir dramatik fikir gibi görünüyor ve sanıyorum *Death Kit*'teki *Hester* ve *Brother Carl*'daki *Carl* bunu çiziyorlar.

- Evet. Sessizliğin dramatik olanaklarıyla çok ilgileniyorum. *Strindberg*'in *The Stranger* adlı oyununda hiç konuşmayan kadının konumu çok aşırıdır. Beni filmlerde en çok endişelendiren dil ögesidir. Bazı filmlerde, örneğin *Godard*'ın filmlerinde insanlar sürekli konuşurlar. Ben bu filmleri çok severim, ama diyalog kullanmadan nasıl yapabilirim diye de düşünürüm. *Brother Carl*'a dışardan baktığımda, zor da olsa, hiç konuşmayan insanlarla çok konuşan insanlar arasındaki zıtlık üzerine kurulu bir film olduğunu söyleyebilirim.

rim. Bu, benim sevdiğim bir ritm. *Death Kit*'de şöyle bir cümle var. "Konuşmak, hakikati bilmek isteyen insanlar için bir tuzaktır." Bu, benim için bir takıntı. *Persona*'yı çok sevme nedenim de sanırım bu. Büyük bir film, ayrıca bana kişisel olarak "dokunan" bir film.

? Sizi böyle etkileyen başka filmler var mı?

- Aynı biçimde etkileyen çok az film oldu. Ama bir sinemasever olarak her türlü filmi değişik nedenlerden savunuyorum. Favori filmim, *Renoir*'ın *La Règle du Jeu* (Oyunun Kuralı)'sü. Benim için kişisel önemi olan şeyleri anlatmıyor bu film, ama onu bir arkadaşımı sever gibi seviyorum yine de. Onbeş kez görmüş olmama rağmen, hala büyük bir zevkle seyredebiliyorum. Hayranı olduğum bir film de, *Bellocchio*'nun *I Pugni di Tasca* (Cepteki Yumruklar)'sı. Yapı ve ritm olarak olağanüstü; bunu da kesmedeki ve anlatmadaki enerjisi ile başarmış. Bu, *Renoir*'ın *La Règle du Jeu*'sünden oldukça farklı bir film. İşte sinemaya gitmenin ve ona bağımlı olmanın ışığı: Bir çok ayrı dünyaya, farklı duyarlılıklara açılabilmek.

Film in Sweden, 2/71

"Sonuncu şey" ile SineHayat duyguları

A. Fuat Onan

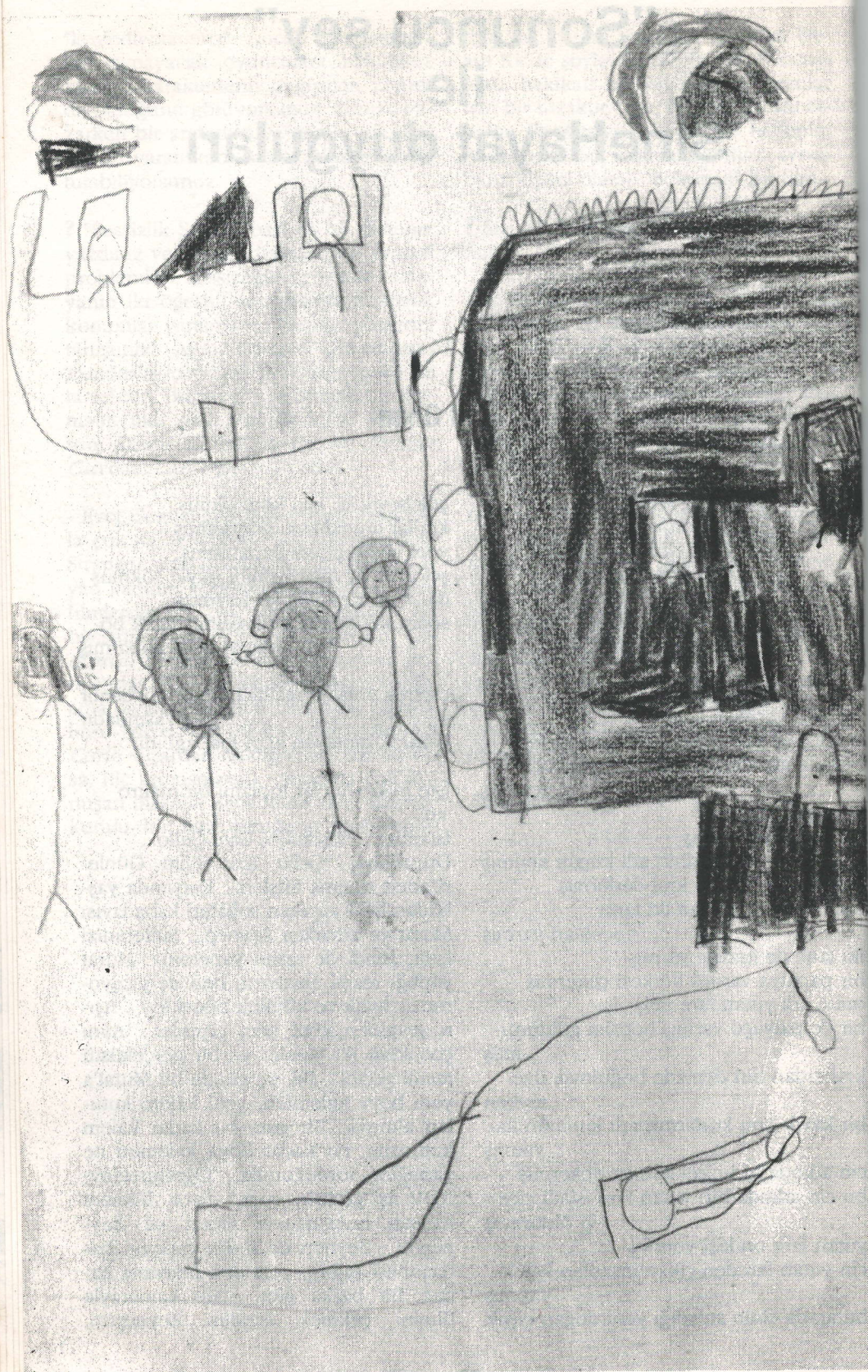
*aşk özgürlük
aynı anda
bütün zamanları içerir
hayat denilen 'an'dır
saltanat sürer her an
saltanatlar sultanı sinema
bütün 'an'ların hayatı*

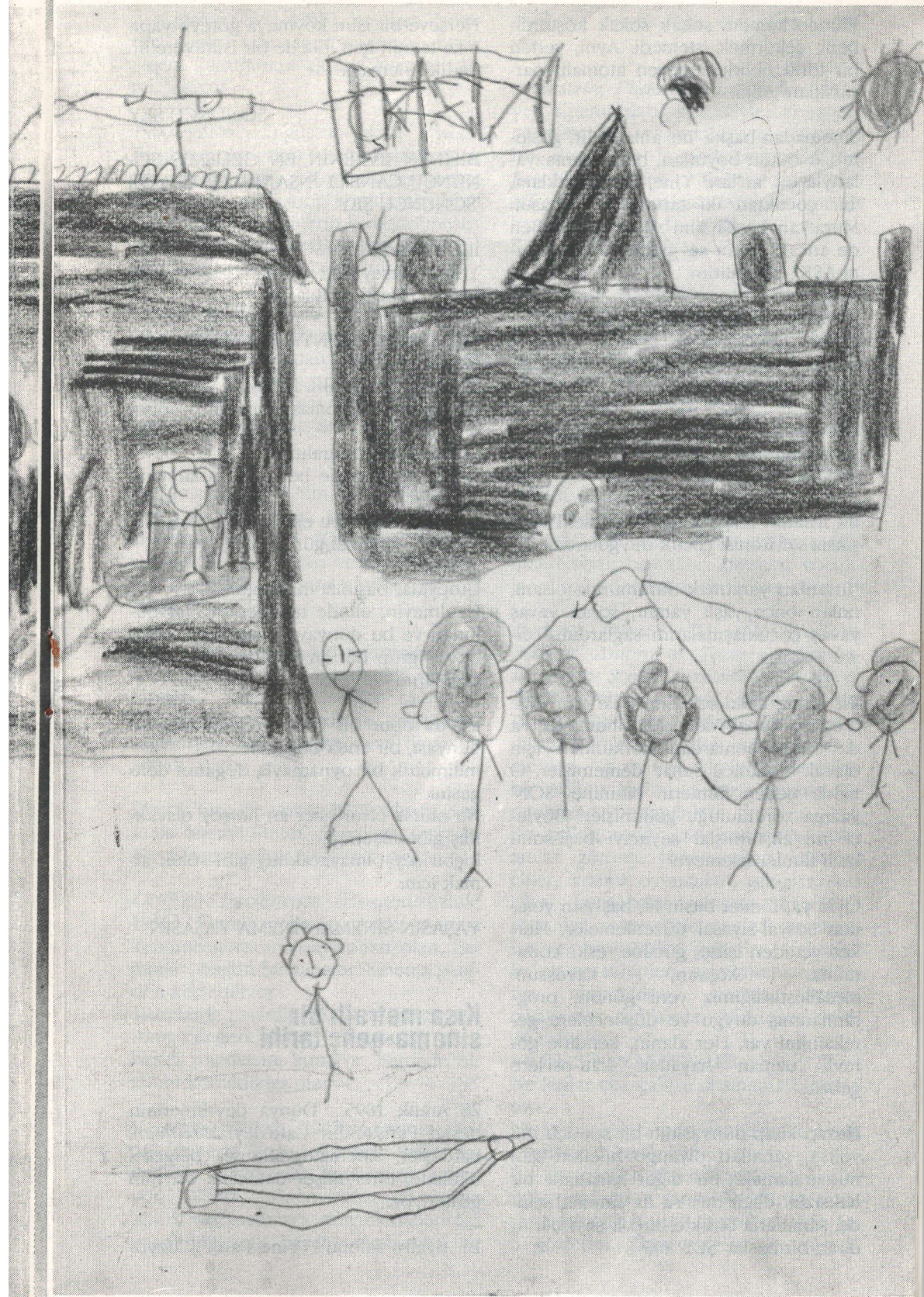
bir şato varmış
o şatonun ismi miki fare şatosu imiş
burada güzellikler yaşamış gökkuşakla-
rı açarmış
güneşler saçarmış
iki tane kral varmış
birinin adı küçük kralmış
öbürüne miki fare kral derlermiş
onun aynı çocuktan iki tane
çocukları varmış
iki tane de kraliçe varmış
bir papatya varmış herkesi çekermiş
onun adı yutan fare imiş
bir de palyaço varmış hepsini güldürür-
müş
krallardan biri denizde boğulmak üze-
reyken
bir kayık onu kurtarmış adı kurtaran ka-
yık
cin adında biri çiçeklere su dökmüş
bu cin adında biri yutan fare isimli çiçe-
ği öldürmüş
yutan fare on kişi yutmuş
cin yutan fareden çıkan insanları kayık
yapmış
bu arada cinin suladığı yeni doğan çiçek

çok sevildiği için kötü olmuş
krallar muhafızları göndermiş
yeni yutan çiçeği kapattırmış
şatonun üç merdivenini ipiyle sökmüş
daha iyi merdivenler koymuş
sonra kötülük böceği gelmiş iyilik bö-
ceğinin ipini koparmış

çizerek anlatan resimci murat bozdemir
beş yaşındadır
yazarak dinleyen ağbi fuat ağbidir

.....
İşte mikro 'an'lar toplamı bir makro
'an'.
İstanbul... Beşiktaş... Cafe Çello...
Duvarlarda "Çello Kısa Film Günle-
ri"nden sinema afişleri... Karşımda yaş-
lardan beşi yaşayan sokağın kabadayısı
Murat ve arkadaşı Zeynep... Sütlerimizi
içtik, şimdi de resim yapıyoruz. Murat
yaptığı resmi anlatıyor, ben de yazıyo-
rum... İyilik ve kötülük böcekleri... Aşı-
rı sevgiden kötü olan çiçekler... Aynı
çocuktan iki taneler ve bir gerçeküstü
resmi geçidi... İki, üç günde bir Murat'a
yeni boya kalemleri, yeni kalem kutu-
ları alınıyor. Bir gün, bu kadar kalem
kutusunu, bu kadar boya kalemini ne
yaptığını sorduğumda, "Öğretmenime
KDV fişi götürüyorum," diyor. Bilmem
kaçıncı buluşmamız Murat ve Zey-
nep'le... Zeynep de resim yapıyor, ba-
baannesi çağırıp yerinden fırlayana ka-
dar. Bir başka gün video kamerayla
filmini çekmek istedim Zeynep'in.





Murat Bozdemir - 5 yaşında

Elimde kamera sokak sokak koşturdu beni, çektiirmek istemedi. Aynı, yerleri bir türlü belirlenemeyen atomaltı parçacıkları gibi...

Sinemadan başka 'ne' anlatabilir, gösterebilir bütün boyutları, bütün fantazyalarıyla bu 'an'ları? Yine, ikiz çocuklara, 'bir çocuktan iki tane' soyutlamasını Murat'tan başka kim yapabilir ki? Ben de ancak, "Aynı sevgiden iki tane. Yani AŞK" diyebilirim.

.....

Her yanı SineHayat...

Önüm-arkam, sağım-solum, yukarımaşağı, içim-dışım

bilincim-bilinçaltım, gerçeküstüm-gerçekaltım
ebe-söbe Sinema!

.....

İlk insanın mağara resimlerindeki katıksız saf ironisi çocuk duygularda...

"İnsanları yaratmak durumunda olsam, onları önce yaşlı yaratır, sonra yavaş yavaş çocuklaşmalarını sağlardım." diyor Tolstoy.

.....

Bir umut, belki sekizincisi de olur diye 'Yedinci Sanat' demişler sinemaya. Ya da bütün sonlardan korktukları için olacak 'Sonuncu Sanat' dememişler. O halde neden filmlerin bitimine 'SON' yazma zorunluluğu getirmişler? Böylece mi alıştırılmışlar seyirciyi başı-sonu belli filmler izlemeye?

Öyle ya, filmler bitsin ki, başlasın yenden sosyal-siyasal düzenlemeler. Herkes yeniden işine, gücüne, eski konumuna koşsun, kavuşsun. Mesaileştirdiğimiz yeni günün, programlanmış duygu ve düşüncelere gereksinimi var. Her alanın, kendine görevli uzman hayatları katı-psi'lere gebe...

Hesap kitap dünyasının bir sonucu mu yoksa, sanatları piyango biletleri gibi numaralamak? Bu diğer sanatlara bir haksızlık değil mi? Ya da sinema, içinde, sanatlarla birlikte birçok şeyi barındıran bir başka 'ŞEY' mi?

Herşeye bir isim koymaya görevli yapı-mızı tatmin için, biz de bir isim verelim dedik sinemaya:

SONUNCU ŞEY

BİLİNEN EVRENİN EN GELİŞMİŞ SONUNCU CANLISI İNSANLA EŞLEŞİYOR
'SONUNCU ŞEY'

İtici bir tanım.

Yoksa herşey bitti mi?

İşte iyimser bir yaklaşım:

ARTIK

ŞAHANE BİR DÜNYA KURMAK İÇİN
SON OLARAK

SİNEMA DA DAHİL HERŞEY VAR

Bir açıkhava sineması yapalım bu dünyayı

Şiir kasabaları kuralım

Resim kentlerinde beyaz duvarlar yükselsin

Samanyolunun bu en renkli gezegeni

Yaşasın en güzel günlerini

Ütopyalar başınızı mı ağrıttı?

Üzülmeyin, elinde nükleer silahlar bulunan ve bu dünyaya inanmayan fanatik bir grup her an kesebilir bütün başağrılarını.

Ya da obur bir canavar olan tüketim dünyası, bir anda bozabilir milimetrik bir oynamayla doğanın dengesini.

Ne olursa olsun; her an herşey olacaktı gibi düşünüp, hiçbir şey olmayacakmış gibi soluk almak için:

YAŞASIN SİNEMA! SİNEMA YAŞASIN

Kısa metrajlı bir sinema-geçmiş tarihi

28 Aralık 1895... Dünya devrimlerinin beşiği Paris'te bir Cafe'deyiz. *Lumiere* kardeşler, sinematograflarıyla belgesel nitelikte, birer ikişer dakikalık on film gösteriyor.

Bir tiyatro salonu... Yine Paris. İllüzyo-

nist *Melies* (1861-1938), koymuş kame-rayı tiyatro sahnesinin karşısına, kesik başını koltuğunun altında taşıyan adamı çekiyor.

1900 yılları... İngiltere, Manş kıyıları. Brighton okulunun fotoğrafçılıktan gelme sinemacıları, sırtlamışlar kamerayı, konularına yaklaştırp uzaklaştırıyorlar. Uzak, yakın çekimlerin birleştirilmesiyle ilk kurgu çalışmaları. Fotoğraf ağırlıklı sinema, soluk almak istiyor.

Fransız işadamı *Charles Pathe* (1863-1957) ilk sinema tekeli kuruyor. Gezici sinemalar ve panayır sinemalarıyla sinemayı yaygınlaştırıyor. Yönetmen *Ferdinand Zecca*'ya (1864-1947) gerçekçi sinemanın ilk örneklerini çektiyor.

Lafitte kardeşler "Film d'Art" (Sanat Filmi) adlı bir ortaklık kurarak tiyatroyu sinemaya sokuyor. "Comedie Française"nin ünlü oyuncularını ve tiyatro yazarlarını sinemada. Tiyatro ağırlıklı sinema soluk almak istiyor.

Tarihi filmler, roman uyarlamaları, güldürü filmleri, kötü kızılderilili kovboy filmleri... Sinemanın diğer sanatlarla ilişkisi artıyor, teknolojik gelişmeler sağlanıyor, fakat sinema yine de soluk almak istiyor.

Birçok filmde sonra 1917 yılında *Şarlo* ilk önemli filmini çeviriyor: *Şarlo Asker*. Sinema soluk almaya başlıyor.

Griffith, *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük, 1916) filmini çekiyor. Artık, sinema kendine göre anlatım yolları olan, bağımsız, özgün bir sanattır. Sinema yeniden keşfediliyor.

1920'lerde çevirdiği filmlerle *Buster Keaton*, değeri sonra anlaşılacak olan kendi sinemasını kuruyor. Perdede bir takım komiklikler oluyor.

Ve *Dziga Vertov*... 1922'den sonra yaptığı filmlerle ilk kez sinemayı diğer sanatların ağırlığından kurtarmaya çalışıyor. *Vertov*, sinema-göz kuramıyla bütün mizansenleri, düzenlemeleri bir yana bırakarak hayatı yakalamaya ve

yeni bir gerçekçiliğe ulaşmaya çalışıyor.

Eisenstein, *Pudovkin*, *Doujenko*... Sovyet sinemacıları, müziğiyle, rengiyle, çerçevesiyle, oyunculuğuyla yepyeni bir sinemanın kuramlarını hazırlıyor, örneklerini veriyor. Sinema soluk alarak yürümeye başlıyor. Artık sinema ne tiyatrodur, ne de fotoğraf. Sinema, SİNEMADIR.

Ve ilk örneklerini 1924 yılında vermeye başlayan gerçeküstücülük, sinemayı bir başka gerçekçiliğe kavuşturdu. *Jean Vigo* (1905-1934), yalnızca teknik ve sanatsal bir şey olarak bakmadığı sinemada dört-beş yılda yaptığı az sayıda filmle, çocukların ve insanların artık yönetilmekten bıktığını anlatmaya çalıştı. Aykırılık tanrısı Prometheus'tan ödüllü filmleri, tam anlamıyla rahatsız ediciydi. *Zero de Conduite* (Hal ve Gi-diş Sıfır) filminde, okulun çatısına diktikleri siyah bayrakla, kimsesiz çocuklar yurdu yönetimini çocuklara verdi.

Godard, *Bunuel*, *De Sica*, *Truffaut*, *Resnais*, *Antonioni*, *Tavernier* Kardeşler, *Ettore Scola*, *Tarkovski*, *Kurosawa*, *Wajda*, *Bergman*, *Yusuf Şahin*, *Yılmaz Güney*, *Spielberg*, *Saura*... Ve üçüncü dünya ülkelerinin isimli, isimsiz yönetmenleri. Ve de kısa filmlerin, sinemayı bir yaşama biçimi yapmış, tanınan, tanınmayan yönetmenleri...

Set işçileri, makyajcılar, senaristler, asistanlar, görüntü yönetmenleri, kostüm-cüler, sinema oyuncular, ışıkçılar, sesçiler, kurgucular, sinema müzikleri yapanlar, sanat yönetmenleri, yapımcılar, yer göstericiler, gişeciler, makinistler, salon sahipleri, eleştirmenler, sinema muhabirleri, sinema dergisi çıkartanlar, dublajcılar, efektçiler, stüdyo sahipleri...

VE DE SİNEMASEVERLER

Ne kadar çok çalıştınız sinema ölmesin diye.

Ne kadar çok direndi kamera, üç ayağı üzerinde durmak için.

Bir ara kimileri objektifin hayata gözlerini yumduğunu sandı. İki dünya savaşının yıkıntıları geçti önünden, yine açtı gözlerini. Ekonomik krizler yaşadı,



aldırmadı. Sansürler, yakılan filmler, fanatik saldırılar gördü, tınmadı sinema. "Kamera" diyen biri çıktı her zaman. Televizyon ve video yüzünden, "Hah, şimdi gitti işte. Kamera stop." dediler. Ne mümkün! Yeniden, "Kamera ve action!"

Balyoz filminin, rengi yüzünden çürüğe çıkartılan kara civcivinin başını çıkarttığı gibi çöplükten, sinema da 'fırt' diye çıktı en umulmaz anda, en umulmaz yerden.

Düş gücü iş başına!

(68 Mayıs'ında Paris'te bir duvar yazısı)

Kamera özgürce dolaşmak istiyor hayatın içinde. Sinema, gerçekliği bir başka boyutta, bir başka estetikle sunmak istiyor. Düş gücünü, fantazyayı iş başına çağırıyor. Gerçeğin altını üstüne getirmek, şiir gibi kurlsız, çerçevesiz, ala-

bildiğine özgür olmak istiyor. Bilincimizin derinliklerine girmek, yaşanan her şeyi, her duyguyu sorgulamak istiyor. Çocuk gibi anlamak, öğrenmek, yaşamak, yaşatmak, görüntülemek istiyor.

Gerçeğin, hayatın, insanın gizlerine yolculuk etmek isteyen bu serüvenci yolcuyu rahat bırakalım.

Sinema dostu diğer sanatlar, istemeyerek de olsa, bazen sinemanın özgür devinimini kısıtlıyor. Henüz gençlik çağını yaşayan sinema, kendi estetiğini, kendi plastiğini kurmadıkça da bir süre daha diğer sanatlara bağımlı kalacak gibi. Bir süre daha sine-roman, sine-fotoğraf, sine-resim ağırlıklı filmler çekilecek anlaşılabilir. Sinema hiçbir kurumun, hiçbir sanatın onu elinden tutup gezdirmesini istemiyor. Yoksa, ne dört-nala fotoğraflardan meydana gelen slayt gösterileri, ne de doksan dakikalık filme seyreltilerek yayılmış ilginç



Öyküler sinema olabilir. Kamerayı oradan oraya çekistirmeyelim. Sinemayı yalnızca güzel fotoğraflar, mizansen verilmiş oyuncular, düzenlenmiş eşyalar tatmin etmiyor. Sinema, sanatın diğer alanlarını içinde eritip yeni bir estetik sunmalı insanlara. Bu özümseme olmadıkça, sanatın öbür alanları bir yama gibi sırtacaktır filmlerde.

Ve de sinemaseverler filmlerde yalnızca tanınmış oyuncular, akrobatik gösteriler, ilginç öyküler görmek istemiyorlar. Giderek betonlaşan, robotlaşan hayatın onları pasifize etmesinden kurtulmak istiyorlar. Aktifleşerek, yeni duyma, anlama ve görme biçimlerine kavuşmak için, yeni bir sinema istiyorlar. Bunun için de öncelikle "mesaj için film yapma", ya da "mesaj için film yapmama" korkusundan kurtulmak gerekiyor. Biz istesek de istemesek de sinemamız izleyicide yeni bakma ve yeni duyma biçimlerine yolaçacaktır.

Çünkü dolaylı da olsa, dolaysız da olsa izlenen her film bir mesajdır, bir göndermedir. Slogancı sosyal içerikli filmlerin yerini, aşk sloganları atılan duygusal içerikli filmler almasın. Yok, ille de "mesaj için sinema" diyorsanız, üzerinde "KUŞLAR İNSANDA YAŞAMA SEVİNCİ UYANDIRIR" yazılı minik pankartlar hazırlayalım, bunları kuşların boyunlarına asalım, sonra onları serbest bırakalım ve KAMERA! Ya da mesaj için sinema değil kaygıdaysanız, deniz kıyısına yerleştireceğimiz bez afişe, "DENİZ. FAZLA BAKMAYA GEREK YOK. ALT TARAFI SU" diye yazalım ve KAMERA!

Karpuz büyüklüğünde güneş

Yeni bir sinema kurmak için kameranın ve insanın sonsuz olanaklarının far-

kinda olmak yeter. XVII. yüzyılda Spinosa döneminde yaşayan bir köylü için güneş karpuz büyüklüğündedir. Çünkü o köylünün uzaklık ölçüsü, ya-yan ya da eşiğiyle gidebileceği yere kadar sınırlıdır. Ne zaman ki, matema-tik ve astronomik gelişmeler küçük gö-rünen güneşi büyütmüş, büyük sanılan dünyayı küçültmüş, köylü de tarlasın-da yetiştirdiği karpuz için, "güneş ka-dar büyük" demekten vazgeçmiş; aynı şekilde ışığın kırmızıya kayma özelliği, bize daha yakın sandığımız yıldızları, galaksileri, bir anda milyarlarca yıl öte-ye fırlatmıştır.

Şimdi 1990 yılında, evrenin ilk oluşu-mundan öncesine ait bir galaksi (Bing-Bang), ilk patlama kuramını sarsmakta-dır. Peki, ışığı tutacak kadar güçlü bir çekim alanına sahip, varlığı bilinen fa-kat bir türlü ne olduğu anlaşılamayan kara deliklerin gizleri anlaşıncı ne ka-dar çok kuram bir anda tarihe karışa-cak dersiniz?

Bilimin önündeki bu sonsuz genişleme SONUNCU ŞEY dediğimiz sinemanın da önünde var. Sinema, bize yeni zin-cirlerimize dokunmanın zevkini yaşata-caktır. Yeni duyguların, yeni gerçeklik-lerin yolunu açacaktır. Uyurken mi düş-gördüğümüzü, uyanırken mi düş gör-düğümüzü sorgulayacaktır.

KAMERA. Gözümüzden doğmuş, ona ulaşarak beynimizi didiklemeye çalışan üç ayaklı bir satir.

KİMLERE ÇEVİRMİŞTİR VE DAHA KİMBİLİR KİMLERE, NELERE ÇEVİRE-CEKTİR BU ÜÇ AYAKLI SATİR GÖZÜ-NÜ.

Bir doğal felaket ya da bir savaş sıra-sında komşusunun güzel kızını bir punduna getirip onunla zorla sevişme-yi düşünen tiplere.

Her fırsatta karşı cinsten intikam alma-ya çalışan terkedilmiş sevgililere, karşı-lıksız aşk yaşamışlara.

Çocuklara eksik gramaj peynir veren, süpermarket olma arzusundaki bakkal-lara.

Daha bakalım kimler kurtulamaz ka-meranın gözünden.

Hayat onlardan vazgeçtiği halde, haya-ta küserek hayattan vazgeçenler.

Çocukları kedi gibi, kedileri çocuk gibi sevenler.

Yeri geldiğinde mastürbasyondan sö-zetmekten utananlar, ya da yerli yersiz söz etmeyi marifet sananlar.

Bilmeden, görmeden Samanyolu'nda bir başka hayat biçimi olmadığını ka-nıtlamaya çalışanlar.

Boş bir sinema salonunda insanları yanyana oturarak istif eden yer göste-riciler.

Diktatörlerin sonsuza kadar başlarında kalacağını sanan eziyetçi güvenli güç-ler.

Ellerinden geldiği halde, ayaklarının ucuyla insanlara yardım ediyormuş gibi yapanlar.

Kışın ayazında bayanlara durup, bayla-ra durmayan özel oto sahipleri.

Sağda solda ateist olduklarını söyleye-rek övünenler.

Sansürün sinemayı batıracağına, devle-tin sinemayı kurtaracağına inanan ye-tersiz sinemacılar.

"Bir gün gerekir" düşüncesiyle tanıdık-larına iyi davrananlar.

XVI. yüzyıl Roma Hristiyan Konseyi ka-rarıyla, kızılderililerin de bir ruhu oldu-ğuna karar verilmiş olmasına şaşırma-yanlar ve bunu başkalarına söyleme-yenler.

Saniyenin milyarda birinin milyonda bi-ri kadar kısa bir sürede yaşayan yeni bir atomaltı parçacığının bulunduğunu gazetelerden okuyup da, bunu bilen birine sormak için aklının bir köşesin-de tutmayanlar.

OYNATALIM BEYNİMİZİN KİÇİNİ
NÖRONLAR ELEKTRİK, HAYAT BİR BAŞKA GERÇEKÇİLİK İSTİYOR.
VE İŞTE
AĞLAYA-EĞLENE
SEVE-SEVMEYE
DÜŞE-DÜŞÜNE
BİLE-BİLMEYE
ÇİL ÇİL PELİKÜL
ÜZERİNE ÇEKİLMİŞ
EVRENİN EN SEVİMLİ CANLISI
" İ N S A N M A C E R A S I "
AÇIKHAVA DÜNYA SİNEMASINDA
MİLYONLARCA YILDIR OYNUYOR
GİŞE REKORLARI KIRIYOR
KAÇIRIRIZ DİYE KORKMAYIN
YERLER NUMARASIZ
BİLETLER PARASIZ

HAYDİ BAŞLADI!
HAYDİ BAŞLADI!

Kitap ve Film

Marguerite Duras

Savaş öncesi bir akşam, iki kadın Havre'da bir mahalle sinemasına giderler. O zamanlar bir sinema gösterisi, güncel olayları ve bir filmi kapsardı. Bu iki kadın, o akşamdan önce hiç sinemaya gitmişler miydi? Ya da hep "böyle" mi giderlerdi? Olayın tanığı bunları bilmiyor. Olay, aktüaliteden habersiz iki kadının, birinci bölümü ant-raktan önce yeralan bir gösteriye git-miş olmaları. Geçirdikleri akşam nedeniyle düş kırıklığına mı uğradılar? Tümüyle. Olayın tanığı (arkalarında oturuyor), filmdeki bir iki değinmenin hemen ardından, kadınların bir kaç varsayımda bulunup, biraz mantık yürüttükten sonra, filmin metnindeki güncel olayları eksiksiz olarak toparlayıverdiklerini gözlemlemiş. Bir çırpıda hem de. Filmin, kendi filmlerinin içindekine bir çırpıda karar vermişler. Bu filmde başka bazı heyecanlı olayların yanısıra, insanlar bir futbol maçına giderken - neden olmasın?- bu arada başkan bir yerde bir açılışa katılıyor, bu arada di-ğer bir yerde bir deprem oluyordu. Günlük, samimi bir çerçeve içinde yo-ğunluk azaldığında, ana tema rayına oturuyordu.

Kuşkusuz bu tür seyirciler, -bu nok-tada yaratıcılar- artık yok. Sinemanın sözdizimi artık öğrenilen bir şey değil. Yedi yaşındaki bir ço-cuk, bir filmi monta-

jından okumayı biliyor. Ama sinema hala bu noktadan, seyircinin gözünden doğuyor. Bir tek pratik, bir film seyirci-si olmak için yeterli.

Sinema ve diğer anlatım yolları ara-sındaki fark işte bu noktada toplanıyor. Abartılı, yani en vahşi ölçüde.

Bir gün evinizden çıkarsınız, gök mavidir, güneş ışıldar. Evinizin eşigin-den adımınızı atar atmaz mavi göğün ve güneşin şokuna uğrarsınız. İçinizde, fiziksel ya da ruhsal organizmanızda, "Gökyüzü mavi bu sabah ve güneş"in verdiği heyecanla birşey şimşek gibi delinip geçilir. Daha sonra, bu etkinin üzerinden bir süre geçince, içinizdekini dışarı çıkarmak, birilerine anlatmak is-tersiniz, onu bir önermeye çevirirsiniz, yazılı olduğu kadar söylenen bir öner-meye.

Hangi önerme, hangi koşullarda, bir sabah evinizden çıktığınız zaman mas-mavi gökyüzü ve güneşle çarpıldığınızı anlatacak? Burada kuşkusuz, yaşadığı-nız olay, kendisi için en kullanışlı dışa-vurum yolunu seçecektir. Ama daha başka milyonlarca yol var; şiirde ya da sinemada. Bütün diğer anlatım yolları içinde sinema, teknik nedenlerle en ulaşılabilir yerde olacak ve olaydan en ayrı görüldüğü için en son sırayı alacaktır.

Türkçesi: Tülin Kabacaoğlu



Bir sinemacının bir film karşısındaki işi -teknikğin sıkıştırma ve frenlemesinden hiç sözlemeyelim-, yazarın bir kitap karşısındaki işinden farklı bir yerdedir. Filme ulaşmadan önce sinemacı, yaratım zincirinde bir kitabın yazım aşaması değerinde bir yazılmamış kitap aşamasından geçer. Bu kitabın altından geçer ve kendisini onu okurken bulur. İşte o anda seyircinin gözüyle bakmaya başlamıştır. Bazı filmlere bakınca, bu anın okunabildiğini göreceksiniz. Bilinçli ya da bilinçsiz geçilen gizli yazım aşaması görülmez ama yerini dolduran o geçiş görülür. (Tüm yazım aşamalarına taban tabana zıt, yemek tarifi gibi klişelerle yapılan ticari filmlerden sözlemiyoruz elbette.)

Tam bu yaratım aşamasında, sinemacının yeri, yazarın kitabına göre bulunduğu yerin tam karşısındadır. Sinemada tersinin yapıldığı söylenebilir mi? Bana, buna yakın birşeyler söylenebilmiş gibi geliyor. Sinemacı, filmini tamamen seyircinin gözüyle görür, okur. Oysa yazar, hiçbir okumanın bir kez daha okuyamayacağı, biraz yanaşan biri için de tamamen deşifre edilemez bir karanlığın içindedir. Sinemacı bu karanlığın ötesindedir. Kitaplar yazdıktan sonra sinema yapmak, olacağı göre yer değiştirmektir. Ben yapılacak bir kitabın önündeyim. Ben yapılacak bir filmin arkasındayım. Neden? Neden yer değiştirme ihtiyacı (yerleşilen yerden vazgeçme ihtiyacı) kanıtlanır? Çünkü bir film yapmak, bir kitabın yaratıcısını, yani yazarı tahrip etmeye yönelik bir davranışa geçmektir. Onu ortadan kaldırmaktır.

İster "derinde", ister "yüzeyde" bir kitabın anlatıcısı olsun, yazar bir filmle tahrip edilir. Her sinemacının içindeki yazar ve kısacık yazar. Ve yine de kendini dışavuracaktır. Irmağı bir film olacaktır. "Söylemesi", şu yaldızlı madde olacaktır: imgeler zinciri.

Hiç yazmamış biriyle bir yazarın arasında, bir yazarla bir sinemacının arasında olduğundan daha az bir uzaklık vardır. Hiç yazmamış biri ve bir sinemacı, benim "iç gölge" diye adlandırdı-

ğım, herkesin içinde taşıdığı ve ancak dille dışarı çıkabilen, akabilen şeye dokunmamıştır. Yazar, o dokunmuştur. "İç gölgenin" bütünlüğüne, özdeki ortak sessizliğe dokunmuş, bu sessizliğin indirgenebilirliğini deşmiştir. Ve bu indirgenebilirliği frenleyen herşey, mesela sinema, yazılı sözü geriye iter. Sinemanın yazılı dil kadar metin söylediği doğru değildir. Sinema, sözü, özündeki sessizliğin üstüne çıkarır. Sinema tarafından bir kez yağma edilmiş söz, bir daha hiç bir yazıda geri gelmez. Ve sinemada bu yağma etme alışkanlığı bir yaratıcı görgü halini alır.

Bence sinema, yazının yağma edilmesi üstüne kurulmuştur. Özündeki belirleyici çekicilik, bu katliamın üzerinde yükselir. Çünkü bu katliam, sizi tüm okumanın yurduna götüren köprünün ta kendisidir. Ve daha da uzağa; güncel toplumdaki varoluşa maruz kaldığı varsayılan yere. Bu, başka türlü de söylenebilir; gençliğin sinemaya neredeyse evrensel yönelişi, bilinçli ya da sezgisel, siyasi otoritenin yönelişidir. Sinema yapmak istemek, sinemanın sunulduğu kitleye, yani seyirciye doğru gitmek istemektir. Ve bu, yazının her zaman ayrıcalıklı olan yerini tahrip ederek, ondan kaçınılarak yapılıyor.

Kapitalizm, sinemanın şaşılacak derecede fedakar pezevengidir. Bu pezevenklik, sinemanın doğuşundan sonra dört ya da altı kuşaklık bir seyirci grubu oluşturdu ve biz kendimizi hiç kuşkusuz, en büyük modern tarihi budalık olan bir imajlar HİMALAYA'sı önünde buluverdik. Proleter sınıfın tarihine paralel olarak bir de şu baskının tarihi var: onu sömüren kapitalizm tarafından üretilmiş sinema tarafından boş zamanları üzerinde hüküm süren baskı, cumartesilerini ondan çalan sinemanın baskısı ve tarihi. Film işine girmek bir sosyal sınıf ayrıcalığıydı. Bu geçmiş zaman kipinden, şimdi öyle olmadığı sonucu çıkarılamaz; yalnızca birazcık daha az öyle değil. Ama ticari sinemacıların nasıl dünya sinemasının patronu olmak istediklerini anlamak için yalnızca, bu "birazcık daha az" karşısındaki kızgınlıklarını görmek yeterli.



Bir keresinde Henri Verneul'un Cahiers de Cinema hakkında konuştuğunu duymuştum. Cahiers de Cinema yalnız Henri Verneul'un filmlerinden binlerce kez daha az okunmuştur. Ama o öfkeden kuduruyordu. Sinema yapmak istemek de, tümüyle bu kapitalist sinema tüketicisi rolünden sıyrılmaktır. Tüm

tüketimin öldürücü çemberini apaçık bir şekilde tümleyen bu refleks, tüketimden kendini soyutlamak, sıyırmaktır. Bu durum itham ediliyor. Buna paralel olarak tüm sinema itham ediliyor.

New Statesman, Ocak 1973

Karmaşık bir ilişki

Giorgio Tinazzi

Savaş sonrası İtalyan sineması, en azından Yeni-Gerçekçilik adı verilen bölümü açısından yeterince incelenmiş gibi görülebilir. Özellikle retrospektif incelemeler ve 1974 Pesaro Yeni-Sinema Festivali tartışma önerilerinden yola çıkılarak yapılan son yıllardaki değerlendirmeler dikkate alındığında bunu söylemek yanlış sayılmaz.

Oysa hala gölgede kalan bazı alanlar, geliştirilecek konular, yalnız bir bölümü araştırılmış bir zemin vardır; edebiyatla olan ilişki bu zeminin bir boyutunu oluşturur.

O zeminin Calvino'nun değindiği "ses birliği"nden, Gallo'nun belirttiği "ruh hali"nden ve Pasolini'nin işaret ettiği "gerçeğin tadı"ndan daha yoğun ve detaylı bir şey olup olmadığını gösteren, sınırlı da olsa bir yöntem bulunabilir. Konunun yeniden gündeme gelmesi, bazı yönetmenlerin o dönemin edebiyat ürünlerine yaklaşmasıyla olmuştur.

Rosı'nın Cristo si e fermato a Eboli (İsa Eboli'de Durdu'si (Levi'nin kitabı da karmaşık bir stille bu havaya sokulmuştur), yeni-gerçekçilik varsayımlarına kuşkusuz daha yakın olan Orsini'nin *Uomini e No* (İnsanlar ve Olmayan-

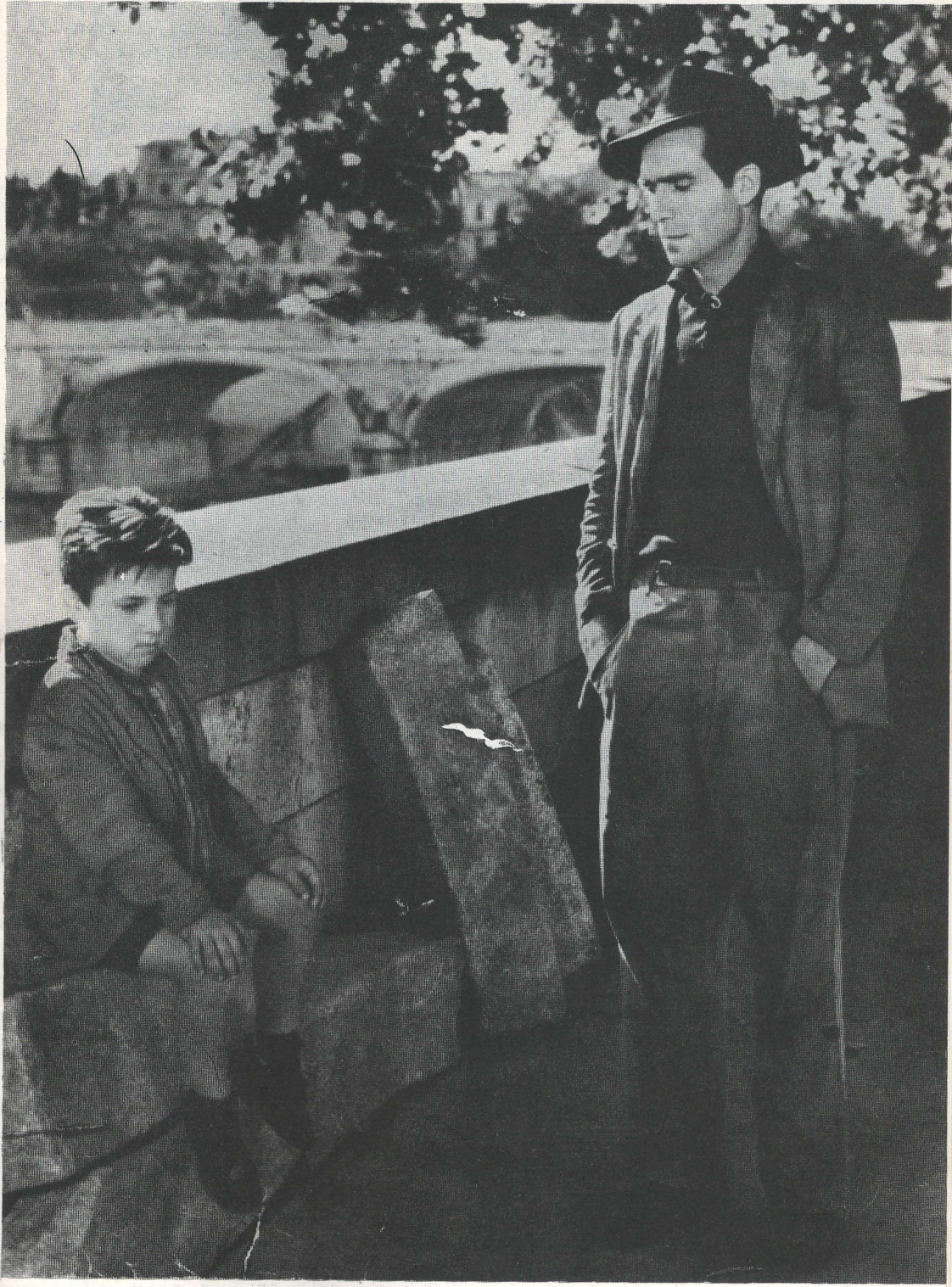
lar)'su buna örnek olarak verilebilir. Biraz daha geriye gidersek bunlara Montaldo'nun *L'Agnese va a morire* (Agnese ölmeye gidiyor)'si de (1976) bunlara eklenebilir. Bu bağlamda *Lizzani*'nin Silone'nin kitabından uyarladığı *Fontamara* (1980) ve *Maselli*'nin Bernari'den uyarladığı *Tre Operai* (Üç İşçi)'ye de değinmek gerekir. Çünkü bu yapıtlar çok tartışılmış olan edebiyatta yeni-gerçekçiliğin yükselişini yansıtmaktadırlar.

Edebi eserlere benzer yaklaşımların sayıca önemli olmadığı ve anlamlı bir "geri dönüş"ü simgelemediği gözlenecektir. *Rosı, Orsini, Maselli* ve bazı açılardan *Montaldo*, yeni-gerçekçilik sonrası kuşağına dahildirler. Yine de onların kökleri ve ilerlemeleri o havada bulunmayabilir. *Lizzani*'nin durumu da ayrıca incelenmelidir.

Kısacası farklı açılardan edebi eserlere geri dönüş söz konusudur ve özel gözlemlerle çok anlamlı bazı sorunlar olduğu ortaya çıkmaktadır. O halde yeni gerçekçilikle edebiyat arasındaki bu ilişkiyi bölümlere ayırmak ve şu sorgulamalara gitmek gerekir:

a) Yeni-gerçekçilik akımına dahil edilebilen film ve edebiyat eserlerinin arasında nasıl bir alışveriş olmuştur?

Türkçesi: Esin Bakla



Ladri di Biciclette (Bisiklet Hırsızları)- Vittorio de Sica

b) Genel geçer sözcüklerde ve bildirilerde edebiyattan nasıl söz edilmiştir?

c) Sinema ve edebiyatın anlatım araçlarının bir etkileşimi ve/veya bir özerkliği olduğu savı ne derece doğrudur?

d) Kırklı yıllardan ellili yılların sonlarına kadar İtalyan sinema tarihindeki bazı kesin geçişler, sözü edilen ilişkinin ışığında incelenebilir mi?

e) Edebiyatın sinemadaki kültürel etkisine neden yeni-gerçekçiliğin "kriz" yıllarında değinilmiştir?

Şimdi bu soruları irdeleyelim.

a) Anlamli belirtilerle donanmış olsa da çokça ses getirmeyen bölümdür. *De Sica*, *Zavattini*, *Bartolini* işbirliğinin sonucu olan *Ladri di Biciclette* (Bisiklet Hırsızları)'den başka, *Gora*'nın *Berto*'dan uyarladığı *Il Cielo e Rosso* (Gök yüzü Kırmızıdır), *Lizzani*'nin *Pratolini*'den uyarladığı *Cronache di Poveri Amanti* (Fakir Aşıkların Güncesi), *Soldati*'nin *Moravia*'dan uyarladığı *La Provinciale* (Taşralı), *Zampà*'nın *Brancati*'den uyarladığı *Anni Difficili* (Zor Yıllar) ve yine *Moravia*'dan uyarlanan *La Romana* (Romalı Kız), *Zurli-ni*'nin *Pratolini*'den uyarladığı *Le Ragazze di San Frediano* (San Frediano Kızları) anımsanabilir. Anılabilecek diğer filmler ise, bizi ilgilendiren genel fikre pek yenilik katmıyorlar. Sinemayla edebiyat arasındaki sözü edilen ilişki sonraki yıllarda daha da sağlamlaşacaktır, ama bizim buradaki değerdirmemiz, on yıllık (ya da biraz daha az) bir süreyi kapsıyor. Seçilen tarihler, dönemin açılışını ve kapanışını belirtmeye çalışmıyor, ancak başlangıca *Os-sessione* (Tutku)'yi sona da *Senso* (Günahkar Gönüller)'yu yerleştirmek, kuşkusuz oldukça anlamlı. *Visconti*'nin bu iki film için *Cain*'den ve 19. yüzyıl İtalyan edebiyatından yararlanması, yaygın bir yoruma göre, İtalyan savaş sonrası sinemasının ve o dönemin krizinin belirtileridir. Bir aşama ya da bir aşamanın güvenli başlangıcıdır.

Sözü edilen filmlerde, özellikle de amaç yığınlarca özlenen "özgünlük" ya da "çok seslilik" olduğunda, "eski" anlatımı pekiştirmek açısından başka bir eğilim sezilmemektedir.

b) Edebi bildirilerde, sabit ve belirleyici bir nirengi noktasıdır edebiyat. En azından tarihsel avangard'dan başlayarak, yazı dili ve sinema dilinin yenilenme çabalarında tutturdukları düzeyler karşılaştırılır. Sözcüğün esnekliğine ulaşabilmek için hikaye etme özelliğinden sıyrılmak gerekir (*Zavattini*, "Sinema dili, edebi dille aynı olanaklarla doludur," der). Polemiğin ana konusu yapı olarak benimsenen hikaye etmektir. Madalyonun iki yüzü vardır: birşeye karşı ve farklı birşeye yönelik. Bu bağlamda, belki de sinema, o dönem edebiyatının hikaye kalıplarından sıyrılmamasına da önderlik etmiştir. Sinema *Fortini*'nin belirttiği gibi, edebiyatın "gerçeğin göreceliği"ni ayımsamasına ve başka yollar aramasına davetiye çıkartmıştır.

c) Kuşkusuz anlatı biçimlerinden de bahsetmemiz gerekiyor. Bu, aşılması güç olsa da sinema ve edebiyat konusunda en ilginç nokta. İncelenen dönemde, bağımlılıktan ve engellerden sıyrılan otonom bir dile ulaşma eğilimi vardır. Bu eğilim, özellikle yeni betimlemeye ve zamanın "gerçek" kullanımına yönelik bir incelemeye dayanır. Betimleme, aşırılıkları gözardı etmek, gerçeğin "ölü" alanlarına, ifade zorlamalarından uzak bir anam kazandırmak olmalıdır. İç mekanlar, günlük devinimler, çevre gözlemlerindeki genişleme bir çok filmin özellikleridir. *Umberto D.* filmindeki *Maria*'nın uyanışı sekansına, kendinden çok söz ettirdiği için, tekrar değinmeye gerek görmüyoruz. Ama, *Bisiklet Hırsızları* da bu konuda bir çok örneği içerir. Seyirciyi hemen ortama ve konuya iten, "olay"ı, yani bisikletin eksikliğini ortaya koyan giriş bölümünden sonra, *Ricci*'lerin evinin iç mekanı (*Maria*'nın mutfakta çalışması, yataktan çarşafı toplaması) anlamı güçlendirmekte ve *De Sica*'nın sözünü ettiği "ufak şeyler" anlam ka-



Miracolo a Milano (Milano Muzezi)- Vittorio de Sica

zanmaktadır.

Daha genel anlamda spontane bir betimlemeyi getiren "herşeyin anlatılabilirliği" söz konusudur. Gerçekte bu betimleme özelliği stilistik bir seçimin sonucudur. Marjinal ve rastlantısal bir

anlatıma yolaçan bu atipik giriş, geleneksel dramaturji ve sınıflandırmaya göre, bazı yeni-gerçekçi yönetmenlerin stilistik algılamasıdır. Bu anlayış, çağdaş sinemanın geniş alanlarında yoğun olarak geliştirilecektir.

Sözü edilen anlatı betimlemesi, çoklukla özlenen, ancak zaman zaman ulaşılan kişi-çevre ilişkisini niteler.

Bir yandan çevre, kişiyi eşyalar arasına yerleştirmeye, ona somut ve bir bakıma "objektif" bir anlam vermeye yarar. Diğer yandan, neredeyse hemen, subjektif görüş yolu, ruhsal durum yansımaları, *Bazin'in Viaggio in Italia* (İtalya'ya seyahat)'ya ilişkin olarak değindiği zihinsel peyzajlara doğru ilerleme çabası başlar. Bu yönde edebiyatla olan ilişkiler azımsanamayacak kadar çoktur.

Bu izlenimler birkaç küçük dala ayrılabilir. Çünkü kırklı yılların eleştirilerinde farkına varılan "gerçek" peyzaja yönelik işaretlerin, sonraki ihtiyaçların öncüsü olarak kabul görüp görmemesi sorusu kendini gösterir; daha genel anlamda eleştirinin kendini "öncül" teorik ya da pratik belirtilerle sınıdığında kolaylaştırıcı kriterler edinip edinmediği sorusu da yöneltilebilir.

İkinci olarak, bu peyzaj faktörü sinema ve edebiyat için bir bakıma yeni-gerçekçilikte, gerçek veri ile sahneye konma amacı arasındaki ilişki sorununu doğrulamaya izin verir.

d) Sunulan veriler şematik noktalardan ibarettir. Günümüzde otuzlu yılların sinemasının, savaş sonrası sinemasından geri kalmayan damıtılmış eserler ürettiğini belirtmek çok sesliliğin kanıtı değildir.

Yeni çalışmalar ve öneriler, sadeleştirmelerden ya da ilgili mitolojilerden kopmamışlardır. Bazı ciddi araştırmalara rağmen karşıtlıkların aza indirgenmesi, kesintisiz sürekliliğin sağlanması ve öncekilerden farklı yenilikler için yapılacak şeyler vardır. Sinema ve edebiyat ilişkisi, sınırlı bir bakış açısı da olsa, problemi görmek için oldukça yararlıdır. O yıllarda edebiyatçılarla yönetmenlerin işbirlikçi çalışmalarının öne çıkması rastlantısal değildir. Eğer araştırmamızı anlatı biçemlerine doğru genişletirsek bu ilişki somut bir gerçek-

leşme alanı bulur.

Otuzlu yıllarda edebiyat eserlerinden uyarlanan filmlerin sayısı ilginç bir belirtidir; sonraları birçok edebiyatçının farklı adlar altında film yapımına giriştikleri görülür. Öte yandan Emilio Cecchi'nin CINES'i yönetmesi, bu işbirliğine önemli bir itici güç sağlamıştır. Savaş sonrası İtalyan sinemasının çok sayıda senaristin istilasına uğramasını algılamamızı da sağlayan bu gelişme oldukça da anlamlıdır.

e) Doğaldır ki, güçten düşme, kriz döneminde ortaya çıktı. Sinema ve edebiyattan açıkça söz edilmeye tekrar başlandı. Kırklı yılların başlarındaki tartışmalar yeniden gündeme geldi. Bu bağlamda da iki yön vardır. Bir yanda, olumsuz eğilimin "edebi" olduğunu savunanlar, öte yandan edebiyatın güçlü yapıyı sağlayacağını ve kültürü sağlamlaştıracağını savunanlar.

Birinci sav, *Zavattini*'nin çizgisinde "subjelerin geri dönüşü"nü öngörüyordu; ama edebiyatçılar da sinemanın "özerk" olması gerçeğine yabancı değildiler. 1951'de, "Yoksa edebiyata düşülür," diyordu Bo. Gerçekte, bir çokları için bu düşünüş bir yeniden-düşüştü; yani savaş öncesi döneminin, edebiyat kaynaklı sağlam sistemlerine bir geri dönüş. Silvio Guarnieri şöyle diyor: "Savaş sonrası sinemamız henüz genç, yeni keşfedilmiş ve edebiyattan uzak bir sanat olarak ortaya çıkar. En başarılı sonuçlarında edebiyata yabancıdır. Bu yüzdendir ki, edebiyatla ilişkiye girdiği zaman, iki savaş arasında olduğu gibi, yeniden konformizme düşer."

Diğerleri için yeni-gerçekçiliğin geri-leme nedenlerinden biri, hasta bir edebi akıma dayanmasıdır. *Due soldi di speranza* (İki Kuruşluk Umud)'ya ilişkin tartışma en çok bilinenlerden. Ama *Castellani*'nin filmini neden olarak gösteren ve geriye bakıp bölgesel gerçekçiliği tehlikeli bulan, sinemanın "edebi bir edebiyatın kopyası" olmasından korkanlar da vardır. Böyle algılanan edebilik, edebiyatı da tehdit eder.

Edebiyatla ilişkiye girenler ise, bunu "aşma" ya da "ilerleme" tezine dayanarak aramak için yapıyorlardı. Ama hangi edebiyat yardımcı olabilirdi ki. Aynı çelişkilerle, stil çatışmalarıyla bölünmüş olan yeni-gerçekçi edebiyat değil kuşkusuz. Aşma ihtiyacı genellikle edebi "değerlerin", geleneğin yenilenmesi olarak anlaşıyordu.

Sinema için terimler farklıydı. Gelenekten söz edildiğinde bu, edebiyat geleneği, yani 1900'lerin romanı idi.

Bu yönlendirmelerin ışığı altında *Castellani*'nin filminden daha da yoğun bir tartışma *Senso* için yapıldı. Aristarco için yeni-gerçekçilikten gerçekçiliğe geçiş, aniden olanı aşmak ve aracı edinme olarak kendini gösterir. Bu aracı, elbette edebiyattır. *Visconti* içinse *La terra trema* ve *Senso* filmlerinde 1800'lerin romanına yönelmek ve onu tam bir esin kaynağı kabul etmek son derece doğaldı. *Lizzani* *La Cronaca di Amanti*'de hikayenin önemli duruyordu. Aristarco, "Gorki ya da Balzac ve Scott'un algıladıkları gibi, 'örgünün varlığı', yani kişinin varlığı sinemada da insanlara bir fizyonomi, daha derin ve insancıl bir profil kazandırır, yaratıcı yönetmene yaşamı sosyal olaylara bağlayan ilişkiyi yoğunlaştırma olanağı verir." diyor. Chiarini ise, yeni-gerçekçiliğin aracı olmamasını savunur, gösteri alanı (edebi ya da tiyatral), sinemaya yabancı olduğundan, ihanet olumsuz anlamında kullanılmamıştır; ama bildiğimiz anlamın dışına taşma anlamındadır.

Böyle düşünüldüğünde tartışma *Visconti*'nin eserinin karmaşıklığını, çift değerliliğini yitirme riskini getirmekteydi: Bir dünya görüşünü yansıtan biçimsel bir gleneğin (romandaki gibi) yenden önerilmesi ve bu gelenekte kültürel olarak bir özdeşleşme sağlanması. Edebiyat kültür ve biçim verisi olarak bir karşılaştırma anı idi. *Senso* filmi hakkındaki tartışma ve onun yeni-gerçekçiliğe katılması, edebiyatla olan ilişkisi, savaş sonrası İtalyan sineması dahilinde *Visconti*'nin tüm eserlerine, onun sorunsal ve göreceli ürünle-

rine, özgün stiline yeniden göz atmak için bir fırsat olmuştur.

Visconti'de edebiyat; göndermelerin ana zemini, aracı, bütünü ve çift değerliliği anlamına gelir. Onun yeni gerçekçiliğe katılımı şüphe götürür, ama yeni-gerçekçilik akımının "içinden" geçişi oldukça önemlidir. Çünkü o kendisiyle ve geleneği ile karşılaşmasıyla tarihtir, bugündür.

Söz konusu polemik, belki de en önemli sorun olan, yeni-gerçekçilik "kültürü" sorununu gözardı etmemize neden olacaktır. Sorun, sinematografik olarak yeni-gerçekçiliğin özgün kültürüne bağlanmalıdır. Gerçekten de savaş sonrası İtalyan sineması kendi tarihinin yenileyicisi olarak tanımlanan tek "dalga"yı (benzer bir tanımın içerdiği belirsizlikle) tanıdı; ama diğer "dalga"lardan farklı olarak sinemadan pek konuşulmadı.

Teorik hazırlık azdı ve bu da önemli bir "kültürel " eksiklik oldu.

Belki de asıl soru, iletişim araçlarının ve kullanımının genişlemesi karşısında, sinema ve edebiyatın tutumudur. Yeni-gerçekçilik akımının kazandırdığı diller arasındaki alışveriş ve bağlantının işlemesi için, kültürel endüstri mekanizmalarının dikkate alınması gerekir. Bu konuları irdelemek için, yeni-gerçekçilik akımının "bozulması" ve daha sonra da "harcanması" görüşünden uzaklaşmak gerekir.

Bu mekanizmaları incelemek, kaçınılmaz olan genel soruların cevabını tamamlamamıza olanak sağlayacaktır: Varolan ve hemen sönen güç (Calvino'nun sözettiği) bir geçiş fenomeni midir? Neden kaynaklanan ve neye yönelen bir fenomendir?

Cinema e letteratura del Neorealismo.

Sözcükler ve Filmler

Stanley Kubrick

Filmi çekilecek kusursuz roman, bence edim romanı (novel of action) değil, tam tersine, genellikle karakterlerinin iç dünyalarına yönelen romandır. Böylece roman uyarlayan kişi, öykünün herhangi bir anında bir karakterin neler düşündü-ğünü ya da neler hissettiğini yansıtacak bir yöntem kazanır. Bu yöntemle uyarlamacı, kitabın psikolojik içeriğinin nesnel karşılığı işlevini görecek bir olay keşfedebilecek ve bunu oyuncuların anlama ilişkin soluk sözler aktarmaları gibi bir yola başvurmaksızın, içeriği açık ve karikatürize olmayacak şekilde doğru dramatize edecektir.

Kanımcı bir film ya da oyun, yaşama dair gerçekten hakiki bir şeyler söylemek istiyorsa, bunu, iki kere iki dört eder türünden sonuçlardan ve dört başı mamur düşüncelerden sezdirmeye yoluyla gerçekleştirmelidir. Aktardığı bakış açısı, yaşamın ta kendisi duygusuyla sarmalanmış olmalı ve seyircinin bilincine ustaca aşılmalıdır. Geçerli ve hakikatli fikirler öylesine çok yönlüdür ki, kendilerini kolay kolay ele vermezler. Fikirleri seyirci keşfetmelidir; seyircinin bu keyiften duyacağı heyecan, fikirleri daha bir güçlü kılacaktır. Düşüncelerinizi olay örgüsü belirteçleriyle, sözüm ona drama ya da sahne etmenleriyle yapay olarak des-

teklemek yerine, seyircinin sürprizden ve keşfetmeden duyacağı heyecanı kulanabilirsiniz.

Bazen büyük bir romanın vasat bir romana göre daha az umut verici olduğu söylenir. Büyük romanları uyarlar-ken, iyi romanların veya vasat romanların uyarlanmasında söz konusu olmayan bazı özel sorunlarla karşılaşılacağını sanmıyorum; yalnız, filminiz kötüyse, hatta iyi bile olsa, daha ağır eleştiriler almaktan kurtulamazsınız. Bence, eğer estetik bütünselliği yapıt boyunca kaybolmuyorsa, hemen her roman başarıyla yorumlanabilir. Sözge-limi, içinde olayların çokluğunun ve çeşitliliğinin öykü için önemli rol oynadığı bir romanda, olayların sayısında ya da gelişiminde yapacağınız ciddi kırpmalar romanın özünden çok şey kaybettirir. İnsanlar, Nabokov'un düzyazı biçiminden güç alan Lolita romanından nasıl olup da bir film yapabildiğini soruyorlar. Ancak, düzyazı biçiminin, büyük bir kitabı oluşturan öğelerden yalnızca bir tanesi olduğu unutulursa, "büyük bir kitap" tanımını yanlış anlamaktan başka bir şey yapmamış oluruz. Hiç kuşku yok ki, yazının niteliği, bir romanı büyük kılan unsurlardan biridir. Gelgelelim, bu nitelik yazarın konusuna, bir izleğe, bir kavrama, bir hayat görüşüne ve bir karaktere takıntısı-

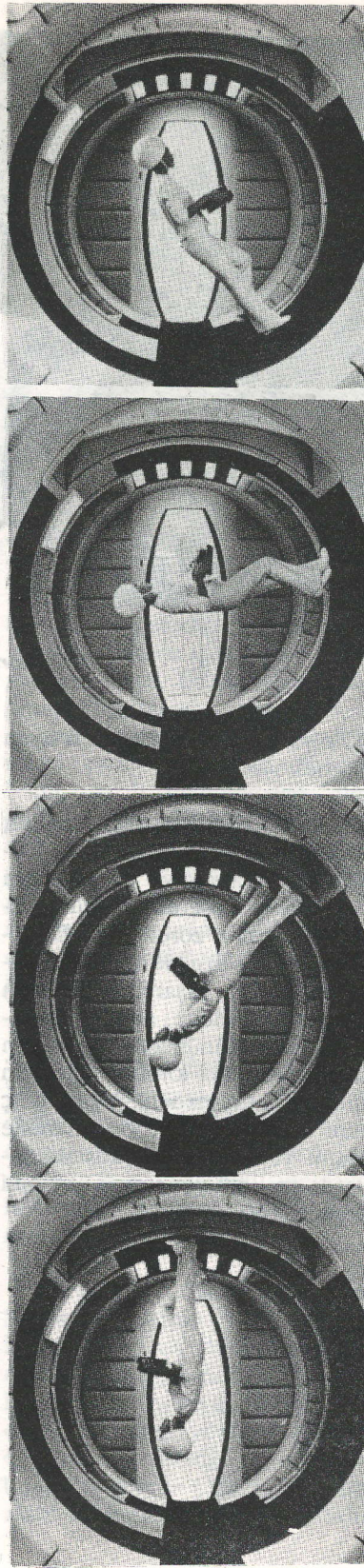
Türkçesi: Müge İplikçi

nın sonucudur. Biçem, sanatçının kendi heyecan, duygu ve düşüncelerini okura aktarırken onu büyülemek için kullandığı yoldur. Dramatize edilmesi gereken, biçem değil, bu duygu ve düşüncelerdir. Dramatize etme eylemi, kendine özgü bir biçem bulmalıdır; içeriği gerçekten kavramışsa, bulacaktır da. Bunu yaparak roman kurgusunun, romanın için-de gizli kalmış başka bir yanını da su yüzüne çıkartacaktır. Ortaya çıkan film, romanın kendisi kadar iyi olabilir de, olmayabilir de; kimi zaman, bazı yönlerden romandan bile iyi olabilir.

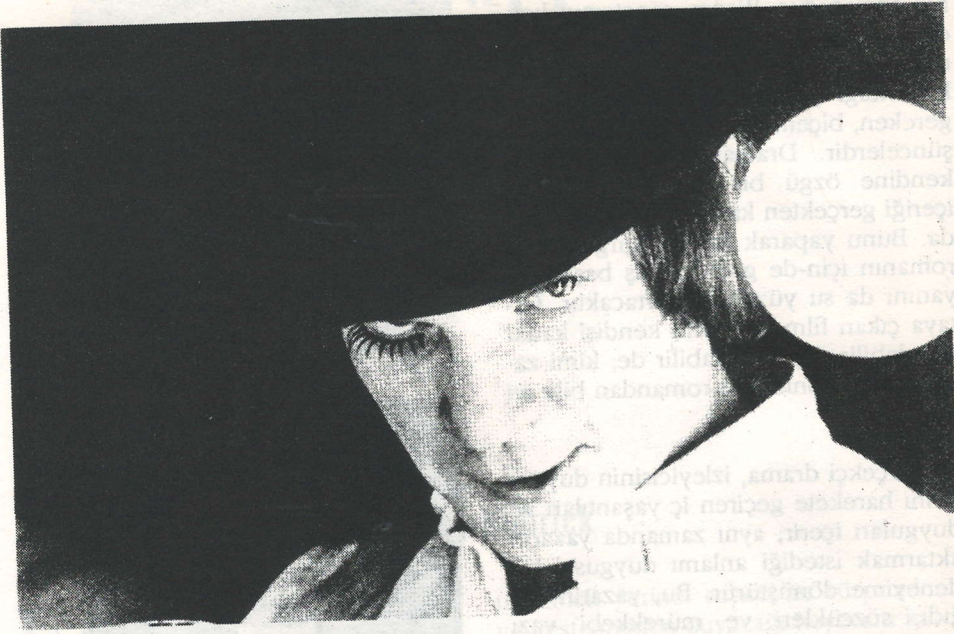
Gerçekçi drama, izleyicisinin duygularını harekete geçiren iç yaşantıları ve duyguları içerir; aynı zamanda yazarın aktarmak istediği anlamı duygusal bir deneyime dönüştürür. Bu, yazarın kâğıdı, sözcükleri ve mürekkebi yazı araçları olarak görmemesi gerektiği, onun ruh ve bedenle çalıştığı anlamına gelmektedir. Bu anlamda, bir oyuncunun duygusal olarak neleri aktarıp neleri aktaramayacağını çok az yazar anlamışa benziyor.

Yazarlar, açıklaması karmaşık bir kurgu gerektiren bir durumu aktarmak için oyuncudan sessiz bir bakış isterken; başka bir yerde, sessiz bir bakışın yeterli olabileceği açık seçik bir durumun anlatılmasında oyuncunun uzun bir konuşma yapmasını beklerler. Sahip oldukları en önemli gücün oyuncu aracılığıyla seyircide uyandırdıkları duygu ve düşünceler olduğunu ayımsamayla gözdardı eden yazarlar, eserin yaratılmasında sözcükleri kullanma eğilimindedirler. Oyuncuyu, kendilerinin anlatım aracı olarak görecekleli yerde, onu, yazdıklarını altüst eden biri gibi görürler.

Bunun sonucunda, film çekmenin yazı yazmaktan farklı bir şey olup olmadığını merak edersiniz. Film çekmenin kesinlikle böyle olması gerektiğini düşünüyorum. Bu görüşü izlersek gerçek dramatik aygıtın yazar-yönetmen olduğunu görürüz. İşte bu özel teknik çok ustaca tek bir kişi tarafından edindildiğinde, en verimli çalışmaları elde



2001: A Space Odyssey (2001 Uzay Macerası)
Stanlev Kubrick



A Clockwork Orange (Otomatik Portakal)- Stanley Kubrick

ederiz. Ne yazık ki elimizde buna uyan çok az örnek var.

Yönetmenin kendisi yazar değilse, yazarın ifadesine yüzde yüz sadık kalmak ve etki yaratma ya da olayların doruk noktası için eserden hiçbir şekilde ödün vermemek zorundadır. Bu oldukça belirgin bir özellik olmasına rağmen, içeriğinde yaşamın heyecan verici ve çarpıcı olduğu, ama perde indikten sonra gözünüzden birşeylerin kaçtığını hissettiğiniz kimbilir kaç film seyrettiniz? Bunun nedeni, oyunun iç tasarımı hasıraltı eden bir teknikle duyumların yapay olarak yansıtılmasıdır. Burada en kötü yönetmen örneğini görmekteyiz.

Öte yandan, yönetmen buyurgan olsun demiyorum. Film yaparken işin gelişme sürecinde senaryo, yönetmen ve oyuncularla diğer çalışanlar arasındaki canlı işbirliğinde yer almayı hiçbir mutluluğa değişmem. Gereğince uygulanan her sanat biçimi öz düşünce ve uygulama arasında bir gidip gelmedir; özgün niyet, sanatçı nesnel gerçeklik kazandırmaya çalıştıkça sürekli olarak kendini yineler. Bu, resim yaparken sanatçıyla tualı arasında, bir film çekerken ise insanlar arasında süregider.

Sight and Sound, Kış 1961

Sine-i edebiyat

Hasan Aydın

*O zaman neden olmasın
dedim kendi kendime.
Neden bir film
çevirmeyeyim. Bundan
böyle yazmak fazla
gelecekti. Bir film, neden
olmasın.*

Marguerite Duras

Sinemanın ilk yıllarda yapabileceği fazla bir şey yoktu. Öneride hazır duran "anlatı"ları "hareketli resim"lere aktarmaya başladı. *Griffith*: "Dickens da öyle yazıyordu, benim kullandığım yöntemle... Ancak benim yaptığım, resimle bir öykü anlatmak; tek ayrım da bu," diyordu. Hemen başlangıçta doğdu bu çok boyutlu, çok yönlü, çok uçlu ilişki: Sinema ve edebiyat ilişkisinin başlangıcında doğal bir yön var; kardeşlik gibi...

Sinema hızla gelişince ilişkinin hareket eksenleri hızla yön değiştirmeye, birbirlerinden uzaklaşmaya başladı, bazen kesişmeye, bazen çatışmaya ve nadiren uzlaşmaya varan karmaşık doku lu bir ilişki oluştu. Octavio Paz basım ile edebiyat arasındaki ilişkiyi enstest olarak nitelemişti. Sinema edebiyatı talar etmeye başlayınca ilişkinin zorluğu çıktı ortaya: Edebiyatın basım ile olan ilişkisinden daha masum değildi sinema ile olan ilişkisi.

19. yy. klasik romanına Flaubert ve Stendhal'ın getirdiği "görsel" estetik boyutunun sinema için uygun olduğu düşünülürdü önce. Bu, uyarılma kolaycılığının başlangıcı sayılabilir. Oysa sinemayı edebiyata uzak tutan bir çok temel ayrım var. Metz şöyle söyler: "Film, yazılı betimlemeler, devingen görüntü, söz, gürültü ve müzik gibi beş ayrı anlatım alanında oluşuyor. Yazı alanında tek türden doku filmdeki yapı gereği çeşitliliği ile bağdaşmaz." Sinemanın gereçlerinin çeşitliliği eşzamanlı olarak algılanabilen bir çok şey sunar bize.

Film, fiziksel niteliğinden dolayı "şimdiki zaman"da hüküm sürer. Ya da *Tarkovskî*'nin deyişiyle, "Zamanın içine yerleşmiş ve sürekli değişen olguları ve olayları yakalamadaki gücü, mükemmelliği ve acımasızlığı sinemayı başka her hangi bir sanat dalıyla karşılaştırmayı olanaksız kılıyor."

Ancak bu, etkileşimi engellemiyor. Sinemayı doğuran ve geliştiren nedenler edebiyatı da dönüştürüyor. Faulkner anlatı parçalarını kronoloji dışı bir kurguyla birleştiriyor, Joyce'un kullandığı bilinç akışı yöntemi kurgusal açıdan sinema tekniği ile aynı noktada buluşabiliyordu. Çağdaş romanda "zaman" anlatının başkışısı oluyordu. Ben-

ce iki sanatın en önemli buluşmalarından biri Yeni Roman'da: Alain Robbe-Grillet nesneleri anımsız olarak yansıtmaya çalışarak "şimdiki zaman"ı yakalama çabasıydı. Sinema, kamerasını özneleştirirken, romancı da başkişisine kamera görevi yükleyerek nesneleştiriyordu. *Geçen Yıl Marienbad*'da filmi bu yeni yaklaşımların deneysel başarısını gösterdi: "Filmin geçtiği evren, sürekli bir şimdiki zaman evrenidir ve geçmişe dönüşü olanaksız kılmaktadır. Her an kendine yeten ve durmadan silinen geçmişsiz bir evren... Bugün film ile roman, anların, aralıkların ve saatlerle takvimlerde görülmeyen ardarda gelişlerin kuruluşu yönünden benzeşirler," diyordu Alain Robbe-Grillet.

Sinema ile edebiyatın bu keşişmeleri, örtüşmeleri yanında dillerinin doğası gereği farklı yönlerdeki devinimi de sürüyor hep. Sinema, anlatı edebiyatından ancak deneyimin özünü alır. Uyarılama sorunu artık tartışılmasın. Bu arada önemli bir nokta: "Tüm sanatların bireşimi" olarak tanımlanan sinemayı bu sanatlara böldüğümüzde kalan sıfır olmuyordu hiç: Şiir artıyordu. Ve şairler hesap görmek için hemen davranmışlardı: 1914'te Fütürist akımın öncülerinden Marinetti bir filme başladı, bitiremedi. 1916'da Fütürist Sinema Manifestosu'nu yazmakla yetindi. Ancak avant-garde ve gerçeküstücülük, akacağı en uygun kanallardan biri olarak sinemayı çok sevmişti. Antonin Artaud oyuncu ve senarist olarak katıldığı sinemaya gerçeküstücüler arasında en çok emek verenlerden biri oldu: "Sinemayı seviyorum. Ama bence bu türlerin yenisinden yaratılması gerekiyor," diyordu.

Gerçeküstücüler şöyle düşünüyorlardı: "Sinema, insan gözünün gerçeğe pek fazla sadık kalmayan retinasına göre çok daha zengin bir insanüstü gözdür. Bu nedenle ruhun insanüstü

bir boyutu olan şiiri yalnızca o aktarabilir."

Luis Bunuel, Man Ray, Marcel Duchamp, Salvador Dali, Robert Desnos, Andre Breton, Aragon gerçeküstücülüğü sinema ile çalışarak çoğu amacına ulaşmış deneysel ürünler verdiler. Diğer yandan *Cocteau, Prevert, Eluard, Auden, Alberti, Soupault* gibi döneme damgasını vuran kalemşörler, sinemasal şiirler ve yazılar yazıyorlardı.

1930'da *Cocteau* "Şairin Kanı" filmi ile türün en iyi örneklerinden birini verirken, 1935'te *Breton, Eluard* ve *Man Ray*'ın çalışmaları aksıyor, "deney"lerin hızının kesildiği görülmüyordu.

Daha sonra şiir ile sinemanın birlikte anılışı *Pasolini*'de çıkar karşımıza. "Şiirsel ve edebi sinema" üzerine yazdıklarının yanısıra filmleri de böyle tanımlanır eleştirmenler tarafından. Psikanalitik okumalara açık filmleri ile ünlenmiş *Bellocchio* ve *Bertolucci* de şiirsel sinemanın başarılı örneklerini verdiler. *Bertolucci* şöyle diyordu: "Benim için şiir ve sinema arasında ayırım yoktur (tıpkı bir şiirdeki düşünce ve eylem arasında fark olmadığı gibi). Filmin tabiliği şiirsel biçimindedir."

Öte yandan, şiir arıyor hep: Mallarmee şiirlerini boş sayfa için görsel olarak tasarlamıştı. Somut şiir akımı da sözcüklerin düzenleniş biçimiyle sayfa da görsellik sağlamıştı. Octavio Paz: "Video kasedi, televizyon ve edebiyatın çok gecikmiş karşılaşmasına yolaçabilir" diyor ve şunu öngörüyordu: "Şiir bağlamında yazılı im ile konuşulan söz'ün evliliğinden doğacağını sanıyorum: görülen ve duyulan."

Şimdiki zamanlarda şiirin ve sinemanın yeni açılımlara doğru kendilerine ve birbirlerine bakışları için Deleuze'in önerisi geçerli: "İki disiplin çakışması mutlaka birincinin diğeri üstünde dü-

şünmeye başlamasıyla değil ama, bir tanesinin, diğerinin de çözümlemek zorunda olduğu bir problemi kendi olanakları çerçevesinde çözümleme gereğini görmesiyle gerçekleşir."

Şiirde ses ve anlam ilişkisinin ortaya çıkarttığını, sinema görüntü ve sessizlik ilişkisiyle veriyordur, belki. Bir de buradan bakalım.



SİNEMASAL METİNLER

Buster Keaton'ın gezintisi

Federico Garcia Lorca

Kişiler: Buster Keaton-Kedi-Baykuş-Zenci Adam-Amerikalı Kadın-Genç Kız
Kedi: Kikiriki
Buster Keaton: (elinde tuttuğu dört yavruyla gelir)
Zavallı yavrularım
(Tahta bir bıçak çıkarır ve onları öldürür)
Kedi: Kikiriki
Buster Keaton: (Yerdekiyi sayarak)
Bir, iki, üç ve dört
(Bir bisiklet alıp yola çıkar)

Yaşlı sakız bitkileriyle benzin bidonları arasında, bir zenci hasır şapkasını yer.

Buster Keaton: Ne güzel bir akşam!

Bir papağan, boş gökyüzünde uçup durur.

Buster Keaton: Bisikletle gezmek ne kadar hoş!

Baykuş: Kirri, kirri, kirri, ki.

Buster Keaton: Kuşlar ne güzel şakıyorlar!

Baykuş: Kirrrrrr

Buster Keaton: Heyecan verici.

Ara. Buster Keaton sazların ve çavdarların arasından geçiyor. Manzara arabanın tekerlekleri arasında küçülüyor. Bisiklet tek boyutlu. Kitaplara girebilir ve ekmek fırınına serilip yayılabilir. Buster Keaton'ın bisikletinin, kötü adamların arzusuna uygun olarak karameladan selesi ve şekerden pedalları yok. Diğerleri gibi bir bisiklet bu, tek farkı masumiyeti. Adem ile Havva eğer su dolu bir vazo görselerdi korkarak kaçarlardı, oysa Buster Keaton'ın bisikletini sevgiyle okşarlar.

Buster Keaton: Aşk, aşk!

Buster Keaton yere düşer. Bisiklet kaçıp gider. İki büyük gri kelebek peşinden uçar. Yerden yarım milimetre yukarda, delice gider.

Buster Keaton: (Kalkarak)

Konuşmak istemiyorum, ne söyleyebilirim ki?

Türkçesi: Sibel Yücel



Bir ses: Aptal

Yürümeye devam eder. Uzaklara bakan hüznü gözleri, zambaklar, melekler ve ipek eşarplar düşler; tıpkı henüz doğmuş bir hayvan gibi. Gözleri, aptal bir çocuğun gözleri. Çok çirkinler. Çok güzeller. Onun devede gözü. Onun insan gözleri melankolinin güvenli dengesinde. Uzaklarda Filadelfiya görünür. Bu şehrin sakinleri, Singer makinesinin eski destanının seraların büyük gülleri arasında dolaşabildiğini önceden biliyorlar; çünkü bir fincan sıcak çay ile bir fincan soğuk çay arasındaki ince şiirsel farkı asla kavrayamazlar. Uzakta Filadelfiya parlar.

Buster Keaton: Bu bir bahçe.

Amerikalı Kadın: İyi akşamlar

Buster Keaton gülümser ve önce bayanın ayakkabılarına bakar. Oh! Ne ayakkabılar ama! Onların birbirinin eşi olduğunu farzedemeyiz, yapmak için üç timsahın derisi gerekiyor.

Buster Keaton: İsterdim ki...

Amerikalı Kadın: Mersin ağacı yapraklarıyla süslenmiş bir kılıcınız var mı?

Buster Keaton: (Omuzlarını sıkar ve sağ ayak ayağa kalkar.)

Amerikalı Kadın: Zehirli taşlı bir yüzüğünüz var mı?

Buster Keaton: (yavaşça gözler kapanır ve sol ayak havaya kalkar.)

Amerikalı Kadın: Peki, o halde?

4 akşam kuşu, mavi balıkçıl kanatları ile çiçeklerin arasında dans ediyorlar. Şehrin kızları, bisikletle gidermişçesine piyano çalıyorlar. Vals, ay ve kano, arkadaşımızın eşi bulunmaz yüreğini bulandırıyorlar.

Buster Keaton: (iç çekerek)

Bir kuğu olmak istedim. Ama olamam, istesem de olamam. Şapka mı nereye bırakırdım? Ya papyonumu ve yün kravatımı? Ne felaket!

Uzun boylu bir genç kız, bisikletle yaklaşıp. Bülbül gibi bir kafası var.

Genç Kız: Kiminle müşerref oluyorum?

Buster Keaton: (bir reverans yaparak)
Buster Keaton'la

Genç kız afallar ve bisikletten düşer. Çöp bacakları, can çekişen bir zebra gibi titrer.

Bir gramofon tekrarlar: "Amerika'da bülbüller var."

Buster Keaton: (diz çökerek)

Bayan Eleonora, beni affedin, ben değildim! Bayan! (yavaşça)
Bayan! (daha yavaş) Bayan! (öpücük)

Filadelfiya'nın ufkunda
polis arabalarının ışıkları parıldar.





Buster Keaton ormanda gerçek bir inek olan nişanlısını arıyor

Rafael Alberti

1, 2, 3 ve 4

Bu dört işarete benim pabuçlarım girmiyorlar.
Eğer bu dört işarete benim pabuçlarım girmiyorsa
kimin bu dört işaret?
Bir köpekbalığının mı,
henüz doğmuş bir filin mi, yoksa bir ördeğin mi?
Bir pirenin mi yoksa bir delikanlının mı?
(Pi, Pi, Pi)

Giorginaaaaaaaaaa!

Neredesin?

Seni duymuyorum, Giorgina!

Babanın bıyıkları benim hakkımda ne düşünüyorlar?

(Babaaaaaaaaa)

Giorginaaaaaaaaaa!

Orada mısın, değil misin?

Çam ağacı nerede?

Çam ağacı, nerede?

Kızılbaş, nerede?

Giorgina buradan geçti mi?

(Pi,Pi, Pi, Pi)

Saat birde ot yiyerek geçti,

Kuku

Karga bir muhabbet çiçeği ile onu kandırıyordu.

Kua, kua

ölü bir tarla faresiyle gece kuşu.

Baylar, beni affedin, ama gözyaşlarımı tutamıyorum!

(Gua, gua, gua)

Giorgina!

(Kiri, kiri, kiri, kiri)

Cırcır böcekleri bile bana acıyorlar



ve bu acıda yüz buruřturmak bana eřlik ediyor.
Seni arayan ve şakırtılar arasında sana ağlayan smokini mazur görüyorsun ve fotr
şapka oradan oraya
yumuřaklıkla izliyor seni.

Giorginaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

(Amaaaaaaa).

Tatlı bir genç kız mısın yoksa gerçek bir inek mi?

Kalbim bana her zaman gerçek bir inek olduğunu söyledi.

Babansa, tatlı bir genç kız olduğunu.

Kalbim gerçek bir inek olduğunu.

Tatlı bir genç kız.

Gerçek bir inek.

Bir genç kız.

Bir inek.

Bir genç kız mı, bir inek mi?

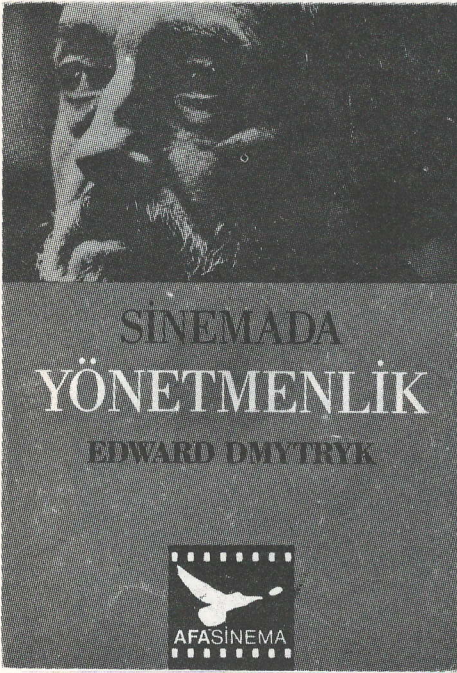
Yoksa bir genç kız ve bir inek mi?

Hiçbir zaman bilmedim.

Elveda, Giorgina

(Pum!)

*Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia, Mario Verdone,
Officina Edizioni, Roma, 1975*



SİNEMADA YÖNETMENLİK

Edward Dmytryk

AFA SİNEMA, Ocak 1990, 148 sayfa

Kitabın yazarı kırk yıl içinde elliden fazla filme imzasını atan Kanada doğumlu Dmytryk. McCarthy döneminin kurbanları arasında da yer almış. Ha! Hollywood'da.

Film çekiminde, oyuncu seçiminde ve yönetimde deneyimler ne kadar önemliyse, bu kitap da o kadar anlamlı. Kitapta yönetmenin filmin değişik aşamalarında başına gelen ilginç olaylar yer alıyor.

"Paris'teki bir çekim sırasında Montgomery Clift bazen sabahın ikisinde, üçünde, "Hadi kalk, sana göstermem gereken bir şey var." diyerek beni uyandırır (Neyse ki aynı otelde kalıyorduk). Odasına vardığımda, gelecekteki çalışmalara ait bir buluşunu, kimi zaman (hatta ayıkken bile) tam anlamıyla duvarlara tırmanarak gösterirdi. Onu yeterince iyi tanıdığımдан, onun kamera karşısındaki oyununun bu olmayacağını biliyordum.

Bu yüzden onun ne elde etmek istediğini anlamaya çalışırdım ve genellikle de bunu başarırdım. Eğer, "Montey, pek emin değilim," dersem, yanıtı hemen, "Tamam, unutalım gitsin, daha bir şeyler yaparız, " olurdu. Onun buluşu genellikle hiç de benim istediğim şey olmasa da, doğru tınıyı bulduğunda bu özgün düşünce yönünde bir artı, bir ilerleme sağlardı."

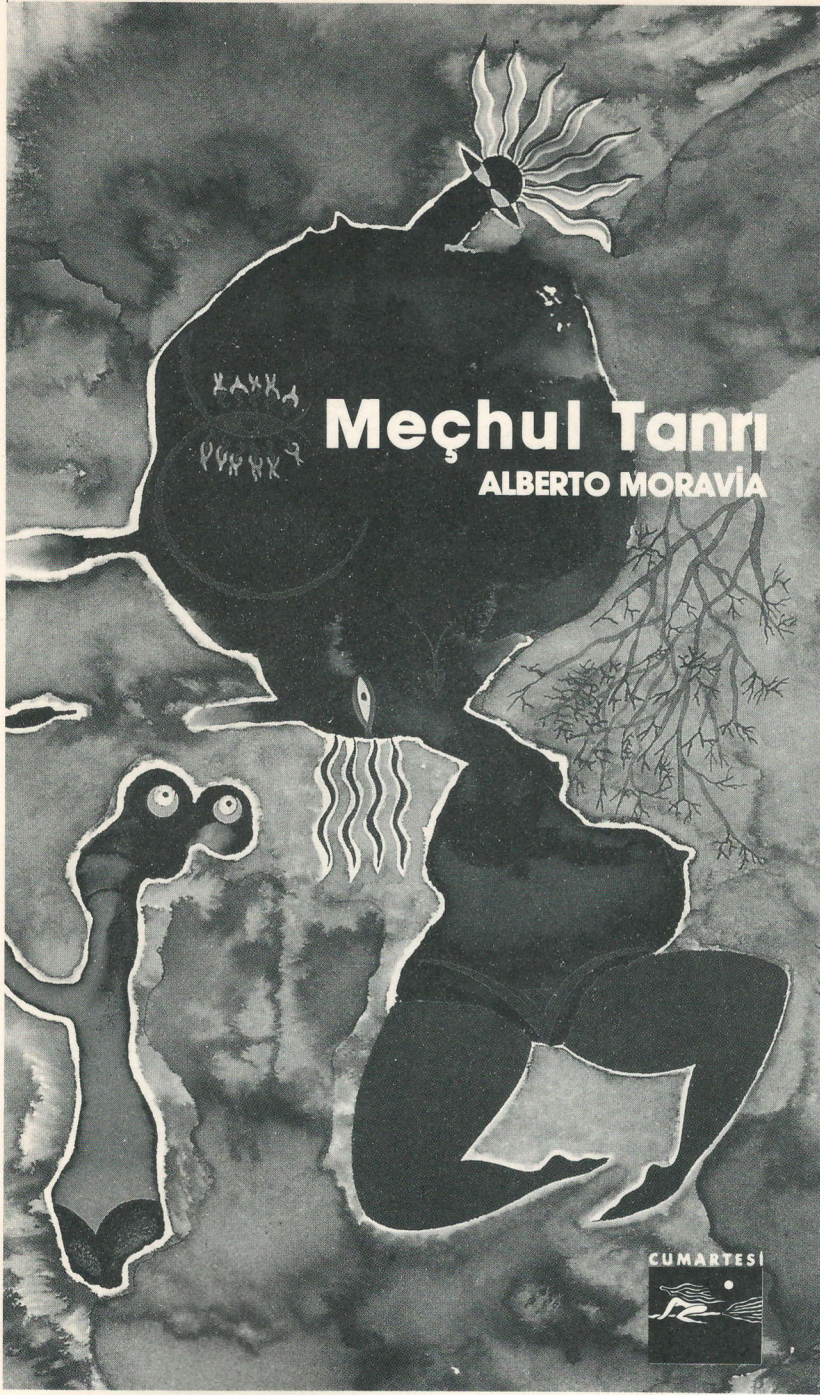
Yönetmen "kötü adam" oyunculuğu konusunda da şunları söylüyor:

"Tam anlamıyla aşağılık birini düşünün. Kendisinin kötü olduğunu düşünenler çok az olsa da, kötü adamlar o kadar ender değil. Hemen hemen hepsi kendi hareketlerine bir mazeret bulur ya da bir şekilde kendini temize çıkarır. Dünyanın kendisine bir yaşam borcu olduğuna inanan hırsız, takdir edilmeyen benliğini bastırmak için zimmetine para geçiren adam, yaşımsal bir işle uğraştığına inanan uyuşturucu satıcısı, rakiplerine ve çalışanlarına, "Yalnızca iyi iş" diyerek acımasız davranan para babası, yaptığı işi yalnızca intikam olarak gören katil vb. nin tümü kendilerini iyi insanlar olarak düşünürler ve oyuncu tarafından da böyle oynanmalıdırlar..."

Değişik merceklerin yarattığı duygulardan, çekilen filmin kurgu masasında karşılaşacağı tehlikelere kadar, bir film için gerekli yaşımsal unsurların yalın ve akıcı bir dille anlatıldığı kitap için yönetmen şunları söylüyor:

"Yetenek öğretilemez, fakat farkına vardırılabılır ve bu kitapta yapılmak istenen de yalnızca budur. Kendini gerçekten bu işe adanmış genç sinemacının yapacağı tek şey geniş çaplı bir okumadır. İşte, tutkulu bir yönetmen için birkaç öneri. Yalnızca önemli konular, çünkü sayılamayacak kadar çok malzeme var..."

Bir de yönetmenden yönetmenlere pratik bir öneri: "Seyirciyi kandırmanın ipuçlarını elde etmek, ekip ve oyuncularla anlaşabilmek için tabii ki psikolojik çalışmanız gerekecek."



"Tabuların büyük ölçüde
ortadan kalktığı günümüzde
konusu gerektirdiği halde
cinsellikten söz etmeyen
yazarlar, politikadan
konuşmanın yasak olduğu bir
diktatörlüğün devrilmesinden
sonra susmayı sürdüren
vatandaşlara benziyorlar."
Alberto Moravia

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.



4000