

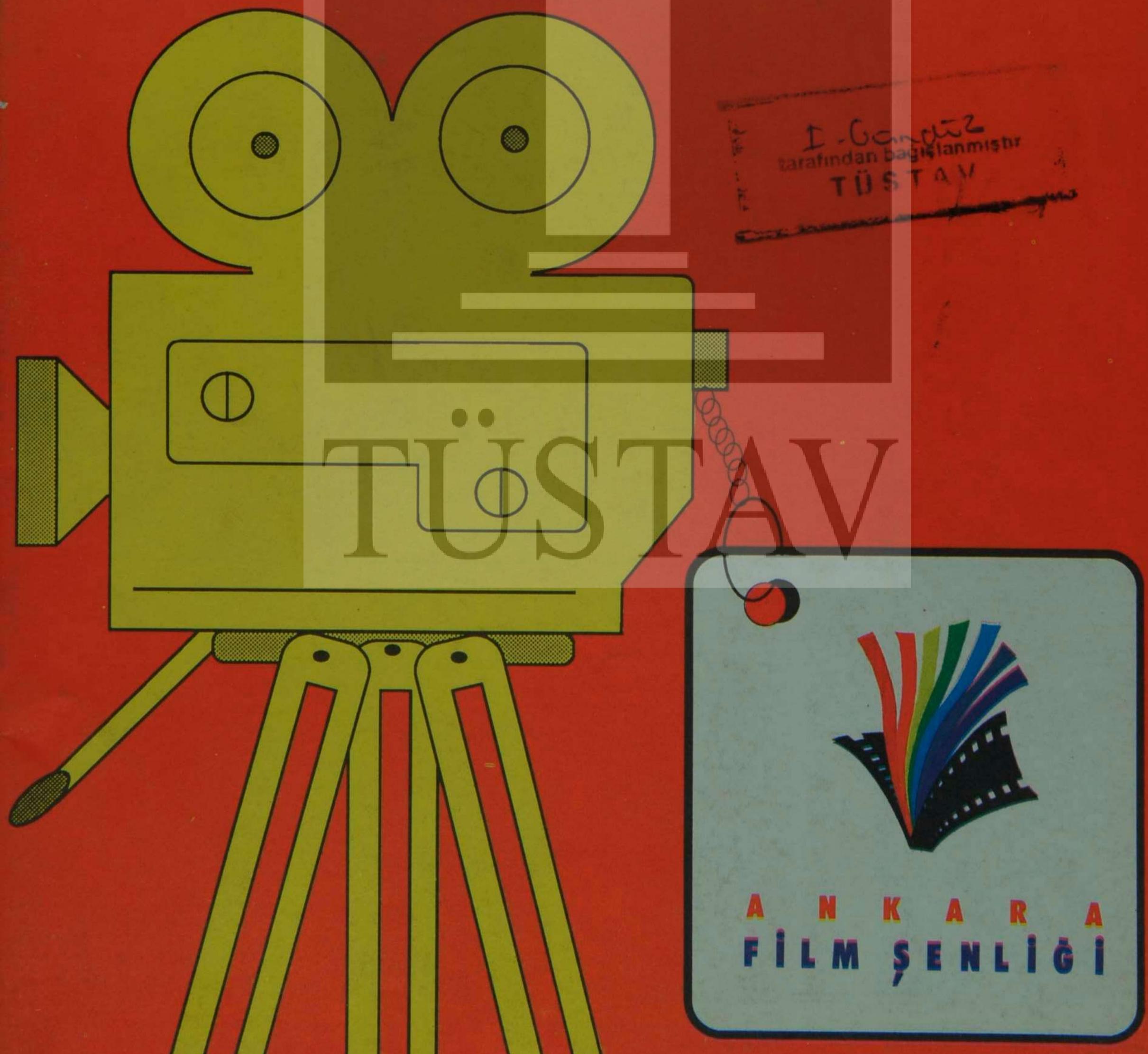
AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ

MART 1988

(KDV Dahil) 1000 TL.

SİNEMA ÖZEL SAYISI...

- Ermanno Olmi ve Sineması Miguel Littin, Peter Lilienthal ve Elem Klimov'la söyleşiler
- Kültür sorunları/Sinema Sanatı... Macar, Çekoslovak, Polonya, Danimarka, Norveç, Finlandiya, İsveç, Sovyet, Latin Amerika, Japon, Hollywood ve Türk sinemaları üzerine yazılar...





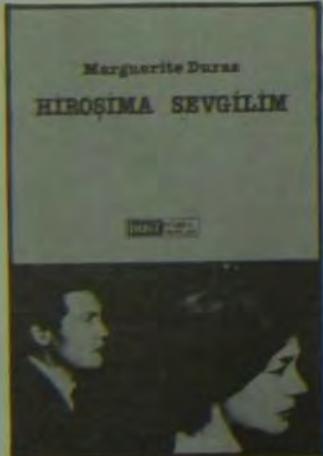
**ANKARA
FİLM SENLİĞİ**

DOST SANAT ORTAMI SİNEMA AFİŞLERİ SERGİSİ

14-31 MART 1988



DOST KİTABEVİ YAYINLARI



Konur Sokak No: 4 Kızılay/ANKARA Tel: 118 83 27

BİLİM ve SANAT

Sahibi
BİLSAN Basım-Yayın Ticaret
ve Sanayi A.Ş. Adına:

İLHAN ALKAN
Genel Yayın Yönetmeni
VARLIK ÖZMENEK
Genel Yayın Danışmanı
GÜNEY GÖNENÇ

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
MAHMUT T. ÖNGÖREN

"KÜLTÜR SEFALETİ"NDEN ANKARA 1. FİLM ŞENLİĞİ'NE...
Varlık Özmenek

ANKARA 1. SİNEMA ŞENLİĞİ BAŞLARKEN
Aziz Nesin

ANKARA 1. FİLM ŞENLİĞİ
Mahmut Tali Öngören

YENİ TÜRK FİLM DENETLEME SİSTEMİ
Alim Şerif Onaran

HANGİ SINEMATOGRAFİK ÖZGÜRLÜK
İbrahim Karaoğlu

SİNEMASIZLAR
Dr. Erdal Atabek

TÜRK SİNEMASINA HAFIZASINI KAZANDIRMAK GEREK
Kurtuluş Kayalı

"FİMLERİMİ, SEVDİĞİM; DERTLERİMİ, SORUNLARINI
PAYLAŞTIĞIM İNSANLAR İÇİN YAPIYORUM"
Peter Lilienthal / Ahmet Boyacıoğlu

"SİNEMA YAPMAK İSTİYORUM, ÇÜNKÜ ANLATILMASI
GEREKEN ŞEYLER VAR"
Miguel Littin / Erkut Tanrıseven

HAVANA FİLM FESTİVALİ'NİN ARDINDAN
Derl. Tuğrul Kurşunlu

PERESTROYKA VE SOVYET SİNEMASI
Elem Klimov / Çev. Alaattin Bilgi

RAFLARDAN ÇIKARILAN FILMLERİN İKİNCİ DOĞuşU
Andrey Palahov

GENÇ SOVYET SİNEMACILARI UMUT VERİYOR MU?
Sergey Solovyev

JAPON SİNEMASINDA GELENEKTEN ÖZGÜNLÜĞE
Yavuzer Çetinkaya

MACAR SİNEMASI DEYİNCE, AKLIMA...
Erkut Tanrıseven

ERMANNO OLMI VE SİNEMASI
Mario Verdone / Çev. Dr. Ümit Gürol

ERMANNO OLMI YA DA "FARKLILIK" A ÖVGÜ
Sungu Çapan

KUZEY AVRUPA SİNEMASINA BİR BAKIŞ
Derl. Ahmet Gürata

İSVEÇ SİNEMASI ÜZERİNE NOTLAR
M.T. Öngören

ÇEKOSLOVAK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ
Derl. Gül Aslı Dinçer

POLONYA SİNEMASI
Stanislaw Kuszewski / Çev. Ömer Tuncer

HOLLYWOOD 1920 - 1930 / BİR MASAL DÜNYASININ DOĞuşU
Derl. Ahmet Boyacıoğlu

SİNEMAYLA TİYATRO ARASINDAKİ ETKILEŞİM
Ayşegül Yüksel

SİNEMA EDEBİYATTAN NE ALIYOR?
Mümtaz İdil

SİNEMADAN / VİDEODAN BU AY İÇİN SEÇTİKLERİMİZ
Dr. Hüseyin - Caner Fidaner

SİNEMA ÖZEL SAYISI...
Bilim ve Sanat

Kapaktaki Ankara 1. Film Şenliği Afisi: Nezih Danyal

Baskı Tarihi: 26.2.1988

"Kültür Sefaleti" nden Ankara 1. Film Şenliği'ne...

Varlık Özmenek

"Tirajlar Hep Aynı". Bu başlık, bugün Güneş gazetesinin başyazarlığını yapan Sayın Mehmet Barlas'ın beş yıl önce 25 Şubat 1983 günlü Milliyet gazetesindeki başyazısının başlığıdır. Barlas, haklı olarak gazetelerin günlük toplam tirajının 2,5 milyon dolayında dolaştığından yakınmaktadır söz konusu yazısında.

Aradan beş yıl geçmiştir.

Sabah gazetesinin Genel Yayın Müdürü Sayın Zafer Mutlu'nun 15 Şubat 1988 günlü "Basın Dünyası" köşesindeki yazısının ilk satırlarını okuyalım bu kez:

"Türk basınının tiraj kaybı maalesef devam ediyor. Kesinleşen Ocak ayı rakamları da bunu bütün çapaklı ile gözler önüne seriyor..."

Mutlu'nun da haklı olarak yakındığı ve "bütün çapaklı ile gözler önüne serilen" durum nedir? Yine Mutlu'nun yazısından öğrendiğimiz göre; gazetelein günlük toplam tirajının, beş yıl önceki rakamın da altıda; **2 milyon 332 bin** olduğu gerçeği!...

Bu satırların yazarının, beş yıl önce, Bilim ve Sanat'ın Nisan-1983 tarihli 28'inci sayısında yayımlanan "Okuyucu Çekilirken" başlıklı yazısında ise şöyle bir saptama yer alıyordu:

"Reel olarak gerileyen, çekilen bir okuyucu denizinin üzerinde büyük sorunlar yaşamaktadır basın gemisi. Bu olgu kabul edilmelidir ki, dünyada ender rastlanan bir durumdur. İşsizlik, satın alma gücünün kronik gerilemesi, üretim güçlerinin geliştirilmemesine ilişkin ekonomik politik tercihler, kültürel yozlaşma ve bunlarla birlikte okuyucu kitlelerinin gazetelere olan inanç ve güvenlerini yitirmeleri gibi olumsuzluklarla yoğun sorunlar vardır. Daha somut ve güncel olarak da, genel fiyat artışları ile birlikte 'okuma' gereksinimi engellenen ve 'okuma' eyleminin önüne yığılan sorunlarla sürekli iteklenen okuyucunun elindeki çaresiz en son deneşim mekanizmasıdır bir anlama çekilme..."

Aradan beş yıl geçmiştir.

Hürriyet gazetesinin 14 Şubat 1988 günü Pazar ekinde, Sayın Haluk Şahin "Kültür Sefaleti" başlıklı yazısında, basında hasreti duyulan bir duyarlılıkla bazı çarpıcı saptamlarda bulunuyor. Şahin, 1987 yılı **Türkçe Medya Araştırması**'nın bu yakında açıklanan raporundan yararlanarak bazı verileri alt alta getiriyor. Birkaç genel sonuca göre;

• Türkiye'de gazete okuyanların 15 yaştan büyük nüfus içindeki oranı % 32,9. Yani her üç kişiden ikisi gazete okumuyor.

• Türkiye'de haftalık dergi okuyanların 15 yaşından büyük nüfus içindeki oranı % 6,4. Yani her 20 kişiden yaklaşık 18'i haftalık dergi okumuyor.

• Türkiye'deki aylık dergi okuyanların 15 yaşından büyük nüfus içindeki oranı % 3,2. Yani her 100 kişiden yaklaşık 97'si aylık dergi okumuyor!

Şahin'in sesine kulak vermemi sürdürelim:

"Bu istatistikler kuşkusuz Avrupalı olmaya talip, ilerleyen bir ülkeyi değil, bağımsızlığına yeni kavuşmuş, yoksul bir Afrika ülkesini anımsatıyor.

"Bu kadarla kalsa gene bir şey değil. Bu sayılar zaman içinde baktığımızda bir yılda alacakaranlıkta zifli karanlığa geçtiğimizi görüyoruz.

"1986'dan 1987'ye, gazete okuyanların oranı % 36'dan % 33'e, haftalık dergi okuyanların oranı % 8'den % 6'ya, aylık dergi okuyanlarının ise % 5'ten % 3'e düşmüştür.

"Haftalık ve aylık dergilerdeki düşme, özellikle varım boyutlarında: Haftalıkarda % 25, aylıklarda ise hemen hemen yarı yarıya bir düşme var. Bu durum içinde 'bunalım' sözcüğü yetersiz kalır, olsa olsa bir 'çöküş'ten söz edilebilir. Evet, yayın ve kültür hayatımızın çok önemli bir kanadı çöküyor..."

"Ya da çökertiliyor. Çünkü bu çöküş bir rastlantının değil, kağıt zamlarının, artan maliyetlerin, Muzir Yasası'nın, baskaların ve okur kitlesinin alım gücünü yitirmesinin ortak sonucudur. Bir başka deyişle, bir hükümet politikasının sonucudur..."

Bu tabloya ister **bunalım** ister **çöküş** diyelim, bize bu **çökertme** tablosu, aslında ülkemiz insanına, "al demokrasıyla ver canımı" dedirtilen bir süreci kapsamaktadır. Ve açık ifadesini de, MESS eski Başkanı Başbakan Turgut Özal'ın ideolojik hedefi son derece belli "İki büyük parti kalır; iki büyük gazete kalır" şeklindeki sözlerinde bulmaktadır. 4,5 yıllık bir partinin genel başkanı ağıyla dile getirilen "2,5'lük Türkiye hedefi! Ya da siyasal sefalet!..."

Ve ne ilginçtir, bugüne dekin hiç kimsenin üzerinde durmadığı bir durum vardır Türkiye'de... Türkiye'de bir "Türkçe" gazetesi vardır! İstanbul'dan Erzurum'a, dağda bayırda (bu arada TRT'de) ilan, reklam ve tabelalarına rastlanan ve özellikle **son beş**

yıldır bazı kentlerin bazı semtlerinde her gün sürekli ve düzenli evlerin kapısına bırakılan bir "Türkçe" gazetesi!... Zaman zaman tiraj tablolarında 300 bin tiraj dolayında gösterilen ama Sayın Zafer Mutlu'nun "Basın Dünyası" köşesinde gazeteler ve tirajlar tablosunda gazeteden saymadığı bir "Türkçe" gazetesi!...

Milyarların seslendirildiği basın sektöründe pek para verip satın alanı olmayan, ama her bayide bulunan ve altın bir kez daha çizelim İstanbul'dan Erzurum'a bazı semtlerde elden, yaygın, düzenli ve sürekli dağıtılan bir "Türkçe" gazetesi!..

★ ★ ★

Bir ülkede kültürel kâğıdın **durumu** bir anlamda rejimin durumunu yansıtır; işte rejimin hedefinin "İki büyük parti; iki büyük gazete" şeklinde futursuzca ilan edildiği bir ülkede "kültürel kâğıt" ya kapıya bırakılır (!) ya da söyle olur; Tercüman gazetesi 18 Şubat 1988 günlü 10. sayfasındaki "Loto Çıldırdı" başlıklı habere göz atalım:

"Spor-Loto'da 3 haftadan beri devreden ikramiyen süper bir artış kaydetmesi üzerine Spor-Loto'ya büyük bir rağbet oldu ve piyasada kupon bulmak imkânsız hale geldi. "Bu arada bazı akgözlerin kuponları karaborsadan sattıkları tesbit edildi. Bu durum üzerine Spor Toto Teşkilatı Müdürlüğü ektre olarak 2 milyon adet kupon daha bastırdı..."

Evet, sevgili okuyucu, Türkiye'de bugün gazete ve dergilerin toplam tirajının iki-üç dört misli Spor-Toto ve Loto kuponu satılmaktadır ve "nevzuhur" bir "bedava gazete" kapılara bırakılmaktadır! Boş inanç tacısı, "zakkum"cu TRT ise evlerin içindedir.

★ ★ ★

Sayın Haluk Şahin'in olanca çarpıcılığıyla dile getirdiği "Kültür Sefaleti" ile toplumu süreleştirmeye girişimlerine karşı mücadele güncel ve yaşamsal önemdedir kanısındayız. Kitaba, dergiye, gazeteye, bilime, bilimsel bilgiye karşı girişilen ve sonuçlarını yaşamaya başladığımız bu kültürel çökertme harekâti katışında "hattı müdafaa yoktur; sathi müdafaa vardır" dedikten sonra eklenebilir: O sathı da, ulusal-evrensel kültürdür; emek ve kültür değerleridir, uygarlıktır!

★ ★ ★

Cumhuriyet Türkiye'sinin "Kalbi" Ankara'da **ilk kez** bir film şenliği düzenleniyor. 13-20 Mart tarihleri arasında Ankara'da 10'a yakın ülke sinemasına ait 40 dolayında yapit ile 30 yerli yapım gösterime sunulacak. Emeğin gelişiminde görkemli bir aşamainema; dünya halklarının ortak dili, ortak gözü... Bilim ve Sanat, BİLAR A.Ş. ve Mülkiyeli Bırkı ile ortaklaşa düzenlenen böyle bir etkinlik içinde okuyucuları ve yazarları adına yer almaktan kivanç duyuyor. Nice benzeri soylu etkinliklerde birlikte olmak umuduyla sözü büyük ustalar Aziz Nesin'e bırakırken, sevgiyle dostlukla...

Ankara 1. Sinema Şenliği Başlarken

Aziz Nesin

Ankara 1. Sinema Şenliği, Başkentimiz Ankara'nın büyük bir kültür eksikliğini gidermek için Bilar A.Ş., Mülkiyeliler Birliği Vakfı ve Bilim ve Sanat Dergisi'nin attığı ilk adımdır. İlk adımı atıp durulmaz. Demek, arkadan başka adımlar atarak yürüyeceğiz.

Bilar, kültür alışverişi yapan bir ticaret şirketidir. Kültür amacıyla kurulmuş, belki de dünyadaki ilk şirket. Ankara 1. Sinema Şenliği, Bilar A.Ş.'nin etkinliklerinden salt biridir.

Gerçekçi olduğumuz savındayız; ama bizim bugüne dek gerçekleştirdiklerimizin hepsi de imgeyle başlıdı. Önce düşlemler kuruyoruz; sonra bu düşlemlerimizin gerçekleştirilebilirlikle gerçekleştirilemeyeceklerin bilimsel hesaplarını yapıyoruz. Daha sonra, uygun bulunanları uygulamaya koyarak gerçekleştiriyoruz. Bunun böyle olması çok doğal. Çünkü Bilar A.Ş.'nin kurucuları, başka şirketlerdekine benzeyen insanlardır: Şairler, yazarlar, gazeteciler, hukukçular, bilimciler... yanı aramızda bol bol düşlemler kuranlar olduğu gibi, bu düşlemlerin gerçekleştirilebilirliğini, yapılabileceğini araştıracak, tartışacak bilimciler de var. Bilar A.Ş.'nin kendisi de bir düşleme başlayarak kuruldu. Öyleyse, kolayca anlayacağımız üzere, Ankara 1. Sinema Şenliği de bir düşleme ürünüdür.

Türkiye Cumhuriyeti Başkentinde, bunca yıldan beri bir sinema şenliği yapılmamış olması, en hafif anlatımla, büyük bir eksiklikti. Bu eksikliği Bilar A.Ş. olarak gidermek için düşlemler kurmaya başladık. Sonra, bu düşlemlerin yapılabileceğini araştırdık. Olumlu sonuca varınca uzman arkadaşlarımız işe koyuldu. İşin en zor yanı onların üstündeydi. Böylece, Ankara 1. Sinema Şenliği'ni gerçekleştirmeyi, Bilar A.Ş., Mülkiyeliler Birliği ve Bilim ve Sanat Dergisi'nin ortaklaşa çabalayıla başardık.

Evet, bu, şenliğin ilk adımı. Arkasından gelecek yılın 2. Sinema Şenliği için çok daha zengin uluslararası bir sinema izlencesi... Sonra, ulusal ve daha sonra uluslararası tiyatro şenliği... Sonra? Müzik şenliği... Şiir geceleri... ve giderek Cumhuriyetimizin başkentine yarışır biçimde büyük bir sanat şenliği...

Evet, bizler imgeler kuran birer düşlemleriz, ama düşlemlerimizi gerçekleştirmeyi de biliyoruz. Önemli olan düşlemler dünyasından gerçekler dünyasına ilk adımı atmaktır. Elbet, eksikliğimiz, aksağımız, yanlışımız, yanılığımız olacaktır; ama bunları her sonraki adımda da da düzelterek yürüyeceğiz.

Kendimize başarılar diliyoruz ve sizlerin de bu zor işin üstesinden gelmemiz için bize başarılar dilediğinizde inanıyoruz. Desteğiniz ve yardımlarınızla başaramaçız.

Ankara 1. Film Şenliği

Mahmut Tali Öngören

Yerleşmiş ve kökleşmiş kurumlara sahip bir toplum değiliz. Nedenler çok açık olarak ortada... Bir girişime başlamadan önce gerekli inceleme ve araştırmayı ya hiç önemsemiyoruz ya da hiç başlatamıyoruz. Önce altyapıyı kurmayı ise hiç aklı edemiyoruz. Gerçi tüm bu yetersizliklerin bir nedeni de hangi girişime başlarsınız başlayın, elde tüm işi kapsayan bir araştırma ve bütçenin olmaması. Elde bütçe olmayınca, gerekli inceleme ve araştırmaya da zaman ayıramıyor ve altyapıyı da kuramıyzsunuz.

1. Ankara Film Şenliği de daha başka koşullara ve daha gelişmiş bir ortama sahip değil... 1974 yılında Antalya Film Şenliği'ne hem seviciler kurulu üyesi, hem de şenliğin düzenlenmesine dışardan biraz katkıda bulunan bir kişi olarak ilk kez katıldığımda orada durumun hiç de değişik olmadığını görmüştüm. Bu yıl, Türkiye'nin en eski film şenliğinin Antalya'da 25'inci yapılacak. Antalya Film Şenliği'nin gerek teknik bakımından, gerek yönetim bakımından altyapısının kurulmuş olduğunu kimse ileri süremez. Yine de kendini en iyi bir biçimde toparlamış ve altyapı sorununu bir yerde çözüme kavuşturmuş olan şenlik, adını önemzdeki yıl "İstanbul Film Şenliği"ne dönüştürmesi beklenen "İstanbul Sinema Günleri"dir. Arada bir yererde Adana da "Altın Koza"lar dağıtarak şansını denedi, ama tutturamadı. İstanbul'da da bir yolunu bulup şenlik denemesine karınlar oldu. Ama onla da çabuk ortadan silindi. Şimdi sıra çeşitli eksikliklere ve altyapı yokluğuna karışır 1. Ankara Film Şenliği'nde...

Ankara Film Şenliği için aslında tam üç yıl önce yola çıkmıştı. Ne ki, o günlerde hazırlıklarımızı tamamlayacak hiçbir olağanına sahip olmadığımdır. Bugün ne du-

rumdayız?

KİMLER DÜZENLİYOR

Bugün Ankara Film Şenliği, bir şenlik altyapısına henüz sahip değilse de, üç kurucu kuruluşun desteğiyle birinci adımı atıyor. Bu kuruluşlardan birincisi BİLAR A.Ş. Başında ustamız Aziz Nesin'in bulunduğu BİLAR A.Ş.'nin ilginç bir kuruluş öyküsü var. Bu öyküyü yeri ve zamanı geldiğinde herhalde en güzel Aziz Nesin anlatacaktır.

Ben BİLAR A.Ş. ile ilgili olarak yalnızca bir nokta üzerinde duracağım. BİLAR, adının sonundaki "A.Ş."inden de anlaşılacağı gibi, bir şirket. BİLAR A.Ş.'yi bilim adamları ile yazarlar, çizerler, kicası sanatçılar kurdular. Bu bilim adamlarının ve sanatçıların bir şirkette toplanmasının bir nedeni olmamışı. Ama neden onlardan kaynaklanmamış, Aziz Nesin ve arkadaşlarının önüne çıkarılan zorluklar sonucunda olmuştu: Günümüz yasalarına uygun "izinler" in kolayca alınamayacağı düşünülerek en kısa yoldan bir şirket kurduktan sonra, çeşitli kültürel etkinlikleri düzenlemenin gerçekleştirmesi düşünülmüşü. Ne ki, tüm şirket kurma başvurularının, yasalara uygun gerekler yerine getirildikten hemen sonra onaylanmasıne karşın, bu şirketin onayı bir türlü verilmedi. Sonuçta BİLAR adlı "kurulmuş" bir şirket satın alınarak girişimlere başlandı. Amaç ne siyasal bir parti kurulması, ne herhangi bir siyasal etkinliği gizlice ya da hatta açıkça sürdürmek... Amaç, en azından çağdaş ve demokratik kültür etkinliklerini ülkenin en verimli ve üretken yaratıcıları ile oluşturmaktır. Kimsenin karda, parada gözü yok...

İşte BİLAR A.Ş., aynı amaçlarla, Ankara Film Şenliği'nin düzenlenme-



sinde de kendine düşen payı üstlenmiş bulunuyor. Aynı pay, yillardan beri çağdaş amaçlarla etkinliklerini sürdürmen MÜLKİYELİLER BİRLİĞİ VAKFI ve sekizinci yayın yaşını sürdürmen BİLİM VE SANAT dergisinde de var. Ankara Film Şenliği bir şenlik altyapısına henüz sahip bulunmama bile, adı geçen üç kuruluşun bir araya gelerek oluşturdukları şenlik düzenleme örgütü, BİLAR A.Ş.'nin, MÜLKİYELİLER BİRLİĞİ VAKFI'nın ve BİLİM VE SANAT Dergisi'nin demokratik, çağdaş ve toplumcu yapısından kaynaklanan büyük değerleri içeriyor, diye düşünüyorum.

Bu değerlerle ve bu değerlerin verdiği coşku ve bilinçle Ankara Film Şenliği'nin ilki aşılırken ve aşıldıkta sonra belli bir şenlik altyapısının kurulması kaçınılmazdır.

NİCİN ANKARA'DA BİR FİLM ŞENLİĞİ

Nicin bir film şenliği?

Ankara'da Ankara'nın başkent olduğunu beri böyle bir etkinlik yapılmadığından ötürü mü? Ankara'ya böyle bir şenlik yaktığı için mi? Ankara'da bir sinema şenliğine büyük gereksinim olduğu için mi? Ankara'da nitelikli film izlemek isteyen büyük bir izleyici kitlesi bulunduğu için mi? Yoksa sinema gibi 20. yüzyılın en önemli sanat dalına Ankara'nın da sahip çıkması gerektiği için mi?

Daha başka sorular da usunuza gelebilir.

Sinemanın merkezi İstanbul'dur. Ama başkentin de sinemamızı desteklemesi gerekmez mi? Sinema ile devlet arasında kaçınılmaz ilişkiler var. Bu ilişkilerin sonuçlandığı yer ise Ankara... Ankara'da düzenlenebilecek bir şenlik sayesinde bu ilişkilerin daha yeterli bir biçimde kurulması sağlanamaz mı? Hatta kimi film çekimlerinin

Ankara'da yapılması desteklenemez mi? Ve Ankara Film Şenliği'nin düzenlenmesini gerekli olan ve amaçlarını içeren daha bir sürü soru... Evet, bu türdeki tüm soruların yanıtlarını içeren amaçlar doğrultusunda BİLAR A.Ş., MÜLKİYELİLER BİRLİĞİ VAKFI ve BİLİM VE SANAT dergisi, 1. Ankara Film Şenliği'ni düzenleyerek yola çıkmaya karar verdi.

Ne ki, Şenliğimizin birincisi tüm bu amaçlara yönelik etkinlikleri içermeyecek, içeremeyecek... Birinci şenlik, bizim altyapı çalışmalarımıza bir temel oluşturacak, ilk adımları atmamıza yol açacak... Hem kendi gücümüzü, hem de böyle bir şenliğin düzenlenmesine bizim dışımızdan katkıda bulunacak ya da bulunması gereken çevrelerin ilgisini sınamaya yaranan bir etkinlik olarak ortaya çıkacak 1. Ankara Film Şenliği...

Devlet ve siyasal iktidar çevrelerinin kendilerine düşeni nasıl gerçeklestireceğini hep birlikte görecek ve izleyeceğiz, 1. Ankara Film Şenliği sayesinde. Özellikle yabancı ülkelerden şenliğimize gönderilen dünya sinemasının seçkin örneklerinin gümrükten geçirilmesinde, denetlenme işlemesinde, vergi ve bilet satışı gibi çok önemli konularda resmi makamların koyacakları çabaların bu gibi şenliklerin başarısına yapacağı katkılar ve etkiler bizim için çok büyük önem taşıyor. Bugüne dek söz konusu işler için Dışişleri Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Çankaya Belediyesi ile yaptığımız ve kurduğumuz ilişkilerde çok olumlu sözler aldık.

Şenlikle ilgili her konuya, her ayrıntıya, her noktayı yazılı ve sözlü olarak tüm ilgili resmi çevrelerle bildirdik, ricalalarımızın neler olduğunu söyledik. Sonuçtan parasal bir kâr, kişisel bir gelir beklemedigimiz ve ortada nüfuz ticaretine yol açabilecek herhangi bir durum olmadığı için, Ankara'ya kazandırılabilecek kültürel hizmetin eksiksiz ve gecikmesiz yerine getirilmesini gerektiren yanlarını açıkça anlattık. Gerekenin yerine getirileceğine inanıyoruz. Sinema ve Ankara adına, tüm gerekenin sağlanaması için de ortada herhangi bir neden bulunmadığını eminiz.

Konuştuğumuz ve ricalarımızı yazılı olarak sunduğumuz resmi çevrelerin gerekeni eksiksiz yerine getirmeleri sonucunda bile 1. Ankara Film Şenliği'nin hemen başarılı olmasını bekleyemeyiz. Ya da bu istekler gerçekleşse bile, bizden kaynaklanan hatalar, yetersizlikler ve eksiklikler olacaktır. Tüm bunların hoşgörülü karşılanacağını umuyoruz.

1. Ankara Film Şenliği, planlanan çok daha büyük ve geniş bir kapsamla ulaşmış bulunuyor. Dünya sinemasının olumlu ve nitelikli yapıtlarını sergilemek için çok sınırlı sayıda ülke sinemasiyla ilişki kurmamızı karşın, kendimizi birdenbire 15 ülkeye ilişkili içinde bulduk. Gerçi tüm bu ülkelerin filmlerinin 13 Mart'a dek Ankara'ya yetişebileceğini sanmıyorum ama, bu yazıyı hazırladığım Şubat 1988'in ortalarında elimize hiç de küçümsenmeyecek sayıda sinema filminin ulaşacağı anlaşıldı. Filmlerini bu yıldı ilk şenliğimize yetiştiremeyecek ülkelerin ürünleryle gelecek yıl (1989 Mart'ındaki) şenlikte, çok daha zengin bir izlenme sunabileceğimiz görülyor. Böylece, nitelikli yabancı filmlerle her yıl Ankara Film Şenliği'nde başkentlerin büyük bir gereksinimi karşılanacaktır.

Ne ki, bu gereksinimi karşılamanın da ötesinde bir başka amaç güdüyor: Sinemamızın yeni yönetmenlerini desteklemek... "Genç yönetmenlerini" demiyorum. Çünkü son yıllarda film yönetmenliğine soyunan ve "yaraticılık" bakımından genç, ama yaşa olgunluk çağında bulunan pek çok sanatçı çeşitli filmlere "yönetmen" olarak imza attı. Bu gerçek karşısında kayıtsız kalamazdık.

Sonuçta, Türkiye'de ilk kez düzenlenen bir "uzun metraj film" yarışması sunuyoruz. Bu yarışma "yeni yönetmenler"in filmleri arasında düzenleniyor. Seviciler kuruluna doğrudan doğruya sinemaya ilişkili en yetkin sanatçıları ve uzmanları çağrıda. Şenliğimiz bir temsilcisinin bile -sinema ile ilişkisi bulunsa da- seviciler kuruluna girmesini istemedik. Sinema konumuzun geçmişi ve tarihini ilerde daha ayrıntılı ve uzun izlencelerle ele almak istiyoruz. Şenlikler genelde geleceğe dönük bir destek sağlıyor ülkemizde. Oysa sinemamızın geçmişini de gözler önüne çıkarmanın ve daha önceki yıllara hem emek vermiş sanatçılarımızı, hem de sinemamızın temelini oluşturan yapıtları yeniden değerlendirmenin yararlarına inanıyoruz.

Bir de her yıl sinemamızın geçmişini sergileyen gösterilere ve söyleşilerde yer vermeye karar verdik. Bu yıl, Vedat Türkali ile Ertem Göreç'i davet ettik ve filmlerini izleyeceğiz. Sinemamızın geçmişi ve tarihini ilerde daha ayrıntılı ve uzun izlencelerle ele almak istiyoruz. Şenlikler genelde geleceğe dönük bir destek sağlıyor ülkemizde. Oysa sinemamızın geçmişini de gözler önüne çıkarmanın ve daha önceki yıllara hem emek vermiş sanatçılarımızı, hem de sinemamızın temelini oluşturan yapıtları yeniden değerlendirmenin yararlarına inanıyoruz.

Bakalım, inandıklarımızın ve düşündüklerimizin ne kadarını gerçekleştirebileceğiz ve nasıl gerçekleşecek?

Ama 2. Ankara Film Şenliği'nde Türkiye'de hiç denenmemiş biçimde, kısa film yarışmalarıyla karşınıza çıkacağımızı umuyoruz. Bu sayede de kısa film dalına, başlangıçta küçük de olsa bir yenilik ya da canlılık kazandıracağımızı sanırı.

1. Ankara Film Şenliği'nden önce sonuçlanacak bir karikatür yarışması, şenliğimiz başladan sonuçlanacak ve karikatürler Ankara'da sergilenecek. Böylece Ankara Film Şenliği'nin bir başka amacını da ilk yıl yine alçakgönüllü bir çabaya belirtmeye çalışacağız: Sinemaya ilişkili sanat dallarına yer vermek, onları da başlangıçta küçük cabalarla da, olsa değerlendirmek... Hatta ilerdeki yıllarda bu şenliği çok yören, ama sinema ağırlıklı bir sanat bayramına dönüştürmek...

1. Ankara Film Şenliği'nde aynı amaçtan yola çıkarak çeşitli şenlere de yer veriliyor. Hatta güzel bir raslantı sonucunda, "yeni yönetmenler" film yarışmasının seviciler kurulu üyelerinden değerli grafik sanatçısı arkadaşımız Mengü Ertel'in Galeri Nev'de bir sergi açacağını da öğrendik. Şenlik dışı bir etkinlik olmasına karşın, Mengü Ertel'in sergisinin şenliğimizle aynı günlere rastlaması amaçlarımızın hakklığını kanıtlıyor.

Sergilerin dışında yer alan sinema ağızkutumları ve söyleşileri ile de şenliğimize tartışma ortamını kazandırmaya çalışacağız. Salt film izleyerek değil, sinemanın yurt içinde ve dışındaki etkilerini tartışarak Ankara Film Şenliği'ne demokratik bir kimlik de kazandırmayı düşündük.

Bir de her yıl sinemamızın geçmişini sergileyen gösterilere ve söyleşilerde yer vermeye karar verdik. Bu yıl, Vedat Türkali ile Ertem Göreç'i davet ettik ve filmlerini izleyeceğiz. Sinemamızın geçmişi ve tarihini ilerde daha ayrıntılı ve uzun izlencelerle ele almak istiyoruz. Şenlikler genelde geleceğe dönük bir destek sağlıyor ülkemizde. Oysa sinemamızın geçmişini de gözler önüne çıkarmanın ve daha önceki yıllara hem emek vermiş sanatçılarımızı, hem de sinemamızın temelini oluşturan yapıtları yeniden değerlendirmenin yararlarına inanıyoruz.

Bakalım, inandıklarımızın ve düşündüklerimizin ne kadarını gerçekleştirebileceğiz ve nasıl gerçekleşecek?

Yeni Türk Film Denetleme Sistemi

Alim Şerif Onaran

Film denetleme sorunu anayasal yoluyle olduğu kadar toplumsal süreç içinde değerlendirilmesi bakımından da ertelenmeksizin tartışılmalıdır.

İster denetleme, ister kontrol deyin, bir sanat veya fikir ürününün İdare'nin izninin alınmasından sonra halka sunulması, kesinlikle, sansür olduğunu ve sansürün demokratik bir Anaya ile bağdaşması olağanı bulunmadığına göre, işin öncesi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Ote yandan toplumsal zorunluluklardan söz eden kimi kesimler sansürden yana görüş ortaya koymaktan hiçbir zaman geri durmamışlardır.

Tüm sorun kamu haklarıyla kişisel haklar arasında bir denge kurmak zorunluluğunda yatkınlığı gösteren bize... Ama bu denge nasıl kurulur? Değişen koşullarla bu dengenin bozulmuş yana veya yana eğilimlerin ortaya çıkmasının kolay kolay önlenmeyeceği de hesaba katılırsa, çözümün pek kolay olmayacağı anlaşılıyor.

SİSTEMİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Türkiye'de filmlerin ve film senaryolarının denetlenmesi işi 1939 tarihli bir tüzükle, Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunu'nun bu konuya ilgili maddesinin uygulanması şeklinde, uzun yıllar yürütülmüş; bu Tüzük 1948-1979 yılları arasında birkaç kez değişiklikle uğrayarak 1983 yılında yeni bir tüzükle bırakılmıştır.

Böylece 1940'lı yıllarda başlayarak sansür döneminde iyileştirme çabaları sürmüştür: 1960'lı yıllarda aydın kesim sansürün kaldırılmasından ya da çağdaşlaştırılmasından, özellikle polislik sansürden vazgeçilmesinden yana görüldürken; meslek kesimi sansürü, hatta senaryo sansürü, bir bakıma, sermayeleri için bir güvence sayarak, yalnızca daha insafsız olumlu koşullarını aramış; adeta bir karşı-tavır almıştır.

1960'lı yılların kendi koşulları içinde, filmci kuruluşların, özellikle bunları temsilen Turgut Demirağ'ın çabaları ile, ilk kez, bir sinema kanunu tasası ortaya konarak, sansür da-

hil, sinemanın çeşitli sorunlarını çözmeyen, bu arada bir fon kurularak buradan uzun vadeli ve düşük faizli kredi sağlanmanın yolları aranmış ve hazırlanan taslaç İstanbul Milletvekili Dr. Suphi Baykam eliyle, yasa önerisi olarak Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne getirildi.

Meclisin ilgili komisyonlarında görüşmeler yapılmışken Tanıtma ve Turizm Bakanlığı mehil talep edip meseleyi incelemek isted.

İşte sinemanın sorunlarının bir problematik olarak ortaya çıkışının ardından başladığını ve Sinema Danışma Kurulları, Sinema Şüraları ve Sempozyumlarda, konu, çeşitli kişi ve kuruluşların katılımı ile enine boyuna tartışıldı. Kadıköy olan bu tasaridan sonra da tartışmaya devam edildi; sinemanın özerk veya bağımsız bir TSK (Türk Sinema Kurumu) içinde mi, yoksa Kültür Bakanlığı bünyesinde oluşturulacak bir Sinema Genel Müdürlüğü'ne bağlı bir devlet kuruluşu içinde mi yer alacağı alternatifleri tartışıldı.

Sonunda 1985 yılında FiYAP (Film Yapımcılar Derneği)'nun girişimiyle hazırlanan taslaç, yasa teklifi şeklinde İzmir Milletvekili Süha Tanık ve bir arkadaşının eliyle Meclis'e getirildi; oldukça da ivedi bir biçimde, "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" adıyla yasalaştırılarak 23.1.1986'da yürürlüğe kondu ve denetleme işi polisten alınıp Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın görevleri arasına sokuldu.

YENİ SİSTEM

Organizasyon:

Son dakikada bünyesine sokulan korsan müzik kasetlerinin önlenmesi hakkındaki hükümleri bir yana bırakarak yasanın sırı sinema ve filmlerin denetimi ile ilgili bazı hükümlerine bir göz atalım:

Bu yasaya her şeyden önce film

lerin tescili sağlanarak bir yenilik getirilmiştir. Bir kere, yasaya göre video-kaset yahut sinema filmi halinde olan eserler kaydedilecek, bandrol ücretleri ödenecek ve bu şekilde tescil edildikten sonra telif hakları bakımından bir hüviyet kazanacaktır. Bu

önemli bir yeniliktir.

Bunun dışında çok ilginçtir, senaryo denetlemesi kaldırılmıştır; ancak film yapımcısı, senaryosunun denetlenmesini talep ederse, o durumda senaryo sansürü yapılmaktadır.

Tescil sırasında gerek sinema filmi, gerekse video kasetlerinden ancak gerekli görülenler kontrol edilecektir. Yani kontrol, idare'nin takdirine bırakılmıştır. Her film mutlaka denetlenecek diye bir kural yok. Bu da bir yenilikte ve bir esneklik getirmiştir.

Ancak Yasa'nın 9. maddesinin 2. fıkrasındaki hükmü, önceki uygulamaları aşan bir ağırlık ortaya çıkmıştır. Bu hükmeye göre, mülki idare amirleri, görev yaptıkları bölgenin özellikleri nedeniyle, toplumsal bir olaya sebep olması muhtemel eserlerin dağıtım ve gösterimini, gereklisini de belirtmek suretiyle, yetki ve görev sınırları içinde yasaklayabileceklerdir.

Sansür uygulamalarına esas teşkil edecek öğeler bir de yasanın 3. maddesinde belirtilmiştir. Bunlar: Millî Güvenlik, Kamu Düzeni, Genel Asayıf ve Genel Ahlak gibi öğelerdir. Eski sansür tüzüğünde de, denetim kurulu üyelerinin takdirine bırakılmış şekilde, genel prensipler aşağı yukarı böyle ortaya konmuştur. Bundan maksat, özellikle, örf ve âdetlerimize aykırı olması, suça teşvik unsuru taşıması ve yurdumuzun aleyhinde bazı hususları içermesi halinde filmlerin yasaklanması idi. Aşağı yukarı aynı esaslar yine Yasa'da da kabul edilmiştir.

Ancak İçişleri Bakanlığı'nın takdirine, yönetimine bırakılmış konular (sansür ve denetleme görevi) bu kez Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın takdirine bırakılmıştır.

Denetleme yapacak kurullar evvelce beş kişiden oluşmaktadır. Yeni yasaya on kişiye çıkarılmış; memurlardan oluşan beş kişiye Dışişleri Bakanlığı ile Millî Güvenlik Kurulu'ndan da birer temsilci katılmıştır.

Kurullarda film sanayine mensup olanlardan, Basın'dan ve Üniversitelerden de üyeleri bulunması, öteden beri istenirdi. Bu da düşünülerek memur temsilcilerin yanında, kurulda, itihacı, yapımcı ve sanatçı olarak üç de film sanayiinden sinema adamının bu-

lunması öngörülmüştür. Böylelikle yedi/üç gibi bir oran içerisinde, resmi tarafı ağır basan bir karma kurul oluşturulmuştur. (Aşağıda görüleceği gibi, sonradan memur adedi beş indirimmiştir). Gönü'l isterdi ki, Üniversite'den ve Basın'dan da iki kişi konularak beş resmi, beş özel olmak üzere üyeler arasında bir denge kurulabilmiş olsun! (Fransa'da ve diğer bazı ülkelerde olduğu gibi)...

Bunun dışında, tabii ki görev Kültür ve Turizm Bakanlığı'na verilince, kurulun başkanı da o kurulustan olmuştur; çünkü bu bakanlık sinema işlerini yürütecektir. Bu görevin Polisten alınarak sivil idareye verilmesi daha mantıklı, daha demokratik davranışlığı izlenimini vermektedir.

Sistemin getirdiği bütün bu yeniliklere karşın bazı noksanlar da görülmektedir. Bir kez yeni bir sistem getirilince ortaya çıkabilecek noksanların ilerde yasa değişiklikleri, tüzük ve yönetmenlik düzenlemeleri ile giderilmesi güç olmayacağı. Nitekim 29.1.1987 günü ve 3329 sayılı yasa ile yapılan değişiklikler arasında, "Denetleme Kurulu'nun Kültür ve Turizm Bakanlığı temsilcisinin başkanlığında Millî Eğitim ve Gençlik Bakanlığı, Millî Güvenlik Kurulu Sekreterliği ve İçişleri Bakanlığı'nın temsilcilerinden oluşması (böylece Dışişleri Bakanlığı ve Genel Kurmay Başkanlığı temsilcilerinin kaldırılması); Denetleme Kurulu'nda Sinema Eserleri Sahipleri Meslek Birliği (Sesam)'nden bir temsilci ile Bakanlık tespit edilecek bir sanatçının yer almasının zorunlu olduğu; denetlenen eserin yapımcısının da istediği takdirde Denetleme Kurulu'na gözlemci olarak katılabileceği" öngörülü; "ön denetlemeyi yapacak alt komisyon ile Denetleme Kurulu sayıları ve hangi illerde teşkil edileceği; toplanacağı yer ile çalışma esas ve usulleri ve memur olmayan üyelerin mali hakları ve diğer hususların Bakanlık karlarıyla yürürlüğe konulacak yönetmeliklerle belirlenmesi" kabul edilmiştir.

Esas yasa ile onu değiştiren yasa gereğince çıkarılan yönetmelikler de yasanın uygulanmasını kolaylaştırmış ve uygulama Ankara ve İstanbul'daki sürekli, İzmir ve Antalya'daki geçici komisyonlar aracılığı ile yürütülmüştür.

Ancak bir sanat eserinin henüz rüstem halinde iken ön-denetimle yasaklanması, demokratik anayasaların ruhuna, kesinlikle aykırı bulunduğu hiçbir zaman göz ardı edilmelidir.

Daha önceki toplantılarında, Özellikle İstanbul Hukuk Fakültesi İdarî İlimler Enstitüsü'nün 25 Mart 1978'de gerçekleştirilen "Sinema Filmlerinin

recegi filmler ve sahibinin başvurusu sonucu incelenen senaryolar için yeni sistemin kabul ettiği sansür öğeleri denetleme yönetmeliğinde ("Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkındaki 86/10901 sayılı ve 7.8.1986 günü Bakanlar Kurulu Kararıyla yürürlüğe sokulan Yönetmeliğin 3. Bölümünde") "Denetleme Ait Ortak Hükümler" başlığı altında "Gösterilmesine izin Verilmeyecək Sinema ve Video Eserleri" beş madde halinde söyle sıralanmıştır:

□ (Madde 9). Devletin ülkesi ve milletiyle bülümzey bütünlüğü, millî egemenlik, cumhuriyet, millî güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlak, genel sağlık açısından suç ve suça teşvik unsuru ihtiyaçlı olup, yasaya aykırı, millî kültür ve örf ve âdetlerimize uygun olmayan film ve video eserlerinin gösterilmesine izin verilmez.

Cıkarma İşlemi

□ (Madde 10). 9. maddede yer alan hükümlerden birini veya birkaçını taşıyan sinema ve video eserlerinden yapılacak çıkarmalar, yapımcının uygun görmesi halinde komisyon ve kurullarca yapılabilir. İthal edilmiş sinema film ve video eserinden yapılacak çıkarmalar, sahiplerine, yurdı dışına çıkarılabilir.

Denetleme Kurulu Kararlarına İtiraz

□ (Madde 11). Film ve Video eserlerinin kamuya sunulmasının hiçbir şekilde uygun bulunmadığı yolda kurul kararına itiraz edilemez. Ancak, idari yargı yoluna başvurulabilir.

Küçükler İçin Zararlı Sinema ve Video Eserleri

□ (Madde 12). Komisyonlar ve kurullarca, çocukların ruh ve beden sağlıklarını, yetişmelerini olumsuz yönde etkileyebileceğini tespit edilen film ve video eserlerinin, 16 yaşından küçük olanlara gösterilmesine izin verilmez.

Eğitim Amaçlı Eserler

□ (Madde 13). Komisyon ve kurullara eğitim film, video ve müzik eserlerinden eğitim amaçlı görülenlerin bu nitelikleri kararında belirtilir ve eserin işletme belgesine de yazılır.

Sistemin Eleştirisi:

Yukarıda belirtildiği gibi yeni film denetleme sistemi gerçekten de değişik ve günün isterlerine yatkın kimi çözümler getirmiştir.

Ancak bir sanat eserinin henüz rüstem halinde iken ön-denetimle yasaklanması, demokratik anayasaların ruhuna, kesinlikle aykırı bulunduğu hiçbir zaman göz ardı edilmelidir.

Daha önceki toplantılarında, Özellikle İstanbul Hukuk Fakültesi İdarî İlimler Enstitüsü'nün 25 Mart 1978'de gerçekleştirilen "Sinema Filmlerinin

Sansürü" kolektyumunda ve 2.9. - 22.10.1981 tarihleri arasında Kültür Bakanlığı'na gerçekleştirilen 2. Türk Sinema Kurulu'nda sansür üzerinde tartışılırken ileri sürülen "sansürün kaldırılarak genel hükümlere, yani Ceza Yasası'nın hükümlerine göre film yoluyla suç işlendiği takdirde yasaklamayı ve cezalandırmayı getiren adlı denetlemenin devreye sokulması" fikri, o günlerde azınlıkta kalsa da, her zaman geçerlidir.

Bunun için her seyden önce 1982 Anayasası'nın 26. maddesinin birinci fıkrasıyla konan "düşünçeyi açıklama ve yama" özgürlüğünü sınırlayan "Bu fikra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayınların izin sisteme bağlanması engel değildir" şeklindeki ikinci fıkrasının değiştirilmesi gereklidir. Çünkü bu hukum Anayasada kaldıkça, filmlerin ön-denetimin anayasaya aykırılığı ileri sürülemez.

Kuşkusuz toplumların savaş, içsavaş gibi olağanüstü durumlarında siki yönetim idareleri kurulması sonucu özgürlüklerin kısıtlanması kaçınılmazdır. Ancak bu olağanüstü durumlar dışında sanat eserleri üzerinde ön-denetim uygulanması demokratik idare sisteme her bakımdan aykırıdır.

Yukarıda sözü edilen sansürün kaldırılması ve yerine yargılalı denetimin getirilmesi, daha etkili ve haklı bir uygulamayı birlikte getirecektir.

Her sinema filminin sanat eseri olmadığı, dolayısıyla, sosyal kaygıları ön-denetimin sürdürülmesi gerektiği hakkında söylenenler; hangi film sanat eseri olduğu, hangisinin olmadığı gibi ölçüye kolay kolay sigmaya durumlar ve bu durumlar üstünde tartışmalar getireceğinden; bu tür geçersiz savlardan vaz geçip sosyal kaygıları en iyi şekilde gidereceğine inandığımız yargılalı denetimle yetinilerek, ön-denetimin kaldırılması hakkındaki savımızdan ödüne vermemeyi yeğ tutuyoruz.

Kaynakça:

- Onaran, Alim Şerif, *Sinematografik Hürriyet* (Özelde Bu Hürriyetin Filmlerin ve Film Sanayiinin Kontrolü Bakımından Değerlendirilmesi) (Doktora Tezi), İçişleri Bakanlığı Yayınevi, Ankara 1968.
- Sinema Filmlerinin Sansürü Kollektiv*, İ.Ü. Hukuk Fakültesi, İdare Hukuku ve İdare İlimleri Enstitüsü Yayınevi, İstanbul 1980.
- Ozgür, Ağah, *Sansür Dosyası*, Koza Yayınevi, İstanbul 1976.
- Fikir ve Sanat Eserleri Hakkında Kanun, Tüzük, Yöntem ve Milletlerarası Sözleşmeler, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınevi, Ankara 1987.
- Ongoren, Mahmut Tali, "Türk Sinemasının Sorunları" Kuruş Dergisi, Eskişehir Televizyon ile Öğretim ve Eğitim Fakültesi Yayınevi, Eskişehir 1979.

Hangi Sinematografik Özgürlük

Ibrahim Karaoglu

Her yıl uluslararası festivallerde pek çok filmimiz ödüllendiriliyor. Övgüler ve ödüller alıyoruz. Ya sinematografik özgürlüğümüz? Bekliyoruz, gelişin diye.

Bunca ödüllü, bunca övgü, bunca bekleyiş sinemamızın önemli bir gerçeğini irdelemeyi getirdi gündeme: sinematografik özgürlüğümüz. Sinemamız kendi dilsel sorunlarını çözebildiği kadar sinematografik özgürlük sorunlarını da çözebilirse daha bir ileriye, daha bir uzağa varabilecek.

Nedir sinematografik özgürlük?

Sansür Kurulu Başkanlığı da yapmış ve bu özgürlüğü üzerine tez hazırlamış olan Alim Şerif ONARAN "Sinematografik hürriyet, genel olarak (Yapıcı, yönetici, sinema yazarı, işletmeci ve gösterimci olarak) film sanayii mensupları ile sinema seyircilerinin halz olduğu ve devlet v.s. resmi makamlarla özel kişi veya kurumların müdahalesinden azâde olarak filmlein yapımı, gösterimi ve eleştirilmesinin temin edilmesinden ibaret bulunan bir hürriyetti."⁽¹⁾ diye yazmış.

Düşünce özgürlüğünü yaşamayan, yasaklarla kuşatılmış, yasaklara bellenmiş bir toplumda hangi boyutta yaşanır sinematografik özgürlük? Bunun yanıtını ülkemizde yaşanan sinema gerçeği öylesine çarpıcı veriyor ki. Sinemamızın geldiği bugünkü noktadan, yaşadığımız sinemasal olaylardan dönüp gerilere baktığımızda öylesine ilginç örnekler var ki. "1932'den önceki dönemde, film hangi şehirde gösterileceğe oynanacağı sinema salonunda önce mahalli iki polis tarafından perde üzerinde görülecek sansüre tabi tutulurdu"⁽²⁾. Sansür 1932'de bir yönetmelikle düzenlenerek merkezi bir teşkilata bağlanmış; en ilginci de bu "teşkilatlarda" sinemadan anlayan bir tek kişi bile bulunmamıştır. Bu kurul iktidardaki siyasal partiye bağlı memurlardan oluşmuş,⁽³⁾ üstelik, polis örgütü bulunmayan yerlerde de Jandarma bunu yüklenmiştir.⁽⁴⁾ Sansür Kurulu, "Filmin çekilmesine ruhsat verdikten sonra hakkınızda tahlükat açıyor. Kimlerle arkadaşlık etmektedir, ne reerde bulunmaktadır gibi"⁽⁵⁾. Orhan Kemal bir senaryo yazarı olarak bu durumu sık sık karşılaşırmıştır.⁽⁶⁾

Sansür Kurulu'nun bu etkinlikleri gümme yazarlarına malzeme olacak öylesine grotesk ilişkilerle yükü kiti;

1960'lı yıllarda kurul kararlarından örnekler alalım:

"1- Mahmut'un 20 günlük kurs için askere gitmesi sebebiyle sevgilisinden ayrılmazı ve başına gelen bütün faciaların nizamnamenin 7/7'de belirtilen halka askerlikten soğutucu bir nitelik taşıdığı bu saf-

filmimizin Türkiye'yi temsil etmesi festival öncesinde sakincalı bulunmuş.

1962 de Fakir Baykurt'un romanından gerçekleştirilen "Yılanların Öcü" filmi sansür kuruluna reddedilmiş. Film daha sonra Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in oluruya gösterime girmiştir. Film gösterime girdiğinde ise bazı çevrelerin saldıruları yoğunlaşmıştır. Filmin galasında Fakir Baykurt'a saldırmışlardır. Üç yıl sonra ise Kartal Sinema Günü'nde ödüllendirilmiş bu filmimiz. Aynı olay 1965 Antalya Film Festivali'nde üç ödül kazanan "Karantika Uyuyanlar" filminin de başına gelmiş. Ertem Göreç'in yönettiği film sansürcüler tarafından iki kez reddedilmiş.

Duygu Sağıroğlu'nun ilk rejisörülük denemesi olan "Bitmeyen Yol" filmi iki kez reddedilmiştir. Oysa kararın verilme aşamasında kurul üyelerinden ikisi (Emniyet Genel Müdürlüğü ve Genelkurmay Temsilcileri) filme ilgili olarak: "... Filmin sadece yurt içinde halka gösterilmesinde bir sakınca bulunmadığı kanaatindeyiz." demişlerdir.

Altun Yerel'in "Çırkin Ares" filmi de adından dolayı ilginç bir işlem göründü. "Ares" sözüyle film kontrol komisyonuna beğenilmedi ve "Prens" sözcüğüne dönüştürüldü.

Altan Yalçın "Sansür ve Çırkin Ares" yazısında "Bu işlemen doğal, sonucu, kurulun, film bu adla gösterilmesini kabul etmiş olması değil midir? Bu sonuç, doğal bir sonuç olurdu, oysa doğal işlerle Kurul'un ilgisi pek bulunmuyor. Bu nedenle filmoptan sansür edilmiş"

Bizde sansürün en çok uğraştığı sanatçı Yılmaz Güney oldu "Umut", "Sürü", "Düşman", "Yol" ve "Duvar" filmleri sansür kuruluya büyük sorunları yaşadı. Buların büyük çoğunluğu ancak Daniştan Karayıle gösterim hakkına ulaşabildi. Oysa bu filmler önemli ödüller aldılar.

Sinemamızın Uluslararası düzeydeki başarıları olumlu bir gelişme çizgisinde sürüyor. Oysa sinematografik özgürlüğümüzü kullanabilmemiz önemli bir sorunsal olarak duruyor karşımızda. Yasakçılar örülerek duvarına her geçen gün yeni bir tuğla koyma tutumundan vazgeçmeli artık.

Sansür kurulunun ülkemizdeki sinematografik olaya baktı uluslararası düzeyde uymadığından bu sahnenin çıkarılması⁽⁷⁾ "Oya'nın babasının Suat hakkında söylediğim (ikiniz de ayni ailelerin insanlığını) cümlesi bir sınıf farkını ima ettiginden çıkarılmış".⁽⁸⁾

"Tersanede gemi tamiri sırasında Vahid Öz'ün balyozu vururken kırıltısı sahnesi, çalışma vakar ve ciddiyetine uymadığından bu sahnenin çıkarılması⁽⁹⁾ "Oya'nın babasının Suat hakkında söylediğim (ikiniz de ayni ailelerin insanlığını) cümlesi bir sınıf farkını ima ettiginden çıkarılmış".⁽¹⁰⁾

Sansür Kurulu, "Filmin çekilmesine ruhsat verdikten sonra hakkınızda tahlükat açıyor. Kimlerle arkadaşlık etmektedir, ne reerde bulunmaktadır gibi"⁽¹¹⁾.

Orhan Kemal bir senaryo yazarı olarak bu durumu sık sık karşılaşırmıştır.⁽¹²⁾

Uluslararası düzeyde kazanılan ilk büyük ödülu Metin Erksan'ın yönettiği "Suzuz Yaz" filmiyle aldı. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanan bu

(1) Sinematografik Hürriyet, T.C. İçişlen Bak. Tet.Kur., Yzn No: 2, Ankara 1986 s. 21.

(2) Özkan Tikveş, Mukayessi Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmelerinin Sansürü, 1968, s. 10-11.

(3) Nihat Özön, Türk Sinema Tarihi 1896-1960, 1962 s. 263.

(4) Özkan Tikveş, age.

(5) Alp Zeki Heper'in "Sansür" açıklarumundaki konuşmasından, Yeni Sinema Dergisi, sayı 30, s. 82

(6) Yeni Sinema Dergisi, sayı 30

(7) age, 25 Ocak 1961, sayı: 11 - Film: Ağlarsa Anam Aşilar.

(8) age, 11 Mayıs 1960, s. 38 - Film: Sofrular Karısı.

(9) age, 27 Ekim 1960, s. 74 - Film: Kötü Bakiresi.

(10) age, 6 Eylül 1961, s. 56 - Film: Ya Ben Ya O.

(11) age, 1 Kasım 1961, s. 81 - Film: Ayrı Dünya.

(12) age, 8 Aralık 1961, s. 110 - Film: Bir Bahar Akşamı.

(13) Cumhuriyet Gazetesi, 15 Eylül 1970.

(14) Cetin Yetkin, Siyaset İktidar Sanata Karşı, s. 222

(15) Yeni Sinema Dergisi, Sayı 30, s. 91.

Sinemasızlar

Dr. Erdal Atabek

1987 yazı. Bandırma'dayız. İlk kez yapılan kültür ve sanat festivalinde bizim de imza günümüz var. Bandırma, İstanbul'un neredeyse burnunun dibinde şirin bir ilçe. Dostlarla konuşuyoruz. Bandırma'da yıl içindeki kültür hayatını merak ediyorum. Kültür çalışmaları, toplantılar, tiyatro, sinema?

"Sinema yok" diyorlar. Şaşırıyorum. "Nasıl sinema yok?"

"Sinema yok". İki sinema salonu vardı, ikisi de kapandı. Birisi işhanı oldu, diğeri de öyle bir şey olacak."

"Yani, sizler şimdî hiçbir filmi göremiyorum musunuz?"

"Hayır, göremiyorum."

"Sinemasızlar" la ilk karşılaşmam.

Sonra düşündüm.

Sinema sanatı nasıl bir dünya zenginliği?

"Viva Zapata"yla gelen heyecanı anımsıyorum. Çocukluğunun "Kleopatra"sını. "Balo"yu, "Kanlı Düğün"ü, "Kaos"u. Bugünlerde "Resmi Tarih" görülüyor.

Ankara'da "Sinema Şenliği" yaşanacak. Nice duygularla, nice düşüncelerle, nice tatlarla.

İstanbul'da Nisan ayında "Sinema Günleri 88" var. İyi de bütün bunlar kimler için?

O filmden bu filme koşan, heyecanla filmleri gören, konuşan insanlar kimler?

Büyük kentlerin sinemaseverleri. Sanatın tadını bilenler.

Ama, bütün bir Türkiye'yi düşündüğümüz zaman, bir avuç insan.

Türkiye haritasını açtım ölüme koydum.

İstanbul, Ankara, İzmir. Sonra?

Konya sinemalarında hangi filmler oynuyor? Kayseride, Çanakkale'de, Edirne'de, Gaziantep'te, Muğla'da, Erzurum'da?

Bunlar iller. Bir de ilçelere bakalım mı?

İstanbul'un ilçelerine bakalım. Semtlerine bakalım. Hangi filmler oynuyor Boğaz'ın incilerinden Beykoz'da?

Fatih sinemalarında oynayan filmlerden haberimiz var mı?

İstanbul'un en kalabalık ilçesi Bakırköy. Orada nasıl bir sinema dünyası yaşanıyor? Ankara'yı düşünün. İzmir'i. Bursa'yı. Adana'yı. Nasıl bir sinema?

Bilmiyoruz. Bana kalırsa merak da etmiyotuz. Sinemanın sosyolojisini sinema adamlarımız bile merak etmiyor.

Oysa sinema salonunun bir stratejisi var. Video pazarının başka bir stratejisi. Sinema dünyası yapımcısı, yazarı, oyuncusu, salon sahibi, seyircisiyle adacıklar sanki. Bir filmlik köprülerle birbirile ilişkili kuran adacıklar. Sonra herkes kendi dünyasında.

"Sinemasız" milyonlarca insan.

"Sinemali" birkaç yüz, bir kaç bin (ama bir kaç yüzbin olmayan) insan.

Türkiye 50 milyon.

Biz bilmiyoruz ama, resmi ideolojinin sahipleri biliyor. Hem de çok iyi biliyor.

İnsanın bu gereksinmesini karşılayan bir sinema bulmuş: televizyon.

İstediği her filmi oynatıyor.

Yalnız sinema saatlerinde değil. Haberlerde, reklamlarda, dizilerde, yorumlarda, dolgu programlarda.

Televizyonda sinemanın bu çizgisini dışına çıkan örnekleri karanlıkta kayan yıldızlar seyrekligiinde gelip geçiyor.

Geri yanı, 12 Eylül-ANAP yapıcılığında, yazanı, yoneteni, oynayanı Turgut Özal olan teknil birden 31 kişilik milli, aşıklı, asrı, maceravi film.

Kimmiş Antonioni, kimmiş Fellini, kimmiş Ettore Scola, Carlos Saura, Taviani kardeşler? Gelsinler de bizim yönetici biraderleri görsünler.

Gelsinler de "halk tipi" sinema nasıl yapılmış gorsünler?

Bu "SON"uz filmin sine-lojik analizi de yapılmalı.

Ama, ekrandaki göz yaşıları, acılar, umutlar, korkular, sevinçler yetmiyorsa semt sinemalarına da gidebilirsiniz.

Kan, göz yaşı, seks. Bol bol, en sahnesinden, en ucuzdan.

Uyuşturucular yalnız ilaçlar mı?

Çağın dünyasında yaya mı kaldınız? Size yer kalmadı mı? Ne gam.

Dönün Osmanliya. At koparin. Pala sallayın. Urur kâfir. Avunun.

Nasıl olsa arayan soran yok. Para sizin, at sizin, ot sizin.

"Sinemasızlar" mı dedik? Belki de yanıldık.

Belki de doğrusu, "herkes kendi sinemasında" demekti.

"Resmi Tarih"i yeniden gördüm.

Luis Puenzo, Arjantin'i anlatmış. Ben ülkem gördüm. Korkuları, kaçışları, başına gelmeyenleri yadsıyalı. Yanıbaşında ıslup bitenlere bakmayışları.

"Mayıs Alanının anneleri" ni.

Dolarizasyonu.

Sirket dalaverelerinden işkence odalarına uzanan çikarbaskı ortaklılığı.

Bir çocuğun çığlığında dile getirilen insan zulmü.

"Bunlardan bana ne"den "bunlar benim"e uzanan bilinçlenmemi.

"Resmi Tarih"i yeniden gördüm.

"Sinemasızlar"ı yeniden düşündüm.

"Sinemasızlık asılmalı" diye düşündüm.

Sinemaszılık mutlaka asılmalı.

Dergisizlik, gazetesizlik, kitapsızlık, mutlaka asılmalı. Çalışmalı, örgütlenmeli, mutlaka asılmalı.

Yoksa hep Luis Puenzo'ların var olması gerekecek. Var olsunlar da.

Var olsunlar ve Resmi Tarih anlatılsınlar.

TÜRK SINEMASINA HAFIZASINI KAZANDIRMAK GEREK

KURTULUS KAYALI

"Hafizai beşer nisan ile malülür." Özellikle Türkiye'de, özellikle de karanlık dönemlerde insanların hafızaları zayıflamaktadır. Bunun nedenleri vardır. Ancak sorun sadece unutkanlık değildir. Onun yanında unutmanın tercih edilmesi, tercih etmeye mahkum olunması söz konusudur. Bu nedenleri bir bir ortaya koymak, hatırlamayı engellemeye çabalarını boş bırakmak gerekmektedir. Konunun aydınlatıcı kavuşturulması, sinemaya şu ya da bu biçimde ilgili her kesim için, konularının saptanması açısından, yararlı olacaktır. Sinemadaki eski, suçlayıcı tartışmaların bir kenara bırakılmasının hiçbir anlamı yoktur. Çünkü, zoraki hoşgörünün yaşadığı şu günlerin hem sonrasında, geçmişteki düşüncelerden de kaynaklanan yeni hesaplaşmaların gündeme getirileceğinin emareleri vardır. Örnekler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Sonra bu sadece sinemaya ilgili bir durum da değildir. Her tür soruna ilgidir. 1980 öncesinde insanların, bu arada sinema ile uğraşanların, yönetmenlerin, eleştirmenlerin sorunları vardır. Türk sinemasına damgasını vuran yönetmenlerin her zaman soruları vardır. Zaten sorunu olmayan, meselesi olmayan, anlatacak merami olmayan bir yönetmenin Türk sinemasına damgasını vurması, etkili olması mümkün değildir. Zaman içinde düşünceleri değişse de yerli sinemada etkili olan yönetmenlerin, örneğin, Yılmaz Güney'in, Lütfi Akad'ın, Halit Refiğ'in, Atif Yılmaz'ın ve Metin Erksan'ın her zaman sorunları olmuştur. Geçmiş dönemdeki tartışmaları unutmak, unutturmak bir anlamda Türk sinemasının tarihini de unutturmak demektir. Buna hiç kimseyin hakkı yoktur. Türkiye'de oluşacak sinema, haliyle, geçmişten tümüyle bağımsız olmayacağı

tir. İster istemez, önemli ölçüde, geçmişin üzerinde yükselecektir. Üzerinde yükseleceği geçmişin yok sayılmasıyla dünyanın sekizinci harikalarının, yeni yönetmenlerin, harikalar yaratacaklarını beklemek bir hamayaldır. Geçmiş tartışmalarının örtülmeye çalışılarak gizlenmesinin nedenlerini anlamaya çabası yararlı olacaktır.

GEÇMIS NIÇİN HATIRLANMAK İSTENMİYOR...

Geçmiş dönemin hatırlanılmak istenmemesi, özellikle, sinema yazarlarıyla ilgilidir. Sinema yazarları, geçmiş dönemde, artık bugün, altına imzalarını koymalarını zorlaştıran düşünceler telaffuz etmişlerdir. Geçmiş dönemde, dolayısıyla sinema dergilerinin de sorunları, meseleleri vardı. Çıkarılan "Yedinci Sanat", "Yeni Sinema" ve "Ulusal Sinema" dergilerinin Türk sineması konusunda öylemleri, hayalleri ve ciddi amaçları vardı. Sözcü edilen dergiler işlevleri olan dergilerdi. Yakın zamanda yayınlanan "Gelişim Sinema" ve "Videosinema" dergileri ise sağlam ekonomik dayanaklılarla karşı çok kısa ömürlü oldular. Çünkü, ilgilendikleri konular hakkında değerlendirmeleri, Türk sineması hakkında şekillenmiş düşünceleri yoktu. Düşünceleri oldukça sık görünyordu. Bunun, doğal olarak, bütünüyle sinema ile bağlantısı yoktur. Söylemek istenen, meselesi olan yönetmenden meselesiz yönetmene, derdi olan sinema yazarlarından dertsiz-tasasız sinema yazanın doğru bir yönelim olduğunu savundur. Bunun yapılması gerekiyor. Aşılması da geçmişin derinlemesine incelenmesini gerektiriyor. Türk sinemasının geçmişin neden gündeme getirilmemişti. O nedenle "devrimci sinema", "ulusal sinema", "milli sinema" tar-

ancak böylelikle oluşturulabilir.

1. Türk sineması, diğer düşünce alanlarında olduğu gibi, öncelikle günde bağımlıdır. Günün sinema ürünleri üzerinde güncel konular açısından ağırlıklı olarak durulur. Onun ötesinde Türk sinemasının geçmişine, çok kaba birkaç genellemeye yapmak suretiyle de değerlendirilir. Bu değerlendirmelerin temel dayanağı da değerli sinema yazarı Nijat Özön'ün değerlendirmeleridir. Özellikle geçmişe ilişkin değerlendirmelerde neredeyse satır satır Nijat Özön'ün etkilerini bulmak kabildir. Nijat Özön'ün yazdıklar kutsal kitabı olmadığına göre, bu tür değerlendirmelerin mantığı yoktur. Çok inisişi çıkışlı bir sinema çizgisini de olsa, geçmiş sinema örneklerine, kendisi bir perspektife sahip olarak bakıp, Nijat Özön'ün değerlendirmelerini de eleştiren tek sinema yazarı Nezih Coş'tur. Onun yıllar sonra "Üç Arkadaş"ı ve "Susuz Yaz"ı yeni baştan değerlendirmesi, ürünlerine inceleme yapması anlamlı bir çabadır. Türk sinemasını temelden ve yeniden değerlendirme gereksinimi duymasının göstergesidir. Geçmiş dönemde ürünlerinin değerlendirme başat bir özellik olarak evvelden beri süregitmektedir. Halbuki beş on yıllık aralıklarla Türk sinemasının geçmişine yeniden bir bakılmıştır. Bir başka deyişle, geçmiş bir kalende geçmek, sinema hakkında yaklaşımların temel özelliğidir ve bu bağlamda ve anlamda ileri süreblecekleri başka nedenleri yoktur.

2. Ancak, 1980 öncesi dönemde sinema üzerindeki tartışmalarda iyice şekillenmiş düşünceler ve kutuplar olmuştu. Bu tartışmalarda sinemayı aşan ve Türkiye'nin toplumsal yapısına ilişkin ve kültürel özelliklerini içeren yanları vardır. Düşüncelerin bu yanları, yönetmenlerden ve somut film örneklerinden daha çok önemsenmiştir. O nedenle "devrimci sinema", "ulusal sinema", "milli sinema" tar-

ışmalarının sinemayı aşan dünya görüşleriyle bağlantılı temel özellikleri vardır. Ayrıca önemli yönetmenler hakkında artık kemikleşmiş düşünceler telaffuz edilmiştir. Bunların unutulmasının, unutturulmak istenmesinin, düşüncelerden öte, insanların özel konumlarıyla ilgili nedenleri vardır. İnsanların zaman içinde düşünce değiştirmesi mazur görulse de, bunun Türk sinema tarihinin tüm açılığıyla bilinmesinin önünde bir engel oluşturmasının anlamı yoktur. Nedenler üzerinde durmak mevcut sinemayı daha sağlıklı değerlendirmenin ön koşullarını ortaya çıkarabilir.

a) 1970'li yıllarda itibaren Türk sinemasından, Yeşilçam'dan umudunu kesmiş, ancak, bağımsız, Yeşilçam sineması koşulları dışında sinema yapılması gerektiğini savunan birçok sinema yazarı vardır. Bağımsız sinemaya yatkın olmasa da Türk sineması ürünlerinin hemen tamamına yukarıdan bakan bir eğilim de olağanüstü yaygındır. Ancak geçmişte bu tür tavrı sahiplerinin büyük bölümünü bugün şu veya bu şekilde somut anlamda sinemaya bulaşmıştır. Meraklıları bunları isim isim bilir. Artık bu insanların konuları gereği sinemaya eskisi gibi bakmazlar, bakamazlar. Çünkü kendi yaptıklarını rasyonalize edeceklerdir. Bu insanların Yılmaz Güney sinemasına bakış biçimleri, yeni Türk sinemasına bakış biçimlerinden daha hoşgörüsüzdür. Bunlar, haliyle, eski tartışmaları hatırlamak istemeyeceklerdir.

b) Türkiye'de ulusal sinemanın somut film örneklerini üretmekten çok, ulusal sinema düşüncesini şekillendirmeye çalışan Halit Refiğ, 1980 sonrasında, özellikle "Yorgun Savaşçı" filmi hakkında söyledikleri dolayısıyla lafı olarak ulusal sinema savunusu yapsa da, geçmişin unutmayı yatkın görmektedir. Romancı Kemal Tahir'i zaman zaman eksik, çoğu zaman da yanlış anlayan Halit Refiğ, "Yorgun Savaşçı"yı kurtarmak için olmadık yönelimlere girmiştir. "Yorgun Savaşçı"nın Kemal Tahir'in en Atatürk romanı olduğunu söylemekten, tarihsel gerçeklere uygunluk amacıyla Genelkurmay dökümlerinden yararlandığını belirtmesine kadar, tavırları, soruna nasıl yaklaştığını sergilemektedir. Böylece bir yaklaşım sahibinin de eski

defterleri kapatmak istemesi kadar doğal bir şey olamaz. Atif Yılmaz'ın ise yönelikamba bir doğrultudadır. İçeride en tutarlı olan Metin Erksan da bir süredir film çekmemektedir. Lütfi Akad ise başlangıçtan beri önemli ölçüde farklı bir yerdedir. O halde "ulusal sinema" anlayışını somut örneklerden kalkarak savunacak bir yönetmen de kalmamıştır.

Türk sineması hakkında düşündürmeyle bazı konuların gündemden çıkarılmasına karşı 1980 öncesi sineması Türk sinemasını etkilemeye devam etmektedir.

c) "Milli sinema" düşüncesi de farklı bir kılığa girmeye başlamıştır. Kültürel sorunları tutucu, çoğu zaman da gerici bir çerçevede sunan "milli sinema" akımının resmileştirilmesi ve devletin koruyucu katıları altına alınarak uysallaştırılması sağlanmıştır. Yücel Çakmaklı "Birleşen Yollar" filmiyle radikal bir çıkış yapıp, bu radikallığını "Öğlüm Osman ve Kızım Ayşe" filmleriyle sürdürmüştür. Ancak "Memleketim" filmiyle olgunlaşma emareleri göstermiş, TV'de çalışmaya başlayınca bu süreç daha bir belirginlik kazanmıştır. Yücel Çakmaklı'nın TV'ye çektiği filmleri özellikle Tarık Buğra'nın romanlarından seçmesi, özellikle de onun bazı romanlarını tercih etmesi anlaşılmıştır. "Öç" filmi TV'de gösterilen ve "Kavanozdaki Adam" dizi filmini çeken Mesut Uçakan ise, bir zamanlar Yücel Çakmaklı'yı düşünsel çerçevede eleştirmiş olmasına karşın, aynı doğrultuya girmiş görünülmektedir. Salih Dirilik de TV'ye ortak mûsamereelerini anımsatan bir dizi çekmiştir. Ancak bu yönetmenlerin "milli sinema" doğrultusuna önemlilerinden önceki düşünceleri, şimdiki tutumlarını mazur göstermektedir. Sinemanın bir şeyle söylemeye başladığı dönemdeki yaklaşımların, düşüncelerin bütünüyle yok sayılması mümkün değildir. Türk sineması hakkında düşündürmeyle bazı konuların gündemden çıkarılmasına karşı 1980 öncesi sineması Türk sinemasını etkilemeye devam etmektedir. Bunun göstergeleri üzerinde durmak, hafızanın kaybolmaması zorunluluğunun gerekliliklerini de ortaya çıkarabilir.

sinema savunusu beklemek anlamlı görülmektedir.

O halde geçmişteki tartışmalar bir anlamda kapanmıştır. Türkiye'de sinema üzerinde tartışırken, eski düşüncelerin bir kenara bırakılmasını gerektiren nedenler vardır. Bu tartışma konularının tarihe karışmasının nedenlerinden biri de Eylül darbesidir. Depolitizasyon süreci, anılan konuların gündemden çıkışması sonucunu doğmuştur. Ancak, bu tür teorik düşünceler, Türkiye'de gerçekleştirelen sinemada etkili olmuştur. Türk sinemasının en ilginç ve Türk sinema tarihinde yeri olan filmleri, tartışmaların yoğunluğu döneminde çekilmişdir. Bu dönem, sinema dışındaki konuların da sinemanın gündemine yoğun olarak ve belirleyici bir biçimde girdiği dönemdir. Türkiye'de sinemanın, kapsayıcı olarak, gündelik yaşıntıya bir takım düşünceleri somutlaştırmak amacıyla girmesi geçiği söz konusudur. Türk sinemasında ikinci önemli değişim süreci yaşanmıştır. Bu değişim, Akad ile 1950'li yılların başında sinemanın konuşma döneminin başaması olarak nitelenen değişmeden, sinemanın söyleyeceği şeyleri belirleme aşamasına gelinmesini somutlaştırmaktadır. Nasıl söyleneceğinin 1950'li yıllarda itibaren kotarılmazı, neyin söyleneceğini düşündürmeye tahrif etmiştir. O halde, o dönemde, sinema üzerine düşünsel tartışmaların yapılması bir tesadüf değildir. Düşünsel boyutu da önemsenmesi gereken sinema tartışmalarının aksak yönlerinin bulunduğu ve hatta tartışmanın başka bir bağlamda yapılması gereği düşünülebilir. Farklı bağlamda tartışma gereğinin örneği de geçmiş dönemde vardır. Fakat bugün taraf olan kesimler başka bağlamda başka şeyleri tartışmaktadır da uzak bir konumdadırlar. "Gece Yolculuğu", "Su da Yanar" ve "Hayallerin Aşkı" ve "Sen" Yeşilçam'da yönetmenin etkisinin sınırlılığını gündeme getirmektedir. Sinemanın bir şeyle söylemeye başladığı dönemdeki yaklaşımların, düşüncelerin bütünüyle yok sayılması mümkün değildir. Türk sineması hakkında düşündürmeyle bazı konuların gündemden çıkarılmasına karşı 1980 öncesi sineması Türk sinemasını etkilemeye devam etmektedir. Bunun göstergeleri üzerinde durmak, hafızanın kaybolmaması zorunluluğunun gerekliliklerini de ortaya çıkarabilir.



Yilmaz Guney

1980 öncesi Türk sinemasının unutulmasının tüm nedenlerini ortaya çıkarmak, Türk sinemasının mevcut durumunu ortaya koymakta ve anlamlandırmakta önemli ipuçları sunar. Tüketici olmayan bir biçimde bu nedenleri saptamaya çalışmak gerekmektedir.

3. Türk sineması hakkında yazılanlar genellikle edebiyat uyarlamalarını, özellikle nitelikli örnekler olarak kabul lenilen edebiyat ürünlerinin uyarlamalarını, olumlamaktadır. Bu yaygın bir tavırdır. Hatta sinema yazarlarının Yılmaz Güney'i olumlamakta zorlanmalarının, pek de öyle gönül rızasıyla olumluyamamalarının altında bu neden yatar. 1980 sonrası ise, belki de Türk sinema tarihi içinde, en fazla oranda edebiyat uyarlamasının yapıldığı dönemdir. Ne söyleyeceği meçhul olan yönetmenden ne söyleyeceği sınırlanmış yönetmene geçiş, Türk sinemasını, önemli ölçüde başka sanat dallarının denetimi altına almayı kolaylaştırmıştır. Yaygın, olumlu örneklerin ortaya çıkması, son dönemdeki yönetmen patlaması aslında önceden gerçekleşmeyen, fakat gerçekleşmesi hayal edilen bir döneme geçildiğini işaretlemektedir. Yeni yönetmenlere, Yılmaz Güney'e gösterilmeyen hoşgörünün sunulmasının nedeni budur. Yılmaz Güney'in bağımsız konumu ve kişilikli sineması, özellikle süreç içinde, ona alternatif yönetmenin ya da yönetmenlerin varatılmasını gerektir.

miştir. Edebiyat uyarlamalarının yoğunlaşması, bu amacın gerçekleştirilmesini kolaylaştırmıştır. Sinema yazımızın Nevzat Tandoğanları şimdi de Yılmaz Güney'i eleştirmeye başlamışlardır. Türk sinema tarihi içinde yeri olan filmlere bakıldığı zaman, özgün senaryolardan çekilen filmlerin önemli bir yekün tuttuğu gözlemlenebilir. Son senelerde yönetmenlerin bireysel kimliklerinin ortaya çıkmaya başladığı düşüncesine karşı, Türk sinemasında bireysel kimliği en belirgin üç yönetmenin Metin Erksan, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney olduğunu belirtmenin yanlış bir saptama olmayacağı açıktır. Yönetmenin bireysel kimliği, son dönemde, biraz da edebiyat uyarlamaları yüzünden silinmişse benzemektedir. Özellikle yeknesaklı göstermesi bakımından, Bekir Yıldız ve Osman Şahin öyküleri uyarlanmanın yaygınılığına dikkat edilmelidir.

4. Edebiyat uyarlamalarına katı bir şekilde bakmanın da anlamı yoktur. Ancak edebiyat uyarlamalarının yaygınlığı yanında edebiyat uyarlamalarının asıl sadakati de Türk sinamasını sağlamıştır. Bazı yönetmenler edebiyat ürünlerini serbestçe uyarlamaya çalışırken, kimileri asılina bütünüyle uyumlu uyarlamalar yapmaktadır. Özellikle yazarın çok fazla önemsenmesi, sadık uyarlamaları fazla lalaştırmaktadır. Edebiyat uyarlamaları ölçüsünde, gerektiğinden fazla sadık edebiyat uyarlamaları Türk sinemasını özellikle sağlamaktadır. Türk sinemasında yeri olan edebiyat uyarlamaları kuşkusuz vardır. Örnek getir-

mek gereklidir. Lütfi Akad'ın "Irmak", "Beyaz Mendil" ve Ömer Seyfettin uyarlamaları ile Metin Erksan'ın TV'ye çektiği beş öykü uyarlaması üzerinde durulabilir. Bu konudaki ölçü ise Lütfi Akad'ın yıllar önce söylediklerinde zaten mevcuttur: "Beyaz Mendil'in bir yarısı Yaşar Kemal'in bir cümlesi"dir. Edebiyat uyarlamalarının Türk sinemasında olumlu işlevler taşıması ancak yönetmenlerin bireysel kimliğini ortadan kaldıracak örneklerin aşılmayaıyla mümkün değildir. Altı çizilmek gereken bir husus da Yılmaz Güney filmlerinin hemen tamamının özgün senaryolardan kaynaklanmasıdır. Şenif Gören'in "Kan" filmi de yönetmenin bireysel kimliğinin nasıl korunacağına göstergesidir.

5. Türk sinemasının halihazırdağı ürünlerine bakıldığı zaman ilginç bir durum da sinemada uzun süre etkin

olan yönetmenlerin önemli filmler yapmaya devam etmekte oluşlardır. Son dönemin en önemli filmlerinden biri Halit Refiğ'in "Teyzem" filmidir. Halit Refiğ sinemasının gelişimi içinde olgun bir yeri olan bu filmde, sade ve doğal bir biçimde kendi sinemasının düşünsel ve biçimsel özelliklerini bulmak mümkündür. Keza son dönemde Atif Yılmaz kendi sinema geçmişlarıyla sınırlı da olsa bağlantıları sürdürerek önemli filmler üretmektedir. "Mine" filmi kendi sinemasında işlevsel bir yere sahiptir ve kürel konuların işlenmesinde Türk sinema tarihinde önemli yeri olan bir filmidir. Atif Yılmaz önceki filmleriyle ilişkili sayılabilenek yeni ürünlerle Türk sinemasında yeni yönetimle etkileyeyecek bir işlev taşımaktadır. Eniş anlamda değerlendirildiği zaman Akad'in "Bir Ceza Avukatının Bulanları"ndan çektiği film ile "Duyarlı"

bu düşünceyi güçlendirmek için kullanmak mümkündür. Süreyya Du- da "Fatmagülün Suçu Ne" ile Uzun Bir Gece" filmleriyle 1980 öncesinden etkilenen bir eğilimi sürdür- ektedir. Hem de daha niteliklineklerle. Diğer önemli yönetmenle- işlevleri bitmese de, çalışmaları so- ermiş gibidir. Bir başka deyişle, Halit Refiğ, Âtif Yılmaz ve Süreyya Du- nun filmleri eski yönetmenlerin Türk sinemasında hâlâ önemli olduğunu, etkin olduklarını göstermektedir. Zamanlar yönetmen Sinan Çetin' de belirttiği gibi son dönem Türk si- masında en genç yönetmen Âtif maz'dır.

6. Edebiyat uyarlamalarının artması Türk sinemasının bir özelliğini ortadan kaldırmışa benzemektedir. Gerçek olaylardan kalkarak film çekmek eğilimi sinemacılar döneminin slangıcında yoğun olarak uygulanmıştır. Özellikle Akad-Seden filmleri önemdeki gerçek olaylardan kaynak olmuştur. Bir anlamda sinemacılar dövmi, kitabı konulardan gerçek vattaki konulara yönelme dönemi. Bu durum sinemada söyleleneceklerin tartışıldığı dönemde de yoğun olarak sürmüştür. Yılmaz Güney'in önemli filmleri bu tür filmlerdir. Yılmaz Güney'in filmleri "Umut"tan "Duvar" - otobiografik özellikler taşımakta ve elemlerden kaynaklanmaktadır. İ. Akad'ın çektiği "Gelin-Düğün-Evet" üçlemesi de özgün senaryoya özlemlere dayanan filmlerdir. M. Erksan'ın 1960'lı yılların başlarında

da çektiği özgün senaryoya dayanan filmler, gerçekleştirdiği edebiyat uyarlamalarından daha az önemli değildir. Özellikle "Gecelerin Ötesi"nin bu bağlamda hak ettiği ölçüde üzerinde durulmamıştır. Türk sinamasının önemli ürünleri, sözü edilen açıdan değerlendirildiği zaman, diğer sanat dallarından farklı şeylerin söyleendiği görülecektir. Lütfi Akad'ın ve Yılmaz Güney'in filmlerinin özgün yanları çok net olarak belirgindir. Bir sinema yazarının, Akad'ın yazamadığı romanlarının filmlerini çektiğini belirtmesi önemli bir genellememdir. Türk sinemasında Lütfi Akad ve Yılmaz Güney ölüçüsünde özgünlük özelliği olan yönetmen yoktur. Akad ve Yılmaz Güney sinamasının sinema dışında da önemi ve anlamı vardır. Bu durum, özellikle Türk sinamasının genel gelişimi açısından önemlidir. Lütfi Akad'ın ve Yılmaz Güney'in söyledikleri farklı düşünceler vardır. Akad'ın ve Güney'in sinemaları hayatın içinden gelen konulara yatkındır. Örneğin, Yılmaz Güney'in sıradan insanların yaşıntılara ilişkin can alıcı saptamaları vardır. Hatta "Ağit" filminde kaçakçının, arkadaşları öldükten sonra doktora söyledikleriyle Akad'ın "Bir Ceza Avukatının Anıları"ndan çektiği bir dam hükümlüsünün son yirmi dört saatine ilişkin film, Türkiye'de yaşayan insanları, söz konusu filmlerin çekil dikleri dönemden çok daha fazla ola rak, bugün yüreklerinden yakalayabilir. Bir anlamda Akad ve Güney'in filmleri, bugün için, gerçekleştirildikleri zamana göre daha gündecdır. Özellikle Yılmaz Güney'in insanın gündelik somut ekonomik so

unları sergileyen filmleri, Türkiye'de gösterime girdiği zamana göre, daha etkili olacak potansiyele sahip olur. Şimdi sinema, yaygın olarak, modern semtlerin seçkin insanların daha derin sorunlarına yönelmektedir. Şüphesiz bu konuların da iyi ilimleri yapılabılır. Ancak böylelikle Türkiye sineması gündelik hayattan kopmaktadır. Ancak, Zeki Ökten ve Şerif Gören filmleri bu açıdan birer istisna oluşturmaktadır. Daha doğrusu yaygın eğilim konu değişimi doğrultusundadır. Türk sinemasının temel doğrultusu, sinemanın genel gelişimiyle çalışma nokalarının fazla olduğu edebiyat capitlarında oluşan eğilim ile hayattan nemli ölçüde kopan eğilimdir. Türkiye'de sinema eleştirisinde bu bağlamda gelişmeye teşnedir. Son dönemde filmlerin çok olumlu karşılanmasının

kasındaki neden de budur. Örneğin, İlla Dorsay'ın "Duvar" filmi hakkındaki tahlili, olumsuzlukların abartıldı- hiçbir olumlu bakış, ümitli bakış olmadığı şeklindedir. Türkiye'de yaşı- n bir insanın sorunu bu şekilde de- rlendirmesi gündelik hayattan, kaktaki yaşamdan bihaber olduğu- gösterir. Eski dönemdeki örnekler- çağrıştıran, bir zamanlar nzerlerinden övgüyle bahsettiği il- l filmlere tepki göstermesinin nede- ni de bu eğilimde aramak kabildir. yaygın bir tavırdır. Bu anlamda Türk sinemasının bir başkalaşım içi- girdiği söylenebilir. Ancak Türk si- masının geçmişi değerlendirildiğin- bu konuda söylenebilecek bazı yler muhtemelen olacaktır.

*Yılmaz Güney'in
bağımsız konumu ve
kişilikli sineması,
özellikle süreç içinde,
ona alternatif
yönetmenin ya da
yönetmenlerin
varatılmasını
gerektilmiştir. Edebiyat
uyarlamalarının
yoğunlaşması, bu
amacın
gerçekleştirilmesini
kolaylaştırmıştır.
Sinema yazımızın
Nevzat Tandoğanları
simdi de Yılmaz Güney'i
eleştirmeye
başlamışlardır.*

tamalarıyla, bulunduğuunun gösterilmesi mümkünür. Lütfi Akad sürekli olarak "reçete getirmekten ziyade marazı teşhis edip düşünürmek" gereğini vurgulamıştır. Son dönemde Türk sinemasında belirleyici olan eğilimin kökenleri hakkında derinlemesine düşünülmelidir. Soğukkanlı teşhislere yaslanan sinemanın dayanakları, Lütfi Akad sinemasında, kapsayıcı ve başarılı örnekleriyle mevcuttur.

8. Bir de somut film örnekleri hakkında bazı değerlilerde bulunmak yararlı olabilir. Örneğin, son dönemde olumlanan, yeni sinemanın başarılı örnekleri olarak vurgulanan bazı filmler, o kadar da uzaktan olmayan bir biçimde, eskiinema ürünlerini çağrıştırmaktadır. Ârif Yılmaz'ın "Selvi Boylum Al Yazmalım" filmi ile "Fahriye Abla" filmi arasında finalerindeki benzerlik ile gene Ârif Yılmaz'ın "Ah Güzel İstanbul" filmi ile "Münsin Bey" filmi arasındaki benzerlik pek masum gibi görünmemektedir. Keza Metin Erksan'ın "Acı Hayat" filmi ile Erdoğan Tokatlı'nın "Günah Gecesi" filmleri arasında milli piyagonun büyük ikramiyesinin miktarı dışında pek bir fark yoktur. Sinan Çetin'in "14 Numara" filmi ise önceki benzeri film örneklerinden epeyce geri gibi görülmektedir. Burada verilebilecek birçok başka örnek de göz önüne alınırsa geçmiş dönem Türk sinemasının günümüz Türk sinemasında dolaysız olarak yaşamaya devam ettiği söylenebilir.

Sonuç olarak; altı çizilen sınırlı sa-
yındaki nedenlerle, Türk sinemasının
geçmişinin incelenmesinin, bugünkü
sinemayı değerlendirmek için, zorunlu
olduğu anlaşılmaktadır. Aksi halde ya-
şın konulardan da güzel filmlerin ya-
bilabileceğini, sadece bugünün
sinema örneklerinden kalkarak savun-
ma yanlışına düşülmüş olur. Bir baş-
ka yanlış olarak, değiştirici nitelikteki
sinemadan saptayıcı sinemaya geçi-
şin, son dönem sinemasının özelliği
olduğu savunulur. Hele bir de film yö-
netmenlerinin kendilerinin ve başka-
sının filmelerini değerlendirirken
sinema yazarlarından daha esnek, da-
ha soğukkanlı ve daha gerçekçi sap-
amalar yaptıkları düşünülürse, artık o
ülkede sinema yazıları açısından du-
rumun fena halde vahim olduğu söy-
lenebilir. Bütün bu nedenlerden dolayı
eni etiketiyle anılan her sinema ha-
keketinin yeniliğine kuşkuyla bakmak
gerekti.

"Filmlerimi, sevdiğim; dertlerini, sorunlarını paylaştığım insanlar için yapıyorum."

Peter Lilienthal / Ahmet Boyacıoğlu

Geçtiğimiz yıl Kasım ayında Türkiye'ye gelen Federal Alman yönetmen Peter Lilienthal, 1929 yılında Berlin'de doğdu. Yahudi bir aileden olan Lilienthal, 1939 yılında ailesi ile birlikte Uruguay'a iltica etti. 1956 yılında bir burs kazanarak Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim-grafik, daha sonra da fotoğraf ve film dallarında eğitim gören Lilienthal, 1959-61 yılları arasında Alman televizyonunda yönetmen yardımcı olarak çalıştı ve daha sonra bağımsız yönetmenliğe başladı.

Lilienthal, başarılı edebiyat uyarlamalarının yanı sıra, kendi yaşamını yakından ilgilendiren, Güney Amerika ve Yahudi sorunlarıyla ilgili çalışmalarıyla da tanınır. Güney Amerika'da yetmişli yıllarda meydana gelen politik değişiklikleri anlatığı üç filmi çok ünلündür. Bu filmlerden "La Victoria" Allande döneminde Şili'deki umudun zaferini anlatırken, "Es Herrscht Ruhe im Land" filmi, askeri cunta'nın gelmesiyle umutların yıkılışını gözler önüne serer.

Lilienthal'in Yahudilerle ilgili filmlerinden en önemli olan "David", Hitler dönemi Almanya'sında bir Yahudi çocuğun ve ailesinin yaşamını anlatır. İkinci Dünya Savaşı sunu Almanya'sında, Hitler dönemindeki Yahudi soykırımı uzun süre tabu kabul edilmiştir. Bu konuda herhangi bir tartışma yapılmamıştır. Lilienthal, o günleri anımsatan "David" filmiyle, 1979 Berlin Film Festivali'nde Altın Aylı ile ödüllendirilmiştir.

Aşağıda, ünlü alman yönetmenle Türkiye'de olduğu sırada arkadaşımız Ahmet Boyacıoğlu'nun yaptığı bir söyleşiyi bulacaksınız.



Peter Lilienthal

na öykünüzü anlatın diyen kişidir bence.

□ Uruguay 1940'larda nasıl bir ülke?

□ Uruguay, 1973 yılına degen dünyanın en eski demokrasilerinden biriydi. Almanya bir imparatorlukken, Uruguay demokrasi ile yönetiliyordu. 1970'lerde bir ekonomik kriz oluştu ve bu kriz sonucu hükümete karşı bir muhalefet ortaya çıktı. Hükümet de bu muhalefete karşı organize bir askeri güç oluşturdu. ABD, polis ve askerleri eğitip, işkence aletlerini de getirecek tıpkı, Brezilya'da olduğu gibi, ülkede bir diktatörlük oluşturdu. 1983'te askerler çekildi. Böylece Uruguay yeniden demokrasile kavuştu, ama ülke çok fakirleşmişti.

Uruguay'da şimdiki genç kuşak kendini tarihini bilmiyor, ülkesini de tanımiyor ve ülkeyi terketme çabasında. Şu anda ülkenin durumu çok kötü.

□ İlk Güney Amerika çalışmanız?

□ 1972'de çektiğim "La Victoria". Güney Amerika ile ilgili filmlerimde, ideolojik açıdan hazır olmayan, söyle ya da böyle yaşamalarını sürdürmeye çalışan ve bunu sürdürürken de bir biçimde politik deneyim kazanan insanları anlatmaya çalıştım. Bu insanlar, politik tepkiler göstermiyorlar, ancak koşulların zorlamasıyla politik oluyorlar. Çok kez de birbirlerini hapishanede tanmış olan, şanslarını yitirmiş kişiler. Kendilerini ve ülkemizi kurtarma şansını yitirmiş kişiler. Bu hem Şili hem de Uruguay insanları için geçerli.

□ Filmlerinizi neye göre yapıyorsunuz? Yani, politik, duygusal, polisiye... Önceden böyle bir karar alıp da mı yola çıkıyorsunuz?

□ Bir film yapmaya karar verdigim zaman, sözgelimi, "Şimdi Şiliyi konu-

alan politik bir film yapalım" düşüncesiyle yola çıktım. Örneğin, baba-oğul ilişkisini anlatan bir öyküyle işe başlıyorum. Olayın geçtiği çevre, ya da daha doğru bir deyişle, olayın içinde bulunduğu ortam politik niteliktedir. Buradan, politik söylemeyecek bir öykü kendiliğinden gelişir.

1973'de, Güney Arjantin'de askerler, bir hapishanede öğrenci ve sendikacıları öldürdüler. Olayın geçtiği kente halk tarafından kurulan bir komite, sendikacı ve öğrencileri ziyaret ediyordu. Bu ziyaretler halk ile mahkumları birbirine yaklaştırmış, aralarında dostluk kurulmuştu. Mahkumlar öldürülükten sonra, kent halkın büyük bir bölümünü askerlerce tutuklandı. Bu olayları anlatan belgesel bir kitap olduğunu biliyoruz. Arjantin'de çocukların arayan kadınların eylemlerini biliyorsunuz. Bu hareket, hapisteki kişilerin aileleri tarafından başlatılmıştı ve başkanı olan kişi, daktilo tamir eden bir adamdı. Ben bu daktilo tamircisini ziyaret ettim, kendisiyle konuştım ve bu insan tipini de filmimde kullandım.

□ Sn. Lilienthal, Berlin'de doğdunuz, gençliğiniz Uruguay'da geçti. 1956'dan beri Almanya'da yaşıyorsunuz. Sık sık da Latin Amerika'da çalışıyorsunuz. Kendinizi hangi ülkede, vatanınızda hissediyorsunuz?

□ Bu soruya ben de hergün kendime soruyorum ve hergün başka bir yanıt buluyorum. Arkadaşımın çoğu neredeyse ben de orada kendimi vatanında hissediyorum.

□ Peki bu arkadaşlarınız daha çok nerede?

□ Latin Amerikalı arkadaşların ne rededyse tümü, Avrupa'da sürgünde. Artık Uruguay'a gitmişimde yalnızca 87 yaşındaki yaşlı teyzem ziyaret edebiliyorum, o da bana hep Almanya'yı sunuyor.

Kendimi nerede vatanında hissettiğime gelince... Ben gerçekte kendine bir vatan aramayan insanlardan biriyim. İnsan bir vatana gerek duysa, vatan'dan konuşur. Dünyanın büyük bir bölümünü gezdim, gördüm. Vatanı olan ya da vatanını kaybetmiş insanlar gibi görmeyorum olayı. Benim hiç vatanım olmadı. O yüzden vatanımı kaybetmem de söz konusu değil. Bana en son bu soru yöneltildiğinde, çocukluğumdan söz ettim: Sonbahar, yaprakların kokusu, erimeye başlayan kar, yıldızlı bir gözyüzü ve sevdığınız bir insanın güzel gözleri.

Bunlar çocukluğumdan kalan anılar. Bu anıları çoğaltmak mümkün. İşte vatan denince aklıma gelen bunlar. Ama bu vatanın ismi yok, milliyeti yok, yeri yok.

Diğer yandan, vatan kavramı çoğu kez milliyetçilik duygularıyla değerlendirilen bir kavram. Oysa tarihe baklığımızda, 20. yüzyılda milliyetçilik akımlarının büyük felaketlere neden olduğunu görüyoruz.

□ Latin Amerika üzerine 3 film yaptınız. Bu filmlerde geçen olaylar Latin Amerika'da olanları çok gerçekçi ve sığa sığa sığa yansıtmaktaydı. Latin Amerika'da toplumsal bir hareketin meydana gelmesinden sonra mı bu filmleri yapmaya karar verdiniz, yoksa daha önceden planlarınız var mıydı? Şimdi bu filmleri tekrar çekme olanağını olsa bazı değişiklikler yapar mıydınız?

□ Nikaragua'da film yapmadan önce bu ülke hakkında hiçbir şey bilmiyordum. Gerçekte Arjantin, Uruguay gibi Latin Amerika ülkelerinde yaşayan insanların Orta Amerika ile hiçbir ilişkisi yoktur. Daima Orta Amerika ile ilgili sosyo-politik olayları izledim. Küba konusunda bilgi sahibiydim. Ancak Nikaragua ile bir ilişkim olmadı. Nikaragua yazar ve şu an Nikaragua devlet başkanı yardımcısı Berlin'e geldiğinde, Şili dostum, senaryo yazarı Antonio Skarmeta ile birlikte onuna tanıştık. Bu sırada Nikaragua'da Somoza'ya karşı savaş sürüyordu. Sandinist hareket Somoza'yı düşürüp, iktidarı ele geçirdikten sonra Antonio ve ben bir film yapmak için Nikaragua'ya çağrıldık. Bu filmi yaparken, Sandinistlerden büyük destek gördük. Çarpışmalar bittilikten 3 ay sonra, kendi öyküsünü anlatmak isteyen küçük bir kente çekime başladık. Bu insanlar üç-dört ay önce başlarından geçen savaşçı filmde oynarken, yeniden yaşadılar. Coğu zaman öyle çocuğu, öylesine kendiliğinden sahneler geliyor.

□ Sizce insanlar deneyimleriyle mi politik bilinc kazanacaklar?

□ Yahudiler de, Naziler ilk iktidara geldiklerinde, ileride gelecek olan trajik olayların farkında değillerdi. Uruguay'daki insanlar da ekonomik krizin nasıl sonuçları doğuracağının bilincine varamadılar. Bende filmlerimde, başlangıçta olayın farkına varmayan, hazırlıksız yakalanan bu insanları inceleyeceğim. Ahlaklı değilim ben, yalnızca meraklıyim.

□ Son bir soru sizin Lilienthal: Sizin için en ilginç seyirci hangisidir? Ya da söyle soruyum, filmlerinize değişik ülkelerdeki izleyiciler nasıl tepki gösteriyorlar?

□ 15 yıldır birçok ülkede çeşitli kuruluşların çağrıları olarak söyleşilere katıldım. Her izleyici filmlerime değişik tepki gösterdi. Bu gerçekte izleyicilerin o andaki durumu ile de ilgili. Almanya'da, Uluslararası Af Örgütü, bir hapishanede iki filmimi gösterdi. Filmler gösterildikten sonra 1 ay ile 10 yıl arasında huküm giymiş 30 kadar mahkumla konuştum. Bu mahkumların en büyük sorunları, kendilerine yapılan haksızlıklar dile getirmekti. Sonuçta filmler onları, benim beklediğim biçimde etkilememiştir.

rin psikolojisidi bu. Bu insanların çoğu 14-15 yaşındaki çocukları. Bir Avrupalı'nın bu durumun ayırdına varması, bu durumu kavrayabilmesi bence oldukça güçtür.

□ Vietnam'dan dönen Amerikan askerlerinin büyük çoğunluğunda psikolojik açıdan sorunlar vardı. Bu askerleri tedavi edebilmek için söyle bir yöntem geliştirdiler: Askerler Vietnam'da yaşadıklarını, küçük tiyatro oyunlarında yeniden oynayarak, psikolojik sorunlarından kurtuluyorlardı.

Aynı olay, Nikaragua'da da yaşanıyor. Filmde insanların üç ay önce yaşadığı sahneleri yenileme konusunda kuşkularım vardı. Ancak, onlar bana bunun kendileri için iyi olduğunu söyledi. Çatışmalara tanık olan ve bu yüzden aylarca geceleri uyuyamayan küçük bir kızın, film çekimi yapıldıktan sonra yeniden normal olarak uyuyabildiğini annesinden öğrendim.

□ Saçma bir soru belki ama, sorulması da gereklidir: Hangi amaç için film yapıyorsunuz?

□ Filmlerimi, sevdiğim, sempati duyduğum; dertlerimi, sorunları paylaşlığım insanlar için yapıyorum.

□ Sizce insanlar deneyimleriyle mi politik bilinc kazanacaklar?

□ Yahudiler de, Naziler ilk iktidara geldiklerinde, ileride gelecek olan trajik olayların farkında değillerdi. Uruguay'daki insanlar da ekonomik krizin nasıl sonuçları doğuracağının bilincine varamadılar. Bende filmlerimde, başlangıçta olayın farkına varmayan, hazırlıksız yakalanan bu insanları inceleyeceğim. Ahlaklı değilim ben, yalnızca meraklıyim.

□ Son bir soru sizin Lilienthal: Sizin için en ilginç seyirci hangisidir? Ya da söyle soruyum, filmlerinize değişik ülkelerdeki izleyiciler nasıl tepki gösteriyorlar?

□ 15 yıldır birçok ülkede çeşitli kuruluşların çağrıları olarak söyleşilere katıldım. Her izleyici filmlerime değişik tepki gösterdi. Bu gerçekte izleyicilerin o andaki durumu ile de ilgili. Almanya'da, Uluslararası Af Örgütü, bir hapishanede iki filmimi gösterdi. Filmler gösterildikten sonra 1 ay ile 10 yıl arasında huküm giymiş 30 kadar mahkumla konuştum. Bu mahkumların en büyük sorunları, kendilerine yapılan haksızlıklar dile getirmekti. Sonuçta filmler onları, benim beklediğim biçimde etkilememiştir.

"Sinema yapmak istiyorum, çünkü anlatılması gereken şeyler var."

Miguel Littin / Erkut Tanriseven

1942 yılında doğan Şilili yönetmen Miguel Littin, Santiago Üniversitesi'nde tiyatro ve sahne dekoru eğitimi görmüştür. 1965 yılında çektiği "Por la Tierra Ajena" adlı filmiyle adını duyuran Miguel Littin, bu filmde yok-sul çocukların ve toplum dışı gençlerin sorunlarına değindi. Salvador Allende'nin cumhurbaşkanı seçimesine kısa filmleriyle büyük destek sağlayan Miguel Littin, 1971 yılında Unidad Popular ve Allendetarafından Chile-Films'in yöneticiliğine getirildi. Pinochet darbesi sırasında ülke dışında bulunan Miguel Littin, ülkesine dönmeyerek Meksika'da yaşamaya başladı. 1985 yılında kaçak olarak Şili'ye giren yönetmen, başka bir kimlik altında yaklaşık 7 bin metre film çekerek bunu "Acta General de Chile -Şili'de Genel Durum" başlığı altında toplamıştır.

Ünlü yönetmenin 1982 Venedik Film Festivali'ne katılan "Alsino y el Cóndor" filmi gösterimi sırasında, arkadaşımız Erkut Tanriseven'in kendiyle yaptığı söyleşiden bir bölüm sunuyoruz.

B.S.

□ E. TANRISEVEN: Savaş, bir çocuk, bir çocuğun gözleri ve ortak yazgılara karşı savaşları insanlarım: "Alsino y el Cóndor". "Alsino y el Cóndor" nasıl oluştu?

□ M. LITTIN: Yaşamın kendisinden, insanların yaşadıklarından ortaya çıktı "Alsino y el Cóndor", insanların çektiği sıkıntılardan, acılardan ve acılarla karşın verilen savaşlarından, yaşamın gereğinden. Ökü yaşının içinde vardı, biz onu senaryolaştırdık ve sinemaya aktardık.

□ Film bir savaş öyküsü olmakla birlikte, bir çocuğun da öyküsü aynı zamanda, büyümeye çalışan bir çocuğun...

□ Evet, büyümeye çalışan, bunun kavgasını savas içinde veren bir çocuğun öyküsü. Alsino, bireyselin toplumsala yaklaşığı, bireysel yazgıyla toplumsal yazgıının buluştuğu bir nokta, bir ortak nokta, düşlerin ve gerçeklerin bir araya geldiği bir nokta.

□ Filmde oynayanlar adeta olayla-

nı yaşıyor gibiydiler, bir belgesel, bir newsreel...

□ Filmde oynayanlar çok kısa bir süre önce aynı şeyleri ya da benzeri olayları yaşadılar, savaştırlar. Yaşadıkları, belleklerinde olan çok uzak olmayan günlerdi, filmdekiiler.

□ "Alsino y el Cóndor" Nikaragua'da gerçekleşmiş bir ortak yapılmıştı...

□ Nikaragualı, Kübalı, Meksikalı, Şilili ve Kosta Rikalı sinemacıların bir araya gelerek Nikaragua'da gerçekleştirildikleri ilk uzun metrajlı Nikaragua filmi "Alsino y el Cóndor". Proje gerçekleştirken erkekler, kadınlar ve çocuklar, değişik şekillerde kendi deneyimleri çerçevesinde filme katkıda bulundular. Bu anlamda film Latin Amerika sinemasına yeni bir yaklaşım, yeni bir sinemaya yeni bir sołuk getirmeye anlamını da içinde taşıyor.

□ İ. Amerika sineması son 15-20 yıl içinde oldukça önemli ve özgün örnekleriyle adını yeni bir si-



Alsino y el Condor

UN FILM DE

MIGUEL LITTIN

nema olarak duyurdu, filmleri ilgilile karşılandı, tartışıldı, bu yeni bir sesti, siz bu yeni ses için neler söylemek istersiniz?

□ Başta şunu belirlemek gerekir: Üçüncü Dünya ülkelerinde bir uyanış vardı. Bu uyanış, sömürgecilige, emperyalizme karşı bağımsızlık yolunda, kendi kimliğini bulma yolunda, olgunlaşıyordu. Bunun doğal sonucu, Latin Amerika ülkelerindeki savaşım sinemaya da yansdı. Yıllardır uygulanan kültür emperyalizminin gölgessinden çıkmamız, kendi öz kültürümüz içerisinde toplanmamız gerekiyordu. Yeni ses, bizim kendi sesimizdi, duyarlı, kendi kültürümüzün, savaşımızın sesiydi. İçimizde olan, biriktirdiğimiz...

□ Kendi öz kültürümüz derken, amaçladığımız halk kültürü mü, ortak bir latin Amerika kültüründen söz edilebilir mi?

□ Bugüne dek yaptığımız filmler, halkın kültüründe kaynaklarını bulur, halkın kültüründen çıkmıştır. Aynı kitanın içinde sahip olduğumuz tarih, yaşadığımız siyasal deneyimler, acılar, başkaldırmalar, duygularımız birbiriley ilişkili, birbirine çakışan bir halededir.

□ Sinemada anlatılanı bu kültürün bir yansımı olarak değerlendirebilir miyiz?

□ Kültürümden kaynaklanan, gelişen bir sinema yaptığımız, yapmak istedigimiz. Bir yandan da çağdaş bir kimlik araştırması. Toplumsal sorunlara getirmek istedigimiz bakış açısından, özgürlük için mücadelede bir araç sinema. Sinema yapmak istiyorum, çünkü anlatılması gereken şeyler var.

Havana Film Festivali'nin Ardından

Derleyen: Tuğrul Kurşunlu

Kuba'nın başkenti Havana, geçtiğimiz yılın Aralık ayının ilk yarısında Uluslararası Yeni Latin Amerika Sineması Festivali'ne ev sahipliği yaptı.

Havana Festivali'nin temelde, Latin Amerika sinemasının uluslararası pazara girememesini daha çok konu kıskırmasına bağlayanlar açısından düşündürücü sonuçlar çıkardığı söylenebilir. Gerçekten de Festival'in, ödül alan film listesinin uzunluğu, konu çeşitliliği ve kullanılan sinema dillerinin, anlatım biçimlerinin renkliliği ile dikkat çektiği gözlemlendi.

Ağır parasal sorunlar arasında bile atılımını sürdürmeye başlayan Arjantinli sinemacılar, ödüllerin çoğunu ülkelerine götürürken, Festival Büyük Ödülü'nde, Brezilya'dan Teté Moraes'in "Terra Para Rosas" (Güller Ülkesi) adlı belgeseline verildi.

Arjantinli film yapımcısı Fernando Birri'ye göre, Yeni Latin Amerika sinemasını artık tek bir "tema" ile özdeşleştirmeye olanak yok. Birri, filmleri pazarlamada karşılaşılan asıl sorunun, büyük şirketlerin tekelinde olan dağıtım ve gösterim alanlarında odaklandığını belirtiyor. Nitekim, festivalde katılan Amerikalı yönetmen Bob Rafelson'a göre, büyük sinema şirketleri halkın ne istediğini kendilerinden başka kimsenin bilmediği düşüncesinden yola çıkarıyorlar.

Uluslararası pazarlamada karşılaşın politikasını "saçmalık değilse dar görüşlü" olarak nitelerken, Rafelson ABD de kendisini kültürel açıdan izole edilmiş hissettiğini söyledi. "Yabancı sinemaları tanımak istiyoruz. Yalnız Latin Amerika değil, Afrika ve Asya'ya da. Ama film dağıtım sistemi nedeniyle giderek daha da izole oluyoruz."

Dünyanın neresinde olursa olsun sinemanın canlılığını koruduğunu göz-



Brezilya'dan Teté Moraes, Havana Film Festivali Büyük Ödülü'nü Gabriel García Márquez'den aldı.

lemleyecek kadar uzun yaşadığı söyleyen Penn ise aynı basın toplantısında şunları söyledi: "Diyeceğim, herhangi bir ülke ya da bölgede en doğru zamanda ortaya çıkacak bir canlılık vardır ve bu nedenledir ki Latin Amerikalı sinemacıların da kendi yanıtlarını bulmaları gereklidir."

Bir başka açıdan ülkelerin kendi nesnel koşullarına uyuma gerekliliğini vurgulayan bir başka konuk da Avusturyalı oyuncu Klaus Maria Brandauer'dı.

"Ulusal kimliğimizi yitirmemeliyiz. Her ülke kendi sinema üslübuna sahip olmalıdır ama evrensel ilgi çekmeyi de başarabilmelidir. Ortak yapımların bana çekici gelmesinin nedeni de bu işte."

Günde yetmişin aşkı filmin gösterildiği Havana Festivali'nin bir başka özelliği de Meksika'dan Matilde Landeta (Lola Casanova, La Negra Augustos, Trotacalles) ile Venezuela'dan Margot Benacerraf (Reveron, Araya) gibi Latin Amerikan sinemasının kadın öncülerine ayrılan özel yer oldu.

Kadının sinemadaki rolüne ilişkin bir soruya karşılık, Brandauer, Avusturya'da film, televizyon ve tiyatrodada yönetmenlik yapan kadın sayısının erkeklerde henüz yetişmemekle birlikte önemli düzeylere ulaştığını söyledi. Eşi Karen'in yaptığı bir filmde üç arkadaşlığına belirten Brandauer "Günde 24 saat çalışıyorum" dedi, "Ve ilk kez yatağımı yönetmenimle paylaştım."

Festival kapsamındaki bir başka etkinlik de Uluslararası Film Arşiv Federasyonu İcra Komitesi'nin toplantısı oldu. Gabriel Marquez'in önerisi üzerine Komite kitanın sinema varlığını korumak amacıyla São Paulo kentinde bir Latin Amerika bölge merkezi kurulmasına karar verdi.

Perestroyka ve Sovyet Sineması

Elem Klimov / Çev. Alaattin Bilgi

Aşağıda, Sovyet Sinema Sanatçıları Birliği Birinci Sekreteri Elem Klimov'la yapılan bir söyleşinin çevirisini bulacaksınız. Okuyucularımızın da anımsayacakları gibi, ünlü film yönetmeni Klimov'un, 14. Moskova Uluslararası Film Festivali'nde (1985) altın madalya alan filmi "Gel ve Gör" ülkemizde de gösterilmiş ve sinamaseverlerce çok beğenilmişti.

B.S.

■ Sovyet Sinema Sanatçıları Birliği için bir dönüm noktası olan Beşinci Kongre'den beri bir yıl geçti. Kongre, kötümserliği, faydacılığı, kuralcılığı üreten ve dolayısıyla, gerçek yaşamın sorunlarından kopuk filmlerin yapılmasına yol açan aldatıcı sinema prodüksyonlarına karşı, uzun süredir bastırılan çok heyecanlı ve tutkulu bir çıkış yaptı. Bu heyecan ve tutku, gösterişli prodüksyonların yerini alabilecek, yapıcı bir platform oluşturmaya sizce yeterli midir?

■ Geçen bir yıl, biriken sorunları henüz çözmedi. Böyle olması da beklenemezdi. İşte bunun için ilk önce, yeni bir sinema modeli geliştirmeye başladık. Birliğin son toplantısında kabul edilen bu model, sırıf emir ve komuta dayalı bir idareden, sinema sanayini, hem devletin ve hem de toplumun çıkarlarını birleştirecek biçimde ekonomik yöntemlerle yönetmeye geçiş kapsamaktadır.

Havacılıkta dendiği gibi, eğer ana modelimizdeki ayrıntıları söyle bir sarsarak, uçağın asıl gövdesini, onu destekleyen yapıyı görürüz: maliyet hesabı, kendine yeterli, yaratıcı özgürlük. Sinemada reform demek, stüdyolar için yaratıcı ve ekonomik bağımsızlık, karar almada açık ve de-

mokratik biçimler ve yetenekli, dürüst sanatçılar için en uygun koşulların yaratılması demektir.

Hareketsizlik ve tembelliğin gücü büyüğütür, reform ilkeleri için savaşım uzun ve yorucudur. Bazı kimseler bunu, iki ya da üç stüdyoda yapılacak bir deneme ile sınırlamak ve yüzyılın sonunda olup bitenleri görmek istediler. Diğerleri, büyük "kozmetik" değişiklikler yapılmasını önerdiler; yanı öze dokunulmaksızın görünüş değiştirecekti. "Yeniden yapılanmama" ideologları söyle diyorlardı: Goskino (Sovyet Sinema Sanatları Devlet Komitesi), üzerimizdeki baskıyı azalttı, Birlik durumunu güçlendirdi. Artık filmler, neredeyse hiç bir düzeltme yapılmadan kabul ediliyor. Böyle olunca başka neye gereğimiz var?

■ Peki neye gereğiniz var?

■ Düşüncede yeniden yapılanmaya gereğimiz var. Geçmiş hepimizi etkiledi. Ben kendim, sanki içimde çok dikkatli bir denetici varmış gibi hissediyorum. Dünün kavramlarının vurdugu kösteklerden kendimizi kurtarmamız lazım. İşte ancak o zaman, kamu ruhuna ve heyecanına uygun, dürüst sanatın kapısı ardına kadar açılabilir. Ancak o zaman objektif, mutlak olarak gerçek hayatı uygun bir sinemaya ulaşılabilir.

Neyazık ki sinema, seyircilerin beğenilerini bozmayı başardı. Yeni, dürüst, sorunları işleyen filmler çıktııı vakt bunların seyirciler ile anlaşmazlık haline düşmesi (ki bu görülmeye başladığını bile) tehlikesi var. Bence, basisi, televizyonu ve sinemaya ilgili kuruluşları kapsayan bir arıma ve aydınlatma etkinliğine gereksinimiz var. Seyircide oluşan düşünce biçimini değiştirmemiz gerek. Ve bunu yapmanın en emin yolu, iyi filmler yapmaktır.

Yeni model, doğru dürüst bir dağıtım ve yeni filmlerle gerçek bir desteklenme olmaksızın düşünülemez. Şimdiye dekin, dağıtım ile ilgili bilgiler, ya yalan yanlışı ya da gizleniyor. Yalan para kazandırmaz, sözüne inanıyorum. Maliyet hesabının ön pla-

recek güvence nereden gelecek? Yani, öncülük edenler iflas ederse ne olacak?

■ Kısa zaman önce, Litvanya'lı film yönetmeni Vitautas Zalakevičius'dan aldığım bir mektupta (mektup haliyle yeniden yapılanmaya ayrılmıştı; zaten ne zaman bir başka konuda mektup aldığım yok) neredeyse aynı soru, epey endişeli biçimde dile getiriliyordu: "Oyunun yeni kurallarının, kılıçlarımıza cektiğimiz sinema için -yani reformların karşı çıktığı sinema için- uygun koşulları yaratmasına engel olmak için ne yapacağız?"

Bence bu kuşku, en ciddi ve korutucu olanlardan birisi. Model gerçekten de, sinemanın ticarileşebilecegi gibi bir tehdidi de içermiyor. Buna engel olabilecek bütün olası yollar hepimizin tekrar tekrar düşünmesi gerek. Örneğin, kendisini tehlkiye atarak çok kaliteli filmler yapan stüdyolar ile ilk çıkışını yapanlara yardım etmek için bir fon kurulması kararlaştırıldı. Toplam dağıtım gelirlerinin yüzde birini -yılda aşağı yukarı üç milyon ruble tutuyor- bu fona vereceğiz. Denemelerle uğraşacak, yeni biçimler deneyecek ve film dilini geliştirecek Birlik sanatçıları için bir stüdyo kurmayı umuyoruz. Gelecekteki filmleri planlıyacak bir stüdyomuz da olsun istiyoruz.

■ Geçen bir yıl, biriken sorunları henüz çözmedi. Böyle olması da beklenemezdi. İşte bunun için ilk önce, yeni bir sinema modeli geliştirmeye başladık. Birliğin son toplantısında kabul edilen bu model, sırıf emir ve komuta dayalı bir idareden, sinema sanayini, hem devletin ve hem de toplumun çıkarlarını birleştirecek biçimde ekonomik yöntemlerle yönetmeye geçiş kapsamaktadır.

Yanı siz, konusu "sanayi" olan eski bir oyundaki karakterin özdeyişini uygulamaya koyuyorsunuz: "Yalan para kazandırmaz!" Ama, bir film kaderi, Goskino'dan bir yetkili tarafından değil de, uzun yıllar "hava-cıva" konusunda yapılan filmlerle yetişen seyircilerce bellenecekse, yüksek sanata yanıt ve-

na geçtiği yeni koşullar altında, toplumsal hizmetler olmaksızın başarıya ulaşamayız. En iyisi de bunun bilgisayarla bağlanması. Dağıtımın kendisi de kökten değişimli. Bütün sektörler ile halkın gereksinmelerini hesaba katan çok sayıda salon ve sosyal merkez kurulmalı. Bir başka deyişle, öümüzde yapılacak pek çok iş var. Temel ekonomik bilgileri, planlamayı, yönetimi, istatistik, hukuku ve muhasebeyi öğrenmemiz gereklidir.

■ Yeni model ne zaman yürürlüğe girecek?

■ Geçiş dönemi şimdilik hesaplanıyor. Yeni ilkelerin, eski koordinatörler sisteme uygulandığı şu sıralar en güç zamanlar. Sinemanın, malzeme ve teknik araçlarının değiştirilmesi lazım. Bunların şimdiki durumu berbat. Film üretiminin örgütsel yapısı da değişti. Model, iki ya da üç yılda ideal şekilde yürürlüğe girecek.

Yine de hemen yarın yapılmasına başlanması gereken şeyler var. Film ekipleri ile stüdyo personelini vesayet altında bulunmaktan hemen kurtarmalıyız. Senaryolar ile hazır filmler için formaliteleri kolaylaştırmalıyız. Bütün bunları, talimat ve emir beklemeksiz yapmalıyız.

■ Stüdyolar, maliyet hesabına ve seçme özgürlüğüne uygun biçimde çalışacaklarına göre, hangi talimatlardan ve emirlerden söz ediyorsunuz?

■ Burada demek istedim, film sanayisinin daha rahat nefes alacağı ve olanaklarını tam kullanacağı koşulların son şeklini alması. Sinema sanatçıları Birliği ile Goskino'nun ve Dağıtım Merkezinin stüdyolarının ve bilim adamlarının hazırladıkları, yeni ilkeler ile yeni yapıyı içeren bir hükümet dökümanı taslağı var.

■ Yeni model ile dış ülkelerdeki film sanayii arasında herhangi bir benzerlik var mı?

■ Sinamanın gelecekteki yönetimi konusunda, devlet ile toplum arasındaki karşılıklı etkileşim ve işbirliğini içeren bu yeni deneme, üretim araçlarının ancak sosyalist mülkiyetinde mümkün olduğu için, herhangi bir benzerlik yoktur. Bu arada, öteki sosyalist ülkelerdeki meslektaşlarımız bizim denememize yakın ilgi gösteriyor.

Yaptı, hiç kuşkusuz kendi başına amaç değil. Zaten, yeniden yapılanma, 'icerik' adına yürütülmekte. Hangi filmlerin yapılması gerektiğine ve bunların zamanın isteklerine nasıl uygun



Yönetmen Elem Klimov'u, okuyucularımız, kısa bir süre önce TRT televizyonunda gösterilen "Elveda" adlı filminden de anımsayacaklardır.

yiinin stratejik yönetimini, stüdyoların gelecekteki çalışmaları ile faaliyetlerinin eşğudümünü düzenler, hükümetin siparişlerini karşılar. Stüdyolar ise, bir fikrin oluşmasından gerçekleşmesine kadar, film yapımında tam yetkiye sahiptir. Sinemanın ileriye gitmesine karar verecek olanlar sanatçılardır. Daha işin başında Goskino ile sürdürmenin bir yere varımıyaçğını söyledik. Biz, gerçek işbirliğine güveniyoruz. Ve bu oluyor da.

■ Daha genel bir sorunun, yani sanatçı ile devlet arasında çabuklaştıracak bir sorunun çözümünü nasıl görüyorsunuz?

■ Böyle bir çözüm, politik, ideolojik ve psikolojik gereksinmeler ile, toplumun demokratlaşması ve açılığın yaygınlaşmasına doğru keskin bir adım atılmasıyla sıkı sıkıya bağlı. İşin başında açıkçası doğumuz o günleri yaşayacağımıza pek de inanmadık. Devletin, sanatın sorunları ile gelişmesine karşı gösterdiği yeni yaklaşım, en temel konularda biz sanat işçilerine yardım etme isteğini göstermesi çok yüreklenici bir tutum. Doğru söylemem gerekse böyle bir şeyi daha önce hiç hatırlamıyorum. 1940 sonlarının o berbat kararlarını ise çok iyi anımsıyorum.

■ Birliğin Birinci Sekreteri olmak nasıl, kolay bir iş mi?

■ Sinemada bir film yapmak ile bir devrim yapmak iki farklı şey. Devrim yaparken beynin, bilgi yığını altında eziyor gibi oluyor. Birliğin etkinliklerini inceleyen bilim adamları, personel üzerindeki yükün, Beşinci Kongreden önceki dönemde göre yirmi beş katı arttığını söylüyorlar. Etkinliklerimiz içeriği, film yapımına doğru daha fazla yöneldi. Halk bize inanmaya başladı. Bize mektup yazıyorlar, buraya kadar gelenler bile var

Raflardan Çıkarılan Filmlerin İkinci Doğuşu

Andrey Palahov^(*)

Raflardan çıkarılan filmlerin yazgısı acıklı: Kimi beş, kimi on, kimi de yirmi yıl önce yapılmış bu filmler; dogmatik düzenlemeler, bürokratik öznecilik yüzünden rafa kaldırılmış ve sinema izleyicileriyle karşılaşırılmamıştı. Son iki yıl içinde bu olgular önce basında, daha sonra SSCB Sinemacılar Birliği'nin 5'inci Kongresi'nde açık tartışma konusu oldu. Kongre'nin kararıyla, tartışma yaratan sorunlar üzerine özel bir komisyon oluşturuldu. Yetkili yönetmenler, dramaturgular, eleştirmenler ve Devlet Sinema Komitesi "Goskino" temsilcileri bu komisyonda yer aldılar.

Komisyon ilk aylarda, haftada 3-4 film seyrediyordu. Her şeyden önce izleyiciye "kapalı" filmelerin yapımcılara karşı haksızlık, olabildiğince baskıcı olanaksız kılacak bir atmosfer yaratmak düşünencesine de önem veriyordu. Aslında hem güç koşullarda yaratıcılık, hem kişisel acılar, hem de "süten ağızı yanma" örneği, daha tehlikesiz konuları seçme eğilimi sıkça anlaşmazlık konusu oluyordu. Yaratıcılık ilkesini korumayı başaran sanemacılar saygı uyandırıyorlardı.

Ancak bu arada izleyici unutulmuştu. En büyük haksızlık izleyiciye yapılmıştı.

(*) SSCB Sinemacılar Birliği Yönetim Kurulu Sekreteri.



Elem Klimov, "Gel ve Gör"; 14. Moskova Uluslararası Film Festivali'nde altın madalya (1985)

mıştı. Izleyici yerli ya da ithal "ehvenişer" ile beslenirken, düşünmeyi ilke edinmiş sanemacılar tarafından yaratılmış, gerçek yapıtlar devreye gitme şansından yoksun kalmışlardı. Bazı filmler raflarda yatıyordu, bazıları ise hiç denecek kadar az çoğaltılıyordı ve profesyonel sinemacılar bile bunlara erişemiyorlardı. Halkın bilincinde ve doğrudan sinema sürecinde tatsız "deformasyonlar" olmuştu, sanatsal ölçüler birbirine girmiştir.

5'inci Kongre sonunda oluşturulan komisyonun temel amacı, kültür için değer taşıyan herşeyi halka mal etmek, olarak benimsendi. Aynı zamanda komisyon, sinemacılıktı, haksızlığı ve sanemacılar üzerindeki bürokratik baskını olağanüstü kılacık bir atmosfer yaratmak düşünencesine de önem veriyordu.

Bununla birlikte, rafa kaldırılan filmlerden bazılarının yapılan incelemeler sonucunda, geniş gösterimi önerilen filmlerden olsadığı ortaya çıktı. Ama yine de, yasaklanması için mantıklı bir açıklama yapılabilecektir, yada yasaklanması gerektiği sağduyu bir biçimde savunulabilen tek bir film bile olmadığı görüldü. Bu yolla olsa olsa, redaktö-

rün düşünce darlığı, herhangi bir düşünceye uygun düşmemeye korkusu, estetik sağırlık ya da hoşgörüsülük dile getirilmiş olabilir.

Komisyon önce Leningrad'lı genç yönetmen Aleksandr Sukurov'un filmlerini izledi. Bu filmler, daha önce perdeye yansımamıştı. Komisyon, belgesel ve konulu sinemanın kavşağında deneyimli film yapan, tarihsel bir konunun renkli çözümünü bulabiliyor, olağanüstü bir sanemacıyla karşı karşıya olduğunu anladı. "İnsanın Kimsesiz Ses" filminde Sukurov, izleyiciyi, Sovyet halkın olağanüstü fiziksel ve ruhsal çabalar vererek iç savaş ortamından çıktı ve barışçıl yaşam kategorileriyle düşünmeye başladığı zamana, 1920'li yıllara götürüyor. Yaşanmış olan "facialar" yalnızca yoksullukla ve gündelik yaşamın güçlükleriyle değil, bilinçlerdeki acılı süreçlerle de kendini duyumsatıyordu. İlginc olan, filmin Andrey Platonov'un, "Potadan Irmağı" öyküsünden uyarlanmış olmasıydı. Aynı öyküden yola çıkarak, daha sonra Andrey Konçalovski, Hollywood'da "Maria'nın Aşıkları" filmini çekmişti. Deneyimli Konçalovski'nin etkili, ama derinliksiz melodramına orantı, genç Leningradının çalışması, ustalığı ve sanatsal özlülüğüyle ilgi uyandırdı. Bu, bir çok insanda, Sukurov'da, Andrey Tarkovski'nin ardını görme isteği de doğurdu. Oluşturulan komisyonun yardımıyla da şimdi Sukurov'un "Eleji" (Şalyapin üzerine), "Müttefikler" (Hitler'e karşı "büyük üçlü" koalisyonun tarihi üzerine) ve diğer benzeri yetkin belgesel filmleri gösterime girdi.

Bir zamanlar Elem Klimov'un "Can Çekişme", Aleksey German'in "Yol Denetlemeleri", Gleb Panfilov'un "Tema" gibi filmlerinin ikinci doğuşu sevindirici olmuştu. Şimdi bütün bir "yeni-eski" filmler demeti gösterime giriyor. Andrey Smirnov'un "Melek", Larisa Şepitko'nun "Elektriğin Yurdu" ve Gennadi Poloki'nin "Müdahale" filmleri, Aleksandr Ost-

rovski'nin klasik oyunlarının ekrana yansıtmasına örnek oluşturan Vladimir Motil'in "Orman" ile Feyedor Dokgo'dan uyarlanan Aleksandr Alov ve Vladimir Naumov'un "Berbat Anekdot" çalışmaları "yeni-eski" film çalışması olarak gösterilebilir. İzleyiciye "kapalı" filmler arasında konulu olanlardan başka oldukça fazla belgesel çalışma, televizyon filmi, çizgi filmler çıktı. Böylece başlangıçtaki küçük liste şimdi onlarca adı kapsar duruma geldi.

Komisyonun çalışması daha şimdiden, bizim alıştığımız düşünme ve değerlendirmelerimizde birçok şeyi yeniden gözden geçirmeye olanak veriyor. Örneğin, Kiev'li yönetmen Yuri İlyenko tarafından, daha 60'lı yılların ortalarında çekilen "Susayınlara Pınar" filminin güç yazgisını öğrenince bizler, Ukrayna'da Sergey Parajanov'un parlak şekilde başlatıldığı "şirsel sinema" yönünün niçin solusuz kalıp sönüdüğini anladık. Mark Osepyan'ın "Ivan'ın Kayığı" filmi, eğer zamanında ortaya çıksayıdı, Sovyet sinemasında gerçekçiliğin, soğunsallığın ve yücelik şiirinin kaynaşmasını yerlestirebilirdi; bunların yerine şematik, fabrikasyon dramalar ve sıvı konusal opuslar öncelik kazandı. Filmlerin değiştirilmiş, çıkarmalar yapılmış olduğu durumlarla da karşılaştık. En çarpıcı örnek olarak Marlen Hutsiyev'in "Yirmi Yaşındayım" adlı filmi gösterilebilir. O zamanların genç şairleri Bella Ahmadulina, Andrey Voznesenski, Yevgeni Yevtushenko, Bulat Okucava'nın katıldıkları şiir gecesinden belgesel olarak çekilmiş parçalar filmden çıkarılmış. Bugün tarihsel değer taşıyan bu parçalar filme yeniden eklendi. Yapıtlar başlangıçtaki "İliç'in Muhafizleri" adıyla gösterime girecek. Yönetmenin diğer filmlerinde, Vladimir Visotki'nin kendine özgü duygulu yorum işlevine göre şiirleri yeniden yer aldı.

"Can Çekişme" adını verdiği filmi henüz raflarda yattığı sıralarda Elem Klimov, bir sanemacıların çalışmasına koyduğu yaratıcı enerjinin, film seridi kasada dursa ve projektör ışıklarıyla dirilmese bile, çevresini etkileyebildiğini söylemiştir. Bunun kanti ortada: Yurttaşlık duygusunun kişileri coşturdugu filmler, sanata yeni bir soluk getiren filmler... Eğer bu yapıtlar olmasaydı, şu anda Sovyet toplumunun somut ve soyut olarak yaşadığı "dönüş" olanaksız olurdu. □

Genç Sovyet Sinemacıları Umut Veriyor mu?

Sergey Solovyev^(*)

Genç Sovyet sinemacılarının çalışmalar çoğu zaman beni, canlılığının "sifirlığı", yenilik olmaması nedeniyle tam bir umutsuzluğa düşürüyor. Bana öyle geliyor ki, bu tutum bir modele göre çalışmaya profesyonelligin belirtisi olan pek çok genç sinemacı üzerinde egemenliğini sürdürür. Hayır, bu bence sanatla bağıdaşmayan baştan savmacılığın bir belirtisidir.

Genç sinemanın sorunları, "sönüklü" filmlerin bolluğuundan buna bizzat filmciliğimizin tüm sorunlarını da büyük ölçüde yansıtıyor. "Sönüklü" filmlerin aralıksız üretimi, izleyiciyi beyazperdeden uzaklaştırdı. Sinema üzerinde düşünmeyi bırakırdı.

60'lı yıllarda sinemanın nasıl soludugundan söz edelim. Kuşkusuz bura bana şu sorulabilir: Her şeyin böylesine iç karartıcı biçimde çizildiği bir ortamda neden hâlâ sinemadan ayrılmıyorsunuz? Her şeyin iç karartıcı olduğunu söylemek zor, kuşkusuz. Bu da ayrılmamam için yeterli. Gerek son bir buçuk yıl içinde oluşan toplumsal ortamda, gerek Sinemacılar Birliği'nde hüküm süren yaratıcı atmosferinde gerçek perspektifler görüyorum. Bu perspektiflerin varlığını, kendimde olduğu gibi arkadaşlarmda da duyuyorum. Özellikle de gençlerde bu daha belirgin. Asıl çelişki şurada: Bir yandan genç sinemacılığı avucunun içine alan "baştan savmacılık" dalgası, diğer yandan ise olağanüstü ve özgün yeni yeteneklerle karşılaşma sevinci. Dahası, sinema sanatının dünyada en güçlü olduğu ülkelerden biri olduğumuzu savlıyorum.

Önemli olan bu sanatın başarılı temsilcilerinin ve örneklerinin anlatılmasıdır. Çünkü donukluk, ne yazık ki, tüm dünyada aynıdır.

Leningradlı Aleksandr Sokurov, sinema açısından benzeri zor bulunur biridir. Kimi belgesel, kimi de konulu olmak üzere birkaç film ceken Sokurov'un filmleri, özneci-bürokratik engeller yüzünden birkaç yıl gösterilemedi. Sinemacılar Birliği bu "yasağı" kaldırmayı başardı. Bir süre sonra izleyiciler Sokurov'un filmciliği konusunda bir fikir sahibi olabilecekler. Bana öyle geliyor ki, bu şirsel, trajik, felsefi filmciliğin benzerini bulmak oldukça güç. Sokurov, edebiyata ve tarihe ahlaksal bakış açısından özgündür. Sokurov'dan söz açılıncı ilginç bir olayı anımsadım. Cannes Film Festivali'ne katılan dostlarım birlikte karşılaşınca sordum: "Tarkovski'nin 'Nostalji'sini gördün mü?" Bana "evet" dedi. "Olağanüstü bir film, ama Sokurov'un etkisi altında yapılmış benziyor." Dostumun yanıtına gülümsedim. Ardından da, söylediğimi gibi olmakla birlikte, Tarkovski'nin filminin arkasında oldukça derin bir düşüncenin gizli olduğunu düşündüm. Biz uzun yıllar sürece genç sinemacıların az çok kendi öncellerini kopye etmelerine alıştık. Ancak, zaman değişti, genç sinemacılar da değiştiler. Şimdi biz de anlaşılan onlara zemin hazırlamaktayız.

LENINGRAD OKULU

Her ne kadar temsilcileri bile varlığını yadsısalardır, Sokurov artık, "Leningrad Okulu" diye adlandırılan okulun bir üyesidir. "Lenfilm" okuluna bağlı gençliği çevresine toplayan Aleksey German, Leningrad Okulu diye bir okul olmadığını, herkesin kendi görüşünü dileği gibi söyleyebildiği, arkadaşının çalışması üzerine konuşabilen, dahası onun geçmişteki başarılarından övgüyle söz etme zorunluluğu bulunmayan böylesi açıklıkta bir ortamın bu adla anıldıgı



Sergey Solov'yev, "Vahsi Güvercin", 1986 yapımı

savunuyor. Şimdiye dek biz hep, sıcak ilişkilerimizi koruyarak, kendimize ve karısimzdakine zarar vermek pahasına, birbirimize karşı dürüst olmadık. Leningradlılar gerçeği söylüyorlardı. Sanat da ancak böyle gerçekler üzerinde yükselebilir. Çalışmaları yazarlığıyla birlikte anılan başka Leningradlılarından da söz etmek gerek: 1986 yılında Mannheim'deki uluslararası festivalde, Konstantin Lopushanski'nin "Ölü Birinin Mektubu" adlı yapıtı en büyük ödülu aldı. Bu yarışta, "Nükleer Apokaliptik" den söz eden, felsefi anlam açısından olağanüstü, fantastik bir öyküden yola çıkmıştır.

Yine Mannheim'de, Yuriy Mamin'in "Neptün'ün Bayramı" adlı güdürlüsü ödül almıştır. Biz uzun süredir ciddi konularla alay etmemi unutmuştuk. Son sıralarda ancak ömensiz bazı konularla alay ediyoruz. Ama, Marksist klasikleri yazan ustalardan hangisiydi şu anda animsamıyorum ama, birisi, ancak güçlü ve kendi gücüne inanan halkın kendisile alay edebileceğini yazmıştı. Mamin'in filmi, yalnız "müesseseleri" değil, aynı zamanda insan ruhunu da avucunun içine alan bürokratizm gibi, çok önemli ve kaygı yaratıcı bir konunun deşimsidir.

Vyaçeslav Sorokin'in "Bir Doktor Varmış" ve "Geçiş Ücreti" ürünlerini yapmacılıktan uzak görünüyor. Bu filmler en yalan, gündelik denebilecek kareler üzerine kurulmuş. Bu karelerden, zaten öğrenilmekte olan yaşamın "panoraması" ortaya çıkıyor. "Masal" ve "Solak" filmlerini çeken Sergey Ovçarov ise, halkın yaşamı üzerine olağanüstü yenilikler türeterek çalışıyor.

ri ele alınıyor ve kişilik parçalanması çözümlemeye çalışılıyor.

Kısacası, genç Sovyet sinemasının en iyi örnekleri bize, kişilikli, sanatsal değeri yüksek, belli bir dünya görüşü olan, deneysel zenginliği armağan ediyor. Ancak çeşitlilik yok. Polisiye, guldürü, müzikal, melodram gibi alanlar ihmalciler ve işgüzdarlar tarafından gözden düşürülmüş. Doğal olarak da gençlik, sanatsal sağlamlığın kaynaklarını böylesine demokratik çeşitliliklere doğru yönetmek durumunda. Biz sinema sanatını "başı gözlerde", seckinci bir sinema doğrultusunda yönlendirmeyi hiç de istemiyoruz. Sinema çok yönlü ve her tür izleyiciye elverişli olmalıdır. Şimdiki genç sinema ise, önemli ölçüde günah çıkarma özelliği taşıyor ve izleyici üzerinde etki kuşağını aşırı sınırlıyor. Sinema sanatı, doğası gereği demokratiktir. Kıtlesel izleyiciden kopmak hakkında sahip değildir. Tersi durumda sinema olur. Aynı süreç içinde deneysel sinema da yok olur.

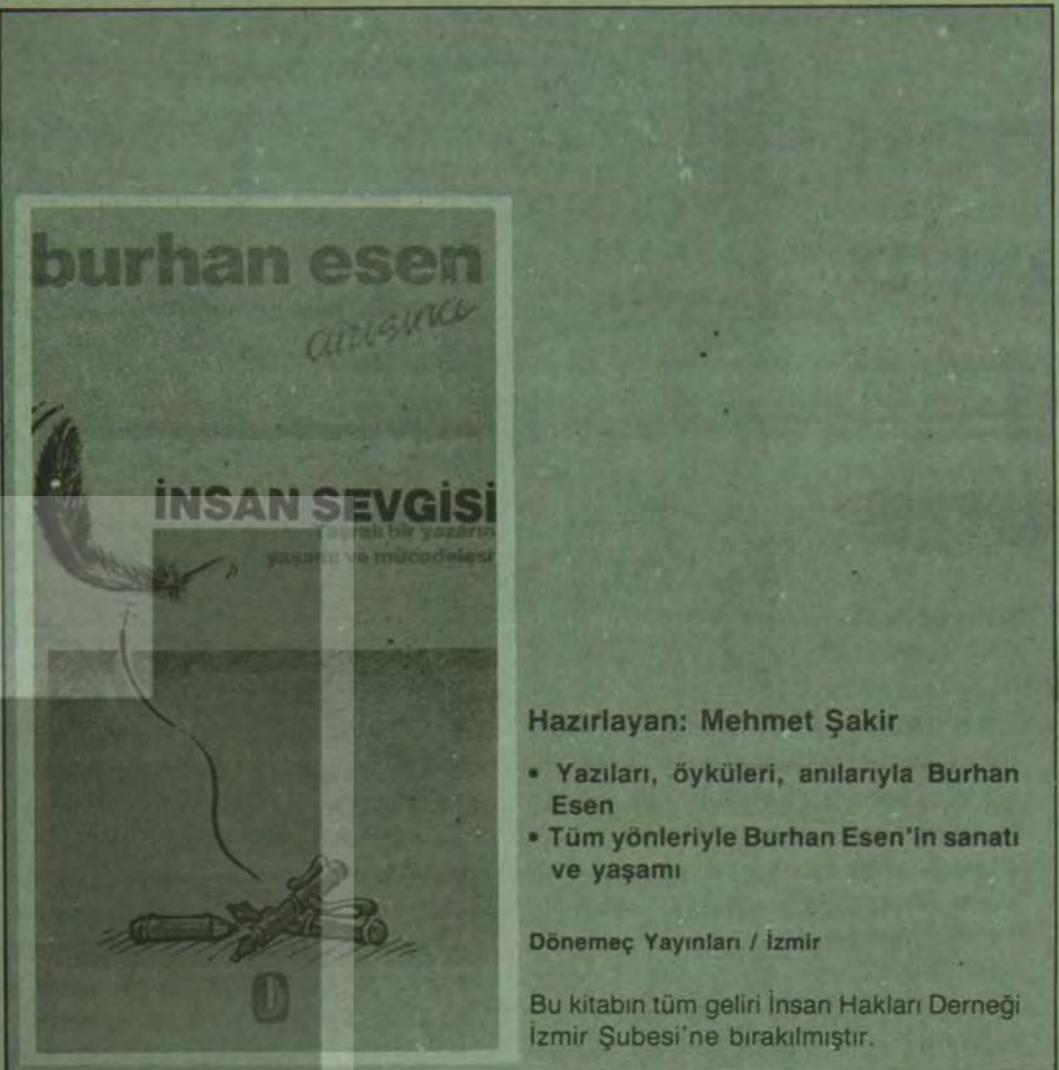
Şimdiki genç kuşak, öznel değerlendirmelerin ve yönetimsel engellerin önemli rol oynadığı güç koşullarda biçimlendi. Bu üzücü durum şimdi hızla değişiyor.

Sovyetler Birliği Devlet Sinema Enstitüsü'ndeki ve Moskova Sinema Enstitüsü'ndeki öğretim süreci baştan başa yeniden yapılandırmaya çalışılıyor. Kısa metrajlı filmleri gösterecek sinemaların açılmasına uğraşılıyor. Genç yetenekler için festivaller, yaratıcı seminerler düzenleniyor. En başta bu etkinlıkların "bürokratikleşmeden" kurtulmasına çalışıyor. Ama daha da önemlisi, SSCB Sinemacılar Birliği, yetenekleri koruyacak, sanatsal süreçleri geliştirecek ve "renksizliği" kendiliğinden içinden atacak yeni bir sinema üretimi modeli hazırlıyor.

Biz şu anda perestroika (yeniden yapılanma) süreci içinde bulunuyoruz. Bu oldukça karmaşık bir iş. İlerici yapıdaki değişiklikleri her yönde engellemeye çalışan kişiler de var. Perestroika, doğal olarak, her şeyden önce bir savaşım, herkesin vicdanına seslenen ideolojik bir savaşımızdır.

Sinemacılar Birliği'nin her işi henüz başarıyla sonuçlanmıyor, ama güç ve iyimserlik doluyuz. Şu anda Sovyetler Birliği'nde önemli bir sorun, sinemanın sanat olarak kalıp kalmayacağı sorunu çözümleniyor. Filmde uyuşturucu madde bağımlılığı, suçluluk nedenle-

(*) SSCB Sinemacılar Birliği Yönetim Sekreteri.



Hazırlayan: Mehmet Şakir

- Yazları, öyküleri, anılarıyla Burhan Esen
- Tüm yönleriyle Burhan Esen'in sanatı ve hayatı

Dönemeç Yayınları / İzmir

Bu kitabın tüm geliri İnsan Hakları Derneği İzmir Şubesi'ne bırakılmıştır.

eylül
kitabevi

Kitap dostlarına merhaba

yöneten
Ahmet Telli

Zafer Çarşısı 29
Yenişehir/Ankara
Tel: 134 35 96

BU BİR İLANDIR..

"Why were you born? The purpose and meaning of your life on earth. Further information is available in different languages.
UNIVERSAL LIFE, dept. E,
P.O. Box 5643, D-8700 Wuerzburg,
West-Germany"

**MODA SİNEMASI
KÜLTÜR MERKEZİ
İSTANBUL**

Tel: 337 01 28

AŞK KÖLESİ
"Raba Lioubvi"

Yönetmen : Nikita Mikhalkov
Senaryo : Friedrich Gorenstein
Görüntü : Andrey Mikhalkov-KONCALOVSKI
Müzik : Pavel LEBESEV
Oyuncular : Eduard ARTEMIEV
Elena SOLOYEV Rodion Nakhapetov,
Aleksandr Kalliagin, Oleg Başilaovili

TİYATROLAR

MASAL GERÇEK
TİYATRAJ
"BARBIANA'DA
BİR OKUL"
"DERDEGÜL"

AÇOK
"BARBIANA'DA
BİR OKUL"



Japon Sinemasında Gelenekten Özgünlüğe

Yavuzer Çetinkaya

Japon filmi oynadı
Perdede ışık
Derin kuyu aydınlichkeit

Japon şiirinin özgün biçimini haikuya özenen çocukça bir deneme yaptığım. Daha kısa betimleyememiştim son on yıldır tanıp sevdiğim bu ülke sinemasının dilini. Örneklerini gördükçe daha da görmek istedigim, insanı bir yandan dinginliğe taşırken, yaşamın temel görüntülerini ve ardını düşünmeye sürükleyen bir sinema dili. Ülkemizde en tanınan Japon yönetmen ve çağdaşlarında Batı sinemasına en yakın sinema adamı olarak değerlendirilip zaman zaman da burun kıvrılan Kurosawa'nın "Yedi Samuray" ve "Raşomon" dan "Kagemuşa" ve "Ran" a uzanan öyküsünü biliyoruz biraz. Benim de ilk gördüğüm Japon filmleri bunların ilk ikisi. Şimdi kapalı Sineamatiğimizde gösterildiğinde çok da fazla yakınık duydugumu söyleyemem. Görsel gelenegimize aykırı kaçan "gestus"lu oyuncular ve zaman zaman Batı güzeldiyusuna özense de, ülkesinin yoğun geleneksel kültür birikiminden kurtulamayan bir çerçeveli ve tarihim anlayışı, demistik o zamanlar. Adalar ve Kore yarımadasının içinde kendi kabuklarında yaşayan Japonlar, 6. yüzyıldan başlayarak Budizm'in ve Çin kültürünün etkisinde 9. yüzyıla degen kaldılar. Bu yüzyılın başında Kyoto'da yeni bir başkent kuran kralların başlattığı ve üç yüzyıl süren Heian çağında, Japonlar o güne degen kullandıkları Çin alfabesine kendilerine özgü seslemler katarak, ilk

"Sanat beğenisi de, aynı biçimde, ortaklaşa paylaşılan sanatsal yaşınlardan oluşuyordu... Müzik ve görsel sanatlarda özdeş beğeniler öyle yaygındı ki, çağımıza kadar sanatsal kurrallar toplumsal katmanlara göre belirgin ayrımlar göstermiyordu. Bir hizmetçinin çay sunusu, saraydaki törenlerdekine tipatip benzıyordu. Tezgâhtarlar, No tiyatrosuna özgü devinimlerle oturup kalkıyor, bir Kabuki oyuncusu gibi konuşuyordu."

Earle Ernst'in "Kabuki Tiyatrosu" adlı kitabından yaptığımız bu alıntı, Japon'un özgün sinema dilinin geliştiği yüzyılımızın ilk kırk yıllık film örneklerinde görülen temel biçimin, yukarıdaki manzaradan nasıl etkilen-

Akira Kurosawa, "Kagemuşa" (fotoğrafta "kagemuşa" rolünde Tatsuya Nakada)



diğini de açıklıyor. Yani Japon sinema biçiminin özgünlüğünün tarihsel ve toplumsal kökenini.

Niçin Çin, Mısır, Hindistan gibi ülkelerin sinemalarında Japon sineması denli özgün bir biçimde dizgenin gelişmediği sorusuna, "Japon Sinemasında Biçim ve Anlam-Uzaktan Bakana" adlı kitabında Noel Burch şu keskin yanıt veriyor. "1945 yılına degen, iki bin yıl boyunca Japon toprakları hiç işgal edilmemişti." Çin, Mısır ve Hindistan'ı uzun yıllar etki altında tutan sömürgecilerin egemenliğinden uzak kalıp teknolojisini kullanmayı başaran Japonya, film sanayisinin teknik ve ekonomik özerkliğini de koruyabildi. Hatta kendi ham filmini bile üreterek,

Sinema 1896, 1897 yıllarında Japonya'ya zenginlerin bir eğlencesi olarak geldi. Fakat bu yenilik daha geniş kitleler arasında hızla yayılınca, sinema teknigi ile Japon'ların geleneksel gösteri sanatları olan Kabuki'nin birleşimi kaçınılmaz oldu. Tarihlerine ve geleneklerine son derece bağlı olan Japonlar, her seyden önce samurayları ve kılıçlarını görmek istiyorlardı perdede. İzleyicinin geleneksel sanatlara bağlılığı, yapımcıların da, yönetmenlerin de yolunu çizdi bir otuz yıl boyunca.

Japon sinemasının ilk önemli yönetmeni Shozo Makino, aynı zamanda yapımcı ve işletmeciidi de.. Ünlü kabuki oyuncusu Matsuno-suke Ono ve yaptığı filmler büyük ilgi gördü. 1914 yılından başlayarak bu ekip değişik yönetmenler ve oyuncularla çağdaş filmler denen roman uyarlamalarına giriştiler. Bu filmlerden birinde oyma (kabuki tiyatrosunda zenne) oynayan Teinosuke Kinugasa, 1920'lerde

Kenji Mizoguchi ve Tomi Uchida ile bir genç sinemacılar grubu kurarak, filmlerde "zene" kullanımına ve sinemalarda oynayan yapıtlarına "benshi"lerin eşlik etmesine baş kardı. Çağdaş Japon sinema dilinin temellerini atan bu eylemin önemine geçmeden önce, bu ülke sinemasının en önemli özelliklerinden biri olarak film sanatına gölgelerini vuran "benshi" olayını açmak gerek.

JAPON SINEMASINDA "BENSHİ"LER...

Benshi, sinemalarda gösterilen filmlere söyle eşlik edenlere verilen addı. Japon sahne sanatları kültüründe var olan "anlatıcı" öğesinden kaynaklanan bir gereksinim olduğu da söyleyebilecek "benshi"ler, ilk başlarında söyleverme yeteneklerini güçlendirmek isteyen politikacı adayları ve toplumda yerlerini yükseltmeye amaçlayan seyyar satıcıları. 1915'li yıllarda başlayarak benshi'ler öylesine tutuldular ki, insanlar sinemaya film izlemek için değil, sevdikleri benshi'leri izlemeye gider oldular. İzleyici üzerinde bu denli etkin olmaları, benshi'leri yapımcılar katında bile söz sahibi kaldı. Eğer çekimi biten film yeteneklerine aykırı geliyorsa, bazı sahnelerin kesilmesini isteyip yeni sahnelerin çekilmesini bile ister oldular. Alışlagmışın dışında anlatım biçimlerine tüm güçleriyle karşı koydular.

Bu konuda kaynak olarak başvurduğum kitapların başında gelen Noel Burch, sözünü ettigimiz yapıtında, benshi'lerin bu tavrinin yalnızca ekmeklerini kaybetmemek değil, geleneksel sanatları korumak amacıyla da yönelik olduğunun altını çizerek, Japon sinema diline olan katkısını savunuyor. Hatta bu katığının giderek bir yandan Batı sinemasının sessiz döneminin sonlarına doğru olan "diyalog kartonları"nın azalmasına, bir yandan da Ayzenstain'in geliştirdiği, görsel ögelerin sinemanın en önemli anlatım olağanlığı olduğu savını etkilediğini düşünüyor.

Japon sinemasının ilk yıllarında gerçekten de "diyalog kartonları" hiç yok gibi. Benshi'ler yalnızca bütün tipi seslendirmekle kalmayıp, görüntüdeki eylemin her anını ve ayrıntısını da yorumluyorlar. Söylenecek şeyleri kalmazsa da, belli bir tartımla söyleyi tekrarlıyorlar. Bu arada benshi'lere

müzisyenlerin de eşlik ettiğini ekleyelim. Filmler zaten yorumlandıgı içinde, görüntü konuşmanın ve anlatımın yükünden kurtulup görsel niteliğini koruyor. Batı sinemasının konuşmaya verdiği ağırlığın ise, film akışını kesiş kendi ağırlıklarıyla var olan diyalog kartonlarıyla kanıtladığını söylüyor Burch. Benshi'lerin itirazlarına rağmen Japon filmlerinde de görülmeye başlayan diyalogların, kartonlara değil, görüntünün üstüne basılmaları, Burch'un Japon ve Batı sineması arasında öngördüğü ayrimın varlığını destekliyor.

"Diyalog kartonları" ile ilk kez ülkesine gelen yabancı filmlerde karşılaşan benshi, üstelik yabancı dilde yazılmış bu konuşmaları çevireceğine, izleyici topluluğunun dünya görüşüne uygun bir biçimde yorumlarken, görüntülerin öykülediği anlamları keyfince değiştiriyordu. İlginç bir nokta da yabancı filmlerdeki kadın kahramanların hepsine birden Mary, erkek kahramanlara Jim ve kötü adamlara da Robert denilmesiydi. Böylece temel öğelerine doğru çözümelen Hollywood filmi, yinelenmeleri seven bir kültür tarafından basmakalılığı içinde değerlendiriliyor.

Fransa, İtalya, Almanya gibi ülkelerin I. Dünya Savaşına girmesiyle azalan yapımlarına karşın, Amerikan sineması tam kapasiteyle çalışarak dünya pazarına egemen olduğunda, Japonya da kaçınmadı bu etkiden. Japonya'nın Müttefiklerle işbirliği sonucu, Batı dünyasıyla ilişkileri gelişmiş. Griffith'in "Hoşgörüsüzlik" filmi Japon izleyicileri arasında büyük ilgi uyandırmıştı. Bu ilgi bazı yapımcı firmaların Amerikan filmlerinin öyküleme tekniklerine benzer filmler yapmalarına yol açtı. "Zenne"ler yine kadınlardan oyuncular kullanılıyor, "diyalog kartonları" filmin arasında sıklıkla "filmcekişmiş tiyatro" örneklerinden daha özgün şeyle yapmak isteyen ve önlere örnek olarak Amerikan sinemasını gören Mizoguchi ve Kinugasa gibi yönetmenler, yaşamı olduğu gibi gösteren filmler yapmak istediler.

Ancak Griffith'in "toplumsal içerikli melodramları" denli ilerici olan bu filmler, güçlü benshi ve oyama meslek kuruluşlarının da baskılıyla denetim altına alındı.

Noel Burch, bu denetim'in uzun vadede Japon sinemasının kendine özgü bir dil geliştirmesi açısından ya-

ralı olduğunu söylüyor. Hollywood'da geliştirilen kuralların, tarihsel bir gelişim çizgisinde kendine özgü bir öyküleme biçimini geliştirmiş Batı kültürünün uzantısı olan Batı sinemasında olumlu yönlerde doğru yorumlanması olası olduğunu belirtirken, kendine özgü geleneklere ve, öyküleme değil, temsil (representation) biçimine sıkı sıkıya bağlı bir toplumun, bu kurallara uyum sağlamayı başaramayacağını savunuyor.

Gerçekten de izleyicilerin de bu türde filmlere ilgi göstermemesi sonucu, belirttiğimiz sinema ustaları, birkaç yıl sonra Yasujiro Ozu gibi ustalar, çağın gereklerine uygun ve sıçrama tahtası olarak Hollywood kurallarını değil, geleneksel Japon kültürünün etkisimsel gelişme çizgisine uygun, ulusal olduğu denli evrensel filmler gerçekleştirdiler.

Sesli dönemin başlamasıyla da benshi'ler işlevlerini yitirerek otuz yıllık bir egemenlikten sonra sinema salonlarından silindiler.

Sesli dönemin Japonya'da yayılması 1935'leri buldu. Politik olarak ülkede egemen oian sınıfsal çelişkilerin keskinleşmesi ve faşizmin ilerlemesi, bu dönemde Japon sinemasının belirleyici örnekler vermesini durdurmadı. 1930'lu yılların başında "Pro-Kino" adı verilen ve işçi sınıfının sorunlarını dile getiren filmler yapılmasını savunan sinema hareketine Kinugasa, "Şafakta Önce", Mizoguchi, "Kent Senfonisi" filmleriyle katılırken, Tomu Uchida çok sayıda "ideolojik film" yaptı.

1937'de Japonya'nın Çin'e saldırısında Ülkeye egemen olan askerler, "ideolojik filmler" i yasaklarlarken, "her şey savaş için" emrini verdiler. Bu emri duymazlıktan gelen yönetmenler, "ideolojik filmler" i gerçekleştirmemeye zorunluluğu karşısında, yeni yollar aradılar. Kinugasa "tarihi" filmlere meyledeken, Mizoguchi, Japon toplumunda kadının karşı karşıya olduğu haksızlıklar dile getiren bir dizi film yaptı. Yasujiro Ozu ise 1936-1948 yılları arasında yalnızca üç film yaptı.

Amerika Birleşik Devletleri'nin Japonya'yı işgal etti ile sona eren 1925-1945 arası döneminin en büyük özelliği, Mizoguchi, Ozu, Kinugasa gibi ilerici ustaların yapıtlarında, Japon kültürünün geleneksel güzeldiğini değerlerinin sinema sanatı ile yorumlaması ve günümüzde de geçerliğini koruyan özgün bir sinema biçiminin oluşmasıdır.

Macar Sineması deyince, akıma...

Erkut Tanriseven

Macar sineması deyince, akıma... Karanlık salonlardaki beyaz perdeerde görüntüler koşturuyor yüzyila yakın bir zamandır, sevinçler, acılar, sevgiler, nefretler, coşkular, aşklar, savaşlar... Film karelerinde ardi ardına geçiyor milyonlarca insanın gözlerinin öünden... Yaşamın içinde olan belirleyici durumlar, insanlık durumları, yerelden çırpı evrensele ulaşıyor. Milyonlarca insan gülüyor, kederleniyor, düşünüyor, perdedeki çok yakın ya da uzaklardan gelmiş görüntülerle birlikte. Öznelin, yerlein kapları zorlanıyor, kırılıyor, düşünsel ve yaşamsal olan özellikler yaygınlaşıyor, yaygınlaşıkça bireyselden toplumsala, yerelden evrensele doğru dünya küçülüyor. Renkler, sesler, yüzler, yeni renkler, yeni sesler, yeni yüzler akıyor perdelerden.

Macar sineması deyince akıma...

Macar sineması köklerini ulusalda aldığı insanlık durumlarıyla, temelde bireye ve topluma bir bakış açısı getiren, yerelden evrenseli açıklamaya yönelen filmleriyle sözü edilen, oldukça

ça önemsenen bir sinema.

Kaynaklara baş vurduğumuzda, sinemanın ortaya çıkışından bir yıl gibi kısa bir süre sonra ilk film gösterilerinin Macaristan'da da yine bir "cafe" de (Velence) başladığını, ilk film çekimin ise, yine 1896'da bir serginin açılışında gerçekleştiğini görüyoruz. 1901 yılında ilk belgesel filmin çekildiği Macaristan'da ilk sinema salonu ise ancak 1905'te Budapeşte'de açılıyor. İlk stüdyonun tamamlanmasından sonra 1912 yılında sürekli film çekilen bir ülke haline gelen Macaristan'da sinema salonu sayısı 270'i buluyor. Bu tarihlerde çekilen filmler, genellikle, sanat yanından çok ticari yanrı ağır basan hafif komediler ya da ağır melodramlardan oluşuyordu. Sessiz sinema döneminde güncel olanın yanısıra, Macar ve dünya edebiyatından pek çok roman da sinemaya aktarılmıştı. Monarşinin çöküşü ve kommunist yönetimin iktidara gelişile 1919 yılında ilk kez bir ülkede sinema endüstrisi devletleştirilmiş, 4 aylık bir dönemde 30'dan fazla film yapılmıştı. Yönetimin değişmesiyle birlikte dönemin önemli sinemacılarından



István Szabó, "Mephisto"

Alexander Korda, Michael Curtiz, Paul Fejos ve yazar-eleştirmen Béla Balazs ülkeye dışına çıkmak zorunda kalmıştı. 1920'lerde film yapımı neredeyse durma noktasına gelmiş, 1930 ve 1940'lı yıllarda ise sayıca yılda 40 filme kadar ulaşan yapımlar da genellikle sıradan, önemsiz filmler olmuştu. Savaş yıllarının baskı dönemlerinden sonra ilk ses 1947 yılında geldi: "Valahol Európában/Avrupa'da Bir Yer". Geza Kadványi savaşın acılarının yaşandığı Macaristan'da yoksul çocukların kurduğu bir çetenin serüvenini öykülediği filmiyle uluslararası bir başarı sağladı.

1948 yılında sinemanın ikinci kez devletleştirilmesiyle birlikte Macar sinemasında yeni bir canlanma başladı. İlk film Frigyes Bán'ın, köylülerin toprak sorunlarını işleyen "Talpalatnyi Föld/Ayaklarınızın Altındaki Toprak" idi. İlk yıllarda Macaristan'ın feodal geçmişini eleştiren çoğunlukla edebiyat uyarlamaları filme çekildikten sonra, kısa bir dönem şematik, derinliği olmayan, sanatsal yapıdan yoksun filmler gündeme geldi. Bu arada sinemanın devletleştirilmesinden sonra yeni sinerhaçılardan yetiştirecek akademi ile birlikte, eski stüdyolar geliştirildi, teknik donanımlar sağlanmaya başlandı. Film yapımı, hem nicelik, hem de nitelik bakımından gittikçe gelişerek, Macar sinemasına dünya sinemasında önemli bir yer kazandırdı.

Sanat yapımı, bir duygular düşünüler bütününde insanın soluk alışıdır. Bu soluk alısta, sanatçı iç ve dış deneyimleriyle, birikmiş, özümlenmiş kültürü belli bir dünya görüşünün açısından yasanarak, kaynağını toplumsallıkla ve tarihsellikle besleyen çeşitli bilgileri dışlaştırır. Sinema, belki de sunduğu görüntünün devingenliği ve insanlara olabildiğince dolaysız ulaşabilmesinden, her türlü kurguya olanak sağlayarak tüm sanatları içinde barındırmamasından olsa gerek, bu dışlaştır-



Miklós Jancsó, "The Tyrant's Heart"



Zoltán Fábi, "Requiem"

manın insanlara yansımاسında çok etkili olan bir sanat. İşte bu çok etkili yolla insanlık durumlarının, bireyseli besleyen toplumsal, toplumsalın içinden çıkan bireyselle insanlara götürülmüşüne öngören sinemalardan biridir Macar sineması.

Macar sinemasının genç kuşak yönetmenlerinden Ferenc Kosa ile Guernica filminin gösteriminden sonra yaptığımız söyleşide, söyle diyordu Ferenc Kosa: "İnsanı öldürmek mümkün, fakat onu yenmek, bozguna uğratmak olanaksızdı. Engizisyonun yanın kazıkları vardı. Ama insanların yaptıkları şasilacak özellikteki Gotik katedraller de dildik ayakta duruyordu. Guernica bombalanıp, bir yıkıntı haline getirildi. Fakat, her türlü silaha karşı insanları savunan, koruyan bir sanat yapımı olan 'Guernica' yaratıldı."

"Macar sineması 20-30 yıllık bir sü-

yillarda Miklós Jancsó ile ününü artırdı, doruklara tırmanmaya başladı. Bu arada András Kovacs, Péter Bacsó, Marta Mészáros gibi yeni adlar da film yapmaya ve başarı kazanmaya başladılar. Uzun metraj konulu filmlerin dışında canlandırma (animation) ve belgesel filmlerde oldukça önemli bir düzeye erişen Macar sinemasında 1950'li yıllarda artan çevrilen film sayısı 60'lı ve 70'li yıllarda ve günümüzde de hızını sürdürdü. Yıllar geçtikçe yeni kuşak yönetmenler yetişti, 60'lı yıllar 70'ler izledi ve István Szabó'nun başı çektiği yeni isimler perdeye geldi: Zoltán Huszárik, István Gaál, Pál Gabor, Ferenc Kosa, Sandor Sara, Ferenc Kardos, Pal Sandor, Kézdi-Kovács, Judit Elek ve diğerleri. Bu yönetmenler adını ünlü yazar-eleştirmen Béla Balazs'dan alan stüdyodan ve diğerlerinden yeni renkler, yeni sesler taşıdalar insanlara. Her yıl düzenlenen uluslararası film şenliklerinde ödüllerle değerlendirildiler. Ulusaldan evrensele uzanan yolda, tarihi sorgulayan, güncel bakış açısı getiren, gözleme dayalı, yüksek düzeyde bir estetikle bezenmiş filmlerle kendi dilini kurmuş, şemaci bir anlatımın tuzaklarına düşmeden, yönetmenlerinin ayrı deyişleriyle dilini çeşitlendirmiş bir ulusal sinema Macar sineması. Macaristan'dan çırpı, sinemanın o etkin ve güçlü ulaşma olanaklarıyla sözünü çok uzaklara, çok uzaklardaki insanlara duyuyor.

(*) Erkut Tanriseven, "Ferenc Kosa ile Konuşma", YARIN Dergisi, Nisan 83, Sayı: 20

Ümit Gürol



İTALYAN EDEBİYATINDA TÜRKLER

(Başlangıçından 1982'ye)



Ermanno Olmi ve Sineması

Mario Verdone/çev. Dr. Ümit Gürol

Ermanno Olmi'nin sinemasında belirleyici bir farklılık aramamız gerekse, karşımıza en sık çıkan ilgi odağı, O'nun da özellikle duyarlı olduğu, insanın işidir. "İş"in yüceltilmesi ve bilincin temiz oluşu Olmi'yi en çok mesgül eden konular gibi görünür: çalışmanın ve hissetmenin katıksızlığı O'nun dünya görüşüne de uygun düşer.

Cok sayıda belgeselle adını duyurdu. Bu filmler Olmi'ye fabrika ve işçi dünyasıyla (elektrik santralları), özellikle de şantiyeler, barajlar, makina sanayii, bir de en sarp ve issiz dağbaşlarıyla sıkılık olma fırsatı verdi. Sayıları kırk bulan bu filmler arasında özellikle *Tre fili fino a Milano* (Milano'ya üç hat) (1958) ve *Un metro è lungo cinque* (Beşlik bir metre) (1961) dikkat çeker.

İlk uzun metrajlı filmi 1959'da yaptığı *Il tempo si è fermato* (Zaman durdu)'dur. Venedikte, jürideki arkadaşlarıyla birlikte kendisine "Gümüş Gondol" ödülünü kendi ellerimle verirken, böylesine soylu bir biçimde adım attığı bu yolda ilerlemesini bizzat dilediğimi anımsıyorum. *Il tempo si è fermato*'da, bir baraj bekçisi ile sert bir kiş boyunca, dağdaki yerleşim merkezlerinden uzak bir dorukta, bir süre birlikte yaşayan bir öğrenci arasında gelişen dostluk, belgesel film teknigiyle anlatılır. Yapanızlık içinde, dokunaklı bir büyünün kucağında iki farklı duyarlılığı birbirine yakınlaştıran ve onları birleştiren, uyumlandıran, ancak hiç de yumuşak olmayan bir doğanın acımasız güçlüğünerini içeren şirsel bir film.

1961'de iş üzerine yeni bir film, *Il posto* (İş)yapı. Bu filmde, sinema tarihinin de gösterdiği gibi, pek çok film, yüzeysel olmamakla birlikte oldukça şematik bir biçimde ele aldığı insan emeğini, mutlak dramatik unsurlarla işleyen bir konuya karşılaşmamız; Olmi'nin bunca çalışmasıyla gerçekte en çok sevdiği tür olduğunu gösterdi ancak geniş kitleler için be-

liri sınırlamaları olan belgesel film alanında kalmaiz. Gerçekte film sinema sanatından beklediği, kesin bir belgelendirme değil, kitlenin katılımı sağlayıp dramatik bir biçimde kendi yaşıntısının bir kesitini önüne koyan canlı, insana degein bir öyküdür. *Il posto*, belgeleyici bir film olduğu kadar aynı zamanda olay öğesine de sahip bir filmidir: berrak ve ince bir işleyişe katılmak isteyenler için bir gösteri, işe ilişkin sorunları özgün, hattâ yetkin bir biçimde, dolaylı deneyimlerle ele alan bir filmidir.

Il posto'nın konusu, eğitimini yarida keserek iş arayan ve yaşıtlarıyla birlikte büyük bir sanayi kuruluşunda memuriyet için açılan yarışma sınavına girerek hademe olan ve sınavı kazandığında, çok arzulamış olduğu çalışma masasına kavuşan bir gencin üzerine kurulmuştur. "Çalışma hayatı üzerine yapılmış" ve çalışan insanın sorunları üzerine odaklanan filmler için bundan daha mükemmel bir örneklendirme olamaz. İtalya'da onca -söze- "tarihi", "togali"^(*) ve "koturnolu"^(**) film, onca "Herkül kahramanlıklarının", onca farsın gerçekleştirildiği bir dönemde, böylesine ince ve şatafatsız, duygusal ve soylu bir yapıt büyük bir özlemi giderdi. Kullandığımız deym fazla angaja olmasa, *Il posto*, elbette en az otuz yıl öncesi göz önünde tutularak, devrimci bir film olarak tanımlanabilir, çünkü, çoğu kez ticari yanı en düşük düzeyde tutulmuş bir yapının canlılığında, kendisini dinletmeyi ve takdir edilmeyi sağlayarak, çalışan insan üzerine en yalın şeyleri söylemeye başmıştır.

Sonuç olarak *Il posto*, geleceğini büyük bir sanayi kuruluşunda sağlama alan bir gencin, hiç de kolay olmayan yolunu betimler. Bu, aynı zamanda toplumdaki ve yaşamındaki "post"tur da. Aktörlerin değil "tip"lerin (^(*) Togali ve koturnolu: Hamam ve görkemi. (^(**) Romalıların giydiği beyaz, yün törən cübbesi. Cotturlo: Yunan ve Roma tiyatrolarında aktörlerin giydiği yüksek ökçeli bir çeşit ayakkabı). (C.N.)

Olmi dağlık bir bölgede doğmuştur ve burada tek başına yaşar (24 Tem-

rin yorumladığı film, belirgin bir biçimde yalın, oysa gerçekte yoğun ve inceden inceye ölçüüp biçilmiş, tam yerinde kullanılan ve doğru ölçüden şasmayarak önceden saptanmış olan sonuca açılıkla ulaşan bir dille hazırlanmış, kimi zaman keskinleşen, insan sıcaklığıyla ve günlük yaşıntının şiiryle dolu bir dizi nottan oluşur.

Gerek *Il posto*'nın, gerekse *Il tempo si è fermato*'nın iş dünyasına farklı bir gözle bakan, neredeyse bu dünyayı keşfeden filmler olduğu söylenebilir. İnsan emeğini çeşitli biçimleriyle sinemaya bu yeni tarza yaklaştırmayı, aralarında Olmi'nin de aynı içtenlik ve insanlık görevini üstlendiği "ustalar" tarafından saptanmış olan çizgide, yirminci yüzük insanının koşullarını bütün bütüne ifadeye elverişli konuların sürekli arayı içinde, yenigerçekiliğin mirası olan İtalyan sinemasının bir zenginleşmesi olarak değerlendirmek istiyorum.

1963'de Olmi *I fidanzati* (Nişanlıları) yapar. Olmi'nin peşini bırakmadığı sorun yine, bir bakıma, "iş"dir; ancak bu kez, Güney İtalya'nın sanayileşme süreci yaşanırken, bir bölgeyi diğerine, kuzeyden güneye ters yönde bir göçten ve kişinin doğduğu topraklardan uzak kalması ile sevdiklerinden temelli kopmasından söz edilir. Olmi "İşçi"lerin duygularını araştırır ve bu araştırmadan, ortaya çıkan yeni durumların belirlenmesiyle bunalımları gözler önüne serer. Ne var ki, çekip gitmek ve sevdiginden uzak olmak "nişanlanma"yı yıpratmaz, yok etmez: bunlar, tam tersine, yeni bir sevgi ve gelecek umudu motiflerini doğurur. Film bize, sanayi dünyasının, insanı tehlikelerle karşı karşıya bırakabileceğini, onu ezebileceğini söylemek ister gibidir. Ancak insan, düşünerek, diyalog kurarak, başkalarını anlamayı isteyerek sorunlarının çözümünü ve kendi kurtuluşunu bulabilir.

Olmi dağlık bir bölgede doğmuştur ve burada tek başına yaşar (24 Tem-



Ermanno Olmi, "Ve Bir Adam Geldi."

muz 1931'de Bergamo'da doğmuştur. Evi de hâlen Asiago yaylasındadır. Dağlık bölgelerde yaşayan kendi insanının yaşam koşullarına gönülden katılır ve bunları içinde duyar. İlgisini çeken kişiler köylüler, küçük topluluklar, yaşamak için gerekli şeylerin arayışında olanlar, bir de "arayıcılar" -iterde bunların kimler olduğundan söz edeceğiz- ile toprağa ve Alp Dağları'na bağlı eski ailelerden gelenlerdir: Giovanni Roncalli gibi bir şahsiyet, yani Papa XXIII. Giovanni O'nun derinden etkiler ve öldüğünde, O'nun dünyadan gelip geçişini canlandırmak ister. Roncalli'nin yaşıntısı O'na yenisini bir film esinler ... E venne un uomo (Ve bir adam geldi).

Fidanzati'de Olmi'nin dili incelmiş, daha hareketli kilnmiş, işçi Giovanni'nın acılarla dolu yaşıntısına "anılar"-ın yerleştirilmesiyle flashback tekniğine ulaşılmıştır. ... E venne un uomo'da Olmi, dilbilimsel ve konusal bir evrime cüretli bir işe kalkışır: kendisine Pier Paolo Pasolini'nin hayranlık uyandıran yorumunu getirecek olan "aracı"nın icadı. Pasolini için "şair sinemasının tipik"^(*) özelliklerini olan sözdizimi kurallarıyla "kendisine ne 'dolaylı anlatmamak' ne de 'dolaylı anlatmamak' olanağını sağlayan bir aracılıkla, dolaylı bir konuşma" yapar.

Film "aracı"yı Papa Roncalli'nin doğduğu evin bulunduğu Sotto il Mon-

te (Bergamo)'ye getiren otomobile başlar. Papa'nın öldüğü bildirilir. "Aracı" doğumundan din adamı olsuna, Bulgaristan'da, Türkiye'de, Fransa'da yerine getirdiği Papa'nın Elçiliği görevlerinden Papa seçilişine kadar XXIII. Giovanni'nin yaşamının heyecanla anımsatılmasına neden olur.

Akla ilk gelenin tersine, film, XXII. Giovanni'nin bir yaşamöküsü olmayıp, bizzat "aracı"nın (Rod Steiger) çehresinin anıstırma ile ima ettiği tinsel bir portresidir. Bu anıstırma, aracısının kendinden geçip Papa'nın gerçek çehresi belirince dek sürer. Yönetmene, Roncalli'nin yoğun "Ruh gazetesi" yol gösterir. Bir "aracı" kulanma fikri, yönetmene, en saygılı ve dikkatli çekim girişimlerinde bile seyircinin güvensizliğini ortadan kaldırıma yetmeyen, bir yerde muhakkak göze batan ve etkisini yitiren, tarihî kişileri "kamufla etme" yöntemlerinden kurtulma olanağını sağlamaktadır.

"Aracı" ile hiç kimse yanılığa düşmüyordu ve Rod Steiger de asla oyunculuğuyla bunu denemeye kalkışmamış, ama, o özgün anımsatma ile verilen tinsel portre eksiksiz olarak tamamlanıyor. Yani, her ne kadar filme Angelo Roncalli^(**) görünüyorrsa da,

(*) Angelo Giuseppe Roncalli: XXIII. Giovanni'nın Papa olmadan önceki ismi. Yazarın yukarıda Giovanni Roncalli olarak belirtmesi bir kalem sürmesi olsa gerek. (C.N.)

Papa'nın yaşamöküsünü izletmek savlanmamış. Ancak bir hemşehrisi, Olmi, O'nun çocukluğunu, köylüler arasındaki yaşıntısını ve dünyanın çeşitli yerlerindeki misyonlarını gerçeği bu kadar tıpatıp uyan bir biçimde yeniden canlandırmayı başabilirdi.

1967'den sonra çoğu kez televizyon için filmler yapan Olmi, ...E venne un uomo'dan sonra, RAI Televizyonu için, belirgin bir biçimde televizyon seyircisine yönelik olarak hazırladığından, haklı olarak, sinemanın en uzak çalışması olarak değerlendirilen, bol diyaloloğu bölümlerden oluşan *Racconti di giovani amori* (Genç aşk öyküleri) dizisini hazırladı. Bölümüleri su başlıklar taşıyor: *La cotta* (Abayı yaktmak), *La regina: Gianni e Graziella* (Kraliçe: Gianni ve Graziella), *Il ragazzo di Gigliola* (Gigliola'nın sevgilisi).

Un certo giorno (Bell bir gün) 1968'de çevrilmiştir: geçim sıkıntısı çekmeyen, şanslı, endişesiz bir geleceğe doğru ilerleyen, yönetici durumındaki bir reklâmcının başına gelen "kaza"yı anlatır. Filmin kahramanı trafik kazasında bir işçinin ölümüne neden olur. Avukatının mahareti sayesinde davada aklanırsa da, yaşama olan güvenci acı bir biçimde yara alır. Bundan böyle hiçbir şey önceki gibi olmayacağı, Olmi'nin sert bir biçimde "bir aldatmaca kurumu", "ya-

Ermanno Olmi'nin Mektubu...

Asiago, 29 Ocak 1988

Sayın Doktor Macchiarella,

Bütün bu gecikme benim bağısanız bir yanlışlığımdan ötürü oldu.
(Mektubunuz yanlışlıkla gereği yapılmış mektupların arasına karışmıştır.)
Festivali (şenliği) düzenleyen Türk meslektaşlarından da özür dilemeni-
zi rica ediyorum. Hastalığım sonucu olarak henüz rahatlıkla yolculuğa
çıkılmak durumunda olmadığım için Festivalde bizzat katılamayacağımı
çok üzülmüyorum.

Filmlerimin bir araya getirilmesi, ayrıca eksik olabilecek filmlerin de iz-
lerinin bulunması konusunda RAI'deki arkadaşlarımın ellerinden gelen yar-
dımda bulunmalarını rica edeceğim.

Festival düzenleyicilerine şunu söylemeye izin verin: Küçük ama son
derece ilginç filmlerle niteliklerini göstermeye başlayan yeni, genç yete-
nekler var, bunlar bir sinema şenliğinde bugünün eğilimlerinin eksiksizce
gösterilmesine katkıda bulunabilirler. Bu konuda yararlı bilgileri gene RAI
verebilir.

Size, sayın Ülkü Orbay'a teşekkürlerim, en iyi dileklerimle.

Ermanno Olmi

lanın örgütlü satışı" olarak gördüğü
reklamcılık dünyasına, yani işine es-
kisi gibi kör körune bağlanamaya-
caktır.

Anlatım dingin, hattâ zaman za-
man fazlaca yalıncıdır, ama, sürekli
olarak kanıtlandıgı gibi, yönetmenin
önde gelen niteliği olan olağanüstü bir
töreciliği vurgular.

I recuperanti (Arayıcılar) (1970)
günün günküne ve kılı kitına yaşamak
zorunda olan işsizlerdir. Alplerin sarp
yamaçlarında 1915-18 Savaşı'ndan
kalan patlayıcı maddeleri ve diğer sa-
vaş kalıntılarını toplarlar. Araştırmaların
inyi gittiği günlerde kazançları
yeterli olmaktadır ama işin rizikosu da
çok fazladır: kimi zaman patlayıcı
bir bomba ölümlere neden olur. Filmin
konusu, Birinci Dünya Savaşı'nın en
kanlı çarpışmalarının meydana geldi-
ği ve sonraları Olmi'nin de gelip yer-
leştiği Sette Comuni Yayılsı'ndan
esinlenmiştir. Bu betimlemeci filmde
de yönetmen en çok sevdiği konular-
dan vazgeçmez: doğa içinde yaşam,
köylü aileleri, iş -ama bu kez
"yasası" iş- ve Olmi'nin filmlerinin
temel özelliği olan dağ manzaralarına
açılımlılar.

Durante l'estate (Yaz boyunca)
(1971) bize tuhaf bir kişiyi, başka bir
anormal işi yapan "armacı"yı tanır: bu
kişi, orta tabakanın alt kesimlerinden
insanları inceleyerek, onlardaki
gerçek ya da öyle olduğu varsayılan
soyluluk ünvanlarını bulgulamaya ca-
lışır. Sonunda dolandırıcılık suçlama-
sıyla mahkemeye düşer.

La circostanza (Ortam) (1974), te-
levizyon için yapılmıştır. *L'albero
degli zoccoli* (Nalin ağacı) den önce

kendisinin de ait olduğu ve böylesine
güzel bir biçimde yorumladığı çağdaş
dünyada daha rahat eden Olmi'ye, en
yatkin atmosfer değildir. Yönetmenin
objektifinin bu filmde de içsel bir kila-
vuz çizgisi vardır: insanların birbirle-
rini anlamakta ve bir şeylerin birlikte
yapmakta yetersizliklerini betimle-
mek ve her ne kadar söyleşmede be-
lirtilmeyorsa da, Üç Kâhin Kral'ın, yeni
doğmuş İsa'ya saygılarını sunmadan
önceki yolculukları sırasında doğrulan
surprizleri, "ortam"ları, "kaza"la-
rı bulgulamak.

Altınlı yılların sonlarındaki filmle-
riyle 'L'albero degli zoccoli' (1979)
arasında Olmi, belgeselci yanını ve te-
levizyon araştırmalarını terketmedi.
Bu filmlerin kahramanı, çoğu zaman,
yönetmenin ikinci kenti olan Milano'-
yu (*Cento Anni della Galleria, La
Borsa*): *Posto*'da, *Un certo giorno
ile Circostanza*'da ve *Albero degli
zoccoli*'nın neredeyse manzonivâri
bir epizodunda bulunan hep Milano'-
dur. *Cammina cammina*'nın hemen
ardından gerçekleştirdiği başka bir
belgesel olan *Milano 83*'le de, Lom-
bardiya'nın merkezi olan Milano'daki
ahlâk ilkesinden yoksun, bencilliğin
yonettiği bir burjuva ailesinin yaban-
cılasmasını ve çözülmüşlüğüne
göstermiştir.

L'albero degli zoccoli (Nalin ağacı)
(1979); Cannes Festivali'nde Altın
Palme'yi kazanan bu film, Olmi'nin
başyapıtıdır. Bergamo lehçesinin ko-
nuşulduğu filmde, yarı gerçek yarı
düşsel bir çerçevede, geçen yüzyılın
sonundaki bir çiftlik yaşantısı canlan-
dırılır. İş ve eğlence öyküleri, evlilik-
ler ve doğumlar, domuzun
öldürülmesi töreni birbirini izler. Be-
timlemeler arasında törenler, karıla-
şılan güçlükler, hastalıklar, sefalet
vardır. Bir çocuk, nalının tekini yiti-
rir. Babası da küçük bir ağaç kurban
ederek ona yenisini yapar, ancak bu,
patronunun öfkelenmesine ve işine
son vermesine neden olur. Acımasız-
ca cezalandırılan fakir köylü ailesi, ar-
kadaşlarının gözetiminde, korku ve
çaresizlik içinde, göç eder. Olmi, ken-
dine özgü yoğun bir dindarlık ve aşırı
bir utangaçılıkla, yitip gitmiş bir dün-
yayı yeniden canlandırır.

Cammina cammina (Gide gide)
(1983) allegorik bir biçimde Üç Kâhin
Kral söylemesini yeniden ele alır ama
bir yandan da, etkileyici bir anı biçi-
minde, Olmi'nin ve hepimizin çocuk-
luğunu masumiyetini çağrıtırır.
Filmdeki masal atmosferi, belki de,

(1) Pasolini Olmi ile, Bergamolu yönetmenin belgesel
film çalışmalarının en yoğun olduğu dönemde çalış-
mıştır. En kayda değer örnek, sinemaskop olarak çekilen
Grigio (Gri) (1957)'dir. Pasolini bu film için şu
yorumu yapmıştır: kobay-köpeklere yapılan deney-
ler üstünde gerçekleştirilmiş "bilimsel türde bir bel-
gesele tepki" olarak, küçük bir köpeği konu alan kısa
metrajlı bir film.

Ermanno Olmi ya da "Farklılık'a Övgü

Sungu Çapan

Ermanno Olmi, İtalyan sinemasında Yeni Ger-
çekçilik akımının mirasına sahip çıkan yönet-
menlerin en önemlilerinden biri sayılıyor günü-
müzde. Belki de en önemlisi, 1950'lerde kısa film
ve belgesellerle başladığı, yaklaşık kırk yılı bulan
sinemacılık yaşamında tutkularına hep sadık ka-
ilan Olmi, çağdaş İtalyan sinemasının en seçkin,
özgün ve yalnız yaratıcılarından. Ülkemizde hak
ettiğince tanınmayan Olmi, genellikle 3-4 yılda bir
yaptığı filmleriyle İtalyan sinemasının bir kesitini
oluşturmayı sessiz sakin sürdürür. Sanılar, sa-
yıklamalar ve belli belirsiz simgeler, kuşkular ve
karşılığı bulunamayan yanıtlar, konuşmaya pek
gerek bırakmayan küçük işaretler, ölçülü çıkış-
lar. Günün geçerli modalarından ve her türlü gös-
terişten uzak bir tavır. Ermanno Olmi'nin
sineması, kuralların dışına taşan, her türlü sınıfla-
ndırmaların üstünde bir sinema.

Filmlerinde surprizleri sevmesi, düşüncelerini
kişiselleştirmeye çalışması, modalara ve akımlara
karşı doğallığı yeğlemesi, aynı temalarдан
oluşan ideolojisi ve kendine özgü biçimciliği Ol-
mi'nin "faklı" sinemasının belirgin özellikleri.
Ama özel bir anlatım çerçevesinde ifade edileme-
yen bir farklılık bu, çünkü bütün filmlerinde he-
men hemen aynı temaların çeşitliliklerine ve sık
sık tekrarlara rastlanır.

OLMI FILMLERİ ÜZERİNE GÖRÜŞLER

• II Tempo Si è Fermate/Zaman Durdu (1959)

"İlk uzun konulu filmim "II Tempo si è Fermate-Zaman
durdu" ile belgesel sinema deneyimi dönemim bitirdi.
1960'larda, sanırım o günlerde herkes için de tarihi bir devrin sonu
gelmiş oluyordu. Bunu kuşaklar arasında diyalog kurarak aktar-
maya çalıştım, aslında bu öyle bir diyalogdu ki, yaşam koşullar-
ından ötürü çoktan yıkılmıştı. Filmdeki genç, ekonomi çalışır,
radyoda rock müzik dinler ama hâlâ büyükleriyle aralarında bir di-
yalog vardır, genç hâlâ yaşının tecrübelerini dinlemeyi ve öğren-
meyi bilmektedir. Belki de bu, şehirden ve modern hayattan
uzakta tecrit edilmiş bir şekilde yaşamalarından dolayı ileri gel-
mektedir. Daha sonra bu genç, gitgide daha güç birine dönü-
şektir. "II Tempo'daki gencin durmaya ve dinlemeye pek vakti yok-
tur, zaman artık durmamaktadır. Kuşaklar arası diyalog tam an-
lamıyla "Albero degli Zoccoli" adlı filmimde kurulacaktır yollar sona-
ra; yaşı ile torunu arasında tarihsel ve kültürel bir zaman dilimi
vardır bu filmimde, çok uzaktaki bir zamandır bu, bugünden çok
çok uzakta."

Ermanno Olmi (1981)

"Olmi bu filminde Yeni Gerçekçilik akımının yöntemlerine geri
dönmemi isted; Profesyonel olmayan oyuncular, gerçek çevre-
ler ve doğrudan direkt çekimler. Geri dönmek, 'Zaman
Durdu' için aslında pek uygun kaçmaya bir
çünkü Yeni Gerçekçilik hiçbir filminde nerdeyse böylesine aşırı bir
saflığa erişmemiştir denebilir. Filmde hiç öyle sansasyon yara-
tacak bir şey olmuyor, hayat akıp gidiyor; ama Olmi günlük ya-
şamındaki duygusalı ortaya çıkarmayı, birtakım motifleri düzensiz-

bir biçimde görüntülere dönüştürmeyi biliyor. Konuya ilgisiz hiçbir not ve gözlem yok. *Zaman Durdu*, küçük, alçak gönüllü bir film, Flaherty'nin *Lousiana Story-Louisiana Öyküsü*'nü çağrıştıran, biraz düzen karşıtı ve belki de günlük "epik" in yalan bir örneği."

Tullio Kezich (Sipario, Ocak 1960)

• *Il Posto/İş* (1961)

"... Bu filmin finalinde, Olmi'nin genç kahramanı çevresine bir bakındıktan sonra, bir bankın üzerine çöker! Yıl 1961, ekonomik çalkantı ve patlamalarla dolu bir yıl? Film ne anlatıyordu? Genç çok mutlu olmaliydi ve arkadaşlarının onun yerinde olmak istediği açıktı, peki kuşkuları neydi onun? Oysa kuşkulu olması için pek hakkı yoktu çünkü bir işi vardı yani her şeye sahipti. Mekân seçmek amacıyla çevreye çıktıığında, özellikle şehir dışında kaç kez kendime şunu söyledim: 'Ama nasıl orada kendine bir iş ve yer bulabilmiş ki... Ama bizde de böyle yerler var...' Yok hayır! Çünkü tam o dakikada genç kahramanının bazı kuşkuları oluşmaya başlıyordu işte."

Ermanno Olmi (1981)

"Bu film, bir sinema-romanından başka bir şey değil, tüm önyargıları ve karmaşasıyla, erdemleri ve kusurlarıyla, (...) Olmi oldukça 'otantik' bir anlatıcı, her şeyi, tüm somut düşünceleri görlülebilir hale sokuyor. *Il Posto/İş'in* Vittorio De Sica'nın Umberto D'siyle karşılaşılması olacak şey değil."

Giuseppe Marolta (L'Europeo, 1.10.1961)

• *I Fidanzati/Nişanlılar* (1963)

"Nişanlılar'ın fazla iş yapamaması beni hayatı bunalıma soktu. Ama kendi yolumda ilerlemeye azmettim, ben öyle 'olsun-bitsin' türünden sinemaya' ya da 'prefabrik ideolojilere' karşıyım. Elbette düzen karşıtı bir filmde 'Nişanlılar', burada güney-kuzey göçünden söz edilemiyor ama kuzeyden güneye yollanan bir işçi söz konusu oldu. Bu kişinin duygularından, iletişim kurma gereksiniminden söz ediliyor, çünkü güney kültür kuzey kültüründen hala farklıydı. Bu kişinin kişisel çabaları ve aşık olma arzusu öne plana çıkarıyordu. Bir kızla telefonda konuşuktan sonra da dialog başlıyordu. Gerçekte ilk kez başlıyordu, adam orada, yagan yağmurun altında kalakalıyor ve bakıyordu, aynı çocukların gibi.

Pier Paolo Pasolini (1965)



Bu hikayede sinematografik bir röportaj yapmaya karar verdim. Çünkü sinema aynı zamanda hem tarif, hem de efsane, bir çeşit, değişik kültürlerdeki halk fantezilerinin işlenişidir. Aynı bir röportajçı gibi, her türlü köşeyi aşmaya, deşmeye böylesce olayların dâha iyi anlaşılması na yardımcı olmaya kararlıydım. Her şey gösterilemezdi ama tarihteki bazı şeyler anlatılabilir. Zamanın geçmesi, insanların tarihi yeniden okuyabilecekleri demektir. Eğer biz tarihi resmi belgelerin içinde göremezsek, ne sırp bize!" Ermanno Olmi, "Cammina Cammina" (Gide Gide) İçin böyle söylüyor...

O da çocuğun dönüyordu, böylece fabrikanın karabasan havasından da uzaklaşmış oluyordu."

Ermanno Olmi (1981)

"I Fidanzati-Nişanlılar, ya çok sevilen ya da hiç sevilmeyen filmler arasına giriyor tipki David Lean'in *Kısa Tesadüfler*'i ya da De Sica'nın *Termimi İstasyonu* filmleri gibi. Bu nedenle eczacı terazisiyle filme yüklenip eleştirmeye kalkışanlara pek kulak asmak gereklidir. Olmi bu filmde Lombardiyalı bir işçinin gerçek iç dünyasına eğiliyor; kültür ve düzey açısından Robert de Saint-Loup'un *Tabu*'su ya da *Gattopardi-Leopard*'ından hiçbir farkı yok. Büyük bir olasılıkla, herkes, filmdeki bazı sahneleri hafif entelektüel olmakla eleştirecektir. Bizim gözlemimiz ise, 'Nişanlılar'ın bütünüyle bir 'çıkış' filmi olduğunu. Oldukça 'minör' tondan sesler veren bir film, ama üstünde epey çalışılmış derin bir yapıt, belli. Ermanno Olmi bazı yorumlarında neşeli tipler de seçmiş, örneğin tüccarın kızı Anna Conzi, tam bir Ava Gardner navasına sahiptir..."

Pietro Bianchi (Il Giorno, 17.5.1963)

• *E Venne Un Uomo/Ve Bir Adam Geldi* (1965)

"Bu filmde seyirciden filmin neden bu kadar tıka tıka olduğunu, neden 'okunması' güç bir film olduğunu anlamak için çaba göstermemesi isteyeceğim, çünkü tek bir kelime kaçırlınsa istemiyorum; bu filmimin tümü, dinlemenin bir toplamıdır, diyebilirim."

Ermanno Olmi (1965)

"Olmi'nin *Papa Giovanni* üzerine film yapma fikri çok basittir; onun kişiliğini tarif etmek.. Olmi başka bir fikre daha sahip; *Papa Giovanni*'nın ruhunun hikâyeyini bir aracı yolu ile anlatmak, Aracı, geçmişin devrimci tarihini açıklamaktadır. Kimdir aracı? Başrol ile birlikte aracının kişiliğine bürünmüş olan aktör (başroldeki aktör, öyle makyaj-gıysi filan gibi yan katkılardan olmaksızın oyunu oynar, bir yandan da aracıdır). Neden araciya gerek vardır? Çünkü bu 'intim' bir filmdir. Olmi burada 'doğrudan olmayan özgür bir söyleşi' den başka bir şey yapmamıştır. Kendini aziz zanneden bir adamın 'gizliliğine' bürünmüştür. Olmi katolik olduğundan fazla pişliye bulaşmak istememiştir. Ama aracı, Olmi'nin tipik stilini, o parlak havasını aktarmayı başarmaktadır. Burada, tam bir sinema şiri görülebilir. Olmi, bu filmde lirik-dökümanterist bölümlerde o kendine özgü şırselligine yeniden ulaşmıştır."

Pier Paolo Pasolini (1965)

• *Un Corto Giorno/Belli Bir Gün* (1969)

"Belli Bir Gün'ün sena, yosunun satırları birbirini izlediğinde öyle söyleşilere geldim ki artık senaryo yazamayacağımı anladım. Daha otomot, daha otantik kişilerin benden farklılığından şayabileceklerini anladım. Bu nedenle hepsi benim birer takıldır diyebilirim. Bu noktaya geldikten sonra da öyle bir çerçeveye içerisinde kalmak istemedim. Aynı *Iazz*'daki gibi bir motif ortaya atıp, diğer enstrümanların ona katılmalarını sağladım. Reklamcılığın dünyasına girdim, o anda beni oradaki kişiler ilgilendirdi, onların tepkilerini ölçüyordum. Bu malzemeyi dikenleyip, temizledikten sonra kişileri düzene sokmaktan başka bir şey yapmadım."

Ermanno Olmi (1975)

Kaza sahnesi tam bir şirsel zekâ ürünü. Onun mekanizması, arzulu olmak ya da olmamak, sözlerle açıklanamaz. Olmi'nin bakış açısından verilen yaralı işçi ve arkadaşı en uc noktaya kadar gitmektedir. Hikayenin başlangıcı tarihin ilk çağlarına kadar iner, o kadar eski. Filme yalnızca şirsel yönden bakmamak gereklidir, aynı zamanda dilsel yapıyı da göz önünde tutmalı. Buradan sonra görüntülerin kalitesi katı diyaloglarla gelişiyor, bazen 'gerçekçi' bir biçimde bazen içsel 'provokasyon' şeklinde sürüyor film. Birinci 'soğuk' bölümü çözükdükten sonra filmin ikinci bölümune atlayabiliyoruz. *Belli Bir Gün*, belirgin bir anlatım zenginliğine sahip, son yillardaki İtalyan sinemasının en incelikli yapıtlarından biri."

Giovanni Raboni (Lettura, Mayıs 1969)

• *I Recuperanti-Dağdaki Altın* (1969)

"I Recuperanti ve Durante l'estate-Yaz Boyunca, kendi biçimlerinde birer masaldırlar. Biri, Durante l'estate, surrealist ve fazlaıyla açıklandı bir Hıristiyan 'Parabolü', diğeri ise yüksek seviyedeki Venedik'in bir âni, yokluğu, insanı gerilimin birleştiği bir yoredir burası. Buradaki insanlar kendi topraklarını bırakmak zorundadırlar. Böylece yeniden kendini bulmanın masası doğar!"

Ermanno Olmi (1985)

Durante l'Estate/Yaz Boyunca (1970)

"Bu filmi televizyon için gerçekleştirdim. Benim isteğim dışında filmi Venedik festivaline yolladılar. Bence bu filmim resmen eleştirmenlerce katıldırdı. Bu filmin "saf kalpler" için yapıldığını çocuklara bille anlayabildi. Bu tip tepkiler ve resmi kültürün böylesi davranışları beni epey bezirdi doğrusu."

Ermanno Olmi (1975)

La Circostanza/Durum (1974)

"Bir bebeğin doğması çok uzak aile bireylerinin bir araya gelmelerini zorluna kılardı. Bir doğum sonrasında herkesi rahatsız eder, herkes eski haline dönmek ister. Fakat kısa bir süre içinde bir şeyler olmuştur, bir şeyler değişmiştir. Oyunlar önceki gibi yaşamaya devam ederler, ama gerçek, onları rahatsız etmektedir. Bu filmimde bu rahatsızlığın ilginç analizini ele aldım. Örneğin bir insan bir suç işlediğinde bu beni ilgilendirmez, ama olay kendisi içinde bir suç ise konuşmak boştur. Bir artistin görevi bu hareketin gizemindeki mantığı çözmektir; önceden var olan ve sonradan var olacak mantığı."

Ermanno Olmi (1975)

Ermanno Olmi, mutsuz, kuşkulu, kızgın, duygusal yorgun, boş yüzlerin ve gözlerin görünüşünü çekmekten başka bir şey yapmamıştır. Artılsız bir film "Durum". Ve *Un Cerro Giorno*'nun yaklaşımının izlerini taşıyor. Ama Olmi bize sanki, her birimiz her gün, sonuncu da olsak, birinci de; yara almadan, acı izlere sahip olmadan hayatı kalmayı başardığımızı gösteriyor. Bu nedenle kaybolan, ve beliren gözler, öncelikli duygular ve anılar-ortalara saçılıyor filmde. Olmi ile beraber olayda yer alarak bir 'şairin' dehasını ve sosyologların bilgiçlik taslamasını görmekteyiz, ama

tüm bunlar iyi niyetle yapılmış. Olmi, filmde 'Doğal' saflığı yürüttürken bir Roman Polanski gibi kötüleşmeden kızın günahlarını anlatıyor. Peki Olmi eğitimini hatalarını, eksikliklerini de fısıldacak midir seyircisine? Hayır."

Francesco Savio (Il Mondo, 24.4.1974)

L'albero degli Zoccoli-Nalin Ağacı (1978)

"Örneğin Alberto Moravia, 'filmde yalnız at isyan ediyor' dediğinde, ben de isyanın bir çok türü vardır, diyyorum. Bir atın sahibini isırma arzusuyla takip etmesinde isyan vardır, bir de değişik biçimlerde patrona isyan vardır. Örneğin çocuğu okula yollamak ve çocuğun yaptığı gibi çantayı sırtlamak gibi..."

Ermanno Olmi (1978)

"İlk önce, Cannes jürisinin Olmi'ye bir öncelik tanımış ve ona ödül vermesinin hayatım en mutlu ve güzel dakikaları olduğunu söylememeye izin verin. Ödül töreninde Olmi'ye de söylediğim gibi, eğer onu ödüllendirmeseydi, bu bizim kendimize sayısızlık etmemiz demek olacaktı. L'albero degli Zoccoli-Nalin Ağacı, seyirciye çiftlik çağının sonrası bir refah çağının olmadığını söyleyip, hıristiyanlık kaynağına devri olduğunu duyuruyor. Olmi'nin bu filmi yalnızca eşsiz değerde bir gülilik değil aynı zamanda yaşam aşkına karşı derin bir duyarlılığı da yansıtıyor."

Franco Brusati (1978)

"L'albero degli Zoccoli' beni çok etkiledi. Filmi gerçek özgürlüğü yakalayabilen bir yaratıcının duygularını yansıtıyor. Olmi bu filmde öyle özel bir yer yaratmış ki bunu her yaratıcı biraz olsun yapmak ister. Bu film öncekilerine oranla büyük bir fantezi ve Olmi Cannes'da büyük ödül Altın Palmiye'yi kazanan bu filmle gönültü zenginliğini en yükseğe ulaştırıyor."

Marco Bellocchio

"L'albero degli Zoccoli", bizim bakış açımıza ve bizden uzak bir film olmasına karşın köyü yaşamını gözler önüne getiren sevgimiz bir film. Bu filmdeki sıcaklık, her türlü ideolojiden uzak, herşeyin ötesinde bir iletişim biçimini yansıtıyor."

Paolo-Vittorio Taviani

Cammina Cammina/Gide Gide (1983)

"Bu hikayede sinematografik bir röportaj yapmaya karar verdim. Çünkü sinema aynı zamanda hem tarih, hem de efsane, bir çeşit, değişik kültürlerdeki halk fantezilerinin işlenişidir. Aynı bir röportajçı gibi, her türlü köşeyi aşmaya, deşmeye böylesce olayların dâha iyi anlaşılması na yardımcı kararlıydım. Ama şimdiki konuya uzun bir zaman geçtiğinden sonra ele almayı karar verdim. Il Posto'daki genç, bir ekonomik patlamadan ortasında yaşamaktaydı, herkes tüm sorunların çözümüne inanıyordu. Aile uyumunu sağlayarak insanları mutlu etmeyi yetirdi, kitap basımı artırılarak, kültür düzeyi yükseltiliyordu. Üniversite açarak gençlere okuma-öğrenme fırsatının sağlanmasını herkese yetirdi. Yirmi altı yıl sonra, şimdiki, o zamanın kararlılıklarına karşı bir takım kuşkularımız oldu. Evet Lungo Vita Alla Signora/Hanımfendiye Uzun Ömürler (1978)

Ermanno Olmi (1983)

Lunga Vita Alle Signora /Hanımfendiye Uzun Ömürler (1978)

"Il Posto'yu yapaklı yirmi altı yıl olmuş, o zamanlar yirmi dokuz yaşındaydım ve henüz kişisel sinema deneyimim epey azdi. Şimdi aynı konuya uzun bir zaman geçtiğinden sonra ele almayı karar verdim. Il Posto'daki genç, bir ekonomik patlamadan ortasında yaşamaktaydı, herkes tüm sorunların çözümüne inanıyordu. Aile uyumunu sağlayarak insanları mutlu etmeyi yetirdi, kitap basımı artırılarak, kültür düzeyi yükseltiliyordu. Üniversite açarak gençlere okuma-öğrenme fırsatının sağlanmasını herkese yetirdi. Yirmi altı yıl sonra, şimdiki, o zamanın kararlılıklarına karşı bir takım kuşkularımız oldu. Evet Lungo Vita Alla Signora/Hanımfendiye Uzun Ömürler çok katı bir film. Ama bu benim katılık yargımı uygun düşünür; zenginler ya da yoksullar, güzeller ya da çırıklar, gerçek ruhlarını satanlar hepsi benim katılıma uygunlar."

Ermanno Olmi (1978)

düşmana inat

Kağıda, malzemeye zam üzerine zam getiriliyor. İsteniyor ki, kitap yayınlanmasın, ilerici ve demokrat yayınevleri teker teker kapansın. İşte bunun için diyoruz ki, DÜŞMANA İNAT BİR KİTAP DAHA...

Yayınevlerimiz, 1 Haziran 1988 tarihine kadar, yayinevine doğrudan gelerek ya da ederince posta pulu göndererek, yüzde elli indirimle kitap edinme olanağını sağlıyor.

Her okur, istediği kitapların üst fiyatlarının yarısı kadar para ödeyerek kitapları alabilecektir.

Bu kampanyamıza sizler de, BİR KİTAP DAHA, diyerek katılın, katılın ki, çabalarınızla yeniden bir kitap daha basılabilisin, okunabilisin. HAYDİ...

**BİLİM VE SANAT
KİTAPLARI**

**YARIN
YAYINLARI**

Varolan kitaplarımız:

Kim Korkar Matematisken, N. Tepedelenlioğlu, 1260 lira
Asimov Açıkyor, 2625 lira
Nükleer Tehlike, Haluk Gerger, 1680 lira
Edebiyat Barış Özgürlük, Aziz Çalışlar, 3360 lira
Sanat Edebiyat Üstüne, Nâzım Hikmet, 4200 lira
Edebiyat Bilimi 1, Pospelov, 2500 lira
Topluluk ve Birey 2, Petrovski, 1890 lira
Irk ve Irkçılık Düşüncesi, Alâeddin Şenel, 1890 lira
Güney Afrika Cumhuriyeti, Gürhan Uçkan, 3150 lira
El Salvador'da Devrim, 1470 lira
Yenilenme ve Kadro Politikası, Mihail Gorbaçov, 1260 lira
Nükleer Silahsızlanma ve Barış, Gorbaçov, 945 lira
Ekim ve Perestroyka, Devrim Sürüyor, Gorbaçov, 1350 lira

1 Hazirana kadar

İsteme ve havale adresi: Asmalıçeşme sk. 14/2, Binbirdirek, İstanbul. Not: Ödemeli istekte bulunmayınız, toplu istekleriniz için ederi posta havalesiyle gönderiniz, yayinevlerimize bildiriniz.

bır kitap daha

Kuzey Avrupa Sinemasına Bir Bakış

Derleyen: Ahmet Gürata

DANIMARKA SINEMASI

Son yıllarda adından giderek söz etmeye başlayan Danimarka sineması, oldukça uzun bir geçmişe dayanıyor. Lumière kardeşlerin 1895'te Paris'te ilk devinimli görüntüyü sunmalarından iki yıl sonra Kopenhag'da ilk Danimarka filmleri gösterildi. Bular saray fotoğrafçısı Peter Elfelt'in (1866-1931) çektiği belgesel filmlerdi. Elfelt daha sonra 1903'te ilk Danimarka konulu filmi olan "The Execution" (idam) adlı filmi çekecekti. Danimarka Sinemasının bu ilk yıllarda, Ole Olsen ile birde uluslararası bir ağırlık kazanacak olan Nordic Film Şirketi'ni (1906) kurdu. Danimarka sinemasıyla birlikte Kuzey Avrupa sinemasına önemli etkilerde bulunan bu kurum, aynı zamanda dünyanın en uzun süre etkinlik gösteren film yapım şirketi.

Danimarka tiyatrosunu en iyi oyuncularını kullanan Nordic şirketinin kurucusu Olsen, 1910'lara doğru ülke sinemasını dünya pazarına tanıtacak iki yönetmenle anlaştı: Holger Madsen (1878-1943) ve August Blom (1869-1947). Bu yönetmenler, Danimarka sinemasının altın çağı olarak adlandırılan yeni bir dönemin başlatıcı oldular. "The White Slave Traffic" (Beyaz Esir Ticareti) ve "The Abyss" (Uçurum) yeni dönemi açan ilk filmlerdi. 1911'de o yıllara özgü konusuyla başarı kazanan bir diğer Danimarka filmi ise "Temptations of a Great City" (Bir Büyük Kentin Günahları) adlı yapımdı.

Bu yıllar Danimarka filmleri yeterli ruhbilimsel derinliğe sahip olmamakla birlikte, nitelik yönünden diğer ülkelerden öndeymişti.

Danimarka sessiz sineması 1913 ve 1914 yıllarında sanatsal doruguña

ulaştı. Bu yıllarda çevrilen August Blom'un "Atlantis" (1913), Holger Madsen'in "The Evangelist" (1914) ve Benjamin Christensen'in "The Mysterious x" (Gizemli x, 1913) adlı filmleri, Danimarka sinemasına başarı kazandıran yapıtlar oldu. Bu dönem tüm dünyada film yapımını sekteye uğratan Birinci Dünya Savaşı yılları izledi. Bu sırada bir çok yabancı pazar kapanırken, Danimarka sineması da bir daha dönememek üzere, kazandığı uluslararası konumunu yitirdi.

1920'lerde artık Danimarka filmlein kendine özgü yapısından söz edilemez olmuştu. Benjamin Christensen ve Carl Th. Dreyer bu çizginin dışında kalan yönetmenlerdi. Christensen çevirdiği "Witchcraft through the Ages" (Çağlar Boyu Büyücülük, 1922) adlı filmle Danimarka sinemasının seckin örneklerinden birini verirken, Dreyer ilk filmi olan "The President" (Başkan, 1919) ile başarı sağlayacaktı. 1925 yılında Danimarka'da o yılların sinema ortamı içinde başarı sağlayamayan "The Master of the House" (Evin Sahibi) adlı filmi çekken Carl Dreyer, ardından, çalışmalarını sürdürceği Fransa'ya gitti.

Danimarka sinemasının 1940'lara kadar süren bu durgunluk döneminde iç pazara yönelik güldürüler ve ağır yazısal uyarlamaları ele alan filmler çevrildi.

1940'lar ise, Danimarka sinemasının gerçekçiliğe yöneldiği bir dönem oldu. 1945 yılında Danimarka'da Alman işgalinin son bulmasıyla, direniş eylemi de filmlere konu oldu. Bu yılları anlatan en önemli belgesel film Theodor Christensen'in "Your Freedom is at Stake" (Özgürüğün Tehlikede, 1946) adlı yapımydı. Astrid ve Bjarne Henning-Jensen'in 1946'da çevirdikleri "Ditte, Child of Man" (Ditte, İnsan Yavrusu) adlı filmle ise



Danimarka sineması savaş sonrasında toplumsal gerçekçiliğe yöneldi. Astrid ve Bjarne Henning-Jensen'in "Ditte, Child of Man" (1946 yapımı) bunun başarılı örneklerinden.



60'ların Danimarka sinemasında yeni eğilmeler... Palle Kjærulf-Schmidt, "Weekend", 1962 yapımı.

Danimarka sinemasında yeni bir tür toplumsal gerçekçilik doğuyordu.

Ancak 1950'lerde Danimarka sineması yeniden bir gerileme döneme girecek, bu dönemde yalnızca Dreyer'in "The Word" (Söz, 1955) adlı filmi ve yönetmenin son yaptığı olan "Getrud" (1946) başarı kazanacaktı.

1960'lı yıllarda ise, Danimarka sinemasında yeni eğilimler beliriyordu. Bu dönemde Bent Christensen'in çevirdiği, eleştirmenlerin övgüsünü kazanan "Harry and His Valet" (Harry ve Uşağı, 1961) adlı filme iki önemli yapımcı gözde çarpıyordu. Bunlar, Henning Carlsen'in çevirdiği Nadine Gordimer'in aynı adlı romanının filmi olan "Dilemma" (İkilem) ve Palle Kjærulf-Schmidt'in "Weekend" (Hafta sonu) adlı filmleri.

Bu sıralarda, Danimarka'da film yapımıyla ilgili koşulların kötüleşmesine karşı, 1970'lerde sinemaya sağlanan devlet desteği durumu biraz olsun iyileştirilecekti. Bu koşullar altında yine de bir film'in yalnızca yapımcı giderlerinin karşılaşması için Danimarka'nın 5 milyonluk nüfusundan bir milyon kişinin film izlemesi gerekiyordu. Bu başarıyı da ancak ticari filmler sağlayabiliyor.

Buna karşın, 1960'larda çalışmaya başlayan birçok yönetmen, 1970'lerde etkinliklerini sürdürdü. Bunlar arasında Henning Carlsen, "Oh, to be on the Bandwagon" (Mizikacılarla Yolculuk!) adlı güldürü filme büyük başarı sağlarken, ilk filmi "Duel" (Düello, 1962) ile ün kazanan Knud Leif Thomsen, Danimarka yazınının klasiklerinden bir bölümünü sinemaya uyarlayacaktı.

Bir süre sonra Danimarka sinemasında Film Okulu'ndan yetişen genç yönetmenler söz sahibi oldu. Gert Fredholm, Edward Fleming ve Christian Braad Thomsen 1970'lerde Danimarka sinemasında iz bırakacak Film Okulu'nda yetişen üç yönetmendi.

O yıllarda çalışmalarında bulunan diğer yönetmenler arasında Lene ve Sven Grönlykke, kendilerine özgü sinema dilleriyle, dikkat çekiyorlardı. Grönlykke çifti 1969 yılında çektileri "The Ballad of Carl-Henning" ve 1982 yılı yapımı "The Ballad of Linda" filmleriyle Danimarka sinemasında yer ediniyorlardı.

Danimarka'da 1970'lerde çevrilen filmlerin çoğu günlük yaşamın gerçek-

çi atmosferini sinemaya yansıtmıştı. Bu dönemin filmleri, bolluk ülkesi insanların (özellikle orta sınıfın genç ve yaşıları) özel yaşamlarını konu edinmişti. Bu alanda en başarılı örneklerden birini Kristiansen ve Morten Arnfred "Me and Charly" (Ben ve Charly, 1978) adlı filmlerde vermişlerdi.

1980'lerin başında Danimarka sinemasındaki durgunluğu ise, daha sonraki yıllarda görülen canlanma izledi. Bu yıllarda öne çıkan yönetmenlerden Eric Clausen, 1981 yılında "The Casablanca Circus" (Kazablanka Sirk) adlı filme adını duyurdu. Clausen'in 1986 yılında yaptığı "The Dark Side of the Moon" (Ayın Karanlık Yüzü) adlı film ise, Montreal'deki Dünya Film Festivali'nde gösterime sunuldu ve çeşitli uluslararası film şenliklerinde ödüller kazandı.

Danimarka sinemasının son yıllarda başarı kazanan diğer yönetmenleri arasında Morten Arnfred ve Bille August'un adları sayılabilir. Arnfred'in "Land of Plenty" (Bolluk Ülkesi, 1983) adlı filmi Berlin Film Festivali'nde gösterime sunulurken, August "The World of Buster" (Hayvan Terbiyecisinin Dünyası) ve "Twist and Shout" filmleriyle uluslararası başarı kazancaktı. Jon Bang Carlsen ise Türk izleyicilerin 6. İstanbul Sinema Günleri yarışmaya bölümünde tanışma olanağı buldukları, "Hamlet (Ophelia

comes to town)" adlı filme Danimarka sinemasının başarılı yönetmenleri arasında yer aldı. □

NORVEÇ SINEMASI

Norveç 4 milyon insanın yaşadığı ve nüfusun azalış gösterdiği bir ülke. Bu küçük ülkede sinema da ancak son yıllarda önem kazanmaya başladı. Önceleri "İskandinav Filmleri" başlığı altında uluslararası gösterim olanağı bulabilen Norveç filmleri, 80'li yıllarda giderek adlarını duyuruya başladı.

Yılda ortalama 7-10 arasında filmin çevrildiği Norveç'te sinemanın yaşayabilmesi için önemli ölçüde devlet desteği sağlanmaktadır. Filmlerin yapım girdilerinin yüzde 90'ı kredi yöntemiyle devlet tarafından sağlanırken, bir yan da özel yapımların geliştirilmesine çalışılmaktır. Bu çabalar sonucu Norveç sineması teknik yönünden belirli bir düzeye ulaşırken, filmlerin sağladığı başarı henüz istenilen düzeyde değil.

Norveç Sinemasının yeni dönemi ni başlatan ve ona ilk başarıyı kazandıran film Ola Solum'un "Orion's Belt" (Orion'un Kemer, 1985) adlı yapımlıdır. Film Norveç yakınlarındaki Svalbard adasında gizli bir Sovyet askeri tesisini bulan gençlerin öyküsünü konu alıyordu. Filmin sağladığı başarıyı Tage Danielson'un Norveç-

İsveç ortak yapımı "Ronja- The Robber's Daughter" (Ronja- İsyancının Kızı) ve Sølve Skagen'in "Hard Asphalt" (Sert Asfalt) adlı yapımları izledi.

Filmlerde Norveç toplumunun gerçeklerini eleştirel bir biçimde gösteren ve birlikte çalışmayı yeğleyen Svend Wam ve Peter Vennerød ise "Goodbye Solidarity" (Elveda Dayanışma) ve "Jor" filmleriyle Norveç sinemasına yeni bir boyut kazandırdılar.

Söz konusu yapımlarla gelişme gösteren Norveç sinemasının ana özelliği 2. Dünya Savaşı sonrası yetişmiş bir yönetmen kuşağının ürünü olmuş. Benzer koşullarda yetişen bu yönetmenler genellikle kendi yazdıkları senaryolarla ülkedeki sırada insanların yaşamını konu alırlar.

Norveç sinemasının göze çarpan bir diğer özelliği ise, kadın yönetmenlerin sayıca çokluğu ve elde ettikleri başarı. Bu yönetmenler arasında "Wives II" (Zevceler...) ve "Paper Bird" (Kâğıttan Kuş) adlı filmleriyle Anja Breien ve "Skin" filmiyle Vibeke Løkberg ilk sırayı alıyor.

Sinema ve televizyon eğitiminin geliştirilmesine çalışıldığı Norveç'te henüz değişim yoran zor koşullar altında bulunan sinema yine de gelecek için umut veriyor. Bunun önemli bir kanıtı da Oddvar Einarson'un 1986 Venedik Film Festivali Jüri Özel Ödülü'ne kazanan "X" adlı filmi. Son yıllarda başarı kazanan diğer Norveç filmleri arasında Terje Kristiansen'in "The Headmen" (Baştaki Adam), Bente Erichsen'in "The Feldman Case" (Feldman Davası), Saul Zaentz ve Peter Weir'in "Mosquito Coast" (Sivrisinek Sahili) ve Per Blom'un "The Ice Palace" (Buzday Sarayı) adlı yapımları sayılabilir. □

Yine de Finlandiya Sinema arşivi ülke sinemasının gelişim çizgilerini izleme olanağını sağlıyor. Arşivde yer alan 1934 yapımı "The Steward of Siltala" (Siltala'nın Kâhyası) Finlandiya sinemasının başarılı yapıtları arasında sayılıyor. Risto Orko'nun çökümekte olan bir değerler dünyasını konu alan bu filmi ayrıca geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır.

Bu filmin ardından uzun bir dönem boyunca çevrilen çok sayıda film arasında arşivde kalan ve beğenilen toplayan başlıca filmler ise şunlardır: "The Woman of Niskovo" (Niskovo'nun Kadını, 1937, yönetmen: Valentin Vaala), "The Song of Blood-red Flower" (Gelinciğin Şarkısı, 1938, yönetmen: Teuvo Tulio), "Into the Open Water" (Açık Sularda, 1939, yönetmen: Orvo Saarikivi), "In the Grip of Passion" (1947, yönetmen: Teuvo Tulio).

1950'li yıllara gelindiğinde, Finlandiya sinemasının bir diğer önemli yapımı "The Unknown Soldier" (Meçhul Asker, 1955) göze çarpıyor. Edvin Laine'nin Vaino Linna'nın aynı adlı romanından uyarladığı film sanat-



Finlandiya sinemasının son dönemde başarılı bir film: Elja-Elina Bergholm'un "Angela's War", 1984 yapımı.

sal sınırlar içerisinde savaşın gerçek yüzünü vurgulamaya çalışıyordu.

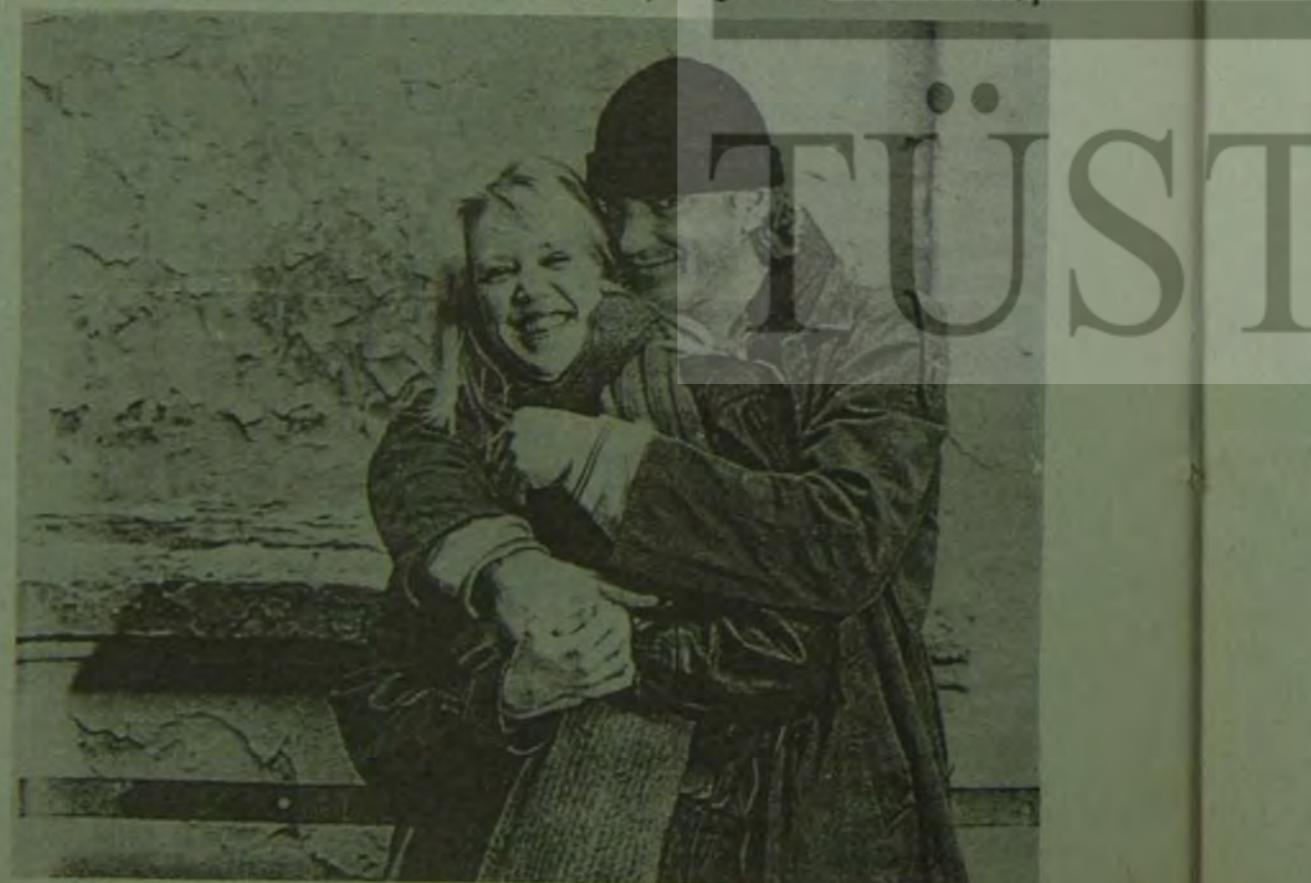
Bu yıllarda savaş üzerine çevrilen diğer filmler başarı sağlamayı; sinema da 1960'larda bir durgunluk dönemine girdi. 1963'te Finlandiya'daki son büyük film stüdyosunun da çalışmalarını büyük ölçüde durdurması sonucu film yapımı sekteye uğradı.

1980'lere kadar süren bu durgunluk döneminde televizyon, yönetmenler için yeni bir alan oldu.

Finlandiya'da 1939-1944 yılları arasındaki savaş döneminin konu alan "Sign of the Beast" (Canavarın İzi) adlı film uzun yıllar sonra gelen ilk başarılı yapımdı. Jaakko Pakkasvirta'nın 1980'de çevirdiği film yeni bir canlandırma döneminin habercisiydi. Yine 1980 yapımı Rauni Molberg'in tabulara ilişkin "Milka" adlı film ise ilginç konusuyla dikkatleri çekti. Paivi Hartzell ve Liisa Helminen'in masalsı bir öyküye dayanan "The King Who Had No Heart" (Kapsız Kral, 1982) ve Veikko Kertula'nın "The Big Blonde" (İri Sarışın, 1983) adlı yapımları da Finlandiya'da beğenilerek kazandı.

Bir gerilim filmi olan yönetmen Jaakko Pyhälä'nın "Jon" (1983) adlı yapımı ise önemli bir ticari başarı sağladı.

Finlandiya sinemasının son döneminin diğer başarılı filmleri arasında Elja-Elina Bergholm'un "Angela's War" (Angela'nın Savaşı, 1984), Pirkko Honkasalo ve Pekka Lehto'nun "De Capo" (1985) adlı yapımları sayılabilir. □



Norveçli yönetmen Sølve Skagen'in "Hard Asphalt"ı 1986 yapımı.

İSVEÇ SINEMASI: KÖKLÜ OYUNCULUK GELENEĞİ

İsveç'ten ayrılan çağımızın iki ünlü oyuncusu Greta Garbo ve Ingrid Bergman anayurtlarında az sayıda filmde rol aldılar. Çok önemli bir film sayılmasının "Peter the Tramp" (Avere Peter) adlı yapımda rol alan Garbo, ülkesinden ayrılmadan önce 1924'de Gösta Berling'in "The Atonement" (Kefaret) adlı filminde oynadı.

Dünyaca tanınan Garbo İsveç sinemasına damgasını vuramazken Ingrid Bergman oyunculuk yeteneğini geliştirdiği 5 yılını Stockholm'da geçirdi ve 10 filmde rol aldı. Bergman 1967'de Guy de Maupassant'ın "The Necklace" (Gerdanlık) adlı öyküsünden uyarlanan "Stimulantia" (Uyarıcılar) ile İsveç sinemasına bir dönüş yaptı.

Sinemanın ünlü yıldızlarından biri olan Bergman'ın en begeni kazanan yönü ise, sıcak kişiliği oldu.

İsveç sinema tarihinin önemli filmlerinden biri olarak kabul edilen "Ingeborg Holm" (Ingeborg Adası, 1913) dokunaklı ve keskin bir mesaj taşıyordu. Film bir kadının, kocasının ölümü sonucu mutlu bir annelikten akıl hastalığına sürüklendiğini konu alıyordu. Ancak yönetmen Griffith'in ilk filmlerinden biri olan "Ingeborg Holm", bugün de izlenebilecek düzende dengeli bir duygusalık taşıyordu.

İsveç sessiz sinemasının onde gelen oyuncularından biri olan Victor Sjöström de aynı zamanda başarılı bir yönetmendi. Filmlerini dış mekânlarda; dağlarda, ormanlarda çeviren

Sjöström bu yolla kendisine ve oyuncularına dönemin tumultuyla geleneklerini sarsabilme olanağı sağlıyordu.

Daha çok salon güdürlüleri çeviren ve "Love and Journalism" (Aşk ve Gazetecilik, 1916), "Thomas Graal's First Child" (T. Graal'ın İlk Çocuğu, 1917), "Erotikon" (1920) filmleriyle başarı kazanan Mauritz Stiller ise sinemaya Karin Molander, Tora Teje ve Stina Berg gibi önemli oyuncuları kazandırdı. Stiller "Sir Arne's Treasure" (Sir Arne'nin Defnesi) adlı tarihsel yapımında İsveç sinemasının en etkileyici oyuncularından biri olan Mary Johnson'un başarı kazanmasını sağladı.

İsveç sineması Victor Sjöström ile ayrı bir derinlik kazandı. Kendisini tümüyle sinemaya adayan Sjöström, yeni anlatım biçimleriyle kendinden sonraki kuşakları etkiledi. Sjöström "The Phantom Carriage" (Hayalet Vagon) adlı filmde yeni biçim deneşmelerine girdi. Yorulmak bilmeyen bir gerçekçilik arayışına giren Victor Sjöström filmlerde makajı azaltarak oyuncularının olabildiğince doğal görünümlerini sağladı. Bunların yanı sıra, son derece başarılı bir oyuncu olduğunu belirttiğimiz, Sjöström "Terje Vigen", "The Phantom Carriage", "The Grapes of Wrath", (Gazap Üzümleri), "Masterman" (Patron) ve "Wild Strawberries" (Yaban Çilekleri) adlı filmlerde oyunculuk yeteneğini en yetkin biçimde sergiledi.

Lars Hanson İsveç sinemasının sessiz döneminin en onde gelen karakter oyuncularından biriydi ve yüzlerce oyunda rol almıştı. "The Scarlet

Letter" (Kızıl Mektup) ve "The Wind" (Rüzgar) adlı filmlerde Lillian Gish'e eşlik eden Hanson sinemada sahnedekinden büyük bir başarı sağladı. "Erotikon", "The Song of Scarlet Flower" (Gelinciğin Şarkısı) ve "The Atonement" adlı filmlerde canlı bir oyunculuk sergileyen Lars Hanson daha sonraları Hollywood'a giderek bir çok yapımda rol aldı.

Ancak Sjöström, Stiller, Garbo ve Hanson'un Hollywood'a gidişleriyle İsveç sessiz sineması büyük kayba uğrarken, oyunculuk düzeyi de geriledi.

Sinema tarihçileri tarafından İsveç sinemasının boş dönemi olarak adlandırılan 1930'ların başlarında ise bazı büyük oyuncular belirgin biçimde ön plana çıktı. Bunlar arasında Inga Tidblad, Anders Henrikson, Signe Hasso, Karin Ekelund, Stig Jarrel ve Hasse Ekman'ın adları sayılabilir. Savaş yıllarında Viveca Lindfors, Alf Kjellin, Eva Henning, Gunn Wallgren, Mai Zetterling gibi yeni yüzler sinemada göründü.

Zamanında İsveç sinemasının en başarılı oyuncularından biri olan Gösta Ekman ise neredeyse bu alanda ulusal bir kurum düzeyine ulaştı. Ekman "Intermezzo" ve "Swedenhielm" adlı filmlerde unutulmayacak oyular verdi.

Başlangıçta müzik öğrenimi gören Anders Henrikson bir askeri canlandırdı "Gransfolken" (1913) adlı filmden son filmi olan "Morianerna" ya (1965) kadar 50 yıldan fazla süreyle İsveç sinemasında yer aldı. Geçilemeyecek bir rekor, İsveç sineması için bir dönüm noktası olan 1940'ların başında Anders Henrikson'un yönetmen olarak sinemaya girişileyecekti.

Yönetmen Henrikson ise, "Intermezzo", "They Staked Their Lives", (Hayatlarını koydular), "Miss Julie" adlı filmlerdeki rolleriyle nedensel bir oyuncu olduğunu kanıtladı. Bir güldürü oyuncusu olarak kabul edilmeyen Henrikson, şaşkınlıkla doğan nükteleriyle kendini kitleleme sevdirdi.

Ve sinemada en etkileyici ve ölmez anne tiplerini canlandıran Naima Wifstrand. 1920'lerde bir operet yıldızı olan ve sonraları 60'ın üzerinde filmde rol alan Wifstrand esas başarısını üç Bergman filmiyle sağladı: "Smiles of a Summer Night" (Bir Yaz Gecesi Tebessümü), "Wild Strawberries" ve "The Face" (Yüz). Bergman'a göre

Naima Wifstrand bir bilgelik anıtıydı ve ancak ileri yaşlarda ortaya çıkan büyülü bir çekiciliğe sahipti.

Sinemada "yaşılık" kavramının bir diğer başarılı örneğini Inga Tidblad "The Pistol" (Tabanca, 1974) adlı filmle verdi. İlk kez 1921'de "The Tempest" (Fırtına) adlı oyunla izleyicilerin karşısına çıkan Tidblad 1930 ve 40'lı yıllarda güzelliği ile sinemada parladı. İsveç sinemasına uzun yıllar hizmet ettiğinden sonra emekliye ayrılan

Inga Tidblad "The Pistol" da eşi Hakan Westergren'le rol alarak büyük başarı kazandı.

Burada kısaca anlatmaya çalıştığımız İsveç sinemasının bu köklü oyunculuk geleneği Maj-Britt Nilsson, Bibi Andersson, Harriet Andersson, Ingrid Thulin, Eva Dahlbeck, Agneta Ekmaner, Lena Nyman, Antia Ekstörn, Gunnar Björnstrand, Birger Malmsten, Stig Olin, Erland Josephson, Per

Oscarsson gibi oyuncular tarafından sürdürdü. Yine Bergman'ın filmlerile ün kazanan Liv Ullmann ve Max von Sydow ise kuşkusuz İsveç sinemasının en başarılı oyuncuları olarak tanınıyor. Saydığımız bu adalar arasında son yıllarda Gösta Ekman Jr., Tommy Berggren, Eddie Axberg, Peter Schildt, Pierre Lindstedt, Börje Ahlstedt ve Göran Stangertz gibi oyuncular da katıldılar.

Ve başarılı yönetmenleri, unutulmaz filmleriyle tanınan İsveç sinemasının oyunculuk geleneği sürüyor. □

İsveç Sineması Üzerine Notlar...

Enstitüsü'nün kullanımına verildi. İsveç sinemasının sözcülerine göre bu çok gec kalmış bir önlemdi. Üstelik İsveç hükümeti bu kararını büyük duraksamlardan sonra almıştı. Ama böylece sinema devlet tarafından da bir sanat dalı olarak kabul ediliyor ve tecimsel bakımından büyük bir bunalıma düşmüş olan gösterim alanını canlandırmaya yarayacak bir adım atılıyordu.

Sinema alanı birden canlandı ve iyimserliğe ve canlılığa kavuştu. Aynı anda da yaklaşık 60 yeni yönetmen ortaya çıktı. Bo Widerberg, "Çocuk Arabasıyla" yolu açtı. Onu Vilgot Sjöman, Jörn Donner, Jan Troell, Stig Björkman, Kjell Grede, Jonas Cornell, Jan Halldoff, Mai Zetterling, Johan Bergenstrahle, Lasse Forsberg ve Roy Anderson ve diğerleri izledi. Ve şimdi de dağın genç yönetmenler...

İsveç sineması gücünü bu gibi sanatçlarının hem köklü kültür dünyasından hem de sinemaya temel oluşturabilecek diğer alanlarda eğitim görmüş olmalarından alıyor. Bir de 1972 yılında sinema fonuna verilen yeni bir yoldan... 1972 yılına dek, ancak çevriliş olan filmlere parasal destek sağlanmaktadır. 1972 yıldan başlayarak hem yeni çevrilecek olan filmlere yapımdan önce para verilmeye başlandı, hem de fonun bir bölümü İsveç Film Enstitüsü'nün yapımlarına ayrıldı. Aynı fonun bir üçüncü bölümü de senaryo çalışmalarına ve film araştırmalarına verildi. Böylece İsveç, salt Kanada'da görülen bir yola başvurarak sinemasını her bakımından, ama özellikle kültürel bakımından destekleyen ikinci ülke oldu. □



Bibi Andersson Victor Sjöström ile "Yaban Çilekleri"nde

Sjöström da İsveç tek etkileyici filmlerinden sonra Amerika'nın yolunu tuttu ise de büyük bir başarıya kavuşamadı. Daha çok oyuncu olarak meslek yaşamını sürdürdü. Ne ki, her iki yönetmen de İsveç sinemasının kapilarını bir kez açmışlardır.

1923 yılından sonra, en yetenekli yönetmenlerini ve hatta oyuncularını Amerika'ya kaptıran İsveç sineması büyük bir sessizliğe girdi. 1940'lı yıllarda, tiyatrodan gelmesi de İsveç tiyatrosunun başında Ingmar Bergman ülkesinin

1963 yılının 1 Temmuz'unda İsveç'te bir film reformu gerçekleştirildi ve sinema biletlerinden alınan yüzde 25'lik vergi oranı yüzde 10'a indirildi ve bu miktar da İsveç Film

(*) Atilla Dorsay-Turhan Gurkan, Sinema Ansiklopedisi, 1981, Sayfa 287

Çekoslovak Sinemasına Genel Bir Bakış

Derleyen: GÜL ASLI DİNÇER

Var oluşunun başından beri Çekoslovak sineması geniş toplumsal etkileşime dayalı bir sanat dalı olarak ortaya çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki gelişiminde de başlıca şu yönetmenler etkili olmuştu: Jiri Weiss "Uloopena Hranice" (The Stolen Frontier), Jiri Sequens, "Meporazent" (The Unconquered), Miroslav Cikan, "Hrdinova Mici" (Heroes are Silent), Frantisek Cap "Bilatma" (White Darkness), Otakar Vavra "Nema Barikada" (The Silent Barricade) ve benzeri...

İkinci Dünya Savaşı'nda faşizme karşı verilen mücadelede alınmış tarihsel olay ve konulara ek olarak, seçkin edebiyat ürünlerinin filme alınmasıyla Çekoslovak sineması ileriye yönelik atılımlar gerçekleştirmiştir.

ÇİZGİ FİLMDE BAŞARI

Bu arada, Çekoslovak çizgi film sanatında da önemli başarılar elde edil-



Jiri Barto, "The Pied Piper": Çekoslovak sineması çizgi filmlerde önemli başarılar elde ediyor.

mişir. Bu dönemde Jiri Tinka'nın "Spatcek" (The Czech Year), "Bajaja" (Prince Bayaya), "Stare povesti ceske" (Old Czech Legends), "Osudy dobrého vojaka svejk" (The Fortunes of the Good Soldier Svejk) gibi filmleri önde gelir. Karel Zeman ise, kukla ve oyuncularla gerçekleştirdiği animasyonlarını "Cesta do pravku" (A Journey Into Primeval Times), "Vynalez Zkazki" (An Invention of Destruction), "Baron Prosil" gibi filmlerinde birleştirmiştir. Ayrıca, Hermina Tyrlova'nın "Vapoura Hracek" (A Revolt of Toys), "Vklebavka" (Lullaby), "Uzel nakanpesni ku" (Knot on a Handkerchief), Eduard Hofman'ın "Sivorent Sveta" (The Creation of the Word) ve benzeri filmleri başarılı örneklerden sayılır.

Birçok Çek animasyon filmi, değişik ülkelerde gerçekleştirilen uluslararası film festivallerinde ödüller kazanmıştır. Çek animasyon filmleri, dünya sinemasının bu alandaki gelişmelerini etkilediği için önem kazanmaktadır.

Kukla ve animasyon sinemasının etkisiyle de Çekoslovakya, uzun yıllardan beri, film endüstrisinin ileri olduğu bir ülke olarak tanınmaktadır. Film yapımında Avrupa'da beşinci sırada olan Çekoslovakya'nın 70'li yıllarda, yıllık film yapımı ortalaması 1600'ü bulmuştur.

Tüm dünyada olduğu gibi, 1950'li yıllarda Çekoslovakya'da da sinemaya giden insanların sayısı doruguuna ulaşmıştır. İstatistiklere göre, o yıllarda kişi başına sinemaya gitme sıklığı en az ayda bir kezdir. 50'ler sonrasında sinemaya gidenlerin sayısında bir düşüş gözlemlendi. Son zamanlarda ise, bu sayıda yeniden büyük bir artış görülmektedir. 15 milyon nüfuslu Çekoslovakya'da her 4600 kişiye bir sinema düşmektedir.

Günümüz Çekoslovak sinemasının özelliği; yönetmen, oyuncu, kamera-

man ve film ekibinden çalışanların tümünün profesyonel anlamda gösterdikleri çabaların yarattığı kalitedir. Sanatçıların, sosyal içerikli mesajlar gönderen filmler yapma çabası, gençler ve çocuklar için yapılan filmlere kadar inmiştir. Karel Zeman'ın "Bang" adlı çizgi filmi Cannes Film Festivali'nde kendi dalında birinciliği kazanırken, Zdenek Smetana'nın "Konenç Krychie" (Kübün Sonu) film de jüri özel ödülünü almıştır. Hermina Tyrlova'nın tüm çalışmaları ise, 1981 Paris Uluslararası Çocuk Filmleri Festivali'nde ödül kazanmıştır.

Çekoslovak sineması güldürüde de önemli başarılar elde etmiştir. Öte yandan Çek polisiye filmleri de belirli bir düzeyi tutturabilmiştir. Gerçek bir cinayet öyküsünün üstüne kurulan "Smert stoparek" (İki Otostopçunun Ölümü), halkın büyük beğenisi kazanmıştır.

1980'li yılların başlarında birçok Çekoslovak film, uluslararası alanda kendini göstermeye başmıştır. Martin Holly'nin "Signum Laydis", Jiri Sequens'in "Ta chvíle, ten okamzík", Zoro Zahon'un "Bmocnk" ve Jaroslav Balík'in "Konecna Stanice" filmleri bu yılların başarılı filmlerine örnek gösterilebilir.

ÇEKOSLOVAK SİNEMA TARİHİNE KISACA BAKARSAAK...

Cek sanat kurmcıları arasında önemli bir yeri olan Jan Mukarovsky; "Tüm sanat dallarının tarihi, onların diğer sanat dallarıyla gerçekleştirdiği geçici ilişkinin başarısıyla tanımlanır." demiştir. Sinema tarihi bu cümleyi tam olarak doğrular. Sinema sanatının, kendine göre daha yaşlı olan diğer sanat dallarına, özellikle de tiyatro ve edebiyata dayanması, sinemanın başlangıcından bu yana evrenselliğe doğru gidişinin çıkış noktasıdır.



Jiri Svoboda, "Scalpel Please"

Çekoslovak sinemasında da bu eğilim başlangıcından beri kendini göstermektedir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki ve sonraki yıllarda seçkin Çek tiyatro adamları ve yazarları, film yapımına ilgi göstermişlerdir. Bunlar arasında, aslında tiyatro yönetmeni olan, ancak 1915'te "Ahaseurus" adıyla ufak bir film yapan Jaroslav Kropil ve dünya çapında ünlü bir yazar olan Karel Čapek'in 1922'de gerçekleştirdiği "Little Golden Key" filmi örnek gösterilebilir. Bunlara ek olarak, aynı dönemde tiyatro sanatçıları da sinema sanatına ilgisiz kalmamışlardır. Özellikle Prag Ulusal Tiyatrosu'nda sahneye çıkan Anna Švadlena, Jiri Steimar, Milos Novy ve Karel Zelenksy sinemaya yakından ilgilenen sanatçılar olmuşlardır.

1930'lu yılların başında, sesli sinemanın etkisini göstermesiyle birlikte, sinemanın yazılı ve sözlü sanatlara daha da yaklaşması gündeme gelmiştir. Bu andan sonra Çekoslovak tiyatrocusu, yazar ve şairleri sinemaya daha ciddi bir ilgi göstermeye başlamışlardır.

Sessiz sinema döneminin sonuna doğru, Çekoslovakya'nın çağdaş şairlerinden Vitezslav Nezval da (1900-1958), "One From Podskalí", "Erotikon" ve "The Organist in St. Vitus Cathedral" filmlerine imzasını atmıştır. 1931 yılında "Ecstasy" adlı filmi yöneten Gustav Machaty de, gerçekleştirdiği ilk sesli filmin senaryosunu da yazarak, Çe-

Bu filmlerde çok çeşitli konular işlenmektedir. Sözgelimi Jiri Svoboda'nın yönettiği "Scalpel Please..." filmi, izleyicilerin beğenisi kazanan ve günümüz kahramanlarının sorularını ele alan bir film olarak dikkat çekmiştir. Aynı dönemde gençlik için "Love From Arcaces", "Hay", "Strawberries" gibi gereksiz imgelelerden uzak, yeni ve başka bir açıdan dünyayı kavramaya çalışan filmler yapılmıştır. Tarihsel filmler alanında da, Çek ulusunun uzun geçmişi ile ikinci Dünya Savaşı'ni konu alan filmler yer almaktadır. Bunlar örnek olarak Otakar Vavra'nın yönettiği "Oldrick and Bozena" filmi gösterilebilir.

1980'li yılların ilk yarısında Kolia film stüdyosunun onarılması ve çağdaş hale getirilmesiyle, Slav sinema sanatının da adını dünyaya duyurması başlamıştır. Gerçekte, o zamana dekin de bir çok Slav filmi, Çekoslovak sinemasını başarıyla temsil etmiştir. Sözgelimi, 1983 Moskova Film Festivali'nde gümüş ödülü de değer bulunan "She Grazed Her Horses on Concrete" filmi (yönetmeni Stefan Pher) ya da 1986 yılında İtalya'da, Sanremo Film Festivali'nde 3 ödül birden alan "Silent Joy" filmi (yönetmeni Dusan Hanek) örnek gösterilebilir.

Bu başarılar, rastlantısal, soyutlanmış başarılar değildir. Çek ve Slav filmleri, geçtiğimiz 5 yıl içinde uluslararası film festivallerinde ve bunlara bağlı değerlendirmelerde 200 kadar ödül kazanmıştır. Ancak, bunların arasında 1986'da Oscar'a aday gösterilen, Jiri Menzel'in yönettiği "My Sweet Little Village" filmiyle, Jiri Barto'nın yönettiği "The Pied Piper" adlı animasyon çalışması özel bir yer tutmaktadır.

Çekoslovak filmleri, dünyada bir çok ülkeye satılmaktadır ve bu alan da Çekoslovak sineması oldukça ünlüdür. Yalnızca 1986 yılında Çek ve Slav filmlerini izleyenlerin sayısı 20 milyon üzerindedir.

Çekoslovak sinemasına gösterilen büyük ilginin en son örneği, "Çekoslovakia Ulusal Filminin 40 Yılı" sergisinde daha belirgin olarak kendini göstermiştir.

Kısacası, 1982-1987 döneminde film yapma çabası, Çekoslovakia'nın kültürel ilerlemesinin başında yer alan faaliyet olarak ortaya çıkmıştır.

1982-1987 ARASI ÇEK SINEMASI

Prag'da geçtiğimiz yılın Mayıs ayında, Çekoslovakia Drama Sanatçıları Birliği'nin kongresi yapıldı. Kongre'nin sinema ile ilgili bölümünde, Çekoslovak sinemasının son beş yılını yeniden gözden geçirme ve sorgulama fırsatı elde edildi.

1982-1987 yılları süresince Çekoslovak film sanatının en belirgin görevinin, geleneksel ilerlemeye devamlılık, yönetmenlerin, bugünkü karmaşık dünyasını soruşturmalı, sorunlarını izleyiciye aktarmada sanatçıları desteklemek ve izleyiciye de bu karmaşık dünyayı kavramada yardımcı olmak şeklinde belirtilebilir.

1982-1987 yılları arasında Çekoslovakia'da 2050 uzun metrajlı ve belgesel film yapılmıştır. Bunun yanı sıra birçok televizyon dizisi, televizyon oyunu çekilmişdir.

Tarranov Film Stüdyosu, bu dönemde 150 film gerçekleştirek, rekoru elinde bulundurmaktadır. Çok animasyon, belgesel ve konulu film de Gattwaldov stüdyosu ile Bratislava'daki Slovak Film stüdyolarında gerçekleştirilmektedir.

Polonya Sineması^(*)

Stanislaw Kuszewski / Cev. Ömer Tuncer

Polonya sineması tarihi, 1893 - 96 yıllarında Piotr Lebiedzinski ile Jan ve Joseph Poplawski'nin teknik deneyleri ile başlatılır. Modern sinema aygıtının yaratılmasına Polonyalıların, özellikle de Kazimierz Prozynski ile Jan Szczepanik'in, katkıları pek bilinmez. Polonyalı Edison olarak bilinen Jan Szczepanik, televizyon teknolojisine ilişkin çalışmalarının yanında renkli fotoğraf ile renkli sinema alanında da çalışmıştır.

Polonya'nın ilk sürekli film gösteren sineması, 1899 yılında Lodz'da açıldı. İlk film stüdyosu, Varşova'da, 1902 yılında, Pleograph Şirketi tarafından kuruldu. 1918 yılında Polonya bağımsızlığına yeniden kavuştuktan sonra, iki savaş arasındaki 20 yıl boyunca, film endüstrisi düzenli bir gelişme göstermiş, yıllık film üretimi, otuz konulu film ile, 100 - 300 arası kişi film düzeyine ulaşmıştır. Bu dönemde, 1931 yılında Eliza Orzeszkowa'nın "Köylü" adlı romanından Jan Nowina-Przybylski tarafından sinemaya aktarılan film, 13 ülkede gösterime girdi, büyük başarı kazandı.

Yine iki savaş arasında, filmlerin sanatsal standardını yükseltme girişimleri ortaya çıkar. Bu girişimlerin en ilginçlerinden biri - ki salt biçim tartışmasıdır - 1930'da, Franciszka ile Stephan Themerson tarafından yapılmış, bir başka avant-garde film yapımı olan Jaru Kurek tarafından desteklenmiştir.

Bir başkası, 1929 yılında kurulan "Başa" Film Heveslileri Derneği, gerçekten başarılı olan, Polonya sinemasını yeniden düzeneleme girişimleridir. Ama Dernek üyeleri, sanatsal düşüncelerini uygulama olanağını ancak 2. Dünya Savaşı sonrasında bulabileceklerdir.

İki savaş arası dönemde, kuramsal açıdan da Polonya Sineması gelişmesi içinde görülmektedir. 1924 yılında Karol Irzykowski'nin yazdığı "Onuncu

Esin Perisi" adlı kitapla başlayan sinema yayınları, J.S. Bystron, L. Trystan, T. Peiper, S. Zahorska, R. Ingarden tarafından sürdürdü. Bir sanatçı olarak Polonya sinemasının ilerideki gelişimini bu çalışmalar belirleyecekti.

Savaş ve Nazi işgal (1939 - 45), film yapımcılarını dağıttığı gibi, film yapımında kullanılan araç gereçin de yok olmasına neden oldu. Yine de Polonyalı kameramanlar boş durmadılar, çalışmalarını cephelerde sürdürdüler.

1943 yılında, Polonya Ordusunda Czolovka (Öncü) Film Birliği kuruldu. Çok iyi bilinen belgesellerinden biri, "Polonya Üzerine And İceriz" idi. Czolovka kameramanları, bütün savaş boyunca, Berlin'in düşüşüne, Prag'in kurtuluşuna deşin, Polonya ordusunu izlediler.

2. DÜNYA SAVAŞI SONRASI

Savaşın hemen ardından, Polonya'da başlatılan uluslararası hareketleri, sinemayı de etkiledi. Bu arada film yapım ve dağıtım işini, bir devlet örgütü olan Film Polski üstlendi.

Jaroslaw Brozowski'nin kısa filmi, "Wieliczka", 1946 Cannes şenliğinde ödül aldı. Wanda Jakubowska'nın ünlü "Son Sahne'si, Polonya'ya birçok ödül kazandırdı, bunlardan biri Dünya Barış Konferansı'nın ödülüdür. Bu film 50'nin üzerinde 13 ülkede gösterildi.

Kuksuz "Son Sahne"nin ilk gösteriminden bu yana, sinema tekniği çok önemli gelişmeler göstermiştir. Bu nedenle film artık oldukça eskidir. Ama toplama kampları üzerine tarihsel bir belge değeri taşımaktadır (Wanda Jakubowska Auschwitz'de yaşamak zorunda bırakılmıştır). Filmdeki, gerçeğe çok uygun atmosfer, teknik eskiliği unutturmaktadır.

Polonya Sineması tarihinin önemli olaylarından biri de, 18 Ekim 1948 günü Lodz Sinema Okulu (şu anda, "Devlet Film, Televizyon ve Drama

Yüksek Okulu")nın açılışıdır. Bu okul, Polonya film endüstrisinin gelişmesinde, göz alici ve çok önemli bir görev yüklenmiştir. Şu anda Polonya'da çalışmaktaki olan film yönetmenlerinin, kameramanların, oyuncuların, yapımcıların yüzde 80'inin Lodz Sinema Okulu çıkışlı olduğunu söylemek, sansızdır.

Savaş sonrası Polonya'da film endüstrisi hızlı bir gelişme içine girmiştir. Oysa 1951 yılında yalnızca dört konulu film yapılmıştı. Bu sayı 1957 yılında 14'e, 1960 yılında 400'e ulaşmıştır.

Bu yıllarda Polonya film endüstrisinde sanatçı sıkıntısı vardır. Bu işi, sinemada ilk deneyimini savaş öncesi dönemde gerçekleştirmiş olan Leonard Buczkowski, Antoni Bohdziewicz, Alexander Ford, Wanda Jakubowska, Stanislaw Wohl, Jerzy Zarzycki gibi birkaç eski sinemacı; 12 aylık bir film yapım kursunun mezunları olan Jerzy Kawalerowicz, Wojciech Has, Zbigniew Kuzminski; sonra, Jan Rybkowski, Stanislaw Rozewicz ikilisi konulu filmlerde, Tadeusz Makarczynski, Sergiusz Sprudin ikilisi belgeselde; Prag Yüksek Sinema Okulu mezunu Jerzy Passendorfer, Moskova Sovyet Devlet Sinema Enstitüsü mezunları Jerzy Hoffman ile Edward Skorzewski yürütüyorlardı.

En başarılı film yönetmenleri, konulu filmlerde Andrzej Munk, Andrzej Wajda, Kazimierz Kutz, Eva ile Czesław Petelski; belgeselde Kazimierz Karabasz, Lodz Sinema Okulu'nun ilk mezunlarıdır.

1950'lerin ortalarında, Polonya sineması, artık, dünya sineması içinde kendine özgü özellikleri olan bir sinema olarak tanındı ve sinemada bir Polonya Okulu'nda söz edilmeye başlandı.

Bu arada bir belgeselin, Kazimierz Karabasz'ın *Müzikçiler* adlı filminin, Fransa, İtalya, Meksika, Demokratik Almanya, Federal Almanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde aldığı uluslararası yedi ödül de burada anmak gereklidir.

POLONYA OKULU

Polonya sanat geleneğinde, Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki, Cyprian Kamil Norwid gibi, yabancı güçlerin işgalini yaşayan ve bu sırada bile çalışmalarını sürdürbilen romantik ozanların izi ve kaliti şu anda da sürmektedir. Bu kalit, coşkulu yurtsever bir dünya görüşündür. Bu dünya görüşüne göre, sanatçının en önemli görevi ulusuna ve bağımsızlığına hizmettir. Onların yapıtlarındaki romantik kahramanlar, başarı şansı olmayan işlere bile girişmeye her hazırlırlar.

Ceşitli incelemeler, "anti-heroism'i, Polonya Okulu'nun çoğu filmlerinde ortak bir ana-motif olarak görme eğilimindedir. Böyle filmler, insanın kendi bilinciyle olayların gelişimi etkileyip etkileyemeyeceğini tartışırlar. Gerçeğe çok dıştan bir bakış da olsa, bu, Polonya okulunun filmlerinin, birer kahramanlık başyapıtı sayılmasına, hiç değilse halk tarafından böyle değerlendirilmesine得分etidir. Sinema sanatçıları, filmlerinde genellikle 19. yy. Polonez Romantizmini yadsıdalar. Ama yapıtlarını, onun en önemli savıyla, sanatçının temel görevinin, ulusal amaçlara hizmet olma düşüncesiyle oluşturdu.

Geçmişte, 19. yy ortalarında, çok sözü edilen "Polonez davası", Polonya dışında pek kimseyi ilgilendirmez gibi görünmüyordu. Ama Polonyalıların 2. Dünya Savaşı'nda yaşadıkları olaylar, davaya evrenselli bir boyut kazandırdı. Bu evrenselli boyut, Andrzej Wajda'nın *Kanal*, *Küller ve Elmaslar* filmlerinin karşılaşışı geniş ilginin ve dünya klasikleri arasında girmesinin nedenidir.

Oysa aynı dönem (1955 sonrası), Polonya belgesel sineması için "kara" dönem olarak bilinir. 1949-55 arasındaki çoklu iyimserlik dalgasının ardından gelen bir acı yanıt gibidir. Bu dönemde çözümü güç sorunlar, başarisızlıkların gerilimi, sık sık ve çok kesin bir biçimde kendini göstermiştir.

İzleyen yıllarda Polonya Sinemasına ilgi azalmaya başlar. Bu durum, bir başka sanat akımının ortaya çıkışıyla belirir: Fransa'nın önderlik ettiği Yeni Dalga.

1963 - 75 yıllarında, Polonya sinemasında stiller farklılaşır, durulma ve çok renklilik ortaya çıkar. Yeni yetenekler belirir; Jerzy Skolimowski (*Kazanma, Engel*), Witold Leszczyński (*Matthew'in Yaşamı*), Krzysztof Zanussi (*Kapı Komusu*, *Bir Kristalin*)



Andrzej Wajda'ya uluslararası ün kazandıran ilk filmlerinden, "Kanal"

Yapısı, Aile Yaşamı, Aydınlatma)... Kazimierz Kutz iki güzel film yapar: *Kara Dünyanın Tuzu ile Taçaklı İnci*. Ve Andrzej Wajda (*Avcı Sinekler*, *Savaştan Sonra Kır Manzarası*, *Kızılıcık Sopası*, *Evlilik Töreni*, *Vaat Edilen Topraklar*) ile Wojciech Has (*Saragossa Yazması*, *Taşbebek*) başarılarını sürdürdü.

Bu arada kısa filmde Bohdan Kościnski, Daniel Szczechura, Roman Wiączek, Marek Piwowski, başarılı sonuçlar almaktadır. Andrzej Brzozowski *Bu Bir Yumurtadır* filmiyle La Felguera'da, Cordoba'da, Oberhausen ve San Francisco'da; *Arkeoloji* filmiyle Venedik'te, Este'de ve Padua'da; Wladyslaw Slesicki *Yapraklar Dökülmenden Önce ile Bergamo'da* ve Oberhausen'de; *Adamın Ailesi* filmiyle Venedik'te ve Edinburg'ta ödüller aldılar. Sonradan belgeseli bırakarak konulu filme geçen Janusz Majewski *Düello* filmiyle Cork'ta, Oberhausen'de, Vancouver'da ve Buffalo'da ödül aldı.

Yönetmenlerin yolları ayrılmıştır. Her biri kendi konusunda, stilini ve yöntemini kendi başına belirlemeye başlamıştır. Bir grup oluşturarak yaratıcı enerjilerini birleştirebilecekleri bir birlikleri yoktu.

Bu durum iyi miydi, kötü müydü? Kuksuz ki olumlu yanları vardı: Polonya film sanatının görünümü çeşitli türlerde ayrılmış, üstelik bireysel çalışmalar teknik açıdan daha olgunlaşacaktır.

İzleyiciler bile ayrılmıştır. Bugün Zanussi ile Wajda'nın izleyicisi ayrıdır. Jerzy Hoffman (*Pan Michael, Tufan*) Bohdan Poreba (*Hubal*) ile Jerzy Antczak (*Geceler ve Günler*)'nın izleyicisi de ayrıdır.

Belki de olması gereken budur...

Ama, olabilir ya, belki de insan za-

man zaman Polonya - konulu filminin, dünya sinemasının öteki örneklerinden apaçık ayırt edildiği, kendine özgü konuları ve işleniş biçimle ortada göründüğü zamanları özleyebilir.

1963 - 75 yılları arasında iki önemli etken, film yapımının gelişmesine engel oldu. Durgunluk, bir yandan yapılan film sayısının azalmasına neden olurken öte yandan renk - daha doğrusu rengin doğru kullanılamaması - bir sorun olarak ortadaydı. Polonya, rengi sinemaya sokmakta öteki ülkelerin gerisindeydi. Bazı film yapımcıları siyah-beyaz yapım tekniklerini renkli filmlerde de kullanıyordu. Renkli filmde, hız ve daha değişik dramatik efekte gerek duyuluyordu. Az diyalog, ağır bir kurgu, renklilikle başarı şansını çok azaltıyordu.

İlk bakışta, film yapımlarının niteliği ile çokluğu arasındaki ilişkinin varlığını ayırt etmek zordur. Bazan az ama iyi film yapmanın daha iyi olacağı söyleyen. Oysa sanat, kendi iç manlığına göre çalışır. Bu da her zaman izleyicinin beklenileriyle aynı doğrultuda olmaz. Bazan belirli nitelikleri elde edebilmek için belirli bir sayısal düzeye ulaşmak gereklidir.

Polonya Sinemasında 1957 - 63 yılları arasındaki büyük sanatsal ilerlemeye rastlantı değildir. Bunda, erken çıkış yapmış olan çok sayıda genç film yapımcısının yaratığı gelişmenin de önemli payı vardır. Sonraları, film yapımındaki durgunluk sırasında koşullar değişmiştir. Zaman zaman 20 yıl önceki ilk filmler bile aranır oldu.

Film yapımının iyi bir sanatsal düzeye ulaşması için yalnızca istek yeteri değildir. Ama pek çok genç film yapımcısı yine umutla, sabırsızlıkla bekliyorsa bizim de Polonya sinemasının geleceğinden umutlu olmak hakkımızdır sanırı.

(*) Yazının "Contemporary Polish Film" (Warsaw, 1970) adlı kitabından özetlenerek çevrilmiştir.

ÇAĞDAŞ İÇERİK

Başlarda Polonya sinemasının temel konuları, iki ana başlıkla kolayca gösterilebilirdi. İlk 'Yazın uyarlamaları', öteki 'İkinci Dünya Savaşı'.

Şimdi de deşin filmlerde değişik içerik pek de içtenlikle istenmemiş, geçtiğimizde. En genç yönetmen kuşağı ile Trzos Rastawiecki, Zanussi ve Nasfeter'in filmleri bunun dışında tutulabilir.

Oysa dünya sanatı, yeni, yepyeni sorunlarla ilgilenmeye başlamıştı.

Çağdaş sorunlar, Polonyalı yönetmenlerin yetenekleri ve ilgi alanları arasında kalıyordu. Bunlar, derin insancılık, adaletsizliğe karşı duyarlılık, zor ve şiddetin bütün türlerine karşı protesto, içten gelen insanca duygular ve bunlara karşı duran temel ahlak kurallarına usanmadan saldırmaya noktalarında yoğunlaşmıştı. Çağdaş Polonya'da günlük yaşam, insanlarası sert çatışmalara, keskin ilişkilere gerekli malzemeyi sağlamıyordu. Bu yüzden Polonya sinemasının ilgilendiği ahlaksal sorunlar, kısır döngü ve içtenlik boyutlarını aşmıyordu.

Çağdaş filmlerin kahramanları, çok sık, hiç kimse sorumlu olmadığı durumlarla karşılaşıyorlardı. Stanislaw Rozewicz'in 'Küçük Kapı' filminde kahraman, böyle, çözülemeyen bir soruna karşılaşır. Karşılıktı kadınının annesi, ussal özgürlük. Hasta olan insana bakmak gereklidir. Ama onun cığınca istekleri sürekli bir şaşkınlık kaynağıdır. Bir yazar olan kahraman, kız arkadaşıyla bu sorumluluğu paylaşamaz. Rozewicz, onu hiçbir nedenle suçlamaz. Bu sıra dışı film, gerekli ilgiyi bulamadı.

Benzeri durumlar birçok filmin başına geldi. Çoğunun kahramanları, başarılı olamamış, yitik, uyumsuz kişilerdi. Kendileriyle toplum arasında, kimi zaman, hoş görülmeye güç uyumsuzluklar olurdu. Bu tür filmlere ilgi oldukça sınırlı kaldı.

Bu giese başarısızlığı, yalnızca somut örneklerle bakılarak açıklanmaya çalışılabilir. Denilebilir ki, Polonya sinemasında, çağdaş konulu filmler arasında öyle birbirinden ayrı bakış açılan, öyle bambaşka düşüneler var ki, izleyiciye şaşkınlıktan başka seçenek kalmıyor.

Andrzej Wajda, *Vaat Edilmiş Topraklar* film üzerine yaptığı bir konuşmada, izleyiciyi sinemaya çekebilmek için "barışta kan, perde üzerinden

oluk gibi akmak zorunda" demiştir.

Giese başarısını açıklama konusunda bu düşünceler yeterli mi? Belki çok daha başka açıklamalar var... Söz gelimi, belki de, başarılı insanların yaşamını sergileyen bir film daha iyi bir örnek: *Yöneticiler* adlı tv dizisi. Ama Polonyalı film yönetmenleri arasında olaya değişik açıdan bakmak isteyen şimdilik yok.

KISA FILMLER

Eğer bir film kötüyse, izleyicilerin yer göstericileri azarladıkları bile görülebilir. Eleştiriler yönetmeni çöpe atabilir. Yönetmen eğer önceden kendisineinema dünyasında sağlam bir yer edinmemişse, kamerasını yeniden kullanma şansını, belki de, bir kez daha bulamayacaktır.



Zbigniew Cybulski, Wajda'nın 'Küller ve Elmaslar' filminde

Öte yandan, film, ödül toplamak için yaratılmış gibidir. Şenliklerin, sürekli çoğalmalarına karşın, yeterli oldukları söylenemez. Gazeteler, ekin enstitülerini film tartışma klubleri tarafından ödüller, madalyalar, diplomalar, onur belgeleri verilir; anketter, yarışmalar, eleştiriler yapılır.

Dikkatli bir araştırma yapılırsa, 1973 yılı örnek olarak alındığında, toplam olarak 166 Polonya filminin 246'ı ufak ödülü (71'i yabancı) aldığı görülür.

Bu 166 filmden 24'ü konulu 44'ü ya

televizyonca yapılmış ya da yaptırılmış, 98'i ise kısa filmdir (34'ü yurtdışı ödülü).

Polonya Sinemasının ABC'si adlı küçük ansiklopedisinde Stanislaw Janicki, 1946 - 1972 arasında uluslararası şenliklerde 220 Polonya kısa filmnin yaklaşık 300 önemli ödül

aldığını yazıyor.

Eleştiriciler olsun izleyiciler olsun belgeselde Jerzy Bossak, Tadeusz Makarczynski, Jan Lomnicki, Kazimerz Karabasz, Wladyslaw Slesicki, Sergiusz Sprudin, Roman Wionczek, Bohdan Kosinski, Maciej Sienski, Marek Piwowski; canlandırma sinemasında Walerian Borowczyk, Jan Lenica, Witold Giersz, Daniel Szczechura, Miroslaw Kijowicz, Ryszard Czekala'nın adlarını anımsayacaklardır.

Baştan beri, kısa film, konulu filmin eki gibiydi. Sinemalarda, konulu filmin yanında gösterime çıkarılırdı. Ama konulu ile kısa film arasındaki ilişki, bütün bütüne rastantıya bırakılmamalıdır. Bu iki tür film aynı gösteride karşılaşırırsa, birbirine destek olmalı, birbirini bütünlendirmeliyidiler.

Bu gösterim yöntemi nedeniyle, kısa film, konulu filmden ödünlendirildi. Bu iki tür film aynı gösteride karşılaşırırsa, birbirine destek olmalı, birbirini bütünlendirmeliyidiler.

Polonya'da gösterilen filmlerin çoğu dış yapımlardır. Bu nedenle çağdaş ulusal sorunları sinemada ele alma işi, kısa filmden umulmaya başlanmıştır. Bunlar Polonya'daki güncel yaşamın önemli sorunlarıydı. Dış kaynaklı konulu film izleyiciyi eğlendiriyor, kısa film düşünmeye itiyor. Kısa film de perdede var olmasının gerekliliği, açık doğrulanıyor. Yapımcılar el üstünde tutuluyor, filmle ilgili istediği ortam hazırlanıp kendisine veriliyor. O, bütün dikkatini, sanat kaygısı üzerinde toplayamayı. Sonuçta, ortaya çıkan kaliteli kısa filmler, gösterilerin en önemli bölümünü oluşturmaya başlamıştı.

Polonya ekinindeki "Kahramanlık" döneminde kısa filmin olağanüstü başarıları elele yürümüştür. Aralarında, bağlantı ve kısa film rolü düşünülmenden Polonya'nın ekin yaşamı üzerinde bir yargıya varılamaz.

Kendi başarılarıyla büyünenmiş olan belge filmi yapımcıları, kısa zamanda kendilerine bir rakip çıkacağınna dikkat etmediler. Oysa televizyon, başlangıçta biraz beceriksizce, sonra daha iyi, daha etkili, izleyicilerine güncel yaşamdan kesitler vermeye başladı.

Özel yapımcı - televizyon işbirliğinin başarılı olduğu ülkelerde, kısa filmciler, televizyonun doymak bilmez bir pazar olduğunun ayırdına çarçubuklardır.

Televizyon teknik açısından, pek de doyurucu sayılmaz. Ama geniş bir izleyici kitlesine ulaşır. Polonyalı belge

filmi yapımcılarının bunu anlaması zaman aldı. Bazıları, Hoffman gibi, Lomnicki gibi, Slesicki gibi, belgesel filmin sinemadaki işlevinin azalmakta olduğunu sezdirler. Ötekiler kendi durumlarını sağlamlama çabasına düştüler. Çok azı da, bir duraksamadan sonra, küçük ekranla işbirliğini benimsediler.

Bu yeni durum, sinema dağıticılardan şaşırttı. Televizyon, milyonlarca cihaz aracılığıyla olaylara, gerçekliklere ilişkin güncel bilgiyi sel gibi yayıyordu. Artık konulu film gösterilerinde, ek olarak gösterilen belgesel hala gerekliliği? Film gösteriminin modası artık geçmiş miydi?

İlginç sinema belgeselleri çok sayıda da yapılsa, birçok ödül de kazansa yeterli olmuyordu. Belge filmi yapımları, yeni yollar, yeni olaslıklar bulmanın sancıları içindeydi. Gözden düşmenin getirdiği acılık, kırıkkapı açık gözleniyordu.

Hibrit sanat, halkla doğrudan ilişkisi olmadan gelişmez. Ortaya çıkan ürünün insan duyu ve düşünceleri üzerindeki etkisinin gözlenmesi gereklidir.

... ve sonra...

Sonrası için geçerli olan genel kural şudur: Sinemada kısa film, varlığına sürdürme şansına sahiptir. Yalnız yapılacak iki iş vardır:

Birincisi, kısa filmlerin sanatsal biçimleri, gözle görülecek biçimde yeni tekniklerle oluşturulmuş olmalıdır. Sinema perdesinin televizyon ekranına göre üstün olan yanları, özellikle resminin üstün niteliği, alabileğine kullanılmalıdır.

İkincisi, kısa filmler için yeni, sarıcı anlatım yöntemleri bulmak bir zorunluluktur. Bu durumda kısa film, kendisini seçecek yüzbinlerce izleyici bulabilir. Sinema coşkusunu yitirmem, insanlar az değildir.

Yeni ortaya çıkan kimi genç yönetmenler, Bogdan Dziworski, Piotr Andreyew, Włodzimierz Wiszniewski, Krzysztof Wojciechowski, yeni toplumsal değerleri kısa film tanıtabileceğini savundular. Belgesel, yapısı gereği, konulu filmin tersine tek tek bireyleri anlatma zorunda değildi.

Kesin karşı çıkışlar olsa da, belgesel yapımcıları, bir yandan televizyonla ortaklaşa çalışma olanaklarını arıyorlardı. 'Kurgu - film', televizyon nedeniyle ortaya çıkan bir belgesel türüdür. Salt arşivlerdeki malzemeyi yapılan film demektir. Çekimler, sahneler, değişik koşullarda, değişik

kameramanlarca gerçekleştirilmiştir.

Böyle filmler eski olayları yeniden canlandırma olanağına sahiptir. Herkesin bildiği, ama çok az anımsadığı bir şeyi güncelleştirme yeteneği vardır. Yani, bu anlamda belge filmi yapımcısı, tarihsel olayları görüntü ve ses olarak film üzerinde saklamayı amaç edinmiş insandır.

Kurgu film türünü ilk ortaya çıkanlar, Roman Wionczek ile Meciej Sienski'dir. Sienski, Polonya ordusuna bağlı 'Czolowka' Film stüdyolarında çalışmış ve ikinci Dünya Savaşı'nın en ön saflarında çektiği filmleriyle bir Polonez tarihi oluşturmuştur.

ORGANİZASYON

Polonya film endüstrisi de, öteki sosyalist ülkelerde olduğu gibi, devletin elindedir. Film yapımıyla ilgili səslendirme, çoğaltma ve dağıtım işlerini devlet üstlenmiştir. Film yönetmenlerinin, kameraların ve öteki film elemanlarının büyük çoğunluğu, film yapım birimleri ya da stüdyolardan düzenli maaş alırlar.

Bütün sistem, tek elden, Merkezi Sinema Dairesi'nce yönetilir. Sistemin ekonomik olarak kendine yetmesi, temel ilkelere biridir. Yani Polonya filmlerinin dış satışı, ülke dışında film alabilme anmasına gelmektedir. Sinema bilet satışlarından elde edilen kâr ise, film yapım harcamalarında kullanılır.

Bilet geliri, yapım giderlerinden az olursa, yapım harcamalarının da azalması, ve belki, filmlerde, nitelikçe düşme beklenemecektir. Bu durumda Devlet desteği yardıma koşmaktadır. Ekinsel açıdan önemli olan, ulusal ve evrensel ekinde katkıda bulunmaktır. Bu yüzden devlet, söz gelimi, tiyatrolara, müzik kurumlarına da katkıda bulunur, halk oldukça düşük ücretlerle bilet alabilir. Bu destek olmasa bilet ücretleri yükselsel ve belki de ekin kuruluşlarının varlık nedeni giderek ortadan kalkardı.

Böylece devletçe garanti edilmiş olan ekonomik denge, temel olarak, film yapımcılarının bütün güçlerini sanatsal sorunlar üzerinde yoğunlaştırmalarını öngörür. Polonya'da film çalışmasının değeri, giese başarısıyla ölçülmez. Gerçi iyi gelir sağlayan film yapan yönetmen, kuşkusuz, ödüllendirilir ama böyle bir ödüllendirme olmadan da geçimi sağlanmıştır. Zarar tehlikesini devlet üstlenir.

Sanatsal denemeler yapma konu-

sundaki devlet desteği, daha çok - ama yalnızca değil - kısa film dalında verilir.

Yabancı gazetecilerle yapılan söyleşilerde, devlet desteğinin sanatsal özgürlüğü sınırlayıp sınırlamadığı sık sık sorulmaktadır.

Polonyalı bir sanatçının alabildiği ne yaratıcı özgürlüğü olup olmadığını tartırmak gereksiz. Burada yalnızca iki nokta üzerinde durmakla yetineceğiz. İlk şuna dikkat edilmelidir ki, Polonya film endüstrisi, 1907'den bu yana varlığını sürdürmektedir. Ama evrensel düzeyde adını ancak ikinci Dünya Savaşı sonrasında duyurabilmiştir. Yani film endüstrisi uluslararası从中... ikinci olarak söylenebilir: Eğer devlet desteği, gerçekten yaratıcı özgürlüğü kısıtlıyor oluydı, biz, Polonya filmlerinin değişik toplumsal sistemlerle yönetilen ülkelerde elde ettiği çok sayıda başarıyı nasıl açıklayabilecektik?

Polonya film endüstrisi, sanatçalar tarafından ortaklaşa yönetilir.

Şimdi, son olarak isterseniz, bu sistemde, bir film yapımında hangi ünitelerin çalıştığına ve görevlerine bir göz atalım.

Sistemin dört ana bölümü vardır. Film stüdyoları, film yapım üniteleri, film yapımı planlama üniteleri ve Merkezi Sinema Dairesi.

Film stüdyoları, yapımcılara, film çekim için gereklili olan her şeyi sağlamağa görevlidir.

Sistemin ana halkası, film yapım üniteleridir. Yönetmenler, kameralar, set düzenleyicileriyle yapım işiyle ilgili daha başka görevliler burada bulunur. Her ünitenin başkanı, bir film yönetmenidir.

Zespoly Filmowe Film Yapım Girişimi adlı birim, film yapım üniteleri arasındaki eşgüdümü sağlar. Genel yönetim ve finansman sorunları, onun görevidir.

Her zaman bütün bu kurumlar arasındaki ilişki uyum içinde yürütü mü? Açıkça söylenmeli ki, her zaman değil. Birçok nedenle uyumsuzluklar olabilir. Böyle durumlarda sorun, genellikle açılan tartışmalarla çözülür.

Merkezi Sinema Dairesi ile yapım üniteleri arasında ciddi görüş ayrılıkları belirirse, Sinema Konseyi'ne iş düşecektir. Konsey, film yapımcıları, yazarlar, eleştirmenler, tiyatro oyuncuları, plastik sanatçılar, kent yöneticileri ve film işiyle ilgili kim varsa herkesin ortaklaşa karar verdikleri bir organdır. □

Hollywood 1920 - 1930

Bir Masal Dünyasının Doğuşu

Derleyen: Ahmet Boyacıoğlu

"Bir ülkede ne kadar çok Amerikan filmi gösterilirse, o ülkeye o kadar fazla mal satıyoruz."

Birinci Dünya Savaşı Avrupa sinemasının çökmesine ve Amerikan sinemasının hızla gelişerek, dünya pazarını ele geçirmesine neden oldu. Hiçbir yabancı film Amerika'daki 20 bininema salonunun gösterimi programına giremezken, Amerikan filmleri dünya pazarının yüzde 60-90'ını ele geçirdiler. 1920'lerin başında Amerika'da film yapımı için her yıl 200 milyon dolar yatırım yapılmakta ve yılda 800'ün üzerinde film çekilmektedir. Sinema endüstrisi 1,5 milyar dolarlık yatırım kapasitesiyle otomobil, konserve, demir çelik, petrol ve sigara üretimi gibi, Amerikan endüstrisinin en güçlü dallarıyla boy ölçüsecek duruma gelmiştir.

Paramount, Loew, Fox, Metro ve Universal gibi büyük şirketler, film yapımından başka sahip oldukları sinema salonu zinciri ve ellişinde olan filmlerin tüm dünyadaki dağıtım hakkı ile tartışmasız bir üstünlüğe sahiptiler.

Diğer yandan, General Motors, Du Pont, Morgan, Rockefeller gibi endüstrinin önemli isimleri ve büyük bankalar film endüstrisine para yatırılmış durumdaydalar.

Griffith'in yönettiği filmlerin sinemada yeni bir çağ açmasına karşın, para getirmeyi sonucu, stüdyolar yönetmene değil oyunculara ağırlık vermeye başladılar. Böylece Amerikan sinemasındaki "star" sistemi doğmuş oldu. Filmlerin gerçek patronları sinema dünyasını finanse eden iş adamlarıca ustaca seçilen yapımcıları. Yönetmenler ise, set işçileri gibi, hafiflik ücretle bağlandılar ve film ko-



Bir masal dünyasının doğuşu...

nusunu, oyuncularını seçme, dekor ve kostümler konusunda karar verme, kurguda söz sahibi olma gibi eski haklarını yeniden kaybettiler.

Filmlerin başarı kazanması konusunda her türlü sorumluluk yapımcılara aitti ve başarı, sanatsal olmaktan çok filmin getirdiği gelir ile ölçülmemektedir. Eleştirmenlerin olumlu ya da olumsuz değerlendirmeleri, yapımcılar ve stüdyolar için hiçbir öneme sahip değildi. Ayrıca, 1920'lerin Hollywood'unda bağımsız bir eleştirmenlik kurumu da yoktu. Yapımcılar ellişinde büyük güçe karşı daima geri planda kalmaya özen gösterdiler. Seyirci için Hollywood'un simbolü bü-

TÜSTAY

yük reklam kampanyaları ile tanıtılan "yıldız" oyuncuları. Seyircinin bu oyunculara olan ilgisi milyonlarca imzalı fotoğrafla, oyuncuların aşk ilişkilerini, giydikleri elbiseleri, sevdikleri hayvanları konu alan yazılarla canlı tutulmaya çalışıldı. Rudolf Valentino, Mary Pickford, Gloria Swanson, Douglas Fairbanks gibi oyuncular efsane kahramanları gibi halka sunulup, ilahlaştırıldılar. Hollywood'un Amerikan toplumu üzerinde her geçen gün artan etkisinden rahatsız olan kılıseler Hollywood'a savaş açtılar. Hollywood'u sarsan skandallar, kılıselerin destek görmesine neden olunca stüdyoları parasal açıdan destekleyen en-

düstrünün önemli isimleri kendi çıkarlarını koruyabilmek için Motion Pictures Producers Association (Film Yapımcıları Örgütü)'nü kurdu. Bu örgütün başına da Cumhuriyetçi Parti'nin liderlerinden Posta Bakanı William Hays'ı getirdiler. "Sinemanın Çarı" olarak adlandırılan Hays, 20 yıl boyunca Amerikan sinemasını yönledirdi. Bir yandan oyuncu ve yönetmenlerin özel yaşamalarını sıkı bir şekilde kontrol ederken, öte yandan senaryo seçimi konusunda stüdyolara baskı uyguladı ve politik konularda film yapılmasını engelledi. Hays'a göre film Amerikan halkın yaşam standartlarını yükseltmek amacıyla taşımalıydı: "Bir ülkede ne kadar çok Amerikan filmi gösterilirse, o ülkeye o kadar fazla mal satıyoruz."

Hays'in düşünceleri 1930 yılında "Motion Pictures Production Code" (Film yapım Yasası) adı altında resmen uygulanmaya başlandı ve bu tughay yasa 1966'ya kadar yürürlükte kaldı.

GRIFFITH VE CECIL B. DE MILLE...

Yapımcıların emrinde çalışmayı kabul etmedikleri için Hollywood tarafından dışlanan yönetmenlerin en ünlü David Wark Griffith (1875-1948) idi. Sinema tarihinin en önemli kişilerinden biri kabul edilen Griffith, 1915'de çektiği "The Birth of A Nation" ile ününün dorugu erişti. Irkçı bir örgüt olan Ku-Klux Klan'ın yüceltiliği "The Clansman" adlı romanın yola çıkarak dokuz haftada çekilen ve 100 bin dolara mal olan "The Birth of A Nation" sinema sanatına getirdiği yeniliklere karşın, verdiği irkçı mesaj nedeniyle ağır eleştirilere uğradı. Amerika'nın birçok kentinde filmin ilk gösterimi engellenmeye çalışıldı. Ancak filmin üzerinde yapılan yoğun tartışmalar daha büyük bir ticari başarı kazanmasına neden oldu ve Amerika'da filmi gören seyirci sayısı 100 miliona ulaştı. Griffith bu filmden bir yıl içinde bir milyon dolar kazandı ve bu paranın tümünü 1916'da çektiği "Intolerance" a yatırdı. O güne dek çekilmiş en pahalı film olan "Intolerance" in ticari başarı kazanamaması, Griffith'i iflasın eşiğine getirmesine karşın, Griffith saygılılığını yitirmeden 1919'da bir başyapıt olarak kabul edilen "Broken Blossoms" i çekti. Ancak 1920'lerin hemen başında

Hollywood sistemine ayak uyduramaması nedeniyle gözden düştü. Son iki filmi olan "Abraham Lincoln" (1930) ve "The Struggle" (1931) para getirmeyince, stüdyolara tarafından kara liste alınan Griffith, köşesine çekilmek zorunda kaldı ve 1948 yılında bir otel odasında ölene dek hiçbir film yönetemedi.

"Intolerance" in ticari başarı kazanamaması ile Griffith'in düşüşünün başladığı söyleşisi yıllarca dillerde doğdu. Para kaybetmeyi hiçbir zaman affetmeyen Hollywood sistemi, kendi kurucusunu mahvetmekten çekinmemiştir.

Hollywood Griffith'i dışlarken, bir başka yönetmeni, kaba, paraci ve gösteriye düşkün sinemacılığıyla ün yapan Cecil B. de Mille'yi olanca gücüyle destekledi. Cecil B. de Mille büyük bir seyirci kitlesinin zevkle seyredeceği, İncil'den alınmış kahramanların heyecanlı öykülerini, içine sadizm ve erotizm katmayı da unutmaksızın, basit bir anlatımla, ama çok gösterişli olarak beyaz perdede aktarmakta ustaydı. Yaklaşık 50 yıl süren meslek yaşamında yeni akımlarla hiç ilgilenmeksızın, dinsel ve tarihsel konularda yaptığı pahalı filmler daima ilgi gördü.

GERÇEKÖN ÖZGÜR SİNEMA ADAMI: CHARLIE CHAPLIN

Yapımcıların senaryoları ticari kaygıları gözönüne alarak seçmeleri, başarı kazanan her romanı filme çekme eğilimi ve sansürün getirdiği sorunlar nedeniyle filmlerin sanatsal kalitesinde belirgin bir düşme gözlenmeye



Charlie Chaplin, "The Kid"

başlandı. Dekor ve kostümlere harcanan para ne denli yükselse, kalite de o denli düşmekteydi. Ancak 1920-30 arasında Hollywood, komedi türünde çok önemli yapıtlar verdi. Mark Sennett ve Charlie Chaplin'in öncülük ettiği bu türde Amerikan sineması bütünsüz film dönemi boyunca dünyada rakipsizdir.

1914 yılında ilk kısa filmini çeviren Charlie Chaplin, kazandığı ün ve özellikle dev parasal güc nedeniyle 1920'lerde kendi filmlerini çekerken yapımcı, yönetmen, senarist ve oyuncu olarak sınırsız özgürlüğe sahipti. Film tarihçisi Ivor Montagu'ya göre, sinema tarihinde tek, gerçekten özgür sinemacı Charlie Chaplin'di. Bu duruma gelene kadar yıllarca köle gibi çalışılmış olduğundan, Chaplin'in yaratıcı ruhundaki en büyük korku, özgürlüğünden ödün vermekti.

Chaplin, Hollywood kurallarını çiğnemesine karşın, parasal gücü nedeniyle uzun süre Amerika'da film yapabildi ve Griffith gibi yalnızlığa itilmedi. 1920'de çektiği ilk uzun film olan "The Kid" in kazandığı başarıdan sonra, "The Idle Class", "Pay Day" ve "The Pilgrim" ile tekrar kısa filmlere yöneldi. 1922'de ilk dramatik filmi olan "A Woman of Paris" in çekimine başladı. Yaklaşık bir yılda tamamlanan "A Woman of Paris" sinema tarihine karakter ve durum analizlerine ağırlık veren ilk film olarak geçti. Chaplin, "A Woman of Paris" ile sinemanın anlatım gücünün roman ya da tiyatro kadar etkili olabileceğini kanıtladı. 1925 yapımı "The Gold Rush" Chaplin'in en çok para getiren film oldu. Hollywood'un tutu-



Charlie Chaplin, "A Woman of Paris." Adolphe Menjou, Edna Purviance

cu çevreleri Chaplin'den huzursuz olmalarına karşın, ona doğrudan cephe alamadılar. Chaplin ise, bütün kazandığı parayı yeni filmlere yatırmaktan çekinmedi. 1925'de Josef von Sternberg'in yönettiği "The Sea Gull"ın yapımcılığını üstlendi. Ancak filmi beğenmeyince gösterime çikmasını engelledi. Sessiz sinema devrinin kapanmış olmasına karşın, 1930'da, 30 aylık bir çekim süresinden sonra gösterime giren "City Lights"ı "sessiz" olarak çekmek, ancak Charlie Chaplin'in cesaret edebilecegi bir iştı.

YABANCI YÖNETMENLER

Komedî türü bir tarafa bırakılırsa, en iyi Amerikan filmleri yabancı yönetmenlerin ürünleriydi. 1915-20 arası bu türde film yapan birçok yönetmen Fransız, Chaplin ise İngiliz vatandaşıydı. Hollywood Avrupa'nın en iyi yönetmen ve oyuncularının Amerika'ya gelmesini sağlayarak, hem Avrupa'da kendine rakip olabilecek film merkezlerinin kurulmasını engelledi hem de bu kişilerden istedigince yararlandı.

Ancak, büyük umutlarla Amerika'ya gelen sinemacıların hepsinin aradıklarını buldukları söylenemez. Hollywood bu kişileri kendi kazanında eritip, faydalanaçagina inandıklarına iş olağanı tanırken, birçok Avrupalı hayal kırıklığını ugrayarak ülkelerine geri dönmek zorunda kaldılar. Holly-

edeceğiniz adam" sloganıyla ünlendi. Kazandığı başarı Stroheim'a yönetmen, oyuncu, çevre düzenleyicisi ve kostümçü olarak çalışabilecegi filmler çevirmek şansını sağladı. 1921'de yaptığı, ilk başyapıtı sayılan "Foolish Wives" bir milyon doların üzerinde gelir sağladı. Filmin konusu 1919 Monte Carlo'sunda geçmekteydi. Stroheim, Monte Carlo Sarayı'nın ve Gazinosu'nun dekorlarını büyük para harcayarak California sahilinde kurdurttu. Ayrıntılara büyük önem vererek, otel dekorlarındaki zillerin çalmasını istemesi daha sonra Ben-Hur filminde kullanılacak olan milyonlarca dolar değerindeki dev dekorlardan daha çok eleştirdi. Çünkü, zillerin çalması, zaten sessiz olan filmde görsel bir etki oluşturuyordu. "Stroheim'in savurganlığı" Hollywood'un güncel dedikodusu olmasına karşın, filmin kazandığı büyük ticari başarı yönetimine geçici de olsa hoşgörüle bakılmasını sağladı. Stroheim filmlerinde toplumu kötümser bir bakış açısından değerlendirmek, kokuşmuş feodal kesime ve yeni zengin işadamlarına yönelik eleştirilerde aşağılama değil, öfke daha belirgin olarak ortaya çıkıyordu.

1923-24 yıllarında yönettiği "Greed", Stroheim'in meslek yaşamında bir dönüm noktası oldu. Önemli bir bölümü dış mekânlarda çekilen ve 9 ayda tamamlanabilen film 4,5 saat uzunluğundaydı. Stroheim seyirciyi gördüğü her şeyin gerçek olduğunu inandırmak için romanı sayfa sayfa filme uyarlamıştı. "Greed"i görünce çığına dönen yapımcı Irving Thalberg, ünlü senaryo yazarı Jane Mathis'den filmi 2 saatte indirmesini istedi. Stroheim, filmin önemli bölümlerinin kesilmesini önleyebilmek için yeniden yapılan kurgusuna katıldı, ama zaten daha evvel sansürce bazı bölümleri kesilmiş olan filmin artık kendisine ait olmadığı belirterek, yönetmen olarak adının geçmesine izin vermedi. Oysa "Greed" kesilmiş haliyle bile sinema sanatının bir başyapıtıydı.

Stroheim, "Greed"in masraflarını çıkarabilmek için 11 haftada çekmek zorunda kaldı. "Marry Widower" (1925)'un galasında ayağa kalkıp sayırcılara dönerken; "Böyle bir pisliği yapmamın tek nedeni, baksam gerekken karım ve çocukları olmasıdır," diyecek kadar onurluydu.

"Queen Kelly" (1928), Stroheim'in yönettiği son film oldu. Hollywood,

daha 40 yaşında olan bu sinema dehasını kara liste aldı ve bir daha film yönetmesine izin vermedi. "Greed"de hayatın güzel yanlarını değil, sefaleti göstermek için o kadar çok para harcaması hoş karşılanmamıştı. Bir yönetmenin, hakkını savunarak filminin kesilmesini protesto etmesi ise, hiçbir zaman affedilmeyecek bir suçtu. Stroheim, yaşamının bundan sonraki bölümünde ancak birkaç kez, oyuncu olarak iş bulabildi.

Stroheim olayından sonra Hollywood, sanatçılarının kişiliklerini, özgünlüklerini ve yaratıcılıklarını yok etmeye başladı.

René Clair, Irving Thalberg'in Stroheim'i stüdyodan kovduğu günü yeni bir dönemin başlangıcı ve Hollywood'un gerçek kuruluş tarihi olarak kabul eder.

SESLİ FILMİN DOĞUŞU

İlk sesli film olan "The Jazz Singer"ın 3,5 milyon dolar gelir elde etmesi ve o güne kadar en çok gelir getiren film olan "Ben-Hur"un rekora yaklaşması, ikinci sesli film olan "The Singing Fool"un ise "Ben-Hur"dan daha fazla gelir getirmesi, Hollywood'da önemli yapısal değişikliklere yol açtı. Amerikan seyircileri şarkı filmlerini dinlemek için sinemaları doldurup, dudak hareketleriyle sözlerin bir uyum içinde olmasını hayranlıkla seyrederken Chaplin, King Vidor, René Clair, Murnau, Pudowkin, Eisenstein gibi sessiz sinemanın ünlü isimleri bu yeni teknigi reddettiler. Chaplin, kendi sesinin komedilerine bir katkıda bulunamayacağı savıyla sesli filme karşı çıktı, evrensel kabul ettiği sanatının bütün dünyaca anlaşılamayacağından çekindi.

Pudowkin ve Eisenstein sessiz film devrinin sona erdiğini, sesin kullanımının gerekli olduğunu ve sesin filmi arayazdan kurtardığı görüşünü kabul ediyorlar, ancak tiyatrodada olduğu gibi bir sahnenin içine konuşmanın katılmasına zarar vereceğini savunuyorlardı.

Bu açıklamaların yapıldığı sırada, sesli film gerçek anlamda ortaya çıkmamıştı. "The Jazz Singer", bazı konuşma ve şarkılara süslenmiş sessiz bir filmdi. İlk gerçek sesli film olan "The Lights of New York" 1929'da gösterime girdi. Amerika'nın sesli fil-

me geçmede yavaş davranışının nedeni teknik değil, ekonomikti. Çünkü, sesli film gelmesiyle Amerika, yabancı ülke pazarını kaybetme tehdidiyle karşı karşıya kalmıştı. İlk Amerikan sesli filmi Paris'te gösterime girdiğinde, seyirciler "Fransızca, Fransızca" diye bağırmış, İngiliz seyircisi için komik ve anlaşılmaz olan Amerikan aksanı, Londra'da isıklanmıştır. Sanatçıların, işadamlarının ve seyircilerin tepkisi ne olursa olsun, sesli filmin yayılmasını durdurmak olaklıydı.

Sesli film, stüdyoların çalışma yöntemlerinin değişmesine neden oldu.

Eski yönetmen ya da yapımcı tarafından seçilen senaryolar, profesyonel ekipler tarafından yazılmaya başlandı. Ayrıca, filmlerin ne kadar sürede çekileceği ve kaç mal olacağını da önceden hesaplanması gündeme geldi. 1929 yılında ABD'yi sarsan büyük ekonomik kriz nedeniyle, sinema endüstrisine yapılan büyük paralar kışkırtırken, sessiz film döneminde ABD'nin etkisi altında tuttuğu ülkelerin sinema endüstrisinde bir hareketlenme başlıdı. Bu ülkelerin seyircileri kendi lisanlarında konuşan oyuncuların oynadığı filmleri tercih ediyorlardı. Hollywood yabancı ülke pazarını elinde tutmak için önce yabancı oyuncuların kendi dillerinde ko-

nuştuğu filmlere ağırlık verdi. Daha sonra filmlerin yabancı dillerde seslendirilmesi sağlanı. Böylece kaybedilen Avrupa pazarı kısmen de olsa geri alınmış oldu. Washington'da imzalanın ticari anlaşmalarda Amerikan filmlerinin dış satımı önemli yer tutmaya başladı.

Hollywood'da büyük etkinlikleri olan Morgan ve Rockefeller'in Amerika'nın 2 büyük partisinde önemli görevler üstlenmiş olmaları sonucu sinema daima devlet politikası içinde yer aldı.

Hollywood 1929'da başlayan ekonomik krizden fazla etkilenmeksız kitlelerin sinemalara çekmeye devam etti. İşsiz insanlar karanlık sinema salonlarında güncel sorunlarını unutmaya çalışılar. Ancak, ekonomik kriz uzaması sonucu sinema endüstrisi de olumsuz yönde etkilendi. Sonuçta Rockefeller ve Morgan'in sahip olduğu bankalar Hollywood üzerindeki etkinliklerini artırdılar ve böyle sinema büyük sermaye ve politikanın egemenliği altına girmiş oldu. □

(1) Eric Rhode, *A History of the Cinema From Its Origins to 1970* Pelican Books, 1984

(2) Georges Sadoul, "Geschichte der Filmkunst, Flächer Cinema", Mai 1982

(3) Joe Hembs, "Charlie Chaplin" Seine Filme sein Leben, Heyne Filmbibliothek, 1984

(4) Ro Ro Ro Film Lexikon, Band 1-6, Ro Ro Ro Verlag, Frankfurt

SON REÇETE'YE ABONE OL ABONE BUL

Nükleer bir savaş önlenemezse, insanlık en son salgını görmüş olacaktır. "Son Reçete"miz, nükleer silahsız bir dünya kurulması içindir.

NÜKLEER SAVAŞIN ÖNLЕНЕМЕСИ ИЧИН
HEKİMLER DERNEĞİ (NUŞED)

Yıllık Abone Ücreti - \$ 100 TL
Banka Hesap No : Ziraat Bankası Nö: 30440-18
Adres: Necati Bey Cad: 27/11 06440 ANKARA



Sinemayla Tiyatro Arasındaki Etkileşim

Ayşegül Yüksel

Sinema ve tiyatro, insanoğlunun sevrenini görsel-işitsel düzeyde dile getiren iki sanat dalı olarak, bir araya getirilse ciltler dolduracak, sayıda kitapta ve yazında, birbirine benzeyen ve benzemeyen tüm yönleriyle karşılaştırılmış, karşılaştırılmaktır. Sanki birinin ötekine üstün gelmesi gereklimi gibi... Bu karşılaştırma eğiliği bir oranda tiyatronun insanoğluyla yaşıt olmasına karşılık, sinemanın, on dokuzuncu yüzyılın getirdiği teknolojik gelişim sonucu ortaya çıkan genç bir sanat olmasından kaynaklanıyor. Öyle ya, at arabası yerini otomobile, trene, uçağa bırakğına göre, tiyatro da yerini sinemaya bırakmayacak mı? Tiyatro yönetmenliğinden gelen büyük sinema ustası Eisenstein, sinemanın getirdiği anlatım özgürlüğü karşısında kendinden geçerek, "artık tiyatro ölmüştür," demiştir de gerçekte (Gray, 1966: 124). Oysa ünlü İtalyan sinema adamı Pandolfi, Eisenstein'in ilk filmi olan "Grev" (Strike)'de, Meyerhold'un tiyatrodaki "biyomekanik" anlayışının

etkisinin açıkça görülebildiğini söyleyiyor (Callenbach, 1966: 140).

Karşılaştırmalar ne yönde olursa olsun, sinema ve tiyatro, seyirciye iki ayrı "dil"de seslenen, iki ayrı tür yaşantı sunan, oluşma ortamları, süreçleri ve biçimleri birbirinden çok başka olan iki ayrı sanat dalı. Bu nedenle de her ikisinin gelişim aşamalarını ve başarı düzeyini belirleyen bu alanların uygulamacıları. Sık sık tartışılageldiği gibi birinin ötekini "yok etmesi" de pek söz konusu değil. Shakespeare oyularının sinemaya uyarlanması ise neredeyse sinemanın tarihi denli eski... Bu dönemde sinemanın, tiyatronun değişmeyen "kapalı" uzamlarına, "durağan" sahne konumuna ya da "söz"e "tutusak olduğu" sık sık söylemiş. Zaman içinde ise, sinema "dili"nin oluşmasının, geniş, doğal uzamlara açılmasına ya da devingen bir hareket düzeneğine geçmeye değil, seyircinin "göz"ü olan kamera objektifinin kullanılma biçimine bağlı olduğunu bilincine varılmış; böylece tiyatronun sinemayı "köstekleyici" etkisi olarak nitelenen kapalı, sınırlı uzam olgunluğun, "söz"e bağımlılığın ya da durağanlığın, sinemacıların ellerindeki teknik malzemeyi yeterince duyarlı, yeterince yaratıcı biçimde kullanamayılarından kaynaklandığı ortaya çıkmış. Hitchcock'un "Ip" (The Rope) filminin, değişmeyen, sınırlı bir uzamda yer almasına, "söz"e oldukça çok dayanmasına karşın "kamera"nın baştan sona sinemaya özgü bir "dil" oluşturma yolunda kullanılmış olması bu gerçeğin önemli kanıtlarından biri (Sontag: 1966, 29).

Yine de sinemanın, kendine özgü "dil"i tiyatro metinlerinden uzaklığı noktası bulduğu da doğru kuşkusuz. Sinema bugün de dünya tiyatrosunun "olay" olmuş yapıtlarına el atmadan edemiyor. Ancak bu kez çoğunlukla tiyatroyu "sinemalaştırmak"tan çok, sinema "dili"ne yatkın malzemeyi yakalama amacıyla yapıyor bunu; tiyatro metinlerine de genellikle bağlı kalıyor. Bu nedenle,

sahne üstünde Salieri'nin öyküsünü anlatan "Amadeus" sinema uygulamasında Mozart'ın öyküsüne dönüştürülebiliyor. Shakespeare'i sinemaya "uyarlama" kaygısı sonucunda ortaya konan sırada ürünler sürüp gitmekle birlikte, ünlü Rus "Hamlet"'inin yaratıcısı Kozintsev gibi, "Macbeth"'i, oyun metnine bağlı kalmasına karşın, kanımcı katıksız bir sinema olayına dönüştürmiş olan Roman Polanski gibi yönetmenler, Shakespeare'in yapıtlarını -sanki tiyatro için değil de sinema için yazılmışlar- sinema adına, sinema için, sinema "dili"yle yorumlayabiliyorlar.

Sinema, "yazılı metni" bir "amaç" değil de bir "araç" olarak kullanmayı başladiktan sonra etki yönü tersine dönmüş, tiyatro günümüzde içeren uzun bir süreçte sinemadan pek çok şey öğrenmiştir. Sinema, tiyatro oyunu yazılarında öteden beri kullanılan teknikleri "özgürleştirici" yönde etkilemiştir. Sinemanın "zaman" içinde kolayca yolculuk yapabilme ve "düş" boyutunda görsel-işitsel imgeleler yaratabilme olanakları, tiyatrodada "geriye dönüş" (Flashback) ve "düş" sahnelerinin yer olması açısından oyun yazarlarını da yüreklemiştir. Sinemanın, iki ayrı uzamda yer alan iki ayrı olayı, kurgulama yoluyla ardı ardına ya da aynı anda verebilmesi tiyatrodada sahnenin çeşitli düzlemlerde, ayrı uzamlarda aynı anda olup bitenleri yanyana, ardı ardına sergileyebilme olanağını ortaya çıkardı.

Sinemanın doğal, hareketli bir oyunculuk gerektirmesi, geleneksel anlamda "teatral" sahne oyunculuğunu da etkiledi; "söz"e ağırlık tanıyan geleneksel oyunculuk, yerini oyuncunun tüm görsel-işitsel özelliklerini "devingen bir bütün" olarak değerlendirdiği esnek, doğal bir oyunculuğa bıraktı. Daha önce sinemaya destek vermiş olan tiyatro oyuncuları, "yakın çekim" yoluyla oyuncuya "kusursuz" ulaşmaya zorlayan "kamera"nın "bağıslamazlığı" karşısında, bilinen oyunculuk kaliplarını kırmak, klişelerinden arınmak durumundaydalar artık.

Son elli yılın en çarpıcı gelişmelerinden biri de sinemanın tiyatrodada işlevsel bir öğe olarak kullanılmasıdır. İlk olarak Piscator'un "politik tiyatro" sunda gerçekleştirilen "tiyatrodada sinema kullanımı", sahnenin kendi sınırlarını aşarak, "tiyatro metni"nin sergilediği gerçeği sinema yoluyla bel-



"Sinemaya geçmeden önce müzikol sanatçısı olan Federico Fellini'nin o çok sevimi 'grotesk' kişilerin beyaz perdede kısacık anlarda oluşturduğu yoğun teatral etkide Commedia dell'Arte'nin, müzikolun, sirk dünyasının vuruğu 'tip'lerinin izleri yok mu?" (Fotoğraf, Domenico Pertica, "Amarcord" ta.)

gelenmiş nesnel gerçeklerle içe verme olanağına kavuşturmasını sağladı. Batı tiyatrosu için bir dönem noktası oldu bu. Tiyatro "benzetmeci" yaklaşımından "göstermeci" yaklaşımıyla yoneldi ve Brecht'in, sahnede sinema kullanımını da içeren "epik tiyatro" uygulamalarıyla, yazılış biçiminden seyirciye sesleniş biçimine dek eskisinden bambaşa bir tiyatro çıktı ortaya.

Bugün sahne üstünde, sinemanın kimi tekniklerinin tiyatrodada kullanılmasıyla, ya da tiyatrodada sinemanın olanaklarıyla eşdeğerli sayılabilen tekniklerin oluşturulmasıyla, "çevre düzenlemesi" açısından çok büyük gelişmelerin gerçekleştiği görülmektedir. "Happening" türü tiyatrodada, sahne uzmanının salonu çeveçevre kaplayabilmesi yolunda filme ya da projeksiyona başvurulması, sinemanın sahne uzmanını ve sahne olayın etkisini genişletmede önemli bir öğe olarak her tür tiyatrodada değerlendirilmemesi sağlamıştır. Sahne tasarımları, ışık kullanımı ve oyuncuların devinim biçimleri yoluyla, sahne uzamı sinemanın uzak çekim, yakın çekim ve kurgu olanaklarının sağladığı bir dolu görsel anlam boyutlarına ulaşabilecek düzeyde değerlendirilebilmektedir. Kısacası, tiyatronun yüzünlümüzde ulaşığı görsel çarpıcılıkla gelen anlam yoğunluğu pek çok bakımdan "sinema örneği"nin var oluşu nedeniyle gerçekleşmiştir.

Tiyatro görsel çizgide gelişmede sinemayı örnek aldığı gibi, sinema da anlatım ekonomisine ulaşmadı bir

oranda tiyatronun "teatral" özelliklerini benimsemiş, uzun gerçekçi betimlemeler yerine tiyatronun çarpıcı "mask"larının, "grotesk" (abartmalı) tiplerinin gerçekleştirdiği vuruğu anlatım biçimlerini zaman zaman benimsemiştir. Sinemaya geçmeden önce müzikol sanatçısı olan Federico Fellini'nin o çok sevimi "Grotesk" kişilerin beyaz perdede kısacık anlarda oluşturduğu yoğun "teatral" etkide Commedia dell'Arte'nin, müzikolun, sirk dünyasının vuruğu "tip"lerinin izleri yok mu? Bilim-kurgu filmlerinin düş ürünü insan görüntüleri, inandırıcılıklarını biraz da tiyatronun "yapay" olanı "gerçekmiş gibi" sunma eylemine borçlu değiller mi?

Sinema ve tiyatronun son elli yıldır iki sanatın "gerçeklik" ve "yapaylık"la olan ilişkisinin, karşılıklı bir etkileşim içinde birbirine aktarılmasıyla geçmiştir. Ancak bu etkileşim, tiyatronun ve sinemanın "dili"ni birbirine benzer kılmadığı gibi, sinemanın tiyatroyu ya da tiyatronun sinemayı "yok etme" olusunu da gündeme getirmemiştir. Tüm sanatlar gibi sinema da tiyatroya da belirli süreçler içinde "yeniden yaratılma" durumundadır. Araçlarındaki etkileşim de "yeniden yaratma" sanıları içinde "seçenekler" i çoğaltma, olanakları genişletme arayışının sonucudur olsa olsa...



"Amadeus" aslında bir tiyatro eseri ve Salieri'nin öyküsünü anlatıyor; ama sinema uygulamasında (Milos Forman'ın "Amadeus'"unde) Mozart'ın öyküsünü dönüştürülebiliyor.

- Paul Gray (1966) "Class Theatre, Class Film", Tulane Drama Review, Sayı 33, 1966, s.123-129.
- Ernest Callenbach (1966) "The Natural Exchange", Tulane Drama Review, Sayı 33, 1966 s.137-140.
- Susan Sontag (1966) "Film and Theatre", Tulane Drama Review, Sayı 33, 1966, s.24-37.

Sinema Edebiyattan Ne Alıyor?

Mümtaz İdil

Gectigimiz ayin sonlarına doğru televizyonda oynayan Rahibenin Öyküsü' filminin yönetmeni Fred Zinneman'a sorular: Son sahnede neden hic müzik kullanmadınız? Filmi izleyenler anımsayacaklardır, rahibelığı bırakın Audrey Hepburn, eşyalarını toplayıp manastırı terk eder. Kapıyı açıp gözden kayboluncaya dek kamera ardından izler ve bu süre içinde fon müziği yoktur. Zinneman bunu şöyle açıklar: "Eğer neşeli bir müzik koysaydım, rahibe manastırda sevinçle ayrılmış anamı çıkacaktı. Yok eğer, hüzünlü bir fon olsaydı, bu kez de üzgün ayrıldığı düşünülecekti. Yorumuz birakmaya karar verdim."

Sinema, yazılı ya da sözlü sanatların beyaz perdede yansımıası değildir. Kuşkusuz, bunun aksini söyleyen de çıkmadı, ama genel sinema izleyicisi açısından durum hic de böyle değil. Genel sinema izleyicisi, tipki müziske, resimde, romanda, kicasası tüm sanatlarda olduğu gibi, iletişim kurabildiği, eşlik edebildiği filmlerden hoşlanır. Sinema da diğer sanatlar gibi, cıplak gerçeklikten soyutlamaya doğru çizdiği can eğrisinin hemen her aşamasında, iletişim kurmaya çalıştığı kitleden uzak kalmıştır. Yani, sinemanın "sanat" adına attığı soyutlamaya yönelik adımlar, genel sinema izleyicisinin beğenisine seslenmemiştir. Diğer sanatlarda olduğu gibi, sinemada da izleyici eşlik edebiliği, katılımlı filmleri yeğleme eğilimindedir. Sözelimi, insanların doğrudan duygularını etkileyen kin, intikam, korku ve heyecan gibi unsurları ön plana çıkarın filmler, ticari olarak daha fazla başarı sağlama şansına sahiptirler. Sinema dünyasının onde gelen ödüllerinden "Oscar"da

bile bu özellik çoğu zaman dikkate alınmıştır. Örneğin, 1958 yılında Vincente Minelli'nin "Gigi" müzikali 9 daldı ödül alırken, Stanley Kramer'in "Kader Bağlayınca" filmi "en iyi özgün senaryo" ve "en iyi görüntü yönetmeni" gibi pek önemli olmayan iki Oscar'a ödülünlürmüştür. Yine 1976'da John G. Avildsen'in "Rocky"si ucuz ve basit konulu olmasına karşın, "All the President's Men" (Başkanın Adamları) ya da "Network" (Şebeke) gibi filmleri geride bırakarak, en iyi film, en iyi yönetmen ve en iyi kurgu ödüllerini alabilmistir.

"Rocky", "Gigi" gibi filmler, en kısa yoldan "mesajlarını" iletme yolunu seçiklerinden, yanı bazı içgüdüleri harekete geçiren özellikleri taşıdıklarından çok sayıda izleyici toplayabilirler. Dozu ne kadar hafif, kurgusu ne kadar zorlama da olsa, "Rocky" taklı filmler ilgi odağı olmayı hiç bir zaman yitirmediler. Yapıcıları, her dönemde insanları çok cabuk etkileyen, kimi zaman "mekanik gözyaşları" yaratıp, kimi zaman kavgacı kimliğe sokabilen filmleri gündeme tutmayı başardılar.

Nazilerin Yahudi kıymını, şimdilerde de Israel'in Filistin kıymını anlatan belgesel nitelikli bir film ile, karısına ve kızına tecavüz ettikten sonra onları öldüren gözü dönmüş bir katili (!) dilim dilim doğrayan koca(baba)'nın intikamını anlatan filmin, en azından gösterildikleri süre içerisinde insanların birliği etki birbirinden farklı değildir. Ancak, aklı başında her insan bilir ki, iki olay, hatta üç olay yarattığı bir çeşit "tiksinti" dışında birbirile hic ilgili değildir.

Yarattıkları etki, insanlarda benzer davranışlara yol açan bir etkiyse, iki film arasında "öz" farklılığı ilk anlamda önemli olmayacağıdır; işin daha da kötüsü, hiç bir zaman önemli olmamayıdır. Böyle bir kararlığı beyaz

Yazılı sanatlarda da aynı şey olmuştur. Özellikle romanın başına gelenler, sinemanın başına gelmeye olanlardan farklı değildir. Önce serüven romanları ilgi odağı olmuştur. Yazar, anlattığı seylerin ayrıntı seçimi olduğuna karar verdiği andan itibaren, ya da ayrıntı seçme zorunu kendiliğinden direttiği andan itibaren, konuya aktarış biçiminde bazı değişiklikler yapma yoluna gitmiştir. Bu değişikliklerin her zaman başarılı olduğu söylenemez, ancak anlatım farklılığı ve konuya yaklaşma yönünden yeni açımlılar sağlanmıştır. Artık herhangi bir seyin anlatılması nasıl roman değilse, herhangi bir nesnenin asıl en uygun yapıtı resim değilse, yaşamdan ilginc kesitler sunmakta öte iddiası bulunan ürünler de sinema değildir.

Var olduğu günden bu yana, yazılı sanatların ökü ve roman türünden oldukça yararlanan sinema sanatı, kaynak olarak yola çıktıığı yapıtan sanatsal değeriyle de yakın ilişki içinde olmuştur. Bir "Savaş ve Barış" romanının üç kez filme alındığı halde, romanın kadar başarılı olmaması her ne kadar olumsuz bir örnek gibi görünse de, olumlu ve başarılı örnekleri, olumsuzların çok ötesindedir. Ancak burada, herkesin de kolaylıkla kabul edeceğini gibi, yazılı sanatlardan beyaz perdede aktarılan yapıtların anlatım dili kuşkusuz değişecektir. Perdede sonbaharı birkaç saniye içinde izleyicinin gözleri önüne serebilmek mümkünken, yazarın "sonbahardı" cümlesi aynı görselliği vermez. Yazar, perdedeki sonbaharı yakalayabilmek içi ne kadar ustalıkla yazsa da "sonbahardı" sözcüğünden daha kısa ve etkili biçimde anlatamaz. Sonuçta perdedeki sonbahar, kitaptakinden çok daha kısa sürede izleyiciye ulaşabilir. Ancak bir de şöyle düşünürsek: "Mefistoyu bile ürkütecek kadar karanlıktı" cümlesini hangi görsel biçimde vermek mümkündür. Böyle bir karanlığı beyaz

perdede yansıtmak olası mıdır? Balzac'ın "Goriot Baba" romanı filme alınmıştır, ama Balzac'ın şu satırlarını filmleştirmek mümkün değildir: "İhtiyaç Matmazel Michonneus yorgun gözlerinin üstüne yeşil taftadan yapılmış, pirinç telle çerçeveli pis bir güzellik takardı; hani onu bu haliyle görse bir merhamet meleğinin bile dehşet duygusu içine düşebileceğini söylenebilir." Yaşı bir matmazole-yorgun gözler de verilebilir; yeşil taftadan, pirinç telle çerçeveli ve pis bir güzellik giydirilebilir, ama merhamet meleğinin bile dehşete kapılacağı bir görüntü hangi somut koşullarda elde edilebilecektir. Ya da, James Joyce'un ünlü "Finnegan's Wake" romanı filme çekilebilir mi? Buna benzer örnekler binlerce bulunabilir, sinemanın amacı da bu soyut durumları gözle görülür hale getirmek değildir zaten. Ancak burada anlatılmak istenen, sinema sanatının yazılı sanatlardan alındıklarını kendi dili ve yöntemiyle aktardığıdır. Durum böyle olunca, kurgusu ve yapısı sağlam yazılı ürünlerin sinemaya aktarılmasında genellikle başarı sağlanmaktadır. Bunun en büyük nedeni ise, yazılı sanatların arasındaki kimliğin ortaya koyduğu "olgular"dır. Sinemanın yazılı sanatlardan almaya gereksinimi olduğu tek şey ana temadır. Sinemayı yazılı sanatlara sık sık başvurmaya zorlayan, çeken yazılı sanatların yüzlerce yıllık geçmişle edindiği birikimdir. Bu birikim, asla basit insanı duyguların kullanımla elde edilen filmlerin ana temalarıyla karşılaşırılamaz.

Edebiyattan öz suyunu alan filmlein daima iyi olduğunu ya da en iyi filmlerin bu yolla yapılabildiğini savunmak kuşkusuz safdırlı olur. Sözelimi, belgesel sinemanın hemen hic yazılı sanata gereksinimi yoktur debilir.

Bu özelliği sinemayı nereye götürür? İnsanı en ilkel duygularıyla yakan filmler, kitleleri savaşkan, acımasız, bir başka kimlik arayan kişiler haline getirebilir. Filmlerde yaratılan soyut kahramanlar o denli inandırıcı kimliklere bürünebilirler ki, "Süperman" oen çıkışında insan uçacağını, "Rambo"dan çıkışında da bir kasabayı altüst edebileceğini sanabilir. Gerçi bunlar geçici duygulardır ve somut bir durumla karşılaşlığında hemen yok olurlar, ama ardi arkası kesilmişden süren örnekler karşısında mekanik bir yinelemeye bu duygular

hep sıcak tutulabilir. Bir gün Rambo'nun etkisinde kalan kişi, ertesi gün çarptılmış bir Napolon'da, daha sonraki gün asla yenilmeyen "demir adam"da, sonra yine Rambo'da kimliğini bulabilir. Çok basit bir nedenden, özellikle de gençler, sinemanın bu olağanüstü etkileyici mesajlarına kapılabilirler. Öncelikle toplumda kolay yoldan yer edinmedir mesaj. Bunun yolu kaba kuvvet de olabilir, olağanüstü güçlere sahip olmak da, ya da çok daha inandırıcı ve basit olan, yazgıcılık da olabilir. Kimse böyle bir kimlik içindeyken, karşısından aldatılan "Charles Bovary" rolünü oynamak istemez. Ama eğer "Madam Bovary"yi izlerse, Charles Bovary aklının bir köşesinde yer edecek ve onu baskı altına alabilmek için, eskisinden daha

cok "Rambo" olmak isteyecektir. Ta ki, "Charles Bovary"nin, "Rambo'lardan daha "insan" olduğunu anlayıncaya kadar. İyi ama, insanlar her şeyi deneyerek öğrenme olağanına sahip değildir. Bazı şeyler gibi "insanı" değerler de yaşam içinde deneyim gerçirmeden de kazanılabilir. Sinema bu açıdan bakıldığına özellikle yüzümüzün en etkin sanatıdır ve daha uzun yıllar da bu etkinliğini hiç bir sanat koluna kaptırmayacağa benzemektedir. Ticari ve Sanatsal olarak bölünmüş durumda bulunan sinemanın en tehlikeli ve gizli bölümünü, her ikisinden de birden büyük pay alan "siyasi" yönüdür. Bugün artık ticari sinemanın amacı, hangi yolla olursa olsun, resmi ideolojiyi olabildiğince yaygınlaştırılmaktır. □

BİLİM ve SANAT dostlarını

► YENİ OKUYUCU ► YENİ ABONE ► DAYANIŞMA ABONESİ

kampanyasına katılmaya çağrıyor...

- ▷ Yıllık abone: 6000 TL.
- ▷ Altı aylık abone: 3500 TL.
- ▷ Avrupa, yıllık abone: 40 DM.
- ▷ ABD, yıllık abone (uçakla): 30\$
- ▷ Avustralya, yıllık abone (uçakla): 35 Avustralya Doları
- ▷ **BİR YILLIK DAYANIŞMA ABONESİ**
Dileyen dostlarımız için (ve eğer maddi güçleri elveriyorsa):
6000 TL + dileklerince
- ▷ Eski sayılarından edinmek isteyen okuyucularımızın her bir sayı için 300 TL'lik posta pulu göndermeleri yeterli olacaktır.
- ▷ **1987 (7.) Cildimiz yakında çıkıyor.** Bir yılın sayılarını içine alan diziyle ciltlerimiz her birinin fiyat 6000 TL (40 DM) dir.
- ▷ Dileyen okurlarımız, ellerindeki eski sayıları getirip 2500 TL karşılığında ciltli olanlarla değiştirebilirler.
- ▷ Diziniyle birlikte cilt kapaklarının her biri 200 TL (10 DM) dir.

Yurt外 aboneler için:
Posta Çek No: 12526-1 Sümer Sok. 36/1-A Kızılay Ankara
Tel: 230 59 45

Yurtdışı aboneler için döviz hesaplarımız:
BİLSAN A.Ş.
T. İş Bankası Kızılay Şubesi: 6701-1935
Akbank Kızılay Şubesi: 6778

* Yurtdışı abonelerimiz yalnızca döviz hesabımızı kullanmalarını diliyoruz.

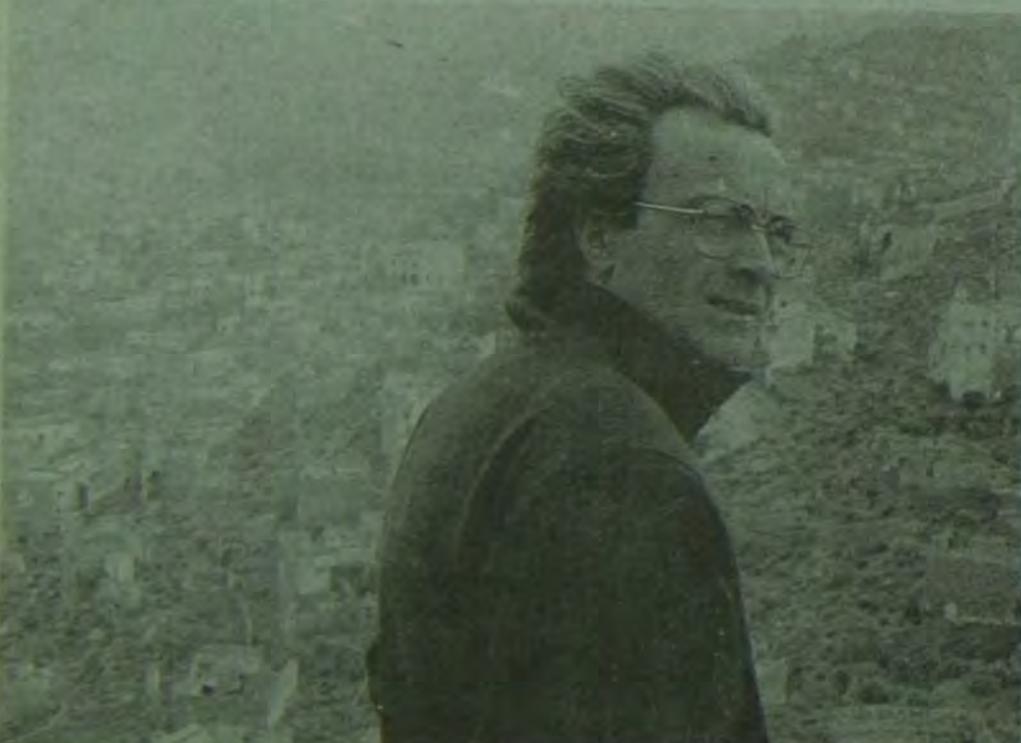
Bu Ay İçin Seçtiğimiz

Her Gece Bir Yolculuktur

Hüseyin Caner Fidaner

GECE YOLCULUĞU, Yönet: Ömer Kavur, Oyn: Aytaç Arman, Macit Koper, Zuhail Olcay, 1987 yapımı.

Kimi insanlarla ilişki kurmak, arkadaşlık etmek kolaydır, çünkü herşeyi anlatırlar, konuşurlar. Kimi insanları anlamak için ise çaba göstermek gerekir. Sinema filmleri de böyledir. Örneğin Amerikan sinemasının macea-filmelerini izlerken, bazı olaylar seyredersiniz, bir şeyle olur, film biter. Geriye belki de yalnızca hareketin tadi, heyecan duygusu kalır. Oysa öyle filmler vardır ki, izleyiciden de çaba bekler, çünkü filmdeki kimi sahnele rin yalnızca kendi aralarında değil, film dışı öğelerle de bağlantılılardır. Eğer seyirci bu dış bağlantıları da duymasayabilse, filmden daha çok tat alacaktır. Bu sürecin işleyebilmesi için yönetmenin başarılı anlatımı her zaman yeterli olmayıpabilir, seyircinin benzeri duyguları yaşamış ve tanıyor olması da gereklidir. İşte Ömer Kavur'



Ömer Kavur, "Gece Yolculuğu"

un *Gece Yolculuğu*, seyircilerden de yoğun çaba isteyen bir film.

"Dışadönüklük" senaryo yazarı Yavuz (Macit Koper) ile "içedönüklük" yönetmen Ali'nin (Aytaç Arman) Anadolu yolculuğu, filmde sözlerle değil, bütünüyle görüntülerle, daha doğrusu sinema diliyle anlatılıyor. Anlıyoruz ki çekilecek filme yer arayan aslında yalnızca Yavuz'dur; topluma uyum, hatta boyun eğmiş görünür Yavuz. Ali'nin kafasının içi ise çözümlenmemiş sorular ve sorunlarla doludur, tarihin yüreyyebilmesi için ya bu soruların/sorunların ya da Ali'nin ortadan kalkması gerekecektir.

Aslında Yavuz ile Ali'yi iki ayrı kişi olarak değil, aynı kişinin iki ayrı yönü olarak düşünmek daha doğru olacak. Bu bakış açısından iç sorgulamalarını aşıya alan, çatışmalarını baskılanan, varlığını sürdürmek için dış dünyaya ilişki kuran Yavuz, kişiliğinin nesnel yanını simgeliyor. Ali ise öylemelerin, duyguların ağır bastığı öznel yan olarak ortaya çıkıyor. Buna göre, filmin temel çatışması Yavuz-Ali ile

Filindeki bireysel çatışmaların ardından toplumsal örgüt, 80'ncesi olaylar, kâr durtusunun anıt-kentleri ve sinema salonlarını yok etmesi gibi, kısa ve alabildiğince etkili çekimlerle aktarıyor. Böylece insanların belirsiz bir zaman ve mekânda değil, 1980 sonrası Türkiye'sinde yaşadığını anlıyorsunuz. Bireyin filmini yapma saviyla yola çıkıp yalnızca kendi ideolojisini filmini yapanların *Gece Yolculuğu*'ndaki bu yaklaşımından ders almaları beklenir. Filmde bireysel-özgün olanla, toplumsal-genel olanın dialektik birliği, terkedilmiş köy izleğinde doruğa ulaşıyor. Cengiz Bektaş'ın anlatığı Kaya köyü olması gereken bu mekân^(*), bir yandan bireysel-ruhsal anlamda nostaljiyi ve ilk yaşam dönemlerine geri dönüşü ifade ederken, öte yandan bölgenin yozlaşmasına karşı çıkan yaşlı adama, temel insanı değerleri simgeleyen öğretmen gibi çevre tiplerle toplumsal bir

çerçeve oluşturuyor.

Gece Yolculuğu'nu, Alan Tanner'in Lizbon'da amaçsızca gemisinden ayrılmış kenti dolaşmaya çıkan ve elindeki kamerasıyla adeta yeniden yaşamaya başlamak isteyen bir gemiciyi anlatan *Beyaz Kentte* adlı filmiyle de karşılaşmaktadır. O filmin kahramanı amaçsızdır, kendisini, bütün dünyanın kendisine ait olduğu günü düşündür gibi tembelce dolaşan "akzolotl" adlı su hayvanına benzettir. Oysa Ali amaçsız değildir, sırtında taşıyamayacağı kadar ağır bir sorumluluk duymaktadır.

Ömer Kavur yalnızca filmin iç bağlantılılarıyla değil, dış bağlantılıları da, örneğin eski filmlerine göndermeler yaparak, gerçeklik duygusunu pekiştiriyor. Film kahramanının köy dışında yaşadığı yer, *Yatık Emine*'nin kasanın dışındaki evini hatırlatıyor. Çoban, *Yusuf ile Kenan*'ın baş kahramanını, Alibeyköy'deki dar sokaklar *Kırık bir Aşk Hikayesi*'ni çağrıştırıyor. Duvar saatini görüp de *Anayurt Oteli*'ni düşünmemek elde değil. Uçurumun tepesinden görünen dalgalı deniz de seyircinin aklına *Göl* filmini getiriyor. Bütün bu çağrımlara, o unutulmaz "filmcilerin yemeği" sahnesini de eklersek, filmin otobiografik iskeleti ortaya çıkmış olacak. İşlettiği sinema, bir mobilya galerisine dönümüş olan eski kameramanın sözlerini de anmadan geçemiyorum: "Filmlerde aslolan duygulardır". Benzeri bir yargı, bu satırların yazarları da ileri sürmüştür.^(**)

Filmin bir başka özelliği de erkek tiplerinin canlılığına, etkinliğine karşılık, kadın tiplerinin sivil ve edilgen olması. Belki de yönetmen bu kez bir "erkek filmi" yapmayı denemiş.

Sonuç olarak, sekiz filminden altısını 1980 sonrasında yapmış olan Ömer Kavur, bu filmiyle bizleri 1980 öncesinin ve sonrasının iç hesaplaşmalarına çağırıyor. Yavuz-Ali'nın ba-

İzledikten Sonra

□ TRT'nin çocukların yatma saatine dikkat etmesi gereklidir. Örneğin, 6 Şubat günü izlediğimiz *Uyuyan Güzel Balesinin bir buz balesi* olduğu önceden açıklanmadığı gibi, saat de oldukça geçti. Bu güzel gösteriyi daha çok çocuk izlemeliydi.

H-C. F.

şına gelenler izleyenlere de yabancı gelmeyecek. Yaşayabilemek için birliğimiz içimizdeki gündelik yanı belirlenmiş, sorgulayan, duyu yoğunluğu taşıyan, gördüklerinden hüzünlenen yanımızı silikleştirmek mi? Bunları tartışmak için *Gece Yolculuğu*'nu izlemek, hem de dikkatlice izlemek gereklidir.

Sinemanın ne olduğunu, ne işe yarıdığını, seyirciye neyi, nasıl duyumsatacağını bilen bir yönetmenle bu yolculuğa çıkmak gereklidir.

Aslında, her gece bir yolculuk, her film de bir gece yolculuğu değil midir?

(*) Cengiz Bektaş, *Duvarların Dışı da Senin*, sayfa 70-75.
(**) Hüseyin Caner Fidaner, *Geçmiş Yinelenebilir mi?*, Bilim ve Sanat, 83, sayfa 51, Kasım 1987.

Televizyonda Sinema, Mart 1988

Dikkat, Kaçırmayın

□ 2 Mart Çarşamba (TV-2): *El Jardín de las Delicias* (Arzuların Bahçesi) Yönet: Carlos Saura, 1970 yapımı. Ülkemizde artık oldukça yaygın olarak tanınan Saura, bu filmini o sıralar karşıda olan ve filmde küçük bir rolde oynayan Geraldine Chaplin'e adamış. Filmde felçeli olduğu için tekerlekli sandalyede oturmak zorunda kalmış zengin bir adamdan (José Luis Lopez Vasquez) milyonlarının hesap numarasını öğrenmek isteyen aile bireylerinin çabası anlatılıyor. Kahramanının Franko'yu anımsatması yüzünden yedi ay süreyle yasaklanan film başyöunciğiyle da dikkat çekiyor.

□ 3 Mart Perşembe (TV-1): *İvan Grozni-II* (Korkunç İvan-II) Yönet: Sergei Eisenstein, 1946 yapımı. Büyük yönetmenin son filminin ikinci bölümü. Prokofyev'in müziği eşliğinde Shakespeare'vari bir trajedi olan bu filmi sine-maseverlerin kaçırmasının gereklidir.

□ 9 Mart Çarşamba (TV-2): *Insignificance* (Önemsizlik) Yönet: Nicholas Roeg 1985 yapımı. Marilyn Monroe ile Albert Einstein'i karşı karşıya getirmek gibi ilginç bir trükten yola çıkan film, televizyonda ilgi çekicek. Monroe'u oynayan Theresa Russell'a dikkat ediniz.

□ 12 Mart Cumartesi (TV-2): *All That Jazz*, Yönet: Bob Fosse, 1979 yapımı. Sahnelermeye hazırlanan bir müzikalin yönetmeninin (Roy Scheider) düşleri, tutkularını anlatan Bob Fosse, 1987'nin Temmuz ayında, bu filmdeki gibi bir müzikali (*A Chorus Line*) sahnelemeye hazırlanırken öldü.

□ 15 Mart Salı (TV-1): *Topaz*, Yönet: Alfred Hitchcock, 1969 yapımı. Ünlü yönetmenin 51. filminde bir casusluk öyküsünü, soğuk savaş başı açısından anlatıyor. Film, Leon Uris'in aynı adlı romanından uyarlanmış. Konu gerçek bir Fransız ajanın anlatıklarından esinlenmiştir.

□ 19 Mart Cumartesi (TV-1): *Üç Arkadaş*: Yönet: Memduh Ün, 1958 yapımı. Geçen ay açıklanıp gösterilmeyen bu filmin Türk Sinema Tarihinde, önemli bir yeri var.

□ 23 Mart Çarşamba (TV-2): *Fitzcaraldo*: Yönet: Werner Herzog, 1982 yapımı. 1920'lerde yerli halkı sömürerek Güney Amerika'nın kauçuklarını üretmeye ve bu yolla zengin olmaya çalışan iş adamlarının arasına nasiha düşmüş olan Fitzgerald'ın bir tutkusunu vardır: Köylere opera götürmek. Herzog, bu filmde yükseliş duygusunu son derecede başarılı görüntülerle anlatıyor. Klaus Kinski'nin oyunu da birinci sınıf. Bu filmi seyrettikten sonra operaya daha çok ilgi duyabilirsiniz. Filmin adı, Fitzgerald'ın yerliler arasında söylenen bozulmuş şeklärinden geliyor. Ayın en iyi bir-iki filminden biri.

□ 25 Mart Cuma (TV-2): *La Dolce Vita* (Tatlı Hayat) Yönet: Federico Fellini, 1960 yapımı. Bir gazetecinin (M. Mastroianni) görev yaptığı sosyetik çevrede başından geçenleri anlatan film, kısa kısa olaylardan oluşuyor ve kahramandan çok çevreyi betimliyor. Bu film Fellini'nin ticari yönünden en çok iş yapan filmlerinden biridir.

Meraklısına not:

5 Mart Cumartesi (TV-2): *Pavlova* (Derleme bale)

19 Mart Cumartesi (TV-2): *Arabella* (Opera)

26 Mart Cumartesi (TV-2): *Die Wildente* (H. Ibsen'in oyunu, Oyn: Jean Seberg, Peter Kern)

H-C. F.

Sinema Özel Sayısı...

Sinema Özel Sayımız dolayısıyla bu ay bazı yazıların yayımını ertelemek zorunda kaldık; Bilim ve Sanat'ın gündeminde olan bazı can alıcı konular üzerindeki tartışmaları da... Dergimizin, sinemadışı konuları işleyen yazarlarından almış olduğu bu bir aylık "time-out"tan sonra, Nisan'da, Bilim ve Sanat'ın zengin yelpazesi, o yelpazeye zenginlik katan imzalarla yine elinizde olacak. Bize çok sorulduğum için bir kez daha yineleyelim: Dr. Ali Nesin "Matematikçi Gözüyle" üst başlıklı yazı dizisini ABD'den, "Notre Dame Üniversitesi"nden sürdürüyor; sürdürmesi bizim de dileğimiz, Nisan'da yer alacak yazısının başlığı, "Sonlu Oyunlar"; Mayıs takının ise, "Matematigin Emekleme Çağı Üzerine". Meraklılarına şimdiden duyuyoruz. Ali Nesin dosta da okuyucularımızın, yazmayı sürdürmesi dileklerini...

Bilim ve Sanat, Ankara 1. Film Şenliği dolayısıyla bu şenliği düzenleyen üç kuruluşun ortaklaşa belirledikleri bir görevi yerine getirmek üzere, yayım hayatına atıldıktan beri, demek yedi yılı aşkın bir süredir, ilk kez bütün bir sayısını tek bir konuya ayırdı. Böyle olunca, belki de bu sayımızdaki hatamız - sevabımız, diğer sayılarımızda olduğundan daha çok tartışılacak. Sinemaseverlerin bizi "çizmeden yukarı çıkmış" saymayacaklarını umuyoruz. Ankara'da sinemaseverlik ateşini yakan ve körkleyenlere bir sığak, bir sevecen nefesle biz de katkıda bulunmak istedik, katkimız bir yalınlık da olsa...

Bu sayımızda daha da gün yüzüne çıkacak bir yetersizliğimizin altın çizmek istiyoruz. Biliyorsunuz, yerleşmiş bir yazım kuralına göre, "Latin harfleri kullanan ülkelerle ilgili ve Türkçede yerleşmiş biçimleri bulunmayan özel adlar, özgün biçimleriyle, Latin harfleri kullanmayan ülkelerle ilgili özel adlar, Türkçe söylenişlerine göre yazılır." Bu kuralın özellikle ikinci bölümünü, bu sayımızdaki yazılarında uygunlayabileceğini, kaynak ve zaman sınırlılığı nedeniyle bulamayan dostlara aynı nedenlerden dolayı biz de yardımcı olmadık. Bir de yabancı film acılarını verme konusunda, bir yöntem birliği sağlayamadık. Okuyucularımızdan peşinen özür diliyoruz.

Ankara 1. Sinema Şenliği'nin düzenlenmesinde çok sayıda sinemaseverin katkısı var. Onların hepsini ad ad saymak ve kendilerine teşekkür etmek istedik. Ama burada yalnızca bu özel sayımızın hazırlanmasındaki kişisel katkıları dolayısıyla Marmut Tali Hocamiza, Mümtaz İldil arkadaşımıza ve bir de bu sayımıza yazıları, derlemeleri, söyleşileri, çevirileriyle katılan sinemasever dostlarımıza teşekkür etmeye yetiniyoruz.

Abone ve Dayanışma Abonesi Kampanyamız bütün Bilim ve Sanat ailesine onur ve güven veren bir yükseliş grafiği çiziyor. Aldığımız sevindirici sonuçlar ve etrafımızda oluşan sıcak hâlesine ilişkin izlenimlerimizi genişçe aktarmayı Nisan'a bırakıyoruz. Bütün Bilim ve Sanat okuyucularına, bilim ve sanat dostlarına şükranlarımı sunuyoruz; sevgiyle, dostlukla...

AÇIKLAMA

Sinema özel sayısı ya da "Bizden Size" içinde vergi konusunun yeri pek yoksa da, geçen sayımızdaki önemli bir hata bizi bir düzeltme açıklaması yapmaya zorluyor. Oğuz Oyan'ın "1988 Vergi Paketi Kimden Yana?" başlıklı yazısında düzeltme yapan notu elimize geç ulaşlığından, bunu ancak abonelerimize gönderdiğim dergiler içine bir kağıt ekleyerek duyurabilmişlik. Yazanızın blz ilettiği not söyleydi:

"Tablo-4'de 'yükümlü kategorisi' sütununda yer alan 'Ücretliler ve maaşlılar' yerine 'geliş vergisi kaynakta kesilenler' konulmuştur. Bu kategori içinde ücretliler ve maaşlılar sayı ve önceme birinci sırada yer almaktı birlikte, tevkifat (veya stopal) yoluyla geliş vergisi ödeyen çiftçil, serbest meslek sahibi ve ticaret erbabi da kapsamaktadır. Bu tabloya ilgili açıklama da bu düzeltmeden etkilenmektedir. Düzeltme sonucunda tablo-6'nın son sütunu da değişmektedir. Buna göre ücretlilerin geliş vergisi payı 1980'da % 49,5, ücretliler arasındaki kesimlerin payı da % 50,5 olmaktadır. İlk bakışta ücretlilerin geliş vergisi yükünün ciddi biçimde azlığı sonucu çıkarılabilecek bu rakamlar, milli gelir paylarındaki gelişmeye birlikte değerlendirilince farklı yorumlanacaktır. Vergi payı bölu gelir payı (63,9/28,3) bize 1973 için 2,26 katsayısını verirken, 1986'da 2,80 katsayısı (49,5/17,7) vermekte, yanı kazanç-külfet dağılımındaki dengesizliğin büyüdüğünü göstermektedir. Nitelik, ücretliler gelir paylarının 3 katına yakın bir vergi payına sahip olurken, kâr-fâlز ve rant geliri elde edenlerin vergi payları gelir paylarının yansılarında kalmaktadır. 1973'de 0,50 (36,1/71,7) ve 1986'da 0,61 (50,5/82,3)."

Bu notu yayımlamakla "tashih" gereksinimiz bitti. Ne yazık ki aynı yazda önemli dizgi yanlışlıklar da yer aldı. Tablo-2'nin C sütunu ilk üç satırın sona şu değerleri alacaktır (yüzde olarak): 4 ve 5 milyon gelir düzeyleri için 25'er, daha sonra sırasıyla: 27,5, 30,0, 33,0, 37,5, 40,3, 42,3. Ayrıca, 10. sayfanın son sütununda 11. satırda "artıyor" yerine "azalıyor" olacaktır.

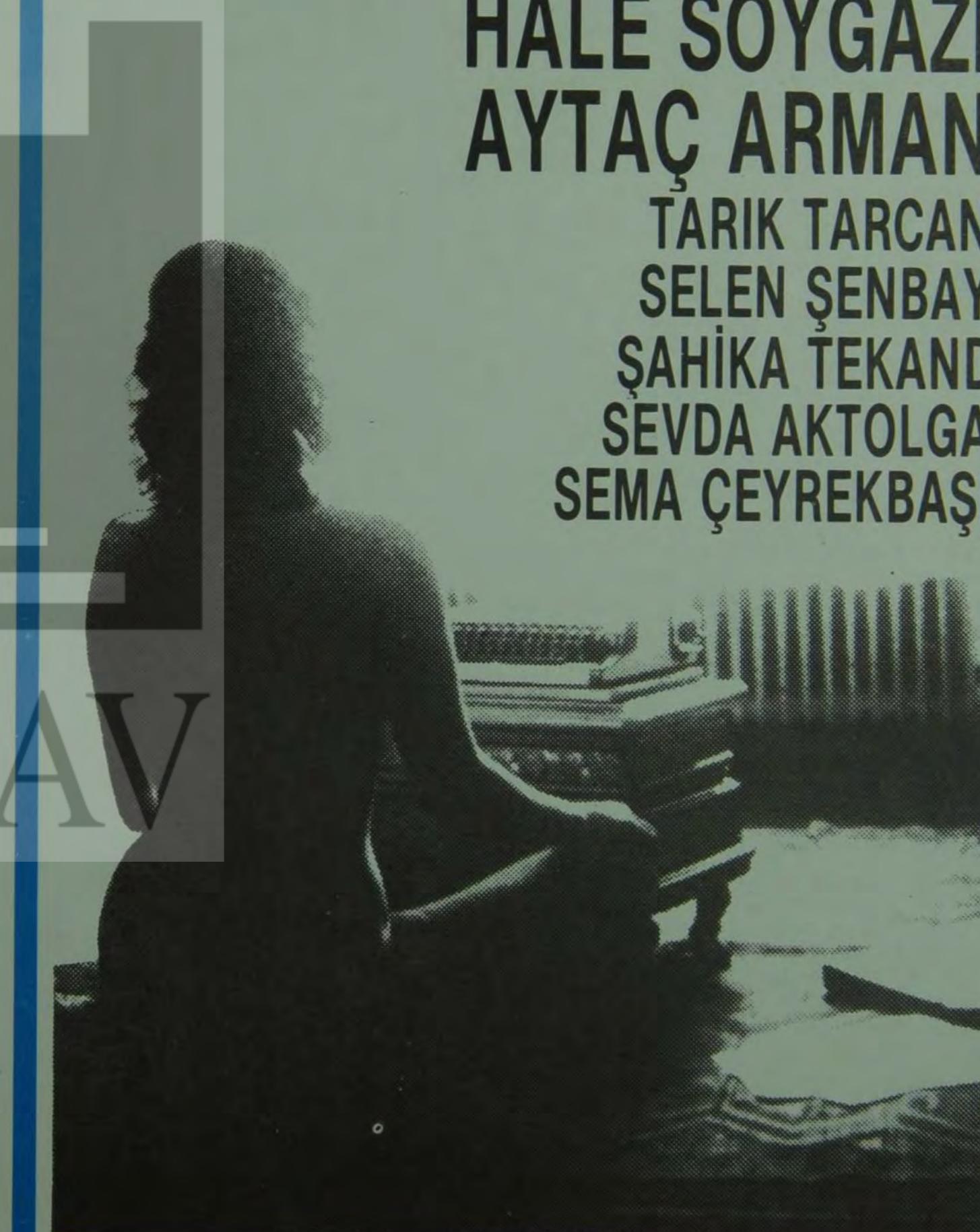
Bütün bu aksaklılıkların nedeni, doğrulu söylemek gereklidir, bazı yazıları elimize geç ulaşması. Ama artık söz alındı. Alehen açıklamakta da sakınca yok! Geç yazı verme rekortmenimiz Oğuz Oyan arkadaşımız dahı yazılarını daha vakkıflıca getirecek.

DUYGU ASENA

BİR ATIF YILMAZ FILMİ

KADININ ADI YOK

HALE SOYGАЗI
AYTAÇ ARMAN
TARIK TARCAN
SELEN ŞENBAY
ŞAHİKA TEKAND
SEVDA AKTOLGA
SEMA ÇEYREKBASI



TİSTAV

BİLGİ YAYINEVİ SİNEMA-TİYATRO KİTAPLARI

HALDUN TANER
BUTUN OYUNLARI 1



Ayşegül Yüksel

**HALDUN
TANER
TİYATROSU**

Bilgi Yayınevi

CAHİT ATAY • Pusuda
karaların memetleri



hidayet sayın topuzlu,
uzak dünyalar
bilgi yayinevi



FİRUZAN



*REDİFE'YE
GÜZELLEME*



**BİSİKLET
HIRSIZİ**
vittorio de sica



Miodrag Bulatović
**Godot
Geldi!**



aynadaki gibi sessizlik...
ingmar bergman



bilgi yayinevi

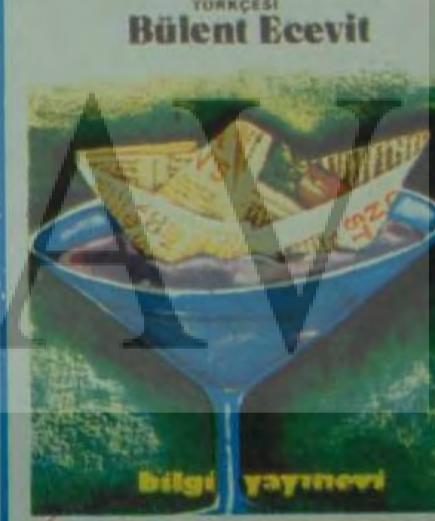
**Eisenstein
korkunç ivan**

bilgi yayinevi

**Shakespeare
Romeo
ile
Juliet**



T.S. ELIOT
**Kokteyl
parti**



TEK PERDELİK
9

- Keşanlı Ali Destanı/Haldun Taner
- Haldun Taner Tiyatrosu/Ayşegül Yüksel
- Pusuda/K. Memetleri/Ana Hanım Kız Hanım / Cahit Atay- Oyun
- Topuzlu/Uzak Dünyalar/Hidayet Sayın- İnceleme
- Redifiye Güzelleme/Firuzan- Oyun
- Türk Sineması Kronolojisi/Nijat Özön- 1500 lira
- Bisiklet Hırsızı/Vittoria de Sica- 2100 lira
- Leopar/Visconti- 1500 lira
- Godot Geldi!/M. Bulatović- 1200 lira
- Şarlo/Marcel Martin- 1200 lira
- Aynadaki Gibi/Sessizlik/Ingmar Bergman- 2100 lira
- Korkunç İvan / S. Eisenstein- 1200 lira
- Romeo ile Juliet/Shakespeare- 1200 lira
- Kokteyl Parti/T.S. Eliot- 1400 lira
- Tek Perdelik 9 Oyun/Çehov- 1500 lira

- Oyun 1500 lira
- İnceleme 2100 lira
- Oyun 1500 lira
- Oyun 1200 lira
- Oyun 1200 lira
- Kronoloji 2100 lira
- Sinema 1200 lira
- Sinema 1500 lira
- Oyun 1000 lira
- İnceleme 1750 lira
- Sinema 1400 lira
- Sinema 1500 lira
- Oyun 1200 lira
- Oyun 1200 lira
- Oyun 1400 lira

* 5000.- TL'dan az siparişleriniz için havale, posta yada damga pulu gönderiniz.

* Ödemeli siparişlerinizde posta masrafı ödemeli bedeline eklenir. 10.000.- TL üzerindeki siparişlerinize % 20 indirim uygulanır.

BİLGİ YAYINEVİ Meşrutiyet Cad. 46/A Yenişehir-ANKARA Telf: 131 81 22 - 131 16 65

BİLGİ DAĞITIM Babıali Cad. 19/2 Cağaloğlu-İSTANBUL Telf: 522 52 01