100 YILIN FİLMİ

Atillâ Dorsay

100 YILIN FİLMİ



Remzi Kitabevi

7. Basım

Atillâ Dorsay

100 YILIN
100 FİLMİ

100 YILIN
100 FİLMİ

100 YILIN 100 FİLMİ / Atillâ Dorsay

● Remzi Kitabevi, 2012
Her hakkı saklıdır.
Bu yapıtın aynen ya da özet olarak
hiçbir bölümü, telif hakkı sahibinin
yazılı izni alınmadan kullanılamaz.

Editör: Eylül Duru
Kapak: Emrah Apaydın

ISBN 978-975-14-1523-3

BİRİNCİ BASIM: Kasım 1996
YEDİNCİ BASIM: Ekim 2012

İçindekiler

Önsöz 9
7. basım üzerine 18
1- *Hoşgörüsüzlük – Intolerance – 1916* 21
2- *Hırs – Greed – 1924* 25
3- *Son Adam – Der Letzte Mann – 1924* 28
4- *Altına Hücum – The Gold Rush – 1925* 32
5- *Potemkin Zırhlısı – Bronenosetz Potemkin – 1925* 36
6- *General – The General – 1926* 40
7- *Metropolis – 1926* 44
8- *Napoleon – 1927* 49
9- *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu – La Passion de Jeanne d'Arc – 1928* 53
10- *Altın Çağ – L'Age d'Or – 1930* 57
11- *Mavi Melek – Der Blaue Engel – 1930* 61
12- *Frankenstein – 1931* 65
13- *Yaralı Yüz – Scarface – 1932* 69
14- *King Kong – 1933* 73
15- *Atalante – L'Atalante – 1934* 76
16- *Modern Zamanlar – Modern Times – 1936* 80
17- *Büyük Aldanış – La Grande Illusion – 1937* 84
18- *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler – Snow White and the Seven Dwarfs – 1937* 87
19- *Rüzgâr Gibi Geçti – Gone with the Wind – 1939* 91
20- *Oyunun Kuralı – La Règle du Jeu – 1939* 97
21- *Gazap Üzümleri – The Grapes of Wrath – 1940* 101
22- *Philadelphia Hikâyesi – The Philadelphia Story – 1940* 104
23- *Yurttaş Kane – Citizen Kane – 1941* 109
24- *Malta Şahini – The Maltese Falcon – 1941* 114
25- *Kazablanka – Casablanca – 1942* 118
26- *Olmak ya da Olmamak – To Be or Not To Be – 1942* 123
27- *Çifte Tazminat – Double Indemnity – 1944* 128
28- *Cennetin Çocukları – Les Enfants du Paradis – 1945* 131
29- *Korkunç Ivan 1-2 – Ivan Grozny 1-2 (1945-1946)* 135

30- Roma, Açık Şehir – Roma, Città Aperta – 1945 139
31- Kanlı Aşk – Duel in the Sun – 1946 142
32- Gilda – 1946 147
33- Şahane Hayat – It's A Wonderful Life – 1946 151
34- Aşktan da Üstün – Notorious – 1946 155
35- Bisiklet Hırsızları – Ladri di Biciclette – 1948 159
36- Üçüncü Adam – The Third Man – 1949 162
37- Perde Açılıyor – All About Eve – 1950 166
38- Elmas Hırsızları – The Asphalt Jungle – 1950 170
39- Sunset Bulvarı – Sunset Boulevard – 1950 173
40- Raşomon – Rashomon – 1950 177
41- Paris'te Bir Amerikalı – An American in Paris – 1951 181
42- Kahraman Şerif – High Noon – 1952 185
43- Sahne Işıkları – Limelight – 1952 189
44- İntikam Kılıcı – Scaramouche – 1952 192
45- Yağmur Altında – Singin' in the Rain – 1952 197
46- İnsanlar Yaşadıkça – From Here to Eternity – 1953 201
47- Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri – Ugetsu Monogatari – 1953 205
48- İtalya'da Yolculuk – Viaggio in Italia – 1953 208
49- Johnny Guitar – 1954 213
50- Rıhtımlar Üzerinde – On the Waterfront – 1954 217
51- Lola Montès – 1955 221
52- Yol Türküsü – Pather Panchali – 1955 225
53- Âsi Gençlik – Rebel Without a Cause – 1955 228
54- Çöl Aslanı – The Searchers – 1956 232
55- Yaban Çilekleri – Smultronstället – 1957 236
56- Bitmeyen Balayı – Touch of Evil – 1958 240
57- Ölüm Korkusu – Vertigo – 1958 243
58- Hiroşima Sevgilim – Hiroshima Mon Amour – 1959 247
59- 400 Darbe – Les 400 Coups – 1959 251
60- Bazıları Sıcak Sever – Some Like it Hot – 1959 255
61- Serseri Âşıklar – À Bout de Souffle – 1960 259
62- Macera – L'Avventura – 1960 263
63- Tatlı Hayat – La Dolce Vita – 1960 267
64- Röntgenci – Peeping Tom – 1960 272

65- Sapık – Psycho – 1960 276
66- Düşman Kardeşler – Rocco E I Suoi Fratelli – 1960 280
67- Batı Yakasının Hikâyesi – West Side Story – 1961 284
68- Şerburg Şemsiyeleri
– Les Parapluies de Cherbourg – 1964 288
69- Cezayir Savaşı – La Battaglia di Algeri – 1966 292
70- Andrey Rublev – Andrei Roublev – 1966 297
71- Cinayeti Gördüm – Blow-Up – 1966 301
72- Bonnie ve Clyde – Bonnie and Clyde – 1967 307
73- Tatlı Budala – The Party – 1968 312
74- 2001 – Uzay Yolu Macerası
– 2001- A Space Odyssey – 1968 316
75- Batıda Kan Var – C'era una volta il West – 1968 320
76- Easy Rider – 1969 325
77- Vahşi Belde – The Wild Bunch – 1969 329
78- Konformist – Il Conformista – 1970 333
79- Arabulucu – The Go-Between – 1970 337
80- Tristana – 1970 340
81- Otomatik Portakal – A Clockwork Orange – 1971 344
82- Kurtuluş – Deliverance – 1972 349
83- Roma – Fellini-Roma – 1972 353
84- Baba 1–2 – The Godfather 1-2 – (1972-1974) 357
85- Çin Mahallesi – Chinatown – 1974 364
86- Taksi Şoförü – Taxi Driver – 1976 368
87- Annie Hall – 1977 372
88- Özel Bir Gün – Una Giornata Particolare – 1977 376
89- Yıldız Savaşları – Star Wars – 1977 380
90- Yaratık – Alien – 1979 386
91- Kıyamet – Apocalypse Now – 1979 390
92- Fil Adam – The Elephant Man – 1980 394
93- Mephisto – 1981 398
94- E. T. – E. T. / The Extra-Terrestrial – 1982 402
95- Yol – 1982 406
96- Paris-Texas – 1984 411
97- Ran – 1985 416
98- Robocop – 1987 420

99- Masum Sanık-Roger Rabbit
– Who Framed Roger Rabbit? – 1988 425
100- Barton Fink – 1991 429
101- Oyuncu – The Player – 1992 433
102- Affedilmeyen – Unforgiven – 1992 439
103- Üç Renk Üçlemesi (Mavi, Beyaz, Kırmızı)
– Trilogie de Trois Couleurs 443
104- Ucuz Roman – Pulp Fiction – 1994 449
105- Ulis'in Bakışı – Ulysses' Gaze – 1995 453

Film adları dizini 459
Yönetmenler dizini 461
Kaynakça 462

Önsöz

1995 YILINDA, sinemanın 100. yılı dolayısıyla sinemaseverlere ve kamuoyuna verdiğimiz söz gereği hazırladığımız üçlemenin ikinci halkası da elinizde... *100 Yılın 100 Yönetmeni*, böylece *100 Yılın 100 Filmi* ile bütünleniyor. Arkasından elbette sinema tarihinin en ünlü oyuncularına değinen bir *100 Yılın 100 Oyuncusu* da gelecek.

100 Yılın 100 Yönetmeni'ni seçerken ne denli zorlandığımı belirtmek isterim. Tam yüzyıllık bir geçmişe sahip ve yaklaşık son yarım yüzyılına bizzat tanık olabildiğimiz bu sanatla ilişkili öylesine çok anımız, yargımız, izlenimimiz, sevgi ve duygu ilişkimiz var ki, bu sanatı yaratanları ve bu sanatın ürünlerini belli bir sayıya indirgemek, kuşkusuz kolay bir iş değil. Ama şaşılacak şey, film konusunda bu nerdeyse daha kolay oldu. Galiba uzun zamandır, bilinçaltında ve de bilinçli olarak bu konuyu düşündüğümden, zihnimde bir ön elemeyi, bir ilk ayıklamayı sanki peşinen oluşturduğumdan, çok fazla zorlanmadım. Bir ilk çabada 120-130 film çıktı ortaya... Sonra, bunları daha dikkatli bir ayıklama ve bir nihai seçmeye tabi tutarak, taban sayıya ulaştım. Taban sayı derken, bu kez illa da tam 100 olsun diye diretmedim. Çünkü yönetmenler kitabında bunu yapmıştım ve bu yüzden, rüyalarıma giren ve onları birer karabasana çeviren yönetmen adları veya yüzleri az değildi: Elbette kitaba alınmamış olanlardan!... Yine uykularımın bölünmesini ve ömür boyu, bir kitaba girememiş olmanın tanımlanamaz acısını yaşayan (!) film karelerinin baskısını yaşamak istemediğim için, bu kez 100'ü biraz aşmayı göze aldım. Önce yayımcımın, sonra da sizokurlarımın hoşgörüsüne sığınarak... Sıkı sinemaseverler zaten hiçbir zaman çokiyi matematikçi olamamışlardır!... 100'ü biraz geçmenin ötesinde, kitaba giren ikileme-üçlemeler de oldu: *Korkunç Ivan-1-2*, *Baba 1-2*, *Üç Renk Üçlemesi*. Aslında tek ve aynı filmin iki bölümü sayılan *Cennetin Çocukları 1-2* de istenirsebunlara eklenebilir. 100'ü ne kadar geçtiğimi artık meraklısının saymasına bırakıyorum, ama her şeye karşın düzen ve ilke sahibi bir yazar olarak, bunun tam ve yuvarlak bir orana tekabül ettiğini söyleyebilirim.

Kaçınılmaz kişisellik

Bu kitaptaki film seçiminin, yönetmenlerin seçiminden de daha çok denecek kadar öznel ve kişisel olduğunu söylemeliyim. Daha doğrusu, yine belli dengeleri koruma ve özellikle büyük bir ittifakla başyapıt olduğu kabul edilmiş filmlerle, çok daha kişisel seçimler arasında belli bir denge oluşturma çabası ön plana çıktı. Ama yine de kişisellik ağır bastı sanıyorum. Bu, bir kez daha, bir sinema tarihçisi kitabı olmaktan çok, bir sinemasever kitabıdır, böyle olmasıyla da ancak iftihar ediyorum. Zaten sanatta kesin ölçütler, matematiksel yargılar, milimetrik ölçme aletleri ve değişmez değerler yoktur. Hele sinema gibi kitleye seslenen bir sanatta... İngiliz sinema yazarı dostum Derek Malcolm şöyle demişti bir gün: "Sinemaya ilk başladığım 1950'lerde gördüğüm kimi filmlerin etkisini hâlâ unutamam. O ilk etki bambaşka bir şey: Şimdi genç kuşaklar da ilk film serüvenlerinde aynı etkiyi alıyor ve kendi unutulmazlarını oluşturuyorlar." Şöyle bir durduktan sonra da eklemişti: "Ama galiba o yılların filmleri daha güzeldi!"

Derek Malcolm'a katılıyor muyum? Ancak kısmen... O ilk etki dediğimiz şey, kuşkusuz son derece önemlidir. O etki yüzündendir ki, o çok saygın ortak listelerde görülmesi pek düşünülmeyecek, zaten de görülmeyen kimi filmler, örneğin bir *İntikam Kılıcı*, *İnsanlar Yaşadıkça*, *Âsi Gençlik*, *Bazıları Sıcak Sever*, *Düşman Kardeşler*, *Şerburg Şemsiyeleri* veya *Özel Bir Gün* gibi filmler bu toplama girmiştir. Çünkü bu filmlerin benim kuşağım veya hemen önünde-arkasındaki kuşaklar üzerinde kolay anlatılamayacak etkileri olmuştur. Bunu yadsımak mümkün mü? Ancak bu etkilerin yine de belli bir denetimden geçtiğini ve söz konusu filmlerin, yıllar boyu yeniden izlenmelerle değerlerinin güvenceye alındığını da belirteyim. Yalnızca bir ilk gençlik anısıyla bu kitaba girmiş tek bir film bile yok! Demek ki yaşın, kuşağın, ilk gençlik izlenimlerinin getirdiği bir sıralama: Evet, kuşkusuz... Ama sonradan, belli bir denetim süzgecinden ve değerlendirme kontrolünden geçmiş olarak!...

Yıllar ve filmler

Bu liste de, tıpkı yönetmenler kitabındaki gibi, kronolojik biçimde oluştu. Böylece kitap okunduğunda, tüm önemli akımların, oluşumların, yönetmenlerin yer aldığı, bir tür sinema tarihinin kuşbakı-

şı taranması olayı da gerçekleşmiş olacaktır. Bu listeyi kimi dostlara, yerli-yabancı sinema yazarlarına da gösterdim. Tepkiler hep farklı oldu. Dikkate aldığım birkaçı oldu, ama genelde ilk ve kişisel seçimime bağlı kaldım. Örneğin bizden gelen bir eleştiri, sessiz sinema dönemine fazla ağırlık verdiğim yolundaydı. Ama bence değil!... Tam 35 yıl, yani sinema tarihinin üçte biri kadar sürmüş bir dönemden alınan dokuz film fazla mı? Üstelik bu filmler, bu kitaba giren filmlerin belki ortak noktası olan bir olguya da uygun düşüyorlar bence: her zaman, bugün bile belli bir ilgi ve keyifle izlenmek... Yine de, özellikle sessiz filmler konusunda, bunları bugün de izlemenin asgari bir sinemaseverlik koşulu gerektirdiğine inandığımı da eklemeliyim.

Filmler, baştan itibaren, tarihleri dikkate alınarak izlendiğinde, sinemanın yaklaşık ilk yirmi yılının atlandığı görülüyor. Bu elbette arkeolojik dönemdir, bir sinema dilinin oluşması ve sinemanın bir sanat katına yükselebilmesi için, gerekli alfabesini oluşturduğu dönemdir. Bu yönde ilk büyük ve önemli usta Griffith'tir kuşkusuz... Onun *Bir Ulusun Doğuşu* filmiyle birlikte, sinema dili denen şey de, tabanı, altyapısı ve ilk temel kuralları belirmiş olarak ortaya çıkacaktır. (Ben o bölümde açıkladığım nedenlerle, kitaba bu film yerine, Griffith'in sonraki başyapıtı *Hoşgörüsüzlük*'ü almayı yeğledim.) Sonraki yıllarda, demek ki toplam dokuz sessiz sinema klasiği gelecektir: Özellikle 1924-28 yılları arasında yoğunlaşmış olarak... 1930'lardan itibaren, hemen her yıl bir başyapıt vardır sırayı izleyen... Kimi yıllar, daha yoğun gözükmektedir: Örneğin dörder filmin toplandığı 1946, 1952, 1953, 1959, 1969 yılları ve tam beş filmle, o unutulmaz 1960 yılı... Kuşkusuz ki bunlar raslantısal sayılar değildir. 1930'lu yıllarda, Hollywood'un dışında hemen yalnızca Fransız sineması kimi unutulmaz filmlerle ayaktadır. 1940'lı yıllar, özellikle Hollywood açısından, klasik sinemanın en olgun yıllarıdır. Bu yıllarda, Hollywood'un sayılı alternatifleri arasında, yine Fransız sineması, Eisenstein'ın *Korkunç Ivan* ikilemesi ve elbette İtalya'da patlak veren Yeni Gerçekçilik olayı vardır. 1950'ler ise, çağdaş sinema mitolojisinin birçok temel taşının konduğu, unutulmaz ve efsaneye dönüşen kimi starlardan renkli ve geniş perdeli filmlere, konuların ve temaların modernleşmesinden ulusal sinemalardaki uyanışa dek, son derece ilginç yıllardır. Yeni ve büyük rakip TV'nin etkisiyle kamçılanmış çok formda bir Hollywood'un yanı sıra, örneğin

bir Japon, Hint ve İsveç sinemalarının uyanışı, bir Yeni Dalga'nın ortaya çıkışı gibi olaylar yaşanır. Zaten 1960 yılının tam beş filmle en ilginç yıl olması da bunlardan kaynaklanır: Bir Hitchcock başyapıtının yanı sıra, en güzel ve etkili birer filmleriyle Godard, Antonioni, Fellini ve Visconti gelir ve Avrupa sinemasındaki görkemli hareketi, bu yıla yansıtırlar. 1960'lardan bugüne...

1960'larda Hollywood dışı sinema, nerdeyse üste çıkar. Çok ilginç Fransız, İtalyan, Rus filmleri izlenir. Bu on yılı kapayan 1969'da, örneğin, iki Amerikan klasiğinin yanı sıra bir Bertolucci, bir de Leone klasiği vardır. Ve birçok yazara göre, 1960'larla birlikte, sinemanın en parlak dönemi de sona erer. 1970, 80 ve 90'lar, yani kabaca son çeyrek yüzyıl, başyapıt üretme açısından o denli önemli değildir. Ama gerçekten de böyle midir bu? Doğrusu filmleri seçerken, kendi adıma bir yönetmen kaygım olmadığı gibi (bundan daha sonra söz edeceğim) bir dönem önyargım da olmadı. Sinemanın daha parlak, daha üretken yılları olabilir, daha kısır yılları olabilir. Ama böylesine temel bir sanatın, artık tüm olası başyapıtlarını üretip tükendiği ve son 25, 10 veya 5 yılın tümüyle başarısız olduğu söylenebilir mi?

Ben kendi adıma böyle bir sonuca varmadım. Dediğim gibi, hiçbir zorlamayla değil, ama en doğal biçimde seçimimi yaptığım ve yıllara yaydığımda, örneğin 1970'lerin de, birkaç yılın dışında hemen sürekli olarak önemli filmler ürettiğini, hatta 1972 ve 1977 yıllarının, üçer filmle öne çıktığını fark ettim. Aynı biçimde, 1980'ler de ilke olarak yılları düzenli biçimde izleyen sekiz filmle, yedinci sanata azımsanmayacak bir katkıda bulunmuşlar. 1990'lar da ilginç elbette: Bu beş yıl içinde, Kieślowski'nin bir bütün olarak aldığım *Üç Renk Üçlemesi*'ndeki üç filmi de ayrı ayrı sayarsanız, yine sekiz film bu kitaba girmiş. Demek ki sinema ölmüyor, ayakta... Elbette çok şeyin denenmiş, yapılmış ve söylenmiş olduğu bu sanatta, her dakika çok önemli filmler, unutulmaz başyapıtlar üretilmesi artık kolay değil. Ama tüm öteki sanatlarda, edebiyat, resim veya müzikte de aynı durum yok mu?

İşte bu noktada Derek Malcolm'la ayrılıyoruz. Onun yarı şaka yollu söylediği şeye, yani 1950'lerde izlediğimiz "bizim kuşak" filmlerinin kesin üstünlüğüne inanmıyorum. Belki daha çok film kalmış olabilir o yıllardan: Dediğim gibi, çok şeyin temellerinin atıldığı yıllardır çünkü... Ama örneğin 1980 veya 90'lardan bu kitaba giren filmlerin on-

lardan daha az önemli ve daha az kalıcı olduğunu söylemenin hiçbir anlamı olamaz. Yeter ki insan, geçmişi bilmek ve sevmekle birlikte, aşırı bir (Fransızların deyimiyle) "passéiste-geçmiş düşkünü" olmasın...

Yönetmenler ve filmleri

Bu kitaba giren yüz küsur filmi seçerken, yönetmenleri gözetmek gibi bir kaygım da olmadı. İlke olarak aklıma gelen filmleri, kimi temel kaynakları da tarayarak sağladığım bellek denetiminin desteğiyle ortaya dökerken, yönetmenler arası bir dengeyi düşünmedim. Ama bilinçli olarak düşünmedim demek istiyorum. Yoksa bilinçaltımız, maşallah pek çalışıyor ve belki ben düşünmeden de bir seçim yapıyor. Eleştirmenlerin özellikle 100. yıl dolayısıyla dünya çapında oluşturdukları kimi ortak listelerde şöyle bir durum göze çarpıyor: Elbette herkes, diyelim ki Fellini'yi seviyor ve mutlaka bir veya iki Fellini filmini listesine alıyor. Ama farklı listelerden süzülüp gelen bir ortak listede, belli bir iki Fellini üzerinde anlaşılamadığı için, listeye diyelim ki dört Fellini birden giriyor ve hepsi biraz da alt sıralara düşüyor. Ama tek kişilik bir listede, siz belleğinizdeki baskın Fellini görüntülerini izleyerek, gözde bir veya iki Fellini filminizi seçiyorsunuz. Böylece liste daha çeşitlenebiliyor ve daha çok yönetmenin, daha çok filmi girebiliyor. Özetle, tek kişilik bir liste, bence ortak listelerden daha dengeli ve daha hakkaniyetli olabiliyor.

Seçim, yönetmen değil film bazında olunca, ilginç sonuçlar ortaya çıkabiliyor. Örneğin film sayısı çokluğuna göre, bu listeye üçer filmiyle girmiş olan yönetmenler şunlar: Chaplin, Eisenstein, Wilder, Hitchcock, Coppola ve Kieślowski. (Elbette Eisenstein'ın *Korkunç Ivan*, Coppola'nın *Baba* ikilemelerini ve Kieślowski'nin *Üç Renk Üçlemesi*'ni ayrı birer film saymak koşuluyla.) İkişer filmle giren yönetmenler ise Buñuel, Renoir, Ford, Welles, Huston, Rossellini, Kurosawa, Zinnemann, Nicholas Ray, Antonioni, Fellini, Kubrick... Böyle koyunca güzel, bu yönetmenlere bir itiraz olamaz. Ama biri çıkıp da örneğin üç filmiyle giren bir Wilder, tek filmde kalan bir Bergman'dan daha iyi yönetmen mi diye sorarsa... Kuşkusuz bu tür soruları sormak doğru değil. En azından bu kitap çerçevesinde... Çünkü, baştan da anlatmaya çalıştığım gibi, bu bir yönetmenler kitabı değil, bir filmler

kitabı. Çeşitli nedenlerle, sinema tarihinin, tam anında yapılabildiği, tam zamanında geldiği veya çeşitli ögeleri kendinde toplayabildiği için bu tarihi etkilemiş, akıllarımıza ve belleklerimize yerleşmiş üç filminin (ve daha da başkalarının) sahibi olması, Wilder'ı Bergman'dan daha önemli yapmaz. Bergman, yapıtı bir bütün olarak ele alındığında, herhangi bir yönetmenden çok daha önemli de olabilir. Ama hemen akla gelen ve belleğimize çıkmamacasına girip yerleşmiş filmler, nerdeyse ayrı bir alan ve ayrı bir konudur. Aynı biçimde, *100 Yılın 100 Yönetmeni* kitabımıza girmiş kimi yönetmenlerin bu kitapta herhangi bir filmleri yokken, girmemiş olanların kimi filmlerinin burda yer alması da bununla açıklanabilir.

Bir romantiğin bakışı...

Yönetmen bazında gittiğiniz takdirde, kimi filmler şaşırtıcı gözükebilir. Örneğin bir Fellini denince, niçin hemen herkesin ittifak ettiği *Sekiz Buçuk* veya *La Strada* yoktur da, *Tatlı Hayat* ve *Roma* vardır? Niçin Buñuel'den *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* ve *Gündüz Güzeli* yerine *Altın Çağ* ve *Tristana* konmuştur? Niye David Lynch'in *Mavi Kadife*'sinin yerine *Fil Adam*, Ridley Scott'un *Blade Runner*'ından çok *Alien*, Spielberg'in *Tehlikeli İlişkiler* veya *Schindler'in Listesi* değil de, *E. T.*'si seçilmiştir? Bu soruların elbette sonu gelmez. Ama her filmle ilişkili yazıda bu tür alternatifler hatırlatılmış, böylece o alınmayan filmlerin de hakkı verilmiş, ama sonra bizim kişisel seçimimiz de açıklanmaya çalışılmıştır.

Kuşkusuz bir de, tür sorunu var. Yani hangi tür filmlerin kitapta ağırlık oluşturduğu sorunu... Bunu da bir sinemasever dostum fark etti: "Yahu, klasik Amerikan komedisine hemen hiç yer vermemişsin," diyerek... (Nitekim bu uyarıyı belli ölçüde dikkate de aldım.) Ama elbette filmlerin seçiminde temelde tür kaygısı ağır basmadı. Umuyorum ki meraklı sinema yazarları veya okurlar, bu toplamda, filanca veya falanca yönetmen kadar, filanca veya falanca türün azlığı çokluğu konusunda inceleme yapar ve kimi eleştiriler ortaya koyarlar. Ben kendi adıma, şunu fark ettim: Belli türler arasında kendiliğinden oluşmuş belli bir denge varsa da, hemen hemen en ağırlıklı tür, adına polisiye sinema veya kara film denen tür oldu. Yine özellikle istediğim ve aradığım bir sonuç değil bu, ama öyle oldu. Belki bu türü gerçekten de çok sevmemden, bu türün içerdiği karamsar romantiz-

nin ve dünyaya hüzün yüklü bakışın, benim kişiliğime çok uymasından... Veya belki de, daha genel biçimde, bu filmlerin, sinema sanatında her zaman daha yenilikçi veya yenileyici olanakları içerme yeteneklerinden. (Birçok önemli yönetmenin ilk filmleri hep bir polisiye öykü değil midir? Huston'dan Godard'a kadar.) Ama burada sırası gelmişken – her zaman yapmayı sevmediğim bir itirafta bulunarak – bu kitabın bence temel bir özelliğini de belirtmeliyim: Bir romantiğin bakış açısıyla oluştu bu kitap. Çünkü ben bir romantiğim ve sinema sanatına bakışımda benim için belirleyici özelliklerden biri de, duygusal ve romantik sinemaya verdiğim önemdir. Elbette, hep söylediğim gibi, gözü yaşlı bir duygusallık, vıcık vıcık bir melodram anlayışı değil, hep bilginin, zekânın ve aklın süzgecinden geçmiş, denetimli ve düzeyli bir duygusallık, bir *Kazablanka, Johnny Guitar* veya *Üç Renk: Kırmızı* duygusallığı.

Gerekli mesafe olmadan bakabilmek

Genç okurlar, sanırım öncelikle ve özellikle son yılların filmlerine göz atacak ve o yazıları okuyacaklardır. Bazı filmlerin burada yer almasına (veya almamasına) şaşıranlar da olacaktır. Bu açıdan 1980-90'ların filmleri için, ayrı birkaç söz... Son yılların gözde türü bilimkurguda niçin *Star Wars, Alien, Robocop* gibi filmlerin ön plana çıkarıldığı, ilişkili yazılarda uzun uzun anlatılmıştır. Bence bunlar, türü en çok yenileyici ve bizi en çok etkileyen bu tarz filmlerin başında geliyorlar. Yaratıcı-yönetmen sinemasından bir Szabó'nun *Mephisto*'su, Wenders'in *Paris-Texas*'ı, Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı* veya Kieślowski'nin *Üç Renk Üçlemesi,* sinema sanatının yüzünü ağartan filmlerdir. Çok geniş kitlelere erişmiş olmasalar da... *Masum Sanık,* tüm bir sinema teknolojisine getirdiği olanaklar ve sinemaya açtığı yollarla, *Oyuncu* ve *Affedilmeyen,* Altman ve Eastwood denen iki ustanın sinemalarının doruklarını belirlemesiyle, *Barton Fink* ve *Ucuz Roman,* içerdikleri yaratıcı ve parlak zekâ ışıltısıyla pırıl pırıl parlayarak sinemaya modern bir bakış getirdikleri için sivrilirler. Bu filmlere önyargısız bakmak, gerçek değerlerini saptamak kolay gözükmeyebilir: Sanatta yargıların oturması kolay değildir, gerçek başyapıtların birazzamana ihtiyacı vardır. Ama, 1995-96 yıllarında yayımlanması gereken bu tür toplamlar için bu lüksümüz yoktu. Tüm bilgi ve sezgi duyularımızı harekete

geçirerek, son yılların, anıları henüz çok taze yapıtları arasından da en iyisini seçmeye çalışmak gerekti. Ben de bunu yaptım.

Niçin "*Yol*"?

Kuşkusuz bir de *Yol* olayı var. *100 Yılın 100 Yönetmeni*'ne bir Türk sanatçının girmemesi, kimi sorulara ve hatta eleştirilere neden olmuştu. Ama bu kitapta bir Türk filmi var. *Yol*'un bu toplama girmesi, hiçbir biçimde bir Türk filmi de olsun kaygısıyla gerçekleşmedi. Birçok yabancı kaynağın da belirttiği gibi, *Yol* filmi Yılmaz Güney'le Şerif Gören arasında eşit olarak bölüştürülmesi gereken bir başarının sahibi olmakla kalmıyor, 1980'lerde, adına üçüncü dünya sineması denen sinemalardan gelip de, Batı'da büyük ilgi gören ve geniş bir dağıtım zincirine girebilen ilk film olarak da kendisini kabul ettiriyor. Bu film, bir anlamda üçüncü dünya sinemalarının kaderini değiştiren bir işlev görüyor. Onu bu toplama almamak kabil mi?

Bir kez daha yinelemek isterim: Bu kitap, sinema tarihine bir Türk sinema yazarının bakışıdır. Bu bakış, bir Fransız, Amerikan veya İngiliz yazarının bakışından farklı olacaktır, olmalıdır, olmuştur. Nitekim, kimi filmler vesilesiyle sözünü ettiğim gibi, bazı kaynaklara veya bu tür 100. yıl toplamlarına göz attığımda oldukça dar, kısıtlı, hadi adını koyalım, ırkçı bakışlarla bile karşılaştım. Kitabını Ealing komedi tarzının hemen tüm örnekleri ve tam dört Michael Powell filmiyle dolduran İngiliz yazarı Barry Norman gibi. Ben olabildiğince geniş bir bakışı, panoramik bir perspektif yaratma çabasını ön plana aldım. Umarım başarmışımdır.

Bir çabanın dökümü

Bu kitap, kuşkusuz ki geniş ölçüde bu üçlemenin ilk kitabı olan *100 Yılın 100 Yönetmeni* yapıtıyla birlikte okunması gereken bir kitap. Onun gibi kronolojik olarak gelişiyor, onun gibi sinema tarihine genel bir bakışı oluşturuyor. Ama aynı zamanda bağımsız olarak da okunabilir. Biraz da bu yüzden, her filme ilişkin yazıda, yönetmenin kişiliği üzerine çok genel birkaç söz etmeden duramadım. Temelde ilk kitaptaki yaklaşıma ters düşmeyen, ama ondan da alınmış olmayan birer kısa tanıtma, bir tür yönetmene giriş çabası. Bu açıdan kitabın özgün ve bağımsız bir kişiliği de var kuşkusuz.

Bu kitap, yine oldukça kısa bir zamanda (üç buçuk ay kadar) çok yoğun bir çabayla hazırlandı. Birçok film (en azından 25-30 kadar) yeniden izlendi, taze ve güncel izlenimler oluşturulmasına dikkat edildi. Kimi zaman sabahlara kadar film izlemek veya yabancı kaynakları tarayarak gerekli notları almak biçimindeki çabamın bir bölümünü, sonda yer alan bir kaynakça bölümünde siz okurlara da duyurmak istedim ve yararlandığım tüm kaynak kitapları, metinde de adı geçmesine karşın ayrıca ve topluca açıklamaya çalıştım. Yazıların hepsi, söz konusu filmler üzerine yeni baştan yazılmış yaklaşımlardır. Kimi eski eleştirilerimden, ancak ilginç ve yararlı bulduğum bazı bölümleri aktardım. (Son dönemde *Sinema* dergisinde yazdığım *Röntgenci* eleştirisi dışında: Ama o da zaten, artık hazırlık aşamasında olan bu kitap düşünülerek yazılmış bir yazıydı.)

Bir sinema kültürüne doğru...

Bir sinemateğin var olmadığı, eski ve çağdaş klasiklerin video kasetlerinin kolayca temin edilemediği, kültürel tüketimin en alt düzeylerde seyrettiği ülkemizde, böyle bir toplam ve böyle bir kitap günümüzde ne anlam taşıyor? Kuşkusuz, her şeye karşın dünyada hâlâ önemli ölçüde var olan sinema kültürünün ve sinema sevgisinin, ülkemizde de biraz olsun yaygınlaşmasına yönelik bir küçük çaba niteliği taşıyor. Bu tür çabaların artmasını, ekranları, gazeteleri ve dergileri dolduran boş sözlerin, sığ kişiliklerin ve gitgide küçülen bilgi kırıntılarının yerini, her alanda gerçek bilgi, kültür, merak ve ilgi alanlarının almasını dilemek gerekir. Bu kitabın, bu yolda en azından kendi alanı içinde bir katkıda bulunabileceğine inanmak istiyorum.

Atillâ Dorsay
Eylül, 1996

7. basım üzerine

BU KİTABIN ilk yayınlandığından tam on altı yıl sonra 7. basım yapması beni son derece mutlu ediyor. Öncelikle bunu söylemeliyim. 1995 yılı çok geride kaldı. Ancak sinema tarihine olan ilgi ve klasikleri izleme tutkusu DVD'den de aldığı teşvikle neredeyse daha da hız kazanmış olarak sürüyor.

Çok belirli bir tarihin özel bakış açısını yansıtan bu filmlerin yorumlarına günümüzden bir şeyler eklemenin pek gereği yok. Buna rağmen yazıları elden geçirip gerekli bulduğum bilgi ve notları eklemeye çalıştım. Örneğin ünlü İngiliz dergisi *Sight & Sound*'un British Film Institute ile işbirliği yaparak 1952 yılından beri her on yılda bir düzenlenen ve yüzlerce kişinin katıldığı uluslararası soruşturmada saptadığı "Dünyanın En İyi Filmleri" anketinin 2012 yılında yapılanından kimi izdüşümleri bu yeni basımda bulacaksınız. Kimi başka notlar da var. Umarım bu filmlere kolayca erişir, izler ve yargılarımın doğruluk ya da yanlışlığını saptarsınız.

Atillâ Dorsay
Eylül, 2012

100 YILIN
100 FİLMİ



Hoşgörüsüzlük

Intolerance – 1916

DAVID WARK GRIFFITH'in sinema sanatına katkıları ölçülemez. O, sinema sanatının kâşifi değil, bu teknik terimin ötesinde yaratıcısıdır: Kurguya dayalı bir sinema dilinin gerçek öncüsü ve kurucusu. Sinema sanatına bıraktığı en büyük armağan ise, tüm önemli yönetmenlerde olduğu gibi tartışmalıdır: Sinemaya ilk kez (aslında belki kimi İtalyan üstünyapımlarından sonra ilk kez) uzun film kavramını getiren *The Birth of A Nation – Bir Ulusun Doğuşu* mu? Yoksa, tarihsel öneminin pek üzerinde durulmadan, sonuç olarak en olgunu, en kusursuzu arayan kimi tarihçilerin yeğlediği *Broken Blossoms* mu? Biz kendi adımıza onun sinemaya armağan ettiği en heyecan verici filmin *Intolerance – Hoşgörüsüzlük* olduğuna karar verdik.

Genelde sinemanın kısa veya biraz daha uzun, "orta metraj" denebilecek filmlerle dönen bir seyir, sanat ve ticaret alanı olduğu 1910'larda ilk kez *Bir Ulusun Doğuşu* gibi bir filmle bugünkü anlamıyla sinemanın haberini veren Griffith, o filmin kazandığı ve olasılıkla sinema tarihinde benzeri olmayan ticari ve sanatsal başarıyla, hemen daha da büyük ve iddialı filmler tasarlamaya girişti. *Bir Ulusun Doğuşu*'yla aynı yıl çektiği ve daha önce Biograph'ta yılda 50-60 tanesini kotardığı, gerçek zabıta veya toplum olaylarından da esinlenen küçük dramlara benzeyen bir filmdi bu: *The Mother and the Law – Anne ve Kanun* adını taşıyan... Anlatılan, 1914 yılının Amerika'sında yasadışı işler yapan bir küçük serserinin öyküsüydü. Sevdiği kızla evlenerek tövbekâr olan ve bir zamanlar kullandığı tabancayı çete reisine geri veren adam, bu gangsterin, terk ettiği bir kadın tarafından aynı silahla vurulması üzerine suçlanarak hapse düşüyor ve idama mahkûm oluyordu. Gerçek ancak son dakikalarda meydana çıkacak ve genç adam, ölümün eşiğinden karısına ve çocuğuna geri dönecekti.

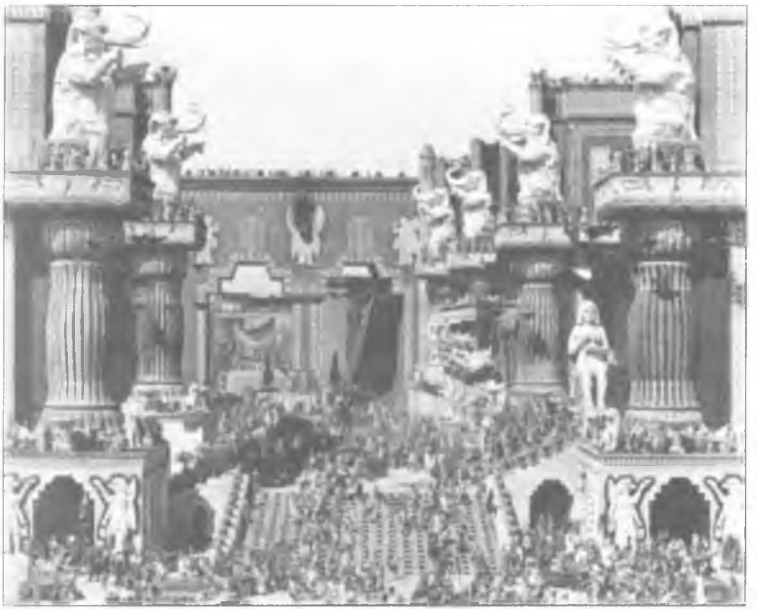
Düzgün biçimde yapılmış bu küçük filmin kendi başına sinema tarihine geçmesi elbette olanaksızdı. Ama Griffith birden çok daha büyük, nerdeyse çılgınca bir tasarıya daldı. Bu filmle birlikte benzer temaları işleyen üç öykü daha ele alıp, bunları birlikte işleyen ve sonuç olarak insanlık tarihi boyunca hoşgörüsüzlük, adli hata, kıyım ve zulüm temalarını görkemli bir sinemayla perdeye getiren bir dev

proje... Kuşkusuz ki yönetmeni o zaman için (hatta bugün için bile) tam bir çılgınlık olarak gözüken böyle bir projeye iten, *Bir Ulusun Doğuşu*'yla kasalarına giren ve hâlâ her gün girmeye devam eden yüz binlerce dolar ve filmin aldığı büyük övgülerdi...

Griffith'in tek başına oluşturduğu senaryo, aslında hiçbir zaman tam olarak bitmeyecek ve çekimle birlikte "günbegün" yazılacaktı. Yönetmen, insanlık tarihinden üç önemli olay, üç büyük an seçti. Bir antik çağ öyküsü: Babil'in, ünlü kralları Nabodinus zamanında İran kıralı Sirüs tarafından fethi ve yağmalanması. Bir dinsel öykü: Kana'da düğün, İsa'nın görünüp mucizeler yaratması ve çarmıha gerilmesi. Bir yakın çağlar trajedisi: Kraliçe Catherine de Medicis'nin oğlu zayıf kral 9. Charles'a uygulattığı protestan kıyımı ve bu kıyımda can veren iki âşık. Genelde kıyım, ölüm ve felaket anlarını işleyen bu üç tarihsel öyküye, Griffith'in elinde hazır bulunan ve aslında anılan olaylarla ilişkisi son derece tartışmalı 1914'ler ABDsi'ndeki adli hata filmi gelip katılıyordu. Ve böylece, alt başlıkları "Aşkın Çağlar Boyu Mücadelesi" veya "Çağlar Boyunca Bir Güneş Oyunu" olan *Hoşgörüsüzlük* filmi ortaya çıktı.

Filmin bütünlüğü o zaman da tartışılmıştı, bugün de tartışılıyor. Griffith'i insanlık tarihine böylesine genel bir bakış atmaya ve ilişkileri şüpheli olayları bir araya getirmeye iten ne olmuştu? Kuşkusuz ki sinema sanatının boyutlarının, amaçlarının ve olanaklarının henüz belirlenmediği bir ortamda, Griffith birden bu yeni sanata çok şey yüklemek, tek bir filmle tüm tarihi özetleyip yargılamak gibi bir tutkuya kapılmıştı. Yönetmenin *Bir Ulusun Doğuşu* nedeniyle uğradığı ırkçılık suçlamaları ve onun hoşgörü ve kardeşlik üzerine bir filmle bu suçlamalardan temize çıkma isteği de göz ardı edilmemeli.

Ne var ki film Griffith'in istediği gibi içeriği ve insancıl mesajları açısından değil, sinema anlatım olanakları ve bu olanakları kullanmadaki yenilikleriyle sinema tarihine geçti. Çekim 16 hafta sürdü ve yaklaşık 400 bin dolara maloldu. O zaman için çok büyük bir sayı olan bu bütçe, sonraları birçok kaynakta dört-beş misline kadar abartılacaktı. Özellikle Babil bölümü, filmin en gösterişli ve nefes kesici bölümüydü ve bu bölümün çekimi, sinema tarihlerine geçen buluşların uygulanmasıyla mümkün olmuştu. Griffith'in ünlü görüntü yönetmeni Billy Bitzer anılarında bu ayrıntıları veriyor. Yüksekliği 45 m.'ye (altı katlı bir bina) varan dekorlar inşa edilmiş, 5.000 figüran ve sayısız at ve



D. W. Griffith, *Intolerance* / Babil bölümü

fil ortalara salınmış, çekim gerçek bir savaş yönetir gibi yapılabilmişti. Yine 45 m. yüksekliğinde dev bir şaryo, raylar üzerinde tramvaylardan ödünç alınma tekerleklerle ve 25 kişinin itmesiyle kayıyor ve dekorun görkemini saptıyordu. Bu zengin ve kalabalık sahneler, gerçi daha önceki yılların İtalyan üstünyapımlarından, özellikle de *Quo Vadis* (1912) ve *Cabiria*'dan (1914) açık etkiler taşıyorlardı. Ama Griffith bunları daha yoğun ve karmaşık bir filmin yapısı içinde öylesine başarılı biçimde kullanmıştı ki, artık sinemanın her şeyi yapabileceği, her konuyu anlatabileceği, her zorluğu aşabileceği kanısı uyanıyordu seyircide... Toplam 75 saate ulaşan çekimlerden yaklaşık 3 saate indirilen filmde, çok kısa görüntülerle bir anıştırma gibi kullanılan İsa bölümü dışında, Fransa'daki protestan kıyımı bölümü de görkemli ve etkileyici kalabalıklar, biraz abartılı da olsa yoğun bir duygu fırtınası içeriyordu.

Ve Griffith, Sovyetler'de gösterildiği 1920'lerden itibaren, başta Eisenstein, tüm Sovyet sinemacılarını da etkileyen kurgu harikaları yaratıyordu. Amerikan bölümündeki yoksulluk, işsizlik, grev görüntülerinin içeriği bir yana, sanatçının kurguda başvurduğu yöntemler

Sovyet sinemasında etkili olacaktı. Yönetmen dört hikâyeyi koşut biçimde anlatmayı seçmişti. Önceleri yavaş bir tempoyla gelişen dört hikâye, finale doğru gitgide kısalan planlarla tempo kazanıyor ve bu tempo sonlarda neredeyse çılgın bir ritme ulaşıyordu. Griffith kendisinden önce de varolan gerilim duygusunu alıp özellikle sonlara doğru doruklara çıkartarak örnek bir başarıya eriştiriyordu. Arada, bir beşiği sallayan bir Lillian Gish görüntüsüyle birbirine bağlanan dört hikâyeyi birden izlemek ise, o zamanın seyircisini aşan, hatta bugün için bile yorucu bir deneyime dönüşüyordu.

Film beklenen başarıya ulaşmadı. *Bir Ulusun Doğuşu*'nun seyircisinin yarısına bile erişemedi ve müthiş maliyetinin sadece yarısını çıkarabildi. Griffith hayatı boyunca ödemek zorunda kalacağı ağır bir borcun altına girdi ve mesleğinin en parlak dönemini geride bırakmış oldu. Eleştirmenler de genelde filme hayran kalmakla birlikte şaşkınlıklarını dile getirdiler. Fransa'da Delluc "anlaşılamaz bir kargaşa", Jean Mitry "kum üzerine inşa edilmiş anıt", Georges Sadoul "büyük yönetmenin sisli ideolojisi ve gülünç kaçan büyüklük duygusu"ndan söz etti. Yakın yıllarda *Time Out*, Babil'de harem sahnelerinin utanmasız erotizmine ve eğer Hollywood'ta bir Hays sansürü çıkagelmeseydi bu sinemanın nerelere açılabileceğine dikkat çekti. Ama bir tek şey tüm bunların üstüne çıktı: Sinemayı hemen ilk kez böylesine iddialı, tüm insanlık tarihini kapsayan ve çok genel, geçerli ve güçlü bir hümanist mesaj vermek için kullanma ve bunun için onun tüm olanaklarını seferber etme, giderek zorlama ve ona yeni olanaklar yaratma çabası. Bunlar da filmi, sinema tarihinin nispeten başarısız sayılsa da çok önemli bir avuç lanetli filminden biri ve de kronolojik açıdan birincisi yapmaya yetiyor. Griffith'i ve onun Triangle şirketini batıran *Hoşgörüsüzlük* denemesi, sinemaya gidebileceği ve aynı zamanda gitmemesi gereken farklı yollar gösterdi, ona yeni ufuklar açtı.

Intolerance / Yönetim ve senaryo: David Wark Griffith / Görüntü: Billy Bitzer, Karl Brown / Oyuncular: Mae Marsh, Lillian Gish, Constance Talmadge, Robert Harron, Elmo Lincoln, Eugene Pallette / 1916, Amerikan filmi (sessiz) / Yaklaşık 115 dakika.

Hırs

Greed – 1924

SİNEMA gerçek, içedönük, belki yazıyla çok daha iyi ifade edilebilecek insan dramlarını yeterince verebilir mi? Sinema tam anlamıyla gerçekçiliğin, dakik ve ödünsüz bir gerçekçiliğin alanı olabilir mi? Her türlü gösteriyi ve gösterişi aşıp son derece kişisel, bireysel olan dramlar sinemada içtenlikle yansıyabilir mi?

Erich von Stroheim'ın bunlara verdiği yanıt evettir. Hollywood'un bu ilk lanetli dâhisi, soylu ve saraya dayanan kökenleri üzerine doğru olmayan rivayetleri bizzat çıkardığı söylenen benzersiz bir Prus subayı görünümündeki bu ürkütücü kişilik, Hollywood'taki ilk filmlerini ülkesinin, Avusturya'nın geçmişteki imparatorluk günleri veya onun kalıntısı olan pitoresk kişilikler üzerine fantezi yüklü yoğun dramlara veya "insan durumu"nu özetleyen hüzünlü güldürülere adamış gözüküyordu. Ama Universal şirketiyle yaşadığı büyük çelişkilerden sonra, yeni birleşerek bir sinema devi olmaya doğru giden Metro-Goldwyn firması için yapmayı seçtiği ilk film, şimdiye dek anlattıklarına oldukça zıt gözüken natüralist bir romanın, Frank Norris'in *Mc Teague* adlı yapıtının uyarlaması oldu.

Filmin çekim ve gösterim öyküsü artık sinema tarihinin malıdır, tüm kitaplarda yazılı olan... Tam bir gerçekçilik çılgını ve ayrıntı hastası olan Von Stroheim'a göre, yüzyıl başlarının California'sında geçen bu öykü aynen, kitabın tüm gücünü koruyarak perdeye aktarılmalıydı. Genç bir çiftin öyküsüydü bu. Polonyalı kökenleri olan Mc Teague, arkadaşı Marcus'un çıktığı kıza âşık olarak onu arkadaşının elinden alıyor ve evleniyordu. Diploması olmadığı halde dişçilik yapan Mc Teague'in geçindirdiği yuva, kadının bir piyango biletinden büyük ödülü kazanmasıyla aydınlanır gibi oluyordu. Ama bu para, Maria'nın gizli bir özelliğini meydana çıkaracaktı: Hasislik. Genç kadın, eve sakladığı paraları her gün sayar ve şefkatle okşarken, bu paradan kocasını ve evini yararlandırmayı reddediyordu. Para ona göre belli amaçlar için harcanacak bir araç olmaktan çıkıp yaşamın öz amacı olmaya doğru dönüşüyordu. İki genç insanın cinsel açıdan da fiyaskoyla sonuçlanan ilişkileri tam bir çıkmaza doğru giderken, Maria kendisini hastalık halinde sevdiği parasına, erkek ise içkiye veriyor, bu arada

sevdiği kadını ve onun parasını kaçırmaktan mutsuz Marcus, bir felaket tellalı gibi ortaya çıkıyor ve olaylar, kaçınılmaz bir kötü sona doğru yol alıyordu.

Von Stroheim, yeni patronlarına, önceki filmlerindeki çılgınca davranışlarını, inanılmaz süre ve bütçe artışlarını yinelememek konusunda verdiği sözlere karşın, kendisini konuya iyice kaptırdı. Her şeyin gerçek olmasını istiyordu: kirli, sefalet içinde bir ev gerçekten öyle olmalı, sefil koşullar içinde yaşar gözüken oyuncular sahiden de o koşullarda çekim yapmalı, tüm olaylar gerçek dekorlarında çekilmeliydi: *"Stüdyoda çekilmiş bir film stüdyo filmi olur. Hayat yeniden kurulamaz, olsa olsa yakalanır. Ancak gerçek mekânlarda çekilen filmler gerçekçi olabilir."* Böylece tüm oyuncular, film gereği sefil evlerde, San Fransisco'nun izbe sokaklarında ve final için de ünlü ve ürkünç Ölüm Vadisi'nde, tam dokuz ay boyunca birer esir gibi çalıştılar. Bütçe beklenmedik biçimde 470 bin dolara yükseldi. Ortaya çıkan ilk film, dokuz saat sürüyordu. Bu önce yedi, sonra dört saate indirildi. Sonra Von Stroheim, yönetmen Rex Ingram'la birlikte üç saatlik bir versiyon hazırladı ve buna razı oldu. İsteği bu versiyonun korunması ve iki bölüm halinde gösterilmesiydi. Ama şirket ve onun ünlü, "sanatsever" yapımcısı Irving Thalberg, bunu da kabul etmedi. Böylece film, kurgucu Junie Mathis'in elinde bugün bilinen iki buçuk saatlik versiyona indirgendi. Ve ismi de *Mc Teague*'den *Greed*'e çevrildi.

Greed – Hırs, kalan haliyle bile sinema sanatının en etkileyici filmlerinden biridir. Filmin sempatik iki kahramanı, gözümüzün önünde tanışıp sevişen ve bir yuva kurmak için evlenen bu iki insan, yavaş yavaş en kötü ve zayıf yanlarına teslim olurlar, içlerindeki tüm iyiliği yitirirler. İnsan karakterinin böylesine çözülüşü ve uçurumların dibine inişi, hiçbir filmde, hatta sanat eserinde böylesine güçlü biçimde gösterilmemiştir. Film insanı büyük ölçüde etkisi altına alarak, sessiz, ağır ve sıkıntılı atmosferinin handikaplarını aşarak, büyük bir heyecan yaratmayı başarır: iki gerçek kişiliğin gerçek yaşamına ve büyük bir drama tanık olmanın getirdiği ve en soylu sanat yapıtlarının verebileceği eşsiz heyecan... Çöküş kaçınılmazdır, seyirci bunu hisseder, giderek açıkça bilir. Yine de bu çöküşün aşamaları, filmin üç kahramanının içine kaydıkları uçurumun derinliği ve karanlığı, her türlü beklentinin ötesinde adeta korkunçtur.



Erich von Stroheim, *Hırs* / ZaSu Pitts ve Gibson Gowland

Film sonuç olarak yönetmenin tasarladığının yaklaşık dörtte birine inerken, eleştirmenleri ve sinema adamlarını şaşırtmaktan geri kalmaz. Jean Renoir'a göre bu "sinemanın gerçek başyapıtı"dır. René Clair şöyle der: "*Hoşgörüsüzlük*, *Şarlo Göçmen* ve *Hırs*'ı gördükten sonra, sinemada en önemli şeylerin daha sessiz dönemde yapılmış olduğuna inandım." Birçok yazar, filmin akla Celine, Octave Mirbeau ve Marki de Sade'ı, ama en çok Emile Zola ve Charles Dickens'i getirdiğini yazarlar. *Time Out*, yıllar sonra şöyle diyecektir: "Frank Norris'in romanı sinemada, örneğin Emile Zola'nın en olgun dönemine denk düşen bir düzeye ulaşır. Bir düğün hiç böylesine acılı biçimde gösterilmemiş, ahlaki bir çöküş hiç bu kadar günahkâr bir alayla sunulmamıştır." Georges Sadoul şöyle der: "Stroheim özellikle natüralizmin aşırılıklarını aşıp, para hırsının üç küçük burjuva kahramanı üzerindeki yıkıcı etkisini ustaca vererek gerçekçiliğe ulaştığı oranda büyüyor." André Bazin ise filmin içeriğinin kendisini "iğrendirdiğini" belirtir, ama şöyle ekler: "Von Stroheim sinemaya asli işlevini verecek: ona göstерme-

yi öğretecek." Gavin Lambert şöyle yazmıştır: "Filmin finali, seyirciyi, yoksulluğun bastırdığı yaşamların içerdiği dehşet verici bir ziyan edilmiş insanlık, yararsızlık, kasvet ve zulüm duygusuyla baş başa bırakıyor. Ve filmin kişileri, bu genel izlenimin altında eziliyorlar." Robert Sherwood'a göre "Von Stroheim, tam bir dâhidir. Ama bir dur deyiciye ihtiyacı var". *Variety* ise şöyle yazmıştır: "Ticari sinemada hiçbir zaman böylesine iç karartıcı, ölümcül ve anlamsız bir film görülmedi. Ve böylesine bir gişe düşmanı film de..."

Hırs, Von Stroheim'ın en önemli ve etkileyici filmi, sinemanın katıksız başyapıtlarından biri sayılıyor: "Hayatımda tek bir film çektim, o da bu." (Von Stroheim, çekimin son günü.) 1972'de Herman G. Weinberg adlı bir sinema tarihçisi, artık önemli bölümü yok olmuş bu filmi tam 400 görüntüyle destekleyen bir komple senaryo yayınladı. Bu kitap sayesinde filmin tüm yapısını kavramak ve ne önemli ayrıntıların, ne dramatik gelişimlerin, ne pitoresk yan kişiliklerin kayıplara karıştığını anlamak mümkün. Film, Von Stroheim'ın yönetmenlik yaşamını hemen sona erdirmedi: Sanatçı sonraları birkaç film daha yönetebildi, hatta kimi gişe başarıları bile kazandı. Ama bu filmi, hep yaralı bir eser olarak kaldı. Ve sanatçı, yıllar sonra Paris sinemateğinde, filmin elde edilebilmiş en eksiksiz kopyasını seyredip Henri Langlois'nın kolunda çıkarken şöyle dedi: "Sanki erimiş, çürümüş, yok olmuş bir cesedi görür gibi oldum." Ama *Hırs,* bu haliyle bile bir başyapıt olarak anılacak. Jean Cocteau'nun ünlü deyişiyle, "lanetli film denen şeyin kusursuz bir örneği"

Greed / Yönetim ve senaryo: Erich von Stroheim / Görüntü: Ben Reynolds, William Daniels / Oyuncular: Gibson Gowland, ZaSu Pitts, Jean Hersholt, Chester Conklin, Dale Fuller / 1924, MGM-Goldwyn Company (Amerikan) filmi (sessiz) / Aslı 420 dakika, gösterilen kopyası yaklaşık 150 dakika.

Son Adam

Der Letzte Mann – 1924

ADINA SESSİZ SİNEMA dediğimiz ve genelde küçümsediğimiz dönem, aslında son beş-altıyılında, sinemada bugün bile kullanılan hemen tüm

denemeleri, buluşları ve yenilikleri uygulamış ve kendi içinde tam bir mükemmeliyete erişmişti. Özellikle bu sinemanın 1925-28 arası yaptığı kimi filmler, çaresiz bir sessiz kalmaya mahkûmiyetin dışında, şaşırtıcı bir dinamizm ve sinemasal olgunluk içeren yapıtlardı. Büyük Alman sinemacı Friedrich Wilhelm Murnau ise daha ilk filmleriyle, ama özellikle 1924'te çevirdiği *Son Adam*'la bu olgun düzeyin ilk büyük habercilerinden biri olacaktı.

Murnau'nun başyapıtı, o zamanlar Alman sinemasında adını duyurmuş ve dünya sinemasını etkilemiş birkaç akımın bileşkesi ve birkaç önemli sanatçının bir ortak çabası olarak ortaya çıktı. Film, aslında o yılların güçlü akımı Expressionisme – Dışavurumculuk akımının en parlak günlerinde yapılmıştı ve o zamanlar, tiyatrodan resme, mimarlıktan sinemaya her alanda etkisini duyuran bu akımdan etkilenmemesi sözkonusu olamazdı. Ama filmin çıkış noktası, Dışavurumculuk'a bir tür tepki olan Kammerspiel – Oda Tiyatrosu akımının öncülerinden Carl Mayer'in bir senaryosuna dayanıyordu. Ve Mayer bu filmle, aslında daha önce Lupu Pick tarafından yönetilmiş olan iki senaryosu, *Ray* ve *Saint-Sylvestre Gecesi*'ni tamamlayacak bir üçleme yapmayı tasarlıyordu. Ama işin içine Murnau girince, film bu iki akımdan aldığı özellikleri Murnau'nun kişisel potasında erittiği bir başka kıvama ulaştı, ki kimi sinema tarihçileri, bu filmi bir tür "sur-reel" (gerçeği aşan gerçekçilik) örneği olarak da nitelediler.

Film, 1. Dünya Savaşı sonrasında bir büyük Berlin otelinin yaşlı kapıcısının öyküsünü anlatıyordu. İşini çok seven adam, evlenmek üzere olan kızı ve onunla birlikte oturduğu binanın tüm sakinlerine, her akşam görkemli üniformasıyla bir gösteri yapıyordu. Ancak yaşının ilerlemesi nedeniyle, bir sabah, yerine çok daha genç bir adamın konduğunu ve kendisine tuvalet bekçiliği görevinin verildiğini öğreniyordu. Üniformaya ve saygın görülen bir işe dayalı tüm hayalleri yıkılan adam bunalıma giriyor, gerçeği çevresinden saklıyor ve sonunda, yeni işinin bayağılığı ve yalan söylemesi nedeniyle damadı tarafından kapı önüne konulunca, tek sığınağı yine tuvaletler oluyordu. Ancak bu mutsuz son, birden düşü andıran bir bölümle noktalanıyordu: Onun hizmetlerinden çok hoşnut kalan bir milyonerin, vasiyetinde servetini ona bırakması ve yaşlı adamın birden zengin olmasıyla...

Aslında abartılı ögelere dayalı bu "kariyer öyküsü", bir emekçinin yükseliş ve düşüşünü anlatan bu dram, çeşitli katkılarla tam bir sanat eseri haline gelecekti. Bunların başında elbette filmin şaşırtıcı biçimciliği geliyor. Murnau, baştan beri filmin görsel olarak kendi kendine yetebilecek bir medya olduğunu ve sessiz filmlerin kaçınılmaz olarak ihtiyaç duyduğu ara yazılardan vazgeçebileceğini savunmuştu. *Son Adam*'da bu yazılardan gerçekten de vazgeçilmiştir ve film, öyküsünü sırf görsellikle anlatabilmektedir. Yönetmen ayrıca, bu son derece kişisel ve bir insanın ruhuna yönelik yolculuğu, görsel açıdan olabildiğince inandırıcı biçimde verebilmek için kameraya yeni işlevler yüklemiş ve onu o zamana dek görüldüğünden de farklı biçimde dramın içine sokmuştur. Bunun için, usta görüntü yönetmeni Karl Freund'un filme katkısı, Murnau ve Mayer kadar önemlidir. Murnau, Freund'a sürekli hareket halinde olan, dekorun içine olduğu kadar kişilerin yüz ayrıntılarına da dalan, her yerde hazır ve nazır bir kamera çalışması istediğini belirtmiştir. Bunun üzerine, Freund tekerlekler üzerinde kayan bir kamera sistemi kurmuş ve sonuçta kamera hareketleri, kaydırma, çevrinme, yaklaşma gibi hareketler, gösteriş olsun diye değil, dramı ve onun geçtiği mekânları daha iyi verebilmek için en işlevsel biçimde kullanılmıştır.

Bu yöntemin etkisi bugün bile şaşırtıcıdır. Kamera orta plandan yakın plana doğru adeta dalmakta, filmin iki temel mekânının, Atlantik Oteli'nin ve kapıcının evinin her köşesini bucağını iyice tanıtmakta ve seyirciyi sanki o mekânın içinde yaşar hale getirmektedir. Filmin bu özellikleri, sonraki yılların ünlü yönetmeni Marcel Carné'nin eleştirmenlik yıllarında yazdığı 1929 tarihli bir yazıda şöyle anlatılmaktadır: "Kamera donup kalmışlıktan çıkıp aksiyona katılmakta, dramın kişilerinden biri olup çıkmaktadır. Objektifin önünde yer almış oyuncular yerine, objektifin onları izlemesi ve habersizce yakalaması söz konusudur. Bu sayede, o kasvetli oteli en küçük ayrıntılarına dek tanıyoruz. Yukardan bir dalmayla görkemli biçimde karşımıza gelen otel holünden sonra, kesintisiz olarak döner kapıya yaklaşan kamera birden dışarı çıkıyor ve biz de kendimizi, kapıcının muazzam şemsiyesi altında yağmurdan korunurken buluyoruz." Bu heyecanlı sözlerden, filmin kamera hareketlerinin o zamanlar uyandırdığı hayranlık anlaşılabilir.



F. W. Murnau, *Son Adam* / Emil Jannings (solda) ve Werner Krauss

Bu görkemli hareketlilik, filmin Kammerspiel gereği sahip olduğu klasik trajedilerdeki üç birlik ilkesini daha sinemasal bir sonuca ulaştırıyordu. Film, Kammerspiel gerçekçiliği ile Dışavurumculuk biçimciliğini ideal bir noktada buluştururken, anlattığı öykünün insancıl özünü de bu tür biçimcilik araştırmalarına feda etmiyor ve temelde yaşlılık ve onun çaresizliği üzerine öyküsüne, dönemin büyük oyuncusu Emil Janinngs'in de katkısıyla büyük bir inandırıcılık getiriyordu. Bu muazzam aktör, tüm Dışavurumculuk akımı oyuncuları gibi biraz abartmalı oynama eğilimini, bu filmde herhalde yönetmen Murnau'nun da etkisiyle, bir optimum noktaya ulaştırıyor ve sinemanın yaşlılık ve yaşlılar üzerine en unutulmaz filmlerinden birinin unutulmaz kahramanı oluyordu.

Kuşkusuz ki filmin içerdiği yan veya alt anlamlar da vardı. Bunlardan biri, kapıcının üniformasıyla belirlenen Alman toplumunun uniformaya olan saygısı ve düşkünlüğüydü. Yaşlı adamın, Amerikalı bir yazarın alayla söylediği gibi "aslında daha kazançlı olan tuvalet bekçiliğine getirilişi"ni bir dram haline sokması, onun temelde üniformasını, demek ki saygınlığını yitirmesinden kaynaklanıyordu. Kimi sinema tarihçileri, filmin bu yanıyla, Almanya'nın ilk savaş sonrasında

silahsızlanmaya ve ordusunu dağıtmaya zorunlu kılınışı arasında bir koşutluk görüyorlar. Ve yönetmenin bu bireysel dramla o toplumsal dramı özdeşleştirdiğini savunuyorlar. Elbette Murnau'da böyle politik bir koşutluk kurma isteği ağır basmış olabilir. Ve sanatçı, temelde toplumundaki biraz gülünç kaçan, ama tarihin hep doğruladığı bir eğilimi, bir tür militarizm tutkusunu eleştiri konusu etmek istemiş olabilir.

Ama tüm bu siyasal, toplumbilimsel, tarihsel ve hatta sinemasal yaklaşımların ve değerlendirmelerin ötesinde, *Son Adam*, sürekli kayan kamerası, sepya rengi görüntüleri ve zaman ötesi oyun gücüyle, bugün bile zevkle izlenen bir film... Sessiz dönemden günümüze kalan bir film için de, sanırım bundan güzel bir övgü olamaz...

Der Letzte Mann/Yönetmen: F. W. Murnau/Senaryo: Carl Mayer/Görüntü: Karl Freund/Oyuncular: Emil Jannings, Max Hiller, Maly Delschaft/1924, UFA (Alman) filmi (sessiz)/Yaklaşık 73 dakika.

Altına Hücum

The Gold Rush - 1925

BÜTÜN DÜNYAYI GÜLDÜREN palyaço artık büyümektedir. Onun güldürme sanatının özü ve derinliği kadar, filmlerinin uzunluğu da gitgide artar. 1920 yılındaki ilk uzun filmi *Yumurcak* yaklaşık 50 dakikadır. Bunu 40 dakika kadar süren *The Pilgrim – Şarlo Kaçak* izler. Orta metraj sayılabilecek bu iki filmden sonra, gerçekten bir uzun film sayılan *A Woman In Paris* (1923-85 dakika) ve *Altına Hücum* gelir (72 dakika). Bu nedenle kimi kaynaklarda *Altına Hücum*'dan Chaplin'in ikinci uzun filmi olarak söz edilmesi, yadırgatıcı değildir.

Evet, filmlerinin süresiyle birlikte, dünyayı güldüren adamın iddiası ve tutkuları da artar. Artık yapmak istediği, elbette komedi sanatının özünü daha neredeyse baştan kavramış olan sayısız kısa filminin ötesine geçerek, komedinin özünü korurken onu trajedi ile birleştirmek, bağdaştırmak ve böylece "insanlık durumu"nun birbirinden ayrılmaz iki yüzünü birlikte vermektir. Şarlo-Chaplin bu amaca ilk kez en çok bu filmle yaklaşır. *Altına Hücum*, Chaplin komiğinin en azından ilk

döneminin eriştiği zirveyi temsil eder, bir özet, bir toplam, bir muhasebe yapar sanki... Artık bundan sonra sanatçıyı yeni ufuklar, daha da hırslı tasarılar ve büyük projeler bekleyecektir.

Chaplin *Altına Hücum*'da kamerasını Batı Amerika'nın henüz çok uzun olmayan bir süre önce yaşadığı altına hücum olayına çevirir. Sayısız insanı California'ya ve daha sonra filmdeki gibi kuzeye, Alaska'ya göç ettiren, birçoğunu zengin ederken çok daha fazlasını sefil ve perişan eden bu olay, sanatçı için ideal bir konudur: insan kişiliğinin en büyük zaaflarını, en doymak bilmez hırslarını bu olay kadar sergileyen başka ne bulunur? Black Larsen'in izbe kulübesinde talihin bir araya getirdiği üç adam, bir madeni bulmuş olan Big Jim, para için her şeyi yapabilecek olan kötü kalpli Larsen ve küçük adam Chaplin, kendilerini altın peşinde, ama öncelikle çevredeki amansız koşullara karşı yaşam savaşı verirken bulurlar. Big Jim'in madenini elinden almak isteyen Larsen onu yaralar, kendisi de altınla kaçarken bir uçuruma düşüp ölür. Şarlo ve Big Jim, çevredeki acımasız doğaya, kara ve fırtınaya, açlık ve susuzluğa, uçurumdan yuvarlanmak üzere olan bir evin içinde ölüme ve daha birçok şeye karşı koyarlar. Bu arada küçük adam ne yapıp edip âşık olma fırsatını bulur: bir "saloon"da şarkı söyleyen güzel Georgia'ya... Bin türlü serüvenden sonra küçük adam altın zengini olacak, ama bunu Big Jim'le de, Georgia'yla da paylaşmaktan kaçınmayacaktır...

Altına Hücum, Amerikan tarihinin ilginç bir dönemine ışık tutarken, o yıllarda gitgide zenginleşen bir Amerika'ya ve yine bir zenginlik Kâbe'si olan Hollywood'a da eleştirel bir süzgeçten bakar. Bu aynı zamanda, görünürde bir serüven filmi olan tek Chaplin kurdelasıdır: Klasik western'in dekorunu, temalarını ve aşamalarını kullanır. Tipik Amerikan temalarına karşın, film gösterildiğinde dünyanın her yanında herkes tarafından anlaşılmış ve beğenilmiştir. İnanılması zor bir seyirci rekoruna erişmiş Chaplin filmlerindendir bu... Ve onu dünyanın en çok izlenmiş ve anlaşılmış sinema sanatçısı yapan başyapıtlardan biridir.

Küçük adamı bu kez toplum kadar, hatta ondan da beter bir azılı güç, vahşi doğa içinde gösteren filmde, asıl kötülük yine de insanlardan gelir. Şarlo sürekli olarak ya doğa güçleriyle, ya da başkalarıyla çelişki içinde olmak zorunda kalır. Ama bu çelişki, insan doğası-



Charlie Chaplin, *Altına Hücum*

na değgin zengin gözlemler içeren güldürü bölümleriyle yansıtılır. Filmin antolojilere geçmiş sayısız bölümü vardır: altın arayıcılarının sarp ve karlarla kaplı bir dağa tırmanması, fırtınayla yerinden oynayan kulübenin uçurumun tam üzerinde sallanması vb. sahneler, doğayla olan çelişkiyi simgeler. Öte yandan, yine iki kafadarın açlıktan postallarını haşlayıp yemeleri ve Şarlo'nun ayakkabı bağcıklarını spagetti gibi kullanması, yine açlıktan iki kahramanımızın birbirlerini besili birer tavuk gibi görmeleri ve Big Jim'in Şarlo'yu sırasıyla bıçak, tüfek ve tırmıkla kovalaması, Şarlo'nun kemer yerine bir köpek tasmasını, ama ucunda gerçekten bir köpek olan bir tasmayı kullanması gibi müthiş gag'lar birbirini izler. Bu arada romans da yerli yerindedir: Şarlo, aslında aklı yerel bir Don Juan'da olan güzel Georgia'yı tavlamak için uğraşıp durur...

Tüm Chaplin filmlerindeki gibi, küçük insanın başına gelenlerde dramla komedi ögeleri iç içe yatar. Bu filmde bunlara belli ölçüde gerilim ve serüven motifleri de gelip katılır. Filmin görece sadeliği ve yalınlığı insanı aldatmamalıdır: Bu aslında göründüğünden çok daha ciddi ve boyutlu bir filmdir. Yazar Pierre Lephoron şöyle der: "Bu aslında Şarlo'nun trajik büyüklüğünü en iyi yansıtan, en komple filmlerin-

den biri. Ama aynı zamanda ince psikolojisi nedeniyle en zor erişilebilir olanlardan biri. Kişiliklerin zengin ve geniş boyutları ve kesin birer anlamları var. Bu filmde trajik, komik olanla yan yana değil, onunla iç içe. Öyle ki en komik sahneler aynı zamanda derin bir trajik anlam içeriyorlar. Filmin bıraktığı büyüklük izlenimi de bundan kaynaklanıyor." Theodore Huff ise şöyle demiş: "Şarlo'nun pantomim sanatı en üst düzeyde. Kimi zaman sırtını kameraya çevirmiş olarak oynuyor ve omuzlarıyla, birçok oyuncunun bakışları ve tüm yüzleriyle yaptığından daha fazlasını yapıyor."

Filmin çekimi zor koşullarda gerçekleşti: Tam 14 aylık bir çekim ve 650 bin dolarlık bir maliyet... Ama film yalnız ABD'de 2,5 milyon dolar getirdi, dünyada ise 5 milyon... Her gösterime çıktığında da bu güçlü başarısı sürdü. Chaplin'in çekimler başladıktan belli bir süre sonra başoyuncusu ve eşi Lita Grey'in gebe kalması nedeniyle (kimi kaynaklara göre de oyununun yetersizliği dolayısıyla) onunla çekilmiş bölümleri iptal ederek yerine Georgia Hale'i alması da maliyeti ayrıca artırdı. Ama aynı zamanda, henüz reşit olmayan Grey'in gebeliği ve hemen ardından açılan boşanma davasının getirdiği reklam da filmin iş şanslarını büyük ölçüde çoğalttı.

Film daha ilk gösterime çıktığında büyük ün yaptı. Tanınmış Fransız yazarı Andre Maurois, filmi görünce şöyle yazmıştı: "*Altına Hücum*, bir Gustave Flaubert romanı gibi başlıyor." Jacques Lourcelles ise finalin belli ölçüde yapay kaçtığını ileri sürüyor: "Film öylesine bir keder ve trajik duygusu içeriyor ki, o mutlu son biraz zorlama gibi duruyor." Chaplin 1942 yılında bu filme bizzat müzik yazmış ve film müzikli olarak gösterime çıkmıştı. Sanatçının bu ilk önemli uzun filmi, birçok soruşturmada sinema tarihinin en iyi 100, hatta 20 filmi arasına girmeyi de başardı.

The Gold Rush / Yönetim ve senaryo: Charlie Chaplin / Görüntü: Rollie Totheroh / Müzik (1942 de eklenen): Charlie Chaplin / Oyuncular: Charlie Chaplin, Georgia Hale, Mack Swain, Tom Murray / 1925, Amerikan filmi (sessiz) / 72 dakika.

Potemkin Zırhlısı

Bronenosetz Potemkin – 1925

SİNEMADA DEVRİM YAPAN FİLM... Ya da devrimin, yani 20. yüzyılın en büyük devrim hareketi olan Sovyet komünist devriminin sinemada yansıması, bir sanatsal biçim, bir form, bir öğreti, bir disiplin haline dönüşmesi. Ya da, tek bir filmle tüm devrimlerin özünü ve içeriğini, devrim ruhu denebilecek olan şeyi en iyi yakalamayı bilip yansıtmış olan başyapıt...

Tüm bu tanımlamalar ve yaklaşımlar doğrudur, ama yetersizdir. *Potemkin Zırhlısı*'nın sinemaya getirdiklerini görebilmek için bu filmi yeni ve masum bir gözle izlemek gerekirdi. Ama birçok film ve birçok sanat yapıtı için olduğu gibi, bu da artık mümkün değil. Gözlerimiz o masumiyeti çoktan yitirdi çünkü...

Ancak uzun yıllar sonra bile kolayca görülebilen şeyler var, film her izlendiğinde... Öncelikle Eisenstein'ın düşünülmüş, kapsamlı ve boyutlu emekçi kültürü (Proletkult) öğretisinin bu filme nasıl yansıdığı... Nasıl bir kitle filmi yaratıldığı; tüm hareket, heyecan ve eylemin bireylerden kitleye nasıl aktarıldığı; bir düşüncenin ötesinde bir ideolojiye ve onun uygulanması için yapılmış büyük bir devrime sırtını dayamış bir sanatın nasıl yapılabildiği... Ama, öte yandan, en azından Sovyetler'de uygulandığı biçimiyle komünizm çöktüğü halde *Potemkin* ve Eisenstein sineması hâlâ yaşıyor ve hayranlık uyandırabiliyorsa, demek ki bu sinemanın devrimden aldıkları kadar, devrimin bu sinemaya borçlu oldukları da söz konusu edilebilir, edilmeli...

Kuşkusuz ki genç Sovyet devrimi, ünlü 1905 olaylarının 10. yılını kutlamak için 7-8 yönetmene bir seri film ısmarladığında, bunlardan yalnızca Eisenstein'ın yapacağı, üstelik ilk başta düşünülenin tersine 1905'in tüm olaylarını değil de sadece Odessa bölümünü içeren bir filmin bunca şöhrete erişeceği kimsenin aklına gelemezdi. Geçmişinde yoğun bir kültür adamı olma hazırlığı, işçi-proleter kültür anlayışını kurmak için girişilmiş bir Proletkult hareketi ve sadece *Grev* adlı filmi bulunan henüz 27 yaşındaki yönetmen, önce devrimi bizzat yaşamış olan Nina Agadjanova Şutko ile birlikte bir senaryo yazmaya girişti. 1905 yılı süresince yirmi beş kadar kentte oluşan tüm olayların anla-

tıldığı yüzlerce sayfalık bir senaryo... Herhalde iyi bir dizi film olurdu bundan... Eğer o günlerde TV olsaydı...

Çekimin başladığı günlerde Odessa'da bulunan Eisenstein ve ekibi, birden tüm tasarıyı değiştirip sadece Odessa'da ve Odessa açıklarına demirlemiş olan Potemkin zırhlısında olan yakın tarih olaylarını filme alma düşüncesine ulaştılar. Çekim hemen başladı, birçok sahnede el yordamıyla gidilerek, sonuçta 6-7 haftada tamamlandı. Bu arada, ünlü Odessa merdivenlerindeki bölümü çekme fikrinin, Eisenstein'a bu merdivenlerde kısa süre önce bir film çekmiş olan değişmez görüntü yönetmeni yoldaşı Edouard Tissé tarafından önerildiği de söylenir. Film oldukça acele biçimde tamamlandı, 21 Aralık 1925'te Bolşoy Tiyatrosu'nda yapılan ilk gösterisine yetiştirildi. Hemen ardından da Berlin, Londra, Amsterdam, New York gibi başkentlerde oynatıldı. Ve her yerde aynı biçimde karşılandı: Hayranlık ve takdirle, büyük, çok büyük bir sinema yapıtı olarak... Ama bu, örneğin Fransa'da filmin ilk gösteriminden hemen sonra yasaklanmasını da engellemedi. Bu yasak Fransa'da tam 1952 yılına dek sürecek ve o zamana dek filmin gösterimi ancak "özel olarak", sinema kulüplerinde ve sinemateklerde yapılabilecekti.

Potemkin Zırhlısı, çok iyi bilindiği üzere, beş ana bölümden oluşur. Eisenstein'in bizzat verdiği adlarla: 1-İnsanlar ve Kurtlar (burada olay sergilenir, Potemkin zırhlısı güvertesinde denizcilerin kötü yaşam koşulları, kurtlu et yemeye zorlanmaları ve hoşnutsuzlukları açıklanır). 2-Denizde Dram (bu bölümde denizciler kurtlu eti yemeyi reddederler, kaptan ısrar eder, ayaklanma başlar, üzerlerine ağ atılarak yakalanan insanların kurşuna dizilmesi emredilir, askerler emre uymazlar, komutanlar alaşağı edilir, bu arada isyanı başlatan Vakulinchuk da ölür). 3-Ölüm Adalet Arıyor (bu bölümde Vakulinchuk'un cesedi şafakla birlikte sahile indirilir, cesedin başında toplu matem başlar, insanlar öfkeyle bir araya gelirler ve kızıl bayrak ortaya çıkarılır, isyan başlamak üzeredir). 4-Odessa Merdivenleri (filmin bu en ünlü bölümünde, halk merdivenlerin üzerinde toplanır, ama çarın askerleri ateşe başlar, panik içinde kaçan insanlar düşe kalka merdivenlerden iner, birçok kişi ateşle veya ayak altında ölür, zırhlının topları halkı katledenlere ateş yağdırmaya başlar). 5-Filoyla Karşılaşma (bu bölümde, akşam kentin üzerine inmeye başlamıştır, halk ve denizciler "kar-



S. M. Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı*

deşler" sözüyle kucaklaşmaktadır, isyancı gemi çar filosuyla karşılaşır, toplar hazırdır, ama ateş edilmez ve gemi filonun arasından süzülerek, barış ve kardeşlik çığlıkları arasında kayıp gider).

Eisenstein, bu filmle bir kitle trajedisi yaratmak istemiştir. Ama bu beş bölümlük yapı, Jacques Lourcelles'e göre "bir trajedinin perdelerinden çok bir müzik eserinin bölümlerine benzer". Sanatçı tam 1300 plandan oluşan görsel bir şölen sunar seyircisine... Bu görsellik, arka plandaki yoğun ve ağır siyasal mesajı tam bir sanat eserine dönüştürürken, bu mesaja karşı kişilerin bile yıllar boyu filme tam bir hayranlıkla bakmasını sağlar. Ön planda kitle vardır. Bireyi alıp her öykünün odak noktası haline getirmiş ve gelecekte de getirecek olan Hollywood usulü bir sinemaya karşı, Eisenstein kitleyi, kitle hareketlerini savunur, yığınları dramın karmaşık, ama güçlü malzemesi haline getirir. Filmde karakterler yoktur, en çok toplam bir-iki dakika gösterilen tipler vardır. Ama, bunların her biri önemli bir simgesellik taşır ve arkalarındaki bir topluluğu ya da bir fikri temsil ederler.

Eisenstein, film boyunca kurgu üzerine tüm ilke ve düşüncelerini mükemmel bir uygulama alanı bulur. Onun "çarpıcılıkların kurgusu" diye adlandırdığı şey bu filmde çok iyi ortaya çıkar: Birden fazla ve bir-

birinden farklı görüntüler art arda dizilerek, hepsinden daha da farklı bir anlam ortaya çıkarılabilir... Bunun en görkemli örneği, toplanın parçaladığı aslan heykelleridir: İlki ayakta duran, ikincisi oturmuş, üçüncüsü yatan bir aslan görüntüsü hızla üst üste bindirilir. Böylece Potemkin'in toplarının aslanı, yani Çar yönetimini yerle bir ettiği imajı yaratılır. Hızlı ve işlevsel bir kurguyla her türlü fikir, ilke, giderek tüm bir ideoloji görselleştirilebilir ve kitleler istenen görüş doğrultusunda şartlandırılabilir, manipüle edilebilir. Elbette bu manipüle edici kurgu anlayışı, sonradan tam karşıt anlayışları da doğuracak ve diyelim ki Antonioni, Tarkovski, Angelopoulos gibi sanatçılar, tam tersine, çok ağır ve uzun planlara dayalı bir anlatımla, seyirciye istediği anlamı kendisi seçmek özgürlüğü getireceklerdir.

Sanatçının "Sinekdok" diye adlandırdığı kavram ise, bir parçanın bütünü simgelediği yolundaki görüşüdür: Her bir plan, kendi içinde büyük önem taşır, ama aslında film denen bütünün bir parçasıdır ve onu yansıtır. Böylece kendi deyişiyle, "gemideki yönetim yardakçısı doktor denize atıldığında, bir kordonun ucunda sallanan monoklu, denizin yuttuğu adamı temsil eder". Kurtlu et sahnesi tüm bir işçi sınıfının içinde bulunduğu aşağılayıcı yaşam biçimini, gemide balık ağıyla yakalanan insanlar Çar rejiminin zulmünü, tüm Odessa merdivenleri Çar rejiminde, ama aslında tarih boyunca tüm rejimlerde halkla yöneticiler arasındaki kanlı çatışmaları simgeler. Ve yine sanatçının kendi deyişiyle, "Potemkin, devrimin öyküsünün sadece bir sayfasıdır. Ama onun büyüklüğünü simgeler". Eisenstein, Griffith'ten aldığı kurgu derslerini çokiyi öğrenmiştir. ("Griffith? O bir Tanrı: Sinemadaki her şeyi o yarattı, o keşfetti.") Ama o kurguya çok daha önemli, giderek yaşamsal işlevler yüklemiş, kurguyu sinemanın temel aracı haline getirmiştir.

Potemkin'de etkileyici olan, baştan sona süregiden heyecan ve aksiyon duygusudur. Bu devrim türküsü, eriştiği biçimsel mükemmellikle de desteklenerek, sanki çağlar ve ideolojiler ötesi bir politik film başyapıtı haline gelir. Odessa merdivenleri bölümü sayısız sinemacıyı ve herhalde kendine sinemasever diyen herkesi etkilemiştir. Brian De Palma'nın *Dokunulmazlar*'da yaptığı saygı duruşu, bu etkilerin en açık biçimde ifade edilmiş örneğidir. Tüm bu bölüm Eisenstein'ın kendisi tarafından da "içerdiği organik ve patetik bütünlük" açısından ay-

rı bir araştırmada ele alınmıştır. Bu bölümde, karakter haline dönüşmeden, sadece birer tip olarak kaldıkları halde yıllardır unutamadığımız yüzler ve kişiler yer alır: askerlerin ateşiyle vurulan çocuk ve onun cesedini taşıyarak merdivenleri çıkan anne, öldürülen kadının ittiği ve basamakları hızla inmeye başlayan bebek arabası, gözlüğünün ardından şarapnelin tahrip ettiği yüzü gözüken yaşlı kadın, şaşkın, kararsız, ama zalim olmak zorundaki askerler... Bir kitle, bir kıyım, bir zulüm, bir insanca ve onurlu başkaldırı ve isyan destanı...

Potemkin Zırhlısı, sinemaya yeni yollar açan, bir kitle sanatının, kitleye, kitleyi kullanarak erişmeyi amaçlayan bir sanat anlayışının eşsiz temsilcisi olarak kaldı. Eisenstein bile sonraki filmlerinde, örneğin birey ve karakter yaratmamak ilkesini göz ardı ederek başka yollara saptı, değişik arayışların peşinde koştu. Bir sosyalist sinema anlayışı ise, parlak klasik dönem Sovyet filmlerine karşın, tam anlamıyla yerleşemedi ve sinema, sonuç olarak, tam bir kapitalist sanat ve ticaret alanı haline geldi. Ama bir zamanlar bir yerde Eisenstein gibi bir adamın çıkıp da sinemanın alabileceği farklı biçimleri ve gidebileceği değişik yolları işaret etmiş olması, yine de çağımız sanatı ve de siyaseti için büyük bir şans olmuştur, diye düşünüyorum.

Bronenosetz Potemkin / Yönetim ve senaryo: Sergei M. Eisenstein / Görüntü: Edouard Tissé, V. Popov / Oyuncular: Aleksandr Antonov, Grigori Aleksandrov, Vladimir Barsky, Beatrice Vitoldi, I. Bobrov, Aleksandr Levshin, Andrei Fait / 1925, Goskino (Sovyetler Birliği) filmi (sessiz) / Yaklaşık 75 dakika.

General

The General – 1926

BUSTER KEATON, biraz da Charlie Chaplin'in gölgesinde kalmış olarak, sesli sinemaya aynı parlaklıkla adım atamaz. Giderek kısa zamanda neredeyse unutulur. Chaplin'in evrensel sayılan dehası ya da 1930'larda ortaya çıkan Laurel-Hardy, Marx kardeşler, W. C. Fields gibi kendi alanlarında dâhi sayılabilecek düzeyde komedyenlerin varlığı, onu kesinlikle ikinci plana itmiştir. Yeniden anımsanması ve büyüklüğü-

nun kabul edilmesi için 1960'lı yılları, 1966'daki ölümünün hemen önündeki dönemi beklemek gerekecektir.

Oysa Keaton'da, Chaplin'de olan hemen her şey vardır. Onun gibi unutulmaz bir hümanisttir, o da bir zamanlama ustasıdır, çok iyi tanıdığı insan karakterini sunmada üstüne yoktur. Ancak o duygularını çok daha iyi saklar, Chaplin gibi sulu göz değildir, onun hüznü çok daha derinde, saklı bir hüzündür. Ondaki komik duygusunu, Chaplin'deki pathos'tan arınmış olarak, daha önemli ve modern bulanlar, açıkçası Keaton'ı Chaplin'e yeğ tutanlar da yok değildir. Ama iki sanatçının da, böylesine kıyaslamaların gereksizliğini kolayca kanıtlayan görkemli kişilikleri hep ortadadır.

Kuşkusuz ki oyuncu Keaton vardır, yönetmen Keaton vardır. Ama Keaton, yönetmen olarak pek anımsanmaz. Oysa onun zirvede olduğu sessiz sinema döneminde ve 1923'ten itibaren çektiği uzun filmlerde, yönetmenliği hemen her zaman tek başına, kimi önemli filmlerdeyse ortaklaşa olarak yüklenmiştir. Ancak sesli sinemayla birlikte Keaton inişe geçer ve 1930'larda MGM ile yaptığı filmlerden başlayarak, filmlerinin yönetimi üzerinde hemen hiç söz sahibi olmaz. *General*, onun yönetmenlik dönemine aittir ve bu filmde Clyde Bruckman'la paylaştığı yönetmenlik çabası, kuşkusuz ki onun sinema tarihine en büyük armağanıdır.

General, gerçek bir olaydan yola çıkarak Amerikan iç savaşı sırasındaki çılgın bir macerayı anlatır. 1860 yıllarında kendi halindeki demiryolu görevlisi Johnnie Gray, istediği halde askere alınmayınca, bu onda ve çevresinde bir korkak olduğu izlenimi yaratır. Sevdiği kız Annabelle Lee de bu yüzden ona ilgisini yitirir. Ama olayların gelişmesiyle Johnnie, General adını taşıyan lokomotifiyle birlikte çılgın bir tren serüvenine atılacak, kuzeylileri gülünç düşürecek büyük bir başarıya ulaşacak ve sevdiği kızın kalbini de yeniden kazanacaktır...

General filmi deyince, gözümün önünde hep o lokomotifin başında, trenin içinde, önünde veya arkasında, inanılmaz bir enerjiyle ve baş döndürücü bir akrobasiyle desteklenmiş saf bir komiğe ulaşan, etrafındaki dehşet verici savaştan hiç etkilenmemişçesine o ünlü yüz ifadesi değişmeyen, "gülmeyen adam"lığını bir an bile bırakmayan ve görünürde hiçbir şeye tepki göstermeyen unutulmaz Malek'in (sanatçının Fransa'da ve de bizdeki popüler adı) görüntüsü canlanıyor.

Bu dur durak bilmeyen serüven, *New Yorker*'ın 1970'lerdeki deyişiyle "trenler, sınır Amerika'sı ve çiçek yüzlü kızlar üzerine" bu film, kuşku yok ki sessiz sinemanın ve giderek tüm sinema tarihinin en başarılı birkaç güldürüsünden biri. *Time Out*'ın yargısı kesin: "Keaton'ın şaheseri ve olasılıkla da tüm sinemanın en iyi güldürüsü. İnsanın isteyebileceği her şeyi içeriyor: Zeki, dramatik, görsel olarak şaşırtıcı, ince ve harika insancıl ayrıntılarla yüklü ve sürekli olarak komik..."

Filmde Keaton, sessiz dönem komedyenlerinin hemen tümü gibi, büyük ölçüde akrobatlığını kullanıyor. İç savaşın ve olayın geçtiği gerçek mekânlarda, tarihsel bir lokomotif ve trenin üzerinde ve çevresinde, hiç dublör kullanmadan, hiçbir stüdyo hilesine veya trükaja başvurmadan, bütün serüveni, bizzat oynayarak, düşüp kalkarak, atlayıp sıçrayarak yaşıyor komedyen... *General*, büyük bir akrobasi veya sirk gösterisi aynı zamanda... Bu filmde klasik komedinin, komik olanla hareketi (aksiyonu) ayrılmaz biçimde birbirine bağlayan yapısı mükemmel biçimde beliriyor.

Ve Malek, hiç gülmeyen yüzüyle çevresindeki savaş çılgınlığına bakıyor, savaşan insanları, sürekli kaçıp kovalamacaları, patlayan topları tüfekleri, vurulup düşen insanları görüyor. Savaşa bu absürd ve mizah perdesi ardından yaklaşım, savaşın korkunçluğunu ve de anlamsızlığını, belki de ciddi savaş filmlerinden daha güçlü biçimde ortaya koyuyor. Keaton, ardından gelen düşman treninin yolunu tıkamak için bulduğu her şeyi demiryoluna atarken, indiği anda hareket eden sevgili lokomotifinin peşinde koşarken veya sevgilisi Annabelle Lee ile birlikte, tam birbirlerine layık beceriksizlikte bir çift olarak tren üzerinde flört etmeyi denerken, dayanılmaz biçimde komik olmakla kalmıyor, aynı zamanda son derece insan oluyor. Onun palyaçoluğu filmin birçok yerinde bir akrobatla yer değiştirirken, hiçbir anında mekanik bir komediye teslim olmuyor sanatçı, her sahnesinde insancıllığını korumayı başarıyor.

Ve gülmeyen adam, sonunda kendisine rağmen ve hiç istemediği halde kahraman olur ve güneylileri korkunç bir yenilgiden kurtarırken, ona tek mutluluk veren şey, Annabelle Lee'yi yeniden elde etmesi oluyor. Büyük komiklerin hemen tümünde olduğu gibi, bu adi dünyanın çokça paylaşılmış değerlerine itibar etmiyor Keaton, daha çok duygusallığın, aşkın ve onurun peşinde koşuyor. Başı, tüm klasik



Buster Keaton, Clyde Bruckman, *General* / Buster Keaton

komikler gibi sürekli makinelerle (burada trenler, lokomotifler, raylar, toplar ve tüfekler) derde girerken, etrafında olup bitenlerin dramatikliğini fark etmiyor gibi olması ve hiç yüz ifadesi değiştirmemesi, o olup bitenlerin aslında ne denli anlamsız olduğunu daha iyi ortaya koyuyor.

Genç Luis Buñuel, hayranı olduğu Keaton için kendine özgü üslubuyla şöyle yazmıştı: "Keaton'da ifade, örneğin bir şişeninki kadar. Ama gözbebeklerinin yuvarlak ve aydınlık sathının ardında, onun aseptik ruhu ışıldıyor. Ancak Buster'ın yüzü de, tıpkı bir şişe gibi sonsuz görüş açısına sahip... Bunlar, işlevlerini filmin ritmik ve arşitektonik zincirlenmesinde tamamlayacak olan şeyler... Filmin altın anahtarı olan kurgu, tüm bu ögeleri birleştiren şey... Keaton, komiğe araçların, durumların ve diğer sahneleme ögelerinin dolaysız uyumuyla ulaşıyor. Onun açık bir insancıllığı var, ama bu yakın tarihli ve henüz yaratılmamış bir insancıllık." Leslie Halliwell'in yargısı ise şöyle: "Bu filmde, her biri öbüründen başarılı olarak birbiri ardına dizilen görsel gag'ları izlemek, gerçek bir keyif."

Evet, *General*, komedinin aksiyonla özdeşleştiği, görselliğe dayanan son derece evrensel ve her insanı, her halkı, her toplumu güldürebilen filmlerin yapılabildiği bir çağın eşsiz doruklarından biri. Bu filmi her görüşümüzde kendimizi yeniden bir gülme krizine kaptırıyorsak, bu hem Buster Keaton'un dehasını, hem de sinemanın olasılıkla bugünkünden de evrensel olduğu bir altın çağı simgeleyen hoş bir olay değil mi?...

The General / Yönetmen: Buster Keaton, Clyde Bruckman / Senaryo: Al Boasberg, Charles Smith / Görüntü: J. Devereux Jennings, Bert Haines / Oyuncular: Buster Keaton, Marlon Mack, Glen Cavender / 1926, United Artists (Amerikan) filmi (sessiz) / Yaklaşık 80 dakika.

Metropolis

Metropolis – 1926

SESSİZ SİNEMADAN günümüze kalan, hâlâ seyirciyi çeken ve saran belki de tek film... Bilimkurgu sinemasının olduğu kadar, kısacası sinemanın en ölümsüz ve zamana dayanıklı başyapıtlarından biri...

Fritz Lang denen büyük usta, *Metropolis*'ten önce de sinema sanatına onur veren ve Alman sinemasını o yıllarda dünyanın en önemli ve yaratıcı sineması haline getirmede katkısı olmuş filmler yapmıştı: *Örümcekler, Üç Işık, Dr. Mabuse, Nibelungen* gibi... Tümüyle geçmişe ve Cermen kültürünün kökenlerine dönük bir *Nibelungen*'den sonra, bu kez geleceğe dönük bir film yapmak istemesi anlaşılabilir. O yıllardaki eşi ve değişmez senaryocusu Theavon Harbou'nun yazdığı bir senaryodan yola çıkan Lang, UFA stüdyolarının Amerikan (UFA ile bir anlaşma yapmış bulunan MGM ve Paramount) destekli tam 7 milyon marklık bütçesinden yararlanarak, tam on yedi aya yayılan bir çekim çabası sonucu ve 620 bin metre negatif harcayarak filmini hazırladı. O yılların tanıtım kampanyalarına göre filmde "8 yıldız, 29 bin erkek, 11 bin kadın, 1.100 kel kafalı figüran, 250 çocuk, 25 zenci, 3.500 çift özel ayakkabı, 50 otomobil, vs." kullanılmıştı!...

Metropolis bir 21. yüzyıl öyküsü anlatıyordu. 2026 yılında görkemli Metropolis kenti iki ayrı düzeyden oluşuyordu: yeraltında tüneller,

asansörler, geçitler ve fabrikalarla dolu bir dünyada, devasa makinelerin başında mekanik hareketlerle çalışan işçiler vardı. Çok ağır koşullarda yaşayan, Maria adlı bir genç kızın biraz ışık ve yaşam sevinci götürmeye çalıştığı... Üstte ise, Yoshiwara adını taşıyan, Babil'in ünlü bahçelerini anımsatan bir cennet görüntüsü içinde, lüks, refah, spor ve eğlence yüklü bir hayat sürerek yaşayan ayrıcalıklı sınıf... Metropolis'in mutlak hâkimi Joh Fredersen'in genç oğlu Freder Fredersen, bir rastlantı sonucu hiç bilmediği yeraltı dünyasını keşfediyor, ordaki sefil yaşama isyan ediyor ve Maria'yı tanıyarak âşık oluyordu. Bu arada, vaktiyle sevdiği kadını (Freder'in annesini) zengin Joh Fredersen'e kaptırmış olan yarı çılgın bir bilim adamı, Rotwang, o kadına benzeyen bir robot imal ediyordu. İşçilerin isyana hazırlandıklarını öğrenen Fredersen, eski aşk rakibinden bu robotu Maria'ya benzetmesini istiyordu: Böylece bu sahte Maria'yla işçileri istediği yöne sevk etmek umuduyla... Çeşitli serüvenlerden ve sahte Maria'nın yardımıyla yeraltı sakinlerinin tuzağa düşürülmesinden sonra, gerçek Maria, işçilerin lideri Groth ve onlara katılan genç Freder, su baskınına uğrayan yeraltı dünyasından en azından çocukları kurtarmayı başarıyorlar, sahte robotun kimliği ortaya çıkıyor ve yakılarak yok ediliyor, finalde ise Maria'nın teşvikiyle genç Freder, babası patronla işçi lideri Groth'u el ele tutuşturarak "sermaye ile emeğin barışması"nı sağlıyordu.

Lang'ın filmi geniş ölçüde karısı, esin perisi Thea von Harbou'nun daha o zamandan "çağdışı" bulunan idealist ve ütopik yaklaşımlarının ve onulmaz romantizminin etkisini taşıyordu. Ama Lang, her şeye karşın filme kendi damgasını basabilmişti: yarattığı görsel dünya aracılığıyla... Gerçi nasyonalizmin iflas eder gibi gözüktüğü 1926'lar Almanyası'nda Von Harbou'nun mesajı gücünü yitirmiş gibi gözüküyordu. Ama sermaye ile emek arasındaki biraz zorlama barış mesajı, Georges Sadoul'un deyişiyle "bu Hıristiyan ve reformcu barışma mesajı" filmi bu yana çekmek isteyenlerce çok iyi algılandı. Lang'ın anılarına göre, 1933 yılında, iktidara yeni geçen Hitler'in propaganda bakanı Göbbels onu çağırarak, Führer'in yıllar önce *Metropolis*'i görüp çok beğendiğini ve onun için "işte bize gereken sinemacı" dediğini nakletmiş ve Lang'tan rejimin resmi sinemacısı olmasını istemişti. Sanatçı bu öneriyi aldığı gün Almanya'yı terk ederek Fransa'ya geçtiğini be-

lirtiyor. Öte yandan düşünür Kracauer, filmi "Wagner'le sanayi kralı Krupp'un karşılaşması" diye niteleyecekti. Bilimkurgu yazarı H. G. Wells'e göre "bu dünyanın en aptal filmi"ydi. Bizzat Lang, yıllar sonra (1959'da) şöyle diyecekti: "*Metropolis*'i sevmiyorum. Finali bana yanlış geliyor. Zaten filmi yaparken bile bu sona karşıydım." Yönetmen, anlaşılan von Harbou'nun ve belki de yapımevinin zoruyla kabul ettiği bu final dolayısıyla günah çıkartıyordu.

Ama filmi yalnızca bu finale indirgemek ve Lang gibi mahkûm etmek mümkün mü? *Metropolis*, içerdiği sayısız yenilikle sinemaya yepyeni yollar açan sayılı filmlerden biridir. Lang bu filmde bir mimar olduğunu en görsel biçimiyle kanıtlar ve insanlığın geleceği üzerine bir mimarın, bir estetin yaklaşımını gerçekleştirir. Gösterdiği geleceğin kenti, birbirlerinin üstünden ve altından geçen yollar, dev yapılar, asma bahçeler, stadyum, yüzme havuzu, spor merkezleri gibi kitle eğlencesi bölümleri, düşsel asma bahçelerle geçmişten geleceğe uzanan bir rüya, ama aynı zamanda bir gerçek megapoldür. Sinemada yaratılmış en etkileyici fütürist kentlerden biri, belki de birincisi... Yeraltı kenti ise tam bir karabasandır... Ve bir yazara göre, üst kent, bir tür cennet karikatürü olarak içerdiği yapaylık ve elitizmle, neredeyse alt dünyanın cehennemi kadar ürkünçtür. Bu, aslında filmin her karesine sinmiş olan ünlü Lang kötümserliğidir.

Filmin birçok sahnesi antolojilere geçmiştir. Öncelikle kitleleri kullanan bölümler: Kentin enerji merkezinde çalışan ve piramitleri yapan esirleri hatırlatan emekçiler, Maria'nın işçilere eski Babil'in kuruluş efsanesini anlatması, Freder'in katedralde yedi günahı ve ölümü temsil eden heykellerin canlanmasına tanık olması, yapay robot Maria'nın garip biçimde kışkırtıcı dansını şehvetle izleyen ve ona coşkuyla bakan kalabalık, aynı kitlenin yapaylığı anlaşılan robotun yanıp yok oluşunu da coşkuyla izlemesi, işçilerin isyanının neden olduğu su baskını ve Maria ve arkadaşlarının çocukları kurtarması... Hangi birini anmalı? Tüm bu sahneler, eski Alman efsanelerinden, Cermen ruhundan, kimi ürkünç masallardan veya edebi yapıtlardan (örneğin *Golem*, *Nosferatu* veya *Caligari*'den) gelen etkileri geleceğe dönük fütürist bir çaba içinde harmanlar ve Dışavurumculuk ekolünün en has ögeleriyle görselleştirirler. Bu arada kuşkusuz robot motifi üzerinde ayrıca durulabilir. Beyazperdede robot motifinin ilk görünüşü-



Fritz Lang, *Metropolis*

dür bu... Üstelik bilimin gerçek robotlar yapmasından, hatta bunu hayal etmesinden bile uzun zaman önce... Bu açıdan, çağımızın birçok bilimkurgusal filminin *Metropolis*'e kolay ödenemez borçları olduğu da düşünülmelidir. Özellikle sahte Maria'nın yanarak ölmesi ve bu esnada robotun metalik, ürkünç görünümünün ortaya çıkması, "Terminator" ailesinden birçok filmin anahtar bölümlerinin atasıdır.

Öte yandan Lang, "Dışavurumculuk'u sevmediğini ve *Metropolis*'in dışavurumcu bir film olmadığını" söylemiştir. Ama film, birçok kaynağa göre, Lang kabul etsin veya etmesin, bu ekolün en anlamlı birkaç filminden biridir. Jacques Lourcelles, analizinde bunu Dışavurumculuk'un dört temel ögesinin filmdeki baskın varlığına bağlıyor: Filmde gerçek doğanın yokluğu, Maria ve sahte robotun temsil ettiği çifte kişilik motifi, hemen her kahramanımızın öykünün bir anında bulaştığı çılgınlık hali ve yine sık sık karşımıza gelen hipnoz ve büyüleme / büyülenme bölümleri. Lang ise, dışavurumcu olsun veya olmasın, filmin birçok bölümüne verdiği ve günümüzde de geçerli olan şaşırtıcı görsellikle, filmini belki de disiplinler ve akımlar ötesi bir yapıt gibi görmek istiyor da olabilir, kuşkusuz...

Filmde gösterilen fütüristik kent, bir ölçüde yönetmenin 1925'te yaptığı bir Amerika yolculuğunda, ilk kez New York limanına girmesinin yarattığı etkiden kaynaklanmış. Elbette defalarca büyütülmüş ve stilize edilmiş olarak... Lang, yine birçok bölümde istediği fantastik etkileri, geniş seyirci kitlesi anlamaz korkusuyla frenlemiş. Lang üzerine en kapsamlı kitabı yazmış olan Lotte Eisner, bir yerde şöyle diyor: "Filmin stilizasyonu, duygusal bölümlerden ve bir tür soylu 'kitsch' duygusundan arındırılırsa, ortaya mimar Lang çıkar: büyük bir kitle, bir üçgen biçiminde katedralde yürüdüğünde veya su baskınında çocuklar Maria'nın çevresinde bir piramit meydana getirdiklerinde... İşte, bu bedenleri geometrikleştirme ve mimarileştirme çabasında, artık yapay duygusallıklarla hiç ilişkisi olmayan bir orkestra şefi iradesi görünür." Eisner, çok ilginç kitabında, yakın dostu mimar ve estet Lang'ın filme katkılarını daha uzun boylu anlatıyor.

Görüntü yönetmenleri Karl Freund ve Günther Rittau ve kameraman, özel efekt uzmanı Eugen Schüfftan'ın da büyük çabalarıyla meydana çıkan film, zaman içinde kendisine sürekli hayranlar edindi. Örneğin genç Luis Buñuel şöyle diyecekti: "Film, yaratılabilecek olan en güzel resimli kitap gibi bizi büyüleyecek. Ne heyecan verici bir hareketler senfonisi bu!... Fotojeni açısından, kusursuz bir tekniğin duygusal gücü ve görülmemiş, şaşırtıcı güzelliği eşsiz biçimde ayakta... Bu teknik öylesine kusursuz ki, ardındaki yapıyı ve çabayı fark ettirmeden, çok uzun bir incelemeye dayanabilir." *New Yorker* dergisi de 1970'lerde şöyle dedi: "Film birçok kez fazla uzağa gidiyor. Ama hiç tökezlemeden... Bu film şahane ve şaşırtıcı bir çılgınlık..."

O zamanın alışkanlıkları gereği, farklı ülkeler için farklı kurguları bulunan film, sonraki yıllarda iki önemli çabanın konusu oldu. 1984'te İtalyan müzikçisi Giorgio Moroder'in sinemadan esinlenen rock çalışmaları için temel aldığı bir film oldu. Moroder, filmin varolan tüm kopyalarından kusursuza yakın bir kopya elde etti. Ara yazıları birer altyazıya dönüştürerek, aslı iki saat kadar süren filmin toplam süresini kısalttı (83 dakika), buna uygun bir rock müziği besteledi, kimi bölümleri sepya renklerle canlandırdı. Ve kimi ortodoks Lang ve klasik sinema hayranlarını iyice kızdırma pahasına, filmi çok geniş ve genç bir kitleye taşıyarak yeniden gündeme getirdi ve tanıttı. Hemen aynı zamanda, Münih sinemateği de Enno Patalas'ın yönetiminde bir diğer

önemli restorasyon çabası gerçekleştirdi. Ve film, aynen 1927 yılında sunulduğu gibi, yani eksiksiz olarak, ara yazılarla ve ayrıca çalınan uygun bir müzik eşliğinde sunuldu. Ayrı amaçlara yönelik, ama ikisi de saygın olan bu çabaların, bu önemli klasiği çağımız kuşaklarına tanıtmadaki işlevleri tartışma ötesi...

Metropolis / Yönetmen: Fritz Lang / Senaryo: Thea von Harbou / Görüntü: Karl Freund, Günther Rittau / Oyuncular: Brigitte Helm, Alfred Gabel, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp / 1926, UFA (Almanya) filmi (sessiz) / Yaklaşık 120 dakika.

Napoleon

Napoleon – 1927

ABEL GANCE sinemanın Napoleon'u mudur? En azından kendisini ünlü imparatora yakın hisseden bir kişiliği mi vardı? Bu büyük ve ilginç kişiliği hayattaki ideali olarak benimsemiş olmak, sinema yaşamını adeta ona adamak ve onu her şey için bir referans olarak kullanmak, kuşkusuz Gance'ın kendi kişiliğinde Napoleon'u andıran yanlarını da kitaplardan öğrenince, böyle düşünmeyi mümkün kılıyor. Ne olursa olsun, en azından Georges Sadoul'un deyişi anımsanabilir: "Abel Gance, senaryosunun başına Napoleon'un şu deyişini yazmıştı: 'Ben zaferin sınırlarını genişlettim. Bu da az şey değil.' Gance ise şüphe yok ki sinemanın sınırlarını genişletti."

Gance'ın "sinemanın sınırlarını genişlettiği" filmi, bir anlamda tüm yaşamını adadığı *Napoleon*'dur. Bu devasa freskin aslında Gance'ın tasarladığı büyük filmin sadece altıda birini oluşturduğunu bilmek şaşırtıcı olabilir. Gerçekten de Gance, altı bölümlük dev bir seriyle, imparatorun yaşamını başından sonuna perdeye aktarmak niyetindeydi. Ama bu tasarının çılgınlığını kavrayınca, onun ilk günlerini anlattığı bölümle yetinmek zorunda kaldı. Bu bile tek başına, sinema tarihinin en iddialı filmlerinden, üstünyapım deyince akla gelen ilk filmlerden biri olma özelliğini hâlâ koruyor...

Abel Gance'ın, bu filmi için Griffith'ten ve onun *Bir Ulusun Doğuşu*'ndan esinlendiğini belirten kaynaklar var. 1921 yılında, *Tekerlek* ad-

ll ünlü filminin ABD'de gösterime çıkması vesilesiyle tanıştıklarında Gance, Griffith'e bu projeden söz etmiş. İki filmin içerdiği tarihsel yaklaşım ve büyük soluklu epik benzerlikleri, bu etkiyi hemen akla getiriyor. Ama kuşkusuz on küsur yıl sonra Gance, Griffith'ten aldıklarını (tıpkı Sovyet sinemacıları gibi) çok daha ötelere taşıyarak, kendi sinemasal destanını yaratmayı bilmişti. Filmin çekimleri 1925'te başladı, aralıklarla toplam 14 ay sürdü. 450 bin metre film harcandığı ve bütçenin 18 milyon franka yükseldiği söyleniyor.

Napoleon, imparatorun 1781'deki öğrencilik yıllarından başlıyor, onun 1796 yılında ordularının başında İtalya'ya girmesiyle sonuçlanıyor. Filmin öncelikle özüne bakarsak, kuşkusuz ki imparatoru genelde yükselten, yücelten bir yanı var. Abel Gance, Napoleon'u aşırı bir milliyetçilikle değilse de tarihin en büyük figürlerinden biri olarak alıyor. Daha filmin galasından sonra Léon Moussinac şöyle yazmıştı: "Faşizmin çırakları için anlatılmış bir Napoleon öyküsü." (Ama aynı Moussinac'ın aynı yazıda filmin sinemasal yanını övdüğünü ve "sinemanın teknik gelişiminde bir dönüm noktası, yadsınamaz bir atılım" olarak nitelediğini de belirtelim.) *Time Out* dergisi ise yıllar sonra şöyle diyecekti: "Bu film tam bir paradoks. Görünüşe göre, aldığı alkışlar asla siyasal özü için değil. Gance'ın Napoleon'u, 1927'de genç De Gaulle'ü çok etkilediği söylenen bir 'kader adamı.' Yönetmen onu çiğ bir psikolojik yaklaşımla sunuyor. Ve film sonda İtalya'nın işgaliyle birlikte, faşistçe bir zaferle sona eriyor." Kullanılan faşist sözcükleri ilgi çekici. Benzer suçlamaların ve sözcüklerin, Griffith'in Gance'a onca esin veren *Bir Ulusun Doğuşu* için de kullanılmış olduğunu anımsatalım. Jacques Lourcelles ise Gance'ı savunarak bu konuda şöyle diyor: "Film gösterime çıktığında, kimileri yönetmenin Fransız Devrimi'ne bakışını aşırı sağcı buldular. Oysa Gance bu olaya ılımlı biçimde bakıyordu. Diğer bazıları filmdeki Napoleon'un, tehlikeli arka düşünceler taşıyan bir büyük lider mistisizmine düştüğünü savundular. Oysa Gance, belli ölçüde (ama aşırı biçimde değil) kendisine benzettiği bir Napoleon çizmişti: Yalnız bir yaratıcı ve kâşif... Bir vizyoner... Ama görüşleri ve buluşları çoğu zaman, en azından ilk başlarda kötü karşılanan, hakkı verilmeyen bir kişilik."

Ancak öz ve içerik üzerine bu tartışmaların ötesinde, *Napoleon*'u böylesine büyük bir film yapan, kuşkusuz ki biçimiydi. Gance, o zama-

na dek yapılandan farklı bir büyük tarihsel fresk yapmak, seyirciyi tam anlamıyla gösterinin içine çekip almak istiyordu. Filmle ilişkili notlarında şöyle diyordu sanatçı: "Seyirci bugüne dek olageldiği gibi, direnme ve eleştiri yeteneklerini koruyan bir seyirci olmayacaktır. Tıpkı hayatta olduğu gibi, gösteriye katılan bir oyuncu olacaktır. Öykünün diğer oyuncularıyla birlikte... Benim tekniğim, bu psikolojik değişimin asıl özünü yaratacak ve halk, askerlerle bir olup savaşmak, yaralılarla bir olup acı çekmek, liderlerle birlikte emretmek, yenilenlerle birlikte kaçmak, öyküdekilerle birlikte sevmek veya nefret etmek imkânını bulacaktır. Bir zamanlar Atinalıların Akhilleus'un dramlarına katıldıkları gibi drama katılmalı ve filmin ima yeteneği kolektif olduğundan, tek bir ruh, tek bir yürek oluşturmalıdırlar." Ne kadar iddialı, değil mi? Ve diyelim ki on yıl sonra bir Bertolt Brecht'in getireceği tiyatro-sinema ilkelerinden, ne radikal biçimde farklı!...

Gance, bunun için inanılmaz teknikler geliştirmeye çalıştı ve çokluk başardı. Öncelikle "öznel kamera – camera subjective" kuramını geliştirdi. Kameranın alışılmıştan çok farklı açılardan olaylara bakmasına dayanıyordu bu... Kamerayı, geliştirdiği bir dizi mekanizmaya bağlayarak, ona çok değişik görüş açıları sağlıyordu: Onu sallanan bir



Abel Gance, *Napoleon*

sarkaca bağlıyor, Bonaparte'ı önden izleyen ve dörtnala giden bir ata yerleştiriyor, kahramanın denize dalmasıyla birlikte bir özel sualtı kamerasını da suya daldırıyor, şarkı söyleyen bir tenorun göğsüne bağlayarak onun kalbinin ritmini yakalıyordu (sesli olmayan bir film için ilginç bir buluş!). Bu uygulamalar, hızlı ve dakik bir kurguyla da birleşince, perdede bir görsel şölen ve baş döndürücü görsel efektler oluşuyordu. Bu uygulamalara bir örnek olarak, başlardaki ünlü kar topu oyunu sahnesinde, yönetmenin kamerayı, tıpkı bir kartopu gibi, stüdyonun bir yanından öbürüne fırlattırmak ve böylece "kartopunun görüş açısını saptamak istediği" anlatılır. Bu bir yakıştırmadır kuşkusuz, ama Gance yöntemleri üzerine yaygınlaşmış söylentiler hakkında bir fikir verebilir.

Daha da ötesi, Gance sık sık, görüntülerin üst üste bindirilmesi (surimpression) ve yayılması olanaklarını araştırırken, sinema tarihinde ilk kez geniş perde veya üçlü perde sistemlerini hayal etti. Tüm filmi değilse de, ikisi sonradan kaybolan (bir söylentiye göre bir hiddet anında bizzat yönetmen tarafından yok edilen) üç önemli bölüm için, üç perdeli bir çekim yapıldı. Yani aynı olay, üç kamerayla üç ayrı açıdan üçlü bir perdeye yayılacak biçimde çekildi ve gösterildi. Günümüze kalan bölüm, filmin finalinde yer alıyor... 1927'deki ilk gösterimde, filme eşlik eden Arthur Honegger müziği eşliğinde sunulan bu bölüm büyük heyecan uyandırmış, 1955'teki yeniden gösterimde ortaya çıkan bölüm o zamandan beri yapılan tüm onarımlarda ve yeniden gösterimlerde, aslı gibi üçlü bir perdede seyirciye sunulmuştu. Bu bölümün, hele sonradan eklenen stereofonik bir müzikle birlikte yansıtılması, açık biçimde tüm geniş perde sistemlerinin, Cinémascope ve Cinerama'nın atasıdır. Ve daha 1926-27'lerde bunları düşünen, üstelik filminin bir bölümünü de renkli çeken Gance, kuşkusuz sinema teknolojisinin en büyük öncülerinden ve vizyonerlerinden biridir.

Napoleon filminin başlıca talihsizliği, hemen ardından sesli sinemanın gelişi ve filmin bu yüzden birçok ülkede yeterince gösterilemeyişi oldu. Gerçi bizzat Gance, 1934'ten başlayarak filme müzik yaptı, hatta hemen tüm oyuncular bulunarak birçok sahne seslendirildi. Ancak bu görkemli film, her şeye karşın sesli sinemanın beklenmedik gelişinden çok yara aldı. Ama hiçbir zaman tam olarak unutulmadı, çeşitli tarihlerde değişik versiyonları gösterime çıktı. Sinema kay-

nakları, filmin değişik kurgularla oynatılan toplam sekiz versiyonunu saptamışlar. Bunlardan 1934, 1955 ve 1970'tekiler bizzat Gance'ın katkısıyla ve onayıyla yapılanlar. 1955'teki tam dört saat sürüyor. Ama sinema tarihçileri bunlarla yetinmiyor. 1980'lerde İngiliz sinemacısı ve sinema tarihçisi Kevin Brownlow, varolan tüm kopyaları elden geçirerek, beş saatlik bir "nihai Napoleon" yaratıyor. Carl Davis'in bestelediği müzikle birlikte... 1981'de bu versiyon, Francis Ford Coppola'nın himayesinde yeniden dünya çapında gösterime sunuluyor. Bu kez yönetmenin babası Carmine Gallone'nin müziğiyle birlikte... Ve bu kopya bütün dünyada gösteriliyor. (Ben o yılın Berlin Festivali'nde yapılan galada izlemiştim.) Nihayet yine Brownlow, 1983'te bu kez Fransa için yeni bir versiyon hazırlıyor: 4 saat 23 dakikalık. Böylece *Napoleon*, görece bir unutulmuşluktan sonra, yeniden ve artık ebediyen, sinemaseverlerin aslına en yakın biçimiyle görebileceği bir büyük sinema sanatı ve teknolojisi serüveni halinde, elimizin altında bulunuyor.

Napoleon / Yönetim ve senaryo: Abel Gance / Görüntü: Jules Kruger / Oyuncular: Albert Dieudonne, Antonin Artaud, Pierre Batcheff, Gina Manes, Abel Gance, Alexandre Koubitzky, Edmond van Daele, Maurice Schutz / 1927, Fransız filmi (sessiz) / Yaklaşık 375 dakika (1934'teki ilk seslendirilmiş versiyonu: 140 dakika).

Jeanne d'Arc'ın Tutkusu

La Passion de Jeanne d'Arc – 1928

BU FİLMİ görmüş olanların Jeanne d'Arc'ı oynayan Falconetti'nin yüzünü bir daha unutmalarına olanak yoktur. Bugün bile... Hele çağı için bu haydi haydi geçerlidir, çünkü o zamana dek hiçbir film "close-up / yakın plan" denen şeyi böylesine kullanmamış, böylesine sinemasal anlatımın bir temel ögesi haline getirmemiş ve insan yüzünü dramatik bir öge olarak böylesine işlevsel bir araca dönüştürmemişti. Dreyer her zaman yakın planın manevi babası olarak kalacaktır. Her ne kadar Griffith, kimi filmlerinde, bilinçsizce bir yakın plan kullanımını ilk kez gerçekleştiren yönetmen olsa da...

Danimarka sinemasının büyük ustası Carl Dreyer, çeşitli nedenlerden ülkesinde film çeviremediği bir dönemi (sessiz filmin son yılı-sesli sinemanın başlangıç yılları) Fransa'da geçirir ve iki film çeker. Bu iki film de sanatçının en önemli yapıtları arasında yer alacak, sinemaya yeni yollar ve kapılar açan başyapıtlar sayılacaktır. 1928 yılı ABD'de sesli sinema olayının patlak verdiği ve birden tüm teknolojik yapının değiştiği yıldır. Fransa'daki ilk filmi için kendisine önerilen İsa, Medea, Marie Antoinette gibi adlar arasından, özellikle o sıralarda Bernard Shaw ve Anatole France'ın oyunları nedeniyle güncelleşen Jeanne d'Arc'ı seçen Dreyer, filmini sesli olarak çekmek ister. Ve yazar Joseph Delteil'le yaptığı işbirliği sonucu ortaya çıkan senaryo, sesli çekime göre düşünülür. Ancak Fransız stüdyolarında henüz sesli bir film çekmek için gerekli donanım yoktur. Bu nedenle filmi sessiz olarak çekmek zorunda kalır (Fransa'daki ikinci filmi *Vampir*, elbette sesli olacaktır).

Bu tarihsel bilgi aslında ilginçtir, çünkü belki de Dreyer'in filmini böylesine yakın planlardan oluşturmasının temel nedenine bir açık-



Carl Dreyer, *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu* / Renée Falconetti

lık getirir. Öncelikle Dreyer, sade ve yalın bir film yapmayı seçmiştir. Sonradan yapılacak olan çeşitli Jeanne d'Arc öykülerinin tersine (Victor Fleming, Otto Preminger, Robert Bresson'un filmleri öncelikle akla gelenlerdir), yönetmen Jeanne d'Arc'ın günler boyu süren yargılanmasının son bir gününü, yani mahkemenin sonu ve yakılmaya yollanma olayını alır. Böylece film, belki de yönetmenin ilk filmlerinin bir ölçüde ait sayıldığı Kammerspiel – Oda Tiyatrosu akımının bu alandaki sadelik ilkelerini izlemiş olmaktadır.

Üç ana bölümden oluşur film: Önce mahkemenin sabah hazırlıkları gösterilir. Bu bölümde kimi kamera hareketleri, örneğin kaydırmalar öncelikle dikkat çeker. İkinci bölüm, yargılanma bölümüdür. Burada Jeanne ve yargıçlarının sürekli diyalogları vardır. Dreyer bu bölümleri sürekli olarak yakın, giderek çok yakın planlardan oluşturmuştur. Ara yere giren ara yazılarla birlikte, seyirci ne mekânın dekorlarını, ne de nadir birkaç kamera hareketini fark etmek imkânını bulur. Her şey insanlara, yüzlere ve konuşmalara dayalıdır, tüm gerilim sözlerdedir. Yakın planlar, konuşulanları ve onları söyleyenleri seyirciye çok yakından tanıtmak için en mükemmel seçimdir. Ve nihayet son bölümde, geniş ve görkemli kamera hareketleri, Jeanne'ın hapishaneden çıkışı ve yakılmak üzere meydana sevk edilişini gösterir.

Dreyer, kuşkusuz sesli bir film düşünmüş ve konuşmalara o nedenle bunca ağırlık vermiştir. Ama filmini sesli çekemeyince başvurduğu, tıpkı sesli bir çekimdeki gibi, yine yakın planlar olmuştur. Bir diğer deyişle, günümüz sinemasından çok iyi aşina olduğumuz gibi, sürekli konuşan insanların bulunduğu bir filmde hiç yadırganmayacak olan yakın plan kullanımı, film sessiz olduğunda bir cüret, bir cesaret, giderek bir devrim haline dönüşmüştür. Ve Dreyer, kimi yazarlara göre belki de bu denli isteyip düşünmeden ve sanıldığı kadar bilinçli olmadan, yakın planlara ve konuşan yüzlere dayalı bir sessiz film biçiminde ortaya çıkan bir tür deneysel çaba gerçekleştirmiştir. *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*, belki de gerçekten konjonktürün, sinemanın bir devrim yaşayan ve radikal biçimde değişen teknik altyapısının bir armağanıdır.

Ne olursa olsun, sonuç son derece etkileyicidir. Kamera, o zamana dek insan ruhuna yüzü aracılığıyla hiç böyle yaklaşmamış, insan yüzünü böylesine derinlemesine ve boyutlu biçimde keşfetme çaba-

sına girişmemiştir. Böylece Dreyer'in önceleri Lillian Gish, Marie Bell, Madeleine Renaud gibi dönemin tanınan oyuncularını düşündüğü halde, adeta bir rastlantı sonucu başrolü verdiği, bir bulvar tiyatrosu oyuncusu olan Falconetti de, sinemanın bu denli iyi tanıdığı ve bir daha hiç unutmadığı ilk kadın yüzü olup çıkar. (Pauline Kael'e göre "film tüm zamanların en iyi filmlerinden biridir. Falconetti'nin oyunu ise, belki de tüm sinema tarihi içinde filme saptanmış en iyi oyundur".) Dreyer ise o yıllarda şöyle demektedir: "Halka gerçek olayları bir anahtar deliğinden gördüğü izlenimini vermeliyiz. Hiçbir şey aramıyorum ben... yaşamın kendisinden başka... Zaten ne aradığınızı ancak film bitince anlarsınız. Yönetmenin hiçbir önemi yoktur. Esas olan yaşamdır... ve her şeyi o emreder. Ve önemli olan, görüntülerin değil, ruhların nesnel dramıdır." Sanatçı, daha sonraki yıllarda da insan yüzüne hep ilgi duyacak ve şöyle diyecektir: "İnsan yüzüne büyük önem veririm. Bu, keşfetmekten bıkılmayan bir alandır. Bir stüdyoda esinin gizemli gücüne açık bir yüzü saptamaktan daha soylu bir deney olamaz. Onu içten canlanırken ve şiire dönüşürken görmek..."

İşte bu filmin yaptığı da, tam olarak buydu. Yüzleri aracılığıyla kişilerin ruhlarına girmek ve onların en gizli duygu ve düşüncelerini yakalamak... Dreyer, bunun için sette zalim bir diktatöre dönüşmeyi bile göze almıştı. Kronolojik olarak, davanın gerçek seyrini izleyerek çekilen film üzerine, Dreyer'in yardımcısı Valentine Hugo şöyle yazıyor: "Bu davanın temsil ettiği korku, baskı ve adli hata atmosferini sette hep hissettik. En serinkanlı oyuncuların, yönetmenin inancıyla şaşkın bir halde, rollerini çekimden sonra bile yaşadıklarını fark ettim. Sanki herkes Jeanne'ın dramını yeniden yaşar gibiydi." Yönetmen aynı baskıyı, o ünlü saç kesimi sahnesi için baş oyuncusu Falconetti'ye de uyguluyor ve saçlarını kazıtmak fikri karşısında gözyaşı dökmeye başlayan oyuncuyu, saçının yeniden ve çabucak çıkacağını söyleyerek teselli ediyordu. Falconetti'yi bu yüzden ağlarken saptayan görüntü yönetmeni Rudolph Maté'nin bu çekimlerinden birkaç plan, sonradan filme de konacaktı.

Filmin etkileri büyük oldu. Hem de her yerde yeni çıkan sesli film çılgınlığı egemen olduğu halde... Jean Cocteau şöyle yazıyordu: "*Potemkin*, bir belgeseli taklit ediyordu ve bizi şaşkına çevirdi. *Jeanne d'Arc* ise sinemanın varolmadığı bir çağın bir belgesini taklit ediyor ve

sanki çağlar ötesi bir röportaja dönüşüyor." Léon Moussinac ise şöyle diyecekti: "Dreyer, bu yargılamanın yalnızca derin biçimde insancıl olan yanına ilgi duymuş. Film boyunca yargılama simgesel bir hal alıyor ve bir sentez konumuna yükseliyor. Mahkemenin ikiyüzlülüğü, aşağılık tavrı, sanki belirli ve tarihsel bir davayı aşıp, sanki daha da karanlık örnekleri bitmeyen sınıf savaşı tarihinde kolayca keşfedilebilecek olan çağlar ötesi bir drama dönüşüyor."

Film Fransa ve İngiltere'de bir süre yasaklandı. Önce asıl, sonra da düp-negatifi birer yangında yok oldu. Aslına yakın biçimde onarılması, ancak ilerki yıllarda mümkün olabildi. Ama bu talihsiz filmden sinemaya, insan yüzünü ilk kez görkemli biçimde kullanma deneyimini başarıyla gerçekleştiren, onu şiirleştiren, sessiz, ama son derece güçlü bir tür dinsel-tarihsel belgesel kaldı. Tuhaftır ki Falconetti, büyük başarısına karşın, sanki sadece bu filmle ölmezleşmeyi seçti ve bir daha başka hiçbir filmde rol almadan kayboldu gitti...

La Passion de Jeanne d'Arc / Yönetmen: Carl Theodor Dreyer / Senaryo: Carl Theodor Dreyer, Joseph Delteil / Görüntü: Rudolph Maté / Oyuncular: Renée Falconetti, Eugène Sılvain, Maurice Schutz, Michel Simon, Antonin Artaud / 1928, Fransız filmi (sessiz) / 110 dakika.

Altın Çağ
L Age d'Or – 1930

SİNEMA TARİHİNİN en ayrıksı, kişisel ve kendine özgü filmlerinden biri. Sinemada Gerçeküstücülük denen olayın bir görsel manifestosu. İçerdiği skandal yaratıcı yanlar bugün tümüyle yitip gitmiş de olsa, gerçeküstücü özü ve ruhu hâlâ ayakta duran ve bu akımın sinemayla ilişkisinde dönüm noktası oluşturmuş bir yapıt...

Luis Buñuel'in filmografisinde, onun Salvador Dalí ile işbirliğini simgeleyen ve yine bu işbirliği sonucu oluşmuş kısa metrajlı *Un Chien Andalou – Bir Endülüs Köpeği*'nden sonraki ikinci filmi olan *Altın Çağ* da, bir saati biraz aşan uzunluğuyla bir tür orta metraj film sayılır. Ama bu filmin içerdiği yenilikler ve çarpıcılıklar, süresiyle kıyaslanmayacak kadar çoktur. Film, 1920 sonlarında Paris'te egemen olan

çok zengin ve çeşitli sanatsal akımlardan biri ve en önemlisi olan Gerçeküstücülük (Surrealisme) akımının sinemadaki en anlamlı dışavurumudur. Sadoul'un deyişiyle, "bir dönemin ve 1930 gerçeküstücü başkaldırısının bir tanığı". Gerçekten de, o yılların Paris'inde, Buñuel'in *Son Nefesim* adlı anılar kitabında söz ettiği gibi, André Breton, Dalí, Tanguy, Arp, Miro, Magritte, Leger, Man Ray, Bataille, Prévert kardeşler, Clair, Carne, Cocteau, Sadoul, Lacan, Arnaud, Max Ernst, Milhaud, Poulenc, Auric, Stravinsky vb. sayısız önemli sanatçı toplanmıştı. André Breton'un başını çektiği Gerçeküstücülük hareketi, sanatın çeşitli dallarında kendini gösteren önemli bir eylemdi. Genç Buñuel de, sanatın her alanına olan düşkünlüğü, Breton ve Dalí ile olan dostluğu nedenleriyle, bu akımın içinde yer alacaktı. Yine Dalí'yle birlikte senaryosunu yazdığı ve birbirinden çarpıcı görüntülerle dolu *Bir Endülüs Köpeği* sinemada bir devrim sayılmıştı. Ardından gelen ve zengin, soylu Charles de Noailles'ın Buñuel'e tam yetki ve özgürlük vererek finanse ettiği *Altın Çağ* da, bu katkıyı doruk noktasına çıkardı.

Altın Çağ'ın ortaya çıkış öyküsünü, Buñuel söz konusu kitabında şöyle anlatır: "Aklımdan geçen bir sürü düşünceyi not ediyordum. Sözgelimi işçi dolu bir yük arabasının şık bir salondan geçmesi, bir babanın yere sigara küllerini silken öz oğlunu tüfekle vurması gibi, ne olursa olsun her şeyi... Bir İspanya yolculuğu sırasında Dalí'ye de anlattım bunları. Çok ilgilenmiş göründü. Film ortaya çıkıyordu."

Akla gelen ve not edilen fikirlerin ve buluşların özgürce kullanılmasıyla oluşan film, daha sonra Buñuel'le Dalí'nin (belki de Dalí'nin otoriter karısı Gala yüzünden) bozuşmaları nedeniyle, birkaç fikrin dışında Buñuel'in senaryosuyla yaratıldı. Film Billancourt stüdyolarında çekilirken, yandaki platoda Eisenstein'ın da *İlkbahar Sonatı* adlı bir film çektiğini yazıyor Buñuel... Film sansürden geçti, Studio 28 adlı bir sinemada bir hafta gösterildi. Islıklar, gürültüler, kimi zaman da alkışlar arasında... Ama sonra kimi sağcı örgütler sinemaya saldırdı, perdeye bomba atıldı. Ve film yasaklandı. Bu yasak Fransa'da tam elli yıl sürecek ve sadece sinemateklerde gösterilebilen film, ancak 1981 yılında özgürce ticari salonlarda gösterilecekti.

Ne vardı filmde tutucuları öylesine kızdıran? Yalnızca çarpıcı, şaşırtıcı görüntüler mi, yoksa her şeye, her alana yönelik tam bir özgürlük, giderek anarşi yayan bir genel atmosfer mi? Buñuel'in kendisi



Luis Buñuel, *Altın Çağ* / Lya Lys

şöyle diyor: "Film bana göre, koşullar ne olursa olsun hiçbir biçimde birleşemeyen bir erkekle kadını, karşı konulmaz bir dürtüyle birbirlerine iten çılgınca bir aşkın öyküsüdür." Ancak bu masum birleşememeyi anlatan film, gerçekten şaşırtıcı sahnelerle doluydu: Buñuel'in hayranı olduğu bilinen akrepleri gösteren belgesel çekimler, sevişmeleri her dakika engellenen âşıklar, Marki'nin şatosundaki davetin her an sekteye uğraması, yüzlerine konan sinekler kadar, cayır cayır yanan hizmetçilere veya cesetleri taşınan işçilere kayıtsız konuklar, Marki'nin kızının bir odada baştan çıkarılması, korucu tarafından vurulup öldürülen bir çocuk, genç kızın parktaki bir mermer heykelin ayak parmağını emmesi, âşığı yerine yaşlı bir orkestra şefini kucaklaması, kayalıklardaki rahip cesetleri, ünlü bir caninin İsa kılığında gözükmesi, vs. Kuşkusuz alışılmışın dışında, anlaşılması ve yorumu sisler içinde saklı bir deneme... Sadoul'a göre "şiddeti, saflığı, şiirsel coşkusu, kesin içtenliğiyle bir başyapıt".

Ama işin gerisinde, varolan toplum düzenine karşı açık bir başkaldırı göze çarpıyordu. Zaten filmin ilk adı, *Komünist Manifesto*'dan esinlenerek *Bencil Hesapların Buzlu Sularında* olacaktı. Ve filmin asıl amacı, yaratıcısına göre "rahipleri ve polisi kullanarak hayatını uzatmaya çalışan

taşlaşmış bir toplumun direnme gücünü zayıflatmaktı. Kötümserlikten eyleme geçmek, ancak Aşk ile mümkün olabilirdi: Her şeyin, mevki, aile, onur vs. Aşk'a feda edilmesi koşuluyla" (*Altın Çağ*'ın Gerçeküstücü Manifestosu'ndan). Demek ki filme karşı çıkanların, aslında filmin derin anlamını kavramış olduklarını kabul etmek gerekiyor!... Gerçi film sansüre başvurduğunda alt başlık olarak "Bir Delinin Düşleri" deyimi kullanılmıştı, ama anlaşılan bu, kimseyi kandırmamıştı...

Bu çılgınca gerçeküstücü ve yeterince anarşist tavırlı film, her şeyin ötesinde, bir sinema başyapıtı kabul edildi. Buñuel filmi üzerine şöyle diyecekti: "Öykü, aynı zamanda ahlaki ve gerçeküstücü bir estetiğin dışavurumudur. Cinsel dürtü ve bir ölüm duygusu, onun özünü oluşturur." Basil Wright'ın 1972'deki yargısı şöyleydi: "Görüntülerin art arda gelişi, hemen her seyircide hiç görülmemiş şiddette bir tepkiler zinciri oluşturuyor." *Observer*'ise 1980 yılında şöyle yazacaktı: "Sanki yaşını itiraf etmek istemezcesine, şaşırtıcı anarşik canlılığını koruyan bir film." *Time Out*'ta şöyle yazılacaktı: "Bu film, 60 dakikalık bir yaşanamayan cinsel ilişki öyküsü, Eros ile uygarlığımız üzerine açık saçık bir deneme... Altın Çağ'ın, yani yönetmenlerin gerçek erotizmi henüz unutmadıkları, devrimci avant-garde'ın henüz mizah duygusunu yitirmediği ve Gerçeküstücülük'ün bizzat kendisinin reklam ajansı şıklığı tarafından avlanmadığı bir çağın uç noktası." Yine *Time Out*'a göre: "Kadının bahçedeki mermer heykelin ayak parmağını emmesi, o zamandan beri çok az film sahnesinin aşmayı başardığı bir erotizm içerir."

Buñuel sonradan farklı şeyler yaptı. Ama, hazza dönük bir şeyler yapmak (sevişmek, yemek yemek, eğlenmek, avlanmak) istedikleri halde bunu yapamayan burjuvaların öyküsünü hep sürdürdü. Gerçeküstücü motiflerini, saplantılarını, erotizmini, genç kadın-yaşlı erkek ilişkilerini, böcek veya akrep tutkusunu da... Yönetmen, Gerçeküstücülük deneyimi üzerine yıllar sonra şöyle yazacaktı: "Bana sık sık Gerçeküstücülük'ün giderek ne olduğunu sorarlar. Ne yanıt vermek gerektiğini pek iyi bilemiyorum. Ama bazen düşündüğümde, ayrıntılarda başarı kazandığına, buna karşılık temelde yenilgiye uğradığına karar veriyorum. Gerçeküstücülük'ten bana kalan, yeni kazandığım değer yargılarıyla, içgüdülerimden ve deneyimlerimden kaynaklanan kişisel değer yargılarım arasında çetin bir çarpışma olduğu-

nu görmemdir. Sonuç olarak, yine o yıllardan bana kalan, düşünce ve zevklerimdeki gelişmenin üstünde, hatta her türlü sanatsal yaratının ötesinde, o katıksız moral değerlere duyduğum gereksinimdir."

L'Age d'Or / Yönetmen: Luis Bunuel / Senaryo: Luis Bunuel, Salvador Dalı / Görüntü: Albert Dubergen / Müzik: Georges van Parys / Oyuncular: Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, Pierre Prevert, Jacques Brunius / 1930, Fransız filmi / 63 dakika.

Mavi Melek

Der Blaue Engel – 1930

SESSİZ SİNEMANIN etkisini tümüyle yitirdiği ve sinemada yepyeni, hızlı, hareketli bir dönemin başladığı 1930 gibi bir dönüm noktasında, Avrupa'dan gelen bir film, Amerika ve İngiltere'de de bir bomba etkisi yaptı, sinemaya birçok yeni öge kattı ve yıllar içinde katıksız bir klasiğe dönüştü. Bu film *Mavi Melek*'ti.

Bu "melek", Marlene Dietrich'ti. Film çekildiğinde tam 29 yaşında olan, ilk genç kızlığını arkada bırakmış, oynadığı bir düzine kadar filmle bir türlü zirveye çıkamamış, Alman kadınının biraz kaba güzelliğini, ham ve diri cinselliğini iyi taşıyan, ama henüz sonraki yılların sofistike, mamul, melekten çok şeytana dönüşecek olan gizemli kişiliğinden yoksun... Öylesine ki bugün *Mavi Melek*'i görenler, Marlene'in bu filmde canlandırdığı Lola-Lola kişiliğiyle onca etki uyandırmış ve bir anda dünyayı fethetmiş bir vamp olduğunu kavrayamazlar. Değişen zamanla birlikte en çok değişen şeylerden biri, kadın güzelliği ve onun ölçütleri çünkü...

Mavi Melek perdenin en ünlü baştan çıkarma ve yok edici aşk öykülerinden birini anlatır. Heinrich Mann'ın romanı, dönemin dışavurumcu etkilerini taşıyan ve insanın üzerine sanki çöken bir karabasan atmosferi içeren bir romandı. Bir kabare şarkıcısının yaşını başını almış, saygın, çevresinde sevilen küçük burjuva öğretmeni nasıl baştan çıkardığının ve mahva sürüklediğinin öyküsüdür bu... Ağır Cermanik bir atmosferle beslenmiş, üzücü ve karamsar bir roman, natüralizme kayan bir tür Alman usülü gerçekçilik örneği...



Josef von Sternberg, *Mavi Melek* / Marlene Dietrich ve Emil Jannings

Film, o sıralarda 35 yaşlarında bulunan, birkaç yıldır Amerika'ya yerleşmiş ve orada *Underworld*, *The Docks of New York* gibi Amerikan kara filmlerinin ilk örneklerini ve esin kaynaklarını oluşturan filmler imzalamış bulunan Josef von Sternberg'e, vatanı Almanya'dan bir öneri olarak gelir. Von Sternberg ülkesine döner, filmi hazırlamaya koyulur. Başroller için düşünülenler, zaten projenin etrafında döndüğü büyük oyuncu Emil Jannings ve *Metropolis* filminin unutulmaz Maria'sı (ve de robotu) Brigitte Helm'dir. Ama yönetmenin genç oyuncu Marlene Dietrich'le tanışması, filmin de, ikisinin de kaderlerini değiştirecektir. Von Sternberg, bu henüz kendine güveni tam olmayan genç kızı alır, bir film boyunca (ve aslında ebediyen) bir vampa, erkekleri etkileyen ve yok oluşa sürükleyen bir meşum kadına dönüştürür. Ama bir yerlerde yazıldığı gibi, bu etkileme karşılıklı olmuştur: yönetmen genç kadını dönüştürürken, genç kadın da onun esin perisi olmuştur. Tam yedi film boyunca süren beraberlikleri bittiğinde, Marlene Dietrich'in meslek yaşamının (daha uzun yıllar boyunca) sürmesi, Von Sternberg'in ise bir daha belini doğrultamaması bunu kanıtlar.

Mavi Melek, belki de Von Sternberg-Dietrich beraberliğinin en iyi filmi değildir. Kimi yazarlara katılarak, örneğin *Şangay Ekspresi*'nin ya da *Şeytan Bir Kadındır*'ın Marlene efsanesi çevresinde daha iyi oluşmuş, Von Sternberg'in eşsiz estet ve üslupçu yanlarını daha iyi ortaya çıkaran filmler olduğunu düşünmek de kabildir. Ama *Mavi Melek*'in getirdikleri ilktir ve öncülsüzdür. Bu film, sinema dünyasına sadece Marlene Dietrich'i armağan etmekle kalmaz. Çeşitli özellikleriyle de kilometre taşı oluşturan bir başyapıta dönüşür.

Mavi Melek'in Lola-Lola'sı Marlene, *Time Out*'ın deyişiyle "sinema tarihinin en sefil gece kulübünde" şarkı söylerken, henüz biraz fazla dolgun, upuzun bacaklarını göstererek, dönemin ölçütleri gereğince alabildiğine baştan çıkarıcı olur. Lola-Lola'nın profesöre kancayı takması, kuşkusuz ömür boyu aradığı güven ve saygınlık duygusu içindir. Bu yaşlı, şişman ve komik adamı sevmesi elbette söz konusu değildir. O kendi mantığı içinde, kendi yaşamını, aşklarını ve tutkularını sürdürecek, profesör Unrat ise onun koruyucu şemsiyesi olacaktır. Ama nereye kadar?

Öykü, 1920'ler Alman sinemasının iki temel akımının, görkemli biçimde bitmekte olan Dışavurumculuk ve Von Sternberg'in ilk filmlerinin daha çok ait olduğu Kammerspiel – Oda Tiyatrosu akımlarının bir bireşimi gibidir. Bu akımlara Von Sternberg'e özgü bir barok lezzeti gelip katılır. Bu üsluplar, başarılı bir görüntü ve dekor çalışmasının da katkısıyla öyküye çok uygun bir melodram havasını yaratır ve korurlar. Alman sinemasının o yıllarda çok düşkün olduğu "düşüş, yok oluş" teması, *Varyete*, *Son Adam* gibi filmlerden sonra burada da ağırlığını belli eder. Ve hemen hep bu tür düşüşlerin talihsiz kahramanlarını canlandırmış olan Emil Jannings'in varlığı da, bu filmler arasında organik bir devamlılık sağlar.

Filmin her ögesi konuya hizmet eder ve tam bir bütün oluşturur. Şarkılar dahil... Marlene'in henüz ilerki yılların erkeksiliğini bulmamış dişi sesiyle söylediği "Ich bin von Kopf bis Fuss Auf Liebe Eingestellt – Topuklarımdan saçlarıma kadar âşığım", "Ich bin die Fesche Lola" gibi şarkılar ya da filmin Almanca'sıyla birlikte çekilen İngilizce versiyonunda söylediği "Falling in Love Again", filme son derece uygun düşer ve bu şarkılar dünyayı dolaşır. 1910-20'lerin Theda Bara tarzı ütopik vamplarından sonra, Marlene'in etli-canlı vamp kadını öylesine etkili

olur ki, daha film çekilirken, sette bulunan romanın yazarı Mann şöyle der: "Bu film çok tutacak... Marlene'in baldırları sayesinde!..."

Ancak filme asıl dramatik ağırlığını veren, kuşkusuz Emil Jannings'in Prof. Unrat kompozisyonudur. Ünlü aktör, yine bir oyunculuk şöleni sergiler ve bu ruhun çöküşü ve saygınlığın şehvete yenilişi öyküsünü olabildiğince evrensel kılar. Öyle ki, örneğin bir Jannings ve Alman sineması hayranı olan Muhsin Ertuğrul, ilerki yıllarda yapacağı *Şehvet Kurbanı*, *Kıskanç* gibi filmlerde hep bu filmi ve Emil Jannings'in oyununu hatırlayacaktır. Oyuncu, film ilerledikçe kişiliğinin içerdiği trajik tonları daha belirli kılmaya başlar. Sahnede palyaçoluk yapmaya zorunlu kılındığı ve kafasında yumurta kırılırken horoz gibi "kokoriko" diye öttüğü sahne, sinemanın hâlâ en etkili ve en dramatik anlarından biridir. Belki Marlene olmasaydı da *Mavi Melek* olurdu. Ama, en azından 1930 yılında, Emil Jannings olmasaydı bu film olur muydu, tartışılabilir.

Filmin yankıları ve etkileri çok büyük olmuş ve sinemayı yıllar boyu etkilemiştir. Bu tipik Alman ruhu taşıyan filmin dünya üzerinde öylesine etki yaratması aslında şaşırtıcıdır. Leslie Halliwell şöyle diyor: "Ancak stüdyoda yaratılabilecek olan karanlık bir karabasan dünyası, filmi güçlü bir duygu yüküne eriştiriyor." *Time Out* şöyle demişti: "Bu bir trajedi mi? Yoksa bir komedi mi? Aslında bu şaşırtıcı biçimde karmaşık bir film: Lola'nın cinselliğinin ve Prof. Unrat'ın baskı ve mazoşizminin kutlanması." Dietrich ise filmi üzerine şöyle demiştir: "O zamanlar filmi kaba ve bayağı buluyor, tüm projeden nefret ediyordum. Unutmayın, ben iyi yetiştirilmiş bir Alman kızıydım." Bu filmden sonra, "iyi yetiştirilmiş Alman kızı" hemen, adeta yaka paça Hollywood'a gidecek ve koruyucusunun kanatları altında, dünya sinemasının başyapıtları arasında bulunan altı film daha çekecektir. *MaviMelek*'le birlikte bir efsane doğmuştur.

Der Blaue Engel / Yönetmen: Josef von Sternberg / Senaryo: Robert Liebmann, Carl Zuckmayer, Karl Vollmoeller / Görüntü: Günther Rittau, Hans Scheeberger / Müzik: Frederic Hollaender, Otto Hunte, Emil Hasler / Oyuncular: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron, Hans Albers / 1930 UFA (Almanya) filmi / 98 dakika.

Frankenstein

Frankenstein – 1931

FRANKENSTEIN filminin başında oldukça "matrak" bir şey olur: Bir adam (az sonra filmde Dr. Waldman rolünde izleyeceğimiz Edward Van Sloan) seyirciye doğru konuşarak, biraz sonra görecekleri filmin korkunçluğunu anlatır ve sinemayı terketmek için son bir şansları olduğunu söyler. Bu, ilk bakışta, filmin tanıtımına yönelik bir şey gibi düşünülebilir. Oysa zaten sinema salonunda bulunan seyirci için bunun tanıtıcı bir anlamı yoktur. Bu aslında ciddi bir uyarıdır. Çünkü film, 1931 yılının seyircisi için bugünküyle kıyaslanamayacak düzeyde korkutucudur. Ancak nesnel bir bakış açısıyla, hep yazdığımız gibi, sinema karşısında ilk günlerdeki masumiyetini (geçici olarak) bulabilmiş gözlerle bakıldığında, filmin bugün için bile ürkünç olduğunu söylemek çok abartılı olmaz.

1816 yılında İsviçre'de, Cenevre yakınlarında, bir göl kenarındaki bir şatoda bir araya gelen İngiliz intelligentsia'sından bir avuç kişinin arasında bulunan Mary Wollstonecraft Shelley'e, aralarında Lord Byron ve ozan Shelley de bulunan ünlü erkeklerin hayal gücüyle aşık atabilmek için birkaç gecede çiziktirdiği söylenen *Frankenstein* romanının bir yüzyıl sonra, sinema sanatı aracılığıyla, çağın en popüler kitle kültürü ögelerinden biri olacağı söylense, Mary herhalde çok şaşırırya da çok gülerdi. Bütün 19. yüzyıl boyunca çeşitli tiyatro oyunlarının konusu olan bu olağanüstü hikâye, bilimsel araştırmalara kendisini kaptıran bir genç doktorun ceset parçalarıyla bir beden oluşturması, ona fırtınalı bir gecede doğada saklı enerji (elektrik) gücüyle hayat vermesi ve sonra, kendi denetiminden çıkan bu kişiliğin, bu "canavarın" etrafa ölüm saçmaya başlaması, 20. yüzyılla birlikte, kaçınılmaz olarak, sinemanın da ilgisini çekti. Genellikle 19. yüzyılda doğmuş tüm İngiliz kökenli fantastik öyküler gibi: *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde, Dracula, Görünmeyen Adam,* vs. 1910 ve 1915'te ABD'de, 1920'de İtalya'da yapılan ilk uyarlamaların olsa olsa sinema arkeolojisi açısından değeri var. Ancak 1930 başlarında Universal şirketi, yenilenen sinema teknikleriyle (özellikle sesli sinemayla) birlikte, korku filmleri türüne ağırlık vermeye başladığında, ortalığı ayağa kaldıran bir *Dracula*'nın büyük başarısından hemen sonra şirketin aklına gelen konu bu oldu. Ve film, İngiltere'de sahnelediği oyunların başarısı üzere Hollywood'a çağrılmış ve orada henüz tek bir film çekmiş

olan bir yönetmene, James Whale'e emanet edildi. *Dracula*, bugün bakıldığında oldukça eskimiş izlenimi veren, sadece birkaç sahnesiyle etkileyici bir film. Oysa ondan birkaç ay sonra çekilen *Frankenstein* hâlâ tüm dehşetiyle ayakta... Bu da, en azından ikisi de alanlarında övülen iki yönetmenden gizemli ve az film yönetebilmiş James Whale'in, her şeye karşın *Dracula*'nın yönetmeni Tod Browning'ten daha önemli bir sinemacı olduğunu kanıtlar sanırım...

Frankenstein, genelde romanın ana çizgilerini izler. Mary Shelley kuşkusuz bir gerilim romanları yazarı değildi. Bu açıdan, filmin romanı sadık biçimde izlemesi, kimi yerlerde biraz daha uzatılması gereken gerçek korku bölümlerinin (canavarın ilk kez hayat bulduğu sahne gibi) çabucak kesilmesini, aileye, nişanlı Elizabeth ve özellikle baba baron Frankenstein figürlerine fazla ağırlık verilmesini getirmiştir. Sonraki uyarlamalar, bu ögeleri biraz kenara itmişler, ancak 1994'te Kenneth Branagh'ın yaptığı ve zaten *Mary Shelley's Frankenstein* adını taşıyan yeni uyarlamada, romanın ana yapısına geri dönülmüştür. Ama buna karşın filmin gerçek, otantik, yadsınamaz bir korku ve dehşet duygusu içerdiği de çok açıktır.

Whale, öncelikle çevresine İngiliz sanatçı ve teknisyenlerinden oluşan bir ekip kurmuş ve romandaki yadsınamaz İngiliz ögeleri çok iyi korumasını bilmiştir. Tipik bir İngiliz soylusu gibi sunulan Baron Frankenstein'ın sürekli karikatürize gibi duran ve filme mizahi bir boyut getiren kişiliği, İngiliz soyluluğunun halka yukardan bakan tavrı (baronla belediye başkanı arasındaki sahne), sınıfsal değinmeler (hizmetçilerin baş uşağın komutası altında genç Frankenstein'ın düğününe kadeh kaldırmaları) vb. filmin arka planına büyük bir lezzet katar. Yan oyuncular da iyidir: Örneğin Elizabeth'te Mae Clarke'ın oyunu son derece moderndir. Filmin mekân anlayışı, dekorları kullanışı da olağanüstüdür. Kalabalık sahnelerde (köylülerin eğlencesi, canavarı takip, vs.) Whale büyük bir ustalık gösterir ve perdeye tam anlamıyla egemen olmayı başarır.

Ama asıl büyüleyici olan, kuşkusuz Frankenstein'dır: yani halkın ve de hepimizin artık hep öyle andığı, oysa aslında isimsiz olan canavar... Önceleri bir an için *Dracula*'da parlayan Béla Lugosi'nin düşünüldüğü, ama kimi testlerden sonra vazgeçildiği bu rolde, (bu arada yönetmen olarak ilk düşünülen ve sonra vazgeçilen isim de Robert



James Whale, *Frankenstein* / Boris Karloff

Florey'di) birçok filmde küçük-büyük roller oynamış, ama kendisini henüz tam anlamıyla gösterememiş 40 yaşlarındaki karakter oyuncusu Boris Karloff'un seçilmiş olması, neredeyse kaderin bir lütfudur. Karloff'un oyunu, yıllar sonra hâlâ son derece etkileyici, son derece moderndir. Aktör, gerçekten ürkünç bir yaratık portresi çizer: Hem yeterince mekanik ve hayalet görünümlü, hem de oldukça insancıl... Film boyunca, onun bir bebeğinki gibi doğuşu, büyümesi ve olgunlaşmasını izleriz: Kafasına yanlışlıkla nakledilen "katil beyni" dolayısıyla eninde sonunda kötü şeyler yapacağını bilerek ve bunun getirdiği ürpertili önyargıyla... Büyük makyaj uzmanı Frank Pierce'in olağanüstü çabasıyla oluşan bir maskenin ardında gizli yüzü ve konuşmamaya, sadece oldukça ürkünç madeni bir ses çıkarmaya mahkûm ifade kısıtlamasıyla, sanatçı, kendisine kalan hemen tek şeyle oynar: gözleriyle... Bu gözler, zaman zaman sevgi, sevecenlik ve oyun keyfi, zaman zaman dehşet, kin ve öldürme arzusu taşırlar. Karloff'un oyunu, sinemanın gördüğü en başarılı kişiliklerden biridir. Yıllar sonra, Branagh'ın *Frankenstein*'ında Robert De Niro oynadığında, Leonard Maltin'e "De Niro'nun canavarı inatçı biçimde De Niro kalıyor ve insa-

na Karloff'unkini aratıyor" dedirten, Jacques Lourcelles'in "patetik ve ciddi bir kompozisyon" diye nitelediği...

Karloff'un örneğin küçük kızla veya Elizabeth'le karşılaştığı sahneler, gerçek anlamda ürkünçtür. Bunlardan küçük kızla karşılaşma ve oyun sahnesi, canavarın henüz çocukluk çağında, oyuna ve sevecenliğe hazır olduğunu gösterir. Ne var ki oyun ölümcül biçimde sonuçlanır: küçük kızı onun çiçekleri attığı gibi kaldırıp suya atar canavar... Ama bu sahne öylesine şoke edici bulunmuştur ki, filmden çıkarılmıştır; yıllar boyu gösterilmemiş, ancak 1987'de yapılan son onarımda filme eklenmiştir. Nitekim TRT'nin elinde bulunan ve Nisan 1996'da "Sinema ve Edebiyat" kuşağında ilk kez sunulan kopyada bu sahne görülebilir. (1987 onarımında filme yeni ve etkileyici bir fon müziği de eklenmiştir.)

Frankenstein, kazandığı başarıyla yıllar boyu sürecek bir serinin kapısını açmakla kalmadı. Korku filmleri denen türün hemen ilk kez ciddiye alınan saygın bir tür olarak yerleşmesine büyük katkıda bulundu. Korku ve gerilim sinemasının aslında zekânın türevlerinden biri olduğunun ancak yıllar sonra kabul görmesine karşın, Jacques Lourcelles'in yazdığı gibi, "Frankenstein'ın yaratık-kişiliği, yalnızca sinemasever belleğimize değil, tüm 20. yüzyılın kolektif belleğine ait bir figür oldu". Parça parça yaratılan, yaratıcısına karşı hem hayranlık ve minnet, hem de nefret duyan bu canavar kişiliği ve denetimi başıboş bırakılmış bilimin yol açacağı tehlikeler konusundaki uyarılar, filmin yan ögelerinden sadece birkaçıydı. *Frankenstein*'la birlikte korkutucu bir mitos doğdu, sinemanın önemli bir parçası oldu ve fantastik sinemanın, giderek bilinçaltı düşlerimizin yollarına paha biçilmez bir taş döşedi.

Frankenstein / Yönetmen: James Whale / Senaryo: Garrett Fort, Francis Edward Faragoh, John L. Balderston / Görüntü: Arthur Edeson / Müzik: David Broekman / Oyuncular: Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clarke, John Boles, Edward Van Sloan, Frederick Kerr, Dwight Frye / 1931, Universal (Amerikan) filmi / 71 dakika.

Yaralı Yüz

Scarface – 1932

AMERİKAN POLİSİYE SİNEMASI, özellikle sesli sinemanın bulunuşuyla birlikte büyük bir canlılık gösterir. 1930'lu yılların Amerika'sında gangsterlik gerçek bir toplumsal beladır; soygunlar, hırsızlıklar, büyük çapta dolandırıcılık ve rüşvet olayları, Mafya'yla polisin, giderek devletin iç içeliği, gazetelerin manşetlerinden inmeyen ve toplumu derinden sarsan olaylardır. Sinema da bu olaylarda hem toplumsal bir genel gidişin yansımasını, hem de sinema için ideal bir malzeme bulur ve bunlara dört elle sarılır. Biraz polisin ve yasanın yanından bakılmış filmler polisiye sinemayı, kesinlikle yasadışıların ve gangsterlerin kahramanı olduğu yapımlar gangster filmlerini yaratacaktır. Yine aynı çevrelerde geçmekle birlikte, bu dünyanın birey çapında ve düzeyinde yansımasını getiren, polisiye-gangster sinemasının spektakülerliğini, gösteri yanını ve kaçınılmaz şiddet-gerilim motiflerini biraz ikinci plana düşüren ve karamsarlıkları çok belirgin filmler ise, biraz daha sonra adına "film-noir" (kara film) denen türü oluşturacaklardır.

Howard Hawks'ın *Scarface*'i, hemen başlarda bu tür sinemanın katıksız bir başyapıtı olarak gelir ve yerini alır. Gerçi daha sessiz sinema bitmeden, Alman yönetmeni Josef von Sternberg Hollywood'ta çektiği *Underworld* ve *The Docks of New York* filmleriyle bu sinemaya yeni yollar açmıştır. Ancak Von Sternberg'in filmleri, daha çok kişisel bir üslup ve barok bir anlayışla ele alınmış, gerçekçilikle bağı çok kuşkulu sinema örnekleridir ve etkileri, daha çok, 1930'ların Fransız şiirsel gerçekçiliği ve geleceğin "film-noir" türü üzerinde olmuştur. Oysa Hawks, doğrudan doğruya toplumsal, hatta güncel gerçeklere sarılır, sanki gazete haberlerinden yola çıkar. Filminin baş kişisi Tony Camonte de, hık demiş ünlü Al Capone'nin burnundan düşmüştür. Camonte İtalyan kökenli bir küçük gangsterdir. Önce ilk patronunu yok edip yeni bir patronun emrinde çalışmaya başlar. Can yoldaşı Guido Rinaldo ile birlikte Chicago'ya "çekidüzen" verir, haracı toplar ve "caz çağı"nın bin bir eğlencesi içinde günlerini gün ederler. Ama Camonte'nin ataklığı dur durak bilmez. Önce kentin dokunulmaması gereken kuzey bölgesine de el atar ve amansız bir gangsterler savaşını başlatır. Şiddet yolunda artık onu hiçbir şey durduramaz: Yeni patronunu, sonra, garip ve has-

talıklı bir sevgiyle bağlı olduğu kız kardeşi Cesca'yı baştan çıkardığını sanarak, en yakın dostu Rinaldo'yu vurur. Sonu elbette, bir evde, o sevgili kız kardeşiyle birlikte polis tarafından kıstırılmak olacak ve her gangster gibi, o da polis kurşunlarıyla ölecektir.

Scarface, o dönemde sinemayla yakından ilgilenen gizemli milyoner, pilot, sanayici ve serüvenci Howard Hughes'in damgasını taşır. Hughes ve Hollywood'un o dönemde yükselen yönetmenlerinden olan Hawks, bu filmi büyük şirketlerden uzak, bağımsız biçimde yaratırlar. (Bu nedenle film, uzun yıllar kopyası elde edilip görülememiş filmlerdendir ve bu, etrafında yaratılan gizem halesini artırmıştır. *Scarface*, ancak yakın yıllarda yeniden gösterime giren ve videosu da çıkan başyapıtlardan biridir.) Birkaç yıl önce, adını andığımız *Underworld* filmiyle ilk kez dikkatleri çeken ünlü yazar Ben Hecht'in başını çektiği bir ekibin hazırladığı senaryo, Lee Garmes'in birinci sınıf görüntü çalışması ve başta İtalyan kökenli Camonte'ye şaşılacak bir canlılık veren Avusturya kökenli Paul Muni olmak üzere, George Raft, Ann Dvorak, Karen Morley ve küçük bir rolde oynayan, aynı yıl *Frankenstein*'la star olacak Boris Karloff, filme çok olumlu katkılarda bulunurlar.

Ancak tüm 1930'ların Amerikan sinemasında bu tür filmlerin bolluğu anımsandığında, *Scarface*'i diğerlerinden ayıran ve örneğin bu kitaba alınmasını gerektiren ögeler nedir diye sorulabilir. Gerçekten de, 1931-32 yıllarının Hollywood'u, Mervyn LeRoy'un *Little Caesar – Küçük Sezar,* William Wellman'ın *Public Enemy – Halk Düşmanı* gibi filmler yapar. Tüm bu filmler önemlidir ve üstelik gangster filmlerine James Cagney, Edward G. Robinson gibi unutulmaz ve bu rollerle ölümsüzleşen kişilikler armağan etmişlerdir. Hepsinin ortak bir noktası, o yılların Amerika'sında sözünü ettiğimiz gangsterlik olaylarından esinlenmeleri ve toplumu sarsan bu olayları tam anlamıyla sıcağı sıcağına, sanki bizim TV'lerimizin kimi haber programları gibi halkın önüne getirmeleridir.

Howard Hawks'ın filmi, öncelikle tarih açısından tüm bu filmlerin önündedir. Bu 1931 yapımı film, ne yazık ki sansürle ciddi bir biçimde takışmış ve ancak uzun süren çabalardan sonra, gösterilmesi 1932 yılında mümkün olabilmiştir. Bunun için filme üç ayrı final yapılmış ve sansürün sonunda onayladığı, bugün varolan ve Tony'nin polis kurşunlarıyla can verdiğini gösteren final korunmuştur. Filme verilen

Shame of a Nation – Bir Ulusun Utancı alt başlığı da, bu baskının sonucudur. Film, tuhaftır, "tüm gangster filmlerine son verecek gangster filmi" diye reklam edilmişti. Oysa tam tersi olmuş ve *Scarface*, tüm bir gangster filmleri türünü başlatan önemli yapımlardan biri olmuştur.

Filmin çekiciliği, bir ölçüde Hawks'ın yaklaşımındaki modernlikten kaynaklanmaktadır. Hawks, her anında klasik gangster veya suç melodramı klişelerini önler. Yaklaşımı soğukkanlı, mesafeli, adeta kliniktir. Gangsterleri hiçbir biçimde idealize etmeden, tüm kaba, cahil, kompleksli, giderek zavallı yanları ile gösterir. (Bu açıdan ve gangster-



Howard Hawks, *Yaralı Yuz* / Paul Muni

liği yücelten onca film gördükten sonra, bu filmin zamanında sansüre uğramış olmasını bilmek bugün için hayret vericidir.)

Hawks, sonraki onca gangster tipine esin veren Tony Camonte'yi Al Capone üzerine inşa ederken, kendi deyişiyle "Borjiya ailesini incelemekten" de kaçınmamıştır. Amerikan sinemasının en kültürlü yönetmenlerinden biri olan Hawks'a çok yakışan bu yaklaşım, biraz (aslında yeterince ele alınmış olmayan) Tony ile annesi, ama en çok Tony ve kız kardeşi Cesca arasındaki ilişkilerde belirir. Tony kardeşine, açıktır ki ensestin eşiğindeki anormal bir sevgiyle bağlıdır, ona yaklaşan her erkeği incitmek, giderek yok etmek ister. Bu, en yakın arkadaşı Guido bile olsa... Sansürün nasılsa gözünden kaçmış (ama Cesca'nın, o ünlü "sen beni bir kardeş gibi sevmiyorsun" sözleriyle de ortaya çıktığı gibi, gözünden kaçmamış) bu sevgi, filme modern ve trajik bir dramatik güç yükler. Cesca'da şaşırtıcı derecede modern bir oyun veren Ann Dvorak'ın da katkısıyla, bu ilişki unutulmazlaşır.

Hawks'ın anlatımı, kesin, net ve son derece akıcıdır. Finale doğru hızlanan bir ritmle film, seyircisini bir an bile bırakmadan sanki avucunun içinde tutar. 1931 yılı için henüz sorun olan sesi kullanma sorunlarını da çok iyi çözümlemiştir yönetmen... Ve 1930'ların Chicago'sunu, sanki bir belgesel gibi sunmuştur. Georges Sadoul'un deyişiyle "bu İtalyan haydudunun çevresinde, bir Rönesans saray atmosferine yakışır entrikalar, cinayetler, aldatıcı günler ve öldürücü saflıklar" vardır. Brian de Palma, tam yarım yüzyıl sonra konuyu yeniden filme çekecektir: İtalyan kökenli Camonte'yi bu kez Castro tarafından Küba'dan kovulmuş bir haydut yaparak, Al Pacino'nun "method" tarzı oyununa fazlasıyla ağırlık vererek ve öyküyü inanılmaz bir 170 dakikaya şişirerek... Kendi adıma, bu şiddet ve kan senfonisi filmi de ilginç bulurum. Ama, üst üste yapılacak bir izleme, Hawks'ın klasiğinin, elli yıl sonra bile De Palma'nınkinden daha modern ve daha klas durduğunu gösterirse, hiç de şaşmam...

Scarface / Yönetmen: Howard Hawks / Senaryo: Ben Hecht, Seton I. Miller, John Lee Mahin, W R. Burnett, Fred Pasley / Görüntü: Lee Garmes / Müzik: Adolph Tandler, Gus Arnheim / Oyuncular: Paul Muni, Ann Dvorak, George Raft, Boris Karloff, Osgood Perkins, Karen Morley, Vince Barnett / 1932, Amerikan filmi / 99 dakika.

King Kong

King Kong – 1933

1993 BERLİN ŞENLİĞİNDE *King Kong*'un restore edilmiş bir kopyası gösteriliyordu, filmin tam 60. yıldönümünde... Koca salon, nerdeyse nefessiz, bu filmi izledik. Ve gerçek bir başyapıtın nasıl zamana direnişli olduğuna bir kez daha tanık olduk.

King Kong... Elbette ve çok bilinçli biçimde yapılmış bir "Güzel ile Canavar" (veya, başka bir çeviriyle "Güzel ile Hayvan") çeşitlemesi... Mme Leprince de Beaumont'un yarattığı ve Jean Cocteau'nun en başarılı sinemasal uyarlamasını yaptığı ünlü masal... İngiliz polisiye yazarı Edgar Wallace'ın da *King Kong* adında bir romanı mı varmış? Ama birçok kaynak, bu filmin asıl Merian C. Cooper'ın hayal gücünden çıkma bir hikâyenin uyarlaması olduğunu söylüyor.

Evet, Merian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack... Serüven sinemasının Taviani'leri veya Coen kardeşleri... Birlikte tasarlayan, birlikte yazıp yöneten iki gerçek serüvenci, ikisi de denizlerde dolaşmış, maceralara göğüs germiş ve sonra, yaşadıklarını sinemada yeniden yaratmaya çalışan iki otantik kişilik... Onlar hep bir tür serüven sinemasının, çocukluğumuzda Alkazar sinemasında izlediğimiz (*King Kong* da ilk orada mı oynamıştı?) o seriyal filmlerin içerdiği anlatılamaz macera ve heyecan duygusunun izlerini taşıyan filmler ürettiler. Sinemanın bir aksiyon, ama düşten ve hayal gücünden yoksun olmayan bir aksiyon işi olduğunu biliyorlardı onlar... En güzel maceraların yaşananlar değil, yaşanması hayal edilenler olduğunu, bir tür serüven tutkusunun peşine takılarak hep çocuk kalacak, onlar gibi büyüse bile çocuk kalacak ruhların sinemada ne aradığını çok iyi biliyorlardı. Ve bu türe soyluluk damgası taşıyan bir avuç filmle hizmet ettiler. *King Kong*'la da kuşku yok ki başyapıtlarını vererek...

Öyküyü biliyorsunuz. (Bu siyah beyaz filmin renklendirilmiş bir kopyası, 1995 yılı içinde HBB ve Show kanallarında da gösterildi.) Sumatra adasının kuzeyinde, "kafatası adası" denen gizemli bir adada araştırma yaparken, yerlilerin taptığı garip bir güç söylentilerini işiten Amerikalı bir ekip, bir gece gemiden güzel Ann'ın kaçırılmasıyla şaşkına döner. Ann yerlilerce kaçırılmıştır: aslında dev bir goril olan o "garip güce", yani King Kong'a, gazabını yatıştırmak için armağan edil-

mek üzere... Dev hayvan, bağlanmış, çırpınıp duran genç kadının yanına gelir. Ama güzellikten anlayan, cüssesine karşın özenli ve sevecen bir yaratıktır King Kong... O, bir hayvan olarak bu güzeli sevecek, ama ona aşkını bir türlü kabul ettiremeyecektir. Sonra yakalanır, hapsedilir, New York'a götürülür. En basit kapitalist mantık gereği, teşhir edilip para kazandırmak için... Ama onun inanılmaz gücü demirleri ve de her şeyi kırıp, New York'un gökdelenlerine kadar uzanan görkemli bir serüvene yol açacaktır. Asıl hedefi, hep güzel ve çekici Ann olmak üzere...

Evet, tam anlamıyla bir "Güzel ve Canavar" uyarlamasıdır bu... Ön planda, gerçekten de o eski seriyal filmlerin ilkel gözüken mantığını, yüzeysel psikolojik yapısını, hep biraz yetersiz bütçelerle oluşturulmuş kaçamaklığını taşıyan... Ama ne gam!... Bu filmin iki yaratıcısının hayalgücü öylesine sonsuzdur ve çevrelerine öylesine başarılı bir ekip toplamışlardır ki... O sınıflandırmalar aşılır, o küçümsemeler şaşkınlığa dönüşür ve RKO şirketinin en bezirgân bir mantıkla yaptığı, hiçbir dalda Oscar almayan, hatta aday bile gösterilmeyen, zamanında kimsenin ciddiye almadığı bu film, sinema tarihinin en sürekli efsanelerinden birine, *Tarzan*'la aşık atabilecek bir 20. yüzyıl mitosuna dönüşüverir.

Gerçekten de filme katkısı olan çoktur. Willis O'Brien denilen ve o yıllarda (aslında uzun zaman için) kendisiyle sadece Ray Harryhausen'in aşık atabileceği özel efekt uzmanı, bu filmde sinema tekniğini yenileyen ve yıllarca (daha da geliştirilerek) kullanılan yöntemler bulacak ve kullanacaktır: Aynı plan içinde değişik görüntülerin süper pozisyonu (üst üste kullanımı), boyalı cam tekniği (bizim sinemamızın altmış yıllık bir rötarla *İstanbul Kanatlarımın Altında*'da kullandığı), küçük modellerle çok daha büyük bir şeyi canlandırma, saydam etkiler elde etme, vs. *King Kong*'un, demek ki tüm filmin yaratılmasında Willis O'Brien'n katkısı çok büyük olmuştur. Max Steiner'in müziği, üç görüntü yönetmeninin çabası da yabana atılamaz.

Ama *KingKong*'u böylesine etkileyici ve uzun ömürlü bir film yapan, belki de en çok içerdiği tutkulu erotizm dozudur. Bu tür bir film için şaşırtıcı bir şey... (Gerçi bu alanda sürprizler hiç eksik olmaz. Bir on yıl sonra Universal'in Maria Montez'li o egzotik macera filmleri de ender bir erotizme yaslanacaklardır.) Koca hayvan, Ann'ı görür... ve



Merian C. Cooper, Ernest Schoedsack / *King Kong*

vurulur. Ona yaklaşımı hep bedeninden beklenmeyecek kadar yumuşak, duygulu, sevgi, giderek cinsel arzu yüklü olacaktır. Onun korkunçluğu içindeki çaresizliği, filmin en yürek buran ve hâlâ etkili olan yanıdır. Canavar, güzel karşısında, tüm gücüne karşın çaresiz kalır, bir anlamda ona teslim olur. *Time Out*'ın deyişiyle "filmin çarpan yüreği, yaratılan yarı insan bu dev maymundur: O,'uygar insan'da gömülüp kalmış olan tüm o çelişkili erotik, yıkıcı, duygulandırıcı, kimi zaman vecd halinde, kimi zaman yüceltici yanları ifade edebilen bir simge yaratan Hollywood rüya fabrikasına ölümsüz bir saygı duruşudur". İnsan yanıyla King Kong, Ann'a her yaklaşmasında gerçekten duygulandırıcı olur. Hele onu dev avucunun içine alıp baktığında, yüzünü yaklaştırdığında, ona bir şeyler anlatmak, onu vahşi ormanın, New York gökdelenlerinin veya uçakların kötülüklerinden korumak içgüdüsünü ortaya koyduğunda...

Jean Ferry şöyle yazmış: "Öyküdeki kimi olguların saçmalığı (tutarsız ayrıntılarla yüklü ilkel bir senaryo), şiddetli bir düşsel güç (sık sık görülen bir düşün ürkütücü bir gerçeklikle sunuluşu), canavarca bir erotizm (hayvanın kadına olan ölçüsüz düşkünlüğü), yamyamlık,

insan kurban etme törenleri, vb. egzotik şeyler, dekorların tümüyle gerçekdışı gözükmesi ve aslında belki de tüm bu ögelerin bireşimiyle film, şiirsel sözcüğüyle anlatmak istediğimiz hemen her şeyi içeriyor. Keşke sinema bu alanda daha da ileri gitse!" Leslie Halliwell'in yargısı ise daha kısa ve kesindir: "Tüm zamanların en ünlü canavar filmi. Bir sinema hilesi ve gerilim mucizesi ve sinema tarihinin kimi en unutulmaz anlarını içeren film."

Evet, bu anlardan biri de, kuşkusuz finalde Ann'ın sevgilisi genç kahramanın söylediği söz: "Onu uçaklar değil, güzellik öldürdü." Çünkü kader hükmünü icra etmiş ve koca hayvan, aşkın kurbanı olmuştur. Fay Wray'ın belki çok başarılı bir oyunla değil, ama o dönem için etkileyici bir dişilikle temsil ettiği güzellik. (*Time Out*, alaycı bir dille şöyle diyecektir: "Allahtan ki Fay Wray'in oynaması gerekmiyor. Çığlık atması yeterli, onu da çok iyi yapıyor. Ama ne mükemmel bir kurban!") Tuhaftır ki tam 43 yıl sonra, John Guillermin'in yönettiği yeni çevrim, çok daha çağdaş bir senaryoya, çok daha gelişmiş bir tekniğe ve başrolde güzelliği ve oyun gücü yadsınamayacak bir aktrise, Jessica Lange'e rağmen, aynı başarının yanından bile geçemeyecektir. Her ne kadar kimilerinin söylediği kadar kötü bir film olmasa ve kendine özgü erdemler içerse de... Eski, yerleşmiş efsanelere yaklaşmak, hele sinemada, her zaman tehlikeli oluyor. Neredeyse King Kong kadar tehlikeli!...

King Kong / Yönetmenler: Merian C. Cooper, Ernest Schoedsack / Senaryo: James Creelman, Ruth Rose / Görüntü: Edward Linden, Vernon Walker, J. O. Taylor / Müzik: Max Steiner / Oyuncular: Robert Armstrong, Fay Wray, Bruce Cabot, Frank Reicher / 1933, RKO (Amerikan) filmi / 100 dakika.

Atalante

L Atalante – 1934

L'ATALANTE, ya da adına "auteur" sineması, yaratıcı sinema, bağımsız sinema ne derseniz deyin, işte hep biraz sistem dışı olmayı ve genelgeçer akımların dışında kalmayı çağrıştıran o kendine özgü sinemanın erken dönem ve en görkemli örneklerinden biri. Yaralı, kırık, arayış-

lar içinde, tam olmamış, oluşmamış bir film. Ama sinemayla şiirin en unutulmaz bireşimlerinden ve erken ölen bir dehanın damgasını taşıyan ayrıksı sinema örneklerinden biri...

Yaşasaydı olasılıkla "en önemli 100 yönetmen" arasına girebilecek kadar ün sahibi olacak Jean Vigo, anarşist politika kuramlarını benimsemiş bir babanın, gazeteci ve eylemci Almereyda'nın oğlu. İlk filmi olan *A Propos de Nice – Nice Üzerine*'yi yaptığında sadece 24 yaşındaydı. Toplam üç film yaptı ve 29 yaşında hayattan ayrıldı. Böylece en iyi ürünlerini, daha doğrusu tüm ürününü çok genç yaşta vermiş bir sanatçı olarak, kendisine yakıştırılan Fransız sinemasının Arthur Rimbaud'su deyimini rahatça hak etmişti.

İlk filmiyle, alışılmış tarzda bir belgesel değil, kendi deyimiyle "Nice kentine belgelere dayalı bir bakış" gerçekleştiren Vigo, ikinci filmi olan *Zéro de Conduite – Hal ve Gidiş Sıfır*'da, gençliğin kural tanımaz isyancı kişiliği üzerine, biraz anarşist tavırlı ve alabildiğine şiirli bir yapıt ortaya koymuştu. Sansürle başı derde giren ve serbestçe gösterilmesi yıllar sonra, savaş sonrasında, artık Vigo'nun tanık olamayacağı bir tarihte mümkün olan... Adı babasıyla birlikte anılarak "sinema anarşisti"ne çıkan sanatçı (o da "sinema alanında inşa etmek için eskiyi yıkmak gerekir" diyerek bu söylentilere çanak tutuyordu), tüm bunlara karşın kendisine umut bağlayanların varlığını hissedecekti. Bunlardan biri olan yapımcı Jacques Louis-Nounez'in tam güveniyle, Vigo eline tutuşturulan bir senaryoyu çekmeye girişti. Ama aslında oldukça sıradan motifler içeren, sanki tamamlanmamış bu senaryodan, sinema tarihinin en güzel ve en kişisel filmlerinden birini çıkarmayı başaracaktı.

Film, L'Atalante adlı bir teknenin ve onun sahibi Jean'ın öyküsünü anlatıyordu. Bir tür manevi babası olan yaşlı Jules'le birlikte tekne de yaşıyordu Jean... Jules (benzersiz Michel Simon, bu kişiliği ölümsüz kılacaktı), elinden düşürmediği akordeonu, tüm bedenini kaplayan dövmeleri, omuzundan inmeyen kedisi ve garip eşya koleksiyonu ile, son derece ayrıksı ve marjinal bir kişilikti. Film, Jean'ın kırsal yörede karşılaşıp yıldırım aşkıyla tutulduğu Juliette'le evlenmesiyle başlıyordu. Genç evliler, yaşamak üzere tekneye geliyorlardı. Juliette, bu yıllardır kadın eli değmemiş gemiyi düzene sokmak için olağanüstü bir çaba harcıyordu. Ama kadının düşleri vardı: Paris'i görmek, ko-

casıyla baş başa kalmak, rüya gibi bir yaşam sürmek... Bunları bulamayınca sıkılıyor, Jules baba da ona gitgide tahammül edilmez gözüküyordu. Sonunda Juliette kaçıyor, Paris kentine sığınıyordu. Ama hemen sonra pişman olarak rıhtıma geri geliyordu. Ne var ki, L'Atalante bu arada çekip gitmişti. Uzun bir arayış döneminden sonra, sevgililer birbirlerine kavuşacaklar ve teknenin üzerinde yeni bir yaşama doğru yol alacaklardı.

L'Atalante, belli bir dönem ve toplum gerçekliğiyle (özellikle o yılların Fransa'sında emekçilerin yaşam koşulları), yer yer Gerçeküstücülük'ten izler taşıyan (1934'lerin Fransası'nda bu akım hâlâ güçlü biçimde ayaktaydı), sürekli bir şiiri barındıran, son derece özgür ve serbest bir havası olan bir filmdi. Sanki bir tür avant-garde, öncü sinema denemesi... Alışılmış, klasik dramatik anlatımın ve özellikle o yıllarda Fransız sinemasına egemen olan ve henüz şiirsellik aşamasına geçmemiş olan gerçekçi tavrın dışına çıkma isteği taşıyordu.

Jacques Lourcelles'e göre, filmin temel özellikleri "açık bir dramatize etmeme çabası, klasik psikolojik yaklaşımı red, özel anların ya da küçük ve garip ayrıntıların altının çizilmesi, hiçbir mantığa tabi olmadan, nerden geldikleri belli olmadan çıkıp gelen ve aynı biçimde çekip giden kişiler"di. Yine Lourcelles, bu filmle o zamanlar egemen olan Fransız sineması arasındaki tek bağın, oyuncu Michel Simon olduğunu söylüyor. Baba Vigo'nun gençlik arkadaşı olan tanınmış düşünür Elie Faure ise şöyle yazmıştı: "*L'Atalante*, ya da yoksul insanlardaki insancıllık. Masa örtüsü üzerinde parlak yemek takımları yok. Kirli tencereler, yemek artıkları, ekmek, içki kadehleri... Yarı karanlıkta, nehrin sislerinin çoğalttığı alçakgönüllü ışıklar. Yıpranmış mobilyalar arasında, Goya'nın sinsi gölgesiyle karşılaşan Rembrandt'ın kaçak gölgesi."

L'Atalante, yönetmenin tüm filmleri gibi lanetli bir film olarak kaldı. Filmin çekimi sırasında da hastaydı Vigo. Kan kanseri bedenini kemiriyordu. Çekim zor koşullarda sürdü. Rus asıllı ve sonra Hollywood'a giderek parlak bir kariyer yapan görüntü yönetmeni Boris Kaufman şöyle diyor: "Filmi bir ayda çekip bitirmemiz gerekiyordu. Ama hava koşulları kötü gidiyordu. Biz de onlarla boğuşacağımıza onları kullanıyor, çekimi havaya göre ayarlıyor ve her koşulda çekiyorduk." Doğa ile de boğuşarak çekilen film, yönetmenin bozulan sağlığı nedeniyle yakın dostu Louis Chavance tarafından kurgulandı. İlk gösteride da-



Jean Vigo, *Atalante*/ Michel Simon

ğıtımcılar filmi beğenmediler. Kimi kesintiler yapıldı, o günlerin popüler bir şarkısı olan "Le Châland qui Passe – Geçen Şu Tekne" şarkısı eklendi. (Filmin adı bir süre bu şarkının adı olacak, sonradan asıl adına dönülecekti.) Ama film, bu haliyle de seyirciyi tavlayamadı. Ve bir haftada afişten kalktı. Vigo ise birkaç hafta sonra hayata veda edecekti.

Sanatçı filmine tüm kişiliğini koymuştu. Sanki bir arayışı, sinemayı yenilemek isteyen genç bir ruhu temsil ediyordu film... Juliette'in bembeyaz gelinliğiyle tekneye ilk gelişi, Jules babanın Juliette'e koleksiyonunu gezdirmesi, bir kır balosunda Juliette'in bir gemiciyle hafiften flört etmesi, elektrik direkleriyle profil veren kederli banliyö semtlerinin yanı başından geçip gitme, Juliette'in Paris'te avare dolaşması ve çantasını çaldırması, Jules'ün genç kadını sırtına vurup gemiye getirmesi gibi bölümler, ya da filme gerçeküstücü bir ton veren Jean ve Juliette'in denizin altındaki karşılaşma sahnesi, gerçekten unutulmazdı. Sadoul'un dediği gibi "gerçekçilik, şiddetli bir lirizm içinde gerçeküstücü bir şiirle birleşiyor"du.

Ama tüm bunlar hemen anlaşılamadı. Film, gerçek adı ve uzunluğuyla ancak 1940 yılında gösterime çıkabildi. Bu kez olay bir zafere dönüşüyordu. Vigo'nun ölümünden altı yıl sonra, başyapıtı nihayet kabul

görüyordu. Zaman içinde filmin erdemleri giderek ön plana çıkacak, film Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımının olduğu kadar, genel olarak sinemada şiirsel anlatımın öncülerinden biri sayılacak ve *L'Atalante*, sinema başyapıtları panteonunda layık olduğu yeri alacaktı.

L'Atalante / Yönetmen: Jean Vigo / Senaryo: Jean Guinée, Jean Vigo, Albert Riera / Görüntü: Boris Kaufman, Louis Berger / Müzik: Maurice Jaubert / Oyuncular: Jean Dasté, Dita Parlo, Michel Simon, Gilles Margaritis / 1934, Fransız filmi / 89 dakika.

Modern Zamanlar

Modern Times – 1936

CHARLIE CHAPLIN, 1930'lu yılları iki filmle geçirir: *City Lights – Şehir Işıkları* (1931) ve *Modern Times* (ilk gösterilişinde: *Asri Zamanlar*, sonraki adıyla *Modern Zamanlar*, 1936). İlki Chaplin'in tüm duygusallığının yansıdığı, duru bir göl gibi arı ve hüzünlü bir mizahla beslenmiş bir yapıttır. Kuşkusuz bir başyapıt. Ama *Modern Zamanlar*'ın başka nitelikleri vardır ve bunlar, sanırım bu filmi Chaplin'in en önemli mirası arasına katmaya yeterlidir.

Bu film, Chaplin'in, onu bütün zamanların en popüler ve bu popülerliği en iyi paylaşılmış sinema sanatçısı haline getiren ünlü "Charlot / Şarlo", yani "The Tramp – Serseri" karakterine son kez büründüğü, ama bu karakterin yıllar boyu kullandığı tüm özelliklerini, son bir veda şarkısında görkemli biçimde yineleyen, ama aynı zamanda olgunlaştıran, yücelten ve doruklara çıkaran bir filmdir. 1910 yıllarının Serseri Şarlo'su, ilk savaşı, savaş sonrası çöküntüsünü yaşamış bir halk kişisiydi. 1920'lerin Şarlo'su, sorunların yine varolduğu bir dünyada küçük adamın serüvenini, komedinin öz kaynakları ile daha iyi bir ilişki içinde sunmaya çalışan daha olgun yapıtlarda perdeye geldi. Chaplin, 1930'larda Büyük Bunalım'ı, makineleşmeyi ve sanayileşmeyi, Avrupa'da yeni bir savaşa yol açmak üzere hızlanan faşist yönetimleri ve ırkçılığı yaşadı. Ve bunları yansıtan filmler yapmaya başladı. Nasıl daha sonraki filmi *The Great Dictator –Büyük Diktatör*, Hitler'e ve Alman faşizmine atılmış bir tokat olacaksa, ondan dört yıl önceki

Modern Zamanlar da, Chaplin'in herkes gibi bizzat yaşadığı 1930'ların ilk yarısına özgü sorunların bir yansımasıdır: Küçük adamın makineleşme, bireyin ezilmesi, Büyük Bunalım ve onun getirdiği yoksulluk, işsizlik, açlık gibi toplumsal ve evrensel olgular karşısındaki serüveni. Ve filmin açılışındaki bir yazının belirttiği gibi "mutluluğun peşinde sefere çıkan insanlığın öyküsü".

Film Chaplin'i önce bir fabrikada işçi olarak gösterir. Patronun olup biteni dev bir ekran (televizyon?) aracılığıyle gözlediği bu kişiliksiz ve boğucu çalışma yerinde Şarlo, önünden geçip giden bir şeritteki bulonları sıkıştırmakla yükümlüdür. Sonra bu sürekli yinelediği hareket, bütün vücuduna bir tik halinde yerleşecektir!... Yeni bulunan bir yemek yedirme makinesini denemek için de seçilen odur. Bu çok ünlü sahnede, Şarlo elektrikli sandalyeyi anımsatan bir koltuğa oturtulur ve ellerini kollarını kullanmadan (ne gerek varsa!) yemek yedirecek bir aygıta bağlanır. İşler önce iyi gider, ama sonra alet birden kontrolden çıkar, Şarlo'nun burnuna bir mısır darbesi indirir, ağzını silmeye yarayacak aletle yanaklarına tokat atmaya başlar, sıcak çorbayı pantolonundan içeri boşaltır. Bu kadar makineleşme tam bir skandala dönüşmüş, her şeyi makineye yüklemenin riskleri ortaya çıkmış, teknolojiye her zaman güvenilemeyeceği anlaşılmıştır... Bu buluş çöpe atılır!...

Şarlo işine döner. Ve bu kez, yanlışlıkla karmaşık makinenin çarklarının içine düşmeyi becerir. Oradan sağ salim çıkarıldığında, bu kez bedeni garip bir dans hummasına tutulmuştur!... Önce hastaneyi, sonra bir yürüyüşe katılıp, yere düşmüş kızıl bayrağı aldığı için kışkırtıcı sanılarak hapishaneyi boylar!... Ne yazık ki orda da başına gelmedik kalmaz: Tuz yerine azılı uyuşturucu tacirinin bıraktığı tozu yemeğine döker, sonra da yeniden ve hiç istemeden bir isyana katılır... Dışarda yeni bir iş bulur, ama denize indirilmesi için çalışılan bir gemiyi yanlışlıkla zamanından önce sulara gömmesiyle, işinden kovulur. Tam üç kez yanlışlıkla tutuklanacak ve hapsi boylayacaktır küçük adam... Ama bir keresinde, dışardaki yaşamdan bıkıp kendisi içeri atılmak ister. Ama bunun için hırsızlık yapmaktan beleş yemek yemeye her şeyi denediği halde başaramaz!... Küçük adam, bu arada kaçınılmaz biçimde, kendisi gibi sokaklara düşmüş bir genç kız bulacak, onun yardımıyla iş bulduğu bir kahvede, garson değilse de şarkı-



Charlie Chaplin, *Modern Zamanlar* / Charlie Chaplin

cı olarak beğenilecek ve sonra, polisten, düzenden ve toplumdan kaçarak sevgilisiyle birlikte ufuklara doğru yol alacaktır...

Bu özetten de anlaşılabileceği gibi, film küçük skeçler halinde yol alır. Her bir bölüm, geçmişte olduğu gibi küçük, kısa, ama vurucu bir Şarlo filmidir sanki... Chaplin'in sinemasındaki temel özellikler değişmemiştir. O, hep küçük adamın belli mekanizmalar karşısındaki öyküsünü anlatır durur. Ancak bu kez, 1930'ların iki temel olgusunu, yoksulluk ve işsizlikle sanayileşmeyi ön plana almıştır. Gerçekten de, Büyük Bunalım'ın ABD gibi kalkınmış bir ülkede bile yarattığı işsizler ve yoksullar ordusu düşünüldüğünde, Şarlo'nun küçük adamının benzer motiflere yeniden dönüş yapması şaşırtıcı değildir. Sanayileşme ve onun getirdiği makineleşme, elbette belli tehlikeler içerir: Bireyin dev üretim ve de tüketim mekanizmaları içinde ezilişi, insanların ancak üretim, randıman, kârlılık gibi kavramlarla ölçülmesi, yaşamın doğallığından koparak aşırı bir makineleşmeye doğru gitmesi... Chaplin, günümüzde de geçerli olan bu kaygı ve korkuları, o zamandan derin biçimde duyumsar ve bireyi, bireysel özgürlüğü, insancıl değerleri, klasik erdemleri savunma tavrını ön plana çıkartır.

Şarlo, 1930'ların temsil ettiği "modern zamanlar"a ve onun getirdiklerine her zamanki naifliği, ama derin insancıllığı ile yaklaşır.

Sanatçının önlenemez bireyci ve özgürlükçü tavrında en küçük bir değişiklik bile yoktur. Ne var ki onun mesajından, beklenmedik biçimde en çok alınan, kapitalist düzen olacaktır. Sinema anlayışından ise gerçek anlamda ödün vermez. Gerçi bu sinema, görünürdeki sadeliğine karşın, eski yıllara göre çok daha olgunlaşmış, mizansen duygusu gelişmiş bir sinemadır. Ama sanatçı, sessiz sinemaya geçişin sekizinci yılında yine neredeyse sessiz bir film yapmakta diretir: Filmde gerçek anlamda diyalog yoktur. Sadece sesler vardır. Chaplin'in şarkı söylediği sahnede sanatçı, anlaşılmaz sesler çıkartır, sözlerini ağzında çiğneyerek... Ama bu tarz şarkı söylemesi, filmde büyük sükse yapar, herkes ona bayılır!... (O zamanın pop müziğiyle alay mı acaba?) Sesi yer yer, kimi gag'lar için kullanır: Örneğin hapishaneyi ziyareteden saygın hanımefendinin karnından gelen sesleri duyan köpek havlamaya başlar!... Şarlo bir ses düşmanı değildir, ama kahramanlarının tam anlamıyla konuşmaya başlaması için, bir sonraki filmini beklemek gerekecektir.

Chaplin filminde ilk kez Paulette Goddard'ı kullanır. Hayatını birleştireceği bu güzel ve yetenekli kadını, daha sonra *Büyük Diktatör*'de de oynatacaktır. Film için müziği yine kendisi besteler ve ortaya, günümüze dek gelen unutulmaz *Smile* şarkısı çıkar. Gitgide bir perfeksiyonist haline gelmekte olan sanatçının bu filmi de on ayda çekilir, tam 100.000 metre negatif harcanır. Maliyeti 1.5 milyon dolardır. Ama ABD'de bunun yalnızca üçte ikisi geri gelir. Film, o zamandan Chaplin'e karşı çıkmaya başlayan kimi çevrelerde "komünist propagandası" ile suçlanır. Ve bu nedenle, Berlin ve Roma'daki rejimler tarafından da yasaklanır. Ama Avrupa'nın diğer ülkelerindeki başarısı çok büyük olacaktır. Bütün bir Şarlo efsanesini, skeçler halinde de olsa, sonuç olarak kendi içinde tematik bir bütünlüğe ulaştıran bu olgunluk dönemi ürünü, kuşkusuz Chaplin'in bıraktığı başyapıtların en tipik ve sanatçının dehasını en iyi ortaya koyanlarından biri olarak kalacaktır.

Modern Times / Yönetim ve senaryo: Charlie Chaplin / Görüntü: Rollie Totheroh, Ira H. Morgan / Müzik: Charlie Chaplin / Oyuncular: Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Tiny Sandford / 1936, Amerikan filmi / 87 dakika.

Büyük Aldanış

La Grande Illusion – 1937

BİRÇOK KAYNAĞA GÖRE, sinema tarihinin, *Les Enfants du Paradis – Cennetin Çocukları* ile birlikte en ünlü Fransız filmidir bu... Jean Renoir denen büyük sinemacının en görkemli kitle başarısı olacak film, daha gösterime çıktığında alkışlanmış, zaman içinde ünü artarak sürmüş ve 1958 yılında Brüksel'de ilk kez yapılan uluslararası sinema yazarları soruşturmasında dünyanın en iyi 12 filmi arasına girdiği gibi, aynı yıl yeniden gösterime çıktığında da büyük ilgi görmüştür. Ülkemizde vaktiyle *Harp Esirleri* adıyla oynayan filmin adını (bu adla senaryosu da yayınlanmıştır – Bilgi Yayınları), bugün özgün adının çevirisi olan *Büyük Aldanış*'la karşılamak daha doğru olacak. Gerçi "illusion" sözcüğü tam olarak "yanılsama" diye karşılanıyor, ama bu da o denli az kullanılan bir sözcük ki!... En iyisi yine *Büyük Aldanış*'a bağlı kalmak galiba...

Büyük Aldanış, görünürde bir savaş ve kaçış öyküsü anlatır. 1. Dünya Savaşı'nda, tam 12. uçağını düşüren bir Alman subayı, yüzbaşı Von Rauffenstein, düşen uçakta esir alınan iki Fransızı, yüzbaşı De Boeldieu ve uçağın pilotu teğmen Maréchal'i yemeğe davet eder. İki adam, sonra bir esir kampına nakledilecekler, burada diğer Fransızlarla tanışacaklardır. Özellikle üç kuşaktan zengin bir Yahudi ailesinin oğlu olan Rosenthal'le... Soylu yüzbaşı ile halk adamı Maréchal arasında, sınırlı ve saygıya dayanan bir dostluk oluşacaktır. Mahkûmların kazmakta oldukları bir tünelin varlığını öğrenen kahramanlarımız, tam kaçış gecesinin gününde nakledildiklerini ve yeniden yüzbaşı Von Rauffenstein'ın komutasındaki bir şatoya gönderildiklerini öğrenirler. Burada, düşman kanatlardan da olsalar, iki subay arasında bir dostluk gelişecek, özellikle Alman subayı, Fransız subayına bir düşman gibi değil, kendi düzeyinden, kendi sınıfından, eşit biri gibi davranacaktır. Bu elbette onların kaçma girişimlerini engellemez ve son dakikada, yüzbaşı De Boeldieu, Maréchal ve Rosenthal'in kaçmaları için kendini feda eder. Dostu, görmüş geçirmiş Alman subayı için onu vurmaktan başka çare kalmayacaktır. İki Fransız ise, önce bir Alman kadının evinde bir süre kaldıktan sonra, sağ salim İsviçre'ye geçmeyi başaracaklardır.

Büyük Aldanış'ın hep süregelmiş başarısını ve kuşaklar boyu seyirciyi böylesine çekmesini nasıl açıklamalı? Kuşkusuz ki bu, görünürde bir savaş tutsaklığı ve kaçmak suretiyle bundan kurtulma gibi gözüken bir serüven filmi motifine dayanmaktadır: bir tür *Büyük Firar*. Ancak olaylar gerçekten de cereyan etmiş olaylardır. Renoir şöyle der: "Bu hikâye tümüyle doğru, bana tanıdığım kişilerce anlatıldı. Ama bu sadece bir kaçış öyküsüydü. Bunu zenginleştirmek gerekiyordu. Bunun için arkadaşım, yakın dostum Charles Spaak ile işbirliği yaptık. Ve dostluğumuzun bağlarına, ikimizin de insanların eşitliği ve kardeşliğine olan inancımız eklendi."

Film, gerçekten de Renoir'ın filmlerinde insanlığa genel bakışının tersine, sonuç olarak umut ve iyimserlik dolu gibi gözüken bir filmdir. Renoir, en azından bu filmde insana ve insan doğasına güvenmektedir. Her iki yanda da gerçek kötüler, düşmanlarına işkence eden, eziyet eden, onlara her türlü aşağılamayı ve küçülmeyi reva gören kişilikler yoktur. Hemen her şey belli bir dostluk, daha doğrusu centilmenlik havası içinde gelişmektedir. Kimi yazarlar, bu özelliklerin başka savaşlar için değilse de ilk dünya savaşı için belli ölçüde geçerli özellikler olduğunu ve filmin, bu açıdan, özel bir döneme ve özel bir savaşa ait olarak görülmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

Bu biraz idealist yaklaşım içinde, Renoir unutulmaz portreler çizer. Fransızlar cephesinde, tam bir halk çocuğu olan ve zaten beyazper-



Jean Renoir, *Büyük Aldanış* / Jean Gabin ve Marcel Dalio

dede görünüşüyle birlikte yalnızca iyi, olumlu, sevecen olanı çağrıştıran bir Jean Gabin'in Maréchal'i, büyük oyuncu Pierre Fresnay'ın soğuk ve mağrur gözüken, ama gerçek erdemlerle donanmış soylu De Boeldieu kişiliği, Renoir'ın birkaç filmde büyük şans vereceği, sonradan Amerika'ya göç eden ve orada Fransız uşak, âşık, maître d'hôtel rolleri oynamaya mahkûm edilen Marcel Dalío'nun Rosenthal'i, tek sözcükle unutulmazdır. Ama en ilginci, büyük Avusturyalı yönetmen ve oyuncu Eric von Stroheim'ın canlandırdığı Alman subayı Von Rauffenstein kişiliğidir. Çeşitli savaşlara girmiş, bedeninin her yanı yaralı bereli, sırtı olduğu kadar boynu da ancak demir çemberler içinde durabilen bu tipik Prusyalı asker, gerçek Von Stroheim'e ve onun filmlerinde vermeye alıştığı imaja ters düşmeyen son derece renkli bir kompozisyondur. Onun ABD'den gelip oynamayı kabul etmesinden sonra genişletilen ve zenginleştirilen bu rol, filme çok şey katar.

Ancak asıl ilginci, bu kişilikler arasındaki ilişkilerdir. Düşman olup olmamak bir yana, Renoir hemen sınıfsal konumun önemini vurgular: Von Rauffenstein, kendi askerleri yerine, Fransız da olsa bir subayla daha iyi anlaşacaktır!... İkisi de soylu çevrelerden gelmişlerdir, ikisi de soylulara özgü onur ve görev kavramlarını çok iyi bilirler, fedakârlık onlar için gündelik bir olaydır. (Nitekim Fransız subayı, halktan iki adamının kaçması için kendisini feda etmeyi önerecektir.) İki subay da "1913'te Paris'te olmuşlar ve Chez Maxim'in fettan kadını Fifi'yi tanımışlardır"!... İkisi de savaşı spor gibi yapar, ölüme göz kırpmadan atılırlar: "Halktan biri için savaşta ölmek korkunç bir şeydir. Sizin ve benim gibiler içinse, iyi bir çözüm" (De Boeldieu'den Von Rauffenstein'a).

Bu kibar ve soylu savaş oyununda, sınıflararası işbirliği vardır ve yapay düşmanlıklardan daha sıkıdır. Ve filmin tartışılmış adı da belki buna işaret eder. Ama gerçekte öyle midir? Sona doğru Maréchal şöyle der: "Bunun artık son savaş olduğuna inanmak istiyorum." Acaba büyük aldanış bu mudur? İnsanları daha, birçok savaşlar mı beklemektedir? Yoksa büyük aldanış, bir gün, insanların ırk, dil, din, inanç, kültür ve sınıf farklarını yenerek tam bir barış ve huzur dünyası yaratacaklarına olan inanış mıdır? *Time Out* şöyle diyor: "Filmin tartışmalı adı, barışın sürekli olması umudundan çok, özgürlük, eşitlik ve kar-

deşlik ilkelerinin bir gün gelip de simgesel bir ideal olmayı aşıp toplumsal bir gerçek olacağına değgin gibi gözüküyor."

Renoir bu filmde, geniş ve kalabalık çevrelerden bireylere doğru inmesini ve grup psikolojisi yanında bireysel psikolojiyi de çok iyi vermesini biliyor. Fransızların eğlenmek için bir rövü hazırlamaları ve kimilerinin kadın kılığına girmesi, bu sırada askerlerin gözlerinde beliren özlem pırıltısı, gösteri sırasında bir Fransız zaferini haber alınca durup *La Marseillaise*'i söylemeye başlayan mahkûmlar... Etrafına bakıp "bir yandan askercilik oynayan çocuklar, öte yandan da çocuk gibi savaşan askerler" diyen Fransız yüzbaşı... Alman subayının öldürmek zorunda kaldığı düşmanının cesedine bir çiçek bırakması... Maréchal'ın Alman kadınıyla olan tutkulu ilişkisi... Tüm bunlar ve başka şeyler, *Büyük Aldanış*'ı zamanında öncelikle algılandığı gibi, bir büyük barış ve kardeşlik çağrısı haline getiriyor. Üstün bir sinemayla da desteklenen filmin süregelen büyüsünü anlamak da zor olmuyor.

La Grande Illusion / Yönetmen: Jean Renoir / Senaryo: Jean Renoir, Charles Spaak / Görüntü: Christian Matras / Müzik: Joseph Kosma / Oyuncular: Pierre Fresnay, Erichvon Stroheim, Jean Gabin, Julien Carette, Marcel Dalío, Gaston Modot, Jean Dasté, Dita Parlo / 1937, Fransız filmi / 117 dakika.

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler

Snow White and the Seven Dwarfs – 1937

BU KİTAPTA, makul düzeyde yakın bir tarihte görmediğim veya bir video kasetten izleyemediğim tek film (nedenleri sonda belirtiliyor). Demek ki, çok eski çocukluk anılarıma (çünkü film, ülkemizde savaş sonrası yıllarında gösterildi: ya ilk kez, ya da yeniden) sığınmak ve film üzerine okuduklarımla yetinmek zorundayım. Ama ne olursa olsun, çeşitli açılardan ilkler içeren ve sinema tekniğinin gelişmesine muazzam katkıları olmuş böyle bir filmi dışarda bırakmayı düşünmedim.

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, hemen söylenmeli, sinema tarihinin ilk uzun canlandırma sineması örneğidir. Bundan önce bu alanda hep kısa filmlerle yetinilmişti. Alanın büyük, rakipsiz ve tartışma-

sız öncüsü Walt Disney, 1923'te başladığı mesleğinde tam bir imparatorluk kurmuş, ilk canlandırma örneklerini ve bunların arasında ilk öykülü filmi, ilk sesli filmi, ilk renkli filmi vs. gerçekleştirerek, bir dizi öncülüğü yerine getirmişti. Ama dev çizgi imparatorluğunun başındaki yaratıcı sanatçının, 1934'lerden itibaren tek bir düşü vardı: Bir canlandırma uzun filmi yapmak. Bugün, bunca filmden sonra, bu bize çok doğal geliyor. Ama canlandırma sineması (ya da çizgi film) denen şeyin ancak uzun filmlerin başında izlenen ve süresi on dakikayı aşmayan kısa filmler olduğu ve insanların oturup bir buçuk saat boyunca çizgi-film izleyeceklerini kimsenin düşünmediği bir sanayi içinde, bu girişim, üstelik son derece zor ve pahalı bu girişim, bir büyük kumar gibi gözüküyordu. Walt Disney bu kumarı da oynadı ve kazandı.

Film için seçilen konu, Grimm kardeşlerin ölümsüz masallarından *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'di. İyi bir seçimdi bu: Üvey ananın hışmına uğrayarak ormana bırakılan, orada ormanın, içindeki hayvanların ve doğanın hiç de korkulacak bir şey olmadığını keşfeden ve yedi cücenin yaşadığı bir eve önce konuk, sonra evin kraliçesi olarak gelip burada onlarla sakin bir yaşam sürdüren güzel prensesin öyküsü, neredeyse bir gerilim filmi için bile yeterli malzeme içeriyordu. Kötü üvey anne kızın peşini bırakmayacak, ona yolladığı bir sihirbazın elmasını ısırtarak genç kızı ölüm uykusuna mahkûm edecekti. Çaresiz kalan yedi cüce, güzel prensesleri için görülmedik bir cenaze töreni hazırlarken, onun ilk görüşte âşık olduğu yakışıklı prens, elbette beyaz atıyla gelecek ve bir öpücükle onu hayata döndürecekti. Ve iki âşık, atın üzerinde mutlu yaşamlarına doğru uzaklaşacaklardı...

Disney firması, bu görkemli proje için çalışmalara 1934'ten itibaren girişti. Karakterlerin kâğıt üzerinde oluşması uzun zaman aldı. Yedi cüce, kimisi o dönemin ünlü komedyenleri olmak üzere çeşitli kişiliklerden esinlenerek yaratıldı. Pamuk Prenses ve yakışıklı prens için, adları hiçbir zaman açıklanmayan iki genç oyuncunun angaje edildiği ve tüm çizimlere esin verdikleri söylendi. Ancak Pamuk Prenses'in zarif hareketleri için, dönemin çocuk yaştaki bir dans yıldızından, sonradan Hollywood'ta film çevirecek olan Marge Champion'dan yararlanıldı. Filmin yapımına geçildiğinde, tam 750 grafikçi on sekiz ay boyunca yoğun biçimde çalıştılar. Önceleri 150 bin dolar olarak düşünülen bütçe sonunda 1.750 bin dolara yükseldi. Hollywood'ta herkesin

dehşetten açılmış gözleri önünde, sinema başkenti belki de en riskli işini gerçekleştiriyor ve on beş yılda yaratılmış bir sinema imparatorluğunun geleceğine kaygıyla bakılıyordu.

Ama film tam bir zafer oldu. İlk üç ayda yalnızca ABD ve Kanada'da tam 20 milyon seyirci topladı. Bütün dünya filmi görmek istiyor, sinemaların kapısında kuyruklar oluşuyordu. Bir sinema klasiği doğmuş, canlandırma sineması marjinal bir tür olmaktan çıkıp sinemanın temel üretim, sanat ve kâr alanlarından birine dönüşmüştü. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, artık yıllar boyu kuşakları besleyecek ilk büyük görsel masal, sinemayla masal yazınının ilk ve parlak evliliğiydi.



Walt Disney, David Hand / *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*

Film, kuşkusuz ki sayısız yenilikler içeriyordu. Senaryo ciddi bir filminki kadar emekle ve özenle yazılmış, filmin dekupajı sanki klasik bir gerilim filmi örnek alarak oluşturulmuştu. Böylece, çeşitli kişiliklerin yaptıkları ve olayların gelişimi koşut kurguyla gösterilirken, kimi sahnelere şaşılacak bir fantastik duygusu egemen kılınmıştı: Örneğin Pamuk Prenses'in ilk kez ormana girdiği sahne, o zamanlar kimi pedagoglar tarafından çocuklar için fazla ürkünç bulunarak eleştirilecek kadar etkileyiciydi. (Şimdinin çocukları, herhalde buna pek güler!) En başarılı tiplemeler olan Yedi Cüceler, gerçek karikatür ve mizah unsurları içeren ve sürekli bir gülmece duygusunu film boyunca taşıyan sevimli kişiliklerdi. Çok genel biçimde film, o döneme dek uzun ve gerçek kişili filmlerin içerdikleri birçok özelliği ilk kez canlandırma tekniğiyle uyguluyor, böylece hem geniş seyirci kitlesini yadırgatmadan beklentilerine uygun bir mal sunarken, hem de bu tekniğin kendine özgü sonsuz imkânlarıyla fizik kurallarını altüst eden, kişilerine sonsuz hareket kıvraklığı ve eylem üstünlüğü sağlayan, düşsel ve fantastik ögeleri sonuna dek kullanabilen yapısını da ek bir avantaj olarak sunuyordu. Disney, çeşitli teknik gelişmelerden de yararlanmış, örneğin dekorun içinde dolaşan kişilerine bir üçüncü boyut duygusu veren Multiplane kameraları ilk kez bu filmde kullanmıştı. Şarkılar da çok başarılıydı ve kimileri yıllar boyu unutulmayan büyük hit'lere dönüşmüştü: "Some Day My Prince Will Come" ya da cücelerin ünlü şarkısı "Whistle While You Work" gibi...

Kuşkusuz filme karşı olanlar da oldu. Örneğin Amerikan sinemasını genelde çok sevmeyen Georges Sadoul şöyle yazıyor: "Filmin şiirsel veya duygusal sahneleri, tipik bir Alman usülü 'kitsch'in Anglosakson yılbaşı kartları estetiğiyle kaynaştığı ağır bir zevksizlik içeriyor." *Time Out* dergisi ise filmi överken, bir yanına takılarak şu alaycı saptamayı yapıyor: "Disney'in Amerikan tarzı yaşamı övme yönündeki açık tavrı, filmde, büyük olasılıkla hiç düşünülmemiş biçimde, bir erkeğin değil ama bir kadının karşı cinsten tam yedi kişiyle birlikte yaşadığı bir poligamik anlayışın görünürde yüceltilmesiyle karışıyor!"

Ama bu alaycı, giderek düşmanca yaklaşımların dışında film, genelde çok övüldü. Leonard Maltin şöyle yazıyor: "İlk uzun canlandırma sineması örneği, Disney'in kariyerinde bir dönüm noktası, sinema tarihinde bir kilometre taşı ve her şeyin ötesinde, büyük bir film."

Otis Ferguson'un yargısı şöyleydi: "Sağlam bir fantezi, çizgi filmin artık büyümesi..." Caroline Lejeune'un yargısı şuydu: "Her kuşakta bir kez rastlanan filmlerden... Sinemanın ilerlemesine *Bir Ulusun Doğuşu* ya da *Caz Şarkıcısı* kadar katkıda bulunan bir film... Biraz ham, hâlâ arayışlar içeriyor, ödünler vermiş, ama yine de tarihe geçecek bir film." Leslie Halliwell ise uzun yıllar sonra filmin "ilk günkü kadar taze gözüktüğünü" yazıyor.

Film Walt Disney'e sayısız Oscar'larından birini getirdi: "Anlamlı bir beyazperde yeniliği" için bir Oscar heykeli... yanında yedi küçük heykelcikle birlikte!... Film yıllar boyu, Disney firmasının bugün de süregelen pazar gelenekleri uyarınca, sadece zaman zaman yeniden sinemalarda gösterildi: Gerekli teknik yenilemeler ve düzeltmelerle... Ama asla TV'ye satılmadı, video kasetleri de çıkmadı. Türkiye'de Disney firması uzun yıllar boyu temsil edilmediği (şimdilerde ediliyor) ve bu yeniden gösterimler bize ulaşmadığı için, bu harika film de, diğer Disney klasikleri gibi birçok kuşağın hiç bilmediği ve hâlâ da bilinmeyen bir yapıt olarak kaldı. Yazık!...

Snow White and the Seven Dwarfs / Yönetmenler: Walt Disney, David Hand / Senaryo: Ted Sears, Otto Englander, Earl Hurd, Dorothy Ann Blank, Richard Creedon, Dick Richard, Merrill de Maris, Webb Smith vs. / Müzik: Frank Churchill, Leigh Harline, Paul Smith, Larry Money / 1937, Walt Disney (Amerikan) filmi / 82 dakika.

Rüzgâr Gibi Geçti

Gone with the Wind – 1939

SİNEMA TARİHİNDE, çevriliş öyküsü nerdeyse kendisinden daha ilginç bir film varsa, o da bu olmalıdır. Yıllar önce, emektar Hollywood yazarı Garson Kanin'in *Moviola* adlı yarı belgesel bir romanı ve bundan uyarlanmış ilgi çekici bir TV dizisi vardı, TRT'nin parlak günlerinde izlemiştik. Orda bu filmin çekilişi ve Scarlett'in bulunuş öyküsü anlatılıyordu. Gerçekten de bir film kadar ilgiye değer bir öyküydü bu...

Rüzgâr Gibi Geçti'nin bir roman olarak yayımlanıp büyük başarı kazanması ve ünlü yapımcı David O. Selznick'in romanın haklarını satın

almasıyla, filmin ilk sahnelerinin çekildiği 1939 başları arasında geçen üç yıllık zaman diliminin öyküsü de, filmin son sahnesine dek geçen çekim öyküsü de ilgiye değer. Çok kısa olarak özetleyelim:

David O. Selznick'in *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin filmini yapacağını açıklamasıyla birlikte tüm ABD'nin içine daldığı heyecan olayı, ancak sinemanın gerçekten kral olduğu dönemle ilişkili toplumsal bir olgudur ve bunu bugün kavramak olanaksız olabilir. Usta işi bir reklam kampanyasının da katkısıyla, tüm bu zaman süresince Amerikan kamuoyu, müstakbel filmin her olayı, her kararı, her seçimiyle yakından ilgilenir hale getirilmiş ve film, daha çekilmeden ülke çapında bir büyük olaya dönüşmüştü. Artık birer kitle kahramanına dönüşmüş olan Rhett Butler ve Scarlett O'Hara'yı kimlerin oynayacağı büyük bir gizem haline getirilmişti. Rhett Buttler'ı dönemin kral yıldızı Clark Gable'ın oynaması, basın aracılığıyla "seyircinin kararı" olarak yansıtılmış ve Clark'a, bu üç yıl boyunca, hep Butler gözüyle bakılmıştır. Scarlett'in seçimi de yine büyük bir kampanya haline getirilmiş ve ülke çapında yarışmalarda seçilen birçok adayın deneme filmleri çekildiği gibi, aralarında Jean Arthur, Lucille Ball, Tallulah Bankhead, Joan Bennett, Claudette Colbert, Joan Crawford, Bette Davis, Frances Dee, Irene Dunne, Paulette Goddard, Susan Hayward, Katharine Hepburn, Ann Sheridan, Lana Turner, Loretta Young gibi ünlülerin de bulunduğu sayısız yıldızın adı ortaya atılmıştır. Filmin Scarlett'i olarak son dakikada, hatta filmin ünlü Atlanta yangını sahnesi çekilmekte iken, İngiltere'den "ithal", kimi filmlerle, ama özellikle tiyatro sahnesinde adını duyurmuş, sir Laurence Olivier'nin eşi Vivien Leigh'in seçimi ise tam bir sürprizdir. Leslie Howard baştan beri istenen bir oyuncuyken, Melanie rolü için de birçok oyuncu dikkate alınmış, en son seçilen Joan Fontaine bilinmeyen bir nedenle rolü istememiş ve kardeşi Olivia de Havilland'ı tavsiye etmiştir.

Filmin jeneriklerinde senarist olarak gözüken Sidney Howard, 1939 yılında çiftliğinde kaza geçirip ölünce, filmin müthiş başarısının keyfine varamamıştır. (Aynı şey, birkaç yıl sonra ölen yazar Margaret Mitchell için de söylenebilir.) Ancak senaryoya, aralarında Scott Fitzgerald, Ben Hecht, John van Druten, Val Lewton, Jo Swerling, Donald Ogden Stewart gibi ünlüler de bulunan 25'i aşkın kalem katılmıştır. Baştan beri yönetmen olarak adı geçen George Cukor, çekim-

lerin başlamasından on beş gün sonra, yaygın bir rivayete göre Clark Gable'ın, adı "kadın yönetmeni"ne çıkmış sanatçıyı şikâyet etmesi sonucu, setten yollanmıştır. Yerine gelen Victor Fleming, çekimin sonuna doğru iyice hastalandığından Sam Wood çağrılmış ve bir kaynağa göre, filmin son halinde yarım saatlik bir bölümü o çekmiştir.

Peki, tüm bu değişik adlara ve bu üç yıllık kargaşaya karşın, böylesine başarı kazanan bir film nasıl ortaya çıkabildi? Bunun tek yanıtı, yapımcı olabilir. Gerçekten de *Rüzgâr Gibi Geçti*, Hollywood'ta bir filmin her şeyini, tüm sorumluluklarını yüklenen büyük yapımcı döneminin en önemli ve de son örneklerinden biridir. Bu film, son tahlilde tümüyle bir yapımcı filmidir. O. Selznick'in bu filme ilişkin çabaları, heyecanlı bir roman oluşturacak kadar şaşırtıcıdır.

Amerikan sinemasının 1930'lardaki patlama düzeyinde büyük gelişmesinin, bu on yılın sonunda *Gazap Üzümleri* gibi gerçekçi, *Yurttaş Kane* gibi araştırmacı-yaratıcı ve *Rüzgâr Gibi Geçti* (daha sonra da *Kazablanka*) ile romantik-duygusal sinemada vardığı uç noktayı temsil eder, bu film... Başarısını açıklayabilecek ögeler çeşitlidir. Film, görünürde, Amerika'nın kısa tarihi içindeki en önemli dönüm noktası olan İç Savaş, bir diğer deyimle Kuzey-Güney savaşı fonu önünde bir aşkın öyküsüdür. Kadın yazar Margaret Mitchell tek romanını yazarken, bir yandan savaş üzerine yeterince araştırma yapmış gözükür. Öte yandan yazar, romanın belkemiğini oluşturan aşk öyküsünün kurmacasında da çok akıllıca davranmıştır. Kahramanları alışılmış aşk öykülerine kıyasla farklı, ayrıksı, kendine özgü kişilerdir. Egoist, bencil, kumarbaz ve haz düşkünü Rhett Butler tipi, aslında aşk romanlarının idealize edilmiş tipik kişiliklerinden değildir. Bir tür anti kahramandır o: bir dava ve inanç adamı değildir. Ne var ki yüreğinin derininde, zenginliği, refahı köleliğe ve zenci ırkının sömürüsüne dayalı olan Güney'den çok, daha özgürlükçü bir tavır getiren Kuzey'den yana olduğu sezilir. Rhett Butler, bu açıdan *Kazablanka*'nın kahramanı Rick'le benzerlikler taşır.

Kadın kahraman Scarlett O'Hara ise, kuşkusuz duygusal yazının yarattığı en görkemli kadın karakterlerinden biridir: genç, güzel ve zengin olmanın tüm şımarıklığına sahip, alabildiğine narsist, gururlu bir zarafet örneği, tüm dişiliğiyle tüm masumluğu içinde bir çelişkiler bileşkesi, soylu bir kısrak, saydam bir fildişi yontudur o... Bir kadının ya-

şayabileceği tüm görkemi, ama aynı zamanda sefalet ve yoksulluğu da birlikte yaşar. Yazar ve yönetmen, onu bir ayna gibi kullanırlar: savaşın, yenilginin, ölüm ve hastalığın tüm karanlık tonlarıyla yüzüne yansıdığı bir ayna... Doruklardan uçurumlara yuvarlanır Scarlett, aşkı ve kıskançlığı, zaferi ve yenilgiyi, zenginlik ve yoksulluğu, yaşamı ve ölümü tanır. Mitchell'in başarılarından biri, Rhett-Scarlett çiftini çok uzun bir süre birleştirmemek, okurun (seyircinin) tüm isteğine karşın, aslında birbirleri için yaratıldıkları açık olan bu çifti olabildiğince zor ve geç bir araya getirmektir. Bu da yapıta sinirli bir atmosfer, sürekli bir iç gerilim sağlar.

Film 1970'li yılların sonunda ülkemizde yeniden gösterildiğinde, beni en çok çarpan filmdeki siyahların konumu olmuştu ve bu yüzden filmi "ırkçı" diye nitelemiştim. Yıllar sonra bakıyorum da, bu biraz ağır bir suçlama gibi geliyor. Evet, yapıt kuşkusuz siyah yandaşı, giderek ırk sorunları karşısında nesnel bile değildir. Siyahlar filmde en ağır işleri yapar, yağmurda şemsiyeyle horoz yakalar, uzanmış yatan beyaz kızları yelpazeler, onların sımsıkı korselere girmesine yardım eder, yemek getirir götürür ve benzer işler yaparlar. Ama doğrusu, o yılların Güney'ini (hatta daha uzun yıllar boyunca Güney'i) anlatan bir filmde, siyahların başka türlü işler yaparken gösterilmesi de herhalde olanaksızdı.

Güney, inanılmaz bir zenginlik içinde gösterilir: Pamuk tarlalarının yanı başındaki kolonyal evler, görkemli merdivenler, uçsuz bucaksız teraslar, stil mobilyalar... Gösterilen tül, kadife ve ipeklilerin hışırtısı nerdeyse filmden yansır gibidir. Evler birer kale, daha da iyisi birer ülke gibidir sanki ve kendilerine özgü birer adları vardır: Tara veya 12 Meşeler (12 Oaks) gibi... *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin ana temalarından biri (belki de birincisi) kuşkusuz mülkiyettir. Ev ve toprak, yaşamda sahip olunan ve olunabilecek en önemli şeyler gibi gösterilir: Nerdeyse *Aşktan da Üstün!*... Scarlett'in "malikânesi" Tara, filmin nerdeyse baş kişilerinden biridir ve Max Steiner'ın film için yaptığı müziğin en güzel teması Tara'ya özgülenmiştir: "Tara's Theme" Scarlett en güzel, mutlu günlerini Tara'da geçirir. Felaketle birlikte Tara da yakılır yıkılır: Onun yıkımı, tüm Güney'in yenilgisinin, çöküşünün simgesidir. Scarlett'in savaş boyunca, kan, ölüm ve dehşeti aşarak yaptığı korkunç yolculuk, Tara'ya geri dönmek içindir. Ve o en büyük yıkımı, yanmış, çökmüş bir



Victor Fleming, *Rüzgâr Gibi Geçti* / Clark Gable ve Vivien Leigh

Tara karşısında duyumsar. Ama yılmayacak, yeni bir yaşam kurmaya çalışacak ve bunu Tara'yı yeniden inşa etmek biçiminde somutlaştıracaktır.

Scarlett ve Rhett'in yanı sıra, filmin diğer kişilikleri de ustaca canlandırılmıştır. Ön plandaki "aşk dörtlüsü"nün diğer iki elemanı, tam bir iyilik perisi olarak sunulan Melanie ve solgun, zarif, kırılgan görünümüyle aşkın duygusal yanını simgeler gibi duran Ashley'dir. Scarlett ve Rhett'in ayakları yerde, canlı ve gerçek görünümlerine karşın, Melanie ve Ashley sanki gökten inmiş Tanrısal yaratıklar gibi dururlar: Bir soyluluk, iyilik ve kutsallık halesiyle çevrilmiş gibi... Onlar aslında romancının hayal gücünden çıkmış, daha az gerçek kişilerdir. Zaten öykünün içindeki sınırlı işlevleri bitince, çekip giderler (yani ölürler!).

Rüzgâr Gibi Geçti, aslında melodramın tüm klişelerini ve ögelerini rahatça kullanır. Sürekli bir kavuşamama, bir kavuşup ayrılma, bir yanlış anlamalar ve kaçırılmış fırsatlar filmidir bu... Ashley'le Melanie'nin vedalaşması, Scarlett'in ilk evliliğindeki gözyaşları, Ashley'in askerden dönüşü ve yeniden askere gidişi gibi sahneler, aşırı melodram dozuyla yüklüdür. Ama temel melodram ögesi, aslında birbiri için yaratılmış olan iki insanın hep birbirlerinden ayrı düşmeleridir. Ancak sonlara doğru bu birliktelik gerçekleşir, Scarlett ve Rhett birleşirler. Ama Scarlett, güzelim kafasının içindeki berraklık tartışılır bir kadındır. Gerçekleri göremez, Ashley'e olan tutkusunu sürdürür. Kendisini sevmeyen bir insana âşık olmak, tüm ömrünü ona adamak... Bundan daha acı bir şey var mıdır? Scarlett'in asıl dramı budur işte... Bu yüzden Rhett Butler'ın tutkulu, çılgın aşkını iter. Gerçekleri anladığında, Ashley'in ilgisizliğini ve Rhett'in tutkusunu kavradığında, artık çok geçtir. Ve Scarlett'e bir kez daha, filmin tümüne egemen olan kızıl şafaklardan biri önünde çekilmiş bir Tara görüntüsüne sığınmaktan başka çare kalmamıştır.

Ve Atlantalı Margaret Mitchell, bu ünlü romanıyla kendi kuşağının İç Savaş'tan 50-60 yıl sonra, bilinçaltında da olsa hâlâ süregelen bir özlemini dile getirir: Eski Güney'in görkemine, refahına, mutluluğuna özlem... Güney, sanki bir daha asla eski Güney olmamıştır, olamayacaktır. O güzel günler "rüzgâr gibi geçmiştir" Romanda rüzgâr gibi geçen Scarlett-Rhett aşkı değil, Güney'in İç Savaş öncesindeki refahı ve mutluluğudur.

Ne Mitchell, ne de filmin yaratıcıları, bu mutluluğun bedelinin kölelik olduğunu belirtirler. İşin bu yanı görmezlikten, bilmezlikten gelinir. Pamuk tarlalarında siyahların köle gibi çalıştırılmadığı, iş gücünün öylesine ucuza, nerdeyse boğaz tokluğuna sağlanamadığı bir Güney, elbette eskisi gibi olamayacaktır. Ama bu gerçek, yapıtın içerdiği "neydi o günler" edebiyatını ve özlem tonunu yerinden kıpırdatamaz.

Evet, yıllanmış bir klasik, ilk yarısı gerçek bir aşk, savaş ve ölüm destanı olan, ikinci yarısı ise oldukça uzatılmış mızmız bir aşk öyküsüne dönüşen bu film, bir sinema başyapıtı değildir belki... Ama yıllar sonra etkisini hâlâ sürdürmesi, her on yılda bir yeniden sinemalara gelmesi ve belki de dünyanın en çok izlenmiş filmi olması, onu sa-

nırım çağımızın en ilginç kitle iletişim olaylarından ve sinemayı sinema yapan efsanelerden biri yapmaya yeter.

Gone with the Wind / Yönetmen: Victor Fleming (ve George Cukor, Sam Wood, vs.) / Senaryo: Sidney Howard (ve başkaları) / Görüntü: Ernest Haller, Ray Rennahan / Müzik: Max Steiner / Oyuncular: Clark Gable, Vivien Leigh, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Thomas Mitchell, Barbara O'Neil, Hattie McDaniel, Butterfly McQueen, Victor Jory, Evelyn Keyes, Ann Rutherford, Laura Hope Crews, Harry Davenport, Jane Darwell, Ona Munson, Ward Bond / 1939, MGM-Selznick International (Amerikan) filmi / 220 dakika.

Oyunun Kuralı

La Règle du Jeu – 1939

OYUNUN KURALI ya da Fransız sinemasının "libertin" esprisini, toplumsal alay gücünü, serbest vezin anlatım yeteneğini ve zarafetini ortaya koyan katıksız bir başyapıt. Jean Renoir'ın *Büyük Aldanış*'la birlikte en ünlü filmi. Ve ayrıca, o filmden radikal biçimde farklılığıyla, büyük yönetmenin ne denli geniş bir yelpazeye sahip olduğunu, ne kadar farklı ve değişik filmler yapma yeteneği bulunduğunu gösteren bir örnek...

Chesnaye Markisi ve karısı Christine tarafından, bir hafta sonu av partisi için şatolarına davet edilen kişiler arasında geçen bir film bu... Bir yer ve zaman birliği var öncelikle... Ana temaya gelince, bu şatoda toplanan, soylulardan aralarına sızmış tufeylilere, yeni burjuvalardan hizmetçilere, Fransız toplumunun çeşitli sınıfsal gruplaşmalarını temsil eden bu insanlar arasında iki gün boyunca oluşan ilişkiler. Özellikle de duygusal olanlar: Aşk, ihanet, kıskançlık, intikam, vs. Bir tür kadın-erkek ilişkileri antolojisi... Ancak yoğun bir sınıfsallıkla beslenmiş, aslında sınıfsal yapısı diyelim ki bir İngiliz toplumu kadar belirgin olmayan Fransa'da bile, en azından 1930'lu yıllarda, böylesine bir ayrımın hem var ve de geçerli olduğunu, hem de aslında göründüğü kadar ayırıcı olmadığını belirten bir film... Bir tür modern (o döneme göre modern) "İnsanlık Komedyası" örneği...

Yapısı klasik Fransız bulvar güldürüsü, kökenleri Marivaux, Beaumarchais, De Musset, hatta kuşkusuz Molière'e dek inen bir toplumsal konum ve durum komedisi... Öte yandan, Amerikan sinemasının özellikle 1930'lar boyunca verdiği o kadın-erkek ilişkilerine dayalı ve bu ilişkileri özenle, koza gibi ören ünlü ve klasik Amerikan tarzı güldürünün sanki bir Fransız şubesi... Ön planda, birbirlerine girift olmuş birkaç aşk ilişkisi... Marki'nin kendi çevresinden Geneviève ile sürdürdüğü ve aslında bitmek üzere olan yasak ilişki... Öte yandan, Christine'e körkütük âşık olan ve Atlantik'i uçakla geçip gelerek ona sevgisini ilan etmeye hazır, soylu sportmen Jurieu... Yine Christine'e yıllardır âşık, ama hiçbir zaman açılmaya cesaret edememiş aile dostu, iriyarı, suratsız, ama sevimli Octave (yönetmenin bizzat kendisine ayırdığı bir rol!). Christine'in "femme-de-chambre'ı" Lisette'in, kocası başkorucu Schumacher'in hastalıklı kıskançlığına karşın, kaçak avcılık yaparken yakalanıp şatoya hizmetkâr olarak alınan sevimli bir serseriyle, Marceau ile kırıştırması... Yanlış anlamalar, kapı ve merdiven aralarında kaçamak flörtler, acımasız bir av partisi, sonunda sınıfsallığa bulanmış bir dram ve bir adamın vurularak ölmesi... Yıkılan hayaller, ayrılan sevgililer, dünyanın konumunun ve sınıfsal ilişkilerin yine aynen, olduğu gibi süreceğine değgin bir yapay ve aldatıcı umut...

Renoir'ın büyüklüğü, aslında o yıllarda Fransa'da oldukça moda olan ve bu tür karmaşık ilişkileri ele alan hafif güldürülere ancak görünürde benzeyen, aslında ise onlardan çok daha zarif ve acıklı bir filmi kotarmış olması. Bilmem, bu film dolayısıyla Molière'i anmak, gerçekten aşırı mı? Ama Renoir'ın bakışı, büyük tiyatro dehasının bakışından temelde farklı değil: Dış görünüşlerin, tavır ve sözlerin ardında yatan gerçek insan kişiliklerine inmek ve onların toplumsallığının olabildiğince güçlü biçimde altını çizmek... Soyluluğun ardındaki zayıflığı, ilişkilerde sınıf filan tanımadan, insan karakterinin özüne değgin olarak beliren ortak yanları, her kendini beğenmiş, mağrur ve yüksekten bakan davranışın ardında yatan boşluk ve gülünçlüğü saptamak...

Gerçekten de Renoir, kişilerine ve onların ait oldukları sınıflara acımasız, ama yine de sevecen bir özle yaklaşıyor. Görünürde belli ve katı kuralları olan, ama bu "oyunun kuralı"na pek uyulmayan bir dünyadır bu... Tıpkı filmde uzun uzun gösterilen ve sayısız hayvanı, özellikle de o sevimli tavşanları nerdeyse kitlesel kıyıma uğratan av sahneleri gi-



Jean Renoir, *Oyunun Kuralı*

bi... Kurallar ne olursa olsun, güçlü zayıfı ezecek ve oyunu kazanacaktır. Aristokratlar, yüzyıllanmış gelenekleri ve alışkanlıkları, ama insanca olan tüm zayıflıkları içinde gösterilir filmde... Biri şöyle der: "Bunlar Atlantik'i aşar, ama sonra bir odada yürüyemezler." Birbirlerinin karısına sulanan, saygın gözüken konumları ve yıllar boyu oluşmuş dostlukları hiçe sayan bu ilişkiler, ancak görünürde "alt tabaka"nın yarattığı o zabıta vakalarına veya adli olaylara dönüşmez. Aslında ise...

Bu oyun oynar gibi yaşanan ilişkiler, kıskanç korucunun, Marki'nin karısı Christine'le kaçmak üzere olan Jurieu'yü vurmasıyla drama dönüşür. Korucu bunu, karanlıkta Christine'i giydiği manto yüzünden karısı sandığı için mi yapmıştır, yoksa koruyamadığı kendi namusu yerine hiç olmazsa efendisininkini korumak için mi? Jurieu'nun ölümü, uzun süredir oynanmakta olan farsı birden trajediye dönüştürür. Marki, öncelikle Lisette'in sevgilisi Marceau'yu kovar: "Başkasının karısına sulanmak ahlakdışıdır" diyerek... Böylece çiftlerarası ilişkilerdeki çifte standardı açıkça ilan etmiş olur!... Aynı Marki, korucunun cinayetini de açığa vurmaz: Olan bir kazadır, herkes yeniden içeri girip partiye katılabilir. Böylece Buñuel'vari bu soylular eğlencesi önlenemez bir dramla sona ererken, Marki'nin kişiliğinde onun sınıfı, herşeyin değişmezliğine dört elle sarılmış gözükür. Ama ne zamana dek?

Kuşkusuz asıl harika olan Renoir'ın sinemasıdır. Yönetmen, uzun planların içine yerleştirdiği görkemli kamera hareketleriyle o şatoyu sürekli tarar, dekoru açar, filmini tiyatrodan sinemaya doğru genişletir. Wyler ve Welles'ten önce böylesine alan derinliği içeren görüntülerinde, sürekli kaynaşan bir kalabalık, hep geçip giden ve anlık yaşamlarını sürdüren kişiler, büyük bir ayrıntı zenginliği vardır. Görkemli örneklerden birinde, açılan bir kapıdan iki kadın görür, kahramanlarımız Marceau ve Schumacher: Christine ve Lisette... İki âşık ve aldatılan erkek, aldatan kadınlarını görürler: Aynı anda ve aynı plan içinde... Çünkü hayat bir bütündür ve o sınıfsal ayrımların yapaylığına uymaz. Ara yerdeki bir temsil sahnesi, tiyatro eşittir yaşam denklemini akla getirirken, Renoir'ın küçük, ama anlamlı dünyası gerçek yaşamın karmaşıklığına ve zenginliğine ulaşır.

İlk gösterime çıktığında beğenilmeyen, üstelik "yozlaşmış bir Fransa gösteriyor" diye sansürce yasaklanan film, savaş sırasında da negatifinin yanarak yok olması felaketine uğradı. Ama bütün bunlara karşın, 1956'dan itibaren varolan çeşitli kopyalardan yola çıkarak asıl haline dönüştürüldü ve tüm dünyada büyük hayranlık uyandırdı. Geç, ama hak edilmiş bir üne kavuşan filmin saygınlığı, o zamandan beri hiç eksilmedi. Basil Wright 1972'de şöyle yazıyordu: "Renoir, kargaşayı berraklaştırmayı başarıyor: Şatonun köhne görkemi, orman hayvanlarının acımasız kıyımı, zina ve baştan çıkarma dakikaları, karşılıklı nefret veya güvensizlik gösterileri." *Time Out* şöyle yazmıştı: "Fransız toplumunu, soylu ev sahiplerinden hizmetkâr olarak eve alınan kaçak avcıya her düzeyiyle kavrayan film, küçük sınıfsal farklarda parçalanmış bir toplumun eğlenceli, ama aynı ölçüde melankolik bir görünümünü veriyor." Jacques Lourcelles ise şöyle diyor: "Sinema dilini, aynı zamanda hem görsel, hem de yazınsal olan özellikleriyle en iyi biçimde kullanan bir sanatçının eseri."

La Règle du Jeu / Yönetmen: Jean Renoir / Senaryo: Jean Renoir, Carl Koch / Görüntü: Jean Bachelet, Alain Renoir / Müzik: Joseph Kosma, Roger Désormière / Oyuncular: Marcel Dalio, Nora Gregor, Jean Renoir, Mila Parély, Julien Carette, Gaston Modot, Roland Toutain / 1939, Fransız filmi / 113 dakika.

Gazap Üzümleri

The Grapes of Wrath – 1940

JOHN FORD'UN sayısız filmi arasında sinema tarihine geçenler, sinemaseverin en güzel anıları arasında bulunanlar ve hatta bir 100 filmlik liste içinde yer alacağı varsayılanlar oldukça çoktur. Western türünün ilk saygın örneği *Stagecoach – Posta Arabası* (1939), maden emekçilerinin koşulları üzerine patetik dramı *Vadim O Kadar Yeşildi ki* (1941), tipik Ford ögelerini western türü içinde kusursuz biçimde harmanlayan *My Darling Clementine – Kanun Harici* (1946), *She Wore A Yellow Ribbon – Sarı Kurdelalı Kız* (1949) veya *The Searchers – Çöl Aslanı* (1956) ya da anayurduna, İrlanda'ya adanmış pastoral güldürüsü *The Quiet Man –Kadın Satılmaz* (1952) öncelikle akla gelenlerdir. Ama biz, oldukça tereddütle de olsa bunlardan ikisini bu toplam için seçtik. İlki, gerçekçi ve hümanist bir sinemanın yüzakı, emeğe ve aileye adanmış büyük destan, *Gazap Üzümleri.*

John Steinbeck'in, 1935'lerde gazeteci olarak yaptığı araştırma ve röportajlardan yola çıkarak yazdığı tanınmış romanından uyarlanan film, 1930'larda, ABD'yi büyük ölçüde sarsan Büyük Bunalım sırasında, bu ülkede yaşanmış olan korkunç yoksulluktan geniş bir kesit getiriyor. Öykünün kahramanları, Oklahomalı Joad ailesi... Kendisini savunmak için birini öldürmek zorunda kalarak içerde dört yıl geçirdikten sonra çıkan Tom Joad, yörede hüküm süren korkunç yoksulluğu görünce, on iki kişilik aile ve dost kalabalığıyla birlikte Batı'ya, California'ya iş aramaya çıkıyor. Kendisini zor taşıyabilen eski bir kamyon, tüm aileyi, birkaç parça eşyasıyla birlikte, umudun yollarına savuruyor. Yolda önce büyükbaba, ardından büyükanne zor koşullara dayanamayarak ölüyor. Arizona'da zoraki bir duraklamada, umut ettikleri işin ve Batı'daki cennetin bir hayal olduğunu öğreniyorlar. Ama artık durmak veya geri dönmek için çok geçtir... Ailenin üzerine titreyen ve çocuklarını ne yapıp edip ayakta tutmaya çalışan Ma Joad, yani Tom'un annesi, direnişin simgesi oluyor. Durumun politik özünü kavramış olan dostları Casey, işi örgütlenmeye götürürken, Tom'un kız kardeşi Ruth'un kocası Connie, olup bitene dayanamayarak, hamile karısını terk edip kaçıyor. California'ya ulaştıklarında, çaresiz emekçilerin üç kuruş için nasıl sömürüldüklerini, grev kırıcısı olarak kulla-



John Ford, *Gazap Üzümleri* / Henry Fonda

nıldıklarını görüyorlar. Koyu bir yoksulluk ve tam bir çaresizlik içindeki grup, sonunda bir çalışma kampında biraz doğru dürüst bir iş bulabiliyorlar. Ama bu kez Tom'un peşinde, bir öfke anında öldürdüğü bir korucu nedeniyle polis vardır. Tom için, anasına veda ettikten sonra, bir şafak vakti yeniden yollara düşmekten başka yapacak şey kalmamıştır...

Gazap Üzümleri, Amerikan toplumunun yaşadığı gerçekten zor ve belalı bir döneme büyük bir dürüstlükle eğilen, hiçbir ödün vermeden ve hiçbir yumuşatmaya gitmeden o yılların emekçilere yaşattıklarını sanki bire bir perdeye getiren bir filmdir. Amerikan sinemasının yoksulluk denen şey üzerine yaptığı belki de en güçlü, en içten film... Gerçekten de, örneğin Chaplin'in kimi güldürüleri dışında, gerçek yoksulluk, insanı kahreden, onurunu da yaşamı gibi ayaklar altına alan yoksulluk, Hollywood filmlerine pek yansımamış, sinema başkenti Amerika'nın genelde refah toplumu yüzünü işleyip durmuştur. Ford ise, kendi sözleriyle kendisine "anavatanı İrlanda'da, sayısız aile yoksulluktan yollara düştüğünde yaşanmış gerçek olayları anımsattığı için" benimsediği bu öyküden, tam bir emek ve insan onuru desta-

nı çıkarmayı başarmıştır. Film, aynı zamanda dolaysız ve açık bir kapitalist sistem eleştirisi içerir. Ford böylece, zaman zaman kendisine yakıştırılan (ve bir ölçüde de doğru olan) muhafazakâr, Amerikan değerlerine (aşırı) bağlı yönetmen yaftasını, bu ilerici politik sinema örneği filmle sanki yırtıp atar ve ne denli tasnif edilemez bir sanatçı olduğunu kanıtlar.

Ford, Steinbeck'in romanına yaklaşırken, aslında western türünde yaptıklarından ve yapacaklarından çok farklı bir tutum benimsemiş de değildir. Bütün film, bir tür "road movie – yol filmi" tarzında ele alınır. Batı'ya doğru bir büyük yolculuk ve ordaki vaat edilmiş cenneti arama, Ford için tanıdık bir temadır zaten... Yönetmen, her zamanki titizliğiyle, Nunnally Johnson'un kusursuz senaryosunu en uygun görsel karşılıklara döker, büyük görüntü yönetmeni Gregg Toland'ın da katkısıyla, unutulmaz sahneleri art arda dizer. Büyükbabanın ölümü ve gömülmesi, gecenin içinde çölü kat ediş, kocasını sorup duran büyükannenin gözyaşları, Ma Joad'un çocukları sade suya çorbayla beslemesi, Casey'in yürekli ölümü, Tom'un çaresizlikten bir korucuyu öldürmesi, emekçilerin cumartesi eğlencesinde provokasyon çıkarmaya hazırlanan kışkırtıcıları oyuna getirmesi, finalde Tom'un alacakaranlıkta anasına veda etmesi, gerçekten unutulmaz sinema bölümleridir. Ve finalde anne Joad'un sözleri de: "Biz hep ayakta kalacağız... çünkü biz halkız..."

Ford, görüntü yönetmeni Gregg Toland'tan sert, süssüz, gerçeği kavramaya yönelik, adeta belgesel tarzı bir çalışma istemiş, ünlü sanatçı da bu isteğe uymuştur. Yine de filmde sıradan bir ışık kullanımı değil, kimi sahneleri bir görsel şölene dönüştüren ve kişilere rölyef kazandıran kontrastlı bir ışık kullanılmıştır. Toland anılarında şöyle diyor: "Bu mutsuz, yoksul ve acılı kişilerin öyküsüydü. Biz de sade bir biçim kullandık. Sadece bir kez gerçek bir kamera hareketine başvurduk: sefil gecekondu kampının sefil sokaklarını geniş bir kaydırmayla gösterdiğimizde." Filmin geniş oyuncu kadrosu da çok başarılı sayılmış, özellikle Henry Fonda, anneyi oynayan Jane Darwell, Casey'de büyük karakter oyuncusu John Carradine, kariyerlerinde bu filmle zirveye çıkmışlardır.

Film gösterime çıktığından beri sürekli övgüler aldı. Georges Sadoul şöyle diyor: "Roosewelt'in etkilerini ve düşüncelerini taşıyan

o dönem sinemasının en büyük birkaç filminden biri." Howard Barnes şöyle demişti: "Sinemaya şöyle bir bulaşmış olanları bile gururlandıracak, gerçekten büyük bir film." Basil Wright'ın yargısı şöyleydi: "İnsanoğlunun kendi türüne karşı zalimce ilgisizliğinin içten ve yaralayıcı bir suçlanması." Otis Ferguson ise şöyle demişti: "Duygu olarak, amaç olarak ve sinema dilinin kullanımı olarak yapılagelmiş en olgun film."

Gazap Üzümleri, kuşkusuz büyük bir sanatsal değer taşıyan bir film olmanın yanı sıra, Amerikan sinemasında yapılagelmiş en sağlam politik filmlerden biri olarak da nitelenmeli. Bu sinemada, giderek dünya sinemasında bugün, eğlendirmenin ötesinde, insanoğlunun gerçek sorunlarına dönük dürüst, namuslu ve insanı yücelten filmler yapılıyorsa, *Gazap Üzümleri* bu yolda bir kilometre taşı oluşturmuştur denilebilir.

The Grapes of Wrath / Yönetmen: John Ford / Senaryo: Nunnally Johnson / Görüntü: Gregg Toland / Müzik: Alfred Newman / Oyuncular: Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin, Dorris Bowdon, Russell Simpson, John Qualen / 1940, 20. Century Fox (Amerikan) filmi / 128 dakika.

Philadelphia Hikâyesi

The Philadelphia Story – 1940

ADINA AMERİKAN GÜLDÜRÜSÜ, Amerikan salon komedisi veya özellikle 1930'lar boyu yaygınlaşan örneklerindeki dur durak bilmeyen, araya burlesk'in de karıştığı çılgın temposu ve içerdiği "absürd" ögeler nedeniyle "screwball comedy" de denen tür, 1930'ların ikinci yarısında tam hızını bulur, 1940'lar çevresinde başyapıtlarını verir ve 1950'lerle birlikte yavaş yavaş sinema tarihinin derinliklerine gömülür. 1930'ların Büyük Bunalım pençesindeki Amerika'sında, sinema seyircisini oluşturan geniş orta ve alt kesimlerin beyazperdede yalnızca eğlenmek, oyalanmak, üst sınıftaki insanların rahat ve kaygısız yaşamını izleyerek düş kurmak ve avunmak ihtiyaçlarının toplumsal karşılığı olan bu tür, o koşulların değişmesiyle birlikte elbette tümüyle yok ol-

maz, ama başka niteliklere bürünür, kimlik değişimine uğrar ve asıl özelliklerini zaman içinde yitirir. Bu tür sinemanın bir özelliği, adına sosyete dediğimiz kesim de dahil olmak üzere, hemen hep zengin, şık, zarif, ekmek kavgası deyimini bile duymamış insanların oluşturduğu, biraz idealize, biraz yapay bir dünyada geçmesidir. Bir ikinci özellik, bu çevredeki kadın-erkek ilişkilerinin dünyanın en önemli şeyiymiş gibi ele alınıp işlenmesidir. Bir üçüncü özellik ise, dillerin keskin ve sivri olması, esprinin nerdeyse öldürücü bir silah gibi kullanılması ve söze olduğundan fazla yer verilmesidir. Bir diğer deyimle, konuşkan filmlerdir bunlar, ama konuşmaları hep bir hafiflik, incelik ve espri taşır, o mitralyöz ateşi gibi diyaloglar, sonuçta seyircide şampanya içmiş etkisi yaratır... Bu türün sayısız başyapıtı vardır kuşkusuz ve adları Howard Hawks, George Cukor, Leo McCarey, George Stevens, William Wellman, Ernst Lubitsch, Preston Sturges, Mervyn LeRoy, Gregory LaCava, Mitchell Leisen vb. olan yönetmenlerin yapıtları arasından bir seçim yapmak da kimi zaman zorlaşır.

George Cukor bu tarz sinemanın kimi önemli başyapıtlarını vermiş, sözün vuruculuğuna, kadınların güzelliğine, ilişkilerin nüanslılığına ve yaratılan dünyanın zarafetine dayalı birçok filme imzasını atmıştır. Spencer Tracy-Katharine Hepburn ikilisinin en zarif ve esprili filmlerini yönetmek de ona nasip olmuştur. Doğrusu böyle bir toplamda, sözünü ettiğimiz güldürü alanında onun özellikle *The Philadelphia Story, Adam's Rib – İki Ateş Arasında* ve *Born Yesterday – Dünkü Çocuk* filmleri arasında seçim yapmak gereği doğar. Bizim seçimimiz ise *The Philadelphia Story – Philadelphia Hikâyesi* olur. Bir dönem sinemasının, sinema zevki ve anlayışının bu emsalsiz örneği, gerçekten de her şeyiyle nerdeyse kusursuz olan bir film, yansıttığı dünyanın mükemmel bir izdüşümüdür. Ve filmin kendine özgü cazibesine ilgisiz kalmak da düşünülemez.

Filmin ortaya çıkış öyküsü ilginçtir. 1939 yılında, tam yedi yıldır sinema sanayiinin içinde bulunan, birçok başarılı filme katılmış, genç yaşında bir de Oscar almış olan Katharine Hepburn (sonradan buna tam üç Oscar daha ekleyecektir!), son filmlerinin iş yapmaması üzerine Hollywood tarafından, o ünlü deyimiyle "box-office poison" (gişe düşmanı) ilan edilmiş ve işsiz kalmıştır. Sanatçı New York'a gelir ve sahneye çıkmak için iyi bir oyun arar. Onun teşvikiyle genç yazar Philip

Barry, elindeki tasarıyı acele bir oyuna dönüştürür ve *Philadelphia Hikâyesi*'nin tiyatro versiyonu doğar. 29 Mart 1939'da açılan oyun büyük bir başarı olur, tam 415 kere temsil edilir. Tüm Hollywood oyunun peşindedir, ancak hayretle görülür ki, tüm hakları yıldızın elindedir!... Çeşitli öneriler gelir, Hepburn MGM'inkini seçer. Yıldız iyi bir pazarlık yapmıştır: yönetmenini ve iki baş erkek oyuncusunu seçme hakkını elde etmiştir. Daha önce tam dört filmde birlikte çalıştıkları George Cukor sorun olmaz. Yine o güne dek üç filmde birlikte olduğu Cary Grant da doğal bir seçimdir. MGM'in önerdiği genç oyuncu, özellikle Capra filmleriyle zaten ün yapmış olan James Stewart da Hepburn için ok.'dir. Böylece görkemli kadro bir araya gelir, film çekilir ve görülmemiş bir başarıyla, Hepburn'ü bu kez temelli olmak üzere Hollywood'a getirmiş olur.

Gerçekten de tüm film, Hepburn'ün canlandırdığı Tracy Lord karakteri üzerine kuruludur. ABD'nin kendine göre eski ve soylu kenti Philadelphia'nın çok seçkin ve çok soylu ailelerinden birinin kızı olan Tracy Lord, işadamı George Kittredge (John Howard) ile evlenmek üzeredir. Ama ayrıldığı kocası Dexter Haven (Cary Grant) onu unutmuş değildir. Yüksek sosyetenin tam göbeğinde yapılacak olan bu düğün olayı basının da ilgisini çeker ve birden iki gazeteci peyda olur: Genç, ama işinde pişmiş yazar Mike Connor (James Stewart) ve onun kadın foto muhabiri Liz Imbrie (Ruth Hussey). Aslında gazetecilerin eve rahatça girer çıkar biçimde bu işe karışmaları, karışık bir mekanizmanın sonucunda gerçekleşmiştir. Gazetenin patronu, baba Lord'u (John Halliday) üstü kapalı biçimde tehdit etmiştir: Baba da az çapkınlardan değildir ve gazetecileri evine almazsa, gazetenin onun çapkınlıkları üzerine yazabileceği şeyler vardır!... Aslında gazete patronuna da bu bilgi eski kocadan gitmiştir. Çünkü Dexter Haven, Tracy'yi hâlâ sevmekte, onunla yeniden evlenmeyi kurmakta ve bu düğünü sabote etmeyi düşünmektedir. Olaya balıklama dalan iki gazetecinin ortalığı karıştıracağını iyi tahmin etmiştir Dexter...

Ama ortalık onun tahmin ettiğinden başka nedenlerle karışır. Başına patron tarafından sarılan bu görevden de, boş asalaklar saydığı yüksek burjuvaziden de nefret eden gazeteci Mike, birden Tracy'den hoşlandığını fark eder. Bu kadın, onun sandığı gibi boş kafalı bir sosyete dilberi değildir: Hatta bir gün kitaplıkta onu kendi kısa öyküle-



George Cukor, *Philadelphia Hikâyesi* / Katharine Hepburn ve James Stewart

rini okurken yakalar!... O, gerçekten de sandığı gibi bir "zengin ve yırtıcı Amerikan dişisi" değildir. Oldukça hoş vakit geçirirler, gitgide gülünçlüğü ortaya çıkan koca adayına ve tehlikenin kokusunu aldığı için ortalıkta dolanıp duran eski kocaya karşın, birlikte ne denli rahat olduklarının farkına varırlar. Bu arada Mike, yani James Stewart, tüm filmlerinin en romantik sahnesini yaşar ve biraz alkollü oldukları bir akşam, kadına şu uzun konuşmayı yapar: "Sende bir şahanelik var Tracy... Gözlerinden, sesinden, duruşundan ve yürüyüşünden gelen bir şahanelik... İçinden gelen bir ateş var sende... Küllenmiş bir ocak ateşi, şölen ateşi... Ama sen yine de et ve kandan yapılmışsın. İşte anlamsız ve sıradan bir sürpriz!... Sen bir altın kızsın, Tracy... yaşam dolu, sıcaklık ve mucize dolu..." Evet, işte o bir zamanların filmlerinde böyle konuşulurdu!...

Demek ki ateş bacayı sarmıştır. Eski koca Haven, yanlış bir iş yaptığını anlamaya başlamıştır. Skandal önemli değildir: O sosyete daha neler neler görmemiştir ki!... Ama aile pek aldırış etmese de (bir koca olmasın da öbürü olsun!) Dexter Haven'de sevdiği kadını "gazeteci parçasına" bırakacak göz yoktur!... Kılıçlar bilenir, son numaralar pi-

yasaya sürülür, duygusallıklar pekiştirilir. Ve görmüş geçirmiş Dexter, ortak sınıflarının silahlarını iyice kuşanarak, bu "outsider"ı, belki de aşkı kullanarak sınıf atlamak isteyen bu serseriyi ait olduğu yere gönderir ve Tracy'ye kavuşur. Aslında belki tıpkı *Hırçın Kız*'daki gibi iyi bir kötek isteyen Tracy Lord, asıl erkeğine ve dolayısıyla asıl sınıfına geri dönmüştür!...

Philadelphia Hikâyesi, Amerikan komedilerinin o yıllarda sahip oldukları tüm bilinçli ya da bilinçsiz sınıfsal tavrı sonuna dek sürdürür. Bu sınıflar arası olmak tehlikesini güçbela atlatan aşk öyküsü, sonunda doğru seçimle noktalanınca herkes rahat nefes alır: Çünkü 1930'ların Philadelphia'sında evlilik başta tüm sosyal ilişkilere bakış, herhalde "sınıflı" Avrupa toplumlarından henüz pek farklı değildir!... Seyirci ise, aslında olsa olsa gazetecilerin ait oldukları orta sınıftan olsa bile, bu sonuçtan memnun kalır: Dengi dengine dememişler midir? Cukor, bu sınıfsal alayı hep canlı tutar. Yönetmen, başlarda o aylak ve tufeyli Philadelphia soylularına nerdeyse gazetecilerin gözüyle bakar. Ne var ki bu sınıf tüm bir Amerikan komedisine malzeme olmuş, esin vermiş ve onu ayakta tutmuştur: O aşka ve flörte bunca zaman ayırabilecek kadar boş vakti olan, o yaşam kaygısı olmayan, o bol bol içmek, ha bire kıyafet değiştirmek, geceleri o bardan bu bara sürtmek, kadın-erkek ilişkilerini ve gönül eğlencelerini hayatın tam ortasına yerleştirme lüksüne sahip olan sınıf olmasa, Amerikan güldürüsü olur muydu? Film, bu güldürü türü içinde bu sınıfa adanmış en görkemli filmlerden ve o sınıfın dilini en ustaca konuşan yapıtlardan biridir. Kızı da o sınıf temsilcisinin kapması çok doğaldır!...

Cukor filmine, alabildiğine keskin bir mizahla gizli bir duygusallığı çok iyi dengeleyen özgün bir kıvam katar. Özellikle ikinci yarıda espriler, iki anlamlı sözcükler, imalar ve cinaslar yağmur gibi yağmaya başlar. Katharine Hepburn kusursuz bir Tracy olur. Cary Grant, Dexter Haven rolünde öylesine rahattır ki, sanki kendi hayatını oynamaktadır. James Stewart ise o mahcup ama akıllı tavrı, gençliğin içinden süzülüp gelen iyimserliği ve aşka hâlâ ve beklenmedik biçimde inanmasıyla, olağanüstü bir Mike Connor olur. Altı dalda Oscar adayı olan filmin aldığı iki Oscar, iki Stewart'a gider: James Stewart ve kusursuz senaryonun sahibi Donald Ogden Stewart... *Hollywood Reporter* şöyle yazmıştır: "Bu gösteriyi övmek için ne yazık ki yeterli

sözcük bulmak zor." Otis Ferguson şöyle demiştir: "Harika bir senaryo... Gerçi filmin sinema sanatına büyük katkıda bulunacağını söylemek zor, ama bu tarz filmlerin temel bir yararı var: Sinema sanatının herhangi bir şeye el koyabileceğini ve onu en iyi biçimde görselleştirebileceğini kanıtlamak." Leslie Halliwell'e göre bu "Hollywood'un en parlak ve zekice komedisi, asıl yapıttan bile daha üstün bir uyarlamadır. Cukor'un yönetimi öylesine hafiftir ki, nerdeyse hissedilmez ve tüm oyuncular da harikadırlar". Paolo Mereghetti'ye göre: "Filme asıl değerini veren Cukor'un üslubudur: Son derece zarif, sade, ama gizli bir enerjiyle yüklü. Ve Cukor, gerçek bir sınıfsal çelişki sahnelemese de, Philadelphia'nın bu seçkin sınıfına kuşku ve eleştiri yüklü bir gözle bakar." *Time Out* ise şöyle demiştir: "Filmin zekâsı bunca yıl sonra hâlâ parlıyor, zengin ve işsiz güçsüz sınıfa bakışı hâlâ çift yanlılığını koruyor ve ay ışığında terasta flört eden Hepburn ve Stewart ikilisi, çok açık değilse de hâlâ gerçek bir erotizm sergiliyor." MGM'in yıllar sonra (1956'da) Cole Porter şarkılarıyla ve *High Society – Yüksek Sosyete* adıyla bir müzikale dönüştürdüğü filmde ise, hoş sahneler ve müzikal numaralar vardı, ama yukarda sayılan nitelikleri bulabilmek oldukça zorlaşıyordu!...

The Philadelphia Story / Yönetmen: George Cukor / Senaryo: Donald Ogden Stewart / Görüntü: Joseph Ruttenberg / Müzik: Franz Waxman / Oyuncular: Katharine Hepburn, Cary Grant, James Stewart, Ruth Hussey, Roland Young, John Halliday, Mary Nash, Virginia Weidler, John Howard, Henry Daniell / 1940, MGM (Amerikan) filmi / 112 dakika.

Yurttaş Kane

Citizen Kane – 1941

SİNEMA TARİHİNDE kuşkusuz ki bir "Y.K.Ö", "Y.K.S.", yani *Yurttaş Kane*'den önce, *Yurttaş Kane*'den sonra olmuştur ve hep olacaktır. Bu filmin benzersiz şöhretini haklı bulalım veya bulmayalım (büyük çoğunluk haklı buluyorsa da, pek o kadar bulmayanlar da var), bu gerçeği yadsımak mümkün değil. Demek ki bu film, sinema tarihi içinde bir milat işlevi görüyor.

Kuşkusuz ki, birçok tarihçinin belirttiği gibi, *Yurttaş Kane*, daha çevrilip sinemalara gelmeden önce bir olaydı. Çünkü Orson Welles'in kendisi bir olay adamdı. Seyahat düşkünü hayalci bir yazarla piyanist bir annenin oğlu, daha çok küçükken tam bir harika çocuk belirtileri göstermiş, sanatın her alanıyla ilgilenmiş, 19 yaşında kendi tiyatrosunu kurup Shakespeare oynamıştı. 23 yaşında H. G. Wells'in *Dünyalar Savaşı* adlı romanından uyarladığı radyo oyunuyla, tüm ABD'yi gerçekten Merihlilerin istilasına uğranıldığı korkusuyla ayağa kaldırıp ülkede panik yaratmış olan bu genç adam, tüm bu başarılardan sonra, eline yepyeni bir oyuncak almak isteği ve büyük bir şaşaayla Hollywood'a gelmişti. RKO şirketiyle yaptığı, o zamana dek kimseye nasip olmamış bir anlaşmayla, istediği senaryoyu istediği bütçeyle istediği gibi çekmek ve o kutsal "son kurgu" hakkını da elinde bulundurmak olanağını elde etmişti. Tüm bunlar, zaten film ortada yokken de bir olaydı. Hollywood Hollywood olalı böylesini ilk kez görüyor ve 25 yaşında bir gence tüm bu olanakları ilk kez veriyordu.

Tüm bunlar doğru olsa da, o genç adamın beklentileri boşa çıkarmadığı da söylenmeli. Büyük ölçüde senaryo yazarı Herman J. Mankiewicz'in (Joseph L. Mankiewicz'in ağabeyi) elinden çıkma bir senaryo, Amerikan toplumunun basın krallarından nüfuzlu, gizemli ve ultra zengin William Randolph Hearst'ü örnek alarak (kimileri senaryonun, aynı ölçüde silah kralı Basil Zaharoff, sanayi ve sinema kralı, uçak yapımcısı ve pilot Howard Hughes'tan da esinlendiğini ileri sürerler), son derece etkileyici ve şaşırtıcı bir kişinin, Charles Foster Kane'in portresini çizer. Filmin birçok özelliği de, daha senaryoda, kâğıt üzerinde ortaya çıkmıştır: Bu karışık ve karmaşık biçimde, bir bul-yap, bir "puzzle" gibi kurulmuş bir öykü olacaktır. Sürekli flashback (geriye dönüş)'lerle anlatılacak, bir gizem içerecek ve bu gizem, ancak filmin son sahnesinde çözülecektir. Gerisi, yani bu senaryonun / öykünün sinemalaştırılması ise Welles'e ait bir iştir.

Film, üzerinde "No Trespassing – Girilmez" yazılı bir kapıdan kayarak geçen kameranın aracılığıyla bizi bir şatoya ve orada, ölüm döşeğinde yatan bir adamın odasına götürür. Adam, son nefesinde elinden kayan bir cam topu bırakır ve ağzından "Rosebud-gül goncası" sözcüğü dökülür. Charles Foster Kane ölmüştür... Sonra, Kane'in kişiliği ve yaptıkları üzerine bir "haber filmi" başlar. Eskiden sinemalarda

gösterilen ve aktüalite filmi dediğimiz filmlerden... Ve bu film bize, asıl filmin anlatacağı kişinin girift yaşamöyküsünü özetler... Sonra, ölen kişinin önemi dolayısıyla, bir gazete, muhabiri Thompson'u bu kişilik ve onun gizemli son sözü üzerine bir araştırma yapmak için yollar. Thompson, sırasıyla Kane'in çocuk yaştaki vasisi Thatcher, sağ kolu olan Bernstein, en eski arkadaşı Leland ve karısı, inatla ünlü bir opera şarkıcısı yapmaya çalıştığı, ama başaramadığı Susan'la görüşür. Ortaya son derece ilginç ve karmaşık, girişken ve küstah, mağrur ve sefil, başarılı ve mutsuz, aşk isteyen ama kendisi sevmekten aciz bir kişilik çıkacaktır. Sonra, onun efsanevi malikânesi Xanadou'da yıllar boyu biriktirdiği, dünyanın her yanından gelmiş antika, mobilya, resim, heykel, tarihsel obje, vb. eşyayı içeren odalar dolusu sandık ve paket açılıp, satılan satılmaya, satılamayan ise yakılmaya yollanırken, ateşe atılan bir eski, gamsız çocukluk günlerinden kalma kızağın üzerinde, ateşin parlattığı şu sözcük okunacaktır: Rosebud... Kane ölürken, o kızak aracılığıyla saf ve temiz çocukluğunu ve o günlerdeki katıksız mutluluğunu anmıştır. Ama seyircinin gördüğü bu gerçeği ve çözdüğü düğümü, araştırmacı gazeteci, dolayısıyla kamuoyu hiçbir zaman öğrenemeyecektir...

Yurttaş Kane'in başarısı üzerine kitaplar yazılmıştır, doğru. Özetle bu filmin başarısını oluşturan şeyler nedir? Öncelikle karşımızda, en azından görünürde bir gerilim filmi vardır. Amerikan kara film örneklerinden de esinler içeren, yoğun bir psikolojiye yaslanan ve bir sözcüğün anlamını araştırırken, tüm bir yaşamı ve ona tanıklık etmiş bir avuç kişiyi de irdeleyen bir araştırma... Bu araştırmanın gerilimi, filme klasik gerilim filmlerinden belki biraz farklı, ama yine benzer bir tat verir ve seyirciyi koltuğuna bağlar. Kane kişiliği aracılığıyla film, Amerikan toplumunu bilinçaltında en çok ilgilendiren şey olan "başarı" üzerine bir çözümlemedir. Nedir bu gizemli kişiliğin başarısının gizi? Nereden kaynaklanır? Bu, bir nüfuz ve iktidar öyküsü ve iktidarın bedeli üzerine görkemli bir metafordur öncelikle... Amerikan rüyasının karamsar, kötümser, akılcı bir yorumu... Film, aslında hiçbirisi tam anlamıyla sevilecek bir yan taşımayan, başarıya rağmen bir "loser" (kaybeden) olmaktan ileri gidememiş kişilerin öyküsünü anlatır. Bu filmde seyircinin kendisini özdeşleştirecek kimse bulamaması, filme yöneltilen kimi eleştirilerin konusu olmuştur.

Welles, filmini beş ana geriye dönüş bölümünün arasına giren günümüzden (olayın geçtiği günden) bölümlerle oluşturur. Bu karmaşık yapı ustalıkla kullanılmıştır. Sinemada daha önce de kullanılmış bir yöntem olan geriye dönüş, ilk kez bir filmin yapısına bu denli radikal biçimde dahil edilir. Welles, ayrıca geriye dönüşlerde gösterdiği olayların hep birbirini tamamlamasını ister. Bu yüzden kimi ana bölümler ("Salome"nin gala gecesi gibi) birkaç kişinin ağzından (gözünden) verilir ve böylece aynı olayın farklı yorumlarının getirdiği bir merak ve gizem duygusu yaratılır. (Kurosawa *Raşomon*'da, Mankiewicz *Çıplak Ayaklı Kontes*'te, Minnelli *Çıplak Ruhlar*'da ya da çok daha yakınlarda Brian Singer *Olağan Şüpheliler*'de bu yöntemi başarıyla kullanacaktır.) Filmin kuruluşu tam bir puzzle'dır ve bunu çözmek, seyircinin biraz dikkatli olmasına ve görselliğin ardında yatan öykü mekanizmasını kaçırmamasına bağlıdır.

Öte yandan Welles, öyküsünü tam anlamıyla biçimci bir sinemayla verir. İlkgençliğinde New York sinemateğinden ve sanat sinemalarından çıkmayan (bu arada Alfred Hitchcock'un *Bir Kadın Kayboldu*'sunu on kez izlediğini söyleyen) genç Welles, sinema tarihinin en biçim-



Orson Welles, *Yurttaş Kane* / Orson Welles

ci tekniklerini, en anlamlı teknik buluşlarını alır, özümler, özetler ve kendi ilk yapıtının ayrılmaz bir parçası haline getirir. Nedir bu buluşlar, bu teknikler? Dışavurumculuk'tan kalma bir aydınlatma tekniği ve siyah beyaz kontrastları, daha önce Wyler'la çalışmış ve bu tekniği uygulamış olan Gregg Toland'ın katkısıyla oluşturulan "alan derinliği", kadrajın içine giren yapay tavanlar, son derece özenli çerçevelemeler, özel mercekli deforme edici çekimler, görkemli kamera hareketleri... yani bir tür Welles baroku... Ki sanatçı, artık tüm filmlerinde bu barok anlayışı sürdürecek ve kimi filmlerinde daha da ileri götürecektir. *Yurttaş Kane* sinemaya biçim olarak çok büyük bir yenilik getirmez. Ama en önemli biçimsel akımların en çarpıcı ve karakteristik ögelerini alır, mükemmel bir bireşim halinde kullanır ve adeta kendi anlatımını oluşturur. Önemi de burdadır.

Filmin en önemli yanı bence şudur: Film, o zamana dek belli bir mükemmelliğe ve kusursuzluğa erişmiş, ama sonuç olarak diğer temel sanatlara göre hep biraz çocuksu, biraz naif, biraz yüzeysel kalmış ve eğlendirme yanı sanat yanının üstüne çıkmış olan sinemayı, belki de ilk kez alıyor, tüm olanaklarıyla kullanıyor, ona adeta bir romanın derinliğini, boyutlarını ve anlatma, ifade etme zenginliklerini bahşediyordu. Bu açıdan film, belki de sinema sanatını olgunlaştıran, onu artık çocukluk ve ilkgençlik dönemlerinden alıp majör, reşit ve yetişkin bir sanat haline getiren ilk önemli filmlerden biriydi. Sinema, bu filmle belli bir dönemi aştı, bir eşikten atladı, çok boyutlu, çok imkânlı bir anlatım aracı haline geldiğini vurguladı ve kanıtladı. Sinema tarihçisi Penelope Houston'un filmi ilk gördüğünde kendi kendine "Sinema eğer bunu yapabiliyorsa, her şeyi yapabilir" demesi boşuna değildi. Nitekim *Time Out* "her görüşte yeni özellikleri ortaya çıkan bir film," diye yazarken, Pauline Kael de şöyle diyecekti: "Aklıma gelen her filmden daha zengin ve daha sürükleyici bir film." Caroline Lejeune şöyle diyecekti: "Olasılıkla 25 yıldır Hollywood'tan çıkmış en şaşırtıcı film. Aslında her yerden tüm zamanlarda çıkmış en şaşırtıcı film olmadığından da emin değilim." John Simon'ın yargısı ise şöyle olacaktı: "Başka filmlerden temel farkı, Amerikan yaşam deneyiminin cilalı yüzeyi ardında yatan mitik yanı bulup ortaya çıkarması."

Ama filmi o denli sevmeyenler de olacaktı. Egon Larsen'in yargısı şöyleydi: "Büyüleyici bir film, ama teknik gösterileri öylesine yoğun ki,

bizi duygulandırmayı unutuyor." Jean-Paul Sartre ise, filmin Fransa'da ilk kez 1945 yılında gösterilmesinden sonra yazdığı bir yazıda şöyle diyecekti: "Olayların düzeninin onların nedenlerinin düzenine boyun eğmesinden doğan yapay bir kargaşa içinde, her şey irdelenmiş, ayrıştırılmış, entelektüel bir yapı içinde sunulmuş olarak karşımıza geliyor. Her şey ölü: Teknik buluşlar, hayat vermek için kullanılmamış. Çok güzel görüntüler var. Ama çoğu zaman görüntünün en çok kendi kendine hayran olduğu izlenimi doğuyor. Hep fazla uğraşılmış, bu yüzden nerdeyse göz kırpıp duran görüntülerle karşılaşıyoruz. Sanki üslubunu sürekli gözümüze sokan ve bu yüzden bize ana kişilerini unutturan bir roman okur gibi."

Evet, tüm bu eleştiriler de var. Ama tüm bunlar, filmin yarım yüzyılı aşan bir süredir yapılan tüm soruşturmalarda dünyanın en iyi filmi tahtını kimselere bırakmaması olayını değiştirmiyor. Tartışılan, ama etki gücü tartışma ötesi olan bir film bu... Sürekli izlenmesi, gizemi ve karmaşık yapısı üzerinde kafa yorulması gereken bir film. Ve kuşkusuz daha 25 yaşında bir başyapıt ortaya koymuş ve kendi dediği gibi "işe zirveden başlamış" (sonra da, kaçınılmaz biçimde aşağı inmek zorunda kalmış!) bir yönetmen imgesi, geleceğin sinemacıları için her zaman örnek alınması, esin kaynağı olması gereken bir imaj...

Citizen Kane / Yönetmen: Orson Welles / Senaryo: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles / Görüntü: Gregg Toland / Müzik: Bernard Herrmann / Oyuncular: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Everett Sloane, Ray Collins, Paul Stewart, Ruth Warrick, Erskine Sanford, Agnes Moorehead, Harry Shannon, George Coulouris / 1941, RKO (Amerikan) filmi / 119 dakika.

Malta Şahini

The Maltese Falcon – 1941

AMERİKAN "film-noir" türü, 1930'ların Fransız kara filmlerinden aldığı esini 1940'larda geliştirerek, sinema tarihinin en önemli ve temel türlerinden birinin başyapıtlarını ortaya koyar. Bu filmlerin yapıları gereği içerdiği karamsarlık ve hüzün, savaş yıllarının toplumsal psikoloji-

sine ve genel atmosferine çok iyi denk düşmekte, bu filmler o yıllarda Amerikan ve dünya seyircisinin genel beklentileriyle uyum sağlamaktadır. Bu nedenle, bu toplama giren en önemli kara film örnekleri 1940'lı yıllara yayılmıştır: John Huston'un *Malta Şahini* ile başlayarak, Wilder'ın *Çifte Tazminat*'ı ve Vidor'un *Gilda*'sı...

Malta Şahini, tüm bir Amerikan polisiye roman geleneğini, Amerikan büyük kentlerinde kapitalizmin önlenemez yan ürünü olarak yeşeren suç ortamını, yasadışı ve yasal olmanın o çok ince ayrım çizgisini çağrıştırır. Raymond Chandler, Dashiel Hammett, William Irish, James M. Cain gibi yazarların kendilerine özgü karamsar ve karanlık dünyası, adına özel dedektif denen o tipik Amerikan kahramanı ve onun, başta Sam Spade ve Philip Marlowe gibi ünlü örnekleri, Humphrey Bogart denen karizmatik oyuncu ve onun sinemada sivrilen ve filmlere damgasını vurmaya başlayan kişiliği... Film, özel dedektif Sam Spade'in bürosuna gelen gizemli bir kadının, Brigid O'Shaughnessy'nin (Mary Astor) ziyaretiyle açılır. Onun isteği üzerine Thursby adlı esrarengiz bir adamı izlemeye başlayan Sam Spade'in önce ortağı öldürülür. Sonra Thursby ölü bulunur. Polisin gözünde kendisini temize çıkarmaya çalışan Spade, gitgide Brigid'in karanlık kişiliğini keşfetmeye başlar: O sürekli yalan söyleyen, kirli işler peşinde bir sahte hanımefendidir... Sonra araya biraz efemine bir üçkâğıtçı Joel Cairo (Peter Lorre), şüpheli ve nüfuzlu bir şişman adam Gutman (Sydney Greenstreet), Gutman'ın "manevi oğlum" diye takdim ettiği sinsi tavırlı Wilmer (Elisha Cook Jr.) girer. Herkes garip bir şekilde, 16. yüzyıldan kalma, içi değerli taşlarla dolu bir heykelciğin, Malta Şahini diye anılan bir antika mücevherin peşindedir... Ölüler üst üste yığıldığı ve heykelin ancak sahtesi ele geçtiğinde, Gutman yıllar süren arayışına yeniden başlamaya hazırdır. Sam Spade'e ise gerçek katili polise teslim etmek kalmıştır...

1930-40'lı yıllar Amerikan yazınında apayrı bir yeri olan polisiye yazarlardan Dashiel Hammett'in kimilerince çok yüksek edebi değerde bulunan romanlarından *Malta Şahini*, yazara özgü biçimde ülkesine, çağına ve toplumuna acımasız bir göz atar. Bu bakış, alaycılığın, hüznün ve zekânın süzgecinden geçmiş eleştirici ve kötümser bir bakıştır. Moral değerlerin sıfıra yaklaştığı, insanın insanın kurdu olduğu, herkesin ancak paranın ve maddi gücü temsil eden şeylerin peşinde

olduğu bir dünyada, Hammett, gerçekten insanca ilişkiler kurulabilir mi, özel dedektiflik denen kurum asgari insancıl ölçütleri koruyabilir mi, bunca pisliğin arasından erdem su yüzüne çıkabilir ve bulutların arasından süzülen bir parça güneş gibi ortalığı aydınlatabilir mi, diye sorar. Yanıtı her okur kendisi verecektir.

Roman, bu özellikleri nedeniyle birkaç kuşağı etkilemiş ve üç kez filme alınmıştır: 1931'de aynı adla Roy Del Ruth tarafından, 1936'da *Satan Met A Lady* adıyla William Dieterle tarafından ve de Huston tarafından... O yıla dek önemli yönetmenlerin filmlerine senaryolar yazıp durmuş, ünlü oyuncu Walter Huston'ın çok genç yaşta, maceralarla dolu yaşamında bir parantez açarak kapağı Hollywood'a atmış olan yetenekli oğlu John Huston, Warner kardeşlerin kendisine tanıdığı bu şansı geri tepmez. Romana oldukça sadık kalan, büyük yenilikler getirmeyen (ama ara yerde örneğin bir Shakespeare cümlesi ekleyiveren) bir senaryoyu, biçim yönünden olabildiğince ustaca kotarmaya çalışır. Ve başarır...

Huston'un *Malta Şahini*, romanı değerli ve kalıcı yapan tüm incelikleri, sinemanın büyüsünü de katarak perdeye getirir. Bu entrika, numara ve üçkâğıtçılık dolu dünyada, kendi ilkeleri doğrultusunda kendine karşı dürüst kalmaya çalışarak mücadele veren Sam Spade, gerçekçilik ve sinizmle romantizmin karışımı bir tür yalnız şövalye, bir modern zaman kovboyudur sanki... Humphrey Bogart, bu role öylesine inceliklerle yüklü bir varlık ve inandırıcılık getirir ki, bir filmle perdenin en ünlü özel dedektifi doğmuş olur. Huston, bu ilk yönetmenliğinde şaşılacak kadar olgundur. Dekupajı kusursuzdur, senaryosunu yazarken her sahneyi nasıl çekeceğini, her olayı nasıl görselleştireceğini düşünmüş gibidir. Oldukça geveze, ima, espri ve gönderme dolu bir senaryodan böylesine sinemasal bir film çıkarmak, bu projenin ilk ve en önemli yanı olsa gerektir.

Her rol, sanki sinemasever belleklere ebediyen çakılmak üzere yazılmış ve oynanmış gibidir. Kusursuz Bogart bu filmle artık gecikmiş yıldızlığına kavuşurken, Mary Astor, bir önceki filmde Bette Davis gibi bir büyük yıldızın oynadığı Brigid rolüne son derece çağdaş bir yorum getirir. Bu rolü oynadığında tam 35 yaşında olan oyuncu, biraz geç kalmış bu başarı nedeniyle, uzun süren kariyerinde bir süre sonra ikinci kadınlara ve karakter rollerine kayacaktır. Peter Lorre ve ilk filmin-



John Huston, *Malta Şahini* / Humphrey Bogart, Peter Lorre ve Sydney Greenstreet

de, İngiltere sahnelerinden ithal "şişman adam" Sydney Greenstreet öylesine uyum gösterirler ki, bir yazara göre "suç filmlerinin Laurel-Hardy'si olan iki oyuncu", birlikte, aralarında *Casablanca* da bulunan yedi film daha yaparlar.

Huston, bu suç ve günah dünyasının karanlıklarını vermede önceki uyarlamalara göre daha cesur davranır. Örneğin Gutman'la "manevi oğlu" arasındaki ilişkinin eşcinsel yapısını açıkça ima etmekten kaçınmaz. Joel Cairo da cinselliği şüpheli bir kişiliktir. Ama orta yerde Brigid durur: o yılların hemen tüm kara roman ve kara filmlerinde olduğu gibi, o kirli bir dünyanın hem temiz ve sığınılacak bir liman gibi huzur verici ufkunu, hem de kimi zaman, belki çoğu zaman, bu dünyanın en ürkünç ve tehlikeli yanını oluşturur. *Çifte Tazminat*'tan *Şangaylı Kadın*'a, *Billur Anahtar*'dan *Martha Ivers'ın Garip Aşkı*'na dek birçok filmde olduğu gibi, o suçlu kadındır, kötü ve meşum kadındır. Filmin sonunda ortaya çıkan suçluluğu, o yılların bu tür filmleri-

nin genel havası düşünüldüğünde, pek sürpriz değildir. Meşum kadın, bu tarz romanların / filmlerin en etkileyici, en barok ve en fantezi ögelerinden biri olarak hep vardır ve uzun yıllar var olacaktır çünkü...

Malta Şahini, gösterildiği anda klasik olan sayılı filmlerden biridir. Ünü yıllar boyu azalmadan sürer. Otis Ferguson şöyle der: "Çok uzun bir zamandan beri temposu, etki gücü ve finisyonuyla insanı şaşırtan ilk kara film." Bosley Crowther şöyle diyecektir: "Bay Huston, Amerikan usulü bir haşinlikle İngiliz suç ekolünün kibarlığını, yani adaleyle zekâyı birleştiriyor ve buna bir ölçü de duygusallık ekliyor." Pauline Kael'in yargısı şöyledir: "Öylesine ustaca kurulmuş bir eğlencelik ki, yıllar sonra ve her görüşte aynı gevrek patlayıcılığı ve 1941'de içerdiği sürpriz duygusunu yine taşıyor." *Time Out* şöyle yazmıştı: "Kara filmin prototipi... Hemen tümüyle iç mekânlarda çekilmiş olan film, sapkınlık, acı ve ihanetle canlanan klostrofobik bir dünyayı betimliyor ve bunu yaparken, merkezindeki karanlık uçurumu da hiç gözden kaçırmıyor." John Huston üzerine bir kitap yazmış olan John McCarthy ise şöyle bir yargıda bulunmuş: "*Malta Şahini*, dedektif filmlerinin *Yurttaş Kane*'idir. Ve öyle bir kişilik incelemesidir ki, sinema onun bir eşini ancak yıllar sonra, Polanski'nin *Çin Mahallesi*'nde bulabilecektir."

The Maltese Falcon / Yönetim ve senaryo: John Huston / Görüntü: Arthur Edeson / Müzik: Adolph Deutsch / Oyuncular: Humphrey Bogart, Mary Astor, Sydney Greenstreet, Elisha Cook Jr., Barton MacLane, Lee Patrick, Peter Lorre, Gladys George, Ward Bond, Jerome Cowan / 1941, Warner Bros (Amerikan) filmi / 101 dakika.

Kazablanka
Casablanca – 1942

HOLLYWOOD SİNEMASI, antik çağdan beri geçerliliği kanıtlanmış insan ilişkilerini, 19. yüzyılın popüler roman ve resimli roman sanatı örneklerinden beri etkili olan duyarlılıkları, 20. yüzyıl gazeteciliğiyle birlikte başlamış olan ve özellikle kadın okurun / seyircinin hassas yüre-

gine seslenen aşk, romans ve duygu öykülerini alır, allayıp pullayarak başarılı iş filmlerine dönüştürür. Tıpkı, biraz da onu taklit eden dünya sinemasının da yıllar boyu yaptığı ve yapacağı gibi... Ama kimi zaman olağanüstü bir şey olur, bir tür mucize... Bu tür çabalarla oluşturulmuş kimi filmler, çok özel koşulların bir araya gelmesiyle sanat katına yükselirler, unutulmazlar arasına girerler, üzerine ciltler dolusu yazılıp çizilen, yapısı çözümlenmeye, bireşimi irdelenmeye çalışılan özel filmler olup çıkarlar. İşte *Kazablanka* da bu filmlerden biridir. Biraz *Rüzgâr Gibi Geçti* gibi... 1943 yılında, gösterimi savaşın ilginç olaylarından Kasablanca konferansına denk düşen ve bu açıdan beklenmedik biçimde olay olan film, gitgide artan bir seyirci ilgisiyle karşılanır. Oscar'larda da söz sahibi olur ve en iyi film seçilir. Sonra biraz uykuya yatar, tüm Hollywood klasikleri gibi, yeninin ve teknolojik gelişmenin çarpıcılığına teslim olur. Ama 1960'lı yıllarda ilginç bir şey olur, Amerikan üniversitelerindeki sinema gösterilerinde, gençler birden bu eskimiş siyah beyaz filme büyük ilgi duymaya ve sürekli onu izlemeye başlarlar. Film TV programlarında her gösterildiğinde de büyük ilgi görür, "rating alır" ve zaman içinde hiç eksilmeyen bu ilgi hep sürer. Bogart efsanesinin (onun ölümünden yıllar sonra) doğması, Woody Allen'ın bu efsaneye dayalı *Play it Again, Sam* adlı oyununu yazması ve bunun filme çekilmesi vb. olaylar da aynı yıllardadır. Sonuç olarak dünya TV'lerinde en sık ekrana geldiği gibi, video kaseti de en çok satan filmlerden biridir bu... Peki ama, bu yarım yüzyılı aşmış filmin (1992'de ellinci yıldönümü görkemli biçimde kutlanmıştır: yeni kopyalar, bol resimli kalın bir kitap, üzerine her yerde yazılan yazılarla), hâlâ bu denli ilgi görmesi, hangi mucizenin sonucudur?

Kazablanka, düşlerin (düşlerimizin) gerçek olduğu, çok şeyin (her şeyin?) olabileceği bir gerçekdışı kenttir. Ancak sinemanın yaratabileceği ve ancak bir Hollywood stüdyosunda kurulabilecek bir dekorkent; yapaylığı alabildiğine sırıtan, ama sinemanın asıl gerçeklikle ilintisi az tutulduğu ölçüde kendine özgü başka bir gerçeklik, "sinema gerçekliği" kazanan sihirli mekânlarından biri... Umberto Eco'nun belirttiği gibi, "iyi bir öykü için gerekli" olan bir klişeyi bir yana bırakıp, "klişelerin tümünü birden bir arada kullanmak" cüretini gösteren bir film... Ve onca klişeden, onca yapaylıktan, onca sinemasal numa-

radan kendine özgü bir canlılığın, yaşarlığın, inandırıcılığın fışkırması gibi bir mucize... Andrew Sarris'in deyişiyle, "mutlu rastlantıların en mutlusu ve'auteur'kuramını boşa çıkaran kesin örnek..." Başka bir eleştirmenin (1974'te) dediği gibi, "sanki zaman içinde donmuşa benzeyen bir film"... Ve bu yüzden hiç eskimeyen, hep yüreği çarptıran, göz yaşartan, romantizmi hep diri tutan, melodrama sürekli bir savunma ve soyluluk zırhı giydiren...

Evet, *Kazablanka*... Bir kez, savaş... Perdenin aşk öyküleri için en dayanılmaz, en romantik mekânlarından biri ve kuşkusuz birincisi olan savaş... En basit, sıradan şeylerin olanaksız, en çılgınlarının ise olanaklı olduğu, yaşam dengelerinin değiştiği, ölüm olasılığının ve korkusunun insanları en büyük aşkları, en çılgın serüvenleri, en olmadık ilişkileri hızla yaşamaya ittiği bir toplu paranoya...

Savaşın göbeğinde değil, ama kıyısındayız. Kana bulanmış Avrupa'da, özgürlüğe ve yaşama (yani Amerika kıtasına) uçmak için, savaşta (bizim gibi) yansız kalmış olan Portekiz'in başkenti Lizbon'a gitmek gereklidir. Lizbon'a giden yol ise, Fas'ın başkenti Kazablanka'dan geçer... Eski, yorgun serüvenci Rick'in barı, bu gizemli kaçış kentinde herkesin, ama herkesin bir araya geldiği yerdir: Nazi subayları, kumarbazlar, serüvenciler, kaçak pasaport arayanlar ve bunları satanlar, tefeciler, rehinciler, direnişçiler, casuslar... Avrupa'da Nazilere karşı savaşan gizli örgütlerin önde gelen liderlerinden Victor Laszlo ve güzel karısı Ilsa da Rick'in barına düşerler... Laszlo ne yapıp edip Lizbon'a geçmelidir. Bunu da ancak Rick sağlayabilir... Ama güzel Ilsa, aslında Rick'in eski sevgilisi değil midir? Paris'te, kentin işgal edildiği günün ertesinde kaçacaklardır. Ama Ilsa gelmemiştir. Rick'in hayatı işte o gün kaymış, aşka, kadınlara ve yaşama olan inancını o gün yitirmiştir. Ama Ilsa, siyah piyanist Sam'in ("Play it Again, Sam") "yeniden" çaldığı "As Time Goes By"la Rick'in küllenmiş aşkını yeniden uyandırır. Ve melodramın en klasik örgülerinden biri kuruluverir: Yorgun, bitkin, hiçbir ideale sahip gözükmeyen, yüreği taşlaşmış Rick ("Kendimi kimse için tehlikeye atmam. Ben, beni ilgilendiren tek konuyum"), aslında âşıkların en duygulusu ve "büyük dava"ların en iyi savunucusu değil midir? *Kazablanka*'nın o ünlü finalinde, Lizbon'a (yani özgürlüğe ve faşizme karşı savaşım olanaklarına) doğru havalanmak üzere olan uçağa kim binecektir? Küllenmiş aşkını yeniden, tüm gücüyle yaşa-



Michael Curtiz, *Kazablanka* / Humphrey Bogart ve Ingrid Bergman

yan Rick ve Ilsa mı? "Hür dünya"yı faşizmden kurtarmak için görevi kendisini bekleyen Victor Laszlo mu?

Kazablanka, bir eleştirmenin dediği gibi, "Orta Avrupa ironisiyle, soylu bir Broadway-Hollywood bulvar sinizmi karışımı olan" sürekli mizahının gerisinde, melodramın en hasını, sanki özünü simgeler... Aşk, vatanseverlik, görev duygusu, özveri, canlanan anılar, geçmişte kalmış bir büyük sevgi, savaşta yaşanan tutku, faşizme karşı "hür dünya", büyük davalara karşı kişisel tutkular... Tüm bunlar ve daha başka şeyler, aynı potada öylesine kaynaşmışlardır ki, artık filmin çeşitli ögelerini (öykü, senaryo, yönetim, kamera, ışık-gölge, oyun ve oyuncular) birbirinden ayırmak olanaksızlaşmıştır... Rick'le Ilsa'nın yıllar sonra Rick'in barında karşılaşması, Ilsa'nın yazdığı mektubu garda okuyan Rick ve mektup satırlarının düşen yağmurla gitgide silinmesi, Rick'in kendini içkiye verdiği gece Ilsa'nın gelişi, tüm havaalanı sahnesi, belki çok yeni, çok özgün şeyleri çok özgün biçimde söyledikleri için değil, daha çok, bilinen şeyleri son derece usta işi ve olgun biçimde bir kez daha söyledikleri için sanat eseri katına yükselirler.

Bir "sanat filmi" değil, bir "iş filmi" yapmak amacıyla yola çıkarak ulaşılan nokta, gerçekten ilgi çekicidir ve işte bu olgudur ki, eleştirmenlere film hakkında "mutlu rastlantıların en mutlusu" vb. tanımlamalar yazdırmıştır. Almanların marşına karşı *La Marseillaise*'in söylenmesi, Victor Laszlo'nun niteliği pek belli olmayan "görevi" gibi ögeler, savaş sırasında çekilmiş ama savaş gerçeğinden alabildiğine uzak bu filmde, ancak birer fon ögesi olarak kullanılmışlardır. Çünkü filmin asıl amacı, birkaç kişi arasında geçen bireysel, özel bir öyküyü anlatmaktır. Ama bu bile, filmin anılan sahne ve temalarıyla savaş karşıtı, kaba güce ve Nazizme karşı güçlü bir bildiri içeren bir yapıt olmasını önlemez. Hem de, doğrudan doğruya bu amaca yönelik birçok filmden daha çok...

Ve oyuncular... Dünyanın dört bir yanından gelmiş bir dizi ilginç oyuncu *Kazablanka*'nın kişilerini perdede ebedileştirir... Humphrey Bogart, bu filmde artık sıradan bir gangster değil, perdenin en büyük âşıklarındandır, kederli yüzü ve derin anlamlı bakışlarıyla... İsveçli Ingrid Bergman, birçok eleştirmenin birleştiği bir deyimle, rol aldığı sahneleri eşsiz bir ışıkla aydınlatır... Paul Henreid, eşsiz bir Çek özgürlük savaşçısı, Claude Rains son derece inandırıcı bir Louis Renault'dur: Her Fransız gibi iyi yaşamayı, şarabı, kadını, Rick'in kumarhanesinden gelen rüşveti seven, Almanlardan nefret eden, ama onların gücüne de saygı gösteren sevimli bir oportünisttir o... Bir dönemin unutulmaz "şişman adamı" İngiliz Sydney Greenstreet, zamanın yarısını sinekleri kovmakla geçiren karaborsacı ve fırsatçı "senyor" Ferrari'yi, patlak gözlü ve hep şüpheli tavırlı Alman Peter Lorre üçkâğıtçı Ugarte'yi, siyah piyanist-şarkıcı Dooley Wilson "As Time Goes By"ı ölümsüz kılan Sam'i, sevimli şişman Macar S. Z. Sakall, Rick'in mutemet adamı garson Carl'ı, Nazizm'den kaçarak Hollywood'a gelmiş büyük Alman oyuncusu Conrad Veidt gestapo şefi Albay Strasser'i, Fransız Marcel Dalío krupiyeyi, Fransız Madeleine LeBeau *La Marseillaise*'i ön planda söyleyen Fransız kadınını ustalıkla canlandırırlar. Artık hiçbiri hayatta olmayan bu oyuncular *Kazablanka*'yı ölümsüz kılarken, kendilerini de ölümsüz kılan oyunlarını ve kişiliklerini bu filmin dokusuna ayrılmaz biçimde katmışlardır. Ve bu filmi her izleyişinizde, onlardan bir teki bile olmasa bu filmde bir şeylerin eksik kalacağı duygusunu yeniden yaşarsınız.

Kazablanka 1943 yılından beri, artık yalnızca Kuzey Afrika'nın gizemli çekici beyaz kenti değil, sinemasal düşlerimizin de en önemli bir buluşma noktası, içinde her şeyin olabileceği, her türden serüvenin, aşkın ve tehlikenin yaşanabileceği bir "no man's land", bir büyülü olanaklar ve olanaksızlıklar ülkesidir. Orada bir kez daha buluşmaya ne dersiniz?

Casablanca / Yönetmen: Michael Curtiz / Senaryo: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch / Görüntü: Arthur Edeson / Müzik: Max Steiner / Oyuncular: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, S. Z. Sakall, Conrad Veidt, Dooley Wilson, Marcel Dalío, Madeleine LeBeau, Joy Page, John Qualen, Helmut Dantine / 1942, Warner Bros (Amerikan) filmi / 102 dakika.

Olmak ya da Olmamak

To Be or Not To Be – 1942

ERNST LUBITSCH'in yapıtı, yine ülkemizde gerektiği kadar bilinmeyen, oysa sinema sanatının yarattığı en zekice, en incelikli ve en zengin nüanslı filmlerinden biridir. Komedi sanatının inceliklerini, 20. yüzyılda ve sinema sanatı içinde nerdeyse çağdaş bir Molière kadar kavramış bu önemli sanatçının başyapıtı olarak da, çokluk *To Be or Not To Be* gösterilir. Her ne kadar *Trouble in Paradise, Ninotchka*, yakın yıllarda yeniden keşfedilen bir başyapıtı olan *The Shop Around the Corner* ya da ilk ve son renkli filmi olan (ve 1996 yılı içinde HBB kanalının birkaç kez gösterdiği) *Heaven Can Wait*'in hayranları da çok olsa bile...

To Be or Not To Be – Olmak ya da Olmamak, adının da gösterdiği gibi Shakespeare'den yararlanan bir filmdir. Eithne-Jean Loup Bourget çifti, Lubitsch üzerine kitaplarında şöyle derler: "Shakespeare'den esinlenme, zaten Lubitsch'in sanatında Paris vodvili, Viyana opereti ve Macar aşçıların nefis hamur işleri kadar önemli bir yer tutar." Bu son derece alaycı siyasal taşlama, 1939 Ağustosu'nda Varşova'da başlar. Bir tiyatro trupu, bir yandan Nazi aleyhtarı bir oyunu, öte yandan "Hamlet"i oynamaktadır. Trupun belkemiği, Maria ve Joseph Tura adlı ünlü karıkoca oyunculardır. Her akşam, Joseph Tura Hamlet'in ünlü

"olmak ya da olmamak" tiradına tam başladığında, ön sıralarda oturan yakışıklı bir genç adam kalkar ve salondakilerin, ama özellikle de Joseph Tura'nın şaşkın bakışları arasında çıkıp gider. Gittiği yer, Maria Tura'nın yatak odasıdır: Hamlet uzun tiradını tamamlayıncaya dek, yakışıklı Leh havacısı teğmen Stanislaw Sobieski, güzel kadının yanında özgürce kalabilecektir!...

Bu sevimli ve çok Parizyen aşk entrikası, ne yazık ki çok yakında Nazi çizmesiyle inlemekte olan talihsiz bir ülkede ve kentte yaşanmaktadır. Ülke bir gecede işgal edilir, Varşova yakılıp yıkılır. Siletski adlı bir Alman casusu, tüm vatansever direnişçilerin listesini çıkarıp Gestapoya ulaştırmayı denerken, genç teğmen aktör kimliğine bürünerek Siletski'yi elimine eder. Trupun tüm aktörleri artık hayatın içine karışmış, en önemli, giderek yaşamsal rollerini oynamaktadırlar. Böylece örneğin Joseph Tura, önce Siletsky'nin karşısında Alman gestaposundan albay Ehrhardt'ın kılığına girip onu canlandıracak, sonra Siletsky yok edilince de, gerçek Ehrhardt karşısında Siletski rolünü yüklenecektir!... Sonunda ortalıkta sahicisiyle karıştırılan sahte bir Hitler dolaşmaya başlar ve tüm oyuncu-kahramanlarımız, onun etrafında işgalci ve zalim Nazilere karşı olağanüstü bir serüveni yaşarlar.

Olmak ya da Olmamak harika bir sekansla açılır. Bir dış ses, bizlere Polonya'nın işgalinden hemen önce Hitler'in Varşova sokaklarında tek başına ne aradığını sorar ve bunu açıklayacağını belirtir. Sonra Gestapo'dan bir görevli, herkesin "Heil Hitler" selamına karşılık olarak "Heil kendim!" diye yanıt veren bir Hitler'i azarlar: Hiç böyle karşılık da verilir mi? O zaman görülenin gerçek değil, Almanlara ilişkili bir parodiyi sahneleyen oyuncular olduğu anlaşılır. Gerçekle tiyatro arasındaki bu sevimli geçiş, bize filmin ve öykünün tüm anahtarlarını sunar.

Olmak ya da Olmamak, Lubitsch'in Melchior Lengyel'le birlikte oluşturduğu bir hikâyeden Edwin Justus Mayer'in senaryosu üzerine çekilmiş bir filmdir. Film, sürekli olarak türlerle oynar, kalıpları yıkar ve klişeleri silkeler. Sözünü ettiğimiz parodi bölümünden hemen sonra, başta gösterilen zengin ve canlı kentin, o ışıl ışıl dükkânların ve insan kaynayan caddelerin işgalden sonraki yıkık ve sefil hali gösterilir: Çaykovski'nin *Patetik Senfoni*'sinin son bölümü eşliğinde!... Dram ve komedi iç içedir ve film, 2. Dünya Savaşı'nın tam ortasın-



Ernst Lubitsch / *Olmak ya da Olmamak*

da, savaş ve kıyım devam ederken, Hitler'in işgal ettiği ülkelerde ve özellikle de Polonya'da yaptıkları, toplama kampları, Yahudi soykırımı gibi olaylar henüz yeni yeni bilinmeye başlandığı sırada çekilmiştir. Tıpkı Chaplin'in iki yıl önceki *Büyük Diktatör*'ü gibi, Nazizm'e alay ve hiciv yoluyla saldıran ve onu gülünçleştirerek onunla savaşan bir filmdir bu... Ne var ki savaşın tam göbeğinde, böylesine bir hicvin, böylesine aktüel bir mizahın eleştiri çekmemesi de düşünülemez. Lubitsch, o hınzır Orta Avrupalı, görmüş geçirmiş Berlin ve Viyana aydını niteliğiyle her şeyin, ama her şeyin mizaha konu olabileceğini, en kutsal bilinen kavramlarla bile alay edilebileceğini, Nazizm ve faşizme karşı saldırının, belki de daha etkili biçimde mizahla da yapılabileceğini bilmektedir. Ama lütfen şu konuşmaya bakınız, filmin bir yerinde duyulan... Gestapo albayı Ehrhardt'la konuşan, yine bir Alman subayı kılığına girmiş Joseph Tura, her aktörün ayrılmaz tamamlayıcısı olan megaloman kişiliğiyle şöyle der albaya: "Herhalde büyük, çok büyük Polonyalı aktör Joseph Tura'yı tanıyorsunuz, değil mi?" Gestaponun yanıtı acımasızdır: "Evet, tabii.... Onun Shakespeare'e yaptığını biz şimdi Polonyalılara yapıyoruz!" Espri tam yerini bulmuş, Tura'nın megalomanisi onulmaz bir yara almıştır. Ama

savaşın tam ortasında, Almanların Polonyalılara yaptıkları tüm vahşetin ancak küçük bir kısmı ortalıkta görülür ve o küçük kısım bile tüm insanlığı dehşete düşürmeye yeter boyutlar içerirken, bu espriye diyelim ki Polonyalıların, Yahudilerin, giderek savaşa şöyle veya böyle bulaşmış olan dünya seyircisinin gülmesi beklenebilir miydi?

Ve skandal patlak verir. *New York Times*'ın sayfalarında Lubitsch'e karşı polemik başlar, *Philadelphia Inquirer* adlı gazetenin bir yazarı Lubitsch için "Berlin'de doğmuş sanatçı, Polonyalıların ıstırabıyla alay ediyor" diye yazar. Irkçılık ve karşı-ırkçılık hemen işlemeye başlamıştır. Ne var ki sanat eseri zamana dayanıklıdır. Bugün savaş çoktan bitmiş, Hitler kıyımı tarihçe mahkûm edilmiştir. Ama *Olmak ya da Olmamak*, sinemada keskin bir mizahın katıksız başyapıtı olarak yeni kuşakları hâlâ güldürebilmektedir.

Film, Lubitsch'in çok iyi bir öğrencisi olduğu Orta Avrupa vodvilinin temel ilkesi gereği, dur durak bilmeyen bir hızla birbirini izleyen komik durumlardan ve tam yerinde patlayan esprilerden oluşur. Her şeyin orta yerinde aşk ve cinsellik vardır. Erdemden çok uçarılığı ve hafifmeşrepliği temsil eden, ama Carole Lombard denen olağanüstü kadının büyüsüyle, perdede bir yıldız gibi ışıldayan Maria Tura, öyküdeki tüm erkeklerin gözdesi ve hedefidir: Herkes ona biraz âşıktır. Ama malı elbette yakışıklı ve cesur pilot Sobieski götürecektir: On dakikada on ton bombayı gökten düşmanların tepesine atabilen bir erkekten daha çekici ne olabilir? Bir sahnede Sobieski kadına "Size uçağımı gösterebilmek isterdim," der. Ama sahne öylesine çapkınca bir atmosfer içerir ki, pilotun genç kadına aslında neyi göstermek istediği konusunda şüpheler uçuşur... Albay Ehrhardt bile bir ara kadına sarkmaya kalkışır: Maria güç durumdadır, ama Hitler kılığındaki aktörün aniden belirmesi durumu kurtarır. Ancak asıl rakibinin bizzat Führer'in kendisi olduğunu sanan albay için artık tek çare, intihardır!... Aşk, daha doğrusu cinsellik, yönetmenin hemen tüm filmlerinde olduğu gibi bu politik durum güldürüsünde de öykünün tam yüreğindedir. Evli ve çok güzel bir kadın vardır ve savaşın tam ortasında olunsa bile, tüm erkeklerin aklı fikri onu elde etmektedir!... Filmin finali yine bu ton üzerinde gelir. Bu kez savaş sonrası Londra'sında, trup yine *Hamlet*'i oynamaktadır. Sahnede bu kez Hamlet rolünde Maria'nın gözdesi Sobieski vardır. Ama genç adam tam "olmak ya da olmamak" tiradına başladı-

ında, ikinci sıradaki genç ve yakışıklı bir adam kalkıp salondan çıkar. Aktörün gözleri faltaşı gibi açılır: Çünkü bunun anlamını çok iyi bilmektedir, bizzat deneyimini yapmıştır!... Evet, kadınlar hep aynı olacak ve erkeklerini fırsat buldukça aldatacaklardır. Her kendini bilen Fransız vodvili veya Lubitsch filminde olduğu gibi!...

Olmak ya da Olmamak, zamanında bir ara sanıldığı gibi Polonyalılarla, Yahudilerle veya savaşın kurbanlarıyla alay etmez. Filmin temelde mizahın hedef tahtasına yerleştirdiği iki grup insan vardır: Elbette Naziler ve de bu arada tiyatro oyuncuları... O da aynı düzeyde değil: Nazilere karşı tam anlamıyla gülünçleştirici ve küçültücü bir tavırla yaklaşan film, tiyatro oyuncularının egolarına, kaprislerine veya uçarılıklarına değinirken alabildiğine hoşgörülü ve sempatiktir. Yani sonuç olarak oyuncuların da o denli alınmasına gerek yoktur!... *Olmak ya da Olmamak*, daha önce de *Ninotchka – Gülmeyen Kadın*'la Sovyet rejimine ve de kapitalizmin aşırılıklarına nerdeyse aynı düzeyde eleştiri bombardımanı yönelten Lubitsch'in, bu kez Alman faşizmini ve Naziler'i gülünçleştirdiği ve üstelik bunu tam anında, tam zamanında yapmak cüretini gösterdiği bir komedi örneğidir. Filmi izlerken, Lubitsch'in tüm bir yönetmen kuşağına nasıl esin veren bir büyük usta olduğu da meydana çıkar: Bir Billy Wilder (ve onun öğrencisi Blake Edwards), bir Joseph Mankiewicz, sonraları bir Woody Allen ve de *Olmak ya da Olmamak*'ın yeni bir çevrimini yapan Mel Brooks... Kuşkusuz hepsi de üstadın öğrencisi ve mirasçısıdırlar. Joseph Tura rolünde usta komedi oyuncusu Jack Benny, yakışıklı teğmende Robert Stack, Alman subaylarında Stanley Ridges ve özellikle Ehrhardt'ta, gözde Lubitsch karakter oyuncusu Sig Rumann, son derece iyidirler. Maria'da sarışın güzel Carole Lombard; bu son derece yetenekli ve çekici oyuncu ise, filmin gösterilmesinden hemen önce bir uçak kazasında genç yaşta ölerek, sinema tarihine acıklı bir efsanenin kahramanı olarak geçer.

Jacques Lourcelles şöyle yazar: "Film başlarda tam bir zevksizlik örneği olarak nitelendi. Ama zamanla bu son derece sağlıklı ve de yürekli zevksizlik, gitgide daha iyi anlaşılıyor ve takdir ediliyor." Leonard Maltin'e göre bu "harika bir kara komedi"dir... *Time Out* ise şöyle demektedir: "Paramount'un tüm zamanlardaki en iyi güldürülerinden biri. Lubitsch'e yöneltilen zevksizlik iddiaları ise, onun alayını asıl yönelttiği noktanın gözden kaçırılmasından kaynaklanıyor: Bu nokta,

Nazizm'in cinayetlerinden çok, daha da affedilmez olan görgüsüzlükleridir!..."

To Be or Not To Be / Yönetmen: Ernst Lubitsch / Senaryo: Edwin Justus Mayer / Görüntü: Rudolph Maté / Müzik: Werner R. Heymann / Oyuncular: Jack Benny, Carole Lombard, Robert Stack, Stanley Ridges, Felix Bressart, Lionel Atwill, Sig Ruman, Tom Dugan, Charles Halton / 1942, Amerikan filmi / 99 dakika.

Çifte Tazminat

Double Indemnity – 1944

1940'LARDA serpilip doruğuna çıkan kara film türü içinde, Billy Wilder'ın *Çifte Tazminat*'ının bambaşka bir yeri vardır. Bu film, kara film türünün kahramanları tümüyle olumsuz kişilerden oluşan belki ilk örneği olduğu kadar, klasik polisiye gerilim ögesini ikinci plana iten ve yapısına bir tür trajik kadercilik duygusunu yerleştiren ilk film olma özelliklerini de taşır.

Çünkü film, oldukça Wilder'a özgü biçimde, sonu başından belli olarak başlar. Ölüm halinde yaralı olan kahramanımız Walter Neff'in itirafnamesinin ilk satırları, bizlere cinayeti, öldürüleni ve katili tanıtır. Katil Neff'in bizzat kendisi, "maktul" ise işadamı Dietrichson'dur... Tıpkı yine Wilder'ın altı yıl sonra çekeceği bir diğer ünlü filminde, *Sunset Bulvarı*'nda olduğu gibi... (Yine bu kitapta yer alan bir diğer Wilder filmi.) Ancak *Çifte Tazminat*'ta, yönetmenin alışılmış senaryo yazarı Charles Brackett'la işbirliği yapmamış olması, bu tür yürekli açılışların ve başta "ifşa edilen" finallerin Wilder'a özgü bir buluş olduğunu düşündürtmektedir.

Evet, filmin başında da belli olduğu gibi, 35 yaşlarındaki sigortacı Walter Neff, işadamı Dietrichson'u öldürmüştür. Niye? Film bunu açıklar. Çünkü bir gün, bekâr ve sorumsuz bir yaşam süren Neff, bayan Phyllis Dietrichson'la tanışmış ve çarpılmıştır. Kadın güzel, çekici, bayağı ve kışkırtıcıdır. Neff'te aradığı ideal suç ortağını bulduğuna inanmıştır: Çünkü zengin ve ilgisiz kocasını ortadan kaldırıp sigorta tazminatına konmak istemektedir. Üstelik, ölümünü düşündükle-

ri gibi ayarlayabilirlerse, bu bir "çifte tazminat" olacaktır... Her şey hazırlanır, kocatrenden itilip kaza süsü verilir, plan işlemeye başlar. Ama sigorta şirketi de işin ardına deneyimli bir dedektif takar. "Kusursuz cinayet" yoktur kuşkusuz... Hele cinayetten sonra, iki ortak da birbirlerinden kuşkulanmaya başlarsa ve hele bir taraf, Walter Neff gibi, öbür ortağın hinoğlu hinliğini, kendisini nasıl kullandığını ve bir kâğıt mendil gibi atmaya hazırlandığını öğrenir ve bildikleriyle kadını sıkıştırmaya çalışırsa...

Çifte Tazminat, Charles Higham'ın 1970'lerde dediği gibi "Kara filmin zirvelerinden biridir: En küçük bir acıma veya sevgi izi içermeyen"... Bu karamsarlık, tüm iyi duyguların yapaylığından temizlenmiş ve insanoğlunun asıl, gerçek doğasına dönüşünü varsayan bu acımazlık atmosferi, kara filmin dünyasına çok iyi uyar. Yapay iyilikler, zorlama şefkat ve sevgi gösterileri, gereksiz yumuşamalar, sahibine zarar verdiği ve "maraz çıkardığı" bilinen merhamet gibi şeyler bu filmde yoktur. Ve *Time Out*'ın yazdığı gibi, karşımızda "tüm zamanların en karanlık gerilimlerinden biri vardır".

Kuşkusuz ki filmin çevresinde önemli adlar kümelenmiştir. Avusturya-Alman kökenlerinden inip Fransa'dan geçtikten sonra Hollywood'a gelerek yerleşen Billy Wilder'ın damarlarında, sanki kan yerine alaycılık ve sinizm akmaktadır. Yönetmen, ABD'de çektiği bu üçüncü filmi, o yılların çoksatan polisiye romancılarından James M. Cain'in aynı adlı romanından uyarlar. İlk filmlerinde birlikte çalıştığı ve sonra da çalışmaya devam edeceği, bir döneminin ayrılmaz senaryo yazarı Charles Brackett, romanı ve içerdiklerini öylesine "iğrenç" bulur ki, uyarlamaya katkıda bulunmak istemez. Wilder da yine çok tanınmış romancı Raymond Chandler'i yardıma çağırır. O dönemde, en ünlü Amerikan romancılarının Hollywood'la işbirliği ve kimi zaman önemsiz filmlere katkıları, bir efsane oluşturacak kadar önemlidir. Chandler, M. Cain'in romanını alır, temel olay yapısını aynı bırakmakla birlikte kendi alaycı, ironik, insan sarrafı dünyasından kesitler ve sözlerle donatır. Film, bu haliyle sinemada Chandler dünyasına en yakın filmlerden birini, olasılıkla da birincisini oluşturur – Chandler'in kendi romanlarından uyarlananlar dahil!...

Baştan sonu belli olan filme egemen olan temel duygu, kader ve onun önüne geçilmezliğidir. Bunun yarattığı, en has kara filmlere öz-



Billy Wilder, *Çifte Tazminat* / Barbara Stanwyck, Fred MacMurray

gü bir trajik duygusu, filmin süregelen etki gücünün belki en önemli açıklayıcısıdır. Bu duygu, senaryo kadar oyuncuların seçimiyle de ortaya çıkar. Saf, çaresiz, ham Amerikalı görünümdeki Fred MacMurray'ın Neff rolü için seçilmesi, başlı başına bir başarı ögesidir. Perdenin en usta kompozisyon aktrislerinden Barbara Stanwyck'in görkemli bir sarı perukla canlandırdığı, küçük çevrelerden gelip iyi bir evlilik yapmış, ama bıktığı kocasından kurtulup kendi hayatını yaşamak isteyen kadını, cinsel çekiciliğini kocasının parası kadar yaşama ve ayakta durma kozlarından biri olarak kullanmaya alışmış kişiliğiyle büyük bir çağdaş trajedi figürüdür. Perdenin en unutulmaz vamp'larından biri. (Stanwyck, uzun meslek yaşamındaki sayısız Oscar adaylıklarından birini de bu filmle alır, ama Akademi kararlıdır: Yine kazanamaz!) Dedektif Barton Keyes'te, perdenin ünlü gangsteri Edward G. Robinson'ın oynaması yine başlı başına bir buluştur. Hep gangsterlerle özdeşleştirilen Robinson, incelikli oyunuyla rolüne büyük bir gerçeklik duygusu katar. Ve onunla günahkâr çift arasında gerçeğe ulaşmak için verilen savaşım, filmin sonu aşağı yukarı belli entrikası dışında başlı başına bir gerilim motifi haline gelir.

Ve *Çifte Tazminat*, 1940'ların Los Angeles fonu üzerinde yaşanan ve gerçek bir olaydan alınan bu dram, tüm bu yeteneklerin bir araya

gelmesiyle, baştan sona büyük bir lezzetle ve sürekli bir tedirginlik duygusuyla izlenen bir psikolojik gerilim filmi olur çıkar. John Seitz'ın yer yer dışavurumcu etkiler taşıyan siyah beyaz görüntü çalışması da, Miklós Rózsa'nın müziği de son derece yerli yerindedir. Film, bu tarz, olumsuz kahramanlarla ve karamsar bir atmosferle yüklü, adeta soluk almanın bile zorlaştığı bir film için şaşırtıcı bir eleştirmen ve seyirci başarısı yakalar. Tam 6 dalda Oscar adayı olur (gerçi hiçbirini alamaz!) ve hep iyi eleştiriler alır. Örneğin *Time Out* şöyle der: "Billy Wilder, Stanwyck-MacMurray çiftinin sigorta tazminatına erişmek için giriştikleri entrikayı bir cinsel egemenlik, terletici düzenbazlık, suç ve şüphe labirenti gibi sunuyor." Richard Winnington şöyle der: "Bir eleştirmeni, Amerika'nın büyük ruhu ya da Avrupa'nın ıstırap çeken ruhu üzerine parlak destanların yıkıcı etkilerinden kurtarıp, ona yeni bir inanç aşılayan filmlerden." Richard Mallett şöyle yazmıştır: "Derin ve yoğun biçimde sürükleyici." John Coleman ise 1966 yılında, filmi "Billy Wilder'ın tüm filmleri arasında en anlamlı ve nüanslı olanı," diye niteler.

Double Indemnity / Yönetmen: Billy Wilder / Senaryo: Billy Wilder, Raymond Chandler / Görüntü: John Seitz / Müzik: Miklós Rózsa / Oyuncular: Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Tom Powers, Porter Hall, Jean Heather, Byron Barr / 1944, Paramount (Amerikan) filmi / 107 dakika.

Cennetin Çocukları

Les Enfants du Paradis – 1945

TÜM DÜNYANIN SEVDİĞİ, ama Fransızların özellikle hayran olduğu ve popüler soruşturmalarda sık sık sinema tarihinin en iyi filmi olarak nitelendirdikleri ünlü yapıt... Hemen herkese göre, yazarı ozan Jacques Prévert'in ve yönetmeni Marcel Carné'nin başyapıtı... Birçok Fransız eleştirmene göre, hiç eskimeyen, zamanın ötesinde tüm güzelliği ve soyluluğuyla donmuş kalmış duran, bu açıdan *Kazablanka, Rüzgâr Gibi Geçti, Kırmızı Pabuçlar* gibi romantik sinemanın Anglosakson başyapıtlarının Fransız şubesi, eski deyimiyle "muadili"...

Fransız sineması, savaş içinde de film üretmeyi sürdürdü. Hem de önemli filmler... Ülke işgal altındaydı, büyük sorunlar vardı. Ama sanat ve kültürün insan yaşamındaki rolünü en iyi bilen uluslardan biri olan Fransızlar, işgal altındaki bir ülkede bile sinema yapmayı sürdürdüler. Önemli filmlerini 1930'ların ikinci yarısında vermiş olan ve gerçeküstücü ozan Jacques Prévert'la yaptığı işbirliği ünlü Şiirsel Gerçekçilik (Realisme Poetique) akımına yol açmış bulunan Marcel Carné de, savaş sırasının en etkin ustalarından biriydi. Ünlü fantastik sinema örneği *Les Visiteurs du Soir – Gece Ziyaretçileri*'nden sonra, sanatçı savaş sırasında bu en önemli filmini yarattı. Ana fikri, ünlü tiyatro sanatçısı Jean-Louis Barrault'nun eşsiz pantomim yeteneğinden ve onun önerdiği kimi fikirlerden kaynaklanan filmi, Prévert yine kendisine özgü bir şiir dünyasına dönüştürdü. Ve Carné ile birlikteliği sinema tarihinin en verimli işbirliği örneklerinden birine yol açan sanatçının dünyası, yönetmenin eliyle perdede tam anlamıyla hayat buldu.

Üç saatlik bu dev filmin konusunu nasıl anlatmalı? Çok özetle, bir dizi ilginç, ayrıksı ve etkileyici kişiliğin karmaşık ilişkilerinin öyküsüdür bu... Fon, 1830'lu yılların şarkılarda ve romanlarda kalmış Paris'idir. Ünlü büyük bulvarlar üzerinde, halkla kaynayan canlı bir semt... Ama aynı zamanda, her türden sanatçının, tiyatro, pantomim ve sirk artistlerinin, yazar ve hayalcilerin, hayat kadınları ve saf eşlerin, yankesici, hırsız, söğüşçü ya da azılı katillerin de çok olduğu bir kent yöresi... Burada, hayatını bildiği gibi yaşayan ve en doğal haliyle "kadın"ı simgeleyen güzel Garance (eşsiz Arletty) ve çevresinde ona âşık birkaç erkek vardır: Genç ve yetenekli oyuncu Frédérick Lemaître (Pierre Brasseur), yazar ama aynı zamanda doğuştan suçlu ve katil Lacenaire (Marcel Herrand), Funambules ("ip cambazları") tiyatrosunun genç pantomimcisi Baptiste Debureau (Jean-Louis Barrault). Tüm bu erkekler Garance'a âşıktır, şu veya bu şekilde ona sahip olmak isterler... Ama Baptiste son derece utangaçtır, genç kadına, kendisini açılan bir gül gibi verdiğinde bile yaklaşamayacak ve onu hep uzaktan sevmeyi seçecektir. Garance ise hayatına giren bir kontun peşine takılıp bir süre yöreden ayrılır... Ama eninde sonunda dönecektir, iki bölümlük filmin ikinci yarısında... Evet, aradan altı yıl geçmiştir. Frédérick Lemaître tiyatroda istediği üne nihayet erişmiştir... Garance artık servet sahibi bir kadındır, Baptiste ise ünlü



Marcel Carne, *Cennetin Çocukları*/ Arletty

bir pantomimci olmuştur. Baptiste bu arada kendisine deli gibi âşık Nathalie ile evlenmiştir, ama hâlâ Garance'ı sever. Kadının geri dönüşü, her şeyi yeniden alevlendirir. Artık polis kayıtlarına geçmiş bir suçlu olan Lacenaire, Garance'ın hâmisi kontu öldürürken, Garance da tek bir gece, "ömrünün tek gecesi"ni geçirdiği ve asıl sevdiği erkek olan Baptiste'i karısına ve yuvasına bırakarak "meçhul bir geleceğe doğru" kaçar...

Evet, romantizm... *Cennetin Çocukları*'na üç saat boyu egemen olan duygu budur. Bu kendine özgü film, Marcel Carné'nin en çok sevdiği deyimle "toplumsal-fantastik türde" bir yapıttır. Fonda gerçek bir kent, gerçek bir halk kalabalığı ve Paris'in tarihinden belli bir dönem kesidi vardır. Ancak ana kişilerin aynı ölçüde gerçek olduğunu söylemek zordur. Bir yazarın dediği gibi, "onlar gerçekliğin yanı başından ayaklarının ucuna basarak geçip giden, hatta ayakları tam anlamıyla yere de basmayan yarı insan, yarı şiirsel hayalet yaratıklardır". Her biri zengin boyutludur, temel bir insan karakterini, temel insan erdem ve zaaflarını simgeler. Ama tam anlamıyla gerçek birer insan oldukları

tartışmalıdır. Georges Sadoul'un dediği gibi, Prévert çokça Hugo'nun *Sefiller*, Eugene Sue'nün *Paris Esrarı*, Balzac'ın *Yosmaların Sefaleti* gibi 19. yüzyılın çok popüler olmuş eserlerine göndermeler yapar ve hayatla sanatın, gerçek kişiliklerle roman kahramanlarının, trajediyle pantomimin, sessizlikle sözün, aktörlerle seyircilerin, kısacası sanatla yaşamın karşılıklı ilişkilerini ele alır. Ve bunu da kişilerini bol bol konuşturarak yapar. *Cennetin Çocukları* son derece edebi bir filmdir. Kişileri konuşur: Soylu bir Fransızcayla, şiirsel bir dille, sanki başka dünyalara, başka âlemlere atıfta bulunarak, imalar, benzetmeler ve göndermelerle... Ama yine de çok rahat, çok gündelik, çok sürükleyici olmayı başarır bu dil... *Cennetin Çocukları*, sinema tarihinin en şiirsel senaryolarından birine sahip olmasıyla tanınır. Bu açıdan kimileri, filmin başarısında asıl payın yazar Prévert'te olduğunu bile söylemişlerdir. Ama filmin görsel yanı da kuşkusuz önem taşır. Carné, filmini görkemli bir sinemayla, büyük dekorlar, sahicilik kokan iç mekânlar, sokak veya sahne tiyatrosu mizansenleriyle anlatır. Son derece inandırıcı ve sürükleyici biçimde... Ve bu türden ayrıştırmaları veya varsayımları anlamsız kılar.

Cennetin Çocukları, ayrıca tiyatro üzerine bir film ve bu tür filmlerin en ünlülerinden biridir. İki erkek kahramanının tiyatrocu olmasının yanı sıra, film hep tiyatro çevresinde toplanmış insanları, sanata yaşamlarının yüreğinde yer vermiş biraz ütopik bir halkı gösterir. Filmin Fransızca adı çift anlamlıdır: "Paradis" hem cennet, hem de tiyatrolarda üstbalkon demektir. Böylece paradide toplanan ve çoğu genç insanların tiyatro aracılığıyla cennete ulaştıkları gibi bir varsayım bile içerir!... Tiyatronun gerçekten çok popüler bir sanat olduğu dönemin anısını taşır film... Ve seyirciyle aktörler arasında oluşan o anlatılmaz büyü çok iyi gösterilir.

Oyuncuların her biri, artık sinema tarihinin efsaneleri arasına yükselmiştir. Artık biraz demode güzelliğiyle Arletty, biraz aşırı kaçan oyunuyla Pierre Brasseur, patetik ama inandırıcı olamayan Jean-Louis Barrault ve Maria Casarès, günümüzün değer ölçüleriyle ele alınması mümkün olmayan oyunlarıyla birer mitosa dönüşmüşlerdir, eleştiri ötesidirler... John Simon şöyle demiştir: "Hiçbir filmde daha iyi bir oyuncular ekibinin görev aldığını hatırlamıyorum." *Time Out* şöyle der: "Eşsiz bir kadroyla kusursuz biçimde çekilmiş olan bu film, ça-

ğıyla öylesine bir uyum içinde ki, bir dönem filmi gibi durmuyor ve üç saatin bir dakikası bile fazla gelmiyor." Evet, *Cennetin Çocukları* gerçekten de sinemanın eskimeyen ve sanki hiç yaş almayan, yaşlanmaması da düşünülemeyecek filmlerinden biri, sanki zamana direnmek için dikilmiş bir anıt... Hep orada olacağına ve yeni, farklı, değişik filmleri yargılamak için bir temel, bir mihenk taşı, bir ölçüt oluşturacağına güvenilen filmlerden...

Les Enfants du Paradis / Yönetmen: Marcel Carne / Senaryo: Jacques Prevert / Görüntü: Roger Hubert / Müzik: Maurice Thiriet, Joseph Kosma, Georges Mouque / Oyuncular: Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Marcel Herrand, Maria Casares, Louis Salon, Pierre Renoir, Gaston Modot, Jane Marken / 1945, Pathe (Fransız) filmi / 195 dakika (iki bölüm).

Korkunç Ivan 1-2

Ivan Grozny 1-2 (1945-1946)

KORKUNÇ IVAN'la Eisenstein, beklendiği kadar verimli olamayan, ama önemi ve etkisi tartışılamayacak sinema yaşamının vasiyetini ortaya koyar. Bu onun sinemayı düşünmek, tartışmak, üzerine kafa yormak ve nihayet uygulamakla geçen çeyrek yüzyıllık meslek yaşamının taçlandırılması, tüm o tartışmaların, kuram ve önerilerin, tasarı ve öngörmelerin dev bir proje boyunca perdeye yansımasıdır. Tam ona ve ele aldığı kişiliğin de önemine yakışır biçimde bir üçleme oluşturacak üç ayrı film, bir araya gelip bir bütün olarak bakıldığında sinema tarihinin en parlak sayfalarından bazılarını önümüze serecek olan görkemli bir tasarı... Sanatçının ne yazık ki yalnızca iki bölümünü gerçekleştirebildiği (demek ki tamamlayamadığı) ve ayrıca ikinci bölümünün Sovyet ve de dünya seyircisine sunulduğunu hiçbir zaman göremediği bir büyük sinema olayı...

Stalin'in sanata ve sanatçıya karşı giderek artan baskısı karşısında, bir anlamda rejimin resmi sinemacısı olmasına karşın çalışma gücü ve hevesi zayıflayan ve 1930'larda sadece *Alexander Nevski* adlı önemli tarih ve savaş freskini sonuna dek götürüp bitirebilen Eisenstein,

Rus tarihinin ünlü çarı Korkunç Ivan üzerine bir filmi savaşın ilk günlerinden beri düşünüyordu. Sanatçı, olasılıkla nasıl *Alexander Nevski*'de tarihsel motifleri ve kişileri kullanarak halkına Avrupa'da yükselen faşizm tehlikesi karşısında güçlü olma mesajını verdiyse, bu filmde de, artık azgın bir saldırıya geçmiş faşizm karşısında yeniden birlik ve beraberlik çağrısı yapmayı tasarlıyordu. Elbette kendisine özgü biçimde, sanatın yöntemlerini kullanarak... Çünkü Korkunç Ivan diye bilinen Rus çarı 4. Ivan, tarihte ilk kez 16. yüzyılda, isyancı Boyar'ları yola getirip ülkenin birliğini kurmuş ve Büyük Rus İmparatorluğu'na giden yolu açmıştı. Eisenstein ise, olay ve kişileri dar bir milliyetçi bakış açısıyla değil, zor zamanlarda ve kaba güce karşı birlik olmaya çağırmak gibi evrensel bir mesajı besleyerek ele alan farklı bir bakışla tarihe bakacaktı. Nitekim de öyle oldu.

Film, genç Ivan Vasilievich'in Moskova'da dinsel törenle tahta çıkmasıyla başlıyordu. Ivan bir yandan Boyar isyanına ve onların Rus iç siyaseti üzerindeki şüpheli etkisine karşı çıkmak, öte yandan kendisini tahttan düşürüp kendi oğlu, geri zekâlı Vladimir'i çıkarmanın peşindeki öz teyzesi Efrosinya'ya karşı mücadele etmek zorunda kalacaktı. Ama bu iki yanlı savaşımı yitirir gibi olan çar, sonunda başkenti bırakarak bir manastıra sığınıyordu. Halkının sağduyusuna ve sevgisine güvenerek, yeniden görev başına çağrılacağını bilerek... İkinci bölümde, Ivan yeniden saraya dönüyor, entrikalar devam ediyor ve Ivan, artık sarayda kimselere güvenmez olduğundan, kendisini ve tahtını savunmak için halkın içinden gelen ünlü "Opriçnik" örgütünü kuruyordu. İki yönlü mücadele sürüyor, çar kendisi için hazırlanan suikasttan kılpayıyla kurtuluyor ve yanlışlıkla kendi öz oğlunu öldürten teyzesinin delirmesinden sonra, Ivan tahtın tek hâkimi ve Rusya'nın rakipsiz diktatörü olarak parlak geleceği hazırlamaya girişiyordu.

Korkunç Ivan, Eisenstein'ın önceki filmlerinde kitleye ve geçip giden simgesel figürlere önem veren tavrını, daha klasik bir dramaturjiye, daha ön plana geçen kişilere, tek sözcükle karakterlere dönüştürdüğü farklı bir sinema örneğiydi. Büyük usta, kendisini ve yapıtını yadsımadan, yeni ve farklı arayışların peşindeydi. Öylesine büyük bir konuya el atmıştı ki, ona uygun sinemayı bulmak zorundaydı: "Öykünün büyüklüğü biçimde de büyüklüğü gerektiriyordu. Tarihsel bir kişi özel yaşamında, özel ev içi giysileriyle gösterilir. Biz ise kişile-



S. M. Eisenstein, *Korkunç Ivan*

rimizi trajedilere özgü yüksek ayakkabılarla ve hep yüksek sesle konuşurken gösterdik. Çoğu zaman müzik eşliğinde..." Sanatçı, özellikle bu filmini, hep sevdiği üzere, sayısız skeç, kroki, desen çizmek suretiyle hazırlamıştı. Kalabalık veya az kişili sahneler, dekor-oyuncu ilişkileri, hep krokilerde belirtilmişti. Ünlü besteci Prokofiev'le *Alexander Nevski*'den sonra yaptığı bu ikinci işbirliği daha da parlak bir sonuca ulaşmış ve onun "görsel-işitsel kontrpuan" dediği, görselliğe sanki bir denge unsuru oluşturan bir müzik çalışmasıyla sonuçlanmıştı. Oyuncularından eski filmleri gibi gösterişsiz, kitleye karışan nötr bir oyun değil, adeta dışavurumcu, gösterişli bir oyun tarzı istemiş ve özellikle Ivan'ı oynayan ünlü tiyatro aktörü Nikolaj Çerkasov'dan parlak bir sonuç almıştı.

Film, yanına Andrei Moskvin'i de alan değişmez görüntü yönetmeni Eduard Tissé'nin çabasından büyük ölçüde yararlanıyordu: Gölgelerin büyüyerek duvarlara yansıdığı, Uzakdoğu gölge oyunlarının modern bir yansımasını düşündüren sahneler, bir ekran gibi kullanılan duvar satıhları, üzerinde bin bir anlamın aksettiği yakın plan oyuncu yüzleri, unutulmaz çerçevelemeler, alabildiğine estetik kompozisyonlar... Eisenstein, renk üzerine kuramlarını da ilk ve son kez

olmak üzere bu filmin ikinci bölümünde uygulamaya geçirme fırsatı bulmuştu: Savaş yoksulluğuyla kıvranan ülkede, Alman esirlerden ele geçirilen birkaç kutu renkli Agfa filmi sayesinde, filmde yirmi dakika kadar süren bir renkli bölüm çekebilmişti. Finalde yer alan ve şaşırtıcı derecede başarılı bir renk çalışması. Rengin de işin içine girmesiyle, sanatçının geliştirdiği "bütün sanat" kuramı, yani sinemayı her şeyi içeren komple bir sanat olarak gören kuramları da daha iyi bir uygulama alanı bulmuş oluyordu.

Sanatçının savaş sürerken Alma Ata stüdyolarında ilk bölümünü çektiği, ikinci bölümüne ise savaşın hemen hemen bittiği günlerde Moskova'da başladığı filmin garip bir serüveni oldu. İlk bölümü herkesçe çok beğenilen film, 1946 yılı Stalin ödülünü aldı. Ama ikinci bölümü aynı derecede şanslı olamadı. Stalin, kimi akıl hocalarının (özellikle kültür bakanı Jdanov'un) da etkisiyle, bu bölümü hiç beğenmedi. Kremlin'den yapılan bir açıklamada şöyle deniyordu: "Tarihsel olayların anlatılışındaki bilgisizlik, gerçekte iradeli, güçlü bir kişiliği olan Ivan'ın zayıf iradeli bir zavallı gibi gösterilmesindeki yanlışlık, halka ve kitleye çok az yer verilmesine karşın saray entrikalarına fazla yer verilmesi, aşırı biçimcilik." İşte tüm bunlar birer kusur olarak ileri sürülüyordu. Stalin bir toplantıda, yönetmene "Sizin çarınız Hamlet'e benziyor. Kendi başına hiçbir karara varamıyor" diye çıkışıyor, ayrıca onun sivri sakalını ve kafasını hep yukardan aşağı sallamasını da eleştiriyordu. Kurt kuzuyu yemeye karar vermişti, her şey bahane oluyordu.

Film yasaklandı ve dolaba kaldırıldı. Eisenstein bu bölümün, demek ki filmin bütününün seyirciye ulaştığını hiçbir zaman göremedi. Büyük çaba ve iyi niyetle üçüncü bölümü hazırlamaya girişti. Ama bozulan sağlığı buna elvermedi. Ve 1948 yılında hayattan ayrıldı. Filmin tümüyle halka gösterilmesi, ancak Stalin'in de ölümünden sonra, 1958'de mümkün olacaktı. İlk kez o zaman filmi görmek imkânını bulan Batı'da ve tüm dünyada hayranlık büyüktü. James Agee şöyle diyecekti: "Görsel bir opera... Operanın düzyazı gerçekçiliğine tüm yukardan bakışını da içeren. Ve izlenmesi güzel, hatta büyüleyici olan yürekli bir deney." *TimeOut* şöyle yazacaktı: "Eisenstein'ın tüm filmlerinin en keyifle izleneni. Paranoyak bir otorite anlayışının yer yer komikleştirildiği film, bir devletin mutlakiyetçilikle gerçekçilik arasındaki arayışını gösterirken, film olarak da bir operayı andıran müthiş bir

görsel düzeye ulaşıyor." Kim bilir, belki de zeki Stalin, sözü edilen otorite anlayışının komikleştirilmesi veya mutlakiyetçiliğe alternatif olan gerçekçilik gibi ögelerin, aslında Ivan'dan çok kendisine yönelik bir eleştiri olduğunu belki de anlamıştı...

Ivan Grozny 1-2 / Yönetim ve senaryo: Sergei M. Eisenstein / Görüntü: Edouard Tisse, Andrei Moskvin / Müzik: Sergei Prokofiev / Oyuncular: Nikolaj Çerkasov, Ludmila Tselikovskaya, Serafima Birman, Pyotr Kadochnikov, Mikhail Nazvanov, Andrei Abrikossov / 1945-1946 Mosfilm (Sovyetler Birliği) filmi / İlk bölümü: 100 dakika, ikinci bölümü: 88 dakika.

Roma, Açık Şehir

Roma, Città Aperta – 1945

SAVAŞTAN çıkmak üzere olan İtalya'da, bir grup sinema adamı, sanki yaşanan yoğun ve dramatik yılların birikimiyle yeni, yepyeni bir sinema biçimi üzerinde düşünmekte, el yordamıyla da olsa yeni arayışlar geliştirmekte ve sanki derinden derine bir sarsıntının, bir devrimin temellerini atmaktadırlar. Roberto Rossellini, bir yandan, bir grup arkadaşıyla bir apartman dairesine kapanmış ve bitmek üzere olan savaşın gelişimlerini günü gününe izleyerek, bir tür savaş içinde Roma kroniği tutmaya başlamıştır. Öte yandan Vittorio De Sica da, kurtuluşla birlikte, ebedi kentin sokaklarını dolduran yoksul küçük çocuklardan esinlenerek, *Kaldırım Çocukları – Sciuscià* adlı filmini hazırlamaya girişir. İki film hemen aynı zamanda gösterime girer, büyük hayranlık uyandırır ve Neo-Realismo / Yeni Gerçekçilik diye adlandırılan akımın temellerini atarlar. Belki Rossellini'nin filmi, öbürünü çok kısa bir farkla da olsa önden izler ve etkileri itibariyle de akımın asıl babası sayılabilir.

Tam beşinci filminde olan Rossellini, eski dostu yazar Sergio Amidei ile birlikte kapandığı dairede filminin senaryosunu hazırlarken, önceleri Amidei'den gizli olarak Federico Fellini adlı genç ve hevesli bir gazeteciyi de işin içine katar. İki adam daha sonra tanışır ve birlikte çalışmaya başlarlar. Çekime, Roma'nın Amerikan ordusu tarafından faşizmin elinden kurtarılmasından kısa süre sonra başlanır. Ham film, bu-



Roberto Rossellini, *Roma, Açık Şehir* / Anna Magnani

lunduğu kadar ve bulunabilen kalitededir. Teknik donanım son derece yetersizdir. Ancak doğal ışıkta çekim yapılmakta, film yokluğu yüzünden çekimler çok az tekrar edilmekte, sesli çekim söz konusu bile olmamakta, her türlü dış koşul ve olay çekimi etkilemektedir. Rossellini 1950'lerde şöyle anlatacaktır: "Roma'nın kurtuluşundan iki ay sonra çekimlere başladık. Ham film karaborsadaydı ve gerçekten zor bulunuyordu. Filmi gerçek olayların geçtiği gerçek mekânlarda çekiyorduk. Para bulabilmek için yatağımı, sonra bir komodini ve aynalı dolabımı sattım. Azami film tasarruf etmek için sessiz çekime razı olduk. Ayrıca sadece bir belgesel çekme iznimiz vardı. Çekimden sonra oyuncular bir araya geldiler ve kendilerini seslendirdiler."

Film, birkaç kahramanlı bir öyküyü anlatır. Bu kahramanlar arasında bir komünist direnişçi, bir emekçi, onun hamile karısı, bir dansöz, direnişe katılan bir rahip gibi kişilikler vardır. Emekçinin karısı, direnişçiyi kurtarmak için hayatını gözden çıkarır, ama dansöz sevgilisi ona ihanet ederek Gestapo tarafından tutuklanıp işkence görmesine neden olur. Direnişçi rahip ise tutuklanarak, din adamı kimliğine bakılmaksızın kurşuna dizilir... Tüm bu olaylar, işgal altındaki Roma'da gerçekten yaşanmış savaş olaylarıdır.

Film kuşkusuz ilkel koşullarda, belli bir amatörlükle çekilir. Ama gerek Rossellini, gerekse çevresindekiler amatör değildirler. Tersine,

sinema üzerinde yıllardır düşünegelen ve kimi filmler kotarmış kişilerdir. Kuramcı yanları olsun, yaratıcı yanları olsun, güçlüdür. Bu yüzden, ortaya çıkan film, Jacques Lourcelles'in isabetle belirttiği gibi: "İki açıdan benzersiz bir filmdir bu... Bir yanıyla devrimci bir filmdir: Yeni bir hareket, şaşırtıcı bir eylem gerçekleştiren, estetik düzeyde sonsuza dek açılan bir yenilenme öneren bir film... Ama öte yandan, sinemanın geçmişinde oluşmuş olan hemen her türlü bilgi ve beceriye de dayanır." Gerçekten de film, o döneme dek genellikle romantik biçimde anlatılmış, araya yeterince duygusallık, gerilim ve serüven duygusu katılmış olan (*Kazablanka* tarzı) savaş filmleri türüne, gerçekçilik yoluyla, hiç görülmedik bir belgesel güç getirir. Aynı ölçüde de savaşın şiddetini ve dehşetini vermede etkili olur.

Bu etki, o yıllarda gerçekten inanılmayacak kadar büyük olmuştur. Faşizmin gürültüyle çökmesinden ve beş yıllık tarihin en korkunç savaşının sona ermesinden sonra, İtalya'dan daha 1910'lardan beri alışık olunduğu gibi, gösterişli, görkemli, zengin mizansenlere dayanan kahramanlık destanları bekleyenler, birden bu alabildiğine yalın, gösterişsiz, süssüz ve sade filmin içerdiği güç karşısında şaşkına dönmüşlerdir. Georges Sadoul şöyle diyor: "Filmin etkisi muazzam oldu. Kazandığı başarı, Neo-Realismo'nun geçeceği ve savaş sonrası sinemasının en önemli akımı olarak görkemli bir gelişme göstereceği kapıları ilk kez açtı."

Rossellini ve ekibi, henüz savaşın tüm yıkımını taşıyan bir Roma'da, amatörlükle profesyonelliği kusursuz biçimde harman ederek yarattıkları filmde, oyuncuları da aynı biçimde kullandılar. Halktan kişilere ve sokaktaki adama, profesyonel, hatta belli ölçüde tanınmış oyuncular da katıldı. Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero gibi oyuncular, aralarına girdikleri isimsiz kahramanlarla karıştılar ve ortaya uyumlu bir oyun çıktı. Ama kuşkusuz, Magnani'nin kendine özgü zengin anlamlar içeren Romalı yüzü, keskin hatlarının irade ve güç yakıştırdığı bu edebi ve ezeli kadın kimliği, filme bir anlamda damgasını vurdu ve *Roma, Açık Şehir,* yıllar boyu hep onunla özdeşleştirildi.

Filmin yankıları tüm dünyaya uzandığı gibi, Hollywood'a da gitti. En iyi senaryo dalında Oscar adayı olan film, bundan sonra Yeni Gerçekçilik'in hemen tüm filmlerinin Oscar'larda aday olması, hatta ödüller almasının yolunu açtı. Hollywood, kendi yaptıklarından o

denli farklı, adeta tümüyle zıt bir anlayışı getiren bu sinemaya, kuşkusuz biraz ürküntüyle, belli bir çekingenlik, hatta korkuyla bakıyor, ama onun, savaşın anıları henüz belleklerde taptazeyken, kitleler üzerinde uyandırdığı büyük etkiye karşı bir şey yapamıyordu. Bu üstelik kendi varlığına savaş açmış gibi gözüken filme ve onun temsil ettiği akıma karşı hoşgörü, belki de en iyi yoldu. Açılan Oscar yolundan en çok Vittorio de Sica yararlanacak ve daha duygusal, daha kolay erişilir filmleriyle bu ödülün abonelerinden olacaktı. Filme hayran olan Hollywood'un büyük yıldızı Ingrid Bergman'ın yönetmene yazdığı ünlü mektubun nasıl sonuç verdiğini ise herkes biliyor.

Roma, Açık Şehir, bugün bakıldığında, negatifinin iyi korunamamış olması ve filmin en iyi kopyasının bile içerdiği teknik zaafların da katkısıyla, çok kusursuz bir film gibi durmuyor. Kuşkusuz karşımızda zamanın oldukça yıprattığı, her anlamda biraz eskimiş bir film var. Ama bu da, özellikle sinema tarihindeki muazzam etkileri yüzünden bilmezlikten gelinemeyecek filmlerden... Öylesine ki, *Roma, Açık Şehir* olmasaydı ve tam zamanında gelmeseydi, günümüzün "açık sineması", her türden yeniliğe, görüşe, denemeye ve cesarete açık sineması olur muydu? Yanıt vermek zor...

Roma, Città Aperta / Yönetmen: Roberto Rossellini / Senaryo: Sergio Amidei, Federico Fellini / Görüntü: Ubaldo Arata / Müzik: Renzo Rossellini / Oyuncular: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Maria Michi / 1945, İtalyan filmi / 101 dakika.

Kanlı Aşk

Duel in the Sun – 1946

SİNEMASEVER SEÇİMLERİ ve zevkleri, mutlaka eleştirmenlerinkiyle uyuşmaz. Bir filmi sevmenin sinema sanatı ölçütleriyle açıklanabildiği durumlar da vardır, ama hep böyle olmaz. Kimi filmler, genel eleştirmen beğenisine aykırı düşseler de sevilirler. Ama kimi zaman, eleştirmenlerin de gerçek birer sinemasever olduğu (!) durumlar vardır. İşte bu mutlu durumlarda, bir sinemasever olduklarını ve öncelikle de öyle olmaları gerektiğini düşünen ve bilen bir eleştirmen türü,

burnundan kıl aldırmaz eleştirmenlerin küçümseye geldikleri kimi filmleri yüceltmişler, övmüşler ve savunmuşlardır. İşte *Johnny Guitar*, işte *Vertigo*, işte *Kanlı Aşk*... Hâlâ direnen bir tür ve bir kuşak varsa da, onlar da, diyelim ki bu filmlerin çağdaş soruşturmalarda geldikleri yeri veya örneğin, tam bir sinemasever olan Martin Scorsese'in Amerikan sineması üzerine (100. yıl dolayısıyla) yaptığı dört saatlik dev belgeseldeki yaklaşımı gördükten sonra, bu inatlarından umarım vazgeçerler...

Scorsese gibi benim de kuşağımı (zaten hemen hemen aynı kuşaktanız) çok etkileyen bir film olan *Kanlı Aşk*'ın bu etki gücü nerden gelir? Ya da, filmin yönetmeni olan King Vidor'un sanatıyla mı ilişkisi daha fazladır, yoksa her şeyiyle bu filme çok büyük emek harcayan ve ardındaki başlıca isim olarak gözüken yapımcı David O. Selznick'le mi? Tüm bu sorular, doğrusu filmin kendisinin yanında çok anlam ifade etmiyor. Çünkü, nasıl ortaya çıkmış olursa olsun, aslolan yapıtın kendisidir kuşkusuz...

Dışardan kimi yardımlar almış olsa da, büyük ölçüde çılgın ve megaloman yapımcı David O. Selznick'in bizzat kendi kaleminden çıkmış olan *Kanlı Aşk*, çok kişili, çokolaylı, çokaşırı duygu ve davranışlara dayalı, her şeyiyle farklı ve uç noktalarda dolaşan bir western'dir. Daha doğrusu, western türünün büyük aile dramı, tarihsel film, tutku filmi, giderek erotik film denen türlerle şaşırtıcı bir karışımı... Yapımcı, bir yandan sinema tarihine en büyük armağanı olan kendi çocuğu *RüzgârGibi Geçti*'yi her açıdan geride bırakacak bir diğer büyük filme daha imzasını atmak ister. Öte yandan, Hollywood'ta daha ilk filmi olan *The Song of Bernadette – Bernadette'in Şarkısı* ile Oscar kazanmış, yetenekli, farklı ve söz konusu filmin başarısından hemen sonra tavlayıp evinin kadını yaptığı özgün bir oyuncuya, Jennifer Jones'a bir büyük armağanda bulunmak ister. Bunun için, özellikle bir para basma makinesi gibi çalışan *Rüzgâr Gibi Geçti*'den sürekli olarak gelen parayı, yeni, çılgın, ölçüsüz bir filme ölçüsüz biçimde yatırır. Ortaya çıkan film, *Kanlı Aşk*'tır...

Kanlı Aşk, şaşırtıcı derecede inişli çıkışlı, yoğun bir duygusallıkla beslenmiş, biçim açısından alabildiğine süslü püslü barok bir western'dir. Karmaşık olay dizisini çok özetlemek gerekirse, dansöz annesi âşığıyla birlikte kıskanç babası tarafından vurulan ve idama giden baba tarafından bir akrabasının yanına yollanan melez bir genç

kızın, Pearl Chavez'in (Jennifer Jones) öyküsüdür bu... Pearl, Texas'ta çok geniş toprakların sahibi olan nüfuzlu senator McCanles'ın (Lionel Barrymore) yanına sığınır. İki oğlu vardır yaşlı adamın: Yasalara uygun, sakin, ciddi ve dürüst kişilikli Jess (Joseph Cotten) ve âsi, başına buyruk, eğlenceye ve şiddete düşkün, yasadışılığa kaymak üzere olan serseri kişilikli Lewt (Gregory Peck). Her iki genç adam da melez kıza tutulacaklar, o da elbette "iyi" kardeşi değil, kendisini sürekli kızdırmasına ve küçük düşürmesine karşın, karakterlerindeki benzerlik ve cinsel çekiciliği nedeniyle "kötü kardeş" Lewt'u tercih edecektir. Yöreye getirilmek üzere olan demiryoluna yasadışı biçimde karşı çıkan senatör, aklı başında oğlu Jess tarafından sonunda terk edilirken, Pearl de Lewt'la birlikte yasalardan ve toplumdan kaçarak dağlara sığınır. Bu serüven, çeşitli olaylarla, aşk ve nefret ikilemiyle, gergin ilişkilerle sürecek ve sonra iki âşık, dağbaşında ölümcül bir düelloda birbirlerini vuracaklardır...

Kanlı Aşk'ın anlattığı dünya, tam bir erkekler dünyasıdır: Bir eylem, kaba güç ve şiddet dünyası... Bu dünyada kadınlar sadece aksesuvar işlevi görürler. Ama aslında sanıldığından çok daha güçlü ve erkekler üzerinde etkilidirler. Senatörün karısı (perdeye yıllar sonra dönüş yapan sessiz sinemanın ve Griffith'in unutulmaz oyuncusu Lillian Gish), bu erkekler dünyasının gerçeklerini çok iyi kavramıştır. Ama kaba ve haşin kocasını, ancak ölüm döşeğinde affedecektir. Pearl ise, tıpkı annesi gibi, hep peşindeki erkeklerden kaçıp birine sığınmak, birine güvenmek ihtiyacındadır. Ne yazık ki yüreği ve içgüdüleri, onu en güvenilmez, hatta en tehlikeli olanına doğru çeker. Texas'ın, giderek tüm Amerika'nın çok hızlı değişim süreci içinde, fonda yerleşme, mülkiyet, toprağın paylaşılması, yeni gelişmelerin, özellikle demiryolunun gelişi gibi ABD tarihiyle ilişkili sorunlar görkemli biçimde yansırken, ön planda tutkulu kadın-erkek ilişkileri vardır: Yaşlı senatörün karısıyla, Pearl'ün iki kardeşle, daha filmin başında Pearl'ün babasının (Herbert Marshall) fındıkçı kızılderili karısıyla olan ilişkileri... Bu ilişkiler, döneme ve çağa en uygun biçimde, olabilecek en şiddetli, tutkulu, giderek kanlı biçimde gelişirler. Bu kaba güç dünyasında, kadın-erkek arasında şefkat ve yumuşaklık değil, nerdeyse Marki de Sade'ı anımsatan sado-mazoşist ilişkiler vardır: Egemen olma ve boyun eğme ilişkileri... Pearl, hem bo-



King Vidor, *Kanlı Aşk* / Jennifer Jones (sağda) ve Joan Tetzel

yun eğmez kişiliği, hem de gelişmiş dişiliğinin kıskacında, bu ilişkileri en yoğun, giderek ölümcül biçimde yaşar...

Kanlı Aşk, bir adamın, yapımcı David O. Selznick'in hayal gücünden çıkmış bir dünyayı anlatırken, araya 19. yüzyılda Texas tarihine ilişkin hemen tüm olayları da yerleştiren bir büyük puzzle'dır. O. Selznick, büyük projesine yönetmen ve teknisyen dayandıramaz. William Dieterle'le başlayan film, birkaç kez yönetmen değiştirir, sonunda King Vidor'da karar kılar. Josef von Sternberg'in de "görüntü danışmanı" olarak katıldığı filmde, Vidor'a özgü tutku ve ölümcül aşk temaları belirgindir. Bu tür melodramların büyük ustası Vidor, aynı temaları birkaç yıl sonra, yine O. Selznick ve Jennifer Jones'la yapacağı *Ruby Gentry* adlı başyapıtında yineler. (Kimi eleştirmenler, *Ruby Gentry*'yi *Kanlı Aşk*'tan daha üstün bulurlar.) Özellikle filmin o unutulmaz ve benim kuşağımın yıllarca belleğinden çıkmamış final sahnesinin, tümüyle bir Vidor sineması örneği olduğu kesindir. Vidor anılarında, filme yapımcısının büyük katkısını anımsatır, onun kimi sahneleri defalarca çektirttiğini, hep sette olduğunu, en küçük ayrıntılar

üzerindeki büyük titizliğini anar. Ve her şeyde son sözün sahibi olduğunu da... Örneğin Vidor, Lewt'un o tren soygunuyla tam anlamıyla kötü adam gibi gösterilmesine karşı çıkınca, O. Selznick şöyle demiştir: "Ben Lewt'un perdenin gördüğü en büyük serseri olmasını istiyorum ve bu soygun buna yardımcı olacak."

Jennifer Jones, gerçekten de filmin gizli erotizmini başarıyla ortaya koyan bir varlık verir Pearl'e... (Bu arada oyuncunun bu iki Vidor melodramında da benzer adlar taşıdığı dikkat çekebilir. Birer kıymetli taş adı: Pearl-inci ve Ruby-yakut)... Habil ve Kabil benzeri iki kardeşi oynayan "iyi oyuncu" Joseph Cotten ve gencecik, baş döndürecek kadar yakışıklı Gregory Peck... Eski ve ünlü oyuncular kadrosu da çok iyidir: Artık tekerlekli sandalyeye mahkûm ve tüm filmi öyle götüren Lionel Barrymore'den Griffith oyuncusu Lillian Gish'e, Walter Huston'dan Herbert Marshall'a, Charles Bickford'tan Harry Carey'e... Zamanının en başarılı renkli filmlerinden biri sayılan *Kanlı Aşk*'ın görüntülerini tam üç görüntü ustası çekmiş, müziğini Dimitri Tiomkin bestelemiştir. Pauline Kael şöyle der: "Parlak, erotik bir gösteri... Öylesine abartılmış ki, bir tutku çizgi romanına dönüşmüş." *Time* dergisi şöyle yazmıştır: "Çok ustaca harmanlanmış bir yulaf ezmesi ve afrodizyak karışımı." *Daily Mail* ise kelime oyunu yaparak, filme "pornografik" ve "corn-mısır" sözcüklerinin karışımından oluşan "cornographic" lakabını yakıştırır!... *TimeOut* ise yıllar sonra şöyle yazar: "Süzülerek yükselen bu gösteri, zaman içinde 'Lust in the Dust – Tozlar İçinde Tutku' veya 'Kaktüsler Arasında Ölüm Şarkısı' diye nitelenmiş bir film... Ürkütücü biçimde güzel olan finalinde, iki âşığın fırtınalı tutkularını orgazma ulaştırırcasına birbirlerine ateş etmeleri ise, artık eleştiriye meydan okuyan adeta absürd bir görkeme ulaşıyor." Evet, işte bu "absürd görkem" denen şeydir ki, sanırım yıllar yılı bunca sinemasever kuşağını etkilemiştir, hâlâ da etkiliyor.

Duel in the Sun / Yönetmen: King Vidor / Senaryo: David O. Selznick, Oliver H. P Garrett / Görüntü: Lee Garmes, Harold Rosson, Ray Rennahan / Müzik: Dimitri Tiomkin / Oyuncular: Jennifer Jones, Gregory Peck, Joseph Cotten, Lionel Barrymore, Lillian Gish, Walter Huston, Herbert Marshall, Charles Bickford, Tilly Losch, Joan Tetzel, Harry Carey, Otto Kruger, Sidney Blackmer / 1946, David O. Selznick (Amerikan) filmi / 135 dakika.

Gilda

Gilda – 1946

ÜZERİNDE UZUN, derin yırtmaçlı, omuzları çıplak, modacı Jean Louis kreasyonu bir siyah saten elbise, uzun siyah eldivenleri, bileğinden bağlı ayakkabıları, boynunda bir dizi pırlanta kolye, yerlerde sürüklediği beyaz ermin kürkü ile Rita Hayworth, *Gilda*'da tüm dünyayı baştan çıkartır ve star kaynayan 1940'ların Hollywoodu'nda birden "aşk tanrıçası" unvanını sırtlanır. Tuhaftır ki zamanında küçümsenen, Amerikan eleştirmenlerinin alay ve burun kıvırmayla karşıladıkları bu film, bunca yıldır, kara film denen türün başyapıtlarından biri olarak hep ilgi görmeyi sürdürürken, Rita'nın güzellik ve çekiciliği de, onca sık değişen kadın güzelliği kavramlarına ve modalara karşın, hâlâ çok çekici, çok kışkırtıcı, çok baştan çıkarıcı olmayı ve belki de beyazperdede erotizm denince ilk akla gelen figürlerden biri olmayı sürdürmektedir...

Bu kez filmin kaynağı, o yılların ünlü polisiye yazarlarından biri filan değildir. E. A. Ellington imzalı bir küçük hikâye ve bundan, yine ünlü bir yazarın değil, ama Marion Parsonnet / Jo Eisinger ikilisinin yaptığı uyarlamadır. Çünkü Columbia patronu Harry Cohn'un öyle büyük ve kaprisli yazarlara dökecek parası yoktur! Ama yine sinemanın kendine özgü mucizelerinden biri olur. Mükemmel bir kadroya, özenli bir çekime kavuşan ve kimi yan ögelerin de desteğiyle, zamanının taleplerine cuk oturan film, bir gecede değilse de birkaç haftada bir klasik olur çıkar. 1940'lar boyunca egemenliğini sürdüren kara film türü, gerçek bir başyapıt kazanmıştır.

Filmin ardında, demek ki ünlü bir yazarın çok kişisel dünyası değil, çok şeyden (ve bu arada hatırı sayılır biçimde Sigmund Freud'tan) yararlanan ilgi çekici bir öykü vardır. Hemen savaş sonrasında, savaşta veya ertesinde çeşitli suçlar işlemiş, kirli işlere karışmış kişilerin buluşma yerlerinden biri olan Arjantin'in başkenti Buenos Aires'te bir araya gelmiş bir avuç Amerikalının öyküsüdür bu... Alman kökenli zengin ve nüfuzlu Ballin Mundson (iyi oyuncu George Macready), profesyonel kumarbaz ve maceraperest Johnny Farrell'i (Glenn Ford) casino'sunun müdürlüğüne getirir. Mundson yeni evlenmiştir, karısı Gilda adında baş döndürücü bir güzeldir. Ve kader ağlarını hep ör-



Charles Vidor, *Gilda* / Rita Hayworth ve Glenn Ford

düğü için, Gilda ve Johnny geçmişte tanışmış, tutkulu bir aşk yaşamış ama ayrılmışlardır. Johnny bundan hâlâ kadını sorumlu tutmakta ve ondan nefret etmektedir. İşler karışır, Johnny, Mundson'un yakını ve vurucu gücü olur ve Mundson, bir uçak kazası süsü vererek ortadan yok olur. Kumarhanenin yönetimi Johnny'ye kalmıştır. Ve Mundson'un isteği üzerine, Gilda'yla evlenir. Ama Johnny'yi gerçekten sevdiği için çok mutlu olan kadını bir sürpriz beklemektedir: Johnny'nin nefreti geçmiş değildir, Gilda'ya dokunmaya niyeti yoktur, onunla evlenmesi sırf onun diğer erkeklerle ilişki kurmasını engellemek, Mundson'a (ölümünden sonra bile) sadık kalmasını sağlamak içindir... Çılgına dönen Gilda, içini kışkırtıcı şarkılarında dökecek ve tavlayamadığı erkekleri bir şarkı boyunca baştan çıkartmaya

uğraşacaktır. Taa ki, aslında ölmemiş olan Mundson yeniden ortaya çıkıp karısına ve her şeye sahip olmayı isteyinceye dek...

Gilda'nın baş kişilerinin karmaşık ve kaypak birer kişiliği, davranışlarının çok açık seçik olmayan nedenleri vardır. Gilda ise genelde ve her şeye karşın, "iyi kadın", "altın kalpli yosma" gibi nitelemeleri hak etse de, aslında gerçek anlamda iyi olmayan, hep kuşkulu ve karanlık bir yan taşır. Ama zamanında hep stereo-tipler arayan eleştirmenleri şaşırtan ve filme karşı tavır almaya iten bu ögeler, tuhaftır ki aslında kara film denen türe ve onun iç mantığına çok yakıştıkları için zaman içinde apayrı bir önem kazanır ve filmin ölümsüzlüğünü sağlarlar.

Bu aşk üçgeninin öyküsü, sayısız karanlık nokta içerir. Öncelikle Mundson ve Johnny Farrell'i birbirine bağlayan ve adamın delikanlıya her şeyini emanet edecek kadar güvenmesine yol açan şeyin niteliği anlaşılmaz. Kimi yazarlar, bunda bir tür baba-oğul ilişkisi görür ve Mundson'un Johnny'yi olmayan oğlunun yerine koyduğunu söylerken, elbette daha fesat olan birçok eleştirmen, bu ilişkide açıkça eşcinsel bir yanın varolduğunu yazmışlardır. Aynı biçimde, Johnny'nin filmin öyküsü içinde çok uzun bir zaman Gilda gibi bir kadının cazibesine dayanması ve onu itmesi dikkat çekicidir. Öyle ki, *Time Out* şöyle der: "Hiçbir filmde, kadın korkusu denen şey böylesine yoğun biçimde verilmemiştir. Ve bu filmde görülen temalar da, daha ilerki yıllarda *Carnal Knowledge* veya *Paris'te Son Tango* gibi cinsel kara film denilebilecek türün başyapıtlarında ortaya çıkar." Glenn Ford'un filmdeki kişiliği gerçek bir esrar perdesi içerir: Gilda'ya âşık mıdır? Vaktiyle aralarında ne geçmiştir? Patronuna olan bağlılığı onun karısıyla yatmasına gerçek engel midir? Yoksa o, tüm haşin ve sert aksiyon adamı görüntüsü ardında, aslında Gilda'nın temsil ettiği taşkın dişilikten küçük bir çocuk gibi ürken ve kaçan bir erkek midir?

Bu cinsel temaların zenginliği ve çift, giderek çok anlamlılığı, filme özel bir değer kazandırır kuşkusuz... Bu kumar, iş ve kazançtan oluşan erkekler dünyasının tam ortasında, gerçek bir aşk tanrıçası gibi Rita Hayworth yer alır. Yıllarca küçük rollerde harcanmış, sonra Columbia'nın renkli müzikallerinde dans edip güzelliğini gösterdiyse de asla gerçek bir seks objesi olamamış sanatçı, birden bu filmle eşi benzeri olmayan bir seksüaliteyi sergileyerek doruğa çıkar.

Hayworth, biraz imal edilmiş, ama son derece etkili ve adeta kusursuz güzelliğiyle, savaş sonrasının kaynayan dünyasında birden mükemmel bir Hollywood tanrıçası olur. Bir yazar, onun için "atom çağının Lola-Lola'sı" der. (Buradaki Lola-Lola, daha önce sözünü ettiğimiz *Mavi Melek*'teki Marlene Dietrich'in oynadığı bar şarkıcısıdır.) Yine o yıl Bikini adasında yapılan atom bombası deneylerinde, bombaya Gilda adı verilir!... Rita artık, resimleri tüm mağlup veya galip ülkelerdeki milyonlarca erkeğin duvarlarını süsleyen dünyanın en seksi kadınıdır. Sinema yaşamı bu yönde sürecek, birkaç kez daha Gilda'yı oynayacak, parlak evlilikler yapacaktır. Kocalarından şikâyetini ise ilerki yıllarda şöyle dile getirecektir: "Hep Gilda'yla evlendiklerini sandılar. Oysa ertesi sabah yanı başlarında benimle uyandılar!..."

Bir büyük ve egzotik kentte geçmesine rağmen, çokluk kapalı mekânların egemen olduğu bu oldukça klostrofobik filmde, Rita kendi sesiyle olmasa da (sesi veren Anita Ellis'tir) iki şarkı söyler: "Put the Blame on Mame" ve "Amado Mio". İki şarkıda da eşsiz bir kışkırtıcılık sergiler, birinde şarkı sonrası mutlaka yapacağı ve zaten başladığı striptiz, o hain Glenn Ford tarafından engellenir!... Upuzun siyah eldivenlerini yavaşça sıyırıp erkeklere fırlatan ve şuh omuz hareketleri ve vücut kıvranmalarıyla dönüp duran Gilda-Rita'nın görüntüsü, kolay unutulur gibi değildir... Rita, bu kışkırtıcı hareketleri sonucu Glenn Ford'tan sinema tarihinin en şatafatlı (ve yine Freud'vari bir analize ihtiyaç gösteren!) tokatlarından birini yemekten kurtulamaz. Çünkü sevsin sevmesin, yatsın yatmasın, hiçbir kendini bilen erkek yakınındaki kadının onca baştan çıkartıcı olmasına elbette dayanamaz!... Ama Ford'un engellemesiyle işin sonuna dek gidemese de, hâlâ sonuna dek gitmiş bunca filmden ve oyuncudan daha kışkırtıcı olabilen bir Rita Hayworth görüntüsü de, artık sinema sanatının ve sinemasever belleğinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Gilda / Yönetmen: Charles Vidor / Senaryo: Marion Parsonnet, Jo Eisinger / Görüntü: Rudolph Mate / Müzik: Hugo Friedhofer / Oyuncular:Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready, Steven Geray, Joseph Calleia, Joe Sawyer, Gerald Mohr / 1946, Columbia (Amerikan) filmi / 110 dakika.

Şahane Hayat

It's A Wonderful Life - 1946

FRANK CAPRA, 1930'lar boyunca Amerikan sinemasına damgasını vuran ve beyazperdede Amerikan rüyası denen şeyi olsun, Büyük Bunalım dönemini olsun, bu dönemin genel toplumsal psikolojisini karşılamada sinemanın işlevini olsun, en iyi biçimde temsil eden yönetmendir. Amerikalı eleştirmenler, o tarihlerde yönetmen deyince üç ad düşünebiliyorlardı: Frank Capra, John Ford ve William Wyler. Zamanın bu saptamaya belli ölçüde karşı çıktığını ve 1930'ların Josef von Sternberg, Ernst Lubitsch, Howard Hawks gibi ustalarını da oldukça ön plana geçirdiğini gözlemlemek mümkün olabilir. Capra'ya gelince, büyüklüğünü ve ustalığını sonraları da kimse yadsımadı. Ama ilginçtir, o tipik bir 1930'lar yönetmeni olduğu halde, en başarılı sayılan filmi, 1940'lara ve savaş sonrasına denk gelen *It's A Wonderful Life – Şahane Hayat* oldu. Belki de, *Time Out*'ın dediği gibi "bu film, tipik Amerikan küçük kasabası ahlaki değerlerine ve 1930'lar boyunca Capra'nın onlara adadığı ve daha sonra yitip giden gösterişli bir anlayışla çektiği filmlere yapılmış olağanüstü ve çekincesiz saygı duruşudur".

Bu olağanüstülük, filmin her şeyinde kendisini gösterir. Philip Van Doren Stern'in *The Greatest Gift* adlı romanı, tam Capra'ya göredir: Başka hiçbir yönetmen bunun altından kalkamazdı. (Belki bir ölçüde, Capra'nın da büyük saygı duyduğu Leo McCarey.) Bir tür masal veya fantezidir bu, duygusal bir fantastik de denebilir. Küçük bir kasabada yaşayan George Bailey, 1945 yılının Noel gecesinde kendisini kasabadan geçen nehre atarak intihar etmek üzeredir. Çünkü, düşüncesine göre, hayatı tümüyle başarısız olmuş, istediği hiçbir şeyi elde edememiş ve yaşamını değerlendirememiştir. Küçük yaşta kulağı işitme yetisini kaybetmiş, serüvenlere atılıp dünyayı görmek istediği halde görememiş, mimar olmak isteyip olamamıştır. Zengin ve nüfuzlu Potter'ın yanında çalışma önerisini kabul etmeyerek, babasının bıraktığı işin başına geçmiş ve ev yapımı için halka kredi vermeye başlamıştır. Ama bir gün, müşterilerinin gereksiz bir telaşla gelip tüm paralarını çekmek istemesi, onu batmanın eşiğine getirmiştir. Ayrıca yanında çalışan yaşlı George amca, tam 8.000 dolarlık parayı kaybetmiştir. (Oysa parayı Potter'ın bürosunda unutmuştur, ama

öteden beri Bailey'e gıcık olan ihtiyar, bunu ortaya çıkarmaz.) Evet, George Bailey'e yapacak tek şey kalmıştır: Kendini öldürerek kurtulmak...

Ama o ne? "Yukarda" bir yerlerde, insanların gereksiz yere yaşamlarına son vermesini hoş karşılamayan birileri vardır. Henüz tam anlamıyla melek statüsüne terfi etmemiş, bu yüzden kanatları çıkmamış birini, Clarence'ı yeryüzüne göndererek, George Bailey'in özel durumuyla ilgilenmesini isterler. Yaşlı ve sevimli bir adam görünümündeki melek, kendisini suya atarak onun intiharını önler. George'un hiç doğmamış olmayı istemesi karşısında, Clarence olağanüstü güçlerini kullanarak, ona kendisinin doğmamış ve yaşamamış olacağı bir dünyayı gösterir. Bu dünya, hiç de şimdikinden iyi değildir. Yaşamı boyunca George'un yardım ettiği, hatta hayatını kurtardığı kişiler, başta kardeşi, çok erken yaşta ölmüşlerdir. Hırslı ve doymak bilmez Potter, George'un şirketi olmadığı için tüm kasabayı rahatça eline geçirmiş, düşük gelirlilerin yaşayacak evi ve mahallesi kalmamıştır. Mutlu bir evlilik yaptığı, kendisine dört çocuk veren sevgili karısı Mary, evde kalmış yaşlı bir kıza dönüşmüştür. O güzel şeylerin hiçbiri yaşanmamış, hayatı yaşanılır kılan acı-tatlı deneyimlerden hiçbiri meydana gelmemiş, George Bailey'siz bir yaşam daha da kötü bir yaşam olmuştur. Yalnız George Bailey için değil, ama kasabadaki birçok kişi için, giderek belki de herkes için... Çünkü yaşam ortaktır, kolektiftir, çevresine yardım ederek yaşayan ve bir şeyler üreten bir insan, ömür boyu farkına varmadan öyle iyilikler yapar ve öyle ilişkiler kurar ki, o olmasaydı hayat tüm o insanlar için çok daha kötü dönemeçlere giderdi. İşte George birden bunu kavrar. Evet, hayat güzeldir, giderek şahanedir. Yeter ki insan bunun değerini bilsin!...

Frank Capra, uzun yıllardır süregelen parlak yönetmenlik yaşamının tüm deneyimini ve birikimini kullanır bu filmde... Öykünün tüm fantastik yanlarını ustalıkla ortaya koyarken, fantezi dünyasıyla gerçek yaşam arasındaki ilişkiyi hiç yadırgatmayacak biçimde ele alır. Bu büyükler için modern masal, belki dünyanın en güzel filmlerinden birine yol açar. Zaten bizzat Capra öyle dememiş midir: "Bu filmle sinema yaşamımın en iyi filmini yaptığımı düşünüyordum. Daha da ötesi, dünyanın en iyi filmini yaptığımdan emindim." Olasıdır ki yönetmen haklıdır!...

Çünkü filmde, Jacques Lourcelles'in dediği gibi "Yönetmen, yalnızca komedi ve dram ögelerini değil, aynı zamanda romantik olanı, şiiri ve de fantastiği yardıma çağırır: Yaşadığı topluluğun çerçevesinde, tüm onu oluşturanların, giderek tüm insanlığın yazgısıyla bağlantılı olan bir insan kaderini anlatabilmek için"... Film, 1930'larda moda olan, 1940'larda savaşın da katkısıyla güçlü biçimde doruğa çıkan (ve 1990'larda yeniden geri dönen) Amerikan sinemasına özgü "cinli-perili filmlere", yoğun bir duygusallıkla örtüşen fantastik öykülere başka bir örnek gibi gözükür. Belki öyledir de... Ama bunu vıcık vıcık bir duygusallık, kabul edilemez bir fantezi duygusu, gerçekle çelişen abartılı bir fantastik içinde yapmaz. Tüm bu aykırı gözüken ögeleri öylesi bir kıvama ulaştırır ki, artık filmin gerçekçiliği veya düşselliği, toplumsal gözlemciliği veya masal yanı ayrılamaz biçimde birbirinin içinde erir gider.

Uzunca bir filmdir bu: 130 dakika. Baştan sona ilgiyle izlenir, küçük kasaba tüm tipik ve pitoresk bireyleriyle, oya gibi işlenmiş insan ilişkileriyle karşımızda canlandıkça... "Yukardan" gelen müdahale gülümsemeyle kabul edilir, Clarence'ın kişiliğinde melekler üzerine yargılar-



Frank Capra, *Şahane Hayat* / (solda) Thomas Mitchell, Donna Reed, James Stewart

da bulunulur. Ama son yarım saatte, birden filmin havası kreşendo halinde seyirciyi daha çok etkilemeye başlar. Çünkü bütün o klasik ve daha önce benzeriyle karşılaşılmış olaylar, filmin sonlarında cüretkâr bir finale doğru hızla yol almaya koyulmuşlardır. Çünkü artık bir melek, bir insana onun geçmişini veya geleceğini değil, hiç görmediği, göremeyeceği ve görmemesi gereken bir dünya gösterecektir: İçinde kendisinin asla var olmadığı bir dünya... Bu cesaretli fikir, Capra'nın büyülü dokunuşuyla perdede olağanüstü biçimde canlanır, seyirciyi yüreğinden kavrar. Capra belki en iddialı filmini çözümlemiş, bu olağanüstü masalı her yaş ve her kuşaktan seyirci için görkemli bir Noel armağanı haline getirmiştir.

Joseph Walker-Joseph Biroc'un görüntü çalışmaları, bir kez daha büyük film müziği bestecisi Dimitri Tiomkin'in müziği çok iyidir. Daha romanın hakları alındığında tek düşünülen isim olan James Stewart'ın George Bailey'i canlandırması olağanüstüdür: Başkasının düşünülemeyeceği bir roldür bu... Donna Reed, Gloria Grahame gibi kadın, Lionel Barrymore, Henry Travers, Thomas Mitchell, Ward Bond gibi erkek yardımcı oyuncular da sıradışıdır. Film, Charles Higham'a göre "1940'ların en parlak filmidir ve sinemasal anlatımı baş döndürücü bir bilgi ve güvenle kullanır". *New Yorker* dergisi 1977'de "Kendine özgü hınzır ve acı-tatlı üslubuyla son derece etkileyici bir film," diye yazar. Büyük usta Capra, bu ileri dönem filmiyle görkemli bir vedada bulunur sinemaya... Gerçi daha film yapmayı sürdürecektir, 1961'deki son filmi *A Pocketful of Miracles – Elmacı Kadın*'a dek... Ama bu filmi oluşturan olağanüstü karışımı ve anlatım lezzetini bir daha yakalaması mümkün olmayacaktır.

It'sAWonderfulLife/Yönetmen: Frank Capra/Senaryo: Frances Goodrich, Albert Hackett, Frank Capra / Görüntü: Joseph Walker, Joseph F Biroc / Müzik: Dimitri Tiomkın / Oyuncular: James Stewart, Henry Travers, Donna Reed, Lionel Barrymore, Thomas Mitchell, Beulah Bondi, Frank Faylen, Ward Bond, Gloria Grahame, H. B. Warner / 1946, RKO (Amerikan) filmi / 130 dakika.

Aşktan da Üstün

Notorious – 1946

İNSANIN bir gördükten sonra bir daha unutamayacağı filmler veya sahneler vardır. Oldukça küçük yaşta gördüğüm Alfred Hitchcock yapımı *Aşktan da Üstün*, benim için böyle sahnelerle dolu bir unutulmaz film olmuştur. Tuhaftır, benim o çocuk yaşımda bile etkileyici olan, filmin içerdiği Hitchcock'a özgü gerilim değil, yoğun ve koyu romantizmdi. Evet, yıllar sonra çok daha bilinçli olarak kavrayacağım gibi, *Aşktan da Üstün*, aslında bir aşk filmidir. Ve yine bilinçli biçimde, okuyup öğrenerek ve filmleri başka bir gözle irdelemeye çalışarak anladığım gibi, Alfred Hitchcock aslında bir aşk filmleri yönetmenidir. Ve ustanın en iyi filmleri, aslında bir aşkı, bir tutkuyu anlatan filmlerdir. En azından bu kitaba giren üç filminden ikisi öyledir.

Beni yıllar boyu en çok etkileyen, filmde Ingrid Bergman'la Cary Grant'ın yaşadıkları, bir oyun gibi başlayan, içinde bulundukları "görev" nedeniyle çok önemsenmeyen, önemsenmesine fırsat olmayan bir ilişkinin film ilerledikçe bir tutkuya dönüşmesi ve bu tutkunun gücünün, ancak çok tehlikeli, karabasan gibi yaşanan olaylarla ortaya çıkmasıdır. Ünlü şarap mahzeni sahnesindeki gerilimden çok, finale doğru, sürekli kendisine verilen ilaçlarla uyuşmuş, yarı ölüm halinde bir Ingrid Bergman'ı kollarına alarak, perdenin gördüğü en görkemli merdivenlerden birinden aşağı taşıyan ve bunu yaparken, başta ev sahibi, evi dolduran bir dizi azılı eski Nazi'nin oluşturduğu bir düşman cephesini yarmak zorunda kalan Cary Grant'ın görüntüsü, bana hem son derece gerilimli, hem de son derece soylu bir davranış olarak gözükmüştü. Hemen sonrasında, artık ihanet sayılacak beceriksizliği ortaya çıktığı için, işbirlikçileriyle dolu kendi evine dönmek istemeyen ve arabasındaki Cary Grant'a kendisini de almaları için yalvaran, ama reddedilince tıpış tıpış eve ve olasılıkla ölümüne doğru yollanmakta olan bir Claude Rains... Bu finalin içerdiği dramatik gücü de kafama kazıdım ve ömür boyu aklımdan çıkaramadım.

Ama sonra çok hoş bir şey oluyor – her zaman değilse de kimi zaman... Sizi genç yaşlarınızda çok etkilemiş olan bir filmin, aslında ne önemli, sinema sanatı yönünden ne yüce bir film olduğunu öğreniyor, bu konuda başka kişilerin de aynı ortak yargılarda buluştuğu-

nu görüyor ve son kerte mutlu oluyorsunuz. *Notorious*'un da böylesine önemsenen bir Hitchcock filmi olduğunu görmek, sonraki yıllarda beni gerçekten heyecanlandırmıştı. Zevklerimizin paylaşılması kadar güzel ne olabilir!...

Hitchcock'un bir fikrinden yola çıkarak usta yazar Ben Hecht'in oluşturduğu senaryo, filmle aynı tarihte, yani 1946 yılında tehlikeli bir görevin içinde yaşanan bir aşkı anlatıyordu. Savaşta Naziler lehine casusluk yapmakla suçlanarak tutuklanan ve içerde hayatına son veren Alman kökenli bir babanın kızı olan Alicia, bu aile günahından duyduğu üzüntüyle kendisini içkiye ve erkeklere veriyor ve kötü şöhretli ("notorious") bir kadın olup çıkıyordu. Tam bu sırada, gizli servisten Devlin adlı bir ajan, gelip kadını buluyordu. İstenen, Alicia'nın babasının eski arkadaşı olan Alex Sebastian aracılığıyla, Brezilya'nin Rio kentinde yeniden bir araya gelen ve gizemli etkinliklere girişen eski Naziler grubunun içine girmesi ve ne yaptıklarını bulmasıydı. Aile adını temize çıkarmak ve yaşamını düzene sokmak isteyen Alicia, öneriyi kabul ediyor ve birlikte Rio'ya gidiyorlardı. Alicia'nın Sebastian'la karşılaşması, orta yaşlı adamın zaten eskiden de âşık olduğu genç kadına olan sevgisini depreştiriyor ve sonunda ona evlenme teklif etmesi gecikmiyordu. Devlin'e olan aşkına karşın, onun ilgisiz görünmesi yüzünden öneriyi kabul etmek zorunda kalan, ancak bu arada Sebastian'ın annesi ve arkadaşlarının kuşkusunu çeken Alicia, Nazilerin ne yaptığını keşfediyordu: Uranyum depolayarak, belki de atom bombası imaline çalışmak!... Alicia'nın görevinin keşfedilmesi üzerine, kadın Sebastian'ın evinde yavaş yavaş, ilaç yoluyla zehirlenmeye başlanıyordu. Ancak son anda çıkıp gelen ve onu gerçekten sevdiğini anlamış olan Devlin tarafından, bu kurtlar yuvası evden alınıp götürülüyordu.

Evet, birçok kişinin yazdığı gibi, bu "savaş, casusluk ve aşk üzerine bir film"di. Yani hep tutmuş bir reçetenin tekrarı. Ama ne tekrar!... Bir kez öykünün kahramanları, özel nitelikler taşıyan sıra dışı kişiliklerdi. Alicia, kendisini düşmüş ve mahvolmuş gören bir "loser"dı. Devlin'i seviyor, onda kurtuluşunu görüyor, ama onun aşkına layık olmadığını düşünüyordu. Devlin, serüvene ve kadınlara alışık yaşamı içinde Alicia'yı ne denli sevdiğini ancak filmin sonlarında anlayabiliyordu. Nazi lideri Sebastian, genç kadına karşı değişmeyen tutkusunun bedelini, annesinin de artık koruyamayacağı biçimde tam bir tuzağa,



Alfred Hitchcock, *Aşktan da Üstün* / Cary Grant ve Ingrid Bergman

olasılıkla hayatıyla ödeyeceği bir tuzağa düşerek ödüyordu. Adamın son derece bağlı olduğu annesiyle olan ilişkisi ise, Hitchcock'un birçok filminde karşımıza çıkan, yoğun ve biraz hastalıklı bir ana-oğul ilişkisiydi. Hepsi de boyutlu, patetik ve inandırıcı kişilerdi bunlar... Zaafları içinde son derece insancıl ve yaşayan kişilikler... Filmin "kötü adamı" Sebastian bile, gerek incelikle çizilmiş rolü, gerekse büyük oyuncu Claude Rains'in tek sözcükle görkemli kompozisyonu sayesinde, nerdeyse filmin en sempatik kişisi oluyordu: Bir orta yaş tutkusunun her şeyini kaybettirdiği talihsiz bir adam...

François Truffaut, Hitchcock ile uzun konuşmalarından oluşan ünlü kitabında, film için "Sizin filmleriniz içinde, en azından siyah-beyaz olanları içinde en sevdiğim... Bu bence tüm Hitchcock sanatının özü," dedikten sonra, yönetmen filmdeki uranyum motifi üzerine eğlenceli şeyler anlatıyordu: Daha 1944'lerde film tasarlandığında, o ünlü mahzen sahnesinde şarap şişelerinde gizli olan şeyin ne olduğu, ne olabileceği üzerinde kafa yorarken, Hitchcock aslında önemi olmayan, ama seyirciyi oyalayacak bir trük saydığı şeyler için kullandığı ünlü "MacGuffin" deyimini ortaya atıyordu: Bu öykünün MacGuffin'i ne olacaktı? Hitchcock uranyum diye kestirip atıyordu. Atom bombası-

nın temel maddesi olan uranyum... 1944 yılında, daha atom bombası filan atılmamışken, bu öneri herkesi şaşırtıyor, kimse ciddiye almıyordu. Ama film çekilip gösterime çıktığında, herkes atom bombasını ve uranyumu duymuştu!... Yönetmenin öngörüsü şaşırtıcıydı gerçekten... Ama zaten ona göre bu ayrıntının hiç önemi yoktu. Çünkü bu film, ustanın deyişiyle "bir kıza âşık bir erkek, kızın görev duygusuyla başkasıyla yatması ve bunun aşklarına etkisi" üzerine bir filmdi. Gerisi de önemli değildi!...

Ama bizce asıl gerisi önemliydi. Yani Hitchcock'un sineması... Yönetmen, Cary Grant ve Ingrid Bergman'ın aşklarını, bir telefon alıcısının çevresinde geçen sinema tarihinin en uzun öpüşme sahnesiyle simgelerken (telefon motifi, sahnenin o yıllarda egemen olan sansüre karşı güvencesiydi!), yine görkemli bir sinema oluşturuyordu. Yer yerkısa ve kesin planlar, gerekli gördüğündeyse son derece uzun çekimler ve bunun içinde devinen kişiler, merdiven sahnesinde veya Alicia'nın elinde tuttuğu mahzen kapısının anahtarına doğru inen kamera sahnesindeki gibi görkemli kamera hareketleri... Bol yakın plan, Ted Tetzlaff'ın etkileyici, kontrastlı görüntüleri... Tüm oyuncuların, bu arada anılanların dışında Louis Calhern ve Sebastian'ın annesini oynayan Rus kökenli Leopoldine Konstantin'in unutulmaz oyunları... Bosley Crowther şöyle diyecekti: "Dramatik aksiyonda bir kadife yumuşaklığı, kişiliklerde kesin ve güvenli bir yaklaşım ve sıcak bir duygusal çekiciliği yoğun biçimde taşıyan bir film." Jacques Lourcelles şöyle yazmıştı: "Dışadönük, çarpıcı ve gösterişli bir maceranın içinde yer almış özel ve gizli bir ilişkinin öyküsü." *Time Out* ise şöyle yargılayacaktı filmi: "Savaş geriliminden çok, bir kara sevda öyküsü... Yumuşak ve pürüzsüz yüzeyinin altında hastalıklı bir özveri, sömürü, şüphe ve duygusal bağımlılık örgüsü içeriyor." *New Yorker* dergisi 1970'lerde "filmin gerilimi olağanüstü" diye yazarken, Hermione Rich Isaacs şöyle diyecekti: "*Kasablanca*'yı da öylesine popüler kılan Amerikan üslubuyla süper yüklü bir film..."

Notorious / Yönetmen: Alfred Hitchcock / Senaryo: Ben Hecht / Görüntü: Ted Tetzlaff / Müzik: Roy Webb / Oyuncular: Cary Grant, Ingrid Bergman, Claude Rains, Louis Calhern, Leopoldine Konstantin, Reinhold Schünzel / 1946, RKO (Amerikan) filmi / 101 dakika.

Bisiklet Hırsızları

Ladri di Biciclette – 1948

YENİ GERÇEKÇİLİK'İN iki babasından Roberto Rossellini daha bir entelektüeldir. Yaşanan zamanı anında ve olanca doğallığıyla kavramaya yönelik sineması, sanki sinemanın varlığı, özü ve işlevi üzerine yeni bir düşünme biçimidir. Vittorio de Sica'da ise, bu düşünme yerini denetimli bir duygusallığa ve insan türüne yönelmiş sonsuz bir şefkate bırakır. De Sica, gösterdiği insanları öylesine sever ki, bu sevgi filminden taşar ve seyircileri de sevgiye, acımaya ve sevecenliğe çağırır. Kimilerine sonradan biraz sıkıcı ve abartmalı gelen bu sevgi motifidir ki, De Sica filmlerinin zamanında Rossellini'nin filmlerinden daha geniş kitlelere ulaşmasına ve Yeni Gerçekçilik akımının asıl mesajını iletmesine yol açmıştır.

Bisiklet Hırsızları'nın temel özellikleri yine bu çevrede gezinir: Savaş sonrasının tüm sefaleti ve yoksulluğu içinde kavranmış bir Roma'da, işsizlik ve ekmek kavgası insanın belini büken en büyük sorundur. İki yıldır işsiz olan Antonio Ricci, sonunda bir iş bulur: Afiş yapıştırmak... Ama işin bir gereği vardır, olmazsa olmaz bir koşulu: Bir bisiklet. Senaryo yazarı, Yeni Gerçekçilik üzerinde yönetmenler kadar hak iddia edebilecek durumdaki Cesare Zavattini şöyle der: "Evet, bir bisiklet. Roma'da bir bisiklet nedir ki? Her gün düzinelercesi çalınır ve bundan kimsenin haberi bile olmaz. Oysa çalınan bisiklet, bir adamın temel yaşam aracı olabilir ve bu açıdan, bu küçük olay aslında büyük bir drama neden olabilir."

Evet, Ricci'nin de bisikleti çalınır. Oysa bu araç, onun son umududur. Küçük oğluyla birlikte Roma'nın altını üstüne getirerek hırsızı arar. Onu bulacak, ama onun da kendisinden farksız bir zavallı, dönemin ve sistemin bir kurbanı olduğunu görecektir. Kendisi de aynı şeyi yapıp bir bisiklet çalmaya niyetlendiğindeyse, o kadar becerikli olmadığı için karşısında öfkeli bir kalabalığı ve polisi bulacaktır. Küçük oğluyla birlikte uzaklaşırken, gelecek için artık hiçbir umudu yok gibidir...

Zavattini-De Sica ikilisi, kimi gerçek olaylardan yola çıkarak yarattıkları filmi, tüm yeni gerçekçi yapıtlar gibi sokakta, gerçek mekânlarda ve gerçek halkın içinde çekerler. Roma'nın savaş sonrası görünümünden iç burucu manzaralar ve gerçek insan dramları sap-



Vittorio de Sica, *Bisiklet Hırsızları* / Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola

tarlar. İnsanın insana yabancılaşmasının, "insan insanın kurdudur" sözünün gereklerine uymasının ardındaki mekanizmayı bulup göstermeye çalışırlar. Yine Zavattini şöyle der: "Kafka'ya çok saygım var. Ama benim anlattığım şeyler farklı. Ben insanın bunalımının başkalarının ilgisizliğinden, giderek düşmanlığından kaynaklandığını göstermeye çalışıyorum. Ayrıca bu düşmanlığın nedenlerini de sergilemeyi deniyorum. Ve öykümdeki her bireyin tüm davranışlarının, tüm seyirciler tarafından çok iyi anlaşılmasını istiyorum."

Bu "iyi anlaşılma" ve "her seyirciye ulaşma" isteği ve iradesidir ki, tüm Yeni Gerçekçilik filmleri gibi *Bisiklet Hırsızları*'nı da dünyanın en çok izlenen ve o yıllarda en çok etki yapan filmlerinden biri haline getirmiştir. Savaş sonrası dünyasında çok insan, bu filmde kendini, kendi sorunlarını bulur. Bulmayanlar da bu cömertçesine hümanist, insan sevgisiyle dolu, karamsar ama asla umutsuz olmayan ve ufukta, bulutların ardından güneş ışınlarının her an süzülmeye hazır olduğunu duyumsatan filmi bağırlarına basarlar. Bir başyapıt doğmuştur...

Filmin en anlamlı sahnelerinden biri, yeni iş bulmuş olan Ricci'yi duvarlara Rita Hayworth'un *Gilda*'sının afişlerini yapıştırırken göste-

ren sahnedir. De Sica böylece filmin temel anlamlarından birini somutlaştırmış olur: Bu film, Rita'nın ve *Gilda*'nın temsil ettiği ne varsa, onları bir olgu olarak kabul etmekle birlikte, onlara tümüyle ters düşen, hatta karşı çıkan ve alternatif getiren bir sinema anlayışının ürünüdür. *Gilda* orada, savaş yorgunu Roma'nın bütün duvarlarındadır: Star sistemini, tür veya kaçış sinemasını simgeleyerek... Ama *Gilda*'ya karşılık veren, seçenek oluşturan bir yeni sinema da istim üzerindedir.

Savaş sonrasında, Hollywood hayranlığı ve Marshall planı minnettarlığı içindeki bir dünyada, bir işçinin, üstelik işsiz bir işçinin hemen yalnızca iş bulma sorunu çevresinde düğümlenmiş yirmi dört saatlik öyküsünü anlatmak, zaten bir cesaret işidir. Yazar ve yönetmen, en basit biçimde etraflarına bakmışlar ve Hollywood'un birkaç yıl sonra *Aşk Çeşmesi* tarzı turistik filmler çekeceği ebedi kentin gerçek ve acılı yüzünü görmüşlerdir. Roma'nın arka yüzüdür bu: Boş, bakımsız araziler halinde uzanan Tiber kıyıları, tarlalarda, gecekonduların arasından bitiveren dev "sosyal konutlar", bu konutlarda oturan ailelerin henüz çözümlenmemiş su sorunu dolayısıyla önlerinde uzun kuyruklar oluşturduğu çeşme başları, uzayıp giden işsizler ordusu... Sevimli Fiat'ların henüz dağın ardında bir düş olduğu günlerde kenti kaplayan bisikletliler, birbirlerinin yaşam aracını, demek ki ekmeğini çalıp duran yoksullar, uçsuz bucaksız elden düşme, bir diğer deyimle çalıntı mal pazarları, itişe kakışa geçen otobüslere binme savaşımı... Koyu karamsar bir görünüm...

Ve bu dekor önünde sanki gerçek bir aile... Hollywood'un "başrolde Cary Grant'ı oynatma" önerisini reddederek gerçek bir amatör seçen De Sica sayesinde, star kavramıyla hiçbir çağrışım uyandırmayan, bir tek film için de olsa tedirgin, gergin, kaygılı, ama yakışıklı yüzünü sinemaya armağan etmiş olan Lamberto Maggiorani... Yine perdede unutulmaz bir küçük çocuk portresi çizen ve sonra, kim bilir hangi kayıplara karışan küçük Enzo Staiola... Ve tüm rollerde sahici gibi duran oyuncular... Baba-oğulun Roma sokaklarında bir bisikletin, bir hırsızın, bir yaşam kavgasının peşindeki umutsuz arayışlarının, söylenceler, masallar ve yazınsal yapıtlar tarihinin unutulmaz arayış serüvenleriyle, kral Ülis, kaptan Ahab, Gılgamış, Oidipus ve başkalarıyla özdeşleşmesi... Trajedi, evet... Filmin, yaratıcı ikilinin oluşturdukları zaman, mekân ve tema birliğiyle klasik trajedilerin soyluluğunu çağrış-

tırması... Çağdaş ve güncel bir öyküden, sanki bir röportaj veya belgeselden, yalınlık ve gerçeğe sadakat yoluyla trajedi gücüne erişilmesi, en küçük bir barok süs, fazladan bir ayrıntı, gereksiz bir kıvrım olmadan erişilen bir tür mükemmellik...

Canı gibi sevdiği ve bir an nehirde boğulduğunu sandığı oğlunu bulan baba, niye ona doyasıya sarılmaz? Bu da bir gözlem sorunudur. Proletaryanın sevgisini gösteriş biçimi, elbette burjuvanınkinden farklı olacaktır. Latin ve Akdenizlilerin fala ve kehanete inanmaları, o unutulmaz fal bölümünde belirir ve özellikle umutsuzluk dönemlerinde gizeme, mistisizme, biliciliğe başvurmak gibi evrensel bir eylemin altı çizilir: Tıpkı Yılmaz Güney'in *Umut* filminde olduğu gibi...

Bisiklet Hırsızları, sinema dünyasında uyandırdığı ve dolaylı olarak günümüze dek sürüp gelmiş etkileri ve bunları taşıyan birçok kopyası veya benzeri nedeniyle, yıllar sonra özgünlüğünden, etki gücünden biraz kaybetmiş gibi durabilir. Ama bu tür başyapıtları, kilometre taşı oluşturmuş filmleri, kendi dönemleri ve koşulları içinde ele alma gereği vardır kuşkusuz... Gavin Lambert'in dediği gibi "az rastlanan bir hümanizma taşıyan bir filmdir" bu. Ve Richard Mallett'in eklediği gibi "belleklerimize yerleşip bir daha çıkmayan bir yapıt"tır.

Ladri di Biciclette / Yönetmen: Vittorio de Sica / Senaryo: Cesare Zavattini / Görüntü: Carlo Montuori / Müzik: Alessandro Cicognini / Oyuncular: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola / 1948, İtalyan filmi / 90 dakika.

Üçüncü Adam

The Third Man - 1949

EĞER SAVAŞ SONRASI KARAMSARLIĞI ve melankolisi diye bir kavram varsa (ki bu özgül olarak 2. Dünya Savaşı sonrasını kasteder, ama kuşkusuz genelde her önemli savaşın sonrasına yaygınlaştırılabilir), Carol Reed'in *ÜçüncüAdam* filmi, herhalde bu kavrama en çok uyan film olsa gerektir. Çünkü, gerçekten de 1945 sonrasında etkileri büyük ölçüde duyumsanan ve özellikle kara film denen türe büyük ölçüde yansıyan bu melankoli, *ÜçüncüAdam* filminin adeta özünü ve ruhunu oluşturur. Öyküden kişiliklere, ana temalardan mekâna, dekordan müzi-



Carol Reed, *Üçüncü Adam*

ğe kadar her şey, bu duygunun yaratılmasına katkıda bulunur. Ama, her gerçek melankoli gibi, zevk veren bir melankolidir bu... Bu açıdan film de, çevrildiği günden beri, insanlara büyük keyif veren filmlerden biri olma onuruna erişmiştir.

"Savaştan önceki eski Viyana'yı tanımadım. Strauss valsleri, çekici ve rahatlatıcı güzelliğiyle... Ona kıyasla İstanbul bana daha ilginç geliyordu. Viyana'yı ancak o çılgın karaborsa günlerinde tanıdım: Her şeyi satmak mümkündü. Yeter ki insanlar onu gerçekten istesinler ve alacakları paraları olsun."

Filmin hemen başındaki bu sözler, *Üçüncü Adam*'ın dekorunu-mekânını açıklar: "Valslerin Viyana'sı" değildir bu... Savaş sonrasının yıkık, perişan, çökmüş Viyana'sıdır. Graham Greene'in senaryosu, bize eski arkadaşı Harry Lime'ı bulmak için Viyana'ya gelen Holly Martins'in öyküsünü anlatır. Beş parasızdır, eski asker Amerikalı Hollins... Savaşın bezginliğini üzerinden atamamıştır. Ama onu karşılayan, beklediği gibi Harry Lime olmaz. Tersine, bir süre sonra Lime'ın ölüm haberini alacak, felaketin kalıntılarıyla boğuşan bu kentte yapayalnız kalacaktır.

Ama Harry Lime acaba gerçekten ölmüş müdür? Geçirdiği kazadan sonra cesedi iki kişi tarafından tanınmıştır, kimi tanıklara göre... Kimileriyse bir "üçüncü adam"dan söz ederler. Ama bu üçün-

cü adam hiç ortaya çıkmaz, filmin adının gerçek anlamı tam olarak belirmez. Yalnızca bir şey kısa zamanda anlaşılır: Harry Lime ölmemiştir, ama polisten kaçmaktadır. Çünkü "yeraltında" yaşamaktadır o (sözcüğün gerçek anlamıyla: Çünkü mekânı, Viyana'nın ünlü kanalizasyonlarıdır) ve büyük gereksinmesi duyulan penisilini karaborsadan satarak, "hem de gelir vergisinden bağışık" büyük paralar kazanmaktadır.

Beş parasız Martins için, bu belki de hayatının fırsatıdır: Lime'la ortaklığa girişerek köşeyi dönmek... Ama her filmde ve her öyküde "vicdan sahibi", sorumluluk taşıyan ve insancıl yanı hırsına üst çıkan bir kahraman olmaz mı? Ya Martins'i kullanarak Harry Lime'a ulaşmak isteyen polis örgütü? Ya gizemli, hüzünlü, savaştan da, erkeklerden de çok çekmiş güzel Ann Schmidt? Ya yoksulluğun, ölümün, çaresizliğin korkunç görüntüleri?

Üçüncü Adam'ı tüm dünyada sinemanın en eskimeyen klasiklerinden, sanki hep "genç" kalmış bir film yapan nedir? Belki bir kez daha, tıpkı *Kazablanka* için söylenmiş olduğu gibi, bu filmde de "bir dizi mutlu rastlantının bir arada gerçekleşmiş olması." Graham Greene'in o kendine özgü, sahte kahramanlar ve altın yürekli suçlularla, insan duygularının hep alınıp satıldığı çağdaş borsalarla dolu öykülerinden biri, anıları henüz çok taze savaşın tüm yıkım ve felaketini simgeleyen çok ilginç kişilikleri karşımıza getirir. Yönetmen Carol Reed, 1948 yılının henüz büyük ölçüde harabe halindeki Viyana'sını büyük bir set dekoru gibi rahatça kullanmak olanağını bulmuş ve kentin taşıdığı tüm hüznü filmine yansıtmıştır. Efsanevi Robert Krasker'in Oscar alan görüntüleri, kentin olağanüstü mekânlarını ustalıkla saptamıştır. Carol Reed, sonuç olarak İngiliz sinemasının geleneksel anlatım sağlamlığını ve her durumda varolmayı sürdüren eşsiz ironisini, Alman dışavurumculuğundan etkilerle, ışık-gölge oyunlarıyla, perspektif deformasyonlarıyla, çarpık açılarla olağanüstü biçimde destekler.

Ve kuşkusuz, oyuncular... İşin bu yanı gerçekten talihli bir seçim olmuştur. Orson Welles ve Joseph Cotten'ın birlikteliği, dünya sinema seyircisine, çoğu ülkede ancak savaştan sonra tanınabilen *Yurttaş Kane*'i anımsatmış ve bu da filme peşin bir saygınlık kazandırmıştır. Welles'in rolü, sinema tarihindeki en kısa başrollerden biridir: Sadece birkaç dakika sürer. Ama ne dakikalar!... Aslında Welles önce rolü

kısalığı nedeniyle kabul etmek istememiş, filmin ortak yapımcıları İngiliz Alexander Korda ve Amerikalı David O. Selznick'in ısrarıyla bu işe dalınca, rolünü biraz büyülterek ve kimi replikler ekleyerek unutulmaz bir kişilik çizmiştir. Harry Lime-Welles, filmde hep beklenmedik yerlerde, beklenmedik anlarda görülür, hep bir gizem halesiyle çevrilidir. Her zaman bir ışık-gölge oyununun içinden çıkagelir, kibar, soylu, bilgili tavırları altında unutulmaz bir "kötülük simgesi" gibi yansır. Filmin şu ilgi çekici sözleri, efsaneye göre bizzat Welles'in kaleminden çıkmadır: "İtalya'da otuz yıl boyunca Borjiyalar vardı. Yani savaş, kıyım, cinayet, ahlaksızlık. Ama Michelangelo, Leonardo da aynı dönemde var oldular. Oysa İsviçre'de kardeşlik, 500 yıllık demokrasi ve barış vardı. Ama ne yaratabildiler? Sadece guguklu saati!" Suçun, cinayetin ve kötülüğün bu denli pervasız ve işin kötüsü inandırıcı bir savunmasını, ancak Harry Lime-Orson Welles yapabilirdi!... Yüzünde sürekli bir hüzün gezdirmeyi başarabilen, yaşama tüm güvenini yitirmiş Ann Schmidt rolünde, ilk filmlerinde kazandığı başarıdan sonra İtalya'dan sıcağı sıcağına getirilmiş ve sadece soyadıyla lanse edilmek istenen bir yıldız, Valli vardır, yani Alida Valli... Filmdeki unutulmaz performansından hemen sonra Hollywood'a, David O. Selznick'in "yıldız fabrikası"na giden, ama pek arkasını getiremeyen... Polis komiserinde büyük oyuncu Trewor Howard, ayrıca Bernard Lee, Wilfrid Hyde-White gibi oyuncular da filme İngiliz oyun tarzının damgasını basarlar...

Ama bir filmin bunca başarıya erişmesi için, biraz daha "mutlu rastlantı" gereklidir. O da çekim sırasında gerçekleşmiş, bir akşam ekibin yemek yediği bir kahvede "sitar" çalan bir genç adamın müziği çok ilginç bulunarak fon müziği sorunu çözümlenmiştir. İşte Anton Karas'ın sitarı ve film için bestelediği unutulmaz müzik "Harry Lime Theme" de filme böyle katılmıştır. Bu müzik, en unutulmaz sahnelerinde filme eşlik eder, atmosferin altını çizer, giderek onu yaratır: Harry Lime'la ilk karşılaşma, kanalizasyonlardaki "ölümcül takip", sinemanın belki de en romantik finallerinden biri olan o ünlü mezarlık sahnesi, dökülen sonbahar yaprakları altında Joseph Cotten'le Alida Valli'nin birleşme olanaksızlığı ve kadının yürüyüp gitmesi...

Üçüncü Adam, tüm bunlar ve başka şeyler yüzünden sinemanın yarattığı en güzel filmlerden biri, bir tür karamsar romantizm başya-

pıtı, çok usta işi bir konu ve biçim uzlaşması örneğidir. Fred Majdalany şöyle yazmıştır: "Carol Reed'i zamanımızın en iyi İngiliz yönetmeni ve dünyada da en iyi üç-dört yönetmenden biri yapan film."

Time Out'a göre: "Haklı olarak yüceltilmiş bir İngiliz kara film başyapıtı, yumuşak-sert bir klasik." Leslie Halliwell ise kısaca şöyle özetler: "Sanki duygusallık eklenmiş bir Hitchcock filmi."

The Third Man / Yönetmen: Carol Reed / Senaryo: Graham Greene / Görüntü: Robert Krasker / Müzik: Anton Karas / Oyuncular: Joseph Cotten, Trewor Howard, Alida Valli, Orson Welles, Bernard Lee, Wilfrid Hyde-White, Ernst Deutsch, Erich Ponto / 1949, İngiliz-Amerikan ortakyapımı / 100 dakika

Perde Açılıyor

All About Eve – 1950

JOSEPH MANKIEWICZ'in sineması, toprağı bol olası sinema tarihçisi Leslie Halliwell'in kullanmayı çok sevdiği, tipik İngiliz şovenizmi kokan bir deyimle "uygar bir sinema"dır. Yani uygar, demek ki aydın, okumuş-yazmış, entelektüel, sözleri ve retoriği macera filmlerinin ilkel veya gelişmiş silahları gibi ve onlar kadar yaralayıcı, giderek öldürücü biçimde kullanan kişilerin sineması. Hem o tarz kişileri anlatan, hem de o tarz bir seyirciye seslenen bir sinema... Demek ki konuşmaların ve diyalogların çok önem taşıdığı, senaryonun filmin belkemiği olduğu konuşkan ve edebi bir sinema anlayışı...

Ne var ki bu tarz bir sinemayı sevmek ve yapmak, Mankiewicz'in ayağını yerden, yani sinemanın kendine özgü tabanından kesmez. O bol konuşmalı filmlerinde, oyuncu seçiminden planların uzunluğuna, kamera hareketlerinden kurgusuna her şeye çok önem verir ve incelikli, ayrıntılarla dolu, ama tüm bunların kendini ele vermediği, kör kör parmağım gözüne olmayan, demek ki tek sözcükle klasik bir sinema uygular. Filmlerinin sinemanın artık çok daha az konuştuğu günümüzde de hâlâ oldukça popüler kalması, bunun başlıca kanıtıdır. Kimilerinin *Çıplak Ayaklı Kontes*'i, hatta daha az tanınan *Hayalet ve Bayan Muir* ya da *Beş Parmak*'ı yeğlemelerine karşın, *Perde Açılıyor*,

Mankiewicz sinemasının en parlak örneği, yıllar boyu hep övülmüş ve hep izlenmiş bir filmdir. Bugünün standartlarıyla oldukça durağan olan ve gerçekten çok lafa boğulmuş filmin bu başarısı, aslında şaşırtıcı bile gözükebilir.

Mankiewicz filmde, aslında çok iyi bildiği bir çevreyi, tiyatroyu anlatır. Ama anlattıkları kuşkusuz herhangi bir sanat çevresine, örneğin sinema veya edebiyata da uygulanabilir. Film, genç oyuncu Eve Harrington'un (Anne Baxter) New York'ta başarılı genç oyunculara verilen bir ödülü aldığı gece başlar. Gecede Eve'in yakınları da vardır ve bunlar, genç kadınla ilişkili anılarını anımsamaya başlarlar. Bunların arasında Eve'in bir süre yanında çalışıp sekreterliğini yaptığı ünlü aktris Margo Channing (Bette Davis), yönetmen Lloyd Richards'ın (Hugh Marlowe) eşi olan ve tiyatro çevresini çok iyi bilen Karen (Celeste Holm) ve ünlü tiyatro eleştirmeni Addison DeWitt (George Sanders) de vardır. Böylece Eve'in kişiliği yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar... Büyük bir nezaket ve yumuşaklık içinde, başta ünlü Margo Channing herkese yanaşan ve yardımseverliği, sevecenliği ve melek yüzlülüğü ile tüm kalpleri kazanan Eve, aslında son derece hırslı ve içinden pazarlıklı bir kadındır. Yaptığı her şeyin ardında bir plan ve tüm eylemlerinin gerisinde, ne pahasına olursa olsun tiyatro dünyasında isim yapmak ve yükselmek hırsı gizlidir. Bu ilginç kişilik ortaya çıktıkça, Amerikan tiyatrosunun ve genelde tiyatro dünyasının perde arkası da seyircinin önünde açılacaktır...

Bu "sanat cangılı"nda yükselmek için her şeyi göze alan, dostluklara ihanetten en yakın arkadaşının kocasını baştan çıkarmaya her şeyi yapan melek yüzlü bir kadının öyküsü, kuşkusuz sinemadaki ünlü "melek yüzlü cani" öykülerinin sanat alanına uyarlanmış bir biçimidir. Ama ne uyarlama!... Mankiewicz, filmini her zaman olduğu gibi zeki, esprili, gülmece duygusuna olduğu kadar derin bir hayat görüşüne de sahip insanlarla ve onların incelikler, alaylar ve imalar taşıyan konuşmalarıyla oya gibi örer. Yönetmenin "Ben konuşmasını bilmeyen, kaba, vahşi insanların değil, uygar kişilerin öyküsünü anlatıyorum" deyişi, bu filmde bir kez daha doğrulanır. Film ilerledikçe ortaya çıkan ve odak noktasında hep Eve'in bulunduğu Bizans entrikaları, aslında sürükleyici ama tiksindirici bir yan içerirler. Ancak Mankiewicz'in büyüklüğü, filmine insan karakteri üzerine en klasik yapıtlara has kap-

samlı bir yaklaşım getirebilmesi olur. Bir diğer deyimle, yönetmenin kişilikleri, kötü, zayıf ve itici yanlarına karşın, tümüyle insan kalırlar, Mankiewicz'e özgü bir "insanlık durumu" sergilemesinin ayrılmaz parçası olurlar. Onların eylemlerine, hırs ve kin kadar hüzün ve zavallılık da egemendir. Çünkü hemen hepsi sahip olduklarını (karıları veya kocaları, ünleri veya gençlikleri, tiyatrodaki durumları veya popülerlikleri) korumak veya sahip olmadıklarına da erişmek savaşındadırlar. Bu oldukça sert, giderek vahşi bir savaştır... ama insan doğasına son derece uygundur.

Mankiewicz'in filmi, temelde bir kadın filmidir. Tüm ana kahramanları kadınlardır, erkekler ancak aksesuvar olarak vardır. Margo Channing'te Bette Davis, ustası olduğu "bitchy" (yosma karakterli) kişilerden birini mükemmel biçimde canlandırır. Bu yaşı ve zamanı geçmek üzere olan, bu yüzden herkese işkence eden, hayata karşı gardını almış durumdaki kadın, aslında antipatiktir... Ama film ilerledikçe, Margo öykünün sempatik kişisine dönüşecektir: Çünkü onun kabalığı ve egoizmi, Eve'in yumuşaklığı ardında gizlenen gerçek kötülüğünün yanında bir hiçtir. Margo sadece sahip olduklarını korumaya çalışır, Eve ise saldırır ve ele geçirmeye bakar... Olayların sürekli tanıklarından Karen ve espri kumkuması yaşlı Birdie (unutulmaz Thelma Ritter), hemen hiçbir şey yapamadıkları bu ölümcül rekabetin tanığı olurlar. Allison, yüksek mizahı ve yıkıcı alaylarıyla işin eleştirmen cephesini temsil eder. Bu arada, genç bir yıldız adayını, Miss Caswell'i (ilk rollerinden birindeki Marilyn Monroe) bir partide takdim ederken "kendisi Copacabana oyunculuk okulundan mezundur" diye alay etmesi unutulamaz!... Filmin finalindeyse, Eve için bir fan-club kurmuş olan gencecik bir tiyatro heveslisi, Phoebe (Barbara Bates) genç kadının masasında duran heykelciği sevgi ve kıskançlıkla kucaklar. Evet, bu hikâye bir kısır döngüdür ve yarın-öbür gün Eve'in de yerine göz dikecekler eksik olmayacaktır!...

Perde Açılıyor, görülmesi kadar dinlenmesi de gereken, acı bir mizah ve yıkıcı bir alayla yüklü tam bir Mankiewicz başyapıtıdır. Yönetmenin kendi *Yurttaş Kane*'i... Çok üstün bir takım oyunundan destek alan filmde herkes öylesine kusursuzdur ki, Akademi de şaşırmış ve tarihinde ilk kez, aynı filmin iki baş kadın oyuncusunu birden Oscar'a aday göstermiştir: Bette Davis ve Anne Baxter... (Bu olay daha



Joseph L. Mankiewicz, *Perde Açılıyor* / Bette Davis, Marilyn Monroe ve George Sanders

sonra tekrarlanacaktır.) Tam 12 dalda Oscar'a aday olmuştur film: Akla gelen tüm önemli dallarda... Ama talih oyunculardan yalnızca George Sanders'e gülmüş, ayrıca en iyi film seçildiği gibi, Mankiewicz hem yazar, hem de yönetmen olarak çifte Oscar almıştır: Tıpkı bir yıl önceki *Üç Kadına Bir Mektup*'ta da olduğu gibi!... Bu edebi ve her zaman keyifle izlenen başarı öyküsü için *Time Out* şöyle der: "Mankiewicz'in ödünsüz senaryosu, filme hem zeki, hem de entelektüel olma kimliği veriyor." Richard Mallett şöyle der: "Uzun, ama artık sinemanın yapabileceğinden umudumu kestiğim kadar şahane biçimde sürükleyici bir film." Pauline Kael'in yargısı biraz farklıdır: "Konuşmaları ve atmosferi gerçek yaşamdan öylesine uzak ki, bazıları bunu sanat sanmışlar!" Leslie Halliwell ise şöyle yazmıştır: "Temelde pek inandırıcı olmayan kişiliklerle örülü bir öykü, vahşi bir mizah ve bir dizi müthiş oyunculuk gösterisiyle, hazine değerinde bir sinemasal deneyime ulaşıyor."

All About Eve / Yönetim ve senaryo: Joseph L. Mankiewicz / Görüntü: Milton R. Krasner / Müzik: Alfred Newman / Oyuncular: Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders, Celeste Holm, Thelma Ritter, Gary Merrill, Hugh Marlowe, Gregory Ratoff, Marilyn Monroe, Barbara Bates, Walter Hampden / 1950, 20. Century Fox (Amerikan) filmi / 138 dakika.

Elmas Hırsızları

The Asphalt Jungle – 1950

JOHN HUSTON'ın *Malta Şahini* dışındaki filmleri arasında da bu listeye aday olabilecek çok ad var kuşkusuz... *The Treasure of The Sierra Madre – Altın Hazineleri* ya da *African Queen – Afrika Kraliçesi*'nin hayranları az değil. Son döneminden bir *Fat City* veya *Under the Volcano*'nun da olduğu gibi... Anılan tüm filmlere saygımız ve sevgimiz büyük... Ama biz ikinci bir Huston filmi olarak *The Asphalt Jungle*'ı seçtik. Açıklamaya çalışacağımız nedenlerden... Ve *Afrika Kraliçesi*'ni de kıl payıyla geride bırakarak...

Çünkü *Elmas Hırsızları* bize kara filmde veya kötü adamları, soyguncu ve haydutları kahraman olarak ele alan filmlere yakıştırılan "gangster filmleri" türünde tam bir doruk noktası olarak gözüküyor. Çünkü bu filmin kolay anlatılamaz trajik bir güzelliği var. Çünkü bu film, Huston sinemasını baştan sona işgal eden ve yönetmenin gözde motifi olan "loser" (hep kaybeden, kaybetmeye mahkûm olan) karakterlerinin en unutulmaz birkaçını birden topluca karşımıza getiriyor. Ve bu çok kişili filmde, bu karakterlerin her biri, ünlü edebi klasiklerin çok ayrıntılı biçimde işlediği kahramanlar kadar belleğimize çakılıp kalıyorlar neredeyse...

Başta Alman kökenli yaşlı soyguncu Doc Riedenschneider (Sam Jaffe)... Hapisten yeni çıkan Doc, içerdeyken öğrendiği bir işin peşine düşecek ve büyük bir mücevher hırsızları operasyonuna girişmek için bir takım oluşturacaktır. Takımın da içinde, mala müşteri bulacak olan Cobby (Marc Lawrence), onun ortağı olan, saygın ama ahlaksız avukat Emmerich (Louise Calhern), yaşamına bir çıkış arayan alkolik Dix (Sterling Hayden) ve sevgilisi Doll (Jean Hagen) de vardır. Sağa sola borçlanmış avukat Emmerich, bu borçlarını ödeyip temize çıkmak ve genç, güzel metresi Angela'ya (Marilyn Monroe) para getirmek için soygun sonrasında mücevherleri kendine saklamak niyetindedir. Soygun kusursuz biçimde gerçekleştirilir. Doc'un özenle hazırladığı plan tıkır tıkır yürümüştür. Ama sonrası aynı biçimde gelmez. Ortadaki servetin büyüklüğü, herkesin gözünü kamaştırmıştır. Bu küçük veya büyük hırsızların hemen hepsi malı kendilerine saklamak ve diğerlerini harcamak niyetindedir. Çözülme başlar ve art arda tüm

dominolar düşer. Polis suçluları birer birer tutuklarken, hırslı avukatın payına intihar düşecektir. Bu çok kahramanlı filmin bir anlamda ana kahramanı olan Dix ise yaralı bir halde kaçıp anayol kenarındaki bir çiftliğe sığınacak ve orada, doğanın ve çevrede özgürce koşuşan atların ortasında ölüp gidecektir...

Elmas Hırsızları'nı John Huston, dönemin önde gelen polisiye yazarlarından W. R. Burnett'in aynı adlı romanından uyarlamıştır. Huston, yazarın dünyasına yabancı değildir, daha önce de onun iki romanını senaryolaştırmış, bunlardan Raoul Walsh'ın çektiği *High Sierra* Humphrey Bogart'ı üne kavuşturan çok başarılı bir film olmuştur. Aslında iki yapıtın kahramanları da birbirine benzer: Topluma isyan etmiş, suça ve gangsterliğe sapmış, ama yine de son derece insancıl kişilikleri yüzünden klasik gangster tanımlamasının dışına taşan ve insanı ilgilendiren, çeken karakterler... Yani ne olumlu, ne de tam anlamıyla olumsuz, ama son derece iyi işleyen bir entrikayla ve saat gibi ayarlanmış bir soygunun sinemasal karşılığını veren bir çalışmayla filmini açık bir gerilime ulaştırır ve gitgide, kreşendo halinde yükselen bir sürükleyiciliğe kavuştururken, öte yandan, başta da dediğimiz gibi ayrıntılı bir kişilik irdelemesini de başarıyla sonuçlandırır. Bu küçük



John Huston, *Elmas Hırsızları* / Sterling Hayden ve Sam Jaffe

haydutların yoksulluğun itkisiyle oluşmuş suç dünyaları, ne pahasına olursa olsun edinilmiş bir servetle Amerikan rüyası içinde kendilerine bir yer kapma çabaları, Huston ustanın serüvene ve yasadışı dünyaya yabancı olmayan kişiliğiyle büyük bir canlılık kazanırlar. Baştan beri sezdirilen başarısızlık ve kaybetme motifleri, film ilerledikçe dozunu artırır. Bunca olumsuz, bunca çıkarcı ve bencil insan karakterlerinden ve onların işbirliğinden olumlu bir şey çıkamayacağını sezer seyirci... Ve sonradan sayısız önemli-önemsiz filmin malzemesini oluşturan o trajik duygusu, güçlü biçimde yapıta damgasını vurur...

Film, dev MGM şirketine iki filmlik bir anlaşmayla gelen ve kendi kişisel, ödünsüz ve yaşamın gerçeklerine yönelmiş dünyasına MGM'in konfeksiyon imalatı içinde pek yer bulamayan Huston'un bu şirkette sanki kaza eseri yaptığı bir film gibidir. Nitekim şirketin büyük patronu Louis B. Mayer'in şöyle dediği anlatılır: "Bu 'asfalt kaplama', çirkin işler yapan çirkin ve kötü insanlarla dolu. Ben böyle bir şeyi görmek için yolun karşı yanına bile geçmezdim." (Nitekim Huston'un şirketteki ikinci filmi olan *The Red Badge of Courage – Kanlı Zafer*, aynı Mayer'in emriyle kesilip kuşa dönecek ve sinema tarihinin lanetli başyapıtlarından biri olarak anılacaktır.) Ama film seyirci tarafından beğenilip para getirdiği gibi, sinema tarihinde de türünün en etkili filmlerinden birine dönüşür. Aynı konuyu doğrudan doğruya ele alan *The Badlanders*, *Cairo* ve *Cool Breeze* adlı filmlerin dışında, Jules Dassin'in Fransa'da çektiği ünlü *Du Rififi chez les Hommes* veya Stanley Kubrick'in ilk önemli filmi *The Killing – Son Darbe* de derin biçimde *Elmas Hırsızları*'nın etkisini taşırlar.

Bunda kuşkusuz oyuncu kadrosunun da büyük katkısı vardır. Yıldızsız bir film olan *Elmas Hırsızları* bundan kazançlı çıkar: Tüm kişilikler daha gerçek, daha inandırıcı olur. Büyük filmlerin sessiz ve derinden giden oyuncusu Sterling Hayden (*Johnny Guitar*'da da karşımıza çıkacaktır), rolüne yoğun bir iç trajik güç katar. MGM'in o yıllardaki büyük karakter oyuncusu, en çok Mankiewicz'in *Jül Sezar*'ındaki Sezar rolüyle anımsanan Louis Calhern'in üçkâğıtçı avukatı ve onun gencecik metresini oynayan Marilyn'le ikili sahneleri unutulmazdır: Perdede çıkara dayalı yaşlı adam-genç kadın ilişkisi, ömrünün son tutkusunu aslında hiçbir zaman elde edemeyeceği bir cinsel nesnede bulan bir yaşlının dramı, çok az filmde bu denli güçlü biçimde belirir. Hem de sadece birkaç sahnede işlenmesine karşın... Yaşlı Doc'ta Oscar adayı olan

emektar Sam Jaffe'in o yıllarda İstanbul'un sinemasever aydınlarını nasıl etkilediğini ve Baylan konuşmalarına konu olduğunu, sanırım Tarık Dursun bir yazısında anlatmıştı. Sterling Hayden'in sevgilisini oynayan Jean Hagen ise *Singin' in the Rain*'deki kuşbeyinli sessizfilm starı rolüyle de anımsayacağınız büyük bir oyuncudur. Ve diğerleri de kuşkusuz...

Ve başkahramanı Doc'ın ünlü "Suç, insan çabasının sol elle yakalanmış biçimidir" sözleri türünden özdeyişler içeren bu derin bir karamsarlık sahibi film, zaman içinde eleştirmenlerin gözdesi olup çıkmıştır. Jacques Lourcelles, filmdeki ismi tam olarak açıklanmayan büyük kentin 'soyut, soğuk, düşsel görünümü'nün altını çizerken, Dilys Powell filmin 'anlatımının akıcılığı, karakter gözleminin keskinliği ve insan gruplaşmalarının kışkırtıcılığı' özelliklerini değerlendirir. *New York Times* şöyle demiştir: "Daha ilk çekimde belli olduğu gibi, bu filmde amansız bir egemenlik, çeliğin yalınlığı ve sertliği, saplantılı kişilikler ve tiryakilik oluşturmuş suç üzerine incelikli imalar var. Ve Huston'ı üne kavuşturmuş olan *Malta Şahini*'nin sertliğini aşan bir sertlikte bu film..." *Time Out* ise şöyle demektedir: "Yönetmenin en iyi çalışmalarından olan film, sinema tarihinde en çok taklit edilen filmlerden biri. Ama hemen hiçbiri bu filmin zekâ düzeyine ve ayrıntı zenginliğine yaklaşamadı bile."

The Asphalt Jungle / Yönetmen: John Huston / Senaryo: Ben Maddow, John Huston / Görüntü: Harold Rosson / Müzik: Miklós Rózsa / Oyuncular: Sterling Hayden, Louis Calhern, Sam Jaffe, Jean Hagen, James Whitmore, John McIntire, Marc Lawrence, Marilyn Monroe / 1950, MGM (Amerikan) filmi / 112 dakika.

Sunset Bulvarı

Sunset Boulevard – 1950

BILLY WILDER'ın meslek yaşamında hiçbir filmine benzemeyen son derece ayrıksı ve tekil bir film olduğu gibi, Hollywood'un tüm tarihi içinde de bir benzerine rastlanmayan kendine özgü bir film, hiçbir türe ve sınıfa sokulamayacak özel bir başyapıt. Belki bu yüzden Jacques Lourcelles filmle ilgili yazısını şöyle sonuçlandırmış: "Sinemanın,

onun acınası görkeminin ve zalim düşlerinin bir aynası olan bu film, yönetmeninden ve onun tüm yapıtından ayrılarak tekil ve kusursuz bir film olarak görülmeli. Bu nerdeyse anonim olmayı hak eden bir film." Yazarın hangi amaçla yazdığını sezmekle birlikte, bu görüşe tam olarak katılamıyorum. Çünkü *Sunset Bulvarı*, tüm özellikleri içinde yine de çok Wilder'yen bir film. Hollywood'un Hollywood'a böylesine bakışını ondan başka belki hiçbir yönetmen gerçekleştiremezdi. Ve de gerçekleştiremedi...

Vaktiyle ülkemizde ticari bulunmadığı için gösterilmeyen, Türk sinemaseverlerinin sadece yıllar önce bir kez TRT'deki gösterimiyle tanıdığı *Sunset Bulvarı*, Billy Wilder'ın Paramount şirketindeki uzun, verimli ve iki taraf için de mutlu konukluğunun en ilginç ürünlerinden biriydi. Ama bu filmin kolayca ortaya çıktığı ve hemen başarıya ulaştığı sanılmamalı. Tam tersine... Ardında yönetmen olarak *Çifte Tazminat, Yaratılan Adam, Şahane Vals* gibi ticari ve sanatsal başarıları bulunan Wilder, Hollywood'a ve onun sakinlerine böylesine acımasız bir bakış getiren, ilk döneminin değişmez senaryo yazarı Charles Brackett'la birlikte büyük bir gizlilik içinde hazırladığı ve stüdyo yöneticilerinin henüz tam olarak içeriğini ve ayrıntılarını bilmediği bu konuyu filme çekmekte de, seyirciye sunmakta da oldukça zorlanmıştı. Wilder, o zamana dek Hollywood'a bakagelmiş filmlerden farklı olarak, zirvede bir yıldızı değil, beyazperdeyi terk etmiş, modası çoktan geçmiş yaşlı bir eski yıldızı ve onun ne yapıp edip bir "comeback"le perdeye dönmek tutkusunu ele alan bir film yapmayı tasarlıyordu. Film, bir polisiye görünümü altında Hollywood'un en gizli yanlarına eğilecek, yıldız mitosunun ardındaki acı gerçekleri ortaya koyacak, bu arada o tarihten 20 yıl kadar önce sona eren sessiz sinema dönemiyle o günün sineması arasındaki karmaşık bağları da irdeleyecekti. Wilder, sinemasal kişiliğine uygun biçimde cüretli, irdeleyici, saygısız, tabuları yıkan ve en kutsal bellenmiş şeylerin üstüne giden bir film yapmayı tasarlıyordu. Charles Brackett'la uzun kavgalardan sonra oluşan senaryo, yavaş yavaş ortaya çıkıyordu. Ama bu film, onun Brackett'la olan son derece verimli ve efsaneleşmiş işbirliğinin de sonu olacaktı.

Filmin çekim hazırlıkları kolay olmadı. Sessiz film yıldızı Norma Desmond'u kimin oynayacağı başlı başına bir sorun oldu. İlk öneri götürülen Mae West rolü öfkeyle reddetti: 58 yaşında bulunan yıldız,



Billy Wilder, *Sunset Bulvarı* / Gloria Swanson ve William Holden

henüz kendisini "geçmişin malı" olarak görmekten çok uzaktı ve böyle bir rolü nerdeyse hakaret kabul etti!... (Nitekim West, daha çok uzun yıllar, nerdeyse 1980'de tam 88 yaşındaki ölümüne dek bir seks tanrıçası rolünü oynamayı sürdürdü...) 1920'lerin unutulmaz oyuncusu Mary Pickford, önce çok heyecanlandı. Ama senaryoda öylesine değişiklikler istedi ki, Wilder işi başından kesip attı. Yaşlı yıldızın himayesine aldığı, onun dönüş filmine senaryo yazmak için girdiği geçmişin anılarıyla dolu evde yavaş yavaş kadının jigolosu, giderek tutsağı haline gelen ve onun eliyle de felaketine gidecek olan genç yazar rolü Montgomery Clift'indi. Ama genç adam son dakikada caydı: Gerçekten de benzer bir ilişkiyi sürdürdüğü kendisinden çok yaşlı bir kadın (1920-30'ların tanınmış şarkıcısı Libby Holman) filmin kendi hikâyelerine benzerliğini algılamış ve oynamasını yasaklamıştı!... Sonunda sessiz sinemanın büyük oyuncusu Gloria Swanson ve on yıldır sinemada önemli bir yere gelememiş olan yakışıklı William Holden seçildiler. Ve film çekildi. Ama sorunlar bitmedi: Filmin "sneak preview"ünde seyirciler yer yer güldüler. Bunun üzerine şirket kimi sahnelerde değişiklik istedi. Ve filmin piyasaya verilmesi altı ay ertelendi. Gala gecesi ise kimi ünlü Hollywood mensup-

ları isyan halindeydi. Galadan sonra Louis B. Mayer (evet, bir kez daha Mayer!... Bir önceki filme bakınız), Billy Wilder'a şöyle diyordu: "Seni serseri seni... Seni besleyen ve sana iş veren bu sanayie leke sürdün." Wilder'ın yüzlerce kişi önünde bu ünlü patrona verdiği yanıt ise kişiliğine uygundu ve sinemanın resmi olmayan küçük tarihine geçti: "Fuck You!..."

Sunset Bulvarı sinema tarihinin en özgün açılış sahnelerinden biriyle başlıyordu. Sinema başkentinin ünlü lüks ikamet merkezi Sunset Bulvarı üzerinde bir malikânenin bahçesindeki havuzda bir ceset yüzüyordu. Ve bu ceset, bir dış sesle konuşmaya başlayarak öyküsünü anlatıyordu. Beş parasız, işsiz ve umutsuz bir genç adamın malikânenin zengin ve bir zamanlar ünlü sahibesi Norma Desmond'la olan ölümcül ilişkisinin öyküsüydü bu... Cinayetin nasıl ve neden işlendiğinin öyküsüyle birlikte, perdede görkemli ve inanılmaz bir kadın portresi de beliriyordu: Sessiz filmlerin ünlü yıldızı, yeni dönemde ününü yitiren, ama bir gün beyazperdeye dönme umudunu hiç yitirmemiş bir yaşlı kadın... Özel odasında sürekli eski filmlerini izleyen, "Siz eskiden büyük bir yıldızdınız," diyen genç adama "Ben hâlâ büyüğüm. Ama artık filmler küçüldü," diye yanıt veren, sürekli güzellik ve makyaj malzemeleriyle kendisini dirileştirmeye, geçip gitmiş gençliğini yakalamaya çalışan, biraz kaçık ve gitgide daha da kaçıracak olan ürkünç, ama görkemli bir kadın...

Wilder'ın bir ustalığı, filmi Hollywood üzerine sayısız referansla doldurmasıydı. Örneğin Norma Desmond'un uşağı, kendi yazdığı sahte hayran mektuplarıyla kadını ayakta tutan yönetmen eskisinde, gerçek bir eski yönetmen, vaktiyle Gloria Swanson'u da yönetmiş olan Erich von Stroheim oynuyor ve kadın özel perdesinde, onunla çevirdiği ve kendi kaprisleri yüzünden yarım kalan *Queen Kelly* filmini seyrediyordu... Norma'nın kendisini dönüş filminde yönetmesini istediği ünlü yönetmen Cecil B. DeMille'i ziyareti sahnesinde, gerçek Paramount dekorlarında gerçek bir Cecil B. DeMille boy gösteriyordu. Norma'nın briç arkadaşları ise Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, H. B. Warner gibi sessiz sinema ünlüleriydi.

Wilder, bu görkemli melodramı gerçek Hollywood kişileri, filmleri, dekorları ve referanslarıyla süslüyor ve ortaya bir tür belgesel benzeri atmosfer çıkıyordu. Bu arada star efsanesi, yıldızların yıldırım hı-

zıyla ün yapmaları ve aynı hızla unutulmaları, sinemanın vefasızlığı ve nankörlüğü, yaşlılıkla gençliğin kaçınılmaz tutku-nefret ilişkisi de filmin yan temaları arasındaydı.

Ve finalde, belki de sinemanın gördüğü en unutulmaz finallerden birinde, artık tümüyle çıldırmış bir Norma Desmond / Gloria Swanson, üzerine çevrilmiş polis projektörlerini kameranın ışıkları sanarak, eski yönetmeni / şimdiki uşağı Erich von Stroheim'ın sahte komutlarıyla merdivenlerden iniyor ve yıpranmışlığı aşırı makyaj altında saklanılmaya çalışılmış patetik yüzünü "Hazırım bay DeMille" diyerek, hiçbir zaman var olmayacak bir yakın plan için kameraya yaklaştırıyordu. Hollywood bir kerelik kendi kendine ödünsüz, acımasız ve adeta klinik bir yaklaşımla bakabilmiş ve bu yaklaşım Louis B. Mayer gibilerini ürkütmüş ve tiksindirmiş olsa da, sinema sanatı bir başyapıt daha kazanmıştı. Otis Guernsey'in deyişiyle: "Yeni olmasına karşın şimdiden hayaletlerin istilasına uğramış bir sanat üzerine garip ve büyüleyici bir film..."

Sunset Boulevard / Yönetmen: Billy Wilder / Senaryo: Charles Brackett, Billy Wilder, D. M. Marshman Jr / Görüntü: John F Seitz / Müzik: Franz Waxman / Oyuncular: Gloria Swanson, William Holden, Erich von Stroheim, Fred Clark, Nancy Olson, Jack Webb, Lloyd Gough, Cecil B. DeMille, H. B. Warner, Anna Q. Nilsson, Buster Keaton, Hedda Hopper / 1950, Paramount (Amerikan) filmi / 110 dakika.

Raşomon

Rashomon – 1950

RAŞOMON, 1951 Venedik Festivali'nde ilk kez gösterilip bir ödül aldıktan sonra ünü birden yayıldı. Bu bilinen hiçbir filme benzemeyen garip film, yine hiç bilinmeyen bir sinemayı, Japon sinemasını dünyaya tanıttı ve öylesine ilgi gördü ki, bize dek ulaştı. Bir kez görenin bir daha unutmayacağı filmlerdendi bu: Ben de Lüks sinemasında izlediğim filmi yıllar boyu unutamadım ve 1995 İstanbul Festivali'nde getirip gösterildiğinde, yeniden izledim. O zamandan bu zamana Kurosawa adı müthiş yaygınlaşmış, yönetmen dünya sinemasının en büyükleri

arasında yer almış, sayısız başyapıt üretmişti. Bu kitaba giren diğer filmi *Ran*, son dönem Kurosawa yapıtlarından biri... Ama aradan geçen bunca yıla, Kurosawa'nın ve birçok yönetmenin onca önemli filmine karşın, *Raşomon*'un etki gücü hâlâ yerli yerindeydi. Bir ara TRT'nin de göstermesiyle Türk sinema seyircisine ulaşan bu film, gizemini ve çekiciliğini hâlâ koruyor.

Raşomon, tam olarak belli olmayan bir dönemde, olasılıkla orta çağı yaşayan Kyoto kenti yakınlarındaki Raşo tapınağının kapısı önünde başlayan bir öyküyü anlatır. İnanılmaz bir yağmurun ortalığı sulara boğduğu bir alacakaranlıkta, bir rahiple bir yabancının yanına gelen bir adam, bir oduncu, yüzündeki dehşet ifadesiyle ormanda tanık olduğu bir olayı anlatmaya koyulur. Çevreyi haraca kesen ünlü bir haydut, ormandan geçen bir samurayı tuzağa düşürür, gözü önünde karısına tecavüz eder, sonra da adamı öldürür. İç savaşlarla bölünmüş, tam bir kargaşa, yıkım ve yoksulluk yaşayan bir ülkede her gün rastlanan olaylardan biri... Ama acaba gerçekten öyle mi, o kadarcık mı? Görülmeyen ve duyulmayan, bu yüzden etki gücü daha da artan düşsel bir mahkemenin önünde, haydut, ölen adamın karısı ve sonra bir medyum aracılığıyla çağrılan ruhu, olayı kendilerine göre anlatacaklardır: Her biri farklı biçimde, değişik bir yorumla... Haydut, adamı öldürüp karısına tecavüz ettiğini kabul ederken, kadın kocasını kendisinin öldürdüğünü ileri sürecek, ölen adam ise karısının kendisini haydutun kollarına atması sonucu intihar ettiğini açıklayacaktır. Olaylara tanık olan oduncunun versiyonu ise farklıdır. Çünkü çok iyi bilinir ki gerçek değişkendir, görecedir... Herkesin gerçeği farklıdır. Ve olayları dinleyen yabancının da dediği gibi "İnsanlar hoşlanmadıkları şeyleri hemen unutmak eğilimindedirler"

Raşomon'un başarısı birçok ögenin bir araya gelmesiyle sağlanmıştır. Tam 12. filmini yöneten ve ülkesinde zaten çok ün yapmış bir sanatçı olan Kurosawa, bu filmini yüzyıl başlarının ilginç hikâyecisi Ryunosuke Akutagawa'nın iki öyküsünden uyarlamıştır. Öyküler, tipik Japon oldukları kadar derin felsefi içerikleriyle evrensele ulaşmayı başaran yapıdadır. Yönetmen, bu malzemeden kendi halkı için bile egzotik sayılabilecek bir film çıkarmıştır. Belki artık Batı'ya açılma zamanının geldiğini hissederek ve bilinçli biçimde, belki de sadece öykülerin ruhunu perdeye yansıtmak amacıyla... Ama samuray öyküle-



Akira Kurosawa, *Raşomon*

rine alışık olan Japonya için bile çarpıcı ve farklı bir dünya yaratır bu film... Aynı olayın dört farklı yorumunun birbirini tüm çelişkileri içinde bütünlemesi, bir yandan ilginç bir diyalektik düşünce örneği verir. Öte yandan gerçeğin göreceliğinin altını çizer. Ayrıca da bir olayın farklı yorumlarla ortaya çıkması (veya çıkmaması), Orson Welles'in on yıl önce *Yurttaş Kane*'de getirdiği mozaik tavrını başka bir çerçeve içinde yenilemiş olur...

Film plastik ögeleriyle de son derece çarpıcıdır. Kazuo Miyagawa'nın siyah-beyaz görüntüleri, yitik bir çağı tüm görkemiyle verir: yoğun bir yağmurun içindeki insanlar, güneşli bir günde ormanın ağaçları altında yaşanan dram, Tanrısal adalet mahkemesinin düşsel yargıçları... Yağmurun ıslaklığı kadar yaprakların arasından sızan güneş ışınları da filmde sanki yaşanır.

Fumio Hayasaka'nın müziği de sanki Batı için yapılmış gibidir: Ravel'in *Bolero*'sundan esinler taşır... Oyunculuk, o zamana dek Japon oyunculuğu denince sadece Kabuki'yi düşünen dünya için şaşırtıcı derecede iyidir: haydutu canlandıran Toshiro Mifune, bunu izleyen diğer Kurosawa filmleri ve rol aldığı kimi Amerika / Avrupa filmleriyle artık dünya çapında bir oyuncu olacaktır. Karısını oynayan Machiko Kyo da öyle: *The Teahouse of the August Moon – Çayhane* filminde Marlon Brando ile başrole çıkacaktır. Diğer oyuncular da da-

ha sonraları, başta Kurosawa'nınkiler, çeşitli Japon filmlerinde karşımıza gelmişlerdir.

Bu gizemli ve çekici film, Venedik'teki sürpriz başarısıyla yalnız Kurosawa'yı değil, tüm Japon sinemasını dünyaya açacaktır. Filmin Japon sineması için çok tipik olup olmadığı ayrı bir tartışmadır ve bizce pek önem taşımaz. Olasılıkla değildir: Yönetmeni bile Venedik'ten gelen ödül haberini ülkesinde, evinde öğrendiğinde bir tür üzüntü belirtecektir, "Keşke bu ödül tipik Japon yaşamını daha iyi veren bir filme gitseydi" diyerek... Ama Kurosawa zaten "tipik Japon yaşamını veren" bir yönetmen değildir ki... O, sonraki filmlerinde de, Japon veya evrensel kaynaklardan gelen öyküleri belki Japon seyircisi için bile şaşırtıcı gelebilecek parlak yapımlara dönüştürecektir. Çok daha tipik Japon filmlerini, bu toplumun 20. yüzyıldaki serüveninin alçakgönüllü aşamalarını veren filmleri ise daha çok Mizoguchi ve özellikle Ozu yaratacaklardır. Ama sanat eserinin bu anlamda kısıtlanması, zaten son derece abes bir şey olurdu. Ozu'nun toplumsal bir belge olarak sonuçta belki çok önemli olan filmlerinin sinemasal düzey olarak Kurosawa veya bir başkası ile kıyaslanması da, aynı derecede anlamsız ve gereksiz olacaktır.

İnsan doğası üzerine yoğun bir karamsarlık içeren filme Kurosawa'nın eklediği final tartışılmıştır: Tapınağın önüne bırakılan giysileri çalınmış bir bebeğin, evinde zaten altı çocuğu bulunan oduncu tarafından alınarak bakılmak üzere eve götürülmesi... Ama bu bölümü, Kurosawa sanatının ayrılmaz bir parçası olan hümanizma ve ne olursa olsun insana güven ilkeleri ışığında yorumlamak gerekir. Gavin Lambert'in "bir başyapıt... bir keşif" diye karşıladığı filmi *Time Out* da övgüyle karşılamıştır: "Kurosawa'nın görsel üslubunun en güçlü örneği... nüanslı bir ritme dayalı bir kurgusu ve üstün bir oyunculuğu var." Jacques Lourcelles filmi "Pirandello'dan çok Faulkner'e yakın" diye nitelemiştir. Leonard Maltin içinse film "gerçek ve insan doğası üzerine çok üst düzeyde bir irdelemedir".

Rashomon / Yönetim ve Senaryo: Akira Kurosawa / Görüntü: Kazuo Miyagawa / Müzik: Takashi Matsuyama / Oyuncular: Toshiro Mifune, Machiko Kyo, Masayuki Mori, Takashi Shimura / 1950, Japon filmi / 83 dakika.

Paris'te Bir Amerikalı

An American in Paris – 1951

AMERİKAN SİNEMASI 1950'lerin başında müzikal sinemayı tam anlamıyla baş tacı eder, Fransızların ünlü deyimiyle ona sanki zafer başlığı takar, soyluluk madalyası verir. Bu sinema 1930'larda Busby Berkeley koreografileri, Maurice Chevalier-Jeanette MacDonald, Nelson Eddy-Jeanette MacDonald düetleri, Fred Astaire-Ginger Rogers dans adımları, her stüdyonun yetenek peşine düşerek kendisine göre geliştirdiği şarkılı ve danslı müzikal eğlencelerden geçerek, tüm Amerikan toplumunun en yetenekli şarkıcı, balet-balerin, koreograf ve komedyenlerinin toplandığı başlı başına bir yaratı alanı olur çıkar. Müzikaller artık çok para harcanan büyük bütçeli filmler, görkemli sanat yapıtlarıdır. Baştan beri işin harcına katılan yaratıcılık dozu giderek gelişmiş ve alanın ünlü ustaları ortaya çıkmıştır. Berkeley, Ernst Lubitsch, Lloyd Bacon, Mervyn LeRoy, Edward Buzzell, Norman Z. McLeod, David Butler, George Sidney, Charles Walters vb. iyi-kötü sinemacılardan sonra, 1940'larla birlikte türün deha düzeyinde yaratıcıları gelir: Vincente Minnelli, Stanley Donen, Gene Kelly, sonraları Robert Wise, Jerome Robbins, ilerki yıllarda Bob Fosse gibi... Ama 1950'lerin başındaki bu canlanma aldatıcıdır, müzikal tür TV'nin gelişiyle birlikte ölüm döşeğine uzanmak üzeredir, o parlaklık sanki kuğunun şarkısı gibi bir son çığlıktır. Yine de o yıllardaki görkemli çıkış, sinema tarihine kimi unutulmaz güzellikte müzikaller, estetiğin doruklara çıktığı görsel şölenler armağan eder.

Türe Vincente Minnelli katkısı çok önemlidir. Ama Minnelli sadece bir müzikal yönetmeni de değildir: onun filmlerinden diyelim ki bir *The Bad and the Beautiful – Çıplak Ruhlar, Lust for Life – Ölmeyen İnsanlar* veya *Some Came Running – Aşk Uğruna* da birçok yazara göre başyapıt düzeyinde filmlerdir. Müzikalleri arasından tek bir tanesini seçmek de zordur: Türe getirdiği yumuşaklık ve duygusallıkla *Meet me in St. Louis-St.-Louis'de Buluşalım*, inanılmaz dinamizmi ile *The Band Wagon – Asri Âşıklar* ya da sevimli hınzırlığı ve çapkınlığı (veya bol Oscar ödülleri) ile *Gigi* de az göz alıcı değildirler. Yine de, *The Band Wagon*'un kıl payı önüne geçerek, böyle bir toplamda yer almaya layık Minnelli filmi olarak *An American in Paris – Paris'te Bir Amerikalı* yeğlenmiştir.

Paris'te Bir Amerikalı'nın ardında MGM'in o yıllardaki ünlü yapımcısı, şirketin 1945-46'lardan başlayarak hemen tüm önemli müzikallerinde payı bulunan Arthur Freed'in hayal gücü vardır ve girişimin en büyük onur payı belki de onundur. Freed, Amerika'nın ulusal hazinelerinden, 1937 yılında henüz 39 yaşındaki ölümüyle Amerika'yı ve dünyayı çok şeyden yoksun bırakmış olan George Gershwin'in şarkılarına ve müziğine adanmış bir müzikal yapmayı düşünüyordu. İşin tuhafı, Hollywood müzikallerinin klasik ve çağdaş çoksesli müzikten öcü gibi kaçıp tümüyle popüler şarkılara sığınmayı seven yapısı yanında, Freed onun "Paris'te Bir Amerikalı" ve "Rhapsody in Blue" adlı senfonik şiirlerini de filme malzeme yapmak istiyordu. Özgün senaryosunu sonradan çok ünlü Broadway müzikallerine yazdığı metinlerle tanınacak olan Alan Jay Lerner'in yazdığı film, gerçekten de savaş sonrasında Paris'te yaşamayı seçmiş iki Amerikalının, ressam Jerry Mulligan (Gene Kelly) ve besteci Adam Cook'un (Oscar Levant) öyküsünü anlatıyordu. Bir düşler ve fanteziler Paris'inde yaşayan ve bu kentin sanatçılar için en iyi mekân olduğuna inanan iki arkadaştan Jerry, bir yandan müzikhol sanatçısı Fransız arkadaşı Henri Baurel (Georges Guétary) ve onun nişanlısı çıtı pıtı Lise (Leslie Caron) ile, öte yandan kendisine kancayı takan ve resimlerini satın almak yoluyla onu tavlamaya çalışan zengin Amerikalı dul Milo (Nina Foch) ile tanışıyordu. Jerry ile Lise'in gelişen beraberliği bir yasak aşka dönüşürken, bu karışık ilişkilerden ancak bir düşle kurtuluyordu Jerry: Paris'i *Paris'te Bir Amerikalı* müziği eşliğinde ve ünlü ressamlardan sırasıyla Dufy'nin elinden çıkma bir *Concorde Meydanı*, Renoir'ın yaptığı *Bir Çiçek Pazarı*, gümrükçü Rousseau'nun yaptığı *Nebatlar Bahçesi*, Utrillo'nun *Bir Sokak*'ı, Toulouse-Lautrec'in *Achille'in Barı* ve Van Gogh'un *Opera Meydanı* tablolarından esinlenmiş dekorlar önünde hayal ediyor ve merkezinde hep kendisinin bulunduğu görkemli bir bale şöleni yaşıyordu. Sonunda iki âşık buluşuyorlar, Milo'dan kurtulmuş Jerry ve Henri'ye her şeyi açıklamış Lise, birlikte mutluluğa doğru kanat açıyorlardı...

Film, bir yanıyla sade, ama sürükleyici bir karmaşık aşk ilişkileri öyküsü, müzikal bir pembe diziydi sanki... Bu temel entrika üzerinde bir estetin ve bir sanat uzmanının elinden çıkma düşsel ve estetize edilmiş bir Paris vardı. Gershwin'in son derece yerli yerinde kullanılmış şar-



Vincente Minnelli, *Paris'te Bir Amerikalı* / Gene Kelly ve Leslie Caron

kıları, duygusal ilişkilere ve tutkulara eşlik ediyor ve nihayet finalde film, tam 17 dakika süren ve Hollywood'un beyazperdede yarattığı en görkemli baleyle sona eriyordu. Minnelli'nin başarısı, temelde ünlü bir bestecinin müziğini değerlendirmek için başlatılmış bir projeyi son derece özgün ve başına buyruk bir müzikal film haline getirebilmesiydi. Filmin ilk bakışta farklı, giderek çelişkili gözüken ögeleri, sonuç olarak mükemmel bir uyuma ulaşıyorlar ve artık müzikal bölümlerle duygusal sahnelerin, şarkılarla finaldeki balenin, kolayca akılda kalacak melodilerle iki Gershwin süitinin ayrılması ve yerlerinin tartışılması, nerdeyse mümkün olmaktan çıkıyordu. Gene Kelly her zamanki gibi kusursuzdu. Kelly, kuşkusuz Arthur Freed ve Minnelli'den sonra filmin üçüncü sahibiydi. Tüm sahnelerin koreografisini yapmış, birçok sahneye katkılarda bulunmuş, öneri ve buluşlarıyla filmin dinamizmine ve sanatsal düzeyine ciddi biçimde yardımcı olmuştu. Paris'te sayısız balerin izleyerek aralarından birini seçen ve böylece Leslie Caron'u sinema dünyasına armağan eden de oydu. Caron bir konuşmasında bu filmde Minnelli'den çok Kelly'nin öğütlerini ve önerilerini dinlediğini söylüyor. Usta balet ve gencecik balerin, filmde inanılmaz güzellikte bir çift oluşturmuşlardı. Düşsel bir Seine Nehri kıyısında dans ede-

rek söyledikleri "Love is Here to Stay" şarkısı, adı gibi hep belleklerde kalacak... Ama Kelly'nin çocuklarla söylediği "I Got Rhythm", Georges Guétary'yle söylediği "Stairway to Paradise" ve "S Wonderful", Lise'e söylediği "Embreceable You" şarkıları da öyle... Rolü "sonunda kızı Amerikalı'ya kaptırdığı için"(!) kabul etmeyen Maurice Chevalier'in yerini alan Georges Guétary belki çok tatmin edici değildi. Ama tüm diğer oyuncular, bu arada Milo'da harika bir tip çizen, Amerikan sinemasının yakın zamanlara dek en ünlü oyunculuk öğretmenlerinden biri olan Nina Foch ve de Jerry'nin oda arkadaşı, yetenekli ama somurtuk Adam Cook'a büyük bir özgünlük getiren ve ünlü bir sahnede tüm enstrümanları kendisi çalarak bir Gershwin konçertosu icra eden piyanist Oscar Levant da çok iyiydiler.

Ancak filmin en çok tartışılan bölümü finaldeki bale oldu. Bu bölümü ayrıca ve farklı bir görüntü yönetmeniyle (John Alton'la) çeken Minnelli, gerçekten de "Hollywood'a sanat getirmeyi denedi". Sanat, yani Fransız resminin en ünlü adları. Bu bölüm hem çok beğenildi, hem eleştirildi. Fazla iddialı bulanlar, zevksizlik diye niteleyenler, ancak bir "kitsch" değeri taşıdığını savunanlar oldu. Ama yıllar onlara hak verdirmedi. Hollywood (belki yine Kelly'nin kendi yönettiği *Invitation to the Dance – Dansa Davet*'in dışında) bir daha ciddi müziğe ve ciddi baleye hiçbir zaman bu denli yer vermeyecekti. Bu deneyimin eşsizliği, cesareti ve gözüpekliği, ulaştığı estetik değer ve sanatsal düzey zaman içinde daha iyi anlaşıldı. Müzikalin her şeyi yapacak kadar güçlü ve saygın olduğu bir dönemin ayrıksı bir filmi, daha ileri gidilemeyecek bir uç noktasıydı, *Paris'te Bir Amerikalı*. Bu özelliğiyle de müzikal sinemanın eşsiz bir başyapıtı olarak kaldı. Tam dokuz dalda Oscar adayı olup bunların en iyi film dahil yedisinde ödülü almak da, bir daha hiçbir müzikale nasip olmadı.

An American in Paris / Yönetmen: Vincente Minnelli / Senaryo: Alan Jay Lerner / Görüntü: Al Gilks, John Alton / Müzik: George Gershwin / Şarkı Sözleri: Ira Gershwin / Koreografi: Gene Kelly / Sanat Yönetmenliği Cedric Gibbons, Preston Ames / Oyuncular: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, Nina Foch, Georges Guétary / 1951, MGM (Amerikan) filmi / 113 dakika.

Kahraman Şerif

High Noon – 1952

HIGH NOON yani tam öğle vakti... Güneş tam tepeye geldiğinde, küçük Hadleyville kasabasının eski şerifi Kane, öğlen treniyle gelecek olan ve kendisinden intikam almaya yeminli bir haydut çetesiyle karşı karşıya gelecektir. Bu kaba güç temsilcileri, 1870'lerin Vahşi Batı'sında bir kez daha silahla destekli güçlerini ve çıkar ilişkilerini bir grup insanın dürüst ve sakin yaşama özlemlerinin üzerinden silindir gibi geçirmeyi deneyecekler ve kasabaya el koyacaklardır. Şerif Kane aslında iç huzuruyla çekip gidebilir: çünkü görevi sona ermiştir, yakında yeni şerif gelecektir, ona da yeni evlendiği güzel karısıyla çekip gitmenin yolu gözükmektedir. Üstelik kasabada hiç kimse kaba güce karşı çıkmak için kılını bile kıpırdatmaz: Ne kasabanın eşrafı, ne yargıç, ne rahip... Ne bir "saloon" işleten eski sevgilisi, ne yardımcısı, hatta ne de karısı... Herkesin düşüncesi birdir: Eşkıyaya karşı çıkmak sana mı kaldı? Çek git karınla birlikte, bırak bu haydutların hakkından kanun gelsin...

Ama kanun ortalarda yoktur. Yaşlanmaya başlamış yorgun şerif Kane, yeni kanun gücü gelinceye kadar hâlâ kanunun temsilcisidir. Her şeye ve herkese karşın, görev duygusu şerif Kane'i iş başına çağırmaktadır. Çünkü kaba güce, yaşamlarımıza el koymaya kalkan haydut ve eşkıyaya direnmezsek, onları ilerde gelmesi olası yasa gücüne havale edip 'bana dokunmayan yılan bin yaşasın' dersek, her şeyden önce insanlığımızı da yadsımış olmaz mıyız? İnsan, toplum halinde yaşayan insan, herkesin birey olarak görevini yerine getirmesi gereken, bireysel sorumlulukla toplumsal sorumluluğun ayrılmaz biçimde birleştiği bir düzen kurmazsa ne olur? Kaba güce karşı direnmek, yaşamımız kadar onurumuzu da korumak zorunda değil miyiz? İşte tüm bunlar ve daha başka şeyler... Pauline Kael'e "western türü, üstü örtülü yurttaşlık dersleri için bahane olarak kullanılmış" dedirten bir ayrıksı film...

Kahraman Şerif'i ilk izlediğimizde elbette bunların farkına varamazdık, öylesine bilinçli bir sinema seyircisi değildik... Şimdi geriye dönüp, sayısız kez izlediğim bu filmde önce beni çekenin ne olduğunu bulmam olanaksız... Olasılıkla, yalın, ama saat gibi kurul-

muş geriliminin pürüzsüz akışı, kontrollü, ama son derece etkili bir sürükleyiciliğin kendini ancak ele veren varlığı, saate karşı bir yarışmanın gerçek, bire bir uzunluğunda yaşanması... Ve elbette oyuncuları... En parlak dönemine yetişemediğimiz bir Gary Cooper'a nerdeyse yaşlılığın eşiğinde olduğu bir çağda gelen, bir yıldıza bir ömür boyu bir, belki birkaç kere nasip olacak sağlamlıkta bir rol ve onun da ikinci Oscar'ını alacak biçimde rolüne asılması... Yeni yıldız Grace Kelly'nin, bu erkekler öyküsünün iki kadınından biri olarak rolüne getirdiği her anlamda beyazlık ve temizlik: Onu bu ayrıksı western'de giydiği bembeyaz giysileriyle anımsamamak olanaksız!... Yardımcı oyunculardа son derece zengin bir kadro, Jacques Lourcelles'in yazdığı gibi "hepsi kendi çapında birer deha olan ve bu açıdan varlıkları, tıpkı starlarınki gibi Hollywood'tan ayrılamaz olan karakter oyuncuları": Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Lon Chaney Jr., Otto Kruger, haydutlardan birini oynayan ilerki yılların ünlü western kahramanı Lee Van Cleef... Eski sevgilide, erkeğini hâlâ seven, ama onu kendisinden çok daha güzel ve masum bir kadına kaptırdığı için de nefret eden Meksikalı "saloon" sahibesinde, gerçekten Meksikalı parlak bir oyuncu, o yılların birçok filminde unutulmaz kompozisyonlar çizen Katy Jurado... Ve yine unutulmaz, yıllardır gerçekten de unutulmamış bir şarkı... Fonda, Dimitri Tiomkin'in müziği, Ned Washington'un sözleri ve country şarkıcısı Tex Ritter'in sesiyle "Do not forsake me, oh my darling / On this our wedding day –Sevgilim, şu düğün günümüzde / beni sen de gözden çıkarma" diye şerif Kane'in ağzından yeni karısına sürekli türkü yakan, filmin dokusuna girmiş çok güzel bir beste...

Kuşkusuz ki filme yakıştırılan başka özellikler de vardı, sonradan öğreneceğim gibi... Film, tam da ABD'yi allak bullak eden McCarthy soruşturmalarına ve bu soruşturmaların tüm bir Amerikan toplumunu suspus halde boyun eğmeye ve senatörün temsil ettiği toplumsal histeriye teslim olmaya zorladığı döneme denk gelmişti. Kendisi de bir McCarthy kurbanı olan ve onun ünlü kara listesinde yer almış yazar Carl Foreman'ın, John W. Cunningham'ın "The Tin Star" adlı kısa öyküsünü senaryoya uyarlarken böyle bir koşutluk kurup kurmadığı bilinmiyor. (Foreman, bu koşutluğun bilinçli olduğunu iddia etmişti.) Amerikan sinemasının en aydın tavırlı yapımcılarından olan



Fred Zinnemann, *Kahraman Şerif* / Gary Cooper ve Grace Kelly

ve sonradan yönetmenliğe geçen Stanley Kramer'in ve yine meslek hayatına emeği yücelten "solcu" filmlerle başlamış olan Fred Zinnemann'ın da bu benzerliğin ne denli farkında olduğu tartışılır. (Zinnemann, bu koşutluğu yadsımıştı.) Ne olursa olsun, film özellikle Fransa'da André Bazin'in başını çektiği aydın tavırlı, ilerici bir eleştiri kurumu tarafından böyle yorumlandı ve böyle sunuldu. İlk gösterime çıktığında değil... Hatta filmin, ilk gösteriminde nerdeyse farkına bile varılınmadı. Ama ne zaman ki *Cahiers du Cinéma*'da Bazin filmi fark etti ve onun ekolünden gelen, sonraki yılların yönetmeni Jacques Doniol-Valcroze film üzerine ünlü eleştirisini yazdı, o zaman her şey değişti: "Kane, ihanet yolu üzerinde yürüyen bir kahramandır. Yalnız başına yürür, onu yok etmeye kararlı dört hayduta karşı, ama aynı zamanda kurtarmaya çalıştığı insanların arasında da yalnız... Eyleme geçmemek için herkesin kendi gerekçesi vardır: Sam Fuller ve yargıç, sadece korkmaktadırlar. Harvey ihtirası yü-

zünden bir şey yapamaz, rahip ve şerifin kendi karısı dinsel inançları yüzünden... Eski şerifte artık bezginlik hâkimdir, bir yakın arkadaşta ise gerçekçi davranış tutkusu..." Ama tüm bu gerekçeler, ne denli inandırıcı olsalar da, şerif Kane'i son tahlilde etkilemezler. Ve o, tek başına da olsa, haydutluğa, gaspa ve yasadışılığa karşı onurla başkaldırır. Aslında herkes gibi korktuğu ve başka bir yerde olmayı çok istediği halde...

Kahraman Şerif, klasik trajedinin gücünü yaratan üç temel özelliği, zaman, mekân ve tema birliğini de mükemmel biçimde uygular. Aslında o denli de özgün olmayan bir öykü anlatan filmin başarısı şaşırtıcıdır: Yedi dalda Oscar adayı olur ve dördünde kazanır. Bu küçük bütçeli, alçakgönüllü filmin süregelen başarısı ve eriştiği klasik statüsü, Hollywood sistemi içinde her zaman mucizelerin olabileceğine değgin en güzel kanıtlardan biridir. Sonraki yılların *Yuma'ya 3.10 Treni*, *Rio Bravo*, *Outland* gibi filmlerini derin biçimde etkileyen film üzerine Gavin Lambert şöyle demiştir: "Net, edebi ve ayrıntılarda titiz tipik bir Kramer yapımı."

Bosley Crowther'ın yargısı şöyledir: "Tüm zamanların en iyi western'i kategorisinde *Stagecoach*'la yarışabilecek bir film." *Films in Review*'da şöyle yazar: "Aslında yalın bir western öyküsünün hızlı bir karmaşık kurguyla nasıl gerilim kazanabileceğinin parlak bir örneği." *Life* dergisi şöyle yazar: "Çok az modern western, iyi ile kötünün arasındaki klasik savaşıma böylesine gerilim katabilmiştir." *Time Out* ise yıllar sonra şöyle der: "Erkeklik mitosunun iyice ekşidiği ve günümüz beyazperdesinin kartondan yapılmış maçoluğuna dönüştüğü çağdan çok önce çekilmiş bu film, bir erkeği erkek yapan şeyin ne olduğunu kavramak için izlenmeli."

High Noon / Yönetmen: Fred Zinnemann / Senaryo: Carl Foreman / Görüntü: Floyd Crosby / Müzik: Dimitri Tiomkin / Oyuncular: Gary Cooper, Grace Kelly, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Katy Jurado, Otto Kruger, Lon Chaney Jr., Harry Morgan / 1952, Amerikan filmi / 85 dakika.

Sahne Işıkları

Limelight – 1952

SAHNE IŞIKLARI ülkemizde de gösterilmişti: İstanbul'da bir yangınla yok olan ve yıllar yılı harabe halinde duran Şan sinemasında... Bu filmin çok sevildiğini ve aylarca afişte kaldığını anımsıyorum. Çünkü filmde sevgili halkımızın çok sevdiği temel bir şey vardı: Yüklü bir duygusallık, klasik ve nerdeyse 19. yüzyıldan kalma bir melodram anlayışının kitleler için dayanılmaz çekiciliği... Ama elbette yalnızca bu değil. Hemen şu söylenebilir: *Sahne Işıkları*, Charlie Chaplin denen ve kırk yıl boyunca tüm dünyayı güldürmüş olan küçük adamın, adı komedi sanatı ile özdeşleşmiş büyük sinemacının en duygusal, en hüzünlü, melodram sınırlarında en çok gezinen filmiydi. Chaplin'in filmlerinde hep varolmuş ve kimilerince çok eleştirilmiş bir "pathos"un (tumturak, tumturaklılık) ön plana çıktığı, kimi zaman insanı tedirgin eden, ama sonuç olarak son derece özgün, kişisel ve görkemli bir film... *Time Out*'un yargısını hemen verelim: "Aşırı uzun, belkemiksiz, fazla şişirilmiş... ve tam bir başyapıt."

Sahne Işıkları, Chaplin'in 1947'deki önemli filmi *Monsieur Verdoux*'tan tam beş yıl sonra ortaya çıkan ve ABD'de çektiği son filmdir. Sanatçı bu filmde büyük ölçüde Londra'da yoksulluk içinde geçen çocukluk yıllarını anımsamış gözükür ve bizlere 1914 yılında Londra'da geçen bir öykü anlatır. Öyküsünün başkişisi Calvero, vaktiyle çok ün ve servet yapmış bir palyaçodur. Ama artık yaşlanmıştır, sürekli içmektedir, mesleğinde eski başarısı uzaklarda kalan bir düştür: "Acaba başarısız olduğum için mi içiyorum, yoksa içtiğim için mi başarısızım?" Sonra Calvero'nun yaşamına genç ve güzel balerin Terry girer. Ama bir intihar girişimi nedeniyle... Ve intihara girişen Calvero değil, bacaklarını bir felç sonucu kımıldatamaz hale gelen ve bunun getirdiği bunalımla hayatına son vermek isteyen Terry'dir. Yaşlı adam tüm gücünü, bilgisini ve deneyimlerini kullanarak genç balerine umut vermeye, ona hastalığının psikolojik olduğunu kanıtlamaya, hayatın her koşulda yaşanmaya değer olduğunu göstermeye çalışır. Başarır da... Kendisi günden güne işinin, kariyerinin ve sağlığının son kalan kırıntılarını yitirirken, genç kadın gitgide zirveye ve mutluluğa doğru kanatlanacaktır. Calvero ise son bir gösteriy-



Charlie Chaplin, *Sahne Işıkları* / Charlie Chaplin ve Claire Bloom

le sanatının gücünü kanıtlayacak, ama bu gösteriden sonra yaşamak için bir nedeni kalmayacaktır...

Sahne Işıkları, katıksız başyapıtların o gerçek ve hemen fark edilen tadını tuzunu taşır. Bu çok uzun (2 saat 24 dakika), biraz ilkel bir mizansenle anlatılmış, karmaşık ögelerden oluşan film, sonuç olarak şaşılacak kadar etkileyici ve mükemmeldir. Adeta kargaşa içinde ulaşılmış bir kusursuzluğu vardır. Calvero kişiliğinde Chaplin'in kendisini anlattığı, kendi sanat yaşamını ve felsefesini özetlediği söylenir. Bu belki kısmen doğrudur. Filmde yer alan ve kimi zaman son derece yalın ve basit gözüken (*Time Out*'un alayla yazdığı gibi "*Reader's Digest*'e pek yakışacak") hayat üzerine felsefe kırıntıları, kuşkusuz tipik Chaplin'dir. Ama ya Calvero'nun başarısızlığı? Nitekim André Bazin film üzerine yazdığı uzun bir yazıda şöyle diyor: "Calvero hem Chaplin'dir, hem de onun karşıtıdır. Bu film, yaratıcısının yazgısını belalardan koruyacak büyü gibi bir şeydir. Calvero, hem Chaplin'in (başarısızlık konusundaki) korkulu düşü, hem de bu korkuya karşı kazandığı zaferdir." Evet, Calvero kronik başarısızlığıyla Chaplin değilse de yaşlı adamda sanatçıdan çok şey bulunduğu kesindir: onun iyimserliği, umudu, sanat yoluyla her şeyi güzelleştirmeye olan inancı...

Film dram, melodram, güldürü, pantomim, bale, burlesk gibi dalları kapsar ve hepsinden eşit ölçüde yararlanır. Jacques Lourcelles, filmin özellikle Chaplin'in seyircisine seslendiği bir büyük monolog olduğunu söylüyor: "O seyirci ki Chaplin'in hem varlık nedeni, hem üst yargıcı, hem de aziz bir dostu gibidir." Chaplin, bu son önemli filminde seyirciye yüreğini açar, geçmişiyle gelecek hakkındaki korkularını, aynı zamanda sanatın geçmişiyle geleceği arasındaki karmaşık ilişkiyi sergilemeye çalışır. Film, sanki onun özel ve sanatsal yaşamının bir dökümü gibidir. Ama bu kişisel dökümden evrensel bir "insanlık durumu" panoraması çıkar. 1910'lar Londrası'nın sefil yaşamı, izbe sokakları, köhnemiş pansiyonları, şüpheli ve ucuz eğlence yerleri, sanatçıların ürkek ve mütevazı yaşamı dahil her şeyiyle tam bir panoramasını çizen Chaplin, yaşlı Calvero ile genç Terry arasındaki ilişkilerde sanatın temel bir özelliğini de vurgular: sanat, farklı alanlarda da olsa, yaşlı kuşak tarafından gençlere teslim edilecek bir meşale gibidir. Bir kuşak gidecek, yerine yepyeni bir kuşak gelecek ve sanat hep sürecektir.

Böylece o unutulmaz final sahnesi gelip çatar. Calvero'ya bir jest olarak düzenlenen gecede, sanatçı kimi eski dostlarıyla birlikte son bir gösteri yapacak ve hâlâ var olduğunu kanıtlayacaktır. Bunun için Chaplin, kendi döneminin bir diğer komedi dehasını, o yıllarda iyiden iyiye unutulmuş olan Buster Keaton'ı seçmiştir. Ve ikisi unutulmaz bir piyano-keman gösterisi yaparlar. Sonra Calvero, rolü gereği kendisini orkestranın içine atar. Ama bu düşüş gerçekten fazla ağır olmuş, yaşlı adam içine düştüğü davuldan çıkamaz hale gelmiştir. Ama gösteri devam etmelidir. Terry'yi oynayan, Chaplin'in keşfi güzel ve yetenekli Claire Bloom sahneye çıkar ve Chaplin'in film için bizzat bestelediği unutulmaz müzik eşliğinde dönmeye başlar. Aşağıda Calvero can çekişirken, hayatını kurtardığı ve ömür boyu yaşam ve sanat sevgisi ve direnci aşıladığı güzel balerin dönüp durmaktadır. Çünkü tıpkı gösteri gibi, yaşam da devam etmelidir, edecektir...

Bu filmi çevirdiği sırada, Chaplin'in McCarthy fırtınasıyla çalkalanan bir Amerika'da, gerek vaktiyle yediği solcu damgası, gerekse çalkantılı özel yaşamı dolayısıyla kamuoyu ile arası son derece kötüdür. Chaplin filmi bitirir bitirmez ülkeyi terk eder ve Avrupa'ya gelir. O artık Avrupa'da yaşayacak ve ününü, servetini yaptığı ülkeye ancak çok

uzun yıllar sonra, özel bir Oscar ödülü almak için dönecektir. Nitekim film ABD'de gösterime bile çıkmaz (bu ancak 1972'de gerçekleşecek ve film o yıl, en iyi müzik Oscar'ını alacaktır!). Ama Avrupa'da başarı müthiş olur. Chaplin'in başkentlerde bizzat katıldığı galalar görkemlidir. Örneğin Paris'te film, Molière'in *Don Juan*'ı ile birlikte sunulur. Ve bu da André Bazin'e şöyle yazdırır: "Kaderin bir araya getirdiği iki yapıt arasındaki benzerlik çok derindir. Aynen *Don Juan* gibi *Sahne Işıkları* da sanatçının yüreğindeki en gizli yanları dile getiren, belki de farkında olmaksızın uzun süredir içinde taşıdığı bir eserdir." Paris'teki bu galadan sonra bir çağrı üzerine Aragon, Sartre ve Picasso ile buluşup yemek yemesinin öyküsünü anlatır Chaplin, *Hayatımın Hikâyesi* adlı kitabında... Film ise zamanla farklı yargılara neden olur. *New Yorker* dergisi 1980'lerde şöyle der: "Huck ve Tom'un kendi cenazelerine katılmalarından sonra görülmüş en zengin kendi kendine haz verme şöleni." Pauline Kael'in yargısı şudur: "Yaşam, cesaret, bilinç ve 'gerçek' üzerine öğütleri, bir yandan kendisine acıyan, öte yandan kendisini yücelten bir öykünün içine yerleştirilmiş." Jacques Lourcelles "Bu aslında ucuz melodram içerikli film, esininin zenginliği ve soyluluğuyla en yüce katlara çıkıyor," diye yazmıştır. Georges Sadoul ise şöyle der: "Filmdeki en küçük ayrıntı veya gag bile genel bir trajedi atmosferinin parçası. Ve film, ilk bakışta sanıldığından çok daha fazla dünyayla ve çağıyla ilintili."

Limelight / Yönetim ve Senaryo: Charlie Chaplin / Görüntü: Karl Strauss / Müzik: Charlie Chaplin, Raymond Rasch, Larry Russell / Oyuncular: Charlie Chaplin, Claire Bloom, Buster Keaton, Sydney Chaplin, Nigel Bruce, Norman Lloyd / 1952, Amerikan filmi / 144 dakika.

İntikam Kılıcı

Scaramouche – 1952

BİR ZAMANLAR kılıçlı filmler vardı. Fransızların "kılıç ve pelerin filmi" dedikleri... Aslında bu tür önceleri 19. yüzyılın popüler romanlarında kendini göstermiş, özellikle Fransızlar kendi tarihlerinden yola çıkarak, Alexandre Dumas'nın romanları ve 20. yüzyılda da Michel

Zevaco'nun, başta *Pardayanlar* adlı on ciltlik dev eseri olmak üzere birçok romanıyla, çok geniş bir okur kesimine ulaşmışlardı. İtalya'da Rafael Sabatini, İngiltere'de Walter Scott görkemli tarihsel freskler yarattılar. Bu konular, daha sessiz sinema döneminden başlayarak beyazperdeye aktarıldı. Sessiz sinemanın klasikleri arasında, özellikle çok çevik ve hareketli bir oyuncu olan Douglas Fairbanks'in ve de Rudolph Valentino, Ramon Novarro gibi oyuncuların oynadığı bu filmler önemli bir yer tutar.

Bu filmler, 1930'larda da klasik sayılacak kimi örnekler verdikten sonra, polisiye sinemanın ve kara filmin ön plana çıktığı 40'lı yıllarda bir ölçüde unutulur gibi oldular. 1950'lerde ise, o yıllarda ABD'de etkinliğini duyurmaya başlayan TV'ye karşı renkli, bol yıldızlı, geniş perde sistemli filmlerle karşı çıkmak isteğinin de katkısıyla, özellikle MGM şirketi eski, sessiz klasiklerin yeni çevrimlerini yapmaya başladı. Dumas, Sabatini, Scott gibi yazarlardan uyarlanan bu filmlerden özellikle üç tanesi benim kişisel sinema repertuvarımda önemli bir yer tutar: *The Three Musketeers – Üç Silahşörler* (1948 – George Sidney), *Scaramouche – İntikam Kılıcı* (1952 – George Sidney) ve *Ivanhoe – Kara Şövalye* (1952 – Richard Thorpe). Ondan sonra, bu türden filmler bir daha eski parlaklıklarını bulamadılar. Günümüzde ise zaman zaman yapılan yeniden çevrimlere ve canlandırma girişimlerine karşın, tarihsel-fantezi diye de adlandırılabilecek olan bu sinema artık geçmişin malı sayılabilir.

Scaramouche – İntikam Kılıcı benim kişisel arşivimin en seçme parçalarından ve en çok izlediğim birkaç filmden biridir. Bu filmi sayısız kez ve her seferinde benzer bir zevkle izlememi, kimileri belki de benim hep çocuk kalmış bir yanıma bağlayacaklardır. Varsın olsun!... Bir "100 Yılın 100 Filmi" listesinde başka kimsenin adını anmayacağı birkaç çok kişisel film bulunmasında sakınca yok, hatta gerekli bile!... İşte *İntikam Kılıcı* da olasılıkla yalnız benim listeme girecek öyle özel bir film!...

Rafael Sabatini'nin aynı adlı romanının ilk çevrimi sessiz dönemde, 1923'te yapılmıştı. Rex Ingram'ın bu ünlü filminde başrol Ramon Novarro'nundu. Roman, demek ki tam otuz yıl sonra yeniden filme alındığında, geniş kadrolu, büyük bütçeli, özenli, tipik bir MGM yapımı olarak planlandı. Büyük Devrim'in eşiğindeki Fransa'da geçiyor-



George Sidney, *İntikam Kılıcı* / düello sahnesinde Mel Ferrer ve Stewart Granger

du öykü... Kraliçe Marie Antoinette'in yakınlarından soylu Maynes (Meyn okunuyor) markisi, hem kraliçeyle işi pişiriyor, hem de onun tavsiyesi üzerine, himayesindeki genç ve güzel Aline de Gavrillac'la nişanlanmaya hazırlanıyordu. Sosyal haksızlıklarla, yoksullukla, soyluların sömürüsüyle yaralı bir Fransa'da devrimin propaganda broşürleri her yere sızıyordu: Kraliçenin yatak odasına bile!... Kendini devrime adamış genç soylu Philippe de Valmorin'in yakın dostu, politikayla pek ilişkisi olmayan, daha çok kadınlar ve avantür peşindeki yakışıklı André Moreau'ydu. Moreau, çekici ve şuh bir kadın olan tiyatro artisti Lenore'la sevişiyordu. Bu arada Maynes markisinin evlenmeyi tasarladığı Aline de Gavrillac'la tanışıyor ve ona âşık oluyordu genç adam... Ama tam o sırada, bilmediği gerçek babasını arayan André'ye onun kont de Gavrillac olduğu söyleniyordu. Aline'i kardeşi sanan André, ondan uzaklaşıyordu. Bu arada Maynes markisi, devrim broşürlerini dağıtan Philippe'i yakalayarak düelloda öldürüyordu. André genç dostunun intikamını almaya yemin ediyordu. Ama iyi kılıç kullanamıyordu ki!... Bir dostun tavsiyesi üzerine Paris'in en ün-

lü kılıç hocasına başvuruyor ve yavaş yavaş usta bir eskrimci oluyordu. Marki de Maynes'le ilişkileri gitgide gerginleşen André, sonunda onu Scaramouche, yani bir palyaço kılığına girip Lenore'la birlikte sahneye çıktığı tiyatroda kıstırıyor ve aralarında ölümcül bir düello başlıyordu. Sonunda Marki'yi köşeye kıstırdığı halde öldüremiyordu André... Nedenini Philippe'in babası, yaşlı aile dostu Valmorin ona açıklıyordu: Çünkü André, aslında bir De Maynes'ti, asıl markinin gayrimeşru oğluydu. Ölümcül düşmanı genç De Maynes kardeşi oluyordu. Ama demek ki Aline de kız kardeşi değildi, onunla evlenebilirdi!... Bu gerçeği herkesten önce kavrayıp sevdiği adamı rakibesine gönderen güzel Lenore, genç ve içinden pazarlıklı gözüken bir subayda, Napoleon adlı birinde teselli bulurken, André de Aline'le yaşamını birleştiriyordu...

Melodram, ah melodram... Bir bakışta âşık olmalar, yanlış anlamalar ve öldüren şüpheler, belli olmayan soy sop ve onu ararken öğrenilen acı tatlı gerçekler... Tarihsel bir fon üzerinde büyük bir özgürlük ve hayal gücüyle oluşturulmuş rastlantılar, ilişkiler, karşılaşmalar... Yalnızca gerilime ve harekete değil, zekâya da dayanan bir öykü, bir satranç oyunu gibi dakik ve ayrıntılarla örülmüş bir entrika, bir mozaik gibi parçaların yerini bulmasıyla oluşan bir karmaşık ilişkiler bütünü, göz kadar yüreği ve beyni de ısıtan ve artık ne yazık ki çağdaş şiddete yenilerek geçmişte kalan bir tür...

İntikam Kılıcı, türünün adeta rakipsiz bir başyapıtıdır. Bu konuda hemen herkes hemfikir gözüküyor: Jacques Lourcelles'e göre bu film "savaş sonrasının en ünlü kılıç ve pelerin filmidir." Leslie Halliwell de kategoriktir: "MGM'in kostümlü filmlerinin hemen hemen en yüksek düzeyi." Filmin birçok açıdan yadsınamaz bir çekiciliği vardır. Öncelikle George Sidney, benim "100 Yılın 100 Yönetmeni" kitabıma kıl payıyla giremeyen, kendi tarzında yaratıcı ve kişilikli bir sinemacıdır. *Üç Silahşörler*'den *Öp Beni Kate*'e, *Show Boat*'dan *Pal Joey*'e sayısız filme dayanılmaz bir estetik ve dinamizm kazandırmıştır. Ve *İntikam Kılıcı* onun esin perisini tam anlamıyla avuçlarının içine alabildiği en iyi filmidir. Film büyük bir bütçeyle çekilmiş, tarihsel dekorlar, özellikle düellonun geçtiği tiyatro dekoru büyük bir özenle yaratılmıştır. Bu dekorun önünde sinema tarihinin en görkemli kılıç düellosu yapılır: Tam yedi dakika sürer ve iki oyuncu, Stewart Granger ve Mel Ferrer,

localarda başlayıp görkemli bir koreografiyle salona iner, koridorlardan fuayeye geçer ve büyük bir kalabalık önünde ölümcül hesaplaşmalarını sürdürürler. Günümüzün şiddet gösterilerinden uzak bu hesaplaşmada, kendine özgü bir büyük soyluluk ve etkileyici bir ağırbaşlılık vardır. Kılıç kullanmayı sonradan öğrendiği halde, boynuz kulağı geçer misali Marki'yi alt etmeyi başaran André'nin düşmanını düello kurallarına aykırı olarak öldürmeden bırakması, bu soyluluk duygusunu pekiştirir. Stewart Granger, MGM'in İngiltere'den ithal ederek bir yıldız yaptığı bu zarif ve yakışıklı oyuncu, tüm düello sahnelerinde dublör kullanmadan kendisi oynamış, unutulmaz bir Marki de Maynes yaratan "iyi oyuncu" Mel Ferrer ise bu sahnelerde dublöre başvurmuştur.

Filmin tüm kadrosu son derece başarılıdır. Güzelliğin doruğundaki bir Janet Leigh, Aline'de gerçekten iç burucudur. Şuh ve kalender Lenore, aslında duygularını göstermeyen, ama ağladığında da çok iyi ağlayan ve herkesi ağlatan bir kadındır. Bu rol için de perdenin en sulu gözlü kadını olan Eleanor Parker'den daha iyisi bulunamaz!... Nina Foch Marie-Antoinette'te, emektar Lewis Stone ve genç Richard Anderson baba-oğul Valmorin'lerde unutulmaz düzeyde başarılıdır. Filmin en şaşırtıcı yanı, gerilimle duygusallığı, heyecanla yüreklere dokunan aşk ve tutkuyu tam bir uyum halinde kullanmasıdır. Her bir sahne birbirini tamamlar, hiçbiri gereksiz değildir ve film kusursuz, tek bir parçası bile çıkarılamaz bir yapıdadır. Ve kuşkusuz, benim kuşağımın unutamadığı, yıllar boyu gündelik konuşmalarına ve esprilerine dahil ettiği sahneler... Özellikle de André Moreau'nun mecliste her gün bir soyluyu "yarın sabah yedide, Notre Dame'ın arkasında" diye düelloya davet etmesi ve ertesi gün, o kişinin meclis yoklamalarında hep "namevcut" çıkması...

İşte sinema kuşkusuz biraz da budur. Çok özgün ve kişisel dünyaların ötesinde, klasik stüdyo sistemi içinde oluşturulmuş, çok yaratıcı olmasa da, daha önce yapılmış olan şeylerin bu kez en üst düzeyde ve en kusursuz biçimde yinelenmesine dayanan popüler tüketim ürünleri... Bunların en azından en iyi örneklerinin sinema tarihinin gerçek hazineleri arasında olduğuna kim itiraz edebilir? Kuşkusuz ki *İntikam Kılıcı*'nın ve benzer filmlerin tadına varmak, yeni kuşaklar için hem zor ve sıkıcı olmayan bir deneyim, hem de popüler sinema denen olayın

yüzyıl boyunca geçirdiği gelişimi izlemek ve kavramak için kaçınılmaz bir görev sayılabilir...

Scaramouche / Yönetmen: George Sidney / Senaryo: Ronald Millar, George Froeschel / Görüntü: Charles Rosher / Müzik: Victor Young / Oyuncular: Stewart Granger, Mel Ferrer, Eleanor Parker, Janet Leigh, Henry Wilcoxon, Nina Foch, Lewis Stone, Robert Coote, Richard Anderson / 1952, MGM (Amerikan) filmi / 115 dakika.

Yağmur Altında

Singin' in the Rain – 1952

TUHAF BİR BİÇİMDE, bir sanat yapıtının gerçek değerini bulması genelde oldukça zaman alır. Yaratıldığı anda başyapıt olduğu kabul ve ilan edilmiş eser yok gibidir. Müzikal sinema en parlak yıllarını yaşarken, demek ki 1930'lar ve 40'lar boyunca kimse bu filmleri ciddiye almıyor, Oscar'a filan aday göstermiyor ve bu filmlerin yarına kalacağı hiç düşünülmüyordu. 1950'lerin ilk yarısında, müzikal sinema doruklara çıktığında, belli ölçüde ciddiye alınmaya da başladı: *Paris'te Bir Amerikalı*'nın sayısız Oscar'ı ve edindiği saygınlık bunun bir örneğidir. Ama yine de bu filmler majör bir tür sayılmadı, yarınlara kalacakları, hele başyapıt sayılacakları düşünülmedi. İşte bu filmlerin belki de en ünlüsü *Singin' in the Rain*. Ama onun bile eleştirmenler arasında yapılan uluslararası soruşturmalarda dereceye girmesi, ancak 1970'lerde, müzikal sinemanın bir anlamda ölümünden nerdeyse 20 yıl sonra mümkün olabildi. Elbette adına mesafeli bakış dediğimiz şey, belki de sanat yapıtının değerlendirilmesi için gerçekten de gerekli... Ama bugün artık, başta *Singin' in the Rain*, birçok klasik Amerikan müzikalinin en iyi film listelerinin başköşesine geçip kurulması kimseyi şaşırtmıyor. Üstelik bunda, kimi filmlerde olduğu gibi nostaljinin veya "artık benzeri yapılmayan o eski filmler" edebiyatının da katkısı yok...

Çünkü *Yağmur Altında*, yıllara karşın hiç azalmayan enerjisini, salgın hastalık gibi seyirciye hemen bulaşan neşesini, tek sözcükle gençliğini hiç yitirmedi, hiç yaşlanmadı. Çünkü bu film Hollywood müzikalinin en olumlu ve güzel ögelerini kusursuza yakın biçimde kullanıyor

ve espri, dans ve şarkı üçlüsünü sanki doruklara çıkarıyordu. Bu filmin bitmek tükenmek bilmez coşkusu ve zamana son derece dayanıklı çıkan çekiciliği acaba nelerden kaynaklanıyor?

Kuşkusuz ki filmin ortaya çıkış öyküsü, böyle bir başarıyı haberlemiyordu. Tüm hikâye, daha önce de adını andığımız MGM'in en parlak müzikal yapımcısı olan Arthur Freed'in kişisel bir isteğiyle başladı. Freed, gençliğinde Nacio Herb Brown adlı bir bestecinin birçok şarkısına söz yazmıştı. Yıllar sonra MGM'de önemli bir yere gelen sanatçı-yapımcı, iki anlaşmalı senaryo yazarına, Betty Comden ve Adolph Green'e, sırf bestecinin şarkılarından yola çıkan ve onların değerlendirilmesine imkân veren bir senaryo ismarladı. Onlar da şarkıların yazıldığı döneme, demek ki 1920 sonları-30 başlarına denk gelen bir konu düşündüler. Ve sinemanın sessiz dönemden sesli döneme geçmesi ve bunun yarattığı trajikomik durumları seçtiler.

Bu seçimin başlı başına bir talih olduğu yadsınamaz. Çünkü bu dönem, gerçekten de sinema tarihinin en ilginç ve kritik dönemlerinden biriydi. Tüm bir teknik altyapı yıldırım hızıyla değişiyor, ses tekniğine egemen olmak dev bir sorun olarak beliriyor, kimi ünlü yıldızlar birden işsiz kalırken yeni yetenekler yağmur gibi yağıyordu. Senaryo, bu kritik dönemi en vurucu yanlarıyla yakalıyordu: Sesli çekimin zorluğu, kötü ve tiz bir sesin bir yıldızı birden tahtından indirmesi, sessiz sinemanın tüm yapaylığının yerini hızla belli bir doğallığın ve sadeliğin almaya başlaması... Film, dikkatle bakıldığında, aslında Hollywood'ta kimi dramatik olaylara da yol açan bu değişime nerdeyse belgesel kıvamında bir yaklaşım içerir ve bu da filme sağlam ve hep ilginç kalmış bir altyapı oluşturur.

Film, o hızlı değişim günlerine alabildiğine alaycı ve hınzır bir bakıştır. *The Royal Rascal* filminin galasına katılan dönemin yıldız çifti Don Lockwood (Gene Kelly) ve Lina Lamont (Jean Hagen), seyirciden çılgın ve histerik bir sevgi görürler. Halk, ikisinin seviştiğine de inanmaktadır, ama aslında birbirlerinden nefret ederler. *The Jazz Singer*'ın ilk sesli film olarak bomba gibi düştüğü sinema başkentinde, çiftin yeni filmlerinin sesli olmasına karar verilir. Ama teknik zorluklar büyüktür, bu da sinemanın kendi yakın geçmişine keskin bir mizahla baktığı sayısız komik sahneye yol açar. Bu arada Don, kendisini tanımadığını iddia eden (ama aslında tam bir hayranı olan) delifişek bir

genç kızla, şarkıcılık yapan Kathy Selden'le (Debbie Reynolds) tanışır. Çeşitli serüvenlerden sonra, Kathy hiç sesi olmayan Lina'yı duble etmek için tutulacak, ama olayın meydana çıkması ve Lina'nın açılış gecesinde rezil olması üzerine, Don'un filmlerinin yeni kadın yıldızı olarak sinemaya gerçek anlamda ayak basacaktır...

Film, dur durak bilmeyen bir sözlü ve görsel espri ve gag yağmuru içinde geçer. Bir yandan, kolektif bir histeriye dönüşen galaları, çılgın partileri, eksantrik giysileri ve herkesin olduğundan farklı görünmeye çalıştığı ortamı ile sessiz sinemanın son yılları ustalıkla canlandırılırken, öte yandan sinema ve seyirci, Hollywood ve sanat, özel yaşam ve medya gibi karmaşık ikilemler üzerine çok hoş gözlemler art arda dizilirler. Gene Kelly-Stanley Donen ikilisi filmi birlikte yönetmişlerdir. Kaynaklara göre, iki sanatçı ayrı platolarda filmin farklı sahnelerini çekmişler ve yapımı hızla bitirmişlerdir. Ama hangisinin hangi sahneyi çektiği hiçbir zaman bilinmemiştir. Kuşkusuz Donen'in bilinen ve



Gene Kelly-Stanley Donen, *Yağmur Altında* / Gene Kelly

Kelly'siz filmlerinde de kanıtladığı yaratıcı gücüyle, Kelly'nin yalnızca usta bir dansör değil, engin hayal gücü ve cüret sahibi bir koreograf da olarak filme katkıları nerdeyse eşit ölçüde olmalıdır.

Senaryo, yönetim ve koreografi alanlarındaki başarının yanı sıra, Nacio Herb Brown'ın şarkıları gerçekten de çok düzeylidir. "Moses" ve "Make Them Laugh" adlı parçalar, özgün Brown bestelerine sonradan eklenmiştir. Ama bestecinin filmde yer alan tüm parçaları olağanüstüdür. Her şarkı, filmin oyuncuları içinde en uygun olanınca söylenmiştir. Örneğin Don'un yakın dostu Cosmos'a inanılmaz bir dinamizm veren kendine özgü komedi ve dans ustası Donald O'Connor, "Make Them Laugh" parçasını tam bir akrobasi şölenine dönüştürürken, Gene Kelly sevdiği kız için "You Were Meant for Me" ve "You Are My Lucky Star"ı söyler. Yine Kelly'nin yağmurlu bir Hollywood akşamında kentin tenha bir sokağında söylediği "Singin' in the Rain"i içeren sahne, zaman içinde, tüm sinemaseverlerin bildiği gibi, müzikal sinema denince ilk akla gelen bu sinemanın simge sahnesi olup çıkmıştır. "Good mornin'" adlı çok sevimli ve adeta insana enerji dağıtan şarkıyı ise, Kelly, O'Connor ve bu filmle yıldızlığa kesin adımını atan Debbie Reynolds birlikte söylerler. Ayrıca Jean Hagen'in o enfes şımarık sessiz film yıldızı kompozisyonu, Bobby Watson'ın diksiyon hocası, Rita Moreno'nun Zelda'sı da kolay unutulmaz.

Ve sonunda, finaldeki görkemli bale gelir çatar. Bu tarz gösterişli, görkemli ve parlak bir bale bölümü, o yılların Hollywood'unda müzikal filmler için kaçınılmaz gibidir. Senaryo yazarları, bu baleyi filme Don'un yapımcıya yeni filmin finali için bir önerisi olarak yerleştirirler. Bu bale "The Broadway Melody" adını taşır, oldukça uzun sürer ve parlak bir koreografiye dayanır. Bir bölümde Gene Kelly'ye takılan ve erkekten çok mücevher peşinde olduğu açık olan esmer bir vamp, tam dokuz yıldır MGM'in "gökteki yıldızlardan fazla yıldız içeren" kadrosunda olmasına karşın bir türlü klasını gösterememiş olan Cyd Charisse de bu filmle yıldızlığa adım atmış olur. Sinemanın gördüğü en güzel bacaklara sahip olan bu son derece seksi güzel kadın, sonraları Gene Kelly'nin yanı sıra Fred Astaire'in de son büyük partöneri olacaktır.

Stanley Donen, kuşkusuz çok önemli bir müzikal film yönetmenidir. Sinemaya getirdiği yenilikler saymakla bitmez. Böyle bir toplam içinde onun Gene Kelly ile yönettiği *On the Town – Denizciler Geliyor*

veya tek başına yönettiği *Yedi Kardeşe Yedi Gelin* başyapıtları da düşünülebilirdi. *Yağmur Altında*, bizlere yalnızca Donen ve Kelly'nin ne denli önemli iki sanatçı olduğunu her zaman için kanıtlamakla kalmaz, sinemanın bir zamanlar ne denli iyimser, iyileştirici, ruhumuzu daldığı derinliklerden çıkartıp gökyüzüne doğru kanat açtırıcı, neşe, dinamizm, buluş ve zekâ kaynağı bir uğraş olduğunu da gösterir. Ve herhalde, her sokakta yağmur altında kalıp ıslandığımızda, ölümsüz Gene Kelly gibi kaldırımlarda step yapıp şarkı söylemek içimizden geçecektir. Pek uygulama fırsatı ve cesareti bulamasak da...

Singin' in the Rain / Yönetmenler: Gene Kelly, Stanley Donen / Senaryo: Adolph Green, Betty Comden / Görüntü: Harold Rosson / Müzik: Nacio Herb Brown / Müzikal Yönetim: Lennie Hayton / Koreografi: Gene Kelly, Stanley Donen / Oyuncular: Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen, Millard Mitchell, Rita Moreno, Cyd Charisse, Douglas Fowley / 1952, MGM (Amerikan) filmi / 102 dakika.

İnsanlar Yaşadıkça

From Here to Eternity – 1953

DOĞRUSU YİNE biraz kompleksliyim: *İnsanlar Yaşadıkça* adlı filmin, nesnel bir "100 Yılın 100 Filmi" seçiminde yer alabileceğine yüzde yüz emin değilim. Nitekim film birçok kaynakta saygın ve düzeyli bir yapıt olarak zikredilmekle birlikte, yine de çok fazla önemsenmiyor. Ancak, bir kez daha, böyle bir seçimde zaten nesnel olunamayacağını ve benim de amacımın zaten tam anlamıyla nesnellik olmadığını anımsatarak kimi eleştirileri peşinen karşılamış olayım. Tüm bir kuşağı – olasılıkla birkaç kuşağı – öylesine etkilemiş, defalarca izlenmiş, her sahnesi adeta ezberlenmiş filmler söz konusu olduğunda, kuşkusuz ki insanın yaşından, ait olduğu kuşaktan, kişisel izlenimlerinden ve sinemasal anılarından tümüyle sıyrılıp filme dışardan bakabilmesi ve o anlamda nesnel olması zorlaşıyor, giderek olanaksız hale geliyor.

Çünkü tam bu yazdığım gibi oldu. *İnsanlar Yaşadıkça*'yı benim kuşağım, o zamanın kuralları gereği iki yıl kadar sonra, 1955-56 mevsiminde Yeni Melek sinemasında izledi. Ve ben film eleştirileri defte-



Fred Zinnemann, *İnsanlar Yaşadıkça* / Montgomery Clift ve Frank Sinatra

rime bu film için "fevkalade" diye yazdıktan sonra (bir kerelik bu eski defterlerde kalan ilkel eleştirilerden birini kullanayım izninizle), tek bir uzun cümleyle şöyle değerlendirmişim: "2. Dünya Harbi'nde Hawaii'deki Amerikan üslerinden birindeki hayatı dekor olarak alan ve bu dekoru mümkün olduğu kadar realist bir şekilde çizerken, esas kahramanların maceralarını da aynı derecede realist bir bakışla işleyen bu eser, büyük sanat değerini, olayları ve şahısları gösterişe kaçmadan, olduğu gibi işleyen Fred Zinnemann gibi büyük bir rejisöre olduğu kadar, başta bu rolleriyle yardımcı oyuncu Oscar'larını alan Donna Reed ve Frank Sinatra olmak üzere bütün artistlerin başarısına ve diğer bütün teknik hususların mükemmeliyetine borçlu." 15 yaşımın heyecanıyla yazdığım bu eleştiriyle iftihar etmiyorum doğrusu, ama yıllar öncesinin bir ilk ve taze izlenimini vermek istedim...

Aslında pek önemli olmayan bir çoksatan romandan, James Jones'un aynı adlı romanından uyarlanmıştı film... (Ama yıllar sonra kimilerince romanın, savaş sonrasında Norman Mailer'in *Çıplak ve Ölü*'süyle birlikte savaş üzerine yazılmış en iyi romanlardan biri sayıldığını da öğrenecektim.) Anlatılan, Pasifik'teki ünlü Pearl Harbor baskını ve bu baskının öncesi ve sonrasında, Hawaii'deki Amerikan üssündeki yaşamdan kesitlerdi. Tipik bir çok-kişili ve çok-öykülü film-

di bu... Yüzbaşı Holmes'un komuta ettiği birlikte, özellikle tam bir asker olan yakışıklı, maço ve ilkeli çavuş Warden (Burt Lancaster), birliğe yeni gelen ve çok iyi bir boksör olduğu haberi daha kendisi gelmeden yayılan Robert Prewitt (Montgomery Clift), tatlı geveze ve alkolik, her aklından geçeni söyleyen ufak tefek İtalyan göçmeni Maggio (Frank Sinatra), mizahtan yoksun kaba gücü temsil eden iri yarı çavuş Fatso(Ernest Borgnine) ön plana çıkıyorlardı. (860 sayfalık romandaki birçok kişilik, filmde ayrıntıya indirgenmiş veya hiç işlenmemişti.) Kadınlar da vardı, bu aslında erkeklerin dünyasını anlatan filmde... Birlik komutanının mutsuz ve doyumsuz karısı Karen Holmes (Deborah Kerr), teselliyi maço çavuş Warden'ın kollarında buluyordu. Kitaba göre bir tür randevuevinde, filmde ise daha yumuşatılmış biçimde, bir dans salonunda çalışan Lorene (Donna Reed), Robert Prewitt'le umutsuz ve hüzünlü bir ilişki yaşıyordu. Tüm bu insanlar, Zinnemann'ın ustalıklı kamerasıyla izlenerek, savaşın ortasında tipik bir Amerikan askeri üssünün genel atmosferini ve bu atmosfer içinde aslında hiç değişmeyen insan zaafları, tutkuları, günahları ve çatışmalarını etkileyici biçimde sergiliyorlardı. Yani, "insanlar yaşadıkça" hep varolacak şeyleri...

Ve sonra art arda filmi unutulmaz kılan gelişmeler başlıyordu. Daha önceki bir maçta rakibini ciddi biçimde yaralayarak kör bıraktığı için artık boks yapmak istemeyen Prewitt, bir tür gizli işkenceyle buna zorlanıyor ve sonunda maça çıkmak zorunda kalıyordu. Prewitt'in asıl tutkusu ise, hiç yanından ayırmadığı trompetiydi. Dev cüsseli çavuş Fatso, kendisiyle alay ederek küçük düşüren ufacık er Maggio'nun amansız bir dövüşte canına okuyor ve sıska asker, en iyi dostu Prewitt'in kollarında ölüyordu. Cenazesinde trompetiyle bir küçük hüzün konseri veriyordu Prewitt... Ve Fatso'yu karanlık bir köşede kıstırarak, yazılı olmayan onur yasaları gereğince arkadaşının intikamını almaktan ve Fatso'ya dünyasını değiştirtmekten de geri kalmıyordu. Filmin ön planındaki üç erkek, Prewitt, Warden ve Maggio, hikâyenin sonuna dek kendi gerçeklerini izliyor, kendi kurallarına bağlı kalıyor, bu haşin ve acımasız ortamda kendi yasalarını uyguluyorlardı. Ölüm pahasına bile olsa... Ve ilişkilerin iyice çıkmaza girdiği bir anda, ünlü Pearl Harbor baskını ve paniği yaşanıyordu. Zinnemann, bu baskını havadan çekilmiş görkemli bir sahneyle

destekliyor ve seyirci, uçakların veya pilotların gözünden yerde karınca sürüsü gibi koşuşan kalabalığa pike bir dalış yapıyordu. Gemilerin art arda yanarak battığı, yüzlerce insanın can verdiği bu cehennem içinde, Lorene'in karşı çıkmasına rağmen görev duygusu içinde üssüne dönmek isteyen Prewitt de can veriyordu. Warden ise yasak aşkı Karen'i bırakarak görevine ve dürüst ilişkilere dönmeyi seçiyordu. Filmin o unutulmaz finalinde, Hawaii'den ayrılan geminin güvertesinde, ikisi de aşklarını yitirmiş iki kadın, Karen ve Lorene, sulara bıraktıkları çiçeklerle onları anıyor ve geride unutulmaz anılar bırakarak ülkelerine dönüyorlardı.

Bu romanın içerdiği keskin askerlik ve militarizm eleştirisinin oldukça hafifletilerek sinemalaştırıldığını (bu, filme yardımı şart olan Amerikan askeri makamlarının olmazsa olmaz koşuluydu), senaryonun hakkından birçok çabadan sonra ancak tanınmış yazar Daniel Taradash'ın gelebildiğini, Montgomery Clift'in rolünü ancak John Derek ve Aldo Ray'in yerine, yönetmenin ısrarıyla ele geçirdiğini, Karen Holmes için düşünülen Joan Crawford'un bir "gardırop sorunu" nedeniyle çekip gittikten sonra yerine Deborah Kerr'in son dakikada alındığını da öğrenecektim. Ama bu bilgiler, çok ilginç olmakla birlikte, işin esasını değiştirmiyor. *İnsanlar Yaşadıkça*, ne kadar yumuşatılmış olsa da açık bir militarizm ve askerlik yaşamı eleştirisini bağrında taşıyan, unutulmaz insan hikâyeleri ve ilişkileri anlatan bir film... Warden'la Karen'in Hawaii kumları üzerinde, o yıllarda oldukça erotik sayılabilecek sevişme sahneleri, küçük Maggio'nun dev Fatso ile ölümüne dövüşmesi, Prewitt'in adeta trompetiyle ağlaması, bir dans salonunda yeşeren inanılmaz temizlikte bir aşk, o görkemli saldırı sahnesi, savaşla tutkuların iç içe girdiği bir ortamda, ölümün yanı başında daha da koyu ve ağdalı biçimde yaşanan aşk, tutku, korku, şehvet... Frank Sinatra'nın uzunca bir düşüş döneminden sonra, bu kez parlak bir karakter oyuncusu olarak yeniden sanat yaşamına dönmesi... Deborah Kerr'in ilk kez bu denli seksi, Donna Reed'in ilk kez bu denli yüreğe dokunur olmaları... Lancaster'ın üzerine bir kılıf gibi geçirdiği maço kişiliği... Ve elbette Montgomery Clift'in filme asıl tonunu, o anlatılmaz hüznünü veren ağırbaşlı, az konuşur, anlamlı, ekonomik, ama çok boyutlu kompozisyonu... Tam 12 dalda Oscar adayı olup beş oyuncusu da adaylar arasında yer alan, bunlardan en iyi film, se-

naryo, görüntü, yardımcı oyuncular (Sinatra ve Reed) dahil, sekiz dalda ödülü alan efsaneleşmiş bir film... Tüm bunlar, filmin bu kitaba girmesi için yeterli nedenler değil mi?...

From Here to Eternity / Yönetmen: Fred Zinnemann / Senaryo: Daniel Taradash / Görüntü: Burnett Guffey / Müzik: George Duning / Oyuncular: Burt Lancaster, Deborah Kerr, Montgomery Clift, Frank Sinatra, Donna Reed, Ernest Borgnine, Philip Ober, Mickey Shaughnessy / 1953, Columbia (Amerikan) filmi / 118 dakika.

Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri

Ugetsu Monogatari – 1953

KENJI MIZOGUCHI'nin bu en ünlü filmi bile ülkemizde tanınmıyor!... Bu önemli sanatçı, belki artık ölümünün üzerinden bunca zaman geçmiş olmasının da katkısıyla (1898 doğumlu Mizoguchi, 1956 yılında ölmüştü), ülkemizde Kurosawa'nın tersine hiç tanınmadı. Oysa Batı'da ve tüm dünyada Mizoguchi'nin büyük bir saygınlığı ve birçok sinemacı kuşağı üzerinde etkisi var. Ve onun en ünlü filmi olan *Ugetsu Monogatari* de, kuşkusuz sinemanın yarattığı en güzel filmlerden biri...

Film, bizlere Japon sanatının ve kültürünün ve de kuşkusuz inançlarının derinlerinden gelen yoğun bir birikimi simgeliyor. Bu filmden yayılan garip bir fantastik duygusu var. Ama diyelim ki bir Amerikan sinemasının karşımıza getirdiği fantastikten radikal biçimde farklı, çok daha Doğulu, çok daha gizemli, gösterişten çok insanın özüne ve yaşamın temellerine değgin bir fantastik duygusu bu... Sanki bir tür felsefeyi yansıtan... Kuşkusuz Batı dünyasından çok, örneğin bu kitaba giren bir diğer Japon başyapıtının, *Raşomon*'un fantastiğine daha yakın olan...

Film, 16. yüzyıl sonlarında Omi yöresindeki Biwa gölü civarında geçiyor. Ueda Akinari adlı 18. yüzyıl yazarının o dönemi anlatan *Ugetsu Monogatari* adlı kitabından seçilen iki öykünün birleştirilmesinden oluşuyor film... Dönem, birçok Japon filmine de konu olmuş samuray



Kenji Mizoguchi, *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri*

savaşlarının, iktidar paylaşımlarının ve sınıfsal çatışmaların dönemi... Tam bir kargaşa, yıkım ve "fetret devri"... Küçük bir kasabada yaşayan Genjuro, karısı Miyagi ve kayınbiraderi Tobei, yaşamlarını fırında pişirerek yarattıkları çanak çömlekle kazanıyorlar. Senyör Sabata'nın korkulu işgali sırasında bile, Genjuro fırınını başıboş bırakmıyor ve seramiklerini gözü gibi koruyor. Sonra bir gün, yoksulluktan bıkıp usanmış olarak, onları satıp para kazanmak için kente gitmeye karar veriyorlar ve tüm aile kayıkla yola çıkıyor. Yolda karşılaştıkları yaralı bir balıkçı, onları yağmacı ve katil korsanlara karşı uyarıyor. İki adam, karılarını sahile çıkarıp geri dönmelerini söylüyor ve kente ulaşıyorlar. Orada, gözü hep samuraylıkta olan Tobei, satılan çanak çömlekten payına düşenle silah alıp kuşanacak ve daha sonra, hileyle kendini gerçek bir samuray diye yutturacaktır. Genjuro ise kendini davet eden zengin ve gizemli bir kadının malikânesinde yasak aşk ve şehvet geceleri yaşamaya başlayacak, ama neden sonra, kendisini esir alan kadının bir hayalet olduğunu öğrenecek ve ondan kaçacaktır. Tobei, samuraylığın bedelini başıboş, beş parasız bıraktığı karısını günün birinde bir geneleve düşmüş bulmakla ödeyecektir. Yıllar sonra köyüne, evine geri dönen Genjuro ise, karşısına çıkan ve hiç değişmemiş fiziğiyle onu şaşırtan Miyagi'nin aslında uzun zaman önce askerlerce öldürülmüş olduğunu ve karşı-

laştığının bir hayalet olduğunu anlamakta gecikmeyecektir. Ama ona hep eşlik edecek, ona öğütler ve dersler verecek olan bir hayalet...

Filmin öteki dünyada yaşama, ölülerin hayalete dönüşerek aramıza döneceğine, iki dünya arasındaki kolay, pasaportsuz ve formalitesiz geçişlere inanan Japon kültürünün bir parçası olduğu açıktır. Böylece Mizoguchi'nin filmi, son derece başarılı bir görsellikle de desteklenmiş bir düşlerle gerçekler karışımı, fantastiğin gerçek yaşamın tam içine yerleştiği bir garip alışveriş sergilemesi olur çıkar... Bu filmin hayaletleri korkunç değildir, hortlakları insanı ürkütmez. Ve onlar, kimi modern Japon filmlerinde de görüldüğü gibi, aramızda, bizimle birlikte yaşarlar. Yönetmen, bu fantastik içeriği, sisin içinden fışkıran ağaçların, durgun suda kayıp giden zarif kayıkların, bir anda bir yıkıntıya dönüşen görkemli konakların, bin bir şekilli çömleklerin ve zarif estampların satıldığı çarşıların ve alışveriş eden gizemli kadınların kaynaştığı bir siyah-beyaz hayal dünyası biçiminde verir. Üslubu, Batılı sinemacıları onca etkilemiş olan klasik Mizoguchi anlatımıdır: Uzun plan sekanslar içinde ancak zaman zaman, ama tam gerektiği zaman hareket eden ve görkemli kaydırmalar yapan bir kameranın, yaşamı sanki gerçek süresi içinde yakalamaya çalışan farklı bir temponun, yalınlığı içinde kendine özgü bir baroka ulaşan, son derece kusursuz biçimde düşünülmüş ve uygulanmış, yazılı olmayan kimi sinema kuramlarının egemen olduğu olgun ve usta işi bir anlatım... Bir Kurosawa sinemasıyla kıyaslanmayacak kadar sakin olan Mizoguchi sineması içinde, *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri*, belki de en hareketli, en kıpırtılı Mizoguchi filmi olarak kalır.

Savaş ve onun getirdiği yıkım, bu gizemli filmin ana temasıdır denebilir. Ama bu temanın içine Mizoguchi, en kişisel uğraş ve kaygı alanını da ekler: kadınlar. Bir erkek toplumunun hep ezilen, itilen, kurban olan kadınları... Nitekim filmin iki kahramanının karıları da savaşın etkisini en olumsuz biçimde duyumsarlar: biri öldürülür, öbürü ise fahişe olup bedenini satar. Ne var ki erkeklerin hayatına yine de egemen olmayı sürdürürler: Samuray Tobei, yıllar sonra karısını genelevde bulduğunda kaçınılmaz bir öfke krizi geçirir, ama sonra onu anlar, bağışlar ve yeniden kabul eder... Genjuro'nun karısı Miyagi ise, bir hortlak olarak bile olsa onun hayatına karışmaya ve onu yönlendirmeye devam edecektir. Çünkü kadın, en zayıf gözüktüğü toplumlarda aslında

en güçlüsüdür... Öte yandan, bu kez erkek üzerinde egemen bir tavır koyan ve Genjuro'nun tüm yaşamını değiştiren, onu eski yaşamından, yuvasından ve karısından koparıp yepyeni bir yaşama başlamasına neden olan kadın, ne tuhaftır ki sadece bir hortlaktır, gerçek bir kadın bile değildir. Mizoguchi, film boyunca bir kez daha gözde alanı olan kadına ve kadının durumuna eğilir, onu fantastik bir öykünün ışığında yeniden ele alır. Zaten film, bir anlamda Japonya'da çok popüler olan "yılan kadın" (yılan biçiminde ortaya çıkan ve erkeğin yaşamını değiştiren kadın) efsanesinin de değişik bir versiyonudur denebilir.

Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri, sinemada tek olan ayrıksı, etkileyici, unutulmaz bir filmdir. Yönetmenin bir kez daha değişmez ekibinden senaryo yazarı Yoshikata Yoda, görüntü yönetmeni Kazuo Miyagawa, oyuncuları Machiko Kyô, Masayuki Mori, Kinuyo Tanaka ile işbirliği yaptığı önemli bir klasik... Film, Kurosawa'nın *Raşomon*'undan hemen sonra Batı dünyasında gösterilmiş ve Japon sinemasını tanıtan bir diğer önemli film sayılmıştır, o günden beri de şöhreti hiç azalmadan sürmektedir. Georges Sadoul şöyle der: "İçeriğinin zenginliği ve biçiminin kusursuzluğuyla sinemanın 1950'lerdeki en güzel yaratışlarından biri." Lourcelles'e göre "Film, tıpkı Walsh'un *Pursued* veya Dreyer'in *Ordet* filmleri gibi dünyanın kozmik gerçeğini ortaya koymaya çalışır: İnsan yüreğinin derinliği, öteki dünyanın gizemleri, görünen ve görünmeyen, tüm bu filmlerin ana konusudur ve bu konu sonsuza dek uzanır". Ve nihayet *Time Out* da yapıtı "göz kamaştırıcı biçimde oluşturulmuş ve sonsuz çağrışımlara açık güzellikte bir film," olarak niteler.

Ugetsu Monogatari / Yönetmen: Kenji Mizoguchi / Senaryo: Yoshikata Yoda, Matsaturô Kawaguchi / Görüntü: Kazuo Miyagawa / Müzik: Fumio Hayasaka / Oyuncular: Masayuki Mori, Machiko Kyô, Kinuyo Tanaka, Eitarô Ozawa, Mitsuko Mito / 1953, Japon filmi / 94 dakika.

İtalya'da Yolculuk

Viaggio in Italia - 1953

İŞTE SİNEMA TARİHİNİN en talihsiz filmlerinden biri... Çekimi, gösterilmesi, seyirci ve genel eleştirmen tepkisi, hepsi de bir felaket havası için-

de geçen, hemen herkesin saldırdığı ve aşağılama düzeyinde eleştirdiği, ama bir grup yazar, eleştirmen ve sinemacı tarafından savunularak, gerçek değeri ve önemi güçlükle de olsa su yüzüne çıkarılmış ve artık günümüzde modern sinemanın öncü filmlerinden biri sayılan bir yapıt...

Böylesine önemli bir filmin ne denli karışık koşullarda başladığını bilmek ilginç olabilir. Ingrid Bergman'la *Stromboli* filminden itibaren bir meslek, sonra da aşk birlikteliği yaşamaya başlayan İtalyan Neo-Realismo akımının babası Roberto Rossellini'nin, eşiyle birlikte yaptığı ilk iki filmin başarısızlığından sonra (ticari başarısızlığı söz konusu ediyorum), Rossellini, Bergman'ı, çok takdir ettiği İngiliz oyuncusu George Sanders'la bir araya getirmek ve İtalya'nın güneyine inerek, Napoli kentini dekor alan bir duygusal ilişki filmi yapmak istiyordu. Bunun için de Colette'in *Duo* adlı romanı seçilmişti. Ancak aktörün İtalya'ya gelmesinin çok yaklaştığı sıralarda, romanın haklarının daha önce satılmış olduğu öğrenildi. Senaryo ve tüm hazırlıklar bir yana bırakıldı, Rossellini çok acele bir tretman yazmaya koyuldu ve Napoli'ye hareket edildi. Çekimler başladığında, henüz ortada bir senaryo yoktu. Adeta günü gününe çalışılıyor, Rossellini ertesi günkü çekimlerin diyaloglarını bir gece önce yazıyor, bu tekniğe alışmamış deneyimli oyuncu George Sanders odasına kapanıp gözyaşları döküyordu (Bergman'ın anılarından). Çekim büyük bir gerginlik içinde, öngörülenden çok daha uzun bir sürede tamamlanırken, gösterime çıkan film önce İtalyan, sonra Fransız ve Anglosakson eleştirmenlerinin büyük çoğunluğu tarafından yerden yere vuruluyordu. Hatta bir eleştirmen şöyle diyordu: "Ülkesinin savaş sonrası gerçeklerini sıcağı sıcağına anlatarak büyük başarı kazanan yönetmen, kendi gerçeğiyle baş başa kalınca ne yapacağını bilememiş."

Rossellini, çok yalın ve sade bir öykü anlatmayı seçmişti. Bir İngiliz çifti, sekiz yıldır evli, çocukları olmamış, tam bir iletişimsizlik içinde olan, ama bunu fark etmemiş bir karıkoca, bir miras sorunu yüzünden güney İtalya'ya geliyorlardı. Orada, bu farklı ve yeni dekor ve toplum içinde, iki insan birbirlerine söyleyecek hiçbir şeyleri olmadığını fark ediyorlardı: Ne denli yabancıydılar, ne denli iletişimsizlik içindeydiler!... Katherine müzeleri, tarihsel yerleri ziyaret ediyor, Alexander ise Kapri Adası'nda bir kaçamak yapmayı seçiyordu.



Roberto Rossellini, *İtalya'da Yolculuk* / Ingrid Bergman ve George Sanders

Karıkoca, olabildiğince az bir araya geliyor, sanki birbirlerinden kaçıyorlardı. Çevrelerindeki yeni, dinamik; gürültülü, insanla ve doğayla ilişkisini kopartmamış yaşam erkeğe gitgide daha yabancı gelirken, kadın bu farklı uygarlığı kavramaya çalışıyor ve giderek ona sempati duyuyordu. Sonra, bir dinsel ayin günü, sokakları dolduran kalabalık içinde önce birbirlerini kaybeden sonra bulan çift, beklenmedik biçimde birbirlerine sarılarak olası bir yaklaşımın işaretini veriyorlardı.

Hollywood'un büyük yıldızı İngrid Bergman'la Yeni Gerçekçilik'in babası Rossellini'nin beraberliği ve bunun yarattığı yarım düzineyi aşkın film, bilindiği gibi, ticari sinema içinde hiçbir zaman başarı kazanamayan filmler olarak kaldı. *Stromboli* ve *Avrupa '51*'in gördüğü ilgisizlik üzerine, çiftin diğer filmleri, bu arada *İtalya'da Yolculuk* Türkiye'ye getirilmedi bile... Kendi adıma, bu filmi ancak birkaç yıl önce Paris'te bir toplugösteri vesilesiyle görebildim. Ve tam anlamıyla hayran kaldım. Karşımızda gerçekten de modern sinemanın birçok verisini, ögesini ve özelliğini daha 1953 yılında gündeme getirmiş önemli bir film, katıksız bir başyapıt vardı. Niye ve nasıl?

Rossellini filminde Yeni Gerçekçi kökenlerine sadık kalarak, hiçbir yapay dramatizasyona, tumturaklı sözler, duygu sömüren bir müzik, parlak bir kamera gösterisi gibi ögelere başvurmaksızın, bir dış

yolculuk öyküsü anlatıyordu. Bir çift, yeni bir ülkeye ve kente geliyorlar, onun fiziksel gerçeğini keşfediyor ve kişiliklerine göre bu gerçeğe nefret, ilgisizlik veya sempati arasında değişen duygularla yaklaşıyorlardı. Kadınla erkeğin yaklaşımı, daha önce de belirttiğim gibi, temelden farklı oluyordu.

Ama bu dış gerçeklik ve iki kahramanımızın ona yaklaşma süreci, aynı zamanda iki kişinin iç gerçeğiyle koşut gidiyordu. Yıllardır çok moda olmuştur, ama o zaman için özel ve özgün bir kavramdı: Bir dış yolculuk, kişiliklerin iç yolculuğuyla koşut biçimde gelişiyor ve ikisi sanki birbirlerinin içinde eriyorlardı. Kimi yazarların özenle belirttiği gibi, bir yandan aynı kültürden gelmekle birlikte birbirlerine kişilik olarak yabancı kalmış bir karıkocanın uyuşmazlığı, öte yandan gelinen yeni ülkenin temsil ettiği Güney kültürü ve uygarlığıyla kahramanlarımızın temsil ettiği Kuzey uygarlığı arasında beliren ve keskinleşen çelişkiler... Yönetmen, kişilik uyuşmazlığını da, kültür uyuşmazlığını da, çok incelikli biçimde, küçük ayrıntılarla, önemsiz gözüken davranış biçimleri ve tepki tarzlarıyla veriyor, ama bu küçük ayrıntılar birikerek ve üst üste gelerek temel çelişkilerin derinliğini ortaya koyuyorlardı.

Ancak Rossellini, bir zamanlar solcu, hatta komünist olduğu söylenmiş veya yakıştırılmış bu önemli sanatçı, bir inanç adamı, ruha ve onun serüvenine inanan bir kişilikti. Onun aradığı, son tahlilde, çift veya kültür çatışmalarını aşan daha temel bir çelişki ve çatışmaydı: maddi gerçekliğin inanç dünyasıyla, dış fiziksel verilerin iç gerçekliklerle çeliştiği, anlama yönelik bir yaşamla maddiyata yönelik bir yaşamın birbirleriyle karşılaştığı... Bu karşılaşma, mutlaka bir çatışmayı getirmek zorunda da değildi. Ama bu çelişki vardı ve hep var olacaktı. *Stromboli*'nin o unutulmaz finalinde, dağın tepesinde, volkan kraterinin yanı başında kendi iç gerçeğini bulan Ingrid Bergman görüntüsünün anımsattığı gibi, bu filmde de bir iç gerçekliğe, bir iç yaşama daha yakın olan kadın (bir kez daha Ingrid Bergman), tipik bir işadamı olan ve işinden başka her şeye kapalı kocasını aşarak, bu yaşama dönük toplumun içinde hayata, gerçek hayata daha yakın, daha anlam içeren bir varoluş biçimi buluyordu. Ve daha da ötesi, yine o görkemli finalde belirdiği gibi, bunu eşiyle paylaşma umudu veriyordu. Sokaklara yayılmış bir yortu töreninde, kalabalığı aşarak zor-

lukla bir araya gelebilen çiftin görüntüsü, çekim olarak içerdiği güzelliğin yanı sıra, çok temel bir kavramı ve düşünceyi de dile getiriyordu: Bireysel mutluluk mümkündür ve vardır, ama kitleden, insanlardan, toplumdan kopuk olamaz, ancak onların arasında, onlarla birlikte mümkün olabilir...

Rossellini'nin bu filmle Yeni Gerçekçilik'e sırt çevirdiğini söyleyenler de oldu. Ama bu bir yanılgıydı kuşkusuz... Toplumun gerçekliğine eğilmek, sanatçıyı kaçınılmaz olarak bireyin gerçekliğine de eğilmeye zorluyordu çünkü... Jacques Lourcelles'in dediği gibi: "Bireyin derinliklerine yaklaşım, Yeni Gerçekçilik'in bir parçası olmakla sonuçlanacaktı, çünkü orda da söz konusu olan, kişilikleri, onların gelişmelerini, duygularını olabildiğince yakından izlemekti." Filme bugün bakıldığında, bu filmi kendi sinemalarının, yani Yeni Dalga'nın manevi babası sayan tüm bir yönetmen kuşağına hak vermemek elde değil. Ama aynı biçimde, kadın-erkek ilişkilerini belli bir toplumsal fon önüne yerleştirdikten sonra olabildiğince derinlemesine irdelemeye başlayan bir Antonioni'nin filmleri için de, bu filmin öncü ve model bir film sayılması gereği açık...

Evet, geleceğin Yeni Dalga'cıları bu filmi baştan beri tuttu, beğendi, savundu. İşte kimi eleştiri örnekleri... Geleceğin önemli sinemacısı Jacques Rivette, *Cahiers du Cinéma*'da şöyle yazıyordu: "Eğer modern sinema diye bir şey varsa... işte bu. Bu filmin görünmesiyle birlikte sanki tüm filmler on yaş birden ihtiyarladı. Ve tam olarak ne olduğunu bilmeden beklediğimiz genç bir sinemanın doğuşuna tanık olduk. Ters düşünceliler ne kadar üzülürse üzülsün, şu 1955 yılında asıl sinema olayı bu film... İşte biz, sinema yapmaya hazırlanan yeniler için örnek olacak sinema, bizim sinemamız bu film!" François Truffaut şöyle diyecekti: "Bu film, sinemada şimdiye dek yapılmış olanlara benzemiyor. Belki *La Strada* kadar özgün değil, ama sanıyorum ki daha yeni ve bundan on yıl sonra, sinemacıların yapacakları herhalde buna benzeyecek: Romantik film formunu terk edip filme alınmış itiraf veya deneme tarzına ilgi gösterdikleri zaman." Aynı Truffaut başka bir yerde de şöyle diyecekti: "Burada her şey yeni. Biçim, öz, mesaj, teknik, oyun, görüntü, müzik. *İtalya'da Yolculuk*, konu olarak bir duyguyu ve onun çeşitlemelerini alan ilk film." *Observateur* dergisinde, bir başka geleceğin sinemacısı, Jacques Doniol-Valcroze'un yargısı şuy-

du: "Bu film, en yüksek anlamıyla bir deneme. Ve böylece, şimdiye dek yalnızca edebiyata ait olduğu sanılan bir türün sinemayla birleşmesi." Jean-Luc Godard şöyle yazacaktı: "Sinema tarihinde yalnızca 'Bu dünyanın en güzel filmi,' diyerek eleştirmek isteyeceğiniz beş-altı film vardır: *Tabu* veya *Altın Araba* gibi... Bu film de onlardan... Gerçekten de, tıpkı açılıp kapanan deniz yıldızı gibi, bu filmler de, aynı zamanda hem tek mirasçısı, hem de büyüleyici aynası oldukları dünyamızın önemli bir gizini hem sunmak, hem de saklamak özelliğine sahipler." Bernardo Bertolucci ise yıllar sonra film için şunu diyecekti: "Bir başyapıttan çok daha fazlası."

Bu yargılardan filmin 1955 sonrasının genç yönetmenlerine etkisi ve gerçekten de Yeni Dalga üzerindeki öncü kimliği ortaya çıkıyor. Filmi son derece zıt iki tür eleştiri arasında kalan Rossellini usta ise, ondan büyük bir alçakgönüllülükle, ama galiba en açıklayıcı biçimde söz edecektir: "Bu benim çok sevdiğim bir film. O dönemde benim için İtalya'yı, Napoli'yi göstermek çok önemliydi. Çünkü bu yörenin atmosferi içinde, artık dünyamızdan tümüyle kaybolmuş bir duyguyu ifade etmek daha kolay oluyordu, çok gerçek, çok acil, çok derin bir duyguyu: Ebedi hayat duygusunu." Kim bu filmi ve onun kimliğini daha iyi anlatabilir?

Viaggio in Italia / Voyage to Italy / Yönetmen: Roberto Rossellini / Senaryo: Vitaliano Brancati, Roberto Rossellini / Görüntü: Enzo Serafin / Müzik: Renzo Rossellini / Oyuncular: Ingrid Bergman, George Sanders, Maria Mauban, Anna Proclemer, Paul Muller, Leslie Daniels / 1953, İtalya-Fransa ortakyapımı / 76 dakika (İngilizce kopyası: 79 dakika).

Johnny Guitar

Johnny Guitar – 1954

SİNEMA TARİHİNİN hâlâ üzerinde fikir birliği oluşmamış sayılı filmlerinden biri... Bu kuşkusuz, genelde Nicholas Ray'i büyük yönetmen sayıp saymamakla da bağlantılı bir yargı. Amerikan sinemasının bu en hüzünlü yönetmeninin, sayılı ozanlarından birinin günümüzde özellikle kendi ülkesinde hâlâ anlaşılmamış olmasıyla bağlantılı bir olay...

Nitekim bir Leslie Halliwell, ünlü *Film Guide*'ında bu filme hâlâ tek yıldız vererek "Tam olarak iyi bir film değil... ama hatırda kalıyor, çünkü hep beklenenden fazlasını veriyor" derken, *New Yorker*'ın yargısı şudur: "Antika bir western... yan gözle de feminist bir tavra sahip çıkıyor..." Ama bu küçümseyici tavırların yanında, özellikle Fransızlar ilk günden beri filme bayılmışlardır. François Truffaut şöyle yazmıştır, 1955 yılında *Cahiers du Cinéma*'daki eleştirisinde: "Bu film western'in Güzel ile Canavar'ı... Bu alışılmamış filmde, kovboylar bir balet zarafeti ile düşüyor ve ölüyorlar. Bir sahte western bu, ama entelektüel bir western değil... Düş gibi görülmüş, olabildiğince gerçekdışı ve coşkulu bir film." *Time Out* şöyle der: "Bu film tuhaf, histerik, kovboy filmleri tarihinde hiç görülmemiş, tüm verileri altüst eden ve ters çevirerek kullanan bir şey." Jacques Lourcelles'in yargısı ise şudur: "İlk gösterime çıktığı zaman ancak Fransa'da kıymeti bilinen lanetli Amerikan başyapıtlarından biri." Kendi adıma, bu filmi 1956 sonbaharında Şan sinemasında gördüğümde, tüm bu tartışmalardan henüz çok uzak gencecik bir sinema seyircisi olarak çok beğenmiş ve defterimde, uzunca bir eleştirinin başında "fevkalade" diye değerlendirmiş olmamla da (isteyene gösterebilirim!) iftihar ettiğimi söyleyebilirim...

Johnny Guitar, western'in alışılmış söylemini altüst eden, benzer olma görünümü altında oldukça yeni bir bireşime uğratan bir film... Öncelikle filmin kahramanları erkekler değil, kadınlar... Hiç duyulmamış, kendi başına barok ve sonsuz çağrışımlı adıyla Vienna ve her şeyiyle onun tam zıddı olan Emma... Bu iki kadın, temel bir şeyde birleşiyorlar: İkisi de bu "erkekler dünyası"nda, kadınlıklarını geriye atmışlardır: Erkekler gibi giyinir, konuşur, dövüşür, ata biner, silah çekerler. İkisi de alabildiğine hırslıdır, tutkuludur...

Yaşamının büyük bölümünü kadınlığını kullanarak geçirmiş, sayısız erkek tanımış, aralarında gerçek olarak belki de yalnız Johnny'yi sevmiş olan Vienna, onun aşkını yeniden kazanmanın yanı sıra artık yerleşmek, zengin olmak, saygınlığı parayla elde etmek umudundadır. Bunun içindir ki demiryolunun geçeceğini öğrendiği bu yörede bir arazi almış, bir "saloon" açmıştır...

Erkeği pek tanımamış, olasılıkla bir "ihtiyar kız" olan Emma da kasabanın tek bankasının, ağabeyiyle birlikte sahibidir ve diğer "eşraf"la birlikte yöreye sahip çıkmak hevesindedir. Onca yıl bastır-

dığı kadınlığını kendisine duyuran Dancing Kid'i, görmüş geçirmiş Vienna'nın çok iyi koyduğu tanıyla sırf bu yüzden yok etmeyi ister. Dancing Kid'in Vienna'nın âşıkları arasında yer alması ise iki kadın arasındaki ölümcül çekişmenin bir diğer nedeni olur.

Johnny Guitar, kimi dış sahnelere karşın, aslında bir iç mekânlar filmidir. Filmin üç temel bölümü kapalı mekânlarda geçer: İlk ikisi Vienna'nın hiçbir western'de görülmemiş ölçüde görkemli barında (upuzun bir 'Amerikan bar', kaya dekoru önüne konmuş kuyruklu ve görkemli bir piyano, rulet masaları arasında bir müzikal dekorunu andıran geniş espaslar), son bölümü ise Kid ve çetesinin sığındığı ev ve çevresinde... Sanki üç (ana) perdelik bir oyun (trajedi) izler seyirci...

Yarım saate yakın süren ilk "perde"de, bir oyunda olduğu gibi dramın tüm ipuçları göz önüne serilir. Arka planda, belli ekonomik / tarihsel koşullar vardır: "Vahşi Batı" günleri, kabadayılık, soygun, yasadışılık sürüp gitmekte, şerifin cılız sesi, Emma'nın egemenliği altındaki McIvers ve adamlarının sertliği yanında hemen hiç çıkmamaktadır. Öte yandan, belki aynı "vahşilikte" bir kapitalist düzenin doğum sancıları sezilir: Asıl çekişme, birden değer kazanan toprakların paylaşılmasıdır, kentleşme ve spekülasyonun eli kulağındadır. Ön planda ise aslında alabildiğine klasik kişilikler, temalar, son kerte duygusal bir



Nicholas Ray, *Johnny Guitar* / Joan Crawford ve Sterling Hayden

entrika vardır. Seyirci, daha ilk başta "gitar" soyadını taşıyan, ama silah taşımayan Johnny'nin aslında ünlü bir silahşör olduğunu sezer (nitekim o, "ünlü" Johnny Logan'dır). Johnny'nin gelişini "Şimdi işim var" diye soğuk biçimde karşılayan Vienna'nın onunla bir aşk yaşamış olduğu da sezilir: "Beş yıldır hiç değişmemişsin Johnny."

Altın kalpli fahişe, iki erkek arasındaki kadın, yeniden alevlenen küllenmiş aşk... Bunlar belki klasik, ama bir western için oldukça yabancı motiflerdir... "Ateş yanıp söndükten sonra tek kalan şey küldür" tarzı cümleler veya "Unuttuğun kaç erkek oldu? / Senin hatırladığın kadınlar kadar" gibi konuşmalar, bu filmi duygusal, romantik bir western yapar. *Johnny Guitar*, son derece duygusal bir filmdir ve öyle olduğundan utanmaz. Filmin "feminist" yapısı üzerinde durulmuş ve bu çokça öne çıkarılmıştır. Öyledir kuşkusuz... "Erkekler her türlü deneyimi yaşayabilir... Bir kadının ise bir kez ayağı kaymaya görsün" diyebilen bir Vienna, erkekler dünyasında bir kadın gibi değil, bir erkek gibi davranmayı seçmiştir. Ne var ki filmin tüm erkekleri, western'den ve genelde serüven filmlerinden gelen davranışları öylesine stilize biçimde sürdürürler ve öylesine "maço"durlar ki Vienna ve Emma, tüm erkeksilikleri içinde, yine de son kerte kadın kalırlar.

Filmin şaşırtıcı biçimde psikolojik bir yaklaşımı vardır, bu da ona "Freud'cu western" yakıştırmasını getirmiştir. Kadınlık / erkeklik ayrımındaki yürekli yaklaşım, hepsi belli ruhbilimsel özellikleriyle ortaya konmuş kişilikler (hasta ve şiir okuyan Corey, "çocukluğunu yaşayamadan büyüyen" ufaklık, "yalnız kendini seven" Burt, patroniçesine ölüm derecesinde bağlı hizmetkâr Tom gibi yan tipler de dahil olmak üzere), "Sürü psikolojisi çok farklıdır. Yaşadım, biliyorum," diyen bir Johnny, filme gerçekten de "post-Freud'yen western" niteliğini kolayca kazandırmaya yeter...

Ve Vienna / Joan Crawford, filmi bir baştan öbürüne, giysileri, davranışları, yürekliliğiyle bir erkek, ama çevresindeki kimi erkeklere bakışları, duygusallığı, kimi anlardaki teslimiyetçiliğiyle tam bir kadın olarak kat eder. Gariptir, tümüyle "kadınsı" olan bir giysiyi, bol etekli görkemli bir beyaz tuvaleti giydiği tek sahne, filmin en hareketli bölümlerinin başlangıç sahnesidir. (Nitekim Joan, bu giysiden senaryocu Philip Yordan'ın ustalıklı bir çözümlemesiyle bir an önce kurtulur, uygun bir kılığa kavuşur.)

Usta görüntü yönetmeni Harry Stradling, "trucolor" denen oldukça ilkel bir renk sisteminin getirdiği sorunları çözümlemekten daha çok çabayı, Joan Crawford'un gözlerini hemen her sahnede özellikle değerlendirmeye harcamış gibidir. Gerçekten de Crawford'un o benzersiz ağzı kadar ünlü olan gözleri, özellikle loş veya karanlık sahnelerde usta işi bir ışıklandırmayla hep göz önündedir, sahnenin odak noktasını oluşturur. Crawford, bu alışılmadık "kadın westerni"nin aslında ayakları pek de yere basmayan kahramanı Vienna'ya, sanki gerçeklik ötesi, masalsı bir varlık kazandırmayı başarır.

Johnny Guitar, sinemanın (yalnız sinemanın mı?) artık unuttuğu bir romantizmin benzersiz bir görsellikle desteklenerek perdede yeniden karşımıza gelmesini simgeliyor. Böylesine bir duygusallığa kimi zaman ne çok gereksinmemiz var... Ve evet, "Play the guitar, play it again, my Johnny"

JohnnyGuitar / Yönetmen: Nicholas Ray / Senaryo: Philip Yordan / Görüntü: Harry Stradling / Müzik: Victor Young / Oyuncular: Joan Crawford, Sterling Hayden, Mercedes McCambridge, Ernest Borgnine, Ward Bond, John Carradine, Scott Brady / 1954, Republic (Amerikan) filmi / 110 dakika.

Rıhtımlar Üzerinde

On the Waterfront – 1954

BİR GÖRENİN bir daha unutmasına imkân olmayan filmlerden... Elia Kazan'ın filmleri arasında böyle bir toplama girebileceklerin sayısı oldukça fazladır. En azından *Arzu Tramvayı, Viva Zapata, Cennet Yolu, Baby Doll, Splendor in the Grass* ve hatta *America, America* akla gelebilir ve bunlardan her birinin ateşli savunucuları da vardır. Ama Kazan'la ve onun sanatıyla, "method" usülü oyundan Marlon Brando'ya, siyasal içerikten biçimciliğe en çok özdeşleşen ve sonuç olarak kuşaklar boyu seyirci belleğine en çok çakılıp kalmış filmi, kuşkusuz ki *Rıhtımlar Üzerinde*'dir...

Aslında *Rıhtımlar Üzerinde* talihsiz bir filmdir. Gerçekten yetenekli bir yönetmenin özel ve toplumsal yaşamının çok karanlık bir döneminde gelir, onun kişiliğiyle ilişkili suçlamalara uğrar ve yine aynı ne-



Elia Kazan, *Rıhtımlar Üzerinde* / Eva Marie Saint ve Marlon Brando

denle, bir kısım medya grubu tarafından görmezlikten gelinir, aşağılanır. Broadway'i altüst eden sahnelemeleri, Lee Strasberg'le birlikte kurdukları "Actors' Studio"da verdikleri modern oyun eğitimi, *Arzu Tramvayı*, *Viva Zapata* gibi filmleriyle edindiği ve artık efsane katına yükselen ünü, yönetmenin hemen aynı yıllarda Hollywood'u ve tüm Amerikan sanat dünyasını allak bullak eden McCarthy soruşturmaları sırasında, bir zamanlar gönül birliği ettiği eski solcu arkadaşlarını komiteye ihbar etmesi sonucu iyice kararmış ve ahlaki açıdan savunulamaz bu eylem, Kazan'ı bir muhbir, bir jurnalci statüsüne indirgemiştir. O günden beri hâlâ süregelen suçlamalar, olayın o en ateşli günlerinde Kazan'ı bir alev çemberi gibi sarmaktadır. Hele olayların hemen üstüne çevirdiği, ilkel anti Sovyet tavrıyla insanı rahatsız eden *Man on a Tightrope* filmi, Kazan'ın büsbütün gözden düşmesine neden olmuştur.

Böyle bir atmosferde, kendisi de bir "ihbarcı" olan Budd Schulberg'in kimi gazete röportajlarından yola çıkarak yazdığı senaryoya cankurtaran simidi gibi sarılır yönetmen... New York liman işçileri sendikasına egemen olan gangsterlerin ve onlara karşı savaşı-

ma giren, hele kardeşinin öldürülmesinden sonra Mafya şeflerini ihbar ederek polise teslim eden işçinin öyküsü, tüm gerçekçi yanlarına karşın belli bir tepkiyle karşılanır: Söz konusu sendikada o dönemde gerçekten de gangster yönetimi mi vardı? Filmin gerçekçi görünümü altındaki asıl anlam, yönetmen ve yazarın kendi ihbarcı kimliklerini bir film boyunca ve o filmi kullanarak temize çıkarma çabası değil miydi? Vs, vs...

Ama kuşkusuz gerçek sanat yapıtı, her şeye karşı en iyi yanıttır. *Rıhtımlar Üzerinde*, yazarın ve yönetmenin gerçek niyetleri ne olursa olsun, seyirciye adeta elektrik geçiren, onu müthiş bir dramatik güçle sarsan bir filmdir. Gerçek New York doklarında çekilmiş olan filmde, Kazan birçok şeyi birden gerçekleştirir. Öncelikle filmin kalabalık sahnelerini büyük bir ustalıkla yönetir. Filmin röportaj gerçekçiliği içine Broadway'den, klasik ve güncel Amerikan tiyatrosundan ve kendine özgü dram anlayışından süzülüp gelen bir dramatize etme yeteneği yerleştirir. Ve nihayet oyuncuları üzerine tam bir egemenlik kurarak, zaten önemli bölümü kendi Actors' Studio okulundan gelen Marlon Brando, Rod Steiger, Lee J. Cobb, Eva Marie Saint gibi adlardan çarpıcı sonuçlar alır. Zaten film üzerine yazılagelmiş tüm yazılarda, özellikle Marlon Brando'nun ve de tüm oyuncuların performanslarını övmeyen ve yüceltmeyen tek bir yazıya rastlamak mümkün değildir... Sadoul bile şöyle der: "Kazan üzerine bildiklerim, senaryoyu benim için oldukça antipatik kılıyor. Yine de, Marlon Brando'nun olağanüstü oyununu ve iki unutulmaz aşk sahnesini görmezlikten gelmem mümkün değil: Biri kiliseden çıkışta, diğeriyse kapıyı kırıp kızın yanına geldiğinde..."

Rıhtımlar Üzerinde, Kazan'a özgü bir dramatik gerilimden, yer yer histeriye varan bir taşkın dram anlayışından, Dziga Vertov'un kardeşi olan ve önce Fransa'da (bakınız: *Atalante*), sonra da yerleştiği ABD'de görkemli siyah-beyaz filmler çeken Boris Kaufman'ın görüntülerinden, filmi ancak bittikten sonra izleyen ve hayran olduğu için müziğini yapmayı kabul eden Leonard Bernstein'ın müziğinden de büyük ölçüde yararlanan bir filmdir. Bu film, her şeyden önce Brando'nun filmidir... Önceleri Frank Sinatra'nın oynaması düşünülen bu rolü, o aralar Kazan'la birlikte anılmak istemediği için önce kabul etmek istemeyen, sonra her gün saat dörtte ayrılıp psikanalistine gitmek gi-

bi zor koşullar ileri sürerek kabul eden Brando, filmde tam bir oyunculuk gösterisi sergiler. Ve kimi sahneleri nerdeyse tek başına unutulmaz kılar. Bunlardan biri, onun bir takside Mafya liderinin adamı Rod Steiger ile konuştuğu sahnedir. Çok beğenilen, çok övülen bu sahnenin çekimindeki katkısını, Brando anılarında anlatır. Ama asıl ilginç olan, bu konuda Kazan'ın yazdıklarıdır. Ünlü yönetmen, bu sahnenin nerdeyse rastlantı sonucu nasıl ortaya çıktığını *Bir Yaşam* adlı anı kitabında şöyle anlatır: "O sahne çaresizlik ve zorunluluk içinde çekildi. Ben sahneyi sahici bir taksi içinde çekmek istiyordum. Ama Sam – yapımcı Sam Spiegel – bunu çok pahalı buldu ve eski bir taksi çatısı sağlayıp getirdi. Arka planda trafik projeksiyonu olacak ve böyle çekecektik. Ama çekim günü geldiğinde baktım, yapımcı yine masraftan kısmak için trafik projeksiyonunu es geçmişti. Boris ve ben saçımızı başımızı yoluyorduk. Marlon da saat dörtte gideceği için zaman yoktu. Sonunda Boris bir çözüm buldu. Doğrudan doğruya taksi kabuğunun içini görüntüledi. Bir yan pencereden gelen ve yanıp sönen bir ışık, sözüm ona trafiği belirtiyordu. Çocuklardan birkaçı da kabuğu beşik gibi sallıyorlardı. Bu sahnedeki yönetmenliğim çok övüldü... Ama aslında sahneyi ben yönetmedim. Buna zaman yoktu. Marlon'la Rod, bu filmde kim olduklarını, sahnenin ne demek istediğini çok iyi biliyorlardı. Onlara hemen hiçbir direktif vermedim. Bazen yönetmen az buçuk geride durmasını bilmelidir!..." İşte sinema tarihinin oyunculuk açısından en unutulmaz sahnelerinden birinin hangi koşullarda çekildiği ve yönetmenin büyük bir alçakgönüllülükle işin aslını itiraf etmesi...

On the Waterfront, tam 12 dalda Oscar adayı oldu, bunlardan sekizinde kazandı. En iyi film, yönetmen, senaryo, görüntü, kurgu gibi dalların yanı sıra Marlon ve Eva Marie Saint de Oscar aldılar. Lee J. Cobb, Rod Steiger ve Karl Malden aday oldukları halde alamadılar. *Films in Review*'da Steven Sondheim şöyle yazdı: "Warner'ların 1930'lardaki gangster filmlerinden gelen kimi ögelerin parlak biçimde güncelleştirilmesi." *New York Times* şöyle dedi: "Beyazperdenin bir grup profesyonel tarafından alışılmamış biçimde güçlü, yaratıcı ve çekici biçimde kullanılması." Leslie Halliwell dört yıldız verip şöyle demişti: "Method tarzı oyunla desteklenmiş yoğun, karamsar bir liman gerilimi." *Time Out* ise şöyle dedi: "Marlon Brando, söylendiği gi-

bi bir Judas değil, daha çok bir İsa... Ama siyaset ve ihbarcılık tartışmaları bir yana, son derece elektrik içeren bir film..."

On the Waterfront / Yönetmen: Elia Kazan / Senaryo: Budd Schulberg / Görüntü: Boris Kaufman / Müzik: Leonard Bernstein / Oyuncular: Marlon Brando, Eva Marie Saint, Lee J. Cobb, Rod Steiger, Karl Malden, Pat Henning, Leif Erickson / 1954, Columbia (Amerikan) filmi / 108 dakika.

Lola Montès

Lola Montès – 1955

MAX OPHULS da sinema tarihinin pek anlaşılmayan ve kıymetleri ancak çok sonra bilinen dâhileri arasında yer alır. Ömür boyu, doğum yeri olan güzellikler kenti Viyana'yı veya onun etkisini taşıyan öyküleri anlatan, hep bir güzellik âşığı, bir estet olarak kalan, çalıştığı üç ayrı ülkede de, adına kadın-erkek ilişkileri dediğimiz ve yaşamın temeli olan ilişkileri yumuşak, estetik, ama derinliği olan ve kendine özgü bir hüzünle anlatan bu adam, son filmi olan *Lola Montès*'le belki de başyapıtını vermişti. Gerçi kimileri bu statüye, onun ABD'de çektiği *Meçhul Bir Kadının Mektubu* ya da Fransa'da çektiği *La Ronde – Aşk Zinciri* filmlerini daha çok yakıştırırlar. Ancak *Lola Montès*'i onların önüne geçiren, kuşkusuz birçok yanıyla zamanının ilerisinde, nerdeyse "avant-garde" bir film olmasıdır. Doğallıkla bu yüzden, çok pahalı bir film, bir üstünyapım olduğu halde anlaşılmadı ve yönetmeni sağlığıyla boğuşur ve ölüm döşeğinde yatarken, film de onun isteğinin tersine olarak kurgulandı, kısaltıldı, altüst edildi. Başyapıtının hain ellerde katledildiğini görerek öldü, Max Ophuls...

Oysa *Lola Montès*'in başta her türlü ticari şansı var gibiydi. Ophuls'un Fransız dönemi filmleri, üst üste yaptığı *La Ronde – Aşk Zinciri*, *Le Plaisir – Zevk* ve *Madame* da... tutulmuş, seyirciye inmiş filmlerdi. Bu büyük Fransız-Alman ortakyapımı için, yönetmen çoksatan yazar Cecil Saint-Laurent'in romanından yola çıkarak, 19. yüzyılın efsanevi macera kadını Lola Montès'in yaşamını seçti. İspanyol kökenli bu güzel kadın, önce besteci Franz Liszt'le birlikte olmuş, sonra annesinin âşığıyla evlenip İskoçya'ya yerleşmiş, ondan boşa-

nıp dansözlüğe başlamış, Bavyera kralı 2. Louis'nin metresi olmuş ve yaşlı adamı gerçekten sevmiş, sonra biraz da kendisi yüzünden başlayan bir devrim nedeniyle her şeyi bırakıp kaçmış ve bir sirkte çalışmaya başlamıştı. Daha dansözlük döneminden tanıdığı bir adamın yönettiği Mammouth sirkine giren Lola, ömrünün son yıllarını orda çalışmak ve bir "ölüm dalışı" yaptıktan sonra, üç-beş kuruş karşılığında kendisine yaklaşan erkeklerin sorularına, giderek okşayışlarına yanıt vermekle geçirmişti. Kısacası, bir fahişenin yükseliş ve düşüşü idi bu öykü... Halkın seveceği bir konu, başrolde o yılların popüler starı Martine Carol ve Peter Ustinov'dan Anton Walbrook'a, Oskar Werner'den Ivan Desny'ye, zengin bir erkek oyuncu kadrosu... Daha ne istenirdi?



Max Ophuls, *Lola Montes* / Martine Carol

Ne var ki Ophuls, öyküyü klasik biçimde anlatmak yerine, filmini tam anlamıyla bir puzzle gibi inşa etmeyi seçti. Sirkte açılan film, yedi geriye dönüşle Lola'nın yaşamının en önemli dönemlerini gösteriyor ve her bir bölüm, sirkin görkemli ve vazgeçilmez sunucusu (Peter Ustinov) tarafından sunuluyordu. Sirkin kendisi, Ophuls için insanlık dramının temsiline en uygun yer gibi gözüküyordu. Tıpkı Chaplin'in daha sessiz sinemadaki ünlü *Sirk* filmi gibi... Bu dekor önünde, Ophuls, her zamanki gibi görkemli kamera hareketleriyle seçkinleşen süslü, barok, sadeliği içinde gösterişli sinemasıyla, *Time Out*'ın dediği gibi "sanki kamerayla yazıyordu". Yönetmen gerçekten de, kamerayı dramın temel tanığı ve giderek parçası haline getiriyor, örneğin görkemli bir merdiven başındaki bir sahnede, kamera genellikle belli bir mesafeden (Ophuls yakın planları sevmiyordu) koşuşan insanları izlerken, onlarla birlikte aşağıya inmeye, sonra yeniden yukarı çıkmaya başlıyordu. Sonra da finalde Lola'nın "ölüm dalışı"nı yukardan aşağı doğru bizzat dalarak izliyordu kamera... Uzun çekimlerin içine yerleştirilen tipik Ophuls kamera hareketleri, hem durağan, hem de hareketli olmak gibi ters özellikleri birleştiren özel bir kıvama ulaşıyordu. Yönetmen, kameraya bir tür subjektif bakış yüklüyordu. Tıpkı geçmişte Gance, Renoir, Mizoguchi veya Hitchcock gibi yönetmenlerin yaptığına benzer biçimde...

Ophuls'un geriye dönüşleri, aslında sirk sahnelerindeki barok görkemin biraz gerisinde kalıyor ve daha çok, geçmişi özetleyen skeçlere dönüşüyordu. Üstelik bu sahnelerin sürekli anlatımı parçalayarak filmi karmaşıklaştırması seyirciyi daha da şaşırttı ve film, içerdiği modern ve öncü ögelerin cezasını tam bir fiyaskoya dönüşmekle ödedi. Yapımcıların kısa zamanda afişlerden kalkan filmi kısaltarak, geriye dönüşleri kaldırıp filmi kronolojik hale getirmek suretiyle yaptıkları yeni versiyon da filme şans getirmedi. Şirket battı, Ophuls yataklara düştü ve bir süre sonra öldü, film unutuldu. Ne var ki, her gerçek sanat yapıtı için olduğu gibi, filmin az sayıda hayranları, giderek fanatikleri vardı. Onların da katkısıyla, film sürekli sinema kulüplerinde ve sinemateklerde gösterilmeye başlandı. Sonunda, 1968 yılında asıl biçimiyle yeniden gösterime çıktığında, hemen herkes kabul etti: karşılarında bir başyapıt vardı. Ne var ki bunun kabul edilmesi için on üç yıl geçmesi gerekmişti...

Lola Montès, yönetmenin ilk kez renkli filmi ve de geniş ekranı denediği ve çeşitli biçim oyunlarına başvurduğu bir tür görkemli deney filmi, tam anlamıyla öncü bir çaba... Kuşkusuz ki çeşitli zaafları var: yönetmen renge henüz çok egemen değil, Martine Carol hemen herkesin kabul ettiği gibi rolüne hiçbir inandırıcılık katamıyor, kimi sahneler müsamere düzeyinde kalıyor... Ama filmin geneline egemen olan müthiş bir özgürlük ve araştırma havası, yepyeni ve taze bir sinema yapma tutkusu hep seziliyor. Tam bir üslup denemesi havası taşıyor film: Brecht'çi, kırık bir anlatım, tüller ve danteller ardından çekilmiş insan yüzleri, parlak süper pozeler, sürekli bir akıcılık, kameranın görkemli dönmeleri ve kaymaları... Tüm bu biçimciliğin ardında, Ophuls'e özgü temalar: aşkın olanaksızlığı, erkeklerin bencil ve benmerkezci dünyasında kırılmaya mahkûm kadın kişilikleri, kadının mutluluğu ararken çarptığı duvarlar, kaynayan bir Avrupa'da krallıkların ve soyluluğun çöküşü ve önemli değişim dönemlerinde yaşanan kişisel dramlar... Filmin başında ve sonunda karşılaştığı 20 yaşın eşiğindeki parlak bir gencin (ilerki yıllarda *Jules ve Jim*'in unutulmaz oyuncusu Oskar Werner) gerçek ve tutkulu aşk önerisine karşın, yorgun ve bıkkın Lola'nın ilgisizliği ve belki de kendisini kurtarabilecek olan bu son dala tutunmayı ısrarla reddetmesi... Yani Ophuls'ta hep olduğu gibi, görünürdeki hafifliğin ve neşenin ardında hep saklı olan hüzün, kahkahaların örtemediği hıçkırıklar...

Evet, *Lola Montès* sinemanın gücünü gösteren, yaratıcı sinemanın önemini ortaya koyan, yadsımalardan ve unutuşlardan çıkıp gelmiş, görkeminin ve cilasının ardında yer yer boşluklar içerse de, sonuç olarak önemli şeyler söyleyen bir film, Derek Malcolm'un dediği gibi "biçimin özü nasıl belirlediğini görmek için mutlaka izlenmesi gereken bir klasik"

Lola Montès / Yönetmen: Max Ophuls / Senaryo: Max Ophuls, Annette Wademan, Franz Geiger / Görüntü: Christian Matras / Müzik: Georges Auric / Oyuncular: Martine Carol, Anton Walbrook, Peter Ustinov, Ivan Desny, Oskar Werner, Will Quadflieg / 1955, Fransız-Alman ortakyapımı / 140 dakika.

Yol Türküsü

Pather Panchali – 1955

1955 YILLARINDA *Pather Panchali* filminin ve yönetmeni Satyajit Ray'in adları, bir efsane gibi tüm dünyayı dolaşıyordu. Ve Georges Sadoul'un anlattığına göre bu, dolaylı da olsa, sinema eleştirmenleri denilen ve genelde pek sevilmeyen bir meslek grubundan bir avuç insanın çabasının sonucuydu. Gerçekten de Sadoul, filmin o yıl Cannes şenliğinde ilk kez gösterildiğinde, sabırsız bir seyirciyi ve basını salondan kaçırdığını, ama filme hayran olan, başta André Bazin, bir avuç etkili eleştirmenin onu savunarak, festivalden bir "insanlık belgesi ödülü" almasını sağladıklarını ve filmin dünyaya açılma serüveninin böyle başladığını yazıyor. Bir eleştirmen ve eleştiri kurumu adına kuşkusuz iftihar edilecek bir olay...

Yol Türküsü anlamına gelen *Pather Panchali*, Bengalli sinemacı Satyajit Ray'in ilk filmiydi. Kültürlü bir aileden gelen, kusursuz bir eğitim görmüş, Renoir'ın asistanlığını yapmış Ray, 33 yaşında çektiği bu filmle son derece cesur bir şey yapıyor, dünyanın en çok film yapan ülkelerinden biri olan Hindistan'ın sayısal açıdan çok zengin prodüksiyonunun tümüyle, ama tümüyle dışında olan, var olan endüstriyle hiçbir ilişkisi olmayan, sistemin dışında sanki amatörce yapılmış bir işle, bir donkişotluğa girişiyordu. Geçerli olan melodram, müzikal ve komedi türlerinin tümüyle dışında bir filmdi bu, bir tür dramatik belgesel... Küçük bir Bengal köyünde, 10 yaşlarındaki küçük Apu, annesi ve kız kardeşiyle birlikte yoksul bir yaşam sürüyor, zaman içinde önce büyükannesinin ölümüne, sonra avare babasının büyük kentte iş aramak için ortadan kayboluşuna tanık oluyordu. İçinde yaşanılan koşullar, Apu'nun küçük kız kardeşini de hayattan çekip alacaktı.

Yol Türküsü, gerçek bir yaşam kesimine tutulmuş bir aynaydı. Rabindranath Tagore'u tanımış hümanist kimlikli Ray, ülkenin gerçeklerine eğilmeyi ısrarla reddeden bir kaçış sinemasına sırtını dönerek ilk kez bu tür bir film ortaya koymuştu. O yıllarda tüm ulusal sinemaların uyanışı gibi, bir anlamda İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi, Ray de esinini ülkesinin ve çağının gerçeklerinde aramıştı. Yaklaşımı son derece dürüst, tavrı hümanist, çalışması saygındı.



Satyajit Ray, *Yol Türküsü*

Ancak tüm bunlar kuşkusuz bir filmi iyi bir film yapmaya yetmez. *Pather Panchali*'nin niteliklerini açıklamaya ve başarısını irdelemeye ise hiç yetmez... Film, ele aldığı konuya ve çevreye hiçbir biçimde melodram ögelerini ön plana çıkaran, duyguları sömüren bir tavırla yaklaşmıyordu. Ray, betimlediği koyu yoksulluk ve yoksunluk içinde bile tümüyle karamsar olmayı, umudunu yitirmiş gözükmeyi reddediyordu. Durumun içerdiği umutsuzluk ve ufukta gerçek bir çözüm gözükmemesi, yönetmenin herhangi bir karamsarlığa düşmesine yetmiyordu. Ray, en koyu yoksulluk ve en ağdalı insan dramları içinde bile, belli bir iyimserliği, belli bir yaşama sevincini koruyor ve gösterdiklerinin ne politik, ne de sanatsal açıdan sömürüsünü yapmaya yanaşmıyordu. Filmi her şeye karşın, son tahlilde seyircisinin yüreğinde bir sıcaklık bırakıyor ve her şeye karşın umudu ayakta tutuyorsa, nedeni Ray'in bu herhaldeçok bilinçli, çok hesaplı tavrıydı. Filmin dünya çapındaki başarısında da, bu özellikler sanırım etkili oldu.

Filmin profesyonel olmayan oyuncuları, yaşadıkları gerçekliği büyük bir yetkinlikle perdeye getiriyor ve özellikle Hint sinemasında hep egemen olagelmiş yapaylığa karşı tam bir antitez oluşturuyorlardı. Film, sadeliği içinde unutulmaz sahnelerin birbirini izlemesiyle oluşuyordu. Bir öyküden yola çıkan Ray, yüzyıl başlarının bu ilkel dünyasına eğilirken (Apu 1910 doğumluydu), sürekli olarak doğallığı

amaçlıyordu. Evdeki günlük hayat, biraz Yılmaz Güney'in *Umut*'unu anımsatır biçimde sürüp gidiyor, çevredeki görkemli orman, çocuklar için hoş bir oyun alanı oluyor, çayırların ortasından akıp giden demiryolu ve dumanlarını savurarak gelen tren tam bir sürpriz teşkil ediyordu... Sonra büyükanne ölüyordu: ölüm bile filmde olanca doğallığıyla veriliyordu, korkunç bir şey gibi değil (kuşkusuz temel Hint inançlarına da uygun biçimde). Daha sonra, sıra küçük kız kardeşe geliyor ve her olay, her acı, her deneyim küçük Apu'yu biraz daha olgunlaştırıyordu. Ray'in gerçek bir aileyi, Bannerjee ailesini oynattığı filmde ön plana çıkan, olağanüstü yüzü ve ifadesiyle küçük Subir Bannerjee idi. Apu'nun yüzü, sanki dünyanın tüm kederini, ama aynı zamanda kederi bilmekten ısrarla kaçınan çocukluğun da tüm keyfini yansıtıyordu. Apu elbette zamanla büyüyecekti. Ve ilk filminin hiç beklemediği bir başarıya ulaştığını gören Ray de, onun yaşamını diğer iki filmle izlemeye karar verecekti: hemen ertesi yıl çektiği *Aparajito – Yenilmez* ve 1959'da çektiği *Apu Sansar – Apu'nun Dünyası*. Diğer iki film de benzer özellikler taşıyorlardı. Ama ilkinin uyandırdığı şaşkınlıkla karışık hayranlığı ve evrensel yankıyı uyandıramadılar. Sürpriz öge, Hindistan gibi bir ülkeden böyle bir film gelmesinin yarattığı şaşkınlık geçmişti. Artık Hindistan'dan da, Satyajit Ray'den de her şey beklenirdi.

Yol Türküsü; Roma, Açık Şehir'in İtalyan, *Raşomon*'un Japon, *Kumpanya*'nın Yunan, *Yol*'un Türk sinemaları için yaptığına benzer bir iş başardı. Yıllardır film yapan, ama dünyanın pek farkında olmadığı veya unuttuğu bir sinemayı dışarı açtı, yeni bir akım başlattı, yepyeni bir kuşağa yeni yollar açtı. Ve ardından Ritwik Ghatak, Mrnal Sen (Ray'le birlikte, tanınmış Hintli sinema yazarı Aruna Vasudev'in deyimiyle "kutsal Bengal üçlüsü" diye anılan üç büyük isim), Guru Dutt ve de daha yeni bir kuşak gelecekti. Ve Ray, bu sinemanın daha yıllar boyu büyük ve saygın öncülüğünü ve liderliğini yaptıktan sonra, 1992'de hayattan ayrılacaktı.

Yol Türküsü için Dilys Powell şöyle demişti: "Sonraki yılların deneyimi altında ezilmeden, en saf biçimde çocukluğun yalnızca masumiyetini değil, ama aynı zamanda neşesini de veren bir filmi yapmak, ancak Hint sinemasına nasip oldu." Leslie Halliwell'e göre: "Gündelik yaşam ayrıntıları farklı da olsa, insanların yeryüzünde benzer şeyler yaşadığını gösteren bir filmdi bu..." *Time Out* ise üçleme üzerine top-

luca şu yargıda bulunacaktı: "Ray'in bu üçlemesinde değişmeyen temel şeyler, onun simgeciliğe son derece doğal biçimde yaklaşması (ah, o bitmeyen tren görüntüleri!), hem haşin doğaya, hem de endüstriyel çöplüklere aynı görsel şiirle bakışı ve de deneyimle gelişmesi kaçınılmaz olan insan becerisine olan güveni..."

Pather Panchali / Yönetim ve Senaryo: Satyajit Ray / Görüntü: Subrata Mitra / Müzik: Ravi Shankar / Oyuncular: Kanu Bannerjee, Karuna Bannerjee, Uma Das Gupta, Subir Bannerjee, Chunibala / 1955, Hint filmi / 115 dakika.

Âsi Gençlik

Rebel Without a Cause – 1955

ÂSİ GENÇLİK gelir ve 1950'li yılların tam ortasında, zamanın tüm gençlerinin yüreğine bir daha çıkmamacasına yerleşir. Romantik ve lirik Nicholas Ray'in çağın gençliğine bu oldukça karamsar bakışı, içerdiği James Dean mitosunun da katkısıyla, tüm 50'li yılların kusursuz bir simgesi olur çıkar. Ama daha da olağanüstü olan şudur ki, bu film, dönemini aşarak, neredeyse bütün zamanların ideal ve simge gençlik filmi olup çıkmıştır. Gençliği, onun isyanını, yaşlı kuşaklarla iletişimsizliğini sanki ömür boyu ve ölümsüzlüğe dek simgeleyecektir, sanki Jim, Judy ve Platon'un yaşadıkları olağan görünümlü harikulade macera, her kuşağın ve her genç insanın yeniden ve bıkmadan yaşayacağı bir ölümsüz öykü dür...

Film, Nicholas Ray'in kendi yazdığı bir öyküden senaryolaştırılarak ortaya çıkar. 40'ını aşmış Ray'in böylesine sağlam bir gençlik gözleminde bulunması öncelikle şaşırtıcıdır. Ama Ray, daha ilk filmi olan *They Live by Night – Dönülemeyen Yol*'dan başlayarak, gençliğin sorunlarını çok iyi bilen ve sezen bir sanatçı kimliği sergilemiş değil midir? Ray filminde, tipik ve küçük bir Amerikan kentindeki orta sınıf Amerikalıların oluşturduğu bir sosyal kesimi ele alır. Oldukça büyük evlerde oturan, her birinin altında arabası olan gençlerdir bunlar, sorunları asla yoksulluk değildir. Hiç anlaşamayan ve sorunlarını sürekli taşınmakla örtbas etmeye çalışan bir ana babanın oğlu olan Jim

Stark, öykünün odak noktasını oluşturur. Ana baba iyi niyetli insanlardır aslında, aşırı müdahaleci, ilgisiz veya çocuklarından kopmuş değillerdir. Ama bir şeyi çok açık biçimde verir Ray: İyi niyetli de olsalar, ana babaların çocuklarını tümüyle anlaması ve arada gerçek bir iletişimin kurulması hemen hemen olanaksızdır. Çünkü içinde yaşanılan, iki farklı dünyadır. Bu diyalog eksikliği, bu iletişimsizlik, aslında tek ve asıl istediği bu olan genç adamı bunalıma iter, kendisini dinlemesini bilen bir polis komiserini neredeyse dost edinmesine bile yol açar. (Bunun bir adım ötesi, kuşkusuz her Amerikalının belli bir yaştan sonra ihtiyacı olduğu bilinen ve "insanı dinleyen" bir ruh doktorudur.)

Jim'in çevresinde de sorunlu gençler vardır. 16 yaşındaki Judy (Natalie Wood), gereksinme duyduğu baba şefkatini bulamaz, babası onu sürekli olarak iter. 14 yaşındaki Platon ise (unutulmaz Sal Mineo), boşanmış bir ailenin ve kendisini siyahi bir hizmetçiye emanet edip kendi hayatını yaşayan annesinin kurbanıdır. Açıktır ki tüm bu gençlerin tek gerçek gereksinimi, iletişim kurabilecekleri, kendilerini dinleyen ve sevgisini gösteren bir büyüktür, anlayışlı bir ana baba veya en azından bunlardan birisidir... Ama hiçbiri bunu bulamaz ve bu onların felaketine doğru gider. Çeteler halinde yaşarlar (hep olduğu ve sanırım her zaman olacağı gibi), her çetenin kendi kuralları, ritüeli ve hiyerarşisi vardır. Jim, karakolda tanışıp ilgi duyduğu Judy'nin "takıldığı" çeteye girdiğinde, karşısında maçoluklarını veya daha doğrusu adım atmak üzere oldukları erkekliği ancak ölümcül kavgalar ve yarışmalarda kanıtlama çabasındaki korkutucu bir gençlik grubuyla karşılaşır. Çete reisi Buzz'la önce bıçaklı bir kavgada, sonra çevredeki bir uçuruma arabalarını sürmeye ve son dakikada atlamaya yönelik bir ölüm yarışında karşılaşır. Kendisi bunu başarır, ama ceketi kapının koluna takılan Buzz, uçuruma düşmekten kurtulamayacaktır. Varlıklarını en ürkünç ve ölümcül oyunlar ve yarışlarla kanıtlama çabasındaki çete, ilk büyük kurbanını vermiştir. Çünkü, yaşadıkları yalnızlık ve iletişimsizlik içinde ilkel kabilelere dönüşen ve sanki adı konmamış bir adak törenini gerçekleştiren gençler, ancak bu ölümden sonra biraz gerçeğe dönecek ve ayaklarını, bir süre için, yere basacaklardır.

Bu arada Jim ve Judy yakınlaşırlar. Toplumdan kaçmak ve boş mekânlara sığınarak düşsel bir dünyada yapay bir mutluluk oyunu oynamak, yapabilecekleri başlıca şeydir. Jim'e tanımlanamaz bir hay-



Nicholas Ray, *Âsi Gençlik*/ James Dean

ranlık duyar, küçük Platon. (Bir baba veya ağabey özlemi mi? Eşcinsel bir çekicilik mi? Bu rolü oynayan Sal Mineo'nun sonradan bir eşcinsel yaşamı sürmesi ve bu yaşam içinde çok genç yaşta ölmesi, bu olasılığı sanki sonradan ve olayların desteğiyle doğrular gibi olur.) Genç adamın peşinden ayrılmaz Platon... Ama gitgide gelişen olaylar, dramatik bir sona doğru yol alacaktır.

Anlatılan tüm olaylar, yalnız 1950'lerin değil, hemen her ülkenin ve her kuşağın gençlik sorunlarıyla, davranış biçimleriyle ve mentalitesiyle uyumludur. Değişen, belki sadece araba modelleri, evlerin dekorasyonu veya beyaz eşyası, kılık kıyafetlerdir. Blucinler, deri montlar, briyantinli saçlar elbette 1950'lere özgüdür, ama özellikle kılık kıyafetle ilişkili olanlar, biraz da bu filmin katkısıyla dünya çapında ve günümüze dek gelen gençlik üniformalarına dönüşürler. (Blucin ve deri montu tüm dünyada o günden başlayarak yaygınlaştıranın, *Âsi Gençlik* ve aynı dönemin Marlon Brando'lu *The Wild One – Kanlı Hücum* filmleri olduğu yazılmıştır.) Gençliğin tüm uyumsuzluğu, isyanı, filmin özgün adının açıkça ifade ettiği "nedensiz başkaldırı"sı, bu dönemlerden ve kuşaklardan bağımsız olarak hep var olan olgular, bu filmde son derece hüzünlü, ama ayrıca son derece sağlam biçimde gözlemlenmiş gerçekler olarak karşımıza gelirler.

Ve elbette unutulmaz sahneler... Jim'in ana babasıyla sağırlar diyaloğu halinde gelişen iletişim çabaları... Üniversiteye başladığı gün, bir planetaryumda ders dinlemesi ve evrenin gizleri üzerindeki bir konuşmaya ilgi duyması... Trajediyle biten araba yarışı... Jim, Judy ve Platon'un boş bir evde, kendilerini tümüyle özgür hissederek birlikte geçirdikleri saatler, Platon uyurken iki gencin birbirlerine yakınlaşmaları... Polisin baskınına Platon'un evde bulduğu bir silahla karşılık vermesi ve pisi pisine vurulup gitmesi... Jim'in, o inanılmaz derecede etkileyici sahnede, Platon'un tabancasının kurşunlarının boşaltılmış olduğunu ağlayarak polislere göstermesi... Jim'in Judy'yi ana babasına takdim etmesiyle oluşan bir aldatıcı iyimser final...

James Dean, Kazan'ın *Cennet Yolu*'nda geliştirmeye başladığı kişiliği bu filmde doruklara çıkarır ve sinemanın ölümsüz efsanelerinden birine giden yolda en büyük adımı atar. O artık iç burucu güzelliği, Actors' Studio oyun tarzı, dünyanın tüm kederini içeren gözleri, onulmaz şefkat arayışı ve bir hastalık gibi taşıdığı yalnızlığıyla, kuşaklar boyu gençliğin en görkemli simge kişisidir. Kompozisyonu gerçek bir başarı, oyunu müthiş etkileyicidir. Çocuk rollerinden genç kızlığa geçmek üzere olan Natalie Wood, Judy'ye eşsiz bir saflık ve adeta bir sevgi halesiyle çevrili bir kişilik katar. Sal Mineo ise, bu isyan ve isyanı bastırma öyküsünün gerçek kurbanı, ilahların isteyip aldığı şehittir. Gencecik bir İsa gibi ölür: Sanki diğer gençler, tüm o anlaşılmayan, itilip kakılan, istedikleri sevgiyi ve ilgiyi bulamayan tüm genç insanlar için kendisini kurban eder. Belki onun ölümü kimilerinin gözünü açacak, kimi ana babaları, polis ve sosyal sorumluları ve diğer genç insanları, yaşamlarına daha dikkatle bakmaya yöneltecektir. Acaba?

Sinemanın büyük ozanı Nicholas Ray'in bu hiç unutulmayan filmi, acı bir lirizm ve karamsar bir romantizm içerir. Oyuncuların seçimi ve yönetilişi (Jim'in ana babasını oynayan Jim Backus-Ann Doran veya Goon'u oynayan Dennis Hopper dahil) olağanüstüdür. Tüm ögeleriyle has bir sinema yapımı olan film, kimi eleştirmenler nezdinde bizim umduğumuz ilgiyi görmez. Ama olasılıkla onlar bu filmi genç olmadıkları bir yaşta izlemiş veya kendi gençliklerini unutmuş kişilerdir, filmin özel dünyasına girmeyi başaramamışlardır. Onlara sözümüz yok!... Yine de birkaç izlenim verelim. Jacques Lourcelles şöyle yazar: "Nicholas Ray'in bu filmdeki başarısı, sosyolojiyi genç insanla-

rın yalnızlığını, şiddet duygusunu ve onulmaz melankolisini vermede bir araç gibi kullanmasında yatıyor." *Time Out* ise şöyle demiştir: "Ray'in ışığı, mekânı ve hareketi kullanışı, sürekli olarak kahramanların kişiliklerini ve duygularını yansıtmaya yönelirken, üç genç insanın oluşturdukları grup da bir tür alternatif aile olarak sunulmuş. Yıllar sonra hâlâ, gençlik üzerine filmlerin en iyisi."

Rebel Without a Cause / Yönetmen: Nicholas Ray / Senaryo: Stewart Stern / Görüntü: Ernest Haller / Müzik: Leonard Rosenman / Oyuncular: James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus, Ann Doran, William Hopper, Dennis Hopper, Corey Allen, Rochelle Hudson, Edward Platt / 1955, Warner Bros (Amerikan) filmi / 110 dakika.

Çöl Aslanı

The Searchers – 1956

100 YILIN 100 FİLMİ için düşünülebilecek sayısız Ford filmi vardır kuşkusuz, daha önce de sözünü etmiştik... Western türünde bu toplama girebilecek Ford filmleri de ayrı bir tartışma konusudur. Bu türe ilk saygınlığını getiren *Stagecoach*, türün kodlarını sağlam biçimde ortaya koyan *My Darling Clementine*, ünlü "süvari üçlemesi" *Fort Apache / She Wore a Yellow Ribbon / Rio Grande*, patetik *3 Godfathers*, Batı'ya göç ruhunu kusursuz biçimde veren *Drums Along the Mohawk*, kimilerinin belgesel özellikleriyle gerçek bir başyapıt saydığı *Wagonmaster*'ya da şaşırtıcı düzeyde kızılderili sempatizanı olan *Cheyenne Autumn*'un yerine *The Searchers*'ı seçmemizin temel nedeni şudur: Bu film, Ford'un western filmografisi içinde diğerleriyle kıyaslanmayacak kadar modern ve karmaşık bir filmdir. Karmaşık olmak illa da iyi film olmayı gerektirdiği için değil elbette... Ama, Ford'un diğer filmlerinde de temel aldığı temaları içerdiği gibi, onları aşma başarısı da gösterdiği için...

Filmin başında ve sonunda açılıp kapanan bir ev kapısının simgelediği bir sakin ev yaşamının hep dışında kalmaya adeta kendisini mahkûm etmiş olan Ethan Edwards'ın (John Wayne) uzun yıllara (yaklaşık beş yıla) yayılan arayışını anlatır *Çöl Aslanı*. Filmin hemen başında, iç savaşı izleyen 1868 yıllarında, Texas'a yerleşip bir yuva kurmuş

olan kardeşinin evine gelir Ethan... Ve bir süre kalır, onun küçük kızları Lucy ve Debbie'yle oynar, yarı kızılderili ("cherokee") kanı taşıyan ve evlat edinilmiş bir genç olan Martin'e (Jeffrey Hunter) sempati duyar, sonra bir gün çevrede cinayetler işleyen Komançi'lerin peşine düşen bir birliğe katılır. Ancak eve döndüklerinde, kardeşini ve karısını öldürülmüş, küçük kızları ise kaçırılmış olarak bulurlar. Ethan, Martin ve kaçırılan büyük kız Lucy'nin nişanlısı Brad (Harry Carey Jr.), hemen kızılderililerin peşine düşerler. Ama bu arayış hemen sonuç vermeyecek, yıllara yayılacaktır. Bu arada Lucy'nin cesedi bulunur, Martin'in gerçekten sevdiği kadın, Brad'in kız kardeşi Laurie (Vera Miles) yıllar boyu ondan haber alamayınca başka bir erkekle evlenmeye girişir, iki adam çeşitli serüvenler yaşar, tuzaklardan kurtulur, ölümlerden döner ve sonunda, yerli şefi Scar'la birlikte yaşayan, artık büyümüş küçük Debbie'yi (Natalie Wood) bulurlar. Ama Debbie, artık yeni bir yaşam sürmektedir: "Benim halkım şimdi bunlar." Geri dönmek bile istemez. Ancak, yok edilmiş bir ailenin geride kalan son bireyinden kolay kolay vazgeçemezler, Ethan ve Martin... Eninde sonunda onu alıp asıl ait olduğu uygarlığa ve çevreye geri götüreceklerdir. Ethan ise, hep yalnız şövalye ve hep macera adamı olarak, yeniden uzak ufuklara doğru yola çıkacaktır...

Çöl Aslanı ilk gösterildiğinde klasik bir Ford westerni olmanın ötesinde özel bir ilgi görmemiş, ama zaman içinde film sinemanın en yoğun ve zengin western'lerinden biri olarak özel bir dikkat altına yatırılmış ve üzerinde sayısız inceleme yazılmıştır. Film, Ford'un gözde mekânı Monument Valley ve çevresinde geçer ve bu mekânı hiçbir filmin yapamadığı kadar başarılı biçimde kullanır, *Time Out*'ın deyişiyle "sanki ehlileştirerek bir iç mekâna dönüştürür". Bu çevrede, yıllara ve mevsimlere yayılan bir büyük destan anlatır, usta yönetmen... Kışın karlarını baharın tomurcukları, yazın sıcak rüzgârını sonbaharın düşen yaprakları izler. Herhalde çekimi de mevsimlere yayılmış bu film, Ford'un geçen zaman duygusunu en çok taşıyan filmlerinin başında gelir. Bu zaman ve mekân duygusu, filme eşsiz bir altyapı ve etkileyici bir fon sağlar.

Ford, bu fon üzerinde, öncelikle kızılderililere bakışını karmaşık biçimde verir. Başta ve çok açık biçimde, onlar düşman bir ırktır, her şeyi yaparlar, yok edilmeleri ve temizlenmeleri gerekir. Ethan da bu görü-

şün paylaşıcılarından biri olarak gösterilir. Nitekim beyazların her cinayetin, ırza geçmenin ve çatışmanın ardından Komançilere yöneltikleri tek bir duygu vardır: Kör bir nefret. Ama işler bu denli basit biçimde gitmez. Kızılderililere ve onların çevresine yaklaştıkça, Ford'un yaklaşımı daha incelikli bir biçim alır. Onların da bir uygarlığı, yaşam biçimi, değer sistemleri vardır. Üstelik bir var olma veya yok olma savaşımı vermektedirler, dışardan gelip her şeylerini ellerinden alan beyaz adama karşı... Öylesine ki, kaçırılmasının ve çevresinde işlenen cinayetlerin anılarını hatırlayabilecek yaşta olan bir genç kız, onlarla kalmayı, onların parçası olmayı seçecektir. Gerçi sonunda asıl dünyasına dönecektir: Ama gerçekten mutlu olabilecek midir? Ve hatta o dünyanın içinde yaşamaya devam edebilecek midir?

Ford'un ana kahramanı, belki tüm Ford filmlerinin en karmaşık kişisidir: Üzerine başlı başına incelemeler yazılmış olan... Ethan Edwards yalnız bir adamdır, hep savaşmış ve genelde "gerici" davaların ardında durmuştur: İç savaşta Güney'in, kızılderililere karşı elbette beyazların yanında... Ama o, belki de kızılderilileri ve onların davasını ilk anlayan beyazlardan biridir. Tüm davranışları, bu ikilemi ve onun nüanslarını taşır. Hatta belki de onun serseri, avare, dur durak bilmeyen ruhu, kızılderililerin göçmen ruhuna beyazlardan daha yakındır... O ayrıca gerçek anlamda hiçbir sisteme, davaya ve gruba ait değildir, hangi savaşa katılırsa katılsın ve hangi davaya hizmet ederse etsin, iş bittiği, savaş kazanıldığı anda çekip gitmeye eğilimlidir. Bu "yalnız süvari", bu Ulis gibi sürekli dolaşmaya mahkûm edilmiş ruh, John Wayne, başta hep belli bir iyimserlik, yaşama sevinci ve kök salma eğilimi taşıyan tüm Ford kahramanlarının kişiliğinden farklı bir yapıdadır. Bir yazarın dediği gibi, bu niteliği filmi, özellikle 1950'lerde ortaya çıkan ve western kahramanlarını sanki Freud'u tanımış bir yaklaşımla ele alan o ünlü "psikolojik western" akımına yaklaşan tek Ford filmi yapar ve bu açıdan filmi çok önemli kılar.

Görkemli bir Ford görselliği içeren filmde, oyuncu kadrosu genelde tipik Ford takımından oluşur. Başta John Wayne, Ward Bond, Harry Carey Jr., John Qualen gibi oyuncular, bilinen kişiliklerini sergilerler. Ama yeniler de vardır: yakışıklı Jeffrey Hunter, Martin kişiliğine hafiften idealize edilmiş tipik Ford kahramanlarına aykırı düşmeyen bir inandırıcılık katar. O zamanın "yeni yüzü" Vera Miles, çocuk-



John Ford, *Çöl Aslanı* / Harry Carey Jr., John Wayne

luktan (ve de *Âsi Gençlik*'ten) çıkıp gelmiş bir Natalie Wood, küçük bir rolde büyük John'un oğullarından Patrick Wayne, filmin taze yüzleridir. Frank S. Nugent'in bir öyküden büyük bir başarıyla uyarladığı senaryo, bu tarz bir film için son derece zengin boyutlar getirir. Winton C. Hoch'un nefis Technicolor görüntüleri, Max Steiner'in müziği de kusursuzdur.

Film zaman içinde ünü gitgide artan ve diğerlerinin önüne geçen bir Ford klasiğidir. *Time Out* şöyle der: "Filmin görsel şaşaası ve erkekçe şiiri, Amerikan vahşetinin ehlileştirilmesiyle kaybolup giden bir öncü ruhu başarıyla yüceltiyor." Leonard Maltin'e göre bu "görkemli ve parlak bir western'dir, özellikle de finali unutulamaz". Leslie Halliwell'e göre bu "Ford'un en çok etki yaratan filmine dönüşmüş, rahatsız edici bir saplantı ve ıkçılık destanıdır ve içerdiği kimlik kaybı ve arayışı temaları, sonradan sayısız filmde yinelenmiştir". Pauline Kael ise şöyle der: "Çok keyifle izlenen bir film değil. Ama içinde okunacak çok şey var."

The Searchers / Yönetmen: John Ford / Senaryo: Frank S. Nugent / Görüntü: Winton C. Hoch / Müzik: Max Steiner / Oyuncular: John Wayne, Jeffrey Hunter, Natalie Wood, Vera Miles, Ward Bond, John Qualen, Harry Carey Jr., Henry Brandon, Antonio Moreno / 1956, Warner Bros (Amerikan) yapımı / 119 dakika.

Yaban Çilekleri

Smultronstället – 1957

SİNEMADA YAŞLILIK ÜZERİNE yapılmış filmler çok azdır, iyi olanları ise yok denecek kadar az... İlk akla gelenler arasında De Sica'nın *Umberto D*'si, Bergman'ın *Yaban Çilekleri*, Mark Rydell'in *Altın Gölün Üzerinde*'si gibi filmler vardır. Ama *Yaban Çilekleri*'ni gerek bu kategorideki filmler arasında, gerekse Bergman filmografisi içinde çok özel bir yere koyarım, kendi adıma...

1945'ten başlayarak film yapan, ama dışarda adını ancak *Bir Yaz Gecesi Tebessümleri*'nin 1955 Cannes Şenliği'nde ilgi görmesiyle duyurabilen Bergman'ın iki yıl sonra yaptığı *Yaban Çilekleri*, anılan filmin açtığı kapıdan girerek zamanında dünya sinemalarında gösterildi ve müthiş ilgi gördü. Birçok kaynağa göre, yönetmenin ilk özyaşamsal filmiydi bu... Bergman, ilk filmlerindeki olaylara ve kişiliklere dışardan yanaşma tavrını bırakmış ve yapıtında gitgide derinleşerek artık sanatında ayrılmaz bir özellik haline gelecek olan özyaşamsal filmler sürecine girmişti. Ama tuhaf bir biçimde, kimi gençlik anılarından da yararlanmakla birlikte, sanki ilerki yıllara, kendi yaşlılığına bakan bir filmdi bu... Ancak, anılarında belirttiği gibi, bu filmin tam anlamını ve başoyuncusu Victor Sjöström'ün kimi davranışlarının nedenini, yıllar sonra, kendisi de o yaşa yaklaştığında anlayabilecekti.

Yaban Çilekleri, Bergman'ın kendi yazdığı bir senaryodan yola çıkarak, yıllarca ders verdiği üniversiteden bir onur nişanı almak üzere bir araba yolculuğuna çıkan 78 yaşındaki yaşlı tıp doktoru Isak Borg'un öyküsünü anlatır. Yaşlı adam, son dakikada törenin yapılacağı kente uçak yerine arabayla gitmeyi seçer ve yola çıkar. Yanında, kocasıyla kavgalı olan gelini Marianne vardır. Marianne ona yolda, oğlunun babaya karşı olan gerçek ve olumsuz duygularını nakleder, İsak'ın bencilliğini eleştirir. Yolda sık sık dururlar ve İsak, çeşitli duraklarda gençliğinin geçtiği köşeleri görür, anılar kafasında canlanır, gündüz düşleri görmeye başlar. Altmış yıl öncesinde, çayırda oynayan ve flört eden gençler ve bir aralık âşık olup evlenmeyi düşündüğü kuzini Sara görünür yaşlı adama... Sonra arabaya üç genç, daha sonra da sürekli birbirleriyle kavga eden bir çift alırlar. Her yeni konuk onlara yeni bir şeyler getirir, yaşamın ve toplumlarının başka bir görünü-

müne pencere açar. Ara yerde yaşlı adamın gerçeklerle karışan düşleri de sürüp gider. Sonra, artık 100 yaşına yaklaşmış olan annesini ziyaret eder İsak, oğluyla gelini arasındaki gizleri, "çocuk yapıp yapmamak" sorununu öğrenmeyi sürdürür... Nihayet tören kentine geldiklerinde İsak, bir yandan o kasabada oturan oğluyla, öte yandan kendisini hem mutlu eden, hem de çok sıkıcı gelen törenle karşılaşacaktır. Ve düşlerine, gençlik günlerinin yanı sıra ölümün görüntüsü de yansımaya başlayacaktır...

Yaban Çilekleri, benzer bir özetin düşündürebileceği gibi, ölüme ve yaşlılığa adanmış karamsar ve iç kapayıcı bir film değildir. Bergman'ın ustalığı, 78 yaşındaki kahramanını bizler için olabildiğince ilginç, giderek eğlenceli kılması ve filminin karamsarlığa teslim olmasına izin vermemesidir. Yaşlılık ve ölüm temalarının sınırlarında gezinen film, bir an için bile olsa gerçek anlamda bir kötümserliğe ve kaderciliğe teslim olmaz. Tersine, hep bir yaşama sevinci atmosferi ve bir ebedi gençlik mesajı içerir. Kuşkusuz ki film, Bergman'ın dinsel eğitiminden, kapalı aile çevresinden ve çocukluğundan gelen birçok kişisel simgeyle örülmüştür. Hepsi de seyirci için, en azından bir ilk seyirde o denli açık olmayan ve kimileri çözümleme gerektiren simgeler... Özellikle baştaki ve finaldeki sahneler, yaşlı adamın düşlerle karabasanlar arasında gelişen hayalleri, gerçekten de oldukça kapalıdır. Ama yol boyunca Bergman, yaşlı adamın duygusuzlaşmış, çevreye kapanmış ve anılarına gömülmüş kişiliğinin, doğayla, hareketle ve yeni karşılaşmalarla nasıl açıldığını, kozasından çıkan bir böcek gibi nasıl dünyaya çıktığını gösterir. Elbette "yolculuğun erdemleri"ni övmek için değil... Ama yalnızlıktan, yaşamdan kopuştan ve duygusal çölleşmeden kurtulmanın başlıca yolunun yine o ürkülen, korkulan başkaları olduğunu göstermek için... Özellikle yaşlı adamın, hele bir kuzey toplumundan beklenmediği kadar gençlerle diyalog kurabilmesi, daha doğrusu o uçuk gençlerin yaşlılığa bakışlarında, hâkim olduğu varsayılan ilgisizliği aşıp ona böylesine yakınlık göstermeleri (tören kentinde yaşlı adamın balkonunun altına gelerek ona serenat yapan üç genç sahnesinde olduğu gibi), Bergman filmlerinde hep var olduğu ve ayrıca aşırı biçimde altının çizildiği ileri sürülen iletişimsizlik temasına tam anlamıyla ters düşen ve bu yakıştırmayı yalanlayan bir öge olarak dikkat çeker.



Ingmar Bergman, *Yaban Çilekleri / Victor Sjöström, Ingrid Thulin*

Profesörün tüm düş sahneleri, olağanüstü birer plastik serüven olarak sunulur. Bunlarda yaşlı adam, geçmişinin kişileriyle kâh o yıllardaki gençliği, kâh günümüzdeki yaşlılığı içinde karşılaşır. Ama karşısındaki düş kişileri için bunun önemi yoktur, onun yaşını fark etmezler bile... Tüm bu karşılaşmalar ve tüm bu eski-yeni kişilikler, bir yandan yaşlı adamın geçici olarak bile olsa yeniden hayata açılmasına yardımcı olurlar. Öte yandan ise, artık kaçınılmaz olduğu duyurulan ölüme onu hazırlama işlevi görürler. Bir yolculuk sırasında aslında tüm bir yaşamın, tüm bir geçmişin ziyaret edilmesidir bu... Ama yaklaşılan ölüme ve yaşlılığın içerdiği tüm hüzne karşın, bu neşeli bir yolculuk, sevinçli bir hesaplaşmadır. Bergman, sanki böylesine zengin biçimde yaşamış ve öylesi anılar edinmiş bir adamın, artık ölümden korkmasının anlamsız olduğunu söyler gibidir. Nitekim yaşlı adam bir sahnede ölümle karşılaştığında, bu onun için hiç de korkulacak bir deneyim oluşturmaz.

Bergman gibi bir yönetmen için de, kuşkusuz böyle bir toplama girecek birçok filmden söz edilebilir. Kendi adıma, yönetmenin *Gezgincilerin Gecesi*'nden *Yedinci Mühür*'e, *Kaynak*'tan *Sessizlik*'e,

Çığlıklar ve Fısıltılar'dan *Fanny ve Alexander*'a birçok filmini de dikkate aldım. Ancak *Yaban Çilekleri*'nin bütünlüğü, etki gücü ve önemi bence bambaşka... Has Bergman oyuncularından Ingrid Thulin (gelin), Bibi Andersson (genç kuzen) ve Gunnar Björnstrand'ın (oğul) oynadıkları filmin en büyük kozu, kuşkusuz yaşlı adamı canlandıran büyük oyuncu ve yönetmen Victor Sjöström... İsveç sinemasının 1920'lerdeki parlak çıkışının Mauritz Stiller'le birlikte iki büyük isminden biri olan Sjöström (1879-1960), gerçekten de canlandırdığı kahraman gibi tam 78 yaşında çektiği bu filmde olağanüstü bir oyun veriyor. Ama bu hiç de kolay olmamış. Bergman anlatıyor, *Mühürlenmiş Zaman*'da: "Keyfi hiç de iyi değildi, ama görevini yaptı. Yakın plan çekimi hazırlanırken bir köşeye çekilip başı omuzlarının arasına gömülü oturdu, kendisine sunulan viskiyi asık suratla geriye çevirdi. Her şey hazır olduğunda bir asistanın yardımıyla sendeleyerek geldi, öfkeden bitap düşmüştü. Kamera hareket etti, gong vurdu. Birdenbire yüzü aydınlandı, yüz çizgileri yumuşadı, sakinleşti: Bir lütuf anı... Kamera bu anı yakaladı, çekti. Laboratuvar da filmi bu kez rezil etmedi." Bergman, aktörün kaprislerini yıllar sonra nasıl kavradığını ise şöyle anlatıyor: "Bu korkunç öfkenin içeriğini ancak bugün, kendimi hemen hemen aynı durumda bulduğumda anlamam tipik... Evet, tüm o neşeli oyunlar artık geri gelmemek üzere bitti ve bıkkınlık yüzüme karşı sırıtıyor. Yetersizliğin ordusu saldırıya geçiyor ve yeterliliği sabote ediyor. Eskiden hiç engelsiz uçup giderdim ve başkalarını da havalandırırdım. Şimdi başkalarının güvenine ve coşkusuna gereksinim duyuyorum." İşte sinemaya, henüz genç denecek bir yaşta, yaşlılık üzerine en güzel filmi armağan eden adamın, gerçek yaşlılık karşısındaki psikolojisini yansıtan ilginç sözleri...

Smultronstället / Wild Strawberries / Yönetim ve Senaryo: Ingmar Bergman / Görüntü: Gunnar Fischer / Müzik: Erik Nordgren / Oyuncular: Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Naima Wifstrand / 1957, İsveç filmi / 93 dakika.

Bitmeyen Balayı

Touch of Evil – 1958

ORSON WELLES, ikinci filmi olan *Şahane Ambersonlar*'ın, yokluğunda kesilip biçilmesinden sonra bir daha yıldızının hiçbir zaman tam olarak barışmadığı Hollywood'a döner, uzun bir ayrılıktan sonra... Dönüş nedeni, Universal şirketinin B filmlerinin ünlü yapımcısı Albert Zugsmith'in onunla yaptığı kontrattır: Whit Masterson'un romanından Paul Monash'ın yazdığı polisiye senaryoyu filme almak... Welles, söylenene göre, asıl romanı okumak zahmetine bile katlanmaz. Senaryoyu şöyle bir elden geçirir, kendisine özgü kimi küçük değişiklikler ekler. Ve filmi küçük bir bütçeyle ve zamanında bitirir. Yapımcının ve o yılların Universal şirketinin mantığıyla hiçbir ilişkisi olmayan, kendine özgü bir polisiye başyapıtıdır ortaya çıkan film... Elbette hemen anlaşılmaz, dağıtımı güç koşullarda yapılır, şirket tarafından biraz kısaltılır... Ama tüm bunlar, filmin zaman içinde büyük bir üne erişmesine ve tam bir kült filme dönüşmesine engel olamayacaktır.

Filmin daha başında, üzerinden jeneriklerin geçtiği inanılmaz bir çekimle Welles, dehasını kanıtlar, kadirbilir seyirciyi daha nefes almadan avucunun içine alıverir. Sinema tarihinin en usta işi çekimlerinden biridir bu, Antonioni'nin *Yolcu*, Hitchcock'un *Ölüm Kararı* veya Robert Altman'ın *Oyuncu* filmlerindeki ünlü çekimlerle kıyaslanabilecek... Kamera bir arabaya bir şeyler koyan elleri gösterir, sonra o arabaya birileri biner, kamera arabayı izler, sonra uzaklaşır, gitgide uzaklaşır, bir yolu uzaktan gösterir, yeniden yaklaşır, kaldırımda yürüyen bir çifti gösterir, onların gümrükçülerle konuşmasından yeni evlendiklerini ve balayına geldiklerini öğreniriz. Birden korkunç bir patlama olur ve baştan beri kesintisiz devam eden çekim ancak o zaman biterek, patlayıp yanan bir arabaya geçer... Tüm bir jenerik geçmiştir bu arada ve Welles, sanki seyircisine ve de yapımcılara *Yurttaş Kane*'den beri geçen on yedi yılda ustalığından hiçbir şey yitirmediğini kanıtlamak ister gibidir...

Welles'in sineması içinde istisna oluşturacak kadar uzun çekimlerden oluşan bir dille anlattığı hikâye, bizleri ABD'nin Meksika sınırına getirir. Meksikalı polis müfettişi Mike Vargas (Charlton Heston), Philadelphialı güzel Susan'la (Janet Leigh) yeni evlenmiştir. Ama ken-

tin ileri gelenlerinden birinin arabasına konan bomba sonucu ölmesi, Vargas'ı göreve çağırır. Bu sınır kasabasında aynı konu üzerinde, Amerikalı komiser, şişman ve şekilsiz bir adam olan, ağzından purosunu, dudaklarından alaycı bir gülüşü düşürmeyen Quinlan da (Orson Welles) tahkikat yapmaktadır. Quinlan'a göre suçlu bellidir: ölen adamın kızıyla evlenmesine karşı çıktığı damadı... Nitekim genç adamın oturduğu dairede dinamit çubukları bulunur. Vargas'a göre bunları oraya bizzat Quinlan yerleştirmiştir. Quinlan'ın inanılmayacak kadar yozlaşmış, her türlü pis işte parmağı bulunan, rüşvete, istenmeyen zanlılar aleyhinde deliller imal etmeye, uyuşturucuya ve başka şeylere bulaşmış bir adam olduğu kısa zamanda anlaşılır. Vargas ona karşı savaşmaya çabalarken, genç karısı kaçırılacak, uyuşturucuyla bayıltılacak ve şüpheli bir otel odasında, öldürülmüş otel sahibinin yanı başında bulunacaktır. Vargas, bir yandan Susan'a yardım edip onu tıkıldığı tutukevinden kurtarmaya, öte yandan Quinlan'ın maskesini düşürmeye çalışacaktır...

Bitmeyen Balayı, Welles'in filmografisinde biçimci polisiye filmler serisinde ayrıksı bir yer tutar. Sanatçı bu türde *Korku Ülkesine Yolculuk*, *Yabancı*, *Şangaylı Kadın*, *Ölüm Raporu* ve *Bitmeyen Balayı* filmlerini imzalamıştır. Bunlardan özellikle ikisi, son derece karmaşık yapıları, şaşırtıcı biçimcilikleri ve görsel oyunlarıyla, bir Welles barokunun en değerli parçaları olarak gelip sinema tarihindeki yerlerini alırlar. Welles, sanki romanı okumaya tenezzül etmemesini ve senaryoyu hemen hemen olduğu gibi kabul etmesini açıklamak istercesine, filmin biçimci yanına yığmıştır tüm enerjisini... O sanki ne anlattığına değil, nasıl anlattığına bakan bir saf sinemacıdır, sinemayı eski Çin gölge oyunları, sirk gösterisi, hipnotizma seansı ve sihirbaz numarası gibi, insanı büyülemek ve şaşırtmak için kullanan... Kuşkusuz bu tavır, yani bir filmin ne anlattığını değil, yalnızca nasıl anlattığını önemseyen bir tavır çok onaylanamaz. Ama Welles galiba bu kuralın bir istisnası olur: Filmleri öylesine çekici ve büyüleyicidir ki, seyirci onun ne anlattığına kafa yoracak zamanı zaten pek bulamaz. Aslında kimi zaafları, tutarsızlıkları olan bir senaryoya dayanan *Bitmeyen Balayı*, bunun parlak bir örneğidir.

Welles, karşımıza tam anlamıyla ürkünç bir Meksika sınır kasabası dekoru getirir: denetimsiz bir kalabalıkla dolu yarı karanlık sokaklar,



Orson Welles, *Bitmeyen Balayı* / Orson Welles ve Akim Tamiroff

şüpheli eğlence yerleri, tehlikeli oteller, izbe barlar... Sokakta hazır bekleyen maço saldırı güçleri... Ve en ürküncü de, bu yarı cehenneme düzen getirmekle yükümlü polisin inanılmaz yozlaşması ve suçla iç içeliği... Dedektif Hank Quinlan, bu açıdan sinema tarihinin gördüğü en korkutucu polis karakteridir: Yüzünden ve kişiliğinden sanki pislik ve nefret sızar. Welles, inanılmaz bir makyaj ve kılık desteğiyle, kendi 42 yaşından çok daha büyük ve kendi fiziğinden çok farklı bu kişiliğe hayat verir. Tümüyle kontrastlı siyah-beyaz görüntülerle, özel merceklerle deforme edilmiş görüntülerle çekilmiş bu dışavurumcu film, birçok sahnesiyle gerçekten ürkünçtür: Başta otomobildeki patlama, Susan'ın uyuşturucuyla kendinden geçirilmesi, Susan'ın baygın yattığı yatağın başucunda Quinlan'ın otel sahibi Grandi'yi (Akim Tamiroff) boğarak öldürmesi, Quinlan'ın sağ kolu Pete Menzies'i (Joseph Calleia) vurması ve onun tarafından vurulması... Ve finalde, Quinlan'ın zaman zaman ziyaret ettiği, gerçek ruhunu açtığı belki tek kişi olan bir çingene falcının (ağır bir makyajın altında zor tanınan haliyle şaşırtıcı bir Marlene Dietrich), onun ardından "He was some kind of a man" (gerçekten kendine özgü bir adamdı) diye ünlü cümlesini söylemesi...

Bitmeyen Balayı, Jacques Lourcelles'e göre *"Ölüm Raporu*'yla birlikte, Welles barokunun zirvesini oluşturur. Ve Welles'e son bir kez gölgeler ve karabasanlardan oluşan tiyatrosunu uygulama olanağını verir". Gerard Weales şöyle yazmıştır: "Saf Welles ve saf olmayan saçmalık... Ki belki ikisi de aynı anlama gelir." Leslie Halliwell, dört yıldızına rağmen şaşkındır: "Soğuk ve antipatik, bir gezginin Hollywood'a dönüşü için gerçekten şaşırtıcı bir seçim... ve katıksız bir kült film." *Time Out* ise şöyle yazmıştır: "Kişilik ve yozlaşma, yasalar ve adalet, tapınma ve ihanet üzerine insanı terleten bir gerilim bulmacası, tipik Welles groteskleri̇nin oturduğu bir sınır cehenneminde, sanki Kafka'dan alınmış bir karabasan..."

Touch of Evil / Yönetmen: Orson Welles / Senaryo: Paul Monash, Orson Welles / Görüntü: Russell Metty / Müzik: Henry Mancini / Oyuncular: Charlton Heston, Orson Welles, Janet Leigh, Marlene Dietrich, Akim Tamiroff, Joseph Calleia, Ray Collins, Dennis Weaver / 1958, Universal (Amerikan) filmi / 95 dakika.

Ölüm Korkusu

Vertigo – 1958

ÖLÜM KORKUSU kuşkusuz Hitchcock filmografisi içinde bile çok özel bir yere sahip olan, son derece ayrıksı ve özel bir filmdir. Hele dünya sineması içinde... Bu yüzden, gösterime çıktığında hemen herkesi şaşırtmış olması ve bütünüyle kavranamaması normaldir. *Time* dergisinin ilk tepkisi şuydu: "Yaşlı usta yeni bir esrar filmiyle karşımızda... Ama bu kez katil kim değil, aldıran kim diye bir soru sormak gerekebilir!" Saygın eleştirmen Georges Sadoul ve onun ölümünden sonra ünlü sözlüğünü devam ettiren Émile Breton dostumuz, bu filmi sözlüğe almayı hâlâ başaramamışlardır. (Tıpkı Ford'un *Çöl Aslanı*'nı da almadıkları gibi.) Anlı şanlı Leslie Halliwell, ünlü sözlüğünde filmi yıllar yılı sadece iki yıldızla, orta karar bir Hitchcock filmi olarak değerlendirdikten ve "başroldeki büyük hata"dan söz ettikten sonra (bu "hata", Kim Novak'ın varlığıdır!), onun ölümünden sonra yapıtı devralan John Walker, filmi nihayet dört yıldızlığa terfi ettirmiş ve söz konusu ifade-



Alfred Hitchcock, *Ölüm Korkusu* / James Stewart ve Kim Novak

yi kaldırmıştır. Robert A. Harris-Michael S. Lasky'nin *The Films of Alfred Hitchcock* adlı kitapta yazdıkları gibi: "Ancak birçok kez izledikten sonra seyirci bu filmin sürekli genişleyen (cumulative) bir etki gücü olduğunu kavramaya başlıyor. Filmin bütünü, onu oluşturan ögeleri aşıyor. Ve film, ancak bütün olarak ele alındığında kendini açıklayabiliyor."

Vertigo'nun ortaya çıkışı, bir dizi mutlu rastlantıyla olmuştur. Alfred Hitchcock, bu kitaba da girmesi söz konusu olup "finale kalamayan" ünlü Henri-Georges Clouzot filmi *Les Diaboliques – Şeytan Ruhlu İnsanlar*'ı izleyip çok beğenince, o filme konu olan romanı yazan Fransız yazarları Pierre Boileau-Thomas Narcejac ikilisinden kendisi için bir senaryo yazmalarını istemişti. Bir tür ısmarlama işti bu. Boileau-Narcejac, Hitch amca için bir senaryo değil, ama sonradan yayımlayacakları bir roman yazdılar: *D'Entre les Morts – Ölülerin Arasından* adıyla... Bu yapıttan Alec Coppel ve Samuel Taylor'un oluşturdukları senaryo, Hitchcock'un onayını aldıktan sonra filme çekildi. Başrol için düşünülen Vera Miles son dakikada hamile kalıp ortadan çekilince, rol Kim Novak'a düştü. Bu değişikliğin film için çok hayırlı olduğu yadsınamaz.

Film, garip ve gizemli bir öykü anlatır. San Francisco dekoru önünde geçen filmde, polis komiseri John Ferguson, yüksek yerlere çıkma korkusu ve bunun yol açmış olduğu tatsız bir olay nedeniyle polislikten ayrılır. Eski bir arkadaşı ona gelerek, büyükannesinin ruhuna sahip olduğuna inanan ve onun gibi intihar ederek ölme saplantısı içinde bulunan karısı Madeleine'i takip etmesini ister. Ferguson bunu yapar, kadını adım adım izler. Ve bu arada ona tutulur. Ama yükseklik korkusu yüzünden, onun bir kulenin tepesine çıkıp kendisini aşağı atmasını önleyemez. Artık ölen kadın onun saplantısı olmuştur. Ve ne rastlantıdır ki bir gün sokakta, aynen Madeleine'e benzeyen bir kadın görür. Ancak farklı bir saç ve giyim tarzıyla... Judy'yle tanışır. Madeleine'e benzemekle birlikte, ona kıyasla kaba ve basit gözüken kadını yavaş yavaş Madeleine'e benzetmeye çalışır. Sonunda Judy, Madeleine'e dönüşür ve Ferguson, aşkını yeniden yaşar. Ama kadının gerçekten de Madeleine olduğunu ve ustaca düzenlenmiş bir entrika sonucu, başka bir kadının öldürülmesi suçuna katıldığını öğrenmesi onu nefretle doldurur. Bu nefret, ikinci kez bulduğu saplantılı aşkını yeniden yitirmesine mi yol açacaktır?

Evet, şurası kesindir: Hitchcock'un filmografisindeki en başarılı filmlerin en azından bir bölümü, aşk filmleridir: bir tutkuya, bir saplantıya dönüşmüş aşkları anlatan filmler: *Rebecca, Şüphe, Öldüren Hatıralar, Aşktan da Üstün*... Ama *Vertigo* bu açıdan en ileri giden filmdir. Bu film, son derece yoğun ve karmaşık bir aşkı anlatır. John Ferguson sürekli olarak kimliğini bilmediği, kendisi için hep gizem taşıyan bir kadını – veya iki kadını – sever. Madeleine'e olan tutkusu garip, yoğun ve önlenemez bir tutkudur, yavaş yavaş yükselen ve çoğalan... Onu bir kez Golden Gate'den atlamak istediğinde kurtarır, hayata döndürür. Ama ikinci deneyimde bunu başaramaz ve onulmaz bir vicdan azabına kapılır. Onu yeniden yarattıktan sonra ve artık gerçekten mutlu olmayı istediği sırada, içine düşen şüphe bu kez de aşkına erişmesini engelleyecektir. Ve tam Judy'yi Madeleine'e dönüştürüp sevdiği kadına yeniden kavuştuğunda, onu yine kaybetmekten kurtulamayacaktır. *Vertigo*, iki tarafın bir türlü birbirlerine kavuşamadıkları ve mutluluğa erişemedikleri bir yitik aşklar öyküsüdür. Filmin o unutulmaz sahnesi, Judy'nin John'un satın aldığı giysileri giyip ısrarla istediği makyaj ve saç değişikliklerini yaptıktan sonra, otelin sürek-

li içeri vuran yeşil ışıkları içinde, gerçekten de ölüler arasından dönmüş bir Madeleine gibi ortaya çıkması ve nefesi kesilmiş John ona sarıldığı anda çevrelerinde yavaş, ama sürekli olarak dönmeye başlayan Hitchcock kamerası, herhalde sinemanın yarattığı en güzel aşk sahnelerinden ve kısaca en güzel sahnelerden biri olsa gerektir.

Filmin ikinci yarısının başlarında, Hitchcock romanın aslında ancak finalde belli olan sürprizini açıklar ve Judy'nin kimliğini ortaya koyar. Bu çok akıllıca seçim, filme büyük bir ustalıkla yedirilerek filmin lehine çalışmıştır, çünkü Hitchcock'un bu konuda François Truffaut'ya dediği gibi "Romanda okur, başka bir kişiliğe dönüşmek istemeyen bir kızı izler. Oysa filmde, sevdiği erkeğin kendisinin maskesini kaldırmasına engel olmak isteyen bir kadın vardır". Ve kuşkusuz ki bu ikincisi, çok daha gizemli ve gerilimlidir. Ama bu olağanüstü filmin en ilginç yanlarından biri, ikinci yarıda Ferguson'un resmen ölmüş bir kadına âşık olması ve bu tutkusunun önlenemezliğinin ortaya çıkmasıdır. Hitchcock'un da açıkça kabul ettiği bu özelliği, Harris-Lasky ikilisi kitaplarında şöyle açıklıyorlar: "Nasıl *Arka Pencere* bir röntgencinin dünyasını ele alıyorsa, *Ölüm Korkusu* da ölü bir kadına âşık olma psikolojisini işler. Bilimsel dilde nekrofilya denen bu olay, ne denli sevimsiz gözükse de, filmin son yarısının ana temasıdır." Böylece film Hitchcock'un özellikle 1950'lerin sonundaki parlak döneminde filmlerine kattığı yeni, Freud'çu ve modern yönelişlerin ve temaların başka bir örneği olur çıkar.

Film, Hitchcock'un hiç bitmeyen teknik arayışlarının da bir toplamıdır. Yönetmen, Truffaut ile olan konuşmalarında, bu filmde o yeşil otel ışığını nasıl kullandığını, başlarda John'un Madeleine'i izlediği sahnelere gizem katmak için nasıl sis filtrelerinin ardından çekim yaptığını, Ferguson'un yükseklik korkusundan gelen baş dönmesini vermek için, nasıl özel olarak inşa ettirdiği bir sistemde geriye kaydırmayla öne zoom'u aynı anda kullandığını anlatır. Değişmez Hitchcock oyuncularından biri olan ve ustanın tam dört filminde oynayan James Stewart, Ferguson rolünde tam anlamıyla kusursuzdur. Çekimlere, kafasında, rolü ve giysileri üzerine ön fikirlerle gelen ve bu yüzden ustanın hışmına uğrayan Kim Novak, tüm bu olaylara ve ustanın kendisine karşı açık nefretine karşın, filme çok şey katar. Truffaut'nun yönetmenin yüzüne karşı söylediği gibi, "O yıllarda beyazperdede onun kadar canlı bir erotizmi taşıyan hiçbir Amerikan yıldızı yoktur". Novak,

ustalıklı tip değiştirmesiyle iki benzer, ama farklı kadını büyük bir incelikle canlandırır. Ve tüm Hitchcock filmlerindeki o geleneksel frijitlikten kurtulup gerçek bir kadına dönüşen sayılı kahramanlardan biri olur çıkar. Robert Burks'ün görüntüleri ve Bernard Herrmann'ın müziği ise, tam anlamıyla filme uygundur ve ona çok şey katarlar.

Evet, *Vertigo* sayısız yönetmeni de etkilemiş, *Final Analysis*'den *Dead Again*'e, Mel Brooks'un *High Anxiety* parodisinden *12 Monkeys*'e birçok filme açık biçimde esin vermiş bu film, dünya üzerinde yönetmenlerin de gözde filmlerinden biridir. Bu filmi her karşınıza çıktığında izlemeyi ihmal etmeyin. Her görüşte yeni bir şeyler keşfedeceğinize hiç kuşkum yok. Ben deneyini yaptım... Ayrıca filmin *Sight & Sound* dergisinin on yılda bir yaptığı ünlü "Dünyanın En İyi Filmleri" soruşturmalarının son yapılan 2012 tarihli olanında en başa geçip oturduğunu da hatırlatalım.

Vertigo / Yönetmen: Alfred Hitchcock / Senaryo: Alec Coppell, Samuel A. Taylor / Görüntü: Robert Burks / Müzik: Bernard Herrmann / Oyuncular: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones / 1958, Paramount (Amerikan) filmi, 128 dakika.

Hiroşima Sevgilim

Hiroshima Mon Amour – 1959

HİROŞİMA SEVGİLİM'in sinema tarihinde etkileri en büyük ve temelli olan filmlerden biri olduğunu söylemek, abartma olmaz. Kendi adıma bu filmi ilk kez, Paris'te geçirdiğim 1961 yılı içinde görmüştüm. (Aynı yıl Türkiye'de oynamış ve büyük bir ilgiyle karşılanmıştı.) Yine defterlerimden birine aldığım notta şöyle demişim: "Resnais'nin sinema dünyasında olaylar yaratan bu filmi, aşkı en başarılı biçimde inceleyen filmlerden biri. Son derece sübjektif, insan ruhuna eğilmiş, hatta dalmış ve kesinlikle sinema tarihinde yeri olacak bir film." Bu naif eleştiride henüz filmi tam olarak kavramış olma belirtileri yok, ama etkilendiğim açık. 10 üzerinden 8 vermişim!...

Kuşkusuz ki yıllar boyu görülmelerle daha iyi anlaşılan ve değerleri yerine oturan bir film bu... Ama yine de, ilk gösterime çıktığın-

da tüm dünyada yarattığı etkinin de apayrı olduğu söylenmeli. Yeni Dalga'nın en hızlı manifesto ve kendini gösterme günlerinde, sanki onun bir parçasıymış gibi ortaya çıkan, aslında Yeni Dalga yönetmenlerinden daha yaşlı (filmi çektiğinde 37 yaşında) olan, sayısız kısa ve belgesel filmden gelmiş Alain Resnais'nin, o zamanlar pek tanınmamış yazar Marguerite Duras'la işbirliğinden ortaya çıkmış bir film bu... Son derece edebi niteliğini ve genelde başarısını Resnais'den çok Duras'a bağlayanlar da olmuştu, bir aralar... Ancak Resnais sonraları, zaten Yeni Dalga'dan hemen ayrılarak çok kişisel bir yol izlemeye başlayan, hep farklı, yenileyici ve yol açıcı olan sinemasıyla, yaratıcı-yönetmen kişiliğini kesinlikle kanıtladı. Yine bu toplam için, onun en azından *Geçen Yıl Marienbad'ta* ve *Amerika'daki Amcam* filmlerini de düşündüğümü belirtmeliyim.

Duras / Resnais'nin filmleri, savaş sonrasında bir film çekimi için atom bombası felaketine uğramış Hiroşima'ya gelen bir Fransız kadınının öyküsünü anlatır. Kadın burada, facianın hâlâ dehşet verici olan izleriyle karşılaşacak ve etkilenecektir. Bir Japon mimarla 24 saatlik bir ilişkiye girişir kadın... Bu ilişki sırasında, âşığı aracılığıyla Japonya'yı ve Japon ruhunu tanımaya, savaşın ve yıkımın onlar için ne ifade ettiğini soruşturmaya çalışır. Ama aynı zamanda kendi geçmişini anımsar



Alain Resnais, *Hiroşima Sevgilim* / Emmanuelle Riva ve Eiji Okada

ve savaş içinde, Fransa'nın küçük Nevers kasabasında bir Alman askeriyle yaşadığı yasak aşkı ve bunun yol açtığı trajediyi düşünür.

İşte bütün film, bu anımsama ve irdeleme çabasıdır. Bir diğer deyimle *Hiroşima Sevgilim*, bir büyük sayıklamadır. Marguerite Duras'ın sonraları büyük ün yapan özgün kaleminden çıkma bir metin, günlük ve sıradan diyaloglar kadar, hatta onlardan çok fazla, edebi bir anımsamayla, geçmişi ve şimdiki zamanı kavrama çabasıyla, kahramanımızın kendi bireysel tarihine ve toplumların ortak tarihine yönelmiş merak duygusunun getirdiği sorularla yüklüdür. Japon erkeği daha az konuşur, ama kadın sürekli düşünür, tartışır, anımsar, sorar, araştırır. Filmin odak noktası ve bilinci odur. Her şey kadının belleğinde oluşur, film tümüyle görkemli bir hatırlama eylemi, bir bellek ziyaretidir. Hiroşima kentinin küçücük daireleri, kederli lokantaları, neonlu caddeleri, sıradan gece kulüpleri, tren istasyonu ve başka şeyleriyle oluşturduğu dekor, sadece yaşanılan zamanı anımsatmak için gösterilen ayrıntılara dönüşür. Her şey bellek çerçevesinde ve zaman içinde sürekli gelgitlerle oluşur. Film, görkemli bir anımsama ve etkileyici bir zaman içinde yolculuktur...

Kadın Hiroşima'da neler görmüştür, faciadan yıllar sonra ne görebilir? Erkek bu soruya bir leitmotiv haline gelen bir yanıtla karşılık verir: "Non, tu n'as Rien vu a Hiroshima – Hayır, sen Hiroşima'da hiçbir şey görmedin." Peki, kadın gencecik bir kız, nerdeyse bir çocukken Nevers'te ne görmüştür? Aşkın en trajik yüzünü, sevdiği insanın gözlerinin önünde öldürülmesini, insanların yeri geldiğinde bir diğer insana ve de tüm insanlara ne denli kötülük yapabileceklerini: "Bir insana, milyonlarca insana bu nasıl yapılabilir?" Resnais'nin filminde bireysel yazgı toplumsal yazgıyla buluşur, bireyin dramı ayrılmaz biçimde kitlelerin dramıyla iç içeleşir. Fransız kadını Nevers'teki kişisel faciayla, içinde bulunduğu yeni ve farklı toplumun kendininkiyle aynı zamanda yaşadığı korkunç kolektif facia arasında sanki organik bir bağ keşfeder. Çok genelde savaşın, ama daha özelde insanların kötülüğünün, kötülük yapma yeteneklerinin neden olduğu iki ayrı, ama bileşik faciadır bu...

Resnais, filmini o zamana dek görülenlerden farklı bir yapıda kurar. İlk yarıda, belgesel filmlerindeki tekniğinden gelme görkemli bir kurguyla, kimi haber filmlerini, belgeselleri, Japon gösteri sana-

tı görüntülerini oyunculu çekimlerle birleştirir. Sesi adeta müzik gibi, görselliğe katkısı olan, görselliğin parçası olan bir öge gibi kullanır. Emmanuelle Riva'nın yoğun ve etkili sesiyle, yüksek sesle düşünmesi, yorumlaması ve sorması, filmin yapısına ayrılmaz biçimde eklenir. Onun ve Japon oyuncusu Eiji Okada'nın sesleri, filmin ses bandının çok önemli bir ögesi olarak gelir ve filme katılır. Gerek monolog-diyalogların, gerekse bir dış sesin böylesine etkin biçimde katıldığı başka bir film yoktur sinema tarihinde... Film, böylece önceden, özenle ve yetenekle oluşturulmuş edebi bir metnin, bir filmin yapısında çok önemli bir işlev görmesinin görkemli bir örneğini verir. (Filmin başarısını kısmen veya daha çok Duras'a bağlama eğilimleri zaten bundan kaynaklanmıştır.) *Hiroşima Sevgilim*, açıkça edebi bir filmdir, yazınsal metin son derece önemlidir ve film bundan utanmaz, bunu ön plana çıkartır. Resnais ise, büyük bir görsellik ustası olmasına karşın, bundan sonra da sinemada hep önemli yazarlarla ve onlar tarafından oluşturulmuş, yazınsal niteliği ön planda sağlam metinlerle işbirliği yapma çabasını sürdürecektir.

Tiyatrodan gelip sinemada ilk filmini çeviren Emmanuelle Riva, iri gözleri, anlamlı yüzü ve insan ıstırabını çok iyi vermeyi bilen denetimli dram yeteneğiyle son derece etkileyicidir. Dramatik yankılamalı sesiyle film boyunca söylediği "Beni öldürüyorsun / Bana iyilik ediyorsun" ya da "Belleğin tartışmasız önemini niçin yadsımalı?" gibi Dumas monologlarıyla filmi ölümsüzleştirir. Sanatçı, bundan sonra görecelikle az filmde oynamasına karşın, Yeni Dalga'nın simge kişilerinden ve unutulmaz figürlerinden biri olur çıkar. Kurgusu, müziği, görüntüleriyle de birinci sınıf bir film olan yapıt üzerine Georges Sadoul şöyle demiştir: "Film öncelikle yüreğe sesleniyor ve mesajını tüm ayrıntılarıyla anlamasanız da, yüreğinizi yaralıyor." Jean-Loup Passek'in editörlüğünde çıkan *Larousse-Dictionnaire du Cinéma Français*'te şöyle denmektedir: "Film, skandal yaratabilecek konusundan çok, kutsal bir metin okunur gibi söylenen itirafları, yavaşlatılmış zaman anlayışı ve görsel kafiyeleriyle dikkati çekiyordu. Sanki Antonioni'nin denetiminden geçmiş Eisenstein gibiydi." Dilys Powell şöyle yazmıştı: "Ve birden yepyeni bir film... Gerçekten yeni, kullanılmış değil. Kendi öyküsünü kendi diliyle söyleyen bir film. İnsan nerdeyse ona dokunmaktan korkuyor!" Penelope Houston ise *The Contemporary Cinéma* –

Çağdaş Sinema adlı kitabında filme şöyle bakacaktır: "Sinema tarihinin en yaratıcı kurgu çalışmalarından biriyle birbirine bağlanmış bu iki farklı öykü aracılığıyla, Resnais, Hiroşima-Nevers arasında bir köprü kurar, filmini geçmiş zaman-şimdiki zaman karşıtlıkları içinde çağdaş bir Proust anlatısına dönüştürür."

Hiroshima Mon Amour / Yönetmen: Alain Resnais / Senaryo: Marguerite Duras / Görüntü: Sacha Vierny, Takahashi Michio / Müzik. Giovanni Fusco, Georges Delerue / Oyuncular: Emmanuelle Riva, Eiji Okada / 1959, Fransız-Japon ortakyapımı / 108 dakika.

400 Darbe

Les 400 Coups – 1959

SİNEMADA YAŞLILIK ÜZERİNE filmler kadar, çocukluk üzerine filmler de azdır. Sinema, gerçek anlamda çocukluğa da çok başarılı biçimde eğilmiştir denemez. Çoğunlukla çocukluklarını çoktan unutmuş yönetmenlerin herhangi bir içtenlikten yoksun filmleriyle ve Yeşilçam'daki kadar olmasa da, büyükler gibi oynamaya zorunlu kılınmış sözüm ona çocuk yıldızların yapmacık oyunlarıyla, bu alanda gerçekten hatırlanacak filmler azdır. İşte bunların başında gelen bir yapım, François Truffaut'nun ilk filmi olan *Les 400 Coups – 400 Darbe*.

François Truffaut'nun *400 Darbe*'deki başarısının nedeni, belki de anlattığı özyaşamsal gerçeklerin üzerinden henüz onları unutacak kadar çok zamanın geçmemiş olmasıydı. Daha 26 yaşında çektiği bu filmle sanatçı, yıllar önce önemli sinema yazarı André Bazin'in kendisini elinden tutarak başlattığı sinema yazarlığı kariyerini daha yaratıcı bir alana taşımış oluyordu. Gerçekten de, oldukça bilinçsiz bir sinema tutkunu olarak daha 16 yaşında André Bazin'le tanıştı sanatçı... Yıllar sonra, erken yaşta (41 yaşında) ölen Bazin'in Truffaut tarafından seçilen bir grup yazısından oluşan *André Bazin et le Cinéma de la Cruauté – Bazin ve Zulüm Sineması* adlı bir kitaba yazdığı önsözde, Truffaut bu tanışma üzerine şöyle diyor: "1948 yılında bana, *İş ve Kültür* dergisinde sinemayla ilişkili ilk işimi verdiğinden beri, benim bir anlamda manevi babam oldu ve sonradan başıma gelen tüm mutluluklar onun sa-

yesinde oldu. Bana yazmayı öğretti, *Les Cahiers du Cinéma* dergisinde çıkan ilk yazılarımı düzeltti, beni yavaş yavaş yönetmenliğe dek alıp götürdü. 11 Kasım 1958'de öldüğünde, bir gün önce *400 Darbe*'nin çekimine başlamıştım. Senaryosunu çok iyi bildiği, ama göremediği bu filmi kuşkusuz ona adadım."

Sinema deneyimi olarak sadece bir yıl önce, *Les Mistons* adlı skeçli bir filmin bir bölümünü çekmiş olan genç Truffaut, ilk uzun filminde 12-13 yaşlarındaki Antoine Doinel'in serüvenini anlatır. Annesi ve üvey babası ile birlikte, Paris'in kuzeyinde orta halli bir semtte yaşamaktadır Antoine... Okulu sevmez, öğretmenlerinin karabasanıdır. Sık sık okuldan kaçan ve arkadaşı René ile Paris sokaklarında sürten Antoine, bir gün annesini yabancı bir adamla öpüşürken yakalar. Ertesi gün okulda namevcutluğu için gösterdiği bahane, annesinin ölümüdür!... Ama kadın okula gelip Antoine'ın neler çevirdiğini öğrenmeye kalkışınca, gerçek ortaya çıkar. Üvey babasının ilgisiz, ama görece olarak yumuşak davranışına karşın Antoine, evden kaçmayı tasarlamaktadır. Arkadaşı René'nin evi de daha iyi değildir: Babası at yarışları hastası, annesiyse alkoliktir... Babasının çalıştığı yerden bir daktilo makinesi çalan Antoine, makineyi yerine bıraktığı anda yaka-



François Truffaut, *400 Darbe*/ Jean-Pierre Leaud

lanır. Üvey baba onu karakola teslim edecek ve sonra Antoine, bir ıslahevine düşecektir. Islahevinin sert kuralları, Antoine'a göre değildir. Bir gün oradan da kaçacak ve uzun bir yolculuğun sonunda, nihayet denize ulaşacaktır...

Truffaut'nun bu ilk filmi, sorunlu bir çocukluğun tüm deneyimlerini, kendi yaşamından yola çıkarak, olabildiğince evrensel bir dille yakalamayı başarmıştı. Çok küçük olanaklarla ve gerçekten sınırlı bir bütçeyle çekilen filmden, o zamana dek az görülmüş bir içtenlik ve tazelik fışkırıyordu. Bu küçük filmde her şey öylesine sahiciydi, her ayrıntı öylesine yaşamdan kopup geliyordu ki!... Bir ilk filmle gerçek bir sinemacı doğmuştu. Film, katıldığı Cannes 1959'un sürpriz filmi oluyor, büyük bir hayranlıkla karşılanıyor ve yönetmenine değerli bir en iyi yönetmen ödülü getiriyordu. Hemen ardından, Haziran 1959'da Paris'te gösterime giren film, böylece 1958'de gösterilen Louis Malle'in *İdam Sehpası*, Şubat 1959'da gösterilen Claude Chabrol'un *Yakışıklı Serge*'i ile birlikte, yeni doğmakta olan Yeni Dalga eyleminin manifestosu olarak ortaya çıkmış oluyordu. Ardından, 1960 başlarında Godard'ın *Serseri Âşıklar*'ı da gelecek ve var olan sinemayı altüst edecek, ona yalnız Fransa'da değil tüm dünyada yepyeni bir soluk, yeni anlatım biçimleri ve gündelik yaşam temaları getirecek olan bir akım başlamış olacaktı.

Fransızcada "serserilik yapmak" anlamına gelen bir deyim olan "Les 400 Coups"nun Yeni Dalga'ya katkısı büyük oldu. Bu katkının önemi, gerçek anlamda ancak *Serseri Âşıklar*'ınkiyle karşılaştırılabilir. Hiçbir star oyuncuya dayanmadan, mükemmel senaryo ilkesini bir yana bırakarak, klasik dramatik gelişimi, alışılmış dekupajı ve kurguyu adeta unutarak, yaşamın içinden gelen şeyleri anlattığı gibi, anlatımında da tümüyle "içten gelmeyi" ilke edinmiş bu film, görece amatörlüğüne karşın sinemaya gerçekten yeni kapılar açtı. O zamana dek anlatılması ve bir filmin konusunu oluşturması düşünülemeyecek kişisel şeyler anlatılmaya, küçük bütçelerle yola çıkılmaya, yeni ve genç bir oyuncu kuşağına güvenilmeye başlandı. Küçük bütçeli Amerikan B filmleri örnek alınıyor, o ünlü "Fransız kalitesi" ve onu simgeleyen tüm bir geçmiş sinemacı kuşağı yerin dibine batırılıyordu. Kendilerine Hawks, Hitchcock, Ray gibi Amerikan sinemacılarını, Rossellini ve Renoir'ı usta olarak seçen bir genç sinemacılar kuşa-

ğı, sinemaya yeni bir alfabe ve yeni değer ölçüleri kazandırmak üzere sefere çıkmışlardı. Renoir kadar Jean Vigo'dan da esinler taşıyan *400 Darbe*, belgeci ekolden olduğu kadar Sinema-Gerçek (Cinéma-Vérité) öğretisinden, Yeni Gerçekçilik'ten, televizyon tekniğinden de yararlanıyordu. Tüm bu etkiler, sonuç olarak yadsınamaz bir romantizm içermesini engellemiyordu filmin... Truffaut'nun hep sahip olacağı bir romantizm... Özellikle o çokanlamlı final, Antoine Doinel'in denize ulaşan yüzünde donup kalan film, çeşitli yorumlara açık olarak bitiyordu: küçük Antoine gerçekten de özgürlüğe mi kavuşuyordu? Yoksa deniz onun için bir sonun mu habercisiydi?

Zaman içinde ilk varsayım doğrulandı. Çünkü film, sinema tarihinde eşsiz olan bir başka şeyi de gerçekleştirdi: Bir yönetmenin bir seri filmle kendi yaşamını anlatmayı sürdürmesi. Ve hep aynı oyuncuyu kullanarak, ona bir tür kendi kişiliğini yüklemesi. Böylece Doinel'i oynayan Jean-Pierre Léaud da, sinemada Truffaut'nun kendisi oldu çıktı. Ve yıllar boyu, daha dört filmde, kendisi de büyüyerek, büyüyen Antoine Doinel'in yaşam karşısındaki serüvenlerini anlatmayı sürdürdü. Ve tarih sanki tekerrür edecekti: Yıllar sonra Truffaut da oldukça erken bir yaşta öldüğünde, onun elinden tutarak bir yıldız yaptığı Jean-Pierre Léaud da gerçek bir mateme bürünecek ve teselliisiz kalacaktı. Truffaut ise, sonradan sayısız film yaptı. Bunlardan bazıları, belki *400 Darbe*'nin sinemasal düzeyini de aştılar: *Jules et Jim – Unutulmayan Sevgili*, *La Peau Douce – Yumuşak Ten*, *La Nuit Américaine – Güneşte Gece* gibi. Ama Truffaut, bu filmdeki eşsiz içtenliğe bir daha ulaşamadı ve filmin bir anlamda tarihsel önemi de, tekil bir olay olarak kaldı. *Time Out* şöyle diyordu: "Belki de Truffaut'nun en iyi filmi değil. Ama gitgide kendine dönükleşen ve ödünler vermeye başlayan Truffaut yapıtı içinde, yine de doruklardan biri. Ve hâlâ, sinemanın çocukluğa eğilişinin en iyi örneklerinden biri."

Les 400 Coups / Yönetim ve Senaryo: François Truffaut / Görüntü: Henri Decaë / Müzik: Jean Constantin / Oyuncular: Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy / 1959, Fransız filmi / 94 dakika.

Bazıları Sıcak Sever

Some Like it Hot – 1959

KOMEDİLERİN, özellikle Amerikan salon güldürüsünün klasik örneklerinin belki yeterince yer almadığı bu toplamda, üçüncü bir Billy Wilder filmi olarak bir güldürü bulmak, kimilerine fazla gelmiş olabilir: Hani bir Howard Hawks, Ernst Lubitsch veya Preston Sturges komedisi diyebilirler. Ancak, filmleri yönetmenler çerçevesinde seçmediğimizi önsözde belirtmiştim. Ayrıca *Bazıları Sıcak Sever*, sinemanın temel işlevlerinden birini öylesine iyi biçimde yerine getirir ki: Bu film yıllardır izlenir, sinemalarda yeniden gösterime çıkar, TV ekranlarından eksik olmaz, videosu hala peynir-ekmek gibi satılır veya kiralanır (ciddi bir videoculuğun var olduğu ülkelerde kuşkusuz) ve her gösterildiğinde de, yeniden kitleleri çeker, insanları güldürür, ilk keşfedenleri mest eder. Hele komedi gibi çabuk eskiyen ve evrenselliği Chaplin ve Keaton'dan beri tartışmalı bir alanda süregelen bu başarı, elbette dikkate alınmalıdır. Kendi adıma, en çok izlediğim ve her izleyişimde beni güldürmüş olan sayılı filmlerden biridir *Bazıları Sıcak Sever*.

Filmin temel özelliği, erkeklerin kadın kılığına girmesi gibi hep ve her zaman komik gözükmüş ve insanları güldürmüş bir olayın sinemadaki en kusursuz örneği olmasıdır. Aslında konu, travesti geleneğinin yaygın olduğu 1920'ler Almanyası'ndan gelen bir kabare oyunudur ve çok benzer bir biçimiyle, 1935 yılında Fransa'da çekilen *Fanfare d'Amour* filmine konu olmuştur. Robert Thoeren'in bundan çıkardığı tretman Billy Wilder'ın eline geçince, usta ilgilendi. Ancak o sıralarda yazılışleri için partöneri yoktu. Kendisine I. A. L. Diamond adlı genç ve yetenekli bir yazarı seçti. Ve böylece Wilder'ın o günden son filmine dek süregelecek olan parlak ve verimli bir işbirliği de başlamış oldu. İkili, olayları önce 1950'lerde işlemeyi düşündüler. Sonra Diamond'ın dönem giysi ve makyajlarının hep komik durduğu görüşüne uyarak, filmi, ABD'deki ünlü içki yasağı ve gangsterlik dönemine, yani 1929'lara taşımaya karar verdiler. Erkek oyuncu olarak bir aralar Frank Sinatra'nın adı geçti. Ama sanatçı konuya ilgi duymasına karşın, Wilder'la randevusuna gelmedi. O zamanlar Mafya ile sıkı işbirliği içinde olan Sinatra, olasılıkla kadın kılığına girmeyi bu tür etkinliklerle uyumlu bulmamıştı! Wilder, Tony Curtis ve baştan beri dü-

şündüğü, henüz çok önemli bir komedyen olmayan, ancak büyük gelecek gördüğü Jack Lemmon'ı seçti. Marilyn Monroe'nun filmde rol alması da raslantı sonucu oldu: Sanatçı Arthur Miller'le evliydi, yeni bir depresyon geçiriyordu ve Miller, bir komedi filminin onun için ilaç gibi geleceğini düşünüyordu. Miller-Monroe çifti, film için kendileri başvurdular ve United Artists, bu talih kuşunu kaçırmadı. Filmin tanıtımı için verilen bir yemekte, ünlü yapımcı David O. Selznick konuyu öğrenince Wilder'a "Olmaz bu iş Billy," dedi. "Makineli tüfekler, cinayet ve kan komediyle asla bağdaşmaz." Ama elbette yanılıyordu. Çünkü mükemmel biçimde bağdaştı.

Film, Amerikan gangsterlik tarihinin ünlü ve gerçek bir olayıyla, Al Capone'un yaptığı Saint-Valentine günü katliamıyla başlıyordu. Chicago'da bir garajda rakip çetenin tüm ileri gelenlerinin öldürülmesine tanık olanlar, bildiğiniz gibi, iki işsiz ve zavallı müzisyendi. İş arayıp bulamayan, bir ajanstan ancak bir kadınlar orkestrasında iki kişilik iş olduğunu öğrenen... Katliama tanık olduktan sonra, peşlerine düşen gangsterlerden kaçan ikilinin aklına birden bu fikir geliyor ve canlarını kurtarmak için kadın kılığına girip kentten uzaklaşmayı seçiyorlardı. Gerisini bilmeyen sinemasever sanırım yoktur: ABD yolları boyunca bir kadınlar orkestrasıyla çılgın bir yolculuk, orkestranın sevimli solisti Sugar'a (Marilyn Monroe) abayı yakan, ama onun "kadın arkadaşı" olarak eli kolu bağlı kalan bir Tony Curtis, milyonerler şehri Miami'de yaşlı ve egzantrik bir zenginin kur yapmasına maruz kalan şaşkın bir Jack Lemmon... Kuşkusuz ki sinema tarihinin travesti kültürü üzerine yapılmış en başarılı ve gerçekten en komik filmi. Belki sonraları Blake Edwards'ın *Victor/Victoria*, Sidney Pollack'ın *Tootsie* ve en son Stephen Elliott'un *Çöller Kraliçesi Priscilla*'sının ancak bir nebze yaklaşabildiği...

Bazıları Sıcak Sever gerçekten de her sahnesi, her repliği, her gag'ıyla ölmezleşmiş bir güldürü başyapıtıdır. Wilder, öncelikle filmin bir gangsterlik olayına dayanan altyapısını son derece ciddi biçimde ortaya koyar. Baştaki garajda katliam sahnesi veya Miami'deki otelde, bu kez ilk kıyımın suçlusu Spats Colombo ve adamlarının dev bir pastanın içinden çıkan bir suikastçı tarafından öldürülmeleri, gangsterlik tarihinin gerçeklerine uygundur ve son derece etkileyicidir. Başta ünlü beyazperde gangsteri George Raft, Pat O'Brien, Nehemiah Persoff gibi oyuncular, bu kişiliklere büyük bir lezzet katarlar. Wilder, Tony



Billy Wilder, *Bazıları Sıcak Sever* / Marilyn Monroe, Jack Lemmon ve Tony Curtis

Curtis gibi oldukça maço bir oyuncuyu Joe'dan Josephine'e ve sinemanın en büyük komedi yeteneklerinden Jack Lemmon'ı Jerry'den Daphne'ye dönüştürürken, gerek oyuncuların tam dozunda abartılmış kadınlık taklitlerini, gerekse tüm aksesuvar ve giysileri büyük bir ustalıkla kullanır. Film, hemen tüm halklar için geçerli bir travesti mizahının en aşağı düzeylerine düşmez elbette, ama çok yukarlarda da gezinmez. Wilder'ın ustalığı, kuşkusuz oldukça bayağı bir gülmece türünü ve anlayışını, tam dozunda ve kıvamında bıraktığı bir mizahla son derece diri ve canlı bir komediye dönüştürebilmesidir.

Evet, unutulmaz sahneler demiştik... İki kahramanımızın ilk kez kadın kılığında orkestranın bineceği trene gelmeleri ve belalı yöneticinin sınavından geçmeleri, trende geçen tüm sahneler ve özellikle Sugar'ın itiraflarda bulunmak üzere Jerry'nin kompartıman yatağına gelmesi ve ardından tüm kızların o daracık yatağa doluşmaları, Josephine ve Daphne'nin kızlarla birlikte mayo giyip denize girme serüveni, Joe'nun kendisini "iktidarsız bir milyoner" olarak tanıtması ve iyi kalpli Sugar'ın onu tedavi girişimleri, Jerry'nin kendini feda ederek bütün geceyi gözü kara talibi Osgood'la (unutulmaz Joe E.

Brown) geçirmesi ve birlikte, *La Comparsita* eşliğinde yaptıkları tango... Gangsterlerden kaçarak Osgood'un yatına doğru yola çıkan kahramanlarımızın arasındaki "gerçek anı"nda, saf Sugar'ın her şeyi öğrenmesi ve tevekkülle kabullenmesi, Jerry'nin ise sonunda "ben erkeğim yahu!" diye son itiraf aşamasına karşılık, yaşlı milyonerin unutulmaz yanıtı: "Nobody's perfect!" (kimse kusursuz değildir!) Wilder, böylece cinsellik üzerine alabildiğine modern ve komplekssiz yaklaşımını sonuna dek götürüyor ve çokanlamlı bir kısa cümlenin gölgesine sığınarak filmi noktalıyor. Yönetmen, hep birisiyle birlikte yazdığı senaryolarda, kimin hangi repliklerden sorumlu olduğunu asla açıklamamasına karşın, bu ünlü cümlenin Diamond'ın kaleminden çıktığını itiraf ediyor: "Benim bu cümleyle hiç ilgim yok. Hatta sonundaki ünlem işaretiyle bile!"

Bazıları Sıcak Sever (bu isim filmin küçük bir konuşmasından kaynaklanıyor: Cary Grant sesiyle milyoner taklidi yapan Joe, müzikten söz ederken "bazıları hot [sıcak] caz sever" diyor), kuşkusuz hiç eskimeyecek bir komedi başyapıtı olarak duruyor. Filmin belki tek kusuru renkli olmaması. Wilder bunu özellikle istememiş: Travesti makyajlarının renkli bir filmde çok kaba ve çirkin duracağından korkarak! Leslie Halliwell şöyle diyor: "Komedi tarihinde bir kilometre taşı... Zekâ düzeyi, bir tür tehlike duygusuyla birleşerek sonuna dek insanı sürüklüyor. Çok taklidi yapılmış, ama asla düzeyine yaklaşılamamış bir film." Pauline Kael şöyle demişti: "İçki yasağı döneminde geçen, travestilik, cinsel iktidarsızlık, cinsel rollerin değişmesi, eşcinsellik gibi temalara dayanan, ama hepsinden masumiyetini koruyarak çıkan bir film... Ama aynı zamanda felaketin eşiğine dek gelen çift anlamlardan da kılpayı kurtulan!" Dilys Powell'ın sonuç yargısı şuydu: "Ortalama Amerikan komedisinden çok daha kara bir komedi." *Time Out* ise 1980'lerde şöyle yazmıştı: "Hızlı slap-stick, acımasız espriler, çöplükten çıkmış sözler ve bol zevksizlik!"

Some Like it Hot / Yönetmen: Billy Wilder / Senaryo: Billy Wilder, I. A. L. Diamond / Görüntü: Charles Lang Jr. / Müzik: Adolph Deutsch / Oyuncular: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, Joe E. Brown, George Raft, Pat O'Brien, Nehemiah Persoff, George E. Stone, Joan Shawlee / 1959, United Artists (Amerikan) filmi / 122 dakika.

Serseri Âşıklar

À Bout de Souffle – 1960

İŞTE BELKİ DE gerçek anlamda modern sinemanın başlangıcı... Doğallıkla, madalyonun öbür yüzü olarak, klasik sinemanın da bir anlamda ölümü... Yarattığı devrimle, neden olduğu tartışmalarla, açtığı kapılar ve yollarla, gerçekten de sinemayı farklı yönlere çeken, sinema tarihinin en etkili olmuş filmlerinden biri. Belki de zamana çok dayanan ve gerçek bir başyapıt olan bir film değil, sürekli yeniden izlenmek istenen bir yapıt da değil. Ama bunca yıl sonra, hâlâ oldukça genç kaldığı ve sinemada gençlik denince hâlâ akla gelen ilk filmlerden biri olduğu da söylenebilir.

Jacques Lourcelles'in hemen başta söylediği doğrudur: "Bu filmle ilgili hemen her şey, Amerikan kara filminin soluk bir kopyasıdır: Konu, tür ve temalar." Ama yazarın da belirttiği gibi, tüm bunlar filmin çok yeni olarak görülmesine ve büyük etki yapmasına engel olamayacaktır. Truffaut'nun bir sinopsisi üzerine Jean-Luc Godard'ın bizzat oluşturduğu bir senaryoya göre anlatılan, Paris fonu üzerinde iki amaçsız, mutsuz ve düzen dışı kişinin karşılaşmasıdır: küçük bir haydut olan, araba çalarak geçinen, bu arada kazayla bir polisi öldüren Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) ve Champs-Élysées'de gazete satarak ekmek parası kazanan işsiz güçsüz turist, Amerikalı Patricia (Jean Seberg). İki genç karşılaşır, tanışır ve sevişirler. Ama amaçsızlıkları ve doğuştan mutsuzlukları bu ilişkiyle onulacak gibi değildir. Patricia genç adamı polise ihbar etmekten kaçınmaz. O da pisi pisine, yol ortasında vurularak ölür gider...

Belki düzinelerle Amerikan B filminde ele alınmıştır bu veya benzer öyküler... (Bu yüzden Godard'ın filmini bu tür filmlerin yorulmaz yapımcısı Monogram Pictures'a adaması hiç de şaşırtıcı değildir!) Godard filmini o yıllarda bir Fransız filminin ortalama bütçesinin üçte, hatta dörtte birine varmayan bir parayla, çok kısa sürede, stüdyoya hiç girmeden hep doğal dekorlarda, Paris sokaklarında çeker. Film, klasik Amerikan veya Fransız sinemasının durmuş oturmuş anlatım ögelerini hemen tümüyle yadsır: Senaryo gerçek anlamda ortada yoktur, hikâyede belli bir devamlılık, planlar arasında "rakor" (uyum) aranmaz. Oldukça uzun tutulmuş çekimlerde, oyuncular hemen tü-

müyle emprovize olarak oynarlar veya öyle bir izlenim doğar. Bir TV filmi veya röportajı tekniğiyle kullanılan kamera, gerçekten özenli çekimlere, ışık oyunlarına hiçbir biçimde olanak tanımaz. Ve de kahramanlar, perdeyi genç varlıklarıyla ışıtan gençlerdir: o günün kaygıları, duyguları, ilgi alanları veya ilgisizlikleri, amaçsızlıkları ve kederleri, güçleri ve zayıflıkları ile... *Serseri Âşıklar,* sinemaya gençliğin gelmesi ve uzunca bir süre için el koymasıdır. Filmin içerdiği temel sosyolojik anlam budur.

Elbette bu hasarsız olmaz. Bu "hasar" yüzünden filmin hayranları kadar düşmanları da olmuştur, hâlâ vardır. Özellikle Jacques Lourcelles şöyle der: "Yaşları elliye-altmışa gelmiş eski kuşak yönetmenlerinin diktatörlüğü, katı sendikal ve mesleki koşullarla boğulup kalmış Fransız sinemasının kuşkusuz ki bir gençlik banyosuna ihtiyacı vardı. Ama tedavi, yarardan çok zarar getirdi. Gerçek bir filmin tüm ögeleri bundan paylarını aldılar. Senaryolar gevşedi, dış çekimler yü-



Jean-Luc Godard, *Serseri Âşıklar* / Jean-Paul Belmondo ve Jean Seberg

zünden stüdyolar kapandı, görüntü alanında araştırma ve kusursuzluk çabaları bitti. *Serseri Âşıklar*, sinemanın masumiyetini ve doğal büyüsünü yitirme çağına girmesinin başlangıcıdır. Bundan sonra sinema yaralanacak ve daha hüzünlü, daha az yaratıcı, Anglosaksonların ünlü ve biraz küçültme içeren deyimiyle daha 'self conscious – bilinçli' olacaktır." Evet, Jacques Lourcelles filmi böylesine ağır biçimde suçluyor. Tam da MFÖ grubunun ünlü şarkılarını anımsama zamanı: "Ben neymişim be abi!"

Kuşkusuz ki, *Serseri Âşıklar*'ın koyu hayranları ve sözünü ettiğimiz karşıtları arasında bir yerlerde olmalıdır gerçek... Bu filmin sinemaya bunca zarar verdiği düşünülemez, hiçbir filmin böylesine zarar verme gücü yoktur, olamaz... Tersine, filmin sinemaya getirdiği sayısız yenilikler vardır: yapım masraflarının çok daha aza indirgenmesi, konularda görülmemiş bir serbestliğe ve özgürlüğe kavuşulması, teknik olanaklar alanında basitleştirmelerle tekniğin, stüdyonun, kaprisli yıldızlar, yönetmenler ve teknisyenlerin bir anlamda esiri olmaktan kurtulunması... sinemanın hemen herkesin, her genç insanın yapabileceği bir uğraş haline getirilmesi... İşte bu filmin, aslında tüm bir Yeni Dalga hareketiyle birlikte sinemaya getirdiklerinin bir bölümü... Bütün bunlara karşı olmaya ve hepsini olumsuz saymaya olanak var mı?

Serseri Âşıklar ise, film olarak, yol açtığı tüm bu tartışmalardan habersiz, orda durur: Sinemateklerin, video dükkânlarının, TV gösterilerinin gözde filmlerinden biri olarak... Tam 1960 yılında, klasik sinemayı ve onun birçok filmini ve yaratıcısını sevip yıllar boyu yazılarıyla savunmuş olmalarına karşın, temelde sinemayı yenilemek, kendi sinemalarını yaratmak için yola çıkmış bir avuç genç Fransız gelir ve bu "babadan kalma" sinemaya el koyarlar. *Serseri Âşıklar*, Hollywood kara filminden ödünç alınmış olsalar da çağlarına büyük bir uyum içeren gerçek anlamda genç kahramanları, altmış yıl boyu özenle oluşturulmuş çekim ve anlatım kurallarına ters düşse de, kendi içtenliğini ve mantığını taşıyan sinema dili, serbest ve kurallara uymayan kurgusu, uzun ama kimi zaman çok kısa planları, doğaçlamaya yakın oyun biçimi ve tümüyle genç işi temalarıyla, sinema için tam bir gençlik aşısı olur. Birden çıkıp geliveren bir Jean-Paul Belmondo, yine klasik anlamda yakışıklı olmayan fiziğiyle, sonradan kendisi de kla-

sik bir sinemanın yerinden kıpırdatılamaz tekdüzeliğine saplanmadan önce, uzun yıllar boyu bu yeni gençliğin simgelerinden biri olur, hemen aynı zamanda gelen ve kendisinden çok daha yakışıklı olan Alain Delon'la birlikte... İki Otto Preminger filmiyle tanınmış olan, ama bu filmlerde çok başarısız bulunduğu için önünde Hollywood kapıları kapanmış olan bir Jean Seberg, yıllar sonra gizemli ve mutsuz biçimde ölüp gidinceye dek sürecek olan ilginç kariyerine aslında bu filmle başlar: sevimli, kaygısız gözüken, ama derinden derine yaralı bir modern zaman genci, tam bir Yeni Dalga kahramanı... Büyük fotoğraf ustası, birkaç yıllık görüntü yönetmeni Raoul Coutard, bu farklı taleplere uyarak Godard'a tam istediğini verir ve bizlere belgesel kıvamında bir Paris, röportaj tekniğiyle kavranmış insanlar sunar. Ve asıl önemlisi, bu filmden fışkıran o yaşama rahatsızlığı, o varoluş yorgunluğu, o sanki Camus'den, Pavese'ten, Buzzatti'den, Kerouac'tan esinler içeren anlatılmaz uyumsuzluk duygusudur, 1960'ların başında genç olmanın, giderek her dönemde genç olmanın anlatılmaz hüznü ve kederidir. Bu görkemli başlangıçtan sonra Godard sinemasını çok farklı yönlerde geliştirecek, hep şaşırtan ve irkilten şeyler yapacak, ama otuz yıl boyunca hep ilgi çeken, tartışılan ve etkileyen bir yönetmen, sanki sinemada şeytanın sürekli ve kontratlı avukatı olmaktan vazgeçmeyecektir...

Georges Sadoul film için şöyle der: "Bir filmle bir sinemacı doğdu: Kuru anlatımı, tutkulu çift anlamlılığı, gülüşünün ardına saklı duygusallığı, başkaldıran güveniyle... Kişisel öykü kavramı, çağdaş konuşma dili, kuralları sarsan kurgu anlayışıyla..." Leslie Halliwell'e göre dört yıldız ve "Bir yandan *Sisler Rıhtımı*, öte yandan sayısız Amerikan gangster filminin Yeni Dalga çerçevesinde ve son derece etkili olmuş bireşimi" sözleri... Peter John Dyer şöyle demiş: "Tümüyle isyana yönelik bir film. Ancak bunu yapmak ve durup savaşmak için ayaklarının altında sağlam bir toprak hazırlamamış." Penelope Houston ise Yeni Dalga'ya gerçekten ilginç ve kapsamlı yaklaşımında şöyle der: "Filmin kahramanlarının Godard'ın onlara yer verdiği çerçeve dışında gerçek bir varlıkları yok: Hem gerçekleşen bir düşü, hem de ihaneti simgeleyen Jean Seberg ve bir tür sözümona Bogart olan Belmondo... Asıl önemli olan, filmin kendisi... Ve seyirciye de oturup yönetmenin keyfini paylaşmaya çalışmak kalıyor: Bir doğaçlamanın birden seti aydın-

lattığı o coşku anında, zamanlama üzerine bir deneyimde, yeni bir dilin araştırılmasında duyulan keyif..."

À Bout de Souffle / Yönetmen: Jean-Luc Godard / Senaryo: François Truffaut, Jean-Luc Godard / Görüntü: Raoul Coutard / Müzik: Martial Solal / Oyuncular: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Jean-Pierre Melville, Jean-Luc Godard / 1960, Fransız filmi / 90 dakika.

Macera

L Avventura – 1960

1960'LARLA BİRLİKTE İtalya'da, var olan sinemadan farklı, son derece kişilikli ve canlı bir sinema başlar. 1945'lerin Yeni Gerçekçilik akımıyla sinemaya girmiş belli ögeleri yeni ve değişik bir bireşime kavuşturan, ama o akımın çıkış noktalarından epeyce uzaklaşmış, çok daha özgür, bireyci / bireysel ve yönetmenlerin kişiliğine göre farklı yönlere yelken açmış bir sinema... Bu nedenle bu filmler, belli bir isim altında toplanmış belli bir akımı oluşturmazlar, bir Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Yeni Alman Sineması gibi etiket altına alınamazlar. Ama bu, bu sinemanın genel canlılığını ve önemini azaltmaz. Bu toplamda bile, yalnızca 1960 yılından gelen üç İtalyan filminin art arda yer alması, bu canlılığın bir göstergesi sayılmalıdır.

Macera, bu hareketin başlıca yaratıcılarından biri olan Michelangelo Antonioni'nin ilk gerçek anlamda önemli filmidir. Birkaç ilgi çekici filmden sonra, sanatçı ilk kez bu filmde, kendisine özgü hemen tüm temaları karmaşık ve boyutlu bir yapı içinde ortaya koyar. Antonioni'nin bu ikinci dönem filmleri içinde, kuşkusuz ki *Çığlık*'ın taşra romantizmini, *Gece*'nin sofistikasyonunu ya da *Kızıl Çöl*'ün çevresel kaygılarla yüklü hüznünü *Macera*'ya yeğlemek kabildir. Ama *Macera*'nın her izlenişi, sanırım şu yargıyı doğrular: hemen tüm Antonioni bu erken dönem filmindedir, bundan sonraki filmleri, ancak bu filmin ana temalarını geliştirecek ve yeni boyutlara doğru kanatlandıracaktır.

Macera, bir yapay polisiye entrika ardında insan ilişkilerini, özellikle çiftin sorunlarını işler. Film kabaca ikiye ayrılır: Bir teknede, yanaşılan bir adada ve ada çevresinde geçen "su bölümü", sonra Sicilya'nın



Michelangelo Antonioni, *Macera* / Monica Vitti

görkemli eski kentlerinde geçen "kara bölümü". Su bölümünde, Antonioni dramın çıkış noktalarını sergiler. Romalı zengin bir işadamının kızı Anna (Lea Massari), biraz zoraki olarak katıldığı tekne gezisinde, sevgilisi mimar Sandro (Gabriele Ferzetti) ile tartışır. Anna'nın yakın arkadaşı Claudia da (Monica Vitti) gezidedir. İki çift daha vardır teknede... Sonra bir küçük adaya yanaşılır, Anna karaya çıkar ve adada kaybolur. Ada karış karış aranır, ama Anna bulunamaz. Sonra işin içine polis karışır, Sicilya'ya ayak basılır ve Sandro ile Claudia, çeşitli izleri sürerek Anna'yı ararken birbirlerine âşık olurlar. Ama bu ilişki de, tıpkı Anna-Sandro ilişkisi gibi mutsuz biçimde sonuçlanmaya mahkûm değil midir?

Film, gerçekten de Anna'nın gizemli kayboluşuyla bir polisiye gibi başlar, ama öyle bitmez. Anna hiçbir zaman ortaya çıkmaz, ne olduğu anlaşılmaz. Antonioni, bu ilk yarıda özellikle kadın-erkek uyumunun nerdeyse olanaksız olduğunu göstermeye sıvanır. Anna, Sandro'ya "Seni seviyorum... ama seni hissetmiyorum," der. Görünürde mutlu olmak için her şeyleri olan, birbirlerini de gerçekten sever gözüken bu kadınla erkek, tam bir uyuma ve kaygısız bir aşka ulaşamayacaklardır. Aynı şey, yattaki diğer çiftler, şen şakrak Guilia ve Corrado ile çekingen, tembel, doğadan da insanlardan olduğu kadar korkan Patricia ve Raimondo için de geçerlidir. Antonioni bu çiftlerin sorun-

larına yaklaşırken, son derece hazır ve nazır bir doğa tasviri yapar. Ürkütücü kayalıklar, sert rüzgâr, sürekli hareket halindeki bulutlar, dalgalı deniz, köpekbalıkları (bu yoksa Anna'nın bir uydurması mıdır?), hepsi ordadır ve insanın yaşamına önlenemez bir fon oluşturur. Daha açılış sahnesinde, Roma'nın tarihsel bir semtine yapılacak toplu konutlardan söz eden Anna'nın babası, Antonioni'nin çevre sorunlarına duyarlılığının ve bu sorunların bireysel ve içsel dramlarımıza ne denli önemli bir fon oluşturduğu konusundaki bilincinin uvertürünü oluşturur. Film boyunca bu duygu sürekli geliştirilir. Patricia'nın "adaları sevmem... çevredeki tüm bu su..." deyişiyle nefretini ortaya koyduğu ada olgusu, Antonioni için gizemli bir mekâna dönüşür: bir insanın hiç iz bırakmadan yitip gidebildiği, ilişkilerin, doğanın da katkısıyla, iplik iplik çözüldüğü...

İkinci yarıda görkemli doğa görüntülerinin yerini, görkemli Sicilya kentlerinin görünümü alır. Sandro ve Claudia'nın ilişkileri bu dekor önünde gelişir. Claudia ne aradığını tam olarak bilmez. Ama bir ilişki, bir sevgi aradığı kesindir. Bunu acaba yakışıklı Sandro'da bulabilecek midir? Gabriele Ferzetti'nin tam İtalyan jönü yakışıklılığını taşıyan Sandro'su, aslında ilk başta sanıldığı gibi veya sanıldığı kadar "boş" ve sıradan bir Don Juan kişiliği değildir. Onun mimar olarak idealleri (ki onlara da ihanet etmiştir), estetik kaygıları, sağlam bir ilişki kurma isteği vardır. Ama temel bir handikapı da vardır: bir erkektir o... Antonioni'nin insafsız, ama gerçeğe uygun yaklaşımıyla, Sandro lüks bir evdeki bir parti sırasında, daha birlikte oldukları ilk gecelerden birinde Claudia'ya ihanet eder: Çekici ve sonunda bir fahişe olduğu anlaşılan bir esmerle... Çünkü ihanet, çokeşlilik, maymun iştahlılık erkeğin doğasında vardır. Sevse bile önleyemediği bir içgüdü halinde.... Ve çiftin mutsuzluğunun temel nedenlerinden biri de bu değil midir?

Sandro, bir yandan Sicilya'nın unutulmuş, terk edilmiş, turizmin bile kurtaramayacağı (çünkü yerel halk turiste çok iyi gözle bakmaz, birisi bikiniyle denize girmeye kalkan Fransızları nasıl kovduğunu anlatır!) eski kentlerinde, yitirdiği güzellik duygusunu ve gençlik ideallerini anımsar ve bunları yitirmiş olmanın getirdiği kıskançlığı, artistik bir çalışma yapan mimarlık öğrencilerinin çizgilerini mürekkep döküp berbat ederek ortaya koyar. Antonioni, geçerken güney İtalya'nın

maço psikolojisine (Monica Vitti'nin yalnız kaldığı ve bir sürü erkeğin başına üşüştüğü o sahne), eskiyi koruyamazken yeniye de direnişine teşhisini koyar. Kurtarılması gereken sadece ruhlarımız değildir, toplumsal ruhun da gelişime, reforma ve kendini yenilemeye gereksinmesi vardır. Sandro "Eskiden güzel şeyler yaparlardı. Ve bunlar yüzyıllarca sürerdi," der. Oysa şimdi yapılanlar yirmi-otuz yılda bir yenilenmektedir. Kilisenin tepesindeki sahnede (bu sahne bir kilise damının kullanıldığı üçüncü unutulmaz sinema bölümüdür: *Vertigo* ve *Düşman Kardeşler*'le birlikte), Claudia'nın yanlışlıkla dokunduğu bir çan çalmaya başlayınca, tüm kiliselerden da çan sesleri gelmeye başlar: aramızdaki iletişimin nasıl yanlış temellere oturduğuna değgin bir diğer simge mi? Evet, insanoğlu çevresiyle, tarihiyle, kimliğiyle ilişkisini kopardığı gibi, diğer insanlarla, özellikle birbirlerini tamamlaması gereken karşı cinsle de ilişkisini koparmıştır. Kadın-erkek birlikteliği, çiftin uyum ve mutluluğu nerdeyse olanaksız hale gelmiştir. Evet, tüm Antonioni bu filmde peşinen yer alır. Yönetmenin tüm kaygıları, teşhisleri, gözlemleri, uyarılarıyla birlikte...

Antonioni, bu çiftler senfonisine karamsar gözlemlerle başlar ve sürdürür. Hikâyeye bir ara karışan eczacı çift bile umutsuz biçimde anlaşmazlık içindedir. Yönetmen, yine de o denli umutsuz olmayan bir finale getirip bağlar her şeyi... Gerçi Anna ortaya çıkmamıştır. Gerçi Claudia, Sandro'yu bir fahişenin kollarında yakalamıştır. Gerçi sahici mutluluk belki asla var olmayacaktır. Ama Claudia, bir şafak vakti, gerçekten, ama gerçekten ağlayan, yanakları sahici gözyaşlarıyla ıslanmış bir Sandro'ya anlayışla yaklaşır. Çünkü erkekler de ağlar ve çünkü erkekler, ıslah edilemez bencil ve maymun iştahlı yaratıklar olsalar da, en azından pişman olma yeteneğine sahiptirler. Çiftin ilişkisinin sürüp gitmesi, belki yine kadının bağışlayıcılığı ve anlayışı ile mümkün olacaktır. "Zayıf cins", aslında daha güçlüsüdür.

Antonioni, uzun çekimlerle, hayatın gerçek ritmini yakalamayı dener. Saf sinemanın içine dalan geleneksel ögeleri ayıklamaya çalışır: Giovanni Fusco'nun müziği (jeneriklerin dışında) filme ancak 45. dakikasında adım atar. Oyuncular, klasik oyunculuk geleneğinin dışında, sanki belli ölçüde doğaçlamaya dayanan varoluşçu bir oyun sergiler, belli karakterler çizmekten çok, belli anları yaşama izlenimi vermeye çalışırlar. 1960 Cannes Festivali'nde ıslıklarla karşılanan, ama sonra

aldığı Jüri Ödülü ve hemen ardından Paris'te kazandığı başarıyla yönetmene ve çok özel sinemasına yeni yollar açan bir filmdir *Macera*... Ve kuşkusuz çağdaş ve modern sinemanın da önemli kilometre taşlarından biri...

L'Avventura / Yönetmen: Michelangelo Antonioni / Senaryo: M. Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra / Görüntü: Aldo Scavarda / Müzik: Giovanni Fusco / Oyuncular: Monica Vitti, Gabriele Ferzetti, Lea Massari, Dominique Blanchar, James Addams, Lelio Luttazzi / 1960, İtalyan-Fransız ortak-yapımı / 135 dakika

Tatlı Hayat

La Dolce Vita – 1960

FEDERICO FELLINI, kuşkusuz sinema denen olayın en unutulmaz görüntülerinden bazılarını yaratmış, sinemayı tüm sıradanlığından, kitleleri ucuz polisiye romanlar veya kaba güç gösterileri benzeri avutmak çabasıyla girdiği imalat sanayiinin içinden çekip alarak katıksız bir görsel şölenler yaratma uğraşına dönüştürmüş sayılı yönetmenlerdendir. Onun sayılamayacak kadar çok unutulmaz filmi ve bu filmlerde yine sayılamayacak kadar çok unutulmaz sahne vardır. Hangi birini ön plana almalı? Genelde bu tarz listelerde ön plana çıkan Fellini filmleri, ilk döneminden *La Strada – Sonsuz Sokaklar*, olgunluk döneminden *Otto e Mezzo – Sekiz Buçuk* ve *Amarcord* olarak beliriyor. Ama ben, izninizle farklı Fellini filmleri seçtim. Çünkü bu filmler beni daha derinden ve daha kapsamlı biçimde etkilemişler ve yaşamımın ayrılmaz filmleri arasına karışmışlardı. Anılanlar başta, tüm Fellini yapıtına sevgimi ve saygımı koruyarak, bu filmler üzerinde yazmaya çalışacağım. Kim bilir, belki siz okuyanlara da, paylaşabilecekleri kimi görüşler sunabilirim...

La Dolce Vita – Tatlı Hayat gelir ve Fellini yapıtında, çeşitli açılardan hem bir düğüm noktası olur, hem de yarattığı inanılmaz yankılarla sanatçının en çok ilgi gören, en çok para getiren filmi olarak onu dünya çapında üne kavuşturur. *La Strada*'nın uyandırdığı önemli, ama belli bir sinemasever çevresi içinde kalan etki, *Cabiria'nın*

Geceleri'nin Giulietta Masina'nın oyunundan da destek alan patetik yapısı, Fellini'yi zaten gözde bir yeni sinemacı konumuna getirmiştir, ama asıl büyük gürültü, asıl büyük kitle başarısı *Tatlı Hayat*'la gelecektir. Sanatçı, Charlotte Chandler'in notlarından oluşan *Ben Fellini* adlı kitabında şöyle der: "Bu film pek çok kişi tarafından skandal olarak algılandı ve bu da filmi anında meşhur etti. Ben skandal bir film yapmak istemedim. Tüm bu tepkiyi kavrayamıyorum, ama bunun elbette filmin uluslararası başarı kazanmasına ve çok para getirmesine katkısı oldu. Günahkâr ve istismarcı olarak suçlanmak benim için hoş olmadı, ama filmi beğenen ve şoke olmayan pek çok insan da var."

Film geniş ölçüde Fellini'nin taşradan gelmiş genç bir gazeteci olarak Roma'da edindiği deneyimlerden kaynaklanan bir yapıt. 170 dakika süren film, genç gazeteci Marcello Rubini'nin ebedi şehirdeki yedi gün ve yedi gecesini anlatıyor. Marcello (Marcello Mastroianni), bu yedi gün boyunca basından sinemaya değişik çevrelere "takılıyor", Roma sosyetesinin partilerine katılıyor, kentin ve ülkenin, 50'li yılların sona erip 60'lı yılların başladığı bir dönüm noktasında, adeta nabzını tutuyor. Çeşitli kadınlar var veya yeni giriyor hayatına: genç ve zengin mirasyedi Maddalena (Anouk Aimée), uzatmalı sevgilisi Emma (Yvonne Furneaux), Roma'ya bir film çevirmeye gelen Kuzeyli ve görkemli yıldız Sylvia (Anita Ekberg)... Ve de başkaları... O yıllarda Hollywood'un üstünyapımlar için gözdesi ve Avrupa'nın en büyük platosu haline gelmiş olan, herkesin akın ettiği, sosyal yapısı hızla değişen, "sınıf atlayan" bir toplum haline gelen İtalya'daki sınıfsal kargaşa ve bunun önünde yaşanan bireysel arayışlar, doyum çabaları, mutsuzluklar... Özellikle de üst sınıfların, "sosyete"nin günlerini gün ettikleri "dolce vita" içinde erişmeyi başardıkları mutsuzluk ve doyumsuzluk...

Fellini, hazırlıklarına 1958'den itibaren giriştiği bu önemli projede senaryo yazarı olarak Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi'den oluşan bir ekiple birlikte çalıştı. Ertesi yıl çekimlere başlandı, çekim uzun bir sürede bitti ve film, 1960 Cannes Şenliği'ne katılarak bir Altın Palmiye ile döndü. Ama yarattığı olaylar bitmedi, başladı. Ve Fellini, özellikle kiliseyle ilişkili sahneler yüzünden büyük tepkiler aldı. Şöyle anlatıyor: "Bir kilisenin kapısında, üzerinde adımın yazılı olduğu siyah çerçeveli bir afiş gördüm. Etkilendim: Ben yoksa ölmüştüm de farkında mı değildim? Üzerinde şunlar yazılıydı: 'Aleni günahkâr Fellini'nin



Federico Fellini, *Tatlı Hayat* / Marcello Mastroianni ve Anita Ekberg

ruhunun kurtulması için dua edin'. Bu bir şoktu, tüylerim diken diken olmuştu."

Film, Roma'nın bohem ve sanatçı çevresini temsil eden genç Marcello'nun burjuvazi ile tanışmasını ve onların eğlencelerine ve yaşam biçimine tanık olmasını anlatıyordu. Fellini, kendi yazdığı gibi, filmin ünlü parti sahnelerini "gerçek soylulara ait bir şatoda çekti ve böylece, bilmediği bir yaşam tarzı üzerine onlardan biraz kan aldı". Bu sahnelerde su gibi şampanya akıyor, cinsel oyunlar oynanıyor, yaşı geçmek üzere olan, ama hâlâ güzel bir kadın (Nadia Gray) inanılmaz bir striptiz yapıyordu. Tüm bunlar soyluluğa ve sanatçılara has iğnelemeler, tartışmalar, felsefe kırıntıları eşliğinde olmak üzere... Marcello metresiyle kavga ediyor ve kadın intihara kalkışıyordu. Bir gece kulübünde bir orji yaşanıyor, ünlü star Slyvia'nın (Anita Ekberg) Roma'ya gelişi ve rahibe kılığına girip Saint-Pierre'i ziyaret edişi olaylar yaratıyor, Marcello'nun yakın arkadaşı felsefeci Steiner'in (Alain Cuny) evindeki partiden sonra, adam intihar ediyordu. Film, artık paralarını çoktan tüketip unvanlarına yapışıp kalmış eski soylularla, oluk gibi para kazanan ama bunu nasıl harcayacağını bilmeyen yeni zenginleri

amansız biçimde eleştirirken, basın ve medyaya da ciddi eleştiriler getiriyor, ünlü "paparazzi"leri ilk kez sergiliyordu. Sinemada star olgusunu temsil eden, yine Fellini'nin deyimiyle "cinsler arasındaki ilişkiyi Mae West'in aşılmaz biçimde başardığı gibi esprili bir açıdan gösteren, neredeyse Venüs'ün bir karikatürü olan" Sylvia-Anita Ekberg, bir gece partisinin sonunda ayılmak için Trevi çeşmesinin sularına dalarken, tarih, mimari anıtlar, baştan çıkarıcı kadın ve bohem yaşamı, tam anlamıyla birbirinin içine dalarak, ölümsüz bir sahne yaratıyordu.

Filmde kilisenin tepkisine neden olan asıl sahneler ise dinle ilişkili olanlardı. Fellini dine karşı değil, ama Katolik kilisesine ve onun tüm yapaylığına karşı olan tavrını, ilk kez bu filmde açık biçimde ortaya koyuyordu. Bir sahte mucize, küçük bir kenti görülmemiş bir panayıra çeviriyor ve insanlar akın akın mucizeye koşuyor, bir İsa heykeli helikopterle nakledilirken, Roma'nın tatlı hayat yaşanan, yüzme havuzlarının çevresi çıplak kadınlarla dolu evlerinin üzerinden süzülerek uçuyordu. Tüm bu görüntüler, ustanın belleğinden ve yaratıcı gücünden çıkan bu görsel şölen, seyirciye uzun zaman unutamayacağı sahneler armağan ederken, tüm statükocular ve tutucuları da çileden çıkarmaya yetiyordu. Tabii kilise ve tutucular açısından asıl sakıncalı olan, bu çarpıcı görüntülerden çok, filme sinmiş olan o umutsuzluk ve sanki insanlığın sonu havasıydı. Temelde katolik bir toplumda, böylesine hazza yönelik, denetimsiz bir yaşam süren ve üzerlerinde başta Tanrı baskısı, hiçbir baskı yokmuşçasına davranan insanların ve yalnızca onların gösterilmesi, dinin kurtarıcı varlığından söz bile edilmemesi, tersine dinin de kurumlaşarak düzenle nasıl uyuşma içinde olduğunun sezdirilmesi...

Filmde ilk kez Marcello Mastroianni ile çalışıyordu yönetmen... Bu işbirliği artık yıllarca sürecekti. Tipik bir Fellini kahramanıydı Marcello, etrafı kadınlarla çevrili, ama gerçek aşkı bir türlü bulamayan... Fellini'nin deyişiyle "erkek kadınını bulamazken, karşısına çıkan her kadın, onun aradığı erkek olduğuna inanıyordu. Çünkü bir erkeğin yaşamında karar vermek için kadından çok daha fazla zamanı vardı". Marcello, gerçek aşkı mı arıyordu, bir tür ideal kadını mı? O ideal kadın, aşk çeşmesinin sularına kendini özgürce bırakan ve siyah tuvaleti sular altında ıslanan o kışkırtıcı, baştan çıkarıcı yaratık mıydı? Öyle olmasa da, kuzeyden gelip bu güney ve güneş başken-

tinde tutkuyu arayan Anita'nın görüntüsü sinema tarihine yazılırken, o da bir daha Roma'yı terk edip kendi ülkesine dönemedi. Film, katılan tüm oyuncuların yaşamını derinden etkiledi ve seyirci de, ustanın bir yerde söylediği gibi, yıllarca bu filmin, oyuncularına değil ama kahramanlarına ne olduğunu, yaşamlarını nasıl sürdürdüklerini merak edip durdu. (Belki bizzat Fellini de: Yoksa yıllar sonra, 1987'de, yine kişisel anılarına dayalı olan *Intervista* adlı filminde, iyice yaşlanmış bir Marcello ve Anita'yı yeniden bir araya getirir miydi?)

Evet, zaman aktı. Ama Fellini'nin bu filminin etkisi hemen hiç azalmadı. Gerçi Michel Mardore, 1960 yılında yazılmış bir eleştiride "*Tatlı Hayat*, kuşkusuz 1958 yazındaki hayattı. Ayrıca bu öncelikle *I Vitelloni*'nin kahramanı Moraldo'nun büyümüş ve Roma'ya gelmiş halinin başına gelenlerin öyküsüydü. Ama çok şeyin de etkisiyle, artık bu film tam günümüzün filmi, 1960 yılının simgesi" diyordu. Ama zaman içinde bu simge de aşıldı, film bir yaşam biçiminin, Via Veneto çevresine toplanmış karmakarışık insan gruplarının ve parçalanmış değer ölçülerinin bir dökümü haline geldi. İtalyan toplumunda var olmuş ve var olan çelişkilerin, inançların ve onların sömürüsünün, sinemanın büyüsünün ve bunun kitlelere yansımasının, içtenlikle çatışan yapmacıklığın, gerçekten yaşamakla yaşar gibi yapma arasındaki derin uçurumların filmi... Ve de gerçek sinema sanatının görüntü yaratma yeteneğinin görkemli bir dışavurumu... Sadoul şöyle diyecekti: "Filmin karmaşıklığı ve büyüklüğe oynayan tavrı, kuşkusuz kimi kusurlar içeriyor. Ama görüntülerinin ve birçok bölümünün unutulmazlığı tartışılamaz." Bosley Crowther şöyle yazacaktı: "Korku veren bir film... öz olarak uçarı, ama tavrı ve söyledikleri açısından ahlakçı ve son derece sofistike." Paul Backley ise *New York Herald Tribune*'de şöyle yazacaktı: "Her görüşte daha büyük bir zevkle izlenen filmlerden biri."

La Dolce Vita / Yönetmen: Federico Fellini / Senaryo: F. Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi / Görüntü: Otello Martelli / Müzik: Nino Rota / Oyuncular: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Alain Cuny, Yvonne Furneaux, Magali Noël, Nadia Gray, Lex Barker, Jacques Sernas, Laura Betti / 1960, İtalyan-Fransız ortakyapımı / 170 dakika.

Röntgenci

Peeping Tom – 1960

MICHAEL POWELL-EMERIC PRESSBURGER ikilisi, yaptıkları filmlerle özellikle 1940'lar boyu İngiliz sinemasına damgalarını vurdular, bu sinemanın en araştırmacı, en cüretli, en modern sinemacıları olarak anılmayı hak ettiler. Ancak filmleri zamanında anlaşılamadı, özellikle eleştirmen onayına pek ulaşamadı. 1950'leri sinemadan uzak geçiren Powell, 1960'ta *Röntgenci*'yi, dokuz yıl sonra da bir başka ve son filmini çekti. Ve hepsi bu... Özellikle *Röntgenci*'nin aldığı yıkıcı düzeydeki eleştirilerin, onun meslek yaşamını zamanından önce bitirdiği söylenir. Eleştirmenler utansın! Ne var ki bugün, özellikle İngiliz eleştirmenleri, bu ikiliye ve de Powell'a büyük ve bu kez belki de aşırı bir hayranlık besliyor. Örneğin şu anda elimde bulunan Barry Norman'ın *100 Best Films of the Century* adlı kitabı, tam dört Powell filmi içeriyor: Pressburger'le yaptıkları *I Know Where I'm Going, A Matter of Life and Death, The Red Shoes* ve Powell'ın 1940 yılında Ludwig Berger ve Tim Whelan'la birlikte yönettiği ünlü *Bağdat Hırsızı*. Ama bu kadarı biraz aşırı milliyetçilik olmuyor mu? Üstelik bu dört filmin içinde bile *Röntgenci* yine yok!...

Doğrusu benim de bu kitap için düşündüğüm film, *The Red Shoes –Kırmızı Pabuçlar* adlı olağanüstü güzellikteki dramdı. Ama, İstanbul Festivali'nde *Röntgenci*'yi görünce fikrim değişti. Bu filmi, özellikle günümüz sinemasıyla kurduğu ilişki ve çağımızdaki uzantıları nedeniyle çok daha fazla önemsedim. Yıllar önce (Atlas sinemasında), *Kadın Katili* adıyla görmüştüm. Ama o zaman çok önemsememiştim doğrusu... O yılların sayısız seyircisi ve eleştirmeni gibi... İlk gösterime çıktığında birçok kişinin "iğrenç" bulduğu, İngiliz yüksek zevkinin silahşörü Leslie Halliwell'in "sürekli olarak nahoş bir gerilim", Caroline Lejeune'ün "Uzun zamandır beni en çok iğrendiren film" dediği, Derek Hill'in "en yakın çöplüğe atmayı" tavsiye ettiği bir film... Ama tüm bu yadsıma ve tüm bu saldırılar, zaten has sanat yapıtının hemen hemen değişmez yazgısı olmuş değil midir?

Röntgenci, Leo Marks'ın özgün bir senaryosundan yola çıkarak hasta ruhlu bir genç adamın öyküsünü anlatır. Çok özetle, Mark Lewis, bir fotoğrafçı ve kameramandır. Güzel ve çekici kadınların resimlerini

çeker, onları filme alır. Ama sonra onları öldürmek gibi kötü bir huyu vardır. Öldürürken filmlerini çekmeyi sürdürür: Zaten kamerasını hiç yanından ayırmayan, hemen her şeyi filme alan tam bir görüntü hastasıdır. Ama en çok korkuyu filme almayı sever. Öldürdüğü kadınların yüzünde beliren korku, dedektifleri şaşkına çevirir: Bu kadınlar o son anda neden korkmuşlardır öyle?

Bu arada Mark'ın oturduğu (ve aslında ona babasından kalan) binadaki kat komşusu bir genç kız Helen, genç adama ilgi duyar. Onun gizli odasına girer, önce Mark'la birlikte, sonra da yalnız olarak. Bu kez Mark'ın konusu olduğu kimi filmler izler. Bu filmlerde çocuk yaşta bir Mark vardır: Babası onu değişik yaşlarda filme almıştır. Ama korku duygusu üzerine araştırmalar yapan adam, küçük oğlunu sürekli korkutarak, dehşete düşürerek, korkuyu kendi çocuğunda yaratmayı ve filme almayı denemiştir. Mark'ın sinema tutkusu da, bu tutkusunun ana teması da, ruhsal dengesizliği de artık Freud'yen açıklamalarını bulmuştur. Film, bundan sonra hep sürprizler ve olağanüstü gelişmelerle süregidecektir...

Röntgenci'yi öylesine önemli bir film, modern sinemanın öncülerinden biri yapan özellikler ortadadır. Film, sinema tarihinin en röntgenci filmidir: Bu kez zevk için değil, önce bilimsel bir kaygı, sonra da bir saplantıya dönüşen bir röntgenleme isteğini yansıtan... Sinemanın özünü oluşturan; görmek ve gözlemlemek duygusu, örneğin bir *Arka Pencere*'yi de aşan biçimde, bu filmde aynı zamanda film yapma, film çekmek tutkusunu da içerir. Tüm film, sinemanın kusursuz bir metaforu olup çıkar: Beyazperdede çok az film bir saplantıya dönüşmüş, bir sürekli filme alma isteğini böylesine güçlü biçimde verebilmiştir. Film, o dönem eleştirmenlerinin içini kaldıran bir çiğlikle, hastalıklı, ama çok güçlü bir filme alma tutkusunu yansıtır.

Mark'ın filme alma tutkusu, onun babasından devraldığı biçimde, korkuyu filme alma isteğiyle koşuttur. Ama Mark, bir adım daha ileri gider: Filme aldığı kadın yüzlerinde o korkuyu en mükemmel biçimde yaratma isteğini de duyar. Bunun gizi film boyunca merak edilir, ama anlaşılmaz. Çözüm finalde gelecektir: Mark, kurbanlarında kendi yüzlerini, kendi yüzlerindeki korkuyu görme olanağı yaratarak onları korkunun en üst düzeyine ulaştıracaktır: Kamerasına, kurbanlarının yüzüne yaklaşan kamerasına eklediği bir küçük aynayla... Böylece me-

tafor en üst düzeyine erişmiş ve kısırdöngü tamamlanmış olur: Filme alma hastası Mark, kurbanlarına son dakikada kendi yüzlerini (kendi ölümlerini) görme imkânı vererek, onları çektiği filmden mahrum etmeyerek, onları da bu suça – ya da zevke – ortak etmektedir. Doğrusu film çekme tutkusunun, en hastalıklı biçimiyle de olsa, böylesine güçlü bir saplantı biçiminde sunulduğu bir başka film hatırlamıyorum.

Film kuşkusuz daha sayısız ayrıntı zenginliği içerir. Mark'ın oturduğu binanın girişindeki dükkân sahibinin, özellikle yaşlı erkeklerin gizlice satın aldığı çıplak kadın resimleri ticareti yapması, filmin özündeki röntgencilik temasının bir diğer dışavurumunu oluşturur. Mark'ın cinayetlerin işlendiği yerlere geri dönerek cesedin keşfedildiği anda insanların yüzünde beliren korkuyu yakalama çabası, en üst düzeye ulaşmış bir saplantıyı daha da boyutlandırır. Aynı biçimde Helen'in resim veya filmini çekmeyi sürekli reddetmesi ilginçtir. Çünkü o, filmini çektiği her şeyi yok ettiğinin bilincindedir. Helen'in kör annesi ayrı bir motif oluşturur: Kadın yalnızca duyuları ve sezgileriyle Mark'tan kuşkulanmakta, onun kızı için tehlike oluşturduğunu sezmektedir. Hatta bu yüzden onun atölyesine girerek denetlemeye çalışır...

Çocuk yaştan sinema olayının etkisinde kalmış bu kişiliğin gitgide tam bir ruh hastasına dönüşmüş olması, sinema seyircileri için olası bir uyarı, giderek bir tehdit midir? Ve böyle bir mecazın sinema sanatı içinde yeri olabilir mi? Vallahi o günler için aykırı gözükebilecek böyle bir fikri günümüzün kan, şiddet ve dehşetten geçilmeyen sinemasını gördükçe, bir tür kehanet saymaktan kendimi alamıyorum. Sanki Powell, daha 1960 yılında, sinemanın nasıl şiddete adanmış, kan rengine bulaşmış, ölümcül bir eğlence türü olacağını öngörmüş gibidir. Her önemli film gibi, *Röntgenci* de zamanının çok ilersinde bir yapıttır, gününde anlaşılmaması, itici, iğrenç, mide bulandırıcı bulunması doğal sayılmalıdır.

Renk açısından da hemen her Powell filminde olduğu gibi çeşitli araştırmalar ve günü için gözü pek denemeler içeren filmin önemi, galiba günümüz sinemasıyla sahip olduğu olağanüstü bağlantı sayesinde daha iyi ortaya çıkıyor. Kendi adıma, 15. İstanbul Film Festivali'nde bu filmden hemen sonra Hollanda yapımı *Küçük Kız Kardeş*'i görünce oldukça etkilendim. Genç bir adamın sürekli kü-



Michael Powell, *Röntgenci* / Carl Boehm

çük kız kardeşini filme almak, onun yaşamının her anına kamerasıyla dalmak tutkusuna sahip oluşunu anlatan filmin kahramanı, Mark Lewis'in çağdaş bir kardeşi veya torunu değil miydi? Hele daha sonra gösterime giren kimi filmler, beni daha da şaşırttı. *Yedi*'den *Kopya Cinayetler*'e birçok modern film Mark Lewis'in hık demiş burnundan düşmüş seri cinayetler katillerini ele almıyorlar mı?

Ama en son sürpriz, en müthişi. *Strange Days – Tuhaf Günler* filmini kastediyorum. Bu filmde, beyinden geçen dalgaları saptayarak olağanüstü izlenimleri kaydeden ve bunları değişik hazlar peşindeki meraklılara satan kahraman, anılan tüm filmlerdeki filme alma ve de filme alınmış duyusal şoklarla tatmin olma düşkünlerinin artık en son, en çağdaş, en teknolojik aşamasını oluşturmuyor muydu? Bir tür sinema tutkusu üzerine, bu son derece sağlıksız ve itici kahramanlarla karşımıza gelen film, tuhaftır ki otuz beş yıl önce Powell'ın filminin karşılaştığı tepkiyle karşılaşmıyordu. Tersine, gerek dışarda, gerek bizde belli nitelikleriyle övülüyor ve beğeniliyordu. *Röntgenci* filminin doğal ve kaçınılmaz bir küçük torunu olan *Tuhaf Günler*'in karşılaştığı (daha doğrusu karşılaşmadığı) tepkiler bana şunu düşündürüyor: Galiba artık tüm sinema seyircileri de, tüm eleştirmenler de daha bir olgunlaştı. Filmleri içerdikleri var olan değerlere ters düşen, şoke edici, "zevksiz" ögeleriyle yargılayıp mahkûm eden bir eleştiri tarzı, sanı-

rım artık geçmişte kaldı. Artık daha çok, filmleri bir sanat yapıtı olarak, sinema diline getirip götürdükleriyle yargılama eğilimi daha ağır basıyor. Bunu da çok olumlu bir gelişme saymamak mümkün değil...

Peeping Tom / Yönetmen: Michael Powell / Senaryo: Leo Marks / Görüntü: Otto Heller / Müzik: Brian Easdale / Oyuncular: Carl Boehm, Moira Shearer, Anna Massey, Maxine Audley, Esmond Knight, Michael Goodliffe, Shirley Anne Field, Jack Watson / 1960, İngiliz filmi / 109 dakika.

Sapık

Psycho – 1960

ALFRED HITCHCOCK'un başarılı yılları 1960'larda da sürer. Bu yılları açan *Sapık*, kuşkusuz ki yönetmenin kişisel tarihinde olduğu kadar, tüm korku ve gerilim sineması içinde de bir başyapıttır. Üçüncü Hitchcock filmi olarak bu kitaba girer, rakipleri *Gizli Teşkilat* ve *Kuşlar*'ın bir adım önüne geçerek... Ama andığım son iki filmin de, sinema tarihi açısından ve kişisel keyif açısından önemini geçerken anımsatmak isterim...

Sapık'ın ayrıksılığı çok farklı yanlarında yatar. Robert Bloch'un gerçek bir zabıta olayından esinlenerek yazdığı söylenen romanı, polisiye roman türünde ilginç bir yapıttır, ama sinema için malzeme olabileceği tartışmalı gözükmüştür. Üst üste son derece başarılı filmler imzalamış bulunan yönetmen, tam o sıralarda, artık mesleğinin zirvesinde olduğunu ve her gerçek sanatçı gibi, farklı bir şeyler yapmak istediğini duyumsuyordu. Bunun için de, ilke olarak büyük şirketlerin baskısından ve etkisinden uzak, daha bağımsız bir çalışma biçimi ve alanı seçmeye kararlıydı. Bu etkileyici kara roman ona bu fırsatı getirir gibi oldu. Hitchcock romanı satın aldı, çok küçük bir bütçeyle, o yıllarda düzenli biçimde kotardığı kısa TV korku filmleri esprisi ve anlayışı içinde çekmeye karar verdi. Tam 36 günde ve 800 bin dolar gibi o gün için inanılmaz (bugün için se düşünülemez) bir paraya çıkan filmi dağıtmayı yüklenen Paramount şirketi, filmden öylesine ürktü ki, dağıtım için hiçbir özel tanıtım filan yapmadı. Zaten filmden ürkenler ve yönetmeni yarı yolda bırakanlar arasında, ortakyapımcısı Herbert Coleman, özel sekreteri ve yardımcısı Joan Harrison (Harrison yönetmenin "şid-

detin grafik temsili ve Hollywood tabularının silkelenmesinde fazla ileri gittiği"ni söylemişti) ve filmi görünce şok geçiren kimi eleştirmenler de vardı. (Dwight MacDonald şöyle yazmıştı örneğin: "Bence bu film kötü, kurnaz, sadist, sevimsiz bir zihnin bir filme yansıması.")

Film siyah-beyaz olarak, TV filmlerini anımsatan bir teknikle çekilmişti. Hitchcock, filmini kısa TV filmlerini çektiği Universal şirketinin kısıtlı dekorları içinde, özel olarak inşa ettirdiği bir evde çekti: Norman Bates'ın oteli ve arkadaki küçük gotik evi. (Bu otel ve ev, bugün Universal şirketinin turistlere açık ziyaret bölümünün en ilgi gören ve hâlâ sürekli para getiren dekorunu oluşturuyor.) Ama bu dekora ulaşmadan önce, bir 45 dakika kadar, hırsızlık yapan ve çalıştığı yerden yüksek miktarda parayı cebe indirerek kaçan sekreter Marion Crane'i izlemek durumunda kalıyoruz. Ani bir kararla, patronunun bankaya koyması için verdiği 40 bin doları cebe atan ve akşamüzeri kentten ayrılan Marion (Janet Leigh), yolda araba değiştirip polisi atlattıktan sonra, geceyi geçirmek üzere karşısına çıkan Norman Bates'in moteline gelir. Orda yalnız, sorunlu, yüzü görünmeyen annesiyle kavga halinde nörotik bir genç adam bulur (Anthony Perkins). Onunla konuşur, söyleşir ve genç adamın ilgisini çeker. Ve sonra, odasında duş alırken, bir kadın silueti tarafından vahşice bıçaklanarak öldürülür. 45 dakika boyunca izlenen ve seyircinin tam kendisiyle özdeşleştiği anda öldürülüp hikâyeden çıkıp giden bir kahraman, filmin azımsanamayacak sürprizlerinden biridir. Üstelik sinema tarihinin gördüğü en korkunç cinayetlerden biriyle...

Hikâye devam eder: Norman Bates katil olduğu anlaşılan annesini azarlar, işin içine kardeşini arayan Lila Crane (Vera Miles), öldürülen kadının sevgilisi Sam Loomis (John Gavin), kaybolan paranın peşindeki özel dedektif Milton Arbogast (Martin Balsam) da karışırlar. Cinayetler sürer, uğursuz otelin daha da uğursuz müştemilatına, yani Norman Bates'in annesiyle yaşadığı eve girenin sağ çıkması zordur. Aynı akıbete uğramak üzereyken zor kurtulur, Lila... Yakalanan katil Norman'dır ve annesiyle olan ilişkisini açıklaması, filme görkemli bir final sağlar...

Sapık, sinema tarihinin en çok korkutmuş ve ürkütmüş filmlerinin başında gelir. Bu küçük bütçeli film öylesine popüler olmuş ve öyle büyük iş yapmıştır ki, en çok yapımcılarını ve Hitchcock'u şaşırt-

mıştır. Sinema tarihinde bir filmin böylesine beklenmedik bir iş başarısına ulaşması görülmüştür (bu tarz filmlere Amerikalılar "sleeper" derler), ama bu kadarı çok nadirdir. Hitchcock'un bizzat gözükerek evi gezdirdiği filmin fragmanı, bu fragmanda ve tanıtımda kullanılan "Mutlaka başından itibaren görmeniz gereken bir film... Yoksa hiç görmeyin" sözleri ve bunun tüm sinemalarda zorunlu bir uygulamaya dönüştürülmesi, kulaktan kulağa yayılan reklamı, filmi her ülkede inanılmayacak kadar popüler kılmış ve yapımcıların isteksizliği sonucu filmin haklarının % 60'ına sahip duruma gelen usta, tam anlamıyla mülti milyoner olmuştur. Bu, doğrulanan ve haklı bir ündür: Bu filmi görmüş olup da (benim gibi) yıllar boyu duş alırken belli bir rahatsızlık duymayan kaç kişi vardır?

Başta duştaki cinayet sahnesi olmak üzere birçok sahne, dedektifin merdiven başındaki katli, bodrumda geçen final, sonda Norman'ın garip kişiliğinin açıklandığı bölümler, hepsi sinema tarihine geçmiş unutulmaz korku-gerilim filmi parçalarıdır. *Sapık*'sız bir korku filmleri antolojisi herhalde çok yoksul kalırdı!...

Film büyük ölçüde Freud'a ve çağdaş psikanalize dayanır. Daha 1940'larda, özellikle *Öldüren Hatıralar*'ı tümüyle Freud ve öğretisi üzerine kurmuş olan Hitchcock için bu pek yenilik sayılmaz. Ne var ki o dönem filmlerinde psikanalize yaklaşım bugün kaba gözüken bir düzeyde kalırken, bu filmin işlediği temalar ve bunların dışavurumu, hâlâ etkisini sürdüren bir modernliktedir. Yönetmen, filmi çok küçük bir bütçeyle çekmenin getirdiği rahatlığa sırtını yaslayarak, çeşitli araştırmalar ve deneylere girişir. Örneğin başkişisi gözüken kadını 45. dakikada yok eder, normal sinemanın o güne dek göstermediği kadar kanlı iki cinayet sahnesi çeker, birçok filminden daha hızlı ve keskin bir kurguya başvurur. Örneğin duştaki cinayet sahnesi (birçok kaynağa göre filmde ustanın değil, grafik amaçlarla yardımcısı olan ünlü grafikçi Saul Bass'ın çektiği tek sahne), 45 saniye içinde tam 70 çekim (plan) kullanır. Ve üstelik son derece kanlı durduğu halde, bıçağın ete girişini hiç göstermemesi, kan yerine çikolata sosu kullanması gibi sevimli özellikleriyle de kitaplara geçmiştir. Merdivendeki cinayet sahnesinde de aşağıdan, yandan veya tam yukardan çekilmiş planların kurgusu olağanüstüdür. Birçok sahnede görüntü yönetmeninden 50 mm.'lik mercek kullanmasını isteyen Hitchcock, böylece daha de-



Alfred Hitchcock, *Sapık*/ Anthony Perkins

rinlikli ve kavrayıcı çekimlere ulaşır. Bernard Herrmann'ın müziği başlı başına bir olaydır, "connaisseur"lerinin çok iyi bildiği bir sinemada müzik olayı... Oyuncular ise bu filmle ölmezleşmişlerdir. Janet Leigh, yıllar boyu bu filmin etkisi altında kaldığını söyler ve şöyle der: "Film her TV'de gösterildiğinde sayısız manyakça mektup alıyorum. Bazıları para istiyor, ama bazıları benim hayatımın aynı ölümle son bulacağını belirtiyor. Film yılda yaklaşık 25 kez TV gösterimi yapıyor. Ve her keresinde bu tarz mektuplar alıyorum. O duş sahnesinde gerçekten korkmadım, ama şimdi bu mektuplardan korkuyorum." Çok yetenekli bir oyuncu olmasına ve birçok önemli filmde oynamasına karşın, ölümüne dek bu filmle anılan Anthony Perkins ise şöyle demişti: "O duş sahnesi çekilirken ben New York'ta oyun provalarındaydım. Böylesine özdeşleştirildiğiniz bir sahnenin çekiminde bile bulunmamak doğrusu tuhaf bir duygu. Ama sahneyi ilk kez stüdyoda izlerken ben de korktum. Herkes gibi... Filmi çok eğlenerek çekiyorduk ve böylesine ürkünç olacağı aklımıza bile gelmiyordu."

Böylece Hitchcock, tam 60 yaşında yine herkesi şaşırtarak, tüm yeteneğine ve sanat gücüne hâlâ sahip olduğunu kanıtlar. *Kuşlar*'da bunu biraz farklı biçimde yeniden ortaya koyacaktır. *Sapık*, sinemada

sayısız ucuz korku filmine yol açacak, ama hiçbiri bu filmin düzeyine ulaşamayacaktır. Çünkü film, yalnızca içerdiği iki cinayetin dehşeti ve finalinin çarpıcılığıyla değil, tüm filme yayılmış sinema duygusuyla da bir başyapıttır. Bizzat Hitchcock, Truffaut'ya şöyle der: "Seyirciyi çeken mesaj değildi. Çok önemli bir romana dayanmıyordu, çok önemli oyuncular da yoktu. Seyirciyi asıl çeken, saf halde sinemaydı." Bir diğer Hitchcock hayranı olan yönetmen Peter Bogdanovich şöyle demiştir: "Bu filmin onun yaptığı en görsel, en sinemasal film olduğunu düşünüyorum." Leonard Maltin ise şöyle yazar: "Ustanın en korkutucu filmi, bunca yıl sonra hâlâ insanı ürkütüyor. Üstelik filmi birçok kez görmüş olsanız bile..."

Psycho / Yönetmen: Alfred Hitchcock / Senaryo: Joseph Stefano / Görüntü: John L. Russell / Müzik: Bernard Herrmann / Oyuncular: Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Janet Leigh, John McIntire, Martin Balsam, Simon Oakland / 1960, Amerikan filmi / 109 dakika.

Düşman Kardeşler

Rocco E I Suoi Fratelli – 1960

LUCHINO VISCONTI'nin filmleri de sinemanın yüzyıllık birikiminin en güzel ürünleri arasındadır. Hemen akla gelenler ve böyle bir toplam içinde yeri olabilecekler, kuşkusuz özellikle *Senso - Günahkâr Gönüller*, *Il Gattopardo – Leopar* ve *Morte a Venezia – Venedik'te Ölüm*'dür. Anılan üç filme de olan muazzam sempatimize karşın, bu toplama yine kıl payıyla *Rocco E I Suoi Fratelli – Rocco ve Kardeşleri*'ni, ülkemizde vaktiyle gösterildiği adla *Düşman Kardeşler*'i almayı yeğledik. Kuşkusuz yine açıklaması zor kişisel nedenlerden, bu filmin bizi etkilemiş ve ömür boyu unutamadığımız kimi özelliklerinden ve sahnelerinden ötürü...

Düşman Kardeşler, Visconti'nin o pek sevdiği, halkını ve ülkesini dönüm noktalarında yakalayan öykülerden biridir. Güney'le Kuzey arasındaki ekonomik düzey farkının trajik boyutlara ulaştığı ve Güney'den Kuzey'in sanayileşmiş kentlerine göçün İtalyan realitesinin en önemli olgularından birini oluşturmaya başladığı sıralar, yani bizdeki gibi, 1950'ler-60'lar... kocasının ölümü üzerine ailenin reisi olan ve tam

beş oğluyla birlikte Milano'ya göç eden Güneyli "mamma" Rosaria Parondi'nin (Katina Paxinou) öyküsünü anlatır. Büyük oğul Vincenzo (Spiros Focás) zaten daha önce orada yerleşmiş, bir işe girmiş, güzel Ginetta (Claudia Cardinale) ile nişanlanmak üzeredir. Aile geçici barınaklarda, gecekondu tipi izbe yapılarda yaşamaya mahkûmdur. İş aslan ağzındadır, büyük oğul Simone (Renato Salvatori) boksör olmayı seçer, sürekli antrenmanlara başlar. Aynı salondaki antrenörler, daha ince yapılı, ama kaslı olan Rocco'ya da (Alain Delon) kancayı takmışlardır. Ama Rocco boksu sevmez, askerliğini yaptıktan sonra sağlam bir iş bulmak niyetindedir. Ciro (Max Cartier) Alfa-Romeo fabrikalarına girer, küçük Luca (Rocco Vidolazzi) ise daha okul çağındadır... Simone, hırsla boksta isim yaparken, güzel ve bağımsız "hayat kadını" Nadia (Annie Girardot) ile tanışır, kadına bağlanır. Ama ona istediği güveni ve rahatlığı veremez. Hem Nadia'yı, hem de daldığı içki ve sefahat yüzünden boks âlemindeki yerini kaybetmek, Simone'u çıldırtır, genç adam küçük suçlara, hırsızlıklara girişir, çalıştığı yerin yaşlıca kadın patronunu (Suzy Delair), sonra kendisine sarkıntılık yapan eşcinsel antrenörü (Roger Hanin) soyup soğana çevirir. Yasadışı ve şiddet yolunda adım adım ilerleyecektir, ananın gözde oğlu Simone...

Rocco ise çok farklıdır. O, iç güzelliği sanki yüzüne yansımış bir iyilik perisi, bir melektir. O, dünyanın çalışıp çabalayarak, iyilik ve güzellikle değişebileceğine inanan bir idealisttir. Askerliğinin sonuna doğru Nadia ile karşılaşır ve aralarında gerçek, insanca bir ilişki doğar. Bu iki yalnız ve zavallı ruh birbirlerinde mükemmel bir teselli bulacaklardır. Rocco, Simone'a yardım etmek ve onun borçlarını ödemek için istemediği halde boksa başlar. Bir yandan da Nadia ile buluşmayı sürdürmektedir. Ama bu Simone'u deli eder. Kadına önce Rocco'nun gözü önünde tecavüz eder. Sonra onu tek başına kıstırdığı bir kırsal alanda bıçaklayarak öldürür. Aileye kan bulaşmış, kötülük iyiliği yenmiştir. Rocco bile iyiliğiyle dünyayı kurtaramayacaktır. Çünkü, son sahnelerden birinde Ciro'nun dediği gibi "Rocco bir azizdir. Ama yaşadığımız şu dünyada onun gibilere yer yoktur. Onlar iyilikleriyle ancak felakete yol açarlar".

Rocca ve Kardeşleri, Kuzey-Güney ekonomik eşitsizliği, sınıfsal savaşım, yükselme tutkusu ve hayatta kalma içgüdüsü gibi olaylar üzerine inşa edilmiş görkemli bir büyük aile freskidir. Bu Güneyli ailenin Kuzey metropolünde çözülüş hikâyesinin, kuşkusuz sayısız esin



Luchino Visconti, *Düşman Kardeşler* / Alain Delon ve Renato Salvatori

kaynakları vardır. Visconti, öncelikle Giovanni Verga'nın *I Malavoglia* romanından esinlenmiş ve yine ondan esinlenerek yaptığı *La Terra Trema – Yer Sarsılıyor* adlı ilk filminin bir anlamda devamı gibi düşünmüştür bu yapıtını... Sanatçı şöyle der: "Güney'den gelmiş bir ana, güçlü, enerjik, inatçı, beş oğlunu elinin beş parmağı gibi gören bir İtalyan anası üzerine bir film yapmak istiyordum. Kuzey'deki ekonomik mucizenin çektiği, oğullarındaki enerjiyi kullanmak isteyen, ama onlardaki farklı kişilikleri yeterince saptayamadığı için onları Milano kentine teslim etmek zorunda kalan bir anne." Visconti ayrıca bu filmi yaratırken, Dostoyevski'nin *Budala* romanının başkişisi, güzel ve iyilik dolu prens Mişkin'den, Tevrat'taki Yusuf ve kardeşleri öyküsünden ve buna dayalı olan, Alman yazarı Thomas Mann'ın *Yusuf ve Kardeşleri* adlı romanından da yararlanmış gözükür. Kahramanının adını, eserlerini çok sevdiği Güneyli ozan Rocco Scotellaro'dan esinlenerek koyduğunu da söylemiştir.

Film, Visconti'nin bu aile destanını, bir operaya yakışan büyük bir lirizm ve kimi zaman en büyük dram yaratıcılarını, örneğin Shakespeare'i düşündüren bir dramatik güçle görselleştirmesinin ürünüdür. Birçok sahnesi gerçekten de unutulamayacak kadar güzeldir: Trenle gelen ailenin garda ilk şaşkınlık ve şoklarını yaşamaları, nişanevinde patlak ve-

ren ve ananın otoritesini kesinlikle ortaya koyduğu kavga, ilk kar ve bunun kardeşlere biraz para kazanma fırsatını getirmesi, Rocco'nun boks dersleri ve bir antrenörce angaje edilmesi, Nadia'nın Rocco'nun gözleri önünde ırzına geçilmesi, Rocco ile Nadia'nın Milano'nun ünlü katedralinin kente tepeden bakan çatısında karşılaşıp konuşmaları (ah, o Annie Girardot'nun siyah gözlüklerini bir an için çıkarması ve kederin iziyle ıslak gözlerini göstermesi!), Simone eşcinsel antrenörü evinde döverken, aynı anda, onu kurtarmak için giriştiği maçta Rocco'nun sert yumruklarıyla maçı kazanması, Nadia'nın bir ormanlıkta Simone tarafından bıçaklanması... Bu sahneyi, itiraf edeyim, ömrüm boyunca unutamadım. Çünkü bu sahnede, Girardot'nun bıçağı görünce aydınlanan yüzü, ellerini iki yana açarak bir haça dönüşmesi ve bir kadın İsa gibi, kendisini ölüme isteyerek terk etmesi, bana olağanüstü dramatik gözükmüştü. Bu sahnede Nadia, sanki ölümü çağırır, bilerek Simone'u tahrikeder: "Bana soru sorma. Ne olduğumu biliyorsun. Artık tek bir söz bile söylemeyeceğim." Bu sözler, Shakespeare'i düşündürür, *Othello*'da Iago'nun "Bana hiçbir şey sormayın. Bildiğinizi biliyorsunuz. Artık tek bir söz bile etmeyeceğim," dediği anı... Bu bir tür intihar sahnesi öylesine etkilidir ki, kimi yazarlar ilk görüşte "Sağlıklı insanların tahammül edemeyeceği bir şiddette," diye eleştirmişlerdi. Sağlıklı insanları bilmem, ama sağlıksız sinemaseverler çok iyi tahammül ettiler bu sahneye ve de tüm filme... Gerçekten de Simone, sevdiği kadını darbe üstüne darbeyle bıçaklarken, aslında öldürdüğü, filmin kıyasıya eleştirdiği her şeydir: Kendisinin ve tüm insanların zayıflığı, acımasız kapitalist ekonominin ezdiği aileler ve kitleler, insana insanca yaşama hakkı vermeyen tüm bir sistem ve mekanizmalar bütünü...

Sansürle başı ciddi olarak derde giren, ama aynı zamanda Visconti'nin en büyük gişe başarılarından da biri olan filmde, olağanüstü bir oyuncu kadrosu vardır. Renato Salvatori, bir daha yineleyemeyeceği, perdedeki en iyi rolünü bulur. Anne rolünü yüklenen 60 yaşındaki büyük Yunan trajedi ustası Katina Paxinou olağanüstüdür. Annie Girardot ve Alain Delon, henüz çok taze olan kariyerlerinde ilk kez bu filmle büyük filmlerdeki büyük rollere adım atarlar. Özellikle Alain Delon, hiçbir filminde bu kadar güzel ve de bu kadar iç burucu olmamıştır. Yarattığı modern Mişkin, İsa veya Yusuf kişiliği, eşcinselliği bilinen ve Delon'a hayranlığını saklamamış Visconti'nin sanki ona çok

özel bir armağanıdır. Bir yönetmenin belki gerçekten de âşık olduğu bir oyuncuyu, sinemada görülebilecek en güzel rollerden birinin halesiyle sarıp sarmalaması... Film ise uzun zaman unutulmayacak bir başyapıttır ve birçok filme esin vermiştir. Bunların arasında, kuşkusuz Halit Refiğ'in en başarılı filmlerinden biri olan *Gurbet Kuşları* anılabilir.

Rocco E I Suoi Fratelli / Yönetmen: Luchino Visconti / Senaryo: Suso Cecchi d'Amico, Vasco Pratolini, L. Visconti / Görüntü: Giuseppe Rotunno / Müzik: Nino Rota / Oyuncular: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Roger Hanin, Paolo Stoppa, Suzy Delair, Claudia Cardinale, Spiros Focas, Claudia Mori, Alessandra Panaro, Corrado Pani, Max Cartier, Rocco Vidolazzi / 1960, İtalyan-Fransız ortakyapımı / 180 dakika.

Batı Yakasının Hikâyesi

West Side Story – 1961

BATI YAKASININ HİKÂYESİ'ni İstanbul Emek sinemasında 1964 yılında (evet, ne yazık ki çevrildiğinden üç yıl sonra) görmüş olmak çok güzeldi. Çünkü bizler de filmin anlattığı kahramanların yaşındaydık: 20'li yaşlarımızın başında... Bu filmi tam zamanında, tam gerektiği yaşta görmüş olmak bir ayrıcalıktı, bir mazhariyetti diye düşünüyorum. Gerçi film eskimedi, bizden sonraki kuşaklar da onu çok sevdiler, hep izlediler, bağırlarına bastılar. Ama tam gününde, tam zamanında ve 20'li yaşlarda *Batı Yakasının Hikâyesi*'ni izlemiş olmanın zevki bambaşkaydı ve artık kimse filmi, o gün bizim gördüğümüz gözle göremez sanıyorum.

Çünkü *Batı Yakasının Hikâyesi*, kim ne derse desin, temel özelliğini genç olmasından ve genç insanların hikâyesini perdeye getirmesinden alıyordu. Elbette yalnız bu kadar değil. Film, müzikal tarihinde bir dönüm noktasıydı. Nasıl 1940 sonları-50 başlarında, adları Gene Kelly, Stanley Donen, Vincente Minnelli, Arthur Freed, Michael Kidd olan kişiler müzikal sinemayı, Busby Berkeley koreografilerinin ve Fred Astaire-Ginger Rogers adımlarının egemenliğinden kurtarıp yeni bir müzikal anlayışını başlattılarsa, on yıl sonra, bu kez Broadway'in ün-

lü koreografı Jerome Robbins ve ilk kez müzikali deneyen işinin ustası yönetmen Robert Wise, müzikale yepyeni bir hava getiriyorlardı. Gençlerin toplugösterilerde, sinemateklerde veya TV'de ilgisiz bir gözle seyrettikleri eski müzikallerin yerine, başka türde bir müzikal film anlayışı geliyordu.

Neydi bu anlayış ve filmin özellikleri nelerdi? Öncelikle film, sinema tarihinin dolaylı olarak en çok filme alınmış bir oyununa, Shakespeare'in *Romeo ve Jülyet*'ine dayanıyordu. Böylece konunun kitle etkisi ve filmin bir yere dek başarısı güvence altına alınmıştı: *Romeo-Jülyet*'e herhangi bir çağda ilgisiz kalmak mümkün değildi!... Gerçekten de, 1957 yılında New York'un Wintergarten tiyatrosunda açılan aynı adlı oyun, söz konusu Shakespeare piyesinden Arthur Laurents'in yaptığı bir uyarlamaya dayanıyordu. Bir müzikal haline getirilmişti, bu klasik oyun... Müziğini ve şarkılarını Leonard Bernstein bestelemiş, koreografiyi Jerome Robbins yüklenmiş ve oyun Broadway, sonra Londra'da büyük bir başarı kazanmıştı. Bağımsız bir yapımevi olan Mirisch Pictures, müzikalin haklarını elinde tutuyordu ve öneri birden Robert Wise'ın önüne gelmişti. Hiç müzikal deneyimi olmayan Wise, ünlü Ernest Lehman'ın senaryosuna bayılıyor ve bu meydan okumayı kabul ediyordu. İlk yaptığı, etrafına mükemmel bir ekip toplamaktı. Ve öncelikle de, filme asıl gerçekliğini ve temel özelliklerini verecek biçimde, New York sokaklarında, 68. ve 110. sokaklar arasında yıkılması kararlaştırılmış bloklarda çekim izni alınıyordu.

Bu çok önemliydi. Çünkü *Batı Yakasının Hikâyesi* bir sokak müzikaliydi. Çevrede yaşayan gençlerin, yoksul kesimlerden gelen ve kökenlerine göre iki büyük çetede toplanmış olan sokak çocuklarının öyküsüydü bu... Beyaz Amerikan gençlerinin Jet'leri ve Porto-Riko kökenlilerin Sharks-Köpekbalıkları. Jetler ve Köpekbalıkları arasında tam bir düşmanlık egemendi, sürekli meydan okumalar, kavgalar, bıçak çekmelerle meydana çıkan... "Jet" Tony (Richard Beymer), "Shark" Maria'ya (Natalie Wood) ilk görüşte vuruluyordu, bir dans salonunda yapılan cumartesi eğlencesinde: "Maria... The most beautiful sound I ever heard – Maria... Bugüne dek duyduğum en güzel ses..." Ama Jet'lerin şefi Riff (Russ Tamblyn) bir kavgada Shark'lar tarafından öldürülünce, intikam almak ve bunun için onların şefi Bernardo'yu (George Chakiris) öldürmek de Tony'nin eline kalıyordu. Ne var ki



Robert Wise-Jerome Robbins, *Batı Yakasının Hikâyesi* / George Chakiris (ortada) ve 'Sharks' çetesi..

Bernardo, Maria'nın ağabeyi ve Maria'nın yakın arkadaşı Anita'nın (Rita Moreno) sevgilisiydi. Böylece kader ağlarını örüyor ve iki gencin birleşmelerine olanak kalmıyordu. Anita'nın kederini bastırarak giriştiği yardıma karşın... Ama ya o genç damarlarda kan yerine akan tutku, o ölüme bile kafa tutmaya hazır önüne geçilemez aşk? İki genç mutlaka birlikte kaçmaya karar veriyorlar, ancak Maria'yı öldü sanan Tony, kendisini umutsuz bir kavgaya atarak öldürtüyordu. Maria onu bulup gerçeği anlatmak için koşuyorsa da, artıkçok geçti...

Evet, *Batı Yakasının Hikâyesi* New York sokaklarına taşınmış bir Romeo-Jülyet öyküsüydü. Onun için filmin olabildiğince bu sokaklarda geçmesi gerekiyordu. Filmin gerçek New York sokaklarında çekilmesi önerisinin Jerome Robbins'ten geldiği söylenir. Bunun için, bir yandan söz konusu yıkılacak bloklar, beş haftalık bir çalışmayla birer sete dönüştürülürken, film de Saul Bass'ın çizdiği görkemli bir jenerikle açılacaktı: Soyut gözüken çizgiler yavaşça gerçek ve helikopterden çekilmiş bir New York görüntüsüne dönüşecekti. Öte yandan Wise ve Robbins de, filmin 26 genç insanını bulmak için yüzlerce dansçıyı izliyor ve sonunda, ancak 75 gün sonra, filmin tüm kadro-

su oluşturuluyordu. Filmin çekimi, tam 35 ayrı dekor içinde altı ay sürecek, kurgusu bir o kadar vakit alacak ve bir müzikal için çok pahalı bir bütçeye, 6 milyon dolara mal olacaktı. Filmin başoyuncuları aynı zamanda şarkı söyleyip dans etmeyi de biliyorlardı, ama hepsi değil... Nitekim Maria-Natalie Wood ve Tony-Richard Beymer, şarkıları birer dublörle seslendirdiler. Ama diğerleri şarkılarını kendileri söyledi, danslarını kendileri yaptılar: George Chakiris, Russ Tamblyn, Rita Moreno ve diğerleri... Tüm bu ekip, gerçi öykünün asıl kahramanları kadar değilse de, genç insanlardı (filmin yaş ortalaması 23-30 arasında bir yerlerdeydi). Bunun da katkısıyla, filmden büyük bir dinamizm, şaşırtıcı bir enerji fışkırıyordu sanki... Sinema tarihinde hiçbir müzikalde, şarkıların ve dansların, böylesine dramatik bir öyküyle böylesine iç içe olduğu görülmemiştir. Şarkılar, Leonard Bernstein'ın, Stephen Sondheim'ın sözlerine dayalı birbirinden güzel besteleri, filmle organik biçimde bütünleşiyor, eski filmlerin "hadi şimdi şarkı bitti, konuya bıraktığımız yerden devam edelim," esprisi hiç görülmüyordu. Danslar da öyleydi: Bu genç ve umutsuz insanlar, öfkelerini, sevgilerini, düşkırıklığı veya sevinçlerini danslarla ifade ediyorlar, çeteler arası rekabet dansla kendini gösteriyor ve film, genç işi bir dinamizmin desteğiyle yol alıyordu.

Evet, o şarkılar... Sinema tarihinde, belki *My Fair Lady*'nin dışında, tüm şarkıları akılda kalan ve unutulmazlaşan bir müzikal daha yoktur. Riff ve Jetler "Jet Song"la çetelerinin varlık nedenini açıklıyor, "Gee, Officer Krupke" ile polise karşı antipatilerini açığa vuruyor, "Cool, Boy" ile yandaşlarına intikam için sabır tavsiye ediyorlardı. Shark'lar "America" ile içinde bulundukları ülkenin kültürü ve yaşamıyla kendilerininkini karşılaştırıyor ve hoş bir özeleştiri de getiriyorlardı. Tony, Maria'ya sevgisini "Maria"da dile getirirken, filmin dört kahramanı da o meşum geceyi farklı umutlar ve beklentilerle karşılıyorlardı, "Tonight" adlı şarkıda... Maria ayna karşısında, ilk aşkının yüzüne vurmuş pembeliğini fark edince "I Feel Pretty" şarkısını söylüyor, Anita ile birlikte "A Boy Like That"le gizlerini paylaşıyor, finalde ise ölüm halindeki Tony'nin başucunda, bir gün bir yerlerde onunla buluşmak isteğini "Some-where" ile dile getiriyordu.

Filmin başarısı görkemli oldu. Tam 11 dalda gelen Oscar adaylığı ve bunlardan tam 10'unda kazanılan ödül: En iyi film, yönetmen, senar-

yo, görüntü, müzikal yönetim, sanat yönetimi, vs. Ve ayrıca George Chakiris ve Rita Moreno'ya en iyi yardımcı oyuncu Oscar'ı... Bir on yıldır Hollywood'ta olan gerçek Porto-Rikolu Rita Moreno, sonunda yeteneğini kabul ettirmişti. Broadway dansçısı, Yunan kökenli George Chakiris ise bir süre için parladıysa da, bu şansı iyi kullanamadı. Film, tüm dünyada çok sevildi. Fransız eleştirmenleri, genelde Amerikan müzikaline pek ilgi göstermeyen geniş Fransız seyircisinin ilk kez bu filmle bu kuralı bozduğunu yazıp dururlar. Türkiye için de aynı şey oldu ve film Emek sinemasında, üst üste tam 15 hafta gösterilerek bir rekor kırdı. Bir gören bir daha görüyor ve her görüşte filmden yeni tatlar alıyor, şarkıları daha iyi ezberliyordu. Film, bir müzikal için görülmemiş biçimde, tam çağının duyarlılığını yakalamış ve insanların yüreğine seslenmişti... Sanırım müzikal tarihinde böyle bir kitle başarısı hiçbir filme nasip olmadı, bundan sonra da olmaz...

West Side Story / Yönetmenler: Robert Wise, Jerome Robbins / Senaryo: Ernest Lehman / Görüntü: Daniel L. Fapp / Müzik: Leonard Bernstein / Şarkı sözleri: Stephen Sondheim / Oyuncular: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris, Jose De Vega, Tucker Smith, Tony Mordente, David Winters, Simon Oakland / 1961, United-Artists (Amerikan) filmi / 155 dakika.

Şerburg Şemsiyeleri

Les Parapluies de Cherbourg – 1964

İŞTE BENİM İÇİN yine çok kişisel bir film... 1965 yılının Şubat ayında Saray sinemasında gösterime çıktığında, ben uzakta, Salihli'de askerdeyim. Ama izinle İstanbul'a geliyor, filmi görüyor ve âşık oluyorum. Ben de filmdeki Guy gibi sevgilisini bırakıp askere gitmiş bir genç adamım. Ondan mı? Şaka bir yana, ne bereketli bir mevsimmiş o... Yıl sonundaki klasmanımda, birinciliğe *Batı Yakasının Hikâyesi* oturuyor. Ardından *Şerburg Şemsiyeleri* (üst üste iki müzikal!), *Sapık*, *Leopar*, *Aşk Bahçesi – Splendor in the Grass* (Elia Kazan filmi), *Askerin Türküsü*, *Unutulmayan Sevgili – Jules et Jim* geliyor. Joseph Losey'in başyapıtı *Aldatan Kadın – Eva* 15. sırada... Evet, İstanbul iyi bir sinema mevsimi geçirmişti o yıl...

Ve *Şerburg Şemsiyeleri* bizde bile ilgi gördü, haftalarca afişte kaldı. Tümüyle şarkılı bir film, bir tür modern opera-film için oldukça şaşırtıcı bir sonuç!... Bir bakan tarafından da çok iyi saptandığı gibi "opera sevmez", Amerikan filmlerindeki şarkılı sahnelere bile tahammül edemez Türk halkı bu filmi nasıl böyle sevmiş ve film birkaç kuşağın unutulmaz anıları arasında yer almıştı? Kuşkusuz aynı şeyleri, ülkesi Fransa, hatta bu Fransızca sözlü-şarkılı filme ülkelerinde çok iyi muamele yapan Amerika için de sormak gerekmez mi?

Şerburg Şemsiyeleri görünürde tanıdık duyarlılıklar içeren hoş bir öykü anlatır. 1957'de başlar film, 1963 Noel akşamında sona erer. Fransa'nın küçük limanı Cherbourg'ta yaşayan ve bir şemsiyeci dükkânı işleten dul bayan Emery, genç ve güzel kızı Geneviève'le birlikte mütevazı bir yaşam sürmektedir. Geneviève, bir garajda çalışan Guy'le ilişkidedir. Ama zor koşullardaki ailenin geleceği açısından, anne kızı için daha iyi bir talip hayal etmektedir. Cezayir savaşının en ateşli günleridir, Guy askere çağrılır ve Cezayir'e gitmeden önceki son gecelerinde, Geneviève'den bir armağan ister: Kendini ona vermesini... Guy gider, kış gelir, mektuplar gitgide azalır, sonra durur. Aile güç durumdadır, anne değerli bir mücevheri satışa çıkartır, kuyumcudaki zengin bir adam ilgilenir. Hem mücevherle, hem de Geneviève'le... Ve aylar yıllara dönüşürken ve Guy'den haber gelmezken, Geneviève, üstelik kendisini karnındaki çocukla birlikte kabul eden Roland Cassard'la evlenir. Guy dönüp gelecek, ama sürprizi öğrenince yıkılacaktır. Sonraları o da, kendisi yokken hasta teyzesine bakan ve yolunu gözleyen yetim Madeleine'le evlenecektir. Ve birkaç yıl sonra, iki eski sevgili, Guy'in işlettiği benzin istasyonunda karşılaşırlar. Karlı bir Noel akşamında... Geneviève'in yanındaki küçük kız, Guy'in öz kızından başkası değildir...

Jacques Demy, bu filmi meslek yaşamının başından beri düşünmüş, senaryosunu ise birkaç yıl öncesinden hazır etmişti. Ancak böyle bir filmi yapmak, baştan beri büyük zorluklar içeriyordu. Demy için konu bir araçtı, onun amacı tümüyle şarkılı bir film yapmaktı. Evet, bir tür opera gibi, tüm sözlerin melodilerle söylendiği, oyuncuların konuşur gibi rahatlıkla ve en doğal biçimde şarkı söyledikleri bir film, müzikalde yeni bir atılım... Demy, filmin ortaya çıkışını şöyle anlatıyor: "Michel Legrand'a öyküyü verdim. Ona, şarkı söyler gibi konuşan

Marsilyalıları düşünerek nasıl bir film istediğimi anlattım. Bu bir opera olmayacaktı: Çünkü operada ne olup bittiği anlaşılmaz. Operanın bir tür sinemasal karşılığını bulmak gerekiyordu: her sözcüğün açık ve anlaşılır olduğu bir tarz... Önce bir şey bulamadık, aylar geçti. Sonra bir gün birden Michel'e esin geldi ve işe koyulduk..."

Ve böylece ikili, tam bir yıl çalışarak metinle atbaşı gidecek bir müziği hazırladı. Zaman içinde tüm ayrıntılar ortaya çıkıyor ve Demy-Legrand ikilisinin kafasında son derece özgün bir filmin temelleri atılıyordu. Ama sonra başka sorunlar çıktı. Bu tür bir filme para yatıracak yapımcı bulmak çok zor oldu. Kimse buna yanaşmadı: Yazılı basından gelen özgün fikirli bir kadından, Mag Bodard'tan başka... Önce filmin tüm şarkıları banda alındı. Bu ses kaydı sırasında, filmin oyuncuları Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo, Anne Vernon ve Marc Michel de bulundular ve kendilerine seslerini veren şarkıcılarla tam bir işbirliği içine girdiler. Sonra tüm çekim, önceden kaydedilmiş seslere uyarak yapıldı. Dekor çoğunlukla gerçek Cherbourg kentiydi: Sokakları, meydanı, garı ve rengârenk cepheleriyle... Demy, kentin bir bölümünü filmin taşımasını istediği renklere boyatmıştı: Düşün ve hayal gücünün renkleri. (Aynı şeyi daha sonra *Tatlı Günler – Les Demoiselles de Rochefort* filminin hemen tümünü çekeceği Rochefort kenti için de yapacaktı.) Her iki filmde de kent halkı projeye ilgi duymaya ve çekimlere katılmaya çağrılmış, böylece gerçek ve sahici bir kent parçası ve stüdyo yapaylığından uzak bir içtenlik elde edilmişti. Henüz yükselme döneminde olan Catherine Deneuve yıllarca bu filmdeki imajıyla anımsandı. Yakışıklı İtalyan oyuncusu Nino Castelnuovo, deneyimli Anne Vernon ve Marc Michel de filme büyük bir inandırıcılık kattılar.

İşte *Şerburg Şemsiyeleri* böyle ortaya çıktı. Temaları açısından Demy'nin ilk filmi, unutulmaz *Lola*'dan çok farklı değildi. Aynı temalar egemendi: Ayrılık, bekleme, bir düşe bağlılık... Tıpkı *Lola*'daki gibi, temelde melodramatik öykü kendi kendini aşarak yükseliyor ve müziğin de katkısıyla bir soyluluk kazanıyordu. Zaten aslında "şarkılı dram" demek olan melodram deyiminin temel anlamına bunca uyan bir başka film de düşünülemezdi. Filmin etki gücü, temelde kuşkusuz sade, ama son derece etkileyici öyküsünden kaynaklanıyordu. Çok işlenmiş, ama hep etkili bir temaydı bu: Gerçek bir sevgi, uzaklara giden erkek, koşullar gereği onu bekleyemeyen kadın ve yıllar sonra, ikisi de farklı yaşam-



Jacques Demy, *Şerburg Şemsiyeleri* / Catherine Deneuve ve Nino Castelnuovo

lara dalmış eski âşıkların karşılaşması... Kerime Nadir veya Françoise Sagan romanı, 60'ların Yeşilçam filmi, Ajda Pekkan şarkısı... Fransızlar için ayrı bir özellik, kuşkusuz yeni biten Cezayir olayının hemen ardından, bu savaşa dolaylı da olsa değinen ilk film olmasıydı. (Fransa, toplumsal duyarlılık nedeniyle, sonra uzun yıllar boyu bu savaşı söz konusu eden hiçbir film yapamadı.) Guy, filmin bir yerinde dışavurduğu şu düşünü gerçekleştirememişti: "Bir düşüm var... kendi seçtiğimiz bir yaşamda gerçekten sevdiğim kadınla mutlu olmak." Evet, bu çok basit ve sade rüya bile kimi zaman gerçekleşmeyebiliyordu.

Öte yandan, filmin başarısında kuşku yok ki müziğin katkısı büyüktü. Michel Legrand, olağanüstü bir müzik yazmıştı: Guy'le Geneviève'in tüm birlikteliklerine katılan o unutulmaz ana melodi ("Mon amour, je t'aime" diye başlayan), yıllar boyu unutulmayan bir hafif müzik klasiği oldu. Başka çok hoş melodiler de vardı. Ama asıl önemli olan, Demy'nin daha ilk anda düşündüğü gibi, şarkıların çok anlaşılır biçimde ve büyük bir rahatlıkla, konuşur gibi söylenmeleriydi. İşte bu başarılmış, şarkılar sanki doğal bir yaşamda doğal bir iletişim biçimi olarak seyirciye kabul ettirilebilmişti: daha ilk dakikalar-

dan başlayarak... Gerisi kolayca geliyordu arkadan... Jacques Demy, filmini "şarkılı – en chante" bir film olarak niteliyor. Bu yeni ve modern bir müzikal biçimiydi ve gerçekten büyük bir kumardı. Ama kumar tuttu. Paris'te çok alçakgönüllü biçimde, sadece bir sinemada başlayan film, kısa zamanda büyük bir olay haline geldi. Mayıs ayında ise Cannes şenliğine katıldı ve parlak bir yılda, en iyi film olarak değerlendirilip Altın Palmiye aldı. Artık filmin önü açılmıştı, Jacques Demy de artık müzikali yenileme çabalarını sürdürebilirdi. Ne var ki değerli yönetmen, bir daha asla bu filmin başarısına ulaşamadı. Çok daha popüler olacağı öngörülen filmlerinde bile... Bu da sinemanın ve genelde sanatın kendine özgü gizlerinden biri olmalıydı.

Film, Georges Sadoul'a göre "şiirsel Yeni Gerçekçi" bir üslup taşıyordu. Ama yıllar sonra bakılınca, galiba şiirselliği, yeni veya değil, gerçekçiliğinden daha ağır basıyor. Gündelik yaşamın içinde yakalanan bu şiire müziğin, dekorların, estetik düzeyin katkısı da önemliydi. Bir eleştirmen, final sahnesine atıfta bulunarak şöyle diyor: "Bir benzin istasyonu hiçbir zaman bu kadar çekici olmamıştı." Biz de şöyle diyelim: Şarkılı bir film, hiçbir zaman bu kadar etkili ve bu kadar popüler olmamıştı...

Les Parapluies de Cherbourg / Yönetim ve senaryo: Jacques Demy / Görüntü: Jean Rabier / Müzik: Michel Legrand / Oyuncular: Catherine Deneuve, Anne Vernon, Nino Castelnuovo, Marc Michel, Ellen Farner, Mireille Perrey / 1964, Fransız filmi / 92 dakika.

Cezayir Savaşı

La Battaglia di Algeri – 1966

1960'LI YILLARDA patlak veren ulusal sinemaların uyanışına koşut olarak birçok ülkede siyasal sinema örnekleri de görülmeye başlandı. Ulusal sinemaların uyanışı, zaten belki biraz da halkların ulusal bilincinin uyanışıyla bağlantılıydı. Örneğin Brezilya'da Glauber Rocha, Bolivya'da Jorge Sanjinés, Arjantin'de Fernando Solanas gibi Latin yönetmenlerinin yanı sıra, Amerika'da William Klein, Fransa'da Jean-Luc Godard gibi yönetmenlerin filmlerinin de katkısıyla, İtalya'da geniş bir politik sinema yelpazesi oluştu. Bu yelpazede yer alan film-

lerden biri, sinema tarihinde siyasal sinema türünün en önemli başyapıtlarından birine, belki de birincisine dönüşecekti. Bu film, Gillo Pontecorvo'nun *Cezayir Savaşı* adlı yapıtıydı.

Film bütün dünyada büyük bir etki yaptı, genel bir hayranlık uyandırdı. Biz bu filmi ilk kez 1960 sonlarında, Sinematek Derneği gösterilerinde görmüştük. Çok heyecanlandığımızı hatırlıyorum, sanırım tüm bir sinemasever kuşağı hatırlar. Ben *Cumhuriyet*'te çok geniş bir biçimde filmi duyurdum, bu da o zaman Sinematek'e karşı kendilerini dostça hissetmemeye yemin etmiş kimi ulusal sinemacı yönetmenlerimizin tepkisini çekti, anımsıyorum. Oysa bizim gibi bir ulusal kurtuluş mücadelesi vermiş bir toplumda, böyle bir filme her koşulda sempatiyle yaklaşılması gerekir diye düşünüyorum. Film bizim sinemalarımıza gelmedi. Yıllar sonra TRT'ye gelen filmi, ben kendi "Sinema Tarihinden Bir Yaprak" adlı kuşağımda gösterecektim. Ama o sıralarda Güneydoğu olayları şaşırtıcı bir tırmanma dönemine girmişti. Film üzerine basında öylesine yoğun bir tanıtım çıktı ki, TRT yöneticilerinin kulağına kar suyu kaçtı. Ve film yayından bir gün önce yasaklandı. Ne tuhaftır, birkaç ay sonra (Aralık'94'te) filmi, hem de hiç kesmeden TGRT yayınladı. (Allah razı olsun, böylece çekip bir kopyasını edinebildik!) Çünkü filmde Cezayir halkının kurtuluş mücadelesinin "İslami kökenleri" de belirtiliyordu. Böylece *Cezayir Savaşı* yıllar sonra hem sağın, hem de solun sahiplendiği bir film olarak kaldı. İlginç değil mi?

Cezayir Savaşı, Cezayir halkının Fransızlara karşı verdiği direniş ve bağımsızlık mücadelesinin öyküsünü anlatıyordu. 1954 yılından bağımsızlığın kazanıldığı 1961 yılına dek olan mücadele birkaç epizodu, birkaç kişiliği, ama en önemli düğüm ve dönüm noktalarıyla yakalanmıştı. Bir tür günlük biçiminde anlatılan film, olayların sanki belgesel tarzda bir dökümünü içeriyordu. Gerçek bir belgesel görünümü ve izlenimi vermeyi amaçlayan bu üslup, filme gerçekten de son derece gerçekçi ve inandırıcı bir atmosfer kazandırıyor, seyircinin manipüle edilmesi niyeti ve bunun kimi göstergeleri varsa bile, bunu tümüyle gözlerden saklıyordu. Ama doğrusu, temelde filmin dürüstlüğünden ve içtenliğinden kuşku duymak için hiçbir neden de yoktu.

Senaryosunu siyasal filmlerin ünlü adı Franco Solinas'ın bu mücadelenin gerçek olaylarından derlediği film, 27 yaşındaki inşaat işçisi, boksör, küçük işlerden hapse girip çıkmış Halil'in nasıl gerçek bir lide-



Gillo Pontecorvo, *Cezayir Savaşı*

re dönüştüğünü temel olarak alıyordu. Bu halk mücadelesinde klasik anlamda liderler yoktu gerçi... Yine de, adları Kadir, Ahmet, Halil olan kişiler, FLN-Front pour Liberté Nationale – Ulusal Bağımsızlık Cephesi örgütünün belli noktalarında bulunuyor ve eylemin planlarını hazırlayıp uygulatıyorlardı. Film, Alger kentinin görkemli bir panoramasıyla açılıyordu. Arka planda yüzyıllanmış Casbah vardı... Daracık sokakları, küçük beyaz evleri, iç içe girmiş kapalı yaşamlarıyla... Bir liderin dediği gibi: "İşte Casbah... Ama artık eskisi gibi güvenli bir kent değil. Kaçakçılar, espiyonlar, suçlu ve hırsızlar, şüpheliler ve polisler kol geziyor orada..." Ön planda ise görkemli yapıları ve geniş meydanlarıyla Avrupai kent... Sokakta "kılıç açarken" yakalanıp içeri düşen Halil, orda baskı ve dayağı, avluda giyotinle idam edilenleri görüyor, kendisini kurtuluş örgütünün içinde buluyordu. Fransız hükümeti, halkı kâh korkutarak kâh bedava ekmek dağıtıp sevindirerek kendisine bağlı tutmaya çalışıyordu. Ama Cezayir'de artık kolonyalizmin sonu gözükmüş, bağımsızlığın yolu açılmıştı. Yavaş yavaş bireysel olaylar, polise ve düzen koruyucularına saldırılar başlıyor, nihayet 1956 Haziranı'nda gerçek mücadele ortaya çıkıyordu. Gitgide artıyordu olayların do-

zu: özellikle Batılı tarzda yaşayıp eğlenen insanların gittiği bar ve cafe'lere, stadyum ve havaalanı gibi kalabalık yerlere konan bombalar, sayısız ölüme neden oluyordu. Film gitgide bir tür "terörizm el kitabı" gibi gelişiyor ve kurban verilen çoğu genç günahsız insanların sayıları her gün artıyordu. Fransa sonunda olaylarla başa çıkmak için ünlü paraşütçü komando birliklerinden birini gönderiyordu.

Başında yarbay Mathieu'nün bulunduğu görmüş geçirmiş askerlerden oluşan bir grup... Böylece, konusunda çok iyi belge toplamış film, bu kez teröre karşı mücadelenin kilit noktalarını da sergilemeye başlıyordu. "Sartre'ı da, tüm yazarları da sevmeyen" yarbay, yeni yöntemlerle terörü durdurmaya çalışıyordu. Ama olaylar durmuyordu: "İlk bağımsız gazete, ilk genel grev, polise ve jandarmaya sürekli saldırılar... Zaman zaman hoparlörden şu tür konuşmalar yükseliyordu: "Cezayirliler... Sizin vatanınız Fransa'dır. Size medeniyeti ve düzeni getiren Fransa'dır." Ama bu sözlerin etkili olması ve insanların, hem de gerçek vatanlarında, başka bir ülkeyi vatan diye bellemesi artık olanaksızdı.

Pontecorvo, filmini çoğu zaman elde taşınan bir kamera, grenli görüntüler, yer yer zoom ve çevrinmelerle tam bir belgesel üslubunda çekmişti. Kamerası Casbah'ın daracık sokaklarını tarıyor, halkın gerçek yüzünü ve kimliğini arayıp buluyor, bir yüzü terör, öbür yüzü bir bağımsızlık mücadelesi olan görkemli bir halk eylemini bize tanıtıyordu. Cezayir halkı filmin çekiminde gönüllü olarak oynamıştı. Direnişin liderlerinden Yusuf Sadi'nin filmde kendi kendisini canlandırması, bu olayın sanki bir simgesiydi. Yönetmen, bir cafe'ye konan bombanın rastlantıyla kurban seçtiği genç ve günahsız insanlar üzerinde uzun uzun durduğu gibi, Fransızların inanılmaz bir işkenceyle birer ceset haline getirdiği direnişçilerin görüntüsüyle, kendince tam bir denge kurmaya ve olabildiğince nesnel olmaya çalışıyordu. Yine de gönlünün bağımsızlıkçıların yanında olduğu kesindi. Yarbayın basın toplantısında, her ulustan gazetecinin, onca ölüme neden olmuş sabotajlara rağmen yine de sanıkların işkence görüp görmediği üzerine ısrarlı soruları, Batı'nın işkenceye nasıl, hangi gözle baktığı konusunda son derece öğreticiydi. Ama yarbayın yanıtı da, bir zihniyeti en iyi biçimde dışavuruyordu: "Bize faşist derken, ülkemizin çıkarlarını her şeyden üstün tuttuğumuzu ve bu yüzden burda olduğumuzu unutuyorsunuz.

Biz askeriz, yenmek ve kazanmak zorundayız." Bu sözlerin hemen ardından gelen işkence görüntüleri ve onları izleyen, halkın üzerine sorumsuzca ateş açan iki çılgın gencin görüntüleri, Pontecorvo'nun ne denli zor bir dengeyi nasıl tutturmaya çalıştığının bir diğer kanıtıydı.

Cezayir Savaşı, dediğimiz gibi büyük bir hayranlıkla karşılandı. Venedik şenliğinde, başta en büyük ödül Altın Aslan, çeşitli ödüller aldı. ABD'de en iyi yabancı film, senaryo, yönetmen dallarında Oscar adayı oldu. Pontecorvo İstanbul'a geldiğinde bana, bu filmin ABD'de hâlâ bir efsane gibi anımsandığını, oraya her gidişinde film üzerine komplimanlar işittiğini söylemişti. (Zaten bu başarı ona Amerika yolunu açacak ve orda Marlon Brando ile ünlü *Queimada – İsyan* filmini çekecekti.) Film birçok ülkede gösterildi ve yüzyılımıza damgasını vuran bir büyük siyasal oluşumun, yani ulusal kurtuluş savaşımlarının en etkili sinemasal dışavurumu olarak algılandı. Bir ülke hariç: Fransa... Özgürlük şampiyonu geçinen Fransa, bu filmi de, tıpkı Fransızların ilk savaştaki bir günahlarına değinen Stanley Kubrick filmi *Zafer Yolları* gibi yıllarca yasakladı. Sanırım ancak 1985'lerden sonra serbest kaldı film... Oysa filmin finalinde anlatıldığı gibi, Cezayir 1961 yılında bağımsızlığına kavuşmuş ve olay tarih olmuştu. Ama Fransız gururu uzun yıllar Cezayir savaşına değinen filmler yaptırmadı, yapılanları da ülkede yasakladı. Öte yandan, filmi bugün izlemek insana tuhaf bir duygu veriyor. Çünkü, başta da dediğimiz gibi, bağımsızlık eylemi askerlerinin, idari evlilik töreni yerine dinsel tören istemesi, başkaldırı nedenlerinden biri olarak sürekli ülkedeki "ahlak bozukluğu"nu sayması gibi ögeler, bu mücadeledeki İslamcı katkıyı da ortaya koyuyor. Ama bağımsızlıktan yıllar sonra, aynı Cezayir'in ne denli kanlı bir kardeş kavgasının içine düştüğü ve bunda Fundamentalistlerin katkısı bilindiğinde, film bugün insana keder veriyor. En azından, bunca kanın sonu yine bunca kan mı olacaktı diye... Ama sanırım tüm bunlar, *Cezayir Savaşı*'nın bir siyasal sinema örneği olarak, hatta sadece bir film olarak önemini azaltacak gibi değil...

La Battaglia di Algeri / Yönetmen: Gillo Pontecorvo / Senaryo: Franco Solinas/Görüntü: Marcello Gatti/Müzik: Ennio Morricone, Gillo Pontecorvo / Oyuncular: İbrahim Haggiag, Jean Martin, Yusuf Sadi, Tommaso Neri / 1966, İtalyan-Cezayir ortakyapımı / 135 dakika.

Andrey Rublev

Andrei Roublev – 1966

ANDREY RUBLEV, 1960'larda, nerdeyse Eisenstein'ın ölümünden beri adeta bitkisel bir hayata girmiş olan, ancak bundan kurtulmanın işaretleri de (Panfilov, Konçalovski, Mikhalkov vb. sanatçılar sayesinde) ufukta gözüken Sovyet sinemasına birden bir bomba gibi düşer. Bu filmin, dönemin gözde adları ve akımlarıyla pek ilişkisi yoktur. Çünkü Tarkovski, hiçbiriyle kıyaslanabilecek bir kişilik değildir. O, bir anlamda Eisenstein gibi, sinema tarihinin çok az gördüğü bir komple sanatçı, yaptığı işin üzerinde uzun boylu düşünen son derece bilinçli bir resimleyici, akıl kadar inançla da donanmış çağdaş bir mistiktir. Eisenstein'la yolları, kurgu anlayışları kadar ideolojik inançlarıyla da tümüyle zıttır, ama yine de birleşirler: yaptıklarına duydukları saygı, işlerine verdikleri önem, sanatın tarih ve coğrafya boyunca uzanan serüvenini bütün olarak kavrama istek ve inatları nedeniyle...

Andrey Rublev'i izlerken Eisenstein'ı düşünmemek olanaksızdır. Yönetmen bu ikinci filminde, sinema dili üzerinde tam bir egemenlik kurmuştur bile... O görkemli planlar, o şaşırtıcı görsellik, o bir çekim boyunca çağının en önemli kimi gerçeklerini kavratma ve duyumsatma yeteneği... O, sanatçının yaşadığı çağla ilişkili sorumluluğu üzerine, Eisenstein'ın filmlerinde filigran olarak duyumsanan, ama belki de onun daha çok bizzat kendi yaşamıyla örneklediği bir sorunsalın bir film boyunca irdelenip tartışılması...

Filmi ilk gördüğümde yazdığım eleştirinin sadece baş kısmını kullanmak istiyorum: "Filmin başında bir kilisenin çatısını onarmakta olan ustalardan birini taşıyan balonun ipleri kopar, adam şaşkın bir halde gökyüzünde dolaşmaya başlar. Aşağıda her şey küçücüktür: ırmak, ağaçlar, evler, koşuşan insanlar... Sanatçı yeryüzüne yukardan bakmakta, her şeyin aslında ne denli küçük olduğunu ve her şeyin birbiriyle orantısını görmektedir. Ancak balonun ağırlaşmasıyla birlikte yere süzülmesi gecikmez. Ve sert bir şokla balon ve içindeki usta yere inerler: Sanatçı (yeniden) dünyanın gerçeğine çarpmıştır!"

Evet, bu açılıştan sonra film, epizotlar halinde yürümeye başlar. 15. yüzyılın ünlü kilise ressamı, ikon ve duvar freski sanatçısı Andrey



Andrey Tarkovski, *Andrey Rublev*

Rublev'in yaşamından tablolar izlemeye koyuluruz. Tam 1400 yılında başlar film: eğlenen, coşan, ama hemen aynı anda hüzünlenen tipik Slav karakterini taşıyan kişiler tanırız. Andrey, manastırından ayrılmış, yanındaki iki keşişle birlikte yolculuk etmektedir ve yağmura tutulunca bir diğer manastıra sığınır. Ortada dans edip şarkı söyleyen bir "köyün delisi" vardır ve onun tutuklanıp içeri atılması gecikmez. Sonra bölümler halinde keşiş ve ressam Andrey'in yaşamını izleriz. Kendisi de ressam olan keşiş Kiril'in Moskovalı ressam Teofan'a Andrey'i çekiştirmesini, Andrey'in kendisini Moskova'ya çağıran Teofan'ın çağrısına uyarak yakın dostu Danila'yı terk edip yola çıkmasını, Moskova'da Andrey-Teofan karşılaşmasını... Sonra Andrey'in bir putperest ayinine benzeyen bir törende çıplak insanlar görmesini ve bir kadının tacizine uğramasını, Moğolların saldırısına uğrayan ülkede tanık olduğu kıyım, işkence ve tecavüzleri görürüz. Bizzat Andrey de saldırıya uğrayan bir genç kızı kurtarmak için savaşa katılır ve bir adam öldürür. Ama sonrası, hep bu eylemini sorgulamakla geçecektir... Bir süre resim yapmaktan vazgeçen ve elini fırçaya sürmeyen sanatçı, babasından aldığı çan dökme gizlerini vereceğini söyleyerek kendisini kandıran ve yanına çömez olarak aldıran genç Boriska sayesinde yeniden yaşama döner. Enerji

yüklü ve coşkulu Boriska'nın sırrı filan yoktur, ama görkemli bir çan dökülür ve yaşlı ustayla genç çömezi artık yıllar sürecek bir işbirliğine başlarlar...

Andrey Rublev Rus tarihinin en kargaşa dolu bir döneminde, merkezi otoritenin bin bir zorlukla yavaş yavaş oluştuğu, ülkenin Moğol-Tatar saldırılarına teslim olduğu, Moskova'daki kralın otoritesini kabul ettirmekte zorlandığı bir dönemde geçer. Bir vahşet ve zorbalık dönemidir bu... Ve bu çağlarda sanat yapmak daha güçtür, ama daha önemlidir. Çünkü sanat kesinkes dinin ve inancın hizmetindedir. Bütün mimar ve ressamlar keşiştir, manastırlardan çıkmadır. Sanat uğraşı, ancak kendisini ve ruhunu Tanrı'nın emrine vermiş kişilerin, belki öteki dünyaya gidinceye dek bu âlemde oyalanmak ve ruhlarını bu dünyadaki sefil ve iğrenç olaylardan korumak için buldukları bir zırh, bir ruhu dış dünyaya karşı koruma ve savunma biçimidir, öyle olsa gerektir. Dinsel konulu resimlerin içine, zaman zaman dindışı şeyler de girer (Rublev sokar): atlar, nehirler, çayırlar... Sanat, çevrede var olan ve süregelen haşinliğin, kan ve kıyımın, cinayet ve savaşın bir tür antitezidir, dünyayı yaşamaya değer kılan sayılı şeylerden biridir. Ama bu din adamı pozisyonu, sanatçıyı tüm sorumluluklardan kurtarmaz: O ebedi ve ezeli sorun, yani sanatçının dış olaylardan, toplumsal ve siyasal gelişmelerden ne denli sorumlu olduğu, onlarla ne denli ilgilenmek durumunda bulunduğu sorunu, o zaman da vardır. Hâlâ tartışılan ve diyelim ki István Szabó'nun da *Mephisto*'da işlediği bu ana tema, filmin başlıca ilgi alanı sayılabilir.

Film, bizlere bir tür manastır düzeni ve bizim Mevlevilere benzer bir alçakgönüllülük içinde, mütevazı biçimde yaşayan ve sanatlarıyla Tanrı'ya ulaşmayı deneyen insanları anlatır. Mevleviliği hatırlatan ögeler, usta-çömez arası ilişkilerde de açıktır. Ustadan çömeze nakledilen, sanki yalnızca sanatın gizleri değil, bu vahşi dünyada kurulabilen sayılı insan sevgisi ilişkileridir de... Bu insanlar, sanatlarına tutkuyla bağlıdırlar, bir yerde, bir çocuğa şarkı söylermişçesine şöyle der Andrey: "Tutkum yoksa ben bir hiç olurum. Tutku uzun süre dayanır, merhamet eder, tutku kıskanmaz, ağlamaz, acı çekmez, zorbalık etmez, kendini hiç yok etmez. Yalandan değil, gerçekten mutlu eder. Tutku hiç bitmez, kehanet bitse de ve diller yalvarsa, bilgiler eğlen-

dirse de tutku bitmez." Evet, tutkuyu, sanatsal tutkuyu dinin ve bilimin de önüne koyan bir deyiş biçimidir bu... imanlı, inançlı bir duyarlı kişilik olan Tarkovski'nin kendi yaşamıyla da bağlantılıdır: sanatına karşı dikilen tüm bir rejime karşı durarak film yapmayı, yasaklansa da, engellense de film yapmayı sürdüren ve tutkusunu hiç terketmeyen Tarkovski'nin...

Film, biraz kapalı ve izlenmesi zor yapısı içinde önemli temalara değinir. Bunlardan biri, o dönemde Rusya'daki etnik kargaşa ve alevli ırk düşmanlığıdır. Yüzyıllar sonra, Tarkovski bu olaya yansızlıkla bakar: Tatarların istilasını gösterir, ama bir yerde birisine şöyle dedirtir: "Bizim mujikler (Rus köylüsü) tembel ve yağmacıdır. Oysa Tatarlar çalışır ve üretirler." Baştan beri Andrey'e karşı olan yaşlı keşiş ressam Kiril, finalde ona karşı düşmanlığının nedenlerini itiraf eder: İlk gün-

den beri onun yeteneğini kıskanmış, onun resmine hayranlık duyduğu ölçüde ona karşı çıkmıştır. Bir Mozart-Salieri ilişkisi!... Ve Kiril, itirafları karşısında sessiz kalan Andrey'e şöyle bağırır: "Susma, lanetle beni, ama ne olursun susma." Filmin son bölümünde, dev çanın dökümü, her yerden alevlerin fışkırdığı tam bir cehennem atmosferi içinde tamamlanır: Sanatçı da, özellikle yaratırken hep cehennemde yaşıyor gibi değil midir? Yaşlı ve yorgun Rublev'in yeniden çalışma ve yaratma gücü bulması için, genç ve hevesli bir çömezin desteği gerekmiştir: Gençlik olmasa, bilinenlerin yeni kuşaklara nakli umudu olmasa kim yaptığı işi sürdürebilir?

Ve bu şaşırtıcı filmde yer yer tipik Tarkovski görüntüleri gelir ve perdeyi süsler: Atların yavaşlatılmış yumuşacık hareketleri, kıyımın üzerinde dalgalanır gibi uçan bir beyaz güvercin, yavaştan yağmaya başlayan kar *("Toprağa kar yağdığında korkacak bir şey yoktur")*. Ve nihayet finalde, film boyunca gösterilmeyen gerçek Andrey Rublev resimlerinin, birden renkli bir bölümde karşımıza çıkması. Tarkovski, belki de ancak renkli olarak karşımıza getirmek istediği (ve film renkli olmadığı için bunu yapamadığı) bu duvar fresklerini özellikle sona saklamıştır. Kariye'deki olağanüstü mozaiklerle aynı dönemden gelen bu ilginç sanat eserlerinin görüntüleri, filmin ve anlattığı sanatçının öyküsünü görkemli biçimde sonuçlandırır. Ama filmini tümüyle bir resim belgeselinin donukluğunda bitirmek istemeyen Tarkovski, finale yine o çok sevdiği atların oynaştığı bir çekim yerleştirmeden de duramaz.

Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında filmini şöyle özetler: "Andrey sonunda Kutsal Üçlü manastırının dışına çıkar ve daha o an karşısında, beklemediği, ummadığı ve gerçekten de son derecede acımasız gerçekliği bulur. Halkının kaderini paylaşabilmesi için önce acının cehenneminden geçmesi gereklidir. Bu sırada Andrey, ilk elde, iyilik düşüncesiyle somut gerçeğin bağdaştırılabilir olduğuna duyduğu inancı yitirir. Ama her şeye karşın, sonunda başlangıç noktasına, sevgi, merhamet ve kardeşlik fikrine geri döner." Leonard Maltin'e göre "Bu harikulade film, Eisenstein'ın en ünlü tarihsel dramalarıyla karşılaştırılacak düzeydedir". Michael Billington şöyle yazmıştır: "Belki büyük Eisenstein dışında, böylesine kesin bir ikna gücüyle yansıtılmış bir uzak geçmiş duygusu veren başka film anımsamıyorum. Kesin ve katıksız bir başyapıt." Nigel Andrews'e göre bu, "1960'lı yıllar Rus sinemasının kesin başyapıtıdır". Ancak filme karşı tüm bu olumlu tepkiler çok sonra, filmin Batı'da gösterildiği 1971 sonrasında oluşmuştur. Çünkü film, o dönem Sovyet otoritelerinin hoşuna gitmemiş ve kaçak olarak Batı'ya yollanıncaya dek, yani beş-altı yıl boyunca saklı kalmıştır. Birçok önemli filmin başına geldiği gibi... Sanatın ve sanatçının kargaşa dönemlerindeki sorumluluğunu irdeleyen yanı mı, yoksa içerdiği derin Hıristiyan damgalı insancıllık mı Sovyet yöneticilerini rahatsız etmiştir? Bugün bunu anlamak ve bu sorulara yanıt vermek gerçekten olanaksız gözüküyor...

Andrei Roublev / Yönetmen: Andrey Tarkovski / Senaryo: Andrey M. Konçalovski, Andrey Tarkovski / Görüntü: Vadim Youssov / Müzik: Vjatcheslav Outchinnikov / Oyuncular: Anatoli Solonitzine, Nicolai Sergeiev, Irma Raouch, Nicolai Burlyaev, Ivan Lapikov / 1966, Rus filmi / 175 dakika.

Cinayeti Gördüm

Blow-Up – 1966

BLOW-UP'ın İstanbul'da gösterildiği zaman (yine oldukça rötarla: tam 1972 yılında) uyandırdığı heyecanı çok iyi anımsıyorum. Sinematek'teki ilk gösterisinde herkes birbirinin üstündeydi, ticari sinemalarda beklenmedik bir ilgi yarattı. Yorumlar, tartışmalar, sorular başladı sonra:

Cinayet var mıydı, yok muydu? Deliller (ceset) kimin tarafından, niçin yok edilmişti? Kimi filmin göz kamaştırıcı plastik olgunluğu yanında "boşluğu"nu öne sürdü, kişilerin içeriksiz, yaşamayan kişiler olduğunu söyledi. Kimi şematizme düşmekle ya da bilinen temalarına ihanet etmekle suçladı Antonioni'yi... Kimiyse filmin Antonioni'nin sinemasına daha başka felsefi boyutlar katmakla, sanatı içinde onu zirveye ulaştırdığını, ama önceki filmlerinde duyulan belli bir şiirden yoksun olduğunu ileri sürdü. Simgeler tartışıldı, tenis maçının anlamı, pervanenin veya iç mekânların işlevi üzerinde duruldu. Bense o zaman André Gide'in bir sözünü anmıştım: "Şaşırtmak, altüst etmek... Bu nitelikleri varsa bir sanat eserinin, kalıcılığı da var demektir." Evet, İstanbul'da bir zamanlar bir sinematek vardı, bir Antonioni filmi kıyametleri kopartır, günlerce tartışılırdı. Ya şimdi?

Antonioni'nin ilk kez sevgili İtalya'sının dışına çıkarak Londra'da ve yine ilk kez büyük bir bütçeyle (MGM ve Carlo Ponti işbirliği) çektiği *Blow-Up*, gerçekten de yönetmenin kariyerinde önemli bir parantez ve aynı zamanda bir dönüm noktasıdır. Bu film, çeşitli nedenlerle (1960'ların "swinging London" atmosferini çok iyi yakalaması, içerdiği cinsel gözü peklik ve görsel çarpıcılık, çok modern bir oyun biçimi, vs.) bir Antonioni filmi için inanılmayacak kadar ilgi çekmiş ve büyük paralar getirmişti. Filmin çağının nabzını çok iyi tuttuğu, zamanında bizde de gördüğü ilgiden bellidir. Ne var ki bu ilgi konjonktürel değildir, *Cinayeti Gördüm* yıllar sonra da etkileyici, sağlam ve nerdeyse büyüleyici bir sinema başyapıtı olma niteliğini hâlâ korur...

Film, sanatçıya özgü o derin ve içine düşmesi keyif olan tuzaklardan birine dayanır: Bir sözümona cinayet entrikasına... Ama bu entrikanın, *Macera*'da Anna'nın kaybolup gitmesi ve bir daha asla ortaya çıkmamasından pek bir farkı yoktur: Burada da suçlunun kimliği ve hatta cinayetin gerçekten olup olmadığı anlaşılmaz. Antonioni için bu, içinde kendi dünyasını kuracağı bir yapının tabanı ve bir atmosferin çıkış noktasıdır. Çünkü Antonioni, eleştirmen Claude Mauriac'ın deyimiyle "bir iç yaşam sinemacısı"dır. Dış yaşam ve onun sinemada binlerce kez ele alınmış entrikaları onu ilgilendirmez.

Cinayet olayını "keşfetmesi" (veya öyle sanması), genç fotoğrafçı Thomas'ın yaşamında, iç dünyasında meydana getireceği değişme açısından önemlidir Antonioni için... O zamana dek Thomas, kamera-

sıyla, 1960'ların çılgın Londra'sının yaşamından görüntüler saptayan bir "seyirci"dir. Bütün işi resim çekmektir: doğa, sokaklar, çıplak genç kız vücutları veya tanımadığı insanlar olabilir bu... Bilinçsizcesine, çektiği şeyin anlamını düşünmeden çeker Thomas, tarafsız, ilgisiz bir seyircidir o... Resmini çektiği şeylere karşı olduğu gibi, yaşamda karşılaştığı şeylere karşı da ilgisiz: gece kulübünde eğlenen Beat gençliğini, yatakta sevişirken yakaladığı arkadaşıyla karısını görürken (seyrederken) de aynı biçimde ilgisiz... Neredeyse cinsel doygunluğunu bile resim çekmeden alan (manken Veruschka'nın resimlerini çektiği sahne, bir cinsel birleşmeden farksızdır), yaşama hemen yalnız makinesi aracılığıyla dönük... Ama, büyüttüğü resimlerden bir cinayet olayı olduğu sonucuna varır varmaz bu "neutre" seyirci, birden seyirci durumundan tanık durumuna geçer; artık olaya, yaşama karışması, edilgenlikten etkinliğe geçmesi gerekir... Cinayet, Thomas'a yaşayan, etkin bir varlık olduğu bilincini duyururken, olaydan söz ettiği çevresinin, arkadaşlarının, kendi çevreleri dışında olmuş bir olaya (cinayet bile olsa) gösterdikleri ilgisizlik, Antonioni'ye, thematique'inin o gözde tema'sına, yalnızlık, çevremizdekilerle anlaşma olanaksızlığına, her zaman, en önemli durumlarda (ve özellikle o durumlarda) tek başına olma sorumluluğuna bir kez daha değinme fırsatı verir... Sonrası (cinayetin varlığı veya nedeni) Antonioni için önemli değildir artık. Bir entrika sinemasının, bir gösteri sinemasının mükemmel biçimde çözümleyebileceği cinayet, Antonioni'nin bir davranış, bir iç yaşam sineması olan sanatını ilgilendirmemektedir...

Ama bu kadarı, Antonioni'nin niçin filmine (bir yere dek) kusursuz, olgun bir polisiye filmi niteliği vermeyi denediğini açıklamaya belki de yetmez. Gerçekten de, örneğin fotoğrafçının cinayeti büyüttüğü resimlerde "keşfettiği" o uzun (Antonioni'de önemli, yoğun bazı ruhbilimsel durumların, gerçeklerin ortaya konduğu bölümler, bazen seyircinin sabrını taşırabilecek kadar uzundur: Çünkü o bölümlerde Antonioni, seyircisini de, filmin kahramanının duygularına, ruh haline mümkün olduğu kadar yaklaştırmak, ortak etmek ister, bunun için de, filmik zamanı gerçek zamana eşleştirmekte duraksamaz... bu bir sınavdır çağdaş seyirci için...), evet, o uzun bölüm, sinema açısından son derece başarılıdır: Hiç konuşmasız, bir cinayetin, yavaş yavaş, adım adım "keşfedilmesi" heyecanına seyirci ortak edilir... (Antonioni

sinemasının bazı beklenmedik hoş sürprizleri de vardır!) Bu bölümler (ve buradan hareketle belki de bütün film), fotoğrafçının kişiliğinde somutlaşan sanatçıya (bu bir yazar, ressam veya sinemacı da olabilir) bir övgüdür... Bir kameranın saptadığı görüntülerden, birtakım bakışlar aracılığıyla (Antonioni sinemasının önemli bir dramatik ögesini meydana getiren "bakışlar", bu kez filmin bileşimine daha sağlam, neredeyse işlevsel bir biçimde girerler) bir cinayet olayı (yani saklı kalmış bir gerçek) ortaya çıkar... Nedir bu "cinayet"in açıklaması? Filmin sonundaki o enfes bölüm, bir pantomimci grubunun olmayan top ve raketlerle oynadıkları sahte tenis maçı, kuşkusuz, filmin tümü için de anahtar bir bölümdür. Oyun öylesine inandırıcıdır ki, Thomas da, bir duraksamadan sonra oyuna katılır, yerde olduğu varsayılan topu alır, atar... Böylece *Blow-Up*'ın gerçeğin görecelİği (izafiliği) üzerine bir film olduğu, mükemmel bir biçimde sunulmuş bir cinayet olayından sonra, seyircinin (mükemmelliği nedeniyle) aynı biçimde "gerçek" olarak kabul ettiği bir pantomim arasında kurulan paralellikle, "gerçek" dediğimiz şeyin değişkenliği, yanıltıcılığı üzerinde düşünme olanağı verdiği söylenebilir. Ama hangi gerçek? Unutmamalı ki Antonioni, bir düşünür olmaktan çok, önce bir sanatçıdır ve "Tek amacım, güzel bir film yapmaktır," tümcesi ona aittir. Böylece Antonioni'nin "gerçeği"nin, doğadaki (yaşamdaki) gerçeğin sanatçının süzgecinden geçerek yansıması, diğer bir deyimle "sanat olayı" olduğu ileri sürülebilir. Bir piyes, bir roman, bir resim, bize gerçek yaşamdan yansıttıkları olaylara kıyasla ve o olayların yanında ne denli, ne ölçüde gerçektirler? Gerçek, belki de gösterildiği, yansıtıldığı ölçüde gerçektir. Gerçekten, yaşamdan sanata yansıyan görüntü, bir yandan o gerçeğin (o yaşam parçasının) ölümsüzlüğünü sağlarken, öte yandan da gerçeği (yaşamı) değiştirir, biçimlendirir, belli bir doğrultuya yöneltir. Birçok gerçeklerden sanatçı aracılığıyla haberdar oluruz. Sanatçı, günümüzün gerçeğiyle geleceğin (bugün ancak uzakta bir imaj olan) gerçeği arasında en sağlam köprüdür. *Blow-Up*, kusursuz biçim olgunluğu, renk senfonisi, filmin dokusuna katılmış, bütünlenmiş "dekor" ve "mimari" ögeleriyle birlikte tüm görsel ögelerde ulaştığı erişilmez estetik düzeyle, kendisi olgun bir sanat eseri olmakla kalmaz, sanatın gerçeğini, sanata yansıyan gerçeğin önemini (ve belki de üstünlüğünü) duyuran önemli bir içerik de taşır...

Filmin Antonioni'nin bilinen thematique'inden (yalnızlık, teknolojik toplum karşısında ezilen birey, kadın-erkek birlikteliğinin güçlüğü, vb.) uzaklaşması ve kişilerinin ruhbilimsel yüzeydeliği, *Blow-Up* hakkında ileri sürülen başlıca eleştirilerdir. Ama unutmamak gerekir ki, *Blow-Up*, 1950'lerin Roma veya Milano'sunda değil, 1966'nın Londrası'nda geçmektedir. Yepyeni bir toplum ve yepyeni bir kuşak karşısındadır Antonioni... Her şeyiyleyeni, çarpıcı, değişik... Cinsellik, bu toplumda gündelik yaşamın parçası olmuştur: Thomas, hiçbir kadının peşinden koşmaz, hepsi kendilerini (hem de büyük bir kolaylık-



Michelangelo Antonioni, Cinayeti Gördüm / David Hemmings ve Veruschka

la) sunarlar. Cinsellik, *Blow-Up*'da görsel bir öge imişçesine doğallık, spontaneite kazanır... Çiftin sorunları önemli değildir: Çift kalmamıştır... sevgi, dostluk yoktur, kişilerin ruhbilimsel derinliği de söz konusu edilemez: Modern yaşama ruhsuzluk egemendir... Burjuva toplumlarının eriştiği son değer kargaşasının acımasız bir eleştirisidir aynı zamanda, burjuva bireyinin ozanı Antonioni'nin bu filminden ekrana yansıyan...

Biçim olarak ise, Antonioni *Blow-Up*'ta, son yıllarda yaptığı filmlerindeki derinlik ve içerik zenginliği nedeniyle bu filmler hakkında edilen "romantik-film" sözcüğünden uzaklaşma yolundadır. Edebiyata daha az dönük bir filmdir *Blow-Up*, buna karşılık daha bir "sinema"dır. Diyaloglar son derece azdır, olanlar da hiçbir önemli olay veya gelişmeyi açıklamazlar. Aksine, filmin alegorik zenginliğini geliştirmek, seyirciyi her an (alışkanlıkları nedeniyle) düşmeye hazır olduğu dramatik anlatım ve entrika tuzağından korumak için, ters yönde kullanılırlar. Örneğin Thomas, filmleri istemek için gelen genç kadının, biraz önce telefonda konuştuğu karısı hakkında sorduğu soruyu şöyle cevaplar:

"Gerçekten karım değil o... Sadece çocuklarımız var. Hayır, çocuğumuz bile yok... ama zaman zaman, çocuğumuz var gibidir... Güzeldir karım... Rahatım onun yanında... (duraklama) Hayır, hiç de rahat değilim... O yüzdendir ki ayrıyız."

Görülüyor ki Antonioni, bu küçücük diyalog parçasında bile seyircisini şaşırtmayı amaçlamakta, onun, konuşmalardan çıkarılacak anlamlı bir sonuca varmasını, filmi yorumlamasını önlemek istemektedir. Konuşmaların azlığı nedeniyle, *Blow-Up* için "sesli sinemanın en sessiz filmlerinden biri" denilmiştir. Antonioni'de, özellikle ilk renkli filmi *Kızıl Çöl*'le birlikte başlayan, imajı değerlendirmek, dramatik bir bileşken haline getirmek, mümkün olduğu kadar çok şeyi yalnızca görüntüyle vermek çabasının ulaştığı son aşamadır *Blow-Up*. *Macera*, konvansiyonel, klasik sinema anlayışını altüst eden devrimci bir filmdi. Yıllar sonra, Antonioni *Blow-Up*'la yeni bir devrim yapmakta, sinemasına yapıştırılan "edebi sinema, lirik, şiirsel sinema" yaftalarını bir çırpıda atarak, görselliğin egemenliğinde bir sinemayı önermektedir. En önemli olaylar (cinayetin ortaya çıktığı veya gerçeğin göreceliğinin verildiği bölümleri yeniden analım) ta-

mamen sessiz sahnelerle verilmiştir. Bu nedenlerle, kişilerin psikolojileri fazla geliştirilmemiştir, çünkü *Blow-Up* anlatan, açıklayan bir film değil, gösteren bir film olmayı yeğlemiştir. Görüntünün, imajın zaferini haberleyen bir filmdir ve sanat gerçeğinin önemini duyurmayı deneyen içeriği ve sanatın (sinemanın) arı, katıksız dilini konuşmayı deneyen anlatımıyla tam bir içerik / dil uyumuna vardığını söylemek, yanlış olmaz.

Sorular burada biter mi? Kuşkusuz, hayır... Örneğin Thomas'ın satın alıp eve getirdiği o koca pervanenin neyi simgelediği hakkında hiçbir fikrim yok... *Blow-Up* gibi karmaşık, yoğun bir film hakkında kuşkusuz herkes kendi yorumunu getirebilir, getirecektir... Bir eleştirmenin dediği gibi, "Antonioni'nin sinemasının, kendi kendine teslim olmayan, keşfedilmesi gereken bir sinema olduğu"nun bundan iyi kanıtı olur mu?

Blow-Up / Yönetim ve senaryo: Michelangelo Antonioni / Görüntü: Carlo Di Palma / Müzik: Herbie Hancock / Oyuncular: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Jane Birkin, Veruschka, Ronan O'Casey / 1966, MGM-Carlo Ponti (İtalyan-İngiliz) ortakyapımı / 110 dakika.

Bonnie ve Clyde

Bonnie and Clyde – 1967

AMERİKAN SİNEMASI, aslında daha 1930'lardan başlayarak yasadışı kişileri, haydut ve gangsterleri parlak birer sinema kahramanı haline getirme tavrını, 1960'larla birlikte yeni bir kıvama kavuşturur. Amerikan tarihinin en ünlü gangster ve soyguncuları, Vahşi Batı'nın en ünlü silahşörleri, daha çağdaş biçimde ele alınmaya, kişiliklerinin en zayıf yanları, tarihsel gerçekle dedikodu arasında gidip gelen ögeleri Freud'çu bir bakışla ön plana çıkartılmaya başlanır, gangsterlik veya silahşörlük efsanelerinin ardında yatan kimi gerçekler irdelenmeye çalışılır. Ama tuhaftır, bunu yapmak sanki o kişilikleri daha da büyük birer efsane ve daha parlak birer mitos haline getirecektir. Nitekim, bu tavırla geçen bir on yıldan sonra, gangsterliği artık en üst düzeyde parlatacak olan *Baba* serisine giden yol açılacaktır...

Adları *The Left Handed Gun – Solak Silahşör (Billy the Kid), Gunfight at O.K. Corral – Vahşi Mücadele (Wyatt Earp-Doc Holliday), Butch Cassidy and the Sundance Kid (Butch ve Sundance), Dillinger, Al Capone*, vb. olan bu filmler arasında *Bonnie ve Clyde* önemli bir yer tutar. Film, bir belgesel gibi başlar: Gerçek Bonnie ve Clyde'ın albümlerinden gelen aile, çocukluk ve gençlik fotoğrafları. Çünkü öyküsü anlatılan Bonnie Parker ve Clyde Barrow, gerçek kişiliklerdir: Yukarda anılan tüm tipik Amerikan kahramanları gibi... Onlar da birçok ünlü Amerikan gangsteri gibi, ünlü Büyük Bunalım (Depression) yıllarının bir ürünüdürler: Yani 1929'dan başlayan ve tüm 30'ları etkisi altına alan ekonomik bunalımın... Bonnie yakışıklı Clyde'ı ilk kez annesinin arabasını çalmaya çalışırken yakalar ve ona hemen âşık olur. Genç Warren Beatty'nin dayanılmaz çekiciliğini taşır çünkü Clyde... O da son derece çekici ve kışkırtıcı dönemindeki Faye Dunaway-Bonnie'ye vurulmakta gecikmez. Beyaz şapkası, ağzından düşürmediği kibrit çöpüyle gerçekten de fiyakalıdır Clyde ve Bonnie'ye kendisini kanıtlamak için ilk soygunu gerçekleştirir. Ama bu kanıtlama çabasının nedeni sonra anlaşılır: Akşam olup da iki kaçak yatağa girince, Clyde kadına sahip olamaz. İktidarsızdır çünkü, daha doğrusu cinsellikten uzaktır, "bu işi sevmez". Bonnie tam bir şaşkınlığa düşer. Ama öte yandan, kendisine ilk kez bir cinsel nesne gibi davranmayan ve hatta cinsellik umurunda olmayan bir erkekle birlikte olmaktan da mutlu olur. Soygunlar devam eder, çeşitli aksaklıklara karşın: soymaya kalkıştıkları bir banka çoktan iflas etmiştir, Çinli bir dükkân sahibi malını korumaya kararlıdır ve Clyde'ı ciddi biçimde yaralar... Yardımcı aldıkları saf mı saf C. W. Moss, arabayı soygun sırasında ciddi ciddi sıkışık bir yere park ettiği için, Clyde kaçarken arabaya takılan bir adamı tam suratından vurmak zorunda kalır... Ama ünleri gitgide büyümektedir, üçlüye katılan Clyde'ın ağabeyi Buck ve karısı Blanche'den oluşan beşli çete, tam bir efsane haline gelmeyi başarır. Daha doğrusu her şeyi birlikte yaparlar, ama gazetelere geçen hep Bonnie ile Clyde olur... Ama sonları, elbette tüm haydutlarınkinden farklı olmayacaktır...

Arthur Penn'in filmi, gösterime çıktığı 1967-68 yıllarında tüm dünyada çok büyük bir ilgiyle karşılandı. Bunun temel nedeni, kuşkusuz Penn'in 1930'larda geçen öyküdeki insanla ilişkili tüm ögeleri büyük bir ustalıkla 1960'lara taşımasıydı. Film o yıllarda (ve de izlen-

diğinde bugün) öylesine çağdaş durmaktadır ki... Clyde ve Bonnie, Amerikan kırsal kesiminden gelen bu iki eğitimsiz, amaçsız, yaşamdan yeterince şey almadan ondan yorulmuş genç insan, birbirlerinde onulmaz hastalıklarının sanki ilacını bulurlar, en azından aynı hastalığı paylaştıklarını anlarlar. Bu, sayısız genç insanın, yaşanılan dönemden ve ülkeden bağımsız olarak hep hissettikleri yaşama hastalığı, varolma sancısıdır. Çağa, döneme, topluma ve düzene uyamamak ve marjinalliği sanki doğuştan yüreğinde hissetmek... Bonnie ve Clyde bir oyun gibi başlarlar her şeye... Ama bu oyun kısa zamanda gerçeğe, hem de kanlı ve ölümcül bir gerçeğe dönüşür. Yalnızca öldürülen insanlar ve yok edilen düzen nedeniyle değil... Ama öyle bir dönem yaşanmakta ve koca Amerika öylesine yoksulluk ve çaresizlik içinde yuvarlanmaktadır ki... Bankalar, ödeyemedikleri borçları nedeniyle insanları evlerinden atmakta, aç ve yoksul kafileler kamplar kurup hayatta kalmaya çabalamakta, herkes meteliğe kurşun atmaktadır. Bu toplumsal hava içinde banka soyan, soygun sırasında da yoksulları sakınıp zenginleri soyan Bonnie ve Clyde'ı bağrına basar toplum; onları sansasyon peşindeki basının da yardımıyla, dönem Amerika'sının Robin Hood veya Köroğlu'su yapar: üzerlerine şiirler yazılan, türküler çağrılan... Bonnie ve Clyde, her olaydan sonra basında haklarında yazılanları keyifle okur, resimlere bakar, hatta kendileri resim çekip gazetelere yollarlar: Daha o zamandan medyayı kullanmasını çok iyi bilmektedirler!... O dönemin ilkel teknolojisi içinde medya, bu kişileri alır, allar-pullar, kitlelere modern birer kahraman olarak sunar. Tıpkı aynı yıllarda Chicago gangsterleri için de yaptığı gibi...

Arthur Penn, *Solak Silahşör*'de Billy the Kid için yaptığı gibi, bu kez de kahramanlarının psikolojik konumlarını ortaya koymaya çalışır. Yine Billy the Kid için olduğu gibi, burda da Clyde'ın iktidarsızlığı, belki de eşcinselliği söz konusudur: Bonnie'yle yatamaz, ama çeteye aldığı C. W.'ye Bonnie'den daha çok ilgi gösterir, vaktini hep ona ayırır. Yine de, nice soygunlardan ve ölümlerden sonra, ilk ve son kez yatar Bonnie'yle: bu onun için gerçek bir keşif, hayatının en önemli başarısıdır!... Penn, kişilerini biraz Tennessee Williams, biraz Elia Kazan etkisi taşıyan Freud'çu bir bakışla ele almıştır. Öte yandan, Clyde'ın ağabeyi Buck ve "rahip kızı", sürekli korku krizleri geçi-



Arthur Penn, *Bonnie ve Clyde* / Faye Dunaway ve Warren Beatty

rip çığlıklar atan karısı Blanche'da Gene Hackman ve Estelle Parsons gibi iki büyük oyuncudan çok iyi yararlanmıştır. Aynı şey, kuşkusuz C. W.'yi canlandıran eşsiz Michael Pollard için de söylenmelidir. Yan kişilikler de, derin Amerika'dan gelen son derece inandırıcı tiplemelere dönüşür: Oğlu C. W.'ye soygunlara katıldığı için değil, göğsündeki dövmeler için kızan babası, Bonnie'nin mutluluk ve durup oturma yalanlarına karşı "artık kaçmaktan başka çareniz yok" deyiveren yaşlı, ama akıllı anası, yasadışı bir kadın tarafından öpülmeyi en büyük hakaret sayan ve bu yüzden yaşamını bile tehlikeye atan şerif... Film boyunca Amerikan ruhu, özellikle de kırsal kesim Amerika'sının ruhu denilebilecek olan şey sürekli ayaktadır. Ve bu kırsal kesim halkı, bizim halkımızın eşkıyayı destana dönüştür-

düğü gibi, Bonnie ve Clyde'ı da günümüze dek gelen bir büyük destana dönüştürecektir.

Penn filmini tam 60'lara uygun bir üslup içinde, belli biçim oyunlarıyla, sınırlı ama gösterişli kamera hareketleriyle, oldukça hızlı bir kurguyla anlatır. Filmde kullanılan ve sonra dönem filmlerinde çok taklit edilen bir banjo müziğiyle, o yıllara – bunalıma rağmen – eşlik eden neşeli ve çocuksu havaya ulaşır. Bu kırsal kesim ABD'si fonu üzerindeki soygun öyküsü, Burnett Guffey'in nefis görüntüleriyle bir görsel şölene dönüşür. Eve polis baskını, Buck'ın ölümü, Bonnie'nin köyünü ziyaret, iki genç insanın ilk kez aşk yapabilmesi ve Clyde'ın çocuksu sevinci... Ve sonunda, iki efsane kahramanının makineli tüfeklerden yağmur gibi yağan kurşunların altında, sarsılarak, sanki dans eder gibi öldürülmeleri... Final ve kimi sahnelerin yavaşlatılmış çekimle verdikleri bu şiddet ve kıyım, Peckinpah'ın *Vahşi Belde*'sinden iki yıl önce, sanki onun sinemasını da haberler gibidir. Film dokuz dalda Oscar adayı olur, yalnızca Burnett Guffey ve Estelle Parsons kazanırlar. Leonard Maltin şöyle der: "Sayısız taklidi yapıldı, ama film hâlâ hepsinin en iyisi." Judith Crist şöyle demiştir: "Bir banjonun sürekli ve sarsak sarsak tıngırdaması ve yer ve zamanla ilişkili tam bir doygunluk." John Simon'ın yargısı şöyledir: "Filmin formülü şu: Kaba komediden birden fişek gibi patlayan kanlı bölümlere atlamak ve hepsini pop-Freud'çu bir bağ ile birbirine bağlamak!..." Alexander Walker çok daha iltifatçıdır: "Bu film Amerikan sineması için tarih düşürecek ve yeniliklere açılacak." Roger Ebert şöyle der: "Hem komedi, hem trajedi, hem eğlencelik, hem de Amerikan toplumunda silah ve şiddetin varlığı üzerine derinlemesine bir düşünme olarak mükemmel biçimde çalışıyor." Leslie Halliwell ise şöyle der: "Çeşitli nedenlerle son derece etkileyici olmuş ve sinemada aşırı şiddetin yolunu açmış bir film..."

Bonnie and Clyde / Yönetmen: Arthur Penn / Senaryo: David Newman, Robert Benton / Görüntü: Burnett Guffey / Müzik: Charles Strouse / Oyuncular: Warren Beatty, Faye Dunaway, Gene Hackman, Estelle Parsons, Michael J. Pollard, Dub Taylor, Denver Pyle, Gene Wilder / 1967, Warner Bros (Amerikan) filmi / 111 dakika.

Tatlı Budala

The Party – 1968

İŞTE SİNEMANIN, güldürü sinemasının gerçek ve otantik başyapıtlarından biri... Bunu kavramamak için insanın gerçekten de kör olması gerek. Ve Chaplin, Keaton ve Harold Lloyd'un ülkesinde, bu körler öylesine çoğunluktaydılar ki... Ve hâlâ da öyleler... Blake Edwards'ın komik dehasının en büyük kanıtı olan *Tatlı Budala* filminin düzeyini kavramamak için, insanın gerçekten de gülme denen ve kesinlikle insanlara özgü olduğu bilinen şeyden nasibini almamış olması gerek!...

Bakınız Wilfrid Sheed (her kimse) şöyle yazmış: "Eski film yapımcılarının iyi bildiği bir şey vardı: Bu nesnenin en fazla iki bobini çekiliyor." Leslie Halliwell şöyle demişti: "Sözüm ona Tati'vari bir tahrip komedi si. Yer yer iyi zamanlanmış, ama tüm gösterişi içinde fazla uzun." Tom Milne ise şöyle yazmış: "İnsan bu filmde çok nadir olarak gülüyor, hatta tebessüm ediyor. Çokluk yaratıcılıktan bir puan daha silmekle uğraşıyor." Oysa Jacques Lourcelles şöyle diyor: "Son yirmi yılın en başarılı ve güldüren komedisi. Blake Edwards eski burlesk sanatını yeniliyor: Sessiz sinema döneminde, gitgide daha yıkıcı hale gelen beceriksizliklerin ve sakarlıkların dur durak bilmez biçimde birbirini izlemesine dayalı bu sanata, rengin, zengin dekorların ve düşsel ve büyüleyici bir yavaşlıktaki zekice bir mizansenin lüksünü de ekleyerek..." Evet, işte filmin öneminin özeti bu... Ben kendi adıma, tüm bu eleştirilerden çok uzakken, filmin bizde gösterime çıktığı 1968 yılında yazdığım eleştiriyi burada vermek istiyorum, *Mitos ve Kuşku* (1971) adlı kitabımdan naklen...Üzerine sonra başka şeyler eklemek koşuluyla: "Jenerik öncesi bir bölümle başlar *Tatlı Budala:* En klasik cinsinden bir Hollywood filmi çekilirken, filmin beceriksiz Hintli figüranı Hrundi Bakshi (Peter Sellers), film icabı havaya uçurulacak bir kaleyi yanlış bir hareketiyle zamanından önce infilak ettiriverir. Bu hareket, Blake Edwards'ın yeni filmini de özetler: Edwards, sessiz filmin bitiminden ve Frank Capra'dan beri Amerikan güldürüsüne egemen olan, 'bir hikâye boyunca komiği yakalamak' ilkesini de *Tatlı Budala*'da havaya uçuracaktır... Komik, bir tanımlamaya göre 'zamanın ve mekânın alışılmışın dışında bir anlayışla kavranması'dır.

O zengin sessiz film mirasının unutulmaz öncüleri, bu ilkeyi filmlerinde en iyi biçimde uygulamışlardı. Bu miras, yakın zamanda Avrupalı kimi güldürü ustaları tarafından başarıyla yenilenirken (örneğin Jacques Tati), Amerikan güldürüsünde hikâye örgüsünün, uyulması gereken bir 'entrika'nın, güldürünün özüne eski canlılığını kaybettirdiği görülmüştü. Bu eksiklik, en iyi olarak Edwards'ın kendi filmlerinde, örneğin bir *Büyük Yarış* veya *Harpte Ne Yaptın?*'da görülüyor, bu filmler yer yer parlayan güldürü anlarına karşın tümüyle belli bir ağırlıktan kurtulamıyorlardı.

Edwards *Tatlı Budala*'da komiği bir öykünün sınırlarından 'azat etmiş', onu en basit, en ilkel ama en etkileyici boyutlarına, sanki özüne indirgeme deneyimini başarıyla yürütmüştür. Bütün film Bakshi-Sellers'ın yanlışlıkla çağrıldığı, zengin bir yapımcının görkemli evindeki partide geçer, bir gece süresince... Bu zaman-mekân birliğine konu-tema birliği de eklenir: Ana tema, Doğu'nun saflığını temsil eden Bakshi'nin bu modern ve zengin evde, bir yandan makineleşme çağının çeşitli sürprizleri, öte yandan yüksek sınıflara mensup, işbilir Batılı kadın ve erkeklerle olan yabancılaşması ve bunun doğurduğu komik (aslında yer yer trajik) durumlardır. Bakshi, iletişim kurabildiği ilk ve tek insan olan genç aktris Michele Monet'yi buluncaya dek bu yabancılığı sürdürür. Edwards'ın gag'ları bir yandan bu yabancılaşmayı işlerken, öte yandan zamanın en iyi biçimde kullanılmasına dayanır. (Bunun iyi bir örneği, yine jenerik öncesinde Bakshi'nin trompet çalmasının uzatılmasıyla elde edilen komik etkidir). Burleskten esinlenmiş kimi gag'lar (Bakshi'nin kanala düşen pabucunu kovalaması veya yemekte tavuk yerken başına gelenler gibi) birbirini izlerken, dayanılmaz bir komik etki meydana getirirler. Sistemli bir biçimde, soğukkanlılıkla birbiri arkasına dizilmiş buluşlar, sonunda tam bir boşalmaya dönüşür: Bütün evi deterjanlı sular basar, toplum kurallarıyla şartlanmış kişiler ayılıp bayılırken, gençler eve egemen olmuş, gönüllerince eğlenmeye başlamışlardır bile... Edwards da filmiyle Amerikan komedisinde beklenen devrimi yapmış, uzun bir aradan sonra komiği yeniden 'komedinin kral olduğu' zamanlara benzer bir biçimde yakalayarak Hollywood'a getirmiştir. Bu nedenle, aslında daha uzun bir incelemeyi hak eden bu mütevazı ama önemli film, herhalde sinema tarihindeki yerini alacaktır."

Evet, işte böyle... 30 yaşındaki bir Türk eleştirmeninin bu alçakgönüllü izlenimlerinde gördüğü gerçekleri, anlı şanlı Batılı ve özellikle de Anglosakson eleştirmenler, bu komedinin atası olan başyapıtların üretildiği ülkelerde yaşayan o sinema uzmanları nasıl görememiş, filmi nasıl değerlendirememiş, hâlâ şaşarım!...

Bunca yıl sonra eklenebilecek şeylere gelince: "*Tatlı Budala*'nın önemi, kuşkusuz yalnızca sessiz film dönemi güldürüsünün gizlerini yeniden araştırma ve bir film boyunca burleskin özünü yakalama çabası değildi. Daha da önemlisi, filmin bu tür komedi anlayışının ögelerini bu kez son derece bilinçli olarak, üzerinde iyice düşünülmüş biçimde ortaya koyma çabasıydı. Edwards, özellikle görkemli bir tek dekor içine sığdırdığı filmi boyunca, sessiz (veya sesli) güldürünün 'gag' anlayışını alıyor, ama o tür komedilerde genelde büyük bir hızla birbiri ardına gelen ve üst üste şampanya gibi patlayan gag'ları, bu kez çok daha yavaşlatılmış bir tempoda, gelişini hissettirerek, öncesini, kendisini ve sonrasını çok daha iyi belirleyerek kullanıyordu. Böylece gag denen şeyin anatomisi ortaya çıkıyordu sanki: gag nedir, nasıl oluşur, bir öyküye nasıl yerleşir, niçin ve nasıl güldürür?... Edwards adeta törensel biçimde kullandığı gag'larla, güldürmenin ötesine geçip, bilinçli olarak o kayıp güldürü sanatının gizlerini arıyor ve inanılmaz biçimde buluyordu. Bu film, bir sanatın kendi kendine, kendini oluşturan ögelere, onların mantığına ve yapısına son derece bilinçli olarak bakma çabasının kusursuz bir örneğiydi. Bilimsel bir araştırma veya irdeleme tarzında değil. Aynı etkiyi (gülme etkisini) bu kez bilinçli biçimde yaratma ve yaratırken de onun gizlerini kavrama çabası. Bu ikili çabanın önemi ve değeri tartışılır mı?

Evet, *Tatlı Budala – The Party* geldi ve Blake Edwards'ın meslek yaşamında bir doruk oluşturmakla kalmadı, bir film boyunca bizi komedi sanatının kökenlerine ve kaynağına alıp götürdü. Bu filmin başarısında kuşkusuz inanılmaz bir tip yaratan, o görkemli kapitalist tuzağı, Amerikan zevksizliği, Hollywood cilası yüklü evde, özel bir sakarlıkla desteklenmiş bir tür Doğu bilgeliğinin en doğal davranışlarını sergileyen Hintli Bakshi'yi canlandıran Peter Sellers'ın da büyük rolü vardı. Sellers, aslında Hollywood'un kadrini bilmediği ne büyük bir oyuncu olduğunu bir kez daha anımsattı. Peter Sellers'ın bu rolüyle Oscar'a en azından aday gösterilmemesi beni şaşırtmıştır. Sellers,



Blake Edwards, *Tatlı Budala* / Peter Sellers

bu adaylığı tek bir kez, Hal Ashby'nin olağanüstü filmi *Being There – Merhaba Dünya* ile elde etmiş ve doğallıkla kazanamamıştı. Filmin başlarında, dekorunu havaya uçurduktan sonra cinnet getirerek ona "Bir daha asla bir filmde oynamayacaksın" diye kükreyen yapımcıya verdiği "Buna TV filmleri de dahil mi?" yanıtına artık ne diyebilirsiniz? Filme katkıda bulunanlar arasında, senaryoyu Edwards'la birlikte yazan Tom-Frank Waldman kardeşleri, başta Marge Champion ve Claudine Longet, tüm oyuncu kadrosunu, Henry Mancini'nin fon müziğini ve Lucien Ballard'ın panavision-geniş ekranla çektiği nefis görüntüleri de anmak gerekir. Film, kuşkusuz Hollywood tarihinde yalnız bir zirveyi temsil eder. Aynı şeyi başka filmler boyunca yürütmek ve eski komedi sanatına bilinçli olarak erişmek çabaları, başka hemen hiçbir filmde yinelenecek değildir.

The Party / Yönetmen: Blake Edwards / Senaryo: B. Edwards, Tom and Frank Waldman / Görüntü: Lucien Ballard / Müzik: Henry Mancini / Oyuncular: Peter Sellers, Claudine Longet, Marge Champion, Fay McKenzie, Steve Franken, Buddy Lester / 1968, United-Artists (Amerikan) filmi / 98 dakika

2001 – Uzay Yolu Macerası

2001- A Space Odyssey – 1968

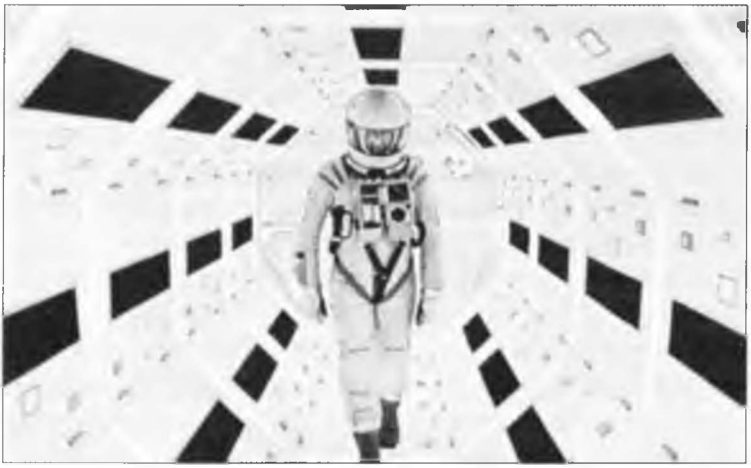
2001-UZAYYOLU MACERASI, bilindiği gibi, üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, Darwin öğretisine göre maymunun soyundan gelen insanoğlunun maymunluk döneminden görüntülerle başlar. Bu bölüm, sinema dili olarak son derece başarılı ve etkileyicidir. Öyle ki, maymunların usta bir makyaj görmüş insanlar olduğu bilindiği halde, seyirci sanki gerçek maymunları seyrediyor izlenimine kapılmaktan kendini alamaz. Bu aktör-maymunların hareketleri, ele geçirilmek istenen değerli bir su birikintisi çevresinde iki grubun kavgası, tüm hareketlerin inceden inceye, antropoloji biliminin verilerine göre oluşturulmasıyla görülmemiş bir inandırıcılık kazanır ve adeta insanı korkutur. Stanley Kubrick, filminin sinema açısından en başarılı bölümlerinden birini, dev bir maymunun yerde yatan bir kemik parçasını kullanmayı ilk kez düşündüğü sahnede elde eder. Dev bir tarihöncesi yaratığa ait bu iri kemik inip kalktıkça, etraftaki nesneler uçuşur, kemikler parçalanır. "Alet"i akıl ederek hayvanın insana doğru bir adım daha atmasını sağlayan bu önemli içgüdüsel buluş, sinemanın eşsiz gücüyle, yavaşlatılmış görüntülerle etkisi uzatılarak, antolojilere geçecek bir bölüm halinde perdede canlanır.

Kubrick, insanoğlunun bundan sonraki serüvenlerini atlayarak, havaya atılmış kemiğin bir uzay aracına dönüşmesiyle, uzay çağına, yani 21. yüzyıla geçiverir. Bu geçiş, milyonlarca yılın böylesine atlanması, aslında şaşırtıcıdır. Ama Kubrick'in Arthur C. Clarke'tan yola çıkarak, onunla birlikte oluşturduğu senaryonun asıl amaçladığı tema evrenin gizidir, insanoğlunun varoluşundaki büyük gizemdir... Yaratılıştır bilinmeyen, bir de son... Bu ikisi arasında kalan, en azından bu filmin ilgi alanı içinde değildir. Uzay çağı, bir yılı aşkın bir çaba sonucu elde edilmiş, o günün (1968'lerin) ve hatta sonraki yılların bilimsel verilerine şaşılacak derecede uygun uzay araçlarının gösterilmesiyle seyircinin gözünde canlanmaya başlar. Burda ilginç olan, Kubrick'in bu uzay çağını veriş biçimidir. Yönetmen birçok bilimkurgusal filmde yapıldığı gibi, uzay çağının bugünkü dünyadan daha korkunç, tehlikeli ve ürkütücü olacağı izlenimini yaratmak istemez. Uzay çağı, insanoğlunun bugün ulaştığı teknolojik aşamanın kaçı-

nılmaz bir uzantısı olarak gelecektir. Ve uzayda gezen gemiler, nakil araçları, aslında bugün şehirlerarası yollarda veya atmosferde yaptığımız gezilerden daha tehlikeli ve daha olağanüstü sayılmayacaktır. Kubrick, bu temel izlenimi yaratmak için uzay gemilerinin görüntüsünü bir Johann Strauss valsinin, "Mavi Tuna"nın rahatlatıcı, bildik, güven verici ezgisinin eşliğinde sunar. Bu ilginç ve oldukça uzun bölüm, aslında dramatik bir gerilim bekleyen seyirciyi biraz şaşırtır.

Bu arada, bir uzay çağında en azından o günkü dünyada varolan blok ayrılıklarının artık bulunmayacağı, tam bir işbirliğine gidileceği de, 1968 yılı için oldukça erken bir öngörü olarak belirir: Amerikan-Rus işbirliği, Hilton espaslarıyla Aeroflot çantalarının birlikte gösterilmesi, vs. Demek ki uzay çağı, getirdiği bu işbirliğiyle, insanlık için o günlerden bile daha güven verici olacaktır. Ama bu yeni çağda da kaygı verici olaylar olacaktır kuşkusuz... Nitekim ayın yüzeyindeki Clavius kraterinde meydana gelen gizemli bir olay, bir uzay adamları grubunca çözülemez ve bu astronotlar, belirsiz bir akıbete uğrarlar... Bir süre sonra, özel olarak eğitilmiş bir ekibin gönderilmesi gerekecek ve filmin üçüncü bölümü başlayacaktır...

Kubrick bu bölümde, tam anlamıyla bilinmeyene doğru bir yolculuk sunar. Filmin çekildiği tarihte insanın henüz aya ayak basmamış olması (bu, bilindiği gibi 1969'da gerçekleşecektir), bu bölümü de tam bir kehanet haline getirir. Ama asıl gerilim, yolculuk sırasında, uzay gemisini yöneten dev bilgisayar Hal'den gelir. Hal'in insanlaştırılmış kişiliği, bir süre sonra Freud'un en has öğretilerini anımsatan davranışlar göstermeye ve kimi komplekslerini ortaya dökmeye başlar. Bu yeni bir Frankenstein öyküsüdür, insanoğlu yeniden kendi yarattığı canavara karşı savaşacaktır. Kubrick bu noktada, sinema tarihinin en unutulmaz bölümlerinden birini, dev bilgisayarın belleğini oluşturan karmaşık mekanizmanın astronot Dave tarafından demonte edilmesi ve böylece bilgisayarın "öldürülmesi" sahneleriyle verir. Bu bölüm gerçekten dehşet verici bir niteliğe ulaşır. İnsanoğlunun, Doğa'nın (veya Tanrı'nın) en karmaşık ve kusursuz yaratışlarından biri olan insan beynini kendisinin yeniden yaratmak istemesindeki garip, korkunç ve müthiş cüret, insan beyninden de daha mükemmel olan bir "makine"nin yine insan eliyle yok edilmesi sahnesiyle son bulur. Kubrick'in yine Freud'vari çağrışımlar içeren "Daisy, senin için git-



Stanley Kubrick, *2001 – Uzay Yolu Macerası*

gide çıldırıyorum" şarkısıyla bu bölüme eklediği mizah duygusu ise, dehşeti artırmaktan başka işe yaramaz. İnsanoğlunun makineye yengisinden sonra, film bir epilogla sonuçlanır. Bir renk cümbüşü içinde sunulan gezegen (Jüpiter) görüntülerinden sonra, uzay gemisinin tek sağ kalan astronotu Dave gezegene iner. Ve insanoğlunun bu müthiş serüveni, Kubrick'in şaşırtıcı soyut finaliyle, her türlü yoruma açık biçimde sona erer...

2001'i, sanırım öncelikle her türlü yorumu ve anlam araştırmasını bir yana bırakarak, biçimselliğiyle sevebilmek gerekir. Film, 70. mm.'lik kameralarla harika biçimde yaratılmış bir görsel şölen sunar. Kubrick'in yerçekiminden kurtulmuş, boşlukta yüzen nesneleri saptadığı kamerası, sanki kendisi de yerçekiminden kurtulmuşçasına bir hafiflik, oynaklık taşır. Boşlukta geçen bölümler son derece başarılıdır. Her sahne, her çekim, bir önceki veya sonraki çekimle ilişkisiz biçimde kendi içinde anlamlıdır. Bu açıdan filmin narsistik bir yapısı vardır, kendi güzelliğine, estetiğine sanki hayran bir yapı... Renklerin, hacimlerin ve espasların, boşluk-nesne, boşluk-uzay gemisi veya boşluk-insan kontrastlarının kullanılışı yüksek bir plastik düzeyde gerçekleşmiştir. Jüpiter'e yolculuk, tam 1968'lerin ruhuna uygun biçimde bir "psychedelic" deneyimdir, ancak uyuşturucu ve rock âlemine dalmışların görebileceği renkler ve şekiller sunar san-

ki!... Jüpiter'de karşılaşılan ve ürkünç ve şekilsiz ultra modern dekorlardan 16. Louis mobilyaya dek uzanan karmaşık estetik ise, üzerinde ayrıca durulması gereken bir tartışma ve spekülasyon konusudur...

Filmin mesajı, özü veya bildirisi her neyse, yıllardır tartışıldı, belki hep tartışılacak. Filmin *Cahiers du Cinéma*'da çıkan bir eleştirisinde, kabaca, herhangi bir mesaj içermediği, her sahnenin ek anlam taşıma savında olmaksızın yalnızca görsel anlamıyla değerlendiği ileri sürülüyor. Bu bana göre tam olarak böyle değil. Filmin önemli mesajları ve temel düşünsel motifleri var. Ama bunlar çok açık değil. Astronot Dave, filmin sonunda ne bulur? Strauss'un ünlü "Zerdüşt Böyle Dedi" senfonik şiirinin ana teması eşliğinde bir leitmotiv gibi ortaya çıkan ve maymunlar döneminden Jüpiter'e dek uzanan o yüksek, düzgün kenarlı siyah taş nedir? Dave, bir görüşe göre, ışık hızını aşmış ve zamanın çok ilerisine geçmiş olmasının bedelini birden yaşlanıp ölmekle öder. Ama hemen sonra, bir ana karnındaki cenin olarak yeniden dünyaya gelir. Yatakta gördüğü çok yaşlı adam da, o ana rahmindeki bebek de kendisidir. Dave, çeşitli yaşlardaki Dave ile karşılaşır. Bu zaman ötesinde insanın ne işi vardır? O cenin ilk başa, doğuşa dönmeyi, olasılıkla ebedi yaşamı mı simgeler? Dave'in en yaşlılığından ancak gizemli taşın huzurunda cenine dönmesi, yani ölümsüzlüğü bulması ilginçtir.

Evet, bu siyah taş nedir? Evrenin ebedi, bilinmeyen gizi mi? O taş evrene değen insanoğlunun ruhu ve özü, bir diğer sözcükle zekâ mıdır? Son derece düzgün oluşunun düşündürebileceği gibi, bilgi ve bilimi mi simgeler ve insanı asıl gerçeğe bunlar mı götürecektir? Maymunların ilk zekâ belirtisini gösterdikten, insanlaşmaya doğru ilk adımlarını attıktan sonra taşı keşfetmeleri ilginçtir. Tanrı hayvan için var mıdır? İnsanlaşmakla birlikte başlayan Doğa korkusunun ve evrenin sezilen gizemiyle başlayan Tanrı düşüncesinin mi simgesidir taş? Dave, insanoğlunun yarınki dünyalarda da olasılıkla değişmeyecek olan güzellik duygusunu simgeleyen bir 16. Louis döşenmiş mekânda, bizi bekleyen gizemle karşılaşır. Yaşamdaki bilinmeyendir bu, kiminin Doğa'da, kiminin Tanrı'da, kiminin Bilim'de aradığı bilinmeyen... O ulu, düzgün taş bu bilinmeyeni simgeler. Ona ulaşmak için filmdeki uzun, tehlikeli, güç yolculuğu yapmak gereklidir. Tasavvufun çilesi nasıl Hakikat'e ulaşmak için gerekliyse... O bilinme-

yen, insana ebedi yaşam sunduğu gibi (Clavius'u ilk ziyaret eden astronotlara olduğu biçimde) insana mahvoluşu da birlikte getirebilir. Bu bilimin, zekânın (veya Tanrı'nın) ele alınış, kullanılış, yorumlanış biçimine bağlıdır.

İşte tüm bunları düşündürdüğü, bunca yeni düşüncelere açıldığı için *2001*, bilimkurgunun da, çağdaş sinemanın da olanaklarını zorlar ve çok büyük bir bütçeyle yapılmış alabildiğine kişisel bir filme, Jacques Goimard'ın dediği gibi "*Hoşgörüsüzlük*'ten beri ilk kez hem bir üstünyapım, hem de deneysel sayılacak bir film" olan çok özel bir yapıta dönüşür. Böylesine bir yolculuğu göze alan çok sayılı sanat eserlerinden biridir bu film ve kuşkusuz, yüzyılın en ilgiye değer birkaç filminden de biridir. Ayrıca *Sight & Sound* dergisinin 2012 soruşturmasında ilk on film arasında yer alan en yeni tarihli yapım olduğunu da bilmekte yarar var.

2001-A Space Odyssey / Yönetmen: Stanley Kubrick / Senaryo: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke / Görüntü: Geoffrey Unsworth / Özel efektler: Stanley Kubrick, Wally Weevers, Douglas Trumbull, Con Pederson, Tom Howard / Dekorlar: Tony Masters, Harry Lange, Ernie Archer / Müzik: Aram Haçaturyan, György Ligeti, Johann Strauss, Richard Strauss / Oyuncular: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty / 1968, MGM (Amerikan) filmi / 140 dakika.

Batıda Kan Var

C'era una volta il West – 1968

SERGIO LEONE'nin 100 yılın 100 yönetmeni arasına girmesi tartışıldı. Aynı biçimde, onun bir filminin bu kitaba girmesi de tartışılacaktır sanıyorum. Ama eğer ilk seçim yapılmışsa, bu ikincisi de doğrulanıyor demektir. Kendi adıma Leone'nin yapıtını önemli ve son derece ilgi çekici buluyorum. Ama bu yapıtın etkisi veya bu etkinin olumluluğu elbette hâlâ tartışmalı. Bakınız, başka yerlerde birçok yargısını paylaşarak bu kitaba aldığım Jacques Lourcelles, *Film Sözlüğü*'ne aldığı tek Leone filmi olan *Bir Avuç Dolar İçin* ne diyor: "Son otuz yılda, özellik-

le iki sinemacı, başarıları ve peşlerinden gelenlerin çokluğu açısından sinemanın gelişimi üzerinde felaket derecede yıkıcı bir etki yaptılar: Jean-Luc Godard ve Sergio Leone. İlk üç filmiyle Leone, önemli bir türü sanki bitkisel yaşama soktu: Türün temel bir ögesi olan şiddetin sürekli altını çizerken, entrikalarını gitgide daha geri zekâlı ve ilkel kılarak!" Evet, bu da bir yargı. *Larousse* sinema sözlüğünde de şöyle diyor onun için: "Adı, spagetti-western de denen şaşırtıcı modern western parabolüyle yakından ilişkilidir, ki bu türün etkilerinin olumlu mu, olumsuz mu olduğu ya da olayın bir yenileme mi, yoksa sadece parodi mi olduğu hâlâ tartışılıyor."

Kuşkusuz ki bu tartışma var. Ama ben kendi adıma Leone'yi sevenlerdenim. İlk spagetti-westernler için oldukça kapsamlı yazılar yazmıştım: bu olay ilgimi çekmişti. Uzun yıllar sonra yaptığı vasiyet-filmi *Bir Zamanlar Amerika'da* ise, biliyorsunuz, çok kişinin beğendiği, sayesinde Leone'yle barıştığı, yönetmenin daha ciddiye alınmasını sağlayan görkemli bir gangsterlik melodramı oldu. O filmi Leone'nin başyapıtı sayanlar da var. Ama özellikle onun western türüne katkısı açısından, sanırım bu türdeki başyapıtı *Batıda Kan Var / Bir Zamanlar Batıda*'yı ön plana almak, sanırım daha doğru...

Batıda Kan Var'dan yola çıkarak İtalyan westerni'ni irdeleyen bir yazımın (1973) bir bölümünü burada sunmak istiyorum. Bu olaya o zamanki bakışım, şimdi de bana doğru ve kavrayıcı gözüküyor: "İtalyan westerni sinemada bilinen başarısını elde ettikten sonra, bu ilk bakışta garip olayı inceleyenler bir 'kültür aşısı', 'kültür nakli' sorunu ile karşı karşıya olduklarını anladılar. Gerçekten de, Sergio Leone ile başlayıp Sergio Corbucci, Sergio Sollima, Frank Kramer ve bir düzine kadar başka yönetmenin, Amerika gibi uzak bir ülkenin kendine özgü tarihinin ve kültürünün sinemaya yansıması olan western'i kendilerine mal etmeleri, ilk bakışta bu sinemayı küçümsemek için gerekli ve yeterli nedeni sağlıyor gibiydi. Ancak bu, tarihin başka dönemlerinde, başka alanlarında da görülmüş olan (örneğin Shakespeare, Corneille, Racine'in antik tragedyadan hemen aynen aldıkları konular) bir kültür nakli olayıydı ve başarılı olduğu ölçüde ciddiye alınmaması için bir neden yoktu. Bu sinema, önceleri bir vahşet, kıyıcılık, kan renginde bir özenti stilizasyon sineması olarak görüldü. Ama sonraları daha önemli yanlar bulundu bu sinemada... Bugün bu konudaki ilk yanıl-

gılar ve tartışmalar sona erdikten ve Leone *Batıda Kan Var*'la başyapıtını verdikten sonra, bu olaya yansız bir gözle eğilmek olanaklı...

"İtalyan westerni'nin Amerikan westerni'nden aldığı, aslında Amerikan tarihinin bir bölümü içinde sınırlanmış olan tarihsel gerçekliği, 'autenthicite'si değil... Alınan, daha çok bir durumlar-kişiler-temalar bütünü ve bunun yanı sıra da bir dekor-kostüm-ayrıntılar örgüsü... Western'in bu denli tutulan, sevilen bir tür olmasını sağlayan o ezeli ikilem: Bir yanda bireyselliğin, bireyin kendi geleceğini kendisi kurma gücünü tümüyle elinde bulundurma özgürlüğünün çekiciliği... Öte yandan kurulan, kurulmakta olan bir yeni toplumun getirdiği yeni düzen, yeni değerler ve kısıtlamalar bütünü... Bir yanda sınırsız özgürlük, başıboşluk, yasasızlık, buradan doğan bireysel kaba gücün zaferi... Öte yandan yasa, nizam, gelişme ve geleceğin kapitalist refah toplumunu hazırlayan, paraya dayalı yeni değerler sistemi... Bu ikilemin her insan ruhunda var olmasından yararlanan Amerikan westerni, yedinci sanatta, André Bazin'in deyimiyle 'le Cinéma par excellence – en mükemmel biçimiyle sinema' olarak yerini aldıkça, bu



Sergio Leone, *Batıda Kan Var*

etkiyi bütün bir uygarlığın, bir toplum ve yaşama düzeninin, giderek bir ideolojinin ve bir ahlaki sistemin doğrulayıcısı rolüne doğru kaydırdı. Öyle ki, bir western kahramanı sırtında bütün Amerikan düzeninin sorumunu duymadan bir kurşun sıkamaz hale geldi. Kahramanlar klişeleşti, iyiler ve kötüler kesin çizgilerle ayrıldı, iyinin sonunda her zaman en güçlü olarak zaferi kazanmasıyla da, bireyciliğin dört başı mamur övgüsü sonuçta idealize edilmiş bir temele oturdu.

"İtalyan westerni işte bu aralar ortaya çıktı. Amerikan westerni'nin etki gücünü meydana getiren tüm ögeleri bir 'retorik' olarak olduğu gibi alırken, sırtında Amerikan düzeninin ve tarihinin ağırlığını da duymadı. Kurşunlar alabildiğine sıkılır, kan oluk gibi akabilir, kötüler kadar iyiler de ölebilirdi. Bağlı kalınması gereken bir ahlaki değerler bütünü yoktu artık... Kuralları belirlenmiş bir ahlakı itti İtalyan westerni, kendi ahlakını kurdu. Biçimsel yönden kötülüğü, cinayeti, katliamı, yarılan kafayı, saplanan oku, fışkıran kanı, aslında ise gerçek kötülüğü ve şiddeti gösterdi. Amerikan düşünün bir anlamda sonuydu bu ve Amerikan westerni'nin yerini alan İtalyan westerni, artık bu tür filmleri Amerikan biçimi yaşamı doğrulayacak bir öze sahip olmaktan çıkardı.

"Bu değişim çizgisi içinde *Batıda Kan Var*'ın özel bir yeri var. Leone, öncelikle İtalyan westerni'nin aslında 'authenticite' kaygısında olmadığını bilse de, klasik western'le olan retorik alışverişini bu kez doruğuna çıkarıyor. Ayrıntılarda öylesine titiz bir tutumu var ki, bu özen giderek filmin birçok Amerikan westerni'nden daha doğru bir tarihsel temele oturmasına ve daha gerçek izlenimi vermesine yol açıyor. Ancak bu yalnızca bir temel... Bu temelin üstünde Leone, kendi barok, gösterişli, bir haliyle çığırtkan, kör kör parmağım gözüne sinemasını kuruyor. Her ayrıntısının, gelişiminin altı çizilmiş, her anı uzatılmış, görsel ve işitsel her etki abartılarak seyirci sanki şaşırtılmak, perdeye tutsak kılınmak, giderek sarhoş edilmek istenmiş... Leone sineması sanki duruyor, kendine dönüyor, hayran hayran kendini seyrediyor. Bu kendi kendinin tadına varan narsist bir sinemadır. Görüntülerin kusursuz derinliği, kişilerin bol yakın planlar sayesinde seyirciyle yakın ilişki kurmaya itilmesi, müziğin taşıdığı senfoni (veya opera) görkemi, Leone narsisizminin ögeleri olarak beliriyor. Aslında tipik western kişileri olan kahramanlara değişik boyutlar ka-

tıyor Leone... Örneğin gelmekte olan büyük sermayeyi simgeleyen Morton (Gabriele Ferzetti), duvardaki dalgaların coştuğu sahil resmine bakarken müzik sesi duyuyor ve gizli özlemlerini anıyor. Sık sık yinelenen bir görüntü, Charles Bronson'un çocukluğunun kilit noktası, asılmış babasının cesedi altında ağzına armonika sıkıştırılan çocuk sahnesi, filmin yüzeysel ama bağlayıcı temalarından biri olan intikam duygusunu güçlü ve sürekli biçimde ayakta tutuyor. 'İyi adam' Henry Fonda, inanılmaz bir kanlı katil olarak karşımıza geliyor. Leone'nin Amerikan tarihine olan hayranlığı, asıl o nefis final bölümünde ortaya çıkıyor. Yeni kurulmakta olan bir istasyonda, treni (uygarlığı) bu bâkir bölgeye getirecek olan bu yapıda çalışan insanlar, aralarında dolaşan Claudia Cardinale ile şakalaşarak büyük bir güç ve coşkuyla işlerini sürdürüyorlar. Bu bölüm, sonda gitgide uzaklaşan bir genel plana dönüşürken, fonda Ennio Morricone'nin görkemli müziğinin eşliğini buluyor. Leone'nin Amerikan tarihine ne denli tutkun olduğunu bu bölüm kadar hiçbir şey anlatamazdı. İnsanların çalışarak, bin bir tehlikeye göğüs gererek, alınteri ve kan akıtarak kurdukları bu dev ülkenin doğuşudur, Leone sinemasının baş etkeni, bu kuruluşun insan gücü ve iradesini simgeleyen olağanüstü destanıdır... Leone, bu büyük eserin hayranıdır, onda saklı mitoslardan kendi sinemasına malzeme sağlamaktadır. *Batıda Kan Var*, Amerikan devletinin doğuşunun ve Vahşi Batı'nın fethedilişinin Avrupalı bir romantik entelektüele getirdiği esinin sinemalaşmasından başka bir şey değildir. Amerika'nın kuruluşu mitosunu kendine özgü çok kişisel bir sinemayla özümleyen en ilginç filmlerden biridir."

Evet, işte yıllar önce böyle demişiz. Bu düşüncelere belki şunu ekleyebilirim: Bu içerik irdelemesinin yanı sıra, *Batıda Kan Var* son derece gösterişli ve görkemli bir sinemayla anlatılmış. Kamera hareketlerinin, kaydırma ve çevrinmelerin, uzun planların içinde gizli, önceden çok iyi hesaplanmış ve ayarlanmış hareketlerin düzenine hayran olmamak elde değil... Her büyük has sinemacı gibi, Leone de anlattıklarından çok onları anlatma biçimiyle ön plana çıkıyor. Leone bu filmi üzerine şöyle demişti: "Pek önemli olmayan bir hikâye çerçevesinde, klasik kişiliklere dayanarak, o dönem Amerika'sının bir tasviridir bu: O kuruluş döneminin son günlerine yakından bakmak için bir fırsat... Bu kişiliklerle ben, bir tür ölüm balesi sahneledim. Bu nedenle film o

denli yavaştır: bir yandan üç saat birlikte olacağınız bu insanlarla sanki on saattir birlikte olma duygusu yaratmak için... Öte yandan, öykünün başından beri bu kişiler yavaş hareket ederler, çünkü aslında ölü olduklarını bilirler!..."

C'era una volta il West / Once Upon a time in the West / Yönetmen: Sergio Leone / Senaryo: Sergio Leone, Sergio Donati / Görüntü: Tonino Delli Colli / Müzik: Ennio Morricone / Oyuncular: Henry Fonda, Claudia Cardinale, Charles Bronson, Jason Robards, Gabriele Ferzetti, Keenan Wynn, Paolo Stoppa, Lionel Stander, Jack Elam, Woody Strode / 1968, Paramount (İtalyan-Amerikan) filmi / 165 dakika.

Easy Rider

Easy Rider – 1969

BİLMİYORUM, "1968 ruhu" denen şeyden haberdar mısınız, eğer öyleyse bu deyimin bir anlam ifade ettiğine, 1968 olaylarının yüzyılımızın önemli toplumsal-evrensel olaylarından biri olduğuna inanıyor musunuz? Dünyayı değiştirmek isteyen ve sanki sözleşmişçesine, çok farklı ve uzak toplumlarda hemen aynı anda ortaya çıkan o genç kuşaklar, bunu yapamadıysalar da sadece o sonsuz istekleri ve sınırsız rüyaları ile insanlığa yeni kapılar açtılar, yeni kavramlar ve değerler getirdiler, bedenlerimizi değilse de ruhlarımızı daha özgür kıldılar. Eğer 1968 olayları olmasaydı, sanırım dünyamız biraz daha konvansiyonel, daha asık suratlı, daha az genç ve daha çok yaşlı olurdu. 1968 olayları, uyuyan insanları silkeleyip uyandırdı, onlara genç olmanın yeni bir tarifini sundu, özgürlüklerini kısıtsız olarak, sonsuza dek istedi ve alamadıysa da, en azından bu düşünceyi gelecek kuşaklara yaydı. Kuşaklar arası kavgada gençlerin üste çıktığı çok nadir fırsatlardan biri oldu '68 olayları. Ve gençler görünürde kazanmadıysalar da, aslında ve uzun vadede '68 savaşını kazandılar.

Hair müzikalinin sahnede, bir Procol Harum, Simon and Garfunkel, Jimi Hendrix, Bob Dylan, Serge Gainsbourg veya Moody Blues'un müzikte yaptıkları gibi... Sinemada ise 1968 ruhunu çok iyi temsil eden kimi filmler var kuşkusuz. *The Graduate – Aşk Mevsimi, The Thomas Crown*

Affair – Kibar Sevgili, ama en çok *Easy Rider*... Bu film asla Türkiye'nin semtine uğramadığı için (ne sinemalara geldi, ne televizyona, ne de videoculara) Türkçe bir ad konmadı. Konması da çok zor... Onun için, hemen her ülkede de olduğu gibi, *Easy Rider*'ı korumak gerekiyor...

Evet, *Easy Rider*... Günümüzün çılgın oyuncusu, modern sinemanın unutulmaz kötü adamı Dennis Hopper, o sıralarda 35. yaşını süren marjinal bir oyuncu ve yazardı. Sinemaya tam 20 yaşında başlamıştı. Üst üste *Âsi Gençlik*, *Devlerin Aşkı*, *Parmaklıklar Arkasında* gibi ilginç filmlerde oynamış, ama bir yerlere gelememişti. 1968 yılının kaynayan Amerika'sında oturup bir öykü tasarladı Hopper... Sonra bunu oturup arkadaşları, genç oyuncu adayı, Henry Fonda'nın oğlu Peter Fonda ve Terry Southern ile birlikte bir senaryoya dönüştürdüler. Öyküyü kimse finanse etmek istemedi, sonunda Peter Fonda'nın kat-

kısı ve forsuyla bağımsız bir yapımcı bulundu ve film çekildi. Öylesine inanılmaz bir ilgi gördü ki, sinema tarihinde eşi benzeri pek bulunmaz. Havayı önceden sezen Columbia şirketi, o ara hemen filmi bağlamış, dağıtımına almıştı. Önce ABD'de, sonra tüm dünyada insanlar filmin önünde kuyruk yapıyor, gençler filmden allak bullak olmuş bir halde çıkıp ilk fırsatta yeniden görmeye koşuyorlar, ortalık altüst oluyordu. Bu marjinal ve bağımsız yapıma Amerikan Film Sanatları Akademisi bile ilgisiz kalamıyor ve film, en azından iki dalda Oscar adaylığı alıyordu. *Easy Rider*, sinemada zaman zaman görüldüğü gibi, kendi değerini aşıp bir büyük sosyal olaya dönüşmüştü.

Ne anlatıyordu film? İki avarenin o zamanlar çok moda olan ve "chopper" denen motosikletleriyle Amerika'yı boydan boya kat etmeleri anlatılıyordu. Tam ve tipik Amerikan tarzı bir yol filmi... İki genç adamın, Bill (Dennis Hopper) ve Wyat'ın (Peter Fonda) başlarına gelenler, tam 1968-69'lar Amerikası'nın bir panoramasıydı. New Orleans'taki caz festivaline doğru yola çıkmış bu iki marjinal, iki "hippi", film boyunca ülkelerinin gerçek yüzünü keşfediyorlardı. Filmin tanıtımındaki ünlü deyimle "ABD'yi aramaya çıkan, ancak onu hiçbir yerde bulamayanların öyküsü" idi bu... Film boyunca sanki iki Amerika, iki farklı ve çelişkili ülke yüz yüze geliyordu. Tüm gelenekselliği ve konformizmi içinde donup kalmış "derin Amerika", bu gençleri ve onların temsil ettiği her şeyi şüpheyle, giderek düşmanlıkla karşılıyordu: Farklı giyim kuşam, uzun ve yağlı saçlar, özgürce takılmış ve erkeğe de yasaklanmamış mücev-



Dennis Hopper, *EasyRider* / Dennis Hopper, Jack Nicholson ve Peter Fonda

herler, deri giysiler ve motosiklet tutkunluğu, yeni tarz çılgın bir müzik, her türde uyuşturucu, sınırsız ve özgür seks ve daha neler neler... İki genç adam ve hapiste tanıdıkları kendine özgü avukat George Henson (Jack Nicholson), bu sevdikleri ve tanıdıklarını sandıkları ülkeyi değiştirmek istiyorlardı. Ülkeyi değiştirmek, Vietnam savaşını ve tüm savaşları durdurmak, yönetimi daha insancıl ve açık kılmak, sosyal eşitsizlikleri törpülemek, gençlere daha çok hak sağlamak, istedikleri müziği dinleyip istedikleri yaşamı sürmek için hoşgörü istemek ve beklemek gibi... Ama bu Amerika, onların istedikleri değişikliklere hiç de hazır değildi. O derin Amerika'nın yanıtı sert, giderek ölümcül olacaktı...

Easy Rider, çekimi de öyküsüne benzer bir serüven olan bir yol filmiydi. Aynen öyküye uygun biçimde bir yolculuk yapılmış, yerel oyunculardan ve gerçek kişilerden yararlanılmış, birçok yerde filmin kahramanlarının öyküsüne benzer biçimde, yerel halktan ve otoritelerden tepkiler alınmıştı. Film her şeyiyle o dönemin asi ve başkaldırmış genç insanlarının, kimilerinin hippi, kimilerinin çiçek çocukları dediği, aslında dünyayı değiştirmek isteyen, ama bunu olabildiğince barışçı bir yoldan yapmayı hayal eden bu kuşağın anatomisini yansıtıyordu. Blucin, mont, motosiklet tutkusu kadar dinlenen müzik de önemliydi: filmin ses bandında en çok Steppenwolf, The Byrds, Bob Dylan, Robbie

Robertson grubu, Jimi Hendrix, The Electric Prunes, Roger McGuinn gibi sanatçılar ve oldukça sert bir "rock" vardı. Yine o yıllar gençliği için büyük önem taşıyan uyuşturucu kullanımı son derece doğal biçimde (ve bir Hollywood filminde ilk kez) gösteriliyordu: Kokain kullanmakla başlanarak mariuhanadan geçiliyor ve LSD'de karar kılınıyordu. Yürekler iyilik ve sevgi doluydu, kollar tüm dünyayı kucaklamak istiyordu. Ama bu görünüş, bu yaşam tarzı, bu konvansiyonel olmayan değerler, karşı tarafı sertliğe ve hoşgörüsüzlüğe itiyordu: Bu ahlaksız gençler mi dünyayı değiştirecekti, özgür aşk, serbest seks, uyuşturucu ve dumanla mı bu işi becereceklerdi? Derin Amerika direniyor, kabuklarını kapıyor ve kendisini değiştirmek isteyenleri, geleneksel şiddetiyle ölüme yargılıyordu. Film, geleneksel Batı'ya doğru gidişi tersine çevirerek, bu kez Doğu'ya gidişi anlatıyordu. Ve iki, sonra üç kafadarımız, yolculukları sırasında kimi western mitoslarını da tersine çevirerek, kızılderiliyi gerçek yüzüyle, yani kıyıma uğramış, toprağı ve yaşamı elinden alınmış ezilmiş bir halk olarak gösteriyorlardı.

Film, tam anlamıyla 1968 ruhunu yansıtıyordu. Penelope Gillian şöyle diyordu: "94 dakika boyunca, şu anda ABD'de eğlenmek, izlemek, hoşlanmak, halkın nabzını tutmak ve de öldürülmek üzerine bir film." Filmin son derece gerçekçi ve geçmiş dönemlerin "Cinéma-verite / sinema-gerçek" kuramlarına yaklaşan bir yanı vardı. Peter Fonda'nın deyişiyle: "Alegorik terimlerle sinema-gerçek." Gerçekten de, örneğin genç bir kalabalığın asitle rüya âlemlerine daldıkları sahne, gerçek bir uyuşturucu partisinde 16 mm. olarak çekilmiş ve filme monte edilmişti. *Easy Rider*, çok genel bir bakışla 1968-69 gençliği, yaşam biçimi ve değerleri üzerine geniş ve görkemli bir belgesel de sayılabilirdi. Ama dramatik güçten de yoksun olmayan bir belgesel... Ne denli iyi bir oyuncu olduğunu yakın yıllara dek gösterecek olan Dennis Hopper, kırılgan siluetiyle babasını anımsatan Peter Fonda çok iyiydiler. Ama oyun açısından filmin asıl sürprizi, Jack Nicholson oldu. Tam on yıldır sinemada olan 32 yaşındaki aktör, bu rolle perdeye sağlam bir adım attı ve olağanüstü kişilikler galerisinin ilk unutulmaz tablosunu yerine astı. László Kovâcs'ın farklı teknikleri ve zor çekim koşullarını çok iyi bağdaştıran görüntü çalışması da olağanüstüydü. *Easy Rider*, bugün bakıldığında belki biraz eskimiş gözükebilir. Hippilerden ve '68 ruhundan geriye ne kaldı ki? Ama bu filmin sine-

ma ve de dünya tarihinin bir dönüm noktasında oynadığı inanılmaz rol, bugün için bile hâlâ etkileyici...

Easy Rider / Yönetmen: Dennis Hopper / Senaryo: Peter Fonda, D. Hopper, Terry Southern / Görüntü: László Kovács / Oyuncular: Peter Fonda, Dennis Hopper, Jack Nicholson / 1969, Columbia (Amerikan) filmi / 94 dakika.

Vahşi Belde

The Wild Bunch – 1969

IŞTE TARTIŞMALI bir yönetmenin tartışmalı filmi... Kimilerine göre, sinema tarihine sanat görünümü altında gerçek şiddeti getirmiş olan, hatta (Jacques Lourcelles'e göre) western türüne getirdiği şiddetle bu türün "mezar kazıcısı" olan, "kişilerinin geleceğiyle ilişkili tüm psikolojiyi, siyasal, tarihsel veya ahlaki bir düşünmeyi gereksiz ve yüzeysel bir şiddetin içinde yok eden" ve "bu sözüm ona yenileme eylemi ardında, bu türün ölümüne giden yolda en büyük adımı atan" isim olan Sam Peckinpah'ın kuşkusuz ki en ilgiye değer filmi. Demek ki, yönetmeni yoksama veya küçümseme tavrına girenlerin belki en "zararlı" filmi sayacağı, ama bizim gibi onun sinemasını beğenenlerin, hiç şüphe yok ki başyapıtı olarak niteleyeceği bir film...

Hiçbir sinema anlayışının ve ekolünün, hele western gibi sanatsal kaygıların dışında büyük bir toplumun tarihiyle çok yakından ilişkili, onun kolektif bilinçaltında yer etmiş bir türün, ne İtalyan westerni, ne de onun Amerikan takipçileri tarafından yok edilebileceğine kesinlikle inanmayan bir sinemasever ve sinema yazarı olarak, bu düşüncelere elbette katılmıyorum. Tersine, Peckinpah'ta yalnızca şiddeti ve kanı görenler, bana çok dar bir açıdan bakıyorlarmış gibi geliyor. Onlar Peckinpah'taki benzersiz hüznü, bir dönemin, bir çağın, bir yaşam biçiminin, bir değer ve inanç sisteminin modernleşmeye yenilişini ve yok oluşunu gözlemlemenin acılı şiirselliğini hissetmiyorlar demektir. Çünkü tüm o şiddetin altında, Peckinpah şüphe yok ki bir ozandır, bir liriktir. Hep kaybedenleri, "loser"ları anlatmayı seçmiş bir Amerikan yazar, şair ve de sinemacı geleneğinin en görkemli halkalarından biridir.

Vahşi Belde, doğrudur, bir kıyımla başlar, bir kıyımla biter. Filmin "kötü adamları", aslında seyircinin sempatisini kazanan, son tahlilde nerdeyse iyi adamlardır: Pike (William Holden) ve çetesi, gerçi daha başta, Texas eyaletinin Meksika sınırındaki San Rafael kasabasında, demiryolu işçilerinin maaşlarına el koymaktan kaçınmazlar. 1910'lu yıllardır, vahşi batının son günleri, kanunsuzluğun hâlâ kol gezdiği, ama yakında merkezi otoritenin kendini iyice hissettirerek son haydutları, son kovboyları silkeleyip atacağı günler... Yani Sam Peckinpah'ın Amerikan tarihi içindeki gözde dönemi... Pike ve çetesi, kendilerine kurulmuş tuzaktan zor kurtulurlar: Arada sivil halktan da düzinelerle insan vurulur... Ama aldatıldıklarını ve para yerine işe yaramaz hurufat çaldıklarını anlayan çete, bu kez Meksikalı general Mapache'nin karargâhına doğru yollanır. İlişkiler hep en kanlı ve şiddetli biçimiyle sürer: Çetenin genç haydudu Angel, generale metreslik yaptığını anladığı nişanlısını vurur, çete general adına Amerikan ordusunun altın ve silah taşıyan bir trenini soyar, Mapache kendisine karşı gelen Angel'i herkesin gözü önünde boğazını keserek öldürür... Zaten generalden sürekli kuşku içinde olan çete, genel bir kıyımı başlatırlar. Bu kıyımda tüm Meksikalılar da, tüm çete de ölüp gider. Yaşlı Freddy dışında... Bir de baştan beri Pike ve çetesini izleyen, onu yakalamak için hapisten çıkartılıp koşullu olarak serbest bırakılmış soyguncu Thornton (Robert Ryan) dışında...

Vahşi Belde'nin kahramanları kuşkusuz birer anti kahramandır. Klasik olumlu, hatta olumsuz kahraman tipine hiç benzemezler. Bağlı oldukları bir ahlak sistemi olmadığı gibi, bir ülke ve dava da yoktur: Aslen Amerikalı oldukları halde Meksikalı şüpheli bir general için Amerikan ordusunu soymaktan çekinmez, bir Meksikalı gencin hayatı için ortalığı kana bulamayı göze alırlar. Bir tek, hiçbir şeyden korkmayan gözü pek silahşör niteliği onları klasik western kahramanlarına bağlar. Öylesine gözü pektirler, tehlikelere öylesine balıklama dalarlar ki, bu onlarda artık cesareti aşıp bir tür intihar eğilimi, hatta saplantısı biçiminde meydana çıkar. Nitekim filmin son derece kanlı finalindeki kıyım, açıkça bir intihar girişimidir. Bu kişiler, artık ait olmadıkları bir dünyada geçmişten kalan bir hayatı sürdürmekten yorgundurlar. Vahşi Batı da bitmiştir, western de yakında bitecektir. (Yalnız Peckinpah yüzünden de değil!) Uğruna ölü-



Sam Peckinpah, *Vahşi Belde*

necek bir dava, peşinden koşulacak bir ideal, yaşama anlam katacak bir inanç da yoktur. Para bile tek başına bir anlam ifade etmez: Aldatıldıklarında ellerine para geçmediği için değil, enayi yerine konuldukları için üzülürler. Onlar kusursuz intihar adayları, ölümün gönüllü yolcularıdırlar. Ve bu denli angaje oldukları ölüm de onları bulmakta elbette gecikmeyecektir.

Peckinpah bu kişileri, klasik western'deki idealizasyonu tümüyle kenarda bırakarak, ama İtalyan westerni'nin kof biçimciliğine ve tiklere dayalı stilizasyonuna da düşmeden anlatır. Film, western'in bu iki uç noktası arasında başka bir özgürlük ve özgünlük sahibidir. İki vahşi, kan rengi kıyım arasında kişiliklere yeterince zaman ayırır yönetmen: onları Leone'nin filmlerinden çok daha yakından ve ayrıntılı biçimde tanımamızı sağlar. Yönetmenin oldukça hareketli kamerası, Leone'nin çok uzun planlarının yerini alır, bu hareketlilik yavaşlatılmış çekimlerle birleşerek şaşırtıcı biçim oyunlarına yol açar. Önemli anları yavaşlatılmış görüntülerle altını çizerek vermek, Peckinpah üslubunun özelliklerinden biridir ve bu yöntem, bu filmde en iyi kullanma biçimine erişir. Peckinpah'ın kahramanları, kendilerinin olmayan, aslında hiç ilgilenmedikleri bir devrim için çarpışır ve hayatlarını ortaya koyarlarken, Peckinpah geri planda bu devrimi, bitmeyen Meksika

devrimini parlak ve görkemli bir fresk halinde çizer. Ele aldığı dünya, ister Texas-Amerika cephesinde olsun, ister Meksika cephesinde, büyük bir değişimi yaşayan bir dünyadır. Bir büyük kargaşa ve geçiş dönemidir bu... Bu değişim içinde, o yaşlanan kovboylara, o çökmekte olan maceracılara artık yer yoktur. Ve onlar bunu anladıkları zaman intiharı seçerler, her şeye ateş ederek ve olabildiğince insanı da öldürerek, ölümlerine kucak açarlar...

Peckinpah, bu kan renginin içindeki gökkuşağı renklerini bulur çıkarır, bu vahşet ve şiddet dünyasının içinde gizli şiiri sanki yakalar. Sineması aracılığıyla... Onun gösterdiği şiddet sanki bedava ve gereksiz bir gösterinin bir ögesi değil, bir dönemde, bir çağda bir yaşam biçimi olmuş bir şiddettir, onun sinema yoluyla saptanmasıdır. William Holden, bu şiddet filmindeki şaşırtıcı varlığını doğrular biçimde çok başarılı bir portre çizer. Gözde Peckinpah oyuncusu Warren Oates, iyi oyuncular Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien, Ben Johnson, generali oynayan ünlü Meksikalı oyuncu Emilio Fernández de çok iyidirler. Kamera arkasında Lucien Ballard yine harikalar yaratır. 1970 yılında filmi ülkemizde gördüğümüzde eleştirimizin sonunda yazdığımız "western'i yenileyen heyecan verici bir film" saptaması bunca yıl sonra bize hâlâ doğru gözükür. Stanley Kauffmann şöyle demiştir: "Western formunu estetik, tematik ve şeytanlık olarak yenileyen bir film." *Time Out* dergisi şöyle yazmıştır: "Yok olmuş bir çağa bu türün içinde yakılmış en heyecan verici ağıtlardan biri." Ama şiddete karşı oldukları bilinen kadınlar daha temkinlidir. Nitekim Pauline Kael şöyle demiştir: "Kan içindeki ölümler ürkütücü, kavrayıcı ve güzel. Western'in eski kabına yeni şarap doldurmaya çalışan Peckinpah, kabı parçalıyor. Öyküsü, bu görsel destan için yeterince büyük değil." Judith Crist ise şöyle yazmış: "Şiddetin kötü olduğunu anlatmak için bize sonsuz şiddet sunan bir filmi izliyoruz." Elbette herkesin yargısı kendine...

The Wild Bunch / Yönetmen: Sam Peckinpah / Senaryo: Walon Green, Sam Peckinpah / Görüntü: Lucien Ballard / Müzik: Jerry Fielding / Oyuncular: William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien, Warren Oates, Jaime Sanchez, Ben Johnson, Strother Martin, L. Q. Jones, Albert Dekker / 1969, Warner Bros (Amerikan) filmi / 145 dakika

Konformist

Il Conformista – 1970

BERNARDO BERTOLUCCI'nin çağımızın en önemli sinemacılarından biri olduğu gerçeği, tartışma ötesidir. Sanatçı, İtalyan sinemasının yeni bir atılıma geçtiği 1960'lı yıllarda ve çok genç yaşta sinemaya başlayacak, babası ozan Attilio Bertolucci, asistanlığını yaptığı Pier Paolo Pasolini ve '60'ların topluca çıkış yapan İtalyan sinemasının çeşitli ustalarından aldığı etkileri, zaman içinde tam anlamıyla kişisel bir kıvama ulaştıracaktır. Onun başyapıtı, böyle bir toplama girmesi gereken filmi hangisidir? Elbette en çok tanınan, ama en kof olanı sayılabilecek *Son İmparator*'u bir yana bırakırsak, kimileri için bu *Paris'te Son Tango*, kimileri için görkemli destan-filmi *Novecento – 1900*, kimileri içinse ilk dönem filmlerinden biridir: *Devrimden Önce*, *Örümceğin Stratejisi* ya da *Konformist*. Bize göre bu elbette *Konformist*'tir: Tüm Bertolucci temalarını ilk kez kusursuza yakın bir bireşime ulaştırırken, karşımıza gerçekten unutulmayacak kişiler ve temalar, siyasal bir öz ve son derece incelmiş bir sinema duygusu getiren...

Bu kitaba alırken yeniden görme olanağı bulamadığımız (çünkü kasetini bulmak kolay değil ve uzun zamandır da ortalarda olmayan bir film) sayılı filmlerden olan bu önemli yapıtı, artık biraz uzakta kalmış izlenimlerimize dayanarak yazacağız, kusura bakılmasın... *Konformist*, çok kısaca, faşist dönemde bir genç adam için yükselmenin el kitabı diye tanımlanabilir!... Faşizmi yakın tarihlerinde çok yakından yaşamış, militarist ve ırkçı bir dönemden hâlâ utanç duyan İtalyan aydınları için, Mussolini'nin hayalini hâlâ yaşamlarından silememiş kuşaklar için, bu elbette ilginç ve hep gözde bir temadır. Bertolucci gerçi yaşı gereği o dönemi yaşamamıştır. Ama kuşkusuz babasından ve yakınlarından dinlemiştir, okumuş ve izlemiştir. Böyle bir dönemde yaşamış olan birkaç kuşak İtalyan'ın deneyimlerini, elbette dolaylı da olsa bilmektedir. Böyle bir deneyimin kişisel ve toplumsal psikoloji açısından ilginçliği ve malzemesinin zenginliği yadsınabilir mi?

Konformist, Bertolucci'nin yine babasının çevresinden olan büyük yazar Alberto Moravia'nın aynı adlı romanından uyarlanmıştır. İtalyan faşizmi altındaki dönemde, savaşın hemen eşiğinde geçer öy-

kü... Genç ve ihtiraslı Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant), dönemin koşullarına uyarak, kuşağından birçok genç gibi faşist yönetimin amansız polis örgütü emrinde çalışmaktadır. Bir görevle Paris'e yollanır. Görevi, üniversiteden öğretmeni, Mussolini yönetimine karşı dışarda mücadele veren aydınların önde gelen liderlerinden biri olan profesör Quadri'ye (Enzo Tarascio) yaklaşmak ve onun öldürülmesi işine yardımcı olmaktır. Marcello işini başarır, yaşlı adamın güvenini kazanır, yakınına girer. Bu arada profesörün zarif ve alımlı karısına (Dominique Sanda) ilgi duyar, onunla da yakınlaşır. Ne var ki görevin yerine getirilmesine engel olmayacak ve profesörün ve de karısının, hem de gözlerinin önünde öldürülmesine göz yummak zorunda kalacaktır.

Konformist, karşımıza son derece yoğun ve karmaşık bir kişilik getirmektedir. Marcello'nun kültürlü, dışa açık, iyi bir eğitim görmüş ve aydın yanı öylesine belirgindir ki onun faşizmi seçmesi, üstelik faşizme en kesin ve etkili biçimde hizmeti seçmesi kolay anlaşılamaz. Ancak Moravia, bu nedenleri gerçekten de büyük bir ustalıkla belirlemeye çalışmıştır. Marcello çocukluğunu anımsar sürekli, sevecen annesini, mutlu aile yuvasını, sonra yakışıklı ama sinsi tavırlı şoförlerini görür. Şoför (Pierre Clémenti) ona cinsel tacizde bulunmuş ve onu kendisiyle cinsel ilişkide bulunmaya zorlamıştır. Çocuk yaştaki Marcello da onu kendi silahıyla vurmuştur. Genç adam bu anıyı hiç unutmaz ve eşcinsellere karşı görünürde büyük bir nefret duyar. Tüm azınlıklara olduğu gibi, eşcinsellere de savaş açmış, "ahlaklı ve imanı bütün" bir gençlik yetiştirmeye kendisini adamış faşizme kapılanmasının nedenlerinden biri de kuşkusuz budur. Doğallıkla çeşitli kişisel, psikolojik nedenler de vardır: Vaktiyle kendisine yukardan bakmış, ondan daha zeki, akıllı ve iyi öğrenci yaşıtlarına kim olduğunu, kişiliğini ve gücünü kanıtlamak... Yani her dönemde, her baskı rejimine vurucu güç oluşturmuş tüm o haşin genç adamlar ordusunun hep birbirine benzer nedenleri, derindeki psikolojik rahatsızlıkları... Onların çok tipik bir örneği olabildiği ölçüde Marcello'nun öyküsü de bireysel ve ayrıksı bir kişilik tahlili olmayı aşar ve evrenselliğe doğru kanatlanır.

Filmin genel çerçevesi, kuşkusuz yalnızca bu değildir. Film, baskı dönemlerinde yükselmenin bedeli üzerine zengin bir parabol oluş-



Bernardo Bertolucci, *Konformist* / (sağda) ve Dominique Sanda, Stefania Sandrelli

turur aynı zamanda... Bir yandan faşist dönemlerde burjuvaların sisteme uymadaki başarıları, hatta acelecilikleri kayda geçer: özellikle kaypak ve korkak "küçük-burjuva ara-sınıfı" için bu kabulleniş ve boyun eğiş nerdeyse kaçınılmazdır. Burjuvazinin "hasta kesimi" ile toplumun daha sağlıklı kesimleri (ki o kesimler aslında burjuvazinin içinde de vardır kuşkusuz) arasındaki kavga, yalnız bu filmin değil, yakın tarihin de önemli düğüm noktalarından birini oluşturur. Zor dönemlerde rahat etmek, korkusuz ve kaygısız yaşamak, ailesini korumak ve geleceği güvence altına almak, elbette olup bitene boyun eğerek düzeni olduğu gibi kabullenmekle, tam anlamıyla "konformist" olmakla mümkündür. Tıpkı Marcello gibi... Ama bunun bedeli nedir? Bu bedel kimi zaman öyle yüksek olabilir ki, erişilen tüm görece rahatlığın ve kurtarılan postun aslında hiçbir anlam ifade etmediği anlaşılabilir. Konformizmin ve "gemisini kurtaran kaptan" felsefesinin bedeli, kimi zaman gerçekten de sanılandan çok yüksek olabilir.

Bu toplumsal fon önünde, Marcello karakteri, en azından Moravia'nın önemli romanındaki kadar derinlikli ve boyutludur. Yardımcı olduğu cinayetler nedeniyle derin bir vicdan azabı içinde yaşayan Marcello, finalde faşizmin azgınlıklarına teslim olmuş bir

Roma'da bir zevk ve keyif gecesi yaşamaya çıkar. Ama yöneldiği, güzel ve çekici bir kadın değil, bir erkek fahişedir. Çünkü onun faşizme kapıkulluğunu kabul etmesinin temel ve kişisel nedenlerinden biri budur, belki kendine bile itiraf edemediği bir neden: Onun da gizli bir eşcinsel oluşu, bu hissi hep duymuş, ama hep itmiş ve kabullenmemiş olması, gücün yanını seçerek zaafını saklama içgüdüsü... Filmin o eşsiz finalinde Marcello'nun iç gerçeği ortaya çıkarken, en bireysel, en derin ve en gizli tutkularımızın kimi zaman bizleri nasıl toplumsal seçimlerde bulunmaya, ideolojik angajmanlara veya retlere, hayatımıza her alanda yön vermeye ittiği de ortaya çıkar. Ve cinselliğin belirleyici etkisi üzerinde kitaplar dolusu irdeleme veya araştırmadan daha düşündürücü olur film...

Bertolucci, filmini büyük bir plastik zevkle, tam bir görsel şölen gibi anlatır. Şiddet anlarını önceleyen sakinliği, yaşamların küçük eylemlerle değişmesini çok başarılı biçimde verir sanatçı... Marcello'nun profesör ve yakın çevresiyle tanışması ve tüm Paris bölümü, ormanda sonu kıyımla gelecek eğlence, tüm final bölümü ve başka bölümler çok etkileyicidir. *New Yorker* dergisi şöyle yazmıştır: "Duygunun ve üslubun bir zaferi bu... lirik, akıcı, kadife yumuşaklığında, öylesine opera duyarlılığı taşıyor ki, sanki kimi bölümler seyircinin kafasında bir arya gibi yansıyor." Bertolucci'nin filminde kuşkusuz ki Visconti ve Pasolini etkileri de vardır. Nitekim bir eleştirmen, film için, özellikle son dönem Visconti filmleri için de oldukça yaygın olan eleştirileri hatırlatır biçimde şöyle yazıyor: "Film öylesi bir güzellik duygusu uyandırıyor ki, sonuçta Bertolucci'nin faşizmi anlayıp irdelemekten çok ona hayran olduğu duygusu uyanıyor." Ama bu eleştiriye asla katılmıyorum ve film üzerine kesinlikle öyle düşünmüyorum. Çok acı şeylerin de estetik bir dille anlatılabileceği gibi, çok açık olan bir sanatsal gerçeğe tümüyle sırt çeviren bir eleştiri anlayışı bu... Ve bana seslenmiyor.

Il Conformista / Yönetim ve senaryo: Bernardo Bertolucci / Görüntü: Vittorio Storaro / Müzik: Georges Delerue / Oyuncular: Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda, Gastone Moschin, Enzo Taroscio, Pierre Clémenti / 1970, İtalyan-Fransız ortakyapımı / 108 dakika.

Arabulucu

The Go-Between – 1970

JOSEPH LOSEY, 35 yıla yayılan meslek yaşamı içinde kuşkusuz ki çok farklı şeyler yapmış ve çeşitli "dönemler" geçirmiş bir sinemacı. Ama onun sinemasını kesin dönemlere ayırmak da ne denli doğru? Jean-Pierre Coursodon ve Bertrand Tavernier, *50 Ans de Cinéma Américain – 50 Yıllık Amerikan Sineması* adlı önemli kaynak kitaplarında şöyle yazıyorlar: "Onun sinemasını çeşitli dönemlere bölme alışkanlığı, aslında işleri karıştırıyor. Aslında onun Amerikan döneminin aldatıcı biçimde yalın filmlerinin sade, gizli ve kapalı üslubuyla, İngiliz döneminin yine aldatıcı biçimde karanlık filmlerinin parlak, belirgin ve herkese açık yapısı arasında temel bir bölünme yok. Losey, hep kendi kendisiyle baş başa kalıyor: Yarattığı görüntüye sırtını çevirme huyuna kadar... Onda hep şaşırtan şey şu aslında: Dünyaya karşı konumunun değişmezliği. Hep aynı karamsarlık, aynı acılaşmışlık, insanlara karşı aynı küçümseme, düşüş ve kendini yitiriş anlarına karşı aynı hayranlık, aynı duygu eksikliği." Evet, bu ilginç ve kendine özgü sinemacının eserinde aslında hep bir devamlılık var. O açıdan, ister Amerikan döneminin o ilk yalın ama güçlü filmlerini, ister İngiliz döneminin *Time Without Pity – İnsafsız Zaman, The Servant – Uşak* gibi vurucu, *The Accident – Kaza Gecesi* veya *The Go-Between – Arabulucu* gibi olgunluğun doruğundaki yapıtlarını ve isterse Fransa döneminin *M. Klein – Kaderi Arayan Adam* gibi soyut-politik filmlerini yeğleyin, aslında hep aynı sanatçıya ve onun değişmez kişiliğine hayranlık belirtiyorsunuz demektir. Ama bizim *Arabulucu*'ya doğrusu özel bir sempatimiz var...

Losey, artık İngiltere'ye yerleşip göçmen statüsünden kurtularak, içinde yaşadığı yeni toplumu çok daha iyi kavrayan ve dünyada artık İngiliz sinemacısı olarak bilinmesine giden biçimde, tipik İngiliz konuları ustalıkla irdelemeye başladıktan sonra kimi başyapıtlarını verdi. Bunlardan *The Servant* ve *The Accident*, elbette "sınıflı" bir toplum olan ve üstelik sınıf ve sınıfsallık olgularının büyük önem taşıdığı İngiliz toplumuna şaşılacak kadar doğru teşhisler koyan yapımlardı. Losey, İngilizleşme sürecini iyi tamamlamış ve İngiliz toplumunun yapısını-konumunu çok iyi saptayan filmlerine büyük bir incelik katmıştı. Aynı yolu izleyen başka sinemacıların, özellikle yine aslen



Joseph Losey, Arabulucu / Julie Christie, Alan Bates

Amerikalı olup İngiliz toplumunu iplik iplik ele alıp analiz eden filmler yapan James Ivory'nin yapıtlarını görünce, Losey'den alınan etkileri düşünmemek mümkün değil...

Arabulucu, günün İngiliz toplumuna bakan filmlerden sonra, Losey'in bu kez yüzyıl başlarına eğildiği bir filmdir. L. P. Hartley adlı pek tanınmayan bir yazarın romanından yola çıkar Losey... Harold Pinter'la verimli işbirliğinin ürünlerinden biridir bu ve Pinter, romandan kendi üslubunca, az ama öz konuşmalı, ekonomik ve sağlam bir yapı elde etmiştir. Film (herhalde roman da öyleydi) bir büyük anımsamanın öyküsüdür. Çocukluğun büyüklüğe, düşlerin gerçeğe, "altın çağ"ın yaşanan günlere dönüşümünün öyküsüdür bu... Bu dönüşümü en iyi belirleyen, Leo Colston'un (Dominic Guard) masum çocuk yüzünün Michael Redgrave'in olgun, ablak, anlam taşımayan yüzüne dönüşmesidir. Tam 1900 yılının, bu çağ dönüşümünün İngiliz taşrasındaki emsalsiz malikânesinde geçen o yaz, hiçbir zaman geri dönmeyecektir. Marian'ın gençliğinin, Marian'la çiftçi Ted Burgess'in aşklarının da geri dönemeyeceği gibi... Çevre, o dönem İngiltere'sinin kendine özgü sahte hoşgörüsünü taşımaktadır. Magna Carta'dan be-

ri halk ve soyluluk ilişkilerini gerçekçi bir temele oturtmasını bilmiş bu ülkede, Oscar Wilde ile D. H. Lawrence'ın tam ortasında kalan bir zamanda, soylu bir genç kızın bir çiftçi ile sevişmesi olanaksız değildir doğallıkla... Ama hoş da karşılanmayabilir. Dikkatli olmak, özellikle ailenin sakınan gözlerinden kaçınmak gereklidir. Bu tedbirli buluşmalar için, uzak akraba orta halli bir aileden yazı geçirmek için gönderilmiş 13 yaşının eşiğindeki küçük Leo ideal bir "postacı" görevi yüklenecektir. Leo tam çocukluğunu sürmektedir. Aşkı, cinselliği bilmez, yalnızca bir şeyler sezinler. Marian'la Ted'in buluşmaları, onun için daha çok bir oyun gibidir. Marian'ın sosyal mevkii gereği nişanlanmak zorunda olduğu genç Lord'la olduğu gibi, çiftçi Ted'le de ilişkilerini düzenler. Ama gönlü çiftçiden yanadır, Marian'ın onu bırakmak zorunda olmasını kabullenemez. Bu ilişki (biraz da onun yüzünden) trajik biçimde sona erince, Leo'nun da en güzel yazı bitmiş olur. Aşk, onun için geçmişteki bir yazda Marian ile Ted'in bir tek kez birlikte, yan yana gördüğü çıplak bedenleridir. İlişki, Ted'in kurşunlanmış kanlı görüntüsüyle noktalanır. Bu Leo'nun da çocukluğunun, mutluluğa inancının ve tüm düşlerinin sonudur. Yıllar sonra Marian'ın karşısına son "arabuluculuğu" için çıktığında, hiç evlenmemiş, aşkı tatmamış, Marian'ın deyimiyle "içten kurumuş" bir insandır. Çocukluk, mutluluk, güzellik, her şey 1900 yazının gerisinde kalmıştır...

Joseph Losey bu nostaljik romanı çok sağlam bir temele oturtulmuş bir incelikler yumağı gibi görselleştirir. Sınıfsal ilişkileri, eski bir Marksist olarak kaba biçimde değil, ayrıntılar, nüanslarla verir. Örneğin bir kriket oyunu sahnesi: Bir soylu, bir burjuva, bir de çiftçi (köylü) arasında geçen sahne bin bir sınıfsal çağrışımla yüklenmiştir. Tüm o taşra yaşamı, yeşillikler üzerindeki beş çayları, öğleden sonra uykuları, görkemli akşam yemekleri, ev sahipleriyle çalışanlar arasındaki kuralları katı biçimde konmuş ama sanki bir tüle büründürülmüş ilişkiler, büyük inceliklerle verilir. Losey, belki kimilerinin "duygusuz" dediği bir yansızlık ve mesafe içinde yaklaşır kişilerine ve işlediği dramatik öyküye... Her şey bir saydam perde ardından görülür gibi sükûnetle, soğukkanlılıkla anlatılır. Dramatik anların altı çizilmez, çığlıklara ve patlayışlara yer yoktur: Ne Losey'de, ne de yazarı Harold Pinter'da... Ama türlü-çeşitli incelikler vardır. Bunlardan biri, müziğin kullanımıyla ilişkilidir. Losey, bestecisi Michel Legrand'tan

zarif, sarıcı, ama olabildiğince öyküyle bütünlenmiş bir müzik ister. Öyle ki, bir sahnede, sonlarda bir sahnede, iyiden iyiye yaşlanmış bir Marian, artık kendisi de olgun bir adam olmuş Leo'yu torununa yollarken, ona "tell him – ona de ki" der... Ama cümlesini tamamlamaz ve o anda Michel Legrand'ın müziği gelerek bu cümlenin doğal devamı gibi filme girer.

Elbette İngiliz oyun geleneği yerli yerindedir. Julie Christie, Alan Bates, Michael Redgrave, Edward Fox mükemmeldirler. Deneyimli Michael Gough ve bu rolüyle Oscar'a aday olan Margaret Leighton da öyle... Genç Dominic Guard, unutulmaz bir çocuk portresi çizer. Losey'in ayrılmaz görüntü yönetmeni Gerry Fisher yine harikalar yaratır. 1971 Cannes Şenliği'nde büyük ödül Altın Palmiye'yi alan film, sinema tarihinin bellek, geçen çağları anımsama ve nostalji üzerine yapılmış en güzel filmlerinden biridir. Stanley Kauffmann'ı analım: "Film bir dönemin, kral Edward çağının sanki elle dokunulurcasına somut biçimde yaratılması. Ve bu dönem yaratma başarısı, filmin yüreğini oluşturuyor." Ama ben kendi adıma, filmin bu çevre ve dönem tasviri kadar, üzerinde yaşanan insan dramlarını da çok iyi yansıttığını ve çevreyle insanın bu filmde birbirini çok iyi tamamlayan ayrılmaz iki öge olduğunu düşünüyorum.

The Go-Between / Yönetmen: Joseph Losey / Senaryo: Harold Pinter / Görüntü: Gerry Fisher / Müzik: Michel Legrand / Oyuncular: Alan Bates, Julie Christie, Michael Redgrave, Dominic Guard, Michael Gough, Margaret Leighton, Edward Fox / 1970, İngiliz filmi / 116 dakika

Tristana

Tristana – 1970

LUIS BUNUEL, tam kırk yıl arayla yapılmış iki filmiyle bu toplama giren tek sanatçıdır. Onun sinemasının böylesine uzun bir zamana yayılmış olmasının yanı sıra, bunca yıldır ilginç ve başarılı kalmasının da kanıtıdır bu... Kuşkusuz ki Buñuel'in uzun mesleğinin son yıllarını kapsayan Fransa döneminde yaptığı filmler arasında, bu kitaba girme-

si düşünülebilecekler yine çoktur ve bu seçim de tartışmaya açıktır: Özellikle *Belle de Jour –Gündüz Güzeli*, *Tristana* ve *Le Charme Discret de la Bourgeoisie – Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* arasında paylaşılır oylar... Ama bir kez daha, kişisel bir seçim yapmaktan ve benim üzerimde bambaşka bir etkisi, adeta bir büyüsü olan *Tristana*'yı seçmekten kendimi alıkoyamadım...

İspanya'da Cizvit papazları yönetimindeki bir din okulu... Varlıklı aileleri tarafından Hıristiyan ahlak ve felsefesinin temelini öğrenmek için buraya yollanırmış genç çocuklar... 1910'larda bu okulda, hafta sonları izne çıkan genç öğrenciler, dışarda şeytana uymasınlar diye Meryem Ana heykelinin önüne götürülür, orda kendi kendilerini tatmine zorlanırlarmış. (Buñuel üzerine bir biyografiden not. *Tristana* için yardımcı olabilir.)

Bir diğer görüntü, *Tristana*'dan... Kesilen ayağı nedeniyle sokağa çıkamayan genç ve güzel Tristana, doyumsuz kalan cinsel isteklerini, evdeki yeniyetme çocuğa yatak odasının balkonundan göğüslerini göstererek gidermeye çalışır. Kurguda bunu izleyen plan ise, bir Meryem Ana görüntüsüdür!...

"Katolik dini karşısındaki tutumunuz nedir?" "Böyle bir tutumum olamaz. Çünkü bu dinin içinde büyüdüm. Şöyle yanıt verebilirim: Tanrı'ya şükür, Tanrısızım. Bence insan Tanrı'yı içinde aramalı." (Buñuel'le bir konuşmadan.)

Evet, *Altın Çağ* ve *Tristana*... Kırk yıl sonra Buñuel'de *Altın Çağ*'dan neler kalmıştır? Daha da önemlisi, bunca filmi arasında, nedir *Tristana*'da beni ve birçok seyirciyi büyüleyen ve bu filmi öylesine özel kılan? *Tristana*, ana çizgileriyle basit bir aşk öyküsü anlatır. Yaşlı, saygıdeğer Don Lope, yanına aldığı öksüz Tristana'ya gitgide ilgi duymaya başlar. Sonunda kıza sahip olur, karıkoca hayatı sürmeye başlarlar. Ancak Tristana, bu tekdüze yaşamdan, gitgide yaşlanan Don Lope'den usanmaya başlar. Sokağa yaptığı kaçamaklardan birinde genç ve yakışıklı bir ressamla tanışır. Don Lope'nin kıskançlık gösterilerine rağmen, birlikte kaçarlar. Ama bir süre sonra hastalanan Tristana, Don Lope'nin yanına dönmeyi isteyecek, bir ameliyat sonucu bacağı kesilecek, genç kadının yaşamı bundan sonra, sevginin yerini nefrete, yaşama sevincinin acılığa bıraktığı bir karabasan biçiminde sürüp gidecektir. Taa ki Don Lope'nin bir gece ölümüne dek... Bundan sonra ne-

ler olacağı, sonunda özgür, ama yalnız kalmış Tristana'ya geleceğin neler getireceği ise belli değildir...

Tristana, Buñuel'e özgü birçok temanın açık veya örtülü biçimde iç içe yer aldığı bir filmdir. Öncelikle Buñuel'in gerçeküstücü filmlerinin gözde temalarından bir "çılgın aşk" motifi görülür: Don Lope'nin, yaşamının sonlarına yaklaşmış bir ihtiyarın genç Tristana'ya duyduğu, genç kadının nefreti arttıkça çoğalan ve evlenmeye dek giden aşkı bir "çılgın aşk"tan başka nedir ki? Bu aşkı dengeleyen, Tristana'nın Don Lope'ye karşı duyduğu nefret de aşırı bir duygudur. Buñuel'in sakin, kendinden emin anlatımıdır ki, bu aşırı duyguları kolayca düşülebilecek bir melodram tuzağından korur. Buñuel'in daha önce de *Nazarin*'de yararlandığı İspanyol yazarı Benito Pérez Galdós'tan alınan konu (Buñuel'e göre Galdós, İspanya'nın yetiştirdiği en büyük yazarlardandır ve Dostoyevski ve Balzac'la kıyaslanabilir), 1920'lerin İspanyol burjuvazisi üzerine sağlam gözlemler içermektedir. Bu küçük İspanyol kentinde (filmde neresi olduğu belli değildir, ama Buñuel'in filmini İspanya'nın en tipik ve eski havasını korumuş kentlerinden Toledo'da çektiği bilinmektedir) her şey eskimiş, tutucu, acımasız bir değerlendirme süzgecinden geçmektedir. Buñuel bu çevreyi kısa, ama özlü bir-iki bölümle çizer: Kahve söyleşileri, bir yandan görünüşte liberal düşünceli, dogmalara karşı olan Don Lope'nin, tam burjuva ikiyüzlülüğünün örneği olan ahlak görüşlerini verirken, öte yandan kentin "seçkin kişileri"nin küçük sorunlar, gündelik dedikodular, dar çerçeveli görüşlerle akıp giden yaşamlarını yansıtır. Gece sokakta öpüşen bir çift, kentin "namusu mücessem" kişilerinin katılaşmış duygularını galeyana getirir, onları saldırganlığa yöneltir. Buñuel, temelde kişisel bir dram anlattığı öyküsünün zaman, mekân ve toplumsal çevresini bu denli az sahneyle böylesine iyi biçimde yansıtmakta şaşılacak bir ustalık gösterir. Öte yandan, aslında hiçbir zaman bir din eleştirisi değil, ama dinin burjuva toplumlarındaki yerine ve işlevine karşı olan ve özellikle gereksiz bir ruhani sınıfın gülünçleştirilmesiyle somutlaşan eleştirisini de çok kısa ama çarpıcı birkaç görüntüyle verir: Don Lope'nin evindeki toplantıda papazların konuşmaları gülünçtür... Tristana'nın göğüslerini teşhirinden sonra yer alan Meryem Ana görüntüsünün çarpıcılığı, meraklı bir seyirciyi, bizi olduğu gibi Buñuel'in çocukluğu üzerine baştaki ilginç anekdota götüre-



Luis Buñuel / *Tristana*, Fernando Rey ve Catherine Deneuve

bilir. Ama bu kurgu, söz konusu bilgi olmadan bile yeterince çarpıcıdır. Tristana'nın Don Lope'nin ölümünü düşlemesinin, Don Lope'nin başını sallanan bir çan olarak görmesi gibi gerçeküstücü bir sahneyle verilmesi, *Altın Çağ* dönemini çağrıştıran tek sahne olarak filmin dokusuna girer.

Bütün bu ögelerin karışımı, Buñuel'in sinema yaşamı bilindiğinde ayrıca önem kazanır, bunların film içindeki varlığını görmek, sezmek veya araştırmak heyecan verici bir çaba olur. Ama bunların yanı sıra ve bunlardan daha önemli olarak *Tristana*, bir değişimin öyküsünü verir. Bu değişim, Tristana'nın baştaki saf, oluşmamış, herkese, her etkiye açık çocuksu kişiliğinin, filmin sonunda yüzü allı pullu bebeklere dönmüş, yaşama küs, her şeye, herkese karşı kırıcı, can sıkıntısını ve umutsuzluğunu durmadan ayna karşısında boyanmak, hiç kimseye sunamadığı güzelliğini süsleyip püslemek, zaman zaman da vücudunu teşhir etmekle gidermeye çalışan sakat ve acınacak bir

kadın haline gelmesidir. Ruhsal çöküş bedensel çöküşten de acıdır elbette... Değişimi yavaş yavaş verir Buñuel. Ve birden Tristana'nın Catherine Deneuve'ün donuk, sırlı güzelliğini taşıyan görüntüsünün, bir pencerenin önünde, geri zekâlı bir genç çocuğa göğüslerini açtığını görürsünüz: Yüzünde meydan okuyan unutulmaz bir gülümseyişle... Etki tamdır, önceki gelişmelere karşın tam bir şok-görüntüdür bu... Buñuel'in gerçeküstücü dönemindeki kimi çekimlerinin çarpıcılığını taşıyan, en az *Altın Çağ*'ın ünlü "parmak emme" sahnesi kadar erotik yoğunluk içeren...

Ve işte, bu ustaca çizilmiş fon üzerinde bu inanılmaz değişimin öyküsünü bir ruhbilimci titizliğiyle verirken, Buñuel'in ulaştığı anlatım bütünlüğü filmin belki de en önemli erdemini oluşturur. Çarpıcı sahneler, gerçeküstücü şoklar, burjuva ahlakına silkeleyerek, tartaklayarak yapılan saldırılar geride kalmıştır. Buñuel artık olgunluk çağındadır. Kendisine en uygun öyküyü seçmekte, toplumsal-sınıfsal eleştirisini imbikten geçirerek incelmiş biçimde, yoğun ve çizgi dışı bir dramatik güç taşıyan öykülerin içine yerleştirmektedir. *Tristana*, baştan sona sade, ama olgun ve son derece denetimli bir üslupla, her türlü içerik ve biçim cambazlığından dikkatle arındırılmış yapısıyla, bir ustanın kırk yıl sonra eriştiği düzeyin mükemmel bir örneğidir. Buñuel mirası içinde gerçekten seçkin bir parça...

Tristana / Yönetmen: Luis Buñuel / Senaryo: Luis Buñuel, Julio Alejandro / Görüntü: Jose F. Aguayo / Oyuncular: Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, Antonio Casas, Jesus Fernández / 1970, İspanyol-İtalyan-Fransız ortakyapımı / 105 dakika.

Otomatik Portakal

A Clockwork Orange – 1971

OTOMATİK PORTAKAL, sinemanın şiddete, çağdaş toplumların temel dönüşüm alanlarından biri olarak şiddete en çok eğildiği 1960 sonları-70 başlarının anahtar filmlerinden biri olarak gelir ve sinema tarihleri kadar, toplumbilim tarihi içindeki yerini de alır. Stanley Kubrick'in filmi, Anthony Burgess'in büyük başarı kazanan romanının sıcağı sı-

cağına perdeye uyarlanmasıdır. Film, Kubrick'in kişisel tarihi içinde de, *2001 – Uzay Yolu Macerası* ve *Barry Lyndon* gibi iki önemli ama çok farklı filmin tam orta yerinde durur. Bu, diğer ikisini bağlayıcı bir film değildir... Veya Kubrick'in zaten kolay kolay sınıflandırılamayan, tasnif edilemeyen, hatta tanımlanamayan sanatında, genel ve ortak nitelikler taşıyan bir film de değildir.

Otomatik Portakal, çağdaş toplumların belki de en önemli sorununun şiddet olduğu yolundaki görüşlerin iyiden iyiye yaygınlaştığı, dahası sinema ve hemen peşinden gelen televizyonun, çokluk şiddeti eleştirmek savıyla yola çıkıp onu mükemmel biçimde yansıtan ve kullanan birer alana dönüşmeye başladığı yıllara, yani 1970 başlarına çok iyi denk düşer. Temel sorun, böylesine dönemiyle bağlantı içindeki bir filmin zamana direnip direnemediği ve hâlâ etkisini koruyup koruyamadığıdır. Filmin yakın tarihlerde izlenmesi (ülkemizde bu filmi izlemek, ancak 1995-96 sinema mevsimi içinde mümkün olabilmiştir) bu konuda belirebilecek kuşkuları dağıtmış olmalıdır: *Otomatik Portakal*, hâlâ çok etkili, çok güçlü bir sinema başyapıtıdır.

Alex ve çete arkadaşları Dim, Pete ve Georgie'nin yaşadıkları toplum, adı belirtilmese de İngiltere, dönemiyse bilimkurgusal nitelikler taşıyan kitabın yayımlanış tarihine göre gelecekte bir çağdır: Olasılıkla günümüz, yani 1990'lar... Şiddet toplumda kol gezmekte, gençlik çeteleri ıssız sokaklar veya meydanlar kadar, sıkı sıkıya kilitledikleri kapılarının ardındaki kale gibi evlerine kapanarak güvenceye kavuştuklarını sanan insanlara da uzanmaktadır. (Bu kapalı kapılar ardında, kaleye dönüşmüş binalarda veya sitelerde yaşama olgusu, film yapıldığında o denli belirgin değildi. Ama günümüzde yalnızca Los Angeles, Miami, Marbella veya Ibiza gibi zengin yuvalarında değil, nerdeyse İstanbul'da bile öyle yaşanmaya başlandı!) Beethoven tutkunu Alex, gözde bestecisini dinlerken, Hitler faşizminin görkemli törenlerinden gerçeküstücü renk cümbüşlerine değişik şeyler hayal eder. (Tüm Alman sanatçı ve düşünürleri, Kant'tan Nietzsche'ye ve Beethoven'dan Wagner'e, sonuçta faşizme esin kaynağı mı olmuşlardır?) Alex, özellikle ilk yarıda çetesiyle birlikte türlü-çeşitli şiddet uygulamalarını sıralar: Zavallı bir sarhoş iyice dövülür, bir yazarın evi basılıp adamın gözü önünde karısına tecavüz edilir, Alex'in şefliğini tartışma konusu eden çete üyelerine bile gerekli ders en sert biçimde

verilir... Arada İngiliz alt sınıflarından garip giysili ve ürkek bir ana baba ziyaret edilir, efemine bir topluma uyum hocasına ders anlatılır ve iki kızla acele (gerçek anlamda acele!) bir grup seksi yapılır... Şiddet ve onun doğurduğu karşı şiddet, demokrasiye geçmiş toplumlarda, o hoşgörü ve haz toplumlarında, hoşgörünün artık son aşamasıdır, onun bir türevidir. Demokrasiye yeterince geçememiş baskı toplumlarında ise şiddet, bu geçişi önleyen, demokrasiye geçmemek için bir mazeret oluşturan gerici ve geriye götürücü bir olgu olarak işlev görecektir, görmektedir...

Ancak Alex'in sonunda bu hoşgörü toplumu içinde bile polisle ve onun temsil ettiği düzenle çatışması kaçınılmazdır. Yalnız başına kedileriyle yaşayan kadını vahşice öldürdükten hemen sonra Alex tutuklanır, içeri atılır. Hapishane, şiddetin bu kez devlet eliyle uygulanmasının kusursuz örneğidir. Üstelik şiddetin göbeğinden çıkıp gelmiş bir Alex için, ne şiddeti uygulayan devlet, ne de buna tanık olan seyirci açısından hiçbir "hafifletici sebep" de yoktur. Alex bu vartayı da atlatıp ayakta kalmak için, yeni uygulanan ve adını şöyle bir duyduğu bir yöntemin kobaylarından biri olmayı kabul eder. Bu onu ilaç, iğne ve çeşitli görsel-işitsel yöntemlerle şiddet ve pornografiye karşı psikolojik olarak silahlandıran bir tedavidir. Hapisten çıkan Alex, artık barışçıl bir kuzudur. Ne var ki bu kez, toplumda öylesine yaygınlaşmış olan şiddeti iyiden iyiye tanıyacak ve cellat olmaktan kurban olmaya geçişin dayanılmaz serüvenini yaşayacaktır...

Anthony Burgess'in çağdaş toplumlarda şiddet ve pornografiye düşkünlüğün çığ gibi artmasını radikal ama alegorik biçimde eleştiren romanı, Kubrick'in elinde, çeşitli ögelerin bir mozaik gibi birbirini tamamladığı garip ve büyüleyici bir filme dönüşür. Biraz bilimkurgu, biraz fütürizm, bir parça toplumsal eleştiri, biraz korku filmi, bolca da kara mizah... İşte size *Otomatik Portakal*. Adının anlamı, en azından filmde hiçbir biçimde ortaya konmayan bu kendine özgü yapıt, her bir ana bölümünün kendi içinde bir anlam taşıdığı, kendi içinde başlayıp bütünlendiği nerdeyse epizodik bir yapıya ulaşır. Kubrick, temelde klasik bir anlatımın içine, onu sürekli olarak kıran, sanki dinamitleyen, alabildiğine çarpıcı, barok anlatım ögeleri yerleştirir. Öyle ki, Jacques Lourcelles şöyle der: "Hem klasik, hem de barok olabilmesi açısından bu tipik bir Kubrick yapıtıdır. Bu



Stanley Kubrick, *Otomatik Portakal*

iki yanlılık, filmde hem biçimsel, hem de ahlaki ve felsefi açıdan hemen dikkati çeker."

Romanın ana mesajı, filmde de görkemli biçimde karşımıza çıkar: Şiddet temelde bireysel değil, toplumsaldır. Toplum şiddeti teşvik eder, yüreklendirir, ona karşı savunma görünümü altında bile onu besler. Şiddeti sırf bireysel düzeyde ele alıp örneğin terörist veya anarşistleri birer birer "iyileştirmeye" çalışmanın bir anlamı yoktur. Çünkü onları besleyen şiddet, toplumun bağrında vardır. Aile hücresinden hapishaneye, hastaneden sosyal tedavi merkezine dek her yerde, şiddetin şöyle veya böyle bir uygulaması göze çarpar. Daha sonra Alex, bir bölümü kendisinin eziyet ettiği kişiler tarafından olmak üzere başkalarının şiddetinin kurbanı olarak ortaya çıktığında, içimizden gelen, bir "oh olsun"dan çok bir korku çığlığıdır. Çünkü şiddeti böylesine barındıran bir toplumda Alex'ler hep olacak ve gelecek hep karanlık gözükecektir. Uygulayanla uygulananın yer değiştirmesi ise, temel olguyu hiçbir biçimde ortadan kaldırmayacak geçici ve kişisel bir sorundur...

Otomatik Portakal sonuç olarak soğuk, mesafeli, insanı ürküten bir filmdir. Sanki insancıllığı isteyerek ikinci plana atılmış, seyirciye sevmesi ve duygusal olarak kavraması değil, akılcı biçimde yaklaşması, üzerinde düşünmesi gereken bir film olarak sunulmuş... Belki başucu filmi olacak, defalarca izlenmek istenecek bir yapıt değil. Ama sinemada, toplumsal şiddet gibi son derece önemli bir çağdaş olgunun böylesine radikal, araştırıcı ve irdeleyici biçimde sunulduğu bir başka film örneğini ben anımsamıyorum. Alex'in şiddeti uygularken mi, yoksa üzerinde uygulanırken mi daha korkutucu bir görüntü oluşturduğu ya da Beethoven müziğiyle böylesine faşizan bir kişiliğin nasıl bağdaştığı gibi sorular ise, sanırım hep sorulacak. Geoffrey Unsworth'un ölümünden sonra, bu filmden başlayarak üç filmi boyunca Kubrick'le çalışacak olan İngiliz görüntü yönetmeni Jonn Alcott'un çabası, Malcolm McDowell'ın mükemmel Alex kompozisyonu da filmin artıları arasında. Eleştirmenler açısından ise durum karmakarışık. Her önemli ve kehanet içeren filmde olduğu gibi...

Örneğin Leslie Halliwell'e göre: "İçinde aydınların sonsuz toplumsal ve siyasal anlamlar bulup çıkardıkları iğrenç bir film." Deneysel görüntülere ve anlaşılmaz bir ses bandına aldırış etmeyen hastalıklı zihinler için yapılmış, kendini beğenmiş bu film için *New Yorker* dergisi on yıl sonra şöyle demişti: "Bu film, oturup porno ve şiddete dayalı bir bilimkurgu güldürüsü yapmayı deneyen düzenli ve titiz bir Alman profesörün elinden çıkmış gibi duruyor!" Dilys Powell şöyle yazmış: "Kubrick, sanatına nerdeyse küstahça bir güvenle hâkim. Gerisi ise –komedi anları, mesafe ve çarpıklık üzerine çeşitlemeler, düş benzeri görüntüler– sanki korku filmlerinin en cüretkâr ve de en insanlık dışı olanı." Leonard Maltin şöyle yazmıştı: "Kubrick'in bu canlı Burgess uyarlaması, 1971'de birçoğunun midesi için hazmetmesi zor bir filmdi. Bugün bile öyle olduğunu sanıyorum." *Time Out*'a göre bu "Gösterişli, eylem yüklü bir ritüel... seyri keyifli, ama düşününce yüzeysel gözüken bir film"dir... Tavernier-J. P. Coursodon ikilisi ise *Amerikan Sinemasının 50 Yılı* kitaplarında şöyle diyorlar: "Bu film, yönetmeninin en sevimsiz, ama sinema olarak en başarılı filmlerinden biri. Alayı öylesine ağır, tezini kanıtlama çabası öylesine belirgin ki, seyirci sanki anesteziye uğramış gibi olu-

yor. Ve filmin karşısında, seks düşkünlüğünden vazgeçmesi için sürekli porno filmi izlettirilen Alex gibi oluyor!"

A Clockwork Orange / Yönetim ve Senaryo: Stanley Kubrick / Görüntü: John Alcott / Müzik: Walter Carlos / Oyuncular: Malcolm McDowell, Michael Bates, Adrienne Corri, Patrick Magee, Warren Clarke, James Marcus, Michael Gower, Michael Tarn, Paul Farrell, Miriam Karlin / 1971, Warner Bros (İngiliz) filmi / 136 dakika.

Kurtuluş

Deliverance – 1972

JOHN BOORMAN, *100 Yılın 100 Yönetmeni* kitabımızın ancak son dakikada dışında bırakmak zorunda kaldığımız bu önemli çağdaş İngiliz yönetmeni, İngiliz sinemasının tipik İngiliz konuları-temaları anlatmayı bırakıp oldukça evrensel sularda yol alan kişiliklerinden biridir. Kendisi de öyle diyor: "Bana hep filmlerimin tipik İngiliz olmadığı eleştirisini yöneltiyorlar. Ama bu, İngilizlerin kendi sorunları dışında başka şeyle ilgilenmekten aciz olduklarını ima etmek demek olmuyor mu?" "Üzerinde güneş batmayan" İngiliz imparatorluğunun mirasını sırtında taşıyan bir sanatçı için güzel bir yanıt... Nitekim Boorman, Amerikan sinemasındaki çalışmalarında da, tür filmlerini yenileme çabasından (*Point Blank*'la polisiyeyi, *Hell in the Pasific*'le savaş filmini, *Zardoz*'la bilimkurguyu, *Exorcist 2: The Heretic*'le fantastik sinemayı, vs.), insan-doğa ilişkisini irdeleyen evrensel temalara değinen filmlere kadar *(Deliverance, The Emerald Forest)* çok değişik şeyler denemiştir. Bu önemli sinemacının en önemli filmi de, bence hâlâ *Deliverance – Kurtuluş* olarak kalıyor.

Kurtuluş, James Dickey'in romanından yola çıkan bir film. (Dickey hem uyarlamayı yazacak, hem de filmde şerif rolünü bizzat yüklenecektir.) Film, ABD'nin Georgia eyaletinin kuzeyinde Appalaches yöresinde, dört arkadaşın bir haftasonu gezisi sırasında başlarına gelenleri anlatıyor. Dördü de saygın birer iş sahibi, ancak temelden farklı kişilikte insanları simgeleyen dört kahraman: Güçlü, kararlı eylem ada-

mı Lewis (Burt Reynolds), yumuşak, çekingen, insancıl yapısı altında gerekirse en sert çözümlere başvurabilecek olan Ed (Jon Voight), çok düşünen, tartıp biçen, bir türlü düşünceden eyleme geçemeyen "aydın" kişiliğini simgeleyen Drew (Ronny Cox) ve nihayet, hemen hiçbir inisiyatifi olmayan, hep ezilmeye, altta kalmaya mahkûm Bobby (Ned Beatty). Dört arkadaş, bu vahşi doğaya bir anlamda veda etmeye geliyorlar: Çünkü yakında buralara bir baraj yapılacak, özgür ve coşkun akıp giden nehir ölü bir su birikintisine dönüşecek, kasaba suni bir gölün altında yok olacaktır. Bu insanlardan uzak yörede oturanlar, bilinmez, kalıtımsal hastalıklarla (akraba evlilikleri mi?) yozlaşmış, çirkinleşmiş, hasta ve ürkünç kişilerdir. Dört kafadar, iki kanoyla vahşi ırmak boyunca inmeyi denerler. Ed ve Bobby, diğerlerinin olmadığı bir sırada iki köylünün saldırısına uğrarlar. Ed bir ağaca bağlanır, Bobby ise köylülerden biri tarafından iğfal edilir. Sessizce gelen Lewis, okuyla saldırganı öldürür, diğeri kaçar. O andan itibaren, önlerinde iki yol belirir: Geziden vazgeçip polisi haberdar etmek, ya da cesedi gömerek saldırganların peşine düşüp intikam almak... Oylama sonucu, Drew'nun karşı çıkışına rağmen, ikinci şık seçilecek ve vahşi doğanın içinde, bu vahşi köylülere karşı savaşım başlayacaktır. Bu arada kanoların devrilmesi sonucu Drew kaybolur, Lewis ciddi biçimde bacağından yaralanır, aranan köylüyü Ed okla vurur. Bu ölü de suya atılacak, bu arada Drew'nun çürümüş cesediyle karşılaşılacaktır. Ölümler, cesetler ve şiddet üst üste gelmiştir. Bezgin haldeki üç arkadaş, sonunda kasabaya iner ve şerife olayların farklı bir yorumunu anlatırlar. Şerif yutmaz. Ama yapacak bir şey yoktur. Herkes evine döner. Ed ailesinin yanında, yeniden uygarlığın konfor ve güvenini bulmuştur. Ama sudan çıkan bir el biçiminde gecelerini bölen bir karabasanı çok uzun süre görecek gibidir...

John Boorman, öncelikle çok başarılı ve gerilimli bir doğa serüveni gibi sunar filmini... Azgın suyun içindeki ölümler, tüm o şiddet sahneleri, gerçek bir serüven sineması başyapıtı karşısında olduğumuzu düşündürür. Özellikle nehirdeki sahneler, artık bundan sonra yapılan bu tür filmleri soluk birer kopya haline getirecek kadar başarılıdır. Ama film kuşkusuz ki asıl içerdiği temalarla önem kazanır ve ikinci üçüncü okumaları gerektirir. Gerçekten de, bu vahşi doğa köşesinde yaşanan, sanki içerdiği simgelerin de zenginliğiyle, insanoğlunun yaradılıştan beri yaşadığı o büyük serüvenle özdeşleşir. İnsanoğlu önce



John Boorman, *Kurtuluş*.

acımasız doğaya karşı savaşıp onu yener ve denetim altına alır, sonra toplum halinde yaşamaya başlar. Toplum kurallar oluşturur, iyi ve kötü kavramlarını, kural, kanun ve düzen kavramlarını ortaya atar. Ama tüm bunlar yine de "kötü"lerin, tüm o kuralları, yasaları ve düzeni çiğneyen, iyiliğe karşı kötülüğü seçen kişilerin varlığını önleyemeyecektir. Doğa sert ve vahşidir, ama dirençle, çabayla, inatla yenilebilir. Gerçi aynı insanoğlu, doğayı da yok etmek huyundan vazgeçmiş değildir: Çevredeki kent ve doğal yaşam da (yer değiştiren "gezgin kilise"nin simgelediği gibi) yok olacaktır. Ama asıl kötülük insanın kendisinden gelmektedir. Doğa ve "kötülük" yenildiğinde, kahramanlarımız düzene ve düzenin kendisini bozanlara karşı hazırladığı güven supaplarına (yani şerife ve kanunlara) yanıt ve hesap vermeye zorlanacaklardır. Tüm bu tuzaklardan sıyrılsalar bile, bu kez kendi vicdanlarına, kendi bilinçlerine karşı sorumlu olacaklar, onların sorgulamasından kurtulamayacaklardır. Ailenin erincine sığınan Ed, bu hikâyenin en olumlu kişisi bile, o korkulu düşten belki hiç kurtulamayacaktır: Bedenin yaraları iyileşse de ruhun yaraları kolay kolay iyileşebilir mi?

Film, Jean Tulard'ın deyişiyle "doğaya dönüşün vahşete dönüş anlamına geldiğini" de ima eder. İlk başlarda, insan eliyle bozulan doğa eleştirisiyle belirir gibi olan saf doğanın bağrında ilkel bir yaşama özlem, filmin ana teması değildir. Tersine, Boorman'ın gözünde böy-

le bir dönüş tehlikelidir, giderek ölümcüldür. Filmi "Tıpkı *The Deer Hunter – Avcı* gibi 1970'lerin çok büyük Amerikan filmlerinden biri," olarak niteleyen Jacques Lourcelles şöyle yazar: "Kısa zamanda kanlı ve Shakespeare'vari bir karabasana dönüşen bir ekolojik serüven boyunca, Boorman ilkel bir yaşama karşı hayranlığı, sonu mutlaka trajediyle bitecek son derece tehlikeli ve sapık bir zihinsel gerileme olarak sunar. Modern insan, uygarlığı bir olgu olarak kabul etmek zorundadır: Temellerinden şüphe etse bile... Gerçi içinde uyuklayan hayvansılık, ona sürekli doğaya dönüş, kayıp cennet düşleri gördürür. Ama günümüz dünyasında, bu düşlerin gerçekleşme şansı hiç yoktur: Burdaki gibi katıksız dehşete dönüşme olasılığından başka." Böylece film, bir yandan insanoğlunun doğaya yaptıklarının daha birçok filmde (sonraları bizzat Boorman'ın *The Emerald Forest – Zümrüt Ormanı* filminde) işlediği gibi bir acılı dökümünü verirken, aslında çok farklı ve temel bir mesajı sunar: Doğaya tam anlamıyla dönüş, uygarlıktan daha ilkel bir yaşama geri adım atma düşü, tümüyle olanaksızdır. Çağdaş toplumsal ve kentsel yaşam biçimi, artık insanoğlu için geriye dönüşü olmayacak bir yaşam biçimidir. Doğaya ancak kısa süreli kaçamaklar yapılabilir. Onlar bile içlerinde tehlikeli, hatta öldürücü olma özelliklerini barındırırlar. Ama tümüyle doğayla iç içe yaşamak, insanoğlunun artık geride kalmış daha hayvansı evresine özgü ve unutulması gereken bir istektir.

Boorman, bu mesajı hem son derece fiziksel, somut ve görsel olarak perdeyi dolduran "erkekçe" bir sinemayla anlatır, hem de filminin tümüne fantastikle mistik arasında gidip gelen garip bir çekicilik yükler. *Time Out* şöyle der: "Dörtlünün ilk başta deforme bir çocuğu görmelerinden, Jon Voight'un sular altında kaybolacak mezarlıktan tabutların çıkarılıp güvenceye alınmalarını izlediği sahneye kadar, zaten şimdiden ölmüş olan, uygarlığın öldürdüğü ve insandan çok garip yaratıkların yaşadığı bir ülkeye yapılan tüyler ürpertici bir yolculuğun destanı bu..." Tavernier-Coursodon ikilisi de, filmde "Boorman'ın adına 'doğa ve doğaya dönüş mitosu' denen ve insanoğlunun bir gün 'kayıp cenneti' mutlaka bulacağına ilişkin efsaneye nasıl yeni bir yorum getirdiğinin" altını çizerler. Leslie Halliwell ise şöyle yazar: "İnsanoğlunun insanlık dışına düşmesinin, yetişkinler için bir gerilim kılığına bürünmüş güçlü, anlamlı, sanki kıyamet gününe ilişkin bir yorumu." Başta Jon Voight ve Ned Beatty, tüm oyuncular,

Vilmos Zsigmond'un görüntüleri ve Eric Weissberg'in müziği de bu önemli filme büyük katkıda bulunurlar.

Deliverance / Yönetmen: John Boorman / Senaryo: James Dickey / Görüntü: Vilmos Zsigmond / Müzik: Eric Weissberg / Oyuncular: Burt Reynolds, Jon Voight, Ned Beatty, Ronny Cox, James Dickey / 1972, Warner Bros (Amerikan) filmi / 109 dakika.

Roma

Roma – 1972

100 YILIN 100 FİLMİ arasına ikinci Fellini filmi olarak *Roma*'nın girmesine şaşıranlar, aynı dönemden niçin örneğin bir *Amarcord* ya da *Ve Gemi Gidiyor*'un alınmadığını soranlar çıkacaktır. Bir kez daha, bunun kişisel bir seçim olduğunu söylemeliyim. *Roma*, ya da kimi ülkelerde bilindiği üzere *Fellini-Roma*, sonuç olarak benim gözde Fellini filmim olmak özelliğine sahiptir. Elbette bu yazıda anlatmaya çalışacağım nedenlerle...

Film, Fellini'nin tüm filmleri arasında en açık biçimde epizotlarla, bölümler halinde gelişenidir. Fellini bu konuda şöyle diyor: "Bu film pekâlâ tek başlarına da izlenebilecek olan epizotlardan oluşur. Bu her açıdan daha uygun geldi bana... Ve bu yapı, bence filmin gücünü ve etkisini oluşturuyor." Film, anlaşıldığı gibi ebedi kent Roma'yı anlatmaya sıvanır. Ama nasıl bir Roma? Yıllar önce şöyle demişiz:

"Roma'da anlatılanlar, Fellini'nin kuşkusuz çok sevdiği, taptığı bu 'ebedi şehir'in kendisine esinlediklerinin sırasız, düzensiz gözüken bir karması... Bu kente ilk ayak bastığı günden başlayarak edindiği izlenimlerin, yer yer kronolojik bir sıra izleyen özyaşamsal geçidi... İlk kez inilen yoksul bir akraba evindeki kişilerin inanılmaz bir gerçeklikle verilişi... Sıcak bir yaz gününün akşamında, bütün bir mahallenin kaldırımda kurulan masalarda yemek yemesi... Genç Fellini'nin lüks bir randevu evinde bir kadına 'âşık olması'nın yanı sıra, Fellini'yi belki de bir 'kadın düşmanı' ilan etmeye yeterli olabilecek, 1940'ların Roması'nda bir genelev bölümü. Kadının tüm zavallılığı, bayağılığı, acınılırlığı ile verilmesi... Sonra, yağmurlu bir gece vakti, Roma çevresindeki ana-

yolda meydana gelen inanılmaz trafik kargaşası... Roma metrosunun inşası için yapılan kazılarda bulunan eski bir Roma evinin duvarındaki nefis fresklerin, taze hava ile temasa gelince yavaş yavaş silinmesi, yok olması... Eski bir sarayda, tozlanmış, çürümüş mobilyalar arasında geçmiş parlak günlerini düşünen bir soylu kadının, din büyüklerinin katıldığı bir toplantıyı anması (veya hayal etmesi) ve din adamları için özel giysilerin sergilendiği müthiş keskinlikte bir mizah içeren bir defile... Geceyarısı evine dönen ve Fellini'ye 'Evine git Federico... Beni rahat bırak' diyen bir Anna Magnani... Mussolini faşizmi yıllarında, bir halk tiyatrosunun pitoresk bayağılığında unutmayı arayan halk... Gerçek Romalılar, serserisi, sarhoşu, dalgacısı, fakir ve bol çocuklu ailesi, taşra delikanlısı, yaşlı eşcinseli, hayalci genç kızı ile...

"Ve Roma... Bir gece vakti, Fellini için özel biçimde ışıklandırılmış ve boşaltılmış gibi duran bir Roma'da, motosikletlerin çılgın bir yolculuğu... Aydınlanmış, binlerce yıllık bir tarihin temsilcileri eski anıtların, kemerlerin, sokakların, çeşmelerin ve heykellerin, çağımızı simgeleyen gürültülü / gürültücü bir insan ve makine yığını tarafından seyredilmesi... İşte *Roma*. Anlatılması güç ve olanaksız, görülmesi ise gerekli olan bir film..."

Evet, işte yıllar önce *Roma*'ya böyle bakmışız. Ama sanırım eklenecek şeyler de var. *Roma*'nın bize bunca başarılı gözükmesi, kimilerinin kusur olarak gördüğü bu bölümlü anlatımdan kaynaklanıyor, bir ölçüde... Fellini'de açık veya kapalı biçimde hep var olan bu yöntem, bu filmde sanki bir temsilin bölümleri, bir sahne oyununun "perdeleri" gibi duruyor. Her bir bölüm kendi içinde son derece başarılı. Sonuç olarak bir skeçli film değil bu ama... Her bölüm gelip ana tema olan "ölümsüz Roma"da birleşiyor, Roma'nın ve aslında herhangi bir büyük kentin sahip olduğu sayısız yüzün bir bölümünü somutlaştırarak, o büyük, yüce ve tanımlanamaz varlığı kısmen tanımlıyor. Bu "temsil" olgusu önemli. Bakınız, Georges Sadoul'un sözlüğünde, onun tarafından değil ama (o tarihte hayattan ayrılmıştı) sözlüğü günümüze getiren Émile Breton dostumuz tarafından yapılan yorumda ne deniyor: "Yıllardır Fellini'nin özyaşamsal filmlerini, dayandıkları anıların, izlenim ve gözlemlerin 'kalitesi' veya 'gerçekliği'yle yargılamaya çalışanlara, Fellini yıllardır ve özellikle bu filmle şunu anımsatıyor: Burada söz konusu olan, bir 'temsil'dir. Ve böylece, sayısız sonuca



Federico Fellini, *Roma*

ulaşmamış hareket, şöyle geçerken yakalanan jest, bir hikâye için gerekli gözükmeyen kişilik gibi ögeler, sonuç olarak *Roma*'nın kumaşını dokur ve bize şunları yeniden anımsatırlar: Temsil kavramı, gerçeği tüketmez ve de temsil, gerçeği seçerek, büyülterek ve deforme ederek, onu daha iyi aydınlatır."

Roma, işte Breton'un ustalıkla ifade ettiği bu nedenlerden de ötürü, bana en iyi Fellini filmlerinden biri gibi gözüküyor. Hiçbir zaman gerçekçi olmayan, filmleri aracılığıyla dünyayı bir sahne, bir oyun, bir sirk gibi kavrayıp yansıtan sanatçı, böyle yaparken gerçeğin uzağına düşmüyor bizce... Çünkü Breton'un çok iyi dediği gibi, sanat ilk andan beri gerçeğin kimi ögelerini seçerek, büyülterek, deforme ederek, o gerçeği belki de tümüyle gerçekçi yaklaşımlardan daha iyi ortaya koyar. Bu temsil yanının açıklığıdır ki, *Roma*'yı görkemli bir Fellini mizanseni, parlak ve eşsiz bir Fellini gösterisi haline getirir. Bir kente adanmış en güzel filmdir bu kuşkusuz... Ve insan, örneğin İstanbul için de niye böyle bir film yok diye yakınsa, yeridir.

Peki, nedir Roma? Fellini şöyle der: "Bir kent bir insana benzer ve onu sayısız tanımlama biçimleri olabilir. Roma kusursuz bir kadındır, birçok kadındır. Onda bir anne, bir de sevgili yanı vardır. İdeal bir an-

nedir, ama ilgisizdir. Çünkü çok çocuğu vardır ve hiçbiriyle meşgul olamaz. Seni karşılar, kucaklar, ama gitmek istediğinde de özgür bırakır. O, sonsuza dek işletebileceğin bitmez tükenmez bir maden gibidir." Sanatçı *Ben, Fellini* kitabında ise şöyle demiş: "Bu filmdeki yol gösterici, bugünkü Roma'nın altında eski Roma'nın saklı bulunduğunu hiç unutmayan bilincimdi." İyi ki bu bilinci varmış sanatçının... Çünkü bu bilinç, bence sinemanın en güzel sahnelerinden birini kazandırmış bu filme... O Roma metrosu sırasında yapılan kazılarda bulunan Roma evi sahnesi... Evin duvarlarında, yüzyıllardır gizli kalmış, ilk kez insan gözünün değdiği freskler, birden açılan boşluktan gelen havayla solmaya başlarlar. Mühendisler, uzmanlar paniğe kapılır: O güzelim sanat eserleri gözlerinin önünde yok olmakta ve yaygınlaşan bir su damlası gibi, yok olma tüm sathı kaplamaktadır. Ama yapılacak hiç bir şey yoktur. Sahne elbette simgeseldir: geçmişin güzellikleri modernleşmeyle, makineleşmeyle, çağdaşlaşmayla birlikte yok olacaktır, yok olmaya mahkûmdur. Kimileri bu simgeselliği pek kör kör parmağım gözüne bulurlar. Ama bana göre bu muhteşem bir sahnedir. Geçmişle günümüz, sanatla endüstri; korumacılıkla modernleşme arasındaki uzlaşmaz çelişkiyi sinemada en iyi görselleştiren sahnedir bu... Kuşkusuz Fellini'nin ortak belleğimize armağan ettiği o unutulmaz "Fellini'yen" sahnelerin başta gelenlerinden biri...

Ve meslek yaşamlarında hiç karşılaşmamış olan iki büyük sanatçı, iki ünlü Romalı, Fellini ve Anna Magnani bu filmde ilk ve son kez bir araya gelirler. Hasta olan Magnani, Fellini'nin ricası üzerine, filmde bir dakika görünmeyi kabul eder ve "Ciao, Federico" diyerek evinden içeri girer. Bu sahne ünlü sanatçının aynı zamanda perdedeki son görülüşü olacak ve birkaç ay sonra, büyük Magnani hayata veda edecektir.

Peki, filmin en azından İngilizce konuşulan ülkelerde *Fellini-Roma* diye gösterilmesine ne demektedir sanatçı? Şunu: "Bu daha *Sekiz Buçuk* dönemine kadar inen bir olay. O filme hangi adı vereceğimi bilemiyordum. Benim sekiz buçuğuncu filmimdi (sekiz uzun, bir kısa filmle birlikte) ve bu yapımcıya hoş gözüktü, filmi *Fellini-Sekiz Buçuk* adıyla çıkardı. Sonra *Satiricon* geldi ve tam o sırada yapılan aynı adda bir filmle karışmaması için, o da *Fellini-Satiricon* oldu. *Roma*, İtalya'da *Roma* diye oynadı, ama dış ülkelerde ortakyapımcılar veya dağıtımcı-

lar, benim adımın ticari bir güvence olduğunu düşünüyor ve bana hiç danışmadan filmi *Fellini-Roma* yapıveriyorlar. Ne diyebilirim?"

Roma (Fellini-Roma) / Yönetmen: Federico Fellini / Senaryo: Federico Fellini, Bernardino Zapponi / Görüntü: Giuseppe Rotunno / Müzik: Nino Rota / Oyuncular: Peter Gonzales, Fiona Florence, Britta Barnes, Pia De Doses, Marne Maitland, Renato Giovannoli, Elisa Mainardi, Paula Rout, Anna Magnani / 1972, İtalyan filmi / 128 dakika.

Baba 1–2

The Godfather 1-2 – (1972-1974)

BABAFİLMLERİ, sinema tarihinde her açıdan özel ve ayrıksı bir bütün oluştururlar. Ancak bu bütünün kendine özgü nitelikleri vardır. Öncelikle bunların sayısı ve devamlılığı bir ayrı sorun oluşturur. Bu filmler, sonuç olarak üçe ulaşmıştır, *Baba, Baba-2 ve Baba-3* olarak... İlk *Baba* filmi çekildiğinde, devamının gelip gelmeyeceği bilinmiyordu. (Bu açıdan, örneğin *Korkunç Ivan* örneğinde olduğu gibi baştan beri tasarlanmış organik bir bütünden söz edilemez.) Ama film öylesine büyük bir başarı kazandı ki, ikinci bölümü hemen ardından tasarlandı ve iki yıl sonra ortaya çıktı. Bu iki film birlikte tasarlanmış olmasalar da, hemen art arda çekilmeleri, tümüyle benzer özelliklere, aynı yaratıcı kaynaklara dayanmaları ve de çeşitli açılardan birbirlerini tamamlamalarıyla, doğal bir "ikileme" sayıldılar. Hatta sonradan bizzat Francis Ford Coppola, iki filmi birleştirdi, kronolojik hale getirdi, çekilip kullanılmayan bölümlerin de eklenmesiyle, ortaya *The Godfather Saga* adlı tam 7 saat 14 dakikalık dev bir TV dizisi çıktı. (Bu dizi, yıllar önce bizde de TRT tarafından gösterilmişti. Ve bu dizi toplam bir saat kadar kullanılmamış malzeme içeriyordu.) Ama sonra, uzun zaman sonra, yapıta bir akraba daha katıldı. Tam on altı yıl sonra, Paramount şirketi eski defterleri karıştırdı ve yeniden aynı kaynaklara başvurdu (yazarlar Mario Puzo ve yönetmen F. F. Coppola, başta üç filmi birleştiren Al Pacino olmak üzere kimi aynı oyuncular, Nino Rota müziği, hatta ilk iki filmden küçük klipler, vs.). Artık *Baba*'nın adını bile duymak isteme-

diğini söyleyen Coppola ikna edildi ve bir *Baba 3* çekildi. İlk iki filmin kimi özelliklerini tekrarlayan ve özellikle görkemli finaliyle hatırlanan bir yapıt. Ama artık aradan gerçekten çok zaman geçmişti, bir devam filmini asla doğrulamayacak kadar çok zaman... (Gerçi bu konudaki rekor, ilkinden tam yirmi iki yıl sonra çekilen *Sapık*-2'dedir!) O açıdan, birçok eleştirmen gibi, biz de bu üçüncü bölümü dikkate almıyor ve burda iki *Baba*'nın oluşturduğu bir bütünle yetiniyoruz.

Baba, Mario Puzo'nun bütün dünyada büyük ün yapan romanının sinemalaştırılmasıdır. Paramount ve yapımcı Al Ruddy, bunun için sırayla Arthur Penn, Peter Yates ve Costa Gavras'ı düşünürler. Ancak proje sonunda gelir ve 33 yaşında, ardında film olarak sadece tartışmalı *The Rain People* bulunan Francis Ford Coppola'nın eline kalır. (Acaba İtalyan kökenli olduğu için mi?) Mario Puzo, filmle ilişkili anılarında şöyle der: "Coppola'nın seçilmesinin nedeni, 30 yaşında ve arkasında iki ticari başarısızlık bulunan gencecik bir adam oluşu ve böylece şirketin, onu istediği gibi denetleyebileceğini düşünmesinden kaynaklanıyordu." Senaryoyu ortak yazarlar: Ama yan yana gelerek değil... Puzo kendi yorumunu, Coppola kendi yorumunu yazar, sonra yazdıklarını değiştokuş eder ve düzeltirler. Böylece ortaya tam üç saatlik filmin o çok başarılı senaryosu çıkar. Ne anlatır bu senaryo ve ilk film? Kuşkusuz ki öncelikle, İtalyan kökenli olup ABD'ye göçmen İtalyanlar tarafından ithal edilen Mafya örgütünün hikâyesini. (Her ne kadar filmde Mafya sözcüğü hiç geçmese de!...) Yıllar önce şöyle yazmışız: "Bu film bir 'baba'nın öyküsü... Kan bağı dışında bir 'büyük aile' saydığı geniş bir çevrenin saygısını kazanmış, herkesin her türlü derdini çözümlemesi için koştuğu, servetini ve gücünü kumar, kadın ticareti gibi işlerden alan, sayısız politikacı, yargıç, işadamı dostu bulunan, ama iş 'beyaz zehir' ticareti gibi kendi ahlak ölçülerini, inançlarını aşan bir konuya geldiğinde, 1945'lerin Amerikası'nda büyük paralar getireceği kesin olan bu işe, Amerikan yeraltı dünyasını yöneten diğer dört ailenin düşmanlığı pahasına 'hayır' diyen bir babanın öyküsü... Ve de çevresindekilerin: Gerçek dostlar, ihanet edenler, her biri değişik kişilikler taşıyan oğullar, amansız bir mücadele, komplolar, kıyımlar, zaman zaman anavatana (Sicilya'ya) dönüşler... Sonunda küçük oğlun, aslında başka bir düzende namuslu bir yaşam kurmak isteyen savaş kahramanı Michael Corleone'nin, bir Mafya lideri için şa-



Francis Ford Coppola, *Baba* / Marlon Brando ve Al Pacino

şırtıcı biçimde, doğal ölümüyle ölen babasının yerini alarak, örgütün varlığını ve gücünü bir Corleone'ye yakışacak biçimde sürdüreceğini kanıtlaması... Bir suç ve şantaj imparatorluğunun geleceğinin güvence altına alınmasıyla biten bir görkemli gansgterlik öyküsü."

Mario Puzo'nun vatanı olan Sicilya'dan taşıdığı tüm gözlemlere dayanarak yazdığı senaryo, gerçekten de Mafya olayına sinema tarihinde ilk kez böylesine kapsamlı bir bakış atar. Bu "devlet içinde devlet" olan örgütün kökenleri, varlığı, yapısı ve mekanizması, onur, görev ve adalet kavramları, cezalandırma ve ödüllendirme yöntemleri, iktidarla sıkı fıkılığı, şaşırtıcı ve tipik İtalyan aile duygusu, yemek ve hamur işi düşkünlüğü, kanlı cinayet ve kıyımları ortaya çıkar. Ama

filmin en şaşırtıcı biçimde belirttiği şey, örgütün ABD toplumu içinde nasıl İtalyan kalarak Amerikanlaştığı ve iki farklı dünyanın kendine göre bir bireşimini yaptığıdır. Ayrıca Mafya'nın sürekli toplumla uyum içinde olma, giderek saygınlık kazanma ve kendini sistemin içinde sağlam biçimde kabul ettirme çabaları da, öykünün yapısına çok iyi yerleşmiş ögelerdir. Gerçekten de, *Baba* bir yandan görkemli bir "büyük aile" öyküsüdür. Bu haydut ve gangsterler için ailelerinden daha değerli bir şey olamaz. Sanki her şey aileyi kurmaya, korumaya ve yüceltmeye yöneliktir. Ama bir tek şey bağışlanmaz: ihanet... Filmin başında Don Corleone (Marlon Brando) kızı Connie'yi (Talia Shire) evlendirir. Büyük oğul Sonny (James Caan), Connie'nin kocası tarafından dövüldüğünü öğrenir ve damada cezasını vermek için, aslında belli bir tuzağa düşmekten de kaçınamaz ve öldürülür... Küçük oğul Michael ise (Al Pacino) Sicilya'da tanıdığı güzel bir İtalyan kızıyla evlenip kökenlerine dönmeyi düşlerken, arabasına konan bir bombayla kendisinin yerine onun ölmesinden sonra New York'a dönmeyi yeğler: Babasına yardım etmek ve zamanı gelince intikamını almak için... Ve de görkemli bir düğünle, eski sözlüsü Kay'le (Diane Keaton) evlenir. Don Corleone, nice ölümcül tuzaktan kurtulmuş bu görmüş geçirmiş gangster, torunuyla oynarken bahçede birden ölüverir... Bir aralar, babasının da isteğiyle, bu yaşama karışmayarak belki senatör veya yargıç olup ailenin "namuslu bireyi" ve saygınlık güvencesi olmayı tasarlayan Michael ise, bunca cinayetten sonra bizzat işbaşına geçmek ve örgüt yönetimini aynı kanlı yöntemlerle sürdürmek zorunda kalacaktır.

Filmin uyandırdığı bir kanı, Coppola'nın Mafya olayına iyice yumuşatarak baktığı, bu örgütün pitoresk, tipik, ilginç, giderek sevimli ve duygulandırıcı yanlarını ön plana çıkardığıdır. Ancak *Baba*'ya dikkatli bir bakış, bunun pek doğru olmadığını gösterir. *Baba*'da anlatılan ve olumlu ve sevimli gözüken her şey (başta aile ilişkileri) gerçekte de bu denli sıcaktır, güçlüdür. Öte yandan Coppola, filmin malzemesini büyük bir egemenlikle işlerken, iki tavrı ustaca harman eder. Bunlardan biri, öykü deki dramatik, giderek trajik yanların ve şiddet ve kıyım anlarının altını çizen gösterişli ve görkemli bir sinema anlatımıdır. Nino Rota'nın unutulmaz müziğiyle de desteklenerek, bir tür gangsterlik operasına, şiddet senfonisine dönüşür film... Ama

öte yandan, Coppola sakin, soğukkanlı, nerdeyse belgeci bir yaklaşım gerçekleştirir, Mafya sisteminin tüm ögelerini adeta ayrıştırır ve sergiler. Jacques Lourcelles'e göre: "*Baba*'da ABD'nin olası ya da gerçek çöküşünün bir metaforu gizlidir: İdeallerin, yok oluş dönemine girerek tam tersine dönüştükleri bir ABD'nin... Toplum içinde toplum olan Mafya, amaçları, ritleri, yöntemleri ve içsel gelişmesiyle betimlenirken, örgütün iki farklı yüzü de meydana çıkar: Bir yandan şiddeti ve iğrençliği, öte yandan ne yapıp edip saygınlık kazanma tutkusu." Coppola, pitoresk, folklorik, ilginç olanı saptarken, bunların altındaki gerçek vahşeti ve çılgınlığı da sergilemeyi başarır. Bu açıdan *Baba*, çeşitli okumalara açık bir filmdir.

Filmin görkemli oyuncu kadrosu üzerine de çok şey söylenmiştir. Kadro tam bir oyunculuk gösterisi, giderek şöleni sergiler. Yapımcının önceleri Robert Redford'u düşündüğü Don Corleone rolü, sonunda Mario Puzo'nun da ısrarıyla mesleğinin kötü bir dönemini geçiren Marlon Brando'ya düşer. Oyuncu, kendine özgü yöntemlerle rolüne öylesine asılır ve öyle beklenmedik bir kompozisyon çizer ki, başta Oscar, tüm ödüller ve övgüler kaçınılmaz olur ve onun Don Corleone'si sinema tarihinin efsanevi figürlerinden biri olur çıkar. Gerçi sevmeyenleri de vardır. Sivri dilli Stanley Kauffmann şöyle yazar örneğin: "Brando'nun ağzını şeftali ezmesiyle doldurmuşlar, dişlerini siyahlaştırmışlar, boğuk bir sesle konuşuyor, dimdik yürüyor ve kombine edilmiş tüm bu mekaniklikler, büyük oyun diye alkışlanıyor!... Film olarak, oyun olarak anahtar sözcük şu: Enflasyon!" Ama genel kanı Brando'nun harika bir oyun çıkararak, sanki bambaşka bir kişiliğe büründüğüdür. Al Pacino filmde ön plana çıkar ve ilk kez büyük bir oyuncu olduğunu kanıtlar. Robert Duvall, James Caan, Richard Conte, Sterling Hayden, John Marley, John Cazale gibi erkek oyuncuların, Woody Allen'dan konuk gelmiş Diane Keaton ve (Coppola'nın kız kardeşi) Talia Shire'ın oyunları da mükemmeldir. Şarkıcı Al Martino ise sanki kendini oynar. Judith Crist, ABD sinema yazarlarının bu namus ve erdem bekçisi şöyle der: "Filmin ahlakdışılığı, katillerin yumuşak ve duygusal aile adamları olarak sunulmasında yatıyor. Sanki 'suç, dünyamızın tuzu biberidir' deniyor. Ve utanmamız gereken biçimde, şu Watergate görmüş dünyamızdaki ölümcüllüğün yaralarını ovalıyor ve daha da fazlasını ister oluyoruz." Bir başka kadın yazarın,

Pauline Kael'in yargısı ise farklıdır: "Sinema tarihinin en büyük gangster filmi." *Time Out* şöyle yazar: "Coppola'nın parlak sineması, daha sonra da *Cotton Club*'ta yapacağı gibi, dinsel ritüelle kanlı makineli tüfek kıyımlarını, piano-fortissimo etkisi yaratan bir koşut kurguyla sunuyor." Tavernier-Coursodon ikilisine göreyse "Coppola, romanın sahip olmadığı edebi üslubun yerine, gerçek bir sinema üslubu koymayı başarmıştır".

Ve sonra ardından *Baba-2* gelir. Coppola bu devam filmine pek gönüllü değildir. Ama ilk filmin inanılmaz başarısı üzerine, Paramount ona büyük bir bütçe (13 milyon dolar) ayırmış ve filmin yapımında da tümüyle özgür bırakmıştır: "Büyük bir parayla kişisel bir film, benden beklenenden daha iddialı bir film yapabileceğimi hissettim. Ve kabul ettim." Birçok yazara göre bu film, ilkinden daha önemli ve daha başarılıdır. Coppola bu kez ailenin ve New York Mafyası'nın yeni lideri Michael Corleone'nin yaşamından kesitler verirken, baba Corleone'nin gençliğini de koşut kurguyla işin içine sokar. Brando'nun gençliğini oynamak, bir başka büyük oyuncuya, ilk kez "Baba" ailesine adım atan Robert De Niro'ya nasip olmuştur. Kadronun geri kalan kısmı ise, ilk filmde ölenlerin dışında yine hazır ve nazırdır. Film, 1958 yılında, biraz yaşlanmış olan Michael'ın yeni ve farklı bir dünyada var olma ve örgütü var etme çabalarını anlatırken, geçmişle ilginç ve organik bir bağ kurar. Ancak bu bağ geleceğe dönük olmayacak ve özellikle finalde, Corleone ailesinin ve de Mafya'nın çöküşünün, giderek yok oluşunun kaçınılmazlığı vurgulanacaktır. *Baba-2*, artık bir çöküşün, çürüyüşün ve tükenişin destanıdır. Düzenin ve onun bir parçası olarak da ailenin çöküşü...

Filmin karmaşık, ama son derece iyi kurulmuş bir yapısı vardır. Leslie Halliwell şöyle der: "Bu kompleks gangster filmi, şimdiki zamanı geçmişin ışığında açıklamayı ve Amerikan toplumu üzerine kavrayıcı bir pencere açmayı başarıyor." Pauline Kael'in yargısı şöyledir: "*Baba-2*'nin cüreti, ilk filmin bakışını daha da genişletmesi ve anlamını derinleştirmesidir. Bu, Amerika'nın yozlaşmasının destansı bir görünümüdür." *Time Out*, filmi *Baba*'dan çok daha üstün" olarak nitelerken, yine de temel eleştirisini sürdürür: "Her şey iyi, güzel... Ancak Corleone ailesinin ritüellerinden gerçekten etkilenmişe benzeyen yönetmen, Mafya'nın toplum üzerindeki yıkıcı etkilerini göstermekten

yine kaçınmayı başarmış." Jacques Lourcelles'e göre: "Geçmişle şimdiki zaman arasındaki ilişkinin ustaca verilmesine karşılık, bu film ilkine önemli bir katkıda bulunmaz." Çok farklı bir pencereden, toplumcu sinema anlayışı penceresinden bakan Émile Breton ise, Georges Sadoul'un sözlüğünde, bu ikinci bölümü çok daha fazla önemser ve şöyle yazar: "Burada, bu çete savaşlarının ait olduğu sosyopolitik ortam, sadece bir fon olarak değil, zeki biçimde, tüm gerçekliği içinde sunuluyor ve baba ile imparatorluğun mirasçısı olan oğul arasındaki ilişki, dolaylı ama yine de açık biçimde, ABD'deki yönetimde oluşan yapısal değişimleri yansıtıyor." Bu devam filmi de ticari açıdan ilki kadar başarılı olur. İlk filmin aldığı en iyi film, senaryo ve oyuncu (Marlon Brando) dallarındaki üç Oscar, ikincide çoğalır: En iyi film, senaryo, yönetmen (Coppola ilk filmle alamadığı yönetmenlik ödülünü ikincide kazanır), müzik, yardımcı oyuncu (Robert De Niro). Ayrıca son bir gözlem olarak, *Baba* filmlerinin sinemanın 1970'lerle birlikte şiddete eğilmeye ve ona daha çok yer vermeye başlaması olayının en görkemli ve etkili halkalarından biri olduğunu da hatırlamak gerekir. Bugün normal geliyor, ama bu filmlerdeki cinayet ve kıyım sahnelerinin, o yıllarda, yukarda kimi örneklerini gördüğünüz gibi bazı hassas yürekleri şoke etmesi ve tepkiye yöneltmesi, belki de normal karşılanması gereken bir olgudur.

The Godfather / Yönetmen: Francis Ford Coppola / Senaryo: Francis Ford Coppola, Mario Puzo / Görüntü: Gordon Willis / Müzik: Nino Rota / Oyuncular: Marlon Brando, Al Pacino, Robert Duvall, James Caan, Richard Castellano, Diane Keaton, Talia Shire, Richard Conte, John Marley, Sterling Hayden, Al Lettieri, Abe Vigoda, Gianni Russo, John Cazale, Al Martino, Alex Rocco, John Martino / 1972, Paramount (Amerikan) filmi / 175 dakika.

The Godfather-Part 2 / Yönetmen: Francis Ford Coppola / Senaryo: Francis Ford Coppola, Mario Puzo / Görüntü: Gordon Willis / Müzik: Nino Rota, Carmine Coppola / Oyuncular: Al Pacino, Robert De Niro, Diane Keaton, Robert Duvall, John Cazale, Lee Strasberg, Michael V Gazzo, Talia Shire, Troy Donahue, G. D. Spradlin, Richard Bright, Morgana King / 1974, Paramount (Amerikan) filmi / 200 dakika.

Çin Mahallesi

Chinatown – 1974

ROMAN POLANSKI'nin özel yaşamı, bir trajedi tülünün ardında gizli gibidir. Daha altı yaşında kendisini savaşın içinde bulmuş, annesini bir toplama kampında yitirmiş, ABD'de karısı oyuncu Sharon Tate'in karnındaki bebek ve konuklarıyla birlikte çılgın bir çetenin bıçak darbeleriyle öldürülmeleri faciasını yaşamış, küçük kızları iğfal gerekçesiyle tutuklanma tehlikesinden kurtulmak için, yerleştiği bu ülkeden de kaçmak zorunda kalmış bir zoraki göçmen, gerçek vatanını hiçbir zaman bulamamış bir gezgindir o... Sonunda o vatan, sineması olup çıkmıştır: Belki tüm bu korkuların ve felaketlerin izlerini taşıyan tedirgin edici, karabasanlarla yüklü bir sinema... En ünlü filmleri, bu damgayı taşırlar. Ve bunlardan özellikle *Repulsion*, *Rosemary's Baby* ve *Chinatown*, sanatçının olası başyapıtlığı için yarışabilirler. Ama bizim seçimimiz *Chinatown*'dur. *Rosemary's Baby*'yi hiç yabana atmasak da...

Chinatown-Çin Mahallesi'nde Polanski, bir yandan klasik Amerikan polisiyesine görkemli bir saygı duruşunda bulunur, öte yandan bu türü çok daha çağdaş ögelerle doldurur ve besler. Öykünün kahramanı özel dedektif J. J. Gittes, Los Angeles'ın gizemli semti Chinatown'da suçlu takibine alışıktır. Sık sık bu semtten söz eder: İzlediği bir olayda koruduğu bir kadın, orda gözlerinin önünde öldürülmüş, Gittes de bu yüzden polisliği bırakmıştır. Ne var ki kader ağlarını öylesine örecektir ki Gittes, yeni serüveninde de himayesi altına aldığı bayan Evelyn Mulwray'in benzer akıbetini kolay kolay önleyemeyecektir.

Çin Mahallesi, her büyük Amerikan kentinde olduğu gibi, yalnızca Uzakdoğulu göçmenlerin kendi kültürleri ve yaşam biçimlerini sürdürdükleri bir folklorik kent köşesi değil, aynı zamanda hafif esrar kokusuna bulanmış, dekoratif yelpazeler, fildişi yontular ve karmaşık gizemlerin iç içe bulunduğu bir semttir. Olaylar, Büyük Bunalım'ın etkilerinden henüz tümüyle kurtulamamış, bu dönemde toplumda oluşan büyük sömürü, haksızlık, yozlaşma ve rüşvet olgularının tümüyle silinmediği bir tarihte, 1937'nin Los Angelesı'nda geçer. Robert Towne'ın Oscar almış özgün senaryosu, sanki hık demiş Raymond Chandler veya Dashiell Hammett romanlarının burnundan düşmüştür. Bir "su öyküsü"dür anlatılan... O yıllarda Los Angeles'ın tümüne

yetecek su henüz yoktur. Kısıtlı olan suyu, çevredeki kimi çiftçiler gizliden gizliye kendi tarlalarına, sözgelimi portakal bahçelerine çevirerek, ucuza kapattıkları bu yörelerde büyük vurgunlar vurmanın peşindedirler. Özel sektör cenneti Amerika'da su işleri, barajlar bile özel kişilerin elindedir, ama "su müdürü" Hollis Mulwray, su kaynaklarının kamuya mal edilmesini sağlamıştır. Mulwray, yeni bir baraj yapılmasını sakıncalı görmekte, öte yandan suyun belli çevrelere yarar sağlamak amacıyla kullanılmasına da karşı çıkmaktadır. Bayan Mulwray olduğunu iddia eden bir kadın dedektif Gittes'e gelir ve ondan kocasının metresini bulmasını ister. Oysa bir süre sonra, dedektif gerçek bayan Mulwray'la karşılaşacaktır. Soğuk, ifadesiz, tedirgin yüzünün arkasında bin bir giz saklarmışa benzeyen bir kadındır bu... Bir süre sonra Hollis Mulwray'in öldürülmesi ve Gittes'in de ölesiye dövülmesi gibi şiddet olaylarıyla sürüp giden araştırma, dedektifi zengin, nüfuzlu ve gizemli Noah Cross'a götürecek ve Cross'un olup bitenlerin göbeğinde olduğu anlaşılacaktır.

Öykü gerçekten de bir Chandler veya Highsmith romanı kadar karmaşıktır, fondaki toplumsal çevreyi verme açısından ise bir Hammett romanına yaklaşır. Ama asıl önemlisi kişiliklerdir, onların karmakarışık ilişkileridir. Bu kişilikler, insanoğlunun sahip olabileceği tüm iyi ve daha çok kötü yanları üstlerinde taşırlar, bir giysi gibi... Bu sanki ezeli iyilik ve kötülük ve de onların çatışmasıdır... Tüm bu tür romanlarda ve onlardan uyarlanan filmlerde görüldüğü gibi, dönem olabildiğince gerçekçi olarak betimlenir ve bu gerçekçilik nerdeyse bir toplumbilimsel belge kıvamına erişir. Ama bunun üzerindeki kişilikler ve onların ilişkileri, alabildiğine geniş bir hayalin ürünüdür; bu ilişkiler deformedir, barok ve çarpıtılmıştır, olabildiğince stilizedir. Çekicilik de bu ikilemden kaynaklanır zaten... Amerikan yaşamına ve yazınına özgü "özel dedektif" kişiliği, filmin büyük bölümünde, yediği dayaktan sonra burnunun üzerine konan pansımanla dolaşmak zorunda kalan zavallı Jack Nicholson tarafından yepyeni boyutlara ulaştırılır. Ama aynı zamanda, sanki dünyanın tüm pisliğini, tüm kötülüğünü kendinde toplamış gibi gözüken Noah Cross (John Huston'un oyuncu olarak sinemadaki en büyük başarısı) ve edebiyattaki tüm gizemli kadınların sanki bir bileşkesi olan, sahip olduğu korkunç gizi sonuna dek saklayan ve soğuk, frijit görünümü altında tam bir kışkırtıcılık

gizleyen, sanki Garbo, Dietrich ve Crawford karışımı bayan Mulwray (Faye Dunaway), kolay unutulamaz kişilikler oluştururlar.

Ve o kolay inanılmaz entrika yumağı bir kez çözülmeye başladı mı, Pandora'nın kutusu gibi içinden neler çıkacağı, nereye varacağı belli olmayan itiraflar, ilişkiler, günah ve pişmanlıklar dizisi... Bayan Mulwray'in herkesten, her şeyden korumaya çalıştığı kız kimdir, kız kardeşi mi? Kendi öz kızı mı? Gizemli Noah Cross'u bayan Mulwray'e bağlayan bağ nedir? Gittes, kadının Noah Cross'un öz kızı olduğunu ortaya çıkarır, ama geçmişte işlenmiş bir günah, sanki yeryüzüne inmiş şeytan olan Noah Cross'un bir günahı, öz kızıyla arasında nasıl bir ilişki oluşturmuştur? Sonunda her şey gelir, Gittes'in film boyunca sözünü ettiği Çin Mahallesi'nde noktalanır. Böyle bir hikâyenin sonu, ancak afyon, günah ve giz dolu bu mahallede gelebilirdi... Gittes gerçeği çok geç anlamıştır, bayan Mulwray'i ve kızını kurtarma umudu yok gibidir. Noah Cross, parası, nüfuzu ve inanırlığıyla, her zaman her şeyden olduğu gibi bundan da galip olarak sıyrılmayı becerecek gibidir. Bitmeyen çığlıklar, susmayan polis sirenleri, gördüklerinden çıldırmış bir kalabalık ve meslek yaşamının en karanlık gizemini ölümler pahasına çözümlemiş bir Gittes, kuşkusuz polisiye filmlerin o karamsar dünyasının bile pek görmediği kadar karanlık ve kötümser bir final yaratır. Bu son, Polanski'nin dünyasına da, 1974'lerde seyircinin bir polisiye filmden beklentilerine de son derece uygundur.

Ve yine ilk gördüğümüzde yazdığımız gibi "filmin yalnızca Amerikan kara roman ve kara film geleneğiyle değil, klasik trajediyle de kolay yadsınamaz göbek bağları vardır". Gerek görece bir mekân, zaman ve tema birliği, gerekse baştan beri duyurulup sezdirilen bir "meşum son", filmi klasik trajediye getirip bağlar. Tavernier-Coursodon ikilisi, filmin "kara film türüne, Dick Richards'ın *Farewell My Lovely* veya Robert Altman'ın *The Long Goodbye* filmlerindeki nostaljik ya da çözümleyici yaklaşımlarından radikal biçimde farklı bir dönüş" olduğunu belirtirler ve *Rosemary'nin Bebeği* ile birlikte ele alarak şöyle yazarlar: "Her iki filmde de kötülüğü simgeleyen maddi bir çevre vardır öncelikle: *Rosemary'nin Bebeği*'nde bir New York apartmanının, yandaki şeytan ayinleri mekânıyla gizli bir kapı aracılığıyla birleşen dairesi, ötekinde ise kötü ve yozlaşmış güçleri simgeleyen Çin Mahallesi... Ve iki filmde de doğal olmayan, doğaya karşı



Roman Polanski, *Çin Mahallesi*/ Jack Nicholson

çıkan birer birleşme vardır: İlkinde kadının şeytanla çiftleşmesi, ötekinde ise bir ensest olayı." Leslie Halliwell şöyle der: "Kişisel ve toplumsal yozlaşmayı Raymond Chandler'i anımsatan bir tarzda işlerken, dedektif filmlerinin kimi klişelerini de kullanan, ama onlara modern bir perspektif ekleyen tedirgin edici ve kompleks bir film." Dilys Powell'ın yargısı şudur: "Seyirciyi, film boyunca izlenen suda boğulmuş cesetler kadar çaresiz ve umutsuz bırakan bir film." Pauline Kael şöyle demiştir: "Son derece iyi kurulmuş senaryosu ve sürükleyici ve hınzırca düşünülmüş yönetimi ile bu filmin başarısı, ilginç bir diyalektiği simgeliyor: Açıkça bir çürümeye dönüşen 1930'lar nostaljisi ve aynı zamanda o çürümenin yüceltilmesi." *Time Out* şöyle yazmıştır: "Gittes'in özellikle kırılgan ve incinebilir gösterilişi, Chandler'in Philip Marlowe'una, birçok filmde direkt olarak gösterilen Marlowe tiplemesinden daha uygun. Polanski'nin büyük bir hünerle yönettiği bu film, kuşkusuz 1970'lerin en büyük filmlerinden biri." Émile Breton ise şöyle demiştir: "Bu bir tuzak film... Çünkü Polanksi başta, tüm ögelerini görkemli biçimde kullandığı klasik kara film türüne bir saygı duruşu yapmak istermiş gibi gözüküyor. Ama sonuç olarak yaptığı, türün kalıplarının kirini pasını temizlemek gibi tiksindirici bir çabayı göze alarak, çözümleyici ve sanki kayıp şifreyi bularak kilitleri açıcı bir film." Jack Nicholson, Faye Dunaway ve John Huston'ın

oyunları, John A. Alonzo'nun portakal rengin egemen olduğu görüntüleri, Jerry Goldsmith'in müziğiyle de değerlenen tam bir klasik, sinema tarihinin en karamsar başyapıtlarından biri...

Chinatown/Yönetmen: Roman Polanski/Senaryo: Robert Towne/Görüntü: John A. Alonzo/Müzik: Jerry Goldsmith/Oyuncular: Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston, Perry Lopez, John Hillerman, Roman Polanski, Darrell Zwerling, Diane Ladd/1974, Paramount (Amerikan) filmi/131 dakika.

Taksi Şoförü

Taxi Driver – 1976

MARTIN SCORSESE'nin çağımızın etkin olan en büyük Amerikan yönetmeni olduğu üzerinde fikir birliği oluşmuş gibidir. Özellikle Amerikalı eleştirmenlerin büyük çoğunluğu, onun başyapıtı olarak *Raging Bull – Kızgın Boğa*'yı gösterirler. Bu filmi çok büyük bir ustalıkla yapılmış önemli bir film, hatta bir kilometre taşı olarak nitelememe rağmen, benim gözde filmlerimden olmadığını itiraf etmeliyim. Bir duygu, bir kişisel duyarlılık sorunu bu kuşkusuz... Benim gözde Scorsese filmlerimse, *Taksi Şoförü* ve *New York, New York*'tur en başta... İçerdiği çok özgün ve aykırı niteliklerle *Taxi Driver*'ı da tereddütsüz başa koyarım.

Taxi Driver – Taksi Şoförü, dünyamıza ve çağımıza sanki kıyamet gününü anımsatan bir bakışla bakan tüyler ürpertici filmlerden biridir. Film, taksi şoförü Travis Bickle'ın hikâyesini anlatır. Travis, Vietnam'da deniz piyadesi olarak savaşmış 26 yaşlarında bir genç adamdır. Vietnam dönüşü "geceleri uyuyamadığı için" şoförlüğe başlamıştır. Ve böylece, gecelerin New York'unu keşfeder. Geniş kaldırımlı, ağaçsız, kimi yerde bin bir ışığın parladığı, kimi yerlerde ise loş, giderek karanlık sokaklarda bambaşka yaşamlar vardır: Çokluk zencilerden oluşan genç serseri grupları, her yaştan ve her tipten kaldırım fahişeleri, sokağa düşmüş çocuk yaştaki genç kızlar, eşcinseller, esrar tutkunları, uyuşturucu ve silah satıcıları... Parasını ödemek koşuluyla her türlü gereksinmeye, her türlü zevke yanıt verebilen sokaklar...

Travis, yavaş yavaş ilerler bu "gece öğrenimi"nde... Sağlıklı bir ilişki kurmak istediği, başkanlığa oynayan bir senatörün seçim bürosunda çalışan bir genç kadınla ilk çıktığında yaptığı iş, onu "seks filmleri"ne götürmek olur. Ve doğallıkla ilişki başlamadan sona erer. Bir rastlantı sonucu senatörle tanışır Travis... Ve ona "kentin kaldırımlarından akan bu pisliği, bu lağımı temizleme gereği" konusundaki düşüncelerini söyler.

Sonra Iris gelir... Satıcısının dediğine göre "henüz 12,5 yaşında" bir kızdır bu ve "her şeyi, ama her şeyi yapar". Travis, ikinci insancıl ilişkisini bu çocuk-kadınla kurmak, onu kurtarmak, bu kaldırım pisliğinden çekip almak ister. Ama Iris bunu alayla karşılar. Zaten çoktandır silahlanmakta, bir gezici satıcıdan aldığı son model tabancalarla donanmakta olan Travis için, artık çoktandır zihninden geçirdiği, bilinçaltına yerleştirdiği eylemi yapmaktan, bu pisliği silah ve kanla temizlemekten başka çare yoktur...

Taksi Şoförü, Amerikan sinemasında "Yeni Sağ" diye adlandırılan önemli bir grubun ortaya çıkmasına denk düşer. Paul Schrader, John Milius gibi isimleri barındıran bu grup, Amerika'nın kayıp değerlerinin peşine düşen, acı bir eleştiriyle karışık yoğun bir nostaljiyi ve evrensel değerlere karşı yüceltilmeye başlanan milliyetçiliğe dönüşü simgeler. Senaryoyu yazan ve tam bir protestan eğitimden gelen Paul Schrader'in altı yıl kadar önce New York'ta yaşadığı ve kendi deyimiyle "kent yalnızlığı"nın pençesine düştüğü günlerden kalma gözlem ve izlenimlerine dayanmaktadır film... Ayrıca Schrader filmin öyküsünün bir zabıta vakasından, katil adayı Arthur Bremer'in notlarından da esinlendiğini söylemiştir.

Her ne olursa olsun, senaryo yazarı ve yönetmen tam bir gönül ve duygu birliğine varmışlardır. *Taksi Şoförü*, senaryosunun tam gereken görsel karşılığı bulduğu sayılı filmlerden biridir. İki sinemacı filmin "havasına girmek için" New York'u birlikte arşınlamışlar, gece yaşamını izlemişlerdir. Ortaya çıkan film gerçekten ürkütücüdür. Dünyanın en gelişmiş toplumunun en büyük kentinden verilen gece manzaraları, değme korku ve dehşet filminden daha da ürkünç gözükmektedir. Hiçbir temel inancın, hiçbir insanlık değerinin kalmadığı, tümüyle zevke ve de paraya yönelmiş, insan bedenleri kadar yaşamlarının da alınıp satıldığı bu yaşam biçimini eleştirmek için elbette (yeni ve-



Martin Scorsese,
Taksi Şoförü /
Robert De Niro

ya eski) "sağcı" olmak gerekmiyordu. Schrader-Scorsese ikilisinin klasik kara filmden ancak birkaç ana temayı ödünç alan, onun dışında oldukça özgün ve kendi soluğunu alan yapıtlarında, bu saptama kendi başına çok ağır ve radikal bir eleştiriye dönüşmekte ve bu acımasızca gösterilen yeni kapitalizm çöplüğünün iğrenç kokusu sanki burunlara gelmektedir.

Filmin asıl tartışmaya açık yanı, kuşkusuz şiddet yüklü finali ve üstelik bu finali zedeleyen sahte mutlu sondur. Biz filmi gördüğümüzde yazdığımız yazıda şöyle demişiz: "Travis tipik 'sokaktaki adam' değil kuşkusuz... Lümpen yanı belirgin, ağzı iyi laf yapan, ama ülke sorunları üzerine, politika üzerine hiçbir sağlam fikri olmayan bu genç adam, bir ölçüde Amerikan toplumunun proletarya kesimini, yalnızca ücret artışları ve yaşam düzeyinin yükselme-

sine kafayı takarak apolitik kalmış emekçiyi simgeleyebilir kuşkusuz... Ama Travis, daha da kendine özgü bir tip. Oldukça dengesiz. Tanıştığı kızı seks filmine götürmeye kalkması bunu göstermiyor mu? Kendi dünyasına kapanmış, mesleği gereği sürekli toplum gerçekleriyle karşılaşsa da kendi hayallerine, düşlerine dalmış bir adam Travis... Normal görünüşlü bir yarı deli nerdeyse... Ne var ki filmin finali, anlatılan öyküdeki bireysel şiddet ögesinin sadece Travis'in normal olmayan birisi olmasıyla açıklanması ve de bağışlanması olasılığını ortadan kaldırıyor. Bir çırpıda birkaç cinayeti işleyen Travis, yalnız serbest bırakılmakla kalmıyor, 'kurtardığı' küçük Iris'in ailesinden teşekkür mektupları alıyor ve kamuoyunda bir 'halk kahramanı' oluyor. Travis elini kana bulamıştır, evet... Ama öldürdükleri birkaç pezevenk ve ahlaksızdan başkası değildir. Öyleyse toplum, onu cezalandırmak şöyle dursun, kahraman yapacaktır. Bu finalde yönetmenin tavrı belirsizdir: Bu bir onay mıdır, bir eleştiri veya alay mıdır, anlaşılmaz."

Evet, böyle demişim vaktiyle... Ama bugün farklı düşünüyorum: Scorsese'in tavrı, kuşkusuz ki alaydır. Hangi gerekçelerle olursa olsun, bir kanlı katilin sonunda bir halk kahramanına dönüşmesi, ancak tutuculuğun, gelenekselciliğin, aşırı milliyetçiliğin zaman zaman üste çıktığı ve topluma egemen olduğu ABD ve benzeri ülkelerde olabilir ve bunları göstermek, çağdaş bir yönetmen açısından ancak toplum eleştirisiyle açıklanabilir. Scorsese, başkişisini tanımlarken şöyle der: "O aslında kurtarılmayı istemeyen ve beklemeyen kişileri kurtarmaya sıvanmış bir sahte azizdir." Bu tür azizler, filmdeki Travis kişiliğinin patolojik yanlarını aşarak, her çağda, her toplumda görülen ve toplumu topluma rağmen kurtarmayı deneyen kişiler değil midir? Travis tiplemesi özellikleri aşıp genele dönüşürken, gece New York'unun iğrenç kaldırımları da o yöreselliği aşıp temel değerlerini yitirmiş ve yozlaşmaya teslim olmuş bir çağdaş dünya görünümüne dönüşür. Böyle bir dünyaya düzen getirmek, "nizamat vermek" isteyenler hep çıkacaktır. Travis ilk bakışta sanıldığından da daha yaygın ve evrensel bir kişiliktir.

Film, parlak biçimde saptanmış belgesel kıvamındaki bir gecelerin New York'u dekoru önünde, sanki dünyanın sonuna gelinmiş izlenimi uyandıran bir keder ve korku duygusu yaratır. Leslie Halliwell

şöyle der: "1970'lerin iç bulandırıcı gerçekçiliğinin zirvesi olan bu sevimsiz ama parlak biçimde yapılmış film, zihinlere çıkmamak üzere yerleşiyor ve dünya üzerindeki cehennemin canlı bir tasvirini sunuyor." Scorsese'nin hayranı olduğu sinemacılardan biri olan Michael Powell, onun üzerine şöyle demişti: "Kurosawa'nın ilk filmlerinden beri sinemada böylesine buyurgan bir enerjinin varlığını hissetmemiştik." *Taksi Şoförü*, bu "enerji"yi baştan sona taşır ve seyirciye geçirir. Anlatılan dünyanın sonu manzarası, filmin yapay bir iyimserlik taşıyan finaliyle sanki dengelenmek istenmiştir. Ama bu filmin aldatıcılığı, giderek alayı ve mizahı kadar kehaneti de gözden kaçacak gibi değildir. Kendini savunmasını bilmeyen toplumlarda, bireysel adalet dağıtıcıları, tek başına yargıç ve mahkeme olan kişiler kaçınılmaz biçimde çoğalacaktır ve üstelik toplum, onlara nerdeyse minnettar kalacaktır!... Scorsese, daha 1974'lerde yaptığı bu uyarıyla günümüzde bizi bekleyen önemli bir tehlikeyi işaret etmektedir. Robert De Niro, daha ilk rolünde çocuk yaştaki Jodie Foster, Harvey Keitel, Cybill Shepherd, Peter Boyle gibi harika oyuncular ve Bernard Herrmann'ın müziği de bu filmin çok olumlu ve başarılı ögeleri arasındadır.

Taxi Driver / Yönetmen: Martin Scorsese / Senaryo: Paul Schrader / Görüntü: Michael Chapman / Müzik: Bernard Herrmann / Oyuncular: Robert De Niro, Jodie Foster, Cybill Shepherd, Peter Boyle, Leonard Harris, Harvey Keitel, Albert Brooks, Martin Scorsese / 1976, Columbia (Amerikan) filmi / 114 dakika.

Annie Hall

Annie Hall – 1977

1977 YILINDA çevirdiği *Annie Hall*, Woody Allen'a Hollywood'tan hiç ummadığı bir değerlendirmeyi getirdi: En iyi film, senaryo ve yönetmen olarak Oscar ödüllerini aldı. (Yani Allen, üç büyük ödülü kendisinde toplamış oldu.) Aslında bir dördüncüsü bile olabilirdi, çünkü Allen aynı filmle aktör olarak da Oscar adayıydı!... Böylece, yaklaşık on yıl önce, radyo ve kabare skeçlerinden sonra senaryo çalışmalarıyla sine-

maya ilk adımlarını atarak başlayan beyazperde serüveni, ilk kez böylesine ciddiye alınmış ve takdir edilmiş oluyordu. Ama bu filmden yirmi yıl sonra da Allen'ın, arada yirmiye yakın ve hepsi ilginç film üretmiş ve hâlâ da üretmeye devam eden, böylesine verimli ve kişisel bir sanatçı, hadl adını koyalım, bir ufak tefek dâhi olacağı akla gelir miydi? Evet, Allen'ın, nazar değmesin, enerjisi, üretimi ve verimi tükenmiyor, esin sıkıntısı çekmiyor sanatçı... Ve sürekli yeni, farklı, cüretkâr, değişik filmlerle gönül avcılığını sürdürüyor.

"Allen başyapıtı"nı saptamak kolay değil kuşkusuz... Aday olarak öncelikle akla gelenler: *Annie Hall*'la başlayarak *Manhattan, Kahire'nin Mor Gülü, Hannah ve Kız Kardeşleri, Suçlar ve Kabahatler.* Hepsi de kendi adıma çok sevdiğim filmler... Ama galiba *Annie Hall*'un önemi, tüm bu filmlere giden yolun kapılarını gerçek anlamda açmış, sanatçının ilk kez objektifinin önüne başkalarını değil bizzat kendisini, kendi kişiliğini koyduğu ve artık hep özyaşamsal olacak, hep kendisinden yola çıkacak bir sinema yapacağını, buna karşın her filminde bizi şaşırtacağını haberleyen film olmasında...

Evet, *Annie Hall* Woody'nin dünyasını ilk kez geniş biçimde bizlere açan film... *Interiors – İç Mekânlar*'la hayranı olduğu Ingmar Bergman'ın dünyasına bir filmlik bir yolculuk yapmadan önce Allen, Bergman'ın tersine geçmişi ve çocukluğundan çok bugününe bakıyor. Güldürü sanatçısı "show-man" Alvy Singer, Allen'ın bizzat kendisidir, hiç kuşkunuz olmasın!... Singer, New Yorklu bir Yahudi ailesine mensuptur, sonraları *Radyo Günleri*'nde anlatacağı o aile... Amerika'da, Brooklyn'de bir Yahudi olmak, Amerika'da beyaz ve protestan bir kökenden gelmekten, bir WASP olmaktan çok farklı olmalıdır: Allen bunun üzerinde bu denli durduğuna göre!... İlk kez sekiz yaşında ruh doktoruna gitmiş ve elbette o günden beri de bırakmamıştır. Aynı doktorun tam on beş yıllık müşterisidir: Tam bir ömür boyu aylık gelir kaynağı!... Film boyunca Singer'ın geçmişi de küçük anı ve izlenim kırıntılarıyla verilir: Aileden okula, üniversiteden meslekteki ilk günlere... Doğallıkla böyle bir kişiliğin yaşamla ilişkisinin temel noktalarından biri de, cinsellik-tir. Rastlantı bu ya, tıpkı Allen'ın kendisi gibi... İlk kez işe girince karşılaştığı güzel Allison'la bir türlü yatamaz Alvy: Çok arzu ettiği kadınla yatamamak gibi – aslında sanıldığından daha yaygın olan – bir kompleksi vardır. Ve ayrıca elbette tüm erotomanlar gibi mastürbasyonu da

ihmal etmez: "Hey, mastürbasyonu kötülemeyin... O sevdiğim biriyle seksten başka bir şey değil." (Filmden bir diyalog!)

Ama işin içine Annie girince her şey değişmiştir. Woody, pardon Alvy, Annie'yle seks de yapabilir, oturup uzun uzun da konuşabilir. Zaten onun için bu ikisinin de pek bir farkı yoktur. Konuşmaktan, iletişimden nerdeyse cinsel bir zevk alınıyormuş havası sızar, Ailen filmlerinden... Ama bu aldatıcı bir uyumdur, aslında ikisi de alabildiğine sorunludurlar, ikisinin de ruh doktorları vardır ve onların sözünden çıkmazlar. Cinsel sorunları çözümlemiş olmak, ilişkinin devamını güvenceye alacak değildir. Gerçi sayısız güzel anıları olmuştur birlikte: Örneğin bir çift ıstakozu pişirmeye çalışmanın veya banyodaki bir örümceğin verdiği dehşet, mikrofonun başında olduğu gibi orgazm karşısında da duyulan korku gibi... Ama anlaşılan sayısız anıya karşın, ayrılık kaçınılmazdır. Tıpkı Woody Allen'la Diane Hall'un da gerçek hayatta ayrıldıkları gibi... Evet, Diane Keaton'ın asıl soyadı Hall'dur!... Böylece filmin özyaşamsallığı ve iki sanatçının Allen'ın imgeleminden süzülüp geçmiş biçimde kamera önünde kendi yaşamlarını canlandırdıklarından artık pek şüphe edilemez.

Woody Allen'la Diane Keaton'ın gerçek yaşamda uzun bir beraberlikten sonra ayrılmış olmaları, hatta Woody'nin yine uzun bir beraberlik yaşayacağı Mia Farrow'dan da eninde sonunda ayrılmış olması (o ayrılıktan da bir film çıkartacaktır: *Husbands and Wives – Kocalar ve Karıları*), elbette bu olayların kanlı bıçaklı birer trajediye dönüşmemiş olması iyidir, güzeldir. Ama bu gerçek, *Annie Hall*'un yine de aslında bir dram, giderek modern bir trajedi olduğu gerçeğini değiştirmez. Çünkü olaylar, ani ve şiddet içeren gelişimlerle değilse de, uzun bir süreye yayılan, sürekli bir acı veren, belki de daha zalim biçimde etkiler kahramanları... Allen'ın daldan dala atlayan, bir zamandan ötekine ve bir temadan diğerine geçiveren, oyuncuları kameraya döndürerek konuşturan, en dramatik durumları tek bir espriyle özetleyiveren vurdumduymaz görünümlü yaklaşımı, bu filmi en azından bir tür "acı güldürü" haline getirip bırakır. New Yorklu bir Yahudi aydını olmanın, üstelik yaşlanmakta olan, zayıf, çelimsiz, koca burunlu ve miyop biri olmanın tüm tedirginliği yansır filmde... ABD'de bir Yahudi olmak gibi herhalde 3. Reich rejiminde Yahudi olmaktan çok daha az kaygı verici bir durum bile, Alvy-Allen'da tam bir paranoyaya dö-



Woody Allen, *Annie Hall*/Woody Allen ve Diane Keaton

nüşür. Bu "varoluş sorunları"na daha pratik sorunlar da gelip eklenir: Kadınlar, cinsellik, iş ve kazanç, başarı ve yükselme... Sinema kuyruklarında Fellini tartışılır, kokain senaslarında ise varoluşçuluk ve cinsellik... Kadınlar, dostluk, mikrofon ve seyirci gibi olguları da Alvy birer paranoyaya dönüştürür. Yaşama öylesine acı, ama aynı zamanda öylesine tatlı bakar ki Alvy-Allen... Ve film, bu bakışın özgünlüğü ve kişiselliğiyle *Annie Hall*'u tam bir Allen opüsü ve onun artık sürdüreceği ve içinden ne hazineler, ne özgünlükler, ne yenilikler bulup çıkaracağı kişisel filmlerinin ve özyaşamsal hikâyelerin ilk parlak örneği yapar çıkar. Kuşkusuz Allen'ın, belki *Another Woman – Bir Başka Kadın*'la birlikte psikanalize en çok dayalı ve en "nörotik" filmidir bu. (Bu arada filmin alt başlığının da *A Nervous Romance – Sinirli Bir Gönül Hikâyesi* olduğunu anımsayalım!)

Woody Allen bir yerde "artık gag'ların ardında saklanmak istemiyorum," demişti. İşte *Annie Hall*, sanatçının ilk kez gag'ların ardında saklanmayı reddedip ortaya çıkışının simgesidir. Robert Benayoun şöyle yazar: "Bu filmle Allen, naif, masum veya sorumsuz komik kişilikleri aşıp tümüyle yetişkin biri olarak bize seslenen ilk uluslararası ko-

medi sanatçısına dönüşür."Tavernier-Coursodon için: *"Annie Hall*, sanatçının ilk filmlerindeki anlamsız (absürd) ve boşanmış komiği geri plana itip karakter ve çağ gözlemi komedisine soyunarak, sanatında ilk kez bir dönüm noktası yaratan filmdir."Les Keyser şöyle der:"Filmin yabancılarla diyalog kurmak, aile ziyaretlerindeki korkunç anlar, özel yaşamdaki sürekli iletişim bunalımları ve sinir krizleri, Brooklyn'de büyümüş olmanın aşikâr dehşeti veya mutfaktaki ıstakozlarla komik savaşım gibi şeyler üzerine paha biçilmez esprileri, sanki Woody'yle Keaton'ın özel yaşamlarından çekilmiş enstantane resimler gibi duruyor." Leslie Halliwell'in yargısı şöyledir: "Bazıları çok komik olan şakaların ve bazıları çok başarılı olan anlatım tekniklerinin ilginç bir kolajı. Çok açıklanamaz biçimde büyük bir gişe hasılatı kazanarak yaratıcısını bir azınlık sanatçısı statüsünden bir süperstar statüsüne yükseltti." Ama tüm anılan benzerlikler, en azından özel hayatlarda, mutlaka bir mutlu son getirmez. Ve "hayatları film olan" Allen ve Keaton, film daha gösterime çıkmadan ayrılırlar. Başarı, her zaman sanıldığının tersine, en iyi yapıştırıcı değildir...

Annie Hall / Yönetmen: Woody Allen / Senaryo: Woody Allen, Marshall Brickman / Görüntü: Gordon Willis / Oyuncular: Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Carol Kane, Paul Simon, Shelley Duvall / 1977, Amerikan filmi / 93 dakika.

Özel Bir Gün

Una Giornata Particolare – 1977

ETTORE SCOLA'nın dünya sinema literatüründe hak ettiği yeri aldığına pek emin değilim. İtalyan olduğu kadar çok evrensel olan sanatçının yapıtı, bence yeterince anlaşılıp tartışılmış değil. Çünkü sineması, İtalyan sinemasının özellikle dışarda yarattığı ve birkaç temel türe indirgenebilecek stereotiplerine uymuyor: Ne yeterince İtalyan usulü güldürü, ne büyük aile dramı, ne de siyasal melodram... En çok tanınan filmleri ise özellikle *Birbirimizi Öyle Sevmiştik ki* ve *Teras*. Jacques Lourcelles kitabına ondan bu iki filmi, bir de katkısı bulunan *Yeni Canavarlar* adlı skeçli güldürüyü almış. Georges Sadoul-Émile

Breton'un aldığı tek film, yine *Birbirimizi Öyle Sevmiştik ki.* Oysa bu iki filme büyük saygım olmakla birlikte, ben kendi adıma *Özel Bir Gün*'ü tam bir başyapıt ve unutulmaz bir film olarak görüyor ve ayrıca yakın döneminden bir *Varennes Gecesi*'ni de ekliyorum.

Özel Bir Gün ülkemizde 1978 yılında gösterildi ve büyük bir heyecan uyandırdı. Yıllar sonra 1995 İstanbul Festivali'nde oynadığında da benzer bir heyecan yarattığını sanıyorum. Film, siyasal bir tavır alışla duygusallığı çok özel biçimde harman eden yapısıyla gönüllerimize yerleşmişti, bir daha da çıkmadı. *Özel Bir Gün*, hem tarihsel açıdan özel bir gün, hem de filmin iki kahramanı için... 8 Mayıs 1938 günü bu: Hitler'in tüm genelkurmayıyla birlikte Roma'yı ziyaret ettiği, Mussolini'yle buluştuğu, İtalyan faşizminin askeri gücünü ve halkın "Duce" çevresinde yoğunlaşan inancını Alman diktatörüne göstermek üzere görkemli bir törenin düzenlendiği... Avrupa'yı kasıp kavuracak uğursuz işbirliğinin oluşmasındaki en önemli aşamalardan biri... Tüm Roma, erkeği, kadını, çoluk çocuğuyla törene katılmak üzere koşuşuyor. Scola yavaş yavaş boşalan koca bir binayı gösteriyor. Bu bina Roma'nın, giderek kandırılmış tüm bir ulusun simgesine dönüşüyor. Herkes neşeli ve heyecanlıdır, tarihsel bir gün yaşanacaktır. Koca binada bir kapıcı kadın, bir de Gabriele ile Antonietta kalmıştır...

Antonietta altı çocuk anası bir kadındır, tam bir İtalyan mamma'sı: Çalışkan ve özverili kişiliğinin son kırıntılarını da, partide etkin bir görevi olan kocasının etkisiyle tutulduğu Mussolini hayranlığını belirten tablolar veya albümler düzenlemeye ve kusursuz bir eş ve ana olmaya harcayan... Gabriele ise bir eşcinseldir, belli belirsiz anti faşisttir gerçi, ama bir eylem adamı değildir. Tersine, eşcinselliğinden gelen kompleksini örtmek için partiye bile girmiş, bir genç kızla da ilişki kurmuştur. Ama partidekiler yutmamışlardır bunu, zaafını keşfetmişler, onu partiden de, radyoda spikerlik olan işinden de attırmışlardır. Gabriele, Antonietta'dan çok daha bilinçlidir kuşkusuz, okumuş ve eğitim görmüştür. Hayata kalender, olgun, filozofça bir bakış açısıyla, toplum dışı sayılan, ezilen bir azınlık mensubu olmanın getirdiği korkunun çelişkisi görülür onda... Bu iki insan, yalnız, mutsuz, ezik bu iki insan bu özel günde tanışır, konuşur, farklılıklarını gidererek iletişim kurar ve giderek sevişirler. Önemli olan sevişmek değildir kuşku-



Ettore Scola, *Özel Bir Gün* / Sophia Loren ve Marcello Mastroianni

suz, yalnızlığın ve korkunun korkunç çemberini kırmak, herhangi bir insancıl ilişkiyi yaşamaktır. Dışarda süren bitmek tükenmek bilmeyen törenin gürültüsü, nutuklar, marşlar, alkışlar, bu iki insanın birlikteliğine nerdeyse üçüncü bir varlık olarak eşlik eder...

Scola'nın kişileri, tüm özel nitelikleri içinde ve biraz da bu özellikleri aracılığıyla çok daha geniş ve boyutlu bir temsil gücüne, bir simgesel zenginliğe ulaşırlar. Çünkü ikisi de faşizmin veya herhangi bir buyurgan rejimin bireyi en uç noktalara dek, en ayrıntılara inerek, en acımasız biçimde nasıl ezeceğini, sömüreceğini gösterirler. Antonietta bu sömürüye kocası, giderek tüm ailesi aracılığıyla uğrar. Kocası ona yalnızca bir mal, bir çocuk yapma makinesi, evi çekip çevirme aracı diye bakar. Dışarda diğer kadınlarla ilişki kurmaktan da çekinmez: Tam bir İtalyan maçosudur o... Karısına karşı anlayışlı, insanca tek bir davranışı yoktur. Tersine onu dağınıklığı, tembelliği için sık sık azarlar. Faşizm "erkekçe" bir rejimdir çünkü, buyurganlığa ve güce dayanır, kadın ise güçsüzdür, tek görevi erkeğe hizmet etmek, çocuk doğurmak ve bakmaktır. Tüm İtalyan kadınları ise o zamanlar ülkede yaygın bir inanışa göre "erkeklerin erkeği" olan Mussolini'ye hayran-

lık duymakla yükümlüdürler. Antonietta da bu görevi yerine getirir. Bunun dışında hiçbir rol düşmez kadına, kişiliğini ortaya koyması, geliştirmesi söz konusu değildir. Antonietta bu açıdan faşizmin etkilerine alabildiğine açık, onun biçimlendirdiği bir insandır. Gabriele ise haydi haydi öyledir: Faşizmde cinsel sapıkların bozgunculuğuna yer yoktur. Ama Antonietta tüm şartlanmışlığı içinde yine de Gabriele'in ilk kez kendisine insan gibi davranan kişi olduğunu sezer. Onu baştan çıkarması, kendisini ona vermesi, kocasına ve partiye karşı bilinçaltı bir intikam alma duygusu değildir yalnızca... Kişiliğini buluşunun da ilk belirtisidir.

Scola bu güzel öyküyü hiçbir abartmaya ve kolaylığa sapmadan anlatır. Antonietta'nın uçakları görmeye pencereye koştuğu sahnede, uçakları değil de binaya yansıyan gölgelerini vermeyi yeğlemesi gibi, film boyunca faşizm olgusunu simgeleyen töreni şu veya bu biçimde göstermeyi değil, ses bandı aracılığıyla duyumsatmayı yeğler. Anlatmak istediği, faşizmin birey üzerindeki etkisidir, eziciliğidir, ana damarın kılcal damarlar halinde gündelik ve özel yaşamların en uç noktasına dek nasıl nüfuz edebileceğidir. Dışardaki tören tarihin belli bir döneminin özel bir olayıdır, belki de yinelenmeyecektir. Hitler ve Mussolini faşizmi geri dönmeyecek biçimde tarihin karanlığına gömülmüştür. Ama kuraldışı kişilerin aşağılanması, azınlıklara düşmanlık, kapıcı kadının davranışlarında somutlaştığı gibi devlete ters düşmüş, yasalara ve kurallara aykırı davranmış kişilerin gözetlenmesi ve ihbar edilmesi gibi davranışlar ve de evde, aile içinde kadının sömürülmesi ve aşağılanması, temelde faşist olan bu tür davranışlar hep var olacaktır. Scola'nın ele aldığı özel durumu genele dönüştürerek bize ulaştırdığı en önemli mesaj budur.

İki başoyuncusu, Sophia Loren ve Marcello Mastroianni, inanılmaz ustalıktaki oyunlarıyla filmi son derece insancıl kılarlar. Pasqualino De Santis, yönetmenin isteği üzerine son derece soluk ve kederli bir dünya yaratan, sanki renkliyle siyah-beyaz arası bir pastel ton yaratır ve tüm filmi öyle çeker. Bu iç burucu bir günlük aşk öyküsü, ardında derin bir insancıllık ve temel siyasal-toplumsal sorunsallar açarak belleklere yerleşir. Ama herkesinkine değil kuşkusuz... Filmin iki Oscar adaylığı kazandığı Amerika'da bir eleştirmen, Leonard Maltin şöyle yazar: "İyi oyuncuları bu hoş, ama önemsiz fil-

me destek oluyorlar!" Leslie Halliwell filmi *Film Sözlüğü*'ne dahil bile etmezken, bir başka İngiliz eleştirmeni, Paul Taylor, *Time Out*'ta şöyle yazabilmiştir: "Eğer Amerikan seyircisi Lina Wertmüller'in filmlerine koşuyorsa, çok daha denetimli olsa da aynı ölçüde sahte bu filmin, seks ve politikaya bu İtalyanca yaklaşımın iki Oscar adaylığına şaşmamak gerekir. Filmin görünürdeki sonu, bu olası olmayan çiftleşmenin, faşizmle açıklanan kişisel baskı altında ezilme olayına karşı bir başkaldırı gibi sunulması. Kısacası: 'Saçmalık.'" Evet, işte kimi eleştirmenlerin bu filme bakışı böyle. Sanırım tüm bu yazarcıklar, ülkelerinde herhangi bir faşizm dönemi hiç yaşamadılar. ABD veya İngiltere'nin bu açıdan tuzları kuru... Ama biz bu filmi hem yüreğimiz, hem kafamızla kavramış bir Türk aydını olarak savunuyoruz. Ve sinemaya böyle bakabilen bir eleştiri anlayışıyla da doğrusu hiç iftihar etmiyoruz...

Una Giornata Particolare / Yönetmen: Ettore Scola / Senaryo: Ruggero Maccari, Ettore Scola, Maurizio Costanzo / Görüntü: Pasqualino De Santis / Oyuncular: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, John Vernon, Françoise Berd, Nicole Magny, Patrizia Basso, Alessandra Mussolini / 1977, İtalyan filmi / 105 dakika.

Yıldız Savaşları

Star Wars – 1977

SADECE ÜÇ FİLM yönettikten sonra "yönetmenlikten hoşlanmadığını" belirterek bu işi bırakmış olan bir sanatçının böyle bir toplamın içine girmesi tuhaf gözükebilir. Ama öncelikle, böyle bir kıstasın saçmalığı açıktır. Ayrıca George Lucas yönetmenliği bıraktıysa da sinemayı bırakmamıştır. Tersine, son derece etkin biçimde bir yapımcılık kariyerini yürütmektedir. O, Tavernier-Coursodon ikilisinin yazdıkları gibi "büyük Amerikan geleneği tarzında bir imparatorluk kurucusudur". Ve özellikle Steven Spielberg'le işbirliği, çağdaş sinemaya sayısız görkemli gişe başarısı ve ayrıca sanatsal kişilik taşıyan film kazandırmıştır. Tavernier-Coursodon, onların işbirliğini "sanki sinema tari-

hinde Cecil B. DeMille ve David O. Selznick bir araya gelmiş gibi" olarak nitelemekte ve iki adamın "aynı sinema anlayışını, vizyonunu, aynı düşleri paylaştıklarını ve kişisel dünyalarının karşılıklı etkileşiminin çok verimli olduğunu" belirtmektedirler. George Lucas, kuşkusuz artık film yönetmese de çağın en önemli sinema kişiliklerindendir. Hemen tüm Spielberg filmlerinden *Kagemusha*'ya yapımcılığında bulunduğu filmlerden, sinemada teknik hilelerin ve de ses teknolojisinin gelişmesine kadar sayısız çabaları vardır. O, kuşkusuz bir yeni Walt Disney olarak anılmayı hak eden bir kişiliktir.

Yıldız Savaşları ise sinemaya yeni kapılar açar, yeni ufuklar belirler. Önce bu film ülkemizde belli bir gecikmeyle (1980 yılında) gösterildiğinde yazmış olduğum eleştiriden bölümler sunmak istiyorum:

"*Yıldız Savaşları* orda öyle duruyor: Parlak, parlak da söz mü, göz kamaştırıcı, pırıl pırıl, görkemli, baş döndürücü bir film. Küçümsemek isteseniz de, boşluğunu savlasanız da, 'tuzak' deseniz de, aydınca bir dudak bükmeyle işi savuşturmak isteseniz de, bir anlamda nafile... Sinemada sermayenin getirdiği ne varsa, onun en görkemlisi var bu filmde: Tek başına kapitalist sinemanın, giderek kapitalist sanatın kusursuz bir örneği, bir anıtı sanki... Kendinden emin, eleştirilere, aşağılamalara, yargılara meydan okurcasına, ardında sinema tarihinin en büyük hasılatı olan efsanevi 175 milyon doları, aldırışsız, başı dik... Nasıl yaklaşmalı böyle bir olaya? *Yıldız Savaşları* bir sinemasal canavar, bir 'garabet', bir toplumbilim olayı... Belki önce sinemasal yanını bir yana bırakıp, şimdi artık sinema tarihlerine geçmiş yapım serüvenini, yazarı-yönetmeni gencecik George Lucas'ın *American Graffiti* isimli ikinci filminin başarısından aldığı cesaretle 20. Century Fox'u nasıl ikna ettiğini, oyunu oynamayı kabul etmenin Fox'u, bir zamanlar *Kleopatra* filmiyle kapanmanın eşiğine gelmiş olan bu dev şirketi nasıl yeni baştan mülti milyarder ettiğini ve filmin can çekişen bir Hollywood'u nasıl yeniden ayağa kaldırdığını mı anlatmalı?

"*Yıldız Savaşları*, 'çok eskiden başka bir yıldız sisteminde geçen' olayları anlatıyor. Gezegenler arası düzen çoktandır 'kötülerin' elindedir: Yüzü kara bir demir maskeyle gizlenmiş bir şefin yönettiği bir oligarşi, 'kötüler imparatorluğu'nu kurmuş, sistemin bir zamanki 'iyilerini', bireysel değerlere bağlı onurlu ve yürekli şövalyelerini kıyıma uğratmış, iktidarını yerleştirmiştir. Yenilen soylulardan prenses Leia,

genç ve temiz asker Luke ve arkadaşlarıyla işbirliği yaparak kötüleri yenmeye uğraşır. Bu savaşımda Luke ve Leia'nın yanında olanlar, sorumsuz bir bir serüvenci olan Solo, yaşlı ve bilge Ben, Solo'nun arkadaşı, 'Doktor Moreau'nun Adası'ndan fırlamışa benzeyen yarı insan-yarı orangutan bir yaratık ve çok sevimli iki robottur. Bu yedi 'kişi', akıl almaz bir savaşım sonucu kötüler imparatorluğunun hain yöneticilerini yener, gezegenlerini havaya uçurur ve iyilerin düzenini geri getirirler.

"*Yıldız Savaşları* sinema tekniğinin, uzay maketlerinin, özel efektlerin olağanüstü düzeyde kullanıldığı, şaşırtıcı teknik olgunluğu yanında içerik olarak 'aptal', boş bir film gibi algılanabilir. Hayal gücünün, fantezinin, mantığı ve olabilirliği kulak ardı etmiş bir resimli roman, çizgi roman tavrının tam egemenliğidir, bu film... Düşünceden tümüyle boşaltılmış, gerçeklerden cüzamdan kaçar gibi kaçan, yalnızca en iyi biçimde oyalamaya yönelik bir çaba... Düşünce dışı, felsefe dışı, ideoloji dışı bir film, gösterişli, ama içi boş bir kabuk, cilalı bir vitrin... Ama acaba gerçekten öyle mi? Filmin ardındaki bin bir ustalığın, aslında tümüyle daha çekici bir film yapmaya ve daha çok para kazanmaya yönelik olduğuna inanıyorum (masum bir amaç!)... Ama sorun, bunun da ötesinde, filmin bu haliyle kazandığı ideolojik konum ve düşünsel yapı... Öncelikle filmin konusuna ve öyküsüne göründüğü kadar saflık içinde yaklaşmadığını, araya belli bir mesafe koyduğunu ve bu mesafenin filme yer yer belli bir alay, ince bir mizah dozu kazandırdığını belirtmeli. Sözgelimi Luke ve yaşlı Ben'in serüvenci kaptan Solo ile buluştukları bar, H. G. Wells'ın yaratıkları, *The Wizard of Oz* filminin hayvan-kahramanları ve eski korku filmlerinin karışımı olan garip hayvanlarıyla öylesine grotesk bir fanteziye ulaşıyor ki, bu kadarı ancak alay olabilir. Ayrıca bu sahnede serüven filmlerindeki benzer sahnelere özgü tüm motifler (loş köşelerde şüpheli kişiler, caz yapan orkestra, kabadayılar, vs.) öylesine açık biçimde kullanılmış ki, sahne tam bir parodiye dönüşüyor. Filmin birçok yerinden sızıyor, bu parodi duygusu...

"Ama başka şeyler de var. Sözgelimi mistik bir yaklaşım: Kahramanımız Luke, bilge Ben'den 'kuvvete inanması' gerektiğini öğreniyor ve sonunda kötülüğü ancak bu güce sığınarak yenebiliyor... 'Kötü'lerden önce egemen olan şövalyelerin, gözü pek bireyci savaş-



George Lucas, *Yıldız Savaşları* / (soldan) Peter Mayhew-Wookie, Mark Hamill, Alec Guinness ve Harrison Ford

çılar (yani Amerikan ideolojosinin belirgin temsilcilerinin, sözgelimi kovboyların ataları) olduğunu öğreniyoruz. Bu garip ve ürkütücü tarih öncesi (veya sonrası) evreninde sınıflar da var: Soyluluk hâlâ yok olmamış, direniyor, prenses Leia ve yandaşlarının kişiliğinde... Güçlü, yakışıklı ve serüvenci Solo, bir yerde Luke'a 'Bir prenses ve ben... yani halktan biri. Olur mu dersin?' diyor. Bu evrenin de kendine özgü kast düzeni, sınıfsal ilişkileri var. Ama her şeyden önce, filmin kendisi tümüyle ve baştan ayağa somut bir ideoloji anıtı, tam bir 'kaçış sineması' örneği olan, hayal gücünü ve fanteziyi (müthiş bir teknoloji ve sermayeyle destekleyerek) kamçılayan ve günümüzün, çağımızın gerçeklerine böylesine uzak düşen ve seyircisini de uzak düşüren bu yapıt, tüm gücü ve sağlamlığı içinde kapitalist sinemanın görkemli bir simgesi haline geliyor; burjuva sanatının günümüzdeki en göz kamaştırıcı alanı olan sinemanın, Amerikan sinemasının bir fetiş filmi, bir bütünleyici nesnesi, bir anıtsal simgesi haline dönüşüyor."

Evet, yıllar önce böyle demişiz, bu film üzerine... Tavernier-Coursodon ikilisinin yargılarının bir bölümü de şöyle: "Filmin ilk üçte biri, dekorlarındaki çarpıcılık ve garabetle mizahın karışımı ögele-

riyle, çok hoş bir sürpriz oluşturuyor. Ama sonrası, özellikle ses bandının dayanılmaz yükseklikteki hacmi (Dolby Stereo'nun ilk günleri) ve de bitmez tükenmez yıldızlar arası savaşların tekdüzeliğiyle insanı biraz sersemletiyor. Ama olayın nerdeyse tümüyle büyük perdede bir video oyunları sergilemesine dönüşmesi için, üçlemenin diğer filmlerini beklemek gerekecektir. Bu bölümler de gerçi teknoloji açısından son derece üstündür. Ama içeriksiz bir teknoloji, tıpkı bilinçsiz bilimde olduğu gibi, biraz 'ruhun ölümü'dür. Oysa bu tür filmlerin bizi şaşırtmaktan başka amaçları da olmalıdır." Leslie Halliwell'e göre, bu "Flash Gordon'un yeniden doğuşudur: Yeterince üslup ve hayal gücüyle yaratılmış iyi ve zararsız bir eğlencelik." Ama *Time* dergisi daha coşkuludur: "Kazandığı tüm başarıları hak eden büyük bir popüler sanat örneği." Les Keyser şöyle yazacaktır: "Lucas açıkça söylemiştir: Filmini peri masalları dinlemeden büyüyen bir kuşak için yapmıştır. Hedefi 14 ve daha genç yaş grubudur. Bu film bir kutlama, bir toplumsal olay, bir kolektif rüyadır... Seyirci dönüp dönüp gelmiş ve aile ve dostlarını da birlikte sürüklemiştir." *New Yorker* dergisi şöyle diyecektir: "Yüksek volümlü ses, devamlı hareket ve çarpışma, mal kaçırır gibi bir kurgu kafanızdan her türlü fikri uzaklaştırıyor ve iyi vakit geçirdiyseniz bile, bir ölçüde aldatıldığınız hissine de kapılabiliyorsunuz ki bu da bir tür büyülenmeyle eşanlamlı." Ama en ilginci *Time Out* dergisidir. Dergide film üzerine çıkan bir yazıda şöyle denir (1984 yılında): "Çok fazla hedefi birden gözeten, çok parası olan, zekâsı da az gelişmiş bir yönetmenin ateşlediği duygusuz işaret fişekleri!" Ne var ki aynı derginin yayımladığı ünlü *Time Out Film Guide*'a alınan eleştiride, aynen şöyle deniyor: *"Yıldız Savaşları,* bilimkurgu alanında en azından kırk yıl geride kalmış bir filmdir. Ama tüm bu ve benzer eleştiriler, temel bir gerçeğe çarparlar: Film, ortaya ilk çıkışından nerdeyse elli yıl sonra ilk kez, "pulp space fiction-ucuz uzay romanları" denen şeyi gerçekten güvenilir ve saygın bir sinema türüne dönüştürmektedir. Zaten tam anlamıyla bir tür filmi olmayan *2001*'i bir yana bırakırsanız, film sanki ilk kez gerçekten dış mekânlarda çekilmiş bir western'i izlemek gibi bir şey... Filmin kendisinin belli sınırları ve yetersizlikleri olabilir. Ama yeni bir gösteri ve mucize sinemasına dönüş, aslında hiç de fena bir şey değil. Yoksa siz hâlâ *Neşeli Günler*'i izlemeyi mi yeğlerdiniz?" Evet, aynı yayın organının bu iki farklı yaklaşımı karşısında ne

demeli, bilemiyorum. En azından aynı eleştirmenin elinden çıkmadığı söylenebilir herhalde!...

Yıldız Savaşları, kuşkusuz ki sinemaya yeni kapılar ve yeni ufuklar açmış, sinemada tekniğin, teknolojinin, özel efektlerin önemini ve katkısını büyük ölçüde geliştirmiş, *Metropolis*'ten yarım yüzyıl sonra ortaya yeni, farklı, sevimli ve çok daha insancıl robotlar getirmiş ve genç kuşakların sinemayla barışmasına kapı açmış önemli bir filmdir. Çoğu teknik dallarda olmak üzere tam altı Oscar alması da bunu vurgular. Ardından iki bölüm daha gelir: *The Empire Strikes Back – İmparator* (Irvin Kershner, 1980) ve *Return of the Jedi – Jedi'nin Dönüşü* (Christian Marquand, 1983). George Lucas her iki filmde de "executive-producer" olarak çalışır ve filmlere katkıları, birçok kaynakta belirtildiği gibi çok büyük olur: Nerdeyse yönetmenleri kadar!... Bu filmler, *Yıldız Savaşları*'nın getirdiği özgünlüklere çok şey katmazlar. Bu üçleme, 1996 yılı içinde yeniden, dijital efektlerle güçlendirilerek dünya çapında gösterime sunulmuştur. Ayrıca Lucas ve ekibinin daha sonra hikâyenin en başına giderek yaptıkları üç filmin *Yıldız Savaşları* efsanesini toplam altı filme çıkardığını da hatırlatalım. Bu filmlerin, yukarda bir yerde sözü edildiği gibi, getirdikleri aşırı teknolojik ağırlık ve özel efekt istilası nedeniyle sinema sanatına zarar verdikleri ve klasik sinemayı öldürdükleri tarzında inançlar ve görüşler de var. Ama ben kendi adıma, bu tür bir değişimin zaten bir ölçüde önlenemez olduğunu düşünüyorum. Ayrıca bu tarz bir yeni popüler sinema anlayışına, insanları evlerin içinde de gelişen yeni teknoloji rahatlığını bırakıp sinema salonlarına gitmeye teşvik ettiği ve böylece o anlamda klasik sinemayı ayakta tutmaya katkıda bulunduğu için de, olumlu bakıyorum.

Star Wars / Yönetim ve Senaryo: George Lucas / Görüntü: Gilbert Taylor / Müzik: John Williams / Yapım tasarımı: John Barry / Oyuncular: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness, Anthony Daniels, Kenny Baker, Dave Prowse / 1977, 20. Century Fox (Amerikan) filmi / 121 dakika.

Yaratık

Alien – 1979

NE KADAR ürkütmüştü bu film beni, Tanrım!... İlk kez Paris'te bir sinemada, geceyarısı seansında izlemiştim. Bir yerde yazmıştım bunu: Yanımda Paris'teki Türk filmleri toplu gösterisi nedeniyle birlikte olduğumuz Atıf Yılmaz vardı. O korku filmlerine şerbetlidir, bense nerdeyse koltuğun altına saklanacaktım!... Sonraki görüşlerimde, aynı değilse de ona yakın bir etkiyi hissettim hep... Ridley Scott, aslında gerçekten de usta bir sinemacıydı. Böyle bir toplam için düşünülebilecek üç önemli filmi olduğuna inanıyorum: *Alien*'den sonra, bilimkurgunun sayılı çağdaş klasiklerinden biri olan *Blade Runner – Bıçak Sırtı* ve önemli bir çağdaş feminist sinema örneği olan kaçış ve özgürlük destanı *Thelma ve Louise*. Ama bana göre ille de *Alien!*...

Alien – Yaratık, içindeki yedi kişilik mürettebatla birlikte dünyaya dönüş yapmakta olan Astromo adlı uzay gemisinin başına gelenleri anlatır. Dünyaya on ay sonra inmesi beklenen araca, sahibi olan şirket tarafından bir emir verilir: Bilinmeyen bir gezegenden gelen S.O.S. işaretinin niteliğini anlamak... Bunun için gezegene iniş yapan gemi personelinden biri, bu ürkünç yüzeyde, dev yumurtalar içindeki kımıldamaları görür: Burda bir tür hayat vardır... Sonra garip bir yaratığın saldırısına uğrar. Gemide tedavi altına alınır, ancak giderek kötüleşir ve birden, beklenmedik bir anda, bedeninin içinden fırlayan bir küçük ve garip nesne, herkesin korkudan açılmış gözleri önünde geminin içinde kaybolur. Bu yaratık gitgide büyüyüp şekil değiştirecek ve tanımlanamaz, korkunç bir canavara dönüşecektir. Ona karşı başlatılan mücadele nerdeyse boşunadır: Geminin, ikisi kadın tüm mürettebatı birer birer yenilir ve vahşi ölümlerle ölür. Ama zafer son kalana, "uzay kadını" Ripley'e nasip olacaktır...

Yaratık, çok açık biçimde bilimkurgu sinemasıyla korku-dehşet sinemasını aynı kalıp içinde eritir ve ortaya, bilimkurgusal korku filmi diye adlandırılabilecek olan bir tür çıkar. Daha sonra, gerek iki devam filminde, gerekse John Carpenter, Brian De Palma gibi yönetmenlerin kimi fantastik filmlerinde bu karışım yinelenecektir. Ancak bu biçimi perdede ilk kez böylesine etkili bir biçimde yaratmak onuru bu filme aittir. Filmin kökenleri tartışmalıdır: Dan O'Bannon ve Ronald

Shusett'in ortak senaryoları, bir iddiaya göre Van Vogt adlı yazarın hikâyelerinden esinlenmiştir, bir diğerine göre 1958'de çekilmiş olan *It! The Terror from Beyond Space* adlı ucuz uzay öyküsünden!.. Kimileri filmde Howard Hawks'ın korku türü klasiği *The Thing – Şey*'in etkilerini araştırır. Ne olursa olsun, bu öykü kendi içinde yeterince sürpriz ve şok içerir: Yaratığın bir insan bedeninden fırlaması, gitgide büyüyerek korkunçlaşması, öykünün orta yerinde gemi mühendisinin bir robot olduğunun anlaşılması, finalde Ripley'in aslında şirketin tüm mürettebatı gözden çıkarmış olduğunu anlaması (çünkü şirket ne yapıp edip o yaratıklardan birine sahip olmak istemektedir ve onun için, o gizemli gezegeni ziyaretten başlayarak her şey planlanmıştır!)...

Ancak filmin asıl başarısı, kuşkusuz bu hikâyenin görselleştirilmesinde yatar. İngiltere'deki ilk filmi *The Duellists*'ten başlayarak tam bir biçim ustası olduğunu, ışığın kullanımından çerçevelemeye kadar her şeyde son derece titiz çalıştığını gösteren Ridley Scott için bu ikinci filmi, gerçek bir gösteri vesilesi haline gelir. Yönetmen, öncelikle klasik bilimkurgu türünün kimi ögelerini, sanki bilimin bu alandaki gelişmelerine hiç mi hiç güvenmiyormuşçasına altüst eder: Onun yarattığı uzay gemisi, bilimin son aşamasını temsil eden, bu nedenle de genelde hep çok temiz, çok net, çok aydınlık bir biçimde sunulan uzay gemileri yerine, bu kez çizgileri, sınırları belirsiz, hacimleri sanki sonsuza dek uzanan, ışıkları sönük ve giderek karanlık, şimdiden pasa ve kire bürünmüş bir mekândır ve bu haliyle, sanki eski korku filmlerinin gotik şatolarını, ürkünç mahzenlerini akla getirir. Bir bilimkurgu serüveni, eski usul korku filmlerini hiç aratmayacak bir mekânda oluşmaya başlar. Bu dekor içinde Scott, gözde temalarından biri olan (ve Tavernier-Coursodon ikilisine göre onu "serüven sinemasının Antonioni'si haline getiren") iletişimsizlik temasını işler. Geminin yolcuları, sadece görev duygusuyla ve de alacakları paranın hayaliyle yaşayan, sanki gerçek bir psikolojik varlıkları ve duygu birikimleri olmayan kişilerdir. Seyirci hemen yalnızca filmin ana kahramanı Ripley'le ilişki kurabilir. Alaycı bir biçimde Patricia Highsmith'in ana kahramanlarından birinin adını yüklenmiş olan Ripley, gerçi klasik serüven filmlerindeki kadar bile kişilik irdelemesi taşımaz, ama yine de seyirci onunla özdeşleşir ve olayları onun gözünden izler. Ayrıca Ripley'in gemideki en küçük hareketinin bile gösterilmesiyle, film seyirciyi Ripley üzerine röntgenci bir konuma getirip bırakır.



Ridley Scott, *Yaratık* / Sigourney Weaver

Ripley'in yaratıkla macerası sanki bir tür yeni "Güzel ile Canavar"dır. Birbirlerini yavaş yavaş tanır, tartar, giderek yaklaşırlar. Son ve ölümcül mücadeleye kadar... O ana dek birbirlerini uzaktan da olsa karşılıklı kollamaları, gözetlemeleri, sanki altıncı hisleriyle izlemeleri ve de ilk çatışmaları, filme nefes kesici bir gerilim kazandırır. Filmin gerilimi, çok açık şoklarla değil (bir-iki sahne dışında), çok daha incelikli ve derin bir kaygı ve tedirginlik biçiminde verilir: Tıpkı en has Hitchcock filmlerinde olduğu gibi... Nitekim bu filmi, ikinci devam filmi olan James Cameron'un 1986 yapımı *Aliens*'iyle kıyaslayan Tavernier-Coursodon ikilisi şöyle der: "Bu ikinci filme yönetmeni Cameron, şaşırtıcı bir enerji, dinamizm ve teknolojik şiddet ekler ve tüm bunlar, Scott'un filmindeki içe dönük, ama nerdeyse tahammül edilmez gerilimden yüzde yüz farklıdır. Seslerin hacmi bile çok farklıdır: Scott, dramatik olmayan sıradan konuşmaları, gündelik görüş alışverişlerini nerdeyse fısıldar biçimde yansıtır: Tıpkı Jacques Tourneur'ün korku filmlerinde olduğu gibi... Oysa Cameron'da bu bir çığlık, feryat, haykırış orjisine dönüşür: Araya karışan patlama, makine ve otomatik silah sesleriyle birlikte ve hepsi son miksajda, ilk filmle kıyaslanmayacak derecede gürültülü biçimde harmanlanmış olarak." Evet, Cameron'unki nerdeyse temelden farklı bir sinemadır. Üçüncü bölüm olan David Fincher'in *Alien-3*'ü ise, yine belli özellikleri ve erdemleriyle, hem sanki farklı bir filmdir, hem de kaçınılmaz bir "deja vu" duygusuyla, özellikle ilk iki filmi bilenleri yeterince doyurmaz.

Ridley Scott, iyi bir oyuncu seçimiyle, uzay gemisinin içini, film çekildiğinde bir bölümü o denli ünlü olmayan, ama sonradan daha da tanınan gerçek oyuncularla doldurmuştur: Tom Skerritt (kaptan), Harry Dean Stanton (Brett), John Hurt (canavarı içinde gemiye taşıyan Kane), Ian Holm (Ash), Yaphet Kotto (Parker) gerçekten çok başarılıdır. Gemideki iki kadından biri olan Lambert'i Veronica Cartwright oynar. Ama asıl kahraman, kuşkusuz yetenekli oyuncu Sigourney Weaver'dır. O zamandan bu zamana birçok iyi filmde başarılı roller yüklenmesine karşın, beyazperde serüveni artık kaçınılmaz biçimde bu filmlerle özdeşleşen oyuncu, ince ve kırılgan görünümü altında Canavar'a kafa tutan Güzel'i büyük başarıyla oynar. Öyle ki, yedi yıl sonra ikinci bölüm çekileceği zaman, yine mutlaka Weaver'ı oynatmak isteyen yapımcılar, ilk bölümün sonunda canavarla birlikte uzayda kaybolup giden Ripley'i yeniden bulur ve sonra bir bahaneyle aynı korkunç gezegene döndürürler. Bu ikinci bölümde, Ripley'deki "ana olma içgüdüsü" de ortaya çıkar. Üçüncü ve son bölümde ise, Ripley kesinlikle ölür. Ama bir daha Ripley olarak karşımıza gelse de gelmese de, güzel ve yetenekli Weaver, artık hep bu üçleme ile anılıyor, anılacak...

Öte yandan, uzay gemisinde canavarı yenen kişiyi sonuç olarak bir kadın yapmakla Scott neyi göstermek istemiştir? Kadının her şeye karşın erkekten daha güçlü olduğunu mu? Bir tür feminist söylem mi iletmek istemiştir? Erkeklerin böyle bir filmi nasıl olsa göreceğini varsayarak, kadın seyirciyi de avlamak mıdır amacı? Ne olursa olsun, bu ilginç bir noktadır. Scott, yıllar sonra da *Thelma ve Louise* gibi açıkça feminist bir film yaparak, belki de Ripley'in bir rastlantı olmadığını ve kadınları erkeğe özgü işleri yaparken göstermekten özel bir zevk aldığını da kanıtlamış olmaktadır. Her neyse, ABD'nin popüler eleştirmeni Roger Ebert'in film üzerine bir sözüyle noktalayalım bu yazıyı: "Bu filmi tok karnına görmemenizi içtenlikle tavsiye ederim!"

Alien / Yönetmen: Ridley Scott/ Senaryo: Dan O'Bannon / Görüntü: Derek Vanlint, Denys Ayling / Müzik: Jerry Goldsmith / Oyuncular: Sigourney Weaver, Tom Skerritt, John Hurt, Veronica Cartwright, Harry Dean Stanton, Ian Holm, Yaphet Kotto / 1979, 20. Century Fox (Amerikan) filmi / 117 dakika.

Kıyamet

Apocalypse Now – 1979

İŞTE YİNE tartışmalı bir film... Bir üstünyapım görünümü altında öylesine kişisel, öylesine deneysel ve öylesine özel bir film ki... Gerek eleştirmen, gerekse seyirci olarak herkesin katılmasını, sevmesini ve onaylamasını beklemek olanaksız. Ben kendi adıma filmi çok sevenlerden ve zamanımızın en büyük sinemasal olaylarından biri olduğunu düşünenlerdenim. Ama elbette bu görüşü paylaşmayanlara da saygım var.

Kıyamet ilk kez 1979 Cannes Şenliği'nde, daha kurgusu tam bitip son haline bile ulaşmamışken gösterilerek ortalığı altüst ettiğinde, nerdeyse ayağının tozuyla Filipinler'den (film orda çekilmişti) gelen Francis Ford Coppola, 145 dakikalık şoku henüz atamamış gazetecilere şunları söylüyordu: "*Kıyamet* Vietnam üzerine bir film değildir. Vietnam'ın ta kendisidir... Başka bir filme benzetilmesi gerekirse, bu ancak *2001* olabilir. Öyküsü tartışmaya açıktır, ama filmin esas olarak duyulara seslendiğini söylemek isterim. Bir filmden çok bir deneyimdir bu... Başlangıçta bir hikâyesi vardı kuşkusuz... Ancak nehir boyunca çıktıkça, bu hikâye daha az önemli olmakta ve deneyimin kendisi ön plana çıkmaktadır."

Evet, *Kıyamet*, bir yolculuğun öyküsüdür: Aslen bir katil olup CIA tarafından görevle Vietnam'a yollanan yüzbaşı Willard'ın bu ülkedeki yolculuğu... Görev şudur: Amerikan albayı Kurtz'u bulmak ve öldürmek!... Çünkü Kurtz, ordunun en gözde subaylarından biri olduğu halde, bir süredir disiplinin ve hiyerarşinin dışına çıkmış, kendi başına garip işler yapmaktadır. Gerçi kendi başına aldığı kararlarla bazı askeri başarılar kazanmıştır, ama sonra tümüyle akıldışı işlere girişmiş, Kamboçya sınırından içerde bir tür ilkel toplum düzeni kurarak yerlilerce tanrılaştırılmış, kan, ölüm ve kıyıma dayalı bir egemenliği sürdürmeye başlamıştır. Willard, bir grup askerle birlikte gemiyle nehir boyunca yolculuğa çıkar. Yolda Vietnam'ın ve savaşın birbirine eklenen karabasanını tanır. Ölüm ve kıyım, gündelik yaşamın bir parçasıdır. Bu cehennemin içinde yaşamak, Amerikalıları da çıldırtmış gibidir: Erlerden subaylara herkes garip işler yapar. Bir albay, yalnızca dalgalara karşı sörf yapmak için daha elverişli olan bir kıyı kesi-

mini ele geçirmek amacıyla koca bir köyü yok eder. Hava saldırısı sırasında komutan "yerlileri korkutmak amacıyla" teypten Wagner müziği çaldırır... Orduyu eğlendirmek üzere gelen "tavşan kızlar" binlerce erin saldırısı karşısında canlarını zor kurtarırlar. Dünyanın en öldürücü silahı napalm bombasından söz ederken "sabahları napalm kokusuna bayıldığını" söyler bir subay... Kamboçya sınırında iki taraf arasında kalmış bir köprüyü, komutasız erler ne yaptıklarını bilmeden savunurlar... Nedensiz yere öldürülen bir grup Vietnamlının sakladıkları şeyin bir küçük köpek yavrusu olduğu ortaya çıkar vs. ...

Ve sonunda bu dehşet yolculuğu Kurtz'un ülkesinde noktalanır. Kurtz, uzun yıllardır savaşmış, sürekli dehşetle birlikte yaşamış ve sonunda delirmiştir. Willard'a anlattığı yeni aşılanmış çocukların kollarının kesilmesi öyküsü, bunun kanıtlarından biridir. Ama sonunda dehşeti kabullenmiş ve onunla birlikte yaşamayı seçmiştir: "Dehşetin bir yüzü vardır. Bir arkadaş gibi bellemeli onu, yoksa ondan müthiş korkmalı." Kurtz dehşetin yoldaşlığını seçmiş, ilkel insanlar üzerinde bu kan ve ölüm prensliğini kurmuştur. Ancak yüzbaşı görevi yerine getirecektir...

Coppola *Kıyamet*'i yazar-yönetmen John Milius'la birlikte Joseph Conrad'ın *Heart of Darkness – Karanlığın Yüreği* romanından uyarlamıştır. Conrad romanda 1890'larda Afrika'da, Kongo'da geçirdiği dört yılın izlenimlerini nakleder. Misyoner Kurtz'un öyküsü, aslında insanın içindeki iyi-kötü çatışmasını, kötünün uygun bir ortam bulduğunda nasıl patlak vereceğini anlatır. Konu günümüze ve Vietnam'a taşınırken ana temaları ve felsefesi korunmuştur: Coppola filmin başlıca erdemlerinden birinin Conrad'ın ruhuna sadakat olduğunu söylemiştir. Gerçekten de *Kıyamet*, Saigon'dan yola çıkıp Angkor Wat tapınağına doğru yaptığı bu yolculuk sırasında, Willard'ın yalnız dış dünyadaki dehşeti değil, kendi içindeki dehşeti de keşfetmesini öyküler. Homeros'un *Odysseia*'sıdır sanki bu: Sörf meraklısı tek gözlü albay, tek gözlü dev Siklop'tur, tavşan kızlar ise erkekleri baştan çıkaran Siren'ler... Willard her yerde ölümü, çılgınlığı ve ilkelliğe dönüşü görür. Amerikan ordusunun eylemlerinden hemen hiçbirini yasalara, kitaplara, kurallara, insanlığa ve de askerliğe uygun bulmaya olanak yoktur. Kurtz'u yaratan da tüm bu ölüm, kıyım ve çılgınlık ortamı değil midir? Tüm olaylara, filmin aklı başında hemen tek kişisi ola-



Francis Ford Coppola, *Kıyamet* / Marlon Brando

rak soğukkanlılıkla bakan Willard da sonunda çılgınlığa tutsak olmak tehlikesine düşer: Kurtz'a dönüşmüş fiziği ve anlamsız bakışlarıyla tapınaktan çıkarken, seyircide onun da yeni bir Kurtz olacağı kuşkusu belirir. (Zaten filmin olası finallerinden biri olan bu son, sonradan Coppola tarafından değiştirilmiştir.)

Kıyamet, savaşın nasıl bir kıyamet, bir cehennem olduğunu inanılmaz bir sinema tekniğiyle, nerdeyse fiziksel olarak duyuran bir filmdir. Evet, sanki gerçekten de Vietnam'dır bu, Dante'nin *Cehennem*'inden beri sanatın insanlığa bıraktığı en başarılı cehennem tasvirlerinden biri. Hava saldırısında, nehir üstünde geçen tedirgin bir gecede veya Kurtz'un cesetlerin birbiri üzerine yığıldığı, ağaçlardan ölülerin sarktığı saray tapınağında, bu cehennem duygusu gelip yüreklere yerleşir. Ancak bu cehennem film ilerledikçe gitgide daha bir soyutluk kazanır, nerdeyse kutsal kitaplardaki kıyametle özdeşleşir. Bu elbette filme yöneltilen bir tür eleştiriyi, Coppola'nın savaştan parlak, çok renkli, nerdeyse çekici bir görünüm verdiği savını doğrulamaz. Gerçi sonda napalm bombasıyla Kurtz'un sarayının yok edildiğini gösteren jenerik, içerdiği renk cümbüşüyle bir büyük eğlenceyi

çağrıştırmıyor da değildir!... Belki eleştirilebilecek bir yan, filmin somut olarak yaşanmış, belli nedenleri, politik ve emperyalist kökenleri ve uzantılarıyla yaşanmış bir savaşla, Vietam'la olan açık, dolaysız, organik bir bağının olmamasıdır. Ama bu bir seçimdir kuşkusuz... Ve 70'lerin Vietnam'a el yordamıyla ilk kez yaklaşmaya çalışan filmlerinde hep görülür: *The Deer Hunter – Avcı*'da da olduğu gibi... Belki de Amerikalı yönetmenlerin Vietnam'a direkt ve açık bir yaklaşım için yeterli zamanları olmamıştı daha, o tarihlerde... Ancak filmi kendine çizdiği amaçlar çerçevesinde ele alıp yargılamak daha doğru olur sanırım. O zaman şu görülecektir: Film, Vietnam veya başka savaşlar, savaş denen olaydaki kaçınılmaz çılgınlığı ve paranoyayı ortaya koymaya sıvanmıştır. Bunu da öylesine iyi yapmaktadır ki, yeterince savaş karşıtı bir yapıt olduğuna hiç kuşku bırakmamaktadır. Savaşın bireyselden kolektife doğru uzanan bir çılgınlığın doğması ve yayılması için nasıl verimli ve doğurgan bir ortam olduğunu sinema tarihi içinde en iyi veren filmdir bu... Ve bu filmden sonra, savaş karşıtı sanat yapıtları deyince Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı, Erich Maria Remarque'ın romanları, Brecht'in kimi oyunları, Picasso'nun *Guernica* tablosu gibi Coppola'nın *Kıyamet*'i de anımsanacaktır. Film aynı zamanda şaşırtıcı teknik düzeyi, Vittorio Storaro'nun Oscar alan görüntüleri, baba-oğul Coppola'ların, yani Carmine ve Francis Ford Coppola'nın birlikte hazırladıkları müzikle ve de kuşkusuz oyun gücüyle seçkinleşir. Marlon Brando, filmin son üçte birinde ortaya çıktığı halde, varlığı ve oldukça emprovize oyunuyla yapıta damgasını vurur. Başrolde Martin Sheen, ayrıca Frederic Forrest, Dennis Hopper, Robert Duvall gibi oyuncular da çok iyidir. Çekimleri çeşitli nedenlerden uzayan, Coppola'nın Filipin bataklıkları kadar Brando'nun sorunları ve kaprisleriyle de boğuşmak zorunda kaldığı, başoyuncusu nerdeyse yarı yolda değişen ve yönetmenin hayatından gerçekten de dört yıla yakın uzun bir zamanı çalan bu filmin çekimi üzerine Coppola'nın eşinin katkısıyla oluşmuş bir belgesel, filmin inanılması zor çekim koşulları üzerine çok iyi fikir vermektedir.

Filmin yarattığı tepkiler oldukça farklı olmuştur. *Time* dergisine göre bu "duygusal açıdan kısır ve entelektüel açıdan da boş bir film"dir. *New Yorker* dergisi şöyle demiştir: "Kişilikler Vietnam'ı sanki ucuz roman kahramanları gibi yaşıyorlar, bir film gibi, taşlaşmış bir

mizah çerçevesinde." *Time Out* şöyle demektedir: "Parlak bir sinema eseri. Ancak Vietnam'ı sonsuz bir yolculuğa, bir tür Hayalet Savaş'a dönüştürüyor." Tavernier-Coursodon ikilisine göre bu film "Coppola'nın hem en basit, hem en karmaşık filmi ve kesin başyapıtıdır. Baş döndürücü sinemasal biçimiyle karmaşık, ama hemen hiçbir entrikaya sahip olmayan düz hikâye yapısıyla da basit." Émile Breton ise şöyle diyor: "Bu film, çağımızın en büyük sanat eserlerinden biri. Ve Coppola, bu filme verdiği dört yıl boyunca, eserine karşı duyduğu denetimli öfke içinde bunu hiç unutmamışa benziyor."

Apocalypse Now / Yönetmen: Francis Ford Coppola / Senaryo: John Milius, Francis Ford Coppola / Görüntü: Vittorio Storaro / Müzik: Carmine Coppola, Francis Ford Coppola / Oyuncular: Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall, Sam Bottoms, Dennis Hopper / 1979, Amerikan filmi / 153 dakika

Fil Adam

The Elephant Man – 1980

1980'LERLE BİRLİKTE işbaşına gelen yeni bir Amerikan yönetmenleri kuşağı içinde, David Lynch bambaşka bir yer tutar. 1946 doğumlu sanatçı, resim eğitiminden ve resim üzerine kısa filmlerden gelir. Tam beş yılda tamamladığı ilk filmi *Eraserhead* New York'ta bir sinemada 1978'den başlayarak yıllarca gösterilir: Ama ancak cumartesi geceyarısı seanslarında!... Bu tipik "underground – yeraltı sineması" örneğindeki başarısı, ona Mel Brooks'un yapımevinin hazırladığı *The Elephant Man* filminin yönetmenliğini getirir. Yine siyah-beyaz olarak çektiği bu film, bizce sanatçının en önemli filmidir. Gerçi *Blue Velvet – Mavi Kadife*'nin hayranları da çoktur, hatta *Wild at Heart – Vahşi Duygular*'ı ön plana alanlar bile olabilir. Ama ben kendi adıma *Fil Adam*'ı çok seviyorum.

Film, Victoria çağı İngilteresi'nde "fil adam" John Merrick'in öyküsünü anlatır. Merrick'in başucundan ayırmadığı resimdeki annesi, melekler kadar güzeldir. Düşlerinde hep onu görür Merrick... Ama bu görüntü kaçınılmaz biçimde buğulanır, sislenir, korkunç seslerle yü-

rüyen bir fil sürüsüne dönüşür ve bu filler, Merrick'in düşlerini hep bir karabasana çevirirler. Bir söylentiye göre "annesini, ona dört aylık gebeyken bir fil çiğnemiş"tir. Doktor Treves arkadaşlarına "Bunca yıllık meslek yaşamımda böylesine deforme olmuş bir insan yüzü ve vücudu görmedim" der, arkasından da "iyi ki geri zekâlı" diye ekler. Ancak bizzat doktorun kendisi, Merrick'in inanılmaz çirkinlik ve biçimsizlikteki görünüşünün ardında duyarlı ve zeki bir insan bulunduğunu anlamakta gecikmeyecektir.

Merrick, 19. yüzyıl İngilteresi'nde gerçekten yaşamış, kayıtlara geçmiş bir "klinik olay"dır. Bir hayvan gibi sergilendiği, "sahibi" tarafından dövülüp aşağılandığı sirklerden doktor Treves'çe kurtarılır, bir hastanede bakıma alınır. Olasılıkla karşılaştığı ilk insanca davranışlardır bunlar ve bu muamele, onun yüreğindeki irini akıtır, korkunç görünümü altında saklanıp kalmış olan insanlığını meydana çıkarır. Yeniden kendisine işkence etmek isteyen bir grup insanın eline düştüğünde, Merrick dayanılmaz derecede iç burucu bir sesle "Ben fil adam değilim, ben bir insanım," diye feryat eder. Yüreği yüzünün korkunçluğundan gelen yansımayla öylesine yaralıdır ki... John Merrick, insan olduğunu, insan davranışı görmeye hakkı olduğunu çevresindekilerin hiç olmazsa bir bölümünün anladığını, kabullendiğini görmenin erinci içinde, kendisine "yasak" olan bir şeyi, kan dolaşımını önleyerek ölümüne neden olacağı için yapmaması gereken bir şeyi yapar: Bir insan gibi uyumak için yatağa uzanır. Bu, onun eriştiği görece gönül rahatlığı, ama aynı zamanda hep süregideceğini bildiği aşağılanma, kötü muamele, giderek işkence görme korkusu içinde, tüm bu korkulardan ebediyen kurtulmak için kendi kendini ölüme mahkûm etmesidir...

İlk filminde son derece garip, fantastik bir öyküyü bir tür kapalı gerçekçilikle anlatan Lynch, bu kez son derece gerçek bir öyküye kendisine özgü bir garip fantastik hava yükler. Hikâyeye son derece uyan siyah-beyazın kazandırdığı, emektar Freddie Francis'in çabasına borçlu olduğumuz atmosfer içinde, Lynch bizlere, yalnızca canavar yüzlü bir zavallının öyküsünü anlatmakla yetinmez. Bu kişiliğin iç dünyasına eğilmek, görünenin ardına geçip gerçek kişiliğini sergilemek çabasına da girer. Bunu yaparken "fil adam"ın ruhsal gelişimini geniş ölçüde çevresiyle, çağ ve toplumuyla bağlantılı kılar. Çünkü,



David Lynch, *Fil Adam*

en azından Sartre'dan beri herkesin bildiği gibi, "cehennem başkalarıdır" Kraliçe Victoria çağının Londrası, bir yandan Dickens romanlarının yoksul, aşağı kesimlerinin sefaleti ve ürkünçlüğüdür, öte yandan soylu, zengin, zevk ve sanat düşkünü bir kesimin büyük kenti... İçinde bulundukları koşullar, yoksulları daha da acımasız ve zalim kılmıştır. *Fil Adam*'la en çok onlar alay eder ve daha acımasızca davranırlar.

Öteki kesim daha anlayışlı gözükür: En azından kimi zaman... Zulmün hâlâ kol gezdiği bu toplumda, insanca bir dengenin bir parça olsun kurulabilmesi için çalışan kişiler ve örgütler vardır. Bir yandan bilim, öte yandan "tebaa"sından bir kişinin kendine özgü garip yazgısıyla bizzat ilgilenen koca kraliçe, öbür yandan garip şeylere karşı duyulan ilginin de katkısıyla, zengin ve soylu çevreler, Merrick'i içinde yüzdüğü korkunç sefalet ve yoksulluk çukurundan alır, daha insanca bir yere getirirler. Hatta doktorun onu alıp götürdüğü Londra tiyatrosunda, dönemin ünlü aktrisi Madge Kendal oyunu ona

adar ve halkın alkışını sağlar. Ama tüm bunlar geçicidir, birer aldatıcı düştür. Toplum temel mekanizmaları, farklılığa tahammülü olmayan kafa yapısı ve ayrıksı olana karşı zalimliğiyle ordadır, beklemektedir. Merrick de bunun çok iyi bilincindedir, yaşadığı tüm acı deneylerden sonra...

David Lynch'in *Fil Adam*'ı son derece insancıl bir filmdir, bir hümanizma başyapıtı... Film, Tod Browning'un 1932 yapımı ünlü *Freaks – Hilkat Garibeleri* filminden belki ilk kez, aşırı çirkin, bir tür canavar olan insanların özel dünyasını vermeye sıvanır. Bireye, bireysel olana, ayrıksılığa adanmış bir destandır bu film... Farklılıklara saygı konusunda iç burucu bir çığlık... Bireye, özelliği ve farklılığı içinde bireye saygı olmadan, insana ve topluma da saygı olamayacağı konusundaki çağdaş düşüncenin (tarih boyunca böyle bir düşünce pek yeşermemişti) sinema yoluyla verilmiş en güzel dışavurumlarından biridir kuşkusuz... Émile Breton'a göre bu "çoğu zaman bir düş veya bir karabasan gibi sunulan film, son derece büyük bir güç içeren hümanist bir mesajdır". Jacques Courcelles şöyle yazar: "Bu filmin amaçladığı, 'normal' insanın bakışını anormal olan yönünde biraz çevirmektir ki böylece, anormal dediklerimizin kişiliği ve onuruna biraz daha saygı duyulabilsin. Tıpkı Herzog'un *Kaspar Hauser'in Gizi* filmindeki gibi... Öte yandan, *Freaks*'in yaratıcısı Tod Browning'in tersine, Lynch alaycı veya zalim değildir, tam anlamıyla soğukkanlılığını korur." Tavernier-Coursodon ise filmin içerdiği büyük insan dramına karşın taşıdığı optimizme dikkat çekerler: "Temelde iyimser bir filmdir bu... Merrick, korkunç handikapına rağmen toplumdan belli bir ilgi ve sevgi görür."

Evet, David Lynch çok zor ve nadir bir işi başarmış, böylesine karamsar bir öyküyü anlatan filmini, sonuç olarak iyimser bir mesajla noktalamayı bilmiştir. Nitekim öyküyü yer yer anlatan kadın sesi, finalde şöyle der: "Hiçbir şey gerçekten ölmez." Merrick'in intiharına karşın, en azından hikâyesi ve serüveni çeşitli tanıklıklarla günümüze dek gelecek değil midir? Merrick'i oynayan John Hurt, doktorda Anthony Hopkins, diğer rollerde Anne Bancroft, John Gielgud, Wendy Hiller gibi usta oyuncular da çok iyidir. Lynch ise, belki tüm filmografisinin en iyimser yapıtı olarak kalan bu olağanüstü filmden sonra, çağdaş dünyanın daha da artmış gözüken zalimliği altında ezi-

len insan ruhlarının karanlık öykülerini anlatmayı sürdürecektir: *Mavi Kadife, Vahşi Duygular* veya *İkiz Tepeler* gibi TV dizisi ve sinema filmlerinde...

The Elephant Man / Yönetmen: David Lynch / Senaryo: Christopher De Vore, Eric Bergren, David Lynch / Görüntü: Freddie Francis / Müzik: John Morris / Oyuncular: Anthony Hopkins, John Hurt, John Gielgud, Anne Bancroft, Freddie Jones, Wendy Hiller, Michael Elphick, Hannah Gordon / 1980, Amerikan filmi / 124 dakika

Mephisto

Mephisto – 1981

SİNEMA TARİHİNİN (bana göre) en önemli 100 yönetmeninin arasına (kıl payıyla) girememesi, István Szabó'nun önemini azaltmaz. O, adına Macar sineması denen ve Orta Avrupa'nın eski sosyalist ülkeleri arasında en gelişmişi, en inceliklisi sayılan sinemanın kuşkusuz en büyük adlarından biri, olasılıkla da birincisidir, belki Miklós Jancsó ile birlikte... Sinemasal anlatımıyla çok önemsenen bir yönetmen değildir: Ne Fransız, ne de Anglosakson kaynaklarında... Hele ABD'de hiç tanınmaz: Leonard Maltin'in kapsamlı *Movie Encyclopedia*'sında yer almaz bile... Ama konularını hep büyük bir dikkatle seçmiş, yumuşak ve ekonomik, ama çok sağlam bir üslubu geliştirmiş, özellikle sanatçının çağdaş toplumdaki sorumluluğu üzerine önemli filmler yapmıştır. *Mephisto* ise en ünlü filmidir: 1981 en iyi yabancı film Oscar'ı başta, çeşitli ödüller. Ve kuşkusuz en iyi filmi...

Mephisto, ünlü Alman yazarı Thomas Mann'ın oğlu, babası kadar ünlü olmayan Klaus Mann'ın bir romanından uyarlanmış. Roman o kadar önemli sayılmıyor, filmi beğenenler ise daha çok. (Ingmar Bergman, örneğin, filmin romandan çok daha iyi olduğunu söylemiş). Szabó romanda belli değişiklikler yapmış: Romanın çok belli bir döneme oturmuş yapısını biraz daha genelleştirerek bir alegoriye doğru kaydırmış, Mephisto'nun eşcinselliğini törpülemiş (ve sanırım iyi yapmış, çünkü o zaman kahramanımızın iktidarla sorunlu ilişkisi, giderek çelişkisi, temelinden kayıp başka bir zemine oturabilirdi).

Film, Alman Nazizmi döneminde bir oyuncunun öyküsünü anlatıyor. Hamburglu "taşra oyuncusu" Hendrik Höfgen, tüm amacı mesleğinde yükselmek, "başarmak" olan her oyuncu gibi (belki sıradan bir oyuncudan biraz daha fazla) tutkulu, tiyatro âşığı, biraz çılgın bir kişilik... Yükselmek için her şeyi, bu arada kadınları kolayca kullanabiliyor. Ama gerçekten bağlı olduğu dostları da var. "Kader" onu Berlin'e atıyor ve orda, yükselmekte olan Nazizm'in resmi tiyatrosunda parlak bir oyunculuk kariyerine başlıyor. Sonra Goering'in çizgilerini taşıyan asker başbakanla ilişkileri gelişiyor, oyunculuktan devlet tiyatrosunun yöneticiliğine atanıyor. Ama bu yükseliş, kuşkusuz bedelsiz olmuyor. Bir bedel, hem de çok ağır bir bedel ödemek gerekiyor. Höfgen de bunu ödemek zorunda kalıyor.

Filmin öyküsü, Alman faşizmi gibi çok belirgin bir dönemin kendine özgü koşullarına oturmasına karşın, yönetmen bunu çok daha genel biçimde sanatçı-iktidar ilişkilerinin bir büyük metaforuna dönüştürmeyi başarıyor. Sanatçı dediğimiz kişi, tüm amacının mesleği olduğunu düşünebilir, yalnızca "sanat yapmak" çabası güdebilir ve kendisini politikadan soyutlayabilir mi? Sanatçı iktidarla kendi öz ilkelerinden, sanatından ve kişiliğinden ödün vermeden sağlıklı bir ilişki kurabilir mi? İktidarla en masum bir yakınlaşma bile sonunda ödünü getirmez mi? Hele toplu çılgınlık dönemlerinde, baskıcı ideolojilerin toplumsal bir paranoyaya dönüştüğü dönemlerde, sanatçı bağımsızlığını koruyabilir, "vicdanının dediğini yapabilir", sanat denen fildişi kulesine sığınarak olup bitenin dışında kalabilir mi? Bu tür sorular ne denli sık soruldu... Gerek tarih boyunca (daha Diyojen'in Büyük İskender'e "gölge etme başka ihsan istemem" dediği andan itibaren), gerek 20. yüzyıl tarihinin sayısız olayları, savaşları ve devrimleri boyunca, gerekse bizim yakın toplumsal tarihimiz içinde...

Film, işte bu sorulara görkemli bir sanat yapıtıyla çağdaş yanıtlar veriyor. Özünde tipik bir Alman yapıtı olan Goethe'nin *Faust*'unun yeni bir yorumu bu kuşkusuz... Nitekim Höfgen, bu oyunda Mephisto rolünü oynayarak büyük üne kavuşuyor. Ama ruhunu başarı için şeytana satma sırası sonunda ona da geliyor. Zaman içinde tüm dünya kültür birikimine ve kültürün evrenselliği ilkesine sırt çeviren, "bize yalnızca Alman olan gerek" diye alabildiğine bağnazlığa sapan ve bunun etkisiyle Shakespeare'e bile iyi gözle bakmayan bir anlayışa kar-



István Szabó, *Mephisto* / Klaus Maria Brandauer

şı Höfgen, *Hamlet*'i "Alman milliyetçiliğiyle bağdaştırarak" sahnelemek zorunda kalıyor. Başta Shakespeare, tüm dünya sanatının en ünlü adlarının kitaplarını, meydanlarda kolektif bayram havasında yakma törenleri de gecikmeyecektir. İktidarla kurduğu ilişkiler, Höfgen'in sandığının tersine, yalnızca sanatını icra etmek ve tiyatro yapabilmekle değil, Hitler rejiminin çarklarında görev alması ve faşist ideolojinin ön plandaki temsilcilerinden biri olmasıyla sonuçlanacaktır. Nazizm'in kendi anlayışına göre belirlediği resmi ideoloji destekli edebiyat, tiyatro, resim, heykel, mimarlık vb. alanlardaki "resmi" sanatçı-bürokratlardan biridir artık Höfgen... Ama içinde eski günlerden gelen bir kıpırtıyla, bir geceyarısı tutuklanıp kurşuna dizilen eski sahne arkadaşlarının akıbetini biraz kurcalamaya kalktığında, biraz önce dostça söyleştiği general-başbakanın nefret ve küçümseme dolu sesinden "aktör... defol karşımdan!" yanıtını alacaktır. Çünkü, bilinir, faşist yönetimler için sanat ve sanatçı gerçekten de önemli, saygın bir uğraşın kişileri değil, sadece ideolojilerine hizmet ettikleri ölçüde ve oranda yararlandıkları araçlardır, koca bir çarkın daha iyi dönmesine yardım edecek vidalar... İşleri bittiğinde bir çöp sepetine atılacak olan... Nitekim filmin dünya sinemasının en güzel sahnelerin-

den biri saydığım finalinde, Höfgen-Mephisto'nun artık işlevinin sonuna geldiği ve kaçınılmaz akıbetine doğru itildiği kesinlikle duyumsanmaktadır.

Sanat ve iktidar, sanatçı ve yöneticiler... Sanatçının bağımsızlığı, kişiliği, onuru, egemen iktidar karşısındaki konumu ve ikircikli durumu... Elbette yalnız faşist yönetimler için değil, komünist yönetimler için de (yalnızca Stalin-Eisenstein ilişkisini düşünmek yeter) ve yalnızca buyurgan rejimler için değil, sözümona demokratik rejimler için de söz konusu olan büyük bir sorunsal...

Büyük, çünkü sanatın gerçek bir özgürlük ve bağımsızlık içinde yapılıp yapılmaması, sanatın tümüyle yapılıp yapılmaması demek... Sınırlı, kısıtlı, yasaklı ve yönlendirilmiş herhangi bir sanatsal uğraş gerçeken sanatsal olamaz çünkü... Ve sorunun gerçek anlamda çözümü, ancak toplumların gerçek anlamda demokratikleşmesiyle ilintili... İşte István Szabó *Mephisto* ile bu temel sorunsalı görkemli bir sinemayla sunulmuş biçimde karşımıza getiriyor. Önemli sinema anları yaratarak, her zaman çok sakin ve dengeli üslubunu, belki ilk kez dünya çapında etki yaratan bir yapıta dönüştürerek... İki büyük oyuncu karşılıklı bir gösteri yaratıyor ve sanatla iktidarın çatışmasını adeta somutlaştırıyorlar: *Mephisto*'da büyük Alman oyuncusu Klaus Maria Brandauer ve generalde Rolf Hoppe... Filmin kazandığı başarı üzerine, Szabó bunu iki önemli filmle bir üçlemeye çevirecektir: Yine sanatçının ve bilinçli bireyin iktidarla karmaşık ilişkileri ana teması çevresinde dönen ve yine Brandauer'in oyununun birbirine bağladığı *Albay Redl* ve *Hanussen*. *Mephisto*'nun başarısı, Szabó'nun ilk dönemindeki başarılı filmlerini, *Baba, Budapeşte Öyküleri* veya *Güven*'i de gündeme getirecek, sanatçı ise rejimin çöküşünden sonra oluşan bunalımlı günlerde bile, *Venüs'le Buluşma, Tatlı Emma, Sevgili Böbe* gibi filmlerle çalışmalarını günümüze dek sürdürecektir. Ama *Mephisto* mucizesinin bir daha tekrarlanmadığını da belirtmek gerekir.

Mephisto / Yönetmen: István Szabó / Senaryo: Péter Dobai, István Szabó / Görüntü: Lajos Koltai / Müzik: Zdenko Tamassy / Oyuncular: Klaus Maria Brandauer, Rolf Hoppe, Ildikó Bánsági, Krystyna Janda, György Cserhalmi, Karin Boyd, Christine Harbort / 1981, Macar filmi / 144 dakika.

E. T.

E. T / The Extra-Terrestrial – 1982

STEVEN SPIELBERG, 20. yüzyılın popüler kitle kültürü açısından anahtar bir isimdir kuşkusuz... Onun, çağının kitle kültürüne muazzam katkısı açısından insanlık, edebiyat ve sanat tarihi içinde, diyelim ki Homeros, kral Arthur söylenceleri, Dede Korkut masalları, Evliya Çelebi, Grimm kardeşler, Hans Christian Andersen, Eugène Sue, ya da 20. yüzyılın sanatı sinemada Cecil B. DeMille veya Walt Disney gibi kişiliklerle kıyaslanması gerekir. Bu açıdan en tipik, giderek en önemli Spielberg filmleri de, bizce bu kitle sanatı tanımlamasına uygun olanlardır. Yani bence, başta *E. T.* olmak üzere, *Jaws, Close Encounters of the Third Kind – Tehlikeli İlişkiler* ve de *Kutsal Hazine Avcıları* üçlemesi. Spielberg'in illa da "ciddi filmler" yapmasını isteyenler ve onun en iyi filmleri olarak *The Color Purple* veya *Schindler'in Listesi*'ni gösterenler, bence bu açıdan yanlış düşünüyorlar. Her sanatçıyı sanatının temel eğilimleri ve amaçları, insanlara asıl neyi vermek istediği ve zorlanmadan, etki altında kalmadan, kendiliğinden yönelişlerinin yapısı ile yargılamak ve değerlendirmek gerekir, diye düşünüyorum. O zaman da, Spielberg'in 20. yüzyıl sinemasına yaptığı en büyük katkının bu tarz filmleri ve onların içinde de *E. T.* olduğuna inanıyorum.

Filmin kahramanı küçük Elliott'un annesi, Elliott'un kardeşi ve ailenin en genç bireyi Gertie'yi uyutmaya çalışırken şöyle diyor: "Masaldakileri gerçek kabul edersen, mutlu olabilirsin." Çocuklar için bu zaten böyle: masalla gerçeğin çok farkı yok. Bu yüzdendir ki dünyaya kısa bir "ziyaret" yaptıktan sonra "alelacele" kaçmak zorunda kalan bir uzay gemisinin yeryüzünde "unuttuğu", "extra-terrestrial / dünya-dışı" yaratığı ilk keşfedenler de, onu bir olgu, doğal bir şey, sonra da bir "arkadaş" kabul eden çocuklar olacaktır: Önce Elliott, sonra kardeşleri, sonra da bir avuç arkadaşları... Çünkü çocuklar masalı bilir, tanır ve sever, olağanüstüyü, fantastiği, inanılmazı doğal ve sıradan olarak kabul edebilirler. Çünkü henüz bizim "mantıksal" düşünme tarzımızla ve kısıtlı "normal" tanımlamamızla sınırlanmamıştır onlar... Zihinleri erden bir tarla gibi her türden tohuma açıktır. *E. T.*, öncelikle onlar içindir: Sinemanın belki de şimdiye dek anlattığı en güzel masal ve çocuklara verdiği en güzel armağandır...

Spielberg, gerçekten de *E. T.*'nin serüvenini anlatırken hep çocukların yanındadır, onların bakış açısından görür ve işler olayları... Büyükler önceleri E. T.'ye inanmazlar kuşkusuz, inanmak ne kelime, onu inatla görmezlikten gelirler: İnsanların, yani büyüklerin görme konusundaki inatçılıklarına esprili bir gözlem getirir film... Özellikle ilk yarıda popüler bir mizahı sürekli ön plana çıkaran Spielberg anlatımının en girgir sahnelerinden birinde, bücür E. T. ortalığı allak bullak ederek dolaşırken, anne eteklerine sürünüp duran yaratığı fark etmez bile... E. T. allanıp pullanıp maskeli baloya giderken de onu görmez. Çünkü E. T.'yi, yani sıradışı, olağanüstü olanı görmeye düşünsel bir ön hazırlığı yoktur. Diğer "büyükler", yani polisler ve doktorlar, yasa ve bilim adamları, E. T.'nin farkına nihayet vardıklarında, ona ancak "bilimsel" kaygılarla yaklaşırlar. E. T.'nin de bir canlı olduğu, duyuları, duyguları olabileceği, ona bir garip yaratık, bir ucube, bir inceleme kobayı gibi değil de yaşayan bir varlık olarak yaklaşma gereği akıllarına bile gelmez. Spielberg, çocuklarla büyüklerin birbiriyle ancak zaman zaman çakışan, temelde ise iki ayrı, farklı "dünya"da yaşadıklarını filminde ustaca işler.

Ve çocuklar, tüm çirkinliği içinde, Spielberg'in Einstein'dan aldığını söylediği olağanüstü insancıl gözleriyle bakan E. T.'yi masala ve fantastiğe yatkın dünyalarına hemen kabul ederler. E. T.'nin Amerikan usulü hayat tarzına hemen uyması gibi, onlar da E. T.'nin varlığına uymakta gecikmezler. Ve sonunda tüm bir düzen, tüm gücüyle E. T.'nin üzerine çullandığında, ona yardım edecek olan, onun kendisini geri almaya gelmiş uzay gemisiyle onca özlediği "evine" dönmesini sağlayacak olan da, yine bir avuç "velet"tir!... E. T.'nin "bilimsel" kaygılarla kesilip biçilmesi, hırpalanıp yok edilmesi değil, özgürlüğüne ve yuvasına kavuşması önemlidir çocuklar için... E. T.'nin yaraları iyileştiren uzun, çirkin ve ışık saçan parmağı, tıpkı Leonardo'nun ünlü tablosunda olduğu gibi Elliott'un parmağıyla birleştiğinde veya E. T. gemiye binmeden önce küçük Gertie'nin alnına bir öpücük kondurduğunda, filmin bildirisi belirginleşir: Dostluğu, kardeşliği, barışı (uzaydakilerle bile) sağlayacak olan, bugünkü kuşaklar değildir, çocuklardır, yarının büyükleridir.

Spielberg bir ipek yumuşaklığıyla anlatılmış olan bu olağanüstü öyküye, son dönemin bilimkurgusal yapıtlarını aşan kimi temel özel-



Steven Spielberg, *E. T.*

likler kazandırmıştır. Öncelikle bu tür filmlerdeki gelişim süreci *E. T.*'de tam tersine işler. "Uzay yaratığı" hemen tüm filmlerin tersine dünyalıyı tehdit eden bir tehlike gibi sunulmaz, dünyalıya karşı kendini korumakta zorlanan bir "zavallı" olarak sunulur ve birden o klasik gerilim şeması tersine işlemeye başlar. (Gerçi bu, ilk kez bu filmde değil, 1950'lerin kimi alçakgönüllü bilimkurgu filmlerinde, örneğin Robert Wise'ın 1951 yapımı *The Day the Earth Stood Still – Dünyanın Nefesini Tuttuğu Gün* filminde de kullanılmış bir temadır.)

Spielberg, diğer bazı filmlerinde de olduğu gibi, öyküyü günümüz Amerika'sından çağrışımlar taşıyan gerçek ve somut bir çevreye oturtmaya özen gösterir. Boşanma sorunu, aile ilişkileri, okul çevresi, öğretmen-öğrenci ilişkisi gibi olgulara getirdiği yaklaşım ilgi çekicidir. Tüm film boyunca mizah hiç ortadan eksik olmaz. Sözgelimi E. T.'nin TV'de John Ford'un *Kadın Satılmaz* adlı filmini keşfettiği sahne ve bu sahnede John Wayne'in Maureen O'Hara'yı öpmesinin, koşut kurguyla Elliott'un sınıfındaki "kurbağa deneyi" ile eşleştirilmesi, ol-

dukça hoş bir bölümdür. Bilimkurgu ve fantastiğin çoğu meraklısında Spielberg'in Hitchcock'u anımsatan bu mizah duygusunun pek bulunmadığını söylemek, sanırım kimseye hakaret olmaz!... Spielberg, içindeki çocuk yanı bastırmadan, hâlâ çocuk kalmış gözleri ve saflığını koruyan yüreğiyle dünyaya ve yaşama bakabildiği içindir ki, başta çocuklar, sinemaya hâlâ biraz büyülenmiş gözlerle bakan herkesi böylesine yüreğinden yakalayabilmektedir. Onun belki ebedi çocukluğu, başarısının temel anahtarı ve kitleye böylesine erişmesinin asıl gizidir.

E. T., kuşku yok ki 1980'li yılların en etkili ve çığır açan filmlerinden biri olmuştur. Zaten gitgide şiddet ve hareket içermeye doğru giden, sıradan öyküleri artık ikinci plana iterek hep harikulade, olağanüstü, sıradışı ve fantastik serüvenleri, büyük teknolojik olanaklar ve bir özel efekt bombardımanı ile anlatmaya başlayan sinemada *E. T.*, aslında bu gidişe hem uyan, hem de temelde ondan farklı bir önemli parantez oluşturur. Çünkü aynı şiddeti, karamsarlığı ve kıyamet günü psikolojisini benimsemez film... Tersine, uzaylılarla ilişki başta, geleceğin çeşitli ve olası harikuladeliklerine karşı insanı iyimserlik ve güvenle doldurur. Değil mi ki uzaydan gelen E. T. gibi bir hayal yaratığı en azından düşünülebilir, o zaman belki her şeyde de umut vardır ve dünyamızın geleceği, illa da bir "dünyalar savaşı"nda yok olmak değildir.

Filmin aldığı tepkilere birkaç örnek verelim. Pauline Kael şöyle demiş: "Dünya üzerinde yapılmış en dokunaklı bilimkurgu filmi." Leslie Halliwell şöyle yazmıştı: "Film dünyanın yüreğine sesleniyor, çünkü Spielberg seks, şiddet ve küfür içermeyen filmler yapmaya cesaret ediyor. Bu aslında alabildiğine sade bir film, ama sinemanın bu tür bir mucizeyi en azından yılda birkaç kez nasıl yapabiliriz diye oturup düşünmesi gerekiyor." *Time Out* şöyle diyor: "Tipik Amerikan taşrası dekorunda, yalnız bir çocuğun bir uzaylıyla dostluğunu anlatan Spielberg, filmini, Walt Disney'in *Pinokyo* gibi başyapıtlarını 20. yüzyılın popüler kültüründe önemli bir yer tutmaya iten aynı öfkeli ve naif büyüyle donatıyor. Dahası, İsa'nın doğum sahnesini anımsatan bir başlangıç ve 'semavi' final sahnesiyle film, kitleler üzerindeki etkisini de kısmen açıklayan bir dinsel mitoloji koşutluğu içeriyor." Leonard Maltin şöyle diyor: "Çocukluğun masumiyeti, düşkırıklıkları, cesaret

ve sevgi üzerine sıcak ve anlayışlı bir öykü." Bizzat Spielberg ise şöyle demişti: "*E. T.* benim kişisel duyarlılığıma, fantezilerime ve yüreğime en yakın olan filmim."

E. T. / Yönetmen: Steven Spielberg / Senaryo: Melissa Mathison / Görüntü: Allen Daviau / Müzik: John Williams / Oyuncular: Dee Wallace, Henry Thomas, Peter Coyote, Robert MacNaughton, Drew Barrymore, K. C. Martel / 1982, Universal (Amerikan) filmi / 115 dakika.

Yol

1982

YOL filmini son yıllarda çeşitli vesilelerle birkaç yerde izledim. Bunlardan biri, Münih'te yapılan bir Yılmaz Güney filmleri haftasındaki konukluğum sırasındaydı. Ve karşıma gelen, filmin tümüyle Almanca bir kopyasıydı. Almanca hiç bilmem. Yıllardır görmediğim *Yol*'u Almanca, yani hiç anlamadan izlerken garip izlenimler edindim. Öncelikle şu ünlü tartışma: bunlar, yani *Sürü*, *Düşman* veya *Yol*, Zeki Ökten / Şerif Gören'in filmleri miydi, Yılmaz'ın mı? Yılmaz'a olan tüm sempatime karşın, ben ünlü "auteur" kuramına iman etmiş klasik eleştirmen tavrı içinde, bu filmleri elbette yönetmenlerinin eseri saymış, öyle yazmış ve söylemiştim. Ama izlerken, bu filmlerde senaryonun, diyalogların, Yılmaz tarafından ortaya konmuş tüm bu somut ögelerin elbette, ama ayrıca filmlere sinmiş olan tüm atmosferin de ne denli Yılmaz Güney olduğunu düşünmeden edemedim. Yılmaz Güney bu filmleri çekmemiş de olsa o filmlerin her yerinde, her anında hazır ve nazırdı. Onlar Yılmaz'ın o son derece verimli, doğurgan, yaratıcı dünyasının has çocuklarıydılar. Ökten ve Gören dostlarım kusura bakmasınlar ama, son tahlilde ulaştığım sonuç buydu: Yılmaz kadar güçlü bir sanatçı, yazdığı filmleri çekemese de onlara öylesine damgasını vuruyordu ki Ökten'in de, Gören'in de o günden bugüne, böylesine güçlü filmler çekememiş olması da, Yılmaz'ın bu filmlerdeki çok önemli payının bir başka göstergesiydi...

Bu "pay", elbette yalnızca olumlu yönde göstermiyordu kendini... Gerek *Sürü* ve *Düşman*, gerekse *Yol* (ve elbette Yılmaz Güney'in biz-

zat yönettiği son filmi olarak kalan *Duvar*) inanılmaz bir karamsarlığın biraz "malul" kıldığı filmlerdi. Bu filmlerdeki hep en olumsuz yönünden görülmüş dünya, bir büyük ve korkunç hapishane gibi gösterilmiş Türkiye, bu tümüyle yozlaşmış insan ilişkileri, bu "insan insanın kurdudur" felsefesi... Doğru olsa da, bu denli mi doğruydu? Çok küçük umut ışıklarının dışında insanı tümüyle karamsarlığa (ülkenin, dünyanın, çağın geleceğinden karamsarlığa) iten ve birer büyük hıçkırık gibi seyirciyi yaralayan bu filmler, içerdikleri görkemli sanatsal ve sinemasal düzeye karşın, belki bir anlamda sanatın asıl ve temel işlevi olan umut verme, insana yarınlar konusunda iyimserlik aşılama işlevine ters düşmüyor muydular? Bu filmlerde anlatılanlar ve gösterilenler doğru idiyse, biz hangi Türkiye'nin hangi geleceğinden söz ediyorduk? Ne Zeki Ökten, ne de Şerif Gören hayatlarında bu denli karamsar filmler çekmişlerdi. Zaten sonradan ortak biçimde gelip karar kıldıkları Kemal Sunal filmleriyle, bu tümüyle olanaksızdı.

Ne var ki açık bir Yılmaz Güney karamsarlığıyla bezenmiş de olsa, Yılmaz Güney sinemasının gücü, yine de yadsınacak gibi değildi. Bu filmler, özellikle de *Yol*, ünlü Batılı deyimiyle birer "epik" tiler. Yani birer destan, insanlık durumu üzerine görsel birer destan... Bu karamsar, karanlık ve hüzünlü filmlerden ardakalan, müthiş bir keder duygusuyla biraz zedelenmiş de olsa yadsınamaz bir sinemasal deney izlenimiydi. İçine girerek yaşanan, bu açıdan insanı müthiş yoran, film bittikten sonra nerdeyse halsiz, mecalsiz bırakan birer görsel maceraydı bu filmler... Yılmaz'ın iyi ve kötü yanlarıyla büyük ölçüde sorumlusu olduğu, hatası ve sevabıyla taşıması gereken, zaten hep de taşıdığı filmler...

Evet, *Yol*'a dönersek... 1996 yılı içinde Cine 5'te de (ne yazık ki kötü bir kopyasıyla) ekrana gelen ve yeniden izlediğim bu film, kuşkusuz önemli özellikler içeriyor. İmralı cezaevinden, ceza yasaları gereği, bayram iznine bırakılmış beş mahkûmun öyküsünü anlatır film, bilindiği gibi... Şerif Gören'e özgü kısa ama etkili planlarla hapishane yaşamları içinde tanıtılan beş mahkûm, Seyit Ali, Mehmet Salih, Ömer, Mevlut ve Yusuf, her biri ülkenin farklı bir köşesine savrularak kendi sorunlarının peşine düşerler. Sorunları iki ana grupta toplanabilir: aile ve yakınlarının içinde bulundukları ekonomik durumla ilişkili sorunlar ve çok daha önemli olarak da, yaşamlarındaki kadınlarla ilişkili namus ve onur

sorunları. Seyit Ali (Tarık Akan), daha cezaevindeyken öğrendiği gibi, kendisini beklemek yerine başka erkeklerle ilişki kurarak adlarını kötüye çıkaran karısı Zile'nin (Şerif Sezer) durumunu çözümlemek amacıyla evine dönmektedir. Mehmet Salih (Halil Ergün), çok sevdiği karısını (Meral Orhonsay) kendisinden nefret eden ana babasının elinden alıp çekmeye çabalar. Mevlut (Hikmet Çelik), bu izin vesilesiyle nişanlısı Meral'i (Sevda Aktolga) daha yakından tanımak arzusundadır. Ömer (Necmettin Çobanoğlu), güneydoğuda sınır köylerinden birinde yaşayan ailesi üzerindeki jandarma baskısından fırsat bulabilirse, ancak göz aşinalığı kurabildiği Gülbahar'la yakınlaşmayı düşler belki, ama buna fırsat bulamaz. Yusuf (Tuncay Akça) ise resmini yüreğinin üzerinden eksik etmediği karısının özlemi içindedir.

Yolculukları, başta da dediğimiz gibi tümüyle bir büyük cezaevi gibi gösterilmiş bir ülkede gerçekleşir. Her yerde asker ve jandarma vardır, her yerde yolcular durdurulup aranır. İzin kâğıdını yitirdiği için içeri atılan ve karısını göremeden cezaevine döneceği anlaşılan Yusuf'la, aile büyüklerinin sıkı denetimi nedeniyle sevdiği kızla el ele bile gezemeyen ve sonunda kendisini geneleve atan Mevlut, beş kahraman içinde en pas geçilenleridir. Belli ki filmin çok uzun olacağı ve dağılacağı korkusu, onların öykülerinin biraz es geçilmesiyle sonuçlanmıştır. Filmin ağırlığı, kuşkusuz diğer öykülerin üzerindedir. Mehmet Salih, ailenin kendisine karşı nefretinin nedenleriyle karşı karşıya gelir: Onun vaktiyle girişilmiş bir soygun işinde, yaralı kayınbiraderini terk edip gitmesine neden olan korkaklığıdır bu. Karısı, buna rağmen onunla gelmeyi seçer. Ancak karı koca "hasret gidermek" için girdikleri tren tuvaletinde öfkeli bir yığın tarafından basılarak hırpalanacaklar, sonunda da ailenin intikamından kurtulamayacaklardır... Ömer ise bir kaçakçı köyündeki evine geldiğinde, tam da jandarma baskınıyla karşılaşır. Kaçakçıların arasında ağabeyi de vardır ve sonunda Ömer ve ailesi, vurulup gitmiş ağabeylerinin cesedine bile sahip çıkamazlar. Doğu'da devlet ve halk çelişkisi inanılmaz boyutlardadır çünkü... Ama kuşkusuz en trajik öykü, Seyit Ali'ninkidir. İki ailenin birden mahkûm ettiği Zile'yi aylardır bir hayvan gibi kapatıldığı ahırdan alır, temizleyip paklar, sonra da karlı bir dağbaşında ölümüne bırakmak üzere yola koyulur genç adam... Küçük oğulları Mirza ile birlikte... Ama Seyit Ali'nin vicdanı, yine yüzyıllık geleneklerden süzülüp gelmiş bu vahşi ve insanlık dışı cezayı uy-



Şerif Gören, *Yol*/Tarık Akan ve Şerif Sezer

gulamaya elvermeyecek, son dakikada karısını kurtarmaya çalışacaktır. Ama doğa hükmünü icra etmiştir bile...

Yol, kaçıncı kez görülürse görülsün insanı şaşırtan, silkeleyen, allak bullak eden bir filmdir. Deyim yerindeyse, tam bir "üçüncü dünya sineması başyapıtı". Çünkü bu filmi, ne gelişmiş Batı'nın yapay ve ticarileştirilmiş bir şiddet içeren filmlerine, ne de Doğu'nun, Asya sinemalarının farklı bir kültürden gelen egzotik ögelere bol bol yaslanan özgün sinemasına benzetmek kabildir. Film, çok genel biçimde, adına az gelişmişlik denen olgunun hırpaladığı, örselediği, giderek yok ettiği insan yaşamlarını anlatır. Bu tür bir azgelişmişliği artık çoktandır tarihin koynuna gömmüş olan Batı veya Doğu ülkeleri için, filmin inanılmaz bir insan malzemesi ve çoktan unutulmuş bir dram duygusu getirdiği açıktır. Feodal-arkaik bir düzenin son kalıntıları, artık son derece çağdışı kalmış namus ve onur kavramları, kadına hem çok değer verirken, hem de ona hâlâ erkekler dünyasının kendi kendine yarattığı namus kavramının turnesol kâğıdı ve gereğinde kolayca gözden çıkarılabilir bir ikinci sınıf yaratık olarak bakma eğilimi, bir türlü eşitleştirilememiş, derin uçurumlarla ayrılmış bir gelir dağılımı, hâlâ bir ekmek parasına sömürülen insan yığınları, kolayca harcanan hayatlar, bir intihar gibi yok edilen yaşamlar... Alabildiğine sert ve haşin bir doğanın içinde, ondan da sert biçimde yaşanan insan ilişkile-

ri, ölümcül eylemler, dönüşü olmayan onur sorunları, ürkünç intikamlar, adaletin yerini alan toplumsal cezalar, küçük yaşta yüreğine sevgi ve oyun yerine töre ve nefret akıtılan çocuklar... Bir türlü gerçek anlamda çağdaşlaşamamış bir toplumun aynası olan, şaşırtıcı yoğunlukta bir duygu seli gibi herkesi, her seyirciyi, bizden veya Batılı herhangi bir izleyici kitlesini mutlaka etkileyecek ve yüreğinden yaralayacak bir sinema yapıtı. İşte tüm bunlardır *Yol*. Ve sinema tarihi içinde kuşkusuz ki eşsiz bir filmdir.

Filmin bir büyük sır gibi tüm gözlerden saklandığı, adeta törensel bir gizem havası içinde son dakikada ortaya çıkarıldığı 1982 Cannes Şenliği'ndeki ve sonra tüm dünyadaki başarısını politik nedenlerle açıklayanlar, gerek filmin içerdiği yoğun politik atmosferin, gerekse o yıllarda Türkiye'deki askeri rejime tüm dünyada antipatiyle bakılmasının getirdiği etkiye bağlayanlar da vardır. Bunlarda doğruluk payı olabilir kuşkusuz: Böylesine ayrıksı ve farklı toplumsal olaylarda, medyaya mal olmuş veya mal edilmiş böylesine önemli sanatsal olgularda, kuşkusuz çok yoğun ve karmaşık mekanizmalar işler, her şey kesin çizgilerle birbirinden ayrılamaz. Ama tüm bunlara karşın *Yol*, hemen tüm uluslararası film kaynaklarında da belirtildiği gibi, önemli bir filmdir. Türk sinemasından şimdilik dünyaya kalan ve sinemamızın adını artık her türden kaynak kitaba sokan hemen tek film... İşte kimi yazarların yargılarından örnekler. Leonard Maltin şöyle diyor: "Hapisten çıkıp ülke gerçekleriyle karşılaşan mahkûmların deneyimlerini anlatan keskin bir gözlem filmi. Yılmaz Güney'in hapisten yazdığı senaryonun filme katkısı büyük." Émile Breton şöyle yazıyor: "Şerif Gören'in filmi, sosyal eleştirinin öfkesiyle yaratılmış bir şiddet içeriyor. İnsanın diktatörlük mekanizmaları tarafından ezilişi, cinsel baskılar, geleneklerin ağırlığı, kimliğini yaşama ve (eğer Kürtçe ise) ana dilini konuşma zorluğu altında ezilen kahramanların öyküsü şunu gösteriyor: Duvarların dışı, aslında duvarların arkasından daha iyi değil. Çünkü içerde hiç olmazsa insanların arasında belli bir dayanışma oluşuyor." *Time Out*, uzunca eleştirisinde özellikle şöyle demişti: "Yılmaz Güney'in senaryosundan onun verdiği talimatla Gören tarafından görselleştirilmiş olan olağanüstü bir film. Konusuna belli bir mesafeyle yaklaşabilmiş olması, filmi birinci sınıflığa yükseltiyor. Film, tam bir özgürlük ve özgür bir ülke özle-

mini içeriyor. Ülkenin mutlaka bir değişim beklediği açık ve bu bekleyiş, filme bir tür 'suspense' kazandırırken, yapıtı evrensel bir alegoriye dönüştürüyor. Filmin şiiri, özellikle ses ve görüntü bireşimi, artık çoğu Avrupa ve Amerikan filmlerinde var olmayan bir tür bilinçaltı masumiyete erişiyor ve yapıttan, güçlünün zayıfı ve zayıfın daha zayıfı ezdiği bir dünyada, birbirlerinin elinden yaralanmış bu insanlara karşı muazzam bir sevecenlik yayılıyor." İtalyan sinema tarihçisi Paolo Mereghetti ise *Dizionario dei Film 1996*'da filmi başyapıtlar kategorisine aldıktan sonra, şöyle diyor: "Melodram etkileri de taşıyan gerçekçi bir üslup, filmin gücünü daha da büyütüyor. Ele aldığı tüm kişilerin kökenlerine ve kültürlerine saygıyla yaklaşan film, popülizme düşmeksizin, tüm bu kişiliklerin azgelişmiş bir ülkedeki temel popüler kültürle olan bağlarını da çok iyi veriyor."

Yol / Yönetmen: Şerif Gören / Senaryo: Yılmaz Güney / Görüntü: Erdoğan Engin / Müzik: Sebastian Argol (Zülfü Livaneli) / Oyuncular: Tarık Akan, Halil Ergün, Necmettin Çobanoğlu, Şerif Sezer, Meral Orhonsay, Semra Uçar, Hikmet Çelik, Tuncay Akça, Hale Akınlı, Turgut Savaş, Hikmet Taşdemir, Engin Çelik, Osman Bardakçı, Enver Güney, Sevda Aktolga / 1982, Türkiye-İsviçre ortak yapımı / 112 dakika.

Paris-Texas

Paris-Texas – 1984

SİNEMA SANATININ yarattığı en hüzünlü filmlerden biri. Bu açıdan kuşkusuz *Johnny Guitar*'la yarışabilir. (Wim Wenders'ın Nicholas Ray'i onca sevmesi ve onun üzerine o ünlü *Nick's Movie-Lightning over Water* adlı filmi çekmiş olması boşuna değildir.) Bu alanda yarışabileceği filmler arasında, sanırım Wim Wenders'ın diğer filmleri de vardır: Arayış içindeki kayıp tiplerin, doğuştan "loser"ların ABD veya Avrupa yolları boyunca kimliklerini aramasını öyküleyen o tipik Wenders yapıtları... Yönetmen, bu tür "yol filmleri"ne sadece yeni bir halka eklemekle kalmaz, *Paris-Texas*'la... Aynı zamanda, çift olarak yaşamanın olanaksızlığı, iletişimsizlik, yabancılaşma gibi önemli konularda da katıksız bir başyapıt ortaya koyar.



Wim Wenders, *Paris-Texas* / Harry Dean Stanton

Söylenene göre Wenders, Homeros'un *Odysseia*'sını okumuş ve onu çağımıza uyarlamak için eskiden beri bir arzu duymuştur. *Paris-Texas,* Texas'ın göbeğinde kendi gerçeğini ve yaşamının anlamını arayan bir adamın öyküsü olarak Homeros'un destanıyla ne denli benzeşir, tartışılabilir. Hep bir Amerika hayranı olarak kalmış, bu ülke üzerine hayaller kurmuş, sonra filmler çekmiş olan Wenders, Texas eyaletinin Houston yöresine, onca western'e dekor oluşturmuş bu uçsuz bucaksız tekdüze mekâna kendi temalarını, kendi varoluşçu kahramanlarını ve kendi hüznünü yerleştirir. Bunun için esin kaynağı, benzer duyarlılıklar taşıyan bir çağdaş Amerikan yazarı, Sam Shepard olmuştur. Wenders önce Shepard'ın *The Motel Chronicles* adlı yapıtını uyarlamayı tasarlar. Nitekim bu yapıttan yola çıkar, ama sonra bambaşka bir hikâyede karar kılarlar. İkisinin de ortak motifleri olan yalnızlık, yaşamın anlamını arama ve fiziksel bir yolculukla bir iç yolculuğu özdeşleştirme temalarına alabildiğine uyan bir hikâye...

Filmin başında siyah fanilalı, mavi kot pantolonu üzerine rengi belirsiz bir ceket giymiş, sakallı ve en çok kırmızı beyzbol kasketiyle dikkati çeken bir adam, Texas çöllerinde dolanır durur, ıssız bir yöredeki sefil bir bara gelir ve pat diye düşer kalır. Hastanede bir adres bulunur, bir yakınına telefon edilir ve böylece, Los Angeles'ta

inşaat işlerinde çalışan ve karısı Anne ve sekiz yaşındaki küçük oğlu Hunter'la yaşayan Walt, gelip tam dört yıldır kayıp olan ağabeyi Travis'i bulur...

Travis önce hiç konuşmaz. Aklını ve hayata uyumunu yitirmiş gibidir. Ancak kardeşi ve baldızının sevecen davranışıyla, nihayet normale döner, ağzını açıp konuşmaya başlar. Önce küçük Hunter'ın aslında Travis'in oğlu olduğunu öğreniriz: Walt ve Anne'in çocukları olmamış, Hunter'ın önce annesi, sonra da babası çekip gidince onu evlat edinmişlerdir. Ama çocuktan gerçeği saklamazlar. Ne var ki Hunter'ın dört yaşından beri görmediği bu gerçek babaya kolay kolay ısınması beklenemez... Travis çocuğun yeniden gönlünü kazanmak için tüm sempatisini kullanmak, tüm sevgisini göstermek zorunda kalacaktır. Bu arada üzerinden ayırmadığı bir fotoğrafı da gösterir durur Travis... Paris'te çekilmiş bir resimdir bu... Ama bizim bildiğimiz Paris'te değil, Texas'ın kayıp bir köşesindeki küçük Paris kasabasında... Babaları vaktiyle anneleriyle Paris'te tanıştığını söyleyerek övünürmüş!... Bu yitik kasabada bir mülkü vardır Travis'in, bir gün oraya yerleşmek umudundadır. Sonra bir akşam, birlikte eskiden çekilmiş bir "home movie" izlenirken, ilk kez anne devreye girer. Yani Travis'in eski karısı, dört yıl önce çekip gitmiş olan Jane... Anne'de Jane'e ait bir iz vardır: Oğluna sürekli para yolladığı bankanın adresi... Travis bir akşamüstü, Hunter'ı da alarak yola koyulur. Amacı Jane'i bulmak ve ona oğlunu tanıştırmaktır. Yıllar önce çekip giderek hayatının kaymasına neden olmuş, onu dört yıldır konuşmayı bile unutmuş bir serseri olarak yollara düşürmüş olan Jane'i bulmak... Koca adam ve küçük çocuk, Texas'ın uçsuz bucaksız mekânlarına serpilmiş çağdaş, ama ruhsuz kasabalarında kadını aramaya koyulurlar...

Paris-Texas hüzünlü bir şiir, yaralı bir insanın çığlığıdır sanki... Dört temel ve büyük yeteneğin benzersiz işbirliğiyle ortaya çıkmıştır bu film... Sam Shepard'ın, daha önce de birçok filmde oyuncu olarak karşımıza çıkmış, oyunları çağdaş Amerikan tiyatrosunu zenginleştiren ve de Robert Altman'la benzer temaları işleyen *Fool for Love* filminin de senaryosunu yazmış olan Sam Shepard'ın yapıtı, büyük ve kederli yolculukların eşsiz betimleyicisi Wim Wenders'ın yönetimi, Wenders'ın Amerikan sinemasının ikinci, hatta üçüncü sınıf rollerinin aktörleri arasından, sanki Hollywood'taki bir tür "figüran-

lar kahvesi"nden bulup çıkardığı büyük oyuncu Harry Dean Stanton ve bu filme gitarının hüznüyle çok şey katan müzisyen Ry Cooder... Bu dört sanatçının ve kuşkusuz başkalarının ortak çabası, adeta büyüleyici bir sonuca ulaşır. Dört yılını Meksika'da ne yaptığını bilmeden, ordan oraya sürterek geçirmiş olan Travis, uçsuz bucaksız yollar, şüpheli moteller, iğrenç barlar, ıssız telefon kulübeleri dekoru önünde adeta bir trajediyi yaşar. Jane niçin kaçmıştır, o 8 mm'lik filmde mutlu gözüken, kocası ve çocuğuyla küçük kameraya neşeyle poz veren Jane niçin yuvadan uçmuştur? Bu ve başka soruların yanıtını, ancak Travis'in Jane'i bulduğu sex-shop'ta, kadının onun için yaptığı bir "peep-show" gösterisi sırasında anlarız. Jane seks işinde çalışmakta, 20. yüzyılın son çeyreğinde filizlenen bu çağdaş yalnızlık sanayiinin adsız sermayelerinden birini oluşturmaktadır. Jane'in görevi, yalnız erkeklerin güzel bir kadınla, sadece onu seyrederek ve onunla telefonda konuşarak kendilerini doyuma ulaştırmaları deneyiminin paralı nesnesi olmaktır: Erkekleri görmeden onlar tarafından izlenir, istendiği ölçüde soyunur ve onlarla açık saçık konuşarak boşalmalarına yardımcı olur. Travis elbette ondan farklı şeyler ister: Sadece konuşmak ve bir zamanlar çok mutlu olan bir yuvanın nasıl dağıldığını, kadınını çok seven, ama bunu bir türlü gösterememiş bir erkeğin gereksiz ve hastalıklı kıskançlığıyla, maço işi zulmüyle kadınını nasıl elinden kaçırdığını; erkeğin sonra nasıl mutsuz, avare, alkolik ve çılgın olduğunu ve küçük oğullarının hiç tanımadığı annesini nasıl özlediğini filan anlatmak ister... Bu uzun itiraf, inanılmaz güzellikteki bir sahne ile verilir: Jane, telefonda konuşan ve konuştukça kimliği ortaya çıkan adamı görmeden dinler ve yavaş yavaş kim olduğunu anlar. Yüz ifadesi, anladıkça ve gerçekler ortaya çıktıkça değişir. Travis ise, görülmeden de olsa, görmeye cesaret edemediği eski karısına ancak ona sırtını dönerek konuşabilir. Karşı karşıya gelme cesaretini çoktan yitirmiş bu iki insan, iğrenç bir sex-shop dekorunda, birbirlerini görmeden, birbirlerine dokunmadan, sadece sırlı bir aynanın ve bir telefonun iki yanında yalnızlıklarını anlatabilmektedirler. Wim Wenders'ın bu uzun sekansı, sinema tarihinde iletişimsizliği, yalnızlığı ve mutsuzluğu en başarılı biçimde görselleştiren sahnelerin başında gelir. Sanki bir Antonioni sekansıdır bu, Shepard-Wenders ikilisinin özel hüzün süzgecinden geçmiş...

Artık yakınlaşmak, görüşmek, dokunmak ve birleşmek olanaksızdır. Çok şey olmuş, çok acılar yaşanmıştır. Ama Travis'in tek isteği, Jane'in oğluyla bir kez olsun buluşması belki de gerçekleşecektir... Harry Dean Stanton ve Nastassja Kinski, bu iki mutsuz modern çağ insanını olağanüstü bir güçle canlandırırlar. Wenders'ın değişmez görüntü yönetmeni Robby Müller'in kamerası, bu yeni ülkeye ve dekora uymakta hiç zorlanmaz. Ry Cooder'ın gitarı da, hüznü müziğe dönüştürür, sonra yüreklerimize akıtır. Ve *Paris-Texas*, adını bu film dolayısıyla duyduğumuz, hiçbir zaman gidip göremeyeceğimiz bu kayıp adres, sinema tarihinde hüznü somutlaştıran başlıca filmlerden biri olur çıkar...

Kuşkusuz özel bir film vardır karşımızda, katılabilmek ve sevebilmek için insanın belli bir "mood"a, bir ruh haline girebilmesini gerektiren... Nitekim bu psikolojiye giremeyen örneğin bir Paolo Mereghetti şöyle yazar: "Karı koca arasındaki ilişkiler tam anlamıyla sıradanlık içinde gelişiyor ve peep-show'daki yirmi dakikalık bölüm ise, en sabırlı seyirciyi bile gerçek bir deneyden geçiriyor." Ama bir filmin temel duyarlılığına ve özel temalarına yakınlaşamazsanız, elbette böylesine yargılarda bulunabilirsiniz. Öte yandan, örneğin *Time Out*'ın yargısı şöyle: "Wenders'ın Shepard'la işbirliği, ikisine de çok yarar getirmiş olan müthiş bir buluşma. Wenders'ın bir önceki filmi *Olayların Gidişi*, kimi olanakların tam sınırını çiziyordu. Bu filmde ise, özellikle final bölümüyle, Wenders aynı olanakları üç adım daha ileriye götürerek yeninin ve yüceliğin içine dalıyor."

Paris-Texas/Yönetmen: Wim Wenders / Senaryo: Sam Shepard / Görüntü: Robby Müller / Müzik: Ry Cooder / Oyuncular: Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell, Aurore Clement, Hunter Carson, Bernhard Wicki, Sam Berry, Claresie Mobley / 1984, Alman-Fransız ortakyapımı / 148 dakika.

Ran

Ran - 1985

JAPON SİNEMACISI Akira Kurosawa, tam 1943'te başlamış olan sinema serüveninde sayısız başyapıt verdikten sonra, 1970'lerde büyük bir bunalım geçirir, ciddi sağlık sorunlarına yaratıcılık sorunları eklenir ve usta sinemacı, intiharın eşiğinden geri döner. 1970'li yılları sadece bir filmle, Sovyet sermayesiyle çektiği *Dersu Uzala* ile geçirecektir. Bu filmin gördüğü görece ilgiye ve kazandığı başarıya rağmen, Kurosawa artık tükenmiş bir sinema efsanesi sayılmaktadır. Ama sanatçı, tam 70. yaşına bastığı 1980 yılından itibaren iki görkemli filmle parlak bir dönüş yapar ve *Kagemusha – Savaşçının Gölgesi* ve *Ran*'la, sanatının doruklarına tırmanarak kendi kendini aşar. Bu iki film, sinemada yapılmış en güzel eserlerden ikisidir ve aralarında bir seçim yapmak bile zordur. Ama birçok yerde *Kagemusha*'nın, tüm görkemi içinde, aslında *Ran*'ı, o doruk noktasını haberleyen bir müsvedde (estağfurullah!) olduğu bile ileri sürülmüş ve her halükârda *Ran* daha çok önemsenmiştir. Biz de bu genel yargıya katılıyor ve bu toplama, ikinci bir Kurosawa filmi olarak *Ran*'ı alıyoruz.

Evet, özellikle bu filmi gördükten sonra Kurosawa'yı "imparator" diye niteleyen kendi halkına veya onun koşulsuz hayranları olan Spielberg, Lucas, Coppola gibi yönetmenlere hak vermemek olanaksız. Yaşayan en büyük yönetmen mi, bilemeyiz, ama Kurosawa'nın gerçekten de son derece önemli bir sanatçı olduğu kesin...

Çünkü ve de özellikle Kurosawa, çağımızda trajedi denen ve yerini drama bırakarak sessiz sedasız yaşamlarımızdan çekip gitmiş olan her şeyi yeniden karşımıza getiriyor. Evet, trajedi... Yalnızca antik çağlarda, yaşamları insanlarınkiyle karışan tanrıların varlığından, gerçekle ayrılmaz biçimde kaynaşmış söylencelerden, insanoğlunun yenilmemiş ve "bilgi çağı"nın ışığıyla henüz aydınlanmamış olan en eski korkularından kaynaklanmakla kalmayıp, anlattıklarında hep "soylu" bir yan bulunan gerçek ve temel insan durumlarından söz eden trajedi... Artık trajedi yok günümüzde. Ona yol açan çok şey yitip gitti. Ve elbette trajedi de bir anlatı, bir oyun, bir duygu biçimi olarak dönemini doldurdu. Peki, ne koyduk onun yerine? İnsanoğlunun o bitmez "öykü dinlemek", dünyayı yeniden can-

landırmak suretiyle anlamak ve anlatmak çabasının yerine neyi koyduk? Öncelikle, Amerikan deyişiyle "drama"yı; her şey drama idi artık: Gönül ilişkileri, ipe sapa gelmez aşk serüvenleri, soygun ve haydutluk maceraları, birleşemeyen kalpler, sadık köpekler, insanla konuşan yunuslar, evlilik ve boşanma öyküleri, hastalık ve direnç destanları... Bir sinema veya daha iyisi bir TV filmi, her şeyi anlatabilirdi artık... Dramlar da demokratlaşmış, konular ayağa inmiş, kitlenin, tabanın sorunları küçük veya büyük ekranlara gelmeye başlamıştı. Ama "drama" yaygınlaştıkça ticarileşiyor, kitleye indikçe insandan uzaklaşıyor, demokratlaştıkça ucuzluyordu. Çağımızın TV seriyalinden çoksatan romana, "sömestr filmi"nden "pembe diziler"e çeşitli popüler kültür tüketim yöntemleri ve yolları, insanoğlunun gerçek serüveninden dram ögesini çoktan çekip almış ve yapay kahkahalardan farkı olmayan mekanik gözyaşlarına yönelik bir seri imalata dönüştürmüştü.

Ama işte burada gerçek sanatçı devreye girdi sinemada. Bergmanlar, Antonioniler, Felliniler, Kubrickler, Rayler ve de elbette Kurosawalar, ehlileştirilen, nesnelleştirilen ve manifaktüre edilen dram üretim / tüketimine karşı insanoğlunun gerçek öyküsünü ve dramını anlatmayı denediler. Onlara karşı olan hayranlığımız ve saygımız, ara-



Akira Kurosawa, *Ran*

daki farkı kavramamızdan ileri gelmiyor mu? Sıradanlaştırılan ve tüketimine dönük bir imalata dönüştürülen bir alanda, ayrıksı çabalarını sürdüren bu sanatçılara saygı, bu imalatın en azından günümüzde başını çeken Spielberg ve takımınca da böylesine benimseniyorsa bunda şaşacak ne var?

Bu sanatçılar içinde Kurosawa daha değişik, daha da ayrıksı bir yerde duruyor. Çünkü, onda diğerlerinde bulunmayan bir "grandeur" ("büyüklük") duygusu, bir eski çağ ozanı kişiliği var. Çünkü o hâlâ insanları yönlendiren büyük, tanrısal güçlere, tarihin ve özellikle savaşlar tarihinin değişmez bir iyi-kötü mücadelesine indirgenebileceğine ve her şeye karşın kötülüğü önlemenin insanoğlunun kendi elinde olduğuna inanıyor. O anlatılmaz trajik duygusunu yeniden restore ediyor, bizleri alabildiğine karamsar kıldıktan, insan doğası üzerine kapkaranlık kuşkulara yönelttikten sonra yine de bir umut ışığı serpmeyi ve insanoğluna umut bağlamayı telkin etmeyi biliyor. Çünkü Kurosawa, bir imparatordan da öte, gerçek ve has anlamıyla bir hümanist. Ve de bir ermiş...

Çünkü *Ran*, belki dünya kadar eski bir öykü anlatıyor bizlere... *Kral Lear*'den esinlendiği söylenen (ama *Kral Lear*, Shakespeare'in hemen bütün oyunları gibi acaba hangi antik söylenceden esinlenmişti?) bir baba ve üç oğul öyküsü. Bir yabandomuzu avında gücünü, ama artık biraz yaşlandığını da gösteren derebeyi Hidetora, artık çekilip topraklarını en büyük oğluna bırakmak istiyor. Küçük oğul Saburo, babasını olabileceklere karşı uyarıyor. Ama yanıtı, oğulluktan ve mirastan yoksun bırakılmaktır. Ne var ki krallığını büyük oğlu Taro'ya bırakmak, yaşlı Hidetora'ya huzur getirmeyecektir. Büyük ve ortanca oğul, bitmez tükenmez bir iktidar hırsıyla kanlı savaşlara sürüklenirken, baba da kendisini kabul etmeyen ve simgesel bir saygı göstermeyi bile reddeden oğullarının verdiği umutsuzlukla dağlara düşecektir. Olayların ardındaki asıl kışkırtıcı, Taro'nun karısı Kaede'nin tüm aileyi birbirine düşürüp yok ederek, vaktiyle Hidetora tarafından öldürülen kendi ailesinin intikamı peşinde koştuğu ise neden sonra ortaya çıkacaktır.

Kurosawa, bizlere antik çağlar, en azından filmin geçtiği 16. yüzyıl Japonyası denli uzak bir öyküyü anlatıyor. Üstelik Japon uygarlığı bize oldukça uzak bir uygarlığın değer ve ahlak ölçütleriyle, yaşam ve davranış biçimleriyle bezenmiş, estetiğini ise Kabuki tiyatrosundan

Japon estamplarına dek tipik ulusal olan şeylere dayamış bir film... Peki, bunca yadırgatıcı öge içeren bir filmin bunca hayranlık uyandıran bir sanat yanıtına dönüşmesi nasıl mümkün oluyor?

Çünkü bu yaşlı samuray, aynı zamanda sinemanın görüp görebileceği en büyük görsellik ustalarından, en büyük estetlerden biri... Yasujirō Ozu'nun sinemasındaki gibi alçakta, "bağdaş kurmuş insan" gözü düzeyinde dolaşıp tipik Japon mekânlarını ve içindeki tutkulu ilişkileri saptayan kamera, Kurosawa'nın asıl sevdiği mekânlar olan dış dünyaya, doğaya çıkınca daha bir çılgınlaşıyor, adeta özgür bir kişiliğe bürünüyor. Hiçbir yönetmen kalabalık sahneleri, savaşı, kıyımı, ölümü ve bunların somutlaştırdığı korkuyu böylesine ustalıkla sinemalaştırmadı daha... Gerçek anlamda kana ve şiddete, günümüz sinemasının gözdeleri olan bu ögelere başvurmaksızın, kimi zaman savaşın kendisini, kimi zaman kıyılmış, örselenmiş, sakatlanmış beden ve yüzleri göstererek, kimi zaman senfoni düzeyinde bir müzik eşliğinde ama kalenin fethi gibi bölümlerde sessizliği yeğleyerek, savaş denen olayı böylesine dehşet verici biçimde göstermek, Kurosawa'nın özelliklerinden biri...

Ve o görkemli finalde, gözleri kör edilmiş bir Tsurumari'nin elindeki, ablası tarafından ve kendisini koruması için verilmiş olan Buda resmi genç adamın elinden kayıp harabelere düşüveriyor. Çünkü elbette insanları koruyan tanrı veya tanrılar artık geçmişin malıdır. Savaşı, kıyımı ve dehşeti önlemek Buda'nın veya başka tanrıların değil, insanoğlunun işidir, insanoğlunun elindedir. Bu belki basit ve bilinen mesajı günümüzün savaşa çevrilmiş insan gözlerinde bir kez daha yansıtmak, Kurosawa'nın bilgeliğini ve her zaman için geçerli hümanizmini (ne yazık ki) bir kez daha doğrulayan bir olgu... *Ran*'dan alacağımız benzersiz sinema tatlarının yanı sıra bu temel öz ve bildiri de günümüzde az önem taşımıyor.

Ran, gösterildiği andan itibaren tüm dünyayı nerdeyse büyüleyen bir film oldu. Émile Breton şöyle yazıyordu: "Bu film, uzun bir meslek yaşamının sonunda Kurosawa'nın gerek sinemasal anlatımını, gerekse insanlığa verdiği mesajı tümüyle denetim altına alışının bir göstergesidir. Birçok filmindeki gibi o artık kimi olayların ve dramların tam göbeğinde değildir. Her şeye daha genel biçimde sanki yukardan bakmakta, insanlığın çılgınlığını ve vahşetini ge-

niş ve panoramik kamerasının vizöründen, kimi zaman yaşlı senyörün yüzünde beliren korku izlerini gösterecek kadar yaklaşarak saptamaktadır." Leonard Maltin'e göre "Bu görkemli *Kral Lear* uyarlaması, ağır biçimde ve durumun aşırı ekspozesiyle başlar, ama gitgide büyür ve özellikle iki savaş sahnesinde doruklara çıkar". Leslie Halliwell'e göre bu "75 yaşındaki bir ustanın şaşırtıcı üslubunun bir dışavurumu"dur. *People* dergisi "Şaşırmaya hazır olun... tüm dillerde baş döndürücü sayılacak bir yapım," diye sunar. Paolo Mereghetti'ye göre ise *Ran*, "sarhoş edici bir büyüye sahip, adı gibi karmaşık (filmin adı Japonca'da "kaos" anlamına gelir), ölçüsüz, nefes kesici ve tıpkı kimi düşler gibi heyecan vericidir ve kolektif ve epik boyutlara uzanır." *Time Out* da filmi olabildiğince övdükten sonra şöyle der: "Shakespeare'in yapıtından bile daha kasvetli olan filmdeki tek iyimserlik ögesi, filmin kendi soyluluğunda yatıyor: Bu görkemli ve ıstırap yüklü tabloda Kurosawa, tüm anlatım ögelerini kendi vizyonuna uymaları için emri altına almayı beceriyor. Tam zamanımız için ve de tüm zamanlar için bir Kral Lear..."

Ran / Yönetmen: Akira Kurosawa / Senaryo: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Masato Ide / Görüntü: Takao Saito / Müzik: Toru Takemitsu / Oyuncular: Tatsuya Nakadai, Satoshi Terao, Jinpachi Nezu, Daisuke Ryû / 1985, Japon filmi / 161 dakika.

Robocop

Robocop – 1987

1980'LERDE ortaya çıkan, genelde büyük bütçelerle çevrilmiş, güçlü bir teknolojiye ve bir özel efekt bombardımanına dayanan bilimkurgusal masalları, fantastik bir sinemanın bu çağdaş yönelişini kendi adıma oldukça seviyorum. Bilimkurguya ve fantastiğe çağdaş zenginlikler katan bu tarz filmler, içerdikleri geleceğe dönük karamsar, giderek ürkünç görüntülerle, aşırı ve de hoşgörülü davranılamayacak kadar moral bozucu sayılsalar da, bu yanlarını ben, en has bilimkurguların o ayrılmaz kötümserliğinin doğal bir devamı olarak görü-

yorum. Özellikle 1980'lerin bu tarz filmlerlni temsil edici bir ismi bu toplama dahil etmek istediğimde ise oldukça duraksadığımı itiraf etmeliyim. Bu filmler üzerinde henüz bir fikir ve değerlendirme birliği oluşmamıştı, kimi eleştirmenler bunları seviyor, kimileri nefret ediyordu, üstelik sevip nefret ettikleri filmler de hep farklı oluyordu. Kendi adıma ilk tercihim, anılarıma ve kafamda oluşmuş sonsal izlenimlerime dayanarak *Robocop* oldu. Sonra bu seçim dolayısıyla kimi eleştiriler aldım, *Terminator* filmlerine veya yine çok sevdiğim bir örnek olan *Total Recall*'a doğru kayar gibi oldum. Ama sonunda, *Robocop*'u da bir kez daha izledikten sonra, yine ilk seçimime döndüm, açıklamaya çalışacağım nedenlerle... Böylece, bu tür filmlerin son dönemdeki iki kişilikli ve usta yönetmeninden James Cameron'a karşı Paul Verhoeven ön plana geçmiş oldu. Hatası ve sevabıyla bu seçim de benim...

Robocop, 1970 başlarından itibaren ülkesi Hollanda'da çektiği *Turkish Delight, Soldier of Orange, Spetters, Flesh and Blood* gibi filmlerle büyük ilgi görmüş olan Avrupa sinemasının harika çocuklarından Paul Verhoeven'in (1938-) ilk Amerikan filmi. (Yönetmen, o zamandan beri *Total Recall, Basic Instinct* gibi olay filmlerle ününü doruklara çıkardı.) Film, o tarihlerden çeyrek yüzyıl kadar sonra (demek ki 2010 yılları civarında) ABD'nin otomotiv sanayii merkezi Detroit'de geçiyor. Edward Neumeier ve Michael Miner'ın yazdıkları senaryo, günümüzde olduğu gibi o zaman da ülkenin suç merkezlerinden biri olacağı varsayılan kent üzerindeki büyük emelleri ve bunlara alet olan bir polisin öyküsünü anlatıyor. Ama sayısız sürpriz içeren bir öykü boyunca... Kurulması tasarlanan ve ABD'nin en iddialı yerleşim projesi olan Delta City adlı bir yeni kentin en büyük sorununun, düzeni ve yasaları uygulamak olduğunu düşünen Omni Consumer adlı dev kurucu şirket, polis hizmetlerinin de özelleştirilerek Security Concepts Inc. adlı bir uydu şirkete verilmesini sağlamıştır. (Her şeyin, bu arada emniyet örgütünün bile özelleştirildiği bir ABD, kuşkusuz ilginç ve oldukça alaycı bir çıkış noktası.) Bu arada, klasik Amerikan polisiyelerinde olduğu gibi birlikte devriye gezen iki polisten biri olan Murphy (Peter Weller), bir suçlunun peşindeyken, kadın partneri Lewis'in (Nancy Allen) gözleri önünde havaya uçuruluyor, yerde ancak parçaları kalıyor. Ancak tam bu sırada, amansız suçlulara karşı bir tür mekanik-polis kavramını geliştirmekte olan genç bir araştırma-

cı, şirketin onayıyla ölünün parçalarını topluyor, onu yeniden biçimlendiriyor ve onu bir "cyborg" (insan görünümündeki robot) haline getiriyor. Bu artık çağın kanun adamı, gitgide tırmanan organize ve mekanize suça karşı en çağdaş teknik donanımlı bir "high-tech" polis olan Robo-Cop'tur. İnsan görünümlü ve insan kökeni nedeniyle kimi insanca davranışları olan, ama çelik gövdesiyle her türlü saldırıya ve silaha karşı donanımlı bir yenilmez adam, yasanın ve düzenin emrinde bir Üstün-Güç.

Film, kuşkusuz ilk ve kaba bir bakışta, bilimkurgusal fantezilerin özellikle 1970-80'li yıllarda üst üste sundukları üstün adam öykülerinden, *Superman* veya *Terminator* serilerinden çok farklı bir yerde gözükmüyor. Giderek polisin alabildiğine sert ve şiddet yüklü uygulamaları için sanki mazeret getiren, tüm kötülükleriyle gösterilmiş katiller, hırsızlar, haydutlar aracılığıyla polise mekanik, robotvari davranışlar için davetiye çıkaran, kaba güç yanlısı, nerdeyse "faşizan" bir yaklaşımı olduğu bile düşünülebilir.

Ama sonuç olarak hiç de böyle değil. *Robocop*, ilk başta düşünülebileceğinden çok daha incelikli ve boyutlu bir film. Bir kez Verhoeven bize bu kez çifte kişiliği olan, tüm "robotluğu", makineliği yanında, yüzünün kimi parçalarıyla birlikte korumuş olduğu belleği nedeniyle, hatırlayan ve bu hatırladıklarını, bu anı ve izlenim kırıntılarını bir araya getirip geçmişini yeniden kurmak, kimliğini yeniden yaratmak amacında olan değişik bir kahraman sunuyor. Robocop, bir yandan suçlularla uğraşırken, öte yandan kendi imal ettiği robotların bir yana bırakılmasından hoşnut olmayan ve bu yüzden kendisine karşı savaş açan nüfuzlu bir adamın kiniyle ve entrikalarıyla da boğuşmak zorunda kalıyor. En has Amerikan polisiyelerinde olduğu gibi, tüm bu teknolojik ve mekanik dünya içinde bile eski usul kötülüklere, yozlaşmış politikacı-çıkarcı Mafya işbirliğine karşı çıkan bir polis bulmak, nerdeyse nostaljik oluyor!... Murphy, bir yandan suç kentine düzen getirmeye, öte yandan kendi geçmişini bulmaya, diğer yandan ise bir komployu ortaya çıkarmaya çalışırken, üç yanlı, karmaşık ve son derece sürükleyici bir entrikanın içine bizi de sürüklüyor.

Kuşkusuz ki filmin asıl ilginç yanı, içerdiği keskin ve yoğun mizah. Bu tarz bir film zaten ancak zekânın süzgecinden geçmişse, konuya belli bir mesafeyle yaklaşılmışsa başarılı sayılabilir (bilinçli bir seyirci



Paul Verhoeven, *Robocop* / Peter Weller

nezdinde, kuşkusuz!). Yoksa filmin, bir yerde alayla yazıldığı gibi, eski Marvel Comic-Book'lardan veya kimi ucuz TV dizilerinden alınmışa benzeyen entrikasıyla değil. Entrikanın kendisinden çok, ele alınış ve yorumlanış biçimi önemli kuşkusuz... *Robocop*, daha açılışından itibaren bu alaycı bakışı gerçekleştirmeyi başarıyor: Irkçı Güney Afrika'nın atom bombasına sahip olduğu haberi, Acapulco'ya tatile gelenlerin isyancıların eline geçmiş bir havaalanından geçmeleri, TV'de "Bize üç dakikanızı verin, size dünyayı verelim" diyen artık iyice kısalmış ve vurucu hale gelmiş akşam haberleri (bizim bugünkü TV haber anlayışının da on yıl öncesinden habercisi!), kendisine her şey öğretilmiş, ama merdivenden inmek öğretilmediği için ilk basamakta tökezleyip düşen robot veya finalde western, polisiye ve korku filmi karışımı bir sahnenin içine katılmış mizah dozu... Tüm bunlar filme dayanılmaz bir gülmece duygusu, alttan alta hep süregiden bir ironi katıyor.

Ama film aynı zamanda şaşırtıcı biçimde duygusal. Bu tarz bir film için şaşırtıcı biçimde... Peter Weller, sonradan *Naked Lunch – Çıplak Yemek*, *Bulutların Ötesinde* gibi sanatsal filmlerde de oynayacak olan bu ilginç aktör, "robot olmadan önce", çok kısa bir süre insan olarak gözüktüğü sahnelerde inanılır ve sempatik bir kişilik yaratıyor ve partneri Lewis'le olan ilişkisi de, yine çok kısa gösterilmekle birlikte, oldukça etkili oluyor. Robocop Murphy geçmişini anımsadıkça, filme

belli bir hüzün egemen oluyor: Örneğin Murphy'nin eskiden ailesiyle yaşadığı evi bulması sahnesinde olduğu gibi... Bu bilimkurgu, fantastik ve polisiye karışımı film, kendine özgü bir duygusallık ve mizahı da yapısına katıyor ve bizce gerçekten türünün başyapıtları arasına yükseliyor. Makyaj ve özel efekt uzmanı Rob Bottin'in yarattığı "Robocop" kişiliği de gerçekten etkileyici. Film üzerine *Time Out* şöyle diyor: "Verhoeven'in çizgi roman ve mizah karışımı filmi, bayağı, çok şiddetli ve son derece komik. Film kafa göz yaran bir tempoda ilerliyor ve sürekli varlığını hissetiren zekâ ortadan yok olduğunda da, görkemli mekanik silahlar ve geniş çapta tahrip olayı, dehşet içindeki merak duygumuzu ayakta tutuyor." Douglas Brode'un *The Films of the Eighties* kitabında şöyle deniyor: "Şaşırtıcı biçimde esprili bir geçmiş-gelecek ilişkisi filmi. 'Blade Runner'ın kentinde 'Repo Man'den etkilerle dolaşan bir Dirty Harry serüveni sanki." Leslie Halliwell şöyle diyor: "Geleceğin neşeli bir karamsarlıkla anlatılmış görünümü. Ustaca yönetilmiş, ama finale doğru şiddet iyice ağır basıyor." Pauline Kael şöyle yazmış: "Temelde bu, 1970'lerin kanun ve düzen filmlerinin daha gürültülü ve zamanımıza uyarlanmış bir versiyonu. Film size sürekli olarak, içerdiği sertliğin müthiş bir dönüm noktası olduğunu ima ediyor ve eğer bu Wagner'vari bilimkurgusal çizgi romana yeterince bağlanırsanız, bu doğru da olabilir." Yönetmen Ken Russell ise şöyle demişti: "*Metropolis*'ten beri yapılmış en büyük bilimkurgu filmi bu." Filmin beklenmedik başarısı üzerine yapılan *Robocop 2* (Irvin Kershner, 1990) ve *Robocop 3* (Fred Dekker, 1993), hiçbir ciddi başarıya erişemediler. Paul Verhoeven ise üç yıl sonra yaptığı *Total Recall – Geçmişe Dönüş*'te (1990) yine geçmişini anımsamaya ve bulmaya çalışan bir geleceğin kahramanı motifiyle, aynı temalara sadakatini gösterdi ve yine oldukça başarılı bir bilimkurgusal fanteziye imzasını atmış oldu.

Robocop / Yönetmen: Paul Verhoeven / Senaryo: Edward Neumeier, Michael Miner / Görüntü: Jost Vacano / Müzik: Basil Poledouris / Oyuncular: Peter Weller, Nancy Allen, Ronny Cox, Kurtwood Smith, Dan O'Herlihy, Miguel Ferrer / 1987, Amerikan filmi / 103 dakika.

Masum Sanık-Roger Rabbit

Who Framed Roger Rabbit? – 1988

MASUM SANIK, Hollywood'un eğlendirme (entertainment) yeteneği ile sanatsal ve yaratıcı yanlarını birleştirme ve sonunda her iki yönde de önemli sayılacak sonuçlar alma geleneğinin önemli halkalarından biri, aslında çocuklar için olmayan bir canlandırma sineması örneğidir. *Time Out*'ın dediği gibi: "Özellikle yetişkinler için en üst düzeyde eğlendirici bir film"dir. Gerçek kişilerle canlandırma sinemasının özel kahramanlarını aynı dünyada birleştiren bu filmi görünce, insanın aklından önce şöyle bağırmak geçiyor: "Savulun, mikiler geliyor!"

Evet, adına canlandırma sineması dediğimiz sinemanın bu özel alanının hemen tümü Walt Disney patentli ünlü kahramanları, uçan fil Dumbo'dan Vakvak Kardeş'e, "zarif" su aygırından "Fantasia"nın uçan süpürgelerine, Max Fleischer'in "melankolik güzeli" Betty Boop'tan Bugs Bunny'ye, hepsi perdede ve aynı filmin içinde bir araya geliyorlar. Ama bu buluşmayı asıl "tarihsel" kılan, yalnızca tüm bu çizgi film kahramanlarının bir araya gelmesi değil. Bir araya gelirken, kendi dünyalarını, özgün adıyla "toon"ların ("cartoon"un kısaltılmışı), bizce uygun çevirisiyle "mikiler"in dünyasını da alıp birlikte getirmeleri. Üstelik bu dünyayı bizimkiyle, yani sıradan insanların o gündelik ve sıkıcı dünyasıyla hamur etmeleri...

Ne özellikleri var, "miki dünyası"nın? Miki dünyasının kişileri, öncelikle yeryüzünde "insan türü"nün o sıkıcı tekdüzeliğine sahip değil elbette!... Her türden hayvan, hayvanlararası, insan-hayvan karışımı veya tümüyle "humanoid", yani insan görünümlü yaratıkların zengin bir yelpazesi var. Tüm bu yaratıklar, kimi zaman, hatta çoğu zaman insanları fazlasıyla seyretmiş, demek ki insan davranışlarını benimsemiş biçimde karşımıza geliyorlar. Bunlar alabildiğine abartılmış hareketler yapabilir, çok uzaklara sıçrayıp koşabilir, başta yerçekimi, tüm ağırlık ve denge yasalarına meydan okuyabilir, tonlarca yükün, binlerce kilovat elektrik şokunun, alevlerin veya su baskınlarının, yağmur gibi yağan kurşunların veya yüzlerce kiloluk dinamitlerin patlamasının ardından sağ salim çıkıp, fantezi yaşamlarını sürdürebilirler. Demek ki hepsi de en üstün insandan daha üstün niteliklerle donanmış birer süper güçtür... Düş ve fantezi, bu dünyanın kaçınılmaz kuralları, neşe ve kahkaha san-

ki on emrin ilk sırasındakidir!... Bu dünyayı, canlandırma sinemasının o büyük ve mucizelerle dolu dünyasını, başta Walt Disney, sayısız insan, hayal güçleri, yaratıcılıkları, emekleri, çabaları ve tüm bunları destekleyen büyük mali yatırımlarla yıllar boyu çabalayıp oluşturmuşlar, beslemişler ve zenginleştirmişlerdir. Canlandırma dünyası gerçek dünyadan alabildiğine uzak bir gerçekdışı dünya gibi gözükür. Ama onun en fantezi öykülerinde ve en fantastik kahramanlarında bile, aslında bizim dünyamızı yansıttığını, yalnızca onu çizenlerin, hayal edip yaratanların bizim dünyamızda da görmek istediklerinin (belki biraz abartılı) katsayılarıyla oluştuğunu söylemek, bilmem yanlış olur mu?

Peki, bizim dünyamızla bir "miki dünya"yı alıp karmakarışık etmek? Sinemanın hiç düşünüp yapmadığı bir şey değil bu aslında... Daha 1920'lerde Max ve Dave Fleischer, hemen ardından Walt Disney, sonraları Ub Iwerks bunu denemişlerdi. Sonraki yıllarda uzun filmlerde, örneğin *Anchors Aweigh – Gönül Kimi Severse* filminde (1945) Gene Kelly'nin ünlü MGM "cartoon" kahramanları Tom ve Jerry ile, Esther Williams'ın bir MGM müzikalinin sualtı balesinde Mickey Mouse'la, yine Gene Kelly'nin *Invitation to the Dance – Dansa Davet* (1954) adlı ünlü deneysel bale filminin bir bölümünde Şehrazat masalının kahramanlarıyla yaptığı "danslar" unutulabilir mi? Ancak bu "tekil sahneler"den sonra, bu iki dünyayı alıp aynı filmin içinde sürekli olarak birleştirmek, ilk kez bu filme nasip olmuştu. Yani Disney firmasının Steven Spielberg'le bir araya gelip kotardığı, Disney'in yıllanmış tüm birikimiyle Spielberg'in engel tanımaz gözü pek yaratıcılığının birleşmesiyle oluşan ve Spielberg ekolünün en yetenekli öğrencilerinden Robert Zemeckis'in yönettiği *Who Framed Roger Rabbit?* filmine... Bu birleşmenin tarihsel önemi yadsınamaz... Yalnızca Disney'le onun birçok yeteneğinin çağdaş taşıyıcısı olan Spielberg'in bir filmlik karşılaşması ve yukarda anılan biçimde yetenek değiştokuşu yapmaları açısından değil... Ama aynı zamanda, hukuksal açıdan, anılan tüm Disney kahramanlarının da aynı film içinde yer almasına imkân verdiği için...

Dönem 1947'li yıllardır: Yani Hollywood'un dünya üzerindeki egemenliğinin de, Walt Disney mitosunun da, filmin örnek aldığı "özel hafiye" izleklerinin de en parlak dönemi... Kardeşi bir "toon" tarafından (nasıl olduysa... ama sonunda öyle olmadığı da anlaşılacaktır) öldürüldüğü için "miki"lerden nefret eden bir özel dedektif, miki-



Robert Zemeckis, *Masum Sanık RogerRabbit* / (soldan) "Jessica", Bob Hoskins ve Stubby Kaye

ler ülkesinde bir soruşturmayla görevlendirilecek ve tıpkı en has dedektif öykülerinde olduğu gibi, son derece kışkırtıcı, Rita Hayworth-Lauren Bacall karışımı ve insan görünüşlü bir caz şarkıcısı olan Jessica Rabbit'le, elbette ona layık olmayan, çirkin ve sakar, ama kadının (!) nedense müthiş bağlı olduğu kocası Roger Rabbit'in karıştıkları bir cinayetin gizini araştıracaktır. Jessica'nın "kendisini çok güldürdüğü" için öylesine sevdiği biricik kocası haksız yere bir cinayetle suçlanmaktadır ve hafiyemiz, gerçek katili bulmaya sıvanacaktır...

Masum Sanık'ın şaşırtıcı başarısı, sinema teknolojisinin çağımızda ulaştığı inanılmaz boyutları, "özel efekt" denen şeyin baş döndürücü gelişimini ve de iki yıl boyunca yüzlerce (tam olarak 326) çizerin sürekli çalışmasının temsil ettiği büyük emek gücünü simgelemiyor yalnızca... ki tüm bunlar da çok önemli kuşkusuz... Ama ayrıca, bu filmin ardında büyük bir hayal gücü, bir özgün ve özgür yaratma seferberliği, sürekli işleyen ince bir mizah duygusu ve sinemanın geçmiş birikimine saygılı bir hayranlık gösterisi de var. Bu hayranlığın sayısız dışavurumu var filmde: Canlandırma sinemasının sözünü ettiğim unutulmaz kahramanlarına göndermelerden özel dedektif Eddie Valiant'ın *Malta Şahini*'nin ünlü şahin heykelciğinin tıpkısı giysi asacağına, Jessica'nın tek başına çağrıştırdığı sayısız güzel yıl-

dızdan Eddie'nin sevgilisinin bir sahnede söylediği "Cebinde bir tavşan mı var, yoksa beni görmekten pek mi hoşlandın?" lafının (bir sözcük farkıyla) unutulmaz Mae West'in bir cümlesinin aynısı olmasına kadar, sayısız sinemasal atıf ve espri... Bu arada, benzersiz oyuncu Bob Hoskins'in özel dedektif kişiliğinin, Bogart'tan Mitchum'a sayısız oyuncunun özelliklerinin bir parodisi olduğu da sinemaseverlerce herhalde fark edilmiş olmalıdır.

Filmin asıl önemi, kuşkusuz iki ayrı dünyanın inanılması zor düzeydeki başarılı karışımıdır. Film, hiçbir teknik güçlükten yılmadan, insanlarla mikilerin birlikteliğini hemen tüm filme yayarak, bu iki farklı dünyanın bir arada var olmasını, sonunda seyircisine son derece doğal bir şeymiş gibi kabul ettiriyor. İnsanların mikilere özgü bir akrobatik yeteneği, düşüp kalkma, hareket ve denge özgürlüklerini kazanmış gözüktükleri filmde, "mikiler" de, hiçbir canlandırma filminde görülmedik biçimde bir "insancıl psikoloji"ye kavuşuyor, bir "kimlik" kazanıyorlar. Tavşan Roger, örneğin, kısa zamanda sıradan bir filmdeki zayıf, saf ve zavallı kahramanla özdeşleşiyor. Jessica nerdeyse Marilyn Monroe kadar tahrik edici gözükmeye başlıyor, filmin "kötü kişisi" yargıç, sonunda "miki çıkıyor" ve böylece "iyi mikiler-kötü insanlar" gibi kaba bir ayrım da önlenmiş oluyor: Her iki yanda da iyiler ve kötüler var elbette!... Yargıcın insanlıktan mikiliğe geçişi, gerçek ve düş dünyaları yalnızca teknik düzeyde değil, bizim algılama ve duyarlılık düzeyimizde de hamur eden bu filmin aslında biraz kafa karıştırıcı olan, ama yapıtın kendi mantığını iyi kurması nedeniyle hiç yadırgatmayan ögelerinden yalnızca biri...

Tüm bu ögeler, kuşkusuz ki *Masum Sanık*'ı sinemada bir dönüm noktası haline getirdi. Ama tuhaftır, filmin ardından gelen filmler çok olmadı. Böylesine bir teknik çabanın güçlüğü ve pahalılığı, elbette cesaret verici bir olgu değildi. Ayrıca her filmde aynı düzeyde zekâ ve yaratıcı gücü toplamak da zordu. Bu açıdan *Masum Sanık*, sinema tarihinin ayrıksı ve nerdeyse tekil bir örneği olmayı şimdilik sürdürüyor. Bu film üzerine *Time Out* şöyle demişti: "Görünürde kusursuz bir teknoloji, nefes kesici denecek kadar esprili bir senaryo, hem insan, hem de mikilerin son derece becerikli karakterizasyonu ve heyecan verici bir aksiyon... En iyi anlarında filmin mizahı, bir Chuck Jones serüveni kadar acımasız, şiddetli ve gerçeküstücü." Leslie Halliwell şöyle de-

mişti: "Sıradan entrikasını eleştirmenin hiç anlamı yok: Canlandırma ve gerçek dünyaların fark edilmez karışımı kitleleri büyüledi ve büyülenmekte çok da haklıydılar." Paolo Mereghetti şöyle diyor: "Kathleen Turner'in seksi sesiyle 'Ben çirkin değilim. Beni böyle yaratmışlar' diye şarkı söyleyen, unutulmaz yuvarlak hatların sahibi Jessica Rabbit, sanırım 1980'lerin ikonalarından biri haline geldi bile." *La Revue du Cinéma* dergisi ise şöyle yazıyordu: "Tıpkı yıllar önce *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'in yaptığı gibi, bu film de sadece teknik yenilikleriyle yetinmiyor. Açılıştaki çok düzeyli canlandırma örneğinin dur durak bilmeyen ritmi film boyunca sürüyor ve nostaljik çağrışımları, hep ayakta duran bir mizahı ve ilgimizi hep çeken kişilikleri birbirine ustaca karıştıran film, sonunda bu teknik üstünlüğü unutmamızı bile sağlıyor."

Who Framed Roger Rabbit? / Yönetmen: Robert Zemeckis / Senaryo: Jeffrey Price, Peter S. Seaman / Görüntü: Dean Cundey / Müzik: Alan Silvestri / Canlandırma: Richard Williams / Oyuncular: Bob Hoskins, Christopher Lloyd, Joanna Cassidy, Stubby Kaye / Sesler: Charles Fleischer, Kathleen Turner, Amy Irving, Lou Hirsch, Mel Blanc / 1988, Warner Bros-Touchstone (Amerikan) filmi / 103 dakika.

Barton Fink

Barton Fink – 1991

COEN KARDEŞLER, kuşku yok ki 1980'lerle birlikte Amerikan sinemasına gelen en yetenekli ve yaratıcı kişilikler arasında bulunuyor. Senaryolarını birlikte oluşturuyorlar, sonra Ethan Coen yapım sorunlarını çözümlerken, Joel de yönetiyor. (Ama Ethan'ın çekimin de her aşamasında hazır bulunduğu söyleniyor.) İkisi de üniversite eğitimi görmüş, ikisi de tam birer sinema hastası olan kardeşler, klasik sinemadan referenslarla yüklü filmlerine özgün birer kıvam getirmesini de biliyorlar. 1984'teki *Blood Simple – Kansız*'dan başlayarak, özellikle kara film, polisiye ve komedi türlerini sayısız yeniliklerle ve taze bir yaklaşımla donatan kardeşlerin tüm filmleri, eleştirmenlerin ilgisini çekti: *Raising Arizona*'dan *Miller's Crossing*'e, *Fink*'ten *Fargo*'ya... Ama yapıtlarının içinde şimdilik en özgün ve en şaşırtıcı olanı, bana ve bir-



Joel Coen, *Barton Fink*/ John Turturro

çok eleştirmene göre hâlâ *Barton Fink*... Cannes 1991'de festivalin tarihinde görülmemiş biçimde üç ödül birden kazanan film (en iyi film, yönetmen ve başoyuncu), bu yüzden festival yönetmeliğinin değiştirilmesine de neden olmuştu!...

Barton Fink, Broadway'de "basit insanlar" üzerine yazdığı bir oyunu büyük başarı kazanan bir yazarın (kimi kaynaklar, bu yazar kişiliğinin büyükölçüde 1940-50'lerin tanınmış oyun-senaryo yazarı Clifford Odets'ten esinlendiğini ileri sürüyorlar), bu başarıdan sonra alelacele çağrıldığı Hollywood'taki serüvenini anlatıyor. Yazarı getirten şirket Capitol Pictures, ondan ünlü oyuncu Wallace Beery için bir "güreş filmi" senaryosu yazmasını istemektedir. İçine dönük, kuşkucu ve üretmekte biraz "kabız" olan yazarımız, son derece geniş mekânlara sahip, ama iyice köhnemiş garip bir oteldeki odasına sığınarak, esin perisini harekete geçirmeye savaşıyor. Bu arada, gözü sürekli duvardaki bir takvimden kendisine gülümseyen plaj dekoru önündeki güzel genç kıza takılıyor.

Yazarımız bu arada çeşitli tanışmalar yapıyor. Önce, yan odadaki komşusu, çocuk gülüşlü, iri yarı bir dev görünümündeki konuşkan ve dost canlısı sigortacı Charlie... Sonra şirketin tüccar ve cahil genel müdürü, daha sonra da, yıllar önce Hollywood'a gelmiş ünlü ve alkolik bir yazar ve onun sevgilisi Audrey... Audrey'le aralarında karşılık-

lı bir hoşlanma oluşmuştur, bu nedenle günün birinde alkolik sevgilisinden bıkmış olan kadının Barton Fink'in odasında boy göstermesi, kimseyi şaşırtmayacaktır. Ancak bu sıralarda, çevresi gitgide karanlık bir komployla, fantastiğe doğru kayan garip ve izah edilemez olaycıklarla örülmeye başlayan yazar için, ertesi sabah uyandığında yanı başında Audrey'in bıçaklanmış, kanlar içindeki cesedini bulmak, en büyük sürprizi oluşturacaktır. Gerçi oda komşusu Charlie gelir ve ona bu işleri iyi bilen bir usta kimliğiyle yardım eder: Ceset kısa zamanda yok olmuştur. Ama kimdir bu gizemli komşu ve iyimser tombişliğinin arkasında hangi gizler vardır? Sonunda polislerin öldürülmesi ve tüm otelin ateşe verilmesiyle oluşan kıyamet havası içinde, *Barton Fink*'in ayakları suya erecektir. Daha sonra plajda ise, resimdeki genç kızı birden canlı olarak karşısında, tıpkı resimdeki gibi kendisine gülümserken görmek ise, onu artık nerdeyse şaşırtmayacaktır...

Barton Fink'in temel özelliği, kuşkusuz birçok yazara, eleştirmene ve sinemasevere göre, has sinemanın ayrılmaz ögesi olan ve olması gereken iki temel özelliğe sahip olması: Şiir ve gizem... Son derece zekice yazılmış bir senaryo, bizlere farklı dünyaların, temel ikilemlerin ve onulmaz çelişkilerin kapısını aralıyor. Bu dünyalardan biri, dışardaki taşkın ve konuşkan yapımcıları, ince belli palmiyeleri, yüzme havuzlu "sonradan görme" zevkine uygun evleri, çocuksu ve seri halindeki yapım sistemiyle bir zamanların Hollywood'udur. Coen kardeşler, bu dönemin sinema başkentine ve film yapma yöntemlerine kısa, ama yoğun bir bakış atıyorlar. Capitol Pictures'ın sahibi yapımcı, o dönemde Hollywood'u avucunun içinde tutan ünlü yapımcıların bir bileşkesi sanki: David O. Selznick'ten Walter Wanger'a, Louis B. Mayer'den Sam Spiegel'e... Aynı biçimde, ünlü ve alkolik yazarda da, yine o yıllarda yeteneklerini Hollywood'a satmış olan William Faulkner, Dashiel Hammett, Raymond Chandler gibi yazarların bir toplamını görmek mümkün. (Hele son ikisinin ciddi alkol sorunları olduğu bilindiğinde.)

Ancak Coen kardeşlerin amacı, bir *The Player – Oyuncu* filmi daha yapmak değil... Onlar, bu özel dönem ve mekân koşullarının ötesine geçerek, bir yaratıcının bir odanın duvarları arasında yaşadığı olağanüstü macerayı öykülerinin odak noktasına oturtmuşlar. Çünkü Hollywood'un ve de California'nın tüm çekiciliğine karşın, ucuz bir

otel odasında da olağanüstü serüvenler yaşanabilir. İşte yazarımız Barton Fink, bunun deneyimini yaşıyor. O, bir otel odasında, sanki sinemanın tüm geçmişini çağrıştıran ögelerin kuşattığı bir odada, inanılmaz bir serüven yaşıyor. Ve buna bizi de ortak ediyor. Film, birkaç yönden birden ilerliyor, değişik türlerden besleniyor sanki... Bir aralar bir Hollywood parodisi, sonra bir güldürü, daha sonra bir polisiye film izler gibi oluyorsunuz. Ama film, gerçek anlamda bu yolların hiçbirinden gitmiyor, tam olarak... Çünkü Coen kardeşler, bir tür veya türlerin karışımı filmi yapmak değil, türleri çözmek, ayrıştırmak, kalıplarını boşaltmak istiyorlar sanki... Her yöne gidermiş gibi gözüken film, sonuç olarak kendi kişisel yönünü buluyor. Bu yön de, yaşamın gizemi, zekânın ölümsüzlüğü, yaratmanın zorlukları ve başka yaşamsal şeyler üzerine, gerçekle gerçeküstü arasında gidip gelen bir üslup denemesi, görkemli bir zekâ oyunudur. Yeterince şiir ve gizemle beslenen...

Ama bu arada türlere göndermeler sürüyor. Otelin sürekli düşüp duran duvar kâğıtları, sesi hemen geçiren incecik duvarları, pisliği, köhneliği, sivrisinekleri ve böcekleriyle otel odası, korku sinemasının kimi dekorlarını anımsatıyor. Finaldeki "yangın ve kıyım" sahnesi, gösterişli kimi bilimkurgusal yapıtları ve onların kıyamet günü havasındaki düşsel finallerini düşündürüyor. İçinde ne olduğu anlaşılmayan kutu, sanki Buñuel'in *Gündüz Güzeli*'nden çıkıp gelmiş... Tipik Amerikan ögeler (başta tür sinemasının kalıpları), Avrupa ve de dünya sinemasının ve kültürünün kimi ögeleriyle de zenginleşiyor. Ve ortaya, kendine özgü, fantastik ama aynı zamanda komik, garip ve çekici bir dünya çıkıyor: Barton Fink'in ya da Coen kardeşlerin dünyası...

Barton Fink bu haliyle, bize göre 1990'larda Amerikan sinemasının yarattığı en özgün ve kişisel yapıtlardan biri. Ne ülkesinde ne de bizde, ödüllerine ve bir efsane gibi yaygınlaşan ününe karşın, gerçek anlamda seyirciye ulaşamayan, ama bence önemi yadsınamayacak bir film... *Variety* şöyle diyor: "Her sahnesi nerdeyse yırtıcı bir güç ve mizahla yüklü bir film." Leslie Halliwell şöyle yazmış: "Sinema sanayii üzerine bir parodi gibi başlayan film, yarısından itibaren çok daha karanlık ve tedirgin edici bir serüvene, iki hasta beynin içine doğru baş döndürücü bir yolculuğa dönüşüyor." Filmi pek kavramışa benzemeyen, şaşırmış bir Leonard Maltin ise, kimi övgülerden sonra şöyle diyor: "Ama... film birden garabet ülkesine doğru ani bir viraj alıyor...

Ve o ülkeden asla geri dönmüyor." *La Revue du Cinéma* ise şöyle diyor: "Öykünün kahramanı, ilgi duyduğu o sıradan ve zavallı insancıklardan biri olarak karşısına çıkan Şeytan'la tanışmasından sonra, gerçek ve düş ülkesini ayıran sınırı geriye dönüşü olmaksızın aşıyor... Bu filmi izlerken Kafka ve Polanski'yi düşünmemek olanaksız." Evet, bu filmde gerçekten de *Şato*'nun Kafka'sı, *Repulsion* ve *Kiracı*'nın Polanski'si var. Zaten filmin yukarda sözünü ettiğimiz gibi Cannes şenliğinden tam üç ödülle dönmesi, o yıl Cannes jürisinin başında bizzat Polanski'nin olmasından daha iyi neyle açıklanabilir? Bu arada bu üç ödülden birinin de sahibi olan dâhi oyuncu John Turturro'nun ve onun yanı sıra, John Goodman'dan Judy Davis'e tüm kadronun katkısını da unutmamak gerekir sanırım...

Barton Fink / Yönetmen: Joel Coen / Senaryo: Ethan ve Joel Coen / Görüntü: Roger Deakins / Müzik: Carter Burwell / Oyuncular: John Turturro, John Goodman, Judy Davis, Michael Lerner, John Mahoney, Tony Shalhoub, Jon Polito, Steve Buscemi / 1991, Amerikan filmi / 116 dakika.

Oyuncu

The Player – 1992

ROBERT ALTMAN'ın bir filmini on dakika izleyen bir sinemaseverin, bunun bir Altman filmi olduğunu anlamaması olanaksızdır. Konu, mutlaka Amerikan sinemasının belli bir türüne yaslanan, ama o türü alabildiğine alaya alan ve ögelerini ayrıştıran akılcı bir seçimin ürünüdür. Belli bir dönemden başlayarak kişilikler çoğalır ve tam bir mozaik oluşturur. Anlatım ise tam anlamıyla görkemlidir: Kamera, genelde uzun ve kesintisiz çekimlerle, bir çevreyi, bir mekânı, giderek bir yaşam biçimini panoramik olarak kavrar ve ancak ondan sonra bireylere ve ayrıntılara inmeye tenezzül eder. Altman sineması, akıllı ve akılcı, biçimci ama yüzeysel olmayan, biçimi tam anlamıyla özün hizmetine veren bir olgunluktadır. Böyle bir yönetmen, kuşkusuz 100 yılın en önemli 100 yönetmeni arasına girdiği gibi, en azından bir filmi de böyle bir toplama dahil edilmelidir. Ama acaba hangisi? O kadar çok ilginç filmi vardır ki sanat

çının... İlk önemli çıkışı olan *M. A. S. H. – Cephede Eğlence* birçok eleştirmenin gözdesidir. Benim klasik gözdem *Nashville*'dir. Ancak bu filmi 1995 İstanbul Festivali'nde yeniden gördüğümde, en azından kurgusunun biraz eskimiş olduğunu fark ettim. Tuhaf bir rastlantı, Altman'ın kendisi de bir konuşmasında bunu belirtiyor. Altman, birçok sanatçının tersine, sinemasını her gün yeniden yaratan, gitgide olgunlaştıran ve zenginleştiren bir sanatçı. Şaşırtıcı biçimde, son filmleri belki de en iyileri: *Oyuncu*'dan başlayarak özellikle *Short Cuts*, ama bir ölçüde de *Pret-a-Porter*, hatta *Kansas City*. Ama bu parlak "comeback'in" başlangıcı olan ve yeni bir dönemi açan *Oyuncu*, uzun bir düşünme faslından sonra, bana en iyi ve kusursuz Altman yapıtı olarak gözüktü.

The Player – Oyuncu, görkemli ve tipik Altman bir "tek çekimle" başlar: Kamera bir stüdyonun içine dalar ve kesintisiz olarak bize oda-

larda konuşulanları, tasarlanan yeni projeleri, yönetmenlerle oyuncuların selamlaşmasını, ziyarete gelen bir Japon turist grubunu, dönen entrikaları ve yayılan dedikoduları gösterir. Antonioni'nin *The Passenger – Yolcu* filmindeki o yedi dakikalık efsanevi çekimi Welles'in *Bitmeyen Balayı*'sının girişini veya Hitchcock'un *Ölüm Kararı*'ndaki onar dakikalık uzun çekimleri anımsatan bu olağanüstü çekime, söz konusu yönetmenleri tartışan iki sinemacının da dahil edilmesi, bu bölüme ayrı bir incelik katar. Filmin kahramanı, Griffin Mill adlı bir yapımcıdır (Tim Robbins). Genç ve enerjik bir işadamı, başarıya çok erken ulaşmış bir "yuppie". Şirketin senaryo seçiminin başlıca sorumlusu olan Griffin, yaptığı işin acımasızlığının farkındadır: "Yılda elli bin senaryo gelir bize... yalnızca on ikisini seçeriz!" Griffin tam o sıralarda imzasız tehdit mektupları almaktadır. Ayrıca şirkette yeni ve küstah bir rakibi vardır: FOX'tan yeni gelmiş, genç dâhi havalarındaki Larry Levy (Peter Gallagher). Aldığı kartların gitgide daha tehdit edici hale gelmesi üzerine, Griffin vaktiyle senaryosunu çöpe attığı tehditkâr bir tipten, David Kahane'den (Vincent d'Onofrio) kuşkulanmaya başlar. Onun hakkında araştırma yaparken, birlikte yaşadığı June'la (Greta Scacchi) tanışır ve adamı *Bisiklet Hırsızları*'nı izlediği bir sinemada bulur. Film çıkışında aralarında bir tartışma başlar ve Griffin, istemeden yazarı öldürür. Sonrası tam bir karabasandır: Cesedi yok eder, suç kanıtlarını ortadan kaldırır. Ne var ki tehdit kartları devam eder!... Bir kadın müfettiş (Whoopi Goldberg), Griffin'in peşindedir. Bu arada



Robert Altman, *Oyuncu*/ Tim Robbins

Griffin ve June birbirlerine âşık olurlar. Öte yandan Griffin, yaşlı bir kadın tanığın şaşırması sonucu, suçlanmaktan kurtulur. June'la yaşamını birleştirecek, stüdyodaki rakibini alt edecek, tehdit kartlarını yollayan kişiyle gizli bir barış anlaşması yapacak ve pahalı bir üstünyapımla zaferini pekiştirecektir...

Robert Altman, *Oyuncu* ile birçok şeyi birden gerçekleştirir. Öncelikle Hollywood üzerine ve günümüz Hollywood'undaki yapım mekanizmasına keskin bir eleştiri getirmeyi başarır. Hollywood'taki uzun yaşamı boyunca zaman zaman *M. A. S. H.* veya *Nashville* gibi büyük başarılar kazanmış, ama çoğu zaman hiç anlaşılmamış ve birçok kişisel filmi iki seksen yatmış olan yönetmen, Hollywood'un bu yaşlı Don Kişot'u, sistemin içinde çalıştığı zaman bile sistemi eleştirmesini başaran ustası, bu kez Hollywood'a en radikal eleştirisini getirir. Kahramanı Griffin Mill, yaptığı işin "pisliği"nin çok iyi farkında olan bu garip "an-

ti kahraman", bir yerde reçeteyi çok iyi verir: "Gerilim, kahkaha, şiddet, çıplaklık, umut, yürek, mutlu son... Özellikle de mutlu son." Altman bu "mutlu son"u kendi filminde de kullanır, hem de tüm hınzırlığıyla... Griffin'in bir İngiliz yazardan dinlediği, aslında aklı başında bir filme malzeme oluşturabilecek hümanist mesajlı bir hikâye, stüdyonun yeni yapımcılarının elinde olmadık bir üstünyapıma dönüşür. Üstelik, yazarı da dahil herkesi memnun bırakarak!... Tüm Hollywood bu filme katkıda bulunmak için sanki sıraya dizilmiştir: Tam 65 ünlü kişi, filmde kendilerini oynarlar. Kimler yoktur ki bunların arasında: Harry Belafonte'den Karen Black'a, Gary Busey'den James Coburn'a, Cher'den Anjelica Huston'a, Jeff Goldblum'dan Scott Glenn'e, Jack Lemmon'dan Nick Nolte'ye, Burt Reynolds'tan Rod Steiger'e, Elliott Gould'tan John Cusack'a, Marlee Matlin'den Mimi Rogers'a, Andie MacDowell'dan Lily Tomlin'e, Robert Wagner'dan Malcolm McDowell'a sayısız oyuncu, kendi kendileri olarak gözükür ve perdeyi şenlendirirler. Finalde, Griffin Mill'i başarının doruklarına çıkaran abuk sabuk film parodisinde ise, formda bir Bruce Willis, aynen bir *Die Hard* filminde olduğu gibi çelik kapıları delip geçer ve güzel Julia Roberts'i bir şeylerden kurtarır... Bu küçük filmde Susan Sarandon, Peter Falk, Louis Fletcher gibi oyuncular da figüranlık yaparlar!... Altman'ın kısırdöngüsü ustalıkla tamamlanır ve nerdeyse bütün Hollywood, Hollywood'u alaya alan bu filmde figüranlığı kabul etmiş olur.

Altman'ın filmi, tam anlamıyla sinema üzerine kuruludur: Sinema konuşulur, film tartışılır, proje üretilir, senaryo ayıklanır. Tüm işyerlerinin duvarlarında, Altman'ın özenle seçtiği klasik film afişleri gözükür. İşin tuhafı bu afişler, ilk ağızda akla gelebilecek büyük klasikler değil (Altman onlara saygısını *Bisiklet Hırsızları* bölümüyle yapmıştır), genelde Hollywood'un küçük şirketlerinin yaptığı B-Film denen ucuz, ama kimileri sinema tarihine geçmiş tür filmlerinin afişleridir. Sanki Altman, yıllar sonra, ilk filmi *Serseri Âşıklar*'ı Monogram Pictures'a adayan Jean-Luc Godard'ın jestini hatırlamış gibidir!... Günümüzün bu sinema Mekke'sinin sakinleri kimi zaman alabildiğine cahildir: Hollywood'a "yıldız becermek" için gelmiş bankacının damızlık oğlu tiplemesiyle, bu konudaki alay doruğa çıkar. Kimileriyse sinema kültürüyle beslenmiş, ağızlarından Welles, Capra, Hitchcock'u düşürmeyen Pasadena'daki Rialto sinemasında klasikleri görmeye gi-

den tiplerdir: İki aşırı uç... Ama film, sinemayı odak noktası olarak alan bir hikâye anlatsa da, sonuç olarak onu aşan bir genel yapıya ulaşır, bir büyük İnsanlık Komedyası'na dönüşür: Gösterilen kişilerin hemen tümü, para, başarı ve kariyer peşindeki koşullanmış çağdaş "yuppie"lerdir. Ahlak ve erdem kaygıları hemen hemen yoktur: Amerikan usulü bir "success story" yaratmak için her şey mübahtır!... Nitekim filmin ustalıkla oluşturulmuş polisiye izleği, öykünün bu yöndeki gelişimine büyük ölçüde destek olur, bu yapay polisiye filme açık ve yadsınamaz bir gerilim katar.

Ama Altman, elbette bir polisiye gerilim anlatmak peşinde değildir. Bu türü, bir kez daha, asıl mesajı için bir atlama tahtası gibi kullanır. Son derece sıkı bir Hollywood yapım anlayışı eleştirisinden sonra gelen bu polisiye entrika, aslında insanı biraz rahatsız eder gibidir. (Cannes'dan yazdığım ilk eleştiride ben de böyle düşünmüştüm.) Ama sonra, usta yönetmenin bu entrikayı ne denli ustaca bir fon olarak, kahramanlarının kişiliğini bir turnesol kâğıdı gibi ortaya çıkarmak amacıyla kullandığı anlaşılır. Cahil ama hırslı yapımcıların, kendinden başkasını gösteren aynalara bakmayan oyuncuların, çarpıcı öykü peşindeki yüzeysel senaristlerin, komisyonlarını yükseltmeye savaşan menajer ve emprezaryoların, tüm bu irili ufaklı ve küçüklü büyüklü Beverly Hills sakinlerinin gerçek yüzünü ortaya vurur film... Ve filmin olumlu mu olumsuz mu olduğu tartışma konusu kahramanı, seyircinin Tim Robbins'in hipnotik kişiliği sayesinde gerçekten benimsediği ve özdeşleştiği Griffin Mill, sonunda yapay bir mutlu sona ulaşır: Cinayeti örtbas edilmiş, rakibi pes etmiş, tehditçisi anlaşmaya razı olmuş, yeni filmi büyük başarıya ulaşmıştır. Bundan daha iyi son olur mu? Ama bu alaylı ve alaycı "happy end" elbette kimseyi kandırmaz. Ve seyirci hiçbir zaman belirmeyen bir "katil", kanıtlanamayacak bir cinayet ve geleneksel ahlak duygusunu asla doyurmayacak bir finale karşın, filmi bağrına basar. Çünkü mesaj ortadadır: Böylesine yapay, yüzeysel, sığ ve kısır ilişkilerin yaşandığı bir büyük köy olan Hollywood'ta, tüm bu ilişkilerin sonu da, filmin içindeki filmin gösterdiği gibi, gitgide daha parlak, gösterişli, cilalı ama kof serüven filmlerinden, yeni *Die Hard*'lardan başkası değildir.

Altman, bu sonuca ulaşmak için, kendisine çok iyi bir malzeme oluşturan Michael Tolkin'in romanından uyarladığı filmde, yine çeşit-

li ustalıklar sergiler. Örneğin şu anda, Griffin'in ilk kez Larry Levy'nin evini gözetlediği ve telefon kulübesinden karısıyla, "buzlar kraliçesi" Greta Scacchi ile konuştuğu sahnenin görsel mükemmelliğini düşünüyorum. Çünkü toplum, dönem veya Hollywood eleştirisi... İyi, güzel. Ama tüm bunları gerekli düzeyde sinemasal kalıplara dökemeyen bir filmin sanatsal değeri ve yarınlara kalma şansı ne olabilir ki? *Oyuncu*'da bu şans büyük ölçüde var. Altman, kamerasını sık sık geniş pencerelerin önünden geçirir ve bunu yaparken hem içerisini, hem de dışarısını gösterir. 1960'lardan beri gözden düşmüş olan "zoom"u sanki yeniden icat eder yönetmen ve yavaş "zoom"ları olağanüstü biçimde kullanır. Uzun plan sekansları en azından Angelopoulos veya Tarkovski kadar başarılıdır. Filmin her anında sinema diline son derece egemen olan ve onu düşünerek kullanan bir yönetmenin varlığı hissedilir. Leslie Halliwell şöyle yazıyor: "Film sanayii üzerine ustaca ve göz kamaştırıcı bir hiciv: Zekice, sürprizli ve espri yüklü". *New Yorker*'da Terrence Rafferty şöyle demiş: "Film, yönetmenin 1970'lerdeki klasikleşmiş filmlerinin o son derece mizahi rahatlığına sahip ve egemen tonu uçarı, ele avuca sığmaz bir ton: Nefes kesici bir güvenle psikolojik gerilimden tahripkâr bir komediye ve ordan da buz gibi bir hicve dek uzanıyor." *La Revue du Cinéma* şöyle diyor: "Altman zaten aslında 'düşmüş' değildi: Tüm son dönem filmlerinin gösterdiği gibi. Yine de bu parlak dönüşü selamlamak gerekiyor." Tavernier-Coursodon ikilisi ise şöyle yazıyorlar: *"Oyuncu*, tıpkı vaktiyle *M. A. S. H.*'ın sahip olduğu anarşist enerjiye, kışkırtıcı saygısızlığa sahip. Birçok yönetmenin eski dünyalarına ve temalarına sırt çevirdikleri bir dönemde, kendi kendilerine, gençlik davalarına, ilk filmlerinin ahlaki ve estetik ilkelerine hâlâ sahip çıkan, yaş, para, politik baskı gibi nedenlerle yumuşamamış, ödün vermemiş ve vazgeçmemiş yönetmenleri görmek büyük bir keyif. Robert Altman da, tıpkı Ken Loach gibi, onlardan biri."

The Player / Yönetmen: Robert Altman / Senaryo: Michael Tolkin / Görüntü: Jean Lepine / Müzik: Thomas Newman / Oyuncular: Tim Robbins, Greta Scacchi, Fred Ward, Whoopi Goldberg, Peter Gallagher, Brion James, Cynthia Stevenson, Vincent D'Onofrio, Dean Stockwell, Richard E. Grant, Sydney Pollack ve 65 konuk oyuncu / 1992, Amerikan filmi / 124 dakika

Affedilmeyen

Unforgiven – 1992

BU KİTAPTA WESTERN'e belki yeterince yer verilmediği savı ileri sürülebilir. En azından klasik western'e... Gerçekten de, örneğin Ford, Hawks, William Wellman, Delmer Daves, Anthony Mann, Budd Boetticher gibi klasik ustalardan film yok gibi: Ford'un kitaba giren iki filminden biri western *The Searchers – Çöl Aslanı*, Hawks'ın tek filmi polisiye *Scarface*, diğerlerinden ise zaten film yok. André Bazin'in sinemayla onca özdeşleştirdiği bir tür için kötü bir yazgı!... Ama bu ancak görünürde böyle. Çünkü bunun dışında, western türü ve de onun tüm bir sinema mitolojisine olan etkisi bence yeteri kadar temsil edilmiş: Kronolojik olarak gidersek, başlardaki iki sessiz güldürü klasiği, Chaplin'in *Altına Hücum* ve Keaton'ın *General* filmleri, western dekorunu fon olarak alıyorlar. *Rüzgâr Gibi Geçti* ve *Kanlı Aşk*, sonuç olarak western dönemi ve dekoru üzerinde zenginleştirilmiş çeşitlemelerden başka bir şey değil. *Kahraman Şerif, Çöl Aslanı* ve *Vahşi Belde* ise gerçek birer western: Şu farkla ki, türe irdeleyici ve çözümleyici bir bakışla, belli bir mesafenin ardından bakıyor ve onun kimi ögelerini daha çağdaş biçimde yorumluyorlar. Ve bir de western kültürünü başka bir çerçeveye nakleden bir İtalyan westerni örneği var: *Batıda Kan Var*. Zaten daha genel biçimde, bir yapıtı sanat eseri katına yükselten de bu mesafeli bakış, bu bilinçli yaklaşım denen şey değil mi? Yine bu yüzdendir ki, bir dönemde tümüyle unutulduktan sonra, son yıllarda (1990 sonrasında) şaşırtıcı bir canlanma gösteren türün, bize göre tam bir başyapıtı olan *Unforgiven*'ı bu toplama alırken, örneğin bir *Kurtlarla Dans*'ı almıyoruz. En azından *Unforgiven*'ı ona yeğliyoruz. Oysa o da çok ün yapmış, çok beğenilmiş, tıpkı *Unforgiven* gibi Oscar'lara boğulmuş bir film. Onun da western türüne modern ve insancıl bir yaklaşımı var. Ama Kevin Costner, Clint Eastwood'un araya koyduğu o mesafeyi koymakta ve türün kalıplarını ince bir süzgeçten geçirdikten sonra yapıyı yeniden kurmakta pek iddialı değil. Sorun bu...

Evet, yönetmen olarak da yüz isim arasına almayı düşündüğümüz ve zoraki olarak vazgeçmek zorunda kaldığımız Clint Eastwood, bize göre gerçekten de artık önemli bir sinemacı. Yönettiği (1996'ya kadar) 18 filmle, görsel üslubuna önem verdiği kadar, düşünen bir yönetmen



Clint Eastwood, *Affedilmeyen* / Clint Eastwood, Morgan Freeman

imajı da yarattı. Özellikle *The Gauntlet*, *Pale Rider*, *Bird*, *White Hunter*, *Black Heart* gibi filmleri yapıp *Unforgiven* ve *A Perfect World*'ten geçerek *The Bridges of Madison County*'ye ulaşan bir yönetmenin kimliği ve kişiliği, artık tartışılır mı?

Unforgiven – *Affedilmeyen*, demek ki çoktan kabul edilmiş bu gerçeği yeniden ve keskin biçimde artık gün ışığına getirir: Sergio Leone filmlerinin o suskun ve stilize oyuncusu, perdede şiddetin temsilcisi olarak görüldüğü bir dönemi yara bere almadan kat etmiş Eastwood, artık bir büyük yönetmendir ve *Unforgiven*, şimdilik kaydıyla onun başyapıtıdır. Film, Vahşi Batı günlerinde küçük bir Amerikan kasabasında, bir kovboyun zavallı bir fahişenin suratını dağıtmasıyla başlar. Şerif Little Bill Daggett (Gene Hackman) için bu önemli bir olay değildir: Suçlu ve hempasına ceza filan vermeye gerek görmez. Herhalde o da fahişelerin sözü dinlenmemesi ve yemini kabul edilmemesi gerektiğine inananlardandır!. .. Ama kentte herkes gibi işlerini yaparak ekmek parası kazanan "kızlar" buna razı olmazlar. Arkadaşları, sermayesi demek olan yüzünü kaybetmiştir. Aralarında 1000 dolar toplayarak "cezalandırıcı" birini ararlar. Bir zamanların eline çabuk silahşörü Bill Munny'nin ilgisini çeker bu ödül. .. Munny (Clint Eastwood) çok sevdiği bir kadınla evlenmiş, ama onun ölümünden sonra iki çocuğuyla köşesine çekilmiş,

sade bir çiftçi hayatı sürmektedir. Silahı da, bir zamanlar elinin titremesine neden olan içkiyi de çoktan bırakmıştır. Ama herhalde eline yeniden silah almak için gizli bir istek duyan Munny, bu ödülü bahane ederek kuşanır. Yanında yaşlı siyah dostu Ned Logan (Morgan Freeman) ve uzağı iyi göremeyen bir ufaklık, Kid vardır (Jaimz Woolvett). Üç kişilik ekip, Big Whiskey kasabasına gelir ve iki haydudu ararlar. Ancak iş zor gözükmektedir: İki kafadarın eski güç ve yetenekleri çoktan yitip gitmiştir, genç oğlan ise çok deneyimsizdir. Buna karşın, işi başarır ve iki haydudu temizlerler. Ama onların fahişeye yaptıklarına sesi çıkmayan işkenceci ve psikopat şerif, Ned'i işkenceyle iyice benzetir. Munny'nin şerifle son bir kez karşılaşıp ölümüne vuruşmak için artık birden çok nedeni vardır: Eski bir dostun intikamını almak, yasa adamı kılığına bürünmüş kötülüğe karşı çıkmak ve başta kendisi, herkese hâlâ eli silah tutan yürekli bir silahşör olduğunu kanıtlamak...

Affedilmeyen, sanki western tarihinin farklı ve çelişkili dönemlerinin en tipik ögelerini birleştirmiş gibi durur. Klasik western, 1950'lerin psikolojik western'i, son yılların ilerici western'leri ve de anti western gibi yan türler ve akımlar, bu filmde uyum içinde kaynaşarak yeni ve değişik bir tada ulaşırlar. Durumlar, olaylar ve kişilikler ilk bakışta klasik western'i çağrıştırır. Ancak çok iyi işlenmiş özgün bir David Webb Peoples senaryosu aracılığıyla, kahramanların yüreğine doğru derinlemesine dalar film... Öte yandan bu, kuşkusuz western'e modern, yenileyici bir bakıştır. Efsaneye mesafeyle bakar, onu ayrıştırır, eleştirir, klasik western'i tüm klişeleri, kahramanlık anlayışı, kaba gücü yüceltme tutkusu ve maçoluğuyla birlikte yargılar Eastwood... Filmin çıkış noktası bile tek başına buna örnektir: Her şey bir fahişenin yüzünün yaralanmasıyla başlar. Onun imdadına ise yorgun ve bıkkın bir eski silahşör yetişir. Eski, klasik western'lerin yan kişileri birden öne geçer, marjinalleri başrollere doğru tırmanırlar. Zamanlar değişmiştir artık, en hızlı silah çeken silahşörler yerine fahişe, alkolik ve emekli silahşörler, gölgesinden korkan çocuklar moda olmuştur, ne yaparsınız? Eastwood, tam anlamıyla bir anti western olmayan, klasik western'den de yeterince yararlanan özgün bir yapı kurar ve bu yapı içinde sanki western'i yenilemeye çalışır.

Ve bu yapı içinde bireyler, en klasik western durumlarını bir tiyatro sahnesindeki gibi belli bir törensellik içinde, düşünüp tartışa-

rak yaşarlar. Şiddet ve hız yerini bilince, düşünme ve irdelemeye bırakmıştır. Tüm bir Vahşi Batı efsanesi, tüm mitoslarıyla birlikte çiğnenip geçilir. Kahraman filan yoktur ortada... Sadece yorgun, bezgin, sefil, pislik içinde insanlar vardır: Ter kokuları nerdeyse salona yayılan... Silahın hangi yanında olurlarsa olsunlar korkan, ürken, nerdeyse altına eden, tüm zayıflıkları ve zavallılıkları içinde beliren insanlar. Gerçek Vahşi Batı da olasılıkla böyleydi!...

Eastwood, Vahşi Batı efsanesine yaklaşmada ilginç bir yöntemi aracı olarak kullanır. Bu, Vahşi Batı'nın öyküsünü yazmaya gelmiş W. Beauchamp adlı bir gazetecidir. Kendisi de efsane ve söylencelere, daha yaşarken tarih olmuş kişilerin öykülerine kapılmıştır Beauchamp, yanlış bir western tarihi yazmakla meşguldür. Ama birden tövbekâr katil Bill Munny, acımasız şerif, kendine özgü bir bireysel adalet uygu-

layıcısı Bill Daget gibi "gerçek" kişilerle karşılaşır. Bu acaba bir şans mıdır? Eğer öyleyse, Beauchamp bu şansı iyi kullanıp Vahşi Batı'nın gerçek öyküsünü yazabilecek midir? Belki de yazabilecektir, yazmıştır. Ama ulusların kendi tarihlerini mitos kalıplarına dökmek alışkanlığı, bu tarihi de, özellikle sinemanın bulunuşu ve western'i ilgi alanı içine almasıyla birlikte, bir formlar, kalıplar, klişeler yumağı halinde örüp duracaktır. *Affedilmeyen*, bu efsaneler yumağını iplik iplik çözmeye sıvanan, bize o dönemde gerçekten yaşanmış olanları, bir tür varoluşçu duygu içinde ve de açık bir hüzün çağrışımıyla birlikte duyumsatmayı deneyen ve bunları yaparken de, bu türün temel kurallarına ve kalıplarına belli bir saygıyı korumayı da başaran özel bir filmdir.

Tam dokuz dalda Oscar adayı olup bunlardan dördünde (en iyi film, yönetmen, kurgu ve yardımcı oyuncu – Gene Hackman) kazanan *Affedilmeyen* ne ifade ediyor, isim olarak? Bir Fransız yazarı buna takılmış, soruyor: Nedir "affedilmeyen?" Kahramanlar mı, onların peşlerine düştükleri kötüler ve onların marifetleri mi? Yoksa tarih mi, tarihi tümüyle deforme edip farklı ve asla var olmamış bir Vahşi Batı gösteren sinema mı? Ama ne önemi var? Clint Eastwood, bu gizemli adla herkese farklı bir çözüm ve yanıt esinlemiş olabilir... Leslie Halliwell'in bu film için yargısı şudur: "Bu türü spektaküler biçimde yeniden canlandıran, alabildiğine sert bir intikam ve katliam western'i." *New Yorker* şöyle yazar: "Filmin öfkeli erkekler kadrosu, öykünün kademe kademe kurulması ve sertlikle keskin alaycılığın kar-

şılıklı biçimde örülüşü, yapıtın gişe gelirini güvenceye alan tüm konvansiyonlara karşı çıkışını simgeliyor." Ian Johnston şöyle demiştir: "Eastwood yeniden at sırtına biniyor ve klasik olacak bir western sunuyor bizlere." *Variety*'nin yargısı şöyledir: "Gergin, haşin, görkemli biçimde dramatik bir film... Aynı zamanda eski Batı, onun mitosları ve kahramanları üzerine de zekice bir meditasyon." Paolo Mereghetti şöyle diyor: "Bu tam 13. western'i, tüm filmlerinden daha çok bir trajediyi akla getiriyor. Bu yalnızca bir Vahşi Batı serüveni değil, zaman ve tarih üzerine de görkemli bir düşünme." *La Revue du Cinéma* ise şöyle der: "Kötü adam Eastwood'la artık bir yıkıntı olan Eastwood, Bill Munny'nin kişiliğinde birleşirken, aktör-yönetmen sanki beyazperdedeki tüm eski kişiliklerini anımsar: Yağmurun altında ve çamurun içinde, 'İsmi Olmayan Adam' ve 'Honky Tonk Man', sonsuz gezilerinde son bir randevuda buluşurlar."

Unforgiven / Yönetmen: Clint Eastwood / Senaryo: David Webb Peoples / Görüntü: Jack N. Green / Müzik: Lennie Niehaus / Oyuncular: Clint Eastwood, Gene Hackman, Morgan Freeman, Richard Harris, Jaimz Woolvett, Saul Rubinek, Frances Fisher, Anna Thomson, David Mucci, Rod Campbell, Anthony James / 1992, Warner Bros (Amerikan) filmi / 131 dakika.

Üç Renk Üçlemesi

Trilogie de Trois Couleurs

Üç Renk: Mavi (1993)
Üç Renk. Beyaz (1994)
Üç Renk: Kırmızı (1994)

POLONYALI YÖNETMEN Krzysztof Kieślowski'nin vasiyet yapıtı olarak kalan bu üçleme, kuşku yok ki her ciddi sinemasever için sinema tarihinin en güzel ürünleri arasındaki yerini çoktan almıştır. Daha ilk gösterildikleri anda klasik olan filmlerdendir bu üçleme... Yönetmenin daha başta, Fransız bayrağının üç renginden esinlenen bir üçleme yapacağını açıklamış olması, üç filmin arasındaki tematik ve biçimsel bağları açık biçimde ortaya koymaktadır. Zaten son bölümde, üç filmin tüm önemli kahramanlarının bir araya gelmesi, üçlemenin sağlamlığının

ve kararlılığının bir diğer göstergesidir. Bu filmlerden sonra sinemayı bırakacağını açıklayan ve gerçekten de öyle yapan bu önemli sinemacının eninde sonunda yedinci sanata döneceği beklenirken, 1996 yılı içindeki ani ölümü de, yapıtın tümünü gerçek bir sanatsal vasiyet haline getirmektedir. Sinema tarihi içinde gerçekten de her açıdan ayrıksı ve özel bir durum...

Kieślowski, temalarla birbirine bağlanmış filmler yapma tutkusunu daha önce de göstermişti: Kutsal kitapların on emrinden yola çıkarak yaptığı ünlü *Dekalog*'u aracılığıyla... Bu kez bir bayrağın renkleriyle bağlanmış bir üçleme yapma fikri oldukça şaşırtıcı gözükebilir. Ancak Kieślowski, bu renkleri elbette temsil ettikleri temel düşünceyle birlikte almıştır. Böylece karşımıza Fransız Devrimi'nin bayrağın renklerine de esin veren üç temel ilkesine adanmış üç film çıkar: Hürriyet, Eşitlik ve Kardeşlik... Elbette bu soyut ilkelere ve çok geniş kapsamlı içeriklerine dayanarak bir üçleme yapmak, daha baştan belli bir meydan okuyuşu gerektirir. Nitekim daha ilk film ortaya çıktığında, bir Fransız eleştirmeni *La Revue du Cinéma*'da şöyle yazabilmiştir: "Kuşkusuz amacına erişmiş olgun bir film, ama şimdiden üçlemenin havasını yeterince haberliyor. Bundan sonraki gelişmeler bir yineleme ve çekip uzatma önyargısı getirebilirler ve bu da tasarının lehine olmaz. Keşke yönetmen yalnızca bir filmle yetinseydi!" Bir yönetmenin film çekme ve bir bütün oluşturma hakkı üzerinde böylesine bir ambargo koymayı, ben kendi adıma sinema yazarlığı denen şeyle pek bağdaştıramıyorum. Nitekim sanatçı, üç filmine de ayrı yönelişler ve tatlar katarak ve sonunda hepsinin birbirini bütünlemesini sağlayıp gerçek bir yapıya ulaşarak, projenin ne denli sağlıklı olduğunu kanıtladı. Ayrıca şunu da söylemeliyim: Böyle bir toplam içinde onun başka filmlerinin, örneğin *Dekalog*'un en çarpıcı iki bölümünü oluşturan *Aşk Üzerine Bir Film* ve *Öldürme Üzerine Bir Film* ya da bu iki grup film arasında bence gerçek bir başyapıt daha olan *Veronique'in İkili Yaşamı*'nın yer alması da düşünülebilirdi.

Bu filmlerden ilki olan *Üç Renk: Mavi*, demek ki genel fikir itibariyle özgürlüğe adanmış bir filmdir. Bir kazayla başlar film: Bir araba yoldan çıkar ve devrilir. Sonra tanınmış besteci Patrice ve kızı Anna'nın kazada öldüklerini öğrenir ve kocasıyla kızının bu ani ölümleriyle yüreği yaralanan Julie'nin dramını izlemeye başlarız. Julie önce inti-



Krzysztof Kieślowski, *Üç Renk-Kırmızı*/ Irène Jacob

harı dener, vazgeçer. Bir dostun, gizliden gizliye kendisine âşık olan Olivier'nin yardımıyla evini satışa çıkarır, yeni bir daireye geçer, kocasının yarıda kalmış bestesini çöpe atar. Ancak üst üste gelen küçük küçük olaycıklar, ona geçmişten tümüyle kopamayacağını duyumsatır. Bu arada, Patrice'in sevgilisi olan ve ondan bir çocuk bekleyen bir kadınla tanışır. Sonunda Julie, geçmişten kurtulma yoluyla özgürlüğe kavuşmanın anlamsızlığını kavrayacak ve başka bir özgürlük biçimi deneyecektir: Geçmişi her şeyiyle kabul etmek, sorumluluklarını yüklenmek, yeniden eski evine dönmek ve kocasının yok etmeye kalktığı bestesinin bir kopyasını bulunca da, onu bitirmeyi denemek...

Film, kuşkusuz ülkesindeki radikal rejim değişikliği sonrası sanatçının belki bizzat yaşadığı olayların bir izdüşümüdür denebilir. Geçmişin üzerine bir sünger çekmek, onu tümüyle unutmayı, her şeyi çöpe atmayı gerektirmez kuşkusuz... Yeni bir yaşama başlamak, eskiyi tümüyle unutmak demek değildir, olmamalıdır. Julie eskiyi kabullenir, anıların tümünün unutulması gerekmediğine karar verir ve kendi kendisiyle barışık biçimde yaşamaya hazırlanırken, âşık bir dostu ve eski bir sevgiliyi de aynı biçimde yaşamının içine kabul eder. Çünkü geçmişten tümüyle kopmak zaten olanaksızdır: O bizim kişili-

ğimizin ve dünya üzerindeki kısa süreli yaşamımızın ayrılmaz bir parçasıdır. Tüm bunlar, son derece incelikli bir sinemayla, bir kuyumcu özeniyle işlenmiş duygusal, ama aklı başında ve sağlıklı biçimde etrafa bakan bir filmle verilmiştir. Juliette Binoche'un Julie'si de olağanüstüdür.

Hemen ardından ikinci film gelir: *Üç Renk: Beyaz.* Bu kez ana tema eşitliktir. Ama elbette yine çok dolaylı biçimde bir yaklaşımdır bu... Bu kez Paris'te yaşayan, biraz Roman Polanski'yi andıran bücür ve kederli bakışlı bir Polonyalının, Karol'un öyküsünü izleriz. Çok güzel bir Fransız kızıyla, Dominique'le evlidir Karol. Ama filmin hemen başında Dominique'in isteği üzerine boşanmalarına tanık oluruz. Ne var ki genç adamın kadını unutmaya hiç niyeti yoktur. Oldukça sefil Paris günlerinden sonra, "bavul içinde", yani kaçak olarak ülkesine dönecek ve orda, tam bir kargaşa yaşayan, karaborsanın ve Mafya'nın ülkeye egemen olduğu, her şeyin üçkâğıtçılığa dönüştüğü büyük deprem sonrası bir Polonya'da, Karol beceriklilik edip köşeyi dönecektir. Bundan sonrası, unutamadığı eski karısından bir intikam alma oyunu ve onunla yeniden bir araya gelme çabalarıyla sürecektir. Kieślowski, değişim sonrası Polonya'sından kısa ama etkileyici bir görünüm verir; bir eski sosyalist ülke vatandaşı olan ve biraz da bu yüzden karısının ihanetine uğrayan bir adamın yeni düzene uymak, kısa yoldan köşeyi dönmek suretiyle artık Dominique'le veya herhangi bir kapitalist ülkenin vatandaşıyla "eşit" hale geldiğini gösterir. Giderek Karol'un artık Dominique üzerinde bir egemenlik kurması bile söz konusudur... Beyaz renk, film boyunca yalnızca soyut bir eşitlik fikrinin değil, mutluluğun ve cinsel doyumun da simgesi olarak sunulur: Evlilik, mutluluk veya birleşme anlarında beyazperde, adına yakın bir beyazlığa bürünür. Film boyunca Kieślowski'ye özgü buluşlar sürer gider: Bir leitmotiv gibi gelen, Slav hüznünü taşıyan bir tango, Dominique'in güzelliğini simgeleyen ve evden eve taşınan bir kadın büstü, intihar saplantısıyla yaralı bir sanatçı portresi gibi... Oyuncuları, güzel Julie Delpy ve ülkesinin tanınmış oyuncusu Zbigniew Zamachowski yine çok iyidirler.

Üçüncü ve son halka aynı yıl içinde çıkar gelir: Sanki sanatçı fazla zamanının kalmadığını bilmektedir... Bu artık üçlemeyi tamamlamakla kalmayan ve ona asıl bütünlüğünü ve güzelliğini kazandıran

bir pasta gibidir. Bu kez, başına buyruk ve bağımsız bir günümüz genç kızı olan Valentine, bir rastlantı sonucu, toplumdan kendisini soyutlamış bir emekli yargıcın mahremiyetine girecektir. Yargıçla aralarındaki büyük yaş farkına karşın, onunla bir tür ruh birliği kuran genç kadının kaderi, aslında daha çok bir yargıç olmaya hazırlanan genç hukuk öğrencisi Auguste'le bağlantılıdır: Onlar birbirlerini görmeseler de, seyircinin çok iyi tanık olduğu gibi sürekli karşılaşıp dururlar... Kim bilir, filmin sonunda değilse de (hayat filmlere sığmayacak kadar uzundur) ilerde bir gün, Valentine ve Auguste karşılaşıp bir aşk öyküsü yaşayacaklardır. Bu arada, uzaklaştığı dünyaya gizli gizli başkalarının telefonlarını dinlemek suretiyle katılan ses röntgencisi yargıç da, belki Valentine aracılığıyla yalnızlığından çıkmayı ve topluma katılmayı düşünebilir. Bilinmez kil... Bu filmde de Kieślowski ailesinden, "Veronique" Irene Jacob ve meslek yaşamını gerçekten taçlandıran kompozisyonuyla Jean-Louis Trintignant alabildiğine doğallık katarlar öyküye...

Tüm bu filmler, belki kader düşüncesinin önemini belirten bir dizi küçük karşılaşmalar, hayata yön veren rastlantılar biçiminde gelişen, öyle parlak, göz kamaştıran olaylar, aşırı şiddet ve gerilim içermeyen sade bir yapıdadır. Bireysel olanla toplumsal olan arasında eşsiz bir bağ kurmayı bilir Kieślowski... Birkaç insan arasında geçen ve temelde ruhbilimsel ögelerle gelişen ilişkileri, inanılmaz bir gerilime dönüştürmeyi de becerir. Çünkü o sinemanın ve herhalde tüm sanatın, hâlâ ve inatla, yalnızca insanı anlatması gerektiğine inanır, bunu kendi sinemasında örnekler ve anlatımını da son derece heyecan verici kılmasını başarır. İlke ve kıta sınırlarını kolayca aşar onun kahramanları, evrenselliğe ulaşır ve çağdaş insanın temel sorunlarının sözcüsü oluverir. Bu filmlerden çıktığınızda, artık rastlantıların insan yaşamı üzerindeki yeri konusunda bambaşka fikirleriniz oluşur... Sinemanın da: artık sinema, insanın ürkmek, korkmak, ağlamak, gülmek, boşalmak, oyalanmak gibi yüzeysel amaçlar için gittiği bir eğlencelik olmaktan çıkar. Kieślowski'nin üçlemesini gördükten sonra, sinema artık sizin için de insan ruhuna tutulmuş bir aydınlatıcı ve insanın kendi kendisini gördüğü görkemli bir ayna olacaktır...

Kuşkusuz ki üçüncü film, üçlemeyi toparlamada özel bir önem taşır. Bu filmin finalinde, üç filmin temel kahramanları bir gemide bir ara-

ya gelirler ve sonra, kaza yapıp batan gemiden kurtulanların arasında yer alırlar. Bu gemi bölümünü gerçek anlamda uzatmaz Kieślowski: Öykülere epilog oluşturan simgesel bir bölümdür bu... Önemli olan, kaderin veya rastlantıların, ne derseniz deyiniz, bu insanları aynı yerde bir araya getirmesi ve bir faciadan sonra da yaşamlarını sürdürmelerine izin vermesidir. Kieślowski, tüm sanatı gibi belli bir mistik içeren bu son derece etkileyici finalle, üçlemesini bir bütünlüğe kavuşturmuş olur. *International Film Guide 1995*'te dendiği gibi: "*Üç Renk: Kırmızı*, üçlemenin adeta tacı gibidir, yönetmenin şansın ve kaderin rolünü yorumlayan anlatım yöntemleriyle ustaca oynamasının görkemli bir simgesidir. Ve garip biçimde, genç ve dışadönük bir kadının tümüyle içine kapalı yaşlı bir yargıçla ilişki kurmasıyla beliren kardeşlik teması, öbür bölümlerdeki özgürlük ve eşitlik temalarının gerçekleşme şansından daha güçlü gibi gözükür."

Bu üç film, oya gibi işlenmiş incelikli anlatımları, düş ve şiir ögesine de yer veren karmaşık ama ustaca kurulmuş yapıları, çok iyi seçilmiş ve yönetilmiş oyuncuları kadar, bir başka ögeyle de birbirlerine bağlanırlar: Müzikleri. Aynı bestecinin, Polonyalı Zbigniew Preisner'ın müziği, bu filmlerin yapısına önemli bir katkıda bulunur. Filmlere egemen olan Slav kökenli bir hüznün en yaratıcı ögelerinden biri olur, bu eşsiz müzik... Hatta ilk bölüm olan *Mavi* için bu müziğin önceden yazıldığı ve yönetmenin filmi çekerken bu müziği dikkate aldığı bile söylenir. Kendisine belli bir ekip kuran, göçmen olarak geldiği Fransa'da da, aralarında senaryocusu Krzysztof Piesiewicz'in de bulunduğu bu ekibi koruyan, ülkesinden uzak olsa da onun sorunlarını ve özel duyarlılığını unutmayan, ama çok Polonyalı kaldığı halde dünyasını tüm duyarlı ve sinemasal şiire açık yüreklere de sunmasını bilen sanatçının bu yapıtı, sanırım yedinci sanatın bu yüzyıldaki en güzel yaratışlarından biri olarak kalacak...

Trois Couleurs: Bleu / Yönetmen: Krzysztof Kieślowski / Senaryo: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieślowski / Görüntü: Slawomir Idziak / Müzik: Zbigniew Preisner / Oyuncular: Juliette Binoche, Benoît Régent, Florence Pernel, Charlotte Véry, Hélène Vincent, Philippe Volter, Claude Duneton, Emmanuelle Riva / 1993, Fransız filmi / 98 dakika.

Trois Couleurs: Blanc / Yönetmen: Krzysztof Kieslowski / Senaryo: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski / Görüntü: Edward Klosinski / Müzik: Zbigniew Preisner / Oyuncular: Julie Delpy, Zbigniew Zamachowski, Janusz Gajos / 1994, Fransız-Polonya ortakyapımı / 100 dakika.

Trois Couleurs: Rouge / Yönetmen: Krzysztof Kieslowski / Senaryo: Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski / Görüntü: Piotr Sobocinski / Müzik: Zbigniew Preisner / Oyuncular: Irene Jacob, Jean-Louis Trintignant, Jean-Pierre Lorit, Frederique Feder / 1994, Fransız-Polonya ortakyapımı / 95 dakika.

Ucuz Roman

Pulp Fiction – 1994

QUENTIN TARANTINO, sinema tarihinde kendisine en büyük açık çek verilmiş yönetmenlerin herhalde başlarında gelir. 1996 yılında, ardında bizzat yönettiği sadece iki film (bir de skeçli bir filmin bir bölümü) olduğu halde nerdeyse bir efsane katına yükselmiş olması, herhalde sinema tarihinde ancak *Yurttaş Kane* sonrası bir Orson Welles veya *The Deer Hunter – Avcı* sonrası bir Michael Cimino ile kıyaslanabilecek bir durumdur. Başarısı öylesine yeni ve yakın tarihlidir ki, adı Leonard Maltin'in *Movie Encyclopedia*'sının 1994 baskısında yer bile almaz! (Herhalde ilerki baskılarına girecektir.) Sinema tutkusunu, birçok çağdaşının tersine, ciddi bir üniversitenin sinema okulunda değil, yıllarca çalıştığı Güney California video arşivleri başta, her fırsatta izlediği eski ve klasik filmlerden almıştır. Her tür filmden etkilenmiş gözükür: 1950'lerin B-Filmleri, kara film klasikleri, Hong Kong karate filmleri... Senaryosunu yazdığı üç film, Tony Scott'ın yönettiği *True Romance – Çılgın Âşıklar*, Oliver Stone'nun yönettiği *Natural Born Killers – Katil Doğanlar* ve Robert Rodriguez'in yönettiği *From Dusk Till Dawn*, onun dünyasının izlerini güçlü biçimde taşırlar. Ne var ki ilk ikisinin filme dönüşebilmesi, ancak onun yazıp yönettiği *Reservoir Dogs*'un büyük başarısından sonra mümkün olabilmiştir. Ardından *Pulp Fiction* gelmiş ve efsaneyi perçinlemiştir. Tarantino, klasik sinemadan aldığı etkileri saklamaz: Örneğin *Reservoir Dogs* ona göre *The*

Asphalt Jungle, *Rififi*, *The Killing* ve *The Thomas Crown Affair* filmlerinin büyük ölçüde etkisini taşır ve tıpkı onlar gibi, suçlulara suçtan sonra ne olduğunu araştırmaya girişir. 30 yaşını henüz aşmış (1964 doğumlu) sanatçı, genç yaşta başladığı oyunculuğunu da sürdürmektedir: kendi filmlerinde veya başkasınınkilerde... Karşımızda kuşkusuz tam bir "sinema yaratığı" vardır. MTV kültür ve görselliğiyle beslenmiş çağdaşlarından onu ayıran temel bir öge de dikkate çarpar: Görselliğin egemenliği yanında kişilik irdelemesine de yer vermesi, görüntü kadar sözü de filmlerinde baş köşeye oturtması. İşte Tarantino'yu tüm bir MTV çağı kuşağından ayıran temel farklar...

Pulp Fiction – Ucuz Roman, kendisini bir zamanlar sinemaya, şimdilerde ise TV'ye kaptırmış giden, okumakla başı pek hoş olmamış ve olmayan Amerikan toplumunda, 1930'lardan başlayarak en çok okunan kitap türü olan ve kısaca "pulp" denen ucuz ve sürükleyici suç, cinayet ve gangsterlik romanlarından çıkıp gelmiş bir atmosfer ve kişiler getirir karşımıza... Amerikan toplumunun alt katlarından gelen, zekâ ve eğitim düzeyi acınacak haldeki kişilerdir bunlar... Ama gerek bu tür romanların, gerekse yıllar boyu onlardan beslenmiş bir polisiye film mitolojisinin kişilerinden temel farklılıkları vardır, yine de... Bu filmlerin ve de *Pulp Fiction*'ın tüm kişileri, o haydutlar, gangsterler, fahişeler, pezevenkler, eroinmanlar ve uyuşturucu tüccarları, sanki hepsi kutsal kitabı, hatta biraz da Shakespeare'i okumuş kadar bilgiç ve konuşkandırlar. Bir zamanların gangster filmlerinin o az konuşan, hatta hiç konuşmaz, sessiz ve içe dönük kişileri artık yoktur Tarantino'da... Onun kişileri sürekli konuşur dururlar. Bu kişilikler için her şey söylenebilir, ama herhalde iletişim güçlüğü çektikleri ileri sürülemez!...

Tarantino'nun kişilikleri şaşırtıcı biçimde renkli bir galeri oluştururlar *Pulp Fiction*'da. Örneğin *İncil*'i dilinden düşürmeyen, sonunda da zaten Tanrı'nın yolunu seçen siyah kiralık katil Jules (kusursuz Samuel L. Jackson), en sıkışık anları tuvalette olduğu için atlatma şansına sahip, saf yürekli ve sakar bir başka katil, Vincent Vega (John Travolta) ile birlikte unutulmaz bir ikili oluşturur ve işlerini yaptıkları (yani emir gereği öldürmeleri gereken kişileri temizledikleri) ölçüde, konuşurlar da... Konuşmaları, Tanrı'nın varlığından Avrupa ve Amerika yemek kültürü arasındaki farka kadar her şey üzerinedir: Örneğin Vincent için, Avrupa'nın en şaşırtıcı yanı, bir süre kaldı-



Quentin Tarantino, *Ucuz Roman* / John Travolta, Uma Thurman

ğı Amsterdam'da insanların hamburgerlerine ketçap değil, mayonez sosu koymalarıdır!... Filmin hemen başında genç bir çift, "Pumpkin" (Tim Roth) ve sevgilisi "Honey" (Amanda Plummer), bir yol kahvesinde oturur ve burda bir soygun yapmayı tasarlarlar, buna girişirler de... Ama sonra onları bir süre kaybederiz! (Ancak filmin sonunda bulmak üzere...) Vincent Vega'nın, patronunun sevgilisi Mia'yı (Uma Thurman) bir gecelik eğlendirme görevini yerine getirirken başına gelenler, filme şaşırtıcı bir 1950'ler retro atmosferi verirken, Travolta da bir sahnede *Saturday Night Fever*'daki Travolta'nın hoş bir parodisini yapar. Sürekli olarak kendi kendisiyle dalga geçen ve tüm olay ve kişilere belli bir mizah mesafesi koyarak bakan filmde, daha sayısız ilginç olay ve kişilik vardır. Babasının savaş içinde düştüğü esir kampında "kıçının içinde" (!) saklayarak kurtardığı antika kol saatine son derece düşkün, son bir maç vurgunundan sonra kaçıp yeni bir hayata başlamak isteyen boksör eskisi Butch (Bruce Willis), onun "erkeğinde en çok ter kokusunu seven" Avrupalı sevgilisi Fabienne (Maria de Medeiros), iki kiralık katilin arabalarındaki cesedi kendine özgü yöntemlerle "temizleyen" işin ustası "Wolf" (Harvey Keitel), karısından çektiğini kimselerden çekmeyen, ama sonunda kendisini gerçekten de zor durumda bulan amansız siyah Mafya lideri Marsellus Wallace

(Ving Rhames), suratında iğnelerle yaşayan küçük fıttırık yosma Jody (Rosanna Arquette), zavallı esrarkeş ve esrar satıcısı Lance (Eric Stoltz) gibi... İkinci yarıda karşımıza çıkan ve öyküdeki işlevi ancak sonra anlaşılan Koons'u (Christopher Walken) da unutmadan...

Tüm bu alt kültür kişileri, gerçek ucuz romanlardan fırlamışa benzeyen ve bir karabasan yaratabilecek niteliklerini ancak Tarantino'nun engin mizahıyla atlatabilen, yönetmenin aslında üç ayrı filmin malzemesi olarak düşündüğü bu pitoresk ve acınası kişiler, sonunda üç hikâyenin birleştirilmesiyle oluşan dâhiyane bir yapı içinde bir araya ve karşımıza gelirler. Birbirinden kopuk gibi yürüyen üç öykü, sonunda iç içe geçer ve birleşir. Hem de öylesine ki, üç öykünün bir anlamda finali olması gereken sahne (Vincent Vega'nın akıbeti), ortalarda bir yerde yer alır. Bu karmaşık ama son derece ustalıkla kurulmuş yapıyı kavramak için, filmin birden çok izlenmesinde kuşkusuz yarar vardır.

Tarantino, Amerikan usulü kapitalizmin (şimdilerde aynen bizde de) Highsmith veya Thompson gibi yazarların, sinemada ise Huston, Hawks, Wellman veya Walsh gibi yönetmenlerin sanat katına yükseltilmiş yapıtlarının can damarlarını oluşturan bu olumsuz kahramanları yeniden ele alır ve toplumun safrası sayılan bu insanların çağımızdaki en iyi betimleyicisi olmayı hak eder. Bir toplumun adeta kanalizasyonlarından unutulmaz roman-film kahramanları çıkar; bir alt kültür, zekânın ve mizahın süzgecinden geçerek, bir kültür olayına dönüşür; cinaslar, imalar veya apaçık küfürlerle sanki yeni bir İngilizce oluşur, aşağılık bulunagelmiş her şey sanat eserine dönüştürülür. Sanki Amerika'nın suç bataklığında eşsiz güzellikte bir çiçek açar.

Kuşkusuz şiddete dayalı bir filmdir, *Ucuz Roman.* Tüm Tarantino yapıtları gibi... Ne var ki bu şiddet, diyelim ki Tarantino'nun senaryosundan Oliver Stone'nun uyarladığı bir *Katil Doğanlar* kadar insanı rahatsız da etmez. Çünkü Tarantino, şiddetle arasına çok akıllıca bir mesafe koyar, onu bir gösteri ögesi olarak değil, betimlediği çevrenin yaşam biçiminin ayrılmaz bir parçası olarak sunar. Ve de onu yüceltmez, tersine eleştirir, hatta daha da etkilisi, gülünçleştirir, bayağılaştırır. Kuşku yok ki, gülünç hale dönüştürülen bir şeyin etkisini koruması da düşünülemez!... İlk eleştirimizde yazdığımız gibi, "eğer insan kesin bir 'iyi hal kâğıdı' meraklısı, değiştirilemez bir klasik ahlak bekçisi ya da illa da 'üstün insan' diyen dönüştürülemez bir ırkçı de-

gilse, bu filmin içerdiği çarpıcı yeniliklere hayran olmaması da mümkün değildir".

Ucuz Roman, edebi ve konuşkan suç ve cinayet filmi denebilecek yeni bir çığır açan, ucuz katil ve suçlu kişilerini sanki gerçeküstü bir edebi düzeyde ele alan ve bu özellikleriyle sinemayı yenileyen bir film. O denli de kalpsiz ve soğuk değil: Başta Tanrı'nın yolunu seçen Jules ("Tanrı sanırım basit bir kiralık katil için de vardır"), hemen tüm kahramanları (hayatta kalabilenleri tabii) filmin sonunda olageldiklerinden daha iyi bir düzeye yükseliyor, hatalarını kabul ediyor, iyilikle kötülüğün savaşımında sanki biraz daha iyinin yanında yer alacak gibi görünüyorlar. Tarantino sanki onları şiddet yoluyla eğitiyor, cinayet ve kan bedeli ödeyerek terbiye ediyor. Bu da, bu kendine özgü, yenileyici, giderek belki (sinema dili açısından) devrimci filmin bir başka tipik özelliği...

Pulp Fiction / Yönetim ve Senaryo: Quentin Tarantino / Görüntü: Andrzej Sekula / Müzik: Karyn Rachtman / Oyuncular: John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Harvey Keitel, Bruce Willis, Tim Roth, Amanda Plummer, Maria de Medeiros, Ving Rhames, Eric Stoltz, Rosanna Arquette, Christopher Walken / 1994, Amerikan filmi / 154 dakika.

Ulis'in Bakışı

Ulysses' Gaze – 1995

BÖYLECE bu toplamı ve bu kitabı kapamak "onuru", Yunanlı sinemacı Theo Angelopoulos'un sinemanın ilk yüzyılının sonuna denk gelen ve bu yüzyılı teğet olarak kapatan filmi *Le Regard d'Ulysse – Ulysse' Gaze*'e nasip oluyor. Angelopoulos'a olan hayranlığımı çeşitli dönemlerdeki değişik yazılarımda belirttim. Kuşkusuz asıl *100 Yılın 100 Yönetmeni* kitabımdaki inceleme çerçevesinde... Sinemaya getirdiği ögelerle, bu sanatı son çeyrek yüzyılda gerçekten de yenilediğine inandığım sanatçının böyle bir toplama girebilecek filmi de elbette tartışılabilirdi. *O'Thiasos – Kumpanya*, sinemasal anlatıma ilk kez getirdiği yeniliklerle, böyle bir onuru öncelikle hak edecek film gibi gözüküyor. Ancak etkisi çok sınırlı olmuş, kitleye ulaşamamış bir film bu... Sonraki film-

lerinden *Avcılar* da çok önemli bence... Ancak Angelopoulos'un o filmlerdeki yenileyici tavrını koruyarak, üstelik şaşılacak düzeyde bir görsel şölen katına da yükselttiği ve ayrıca, 20. yüzyılın belki son büyük ve acılı savaşını konu alarak bir siyasal sinema başyapıtı niteliği de kazandırdığı filmi *Ulis'in Bakışı*'nı tercih ettim.

Theo Angelopoulos, son yıllarda gitgide seyrelen sinema çabalarını, *Leyleğin Geciken Adımı*'ndan dört yıl sonra *Ulis'in Bakışı* ile perçinler. Tanınmış İtalyan yazarı Tonino Guerra ile birlikte oluşturur hikâyeyi... Baştan beri temel amacı, Balkan ülkelerinin tarihten gelip günümüze dayanan trajedisi üzerine bir film yapmaktır. Önce düşündüğü oyuncular, Al Pacino ve Gian Maria Volonté'dir. Ama Harvey Keitel'i *Piyano*'da görünce, aradığı adamı bulduğunu düşünür ve Pacino'dan vazgeçer. Büyük İtalyan aktörü Volonté ise birkaç günlük çalışmadan sonra aniden ölüverir ve yerine, İsveçli oyuncu Erland Josephson gelir. Bir film çekiminin beklenmedik sürprizleri vardır kuşkusuz!...

Film, birkaç ana izleğin çevresinde gelişen kompleks bir yapıya sahiptir. Bir yandan Balkan kökenli bir sinemacının, yıllar sonra kökenlerine geri dönerek, bu yöreyi keşfetmesi anlatılır. Bunun için iki mazeret vardır: Biri sinemacının doğduğu kasabada filmleri için yapılacak olan bir toplugösteri, öbürü de kahramanımızın Balkanlar'ın ilk sinemacıları olarak bilinen Manakis kardeşlerin kayıp filmlerini bulmak için duyduğu arzu... Ama bu bahaneler aşılır ve hikâye, amansız bir savaşın sürdüğü Balkanlar'ın bir yanıyla yabancı, öbür yanıyla bu topraklardan olan bir "outsider" aracılığıyla görülmesine dönüşür. İşte savaşa, çağımıza ve ona egemen olan çılgınlığa bir tür *Ulis'in Bakışı*'dır bu...

Angelopoulos sokakları, sokak sahnelerini sever. Geniş kalabalıklar, askerler ve üniformalılar, yürüyüş ve gösteri yapanlar kitle halinde gelir, yürür ve karşılaşırlar: Bu karşılaşmalar ya dostça el sıkışmayla, ya da çatışmayla sonuçlanır. Angelopoulos, tüm filmlerinde olduğu gibi burda da sanki zaman ve mekâna meydan okur. Tek bir sahne, tek bir çekim içinde geçmiş şimdiki zaman ve gelecek birbirine karışır, tek bir sekans içinde bu sınırlar aşılır, bir iklimden öbürüne, bir ülkeden diğerine geçilir. Örneğin bir evdeki yılbaşı kutlama partisinin içinde, ailenin nerdeyse on yıllık bir zaman dilimi içindeki tüm serüveni anlatılır. Angelopoulos sınırları sevmez: Bir önceki filmi *Leyleğin Geciken Adımı*



Theo Angelopoulos, *Ulis'in Bakışı* / Harvey Keitel

da, Balkanlar'da ve tüm dünyadaki sınır kavramına karşı, sınırların göreceliği, giderek anlamsızlığı ve de zalimliği üzerine bir film değil midir? Bu kez de sanatçı, kültürün, geleneklerin, âdet ve alışkanlıkların, müzik, şarkı ve folklorun serbestçe, vizesiz ve formalitesiz dolaşabileceği, bir ülkeden öbürüne akabileceği bir dünya özler: Osmanlı dönemindeki Balkanlar'da olduğu gibi... Sınırlar, Angelopoulos için insan hayatının da sınırlandığı, ailelerin bölündüğü, kişiliklerin bıçakla kesilmiş gibi ikiye bölündüğü, kim bilir hangi siyasal çıkarlar ve kaygılarla oluşturulmuş yapay, zorba ve buyurgan çizgilerdir.

Angelopoulus, sakin ve durağan bir anlatımı yeğler. Hayatın yürek atışlarını duymak için acelesi yoktur. Planları, geniş ve sakin akan bir nehir gibidir. Üzerinde sürat motorlarıyla değil, gelin gibi süzülen beyaz yelkenlilerle dolaşmak gerekir. Hollywood veya Hong Kong sinemalarının empoze ettiği bir ritmi kullanmayı reddeder sanatçı, kendi ritmini arar, bulur ve kullanır... Uzun tek çekimleri, akıp giden durgun planlar içinde gösterdikleri arasından seyirci istediğini seçmekte, istediği ayrıntıyı ön plana çıkarmakta, istediği mesajı almakta nerdeyse özgürdür. Angelopoulos, seyircisine büyük bir özgürlük ve sanki filme katılmak için büyük bir etkinlik fırsatı tanır.

Angelopoulos tarihi, özellikle de Balkan tarihini sever. Kahramanı, Romen-Polonyalı karışımı A. kimilerine göre Yunanlı, kimilerine gö-

re Makedon olan (yönetmenin ise Valak olarak nitelediği) Manakis kardeşlerin, daha yüzyılın başlarında ilk kez Balkanlar, Balkan halkı, kültürü ve yaşamı üzerine bir sinemacı gözüyle bakmış olan (yoksa *Ulis'in Bakışı* bu mudur?) filmlerini bulmak için gerçek bir Odisse'ye atılır. Arnavutluk'ta Korista'dan Makedonya'da Skopya'ya, Romanya'da Bükreş'ten Kostanza'ya, Tuna nehri boyunca inerek eski Yugoslavya'nın Belgrad'ından Saraybosna'sına kadar uzanan bir yolculuktur bu... Bu eski topraklarda ve kentlerde sadece savaş, yıkım ve dram görür A... Buralarda yüzyıllar boyu yaşanmış olan ve şimdilerde yeniden depreşen karışık, sorumsuz ve trajik kavganın, savaş, isyan ve kıyımın yapısını ve nedenlerini kavramak hiç de kolay değildir. Bu tür her büyük yolculukta olduğu gibi, A. da aynı zamanda kendi kişisel öyküsünü yaşayacak, kendi kişisel gerçeğini arayacaktır. Karşılaştığı ülkelerde, ama aynı zamanda kadınlarda... Sevdiği veya sevmiş olabileceği kadınlarda...

Angelopoulos'un kahramanları zevk almak için değil, ölüme karşı direnmek ve var olduklarını haykırmak için sevişirler. Geçmişte sevиştiği veya fırsatı kaçırıp sevişemediği tüm o kadınları (ki onlar zaten yokturlar!) tek bir kadında hayal edip hızlı, terli ve telaşlı sevişmeler kuran kahramanımız için seks, sanki bir ölüm kalım sorunu, bir umutsuzluk çığlığıdır, keyiften çok hüzün veren... Ve Angelopoulos, kuşkusuz ki tam bir görüntü ustası, bir görsel şölen yaratıcısıdır. Ellerindeki meşalelerle, Selanik yakınındaki Ptolemais köyünün bir akşamını bir gece bayramına çeviren yürüyüşçüleri, Tuna üzerinde akan bir gemiden bir zamanlar hüküm sürdüğü bu topraklarda olup bitene hayretle bakan, parçalanmış, ama hâlâ devasa bir Lenin heykelini, suyun ortasındaki yıkık evde türkü söyleyerek çamaşır asan çıldırmış genç kadını kolay kolay unutamazsınız... Ya da, ona buna yalvarıp kendisini yıllar önce bıraktığı ülkesi Arnavutluk'a geri götürten yaşlı kadının, orada, artık tanımadığı, tümüyle değişmiş ürkünç ve boş bir Korista kentinin ortasında yapayalnız kalıverişindeki hüzün de, artık ömür boyu belleğinizden çıkmayacaktır...

Ve de savaş, kuşkusuz... Bunca savaş filminden sonra sinemada hâlâ etkileyici savaş görüntüleri verilebilir mi? Kuşkunuz varsa, bu filmi görmeniz gerekir. Angelopoulos, adına Saraybosna denen bir zamanların o diri ve canlı kentini dehşet verici bir ölüm ve yıkıntı ka-

rabasanı, ürkünç bir hayalet kent halinde gösterirken, özellikle sisin içinden fışkıran ölüm sahnelerinde gerçek bir trajik duygusuna ulaşır. Hem de ölümü ve kıyımı göstermeden... Uzakta, biraz önce yürürken gördüğümüz ve birden siste kaybolan insanlar ve birden duyulan makineli tüfek sesleri... Sonra bir sessizlik... Ardından da koşuşmalar, çığlıklar, haykırışlar... Ve sisten körelmiş kahramanımızın inat ve cesaretle sisi delmesi ve yerde yatan ölümü görmesi... Bundan daha trajik bir sahneyi sinemada pek az hatırlıyorum, kendi adıma... Ama aynı kentte, biraz önce ölümü karşılarında görmüş insanların meydandaki klasik müzik konserini dinlemesini, gençlerin modern bir Romeo-Jülyet temsili sunmasını, ya da bir mahzende yaşlı bir adamın, biraz çılgın bir arşivcinin, sinema klasiklerini ve de eski filmleri, yani insanlığın belleğini ne pahasına olursa olsun korumasını gösterirken, yönetmen her şeye karşın umutludur. Çünkü her şey sürecektir: Yaşam da, sevgi de, sanat da, sinema da...

Theo Angelopoulos'un bu görkemli filmi, bilindiği gibi Cannes 1995'in en büyük olaylarından birini yarattı. Hemen ardından Emir Kusturica'nın *Yeraltı*'sı geldi. Gerek Angelopoulos'un, gerekse Emir Kusturica'nın, iki Balkan yönetmeni olarak, henüz süregelen savaşı sıcağı sıcağına konu edinen filmler yapmış olmaları ve her iki filmi de henüz son kurgularını bile yapamadan şenliğe yetiştirmeleri, heyecanı artırmıştı. Kendi adıma Angelopoulos'un filmine bayılmış, Kusturica'nın ise yer yer görkemli sinema anları içermekle birlikte tümüyle denetimsiz ve kör kör parmağım gözüne bir etki arayan sinemasından hiç hoşlanmamıştım. Ama Jeanne Moreau'nun başkanlık ettiği bir jüri, büyük ödülü Kusturica'ya verdi. Angelopoulos ikincilik ödülüyle yetinmek zorunda kaldı. Ve bu seçim, sonradan büyük polemiklere yol açtı, vs. Ama bu iki film bizde de gösterildiğinde, kamuoyunun *Ulis'in Bakışı*'nı daha çok sevdiğine, daha da ötesi, çoğunluğunu genç arkadaşların oluşturduğu sinema yazarlarının yıllık seçiminde de *Ulis'in Bakışı*'nın (*Yeraltı*'nın çok önünde olarak) birinci film olarak çıktığına tanık oldum. Tüm bunların beni çok mutlu ettiğini söylemeliyim. Çünkü söz konusu olan, sadece iki filmden birinin ön plana çıkması değildi sadece... İki farklı, temelden farklı sinema anlayışından birinin ön plana çıkmasıydı. Angelopoulos'un incelikli, üstü kapalı, ama büyük derinliği olan sinemasının, Kusturica'nın en azından

Yeraltı'ndaki her şeyi insanın gözünün içine sokan denetimsiz, gösterişli ve şımarık zengin çocuğu havalarındaki filmine yeğlenmesi söz konusuydu. Ve benim gibi, nerdeyse tüm ömrünüzü belli bir sinema anlayışının, sinemaya belli bir bakışın savunulması için tüketmişseniz, bu seçim büyük önem kazanır. Bu açıdan, Cannes'da o yıl duyamadığım mutluluğu bana sonra ülkemde tattıran özellikle tüm eleştirmen arkadaşlarıma, sırası gelmişken burada teşekkür ederek, bu olayla ilgili bir tarih düşürmek istedim.

Ulysses' Gaze / Le Regard d'Ulysse / To Vlemma tou Odyssea / Yönetmen: Theo Angelopoulos / Senaryo: Theo Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris / Görüntü: Giorgos Arvanitis / Müzik: Eleni Karaindrou / Oyuncular: Harvey Keitel, Maia Morgenstern, Erland Josephson, Thanasis Vengos, Yorgos Michalakopoulos, Dora Volanaki / 1995, Yunan-Fransız ortakyapımı / 180 dakika.

Film adları dizini

Affedilmeyen (Unforgiven, 1992), 439

Altın Çağ (L'Age d'Or, 1930), 57

Altına Hücum (The Gold Rush, 1925), 32

Andrey Rublev (Andrei Roublev, 1966), 297

Annie Hall (Annie Hall, 1977), 372

Arabulucu (The Go-Between, 1970), 337

Âsi Gençlik (Rebel Without a Cause, 1955), 228

Aşktan da Üstün (Notorious, 1946), 155

Atalante (L'Atalante, 1934), 76

Baba 1–2 (The Godfather 1-2, 1972-1974), 357

Barton Fink (Barton Fink, 1991), 429

Batı Yakasının Hikâyesi (West Side Story, 1961), 284

Batıda Kan Var (C'era una volta il West, 1968), 320

Bazıları Sıcak Sever (Some Like it Hot, 1959), 255

Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, 1948), 159

Bitmeyen Balayı (Touch of Evil, 1958), 240

Bonnie ve Clyde (Bonnie and Clyde, 1967), 307

Büyük Aldanış (La Grande Illusion, 1937), 84

Cennetin Çocukları (Les Enfants du Paradis, 1945), 131

Cezayir Savaşı (La Battaglia di Algeri, 1966), 292

Çifte Tazminat (Double Indemnity, 1944), 128

Çin Mahallesi (Chinatown, 1974), 364

Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966), 301

Çöl Aslanı (The Searchers, 1956), 232

400 Darbe (Les 400 Coups, 1959), 251

Düşman Kardeşler (Rocco E I Suoi Fratelli, 1960), 280

E.T., (E.T. /The Extra-Terrestrial, 1982), 402

Easy Rider (Easy Rider, 1969), 325

Elmas Hırsızları (The Asphalt Jungle, 1950), 170

Fil Adam (The Elephant Man, 1980), 394

Frankenstein (Frankenstein, 1931), 65

Gazap Üzümleri (The Grapes of Wrath, 1940), 101

General (The General, 1926), 40

Gilda (Gilda, 1946), 147

Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour, 1959) 247

Hırs (Greed, 1924), 25

Hoşgörüsüzlük (Intolerance, 1916), 21

2001, Uzay Yolu Macerası (2001- A Space Odyssey, 1968), 316

İnsanlar Yaşadıkça (From Here to Eternity, 1953), 201

İntikam Kılıcı (Scaramouche, 1952), 192

İtalya'da Yolculuk (Viaggio in Italia, 1953), 208

Jeanne d'Arc'ın Tutkusu (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928), 53

Johnny Guitar (Johnny Guitar, 1954), 213

Kahraman Şerif (High Noon, 1952), 185

Kanlı Aşk (Duel in the Sun, 1946), 142

Kazablanka (Casablanca, 1942), 118

King Kong (King Kong, 1933), 73

Kıyamet (Apocalypse Now, 1979), 390

Konformist (Il Conformista, 1970), 333

Korkunç Ivan 1-2 (Ivan Grozny 1-2, 1945-1946), 135

Kurtuluş (Deliverance, 1972), 349

Lola Montès (Lola Montès, 1955), 221

Macera (L'Avventura, 1960), 263
Malta Şahini (The Maltese Falcon, 1941), 114
Masum Sanık-Roger Rabbit (Who Framed Roger Rabbit?, 1988), 425
Mavi Melek, (Der Blaue Engel, 1930), 61
Mephisto (Mephisto, 1981), 398
Metropolis (Metropolis, 1926), 44
Modern Zamanlar (Modern Times, 1936), 80
Napoleon (Napoleon, 1927), 49
Olmak ya da Olmamak (To Be or Not To Be, 1942), 123
Ölüm Korkusu (Vertigo, 1958), 243
Otomatik Portakal (A Clockwork Orange, 1971), 344
Oyuncu (The Player, 1992), 433
Oyunun Kuralı (La Règle du Jeu, 1939), 97
Özel Bir Gün (Una Giornata Particolare, 1977), 376
Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937), 87
Paris'te Bir Amerikalı (An American in Paris, 1951), 181
Paris-Texas (Paris-Texas, 1984), 411
Perde Açılıyor (All About Eve, 1950), 166
Philadelphia Hikâyesi (The Philadelphia Story, 1940), 104
Potemkin Zırhlısı (Bronenosetz Potemkin, 1925), 36
Ran (Ran, 1985), 416
Raşomon (Rashomon, 1950), 177
Rıhtımlar Üzerinde (On the Waterfront, 1954), 217
Robocop (Robocop, 1987), 420
Roma (Roma, 1972), 353
Roma, Açık Şehir (Roma, Città Aperta, 1945), 139
Röntgenci (Peeping Tom, 1960), 272
Rüzgâr Gibi Geçti (Gone with the Wind, 1939), 91
Şahane Hayat (It's A Wonderful Life, 1946), 151
Sahne Işıkları (Limelight, 1952), 189
Sapık (Psycho, 1960), 276
Şerburg Şemsiyeleri (Les Parapluies de Cherbourg, 1964), 288
Serseri Âşıklar (À Bout de Souffle, 1960), 259
Son Adam (Der Letzte Mann, 1924), 28
Sunset Bulvarı (Sunset Boulevard, 1950), 173
Taksi Şoförü (Taxi Driver, 1976), 368
Tatlı Budala (The Party, 1968), 312
Tatlı Hayat (La Dolce Vita, 1960), 267
Tristana (Tristana, 1970), 340
Üç Renk Üçlemesi – Mavi, Beyaz, Kırmızı (Trilogie de Trois Couleurs), 443
Üçüncü Adam (The Third Man, 1949), 162
Ucuz Roman (Pulp Fiction, 1994), 449
Ulis'in Bakışı (Ulysses' Gaze, 1995), 453
Vahşi Belde (The Wild Bunch, 1969), 329
Yaban Çilekleri (Smultronstället, 1957), 236
Yağmur Altında (Singin'in the Rain, 1952), 197
Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri (Ugetsu Monogatari, 1953), 205
Yaralı Yüz (Scarface, 1932), 69
Yaratık (Alien, 1979), 386
Yıldız Savaşları (Star Wars, 1977), 380
Yol (Yol, 1982), 406
Yol Türküsü (Pather Panchali, 1955), 225
Yurttaş Kane (Citizen Kane, 1941), 109

Yönetmenler dizini

Allen, Woody, 376
Altman, Robert, 438
Angelopoulos, Theo, 458
Antonioni, Michelangelo, 267, 307
Bergman, Ingmar, 239
Bertolucci, Bernardo, 336
Boorman, John, 353
Bruckman, Clyde, 44
Buñuel, Luis, 61, 344
Capra, Frank, 154
Carné, Marcel, 135
Chaplin, Charlie, 35, 83, 192
Coen, Joel, 433
Coppola, Francis Ford, 363, 394
Cooper, Merian C., 76
Cukor, George, 97, 109
Curtiz, Michael, 123
Demy, Jacques, 292
Disney, Walt, 91
Donen, Stanley, 201
Dreyer, Carl Theodor, 57
Eastwood, Clint, 443
Edwards, Blake, 315
Eisenstein, Sergey M., 40, 139
Fellini, Federico, 271, 357
Flemin, Victor, 97
Ford, John, 104, 235
Gance, Abel, 53
Godard, Jean-Luc, 263
Gören, Şerif, 411
Griffith, David Wark, 24
Hand, David, 91
Hawks, Howard, 72
Hitchcock, Alfred, 158, 247, 280
Hopper, Dennis, 329
Huston, John, 118, 173
Kazan, Elia, 221
Keaton, Buster, 44
Kelly, Gene, 201
Kieślowski, Krzysztof, 448, 449
Kubrick, Stanley, 320, 349
Kurosawa, Akira, 180, 420
Lang, Fritz, 49
Leone, Sergio, 325
Losey, Joseph, 340
Lubitsch, Ernst, 128
Lucas, George, 385
Lynch, David, 398
Mankiewicz, Joseph L., 169
Minnelli, Vincente, 184
Mizoguchi, Kenji, 208
Murnau, F.W., 32
Ophuls, Max, 224
Peckinpah, Sam, 332
Penn, Arthur, 311
Polanski, Roman, 368
Pontecorvo, Gillo, 296
Powell, Michael, 276
Ray, Nicholas, 217, 232
Ray, Satyajit, 228
Reed, Carol, 166
Renoir, Jean, 87, 100
Resnais, Alain, 251
Robbins, Jerome, 288
Rossellini, Roberto, 142, 213
Scola, Ettore, 380
Scorsese, Martin, 372
Scott, Ridley, 389
Sica, Vittorio de, 162
Sidney, George, 197
Spielberg, Steven, 406
Sternberg, Josef von, 64
Stroheim, Erich von 28
Szabó, István, 401
Tarantino, Quentin, 453
Tarkovski, Andrey, 301
Truffaut, François, 254
Verhoeven, Paul, 424
Vidor, Charles, 150
Vidor, King, 146
Vigo, Jean, 80
Visconti, Luchino, 284
Welles, Orson, 114, 243
Wenders, Wim, 415
Whale, James, 68
Wilder, Billy, 131, 177, 258
Wise, Robert, 288
Wood, Sam, 97
Zemeckis, Robert, 429
Zinnemann, Fred, 188, 205

Kaynakça

Bergman, Ingmar, *Büyülü Fener*, Afa Yayınları, İstanbul, 1990.

Bergut, Bob, *Erich Von Stroheim*, Le Terrain Vague, Paris, 1960.

Berthomé, Jean-Pierre, "Jacques Demy, Les Racines du Rêve", L'Atalan¬te, Paris, 1982.

Betti, Liliana, *Fellini*, Albin Michel, Paris, 1980.

Binh, L.T., *Mankiewicz*, Rivages-Cinéma, Paris, 1986.

Bourget, Eithne – Jean-Loup Lubitsch, *Ou La Satire Romanesque*, Flammarion, Paris, 1987.

Brasey, Édouard, *Charlie Chaplin*, Solar, Paris, 1989.

Brode, Douglas, *The Films of the Eighties*, Citadel, New York, 1991.

Buñuel, Luis, *Son Nefesim*, Afa Yayınları, İstanbul, 1986.

Chandler, Charlotte, *Ben Fellini*, Afa Yayınları, İstanbul, 1995.

Chaplin, Charlie, *Hayatımın Hikâyesi*, Afa Yayınları, İstanbul, 1991.

Ciment, Michel, *Le Livre de Losey*, Ramsay-Poche, Paris, 1979.

Ciment, Michel (ed), *Federico Fellini, Dossier Positif*, Rivages, Paris, 1988.

Coursodon, Jean-Pierre, *Bertrand Tavernier, 50 Ans de Cinéma Américain*, Omnibus, Paris, 1995.

Crist, Judith, *TV Guide to the Movies*, Popular Library Edition, New York, 1974.

Cuccu, Lorenzo, *Michelangelo Antonioni, 1966-1984*, Ente Autonomo Gestione Cinéma, Roma, 1988.

di Carlo, Carlo, *Michelangelo Antonioni, 1942-1965*, Ente Autonomo, Gestione Cinéma, Roma, 1988.

Dorsay, Atillâ, *Beyaz Perdede Kırmızı Filmler*, Cep Kitapları, İstanbul, 1986.

———, *Mitos ve Kuşku*, Görsel Yayınlar, İstanbul, 1977.

———, *Sinema ve Çağımız-1*, Hil Yayın, İstanbul, 1984.

———, *Sinemayı Sanat Yapanlar*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1986.

———, *Yılmaz Güney Kitabı*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1988.

———, *Yönetmenler, Filmler, Ülkeler – 1 ve 2*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1986-1988.

Eisner, Lotte, *Fritz Lang*, Flammarion, Paris, 1984.

Grazzini, Giovanni, *Fellini Fellini'yi Anlatıyor*, Afa Yayınları, İstanbul, 1989.

Halliwell, Leslie, *Film Guide*, Harper-Perennial, Londra, 1994.

———, *Filmgoer's Companion*, Paladin Grafton Books, Londra, 1991.

Houston, Penelope, *The Contemporary Cinéma*, Penguin Books, Londra, 1968.
Kazan, Elia, *Bir Yaşam*, Güneş Yayınları, İstanbul, 1989.
Künzel, Uwe, *Wim Wenders*, Afa Yayınları, İstanbul, 1986.
L'Avant-Scène, *Cinéma: Voyage en Italie*, Paris, 1987.
Lattès, J. C., *King Vidor, La Grande Parade* (biyografi), Paris, 1981.
Larousse-Dictionnaire du Cinéma Français, Paris, 1986.
Larousse-Dictionnaire du Cinéma, Paris, 1995.
Le Mensuel du Cinéma, La Saison 1988, SARL, Paris, 1988.
Le Mensuel du Cinéma, La Saison 1990, SARL, Paris, 1990.
Le Mensuel du Cinéma, La Saison 1992, SARL, Paris, 1992.
Le Mensuel du Cinéma, La Saison 1993, SARL, Paris, 1993.
Lourcelles, Jacques, *Dictionnaire du Cinéma-Les Films*, Robert Laffont, Paris, 1992.
Luchino Visconti, Afa Yayınları, İstanbul, 1988.
Maltin, Leonard, *Movie Encyclopedia*, Dutton Books, New York 1994.
———, *Movie-Video Guide*, Signet Books, New York, 1996.
McCarty, John, *The Complete Films of John Huston*, Citadel, Ontario, 1987.
Mereghetti, Paolo, *Dizionario dei Film 1996*, *Baldini Castoldi*, Milano, 1993.
Sadoul, Georges – Breton, Émile, *Dictionnaire des Cinéastes*, Microcosme, Seuil, Paris, 1990.
Sadoul, Georges – Breton, Émile, *Dictionnaire des Films*, Microcosme Seuil, Paris, 1990.
Stirling, Monica, *Visconti*, Pygmalion, Paris, 1982.
Tarkovski, Andrey, *Mühürlenmiş Zaman*, Afa Yayınları, İstanbul, 1986.
Tassone, Aldo, *Akira Kurosawa*, Afa Yayınları, İstanbul, 1985.
Thomas, Tony, *The Films and the Career of James Stewart*, Citadel, New York, 1990.
Time-Out, *Film Guide*, Longman, Londra, 1989.
Truffaut, François, *Hitchcock*, Afa Yayınları, İstanbul, 1987.
———, *Le Cinéma Selon Hitchcock*, Robert Laffont, Paris, 1966.
———, *Les Films de Ma Vie*, Flammarion, Paris, 1975.
———, *Vincente Minnelli*, Editions Universitaires, Paris, 1966.
Tulard, Jean, *Dictionnaire du Cinéma-Les Realisateurs*, Robert Laffont, Paris, 1982
Variety-International Film Guide 1994, Hamlyn, Londra, 1994.
Variety-International Film Guide 1995, Hamlyn, Londra, 1995.
Variety-International Film Guide 1996, Hamlyn, Londra, 1996.
Vasudev, Aruna, *The New Indian Cinéma*, M Books, New Delhi, 1986.
Vuarnet, Jean, *Marcel Carné, La Vie À Belles Dents* (biyografi), Paris, 1979.
Zolotow, Maurice, *Billy Wilder in Hollywood*, Limelight Editions, New York, 1992.



Atillâ Dorsay, sinemanın yüzyıllık tarihinden özenle seçtiği filmleri sinemaseverlere armağan ediyor. Her film üzerine geniş ve kapsamlı bir inceleme yazısıyla, birer deneme gibi de okunabilecek özgün metinlerle...

Dorsay'ın deyişiyle "Bir sinema tarihçisi kitabı olmaktan çok, bir sinemasever kitabı" olan *100 Yılın 100 Filmi*, "her şeye karşın dünyada hâlâ önemli ölçüde var olan sinema kültürünün ve sinema sevgisinin ülkemizde de biraz olsun yaygınlaşmasına yönelik küçük bir çaba..."

Sinemaseverlerin *Hoşgörüsüzlük*'ten *Rüzgâr Gibi Geçti*'ye, *Kazablanka*'dan *Ucuz Roman*'a, *Hiroşima Sevgilim*'den *Üç Renk Üçlemesi*'ne kadar uzanan bu çalışmayı gözden geçirilmiş olarak yeni bir kapak ve yeni bir biçimle sunuyoruz.

www.remzi.com.tr

ISBN 978-975-14-1523-3