

KINEMA

**ALFRED
HITCHCOCK**

**SUNGU
ÇAPAN**

**MEHMET
AÇAR**

**KÜÇÜK
BÜTÇELİ
FİLMLER**

**DEREK
JARMAN**

**İHSAN
KABİL**

KADDAFİ

**HENRY
MILLER**

**CINEMA
PARADISO**

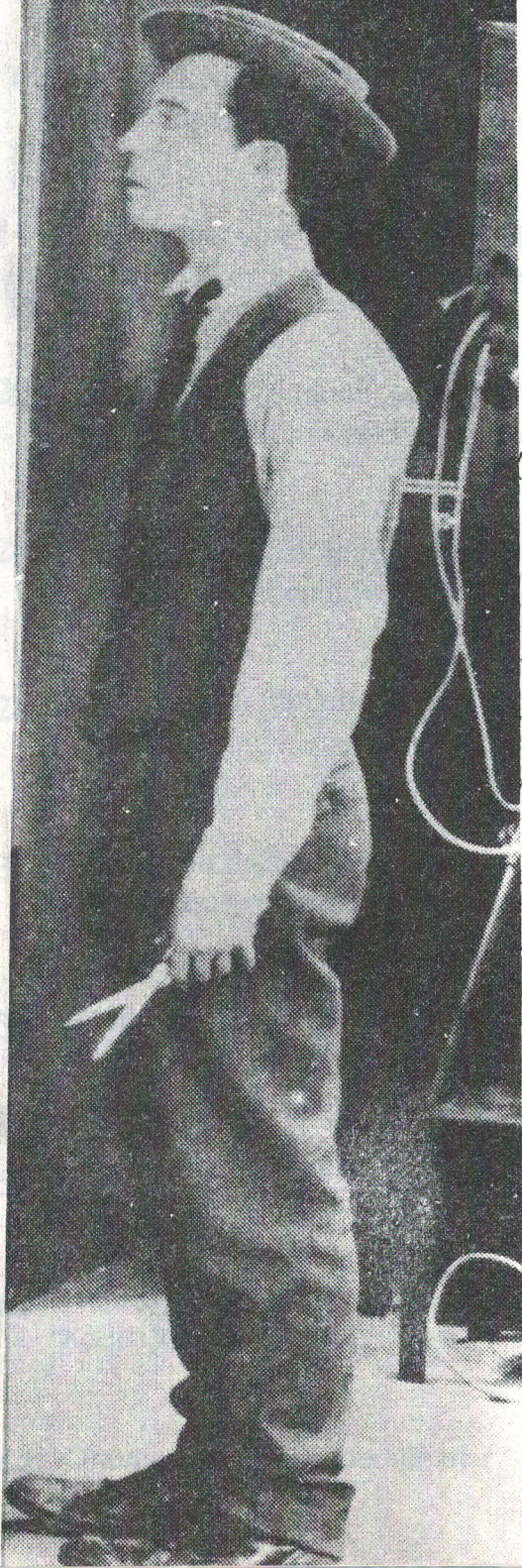
**BİR
GROTESK
FİLM**



2

4 OCAK 1991.
İLERİ - O. CEM TENİS

KİLER



Sanat ve zenaatın giderek
karıştıldığı zamanlardayız.
Yaşamındaki soluğu filmine
aktarabilen 'rejisör'ler ne kadar az.
Bağımsız sinemacılar...
Yaşamlarının her boyutunda
filmlerinin sahipleri.
Bazen filmin negatif baskısı ile
pozitif baskısı arasındaki zaman
uzasa da. **Negatif baskı**'nın
sürekliliğine rağmen...
'Şimdiki zamanın peşinde' asil
koşucular, bağımsız sinemacılar.
Sinemayla yaşam arasındaki
yanılsamalar üzerinde kuvvetli
ayak sesleri...

KİNEMA, 2

Kasım 1990

Yayına Hazırlayanlar

İbrahim Altınsay

Hasan Aydın

İhsan Kabil

Sibel Yücel

Görsel Düzenleme

Semra Emre

Dizgi

Cumartesi Yayınları

Baskı

Gülen Ofset

CUMARTESİ YAYINLARI

Nispet Sokak, 12

Elmadag-İstanbul

Tel. 152 88 12



İ Ç İ N D E K İ L E R

- 6 Hitchcock ve kadın oyuncular:
Sungu Çapan, "Röntgenci, kısa, şişman adam"ı anlatıyor
- 14 Henry Miller sinemanın "Altın Çağ"ını anlatıyor:
"Büyük bütçeyle çekilen filmler, en kötü filmlerdir."
- 20 Mehmet Açar, "Şimdiki Zamanın" ve paranın "Peşinde":
"Yeşilçam da Hollywood gibi ulaşılmaz bir yerlerde"
- 24 James Park, küçük bütçeli filmleri yönetmenler ve yapımcılar açısından değerlendiriyor.
- 28 Küçük bütçeli filmlerin kenti Hamburg'dan:
Az parayla sinema yapanlar.
- 31 Yeşilçam'ın dışında, Yeşilçam'la ilgili film yapmak:
Fehmi Yaşar ve Camdan Kalp
- 36 Sinemasal Metinler:
Eller ve eşyaların dramı. Bir Grotesk Film
- 59 Blow-Up, müzik, Trans Hali
- 62 Hem yönetip hem oynayan bir doğulu sanatçı:
Kaddafi
- 64 Cinema Paradiso'ya derkenarlar

"Röntgenci, kısa, şişman adam"a dair

Sungu Çapan

Ardında 60 kadar film bırakarak 29 Nisan 1980'de 81 yaşında öleli beri 10 yıl geçen ünlü yönetmen Alfred Hitchcock'un kadın oyuncularıyla ilişkileri, gizliden gizliye merak konusu olagelmıştır hep. Gerilim türünün gelmiş geçmiş en önemli ustası sayılarak yıllar yılı çeşitli dönemleri ve kuşakları derinden etkileyen, sinemanın büyük "firma"larından "Sir" Alfred Hitchcock, oyuncularına hayli sert davranan bir despottu sette. Kendine özgü filmleriyle olduğu denli, keşfedip şans verdiği ve hayli eziyet çektiği kadın oyuncularıyla da seyircinin belleğinde yer eden "Hitch Amca", 1920'den 1976'ya değin süren uzun ve verimli meslek yaşamında, genellikle hep aynı kadın tipine olan tutkunluğunu örnekledi durdu sürekli. O çok bilinen "soğuk sarışın" tutkunluktan gizli kadın düşmanlığına, sadist ve röntgencilikten, gördüğü aşırı koyu katolik öğreniminden kaynaklanan tutuculuğuna ve yüzeyselliğine değin sık sık eleştirilip yerilse de, kendine özgü kuralları ve klasik anlatımıyla, gerçekten seyircinin nabzıyla oynamasını çok iyi bilen, "tansiyonu" santim santim yükselten bir gerilim ustasıydı Hitchcock. Hakkında yazılmış kimi kitaplara göre ilk bakışta sevimli, tonton, hazırcevap ve şakacı bir görüntü veren "Sir Alfred", genç yaşta evlen-

diği oyuncu *Alma Reville*'le ölümüne değin sürdürdüğü görünürde kusursuz evliliğine karşın, kafasını sürekli kadınlara, özellikle de üne kavuşturduğu *Madeleine Carroll*, *Grace Kelly* ya da *Kim Novak* gibi "buzdolabı" görünüşlü ama aslında fıkır fıkır kaynayan, seksi, çekici sarışınlara takmış olan, çekingen-sıkılgan ve "şişman" bir erkekti. Gerilimin dolambaçlarına yol alan ustalıklı filmlerinde, kendi tutku ve saplantılarını genellikle kurban konumundaki baş kadın karakterleriyle yansıtan, özel yaşamında ise sıkıntı ve mutsuzluklarla yüklü, tedirgin biriydi. "Pastadan dilimler sunan", heyecan ve gerilim sahneleleriyle seyirciyi cezbeden filmlerinde, saplantılarını "çocuklarım" dediği kadın kahramanları aracılığıyla sergilemeyi uzmanlık haline getirmişti. Zihnini kadınlardan, cinsel saplantılarından kurtaramamıştı. Feminist görüş açısıyla değerlendirildiğinde "gerçekçi değil" gibi bir yargıyla kolayca damgalanamayacak nitelikteki Hitchcock filmlerindeki kadınlar, olduğu gibi değil de, Hitchcock'un olmasını istediği karakterler olarak yansımışlardır perdeye. Hitchcock'un ikinci plandaki kadınları da, **Arka Pencere**'deki *Thelma Ritter*, **Vertigo**'daki *Barbara Bel Geddes* ve **Kuşlar**'daki *Suzanne Pleshette* de, örneğin, oldukça duygusal tiplerine karşın idealize edilmiş ve yönetmenin ruhbi-



Psycho'da (Sapık) Janet Leigh ile (1960)

limsel görüş açısının uzantıları sayılacak yaratıklardır. Yine de kadın karakterlerin bu sanki bilincini yitirmiş, gerçeküstü niteliğine *Vertigo* vb. gibi yapıtlarında basit gerilim filmleri düzeyinin ötesine geçen türden bir "sanat tınısı" karışır. Gerçi kendisinin de alçakgönüllülükle "Ben sadece eğlendiririm!" diye belirttiği gibi, herşeyden önce bir "spectacle" adamıydı o. Yaşamının son 40 yılını geçirdiği ABD'de fazla önemsenmeyen bir "entertainer" muamelesi görürken, Avrupa'da, özellikle de Fransa'da ona büyük bir yaratıcı-sanatçı olarak bakılır. Başta *Truffaut* ile *Chabrol* olmak üzere kimi Yeni Dalga'cı Fransız sinemacıların Hitchcock hayranlığı ve sevgisi, bazı önemli kitaplara bile dönüşmüştür, hep bilinir.

Vertigo vb. gibi başyapıtlarında Hitch Amca'nın ozansal sıkılganlığına ilişkin kimi ipuçlarına rastlamak da olasıdır. *Vertigo*'da *James Stewart*'ın ortalarda gizemli ve buzdan bir ilâhe gibi salınan *Kim Novak*'ı kendi fantezi dünyasının baş köşesine yerleştirmesi ya da Arka Pencere'de tüm bir apartman yaşamının bir kamera objektifinin ardından gözlenmesiyle yönetmenin kendi görüntüsü de yaratılır, gerçeklik gözlenilir ve biçimlendirilir ama gerçek katılım hiçbir zaman olmaz.

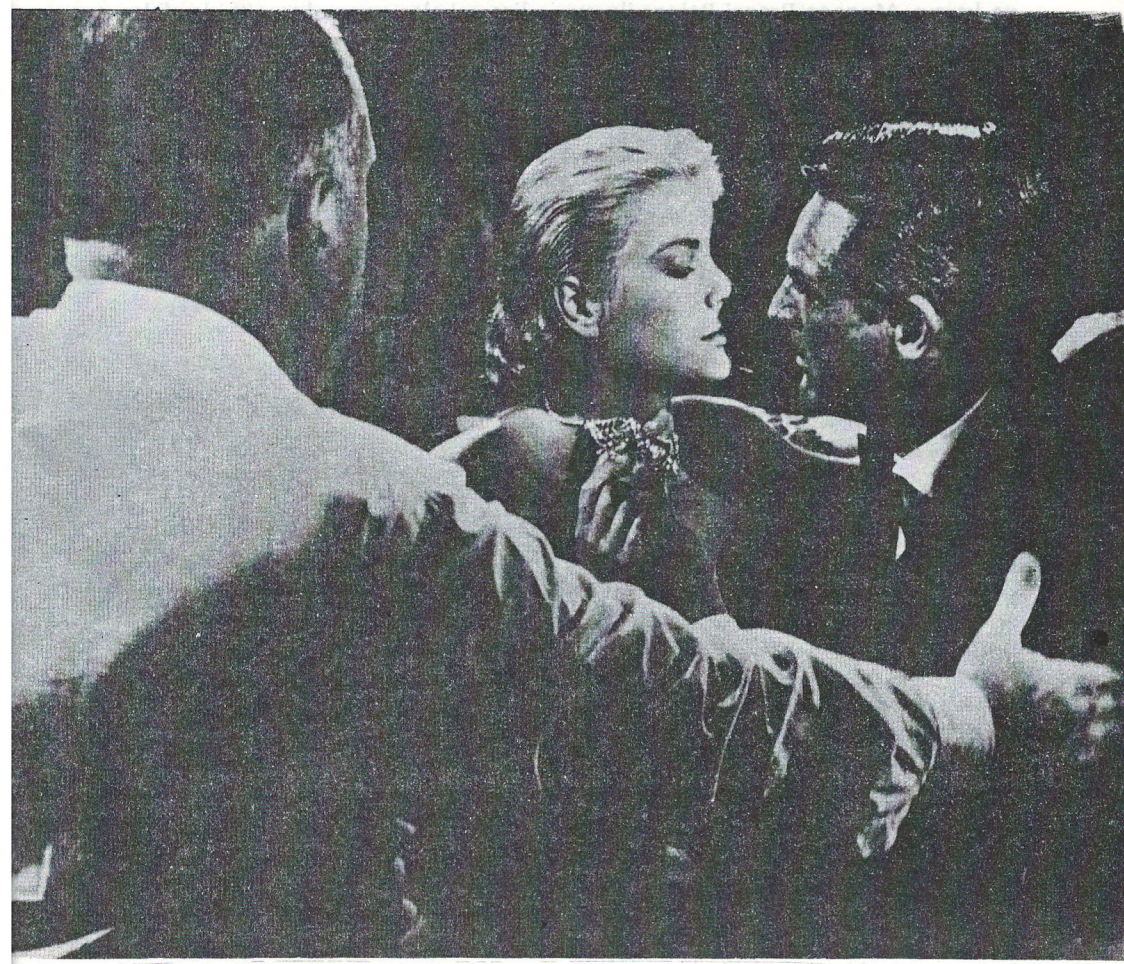
Onun yönetiminde dört film çevirmiş olan aktör *James Stewart*'ın niteliğiyle, en iyi filmlerini rejimde olmadığı zamanlarda çeken bu şişman adam kimdi aslında? İlk bakışta muzip,

sevimli ve başarılı bir aile babasıydı Hitchcock. Ama hakkında *The Dark Side of Genius* adlı ilginç bir biyografi kitabı yayınlayan araştırmacı yazar Donald Spoto'ya göreseyse üzgün, içe dönük, cinsel yönden sorunlu ve tatmin edilememiş yalnızlığıyla hiçbir zaman elde edemeyeceği bir takım güzel kadınlara umutsuzcasına aşklarla tutularak yaşayan biriydi. İlle de bir iki dakika kadar filmlerinde görünmeyi âdet haline getirmiş bu kısa boylu şişman adam, genellikle kalabalık sahnelerde "aşına, müstehzi" gülümsemesiyle kameraya bakmamaya çalışarak boy gösterirken seyredildiğinde, ilkin bir çeşit reklam kaygısı akla gelebilir ya da bu, şeyirciye yapılmış bir reverans olarak da değerlendirilebilir. Oysa daha çok gerçek yaşamın yüzeyinde hissedilmenin sembolü ve kendisini filme kalıcı olarak yerleştirmenin daha ciddi bir yoludur bu aslında. Burada örnek olarak, ikisi de James Stewart tarafından canlandırılan, cinsel tutku ve şiddet bakımından tamamen yarımsız kalakalmış, Arka Pencere ve Vertigo'nun unutulmaz iki baş erkek karakteri hemen anımsanabilir. Arka Pencere'nin, kırık bacağıyla bir süre yatağa mahkûm olmuş, yaşamını ister istemez "röntgencilik" yaparak renkli bir biçimde geçirmeye mecbur bırakılmış yatılık fotoğrafçı kahramanı, komşularını ve apartman yaşamını tüm ayrıntısıyla dikizler durur. Dikizlediği dünya, pencere önünde bile bile bedenini teşhir eden seksi Miss Torso'dan, kişisel fantezilerini hayalî sevgililer yaratarak yaşayan (ve bu bağlamda Hitchcock'un genel tavrını çağrıştıran) Miss Lonelyhearts'a değin uzanır ve sonunda kafa ütöleyen dırdırıcı karısını öldüren adamı yansıtır. Vertigo'nun kahramanı da, Arka Pencere'deki gibi, damda meydana gelmiş bir kaza sonucunda ruhsal ve fiziksel açıdan yaralanıp "kudretsizleştirilmiştir". Tıpkı Arka Pencere'nin kırık bacaklı kahramanının alçıya mahkûm olması gibi o da burkulan sırtı için kuşak takmaya zorlanmış ve aşırı yükseklik korkusu (acrophobia) nedeniyle de profesyonel uğraşı olan polisliği bırakmaya zorunlu kalmıştır. Ciddi görünüşlü ruh doktorunun James Stewart'a "suçluluk kompleksiyle şiddetlenmiş akut melan-

koli" teşhisini koymasına günümüzün sofistike seyircisi burun kıvrabilir ama yine de Hitchcock filmlerindeki "beylik psikoloji", 50'li yılların sonu ve 60'lı yılların başında gerçekleştirilmiş olan bir takım gösterişli filmlerdeki "pop" psikolojiden çok daha yoğundur. Öte yandan Vertigo'da James Stewart'ın film boyunca donuk ve tutuk oluşuna da bütünüyle yükseklik korkusu değil "seks fobi-a"sı egemendir.

James Stewart, Kim Novak tarafından temsil edilen gerçek olmayan bir rüya kadınıyla yaşamak için, bir zamanlar evlenme önerdiği kadından fellik fellik kaçınarak tüm zamanını geçirir. Novak kimliğini açıklayıp, kendisini bir geçmişe sahip, kanlı-canlı, gerçek bir insan olarak sevmesi için yalvardığında Stewart'ın gözlerinde, sadece zihninde varolan fantezileri aracılığıyla yine geçmişe "kaydışı" okunur. Sonuçta kadın, erkeğin fantezilerine yenik düşer, bütünüyle onun "rüya kadını" gibi giyinerek, gri bulutlarla çevrili olarak yatak odasından çıkar. Erkeğin tek yapacağı kadını kollarına almak ve öpmektir artık. Vertigo sadece yükseklik korkusuna ilişkin değil, iktidarsızlık üzerine bir filmdir aynı zamanda. Tabi filmin finalindeki, o phallus'ü çağrıştıran kuleye çifte anlam yüklenmiyor, genişletilmiş Freud'çu sembolizmle. Yükseklik korkusunu yenmeye kendisini zorlayan James Stewart'ı tehlikeli tepelerde dolaşırken gösteren görüntülerle noktalanır Vertigo.

Hitchcock filmlerinde, kaçınılmaz olan kimi öpüşme sahnelerinin dışında cinsellik ögesi geri plandadır. Kadın kahramanlarını, cinselliği sanki olmayan, soğuk ama kusursuz güzellikte, bâkire, sarışın tanrıçalar olarak yansıtan Hitchcock, kendi devri için bile katolik ve aşırı namuslu bir yönetmendi. Kimilerince başyapıt sayılan Vertigo'da "soğukluğun atmosferi", gri, yeşil ve mavinin gölgelenmesine dayanan ustalıklı bir renk planlamasıyla kurulur. Bu fonda Kim Novak'ın kapalı cinselliği ve sarışınlığı daha bir öne çıkar. Aldığı katolik eğitimiyle, "tipsiz"liğinden kaynaklanan utangaçlığının hep elini kolunu bağladığı, yönetmen konumunun sağla-



*To Catch a Thief*ta (Gönül Hırsızı) Grace Kelly ve Cary Grant ile (1955)

dığı avantajlardan yararlanmaya da pek kalkışmayan Hitchcock için cinsellik çok önemli bir konuydu. 1926'da evlendiği karısı Alma Reville'le süregelen "durgun su gibi kıpırtısız ve edilgen" cinsel yaşamının kısırlığından mıdır nedir, cinselliği saplantı boyutlarına vardırmıştı hatta. Kadınlardan öç alırcasına aşağılayıcı bir tutumu vardı yıldızlarına karşı. "Kadınlara acı çektirin" ilkesiyle yön verdiği gerilim filmlerini izleyiciyi elinden geldiğince tedirgin etmek amacıyla çekiyordu. En önemli filmlerinde de kadınları korku, aşağılanma ve küçültme içinde göstermeye sanki özel bir özen gösteriyordu. Bu belli tür kadın tipi, kapalı, kendini denetleyebilen ve soğuk kadınlardı ve Hitch Amca da ihtiyatlı tutumlarını bozguna uğratmaktan ayrı bir zevk alıyordu sanki. Ama sonuçta bu tür ka-

dınlarca terk edilerek bozguna uğrayan kendi oluyordu. Erdemli, soylu güzellikteki kadın rollerinde sıkışmış kalmış olmaktan kurtarıp **Notorius** (Aşktan da Üstün), **Spellbound** (Ölmeyen Hatıralar) ve **Under Capricorn** (Kapri Aşığı) gibi üç başyapıtında yönettiği **Ingrid Bergman**, büyük İtalyan yönetmeni, yeni gerçekçilik ustası **Roberto Rossellini**'ye kaçarak onu yüzüstü bırakıvermişti. Bergman'dan sonraki gözdesi, soğuk, bakire tanrıça görünümü veren, oysa prensesliğinden önce Hollywood'un en renkli ve hareketli cinsel yaşama sahip yıldızlarından biri olduğu ancak ölümünden sonra açıklanan **Grace Kelly** de, **Dial M for Murder** (Cinayet Var), **Rear Window** (Arka Pencere) ve **To Catch a Thief** (Kelepçeli Aşık) gibi üç başarılı ortak çalışma-

ya karşın, Monaco Prensi Rainer ile evlenmek için onu terketmekte hiç duraksamamıştı. Yıldızlarına büyük ün kazandıran yönetmenin sarışınları, kendilerine ilanı aşk edildiğinde derhal ondan kaçıyorlardı.

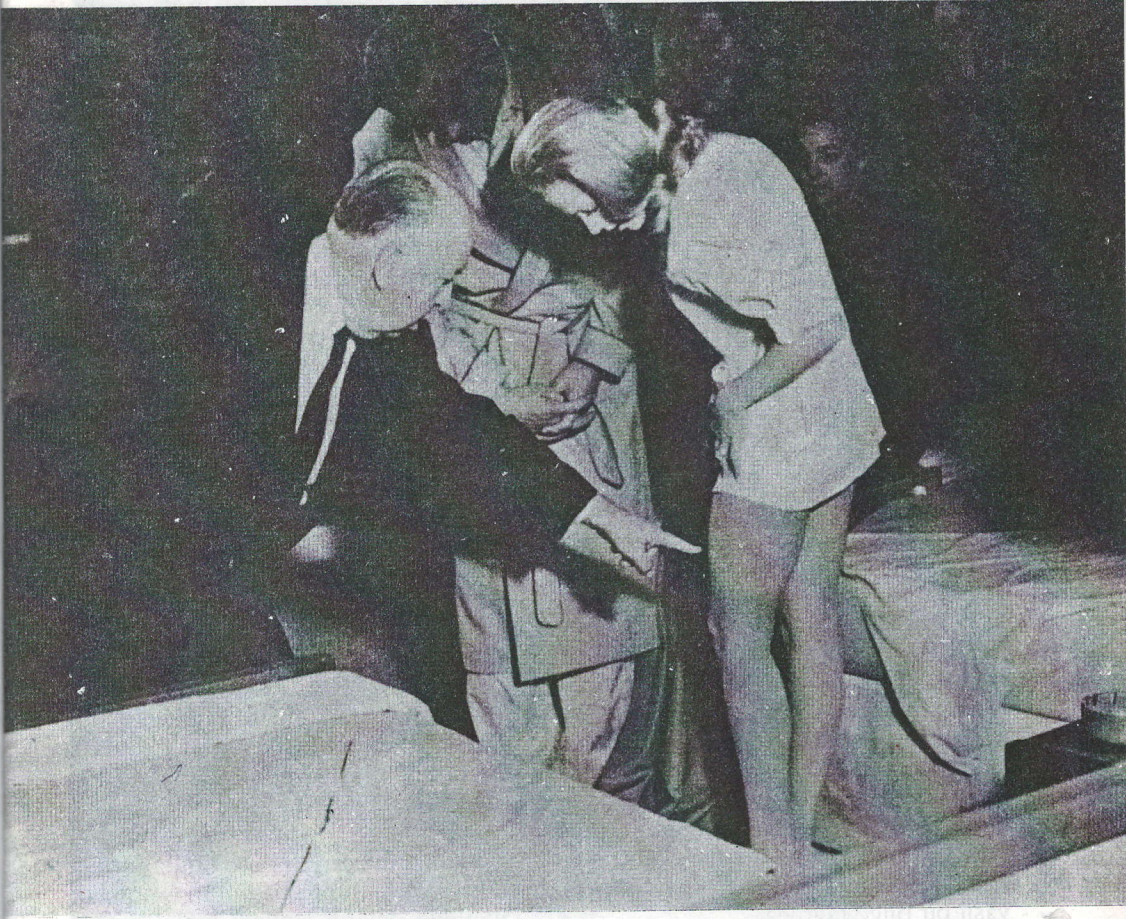
Saplantıya varan tutkunluk ve kısırlık, Hitchcock'un filmlerindeki "terör"ü doğuran ana etkindir. Geleneksel, romantik kadın tiplerinden farklı, dışı Hitchcock kahramanları bütünüyle saf, masum değildirler. **Psycho**'da (Sapık) *Janet Leigh*, çalıştığı şirketten aparttığı paralarla kaçmaktadır. **Marnie**'de *Tippi Hedren* kleptoman ve iflah olmaz bir yalancıdır. **Vertigo**'da Kim Novak, şebekenin bir üyesidir. Arka Pencere'de bu çeşit saplantılar daha hafif ele alınmasına karşın, Grace Kelly de parayla şımartılıp yozlaşmış olan bir zengin kızı, ve "erkeği" James Stewart hakkında beslediği emellerini, hilekârca gerçekleştiren hin bir karakterdir. Kişilik bölünmesini irdeleyen Hitchcock klasiği Sapık'taki *Anthony Perkins* salt kendisini tahrik ettiği için Janet Leigh'i cezalandıracak olan "masum bir erkek çocuğu"dur. Kızın duş altındaki çıplak bedeni bıçakla şeritler halinde doğrandığında dehşete düşürülür seyirci, ama pek de şaşırtılmış olmaz. Çünkü öylesine çekici olmakla, cazibesini gözler önüne sermekle resmen belaya davetiyeye çıkarmamış mıdır Janet Leigh?

Hitchcock'un kadınlarını bekleyen şiddetin gerekçesi bu kadınların açık ettikleri cazibeleridir ve fesatlıklarıdır. Günümüzün kültürüne değin süregelen, tecavüze uğramasından ve kurbanlığından dolayı yine kadının suçlanması anlayışının izleri, ustanın filmlerinde bol bol bulunur. Yine de temelde kadın kahramanlarına karşı sempatisi sezilir Hitch Amca'nın. Herşeyin ötesinde, karanlık bir geçitte bir kadına tecavüz edip sonra da öldüren bir sapkın değil, kafasını taktığı bu tür öyküleri bıkıp usanmadan perdeye düşüren bir yaratıcıdır o.

Yüzeyde üstün algı, duyum ve zekâya sahip görünen, "izleyiciye elinden geldiğince acı çektirmek" ilkesini uyguladığı filmleri dışında da, birtakım za-

lim şakalar yapmakta gitgide daha uzmanlaşan Hitchcock, kibarca ellerinden tutup sinema tarihine kazandırdığı kadının oyuncularına zamanla otoriter, hatta sadistçe davranırdı. Bu çeşit davranışlarına belirgin örnek olarak *Birds* ve *Marnie*'nin yıldızı *Tippi Hedren* akla gelir hemen. Kuşlar filmiyle üne kavuşan *Tippi Hedren*'i yoktan varedip yarattığı ve ona sahip olduğu kanısındaki yönetmenin "taciz"lerine, güvensiz modellik yaşamından kendisini çekip kurtardığı için katlanıyordu Hedren. Kocasından ayrılıp kızı *Melanie Griffith*'i tek başına büyüttüğü için pek ses çıkarmıyordu. Ne var ki *Marnie*'nin çekim hazırlığı sırasında, Hitchcock'un tutkunluğunun kötü boyutlara ulaştığı ortaya çıktı. *Tippi Hedren*'in, rızası olmadan yaptırdığı bir maskını evine yerleştiren Hitch Amca, *Marnie*'nin çekimi başlamadan önce, henüz beş yaşlarındaki küçük *Melanie*'ye de bir armağan gönderdi. Annesinin Kuşlar'da oynadığı karakter gibi giydirilip tabut içine yerleştirilen bir bebekti bu armağan. Tanınmayan bir modelken keşfedip dünya çapında bir yıldız yapmaya çalıştığı *Tippi Hedren*'la, kadının özel yaşamını bile bizzat Hitchcock'un yönlendirmeleriyle belirlenmesi biçimindeki ilişkisi, bir bakıma yönetmenin başyapıtı sayılan **Vertigo**'daki James Stewart'la Kim Novak'ın ilişkisine benzer. Şu farkla ki, Novak'ın filmde Stewart'a karşı hissettikleriyle, Hedren'in yönetmene olan duyguları birbirinin tamamiyle zıddıdır.

Bu ilişki sürecinde Hitchcock'da, sanatla gerçek yaşam arasındaki "mesafe"yi yitirmiş, muzipçe, hatta sadistçe bir kişilik gözlenir. Kuşlar filminin en çarpıcı sahnesi olan, *Tippi Hedren*'a yüzlerce kuşun saldırdığı sahne, ürkütücülüğü ve korkutuculuğu Hitchcock'u tam anlamıyla tatmin edene değin, tam bir haftada çekilebilmiştir ancak. Bu sahnenin çekimi, mekanik kuşlarca tekrar tekrar saldırıya uğrayan Hedren'in yüzünde derin bir yaranın açılmasına bile neden olmuştur. "Haya- li sevgili" *Tippi Hedren*, *Marnie* filmi- nin çekiminde yönetmenin abartılı isteklerini geri çevirince, giderek Hedren'a ve dolayısıyla filmine olan bütün



Marnie'de (Hırsız Kız) Tippi Hedren ve Sean Connery ile (1964)

ilgisini yitirdi Hitchcock. Böylesi kırılgan, bezgin bir duygu atmosferinde tamamlanan *Marnie*, eleştirmenlerce Hitchcock'un en kötü filmlerinden biri olarak değerlendirildi o dönemde.

Madalyonun diğer yüzündeki, Hitchcock'la karısı Alma arasında uzun yıllardan beri süregelen ilişki de yine *Vertigo*'daki James Stewart ile Barbara Bel Geddes'in "aseksüel anne-oğul" ilişkisine benzetilebilir. Stewart, tıpkı Anthony Perkins'ın Sapık'ın sonundaki durumu gibi "katatonik trans" halindeyken, Bel Geddes'in onu kollarıyla sarak dudaklarından gizemli biçimde dökülen "Annene gel" sözcükleriyle avutup kol kanat germesi, anne-eş kavramları arasındaki derin ayrımı (ve bağlantıyı) da yansıtır.

Ancak ustanın filmlerindeki anne tiplerinin kraliçesi kuşkusuz, Sapık'taki, ölüyken bile oğlunun karakterinde baskın olabilen yaşlı bayan Bates karakteridir. Hitchcock'un bu anne tiplerini 50'li yılların sonlarında moda olan, anneyi bazı kötülüklerin kökeni olarak gösteren beylik, kaba Freud'çu görüşle özdeşleştir. Hitch Amca'nın bu çeşit anne karakterlerini başka filmlerinde de kullanması ilginçtir. **Strangers on a Train** (Trendeki Yabancı) filminde annesinin aşırı himayesinin masum yüzlü Robert Walker'ı psikopatlığa dönüştürmesi ve ustanın yıllar sonra yine İngiltere'de çalıştığı 1971 yapımı, son- dan bir önceki filmi **Frenzy**'de (Cinnet) sadece bir tek sahnede pencereden gözüktüğü halde, katilin yapayalnız yaşayan annesinin yine katil oğlu üstünde-

ki yoğun etkisi de aynı biçimde Hitchcock usulü ima edilmiş olan benzerliklerdir.

13 Ağustos 1899 Londra doğumlu "19. yüzyıl çocuğu" Hitchcock'un bu tip kadınlara bakışının olumlu tarafı, onlara meslektaş olarak duyduğu saygıdır. Bu da bir yaşa değin "ana kuzusu" olarak yetiştirilen yönetmenin annesine duyduğu hürmetten kaynaklanıyor şeklinde yorumlanabilir. İlk filmlerinin çoğunda karısı Alma ile beraber çalışan Hitchcock, onun sanatsal yargı ve kaygılarına her zaman değer vermiştir. Ne var ki eski bir oyuncu olan Alma ile çalışma ortaklığı sonradan noktalanmış, giderek tam bir "evinin kadını" olmuştur Alma Reville.

Hitchcock'un tuttuğunu koparan, erkeklerle kolayca boyun eğmeyen, zorlu, güçlü kadınlara karşı alttan alta beslediği gizli düşmanlık, filmlerinden başka, çeşitli sohbet, yorum ve şakalarında da açığa çıkardı. 1972 yılında Cote Basque'taki bir akşam yemeği sırasında çevresindekilere, ilişkilerde daima "kadınların dominant olduğunu", buna karşılık "bütün erkeklerde de katillik potansiyeli"nin bulunduğunu söylemiştir, feleğin çemberinden geçmiş, yaşlı bir bilge tavrıyla.

Kuşkusuz bütün akademizmine ve bir yerde tıkanıp kalmış olmasına karşın, kendine özgü, hinoğlu hince, eksiksiz gözlemlleme yeteneğiyle sürekli "bilinçaltı terörü"nü irdelemeyi kendine iş edinen, yıllar yılı bu irdelemenin çeşitli varyasyonlarını peliküle geçiren özel bir sinema yaratıcısıdır Hitchcock, son tahlilde. Zamana karşı koyan, küflenese de, ilginçliğini kolayca yitirmeyen filmleriyle sinema tarihine renk katan, "tonton ve babacan" bir yönetmen olarak anımsanacaktır sürgit. Ama neredeyse tüm yapıtında, soğuk, olağanüstü hatta çoğu zaman tapınılası güzellikteki sarışın kadınlar ve iğdiş edici anneler biçiminde ortaya çıkan itici bakış açısının çarpıklığının da her zaman vurgulanması gereklidir kanısındayız. Çünkü bu "patolojik bakış açısı", günümüz kültüründe giderek daha büyük bir yer işgal ediyor algılayabildiğimiz

kadarıyla. Bu "maçomsu, hastalıklı görüş", kadını, görkemli bir kaide üzerine yerleştirilmiş olan ve uzaktan, saygıyla bakılan, titizlenen, son derece değerli bir nesne gibi gösterirken, en ufak bir sendelemede hemen parça parça oluverir. Hitchcock'un da açıkça bildiği, sezindiği gibi, bu tür patoloji, toplumsal düzeyde bir çok canı ve sapkın ortaya çıkmasına, hasta ve sapkın tiplerin gittikçe çoğalmasına yol açacaktır. Örneğin 80'li yılların hemen başında varlıklı, zengin bir Amerikan ailesinin bir eli yağda bir eli balda büyütülmüş olan John Hinckley adlı genç oğlunun, yakın tarihte TRT televizyonunda da gösterilen ünlü Taxi Driver filminin üne kavuşturduğu yıldız Jodie Foster'a duyduğu tutkulu aşk nedeniyle, koskoca ABD Başkanı Ronald Reagan'ı, alan tüm güvenlik önlemlerini aşarak tabancayla vurması, ya da Bob Fosse'un Star 80 adlı filminde dramatize edilen, Playboy güzeli Dorothy Stratten'in yine aşk ve kıskançlıktan gözü dönmüş biri tarafından zalimce öldürülmesi vb. gibi büyük yankılar uyandıran örnek olaylar hep bu patolojinin sonucudur.

Erkeklerin çarpıtılmış "ihtiraslarının objesi" durumundaki bütün kadınlar, rahatlıkla onların şiddetli kinlerinin de objesi konumuna dönüşüverirler birdenbire. Malum, beylik, klişe deyişle aşk ve nefret kardeşdir!

Sürekli örtülü, gizli cinselliğin açık saçıklıktan daha çok tahrik edici ve uyarıcı olduğu görüşünü savunup bir konuşmasında, "Sinemada cinsellik konusuna yaklaştığımda burada da gerilim ögesinin egemen olmasına önem veririm. Öncelikle, cinsellik çok aşikâr, çok bağırğan olursa ortada gerilim merilim kalmaz çünkü. Niye hep sarışın, sofistike kadınlar seçiyorum acaba dersiniz? Nedeni şu, ön hazırlık ve peşrev faslından sonra yatak odasına geçildiğinde, birer yosma gibi davranacak olanlar o tür kadınlardır da ondan. Öylesilere, yani 'gerçek hanımefendilere' bayılıyorum! Zavallı Marilyn, cinselliğini, her an gözlere sokan büyük bir afiş gibi yüzünde taşıyordu. Bu da pek 'ince ve incelikli' bir şey değildi kuşku-



70'li yıllarda karısı Alma Reville ile Paris'te

suz. Ama örneğin soğuk görünüşlü, sarışın ve öğretmen kılıklı bir İngiliz kadını sizinle aynı taksiye binebilir ve umulmadık bir anda, bir çırpıda elini pantolon düğmelerinize atabilir!" gibi özlü sözler parlayan ünlü yönetmen Alfred Hitchcock, ne kendisinin de bir anlamda kurbanı olduğu bu patolojiden, ne de bunu filmlerinde sürekli hikâye ettiğinden dolayı sorumlu tutulup

suçlanamaz kuşkusuz. O, filmleri aracılığıyla bu patolojinin, "bu sapkın ve hastalıklı bakış açısının", eğlence ya da sanat yapıtlarının ötesinde, seyircinin kültürünü ve yaşantısını etkileyen, çarpıtılmış birtakım imajlarını yaklaşık yarım yüzyıl süresince beyazperdeye taşımış olan bir "yaratıcı yönetmen"dir sadece. Kısacık boylu, şişman, yalnız ve mutsuz bir sinema yaratıcısı...

Altın Çağ

(I)

Henry Miller

Başlangıcında sinema o kadar büyük bir popülerlik taşıyordu ki, neredeyse bir sanat olmadığı bile söylenebilirdi. Doğumundan bu yana, kitlelere ulaşacak ve belki de onları özgür bırakacak bir sanatın doğduğunu işitiyoruz. İnsanlar, diğer sanat dalları tarafından es geçilen olanakları sinemada görmek istediklerini söylüyorlar. Sinema için ne yazık!

Sinema diye adlandırılan bir sanat yok, fakat bir çok sanatta olduğu gibi bir üretim biçimi var. Avangard sinemanın ölümünden bu yana -bunların en sonuncusunun **Cocteau**'nun *Le Sang d'un Poète*'i (Şairin Kanı) olduğu-na inanırım- ortalıkta yalnızca Hollywood'un kitle üretimleri kaldı.

Sinemanın ortaya çıkışından bu yana çok az sayıda film sanat kategorisinde değerlendirilebilir. Bu, her yeni sanat biçiminin gelişimiyle ilgili acıklı ve şaşırtıcı bir gerçektir. Bütün çabasına rağmen sinema kendisini bir sanat olarak kurabilecek gibi görünmüyor. Belki de bu, sinemanın diğer sanat kollarına göre çok daha fazla kontrollü bir endüstri haline gelmesinden ve kendi sanatçılarına uyguladığı belirleme ve susturma diktatörlüğünden kaynaklanmaktadır. Bu ara-

da en büyük filmlerin daha ucuza mal olması şaşırtıcı bir gerçek olarak kendini ortaya koyuyor. Bir sanat filmi yapmak için milyonlar gerekmez. Gerçekten de, filme harcanan paranın çokluğu ile filmin kötülüğü birbirine paraleldir. Öyleyse gerçek sinema neden varolamıyor? Niçin sinema ayaktakımının ya da diktatörlerin elinde kalmaya devam ediyor? Bu bütünüyle ekonomik bir problem midir?

Unutulmamalıdır ki, diğer sanatlar bizden beslenir. Hayır, hatta onlar bizi doğumlarından itibaren zorlarlar. Zevklerimiz yüzyılların birikimiyle şartlanmıştır. Günümüzde insanlar şu ya da bu kitabı, şu ya da bu resmi ya da müzik parçasını sevmediklerini itiraf etmekten utanır hale gelmişlerdir. Ne yazık ki, hiçbir bağlantımız olmayan büyük sanat yapıtlarını seviyor ya da takdir ediyormuş gibi yapacak biçimde eğitiliyoruz.

Sinema doğdu, o bir sanat, başka bir sanat, -fakat çok geç doğdu. Sinema, büyük bir yorgunluk duygusunun içine doğdu. Gerçekten yorgunluk fazla yumuşak bir kelime. Sinema, biz tam ölüyorken doğdu. Sinema, çirkin bir ördük yavrusu gibi herhangi bir şekilde tiyat-

Türkçesi: Metin Atak



royla ilgisi olduğunu zannetti, belki de artık çoktan ölmüş bulunan tiyatronun yerini almak için doğdu. Sanat aşkının, lezzetin yokluğuna doğru, sinemanın fonksiyonları bir harem ağası gibi tavuskuşu tüyüyle yelpazeleniyor. Sinema ondan istediğimizin uyutulmak olduğuna inanıyor. O bilmiyor ki *biz ölüyoruz*. Bu nedenle sinemayı suçlamayalım; kendimize soralım, bu gerçekten hayret verici sanat gözlerimizin önünde ölmeli mi diye? Gelin, o hiç al-dırış etmediğimiz yakarışını gerçekleştirmek için en cesur hareketini ne zaman yaptığını kendimize soralım.

Bir *gerçeklik* olarak sinemadan söz ediyorum, varolan bir şeyden, yaşayan bir şeyden, tıpkı müzik gibi, resim gibi ya da edebiyat. Sinemanın diğer sanatları sömürdüğünü ya da onların bir

sentezi olduğunu düşünenlerin tamamen karşısındayım. Sinema bunların ne diğer bir şekli, ne de tüm bunların sentetik bir üretimi. Sinema yalnızca sinemadır, başkaca hiç bir şey değil. Ve bu tamamen yeterli. Gerçekten de muhteşem bir şey.

Diğer bütün sanatlarda olduğu gibi sinemada da uzlaşmaz karşıtlıklar yaratmak ve ayaklanmalar kışkırtmak için tüm olanaklar vardır. Sinema diğer sanatların insan için zaten yapmış olduklarını yapabilir, hatta daha fazlasını; fakat ilk şart gerçekten de onu *ayaktakımının ellerinden çekip kurtarmaktır*! Bir anlamda filmleri bu ayaktakımı yapıyor gerçekten de. Ama sonuçta filmleri yaratanların onlar olmadığını anlıyorum. Sanat tarihinde ilk olarak bu tür adamlar sanatçıların ne yapması

gerektiğini belirliyorlar. İnsanlık tarihinde ilk kez kitleleri besleyen bir sanat doğdu. Bu, belki de acıklı gerçeğin biraz bulanık bir anlatımı. Ama ancak 'sevgili halkın' sinemaya bağlılığı ile izah edilebilir. Sessiz ekran! Gölge, görüntüler! Renk yoksunluğu! Görsel, fantezi başlangıçlar. İlk film evleri olarak işletilen şu kokuşmuş tabutlarda sessiz kitleler kendilerini görselleştiriyorlar. Makine çağının sihirli aynasında kendi yansısını görmek; dipsiz bir merak. Öyleyse bu 'popüler' sanatın doğuşundaki büyük korku ve gecikme ne?

Sinemanın hiç doğmamış olduğunu hayal edebiliyorum. Sinemanın onlar için gereksiz olduğu bir insan nesli düşünebiliyorum. Ama bu çağın robotlarını sinemasız, *bir tür sinemasız* hayal edemiyorum. Açlıktan ölmek üzere olan içgüdülerimiz daha çok ikame için homurdanıyor. Yaşamın sinema ile ikame edilmesi ideal. Tiyatroyu bırakırlarken hiç kimse dikkat çekmedi mi bu sinema köpeklerinin bakışlarına? Boşluğun düşsel havası karanlıkta kendini tatmin eden sapığın bitkin ifadesi! Uyurgezer gibi sinemada dolaşan uyuşturucu müptelalarından zor ayırdedilirler.

Kuşkusuz, istedikleri yorgunluktan ölüp bitmemiz. Artık terör yok, didişme yok, gizem yok, kuşku yok, halisülasyon yok. Barış var, durup dinlenme ve rüyaların gerçekdışılığı. *Zevkli* rüyalar var. *Yumuşak* rüyalar! Açgözlü ayaktakımını rahatlatmaya koyulmuş zavallı kurnazlar için bir teselli kelimesi bulmak zor. Entelijensiyada yönetmenlerin çabalarıyla, cesur çabalarla alay etmek ve küçümsemek modası var. Onlar, ayaktakımının çektiği uykusuzluğu yatıştırmak için hergün bir uyuşturucu yaratmak gerektiğinin farkındalar. Yönetmenleri küçümsemenin ya da halkın zevksizliğine eseflenmenin bir anlamı yok. Bunlar çok katı gerçeklerdir ve çözümleri yoktur. Pezevenk ve satılan elenmelidir -*ikisi birden!* Başka çözüm yok.

Kimse *sanat* olarak tanımadığı

bir sanat hakkında nasıl konuşmalı? 'Sinema sanatı' üzerine yazmanın önemli bir iş olduğunu düşünüyorum. Gazete ve dergilerde de sinema yazıları var. Fakat orada tartışılanlar sinema *sanatı* ile ilgili değil -oldukça dehşet verici; gözümüzün önündeki çürük embriyo, sanatın doğum uzmanlarınca rahim içinde ezilmiş bir ölü-doğum.

Sinema, yaklaşık kırk yıldır tam anlamıyla doğmak için mücadele veriyor. Henüz doğumunda kırk yılı telef edilmiş bir yaratığın imkânlarını düşünün! Bir ucubeden, bir aptaldan başka ne umulabilir?

İtiraf etmeliyim ki gene de bu ucubeden olağanüstü şeyler bekliyorum! Sanıyorum, büyük bir atılımla annesini ve babasını yutacak, hızlanacak, dünyayı karıştıracak, insanlığı çılgına çevirip, üzüntülere boğacak. Başka bir yol göremiyorum. Her şeyin bedeli ödendiği gibi bu ucube de kendi adaletini sağlayacak.

Beş ya da altı yıl önce **Luis Bunuel** ve **Salvador Dali**'nin, gösterimi Studio 28'de kargaşa yaratan *L'Age d'Or* (Altın Çağ) filmini izleme şansını bulmuştum. Hayatımda ilk kez olarak, sinemadan başka birşey olmayan, pür sinemaya ait bir film izlediğimi hissettim. O zamandan bu yana Altın Çağ'ın biricik, benzersiz olduğunu düşünmüşümdür. Bu arada, yaklaşık kırk yıldır düzenli olarak sinemaya gittiğimi ve birkaç bin film izlediğimi belirtmeliyim. Bu nedenle Bunuel ve Dali'nin filmini överken birçok değerli filmi es geçtiğim sanılmasın:

The Last Laugh (Son Gülen Adam) *Emil Jannings*

Berlin

Le Chapeau de Paille d'Italie (Bir İtalyan Hasır Şapkası) *René Clair*

Le Chemin de la Vie

La Souriante Madame Beudet (Gülümseyen Bayan Beudet) *Germaine Dulac*

Mann Braucht Kein Geld

La Mélodie du Monde (Dünya Melodisi) *Walter Ruttmann*
Le Ballet Mécanique
Of What Are the Young Films Dreaming, *Comte de Beaumont*
Rocambolesque
Three Comrades and One Invention
Ivan the Terrible (Korkunç İvan) *Emil Jannings*
The Cabinet of Dr. Caligari (Dr. Caligari'nin Odası)
The Crowd (Halk) *King Vidor*
La Maternelle
Othello, *Krause&Jannings*
Extase, *Machaty*
Grass
Eskimo
Le Maudit
Lilliane, *Barbara Stanwyck*
A Nous la Liberté (Özgürlük Bizimdir) *René Clair*
La Tendre Ennemie, *Max Ophüls*
The Trackwalker
Potemkin (Potemkin Zırhlısı)
Les Marins de Cronstadt
Greed (Tutku) *Eric von Stroheim*
Thunder Over Mexico, *Eisenstein*
The Beggars' Opera (Üç Kuruşluk Opera)
Mädchen iur Uniform, *Dorothea Wieck*
Midsummer Night's Dream (Bir Yaz Gecesi Rüyası) *Reinhardt*
Crime and Punishment (Suç ve Ceza) *Pierre Blanchard*
The Student of Prague (Prag'lı Öğrenci) *Conrad Veidt*
Poil de Carotte
Banquier Pichler
The Informer (Muhbir) *Victor MacLaglen*
The Blue Angel (Mavi Melek) *Marlene Dietrich*
L'Homme à la Barbiche

L'Affaire est dans le Sac (İş Çantada Keklik) *Prévert*
Moana, *O'Flaherty*
Mayerling (Mayerling Faciası) *Charles Boyer&Danielle Darrieux*
Kriss
Variety (Varyete) *Krause&Jannings*
Chang
Sunrise (Şafak) *Murnau*
İsimlerini unuttuğum üç Japon filmi (klasik çağın, ortaçağın ve modern çağın Japonyası);
Bir Hindistan belgeseli;
Bir Tasmanya belgeseli;
Eisenstein'ın Meksika'daki ölüm ayinleri ile ilgili bir belgeseli;
Werner Krause'lu, sessiz film döneminden psikanalitik bir düş resmi;
Selma Lagerlof'un romanından uyarlanmış bir filmde Norma Shearer'la oynayan Lon Chaney'in bazı filmleri;
The Great Ziegfeld (Muhteşem Ziegfeld) ve Mr. Deeds Goes to Town (Bay Deeds Şehre Gidiyor);
Hollywood'un ilk kayda değer filmi The Lost Horizon (Gaip Ufuklar) *Frank Capra*;

Brooklyn Köprüsünü ve köprüde yağmurda yürüyen saç örgülü bir Çinliyi gösteren, izlediğim ilk haber filmi! Brooklyn'de Üçüncü Cadde'deki Presbiteriyen Kilisesi'nin bodrumunda bu filmi gördüğümde yedi ya da sekiz yaşındaydım. Daha sonra, çöken evlerde gece takiplerini, arka kapıdan kaybolan insanları, yağmurları, uçuşan pastaları, insan yaşamının ucuz, insan değerinin sıfır olduğunu gösteren yüzlerce film izledim. Pastalı, güldürülü binlerce **Mack Sennett** filminden ve **Charlie Chaplin** numaralarını tükettikten sonra, her biri özel bir espri markası olan **Fatty Arbuckle**, **Harold Lloyd**, **Harry Langdon** ve **Buster Keaton**'dan sonra pastalı, komik filmlerin baş eseri ortaya çıktı: İsmi unuttuğum, **Laurel-Hardy**'nin yıldızlarının ilk parladığı filmlerden biriydi ve bence o zamana dek ya-

pılmış en komik filmi. Çünkü pasta fırlatma işini kutsallaştırıyordu. Pastadan başka bir şey yoktu filmde. Binlerce pastayı herkes sağa sola fırlatıyordu. O, en son hicivdi ve unutuldu gitti.

Her sanatta nihai başarı, sanatçı sanatının sınırlarını aştığı zaman gerçekleşir. Bu, Dante'nin İlahi Komedya'sında olduğu kadar Lewis Carroll'ın çalışmalarında da, İsa için olduğu kadar Laotse ve Bu-da için de geçerlidir. Dünya tersine dönmeli, didiklenmeli ve karıştırılmalı ki, mucize açığa çıkabilsin. Altın Çağ'da kimsenin keşfetmediği, parıltılı, yeni bir dünyaya açılan böylesine mucizevi bir sınırda buluyoruz kendimizi. Salvador Dali şöyle yazmıştı: "Bunuel'le birlikte Altın Çağ'ın senaryosunu yazarken, genel fikrim alçak hümanist idealler, vatanseverlik ve gerçekliğin diğer sefil işleyişleri arasında aşkı izleyen bir varlığın, doğru ve saf çizgisini göstermekti." Bu

büyük filmin yaratımında Dali'nin payını görmezden gelmiyorum. Ancak filmi, iş arkadaşının garip bir ürünü olarak düşünüyorum; filmin yönetmeni Bunuel'in. Dali'nin ismi artık çok tanındık, tüm dünyada gerçeküstücülerin en başarılısı olarak biliniyor. Öte yandan, Bunuel gözden kaybolmuş gibi. İspanya'da devrim üzerine çekilmiş belgeselleri topladığı söylenmişti. Bunuel, Asturias madencileri gibi, dinamit fırlatan bir adam. Çok yaygın olan hurafelerden, cahillikten ve zalimlikten dolayı endişeli. Temiz bir geçmişi olmadığından, insan için bir umut görmüyor yeryüzünde Bunuel. Uygarlık en aşağı noktasında olduğu zaman, Bunuel sahneye çıkıyor.

(Bitmedi)

*The Cosmological Eye, Editions Poetry
London, 1945*

KÜÇÜK BÜTÇELİ FİLMLER



Söyleşi / Mehmet Açar

"Şimdiki zamanın" ve paranın "peşinde"

"Şimdiki Zamanın Peşinde", Mehmet Açar'ın ilk uzun metrajlı filmi. 1989'un yaz aylarında, 16 mm çekilen filmde tanınmamış genç oyuncular yer aldı. Kurgu ve seslendirme işlemleri henüz tamamlanan filmin gösterim kopyasının baskısı mali güçlükler nedeniyle yapılamıyor.

? Yaklaşık bir yıl önce başladınız filme, ama hâlâ bitmedi. Bunu tahmin ediyor muydunuz?

- Pek değil! En kötü ihtimalle altı ay içinde bitiririz diyorduk. Ama öngördüğümüz bütçeyi aşmasaydık şimdiye dek bitirmiştik. Türkiye'de 16 mm film teknolojisi rafa kaldırılmış. Nedeni hiç belli değil! Dışarıda ise böyle bir şey yok. 16 mm oralarda hâlâ geçerli.

? Peki neden 16 mm. çektiniz filmi? Tüm bunları hiç araştırmamış mıydınız?

- Araştırmıştık. Bir iki piyasa laboratuvarı ve Ankara'da FRTEM vardı. Bu kuruluşların sahip olduğu teknik koşullarla film biter aslında. Ama ortaya çıkan şey teknik olarak kötü olur. Sonuç olarak şimdi yurtdışına mahkûmuz. Başka türlü filmin bitmesine olanak yok gibi...

? Bütçe sadece bu sorunlardan ötürü

mü büyüdü? Diğer herşey yolunda gitti mi?

- Kesinlikle hayır. Yolunda giden çok az şey oldu. Seslendirme için sağdan soldan bazı rakamlar almıştık. Ama ses kuşağına biraz özen göstermek, diğer bir deyişle *işin doğrusunu* yapmak isteyince bütçe o noktada da tırmandı. Bir de ek çekimler var. Onlar da bütçeyi şişirdi. Kaba kurguyu tamamladıktan sonra bazı planların çok yetersiz kaldığı ortaya çıktı. O sıralar elimizde bulunan tüm parayı ek çekimlere yatırmak zorunluydu. Bu da bize hem zaman, hem de para kaybettirdi.

? Yapımcın tüm bunlara nasıl katlandı?

- Öyle bildik anlamda bir *yapımcı* hiç olmadı. İşe yapım sorumlusu olarak başlayan Kaan Yazıcıoğlu, süreç içinde zorunlu olarak *yapımcıya* dönüştü. Kaan bir üniversite öğrencisi...

? Profesyonel yapımcılara başvurmadınız mı hiç?

- Kurguyu ve ses kuşağını tamamlayıp *bir yerlere* başvurmayı düşünüyoruz elbette. Şu ana kadar kendi kısıtlı olanaklarımızla bu işi götürmemizin sebebi ise malum. Filmin tuhaf bir ismi var, tanınmış oyuncular yok, herhangi bir



türe girmiyor, üstelik konusu da bir garip. Öyle bir kaç cümleyle kimseyi şaşırtamıyor, "Aaa, ne enteresan!" dedirtmiyorsunuz. En iyisi çıkan işi olduğu kadarıyla göstermek diye düşünüyoruz.

? Şu halinizle oldukça *sistem-dışı* bir görünüyorsunuz var. Yeşilçamın dışında uzun metrajlı konulu bir film çektiğinize ve tanınmış oyuncularla çalışmadığınıza göre sizi *bağımsız yapımcılar* olarak görebilir miyiz?

- *Bağımsız yapımın* tanımına bağlı bu. Dışarıda **Jim Jarmusch**, **Peter Greenaway** gibi isimler bağımsız olarak kabul ediliyor. Bizde henüz böyle bir tanım yok. Ortada senarist, yönetmen, teknisyen ordularıyla sürekli film çeken ve dağıtımını anında yapan bir kaç majör film şirketinin olmadığı bir ortamda yaşıyoruz. **George Romero**'nun bağımsızken çektiği bir film için *ultra low budget* deyimini kullanılmış. Oysa o bütçeyi Türkiye'de bulsanız herkes sizi kiskanır. Yani ortada Hollywood usulü majör stüdyolar falan yok ama Hollywood'un ticari sinema anlayışı çok küçük ölçeklerde varlığını sürdürüyor. Tüm bunlara karşın bizim Yeşilçam da Hollywood gibi sihirli, ulaşılmaz bir yerlerde. Çekimler sırasında bize gelip, filmde kimin oynadığını soruyorlardı.

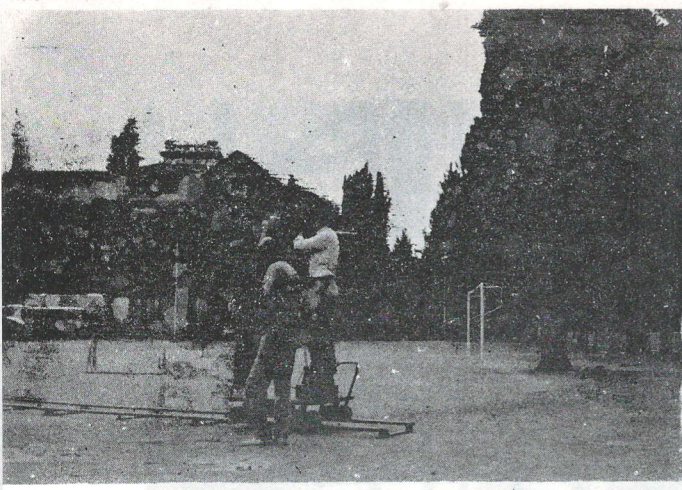
Aldıkları cevaptan sonra da burun büküyorlardı. Bu tavrı sadece sokaktaki insandan değil, üniversite öğrencilerinden de gördük. Her gün aynı kantini paylaştığımız öğrenci arkadaşlarımız, "Ne yani. Bu film sinemalarda gösterilebilecek bir film mi?" diyorlardı. Genç sinemacılarla, sinema denen o 'büyülü' şey, onlar için birarada düşünülmemeycek şeyler.

? Ama genç sinemacıların karşısındaki tek güçlük bu değil. Para bulamayan nice proje olduğu yerde sayıyordur herhalde.

- Evet çok doğru. Kendini yenileyemeyen, dinamizme kavuşamayan bir sinema ortamı içindeyiz. Bunun yarattığı sorunlar tahmin edilenden de öte benice. Ne var ki şu sıralar Yeşilçamda da ilginç gelişmeler oluyor. Gişesi ya da video hakları satışı kesin garantili olan starlar var ama Hollywood'da olduğu gibi gişesi garanti belirli *türler*, reçeteler yok. Bu nedenle son yıllarda starların rol aldığı bazı sıradışı projelere para bulmak mümkün. Ama bu yöntemi de daha çok eski kuşak yönetmenler kullanıyor.

? Biraz da filminden söz edelim...

- Mevsim yaz... Üniversite kampüsünde

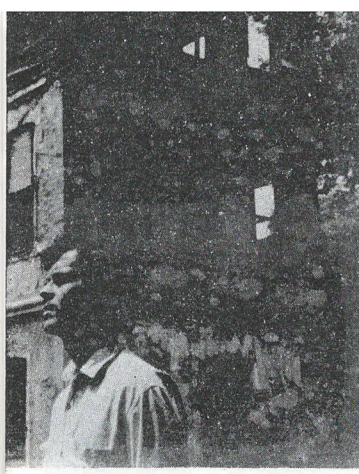


kalan ve canları hiçbir şey yapmak istemeyen bir grup öğrenci... Aralarından biri, son yıllarda doğru dürüst tek bir oyun bile sahneleyemeyen tiyatro klübünde Sheakspear'in *probleme play*'lerinden Troilos ile Kressida'yı çıkartmaya çalışıyor. Ama filmin asıl kahramanı bu yönetmen değil, Mustafa diye biri. En sevdiği şeyler, bol bol uyumak, hiçbir şey yapmayıp zamanın akışını izlemek, orada burada anlamsızca sürmek olan biri... Asıl olarak onun üstüne bir film ama biraz da diğerleri üstüne. Dünyanın en kalabalık metropollerinden birinde yaşamalarına karşın herşeyden çok uzaktadırlar. Boğaz'ın tepelerindeki ıssız bir üniversite kampüsüne sığınmış ya da zorunlu bir inzivaya terk edilmiş bireyler... Filmin hikâyesini tümüyle bu inziva üstünde kurmaya çalıştım. Asıl amacım filmin inzivayı anlatması değil, inzivanın ta kendisi olmasıydı. Zaten kampüs ve kampüsün yakın çevresinden hiç uzaklaşmadık. İkinci Boğaz Köprüsü'nün görüntüsünü ve sesini sürekli kullandım mesela. Yakınlaşıyor, uzaklaşıyor ve köprünün çelik konstrüksiyonları ya da gürültüsü hep bir yerlerden çıkıyor karşımıza. Sonra filmin kahramanlarını deniz kenarında bile hiç görüntülemedim. Deniz de köprü gibi sürekli sesiyle, görüntüsüyle filmin içinde ama hep uzakta. Deniz kıyısında çektiğim tek planda da inzivanın dışındaki dünyadan birisi vardı. İnzivadaki bir insan için mekân ve zaman kavramları çok farklı; rüyalar, hayaller, gerçeklik ve bellek arasındaki ilişkiler ise girift ve anlaşılmazdır. Bu nedenle filmin de apayrı bir anlatım dünyası var. Kurgu,

ritm, çerçeveler, kamera hareketleri, kısaca herşey bu tuhaf dünyayı oluşturmaya yönelik olarak tasarlandı. Mesela, iş kopyalarını izleyenleri rahatsız eden bir şey var filmde. Film kişileri mekânlarda boş boş etraflarına bakınarak dolaşıp duruyorlar. Başka filmlerde ara plan olarak kullanılan bu tip görüntüler filmde çok fazla. Oysa inzivadaki bir insan için zamanın herhangi bir yerinde karşılaştığı herhangi bir mekân çok önemli bir anahtar olabiliyor.

? Bu inziva bir kuşağa mı özgü?

- Hayır. 89 yılında üniversitede olduklarına göre 80'de onlu yaşlarının ortalarındaydılar herhalde. Yakın çevrelerindeki üçlü, beşli, onlu ya da daha çok sayılı koloniler oluşturma eğilimlerine çok uzakta bu insanlar. Üçü, dördü bir araya geldiğinde bile sessiz sessiz inzivalarını yaşıyorlar. Zaten film de çok sessiz, çok az diyalog var. Dostlukları, aynı zamanı ve mekânı sessizce paylaşmanın pek ötesine geçmiyor gibi. Durgun, sıkıcı, hareketsiz, monoton bir yaşantı bu. Üstelik bu insanlar genç. Reklamlarda oradan oraya zıplayan, neşeli, sevimli tüketim toplumu gençliğiyle aralarında ılık yılları kadar mesafe var. Ayrıca gençliğin marjinal kesimlerinden, sosyalistlerden, feministlerden, eşcinsellerden, islamcılardan ve irili ufaklı tüm kolonilerden de uzaktalar. Ama içlerinden bazıları fırsat bulsalar salt inziva bitsin diye belirli bir süre için bir yığın yere girip çıkabilirler. Kısacası sözünü ettiğim *inzivanın* bir kuşakla falan ilgisi yok. Kaldı ki, filmin



tüm kahramanları son derece 'özel' bireyler.

? Böyle bir filmi çekmek nereden aklına geldi?

- Hikâyeden, senaryodan... Herşeyden önce çekmek istediğim filmin *temel bir düşüncesi*, diğer bir deyişle, bir *izi* vardı kafamın içinde. Önceleri hiç bir hikâyeye bağlı kalmadan bir sürü irili ufaklı sahne tasarladım. Sonra filmin teması üstüne bölük pörçük bir yığın şey karaladım. Ardından da bir video kamerayla filmin geçtiği mekân-larda oyuncusuz çekimler yaptım. Tüm bu dağınık imleri, eskizleri, düşünceleri biraraya toplayan şey ise Boğaziçi Üniversitesi'nin yaz mevsimindeki görüntüleri oldu. Boş kalmış yurtlar, yüzyıl başında Amerikalılar tarafından inşa edilmiş güney kampüsü, modern ama tümüyle beton yeni kampüs, akşam saatlerindeki ıssızlık, sabahları Boğaz'dan gelen motor sesleri, üniversitenin hemen yanıbaşından denize inen daracık sokakları, ahşap evleri ile Hisarüstü... Sonra karakterler, sekanslar, planlar, renkler, nesneler usul usul oluşmaya başladı. Senaryonun yazım aşaması çok kısa sürdü. Çekimler sırasında senaryodan oldukça uzaklaştığım yerler oldu. Bazı sahneler çıktı, yeni sahneler girdi. Bu süreç kurguda hatta seslendirme aşamasında bile sürdü. Benim için önemli olan, hikâyeye, senaryoya sadık kalmak değil, baştaki düşünceyi en saf haliyle koruyabilmektir.

? Nasıl bir sinema hedefliyorsun? Etkilendiğin kuramlar, yönetmenler...

- Nasıl bir sinema sorusuna verilecek cevap her zaman sinema tarihinin içinde gizli, o tarihe nasıl baktığına bağlı... 60'lı yıllardan sonra yeni bir sinema geldi. Merkezi Avrupa olan bu yeni sinemayı kuramcılar sinema tarihinden çok kesin çizgilerle ayırdılar. Bence bu pek doğru bir yöntem değildi ve hâlâ da değil. Klasik Amerikan ve Avrupa sineması hâlâ gerçek bir hazine, içinde keşfedilecek çok şey var. **John Ford**, **John Huston**, **Howard Hawks** mesele... Her seyredişimde çok şey öğrendiğim önemli sinemacılar. Örneğin Ford'un çerçeveleri, mizansenleri, Huston'un o alçakgönüllü görünen ama müthiş bir güç taşıyan kamera kullanımı, öyle kolay kolay aşılamayacak anlatım ustalıkları. Otuz yıl önce gelişen yeni sinema, geçmişte tiyatro dramaturjisine ve edebiyat söylemine boyun eğen sinema sanatını, gerçek sinema dramaturjisine kavuşturdu. Bu aşamada **Jean Luc Godard** ve **Eric Rohmer** benim için çok önemli ekoller. Onlar sinema estetiğine etik bir boyut eklemişler. Rohmer'in ve Godard'ın sevmediğim filmleri de var. Ama onların sinemalarıyla kaçınılmaz olarak karşılaşmak zorunda hissedirim kendimi.

Kameranın yerini soran asistana, nereden keseyim, nasıl bağlayayım diyen kurgucuya pekâlâ sezgisel, anlık bir cevap verebilir, senaryodaki bütün bir sahneyi bir anda iptal edebilir, bambaşka bir şey çekebilirsiniz. Ama tüm bu sezgisellik, sinema tarihi denen hazine içinde sürüp gitmekte olan eşinmelerin, hesaplasmaların birikiminden oluşmuştur.

Küçük filmler

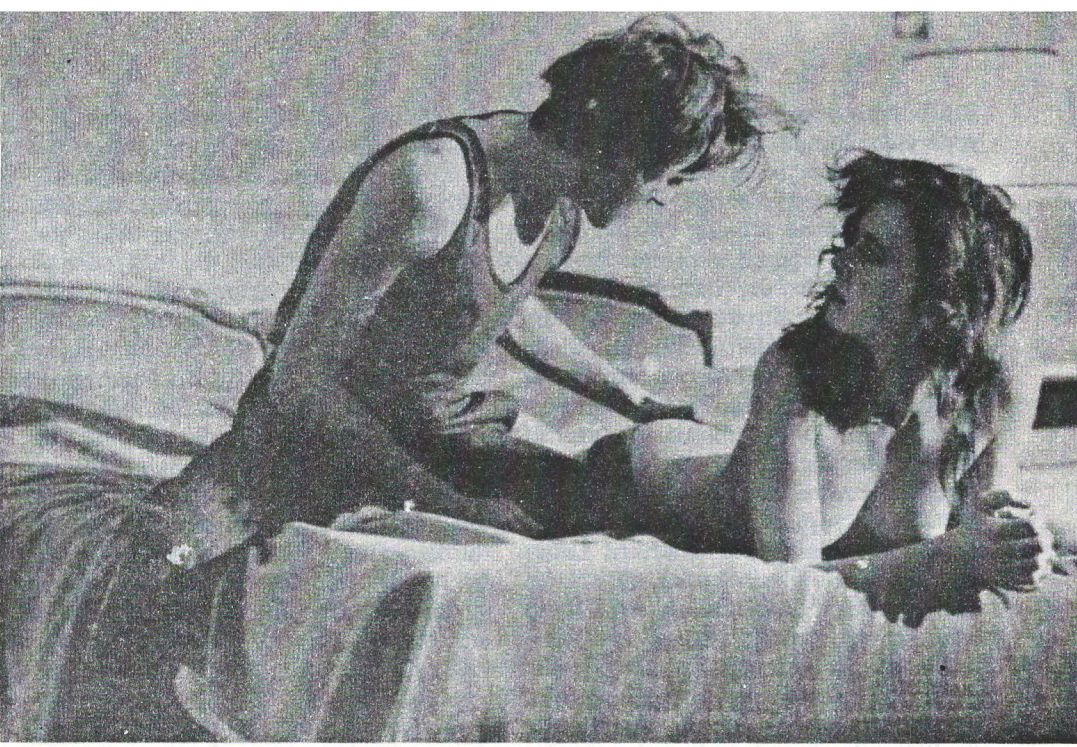
James Park

Jean Luc Godard'ın *Prénom Carmen*'i (Adı Carmen), 'Küçük Filmlerin Anısına' diye bir ithaf taşıyordu. Ticarileşme baskısının düşük maliyetli yenilikçi film yapımını olanaksız kılması karşısında duyulan üzüntü, tüm çağdaş film yapımcıları tarafından yaşanan bir problemi yansıtmaktadır. Film yapımı zorunlu olarak çok para gerektiren bir iştir. Bütçe büyüdükçe, yönetmenin sofistike bir yöntem geliştirmeye ve görsel etki sağlamaya daha çok olanağı olurken, anlık kararlar alma ve riske atılma şansı azalıyor. Düzenli olarak sinemaya gidenlerin sayılarının azalmasıyla birlikte, yapımcılar paralarını küçük ve basit filmler yerine gösterişli filmlerde riske atmayı tercih ediyorlar. Televizyonun, kaynakları ve izleyicisi var ama deneysel ve ucuza malolan film yapımını destekleyecek dürtüsü yok. Bu bilmecenin tek çözümü, televizyonun tüm kaynaklarını sinema yaratıcılığı için sonuna kadar kullanabilecek film yapımcılarında yatmaktadır. İngiltere'de bu iki medya arasında bu tür bir bağlantı son zamanlara kadar denenmemiştir. Avrupa'da ise sinema ve televizyon arasındaki bağlantı daha verimli ama her zaman gerilim ve mücadele dolu olmuştur. İngiltere'deki film finansörlerinin hırsı genellikle abartılmıştır. Amerikan pazarını kırma özlemi içinde olan

ve bir filmin Avrupa'da piyasaya çıkarılmasından ve video hakkının satılmasından elde edilebilecek mütevazı gelirlerden memnun olmayan bu finansörler, "Bir filmin yüksek bir bedeli yoksa ticari bir başarı kazanma şansı yoktur" teorisine sınıksız bağlanma eğilimi gösterdiler. **David Puttnam**, "Ben her zaman Amerika'da olanlara ve Amerikalıların koyduğu kurallara tepki gösterdik" diyor. Büyük bütçeler ve büyük isimler televizyon ve sinema arasındaki farkı açıklamakta stil ve görüntüden daha uygun bulunuyor. Pahalı bir filmin kendini finanse etmesi için daha fazla iş yapması gerekliliği filmin konusuna uygun karakterler yerine tanınmış oyuncuların rol almasını filme ancak zarar verebileceği yönündeki karşıt düşünce ise fazla yandırılmıyor.

Channel Four tarafından finanse edilecek filmlere ayrılan bütçe miktarları katı finansal tedbirler aracılığıyla, önceleri normal olarak nitelendirilen bütçelerden çok daha aşağılara kaydırılarak küçük bütçelerle film yapabilmeye olanaklı olduğunu göstermiştir. Goldcrest ve Channel Four için Enigma Television tarafından hazırlanan *First Look* serisinin ilk altı bölümü 500.000 Pund'dan daha az bir bütçeyle çekilmiştir. Bu rakam, çoğu 16 mm olan Briti

Türkçesi: Sevgi Bilginsoy



Jean Luc Godard'ın 1983 yapımı filmi *Prénom Carmen*'de (Adı Carmen) Maruschka Detmers ve Jacques Bonnaffe

Film Institute (BFI) kaynaklı filmlerin aksine 35 mm yapılan çekimi ve kıtalararası satışı sağlamak için oyunculara yapılan ön ödemeleri de kapsamaktadır. Altı bölümün yapımcısı olan **Chris Griffin**, yalnızca bütçesine bakılarak bir filmin ucuz diye nitelenmemesi gerektiğini vurguluyor ve böyle bir maliyeti tutturmak için gerekli olanları şöyle sıralıyor:

- Çekimleri 3-4 hafta ile sınırlamak,
- Set dekorasyonu ve dönem kostümleri için yapılan masrafları en aza indirmek,
- Büyük Amerikan filmlerinde çalışanlara yapılan büyük ödemelerden kaçınmak.
- Ayrıca yönetmen ve çalışanların da katılacağı yoğun bir ön çalışma ve planlama yapmak.

Düşük bütçelerin yöntem özgürlüğüne getirdiği kısıtlamalar sonucunda ortaya çıkan yapıtların sinema olmadığı düşüncesini savunanlar da var. **Alan Parker**'ın izlenimlerine göre, "Görsel düzenlemenin her türü, ulaşılması oldukça zor ve çok emek gerektiren bir

eylem: Rayları döşemek, doğru kamera hareketini sağlamak, kamera hareket ederken doğru mesafeyi yakalamak ve oyuncuların doğru yerlerde bulunmalarını sağlamak. Eğer bir filmi dört hafta da çekecekseniz, ne kadar zeki ve yaratıcı olursanız olun, yalnızca belirli çekimleri yapabilirsiniz. Bu otomatik olarak 'mankafa' sinema anlamına gelir. Ben bunun sinema olduğundan bile kuşku duyarım." **Roger Christian** 2084'ü 3.000.000 Pound'la bitirebilmek için, hareketli kamera ile çekimin daha uygun olmasına karşın sabit kamera ile çekim yapıp bunları montajda birleştirdiğini söylüyor. **Brian Gilbert** ise, *Sharma and Beyond*'ün çekimi için, sınırlı bütçe nedeni ile çekimlerde seçmeler yaptığını, böylece yaratıcı isteklerini ve arzularını değiştirmek zorunda kaldığını belirtiyor.

Yöntem özgürlüğünün eksikliği, düşük maliyetli filmler için çalışan ve bu işi paradan çok sevdikleri için yapanların özverileri ile dengelenmektedir. *The Draughtsman's Contract*'ın (Ressamın Anlaşması) yapımına ilişkin olarak **Peter Greenaway** şöyle diyor: "Filmin dü-

şük bütçeli olması gerçeği ile, hiç kimseye yüksek paralar ödenmemiş olması arasında dostça bir uyum vardı. Yıldız soyunma odaları yoktu. Dalga geçmek için kimsenin ne zamanı, ne de eğilimi vardı. Filmin başarılı olmasının nedenlerinden birinin de, insanların bazen günde 17 saat çalışması ve kendi fikirlerini filme katmaları olduğunu düşünüyorum." Düşük bütçeli filmlerdeki meydan okuma, bazen yaratıcı yeniliklerin ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Realizme olan eğilim bir yana bırakıldığı zaman, bu kısıtlamalar yaratıcı filmler yapımında yeni alanlar açmak için kullanılabilir. **Richard Loncraine**'in gözlemlerine göre, 1930'ların *Goodbye Mr. Chips* (Elveda Mr. Chips) filmi, kötü durumdaki ucuz stüdyolarda çekilmiş olmasına rağmen, yanlış perspektifler ve arka planlarla harika sonuçlara varmıştır. "Film, teatral olma özelliğini kaybetmişti. İnsanları başka bir yerde benzerine rastlamayacakları bir dünyaya götüren eski moda fantastik bir yaklaşımı vardı."

Büyük bütçeler yalnızca riskli yaratıcılıklar için cesaret kırmakla kalmayıp, filmlerin neyle ilgili olacağı ve nasıl yapılacağı konusundaki kurumsallaşmış düşünce yapısını da destekliyordu. **Chris Petit** bu iki faktörün etkisini sinemanın bir tür orta yaş dönemi olarak tanımlıyor: "İnsanlar öyle bir pozisyona sahip olmalıdır ki, hem para kazancıklarına inansınlar, hem de bu filmlerin yüksek maliyetini benimsesinler. Bu durum merdivenin basamakları gibidir. Bir kez başlanınca devam etmek gerekir. Bir film için 800.000 Pound, sonraki film için 1.000.000 Pound... Ve böyle devam eder. Filmler daha az baskı altında ve daha esnek bir tarzda yapılabilirlerdi daha fazla hata yapılır ve gerçekleşmesi zor şeyler denenirdi." **Stephen Frears**'ın düşüncesine göre, "Yönetmenin üzerindeki, harika şeyler yaratabilme baskısı, her zaman dengesizlikle zıtlaşır. Birlikte büyüdüğüm filmlerin çoğu büyük sanat çalışmaları değildi ve onlarda, hayal gücümü çalıştıran küçük şeyleri seviyordum."

Her çağdaş filmin türünün tek örne-

ği olduğu gerçeği, her türlü film yapımcısını, kişisel görüşlerini açıklayabileceği ve yöntemler geliştirebileceği sürekli üretimden alıkoymuyor. Frears, Hollywood'daki ilk film yapımcılarına tanınan, tematik olarak filmin kendisinden daha çok bir önce yapılarına bağlı olması özgürlüğünü 'yapıcı bir öğrenim süreci' olarak görüyor. "The Hit filmindeki karakterleri kullanarak İspanya'da başka bir film yapmayı çok isterdim. Kendimi tekrar etmek istemediğim için yeni bazı kararlar alırdım. **William Wyler** gibi yönetmenler için tüm süreç, 'Bu yıl beş kişiyi öldürdüm, birini öldürmenin başka bir yolu neden olmasın, ya da bir erkeğin karısını aldatmasının başka bir yolu olmalı,' idi. Böylece bir seri, oldukça pratik kararlar alıyorsunuz."

Chris Petit, Godard'ın ilk filmlerinde doğal olarak bulunan boşluğa fırlatılmış çiçek yaprakları hissini veren, aceleyle yazılmış mektuplar gibi kendiliğindenlik taşıyan filmler yapmanın güçlüğünden söz ediyor ve kendisi için böyle bir çalışma ortamı oluşturmaktan duyduğu üzüntüyü belirtiyor: Peter Greenaway'e göre: "Godard'ın filmleri, 'bir zincirin halkaları' gibi, olayların yavaşça ve birbirine bağlı olarak geliştiği filmlerdir. Planladığı filmlerden birinin herhangi bir nedenle engellendiği veya ertelendiği durumda, bu filme sonradan mutlaka geri döneceği duygusunu veriyor. Onun filmleri zorunlu bir sıralama taşıyorlar."

İngiliz film yapımcılarının 'büyük' ve 'tatminkâr' film projelerinin peşinden koşmaları, onların düşük bütçeli filmlerde yaratıcılıklarını bileme şanslarını yok etmiştir. Ancak, fantastik ya da korku türünden her türlü filme doymak bilmez bir açlığı olan ve giderek büyüyen İngiltere video pazarı bu sahada çalışan yönetmenler için yeni şanslar yaratabilir. Roger Christian, Paramount Picture için 5.5 milyon Pound'a malolan *The Sender*'i yaptıktan sonra, 'bir küçük film yapımcısı' olarak çalışmayı tercih ederek World Film Alliance için, bir video dağıtım şirketi olan UTC ile ortak olarak 2084'ü çekti.

"Endüstri, yaşayabilmek için değişmelidir. Bizler hâlâ büyük bütçeli filmler yapıyoruz ama film yapımcılarına tanrı armağanı olabilecek doymak bilmez bir video pazarı var. Bu pazardan alınacak para ile film yapımcısı olarak yöntemlerimizi geliştirebileceğimiz makul bütçeli olağandışı ve düşsel filmler yapabiliriz."

Hollywood kurallarından uzaklaşmanın bir nedeni de, bazı yönetmenlerin, yeniliklerden, yüksek teknoloji ve özel efektlerden çok, filmin kendisiyle ilgilenen seyircilerin varlığını keşfetmeleridir. Richard Loncraine'in *The Missionary* filmine Amerikan seyircisinin ve eleştirmenlerinin tepkisindeki unsur, filmin "bir satırlık şakalardan çok, karakterlerin oluşturduğu mizahı ve Ealing komedilerinden beri İngiliz filmle- rinde görülmeyen bir yumuşaklığı kullanması" idi. Roger Christian diğer Avrupalı film yapımcılarının çok küçük kenuların çevresinde film yapabilmek yeteneğine dikkati çekiyor. "**Claude Chabrol**, gazetede, birinin mutfak bıçağı ile bir başkasını öldürdüğünü okuyup, korku film türünün iyi bir örneği olan küçük ve gergin *Le Boucher*'yi (Kasap) yaptı. Benzer biçimde, **Polanski**'nin *Rosemary's Baby* (Rosemary'nin Bebeği) filmi, tüm zamanların en rahat-sızlık veren ve ilgi çekici filmlerinden olmasına rağmen yalnızca üç oyuncusu vardı ve hiçbir özel efekt kullanılmamıştı. **Pat O'Connor**, destansı filmler için ancak kısıtlı bir talep olabileceğini kabul ediyor: "Beni etkileyen, insanların birbirini seyretme biçimleri, bir film içinde etkilendiğiniz özel anların keskinliği, güzellik ve yerine oturmuşluk." O'Connor, örnek olarak, **Federico Fellini**'nin *La Strada* (Sonsuz Sokaklar), **Ingmar Bergman**'ın *Wild Strawberries* (Yaban Çilekleri) ve **Jiri Menzel**'in *Closely Observed Trains* (Gözetim Altındaki Trenler) filmlerini gösteriyor.

Channel Four küçük filmler alanını açmıştır. David Puttnam, Channel Four'un ilk dizi filmlerini, "Pek çoğumuzun kendi dilinde film seyretme umudunu yitirdiği anda kurak toprağa gönderilmiş bir lütf" olarak değerlendiriyor. Puttnam da bu yeni televizyon

kanalını First Love adında eğlendirici ve hafif bir dizi film yapımı için araç olarak kullanmaktadır. **Peter Duffel** tarafından yönetilen ve bir sahil otelinde garson olarak çalışan 20 yaşlarında bir kızın tecrübelerini konu alan *Experience Preferred But Not Essential*'a (Tecrübe Şart Değil) New York izleyicisinin gösterdiği coşkun ilgi, Puttnam'ın, izleyicinin komik filmlere karşı doyurulmamış bir isteği olduğu yönündeki düşüncesini kanıtlamaktadır. New York'lu eleştirmen Vincent Canby, gözlemlerini "Hey! Küçük, İyi Bir Filme Ne Dersiniz?" başlığı altında topluyor ve hırslı, pahalı ve yeni filmlerden daha uzun süre sahnelerde kalacağı kesin bu 'küçük, tatlı İngiliz komedisi' hakkında parlak sözler ediyordu. "Film, orada öylece oturan ve daha önce görmezlikten geldiğimiz izleyicilerini buldu. İlgisizlikten onları görmezlikten gelmemiz ne kadar komik!"

Sonuç olarak, İngiliz film yapımcılarının hepsi, kendi görsel yeteneklerini ve yöntemlerini tam anlamıyla kullanabilecekleri bütçe seviyelerinde çalışma olanağına sahip değiller. Sorun, film endüstrisinin kaynaklarının daha çok orta ve büyük bütçeli filmler üzerine konsantre olmasından doğan olumsuzluklardır. Büyük bütçeli bir filmin yapımı, finans ve hazırlık çalışmalarından dolayı çok uzun bir işlem haline geliyor. Alan Parker bu konuda şöyle düşünüyor: "Sorun, belli bir sürede belirli sayıda film çekebilmemde. Daha çok film yapabilmeyi isterdim." Yükseltilmiş bir bütçe seviyesinde çalışmanın baskısı, film yapımcılarını yeni konular yaratmak ve özgün çekimler yapmak olanaklarından yoksun bırakıyor. Örneğin; **Bill Forsyth** eğer kendi kişisel görüşünün sinema potansiyelini iki düşük maliyetli filmle zorlamasaydı, 2 milyon Pound bütçeli *Local Hero* filmi ni kendine has yöntemiyle yönetme şansına bulamayacaktı. Bu nedenle, film yapım sektörünün canlılığı film yapımcılarının arasına büyük bütçeleri yaratici özgürlük uğruna feda etme isteklerine bağlıdır.

Learning to Dream, The New British Cinema, faber and faber, 1984

Hamburg: Küçük bütçeli filmlerin kenti

Low Budget, No Budget

Filmin kendisi kadar eski bir olgunun yeni adları...

Az parayla sinema yapmak

Hamburg, küçük bütçeli filmlerin sinema tarihinin başlangıcından bu yana Almanya'daki merkezi olmuştur. Savaş sonrası dönemde Berlin'de UFA, Münih'te Bavaria film stüdyoları vardı. Hamburg'da ise kısa bir dönem için Real film stüdyoları. Bir de arka avlularda bir kaç atelye, hava saldırılarından nasibini almış binalar... Her zaman için sinemadan çok tiyatroya önem verilen bir kent olan Hamburg'ta asgari koşullarla film yapımının tarihi böyle başlıyordu ve 80'li yılların sonlarına doğru 2. Avrupa Küçük Bütçeli Filmler Festivali'ne dek uzanıyordu.

Hamburg'lu sinemacılar **Helmut Käutner** 'in savaştan sonraki ilk filmi'nin organizasyonu ve tamamlanması iki yılını aldı. Çünkü savaş sırasında el konulmasından veya kırılmalarından korkulduğu için toprağa gömülen kameraların tekrar çalışır hale getirilmeleri gerekiyordu. Film, Hamburg'un yıkıntıları arasında, derme çatma atelyelerde ve donmuş Elbe nehrinin üstünde çekildi. *In jenen Tagen* (O Günlerde) adlı film, 1933'te 'ilk seferini yapan' Opel markalı bir otomobilin çeşitli sahipleri etrafında dönen öyküsüne, insanlık dışı olayların yaşandığı günlerde bile insanlık için bir umut tezi

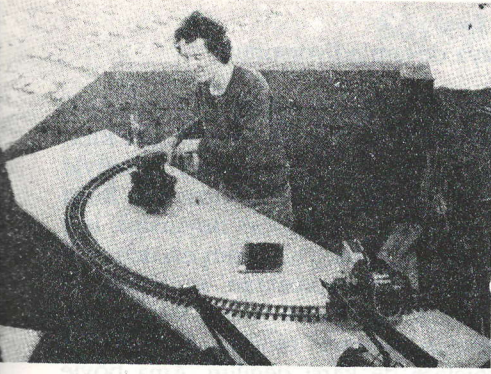
öne sürüyordu. Eleştirmenler, 1947'de savaşta ve toplama kamplarında ölen milyonlarca insana rağmen böyle bir şeyi öne sürmeyi cesurca buldular.

Fritz Kirchhoff, *Tycoon vom Heiligenfeld* (Azizler Dünyası'nın Tycoon'u) ile 40'lı yılların sonunda sığınakların arasından çıktı. *Verführte Hände* (İğfal Edilmiş Eller-1949), *Schuld allein ist der Wein* (Bütün Suç Şarapta-1950) ve *Nur Eine Nacht* (Yalnızca Bir Gece-1950) gibi çekici başlıklar taşıyan filmleri bütün çabalara rağmen para kazanamadı.

Hamburg'un savaş sonrası film piyasasının bir başka küçük girişimcisi, **Harald Röbbeling**, *Der Weg zu Dir* (Sana Giden Yol-1952) ile ortaya çıktı. Filminin yapımcı firmasının ismi ise savaş sonrası para reformunun ilk yıllarının ekonomik mucizesinin bir göstergesiydi: Röbbeling-Kollektiv. Bugüne kadar gelebilmiş bir film finans tarzı da yaratılmış oluyordu böylece: Nakit para olmadığından oyuncular ve teknisyenler beklenen kazançtan pay sahibi oluyorlardı!

Werner Hochbaum, savaştan önce, bugün Low Budget filmin klasikleri sayılan iki film çevirmişti. Bunlardan biri,

Derleyen: Mustafa Tüzel



Hamburglu küçük bütçeli filmcilerden Helmut Costard'ın "Küçük Godard" (Der kleine Godard, 1978) filmi

1929 yapımı, Hamburg'taki liman işçilerinin 1896'da yaptıkları büyük grev üzerine bir film: *Brüder* (Kardeşler). Filmin neredeyse tamamı limanda çekildi ve liman işçileri liman işçilerini oynadılar. Yoksulluklarının ve öfkelerinin canlı anlatımı filmi proleter sinemanın önemli örneklerinden biri yaptı.

Hamburg'lu Low Budget yapımlar zincirine **Peter Lorre** da *Der Verlorene* (Kaybolan-1951) adlı filmiyle katıldı. Lorre'nin yönetmenlikte ve para bulmakta gösterdiği mükemmel emprovizasyondan bugün hâlâ söz edilmektedir. Çok düşük bir bütçeyle çekilen film bugün en ilgi çekici savaş sonrası filmlerinden sayıldığı halde ticari bir başarı elde edemedi. Lorre hayal kırıklığına uğramış halde Hollywood'a geri döndü.

Tüm bu örnekler Low Budget filmlerin Hamburg'da bir geleneği olduğunu gösteriyor. Ama Low Budget'ın özgün niteliği ancak efsanevi Hamburg Film Kooperatifi çevresinin spekülâtif filmleri ve etkinlikleriyle ortaya çıktı. Yerleşik sistemin başlangıçtaki ilgisizliği sonucunda bağımsızlığa itilen Film Kooperatifi, 60'lı yılların sonunda yapım, dağıtım ve gösterim için kendi örgütlenme yapılarını kurdu. Örneğin, **Helmut Costard, Werner Grassmann, Helmut Herbst, Werner Nekes** ve **Thomas Struck** büyük medya tekelinin dışında bağımsız bir sinema için yürütülen mücadelede oldukça farklı çizgide bulunuyorlar.

Tevfik Başer, 1986'da çektiği *40 m2*

Almanya'nın finansmanı için başlangıçta kapı kapı dolaşmak zorunda kaldı. Alman televizyonları filme pek şans vermiyordu. Başer şansını yeniden Hamburg'da denedi. Belgesel filmleri de destekleyen eyalet yönetiminin Film Bürosu, bu proje için de 300 bin marklık en yüksek teşviği sağladı. Bir yapım firması kuran Başer, yarısı Alman yarısı Türk bir ekiple çalışmanın yarattığı iletişim güçlüklerine rağmen üç haftada filmini tamamladı.

Tüm bu geleneğin üzerinde 1987'de Hamburg'da ikincisi yapılan Avrupa Küçük Bütçeli Filmler Festivali'nin programından bir kesit aktaralım: **Pedro Almodovar** toplu gösterisi, *Epidemik* adlı filminde "uçuk" film projeleri üreten bir sinemacıyla finansörleri arasındaki ilişkiyi anlatan Danimarkalı **Lars von Trier**'nin toplu gösterisi, filmlerinde genellikle toplum dışına itilmiş yalnız kahramanları anlatan **Oliver Herbrich** toplu gösterisi, **Louis Malle**'in, şanslarını ABD'de denemek isteyen göçmenlere adanmış *Pursuit of Happiness*'i (1987), "Sevgili, yaşlı Avrupa'nın son temsilcileri miyiz?" diye soran **Derek Jarman**'ın *The Last of England* (İngiltere'nin Sonu-1987).



Derek Jarman

Caravaggio'nun yönetmeni Derek Jarman'la *The Last of England*'i çektikten sonra yapılmış bir söyleşiden:

? Hep küçük bütçelerle film yapıyorsunuz...

- Paranın çok az olması grup çalışmasını daha da güçlendiriyor. Herkes yal-

nızca iş olarak yaptığı filmlerden daha güçlü bir katılımı olduğunu hissediyor. Caravaggio'da elimizde son derece az para vardı ve filmin altı haftada çevrilmesi gerekiyordu. Filmi finanse eden İngiliz Film Enstitüsü Margaret Thatcher tarafından kapatılmak istendiği için zor durumdaydı. Bu da artı bir baskı yaratıyordu. Ama kendime delirme hakkını tanımadım, çünkü film bitmek zorundaydı.

? Caravaggio gibi görece büyük projelerden korkuyor musunuz?

- Elbette korkuyorum. Film yapan herkes, böyle filmlerin beraberinde getirdiklerinden korkuyor olsa gerek. Çalışması çok zevkli olabilir ama aynı zamanda büyük bir gerilim de yaratır. Ben böyle bir projeden mümkün olduğu kadar sağlıklı bir şekilde çıkmak isterim. Yönetmenlerin çoğu, ticari baskı yüzünden kendi konumlarında izole olmuşlardır, bu yüzden de katılan insanlar arasında hemen hiç alışveriş olmaz.

? Bu nedenle mi süper-8 filmler yap-

maya devam ediyorsunuz?

- Evet, aynen öyle. Süper-8 filmler veya video, günde birkaç bin marka kiralanılan aletlerle çalışmaktan tümüyle farklı. Süper-8 çabuk ve ucuzdur. Birisi film yapmak mı istiyor? Buyursun. İşte Süper-8 kamera. Dünyanın en ucuz şeyi bu. Resim yapmaktan, yağlıboya ve tuvalden daha ucuz. Diğer taraftan bir meydan okuma olduğu için büyük projelere de karşı değilim. Ama böyle bir şeyin pratiğe geçmesi yıllar alıyor, para bulununcaya kadar filan. Bir Süper-8 kamerayı her zaman elime alıp çalışmaya başlayabilirim. Arakadaşlarımı çağırıp bir film çekebilirim. Bu çok rahat ve özgür bir şey.

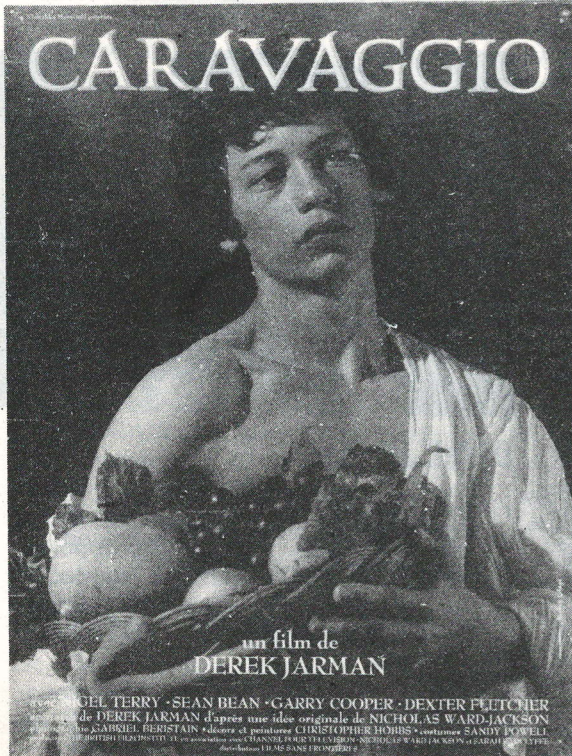
? Sizi film yapmaya iten ne oldu?

- İngiliz edebiyatı ve resim okudum. 1970 yılında yönetmen Ken Russell'la tanıştım. Bana *Seytan* filminin dekorlarını yapıp yapamayacağımı sordu. Ben de yaptım. Daha önce hiç film stüdyosunda bulunmamıştım, niyetim de yoktu. Daha sonra bir Süper-8 kamera edindim ve böylece film yapmaya başladım. Bu arada saçlarım ağardı.

? Peki nasıl yaşıyorsunuz?

-Günü gününe yaşıyorum. Ne bileyim, çoğu zaman başkalarının yardımlarına başvurdum, bunu severek yapıyorum. Arkadaşlarım filmlerimde oynuyorlar, böylelikle filmlerim hayatımın güncesi oluyorlar. Sanırım bu, film piyasasında alışılmamış bir durum. Her şeyden önce, bende zengin olma paranoyası yok. Sanırım film piyasasının yapısı ile, benim üretici bir hayat konusundaki tasarımlarım çok zıt konumdalar. Ben filmler yapıyorum, mümkün olduğunca bağımsız kalmaya ve bu sistem içinde hayatta kalmaya çalışıyorum. Vurgu, *hayat*'ın kendisinin üzerinde.

SZENE-Hamburg, No.2, Şubat 1987



Yeşilçam'dan dışarı

*"Kalp candandır. Kırmışsın bir kere.
Cam yapışır? Yapışmaaz."*

? Genel anlamda sinemadan başlayalım isterseniz.

- Sürekli olarak, yaşadığım hayatla ilgili bir problem taşıdım. Yeryüzündeki yerleşik yaşama biçiminden, kurulu sistemden hoşnut olmadım, hep bize karşı, insana karşı birşeylerin olduğunu farkedip bunlardan rahatsız oldum. Fiziki olarak zayıftım, çabuk hastalanıyordum. Bunlardan duyduğum bir eşitsizlik sıkıntısını hep yaşadım. Bu doğal bile olsa, insan vücudunun farklılaşmasından kaynaklanan birşey bile olsa, oradaki hadise beni hep rahatsız etti ve bunu ifade etmek istedim. İlk gençlik yıllarımda tiyatro yaptım, şiir yazdım, hikâye yazmak istedim. Fakat hiçbir beni tam anlamıyla karşılamadı ya da ben onları tümüyle sürükleyemedim. Bu, gençliğimin ortalarına kadar sürdü. Sinemaya ulaştıktan, onunla tanıştıktan sonra ise tükenmez bir heyecan hissetmeye başladım. Sinema benim ifade etme isteğimle çok uyuşan birşeydi. Sinemada bir oyunu fazlasıyla kurabilmişim, yaptığım şeyle dalga da geçebiliyordum, müthiş bir keyif de alabiliyordum. Sinemayla kendimi daha çok ifade edebileceğime inandım ve ondan sonra da peşini bırakmadım.

? Bu ilişki ne zaman başladı ve nasıl gelişti?

- Yaklaşık 11 yıl oldu. İşe Güney Film'le başladım. Sürü ve Düşman'da asistanlık ve oyunculuk yaptım. Yılmaz Güney'le kısa dönem bir senaryo çalışmam oldu. Daha sonra Zeki Ökten'e senaryolar yazdım. Aslında sinemaya yönelişimden beri hep kendi filmimi yapma isteği duyuyordum. Ama geriye baktığımda kocaman bir sabır taşıdığımı görüyorum ve bunu hiç olumlamıyorum. İnsan ilk bulduğu fırsatta yapmalı, eğer bir şey yapmak istiyorsa.

? Bir yatırım olarak bakabilir miyiz bu yıllara? Çünkü yüklüce bir background demek bütün bunlar.

- Doğrusu başlangıçta bir büyü vardı. Bütün sinema ortamlarının bir büyü olduğu inaniyorum. Çok büyü bir iş ve bu nedenle orada çalışmayı çok isteyerek seçtim ve çok da tad alarak çalıştım. Ne zamana kadar? Artık orada öğrenebileceğim, bana zevk veren, beni mutlu eden şeyler bitene kadar. Aslında bu çok uzun bir zaman dilimini kapsamıyor ama ben sinemaya yakın olmak için orada bulunmak zorundaydım. Fakat bu nedenle Yeşilçam'da sürekli bir yabancı gibi yaşadım. Çünkü oradaki yaşama ve yapma biçimini, oradaki etiği, oradaki söylemi

hiçbir zaman benimseyemedim. Onlar da beni, tabi ki.. Ve aşağı yukarı 86'dan beri film yapmak için uğraşma- ma rağmen somut hiçbir ilişki kurama- dım. Kaldı ki çok hak ettiğim şeyleri bile vermediler.

? Peki bunun için uğraştınız mı? Orada film yapmak aklınıza yattı mı? "Ben bu- rada istediğim filmi yaparım," düşünce- si var mıydı kafanızda?

- İmkânsızlık her zaman esastır, hiçbir zaman bir imkânlılık noktasına ulaş- mazsın. Çünkü imkân şartlarla tanımla- nan bir şeydir, ve şartlar insanın yap- ma isteği karşısında her zaman yetersizdir. Yeşilçam'daki koşullar ise çok yetersizdir. Hatta işin 'olmazsa ol- maz' şartları bile yoktur. Yeşilçam'da bir şeyi hangi düzeyde kimle konuşa- cağınız bile belli değildir. Konuşma- mak belki de en iyisidir. Çünkü bir şe- yi konuşmaya başladığın zaman indiğin düzey, hiçbir zaman bir yaratıcı konuşma biçimiyle ilgili değildir. Yani ticari ve çok alt bir zemine inersin. Bu nedenle Yeşilçamla girilen her film yapma projesi, sonunda oranın aslına geri döner ve oradaki ticari, düzeysiz, gerizekâli duvarlara çarpar.

? Peki, kaygılarıyla beraber yüklenirse- niz işi...

- Zaten bu senin yapma isteğin ve yap- ma şartlarıyla ilgili bir şeydir, mecbur kalırsan kabul edebilirsin. Çünkü insan yaşamına bir din gözüyle, dinsel bir se- rüven gözüyle bakmamak lâzım, insan, yaşamak ve istediklerine yaklaşmak zo- runda. Orada bir taviz de verebilir. İş, nasıl bir şeyin peşinde olunduğu ile il- gildir. Bence her zaman esas olan bu- dur. Senin içinde nasıl bir tutku var ve yaşadıklarını sorgulama yüzden ne? Eğer orada çok haklı, içsel ve içten bir zemine oturuyorsan o zaman ulaştığın yerlerin fazlaca bir önemi yok. Onları nasıl olsa aşarsın.

? Bu, kendini biraz çarka kaptırmak ol- muyor mu? Yani Yeşilçamın çamuruna bulaşmak gibi...

- Bu bir olanak sorunu. Ben filmi o şartlarda yapmamak için dört sene di- rendim. Aslında sadece asgari koşulla- rın peşindeydim ama bunu söz düze- yinde bile sağlayamıyordum. Yalnız filmin yapılabilme koşulları dışında da bir şey var. Söylediğiniz sözü iş yaptı- ğınız insan anlamalı ve sizin ne yap- mak istediğinizi de hissedebilmeli. Bu diğerinden daha büyük bir eksiklik. Her şeyden önce benim yapmak iste- diklerim onları ilgilendirmiyordu, onla- rın beklentileri de beni hiç ilgilendirmi- yordu. Arada büyük bir uçurum vardı ve bu nedenle de ben orada yapama- yacağım noktasına çoktan varmışım. Ama yine de yapmak, ve yapmak için de herşeyi denemek istiyordum. Beni ve benim varoluşumu reddetmeyen, ahlâk anlayışına ters düşmeyen, beni vicdani olarak rahatsız etmeyecek - çünkü yapmamayı da göze almışım- her ilişkiyi denedim. Sonunda çok se- viniyorum ki Yeşilçam dışında -hem yapılma üslubu ile, hem set atmosferiy- le- bir şans yakaladık.

? İlk filmde ne gibi zorluklar oldu.?

- Bağımsız bir prodüksiyondur. Zaten daha önce de bir denememiz olmuştu. Dört günlük bir çalışmadan sonra ya- rım kaldı ve epey ciddi bir zarara yol açtı. İlk başladığımızda da, ikinci sefe- rinde de elimizde film yapma inadın- dan başka birşey yoktu aslında. Elimiz- deki nakit para miktarı çok komikti. Ama filmi yapabileceğimize inancımız vardı ve gerçekten de elli milyon lira ile başladığımız işi dörtyüzelli milyon gibi bir rakamla tamamladık. Böyle bir parayı bulabilme ve harcama kapasite- mimiz yoktu. Yani biz de hiçbir zaman böyle bir rakamı düşünmemiştik bile. Ama sonunda film bitti. İnancın ve si- nemanın bir mucize duygusu taşıdığına inanıyorum. Eğer birşeyi yapmayı çok istiyorsanız, dünyada henüz özgür ola- bildiğiniz birşey var demektir. Yeter ki birkaç kişiyi daha inandırmayı başarın.

? Kültür Bakanlığı'nın yardımı için ne- ler düşünüyorsunuz? Sizce nasıl belir- lenmeli?

- Evvela Kültür Bakanlığı'nın yardım etme biçimini övmek gerekiyor, gerçekten de çok ciddi bir yardım bu. Filmin yarı maliyetinin sadece televizyon hakkı karşılığında nakit olarak verilmesi çok ciddi bir yardım. Ama sorun bunun dağıtılma yönteminde başlıyor ve bu da resmi bir yerden değil, Yeşilçam'ın kendi karakteristiğinden kaynaklanan bir olumsuzluk. Yeşilçam hiçbir zaman kendini yenilemeyi başaramamış ve sinemaya sadece bir ticaret gözüyle bakmış, böyle bir şeyi gelenekselleştirmiş ve sinemanın kazanma alanlarını da yok etmiş bir yerdir. Yeşilçam, sinemaları elinden kaçırdı., video seyircisi gibi çok kolay ve hazır bir seyirciyi de elinden kaçırdı. Seyirci yedikçe üstüne gitti, daha kalitesizini sattı, ona tahammül ettikçe daha kalitesizini satmaya başladı. Yeşilçam vurguncu mantığıyla çalışan bir yerdir, orada korkunç bir kâr hırsıyla hareket edilir. Yani namuslu kazanmaya bile tahammülleri yoktur. Dolayısıyla bu yardımı da böyle algıladılar. Yardım yazık ki bu tür insanların eline teslim edildi. Sinemanın çıkarlarını daha çok düşünecek, sinemaya yeni ve genç düşünceler kazandırabilecek insanların eline değil, doğrudan Yeşilçam'ın yaşama ve yapma biçimine teslim edildi. Öyle olunca

da, şu ana kadar ne yaptılarsa onun mantığıyla yapıldı dağıtım ve aralarında bölüştüler parayı.

? Film Yeşilçam'da başlıyor ve Yeşilçam'dan çok güzel kesitler var. Fakat daha sonra apayrı bir dünyaya açılıyor ve o sahnelerde sinemayla ilgisi olan tek şey adamın yönetmen olduğunun verilışı. Bu başlangıç sadece kahramanı tanımlamayla mı ilgiliydi?

- Sadece adamın yönetmen oluşuyla ve onu tanımlamaya ilişkin bir şey değil. Aslında mesele, adamın, saçma, gerçek ve gerçeküstünün içiçe olduğu bir konumda bulunması. Bu konumu sorgulamak için yapılmış sahneler bunlar. Absürlük adamın kabul ettiği hayatta var. Üstelik de son derece can sıkıcı ve yok edici bir biçimde. Oysa daha sonra yaşadığı absürlükler daha zenginleştirici. Yazık bir düzeyde çırpınıyordur kahraman, çünkü Yeşilçam'daki ortam bir insanı yok etmek için yeterince güçlüdür. Adamın oradaki çırpınışlarının hiçbir şeyi değiştirme şansı yoktur. Korkunç bir saçmalıklarla boğuşmaktadır. Bu aslında bir ölüm noktasıdır. Adam zaten filmin başında yaşamıyordu.

? Aynı şeyler bir parça ailesiyle de ilgi-



li galiba. Yani diğer dünyaya açılması, yaşamın kendisine ulaşabilmek için bir kaçış mı?

- İkisinde de adam için çok fazla şans yoktur. İkisi de bir gerçekliğe oturmuştur artık. Ve bu gerçeklik de, saçmalıkta başka bir şey değildir aslında. Bizim kabul etmek zorunda kaldığımız bir saçmalaktır. Eğer kafamızı biraz kenara çekip başka bir perspektiften bakarsak, onların ne kadar yokedici şeyler olduğunu farkedebiliriz. Kahraman bunu hissetmeye ve hayatında para etmeyen bir şeyin peşinden koşmak gerektiğine inanmaya başlıyor. Bir insan için bir şeyi değiştirmek, bir haksızlığı yok etmek ve bunun da reel hayata tahvil edilebilir bir yanının olmaması adamı motive ediyor. Çünkü ruhani bir şey arıyor, ruhsal bir huzuru arıyor. Belirlenmiş olanın dışına çıkma isteği duyuyor ve öyle bir serüvene yöneliyor.

? Filmin başında "Babama ve Ustalarıma" diye bir ithaf var. Kim bu ustalar?

-Ustalarım derken kastettiğim, sadece sinemada yanında çalıştığım insanlar değil; hayatta beni bir şeyleri farketmek konusunda etkileyen hemen hemen herkeste. Hemen aklıma gelebilecek insanlar olduğu gibi unuttuğum insanlar da var. Bir yerde rastladığım birisi, ilk gençlik yıllarında bana kitap okuma alışkanlığı kazandıran komşumuz, ilk sevgilim, son sevgilim, arkadaşlarım... Bütün bunlar benim ustalarımıdır. Çünkü hayatı bu biçimde okumayı ve bu biçimde yaşamayı ben onlardan öğrendim. Kendi anlama ve yaşama stilimden çok memnunum. Bu memnuniyetten kaynaklanan bir teşekkürdü o. Bana bütün bunları öğrettikleri için onları anmak istiyordum ve onların adı yoktu.

? Bunların içinde Yılmaz Güney de var mı? Çünkü bir sahnede Umut'a açık bir gönderme var.

- Yılmaz Güney var ve tabi ki Umut da var ustalarımın arasında. Çünkü Umut beni en çok etkileyen filmlerden birisi ve Yılmaz Güney de bütün o karmaşık

gerçekliğinin arasında beni çok etkileyen bir sanatçı. Büyülü bir insandı Yılmaz Güney. Çok karmaşık, anlaşılmaz ve anlaşılabilir bir insandı. O karmaşıklık beni çok cezbediyordu ve onun tanımlanabilir yanlarından değil, özellikle ifade etmek istiyorum, tanımlanamayan yanlarından, ayrıntıyla ilgili yanlarından çok etkilendim. Onun yaşama tutkusundan, müthiş zengin bir içerikle yaşama merakından, tutarsızlıklarından, bir sanatçı karmaşası taşımasından çok etkilendim. Sinemacı oluşu bu etkiyi daha da arttırıyor. İlk filmimde onu da anma isteğini çok duydum. Yılmaz Güney'e epey gönderme vardır filmde aslında.

? Sinema, yaşama biçiminiz mi? Veya, yaşamla sinemayı nasıl birlikte götürüyorsunuz?

- Yaşamak film yapmaktan daha kutsal bir şey. Ama bir paradoks var, film yapmayınca mutsuz yaşamak gibi bir hastalığa tutulduk. Doğrusu ilk filminden önce, eğer film yapamazsam gözümün açık gideceğine inanıyordum ve bunun temel sorunlarımdan biri olduğunu sanıyordum. Yazık ki filmi yaptıktan sonra da mutsuzluğumun sürdüğünü ve değişen bir şeyin olmadığını gördüm. Film yapmış oldum sadece. Onun verdiği korkunç keyifler var. Size yeni bir oyun alanı, daha özgür olabileceğinizi hissettiğiniz bir yer açıyor ve bir kapıyı aralıyor. Yani oradan yürüebilirsiniz ve orası olmazsa daha mutsuz, olursa daha az mutsuz olabilirsiniz. Öyle bir şans tanıyor.

? Biraz karamsar... Yeni bir sıfatla, yani yönetmen olarak işe devam etmeniz gerekiyor. Başka proje var mı?

- Sıfatlar beni çok fazla ilgilendirmiyor. Çünkü sıfatlar kazanıldığı andan itibaren eskiyorlar, bir anlam da taşımıyorlar. İnsan hep kendinin ne olup ne olmadığı ile ilgilidir. Siz bir şey yaptığınızda, yaptığınızı değil yapamadıklarınızı farkediyorsunuz. O nedenle de mutsuzluk esas hayatta. Yaptığımdan memnun olmak gibi bir şans yakalayamadım. Yaptığım önce bende eskiyor.

Ne yapamadığımı farkediyorum ilk önce, ne yaptığımı değil. Yaptığım sevilebilir, hatta zaman zaman ben de sevebilirim onu; ama ne yapamadığımı daha önce farkediyorum ve bu da beni kahrediyor. O nedenle de mutlu değilim. Ama yaptığın, sana şöyle bir şey kazandırıyor. Biraz daha ileriye gidebilir, biraz daha oyun ve keyif alma dozunu arttırabilirsin bir sonraki projede. Ve bu da bir tutku haline geliyor.

? Bir de bronz madalyanız var Antalya'dan. Bunun bir anlamı var mı?

- Benimle ilgili bir anlamdan çok, günümüz dünyasında başkalarıyla ilgili bir anlamı var. Bir şey yaptığınızda sizde çok fazla birşey değişmiyor. Siz gene aynı problemlerinizi, ruhsal durumunuzla, sıkıntılarınızla, hayatla olan ilişki ve çelişkilerinizle aynı insansınız. Ama başkalarının gözünde, reel hayatın sirkülasyonunda bir değer kazanmışsınız. Bu başkalarıyla ilgili bir şey. O değer getirdiği bir takım şanslar, aldanma noktaları, kazançlar var. Ve bunlar yine reel hayatın reel objeleri. Tabi bunlar sizin hayatınıza bazı kolaylıklar getirebilir, biraz daha özgürleşme şansı verebilir. Bu tür eğlenceli bir yanı var başarmanın. Ama başarmanın öncesi ile sonrası arasında kişisel serüven açısından çok fazla bir fark yok. Bir faydası, 60 kutu negatif kazandık o yarışmada. Korkunç niteliksiz ve kalitesizdi, birçok yarışma gibi. Çünkü yarışmalar anlamaya yönelik şeyler değildir. Günlük hayatın cetveliyle ölçülür orada herşey ve bu da beni çok fazla ilgilendirmiyor. Ama 60 kutu negatif veriyorlar, başka türlü de veremeyeceklerdir öyle bir şeyi. Ve o 60 kutu, yeni bir film için insanı bağlıyor ve serüven başlamış oluyor.

? Genç sinemacıları bekleyen serüvenler için neler söylersiniz?

- Bir tek şey: Sinemayla ilgili genç insanların tutkularına sadık olmalarını ve tutkularının peşinden gitmelerini söyleyebilirim. Ne Yeşilçamın korkunç ve ürkütücü duvarının, ne de hayatın zorluklarının tutkuyu ve inancı engelle-



bileceğine inanmıyorum. Herkes istediği filmi yapabilir. Genç insanların buna inanmaları, mutlaka bunu yapmanın yolunu bulmaları lâzım. Hayat bütün belirlenmişliğine rağmen insanlar için yığınla özgürlük alanları da içerir. Onları birleştirip nefes borularını biraz daha yükseğe uzatmak lâzım. Mutlaka bir kapı aralanabilir.. Yeter ki insanlar inanç taşısınlar ve bu inançlarına sadık olsunlar.

? Filminizle ilgili son bir şeyler...

- Sadece benim filmimle ilgili değil, genelde film okuma ve anlama düzeyinin yükselmesini isterdim. Filmin farklı katmanlarda tartışılması lazım. Yani şu an Amerikan filmleriyle paralel giden eleştiri biçimi, filmleri tek kata indirgedi. Bunun değişmesi gerek ve bunun için filmimin farklı bakış noktalarından, farklı biçimlerde tartışılması beni mutlu edecek. Özellikle de genç kuşağın bunu yakalaması gerekiyor.

Eller

F.T Marinetti

Bruno Corra

İnsan boyunda bir perde, sahne boyunca gerilir. - Fon siyah.

Erkek ve kadın elleri, soldan başlayıp sağa doğru ilerleyerek (perdenin üstünden çıkan eller kuvvetli bir ışıkla aydınlatılır) bir görüntü bir kaybolurlar.

1. Çocuk eli, bir burun deliğinin içinde araştırma halinde (Solda, perdenin üzerine çizilmiş bir kafa).

2. İki erkek eli (farklı kişilerin) kuvvetlice tokalaşıyorlar.

3. İki erkek eli (aynı kişinin) ilkin dua edermişçesine kavuşur, sonra da yalvarırcasına çaprazlanır.

4. Bir erkek eli ile narin ve yüzüklü bir kadın elinin istekli, yumuşak, uzun uzun tokalaşması.

5. İki kadın eli (aynı kişinin) yorgun hareketlerle, bir sürü yüzüğü teker teker kaldırır.

6. İki erkek eli (farklı kişilerin) kurşun kalemle yazıyorlar; biri hızlı, diğeri ise yavaşça.

7. Dört güreşçi eli, bir karşılaşmanın başındaki gibi elense çekmeye çalışıyorlar.

Türkçesi: Sibel Yücel



8. Bir kadın eli, tırmıklama eyleminde.

9. Bir erkek eli para ödüyor.

10. Bir erkek eli, parmaklarını yavaşça oynatarak para sayma işlemi yapıyor; önce baş parmak, sonra işaret parmağı vs.

11. Bir kadın eli, parmaklarını bir tuşun üzerindeymiş, ya da şefkatle bir yüzde gezdirmiş gibi yumuşakça sallıyor.

12. Güçlü bir işçi eli, kocaman bir çekiç tutuyor ve vuruyor.

13. Sıkılmış güçlü bir erkek eli, bir yumruk savurmak üzere.

14. Bir kadın eli, nostaljik ve kederli,

yavaşça, bir mendil sallar.

15. Bir revolveri tehditkârca tutan bir erkek eli.

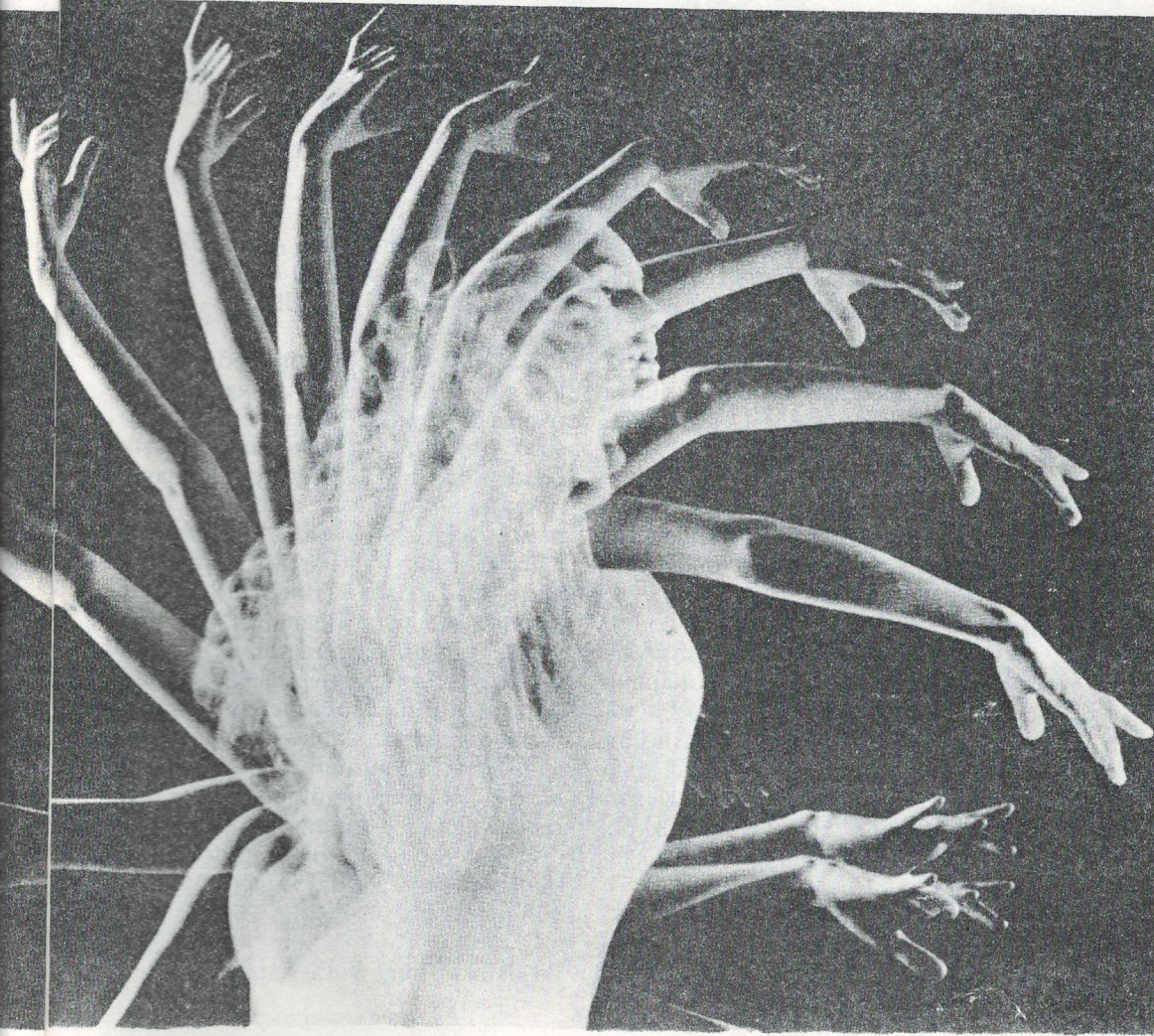
16. Bir erkek eli ironik bir selam işareti yapar.

17. İki erkek eli (aynı kişinin) yardım istemesine açık ve havada.

18. İki kaba el; kana bulanmış ve kelepçelenmiş.

19. Başparmağı hareket halinde, gergin ve enerjik bir erkek eli.

20. İki kadın eli (aynı kişinin), açılmış ve gergin; küçük parmaklar birbirine değiyor, diğerleri ise alaycı bir biçimde sallanıyorlar.



Eşyaların dramı

F. T. Marinetti

Yaz gecesi. --İçinde hiçbir eşyanın farkedilemediği karanlık bir oda. --Pencere dipte, seyircinin tam karşısında, yıldızların parladığı bir dağ manzarasına açılıyor. Pencerenin önünden kısa aralıklarla, iki ya da üç kez, dışarda gezinen bir nöbetçinin süngüsü geçiyor.

Pencereden görünen dağın tepesinde, küçük, uzak bir sinyal ışığı titriyor, sönmüyor, yeniden yanıyor ve yeniden titriyor.

Odada, sağ tarafta, bir ışık demetinin altında bir kapı belirliyor. --Bu kapının arkasından, yani bitişik odadan bir yazı makinesinin tik takları, kağıt hışırtıları ve sırayla biri ağır, biri hafif adım sesleri duyuluyor. --Ayrıca çok uzaklardan bir top gürültüsü ve iki kez de, ayırt edilemeyen bir megafon sesi işitiyor.

Bir anda, karanlıkta bir mobilyanın üzerinde beliriveren bir sahra telefonu

gürüyor odanın içinde. --Kimse cevap vermiyor. --Sonra sinyal ışığının parlaması süresince bir sessizlik.

Birkaç saniye sonra, bitişik odada aceleci adımların gürültüsü ve kapının kapanması. --Sonra yeniden derin bir sessizlik ve birkaç saniye sonra bitişik odadan patlama sesleriyle birlikte tavanın gürültülü biçimde çöküşünün işitilmesi. --Kapı ardına kadar açılır ve aralıktan giren canlı bir ışık demeti bir anda odada patlayarak şunları net bir biçimde aydınlatır: Bozulmuş bir kamp yatağı; yatağın üzerinde, ayak ucunda bir ilk yardım çantası; yastığın üzerinde bir kadın mektubu ve bir fotoğraf; yastığın yanında komodinin yerinde, içinde bir tabancanın ve açık küçük bir not defterinin görüldüğü demir çerçeveli bir kutu; kutunun önünde, yerde, demir pençeli bir çift ayakkabı, bunların yanında da zarifçe işlenmiş yün bir başlık.

Bir dakika sonra perde kapanır.



Grotesk olan, ya da daha 'yerli' bir deyişle, "hilkat garibesini" ... Gerçi bu deyiş de tanıklığı çoktan yitirdi.

Hilkat garibesini; yani yaradılış açısından, birarada oluş açısından, "halk" edilmiş olmak açısından garip görünen, garip olan, bir canavarı andıran... Aykırılığı, garabeti, iradi bir tercihten, bir eylemden değil yaradılıştan kaynaklanan bir varlık. Bugün bu figürün bizim için yeniden (ya da hâlâ) çekici olmasının anlamı ne?

Fil Adamı, 80 yaşındaki yaşlı nina dokuz doğurdu; Ameliyatla

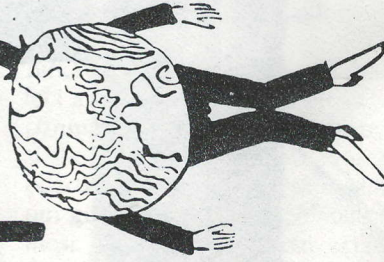
birbirlerinden ayrılmayan yapışık ikizler yaşamaya devam ediyor.

Hilkat garibeleri ya da grotesk olan, neden bizi hâlâ (ya da yeniden) ilgilendiriyor?

FRANS MASEREEL.

GROTESK

FILM



CHEZ
J.B. NEUMANN



Bir yoruma göre Adem ve Havva bir yaradılış miti, insanın bu dünyadaki varlığını açıklayan bir anladır. İlginç olan suç ya da günah kavramlarının yalnızca kissadan çıkarılan hisse olmakla kalmayıp anlaının dokusuna içkir olması. Başlangıçta, insandan önce, ancak bir bütünden halk edilmiş bir "kül"den sözetmek olanaktı. Bu bütünlüğün parçalanması, kendi içinden yalnızca bütünlüğün yasadından, yaradının iradesinden hareketle kavranamayacak "cüz"lere bölünmesi ancak insanla mümkün oluyor.



Sinema, kısa tarihi boyunca çok farklı işlevler üstlendi. Örneğin bir sanat olarak nitelendi ama çok daha fazla ya da hiç değilse farklı işlevler de üstlendi. **Bir Ulusun Doğuşu**'nu kutlayarak başlayan Hollywood, eski çağlarda ozan, destan söyleyen kişi kabile için neydiyse, modern toplum için o olmayı denedi: Halkın sesi, hilkatın dile gelmesi. Bu yüzden altın çağında Hollywood hilkat garibelerini tanımadı. Ama grotesk olana bu kadar yabancılaşabilen sinema, aynı zamanda kendisini hilkat garibelerinin de sözcüsü kılabilen yeteneklerinin de neredeyse doğuştan farkındaydı. Kolektif bir halk sanatının en mükemmel örneğini oluşturabilen sinema, aynı zamanda imgelemenin en katıksız ifadesi de olabildi. Uzunca bir süredir her garabet, aykır her örnek, yeni bir yasallık için bir vesile teşkil ettiğinden, yaradılış düzenini gerçekten ihlal eden varlıklar gerçeklik değil hayal kipinde varolabildiler. Gerçi bu keşif sinemaya değil ekspresyonizme -ifadeciliğe- ve hatta belki de romantizme özgü. Ama ancak modern, ekspresyonist sinemadır ki imgelemenin bu gerçek olmayan hilkat garibelerini halka maledebildi, popüler kıldı. Kısa bir süre için... **Doktor Mabuse**'le, **Doktor Caligari**'nin Odasıyla ve hatta **Mavi Melek**'le...

Yine de kuşku duymak gerekiyor modern ingelemeden. Sorunu teolojik terimlerle ifade edecek olursak, romantik incelemin en büyük başarısı, melek şeytanın akrabalığını görmektir. Oysa 1920'lerin modern, modernist ingeleminin en büyük zaalı kendisini mutlaklaştırmak, kendisinin masum olduğu vehmine kapılmak, onu gerçek dünyaya bağlayan sayısız ipliği görmezlikten gelmek oldu. Bu koşullarda ingelem ya da esin, bir zebaninin pandik attığı masum bir melek olarak tasvir edilebilir. Bu resimde görülmeyen, meleğin zebaniye domaldığı andır.





Grotesk olan iki farklı anlamda insan doğasının türüdür. Pratik düzlemde; ancak insan kendi yaradılışının ayrıklığını iradi bir eyleme, bir ahlâğa, parçanın bütün karşısındaki isyanına dönüştürebilir. Teorik düzlemde; hilkatin sonsuz farklılıkları içerisinde bazılarının garip addedilmesi, ancak insanın bakışı (nazariyesi, teorisi) sayesinde mümkün olur. İnsan her iki anlamda da hilkat garibelerine yol açan, onları mümkün kılan varlıktır. Ama başka bir imkân da var: İnsanın kendisini nesneler arasında bir nesne olarak gördüğü, nesnelere de sanki insanmışlarcasına davrandığı koşullarda bütün farklar birbirlerine eşit uzaklıkta xalabilirler. O zaman grotesk olana da yer kalmaz. Bir ütopya... Ama imgelemin zebanileri, kötülüğü kendi dışına atan bakışı ne kadar sakıncalıysa, hafızanın her şeyi içeren tavrı da, başka bakımdan, aynı derecede sakıncalı. 1920'lerde bu tavrı, zürafaların yanısıra melon bir şapka, fillerin hortumu alına çizilmiş köyü ihtiyarlar da sanki yaradılışın şenlikli bir barış içerisinde olduğu bir âna kaulabilirmiş gibi resmedilebilirler.

Frans Masereel 1897'de doğmuş. Yeni psikanalizin formüle edilme-
 olduğu, bütün Avrupa'da pırak
 gibi, aydınların yoğun ilgisini çeken
 Psikanaliz Dernekleri'nin kurulduğu
 yıllarda büyüyen kuşaktan. Birinci
 Dünya Savaşı patlak verdiğinde
 askere alınacak yaşaymış. Ekim
 Devrimi'ni ise 20 yaşında idrak
 etmiş. Bu kuşak çeşitli adlarla
 anıldı: Yürek Kuşak, İki Savaş Arası
 Kuşakı vs. Masereel'in, kuşağının
 "ilerici aydınları"nın tipik bir
 temsilcisi olduğu anlaşıyor.
 Vicdanlı bir anti-militarist... Romain
 Rolland'la yakın işbirliği yapmış.
 Gençliğindeki karmaşık, çetrefil
 üslubu daha sonraki çalışmalarında
 yalınlaşmış. "Öncü"lük
 işlevinin, yerini modern üslubu
 daha bir popüler kılma kaygısına
 bırakması, o kuşak sanatçılarının,
 aydınlarının çoğunda görülen bir
 evrim; ya da hiç değilse değişme.





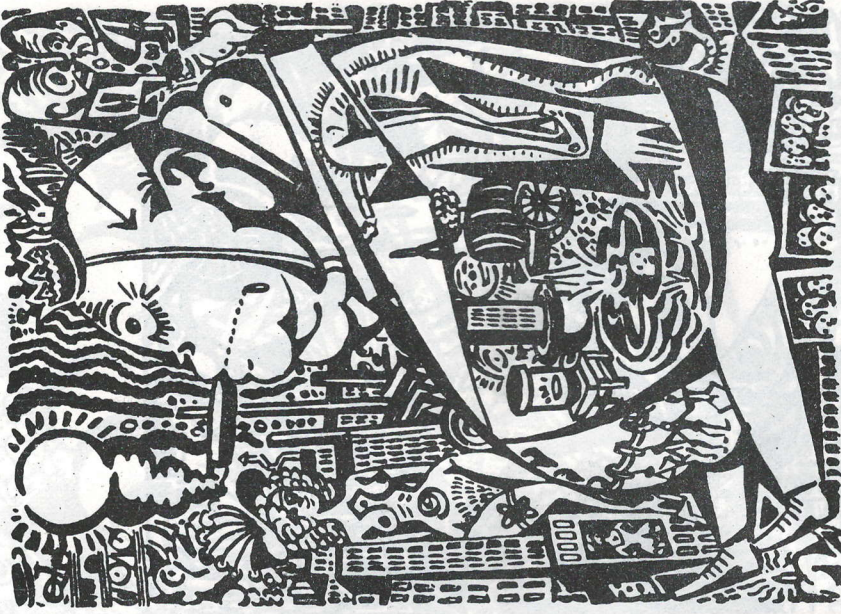
"Grotesk" kelimesi, İtalyanca "mağara" anlamına gelen "grotta"dan türetilmiş; Rönesans sonrasında diğer Avrupa dillerine geçmiş. Ama Rönesans için sözkonusu 'mağara', klasik ölçülerin dışına taşarak bir doğallığa öykünen yapılar, groteskse özellikle bu yapılarda kullanılan süsleme tarzının adıydı. Grotesk ürünlerin kelinenin kaynağındaki mağara imgesini çağırıştırması için, teknolojinin dünyayı tek bir mekâna dönüştürdüğü 20. yüzyıl beklemek gerekecek. Kurtuluşu, ulku olmayan bir mekân...



Romain Rolland'ın yazdığı **Makinelerin İsyanı** adlı mein de Masereel'in desenleri gibi yayınlanmıştı. Bu, Rolland'ın deyişle 'sinema için epik bir komedi' idi. Makinelerin ürkünçlüğüne daha önce de dikkat çekilmişti; Capek'in yazdığı **Robot**, Chaplin'in **Asri Zamanlar** filmi gibi... Rolland ve Masereel ortak çalışmalarını Psikosinematik sanat adı altında görüyorlar ve 'sinemada gürültünün senfonisi keşfedilir' diyorlardı.

Baudelaire'in dediği gibi, gerçek uygarlık buharlı makinelerde değil, desenlerde de izlenebilen, ilk günahın izlerini ortadan kaldırmak için -bu rolü oynayan, böylece arınmaya- çalışan *Yalnız Kalabalık* kaosundadır.





"Bir Grotesk Film"in yayınlanma tarihi 1929. Dört yıl sonra Herbert Read modern resimle ilgili olarak şöyle bir saplama yapmış: "Karşı karşıya olduğumuz, kendisine herhangi bir tarihsel paralel bulabileceğimiz bir gelişme değil, her türlü gelenekten âni bir kopuş. Avrupa'nın 500 yıllık çabasının hedefleri açıkça terk ediliyor." Ama bu iddia bile "çalgın 20'ler" sırasında söylenemizi kiyaslandığında mütevazili tınlıyor: "İzski dünyanın sona erdiği tarih 1915'tir." (D. H. Lawrence, 1923). "İnsan doğası Aralık 1915 civarında bir yerde değişti. Bütün insan ilişkileri, efendilerle hizmetkârları, kocaları karıları, ebeveynlerle çocukları arasındaki ilişkiler kaydı." (Virginia Woolf, 1924).



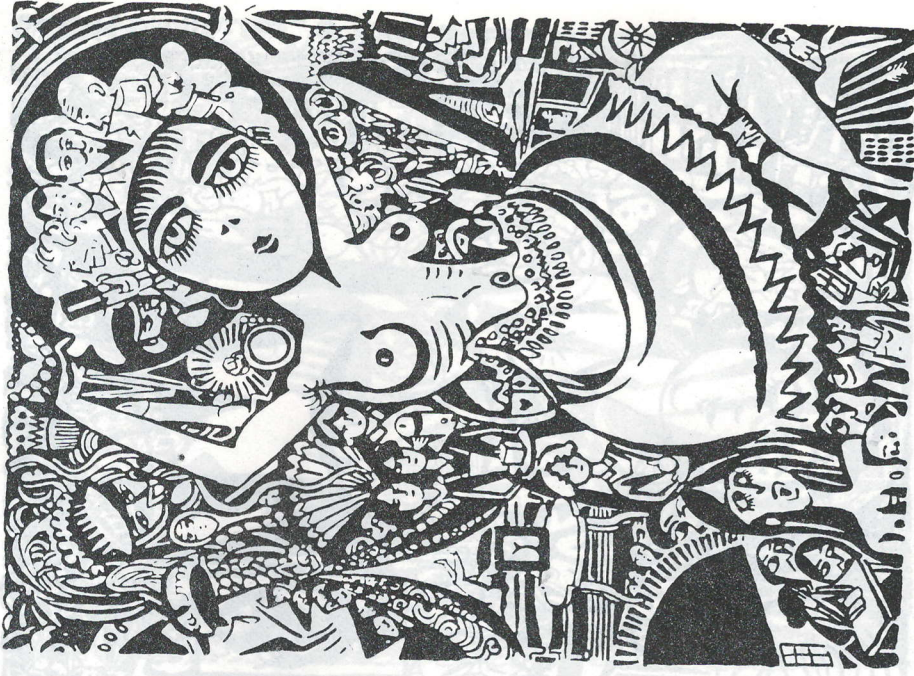
Bundan önceki on resmin yarısında kadın, erkek farkı -karşıtlığı- kompozisyonda kurucu bir rol oynuyor. İleriye doğru bakacak olursak, geri kalan 6 resmin yarısında da aynı fark aynı rolü oynuyor. Hal böyle olunca insan, ister istemez, diğer resimlerde de iki yarım arasındaki ilişkinin aynı eksen üzerinde yorumlanabileceğini düşünmeye başlıyor. Örneğin meleklerle zebani ya da beşinci resimdeki beyinsiz gorille, vücuduyla bütün ilişkisini kesmiş, teleskoplu ve akulsuz zeka arasındaki ilişkiyi. Ama bu resimde durum sanki biraz daha karmaşık. Gerçi ilk bakışta arsız sözle mutsuz bilinç arasındaki ilişki de aynı eksene oturtulabilmiş gibi gözüküyor ama bu kez aralarındaki ilişki müstahcen bile değil, skatolojik; bir hortumla kiclarından bağlanmışlar birbirlerine.

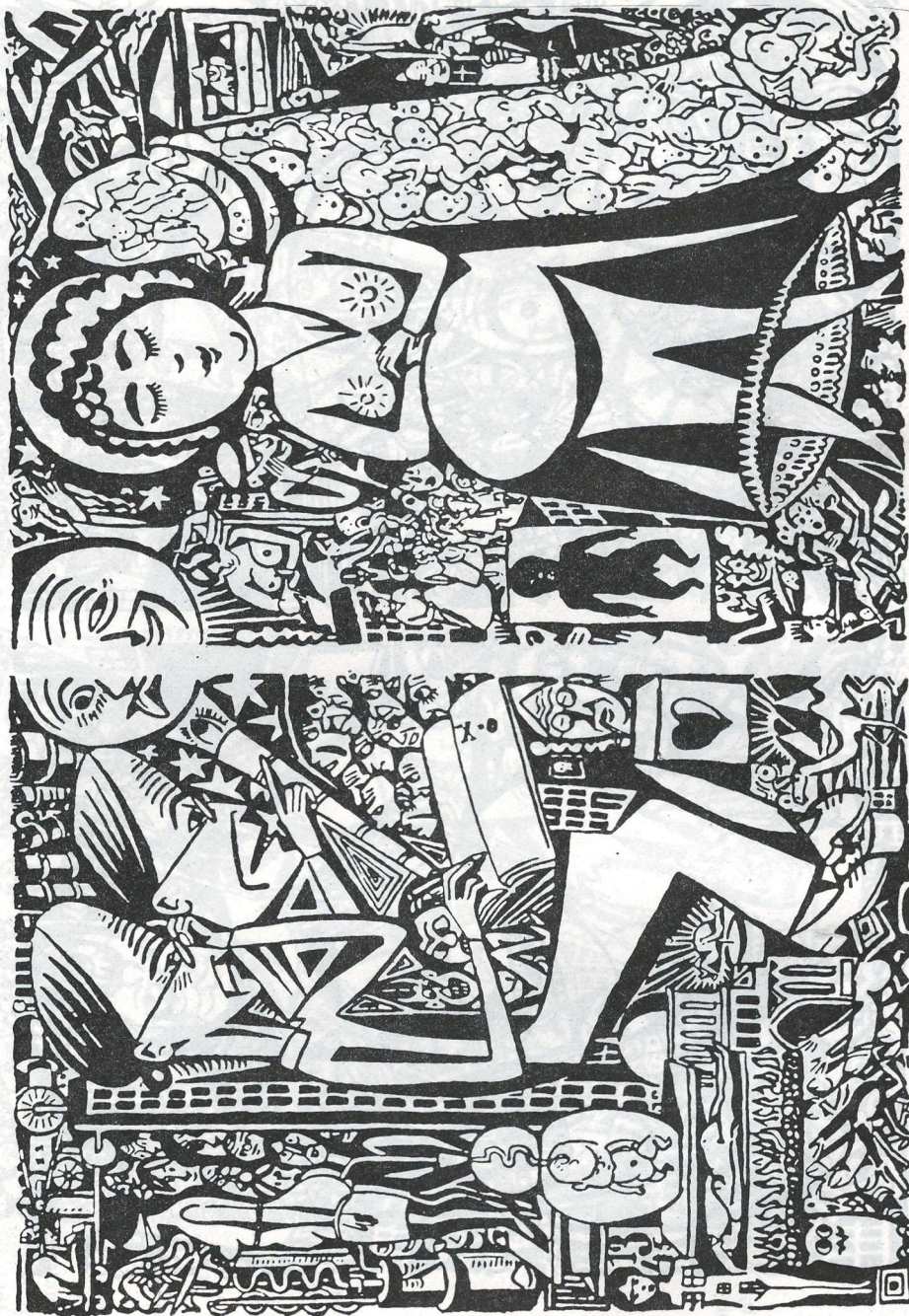
İlk bakışta, kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi, bir hortumla kiclarından bağlanmışlar birbirlerine. İlk bakışta, kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi, bir hortumla kiclarından bağlanmışlar birbirlerine. İlk bakışta, kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi, bir hortumla kiclarından bağlanmışlar birbirlerine.



Yoksulluğun kolektif bilinçte yer ediş (ya da etmeyiş) tarzlarının da bir tarihi var. Örneğin Baudelaire'in tanıdığı yoksulluk, şehrin sokaklarında yüzüze geldiği ve görmezlikten gelmeye teşvik edildiği ve bunu yapmayı reddettiği bir olguydu. Masecel ise bu resimde hem Baudelaire'in bilincinden, hem bizim bilincizliğimizden farklı bir ânu tesbit ediyor. Gazete "müvezzir"lerini hatırlar musunuz? Trenin peşinde "Gazeteciler! Gasteceel..." diye koşan çocukları..?

Geçen yüzyılın sonunda Freud, çalışmalarının önemli bir bölümünün çausını haz ilkesiyle gerçeklik ilkesinin uyumsuzluğu üzerine kurmuştu. Prometheus'un dünyasında ise cinselliği ve hazi temsil eden Pandora, bir bozguncu, bir bela olarak gösterilir. Bunun bir nedeni kadınların işgücündeki payının azlığı ve lüks tüketimin nesneleri olmaları mıdır?





Визуальный язык
использует контраст
и ритм, что придает
картинке динамичность
и выразительность.
Сложная композиция
с множеством деталей
и символов, которые
можно интерпретировать
по-разному. Это
типично для авангарда
и абстракционизма
XX века.

Эта работа является
ярким примером
авангардного искусства.
Художник использует
геометрические формы
и контрастные цвета
для создания сильного
визуального эффекта.
Сложная композиция
с множеством деталей
и символов, которые
можно интерпретировать
по-разному. Это
типично для авангарда
и абстракционизма
XX века.



Mümkün tanımlardan biri: Yaşlılık tabiatın hükmünü insan gövdesinde icra ettiğinin görünür hale gelmesinin biçimlerinden biridir. Bu yüzden tabiatın, hiç değilse ilkece dışlandığı şehir hayatında, yaşlılığın anlam kazanması çok zordur. Yaşlılığın anlamlandırılması ancak zamanın insanın yüzünde, gövdesinde bıraktığı izlerle, eşyadaki izleri arasında bir paralellik kurulabildiği takdirde mümkün olur. Ama şehrin ilkesi ile kendisi nadiren birbirlerine denk düşer. Bu resimde de kadın-erkek farkı kurucu bir rol oynuyor. Erkeğin kederinin bir karşılığı yok, yalnızlığı mutlak. Kadının mutsuzluğu ise kendisini, aç kışrağın kaburgaları tek tek sayılabilen böğründe tekrarlıyor. Avutmayan bir tekrar ama ilkesine rağmen yaban, bu kez zamanla da barıştırmadan kendisini yaşlı kadın aracılığıyla şehrin ortasında yeniden üretmiş oluyor.





Benjamin, "magara"dansa kuşatılmış bir şehir benzetmesini tercih etmişti 1920'ler Orta Avrupası için. Ve ümitsiz, karamsar bir dikkatin kendisini, kendini kuşatan tehlikeye teksif etmesinin temsil ettiği kurtuluş imkânından sözetti. Bu resmin Masereel'in dizisindeki yegâne kurtuluş anını temsil ettiği söylenebilir mi? Cevap evetse eğer, bu, Benjamin'in sözünü ettiği dikkat değil, Mahşer. 1920'lerin tipik aydını kurtuluşu ancak Mahşer'de görçbiliyordu. Bugünden bakıldığında ikisinden birinin haklı çıktığı, birinin yanlışlığı söylenebilir mi? Hangisinin...?

Trans hali

Ihsan Kabil

İnsan bazen geçmiş deneylerinden, yapacağı şeyin, hem yeni, hem bildik bir şey olacağını anlar ve yapmaya biraz çekinir:

*Birden,
bir plakçının önünden geçerken ve plak almak hiç aklımda yokken, Credence Clearwater Revival 'ın yeni çıkan uzunçalarını görürüm, grubun son uzunçalarını hâlâ hiç bıkmadan dinlemekteyimdir. (...)*

*Birden,
telefonda bir arkadaşım bu sabah Kinks'in son uzunçalarını dinlediğini söyler, bense Kinks'in eski 45'liklerinin hepsini otomatik pikaba üstüste yerleştirmişimdir. "Willy and the Poor Boys"u satın alırım ve birkaç saat sonra ilk kez dinlerim: bildik, dostça ve akıcı müzik, tıpkı bir önceki uzunçalardaki gibi. Arada Credence Clearwater gerçekten de kapakta görülen çamaşır tahtasını çalgı olarak kullandıkları gibi yine kendi buldukları bir bas ve akustik gitar çalarlar. Ve sanki kendileri bulmuş gibi o çok eski "Midnight Special"ı yorumlarlar.*

John Harvey Mandel'in şimdi üçüncü uzunçaları çıktı. Her üçü de Almanya'da ancak ithal plaklar arasında bulunabiliyor. Çünkü plaklarla uğraşan sanayi kolu, tıpkı filmleri berbat edenler kadar aptal.

Wim Wenders

Rock, uğranılmadan edilemeyen bir durak, ruhun kendini yenilemesine, yeniden yoğrulmasına meydan verecek bir tür. Otantikliğiyle, insan bedeniyle düşünme yetisinin dışında kalan alanına seslenen bu müzik, kişiyi kathartik bir süreçten sonra, uçmacasına sevinçten, derinlemesine acıdan ayrı coşkun bir hüznün yüzey örtüsüyle buluşturur. Ya da başka bir deyişle, içimizdeki doyumsal engellenme'leri (frustration) tek beden halinde Hard/Senfonik Rock'ın sert vuruşlarının yarattığı atmosfere taşıyıp, engellenmeyi bulunduğu yerden koparıp, o an için, ama yalnızca o an için tam bir temizlemeye, engellenme-öncesi taşmanın görünmeyen 'sınırlarına ya da hiç yaşanmamış (yeni) bir varlıklaşmaya taşır.

Parçanın sözlerinin ne anlattığı bile o kadar önemli değildir bir noktada: müzikalite, yalnız başına insanı alıp götürerek, yüreğinin aşkın sınırlarını zorlayacak bir yeterliktedir. İçimizdekini yeniden yorumlayan/yorumlamamıza yöneltten, yeni boyutlara zemin yaratan, varlığı ontolojik zenginliğe götüren bir müzik'le (Rock/Underground), toplulukların performanslarını sergiledikleri diskoteklerde, kendisiyle kendiliğinden bir biçimde karşı karşıya gelen dinleyici-dansçıyla bütün dalgaboylarının da katılmasıyla yetkin bir uyum/bütünleşme sözkonusu. Sinemada bunun kimi en güzel/içten örnekleri, **Antonioni** (*Blow-Up*, Cinayeti Gördüm), **Angelopoulos** (*Pushu Manzaralar*) ve **Wenders** (*Berlin Üzerindeki Gökyüzü*) tarafından en kendi/yalın (*Blow-Up*'ta neredeyse arketipsel) durumlarıyla verilir.

Antonioni'nin yapıtında, filmin kahramanı fotoğrafçı (David Hemmings), artık yabancılaştırılmış bir dünyada (bir cinayetin aydınlatılması peşindedir ama parktaki ceset ortadan yokolur; güvenip konuşabileceği arkadaşı bir uyuşturucu

partisinde kendi 'trip'ine dalmıştır bile; sevgilisi bir başka adamın altında) birden kendisini duvarları pop desenli, loş aydınlatılmış dar mahzenlerin çıktığı dört duvar arası bir tapınım mekânında bulur (ilk hristiyanların yeraltı ibadet hücreleri?). Biz de kendimizi, Rock'ın o ilk hali, kendiliğindenliği, hiçbir ön-belirleyicisi olmaksızın içten geldiği gibi aktığı, kendi iç seyrinin doğrultusunda bedenleştiği öz-kaynak durumundaki biçimiyle karşı karşıya buluruz. Bir de tabii sonradan vazgeçilmez *Led Zeppelin*'in gitaristi Jimmy Page'i o zamanki topluluğu *Yardbirds*'te karşımızda bulmak, şimşek gibi elektrikleme yaratır. İki topluluğun (müzik yapanlarla dinleyiciler) birbiriyle etkileşmesi yabansı bir havada gelişir: müzisyenler, müziklerini uzatırlar --onları izleyenler, ne yapıldığını tanımlayamadıkları bir iç-itiyle kendilerini bıraktıkları, trans bir düzlemde geçtikleri duygulanımların yumağındadır. Yapılan müzik, sonu olmayan bir eylemdir, nerede biteceği bilinmez ya da kendileri kendilerince uygun bir epilogla perdeyi indirirler; ayrıca araçların da o denli önemi yoktur, ruhun o anki uçuşu sağlanmıştır: araçlar ortadan kaldırılabilir, gitarın sapı fotoğrafçının elinde kalmıştır bile.

'Yol', müzik ve başka açılardan Wenders havası sinmiş *Pushu Manzaralar* ve *Berlin*'de, müzikal çevrenin içine sevgi fenomeni de oturtulmuş, ilkinde içe işleyen müzik eşliğinde küçük kızın genç erkeği arayışındaki gerilime tanık olurken, ikincisinde topluluğun (solistinin Mick Jagger'ı andıran ama özentiyeye kaçmayan hareketleriyle) New Wave tarzıyla, birazdan açığa çıkacak sevisel eylemin hazırlığına yatmışızdır. Ancak filmlerin kahramanları kadar, müzisyenlerle ilişkiye giren dinleyicilerin de (bu arada bizim kendimizin de) tek tek önemi olduğunun bilincindeyizdir.



Blow-Up'ta Jimmy Page

Kaddafi

Alpaslan Apaydın

Artık ünlü bir yapımcı o. Filmle-riyle Arapların uç noktalarını yakalayıp ortaya seriveriyor. Eleştirmenler, onda garip bir bedevî ef-sanesi buluyorlar, haliyle egzotik geli-yor adamlara. Yıllardır çeşitli film festi-vallerine katılıyor, ama bir türlü ödüle layık bulunmuyordu yaptıkları.

Ödül alamamış olması önemli de-ğil-di. Ödül işi öyle kıstaslara sahipti ki; ne kadar beğenilse de yapının belli çer-çevesi ve değerlere uygunluğu gerek-liydi. Olmuyordu. Ancak övgüler yağı-yordu. Ödül alacak yapıt evrensel olmalıydı, evrensellik denince de belli şeyler geçerliydi. Türü belli değildi; Politik mi, ruhsal mı, gerilim mi, polisi-ye mi, bilimkurgu mu kestirilemiyor, bu nedenle türlerle ilgili yarışmalarda hemen başta eleniyordu (Tabii ki aday gösterilecek olursa).

Bir de düşünsel yapısı sorun yaratı-yordu; sosyalist tezleri dinsel öğelere bulayıp anarşistçe gelenekselliğe ba-ğlı-yordu. Bu alacalı bulacalı düşünsel ör-gü herkesi şaşırtıyor, bazen "neden ol-masın" yollu yazılar yayınlanıyordu. Büyük bir uzlaşma zinciri ördüğü sanı-lan Kaddafi birden yaptıklarının anla-mını açıklıyor ve herşeyin tam tersine işaret ettiğini söylüyordu. Sonuçta yine bir sessizlik oluyordu. Kalemlerine sa-

rılıp aceleci davranan eleştirmenler bü-yük gaflar yapıyordu bu arada. Herkes gibi eleştirmenler de ondan çekinmek gerektiğini anladılar sonunda.

Filmlerini doğaçtan yaptığı sanılıyor Kaddafi'nin. Söylentiye göre, en yakın arkadaşı ve yardımcısı Şadli bile neler yapılacağını ancak film setinde öğren-yormuş. Filmlerinde pek de son moda sayılmayacak bir teknik kullanıyor ama uçarılığı her zaman koruyor. Bazen bu uçarılığının hippi, anarşist ve yıkıcı bu-lunduğu oluyordu. Fakat adlandırılmış hiçbir akımla bağlantısı olmadığı ken-disi tarafından ısrarla belirtiliyordu. Filmlerinde mutlaka rol alıyordu (Bazi-larında başrolde-dir).

Sinemanın sessiz döneminin kuralla-rı elinde yeni bir biçim kazanıyor, kah-ramanlarını olmadık tiplerden seçiyor-du. Arapların bu çılgın filmcisi kovboy filmlerinden bıkmış dünya sinemase-verlerince aranıp da bulunmayan olu-verdi. Yaşamı hakkında değişik söylen-tiler türedi bir anda. Time, Stern gibi dergiler kapak yaptılar birkaç kez. Bü-tün dahilere dendiği gibi ona da deli, şarlatan yakıştırmaları yapıldı. Sanatını savunan kitaplar yayınlandı. Özellikle can alıcı konularda yaptığı şeyler saç-ma bulundu. Ama ne olursa olsun en cesur eleştirmenlerin korkularını boş-

çıkardı. Uzun planlar gerektiren bu ciddi işi bazen sıradanlığa, çoğunlukla da çılgınlık denecek parlaklığa bulaya-rak yoluna devam ediyor.

Kaddafi, Arap kahramanlarının izleri-ni hiçbir biçimde köy kabadayılığına düşürmüyor. Sunduklarının niteliği ef-sane çizgisinde kalmıyor ama söylence anlatımı yiğit, kumpaslardan haberli-habersiz, sürekli hareket halindeki kah-ramanlarını kuşatıyor. Teknik ek-siklikler ve ekonomik yetmezlikler ona pek dokunmuyor. Dublör kesinlikle kullanmıyor. Bazen ölümler oluyor çe-kimler sırasında; başrolünü oynadığı bir filmde ölümden kıl payı kurtulmuş.

Doğuluların yaptığı filmler, isterse batılı öğelerle kurulu olsun yine de do-ğulu kalıyor. Tıpkı şapkayı giydiğimiz, silahı tutuşumuz gibi. Bu söylediğim sadece doğu-batı ayrımını vurgulamak için değil, doğuda nesnelerin algılanma biçimlerinin çokluğunu göstermesi açı-sından da ayrıca önemlidir. Hiçbir do-ğu ülkesi diğerine benzemeyi istemedi-ğinden uluslar arasında da farklar oluşur. Hatta zıtlıklar ülke içindeki iki halk arasında da ortaya çıkar. Bu du-rum filmcilerde daha değişiktir; kendi aralarında bizim hiç anlayamayacağı-mız ayrımları kullanırlar. Sanatta kendi-ne özgüllüğü hep kendine ait bir alan oluşturma olarak algılamışımıdır. Tıpkı bazı yabancı hayvanların çiftleşme dö-neminde çevrelerine işeyerek oluşturdıkları sınırlı alan gibi... Doğaldır ki bu anlayışla yaklaşıncı alanı belirle-me ve sınırlama hakkını sanatçıya bı-rakmak gerekir. Neyse, yine de bu ay-rılıkların birleşmesinden batı sanatının egemenlikçi anlayışına karşın bir doğu sanatı birliği vardır. Dolayısıyla doğu sineması da... Doğulu sinemacılar im-gesinin iç yüzü budur. Bizim Yılmaz Güney ve Kaddafi buna çok güzel ör-nek oluştururlar. Belki film yapmanın batıya nazaran çok lüks olması ve batı-dakinden farklı anlaşılmış olması -batı-da eninde sonunda bir sanattır ve san-at özelliği gözönünde bulundurulur-düşünülebilir. Batıda filmcilik hiçbir bi-çimde hayatı rizikoya sokmaz. Tabii ki hemen Bunuel, Tarkovski gibi isimler geliyor akla. Evet bu isimlerde riziko

var gibi ama güvenceye alınmış riziko-lar. Doğulu filmcide bu böyle değildir. Filmlerdeki iç düzenin de dışarıya gibi anarşik yapı sergilemesi filmcinin yapı-sını, o ünlü 'sanat' yönünü koyduğu alandır.

Batıda kimsenin anlayamayacağı, Kaddafi'nin dublörsüz film yapıp, ölümle burun buruna çekim ve rol yapması; Yılmaz Güney'in hem bir ka-badayı hem de filmci, üstelik devrimci olması doğu için çok açık şeylerdir. Doğuda film beyazperdede başlayıp bitmez; ya dışarda başlamıştır, ya da dışarda bitecektir. Denilebilir ki, sine-



matografinin o ilk yanılması hâlâ sür-mektedir. İşin garip tarafı seyircisiyle birlikte, yapımcısı ve oyuncusu da bü-yünün içindedir.

Bir sahne: Kaddafi yolda yürümek-tedir. Arkasından eli bıçaklı düşmanı yaklaşmaktadır (İşte burada seyirci uyarıyor: "Kaddafi arkana bak!"). Bir-den dönüyor Kaddafi, bıçağı havada yakalıyor. Seyirciye dönüp "Sağol bira-der," deyip kalender meşrep yoluna devam ediyor.

Doğuda, filmin ışığı kahramanlık olursa ancak filmidir.

Kendisiyle karşılaştığımda onu sanki eski bir dostmuş gibi gördüm. Oldukça yorgun olmasına rağmen oturup saat-lerce konuştuk:

Cennet sinemasına derkenar

Perdedeki hayaletler

Tülin Kurtarıcı

Cennet Sineması'nda bu akşam:

Perde içinde perde ve yaşayan hayaletler geçidi. Tutkuyla bağlandığım sevgilimin çocukluğu.

Daha onsekiz yaşında unuttuğum anılarım, çocukluğum.

Halkın sesi, coşkusu.

On yaşlarında Mamak'ta bir düğünde gördüğüm o gerizekâli genç kız ve aç çocuk ağızlarındaki kahkahalarda şekillenen neşe.

Bu ölü toprağı serpilmiş ülkede ölülerden biri olan ben, eski coşkumu hatırlarım. Ağlarım.

Ölüler ardından ağlayan ölüler komedisi yani.

Ve biz "şimdi" nerdeyiz? Mezarlarımız nerde? Onları kim kazdı?

Ah Toto! Ah Alberto! Ah Cennet Sineması yüreğim!

Çünkü, "Dünya yazık ki gerçek, ben yazık ki Borges'im."

Cennet Sineması'nda bu akşam, sakın nostaljiye yenik düşmeyin.

Baldıranların keyfi

Hakan Algül

1969 nisanı ortalarında Talat Abi, ilkokulun karşısındaki genişçe soğan bahçesinin uç kısmına bir duvar örmeye başlamıştı. İlkokula yeni başlamıştım daha. Okul çıkışı gider, onun keyifle çalışmasını seyrederdim. Bir o yana bir bu yana koşturur, cılız vücuduyla herşeyi bir an önce bitirip bir yerlere yetişecekmiş gibi çalışırdı. Hiç kimse yardım etmezdi. Karısı Şadiye Abla sık sık bize gelir, yaşlı gözlerle bunun delilik olduğunu söyler ve babama Talat abiyi vazgeçirmesi için yalvarırdı. Babam Şadiye Abla'yı üzmemek için sesini çıkarmaz, ama



için için Talat Abi'yi desteklerdi. Haziranın sonuna doğru herşey tamamlanmıştı ve *İkisi de Cesurdu* ile Velimeşe köyüne sinema girmişti. Başrollerde *Yılmaz Güney* ve dayım *Samim Meriç* oynuyordu. Dolayısıyla film çok fazla ilgi çekti ve kopyası kopacak hale gelene kadar her gece tıklım tıklım oynadı. Erkekler eski soğan bahçesine yerleştirilip numaralandırılmış tahta sandalyelerde otururken, kadınlar da Şadiye ablanın evinin yanından, biraz çaprazdan seyreliyorlardı filmleri. Şadiye Abla da en az Talat Abi kadar mutluydu. Yaz boyunca çeşitli filmlerle sürdü festival. Epey de para kazanılmış olsa gerek ki, bir binanın inşaatına başladı Talat Abi. Kasım ayında da balkonlu, koskocaman bir sinema salonumuz olmuştu. Her gece bir panayır yaşıyordu sanki. Sinemaya herkes geliyor ve en yeni şeylerini giyiyorlardı bunun için. Gündüzleri ayçekirdeği tarlalarında, bağlarda yorgunluktan biten delikanlılar ve genç kızlar, akşam olunca sanki bütün gün hiçbir şey yapmamışlar gibi sinemaya koşuyorlardı. Bizim de oyunlarımız değişmişti. Zaman zaman Kara Murat,

zaman zaman Tarkan olup yeşil çimenlerde boğuşuyor, gece kalabalıkta düşürülen bozuk paraları, delikanlıların düşürdüğü aynaları, dişleri dökülmüş tarakları sotalıyorduk. Sonra Talat Abi öldü. O gün ilk kez bir ölünün arkasından ağladım ve Şadiye Abla'nın kestiği saçı alarak oradan kaçtım. Daha sonraları daha bi içinde olmaya başladım işin. Çünkü Talat Abi'nin kızı Jale Abla, okuldan arta kalan zamanlarda amcasının getirdiği filmleri göstererek işi sürdürdü. Hergün okul çıkışı onun yanına gidip akşam kopan filmleri yapıştırmasını seyrederdim. Gece film gösterimi sırasında da, öpüşme sahnelerini elimizle kapatır, salondan gelen ısıklık seslerine gülerdik. İlkokul bitene ve köy kahvesine ilk televizyon alınana kadar apayrı bir havada sürdü sinema. Sonra Doktor Kimbıl geldi ve herkes onu seyretmeye koyuldu. Kahrolası Doktor Kimbıl karısını öldürmüş müydü bilemiyorum ama bizim güzelim sinemamızın içine etmişti. En son gidişimde, sinemanın yazlık kısmının bahçesini baldıranların doldurduğunu gördüm, ama duvar hâlâ ilk günkü kadar bembeyazdı.

Sakin geriye dönüp bakmayın

Sibel Yücel

Ev sahibimiz Faruk Bey amca onulmaz bir Türkân Şoray hayranı. Sayesinde, çoluk çocuk toplaşır sık sık yazlık sinemalara gidiyoruz. Aslında Türkân Şoray bahane elbet. Bütün Yılmaz Güney filmleri, Cüneyt Arkın avantürleri, Küçük Hanımefendi'ler ve tümü birleşip tek bir filmmişçesine hayatıma karışan bilumum 'ecnebi' filmler...

Açık havada daha bir doğal görünürdü herşey. Yani orada bir duvarda birşeylerin oynuyor olmasının pek de şaşılacak bir yanı yoktu; yalnızca günlük hayatın dışına çıkmanın, meyveleri ve hırkaları yüklenip karanlıkta hep beraber yollara düşmenin, evden dışarda olmanın ve birazcık da, annenin-babanın gözetiminden bir anlık çıkışın büyüü. Hep bir sıra önde oturulur, ya da çakırmadan daha da uzaklara gidilirdi. Dönüp arkaya baktığın zaman onları görür, seninle aynı şeylere gülüp heyecanlandıklarını bilmenin hazzını duyuyverirdin.

Dönüp dönüp makine dairesine bakmak ise kapalı salonların alışkanlığı. O küçücük delikten süzülüp büyüyen ışıpta, o ışığın içinde dağılan dumanlarda büyüleyen bir şeyler vardı. Dönüp geriye baktığım zaman, bu dumanın altında annemi, babamı, komşularımızı, onların kendilerini kaptırmış seyredişlerini hatırlıyorum.

O zamanlar sinema ortak hayatımızın daha önemli bir parçasıydı ama yine de bir masaldı, hep birlikte gündelik hayatın dışına çıkmaktı. Şimdi sinema daha etkili hayatımda, 'bilinçli' bir sinema izleyicisi olduğum bile söylenebilir. Ama artık hiç de başka bir dünya anlamına gelmiyor sinemaya gitmek. Bugünün, bu hayatın içine giriyor, onunla bütünleşip eriyor. Sinemaya kendimi kaptırmıyorum. Sinemaya kendimizi kaptırmıyoruz. O artık ortak yaşantımızın bir parçası olmaktan çıktı, kitap okumak gibi kişisel bir serüvene dönüştü.

Artık ailecek toplanıp sinemalara gitmiyoruz, dönüp makine dairesine de bakmıyorum. Ama hâlâ o günlerden kalma iki alışkanlığım var. Hâlâ, arada bir çakırmadan dönüp insanları seyrediyorum ve hâlâ otururken, koltukları deneye deneye perdenin tam ortasını bulmaya çalışıyorum.



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.

