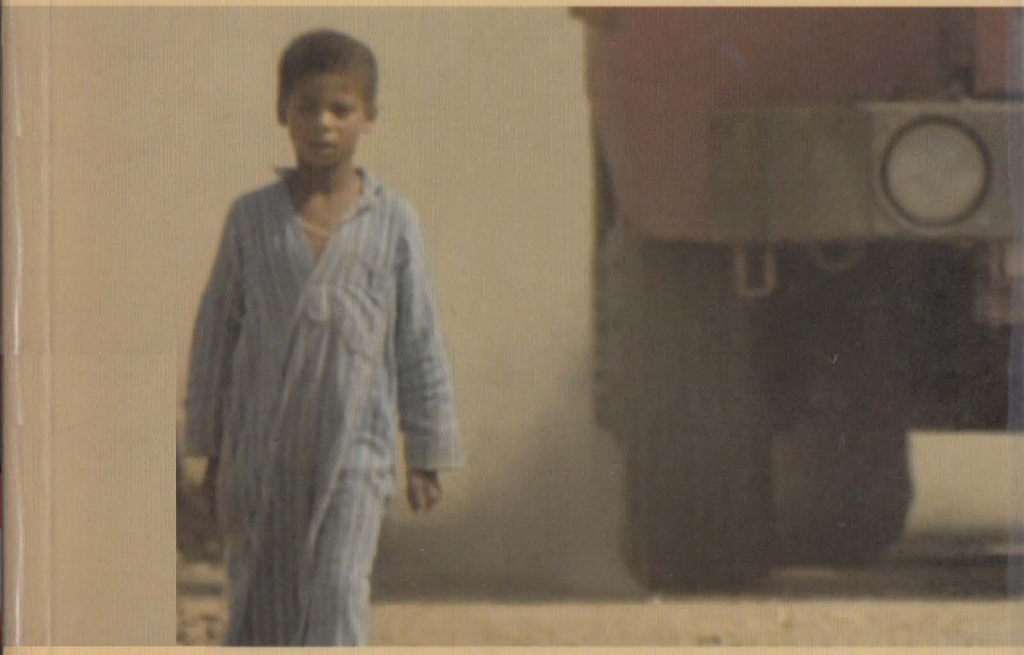
James Clarke

KALKEDON

Sinema Akımları

Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler



SİNEMA AKIMLARI

Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler

SİNEMA AKIMLARI:
Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler

James Clarke

Kalkedon Yayıncılık: 229
Sinema Kitaplığı: 23
Orijinal Adı: *MOVIE MOVEMENTS - FILMS THAT CHANGED THE WORLD OF CINEMA*

Bali Paşa Caddesi, No 155A, Fatih-İstanbul
Telefon ve Fax: 0212 512 43 56
Web: www.kalkedonyayinlari.com.tr
e-mail: kalkedonyayinlari@gmail.com

Yayına Hazırlayan: **Hakan Tanıttıran**
Kapak Tasarım: **Şahan Yatarkalkmaz**
Düzelti: **Onur Gayretli**

Bu kitap Ceylan Matbaası'nda (Ahmet Uçar) basılmıştır
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi 83/317-318-319
Zeytinburnu - İstanbul
Tel: 0212 613 10 79 Fax: 0212 613 10 79

isbn: 978-605-4511-64-8

İngilizce İlk Baskı: Kamera Books - 2011
Türkçe İlk Baskı: Kalkedon Yayınları - Kasım 2012
Copyright© Kalkedon Yayınları 2012

SİNEMA AKIMLARI

Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler

James Clarke

Türkçesi
Çağdaş Eylem Babaoğlu

KALKEDON

Tekdüze yaşama renk getiren Jenny'ye...

Teşekkürler

Projenin yöneticiliğini yaptığı için Hannah Patterson'a, duyarlılık ve sabrı için Anne Hudson'a teşekkür ediyorum. Hereford Sanat Akademisinin kütüphanesinde tanışmış olduğum son derece tatlı ve hoş insanlar olan Jo Lacy, Becky Roberts ve Ashley Nunn'a ve son olarak da Innes Jones, Steve Hanson ve Mark Woods'a teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

Giriş 11

Gerçekçilik 25
La Règle du Jeu
Kerkenez
Roma citta a perta
The Plague Dogs

Dışavurumculuk 59
Metropolis
La Passion de Jeanne D'arc
Hofmann'ın Masalları

Avangart Sinema ve Sanat Sineması 74
The Seventh Seal
Norman McLaren
Stan Brakhage
Frédéric Back

Gerçeküstücülük 99
La Belle et la Bête
Un Chien Andalou
Quay Kardeşler'in Filmleri

Belgesel ve Belgeselin Vizyonu 119
Koyaanisqatsi
Night Mail
Nanook of the North
Shoah
Into Great Silence
We Are the Lambeth Boys

Sovyetik Montaj 145
Chevlovek s kino apparaton
Potemkin Zırhlısı

Ulusal Sinema Akımları 154
Fransa 155
1960'lar, Jules et Jim

Avustralya 162
1970'ler, Picnic at Hanging Rock

Almanya 165
70'ler ve 80'ler Berlin Üzerinde Gökyüzü

ABD 172
1970'ler, The Hired Hand

Japonya 180
1950'ler Shichinin no samurai

Meksika 186
2000'ler Pan'ın Labirenti

Dijital Sinema: Dünyayı Filme Almanın Yeni Yolları 193
Atanarjuat: The Fast Runner
Waking Life

Önerilen Ek Okumalar 211

Giriş

Film çekmek ahlaki bir meseledir.

Jean-Luc Godard[1]

Sinemaya gitmemizin nedenlerinden biri de hayatımıza şiirsellik, eğlence ve aşkınlık katmak istememizdir.

Jim Kitses[2]

Tarih her geçen gün biraz daha sinematografik bir surete bürünüyor.

André Bazin[3]

Ben film çekmiyorum. Sadece görüntüleri bilinçli bir şekilde sıralıyorum.

Jean-Luc Godard[4]

Gözlerinizi kapatın ve yazdıklarımı kafanızda canlandırmaya çalışın....

Buenos Aires'teki film müzesinin en kuytu köşelerinden birinde bir çift el, kapalı bir kutunun kilidini çözer. Hazine avcısının son derece mutlu bir biçimde gülümseyen yüzünü görürüz. Yaşanan, her zaman mümkün olduğuna inanarak hayalini kurdukları şeyin keşfidir. Aynı eller kutuyu kaldırarak ay-

---

1) Jean-Luc Godard, Jim Emerson'dan alınmıştır, www.blogs-suntimes.com/scanners/2010/02/the_morality_of_deep_focus_and.html

2) Jim Kitses, Horizons *West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, BFI, 2004, s.21-2.

3) André Bazin, David Forgacs'tan alınmıştır, *Rome Open City*, BFI, 2000, s.23.

4) Jean-Luc Godard, Douglas Morrey'den alınmıştır, *French Film Directors: Jean-Luc Godard*, Manchester University Press, 2005, s.173.

dınlık bir yere taşır ve kapağın üzerindeki tozu silkeler. Tozun temizlenmesiyle birlikte üzerinde on harfli şu sözcüğün yazılı olduğu yırtık ve solgun etiket iyice belirginleşir: *Metropolis*

Film tarihi ve sinema arşivciliği açısından son derece anlamlı olan bu anı, epey dramatize ederek anlattım kuşkusuz. Yine de olayın önemini abarttığım söylenemez: Buenos Aires'teki o güneşli bahar günü, sinema tarihinin kayıp hazinesinin nihayet bulunmasıyla birlikte büyük resim tamamlanmıştır. Kült bir filmin kesintisiz bir kopyası ve dolayısıyla da onun sinema tarihi içindeki tartışmasız yeri, nihayet açık seçik görülebilecektir. Ve yine nihayet gösterilmesinden seksen iki sene sonra *Metropolis*'in ortaya koyduğu ayrıntılı tasarlanmış, devasa ve büyüleyici gelecek dünya tablosu içerisinden canlandırılan insani dram eksiksiz bir biçimde izlenebilecektir. Bu kitapta incelenen diğer filmler gibi *Metropolis* de toplumu değiştirme, izleyicileri bambaşka bir noktaya taşıma ve bir filme kolaylıkla atfedilebilen "salt bir film olma" niteliğinin ötesine geçen nadir filmlerden biridir.

Rönesans resmi üzerinden gidelim. Warwick Üniversitesine bir sinema öğrencisi olarak kaydolduğum sene üzerinde durduğumuz ilk konu bu olmuştu. Hocamız VF Perkins (en son 1993 yılında gördüğüm bu adamın hala Foghorn Leghorn tişörtü giydiğini görmek doğrusu keyif vericiydi) bir yandan büyük ekrana bir dizi hareketsiz resmi yansıtıyor bir yandan da bizlerden bu resim dizisinin hangi mantığa göre sıralandığını düşünmemizi istiyordu. Hepimiz bu beklenmedik soru karşısında şaşkındık. Buraya filmleri -yani bir anlamda hareketli ve sesli resim dizilerini- incelemek için geldiğimizi düşünürken hocamızın ilk derste böyle bir başlık üzerinden gitmesi karşısında şaşkındık. Yine de bir süre sonra bizden yanıtını beklediği sorunun cevabını düşünmeye koyulduk. Daha sonraki derslerdeki ödevimiz ise herhangi bir dergi/gazeteden kendi tercihimize göre bir fotoğrafı seçmekti. Daha detaylı söyleyecek

olursam ödevimiz, resimde algıladığımız nitelikleri ve resmin bizi neleri düşünmeye ittiğini ifade edeceğimiz bir deneme yazmaktı. Sınıf öğrencileri olarak VF Perkins'in sıra dışı tarzının bizlerde yarattığı şok karşısında birbirimize iyice sokulduk; bir resmi hareketli kılmak ve resimlerin hocamızın bizleri yönlendirdiği biçimiyle bizlerde oluşturduğu düşünce ve sorulara yanıt getirebilmek için yoğun bir düşünsel çaba içine girdik. Tüm bunlar bir yana asıl bilinç açılımını hocamız VF Perkins'in, sıkı bir yerli Japon drama olan *Geç İlkbahar*'la (Yasujiro Ozu, 1952) tipik bir Hollywood yapımı olan eğlenceli müzikal film *Korsan Aşkı*'nı (Vincente Minnelli, 1948) arka arkaya gösterdiği sırada yaşadık. Perkins, her iki filmin de insan varoluşuna dair önemli içgörüler sağladığını ve de bunu son derece mizahlı ve yaratıcı bir sinema uslubuyla yaptığını öne sürüyordu. Muhtemelen sizler de bizlerin hazine avcılığına soyunduğunu düşünüyorsunuzdur. Evet belki de sinema ile bizler arasındaki en önemli ortak faaliyet alanı buydu.

Biçimi, türü, konusu, felsefi eğilimleri, alımlanışı ya da orijinal kaynakları ne olursa olsun filmler ele aldıkları karakterlerin ve bunun doğal bir sonucu olarak izleyici kitlelerinin kendilerini ve dünyayı yeniden anlamlandırdıkları dolaysız bir yolculuğa çıkmalarını sağlarlar. Her birimizdeki röntgenciliğe ve narsisizme hitap eden bitimsiz bir yolculuktur bu.

Dolayısıyla bu sanat eserlerinin içlerinde sakladıkları gizli sırları iyice anlamak, ortaya koydukları yeni dünya tahayyülünü kavramak ve elbette hoşça vakit geçirmek için film izleriz. Bir taraftan da hikayenin akışındaki gizemli çekimin nasıl yaratıldığını anlamak için çaba serfeder, bu hikayelerden gündelik hayatımıza yansımalar yaparız. Hatta çoğunlukla ruhumuza yeni değerler nakışlarız. Genellikle tüm bunların gerçekleştiğinin ayırdında olmayız bile. İzlediğimiz ister "ciddi" bir Bergman filmi olsun ister son derece hareketli Chuck Jones komedisi olsun filmleri izlerken bu süreçlerin farkına varma-

yız; yalnızca eğlendiğimiz için keyifliyizdir.

Filmler esasında bize dairdir. Size ve bana dair... Bizler kendimiz bizatihi birer filmiz. "Film" sözcüğünü gerçek anlamıyla, hissederek kullanıyorum: Hareketli resimler algılayış biçimimiz olup duygu ve düşüncelerimizi yeni mecralara taşırlar.

Hikaye anlatmak, insan olmaya dair temel niteliklerden biridir; hikayeler dinlemenin keyfi bireysel, mahrem deneyimlerimizi daha bir geniş çerçevede paylaşabilmekte yatar. Anlatılar; kendimiz ve diğerleri ile olan ilişkimizi, bu ilişkisel bağlamdaki yerimizi, olduğumuz ve hep olmak istediğimiz kendiliği anlamak açısından etkili ve temel araçlardır. İnsanı yaratıcı bir tarzda güçlendiren *The origins of Stories* isimli kitabında Brian Boyd "tıpkı oyunlar gibi iç/dış sistemlerimize ince bir ayar, belli bir denge getirmesi itibarıyla sanatın haz duyumunu canlandırdığını" ifade etmektedir. Dolayısıyla "sanat süreç içinde bir toplumsal ihtiyaca/zorunluluğa dönüşmüştür"[5]

Dünya sinemasındaki kült filmlerin kalplerimizde ve zihinlerimizde nasıl ani açılımlar yaratabildiklerini ve Boyd'un deyişiyle iç/dış sistemlerimize nasıl incelikli bir tarzda yeni bir denge getirdiklerini araştırdığımızı anlatmak için bu diziye, "Kamera Kitapları" adını verdik. Sinemanın küresel düzlemdeki konumunu, etkinliğini ve olanaklarını geliştirme amacındayız.

Sinema kuramcıları Jean-Luc Comolli ve Paul Narboni, sinema literatürünün önemli yapıtlarından biri sayılan denemelerinden birinde "her film politiktir dolayısıyla kendisini ortaya çıkaran ideoloji tarafından belirlenir" saptamasını yaparlar.[6] Cornolli ve Narboni'ye göre gerçeklik duygumuz, söz konusu kültürde geçerli olan egemen ideolojiye göre şekillenir. Dolayısıyla bağlam her şeydir ve yine sanat yapıtı dediğimiz tüm di-

5) Brian Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*, Belknap Press: Harvard, 2009, s. 95.

6) Jean-Luc Comolli ve Paul Narboni, *Film Theory and Criticism*, edditör: Leo Braudy ve Marshall Cohen, Altıncı baskı, Oxford University Press, 2004, s. 813.

ğer eserler gibi filmler de kendi politik art alanlarının sınırları dahilinde birer silahtırlar. Şunu söylemeye çalışıyorum aslında; filmlerin önemine ve anlamına inanıyorum, tam da bu nedenle onun izleyiciye anlatabilecekleriyle ilgileniyorum.

Yukarıya alıntılanmış cümlelerde anlatıldığı gibi, Jim Kitses'in bir filmin sahip olduğu niteliklere dair yapmış olduğu tespitler bu kitapta tartışılan ve incelenen filmler için de son derece yerinde saptamalardır.

La Grande Illusion (1937) ve *La bête humaine* (1938) gibi önemli filmlere imza atmış olan yönetmen Jean Renoir, film yönetmeni arkadaşı Bernardo Bertolucci'yi film setinde yeni olasılıklar için her zaman açık kapı bırakması konusunda teşvik etmiştir. Bertolucci şaşkınlıkla "neden" diye sorduğunda ise ona bunun; özellikle önceden kesin sınırlarla belirlenmiş film yapımcılığının çok uzak olduğu kendiliğindenliğin, parlak süprizlerin, fikirlerin filme doğalınca eklemlenmesine imkan tanıdığını söylemiştir. Yeniden yaratılan, yeniden yapılandırılan, sil baştan tasarlanan bir hayatın evreninde ne türden süprizlerin yaşanabileceğini kim bilebilir ki? Bu türden derslerin çoğunda olduğu gibi Renoir'ın vermiş olduğu bu mükemmel yaratıcılık dersinin aynı zamanda son derece özgül ve iş gören bir hayat dersi olduğu açıktır. Renoir'ın son derece veciz bir biçimde tespit ettiği doğruların tüm filmler için değilse bile bu kitapta ele alınan filmlerin çoğu için geçerli olduğu söylenebilir. Hatta aşırı duygusal görünmeyi göze alarak şunu dahi iddia edebilirim: Bu kitapta ele alınan filmler hayatımızı zenginleştiren, ruhumuzu ve zihnimizi aydınlatan filmlerdir.

Dolayısıyla bir film aynı anda pek çok şey olabilir: Bir mutluluk tablosu, belli bir anlayışın ifadesi, ticari ölçütlere uymayan pek çok unsurun işin içine karıştığı bir kaos, bir meydan okuma ya da bizleri yeni bir dünya görüşü geliştirmeye iten zorlayıcı bir itki olabilir. Amerikalı düşünür Stanley Cavell'in de belirttiği gibi "filme alınan ve gösterimi yapılan görsel seri-

de konuyu belirleyen şey, belli bir film parçası ya da belli bir sinematografik akış içindeki nesne ve kişilerin tezahür ediş ve anlamlandırılış tarzıdır."[7]

Filmler tahayyülümüzün yükselmesini ve genişlemesini sağladıkları gibi hayata daha geniş bir duyarlılıkla bakmamızı sağlarlar. Yine gündelik yaşantımızı ve hissiyatımızı dönüştürme gücüne de sahiptirler. İster Kuzey Kanada Eskimo kültürüne dair bir illüstrasyon ya da ister absürt tarzda canlandırılmış bir Soğuk Savaş karikatürü olsun film afişlerinin kişilerde yarattığı güçlü etki bunu kanıtlamaktadır.

Film afişleri çağrışım zenginliği olan resimlerdir, her birinin içerdiği gizil anlamlar ait oldukları dönemin özgül bağlamıyla ilişkilidir. Filmler aynı zamanda iktisadi, toplumsal, politik, düşünsel ve tinsel birer deneyimdirler. Carl Theodor Dreyer'ın *The Passion of Joan of Arc* (Jean D'Arc'ın Tutkusu, 1928) isimli filmini ve Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür*'ünü, 1957) izleyen biri, film denen sanat yapıtının tüm bu nitelikleri bir arada barındırabileceğini kolaylıkla anlayabilecektir.

Ne kadar çok şey değişiyorsa aynı şekilde o kadar şey de değişmeden aynı kalıyor. Önümüzdeki verileri ilişkilendirerek bu savımızı güçlendirmeye devam edelim. Aynen bilgisayar animasyonları ve performans eksenli ilerleyen günümüz dijital sinemasının bugünkü algılanışı gibi sinemanın yeni yeni ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyıl sonraları/yirminci yüzyıl başlarında Meksika'da yayınlanan bir gazete olan *El Monitor Republica* gazetesi de kineteskopiyi (Hareketlerin görüntülerini peşpeşe veren fotoğrafların projeksiyonu, ç.n.) şu cümlelerle tanımlamıştır: "Yaşanan göz illüzyonu, insanda olağanüstü bir tesir bırakıyor. Gözler hareket eden resimlerin hızına yetişemiyor. Resimler sanki canlı, sanki ete kemiğe bürünmüşler

7) Stanley Cavell, *"What Becomes of Things on Film" from Themes Out Of School: Effects and Causes*, University of Chicago Press, 1988, s.182-3.

hareket ediyorlar, dansediyorlar, koşuyorlar... Sanki o küçücük şekillerin içinde bir ruh var."[8]

Savaş meydanında durgun ve sakin bir film sahnesini gözünüzün önüne getirin. Düşman ordulara mensup iki asker karşılıklı oturarak, birbirlerini ve içine düştükleri bu hassas ve karışık durumu anlamaya çalışıyorlar. Tam o sırada yerde bir çiçek açıyor usulca ve bu kısacık sahne tüm tumturaklı diyalogların ya da her türlü tekniğin kullanıldığı dijital sinemanın asla anlatamayacağı biçimde yaşanan ruh halini mükemmel bir biçimde anlatmayı başarmaktadır. *La Grande Illusion*'nın (1937) tam ortasında yer alan bu basit ancak düşündürücü ve zarif kompozisyon insanlık durumuna dair çok özsel bir gerçeği ifade etmektedir: İnsanın doğası kendisini en sakin anlarda (çok kısa bir süreliğine) açığa vurmaktadır. Bu kitapta ele alınan film incelemelerinin en güçlü tarafı -ve belki de temel kaygısı- bu kısa ama anlamlı anların altını çizmektir. Filmlerin sahiciliği ve etkisi, bu ve benzeri özel anların tasarım/yaratım sürecine bağlıdır denilebilir.

Filmler yaşanan zamanı etkilerler. Kültürün kılcal damarlarında birbiriyle yarışan fikir ve eğilimleri beyaz perdeye taşırlar. Filmler içinde bulundukları çevre ve zamanla etkileşim halinde evrimleşirler. Yine filmler belli sanatsal akımların ortaya çıkmasında etkili olmuşlardır, pek çok sinema akımı, egemen duyarlık ve değerleri zorlayan bir dizi konunun toplumun gündemine girmesini sağlamıştır.

Bu kitap, gerçekliğin sinema ekranında temsil ediliş biçimlerini gözle görülür biçimde etkilemiş filmlere dair kısa ve özlü bir rehber olma niyetiyle yazılmış bir kitaptır. Kitapta konu edilen filmlerin büyük çoğunluğu, popüler deyişle "sanat filmi" olarak tabir edilen filmlerdir. Richard Dyer bir denemesinde, sinema incelemelerinin değerine ve anlamına dair şu

8) Steve Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, BFI Mac'millan, 1985, s. 50.

tespitleri yapmaktadır: "Film incelemeleri, sinema eleştirisi gibi sinemayla ilgili olan alanlar da sanat kategorisi kapsamında değerlendirilmektedir. Sanat kavramı, bu nosyonu da itibarsızlaştıracak biçimde eskisine göre çok daha fazla anlam ve çağrışım yüklü bir kavram haline geldi, öyle ki sanat kelimesi kullanıldığında zihnimizde gerçek anlamıyla sanattan ziyade bir dizi değer yargısı uyanır oldu. Dolayısıyla fiiliyatta 'sanat' terimi, yalnızca sanat olduğu tartışmasız biçimde kabul edilmiş olana işaret etmektedir diyebiliriz."[9]

Sinemanın günlük hayatımızda merkezi ve önemli bir yer tuttuğu bir kültürde yaşıyoruz. Bugün her birimiz, bir resmi ya da filmi kısa sürede izleyip, bu izlenim üzerine değer yargıları inşa edebiliyoruz. Hatta tüm bunların etrafında belli ilişki ağları ve ilgi alanları oluşturabiliyoruz. Bu kitabın kapağındaki resimde; filmlerin hayat denen kargaşayı çözümlemek için geliştirdiğimiz anlayışı nasıl belirlediği sorusuna ilişkin güçlü yanıtlar barındırabilir. Sinema benim için; televizyon, müzik ve spordan çok daha fazla harekete geçirici etkiye sahip, öyle ki bu sanat benim çok daha kapsayıcı fikirlerle ve benim hayatımın çok uzağındaki duygulanımlarla ilişkilenmemi sağlıyor. Belki de tam bu noktada Daniel Frampton'un bir filmin potansiyellerine ilişkin tespitlerini hatırlamalıyız: "film bizim dünyadaki konumumuzu bize açıklama potansiyeline sahiptir ... filmin odağı, gösteriliş/gösteriş biçimi, kameranın hareketleri, ses, kurgu, sahnelerin tanzimi... vs gibi filmin her bir 'unsuru' anlatılan hikayenin bütünüyle belli bir ilişki içindedir."[10]

Dolayısıyla sinemanın büyüsünün ve "öneminin" nereden geldiğini incelemek gerekir. Filmlerin değeri, yalnızca sanatsal değerleri üzerinden anlaşılmamalıdır; içine doğdukları toplumsal bağlamla ilişkileri ve içinde bulundukları tarihsel

9) Richard Dyer, *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, 1998, s.4-5.

10) Daniel Frampton, *Filmosophy*, Wallflower Press, London, 2006, s. 6.

dönem içindeki konumlanışları da bir filmin değerlendirilmesinde göz önünde bulundurulması gereken unsurlardır.

İlk ortaya çıkışından itibaren geçen yüzyılı aşkın süre zarfında sinema içinde farklı pek çok tür, üslup ve duyarlılık gelişti. İnternet ve Youtube gibi yeni yayım kanalların ortaya çıktığı günümüzde ise sergileme/gösterim zeminleri ve tarzı da radikal anlamda değişti. Artık herhangi bir eser ortaya koymak isteyen biri, bugün hiçbir dönemde olmadığı kadar çeşitli ve kapsamlı film yapım kaynaklarına ulaşabilir durumdadır ve yine yaratımlarını dizüstü bilgisayarı üzerinden kısa sürede tüm dünyaya ulaştırabilir. Küçük bir taşra şehrinde şansını zorlayan acemi bir yönetmen işlerini, sürekli büyüyen bir metropoldeki kurumsallaşmış ve iyi tanınan bir film yapımcısıyla aynı hızda tüm dünyaya ulaştırabilir. Bu, elbette her başarılı yeni yönetmenin yıldızının parlayacağı anlamına gelmemektedir ancak en azından sinemaya gerçekten gönül vermiş parlak yeteneklere çalışmalarını diğerleriyle paylaşma olanağı vermektedir.

Son yirmi yılda film izleme alışkanlıkları ve tercihleri gözle görülür biçimde evrimleşmiştir. Belki de bugün hiçbir dönemde olmadığı kadar, seçtiğimiz filmlere erişim olanağımız var. Televizyon kanallarında her türden, hemen her zevke hitap eden filmlerin uzun süredir gösteriliyor olmasının yanı sıra bugün izleyici kitlesindeki egemen eğilim DVD kiralama ve farklı satın alma seçeneklerine yönelme biçimindedir. Film kataloglarına her geçen gün yeni başlıklar eklendikçe izleyici kitlesi eskisine göre çok daha fazla filmlerin oluşum sürecini ve bu sanat eserlerinin yaşamlarımızı nasıl etkilediğini merak etmeye başlamıştır. Tüm bunların içinde belki de en keyif verici gelişme ise film incelemeleri dersinin günümüzde zorunlu öğretim müfredatının ayrılmaz bir parçası haline gelmesidir. Nasıl ki edebiyat dersini bugün zorunlu eğitimin olağan ve vazgeçilmez bir öğesi olarak algılıyorsak, yakın gelecekte

film incelemeleri dersinin de son derece olağan ve vazgeçilmez bir ders olarak görüleceğini tahmin ediyorum.

Fotografi/görselliğin tahakkümü her geçen gün biraz daha fazla yerleşikleşiyor. Bu tahakküm, özgül formlara sokulmuş fotografik görselleri ve yeni yeni gelişen dijital sinemanın çeşitli alanlarını da kendi bünyesine katmış durumda. Filmlerin üretiminin ve seyrinin çok ilginç biçimler aldığı bir zamandayız. *Sinema Nedir?* isimli kitabında ünlü yazar André Bazin, belli başlı iki film türü tanımlamaktadır; inandırıcılığını gerçeklik üzerinden yapılandıran filmler (kameranın objektifin karşısındaki tüm süreci kayda alması) ve yine inandırıcılığını imge, plastik yapaylık ve filmi manipüle etmeye dair bugüne değin geliştirilmiş sayısız araç üzerinden yapılandıran filmler. (André Bazin bununla *Avatar* [2009] ve benzeri filmleri kastetmektedir.) İkinci gruptaki filmlerin çok tipik bir örneğini teşkil eden Sovyetik kurguyu burada anmanın tam sırası diye düşünüyorum.

Bu kitapta ele alınan filmler; kültür ve hayal dünyamız için edebiyatın, müziğin ve resmin en seçkin örnekleri kadar artistik ve anlamlıdır. Yine burada ele alınan tüm sinema akımları -elbetteki eksiksiz ve kapsamlı bir döküm verdiğimizi söyleyemem ancak konuya bugüne değin uzak kalmış bireyler için faydalı bir giriş kitabı olabileceğini umuyorum- filmlerin daimi büyüsünü ve sinemanın karşı konulamayan cazibesini kanıtlar niteliktedir. Roland Barthes tam da bu konuyla ilgili son derece doğru tespitler yapmaktadır: "Kitle kültürü arzunun serimlenmesi için muazzam bir araç konumundadır. O, bizi ilgilendiren şeyin aslında şu ya da bu olduğunu söyler. Elbetteki bunun altında insanların neyi arzulayacaklarını bilmedikleri varsayımı yatar."[11] Biçimi ve türü ne olursa olsun filmler, Barthes'ın bu gözlemlerini doğrular niteliktedir.

11) Roland Barthes, Pam Cook ve Mieke Bernink'ten alınmıştır, *The Cinema Book*, BFI, 1999, s. 33.

Bir sinema akımını gerçek anlamıyla bir akım kılan şey nedir? "Sinema akımı" denen terimin içi hangi anlatıyla doldurulmaktadır? Belki de akımın, akmanın, hareket etmenin, hareket eden şeyin ne olduğunu tanımlayarak işe başlamak gerekiyor. Aslında hareket dediğimiz şey, tarihin ana yönelimlerinde belli değişimler yaratan tezahür olarak tanımlanabilir. Sanat alanında ise (özellikle edebiyat ve sinemada) en dikkat çekici özelliği, aniden parlayan ve yine göreceli olarak tanım denen şey aniden "sönen" bir ışık, kısa ömürlü bir "gerçeklik tanımı" anlamına gelmektedir. Bu kitapta ele alınan her film; belli bir formu benimsemiş olan sinema geleneklerini ve bu geleneklerin geçirdiği tedrici evrimi, (esas olarak izleyici kitlesi ve film yapımcıları tarafından) ve yine bu filmlerin maruz kaldıkları kabul ve direnci açımlamak için bilinçli bir biçimde seçilmiştir.

Bu kitabın sayfalarında ele alınan filmler -giderek artan bir şehirleşmeyle belirginleşen, dünyanın tarihin her döneminden daha fazla kapitalist güçlerce biçimlendirildiği ve endüstriyel bir nitelik kazandığı on dokuzuncu yüzyıl sonrasındaki Batılı yaşama değin bir kavramsallaştırma olan- *modernizmin* ruh hali dediğimiz şeyle derinden ilişkili olup bu ruh halinin birer ifadesidirler. Modernizm son derece anlamlı bir biçimde, "Gerçekliğin dolaysız bir temsilinin mümkün olduğuna dair yerleşik yargıların reddi ile birlikte tanımlanmaktadır.Temsille kastedilen, 'gerçeğin' estetik bir anlatımı ya da yerleşikleşmiş üretim düzenidir".[12] Bazı filmler bu yapıları hicvetmiştir, yine bazı filmler de buna karşı alternatifler getirmeye çalışmıştır. Yine de bu kitapta ele alınan filmlerin bir ortak niteliği varsa o da bu eserlerin sinemanın ifade kazandırma, dünyanın en ücra köşelerine kadar ulaşma, aydınlatma ve manipüle etme yetisini taçlandıran ve sergileyen filmler olmasıdır. Sine-

12) Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, Sage, 2009, s. 185.

manın etki gücünün nereden geldiğini düşünürken "bir filmin estetik yönünün hiçbir zaman onun nasıl bağlamsallaştırıldığından, toplumsal yaşamda nasıl pratikleştiğinden, nasıl algılandığından bağımsız olmadığını" göz önüne almak durumundayız. "İçinde bulunduğu tarihsel ve kültürel özgüllükten muaf olan bir film yok gibidir."[13]

Sinema akımlarının içine yerleştiği genel tablo ve yine bu ikisini ilişkili kılan nitelikler, birbirine zincirli olan bir dizi süreci içerir. Bunlar formel olanla (filmin kendisi ve dışarda bıraktıkları) toplumsal ve ideolojik olanın iç içe geçtiği süreçlerdir. Sinemanın evrimi ve tarihi boyunca ortaya çıkmış ve sayıları bu kitabın sınırlarını fazlasıyla aşan sinema akımlarının; sinemacıların bir filmin yerine ve potansiyeline dair dönemin yerleşik algılarını sarsmaya yönelik bilinçli iradi müdahaleleriyle, söz konusu bağlamda geçerli olan ticari, endüstriyel, teknolojik ve ideolojik güçlerin etkileriyle ve belki de en önemlisi insani düşünüş, algılayış ve hissedişin temsiline dair yoğun çabalarıyla kendini açığa vuran sinemasal anlatım gücünün, yeniden düşünme ve dönüştürme arzusuyla bire bir ilişkili olduğuna inanıyorum.

Sinema bugün her zamankinden çok tabii olduğu küresel bağlamla iç içe geçmiştir. Yeni erişim kanallarının ortaya çıkması ve yine kültür ötesi temas olanaklarının artmış olması, bir yandan dünyayı eskisinden çok daha fazla türdeş haline getirmiş bir yandan da her kültürü biricik kılacak ve onun kendine özgü pırıltısını yansıtmasını sağlayacak özgüllüğe ve tekilliğe alan tanımıştır. Bir Bollywood filminin, tipik bir Hollywood filmi olan *The Matrix*'in (1999) görsel efektlerine hiç beklenmedik biçimde kaynaklık ettiği bir dönemdeyiz. Yine bugün Bollywood Sineması'nın kendi yerli izleyici kitlesi için, pek çok Hollywood filminin yerelleştirilmiş versiyonlarını

13) Richard Dyer, age, s. 9.

çektiğini biliyoruz. Dijital teknolojinin hemen herkes için iktisadi açıdan erişilebilir ve portatif hale gelmesiyle bugün, açık biçimde spesifik bir kültür ve coğrafyaya ilişkin olan *Seachd: The Inaccessible Pinnacle* (Simon Miller, 2007) isimli filmi oturduğumuz yerden izleyebiliyoruz. Gerçekçi olmak gerekirse bu film, gişe rekorları kırmış olan bir film değildir. (Öte yandan hangi sinemacı böylesi bir filme imza atmak istemez ki!?) Sınırlı bir izleyici kitlesi olan popüler deyişle meraklısına hitap eden bir filmdir bu. Dijital üretimi belirleyen iktisadi koşullar ve amatör video kameranın ekonomikliği göz önüne alındığında bugün, bu ve benzeri filmlerin eskisine göre çok daha kolay üretilebileceğini rahatlıkla söylenebiliriz.

Bu kitapta ele alınan filmlerin çoğu, internetten ya da piyasa üzerinden rahatlıkla ulaşılabilecek filmlerdir ve hemen hepsi de izleyiciye gerçek hayatta kolay kolay deneyimleyemeyecekleri şeyleri deneyimleme şansı verirler. *Sinemada Akımlar: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler* isimli bu kitapta yalnızca her daim "klasik" olarak anılacak olan filmler incelenmiyor, bu kitapta aynı zamanda sinemanın yerleşik tanımını değiştirebilen, özel bir mekanın ya da duygunun öne çıkmasını sağlamış olan ve yine çok çok daha az izlenmiş filmler ele alınmaktadır. (Hatta bunlardan bazıları, kıyıda köşede kaldığı düşünülen ya da neredeyse bilinmeyen filmlerdir.)

Şunu söylemek istiyorum elinizdeki kitap, oldukça sert ve dışavurumcu pek çok filmin üretildiği özgül toplumsal bağlamı inceleme konusu yapmaktadır. Bunlar bir aksiyon klasiği olan *Unutulmayan Sevgili (Jules ve Jim)* ile (François Truffaut, 1962) dijital kamera ile çekilmiş olup epey 'hatalı'! bir macera filmi olan *Atanarjuat* (Zacharias Kunuk, 2001) arasındaki geniş aralıkta yer alan filmlerdir. Bu kitabın, filmlerin içine yerleştikleri bağlamı merak eden okuyucuları tatmin edeceğini umuyorum. Benzer biçimde bir üniversitede ya da bir yüksek okulun sinema bölümünde okuyorsanız (kuramsal ve pratik

anlamda ki bu alanlar artık birbirinin tamamlayıcısı olarak görülmektedirler) bu kitap faydalı olacaktır. Eser, sizin daha önceden önemli anlamlı bulduğunuz kilit alanlara yönelmenizi sağlayacak bir yol haritası işlevi görecektir. Konunun bir ya da iki temel öğesine ilişkin ayrıntılı bir çözümlemeden çok konuyu genel hatlarıyla ortaya koyan bir başlangıç kitabı niteliğindedir.

Kitapta sinema tarihinde etkili olmuş özgül filmlere ilişkin estetiğin başat kavramları üzerinden yapılan değerlendirmeler vardır. Yine bu filmlerin bağlamsal koşulları da belli ölçülerde çözümlenmektedir. Animasyonun da film yapımı çerçevesinde düşünülmesi gerektiğini okuyuculara hatırlatmak için belli sayıda anime film de yine eser kapsamına alınmıştır.

Her filmin incelemesinde filmin kavramsal çerçevesi, üretim koşulları, izleyici kitlesi tarafından alımlanışı ve filmin bıraktığı etkiler dikkate alınmıştır. Elinizde tuttuğunuz kitap filmleri okuma tarzınızı oluşturmanızı ve film okyanusunda derinlere dalanız dahi aynı ölçüde yine konu hakkında derinleşmeye devam etmenizi sağlayacaktır.

En başında yola çıktığımız yere bir daha dönmek, daireyi tamamlamak için VF Perkins'in fikirlerine başvurmakta fayda var. Onun, Orson Well'in *The Magnificent Ambersons* (1942) isimli filmi hakkındaki yazmış olduğu yazıdan alıntılar yapacağım. Aşağıya alıntıladığım cümleler Perkins'in bu film dışındaki tüm diğer filmlere genel yaklaşımını özetler niteliktedir, yine film incelemesine dair temel bir düstur ya da başka bir deyişle film incelemesinin etosu sayılabilir: "Eleştiri ve incelemenin esas motivasyonu ve ödülü, bu yolla tahayyülümüzün çok ötesinde kazanımlara ulaşılabileceğini bilme ve bunlara ulaşma çabasıdır."[14]

14) VF Perkins, *The Magnificent Ambersons*, BFI, 1999, s. 18.

Gerçekçilik

Oyun yazarı Eugene Ionesco, gerçeğe yaklaşım üzerine şu tespiti yapmaktadır: "Gerçeğin sayısız veçhesi ve yine ona ulaşmayı mümkün kılan sayısız yol vardır, bunlar arasında kendiniz için en uygun olduğuna inandıklarınızı seçin."[15] Ionesco'nun bu yargısı, sinemanın sunduğu hikaye anlatım tarzlarının zenginliğini ve çeşitliliğini savunan bakış açımızla açık biçimde uyuşmaktadır.

Şu an etkili olan sayısız sinema akımı arasında anlamı vurgulamanın sayısız yolu, belli bir bakış açısının anlatımına, herhangi bir konunun sunumuna ilişkin sayısız tarz içinde gerçekçilik; görsel sanatlardan edebiyata kadar Batı kökenli anlatımın mihenk taşı işlevini gören başat estetik biçimlerden biri olmuştur. Hala merkezi bir konumda olup kitle sinemasındaki dışavurumcu yaklaşımlara rengini vermektedir.

Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi* isimli romanının uyarlaması gibi sınırları zorlayacak derecede fantastik filmler bile gerçekçi bir görselleştirme içinde sunulur. Tarihsel olarak gerçekçiliğe yöneliş insanların kitleler halinde iş bulmak için kırsal cemaatlerini terk edip şehirlere göç ettiği, dolayısıyla bu ve benzeri yapısal/toplumsal değişimlerin Endüstri Devrimi'ne yol açtığı on dokuzuncu yüzyılda söz konusu olmuştur.[16]

---

15) Eugene Ionesco, *Rhinoceros* adlı oyunun metindeki Giriş bölümünden alıntılanmıştır, Penguin Modern Classics, 1989.

16) Samantha Long, *British Social Realism: From Documentary to Brit Grit*, Wallflower Press, 2008, s. 5.

Gerçekçilik eksenli filmlerin bir "listesini" hazırlayacak olursak *şayet* özgül örnekler olan İtalyan yenigerçekçiliğini, İngiliz gündelik yaşam eksenli gerçekçiliği ya da şiirsel gerçekçiliği bu listeye dahil etmeliyiz. Tüm bu örneklerde ortak olan şey, gerçekçiliğin kavramsal bileşenlerini oluşturan nitelikleri kavramsal ve pratik boyutlarda belli ölçülerde taşımalarıdır. İncelenmeye değer bulduğumuz tüm bu akım ve filmlerin bir diğer ortak noktası da resim, siyaset ve edebiyat gibi sinemanın dışındaki alanlarda da etki bırakmış olmalarıdır.

Bu arada gerçekçiliğin, toplumsal gerçekçilik, yenigerçekçilik ve belgesel gerçekçilik gibi çok farklı sinemasal formlar altında karşımıza çıkabileceğini göz önünde bulundurmak zorundayız. Bu, bu sinema anlayışının süreç içinde ne denli çeşitlendiğini gözler önüne sermektedir. *Cahiers du Journal* isimli sinema dergisinin kurucularından biri olup kendi deyişiyle film denen şeyin "DNA"sını deşifre etmeye çalışan André Bazin, sinema alanının en önemli düşünürlerinden biridir. *Sinema Nedir?* isimli iki ciltlik eseri, film literatürü üzerine baş yapıtlardan biri olmasının yanı sıra sinemanın gerçekte ne olduğuna dair önemli açılımlar getirmektedir. Yine aynı kitaptan aşağıya alıntılanmış cümlelerde realizmin pratikteki uygulayım ve yansımalarına ilişkin çok açık tespitler vardır: "Kameranın gösterdiğini anlamak onun neyi, neden dışarıda bıraktığını bilmekle yakından ilişkilidir."[17] Yine ona göre film yapımı "gerçekliğin suretine bürünmüş idealize bir dünya yaratmakla" ilgili olan bir edimdir.[18]

Bazin'e göre Sovyetik Montaj, kurgu sahihliğini imge üzerinden yapılandırır. Öyle ki sinemanın doğası gereği içerdiği manipülasyon burada, yapaylığın ve sinemanın potansiyel olarak taşıdığı illüzyon gücünün son kertesine kadar taşırılır. Bunun tam karşısında da sahihliğini gerçeklik üzerinden yapı-

17) André Bazin, *What Is Cinema?*, University of California Press, 2005, s. 30.

18) Age.

landıran Jean Renoir gibi yönetmenler vardır. Renoir, algı ile görüntü arasındaki aracılık ilişkisini en aza indirmek amacıyla gerçek mekan ve gerçek andaki performansları yakalamaya çalışır. Bu yolla bir tür psikolojik gerçekçiliğe ulaşmak hedeflenmiştir. Filmlerde gülen, ağlayan, öfkelenen karakterlere bakar ve onları anlamaya çalışırız. Bazin'e göre kurgunun amacı; bir olayı gerçek anlamıyla *göstermek* ya da onu bu tarzda yeniden yapılandırmaktan ziyade söz konusu olayın belli ölçülerde neleri çağrıştırabildiğine dikkat çekmekdir. Dolayısıyla bizlerdeki gerçeklik duygusu, doğruluk ve hakikat arayışımızla doğrudan ilişkili olacaktır. Yine André Bazin, içinde ğumuz dijital sinema çağında yaratılan imgelerin, fotoğraftan çok illüstrasyon ve resmin imge yapısına yakın durduğunu belirtmektedir. Şüphesiz Bazin, düşünsel yönelimini özellikle son dönemlerde bu alana kaydırmıştır. Bu alandaki düşünceleri yetkin, tartışmacı/eleştirel ve kışkırtıcıdır. Sonuç olarak Bazin'e göre sinemasal gerçekçiliği anlamak, derinlikli bir düşünsel süreci gerektirir. Birazdan ele alacağımız filmler üzerinden de yine bu gerçekçi duyarlığın öne çıkan niteliklerini ortaya koyacağız.

La Règle du Jeu (Oyunun Kuralı) isimli filmin Bazin'e atfedilmiş olması anlamlıdır. Stanley Cavell, Bazin ve diğerleri (Sarris, Farber, Wilson, Perez, Staiger, Thumim) gibi bu alandaki pek çok önemli düşünürün ve film incelemeleri alanının hak ettiği asgari saygıyı göremediğine dikkat çekmektedir.

Filmlerdeki gerçeklik algısına dair daha derin bir kavrayış kazanmak için resim alanındaki "gerçekçililk ve sanat" başlıklı tartışmalara göz atmak faydalı olabilir. İşte bu noktada sanat tarihçisi E. H. Gombrich'in keskin gözlem gücüne başvurmalıyız. Bu bilim insanının yapmış olduğu parlak inceleme ve araştırmalar, sinemaya ve filmlerdeki gerçekçi sürecin analizine doğrudan uyarlanabilir. Gombrich'e göre gerçekçilik, "geleneksel klişeler üzerinden kurulan hain ve mahir manipülasyon

karşısında sanatta sahihliği ve samimiyeti elden bırakmamanın"[19] adıdır. Bu tespitin, *Kerkenez* (1969) ve Roma, città aperta (Açık Şehir Roma, 1946) isimli filmler için geçerli olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Gerçeği tanımlamak kökü çok derinde olan, temel insani arayışlardan biridir. Yine sinemasal gerçekçilik anlayışı Bazin'in bu alandaki yerleşik düşünsel kördüğümü çözme çabaları ile doğrudan ilişkilidir. Onun bu konuda getirdiği ayrımlar hala geçerliliğini korur gibidir.

Sinemasal gerçekçilik dediğimizde aklımıza, gösterilen ya da tarif edilen şeylerin gerçekliğinin görsel/işitsel anlatımı ve de yansıtılan karakterlerin içsel yaşamlarının gerçekliği gelmelidir.

La Regle Du Jeu (Oyunun Kuralı, 1939)

Yönetmen: Jean Renoir
Yazan: Jean Renoir
Yapım: Jean Renoir ve Carl Roch
Oyuncular: Marcel Dalio (Chesnaye), Nora Gregor (Christine), Jean Renoir (Octave), Roland Toutain (André Jurieu), Paulette Dubost (Lisette).
Kurgu ve Montaj: Marthe Huguet ve Marguerite Renoir
Görüntü Yönetmeni: Jean Bachelet

Filmin Özeti

Filmin hikayesi 1939 Paris'inde başlamaktadır. Otuz-bilmem kaç uçuş numarasıyla kahramanımız André Jurieu, tek gerçekleştirdiği yirmi üç saatlik transatlantik uçuşunu sorunsuz tamamlamıştır. André'nin sevdiği kadın, onu havaalanında karşılamaya gelmemesine karşın en sadık arkadaşlarından olan Octave oradadır. Robert Chesnaye ve karısı Christine,

19) E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, 2006, s. 390–1.

Paris yüksek sosyetesinin ülke çapında tanınan şahsiyetlerindendir. Christine André'nin sevdiği kadındır ve André uçuş boyunca Christin'in onu havaalanında bir kahramanı gibi karşılayacağından emindir. Robert şatosunda cemiyetten tüm dostlarının davetli olduğu bir akşam organize etmiştir. Sevdiği yakın dostları André ve Octave da bu davette hazır bulunmaktadır. Hafta sonu daveti başlamıştır. Birden bire bu arkadaş grubu içinde hem trajediyi hem komediyi aynı anda barındıran romantik aşk üçgeni gelişmeye başlar. Tüm bu grift ilişkilerin düğüm noktasında Octave vardır. Bu arada Chesnaye'ın kaçak olarak çalıştırdığı hizmetçi karısı ile flört etmektedir. Kır evinin etrafını mesken tutan André sonunda Christine'e olan aşkını itiraf eder, amacı Christine'le beraber yeni bir hayata başlamaktır. Chesnaye André ve Christine'in karşısına çıkardığı bu buz gibi süprizi büyük bir metanetle karşılar. Filmdeki heyecan, Christine'in Octave'a, gerçekte sevdiğinin kendisi olduğunu söylemesiyle zirveye çıkar. Ardından Schumacher Christine'i karısı Lisette'e benzetme hatasına düşer ve karısının kendisini Octave'la aldattığını düşünür. Aşkın doğası gereği içerdiği acılar, riskler ve güzellikler açığa çıktıkça trajediler birbirini izler.

Kavramsal Çerçeve

Renoir'ın filmleri "asrın en iyi filmleri" ve benzeri adlarla oluşturulan hemen tüm listelerde yer almasına karşın, yönetmenin ismi günümüz sinemaseverlerince neredeyse hiç bilinmemektedir. Renoir sinemasının bazı karanlık öğeler ihtiva ettiğini düşündüren şey de yine, yönetmenin filmlerinin bugün "sanat sineması" etiketi altında pazarlanmasıdır. Tüm bunlara karşın Renoir filmleri, hala kitlesel bir etki gücüne ve duygulanım yaratma kapasitesine sahiptir. Yine filmleri yalnızca sinemadan değil, edebiyattaki hümanist akımlardan da beslenmiştir. Filmlerin karakterleri, Jane Austen ya da Tho-

mas Hardy gibi yazarlarca yazılmış "klasik" eserlerde görmeye alışık olduğumuz zenginlik ve çelişikliği bir arada barındırmaktadır. *Oyunun Kuralı* filminin Beaumarchais'den yapılan alıntılarla başlaması, klasik edebi eserlerle olan bu akrabalığının kanıtı gibidir. Filmin bir diğer ilham kaynağı da tiyatrodur. Eserin içerdiği güldürü unsurları, çapraz geçişler ve romantik çatışmalar *Bir Yaz Gecesi Rüyası* oyununu hatırlatmaktadır. Edebiyattaki muadilleri gibi, Renoir da, insani etkileşimin içerdiği incelikleri, zorlukları, zafer ve ahmaklıkları göstermek için öyküleme aracını etkin kullanmayı başarmış olan bir sanatçıdır. En sevdiğimiz insanlardan aşık olduğumuz kişilere kadar insanlarla nasıl ilişkilendiğimizi ya da tüm bu ilişkilere nasıl yabancılaştığımızı açığa çıkarmayı başarmıştır. Renoir filmlerinin bu özellikleri, gerçekçiliğin sinemada nasıl yaşamsallaşabileceği konusunda bizlere ciddi anlamda fikir vermektedir. Öyküleyici sinema, her zaman izleyicinin belli bir film türüne dair (korku, kovboy filmleri, bilim kurgu, romans, trajedi ve komedi türleri...) beklentileriyle güçlü bir biçimde koşumlanan belli bir neden sonuç zinciri üzerinden işlemiştir.

Renoir sineması ise insani seçimlerin içerdiği neden sonuç zincirinin, bir bilim insanı titizliğiyle tanımlanmasına odaklanmıştır. Hatta Charles Dickens, Willa Cather, George Eliot, Leo Tolstoy ve Mark Twain gibi yazarların sinema dünyasındaki muadili olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Renoir kendi film anlayışını şu cümlelerle anlatmaktadır: "Filmimi küçük ancak sağlam tuğlalardan inşa etme fikri bana çok daha ilginç geliyor. Buradaki tek sorun saplantılarım yüzünden bu alışkanlığımın zaman zaman aleyhime işlemesi. Daha açık söyleyecek olursam bu ayrıntıcı tarzım, genel hikaye akışının önemini unutacak kadar ileriye gidebiliyor. Saplantı derecesinde bağlı olduğum bir ilke varsa o da hikayenin gerçeklik içinde çok da önemli bir yer tutmadığıdır."[20]

20) Jean Renoir, Senses of Cinema website, www.sensesofcinema.com

Renoir'ın sinematik anlatımına egemen olan ruh hali, sinemanın, hem belli bir mekanı betimlemek (ya da yeniden yaratmak) hem de insani etkileşimin gerçekçi bir temsiline ulaşmak anlamında gerçekçiliğe yöneldiği bir dönemde biçimlenmiştir. Yaşadığı dönemde çoğunluk tarafından rağbet görmeyen pek çok yönetmen gibi Renoir da ancak son kırk yılda hak ettiği ilgiyi bulabilmiştir. Renoir filmlerinin bu anlamda hak ettiğinin çok altında değer gördüğü ve hatta çoğu kez yanlış anlaşıldığı rahatlıkla söylenebilir. Hem kullandığı teknikler hem de yaşamdaki melekleri ve şeytanları gösterme becerisi itibarıyla Renoir filmleri ancak 1960'lar ve 70'lerden sonra kalıcı bir itibar kazanabilmiştir.

Renoir'ın Hollywood sinemasının kitlesel ifade tarzlarıyla çok yoğun biçimde ilgilenmiş olması şüphesiz, onun yaratıcı süreçlerini belirlemiştir. Aynı şeyi Renoir'ın mirasını 1950'lilere taşıyan Satvajit Ray için de söylemek mümkündür. Her iki yönetmen de filmlerini bize çok uzak kültürel ve tarihsel bağlamlarda üretmiş olmalarına karşın, bu filmler geniş kitleler tarafından algılanabilmekte ve sinemanın insanı her an, her sahnede trans halinde tutma becerisini kanıtlamaktadırlar.

Renoir, Fransız şiirsel gerçekçiliği akımı içinde değerlendirilmelidir. Filmleri din ve sosyalizmle ilgili konuları ekrana taşıdığı ölçüde siyasal bir niteliğe bürünmüştür. Martin Scorsese, Robert De Niro, Steven Spielberg, Richard Dreyfuss, Ingmar Bergman, Liv Ullmann, Alfred Hitchcock, Cary Grant, John Ford, John Wayne, Michael Powell, Roger Livesey, George Lucas ve Harrison Ford gibi pek çok büyük oyuncu ve yönetmen ile üretken bir iş birliği içinde çalışmıştır. Öte yandan tüm bu ilişkiler içinde en dikkate değer olanı Jean Gabin ile kurduğu ilişkidir. (Şüphesiz bu, bu kitabın iddiasıdır.) Bu iki sinema insanın *La bête humaine* (İnsan Denen Hayvan) ve *La Grande Illusion* (Büyük Yanılsama) isimli filmlerdeki beraberlikleri gerçekçiliği sinema oyunculuğu alanına taşıma ça-

balarının bir parçası olarak anlaşılmalıdır. *Move Acting: The Film Reader* isimli kitapta "bir oyuncunun oynadığı karakterin tüm ifadelerini, jestlerini, duruşlarını tüm açıklığıyla yansıtacak biçimde hareket etmesi gerektiğini belirtmiştik... Yine tüm bunlar uzayıp giden sonsuz bir dokunun parçalarıymışcasına tüm doğallığıyla birbiri ardına sıralanmalıdırlar."[21]

Renoir'ın filmleri, farklı toplumsal kesimlerin etkileşimini, içerdiği tüm ayrım, ve ortaklıklarla göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Onun asıl amacı umutsuzluk, sevinç, çekim ve travma gibi insani duygular üzerinden toplumsal yaşam ve birey arasındaki dinamiği serimlemek ve bu yolla duygulanımların hakikatine ulaşmaktır.

Sonraki dönemde, yani 1950'liler ve 60'lar boyunca çekmiş olduğu filmlerde Renoir, sinemanın duygusal gerçekçiliği sanatsal bir düzeyden yansıtma kapasitesini çok daha gözle görülür bir biçimde keşfetmiştir. *The River* (1961) isimli filmi bunu açık bir biçimde kanıtlamaktadır. Hindistan'da çekilen film mükemmel senkronizasyonu ile dikkat çekmektedir. Yine dönemin yeni yeni öne çıkan isimlerinden olan Satyajit Ray, filmin her aşamasında Renoir'a yardım etmiştir. Ray, *Pather Panchali* (1955) filmi boyunca yapmış olduğu asistanlığı bu filmde de sürdürmüştür.

Yapım Süreci

La Règle du Jeu, 1930'ların ortalarında yani faşist güçlerin palazlandığı ve demokrasiyi tehdit ettiği bir dönemde çekilmiş ve izleyici karşısına çıkmıştır. Sinemanın sağımızda iyi meleklerin tarafında durması gerektiği yönündeki sav doğruysa şayet, bu dönemin Renoir filmleri beklentiyi fazlasıyla karşılamaktadır. *La Grande Illusion*, bugüne değin yapılmış en iyi sa-

21) Stanley Cavell, Pamela Robertson Wojcik'ten alınmıştır, *Movie Acting: The Film Reader*, Routledge, 2004, s. 20.

vaş filmiyse eğer *La Règle du Jeu* de yine dönemin politik ve toplumsal nabzını mükemmel bir biçimde yansıtmasıyla dikkat çekmektedir.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Renoir'ın filmlerine rengini veren asıl şey, inandırıcılıktan ziyade ayrıntılardır. Yine de bu durum sonuç değerlendirmesinde hanesine eksi olarak yazılmaktadır. Renoir her zaman için oyuncularına doğaçlama özgürlüğü tanıyan bir yönetmen olmuştur. *La Règle du Jeu* de yine incelikli kurgusuyla, anlam ve etki gücü olan karakter çizgileriyle ve özel motiflerin kullanımıyla dikkat çekmektedir.

Bazin, Renoir'ın aksiyon planı ile ilgili olarak "onun filmleri düzenli zincirli bir olay örgüsünden ziyade rahatsız edici bir kargaşa görüntüsü vermektedir"[22] ifadelerini kullanmıştır. Aslında belirgin bir düzenin yokluğu; andan ana göre değişebilen ilişki örgüsünü ve gerçek yaşamın ritmini yansıtabilmek için yapılmış bilinçli bir seçimdir. Renoir filmlerine sahiciliğini ve gerçeklik duygusunu veren şey de aslında gerçek yaşamın trajedi ile komedi arasında çoğu kez ayrım yapmaya izin vermeyen griftliğini mükemmel bir biçimde yansılamasıdır. Sinema yaşamına bir sinema eleştirmeni olarak başlayıp bir yönetmen olarak devam eden François Truffaut, Renoir'a yazmış olduğu bir mektupta şunu dile getirir; "*La regle du Jeu*'nün benim sinemaya yeniden, başka türlü bağlanınama neden olan bir baş yapıttır. Bu yapmış olduğunuz filmle bağlarımın her zaman için süreceğini düşünüyorum."[23]

---

22) Andre Bazin "The French Renoir" *Jean Renoir* içinde, WH Allen, New York, 1974, ayrıca http://wings.buffalo.edu/AandL/english/courses/eng201d/Renoir-Bazin.html

23) François Truffaut, Jean Renoir'e 13 kasım 1969 tarihinde yazılan mektup editörlüğünü, David Thompson and Lorraine LoBianco'nun yaptığı *Jean Renoir: Letters* adlı çalışmada yayımlanmıştır. Faber and Faber, 1994, s. 496.

La Règle du Jeu, çok gizemli bir biçimde gerçekliğe ve yanılsamaya dair bizim birbirimize, birimizin diğerine performe ettiği fikirleri dramatize etmektedir. Şüphesiz film, bugüne kadar yapılmış en özel aşk filmlerinden biridir; yaygın güldürü unsurlarına karşın belli bir trajedi duygusu filmin her sahnesine sinmiş gibidir. Filmin hemen başında aşık pilotu oynayan André Jurieu tarafından söylenen şu sözler filmin her yerine sinmiş bu ruh halini çok güzel yansıtmaktadır: "Gerçekten çok mutsuzum. Hiç böylesine derin bir hayal kırıklığı yaşamamıştım."

Film ilerledikçe fars, komedi ve trajedi türleri arasında gider gelir ve iletişimin ne kadar da zor olduğunu ve yine bunun yanında tehlikeli bir seçenek olarak iletişimsizliğin çoğunlukla seçilen kolay yol olduğunu çok belirgin bir biçimde gösterir. Kalbin yaşadığı tüm çıkışsızlık ve zorluklara karşın yine de her koşulda seçilecek doğru bir yol olduğunu hatırlatmaktadır. Robert Chesnaye, her ne kadar karısı Christine her fırsatta dürüstlükten dem vursa da onun André'ye aşık olduğunun bilincindedir. Filmin başlarında "Ben duvarlara, bariyerlere karşıyım" sözüyle bu hissiyatını zaten dile getirmiştir. En belirgin biçimiyle ölümcül tutkuların, ihtirasın ve kıskançlığın esiri olansa orman bekçisi Schumacher'dir. Kıskançlığı ve ihtirasları onun mahvoluşunu bereberinde getirecektir. Filmdeki karakterlerin kaç-kovala oynaması, aralarında fiziksel ve duygusal anlamda çapraz geçişler yaşanması, olay örgüsünün özgür ve esnek bir yapı kazanmasını sağlamıştır. İçerdiği tüm farsi unsurlara karşın her birimizdeki ve genel anlamıyla kültürdeki yetersizliklerle yüzleştiren trajik bir hikayedir. Octave Christine'e söylediği; "Bu içinde yaşadığımız çağın hastalığı öyle ki bu virüs herkese bulaşmış" sözü bu ruh halini çok güzel yansıtmaktadır. Filmdeki son görüntü ise bir duvara düşen gölgelerdir. Yaşam ve ışık yavaş yavaş dünyadan çekilmektedir.

Görsel üslup anlamında ise film, beş duyumuzun çevremizdeki fiziksel dünyaya ilişkin dolaysız algısıyla uyumlu derin

odak tekniğini kullanmaktadır. Yine fotobelgesel ve ışık teknolojilerindeki gelişmeler de pek çok açıdan filme yansımıştır.[24]

Kontrolden çıkmış bir dünya resmi çizen filmdeki savaş karşıtı vurgu çok açıktır. Fransız hükümeti, devleti ve ulusu küçük düşürdüğü gerekçesiyle filmi yasaklamıştır. Amerikan yazar Cameron Crowe, *La Règle du Jeu* ile ilgili olarak şunları yazmıştır: "(Octave) acısını filmin her sahnesinde yüreğinde hisseden, seyirciye de bu acıyı bulaştıran bir karakterdir."[25] Zaten Renoir'ın bu filmi, Crowe'un *Elizabethtown* (2005) filminin habercisi gibidir.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Yıllar sonra sinema ve film yapım deneyimine ilişkin konuşan Renoir, filmle ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: "Açıkçası filmin ilk gösterimi benim için büyük bir hayal kırıklığı olmuştu. Bir savaş filmi çekme düşüncesiyle yola çıkmıştım ancak filmde savaşa ilişkin herhangi bir gönderme bulmak mümkün değildi." Yine dönemin izleyici kitlesi için yeterince kaçış ve haz sunmayan bir film olduğunu da ifade etmiştir. Yine de "1939 koşullarında Fransız toplum yapısına hakaret olarak görülen şeylerin gerçekte parlak bir dimağdan çıkmış cevherler olduğunun anlaşılması uzun sürmeyecekti."[26] Bu kitapta ele alınan pek çok film gibi Renoir filmleri de bir hikayenin nasıl sinemalaştırılacağına ilişkin yerleşik yaklaşımların dönüşmesini sağlamıştır. Yine sinemayı birkaç saatlik hoş bir avuntudan ibaret gören bir kısım izleyiciyi de hayal kırıklığına uğratmış olmalıdır.

Biraz tartışmalı bir sav olsa da, sinemada egemen olan tarzın gerçekçilik olduğu iddia edilebilir. Öyle ki bu etiket altında

24) Pam Cook ve Mieke Bernink, age, s. 51.

25) Cameron Crowe, *Sight and Sound*, Eylül 2002, s. 32.

26) Jean Renoir, *My Life in Film*, Da Capo Press, 1974, s. 171.

değerlendirilebilecek sayısız film vardır. Kısa ancak yoğun ve hacimli sinema tarihi boyunca parlayan yapıtlardan biri olan şiirsel gerçekçi film *Pather Panchali*'yi de atlamamak gerekir. Japon sinemasının devlerinden biri olarak kabul edilen Akira Kurosawa, filmin yönetmeni ile ilgili olarak şöyle demiştir: "Yaşamı boyunca Satyajit Ray sinemasını hiç görmemiş olmak koca bir ömrü güneşi ve ayı görmeden geçirmekle eş anlamlıdır."[27]

Deli cesareti ve kararlılık sinema ekranı üzerinden kitlelere ulaşmak isteyen deneysel öncülerin ortak özellikleridir ki bu nitelikleri Ray sinemasında da ayırt etmek mümkündür. İçinden geçtiğimiz Youtube çağından bakarak Ray'in yaşadığı dönemi biraz olsun anlamaya çalışmalıyız. O dönemde bir film yaratıp bunu tüm dünyanın gözleri önüne getirmek;antik çağlarda herkesçe bilinen, mitolojiye mal olmuş bir masal yaratmak kadar zordu. Gerçek film üretiminin ancak bir sanat gerillası gibi yaşayarak mümkün olduğu dönemlerin ve koşulların yönetmeni olan Ray de sanatını, vahşi bir tarzda çalışarak üretmiştir. Her zaman bir film yönetmeni olma hayali kurmuş olan Satyajit Ray, sanat yaşamına bir illüstratör olarak başlamıştır. İllüstrasyon sanatında yapmış olduğu birikim de yine en önemli yapıtlarından biri olan *Pather Panchali* uyarlamasının yaratım sürecinde belirleyici olmuştur. *Pather Panchali*'nin 1944 yazında yayımladığı çizgi roman uyarlamasını Ray sonradan aynı adla çekeceği filmin taslağı olarak kullanacaktır. Hafta sonları film çalışmalarına ağırlık veren Ray üç yılın sonunda ana hatlarıyla da olsa filmin bir taslağına ulaşmayı başarmıştır. *Malta Şahini* (1941), *Altın Hazineleri* (1948) ve *Ölüler* (1987) gibi başyapıtlara imza atmış Hollywood kökenli bir sinemacı olan John Huston, 1948 yılında yaptığı bir Hin-

27) Akira Kurosawa *The Satyajit Ray Collection* DVD'den alınmıştır. Artifical Eye, 2008.

distan ziyareti sırasında filmin taslağını görür. Böylece hikayenin ve Ray'in kaderi değişmiş olur. Huston, filmin tamamlanması için gerekli olan finansal yardımın Batı Bengal Hükümeti'nden temin edilmesi için girişimlerde bulunur. Houston'un girişimleri sonuç vermesiyle Ray filmini tamamlama şansına kavuşur. Tüm dünyada dolaşıma giren film, kısa sürede klasik eserler arasındaki yerini alır.

Pather Panchali geleneksel anlamda gerçekçi olarak adlandırılan filmlerin mirasını geleceğe taşıdığı gibi gerçekçi yaklaşımın, bir filmi Hollywood filmi kılan klişeleşmiş standartlarla karşıtlık içinde tanımlanarak belirginleşmesini ve evrimleşmesini sağlamıştır. Ray'in filmi kesintisiz süren uzun çekimlerle, derin odaklarıyla ve dönemin en ileri ışıklandırma tekniklerini kullanmasıyla dikkat çekmektedir. *Time* dergisinin 1992 yılında kendisiyle yapmış olduğu bir söyleşide Ray kendi filmiyle ilgili olarak şöyle demiştir: "Filmlerimin en ayırıcı özelliği sanırım Bengalle, Bengalyen kültür ve uslupla iç içe geçmiş olmasıdır. Öte yandan aynı filmleri bir o kadar evrensel kılan şey de bu çalışmaların insan denen varlıkla doğrudan ilişkili olmalarıdır."[28] Belli bir bölgesel kültüre özgü bir hikayeyi eksen almak, *Pather Panchali* dışındaki pek çok gerçekçi filmi karakterize eden tipik bir özelliktir. Şüphesiz yerellik ile gerçekçilik arasındaki ilişki yalnızca sinema alanında geçerli olan bir sabitedir: *George Washington*'u (David Gordon Green, 2000), Ratcatcher'i (Lynne Ramsay, 2000) ve İngiliz sinemacı Andrea Arnold'un son filmlerini gözümüzün önüne getirirsek iddiamızın doğruluğu daha bir açığa çıkacaktır.

Bitirirken yeniden *Oyunun Kuralı*'na (*La Règle du Jeu*) dönelim ve önemli birkaç tespit daha yaparak bitirelim. Hakkında sayısız makale yazılan film -"sinema klasiği" epey tartışmalı bir ifade olsa da- klasik filmler arasındaki yerini çoktan almış-

28) *Apu Trilogy* DVD'si, BFI.

tır. Amerika'nın önde gelen film eleştirmenlerinden olan Roger Ebert film hakkında şunları yazmıştır: "'Gelmiş geçmiş en iyi filmler' ve benzeri başlıklarla açılan anketlerde çoğu kez *Vatandaş Kane*'in ardından gelen bu film, büyülü ve zor anlaşılır baş yapıttır. Aynı anda böylesine samimi ve öfkeli, iyicil ve tehlikeli, basit ve çapraşık olan bu filmin benzeri yok gibidir. Dolayısıyla onu bir masal dinler gibi izleyemezsiniz, mutlaka izlediklerinize yoğunlaşmalı ve hazmetmelisinizdir."[29] Kane'den farklı olarak 'oyunun kuralı' sözünü -içerdiği derin çağrışımlara karşın- günlük hayatta çok daha yoğun kullanmamız Ebert'in bu analizleriyle beraber düşünüldüğünde çok anlamlıdır.

Kerkenez (1969)

Yönetmen: Ken Loach
Yazarlar: Ken Loach, Tony Garnett ve Barry Hines
Yapım: Tony Garnett
Kurgu ve Montaj: Roy Watts
Görüntü Yönetmeni: Chris Menges
Oyuncular: David Bradley (Billy), Lynne Perrie, Freddie Fletcher, Colin Welland, Brian Glover, Bob Bowes, Robert Naylor.

Filmin Özeti

Film 1960'larda, İngiltere'nin kuzeyinde küçük bir kasaba olan Barnsley'de geçer. Filmin önemli karakterlerinden biri olan Billy bu kasabada annesi ve abisiyle son derece sade bir hayat sürmektedir. Gittiği okul, abisi maden ocağında çalışan Billy'e hiç ama hiç hitap etmemektedir. Üstelik okul, yaşadığı

29) Roger Ebert, *La Règle du Jeu*'nun incelemesi, rogerebert.suntimes.com

yere çok uzaktır. Okula gitmek için her gün yaşadıkları mahallenin yakınında bulunan koruluktan geçmektedir. Sonunda bir gün, tutku derecesinde düşkün olduğu kerkenez kuşlarından birini yakalamayı başarır. Billy bir süre sonra ormana geri götürdüğü kuşu zamanla eğitir. Örneğin saldığı Kerkenez kuşu bir süre uçtuktan sonra geri dönüp Billy'nin koluna konmaktadır. Günün büyük bölümünü kerkenezle birlikte geçiren Billy'i gören öğretmenleri, Billy'nin bu durumunu kaygıyla karşılarlar. Diğer yandan evdeki gerilimde artmakta, abisiyle arası her geçen gün açılmaktadır. Ailenin diğer üyelerinin de yaşam koşullarına odaklanan film, aile içi bir kriz ile sona ermektedir.

Kavramsal Çerçeve

İngiliz sinemasının sinemanın potansiyellerine yaptığı en büyük katkı; hemen her filmin, gerçekçi moda sarsılmaz bir bağlılık içinde çekilmiş olması inkar edilemez bir gerçekliktir. Nasıl ki Jean Renoir, sanatını bir ölçüde on dokuzuncu yüzyıl Fransız Edebiyatı'na borçluysa aslında bu öyküleyici-kurgusal sinema estetiği 1930'larda gelişen İngiliz belgesel hareketine çok şey borçludur. İkinci Dünya Savaşı 1930'larda başlamış bu belgesel hareketini zirve noktasına taşımış, sonrasında da bu hareket "kurgusal" film akımıyla bütünleşerek sürmüştür.

Sonuç olarak Britanya'da sinemanın eğitim ile eğlence arası bir yerde durduğu söylenebilir. Eğitsel işlev kişide bir tür öz farkındalık yaratılarak sağlanır. Belgeselin sinemadaki yeri ve anlamı, elbette bu yazının sınırlarını aşacak kadar geniş bir tartışma konusudur ancak sinema uzmanı Bill Nichols'un "her film biraz da belgesel değil midir?" sözünü tam da burada hatırlamak anlamlıdır diye düşünüyoruz.

Andrew Higson belgesel sinemanın farklı bir yönüne dikkat çekiyor; "sinemaya bir eğlence aracından çok bir iletişim aracı olarak yaklaşan belgesel sinema, bu anlamda sinemaya fark-

lı bir toplumsal işlev yüklemektedir."[30] Macera filmleri ya da genel anlamda eğlence filmleri dediğimiz filmler de kuşkusuz belli bir dünya görüşünü yansıtmaları itibarıyla izleyiciyle iletişime geçerler. *Kerkenez* filmi, 1960'ların sonuna *Sunday Times* için Kuzey Britanya üzerine bir fotoğraf dizisi hazırlayan John Pulmer'ın bu çalışmasının devamı olarak düşünülebilir.

1960'lı yıllarla beraber İngiliz sineması, birey devlet ilişkisini keşfetmiştir. *Kerkenez* filmi de yine Barry Hines'ın, resmi eğitimin toplumsal yaşamla olan ilişkisini ve yine devlet eğitiminin gençler üzerindeki etkisini inceleyen '*Kestrel for a Knave*' isimli eserinden uyarlanmıştır. Filmin yönetmeni olan Loach'ın, en büyük esin kaynağı Doğu Avrupa kökenli sinemacılar -özellikle de Çek sinemacılar- olmuştur. Yine de ulusal sinema dediğimiz şey -iddiamız biraz tartışmalı da olsa- yapay olarak inşa edilmiş bir kategoridir. Her şeyden önce üzerinde uzlaşılmış bir ulusal sinema tanımı hâlâ yoktur.

"Toplumsal gerçekçi filmler, sinema tekniklerinin sofistike ayrıntılarından ziyade belli bir mesajı aktarmaya odaklıdırlar" gibi bir genelleme yapılabilir mi? Belki de bu, bu tür filmler için tanımlayıcı bir ayrımdır ancak bazı teknikleri kullanmadan belli türden mesajları vermek nasıl mümkün olabilir ki? Uslup içeriğin ta kendisidir bir bakıma. Filmlerin bizlere belli bir "mesajı" geçirebilmeleri; belli sesleri ya da belli sessizlikleri, belli müzikleri, oyuncu performanslarını ...vs.'yi doğru bir biçimde kullanabilmelerine *bağlıdır*. Tüm bu teknik öğeler, belli anlam ve değerleri, toplumsallaştırmanın ötesinde bu etkileşimi bütünlüklü ve ahenkli bir üslup içerisinden yürütmenin araçlarıdırlar. Anlamı yalnızca filmin karakterlerinde ya da diyaloglarda aramak doğru olmaz; o aynı zamanda sahnenin kurulumu, karakterlerin dekorla olan ilişkisi, ışığın se-

30) Andrew Higson, "Britain's Outstanding Contribution to the Film: The Documentary Realist Tradition" Charles Barr (ed), *All Our Yesterdays* içinde, BFI, 1990, s. 74.

çimi ya da belli bir özneyi/nesneyi gölgede bırakma tercihiyle ilgili bir olgudur.

John Grierson'un öncülüğünde gelişen İngiliz belgesel geleneğinin ve 1950'lilerin İngiliz tiyatrosunun İngiliz sineması üzerinde ne kadar güçlü izler bıraktığını anlamak önemlidir. Yine realist filmin önde gelen bir başka ismi de *My Ain Folk* (1973) gibi önemli çalışmalara da imza atmış Bill Douglas'tır.

Ken Loach'ın filmografisini bir bütün olarak değerlendirmeye kalktığımızda, onun filmlerinin ana akımın bir adım uzağında bir yerde durduğunu söyleyebiliriz. Ana akım filmleri yalnızca güçlü, başarılı, çekici kadın ve erkeklerin başarıdan başarıya, maceradan maceraya koştuğu işler olarak algılamamak gerekir. Lawrence Kasdan, özellikle Loach söz konusu olduğunda ana akım olgusunu yeniden düşünmemiz gerektiğini iddia etmektedir. Ona göre Ken Loach'ın filmleri ana akıma farklı bir soluk, bir alternatif getirmiştir. Çoğunlukla ortalama bilince hitap eden filmleri fazlasıyla yerel bile sayılabilir. Ancak onun niyeti hemen her filminin eksenine oturttuğu aşk teması üzerinden adım adım toplumsal gerçekçi bir noktaya ulaşmaktır. Bu anlamda aşk hikayesini/hikayelerini filmlerinde çoğunlukla bir tür coşkusal tutamaç olarak kullanmaktadır. *Riff Raff* (1991) ve *Benim Adım Joe* (1998) filmleri bu anlamda tipik birer örnektirler. Tıpkı Renoir gibi Loach da özgül bağlamlar üzerinden konuşur ve adeta izleyicisiyle sessiz bir anlaşma imzalamıştır. Her iki taraf da yaratılan ve kurgusallaştırılan şey üzerinden somut gerçekliğe, özsel ilgi ve referanslarla gönderme yapıldığının içtren içe farkında gibidir.

Yine de Loach filmlerinin en ayırıcı özelliği politik yönelimidir ki belki de Loach'ın en çok tartışma konusu olmuş yönü budur. Filmleri çoğunlukla yalnız Britanya'daki işçilerin değil tüm dünyada işçi sınıfının karşı karşıya geldiği sorun ve zorluklarla ilgilidir. Sinemayı hiçbir zaman bireysel fantazi dünyasını yansıtmanın bir aracı olarak görmemiştir. Dramayı özgül

bir gerçeklik duygusu yaratmanın bir aracı olarak görmüş ve sürekli olarak Paul Laverty gibi klasik dramanın çok da önemsemediği "gerçek durum ve okazyonlar" yaratmaya özen gösteren senaristlerle çalışmıştır. Onun sanatı, Emile Zola gibi on dokuzuncyu yüzyıl yazarlarının yarattığı geleneğin sinemadaki devamı olarak görülebilir, yine her ikisi de sinemanın geleneksel hatta banal hilelerini terketmesini sağlamış olan belgesel gazetecilik ve belgesel sinemaya çok şey borçludur.

Loach filmlerinde toplumsal kurumların bireyler üzerindeki baskısını sıklıkla işlemiştir. Yine hikayeler çoğunlukla belli bir bölgede geçer. *Kerkenez* filmi Barnsley'de geçer, *afilli Delikanlı* (2002) ise Glasgow'da geçer. 2001 yılında çekilen *Navigators*'da ise hikaye Sheffield merkezli ilerler. Belki de belli bir bölgenin gerçekliğini tam anlamıyla yansıtan bir filmin evrensel olma şansı pek çok diğer filme göre çok daha yüksektir.

Loach'ın tüm filmlerinde görebileceğimiz bir başka özellik ise tüm bu filmlerde İtalyan yenigerçekçi sinemasının (gerçek mekanların ve profesyonel olmayan oyuncuların kullanımı) ve Fransız Yeni Dalgası'nın (geçişler/geriye dönüşler, sürekli değişen anlatıcılar) izlerini taşıyor olmasıdır. Tüm bu unsurların bir araya gelmesi belgesel dramayı anıştıran yeni bir anlatım formunun öne çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Kendisiyle yapılan bir söyleşide Loach, yönetmenliğiyle ilgili olarak şunları söylemiştir: "Hiçbir sinema kuramcısını takip etmiyorum, edebiyat yazarlarına büyük saygı duyuyorum ve esas olarak onları önemsiyorum. Bir filmi yönetirken asla yazar benmişim gibi düşünmem, davranmam. Açık ki film üretimi dediğimiz şey, kolektif bir süreç ve tüm bu denklemde biri başrolde olacaksa bu bana göre yazar olmalıdır.[31] *Kerkenez*'i çekmeden önce Loach, *BBC TV*'de yayınlanan *Çarşamba*

31) Ken Loach, archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/loach.html

Oyunları (Wednesday Play) için yapımcı Tony Garnett'le beraber çalışmıştır. Politik yönü belirgin olan bu program, Loach'ın sonraki işlerinin farklı bir ses, soluk kazanmasını sağlamıştır. Televizyon için çalışmak onun işlerini belgesel gerçekçiliğine yaklaştırmıştır denilebilir. Belgeselin de gerçekliğe dayanan bir tür kurgu olduğunu savlayan eleştiriler olsa da belgesel gerçekçiliği hala kullanılan, geçerli bir kavram olarak anlaşılmalıdır.

Yapım Süreci

Kerkenez teatral sunumunu ve sinemasal kurgusunu Ken Loach'ın, yapımını ise Tony Garnett'in üstlendiği bir filmdir. Filmin başrol oyuncusu Billy'i oynayan David Bradley, filmin çekildiği okulda öğrenci olan ve daha önce herhangi bir oyunculuk deneyimi olmayan bir çocuktur. Filmde hikaye tümüyle Yorkshire'a bağlı bir kasaba olan Barnsley'de geçmektedir ki bu filme gözle görülür bir sahicilik/gerçekçilik katar. Loach filmdeki rollerin çoğu için oyuncuları Barnsley'deki yerel sosyal klüplerden bulmuştur.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Kerkenez, modern İngiliz sinemasında bir kült haline gelmesinin yanı sıra zaman içinde İngiliz yetişkinlerin, İngiliz filmleri ve okulda öğrenci olmak gibi konuları derinlemesine anlamalarını sağlayan bir rehbere dönüşmüştür. Birkaç istisna hariç Billy'nin deneyimi olumsuzdur; hem evde hem de okulda yaşadıkları yabancılaştırıcı, zalimane ve korkuludur. Film yabancılaşmış, toplumsal yaşamla özdeşimini kaybetmiş küçük bir çocuğun deneyimini dramalaştırmasının yanı sıra daha sonraki sinemacılar için takip edecekleri bir model sunmuştur. *Kerkenez* filmi Billy'nin kerkenezin abisi tarafından öldürüldüğünü öğrenmesiyle sona erer. Kahrolan Billy, kuşunu kendi elleriyle kazdığı mezara gömer. Billy başka bir ker-

kenez bulmuş mudur? Okul masrafları nasıl karşılanmıştır? Ailesiyle beraber yaşadığı evin kirası nasıl ödenmiştir? Tüm hayatını doğduğu kasabada mı geçirecektir? Doğduğu kasabadan uzaklaşacak mıdır? Filmin sonu, bu soruların hiçbirine açık bir yanıt getirmemektedir. Sorduğu sorular her dönem, her kuşağın sorduğu sorulardır, ki filmin klasikleşmiş bir eser olarak kabul görmesi bu yüzdendir. Dolayısıyla her izleyici/her kuşak içinde bulunulan zaman ve zemine göre tüm bu sorulara kendince yanıtlar getirecektir.

Okul yollarında yaptığı keşifler, ormandaki serüven dolu gezintileri, kerkeneziyle olan aşk ilişkisi gibi Billy için bir tür duygusal ve tinsel telafi mekanizması sayılan şeyler okuldan uzaklaşmasına neden olur.

Kerkenez, tipik biçimde sınıf bilincine seslenen bir filmdir. Filmi ilgi çekici kılan bir diğer unsur da, yine doğanın bir teselli kaynağı olduğu fikrine dayanan bir doğa estetiğidir. Dönemin İngiliz gerçekçi sinemasını göz önüne getirdiğimizde filmin hakettiği ilgiyi gördüğünü söylemek zordur hatta bir ölçüde küçümsenmiştir ancak yapmacıksız duruluğu ve şeffaflığı gerçekçi sinemanın potansiyellerine küçümsenemez bir katkı yapmıştır.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Kerkenez, İngiliz sinemasının kültleşmiş filmleri arasındadır. Yine İngiliz halkının 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında okula gitmiş olan kuşağının deneyimini, çok özlü bir biçimde yansıtır. Her ikisi de çocukluk deneyimini merkez alan *A Room for Romeo Brass* (1999) ve *Ratcatcher* (1998) gibi güncel örnekler filmin yaratmış olduğu etkiyi anlamamızı kolaylaştırabilir. Yine saldırgan, eleştirel yerli oyun *Nil by Mouth* (1997) da bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu üç başlık Samantha Long'un; 1997 Genel Seçimlerinden sonra Huzurlu Britanya başlığı altında sunulan Yeni Emek projesi kapsamında çok daha anlaşı-

lır olan *British Social Realism: From Documantry to Brit Grit* (İngiliz Toplumsal Gerçekçiliği: Belgeselden Britanya'nın Mücadelesi) isimli kitabında geçmektedir.[32]

Roger Ebert, 1973 yılında *Kerkenez* üzerine yazmış olduğu bir yazıda filmi, "son dönemlerin en sıcak, en duygulu filmlerinden biri" olarak yorumlamıştır...filmin insancıl tonu çok dokunaklıdır.[33] Derek Malcom da yine pek çok yazısında filmin "eğitim -ya da belki de karşı eğitim- üzerine çekilmiş en iyi film" olduğunu belirtmiştir.[34] Her türlü yorum bir yana tartışılmaz bir gerçek varsa o da *Kerkenez*'in İkinci Dünya Savaşı sonrası İngiliz Sineması'nın temel referans noktalarından biri olmasıdır.

Roma citta aperta (Roma, Açık Şehir, 1945)

Yönetmen: Roberto Rossellini

Yazan: Sergio Amidei, Roberto Rossellini ve Federico Fellini

Yapım: Roberto Rossellini, Giuseppe Amato ve Ferruccio De Martino

Gösterime Hazırlayan/Editör: Eraldo Da Roma

Sinematografi: Ubaldo Arata

Oyuncular: Francesco Grandjacquet, Marcello Pagliero, Aldo Fabrizi, Maria Michi, Anna Magnani.

Filmin Özeti

Film, 1944 yılında geçer. Bir tabur Nazi Subayı, Roma'daki antifaşist direnişin lideri Giorgio Manfredi'nin peşindedir. Bundan dolayı film birbiriyle kesişen pek çok yan hikayeden

32) Samantha Long, age, s. 1

33) Roger Ebert, *Kerkenez*'in değerlendirmesi, rogerebert.suntimes.com

34) Derek Malcolm, *Guardian*'daki *Kerkenez* değerlendirmesi, 22 Haziran 2000. www.guardian.co.uk\

oluşur. Filmin başında Pina ve oğlu Marcello ile tanışırız. Babası ölen Pina, kendisi de bir direnişçi olan Francesco ile evliliğin arifesindedir. Tam bu dönemde Pina ile Georgio'nun yolları kesişir. Şehrin bir başka semtinde ise rahip Don Pietro direniş güçlerine destek olmak için bir bağış kampanyası yürütmektedir. Marcello ise militant bir direnişçidir, arkadaşlarıyla şehrin bazı sokaklarına barikatlar kurarak işgalci güçlerle mücadele etmektedir. Direnişçi militanlar birbirlerini "yoldaş" diye çağırmaktadır. Giorgio ve Don Pietro bir süre sonra Naziler tarafından yakalanırlar. Nazilerin direnişçilerin üssü konumunda olan bir apartmanı basmasıyla Francesco yakalanmamak için kaçar, onun peşi sıra sürüklenen Pina ise bir Nazi askeri tarafından vurularak ölür. Giorgio hapiste çok ağır işkencelerden geçirilir; Don Pietro ise genç takipçilerinin gözleri önünde vurularak can verir.

Kavramsal Çerçeve

Yeni gerçekçi yönetmen Vittorio De Sica'ya göre yeni gerçekçi hareketin asıl itkisi (bu konu da tartışmalı bir konudur, bazıları yeni gerçekçiliği tam anlamıyla bir sanat akımı olmadığı iddiasındadır) gerçekliği "şiirselliği aynası üzerinden yansıtmaktır".[35] Bu özellik *Bisiklet Hırsızları* (1948), *Milano Mucizesi* (1951) ve *Umberto D* (1952) gibi filmlerde çok tipik bir biçimde görülür. Sica'nın ilk filmi *Rose Scarlette* (*İki Düzine Kırmızı Gül*)'dür. Gerçek mekanları, profesyonel olmayan oyuncuların kullanması onu o dönemde yeni gelişen yeni gerçekçiliğin öncü yönetmenlerinden biri haline getirmiştir. 1946 yılında çektiği *Lostra* filmi (Shoeshine) yeni gerçekçiliğin en önemli kuramcılarından biri olan Cesare Zavattini tarafından yazılmıştır. Yine Jean Renoir, Marcel Carné ve

35) Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Continuum, 1994, s. 32.

René Clair gibi Fransız yönetmenlerin etkisinin ve bu yönetmenlerden alınan örneklerin bu hareketin ortaya çıkmasına zemin hazırladığını da ayrıca belirtmek gerekir.

Aslında yeni gerçekçilik önceleri 1930'ların başında çekilen Fransız filmlerine referans yapılarak kullanılan bir terim iken artık İkinci Dünya Savaşı Sonrası İtalyan sinemasını anlatmak için kullanılan bir terime dönüşmüştür. Bu özellik *Bisiklet Hırsızları* (1948), *Milano Mucizesi* (1951) ve *Umberto D* (1952) gibi filmlerde çok tipik bir biçmde görülür. Sica'nın ilk filmi *Rose Scarlette* (*İki Düzine Kırmızı Gül*, 1940)'dür ve gerçek mekanları, profesyonel olmayan oyuncuların kullanması onu o dönemde yeni gelişen yeni gerçekçiliğin öncü yönetmenlerinden biri haline getirdi. 1946 yılında çektiği *Kaldırım Çocukları* filmi yeni gerçekçiliğin en önemli kuramcılarından biri olan Cesare Zavattini tarafından yazılmıştır. Yine Jean Renoir, Marcel Carné ve René Clair gibi Fransız yönetmenlerin etkisinin ve bu yönetmenlerden alınan örneklerin bu hareketin ortaya çıkmasına zemin hazırladığını da ayrıca belirtmek gerekir. Aslında yeni gerçekçilik, önceleri 1930'ların başında çekilen Fransız filmlerine gönderme yapan bir terim iken artık İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasını anlatmak için kullanılan bir terime dönüşmüştür.

Zavattini "yeni gerçekçi biçemi kullanan yönetmenlerin asıl amacının toplumsal eşitsizlikler, işsizlik ve yoksullaşma gibi temel toplumsal gerçekliklerle ilgili özlü hakikat anları/tabloları yaratmak olduğu" yorumunu yapmıştır.[36] Japon sineması gibi yeni gerçekçi sinemanın da kültür içinde bir tür ruhsal arınma işlevi gördüğü kanısı yaygındır. Filmler eğlence ya da kaçış aracı olabildikleri gibi yaşam muhasebesi veya aydınlanmanın da aracı olabilirler. Kiarostomi'nin filmleri ya da Tony

36) Cesare Zavattini, Peter Bondanella'dan alınmıştır, age, s. 31.

Gatliff'in Kieslowski'*nin On Emir* gibi filmleri Zavatti'nin tanımlamasına birebir uyan örneklerdir.

Özetle İtalyan yeni gerçekçiliği; çoğu kez "gerçek yaşam" dediğimiz şeyle herhangi bir bağlaşımı olmayan "sabun köpüğü bulvar dramaları" ile tanınan ve özellikle de İkinci Dünya Savaşı öncesinde çok etkili olan burjuva sinema geleneğine bir tepki olarak gelişmiştir. Pek çok diğer film akımı gibi İtalyan yeni gerçekçiliği de potansiyel olarak reddettiği ve radikal biçimde değiştirmek istediği yapısallığa cevap olma kaygısı taşıyan bir bağlam ve gelenek temelinde gelişmiştir. İtalyan sineması, İkinci Dünya Savaşı'nın bitmeyeceği düşünülen karanlığında kendisini yenileme, tazeleme ve gözden geçirme fırsatını yakalamıştır. İngiliz kökenli gerçekçi yaklaşımlara benzer biçimde bu akım da en ufak bir konfor ve imkandan mahrum yoksul hayatların hakiki ve tipik biçimde zorlayıcı veçhelerini bir belgesel sahiciliği ile yansılama çabası içinde olmuştur. Bir gazetecinin heyecanıyla davranan bu yönetmenler, bugünün seyircisi için elbetteki çok tanıdıktır ancak o dönemin şartları içinde bu yaklaşım çok şaşırtıcı ve hoş bir estetik tarz olarak algılanmıştır. Görsel gerçeklik duygumuz sürekli değişen bir şeydir elbette. Dolayısıyla 60 yıl önce gerçekçi olarak kabul edilen şey bugün öyle anlaşılmayabilir. Özetle yeni gerçekçilik, belli bir konuya ilişkin gerçekçi yaklaşımla ve bu konunun toplumsal içeriğine, "siyasal bağlamına ve tarihsel güncelliğine" bağlılıkla ilgilidir.[37] Yeni gerçekçilerin filmlerine çok özel bir estetik katan gerçek mekan kullanımının en önemli sebeplerinden biri de İtalya'nın en büyük film stüdyosu olan Cinecittà'nın (2000 yılında Martin Scorsese, *New York Çeteleri* filmini burada çekmişti) sürekli bombalanmasıdır.

Filmlerin döneme göre güncelliğini sağlayan şey de yine zamanın gerçekteki gibi akması, dolayısıyla da olayların "gerçek yaşamı" yansıtırcasına makul ve hakiki bir tempoda ilerleme-

37) Age.

sidir. Çok ilginç bir biçimde bahsettiğimiz bu gerçekçi yaklaşımların çoğu bugün hepimize tanıdık gelen popüler Hollywood tarzına yedirilmiş durumdadır.

Aslına bakacak olursak popüler sinema kendi meşru ve yerleşik dünya görüşünü oluşturmuştur.Bu dünya görüşünü kişisel tatmin, başarı ve mutluluk öykülerinin ötesine geçen bir ciddiyetle doğru anlamak gerekir.Herşeyden önce arzunun mutlaklığı ve mutlaka tatmin edilmesi gerektiği en evrensel insani koşul olarak sunulmaktadır.

Yapım Süreci

Roma, Açık Şehir'in senaryosu, 1944 yılının Eylül ve Aralık ayları arasında yazılmıştır. Senarist yardımcısı ise sonradan *Tatlı Hayat* (1960), Sekiz Buçuk (1959) ve Satyricon (1969) gibi filmlerle savaş sonrası İtalyan yeni gerçekçiliğinin en önemli yönetmenlerinden bir haline gelecek olan Federico Fellini'dir.

Don Pietro rolü için Aldo Fabrizi ismini öneren de yine aynı kişiydi. Filmlerinin gücü aktüel olayları yakından gözlemleyebilecek konumda olması, bu olayları yeniden üretmesi ya da gerçekçi bir biçimde betimlemesinden ileri gelmektedir. Bu filmin senaryosunun bazı kısımları, yaşanmış gerçek olaylar model alınarak yazılmıştır. Örneğin iki rahibin, Roma'da bir Nazi baskını sırasında tutuklanıp, öldürülmesi yaşanmış gerçek bir olaydır.

Roma, Açık Şehir filmi 1945 yılının hemen başında, yani savaşın bitmesinin hemen ardından çekilmiş bir filmdir. Öyle ki filmin gösterime girdiği sırada Alman askerlerinin Kuzey İtalya'daki işgali hala sürmektedir.

Pek çok diğer bağımsız film gibi *Roma, Açık Şehir* de finansman sorunları yaşamıştır. Başlangıçta film Chiara Politi isminde bir İtalyan kontes tarafından finanse edilmiştir. Filmin bütçesinin aşılmasıyla birlikte Aldo Venturini bir miktar sermaye

koyar. Film İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransız filmlerinin ABD'de dağıtımını yapan eski bir asker üzerinden Amerika'ya gönderilir. Adı Rod Geiger olan bu adamın ismi, sektördeki yüksek itibarı nedeniyle potansiyel finansörlerin çok daha eli açık davranmalarını sağlar.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

François Truffaut'nun savaş filmleri ile ilgili çok çarpıcı bir gözlemi vardır: "En etkili savaş filmleri, savaştan hemen sonra yıkıntı ve enkazdan başka hiçbir şeyin bulunmadığı şehirlerde çekilen filmleridir. Rossellini'nin *Germany Year Zero* (1947)'sı ve Alain Resnais'in *Nuit et brouillard* bu tarz filmlerin en iyi örneklerindendir."[38]

Roma, Açık Şehir filmi İtalyan seyircisinin zihnindeki yerleşik savaş imgesini değiştirmeyi başarmıştır. Yine iç içe geçmiş anlatılar, savaş travmasıyla baş etmeye çalışan farklı pek çok karakterin dramatizasyonuna hissedilir bir enerji ve gerilim getirmiştir. David Forgacs; filmdeki bazı imgelerin Ennio Morlotti, Aligi Sassu ve Ernesto Treccani gibi bazı sanatçıların çizim ve resimlerine referans olduğunu belirtmektedir.

İz bırakmış diğer savaş filmleri gibi *Roma, Açık Şehir*'de de sıcak çatışma sahnesi yok gibidir. Bundan ziyade savaşın sıradan insanda yarattığı duygu durum öne çıkarılmıştır. Hemen her sahnede etki gücünü arttırmak için duygusal müziklerin kullanıldığı filmde melankolik bir hava vardır. Yine de izleyiciye belli bir umut hissi geçirmeyi de başarır.

Savaştan yeni çıkmış İtalyan toplumunun ağıtla/gözyaşlarıyla bir anlamda sağaltılması amaçlandığından savaş travmasının temsiline ve yeniden kurgulanmasına yönelik dışavurumcu bir anlatım tercih edilmiştir. Gerçekten de filmin belki de en "yü-

38) François Truffaut, Philip Lopate'nin *Night and Fog* filminin Criterion Collektion firmasının Kuzey Amerika kodlu (Region 1) DVD'sinin yayımlanmasını müteakip aynı adlı makalesinden alıntıdır. www.criterion.com/current/posts/288-night-and-fog

rek burkucu" sahnesi, bezgin Pina ve nişanlısı Francesco'nun bir merdivendetravmaya nasıl dayanacaklarını tartıştıkları sahnedir; ikisi de sakindir, yüz ifadeleri donuktur. Sahnenin bir yerinde Francesco, son derece sakin bir biçimde şu sözleri söyler: " Korkmamıza gerek yok çünkü doğru yoldayız."

Roma'nın bombalanmış sokakları, yıkılmış binaları içinde, başka bir deyişle gerçek mekan ve ortamlar kullanılarak çekilmesi, filmin dramatik gerçekliğini arttırmıştır. Film otantikliğini ve yarattığı güçlü matem duygusunu buna borçludur. Film bir anlamda faşizm karşıtı hareketi masaya yatırmaktadır; bunu yaparken de her Nazi askerinin, faşizmin insanlıkdışılığınıkendi şahsında kişileştiren binbaşı kadar canavar olmadığını gösterir. Bir sahnede sarhoş bir Nazi, askerin yaptıklarının çok ahlaksızca bir iş olduğunu bağıra bağıra adeta ifşa eder. Binbaşı durumun saçmalığını açığa vuran kaptanı susturmaya çalışır. Bu düşmanı insanileştirme hali Jean Renoir'ın *La Grande Illusion*'unu çağrıştırmaktadır.

Yine bu insani incelikli bakış, yıllar sonra karşımıza Brian De Palma'nın savaş filmi *Savaş Günahları* (1989)'nda karşımıza çıkar. Don Pietro'nun ölmeden önce söyledikleri, tüm bu anlatmaya çalıştıklarımızı özetler gibidir: "Kahramanca ölmek çok da zor değildir. Zor olan şey kahramanca yaşamaktır"

İzleyicinin Algısı ve Filmin Mirası

İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'nın ekonomik ve sosyal anlamda yaralarını sarınasıyla birlikte sorgulayan eleştirel filmler, popülerliklerini ve ilericiliklerini kaybetmeye başlamışlardır. Yine de hareketin öncüleri yeni gerçekçiliğin gün batımında (Messrs Rossellini, De Sica ve Visconti) yeni konularla, farklı görme ve gösterme tarzlarıyla yeniden dikkat çekmeyi başarmışlardır. 1949'dan itibaren yeni gerçekçiliğin insanlara gerçeklk duygusu vermek için keşfettiği özgül ifade tarzları İtalyan Hükümeti'ni rahatsız etmeye başlamıştır.

Elbetteki yeni gerçekçiliğin yarattığı coşkunun hemen kaybolduğu söylenemez. Daha ziyade akımın coşkusu uzak ülkelere taşınmıştır. Bir yeni gerçekçi olmasa da bu akımdan gözle görülür biçimde ilham almış Hint yönetmen Satvajit Ray, yeni gerçekçi anlatım tarzlarına bağlı kalmıştır. Yine hikaye anlatım tarzını yeni gerçekçiliğin ilkelerine gore belirlemiştir. İlk filmi olan *Pather Panchali*'de bu çok açık bir biçimde gözlemlenmektedir. Yine aynı akım New Yorklu bir genç yönetmen olan Martin Scorsese'e de ilham verecektir. Çekmiş olduğu bir dizi uzun metrajlı filmde (*Raging Bull, Yaşamın Kıyısında* ve *Sıkı Dostlar*) gündelik hayat yeni gerçekçiliğin yanı sıra bugün dışavurumcu dediğimiz formla iç içe betimlenmektedir.

Roma, Açık Şehir filminin ilk gösterimi 24 Eylül 1945'te yapılmıştır. Rosselli'nin ilk izlenimi filminin basın tarafından daha olumlu sunulabileceği yönünde olmuştur. Yine de basının bu yaklaşımı filmin o senenin en gözde İtalyan filmi olmasını engellememiştir. Bunun dışında film, Spielberg'in *Schindler'in Listesi* (1993) filmindeki soykırım anlatımını etkilemiştir.

Çoğu eleştirmen tarafından da bir başyapıt olarak değerlendirilen film klasikler arasındaki yerini almıştır. Şüphesiz böyle değerlendirilmesini sağlayan şey; iz bırakan tüm diğer savaş filmleri gibi yaşanan savaşı, sıcak çatışmalardan ziyade sıradan yaşamlarda bıraktığı hasar üzerinden dramlaştırmasıdır. Jean Luc Godard bu durumu "konu savaş filmleriyse yollar bir biçimde *Roma, Açık Şehir*'e çıkmaktadır" sözleriyle yorumlamıştır.[39]

39) Jean-Luc Godard, *Roma, Açık Şehir* filmini inceleyen Criterion'daki metinden alınmıştır, www.criterion.com

Plague Dogs (1982)

Yöneten: Martin Rosen.
Yazan: Martin Rosen.
Yapım: Martin Rosen.
Gösterime Hazırlayan: Martin Rosen.
Oyuncular: John Hurt (Snitter), Christopher Benjamin (Rowf), James Bolam (The Tod), Nigel Hawthorne (Dr Boycott), Warren Mitchell (Tyson/The Wag).

Filmin Özeti

Lake Araştırma Merkezinden kaçan iki köpeğin (Snitter ve Rowf) maceraları üzerinden ilerlemektedir. Köpeklerin karbon hastalığı taşıdığına inanan görevliler köpeklerin peşindedir. Köpekler kaçmalarına yardım eden bir tilkiyle arkadaş olurlar. Köpeklerin özgürleşme mücadelesi ve laboratuvar personelinin onları yakalama mücadelesi, film boyunca iç içe geçer: Rowf ve Snitter sonunda özgürlüklerine kavuşurlar.

Kavramsal Çerçeve

"*Art in Motion: Animation Aesthetics*" isimli kitabında Maureen Furniss animasyonun ve gerçekçi filmlerin, filmler skalasında iki zıt kutupta yer aldığını belirtmektedir. Çizgi sinemanın bugün dahi ciddiye alınmadığı göz önüne alınırsa o günlerde hak ettiği değeri görmeyişi son derece anlaşılırdır. Oysa ki Cartoonbrew gibi web sitelerine bakmak bile animasyon kültürünün bugün ulaştığı derinliği ve kapsamlılığı anlamak için yeterlidir. Bana göre *Plague Dogs*, çizgi sinemanın son derece ciddi bir uğraş olduğunu hepimize hatırlatan en önemli filmlerden biridir. *Plague Dogs* filmi, ciddiyetle ele alındığında animasyonla harikalar yaratılabileceğinin kanıtı gibidir. Hayvanların kişileştirildiği fabları hatırlatan bir tarzda animasyon üzerinden ilerleyen bu hikaye her sekansta gülümsetmesine

karşın dramatik ve dokunaklı bir hikayedir. *When the Wind Blows* (1986), *The Mighty River* (Frédéric Back, 1993) ve *Beşir'le Dans* (Ari Folman, 2008) de yine gerçek yaşamla ilgili olmaları ve ele aldıkları konuların yaşamsallığı açısından dikkate değerdir.

Bugün sayısız örneğini bildiğimiz İngiliz canlı aksiyon filmlerinde; yirminci yüzyılın ilk yarısında *Night Mail* (1936) gibi örneklerle belirginleşen belgesel film geleneğinin ortaya çıkardığı özgül bir toplumsal gerçekçiliğin izlerini görmek mümkündür. Yapaylığın/kurgunun yokluğu ya da minimize edilmesiyle belirginleşen bu gerçekçiliğe bağlılık, İngiliz sinemasını ciddi anlamda beslemiştir. *Kerkenez* (1969), *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı* (Karel Reisz, *The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962) ya daha güncel örneklerden *Anadan Doğma* (Peter Cattaneo, 1997), *A Room for Romeo Brass*, Shane Meadows, 1999) gibi iyi filmler bu gelişmenin ürünüdürler. Bu filmler, özellikle bireysel olan ile toplumsal olanın ilişkisini çok başarılı bir biçimde ortaya koymaktadırlar. Gerçek yaşamı dramatik öykülemeyle serimlemek ve belgeselleştirmek; zamanla İngiliz gerçekçi sinemasına egemen olmuş bir dil, bir anlatım tarzı haline gelmiştir. Bu dil, *Plague Dogs*'da animasyon formunda vücut bulmuştur. Söylemek istediğim şey, animasyon filmlerinin de birer film sayılması gerektiği ve en az canlı aksiyon filmleri kadar saygı ve itibar görmeyi hak ettiğidir.

Yapım Süreci

Plague Dogs'un yönetmeni olan Martin Rosen, 1970'lerde Richard Adams'ın eseri *Watership Tepesi*'nin çizgi uyarlamasının yönetmenliğini yapmıştır. Film o dönemde ciddi bir seyirci kitlesine ulaşmayı başarmıştır. *Plague Dogs* yapım süreci, bir yılı Londra'da, bir yılı da New York'ta olmak üzere iki yılda tamamlanmıştır. Filmin; Amerikan uzun metrajlı çizgi si-

nema sektörünün, her türden çabanın klasik Disney stilinin eski ticari popülerliğini egale etmekte yetersiz kaldığı bir kriz döneminde çekilmiş olması ilginçtir. 1986 yılında çekilen *An American Tail* filmi uzun metrajlı çizgi sinemanın bir ölçüde canlanmasını sağlar. Filmin yardımcı prodüktörlüğünü yürüten Steven Spielberg, pazarlanma sürecinde filmin yönetmeni Don Bluth'dan daha fazla öne çıkmıştır. Bluth daha önce de *Son Boynuzlu At* (Jules Bass, 1983) ve *The Black Cauldron* (Ted Berman, 1985) ile birlikte seksenlerin başlarında animasyonun yaşadığı ticari krizin en tipik örneklerinden biri olan *The Secret of NIMH* (1982)'yı yönetmiştir.)

Beş milyon dolara mal olan *Plague Dogs*, *Watership Tepesi* (1978) gibi ayrıntılara duyarlı, özenli, gerçekçi ve suluboya arka planların kullanıldığı bir filmdir. Kullanılan görsel tasarımlar da en az *Watership Tepesi*'ndekiler kadar somuttur. Yine de ele aldığı konuların ciddiyeti ve ağırlığı nedeniyle onun kadar popüler olamamıştır. Mimik, jest ve canlandırmaların sahiciliği ve zerafeti inkar edilemez. Öte yandan içerdiği gerçekçi göndermeler filmi, burada incelenen pek çok filmle karşıt bir pozisyona getirir ve yine başka bir çizgi sinemacı olan Frederic Back'le yakınlaştırır. Back ve Martin Rosen birbirleri için önemli destek ve moral kaynağı olmuşlardır.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Gerçekçilik çoğunlukla gerçek mekanlarda, gerçek kişilerle yapılan çekimlerle ilişkilendirilir. (Burada gerçeklik sözü seçilen mekanın anlamlı bir güncelliğe sahip olması manasına geldiği gibi tasarlanan film setinin gerçekçiliğine de işaret etmektedir.) Gerçekçilik bağlamına oturan animasyon filmleri de olabileceğini sanırız ki bir kez daha belirtmeye gerek yoktur ve *Plague Dogs* böyle bir filmdir. Hiçbir canlı çekimin söz konusu olmadığı *WatershipTepesi* gibi bir gerçekçi izleği sürdüren anti viviseksiyon bir öykü ile kurgulanan bu film,

yine *Watership Tepesi* gibi ayrı hedeflere ulaşmaya çalışan karakterlerin mecbur kaldığı bir yolculuğu anlatan bir macera hikayesidir. *Atanarjuat* (Zacharias Kunuk, 2001) ve *Yedinci Mühür* (Ingmar Bergman, 1957) gibi filmlerle benzer biçimde bu film de "kaçak bir adam ve peşindekiler" biçiminde özetlenebilecek sinemada yaygın olarak kullanılan hikaye yapısına yeni dramatik nitelikler getirmiştir. Yine izleyici hayvanların kobaylaştırılması konusuyla canlı ve dolaysız bir biçimde yüz yüze getirilir. Sniffer ve Row'un özgürlük yolculukları boyunca maruz kaldıkları terör ve şiddetin temsili, durumun vehametini hissetirecek kadar serttir. Örneğin filmin başındaki hayvan deney laboratuvarı grili, siyahlı, soğuk ve lanetli bir atmosfer içinde sunulur.

Özellikle son sekansta ve beton bir hücreye kapatılmış iki köpeğin vahşi köpeklere dönüştürülmek üzere beyinlerine yapılacak müdahale öncesindeki sekansta görece daha soyut ve metaforik imgeler kullanılmıştır: O an, kibar ve evcil kimliklerini üstlerinden attıkları ve hayatta kalmak için ilkelleştikleri bir kalkışma anı olarak temsil edilir.

Yaygın olarak bilinen pek çok animasyondan belirgin biçimde farklı bir ton taşısa da *The Plague Dogs* insanlarla hayvanlar arasındaki gerilimi temsil etme tarzı açısından *Bambi* (David Hand, 1942) ile ciddi benzerliklere sahiptir. Her iki animasyonda da insanlar mütecaviz ve saldırgan olarak sunulurlar.

Watership Tepesi ile *The Plague Dogs*'un tek ortak noktası, gerçekçi yaklaşıma sahip olmaları değildir. Bunun dışında her ikisi de daha önce basılmış bir düzyazı metnin uyarlamasıdır. Filmin asıl amacı sahih imgelerin gerçekliği tüm çıplaklığıyla ortaya serdiği nitelikli bir işe ulaşmaktır. Gerçekten de *The Plague Dogs*'in doğrudan anlatımı, ana akım animasyon filmleri dışında herhangi bir anime film izlememiş bir izleyicide nispeten sarsıcı bir etki yaratabilir.

The Plague Dogs teknoloji, bilim ve askeri gücün yeri/ola-

naklarına ilişkin ciddi bir sorgulamadır. Yine her iki filmde de zaman zaman gerçekçi imgelerin yanında içsel sıkıntıları anlatmak için daha duygalanımsal, şiirsel bir duyarlılığın devreye girdiği sekanslar da vardır. Daha soyut olanla gerçekçi olanın çelişkisi bu bölüm altında ele alınan filmlerin tümü için geçerlidir.

Hayvan karakterler üzerinden ilerlemesi *Animal Farm*'ı (Joy Batchelor ve John Halas, 1954) ve iktidar medeniyet/bilim üzerindeki sorumluluklarımıza işaret etmesi *Watership Tepesi*'ni hatırlatır. Elbette ironi ve eleştiri için hayvanların kullanımı bu filmlerle başlamamıştır. Bu anlatım tarzının kökeni Ezop masallarına kadar götürülebilir. *The Plague Dogs* ilk bakışta kasvetli ve karamsar bir film izlenimi verebilir. Gerçekten de kültürün anlamını, hayvan deneylerinin yerini, toplumda medyanın rolünü doğrudan gösteren bu karanlık filmin ilk elde eğlenceli bir tarafı yok gibidir. İnsanlar ise seyircinin ilgisini canlı tutma, eleştirelliği koruma kaygısıyla sahneye taşınırlar. Filmdeki insan karakterlerin, büyük sorunların kaynağı ve simgesi olmak dışında pek bir işlevi yoktur. Filmin anlatımını güçlü kılan şey, köpeklerin durumunu ortaya koymak için hayvanlar adına yüksek perdeden konuşmasıdır.

Filmin DVD formatında da yayınlanmış olması, genç kuşaktan izleyicilere ulaşılmasını ve filmin eksiksiz izlenilmesini sağlaması bakımından önemli bir şanstır. Yoğun, çoklu göndermeleri olan sahnelerle dramatik yapısı güçlenmiş ve dolayısıyla tekrar eski anlam gücüne kavuşmuştur.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

The Plague Dogs umduğu kitleselliğe ulaşamamıştır. Ciddi bir tondan konuşması, şiddet ve terörü grafik çizim netliğinde yansılaması filmin; bir animasyon filminin eğlenceli ve neşeli olması gerektiği biçiminde yerleşmiş olan ortalama algıya aykırı bir pozisyona düşmesine neden olmuştur.

Neyse ki DVD formatında yayınlanmış olması, genç kuşaktan yeni izleyicilere ulaşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla belleklerdeki yeri ilk gösterime girdiği döneme göre çok daha sağlamdır denilebilir. Janet Maslin film üzerine son dönemde yazdığı bir makalede "film kahramanlarının aşırı naif ve insanda acıma yaratan karakterleri bir süre sonra bıkkınlık yaratsa da aynı şeyi filmin görsel uslubu için söylemek zordur."[40]

Filmin ağırlığı 2010 yılı için çok daha kabul edilebilirdir ve şükür ki bugün ciddi ve sosyal içerikli bir animasyon film o günkü kadar tuhaf bulunmamaktadır. *Grave of the Fireflies* (Isao Takahata, 1988), *Persepolis* (Vincent Paronnaud & Marjane Satrapi, 2007) ve son dönemde gösterime giren *Sihirbaz* (Sylvain Chomet, 2010) gibi animasyonlar gerçekleri çok daha belirgin biçimde ekrana taşıyarak gerçekliği yansıtmanın/dönüştürmenin farklı imkanlarını hepimize yeniden göstermişlerdir.

40) Janet Maslin, *The New York Times*, 9 Ocak 1985.

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)

Metropolis (1927)

Yönetmen: Fritz Lang
Yazan: Thea von Harbou
Yapım: Erich Pommer
Sinematografi: Karl Freund, Günther Rittau
Oyuncular: Alfred Abel (Joh Fredersen), Gustav Fröhlich (Freder), Brigitte Helm (Maria), Rudolf Klein-Rogge (Rotwang).

Filmin Özeti

2000 yılındayızdır, dünya aşırı kentleşmiş ve mekanikleşmiştir. İnsanlık, teknoloji ve endüstri, Efendi'nin emri altında olan Metropolisi yaratmak üzere birleşmiştir. Efendi'nin Freeder isminde, işçilerin varoluş ve yaşam koşullarına duyarlı olan bir oğlu vardır. Freeder içine doğduğu aristokrat kesime isyan eder ve işçilerin saflarına katılır. Toplum giderek kitlesel bir sınıf savaşına doğru yol almaktadır. Maria isimli bir kadın, soylular ile işçileri birleştireceğini iddia eden bir barış elçisinin ortaya çıkacağı konusunda işçileri uyarır. Bu peygambervari figür, Freeder'dır. Babası bir yandan oğlunun çabalarını gözlemlemekte ve önlemlerini almaktadır. Freeder'ın bu çabasına Maria'nın bir robot kopyasını yaptırarak cevap verir. Yeni Maria işçilerin öfkesini kaşıyarak onları daha şiddetli bir

isyana çeker. Beklenildiği üzere halk isyanı yükselişe geçer ve bu mafyatik iktidar aygıtını yıkar. Sonrasında yaşanan sel nedeniyle işçilerin büyük bölümünün yaşamı alt üst olur. İktidar kliği kendi trajedisinin kaynağı olarak gördüğü Maria'nın robotunu yakar. İlişkileri her geçen gün biraz daha güçlenen Freder ve Maria, sele kapılan pek çok işçi çocuğunu kurtarmayı başarırlar. Robot Maria'yı yaratmış olan bilim insanı Rotwang Maria'nın peşine düşer. İkisi bir apartmanın çatısında karşı karşıya gelirler. Freder zamanında yetişerek aşkını kurtarmayı başarır. Yine babası da sonunda işçilerle barışmaya razı olur.

Kavramsal Çerçeve

Dışavurumculuk çoğunlukla yirminci yüzyıl başı Alman çağdaş sanatını ifade etmek için kullanılan bir sözcüktür. Zamanla bu sanat akımı, iki farklı (ancak birbiriyle sürekli temas halinde olan) sanatçı grubuyla birlikte anılır olmuştur: Brucke (Köprü) ve *Blaue Reiter* (Mavi Atlı) grupları. *Brucke* akımı, yapılan sanatsal işlerle toplum arasında bir köprü olma çabası içindedir. Bu gruba yakın duran Karl Schmidt-Rottluff'un işlerinin dışavurumculuğun ruhunu en özlü biçimde yansıtan işler olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. *Blaue Reiter* grubunda ise en çok Wassily Kandinsky ismi öne çıkmaktadır. Dışavurumculuk adı altında anılabilecek tüm sanat gruplarının ortak noktası ise dünyanın tasvirinde doğacı-olmayan (non-naturalist) biçimleri esas almasıdır. Bir aracı olan sanatçı, çevresindeki nesnel gerçeği birebir yansıtma amacını gütmez. Bundan ziyade dünyayı içsel deneyimleri üzerinden ve hatta çoğunlukla da derin duygulanımların aracılığıyla betimleme eğilimindedir. Akımın bu yönelimini, o dönemde ve onun öncesinde çıkmış olan diğer sanat akımlarıyla olan ilişkisine bağlamak mümkündür. Örneğin bir başka sanat akımı olan gerçeküstücülük de benzer bir eğilim içindedir. Sanatçıların gerçekliği ayrı ve özel bir tarzda temsil etme eğilimi sinema ala-

nına da yansımıştır. Bu kapsamda sinemacılar da kendi özel sanat gruplarını kurmuşlar ve kendilerine özgü film üretim tarzları oluşturmuşlardır.

Sinema klasiklerinden biri olan *Metropolis*'in evrimi ve yapısı da yine bu çerçevede anlaşılmalıdır. Filmin çekildiği 1926 yılı boyunca toplumda önemli ölçüde beklenti yaratan bir tanıtım dalgası söz konusu olmuştur. Hatta bugünün internet film bağımlıları için *Metropolis,* bilimkurgunun öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Özellikle Maria'nın bir robot kopyasının yapılması ya da göklere uzanan dev şehir imgesi bilimkurgu türünde çok yaygın kullanılan klasikleşmiş imgelerdir.

Yazmış olduğu monografide Thomas Elsaesser, *Metropolis*'in; tiyatronun, edebiyat ve plastik sanatların anlatım biçimlerini sentezleyen yeni bir konsept getirdiğini belirtmektedir. Elsaesser monografisinde "Sayborgların ve devasa şehirlerin olduğu bir gelecekle özdeşleşmiş olan dünün karşı ütopyası *Metropolis*, bugün bize yaşamın gerçekliğinden ve bedensel elektrikten, insan ve makine enerjilerini birleştirmekten bahsetmektedir. Yine dün dışavurumculuğun şeytanla özdeşleştirdiği kötücül tutkular bugün gökdelenlerin yüksek voltajlı florasanla aydınlatılmış salonlarında tüm zerafetiyle salınmaktadır."[41] ifadelerini kullanmıştır. Frit Lang'ın filmleri için "felsefi ağırbaşlılığın, görsel cazibenin ve incelikli tasarımın ahenkli birlikteliğini"[42] yansıttığı yorumu yapılmıştır. *Metropolis* ise 1925 yılında litograf Louis Lozowick tarafından yapılan ve New York imgesiyle örtüşen "incelikli tasarımı" kullanarak bu tarzın en mükemmel örneğini vermiştir. Lang bir gözünü kaybetmesine neden olan Birinci Dünya Savaşı'nı görmüş, yaşamıştır. İyileşmesinin ardından da yeniden senaryo, yazmaya devam etmiştir. Sonrasında *Decla Biscoop*'u (1917) yöneterek Alman sinemasındaki ilk çalışmalarını vermeye başlamıştır.

41) Thomas Elsaesser, *Metropolis*, BFI, 2000, s. 7

42) Tom Charity, *The Rough Guide to Film*, Penguin, 2007, s. 299

1917 yılında *Decla-Biscoop* için rejisörlük yapmaya başlamıştı. *Metropolis*'in dışında, *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), *Der müde Tod* (1921) ve *Die Nibelungen: Siegfried* (1924) isimli filmleri çekmiştir. Almanya'yı kasıp kavuran I. Dünya Savaşı, Lang'ın ahlakını, dünya görüşünü gözden geçirmesine neden olmuştur. Filmlerine sinen karamsarlık duygusu Savaş'ın onda yarattığı yıkım ve değişimlerle ilişkilidir.

Yapım Süreci

1914 yılında Alman sinema sektörü göreceli olarak küçüktür. Alman hükümeti, yabancı sinemanın etkisini kırmak ve Alman propagandasının etkisini arttırmak için yeni yeni gelişen Alman sinemasını desteklemiştir. *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920)'nin çekildiği ve ardından da *Metropolis*'in gösterime girdiği süreçte dışavurumculuğun, yeni gelişen Alman sinemasındaki etki alanını genişlettiği görülür. Plastik sanatlar, edebiyat ve tiyatro alanlarında daha öncesinden kökleşen dışavurumculuk bu dönemde kendini yavaş yavaş sinema alanına da taşırmaya başlamıştır. *Dr. Caligari, Metropolis*'in yetkinleştirmeye çalıştığı yaratıcı projenin bir ön araştırması gibidir. "Sinema grafik duyumu veren sanatsal imgeler sunmalıdır" sloganı benimsenmiştir.[43] *Das Wachsfigurenkabinett* (Leo Birinsky ve Paul Leni,1924), *Nosferatu, eine Symphonie des Gravens* (FW Murnau, 1922) ve *Die Nibelungen: Siegfried* (Lang, 1924) isimli diğer filmler de yine dönemin Alman sinemasının dışavurumculukla özdeşleştiğini düşündüren diğer filmlerdir. Aslında grafiğin dışavurumculuğun başat formlarından birine dönüşmesi ile birlikte sinemaya estetik nitelik katmanın çok daha zor ve pahalı bir hale geldiği bilinmektedir. Dahası dışavurumculuğu var eden yönetmenlerin çoğu

43) Hermann Warm, David Bordwell ve Kristin Thompson, içinde (ed), *Film Art: An Introduction*, yedinci baskı, McGraw-Hill, 2003, s. 472.

(özellikle Fritz Lang) Hollywood sinemasına transfer olmuştur. 1937 yılında Hollywood'a yerleşen Lang, bu dönemde çok tutulan sürükleyici filmler çekmiştir. Bunlar arasında *Only Live Once* (1937) ve *Rancho Notorious* (1952) adı anılmadan geçilemeyecek iki önemli filmdir.

1923 yılında *Metropolis*'in beyaz perdedeki uzun ve olaylı macerası başlamıştır. (Bu, büyük çabalarla ortaya çıkan filmlerin, sonrasında ortaya çıkardıkları etkinin en az bu kadar zorlayıcı olduğu klişesini kanıtlar gibidir.) Bu süreç Berlin'in en önemli film stüdyolarından biri olan UFA'nın en gözde yazarlarından Fritz Lang ve karısı Thea von Harbou tarafından yürütülmüştür. 1924 yılında Lang'ın ve filmin yapımcısı olan Erich Pommer'ın (ki aynı zamanda *Dr. Caligari*'yi de yönetmiştir) 1924 yılında ABD'yi ziyaret etmesiyle yeni dönemin modern kentine dair çözümlemeler esere girmiş ve dolayısıyla da film yaratısal ve estetik anlamda nitelik kazanmıştır. Yine ikisi yapımcı ve yönetmen olarak, *Siegfried's Death* isimli filmlerinin ilk gösterimi için New York'a da gitmişlerdir. Sonrasında Los Angeles'a giden Lang ve Pomer burada belli başlı film stüdyolarını ziyaret etmişlerdir. Sektörün bir anlamda endüstri düzeyine evrildiği Los Angeles'ta endüstri ve yatırım düzeyini yerinde görme imkanı bulmuşlardır. Hatta *Way Down East* (1920) ve *Intolerance* (1916) gibi önemli filmlere imza atmış olan D.W. Griffith'le dahi tanışmışlardır.

Ondan sonra çekilmiş olan diğer bilimkurgu baş yapıtları gibi *Metropolis*'in üretim sürecinde de gelecek yaşamın görselleştirilmesi için olağanüstü bir teknik çaba harcanmıştır. Öyle ki 310 iş günü ve 60 gecenin sonunda nihayet çekimler tamamlanabilmiştir. 22 Mayıs 1925'te başlanan film çekim süreci ancak 30 Ekim 1926'da sona ermiştir. *Işığın Bittiği Yer* (James Cameron, 1989), *Yıldız Savaşları* (George Lucas, 1977), *Üçüncü Türle Yakınlaşmalar* (Steven Spielberg, 1977), *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982), *Kıyamet* (Francis Coppola,

1979), *One From the Heart* (Francis Coppola, 1982) ve *Titanik* (James Cameron, 1997) gibi filmler hep *Metropolis*'in çekim sürecini model almışlardır. Filmin hemen her aşamasında şehir silüetlerinin minyatürleri, modelleme ve yaratıcı makyaj teknikleri gibi teknikler kullanılmıştır.

Metin: **Görüntü, Ses ve Drama Yapısı**

Thomas Elsaesser bir yazısında film için "film bir felaket olan 1. Dünya Savaşı ve bu savaşın yarattığı siyasal konjonktürün arkasında bıraktığı enkazın tüm fiziksel ve ideolojik kalıtını sünger misali soğurmuştur. Film sosyokültürel arkaplanını neredeyse tümüyle bu bellekten devşirmiştir."[44] yorumunu yapmıştır. Bu anlamda *Metropolis*'in, *Das Cabinet des Dr. Caligari* ile birlikte dışavurumcu sinema akımının en önemli örneklerinden biri olduğu söylenebilir. Tarih bilinciyle incelendiğinde, *Metropolis*'in Musevi soykırımını daha o günlerde sezinleyen imgeleri perdeye taşıdığı görülmektedir. Üçerli sıra halinde dizilmiş ve saçları sıfıra vurulmuş kalabalığın bir tünel boyunca yürütüldüğü sahne, çok ürkütücü ve rahatsız edici bir biçimde sonradan yaşanacak olan Musevi soykırımını çağrıştıran ürpertici bir imgedir. Yine, Alman dışavurumculuğunun bu filmle birlikte, o dönem yoğun bir inşa süreci içinde olan Alman ulusal kimliğinden radikal biçimde koptuğu tespitleri yapılmıştır. Öte yandan filmin Alman dışavurumculuğunun romantik/düşsel yönünü temsil ettiği de rahatlıkla gözlemlenebilir.

Alman dışavurumculuğunun I. Dünya Savaşı'nın tetiklediği bir hareketten ziyade çok öncesinden bu savaşı yaratan konjonktüre cevap verme kaygısı taşıyan bir hareket olduğu söylenebilir. Bu savaş sezinleyen/sezdiren bir önceldir demek abartı sayılmaz. Savaş dışında yine başka gelecek öngörüleri

44) Thomas Elsaesser, age, s. 20

koyduğunu da eklemek gerekir.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Filmin heyecanla beklenen ilk gösterimi, 10 Ocak 1927 tarihinde Berlin'deki UFA Palast'ta yapılmıştır. Bir yandan film gösterilirken, diğer yandan salondaki orkestra tüm film müziklerini her sahne için canlı olarak icra etmiştir. Daha gösterime girmeden bir bilimkurgu şöleni olduğu iddia edilen film, bugün dahi abartılı ve popülist bir tarzda değerlendirilmektedir. Bu durum, piyasa mekanizmalarıyla dolayısıyla da popüler kültürle çok fazla iç içe geçmiş olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu son dönemlerde gösterime girmiş olan *Avatar* filminin sunumunu çağrıştırmaktadır. Hikaye ve konunun bulanıklığına ilişkin eleştiriler yapılmış olmasına karşın, filmle ilgili tanıtım ve inceleme yazılarının hemen hepsinin mübalağa sanatının sınırlarını zorlaması anlamlıdır. Çekilmiş Tüm Filmlerin Filmi- Film Ötesi!"[45] yorumu abartının da ötesinde uçuk yorumların en tipik örneklerinden biridir.

Taşıdığı tüm potansiyele, yarattığı tüm heyecana rağmen film bu rüzgarı ticari başarıya tahvil edememiştir. Filmi gösteren sinema salonları süreç içinde, filmin iki buçuk saatten bir saat kırk beş dakikaya indirilmesi talebini dile getirmişlerdir. Almanya'da da yine Amerika'da gösterilen kısaltılmış versiyon gösterilmektedir.

Filmin ilk restorayon ve iyileştirmeleri 1965 yılında olmuştur. Sonrasındaki 30 yıllık süreçte de film belli aralıklarla restorasyondan geçmiştir. 1980'lerin başında kapsamlı bir restorasyondan geçen film 1984 yılında ikinci kez dağıtıma verilmiştir. Film kısa sürede sinema severlerin gözdesi haline gel-

45) *Der Tag* gazetesindeki Metropolis değerlendirmesi, referans Michael Minden ve Holger Bachmann (ed), *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*, Camden House, New York, 2000, s. 27.

diği gibi başarısıyla kamunun ilgisini üzerinde toplamıştır. 2008 yazında filmin daha öncekilerden farklı olan yeni bir kopyasının Arjantin'deki Sinema Müzesi'nin arşivlerinde bulunduğu ortaya çıkmıştır. Öyle ki bu günlerde tüm dünya gazeteleri bu haberi manşete taşır.

Hala tartışmalı konumunu koruyan film hakkında günümüzde dahi birbirinden farklı pek çok değerlendirme yapılmaktadır. Pek çok kişi hikayenin dağınık ve bulanık olduğu yorumunu yapmıştır. Yine birbiriyle ilintisiz bir dizi ideolojik söylemin beklenmedik zamanlarda filme tecavüz ettiği tespitleri yapılmıştır. Gerçekten de filmin ideolojik yönelimi belirsizdir. Bolşevik midir? Yoksa yükselen faşizme dair bir uyarı mıdır? Bir peri masalı mıdır?

Tüm bu tartışmalar bir yana *Metropolis*'in kendisinden sonra gelecek olan, yeni fikirler ve dünyalar kurmayı seven, modern, ana-akım bilim kurgu filmlerini etkilediği açıktır. *Ölüm Takibi* (Ridley Scott, 1982), *Yıldız Savaşları* ve hatta yine Scott tarafından çekilmiş olan Apple'ın ilk TV reklam filmi dahi bu yarı teknoloji masalı, yarı peri masalı konumunda olan bu filme çok şey borçludur. Yakınlarda gösterime girmiş olan Metropolis'in çizgi sinema versiyonu, *Ölüm Takibi* ve *Yıldız Savaşları* gibi filmler popüler kültürle içiçe geçmişlerdir. Kitlesel bir etki alanları vardır. Dolayısıyla da izlendiği zaman ve zemine göre kişiler ve toplumlara farklı şeyler söyleyeceklerdir.

Metropolis'in daha önceden kaybolduğu düşünülen ve 2008 yılında bulunan versiyonunun hikayesi "Metropolis'in Gizemi" başlığıyla *Guardian* gazetesindeki bir yazıya konu olmuştur. (Yazının sahibi Karen Naundorf'tur.) Yazı yeni "malzeme"nin Buenos Aires'in Barracas semtindeki Sinema Müzesi'nde bulunmasının nedenlerini soruşturan bir yazıdır. Aradan 80 yıl geçmesine rağmen filmin ancak yüzde yirmi beşine karşılık gelen üç sekansın kaydı elde edilebilmiştir. Mevcut kopyadaki ciddi eksikliklere ve kopukluklara karşın film, Buenos Aires'te

1980'ler boyunca pek çok kez gösterilmiş hatta projeksiyon makinistleri sık sık gösterim süresinin uzunluğundan şikayet etmişlerdir. Filmin tesadüfen bulunan son kopyası, Rotwang ve Fredersen'in neden birbirlerine düşman oldukları gibi kilit soruları açıklığa kavuşturmaktadır. (Çünkü ikisi de aynı kadına aşıktır.) Bir senfoninin prelüd, füriozo ve final olmak üzere üç ana kısımdan oluşması gibi bu filmin bölümlenişi de senfonik yapıdadır. Görece eksiksiz olan yeni kopyanın ilk gösterimi 2010 Berlin Film Festivali'nde yapılmıştır.

Filmin onarım ve restorasyon ekibinde çalışan Martin Kroeber, filmin Hong Kong'daki gösteriminin ardından şu yorumu yapmıştır: "*Metropolis* yalnızca dışavurumcu bir film değildir. O aynı zamanda 1927 yılı Almanya'sının toplumsal atmosferini bütünüyle beyaz perdeye taşımış olan bir filmdir. Hatta 1927 sinemasına dair küçük bir ansiklopedidir denilebilir."[46]

La passion de Jeanne D'Arc (1927)

Yönetmen: Carl Theodor Dreyer.
Yazan: Joseph Delteil ve Carl Theodor Dreyer.
Yapımcı: Carl Theodor Dreyer.
Kurgu ve Montaj: Marguerite Bauge.
Görüntü Yönetmeni: Rudolph Mate, Goesbula Kottula, Ole Schmidt.
Oyuncular: Renée Maria Falconetti (Joan of Arc), Eugene Silvain (Bishop Pierre Cauchin), Maurice Schentz (Nicolas Loyseleur), Michel Simon (Jean Lemaitre).

Filmin Özeti

Kısa bir zaman aralığında geçen *La passion de Jeanne D'Arc*, filmin baş karakteri olan Jean D'arc'ın mahkemesini ve gördü-

46) Martin Kroeber, David Bordwell, *Metropolis Unbound*'dan alıntılanmıştır, www.davidbordwell.net/blog/?p=7652

ğü işkenceleri konu alan bir filmdir. Filmin ilk bölümlerinde Jean D'Arc'ın ceberrut yaşlı ruhbanlarca yargılandığı mahkeme sahneleri yer alır. Daha sonra ise hikaye, ölümü beklediği hapishane hücresi üzerinden ilerler. Burada yaptıklarından pişman olduğunu ifade eden bir belgeyi imzalaması için işkenceye maruz kalır; sonunda da kendisinden istenileni yapmak zorunda kalır. İsa'nın son akşam yemeği olan Aşai Rabbani gibi bir tören düzenlemesine göz yumulur. Sonunda ise Jeanne'a yapılan zulüm ve işkencelere başkaldıran halkın gözleri önünde infaz edilir.

Kavramsal Çerçeve

Carl Theodor Dreyer en büyük kreatif hırsının "yaşanmış, gerçek mistik deneyimlerin" peşine düşmek olduğunu ifade etmiştir.[47] Hikaye, 1431 yılında kazığa bağlanıp yakılarak infaz edilen Jeanne D'arc'ın gerçek yaşam öyküsünden hareketle oluşturulmuştur. Olayları bu noktaya getiren Jean'ın eylemleri ve iddialarıdır. Jeanne, Tanrı'nın sesini duyduğunu iddia etmektedir. Tanrı ona, Kral Charles'ın yanına giderek İngilizlerle savaşan Krala yardım etmesi gerektiğini telkin etmiştir. Yaşanan bir dizi politik hesap ve entrikanın ardından Jean yaşamı ve eylemleri nedeniyle mahkemeye çıkarılır. Dazzling, film eserin orjinali kadar ilgi görmemesi durumunda Dreyer'ın Hz. İsa ile ilgili olan projesini gerçekleştirme imkanı bulamayacağını iddia etmiştir. Jeanne D'Arc'ın İsavari bir figür olarak yansıtılması da yine Hz. İsa ile ilgili olan bu filme bir tür hazırlık olarak değerlendirilebilir.

Yapım Süreci

Dreyer'ın kamera çerçeve boyutu olarak yakın plan çekimlere ağırlık vermesi setlerin tasarımı ve yapımı için olağanüstü emek harcayan film personelinin öfkelenmesine neden olmuş-

47) Tom Charity, age, s. 148.

tur. Filmin yapım koordinatörü, *Das Cabinet des Dr. Caligari*'nin yapım koordinatörlüğünü yürüten Hermann Warm tarafından üstlenilmiştir. *Bright Lights Film Journal* isimli sinema dergisine göre, Jeanne D'Arc filminin çekimleri boyunca "Hermann Orta Çağ ağaç baskılarıyla dönemin modası sürrealizmi bütünleştiren bir tarzda çalışmıştır. Uhrevi bir çizgide ilerleyen, Delvaux ya da De Chrico gibi ressamların tuhaf dünyasını çağrıştıran beyaz mimaride de benzer bir usluba rastlanmaktadır."[48] Yedi milyon franklık bütçesi ile film o dönem için mega bir prodüksiyon projesidir. Özellikle film setlerinin son derece yüksek maliyetlerle kurulması nedeniyle filmin bütçesi aşılmış, toplam 9 milyon franka malolmuştur.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

La passion de Jeanne D'Arc yakın plan ağırlıklı filmlerin gücünü kanıtlayan en estetik örneklerden biridir. Filmin görsel üslubunu ilginç kılan şey; toplamda seksen dakikadan fazla süren, Jeanne D'Arc'ın kendisine yönelik suçlamaları cevapladığı yakın plan sahnelerdir. Son sahnelere kadar böyle devam eden film son sahnede İsa'nın çarmıha gerilişini andıran bir mizansenle biter.

Film boyunca -özellikle de son sahnede çok belirgin bir biçimde- Hz İsa'nın yaşam hikayesine gönderme yapılmaktadır. Kameranın hep alttan açıyla ve karakterlerin büstüyle sınırlı kadrajlarla çalışması yargıç-rahiplere gaddar ve gayri insani bir ifade kazandırdığı gibi mahkeme boyunca kişiliğinden ödün vermeyen Jeanne D'Arc'a da asil, kutsayıcı bir hava vermektedir. Bilindiği gibi gençlik genelde mutlulukla ve güzellikle özdeşleştirilirken yaşlılık bencilliği, katılığı ve melaneti çağrıştırmaktadır. Jeanne D'Arc'ın hapishanedeki küçücük hücresine düşen ışık hüzmeleri, odadaki gölgelerle yan yana geldiğinde

48) *Brightlights Film Journal*, www.brightlightsfilm.com/27/joanofarc.php

ortaya bir haç silüeti çıkmaktadır. Başka sahnelerde de yine hücrenin penceresi derme çatma bir haç şekli vermektedir.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Jeanne işkence odasına alındığında, özellikle Jeanne'ın işkence aletlerini gördüğünde yaratılan dehşet duygusu Sovyetik kurgudan esintiler taşımaktadır.

Bu film sert olduğu kadar gönül okşayıcı bir filmdir. Travma, psikolojik ve fiziksel işkencenin yanında sevgiye, özgürlüğe ve yaşama dair insani sahneler de zaman zaman perdeye taşınır: Bazen kanatlarında kaçınılmaz kaderi taşısa da çatıda kuşlar belirir (bu kuşkusuz *Yedinci Mühür*'ün açılış sahnesindeki fırtınalı gökyüzüne karşı kanat çırpan kuş silüetlerinden farklıdır.) Yine Jeanne'a görünen çiçekler böyle sahneler arasındadır. Alt yazıların on dokuz yaşındaki Jeanne'ın işkencecilerden gördüğü zalimlik ve saldırganlığı ister istemez anlamamızı sağladığı bu sessiz film bu yönüyle de gerçekten büyüleyicidir.

Sürekli artan amansız bir acı ve keder hissiyle süren filmde özellikle Falconetti'nin performansı çok etkileyicidir: Neredeyse bütünüyle sessizdir hatta Jeanne'ın kaygısını dahi sık sık nefes alıp vererek yansıtmaktadır. İnternet tabanlı bir sinema dergisi olan *Bright Lights*'a vermiş olduğu röportajda Dreyer, avangart teriminin kendi filmleri için doğru bir isimlendirme olmadığını, kendisinin "belgesel" tanımını daha çok benimsediğini ifade etmiştir. Bir kez daha potansiyel olarak yanlış kullanılan bu terimi sorunsallaştırmıştır. 1429 yılındaki mahkeme kayıtlarının baz alındığı yazım sürecinin ardından Dreyer, bu orjinal malzemeyi hem görsel hem de duygusal anlamda klostrofobik bir dramaya dönüştürmüştür. Bu anlamda film, kesinlikle göz kamaştırıcı ya da büyüleyici bir temsil ortaya koymadığı gibi tarihsel bir drama da değildir. Son derece estetik olmasına karşın kolay izlenen bir film olduğunu söylemek de zordur.

Dreyer'ın bu başarılı çıkışı eserinin bireysel olanla tinsel olanı uyumlu bir biçimde birleştirebilmesinden ve yine yönet-

men kimliği ile dışavurumcu sanatçı kimliğini bütünleştirmesinden ileri gelmektedir. Dönemin sinemasına yeni bir soluk getirmesi itibarıyla sinema tarihi, Dreyer'ın başarılarını ve çalışmalarını kayda almıştır. Kadınların yaşadığı acı ve zulümler Dreyer'ın filmlerinin en yoğun işlediği konular arasındadır. Paul Schrader, *Kutsalın Görüntüsü* (uzun metrajlı filmlere dair tarafsız bir incelemedir) isimli kitabında Dreyer'ın filmler ile ilgili olarak şu tespitleri yapmaktadır: "Dreyer dışavurumcu ve transandantal uslubunu Kammerspiel'den beslenerek ve onunla mücadele ederek kurmuştur... Karakterlerin makyajsız yüzlerinin bizzat bu karakterlerin maskeleri konumunda olması *La passion de Jeanne D'Arc*'ı belgesel türüne yaklaştırmaktadır."[49] Scharader'ın sözlerini açıklığa kavuşturmak için Kammerspiel'in 1920'lerin Almanyası'nda ortaya çıkmış ve Alman dışavurumculuğuyla paralellikler taşıyan bir sinema hareketi olduğunu belirtmeliyiz. *Kammerspiel* terimi oda tiyatrosu olarak tercüme edilebilir. Minimal prodüksiyon tasarımını ve gerçekçi karakter psikolojisini esas alan hareketin kendisine böyle bir isim seçmesi bilinçlidir. *Vampyr* (1931), *Vredens dag* (1943) ve yine *Ordet* (1955) Dreyer'ın diğer önemli filmleri arasındadır. *Senses Of Cinema* isimli web sitesinde Dreyer'ın sinemasıyla ilgili kapsamlı değerlendirme ve inceleme yazıları bulmak mümkündür. *La passion de Jeanne D'Arc*'la ilgili incelemede film ve yönetmenle ilgili şu tespitler yapılmaktadır: "Dreyer, yüce ve direngen dindar olarak akıllarda yer etmiş Azize Jeanne'ı bu klişeleşmiş algının ötesinde anlamayı ve anlatmayı başarmıştır. Filmde Jeanne, Azize Jeanne olarak değil, ağlayan ve acı çeken bir insan olarak vardır..."[50] Filmin nefret ve zorbalığa karşı olanların ortak çığlığı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Yine devlet ile din/bireysel vicdan arasında bugün de devam eden tarihsel çatışmanın özlü ve sarih bir an-

49) Paul Schrader, *Transcendental Style in Film*, Da Capo, 1988, s. 122.

latımıdır. Eserdeki anlatım ve dramatizasyon, bu ikisi arasındaki yüksek gerilimi yansıtmaktadır. Jeanne'ın alev alev yanan bedenini izlemek kuşkusuz ürpertici dir. Dreyer bunu "Şeylerin, olayların gerçekliği ile hislerin gerçekliği arasında belli bir uyum olmalıdır."[51] sözleriyle açıklamaktadır.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Carl Theodor Dreyer bugün dahi, sinema uzmanları haricinde kapalı ve zor anlaşılır bir yönetmen olarak bilinmektedir. Yine de *Vampyr* isimli filminin son dönemde yeniden gösterimi, hakettiği ilgiyi geç de olsa görmesini sağlamıştır. Bergman ve Andrei Tarkovsky'nin eserlerindeki Dreyer etkisi açıktır, yine çekmeyi başaramadığı *Medea* isimli senaryosu Lars von Trier tarafından 1988 yılında perdeye taşınmıştır.

Film bir tiyatro yıldızı olan Maria Falconetti'nin oynadığı tek film olmasına karşın oyuncunun yüzü sinema tarihinde kalıcı bir yere sahiptir. Dreyer, *La passion de Jeanne D'Arc*'ın ardından antik Roma'daki ilk Hristiyanlar ile ilgili bir film çekmek istemiş, ancak Jeanne D'Arc'ın yaşadığı ağır ticari başarısızlık buna engel olmuştur. Jeanne D'Arc, çoğunlukla yasaklı ve tartışmalı bir başlık olagelmiştir. Ne ki bu durum, Dreyer'ın işlerinin internet ortamında herkesçe erişilebilir hale gelmesiyle biraz olsun farklılaşmıştır. Yine de bugün hala İngiltere'de Dreyer'ın filmlerinin gereğinden fazla şiddet içerdiği ve sert olduğu düşünülmektedir. Bir kaç kere gözden geçirilerek gösterime hazırlanan film, 82 dakikadan 61 dakikaya çekilmiştir. Filmin eksiksiz bir kopyası yıllar sonra Norveç'teki bir akıl hastanesinde bulunmuştur. Film üzerine "Renée Maria Falconetti'nin yüzünü, mimiklerini inceleme fırsatınız

---

50) Donald Skolker, *Dreyer in Double Reflection: Translation of Carl The Dreyer Writing About the Film*, Da Capo Press, 1973, alıntı yeri www.sensesofcinema.com

51) Carl Th.Dreyer, alıntılıyan Roger Ebert, www.rogerebert.com.suntimes.com/apps/Feb16th1997

olmadıysa sessiz filmin tarihi hakkında hiçbir şey bilmiyorsunuz demektir."[52] gibi özlü tespitler içeren çok özel incelemeler de yazılmaktadır bugün. Amerika kökenli bir inceleme Armond White Dreyer'ın filmleri ve Falconetti için şu ifadeleri kullanmıştır: "Dreyer, geleceğin en önemli sinema aktrisini bu sanata kazandırmaya çalışmıştır."[53]

52) Age.

53) Armond White, www.criterion.com, http://www.criterion.com/current/posts/226-carl-th-dreyer

Avangart Sinema ve Sanat Sineması

Avangart dediğimiz zaman bize en bildik, en tanıdık gelen eserlerden en karanlık, en bulanık anlatımlara kadar çok geniş bir yelpazeyi göz önüne almak zorundayızdır. Sinemada Avangart'ın tarihini sanırız ekrana ardı ardına şiddet ve ölüme dair imgeler getiren *Persona* ile başlatmalıyız. Avangartın en önemli öncülerinden biri olan Stan Brakhage'ı es geçmek, avangart sinemayı konu alan bu girizgahı bir parça şüpheli kılacaktır elbette.

Ne ki bu tarz filmler, bir yol molasında alelacele içilen egzotik bir acı kahve gibi düşünülür. *Persona*'nın yaygın olarak bilinen açılışındaki ölümlülüğü ve şiddeti çağrıştıran çarpışma sahnesinde kadrajdan taşan düzensiz görüntüler ve çok yüksek sesler kulağa/göze taaruz eder. Stan Brakhage'ın işleriyle çok fazla ortak noktası olan bu prelüdün anti realist karakteri açıktır. Berghman'ın diğer filmlerinde olduğu gibi burada da ele alınan temaya ve biçemin nasıl yapılandırıldığına gösterilen özen dikkat çekicidir. *Persona*'nın açılış sahnesi 1950'lilerin sonunda ve 60'ların başında Batı sinemasının filmin insani deneyimin keşfi için nasıl kullanılabileceğini yeniden sorunsallaştırmaya ve tanımlamaya giriştiğini kanıtlar gibidir. Bergman'ın filmleri önce koyu bir karanlıkla başlar, ardından perdede insanın gözlerini rahatsız edecek derecede aydınlık bir ışık belirir. Kimi zaman perdede, animasyon bir filmden alıntılanarak dönüştürülmüş, nehirde yıkanan bir kadın sureti belirir. Ardından da ölü bir koyunun boynundan oluk oluk akan

kan, bir örümcek ya da bir iskelet görüntüsüyle karşılaşabiliriz. Yine İsa'nın çarmıha gerilmesini hatırlatan çekiçle dövülmüş ve tahtaya çakılmış ellerinin görüntüsü de bunun ardından perdeye yansıyabilir. Birbiri ardına sıralanan bu görüntüler, birbirleriyle tematik olarak ilişkilidir ancak bu ilişki açıkça gösterilmek yerine sezdirilmektedir. Ekrana rastlantısal olarak geldikleri düşünülür ancak aralarında belli bir ilişki vardır. Kuşkusuz burada, bugün kendini anti entelektüelizm gibi net bir konum üzerinden tanımlayan ve düşünsellikle mesafeli durma çabasıyla belirginleşen yüksek bir entelektüel nitelik vardır.

Dolayısıyla en genel anlamıyla avangart, izleyicinin konformist konumuyla ve genelgeçer beklentileriyle mücadele için stratejiler arayan bir sanatsal yönelimi ifade eder. En yoğun ve saf anlatım tarzlarıyla dikkat çeken sanat sinemasına rengini veren bu duyarlılıktır. Film izleme deneyimimiz, çoğunlukla yapılandırılmış bir film izlediğimizi unutacak kadar gizli film teknikleri üzerinden aşırı açıklığı ve ruhsal gerçekçilliği esas alan kitlesel Hollywood sinemasının normlarıyla şekillendiyse avangart filmlerin izlenmesi zor filmler olduğunu söyleyebiliriz. Tematik yönelimler avangart sinema üzerinde belli bir film türüne özgü gelenekselleşmiş anlatılardan/anlatım tarzlarından çok daha belirleyicidir. Ana akım sinemanın dili ile avangart sinemanın anlatım tarzı birbirlerine etkiledikleri gibi yine avangart sinema bu dili kendi koşullarına uyarlamayı bilmiştir. Avangart sinema ciddi çeşitlilik ve kapsamlılığa sahiptir; dolayısıyla bu bölümde avangart sinema hakkında ancak genel çizgileriyle bir fikir verilecektir. Öte yandan sinemanın çoğu zaman avangart yaşamları yücelttiği, yüceltmese dahi keyifli kesitler olarak sunduğu bilinmektedir. Avangart sinema ilk elde egsantrik, kitleselden çok belli bir kesime özgü, ticari olmayan ve hatta hoşgörülü, kalbi açık gibi sıfatları akla getirmektedir. Film türlerinin vurgulanması (korku filmi, toplum-

sal drama vs.) zaten biraz da filme izleyici kitlesi çekmek için kullanılan bir pazarlama taktiğidir. Ne ki avangart etiketinin ticari bir değeri yoktur, hatta ortalama izleyicide çoğunlukla direnç yaratmaktadır.

Sanat sinemasının ulusal ve küresel etkileri bütünleştirebilme becerisi nedeniyle avangart terimi, bugün en az "gişe rekorları kıran" sözü kadar zayıf bir çağrışıma sahiptir. Neyse ki bugün ana akım sinema, kendi özgün anlatım formlarını oluşturarak ana akım olmayan sinemayla arasındaki sınırları kalın çizgilerle belirlemiştir. Giriş yazısında da belirttiğim gibi üniversitedeki hocamızın, sert ve melankolik bir film olan *Banshun* (Yasujiro Ozu, 1949) ile sabun köpüğü ve debdebeli bir müzikal film olan *Korsan Aşkı* (Vincente Minnelli, 1948)'i aynı anda/içiçe analiz etmesi hala aklımdadır. İkisinin iç içe yürüyebildiğini görmek benim için aydınlatıcı çok özel bir vecd anıydı. Gerçekten de dikkatli bakılırsa avangartın ana akım duyarlılıkla paylaştığı pek çok ortak referans noktası olduğu rahatlıkla görülebilir. Örneğin *Yıldız Savaşları* ve *Matrix* gibi filmlere baktığımızda, bu filmlerin Sovyetik kurguda kullanılanlara benzer görsel hileler kullandığını rahatlıkla farkedebiliriz. Uzun metrajlı, kısa metrajlı ya da ister canlı aksiyon veya animasyon filmi olsun çoğu avangart filmin ortak noktası, neden sonuç zinciri biçiminde giden klasik mantık örgüsüne ve aşırı netleşmiş anlatı yapısına direnmeleridir. Avangart gibi belirsizlik ve çoklu çağırışımlar içeren bir terimi açıklığa kavuşturmak için en doğru yöntem, onu diğer yaratım yaklaşımlarıyla, özellikle de belirgin bir ideolojik/estetik konum olan yerleşik ana akım sinemayla karşılaştırmalı olarak incelemektir.

Avangart ve ana akımın büyüleyici kesişimler yakaladığı bilinmektedir. Örneğin bir dönem Walt Disney ve Salvador Dali'nin, *Destino* isimli kısa bir animasyon için beraber çalıştıkları bilinmektedir. Film, çekimine başlandığı dönemde bitirilme imkanı bulamamıştır. Öte yandan Walt Disney Stüdyoları'nın

son dönemde yeni tasarlanmış öğeler ekleyerek tamamladığı filmin gösterimini New York Çağdaş Sanat Müzesi'nde yapmıştır. Film, Dali'nin rüyalarından birini resmettiği çölde yürüyen adam tablosu gibi Dali'ye ait resim ve eskizler üzerinden ilerlemektedir. Aslında film, Dali'nin geç 1920'lerde üzerinde çalıştığı isimli kısa filmin tamamlanmış halidir.

Cremaster Cycle ismini verdikleri sanatsal ve cinsel kimliğin eş zamanlı keşfine odaklanan çalışmaları ile tanınan David Lynch, Quay kardeşler, Jan Svankmajer, Guy Maddin ve Matthew Barney avangart yaklaşımı (özellikle de sürrealist tarzı) benimsemiş belli başlı yönetmenler arasındadır. Realist itkilerin belirlediği bir anlatı mantığından ziyade düşlerin bilgi ve yasaları üzerinden ilerlemek, bu yönetmenlerin ayırıcı niteliğidir. Ancak yine de rüyalar, geleneksel ve avangart akımlar arasında akışkanlığın ve geçişliliğin söz konusu olduğu bir alandır. 2007 yılının en önemli ve gişe rekorları kıran filmlerinden biri olan *Transformers* (Michael Bay, 2007)'ın hareket ve renk dinamizmi, avangart filmleri çağrıştırmaktadır.

Avangart, Batı kültüründeki egemenliğine karşın gerçekçilikle mücadelesini aralıksız sürdürmüştür. Avangart sinemadan alınan örnek ve esinler, bir tür fotorealizme doğru giden ana akım sinemaya gözle görülür bir soluk getirmiştir. Plastik sanatlarla belirgin bağları olan avangart felsefenin belli türden filmler için gözle görülür etkileri olmuştur. Bunun en iyi bilinen örneği modern bir animasyon filmi olan *Neco z Alenky*'dir (Jan Svankmajer, 1987). *Filthy Earth* (2003) isimli filmi ile dikkat çeken Andrew Kotting ve Guy Maddin de yine güncel sinema içinden dikkat çeken örnekler arasındadır. Sinema uzmanı David Bordwell, "karakterlerin realist psikolojisine dair vurgusuyla sanat sinemasının köşe taşları, realizm ve yazarın anlatım tarzıdır.[54]

54) David Bordwell, 'The Art Cinema as a Mode of Film Practice' içinde *Film Theory and Criticism*, (ed). Leo Braudy ve Marshall Cohen, Oxford University Press, 2009, s. 110.

Dolasıyla *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) gibi bir filmde zaman/mekan duygusu ve diğer yüzeysel unsurlar geleneksel bir mantık çerçevesinde ilerlemez; klasik mantıksallık yerini burada derinlikli kavrayış, içgörü ve duyguların kendi öz yasalarına bırakmış gibidir.

Filmin açılış sahnesi, yaklaşımın niteliklerini çok tipik bir biçimde yansıtmaktadır. Film sürekli yanıp sönen bir film projektöründen yansıyan görüntülerle başlamaktadır. Filmin anlatıcısı geriye doğru sayar ve yine yukarda bahsedildiği gibi birbiriyle alakasız görüntüler ekranda akmaya devam eder. Aynı sahne bir binanın önce dış cephesine sonra da iç mekana odaklanan çekimlerle üç dakika daha devam ederek tamamlanır. Çok az eşyanın olduğu metruk bir odada uyanan bir genç adamın görüntüleri ekrana düşer, adam bir kadının ekrandaki görüntülerini izlemektedir. Bu sahne neden/sonuç zinciri üzerinden ilerleyen klasik mantık yapısını izlemek yerine seyircinin her görüntüyü/öğeyi birbiriyle ilişkilendirme, anlamlandırma yetisine güvenmektedir. Yine bu anlatım tarzı, yirminci yüzyılın ilk döneminde bazı Rus yönetmenlerce de benimsenmiştir.

Pek çok sinema uzmanı, sanat sinemasının fazla belirsizlik ve muğlaklık içerdiği tespitini yapmaktadır. Hiçbir sadeleştirmeye gitmeden tüm çelişkileri ile hayatı kanlı canlı yansıtması, Hollywood'un kesinliği ve netliği aşırı yücelten tarzı ile karşılaştırıldığında sanat sinemasını çok daha içten ve sahici kılmaktadır. Ana akım sinema ile ortak nitelikler taşımasına karşın sanat sinemasının, tür ve alan konusunda geçişlere, oyuna ve ironiye oldukça yatkın olduğu bilinmektedir. *Sapık* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1962)'daki duş sahnesi ile *Persona*'nın açılış sahnesindeki ritm/imge seli arasındaki benzerliği farketmek çok kolaydır. Avangartı net bir kategorizasyon içine yerleştirmek zor olsa da burada ele alınan filmler, klasik öyküleme normlarıyla ve filmi basit bir eğlence aracı olarak

bakan anlayışla mücadelesini hala sürdüren bir sinema akımını ana hatlarıyla da olsa anlamaya yönelik bir çerçeve sunacaktır. Avangartın yerleşik üretim ve kavrayış tarzlarıyla mücadeledeki ısrarı, sürekli ve tür içi alanda geniş ölçüde etkili olmuştur denilebilir. Marcel Du Champ, Maya Deren'in (*Meshes of the Afternoon*, 1943) ve Hans Richter'in (*Rhythmus '21*, 1921) çalışmaları burada ele alınanların dışında anılması gereken avangart baş yapıtlar arasındadır. Richter'in filmi *Rhythmus '21*'in, Norman McLaren'ın çalışmalarını etkilediği bilinmektedir; dolayısıyla filmlerin üretildiği ırmaklar, belli sinema akımlarının geliştiği nehir yatakları arasında geçişler, birbirine karışmalar söz konusu olabilmektedir.

Yedinci Mühür (1957)

Yönetmen: Ingmar Bergman
Yazan: Ingmar Bergman
Yapım: Allan Ekelund
Yönetmen Yardımcısı: Lennart Waller
Görüntü Yönetmeni: Gunnar Fischer
Oyuncular: Max von Sydow (Antonius Block), Gunnar Bjornstrand (Jons), Bengt Ekerot (Death), Nils Poppe (Jof), Bibi Andersson (Mia), Ake Fridell (Plog.)

Filmin Özeti

Antonius Block ve vassal Jons, Haçlı Seferleri'ne katılıp Kutsal Topraklar'da on yıl savaştıktan sonra İsveç sahillerindeki yaşamlarına dönmek üzere yola çıkmışlardır. Hedefleri Block'un malikanesine ulaşmaktır. Yırtıcı ve vahşi dünyadan bir kaçış, bir mola aradıkları sırada Jof ve Mia isimli oyuncu çiftle tanışıp arkadaş olurlar. Yine aynı süreçte Plog isimli kaba saba demir çelik tüccarı ve karısıyla da tanışırlar. Antonius seyahat boyunca yol arkadaşlarına ölümlülük üzerine düşüncelerinden ve ölüm-

le tanışmak gerektiğinden bahseder. Film, şeytanla iletişim kurduğu gerekçesiyle kazığa oturtulup yakılan bir kadının görüntüsüyle biter. Sonunda Antonius kendi capasıyla sıfırdan kurduğu evine dönerek yeni avam ailesiyle yaşamaya başlar.

Kavramsal Çerçeve

Yedinci Mühür'ün sinemada markalaşmış bir isim olduğunu söylemek abartı sayılmaz. Edebiyattaki karşılığının Oliver Twist, tiyatrodaki eş değerinin ise Hamlet olduğu söylenebilir. En özel niteliği, İtalyan yazar İtalo Calvino'nun deyişiyle anlatılması gerekeni hiçbir şey telaffuz etmeden anlatmasıdır. Sekiller düşünce ve kadercilik, korku ve umut, ruh ve madde vb. temel insani ikilemler etrafında kurduğu dramatizasyonlar ve sinemasal uslubu itibarıyla *Yedinci Mühür,* her dönem bir "klasik" olarak anılmaya devam edecektir. Yine her zaman zıttı ile beraber düşünülen bu temalar; *Deccal* (Lars von Trier, 2009), *Şeytan* (William Friedkin,1972), *Günaha Son Çağrı* (Martin Scorsese, 1988) ve *The Devils* (Ken Russell, 1971) gibi filmlerde de çok estetik bir biçimde canlandırılmıştır.

Yedinci Mühür; Ingmar Bergman'ın tanrı/tanrı tanımazlık kavramlarına ilişkin görselleştirme ve dramalaştırma yetkinliğini taçlandıran bir film olmuştur. İzlediğimiz filmlerde "sanatsallık", belli bir ciddiyet tonu ve mesaj kaygısı arıyorsak, herhangi bir Bergman filmi tüm bu istemleri aynı anda karşılayacaktır. David Borwell bu konuda anlamlı tespitler yapmaktadır: "1950'lilerde ve 1960'larda, Avrupa eksenli sanat sinemasından gelen yapımcılar ve yönetmenlerin sinema kültüründe egemen konuma gelmesi, bireysel uslup sorununun gündeme gelmesine neden olmuştur, ancak sonrasında yönetmenler arasındaki üslup farklılıklarını çözümlemek için elimizde çok da fazla araç olmadığını görmemizle birlikte konu eski aktüelliğini kaybetmiştir."[55]

55) Age.

Bergman kendisini cezbeden konu ve fikirleri gözle görülür bir hırs ve hevesle masaya yatırmıştır. Onun için sinema salt bir eğlence aracı olmaktan ziyade kendini ifade etmenin bir yoludur. Bergman sinemasının en belirgin özelliği, bireysel sinemanın gücünü ispat etmiş olmasıdır. *Yedinci Mühür* bir bir yönüyle de, Bergman'ın *Ahşap Boyası* (Wood Painting) adını verdiği ve Malmö'deki oyunculuk öğrencilerinin oynaması için yazdığı tek perdelik oyunlardan etkilenmiştir. Diğer esin kaynakları da aynı derecede ilginçtir: Carl Off'un *Carmina Burana* için yazmış olduğu besteler, Picasso'nun İki Akrobat, İki Soytarı ve İki çocuk isimli tablosu... Yine kilisedeki dinsel ikonalardan da etkilendiği bilinmektedir. Çarmıha gerilmiş İsa heykelinin filmdeki birkaç sahnelerin merkezinde yer aldığı görülmektedir. *İmgeler: Sinema Yaşamım* isimli kitabında Bergman, "Dine olan merakımın entelektüel bir merak olduğunu söyleyebilirim. Bu yöneliş, bilincimin sezgi ve içgörülerimle olan bağlantısını çözümlemenin bir yolunu bulmak içindi."[56] Bu ifade ve açıklamalar hiçbirimiz için yeni değildir ancak film yönetmenlerinin bir konuyu derinlemesine ve samimi bir tarzda işlemekte tereddüt etmeleri düşünüldüğünde bu anlaşılırdır. Ticari kaygılar bir yanda dururken stüdyo ve izleyiciler için yazarlık ve içeriğin önemli bir kriter olması da diğer yanda durmaktadır. Bugün bir filmden bahsederken, Steven Spielberg filmi, Lars von Trier filmi, bir Pixar filmi ya da Shane Meadows filmi gibi ifadeler kullanmamız anlamlıdır.

Yapım Süreci

Pek çok yönetmen gibi Bergman da elinin altında daimi bir oyuncu kadrosu bulundurmuştur. *Yedinci Mühür*'de de Max von Sydow, Bibi Anderssen ve Gunnar Bjornstrand gibi sürek-

56) David Bordwell, *Bergman, Antonioni and the Stubborn Stylists*, 11 Ağustos 2007, www.davidbordwell.net

li beraber çalıştığı oyuncuları tercih etmiştir.

Beş senaryo yazan Bergman'ın ilgi odağı, giderek film çekimine ve yönetmenliğe kaymıştır. Artık film çekmeye hazırdır. Otuz beş günlük çekim ve ardından gelen montaj, müzik gibi yapım sonrası aşamalar için belli bir bütçe almayı başarır. Film büyük ölçüde Hovs Hallar'da bulunan stüdyolarda çekilmiştir. Bu mekan; filmin plajda geçen başlangıç sahnesi, filmin son sahnesi ve at arabasının yanında çimenlikte yaşamı taçlandırmak için çekilen sahne için kullanılmıştır.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Igmar Bergman'ın çalışmalarını zengin ve anlamlı kılan asıl şey, tiyatro ve edebiyatın etkisi ve buradan taşıdığı esinleri sinemasal bir temelde yeniden tasarımlamasıdır. Sinemasal yeni dünya ile teatral eski dünyayı sentezlemek, sinemacılara belli fırsatlar sunduğu gibi önemli zorluklara da neden olmaktadır. *Saraband* (2003) isimli filminin çekimlerine hazırlandığı bir dönemde yani ölümünden beş yıl önce 2002'de bir dergiyle yapmış olduğu söyleşide Bergman şunları söylemiştir: "Kaygılandığım şey, kameranın önemli bir rol oynamasına müsade edildiğinde, kendi içinde bir amaç haline dönüşecek olmasıdır."[57]

Bergman'ın işlerinde en çok dikkat çeken özellikler belirgin bir hümanizm, ağırlık ve ciddiyettir. İçeriğin yanında teknik ayrıntılara da aynı ciddiyetle eğilmiştir.*Yedinci Mühür* dönemin fresk ve goblenlerine çok yakın tablolar sunmasının yanı sıra, trajik ve komik öğeleri tam anlamıyla kaynaştıran son derece zarif bir filmdir. Bu sinema yaklaşımı Shakespeare'i, Yunan tragedyalarını ve daha yakın dönemden *Nora inu* (1949), *Shichinin no samurai* (1957) ve *Ağustos'ta Rapsodi* (1992) gibi

57) Ingmar Bergman, Peter Cowie'in *Ingmar Bergman: A Critical Biography, Andre Deutsch* adlı çalışmasından alıntılanmıştır, 1992, s. 137.

filmlere imza atmış olan Akira Kurosawa'nın sinemasını anıştırmaktadır. *Shichinin no samurai* gibi *Yedinci Mühür* de yalnız bir eylem adamını toplumsallık içine yerleştirmektedir. Haçlı seferleri boyunca yaşanan korkunç kıyım ve canavarlığın ardından yaşamını ve yaşamı doğrulama çabası içine girdiğinden Antonius Block, 12. yüzyılın koşullarında kaderin yeri ve anlamı üzerine çeşitli sorgulamalara girişir. Dinlerin olası tehlikesine ve kitleleri en akıl dışı kıyımlara sürekleme potansiyeline dikkat çekilmektedir. Süreç sonunda yaşamla ve toplumsallıkla özdeşimini kaybeden Antonius kendini bir ruh, bir hayalet misali yapayalnız bulur. Ormanda ölümle satranç oynamak üzere hazırlandığı sahne büründüğü bu yeni uhrevi imgeyi en iyi yansıtan sahnedir. Yine bu sahne Bergman'ın tema anlatım üslubu açısından da çok karakteristiktir. Kamera ön planında sağ tarafta Ölüm dururken sol tarafta Antonius durmaktadır. Yine kamera arka planının ekseninde tüm iyi şeyler, yani Antonio'nun yeni hayatı vardır: Jof, Mia, Jons ve diğerleri çimenlere oturmuş gülüşüp oynaşarak bir şeyler atıştırmaktadır. Bunun dışında Bergman arka plandaki ve ön plandaki yüz ve şekillerle de oynamaktadır. Aynı sahnenin başka bir yerinde yüzünün yalnızca yarısı görünen Ölüm arka planda gezinirken, Antonius günah çıkarmaya hazırlanmaktadır. Antonius "Kadere boyun eğmek değil onu bilmek istiyorum" der. Antonius'un sırtındaki yük ağırdır, kendi içsel kaosunu toplumsal olanla bütünleştirmek durumundadır.

Temalarını çok gerçekçi bir biçimde dramalaştıran ve hemen her sahnede bu temalara uygun görselliği sağlayan bu film, sinemanın en dürüst ve içtenlikli yapıtlarından biridir. "Yüzüme tutulan aynada boşluğumu gördüm. Şimdi bir ruh, yaşayan bir ölü gibiyim." Filmin bütünü Carl Theodor Dreyer'ın *La passion de Jeanne D'Arc*'ını anıştıran öğelerle doludur. Bu ormanda geçen ironik sahne ve bu tabloda verilen karakterlerle birlikte film gözle görülür bir teatralliğe bürünür. Ger-

çektende kendimiz için mi yoksa toplum için mi yaşıyoruzdur? Tüm izleyici kitlesine ve filmdeki tüm karakterlere sordurtulan soru budur. Jof filmdeki karakterler içinde en iyicil olanıdır, Bergman'da yazdığı bir yazıda bu görüşü desteklemektedir. Ona göre Jof ve Mia "insanın kutsi ve yüce yönünü" temsil etmektedir.[58] Bu anlamda filmde, evrensel olarak bilinen, evrensel algıda yeri olan karakterler vardır.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Ingmar Bergman, Ağustos 2007'de hayatını kaybetmiştir. Ölümü sonrasında hakkında yazanlar, sinema kariyerinden ve başarılarından uzun uzun bahsetmişlerdir. Ne var ki Jonathan Rosenbaum'un diğerleri kadar yumuşak davranmadığı, *New York Times*'daki yazılarında Bergman sinemasını sert dille eleştirdiği bilinmektedir. David Bordwell ise Rosenbaum'un bu eleştirilerine ilginç bir cevap yazmış, onun iki yüzlülükle suçlanmasının anlamsız olduğunu belirtmiştir. "Ona [Bergman] göre filmlerindeki sayısız bağlaşım, kıyım, tecavüz, büyüleyici kadın ve bedbaht, savunmasız insan sinemasını tinsel ve felsefi kılan asıl şeydir."[59] *Yedinci Mühür*'ün ilk gösteriminin yapıldığı dönemde aldığı tepkiler ne olmuştur? Filmin Stockholm'daki ilk gösterimi büyük ilgi görmüştür. Yine Max von Sydow da sonraki elli yıllık dönemde koruyacağı starlık konumuna bu film sayesinde ulaşmıştır.

---

58) Ingmar Bergman, "Pure Kamikaze", Stig Bjorkman ile *Sight and Sound* dergisi için yapılan röportaj, Eylül 2002, s. 16.

59) David Bordwell, *Bergman, Antonioni and the Stubborn Stylists*, age.

Norman Mc Laren'ın Animasyon Filmleri

Neighbours (1952) ve diğer filmler

Yönetmen: Norman McLaren
Yazar: Norman McLaren
Yapım: Norman McLaren
Kurgu ve Montaj: Norman McLaren
Görüntü Yönetmeni: Wolf Koenig
Oyuncular: Grant Munro (Sağdaki Komşu), Jean Paul Ladouceur (Soldaki Komşu).

Filmin Özeti

Her ne kadar Jan Svankmajer onu bir film yapımcısı olarak nitelese de *Neighbours*, Norman McLaren'ın animasyon alanındaki baş yapıtlarından biri olarak görülmelidir. Filmin ilk sahnesi iki banliyö evinin çok temiz ve bakımlı bahçesinde başlar. Çok cici, naif ve iyi giyimli iki adam görürüz. İki komşu erkek arasında medeni bir ilişkinin nasıl olabileceğine dair bir model konulur, bahçelerinin kesiştiği yerde çıkmış çok güzel bir çiçekten etkilenmişlerdir. Bu çiçek üzerine uzun uzun konuşurlar. Başta sevgi saygı çerçevesinde başlayan ilişki giderek insan türünün ne kadar korkunç olabileceğini gösteren bir hal almaya başlar. Doğa ise insanoğlunun us dışı her türlü çılgınlığına karşın direnmeye devam edecektir.

Kavramsal Çerçeve

Hareketli ekran koruyucusunun yeni bir şey olduğunu düşünüyorsanız Norman McLaren'ın eserleri ışığında kendi ya-

şamınızı ve yaşamı yeniden değerlendirmelisinizdir. Onun sinemasıyla ilişkilendikçe, filmin ne olduğuna, neler yapabileceğine, kapınıza getirebileceği süprizlere dair algınız yeniden biçimlenecek ve dünyayı artık başka türlü tasarımlamaya başlayacaksınız. Derste filmi gösterdiğinde öğrencilerin tepkisi, heyecanlı ve eğlenceli olduğu kadar, irkiltici ve düşündürücü bir film izledikleri yönünde oldu. Sinemanın içerdiği anlamları ve taşıdığı büyüyü on dakikaya sığdırabilen bir film izlemek gerçekten de müthişti. Film, McLaren'ın "toplumsal görünümü" yansıtma misyonunu hakkıyla yerine getirmektedir. Yine ne kadar fantastik bir kısa film olduğu tartışmasızdır. Pek çok diğer animasyoncu gibi Mc Laren da gerçeklik denen şeyin kalbini ve ruhunu doğru okuyabilmektedir. *Neighbours* gerçekten de animasyonun somutlaması zor ve çok boyutlu konuları/temaları incelemek için ne kadar da doğru bir araç olduğunu kanıtlayan filmlerden biridir.

McLaren bugüne kadar "deneysel animasyon" kapsamında değerlendirilebilecek 59 film çekmiş ve tüm bu çalışmalarıyla, film denen şeyin hareket ve enerjinin eş anlı etkileşimini/ruhunu yakalamakla ilgili bir şey olduğunu bizlere kanıtlamıştır. Yaptığı her film, filmlere diyalog eklemenin hareket eden imgelerin diliyle anlatılabileceklerden bizleri nasıl da mahrum bıraktığını hatırlatır gibidir. McLaren "animasyonun şairi"dir demek abartı sayılmaz. McLaren'ın bazı filmlerinin kamerasız çekildiği bilinmektedir. Kamera yerine bir takım şekiller, resimler ve figürler dolaysız biçimde film bandına konur ve bu görüntüler sırasıyla projekte edilir. Ona göre film, gözlemlediğimiz dünyayı yansıtmak zorunda değildir; onun borcu kendinedir, kendi olmaktan ibarettir. Özetle McLaren çoğunlukla film denen şeyin DNA'sını yakalama peşinde olmuştur.

Bu nedenle McLaren sineması; imajların üretimi, eylemin gelişimi ve sahnelerin çekimiyle, tartışmasız biçimde estetik bakımdan yalın eserler ararsındadır, ki tüm bunlar sadece

yapım sürecinin ürünü olarak var olabilirlerdi.

1932 yılında Glasgow Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'ne başlayan McLaren çok geçmeden ilgi ve becerilerinin en iyi sinema alanında gelişebileceğine kanaat getirir. O dönemde üretilen filmler için çizmeye başlar, ünlü animasyon sanatçısı Len Lye de aynı yoldan geçmiştir.

McLaren'ın çalışmalarının tümü, sinemaya duyulan ilk aşkın izlerini taşır. İşlerinin zenginliği ve yüksek enerjisi, filmlerine bir şölen havası vermektedir. Gerçekçi estetiğe gözle görülür bir bağlılık içinde olmasına karşın her sekansı canlı ve zengin bir düş gücüyle taçlandırmıştır. McLaren kendi üslubu hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: "El işi sinema, düşünceyi izlemek gibidir; tabi düşünce izlenirse"[60]

McLaren'ın dikkat çekici bir diğer animasyonu da Pete Seeger'ın hüzünlü müziğine hayat vermek için Evelyn Lambart ile birlikte çalıştığı *Lines: Horizontal* (1962)'dir. İmge ve ses arasındaki dinamik ilişkiyi çok başarılı bir biçimde örnekleyen filmde müzik ve hareketli görseller, düşsel duyarlıkla inip yükselmekte çarpılmakta ya da hızlanmaktadır. Road Runner başta olmak üzere önemli kısa animasyonlara imza atmış olan Chuck Jones çekmiş olduğu *The Dot and the Line* (1965) isimli film ile McLaren'ı hatırlatmaktadır. Yine başka bire kısa filmi olan *Synchromy* (1971)'de renk aranjman/kombinasyonları ile birlikte akan serbest kare/üçgen düzenlemeleri büyüleyicidir. McLaren dönem dönem film müziği ile de ilgilenmiştir. *Tehlikeli İlişkiler* (Steven Spielberg, 1977) filminde heyecanın yükseldiği zirve sahneleri süslemek için yaptığı müzikler unutulmazdır. 1980'lerin başında McLaren, hareketin imgenin büyüsünü çok daha iyi kavrayarak bazı özel duygu ve izlenimleri daha iyi verebilmek için optik basım tekniklerini kullanmaya başlamıştır. *Narcissus* (1983) isimli kısa dans

60) Norman McLaren, *Norman McLaren: The Master's Collections*, DVD sürümünden alıntılanmıştır, Soda Pictures, 2007.

piyesi de yine kendine aşık olmuş bir adam üzerine yıllardır anlatılan bir masalın balesel temsilidir. Simsiyah bir arka planın önünde ve altın kaplama spottan verilen ışıkla dans eden dansçılar bu sayede çok daha ölümsüz ve büyüleyici görünmektedirler. McLaren'ın optik basım tekniklerini kullanarak danseden figürleri eşlemesi, çaprazlaması ve çeşitlendirmesi sinemada bizi büyüleyen şeyin ne olduğunu keşfetmemizi sağlamıştır. Sinema üzerine çok sayıda makele yazmış olan Paul Wells bir yazısında "Animasyon, yönetmene alternatif bakış açılarını ve yeni anlatım araçlarını mümkün kılan yeni bir sözcük haznesi sunmaktadır."[61]

McLaren'ın filmleri 200'ün üzerinde uluslararası ödül almıştır. Yine *Neighbours* isimli filmi 1952 yılında En İyi Kısa Animasyon filmi dalında Akademi Ödülü'nü almaya hak kazanmıştır.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

McLaren'ın grafik tasarım alanındaki etkisi tartışmasızdır. Yine 'ana akım' animasyondan çok "avangart"a yakın durmaktadır. Pixar'ın 2007 yılında çektiği *Ratatuy* isimli filmindeki Remy bir anlamda McLaren'a selam göndermektedir. Sinemayı karşılıklı diyaloglardan ibaret gören anlayışı hiçbir zaman benimsememiş olan George Lucas, sinemanın gerçekte ne olduğu konusunda McLaren'dan ilham aldığını ifade etmiştir. MC Laren'in filmleri bugün bize şaşırtıcı gelse de fotoğrafik imgelerle çizgi filmin potansiyellerini birleştiren güncel tarzın öncüsünün McLaren olduğu inkar edilemez. "Yine de onu, aynı tekniği kullanan yönetmenlerden tematik olarak ayıran şeyin her sekansta karşımıza çıkan güçlü hümanizması olduğu unutulmamalıdır."[62]

---

61) Paul Wells, 'Animation: Forms and Meaning' içinde *An Introduction to Film Studies*, edt. by Jill Nelmes, 2. baskı, Routledge, 1999, s. 238.

62) Marcel Jean, "The Tireless Innovator", National Film Board of Canada web site, www3.nfb.ca/animation/objanim/en/filmmakers/Norman-McLaren/overview.php

Stan Brakhage'ın Filmleri

Dog Star Man (1964), *Mothlight* (1963) ve diğer filmler

Yönetmen: Stan Brakhage
Yazar: Stan Brakhage
Yapım: Stan Brakhage
Kurgu/Montaj: Stan Brakhage
Görüntü Yönetmeni: Stan Brakhage

Filmin Özeti

Sizin sinema tanımınıza hiç uymayabilir (ya da bir filmden beklediğiniz tam da böyle bir şeydir) ancak Mothlight, klasik anlamda belli bir hikayesi olmayan yani klasik neden sonuç zinciri uyarınca ilerlemeyen bir filmdir. Ardışık bölümler ve bir giriş sahnesinden oluşan film, bir filmin sahip olabileceği ritm/ton değişimlerinin dinamizini ve tekrarlanan imge/sekansların arınonisi üzerinden konuşmaktadır. Giriş bölümünde ise doğa ve doğal yaşama ilişkin imgeler göze çarpar. Özellikle tekrarlayan güneş ışınımları dikkat çekicidir. Yine şekilsiz, ifadesiz insan figürleri de giriş sahnesinde sık sık karşımıza çıkar. Film, gerçekçiliğin kolay ve doğrudan temsil kavramına ters düşecek biçimde anti temsilsel ve kozmik bir nitelik taşımaktadır.

Kavramsal Çerçeve

Stan Brakhage, uzunluğu 9 saniye ile 4 saat arasında değişen 400'ün üzerinde filme imza atmıştır. *Desistfilm* (1954) başlığı altında anılan ve evi konu alan pek çok psikodrama çektiği bilinmektedir. Ev filmleri konusunda gittikçe derinleşen Brakhage bu türde, *Window Water Baby Moving* (1962) gibi çok

özel filmlere de imza atmıştır. Mothlight'da, gerçekçilik olarak adlandırılan yaklaşımın temelsizliğini göstermek için lime lime edilmiş bir gece kelebeğinin görüntülerini ekrana taşımıştır. Filmde görsel etki; ekran flaşları, ani patlamalar ve eğilip/bükülen çizgilerle sağlanmıştır. *Yıldız Savaşları* (George Lucas, 1977)'ndaki "ölü yıldızların saldırısı" ve benzer sahneler ana akım sinemadan çok Brakhage'dan esinlenerek çekilmiş sahnelerdir.

Brakhage kariyerinin son dönemlerinde animasyonun çizim tarafına ağırlık vermiştir. *Animation Unlimited* isimli kitapta Brakhage'ın filmleri için "belli ortak temaların etrafında dönmektedir: imgelem kavramı ve algı eylemi. O her zaman izleyicinin göz bebeğine hitap etmek istemiş ve siinemasını da yine bu bağlamda kurgulamıştır"[63] tespitleri yapılmaktadır. Brakhage'ın asıl odak noktasının, insanları uyku halinden uyanıklığa taşımak için her türden hissayatımızı yeniden yaratmak olduğu söylenebilir. Brakhage'ın en büyük korkusu, temsilin basmakalıp ve geleneksel formlarını yeniden üretmektir. Onun asıl derdi, kompleks ve grift olan dünyayı anlamak için daha derinlikli görüş tarzları geliştirmektir. Konu ile ilgilenen entelektüellerin de yazılarında belirttiği gibi o esas olarak insanın dünyaya bakarken yaşadığı zihinsel süreçleri anlamak ve anlatmak amacını gütmüştür

Yapım Süreci

Brakhage'ın yapım süreçlerini tartışmadan önce onun tüm işlerinde görülen bir niteliğin altını çizmek gerekir. Yaptığı tüm çalışmalarda finansal ve lojistik alanlarda da geleneksel olanın dışında çalışmıştır. Kariyerinin ilk dönemlerinde Maya Deren, Jonas, Adolfas Mekas ve Robert Duncan'la iş birliği içinde çalışmıştır.

63) Stan Brakhage, Liz Faber ve Helen Walters'ın, *Animation Unlimited: Innovative Short Film Since 1940* kitabından alıntılanmıştır, Lawrence King, 2004, s. 18.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Brakhage'ın filmleri, sinemanın temsili ilüzyonlara dayanan gelenekselleşmiş biçimlerinden uzaktır. Filmleri bundan ziyade, görme ya da bakma eylemi ve/veya görmenin zihinsel süreçleri ile ilgilidir. En önemli filmi olarak görülen *Dog Star Man* (1964) bizleri güneş, yıldızlar ve dünyaya odaklayan 75 dakikalık bir vect anıdır. Film boyunca birbiri ardına sıralanan yapay ışıklar, titreşen çizgi/dalgalar, renk cümbüşü ve güneş ışınımları filmi görsel bir şiire dönüştürmektedir. Bu, sanatsal açıdan zincirleme ilerleyen doğrusal anlatıdan oldukça uzak bir sanatsal konumdur; epey zihin açıcı ve özgürleştirici olduğu da inkar edilemez. Belki de en sahici filmleri ortaya çıkaran şey bu tarz bir sinemasal yaklaşımdır. *Dog Star Man*'in gösterimi, üzerinden yıllar geçse de baş döndürücü olay örgüsü ve parçalı formlar üzerinden ilerlemesi onu bugün dahi güncel kılmaktadır.

Sessiz bir film olması görüntü ve imgelere bağlılığımızı arttırdığı gibi, tempo ve içerik anlamında da filmi Walt Whitman'ın taşkın şiirlerine yaklaştırmaktadır. Bir giriş sahnesi ve dört bölümden oluşan film insan ve aile idealarını doğanın yüceliği ile karşılaştırarak görselleştirmektedir. Açılan gökyüzü ve doğa görüntüleri filmi imge yapısı ve kurgu itibarıyla eşsiz kılmaktadır. Tüm bunların dışında uhrevi bir ışıltı tüm filme egemendir.

Dog Star Man belirgin biçimde Amerikalı bir filmdir; filmde Brakhage, yer yer dağa tırmanma mücadelesi veren bir orman bekçisi konumundadır. Kendiliği tanımlamak için peyzajı ve doğal yaşamı kullanmak, özellikle Amerikan sanatının belirgin bir biçimde kullandığı bir yaklaşımdır. *Dog Star Man*'in bu anlamda doğal güçlerin her koşulda üstün gelen iktidarını taçlandıran bir ilahi olduğunu söylemek abartı sayılmaz. Film, *Görmenin Sanatı* adını verdiği tekrarlanan sekanslardan oluşan dört saatlik uzun bir malzeme üzerinden üretmiştir.

Kariyeri boyunca Brakhage sayısız kısa film çekmiştir. Amerikan avangartının başat figürlerinden biri olan Brakhage'ın işleri, New York Çağdaş Sanat Müzesi de dahil olmak üzere dünya çapında pek çok üniversite ve müzenin koleksiyonuna alınmıştır.

2003 yılının Mart ayında ABD'nin Victoria eyaletine bağlı British Columbia'da yaşama gözlerini yummuştur. Filmleri çoğunlukla dünyayı ve geleneksel olanı yeni bir gözle görme aracı olarak anlaşılmıştır. Brakhage buna "Görsel iletişimin, dilin dünyasına bütünüyle yabancı bir biliş yolu olduğuna inanıyorum" sözleriyle açıklık getirmiştir.[64]

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Brakhage'ın filmlerinin geleneksel film beğenilerinden ziyade sanat sinemasıyla iç içe olan yüksek bir zümreye hitap ettiği söylenebilir. İlginç olan ise, bugün ticari kaygılarla üretilen TV prodüksiyonların ya da video kliplerin, Brakhage'ın -ve hatta McLaren'ın- işlerinden izler taşımasıdır.

Brakhage'ın işleri geleneksel olanla her koşulda mücadele etmiştir. Yine onu anlamaya ve yeniden bağlamsallaştırmaya yönelik çabaları, mükemmele yakın bir düzeyde seyretmiştir. Aşağıdaki alıntı Brakhage'ın işlerini çok doğru bir biçimde tanınlamakta ve değerlendirmektedir: "Çalışmalarında temel olan şey, imgelemin mümkün olan farklı frekanslarını ortaya çıkarma, keşfetme ve yaratma çabasıdır. Basit bir soyutlamadan geleneksel imgelemin bütüncül görsel eleştirisine değin her aşamada, sinemasal betimin skalasını genişletme konusunda bugüne kadar hiçbir sanatçının ulaşamadığı bir yetkinliğe sahiptir."[65]

---

64) Stan Brakhage, "Metaphors on Vision" içinde *Film Theory and Criticism*, age, s. 199

65) Nicole Brenez ve Adrian Martin, "Serious Mothlight For Stan Brakhage", www.rouge.com.au/1/brakhage.html

Frédéric Back'in Filmleri

L'homme qui plantait des arbres (1987) ve *Le flevve aux grandes eaux* (1993)

Yönetmen: Frédéric Back
Yazar: Jean Giono
Yapım: Frédéric Back ve Hubert Tison
Kurgu/Montaj: Norbert Pickering
Görüntü Yönetmeni: Claude Lapierre ve Jean Robillard
Oyuncular: Donald Sutherland (anlatıcı)

Filmin Özeti

L'homme qui plantait des arbres (1987), lirik bir anlatımla beraber ilerleyen otuz dakikalık bir el yapımı animasyondur. Film kasvetli bir kasabaya varan yabancı bir adamın, boş bulduğu alanlara ağaçlar dikmeye başlamasıyla açılmaktadır. Yirminci yüzyılın başında başlayan hikaye, adamın neredeyse tüm yaşamını kapsayacak biçimde sonraki birkaç on yıllık döneme yayılmaktadır. Bir yandan da giderek endüstrileşen/modernleşen yaşam ve yaşanan dünya savaşları gibi yapısal dönüşümler yansıtılmaktadır. Zamanla insanlar adamın ağaçlarla doldurduğu vadiyi ziyaret etmeye başlarlar ancak burayı bir ormana dönüştüren tohumları eken kişinin o adam olduğundan habersizdirler. Küçük koruluk çok sevilir. Film doğanın ve yaşamın tek kalıcı değer olduğunun altını çizmektedir.

Kavramsal Çerçeve

Yine Back'in bugüne kadar çekmiş olduğu en güzel film olduğunu söylemek abartı sayılmaz. Back, uzun yıllar Kanada

TV'lerinin programları için görsel efektler ve grafik çizimler yapmıştır. Zamanla kendi filmlerini üretmeye yönelmiştir.

Bu gelenekselleşmiş bir süreçtir aslında. Ustasının tornasından geçen bir çırak gibi önce malumu, gerçek olanı ve ortalama beğenileri öğrenir ve tekrar ederiz. Sonrasında ise bu malzemeyi esnetir, tekrar biçimlendirir, dönüştürür ve yeniden kurgularız. Back'in filmleri, dışardaki gerçekliği ustalıkla kopyalar ve yavaş yavaş yüzeydeki olgudan çok daha önemli ve kapsamlı olan hakikate doğru yol alır. Bu, animasyon filmlerin sunduğu en canlı hazlardan biridir. Back ise bu zevkten yola çıkar ve bizi belli bir çevre bilincine taşır. Metaforik ve şiirsel olan filmleri eğitsel kaygılar da taşır. Filmleri Japon çizgi sinemasının en popüler örneklerini veren Aardman ve Ghipli'den ya da Disney'den oldukça farklıdır. İşlerinde ciddiyetin, gizli bir iktidarın ve şenlikliliğin açıkça görüldüğü Myazaki'ye çeşitli söyleşilerde kendisinin Back'ten etkilenip etkilenmediği sorulmuştur.

Kendi çalışmaları hakkında Back şu yorumları yapmıştır: "Bir film çekerken işin maddi boyutunu çok da hesap etmezsiniz. Animasyon, her şeyiyle kalbinizden gelen delice, us-dışı bir tutkudur."[66]

Yapım Süreci

Back, animasyon filmlerinde Radyo Canada'dan yapımcı Hubert Tison ile beraber çalışmıştır. Tison ve Back kaynak sağlama ve finansman konularında dönemin kâr odaklı animasyon yapımcılarından bütünüyle farklı tarzda hareket etmişlerdir. Bu ikili birlikte toplumsal konulardan korkusuzca ve doğrudan bahsedebilen filmler ve animasyonlar üretmişlerdir. Yine bugün eskisine göre çok daha güçlü olan ekolojik kaygıların bu kadar popülerleşmesinde Back'in katkısı küçümsenemez.

---

66) Frédéric Back, *L'homme qui plantait des arbres* DVD'deki konuşmasından, (region 1), CBC Radio Canada, 2004.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Frédéric Back'in estetik filmleri, ekranda ahenkle akan resimli kitap kalitesindeki ilüstürasyonlarıyla dikkat çekmektedir. Onu görsel olarak farklı kılan en önemli unsur, elle çizilmiş ve özenli resimleridir. Back'in çizimleri Marc Chagall'ın resimlerini anıştırmaktadır. Yine resimlerinin her tarafına sinmiş empresyonist etkiyi fark etmemek zordur.

L'homme qui plantait des arbres'de manzara ve imgeler ahenkle akar, film boyunca canlı olana her şey arasında belli bir ilişkiselliğin olduğu duygusu işlenir. Film çorak bir araziyi yeşillendirip bir ormana dönüştürmek için yırtıcı bir mücadele veren meczubvari bir adamın hikayesini anlatır.

Back'i avangart kategorisi altında değerlendirmeyi uygun gördük ancak bu, filmlerinin izlenmesi zor ya da konu/içerik itibarıyla çapraşık filmler olduğu anlamına gelmemelidir. Avangart tanımı bundan ziyade filmlerinin yüksek duyarlıklı, görkemli ve etkileyici niteliklerine işaret etmektedir. İmgelerin tek başına vermekte yetersiz kaldığı anlam ve içeriği vermek için anlatıcı konumunda olan bir dış sesin kullanılması filmin etki gücünü arttırmaktadır. Bu itibarla ses ile görüntü arasında dinamik bir ilişki vardır ve bu en iyi film yapım tarzıdır. İlk sahneden itibaren filmin görsel öğeleri, özellikle de berrak gökyüzü içinde gösterilen güneş görüntüsüyle doğsanın güzelliğinin ve ihtişamının altını çizmektedir. Bir yandan da çizimlerle ahenk içinde ilerleyen yaylı sazların titrek ve hüzünlü ezgileri duyulmaktadır. Aynı sekans çorak bir bozkır manzarasının monotonluğuna uymayan hareketli/danseden figürlerle devam eder. Sürekli değişen, başkalaşan toprak ve gök manzaralarına, böylesi çorak bir coğrafyada güzel bir bahçe yaratmaya çalışan bir adamın kişisel dramı eşlik eder. İlginç bir biçimde sonraki filmi olan *Le fleuve aux grandes eaux*'da bireyin mücadelesi geri plandadır. Bunun yerine anlatılan hikaye, bilimsel, toplumsal ve tarihsel doku içerisinden verilir.

L'homme qui plantait des arbres hayallere bağlılığı ve bu uğurda harcanan özveriyi taçlandıran bir filmdir. Yine toplumsal ilişkilerin yanı sıra doğa karşısında da şefkatin ve anaçlığın altını çizmektedir. Bitki yetiştirme, bakım ve ihtimam ile ilgili olan filmde, bu çok eski ve ağır meşgalenin esaslarına ilişkin imgeler sunulmaktadır: Özlü ve sarih durum betimleriyle filmin dünya görüşünü yansıtan anlatıcı filmin bir yerinde adam için "Bu adamla beraber olmak insanın içini huzurla dolduruyor" demektedir. Filmdeki imgeler duru ve dingin bir tarzda akmaktadır; yine mavi, yeşil ve sarı ağırlıklı görüntüler belli bir tinsellik duygusu vermesinin yanı sıra Samuel Palmer'ın ve Van Gogh'un resimlerini hatırlatmaktadır. Aleksandr Petrov'un *The Old Man and the Sea* (1999) isimli animasyon filminde de yine görsellik, renkler ve üslup itibarıyla benzer bir yaklaşım görülmektedir.

Back'in bu filmden "sonra" çekmiş olduğu *Le fleuve aux grandes eaux, L'homme qui plantait des arbres* ile birlikte deyiş yerindeyse zengin ve estetik bir diptik (iki kanatlı tablo ç.n.) oluşturmuştur. *L'homme qui plantait des arbres* ile aynı görsel uslubu kullanan *Le fleuve aux grandes eaux*'da da film, zaman ve mekan üzerinden büyülü bir ahenkle ilerler. Yine tarihsellik ve özgül kültürel deneyime ilişkin bilgi akışını sağlamak için bu filmde de bir dış ses kullanılmıştır. Back kendi görsel yaklaşımını şu cümlelerle açıklamaktadır: "Özellikle *L'homme qui plantait des arbres*'in çok gerçekçi olduğuna inanıyorum çünkü film boyunca tek çabam, gerçekliğe yakın düşsel imgeler yaratmak oldu."[67]

Le fleuve aux grandes eaux tarihle ilgili olduğu kadar geleceğe belli bir kaygı ve empatiyle yaklaşmanın önemini vurgulayan bir filmdir. Güncel küresel kaygılarımızı yumuşak geçişlerle insanlığın geleceğine ilişkin kaygılara bağlayan başka bir film daha bulmak zordur. Film Kanada'daki Saint Lawrence

67) Age.

isimli ırmağın, kaynağını aldığı ilk günlerden modern döneme kadarki hikayesini anlatmaktadır. Film nehri çevresinin ilk sakinleri olan yerli halkların yaşamı ile ırmağı yalnızca sömürülebilecek bir kaynak olarak gören son dönem Avrupalı yerleşimcilerin yaşamı arasındaki farkı açıkça vurgulamaktadır. Yerli bir kabile üyesine dönüşen bir kaya görüntüsü, kadim kültür ile doğal hayat arasındaki bütünlük konseptini güçlendirmektedir. Dolayısıyla bu film, "tatminsiz bir Avrupa"dan söz ederken yaptığı gibi insanoğlunun doğal hayata karşı duyarsızlığını alenen işlemekte ve ciddi anlamda eleştirmektedir. "İlk insanlar" hayvanları "kardeşleri" olarak gören kişiler olarak tasvir edilmektedir. Frédéric Back, *Le fleuve aux grandes eaux*'la "umursamazlığın vertigosu"nu anlatmak istediğini söylemiştir.[68] Doğa üzerine bu derin düşünceler, şarkıcı Bjork'un "Wanderlust" adlı göz kamaştırıcı bir klibinde kendine yer bulmuştur. Frédéric Back'in animasyon filmleri, doğayı övmekte ve onun kırılganlığını ve gücünü şereflendirmektedir. Bu filmler, bizim kendi doğal hayatımızı nasıl anlayabileceğimizi ve onun gözetimi işini nasıl paylaşacağımızı ortaya koymaktadır. Hayatta olmanın mucizelerini ve zorluklarını tasvir etme kapasitesi sayesinde sinema, izleyicilerinde yabani hayatla ilişkilerine dair köklü ve dolaysız bir his uyandırır. Bu kitapta ele alınan tüm filmlerde ağızdan çıkanlarla görülenler arasındaki ilişki elbette temel kaygılardan biridir. Kısa ve özlü anlatım mecburiyeti nedeniyle kısa film formu (genelde 15 dakika civarında olan ve asla 60 dakikayı geçmeyen süreleriyle) görüntü ile ses arasında oldukça dinamik bir etkileşim kurarak bu unsurlara belli bir yoğunluk ve özen katar. Hatta biraz iddialı bir ifadeyle kısa bir filmin, genel olarak uzun metrajlı bir filmden çok daha heyecan verici olabileceğini söyleyebiliriz.

68) Frédéric Back, *Le fleuve aux grandes eaux*, www.fredericback.com

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

L'homme qui plantait des arbres gibi, *Le fleuve aux grandes eaux* da uluslararası film festivallerde ve televizyonda gösterilmiş ve sayısız ödül kazanmıştır. Her iki film de Back'in çizer, animasyon sanatçısı ve çevresel açıdan bilinçli yurttaş olarak eserlerinin bir özeti gibidir. Back, her iki filmin ışıltılı, akıcı, rüya gibi görüntülerini yaratırken buzlu selüloit üzerine renkli kalemlerle birlikte terebentin yağı kullanmıştır. Her iki film de ödüller kazanmıştır. Bugünkü ekolojik açıdan fazlasıyla bilinçli ortamda Back'in filmlerinin yeni ve fazlasıyla güçlü bir değer kazanabilme şansı belki de mevcuttur. Onun filmleri hakkında yazılar kaleme alan Paul Wells, Back'in eserlerinin "dünyanın en iyi animasyonları" arasında olduğunu belirtmiştir.[69]

69) Paul Wells, *Understanding Animation*, Routledge, 1998, s. 243.

Gerçeküstücülük

Sürrealism and Visual Arts isimli kitabında Kim Grant, konuya yabancı olanlar için güzel bir gerçeküstücülük tanımı getirmektedir: "Bilinçdışının özgürleşmiş anlatımlarına ulaşmaya çalışan gerçeküstücüler, deli olarak görülen insanların aslında yerleşik gerçeklik algısı ve geleneksel beklentilerle kısıtlanmamış insanlar olduklarına inanmaktadırlar."[70]

Gerçeküstücülüğün köklerini 1920'lerin ortasında ortaya çıktığı Fransa'da aramak gerekir. Temel kaygısı gerçekçilik eksenli öykülemeye meydan okumak ve olağan/alışılmış olanı dönüştürmek olan gerçeküstücü filmlerin bu özellikleri onların diğer film türlerinden kolaylıkla ayırt edilebilmelerini sağlar. Terry Gilliam, Tim Burton, Hayao Miyazaki, Quat kardeşler ve Jan Svankmajer; sinema tarihinde gözle görülür etkiler bırakmış olan gerçeküstücü sinemanın en çok öne çıkan isimleri arasındadır. Onların filmlerinin bu denli ilgi görmesini sağlayan şey, filmlerinde gerçeküstücü modu kabul edilebilir ve alımlanabilir formlar altında kullanmayı başarmalarıdır. Tüm bu yönetmenlerin bir diğer ortak noktası da animasyon alanında çalışmış olmalarıdır.

Gerçekten de Quay kardeşlerin yapıtları; animasyonla gerçeküstücü duyumun doğru bütünleştirilmesi durumunda potansiyeli yüksek ve estetik işler üretme imkanının ne kadar fazla

70) Kim Grant, *Surrealism and the Visual Arts*, Cambridge University Press, 2005, s. 136.

olduğunu kanıtlar gibidir. Eleştirel, savaşçı ve gerçeküstücü bakış açıları, otuz yıldan fazla bir süredir animasyon alanındakilere motivasyon sağlamakta ve esin kaynağı olmaktadır.

1947 yılında Philadelphia'da doğan ikiz kardeşler (Stephen ve Timothy Quay) 1960'lı yıllarda Kraliyet Sanat Akademisine (Royal College of Art) devam etmişlerdir. Jan Svankmajer ve Ladislaw Starewicz'den gözle görülür biçimde etkilenmiş olan Quay kardeşler, animasyonun tuhaf bilinçdışını anlatmak için en doğru araç olduğuna inanmışlardır. Normal ve klasikleşmiş anlatı biçimleriyle pek ilgili olmayan Quay kardeşler animasyonun serbest çağrışıına izin veren ikliminin, gerçekçiliğin mümkün olduğunca uzağında kalma çabasında olan sanat anlayışları ve görsel duyuşlar için çok daha uygun olduğunu düşünmüş olmalıdırlar. Filmlerinin ironik tondan ilerleyen korku filmlerini andırdığı söylenebilir. Muzip hileler, tehdit ve belirsizlik duygusu tüm filmlerine baştan sona damgasını vurmuş gibidir. Gerçekten de birkaç saniye sonrasını dahi tahmin etmenin oldukça güç olduğu bu filmlerde her an şaşırtıcı süprizler görmek mümkündür. Zaman yorucu olabilen bir hareketlik ve olay eksenlilik bu filmlerin en çok öne çıkan özellikleri arasındadır. Başlarda kısa film formatını tercih eden Kardeşler, sonraları uzun metrajlı filmlere ağırlık vermişlerdir. Sanat anlayışlarında da birtakım değişimler olmuştur ancak korku türü alanındaki şöhretlerini hiçbir zaman yitirmemişlerdir.

Bisikletle dolaşan ucubemsi bir karakter üzerinden ilerleyen film eski bir Babil efsanesi olan Gılgamış Destanı'ndan uyarlanmıştır. *The Unnameable Little Broom* (1985), diyalogsuz ilerlemesi ve defalarca tekrarlanan müzikal partisyonlarıyla bir kısa filmden ziyade zorlayıcı bir makinenin içine girmişsiniz duygusu uyandırmaktadır. 1984 yılında çektikleri *The Cabinet of Jan Svankmajer*'da da yine ironik ton, çok belirgindir. Film çek animasyon sanatçısı Svankmajer'ı taltif ettiği gibi, Alman yönetmen Robert Wiene'in 1919 yılında çektiği dışavu-

rumcu film *Das Cabinet des Dr. Caligari*'ye gönderme yapmaktadır. Şiddet duygusu tüm bu düşsel havanın her yerine yayılmış gibidir. Sonrasında çektikleri *Street of Crocodiles* (1986) Quay kardeşlerin baş yapıtı olarak görülmektedir. Bruno Schulz'un yazmış olduğu bir hikayeye dayanan ve orjinal ismi *Cinnamon Shops* olan film Prag'ın bir kenar mahallesinde geçer. Hikaye kendisini Prag'ın kargaşalı, karanlık ve tuhaf yeraltı dünyasında bulan bir adam üzerinden ilerler. Ne var ki gerçeklerin ağırlığı bu kara düşe sirayet etmeye başlar. Son dönemde başrollerinde Mark Rylance ve Alice Krige'in oynadığı *Institute Benjamenta* (1995)'dan itibaren ünlü oyuncularla çalışmaya başlarlar. Bu filmde ise canlı aksiyon ile animasyonun mükemmel bir sentezine şahit oluruz. Jakob isimli baş karakter, hizmetçilik eğitimi almak üzere çıktığı seyahette birden bire kendini, karanlık, kasvetli ve peri masallarını anıştıran bir hayaletler dünyası içinde bulur.

The Seashell and the Clergyman (1927), *The Blood of a Poet* (1927) ve *L'Age d'or* (1930), gerçeküstücü akımın belli başlı filmleri arasındadır. Sonradan kitaplaştırılmış olan *Un Chien Andalou*'nun senaryosunun önsözünde bu filmlerden şu cümlelerle söz edilmektedir: "Metinsel farklılıklarını bir tarafa koyarsak bu filmlerin gönderme yaptıkları gerçekliği ele alış biçimleri ve sinemaya bakışları anlamında belli ortak yönelimleri paylaştıkları görülür. Asıl gerçeği (hakikati) yani ruhun/toplumun perdelenmiş ya da bastırılmış boyutlarını ilk bakışta görülenin yüzeyine yerleştirme eğilimindedirler."[71]

Aslında gerçeküstücülüğün yönelimlerini ve gerçeküstücü estetiğin güncel ifadelerini görmek için Terry Gilliam'ın yaptıklarına bakmak gerekir. Özellikle son filmi *Dr Parnassus* (2009) bu savımızı kanıtlar niteliktedir. Gerçeküstücülük,

71) Phil Drummond, *Un Chien Andalou* senaryosu giriş bölümü, Faber and Faber, London, 1994, s. v.

fantazmanın sinema dünyasındaki yerinin güçlenmesini sağlamıştır. *Fantasy Cinema* isimli kitabında David Butler fantazmayla ilgili olarak şu tespitleri yapmaktadır: "İster edebi ya da ister görsel olsun fantazma; her şeyden önce anlamlı bir içerik oluşturmayı ya da toplumsal işlevi göz ardı ederek 'katıksız düşselliği' her şeyin önüne koymakla ilgili bir olgudur."[72] Ne var ki fantastik sanatın bu niteliği hala gereği gibi anlaşılmamıştır.

Şiir ve plastik sanatlar gerçeküstücü sinemacılar için her dönem esin kaynağı olmuştur. Salvador Dali ile Walt Disney'in büyüleyici ve anlamlı bir iş birliği sergilediği ancak tamamlanamamış olan filmleri bunun en doğru örneklerinden biridir. Ancak yakın dönemlerde tamamlanabilen kısa ömürlü projeleri *Destino*'nun ilk gösterimi New York Güncel Sanat Müzesinde yapılmıştır. Canlı aksiyon ile animasyonun normalde uyumsuz olduğu düşünülen imgelerini çok başarılı bir biçimde bütünleştiren Jan Svankmajer'ın (Onu animasyon sanatçısı olarak görmeye cesaret edemiyoruz) ise sonrasında bu geleneği sürdüren kişi olduğu söylenebilir. Güldürü ile korku türlerinin kesiştiği bir tanımsız aralıkta dolaşan Svankmajer'ın işleri, gözle görülür bir özsel yoğunluğa sahiptir.

Fellini, Meliés gibi yönetmenlerden ve Doğu Avrupa kukla geleneğinden esinlenen Svankmajer, animasyona ilişkin yerleşik beklentileri ters yüz etmiştir; yine bu türü, Disney'den oldukça farklı tarzda yorumlamış olsa da tıpkı Disney gibi peri masalı formundan oldukça etkilenmiştir. Sanat yaşamına tiyatro ile başlayan Svankmajer Çek Gerçeküstücü Grup'tan gözle görülür biçimde etkilenmiştir. Sonrasında sinemaya ilgi duymaya başlayan Svankmajer, 1960'ların başında ilk kısa filmi *Posledni trik pana Schwarceualt dea a pana Edgara* (1964)'i çekmiştir. Komünist rejimin fimlerini yıkıcı ve sakıncalı bul-

72) David Butler, *Fantasy Cinema: Impossible Worlds on Screen*, Wallflower Press, 2009, s. 3.

ması nedeniyle Svankmajer, 1973-1980 arası yedi yıllık dönem boyunca hiç film çekememiştir. *Moznosti dialogu* isimli animasyonunun, Fransa'nın uzun soluklu ve köklü bir festivali olan Annecy Animation Festival'inde büyük ödülü kazanması ve ilgi görmesiyle 1983 yılından itibaren yıldızı yeniden parlamaya başlamıştır. Filmleri yalnızca sanat çevrelerinin rağbet ettiği sınırlı gösterimler ve DVD'ler üzerinden izlenebilmiş olsa da bu tarihten itibaren şöhret ve itibarını arttırdığı görülür. 1971 yılında Lewis Carroll'un *Jabberwocky* isimli eserini de uyarlamış olan Svankmajer, aynı yazarın ünlü eserinden uyarlanmış *Alice* (1998) ile en başarılı çıkışını yapmıştır. Carroll'un çocuksu senaryoları, yönetmen için de zorlayıcı olmuştur. *Alice*'in 1988 yılında gözle görülür bir başarı kazanmasının ardından sinema yaşamına uzun bir tiyatro oyunu olan *Faust* (1994)'un adaptasyonu ve *Otesánek* (2001)'le devam etmiştir. *Otesánek*'in onun belirgin biçimde korku türüne ait olan ilk çalışmasıdır. Terry Gilliam, Quay kardeşler ve Tim Burton gibi gözle görülür biçimde farklı anlayışlara sahip olan yönetmenlerden etkilendiği bilinen Svankmajer bu çeşitliliği "Kendi düş dünyamı gerçeklik içine yerleştirmeyi tercih ediyorum" sözleriyle açıklamıştır. Yine *Alice* uyarlamasında, kukla gibi nesneleri yoğun kullandığı gibi, peri masalı formatının naifliğinden uzaklaşmak için çizgi-dışı ses efektleri kullanmıştır. Ne var ki Tim Burton'un Disney stüdyolarında çekilmiş Lewis Carroll uyarlamalarına bakıldığında, çok sınırlı bir Svankmajer etkisi görülmektedir. Örneğin Burton'un çektiği *Alice Harikalar Diyarında* uyarlamasında hemen her sahnede, canlı çekimlerle animasyon çok başarılı bir biçimde bütünleştirilmesine karşın Svankmajer filmlerinde görülen korku öğeleri ve içsel huzursuzluk, bu filmde çok az gözlemlenmektedir. Sanırız bunun için Burton'un *The Nightmare Before Christmas* (1993) isimli filmine bakmak gerekmektedir.

Bugün hala izleyiciyi etkilemeye devam eden kısa film *Un*

Chien Andalou, gerçeküstücü sinemayı her dönem bir biçimde etkilemiş kült bir filmdir. Bu kısa filmin, sonradan çekilmiş olan hemen hemen tüm gerçeküstücü filmlerin düşlemini belirlediği söylenebilir. Gerçeküstücü filmler çoğunlukla gerçekçiliğin sınırlılığından kurtulmuş imge ve kurgular yaratmışlardır.

Un Chien Andalou (1929)

Yönetmen: Luis Buñuel
Yazan: Luis Buñuel ve Salvador Dali
Yapım: Luis Buñuel
Kurgu ve Montaj: Luis Buñuel
Görüntü Yönetmeni: Duverger
Oyuncular: Simone Mareuil (Simone), Pierre Batcheff, Luis Buñuel, Salvador Dali.

Filmin Özeti

Bir adamın bir kadına yönelik saplantılı bir tutkusu vardır. Ona duyduğu şehvete dair imgelerle, ölüm ve çürümeye dair imgeler art arda ve iç içe verilir. Filmde, zincirli bir olay akışı üzerinden ilerleyen klasik öyküleme mantığı yoktur. Burada bütünlüğü sağlayan şey, çoklu çağrışımlar ve duygulanımlardır.

Kavramsal Çerçeve

Buñuel ve Dali 1929'un ilk aylarında birlikte sık sık vakit geçirmektedirler. Filmin ismi Bunuel'in ilk şiir derlemesini tamamlamasının ardından belirlenmiştir. 1947 yılında filmin üretim sürecine ilişkin bir kitap yayınlayan Bunuel bu eserde, filmde yoğun olarak kullanılan bilinçdışı imgelerin ölüme gönderme yaptığını ifade etmiştir.

Yapım Süreci

Filmin gösterime girdiği 1929 yılında Salvador Dali henüz

24 yaşındadır. Luis Buñuel'in annesinden düzenli olarak harçlık aldığı bilinmektedir. Bu sayede gerçeküstücü ilgilerine vakit ayırma fırsatı bulmuştur. Kendisinden beklenmedik biçimde Amerikan sinemasının hayranı olan Buñuel, Fransız sinema dergilerinde dönemin sinemasını ve sinema dilini etkilemiş filmler üzerine sayısız inceleme/makale yazmıştır. *Un Chien Andalou* (1929)'un ilkbaharında tasarlanmış ve çekilmiştir. Kurgusu ve montajı da yine aynı dönemde yapılmıştır. Filmin çekimi Billancourt'taki bir stüdyoda iki haftalık bir sürede tamamlanmıştır.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Bir adamın bir kadına duyduğu tutku ve şehvetin duygusal yapısını ve duyusal geçişlerini tüm boyutlarıyla sergileyen *Un Chien Andalou* melodram, komedi ve trajedi gibi birbirinden farklı görünen üç türü bütünleştirmiş bir filmdir. Yaklaşık 75 dakika süren filmde 300'e yakın sahne vardır. Fazla soyut olmamasına karşın film, modernist durumun özlü bir anlatımı olarak tanımlanmıştır. Yine film, karakterleri belli bir amaç çerçevesinde ve belli bir niyetle ele almaktadır. Jean Vigo 1930 yılında filmi "Bu film toplumsalın genel fotoğrafını çok net bir biçimde yansılamaktadır" şeklinde tanımlamıştır.[73]

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Bu kitapta ele alınan filmlerin çoğu, ait oldukları akım içinde öncü ya da baş yapıt konumunda olan filmlerdir. Yine *Un Chien Andalou*'nun da gerçeküstücülük akımı içindeki konumu böyledir. Komple ve entrikalarla dolu çok daha sofistike bir olay örgüsü olan ve dolayısıyla da çok daha fazla yoğunluk gerektiren uzun bir filme nazaran kısa film, izleyicide çok daha rafine bir duygusal bellek bırakmaktadır. Atmosferin, duygunun ve temanın çok daha yoğun ve dolaysız bir biçimde

73) Jean Vigo, *Un Chien Andalou* senaryosuna önsöz, age, s. xxv.

yansıtıldığı kısa filmler bugün internet sayesinde çok daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmaktadır.

Ursulines Stüdyoları'nda ilk gösterimi yapılan film, gerçeküstücü çevrelerde geniş ölçüde beğeni toplamıştır. Sekiz ay gösterimde kalan filmin hasılat getirisi Buñuel'e uzun metrajlı filmler yapma şansı vermiştir. 1929 yılının sonbaharında Harold Lloyd'un bir komedi filmiyle ard arda gösterilmiştir. 1960 yılında Buñuel'in direktörlüğünde seçilen ve filmle bütünleştirilen müziklerle film yeniden canlandırılmıştır: İlk gösteriminde film, bir orkestra tarafından çalınan canlı müzikler eşliğinde izlenmiştir. Tıpkı bu film gibi, müziklerinde de ironik bir soyutluk söz konusudur. Birleşik Krallık'ta film "ortalama" izleyici için aşırı görülerek bir anlamda sinemanın kara listesi olan X-Sertifikalı filmler kapsamına alınmıştır. Film üzerine çeşitli incelemeler yazmış olan Phil Drummond bir yazısında "filmin tam anlamıyla gerçeküstücü başlığı altında ele alınması doğru olmaz; böyle değerlendirilebilmesi için en azından yönetmenin kendini bu akım içinde tanımlaması gerekir"[74] ifadelerini kullanarak filmin gerçeküstücü niteliğinin çok fazla altının çizildiğini belirtmiştir.

La Belle et la Bête (Güzel ve Çirkin, 1946)

Yönetmen: Jean Cocteau
Yazan: Jean Cocteau
Yapım: André Paulvé (Baş Yapımcı)
Kurgu ve Montaj: Claude Iberia
Görüntü Yönetmeni: Henri Alekan
Oyuncular: Jean Marais (Avenant/Beast), Josette Day (Güzel), Marcel André (Güzel'in Babası, Mila Parély (Félicie), Michel Auclair (Ludovic).

74) Phil Drummond, *Un Chien Andalou* senaryosuna giriş, age, s. xxiii.

Filmin Özeti

Filmin açılış sahnesinde kullanılan el yazısı formatında ilerleyen önsöz, filmin masalsı niteliği hakkında daha ilk bakışta ipuçları vermesinin yanı sıra izleyiciyi fantastik olana inanması konusunda yüreklendirir. Bu ilk sahnenin ardından dış cepheden bir şato görüntüsü ekrana gelir. Ludovic ve Avenant adında iki genç adam şatonun etrafında gezinmeye başlarlar. Şatonun içinde ise Güzel ve bencil, düzenbaz ve çirkin olan ablalarını görürüz. Avenat Güzel'in yanına gelerek ablalarının kölesi olmaması gerektiğini kendisiyle evlenerek özgürleşebileceğini söyler. Güzel'in babası bir gece atıyla gezerken kendisini büyüleyen bir şato keşfeder. Şatonun bahçesinde keşfe devam eden Güzel'in babası çok hoş bulduğu gülü koparır ve şatonun sahibi Çirkin tarafından cezalandırılır. Çirkin babadan ceza olarak, ya kendi canını ya da kızlarından birinin canını ister. Atını hızla sürerek evinin dönüş yolunu tutan Baba olanları ailesine, kızlarına anlatır. Bu hikayeden çok etkilenen Güzel babasının yerine ölüme gitmesi gerektiğine kanaat getirir. Avenant ve Ludovic ise Çirkin'i şatosunda bularak öldürmeye karar verirler. Şatonun gizemi ve güzelliğiyle büyülenen Güzel şatonun girişinde Hayvan tarafından karşılanır. Çirkin, Güzel'in tüm bakımını üstleneceğine dair söz verir, karşılığında da Güzel onun hizmetçisi haline gelir. Güzel, Çirkin'e Avenant'ın kendisiyle evlenmek istediğini söyler, ne var ki Hayvan bunu dikkate almaz. Eve döndüğünde Avenant Güzel'e Çirkin'i öldürme ve şatosunda sakladığı hazinelere el koyma planından bahseder. Yine Avenant artık Güzel'in evine geri dönmemesi gerektiğini söyler. Çirkin'i öldürdüğünde ondan ve onun emrinde yaşadığı esaretten kurtulacağı sözünü verir. Şatosunun güzelliği ve uhreviliğiyle büyülenmiş bir halde şatosunda oturan Çirkin iç güdüsel bir biçimde, Güzel ile arasındaki dolaysız ve yoğun bağı yitirdiğini hisseder. Hemen sihirli atı Magnificient'a (muhteşem ç.n.) atlayarak Güzel'i alıp

şatoya geri geri getirmek üzere yola çıkar. Muhteşem'le birlikte Güzel'in evine ulaşır ancak Avenant ve Ludovic onu geri püskürtürler ve Çirkin'in şatosuna doğru yol alırlar. Ancak Güzel bir kez daha kararsız kalır ve Çirkin'e dönmeye karar verir. Çirkin'in şatosuna giden orman yolunun bir yerinde yorulur ve bir gölcüğün kıyısında soluklanır. Göle sokulan küçük bir iskelenin ucunda solgun ve ölgün bir biçimde uzanmış olan Çirkin'i görür. Diğer yandan da Avenant ve Ludovic, Çirkin'in şatosunda keşfe çıkmışlardır, amaçları Çirkin'in Tanrıça Diana tarafından korunan hazinesine ulaşmaktır.

İskelede uzanmış bir halde ölümü bekleyen Çirkin ile Güzel konuşmaktadırlar. Çirkin, Güzel'e "seven çirkinlerin teslim olmaktan ve ölüme yatınaktan başka çareleri yoktur" der ve Çirkin oracıkta can verir. Çirkin'in hazine odasına ulaşan Avenant, ziynet ve altınların bir kısmını çalmaya yeltenir. Tam bu sırada odada bulunan Diana heykeli canlanır ve bu davetsiz misafire ateşten bir ok gönderir. Okun Avenant'a isabet etmesiyle Avenant Çirkin'in sonraki haline dönüşür. İskelede Çirkin'in cesedine kapaklanmış bir halde ağlayan Güzel, aniden Çirkin'in canlandığına şahit olur. Çirkin'in üzerindeki lanetli büyü bozulmuştur, insan biçimini geri kazanır. Güzel ile aşkı yıldızlara yükselir.

Kavramsal Çerçeve

Jean Cocteau tüm yaratıcı yaşamını sinemaya aktarmış bir gerçeküstücüdür. *Güzel ile* Çirkin on altıncı yüzyılda Madame Leprince de Beaumont tarafından yazılmış pek çok peri masalından biridir. Cocteau'ya göre sinema, edebiyat ve resimin boyutlandırılmış ve açınlanmış bir formu olduğundan Cocteau'nun bu yaklaşımı, bu masal uyarlamasında da açıkça gözlemlenmektedir. "Bir film çekmeye karar verdiğim zaman -ki diyelim ki bu bir peri masalı uyarlaması olsun- modern sinema tekniklerini asgari düzeyde kullanmaya çalışırım. Bu elbette çalış-

mayı çok daha zorlu ve pürüzlü hale getiren bir şey [...] Ki aslında derdim [...] gerçekçi bir form içinde yapılandırdığım masal evrenine bir anlamda can vermektir."[75]

Yapım Süreci

Cocteau hiçbir dönem kendini bir yönetmen olarak tanımlamamıştır. Bunun yerine tutkulu yaklaşımı kaybetmediğini belirtmek için kendini bir amatör olarak tanımlamayı tercih etmektedir. Beraber çalışığı arkadaşı Jean Marais'nin hem Çirkin hem de Avenant rollerini aynı anda üstlenmesi de herhalde onun bu yaklaşımı ile ilişkilidir. Klasik mitologyanın özünü büyük ölçüde içselleştirimiş bir bilge olan Cocteau, bu bilgeliğin pırıltısını *Güzel ile Çirkin*'in her sahnesine serpiştirmiştir. Aynı anda şair, yazar, ressamı ve gazeteci olan Cocteau'nun bir dönem boksla dahi uğraştığı bilinmektedir. Yine öykü ve kısa tiyatro oyunları da yazmıştır. Cocteau'nun filmlerinin çoğunda teatral bir niteliğin gözlemlenmesi, ilk aşkının tiyatro olması ile ilişkilidir. Ne var ki kamera efektleriyle sağlanan fiziksellik yalnızca fantazi niteliği arttırmaktadır. Melodram ve fantazinin genetik yasalarını olduğu kadar, George Méliès'in Cocteau üzerinde bıraktığı esin ve etkiler çok net biçimde görülmektedir. *Güzel ile Çirkin*'i çektiğinde 57 yaşında olan Cocteau, dönemin egemen görsel üslubuna cevap verme kaygısı gütmesi itibarıyla bir el kamerasıyla çekmiş olduğu filmini avangart olarak tanımlamıştır. Aslında film öz itibarıyla sanat ve yaşam, görüngüler ve gerçeklik arasındaki dinamikleri açığa vurmaya çalışmaktadır. Sanat eleştirmeni Francis Steegmuller, bir yazısında şu tespitleri yapmıştır; "Henri Alekan fotoğrafa, Cocteau'nun yıllarca idealize ettiği tonu kazandırmıştır. Elle parlatılmış bir gümüş kasenin pırıltısını..."[76]

75) Jean Cocteau, www.criterion.com/current/posts/250-once-upon-a-time?french-poet-explains-his-filming-of-fairy-tale

76) François Steegmuller, www.criterion.com/current/posts/17-beauty-and-the-beast

Cocteau filmin yapımına İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından başladı ve yapım süresince sağlığı çok da iyi değildi. Yönetmen yardımcısı René Clement, onun için hayati bir destek işlevi gördü. Film büyük oranda Tours yakınlarındaki on yedinci yüzyıl şatosu Rochecorbon'da çekildi. Bahçe sahneleri Raray Şatosu'nda çekildi. Bazı iç sahneler için Paris'teki Epinay Stüdyoları kullanıldı. Delft Resim Okulu, Güzel'in evinin görsel tasarımını üstlendi.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Film öncellikle gerçek aşkı ve onun kurtarıcı gücünü işlemektedir. Güzel ile Çirkin'in nihai olarak kendileri için inşa ettikleri gerçek aşk evreni göründükleri gibi olmayan kişilerin tehdidi altındadır. Eninde sonunda gerçek kimlikleri ifşa etmek üzere yüzümüzden düşen maskelerimiz, filmin ana konusudur. Cocteau'nun görsel tarzı ve tercihleri, gerçek uzam ve zamanda karşılaşılan pratik etkilerin fantastik olanın yanılsaması eşliğinde inanılır bir fiziksellik hissini de nasıl verdiğine dair büyüleyici bir gösteri sunulmasını sağlar. Filmin belki de en çarpıcı sahnesi, Güzel'in ailesinin evine duvarda açılmış bariz bir yarık içerisinden dönmesidir. Film, Çirkin ile Güzel'in geyik heykelinin her iki yanında dengeli ve neredeyse simetrik bir şekilde durmasıyla örneklenmiş bir insan-canavar bağlantısına fazlasıyla odaklanmıştır.

Filmin George Auric'e ait zengin müziği Cocteau'nun son aşamadaki en bildik yanlarındandır. Hiç şüphe yok ki müzik görüntülere bir romans, şenlik, gizem ve nezaket havası katmaktadır.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Cocteau'nun, filmin ABD'de sükse yapacağı yönünde ciddi beklentileri vardır. Ona göre Edgar Allan Poe gibi yazarları bünyesinden çıkarmış ve çocukluğu yücelten bir kültür olan

Amerikan kültürü, filmini hakettiği yere koyacaktır. Gerçekten de bu yönlü sezgileri isabetlidir. Disney Stüdyoları, 1991 yılında filmin animasyon versiyonunu çekmiştir. Yine bu eserin DVD'sinin yayınlanmasının hemen ardından Ridley Scott yazmış olduğu bir yorum yazısında, "Cocteau'nun peri masalları fantazmatik sinemaya çok az yönetmenin ulaşabildiği yüksek standartlar getirmiştir"[77] tevazunun yüceltildiği savaş sonrası dönemde film şımarıkça bir çıkış olarak değerlendirilmiştir. Cocteau sinemanın ortalama kitlenin ruhuna ifade kazandırmak için yapılan bir sanat olduğu görüşüne şiddetle karşı olmuştur. Filmin sağaltıcı gücünün hiçbir zaman kaybolmayacağına inanan bu çocuk ruhlu yazar, her dönem sinemanın bu potansiyellerini değerlendirmeye çalışmıştır.

The Tales of Hoffmann (1951 - Hoffmann'ın Masalları)

Yönetmen: Michael Powell ve Emeric Pressburger
Yazan: Michael Powell ve Emeric Pressburger
Yapım **Süreci**: Michael Powell ve Emeric Pressburger
Kurgu ve Montaj: Reginald Mills
Görüntü Yönetmeni: Christopher Challis
Oyuncular: Robert Rounseville (Hoffmann), Robert Helpmann (Lindorf/Coppelius/Dapertutto/Dr. Miracle), Pamela Brown (Nicklaus), Moira Shearer (Stella/Olympia), Frederic Ashton (Kleinzach/Cochenille), Leonide Massine (Spalanzani/Schlemil/Franz), Ludmilla Tcherina (Giulietta), Anne Ayers (Antonia).

Filmin Özeti

Orkestra tüm coşkusuyla çalmaya başlar ve yine ekranda *Kuğu Gölü* Balesi'nden bir sahne vardır. Parlementer Lindorf'un

77) Ridley Scott, Jean Cocteau's tartışması *La Belle et la Bête in the Legend: Ultimate Edition* DVD Director's Commentary, Region 1, Universal, 2002.

şehvetten açılarak kocaman olmuş gözlerini görürüz. Sahnede danseden balerin Stella'yı arzulamaktadır. Stella ise izleyicilerin arasında oturan şair Hoffmann'a aşıktır. Verilen molada Hoffmann, her zaman gittiği Luther'in barına uğrayarak, etrafına toplanmış olan öğrencilere hikayeler anlatmaya ve şarkı söylemeye başlar. Dinledikleri hikayelerle büyülenen öğrenciler Hoffmann'dan başka hikayeler de anlatmasını isterler. Hoffmann da bunun üzerine daha önceden sevdiği ancak bugün kaybettiği üç kadınının hikayelerini anlatmaya başlar. Bunlardan ilki, aslında tam anlamıyla bir kadın olmayıp bir robot olan Olympia'nın hikayesidir. İkincisi ise bir sosyete eskortu olan Guilietta'nın, üçüncüsü ise kırılgan ve hassas Antonia'nın hikayesidir. Hoffmann hikayeleri bitirdiğinde dinleyenlerin kendinden geçmiş halini ve Lindorf'un tehditkar bakışlarını görürüz. Hoffmann hikaye anlatmaya öylesine dalmıştır ki Stella'nın Lindorf'un kollarında barı terkettiğini dahi fark etmez.

Kavramsal Çerçeve

Önemli bir sinema ustası olmasına karşın Michael Powell, İngiliz sineması içinde fazla bilinmeyen, tanınmayan hatta ayrıksı bir figür olarak kalmıştır. 1970'lerin sonunda Francis Ford ve Martin Scorsese tarafından takdim ve taltif edilmesiyle birlikte nihayet yapımları hakettiği ilgi ve şöhreti görmüştür. Filmleri İngiliz pastoral sanatını anımsatan pek çok motif taşınmasının yanında mistik unsurlar da içermektedir. Filmi yapılandırılmış bir bütünden ziyade bir olasılıklar dizgesi olarak gören Powell'in işlerinde Alman dışavurumculuğunun etkisi çok net bir biçimde görülür. Dönemin gerçekçiliğe meyleden egemen sinema yönelimlerine karşıt bir duruş içinde olan Powell, *The Tales of Hoffmann*'da bu arayışlarını büyük ölçüde tatmin etmiştir. Eser, bir filmden ziyade animasyonun sınırlarında dolaşan büyülü bir iş görünümündedir.

İçerik ve görsel üslup itibarıyla küresel etkilere açık olan Powell ve Pressburger, dönemin İngiliz yönetmenlerinden ayrı bir yerde durmaktadırlar. Michael Powell'in İngiltere'de doğup büyümesine karşın Emeric Pressburger, İngiltere'ye Macaristan'dan göç etmiştir. Bu anlamda Pressburger'in işlerinde ve sinema anlayışında çokkültürlülük ve kültürlerarasılık göze çarpmaktadır.

Yaptıkları çalışmalar gözle görülür biçimde romantik duyarlılığa hitap etmektedir. *A Cinema of Magic Spaces* isimli kitabında Andrew Moor onlar hakkında "Powell ve Pressburger, her dönem iç görüsü ve hayal gücü yüksek bir izleyiciye hitap etmiştir"[78] tespitini yapmıştır. Sonraki dönemlerde Powell, bu filmin Pressburger'le birlikte yaptığı en mükemmel şey olduğunu ifade etmiştir.

Yapım Süreci

Film, Almanya, Fransa, Venedik ve Londra gibi pek çok farklı mekanda çekilmiş olsa da esas olarak Londra'daki Shepperton Stüdyoları'nda çekilmiş ve düzenlenmiştir. Filmdeki hemen her sahneye bale ve dansın serpiştirilmesi Powell ve Pressburger'in romantik eğilimlerini yansıtmaktadır. Prodüksiyon finansmanını üstlenen Alexander Korda, açık ki Powell ve Pressburger'e yaratıcı bir özgürlük tanımıştır. Aslında ilk elde, *The Tales of Hoffmann* ismiyle, Offenbach'ın operasına dayanan bir film çekilmesini öneren kişi Sör Thomas Beecham'dır. Ian Christie bir yazısında filmi "tam anlamıyla gerçekçiliğin antitezi olan bir film" sözleriyle tanımlamıştır.[79] Ona göre Powell bu filmiyle hayaline yani "bütüncül ve senkronize film" olarak tabir ettiği şeye ulaşmıştır. "Bu ifadeyle

78) Andrew Moor, Powell and Pressburger: A Cinema of Magic Spaces, IB Tauris, 2005, s. 223.

79) Ian Christie, *Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*, Faber and Faber, 1994, s. 68.

kastettiği şey aslında, ses ve imgenin tıpkı bir animasyonda olduğu gibi bütünleştiği bir yapıdır."[80]

Hemen hemen tüm bir film stüdyo ortamında çekilmiştir. Hein Heckroth heykel ve diğer öğelerin ve başka somut görsel efektlerin tasarım ve yönetimini üstlenmiştir. Filmin müzikleri ilk elde stüdyoda tasarlanmış ve kaydedilmiştir, ardından da yine bir orkestra tarafından performe edilmiştir. Film senkronize diyalogların söz konusu olmadığı sessiz bir film olduğu için Powell farklı kamera hızları kullanmıştır.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Sürekli tekrarlayan dışavurumcu öğeler içeren bir dans filmi olan *The Tales of Hoffmann* gerçekçilik duygusu verecek her türlü unsurdan bilinçli olarak kaçınmıştır. Sahneler ironik zaman zaman da gerilimli ve korkuludur. Filmin başında ve sonunda "Made in England" ifadesi kullanılmıştır. Film, Powell ve Pressburger'in diğer işleri gibi bu iki ustanın sanatlarındaki yetkinliklerini her anlamda konuşturdukları bir çalışma olmuştur.

Filmin en çok göze çarpan özelliği, müzikal ifadelerdir. Yine vermek istediği asıl mesaj da hikayelere her an her anlamda ihtiyacımız olduğu ve yaşamın onların büyüsüyle anlam kazandığıdır. *Olympia* isimli masalda sarı ve mor tonları ağırlık kazanmaktadır. Hikaye Hoffmann'ın güzel bir genç kadına duyduğu güçlü aşkı anlatmaktadır. Olympia ve onun"babasıyla" baştançıkarıcı bir ilişki yaşayan Hoffman sonunda Olimpia'nın yalnızca bir robot olduğunun farkına varır. İnsan ve teknoloji arasındaki ilişkiyi inceleyen film, komik ve bir ölçüde komik bir yıkımla sona ermektedir. Yine filmdeki mucit karakteri olan Coppelius çok ilginç ve tehditkar bir figürdür.

Film boyunca hiçbir gerçekçilik iddiası yoktur. Filmde bun-

80) Age, s. 69.

dan ziyade Dali, Buñuel, Svankmajer ve Quays kardeşlerde benzerini gördüğümüz bir duygu/duygulanım gerçekçiliği söz konusudur. Hoffmann'ın üç masalı da şehvet ve tutkunun yıkıcı etkilerini anlatmaktadır aslında. İkinci masal olan Guiletta'nın masalındaki koyu tonlar, kestane ve kırmızı tonları sanki bu hikayenin kurgusu için özellikle seçilmiş gibidir. Tutku ve şehvetin egemen olduğu bu dünya, bir tür cehennemi andırmaktadır. Filmin daha ilk sahnesinden sonuna değin, Powell'in klasik anlatı ve mitolojilerin dünyasından fazlasıyla etkilendiği açıktır.

İllüzyon yaratımının fizikselliği Cocteau'nun *La Belle et La Bete*'ini çağrıştırmaktadır. Özellikle Dapertutto'nun gaz lambasının ışığını Giulietta'yı cezbeden elmasa dönüştürdüğü sahne,bu benzerliğin açıkça görüldüğü sahnelerdendir. İkinci masal Dapertutto'nun Giulietta'yı Hoffmann'ın düşünüş tarzını kodlamak ve ele geçirmekle görevlendirdiği sahne ile olgunlaşır: Düşünüş tarzından çok ruh demek daha doğru olacaktır çünkü Dapertutto bir ruhlar koleksiyoncusudur. Ruhu çalınan Hoffmann, yine ruhunu Giuletta'ya kaptırmış bir başka kişi olan Schlemil'le karşı karşıya gelir ve ikisi düelloya tutuşurlar.

Üçüncü öykü Antonia'nın masalı, Antonia'nın ölen annesine olan aşkını keşfeden Dr. Miracle'nin entirikalarında boğulmuş ve sonunda kendi ölüm şarkısını söylemeye başlayan Antonia'yı anlatır.

Dr. Miracle, kesinlikle tüm zamanların en ürkütücü görünümlü canilerinden biridir; Nosferantu ile birleşen Dr. Caligari'nin güçlü bir versiyonu...

Gerçekten de bu iki usta yönetmen dışında, filmdeki kötücül figürleri canlandıran Robert Helpmann filme damgasını vurmuş gibidir. Helpmann'ın filmin omurgası olduğu düşüncesine, ünlü yazar Janet Leeper da katılmaktadır. 1944 yılında basılmış olan "*English Ballet*" isimli kitabında Helpmann için "Teatral üslup, Helpmann'ın oyunculuğunun her yerine sin-

miş gibidir. Öyle ki oyunculuğunun, teknik niteliklerini her anlamda biçimlendirdiği söylenebilir. Kesinlikle donuk olmayan dipdiri bir oyunculuğa sahip olduğu belirtilmelidir. Rolün en ufak bir unsuru onun için çok önemlidir."[81]

Filmin kullandığı görsel teknikler, dönüştürücü müdahaleler, kamera içi ve optik efektler son derece büyüleyicidir. Yönetmenleri özgür kılan bir başka şey ise bu iki ustanın hiçbir biçimde fotografik gerçekçiliğe yaklaşmak gibi bir kaygı gütmemiş olmasıdır. Filmde, gerçekçilikten ziyade belirgin bir romantik estetik ve yaşamın baskısıyla yıkıma uğrayan bir duygu dünyası göze çarpmaktadır. Filmin en güzel sahnelerinden biri olan Hoffmann'ın Antonia ve babasının yaşadığı adaya doğru kürek çektiği sahne, bu tespitleri kanıtlar niteliktedir. Antonia ve babasının yaşadığı ada, eski evlerinin harabe ve yıkıntılarıyla oluşmuştur; yıkıma uğrayan duygu evreni.

Powell'in sinema yaşamı üzerine ciddi anlamda yoğunlaşmış bir otorite olarak Ian Christie bir denemesinde, film üzerine şu tespitleri yapmıştır: "Film açıkça bir dizi paradoksu önümüze getirmektedir. Powell ve Pressburger bir yandan dönemin ünlü yıldız ve şarkıcılarını ve renk tekniklerini yoğun kullanarak sessiz sinemanın fantazmagorik ve özgürlükçü havasını geri getirmişlerdir. Bir yandan da 1880'lerin operasına adeta saplantılı bir biçimde bağlı kalarak sanatçının yazgısına gönderme yapan [...] hayli bireysel bir film yapmışlardır."[82]

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Filmin ilk gösterimi 11 Nisan 1951'de, New York'taki Metropolitan Operası'nda yapılmıştır. Birleşik Krallık'ta ise yine aynı sene ilki yapılan Kraliyet Film gösterimleri kapsamında

81) Janet Leeper, *English Ballet*, Penguin Books, 1944, s. 25.

82) Ian Christie, www.criterion.com, http//www.criterion.com/current/posts/403-tales-from-the-lives-of-marionettes

gösterilmiştir. Andrew Moor, basının filmi İngiltere Festivali ile ilişkilendirdiğini belirtmiştir. Bu iki büyük olayı bir yana koyarasak filmin ortalama izleyici kitlesi tarafından benimsendiğini söylemek zordur.

Film eleştirmenlerince dahi doğru anlaşılmayan ya da alelacele değerlendirmelere maruz kalan film, neredeyse bir korku filmi kategorisi altında değerlendirilecektir. George Romero ve Martin Scorcese sık sık filme olan hayranlıklarından bahsetmişlerdir. 1951 yılının Nisan ayında yayınlanmış olan *Monthly Film Bulletin* filmden şu cümlelerle bahsetmektedir: "Offenbach'ın zorlayıcı romantizmini, dışavurumcu teatral dekorları [...] zengin teknikolor fotografisi ve doğaçlama ağırlıklı opera/baleyi tek bir yapı içinde bütünleştiren film insanı kafa karışıklığına sürüklediği gibi, artistik anlamda da bir yamalı bohça görüntüsü yaratıyor."[83]

83) *Monthly Film Bulletin*, Cilt 18, No 209, Haziran 1951, s. 277, www.screenonline.org

Belgesel ve Belgeselin Vizyonu

Hakikat ve gerçeğin ifadesi olarak belgesel, sinema içindeki en büyük ana damarlardan biri olmalıdır. Tanınmış bir belgesel uzmanı olan Bill Nichols, her filmin belgeseli anıştıran nitelikler taşıdığını öne sürmüştür. Bu bölüm engin bir deniz olan belgesel sinemaya özlü bir giriş niteliğinde düşünülmelidir. Yine başarılı sayısız yönetmen arasından büyüleyici belgeseller çekmiş olan belli başlı yönetmenler ve çalışmaları ele alınacaktır. Şüphesiz bu belgesel tarzın ne olduğuna ilişkin çok sınırlı ve yüzeysel bir fikir verecektir.

Giriş niteliğindeki bu yazıda belgesel ile kurgunun ayrım çizgilerini belirlemek yerinde olacaktır. "*An Introduction to Film Studies*" isimli kitaptaki belgesel tanımı düşündürücü ve anlamlıdır: Belgeseli kurgudan ayıran çizgiler alabildiğine belirsizleşmiştir. Günümüzün belgesel adı altında kabul edilen filmleri "hakikat" ve "özgünlük" kavramlarını alabildiğine zorlamaktadırlar.[84]

Lumiere kardeşlerin yirminci yüzyılın ilk yıllarında ortaya koymuş oldukları filmlerin belgeslin ilk örnekleri oldukları söylenebilir. Stella Bruzzi yazılarında belgesel tarihinin çoğu inceleme ve analizde yanlış anlaşıldığını belirtmiştir. Çünkü ona göre çekilen her yeni belgesel filmde belgesel türü yeni bir anlam kazanmaktadır. Bruzzi'ye göre belgesel çok köklü tari-

84) Jill Nelmes (ed), *An Introduction to Film Studies*, Routledge, 2. Baskı, 1999, s. 214.

hi olan bir gelenektir.[85]

Belgesel içinde sayısız akım vardır. Ve yine kendine özgü bir gelenek olan belgesel, kendi aktörlerine ve sanatçılarına sahiptir. Yine de belgeselin öne çıkan belli başlı isimleri olan Robert Flaherty, Albert Maysles, Maya Deren, Errol Morris, Molly Dineen, Chris Marker, Nick Broomfield, Godfrey Reggio ve Frederick Wiseman gibi usta yönetmenler, potansiyeli yüksek "gerçeğin" hikayelerini hayatlarınıza taşımışlardır. Biraz önce de söylediğimiz gibi Lumiere kardeşler 19. yüzyılın sonlarında Paris'ten bu türün ilk örneklerini vermişlerdir. "*La sortie des usines Lumière*" (1895) isimli kısa sinema pek çok film otoritesince bu türün ilk örneleri arasında kabul edilmektedir. Lumiere kardeşlerin filmleri "olay ve canlı aksiyon sineması" kapsamında ele alınabilir. Bu isim altında ele alınan filmlerde öyküleme tekniklerinin ve kişilikleştirmenin yeri yoktur. "Oyunsuz" filmler terimi Sovyet yönetmenlerce bulunmuştur.

"Belgesel"in yaygın ve yerleşik tanımı için İngiliz yönetmen John Grierson'a teşekkür etmeliyiz. Robert Flathery tarafından çekilmiş olan *Moana* (1925) üzerine yazmış olduğu bir incelemede bu tür ile ilgili olarak en gerçekçi tanımı getirmiştir: "Gerçekliğe yaratıcı bir yaklaşımdır". Bu türe ilişkin eleştirel ve teorik birikimi yeni bir bakış açısıla ele almış olan Dziga Vertov şu tanımı getirmiştir: "Bu türde yönetmen, gerçekliği dönüştürmek için farklı pek çok açıdan yaklaşır. Ona göre kavrayışı gelişmiş izleyicilerin olduğu bir dünya mükemmele yaklaşacaktır."[86]

Tıpkı "kurgusal" filmler gibi "belgesel" filmler de kendilerine özgü bir dile ve yasalara sahiptir. Robert Flaherty'nin uzak mesafeden çekim yapmaya izin veren mercekleri kullan-

85) Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, 2000, s. 68.
86) Dziga Vertov, Jill Nelmes'in, *An Introduction to Film Studies* kitabından aktarılmıştır, age., s. 191.

ması, kameraya yakın mesafede duran nesne ve kişilere uzaktan ve bütünlüklü bir bakışa ulaşmak içindir. Yine zamansal olarak mesafelenmek de söz konusu olabilir. Bu anlamda; Flaherty'nin *Nanook to North* (1922) isimli filmi, yönetmenin 1910-1916 yılları arasında Kuzey'den Hudson Bay'a doğru yapmış olduğu yolculuklardan hatırladıkları üzerine çekmiş olduğu bir filmdir. Kuzey Amerika'da yapılan çekimlerde silahla avlanan Eskimolar kayda alınmıştır. Dolayısıyla onun sinema pratiği belgeselin sahihliğinin sinemanın çok erken dönemlerinde dahi soru konusu olabileceğini bizlere göstermiştir. Flaherty daha insancıl ve toplum odaklı filmler çekerken, John Grierson daha politik konu ve yaklaşımları esas almıştır. Bu yaklaşım sonraki dönemlerde sinemada gerçek bir üslup olarak da isimlendirilecek, yine Maysles kardeşler bu üslubu anlatmak için 'doğrudan sinema' terimini kullanacaklardır. Kısaca belgeselci yaklaşımı, kurgusunda yapay müdahalelerin minmum düzeyde kullanıldığı, gerçekçilik, dürüstlük ve mekana bağlılık itibarıyla doğrudanlığın söz konusu olduğu bir tür olarak özetlemek mümkündür. Tüm bu genelgeçer nitelikleri ardı ardına sıralamak elbetteki kolaydır ancak biraz düşününce epey tartışmalı bir alana girdiğimizin de farkına varırız. Öyle ki konu üzerinde biraz derinleştiğimizde kendimizi sanat ve hakikat üzerine yüzyıllardır süregelen felsefi tartışmaların tam ortasında buluruz.

Sinema literatürünün mihenk taşlarından biri olarak kabul edilen *Film Art: An Introduction* (ne kadar tartışmalı da olsa film incelemesinde derinleşmek isteyenler için giriş niteliğinde bir kitaptır) isimli eserlerinde David Bordwell ve Kristin Thompson belgesel türüne ilişkin olarak şu tespitleri yapmaktadırlar: "Tıpkı kurgusal filmler gibi belgesel filmler de kendi alt türlerine sahiptirler."[87] Kurgusal filmlerin de güncel ger-

87) David Bordwell ve Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, 2003, s. 130.

çeklikle özgül/sofistike bağlantılar kurduğuna işaret eden Bordwell ve Thompson, buradan hareketle belgeselin mutlak hakikati temsil ettiği savının oldukça tartışmalı olduğunu ileri sürmektedirler.

Bir tür olarak belgeseli tanımlama çabası içinde olan bu girizgahta, Üçüncü Sinema olarak isimlendirilen akıma da kısaca değinmek gerekir. Bu; kolektif üretime dayanan ve kendini, estetik seçimlerden ziyade dağıtım ve gösterim gibi alanlarda ayrıştıran gerilla sinemasının bir biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Şu cümleler üçüncü sinema adını alan bu yaklaşımı çok doğru bir biçimde özetlemektedir: "Üçüncü dünyadaki halkların ve sömürgeci ülkelerin onlarla benzer bir kaderi paylaşan kesimlerinin emperyalizm karşıtı mücadeleleri, güncel dünya devriminin ana eksenini oluşturmaktadır."[88]

Çok tipik bir biçimde belgesel filmler, kurgusal filmlerden çok daha gerçekçi filmler olarak görülmüştür. Ne var ki pratikteki göstergeler bu iddianın oldukça tartışmalı olduğunu ortaya koymaktadır: Belgesel türündeki filmlerde de kurgu ve yapılandırma oldukça belirgindir. Thomas Austin, kamerayı odaklayışımızın ve dünyaya bakışımızın belgesel türünde hiç olmadık biçimde sınırlayıcı klişeler yarattığına dikkat çekmektedir.

Bill Nichols "belgeselin de bir tür kurgu olduğuna (klasik anlamda bir kurgu olmasa da)" işaret etmektedir.[89] Belgeselin "yapılandırılmış ve kurgulanmış" diğer türden yapıtlara göre çok daha dürüst ve soylu bir iş olduğu yönünde çok yaygın ve yerleşik bir klişe vardır. Ancak yirmili yaşlarımdan itibaren bu alanda yapmış olduğum sayısız incelemenin bana gösterdiği

88) Solinas ve Gettino, "Toward a Third Cinema" içinde *Movies and Methods*, Bill Nichols (ed), Cilt 1, University of California Press, 1985, s. 47.

89) Bill Nichols, Thomas Austin'in *Watching the World: Screen Documentary and Audience* çalışmasından alıntılanmıştır, Manchester University Press, 2007, s. 180.

inkarı zor bir gerçek de var; o da bu türde malzemenin hiç düşünülmediği kadar örgütlendiği, seçildiği ve manipüle edildiğidir. Kurgusal bir filmde bu türden seçimler, çoğunlukla senaryo aşamasında yapılırken, belgesel filmlerde prodüksiyon-sonrası aşamada yapılmaktadır.

Son dönemlerde *Roger and Me* (Michael Moore, 1989), *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005), *Into Great Silence* (Philip Gröning, 2005), *Tell Them Who You Are* (Mark Wexler, 2004) *Being and Doing* (Ken McMullen, 1984) ve *March of the Penguins* (Luc Jacquet, 2005) gibi teatral unsurlara yer veren pek çok belgesel film üretilmiştir.

Bu türden yapıtlar belgeselin, klasik anlamda "sinema konumu"na yaklaştığı eserlerdir. Ana temanın çeşitliliği ve farklı türden sunum tarzlarının denendiği bu yeni akım belgesellerde, belgesel türü klasik anlamda "sinema"ya(kurgusal sinema) yaklaşmaktadır. Burada ele alınan belgesellerin çoğu öznelliğinin tadını varan/ya da bunu gizlemeye gerek duymayan türden belgesellerdir. Hikayenin her iki boyutunu da hiç gocunmadan ortaya koyabilen yapıtlardır (Gerçek olanla kurgusal olan) Bu kitapta ayrıntılı bir biçimde ele alınan *Yedinci Mühür*, *Roma, città aperta* ve *Shichinin no samurai* gibi filmler de kurgusal olanı "gerçek" olandan yapay bir biçimde ayırma kaygısı gütmeyen kurgusal filmlerdir.

Koyaanisqatsi (1982)

Yönetmen: Godfrey Reggio
Yazan: Godfrey Reggio
Yapım: Godfrey Reggio
Kurgu ve Montaj: Ron Fricke and Anton Walpole
Görüntü Yönetmeni: Ron Fricke

Filmin Özeti

Koyaanisqatsi, kamerasını Batılı modern kentlerde dolaştırır. Film boyunca yapay olanla doğal olanın çatışmasına dikkat çeken sekanslar ve imgeler göz önüne serilir. Belli bir tema ile uyuşum halinde ilerleyen imgeler ve bütünlüklü anlatı yapısı itibarıyla başladığı yere dönen armonik bir döngü olarak görülebilir.

Kavramsal Çerçeve

On yılı aşkın bir süredir, uzun metrajlı belgesel filmlerin gözle görülür bir popülerlik kazandığı ve ana akım izleyicinin dahi belgesele olan ilgisinin arttığı bir döneme girilmiştir. 1980'lerde Ken Burns'un arşivlerdeki malzemeye dayanan, etnik/tarihsel malzemeyi sesleyen kayıtlar ve röportajlarla bir tür etnik bellek yaratmaya çalışan işleri ve Errol Morris'in araştırmacı gazeteciliğe yeni açılımlar getiren *Thin Blue* gibi belgesellerin yanında Godfrey Reggio gibi belgeselciler de çıkış yapmıştır.

Kitle medyası ve gençliğinde yaşadığı keşiş hayatı, Reggio'nun çalışmalarının bel kemiğini oluşturmaktadır. Filmlerinde meditatif (derin düşünceye yönelten ç.n.) bir nitelik göze çarpmaktadır. 1970'lerin ortalarından itibaren medya kariyeri ve çalışma yaşamında hareketli imgenin gücü dikkatini çekmiş ve bu alana yönelmeye karar vermiştir. Reggio, 1982 yılında *Koyaanisqatsi*'yi, genel prodüktör Francis Ford Cappo-

la ile birlikte izleyicilerin beğenisine sunmuştur. Sonrasında ise Cappola ve George Lucas'ın prodüksiyon desteği ile çekmiş olduğu *Powaqqatsi* (1988) ile devam etmiştir. Yine 2004 yılında da bu üçlemenin üçüncü filmi olan ve prodüksiyonunu Steven Soderbergh'nin üstlendiği *Naqoyqatsi* gösterime girmiştir. Kendisiyle yapılmış olan bir söyleşide Reggio bu üçleme hakkında şunları söylemiştir: "Şu an geriye dönüp baktığımda Koyaanisqatsi'nin değerinin yada anlamının özgül biçimde seyirciye bağlı olduğunu görüyorum [...] Sanırım herhangi bir sanat eserinin en yüksek niteliği önceden belirlenmiş bir anlama sahip olmamasındadır. Yani daha doğrusu anlamının sanat eserini deneyimince belirlenmesindedir".[90] "Dengesiz yaşam" anlamına gelen Koyaanisqatsi sözcüğü kentsel/teknolojik olanla doğal olan arasındaki uyumsuzluğa ve çatışkıya gönderme yapmaktadır. Powaqqatsi ise "dönüşüm halindeki yaşam" anlamını taşımaktadır. Günümüz dünyasına ilişkin bir çözümleme yapan bu filmler Reggio'ya göre; mekandaki en yüzeysel gerçeklikler üzerinden ortaya koydukları dünya çözümlemeleriyle "birer provokasyon aracıdırlar."[91] Reggio'nun en önemli esin kaynaklarından biri Luis Bunuel tarafından çekilmiş olan *Los Olvidados* (1950)'dur.

Yapım Süreci

Reggio'nun "toplumsal içerikli" filmlere olan ilgisi gençlik yıllarında çalıştığı Institute for Regional Education (Dinsel Eğitim Enstitüsü - IRE)'da çalıştığı yıllarda çekmiş olduğu "kurgusal olmayan filmler"le başlamıştır. IRE, Koyaanisqatsi'nin prodüksiyonu için destek vermiştir. Kurgu ve montajla beraber filmin son halini alması 1980'lerin başında mümkün olabilmiştir. Filmi gören prodüktör Francis Ford Coppola, Reggio'nun sunu ve prodüksiyonunu üstlenmiştir.

90) Godfrey Reggio, http://www.koyaanisqatsi.org/films/film.php

91) Age.

Metin: Ses, İmge ve Drama Yapısı

Koyaanisqatsi ne bireyin konumu ne de toplumsal yapı ile ilgili bir filmdir. Filmin göndermeleri ve konusu çok da belirgin değildir. Filmin başında ekrana gelen Hopi'deki duvar resminin de gösterdiği gibi film, günümüzün modern dünyasıyla geçmişin arkaik dünyasını bağlantılandırma çabası içindedir. Film müziklerinden biri içinde *koyaanisqatsi* kelimesinin geçtiği bir şarkıdır. Ansel Adams'ın geniş panaromalı fotoğraf çalışmalarına aşina olanların, ekranda akan imgeleri bir yere oturtmaları zor olmayacaktır. Filmin açılış sekanslarında Amerika çöllerinden imgeler ekrana gelir. Sonrasında ise çelik, ateş imajları ve bir uzay mekiğinin görüntüsü ekrana gelir. Geniş ve açık saha manzarları filmde çok önemli bir yer tutmaktadır. Kameranın üzerinde gezindiği tüm bu mekanların, belirgin isimlendirme ve etiketlerle ele alınmaması, yerleşik bağlamın ve seslendirmenin olmayışı filmin meditatif niteliğini arttırmaktadır. Hız ve dinginlik çok açık biçimde karşıt konumlar üzerinden verilmiştir.

Yavaş yavaş hareket eden kalabalıkların görüntüleri ve imana çağıran peygambervari imgelerin iç içe verilmesi, filmdeki acılı ve hüzünlü tonu arttırmaktadır.

Dönemin koşullarında oldukça yeni ve "modernist" olarak algılanan imgelerin bugün göreceli olarak yerleşik ve olağan olduğu söylenebilir. Örneğin batan güneşin bir gökdelen penceresindeki yansıması o günün koşullarında çok sert ve şiirsel bir imaj olmasına karşın bugün çoğumuz için alışıldık bir imgedir. Film pek çok açıdan Dziga Vertov'un *The Man With the Movie Camera* (1929) isimli filmini çağrıştırmaktadır. Vertov'un bu çok eski filmi de tıpkı *Koyaanisqatsi* gibi dramatizasyona ve teatralliğe dayanmayan bir filmdir. Öyküleyici bir filmden ziyade duyumsal bir film olduğu söylenebilir.

Teknoloji ve doğa görüntüleri yanında çeşitli kişi ve grupların portrelerine de yer verilmektedir. Özellikle Amerikan Ha-

va Kuvvetleri'ne bağlı olarak çalışan bir pilotun bir savaş uçağının karşısında çekilmiş tasvirleri dikkat çekicidir. Portre sonunda savaş uçağının motorunun gölgesinin pilotun üstüne düşmüş olduğunu görürüz.

Film, yoğunlaşma isteyen yorucu bir filmdir. Onu heyecanlı ve anlamlı kılan tam da bu niteliğidir. Bireysel deneyime fazlaca yer vermeyen imgeler arka arkaya sıralanırken, birden sıcak dumanın çıktığı bir mazgala oturarak traş olmaya çalışan bir adamın görüntüsü ile sarsılırız. Filmin bazı sahnelerine korku ve gerilim duygusu hakimdir. Özellikle yeryüzüne düşen bir uzay mekiği görüntüsüne klise orguyla çalan *koyaanisqatsi* ilahisinin eşlik ettiği sahne bunlardan biridir.

Üçlemenin devamı olan film *Powaqqatsi*, yüzlerce işçinin çalıştığı bir madenin, vurmalı bir müziğin eşliğinde ritmik akan imgeleriyle başlar. Bu mekanizasyonun henüz ortaya çıkmadığı dönemlere dair bir imgedir. Müzik kompozitörü Philip Glass, film müziklerinin kaydını film çekimlerine başlanmadan önce yapmıştır. Bu kayıtların kamera ekiplerinin eline önceden geçmesi, onların çekim ve hareketlerini akan müzikle senkronizasyon halinde yapmalarını kolaylaştırmıştır. Kamera çekimlerinde insanlar, çoğu zaman görkemli manzara karşısında küçük ve anlamsız figürler olarak sunulmuşlardır. İnsanların kıyafetleri ve kumaşların son derece parlak tonlarda verilmesi ve yine toprak ve doğa görüntülerinin belirgin bir biçimde pastel tonlarda yansıtılması düşündürücü ve güçlü bir kontrasttır.

Bundan başka pembe elbiseli küçük bir kızın savaşla ilgili bir duvar grafitisinin yanında verilen görüntüsü de ürkütücüdür. Arkasındaki resmin farkına varmaksızın yalnızca kameraya bakmaktadır.

Filmle özdeşleşmiş simge sahnelerden biri de, elinde kendisine göre kocaman bir el arabasıyla taşlı, toprak bir yolda yürümeye çalışan çocuğun görüntüsüdür. Rüzgarla uçuşan toz-

lar etrafında dönmekte ve çocuğu ürkütmektedir. Teatral niteliği az olan filmin afiş ve benzeri tanıtım dokümanlarında bu imge yoğun olarak kullanılmıştır.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Filmin etkileri *Kuşlar Kanatlı Uygarlık* (Jacques Perrin, 2001), *Çayırın Sakinleri* (Claude Nuridsany, 1996), *Baraka* (Ron Fricke, 1992) ve *İmparatorun Yolculuğu* (Luc Jacquet, 2005) gibi filmlerde çok net bir biçimde görülebilir. Filmin gösterime girdiği dönemde pek çok sinema eleştirmeni, filmin "yalın/minimal sinema" estetiğine sahip olduğuna dikkat çekmiştir. Yine çekim, sahne ve sekanslar arasında kurduğu bağlaşımlar izleyicileri de birtakım ilişkileri düşünmeye ve modern yaşamı sorgulamaya itmektedir. Film, "sinemacı filozoftur, filmler belli bir felsefe önermelidir" argümanını doğrulayan bir örnektir.

Night Mail (1936)

Yönetmen: Harry Watt
Yazan: W.H. Auden
Yapım: Harry Watt ve Basil Wright
Kurgu ve Montaj: Basil Wright
Görüntü Yönetmeni: H.E. Fowle

Filmin Özeti

Night Mail Londra'dan, İskoçya/Glasgow'a yol alan posta treninin bir gecelik serüvenine tanıklık etmektedir. Yine İskoçya'ya gönderilen mektup ve postaların nitelik ve nicelik anlamında belli bir değerlendirmesi de yapılmaktadır. Film ilk fazı hazırlanan istasyonları ve trene yüklenen posta ile rota başlangıcını belgelemektedir. Ortalara doğru trende çalışan ve işi postayı rotaya göre ayıklamak olan 40 adama dair bir algı oluş-

turur. Final sahnesinde W. H. Avden'in sesinden bir şiir eşliğinde hedefine doğru ilerleyen trenin görüntüleri serimlenir.

Kavramsal Çerçeve

Night Mail, Genel Posta Servisi'nin Londra, Glasgow servisini ve çalışanlarını anlatmak için yaptırdığı bir bilgilendirme filmidir. Film, 1920'lerin ortalarından 1940'ların ortalarına kadar çekilen ve Genel Posta Servisi Sinema Birimi'nin 1933-9 dönemine eleştirel bir yaklaşım getiren bir dizi İngiliz belgesel sinemasının kritik bir dönemine tekabül eder. John Grierson'un yolculuk yapacak ve izlenimlerini kayda alacak pek çok yazarı vardır. İlk kesit, sadece çalışma tekniği ile ilgilidir ve insana dair hiçbir şey yoktur. Daha sonra Avden, tutanakların insanileştirilmesi için bir dörtlük yazar ve Benjamin Britten coşkulu bir beste yapar.

Yapım Süreci

Night Mail başlangıçta bilgilendirme amaçlı olarak düşünülmüş epey mütevazi bir filmdir ve belki de ilk üretimin gerçekleşmesinden sonra yapılan katkılarla mümkün olduğunca insancıllaşmış ve eğlenceli bir nitelik kazanmıştır. Sonradan yapılan müdahalerle bir anlamda "yapılandırılmış" bir belgesel halini alan film bizleri belgesel filmlerin; mutlu sonla biten, olay akışının ve aksiyonun egemen olduğu kurmaca filmlere nazaran daha üstün ve daha gerçekçi olduğu yönündeki yaygın ve yerleşik yargıya daha ihtiyatlı yaklaşmaya sevk etmektedir. Genel Posta Servisi'nin sinema biriminde bilgilendirme ve eğitim amaçlı filmler üreten iki departman vardır. Bunlardan biri personeli ve toplumu eğitmeye yönelik "sıradan ve rutin" eğitim filmleri çeken bir birimken, diğeri daha deneysel yaklaşımlarla üretim yapmaktadır. *Night Mail* bu ikincisi tarafından çekilmiş bir filmdir.

Senaryosunu Basil Wright'ın yazdığı filmin yönetmenliğini

Harry Watt yapmıştır. John Grierson ve Stuart Legg de filmin her bir üretim aşamasında katkı vermişlerdir. Hatta biraz tartışmalı da olsa Grierson isminin, gösterime girmesinin ardından filmle en çok özdeşleşen isim olduğu söylenebilir. Grierson, 1930'ların İngiliz Belgesel Sineması'nın oluşumuna ve bu sinema etrafında belli bir kültür/üslup gelişimine gözle görülür etkileri olmuş bir kişidir. Dönemin politik gündemiyle yakından ilgilenen ve güncel siyasete aktif katılım gösteren Grierson'un Kızıl Clydeside akımına yakın durduğu bilinmektedir. (Bu arada Sovyetik kurgunun önemli yapıtlarından biri olan *Potemkin Zırhlısı*'nın kurgu ve mizansenini üstlendiği tam burada belirtilmelidir.)

Metin: İmge, Ses ve Drama Yapısı

Night Mail, İngiltere'deki şehir ve bölgelere yapılmış bir güzellemedir. Özellikle Londra adresli mektupların ücretsiz gönderilecek olması, trenin geçip gittiği tüm yörelerde bir bayram havası içinde sunulur. Kırsal İngiltere ile kentsel ve endüstriyel dünya arasındaki karşıtlık, filmde altı çizilen bir başka noktadır. Tüm bu çerçeve içinde çalışan insan ve onun yaşamının rutin düzeni ve disiplini taçlandırılır. Kömür kazanının ya da trenden sarkan bir posta işçisinin görüntüsü gibi ardı ardına verilen imgeler bir an için görünüp kaybolmalarına karşın belleklere kazınır. Hızla giden trenin görüntüsünden, bir çiftçinin keyfe keder bir tarzda, ağır aksak ilerleyen at arabasına geçilmesi gibi sahneler hoş kontrastlar yaratmaktadır.

Ritmik ve tekrarlı müzikal çizgilerle birlikte verilen imgeler, yalnızca posta servisi personelini değil trenin fotografik görselliğini de taçlandırmaktadır. Modern yaşamdaki iletişim olanaklarının yaratığı sürate dikkat çeken film, bir anlamda Britanya'da hızlı iletişim çağının başlangıcını muştulamaktadır. Gece Postası, tüm bunların İskoçya ve İngiltere'nin her bölgesi için gerçekten de mümkün olup olmadığını merak ve vecd-

le soruşturan bir araştırma gezisi gibidir. İngiliz Belgesel sineması üzerine yazmış olduğu bir denemede Ian Aitken; Grierson'un belgesel sinemasının "bir anlamda ülke içindeki kültürel ve toplumsal örüntüleri anlamaya yönelik bir teşvik, bir çağrı olduğu"[92] tespitini yapmıştır.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Night Mail için, bugüne kadar çekilmiş belgeseller içinde en yüksek ticari başarıyı yakalamış filmdir denilebilir. Dönemin önemli sinema yayınlarından olan *Monthly Film Bulletin* film hakkında şu tespiti yapmaktadır: "anlatıcı şiirin mısralarını trenin ritmiyle senkronize bir biçimde söylemektedir ve bu yolla gündelik etkinlik bir anlamda romantize edilmektedir."[93]

Nanook of the North (1922)

Yönetmen: Robert Flathery
Yazan: Robert Flathery
Yapım: Robert Flathery
Kurgu: Robert Flathery
Görüntü Yönetmenliği: Robert Flathery

Filmin Özeti

Film, hiç de bonkör ve elverişli olmadığı bilinen kutup coğrafyasında yaşayan Eskimo bir ailenin yaşantısını yansıtmaktadır. Film beyaz tüccarlarla ticaret yapan ve kurmuş oldukları kampı terketmek üzere olan Nanook'un hayatıyla başlamaktadır. İlk sahnelerde Nanook'a bir kayıt alıcının nasıl çalıştığını gösteren bir beyaz adam ile Nanook arasındaki diyaloğu izleriz. Bu ve benzeri diyaloglar film boyunca birbiri ardına di-

92) Ian Aitken, "The British Documentary Film Movement" içinde *The British Cinema*, Robert Murphy (ed), BFI, 2003, s. 61.

93) *Monthly Film Bulletin*, Night Mail, www.screenonline.org.uk

zilir ve bütüncül bir kavramsal çerçeveye ulaşılır. Nanook "sade, mütevazi bir yaşam süren, cesur ve sempatik bir eskimo" olarak tasvir edilmiştir. Yine filmin yapımcıları da "yaşamı doyasıya korkusuz yaşayan bir Eskimo'nun yaşam hikayesi" olarak tanımlamışlardır. Özetle denilebilir ki film, Hopewell Sound kasabası ve bir eskimo topluluğunun serüveni üzerinden ilerlemektedir. Nanook'un ilk göründüğü sahnede Nanook yırtıcı bakışlarla kameraya bakmaktadır.

Kavramsal Çerçeve

Nanook aslında varlığını Flaherty'nin daha önceki bir film çekiminde yapmış olduğu hatalara borçludur. Kanada'ya yapılan bir maden keşif yolculuğu sırasında bu seyahati kayda almak için yol arkadaşı bellediği kamerasını da yanında getirmiştir. Yolculuğun sonunda eve dönen Flaherty yapmış olduğu kayıtlara göz atar ve insani bir yön taşımayan, son derece sıkıcı bir film çekmiş olduğunu düşünür. "Karım ve ben uzun süre düşündük ve sonunda şu aklımıza geldi: Neden bir Eskimo ailesinin bir yıllık yaşamına tanıklık eden bir film çekmeyelim ki?"[94] Kısacası Nanook'un yaşamının filminin çekilmesini sağlayan şey Flaherty ve karısının yaşadıkları bu ani bilinç açılımıdır.

Bu fikirle yapımcıların kapısını çalan Flaherty, hiçbirinden olumlu yanıt alamaz. Üst üste reddedilen Flaherty alternatif bir yol izler; Fransız kökenli bir kürk firması olan ve o dönemde Kanada ile ilgili hedefleri bulunan Revillon Frères'den destek almaya karar verir. Mizansenli ve yeniden kurgulanmış bir film olmasına karşın (tam da bu yüzden "hakikatin doğrudan yansıması olarak belgesel" klişesini yerinden etmiştir) kült bir belgesel olduğu düşünülen filmin dağıtımını

94) Robert Flaherty, Roger Manville'in *Cinema, Penguin Books* kitabından alıntılanmıştır, London, 1950, Tekrar basım, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, Mark Cousins ve Kevin McDonald (ed.), 1996, s. 37-38.

Pathé'nin Amerika ofisi üstlenmiştir. Hudson Bay'ın doğu kıyısında çekilen filmin tüm kamera işlerini Flaherty tek başına üstlenmiştir. Flaherty bu deneyimi şöyle anlatır: "Nanook neden canla başla bu tantanaya giriştiğini bir türlü anlayamamıştı."[95]

Robert Flaherty, filminin otantiklikten yoksun olduğu iddiasıyla eleştirilmiştir; ne var ki belgesel kurguya düşündüğümüzden daha yakındır. Zaten John Grierson belgeseli gerçekliğin yaratıcı tercümesi olarak tanımlamıştır. Flaherty sert ve zorlu konulardan -çetin gerçeklik!- ziyade pastoral ve romantik konuları tercih ettiği gerekçesiyle de eleştirilmiştir.

Yapım Süreci

Nanook'un yapım süreci başlı başına bir maceradır. New York'tan Hudson Körfezi'nin doğusuna, kano ve uskuna üzerinde yolculuk yaparak gitmiştir. Yanında iki film kamerası, film çekim ekipmanları ve projeksiyon makinası vardır. Eskimo ülkesine yerleşmesiyle birlikte Flaherty kendisini ağırlayanların kestikleri kerestelerden yapılmış bir eskimo kulübesi inşa eder. Günün sonun da yaptığı çekimleri beraber kaldığı eskimolarla birlikte izler.

Metin: İmge, Ses ve Drama Yapısı

Filmde çok güzel kurgulanmış estetik sahneler vardır. Film izlenirken, maksimum sürükleyicilik ve eğlence katmak için sahnelerin yeniden yapılandırıldığını ve kurgulandığını fark etmemek mümkün değildir.

Ekrana yansıyan imgelerin büyüleyiciliği kadar, sahne öncesinde sahneye dair fikir veren yazılar filmin bir yapılandırma olduğunu açıkça göstermektedir. Yazılar filmin bir macera öyküsü tonunda ilerlemesini sağlamaktadır; kahramanın olağa-

95) Robert Flaherty, http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/23_rf1_2.htm

nüstü serüveni ve bir gösteri havası filmin her sahnesine sinmiş gibidir. "Başarısı onun buzul parçaları üzerinde gezinebilme becerisine bağlı" gibi yazılar görmemizin nedeni budur. Film aynı zamanda "kuzey ruhu"ndaki melankoliden de bahsetmektedir. Bu ve benzeri öğeler, yapaylıktan uzak ve nispeten ciddi bir havası olan belgesel türü için biraz fazladır.

Film eskimo yaşamını tüm boyutlarıyla yeniden yaratmak ve kurgulamak için alışıldık "dramatik öyküleme" tekniklerinin çoğunu kullanmıştır. Örneğin bir buz kütlesinin altına saklanmış fok balığını avlamak için yaptığı her şey bir macera, aksiyon sahnesi havası içinde verilmektedir. Biliriz ki fok oradadır ve yakalanacaktır. Yine de bu kovalamaca tansiyonu yükselten bir öğe olarak filme konulmuştur. Böylece film, *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) filminde olduğu gibi yavaş yavaş açıkça seçilmeyen bir bütünlüğe doğru evrilir.

Nanook of the North'un bize en kesin biçimiyle gösterdiği şey belki de günlük sıradan işleri, büyüsünü yansıtmanın en iyi yolunun, onların en ilginç yanlarını göstermekten ziyade baştan sona onlara eşlik etmek olduğudur. Durup dinlenmekten çekinmemesi, bir derviş gibi ağır ve sabırlı bir tonda ilerlemesi filmi *Die grose Stille* gibi belgesellerin yanına koymaktadır.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Filmin tamamlanmasıyla birlikte Flaherty onu Pathé'ye gönderir. Ne ki Pathé onun bir gişe filmi gibi gösterime girmesinden ziyade eğitsel bir film olarak dağıtımının yapılmasından yanadır. Yine de Flaherty filminin kesintisiz tam bir film olarak gösterilmesi konusundaki tutkusundan vazgeçemez. Nihayet film ilk olarak New York'ta, Harold Lloyd imzalı bir komedi filminin (*Grandma's Boy*) ardılı olarak gösterilir. Ne var ki ABD'de beklenilen ilgiyi görmemiştir. Ancak Londra, Paris ve Berlin'de gösteriminin yapılmasının ardından çok olumlu tepkiler almıştır.

Nanook klişeleşmiş "asil yerli" imgesini yeniden ürettiği ve yerel kültürü putlaştırdığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Hakikaten de film, gerçekte kaybolmuş bir kültürü kayda almaktan ziyade onu bir anlamda yeniden üretmektedir. Filmde Nanook'un çocukları olarak gösterilen çocuklar gerçekte onun çocukları değildir. Üstelik filmin gösterime girmesinden yaklaşık bir yıl sonra Nanook açlıktan ölür.

Film etnografik sinemanın önünü açmıştır; Flaherty de yine bu doğrultuda filmler çekmeye devam etmiştir. Film hakkındaki pek çok inceleme yazısı içinde Roger Ebert'in şu ünlü yorumu dikkate değerdir: "Kahramanlarının beceri ve cesaretinin uyandırdığı hayranlığa karşın Nanook vakur ve mütevazi duruşunu korumaktadır."[96]

Shoah (1985)

Yönetmen: Claude Lanzmann
Yazan: Claude Lanzmann
Yapım: Claude Lanzmann
Kurgu ve Montaj: Ziva Postec
Görüntü Yönetmeni: Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, William Luptchansky.

Filmin Özeti
Musevi soykırımına dair tanıklıkları içeren oldukça uzun (yaklaşık dokuz saat) bir belgeseldir.

Kavramsal Çerçeve
Claude Lanzmann, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin en önemli kültür figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanat hayatını röportaj odaklı belgesel üretimine adamıştır.

96) Roger Ebert, http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/articleAID=/20050925/REVIEWS08/509250301/1023

Shoah sözcüğü, kıyım ve kargaşa anlamına gelmektedir; Lanzmann, çekim sürecinde kamplardan sağ kurtulanların tanıklıklarına odaklanması gerektiğini hissetmiştir. Yine o gün hayatta olan SS subaylarıyla da görüşmeler yapılmıuştır ancak bu kişiler filme alındıklarını bilmemektedirler.

Yapım Süreci

Shoah, sekiz yıllık bir tanıklık toplama ve araştırma sürecinin ürünüdür. Çekim ekibinin karşılaştığı en önemli zorluklardan biri de SS askerlerinin çekimlerini gizli yapmaktır. Çekimin bir aşamasında ordu personelini işin iç yüzünü anlamasıyla birlikte Lanzmann, sekiz gün kadar hastanede yatmak zoruda kalmıştır.

Lanzmann filmle ilgili olarak şunları söylemiştir: "İzlerin/kanıtların kaybolmuş olması, baş etmem gereken çok ciddi bir sorundu. Uzay boşluğunda yol alıyor gibiydim. Çoğu kez günlerce süren araştırma sonunda elimde kalan bir hiçti..."[97] Yine de sürecin sonunda röportaj yapabileceği otuzu aşkın kişiye ulaşmış ve elinde toplamda 350 saate ulaşan tanıklık birikmiştir.

Metin: İmge, Ses ve Drama Yapısı

Stella Bruzzi bir inceleme yazısında, Lanzmann'ın ekranda birden bire belirip konuşmasının, agresif müdahalelerinin, trajedinin bireysel anlamda keşfini ve yönetmenin yaşadığı çatışkılı yüzleşmeyi yansıtması açısından yerinde bulduğunu belirtmiştir. Yine 1980'lerde olunduğu yani olayların üzerinden yıllar geçtiği halde kampın irite edici görüntüleri ekrana yansıdığında tanıkların kafalarını çevirmeleri, yüzlerini kapatmaları gibi görüntüler dikkat çekicidir.

Filmin bu kadar özel olmasını sağlayan şey üzerinden gidecek olursak Stella Bruzzi'den bir alıntı daha yapmamız yerinde

97) Claude Lanzmann, Stuart Liebermann'ın *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays* kitabından alıntılanmıştır, Oxford University Press, 2007, s. 49.

olacaktır: "Filmi güçlü kılan şey hem metaforik hem de güncel bir tondan ilerlerken soykırımın ruhsal ve entelektüel düzeyde kavranmasını sağlamasının yanı sıra onun somut örgütlenişinin ve katliamların da ekrana yansımasını sağlamasıydı."[98]

Yapısı itibarıyla *Shoah,* kronolojik bir sıra izlemez; bunun yerine olaylara dair bir bellek ve çağrışım zenginliği üzerinden ilerlemektedir. Anlamsız betimlemeler ve laf kalabalığı yapmamak için kendisi de hem bireysel hem de kolektif bellekle ilgili bir film olan *Berlin Üzerinde Gökyüzü* (1987)'nü örnek olarak burada anmak yerinde olacaktır.

Bağlamı yapılandıran anlatıcı bir dış sesin olmaması basit ancak etkili bir fikirdir; yaşanan katliamın ne kadar büyük ve kapsamlı olduğu konusunda izleyiciye bir fikir vermek açısından, kişisel hikayelerin, öncesinde özetlenmeden verilmesi doğru ve yerinde olmuştur.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Shoah'ın Nisan 1985'te Paris'te yapılan prömiyeri, her açıdan kitlesel beğeniyle karşılanmıştır. Simone de Beauvoir film ile ilgili olarak "gizli ancak incelikli film örgüsü insanın kalbine işliyor... adeta müzikal bir kompozisyon gibi" demiştir.[99]

Bazı imgeler -bir tren makinistinin elini boynuna götürüp gülümsediği sahne- Steven Spielberg'ün *Schindler's Listesi* (1993) isimli filminde bire bir alıntılanarak kullanılmıştır. Yoshifa Loshitzky bir denemesinde "Lanzmann'ın görsel imzasını bire bir alan Spielberg'ün fikir hırsızı olarak görülmemesi" gerektiğini belirtmiştir. Birine duyulan arzu ilişkisinin aynı zamanda birinin arzu nesnesini kendine mal etmekle ve onunla özdeşleşmekle ilgili olduğu açıktır. Diğer yandan da ustaların çıraklarda bıraktığı etkinin, saf/dolaysız bir hayranlık yarattığını bilmekteyiz. Dolayısıyla Spielberg'in "Lanz-

98) Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, 2000, s. 105

99) Simone de Beauvoir, Stella Bruzzi'den alıntılanmıştır, age, s. 106.

mann'ın imgelerini" bire bir alıntı düzeyinde kullanması, bir tür saygı duruşu olarak da anlaşılabilir.[100]

Buna ek olarak Lanzmann, *Sobibor* (2001) ismiyle toplama kampında çıkan bir musevi isyanına ve kaçışa odaklanan bir başka belgesel çekmiştir.

Die große Stille (Büyük Sessizlik) (2008)

Yönetmen: Philip Gröning
Yapım: Philip Gröning
Kurgu ve Montaj: Philip Gröning
Görüntü Yönetmeni: Philip Gröning

Filmin Özeti

Film, Fransız Alpleri'ndeki La Grande Chartreuse manastır yaşamının bir takvim yılını kurgulamıştır. Film acemi bir keşiş olan Benjamin'in sert ve meşakkatli manastır yaşamının rutin angaryasına ve disiplinine uyarlanma süreci üzerinden ilerlemektedir. Yapılması gereken bahçe işleri, yemeğin hazırlanması, alınan kararlar, zaman zaman yalnız zaman zaman beraber yapılan dua, hep beraber çıkılan yürüyüşler... özellikle de mevsim dönümlerinde yeniden tanımlanan gündelik rutin, derinlikli ve tinsel manastır yaşamı hakkında izleyiciye belli bir his ve fikir vermektedir. Filmin yapısı en az yansıtmaya çalışığı yaşam biçimi kadar sadedir.

Kavramsal Çerçeve

Yönetmenin başlangıçtaki asıl motivasyonu, zamansal akışı (oldukça soyut bir konudur) keşfetme çabasıdır; ne ki süreç içinde daha somut bir konuya odaklanarak bir anlamda uzla-

100) Yoshifa Loshitzky, *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, Indiana Univeristy Press, 1997, s.104-5.

şılmıştır: "Başlangıçta kafamda öyle pek de manastır yaşamını konu alan bir film çekmek yoktu, zamansal momentum (devinirlik ç.n.) üzerine bir film çekmenin peşindeydim. Ne ki zamanla manastırdaki yaşam üzerine bir film yapma hayali beni ele geçirdi."[101]

Yapım Süreci

Philip Gröning'in La Grande Chartreuse Manastırı'na 1984 yılında yapmış olduğu başvuru manastır yönetimi tarafından ancak 16 yıl sonra kabul edilmiştir. Ancak film ekibinde Gröning'den başka kimsenin olmaması şartı koşulmuştur. Manastır, daha önce yalnızca 1960 yılında filme alınmıştır; ki bu kayıtlarda keşişler yoktur. Gröning ekrana yansıtmak istediği yaşanın özünü olabildiğince içselleştirmek için 6 ay boyunca manastırda yaşamış ve süreç sonunda toplamda 120 saate ulaşan kamera kaydı almıştır.

Metin: İmge, Ses ve Drama Yapısı

Die große Stille filmi, biçim ve içerik ilişkisine dair yıllardır tekrar edilen "üslup anlamın bizzatihi kendisidir" savına tartışmasız güçlü bir kanıt arayan birisinin tam aradığı şeydir. Film bir takvim yılının zaman çizelgesi ve mevsim dönümleri ekseninde kurgulanmıştır. Bu doğal döngünün karşısına disiplinli manastır düzeni yerleştirilmiş gibidir. Tüm bu zamansal akış sürerken kameranın sabitlenmiş bir konumdan dakikalarca çekim yapması, bu çerçevede anlaşılmalıdır. Bugün artık çoğu filmin hızlı ve gerilimli olmasına alışkınız ancak bu film, alışılmışın dışında epey yavaş ancak bir o kadar da etkili bir filmdir. Gerçekten de film ilk andan itibaren sizi sarınalamakta ve bir tür trans haline sokmaktadır. Bir meditasyon havasında ilerleyen film, konu aldığı nesneyle özdeşleşmiş gibi-

101) Philip Groening, notlar için Into Great Silence.

dir. Manastırdaki bağlama ve tarihe ilişkin herhangi bir işaret, herhangi bir açıklayıcı dış ses söz konusu değildir; filmin yansıttığı tek şey manastırın özgül ve göreli zamansallığıdır. Keşiş odalarının sessizliğinde, koridorlarda ilerleyen adımlarda, kapıların açılış/kapanışlarında hep senkronize sesler kullanmıştır. Yine keşişlerle yapılmış herhangi bir söyleşi de yoktur. Bir keşişin inanç dünyasından ve kendi öz ölüm kavramından bahsettiği bir sahne vardır ancak o da söyleşi biçiminde ilerlememektedir. Film bir yandan çok iyi yapılandırılmış ve estetik bir eser görünümü verirken diğer yandan da doğaçlama ilerleyen, oldukça yalın ve sade bir nitelik sergilemektedir. Kendisiyle beraber akabilecek kadar inanca ve tinsel yaşamın gereklerine dair asgari bir kavrayışa sahip olduğunuzu varsayan film, olgun bir tondan ilerlemektedir. Yine seyirciden bir ölçüde sabır beklemektedir.

Işığın doğru kullanıldığı, oldukça aydınlık olan filmde gün ışığının keşiş odalarını ve koridorları doldurduğu çok sayıda sahne vardır. Gröning kendi çalışmaları ile ilgili olarak şunları ifade etmiştir: "Aslında aklımdaki manastıra dair bir film yapmaktan ziyade keşiş olmaya ilişkin bir film yapmaktı. Çünkü bir keşişin hayatı ile bir sanatçının yaşamı arasında/ve bir yönetmen olarak benim gündelik yaşayışın arasında ciddi paralellikler görüyordum. Örneğin sadece yapılması zorunluluğu söz konusu olduğundan birinin yapmış olduğu fedakarlıklarla ve yine aynı zorunluluklardan dolayı pek çok şeyden uzak kalma iradesini gösterınesi ile son derece ilgiliydim. Her iki dünyada da; yoğunlaşma, kavrayış ve yapılan şeyi anlamlandırma son derece belirleyicidirler."[102]

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Filmin hakkında; bir film olmaktan öte başlı başına bir dene-

102) Age.

yim olan/belli bir deneyimi yaşatan özel bir eser olduğunu ifade eden pek çok inceleme ve makale yazılmıştır. Belli bir anı derinlemesine yaşantılamak ile ilgili olan tinsel bir film olduğu da ifade edilmiştir. Film, André Bazin'in kitabında en başında ortaya koymaya çalıştığı "gerçekliğe bağlı/gerçekliğe inanan yönetmen" tanımıyla birebir uyuşan bir çalışmadır. *Guardian*'da çıkan bir yazıda "koyu iç mekan resimleri Velazquez'in çağdaşı olan Francisco Zurbaran'ın resimlerini akla getirmektedir. İbadet halinde olan keşiş ve azizlerin koyu ve gerçekçi portrelerini yapmış olan Zurbaran, gerçekten de 1630'larda İspanya'daki Carthusian Manastırı'nda çalışmıştır."[103]

We Are the Lambeth Boys (1952)

Yönetmen: Karel Reisz
Yazan: Karel Reisz
Yapım: Leon Clore
Kurgu ve Montaj: John Fletcher
Görüntü Yönetmeni: Walter Lassally
Müzik: Johnny Dankworth

Filmin Özeti

Film Lambeth'deki Alford House isimli bir gençlik spor kulübünde yaşanan olayları konu almaktadır. Kuzey Londra'daki bir özel okulun kriket takımıyla yapılan maç kısaca yansıtılır. Kulübün belli başlı üyeleri ile yapılan söyleşiler; onların kulüpteki yaşamları ile iş yaşamları arasında ve yine özel okul öğrencilerinin yaşamı arasında ciddi tezatlıklar bulunduğunu yansıtmaktadır. Olaylar açıldıkça ve film ilerledikçe bir dış ses, filmin takibini kolaylaştırmak için yaşanan olayları özetlemektedir.

103) *Guardian review of Into Great Silence*, 31 Aralık 2006, www.guardian.co.uk/film/2006/dec/31/worldcinema.documentary

Kavramsal Çerçeve

Belli toplumsal ve siyasal kaygıları olan Özgür Sinema Hareketi (free cinema movement), gündelik yaşamın temsiline odaklanan bir akımdır. Sinema her dönem ısrarla, bıkıp usanmadan gençlerin yaşamını yansıtan bir sanat olmuştur. I *Vitelloni*'den (1953) *Yumaurcak*'a, *American Graffiti*'den (1973) *Pinokyo*'ya (1941) bu iddiayı kanıtlayan sayısız örnek vardır. *We Are the Lambeth Boys* ise İngiliz toplumsal gerçekçi sinemasının geçirdiği evrimi tüm detaylarıyla yansıtan diğer birkaç belgeselle birlikte anlamlı ve saygın bir konumdadır. Lorenza Marretti, Karel Reisz, Walter Lassally, John Fletcher, Lindsay Anderson ve Tony Richardson, Özgür Sinema Hareketi'nin öne çıkan belli başlı figürleridir.

Filmin yönetmeni Karel Reisz kendi sinema yaklaşımını "soyutlamadan çok gözleme dayanan bir film üretimi" sözleriyle özetlemiştir. Doğru bir sinema yaklaşımının, İngiltere'nin kültürel ve toplumsal bağlamında ne kadar derin ve kapsamlı etkiler bırakabileceğini göz önüne aldığımızda, her yönden mahir ve yetkin olan Özgür Sinem Hareketi'nin hak ettiği ilgiyi bulamamış olması şaşırtıcıdır.

Yapım Süreci

Aynı dönemde ortaya çıkan pek çok akım gibi Özgür Sinema Hareketi de 1950'lilerin başında saman alevi gibi parlayıp sönmüş bir sinema akımıdır. Özgür Sinema Harketi, her dönem yüksek stüdyo kiraların ve kâr odaklılığın belirleyici olduğu ana akım İngiliz sinema endüstrisinin dışında varolma çabası içinde olmuştur. Walter Reade gibi Amerikalı finansörler tarafından desteklenmiş olan yazar eksenli belgesel ciddiyetle yöneldikleri bir alan olmuştur. Sonraki dönemlerde Anderson, Reisz ve Richardson öyküleyici kurgu filmlere yönelmişlerdir. *We Are the Lambeth Boys*, gençliğin ihmal edilmişliğinin gözle görülür olduğu Londra'nın güneyindeki Lambeth banliyösünde çekilmiştir.

Metin: İmge, Ses ve Drama Yapısı

Johnny Dankworth tarafından bestelenmiş olan neşeli müziklerin, kameranın önce banliyödeki sosyal konutlara ve ardından da gençlik spor kulübüne giden iki gence odaklandığı sırada devreye girmesi son derece anlamlıdır. Yine tonlamalarından, diksiyonundan, aksanından orta sınıf kökenli olduğu açık seçik belli olan anlatıcı, bizlere gençleri tanıtmaya başlar. Sıra gençlik kulübüne geldiğinde ise "işte belki de gerekli olan şey tam da böylesi bir şeydir" der. Gençlik kulüplerinin anlamını ve faydalarını göstermesi anlamında filmin belli toplumsal kaygılar taşıdığı açıktır. Aynı biçimde kızların da bir araya gelip sohbet ettikleri sahneler görmek mümkündür. Dış ses burayı "kızların gülüp eğlenebilecekleri, oğlanlarınsa kriket oynayabilecekleri bir yer" olarak anlatmaktadır. Bunlar elbet bugün bize oldukça naif görünmektedir. Her ne kadar asıl kaygı, izleyici kitlesini gençlere doğru yaklaşım konusunda aydınlatmak olsa da filmin her yerine yayılan "didaktik" hava, filmin akışını bozmaktadır. Örneğin filmin bir çok yerinde "kabadayı kuşağından" aşağılayıcı bir tarzda bahsedilmektedir. Yine film hiç dış sesin kullanılmadığı *Die grose Stille* filmiyle tezat oluşturmaktadır. Film bazı sahnelerde gençlerin kulüpteki yaşamını yansıtırken, bazı sahnelerde aynı gençlerin iş ve okul yaşamını yansıtmaktadır. Bir sahnede şarkı söyleyen okul çocuklarını görürüz. Yine söylenen marş devam ederken bu kez onlardan daha büyük çocukların atölyede çalışırken çekilmiş görüntüleri ekrana yansımaktadır. Bu ve benzeri sahneler, sonraki yıllarda İngiliz gerçekçiliği içinde kendine geniş ölçüde yer bulacak olan (*The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962) çok güzel bir biçimde kanıtladığı gibi) şiirsel gerçekçilikten izler taşımaktadır.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

1960'larda ortaya çıkmış bir sinama akımı olan İngiliz top-

lumsal gerçekçi sinemasının öncülü olmasına karşın Özgür Sinema Hareketi, bugün dahi çok az insan tarafından bilinmektedir. DVD kopyalarının çıkarılmış olması, bugün bu akıma yakın duran filmlere çok daha rahat ulaşılmasını sağlamaktadır ve yine geçmişteki tüm özel deneyim ve yaşamlar gibi büyüleyici bir etki bırakmaktadır. Özgür Sinema Hareketi ile ilgili olarak yazar John Berger şu ifadeleri kullanmıştır: "Bu hareket, bizlere belgeselin bir sanat olduğunu bir kez daha göstermiştir."[104]

104) John Berger, Özgür Sinema Hareketi'ne dair yazısı, *Sight and Sound*, http://www.bfi.org.uk/features/freecinema/archive/berger-lookatbritain.html

SOVYETİK MONTAJ

Montaj tekniklerinde yaşanan gelişmelerden çok önce Sovyet sineması, aksiyonu ve olayı eksen alan meledromlar çekmeye yönelmiştir. Oysa ki montaj ve kurgu aşamasında çalışanlar, bilindiği gibi montajın yalnızca teknik boyutlarıyla ilgilenmişlerdir. 1918 yılında sona eren Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Rusya'nın yaşadığı ekonomik darboğaz, sinemacıların uzun, detaylı çekimler yapmalarını engellemiştir; ne var ki yönetmenler, imkanların sınırlılığını bir avantaja dönüştürme yoluna gitmişlerdir. Sovyetik Montaj aslında, 1924-30 yılları arasında belli bir sinema yaklaşımının ideolojik ve biçimsel dinamiklerini ifade etmek için kullanılan bir sözcüktür. Bu dönemlerde Rus yönetimi, Eğitim Komisyonu üzerinden film üretimini ciddi anlamda denetlemekte ve her yönetmen için ayrılan makara stoğunu belli bir sınırda tutmaktaydı. Öte yandan bu sınırlılık, "icadı doğuran şey ihtiyaçtır" sözünü doğrularcasına zamanla bir avantaja dönüştü. Eldeki yetersiz kaynakları en iyi biçimde kullanma çabası yeni bir tür görsel yaratıcılığın gelişmesine zemin hazırlamıştı. Bu dönemde Dziga Vertov, 1917 Rus Devrimi'ni anlatacak bir belgesel için arşivlerden ve çeşitli kaynaklardan elde kalan görüntüleri derleme çabası içine girmişken, Lev Kuleshov, Moskova'daki Devlet Sinema Okulunda öğretim görevlisi olarak çalıştığı dönemde kurgu ve montajın her aşamasını öğrenmiştir. Sovyetik montajla belki de en çok özdeşleşmiş isim olan Sergei Ei-

senstein, bilhassa 1920'lerin başında iç savaşta mücadele veren birlikler için çalışan propaganda treninde çalışmıştır. Aynı yılarda Eisenstein Moskova'daki Proletkult Tiyatrosu'nda da çalışmaya başlamıştır. 1924 yılında Lev Kuleshov'un ünlü filmi *Neobychainye priklyucheniya mistera vesta v strane bolshevikov*'un Devlet Sinema Okulunda gösterilmesinin ardından Sovyetik Montajın yıldızı da yavaş yavaş parlamaya başlamıştır. Montaj akımı bu dönemde ortaya çıkmış olsa da esas olarak etkinleştiği dönem 1930'ların başıdır. Bu biraz da toplumsal gerçekçi filmler talep eden Rus hükümeti sayesinde gerçekleşmiştir denilebilir. Pudovkin kurguda daha net ve yapılandırılmış sekanslar yaratma eğilimindeyken, Eisenstein kurguda belli ölçüde kargaşa ve kaos öğeleri kullanmaktan yanadır (hatta çoğu kez belirgin bir konu yoktur). Bunun izleyicide daha güçlü etkiler bırakacağı düşüncesindedir. Eisenstein'ın sanat anlayışında tipik ve ekstrem ölçülerde bireyselleştirilmiş karakterlere pek yer yoktur; bunun yerine kapsamlı ve ilişkisel bir kavramsal çerçeve içinde ilerler. Bunun toplumu tipik ve karikatürize bir karakter gibi yansıtmaya imkan vereceği inancındadır. Montajın patlayan ve canlı ifadeler yaratma imkanı vermesine karşın dönemin yönetimi bunun oldukça soyut kaldığı ve izleyici kitlesi üzerinde yabancılaştırıcı bir etki bıraktığına inanmaktadır. Onlara göre montaj fazla seçkinci ve ezoteriktir.

Sergei Eisenstein, uzun yıllar montaj hareketinin en önemli ismi olarak kabul edilmesine karşın son dönemlerde yapıtları güçlü eleştirilere maruz kalmış ve belli ölçüde itibar kaybetmiştir. V.F. Perkins yazılarında montajı fazla bağırgan ve kaba bulduğunu belirtmiştir. Ona göre bu kadar müdahale filmi, sinemayı sanat yapan incelik ve zekadan yoksun kılmaktadır. Eisenstein aslında sanat tahsili almamış, mühendislik kökenli bir yönetmendir. Bu durum işlerinin niteliğini açıklamaktadır. Önceleri Kızıl Ordu'da görev alan Eisenstein, sonrasında Pro-

letkult İşçi Tiyatro Kumpanyası'nda çalışmıştır. *Grev* (1924), *Potemkin Zırhlısı* (1926) ve *Ekim* (1927)'ın kısa sürede çok fazla sayıda izleyiciye ulaşması birden bire montajın da yıldızının parlamasına neden olmuştur. Eisenstein 1925 yılında Hollywood'a giderek Dreiser'ın yazdığı bir hikaye olan *An American Tragedy* isimli eserin uzun metrajlı sinema uyarlamasına girişmişse de bunu gerçekleştirmeyi başaramamıştır. Eisenstein 1937 yılında Rusya'ya döndüğünde Rus toplumunun ve kültürünün yeni dinamiklerine yeniden eskisi gibi hakim olmayı başaramamıştır. *Grev* (1924) bizlere bir fabrikada çalışan işçilerin patronlarına karşı verdikleri mücadeleyi ve bir ayaklanmayı anlatmaktadır. Yine burada da montaj, zor ve sert politik fikirlerin oldukça güçlü bir biçimde anlatılmasını sağlayan bir araç olarak kullanılmıştır. Filmin bir sahnesinde, katledilen işçilerin görüntüleri kesilen bir boğanın görüntüsüyle değişineceli olarak ekrana yansıtılmaktadır.

Sovyetik montaj modern filmlere ilham vermiş olan bir ana damardır. *Dokunulmazlar* (1987) filmindeki gerilimin zirve yaptığı sahnelerden biri olan, bir bebek arabasının merdivenlerden yuvarlandığı sahne *Potemkin Zırhlısı*'nın çok bilinen bir sekansını çağrıştırmaktadır. Akıcı ivmesiyle montaj, günümüz modern sinemasındaki karşılığını aksiyon sinemasında ve film fragmanlarında bulmuş gibidir.

Chevlovek s kino apparaton (Kameralı Adam, 1929)

Yönetmen: Dziga Vertov
Yazan: Dziga Vertov
Kurgu ve Montaj: Yelizaveta Svilova
Görüntü Yönetmeni: Mikhail Kaufman

Filmin Özeti

Chevlovek s kino apparaton, bir Rus şehrinde yaşanan bir gü-

nü yansıtmaktadır. İlk başta güne başlayan insanlar görürüz. İnsanlar gündelik yaşantılarına devam ederler, çalışırlar. Gün batımına doğru işlerinin bitmesiyle birlikte gevşerler. Gün sonuna yaklaşıldığı ölçüde kamera, şehri giderek daha yakın plan çekimlerle yansıtmaktadır. Hayatın kaydını tutma telaşında olan kameralı adam, bu farklı yaşam parçalarını birbirine dikerek kocaman bir kırk yamaya ulaşmaya çalışmaktadır.

Kavramsal Çerçeve

Denis Abramovich ismiyle de tanınan Dziga Vertov, fütürizmden esinlenmiş olan bir yönetmendir. Yeni tip film makarası kullanan ve dönemin en önemli Rus yönetmenlerinden biri haline gelen Lev Kuleshov'un bir dönem çıraklığını yapmış bir isimdir. Çekmiş olduğu film isimsiz, oyunsuz olmasıyla bilinen ve çoğu kez belgesele yaklaşan Sovyetik filmin en tipik örneklerinden biridir. Vertov kendi yönetmen kimliği hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır: "Ben bir gözüm, ben mekanik bir gözüm"[105] Graham Roberts'in Vertov'u konu alan incelemesinde de belirttiği gibi "bu sinema anlayışı giderek yakınlaşan çekimlerde ve toplumsal bağlama yerleştirilen gerçeklik analizinde kendisini gösterir.

Yapım Süreci

Film Cine Eye yapım ekibi (Vertov, Vertov'un eşi ve erkek kardeşi) tarafından 1924-1928 yılları arasında yapılmış olan çekimlerden derlenmiştir. Vertov'un ilk sahnelerde okuduğu manifesto, izleyiciyi filme hazırlamaktadır. Gerçekten de bir sinema manifestosu yazmak bugün dahi modası geçmiş bir şey değildir. Bunun için Dogma 95 isimli topluluk tarafından yazılmış olan metne bakmak yeterlidir. Aşağıdaki cümle Ver-

105) Dziga Vertov, *The Rough Guide to Film* kitabından alıntılanmıştır, Penguin Books, London, 2007, s. 578.

tov'un 1922 yılında yazmış olduğu söz konusu manifestodan alıntılanmıştır: "... Sizleri romansın tatlı dokunuşlarından ve psikolojik öykünün zehrinden kurtulmaya davet ediyoruz."[106]

Metin: İmge, Ses ve Drama Yapısı

Filmlerin ilk sahnelerindeki imgelere eşlik eden tespitler çoğunlukla yönetmenlerin kendilik-bilincine dair eğilimlerini açığa çıkarır. Eğilim kelimesini içerdiği yenilikler itibarıyla dönemin izleyici kitlesi için şaşırtıcı olmak anlamında kullanıyoruz. Filmin açılış sahnesindeki bu metin de Vertov'un eğilimlerini yansıtmaktadır: "Bu film görünür olayların senaryo, alt yazı ya da tiyatro yardımı olmadan, doğrudan ve saf bir sinemasal iletim içinde deneyimlenmesi amacıyla yapılmıştır. Bu deneysel çalışma, sinema dilinin tiyatro ve edebiyat dilinden bütünüyle ayrıştırılması temelinde gerçek anlamıyla evrensel bir sinema diline ulaşmayı amaçlamaktadır."

Film, insanın yaşamını hem birey düzeyinde hem de toplu luk düzeyinde (teknoloji, trafik ve taşıtlar vs.) algılamaktan ve yansıtmaktan keyif alır gibidir. Kendi dünyasında gezinip, onu kayda aldığından dolayı kameralı adam ismini almış olan adam, tüm bu unsurlar arasında mekik dokuyarak ilerler. Film yönetmeninin filmini montajladığı, yayına hazırladığı sahneler de görürüz. Bu sahneler onun sanatını ve yeteneğini gölgelememektedir, bilakis burada bir dürüstlük vardır. Filmin kahramanı kameralı adamdır; filmin ilk sahnesinde sanki bir dağın zirvesindeymişcesine kameranın üzerinde görünür.

Bu filmde kamera, filmin karakterlerinden biridir. Geniş panaromalı bir çekimin yapıldığı bir sahnede, sağ ön planda ve şehri kuş bakışı gözlemleyen bir biçimde görülür; bu vurgu, onun gözlem kalitesine dikkat çekmek içindir.

Film özbilinçli bir sahne ile başlar; ilk önce dönen bir film

106) Vertov's Manifesto, Graham Roberts'ın *The Man With the Movie Camera: The Film Companion* kitabından alıntılanmıştır. IB Tauris, 2000, s. 18.

şeridi görürüz; projektör yardımıyla beyaz perdeye yansıyan film, film izlemenin zevkine tanıklık etmektedir. Film makineyi kutsamaktadır; bunda elbette Vertov'un sosyalist ideallere ve siyasete kendini adamışlığının payı vardır. Filmin giriş sahnesi, bir insan gözünün kamera merceğiyle iç içe geçmiş görüntüsüyle sona ermektedir. Film dünyaya bakışın, kimliği oluşturan asıl şey olduğu tezini işlemektedir. Son sahne animasyon formunda ilerler: Bir kamera, yavaş yavaş kendi parçalarını toparlayarak çekim yapmaya hazır bir kamera haline gelir ve bir tripod üzerine oturur. Artık sahibinin emrine girmeye hazırdır.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Film ilk olarak 1928 sonbaharında Ukrayna Sinema ve Fotoğraf Kurumunda izlenmiştir. Halka açık ilk gösterimler ise 8 Ocak'ta Kiev'de ve yine 9 Nisan'da Moskova'da yapılmıştır. Ne var ki bu ilk gösterimlerin ardından filmin gösterimi durdurulmuştur. Dünya çapında geniş bir izleyici kitlesinin hayranlığını kazanmasına karşın toplumcu gerçekçi bir yaklaşıma sahip olmadığı gerekçesiyle Stalinist yönetim tarafından itibarsızlaştırılmıştır. Sinema uzmanı Graham Roberts filmi şu cümlelerle tanımlamaktadır: "Film; Sovyetler Birliği'nin, modernizmin ve konstrüktivizmin dönüşüm sürecini anlatan bir belgeseldir. (Kuşkusuz sinemanın tarihi de buna dahildir.)"[107] Buna karşın, çok sayıda film incelemesi yazmış olan Paul Rotha bir yazısında Vertov ve sinemasını şöyle değerlendirmiştir: "Vertov hakkında her şey söylenebilir, ama denebilir ki o herşeyden çok bir şakadır. Tüm bu kesikli kopuklu çekimler bir faciadır, yer yer bir kamera başka bir kamerayı çeker. Tüm bu çocukça kandırmacayı ciddiye almak zordur."[108]

107) Graham Roberts, *The Man With the Movie Camera: The Film Companion*, age, s. xiii.

108) Paul Rotha, Graham Roberts'tan alıntılanmıştır, age, s. 99.

Rotha'nın görüşlerinin aksine Vertov, bugün hala yirmi birinci yüzyılın, yani günümüzün yaşayan yönetmenler için de dahi etkileyici ve farklı bir figürdür.

Potemkin Zırhlısı (1925)

Yönetmen: Sergei Eisenstein
Yazan: N.F. Agadzhanova-Shutko
Kurgu: Sergei Eisenstein
Görüntü Yönetmeni: Eduard Tisse

Filmin Özeti

Potemkin isimli zırhlı savaş gemisi denizde ilerlemektedir. Koşulları çok ağır bulan gemi personeli isyan eder. Gemi kaptanları, tayfaların memnuniyetsizliklerini ifade etmeleri konusunda isteksizdir ve isyancı askerleri silah zoruyla bir odada tutarlar. Sonunda isyancı askerler üstünlük kurmaya başlarlar ve isyan haberleri tüm Odessa Limanı'na yayılır. İsyana öncülük eden askerlerden biri vurularak öldürülür. Cesedi denizde sürüklenerek Odessa kıyılarına vurur. Odessa halkı ölen askeri kahraman bir figür haline getirerek cesedinin karaya vurduğu yerde yas tutmaya başlar. Çıkan isyan, dalga dalga yayılarak orada yaşayan halka da sirayet eder ve insanlar kayıklara doluşarak gemiye akın ederler. Tsar'ın askerleri bu insanlardan pek çoğunu öldürür. Gemide kalan askerler ve kaptanlar, isyanı bastırdıktan sonra açık denizlere doğru yol alır.

Kavramsal Çerçeve

Sergei Eisenstein sinemayı, insanları eyleme geçirmenin bir aracı olarak algılamaktadır. Asılı amaç Rus Devrimi'ne angaje olmuş insanları ve bu devrimi hazırlayan olayları anlatmak ve hatta mitleştirmektir. *Potemkin Zırhlısı*, Potemkin olayı üzerinden başarısızlıkla sonuçlanan 1905 isyanını taçlandırmakta ve dramatize etmektedir.

Yapım Süreci

Filmlerin yapım sürecini çözümlemek üretim sürecini geniş ölçekli değerlendirme olanağı sağlar. Bu film için iki ayrı gemi kullanılmıştır. Bunlardan ilki Potemkin'in orjinal modeline çok yakın olan On İki Havari isimli bir gemidir. İkincisi ise geminin kalabalık olduğu sahne ve sekanslar için kullanılan Komintern isimli gemidir. Potemkin'in serbest kaldığı zirve sahnelerde kullanılan (örneğin diğer gemilerin Potemkin'e doğru ilerlediği sahneler) Rus kökenli olmayan donanma gemilerinin çekimlerini içeren arşivlerden faydalanılarak çekilmiştir.

Kazakların Rus işçileri katletmesini göstermek için Eisenstein, filmi olayın aslında geçmediği Odessa Merdivenleri'ne taşıdı. Merdivenler'de film çekmek ve o ana bir enerji ve boyut hissi katmak amacıyla Eisenstein, tüm basamakları teker teker geçen bir bebek arabası kullandı. Estetik olarak Eisenstein'ın çekimi önemliydi zira Rus sinemasında daha önce bu şekilde hareketli bir kamera hiç kullanılmamıştı ve bu siyasal içerikli aksiyon sahnesinde eş zamanlı olarak birkaç kamera çalıştırılmıştı.

Film, Odessa Merdivenleri sahnesi sayesinde hak ettiği övgüyü aldı fakat ironiktir ki Eisenstein, bu konumu orijinal senaryoda belirtmemişti. Aksine kendisi Odessa'da iken orayı kullanma kararı almıştı. Bu gösteri hakkında Eisenstein bir yazısında şöyle diyordu: "Sanırım doğal çevre, koşullar, çekim anındaki kurgu ve bizzat montaj anında filmde kullanılan materyaller, hep birlikte bazen yazar ve yönetmenden daha sahici olabiliyor."[109]

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Film, neredeyse tahakküm karşısında ayaklanma fikrini tasvir eden bir tablo işlevi gören senfonik bir şiir kalitesindedir. Fazlasıyla bireysel tonlarla konuşan tek bir karakter bile yok-

109) Sergei Eisenstein, Jay Leda'nın *Kino: A History of Russian and Soviet Film* adlı eserin çüncü baskısından alıntılanmıştır, Princeton University Press, 1983, s. 194.

tur. Bunun yerine halk kitlesinin sunumu yapılır. Bu şekilde film; bir temsili resim, görsel bir şarkı, bir tema üzerine çeşitlemeler şeklinde aktarılır. *Potemkin Zırhlısı* hem bir savaş filmi hem de politik bir filmdir. Filmin tamamında hareket, kinetik enerji ve duygu yaratmak ve anlam içeren bağlantılar kurmak amacıyla yapılan düzenlemeler aracılığıyla üst üste bindirilmiş çekimler hâkimdir. Film aynı anda hem belgesel hem de kurgudur ve gemi vaizinin görüntüleri onun tanrısal bir güç taşıdığını hissettirir. Efektleri ya da niyeti açısından anlaşılması zor bir yapısı olmasa da izleyiciyi sarar. Halk kitlelerinin görüntüleri, filmin görsel içeriği ve dolayısıyla anlamı açısından en önemli unsurdur.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Bu film hakkında, özellikle de ait olduğu ülke dışında çok fazla makale ve inceleme yazısı yazılmıştır. Bununla birlikte İngiltere ve Fransa'da filmin halka açık gösterimi yıllar sonra mümkün olabilmiştir. Ünlü Rus şair Vladimidir Mayakovsky, filmin 21 Aralık 1925'te yapılan prömiyerini gördükten sonra filmin mümkün olduğu kadar çok sayıda ülkede, çok sayıda insan tarafından görülmesi gerektiğini belirtmiştir. *Rüzgar Gibi Geçti* gibi önemli filmlere imza atmış bir yapımcı olan David O Selznick, filmi gördükten sonra şunları yazmıştır: "Bir sanatçı topluluğunun Rubens ya da Raphael'i incelemesi nasıl olursa ben de filmi böyle izledim... hiç şüphesiz bu bugüne kadar yapılmış en müthiş sinema tablosu."[110]

110) David O Selznick alıntı http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/00/4/potemkin.html

Ulusal Sinema Akımları

Ulusal sinemaların yükselişi, düşüşü, kendilerini tekrar var etmeleri, tekrar ortaya çıkmaları, kaynayıp birleşmesi ve sahne ışığını çalmak için sıraya girmeleri sinemanın süre giden heyecanlarındandır. Ev sineması, DVD ve internetten film indirme çağında, daha geniş film kültürüne ulaşmak hiç bu kadar kolay olmamıştı. Festivaller hızla artmakta ve ana akım film dünyasının ötesindeki özel türlere yönelik gerçek bir heyecan ve açlık da artmakta. "Ulusal" sinema fikri, bir yapı olarak düşünülebilir. Film teorisyeni Andrew Higson "The Concept of National Cinema" (Ulusal Sinema Konsepti)[111] makalesinde konuyu şu şekilde ele alıyor; ulusal sinema hakkında yazarken ekonomi, ele alınan konu, ulusal karakterlerin sunumu ve nasıl ve nerede filmlerin gösterdiği şeklinde terimler üzerinden düşünmeliyiz.

Asırlar boyu kendini güçlü bir şekilde ifade etmiş ulusal sinemalar, İran, Avusturya, Alman, Japonya, Çin, Meksika ve

111) Andrew Higson, *Screen*, Vol 30, No 4, 1989, s.36-7.

Hint sinemalarıdır. Ek olarak, Kuzey Amerika'nın "ulusal" sinemasını Hollywood stüdyo filmleriyle tanımlamak doğru olur mu; eğer öyle ise, prodüktörün aynı zamanda dağıtıcı olabildiği güncel film yapımında, büyük ve endüstüriyel olarak organize edilmiş stüdyo nereye oturmaktadır?

Eleştirel olarak, her toprakta tek ve kesin bir ulusal sinema yerine belli sayıda ulusal sinema olabilir.

Bu bölümde ele alınan filmlerin ortaklaştığı ve ayrıştığı noktalar mevcut, ancak hepsi güncel olarak tekrar hayat bulmuş sinemalardır. Belli akımların temsilcisi olarak dar çapta ulusal sinemlar gösterilmiştir, ayrıca yazar ve tür olarak da bu temsilci olma durumunu göz önünde bulundurmak doğru olacaktır. Belli bir derecede katagoriler sürekli geçişkendir ancak özne ve stil üzerinden ulusal sinemanin ele alınışı bu bölümün esas amacıdır.

FRANSA

Unutulmayan Sevgili (1961)

Yönetmen: François Truffaut
Yazan: François Truffaut
Prodüksiyon: François Truffaut ve Marcel Berbert
Düzenleme: Claudine Bouche
Sinemografi: Raoul Coutard
Oyuncular: Jeanne Moreau (Catherine), Oskar Werner (Jules), Henri Serre (Jim), Marie Dubois (Thérèse), Vanna Urbino (Gilberte), Sabine Haudepin (Sabine)

Filmin Özeti

20. yüzyılın başlarında iki genç adam, Jules ve Jim, Paris'te güzel hayatlarının tadını çıkarırlar. Kadınlar hayatlarının oda-

ğındadır. Catherine ile tanışmalarının üçü için de hayatlarını değiştirecek an olduğu kesindir. Jules kısa zamanda Catherine'e aşık olur, Jim duruma seyirci kalır. I. Dünya Savaşı başlar. Jules ve Jim savaşa giderler. Jules ve Catherine evlenerek Rhone Vadisi'nde yaşamaya başlarlar. Jim'in edebiyat kariyeri haraketlenmeye başlar ve sonunda Catherine, Jule ve küçük kızları Sabine'i ziyarete gider. Ziyareti sırasında Catherine'e beslediği duygular alevlenir ve Catherine'in evliliğinden mutsuz olması Jules'un gözü önünde ilişki yaşamaya başlamalarına yol açar. Yıllar geçtikçe Catherine, Jules ve Jim arasındaki aşk üçgeni gerilimli bir hal alarak rahatsız edici olmaya başlar.

Kavramsal Çerçeve

1950'ler Fransız Yeni Dalga'nın baş aktörlerinden François Truffaut, yaratıcı derinliğiyle Jean Renoir ve Alfred Hitchock gibi yönetmenlere esin kaynağı olmuştur. Renoir "sanatsal" hassasiyeti temsil ederken Hichcock, popülist yaklaşımı temsil etmiştir. Eğer bu iki yönetmenin yaklaşımlarının sonsuz bileşim olasılıklarını göz önüne getirebilirsek bu, Truffaut ve benzer "efsane" çağdaşlarının çeşitliliğini anlamamıza yardımcı olur. Truffaut'nun çağdaşları arasında "Film çekmek ahlaki bir meseledir" sözünü etmiş olan Jean-Luc Godard'ın da bulunduğunu belirtelim.[112]

1959 yılı, akımın ruhunu yansıtan önemli filmlerin gösterime girmesi itibarıyla Fransiz Yeni Dalga açısından dönüm noktasıdır. *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1960), *Serseri Aşıklar* (Jean-Luc Godard, 1960), *Kardeş Çocukları* (Claude Chabrol, 1959) ve *Les quatre cents coups* (François Trauffaut, 1959) önemli filmler arasındadır. *Les quatre cents coups*, Cannes Film Festivali'nde Palme d'Or ödülünü kazanmıştır. 1940 orta ve sonlarında belirginleşen İtalyan yeni gerçekçi

112) Jean Luc-Godard'ın *The Rough Guide to Film* kitabından alıntılanmıştır, Penguin Books, London 2007

filmlerinin aksine Fransız sineması, insan deneyimlerini gerçeğe belli ölçülerde bağlı kalarak yansıtmaya çalışmıştır.

Godard, sinemanın kapasitelerini tekrar hayal etmeye ve seyirciye meydan okumaya kendini adamıştır. Bunun kanıtı olarak *Tout va bien* (1972) izlenebilir.

Fransız Yeni Dalga'nın, diğer avangart sinema akımları gibi, Amerikan stüdyo yapımı sinema hükmüne karşı alternatif yaratmak için bilinçli bir çaba içinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu yüzden bu bir kimlik meselesidir. Avangart sinema ne hakkında olduğu kadar nasıl üretildiği ve dağıtıldığı ile de tanımlanır. YouTube ve benzerlerinin olduğu günümüzde bu nokta hala tartışmalıdır.

Özetle bir sanat filmi, sadece hikayesiyle değil üretim koşulları ile de tanımlanır. Burada stüdyo yapımı hileli karelere karşıt olarak belirli bir gerçekçiliği vurgulamak eğilimi de mevcuttur. Öte yandan, sanat sineması aynı zamanda ekonomik yapısı olan ürün bazlı bir süreç ve tatmin edilmesi gereken beklentileri olan seyirci içindir. Jean-Luc Godard'in *Alphaville* (1965) filmi, 1950'ler ve 1960'lar Fransız avangart filminin özellikleri ve eğilimleri içerisinde bir bilimkurgu sanat sineması filmidir.

II. Dünya Savaşı'nı hemen takip eden yıllarda Fransa, çatışma sırasında yasaklanan yığılmış Amerikan filmleri tarafından istila edilir. 1950'ler bu yüzden Fransız sinemasının evrimi için önemli bir zamandır ve Fransız Yeni Dalga'nın doğmasını sağlayacak koşulları oluşturur. Fransız Yeni Dalga akımı, eskidiği düşünülenin yeniden canlandırılması, yenilenmesi ve tekrar keşfedilmesi için zincire eklenmiş bir halkadır. Jil Forbesgözlemlemiştir ki "savaş, ev sinemasının propaganda ve ulusal birleşmeyi geliştiren unsur olarak önemini ortaya çıkardı".[113]

Fransız Yeni Dalga, önce eleştirmen sonra yönetmen olan François Truffaut'nun *Cahier du Cinema* için yazdığı 1954 ma-

113) Jill Forbes, "The French New Wave", *The Oxford Guide to Film Studies*, John Holls ve Pamela Churchill (ed), Oxford University Press, 1998, s. 461.

nifestosu, *Aşağılama Zamanı: Fransız Sineması'nın Belirli Eğilimleri*'ndeki bilinçli bir akımdır. O zamanlarda da sinemada bağımsızlar ve bağımsız arayışlar vardı. Truffaut'ya göre bu, daha çok belli bir düşünceyi ifade etmek gibi bir derdi olan, ayrıştırılabilen filmler yaratmakla ilgili bir şeydi. *Nouvelle Vague* terimi, ilk olarak Fransız gazeteci Françoise Giraud tarafından kullanılmıştır. Bir Yeni Dalga yönetmeni için "gelenekselsellik"ten bağımsız düşünmek esastı. Peki bu tam olarak ne anlama gelmekteydi? Terimi ilk kullananlardan biri de Jean-Pierre Barot'dur. *L'Ecran Francais*'deki bir programda kullanmıştır. Terim, Fransız sinemasının ortak kültür kaynakları oldukları varsayımıyla edebi kaynakların sinemasal dinamizm anlayışından uzak bir şekilde adapte edilmesi eğilimi anlamına gelmektedir.

Yeni Dalga yazarlar, yönetmenler ve aktörler arasındaki ayrımı ve çizgiyi belirsizleştirmiştir. Yine 1960'lar ve 1970'lerde bu özellik bazı Amerikan sinemacılarına çekici gelmiştir. Yapılabilecek en doğru gözlem, dünyadaki bütün sinema üreten kültürler arasında çalışma tarzları ve estetik üslup anlamında süregiden, gözler önüne serilmiş karşılıklı etkileşimin varlığıdır.

Fransız Yeni Dalga'sını tanımlayan bir başka özellik Claude Chabrol tarafından benimsenmiştir. Bu özellik, filmlerin çoğunlukla mikro bağlamlar üzerinden ilerlemesidir, ve bu özellik bir şekilde bildiğini yazmak biçiminde özetlenebilecek edebi yönelimle de uyumludur. Jil Forbes'un "*Nouvelle vague*'un en dikkat çekici niteliği; kurgu ve belgeselin, tarafsızlık ve biçimselciliğin arasındaki ilişkiyi sorgulamasıdır" tespiti Alain Resinas ya da Agnés Varda gibi açık biçimde avangart olan yönetmenlerle örtüşmektedir. Öte yandan, en çok tartışma yaratan ve yıllar geçtikçe tekrar tekrar inceleme ve değerlendirmeye konu olan, bu akımın cinsel politik filmleridir."[114]

Sinemayı zor insani ikilemleri ve ağır gerçekliği yansıtmak

114) Age, s. 464-5.

için fırsat olarak gören bir başka sinemacı da yapıtları arasında *Moychette* (1966), *Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut* (1956), *Au hasard Balthazar* (1966), *Pickpocket* (1959), *Procès de Jeanne d'arc* (1962) ve *L'argent* (1983) olan Robert Bresson'du.

Truffaut'nun *Unutulmayan Sevgili* isimli filmi, 75 yaşındaki Henri-Pierre Roché'nin romanından uyarlandı. Film özel görsel efektler içermektedir. Film Jules ve Jim ve ikisinin de aşık olduğu kadın Catherine'in 20 yıllık sürecini yansıtmaktadır. Film klasik bir Fransız Yeni Dalga olup, Fransız Yeni Dalga filmleri gibi diğer medya unsurlarına abartılı referanslar içermektedir.

Yapım Süreci

Yeni Dalga'nın ruhuna uygun olarak, *Unutulmayan Sevgili* İtalyan yeni gerçekçi gelenekle örtüşen pek çok nitelik taşımaktadır.

Truffaut 1955'de Paris'de bir ikinci el kitapçısında filmine kaynak olan romanı bulmuştur. Roman, yazarın ilk romanıdır ve Truffaut'nun romanın merak uyandıracak bir filmin temeli olacağına dair inancı sonsuzdur. Trauffaut, romanın yazarı Henri-Pierre Roche'ye 1957'de verdiği taslak hoşuna gitmeyince Eylül 1960'da, 2 haftasını Venedik, Saint Paul Colombe d'Or'da seneryoyu yazmakla geçirmiştir. Revizyon yaparken Roche'nin defterlerindeki bilgilerden yararlanmıştır. Yeni taslak daha çok Catherine'nin hem Jules hem de Jim'e olan aşkı hakkındadır.

Jeanne Moreau ve Truffaut, sıcak çalışma ilişkisi içerisindedir. Truffaut, Moreau'nun gülerken görünebileceği bir rol yaratmak konusunda kendini zorunlu hissetmiştir; öyle ki böyle bir rol Michelangelo Antonioni'nin *Gece* (1961) filmindeki kötümser rolüyle ciddi bir tezat oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze kadar bütün sinemacılar da olduğu gibi Truffaut

da filmin kimin tarafından dağıtılacağı endişesini taşımışsa da, *Unutulmayan Sevgili*'nin yapım öncesi hesapları ve dağıtım hazırlıkları içlerine su serpmiştir. Yapım Normandiya'da 10 Nisan 1961'de başlar. Film, toplamda 150 dakikadır; dolayısıyla sıkıştırılmaya ihtiyaç duyar. Filmin son montajı için Truffaut gazetecilikten sinemacılığa geçen Jean Aurel'le iş birliği yapar. Aurel, Truffaut'la filmin yapısını düzeltmekte çalışır. Truffaut'un yaratıcı endişesiyle birleşen bir başka etmen ölüme karşı duyduğu yoğun korkudur.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

En iyi trajik aşk hikayelerinden biri olan *Unutulmayan Sevgili* biri mutluluğa erişmek için çabalayan diğeri hayatın hayal kırıklıklarına sessizce teslim olmuş iki adamı anlatır. Jules'un tek başına boylu boyunca bir yolu yürümesini gösteren yakın çekim, hayatın getirdiği kayıpların ağırlığıyla doludur.

Filmin müzikleri Georges Delure tarafından bestelenmiştir. Müzikler, film boyunca kendi hareket ve işlevini görüntüden bağımsız müzikal bir yapı olarak acı tatlı bir akışla, büyük bir başarıyla ilerlemektedir. Jules, Jim ve Catherine arasındaki ilişki karmaşıklaştıkça, partisyonlar da daha az masumlaşmaktadır.

Truffaut'un Renoir'a olan minneti ana karakterlerin işlerine giderken hepsini kapsayan geniş çekimlerin kullanılmasıyla daha da görünür hale gelir. Uzaktan çekimler manipüle ederken, yakın çekimler minimaldir.

Arşiv görüntülerinin yeni görüntülerle ara çekim yapılmasıyla film, içerdiği dramı güçlü bir şekilde kapsar ve daha otantikleşir. *La Règle du Jeu*'de olduğu gibi film, o dönem tırmanışa geçen faşizme, ayrıca, kişisel hayatlarındaki savaşlara rağmen, ortak medenilik Jules ve Jim arasındaki ilişkiyi karakterize eder aynen Chesnave ve Jurieu'da olduğu gibi. Renoir'in kendinden yaşlı sinemacıların filmlerinin "minyatürü" olan Truffaut'un filmlerine hayran olmasının nedenini anlamak

daha kolaydır.

İdeal hayat ve gençlerin ideal hayata dair fikirlerinin, filmin başlarında, Jules ve Jim'in sakin bir gülüşü olan kadın heykeline hayret ederek bakmasıyla altı çizilmiştir. Buradaki vurgu, epey inceliklidir ancak bu yine de etkisini azaltmaz. Bu ideal kadınlık, ileride Catherine'e verdikleri cevap olacaktır. Catherine'nin profilinin nadir rastlanılabilecek bir şekilde yakın çekimiyle artık ikonikleşmiş olan bir görüntüde, Jules ve Jim, köprüde Catherine'le yarışırken, Catherine koştukça daha önce gösterilmiş olan heykelle bütünleşir; daha sonra, köşkte otururken de görüntü tekrar eder.

New York'daki Fransız Film Bürosu'nu yöneten Helen Scott'a 26 Eylül 1960'da yazdığı mektupta Truffaut, "*Unutulmayan Sevgili* yaşam ve ölüme dair bir ilahi gibidir; çift olmak dışında başka aşk kombinasyonlarının olanaksızlığının neşe ve üzüntüyle gösterilmesidir" demektedir.[115]

Hayatın kayıpları ve onlarla nasıl yaşayacağımızı öğrenmemiz gerektiği filmin esas temasıdır. Kendine özgü melankolik yoluyla aynı zamanda huzur verir. Jules'un yorumladığı üzere "savaşın iğrenç yanı, insanı kendi bireysel savaşına hapsetmesidir".

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Jean Renoir filmi çok beğenir ve Truffaut'ya şöyle yazar: "Bir erkeğin bir kadının neresinde durduğunu bilmesi ve eşit olarak bir kadının bir erkeğin neresinde durduğunu bilmesi çok önemlidir... Bunun için, ve daha bir çok nedenden dolayı, sana tüm kalbimle teşekkür ederim".[116] Jean Cocteau film boyunca Roché'nin işlerini çok iyi yakalar ve film genel olarak her yerden pozitif eleştiriler alır.

Unutulmayan Sevgili hakkında başka bir inceleme yazısı

115) Antoine de Basquet ve Serge Toubiana, *Truffaut: A Biography*, University of California Press, 2000, s. 175.

116) Jean Renoir, 8 Şubat 1962, mektup Films du Carosse'da arşivdedir.

"filmdeki 'aşkın rondosu'nun hem geçmiştekilerin en iyilerine bir bakış hem de sinemanın geleceğine bir bakışı temsil ettiği"nden bahseder.[117]

AVUSTURALYA

Picnic at Hanging Rock (1975)

Yönetmen: Peter Weir
Yazan: Cliff Green
Yapım: Hal McElroy and Jim McElroy
Kurgu ve Montaj: Max Lemon
Görüntü Yönetmeni: Russell Boyd
Oyuncular: Rachel Roberts (Mrs Appleyard), Vivean Gray (Bayan McCraw), Helen Morse (Mlle de Poitiers), Kirsty Child (Bayan Lumley), Anthony Llewelyn-Jones (Tom)

Filmin Özeti

Yıl 1899. Yatılı okulda okuyan bir grup ergen kız, piknik yapmak üzere Hanging Rock'a giderler. Bir süre sonra ise garip ve huzursuzluk verici olaylar baş göstermeye başlar. Üç öğrenci ve bir öğretmen tuhaf ve nedeni belirsiz bir biçimde kaybolurlar. Sonunda kızlardan biri bulunur ancak neler olup bittiğini hatırlamamaktadır. Yaşanan şeyin ardındaki gizeme odaklanan film, sonraki olaylar üzerinden ilerler.

Kavramsal Çerçeve

Picnic at Hanging Rock da tüm diğer Peter Wir filmleri gibi doğa ve yabanıl yaşam imgeleriyle iç içe dokunmuştur. Avustralya Yeni Dalgası'na dahil olan diğer filmleri de es geçme-

117) *Jules et Jim* filminin röportajı

den, filmin ulusal kimliği yansılayan bir film olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Film 1967'de Joan Lindsay tarafından yazılmış bir hikaye temelinde gelişir. Peter Weir aşağıdaki satırlara alıntılanan şu sözleri, filmin çekim sürecinde yöneldiği yaratısal seçimleri çok güzel yansıtmaktadır: "Sanrısal ve büyülü bir ritm yaratmak için tüm yapım süreci boyunca ciddi efor sarfettik. Amaç izleyenin gerçeklik duygusunu kaybetmesiydi..."[118]

Filme en genel anlamıyla Avustralya mitolojyası içinden bakacak olursak insan deneyiminin medeniyeti yaratım süreci ile Avustralya içlerine (ve aslında dünyanın geri kalanına) hakim olan yabanıl yaşamın bir tezat içinde sunulduğu bağlam üzerinden okuyabiliriz. Yine İngiliz Commonwealth kimliğiyle ve Avustralya arasındaki gerilim de sergilenmektedir. Peter Weir, I. Dünya Savaşı'nın ardında Avustralya'nın Britanya'dan bağımsızlaştığı süreci anlattığı *Gelibolu* (1981) isimli savaş filminde bu gerilim çok daha ayrıntılı bir biçimde serimlenmektedir.

1950'lilerde ve 1960'larda köklü bir değişim yaşamasına karşın ve yine sinema sektörünün epey aksayan yönlerine rağmen Avustralya sinemasının köklü bir geçmişi vardır. Yaşanan aksaklık ve sorunları aşmak için Avustralya Devleti, Avustralya Radyo, Sinema ve Televizyon Okulu'nu kurmuştur. Bu hamle son derece dramatik bir etki göstermiş ve 1970 ile 1985 arasındaki on beş yıllık süreçte Avustralya sineması toplam 400 film üretmiştir. Avustralya Yeni Dalga sineması, 1970'lerin zengin ve üretken bir dönemi olarak sinema tarihi kayıtlarına girmiştir. Paul Cox, John Duigan, Bruce Beresford, Peter Weir, Gillian Amstrong ve George Miller gibi yönetmenlerin hepsi 1960'ların ve 1970'lerin sonunda popülerleşmişlerdir. 1990'ların başı da yine yeni yönetmenlerin çıkış yaptığı bir başka dö-

118) Peter Weir'in *Sight and Sound* dergisi ile görüşmesinden alıntılanmıştır, 1976, http://www.peterweircave.com/articles/articleg.html

nemdir. Baz Luhrmann ve Scott Hicks bu dönemin öne çıkan isimleridir.

Yapım Süreci

1970 yılında Avustralya Devleti, Avustralya Film Yapım Birliği'ni kurmuştur. Bu, ulusal film üretiminin kendine özgü kimliğiyle geliştiği yeni bir dönemin başlangıç noktası olmuştur. *Picnic at Hanging Rock* bu yeni dönemin en dikkat çekici filmlerden biridir. Film Melbourne'nun elli kilometre kuzeydoğusunda bulunan Hanging Rock'ta çekilmiştir. Çekim setinde de peri ve hayaletlerin olduğuna dair gizemli hikayeler de dolaşmıştır.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Picnic At Hanging Rock belki de bilinmez metafizik dünyayla aşırı gerçek olanın yüksek dereceden bir bileşimidir. Filmin hemen her sahnesine doğal ve yabanıl öğeler hakimdir. Filmin orjinal müziklerine ek olarak klasik müziğin baş yapıtlarından da faydalanılmıştır. Bunlar arasında Beethoven'ın "İmparator Konçertosu" dikkat çekicidir. Okulun dekoru, yabanıl yaşam ve medeniyet arasındaki çelişkiyi belirginleştirmektedir. Yine özellikle açılış sahnesinde görüldüğü gibi okul kızları da dekorla, okulun edepli ve steril dünyasıyla uyumlu bir birliktelik sergilemektedir.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Filmin mütevazi bir ticari başarısı olsa da, 1970'lerin yeni Avustralya sinemasının "klasiklerinden" biri olarak bellekler-de yer etmiştir. Bir yazısında filme övgüler düzen Roger Ebert filmi "cinsel histeriyi kışkırtan bir gizem avcısı"[119] sözleriyle tanımlamıştır. Ne var ki *Time Out* dergisinde çıkan bir başka

119) Roger Ebert, http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19980802/REVIEWS08/401010325/1023

inceleme yazısı film hakkında "filmin atmosferini oluşturan güzel imgeler algıyı yönlendirme ve büyüleyici olmanın ötesinde çok da fazla bir özellik taşımamaktadır. Sonuç ise örtük bir sanatsal korku filminden biraz daha fazlasıdır."[120] ifadelerini kullanmıştır.

Weir'in filmleri geleneksel dramayı yerleşik tarzdan çok farklı hisler uyandıracak biçimde kullanan cesur tarzıyla bugün de sinemayı etkilemeye devam etmektedir. Yeni Zelandalı yönetmen Jane Campion'un *The Piano* (1993) isimli filmi, imgeleri ve uygarlık/ilkel çatışkısını yansıtan duyarlılığıyla Weir'in işlerini çağrıştırmaktadır.

ALMANYA

Berlin Üzerinde Gökyüzü (1987)

Yönetmen: Wim Wenders
Yazan: Peter Handke
Yapım: Anatole Dauman ve Wim Wenders
Kurgu ve Montaj: Peter Przygodda
Görüntü Yönetmeni: Henri Alekan
Oyuncular: Bruno Ganz (Damiel), Solveig Dommartin (Marion), Peter Falk (Film yıldızı), Otto Sander (Cassiel), Curt Bois (Homer)

Filmin Özeti

Berlin, 1987. İki melek, şehir insanlarının yaşamları arasında aracılık etmektedir. Tüm film boyunca seyirci meleklerin iç sesleriyle temas halindedir. Melekler kah ölülerin başına gelir, ellerinden geldiğince insanlara yardım eder, hatta bazılarına

120) *Picnic At Hanging Rock*'ın *Time Out*'da çıkan değerlendirmesi http://www.timeout.com/film/reviews/71084/picnic-at-hanging-rock.html

kendilerini adarlar. Şehirde bir film çekilmektedir ve filmde oynayan bir Hollywood yıldızı melekleri görür. Meleklerden biri trapez sanatçısı bir kadına aşık olarak onunla beraber olmak için ölümsüzlüğünden vazgeçer ve ölümlü hale gelir. Sevdiği kadını ararken avare ve amaçsız bir biçimde şehirde dolaşır. Bu süreçte de pek çok farklı insanla tanışır. Melek dostu buna çok üzülür.

Kavramsal Çerçeve

Berlin Üzerinde Gökyüzü 1970'lerin yeni dönem Alman sinemasının baş yapıtlarından biridir, onun için bu dönemin şahikasıdır demek abartı sayılmaz. Bu dönem, Wim Wenders, Werner Herzog, Margarethe von Trotta, Alexander Kluge ve Rainer Werner Fassbinder gibi sinemacıları da beraberinde getirmiştir. Yeni dönem Alman sineması, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ulusal duyuşu yeniden kurma arayışlarının bir sonucu olarak kuşak bazında gelişmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki ilk dönemlerde yeni Alman sinemasında; Fransız Yeni Dalgası'ndan ya da İtalyan yeni gerçekçiliğinden farkı olarak önceki döneme göre belirgin bir fark görülmez. Ne varki 1970'lerle birlikte Alman sinemacılar bu durumdan rahatsız olmaya başlamışlar hatta Alman filmlerine çoğunlukla şüpheyle yaklaşmışlardır.'[121]

Kendi çağdaşları gibi Wenders da Alman Hükümeti'nin sinema yapımını finansal ve lojistik anlamda teşvik politikasına yöneldiği 1970'lerde ortaya çıkmış bir sinemacıdır. Yoğun ve derinlikli birer sanat filmi olan bu filmler, ülke dışında çok ses getirmiş sonrasında da bu, ülke içindeki itibarlarının da artmasına neden olmuştur.

1945 yılında Almanya'da doğan Wender, henüz Amerikan işgalinin sürdüğü dönemde büyümüştür; bu, kültürdeki Ame-

121) Roger Cook ve Gerd Germunden, *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and the Postmodern Condition*, Wayne State University Press, 1997, s. 15.

rikan etkisinin yavaş yavaş gözle görülür hale geldiği bir dönemdir. Çok genelleyici bir tondan konuşursak savaş sonrası ilk yıllarda Almanya ABD'nin kolonizasyon girişimlerine sahne olmuştur. Sinema düzeyinde bu Nicholas Ray, Samuel Fuller ve John Ford'un güçlü birer figüre dönüşmeleri demektir. "Wenders'in kuşağından sinemacılar, özgün kimliğe sahip bir ulusal sinema yaratma girişimlerinde çeşitli zorluklar ve tıkanmalar yaşamışlardır."[122] Amerikan tonlarının ağır bastığı bir sinemadan Alman sinema ruhuna geçişinin yaşandığı 1970'lerde Alman sinemacılar, elverişli ve geniş ölçüde paylaşılan bir sinema dili devraldılar. Sıradan yaşamlara ve hareketle durağanlık arasındaki gerilime odaklanan Japon sinemacı Yasujiro Ozu, Wenders'ın ilham perisi haline gelmiştir.

Kendi jenerasyonu içinde belki de en başarılı olanı Wenders'dır; öyle ki 1970'lerde ve 1980'lerde Avrupa sineması denildiğinde bu dönemle özdeşleşmiş bir isimdir. Wenders sinemaya çoğunlukla bir peyzaj ressamı titizliğiyle yaklaşmaktadır; bu, işlerinin ve *Berlin Üzerinde Gökyüzü*'nün'nın görsel tasarım ve kapsamlılığının etki gücünü açıklamaktadır.

Wenders kendi işleri için "Her şeyden daha çok çevremdeki tüm bu şeylerin açıklanamaz karmaşıklığına ve kaosa daha çok inanıyorum" demiştir.[123]

Berlin Üzerinde Gökyüzü'nü en doğru görsel tasarımla sunabilmek için kamera, meleklerin hareketleriyle senkronize olarak ilerlemektedir. Hikayeyi zenginleştirmek için çok sayıda ve çeşitli fikre sahip olma zorunluluğu gibi yaratıcı ruhun bilinen, olağan zorlanımları da filmde kendini hissetirmektedir. Kendimize ve başkalarına dair bilincimizin, dünyadaki yerimizi ve deneyimimizi belirlediği savı filmin tematik özünü oluşturmaktadır. Filmlerdeki melek temsili, bir dizi kavramı

122) Age, s. 12.

123) Wim Wenders, *The Logic of Images: Essays and Conversations*, Faber and Faber, London, 1991, s. 36.

içselleştirmemizi ve Almanya'nın geçmişine daha derinlikle bakmamızı sağlamaktadır.

Peter Handke, her zaman şiirsel diyaloglarla dolu senaryolar yazma eğiliminde olmuştur; herhangi bir dolgunun olmadığı, yoğun ve geleneksel tiyatro senaryosu formatına yakın senaryolar yazmıştır. Bu anlamda Wenders, spesifik sekanslarda Handke tarafından yazılmış sahnelerle çalışmıştır.

Ustalıklı yaratılmış bir illüzyonun uyandırdığı zevk ve hayranlık bilinmektedir. Görsel yapılandırma ve hikaye örgüsünün eşit önemde olduğu film, tam da bu nedenle ciddi bir sahicilik ve akıcılıkla ilerlemektedir.

Wim Wenders: The Logic of Images isimli kitaba, filmin ilk özet senaryosunun, *Der Himmel über Berlin* (Berlin Üzerinde Uçuş) başlığıyla bir kopyası konmuştur. "Gözümde canlandırdığım ve yüreğimden geçen Berlin üzerine bir film yapmaktır. Bunu aslında uzun süredir Almanya'dan uzak kalmış ve 'Almanyalılığın' ötesinde bir şeyler deneyimlemek isteyen birinin ruh hali üzerinden anlayabiliriz."[124] Filmin gelişimini belirleyen etkiler, Rilke Duino Elegies ve Paul Klee'nin resimlerini ve Walter Benjamin'in *Angel of History*'sini çağrıştırmaktadır. Yine Ingmar Bergman'ın tinsel krizi sorunsallaştırdığı bir dizi işine de çok şey borçludur.

Yapım Süreci

Francis Coppola'ya ait olan Zoetrope Studio'sunda *Hammett* (1982) isimli film kapsamında çalışması, Wenders'a Hollywood sistemini deneyimleme imkanı vermiştir. Bu ona Hollywood sistemi içinde çekilen filmlerin ne hale getirildiğine dair bir fikir vermiştir. 1985 yılında Wenders, *Bis ans Ende der Welt* (1991) isimli filmi çekme kararlılığıyla Berlin'e dönüş yapmışsa da bu planını ertelemek durumunda kalmıştır. Wenders Berlin'e geçmişle geleceği birbirine bağlayan bir köprü gözüy-

124) Age, s. 73-4.

le görmüştür. Filmin gösterim aşamasına girilmesinden yaklaşık iki yıl sonra Berlin Duvarı yıkılmıştır.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Berlin Üzerinde Gökyüzü sinema tarihinin en güzel filmlerinden biridir. Sonrasında anlatılan hikaye üzerine düşünmek, filmi dinlemek, filmi izlemek insana zevk vermektedir. Filmin anlattığı hikaye esas olarak köksüzlük, aitsizlik ve yeri yurdu olmamakla ilgilidir. "Wenders'ın filmlerinin 'Sınır' kavramına yaptığı göndermeler ve dış/iç dünya arasındaki dinamikleri betimleme çabası açısından sayfalar dolusu analizi yapılabilir."[125]

Kimlik teması Wenders'ın sinemasında, Amerikan Sineması ve yol filmleri ile yüzleşme bağlamında ikame edilmektedir. Ancak buna tezat olarak *Berlin Üzerinde Gökyüzü* Berlin'in 1980'lerdeki bölünmüş kimliğine odaklanmaktadır. Kendisinden beklenildiği üzere bu filmi *In weiter Ferne, so nah!* (1993) isimli film takip etmiştir. 1990'larda çekilen *Melekler Şehri* (1998) *Berlin Üzerinde Gökyüzü*'nün Los Angeles eksenli ilerleyen bir yeniden-yapımıdır.

Siyah beyaz ilerleyen filme aralarda renkli sahneler girmektedir. Tüm bu renkli sahneler, elbetteki öncesinden planlanmış çekimlerdir. Ne ki bu müdahaleler uyumsuz, zorlama ve kaba görünmemektedir. Gösterilenin ölümden sonraki yaşama bir yolculuk olduğunu hissettiren filmdeki meleklerin kostümleri de abartısız ve iç açıcıdır.

Son derece zarif bir akışkanlıkla ilerleyerek bağlam ve karakterleri estetik biçimde birbirine bağlayan ve bu yolla da izleyenin bilinçaltına hepimizin birbiriyle ilişkili olduğu fikrini işleyen hareketli kamera, filmdeki hakim düzen yaklaşımıdır. Bu yönüyle Theo Angeloupos'un sinemayı, geçmişin bugünle bağlantısını ve ortak belleği ekrana yansıtan bir aracıya dö-

125) Roger Cook ve Gerd Germunden, age, s. 11.

nüştürdüğü *Ulis'in Bakışı* (1995) isimli filmini çağrıştırmaktadır. Bu filmlerdeki esas kaygı, zamanla yüzleşmedir. Bu yüzleşme kendisini, karakterlere ve mekana yavaş ve ahenkli bir biçimde odaklanan ve sonrasında da onlardan uzaklaşan kameranın incelikli bir tarzda zincirlenen ve hızlanan uzun çekimleriyle kendisini açığa vurmaktadır.

Film, başından sonuna kadar hüzünlü bir müzik eşliğinde ilerlemektedir. "En dokunaklı sahne" ise meleklerin kütüphanede okuyan, ders çalışan, araştırma yapan insanlara yardım ettiği sahnedir. Wenders merhamet dolu bir film yapmıştır ve bu filmin en başarılı yönüdür.

Peter Falk, Almanya'nın militarist geçmişini yeren bir filme ulaşmak için İkinci Dünya Savaşı'nı canlandırma çabası içinde olmuştur. Filmin sürekli olarak bombardıman sonrası Berlin fotoğraflarıyla kesildiğini görürüz. Bazen ise Potsdamer Meydanı civarındaki boş bir arsada başıboş bir biçimde dolaşan ve eski bir tabure üzerine oturmuş yaşlı bir adamı karşımıza çıkar. Tarihin ve belleğin önemini ısrarla vurgulayan bu yaşlı adam, filmin bilinci gibidir. Yaşlı adam kütüphanedeki arşiv kitabına bakarken akış aniden kesilir ve Berlin'de ölenlerin arşivine geçiş yapılır. Bu ve benzeri sahneler filmin, geçmişle bugünü birbirine bağlamak için giriştiği çabanın içtenliğini göstermektedir. "Hani nerede benim kahramanlarım?" diye sormaktadır yaşlı adam filmin bir sahnesinde.

Wender'ın sinemadaki rol modeli olan Yasurijo Ozu ile özdeşleşmiş olan pilov çekimin film boyunca kullanılması David Bordwell'in (elbetteki Ozu'ya gönderme yaparak) şu yorumu yapmasına neden olmuştur. "Boş geçişken pasajlar"[126] Bu hafif imgelerin meditatif bir güç taşıdıkları açıktır. Yoğunlaştığı temeları somutlaştırmak için bir dizi motifi özenle kullanan fil-

126) David Bordwell'in *Wide Angle* için Noel Burch ile yaptığı röportaj, Cilt 3, No 4, www.davidbordwell. net/articles/Bordwell_wide%20Angle_vol3_no4_70.pdf

min bu yaklaşımı, kendisini özellikle kostümlerin incelikli ayrıntılarında hissetirmektedir.

Trapez sanatçısı bir sahnede pileli, katlı bir melek kanadı takmış bir biçimde görünür. Diğer filmlere yapılan göndermeler içinde insanı düşüncelere sevk eden gökyüzü görüntüsüyle *Seventh Seal*'i çağrıştıran filmin ilk görüntüsü budur. Ucu açık felsefi bağlaşımları da yine Bergman'ın filmlerini akla getirmektedir.

Aşkın, tutkunun ve şevkatin sonsuz çeşitliliğini, Peter Falk ve Bruno Ganz'ın kafe-barda oturup konuştukları sahnede görmek mümkündür. Film bu ve benzeri sahnelerle çok az değindiğimiz ayrıntıların ve davranışların, aslında çok önemli olduğunu bizlere hatırlatmaktadır. Başlarda meleklerden biri olan Bruno Ganz "Tinsel bir hayat yaşamak en mükemmel şeydir" derken sonrasında her şey aşık olmasıyla değişir. Bundan böyle sonsuz ve ölümsüz olmak onun ilgisini çekmemektedir. Film, tamamen sinemayı insani hakikatin harcıyla güçlendirme çabalarının ifadesi olan bir sinema üslubu geliştirmiş olup aynı zamanda da Wenders'ın sinema kahramanları olan Yasujiro Ozu, François Truffaut ve Andrezj Wajda'ya yapılan ithaflarla başlar.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Desson Howe, *Washington Post*'da yayınlanan yazısında biraz da muzip bir tondan şöyle demektedir: "*Berlin Üzerinde Gökyüzü* çok uzun bir süre tek bir temanın çevresinde dolaşıyor. Ama bunu o kadar sıcak bir biçimde yapıyor ki -bunu bir hata olarak kabul etsek dahi- bu göz ardı edilecek kadar küçük bir hata..."[127]

127) Desson Howe, *Washington Press*'de Wings of Desire ile yapılan röportaj, 1 Temmuz 1988.

ABD

Epey duygusal bir tondan ilerleyen bir filmin son derece dikkatli ve özenli bir anlatımı da olabilir. Ancak tüm bunların ötesinde izleyicinin önüne yeni bir olguyu koyar: 1970'ler ve Amerikan sineması güçlü bir kombinasyon ortaya koyar; daha açık söyleyecek olursak Amerikan Yeni Dalgası, film yazarlığının cazibesine kapılmış kendi yönetmen kuşağını yaratmıştır. Filmin aynı zamanda yazarı olan bu yönetmenler bireysel anlatım ile Hollywood stüdyolarının ticari isterleri arasındaki gerilimin her zaman bilincinde olmuşlardır. Ki bu 1920'lerle 1950'li yıllar arasındaki yıllarda stüdyoların kurumlaşması, belli prodüksiyon şirketlerinin gelişmesi ve yine bunların ağırlık merkezine oturması neticesinde buna tepki olarak Amerikan kitle sinemasının belli bir paradigma değişimine girdiği bir dönemdir.

Bundan sonra artık belli tarzda film çekmenin belirgin biçimde demode sayıldığı bir döneme girilmiştir. Yeni yönetmenlerin genç izleyicilerle etkileşimleri onlara küçük de olsa bir varoluş zemini sunmuştur. *Easy Rider* (1969) bu dönemin Amerikan Yeni Dalgası'nın en dikkat çekici filmlerinden biridir. Her ne kadar zaman zaman ezoteriğe göz kırpsa da genel izleyici açısından ulaşılabilir bir filmdir ve yine fiziksel açıdan Hollywood'dan bağımsız bir yapımdır. Bunun ardından da -tartışmalı da olsa- Francis Coppola'nın yönettiği *Buhranlı Günler* (1969), sonrasında *Baba* (1972) ve ardından da güncel dönemden *Tetro* (2010) gelmektedir. 1970'ler dönemi için şu yorumu yapmıştır: "Her tür sanat akımında bilinen, öne çıkan dört beş sanatçı vardır. Örneğin Guillermo del Toro ve Cuaron, çoğu kez onların rekabet ettiğini düşünürüz ancak onlar arkadaştırlar. Hem de çok iyi arkadaşlar. Çoğu kez bizler için de durum aynıdır; arkadaşızdır ve birbirimizi severiz. Bence bu çok sağlıklı bir şey. Belli sanatsal, politik anlamda angaje

olmuş (ya da bunun adına Lars von Trier'in parlak deyişiyle dogma hareketi gibi adlar da verebilirler elbette) genç sanatçı topluluklarında muhteşem anlatımların söz konusu olabildiğine şahit oldum. Sinemanın ülkeleri, sınırları aşan etkisinin bununla ilgili olduğunu düşünüyorum. Japonya'da sinemanın birden bire muhteşem bir gelişim içine girmesi ya da 1950'lilerde İkinci Dünya Savaşı sonrasında İngiltere ve Fransa'da birden bire çok hoş filmler yapılmaya başlanması da bununla ilişkilidir. Sinemanın dünya çapındaki etki gücünü bir yandan rekabet ederken aynı zamanda birbirine hayran olan arkadaş gruplarına borçluyuz demek istiyorum."[128]

Konuşma (1974), *Kanlı Toprak* (1973), *Sosyete Kuaförü* (1975), *Bad Company* (1972), *American Graffiti* (1973), *McCabe and Mrs Miller* (1971), *Nashville* (1975), *Taksi Şoförü* (1976), *Günah Tohumu* (1976), *Yıldız Savaşları* (1977) ve *Sugarland Ekspresi* (1974) filmler hep bu bahsettiğimiz dönemin ürünleridir.

Bu dönem aynı zamanda Vietnam Savaşı ve Watergate skandalı gibi kültürel arazların yaşandığı bir dönem olarak da bilinmektedir. Aslında sinemayı on yıllara göre dönemlendirmek anlamsızdır. Bu yüzden burada incelenen filmlerin çoğu gerçekçiliğin neresinde durdukları üzerinden sınıflandırılmıştır; öyle ki yeni gerçekçi hareket ve Fransız Yeni Dalgası, Hollywood örnrğini gözle görülür bir biçimde yeni bir noktaya taşımıştır. Açık biçimde aynı hikayeye sahip olan *Kanunun Kuvveti* (1971) ve *Jaws* (1975) isimli filmlerin açık biçimde farklı bir gerçekçilik anlayışı vardır. Bu tür filmlerin başarılarından biri de Hollywood'ın hikayeleme tarzını gözle görülür biçimde değiştirmesidir. Hollywood bundan sonra açık biçimde gerçekçi bir hikaye anlatımını benimsemiş pek çok film üretmiştir.

Yine de bu filmler içinde, *THX 1138* (1971) ve diğerleri

128) Francis Ford Coppola, *Little White Lies magazine*'deki röportajı. No 29, Mayıs 2010.

arasında Peter Fonda'nın *The Hiren Hand* (1971) gibi daha kendine dönük bir şiirselliği olan ve grafik olarak daha dalgalı filmler de vardır. 1970'lerle birlikte tekelleşme karşıtı yasaların çıkmasıyla stüdyoların yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerini dikey örgütlenme modeline göre düzenledikleri sistem sona ermiştir. Bu, sinemaya ve sinemacılara yeni fırsatlar sunmuştur; yine televizyonun ortaya çıkışı da teatral sinemanın daha farklı türden ve daha fazla mücadele vermesine yol açmıştır. Zamanla stüdyolar *Dr. Dolittle* (1967) gibi görece daha pahalı yapımları desteklemeye başlamışlardır. Filmin ticari başarısızlığı, stüdyonun anında tepki vermesine yol açmıştır. 1970'lerle birlikte yeni yeni ortaya çıkan yönetmenlerin, Hollywood'un yerleşik mitlerini zorlama bulan geniş bakış açısına sahip yeni kuşak izleyicilere hitap eden iyi yapılandırılmış tür filmler (korku, aksiyon, polisiye, macera, kovboy, bilimkurgu) çekmiş olmaları da dikkat çekicidir. Çok da fazla bilinmeyen *Hired Hand*'i bu yaklaşımın doğru bir örneği olarak incelemeye değer buluyorum. Çok güzel bir film olan *The Hired Hand,* dönem filmlerinin yansıttığı tutku ve heyecanla ilerlemektedir.

The Hired Hand (1971)

Yönetmen: Peter Fonda
Yazan: Alan Sharp
Yapım: William Hayward
Kurgu ve Montaj: Frank Mazzola
Görüntü Yönetmeni: Vilmos Zsigmond
Oyuncular: Peter Fonda (Harry), Warren Oates (Arch), Verna Bloom (Hannah), Robert Pratt (Dan), Severn Darden (McVey).

Filmin Özeti
Harry ve Archie yedi yıldır flört etmektedirler. Harry yeni

evlendiği Archie'yi evliliğe hazır olmadığı gerekçesiyle terkeder. Şimdi Dan ile bir ilişki yürütmektedir. Beraber bir çöle varırlar, Dan çölde yolculuğu yarıda keser ve evli olduğunu bilmeden bir kadının peşinden gider. Archie ise Kaliforniya'ya doğru yola çıkmıştır. Harry'nin planı ise ayrılmış olduğu sevgilisine geri dönmektir. Birlikte Archie'nin çiftliğine giderler. Çiftçilik yaparak yaşamaya başlarlar. Yavaş yavaş Harry ve Hannah arasında bir aşk alevlenmeye başlar. Geçmişe geri dönülmüştür; Archie rehin alınır, Harry de onun serbest kalması için mücadele eder. Silahlı çatışma yaşanır ve Harry, Archie'nin silahı ile vurularak ölür. Bunun üzerine Archie, Hannah'ın yanına geri döner.

Kavramsal Çerçeve

2010 Mayıs'ında ünlü oyuncu John Wayne'nin yüzüncü yaşgününü kutladık. Özellikle Wayne'nin oyunculuk kariyerinin seyrine bakıldığında, onun Batılı tahayyülün sınırında duran marjinal biri olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Yine Amerikan ulusal kimliğinin merkezinde Batı kökenlilik olduğu klişesini epey zorlamıştır. Bu, özellikle kitle sineması için çok belirgin ve yerleşikleşmiş bir ön kabuldür. *The Hired Hand*'i, Wayne'nin bu imajı göz önüne alarak değerlendirmek gerekir. Son derece estetik olan bu film, yalnızca belli bir anlayışı benimsemiş kovboy filmlerini temsil etmekle kalmaz aynı zamanda 1960'ların ve 1970'lerin Amerika'sında yapılmış bağımsız popüler filmlerin de tipik bir örneğini oluşturur. Tıpkı inceleme konusu yaptığımız filmler gibi bu film de gözle görülür biçimde popüler formu yansıtsa dahi taşıdığı ana akım dışı ve kahramanca duyarlılıkla bildiğimiz kitle filmlerden ayrılmaktadır. Tıpkı 1970'lerde çekilmiş olan *Kanunsuz Josey Wales* (1976), *Jeremiah Johnson* (1972) ve *Vahşi Sürücü* (1972) gibi bir pop-klasik kovboy filmi olan *The Hired Hand* bu türün hak ettiği itibarı kazanmasını sağlamıştır. *The Hired Hand* gözle görülür bir ba-

şarı kazanmış olan *Easy Rider*'ın hemen ardından çekilmiştir hatta söylentiye göre stüdyo yapımcıları *Easy Rider*'ın devamı niteliğinde bir film beklentisi içinde olmuşlardır. Öte yandan ortaya çıkan sonuç bundan farklı olmuştur. Filmin aynı zamanda *Ulzana* (1972)'nın de yazarı olan Alan Sharp'tır. Douglas Pye kovboy filmlerinin hikaye örgüsünün merkezinde çoğunlukla bir romansın olduğunu ancak bunun, tür filmlerinin ilk bakışta dikkat çeken bir özelliği olmadığını belirtmektedir.[129] Aşk hikayesinin yumuşak duyarlılığı, olay örgüsünün ve karakterlerin hemen her yerine sirayet etmiş olan şiddet düşüncesi ve eylemi ile gözle görülür bir tezat yaratmaktadır. Yabanıl ile evcile dair imge ve fikirler arasındaki çelişik ilişkiyi keskinleştirmek, Amerikan hikaye anlatımının çok tipik bir özelliğidir.

Yapımcı ve izleyicilerin filmleri sınıflandırması için bir araç konumunda olan tür kavramı elbetteki evrimleşen, evrimleşmeye açık bir formdur. Tür, çoğunlukla kendi sınırları dışına taşan, diğer türlerle karışımın, melez formların mümkün olduğu akışkan bir kavramdır. Bir filmi dahil olduğu tür üzerinden iki ölçüt ile değerlendirebiliriz: kendi türünün geleneği açısından taşıdığı sahihlik ve hepimizin bildiği anlamıyla "gerçek yaşamı" ne kadar yansıttığı. Yine türlerin anında teşhis edebildiğimiz özgün bir takım yapısal, görsel,anlambilimsel ve biçimbilimsel öğeler taşıdıkları da bilinmektedir. Tam burada son derece eski olan bir tartışmayı tekrar hatırlamak gerekir: Öncelikli olan film midir yoksa tür mü?

André Bazin'in "Amerikan Sineması'nın en ileri olduğu tür"[130] olarak tanımladığı Vahşi Batı filmleri, oldukça köklü bir geçmişe sahip olan türlerden biridir.

Vahşi Batı filmlerinin en dikkat çekici özelliği, vahşilik (bir yer olarak vahşi ya da kanunsuz/anti sosyal davranış vb.) ile

129) Douglas Pye, *The Movie Book of the Western*, Studio Vista, 1996, s. 14.

130) Jim Kitses, op cit, s. 21-2.

medeniyet arasındaki gerilimi ve çatışmayı dramatize etmesi ve canlandırmasıdır. 1960'lara kadar gelişimini ve büyümesini sürdüren Vahşi Batı filmleri, bu tarihten itibaren de ayakta kalma mücadelesi vermiştir. Ne var ki Vahşi Batı filmlerinin kavram ve formları, gizli ve evrimleşmiş biçimlerde de olsa kendilerini güncelleyip bugün aksiyon ve polisiye türleri başta olmak üzere çeşitli türlere sızarak varlıklarını sürdürmektedirler.

Aşağıya alıntıladığımız cümleler Vahşi Batı'nın hala süren etki gücünü ve izleyicinin ilgisini çok güzel bir biçimde açıklamaktadır: "Bugünün oldukça eleştirel sanat ortamı içinde Vahşi Batı'nın pozitivist ve ilerici yorumları göz ardı edilebilmektedir. Bu, onun insanı hemen ele geçiren etki gücünün ve estetik değerinin hafife alınmasını beraberinde getirmektedir."[131]

Yapım Süreci

Peter Fonda, *The Hired Hand* ile "Vahşi Batı'da gerçekte neler olup bittiğini" göstermek istemiştir. Öncesinde filmin *Easy Rider*'ın devamı olması umulduğundan filmin son halinin Universal Stüdyosu'na gösterilmesi ile birlikte stüdyo yetkilileri filmi nasıl pazarlayacakları konusunda şaşkınlığa düşmüşlerdir. *Easy Reader* gibi bu film de biçim ve duygusal otantikliği itibarıyla belli bir huzur ve esenlik ile doludur. *The Hired Hand* ile ilgili yapılan belgeselde Fonda şu sözleri söylemiştir: "Eğer bahsettiğimiz itibarını kaybetmiş biri değilse Vahşi Batı'da kimse bir atı dört nala sürmez. Yalnızca atınızı sürersiniz."[132]

Filmin kamera yönetmenliğini, Fonda'nın başka bir filmde birlikte çalıştığı Laszlo Kovacs tarafından kendisine önerilmiş olan Vilmos Zsigmond yapmıştır. New Mexico'da çekilen

131) Peter Fonda, *The Hired Hand*'in yapım süreci ile ilgili anlatımlarından, DVD, Tartan, 2004

132) Age.

filmde çiftlik evleri ve iç mekanlar, belli bir gerçeklik duygusuyla ve otantikliğe bağlı kalınarak hareketli duvarlarla inşa edilmiştir.

Film müzikleri Fonda'nın öncesinde bir stüdyo müzisyeni olarak beraber çalışmış olduğu Bruce Langhorne tarafından özel olarak bu film için bestelenmiştir. Ry Cooder'ın Paris'teki çalışmalarını, örneğin *Texas* (1984) filmi için yapmış olduğu işleri çağrıştırmaktadır ve gerçekten de güzeldir.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

The Hired Hand anlara ve metaforlara odaklanan lirik bir filmdir. Yeşil ve bereketli kırlar yeniden doğuşu imlerken, ahlaki düşkünlük içinde olan kötü adamlar ise çorak çöl kasabalarında konumlanmaktadırlar. Bir tür olarak Vahşi Batı filmlerinin Amerikan kimliğinin inşa sürecine ilişkin çok fazla veri içerdiği varsayılır. Bu türde çekilmiş olan çok sayıda filmin karakteristik yaklaşımlarını sentezleyerek ve yine çok daha ezoterik bir tarzda çalışmanın tercih edildiği bu film, geniş kitlelerce izlenir ve sevilir bir formdadır.

Filmin verdiği estetik haz yalnızca özenle yaratılmış karakterlerden değil aynı zamanda görüntünün donduğu anların ve görüntülerin ileri çözünürlüğünün incelikli kullanımından da ileri gelmektedir. Nehirdeki açılış sahnesi uvertür niteliği taşır, bu sahneye bir müzik de eşlik eder. Film belirgin stili ve bir sanat filmini çağrıştıran üslubu ve gönüllü bir biçimde anda durması/ana odaklanması ile dikkat çekmektedir. Gün batımını seyreden Harry'nin yalnızca göle/silüet olarak en az bir kaç dakikalığına yansıtıldığı sahne buna örneklik eden anlardan biridir. Filmin Terrence Malick'in sinema evreni ile çok sayıda ortak noktası vardır. Filme gerçekçi hissini veren asıl şey, Archie'nin çiftlikten atına binerek uzaklaştığı sahne gibi uzun çekimlerin incelikli kullanımıdır. Bu, Amerikan ruhunu ve taşra yaşamını çok güzel yansıtan imgelerden biridir. Bu,

onu basit bir kovboy filmi olmaktan çıkararak gerçek anlamda bir Vahşi Batı filmi konumuna taşımaktadır. Gerçekten de özenli, incelikli ve güzel bir filmdir.

Gençleşme ve tutku arayışıyla ilgili bir film olan *The Hired Hand* bu temaları trajedikleşen bir hikaye örgüsü içinden yansıtır. Olgunlaşmak ve arzuları arasında kalmış bir genç olan Harry ve bilge, centilmen bir yaşlı adam olan Harry sinema ve edebiyatta arketipleşmiş karakterlerdir. Hannah ise görüntüde bağımsızdır ancak Harry'ye olan aşkı hiçbir zaman bitmez. Bunu en açık şekliyle Archie'nin yanında Harry olmadan Harry'nin atıyla geri döndüğünde Hannah'ın yüzünün aldığı şekilde görürüz. Kamera, binicisi olmayan atı gördüğündeki şaşkınlığını en iyi biçimde yansıtmak için orta mesafeden son derece zarif bir yavaşlıkla yüzüne odaklanmıştır. İzleyicinin

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Film ilk elde çok kısa bir süre gösterimde kalmıtır. Sonrasında anlatı yapısını tahrif edecek derecede kısaltılmış bir versiyonu, Amerikan televizyonlarında gösterilmiştir. Orjinal versiyonunun çok az izleyici bulmasını Vilmos Zsigmond son derece dürüst bir biçimde "filmin Avrupa filmlerini çağrıştırmasına"[133] bağlamıştır. Birkaç sene sonra sinema tanrısı, adaleti teslim etmiş ve filmin makus talihi tersine dönmeye başlamıştır. Yine de 1990'lara kadar filmin orjinal haline dönüş söz konusu olmamıştır. Bu tarihten itibaren 1970'lerin başında Amerikan sinemasının enerjisinin tazelenerek geri döndüğüne tanıklık eden sessiz bir rönesans yaşamıştır.

133) Vilmos Zsigmond, *The Hired Hand*'ın yapım süreci ile ilgili anlatımlarından, DVD, Tartan, 2004.

JAPONYA

Burada yapılan filmleri kolaylıkla teşhis edebildiğimizi hatırlarsak Japonya'nın, "ulusal" sinemanın adeta titanlaştığı bir ülke olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Japon sineması, son derece kurumlaşmış ve iyi örgütlenmiş bir sinemadır. Japon sineması izleyiciyle çok daha sofistike yollarla iletişim kurma çabası içinde olmuştur. Henüz 1920'lerin başı gibi erken bir tarihte dahi stüdyo yöneticisi Kido Shiro şu açıklamayı yapmıştır: "İnsanlığa iki türlü bakabilirsiniz: umutla ya da kederle... Ancak bunlardan ikincisini biz tercih etmiyoruz. Shochiku stüdyosunda bizler, yaşama sıcaklık ve umutla bakmayı tercih ediyoruz. Umutsuzluk telkin etmek büyük bir günahtır. Sinemanın temelinde kurtuluş ve selamet vardır."[134] Tinselliğin ve duyguların açıkça ifade edilişi bazı Japon animasyonlarının Batı'da bugün de süren popülerliğini açıklamaktadır; yine bu animelerde maddi ve fiziksel olanın ötesindeki yaşama dair bir bilgi de vardır. On altıncı yüzyıldan itibaren iki yüz elli yıl boyunca Japonya Shogun Hanedanı tarafından yönetilmiştir. Dünyanın geri kalanından yalıtılmış bir kültürü olan Japonya'da yaratıcı üretim ve ticaret yakın dönemlerde gelişim şansı bulmuştur. Japon tarihi ve kültürü üzerine Batı'daki en önemli uzmanlardan biri olan Donald Richie, Japon sinemasında belirgin üç stilistik yaklaşım olduğundan söz etmektedir: parçalı, kaligrafik ve resimsel. Epey ünlü olan *Sailzaku ichidai onna* (1952) başta olmak üzere Kenji Mizoguch'nin filmleri, resimsel yaklaşımın cisimleşmiş birer örneğidirler. *Tôkyô monogatari* (1953)'nin yönetmeni olup kırsal alanda kullanılan sabitlenmiş kamerayla pilov çekimler, yakın ve orta mesafe çekimlerle sık sık kesilen sekanslarıyla dikkat çeken

134) Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha International, Tokyo, 2001 s. 44.

Yasujiro Ozu, parçalı üsluba örnek teşkil etmektedir. Yaklaşımı *Shichinin no samurai* (1954)'da anlatılan hikayede belirginleşen, çoğunlukla son derece ayrıntıcı ve kinetik bir üslup kullanan Akira Kurosawa ise kaligrafik yaklaşımı tam olarak yansıtmaktadır.

yine makalelerinde Richie "Japon yönetmenler yerel edebi kaynaklardan, Batı anlatı geleneğinde yeri olan tiyatro klasiklerinin uyarlamalarından ve yine yapı ve üslup itibarıyla (özellikle de Amerikan sinemasının) sinemanın gelenekselleşmiş filmlerinden esinlenmektedir"[135] demiştir.

Japon sinemasının dokusunu oluşturan şeylerden biri de, geleneksel ile modern olanın ilişkisi hatta bu ilişkinin teknoloji ve bilim boyutu olmuştur. *Rashômon* (1950) ve *Shichinin no samurai* gibi filmler, feodal dönemin samurayına bir güzellemedir. *Yukinojô henge* (1963) ve *Ringu* (1998) gibi filmler ise hesaplaşma ve intikam duygusuna odaklanmaktadır. *Godzilla* (1954) ve *Kôkaku ki dôtai* (1995) isimli filmler de yine fantastik, bilimkurgusal düzeyde Japon ulusunun teknolojiye ilişkin korkularını deşmektedir. *Tutku imparatorluğu* (1976) gibi filmlerle dikkat çeken ve 1960'ların sonunda ortaya çıkan Japon Yeni Dalga sineması, Akira Kurosawa'nın temsil ettiği çizgide gelişen geleneksel Japon sinemasıyla karşıtlık içinde, ona cevap verme kaygısıyla gelişmiştir. *Berlin Üzerinde Gökyüzü*'ne odaklandığımız Alman sineması ile ilgili bölümde referans yaptığımız ve yine öncesinde aile yaşamının iç dinamiklerine ve orada yaşanan baskılara odaklanmış filmlerin stüdyo yöneticiliğinde uzmanlaşmış olan Yasujiro Ozu da Kurosawa'nın çağdaşı olmasına karşın ondan çok farklı bir çizgide üretimini sürdürmüştür. Ozu'nun baş yapıtı konumunda olan ve *Make Way For Tomorrow* (1937) isimli filme çok şey borçlu olduğunu bildiğimiz *Tokyo Story* (1953) filmi, İkinci Dünya Savaşı sonrası kuşakların ve onların ebeveynlerinin yaşa-

135) Age. s. 54.

dıkları korkulara odaklanmaktadır. Son dönemin güncel örneklerinden biri olan *Havai Fişekler* (1997) gibi bu film de Japon ailesindeki ilişki tarzını yansıtmaktadır. Çok şaşırtıcı bir biçimde Ozu'nun etkisini bir modern drama olan Wim Venders'ın *Berlin Üzerinde Gökyüzü* isimli filminde görmek mümkündür. Ulusal sinemalar nadiren kendi coğrafyaları ile sınırlı kalmışlardır; pek çoğu hızlı bir biçimde diğer sinemasal bağlamlarla kaynaşıp asimile olurlar.

Shichinin no samurai (Yedi Samuray, 1957)

Yönetmen: Akira Kurosawa
Yazan: Akira Kurosawa, Hideo Oguni ve Shinobu Hashimoto
Yapım: Sojiro Motoki
Kurgu ve Montaj: Hiroshi Nezu
Oyuncular: Toshiro Mifune (Kikuchiyo), Takashi Shimura (Kambei), Keiko Tsushima (Shino), Yukio Shimazaki (Wife), Kamatari Fujiwara (Farmer Manzo), Daisuke Kato (Shichiroji), Ko Kimura (Katsushiro), Minoru Chiaki (Heihachi), Seiji Miyaguchi (Kyuzo), Yoshio Kosugi (Farmer Mosuke), Bokuzen Hidari (Farmer Yohei), Yoshio Inaba (Gorobei).

Filmin Özeti

Çiftçilikle geçinen yoksul köy, sürekli eşkıya baskınlarıyla taciz edilmektedir. Çaresiz köylüler kendi aralarında ne yapacaklarını tartışırlar; herkesin akıl danıştığı köyün yaşlı bilgesi, bir samurayın korumasına ihtiyaç duyulduğunu söyler. Köylülerden bazıları köyü gündelik yemek karşılığı savunacak yedi samurayla anlaşmaya varırlar. Samuraylar yavaş yavaş köyün günlük yaşantı ve kültürüne sızmaya başlarlar. Yeni eşkıya saldırılarına karşı köyün erkeklerini eğitmeye başlamışlardır. Aralarında ünlü samuray Kambei'nin öğrencisi olan Kikuchiyo, son derece "soğukkanlı" ve karizmatik bir lider ko-

numundadır ve tüm bu samurayların en coşkun ve isyancı üyesidir. Yine de Kikuchiyo, köyün en güzel kızı ile bir gönül ilişkisi içindedir ki bu, temel samuray kurallarına hiç uymayan bir durumdur. Eşkıyalar elbetteki karşı konulmaz bir biçimde köyü yağmalamak için geri dönerler. Samuraylar ve köylüler, kendilerini tüm şiddetiyle yağan sağanağın altında köyü savunmak gibi çetin bir mücadelenin içinde bulurlar.

Kavramsal Çerçeve

Sinema uzmanı Philip Kemp film hakkında şu tespitleri yapmıştır: "*Shichinin no samurai* ve Kurosawa, samuraya dair bugüne değin inanılagelen mitlerin üzerindeki perdeyi kaldırmıştır."[136] Film dönemin ruhunu çok iyi bir biçimde yansıtan ve yine Kurosawa'nın en çok bilinen filmlerinden biridir. Bu film gibi Cidaigeki üslubunu yansıtan filmleri arasında (Japonya'nın Edo dönemini, 1603-1868, konu alan film türü. Terim olarak *dönem filmi* anlamına gelir, ç.n.) *Yōjinbō* (1961) ve *Ran* (1985) da vardır. Bunun dışında güncel nitelikte olan *Ikiru* (1952) ve *Ağustos'ta Rapsodi* (1991) gibi filmler de çekmiştir.

Aslında Kurosawa, *Shichinin no samurai*'ı büyük ölçüde eğlenceli bir film çekme motivasyonuyla çekmiştir. Bunun dışında Amerikalı yönetmen John Ford gibi Batılı yönetmenlerle hesaplaşma kaygısıyla geleneksel Japon toplumunun yerleşik değerlerini dramatize etme yöneliminde de olmuştur. Yine de Kuroswa'nın tüm sanatsal kaygısının, Japon toplumunda samurayların etkin olduğu dönemi Amerikan hikaye örgüsüyle yansıtmaktan ibaret olduğunu söylemek doğru olmaz. Onun için, Van Gogh'un kompozisyon anlayışını (ki bu Kurosawa'nın *Düşler* [1990] isimli filminde açıkça görülür), Shakespeare'in ve bazı Rus yazarların işlerini anlamak, en az yerleşik

136) Philip Kemp, *A Time of Honour: Seven Samurai and Sixteenth Century Japan*, www.criterion.com, http://www.criterion.com/current/posts/443-a-time-of-honor-seven-samurai-and-sixteenth-century-japan

sinemasal üslubu anlamak kadar önem taşımıştır. Kurosawa için bu film, samurayların değer yapısını ve toplumu yöneten ortak duyguyu serimlemenin bir aracı olmuştur.

Shichinin no samurai dönemin Japon sinemasının ölçeğinde konuşursak Kurosawa bu film için çok da mütevazi bir bütçe çıkarmamıştır. Bu filmin yapım süreci ve diğer filmlerinin finansmanı için çoğu zaman Rusya'ya, Kuzey Amerika'ya ve Avrupa'ya başvurular yapmak durumunda kalmıştır. Yaşanan finansman sorunları nedeniyle 70'lerden 90'lara kadar film üretimine aralıklı devam etmek durumunda kalmıştır. Yine de *Shichinin no samurai*'ın finansmanı çok sıkıntılı olmamış, filmin her aşaması için cömert harcamalar yapmaktan çekinilmemiştir.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Japon algısında duygulanım, gerçekliğe göre çok daha önceliklidir. Bunun bir sonucu olarak arka planlar iç dünya ve ruhsal durumu daha iyi yansıtabilmek için çok daha dışavurumcu bir tarzda yapılandırılmıştır.

Zaman zaman gündeliğin abartısız yansıtılması eğilimini bir kenara koyarak görsel estetiğin sunumuna dayalı ve aksiyon anlarıyla iç içe geçmiş bir gerçekçiliği kendi üslubunda bütünleştirmiştir. David Bordwell, çok güzel bir biçimde tespit ettiği gibi; belli sekanslara, fiziksel enerjinin ve bir tür kinetizmin yansıtıldığı kaligrafik yaklaşıma örneklik teşkil etmektedir. Örneğin samuraylar koştukları zaman kamera her birinin hareketine ayrı ayrı odaklanmaktadır. Bir çekim bittiğinde kesilerek diğerinin hareketi yansıtılmaktadır. Yüzlere yapılan yakın plan çekimler, geniş panaromalı manzara çekimleriyle ve yine sağanak yağmurun altında yalnızca atların ve yağmurun sesinin duyulduğu (herhangi bir aksiyon müziğinin söz konusu olmadığı) film atmosferiyle karşıtlık içindedir.

Film esas olarak birey/toplum ilişkisini ve zorbalığa karşı

mücadelenin önemini irdelemektedir. Bu anlamda Eisenstein'in işleriyle ilişkilendirilebilir (örneğin *Potemkin Zırhlısı*). Kurosawa'nın kamerası çoğunlukla sabittir, diyaloglar izleyiciye insan kontrolünün ötesinde bir düzen ya da düzensizlik hali varmış hissi verir. Yine diyaloglar Sheakespeare'in oyunlarını ya da Yunan tragedyalarını çağrıştırmaktadır. Filmin hemen başında eşkıyaların yağmasının hemen ardındanköylülerden biri şunları söyler: "Tanrılar ölmemizi istiyorlar... ve yöneticiler bizi korumak için hiçbir şey yapmıyor". Yine başka bir köylü de "sanki bu dünyaya ızdırap çekmeye gelmişiz, sanki bu bizim kaderimiz" yorumunu yapar. Samurayların köye gelişiyle köylüler özdeğer duygularını geri kazanmışlardır; samurayların en büyüğü ve lideri konumunda olan Kambei, zayıfı koruma erdemini temsil etmektedir. Dikkat çeken ilk hareketi, samuray sınıfına mensup olduğunu gizlemek için tepesindeki topuzu ani bir hareketle kesmesidir. Bu yolla bir bebeğin hayatını kurtarmak için çabalayan bir rahip görüntüsü verebilecektir.

Klasik dramanın ve belli bir otantiklik hissinin dikkat çektiği film, hiçbirimizin büyük ve yüce olmadığı düşüncesinin altını çizmektedir. Mifune isimli samuray yüksek sınıfa mensup olmadığını, kendisinin de bir çiftçi çocuğu olduğunu her fırsatta hatırlatmaktadır. Tıpkı Takashi Shimura'nın Kambei'ye huzur ve vakar hissi veren performansı gibi Mifune'nın performansı da büyüleyicidir.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Shichinin no samurai ve Kurosawa 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında yavaş yavaş gelişmeye başlayan, bir sanat formu olarak sinemanın ciddiye alınma eğiliminin gelişmesini sağlamıştır. Bergman, Fellini, Godard, Truffaut ve Ray gibi yönetmenler sayesinde bugün sinema, yalnızca dünyanın ağırlığını hafifletecek bir avuntu olarak değil aynı zamanda dünya-

ya angaje olmanın bir aracı olarak algılanmaya başlamıştır. Bu yönetmenlerin filmleri, farklı estetik yaklaşımların cisimleşmiş hali olmalarının yanı sıra kendi ulusal sinemalarının renklerini yansıtan anlamlı örnekler olarak görülmüşlerdir.

Bir inceleme yazısında filmle ilgili şu tespitler yapılmıştır: "Son derece berrak bir hikaye örgüsüne sahip olması nedeniyle film normalden çok daha hızlı ilerlemektedir. Belirgin karakterlere sahip olan filmin aksiyon sahneleri de yine heyecanlı bir sürükleyicilikle akmaktadır. Hiçbir yönetmen, hareketi Kurosawa kadar iyi fotoğraflayamaz."[137] Yine başka bir yazıda şöyle bir ifade vardır: "Kurosawa'nın ünlü filmi Japon sinemasının en önemli başarısı sayılabilir; on altıncı yüzyılda Japon militarizminin gelişimiyle ortaya çıkan kültürel erozyonu yansıtan epik bir öyküdür."[138]

MEKSİKA

Bir ulusal sinema olarak Meksika sineması on dokuzuncu yüzyıl sonlarını yansıtan bir usluba sahiptir. *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), *Paramparça "Aşklar-Köpekler"* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *21 Gram* (Iñárritu, 2003), *Babil* (Iñárritu, 2006) ve *Son Umut* (Cuarón, 2006) gibi filmler bu sinemanın keyifli ve en çok tanınan örnekleridirler. (Bu filmlerin öne çıkan yönetmenleri de Iñárritu, Cuarón, Guillermo del Toro'dur). Bu yönetmenlerin filmleri gözle görülür bir biçimde Amerikan ana akım sinemasının formatını izleseler de filmlerin bazı bölümlerinin (ya da tamamının) Meksika'nın özgül kültürel motif ve kavramlarına bağlı kaldıkları da görülür.

137) Roger Ebert, http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20010819/REVIEWS08/401010356/1023

138) www.bfi.org.uk/features/kurosawa/book.html

Pan'ın Labirenti (2006)

Yönetmen: Guillermo del Toro
Yazan: Guillermo del Toro
Yapım: Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, et al
Kurgu ve Montaj: Bernat Vilaplana
Görüntü Yönetmeni: Guillermo Navarro
Oyuncular: Ivana Baquero (Ofelia), Maribel Verdú (Mercedes), Sergi López (Captain Vidal), Doug Jones (Faun), Ariadna Gil (Carmen).

Filmin Özeti

1944 yılındayızdır. İspanya'da ormanlık bölge antifaşist isyancıları barınak olmuştur. İsyancıların korkulu rüyası olan Kaptan Vidal lakaplı gaddar komutan, metruk bir değirmeni karargah olarak kullanmaktadır. Karısı ve üvey kızı da buradadır. Ofelia yavaş yavaş ormana keşif gezileri düzenlemeye başlar. Yine böyle bir orman gezintisi sırasında filme de ismini verecek olan, orman tanrısı Pan'ın ismiyle birlikte anılan yeraltı labirentini keşfeder. (Pan: yarı keçi yarı insan orman tanrısı ç.n.) Pan, Ofelia'ya sonradan yerleşik bir efsaneyle ilişkili olduğunu anlayacağımız üç ödev verir. Ofelia bu zorlu görevlerin her birini üstlenir ve bu bir yandan da onun bu mücadelesi ormandaki anti-faşist isyancıları yakalama mücadelesi veren Kaptan'ın hikayesi ile koşut bir biçimde sunulur. Ofelia'nın ormanda arkadaş olduğu çiftlik kahyası Mercedes, gerillaları desteklemektedir.

Kavramsal Çerçeve

İspanya'da çekilmiş olmasına karşın Meksika hristiyan gravürlerinin estetiğiyle popüler anlatım biçimlerini sentezlemesi ve Katolik imgelemin etkisi ile dikkat çeken yönetmenin Meksika orijinin etkisi açıkça hissedilmektedir. Meksika sine-

ması kendi yeni dalgasını 1990'ların başında *Como Agua Para Chocolate* (1992) ve *Cronos* (1993) filmleriyle yaşamaya başlamıştır. Meksika sinemasının sıçrama yapmasında etkili olan bir başka faktör de Meksika Hükümeti'nin ülkenin iki büyük sinema okulunu ve Meksika Sinema Enstitüsünü kurmasıdır. Bir başka etken de 1990'larda ortaya çıkan yönetmenlerin işleri üzerinde belli bir yaratıcı bilinç kazanmalarıdır. Belli bir noktadan itibaren Meksika devleti, filmlerin tek yapımcısı olma konumunu kaybetmiştir ve bu da yönetmenleri uluslararası finans kaynaklarına yönelmeye zorlamıştır. 1990'ların dikkat çeken bir başka özelliği de Busi Cortes, Guita Schyfter, Dana Rotberg ve Marisa Sistach gibi pek çok kadın yönetmenin ortaya çıkmasıdır.

Pan'ın Labirenti izleyiciye şiddet konusuyla hesaplaşma imkanı vermektedir. Yine Del Toro'nun da şiddet ya da şiddetsizlik tercihiyle ve şiddet kavramıyla yüzleştiği görülür. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Del Toro, bir peri masalı hayranı olduğunu ifade etmiştir; filminde zengin bir sinematik hikaye üzerinden farklı yaklaşımları tek bir türde kaynaştırdığı görülür. Şiddet peri masalında sık rastlanan bir öğedir ki *Pan'ın Labirenti*'nde kavramsal çerçevesi itibarıyla bu yargıyı doğrulamaktadır.

2006'da Londra'daki gösterimine ilişkin yazdığı yazıda Del Toro şunları söylemiştir: "Elbetteki bu film de peri masalı yapısındadır. Ancak bir çocuk masalını hatırlatırcasına steril ve temiz bir form izleyen bir iş olmaktan ziyade çok daha belirgin bir tavrı olan, köşeli bir film olması için çabaladık. Bu filmin tarzını anlamak için Arthur Hughes'un Viktoryen fabllleri ilüstre ederken kullandığı sapkın uslubu hatırlamamız yerinde olacaktır."[139]

139) Guillermo Del Toro, *Empire magazin*'den alıntılanmıştır, sayı No 120, Aralık 2006, s. 109

Belli bir orijinal metne bağlı olmadan çekilen bir fantastik film olan *Pan'ın Labirenti* kazandığı başarının yanı sıra korku ve bilimkurgu türlerinden kendini ayrıştırmasıyla bu türün itibarını arttırmıştır.

Yapım Süreci

Pan'ın Labirenti, Meksika ve Meksikalı yönetmenlerin dünyanın geri kalanı ile yüz yüze gelmeye başladığı yirminci birinci yüzyılın ilk yıllarında çekilmiştir. Iñárritu ve del Toro, bu dikkat çekmeye başlayan sinemanın Meksika kültür ve imgelemiyle yoğun bir biçimde ilgilenen iki yönetmenidirler. Iñárritu, Meksika sinemasının ayırıcı özelliklerinin ne olduğu konusunda şu yorumları yapmıştır: "Bizim filmlerimiz, hayatın maddi boyutundan ziyade içgüdüsel boyutuyla ilgilidir. Aklımızdan ziyade midemizden vurgun yeriz."[140]

Aslında Del Toro öncesinde Harry Potter öykülerinden birinin uyarlamasını çekmek istemiş ancak sonrasında da *Pan'ın Labirenti* projesine bağlı kalmaya karar vermiştir. Toro'nun finansman bulmak için sık sık Meksika dışına çıkmasına karşın fantazmagorik olanla realist olan arasındaki alana yoğunlaşması itibarıyla karakter olarak Meksikalı bir filme ulaşılmıştır. Zaten Del Toro'nun finans kaynakları bulması da yereldeki belli başlı yapımcılarla iş birlikleri kurması sayesinde mümkün olmuştur.

Filme fantazmagorik bir ölçek ve nitelik kazandırmak için Toro, bilgisayar teknolojilerini kullanmaktan da çekinmemiştir. Bir söyleşisinde bu konuda şu yorumları yapmıştır: "Her aşamanın tasarımında çok ince bir denge gözetilerek hareket edildi; filme hakim olan tüm renk, şekil ve motifler fablı gerçek yaşamla koşut kılmak için özenle düzenlendi."[141]

---

140) Iñárritu, Chris Sullivan, "Mexican Cinema: The New Aztec Camera", 8 Eylül 2006.

141) Guillermo Del Toro, "Girl, Interrupted", *Sight and Sound magazine*'den alıntılanmıştır, Aralık 2006, http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49337/

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Filmin en büyüleyici tarafı, türlere özgü nitelikleri çok başarılı bir biçimde kaynaştırmasıdır, Mark Kermode bir yazısında Del Toro'yu "Fablvari sinemanın yaşayan en ileri temsilcisi"[142] tarif etmiştir. Filmin tanıtım kampanyasında ayartıcı fantazmagorik öğeler öne çıkarılsa da yazar filının fantastik bir arkaplan üzerinden ilerleyen bir savaş filmi olduğunu ifade etmiştir. Del Toro, *Sight and Sound*'un Aralık 2006 sayısına vermiş olduğu röportajda şöyle diyor: "'Kısır döngü' kendinizi kaybettiğiniz bir süreçtir, oysa ki labirent kaçınılmaz olarak yeni bir ağırlık merkezine doğru yol aldığınız bir geçiş sürecidir. Ahlaki bir yolculuktur."[143]

Ofelia ve annesinin yatmış olduğu yatağın karyola başında Pan'ın imgesinin belirdiği sahne gibi basit detaylar dahi özenle kurgulanıp yapılandırılmıştır. Gizemli ve fantazmagorik olanın dünyası ile bizlerin duyulur dünyasının kesiştiği bir filmdir bu. Zaman zaman da acılı olan gerçek hayatımızdaki fantezi ihtiyacına dair bir güzellemedir.

Orman tanrısı Pan'ın yer altı dünyasının koyu renkleri, gece mavisi ve yeşilin tüm tonları filmde öne çıkan renklerdir. Yine altın rengi ve sarının etrafında dolaşan bir renk şeması da göze çarpmaktadır. Açılış sekansında Ofelia'nın montundaki yeşil ve kahverengiler de yine ormanların dünyasına gönderme yapmaktadır.

Yaşam verme ve ölümün kaçınılmazlığı arasında yapılan zorlu seçim de yine filmde incelenen konular arasındadır. Kaptan filmin başında Ofelia'nın kolundan sıkar ve kolunu zedeler. O andan itibaren Ofelia yaşamın değerini yeniden hatırlar. Yer altı ormanının girişindeki ölgün ağaca asılmış kıyafet-

142) Mark Kermode, *Sight and Sound*, Aralık 2006, http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49337/

143) Guillermo Del Toro, 'Girl, Interrupted', age.

lerinin görüntüsü filmde sıkça tekrarlanmaktadır. Kamera, ağaçta asılı olan kıyafetlere ara ara dönüşler yapar ve her seferinde kıyafetler biraz daha hırpani bir şekil almakta, kumaş parçaları her seferinde biraz daha sağa sola saçılmaktadır.

Denebilir ki Del Toro, içinden geçtiğimiz dijital efektler çağında, filmin ismiyle malul olan ana karakterin Doug Jones tarafından, kompleks ve büyüleyici kostümler ve yine profesyonel bir yüz makyajıyla canlı aksiyon performansı ile canlandırılması gibi hoş ve etkili tercihler yaparak illüzyon yaratımı denen sürecin keyfini çıkarmıştır.

Filmin açılış sahnesindeki orman ve taşın üzerine oturmuşperi görüntüsü Miyazaki'nin *Ruhların Kaçışı* (2001) filmini çağrıştırmaktadır. Filmin açık ve ayrıntılı dehşet/şiddet imgeleri içermesi, onun peri masalı türünün -ışık ve gölge her zaman bir arada var olurlar gibi- belli başlı kurallarına bağlı kalması ile açıklanabilir.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

İlk gösteriminin yapıldığı 2006 yılında yetişkin izleyiciler için fantastik bir film olarak heyecanla karşılanmıştır. Ünlü sinema dergisi *Empire*'ın aşağıya alıntıladığımız yorumu gibi filmdeki engin hayalgücünü ve zekayı öven pek çok yorum ve eleştiri yayınlanmıştır: "Elindeki göz küreleri ve korkunç derecede sarkık derisiyle Pale Man karakterinin, Clive-Barkerian'ın hayaletiyle ilginç bir karşılaşma yaşatması gibi örnekler başta üzere sihir dünyasına pek çok gönderme vardır. Öyle ki filme hakim olan yalnızca Ofelia'nın sihirli deneyimleri değildir."[144]

Yine de Peter Bradshaw'un *Guardian*'da çıkan soğuk ve eleştirel yorumu gibi sayısı az da olsa film hakkında görece sert inceleme yazıları da yayınlanmıştır: "Tüm bu yaratıkların fa-

144) www.empireonline.com *Pan'ın Labirenti* konulu röportaj, http://www.empireonline.com/reviews/reviewcomplete.asp?FID=134190

şizme dair yaptıkları gönderme nedir ki? Ya da faşizmin bu varlıklara dair söylemi nedir? Faşizmi anlatmak için ilginç bir imgelem evreni seçilmiş ancak çok da netleşmiş, belirgin göndermeler söz konusu değil."[145] Yine *Variety* dergisi filmi "çocuklarla uzaktan yakından ilgisi olamayan bir peri masalı" sözleriyle tarif etmiştir.[146]

145) Peter Bradshaw, *Pan's Labyrinth*, http://www.guardian.co.uk/film/2006/nov/24/sciencefictionandfantasy.worldcinema

146) *Variety* dergisindeki *Pan'ın Labirenti* değerlendirmesi, http://www.variety.com/index.asp?layout=print_review&reviewid=VE1117930674&categoryid=2471&query=pan%27s+labyrinth

Dijital Sinema: Dünyayı Filme Almanın Yeni Yolları

Bugün dijital teknolojinin kendini dayatan bir zorunluluk ve norm haline geldiğini söylemek gereksizdir. Bununla birlikte "dijital" sözünü ekonomik ve ulaşılabilir teknoloji ve cihazları anlatmak için kullanıyorsak eğer, üretilen içeriğin çeşitlilik ve yelpazesindeki belirgin gelişimi yok sayamayız. Bu pek çok yaratıcı sesin artık kendisine eskisinden çok daha kolay yer bulabileceği anlamına gelmektedir. Dijital film ekipmanlarının; çok daha ucuz, ulaşılabilir ve kolay kullanılabilir olması pek çok olanak ve özgürlüğü beraberinde getirmiştir. Bunu, film yapımının 1950'lilerin sonunda/1960'ların başında stüdyo bazlı prodüksiyonlara bağımlı olmaktan kurtulup sokağa çıktığı dönemde yaşanan özgürleşme ile kıyaslayabiliriz. Alexander Astruc "bir yazı kalemi olarak kamera" konseptini ortaya atmıştır. Bugün yani 2010'ların başında İphone ya DSLR (Amatör dijital kamera ç.n.) ile yapılan filmlerin binlerce izleyici tarafından izleneceğini geçmişte tahmin edebilir miydik?

Henüz 1980'lerin başında elektronik sinemanın film üretiminin mihenk taşı olacağını söyleyen Francis Cappola'nın tespiti çok isabetli bir öngörüdür. Cappola birbirinden güzel iki filminin hazırlıklarında (*Sokaktakiler*-1983 ve *Siyam Balığı*-1983) bugün çok gelişmiş olan bu tekniğin ilk formlarını kullanmıştır. Yine son dönemde de çekmiş olduğu epey idealist ve Don Kişotvari iki kısa filmde aynı anlayışla yoluna devam ettiğini göstermektedir: Erkek kardeşler/erkek kardeşlik üzerine bir hikaye olan *Tetro* (2009) ve melankolik ve felsefi *geç Gelen Gençlik* (2007). Bilgisayarın film yapımının tüm süreçleriyle iç içe geçmesi, dijital sinema çağının uzun erimli ve büyüleyici gelişiminin bir norm haline geldiği günümüzden kırk yıl önce başlamıştır. Renk ve ses gibi ana öğelerin yanında yeni teknolojilerin sınırlılıkları ve olanakları da zamanla yaratım sürecinde belirleyici bir konuma gelmiştir.

Dijital sinema terimi spesifik olarak DV kamera ve HD kamera gibi görüntü çekimi için kullanılan araçlara işaret etmektedir. Dijital video çekimlerinin uzunluk, sürerlik ve stilistik biçimler gibi karakteristik özelliklerini tam anlamıyla temsil eden filmlerden biri de St. Petersburg'daki Manastır Müzesi'nde tek parça halinde çekilmiş olan russkiy kovcheg (2002) isimli filmdir. 2000 oyuncu ve en az bu kadar ekstra kullanılan film, aylar süren planlama ve hazırlık çalışmaları sonunda çekilebilmiştir. Yine dijital sinema sözü yaratılmış olan anime ve sentetik öğelerle mevcut görüntülerin birleştirildiği çalışmalara da işaret etmektedir. *Jurassic Park* (1993)'ın dinazorları ve *Örümcek Adam* (2007) serisi bu türden çalışmaların en mükemmel iki örneğidir. Dijital sinema sözü bunun dışında *Kutup Ekspresi* (2004), *Avatar* (2009) ve Robert Zemecks'in *Yeni Yıl Şarkısı* (2009) filmlerinde olduğu gibi bazı özgül öğelerin ve çizilmiş görüntülerin yaratımı için dijitalle yapılmış ya da dijital teknolojinin kullanıldığı çalışmaları ifade etmek için de kullanılır. Tasarlanmış imge ve görüntüler

anlamındaki yeni dönem film konsepti sinemacıya, uzun metrajlı anlatı sinemasının ötesine geçen büyülü olanaklar sağlamaktadır.

Geçtiğimiz on yıl içinde düşük bütçeli film yapımı, deyiş yerindeyse patlama yaşamaktadır. Çeşitli topluluklar etrafında gelişen yeni dönem film üretimi Rural Media Company ve İngiltere'de hem bölgesel hem de ulusal düzeyde etkin olan Hi8Us gibi örgütlenmelerin oluşumunu da beraberinde getirmiştir. Kısa metrajlı pek çok film hala sadece internet ortamında dağıtım olanağı bulsa da, pek çok mikro bütçeli uzun metrajlı film bugün DVD formatında basılmakta ve dağıtımı yapılmaktadır. Dijital sinema mekanik dönemden ziyade bilgi çağının bir ürünüdür ve sosyal medya bazlı prodüksiyon şirketlerinden en büyük film stüdyolarına değin belli bir paradigma değişimine yol açmıştır. 1970'lerin İngiltere'sindeki siyasi yönelimli sanat ve medya topluluklarının güncel muadili olan günümüz sanat toplulukları artık eskisine göre çok daha geniş ve zengin üretim olanaklarına sahiptirler. Dijital üretim ve dağıtım kaynaklarının çoğalması sayesinde bu gruplar; ana akımın sağladığı imkanların çok ötesinde olanaklarla İngiliz toplumunun deneyimini temsil etme ve fotoğraflama şansı bulmuşlardır. Sinema her zaman elindeki mevcudu çoğaltan ve evrilten yeni teknolojiler geliştirmiştir ve bundan sonra da geliştirecektir. Coppola daha 1980'lerde, YouTube ve benzeri paylaşım platformlarının ortaya çıkacağını çok net bir biçimde öngörmüştür.

Bunun yanında Jean-Pierre Geuens gibi bazı entelektüeller dijital imge üretiminin artık epey şüpheli ve sorgulanabilir bir konumda olduğu iddiasındadırlar. "Bugün artık gündelikleştirilmiş sunuma karşı ciddi bir şüphe ve güvensizlik oluştu. Gerçek materyeli işlemenin bugün sinemadan beklenen şeyi karşılamadığı açıktır."[147] *The Cinema Book* isimli kitapta

147) Jean-Pierre Geuens, "The Digital World Picture", *Film Quarterly*, No 55, s. 21.

"1980'lerin sonu ve 1990'ların başı ile birlikte alımlanmak üzere üst düzeyde yapılandırılmış yapay imge ve görüntü sinemanın esas çıktısı haline gelmiştir"[148] ifadelerini görürüz.

Yine de dijital çekim teknolojisi, belli türden hikayelerin çok daha gerçekçi bir formatta sunulmasına imkan sağladığı gibi sunduğu olanaklarla her geçen gün yeni hakikat biçemlerinin yaratılmasına da zemin hazırlamıştır. *Atanarjuat* (2001) buna çok uygun bir kanıt teşkil etmektedir. Gerçek zaman, uzun çekimler ve sahih bir ritm duygusu; tüm bunlar İtalyan yenigerçekçiliğini çağrıştıran niteliklerdir.

Dijital kamera tekniği Alexandre Astruc'un kamera-kalem derken işaret ettiği anlam ve beklentileri her geçen gün daha fazla karşılar bir duruma gelmektedir. Dolayısıyla sinemayla dijitalin bütünleşmesinin getirdiği avantaj ve dezavantajlara ilişkin derin ve tartışmalı sorular, hala yanıtlanmayı beklemektedir. Dijitalin gelişimi nelerin kaybını beraberinde getirmiştir? Sürecin kazançları ne olmuştur. Yönetmen Patrick Keiler bu konuda şunları söylemektedir: "Filmler (dijital videoya kıyasla) belli bir imgeye yoğunlaşmaya çok daha meyillidirler... Fotoğrafik malzeme ve dijital medyanın melez bir biçimde kullanılması malzemenin değerini, filmin mineralliğini/billurluğunu vurguladığı gibi, görüntü yönetmenliğini yeniden taş yontusu gibi sonsuz olasılıklar içeren özel bir beceri alanı olarak düşünmemizi sağlamaktadır."[149]

Yönetmen Ingmar Bergman da filmi dijital çağ bağlamında yorumlamıştır: "Eski tip film üretimi gerçekten de mükemmeldi. O ışık döngüsü içinde kaybolmak, biraz erotik bir deneyimdi; oranın büyüsü gerçekten de başkaydı."[150]

148) Pam Cook ve Mieke Bernink (ed) *The Cinema Book*, age, s. 61.

149) Patrick Keiller, Mark Fisher'in "English Pastoral" yazısından alıntılanmıştır, *Sight and Sound magazine*, Kasım 2010, s. 24.

150) Ingmar Bergman, *Sight and Sound*, Eylül 2002, s. 15.

Francis Coppola 2007 ve 2009'da dramanın sıra ve düzenindeki kısıtlamaları yaşamamak anlamında belli bir özgürlükle küçük bütçeli iki film çekmiştir. *Geç Gelen Gençlik* eş düzeyli bir malzemeye sahiptir. (Çok katmanlı, anlamlı yoğun bir hikaye oluşturmak için belirgin bir biçimde özenli eşlemeler yapmıştır.) Yine film *Final Cut Pro* tabanlı olarak yayımlanmıştır. Tetro da ise Powell ve Pressburger'in dans sahnelerini filme eklemlemek için yeşil ekran tekniklerini kullanmıştır. Sinema editörü Walter Murch film hakkında şu değerlendirmeleri yapmıştır: "Öyküsel anlatının her yerine sinmiş olan metafiziği gözlerden uzak tutma kaygısını yok sayamayız. Birbirine paralel ilerleyen çok sayıda olay zinciri vardı; yine metafizik tartışmalar çok daha uzun ve yoğundu. Sonrasında filmin kendisi için dahi şüpheli olan inandırıcılığını yeniden sağlamak için sadeleştirmelere ve kısaltmalara gidildi."[151]

Atanarjuat: The Fast Runner (2001)

Yönetmen: Zacharias Kunuk
Yazan: Paul Apak Angilirq
Yapım: Paul Apak Angilirq
Kurgu ve Montaj: Norman Cohn, Zacharias Kunuk ve Marie-Christine Sarda
Görüntü Yönetmeni: Norman Cohn
Oyuncular: Natar Ungalaaq, Sylvia Ivalu, Peter Henry Arnatsiaq, Lucy Tulugarjuk, Madeline Ivalu

Filmin Özeti

Atanarjuat bugün hala anlatılan bir eskimo masalından uyarlanmış bir filmdir. Hikaye bir şamanı ve negatif güçlerin etkisi altına girmiş bir yerli topluluğunu anlatır. Topluluk, sürekli belalarla ve uğursuzluklarla mücadele etmektedir. Sonunda iki kardeş (Amaqjuaq ve Atanarjuat) kendilerini o böl-

genin yerel bir haydut çetesiyle mücadele ederken bulurlar. Amaqjuaq iri kıyım ve güçlüyken Atanarjuat ince yapılı, hızlı ve atiktir. Kardeşinin gurur meselesi yüzünden çıkan bir kavgada öldürülmesinin ardından Atanarjuat, soluk soluğa koşmaya başlar. Katiller peşindedir. Bir dönem kaçak yaşayan Atanarjuat, Kutup bölgesinin sert ve zorlayıcı koşullarında harap olur. Ne ki sonunda evine dönmeyi başarır.

Kavramsal Çerçeve

Filmin yönetmeni Zacharias Kunuk bir söyleşide şunları söylemiştir: "Atanarjuat, coşkulu ve evrensel bir hikayedir ve dünyanın herhangi bir başka ülkesindeki sıradan biri de rahatlıkla bu hikayeyi anlayabilir. Yine tümüyle eskimodur. Her birimiz bu hikayeyi çocukken en az bir kere dinlemişizdir. Eskimolar tarafından kuşaklardır anlatılan bir masaldır. Dahası filmde de eskimolar oynamıştır. Bu filmde eskimoların yüzyıllar öncesindeki yaşayış biçimlerini yansıtıyoruz. Yine evlilikteki problemlerden başlayarak ne tarz problemlerle yüz yüze geldiklerini ortaya koymaya çalışıyoruz. Aynen bizlere aktarıldığı şekliyle filmde de bizler hikayemizi diğerlerine aktarıyoruz."[152]

Hem biçimsel hem de kavramsal anlamda Hollywood'un ana akım yaklaşımına karşı duran filmler her dönem olmuştur. Ana akımın dışında konumlanan bu sinema, coşkulu bir politik yaklaşıma sahiptir ve yine verili kültürün belli alanlarına yoğunlaştığı görülür. *Atanarjuat* gerçekçilik, ötekileştirilmiş kültürler ve dijital teknoloji arasındaki güçlü ilişkiye kanıt teşkil eden bir filmdir. Sinema kendi evrimini sürdürdüğü müddetçe André Bazin'in ruhu ona dair yaklaşımımızı belirlemeye devam edecektir.

151) Walter Murch, filmin postprodüksiyonu ile ilgili konuşması, *Tetro*, at www.apple.com/pro/profiles/coppola_murch

152) *Atanarjuat: The Fast Runner*, basın tanıtım kiti.

Yapım Süreci

Film, yerel ve bölgesel kimliğin yerel kaynaklarla yerli halk tarafından üretildiği örneklerden biridir. Son dönemde benzeri örnekler çoğalmıştır. Zacharias Kunuk, eskimolar içinden yazma, film çekme ve eğitim olanağı bulmuş ilk kuşaktandır. Kunuk ve diğerleri kolektif bir tarzda dijital teknolojiyi kullanarak çalışmışlardır. Yine büyük bölümünde oyuncu olarak da rol almışlardır.

İlk elde bundan kırk yıl önce video sanatının hala güçlü olduğu Britanya'da 1970'lerde ortaya çıkmış olan video atölyeleri ve film yapım kolektifleri, son yıllarda büyük gelişim göstermiştir. Çeşitli fonlar ve finansal vaatlerden destek alma şansı bulan bu kolektif yaklaşım, daha önce ana akım sinemanın pek değinmediği konulara değinen kültürel medya üretiminin gelişmesini sağlamıştır. Yaşanan gelişmeler ve çoğalan imkanlarla bağlantılı olarak insanlara kendi hikayelerini kendi sesleriyle anlatma fırsatını vermiştir. Öyle ki Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook*'unun yanında bu filmi izlemek göz kamaştırıcı bir deneyim olmaktadır.

Filmin çekim hazırlıkları yapılırken filmin yapımcıları Atanarjuat efsanesinin anlatıla gelen sekiz ayrı versiyonunu kayda almışlardır. Sonrasında bu farklı hikayeler senaryo yazımıyla tutarlı bir bütünde birleştirilmiştir. Özellikle İngiltere'de Rural Medya Company ve Hi8HUs çoğunlukla bu tarzda çalışmakta ve çok başarılı sonuçlar almaktadırlar.

İlk elde digibeta kasetlere kaydedilen *Atanarjuat* ardından klasik film formuna transfer edilmiştir. Bu gişeli sinema salonlarına çok daha yaygın bir biçimde dağıtılmasını sağlamıştır.

1983'te Igloolik'te kurulan Inuit Broadcasting Corporation'ın (Eskimo Medya Basım Yayım Birliği ç.n) yönetimini uzun yıllardır tek bir kişi Paul Apak üstlenmektedir. Zacharias Kunuk ilerleyen yıllarda yönetime katılmış, bir süre sonra da Kanada'nın ilk bağımsız prodüksiyon şirketi olan Igloolik

Isuma Productions'ı kurmuştur.

Kunuk'un ilk video çalışmaları, ötekileştirilmiş topluluklar ve çocuklarla ilgilidir. Sonrasında belgesel film formuna yönelen Kunuk, zamanla gerçekliği dönüştürmekten ziyade onu algılayan ve yansıtan sinema yaklaşımını benimsemiştir.

Kanada'nın Kutup bölgesindeki Baffin ilinin kuzeyinde kalan 1200 nüfuslu bir ada olan Igloolik'te çekilen film 1,31 milyon dolarlık bir bütçeye sahiptir. Bu bölgenin 4000 yıllık köklü bir beşeri kültüre sahip olduğu bilinmektedir. Kültürleri itibarıyla eskimoların ne savaşta, ne bilimde ne de teknikte öne çıkmış bir halk oldukları söylenemez; onları özel kılan son derece estetik kıldıkları hikaye anlatıcılığıdır.

Zacharias Kunuk ilk uzun metrajlı filmini "bu filmi biraz da kaybolan gelenekleri geri getirmenin bir yolu olarak düşünmüştük. Şamanizmi yakından deneyimleme şansım hiç olmadı. Onunla ilgili bilgim, yalnızca duyduğum şeylerden ibaretti. Onu görünür kılmanın bir yolu da onu filme almaktı" sözleriyle anlatmıştı. Filmin görüntü yönetmeni Norman Cohn şunları söylemiştir: "Geleneksel film yapımında orduyu andıran bir hiyerarşi söz konusudur. Burada dikey ilişkiler belirleyicidir; her birey astına ve yine üstüne göre davranır ve konumlanır. Bu eskimo halkına uygun bir tarz değildir. Böyle bir ilişki tarzına burada kimse asla itibar etmez. Eskimoların ilişki tarzı epey yataydır."

Filmin asıl amacı, izleyicinin konu edilen çevreyle doğrudan etkileşim kurmasıdır ve yine meydan okuyan, açıkça işaret eden bir belgesel estetiği kullanarak doğruluk ve sahihlik iddia eder.

Kısaca "yeniden-yaşantılanan drama"nın biçemine ulaşma çabası içinde olan bu film küçük çaplı televizyon projelerinin estetiğini yansıtmaktadır. *Atanarjuat*'ın dünya çapındaki başarısının bir diğer çıktısı da eskimo filmlerinin izleyiciyle buluştuğu sanal bir platform işlevi gören Isuma TV'nin kuruluşudur.

Teknolojiye erişimin giderek kolaylaşması sayesinde ötekileştirilenlerin seslerini sinema üzerinden çok daha kolay duyurabildiği bir noktadayız artık. Dahası bugün izleyicinin dünyadaki çeşitliliği anlamasını, onunla etkileşime girmesini teşvik eden prodüksiyonların önünü açan finansal yapıların giderek güçlendiği bir dönemdeyiz. Bugün artık film dendiğinde akıllara otomatik olarak Hollywood türünün gelmediği bir zaman dilimine girilmiştir.

Metin: Görüntü, Ses ve Drama Yapısı

Atanarjuat mitolojik öncüller içeren bir macera filmidir, ve yine bugün "içerden çekim" denilen yöntemi kullanan bir öyküleme tarzını kullanmaktadır. Film sanki eskimo kültürünün örüntülerini, motiflerini ve kendine özgü ritmini tüm renkleriyle yeniden canladırınanın keyfi ve gururuyla çekilmiştir. Eser çok ilginç biçimde Nicolas Ray'in *Vahşi Masumlar* (1960) isimli stüdyo yapını filmiyle çok açık bir karşıtlık içindedir. Bir dönem gerçekçi olarak nitelenmesinc karşın bugün epey zorlama ve yapay bulunan bu film de Eskimo kültürü üzerinedir

The İdea Of North isimli kitabında Sherril E Grace şunları yazmaktadır: "Kuzey; Batı ve Güney'in dayattığı varsayımların, tenolojilerin kentleşmenin ve kurumların sömürgeci zorlamalarıyla karmaşık bir etkileşim içincledir ve yine giderek artan bir biçimde Kuzeylilerin iktidarın rejim ve mekanizmalarını 'yeni baştan yazmak' için kendilerine malettikleri gözlenilenmektedir."[153]

Atanarjuat bundan Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* isimli belgeseliyle de karşıt bir konumda durmaktadır. *Atanarjuat*, ilerleyiş temposu itibarıyla bir belgesel niteliği taşımakta-

153) Sherril E Grace, *Canada and the Idea of North*, McGill-Queen's University Press, 2002.

dır. Görünüşte sıradan olan görevlerin (kızağın hazırlanması gibi) detaylarına inme ve bu yolla onların gerçek anlamını tam olarak yansıtabilme anlamında da belgesele daha yakın durmaktadır. Video çekimleri yapılması, görece uzun süren bu gündelik işlerin tüm detaylarıyla yansıtılmasına imkan sağlamaktadır.

Filmin çekim açıları kar çölünün sonsuzluğunu çok doğru bir biçimde yansıtmaktadır. Sabitlenmiş kameralarla yapılan geniş panaromalı çekimler ise insanları bu engin çölde adeta zayıf, kırılgan lekeler olarak resmetmektedir. Bir belgesel tonuyla dramatik sahneler arasında yumuşak geçişlerle gidip gelen filmde, belki de tam da bu yüzden yapay müdahaleler/çekim hileleri minimal düzeydedir. Filmin merkezinde bir ailenin yaşamı üzerinden ilerleyen bir efsane ve topluluğun bu ailenin sağlığı ve selameti için taşıdığı sorumluluk duygusu vardır. Topluluğun yaşamındaki iniş çıkışların eskimo yaşamının en az diğer halklar kadar olağan bir parçası olduğuna işaret eden filmde bu anlamda herhangi bir egzotizm yoktur. Belli bir çevrenin yeniden tasarımlanıp canlandırıldığı yeni gerçekçi bir dramadan bir macera filmine doğru evrilir.

Atanarjuat yerel prodüksiyonların değerini ve anlamını bizlere yeniden göstermektedir. *Atanarjuat* yerel sinemanın anlamını ve değerini bizlere yeniden hatırlattığı gibi İngiliz yapımı *Seadch: The Inaccessible Pinnacle* (Simon Miller, 2007) isimli filmde kendini kanıtlamış yaklaşımı pekiştirmektedir. Yerel prodüksiyonlar İngiltere'de ayrı bir önem taşımaktadır. *Seadch*, geçmişin etkisi ve geleneği bugünün yeniden tasarımıyla birleştiren filmlere çok güzel bir örnektir. Aslında tüm bu eserlerde esas olan mekan duygusunun ve geçmişin mirasının güçlenmek için nasıl kullanıldığıdır.

Yabanıl ve tarihsel olanla ilişkimizi yeniden düşünmek, açık ki hayal gücümüzü güçlendirmektedir. Görsel sadeliği, zerafeti, öyküleme tarzı ses ve imgeleriyle dikkat çeken *Seadch*; bir

ülkeye duyduğumuz aidiyetin nasıl oluştuğunu ve bireyi ve mekanı oluşturan asıl şeyin hikayeler olduğunu bizlere hatırlatmaktadır. Aongah, anne babasını kaybettiğinde büyük anne babasıyla yaşamaya başlar. Yaşadığı trajediyle barışmaya başlamasıyla birlikte dedesinin geçmişe dair anlattığı hikayelerden zevk almaya başlar. *Seadch*'deki diyaloglar, Galler yöresinin yerel dili olan Galce üzerinden ilerler.

Son derece şık dekore edilmiş iç mekanların yumuşak geçişlerle birbirine bağlanması ve çorak ve sert kırsal arazinin geniş panaromalı çekimlerle yansıtılması Lynne Ramsey ve Terrence Malick'in filmlerini hatırlatmaktadır. Ve belki de en çok *The Secret of Roan Inish* (John Sayles, 1997) isimli filmi çağrıştırmaktadır. Film yerel sinemanın sanatsal anlatımlarla birleştiğinde özel sonuçlara ulaşıldığını göstermektedir; yine hareketli olan zirve sahne öykünün iyileştirici ve besleyici tarafını bizlere yeniden hatırlatmaktadır.

"Teknolojinin kendi başına hiçbir anlamı yoktur" ama o, dünyayı yansıtmak ve "anlamak için çok doğu bir araç olabilir" tespiti ünlü filozof Heidegger'e aittir. Kitabın en başına dönecek olursak "sinema, gerçek dünyayı kopya etmenin/ya da yeniden tasarımlamanın ihtiyacı ve cazibesiyle gerçekliğe olan inancı taze tutmanın bir yoludur" tespitiyle yola çıkmıştık. Jean-Pierre Geuens kitabında tüm bu iyimserliğin göz ardı edilen riskini şu cümlelerle ortaya koymuştur: "Çekim sürecinin doğasını radikal biçimde basitleştiren, ona saydamlık kazandıran dijital teknoloji sinemanın gizemli ve destansı niteliğinin giderek tarihe karışmasına neden olacaktır. Özellikle de imge dediğimiz şey daha ilk andan itibaren anlamını ve tılsımını yitirmiştir. Tasarlamanın, üretmenin, imgeden yardım istemenin ya da varoluşları kandırmanın artık hiçbir gereği yoktur."[154] Geuens anlık olanın ve hızın emrine girmiş günümüz kültürünün bizleri daha sofistike ya da incelikli olanı an-

154) Jean-Pierre Geuens, "The Digital World Picture", *Film Quarterly*, Sayı 55, s. 16-27.

lama yetisinden mahrum kıldığını öne sürmektedir.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Atanarjuat: The Fast Runner gösterime girdiği 2001 yılında beğeniyle karşılanmıştır. Yine San Diego ve Toronto Film festivallerinden en iyi film ödülüyle dönmüştür. Cannes Film festivalinde altın kemara ödülünü alan film, *New York Village Voice* isimli gazetede şu cümlelerle değerlendirilmiştir: "Kesinlikle herhangi bir streotipleşme söz konusu değil ve yine son derece evrensel bir vizyon koyuyor. Sinemanın yeniden doğuşunu müjdelediğini söylersek, abarttığımız düşünülmemeli."[155] *Sight and Sound* isimli dergide filmi aynı heyecanla karşılamıştır: "Öyküleme muhteşem, eskimo insanının sabrını, metanetini ve çevreyle uyum içinde olmaya verdiği önemi hepimize yeniden hatırlatıyor".[156] Aynı dergi değerlendirmesine şu cümlelerle devam ediyor: "Mitolojik anlatı alanında son yıllarda ortaya konan en saf, en taze sinema eseri."[157]

Waking Life (2001)

Yönetmen: Richard Linklater
Yazan: Richard Linklater
Yapım: Tommy Pallotta, Jonah Smith, Anne Walker-McBay, Palmer West
Kurgu ve Montaj: Sandra Adair
Görüntü Yönetmeni: Richard Linklater ve Tommy Pallotta
Oyuncular: Wiley Wiggins, Julie Delpy, Ethan Hawke, Robert C Solomon chart.

---

155) *Village Voice* dergisinde *Atanarjuat* röportajı ayrıca şurada bulunabilir: www.isuma.tv/more-about-atanarjuat-fast-runner/atanarjuat-fast-runner-reviews
156) Sight and Sound, review of Atanarjuat: The Fast Runner, http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/71/
157) Age.

Filmin Özeti

Henry David Thoreau adil bir hayat istemektedir. Wiley Wiggins isimli genç bir adamın şehirde gezerken yaşadıklarına tanık oluruz. Yol boyunca çeşitli felsefecilere, düşünürlere ve bir düşünceyi yaymaya çalışan misyonerlere rastlar. Ekrana yansıyan uzun, berrak ve başıboş bir düştür. Wiley'in öyküsü yapboz oynayan bir çocuk olarak resmedildiği başlangıç sahnesiyle hissetirilir. Bu ilk sahne ve yapboz şu cümleyle tamamlanmaktadır: "Düş yazgıdır." İç açıcı ve son derece estetik olan filmde, düş hissi hakimdir. Texas'ta bir gün batımı anında çekilen sahne, şiirsel niteliktedir: Filmden her birimizin belleğinde yer edecek söz muhtemelen "hareket halindeki okyanus gibi" benzetmesi olacaktır.

Kavramsal Çerçeve

Waking Life çoğumuzun aşina olduğu klasikleşmiş Hollywood öyküleme biçiminin dışındadır. Hollywood formatının kendini dayatacak kadar bağırgan netliği, anlam ve iskelet yapısı bu filmde reddedilmiştir. Bunun yerine izleyici genç bir adamın yaşadığı şehir boyunca gezerken yaşadığı serüvenle birlikte akar. Genç adam yol boyunca rastladığı insanlarla hem gündelik meselelrden hem de daha genel/felsefi konulardan konuşur. Bilinç akışı tekniğinin mükemmel bir sinematik örneğidir izlediğimiz.

Yapım Süreci

Amerikan bağımsız sinemasının temelleri, 1990'ların ortalarında kurulan bağımsız sinemalara dayanır. Daha önceki işleri ve Teksaslılığın tüm tipik özelliklerini sergilemesi itibarıyla Richard Linklater'ı yerel bir sinemacı, yerel bir yönetmen olarak tanımlamak son derece yerinde olacaktır. Her ikisi de aksiyon filmi olan *Slacker* (1991) ve *Dazed and Confused* (1993)'de Linklater, yoğun/anlamlı diyalogların ve zengin ka-

rakterlerin sözel estetiğiyle dikkat çekmektedir. Özellikle son dönemde öne çıkan filmlerinden olan çocuklar için çekilmiş olan korku filmi *Hababam Rock* (2003) ve yine bir dönem filmi olan *The Newton Boys* (1998) isimli film gibi bir dizi eklektik filme imza atmıştır. *Waking Life*'da ise yeniden izleyicinin beklentileriyle oynayarak düşünce, zeka ve sıcaklıkla dokuduğu diyaloglarla diyalog tutkusunu tatmin etmenin yeni yollarını bulmuştur.

Linklater, Bob Sabiston ve Tommy Pallotta'ın filmlerini görünce Linklater'ın o ana kadar rafa kaldırdığı senaryo yazma tutkusu yeniden canlanır. Bu ikili ünlü kısa animeler olan *Roadhead* (1999), *Snack and Drink* (2000) ve *Figures of Speech* (2000) gibi filmleri çekmiştir. Sabiston ve Pallotta esas olarak eski bir anımsayon tekniği olan rotoskopinin bir biçimini çok başarılı bir biçimde kullanmalarıyla dikkat çekmişlerdir. (Hareket eden insan görüntülerinin resimlendirilmiş formda yansıdığı animasyonun ilk günlerinden beri kullanılan bir teknik.) Mürekkep ve çizim yerine, Sabiston canlı çekime mükemmel ve ahenkli bir akışla uyumlanan özel bir dijital efekt kullanmaktadır. Linklater, *Waking Life*'da aynı tekniği kullanmıştır. Bu sayede tüm aksiyonlar çok daha berrak ve canlı bir formda yansımıştır.

Sağlam bir tutarlılık oluşturmak adına her karakter için farklı bir animasyoncu görevlendirildi.Aslında filmin yalnızca belli bölümleri animedir; animasyon filmiyle normal filmin bir bileşimi olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Jack Kerouac'ın serbest nesir formunda akan dramatik yapısından hoşlanıyorsanız *Waking Life*'ı sevme ihtimaliniz de yüksektir. İncelikli, ironik, zeki ve eğlenceli olan film uzun bir şarkının hissini vermektedir. Nadiren filme giren müzikler hafif kederli bir tondadır. Bazı anlar drama duygusu verirken, bazı sahneler belgesel hissi yaratmaktadır. *Waking Life* aslında büyük fikirleri doğuran şeyin aslında küçük, gündelik anlar olduğu-

nu bize yeniden hatırlatan bir filmdir. Derin düşünceye çağıran dijital bir meditasyondur. Linklater "rüyalar bu filmde öyküleme ve pek çok fikri sahneye çağırmak amacıyla kullandığım bir araç, bir işletim sistemi diyebiliriz. Filmde aşırı gerçekçi (canlı aksiyon) bir çizgi izleseydim bu, fikirlerin ciddiye alınmasını engelleyecekti."[158] ifadesini kullanmıştır.

Metin: İmge, Ses ve Drama Yapısı

Waking Life animasyon formatının yalnızca, çoğunlukla mizahi bir tarzda verilen ve art arda dizilen fikirleri duyumsal olarak daha sahici ve berrak kılmak için kullanıldığı estetik bir filmdir. İyiyi arayan bir bireyin serüvenine tanıklık ettiğimiz ve kavramsal fikirlerin melodik bir ahenkle sıralandığı serbest yapılanmış bir filmdir. Filmin biçemi, bu anlamda içeriğiyle bütünleşmektedir. Rüya formu üzerinden ilerleyen film bu sayede düşsel bir nitelik kazanmaktadır. Akan fikirler pek çok konuya değinir: Varoluşçuluk, dil, aidiyet, ilişkiler... Animasyon formu filmin izleyici arasına, kabulün baskı ve sınırlama olmadan izleme ve yeniden tasarımlamaya bağlı olduğu bir sözleşme getirmektedir. Böylece seyirci her türlü sürprize ve olağandışı duruma hazır bir hale gelir. Mizahi diyaloglarla daha ciddi ve ağır konular arasında gidip gelerek hem varoluşun üst düzeylerini hem daha düşük düzeylerini aynı anda içermektedir. Algı, his ve yaşamın özüne dair lirik bir film olan *Waking Life* bir balonlu sakız esnekliği ve enerjisiyle akmaktadır.

İzleyicinin Algısı ve Bugüne Kalan Miras

Hayata Uyanmak, Variety isimli dergide şu cümlelerle değerlendirilmiştir: "Film, imgenin gönderme yaptığı konuya ciddiyet ve tutkuyla bağlıdır ve bunu da en ufak bir sinizme düş-

158) Richard Linklater, "Animating a Waking Life", *Wired* dergisi, 19 Ekim 2001, http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2001/10/47433

meden yapmaktadır. Bu, lise hayatından sonra hiçbirimizin pek sık deneyimlemediği bir ruh halidir."[159]

Canavar Ev (Gil Kenan, 2006), *Beowulf: Ölümsüz Savaşçı* (Robert Zemeckis, 2007), *Avatar* (James Cameron, 2009) ve yakınlarda gösterime girmiş olan *Tenten'in Maceraları* (Steven Spielberg, 2011), *Waking Life* ile aynı çizim tekniğini kullanan diğer filmlere örnektir.

Her zaman olduğu gibi, bu tarz bir gösterisel ve görsel yeniliğin öyküyle bütünleştiğini görmek büyüleyicidir. Gerçekten de anlamlı bir yeniliğin yerleşikleşerek hem biçimi hem de içeriği belirleyecek bir kullanıma uyarlanması yepyeni ve heyecan verici yaratıcı imkanlar sunmaktadır.

Burada "çizim" hareket ve performans algısını belirleyen asıl etken haline gelmiştir. Belli sahnelerin anime olmasına karşın gerçekte karşımızda yeni bir teknik vardır; bu, bir anlamda kukla oyununu anıştıran, geleneksel rotoskopi tekniğinin ileri teknolojik sofistikasyonla işlenip geliştirmesiyle ortaya çıkmış yeni bir dijital imgeleme modudur. Her teknik yenilikte olduğu gibi aslında olup biten eldeki mevcut tekniklerin işlenip yeni bir düzeye taşınmasıdır.

Beowulf çizimsel anlamda belli bir realizmi izler ve yine çevreyi yeniden tasarımlaması ve kültürü ayrıntılandırmaya dair gösterdiği özen onun güçlü taraflarındandır. Zemeckis'in bu filmin hemen ardından gösterime giren filmi *Yeni Yıl Şarkısı* (2009), fotorealizmi memnuniyetle benimser gibi görünse de görsel stil anlamında İngiliz ilüstratör Arthur Rackham'ı çağrıştıran, karanlık ve gizemli bir çizgi izlemektedir. 2010'un sonunda ise Aardman Animation isimli yapım şirketi iPhone'la çekilmiş bir kısa filmi gösterime sunmuştur.

"Fotografik gerçeği yansıtan sinema" kavramının dönüşüm

159) *Waking Life*, *Variety*, http://www.variety.com/review/VE1117797159.html?categoryid=31&cs=1

geçirdiği bir zaman diliminde yaşıyoruz. Yeni bir dönüm noktasına gelindiği açıktır; süreç içinde film üretim ve dağıtım imkanlarına erişim daha da kitleselleşecektir. Vitsa Vision kameralarla çekilmiş *Chasing Cotards* gibi kısa filmler henüz bir defaya mahsus genel gösterim şansı bulsa da internet tabanlı yayının ve dijital videoların yayılmasıyla film üretim araçlarının bugün daha önce hiç olmadığı kadar kitleselleştiği bir gerçektir.

Sinema akımları ve yaklaşımları bugün eskiden hiç olmadığı kadar çeşitlilik göstermekte ve geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Bu, dünyaya ve kendimize bakışımızın da potansiyel olarak aynı ölçüde gelişmesi ve zenginleşmesi demektir.

Film üretimi bugün geçmişte hiç olmadığı kadar kitle içindir. Kalbimiz ve zihnimiz; hislerimizin, düşüncelerimizin ve davranışlarımızın hiç bıkıp usanmayacak gibi görünmektedir.

Stanley Cavell sinemanın karşı konulmaz çekimini ve cazibesini tartıştığı yazısında şu tespitleri yapmaktadır: "Çoğu kez insan olmak istemekle, daha spesifik olaraksa erişmekten uzak olduğumuz daha bütüncül bir kimliği istemekle ilişkilidir. Böylesi bir isteğin daha bütüncül bir dünyayı getirmesi ancak insanın anlamlı paylaşımlarını çoğaltması ve genişletmesi ile mümkündür."[160]

Kitabı bitirirken güzel bir filmin nasıl olması gerektiği konusunda son derece net olduğumu söylemeden edemeyeceğim. Bir filmin güzelliği özellikle, bizi bize anlatıp büyülerken diğer yandan da belli bir hayal gücünü ve çağrışım zenginliğini kışkırtabilmesiyle ilişkilidir.

160) Stanley Cavell, "What Becomes of Thinking on Film" *Themes Out of School: Effects and Causes* içinde, University of Chicago Press, 1988, s. 181.

Önerilen Ek Okunalar

Cousins, Mark ve Kevin McDonald, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, Faber and Faber, Güncelleştirilmiş Basım, 2006.

Dabashi, Hamid, *Close Up – Iranian Cinema: Past, Present and Future*, Verso Books, 2001.

Donohue, Walter, *Projections series*, Faber and Faber, 1993–2008.

Gombrich, EH. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 6. Baskı, Phaidon, 2002.

Grant, Barry Keith ve Sloniowski, J (ed), *Documenting the Documentary: Close Reading of Documentary Film and Video*, Wayne State University Press, 1998.

Hayward, Susan, *French National Cinema*, Routledge, 1992.

Hayward, Susan, *Key Concepts: Cinema Studies*, Routledge, 2006.

Kitses, Jim, *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, BFI, 2004.

Lawton, Anna, *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Routledge, 1992.

Leyda, Jay, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton University Press, 1983.

Long, Samantha, *British Social Realism: From Documentary to Brit Grit*, Wallflower Press, 2008.

Manvell, Roger, *Cinema*, Penguin Books, London, 1950.

Murch, Walter, *In the Blink of an Eye*, Silman James Press, 2001.

Murphy, Robert, *The British Cinema Book*, 2. Baskı, BFI, London, 2003.

Nelmes, Jill, *Introduction to Film Studies*, Routledge, 2. Baskı, 1999.

Jill Nelmes, *Cinema and Cultural Modernity*, Open University Press, 2000.

Nichols, Bill, *Movies and Methods*, Cilt 1 ve 2, University of California, 1985.

Ondaatje, Michael ve Murch, Walter, *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*, Bloomsbury, 2004.

Patterson, Cullen, Allon (ed), *The Wallflower Press Critical Guide to British and Irish Film Directors*, Wallflower Press, 2001.

Patterson, Cullen, Allon (ed), *The Wallflower Press Critical Guide to North American Film Directors*, Wallflower Press, 2001.

Perkins V.F., *The Magnificent Ambersons*, BFI, London, 1999.

Perkins, V.F., *Film as Film*, Da Capo Press, 1993.

Renoir, Jean, *My Life and My Films*, Da Capo Press, 1974.

Richie, Donald, *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History*, Kodansha International, Tokyo, 2001.

Wells, Paul, *Understanding Animation*, Routledge, 1998.

Wenders,Wim, *On Film*, Faber and Faber, 2001.

SÜRELİ YAYINLAR

Cahiers du Cinéma
Cineaste
Electric Sheep
Film Comment
Film Quarterly
Filmint.nu
Filmmaker
Films and Festivals
Imagine
Jump Cut
Little White Lies
Moviescope
Screen
Screen International
Sight and Sound

İNTERNET KAYNAKLARI

www.sensesofcinema.com
Sinemanın entelektüel etüdü ve estetiği üzerine güncel tartışmalar ve yönetmenler hakkında bilgi almak için ilk duraklardan biri.

www.bfi.org.uk
İngiliz Sinema Enstitüsünün web sitesi

www.brightlightsfilm.com
Brightlights dergisinin web sitesi

www.cartoonbrew.com
Animasyon endüstrisi ve animasyon kültürü üzerine belli başlı sitelerden biri.

www.davidbordwell.net
Önemli sinema bilimcilerden biri için kurulmuş bir web sitesi.

www.ejumpcut.org
JumpCut isimli sinema dergisinin web sitesi.

www.filmcomment.com
Amerika'nın en köklü sinema dergilerinden birinin web sitesi: Film Comment.

www.filmstudiesforfree.blogspot.com
Şaşırtıcı bir biçimde son derece zengin bir blog.

www.popmatters.com
Pop kültürünün entelektüel düzeyden tartışılmasına odaklanmış bir web sitesi.

www.rouge.com.au
Akademik bir online sinema dergisi.

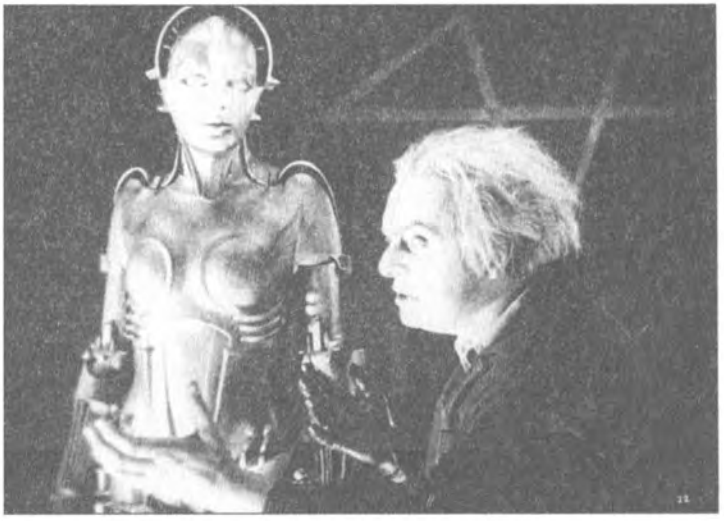
www.scope.nottingham.ac.uk
Nottingham Üniversitesi tarafından yayınlanmış sinema makalelerinin toplandığı bir site.



La règle du jeu



Kerkenez



Metropolis



La Passion de Jeanne D'arc



The Seventh Seal



he Man Who Planted Trees



Un Chien Andalou



La Belle et la Bête



Koyaanisqatsi



Into Great Silence



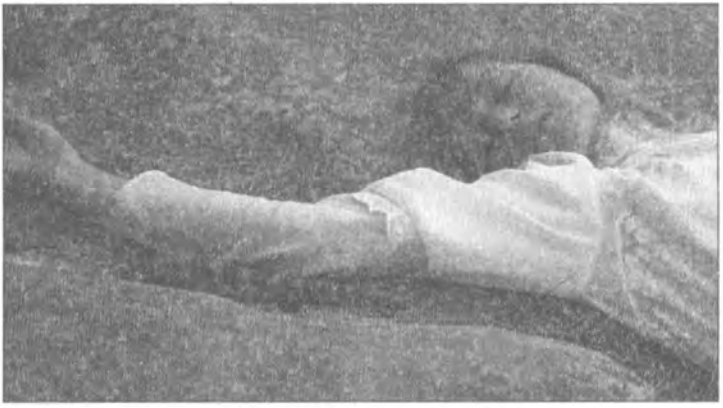
Pan'ın Labirenti



Jules et Jim



Shichinin no samurai



Picnic at Hanging Rock



Chevlovek s kino apparaton



Atanarjuat: The Fast Runner



Film çekmek ahlaki bir meseledir.

Jean-Luc Godard

Sinemaya gitmemizin nedenlerinden biri de hayatımıza şiirsellik, eğlence ve aşkınlık katmak istememizdir.

Jim Kitses

Tarih her geçen gün biraz daha sinematografik bir surete bürünüyor.

André Bazin

Ben film çekmiyorum. Sadece görüntüleri bilinçli bir şekilde sıralıyorum.

Jean-Luc Godard

James Clarke

Sinema Akımları

Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler

KALKEDON

ISBN 978-605-4511-64-8