sinemayı sanat yapanlar

atilla dorsay



Varlık

ATİLLA DORSAY

*

SİNEMAYI SANAT YAPANLAR

Bilgi Dizisi : 11
Varlık Yayınları, Sayı : 124
İlk basım : Ocak 1985

Varlık Yayınları A.Ş.
Cağaloğlu Yokuşu 40/2. İstanbul
Kapak düzeni Ekin Nayır Sağıroğlu
Dizgi : Nurel Matbaası
Baskı : Gümüş Basımevi

ATİLLA DORSAY

SİNEMAYI SANAT YAPANLAR

Varlık yayınları

ÖNSÖZ

Atillâ Dorsay kitabına bir 'önsöz' yazmamı istediği zaman duraksamadan kabul ettim. Daha önce sinema üzerine hiç yazmamıştım. Bir üniversite çalışanı, sonra gazete yazarı olarak uğraş konum hep kitaplar olmuştu; işim hep yazılı metin çevresinde dönüyordu. Ama filmlerin beni kitaplar kadar düşündürdüğü çok olmuştu. Sinema, eğer bir sanatsa, en çok ilgimi çeken sanat dalıydı. Bunda sinemanın en 'popüler' sanat, bir kitle sanatı oluşunun payı büyüktü. Ama sinemaya duyduğum ilginin bu etkeni aşan nedenleri vardı. Bunun az çok bilincindeydim; dostlarla tartışıyordum ve bir gün bir vesile ile sinema üzerine yazmak istiyordum. İşte Dorsay bana bir 'vesile' yaratmıştı. Peki niçin bu yazıyı *benden* istiyordu? Çünkü sinemanın 'dışından' bir bakış açısının ilginç olacağını düşünmüştü. Niyetlerimiz uyuşuyordu. O halde filmlerin neden bazen bizi kitaplar kadar düşündürdüğü sorusu üzerine birkaç söz söyleyebilirdim.

Son birkaç yıldır, bilimin, felsefenin, siyasetin, dinin, edebiyatın, sanatın ve diğer, birbiriyle yakından ilişkili düşünsel uğraşların her birinin toplumsal gerçeği anlama ve yorumlama çabalarımızın farklı yönleri, cepheleri olduğunu daha iyi anlıyorum. Bireyler ve onlardan oluşan toplum hakkında bilgilerimize tüm bu düşünsel uğraşlar katkıda bulunuyor. Bunlar arasında bilimin (sosyal bilimlerin) özel yeri, toplum hakkındaki bilgilerimizin hangilerinin daha 'güvenilir' olabileceğine dair bize fikir vermesinde yatıyor.

Toplumsal gerçeği anlama ve yorumlama çabalarımızın bir cephesi olarak, sanatın çeşitli dalları arasında sinemanın giderek güçlenen bir yer kazandığını görüyoruz. Sinema sözü, müziği, rengi, zamanı, mekânı dilediği gibi kullanabiliyor, gerçeğe ulaşma çabalarımızın tüm araçlarından yararlanabiliyor. Bu engin olanakları değerlendirmesini bilen sinema ustaları, hem özde hem biçimde, hem düşünsel içeriğinde, hem de estetiğinde üstün nitelikli yapıtlar ortaya koyabiliyorlar. Bu yapıtlar da insanı ve toplumu anlama uğraşımıza çok önemli katkılar oluşturuyor. Ben, örneğin devrimlerin ve devrimcilerin Wajda'nın 'Danton' filmindeki kadar derinliğine ve güçlü bir eleştirisini herhangi bir kitapta bulabildiğimi sanmıyorum. Milos Forman'ın 'Hair' filmini görmeden önce ABD'nin Vietnam'daki emperyalist savaşında ağır bir yenilgiye uğramasından Vietnamlı kurtuluş savaşçıları kadar her sınıf, meslek ve inançtan Amerikalı barışsever insanların, bu arada bir zamanlar 'hor gördüğüm' hippilerin mücadelelerinin de payı olduğunu tam olarak anlıyamamıştım. Kadın ile erkek arasında aşk ve kıskançlık evrensel tema'sını Visconti'nin 'Masumlar' filminden daha iyi işleyen herhangi bir yapıta bugüne kadar raslamadım. İngmar Bergman'ın «Çığlıklar ve Fısıltılar' adlı başyapıtında insan duyarlılığının, insanın aklını aşan güçlerin eşsiz bir tasvirinin bulunduğuna inanıyorum.

Sinemanın bu büyük ustaları yanında, sinemayı bir sanat olmaktan çıkaran, ucuz ve bayağı yönetmenler olduğu da bir gerçek... Önce sinema salonlarının, sonra televizyonun, sonra da videonun verdiği olanaklarla giderek yaygınlaşan ve tam anlamıyla bir halk sanatı haline gelmeye başlayan sinemayı, popüler bir deyimle 'vezir edenler de var, rezil edenler de'...

Sinemanın iyisiyle kötüsünü ayırma konusunda bi-

linçli seyirciye Atillâ Dorsay kadar büyük bir hizmet vermiş olan başka bir sinema eleştirmenimiz olduğunu sanmıyorum. Dorsay'ın, görüş ve beğenilerin hızla değişmekte olduğu bir toplumda kendini yenileyerek okurlarının ilgisini uzun yıllar sürdürebilmiş olması, sinema eleştirmeni olarak değerinin en iyi ölçüsüdür. Yargılarına her zaman katılmayabiliriz, ama Atillâ Dorsay'ın sinemanın toplumsal gerçeği anlama ve yorumlama çabalarımızın bir parçası olduğunu anlamamıza katkısı, sanırım tartışılmayacak kadar büyüktür.

Dorsay'ın sinemanın ustaları üzerine yazılarını bu kitapta toplayarak sinemaseverlere başvurabilecekleri ender kaynaklardan birini sağladığına kuşku yok.

Şahin Alpay

SUNUŞ

Sinema, bir sanayi, bir eğlence olmanın ötesinde bir sanattır kuşkusuz. Hem de ne sanat!.. Görsel / işitselin tüm etki gücüyle, tüm varlığımıza seslenen ve bazen bir ömürboyu unutamadığımız görüntü malzemesi içeren filmler, aynı zamanda insan, yaşam ve dünya üstüne eşsiz, benzersiz bilgiler getirirler bize... En önemsiz bulduğumuz bir filmde bile bu tür bir 'öğretici yan' veya tüm yaşamımızı etkileyecek birkaç görüntü bulunabilir. Beyaz perde, benzersiz bir değerler üreticisi, düşler nakledicisi, mitoslar kaynağı olarak işlev görür. Şimdilerde 'renklenen' TV programlarının ve yaygınlaşan video alışkanlığının da katkısıyla sinemanın büyüsü yeni destekler kazanmış gibidir. Uzun geceler, küçük ekran karşısında, kimileyin bir klasik filmin veya önemli bir çağdaş yapıtın soyluluğuna, ama çokluk sıradan, 'fabrikasyon' yoluyla üretilen, en bayağı tüketim düzeyinde yapıtların içi boş çekiciliğine harcanmaktadır. Sinema, TV, video, kablolu TV, uydu aracılığıyla yayın gibi hergün bir yenisi çıkan tüm bu gelişmelerle başlıyan, tam anlamıyla bir 'görsel/işitsel çağ'dır. Bu çağa, umutla, iyimserlikle bakabilir miyiz?

Bir şeye (belki bir insana bile), özellikle kültürel bir olaya sevgiyle, ilgiyle bağlanmak kuşkusuz yeterli değil. Bağlandığımız neyse ona aynı zamanda bilgiyle, bilinçle yaklaşmak gereği var. Bilgisiz, bilinçsiz bir 'sinema merakı', hazırlıksız giriliveren bir görsel/işitsel devrim, sı-

nırsız bir (küçük veya büyük) ekran tutkusu insanı nereye götürür? Oyalamaktan, uyuşturmaktan, gerçek sanata ve de gerçek yaşama yabancılaştırmaktan başka? Sinema sanatını gerçek boyutlarıyla öğrenmek, kavramak, yalnızca ekran karşısında geçirdiğimiz saatlere bir yön, bir anlam kazandırmakla kalmıyacak, belki yaşamı da değerlendirmede, kavramada bize yardımcı olacaktır. Çünkü sanat sonuç olarak yaşamın değişik prizmalardan yansımasından başka birşey değildir. En gerçek-dışı, en fantezi gözüken bir yapıt bile sonuç olarak hayata açılan bir penceredir.

'Sinemayı Sanat Yapanlar' isimli bu derlemede, yaklaşık 18 yıldır sinema üstüne yazdığım yazılardan bir bölümünü sunuyorum. Bu derleme çabası, sözünü ettiğim türde bir bilgilenmenin genel bir istek haline gelmekte olduğunu saptamam ve bu yazıların, bu alanda yararlı olacağına inanmamdan kaynaklanıyor. Biraz da sayısız okur isteğinin getirdiği bir dürtüyle bu yazıları kitaplaştırırken, genelde belli ve ana temalara dayalı sistematik sınıflamalar, derlemeler yapmayı seçtim. Sözgelimi 'Mitos ve Kuşku', Amerikan sineması üstüne ve Amerikan toplumunun çeşitli kurumlarına değinen filmler üstüne eleştirilerden oluşuyordu. 'Sinema ve Çağımız', çağın önemli olaylarına, olgularına yaklaşımları çerçevesinde filmleri ele alıyordu. Ancak bu derlemeleri yaparken, önemli bazı ustaların filmleri üstüne yazdıklarımı hiçbir kategoriye, sınıflandırmaya sokamadığımı farkettim. Bunlar büyük, has, özgün kişiliklerin ürünleriydi, belirli ölçütlere, temalara, kayıt-kuyutlara uymuyorlardı. Ayrıca bu zaman süresi içinde birçok önemli sinemacı ölüp gitmişti, onlar üstüne, sanatları üstüne kimi zaman bir hayli geniş, ayrıntılı yazılar yazmıştım. Kuşkusuz sayısız insanın katkısıyla ortaya çıkan kollektif bir çabaydı sinema, ama yine de, bir filme, 'fabrikasyon' niteliğini aşıp

sanatsal bir son damgayı vuran, yönetmen oluyordu. Bu nedenle 'Sinemayı Sanat Yapanlar' isimli bu derleme öncelikle yönetmenlere adandı. Bu, bir yönetmenler kitabıdır. Sinemaya yine çok katkısı olduğuna inandığım oyunculara adanmış yazılar ise, 'O İsimler, O Yüzler' isimli bir kitabı oluşturdu.

Kitap, 1968'den başlıyarak yaşamdan ayrılmış ünlü yönetmenler üstüne zamanında yazdığım 'anma (veya ölüm) yazıları'ndan oluşuyor. Bu yönetmenlerin filmlerini görüp eleştirmişsem, o eleştirileri de ölüm yazılarının hemen ardına koydum. Eleştiriler, kuşkusuz ölüm yazılarından daha erken tarihler taşıyorlar (bazen ölmüş bir yönetmenin filminin ölümünden sonra gösterilmiş olması durumu dışında). Yine de, yazıların kronolojik sıralanışını bozma pahasına, genel bir bakışı içeren anma yazısını önce, filmleri tek tek ele alma özelliği olan eleştirileri ise daha sonra koyma ilkesini uyguladım. Kimi yönetmenlere, gerek sanatlarına olan saygım, sevgim, gerekse o anın özel koşulları nedeniyle geniş biçimde eğilme olanağı bulmuşum: Dreyer, Pasolini, Visconti, Lang, Rossellini, Renoir, Fassbinder, Bunuel, özellikle Hitchcock gibi... Kimileri için kısa bir değinmeyle yetinmişim: De Sica, Germi, Nicholas Ray, Tati, Vidor veya Petri gibi... Bu kısa değinmeleri de, çok eksik bulmama karşın (bazen film eleştirileriyle de bütünleyerek) kitaba almayı yeğledim. Hiç olmazsa bu sanatçıları anmış, anımsatmış oluyorum böylece... Onlara, sanatlarına daha geniş biçimde eğilme fırsatı bekliyerek... Çünkü, düzeysiz yapıtların, gösterişe, gözboyacılığa yönelik ürünlerinin ortalığı sarmasına karşı, her sanatta olduğu gibi sinemada da soylu yapıtların sürgit yaşıyacağına, ilgi göreceğine, gitgide daha düzeyli hale geleceğini umduğum TV programları, video kulüpleri, sinematekler ve arşivlerin gösterileriyle daha uzun, çok uzun zamanlar yeni kuşakların dikkatine açık olacağına inanıyorum.

'Anma Yazıları' için yerli/yabancı sinema ayrımı yapmadım. Kitabın kapsadığı süre içinde yaşamdan ayrılmış 2 önemli yönetmenimiz, Muhsin Ertuğrul ve Yılmaz Güney üstüne anma yazılarımı da tarih sırasıyla toplama dahil ettim. Ertuğrul üstüne tüm yazdıklarımı da ekliyerek, Güney içinse yalnızca ölümünden sonra yazdığım ve yayınlanan 2 yazıyla yetinerek... Bu dönem içinde vefat eden Aydın Arakon veya Baha Gelenbevi gibi önemli yönetmenlerimiz olmadı değil. Ama bunlar, sanatlarını tanıdığım, yakınlık duyduğum veya inceleme fırsatı bulduğum yönetmenler değildi, dolayısıyla haklarında bir şeyler yazmış değildim. Onun için, kuşkusuz hakkettikleri halde bu derlemede yer almadılar.

Tüm derlemelerimde yaptığım gibi, yazıların yayınlanma yılıyla, eğer Cumhuriyet gazetesi dışında bir yerde yayınlanmışsa, o yayın organının ismini vermeyi yararlı saydım. Yazılardan çok azı (birkaç tanesi) çeşitli nedenlerle yayınlanmamış, dosyalarda kalmıştı. Onları belirttim. Bazı yazılarımda yayınlandığında meydana gelen yanlışları veya eskimiş bazı sözcükleri düzeltme hakkını kendime verdim. Henüz hayatta olan büyük, usta yönetmenlere ve yapıtlarına ayrılmış bir toplamın da ilerde ikinci bir cilt oluşturacağını umuyorum.

Atillâ Dorsay

LEMAN'A

DREYER ÜSTÜNE NOTLAR...

Carl Dreyer (1889 - 1968)

Mutluluk arıyoruz, ama yalnız düşkünlük ve ölüm buluyoruz.
Pascal

I

50 yıllık sinema yaşamı içinde yaptığı 14 film, **Carl Dreyer**'in sinemanın gelmiş geçmiş en büyük ustaları arasında anılmasına yetiyor. Danimarkalı sanatçı, ilk filmi olan «**Başkan** Praesidenten»i çevirdiği 1918'den, son filmi «**Gertrude**»u yaptığı 1965'e dek sinemanın inanılmaz serüveninin büyük kısmına tanık oldu. **Dreyer**'in filmleri, **Griffith**'le, «**Potemkin**»le, Alman dışavurumculuğuyla, sesli sinemanın doğuşu, sinema tekniğinin renk, geniş perde vs. gibi teknik gelişmeleri ile çağdaş oldular. Bütün bu akımlara karşı özgürlüklerini koruyarak, hatta çoğunlukla onların üstüne çıkarak... Büyük eserlerin bir özelliğidir bu: dünyanın ve sanatın evrimini izliyerek veya ona önderlik ederek, apayrı bir dünya oluştururlar... Dreyer'in 50 yıllık bir süre içinde yer alan bütün filmleri de, aktüalitenin, geçici moda akımlarının ötesinde, ortak temaları, ortak stil ve plâstik özellikleri ile apayrı bir dünyayı, Dreyer'in dünyasını meydana getirirler...

II

Dreyer'de en çok raslanan temaların başında «**hoşgörüsüzlük**»

ve «fanatizm» gelir. Daha 1921'de çevirdiği 2. filminde (**Şeytanın kitabından sayfalar**), Dreyer, Griffith'in «**Hoşgörüsüzlük** - Intolerence» filminde yaptığına benzer bir şekilde 4 ayrı öykü ile tarih boyunca insan hoşgörüsüzlüğünün neden olduğu faciaları işler. Hoşgörüsüzlük, Dreyer'in gözünde en büyük günahtır; yaşama karşı işlenmiş bir günah... Bireyin özgürlüğüdür söz konusu olan... Dreyer, önce başkalarıyla olan ilişkilerimizde özgürlük problemini ortaya koyar... Filmlerindeki kişiler, aile çerçevesinden başlayarak etrafındakilerle, giderek toplumla çatışmaktan kaçınamazlar. Her insan, kendi eylemci veya düşünsel gelişimi içinde başka birinin iradesine, her kişisel çıkış, toplumsal bir direnmeye çarpar. Kişi, kişisel özgürlük ve irade, katı, sert, kalıplaşmış düzenle, önyargıyla, bilgisizlikle karşılaştığı zaman bu çatışmada Dreyer'in tuttuğu yan her zaman bellidir. Katı, eklesyastik, örgütlenmiş yönüyle din, bu çatışmaları kolaylıkla nefrete çevirebilir... «**Şeytanın kitabından sayfalar**»da, Büyük Enkizitör kılığına girmiş olan şeytan, «**Ruhunu kurtardıktan sonra, suçlunun vücudunun ne önemi var?**» der. «**Jan Dark'ın tutkusu**»nda Jan, kendisini şeytanla iş birliğiyle suçlayan rahiplere karşı «**Hayır... bana ıstırap çektirmek için asıl siz, şeytan tarafından gönderilmişsiniz...**» diye bağırır. Jan Dark'ın yargılamasında Dreyer hoşgörüsüzlük temasını en geniş bir biçimde işlemek olanağına kavuşur. Bu yargılama, katı dogmatizmle özgür esinin (ilham), insancıllığını yitirmiş güçle kişisel davranışın ezeli diyalogunun öyküsüdür. Bu yargılama insan düşüncesinin yüzyıllar boyu uğradığı bütün saldırıların, baskıların bir simgesini oluşturur... Öyküye trajik yoğunluğunu veren de, herkesçe bilinen acı sonundan (Jan Dark'ın yakılması) çok, hâlâ süregelmekte olan bu bitmez diyalogdur. Jan'ın yakılması hem bu çatışmanın insanı isyan ettiren anlamsızlığını, hem de insanın, tek başına insanın, insan zekâ ve düşüncesinin gizli ve yenilmez üstünlüğünü simgeler... İnsan ilişkilerini katılaştıran, biçimsizleştiren, taşlaştıran ve sınırlayan herşey, Dreyer'de «kötülük»le özdeştir...

III

Dreyer kahramanları, bütün bu çatışmalar, ıstıraplar boyunca mutluluklarını ararlar... «**Mutluluk**», Dreyer'de ikinci bir tema olarak böylece ortaya çıkar. Jan bir ermiştir, mutluluğa ihtiyacı yoktur, bu dünyasal nimeti arama devresini aşmıştır. «**Dies İrae**»de ise, Anne, mutluluğu bulmak için Jan'ınkinden aşağı kalmıyan bir irade ve zekâ gösterir. Mutluluğun olanaksız hale geldiğini anladığı

anda ise, geriye kalan tek yolu seçer Ölüm... 30 yıl kadar sonra, Gertrud'un yaşlılığı ve hapishaneyi seçmesi gibi... Dreyer, insanın ezici güçlere karşı savaşında en basit zaafını keşfetmiştir mutluluk özlemi...

«**Söz** - Ordet», kötümser değildir böylesine... Tutucu, fanatik güçleri temsil eden 2 yaşlı, **Peter** ve **Borgen**'e karşı, inanç ve sevgi, ölen genç kadın **İnger**'i diriltir sonunda... Ve film, mutlu çiftin birbirlerinin kolları arasında «yaşam... yaşam...» diye mırıldanmalarıyla son bulur. İnger'in ölümünü, Jan Dark'a yapılan işkencenin uyandırdığı dehşet duygusuna eş bir duyguyla veren Dreyer, böylece genç kadının dirilmesi mucizesini seyirci için daha etkileyici bir biçime koyar. («**Ölüm**»ün de Dreyer'in çok sık işlediği bir tema olduğunu burada belirtelim.) Böylece «**Ordet**»nin kahramanları sevgi etrafında ve sevginin aracılığıyla birleşirler. «**Ordet**», herşeyin kaybolduğu sanılan anda bile yeni birşeylerin doğabileceğini kanıtlar.

İyilik ve mutluluğu bulmak için alışılmış yolları bırakmak gereklidir. Makinalaşan, önyargıyla kalıplaşan davranışlarımız, doğru yolu bulmamızı önleyebilir. «**Ordet**» bir derstir, inanç'ın zaferinin belirtisidir. «Yaşam = inanç» olur bu filmde... Yargılayıcı, mahkûm edici, katı bir din anlayışını reddeden Dreyer'in korkulardan, kalıplardan arınmış, sâkin, saf bir din anlayışı özlemini belirler... İnançtan başka kurtuluş yok mudur acaba? Dünya üzerinde mutlu olabilmek için çaba gösteren insanlar mutsuzluğa mahkûm mudurlar? Dreyer'in ihtiraslı, tutkulu kişileri için çoğu zaman böyle gibi gözükür. Ama düşüncenin ışığında bu trajik sonlar başka bir anlam kazanır : Anne'ın, Jan'ın veya Gertrud'un acı sonlarında, yenilginin zafere, mahkûmiyetin özgürlüğe, hapishanenin kırallığa dönüştüğü «duyulur». Bunu sezmek, seyirciye bırakılmıştır. Böylece Gertrud'la Ordet'nin farklı gözüken sonları aslında gelir, aynı noktada birleşir. Dreyer'in ciddî, görkemli, ağır görünüşlü eseri altında gizli olan yaşam'dır... Dreyer'in filmleri, temelde, Yaşam ve Ölüm, Gün ve Gece, Işık ve Karanlık arasındaki mücadelenin öyküsüdür. Çatışmanın konusu ne olursa olsun Dreyer bunu 2 insan arasındaki basit bir çatışma olarak değil zaman - mekân ve kader boyutları içinde bir Işık - Karanlık mücadelesi olarak verir...

IV

Dreyer düşüncesini ana noktalarıyla vermeğe çalıştık... Ama Dreyer'i Dreyer yapan içeriği kadar önemli olan uslûbu, stilidir

kuşkusuz... Dreyer'e göre bir filmin atmosferi, kişileri ve stili ayrılmaz bir biçimde birleşmelidir. **«Filmin en çok hangi sanata yaklaştığını düşünelim... Bu, bence, mimarlıktır... sanatın en mükemmel şekli, doğanın bir taklidi değil, insan muhayyilesinin saf bir ürünü olan mimarlık... Mimarlıkta en ince detay bile bütünle kaynaşacak bir biçimde düşünülür. Sinemada da öyledir. Artistik elemanlardan birinin bile bütüne zarar vermeden çıkarılamaması veya değiştirilememesi, filmin mükemmelliğini gösterir**... Dreyer'in estetik anlayışı böylece bir gereklilik estetiği olarak gözükür. Eserin bütünlenmesi için gerekli olmıyan herşeyi iter Dreyer... Dreyer'in filmleri, bir mimari yapıdır. Filmlerinin her görüntüsünü, bütündeki çaba ve özenle hazırlar. **«Jan Dark»**ta, **«Dies İrae»**de veya **«Ordet»**de soyutlamaya (abstraction) varan stilize perspektif anlayışı, Dreyer plâstiğinin unutulmaz görüntüleri arasındadır. Tabii, estetik anlayış filmden filme değişiklikler gösterir. **«Jan Dark»**taki geometrik görüntüler, insancıl gerçeğin zaman dışı bir stilizasyona kaydırılmasıdır. Bu görüntülerin verdiği saf uyum (ahenk), insana Eflâtun'un geometri hakkındaki şu sözlerini düşündürür : **«Bu biçimler, yalnız bazı koşullarda güzel olabilen diğerleri gibi değildir, kendilerinden güzeldirler»**. **«Dies İrae»**de, ebedi insan gerçeği ile belli bir dekor ve çevre arasında stilize bir uyuma varılır... Dreyer'de soyutlama, gerçekle kaynaşır gibidir. Dreyer bu konuda **«Tek arzum, sıkıcı, elemli bir natüralizm dışında da bir dünya, bir hayal dünyası olabileceğini göstermektir. Ben, insanları şoke etmeden, yavaşça yeni yollara yönelterek yapmak isterim bunu...»** der. Gerçeği veren görüntüler, Dreyer'de gitgide, yavaşça stilize görüntülere dönüşür. Gerçeğin bu şekilde yavaşça değişmesi, Dreyer'in stilini, gerçeği tamamen, kökten ve başlangıçtan itibaren değiştiren Alman dışavurumculuğundan ayırır. Fantastik film türünün doruklarından biri sayılan **«Vampir»i Wiene**'in **«Caligari»**si veya **Murnau**'nun **«Vampir Nosferatu»**sundan ayıran da yine bu özelliktir. Dreyer'in ölüm temasını derinleştirdiği bu film, görsel (visuel) yönden sözü geçen filmlere kıyasla daha sade, ama daha derin bir eserdir. **«Jan Dark»**ta Dreyer, olayın tarihsel ayrıntılarını, mistik gelişim lehine ikinci plâna atmak için, beyaz ve parlak yüzeyler, sertliğe varan net bir ışıklandırma kullanır. **«Vampir»**de ise, sisli, belirsiz, gri bir ton egemendir. Işık, böylece, içeriğin hizmetinde temel bir stilizasyon elemanı olur, çıkar... Oyuncunun yüzü, aydınlatma ile büsbütün belirlenir, kullanılır. **«Jan Dark»**ta Dreyer'in genç oyuncu **Falconetti**'nin yüzünü kullanışı, sinemada o zamana kadar görülmemiş bir devrim olmuştu. Bu ko-

nuda Dreyer şöyle der : «**İnsan yüzü benim için çok önemlidir. Bu, araştırılması bitmez bir alandır. Bir stüdyoya kapanarak, esinin esrarlı gücüyle aydınlanan bir yüzü kaydetmek, onun, içten gelen bir değişmeyle şüre dönüştüğünü görmek kadar soylu bir deney olamaz.**» Gerçekten de Dreyer'de insan yüzü, iç yaşamın erişilmez sırrını yine de kendinde saklayarak, yalnızca varlığıyla çok şeyi açıklayan bir nitelik kazanır, zengin bir inceleme alanı olur, çıkar...

Yeni Sinema / 1968

Kaynaklar :

Jean Semoulé DREYER / C. Zimmer Dictionnaire du Cinéma

Filmografi :

1918 Başkan / Praesidenten
1920 Şeytanın Kitabından Sayfalar (Blade af Satans Bog).
1920 Dam Margörit'in 1. Evlenmesi (Praestaeken)
1922 Birbirinizi seviniz (Elsler Hverandre)
1922 Evvel zaman içinde (Det var engang)
1924 Michäel.
1925 Evin hâkimi (Du Skal aere din hustru)
1926 Glomsdal nişanlıları (Glonsdalbruden)
1928 Jan D'Ark'ın tutkusu (La passion de Jeanne d'Arc)
1932 Vampir, veya David Grey'in tuhaf serüveni. (Vampyr, ou l'etrange aventure de David Grey)
1943 Kızgınlık Günü (Dies Irae).
1945 2 Yaratık (Tva Manniskor)
1955 Söz (Ordet)
1965 Gertrud (Gertrude).

Yetersiz Bir 'Son Film'...

ŞEYTAN RUHLU KADIN

Julien Duvivier (1896 - 1967)

(Diaboliquement Votre) / Yönetmen : Julien Duvivier / Oyuncular : Alain Delon, Senta Berger, Sergio Fantoni / Fransız İtalyan - Alman ortak - yapımı.

Julien Duvivier, 1967 yılının son aylarında 70 yaşında iken öldü... İlk filmini 1919'da yapmıştı, ölümünden birkaç hafta öncesine kadarsa **«Şeytan Ruhlu Kadın»** üzerinde çalışıyordu... Demek ki, sinemanın içinde geçmiş yarım yüzyıla yakın bir zaman, sinemayla yoğrulmuş bir ömür... Büyük bir yönetmen değildi Duvivier.. Büyük, çok büyük olarak kabul edildiği zamanlar olmuştu... Bunlar sesli sinemanın doğuşundan sonraki yıllardı, özellikle 1935 sonraları... Duvivier'nin sinema serüveni, bir ünlü oyuncunun serüvenine denk düştü : 1935'te **«La Bandera** - Çete», daha sonra **«La Belle Equipe** - Müthiş Ekip» ve nihayet ünlü **«Pepé Le Moko»,** hem Duvivier'yi, hem de oyuncu olarak Jean Gabin'i dünyaya tanıttı... Fransız sinemasının parlak yıllarıydı, «şiirli gerçekçilik» diye anılan akım, Marcel Carné, Jean Renoir, Jacques Feyder gibi yönetmenler ve Jacques Prevert gibi bir ozan - senaryocu yardımıyla en parlak yıllarını yaşıyordu. İşte o yıllarda, Duvivier, Renoir'lar, Carné'ler, Clair'lerle bir tutuluyordu... 1940'larda, Duvivier, iyi oyuncular, iyi hikâyelerle durumu sürdürdü... 1950'ler, **«Don Camillo»** serisi gibi bazı ticarî başarılara karşın, çöküş devridir... 1960'lar sonrası ise, Duvivier yorgun ve bitmiştir, filmleri orta düzeyi bile bulmaz... Ve gelir son filmi **«Şeytan Ruhlu Kadın»**...

Ne anlatır **«Şeytan Ruhlu Kadın»**, veya ne anlattığını anlatmağa

değer mi? Bir otomobil kazasından sonra kendini, belleğini yitirmiş olarak bulan bir genç adam, Hong - Kong'dan yeni dönmüş çok zengin biri olduğuna ve son derece güzel bir kadının kocası bulunduğuna inandırılmak istenir... Aslında bütün bunlara inanmak iyidir, hoştur ama, bu güzel kadınla kendisini «iyileştirmek» için evden ayrılmayan doktorun asıl istedikleri nedir? Bu arada, fetişist bir Çinli uşak, azgın bir köpek, birtakım «ölüm tuzakları» (Sinema meraklıları, bunların herbirini başka bir film veya filmlerden hatırlayacaklardır... Hele hele o «Opera'daki Hayalet»in ünlü «avizeyi düşürme» numarası?) ve de yine sayısız filmden çok iyi bilinen «uyurken telkin yoluyla çıldırtma» numarası... Bütün bunlar, bu bereketli filmin «heyecan unsurları»nı tamamlar... Aslında, Alain Delon, yakışıklı ve iyi oyuncudur, Avusturyalı aktris Senta Berger, kötü oyunculuğunu unutturacak kadar güzeldir, filmin sonu (herşeye karşın) birkaç sürpriz taşır ve de, eski filmleri unutarak «pir-ü pâk» sinemaya giren bir seyirci pek âlâ filme bağlanabilir... Ama, 50 yıllık bir sinemacı yaşamı ve 100 filmden sonra, ölmüş bir sinema ustasının ardında bırakacağı son filmin bir «Şeytan Ruhlu Kadın» olması, gerçekte acı bir sondan başka birşey değildir...

1989

Tipik Amerikan Değerleri Temsil Ediyordu

WESTERN'İN BABASI ÖLDÜ

John Ford (1895 - 1973)

John Ford öldü. Amerikan değil, dünya sinemasının en büyük birkaç yaratıcısından biri yok artık. 78 yaşındaydı, 1965'den beri film yapmıyordu, yapacak gücü kalmamıştı. Sinema için ölmüştü Ford... Gerçek ölümü ise belki de tam zamanında oldu. Çünkü Ford, yarım yüzyıl boyu kurulmasına, yaşatılmasına, canlı tutulmasına katkıda bulunduğu şeyin, ünlü «Amerikan rüyası»nın parçalanmasının, yok olmasının sonunu görmemiş oldu böylece...

Ford sinemaya 1917'de başladı. Bu başlayışın ve onu izleyen yılların öyküsü, herhangi bir sinema kitabında kolayca bulunabilir. Bu süre boyunca, 70 küsuru sessiz olmak üzere 200 kadar filme imzasını attı. Ford deyince akla 'western' gelir. Ancak Ford'a en büyük ödülleri kazandıran yapıtları. western değildir. 4 kez Oscar alan yönetmen olmasını sağlayan «Muhbir - The İnformer» (1935), «Gazap Üzümleri - The Grapes of Wrath» (1940), «Vadim O Kadar Yeşildi Ki How Green was my Valley» (1941), «Kadın Satılmaz The Quiet Man» (1951) filmleri, western değildirler örneğin... Ama Ford, meslek yaşamının son 20 yılında hemen yalnızca western çevirmekle kalmamış, Hollywood'da ve dünyada ciddiye alınmayan bu türe 1939'da yaptığı «Cehennemden Dönüş Stagecoach» adlı ünlü filmiyle başlıyarak derinlik, gerçek bir psikoloji, çağdaş kavramlara dek uzanan boyutlar getirmiştir.

Ford, western türünün en arı, en sağlam örneklerini vermiş, kendi sinemasının özelliklerini de en iyi western'de yansıtma olanağı bulmuştur. Kısacası Ford western'e çok şey kazandırmış, ama

western de Ford'un sinemasına, eşsiz bir esin kaynağı olmuş, bu sinemayı beslemiş ve biçimlemiştir...

Ford'un yapıtları arasında tezli, giderek siyasal filmler yok değildir. Yukarda sözünü ettiğimiz filmlerden «Muhbir», «Gazap Üzümleri», «Vadim O Kadar Yeşildi Ki», savaş sırasında yaptığı ünlü «Niçin Savaşıyoruz?» serisi, 1969'daki ünlü filmi «Masum Suçlu Sergeant Rutledge» gibi... Ama Ford'un dünyası, genellikle western'in dünyasıdır. Bir ülkenin kuruluşunun, 'vahşi doğa' yı fethinin, koca bir kıtayı yaşanır hale getirişinin, mülkiyetin sağlanması ve yasaların kanadı altına alınmasının öyküsünü anlatır Ford... Ford'un kişileri, bu fon üzerinde eşsiz görüntülerde heyecanlı serüvenler yaşar, açık havada, doğa, ölüme meydan okuma, yüreklilik/korkaklık, fedakârlık, erkekçe dostluklar, zorbalığa, kaba güce karşı çıkış gibi tema'ları geliştirirler...

Ford, kişilerini güç bir anda, bir açmazda yakalamayı, onların çeşitli zorluklar ve özellikle ölüm karşısındaki davranışlarını belirlemeyi sever. Bu filmlerde Abraham Lincoln'den General Custer'a, Wyatt Earp'ten Jesse James'e, Doc Holliday'den Billy the Kid'e dek, Amerikan tarihinin efsaneleşmiş çeşitli kişilikleri, Ford'un gözde oyuncuları (John Wayne, James Stewart, Ward Bond, Victor Mc Laglen, Barry Fitzgerald, vs.) aracılığıyla perdede ve seyircinin gözünde ölmezleşmişlerdir. Ford, bu filmleri yaparken, ülkesini (atalarının İrlanda'sını değil, kendi doğduğu, yaşadığı ülke Amerika'yı) yüceltir, ülküselleştirir. Bunu yaparken Ford, basit, sade bir Amerikalı olarak kalmıştır. Bir 'entellektüel', çağdaş anlamda bir aydın olmamış, olmaya da savaşmamıştır. Azınlık sorunları, ırkçı davranışlar onu pek ilgilendirmemiştir. Örneğin kızılderili sorununa yaklaşması, günümüz Amerika'sında 'sokaktaki adam'ın zenci sorununa yaklaşmasından pek de farklı olmamıştır. Bu sorunları, insancıl, hümanist açıdan değil, ülkesinin çıkarları açısından görmüştür. Gerçi kızılderili sorununa daha nesnel biçimde yaklaşmayı denediği filmler olmamış değildir. Bir «Çöl Aslanı - The Searchers» (1956), bir «Masum Suçlu» (1960) ve nihayet, belki de başyapıtı olan «Baharda Hücum Cheyenne Autumn» (1964) gibi... Giderek bu filmlerde kızılderili sorununa bakış açısının, 'nesnel'liğin ötesinde kızılderili sempatizanı olduğunu, sorunlara bu ezilmiş ırk açısından bakan ilk Amerikan filmleri arasında sayılmaları gerektiğini ileri süren sinema tarihçileri bile çıkmıştır. Ancak Ford'un çok zengin filmografisi içinde bu tür filmler, sonuç olarak azınlıkta kalır. Yine de, bu bir avuç film bile,

Ford'u gerçekten öncü bir yönetmen yapmasa da, en azından ırkçılık suçlamasından kurtarabilir.

Ford, ülkesinin insanına, tarihsel ve ulusal mirasını, geçmişinin en şanlı yanlarını, atalarının başarılarını etkili biçimde görüntüleyerek, kuşkusuz büyük hizmet etmiştir. Bu filmler, günümüz Amerika'lısına bu tarihsel bilinci aşılarken, tüm dünya seyircilerine de Amerikan geçmişinin eşsiz bir övgüsünü sunmuşlardır. Ford, inandıklarını anlatmış, onların dışında kalanı araştırma gereğini duymamıştır. Kızılderililerden zenciye, Amerika'nın geçmişteki varlığından, ABD'nin oluşumundan günümüzdeki dünya çapında egemenliğine dek birçok şey yeniden ele alınır, yanlışlar ortaya konulurken, diğer yandan, western bile, önceleri Dmytryk, Zinnemann, Daves gibi yönetmenlerin 'psikolojik western'leri, daha yakınlarda ise Penn, Nelson, Peckinpah gibilerin filmleri ile, kalıpların ardındaki gerçekleri ve durumları araştırmaya yönelirken, Ford usta, bunlara kayıtsız kalarak kendi dünyasının sınırları içinde kendi sevdiği öyküleri anlatmayı sürdürmüştür. Ford bunun için suçlanabilir mi, suçlanmalı mı? Sanırım ki hayır... «Masum Suçlu» olmasa «Küçük Dev Adam», «Baharda Hücum» olmasa «Mavi Askerler» yapılamazdı belki de... Ford, kişiliğinin ve oluşumunun sınırlarını bir yerden sonra zorlayamamıştır. Ama gerçeği anlamaya çaba göstermiş olduğu, bir yerde ona yaklaştığı da söylenebilir...

Günümüz sinemasında Ford'un yerinin kalıp kalmamış olduğu da tartışılmaya değer ilginç bir sorudur. Temelleri çatırdayan bir ülkede seyircinin, Ford'un geçmişe sığınan sinemasına her zamandan çok gereksinme duyduğu kesindir. Başkan Nixon'un Ford'un ölümü karşısında içtenlikle üzüldüğünü belirten sözleri, boşuna değildir. Nixon gibi politikacılar, elbette Ford gibi sanatçılara gerek duyacaklardır. Geçmişi yaratma, soylu değerleri, kavramları yüceltme, giderek çağdaş haksızlıklar, rezaletler, sömürüler üzerinde yoğunlaşmış dikkatleri geçmişe, ortak ulusal değerlere, geleneksel kavramlara yöneltmede başarı gösteren sanatçılara Nixon gibileri elbette gereksinme duyacak, ölümlerine elbette ki üzüleceklerdir.

Ancak Ford'un kendisi de, ölmeden önce, Amerika'nın artık filmlerinde anlatageldiği Amerika olmadığını, temelden ve kaçınılmaz değişimlerin eşiğinde bulunduğunu anlamış olmalıydı. Filmlerinde o denli nefret ettiği, bilmezlikten geldiği vahşetin, şiddetin (aşırı seks, uyuşturucu maddeler gibi yan ögelerle birlikte) kendi toplumunda nasıl yaygınlık kazandığını, giderek en büyük yaratıcısı olduğu western'e bu ögeleri aşırı biçimde katan bir 'spa-

getti - western'in, western ülkesi Amerika'da bile nasıl ilgi ve rağbetle karşılandığını, herhalde hayret ve biraz da dehşetle izlemiş olmalıydı. Evet, Ford ustanın ölümüyle sinemanın kaybı büyük oldu. Ama korkunç bir hızla ve korkunç biçimde değişen bir dünyada. tüm inandığı şeylerin yerlerini yadsıdığı şeylere bıraktığı bir çağda, Ford'un gerçekten de yapacak hiçbir şeyi kalmamıştı...

1973

Şiirsel - Polisiye Ustasının Vasiyet - filmi

GECELERİN ADAMI

Jean - Pierre Melville (1917 - 1973)

(Un Flic / Yönetmen Jean - Pierre Melville / Oyuncular Alain Delon, Richard Crenna, Catherine Deneuve, Ricardo Cucciolli / Renkli Fransız filmi.

Jean - Pierre Melville 1973 yılında 56 yaşındayken öldü. 1947'de «*Denizin Sessizliği*» *isimli filmle* başlayan sinema yaşamında yönettiği yalnızca bir düzine kadar filmle, savaş - sonrası Fransız sinemasının en ilginç ve önemli isimlerinden biri olarak ortaya çıktı. Sinema sevgisini Amerikan sinemasından aldığını hep söylerdi. bu sinemanın hep büyük bir hayranı olarak kaldı. Ancak Amerikan sinemasının kendine özgü anlatım gücünü özümlemeğe çalışırken. bir yandan hem tipik Fransız kaldı, diğer yandan da kendine özgü bir Melville sineması, uslûbu yarattı. «Melvilyen» sözü, Fransız sinema yazarlarının sözlüğüne geçen bir sözcük oldu.

Neydi, Melville'i Melville yapan özellik? Ustanın 1972'de çektiği ve ölümünden önceki son filmi olan **«Gecelerin Adamı»**nı seyrederken, bu soruya yanıt bulunabilir. Melville, **«Gecelerin Adamı»**nda ana çizgileriyle klasik bir polisiye öykü anlatıyor. Bir yanda bir komiser var, görevi Champs - Elysees çevresinde gece asayişini sağlamak olan bir komiser... Diğer yanda tüm bir yasadışılar çevresi : İşlettiği gece kulübünü paravana olarak kullanıp aslında soygunlar düzenleyen bir patron, işsizlikten yasadışılığa kayan eski banka memuru, bir dizi gangster, esrar satıcısı, sokak fahişesi... Öykü, komiserin üstüste 2 değişik soygunu gerçekleştiren bir çeteyle savaşımını anlatıyor. Bu arada, çete reisiyle ko-

miserin aşkını paylaşan güzel Cathy, filmdeki bir dizi raslantının yarattığı dramatik dokunun merkezini oluşturuyor...

Melville, ana çizgileriyle klasik olan bu öyküye, kendine özgü bir karamsarlık ve bir şiir getiriyor. Yasadışıların dünyasına, çirkefin içinde yuvarlanan tüm bu insanlara Melville'in bakışı, polisiye sinemada son yılların gözde akımlarının tersine, gerçekçi ve soğuk bir bakıştır : Melville, bu kişileri kahramanlaştırmaktan, yüceltmekten özellikle kaçınıyor. Haydutlar da, polisler de (komiser de) kendi insancıl gerçeklikleri ve günlük uğraşları içinde veriliyorlar. Komiserin, yasadışı dünyanın küçük insanlarıyla kısa dokunuşlar halinde verilen temasları, bu dünyayı, Amerikan polisiye sinemasına özgü biçimde, toplumsal ve insancıl bir fon olarak yansıtıyor...

Ama Melville'in bu fona eklediği en önemli özellik, kuşkusuz belli bir hüzün, belli bir kederli bakış... Kapitalist toplum yapısının koşullandırdığı değer sistemi içinde tek kurtuluş yolunu parada arayan, onu elde etmek için de her şeyi yapan bu insancıkların öyküsüne karamsarlıktan, kederden başka neyle bakabilirsiniz diyor, sanki Melville... Alain Delon'un, Catherine Deneuve'ün, tüm kahramanların bakışlarında bu hüznü, bu mutsuzluğu okuyorsunuz sanki... Filmin bu açıdan en «Melvilyen» sahnesi, belki de Delon'un haber kaynağı olarak kullandığı travesti (kadın kılıklı erkek) ile konuşması... Oğlanın kendisine ihanet ettiğini sanan Delon onu tartaklıyor, dövüyor. Kendini savunmuyor bile oğlan, edilgin, umutsuz bir bakışla bakıyor yalnızca Delon'a... Hayatını tehlikeye atarak hizmet ettiği adamın bu davranışını anlamadan, hayatının niye kendisini o noktaya getirdiğini de anlamadan... Film boyunca gölgesi dolaşan Melville umutsuzluğunu, karamsarlığını belki de en iyi somutlaştıran sahne bu...

Melville, bir tren soygununu en küçük ayrıntılarıyla, inceden inceye veriyor. Raslantıları bir yumak gibi örüyor. En dramatik sahneleri yumuşaklıkla, yalınlıkla geçiştiriyor. Hiç bir şeyi abartmak, hiçbir şeyi mitos'laştırmak, hiçbir şeyin altını çizmek istemiyor. Haydut veya polis kahramanlar getirmiyor karşımıza, en yalın gerçeklikleri işinde hayatın kendilerine verdiği rolü oynayan sıradan insanlar getiriyor. Rollerini kavrayamıyan, veya bu rollerin olumsuzluğu altında kıvranan hüzünlü insanlar getiriyor. Polisiye filme acı, karamsar bir lirizm getiriyor. Hareketli - bereketli polisiye filmlere alışanlar, «Gecelerin Adamı»nı belki de sevmeyecekler. Ama Melville lirizmi, Melville şiiri, tadına varabilenlere bir kez daha doyulmaz tadlar sunuyor. Hayata sinema

aracılığıyla bu umutsuz bakışın son örneğini, bu vasiyet - filmi kaçırmayın...

1977

●

Modern 'Samuray' Öyküsü

KİRALIK KATİL

(Le Samourai / Yönetmen Jean - Pierre Melville / Oyuncular Alain Delon, François Périer, Nathalie Delon / Renkli Fransız filmi.

Japon derebeylerinin ücretli savaşçıları «**Samuray**»ların kitabında **«Bir Samuray'ın yalnızlığına benzer bir yalnızlık yoktur... Belki de ormandaki kaplanın yalnızlığı dışında...»** denmektedir. **Jean - Pierre Melville'in** filmi, bu cümleyle başlar. Film boyunca, **Alain Delon,** duygusuz, patetik, katı bir yüzle modern bir «Samuray»ın, bir kiralık katilin yalnızlığını, umutsuzluğunu duyurur. Gangsterler, suçlular, katiller, kısaca toplum tarafından itilmiş kişilerin dünyasını vermekle ün yapan Fransız sinemasının büyük ozanı **Melville,** yurdumuzda —sinematek gösterileri dışında— gösterilen bu ilk filminde, bir **Robert Bresson** dakikliği ve sadakatiyla, bir kiralık kaatilin, işlediği cinayetle kaderine teslim olması arasında geçen birkaç günü verir. Derinliğine bir psikolojik araştırma değil, bir «gösterme», seyirciyi tanık tutma, bir röportajdır bu, bütün sadeliği, yapmacıksızlığı, gerçekçiliği içinde... **Melville,** röportajın şiirini yakalar. Anlatımı (hiç olmazsa yer yer), **Alain Delon**'un maske - yüz'ü ve **Henri Decae**'nin fotoğrafları unutulur gibi değildir. Sinemaseverin **«Kiralık Katil»**i seyretmesi gerekir sanırız...

1969

ATEŞ ÇEMBERİ

(Le Cercle Rouge / Yönetmen Jean - Pierre Melville / Oyuncular Alain Delon, Bourvil, Yves Montand, Gian Maria Volonte, François Périer / Renkli Fransız filmi.

Fransız sinemasının zirvedeki yönetmenlerinden sayılan Jean Pierre Melville, bir soygunun, bir dostluğun ve birkaç kişinin öyküsünü anlatıyor «Ateş Çemberi»nde... Biri hapisten yeni çıkan, diğeri girmek üzereyken kaçan iki gangster, raslantılar sonucu kaderlerini birleştiriyor, aralarına aldıkları polis eskisi bir alkolikle birlikte önemli bir soygunu başarıyorlar. Soygunun yanısıra, kaçağı yakalamakla görevli bir komiserin amansız takibi bir yandan, eski mahkûmun geçmişteki iş ortaklarının peşine taktığı katillerle çatışması diğer yandan, filmin gerilimini meydana getiriyor. Melville, Amerikan sinemasının ve özellikle 1940'larda Huston'lar, Hawks'lar, Wilder'lerce başyapıtları verilen «Kara - Film» türünün hayranı... Bu türe Fransız sinemasına özgü bir şiir, kendisine özgü bir uslûp getirmeyi deniyor son yıllarda... Bir gangsterin, toplum içindeki korkunç yalnızlığını anlattığı «Kiralik Katil Le Samourai»da Melville lirizmi'nin doyulmaz tadına varmıştık... Melville'in kişileri yine bu dünyadan seçilmiş, kanun çizgisinin iki yanında gidip gelen kişiler.. Melville, bu kez, işin içine güçlü dozda bir polis eleştirisi de katıyor, polisin zaman zaman kullandığı, kullanabileceği yöntemlerin ahlâki geçerliliğini ele alıyor (Komiser Mattei'nin bir ihbarâ zorladığı Santi'yi konuşturmak için, oğlunu bir esrar işine karıştırarak tutuklaması gibi...) Ancak bütün bunlara ve elindeki çok elverişli bir oyuncu kadrosuna rağmen, Melville'in filmi, beklendiği kadar başarılı değil... Konunun önemli bir yeniliği, entrikanın sarıcı bir gerilimi yok... Soygun sahnesi çok iyi hazırlanmış gerçi... Ama öylesine soygunlar seyrettik ki, son yıllarda sinemada... Bunların dışında, Melville uslûbunun özelliği olan, çoğu zaman fon müziğine bile başvurmayı reddeden yalınlık ve ağırlık, bu kez, kişilerin çokluğu ve öykünün dağılmasından olsa gerek, filmin aleyhine işliyor, «Kiralık Katil»deki büyü tekrarlanmıyor, bileşimden eksik olan birşeyler (belki de Melville lirizmi), mucizenin yenilenmesini önlüyor... Melville'in bazı bölüm-

lerde (örneğin Gian Maria Volonte'nin kaçışında) kendini duyuran sinema ustalığı olsun, oyuncular olsun, filmi yine de bir yere dek kurtarıyorlar... Ama film, beklendiği, umulduğu kadar başarılı ve önemli değil. Melville'in kendine özgü yalınlığı, ağır anlatımı ile çağdaş ve moda uslûplara meydan okuması, bu kez, biraz Don Kişot'un meydan okumasına dönüşüyor...

1972

DE SİCA'NIN ARDINDAN...

Vittorio de Sica (1901 - 1974)

Çağımızın hayatta olan büyük yönetmenlerinden biri daha öldü. Vittorio de Sica, çok ayrı iki niteliği kendinde toplamış kendine özgü bir sanatçıydı. Bazı filmleriyle sinema tarihine yerleşmiş bir yönetmendi, ama diğer yandan da hafif filmlerde, güldürülerde çizdiği kompozisyonlarla geniş seyirci yığınlarınca tanınan sevimli bir oyuncuydu.

De Sica ismi, öncelikle İtalyan yeni - gerçekçilik akımıyla birlikte anılacaktır kuşkusuz. 1902 doğumlu yönetmen, 1939'da sinemaya başlamıştı, ancak ilk önemli filmi «Kaldırım Çocukları La Sciusca», 1946'da çekilmişti. O yılların tüm yeni - gerçekçileri gibi sokağa eğiliyordu De Sica. Savaş sonrası İtalya'sının sefaletinden, sorunlarından unutulmaz görüntüler saptıyordu. Ünü, «Bisiklet Hırsızları» (1948) ile doruğuna çıkmış, «Milâno Mucizesi» (1950), «Umberto D» (1952), «Termini İstasyonu» (1952), «Napoli Altını» (1954), «Çatı» (1955) ile sürmüştü. Bu tarihten sonra De Sica'nın filmleri eski ilgiyi görmedi, «demode» sayıldı. 1960'da yaptığı ve Sophia Loren'e Oscar kazandıran «İki Kadın La Ciociara» bir çıkış sayılabilir. Ancak De Sica, bundan sonra, İtalyan köy veya salon güldürülerinde veya uluslararası yapımlarda özellikle ortayaşlı çapkın erkek rollerinde aranan oyuncu kimliğini ön plâna alacaktır. 1972'de Oscar ödülü alan «Finzi - Contini'lerin Bahçesi», De Sica'nın sinema sanatına veda filmiydi belki de. Gerçi bundan sonra bir-iki film daha imzaladı. Ancak bunlar, son yıllarda yöneldiği melodram türü önemsiz yapımlar oldu. De Sica'yı, ünlü sinema yazarı André Bazin'in şu sözleriyle analım :

«De Sica'yı tanımlamak için, kaçınılmaz olarak onun sanatının özü olan sevecenliğe, sevgiye gelmek gereklidir. «Milano Mu-

cizesi»nin, «Bisiklet Hırsızları»nın, «Umberto D»nin başlıca ortak yanı, yönetmenin kişilerine karşı olan büyük dostluğudur. Onun Napoli sevimliliği, sinemanın büyüsüyle, zamanımızın Chaplin'den beri dinlediği en büyük aşk mesajı olup çıkmıştır. Onun öneminden kuşku duyanlara, partizan eleştirinin onu kendi kampında göstermek için gösterdiği çabayı hatırlatalım : hangi dava sevgiden vazgeçebilir? Sevgi yerine şiir de denebilirdi. Çünkü şiir, sevginin etken, yaratıcı biçiminden, evren üzerinde yansımasından başka birşey değildir. Bu, özellikle De Sica gibi bir sanatçı için çok geçerlidir.»

1974

●

Bir Zamanlar Maziye Bak...

DÜN, BUGÜN, YARIN

(İeri, Oggi, Domani) / Yönetmen : Vittorio de Sica / Oyuncular Sophia Loren, Marcello Mastroianni / Bir İtalyan filmi.

Geçmiş zaman olur ki, hayâli cihan değer... Nerde, **«Bisiklet Hırsızları»**, **«Sciuscia»**, **«Milâno Mucizesi»**, **«Umberto D»** ile 1945 - 50'lerde İtalyan **Yeni - Gerçekçilik** mucizesinin 4 kilit taşını dikmiş olan De Sica, nerde bugünlerin De Sica'sı Ama bunda yalnızca De Sica'yı suçlamak belki insafsızlık olur... Zira sanat eserleri, biraz da toplumun içinde bulunduğu ortamın bir sonucudur.. 1945'lerin İtalyası, (savaştan çıkmış her ülkeninkine benzer) özel koşulları, toplumda açılmış büyük yaraları, heyecanı ile elbette ki bu eserlerin yaratılmasında birinci derecede etkili olmuştu.. Sonraları, uzun yıllar, «ekmek»li, «aşk»lı komedilerde Gina'nın, Sophia'nın iri göğüslerinin gölgesinde, kart zampara rolleriyle işi sürdüren De Sica'nın 1960'dan sonra yönetmen olarak sinemaya yaptığı dönüş, yarım - başarılar ve başarısızlıklardan başka birşey getirmedi... De Sica, bu kez, **Eduardo de Philippo** ve büyük filmlerindeki ayrılmaz ortağı ünlü senaryocu **Cesare Zavattini** tarafından hazırlanmış 3 hikâyeden meydana gelen bir filmi perdeye aktarmış... 3 hikâyede, **Loren** ve **Mastroianni**, 3 ayrı karakteri canlandırıyorlar... Özellikle ilk hikâyede, De Sica, kalabalık sokakları, gürültücü halkı, renkli yaşamı ile **Napoli**'ye, Yeni - Gerçekçi filmlerinin gözde dekoruna dönüyor. Ama artık, bir **«Pembe gerçekçi-**

lik»tir bu, bir «**Spectacle**» gerçekçiliği... De Sica'nın rahat ve yine çok «**İtalyan usulü**» anlatımı, formda bir **Loren - Mastroianni** ikilisi, renkli, akıcı, göz dolduran bir film... «**Bisiklet Hırsızları**»nı unutabilirseniz, rahatça seyredebilirsiniz..

1967

●

Bir Küçük 'De Sica Alıştırması'...

İTALYAN USULÜ AŞK

(Love İtalian Style) / Yönetmen Vittorio de Sica / Oyuncular: Sophia Loren, Marcello Mastroianni / İtalyan filmi.

Vittorio de Sica'nın tipik komedilerinden biri daha. İtalyan tiyatro yazarı **Edouardo de Filippo**'nun bir komedisinden alınmış olan öykü, bir randevu evinde tanıştıktan sonra uzun yıllar birlikte yaşadığı bir kadının oyununa gelerek onunla evlenen bir hovardanın serüvenini anlatıyor. İtalyan, özellikle güney İtalya ahlâk anlayışının, burjuva âdetlerinin (**Mastroianni**'nin annesinin cenaze töreni sahnesinde olduğu gibi) alaya alındığı bir iki bölümün dışında, genellikle statik, durgun bir film. **Loren** olsun, **Mastroianni** olsun, defalarca oynadıkları bu tür rollerdeki beklenen oyunlarını veriyorlar.

1970

●

Bir Duygusal Sinema Örneği

GÜNEŞ ÇİÇEĞİ

(Sunflower) / Yönetmen: Vittorio de Sica / Oyuncular Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Ludmilla Savelyeva / Bir İtalyan - Sovyet ortakyapımı.

Eski usta Vittorio de Sica, son yıllarda, büyük seyirci yığınlarının duygularına, zevkine seslenen filmler yapıyor. «Tehlikeli Arzular» melodramından sonra, bu kez, İkinci Dünya Savaşının sonunda Rusya cephesinde kaybolmuş kocasını arayan bir İtalyan

kadınının serüvenini anlatıyor. Senaryoda, «Yeni gerçekçilik»in ünlü ismi Cesare Zevattini'nin de katkısı var. Ancak artık ne Sica'da, ne de İtalyan sinemasında, «yeni - gerçekçi» birşeyler kaldı... Kısmen Rusya'da çekilen «Güneş Çiçeği» klâsik türde bir sinema örneği... Çok bilinen bazı durumları, görülmüş bazı sahneleri yineliyen, güncelliğini yitirmiş bir film.. Buna rağmen, klâsik ve duygulu, romantik bir sinemayı özleyenlerce beğenilecektir. Henri Mancini'nin nefis müziğine de dikkatinizi çekerim...

1973

●

Bir Ustanın Son Filmi :

YOLCULUK

(The Voyage) / Yönetmen Vittorio de Sica / Oyuncular : Richard Burton, Sophia Loren, İan Bannen, Annabella İncontrera / Renkli MGM (Carlo Ponti) yapımı.

Geçen yıl ölen büyük İtalyan usta Vittorio de Sica'nın son filmi «Yolculuk», Luigi Pirandello'nun bir öyküsünü perdeye getiriyor. Zengin ve soylu Cesare Braggi ile Adriana'nın aşkı... Babasının vasiyetine uyarak, Cesare, uzun zamandır sevdiği Adriana'nın kardeşiyle evlenmesini sağlar. Ancak, yıllar sonra, kardeşi Antonio bir kazada ölünce. Cesare, Adriana'yı hâlâ sevdiğini ve tek isteğinin ona kavuşmak olduğunu anlar. Ancak, sosyal engelleri aşsalar bile, bu kez karşılarına, amansız bir hastalık biçiminde kader çıkacak ve Adriana'yı alacaktır.

De Sica, 1907'den 1914'e dek 7 yıllık bir süre içinde geçen ve Adriana'nın, Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı gün ölümüyle biten bu romantik öyküyü, zevkli, özenli, estetik kaygılara ağırlık veren bir sinema diliyle filme almış. Ancak ortaya çıkan, insanı etkileyen, duygulara seslenen bir film değil. Soğuk, mağrur, görkemli, akademik bir film... İçine girilen, «nüfuz edilen» bir güzellik değil; dışardan, yaklaşmak isteği duyulmadan seyredilen bir güzellik bu... De Sica, «La Belle Epoque»un son günlerinde Sicilya aristokrasisini, fondaki Trablus savaşları, Sicilya depremi, dünya savaşı gibi önemli olaylar olup biterken kendi aşklarına dalmış, dünyayı umursamıyan kişileri, Palermo'yu, Napoli'yi, Ve-

nedik'i tasvir ederken, bu «çağ filmi»yle kendi «Venedik'te Ölüm»ünü imzalamak istemiş sanki... Ennio Guarneri ve sanatçının oğlu besteci Manuel de Sica'nın nefis müziğinin yanısıra, ancak sevdiğimiz De Sica'nın anısı, bu «güzel», ama donuk, yaşamıyan filme belli bir sıcaklık ve canlılık getirebilir belki...

1975

İTALYAN GÜLDÜRÜSÜNÜN BÜYÜK USTASI ÖLDÜ

Pietro Germi (1914 - 1974)

De Sica'nın ardından, İtalyan sineması bir büyük ustasını daha yitirdi. Germi, de Sica'dan 12 yaş daha küçüktü. (1914 doğumlu). Sinemaya da ondan bir 10 yıl kadar sonra başladı. Gerçekten de, de Sica ve kuşağı 1940'ların başında film yapmaya başlamışlardı. Germi'nin yönetmenliği ise 1940'ların sonuna denk düşer. Ne var ki. Germi'nin de adı, de Sica gibi bir açıdan «Yeni - Gerçekçilik»le birlikte anılır. Çünkü ilk önemli filmleri «Kanun Namına» (1950) ve özellikle «Umut Yolu» (51), bu akımın geç örnekleri arasındadır. Ancak Germi de, işe Yeni - Gerçekçilik'ten başlayıp da değişik yollar seçen Fellini, Visconti, Antonioni'ler gibi bambaşka bir yolu, mizahı seçmiştir. 1962'de çevirdiği «İtalyan Usulü Boşanma», yalnız Germi için değil, tüm İtalyan sineması için de bir zafer olmuş, ödüllere boğulan, Oscar alan film, İtalyan güldürüsünü dünyaya tanıtmıştı. Germi'nin yolu belliydi artık: İtalyan popülist geleneğinden, «Commedia dell'Arte»den etkiler taşıyan, kendine özgü bir tür mizah... Bunu, «Aldatılmış ve Terkedilmiş», «Kadınlar ve Erkekler Signori e Signore» gibi filmlerle de sürdürmüştür. Ancak eski gücünü koruyamıyan Germi'nin başarı grafiği gitgide düşmüş, son yıllarda gördüğümüz «Dağların Çapkını Serafino», «Çapkın Damat - Alfredo, Alfredo» da ise, eski keskinliğinden pek az iz taşıyan bir grotesk'liğe dönüşmüştü. Germi de, de Sica gibi, yaptığı iyi şeyler geçmişte kalan tükenişe giden bir yönetmendi. Ama sinema tarihine en az 2 başyapıt vermiş olması, ölümünün sinema için bir kayıp sayılmasına yetecektir.

1974

Nefis Bir Toplumsal Taşlama

KADINLAR VE ERKEKLER

(Signore e Signori) / Yönetmen : Pietro Germi / Oyuncular : Gastone Moschin, Virna Lisi, Olga Villi, Bebe Loncar, Alberto Lionello, Franco Fabrizi / İtalyan filmi.

Pietro Germi, son filmleriyle, günümüzün İtalyan toplumunu ahlâki yönden insafsızca eleştiren bir nevi antoloji yapmak niyetinde anlaşılan... **«İtalyan Nikâhı»** ve **«Aldatılmış ve terkedilmiş»** te, güney İtalya'da, özellikle Sicilya'daki katı ve acımasız gelenekleri, eskimiş, yüzeyde bir ahlâk anlayışını keskin bir dille yeren Germi, bu son filminde, objektifini İtalyan toplumunun üst katlarına çeviriyor. Beş evli çift ve çevresindeki bazı kişileri incelerken, İtalyan burjuvazisinin bozulmuş, çökmüş ahlâk anlayışları, iki yüzlü davranışları, evlilik ilişkileri ile inceden inceye alay ediyor. Bu arada bir evli erkek ile bir tezgâhtar kız **(Gastone Moschin — Virna Lisi)** arasındaki aşkın toplumun kurulu düzeniyle çatışınca yıkılması, yine taşlama havası içinde anlatılıyor. Oyuncular, canlı, keskin hatlı, yer yer grotesk tipler çiziyorlar. Zaten Germi'nin, bu filminde, önceliklere kıyasla daha bir grotesk'e, karikatürizasyona kaçtığı seziliyor. 1966 Cannes film festivalinde büyük ödülü paylaşan iki filmden biri olan «Kadınlar ve Erkekler» başarılı bir toplumsal taşlama, ilgi çekici bir komedidir...

1966

●

'Pembe - gerçekçi' Güldürü Denemesi

DAĞLARIN ÇAPKINI

(Serafino) / Yönetmen : Pietro Germi / Oyuncular : Adriano Celentano, Ottavia Piccolo / Renkli İtalyan - Fransız yapımı.

1950'lerde yaptığı **«Kanun Namına»**, **«Umut Yolu»** gibi filimlerde dile getirdiği Sicilya gerçeğiyle İtalyan Yeni - gerçekçilik akımında kendine özgü bir yer edinen **Pietro Germi**'nin uluslararası yaygın bir üne kavuşması için, bu gerçeğe belli dozda bir «mizah» ögesi katması gerekmişti... **Germi**, Sicilya halkının geleneklerle

sınırlanmış bağnaz tutumuna, iki yüzlülük perdesi arkasında çözümlenen cinsel sorunlarına değinen **«İtalyan usulü boşanma»**, **«Aldatılmış ve terkedilmiş»** gibi filimlerle ancak 1960'lardan sonra bu üne kavuşabildi. Güldürü kisvesi altında taşıdıkları keskin eleştiri, bu filimlere kazandıkları ticarî başarının yanısıra sağlamlık ve (sinema tarihi açısından) kalıcılık da sağlıyordu... Daha sonra, **Germi**, Sicilya'dan İtalyan taşrasına sıçradı, burjuva ahlâkının sahteliğini, toplum kurallarının, gelenek ve göreneklerin duvarı arkasına sığınan insanların yapaylığını, ikiyüzlülüğünü, bu kez değişik bir çevrede geçen **«Kadınlar ve erkekler** Signore e signori»si ile vermeye devam etti... Ama toplumsal eleştirisi gitgide zayıflıyor, taşlama'nın, alayın kolaylığına doğru kayıyordu **Germi**... **«Serafino»**, işte bu Germi'nin sinemasının ulaştığı son aşamayı, son durağı haberliyor bize... **Germi** bu kez, kasabayı da aşıp köye iniyor, küçük bir İtalyan köyüne... Serazat. özgür, başına buyruk yaşıyan, delifişek çoban **Serafino**'nun serüvenlerini anlatıyor... Bu serüvenler, **Serafino**'nun kişiliğini çizen askerlik bölümüyle başlıyor, çapkın çobanın yatak (pardon, samanlık) öyküleriyle gelişiyor, sonunda ölen bir halanın bıraktığı mirasın paylaşılması konusunda ortaya çıkan oyun ve çekişmeler, **Germi**'ye unutur gibi olduğu insan karakterinin çıkarcılığı, ikiyüzlülüğü teması üzerine birkaç varyasyon yapma olanağını veriyor... **«Serafino»**, Yeni - gerçekçilikten yola çıkan Germi sinemasının 1960'lardan sonra bürünmeye başladığı pembe rengin en koyu noktasına ulaştığı bir filim... **Germi**'nin filimlerine o dayanılmaz çekiciliklerini kazandıran tipleme, bu filimde nisbeten zayıf kalıyor, dolayısiyle çevre etüdü yeterince güçlü olamıyor. **Germi, «Serafino»**da, yani 1968'de, 1930'ların **René Clair** filimlerine dönüş yapıyor... Küçük bir çevrenin **(Clair'in filimlerinde mahalle, burada köy)** duygusal bir bakış açısıyla verilişi, insanlar arası ilişkiler, iyilerin kötülere karşı birleşmesi (ve sonunda zaferi), bunca yıl sonra **Clair** havasını duyuruyor, **Germi**'nin filmini toplumsal eleştiri tabanından kaldırarak bir masalın pembeliği içine oturtuveriyor... Filmin Germi sanatı içinde kesin bir düşüş olması, sanırım yine de rahatlıkla ve zevkle izlenen bir güldürü olması niteliğini değiştirmiyecektir... Hem de bir kaç bölümde de olsa **(halanın ölümünden sonra vasiyetin aranması, düğün sahnesi, vs.)** **Germi**'nin mizahını, eleştirisini duymak yine de kabil oluyor...

1971

ÇAPKIN DAMAT

(Alfredo Alfredo) / Yönetmen Pietro Germi / Oyuncular Dustin Hoffman, Stefania Sandrelli, Carla Gravina, Saro Urzi Renkli U-A (İtalyan) yapımı.

Pietro Germi'nin sinemasında, grotesk, kaba bir güldürüyle ince bir mizah, her zaman belli bir dozda karışagelmiştir. Gerçek mizahın, İtalyan toplumunun acımasız bir eleştirisi ve enfes bir tiplemeyle desteklenerek üste çıktığı filmler, «İtalyan Usulü Boşanma», «Erkekler ve Kadınlar Signore e Signori», «Aldatılmış ve Terkedilmiş», «Dağların Çapkını - Serafino» bir Germi efsanesini yaratmaya ve sürdürmeğe yetmişlerdir. Ama bir önceki filmi «Serafino»dan başlayan, grotesk'in ön plâna çıkması, Germi ustanın son filmi «Alfredo, Alfredo»da artık iyice belirginleşiyor. Yanlış bir evlilikte mutsuz olan ve küçük çapkınlıklara başlayan, aradığı gerçek aşkı bulduktan sonra da, bu kez boşanma güçlüğüne çarpan bir banka memurunun öyküsü, kaba hatları ve Dustin Hoffman'ın oyunuyla insanı belki de oyalıyabiliyor. Ama Germi'nin özlenen mizahını, öykünün groteskliği arkasında aramak boşuna... «Alfredo», Germi efsanesinin de sonunu haberliyor böylece...

1973

Bir 'Amerikan Romantiği' Öldü

STEVENS'İN ARDINDAN...

George Stevens (1904 - 1975)

Şöyle diyor Georges Sadoul, George Stevens için : «Amerikan sinemaseverleri için, Stevens, yaşıyan en büyük yönetmendir kuşkusuz. Fransız sinemaseveri içinse, hiç. Bu iki aşırı düşünüş arasında, bu sinemacı saygıya lâyık şeyler yapmıştır. Geçmişin (veya bir anlamda geleceğin) yöntemi olan «kararmalı geçiş» tekniğini aşırı kullanmasına birşey diyemeyiz. Herkes, filmini istediği gibi, karakterine veya öyküsüne en uygun gelen biçimde anlatır. Önemli olan, çağdaş sorunlara bilinçle, iyiniyetle yaklaşmaktır. Stevens, bazen çok yanılmıştır. Örneğin, «Anna Frank'ın Hatıra Defteri»nde savaş Avrupasını canlandırmaya kalktığında olduğu gibi... Ama, kendi vatanını ve onun sorunlarını «İnsanlık Suçu», «Devlerin Aşkı» gibi filmlerde kapsamlı biçimde göstermeyi bilmiştir.»

Stevens, 1904'de doğdu. Çocuk oyuncu olarak filmlerde rol almaya başladı. Daha sonra, komedi filmleri için «gag» denen buluşları arayan bir ekiple birlikte çalıştı. 1933'de yönetmenliğe geçti. Bu tarihten itibaren çeşitli türleri deneyecek, hemen hepsinde başarı kazanacaktır. Önceleri güldürüler ağır basıyordu : «Alice Adams» (1935 Katharine Hepburn, Fred Mc Murray), «Dalgın Kız» (A Damsel in Distress 1937, Joan Fontaine), «Hareketli Kadın» (Vivacous Lady 1938, Ginger Rogers, James Stewart); daha sonra serüven kurdelâları, dramlar da çevirmeye başladı : «Gunga Din» (1939, Cary Grant, Douglas Fairbanks, Jr. Joan Fontaine), «Penny Serenade» (1941, İrene Dunne, Cary Grant), «Yılın Kadını) (Woman of the Year 1942. Spencer Tracy, Katharine Hep-

burn), «Annemi Hatırlıyorum» (I Remember Mama 1948, İrene Dunne)...

Ve 1950'lerden başlayarak, Stevens, mesleğinin doruğuna yükseldi, birbiri ardından hâlâ hatırlanan unutulmaz filmler verdi «İnsanlık Suçu»nda (A Place in the Sun), Theodore Dreiser'in ünlü romanı «Bir Amerikan Trajedisi»nden yola çıkarak, çağının toplumsal değer yargılarını ağır biçimde eleştiriyordu. 1951 yılının bu ünlü filmi, Elizabeth Taylor, Montgomery Clift ve Shelley Winters'in oyunlarıyle bizde de büyük ilgi görmüştü. Sonra, Western'in klâsik örneği «Vadilerin Aslanı Shane» geldi. Alan Ladd, Van Heflin, Jean Arthur'un oynadıkları film, psikolojik Western'in en başarılı örneklerinden biri ve bir yönetim ustalığı olarak hatırlanır. 1956'da, Texas'ın petrol bulunması ile zenginleşmesini ve dönüşümünü anlattığı «Devlerin Aşkı Giant», Amerikan tarihinin önemli bir bölümüne getirdiği yorumla dikkati çeker. Seyirci ise, özellikle Elizabeth Taylor, Rock Hudson ve James Dean'ın oyunlarını yıllardır unutmamıştır. Bundan sonrası ise, Stevens'in basamakları inişidir artık.. Ne 1959'da yaptığı «Anna Frank'ın Hatıra Defteri» uyarlaması, ne 1964'teki üstün - yapım denemesi «En Büyük Hikâye» (İsa'nın Hayatı), ne de 1969'daki «vedâ filmi» «Kadın ve Kumar - The Only Game in Town» (Elizabeth Taylor ve Warren Beatty'nin oynadığı bu film, bizde de gösterildi), Stevens'in eski başarılarına erişebildi.

Amerikalı sinema yazarı ve incelemecisi Donald Richie, Stevens hakkında yazdığı bir kitaba şöyle başlıyor : «Doğrusuyla, yanlışıyla, birey... Bu, geleneksel Amerikan tutumudur. Bu, aynı zamanda, geleneksel romantik tutumdur.» Ve Richie, bu «Geleneksel Amerikan tutumu»nun en önemli temsilcilerinden biri saydığı Stevens'e yakıştırdığı ismi, kitabına da isim yapmış : «Bir Amerikan romantiği»... Bireycilikle toplumculuğun kıyasıya savaşır gözüktüğü, romantik ekolün dönemini doldurduğu düşünülen bir çağda Stevens'in «önemli» ve «çağdaş» bir sinemacı olarak kaldığı artık pek söylenemez. Ama Richie'nin yakıştırması ne olursa olsun, Stevens'in, romantik kahramanlarının öyküsünün gerisinde, en azından 2 - 3 filmiyle, kendi toplumuna başarılı bir ayna tuttuğu ve onun çeşitli değer yargılarını eleştirdiği de bellidir. Stevens sinemaseverin belleğinde her zaman «İnsanlık Suçu»nun, «Devlerin Aşkı»nın yönetmeni olarak anılacaktır.

1975

Not : George Stevens'in «Kadın ve Kumar / Kasabada Oyun» filminin eleştirisi, «Mitos ve Kuşku» kitabında yer almıştı.

Marksizmle Hıristiyanlığı Bağdaştırmaya Çalışıyordu

PASOLİNİ TRAJİK BİÇİMDE ÖLDÜ...

Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975)

Günümüz sinemasının en usta kişilerinden Pier Paolo Pasolini öldü. Öylesine değişik ve kendine özgü bir sinema anlayışı vardı ki, filmlerinden birini hiç bilmeden 10 dakika seyretseniz, bir Pasolini filmi olduğunu anlayabilirdiniz. Sinemayı biçimde yeniledi, içerikte yeniledi, marksizmle hıristiyanlığı, gerçekle mitos'u, kutsal ve dinsel olanla dindışıyı birleştirmeğe çalıştı. İçgüdülerinin buyruğunda, doğanın kendisini yönelttiği yolda yaşadı. Yolun sonunda trajik biçimde öldü. Birlikte yaşadığı söylenilen 17 yaşlarında gencecik bir delikanlı tarafından vurularak... Ardında, 40 yaşına dek olan yazar döneminden yarım düzine ilginç roman. birçok şiir, sayısız edebiyat ve sinema eleştiri yazısı, ve bir düzine kadar unutulmaz film bırakarak...

Pasolini'de Erotizm :

Pasolini'nin eseri, değişik ve birbirinden çok ayrı, giderek birbirine zıt gibi gözüken çeşitli nitelikler taşır. İlk filmleri olan «Dilenci Accatone» ve «Mamma Roma». Romanın popüler semtlerinin, yoksul çevrelerinin, sokak çocuklarının yaşamına eğilir. Her 2 filmde de sonraki filmlerinin değişmez oyuncusu Franco Citti'yi ve kendine özgü, eşcinsel bir erotizmin damgasını taşıyan «sensuel» bir havayı sunar seyircisine. Böylece, bir tür «erotizm», Pasolini sinemasının baş ögelerinden biri olarak sonuna dek varolacaktır Pasolini sinemasında. Ama, Pasolini, özellikle eşcinsel bir eğilim gösterdiği için şaşırtıcı, giderek şoke edici bir nitelik

taşıyabilecek bu erotizmi, öylesine doğal ve doğanın bir parçası gibi sunacaktır ki, bu erotizm, doğadaki en arı, en katıksız, en kendinden olan şeylerin güzelliğini taşıyan bir şiire erişecektir. Bir sahneyi örnek vereyim. Son filmlerinden «1001 Gece Masalları»nda bir bölüm var. Bir köyün yaşlıları, 16 yaşlarındaki 2 gencin hangisinin öbürünü daha çok sevdiğini sınamak istiyorlar. Gençleri çırılçıplak aynı odada 2 yatağa yatırıyor ve uyutuyorlar. Önce delikanlıyı uyandırıyorlar. Ne yapacağını uzaktan merakla izleyerek. Delikanlı uyanıyor, kızı görüyor, gülümsüyor, dünyanın en güzel şeyini yaparcasına gidiyor ve kıza sahip oluyor. Sonra delikanlı uyuyor, kız uyanıyor. O da genci görünce aynı tepkiyi gösteriyor, gidiyor ve onunla birleşiyor. Bunun üzerine yaşlılar, ikisinin de birbirini aynı derecede sevdiklerine karar veriyorlar. Aslında ileri bir erotizmin sinemasal görüntülemesini yapan bu sahne, Pasolini'nin sanatında öylesine arı bir güzellikle veriliyordu ki, artık orada ne müstehcenlik, ne bayağılık, ne ahlâk dışı olma kalıyordu. Marksist / hıristiyan Pasolini, filmlerindeki erotizmle, sanki dinler öncesi çağların, doğanın tek güç ve tek egemen olduğu, cinselliğin yaşamın ayrılmaz parçası, giderek belli-başlı ögesi olduğu bir dönemin cinsiyete verdiği yeri vurguluyordu: Çekinmesiz, sakınmasız, su içer gibi yapılan ve uygulanan bir cinsiyet. Pasolini'nin bu putperest cinsiyet anlayışı, sinemasının en önemli olmayan, ama en çarpıcı olan bir ögesiydi.

Marks + Freud :

Evet, Pasolini bir marksisti ve marksizmi sonuna dek savundu. Ama o, marksizmi çok kendine özgü biçimde yorumlamayı deniyordu. Bir kere, marksizmi birçok çağdaş düşünürün yaptığı gibi Freud'le uyuşturmayı deniyor, marksist bir yapı içinde bile bireyin son kerte önemli olduğunu savunurken, bireyin çağımız dünyasındaki sorunlarına Freud'cü bir yaklaşımla tanımlamalar ve çözümler getirmeye çalışıyordu. Pasolini'ye göre marksizmle hıristiyanlık bağdaşabilirdi, çünkü ikisi de insanda insancıl olan yanları korumağa, kurtarmağa yönelikti. İkisinin de ortak bir düşmanı vardı: İnsanı ve insancıl değerleri silinir gibi ezip geçen çağdaş burjuva toplumları. Şu sözler Pasolini'nindir: «Kutsal olan, gerçek olandır. Asıl gerçekçiliktir, benim ön uğraşım olan bir şeydir. Bütün eserlerim, insan varlığının kutsal olanla bağıntılarına ve gündelik yaşam içinde kutsallığa yöneliktir. Kapitalist burjuva toplumunun ezmek için elinden geleni yaptığı, ama her zaman bir yolunu bulup ortaya çıkan işlerdir bunlar». Bu sözlerle Pasolini,

dinleri her zaman toplumların afyonu olarak niteleyen klâsik marksist görüşle çelişkiye düşüyor ve günümüz marksistlerini hayretten hayrete düşürüyordu.

Ayık görülen düş :

Ama o bildiğini yapıyordu. Her filmi olaylar yaratıyor, ortalığı birbirine katıyordu. «Kral Oidipus», birçok eleştirmen tarafından Yunan tragedyalarından yapılmış en iyi uyarlama diye nitelendi. Film, ayrıca ilk kez Pasolini'nin sinemacı niteliklerini de ortaya koyuyordu. Kullandığı mekânlar, giysiler, dekorlar ve müzik aracılığıyla kıtaları, çağları, ülkeleri birbiriyle karmakarışık eden ama sonunda inanılmaz güzellikte bir karışıma ulaşan bir filmdi bu: Pasolini yapay dekorlardan nefret ettiği için Cinecitta'yı bir yana bırakmış, filmini Fas'ta çekmişti. Antik çağın Yunanlılarını Araplar oynuyordu, giysiler, kara Afrika giysileriyle Pasolini'nin bir kitapta görüp sevdiği eski Aztek ve Sümer giysilerinin karışımıydı. Müzik ise, bir ara filmin çevrilmesi tasarlanan Romanya'dan Pasolini'nin bizzat derlediği Romen halk şarkılarıydı ve bu şarkılar, klâsik Yunan korosunun yerini tutuyordu! Bu zaman ve mekân tanımama, filmini, değişik, çarpıcı ve gerçek olmak koşuluyla herhangi bir mekân ve dekorda çekme özelliği, Pasolini'nin diğer filmlerinde de sürecek, örneğin «Medea» bilindiği gibi Türkiye'de, Göreme'nin benzersiz görüntüleri önünde çekilecek, «Binbir Gece Masalları»nın dekorunu Habeşistan köyleri oluşturacaktır. Tüm bu uyuşmazlıklardan coşkun ve şiir dolu bir bileşime varmak, Pasolini'nin şu sözlerle beliren sinema anlayışına da uygun düşmektedir: «Sinema benim için bir düştür. Estetizmin çeşitli ögeleriyle, ayık olarak gördüğüm bir düş...»

Bir skandal film : Teorema :

Daha sonra, Pasolini filmografisinin belki de en önemli filmi olan «Teorema» geldi. Film, bir cinsel sapığın düşlerinden fırlamışa benzeyen garip bir öyküyü anlatıyordu. Son derece sakin ve mutlu bir yaşamı sürdürüyor görünen bir burjuva ailesinin konforlu evine bir yabancı geliyordu, konuk olarak. Büyük bir cinsel çekicilik taşıyan bu genç adama (filmde Terence Stamp) karşı ailenin 5 bireyi de bir çekicilik duyuyorlar giderek ona tutuluyorlardı. O da, evin kızı, oğlu, hanımı, beyi ve hizmetçisi dahil herkesin isteklerini karşıladıktan sonra çekip gidiyordu. Ardında, ön-

ceki yaşamlarına birden yabancılaşan, içlerinde o güne dek gemledikleri ve şimdi başıboş kalan güçlerle başa çıkma olanağını tümüyle yitiren 5 yıkılmış insan bırakarak. Baba fabrikasını ve tüm servetini işçilerine bırakıyor, ana fahişeliğe başlıyor, kız intihar ediyor, hizmetçi ise manastıra kapanıyordu. Neydi «Teorema»? Çeşitli eleştirilerden alınmış şu cümlelere bakalım: «Bir homoseksüel olmanın güçlüğü», «Burjuva toplumunun ruhsal etkileri azaltan görünümlerine karşı amansız bir suçlama..» Ve Pasolini'nin kendi açıklaması: «Teorema, ahlâkdışı ilişkilerin en az 5 kez büyültülerek ve içine Tanrı fikrinin de karıştırılarak verildiği bir filmdir. Ailenin 5 bireyinin de yatıp kalktığı kişi söylendiği gibi İsa değil, Tanrı'nın kendisidir.» «Teorema», İtalya'nın bazı çevrelerinde, özellikle dinsel çevrelerde tam bir skandal olarak nitelenir, müstehcenlikten mahkemelere düşerken (ki mahkeme kararı «filmin yüksek sanat değeri nedeniyle müstehcen sayılamıyacağı» olmuştur), diğer bazı çevreler de tam tersine filmi alkışlıyor, giderek İtalya'daki en büyük katolik ödülü olan OCİC «Teorema»ya veriliyordu. Pasolini, çelişkilerin adamı, bir kez daha kendini çelişkilerin içinde bulmuştu. Hem de İtalyan dinsel çevrelerini ikiye bölme pahasına... Aynı olaylar, Pasolini'nin diğer bazı filmlerinde de meydana geliyordu. «Aziz Matyö'ye Göre İncil», bazı çevrelerde, din düşmanı bulunarak yasaklanırken, Papa'nın gazetesi Osservatore Romano, filmi, sinemanın Hıristiyanlığa bulunduğu en büyük katkılardan biri olarak niteliyor, en koyu Hıristiyanlar bile filmi öve öve bitiremiyorlardı. Pasolini'nin marksist dostları ise yine şaşkınlık içindeydiler.

Günah'ın olmadığı çağlarda :

Pasolini, bundan sonra kesinlikle tarihe, tarihsel konulara dönmüştür. Yine bir Yunan tragedyasını, «Medea»yı, büyük dostu Maria Callas'ı sinema yapmaya kandırarak çekiyor, kısmen Türkiye'de.. «Domuz Ahırı Porcile»de, hemen hiç konuşma kullanmadığı bir Ortaçağ öyküsünü, olanca şiddeti, vahşeti ile ve içbulandıran görüntüleri ile veriyor. Bundan sonra ise ünlü üçlemesine girişiyor. «Tarih boyunca aşk» diyebiliriz bu üçlemeye. Değişik dönemlerin klâsik olmuş aşk öykülerini alarak işliyor Pasolini. Önce Decameron'u, sonra İngiliz klâsiği, Chauser'in «Cantenbury Öyküleri»ni. Son olarak da doğunun büyük klâsiği «Binbir Gece Masalları»nı... Değişik çağları yansıtan, değişik mekânlarda çekilmiş bu filmler ortak özellikler taşıyorlar, Pasolini'nin yaşama, aşka olan bakışını dile getiriyorlar. Gencecik vücutlar korkusuzca birleşiyor-

lar, cinsellik, özellikle erkek cinselliği, Pasolini'nin özene bezene seçtiği taze güzelliklerle ortaya konuyor, eşcinsellik ve karşıcinsellik birarada, yanyana varoluyor, «günah» fikrinin, «yasak» korkusunun olmadığı veya kolaylıkla unutulabilecek, unutulması gereken derecede güçlü olduğu çağlarda insanlar yaşıyor, sevişiyor, sanatlarını uyguluyor, Tanrı, ölüm, para hırsı gibi ezeli ve ebedi insancıl duyguların ve düşüncelerin serüvenini tadıyorlar. Pasolini'nin sineması, anlattığı çağa ve ülkeye uymasa da, başka bir ülkeye ait olsa da, yine bir gerçeği yansıtan stüdyo dışı mekânları, dekorları uzun planlarla saptıyor (durağan, ağır bir sinema bu); antik çağlara özgü bir kan tutkusu, şiddet eğilimi, doğal bir cinselliğin ayrılmaz parçası olarak Pasolini üslûbunu bütünlüyor. Bir şey daha var, bu üslûbu bütünleyen: alaycı bir gülümseme, Pasolini'ye özgü bir mizah duygusu. Kâh insanların en zayıf yanlarını belirlemede kullanılan, kâh Pasolini'ye, değindiği yüksek ve trajik tema'larla zaman zaman araya bir «mesafe» koyma olanağını veren.

«Pasolini, çağımızın kaynayışını en can alıcı yerinden yansıtan bir çeşit reflektör, bir alay çelişkili güçten etkilenerek gerçeğin peşinde koşan, umutsuzcasına dürüst bir sanatçı/aydın kişidir. Onun için sinema, çağdaş gerçeği yorumlamak ve çağın siyasal/ideolojik anlamdaki ana sorunlarıyla içiçe bulunmak zorundadır.» Marc Gervais'nin tanımlamasıyla Pasolini sineması bu işte.. İnandığı düşünceleri savunurken, istediği yaşamı da sürdürmeyi deneyen ve bu yolda ölen Pasolini... Topluma, toplumun düşüncelerine, kurallarına aldırmaksızın, içgüdülerinin peşinde koşarken. Filmlerindeki trajik ölümler gibi tıpkı: 17 yaşındaki sevgilisi tarafından dövülerek ve arabayla çiğnenerek. Şiddet, Pasolini'nin antik çağ özlemlerini yansıtan filmlerinde kalmış birşey değil çünkü. Günümüzde de var şiddet. Şiddeti, tıpkı cinsiyet gibi, yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak filmlerine yerleştiren (bizde geçen yıllarda gösterilmiş olan «Dekameron»u anımsayınız) Pasolini'nin ölümü tutkularının ve inançlarının olağanüstü bir doğrulanması değil mi?

1975

Pasolini'nin Yamyamları
ve 'Domuzlar Toplumu'...

'DOMUZ AHIRI' ÜZERİNE...

Yemek veya yenmek, insan eti yemek veya, domuzlar tarafından yenmek, «Mistik Marksist» **Pier Paolo Pasolini**'nin son filmi «**Porcile Domuz Ahırı**», bu ikilem üzerine kuruluydu. İçiçe iki öyküden örülüydü film. Birinci öyküde, olağanüstü ve ürkütücü bir yanardağ yakınlarında yaşayan bir genç adam (**Pierre Clémenti**), açlığını, gelip geçen yolcuları yakalayıp öldürdükten sonra yemekle gidermekteydi. İkinci öyküde ise, Batı Almanyalı iki iş adamı, ticarî rekabetlerinde biribirlerini altetmek için karşılıklı şantaj yolları aramaktaydılar. Biri öbürünün Nazi egemenliği sırasındaki ırkçı davranışlarını ortaya sürmeyi tasarlarken, öbürü şantajcısının oğlunun tuhaf bir özelliğini keşfetmişti: delikanlı, domuzlara karşı aşırı bir ilgi duymakta ve zamanının çoğunu domuz ahırında geçirmeyi yeğlemekteydi. İki tüccar, iki şantajın biribirini gidermesi sonucu ortak olur ve büyük bir tröst kurarlarken, delikanlı ahırda domuzlar tarafından, parçası kalmayana dek kemirilmekteydi. **Pasolini**, «**Teorema**»dan beri başlattığı simgelerle yüklü tutumunu bu garip, dehşet verici filmde doruğuna ulaştırmaktaydı. Domuz ahırının toplumu temsil ettiği eski bir Nazi suçlusu olan babasına karşı çıkamadığı için genç adamın (**Jean-Pierre Léaud**) domuzlar tarafından yok edildiği, ikinci öykünün yorumundaki genel kanı idi. İlk öykü ise, **Clémenti**'nin, Tanrı'nın oğlu olmayı reddeden bir İsa ile benzeştiği, kendi kanını inanmışlarına vermektense onları kendisinin yediği şeklinde yorumlanmakta, bazıları ise, yamyamlığın filmde dünya çapında kesin bir protestoyu simgelediğini ileri sürmekte idiler. Öykünün sonunda yakalanarak suç ortaklarıyla birlikte idam edilmeden önce, Clémenti, 3 kez şu sözleri söylemekte idi: «**Babamı öldürdüm, insan eti yedim ve sevinçten titriyorum..**»

Pasolini, yoğun düşünce dünyasının seyirciyi isyan ettiren bir cüret ve pervasızlıkla yansıdığı bu filmiyle de, çağdaş toplum düzenini ve çağdaş sorunları, kendine çok özgü bir biçimde eleştirmeye ve kendisinden her türlü sürprizin beklenebileceğini ilâna devam etmekteydi.

'SİNEMADA DEVRİM VAR' notlarından
1970

M E D E A

(Medea) / Yönetmen Pier Paolo Pasolini / Oyuncular : Maria Callas, Giuseppe Gentile, Laurent Terzieff, Massimo Girotti / İtalyan Fransız yapımı.

Kolkhis büyücüsü ve rahibesi **Medea**'nın efsânevi öyküsü, **M.Ö.** 5. yüzyılda **Euripides**'i, **M.S.** 1. yüzyılda **Seneka**'yı ve 17. yüzyılda da **Corneille**'i etkileyip birer trajedi yazdırdıktan sonra, «mistik marksist» **Pasolini**'nin son filmine de konu olmuş... Düşünde gördüğü Argonotların genç kıralı **Jason**'u sevdiği için, ülkesinin kutsal varlığı altın post'u çalarak **Jason**'a vermekten çekinmez **Medea.** Birlikte kaçarken, peşine düşen halkını oyalamak için, öz kardeşini öldürerek parçalarını birer birer yola atmaktan da çekinmez... **Jason**'la birlikte **Korent**'e yerleştiklerinde, **Jason,** kıralın kızı ile evlenmeye karar verdiği zaman, **Medea**'nın intikamı korkunç olacaktır: Gönderdiği büyülü kaftanı giyen kız ve babası, yanarak ölürler. Tanrılara insanların parçalanarak kurban edildiği bir toplumun kızıdır **Medea. Jason**'un aşkı geri gelmeyince, bu aşkın ürünü olan çocuklarını da öldürmekten çekinmez, bir kutsal âyin yaparcasına... **Pasolini,** «**Medea**»yı alır, coşkun, çok renkli hayal yeteneğinin imbiğinden geçirir, zaman, mekân, dekor, giysileri gerçeğe uygunluk açısından hiç önemsemeksizin, kendi düşlerini, karabasanlarını, **Medea**'nın öyküsüyle birleştirir... **Göreme**'nin fantastik dekoru, Anadolu yaylasının esmer, sert yüzlü köylüleri, kayalara oyulmuş evler, Hıristiyanlığın başlarından kalma kiliseler, ilkel bir uygarlığın dekorunu, insanlarını canlandırırlar, aralarında çoban abalarının da bulunduğu karmakarışık giysileri, garip kutsal törenleriyle... Böylece, irili ufaklı antik tiyatrolarında **Medea** trajedisi kimbilir kaç bin kere oynanmış olan Anadolu, yüzyıllar sonra aynı trajediye dekor olur. Daha gelişmiş Korent uygarlığını ise, **Halep** ve İtalya'nın **Pisa** kentinde çekmiştir **Pasolini.** Ünlü soprano **Maria Callas,** zamanın zedelediği anlamlı yüzündeki kocaman gözleri, acılı bakışları, barok ve «stilize» oyunuyla **Medea**'yı yaşar. Tibet, Japon müziğinden kanun taksimine ve Bulgar halk şarkılarına dek, çeşitli kaynaklardan derlenmiş müzik parçaları, trajediye eşlik eder. Böylece **Pasolini,** kendine özgü trajedi uyarlamalarını sürdürür. Ancak «**Kıral Oidipus**» ve «**Porcile**»yi bölüm

bölüm tekrarlayarak, özgünlüğünü bir ölçüde yitirerek, çarpıcı olayım derken bıktırıcı olma tehlikesine düşmeye başlayarak...

1970

●

Pasolini ve Çağlar Boyu Aşk:

DEKAMERON'UN AŞK HİKÂYELERİ

(Decamerone) / Yönetmen: Pier Paolo Pasolini / Oyuncular: Franco Citti, Ninetto Davoli, Vincenza Amato, Anglela Luce, Giuseppe Zigaine / U-A (İtalyan) filmi.

Pier Paolo Pasolini nihayet Türkiye'de... Gerçi bu haber dört yıl kadar önce gazetelerde çıkmıştı, Pasolini «Medea»yı çekmek üzere geldiğinde... Ama bu kez, Pasolini'nin bir filmiyle ilk kez Türk seyircisinin önüne çıkması söz konusu. (Sinematek veya kültür merkezlerindeki özel gösteriler bir yana bırakıldığında). Çağımızın bu ünlü ve olaylar yaratan sinemacısı, esin kaynaklarını eski Yunan'da (Kıral Oidipus), dinsel kitaplarda (Aziz Matiyö'ye göre İncil), allegorik (Domuz Ahırı «Porcile») veya erotiko - mistik (Teorema) öykülerde aradıktan sonra bu kez 14. yüzyıl İtalyan klâsiği «Decameron»a yönelmiş. Dekameron, Pasolini'nin tasarladığı bir üçlünün ilk filmi... İkinci film olan Chauser'in «Canterburry Masalları», Pasolini'ye bilindiği gibi geçen Berlin şenliğinin büyük ödülünü kazandırmıştı. Üçüncü film olan «Binbir Gece Masalları» ise yakında çekilecek.

Dekameron, İtalya'nın ilk büyük ozanı sayılan Boccacio'nun dehasından doğmuş bir eser... Floransa'lı yazar, eserinde çağının yaşantısını büyük bir incelikle hicvetmiş, özellikle burjuvalara ve rahiplere yönelttiği eleştirisinde bunların sahte değer ölçülerini, ikiyüzlü yaşamalarını, paraya ve tensel zevklere olan düşkünlüklerini ortaya koyarken, doğmakta olan Rönesans çağında sanatçının durumunu da çizmişti. Pasolini, Dekameron'da kendine özgü sineması için kusursuz bir kaynak bulmuş... Film, Pasolini estetiğinin en belirgin anlarını taşıyor. Bu estetik, coşkun, sınır tanımayan bir sanatçı ruhundan belirtiler içeriyor. Jerome Bosch'un tablolarını yaratıyor Pasolini perdede, birer birer sanki... İnsan

güzelliği (özellikle Pasolini'nin hayranı olduğu delikanlı güzelliği) perdede zaman zaman cüretli çıplaklıklarla yansırken, çirkinliklerin de en iğrenç görüntülerini yakalıyor Pasolini, insan yüzlerinde. Bu unutulmaz portreler geçidinin yanısıra, Pasolini'nin özgür ve gerçeklik aramıyan dekor-ayrıntı anlayışının da ilginç örnekleri var. Bütün tarihsel filmlerinde olduğu gibi, yeni baştan kentler, evler, saraylar, sokaklar inşa eden bir Amerikan sinemasının aksine, eski dekorları kullanıyor Pasolini... Böylece manastırın erkek düşkünü rahibeleri, yarısı dökülmüş bir İsa freski önünde dua ediyorlar, yıkık bir sarayda oturan zenginler görüyoruz. En uçarıdan trajiğe dek çeşitli tonlar taşıyan bir avuç öyküyle Boccacio'nun mesajını perdeye taşırken, Pasolini (kendi oynadığı fresk ressamı rolüyle) eseriyle ilgili düşler gören ve sonunda «yaratış» denen o gizli bilinmeyen mucizeye ulaşan sanatçının durumunu da belirliyor. Sansürün yaptığı bazı kesintiler (küçük de olsa), öykülerin can alıcı, vurucu niteliklerini azaltıyor zaman zaman... Örneğin «bülbülü yakalıyan kız» öyküsünde olduğu gibi. «Dekameron», Pasolini'nin dehasının en önemli filmlerinden değil. Buna rağmen yönetmenin daha önemli filmlerinin gösterilmesini beklerken, sinemaseverin kaçırmaması gerekli filmlerden...

1973

●

Üçlemenin Son Filmi:

'CANTERBURY ÖYKÜLERİ' ÜSTÜNE...

Pier Paolo Pasolini'nin 1972 Berlin Şenliğinde Altın Ayı ödülünü kazanan «Canterbury Masalları» isimli yapıtını yıllar sonra görebildik. Pasolini'nin değişik ülke ve dönemlerin popüler halk öykülerini sinemaya getirmek düşüncesi çevresinde dönen ünlü üçlemesinin ikinci bölümüydü bu... Diğerlerini, yani «Dekameron Öyküleri» ve «1001 Gece Masalları»nı daha önce görmüştük. «Canterbury Öyküleri»ni seyrederek hem bu üçlemeyi bütünledik, hem de Pasolini'nin çok sevdiğimiz sinemasının tadını yeniden duyduk. Chauser'in İngiliz yazınının klasiklerinden sayılan öykülerine, Pasolini kendine özgü bir yorum getirmişti yine: Ortaçağın karanlık baskısı altında, seksi, cinselliği, tüm doğallığı ve vahşiliği için-

de yaşıyan, sekse de, onun kaçınılmaz cezalarına da başkaldırmasız katılan ve katlanan insanlar... Pasolini, bir kez daha halkın, en koyu baskı dönemlerinde bile doğaya dönük bir yaşamı nasıl sürdürdüğünü gösteriyor, papazları, derebeylerini, soyluları ise alabildiğine taşlıyordu. Güzel ve çekici genç yüzler, istek içinde kıvranan delikanlılar, zengin ve şişman kocalarını gencecik halk çocuklarıyla aldatmak için hiçbir fırsatı kaçırmayan istek dolu soylu kadınlar... Kilisenin izin vermediği ilişkileri, insanları diri diri kızartarak cezalandıran «uygar» Ortaçağ İngiltere'si... Aşk, cinsiyet, ölüm, istek, iğrenme, nefret, hayranlık, Pasolini'nin insan doğasına doğru yaklaşımında bir mozaiğin parçaları gibi yerini alırken, özgür sinema dilini kurmada da kendine özgü tadı bir kez daha yaratıyordu.

SİNEMA 1980
notlarından

●

PASOLİNİ'NİN ÖLÜMÜNDEKİ GİZ, 5 YIL SONRA YAYINLANAN BİR KİTAPTA ÇÖZÜLMEYE ÇALIŞILIYOR

Pasolini ölmedi, yaşıyor. Çağımız sinemasına olduğu denli roman ve şiirine de yepyeni bir ses getiren bu kendine özgü ve önemli sanatçı, 1975 kasımında bir «eşcinsel cinayet»e kurban giderek, birlikte yaşadığı söylenen 17 yaşında bir delikanlı tarafından öldürülmüştü. Sanatçının yaşamayı seçtiği hayatın kendine özgü kaçınılmaz tehlikelerinden birinin nerdeyse doğal bir sonucu olarak görülmüştü bu olay... Ve yargılaması sonunda belli bir süre hapis cezası alan genç İtalyan, geçtiğimiz aylarda serbest bırakılmıştı.

Ancak Pasolini'nin gerçek dostları, sorunun böylesine kapanmasına rıza göstermediler. Sanatçının birçok filminde oynamış olan ünlü tiyatro ve sinema oyuncusu Laura Betti'nin başkanlığında kurulan bir komite, uzun süren bir araştırma sonucu bir kitap yayımladı: «Pasolini, Adalet, Baskı ve İnfaz» ismini taşıyan bu araştırmayı, yazarlar şöyle tanımlıyorlar:

«Şair, yazar, sinemacı Pasolini, çağımızın kültürünün bu en önemli isimlerinden biri, aynı zamanda öylesine olağanüstü bir

yıkıcı güç taşımalıydı ki, İtalya'yı perde gerisinde yönetmekte olan güçler onun yokedilmesine karar verdiler. Onu bir katil sürüsü tarafından bir geceyarısı Roda plajlarından birinde öldürtmek yeterli değildi. Bu cinayetin nedenlerini sonradan yozlaştırmak, bunu sıradan bir «seks cinayeti» göstererek sanatçının anısını kirletmek ve bize bıraktıklarını karartmak gerekiyordu».

Kitabın Fransa'da da yayınlanmasından sonra, Laura Betti bir dergiyle yaptığı konuşmada şöyle diyor:

«Ben de, onun da yapacağı biçimde kabul etmemeyi, söz dinlememeyi, rezalet çıkarmayı denedim: İğrenç biçimde kirlenmiş bir ülkede açık ve dürüst bir adamın başına neler gelebileceğini göstermek istedim.»

İtalyan solu ve eşcinsellik

Kitap, İtalya'da çok büyük bir yayımevi tarafından basılmış ve çok ilgi görmüş. Kitapta cinayet üstüne kanıtlar birer birer yeniden ele alınıyor. Genç Pelosi'nin tüm mahkeme boyunca yalan söylemiş olduğunun mahkemece de anlaşılmış ve kabul edilmiş olmasına karşın cinayeti tek başına işlediği konusundaki sözlerinin, aksine kanıtlar olmasına karşın niçin doğru olarak kabul edildiği üstüne ciddi kuşkular getiriliyor.

«Peki, böylesine güçlü kanıtlar varsa, bu dava niye yitirildi?» sorusuna Laura Betti şöyle yanıt veriyor: «İtalyan solunun konformizmi, kuralcılığı, Pasolini'nin kendine özgü karakteri, özellikle eşcinselliği karşısında huzursuzdu. Bu yüzden sol bu davada bizi tutmadı, bize sırt çevirdi. İtalya'da bugün geçerli olan tarihsel uzlaşmada herkes Pasolini'nin durumunun tedirgin edici olduğu bu davayı bir an önce kapatmak gerektiği ve bunun için de, eşcinselliğin yeterli bir neden olduğu konusunda birleşti. Bu cinayetin yalnızca bir eşcinsel cinayet olmadığını göstermeye çalışırken, eşcinseller bile bize karşı çıktı: Böylesine gösterişli bir örneğin kendi kataloglarında yer almasından vazgeçemiyorlardı!».

Yargıyı eleştirmek

«Peki, bu çabalar neye yarıyacak» sorusuna ise Betti şöyle karşılık veriyor: «— Davayı gerektiği yönde ve derinlikte geliştirmeyen İtalyan yargısını eleştirmek istiyoruz. Niye bu kadar zaman sonra mı? Çünkü Pasolini'nin tüm yaşam boyunca neler yapmak istediğini, neler yazdığını «bedenini ateşin ortalık yerine atmak» huyunu çok iyi biliyorum. Ve İtalya'da ortalık yere atılan

her insanın başına böyle şeyler gelebilir. Bu benim ona bir borcum...

İtalya, insanlarla alay eden, onlara yüksekten bakan bir ülke. Bu ülkede yapılacak en rahat şey, susup oturmaktır. Adaletin olası yanlışlarına karşı savaşım veren kişilerin bile, Pasolini davasında ağızlarını açmadıklarını gördük. Oysa Pasolini, toplumu yalnızca cinselliğiyle rahatsız eden bir kişi değildi. Ta 1948'lerden beri hakkında siyasal etkinlikleri nedeniyle de çeşitli davalar açılmış, mahkemelere çıkmıştı. Toplumu yöneten güçlerle ters düşmüştü, bu yüzden onu öldürttüler: Kitabı okuma sabrını gösteren birisi, Pasolini'nin gerçek öldürülmesinin kanıtlarını bulacaktır. Mahkemenin bu davada, bilmek, daha çok bilmek ve öğrenmek için değil, bilmemek, öğrenmemek, kapatmak için çaba gösterdiğini anlayacaktır».

Moravia'nın önsözü :

Bu kitaba yazdığı önsözde ise, ünlü yazar Alberto Moravia şöyle diyor: «Asıl rezalet, eşcinsel olmak veya komünist olmak değildi. Asıl rezalet, her ikisini birden olmak ve bunu da açıkça söylemekti. Böylece Pasolini, çizgi-dışı olmanın da ötesinde toplum-dışı olmuş sayılıyordu: Varlığı hepimiz için bir skandal oluyordu».

Bu çaba, İtalyan toplumu gibi çağdaş kurumlarını yerleştirmiş bir toplumda bile toplumdan, çoğunluktan farklı olmanın, hem de 2 alanda birden farklı olmanın ne zor bir iş olduğunu ve nasıl insanın acımasızca yokedilebileceğini gösteriyor. Çağımızın önemli bir sanatçısının anısına düşürülmek istenen gölgeyi bir ölçüde temize çıkarıyor ve İtalyan toplumuna, İtalyan burjuvazisine, aynı zamanda aralarından birinin davasına böylesine sırt çeviren, temelde tutucu bir ahlâka sahip olan çoğunlukla ters düşmemek için sırt çeviren İtalyan soluna da ciddi eleştiriler getiriyor. Laura Betti ve arkadaşlarının yaptıkları ise, bir dosta, ölümünden sonra bile sahip çıkma ve gerçek dostluğu kanıtlama çabalarına herhalde unutulmayacak güçte bir örnek oluşturuyor.

1980

Not : Pasolini'nin son filmi olan «Salo»nun eleştirisi 'Sinema ve Çağımız — I' kitabında yer almıştı.

Yeni - Gerçekçilik'ten Dekadans'a :

İTALYAN SİNEMASININ 'PRENS'İ ÖLDÜ...

Luchino Visconti (1906 - 1976)

Luchino Visconti öldü. İtalyan sinemasının, giderek «Sinema»nın «Prensi» idi, ünlü filminden sonra takılan isimle «Leopar»ıydı o; başka bir deyişe göre ise, «sanata ve sanatla ilgili herşeye öylesine düşkündü ki, sinemanın en büyük antika meraklısı idi»...

Sinemaya girişi :

Visconti, çok eski ve soylu bir ailenin 7 çocuğundan biri olarak 1906'da doğdu. Şatolarında amatör oyunlar veren ailesinden ilk tiyatro zevkini aldı. 1936'da Paris'e gelerek Coco Chanel'in çevresine girdi. Jean Renoir'in yanında asistanlığa geçişiyle Fransız Komünist Partisine girmesi, aynı yıllara rastlar. («Komünistlerle tanışmam, yaşama, dünyaya, topluma bakışımı değiştirdi»). Savaşın başlamasıyla Renoir Visconti işbirliği sona erdi. Ülkesine dönen sanatçı, James Cain'in tanınmış «Postacı Kapıyı 2 Kez Çalar» romanından uyarladığı bir senaryoyu faşist rejime kabul ettirince hemen çekime girişti. Birçok yazara göre İtalyan Yeni Gerçekçilik (Neo - Realismo) akımının «ilk gençlik başyapıtı» böylece doğdu: «Ossesione Tutku»... Faşist propagandanın ve «beyaz telefonlu filmler»in sinemasında ilk kez gerçekçi ve yaşayan bir film ortaya çıkmıştı. Savaş sonrasında Sicilya emekçileri üstüne yapmayı tasarladığı (ve bütünleyemediği) üçlemenin ilk bölümünü yarattı: «La Terra Trema Yer Sarsılıyor», deniz adamlarının, Sicilyalı fakir balıkçıların kendi yaşantılarını canlandırdıkları bir başka başyapıttı. («Filmin bitiminde balıkçılara döne-

rek: «Hayale kapılmayın.. Siz oyuncu filan değilsiniz. İşinizin başına dönün» dedim. Hâlâ oradalar, arada bana kart atarlar»)...

«Senso» ve «Beyaz Geceler» :

Aynı yıllarda, Visconti, ilk tutkusu olan tiyatroda da dev adımlarla ilerliyor, her sahneye koyduğu piyes olaylar yaratan, ülkesinin en ünlü yönetmeni olarak ortaya çıkıyordu. Sinemada, tam bir Anna Magnani resitali olan «Bellisima»yı, bir başka katıksız başyapıt, «Senso» izledi (1953). Visconti, İtalyan özgürlük savaşımının ünlü aşamalarından olan «Risorgimento» sırasında (1860'larda) geçen bir trajik aşk öyküsüyle, daha sonraki filmlerinde de işleyeceği bir temayı, aristokrasinin çöküşünü ve çürüyüşünü, Verdi'nin müziğinden geniş ölçüde yararlandığı bir büyük opera-film atmosferi içinde veriyordu. Alida Valli Farley Granger ikilisinin oyunlarıyla ölümsüzleşen ve bizde «Günahkâr Gönüller» ismiyle gösterilmiş olan bu filmden sonra, unutulmaz bir Dostoyevski uyarlaması geldi: «Notti Bianche - Beyaz Geceler».. Maria Schell / Jean Marais / Marcello Mastroianni üçlüsünün oyunları ve Giuseppe Rotunno'nun fotoğraflarıyla, Visconti, Slav romantizminin bu ünlü eserini şaşılası bir duyarlıkla sinemalaştırıyordu.

Unutulmaz «Rokko Kardeşler» :

Visconti, daha sonraki filmi «Rokko ve Kardeşleri»nde «Yer Sarsılıyor»un bir tür devamını ortaya koydu Güney'in yoksulluğundan Kuzey'e, Milano'ya göç eden bir büyük ailenin parçalanışının, dağılışının trajik öyküsü. Visconti, popüler bir «sine-roman» üslûbunda anlattığı 3 saatlik bu dev filmde, çok çeşitli esin kaynaklarından yararlanıyordu: Gözde yazarı Giovanni Varga, saflığı ve iyiliğiyle «Budala»nın baş kişiyle özdeşleşen Rokko aracılığıyla Dostoyevski, antik Yunan tragedyası ve kendi ifadesine göre, Yusuf ile kardeşlerinin dinsel kitaplardaki öyküsü. Alain Delon'u olağanüstü biçimde ve tüm güzelliği ile kullanarak bir anda uluslararası bir yıldız yapan filmde, Annie Girardot, Renato Salvatori'nin de «büyük» oyunları vardı. («Visconti tarafından Rokko rolü için seçilmem benim için hayatımın en büyük şansıdır» A. Delon).

Çöken soyluluk ve tarihin dönüm noktaları :

Bundan sonra Visconti, gitgide daha öznel, görkemli ve «akademik» bir görünüm alan sinemasıyla, sevdiği yazarları uyarlama-

ya ve özellikle soyluluğun çürüyüşünü vermeye girişti. G.T. de Lampedusa'nın tanınmış özyaşamsal romanından uyarladığı 3 saat 15 dakikalık dev filmi «Leopar» (yıllar önce Türkiye'de acınacak biçimde kesilerek gösterilmiş olan bu film), 1860'ların Sicilya'sından İtalyan kurtuluş savaşları fonü üstünde çöken soyluluğun, yeni doğan ve gelişen burjuvazinin devrimcilerle olan karmaşık ilişkilerini veriyordu. Burt Lancaster'in, çöküşü duyan, ama boyun eğmekten başka birşey yapamayan Prens Salinas'ı olağanüstü bir güçle verdiği bu film, Visconti'nin tarihsel fresklerinin en başarılısıydı. Daha sonra, yine soylu bir ailenin, bu kez sağlıksız ve sapık biçimde gelişen ilişkiler planında ele aldığı soysuzlaşmasını anlattığı «Büyük Ayının Soluk Yıldızları — Le Vaghe Stelle dell' Orsa»; sonra da çok tartışılır (ve belki de en başarısız yapımı olan) bir Albert Camus uyarlaması geldi «Yabancı».

«Lânetliler» tartışması :

Bir süre sessizlikten sonra, 1970leri önemli bir filmle karşıladı Visconti: «İl Caduto degli Dei» («İlahların Çöküşü» veya Fransızca isminin Türkçesiyle «Lanetliler»). Visconti, bu kez İkinci Dünya Savaşı Almanyasına eğiliyor ve Nazizm'in, değişik inançlara ve kişiliklere sahip bir aile aracılığıyla etüdünü yapıyordu. Hitler'in ve düşüncesinin Alman toplumunda yerleşmesini, SS'lerin ideolojik ve ruhsal yapısını, Hitler / Alman kapitalizmi ilişkilerini, yine kendine özgü tutkulu, barok, coşkun bir dille veriyordu. Ama artık, bir zamanların komünizan ve gerçekçi sanatçısındaki dönüş de belirginleşiyordu. Visconti, çöküşünü ve çürüyüşünü verdiği sınıflara ve düzene karşı neredeyse bir özlem duyar, değişimin kaçınılmazlığını eskisi gibi duyamaz, devrimin yanında yerini alamaz hale geliyordu. Yeninin ve değişimin karşısında, eskinin ve değişmezliğin yanında gözüküyordu artık. Ünlü İtalyan sinema yazarı Guido Aristarco, «Lanetliler»in başlıca kültürel kökeninin Wagner olduğunu yazıyordu: «Nasıl «Tristan» Wagner için Feuerbach'dan etkilenen bir «devrimci iyimserlik»ten, ölümün aşkla özdeşleştiği bir «mistik kötümserlik»e geçiş ise, Visconti'de de, «Leopar»dan başlayarak Gramsci gitgide silinmektedir. «Yer Sarsılıyor», «Bellissima» ve «Rokko» ile verilen ezen/ezilen oluşumunun bilincine varma üçlemesi, artık «Senso»da da duyurulan ve «Lanetliler»de doruğuna ulaşan bir «çöküşün, çürüyüşün (dekadans) destanı, yüceltilmesi» haline gelmiştir... 1960'lar İtalya'sının (tıpkı «Risorgimento» dönemindeki gibi) bozukluklarını, çalkantılarını ıstıraplı düş kırıklıkları biçiminde yakından duyan Visconti'de, kuş-

kusuz bu yüzden «devrimci iyimserlik»i bırakma durumu doğmuştur»...

Son filmleri :

Visconti, son yıllarda Thomas Mann'ın ünlü romanından çektiği «Venedik'te Ölüm»de bir hayal kadar güzel bir genç çocukta son duygusal sarsılışını ve ölümü bulan bir yaşlı besteciyi, «Ludwig»de 19. yüzyılın sefahatte kendini tüketen sapık Alman Kralının öyküsünü, «Şiddet ve İhtiras / Violence et Passion» (veya İtalyanca özgün ismiyle «Gruppo di Famiglia in un İnterno»da) yaşlı bir soylunun oturduğu eski konağa yerleşen bir burjuva ailesiyle uyumsuzluğunu verdi. (Sonuncusunda bir kez daha Burt Lancaster'i, Silvana Mangano ve Helmut Berger'in yanısıra ölümsüzleştirerek ve bir tüm «vasiyet-film» yaparak)... Enerjisi tükenmemişti yaşlı leoparın... Kendisini tekerlekli sandalyeye çivileyen hastalığına karşın, bu kez ünlü yazar D'Annunzio'dan uyarladığı son filmi «L'İnnocente»yi bitirdiği günlerde, 70 yaşında iken öldü. Arkasında 35 yıllık bir meslek yaşamında gerçekleştirilmiş 13 film, 40 kadar tiyatro ve 15 kadar opera sahneleme çabası bırakarak... Ve en çok yapmak istediği projeleri, örneğin yıllardır düşlediği Proust'un «Yitik Zamanı Ararken» veya Thomas Mann'ın «Sihirli Dağ» eserlerini sinemalaştıramadan... Yeni Gerçekçilikle başladığı sanatını, sonunda çok öznel, doruklara erişen, ama Aristarco'nun deyimiyle «çöküşün destanı» bir sanat haline getirerek... Visconti'nin öyküsü, önceleri tarihsel sürekliliğin yanına koyduğu sanatını, sonraları, tutkuları, zayıflıkları, özlemleri ve eğilimleri ile, aklın denetiminden çıkarıp duygunun başıboşluğuna terkederek, başka yerlere kaydıran bir sinema ve tiyatro dehasının öyküsüdür. Hayranlıkla izlenecek bir sanattır bu... Ama, ders alınacak değil... Pasolini'den sonra, birden çok ortak noktaları bulunan (ki bunlardan biri de eşcinselliktir) Visconti'nin de ölümü, İtalyan sineması için tam bir yaprak dökümünü de haberlemektedir.

1976

●

Visconti'den Deyişler :

«İNSAN VARLIĞININ ETKİSİ, GÖRÜNTÜLERE EGEMEN OLABİLECEK TEK ŞEYDİR»

«Beni ilgilendiren insana dayalı bir sinemadır. İnsanın en basit hareketleri, davranışı, duyguları ve içgüdüleri onu çevreleyen eşyaya bir şiir ve titreşim getirebilirler. İnsan varlığının etkisi, görüntülere egemen olabilecek tek şeydir. Yarattığı atmosfer ve ihtiraslarının canlı varlığı, onlara hayat ve boyut verir. Ve ekranda gözükmediği her an, her şeye bir «natür mort» görünümü verir. (1943)

«Bana filmlerimin biraz tiyatrovari, tiyatromun ise biraz sinemasal olduğunu söylüyorlar... Oysa bütün yollar, yöntemler açıktır... Ne tiyatronun, ne de sinemanın yararlanabileceği bir şeyden vazgeçmesini anlamam. Belki de tipik sinemasal olmayan bazı yöntemleri abartmalı biçimde kullanmış olabilirim. Ancak tiyatroyu önlemek yüzde yüz uyulması gerekli bir kural değildir... Hele sinemanın kökenleri, örneğin Meliés düşünüldüğünde.. (1954)

«Rosalinde»yi veya Shakespeare'in «Size Nasıl Geliyor Öyledir»ini sahneye koyduğum zaman, bazılarına göre «Yeni Gerçekçilik»i terketmiş oluyorum. Bu kanı, mizansen'imin stilinden, oyuncuların oyunundan ve Salvador Dali'nin dekor ve kostümlerini kullanmış olmamdan geliyor. Ama bu belirsiz terminolojiyi kullananlara sormam gerekiyor : Nedir «Yeni-Gerçekçilik»? Bu bir çıkış noktasıdır. Ama neredeyse bir dövme gibi bize basılan anlamsız bir etiket gibi kullanılmaya başladı sanıyorum.

Bir yöntemi anlatmak yerine, bu neredeyse bir sınır, bir kural haline geliyor. Sınırlara gereğimiz var mı? Sınırlar tembeller veya dengelerini çabucak yitirenler için değil midir? (1948).

●

Visconti'nin 'Vasiyet - filmi' :

M A S U M L A R

(L'İnnocente) / Yönetmen : Luchino Visconti / Senaryo: Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medoli, Visconti / Görüntü: Pasqualino

de Santis / Müzik: Franco Mannino / Oyuncular: Giancarlo Giannini, Laura Antonelli, Jennifer O'Neill, Rina Morelli, Massimo Girotti, Didier Hautepin, Marie Dubois, Marc Porel, Roberta Paladini, Claude Mann / Renkli İtalyan/Fransız yapımı.

Yüzyıl başı İtalyan soyluları, «müzikli matineler»de yaşı geçkin kadın piyanistlerden veya iri-yarı, gösterişli mezzo-sopranolardan Mozart, Schumann ve Bach dinleyerek vakit geçirirler... Kadife perdeler, ampir koltuklar, lake Çin panoları, fildişi heykelciklerle dolu salonlarda soylu sanat ürünleri aracılığıyla ruhlar dinlendirilir, düşünceler arıtılır... Ama yapılan yalnız bu değildir... Uzaktan uzağa bakışmalar, yarı-anlamlı küçük gülümseyişler, göz süzmeler veya belli-belirsiz iç çekişler aracılığıyla gizli veya yarı-gizli ilişkiler de doğar, sürer veya ölür, bu toplantılarda... Zengin ve soylu Tullio'nun çocuk yüzlü karısı Giuliana'yı esmer güzeli dul Teresa ile aldattığı herkesçe bilinir... Her bakış, her oturup kalkış, yaşı geçkin kadınların veya evde kalmış doyumsuz kızların dantel yelpazelerin ardına sakladıkları fiskoslara neden olur... İlişkiler, yüzyıllar boyu dikkatle, özenle toplanmış, biriktirilmiş güzel ve antik eşyanın bir müze görünümünü verdiği evlerin geniş, göğeli salonlarında, yatak odalarında değil, herkesin toplandığı yerlerde de yürütülür, geliştirilir: Konser matineleri, müzayedeler, lokantalar, eskrim kulüpleri...

Tullio, karısını aldatma konusunda pek dikkatli de değildir zaten... Öyle ki metresine kızdığında, öfkesini gelip masum yüzlü Giuliana'ya kusar, bu kadından kurtulmak için karısından yardım ister... Bir «erkek toplumu»dur İtalya, tipik bir Akdeniz ülkesidir, erkeğin kesin egemenliğini kurduğu bir dünyadır bu. Kadın (Visconti'nin olağanüstü güzel birkaç erotik sahnede vurguladığı gibi), tutkulu, istekli, azgın latin erkeğinin bir eşyasıdır, bir nesnedir o. ılık, yumuşak bedeni soyulup öpülen, sevilen, tapınılan, ama kişilikten, istençten, özgür seçimden ve davranış yeteneğinden yoksun... Önemli olan erkeğin sorunları, dünyası, tutkularıdır... Ama öyle midir gerçekten? Yapyalnız bıraktığı masum yüzlü Giuliana, yakışıklı, çekici bir yazarın ilgisinden ırak kalamaz ve vefasızlığı bu kez kadın cephesinden denerse, suçlu kimdir? Yüzyılların oluşturduğu yanlış ilişkilerin, kadın erkek anlaşmazlığının, iletişim eksikliğinin getirdiği hataları kim ödeyecektir? İstenmeden, beklenmeden dünyaya gelen, masumların en masumu olan bebek mi? Geç kaldığı için elinden kaçırdığı mutluluğa erişmek için umutsuzca çırpınan Tullio'nun gözünde, Giuliana ile yaşayamadığı evliliğini yaşamak için tek engel gibi gözüken bebek mi?

Tutkular, saplantılar, hem de soylu bir adamı bir bebeği öldürmeye dek götürebilir mi? Sevilenlerin birer birer çekip gittiği bir dünyada, üstelik vicdanının üstünde giderilemez bir ağırlık olan bir adam artık yaşıyabilir mi?

Bir faşist edebiyat dehası

Gabriele D'Annunzio'nun (1863 - 1938) tipik bir romanını Visconti kendi dünyasına olağanüstü biçimde uyarlamış, ölmeden önce çevirdiği bu son filmiyle... Yüzyıl başının en önemli yazarlarından biri D'Annunzio, ozan, romancı, hikâyeci, tiyatro yazarı, gazeteci, hatip ve politikacı... Yaşamının son döneminde İtalyan faşizmiyle yakın biçimde özdeşleşmiş, giderek Fiume'de birkaç yıl boyunca «fiilen» diktatörlük yapmış olan D'Annunzio, Bernadette Croce'nin «yüzeysel» Henry James'in «bayağı» diye nitelediği, çağdışı eleştirmenlerin ise çokluk küstahlık, bencillik, biçimcilik ve aşırı erotizm tutkunluğu ile suçladıkları bir yazar... Ama sonunda bir dâhi olduğu ve tüm 20. yüzyıl İtalyan yazınını ölçüsüz etkilediği kabul edilmiş... Visconti D'Annunzio'ya olan tutkusunu hiç saklamamıştı. Nasıl saklasın ki, D'Annunzio'ya yöneltilmiş ve yukarda sıraladığımız suçlamalar, Visconti'ye de zaman zaman yöneltilmiş değil miydi? Visconti'nin yapıtlarında da sürekli bir erotizm, görkemli bir «sanat yapma» tutkusu, dünyaya küstah ve benmerkezci bir bakış yok muydu? D'Annunzio / Visconti bir film boyunca sanatlarını çakıştırıyorlar ve sinema dünyası, çağın en büyük ustalarından birinin son filminde, 80 yıllık geçmişi boyunca yapılmış en güzel melodramlardan birini kazanıyor...

Yenilenen melodram

Evet, «Masumlar» tam bir melodram... İnsanoğlunun en temel, dolayısıyla sanatta (özellikle kitle sanatında) işlene işlene en aşınmış ve nerdeyse bayağılaşmış duyguları ve tutkuları, bu filmde taze ve arı bir bakışla yeniden ele alınıyor. Aşkı, tutkuyu, nefreti, ihaneti, kıskançlığı çocuk sevgisini, karmaşık aile ilişkilerini sanki ilk kez anlatıyor Visconti, binlerce ucuz ve pespaye filmin arkasından... Perdede dekorun ve giysilerin gözalıcı, canlı, nerdeyse başdöndürücü renkleri (kırmızılar, sözgelimi, özellikle kırmızılar) kadar diri tutkular ve duygular yaşıyor kahramanlar... Melodram mı dediniz, melodramı mı küçümsediniz? Gidin «Masumlar»ı görün, kalıpların, türlerin gerçek sanatçılar elinde, yapay olarak giydirilen giysilerden ve kolayca yapıştırılmış yaftalardan nasıl sıyrılabildiğine tanık olun...

Çağdaş bir sorumluluk duygusu

Ama bu zengin ve görsel melodramın içine D'Annunzio'nun tipik temalarını da yerleştiriyor Visconti... İtalyan soyluluğunun çöküşünün sanatçıları D'Annunzio ve Visconti. İkisi de «dekadans»ın anlatıcıları: İlki soyluluğun, ikincisi soyluluğun yanısıra burjuvazinin. Ama ikisinde de, çöküşünü anlattıkları sınıflara ve onların uygarlık alanında yaratageldiklerine karşı bilinçaltı bir hayranlık var. Yoksa Visconti, «Masumlar»da Tullio'nun yıkılışı ile simgelenen soyluluk eleştirisini, bu denli estetik, bu denli seyri güzel bir film haline getirebilir miydi? D'Annunzio'nun, kahramanı Tullio gibi ve Visconti gibi inançsız olan D'Annunzio'nun moral sorunlara olan ilgi ve merakı «Masumlar»ın ana temalarından birini, belki de birincisini oluşturuyor. Tullio, «ilahi adalet» diye bir şeye, Tanrı'ya sığınmaya inanmıyor. Ona göre, birey bu dünyadaki sorumluluğunu taşımalı, kararlarını bilinçle vermelidir. Aynı kararlılığı, aynı sorumluluk taşımayı, Giuliana'dan da bekliyor. Sorumluluk gereği verdiği kararın ve bunun uygulamasının yanlışlığını anladığında da, gereğini yerine getirmekten ve kendini cezalandırmaktan çekinmiyor. Evet, Tullio, bir istenç, karar ve eylem adamı... Bencilliği, benmerkezciliği, «machisme»i içinde yine de çağdaş ve gerçek bir kişi... Bize olan uzaklığı içinde yine de yakın olan, sanki tanıdığımız...

Görsel bir şölen

«Masumlar» bir görsel şölen, bir sinema şiiri, bir tablolar dizisi... İnsan tutkularını hallaç pamuğu gibi atmada usta bir yönetmenden bize gelen bir son bildiri... Başta Giancarlo Giannini, tüm oyuncuların oyunuyla, Pasqualino de Santis'in («Özel Bir Gün»de de hayran olduğumuz) kamera çalışmasıyla, Franco Mannino'nun Verdi lirizminden izler taşıyan müziğiyle de değerlenen... Günümüzün korkulu, dehşetli, kanlı-bıçaklı sineması içinde böyle sâkin, dingin, şiirsel bir filmi ne kadar özlemişiz...

1980

Sinemanın 'Dört Havari'sinden Biriydi

BİR DEVİN ÖLÜMÜ...

Fritz Lang (1890 - 1976)

Sinema dünyasının yaşayan devleri birer ikişer göçüp gidiyorlar. Son birkaç yıl içinde bu sayfalarda John Ford'un, George Stevens'in, Vittorio de Sica'nın, Pietro Germi'nin, Pasolini'nin, Luchino Visconti'nin ölümlerine bir Türk sinema yazarının gözüyle yaklaştık. Şimdi sıra, bu kez bir Alman sinemacısında. En büyük birkaç sinema adamından biri sayılan, bir «anıt-sanatçı» olarak nitelenen Fritz Lang'da...

Sinemaya girişi

Fritz Lang, 1890'da Viyana'da doğmuştu. Mimarlık eğitimi gördükten sonra, 1916'ların Almanyasında önce senaryocu olarak sinemaya başladı. 1919'da ise yönetmenliğe geçti. İlk filmlerinde, senaryolarında olduğu gibi, polisiye ve korku türünde çalışmalar yapıyordu. 1921'deki «Üç Işık Der Müde Tod» filmiyle ilk ününü yaptı. O yıllarda evlendiği ve 1933'de Almanya'yı terkedene dek karısı olarak kalacak olan Thea Von Harbou'nun senaryosunu yazdığı film, 3 ayrı tarihsel dönemde geçen 3 öyküyle «kaderin değişmezliği» temasını işliyor ve Lang'ın, büyük mimarî ögeleri, yapısal elemanları kullanmadaki gelecek başarısını haberliyordu. 1922'de, sonraları yineliyeceği «Dr. Mabuse»ü yaptı. Lang, bu filminde, bir yandan yasa-dışı dünyanın kusursuz bir tasvirini verirken, bir yandan da haydutlarla polislerin çarpışmasında, o yılların Almanyasında süregelen kargaşayı, sokak vuruşmalarını simgeliyordu.

Dışavurumculuk ve «Nibelungen»...

Lang, ilk önemli başyapıtı olan «Nibelungen»i 1923-24'de çevirdi. Senaryosu yine karısı tarafından yazılan, hazırlığı 2 yıl, çekimi 8 ay, tümü 4 saat süren bu dev film, Wagner'in kahramanlarından çok, eski Alman destanlarından esinleniyordu ve Alman ulusuna adanmış bir büyük anıt olarak nitelenebilirdi. «Siegfried» ve «Kriemhilde» isimli 2 bölümden oluşan film, tümüyle stüdyoda çekilmiş, arkasında Krupp ve Farben gibi büyük sanayicilerin bulunduğu ünlü UFA yapım şirketinin tüm olanaklarından ve tüm yeni teknik buluşlardan yararlanmıştı. Lang için, dekorlar, mimarî, insanlardan daha çok önem taşıyordu. Zaten, 1910'lardan 1926'ya dek en parlak dönemini yaşayan Alman dışavurumculuğu (ekspresyonizm), dünyanın gözlerimizin gördüğü gibi olmadığını savunan, çevreyi ve yaşamı alışılan biçimlerin, ölçülerin ötesinde biçimsizleştiren, zaten yetersiz duyularımız nedeniyle yanlış biçimde algıladığımız dış âleme, her insancıl bunalımda, her duygusal kendimizi arayışta başka biçimlerde yaklaşacağımızı ileri süren bir ekol değil miydi? Çevreyi, kişisel ruhsal bunalımların gözüyle «deforme» biçimde gören ve gösteren bir dışavurumculuk, aslında o dönem Almanyasındaki korkunç toplumsal bunalımların ve çalkantıların yansımasından başka bir şey getirmiyordu. Fantastik ögelere çok eskiden beri düşkün olan Alman ruhu (Hoffmann'ı, Faust'u, Wagner'i anınız), 1910'ların bunalımlı Almanyasında, sorunları simgesel ve sanatsal düzeyde işlemek için daha iyi bir yöneliş bulamamıştı. Aslında dışavurumculuğun Wiene, Wegener, Leni denli tipik bir sanatçısı olmayan Lang'ın «Nibelungen»i, son günlerini yaşamakta olan dışavurumculuktan çok, 1900'ların belli bir mimarisine (Münih mimarisi) ve Arnold Becklin'in öncülüğünü yaptığı belli bir Alman resim ekolüne dayanıyordu. Lang dışavurumculuğa, kendi dev mimarî konstrüksiyon anlayışını, oyuncuları, insanı, mimarînin ve büyük dekorların oluşturduğu bütün içindeki canlı ögeler olarak kullanma eğilimini getiriyordu. Bir seri resmin, heykel ve dekoratif ögeler bütününün canlı tablolar halindeki sunuluşuydu sanki film... 2. Reich'ın son günlerini yaşadığı, Hitler'in hapishanede «Kavgam»ı yazmaya hazırlandığı, korkunç bir enflasyonun ve bitmeyen siyasal çekişmelerin pençesinde tükendiği, milliyetçilerin yüzde 30 oya erişerek 3. Reich'ın iktidarını yakınlaştırdığı günlerde. «Nibelungen», Cermen ırkına soylu kökenlerini anımsatıyordu. İlerde Hitler'in sevdiği filmlerden biri olacaktı bu film ve ünlü Nuremberg geçitleri, zaman zaman, «Nibelungen»deki görkemli görüntülerin etkisini taşıyacaktı.

«Metropolis»

Lang'ın sonraki filmi «Metropolis», futurist bir hava taşıyan bir bilim kurgu yapımıydı. 21. yüzyılda, makinanın tanrı olduğu bir kentin öyküsüydü bu. Çeşitli futurist ögeler (dev metrolar, sokaklara inen uçaklar, madeni ağaçlar, binlerce kişilik asansörler, vs.) taşıyan kentin egemenleri, bir asma bahçede günlerini gün ederken, yeraltında çalışan binlerce işçi ağır koşullarda yaşıyorlardı. İşçilerin lideri olan melek yüzlü bir genç kız, onlara iyi günler vadediyordu. Ancak bir bilgin, genç kızın mekanik bir benzerini yapmayı başarıyor, bu sahte lider, işçileri isyana ve mahva götürüyordu. Ancak sonunda, her şey düzeliyor, patron (beyin) ve işçiler (kollar), birbirlerine kavuşan genç kız ve sevgilisi patron oğlu (yürek) aracılığıyla barışıyorlar, işbirliklerini ilerlemenin emrine veriyorlardı. Lang, emekle sermayeyi çocuksu biçimde barıştıran ilkel mesajına karşın, görsel ve teknik yönden günümüzde bile aşılmamış bir üstün-yapımı gerçekleştirmişti. Daha sonraları Lang, filmin sonunu yadsıyacak, ancak «Metropolis» sinemada çok uzun yıllar görkemli, devasa dekorların, teknik başarının simgesi olarak anılacaktı.

Almanya'dan ayrılış

Lang, daha sonra «Casus» isimli basit bir polisiye kurdelâ, «Aydaki Kadın» isimli, Meliès filmlerini andıran bir bilim kurgu fantezisi çevirdikten sonra, «M» ile bir diğer başyapıt verdi (1932). O yılların dünyayı sarsan Dusseldorf canavarının seri cinayetlerini perdeye getiren film, Lang'ın gözde motifi olan «suçluluk» duygusunu işliyor. cinayetleri, kişinin psikozuna bağlı cinsel bir suç olarak ele alırken, o çağ Almanya'sının, bireyi suça iten boğuculuğunu da duyurmayı deniyordu. Dışavurumculuğun, daha doğrusu bir tür Kammerspiel ekolünün, Lang'ın yeni denediği gerçekçilikle ilginç bir karışımı olan film, müziğin hiç kullanılmadığı gergin atmosferi ve Peter Lorre'nin ilginç oyunuyla da dikkatleri çekiyordu. «M»i hemen izleyen «Dr. Mabuse'ün Vasiyetnamesi». Lang'ın yıllar önce iyi iş yapmış olan «Dr. Mabuse» filmine biraz zorlama bir devam getiriyordu. Ancak bu film, propaganda bakanı Göbbels'in hoşuna gitmedi ve yasaklandı. Lang, Nazi partisine üye olan karısı ile bozuştu. Çeşitli suçlamalar altında kaldı. Bunun üzerine gelecek karanlık günleri sezerek Almanya'yı terketti. Önce Fransa'ya geçti, orada Ferenç Molnar'ın ünlü piyesi «Lililom»u Charles Boyer'i oynatarak filme çekti. Sonra uzun yıllar yönetmenlik yapacağı Amerika'ya gitti.

Amerika dönemi

Lang'ın 20 yıllık Amerika serüveni, değişik özellikler ve değerler taşıyan 20 küsur filmi ve yönetmenin Amerikan yapımcılarının kendine özgü anlayışına, «star sistemi»ne uyma çabalarını içerir. Bunların ilki olan «Öfke Fury» (1936), haksız yere suçlanarak halk tarafından linç edilmek istenen bir adamın öyküsüdür. Lang'ın gözde motifi olan «suçluluk», «suçlama» temalarını işleyen film, yönetmenin Amerikan gerçeğine dalmaktaki başarısını da belirler. (Oyuncular: Spencer Tracy, Sylvia Sidney). Daha sonraki «Yaşamak Hakkımdır You only live once», yasadışılığa kayan bir çiftin trajedi öyküsünde 1930'ların Amerika'sının eksiksiz bir görünümünü çizer, Alman dışavurumculuğundan esinler taşıyan sahnelemesi içinde Henry Fonda ve Sylvia Sidney'i de çok iyi kullanır. Daha sonraki filmleri içinde ancak şunlar ilginçtir: Bertolt Brecht'in senaryosundan yaptığı «Cellâtlar da Ölür 'The Hangmen Also Die» (1943), «Penceredeki Kadın Woman in the Window» (1944), Jean Renoir'in ünlü «Dişi Köpek La Chienne» filminin bir uyarlaması olan «Kızıl Sokak Scarlet Street» (1945), Emile Zola'dan pek başarılı sayılmayacak bir uyarlama olan «Korkunç Arzu Human Desire» (1945), ilginç dışavurumcu nitelikler taşıyan bir tarihsel serüven filmi olan «Korsanlar Beldesi Moonfleet» (1955), «Beşinci Kurban While The City Sleeps» (1956). Bazıları toplumsal birer içerik taşıyan, bazıları ise Alman dönemini andıran biçimsel yanlarıyla dikkati çeken bu filmlerin hiçbirinde Lang, eski parlak dönemini canlandıracak tam bir başarıya erişemedi. Buna karşın, George Sadoul'un deyişiyle, «yaşlı arslan, bazı savaşlarda yenilgiye uğradıysa da asla düşmedi ve her zaman kişisel onurunu korumayı bildi.»

Son dönem

Lang, daha sonra 25 yıllık bir ayrılıktan sonra Almanya'ya döndü ve ilk filmlerinin kişiliklerini, temalarını, atmosferini yeniden perdeye getirmeyi denedi. «Hint Kaplanı» ve «Hint Mezarı» isimli filmlerinde belli bir egzotizme, «Dr. Mabuse'ün Maceraları»nda polisiyeye döndü. 1960'ların başında Jean-Luc Godard'ın, bizde «Nefret» ismiyle gösterilmiş olan «Le Mépris» filminde Lang'a kendi kişiliğini oynatmasıyla 40 yılı aşan bir sinema serüveni noktalanmış oluyordu. Lang artık sinemayı bırakmış, dinlenmeye çekilmişti. Geçen haftalarda öldüğünde 86 yaşındaydı.

Ana düşünceleri

«Eserimin ana teması, bireyin koşullara, tanrılara karşı savaşıdır, Promete'nin direnişidir.. Bu gün, bize zamanımız için ne iyi, ne de doğru gözüken emirlere, yasalara karşı savaşıyoruz. Her zaman savaşıyoruz». Lang'ındır bu sözler... Sinemanın çağımızın sanatı olduğunu yazan Lang, bu sözlerini ise şöyle açıklıyordu:

«Fransız devrimiyle birlikte yığınlar bazı haklara kavuştular. Kölelik kalktı. Burjuvazi güçlendi. İnsanlar para kazanmaya başladılar. Ancak o zamanın kültürü (resim, trajediler, vs.) seçkinlere sesleniyordu. Yığınlar para kazanmaya başladıkça bu parayı kendi ceplerine aktarmak isteyenler çıktı. Bunlar, bir yığın sanatı yaratmaya gittiler. Ünlü resimlerin röprodüksiyonlarını, ucuz kitapları icat ettiler. Her zaman olageldiği gibi, tam zamanında çok geniş yığınlara seslenebilecek bir teknik bulundu: Sinema, «Hamlet»i bir taşra tiyatrosu ile büyük oyunculardan seyretmek aynı şey değildir. Sinemayla, en büyük oyuncular, «Hamlet»i aynı anda milyonlarca kişiye oynayabilirler. Bunun için sinema halkın sanatıdır. Sinema yapımcılarının halka ihanet etmiş olmaları ise (ki bunun yalnızca kapitalist ülkelerde olduğunu sanmayın) apayrı bir sorundur».

Sinemanın 4 havarisi

Almanya'nın en bunalımlı dönemine, Naziliğin doğuşuna, iktidara adım adım gelişine tanık olmuş bir sanatçıydı Lang. Bazı filmlerinin Hitler'in ne denli hoşuna gittiğini belirtmiştik. Bu, kuşkusuz bu filmlerin Alman ulusunu ve Cermen ırkını yüceltici, kökenlerine dönüşü özendirici niteliklerinden geliyordu. Ama bunun için Lang'ın ilk dönemini Nazi damgasıyla damgalamak gerekir mi? Lang, anılarında 1932'de Göbbels'in kendisine yeni rejimin resmi sinemacısı olması için yaptığı öneriyi ve bunu kabul etmediği için Almanya'yı terketmek zorunda kaldığını anlatıyor. Böylece Lang, Naziliğe karşı sınavını başarıyla vermiş sanatçılar arasında yerini almaya hak kazanmış olmaktadır kuşkusuz. Son dönemin sönüklüğüne karşın, Lang'ın sinema sanatına en geniş kapılar açmış olan çok az sayıdaki yönetmenden biri olduğu söylenebilir. Bir sinema tarihçisinin dediği gibi, Lang, «görüntü çağı»nın geldiğini haberlemedeki önemli işlevi nedeniyle Abel Gance, Victor Sjöström ve Ayzenştayn ile birlikte sinema sanatının 4 havarisinden biri olarak bu sanatın tarihindeki yerini almıştır.

1976

İtalyan Yeni - Gerçekçiliğinin Babasıydı :

ROSSELLİNİ : 3 DÖNEM, 3 KADIN...

Roberto Rossellini (1906 - 1977)

Roberto Rossellini'yle birlikte çağın bir diğer büyük sinemacısı, sanatçısı daha öldü. Rossellini, sinema tarihinin en önemli akımlarından biri olan İtalyan Yeni Gerçekçilik (Neo - Realismo) akımının başlatıcısı olmak onurunu her zaman taşıdı. Bu onurun getirdiği ün ve saygınlık, daha sonraki yıllarda yerini anlaşılamayan, yapıtları ilgisizlik veya anlayışsızlıkla karşılanan bir yönetmen olmanın mutsuzluğuna bıraktı. Ama ister tüm dünya tarafından alkışlandığı dönemlerde olsun, ister anlaşılmazlığın bunalımı içinde olduğu günlerde olsun, Rossellini ne çalışmaktan, sinema ile pratik ve kuramsal olarak uğraşmaktan vazgeçti, ne de insan aklına, insan ruhuna, tek sözcükle İnsan'a olan güveninden, inancından birşeyler yitirdi.

Sinemacılığın 3 dönemi

Rossellini'nin sinema yaşamı, kaba çizgilerle üç ana bölüme ayrılabilir. Ne tuhaftır ki sanatçının özel yaşamı da bu bölümlerle yakın bir bağlantı gösterecek, örneğin bu üç değişik dönem, özel yaşamında eşi olan üç ayrı kadınla birlikte başlayıp, onlarla bitecektir: Anna Magnani, İngrid Bergman, Sonali Das Gupta... Bu dönemler, Rossellini'nin Yeni Gerçekçilik dönemi, «İngrid Bergman dönemi» ve dramatik sanata sırt çevirmiş, insan aklının ve düşüncesinin, insan bilgeliğinin derinliklerine dalmaya yönelik öğretici (didaktik) sinema dönemi olarak özetlenebilir.

Savaş - sonrası İtalya ve Yeni - Gerçekçiliğin doğuşu

Rossellini, sinemaya aslında savaş sırasında başladı. Ama bu dönemde, açık faşist baskı ortamında yaptığı kısa ve uzun, belgesel ve konulu filmler, önemli özellikler taşımazlar. Savaş sonrasında ise İtalyan ulusunun savaşa katkısını ve nazilere karşı direnişini yeren «Roma Açık Şehir» ve «Hemşeri Paisa» isimli iki film, ve bunlara eklenen «Almanya, Sıfır Yılı», ünlü «savaş üçlemesi»ni tamamlayarak, hem Rossellini'ye, hem sinemaya, hem de Hollywood saltanatına karşı ulusal sinemalara yeni yollar, yeni ufuklar açarlar. İlk 2 film, savaş sonrası İtalya'sının zor, acılı, yoksul koşulları içinde çekilmişlerdir ve o koşulların damgasını taşırlar. «Roma Açık Şehir», Roma'nın kurtuluşundan 2 ay sonra çekimine geçilmiş bir filmdir. Senaryo, direnişin son günlerinde Rossellini ve yazar dostu Sergio Amidei'nin günü gününe tuttuğu notlardan derlenmiştir. Bir avuç direnişçinin öyküsü boyunca verilen, Roma halkının savaşa ve faşizme karşı direnişe katkısıdır. Film, aralarında unutulmaz Anna Magnani, Aldo Fabrizi gibi isimlerin bulunduğu birkaç profesyonel oyuncunun dışında, tümüyle amatör oyuncular tarafından oynanmış, tümüyle stüdyo dışında, sokaklarda ve olayların geçtiği gerçek mekânlarda çekilmiştir. Aygıtlar yetersizdir, ham film karaborsadadır (o yüzden film sessiz çekilmiş, sonradan seslendirilmiştir); her haliyle özenli, pahalı, entrikaya ve dramatizasyona dayalı Hollywood sinemasına aykırı birşeydir bu. Ama işte, tüm bu olumsuz ögeler, yeteneğin ve çağına tanık olma heyecanının potasında erirler, ortaya bir başyapıt, bir de hemen ismi konuluveren yepyeni bir akım çıkar: Yeni Gerçekçilik...

«Savaş üçlemesi»

«Roma Açık Şehir», büyük ilgi görür, tüm dünyada hayranlık kazanır. Hemen ardından «Paisa» gelir. Bu, direnişin Roma boyutlarından tüm İtalya boyutlarına doğru genişlemesidir, 1943 45 yılları arasında İtalyan ulusunun çektiklerinin, savaşa katkısının 6 bölümlük bir film içinde özetlenmesidir. Bölümlerin hepsi de gerçek olaylardan derlenmiştir. Rosselini, yine Amidei ve Federico Fellini isimli genç bir gazeteci ile birlikte dolaşarak bunları derlemiştir. Film, «Roma Açık Şehir»den de daha geniş biçimde amatör oyunculara dayandırılmıştır. Oyuncuların çoğu, başlarından geçenleri bir kez daha yaşayan gerçek kişilerdir. Filmin özellikle 2 bölümü, Floransa ve Po ovası katliamı bölümleri büyük bir us-

talık taşırlar. Kahramanlar, bütün bir ulustur, bütün bir halktır... Rossellini, halkının savaşımını büyük bir sanat yapıtıyla ebedileştirmiştir, savaşı yargılamış, faşizmi lânetlemiştir. Tüm bunları yaparken de sinemaya yeni ve zengin ufuklar açmıştır. «Almanya, Sıfır Yılı», aynı insancıl görüşü, savaş olayı karşısındaki dehşetini haykıran aynı vicdanın sesini yansıtır: karmakarışık olan bir dünyada olup bitenlere korkulu gözlerle bakan bir çocuğun öyküsüdür bu... «Savaş üçlemesi» tamamlanmıştır.

İngrid Bergman'dan mektup

Araya yine Anna Magnani'ye dayalı, onun sanatını yücelten 2 film girer. Ama «Almanya Sıfır Yılı»nın karşılaştığı ilgisizlik, Rossellini'yi yıkar, o zamana dek yaptıklarından kuşkuya düşürür. İlk çıkışına çok aykırı şeyler yapar, örneğin fantastik sinemayı veya bir azizin öyküsüyle, dinsel temalı filmi dener. Bu karışık bir aradönemdir. Rossellini'nin halkı, yoksulu, işçiyi perdeye getiren filmleriyle onda marksist bir sanatçı görmüş olanlar, kesin bir ideolojiye bağlanmayan, sürekli bir kuşku, bitmeyen bir arayış içinde olan bu adamı anlayamaz olurlar. O arada Rossellini Amerika'dan bir mektup alır. O dönemin en ünlü yıldızından, İngrid Bergman'dan gelmektedir bu. Bergman, «Paisa»yı görmüş, hayran olmuştur. Hollywood'da bunalmaktadır, İsveçli ünlü yıldız, hep aynı tip rolleri oynamaktan bıkmıştır. Acaba Rossellini ile işbirliği yapamazlar mı? Rossellini olumlu yanıtını bildirir, Bergman kalkar İtalya'ya gelir, «Stromboli»nin çekimi başlar. Yabancı bir kadının gelin geldiği bu İtalya adasında çevreyle yabancılığını işleyen film, ünlü bir yıldızla tümüyle köy halkının oluşturduğu amatör oyunculardan meydana gelen kadrosuyla, iki zıt sinema anlayışını kendinde toplar gibidir. Bu arada aşk doğar, Bergman İsveçli kocasından ayrılır, skandal kopar, dünya birbirine girer. Tüm bu fırtınalı günlerin ilk ürünü olan «Stromboli» ise, sinema tarihinin en büyük başarısızlıklarından biri olarak hiç ilgi görmez.

Bergman'a adanan dönem

Bergman dönemi, Rossellini için talihsiz bir dönemdir. Filmlerinin tümü yeni karısının üstüne kuruludur. Rossellini büyük bir yönetmendir, Bergman büyük bir oyuncu. Ama birlikte yaptıkları filmlerin hiçbiri seyirci tarafından anlaşılmaz, takdir görmez. Profesyonel açıdan karanlık bir dönemdir bu, ikisi için de «Avrupa 51»de sosyetik çevresinde bunalan; aşağı sınıftan kişilerle ilişki kuran, sonunda çevresi tarafından itilen, giderek kocası tarafından tımarhaneye kapattırılan bir kadının öyküsü, «İtalya'da Yol-

culuk»da bir yolculuk süresince bir İngiliz çiftinin evliliklerinin hesabını görmeleri, «Korku»da yine evlilik kurumunun ve toplumun bunalttığı bir kadının bocalaması anlatılır. Bu dönemin ürünleri, İngrid Bergman'a adanmış kadın portreleri değildir yalnızca. Rossellini'nin çağına, toplumuna yönelttiği bir eleştiri, birer yalnızlık çığlığıdır bunlar... Seyirci tarafından anlaşılmaz, beğenilmezler... Ama Rossellini'ye sinema çevrelerinde büyük saygınlık kazandırırlar. Özellikle Cahiers du Cinéma yazarları «İtalya'da Yolculuk»u, Yeni Dalga'ya büyük esin veren bir sinema başyapıtı olarak selâmlarlar.

Hindistan deneyi

Üçüncü dönem, bu bir dizi ticarî başarısızlıktan sonra çiftin ayrılması, Rossellini'nin de «Hindistan»ı çevirmesi için bu ülkeye gitmesi ile başlar. Şöyle der Rossellini, bu aralar: «Önemli olan insandır. İnsanların içindeki ışığı, ruhlarını, onların gerçeklerini yansıtmaya çalıştım. Bu tümüyle içedönük, tek bir gerçektir. Her bireyin tek gerçeği. Çevredeki nesneler, olaylar, ancak bir insanın gözüyle görüldükleri zaman bir anlam kazanırlar». Rossellini, Hindistan'da başka bir dünyayla, başka bir felsefeyle, başka bir kadınla karşılaşır. Bu deneyden sonra yine bir ara dönem başlar. «Rovere Generali» ile savaş temasına ve başarıya dönüş yapar. Ödüllerle donanır, sahte bir generalin öyküsünü anlattığı bu acı mizah örneği... «Roma'da bir Geceydi» ile savaşa bakışı sürdürür, «Vanina Vanini» ile tarihsel dramı dener. Ama üçüncü dönemi, 1966'da çevirdiği «14. Lui'nin İktidarı Alışı» ile başlayacaktır.

Sinemanın tarihe bakışı

Rossellini bu döneminde dramatik canlandırmaya, öyküye, entrikaya tümüyle sırt çevirir. Artık onu yalnızca tarih, düşünce tarihi, tarihin önemli kişileri, insanlık düşüncesinin gelişimine katkıda bulunmuş olan büyük zekâlar ilgilendirmektedir. Daha önceleri şöyle demiştir zaten: «Araştırmayla, belgeyle işe başlamak, sonra dramatik motiflere geçmek... Ama bunu, herşeyi olduğu gibi göstermek, dürüstlüğün sınırları içinde kalmak yönünde kullanmak. Evet, sinemanın, hep aynı öyküleri anlatmak yerine insanlara kendilerini ve birbirlerini tanımayı öğretmesi gerekir.» Rossellini'nin son dönemi ise, bu düşüncelerin de bir adım ilerisidir. Dramatik motifler tümüyle kaybolmuştur. Amaç artık yalnızca göstermek, eğitmek, öğretmektir. Sinemanın yığınlara seslenme özelliğine aykırı olan böyle bir anlayış, ancak TV'nin eğitici niteliğiyle bir ölçüde bağdaştığından Rossellini bundan böyle TV için

çalışacaktır. «14. Lui'nin İktidarı Alışı» içinde derin bir belgesellik, tarihsel gerçeğe uygun olma kaygısının sezildiği, giysilerden yemeklere, dilden dekorlara her şeyin özenle incelendiği, hiçbir dramatik olayın geçmediği bir tablodur. 14. Lui'nin bir gününün perdeye yansımasıdır. Rossellini, daha sonraki yıllarda bu anlayışı sürdürecek, Sokrat'ı, Pascal'ı, Descartes'ı, Medici'leri ve son olarak da İsa'yı, olanca yalınlığı, gündelikliği içindeki bir sinemayla milyonlarca TV seyircisine aktaracaktır. Jüri başkanlığında bulunduğu ve büyük ödülün kendi sinema anlayışına yakın bir sinema örneğine, Taviani kardeşlerin «Babam ve Ustam» filmine verilmesini sağladığı son Cannes şenliğine geldiğinde ise, yine TV için çekeceği bir «Karl Marx» filminin hazırlıkları içindeydi.

Özgür ve aydın bir sinemacı kişiliği

Rossellini, sinema serüveni tümüyle incelendiğinde görülecektir ki, ne tam anlamıyla bir marksisttir, ne kendi ileri sürdüğü gibi bir tanrıtanımaz, ne de bazen kendisine yakıştırıldığı gibi bir dindar. O, bir dine de, bir ideolojiye de bağnazlık ölçüleriyle bağlanmayı reddetmiş, yalnızca alabildiğine özgür insan düşüncesinin tutkulusu olmuş, insan aklının erişebileceği her noktayı öğrenmeye, öğretmeye ve aklın sınırsızlığının taşıdığı güzelliği sanatın kendine özgü diliyle biçimlendirmeye çalışmış, tipik batılı bir aydındır: özgür düşüncenin, aydınca bir şüpheciliğin, sürekli aramanın, araştırmanın tutkunu. Sinemayı, her türlü yapaylıktan alarak gerçek bir insan sanatı, insanı anlatma sanatı haline getirme çabaları, onun sinemacı yanını belirler. Çekiciliği hele son yıllarda gitgide azalan bu sinema anlayışı, Rossellini'yi, Visconti, Fellini, Pasolini gibi coşkun yaradılışlı ırkdaşlarından çok ayrı bir yere koyar. Rossellini'de duygunun, coşkunluğun, estetik kaygının yeri yoktur. Bu nedenle bu biraz soğuk, aşırı didaktik bir sinemadır. Bu sinemayı hiçbir zaman tam anlamıyla sevemediğimi açıklamalıyım. Bu belki de Rossellini sinemasını bir türlü tümüyle tanıyamamış, inceleyememiş olmamdan ileri gelen bir olgu. Ama bu sinemaya kişisel bakış açılarımız ne olursa olsun, «Bence Yeni Gerçekçilik, dünyaya bakışı biçimlendiren ahlâksal bir tutumdur» veya, «Olayları sinemanın çerçevesinden göremeyiz. Dünyanın çerçevesinden görmeye çalışmalıyız» diyen bu çağdaş ahlâhçıyı, bu önemli düşünürü önemsememek elde değil. Onun sinemasını değerlendirmek içinse, belki de bu sinemaya, alıştığımız ölçütlerin çok dışında, düşünsel ölçütlerle yaklaşmak gerekiyor...

1977

Charlie Chaplin'in Mutlu Kılan Sanatı

'DÜNYAYI GÜLDÜREN ADAM' ARTIK YOK...

Charlie Chaplin (1889 - 1977)

Louis Lumière 1890'larda sinemayı keşfettiğinde, bu buluşun uzun ömürlü olduğuna inanmıyordu. Hele sinemanın bir «sanat» olabileceğini düşünmüyordu bile. Gerçekten de, bugün dünya üzerinde üretilen sayısız filmin büyük çoğunluğuna bakıldığında, sinemanın bir sanat dalı olup olmadığından kuşku duyulabilir. Bu kuşkuyu yarım yüzyıl içinde geçersiz, temelsiz hale getiren ve sayıları hiç de sanıldığı denli çok olmayan kişilerden biri, belki de birincisi Charlie Chaplin'di.

Bir Dickens romanı gibi

Chaplin'in yaşam öyküsü, bu sinema dehasının en az ilginç yanlarından biri değildir. Sadoul'un deyimiyle «bir Dickens romanını andırır bir yaşam»dır bu.. Sefalete düşmüş iki müzikhol oyuncusunun çocuklarından biri olan Chaplin, çok küçük yaştan yetimhaneleri, ıslahevlerini, sokakta geçen uykusuz geceleri tanır. 6 yaşında sahneye ilk adımını atar. Biraz daha büyüyünce, kardeşi Sidney'le birlikte bir pantomim grubuna girer. Turneler, sonra 1913'de ver elini Amerika. Bir uzun serüvendir bu ve her olayı, her filmi artık sinema tarihinin malı olmuştur: 1913'de Mack Sennett tarafından sinemaya sokulma, 1914'deki ünlü Keystone güldürüleri (35 kısa film), 1915'deki Essenay, sonra 1918'lere dek uzanan Mutual dönemleri (ilkinden 14, ikincisinden 12 paha biçilmez kısa Şarlo güldürüsü kalmıştır). Bu arada da, sinema tarihinin en ünlü ve bilinen «tip»i doğmuştur: Melon şapkası, küçük bıyığı, üs-

tünden düşen pantolonu, sallapati yürüyüşüyle Şarlo'dur bu: Sürekli olarak düzenle ve onun temsilcileriyle, yani patronla, iş adamıyla, polisle çatışan, güzel kadınlara aşık olup yoksullara yardım ederken sürekli başı derde giren küçük adam... Önceleri tümüyle hareketlere (düşüp kalkmalara, surata atılan pastalara, vs.) dayanan bu güldürü, kısa zamanda bir öz, bir içerik, toplumsal bir dayanak kazanır. Şarlo, kapitalist düzenin çarkları arasında ezilen, bu düzenin gerektirdiği beceriyle ve işbirliğine bir türlü erişemeyen insan olur ve sonunda tüm beceriksizliğine karşın «kötü»leri yenmesi, içine düştüğü zor durumlardan kurtulması, sevgilisine kavuşması, dünyanın her yanında bu küçük adamla kendisini özdeşleştiren milyonlarca seyirciye umutlu bir mesaj getirir.

Başyapıtlar dizisi

Bundan sonra Chaplin'in başarıları birbirini kovalar. First National şirketiyle yaptığı anlaşma, iki başyapıtın, «Bir Köpek Yaşamı» ve «Şarlo Asker»in doğumunu sağlar. 1920'de zamanın ünlü oyuncuları Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve yönetmen Griffith'le birleşerek «United Artist»i kurarlar. 1921'de ilk uzun filmi olan «Yumurcak The Kid»i çevirir. 1923'de umutsuz bir aşkı, buruk ve trajik bir uslûpla anlattığı «Hacı The Pilgrim», 1925'de «Altına Hücum» doğar. 1928'de «Sirk», 1931'de ise sesli sinemaya karşın sessiz bir film olmayı yeğleyen «Kent Işıkları».. Chaplin, artık kısa-filmlere paydos demiştir. Birkaç yılda bir, uzun uzun düşünerek, hazırlanarak yaptığı her film bir olay olur: 1936'da «Modern Zamanlar»da çağdaş teknolojinin ilerlemesiyle kişiliğini yitiren insanoğlunu anlatır, 1940'da ise Hitler'in ince bir taşlaması olan «Büyük Diktatör»u çevirir. «M. Verdoux», kadın kasabı Landru'nun öyküsünün serbest bir uyarlamasında Amerikan toplumunun en temelli değer ölçülerinin ve kurumlarının eleştirisini taşır, savaşa karşı çıkar. 1952'de kendi özyaşamından izler taşıyan Shakespeare'vari bir film çıkar ortaya: «Sahne Işıkları Limelight»... Hiçbir partiye üye değildir. Chaplin, hiçbir eyleme dolaylı veya dolaysız karışmaz. Filmler insancıl bir mesajı ileten hümanist yapımlardır yalnızca. Ama o yılların Amerika'sı, Mac Carthy'nin cadı kazanıyla kaynayan Amerika'sı bu kadarını bile hoşgörüyle karşılamaz. Daha 1920'lerin sonunda durmadan eş değiştiren, katolik yasalara aldırış etmeyen bu «eski dünyalı»ya karşı Amerikan puriten çevrelerinin açmış olduğu kampanya, daha geniş boyutlar alarak yinelenir. Chaplin için Amerika'yı terketmekten başka yapacak şey kalmamıştır. Yeni (ve son) eşi, Eugene O'Neill'in kızı

Oona'yla Avrupa'ya gelir ve İsviçre'ye yerleşir, Hollywood'a ancak 20 yıl sonra, Sinema Akademisi'nin kendisine verdiği özel Oscar ödülünü almak için dönecektir. Amerika'nın kendisine karşı bu davranışı ise 1957'de yaptığı «Newyork'ta bir Kral» filmiyle yansımasını bulacak, Chaplin, bu filmde Yeni Dünya'nın ve Amerikan toplumunun kesin bir eleştirisini gerçekleştirecektir.

Avrupa yılları

Bundan sonrası ise, artık çok geniş aile çevresiyle birlikte İsviçre'deki geniş malikânede sakin bir yaşamdır. Sinemaya bir tek kez, 1966'de döner Chaplin, «Hong Kong'lu Kontes»i gerçekleştirir, Marlon Brando ve Sophia Loren'in oynadığı bu duygusal komedide kendisine de «konuk oyuncu» olarak küçük bir rol verir. Chaplin mizahının ancak yer yer kendini duyurduğu film çok eleştirilir, başarısız bulunur.

Bir «komple sanatçı»

Chaplin, sinemada (ve genel olarak sanatta) güldürürken düşündürmeyi, mizahla eleştiriyi, kahkahayla gözyaşını birlikte vermeyi bilen sayılı sanatçıların biri ve birincisidir. Louis Delluc'un onu Molière'e, Elie Faure'un ise Shakespeare'e benzetmeleri boşuna değildir. Chaplin, eseriyle insanoğlunun çok çeşitli yanlarını gün ışığına getirmiş, «insanlık durumu»nu büyük sanatçılara özgü bir duyarlıkla saptanmıştır.

Chaplin, 1952'de «Sahne Işıkları»nı sunmak üzere Avrupa'ya geldiğinde şöyle diyordu: «Özgürlüğe inanıyorum, bu benim politikamdır. İnsanlar için çaba gösteriyorum, bu da benim yaratılışım... Tekniğe, yakın planlarla oyuncuları yücelten kamera oyunlarına karşıyım. Mimiğe inanıyorum, uslûba inanıyorum. Benim hiçbir misyonum yok. Amacım yalnızca insanları mutlu kılmaktır». Bu sözlerle, Chaplin sanatının kapsamını (ve sınırlarını) belirler.

1977

Not : Chaplin'in son filmi «Hong Kong'lu Kontes»in eleştirisi ve kısa Chaplin filmleri üstüne 'Ölümsüz Şarlo' yazısı «Mitos ve Kuşku» kitabında, Chaplin'in ölümü üstüne yazılmış bir diğer yazı ise «O İsimler, O yüzler» isimli kitapta yer almıştır.

Çağdaş Sinemanın Büyücülerinden Biriydi

AMERİKAN SİNEMASINDAN BİR YAPRAK DÜŞTÜ

Howard Hawks (1896 - 1977)

Howard Hawks'ın ölümüyle, Amerikan sinemasının, aralarında son yıllarda yitirilen John Ford ve George Stevens, hayatta olan William Wyler, Billy Wilder, Alfred Hitchcock, Joseph Mankiewicz veya Raoul Walsh gibi isimlerin bulunduğu eski kuşağından bir yaprak daha düştü. Hawks, ideoloik ve kültürel yapısı ve sanatçı kişiliğiyle tipik Amerikalı bir yönetmendi ve sanatıyla Amerikan sineması arasında, gelişmiş bir karşılıklı alışveriş sözkonusuydu.

Hawks, 1896'da doğdu. Mühendislik eğitimi gördü, pilotluk yaptı. 1920'lerden başlayarak sinemayla da ilgilendi. 1926'da «Zafer Yolu Road to Glory» filmiyle yönetmenliğe başladı. Daha ilk filmiyle belli bir başarıya ulaşan ve bu başarıyı tüm meslek yaşamı boyunca (son filmi 1970'de çevrildiğine göre, bu yaşam 44 yılı bulur) sürdüren sayılı sanatçılardandır Hawks. Bu dönem boyunca, görünüşte ortak noktaları pek olmayan çok değişik türlerde filmler yaptı. 1928'de iki denizcinin yarı-komik serüvenlerini anlatan ve dönemin ünlü oyuncusu Louise Brooks'u tanıtan «Her Limanda Bir Kız - A Girl in Every Port» dan başlayarak güldürüler yer aldı. Hawks film-dizininde: «20. Yüzyıl» (1934), bir yönetmenle üne kavuşturduğu yıldızın traji-komik aşklarını anlatıyordu, John Barrymore ve Carole Lombard'ın oyunlarıyla... «Dayanılmaz Bebek Bringing Up Baby» (1937), Gary Grant - Katharine Hepburn çiftinin oyunlarıyla, bir bilgin ve eksantrik bir milyoner kadının öyküsünü anlatan, Amerikan güldürüsünün doruk noktalarından biriydi. «Cuma Kadını His Girl Friday» (1940), basın çevresini hicve-

diyor, «Maymun İşi Monkey Business» (1953) ise bir tür bilim mantığını alaya alıyordu. (Gary Grant, Ginger Rogers), «Erkekler Sarışınları Sever» (1953) ise Hawks'ın tek müzikali ve Marilyn Monroe'nun en başarılı güldürüsü olarak anılabilir...

Ancak Hawks, bir güldürü ustası değildi yalnızca... Diğer türlerde de ilginç filmler imzalamıştı. Pilotlara, havacılığa değgin kişisel deneyleri, daha 1931'deki «Şafak Devriyesi Dawn Patrol»de, daha sonraları ise «Yalnız Melekler Kanatlıdır Only Angels Have Wings» (1939), «Hava Ordusu Air Force» (1943) gibi filmlerde kendini gösterdi. Özellikle «Yalnız Melekler Kanatlıdır», bir Güney Amerika özel hava istasyonunda çalışan 2 pilotun yürekli serüvenleri, araya giren bir kadın, doğaya, tehlikeye, kişisel hırslara meydan okuma gibi ögelerle, tam anlamıyla bir Hawks filmiydi... 1932'deki «Scarface», Paul Muni ve George Raft'ın oyunlarıyla dönemin ünlü gangsteri Al Capone'un yaşamından esinlenmiş bir öyküyü anlatıyor, yeraltı dünyasını, bir dizi tiplemesi, karanlık atmosferi, toplumla ilişkileri açısından en başarılı biçimde veren bir kara-film başyapıtı sayılıyordu. Daha sonra gelen bir Raymond Chandler uyarlaması, «Büyük Uyku The Big Sleep», Chandler'in dünyasını ve yasa-dışı evreni yine tüm boyutlarıyla veren tam bir atmosfer filmiydi. Özel detektif Marlowe rolünde Humphrey Bogart ve karşısında Lauren Bacall'ın varlıkları da, kısa zamanda klasik sinema kişileri arasına girdi...

Hawks, westernde de başarılı oldu: «Kanlı Nehir Red River» (1948), «Yeşil Gözlü Esire The Big Sky» (1952), belirli bir tema birliği gösteren «Rio Bravo» (1959), «Eldorado» (1967), ve «Rio Lobo» (1970) üçlemesi gibi... Diğer bir tutkusu olan otomobil yarışçılığı ile ilgili filmler de yaptı «Kalabalık Kükrüyor The Crowd Roars» (1932), «Yarış Red Line 7000» gibi... Çağ filmlerine («Vahşi Adam Come and get it», 1936) veya tarihsel üstün-yapımlara («Firavunlar Ülkesi», 1955) el attı.

Tüm bu değişik türlerdeki filmlerin ortak yanları neydi? Bu filmlerde görülen, öncelikle Hawks'ın küçük, sade, yalın konular anlatmada, çağının yankılar yapan toplumsal olaylarına değinmekten kaçınmada gösterdiği kararlılıktır. Bu öykülerde derin düşünsel boyutlar veya ruhbilimsel bir yoğunluk yoktur. Buna karşılık, hayatın, eylemin ve temel bazı insancıl duyguların çok doğru ve çok ölçülü bir yansıması vardır. Henri Langlois'ya göre Hawks «bir hiçten yola çıkarak yaşamın olağanüstü yanını ortaya koymak ustalığına sahiptir». Kendisi de, 1930'ların ünlü yönetmeni Joseph Von Sternberg üstüne konuşurken, şöyle demişti: «Sternberg bir

hiçi alır, büyük bir durum boyutlarına şişirir; bense büyük bir durumu alır, olabilecek en sessiz biçimde vermeğe çalışırım.» Hawks'ın sinemasındaki bu büyük sözlerden kaçan tavır, ona, kuşağının birçok yönetmeni gibi, entellektüelliğe sırt çevirmiş, ama geniş yığınlara dönük popüler bir sinema yapmak olanağını vermiştir.

Bu iddiasız yalınlık içinde Hawks, genellikle düşünen, tartışan kişilerin değil, hareket halinde olan, birşeyler yapan eylem adamlarının öyküsünü vermeyi yeğlemiştir. Bu nedenle Hawks filmlerinde ikilemler, önemli kararlar karşısında bulunan, trajik olaylar yaşıyan, yaşamsal seçimler yapmak zorunda kalan kişiler değil, hayatı ve eylemi fazla düşünmeden yaşıyan kişiler vardır. Hawks'ın işlediği temaların başlıcası, dostluk erkekçe dostluk, arkadaşlık tema'sıdır. Genellikle iki kahramanlı öykülerinde, Hawks, bu arkadaşlığın, bazen doğadan (uçak filmlerindeki kötü hava koşulları veya uçağa çarpan bir kuş), bazen diğer insanlardan (savaş filmlerindeki düşmanlar, western'lerdeki kötü kişiler, güldürülerindeki toplum baskısını veya kötü niyeti simgeleyen çeşitli kişiler veya kurumlar), bazen ise araya giren bir kadından dolayı sarsılmasını, güçlüklerle karşılaşmasını anlatır. Hawks, anlattığı erkekçe dostlukların yanısıra düşen kadınları da başarıyla işler bazen, bazı kadın oyunculara meslek yaşamlarının en güzel rollerini verdiği olmuştur: «Her Limanda Bir Kız»da Louise Brooks'a, «20. Yüzyıl»da Carole Lombard'a, «Malik Olmak veya Olmamak»da Lauren Bacall'a veya «Erkekler Sarışınları Sever»de Marilyn Monroe'ya olduğu gibi.. Ancak Hawks'ın filmleri temelde 'erkek filmleri'dir ve nasıl bir çağdaşı olan George Cukor, bir «kadın yönetmeni» olarak anılırsa, Hawks da kuşkusuz bir erkek yönetmeni olarak anılacaktır.

Ve bu «erkek filmleri»nde, Hawks, ünlü oyunculara en başarılı rollerini vermiştir. Cary Grant'ı «Dayanılmaz Bebek», «Cuma Kadını», «Yalnız Melekler Kanatlıdır» ve «Maymun İşi» gibi filmlerde çok iyi kullanmış, «Büyük Uyku» ve «Malik Olmak veya Olmamak»ta Bogart efsanesinin en keskin çizgilerini taşıyan 2 rol vermiştir Bogey'e. Ünlü western üçlemesinde ise, yaşlanmakta olan bir John Wayne'a, Dean Martin veya Robert Mitchum karşısında perdenin en unutulmaz bazı arkadaşlıklarını yaşatmıştır. Güldürüde Cary Grant'ın yerine koymak istediği başka bir oyuncu, Rock Hudson ise, son güldürü denemesi olan «Acemi Balıkçı Man's Favorite Sport»da (1964) hiç de iyi bir sonuç vermemişti.

Hawks, herşeyden önce, döneminin tüm Amerikan ustaları gi-

bi olağanüstü bir öykü anlatıcısı, çok usta bir zenaatkâr'dı. Genellikle sınırlı bir kapsam içinde kalan düşünsel sorunlarını ve çok geniş sayılamıyacak tematiğini, çok rahat, bilgili, kendine güvenen bir anlatımla, yaşamın içinden kopup gelen, bir film süresi seyirciyi kesinkes alıp kendi dünyalarına sokmasını bilen başkişileriyle, önemli ve etkili bir sinema baline getirmesini bilmişti. Entellektüel yanı sınırlı bir eylem adamı olmasının eksikliğini ise, yeri geldiğinde büyük bir akıllılıkla, usta yazarlarla, Faulkner'le, Hemingway'le, Chandler'le, Ben Hecht veya Dudley Nichols'la işbirliği yaparak örtme sağduyusuna sahipti. Hawks'ın ölümü ABD sinemasının, giderek Sinema'nın bugün geçerli olan bazı ölçülerini, işaretlerini, yasalarını koyan isimlerden bir diğerinin kaybı anlamına geliyor. Hawks da, popüler 20. yüzyıl sanatı sinemanın, anlattığı öyküler ve onları anlatma ustalığıyla, bize tadına doyulmaz birkaç düş armağan edip giden o çağdaş büyücülerinden biri olarak. belleklerimizdeki yerini alacak.

1978

Not : Howard Hawks'ın «Eldorado» filminin eleştirisi, «Mitos ve Kuşku» kitabında yer almıştı.

GERÇEKLE YANILSAMANIN İKİLEMİNİ VEREN BİR USTA ÖLDÜ

Jean Renoir (1894 - 1979)

Jean Renoir'la Fransız sinemasının yaşayan en büyük adı, sinemasıyla en çok «Fransız» olabildiği halde (ya da ölçüde) uluslararası olabilen en ünlü yönetmeni öldü. 1894 doğumlu olduğuna göre 85 yaşındaydı, uzun süredir fim yapmıyordu.

Jean Renoir, ünlü empresyonist ressam Auguste Renoir'in oğluydu. Babasının ünü, onda sanata karşı bir tür korku yaratmıştı. «Hep sanata zıt şeyleri düşlüyor, örneğin tüccar ya da bakkal olmayı, Cezayir'de çiftçilik yapmayı düşünüyordum.» Ama kalıtıma karşı gelemedi Jean, sanattan kaçamadı. Önce seramikçilik yaptı, 1924'den sonra ise senaryo yazarı ve yönetmen olarak sinemaya başladı. 1926'da sessiz film döneminin en ünlü (ve kendisine göre «tek») filmini çevirdi. Emile Zola'dan başarıyla uyarlanan, estetik özelliklerinde, dekorlarında eleştirmenlerin ünlü empresyonistlerin, Auguste Renoir ve Manet'nin etkisini buldukları «Nana»... Daha sonra da Andersen'in masalından uyarladığı «Küçük Kibritçi Kız»ı çekti. Dekorların, giysilerin, maketlerin bir masal dünyasını yansıtmayı başardığı, sinema ile tiyatronun kendine özgü dünyalarını Renoir'in daha sonraları da deneyeceği biçimde birleştirmeye yönelen ilginç bir filmdi bu... Daha sonra çektiği Cezayir'de geçen aşk öyküsü «Le Bled», Feydeau uyarlaması «On Purge Bebé», Simenon uyarlaması «Rastlantılar Gecesi», Flaubert uyarlaması «Madam Bovary», büyük yankılar uyandırmayan «orta halli» filmlerdi.

İlk başarılar

Renoir'in önemli filmleri 1931'lerden başlayarak ve yukarda sözü edilen, başarısız ya da yarı - başarılı filmlerle karışık olarak

çekildi. La Fouchardière'den uyarladığı «Dişi Köpek La Chienne», alt tabakadan kişiler arasında geçen bir aşk, kıskançlık ve cinayet öyküsüydü; ele aldığı sosyal çevrenin betimlemesi, sonraları Amerikan sinemasının (özellikle Welles ve Wyler'in) kullanacağı «derin alan»ın ilk kez kullanılışı ve Michel Simon'un oyunu ile dikkati çekiyordu. «Sulardan Kurtarılan Boudu», Michel Simon'a yeniden bir sokak serserisi rolünü gönlünce oynamak olanağını veren ve anarşist bir avarenin kendisine sunulan küçük burjuva rahatlığına özgürlüğü yeğlemesini gösteren bir diğer başarı oldu... «Toni» (1934), Renoir'in yine alt sınıflardan insanlar arasında geçen bir «zabıta olayı»nı gerçek dekorlar içinde, tümüyle tanınmamış oyuncularla çektiği bir sosyal dramdı ve yıllar sonrasının İtalyan neo-realizmine giden yolu açıyordu..

«M. Lange'ın Suçu», bir patronla fabrikasındaki işçileri sosyal çağrışımları olan bir savaşımın içinde karşı karşıya getiren, ancak (özellikle senaryoyu yazan ozan Jacques Prévert'in katkısıyla) şiirsel yanlar taşıyan ilginç bir film olmuştu... «Hayat Bizimdir», o yıllarda etkin olarak siyasete karışan Renoir'in iktidardaki «Halk Cephesi» için yaptığı, militan görünüşlü bir propaganda filmiydi. Ancak, aynı yıl (1936) içinde çektiği bir diğer film, «Bir Kır Eğlencesi Une Partie de Campagne» sanatçının sinemacı yanını siyaset lehine ikinci plana atmadığını gösteriyordu. Guy de Maupassant'ın bir öyküsünden uyarlanan ve 1880 yıllarında Seine kıyısında eğlenen Parislilerin görünümünü, o dönemin resimlerine benzer, Renoir, Manet, Monet ve Degas'dan etkiler taşıyan biçimde canlandıran bu film, ne yazık ki tamamlanamadı. Ama eldeki 40 dakikalık ve ancak 1946'da kurgulanarak gösterime çıkan haliyle bile, bir tür «emresyonist sinema»nın, tek sözcükle sinemanın en önemli yapıtlarından biri sayılıyor.

Başyapıtlar dönemi

Renoir'ın bu dönemini kapayan film, önemli mali olanaklarla ve güçlü bir kadroyla çekilmesine karşın, bir eleştirmene göre «Renoir'ın naturalist yapısının Gorki'nin gerçekçiliğiyle bağdaşmaması yüzünden» pek başarıya ulaşamayan bir «Ayaktakımı Arasında» oldu. Bundan sonra, 1937-39 arası Renoir sinemasının en parlak dönemi gelecektir: Yalnızca ve yalnızca başyapıtlar... «Büyük Aldanış La Grande İllusion» (o yıllarda Türkiye'de «Harp Esirleri» diye gösterilmişti), üzerinde uzun yıllar konuşulan, tüm anketlerde dünyanın en iyi 10 filmi arasında gösterilen ve gösterime çıktığından beri yalnızca hayranlık toplayan bir film olageldi.

Birinci Dünya Savaşı'nda bir Alman tutsak kampında Fransız tutsaklarla Almanlar arasında geçen bir öyküydü bu. Film, çeşitli planlarda gelişiyor, seyirci, özellikle güçlü bir oyuncu kadrosunun (Gabin, Eric Von Stroheim, Pierre Frensnay, Dalio) sürüklediği akıcı bir olaylar zinciriyle izleyiciyi etkiliyordu.

Filmin asıl özelliği, Renoir'ın geliştirdiği temalardı: Bu savaşın son savaş olduğu da, savaşın bir şeyleri çözümlemeye yaradığı da birer «büyük aldanış»tı. Tıpkı ülkeleri ayıran sınırların aslında çıkarları da ayırdığının sanılmasının bir aldanış olduğu gibi, Renoir, filmde sınıfsal ayrımların ulusal ayrımlardan daha güçlü olduğu gerçeğini, birbirlerini kendi astlarından daha iyi anlayan Alman ve Fransız subaylarının dostluğuyla simgeliyordu. Renoir, hiçbir biçimde vatan - millet edebiyatına girmeden, akılcı, materyalist bir savaş aleyhtarı film yapmayı ve filmini aynı zamanda popüler bir yapım haline dönüştürmeyi başarmıştı.

«Marsilyalı Kız La Marseillaise», Renoir'ın yine Halk Cephesi ve onu destekleyen sendikaların yardımıyla yaptığı, Fransa tarihine devrimci açıdan yaklaşan bir tarihsel kurdela oldu. Zamanında çok eleştirilen bu film, bugün yepyeni bir gözle yeniden inceleniyor. «Hayvanlaşan İnsan La Bete Humaine», Zola'nın görece olarak önemsiz bir romanından alınmasına karşın, önemli ve etkileyici bir film oldu. Kalıtımlarının kötülüğe ve cinayete mahkûm ettiği üç insanın trajik öyküsünü Renoir, «demiryolu fonu önünde bir aşk dramı» halinde anlattı. Demiryolu ve tren motifinin kullanılması çok başarılı, demiryolu işçilerinin yaşamlarının verilmesi olağanüstü gerçekçiydi. Gabin, Simone Simon, Fernand Ledoux üçlüsünün oyunu da uzun zaman anımsandı.

«Oyunun Kuralı»

Savaşın eşiğindeki Fransa'da Renoir, Musset'nin «Marianne'ın Kaprisleri»nin serbest bir uyarlamasını çevirmek, sinemada bir tür «Figaro'nun Düğünü»nü gerçekleştirmek istiyordu: «Neşeli bir dram yapmak istiyorum.» Zengin bir şato sahibinin bir şölen sırasında kendisinin, hizmetçilerinin ve konuklarının karıştığı karmaşık aşk ilişkilerinin anlatıldığı filmin sinemanın en önemli filmlerinden biri olacağı söylenseydi kimse inanır mıydı?

«Oyunun Kuralı», bugün Renoir'ın en önemli filmi, dünya sinemasının da başyapıtlarından biri sayılıyor. Renoir, bu küçük aşklar, kıskançlıklar ve kaçamaklar labirentinde, insan doğasına büyük yapıtlara özgü derin ve sağlam bir gözlem getiriyor, sınıfsal farkların bu davranışları ne denli az değiştirebildiğini ortaya ko-

yuyor. Filmde dramla komedinin karışımı, ancak Chaplin'de görülen bir olgunlukta... Birçok ayrıntısı bugün simgesel anlamlar almış bulunan ve bir eleştirmene göre, «Mozart'ın müziğini anımsatan» bu filmin bir özelliği, kişilerinin, davranışlarının tipik Fransız olmasında. Ve Renoir'ın bu filmle eriştiği başarı, yönetmenin şu sözlerini nasıl da doğruluyor : «Çocukça ve çalışkanlıkla Amerikalı ustalarımı taklit etmeye özeniyordum. Fransa'da yaşayıp Bordo şarabı içen, Brie peyniri yiyen, Paris'in gri görüntülerini seyreden bir Fransızın kaliteli yapıt vermek için, kendisi gibi yaşayan insanların filmini yapması gerektiğini henüz anlamamıştım.»

Dış ülkelerdeki serüveni

Savaş sırasında Fransa'da çalışamayacağını anlayan ve «Oyunun Kuralı» filmi Petain hükümetince yasaklanan Renoir, tıpkı Clair ve Duvivier gibi Amerika'ya göç etti. Burada yaptığı filmlerde Amerikan gerçeğine belli bir başarıyla yaklaştığı oldu : «Bataklı Göl Swamp Water», «Güneyli Adam - The Southerner», «Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi»... Özellikle «Güneyli Adam» güneydeki yoksul pamuk işçilerinin yaşamını vermesi açısından başarılı oldu. Octave Mirabeau uyarlaması «Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi»nde ise Hollywood dekorları içinde gerekli Fransız atmosferini yaratamadı ve Paulette Goddard ve Burgess Meredit'in oyunlarına karşın, film başarılı olamadı... Savaş sonrasında değişik nedenlerle Fransa'da çalışmak fırsatını bulamayan Renoir, 1951'de Hindistan'da «Nehir» filmini çekti. Hindistan üstüne olmaktan çok, Hindistan'da yaşayan İngilizler üstüne bir film olan «Nehir», bazılarınca bir başyapıt, bazılarınca zayıf bir Renoir sayılıyor. Avrupa'ya dönüşüyle birlikte İtalya'da «Altın Araba Carrose d'Or»u yönetti. Bir tiyatro trupunun serüvenlerini anlatan film, tiyatro ile gerçeğin çelişkisini işliyordu; Sadoul'a göre «bir şiir ve toplumsal eleştiri başyapıtı» idi. Başrolde Anna Magnani ilginç bir oyun veriyordu.

Son filmleri

Renoir, bundan sonra bir «Belle Epoque» öyküsünü anlattığı «French Cancan»ı çekti. Monmartre'ın kuruluşu ve Cancan dansının doğuşu günlerini anlatan bu filmin iyimserliğinin altında, bu efsaneleşmiş şeylerin doğuşunun koşullarını vermenin getirdiği bir acılık vardı. Aynı dönemde geçen bir diğer 'kostüme' film çekti sonra «Elena ve Erkekler». İngrid Bergman, Jean Marais, Mel

Ferrer gibi ilginç bir kadrosu olan film, yine bir «Belle Epoque» güzelinin serüvenlerini işliyordu... (Bu son 2 filmi TV'de gördüğümüzü anımsatayım).

Maupassant atmosferini yinelemeye çalıştığı «Kırdaki Kahvaltı Dejeuner sur l'Herbe», bir askerlik eleştirisi olan «Le Caporal Epingle», TV için çektiği bir gerilim filmi denemesi «Dr. Cordelier'nin Vasiyeti», Renoir'ın 1960'lardaki son çalışmaları oldu. 1970'lerin başında «Jean Renoir'ın Küçük Tiyatrosu» adlı filmde, filmlerinden bölümleri kurguladı, arada açıklamalar yaptı. Ve son yıllarını ülkesinden uzak, Amerika'da, Los Angeles'deki geniş malikanesinde ailesi ve dostları arasında geçirdi.

Renoir'dan kalan

Jean Renoir'dan kalan dersler, özellikle genç sinemacılar için az anlamlı değil. Bir kere, etkin biçimde politikaya katıldığı, zamanının tüm önemli davalarında ağırlığını koyduğu halde ve zaman zaman militan sinema çalışmaları yapmış olduğu halde, temelde istediği, sanat açısından yapmak istediği sinemayı gerçekleştirmiş bir sinemacı Renoir... Filmlerinin hemen tümünün senaryosuna katılmış, birçok ünlü romancıyı uyarlamasının yanı sıra özgün senaryolar da yazmış. Filmlerinde insanı, gerçek yüzüyle veya çok çeşitli yüzleriyle insanı bulmak olanağı var. Kendi ülkesinin insanlarını, aralarındaki sınıfsal ayrımları ortaya koyarak anlatmış İşçisiyle, köylüsüyle, küçük meslek sahipleriyle, burjuvazisiyle, giderek soylusuyla tüm Fransız halkını anlatmış. Ama öylesine ustalıkla anlatmış ki, evrensel olmuş, ulusaldan evrensele giden yolu Renoir denli iyi gösteren bir sinemacı az bulunur. Komedi ile trajedi, gerçek ile yanılsama, sahne ile yaşam arasındaki ezeli - ebedi zıtlaşmayı ve ikilemi en ustalıkla veren sanatçılardan biri... Hem gerçekçi hem simgesel bir üslubu yaratmış En gerçekçi filminde bile simgeler bulmak kolay... Sürekli düşünmüş sinema üzerinde, yönetmenlik üzerinde, sayısız yazı, inceleme, anı bırakmış ardından. Sinemaya en çok katkısı olan, sinemayı en bilinçle yapmış, genç kuşaklara en çok etkisi olmuş sinemacılardan biri. Zaman zaman anlaşılmamış, «lânetli sanatçı» olmuş, zaman zaman başarıyı hemen elde etmiş... Auguste'den sonra bir diğer Renoir'ın adını sanat tarihine kazdırmış... Sinema oldukça «Jean Renoir'ın küçük tiyatrosu» da var olacak...

SANAT DERGİSİ /1979

Biçimcilikle 'Aydın Tavrı'nı Birleştiren Sinemacı

İKİ ÜNLÜ RAY'DAN BİRİ ÖLDÜ...

Nicholas Ray (1911 - 1979)

Sinema dünyasında 2 ünlü «Ray» olduğu söylenirdi bir zamanlar : Hintli Satyajit Ray ve Amerikalı Nicholas Ray... Hangisinin daha ünlü olduğu sorusu bir yana, Nicholas Ray geçen haftalarda öldüğünde hemen hiçbir ajans haberi geçmeye, hiçbir gazete de yayınlamaya değer bulmadı. Oysa Ray, ülkemizde de «Asi Gençlik», «Johnny Guitar», «Acı Zafer», «Pekin'de 55 Gün» gibi filmlerle tanınmış, sevilmiş bir sanatçıydı.

Nicholas Ray, 1911 doğumluydu. Mimarlık ve gazetecilikten sinemaya geçmişti. Tam anlamıyla Amerikalı bir yönetmendi : Sinemayı bilen, seven, ama sık sık yapımcıların, büyük şirketlerin ısmarlama işlerini yapmaktan kurtulamayan biri... Onun için sinema tarihinin en dengesiz yönetmenlerinden biri oldu. Sadoul'un deyimiyle, «İnsanlığın tedirgin edici vahşeti ve hayatın anlamı üstüne bir sorgu» niteliği taşıyan filmleri yanısıra, baştan savma işler de yaptı.

Nicholas Ray'in filmografisi, «Gece Yaşayanlar They Live by Night» isimli bir gangster melodramıyla başladı 1948 yılında. Filmdeki katıksız gerçekçi tavrı ve atmosfer anlayışıyla dikkatleri çekti. Önemsiz bir - iki filmden sonra ünlü «Johnny Guitar»da westerne düşünsel boyutlar katan, «entellektüel western»e giden yolları açan ilginç bir film ortaya koydu. Joan Crawford ve Sterling Hayden'in oynadığı ve TV'mizde de gösterilen bu film, uzun yıllar unutulmadı. Sonra James Dean'i üne kavuşturan «Asi Gençlik» filmine imzasını attı. Dean'in bir dönemin gençlik sorunlarına,

yeni/eski kuşak anlaşmazlığına bayrak olan filmi, Ray için de sinemasal gücünü, tematiğinin zenginliğini ortaya koyan tam bir başarı oldu. Daha sonra, savaş içinde bir 'sorumluluk' öyküsünü işlediği ve savaşı aydınca bir tavırla sorgulayan «Acı Zafer Bitter Victory», Curt Jurgens, Richard Burton, Ruth Roman'ın oyunları ile desteklenen bir diğer ilginç filmiydi... «Gangsterin Sevgilisi Party Girl» (Robert Taylor, Cyd Charisse), «Vahşi Masumlar Savage İnnocents» (Anthony Quinn), Ray'in son yarım - başarıları olarak kaldı. Bundan sonra çektiği 2 çok pahalı üstün - yapımın, İsa'nın hayatı üstüne «Kırallar Kıralı» ve «Pekin'de 55 Gün»ün ticari başarısızlığı, Ray'in meslek yaşamına son verdi.

Ray, son 15 yılda hemen hiç film çevirmedi. Bazı bilimsel, didaktik filmler ve konuk oyuncu olarak rol aldığı bazı filmler dışında... Ama bu arada eseri, özellikle Fransız eleştirmenlerince didik didik edilerek inceleniyor. Ray bir çağdaş romantik, bir serüvenci filozof olarak niteleniyor. «Johnny Guitar»dan, «Jesse James Kardeşler»e, «Asi Gençlik»ten «Gangsterin Sevgilisi»ne filmleri yeni baştan ele alınıyordu. 1973 yılında Cannes Şenliğini ziyaret ettiğinde, eski usta büyük bir sevgi gösterisi ile karşılanıyordu. Ancak tüm bunlar, eski ustanın yapımcılar tarafından aklanmasına yetmedi. Ve Ray, 68 yaşında, son 15 yılını işsiz geçirmiş, istediklerini tam olarak gerçekleştirememiş bir yönetmen olarak öldü.

1979

Sinemamızın Bir Dönemdeki 'Tek Adam'ı Öldü

ERTUĞRUL VE SİNEMAMIZ...

Muhsin Ertuğrul (1892 - 1979)

Muhsin Ertuğrul'un ismi her zaman tiyatro ile birlikte geçmiştir, geçecektir. Türk tiyatrosunun bugünkü haliyle kurucusudur o; en büyük savaşçısı, yorulmaz bir neferi olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un ismi nedense sinema ile birlikte hiç anılmaz. Oysa Ertuğrul, dünyanın hiçbir ülkesinde hiçbir dönemde görülmemiş bir olayın da kahramanıdır: Tam 17 yıl boyunca Türkiye'de film yapan tek adam olarak kalmıştır. 1922 ve 1939 arasında uzanan 17 yıl boyunca Türkiye'de (Nazım Hikmet'in yaptığı birkaç kısa filmin ve Hâzım'ın «Yeni Karagöz» kısa belge-filminin dışında) başka hiçbir kimse çıkıp da bir film çevirmeyi gerçekleştirememiştir. Bunun dışında 1922'den 1953 yılındaki son filmi olan «Halıcı Kız»a dek yaptığı tam 29 yerli filmle ve dış ülkelerde (Almanya ve Rusya'da) yaptığı bazı filmlerle, Ertuğrul film sayısı olarak da küçümsenmiyecek bir birikimi sağlamıştır. Nedir bu filmlerin önemi, yeri, başarı derecesi, Türk sinemasındaki yeri? Bu yer niçin böylesine tartışmalı olmuş, giderek yoksanmış, Ertuğrul'la sinema sözcükleri niçin pek az bir araya getirilmiştir?

Tiyatrocularla doğan sinema

Türk sineması zaten ilk atılımlarını tiyatrocular eliyle yapmıştı. 1914'de Fuat Uzkınay'ın ilk belge-filmi ve Sedat Simavi'nin (bugün kayıp olan) «Pençe» ve «Casus» filmlerinden sonra bilinen ilk konulu (öykülü) filmlerimizi, bir tiyatro adamı olan Ahmet Fehim efendi çekmişti: «Mürebbiye» ve «Binnaz». Bunları izleyen

«Bican Efendi Vekilharç» da tiyatrocu Şadi Karagözoğlu'nun elinden çıkmaydı. Kurtuluş Savaşının son günleriyle birlikte, sinemamızın başka bir tiyatro adamının eline geçmesinde şaşılacak bir şey yoktu, sinemamızın yazgısı böyle belirlenmişti sanki... O yıllarda var olan 2 yapımevi de sinema deyince bu «Avrupa görmüş», tiyatroda değerini kanıtlamış, elinin altında Dârül-Bedayi'nin oyun, oyuncu, dekor, kostüm olanakları hazır bekleyen sanatçıdan başkasını düşünememişlerdi. İşin tuhafı, onlara bunu anımsatacak hiçbir hevesli, gönüllü, hırslı genç sinemacı filan da çıkmamıştı. Gerisi sinemayı yalnızca elinin altında bulunan hazır oyunları, konuları, yine elinin altındaki Şehir Tiyatrosunun olanaklarıyla (oyuncu, teknisyen, dekor, kostüm, vs.) perdeye aktarmakla, belli bazı ticari başarılara erişmekle yetinen, sinemanın kendine özgü dili, estetiği, kuramları üstünde hemen hiç düşünmemiş, araştırmamış izlenimini veren bir sanatçı, tiyatroya olan inanılmaz hayranlığını, sevgisini, tutkusunu sinema için hiç duymamışa benzeyen bir kişilik..

Nitekim Ertuğrul, sinema üstüne hemen hiç konuşmamış, yazmamıştır. Örneğin çeşitli yazılarının toplandığı «İnsan ve Tiyatro Üstüne Gördüklerim» kitabında olsun, uzun sanat yaşamı boyunca sağda solda yazdığı yazılarda olsun, sinema üstüne hiçbir söz etmemiştir. Yıllar önce Yedinci Sanat dergisinde Türk sinema adamlarıyla yaptığımız uzun konuşmalardan birini kendisine ayırmak istediğimizde bunu kabul etmemişti. Böylece yaşamı boyunca 30 küsur film yapmış, bir ülkenin tiyatrosu yanında sinemasına da böylesine egemen olmuş, ilk köy, polis, Kurtuluş Savaşı filmlerimizi, ilk tarihsel yapımı, ilk dram, melodram, güldürü filmlerimizi örneklemiş olan bir sanatçının, yaptığı filmler ve sinema üstüne söyleyecek hiçbir sözü olmaması gibi garip bir durumla karşılaşmışızdır. Ertuğrul, kuşku yok ki tam bir tiyatro adamı ve yalnızca bir tiyatro adamı kalmış, sinemayı hiçbir zaman sevmemiş ve önemsememiştir.

Tümüyle yadsınabilir mi?

Ama Ertuğrul'un sinemada tüm yaptıklarının kötü olduğundan ve etkilerinin yalnızca zararlı olduğundan kesinlikle söz edilebilir mi? Biz, kendi hesabımıza birkaç yıl önce izlediğimiz «Bataklı Damın Kızı Aysel» filmini gerek taşıdığı belli sinemasal anlatım değerleri, gerekse gerçekçilikle dışavurumculuğun karışımı olan üslûbu açısından ilginç bulmuş ve filmi bu açılardan eleştirmiştik. (SED dergisi, sayı 1, haziran 1974). Ertuğrul, doğasının dışına

çıkamamış, gönülden bir ilgi duymadığı bir sanat dalında yaratıcı olamamıştır. Ama zaman zaman dış ülkelerden edindiği deneyleri sinemada kullanmasının getirdiği yenilik, oyuncularını çok iyi tanımasının ve dolayısıyla iyi kullanmasının sağladığı avantaj, tiyatro mizanseni anlayışının zaman zaman sinemada anlattığı konuyla bağdaşması sayesinde sağlanan uyum, o dönem filmlerinin sesli çekilmesinin getirdiği belli bir gerçeklik duygusu gibi öğeler, Ertuğrul sinemasına belli değerler kazandırmıştır. Bu sinemanın «Aysel», «Şehvet Kurbanı», «Bir Millet Uyanıyor», «Kızılırmak Karakoyun» gibi filmlerinin (diğer bazı önemli filmlerin kayıp olduğu düşünülerek) yeniden topluca gösterilmesi, Türk sinemasına ister istemez damgasını vurmuş bu önemli sanatçının yeniden değerlendirilmesini sağlayacaktır. Bu konuda arşivlerimize olsun, TRT'ye olsun önemli bir görev düştüğü kanısındayız.

1979

●

MUHSİN ERTUĞRUL VE BİRKAÇ NOKTA...

Türkiye'de, bugün, sinema hâlâ gerektiği kadar önem ve ciddiyetle ele alınmıyor. Sinemayı «bir eğlence aracı» olarak küçümseyen 50 yıl ötesinden kalma düşünce toplumun büyük kesimi için olduğu gibi, aydınlar için de hâlâ büyük ölçüde geçerli... Örnek mi istiyorsunuz? 60. sanat yıldönümü kutlanan üstad **Muhsin Ertuğrul**'u ele almak yeterli...

Günlük gazetelerden sanat dergilerine, tüm basında sayın Ertuğrul hakkında çıkan yazılara göz atınız... Söz birliği etmişcesine hepsi Ertuğrul'un tiyatro kişiliğinden, Türk tiyatrosuna ettiği hizmetlerden söz ediyorlar da, sinema yanına değinen tek bir Allahın kulu çıkmıyor... **«Devrim»**de Nejat Özön'ün bir yazısı dışında, Türk sinemasında 17 yıl boyunca tek sinemacı olmuş Ertuğrul'un sinemacılığı sanki unutulmuş.. Bu açıdan, Türk sinemateki'nin düzenlediği **«Ertuğrul filmleri toplu gösterisi»** olsun, Ertuğrul sineması hakkındaki açık oturum olsun, 60. yılında büyük sanat adamının sinema yanını ele alan başkaca yayın ve çalışmaların yokluğu yanında, bütün eksiklerine rağmen, ayrı bir önem kazandı...

Sinemadaki yeri

Sinema yazarlarının katıldığı Ertuğrul sineması hakkındaki açık

oturumda, Ertuğrul'un 1922'den 1953'e dek yaptığı 29 filmle Türk sinemasında kendine edindiği önemli yerin niteliği enine boyuna tartışıldı... Bu sinema, genellikle eleştirildi, Ertuğrul'un tiyatroya kıyasla sinemayı ikinci plânda tuttuğu, hiçbir zaman gerçek bir sinema diline ulaşamadığı, en ulusal konulara değinen filmlerinin bile (örneğin Kurtuluş Savaşı'mıza ait **«Ankara Postası»** gibi filmlerle, ilk köy filmimiz olarak bilinen **«Bataklı Damın Kızı Ayse»**) yabancı sinemalardan aktarılmış filmler olduğu ileri sürüldü... Biz de, kendi hesabımıza, Ertuğrul'un 1916 - 1927 arası, en büyük sinema olaylarının meydana geldiği dış ülkelere (örneğin **«dışavurumculuk»**un **(expressionisme)** Almanya'sı, **Ayzenştayn**'in **«Potemkin»**i yaptığı yılların Rusya'sı, **Sjöström** ve **Stiller**'lerin İsveç'i gibi) yolculuklar yapmak imkânını bulmasına rağmen kendi ülkesinde yaptığı sinemanın bu sinemalarla kıyaslanmıyacak derecede yetersiz olmasının Türk sineması için bir talihsizlik olduğunu belirttik. Ancak, bir sanatçıyı yapamadıkları ile değil, yapabildikleri ile yargılamanın doğru olduğunu da ekledik. Ayrıca Ertuğrul'un Türk sinemasına getirdiği bazı kötü etkilerin (**«Dâr-iil bedâyi»** ağzıyla konuşma, vesair tiyatro alışkanlıkları) uzantısının bugün de sürmekte olduğunu ileri sürenlere karşılık, aradan geçen 30 yıldan sonra sinemamızda hâlâ «kötü etki»den söz edilemiyeceğini, bugünkü aksaklıkların sorumunun artık bugünkü sinemacıda aranması gerektiğini söyledik. Bu oturumun basına, genellikle Ertuğrul'u olumsuz olarak eleştiren yanlarıyla yansıması sonucu, bazı çevrelerden üstü kapalı suçlamalar geldi kulağımıza... 60. yılında bir büyük sanatçı böylesine eleştirilir miymiş, filân... Bu suçlamalar, kulağına gitse, en çok sayın Ertuğrul'u üzerdi, eminiz... Ertuğrul, hayat hikâyesinden bildiğimiz kadarı, her türlü eleştiriye karşı her zaman en büyük hoşgörüyü göstermiş bir sanatçı... Ayrıca Türk tiyatro ve sinemasındaki yeri olsun, kişiliği olsun, eleştiriden «masun» kalamıyacak kadar önemli ve büyük... Bu bakımdan, böyle bir oturumun yapılmış olması, kulağına eriştiyse onu ancak memnun etmiştir sanırız...

Kayıp filmler

Aslında bu açık oturum, konuşucuların Ertuğrul sinemasını yeterince tanımamış olmasından ötürü eksikti... Nasıl tanısınlar ki, Türk sinemasına damgasını vurmuş bir adamın 29 filminden elde bulunanlar, 5'i aşmıyordu Bunların 3'ü Türk Sinemateğinin, yanılmıyorsak 2'si de Devlet Film Arşivi'nin elindeydi... Ertuğrul'un sağda solda bulunan bazı önemli filmlerinin tek kopyalarının ise

sinematek ve resmî arşivlerin eline nasıl geçebileceği bilinmi yordu. Bu konuda, sinematek derneğinin başına gelenler ibret vericiydi...

Özel bir koleksiyoncunun elinde Muhsin Ertuğrul'un 3 filminin («Cici Berber», «Karım Beni Aldatırsa» ve «Bir Kavuk Devrildi») bulunduğu bilindiğinden kendisiyle temasa geçilmiş, ancak bu zat filmleri ismini vermek istemediği birine sattığını söylemiştir. Bu 3 filmin de (ki başka kopyaları yoktur) âkibeti böylece şimdilik meçhûldür... Görüldüğü gibi, Türk sinema tarihi açısından önemli olan bu filmler, bir yandan sinema derneklerinin arşiv kurma çabalarının yetersizliği, öte yandan ve özellikle bu gibi işlerle uğraşacak resmî makamların (örneğin bir «Kültür Bakanlığı»nın) yokluğu ve olanların da, sanat eserlerinin korunması konusunda, **Bergama**'daki **Zeus** tapınağının olduğu gibi Berlin'e nakline izin veren bir Osmanlı anlayışından farksız bir tutum içinde bulunmaları nedeniyle, sağda solda sürünüp durmaktadır. Akla gelen bir husus, **Muhsin Ertuğrul** adına kurulacağı bildirilen bir **fon**'a ayrılacak paranın bir kısmıyla, Ertuğrul'un sağda soldaki bu filmlerinin derlenmesi ve bir elde veya arşivde toplanmasıdır...

1970

●

«BATAKLI DAMIN KIZI AYSEL» ÜZERİNE...

Muhsin Ertuğrul'un geçen haftalarda Türk Film Arşivi salonunda gösterilen «Bataklı Damın Kızı Aysel» filmi, bu filmi görme olanağını ilk kez bulan benim gibi belli bir kuşak sinema meraklısı üzerinde bir hayli şaşırtıcı bir etki yaptı. Filmi birlikte izlediğimiz bir sinema yazarı, çıkarken, bir dergide yayımlanmış bulunan «Türk Sinemasında Görüntü Dili» adlı incelemesini bu filmi görmeden yazmış olmanın üzüntüsünü belirtiyordu. «Bataklı Damın Kızı», görüntü dilinin temizliği yanında başka açılardan da ilgi çekici, önemli bir film ve daha ayrıntılı bir tarihi yazılmamış olan sinemamızda kesin biçimde doğruluğu kabul edilmiş bazı yargıların yeni incelemelere tabi tutulması, yeni değerlendirmeler getirilmesi gereğini ortaya koyuyor.

«Bataklı Damın Kızı Aysel», Nijat Özön'ün «Türk Sinema Tarihi» (Artist yayınları, 1962) adlı kitabında belirttiğine göre, 1917 yılında İsveçli rejisör Victor Sjöström eliyle beyaz perdeye akta-

rılan Selma Lagerlof'un «Bataklık Kızı Tösen fran stormintorpet» adlı öyküsünden alınmış. Özön, bu konuda «Ertuğrul'un bu filmi Almanya'da veya İsveç'e gittiği vakit görmüş olması düşünülebilir. Her halde Lagerlöf'ün öyküsünden yararlanmak, durup dururken akla gelivermiş bir şey olmasa gerek» diyor. 1935 yılında çevrilen filme ait, yapımcı İpek Film şirketinin organı olan bir dergide, (7 Ocak 1937 tarihli 56. sayı) Osman Torgolan takma adıyla çıkan bir yazıda (ki Özön, bu adın Ertuğrul'a ait olmasından şüphe ediyor) film hakkında şunlar yazılmış :

«Bu türkçe film, şimdiye kadar çevrilen diğer türkçe filmlerden büsbütün başka bir mevzuu ele almıştır. Bu mevzu, öteki filmler gibi şehrin ve şehirlilerin dar yaşayışları içinde kalmayıp memleketimizin yüzde yetmişini teşkil eden köylünün yaşayışından alınmıştır. Bu suretle şimdiye kadar perde üzerine aksettirilmeyen bir muhit gözümüzün önünden geçecektir. Filmin bel kemiği köy ve köylüdür... Bir köy anlatılır, veya gösterilirken, o köyü çepçevre içine alan tabiat elbetteki en ön sırada gelir... Bu itibarla bu filmde de tabiat başlıca unsur olarak ele alınmıştır. Bütün insanlar nasıl ulu tabiatın önünde bir oyuncak gibi kalırlarsa, bu filmin muhteşem tabiatı önünde de vaka kahramanlarının öyle kalmaları istenmiştir...

Bizim köylünün ekim ve biçiminde henüz tamamiyle makine —traktör vesaire— kendisine arkadaşlık etmediği için bütün işlerini gördüğü hayvanlar da, manzaralar kadar, bu filmde büyük yer tutmaktadır... Elhasıl, şimdiye kadar filmlerimize koymadığımız bu iki unsuru karıştırarak yeni bir Türk filmciliği tarzı tecrübe edilmiştir. Mümkün olduğu kadar gerek aktörlerin, gerek oynayış tarzının tabiata yakın olması istenmiştir. Yaşadığımız her günkü hayattan farksız olması için çalışılmıştır. Bizim fikrimizce bu «Türk filmciliği»ne verilmesi lâzım gelen veçhedir. Meselâ sanatkârların mevzua iştirak eden hakiki köylülerden farksız olması için yüzlerine makyaj yapılmamış, tabiatta olduğu gibi bırakılmıştır.»

Bu film hakkında, Nijat Özön'ün aynı kitapta belirtilen görüşleri ise şöyle

«Aysel, rejisörünün varmak istediği sonuçlara ulaşamadı. Filmde ileri sürüldüğü gibi, bir tabiat - insan karşılaşması yoktu. «Aysel»in tabiatı, kartpostal manzarası olarak kalıyor, çevre, özentili bir köy dekoru olarak ortaya çıkıyor, oyuncular iğreti duruyorlardı. Film de bir bütün olarak, sonraki köy melodramlarının bir prototipi özelliğini taşıyordu. Her halde, Ertuğrul'un Sovyetler Bir-

liğindeki tecrübesi «Bir Millet Uyanıyor» da kendisine ne kadar yardımcı olmuşsa, «Aysel»de de o kadar az yardımcı olmuştu. Gerçekten de, «Aysel»in 1930'dan sonra İstanbul'da gösterilen bazı ilk sesli Sovyet köy filmlerinin Ertuğrul'da tazelediği anılara dayandığı anlaşılmaktadır. Ne var ki, Sovyetler bu dönemde, Ertuğrul'un bu ülkede bulunduğu yıllardaki köy filmlerinden apayrı bir temaya, köyün makineleşmesi temasına el atmışlardı. Bundan dolayı, «Aysel»deki etki de, filmin bütünü dışında kalan tek tek tabiat görüntülerinden, çerçevelemedeki özentiden ileri geçemiyordu. «Aysel», görüntüleri açısından Ertuğrul - Ar çiftinin en başarılı çalışmasını ortaya koymaktaydı.»

«Aysel» hakkında Türk sinemasının tek tarihçisi ve araştırıcısı Nijat Özön'ün düşünceleri, Sayın Özön'ün Sayın Ertuğrul hakkındaki genel yargısının dışına taşmayan ve olumsuz yönde beliren bir yargı olarak ortaya çıkar. Ertuğrul'un sinemamızdaki yerinin, olumlu veya olumsuz, çok önemli ve büyük olduğu kuşkusuz. Bu konuda yeni bir değerlendirmeye gitmek için, Ertuğrul'un filmlerinin tümünü değilse bile, (zaten buna olanak yok, bu filmlerin bir bölümü bugün artık yok), önemli bir bölümünü seyretme gereği var. Ama, öyle sanıyoruz ki, bir yaratının bir parçası pekala tümünden bağımsız olarak ele alınabilir, incelenebilir. Bu yazıda bunu yapmaya çalışacak ve «Aysel»de bulduğumuz bazı değerleri ve olumlu, en azından ilginç yönleri belirliyeceğiz.

Nijat Özön'ün «Aysel» hakkındaki olumsuz yargısı, sanırım ki bu filmin «gerçekçilik» açısından, köy gerçeğini verebilmesi açısından taşıdığı eksikliklere dayandırılmış bir yargı... Oysa «Bataklı Damın Kızı Aysel», bizce bir Türk köyü gerçeğini vermek savında olan bir film değil... Diğer yandan, bu filmin, Ertuğrul'un Sovyetler Birliği'ndeki deneylerini kaçınılmaz olarak belli ölçüde taşıdığı ne denli doğruysa, Sovyet sinemasına bir öykünme olarak çevrilmediği de o kadar doğru... «Bataklı Damın Kızı Aysel», çok çeşitli etkilere açık, bu etkileri utanmadan, yüz akıyla taşıyan, ama bu etkileri değişik bir sonuç bambaşka bir karışım elde edecek biçimde kendinde yoğurmuş, bir hayli özgün bir yapıt olarak gözüktü bize...

Ertuğrul'un köyü ve köylüleri verişi, aslında bir gerçeği betimlemek isteğini tam olarak taşımayan, belli bir atmosfer yaratmak isteyen, çevreyi tam ve doğru olarak betimlemeksizin çevrenin kendine özgülüğünü, bir yabancı, bir dışarıdan gelen, bir köyden olmayan için çekici, çarpıcı olan yanlarını belirlemek isteğine dayanan bir anlatım. Şafağın sisi içinde çalışmaya giden,

sabanlarını kullanan, harman yerinde yaba ile ekinlerini savuran köylüler... Ertuğrul'un kamerası, dünya yaratılalı beri insanoğlunun en soylu işi olagelmiş üretim çabasını, toprağın veriminden yararlanma uğraşını, unutulmaz görüntülerle, ayrıntılı biçimde sinemalaştırır, şiirleştirir. Tıpkı bir ineği sağılırken gösterdiği veya (yıllar sonra bir Yılmaz Güney'in de «Ağıt»ta yapacağı gibi) yuvalarındaki kuş yavrularını saptadığı bölümlerde oldığu gibi... Etkilendiği kaynaklar ne olursa olsun, saygıdeğer bir çalışmadır bu.. Ertuğrul'un sineması, başka hiç bir filminde görülmediği ölçüde «saptayıcı», «ayrıntıcı», giderek «belgesel» bir sinemaya yaklaşır.

Ancak, bu doğa/insan/doğanın içinde insan ayrıntıları ve bunların getirdiği belgesel hava sürekli değildir. Ertuğrul, belki bilinçsiz, ama belki de bilinçli biçimde, buna tam zıt bir anlayışı filme sokmakta gecikmez. Sağlıklı, çalışkan köylüler, Pudovkin ve Dovçenko'yu anımsatan köy ve doğa çekimleri, yerlerini öykünün asıl kahramanı olan, kendine özgü, dengesiz, giderek patolojik tiplere bıraktıkça, filmin belgesel anlatımı da bir tür dışavurumculuğa, Ertuğrul'un bir başka etkilendiği ülke ve dönem olan 1920'lerin Alman expressionisme'ine doğru kayar... Başta belirlenen köy dekoru önündeki sağlıklı köylülerin yerini, Dostoyevski romanlarından çıkmışa benzeyen, tutku, ümitsiz aşk, suç ve ceza gibi motiflerle kıvranan, ıstırap çeken insanlar alırlar Dovçenko köyünün önünde Dostoyevski insanları. Yine Rus sanatının etkisinden söz edilebilir. Ama Dostoyevski'de etkilenmemiş kim vardır? Ve Dostoyevski'nin kahramanlarının evrenselliği artık söz götürür mü? Bu kahramanlar, Ertuğrul'un bir ara belirledikten sonra unuttuğu köy dekorunda «naturaliste» bir dram yaşarlar... Ertuğrul, konusu bu kez insan olan bir tür belgesel anlayışı yer yer yine yakalar. Ama bu kez, bu anlayış bir «durum sineması»nı saptamada kullanılır. Örneğin Alinin sarhoşluk sahnesi, bir ruh halini, gerçek yaşamdaki süreci içinde (veya ona yakın biçimde), tüm gelişimiyle ele alan, uzayan, uzadığı ölçüde de gerçek olduğunu duyuran bir bölümdür. Türk sinemasında gösterilmiş en gerçek sarhoşluk sahnesidir bu belki de, ve yine Türk sinemasında, sonradan çok daha sabırsız, aceleci olmuş, kişilerin ruh halini betimlemek uğruna bir sahneyi uzatmayı gereksiz sayan bir anlayışa gelmiş Türk sinemasında bu anlayışta bir bölüm, bir psikolojik durumu belirlemek için böylesine uzatılmış, ayrıntılarıyla saptanmış bir bölüm yoktur...

«Bataklı Damın Kızı Aysel»i bugün için de halâ geçerli kılan ve şaşırtıcı biçimde etkileyici yapan bir yanının (ki bu yanı, belki

de en önemli yanıdır, olabilir), biçim açısından taşıdığı olgunluk olduğu da ileri sürülebilir. Gerçekten de film, Cezmi Ar'ın şaşırtıcı ölçüde başarılı kamera çalışması, ışıkların kullanılışı, ve özellikle çekimlerin, kadraj'ların taşıdığı aranmışlık, özen açısından dikkati çekicidir. Kamera, nesnelere göre çok ilginç yerlere yerleştirilmiş, değişik açılar elde edilmesine çalışılmıştır. Filmin kamera ve fotoğraf anlayışı, bugün bile aşılmamış, eskimemiş görülecek ölçüde olgundur... Oyuncuların kendi sesleriyle konuşması, filme sinemamızda unuttuğumuz bir gerçeklik sağlamakta, şimdi terkedilmiş olan bu yöntemin sinemaya neler kazandırdığını göstermektedir. Aynı biçimde, müzik kullanılışı da ilginçtir. Ertuğrul, köy bölümlerinde folklor müziğini kullanmış, kahramanlarının çevreden sıyrılarak kendi dramlarını yaşamalarıyla birlikte batı sineması anlayışında bir fon müziğine geçmiştir. Müziğin, çağdaş bir sinema anlayışına yakın bir biçimde, az ama öz kullanılması dikkati çeker. Ertuğrul, olayların içe dönük gelişiminin, sonunda yine çevreye, dışarıya, köyle dönüşünü yeniden folklor müziğine başvurarak pekiştirir. Bu, aslında ilkel gözüken yöntem, filme belli bir içtenlik, çocuksu bir saflık kazandırır... Çevreye (gerçek yaşama) dönüşle birlikte, filmin getirdiği «mutlu son» çerçevesinde kişiler de Dostoyevski'vari üzüntülerini, bunalımlarını uzakta bırakır, doğanın yaşama sevincine, neşesine yeniden kavuşurlar

«Bataklı Damın Kızı Aysel», Muhsin Ertuğrul'un genellikle çok saldırıya uğramış, çok kötülenmiş sineması içinde en olumlu ve ilginç örnek, ve belki tek başına bile olsa, bu sinemanın yeniden ele alınması, incelenmesi gereğini getiren bir olaydır. İleride düzenlenecek toplu gösterilerin bize bu fırsatı getireceğini umalım.

1974
SED Dergisi

Not Film hakkında, Agah Özgüç'ün «Türk Sineması Sözlüğü» kitabından alınma jenerik dökümü
Eser Hasan Cemil. Reji ve Senaryo : Muhsin Ertuğrul. Görüntü yönetmeni : Cezmi Ar. Oyuncular : Muhsin Ertuğrul, Cahide Sonku, Talât Artemel, Sait Köknar, Müfit Kiper, Hazım Körmükçü, Feriha Tevfik, Sami Ayanoğlu, Mahmut Moralı, İ. Galip Arcan. Yapım : İpek Film (yıl 1934).

BİR MUHSİN ERTUĞRUL FİLMİNİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ...

Sinema/TV Enstitüsünün bu haftaki program düzeni içinde yıllardır kayıp olan, ancak bir **«özel kişi»**nin elinde bir kopyası bulunduğu söylenen bir film, **«Bir Kavuk Devrildi»** yer alıyordu. Ne var ki bu filmi görmeye gettiğimizde **«teknik zorunluluklar»** nedeniyle gösterinin ertelendiğini duyduk. Ama Enstitü, Türk sinema tarihinin bir yaprağını izlemeye gelenleri boş çevirmedi. Ertuğrul'un yine yıllardır görülmemiş olan filmi **«Söz Bir Allah Bir»**in 16 mm'lik, bir hayli bozuk (kuşkusuz TV'de gösterilemiyecek) bir kopyasının sinemaseverler için son kerte ilginç bir gösterisini sundu.

«Söz Bir Allah Bir», Ertuğrul'un 1933 yılında üstüste çevirdiği 3 operet uyarlamasının ortancası (Diğerleri **«Karım Beni Aldatırsa»** ve **«Cici Berber»**). Prof. Alim Şerif Onaran'ın (yan sütunlarda söz konusu ettiğimiz) kitabına göre konu, bir Fransız vodvilinden alınmış. **«Evli kadınlarla düşüp kalkan bir avukat»**ın bir kadından kurtulmak için en iyi arkadaşını kullanması, onun zor duruma düşmesi, üstelik arkadaşının yeni nişanlandığı kızı ele geçirme çabaları anlatılıyor bu filmde... Güldürü bölümleri, durağan bir kameranın saptadığı diyaloglar veya üçlü-dörtlü konuşmalar biçiminde gelişiyor, arada bir dizi **«rövü kızı»** çıkarak bir hayli **«dekolte»** kılıklarıyla **«danslar yapıyor»**, vs.

Film, Onaran'ın bizle konuşmasında kullandığı deyimle Ertuğrul'un **«özensiz»** sinemasının tipik bir örneği.. Öylesine özensiz, öylesine tembel işi bir çalışma ki bu, Ertuğrul, kamerayı ya sabit tutuyor, yahut da 2 kişi konuştuğu zaman söz sırasına göre birinden öbürüne kaydırıyor. Bu kaydırmalarda bazen yanlışlıklar oluyor Biri konuşurken öbürü gösteriliyor, veya ani bir kayma hareketi sırasında kamera fazlaca kayarak yanlış bir çerçevelemeye giriyor, yani oyuncu ekranın biraz sağında (veya solunda) kalıyor. Ama ne gam... Ertuğrul bunları düzeltmek zahmetine katlanmıyor bile.. Bazen oyuncular, yanlış replik söylüyor, veya diyalogda takılıyorlar. Bunu da önemsemiyor Ertuğrul, sahneyi yeniden çekmeye yanaşmıyor. İstediği, anlaşılan çekimin bir an önce bitmesi, bu işten kurtulunması.. Şarkılı bölümlerde, yine, **«raccord»** denen planların sonradan bağlanması zahmetinden kurtulmak için

olsa gerek, şarkı boyunca yalnız onu söyleyeni gösteriyor Ertuğrul, başkasını değil...

Filmin kişileri de bir alem... **«Feministim»** diye şarkılar söyleyen erkek giysili kadını (Semiha Berksoy), ünlü oyunlardan tiradlar okuyan yarı - kaçık uşağı (İ. Galip Arcan), Türk toplumunda bırakınız 1930'ları bugün bile pek görülemiyecek olan karı koca - aşık üçgenini ve bunların birbirlerine ve çevreye karşı **«fütursuz»** davranışlarını, tüm bunları ve daha birçok şeyi bizim toplumumuzla ilişkili olarak kabul etme olanağı yok. Fransız vodvilinden abartma tipleri yerlileştirmek için en küçük bir çaba gösterilmemiş, isim değişikliğinden başka...

Ama **«Söz Bir Allah Bir»** yine de ilginç... Öncelikle tüm bir oyuncu kuşağının tüm bir dönemin tiyatro anlayışının en ünlü isimlerinin yeniden görülmesi olanağını getiriyor. Bu arada Vasfi Rıza Zobu'nun vodvil oyunculuğundaki ustalığını, harika bir **«Debreli Recep»** yaratan büyük oyuncu Hazım'ın kompozisyonunu, İ. Galip Arcan'ın taşkın, abartmalı, kendine özgü oyununu, sonra Melek Tayfur'u, Necla Sertel'i, ilk rollerinden birinde, taptaze Cahide Sonku'yu özlemle anmamak ve oyunlarından tad olmamak olanaksız.

Daha da ötesi, **«Söz Bir Allah Bir»**, bizim toplumumuza ne denli yabancı da olsa, içerdiği kadın/erkek ilişkileri, serbest, özgür kadın imajı, dekolte giysileriyle dolaşan, **«bacak sallayan»** kızlar grubu ile kuşkusuz döneminin (1930'ların) toplumda yerleştirilmek istenen ve ilke olarak ithal malı bazı değerlerine, kavramlarına tanıklık ediyor. Kuşkusuz bu çılgın Fransız operetinin sunduğu biçimde değil, ama ilke olarak açılması, erkekle birlikte topluma karışması, kişiliğini kanıtlaması istenen Türk kadını imajı açısından bu filmin, giderek Ertuğrul'un tüm filmlerinin dönem psikolojisine ne denli uygun düştüğü kuşku götürmez. Bugün bile tartışılacak, giderek **«topluma ters düştüğü»** gerekçesiyle kimsenin çevirmeyeceği filmleri 1930'larda Muhsin Ertuğrul'un, dönemin bir anlamda **«resmi sinemacısı»**nın çevirmesi, kişisel kaprislerden ve seçimlerden çok (veya onlarla birlikte) o dönem Türkiye'sinin resmi ideolojisiyle ve kadın üstüne değerlerin yenileşmesi çabasıyla birlikte ele alınmalı. Sanırım bu, Ertuğrul sinemasına şimdiye dek gerçekleştirilen yaklaşımlarda gözden kaçan bir nokta oldu.

1982

Griffith Sanatının Son Mirasçısı da Öldü :

HİTCHCOCK ARTIK KİMSEYİ KORKUTAMIYACAK...

Alfred Hitchcock (1899 - 1980)

Alfred Hitchcock üstüne bir yazı yazmaya sıvandığımda, gözümün önünde ve kafamın içinde birçok şeyin, birçok görüntünün, anının, izlenimin birbirine karıştığını anımsadım. 51 filminden (özellikle ilk döneminkiler dışında) 25'ini gördüğüm, sevdiğim bir yönetmen söz konusu öncelikle Dünya üstündeki milyonlarca sinemasevere olduğu gibi bana da sinema merakımın en güzel ödüllerinden, armağanlarından bir bölümünü sunan, en güzel dakikalarımdan bazılarını geçirten bir yönetmen... Sonra sanatı üstüne yazılmış çeşitli kitaplar, incelemeler okuduğum bir sanatçı. Özellikle (bu yazıda da sık sık başvuracağım) François Truffaut'nun uzun ve kapsamlı konuşmasını içeren kitap... Ve sonunda daha kişisel bir anı 1972 Cannes film şenliğinde Carlton otelindeki odasında «Mrs. Hitchcock» ile birlikte, yanımda Arda Uskan olduğu halde konuştuğumuz, resimlerini çektiğimiz, esprilerine güldüğümüz, İstanbul'a çağırdığımız, gazetecilik yaşamının bana en onur veren röportajlarından birini gerçekleştirdiğim o tombul, sevimli, cin gibi yaşlı adam... Nerden başlamalı?

Gerilim ustası

Hitchcock adı yıllar yılı «korku, gerilim, heyecan» sözcükleriyle eşanlamlı olagelmiş, bu türdeki her çaba, her film «Hitchcock tarzı, Hitchcock türü» diye nitelenmiş, çoğu kez de «Nerde Hitchcock?» diye bu bir yakınmaya, her zaman Hitchcock'un lehine sonuçlanan bir kıyaslamaya dönüşmüştür. Hitchcock'un bir gerilim, bir «suspense» sineması ustası olduğu doğrudur. Kendisi de bunu açıkça belirtmektedir : «Orta halli şeylerle işim yok, sıradan, gün-

delik olanla uğraşmakta güçlük çeekrim.» Truffaut'ya göre, gözde Hitchcock temaları kaygı, cinsiyet ve ölümdür «Bunlar gündüz uğraşları değil İşsizlik, yoksulluk, ırkçılık ya da sıradan kadın-erkek ilişkileri gibi... Gece uğraşları bunlar, dolayısıyla metafizik uğraşlar.» Böyle diyor Truffaut, Hitchcock sineması üstüne. Hitchcock bu konuda kendini savunmuyor bile zaten... Ünlü «Başkaları seyirciye hayat dilimleri versinler. Ben onlara pasta dilimleri veriyorum,» sözü onundur. Bu konuda daha geniş bir açıklamayı ise şöyle yapıyor

«Bir hayat kesitini sinemalaştırmam, çünkü insanlar bunu evde, sokakta, sinemanın kapısı önünde bulabilirler. Buna karşılık tümüyle fantezi, tümüyle hayal ürünü olan şeyleri de sevmem, çünkü seyirci filmin kişileriyle kendini özdeşleştirebilmelidir. Benim için film çevirmek demek, bir öykü anlatmak demektir. Bu öykü gerçekdışı gözükebilir, ama asla sıradan olmamalıdır. Dramatik ve insancıl olması da yeğlenir. Dram, sıkıcı, boş anları gösterilmeyen bir hayat demektir. Sonra teknik gelir. Burda, teknik ustalık gösterilerine karşı olduğumu söylemeliyim. Tekniği eyleme eklemek gerekir. Kamerayı, kamera yönetmenini çok sevindirecek bir açıya yerleştirmek değildir sorun. Kameranın nerede durmasının sahneye en çok güç kazandıracağı önemlidir. Görüntülerin güzelliği, kamera hareketlerinin güzelliği, ritm, efektler, hepsi konuya (eyleme) bağımlı olmalıdır.»

Bu sözleriyle sanatını özetliyor Hitchcock. Bir öykü anlatmaya yönelik bir sanattır bu. Çağın önemli ve gerçek sorunlarını ele almayı, seyirciye bu konuda düşünceler, bildiriler, mesajlar iletmeyi kesinlikle amaçlamaz Hitchcock sineması «Halk, sinemada politikayla ilgilenmez.» Sıradan, gündelik, olağan şeyler de anlatılmamalıdır sinemada; olağanüstü, çizgi - dışı şeyler anlatılmalıdır. Gerçekten de bazı Hitchcock filmleri anımsandığında anlatılanların olağanüstülüğü hemen ayrımsanmayacak gibi değildir «Kuşlar»da (1963) doğanın bu masum yaratıklarının günün birinde öfkeye gelip insanlara saldırmaya ve onları vahşice yok etmeye başlaması anlatılır. Ünlü «Psycho Sapık»ta (1960) çift - kişilik yaşayan, ölmüş annesinin de ruhunu kendinde taşıyan bir ruh hastasının (Anthony Perkins) işlediği bir dizi korkunç cinayet söz konusudur. «The Rope - Ölüm Kararı»nda (1948), sırf merak yüzünden öldürdükleri arkadaşlarının cesedini kocaman bir sandığa kapayıp üstünde dostlarına yemek veren iki genç sosyete delikanlısının öyküsü anlatılmaktadır, vb...

Ama Hitchcock yalnızca bu mudur, yalnızca seyirciyi merak-

landırmayı, şaşırtmayı amaçlayan bir gözbağcı, bir büyücü, bir üçkâğıtçı mıdır? Öyle olsaydı, ondan çok değişik, çok başka tür sinema yapan kişiler, Hitchcock sinemasını bu denli överler, önemserler ve yüceltirler miydi? Sözgelimi Eric Rohmer - Claude Chabrol ikilisinin Hitchcock üstüne kitaplarında şöyle denir : «O, sinema tarihinin en büyük biçim yaratıcılarından biridir. Bu alanda ancak Ayzenştayn ve Murnau belki onunla kıyaslanabilirler. Biçim, onda özü güzelleştirmez, doğrudan doğruya yaratır.» Trauffaut ise şöyle diyor : «Sinema, şu 1966 yılında yeniden sesten yoksun olur da 1895 ile 1930 arasında olduğu gibi bir sessiz sanat haline gelirse, şimdiki yönetmenlerin pek çoğu meslek değiştirmek zorunda kalırdı. Şimdilerde yalnızca Howard Hawks, John Ford ve Hitchcock bize Griffith'in sırlarının mirasçısı gibi gözüküyor ve onlar öldüğünde 'yitik sırlar'dan söz etmek gerekecektir.» (Bu 3 sanatçı da öldüğüne göre, artık «yitik sırlar»dan söz etme günü gelmiş demektir.) Aynı Truffaut şöyle yazmaktadır daha ilerde «Ingmar Bergman'ın çağında sinemanın edebiyatla eşdeğer bir sanat olduğu kabul edilirse, Hitchcock'u Kafka, Dostoyevski, Poe gibi 'kaygılı' sanatçılar arasında saymak gerekir. Bu kaygı sanatçıları bize yaşamda yardım etmezler (çünkü yaşam, onların kendileri için de zordur), işlevleri bize saplantılarını iletmektir. Böylece —ve belki de istemeden— bize kendimizi tanımada yardımcı olurlar. Bu da her sanat yapıtının temel amaçlarından biri değil midir?»

Görülüyor ki bu önemseyen, yücelten yaklaşımların ışığında, Hitchcock sinemasını da daha ciddi biçimde ele alma gereği doğmaktadır.

Tema ve Biçim Alanı

Hitchcock'un önemi ve üstünlüğü, kuşkusuz seyircisini yıllar boyu iyiden iyiye korkutmuş, koltuğunda ürpertmiş olmasında değildir. Zaten Hitchcock filmleri, gerçek anlamda «korku sineması, dehşet sineması» örnekleri sayılmazlar. (Yukarda saydığım birkaç örnek, özellikle «Sapık» ve «Kuşlar», Hitchcock sinemasının içinde bu açıdan aşırı uçlardır, en ileri gitmiş örneklerdir.) Hitchcock'un önemi ve üstünlüğü, özellikle iki noktada belirginleşir. İlki, Hitchcock'un her gerçek sanatçı gibi kendi temalarını, ilgi ve saplantı alanlarını kesinlikle saptamış, belirlemiş bir yönetmen olmasıdır. İkincisi ise, Hitchcock'un sinemada biçimi en iyi biçimde kullanan, anlattığıyla ayrılmaz bir bütün halinde kullanan, giderek, Rohmer Chabrol'un tanılamasında olduğu gibi «anlatılanı, özü yaratacak» biçimde kullanan bir usta olmasıdır.

Hitchcock sinemasının gözde tema'sı, kendini zor bir durumda bulan ve bu durumdan kurtulmaya çalıştıkça işleri karıştıran kişi tema'sıdır. Bu tema, daha da özel biçimde, Hitchcock'da «başkasının işlediği bir cinayetle suçlanan bir adam» öyküsüne dönüşür sık sık... Bu tür öykülerin en belirgin tema'sı da «kuşku» tema'sıdır.

Hitchcock'un özellikle ünlü İngiliz döneminin (sesli ve sessiz filmleri kapsayan 1922 - 1939 yılları arası) ve Amerikan döneminin ilk yıllarının (1940'lar) gözde tema'sıdır bu... «The Thirty Nine Steps 39 Basamak»ta (1935) polis tarafından işlemediği bir cinayetle izlenen bir adamın öyküsü anlatılır. «Jamaica Inn Kanlı Meyhane»de (1939) bir sürü yasadışı işi yöneten, film boyunca kimsenin şüphelenmediği sorgu yargıcından başkası değildir. TV'mizde iki kez gösterilen «Rebecca Rebeka»da (1940/Amerikan döneminin ilk filmi) genç bir kadın (Joan Fontaine), film boyunca yeni evlendiği zengin ve soylu adamın (Laurence Olivier), daha önceki karısının katili olduğu kuşkusunu taşır. Aynı Fontaine, «Suspicion Şüphe»de (1941) bu kez kocasının (Cary Grant) bir katil olduğu korkusuyla yaşar. «Spellbound Öldüren Hatıralar»da (1945) kadın doktor Constance (Ingrid Bergman) doktor Edwardes'in (Gregory Peck) karışık zihnini aydınlatmaya ve bir katil olduğu kuşkusunu gidermeye çabalar... «Notorius - Aşktan da Üstün»de (1946) ana gerilim, casusluk amacıyla girdiği evde Nazi ajanı Sebastian'ın (Claude Rains) sevgisini kazanarak görev için onunla evlenen Alicia'nın (Ingrid Bergman) gerçek kişiliği üstüne Sebastian'ın kuşkularının yoğunlaşmasıyla sağlanır... «Paradine Case - Celse Açılıyor»da (1947) güzel bayan Paradine'in (Alida Valli) suçlu olup olmadığı, avukatı (Gregory Peck) için olduğu denli seyirci için de baş sorudur... «Stage Fright Sahne Korkusu»nda (1950), gerçek suçlu, film boyunca sanıldığı gibi egoist tiyatro artisti (Marlene Dietrich) midir, yoksa «masum» görünüşlü genç adam (Richard Todd) mı? Tema olarak tüm filmleri arasında en Hitchcock'a uygun olanı, belki de «The Wrong Man Yanlış Katil»dir (1957). Bu filmde, hiçbir ilişkisi olmayan bir suç yüzünden ve yalnızca bir benzerlik nedeniyle tutuklanan bir adamın (Henry Fonda) kendini saran ağdan kurtarma çabaları anlatılır...

Kuşkusuz tüm Hitchcock filmleri, bu tema çevresinde dönmez... Bunlardan bazıları, karmaşık entrikalı casusluk öyküleridir : «The Secret Agent Gizli Ajan» ve «Sabotage Sabotaj» (1936), İngiliz döneminin en ünlü filmi «The Lady Vanishes Bir Kadın Kayboldu» (1938), «Foreign Correspondant Yabancı Ajan» (1940), Hitch-

cock'un iki kez çevirdiği tek konu olan «The Man Who Knew Too Much Çok Bilen Adam» (1934 ve 1956), en ünlü yapımlarından «North by Northwest - Gizli Teşkilât» (1959) ve «Topaz» (1969) gibi... Diğer bazılarında ise, casuslukla ilgisi olmayan, ama yine epeyce karışık entrikalar vardır : Yine çok ünlü «Strangers On A Train Trendeki Yabancılar»da (1951) ünlü bir tenis şampiyonu (Farley Granger), trende karşısına çıkan garip bir adamdan (Robert Walker) daha da garip bir öneri alır : İkisi de, hayatlarında kendilerini tedirgin eden kişileri (birinin karısı, diğerinin babası) karşılıklı birer cinayetle çözümleyeceklerdir!.. «Dial M For Murder Cinayet Var»da (1954), kendisini aldatan karısını (Grace Kelly) öldürtmek isteyen zengin bir adam (Ray Milland), beklenmedik bir durumla karşı karşıya kalır : Karısı kiralık katili öldürür. Şimdi ne olacaktır? «Rear Window Arka Pencere»de (1954) bacağı kırıldığı için evine kapanan bir gazetecinin karşı avludaki bir dairede bir cinayet işlendiğini anlaması ve bunu çevredekilere kanıtlamaya çalışması anlatılır.. Anlatılması zor, karmaşık konusuyla bir Boileau Narcejac romanını perdeye getiren «Vertigo Ölüm Korkusu» (1958), tipik Hitchcock temalarını; aşk, ölüm, tutku ve tedirginliği işleyen bir başyapıttır... Ustanın bizde gösterilmeyen son filmi «Family Plot Aile Oyunları» (1977), yine karmaşık bir entrikaya dayanır...

Bunların dışında Hitchcock'un Freud'çü bir bakışla saplantıları işlediği daha ruhbilimsel yapıda filmleri vardır. «Rebecca», «Suspicion», «Spellbound», «The Rope» gibi bu yapıda filmlere şunlar da eklenebilir : «Shadow of a Doubt - Bir Şüphenin Gölgesi» (1943), katil olduğunu bildiği halde amcasına karşı büyük bir sevgi beslemekten kendini alıkoyamayan bir genç kızın (Teresa Wright) öyküsüdür.. «I Confess - İtiraf Ediyorum» (1952), dinsel bir temaya dayanır Bir rahip (Montgomery Clift), Katolik inanışları gereği, kendisine itiraf edilen bir suçu, kendisini suçlu durumda bırakmak pahasına gizli tutmalı mıdır? «Marnie Hırsız Kız»da ise (1964), konu tümüyle Freud'e dayanır ve zengin bir adam (Sean Connery), hırsız ve cinsel açıdan soğuk bir kıza (Tippi Hedren) çocukluğunu ve çocukluğunun gizli yanlarını anlattırarak iyileştirir... Hitchcock'un tek «kostüme» (ve tek para yitiren) filmi olan «Under Capricorn Kapri Âşıkları» (1949) ise, 1860'ların Avustralya'sında geçen bir aşk, tutku ve cinayet öyküsünü anlatır...

Hitchcock ve Esin Kaynakları

Görülüyor ki tüm bu filmlerde benzer temalar vardır. Oysa

Hitchcock'un esin kaynakları çok değişiktir. Ama yönetmen, çıkış noktası ne olursa olsun, önce önerilen çeşitli konular, öyküler, kitaplar veya senaryolar arasında bir «seçme» yapmakla, sonra senaryoyu, her noktası üstünde uzun uzun düşünerek hazırlamakla tüm bu değişik kökenli malzemeden kendi dünyasını yaratmaktadır. Şöyle açıklıyor bunu kendisi :

«Ben, biliyorsunuz, yazar değilim. Bir senaryo yazabilirdim, ama hem tembel olduğumdan, hem de zihnim değişik yönlerde dağıldığından hep yazarları yardıma çağırmışımdır. Buna karşın, atmosfer ve gerilime dayanan filmlerimin kendi yaratışım olduğuna inanırım. Birinin yazdığı senaryoyu alıp resimlemek, bana göre iş değil. Onu, iyi ya da kötü yanıyla, benim konum, benim öyküm haline getirmeliyim. Bir öyküyü yalnızıa bir kez okurum. Temelde bana uyarsa, alırım, kitabı tümüyle unutur, sinema yapmaya girişirim. Sözgelimi Daphné du Maurier'nin 'Kuşlar' öyküsünü anlatın bana deseniz, yapamam. Bir kez okudum onu, ve unuttum gitti.»

Hitchcock sinemasının iki temel öğesini gerilim ve gülmece oluşturur. Ne denli çelişkili gözükse de, bu iki öğe Hitchcock sinemasında benzersiz bir bileşime alışarak yan yana, iç içe varolur. Yönetmen, bu konuda, her filme başlarken kendisi için temel bir sorun olduğunu söylüyor «Ciddi bir konuyu anlatmak için gülmece duygumu kullanmalı mıyım, bir kenara mı koymalıyım? Bu konuda tam dozu bulmak çok zordur, ancak film bittikten sonra sonuç belli olur. Bu nedenle İngiltere döneminin bazı filmleri çok hafif, Amerikan dönemi filmlerimin bazıları ise çok ağır oldu.»

Gerilim («suspense») Hitchcock filmlerinin baş malzemesidir. Perdeden yayılan bir tedirginlik duygusu, yavaş yavaş salonu doldurur, seyirci bunu nerdeyse somut biçimde duyumsar. Hitchcock için etkisi bir an süren, ama dozu yüksek gerilimler, korkutmalar makbul değildir (onun için yönetmen «dehşet filmleri», «korku filmleri» yapmaz); o, uzun süren ve insanı zaman içinde tedirgin eden bekleyişlerden yanadır. Onun için, seyircinin katili bilmediği, ancak sonunda öğrendiği ve bu nedenle sürpriz öğesine dayanan filmlerden çok, suçlunun başından beri bilindiği, ama seyircinin kendi kendine başka sorular sorduğu ve başka nedenlerle gerilime sürüklendiği filmleri yeğler. «Sürpriz» öğesini «suspense» öğesinden kesinlikle ayırır. Sürprizlerin ancak korku, dehşet, şaşkınlık taşıdığının, oysa kendi sinemasının çok daha ince, elde edilmesi daha zor, ama o ölçüde de önemli bir duygu üstüne, «kaygı» üstüne ku

rulu olduğunun bilintindedir. Evet, «Sapık», içerdiği çarpıcı «sürpriz - anlar»la anti - Hitchcock bir film gibi gözükür : Janet Leigh'in duşta bıçaklanması, detektifin merdiven sahanlığında ansızın saldırıya uğrayarak öldürülmesi, sonunda Anthony Perkins'in annesinin kimliğinin keşfedilmesi, vb... Ama bu gerçekten Hitchcok sanatına uymayan filmin dışında, genelde yönetmenin sineması bir kaygılı bekleyiş, bir tedirginlik süreci sanatıdır.

Ne var ki, bu tedirginliği, bu kaygıyı yumuşatacak bir gülmece öğesi de vardır Hitchcock sinemasında... Yönetmen, tragedya ile komedyanın yaşamın iki yüzü olduğunu Shakespeare'den beri anlamış olanlar arasındadır. Gerçi «Sapık», «Kuşlar», «İtiraf Ediyorum» gibi bazı filmlerinde gülmece izine pek rastlanmaz. Bunlar, Hitchcock'un konunun ağırlığı dolayısıyla şaka yapmaya pek cesaret edemediği filmlerdir, ne var ki kendisinin gözde filmleri arasında yer almazlar. «Mutlu son» konusunda Hitchcock şöyle der «To Catch A Thief Kelepçeli Âşık» filmim (1955) bir komediydi, mutlu sonla bitmeliydi, ama tam da değil. Bunun üzerine filmi şöyle bitirdim Ağacın çevresinde Grace Kelly, Cary Grant'ı kolundan yakalar. Grant kendini bırakır; evlenecektir onunla... Ne var ki kayınvaldesi (Jessie Royce Landis) de gelip onlarla yaşayacaktır. Böylece mutlu son neredeyse trajiğe dönüşür.»

Hitchcock'da belirgin bir öğe de cinsellik öğesidir. (20 küsur yaşında evlenmiş ve yaşamı boyunca aynı kadına bağlı kalmış bir adam için şaşılacak şey... Yoksa tam tersi mi?) Ama bu konuda da yönetmenin kendine özgü düşünceleri vardır. Tipik Hitchcock kadın kahramanları, sarışın, soğuk, gururlu, cinsel açıdan da soğuk oldukları izlenimini veren kadınlardır : Joan Fontaine, Maureen O'Hara, Carole Lombard, Ingrid Bergman, Marlene Dietrich, Grace Kelly, Doris Day, Vera Miles, Kim Novak, Eva Maric Saint, Janet Leigh, Tippi Hedren, Julie Andrews... bu uzun kadınlar galerisini tamamlarlar. James Stewart'ı 5, Cary Grant'ı 3 filminde kullanan yönetmen, kadınları daha sık değiştirir, yine de 3'er filmde oynattığı Ingrid Bergman ve Grace Kelly'ye zaafı var gibidir. Sinemada cinsellik konusunda şöyle demiştir : «Sinemada seks konusuna yaklaştığımda, burda da gerilimin egemen olmasına önem veririm. Cinsellik çok açık, çok bağırgan olursa gerilim kalmaz. Niye hep sarışın ve 'sofistike' kadınlar seçiyorum fimlerimde? Çünkü yatak odasına geçildiğinde birer yosma gibi davranacak kibar kadınlara, gerçek hanımefendilere bayılıyorum. Zavallı Marilyn, cinselliğini bir afiş gibi suratında taşıyordu.. Tıpkı Brigitte Bardot gibi. Bu da pek ince bir şey değil. İngiliz kadınları, ge-

nellikle kuzeyli kadınlar, bu açıdan Latinlerden daha ilginçtirler. Bir İngiliz kadını, bir öğretmen görünüşüyle sizinle birlikte aynı taksiye binebilir ve elini pantolon düğmelerinize atabilir.»

«Söylemek» ve «Göstermek»

Ünlü yönetmenin temaları ve sinemanın çeşitli öğeleri üstüne düşünceleri, onun kimliğini, dünyaya bakışını açıklıyor, ama sinemacı olarak önemini başka yerlerde aramak gerekli. Öncelikle, Hitchcock'un anlatacağı veya anlattığı öyküyü tümüyle sinema olarak, sinemanın kendine özgü öğeleriyle düşünen, biçimlendiren bir sanatçı olması olayı var. Hitchcock, bunu şu abartmalı sözle çok iyi belirtiyor : «Bir sinemacının söyleyeceği hiçbir şey yoktur. göstereceği şeyler vardır.» Yönetmen, başından beri kendisini görsel açıdan ilgilendiren, görsel olarak gözünün önünde canlanan filmler yapmış. (Bu açıdan, çok farklı olmalarına karşın, filmlerine görsel açıdan, gözünde canlanan bazı bölümler, sahneler aracılığıyla yaklaşan, en azından ilk döneminde yaklaşan Yılmaz Güney'i anımsatıyor.) Hitchcock, bu konuda daha ayrıntılı biçimde şöyle diyor :

«Filmlerin çoğunda gerçek sinema duygusu yok. Ben bunlara konuşan insan resimleri diyorum. Bir öykü anlatıldığında, diyaloga ancak başka çare olmadığı zaman başvurulmalı. Ben kendi hesabıma her zaman bir öyküyü sinemasal biçimde, planların ve film parçalarının birbirini izlemesiyle, anlatmaya çabalarım. Sesli sinemanın gelişiyle birlikte, sinema hemen tiyatroya benzer bir tavra büründü. Kameranın devinimleri bu temel durumu değiştirmez. Kamera bir kaldırım boyunca gezinse bile, yaklaşımın özü tiyatrovari kalabilir. Sonuç, sinema üslubunun ve tüm bir fantezinin yitmesidir. Bir film yazıldığında, diyalog öğeleriyle görsel öğeleri baştan itibaren birbirinden ayırmak ve her olanakta görseli diyaloğa yeğlemek gerekir. Gelişen eyleme göre seçim, hangisi olursa olsun, seyirciyi daha çok sürükleyecek, perdeye bağlayacak biçimde kendini göstermelidir. Özet olarak, beyaz perdenin dikdörtgeni heyecanla yüklü olmalıdır.»

Kuramdan Uygulamaya Doğru

Hitchcock'un «ekranı heyecanla doldurmak» ya da «bir filmi, bir halı gibi, boş nokta bırakınamacasına işlemek» gibi sözlerle belirttiği kuramları kuşkusuz ilginç, ilginç olduğu denli de tartışmaya açıktır. Ama yönetmenin bu kuramı pratiğe dökmek, bu savlı sözleri sinemada uygulamak için yaptıkları, kuşkusuz övgüyle, saygıyla anılmaya değer. Hitchcock, sinema tekniği üstünde en

çok düşünmüş, kafa yormuş yönetmenlerden biridir. Bunu Ayzenştayn gibi düşüncelerini kuramlaştırmak ve kâğıda dökmek biçiminde değil, genellikle Amerikan yönetmenlerine özgü biçimde alçak gönüllü bir profesyonel tavrı içinde uygulamakla yetinmiştir. Şimdi yönetmenin bu konudaki çeşitli deneylerini, genelden özele doğru giden biçimde kendi ağzından verelim :

«Ekranda bir şeyi anlatmak amacıyla görüntülerin birbirini izlemesi olayı hiçbir anda ve hiçbir biçimde başka bir nedenle, dışsal bir nedenle sekteye uğramamalıdır. Sinema tekniği bugün istenen her şeyin, öngörülen her türlü görüntünün filme saptanmasına olanak vermektedir. Öngörülen çekimle elde edilen çekim arasında bir ayrım olmasını kabul etmek, bu konuda ödün vermek için hiçbir neden yoktur. Tüm filmler gerektiği ölçüde sağlam değilse, bunda sinema sanayiinde çok kişinin 'görüntüleme' denen olaydan anlamamasının etkisi vardır.»

«Cinayet Var'ın tüm akışı bir salonda geçer, ama bunun hiç önemi yoktur. Bir telefon kulübesinde geçen bir film bile çevirmeye hazırım. Bir telefon kulübesine sığınmış bir çifti düşünün. Elleri, yüzleri birleşiyor ve o anda ayrımında olmadan telefon alıcısı yerinden oynuyor. Şimdi, haberleri olmadan santraldeki kızlardan biri gizli konuşmalarını dinleyebilir. Olaylar düğümlenmeye başlamıştır ve böylece bu telefon kulübesi sahnesinden başlayarak, biz sinemacıların önünde, tıpkı bir yazarın önündeki bembeyaz kâğıt gibi yaratma özgürlüğü vardır.»

Sinemanın gücüne, olanaklarına inancı belirten bu genel sözlerden sonra gerilim ustasının bazı filmlerinde ne tür uygulamalar yaptığına bakalım.

«Daha 'Rebecca'yı çevirirken, Joan Fontaine'in bayılma sahnesinde, o her şeyin uzaklaştığı duygusunu vermeyi düşündüm, ama olmadı. Sorun şuydu Bakış açısı aynı kaldığına göre, perspektif uzamalıydı. Tam 15 yıl düşündüm bunu... 'Vertigo'da aynı sorunla karşılaştım. Dolly ve zoom'dan yararlanarak, ikisini de aynı zamanda kullanarak o her şeyin uzaklaştığı duygusunu verme olanağı vardı artık. Ama 50.000 dolara maloluyordu bu... Çünkü kamera merdivenin ta tepesine çıkmalıydı, bunun için özel bir iskele kurmak, kamerayı boşlukta tutmak gerekiyordu. Bunun üzerine başka bir şey düşündüm : Bu çekimde insan yoktu. Merdiveni bir maket halinde yaptırdım, yere yatık koydurdum. Kamera üstten bir travelling yaptı, yatay bir travelling, aynı zamanda bir zoom'la merdivene yaklaştı. İstediğim etkiyi elde ettim, hem de 19 bin dolara.»

«Cary Grant'ın 'Suspicion'da elinde bir süt bardağı olduğu

halde merdivenleri çıktığı sahneyi anımsıyor musunuz? Bardakta zehir vardır, seyirci bunu bilir, onun için tüm dikkatin bardağa toplanması gereklidir. Ama bir türlü sağlanmıyordu bu, bardak hep ayrıntıda kalıyordu. Bunun üzerine bardağın içine bir lamba yerleştirdim. Sahnede öylesine beyaz kaldı ki, dikkati çekmemesi olanaksızdı.»

«The Rope'da tüm daireyi dekor olarak inşa ettik. Açık pencereden New York gözükecekti. Oysa gözüken, bir maketin arka bölümüydü. Kamera hareketleri dolayısıyla bunu yarı-dairesel biçimde ve perspektif nedenleri dolayısıyla da dekor sathının üç misli büyüklükte kurmuştuk. Arkadaki gök-tırmalayan parçalarına cam yününden yapılmış bulutlar asmıştık. Bu film, biliyorsunuz, bir filmdeki normal 600/1000 plana karşılık, yalnızca 10'ar dakika süren 9 plandan oluşur. Zamanın ilerlediğinin anlaşılması için aynı plan içinde bulutların, çok hafiften de olsa yürümesi, yer değiştirmesi gerekliydi. Onun için her bulut hareketliydi ve diğerlerinden bağımsızdı. Görünmez iplerle bağlanmış ya da yükseltilmişlerdi. Kamera her kayma hareketiyle pencereden ayrıldığında, bulutları özel bir plana göre kaydırıyorduk. Bulutlar tam bir turu tamamladığında kaldırılıyor, yerine yenileri konuyordu.»

«Sapık»taki iki sahneyi, banyoda ve merdiven sahanlığındaki öldürme sahnelerini herkes anımsar. Janet Leigh'in banyoda öldürülmesini tam yedi günde çektik. 42 saniyelik bir film için, kamera 70 değişik pozisyonda çekim yaptı. Janet'in yalnızca başı, omuzları ve elleri görülüyordu. Geri kalan bölümler için çıplak bir kız dublör kullandım. Doğallıkla, bıçak hiç vücuduna dokunmuyordu. her şey kurguda çözümleniyordu. Göğüslerin vb.'nin görüntüye girmemesi için bazı çekimleri ralantide aldık. Bunlar kurgu sırasında hızlandırılmadı, çünkü filmin içinde normal hızdaymış gibi duruyorlardı. Merdiven sahnesi, özellikle detektifin bıçak darbelerini yedikten sonra sallanması ve merdivenleri geri geri inmesi ilgi topladı. Bunu yapmak zordu gerçekten... Önce merdiveni dolly ile boş olarak filme aldım. Sonra detektif (Martin Balsam) özel bir sandalyeye oturtuldu, geriye de daha önce çektiğim merdiven fon olarak yansıtıldı. Sandalye alttan sallanıyordu, detektife de elleriyle havayı dövmekten başka iş kalmıyordu.»

Bu açıklamalar, basit çekim anekdotları olmanın ötesinde önemlidir; çünkü yönetmenin işini nasıl ciddiye aldığını, sinemanın olanaklarını nasıl sonuna dek, en iyi biçimde vermek yönüyle kullandığını, giderek olanakları zorladığını göstermektedir. Hitchcock filmlerindeki sinema ustalığının, sinema diline egemenliğin arka

planını nasıl bir sürekli araştırma, düşünme, buluş birikimine bağlı olduğunu kanıtlamaktadır.

Hitchcock'ta Gerçekçilik

Hitchcock olağanüstüyü, alışılmamışı, sıradan olmayanı anlatan bir yönetmendir. Filmlerinin bazen bu açıdan, gerçek - dışı, gerçeğe aykırı gibi görülerek eleştirilmesine bu nedenle karşı çıkmaktadır «Bir film yaratmakla bir belge filmi çekmek arasında büyük ayrım vardır. Bir belgeselde yaratıcı Tanrıdır, temel malzemeyi o yaratmıştır. Bir yapıntı filmde ise yönetmen bir Tanrıdır, hayatı o yeniden yaratacaktır. Bir film yapmak için sayısız izlenimi, dışavurumu, görüşü birleştirmek zorundayız. Monotonluğu önlemek için de tam bir özgürlük gereksiniriz. Bu açıdan, bana «gerçeğe uygunluk»tan sözeden bir eleştirmen hayal gücünden yoksun bir kişidir.»

Ancak Hitchcock'un bu sözleri, özellikle olay zincirinde, olayların birbirine olan mantıksal bağlantısında tam bir gerçeklik duygusu, inandırıcılık duygusu arayanlara karşı söylenmiştir. Yoksa yönetmen kendi sınırları içinde «gerçekçi» olmaya, inandırıcı olmaya özen göstermiştir. Şu sözlerine bakalım :

«North by Northwest'de Birleşmiş Milletler binasının içinde çalışmamıza izin verilmediği için fotoğraflarla saptadığımız dekorların aynısını stüdyoda kurdurduk. Dekorların, mobilyanın gerçeğe uygunluğu, beni çok düşündüren bir konudur. Gerçek dekorda çekemediğimiz zaman, dekorun çok ayrıntılı bir fotoğraf çalışmasını isterim. 'Vertigo'yu hazırlarken, James Stewart bu filmde emekliye ayrılmış bir detektifi oynadığı için, stüdyo fotoğrafçısını San Fransisco'ya yolladım ve şöyle dedim 'Emekliye ayrılmış detektifleri, özellikle kolejde okumuş olanları bulacak ve bana dairelerinin bol bol resmini çekeceksiniz.' 'Kuşlar'da Bodega Bay halkının düzinelerle resmini çektirdim : Giysileri aynen kullanmak için... Filmde görülen kahve, ordaki bir kahvenin tıpatıp dekorudur, vb...»

Görülüyor ki Hitchcock, yarattığı fantezi ve fantastik dünyanın içinde bile alabildiğine tutarlı olmaya, gerçeklerden yola çıkmaya özen gösteriyor. Çünkü yönetmen, başta da belirttik, alabildiğine fantaziyi, gemleri boş bırakılmış bir hayal gücünü değil, gerçeklerden yola çıkarak gündelik hayat içinde fantastiğe, olağanüstüye ulaşan bir gerilim anlayışını seçmiş. Onun için çıkış noktalarının, üzerine tüm bir Hitchcock dünyası inşa edilecek olan temellerin gerçek, doğru ve sağlam olması gerekiyor.

Sinemanın Öğeleri Üstüne Düşünceler

Sinemayı sinema yapan birçok öğe üstüne uzun boylu düşünmüş Hitchcock. Sinemasal zaman üstüne şunları söylüyor : «Sinemada gerçek hayattaki zamanı çok daha kısaltabilir ya da uzatabilirsiniz. Filmik zaman, gerçek zamandan ayrı bir olgudur. Mizansen denen şey, zamanı isteğimize göre, filmin gereklerine göre sıkıştırmak veya uzatmak için vardır.»

«Görüntü ile diyalog arasındaki ayrım, mizansenin, en azından benim mizansenimin temel öğelerinden biridir. Hayatta olduğu gibi... İnsanlar konuştuklarında en derin ve en gerçek düşüncelerini açığa vurmazlar. Karşılarındakinin gözlerinden onların gerçeğini öğrenmeye çabalarlar. Derin, önemli ve ince bir şeyi bulmaya çalışırken de saçma sapan şeyler geveleyip dururlar.» (Truffaut, buna verdiği yanıtta, Hitchcock'un söz ve eylem arasındaki bu ayrımı sürekli biçimde işleyen belki de tek sinema ustası olduğunu belirtiyor).

Sinemada diyalog üzerine görüşleri «Sinemada anlatılması güç bir şeyi bir diyalogla çözümleriz demek, bence bir senaryocunun en zayıf noktasıdır. Diyalog, filmdeki diğer seslerden biri olmalıdır yalnızca, filmin kahramanlarının ağzından çıkan bir ses... Filmin asıl öyküsünü bu insanların hareketleri ve bakışları görsel olarak anlatmalıdır ve anlatmaktadır.»

Sinemada ses üzerine diyor ki : «Filmin kurgusunu bitirdiğimde bir sekretere tam bir ses senaryosu yazdırırım. Filme bobin bobin bakarız ve ben istediklerimi bildiririm. Şimdiye dek yalnızca doğal sesler vardı, şimdiyse elektronik müzik sayesinde istenen sesi, üslubuna, doğasına dek tanımlamak olası. Örneğin 'Kuşlar'ın çeşitli bölümlerinde kuşların ve düşünebileceklerini, insanlara ne demek isteyebileceklerini düşündüm ve bu nitelikte bir elektronik ses çalışması istedim.»

Çekim üstüne söyledikleri «Film çevirdiğim sırada senaryoya hiç bakmamakla övünürüm. Filmi tümüyle, sahne sahne ezbere bilirim çünkü... Sette emprovize etmekten çok korkarım, çünkü yeni fikirler yakalayabilirsiniz, ama bunların niteliğini denetleyecek zaman yoktur. Çok sayıda teknisyen, elektrikçi, ışıkçı, vb. önünde bu zamanı bulamazsınız. Tüm bir ekibi bekleterek koltuklarına gömülüp yeni fikirler arayan yönetmenleri asla taklit edemem.»

Kurgu üstüne şöyle diyor : «Çekimde küçük küçük film parçacıkları çekerim, uzun bölümler değil. Bunları ancak ben birleşti-

rebilirim sonra, çekim yaparken kafamda varolan kurguya göre... Böylece sonradan stüdyonun bol malzemeyi istediği gibi kullanarak, kurgulayarak filminizi mahvetmesinin önüne de geçilmiş olur.»

Hitchcock'un Ahlakçılığı

Hitchcock, yarım yüzyıla yayılan sinema yaşamı boyunca genellikle bir ahlakçı, bir Katolik, bir ölçüde de Püriten kalmıştır. 1960'lardan sonra sinemada seks ve şiddet öğelerinin yaygınlaşması üstüne filmlerinde bu öğelerden daha bolca kullandığı belki söylenebilir. Ama temelde Hitchcock'un dünyaya bakışı, normal Amerikalının idealist bakış açısından pek ayrımlı değildir : Dünyada İyi ve Kötü vardır, bu İyi ile Kötü sürekli savaşım halindedirler, ama sonuçta zafer hep İyinin olacak, suçlu cezasını bulacaktır. Cinsellik, Hitchcock'ta vardır, dünyayı yöneten önemli güçlerden biridir, ama hemen hep aşkın yanı başında ve onun bir işlevi olarak yer alır.

Hitchcock, 1947'de yaptığı bir açıklamada, kendi sinemasını da, biraz alaycı biçimde belli bir işleve sahip kılmaktadır «Halka yararlı moral şokları vermeye hazırım. Uygarlığımız öylesine koruyucu bir nitelik aldı ki, içgüdüyle artık kendimize birazcık korku sağlamak, biraz tüylerimizi ürpertmek zorlaştı. Onun için biraz hareketlenmek ve ahlaksal dengemizi yeniden bulmak için, bu şoku yapay biçimde elde etmek zorundayız. Sinema bana bu sonuca varmak için en elverişli yollardan biri gibi gözüküyor.»

Aldığı Katolik eğitiminin, bilinç altında da olsa, düşüncesini etkilediğini kabul ediyor Hitchcock... Ömrü boyunca aynı kadına ve aynı tür sinemaya bağlı kalmak gibi zor bir işi gerçekleştiren yönetmen, yine de hayatının tam anlamını ve bir ahlak anlayışının sonsal sınırlarını sinemada bulmuştu. «Rear Window» filmini «bu bir röntgencinin hayalinden çıkmışa benziyor,» diyerek ahlaksal açıdan kınayan bir İngiliz kadın eleştirmenine karşı Hitchcock şunu söylemişti

«Sinemaya olan tutkum, herhangi bir ahlaksal kaygıdan çok önemlidir benim için... Ahlaksal açıdan nasıl karşılanırsa karşılansın, bu filmi de, diğerlerini de yapmakta hiç duraksamam.»

Çağın gelip ulaştığı nokta, dünya üstünde ağırlaşan sorunlar, Hitchcock sinemasının özellikle casusluk filmlerinde baş dayanağı olan «demir perde» düşüncesi ve soğuk savaş ortamının geçirdiği değişimler, onu belli ölçüde çağın, güncelliğin gerisinde kalmaya, «demode» sayılmaya mahkûm etmişti. Tıpkı Truffaut'nun «Griffith'in mirasçısı» olarak nitelediği diğer iki Amerikan yönetmeni,

John Ford ve Howard Hawks'ın son dönemlerinde olduğu gibi... Hitchcock usta artık önünde kendisine uzatılan «pasta dilimleri»ni yemeye hazır, bu bilgili, özenli ve ustalıklı sinemayla avunmak, en kaliteli ve düzeyli biçimde avunmak ve vakit geçirmek isteyen ve yalnızca bunu isteyen geniş seyirci kesimlerini pek bulamıyordu, bulamayacaktı. Hitchcock'un sanatı da birçok ustanınki gibi sürecini tamamlamış, ömrünü doldurmuş, doruklara geçtikten sonra inişlere geçmiş bir sanattı.

Ama ne olursa olsun, Hitchcock artık sinema tarihinin malı. Filmleri bize sinemanın nasıl bir görsel şölen olduğunu, nasıl güçlü bir anlatım aracı olduğunu her zaman anımsatmak için TV'de, sinemateklerde, sinema kulüplerinde karşımıza çıkacak... Ve Cary Grant'ın zehirlenmiş bir Ingrid Bergman'ı kollarında taşıyarak, Claude Rains ve diğer Nazi şeflerinin bakışları önünde merdivenlerden indirmesini, Tippi Hedren, Jessica Tandy ve Rod Taylor'un kuşlarla boğuşmasını, Cary Grant'ın uçsuz - bucaksız bir çölde kendisini izleyen helikopterlerle oynadığı ölümcül oyunu, James Stewart'ın gözlerinin önünde ölmüş olan Madeleine'in benzeri olarak karşısına çıkan Kim Novak'ı yavaş yavaş Madeleine'e benzetme çabasını, Doris Day'in «Che Sara Sara» ile casusların elinde saklı olan oğluna sesini ulaştırmaya çalışmasını, Grace Kelly'nin eline geçen bir makasla kendisini öldürmeye çalışan adamı sırtından bıçaklamasını ya da Farley Granger'in kendisini yok etmeye çalışan adamın peşine düşmek için mutlaka kazanması gereken bir tenis maçına asılmasını asla unutmayacağız. Hitchcock filmlerinin bu usta işi bölümleri, sinema sanatının en güzel bazı yaratışlarının örnekleri olarak sık sık gözlerimizin önüne ve (umalım ki) ekranlara gelecek.

SANAT DERGİSİ / 1980

●

Ustanın Yarım - Başarısı :

TOPAZ

(Topaz) / Yönetmen Alfred Hitchcock / Oyuncular : Frederic Stafford, Karin Dor, Dany Robin, Michel Piccoli, Philippe Noiret, John Vernon, Claude Jade / Universal yapımı.

1962 yılında, C.İ.A. için çalışan bir Fransız ajanı, **Philippe Thiraud de Vosjoly**, başının **General De Gaulle**'ün yakınlarından biri olduğunu söylediği bir Sovyet casusluk örgütünün Fransa'da faaliyette olduğunu iddia etti. O zamanlar ortalığı bir hayli karıştıran bu olaylardan, **«Exodus»** romanıyla ün kazanan **Leon Uris** de **«Topaz»** adlı bir kitap çıkardı... **Alfred Hitchcock**, 51. filminde, işte bu romanın sinema uyarlamasını getiriyor perdeye.. Küba krizinin en kritik günlerinde, Domuzlar körfezi çıkarmasından sonra Küba'ya Sovyet yardımının akmaya başladığı, **Kruşçev**'in tehditler savurduğu ve bütün dünyanın, Küba yüzünden bir 3. Dünya Savaşı'nın çıkıp çıkmayacağını merak ettiği günlerde, batıya sığınan bir Sovyet ajanının verdiği bilgilerle, bir Fransız ajanı, Sovyet yardımının niteliğini anlamak üzere Küba'ya gidiyor. Görevini başarıyor ve dönüşünde, bu kez de NATO sırlarını çalan, Fransız yüksek makamları arasında üyeleri bulunan bir Sovyet casusluk şebekesini meydana çıkarıyor. **Hitchcock**, romandan bir hayli uğraşılarak, (önce **Uris**'in kendisi, sonra **Samuel Taylor** tarafından) çıkarılan senaryoda gerçek olaylara ne denli sadık kalmış, bilmiyoruz. Biçim olarak usta işi bir anlatıma sahip olan film gerilimini, mizansen özelliklerinden çok, birbirini hızla izleyen olayların getirdiği öz-gerilimden alıyor... Olayların gerisine, derinliğine eğilmeyen, onları kusursuz bir sinema diliyle anlatmayı seçmiş, oyalayıcı, ilgiyle izlenen bir film **«Topaz»**. Ancak, filmin zaafı, **Hitchcock**'un, bir Fransız yazarının dediği gibi, **«dünyada olanlardan hiçbir şey anlamamış bir John Wayne kafasıyla bakması»** olaylara.. Kişileri, durumları, ideolojileri, giderek rejimleri böylesine kaba çizgilerle ve şematize biçimde vermek, aynen bir önceki filmi **«Yırtık Perde»**de olduğu gibi, Hitchcock sinemasına çok şey, en azından inandırıcılığını kaybettiriyor. Bu da, özellikle bu tür sinemada, az kayıp değil her halde...

1972

●

Hitchcock 'Topaz' Üstüne Konuşuyor:

• Topaz, Rusya hizmetindeki Fransız casusluk örgütünün varlığını ileri sürüyor. Uyarladığınız romanların içeriğiyle ilgilenir misiniz?

— Hayır, katiyen... Halk da ilgilenmez, casusların casusluk nedenleriyle... Onların başına gelenlerle ilgilenir sadece...

• Olaylar yani sadece, onların nedenleri değil?

— Evet, öykünün anlattığı bana vız gelir. Bunu nasıl anlatacağıma bakarım. Siyasal düşüncelerim yoktur ve halkın beğendiğini verdiğim müddetçe bu bana yeter.

• Niçin filmlerinizde her zaman gözükürsünüz?

— Bu şaka olarak başladı, bir alışkanlık oldu.. Çok az gözükürüm yalnız, bir aktör olma rahatsızlığına katlanamam.

• Doğru, aktörlerin sürüden farksız olduklarını söylemiştiniz.

— Yanlış, sadece onlara sürü muamelesi yapmak gerektiğini söylemiş olabilirim.

• Filmlerinizde seks'in yeri nedir?

— Seks'in dramatik bir içeriği yoktur. Bugün herkes, gitgide daha açık sahneler bekliyor sinemadan. Ben bunu sembollerle gösteriyorum. Örneğin, «Gizli Teşkilât»ta Cary Grant'la Eva Marie Saint sevişirken filmi nasıl bitirdiğimi hatırlayanlar, bunu anlar.

(L'Express'ten)

●

«Topaz» Hakkında Notlar

• **Hitchcock,** filmin sonunu nasıl bağlayacağını bilemiyordu. Tam 3 kez çekti sonu. Bir versiyonda, **Frederic Stafford** ile **Michel Piccoli,** Orly hava alanında düello ediyorlar, diğerinde **Stafford** Washington'a, Rus ajanı **Piccoli** ise Moskova'ya doğru yola çıkıyorlardı. Sonunda, **Hitchcock,** filmde şimdi varolan sonda karar kıldı.

• **Filmde Frederic Stafford'un canlandırdığı Fransız casusu André, aslında gerçekten yaşamış olan** Philippe Thiraud de Vosjoly **adlı bir Fransız ajanıydı. Filmde, başından geçenlerin değiştirilmiş olduğunu ileri süren** Vosjoly, **yazar** Leon Uris' **aleyhine büyük bir tazminat dâvâsı açmıştı. Dâvâ, geçenlerde sonuçlandı ve** Uris **mahkûm oldu.**

• **«Topaz», Fransız** Devlet makamları tarafından bir hayli kötü gözle karşılandı. Bu makamlar, olayların gerçekle ilgisi olmadığını ileri sürüyorlardı. Ama aynı makamlar, **Hitchcock** gibi dünyaca tanınmış bir ustanın filmini yasaklatmanın da, hiç te akıllıca birşey olmadığını biliyorlardı. Sonuç olarak **film Fransa'da** oynatıldı. Fakat o kadar kötü kritikler aldı ki, çok kısa bir süre sonra vizyondan kaldırıldı. Bu, **«Fransız usulü sansürdü**...

CİNNET

(Frenzy) / Yönetmen Alfred Hitchcock / Senaryo: Anthony Shaeffer / Oyuncular: Jon Finch, Alec Mc Gowen, Barry Foster, Anna Massey, Billie Whitelaw, Vivien Merchant / Universal yapımı.

Formda bir Hitchcock bulmak ne zevk!.. Son filmlerinde çocuksu entrikaların, özle bağdaşmayan biçim çabalarının ardında yitip gitmişti Hitchcock «Yırtık Perde Torn Curtain»in ciddiye alınacak yanı yoktu, «Topaz»ın ise ancak bir-iki bölümü hatırlanabilirdi... «Frenzy», Hitchcock'un tüm özelliklerinin, çeşitli dönemlerinin belirgin etkilerinin bir araya geldiği, bir tür «Hitchcock antolojisi»... Ve kuşkusuz, kaçırılmaz bir sinema şöleni...

İlk döneminin en başarılı filmlerini, «Bir Kadın Kayboldu The Lady Vanishes», «39 Basamak», «Çok Bilen Adam The Man who Knew too Much» (ilk çevirim) gibi filmleri yaptığı Londra'ya dönüyor Hitchcock... Seksomanyak bir kadın katilinin, ve katil suçu ile tutuklanan bir adamın kendini temize çıkarma çabasının öyküsünü anlatıyor. İki önemli «güç gösterisi»ni gerçekleştiriyor bu arada... Biri, konuya değgin: Hitchcock, bu tür filmlerin alışılmış entrikasını ters çevirerek, katili, filmin ilk yarısında gösteriyor. «Katil kim?» sorunun gerilimi ortadan kalktıktan sonra bile, gerilim sağlanabileceğini kanıtlıyor. Ustalıkla kurulmuş olan öykü, seyirciye başka sorular getiriyor çünkü; katilin yeni cinayetleri nasıl olacaktır? Baş kişimiz, kendini nasıl temize çıkarabilecek, gerçek suçluyu bulabilecektir? Hitchcock'un ikinci güç gösterisi ise, çekime değgin... Londra gibi bir dev kentin kalbinde, Covent Garden'da çekmiş, dış plânların çoğunu... Olağanüstü bir mekân anlayışını büyük bir rahatlıkla gerçekleştirilmiş (veya öyle gözüken) zor çekimlerle elde ediyor Hitchcock... Covent Garden meyve/sebze hali boyunca uzun kaydırmalar, giderek, bir keresinde olağanüstü güzellikte bir geri-kaydırma Kamera, katilin, ikinci cinayeti işlemek üzere olduğu evinin kapısından yola çıkarak, merdivenler boyunca iniyor, sokağa çıkıyor, hep geri geri olmak üzere öbür kaldırıma geçiyor. Kapıdan yola çıkarak sokağın genel plânına geçmek, Hitchcock sinemasının biçimsel kıvraklığının yalnızca bir örneği... Bunun dışında, Hitchcock ustadan çok şey var filmde.. Bir kez, kendine özgü mizahı var: başlarda, Londra'nın ve

Thames'in kirlenmesinden, nehre olmadık şeylerin atıldığından yakınan politikacının konuşması sırasında, Thames'ten bir kadın cesedi çıkarılması; yanlış katilin otele isim olarak Oscar Wilde demesi, bunun da otelci kadın tarafından ciddiye alınması; tek isteği bir güzel biftek yemek olan komisere karısının sürekli olarak acaip yemekler hazırlaması gibi... Bir bölümü senaryodan gelen bu mizah, Hitchcock'un sözünü ettiğimiz İngiltere döneminin filmlerini düşündürüyor. Hitchcock'un yine sözünü ettiğimiz büyük teknik ustalığı ise, Amerikan döneminde yapılmış araştırmaların, örneğin bir «Ölüm Kararı The Rope»un çok uzun sekanslarının, bir «Aşktan da Üstün - Notorious» da iç-mekânın, bir «Gizli Teşkilât - North by Northwest»de dış-mekânın en iyi biçimde kullanılması çabalarının sonuçlarını özümlüyor. Bir öyküyü, özellikle bir cinayet/gerilim öyküsünü dünya sinemasında en iyi anlatmayı bilen yönetmenin, Hitchcock ustanın, tam 50 yıllık sinema yaşamının en yeni (ve belki de son) örneği olan «Cinnet»i kaçırmayın...

1974

●

Hitchcock'un Son Filmi

AİLE OYUNU

(Family Plot) / Yönetmen Alfred Hitchcock / Oyuncular Karen Black, Bruce Dern, Barbara Harris, William Dewane, Ed Lauter / Universal yapımı.

1976 yılı sonlarında sinema dünyasında yankılar uyandırmış birkaç ilginç filmi daha, birkaç ustayı daha görelim. 76 yaşındaki «korku filmleri üstadı» Alfred Hitchcock, 53. filmi olan «Aile Oyunu Family Plot» ile ilginç tartışmalara yol açtı. Hitchcock bu filminde 2 çiftin birbirine koşut biçimde gelişen öyküsünü anlatıyor. Yaşlı bir kadın, yıllar önce aileden attığı yeğenini bulup mirasını ona bırakmak istemektedir. Bunun için bir «falcı»ya başvurur. Sahte falcı kadın sevgilisiyle birlikte, adamı bulup, yaşlı kadının vaadettiği servete konmaya çalışır. Diğer yandan ise, söz konusu yeğen usta bir şantajcı ve soyguncu olmuştur. Kendisinin arandığını öğrenince, bunun, son yaptığı mücevher hırsızlığı dolayısıyla olduğunu sanır ve kendisini arayanlardan onları öldüre-

rek kurtulmaya çalışır. Bu işte de ayni zamanda suç ortağı olan sevgilisinden yardım görür...

Hitchcock'un öyküsündeki ustalık, şu özetten de anlaşılabiliyor. Korku filmleri ustası, bir yana kötülüğü simgeleyen bir çifti, öte yana ise birçok filmindeki olumlu kahramanın niteliklerini, yani belli bir saflığı, iyimserliği, giderek «aptallığı» simgeleyen başka bir çifti koymuştur. Öyküsünün ancak belli yerlerinde karşılaşan bu 4 insanın karşılıklı yanılgılar üstüne kurulu çabalarını, Hitchcock bir satranç oyuncusu ustalığıyla anlatırken, bir yandan, bu tür filmlerin en klasik durumlarını, entrikalarını seyircinin gözü önünde açarak, özellikle kendi sinemasını ve geçmiş filmlerini alaya alırken, diğer yandan da, bir rahibin kiliseden kaçırılması bölümünde olduğu gibi, katıksız Hitchcock damgasını taşıyan bölümler yaratmaktadır. Hitchcock'a yakıştırılan tematiğin ve bazı ana motiflerin pek izini taşımayan «Aile Oyunu», bu haliyle ustanın başyapıtlarından biri sayılmayacaktır kuşkusuz... Ama Hitchcock'un seyircisini 2 saat boyunca perdeye bağlamasının, sürüklemesinin reçetesini veren, özellikle «entrika» kavramını deşifre etmesi, açıklaması dolayısıyla, belki de diğer filmlerinden daha güçlü veren bir film olması nedeniyle bu 53 filmlik filmografi içindeki yerini alacaktır.

1977

Sinemanın Bir 'Temel Direği' Daha Göçtü

YAŞLI USTA WALSH'IN ÖLÜMÜ...

Raoul Walsh (1887 - 1980)

Raoul Walsh, sinemayı büyük bir sanat yapan dahi yönetmenlerden, büyük yaratıcılardan, «auteur»lerden biri değildi. Ama sinemayı yığınlar için saygın, düzeyli ve «ciddi» bir eğlence haline getiren, onun anlatım olanaklarını geliştiren bir yönetmendi. Bir büyük sanatçı değildi belki, ama «zenaat»ın en yüksek düzeyine ulaşmış alçakgönüllü bir sinemacıydı. Tam 94 yaşındaki ölümüyle Hollywood en eski ve ilginç isimlerinden birini daha yitirmiş oluyor.

Manny Farber, onu şöyle tanımlıyor : «Walsh, «ciddi sanat» dendi mi birçok kişinin aklına gelen ikiyüzlülük, övünme, cila, yapay koşullandırma gibi şeylerden korkan, ancak sahip oldukları yalın, kuru, ekonomik anlatımla Amerikan kahramanının serüvenlerini büyük bir keyifle anlatan ve seyrettiren isimsiz sanatçılardan biriydi»... Başka bir sinema yazarı, Andrew Sarris ise şöyle diyor : «En iyi filmleri, derin veya savlı değillerdi, ama gerçekten heyecan vericiydiler. Raoul Walsh'ın erdemleri ve yetersizlikleri için sinema sanatında yer yoksa, namuslu bir çok-sesli eleştiri için haydi haydi yok demektir». Amerika'nın çok ünlü sinema eleştirmeni, yıllar önce ölen James Agee ise, Walsh'ın «Background to Danger» (1943) filmini eleştirirken şöyle demişti «Gerçek yaratıcıların böylesine az olduğu bir ortamda Walsh'ın gözde yönetmenlerimden olduğunu söylemeliyim. Ama bu film, büyük bir keyifle izlenmesine karşın, şu ayrımı yapmamıza da fırsat veriyor : Hitchcock'un iyi bir filmiyle, Hitchcock - tarzı iyi bir filmi ayıran o büyük mesafenin ayrımını»...

Tüm bu yaklaşımlar, Raoul Walsh'ın sinemacı kişiliğini belirlemeye yeter sanırım : Hiçbir zaman büyük laflar etmeye, «sanat yapıtı» yaratmaya özenmemiş, filmlerine incelikler, bildiriler, üçüncü boyutlar katmayı denememiş, ama sinemayı ciddiye almış, işini severek, bilerek, öğrenerek yapmış ve yarattığı 100'ü aşkın filmle dünyanın en iyi filmleri arasına girmemişse de, sinemaseverlerin keyifle, özlemle anacağı filmler yaratmış, alçakgönüllü bir sanatçı... Ve öyküsü sinemanın tarihiyle öylesine içli-dışlı ki... Bu öyküyü kısaca görelim.

Raoul Walsh, İrlanda kökenli bir baba ve İspanyol bir anneden 1887'de doğdu. Genç yaşında 2 yıl boyunca Avrupa'yı gezdikten sonra Amerika'ya döndü. Çeşitli işlerde çalıştı, tiyatroya, ordan sinemaya geçti. Yıllar boyu birkaç makaralık filmlerde oynadı. Sonra 1910'larda ünlü yönetmen Griffith'e asistan oldu. Griffith'in kısa filmlerinin hareketli bölümlerini çekiyordu Walsh... O yıllar üstüne şöyle diyor : «Hareket, hareket, hareket... Bu filmlerin tek amacı buydu. Perde hep harekete sahne olmalı. Mantıklı bir sekansta mantıklı olaylar dizisi : Bu, benim hiç değişmeyen kuralım oldu». 1912'de senaryo da yazmaya başlayan Walsh, sessiz sinemanın bu altın yıllarında oyunculuk, yönetmenlik, yazarlık işlerini hep birden yürüttü. En önemli rolü Griffith'in «Bir Ulusun Doğuşu» adlı başyapıtında idi. Ama ona yönetmen olarak asıl büyük saygınlığını kazandıran film, «Bağdat Hırsızı» (1924) oldu. Walsh, tümüyle zamanın ünlü oyuncusu Douglas Fairbanks'a dayanan bu filmde olağanüstü güzel ve tümüyle gerçekdışı dekorlar önünde geçen son kerte hızlı ve sürükleyici bir serüven atmosferi yaratmıştı. Film, bir tanımlamaya göre, «sessiz film döneminin en büyüleyici eğlencesi» idi. Film, 1927'de Varşova'daki uluslararası film fuarında «o zamana dek yapılmış en iyi film» seçiliyordu. Sonra sessiz film döneminin bir diğer büyük başarısı olan «What Price Glory/Zaferin Bedeli» filmi geldi. Bir tiyatro oyunundan alınan bu ünlü savaş serüveni, Victor Mac Laglen, Edmund Lowe, Dolores del Rio'nun oyunlarıyla zamanın en çok iş yapan filmlerinden biri oldu. Daha sonra, «Karmen'in Aşkları», «Sadie Thompson» (başrolde Gloria Swanson, Lionel Barrymore), «Red Dance/Kızıl Dans» gibi filmlerle sessiz dönemi kapadı Walsh...

30 filmleri ve bir kaza

Sesli sinemadaki ilk yapıtı, «In Old Arizona/Eski Arizona'da» çok başarı kazanan ve başoyuncusu Warner Baxter'e bir Oscar kazandıran film oldu. Ama bu filmin bir yan öyküsü de var. Walsh,

başrolü kendisi oynuyordu. Ancak birkaç günlük çalışmadan sonra sete giderken bir araba kazası geçirdi ve bir gözünü yitirdi. O günden sonra ömür boyu taşıyacağı bir siyah bant taktı, bir gözünün üstüne... Ve oyunculuğu da böylece sona ermiş oldu. Bu filmin kazandığı başarı, Walsh'ı her türde, ama özellikle western'de aranan bir yönetmen haline getirdi. Walsh, 30'lar boyunca filmleri iş yapan, belli bir düzeyin altına düşmeyen ikinci sınıf bir yönetmen sayıldı. «The Big Trail/Büyük Sürü» gibi western'ler, «Klondike Annie» (Mae West'in en başarılı filmlerinden biri), «Artist ve Modeller» gibi güldürüler, «Baby Face Harrington/Bebek Yüzlü Harrington», «The Bowery» ve en başarılı filmlerinden sayılan «The Roaring Twenties/Kükreyen 20'ler» gibi «çağ filmleri» (belli bir çağı, dönemi canlandıran filmler) yaptı. 20'lerin gangster dünyasını ustaca işleyen bu film, James Cagney'in de en iyi filmlerinden biri olarak kalacaktı.

Her türde unutulmaz yapıtlar

40'lı yıllar, Walsh için daha önemlidir. «They Drive by Night/Gece Sürücüleri», uzun yol sürücülerinin hayatı üstüne yapılmış belki de en iyi filmdi. Humphrey Bogart, George Raft, Ann Sheridan'dan oluşan kadro da çok başarılıydı. Hemen bunu izleyen «High Siera», «kaçan katil» teması üstüne ustaca kotarılmış bir filmdi ve Walsh'ın gözde aktrisleri arasından olacak İda Lupino'yu da Bogart'ın yanı sıra ilk kez perdeye getiriyordu.

Walsh, 40'larda «Manpower/İnsan Gücü» (oyuncular: Edward G. Robinson, George Raft, Marlene Dietrich) veya «White Heat/Beyaz Alev» (James Cagney) gibi toplumsal içerikli serüven filmleri, «They Died with their Boots On / Çizmeleriyle Öldüler», «Cheyenne», «Pursued / Takip», «Silver River / Gümüş Nehir», «Colorado Territory» gibi western'ler, «Gentleman Jim» gibi biyografiler (ünlü boksör James Gorbett'in hayatını Errol Flynn oynuyordu), «Desperate Journey / Umutsuz Yolculuk», «Background to Danger / Tehlikeli Bölge» (işgal altındaki Türkiye'de geçen bir casusluk filmi!), «Objective Burma / Hedef Burma», «Uncertain Glory / Belirsiz Zafer» gibi savaş filmleri çevirdi. Arada, «Strawbery Blonde» gibi güldürüler, İda Lupino'nun usta oyunuyla canlanan «The Man I Love / Sevdiğim Adam» gibi dramlar çevirmeye de vakit buldu. Bu yıllarda Errol Flynn'la birlikte tam 7 film yaptılar. Flynn, anılarında Walsh'dan şöyle sözeder: «Büyük, hayal gücü zengin yönetmen Walsh... Çizgi-dışı bir mizah anlayışı olan

adam... Filmlerine hep küçük, alışılmamış fikirler sokardı... Bu küçük şeyler, gerçek yeteneğin belirtisiydi».

1940 filmleri, Walsh'ın alçakgönüllü, ama ustaca katkısını belirler, sinema sanatına...

50'lerdeki Filmler ve «Kral»la İşbirliği

Walsh'ın 50 ve 60'lardaki filmleri, klasik şemaları izleyen, daha alçakgönüllü yapıtlardır. Bunların arasında başı western'ler çeker «Distant Drums / Uzaktaki Tamtam Sesleri» (Gary Cooper), «The Lawless Breed / Kanunsuz Kuşak» (Rock Hudson), «Saskatchewan» (Alan Ladd, Shelley Winters), «The Tall Men / Uzun Adamlar», «The King and the Four Queens / Kral ve 4 Kraliçe», «Band of Angels / Melekler Takımı». Son 3 film, «Kral» Clark Gable'in oynadığı filmlerdir. Walsh, ayrıca çok başarılı «deniz serüvenleri» yönetir «Captain Horatio Hornblower / Korkusuz Kaptan» (Gregory Peck, Virginia Mayo), «The World in his Arms / Kollarındaki Dünya» (G. Peck, Ann Blyth), «Sea Devils / Deniz Şeytanları» (Rock Hudson,. Yvonne de Carlo), «Blackbeard the Pirate / Kara Korsan» (Robert Newton, William Bendix)... İki savlı ve gösterişli savaş filmi yapar «Battle Cry / Savaş Çığlığı» ve Norman Mailer'in çok ünlü romanının bir hayli başarılı bir uyarlaması olan «The Naked and the Dead / Çıplak ve Ölü»... Film, Mailer'in mesajından çok savaşın dehşetini vermede güçlüdür.

60'lı yıllarda yalnızca 3 film, «Esther and the King / Ester ve Kral» isimli tarihsel/dinsel serüveni, «Marines Let's Go / Haydi Denizciler» isimli savaş filmini ve «Distant Trumpet / Uzaktaki Borazan» isimli western'i çeviren Walsh, 1964'de sinemayı bırakır. 50 yıl boyunca sinemada «bizzat ve bilfiil» çalışan, serüven sinemasının bu usta yönetmeni için, Hollywood artık «filmcilik mesleğinin mezarı»dır. Yeni filmlerdeki aşırı şiddeti, vahşeti onaylamaz. Resim yaparak, kısa öyküler yazarak geçirir, hayatının son yıllarını... En sevdiği yönetmenler olan (ve hemen hepsi de kendi kuşağından) Hawks, Ford, Wyler ve Henry King'in yanıbaşında yer almaya lâyıktır, bu alçakgönüllü sinema ustası... Hollywood'un hemen tüm ünlü isimlerini yönetmiş, her türde başarılı yapıtlar vermiş, 50 yıl boyunca sürekli çalışmış Walsh'ın öyküsü, Hollywood tarihiyle özdeşleşmiştir ve artık birine eğilirken öbürünü bilmezden ve görmezden gelmek olanaksızdır.

SANAT DERGİSİ / 1981

Eleştirmenlerle Geniş Yığınların
Beğenisini Birleştirmeyi Bilmişti

BÜYÜK FRANSIZ SİNEMACISI CLAİR ÖLDÜ...

René Clair (1898 - 1981)

René Clair'le ilk tanışmam, İstanbul sinemalarında 1950'lerin başında olur; çocuk yaşta, ama o zamandan tam bir sinema tutkunu olarak, cicili - bicili Amerikan filmlerinin kuşattığı Beyoğlu'nda, pek az gösterilen Avrupa sineması örneklerinin yer aldığı sayılı sinemalardan biri olan yeni açılmış Lüks sinemasında «Şeytanın Güzelliği»ni, «Gece Güzelleri»ni keşfetmek, az heyecan verici bir şey değildi. Amerikan sinemasının kanlı - canlı sapasağlam yapısının yanında ne denli ince, «nahif» gözüküyordu bu filmler... Ama, bu incelik, tüm bir fantezi ve hayal dünyasının yeni kapılarını açıyordu bana... Daha sonraki yıllarda Yeni Ar sinemasında «Hileli Aşk Les Grandes Manoeuvres»ü, Emek'te ise bize «Lale Sokağı» diye çevrilen (oysa aslında «Leylaklı Kapı» olması gereken) «Porte des Lilas»yı izliyordum. Bu filmler üstüne anılarım, ilk saydıklarıma kıyasla daha diri : «Hileli Aşk», 1914 savaşı öncesi bir garnizon kentinde karargâh kurmuş olan bir birlikteki yakışıklı ve çapkın bir subayın (Gérard Philipe), arkadaşlarıyla girdiği bir iddia üstüne dul bir moda ressamı kadını (Michèle Morgan) «tavlamasını» anlatır. Kadın sonradan gerçeği öğrenecek ve büyük bir sevgiyle bağlandığı teğmenden kaçacaktır. Oysa teğmen de onu sevmiştir ve savaşa (ölüme) gidişinin öncesinde gerçeği anlatmak fırsatını bulamayacaktır... Savaşın ve ölümün sürekli olarak varolduğu bir çevre ve bir dekor içinde bu «aşk oyunları» öyküsü, Scott Fitzgerald'ın (TV'de bir uyarlamasını izlediğimiz) öyküsünü, veya başka bir açıdan Visconti'nin «Günahkâr Gönüller Senso» başyapıtını ne denli düşündürüyordu. Yıllar sonra si-

nemaya daha ciddi biçimde yaklaştığımda, Georges Sadoul'un bu filmi «Clair'in tek aşk filmi» diye nitelediğini ve Clair'in film üstüne şöyle söylediğini öğrenecektim : «Pitoresk olsun diye seçmedik bu dönemi, gönül ilişkileri bugünküne kıyasla daha büyük önem taşıdığı için seçtim. Film, kadınları kolayca dize getiren erkeklerin özellikle üniformalı erkekler olduğu o yıllarda taşra hayatının bir betimlemesini yapar»... Evet, o denli basit... Ama, 20 yılın ardından Michèle Morgan'ın saklayamadığı bir damla gözyaşının yanaklarından süzülüşünü, veya karanlık, gri bir sabah vakti Gérard Philipe'in bir yaşam biçimine, bir aşka, belki de tüm yaşama veda etmesinin içerdiği hüznü taşıyan yüzünü hâlâ görür gibiysem, demek ki o denli basit değildi hiçbir şey...

«Lale Sokağı» : Arkadaşlık ve Özgecilik

«Lale Sokağı» ise Clair'in o yıllarda bizde en çok ilgi gören, yıllar boyu bıkmadan yeniden izlenen (veya anımsanan) filmi olmuştu. Ayyaş bir küçük esnaf (Pierre Brasseur), piyanist - şarkıcı arkadaşı (Georges Brassens) tarafından kendisine tanıştırılan ve polisin peşinde olduğu genç bir serseriyi (Henri Vidal) evinde saklar... Ama, genç adam, kısa zamanda, sevdiği kızı (Dany Carrell) elinden alır. Dünyası kararan ve onuru kırılan ayyaş için onu vurmaktan başka çare kalmayacaktır... Bir küçük mahalle trajedisi, Paris'in gündelik yaşamından yola çıkarak yaratılmış bir gerçekçi dramdı bu film... Ama, kahramanların, tüm gerçeklikleri içinde fizikleriyle, konuşmalarıyla, davranışlarıyla taşıdıkları şiir de gözden kaçmıyordu. «Şiirsel Gerçekçilik» ekolü de bu değil miydi zaten? Gerçeklikteki şiiri, (veya şiirdeki gerçekliği) yakalamak... Clair, bu filmi de şöyle açıklıyordu : «Filmin amacı, arkadaşlık ve aşk gibi klasikleşmiş temalara özgecilik (başkalarını düşünme / altruisme) düşüncesini sokmak ve kaba - saba bir insanın nasıl olup da başkalarını da düşünür hale geldiğini göstermektir». Yine Clair, bu filmde, olayların geçtiği çevre gereği niye argo kullanılmadığı konusunda şöyle diyordu : «Çünkü gerçekçiliğe, gerçeğin sade canlandırılmasıyla erişilmez. Bir köpek için sahibinin resmi gerçeğin üretilmesi değil, bir karton parçasıdır. Görüntü için doğru olan, sesler ve sözcükler için de doğrudur.» Clair'in bu düşünceleri gibi sinemasının da, tüm özellikleri (ve bu arada Paris'in kenar semtlerine, küçük insanlara eğilme özelliği) ile birlikte çok daha gerilere gittiğini sonraları öğrenecektim. Çünkü Paris'teki 2 yıllık (1961 - 62'lerde) özel «sinema eğitimi»mi yapmamıştım, Türkiye'de ise Sinematek açılmamıştı ve eski filmleri görme olanağı hemen hiç yoktu.

«Dayanılmaz Bir Islıklama İsteği»

Bu olanaklara kavuştuktan sonra tanıdığım René Clair de, en az sonraki filmlerindeki René Clair denli ilginçti. 1898'de doğmuş olan sanatçı, 1920'lerde gencecik bir adamken başlamıştı sinema serüvenine... Eleştirmenlik yaptığı o yıllarda, dönemin ünlü «seriyal» yönetmeni Louis Feuillade'ın sinemasına olan hayranlığını belirtmiş ve şöyle demişti : «Sinema, anlatılamayan şey demektir. Ama, gelin de bunu, 30 yüzyıllık gevezelikle, şiirle, tiyatroyla, romanla deforme olmuş herkese anlatın... İnsanlara vahşi, bozulmamış bir bakışı geri vermek mümkün olsaydı»... 1920'ler Paris'inin gerçek - üstücülükle, dadacılıkla, kübizmle kaynayan havası içinde Clair, 25 yaşında ilk filmi «Uyuyan Paris»i yaptı. Dostu eleştirmen Charensol, bu filmden sözederken şöyle diyordu «Clair, Jarry («Übü»nün yazarı) ve Apollinaire'le beslenmişti ve o «Uyuyan Paris»de bunların yanı sıra Mack Sennett ve Dada da vardı»... Paris'in bu lirik yansımasından sonra, sinema kulüplerinin bitmeyen malzemelerinden olan «Ara Entr'acte» kısa - filmini yaptı. Bir tanımlamaya göre «Hiçbir şeye saygısı olmayan bir filmdi bu... katıla katıla gülmenin dışında»... Bu küçük dadacı fantezi üstüne, 20 yıl sonra Alexandre Arnoux şöyle yazacaktı «İlk günkü kadar güzel buldum filmi hep aynı isteği, o dayanılmaz ıslıklamak isteğini veriyor!»

İlk Avrupa Müzikalleri Dönemi

Clair, bundan sonra ünlü tiyatro yazarı Eugene Labiche'le işbirliği yaptı. «Bir İtalyan Hasır Şapkası» filmi, Labiche'in bulvar piyesini sinemalaştırıyordu : buradaki sinemalaştırma sözcüğü, sesli sinemanın bulunmadığı bir dönemde, Labiche'in sözcük oyunlarının yerine görsel esprileri, «gag»ları geçirmekle eşanlamlıydı. Ama, Clair'e asıl ününü sağlayan filmler, sesli sinemayla birlikte ortaya çıktı. 30'larda Clair de otuzunu henüz aşmış, sinemada deneme ve alışma dönemini geçirmiş, kendi dünyasını ve sesini bulmuş bir yaratıcıydı. Gerçi sesli film, onda da (dönemin tüm büyük yaratıcılarında olduğu gibi) duraksama doğurmamış değildi «Bu bir ikinci doğuş mu, yoksa ölüm mü? Yazgı gelip de sanayicilerin planlarını alt üst etmezse, bir ölüm karşısında, en azından uzun bir uyku karşısında olduğumuza inanmak gerekecek» diyor ama, hemen ardından ekliyordu : «Sesli filmin kendine özgü bir sanat haline dönüşmesi de olanaksız değil»... Ve «Paris Damları Altında» ile bunun ilk kanıtını veriyordu : Sokakta yaşayan

küçük insanların arasında geçen bir aşk ve kıskançlık entrikası, özellikle şarkıların, müziğin egemen olduğu, konuşmaların ise istenerek en aza indirgendiği sevimli bir güldürü haline geliyordu. Tüm dünyada büyük ilgi gören Berlin'de «Dünyanın en güzel filmi» sloganıyla sunulan «Paris Damları Altında» Clair'i bir anda dünyaca tanınan bir yönetmen haline getiriyordu.

Chaplin'de Clair Etkisi Veren Film

Ertesi yıl (1931'de) iki başarılı filmle ününü pekiştirdi Clair «Milyon» piyangodan aldığı bilete bir milyon çıkan genç ve parasız bir adamın, bir ceketin cebinde kayıplara karışan bilet peşindeki eğlenceli serüvenlerini anlatıyordu. Clair, yine bir bulvar güldürüsünden yola çıkmış, uyarlamada sözün, konuşmanın egemen olduğunu görünce umutsuzlanarak projeden vazgeçmek istemişti. Sonradan kendi deyişine göre «vodvilin gerçek - dışılığına, konuşmaların yerine müzik ve şarkı getirerek ulaşmak» kararını aldı ve film tamamlandı. Sadoul'a göre: «Sesli sinemanın başlangıç döneminde, Avrupa müzikalinin başyapıtı» idi bu... «Özgürlük Bizimdir - A Nous La Liberté», bir hayli ütopik bir konusu olan bir toplumsal - güldürüydü Hapishaneden kaçan 2 arkadaştan biri, diğerinin özverisi sayesinde zengin bir sanayici oluyordu. Fabrikada yeniden bir araya gelen arkadaşlar, polisin işlere karışması üzerine fabrikayı işçilere bırakıp neşeli ve gamsız serseriler olarak yeni bir hayata başlıyorlardı. Avrupa'daki ekonomik bunalım dönemine rastlayan film, Clair'in deyişiyle «İnsanın mutluluğuna katkıda bulunmak yerine onu kölesi haline getiren makineleşmeye karşı çıkıyor» ve yine büyük ilgi görüyordu. Öyle ki, Charlie Chaplin, birkaç yıl sonraki ünlü filmi «Modern Zamanlar»da, «Özgürlük Bizimdir»in işçinin seri çalışma düzeni içindeki makinalaşmasını gösteren bölümlerden esinlenen sahneler yaratıyor, yapımcısının Chaplin'i dava etme önerisine karşı Clair ise şöyle diyordu «Hepimizin saygı duyduğu bu adam benim filmimden gerçekten esinlenmişse, bunu bir onur sayarım.»

Anglo Sakson Dönemi ve «Hayalet Filmleri»

Clair, daha sonra «14 Temmuz»u, Avrupa'da yükselen faşizmin bir taşlaması olan «Son Milyarder»i çekti, 1935'de İngiltere'ye gitti. Orada çevirdiği filmler, Clair'in fantezisini ve küçük insanlara eğilme yeteneğini, kahramanları İngiliz toplumunun orta ve yüksek sınıfları olan ve mizah anlayışı bir ölçüde Anglo - Saksonlaşmış bulunan konularla birleştirdi «Hayalet Batıya Gidiyor», zen-

gin bir Amerikalı tarafından satın alınan ve parça parça sökülerek Amerika'ya götürülüp yeniden kurulan eski bir İskoç şatosunda yaşayan bir hayaletin Amerikalılaşmasını (!) anlatıyordu. «Yanlış Haberler Break the News»dan sonra Amerika'da çevirdiği «New Orleans Ateşi Flame of New Orleans» Marlene Dietrich ve Bruce Cabot'un oynadığı bir western güldürüsüydü. «Karım Bir Büyücüydü I Married a Witch», nefis bir sarışının bedeninde yeniden dünyaya gelen bir büyücünün, âşık olduğu bir diplomatla evlenmek için çevirdiği numaraları anlatan çok sevimli ve sürükleyici bir fanteziydi. Veronica Lake ve Frederic March, Clair'i geniş yığınlara (özellikle Amerika'da) tanıtan ve sevdiren bu filmin başrollerini ustalıkla oynuyorlardı. «Yarınki Haber It Happened Tomorrow», Dudley Nichols / René Clair'in bir senaryosu üzerine tipik bir Clair öyküsü anlatıyordu Bir hayaletten aldığı haberlerle gazetecilikte yükselen ve at yarışlarında sürekli kazanan bir adam, sonunda bir gün kendi ölüm haberini alır. Kaçar, ama ölümün onu tam beklediği yere gitmekten kurtulamaz... Dick Powell ve Linda Darnell'in oynadıkları bu sevimli komedi (yılı 1944), Clair'e göre «Amerikan dönemi»nin en başarılı filmiydi.

Clair, bundan sonra Agatha Christie'nin bir romanından uyarladığı «10 Küçük Zenci» filmini çevirdi ve yurduna döndü. İngiltere ve Amerika deneyleriyle olgunlaşmış sanatçı, yeni bir döneme başlıyordu.

Yurda Dönüş ve «Olgunluk Dönemi»

Bu dönemde fantezisinin ve küçük insanlara, sokaktaki adama eğilen popüler sinemasının yanı sıra, daha ciddi temalar, daha açık bir hümanist düşünce ve zaman zaman felsefi bir içerik görülecekti filmlerinde... «Sukût Altındır», özgün bir senaryo üzerine, baba gibi sevdiği genç adama yaşam görüşünü aşılamaya çalışırken, kendi sevdiği kadını bile bırakmak özverisini gösteren yaşlı bir adamın öyküsüydü, Maurice Chevalier, François Périer Dany Robin'in oyunlarıyla... «Şeytanın Güzelliği» modern bir Faust uyarlamasıydı. Faust'u Michel Simon'un, Mephisto'yu Gérard Philipe'in canlandırdığı filmi için şöyle diyordu yönetmen «Niye bir yeni Faust? Çünkü çağımız, bu ebedi kahramana yeni bir ışık getiriyor. Eskinin simyacılarını doğuran özlem, günümüzde atom araştırmacılarına dek uzanıyor. Ve çağdaşlarım, ruhunu bilime sattıktan sonra, kendi çabalarıyla felakete doğru sürüklenen bir dünyada, bu sonu önlemeyi deneyen bir insanlığın görüntüsüne tanık olma ayrıcalığını yaşıyorlar»... «Gece Güzelleri» ise daha savsız,

daha alçakgönüllü bir filmdi. Sıkılgan bir genç taşralının, düşleri boyunca tarihin değişik çağlarında değişik kadınlarla kurduğu ilişkilerin anlatıldığı bu fantezi, Gerard Philipe, Martine Carol ve Gina Lollobrigida'nın varlıklarıyla aydınlanan bir eğlencelik (ama ne düzeyli bir eğlencelik) olmanın ötesine pek gitmiyordu... Sonrası? Sonrasını başta gördük...

Ama bir de daha sonrası var... Başarının doruklarına çıktıktan, hem eleştirmenlerin, hem de geniş yığınların sevgisini, beğenisini kazandıktan, hem çok popüler bir yaratıcı olma, hem de üyelerini görülmemiş bir dikkatle seçen Fransız Akademisi'ne kabul edilen ilk sinemacı olma onurunu kazandıktan sonra, Clair, 1960'larda başarısızlığın tadını da tattı. Bu tarihten sonra yaptığı filmlerin hiçbiri sevilmedi, beğenilmedi Ne «Fransız Kadını ve Aşk»daki «evlilik skeci», ne Bourvil'in sempatisine sığınmaya çalışan «Dünyanın Tüm Altını», ne «İki Güvercin» ve «Güzel Bayramlar - Les Fêtes Galantes»... 1966 tarihini taşıyan sonuncusundan sonra, Clair artık eski esinini, yaratış kaynaklarını tümüyle yitirdiğini anladı... Hemen her sanatçının başına gelen bu olayı sineye çekti, sinemadan uzaklaştı. Sinema üstüne yazıylarıyla, anılarıyla başbaşa kalarak... Geçtiğimiz haftalarda 83 yaşında öldüğünde, çağın sinemasının gerisinde kalmış, ama yarattıklarıyla ölmezleşmiş bir sinema anıtıydı...

SANAT DERGİSİ / 1981

VİDOR'UN KARAMSARLIĞI, TATİ'NİN 'MODERN YAŞAM' ELEŞTİRİSİ...

King Vidor (1894 - 1982)
Jacques Tati (1908 - 1982)

Sinemanın en özgün, en kişilikli yaratıcılarından ikisi üst üste öldüler. Aralarında ortak olan pek az şey vardı aslında, ama aynı günlerde ölümleri, onların adını bu yazıda bir araya getirdi.

King Vidor, Amerikan sinemasının temel direklerinden biriydi. 1894 doğumlu sanatçı, 1913'den başlıyarak birçok kısa belge filmi, 1919'dan itibaren ise uzun filmler çekmişti. Bu filmler, dönemin ünlü yıldızlarına adanmış ısmarlama yapıtlardı. 1925'deki **«Büyük Geçit** The Big Parade**»**, sinemada yapılmış savaş - karşıtı filmlerin en içten ve etkili olanlarından biriydi. 3 yıl sonra yaptığı **«Yığınlar** The Crowd**»**, orta halli bir Amerikan çiftin hayatına örnek bir yalınlıkla bakan, sinemada gerçekçiliğin doruklarından biriydi... Ertesi yıl, sinemada ilk kez tümüyle zencilerin oynadığı bir film yapma onuru da Vidor'a ait oluyordu : **«Hallelujah»**... Vidor, sinemada doruklar oluşturan bu filmlerden sonra, değişik türlerde ustalık ve zevk ürünü yapıtlar vermeyi sürdürdü. Geçen yıl hepimizi ağlatan **«Şampiyon»**un ilk çevriminde **Wallace Beery** ve **Jackie Cooper**'i, **«Cennet Kuşu»**nda **Dolores Del Rio** ve **Joel MacCrea**'yı kullandı. **«Gündelik Ekmeğimiz»**de 30'larda Amerika'yı kasıp kavuran ekonomik bunalım üstüne en içten filmlerden birini ortaya koydu... **«Stella Dallas»**, **«Şahika»**, ünlü romanların uyarlamalarıydı... 1940'larda, eski ahlâkçı ve iyimser Vidor'un yerini, uslûbunda gösterişçilik, hayata bakışında karamsarlık sezilen bir başka Vidor aldı. Bu dönemdeki filmleri yine büyük ilgi gördü **«Kanlı Aşk»** ve **«Ovalar Kaplanı»**, çok değişik, görkemli, barok wes-

tern'lerdi. «**Kanlı Aşk**»daki '**tutku**' tema'sı, yine Jennifer Jones'in oynadığı «**Kaza Kurşunu** Ruby Gentry»de belirgindi... «**Yaratılan Adam** The Fountainhead» ise topluma karşı bireyciliği savunan, bireyi aşırı yücelten yapısıyla biraz karışık ve yorumlara açık bir filmdi... Vidor, 50'lerde romanların en ünlüsüne, «**Savaş ve Barış**»a el atacak ve uluslararası dev bir yapımın altından göreceklile onuruyla kalkacaktı... 1959'daki son filmi, bir dinsel / tarihsel masalın anlatıldığı «**Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi**», bu önemli yönetmene lâyık bir son film olmaktan uzaktı.

Vidor, sinema üstüne düşünen, düşünceleri yazıya döken, her filmini inceden inceye hazırlayan bir yönetmendi. Son 20 yıldır film çevirmemesine karşın anılarını ve sinema üstüne düşüncelerini yazmaktan geri durmamıştı. İlk başlardaki çağının, döneminin tanığı olma çabaları, sonradan daha kişisel, daha öznel bir sinemaya dönüşmüştü. Amerikan usulü bir profesyonellikle eski dünyalı bir aydın tavrını birleştiren Vidor'un her iki döneminin yapıtları da, kuşkusuz ilgiyle yeniden izlenmeyi hakediyor.

Bir Güldürü Ustası...

88 yaşında ölen Vidor'a karşın 74 yaşında ölen **Jacques Tati**, sinemadaki yolunu baştan beri kesinlikle seçmişti Güldürü. «**Sadoul**'a göre «**Tati, Max Linder'den beri en büyük Fransız komedyeni**» idi, ve yine **Max Linder** gibi «**kahraman olarak orta sınıf Fransızları almıştı.**» Kabare ve müzikhollerde çalışan, 1930'larda bazı filmlerde rol alan Tati, 1936'dan 70'lere dek bir avuç filmle özgün bir güldürü anlayışı ortaya koydu : «**Toprağa Dönüş**», «**Postacılar Okulu**», «**Bayram Günü**», «**Bay Hulot'nun Tatili**», «**Amcam**», «**Playtime**» ve «**Trafik**»... **Tati**'nin hedefi çağdaş yaşam ve onun makineleşmesi idi. Çok az bulunur bir gözlem gücü, 'gag' yaratma yeteneği ve komiğe karışan bir şiir duygusuyla, başı çeşitli makinelerle, buluşlarla, veya modern yaşamın kendisiyle derde giren insanları anlatırdı. Birkaç filminde kullandığı «**Bay Hulot**» tipi, kendi halinde, dalgın, başına bir sürü iş gelen, ama komik duygusunu, Chaplin'in tersine kendi çabasıyla, '**insiyatif**'iyle değil, kendisine karşın, olaylara '**müdahale**' etmeyerek, alabildiğine edilgin kalarak yaratan bir tipti. Dışarda en ünlü filmi olan «**Amcam** Mon Öncle», modern yaşamın tüm ögelerine karşı amansız bir eleştiriydi : modern evler, araç - gereçler, çağdaş komşuluk anlayışı, iletişimsizlik, trafik, gürültü, vs. Filmlerinde çok az konuşma olması Tati'nin yapıtlarını sessiz sinema güldürüsünün arılığına, yalınlığına ve evrenselliğine yaklaştırıyor, buna karşılık

filmlerinin ses bandını, (müzik, çeşitli gürültüler, sesler, vs.) büyük bir özenle hazırlıyordu. Alabildiğine Fransız kaldığı halde son derece evrensel olabilen büyük güldürü ustası, «Trafik»ten beri (1970) çalışmıyordu. Tati ile birlikte, Türkiye'de ne yazık ki pek az tanıdığımız çok özgün bir güldürü anlayışı da yitip gitmiş oldu. Filmlerini çeşitli fırsatlarda görmeyi dileyelim...

1982

Genç Alman Sineması, En Büyük İsmini Yitirdi

FASSBİNDER'İN YARIDA KALAN ARAYIŞI...

Rainer Werner Fassbinder (1946 - 1982)

Uzun bir suskunluk döneminden, Amerikan sinemasına ve dağıtımına tam bir teslimiyetten sonra 1960'larda ani bir uyanış gösteren ve birbiri ardına önemli filmler ortaya koyan genç Alman sinemasının öncülerinden değilse de en önemli isimlerinden biriydi Rainer Werner Fassbinder... Henüz 36 yaşındaydı, tiyatrodan geliyordu, yazardı, oyuncuydu, sahne yönetmeniydi. Ama ölümüne dek bırakmadığı tüm bu etkinliklerin yanısıra, 30'u aşkın uzun film ve saatler süren çeşitli TV filmleri yönetecek zamanı da bulmuştu. Böylesine verimli, üretken bir çağdaş sanatçının ölümü, sinemasına katılsak da katılmasak da kuşkusuz gerçek bir üzüntü duymaya yeter...

Melodram Hayranlığı

Fassbinder, seyirciyi ilk bakışta iten, şaşırtan bir sinema yapmıyordu. Çağdaşı bazı sinemacılar, sözgelimi Schroeter, Herzog veya Syberberg gibi irkiltici bir sinema değildi bu... Yönetmenin, melodram yanı belirgin öykülere karşı açık bir tutkusu vardı. 1970'lerde üstüne uzun bir inceleme yazdığı vatandaşı Douglas Sirk'e hayrandı. Sirk'in özellikle Amerika'da yaptığı filmlerde, sıradan melodram görüntüsü altında önemli, ilginç şeyler söylediği kanısındaydı. Esin kaynakları çeşitliydi Fassbinder'in, kâh klasik roman ve tiyatro yapıtlarını doğrudan doğruya uyarlıyor veya ana temalarını ödünç alıyor, kâh ya tek başına ya bir arkadaş grubuyla oluşturduğu özgün öykülere / senaryolara dayanıyordu. Ama

yapıtında gerek biçim, gerek öz olarak bir devamlılık, bir bütünlük seziliyordu.

Tiyatro etkileri

Fassbinder'in biçimselliği, 20 yaşına bile ulaşmadan çalışmaya başladığı tiyatrodan, özellikle Münih ekolünden izler taşıyordu. Dekor ve giysi anlayışında, aşırıya, abartmaya gitmekten kaçınmıyor, bayağı, zevksiz gibi nitelemelere aldırmıyordu: Bunlar anlatmak istediğine hizmet edecekse kolayca benimsiyor, kullanıyordu. Işıklandırmada, renk seçiminde de aynı ilke egemendi. Dramatik konuları, tarihin en karmaşık dönemlerinde simgesel işlevler kazanan kişilikleri (Maria Braun, Lili Marleen, Lola) veya olanaksız aşkları («**Güçlünün Yasası**» veya «**Petra Von Kant'ın Acı Gözyaşları**»ndaki eşcinsel ilişkiler, «**Korku Rubu Yer Bitirir**»de yaşlı Alman kadınıyla Arap işçinin ilişkisi, v.s.) anlatmada tutturduğu anlatım, son kerte ilginçti: Herhalde Münih tiyatrosu deneyimlerinden kalma bir alışkanlıkla Fassbinder, en dramatik veya dramatikleştirmeye uygun öykülerde bile bir «**sadeleştirme**» veya «**dramdan - arındırma**» yöntemi uyguluyor, heyecanın ve duygusallığın en yoğun olduğu anlarda bunu yan ögelerle kırıyordu. Dramatik yapıya Brecht'ci (akılcı) ögeler karıştırıyor ve bundan kendine özgü bir bireşime ulaşıyordu. Bu bireşim seyirci için kuşkusuz tuzaklar içeriyordu. Sözgelimi Fassbinder'in ülkemizde tek oynamış filmi olan «**Lili Marleen**»i nasıl yorumlamak gerektiği konusunda eleştirmenler de, seyirci de kararsız kalıyordu: Savaşta yükselen bir Alman şarkıcısının umutsuz aşkı olarak alıp, sık sık kullanılan ünlü şarkıyla birlikte duygulanmak mı gerekiyordu bu filmde? Yoksa bu Nazizm / sanatçı, genelde iktidar / sanatçı ilişkilerine bir bakış mıydı? Nazizmin yeniden yargılanması mıydı, yoksa çeşitli kirli işlerle uğraşan Yahudileri ve örgütlerini gösterdiğine göre Yahudileri de eleştiriyor muydu? Bir ilk bakışta rahatça izlenen, seyirlik niteliklerini hiç bir zaman yitirmeyen filmleri (ki bu Fassbinder'in Amerikan sinemasından ve Douglas Sirk' den aldığı bir dersti), daha dikkatli bir bakış ve inceleme sonucu daha karmaşık bir yapıda olduklarını açığa vuruyorlardı.

«Bağlanma»yı Reddeden Sanatçı

Fassbinder, klasik anlamda ilericiydi kuşkusuz, çağdaşı aydınlar gibi Batı Alman demokrasisinin içerdiği baskı ve zulüm ögelerini duyumsamamış olması olanaksızdı. Nitekim 70 sonlarında Alman demokrasisini irdeleyen ünlü «**Sonbabarda Almanya**» yapı-

tında Fassbinder'in çektiği bölüm (çok yönetmenli bir ortak-çalışmaydı bu), bu konuda hiç bir kuşkuya yer bırakmıyordu. Ne var ki Fassbinder, açıkça politik filmler yapan ve kesin biçimde bağımlı (angaje) bir yönetmen değildi. İrdelemeyi, göstermeyi, tartışma açmayı seviyordu. **«Custers Ana Cennete Gidiyor»** isimli ünlü filminde, Alman iş çevrelerine de, Marksist çevrelere de eleştiri getirdiği gözlemleniyordu. Emekçi kocası intihar eden Bayan Custers, gerçeği arayışı sırasında patronlar tarafından da, radikal örgütler tarafından da aynı biçimde sömürülüyordu. Sömürü, zaten Fassbinder'in gözde temalarından biriydi. Eşcinselliğini perdeye taşımaktan ve sık sık eşcinsel ilişkileri ele almaktan hoşlanan sanatçı, bu ilişkilerin olanaksızlığını, umutsuzluğunu gösterdiği filmlerinde, bu olanaksızlığı cinselliğe değil, toplumsallığa dönük biçimde açıklıyordu. **«Güçlünün Yasası»**nda zengin arkadaşı tarafından tam anlamıyla sömürülen emekçi (bu rolü Fassbinder kendisi oynamıştı), sonunda intihar eder. Bu intihar, ekonomik yapısı sömüren / sömürülen ikilemine dayanan bir toplumda, eşcinsel olsun olmasın her türlü ilişkinin olanaksızlığını vurgulayan çarpıcı bir sondu.

Fassbinder'in Kadınlar Dönemi

«Maria Braun'un Evliliği» isimli filmiyle bir kadının kişiliğinde savaş sonrasının Almanya'sındaki politik ve ekonomik oluşumları eleştiren Fassbinder, bu filminin Amerika'da geniş bir ilgi görmesi sonucu dış dünyaya açılmış ve geniş yapım koşullarına kavuşmuştu. Filmlerini **«marjinal»** olmaktan çıkarıp geniş pazarlara açan bu değişim sonrası Fassbinder, aynı reçeteyi yinelemeye yönelmiş, üstüste kadınları odak noktası alan filmleri yapmıştı. **«Lli Marleen»**, **«Lola»** ve en son geçen Berlin Şenliğinde Altın Ayı'yı alan **«Veronica Voss'un Arayışı»**... Fassbinder'in sinema yoluyla ülkesinin ve çağının gerçeklerini arayışı ise, ne yazık ki yarıda kalmış bulunuyor. Pek çoğunu görme fırsatını bulamadığımız 30 kadar filmiyle Fassbinder, kişisel bir sanat anlayışıyla sinemanın çağına ve toplumuna tanıklık etmesi işlevini en çarpıcı biçimde birleştirmiş bir yönetmendi. Sanırım ki onu ve yapıtını daha iyi tanımaya çalışmamız gerekiyor.

1982

Günümüz Sinemasında Bir Damga :

FASSBİNDER

36 yaşına karşın günümüz sinemasına damgasını vurmasını bilen bir yönetmen öldü. Rainer Werner Fassbinder, günümüzün en verimli ve ilginç yaratıcılarından biriydi. Batı Almanyalı sanatçı, Münih'te **'sokak tiyatrosu'** ve kabare çalışmaları yapmış, oyunlar yazmıştı. 1960 sonlarında sinemaya geçti, birbiri ardına 30'u aşkın film çevirdi. Bu arada TV için kısa, orta ve uzun filmler yaptı, filmlerinin senaryolarını yazdı, oyunlar, öyküler, denemeler ortaya koydu. Sürekli çalışan, üreten, yaratan bir kişiydi. Ölümüne yazıklanmamak olanaksız...

Fassbinder'de 60'ların ikinci yarısında ortaya çıkan Genç Alman sinemasına özgü birçok şeyle birlikte, kendine özgü şeyler de vardı. Tüm Genç Alman sinemacıları gibi, bir yandan sinemanın anlatım yöntemlerini, kalıplarını sarsan, yeni anlatım biçimleri geliştirmeye yönelik filmler yapıyor, diğer yandan ise toplumuyla, ülkesiyle, çağıyla göbek bağını kesmiyordu. Yaşamın toplumsallıktan cinselliğe doğru uzanan her anından, her ögesinden kaynak alan, destek alan bir sinemaydı bu... Ama ne biçimi öz lehine ön plana çıkarıyor, ne de tümüyle politik/toplumcu bir sinemaya yöneliyordu. Aynı biçimde cinselliğin büyük yer tuttuğu filmleri sonuç olarak cinsel filmler veya cinsellik üzerine filmler değildi, politikanın önemli bir yer tuttuğu fılmlerinin doğrudan doğruya politik filmler olmadığı gibi... Fassbinder, dolu dolu yaşıyordu hayatı, hergünkü deneylerinden besleniyor, zenginleşiyordu, bunları da sonra filmlerine taşıyordu...

«Dört Mevsim Satıcısı», **«Katzelmacher»**, **«Effi Briest»** gibi ilk filmleriyle Fassbinder, sinemasının birbiriyle çelişir gibi gözüküp aslında birbirini bütünleyen çeşitli ögelerini sergiliyordu. **«Dört Mevsim Satıcısı»**, sokak fonu üstüne bir filmdi, küçük insanların dünyasına eğiliyordu. Ama Fassbinder'in filminde gerçekçi bir biçimde değil, hep fondaki sesler, çabucak geçen görüntülerle verilen sokak, hiç de sözgelimi bir İtalyan Yeni-Gerçekçi filminin gerçeklik duygusunu taşımıyordu. Fassbinder, sokak fonu üstüne çok değişik, kendine özgü bir kişiliğin öyküsünü anlatıyordu. Genel bir gerçek fonu üstüne bu kendine özgü, kimselere benzemiyen değişik kişilikler, Fassbinder'in hemen tüm filmlerinde varolacaktır **«Korku Ruhu Yer Bitirir»** (diğer adıyla **«Tümünün Adı Ali'y-**

di») filmindeki Arap işçisiyle yaşlı Alman kadın, değişik nedenlerden kaynaklanan, ama aynı toplum içinde yaşanan korkunç yalnızlıklarını paylaşmayı denerler... «**Güçlünün Yasası**»nda erkek, «**Petra Von Kant'ın Acı Gözyaşları**»nda kadın eşcinselliği işlenir, daha doğrusu bu tür bir ilişki öykünün temelini oluşturur... Fassbinder'in son filmlerini oluşturan «**kadın üçgeni**»nin kahramanları olan Maria Braun, Lili Marleen veya Lola da, sıradan kadınlar/insanlar değillerdir, bu nedenle bir döneme, bir kuşağa temsilcilik etme yetenekleri sınırlıdır.

Bu gözlemimiz, Fassbinder sinemasının temel bir ögesini açıklar bu sinema, klasik anlamda bir «**gerçekçi**» veya politik veya 'angaje' sinema değildir. Ama sorumsuz, biçimci, oyalamaya yönelik bir sinema da değildir. Fassbinder, melodrama, melodramatik öykülere Genç Alman sinemasının diğer bazı isimleri gibi açık bir hayranlık besler... Amerika'da çalışmış Alman sinemacısı Douglas Sirk, onun da '**başucu ustaları**'ndan biridir. Douglas'ın zamanında küçümsenen melodramları, «**Aşk Rüzgarları - Written on the Wind**», «**Şafak Devriyesi - Tannished Angels**», «**Zehirli Hayat İmitation of Life**» veya «**Sevmek Zamanı, Olmek Zamanı**», anlattıkları öykülere yönetmenin duyduğu inanç, bu öykülerin sinemasal dünyasını yaratmadaki ustalığıyla Fassbinder'i hayran bırakmıştır. Aynı biçimde Amerikan sinemasının anlatım özelliklerine, geniş yığınları etkileme gücüne hayrandır Fassbinder...

Ama Fassbinder'in sinemasını yalnızca bu referanslar belirlemez. Kabare çalışmalarından ve tiyatro deneyimlerinden hem mekânı alabildiğine ustaca kullanma, hem de anlattığı ana temalara en uygun renkleri, ışıklandırmayı, dekor ve kostümleri kullanma alışkanlığı kalmıştır Fassbinder'de... Diğer yandan Fassbinder bir eşcinseldir, bir «**hoşgörü toplumu**» olmanın doruklarına ulaşmış gibi görünen, cinselliğin artık sorun olmaktan çıktığı, faşingleriyle ve «**hepsi 14 - 15 yaşında bekâretlerini yitiren**» kızlarıyla ünlü bir ülkede yaşamaktadır. Ama bu ülkede hiç bir zaman ölmemiş olan ve zaman zaman hortlayan faşizmin, cinsel azınlıklar dahil her türlü azınlığı ilk fırsatta nasıl ezmeye kalkacağını, «**Yahudileri, eşcinselleri, komünistleri**» aynı torbaya koyup nasıl yoketmeye kalkacağını bilmektedir. Bütün bunların ötesinde Batı Alman demokrasisindeki Devlet baskısını, cezaevlerinde yokedilen anarşistleri, son moda hücrelerinde '**intihar eden**' isyancı çetelerin gencecik üyelerini, politik fikirleri nedeniyle devlet dairelerindeki işlerinden uzaklaştırılan memurları bilmektedir. Batı Alman olmanın,

demokratik görüntüsü altında belli baskıları sürdüren bir topluma mensup olmanın acılarını ve sorumluluklarını bilmektedir.

İşte tüm bu karışık ve değişik ögeler Fassbinder sinemasını oluşturur. **«Maria Braun'un Evliliği»**nde Maria savaş sonrasının yıkık Almanya'sında kendini kurtarmaya çalışan bir kadındır, **«Lili Marleen»**deki Wilie savaşın içinde bir şarkıyla ün kazanırken zaferden çöküntüye giden bir toplumda, sanatçının, kadının, bireyin yerini, sorumunu irdeler... **«Lola»** ise **«Alman mucizesi»**nin gizini araştırıp, bir kabare şarkıcısı/fahişe olan Lola'nın çekiciliğine kapılıp herşeyini bırakan dürüst bir devlet memurunun iş çevreleriyle, yasadışı örgütlerle olan ilişkisini anlatır. Öykülerin her üçü de melodramatik birer yapıya sahiptir, Hollywood bunlardan ne romantik filmler yapardı **«Lili Marleen»**de ağlamaktan bir hal olur, **«Lola»**da karşımızda yeni bir **«Mavi Melek»** bulurduk (film, zaten bu romanın modern bir uyarlamasıdır). Ama Fassbinder, tüm bu tuzakların kenarından geçer, çizgi - dışı kişiliklerini tarihe bir ayna gibi tutarken, melodramın, duygusallığın tuzaklarını çeşitli anlatım trükleriyle önler, kalıpları kırar, nerdeyse Brecht'çi ögeler kullanarak aklın hep uyanık kalmasını sağlar... **«Lili Marleen»**deki barok dekor anlayışı, **«Lola»**da nerdeyse beğenisizliğin egemen olduğu, 50'lerin kötü renkli (Agfacolor) filmlerinin renk anlayışını canlandıran bir düzenlemeye dönüşür... **«Maria Braun'un Evliliği»** gibi dramatik anlatımın en çok korunduğu bir filmde bile, en dramatik anları çeşitli ögelerle (yan gürültüler, ikinci plandaki olaylar, konuşmalar, oyuncuların duygusuz oyunu vs.) kırar, atar Fassbinder...

«Effi Briest», klasik bir romanın modernleştirilmesi, benzersiz bir kadın portresidir... **«Anne Custers Cennete Gidiyor»**, bilinmeyen bir nedenden intihar eden bir işçinin karısının, kocasının adını temize çıkarmak için verdiği çabayı anlatır.. Bilinçsiz, az okumuş bayan Custers bu arada Alman toplumundaki ekonomik eşitsizliklerin, gizli sömürünün varlığını keşfeder.. Ama bu olaydan kendi düşünceleri için yararlanmak isteyen Marksist çevreler ve örgütler de kadını bir araç olarak kullanıp bırakırlar.. Fassbinder, toplumuna soğuk, yansız bir gözlemci olarak yaklaşır, kesin bir angajmanı yoktur, kesin bir yan tutmaz. **«Güçlünün Yasası»**ndaki eşcinsel ilişki ise, trajik bir biçimde biten **«olanaksız»** bir ilişkidir. Ama olanaksız olması, klasik ahlak/cinsellik anlayışı nedeniyle değildir, yani 2 erkeğin birlikte yaşıyamıyacakları genel/ahlaksal sonucuna ulaşmaz Fassbinder... İlişkinin olanaksız olması, farklı toplumsal sınıflardan 2 birey arasında gelişmesindendir : bir 'iyi

aile çocuğu' ile bir proleter arasında... Rainer Fassbinder, film boyunca emekçinin yüksek kesimden arkadaşı tarafından cinselliğiyle, kişiliğiyle ve parasıyla (evet, parasıyla, çünkü 'zengin genç, sonunda emekçi dostunun loto'dan kazandığı paraya da el koyar) nasıl sömürüldüğünü gösterir. Ezen/ezilen, sömüren/sömürülen diyalektiği Fassbinder'in bu **'çizgi - dışı'** ilişkiyi anlattığı filminde asıl tema'dır, Alman toplumunun (çağdaş sanayi toplumunun) ekonomik yapısını irdeler, bu yapının dayandığı sömürü temelini ortaya koyar. **«Petra Von Kant'ın Acı Gözyaşları»**nın temeli de benzer bir temaya oturur...

Fassbinder'in filmlerinin en etkileyici olanlarından biri, **«Sonbaharda Almanya»** isimli filmdir. Bu tümüyle Fassbinder'in değildir, bir grup önemli Alman yönetmeninin bir ortak çalışmasıdır. Hepsi bir bölüm çekmiştir, ama filmde en çok Fassbinder'in çektiği bölüm etki gücü taşır. 1979 sonbaharında, Alman toplumunun çeşitli toplum olayları nedeniyle bir bunalım geçirdiği, sistem üzerinde düşündüğü bir dönemin sinemasal yansımasını vermeyi amaçlar film.. Fasbinder, filmde, erkek sevgilisiyle birlikte oturan bir eşcinseli (yani kendini) oynar.. Film, bir yandan 2 adamın, diğer yandan ise Fassbinder'in annesiyle ilişkilerinin dökümüdür.. Kendi sorunlarını, özel ve cinsel yaşamının sorunlarını çözümleme çabası içinde bulunan bir çağdaş Alman aydınının gündelik, katıksız öyküsüdür bu. Diğer yandan ise, Fassbinder, bambaşka bir kuşağı temsil eden annesiyle politika üzerine tartışır, ona olup - bitenlerin gerçek yüzünü anlatmayı dener... İnanılmaz güçte bir sinema deneyidir ortaya çıkan : didaktik bir anlatım içinde böylesine inandırıcı ve etkileyici bir sonuca ulaşmak, sinemada Rosselini'den beri görülmemiş, giderek onun bile ulaşamadığı bir sonuçtur.

Son 4 filminde kadın kahramanları odak noktası olarak almıştır Fassbinder, kadının etkilenme gücü ve duyarlığı nedeniyle toplumu/çağı yansıtmada daha iyi bir araç/ayna olacağını söylemiştir. Kuşkusuz kadın/erkek olma sorunu değil, duyarlık sorunudur bu, ve Fassbinder, çok çeşitli ögelerden yola çıkıp yepyeni bir bireşime ulaşan sinemasıyla bu duyarlıktan nasibini bol bol aldığını göstermiştir. Kısa sayılacak bir ömre karşın arkasında bıraktığı yapıtı daha iyi tanımak ve değerlendirmek, sanırım ki aynı zamanda günümüz Almanya'sını ve günümüz dünyasını anlamada da yardımcı olacaktır...

Gösteri, 1982

2 Fassbinder Filmi Üstüne Notlar:

'Melodram Mekanizması' İçinde Toplumsal/Tarihsel Gerçeklik:

MARİA BRAUN'UN EVLİLİĞİ

'Maria Braun'un Evliliği', Rainer Werner Fassbinder'in Avrupa'da gösterime çıkan son filmi. Bizde hiç tanınmayan, oysa 10 yılda çevirdiği 30 kadar filmle Avrupa, giderek dünya sinemasının önde gelen isimlerinden biri haline gelen Fassbinder, bu son filmini Amerikan sermayesiyle çevirmiş. Filminin Amerika'da iyi iş yaptığı bildiriliyordu. Fassbinder, diyaloglarını da kendi yazdığı bu filmiyle, bir Alman kadınının, Maria Braun'un 1943'te başlayıp 1954'lere dek süren öyküsünü anlatıyor. Savaşın içinde evleniyor Maria, ama kocası gerdek gecesinin ertesinde cepheye gidiyor. Onun ölüm haberini alan Maria, kendini Amerikan askerlerinin gittiği lokallerde buluyor Zenci bir dost ediniyor, maddi rahatını sağlıyor. Ancak kocası Hermann çıkıp gelince, dram patlak veriyor Kavgada Maria zenci Amerikalıyı öldürüyor. Suçu Hermann yüklenecek ve hapse girecektir. Maria ise savaş sonrasında zekası ve güzelliğiyle kendine bir yer yapmayı becerecektir. Fransız kökenli bir sanayici olan Oswald'la yaptığı işbirliği, Maria'nın dev bir şirkette gitgide önemli bir yer ve Oswald'ın da kalbinde başköşeyi elde etmesini sağlayacaktır. Oswald'ın ölümüyle, savaşın yaralarını sarmış zengin bir kapitalist ülke olma yolunda hızla ilerleyen Almanya'da Maria artık her şeye sahip, zengin ve nüfuzlu bir kadındır. Hermann'ın hapisten çıkması, geç de ola gelen bir mutluluk olacak, karı - koca 12 yıl sonra birbirlerine kavuşacaklardır. Ama bir kaza, bu mutlu sona olanak vermez.

«Maria Braun'un Evliliği», görüldüğü gibi melodram yüklü bir konuya sahip. Fassbinder başta, tüm yeni kuşak Alman yönetmenlerinin Danimarka kökenli eski ve usta sinemacı, melodram uzmanı Douglas Sirk'in sinemasından ne denli etkilendikleri zaten biliniyor. Melodramdan kaçmıyor, korkmuyor, onu küçümsemiyor yeni Alman sinemacıları.. Ne var ki, melodramda onları ilgilendiren, geniş yığınları etkilemede bu türün yaratageldiği, sahip olageldi-

ği ilişkilerin durumların özü, mekanizması... Melodramın üslubuna, başvurduğu anlatım kolaylıklarına ve etkileme ucuzluklarına rağbet etmiyorlar.. Fassbinder'de bu çok belirgin.. Sözgelimi filmin en önemli bir sahnesinde, Oswald'ın vasiyetinin okunacağı ve Maria'nın geleceğinin belli olacağı sahnede. Fassbinder, hapisten yeni çıkmış olan Hermann'a radyoyu açtırıp o sırada oynanmakta olan bir ulusal maçı dinletiyor ve maç naklinin ekranı (salonu) dolduran sesi, perdedeki asıl dramatik olayı nerdeyse geriye itiyor. Keza son sahnede, kaza (havagazı patlaması) sahnesinde birden jenerik yazılarını geçirmeye başlayarak seyirciyi şaşırtıveriyor.

Ama bu gibi «tik»lerin dışında Fassbinder kuşkusuz büyük ve önemli bir sinemacı.. Perdeyi doldurmada, sahnelemede, mekânı kullanmada, dekupajda büyük ve göz kamaştırıcı bir ustalığı var. Tıpkı «Teneke Trampet» gibi Alman toplumunun uzun bir dönemini kapsayan, ama hemen hemen onun bittiği yerden başlayan bu filmle, Fassbinder, bir kadının umutsuzcasına mutluluğu arayışını anlatmıyor yalnızca, savaş sonrası Alman toplumunun kalkınmasının, kapitalizmi en akıllıca biçimde kullanmaya başlamasının da sergilemesini yapıyor. Tümüyle, belli bir dengesizlik taşısa da, sağlam ve önemli bir film...

SİNEMA 1980
notlarından

●

Fassbinder'de 'Dışavurumculuk'tan Kalan

'VERONİKA VOSS'UN TUTKUSU'

Karamsarlık, genç Alman sinemasının ortak özelliği sanki... **Fassbinder**'in **«Veronica Voss'un Tutkusu»** Alman dışavurumculuğunun siyah/beyaz zıtlığına dayalı estetiğini sanki yeniden yaratıyordu. Ama birkaç farkla Biçimlerdeki eğri-büğrülükler yerini kesin hatlı **'modern'** dekor/eşyaya bırakırken, siyah/beyaz zıtlığı da aratonların (grilerin) yok olmasıyla daha belirgin bir hale geliyordu. Eski ve **'düşmüş'** Nazi dönemi yıldızı, UFA stüdyolarının gözbebeği **Veronica Voss**'un 50'ler Almanya'sındaki serüvenleri, Fassbinder'in siyah/beyaz zıtlığı denli belirgin **'iyi/kötü'** çatışmasının odak noktasını oluşturduğu bir tür **'melodram'**ın kalıplarına

ustaca yerleştirilmişti. Anlaşılmaz bir tutkuyla bu eski yıldıza bağlanan kabasaba, ama iyi yürekli **'spor yazarı'** kadını (ve daha birçoklarını) sömüren (ve belki de çağdaş kapitalist toplumda zayıfın ve emeğin sömürü mekanizmasını simgeleyen) bir **'doktorlar işbirliği'**ne karşı savaşımını yitiriyordu. Hem **Veronica Voss**'un hem de birlikte yaşadığı kızın yaşamları pahasına üstelik... **Fassbinder**'de **'kötü'nün iyiye yengisi' idi bu;** klasik melodramın tersine, iyi her zaman kazanmıyordu. Buz gibi estetiği ve sık sık suladığı melodramatik yapıyı kuru bir anlatımla sürekli kıran çelişkili yapısıyla, ısınılması zor bir filmdi, **«Veronica Voss»**... Ama bu **Fassbinder**'in özgünlüğünü ve filminin sinemasal görkemini yadsımak için bir neden değildi kuşkusuz... Hayatta çok sevmesek, çok ısınmasak da hayran kaldığımız onca güzellik yok mudur?

SİNEMA GÜNLERİ 1983
notlarından

Not. Fassbinder'in «Lili Marleen», «Güçlünün Hakkı», «Sonbaharda Almanya» ve «Querelle» filmlerinin eleştirisi «Sinema ve Çağımız - 1» kitabında yer almıştı. «Bir Evliliğin Öyküsü / Maria Braun'un Evliliği» filminin Türkiye'de oynadığı zaman yaptığımız eleştirisi ise «Sinema ve Çağımız - 2» de yer alacaktır.

BİR 'POLİTİK MESEL' USTASI ÖLDÜ...

Elio Petri (1929 - 1982)

İtalyan sinemasının önde gelen yönetmeni Elio Petri de sinemanın kayıpları arasına karıştı. 1929 doğumlu yönetmen, önceleri anlatım özellikleriyle dikkati çeken üslupçu filmler, ruhbilimsel yanı güçlü dramlar ve gerilim kurdelaları yapmıştı: **«Katil»**, **«Onuncu Kurban»** (değişik bir bilim - kurgu), **«Çılgın Ruhlar - A Quiet Place in the Country»**. 1969'da çevirdiği **«Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Vatandaş Üstüne Soruşturma»**, son kerte gösterişli, çarpıcı, barok bir anlatımla, görevini kötüye kullanan ve yakalanmayacağından emin olarak bir dizi cinayet işleyen bir komiserin öyküsünü anlatıyordu. Film, Gian Maria Volonté'nin oyunuyla da büyük ilgi gördü. Oscar ödülü aldı... Petri, 70'lerde **«İşçi Sınıfı Cennete Gider»**, **«Todo Modo»**, **«Herkesin Payı»** gibi politik taşlamalarını sürdürdü. Bu filmlerde anlattığı politik **'meseller'**, İtalyan politik hayatının tüm güçlerine, ama özellikle tutucu kesime eleştiriler getiriyordu. Ancak Petri'nin eleştirilerini biraz kaba politik tavrını ise **'oportünist'** bulanlar da yok değildi. 1979'da Sartre'ın **«Kirli Eller»**ini şaşırtıcı bir TV filmi haline getiren yönetmen, son yıllarda tasarladığı önemli projeleri çevirme fırsatını bulamadı. İtalyan sinemasına ve politik hayatına küskün bir halde ve en verimli çağında beklenmedik biçimde ölüp gitti. Petri'nin ülkemizde oynayan filmleri yalnızca **«Onuncu Kurban»** ve **«Çılgın Ruhlar»** idi.

1982

●

ÇILGIN RUHLAR

(A Quiet Place in the Country) / Yönetmen : Eli Petri / Oyuncular Franco Nero, Vanessa Redgrave, Georges Géret / Renkli İtalyan filmi.

İnsan aklı denilen muhteşem mekanizmanın çalışması o denli olağanüstü, o denli karışıktır ki, aslında bu mekanizmanın iyi çalışmaması, veya bozulmasının, bilinen biçimde çalışmasından daha şaşırtıcı sayılmaması gerekir. Delilik... **Dante**'den **Allan Poe**'ya nice yazarlar, bu olay üzerine incelemeler, öyküler, giderek övgüler yazmışlardı.. Sinemada delilik ve deliler, iç ve dış etkenlerin etkisiyle aklın bozulması, diğer bir deyimle çıldırma üzerine yapılan filmler, genellikle deliliğin bir düğüm noktası olarak kullanıldığı cinayet dramları olmaktan öteye gitmemişlerdir... **Hitchcock**'un ünlü «**Sapık**»ı gibi.. **Elio Petri**, ayni konuyu ele alırken, elbette bir **Hitchcock** gibi davranmıyacaktır, değişik birşeyler yapacaktır, kişiliğini ortaya koyan... «**Onuncu Kurban**» adlı bilim - kurgu filmiyle tanıdığımız Cannes şenliğinde özel ödül alan «**Bir Vatandaş Hakkında Soruşturma**»sından hayranlıkla söz ettiğimiz Petri'den beklenen budur... «**Çılgın Ruhlar**»da Petri, «çılgın» bir ressamın, etrafındaki insanlar ve eşyalarla olan ilişkilerini anlatır.. Günlerini, etrafındaki dünya ile, hayâl âlemi arasında paylaştırmaktadır ressam... Korkuları, kuşkuları, yapamadıkları, düşlerinde yansımaktadır... Parası, sevgisi, varlığı ile kendisini esir aldığına inandığı zengin ve cazibeli karısını öldürmeyi kurar düşlerinde... Öldürebilir mi, öldürecek midir, öldürür mü? Bir sanatçının çıldırması (her sanatçı zaten biraz çılgındır) diğer fâniler gibi olmaz.. Düşleri gibi, çıldırması da, renkler, olağanüstü görüntüler, gerçek üstü olaylarla gelişir.. Petri, tüm fantezisini, hayâl gücünü ve modern sinema dilini, bu çizgi dışı öyküyü anlatmak için seferber eder... Gerçekle düşün birbirine karıştığı, sınır tanımıyan coşkunluğuyla deneyci, çarpıcı bir sinemadır bu. Yoruma açık sonuyla bir çözüme varmaz Petri... «Bir deliliğin anatomisi» değil, sanatçının bir delilik üstüne izlenimleridir perdeye yansıyan.. Kovboy filmlerinden bir üst dereceye geçen **Franco Nero**'nun bu çıldırmanın kahramanına verdiği modern İsa görüntüsü ve **Vanessa Redgrave**'in oyunu da çizgi dışıdır.. Pek önemli olmıyan,

ama bizim bıraktığımız yerden (hem de ne hızla) her gün biraz ileriye gitmekte olan modern sinemanın ülkemize pek az uğrıyan örneklerinden biri olması açısından ilgiyle karşılanması gereken bir filmdir **«Çılgın Ruhlar»**...

1971

●

İktidar ve Birey

BİR VATANDAŞ ÜSTÜNE SORUŞTURMA

(İndagine su un cittadino al di la di ogni sospeso) / Yönetmen **Elio Petri** / Oyuncular: **Gian Maria Volonté**, Florinda Bolkan / Bir İtalyan filmi.

Elio Petri'nin **«Bir Vatandaş İçin Soruşturma»**sının İtalyanca tam ismi, **«Her Türlü Şüphenin Üstünde Bir Vatandaş İçin Soruşturma»** anlamını taşıyor. Orta yaşlı, Sicilya kökenli, mesleğinde otoritesi ve başarılarıyla büyük bir ün yapmış olan bir polis komiserini **(Gian Maria Volonté)** ele almış **Petri**... Çift yanlı bir kişiliği var komiserin: zayıf, kendinden emin olmıyan, çocuksu yanını, mesleğindeki otoritesi, sertliği, bağışlamazlığı ile dengeliyor... Çok güzel bir kadınla, **Augusta Terzi** (Florinda Bolkan) ile ilişki kuruyor bu arada... Yeni heyecanlar peşinde, garip bir kadın Augusta.. Komiserin yanında kendini bir suçlu gibi hissetmekten, onun otoritesine tâbi olmaktan, hattâ zaman zaman kendine bir katil, bir suçlu davranışı yaptırmaktan zevk alıyor.. İki kişi arasındaki sadomazoşist ilişkiler süredursun, Augusta bir gün, aynı binadaki bir gençle komiseri aldatıyor. Üstelik bu, komiserin özellikle siyasi masaya terfian geçmesinden beri karşı olduğu, sindirmeye çalıştığı «ihtilâlci-nümayişçi»lerden, kurulu düzeni bozmaya çalışan anarşistlerden biridir. Augusta'nın, kendisine cinsel gücüyle de alay ederek karşı çıkmasını bağışlamıyan komiser, sevişmeleri esnasında kadını öldürüyor. Filmin asıl ilginç yanı, bundan sonra başlıyor. Komiser, kendi cinayetini araştırırken, meslekdaşlarına ve topluma karşı bir meydan okumaya girişiyor: ortaya kendisini suçlayacak kanıtları kendi eliyle koyuyor, hattâ sonunda kendi kendini üstlerine ihbar etmeye dek gidiyor.. Bir polisin her zaman, her türlü şüpheden uzak olması gerektiğini, hiçbir zaman

suçlanamıyacağını, toplumdaki yararlı, vazgeçilmez rolünün, her türlü suçtan daha önemli olduğunu ve bu suç ortaya çıksa bile feda edilemiyeceğini ispatlamaya kalkıyor... Bu meydan okuma, nefes kesici bir biçimde gelişirken, Petri, politik ve toplumsal değinmelere de yer veriyor filminde... Ama asıl istediği, filmi izleyen basın toplantısında da söylediği gibi, **«iktidar gücünün, iktidarda bulunanlara getirdiği nevroz'u, ruhsal bozulmayı ve çöküşü incelemek»**.. Petri'nin filmi, her açıdan başarılıydı. **Gian Maria Volonté**'nin çizdiği komiser ise öylesine gerçekti ki, **Volonté**'nin en iyi erkek oyuncu ödülünü alması sanırım kimseyi şaşırtmayacak...

CANNES 1970
notlarından

Sinemada Gerçek - üstücülüğün Öncüsüydü...

BENZERSİZ BİR SİNEMACI ÖLDÜ...

Luis Bunuel (1900 - 1983)

Bunuel, yüzyılla birlikte doğmuştu. Ve yüzyılın garip, trajik, anlamsız, insanoğlunun yaradılıştan beri tüm görüp - geçirdiğini sanki en duyarlı noktalarıyla özetleyen serüvenine tanık olmuştu. Tanık olmaktan da öte, bu serüveni doruk noktalarıyla ta yüreğinde yaşamış ve bu serüvene yapıtıyla katkıda bulunmuştu. Bir sinema perdesine yansıyan görüntüler de nedir ki, bu gelip - geçici, yokolmaya o denli açık film parçaları insanoğlunun serüveniyle nasıl ilişkili olabilir ki diyorsanız, zaten sanatın ve de sinemanın gücüne, işlevine inanmıyorsunuz demektir. Bunuel de sinemasını, sinemayı fazla önemsemiyordu gerçi... Filmleri üstüne çok konuşmaktan, ayrıntılı bilgiler vermekten, ünlü 'simgeleri'ni açıklamaktan hiç mi hiç hoşlanmıyordu : «Simge mi dediniz? Film kısa geldiği için birkaç düş sahnesi ekledim, o kadar»!.. Ama bu 'mizahi' yaklaşımın dışında, sinemayı önemsiyordu kuşkusuz : «Sinema, olağanüstü ve tehlikeli bir araçtır : Ancak özgür bir sanatçının elinde ise... Sinema, sanki kökleri şiirle o denli bağlantılı olan bilinç - altımızı deşmek için icat edilmiş gibi gözükür. Ama geleneksel sanatların hiçbiri, içerdikleri olanaklarla bunların gerçekleştirilmiş hali arasında bu denli büyük aykırılıklara sahip değildir. İnsan üstünde dolaysız bir etki yapma gücüne sahip olduğu için, her türlü insansal dışavurumdan daha çok bireyi 'coşku' haline sokabilir.. Ama yine sinema, herşeyden daha çok insanı aptala çevirme olanağına da sahiptir».

Bunuel'in filmleri, insanı hiç bir zaman aptala çevirmediler. Bir anlamda çevirdiler gerçi bu filmlerin bazıları, seyircileri şa şırtan, irkilten, kışkırtan niteliklere sahipti. Ama hiçbir zaman seyirciyi 'aptal yerine koyan' veya 'aptallaştıran' filmler değildi. Tersine, yenilikçi ve kışkırtıcı yanlarının ardında, insanoğlunu düşünmeye, bireyin, toplumun, giderek çağın trajiği üstünde kafa yormaya çağıran nitelikleri vardı. Saragossa'nın cizvit papazları yanında gördüğü eğitim sonucu inanç kazanmış değil, tersine inancını yitirmiş olan, çağdaşları Federico Garcia Lorca ve Salvador Dali ile genç yaşında kenetlenen, 24 yaşında Madrid'den Paris'e gelerek dönemin gözde akımı 'Gerçeküstücülük' ve başta André Breton, Gerçek - üstücülerle tanışan Bunuel, bu akıma hemen ısınacaktı «Gerçek - üstücülük, bana insanın 'moral' duygusundan tümüyle kendini sıyıramıyacağını gösterdi. İnsanın kayıtsız bağımsızlığına inanıyordum, ama Gerçek - üstücülük'te, izlenmesi gereken bir sıkıdüzen (disiplin) buldum ve bu bana, olağanüstü ve şiirsel bir büyük adım attırdı.» Bu 'adım'ın ilk sonucu, 1928'de vatandaşı Dali ile birlikte gerçekleştirdiği ve görüntülerinin içerdiği çarpıcı ögelerle ortalığı ayağa kaldıran, bugün için bile yadırgatıcı olan «Bir Endülüs Köpeği» isimli orta - uzunlukta filmdir. 1930'da ise ünlü «Altın Çağ» geldi. Gerçek - üstücü'lerin bir manifesto'yla savundukları film, birbirini izleyen çarpıcı görüntülerle burjuva toplumunun tüm 'saygın' kurumlarına ve yerleşik değerlere saldırıyor, ama diğer yandan görülmemiş bir şiir içeriyordu. Film, Gerçek - üstücülüğün en büyük sinemasal yapıtı sayılır. Ama uyandırdığı tepkiler büyük oldu, «De Sade ve Lautréamont'un izlerini taşıyan bu 'çılgın aşk' hikâyesi», yürüyüşler, protestolar ve polise yakınmalara neden oldu. Film yasaklandı, kopyalarına el kondu. (Ne tuhaftır ki bu yasak, 'resmen' ancak 1981'de kalkacaktır!). Freddy Buache bu film için şöyle diyor «Başka hiçbir film yapmamış olsa bile Bunuel, 'Altın Çağ'la ölmezleşebilirdi. Bu filmle sinema tarihinde insan özgürlüğü için en taklit edilemez ve tek gerçek çığlığı atıyordu o.. (...) Güven verici geleneklerin tabusunu, insanı yüceltmek yerine yabancılaştıran inançlar üstüne kurulu bir ahlaki rahatlığın tatlı düşlerini tuzla buz ediyordu».

Bunuel, sonra ülkesine döndü. Orda «Ekmeksiz Toprak Las Hurdes» adlı ünlü belgeselini yaptı. İspanya ile görev aldığı Paris'teki İspanyol elçiliği arasında gidip geliyor, iç savaşın tüm acısını yürekten yaşıyordu. Bu savaşla ilgili bir film üstüne çalışmak üzere Amerika'ya gitti ve Franko'cuların zaferi üzerine orada kaldı. Ama Hollywood sistemiyle hiç bir zaman bağdaşamaya-

cağını anladı ve hiç bir film yapmadı. 30 başlarından 40 ortalarına dek süren bu verimsiz dönem, 1946'da yeni vatanına, Meksika'ya dönmesiyle sona erdi. Bu dönemde, 1946 - 64 arası (bazıları Fransa ve İspanya'da olan) 20 film çevirecektir. 32 filmlik sinema serüveninin çoğunluğunu yani... Değişik nitelikleri olan, bazıları başyapıt düzeyinde, diğerleri ise, eleştirilmiş, önemsenmemiş filmlerdir bunlar... «Hiç ilgimi çekmeyen, benim seçmediğim konular ve oyuncularla çalıştığım oldu. Ama yine de inançlarıma, kişisel ahlâkıma aykırı tek bir sahne bile çektiğimi anımsamıyorum. Hepsi de iyi olmayan bu filmlerde, beni küçük düşürücü bir şey bulamazsınız». Bu kendine güven içinde belli bir alçakgönüllülük taşıyan sözlerin ardında, yine de bir dizi başyapıt vardır Çağdaş, gerçekçi, önemli sorunların, dolaysız biçimde yaşama değgin konuların, zaman zaman şiirsel ve gerçek - üstücü dokunuşlarla kendine özgü bambaşka bir tada eriştiği filmler : «Unutulmuşlar Los Olvidados» (1951 Cannes şenliği yönetmen ödülü), «El» ('O'), «Archibald de la Cruz'un Suçlu Yaşamı», «Rüzgârlı Bayır», «Bu Bahçede Ölüm», «Nazarin»... Bazen toplumsal gerçeklikleri, bazen tutkuları, büyük, onulmaz, öldüren, mahveden tutkuları, bazen ise bireysel inanç ve vicdanla katolik kilisesinin dogmaları arasındaki çatışmayı, veya tek bir filmin yapısı içinde hepsini birden irdeleyen, alttan alta açık bir kilise/papaz sınıfı düşmanlığının ve katolik inanç eleştirisinin kendini duyurduğu ve kara, keskin bir gülmece, daha doğrusu 'ironi' duygusunun hiç bir zaman ortadan silinmediği filmler... Bu özellikler, belki de en kusursuz biçimde, Bunuel'in ülkesine, İspanya'ya dönüş filmi olan «Viridiana»da birleşecekti. Amcası tarafından dinsel bir eğitimle büyütülen, sonra kendisine sahip olmak istediği, üstelik reddedildiği için ölümü seçen yaşlı adamın oğluyla birlikte, evi, çevrenin yoksullarına açık bir yardım - evi haline getiren genç ve güzel Viridiana'nın öyküsüydü bu.. Yoksullar, sonunda eve yerleşiyor, eğlenceler düzenliyor, genç kıza saldırıya dek gidiyorlardı. İncil'in «Son Yemek» betimlemesinin lezzetli bir parodisini içeren film, sayısız geleneksel, giderek kutsal kavrama saldırıyordu İyi ve kötü nerde başlayıp nerde bitiyordu, Kutsal neydi, günah neydi, erdem nerdeydi? Dünyanın yoksullarına yardım etmek için kilisenin gösterdiği yollar yeterli miydi? Bu güçlü film çevrildiğinin hemen ertesinde İspanya'da yasaklanıyor, kilise tarafından afaroz ediliyor, ama 1963 Cannes Şenliği'nde Altın Palmiye'yi alıp gidiyordu. Bunuel, «Altın Çağ»dan 30 yıl sonra, hâlâ şaşırtmak ve kışkırtmak yeteneğine sahipti demek.. Üstelik André Breton'un bir düşü de gerçekleşmiş

oluyordu. Breton, «İnsanları şaşırtmak, skandal yaratmak artık mümkün değil» dememiş miydi? Bunuel ise, hem de en has bir sanat yapıtıyla bunun hâlâ mümkün olduğunu kanıtlıyordu!

«Mahvedici Melek», «Bir Hizmetçinin Anıları», «Çölün Simon'u», «Gündüz Güzeli», «Saman Yolu» ve «Tristana», Bunuel'in verimli 60'lı yıllarının filmleridir. Bu önemli yapıtlarda, konuların, türlerin, çevrildikleri ülkelerin (Meksika, İspanya veya Fransa) farklılığına karşın, belirgin ortak temalar vardır. Tutku ve sıradışı (gerçek - dışı veya gerçek - üstü) durumlar, bu temaların en gözde olan ikisidir. Tutku, genelde yaşlı bir adamın daha genç bir kıza karşı duyduğu tutkudur. «O - El» filminden beri, bu gözde bir Bunuel teması'dır. «O»da bu, yaşlı adamın bu manastıra kapanmasıyla son bulur. «Gündüz Güzeli»nde tutku, yakışıklı Jean Sorel'in güzel karısı Catherine Deneuve'e karşı duyduğudur. Ama Deneuve'ün tutkusu, uysal bir ev kadını olmak değil, erotik düşlerini, utanç verici hayallerini bir randevuevinde doyurmaktır. Joseph Kessel'den uyarlanan bu film (Bunuel, özgün senaryolar denli edebi uyarlamalardan da kaçınmamıştır), gerek Bunuel'in filmleri içinde, gerekse tüm sinemada adı konmamış bir erotizmin doruk noktalarından biridir... Octave Mirbeau'dan uyarlanan «Bir Oda Hizmetçisinin Anıları»nda, «fettan hizmetçi», Jeanne Moreau, yaşlı erkekleri körkütük aşık eder... «Tristana»da ise yaşlı adam (yine Bunuel'in gözde oyuncusu Fernando Rey), kendisine 'emanet' edilen genç bir kıza (yine Catherine Deneuve) tutulur, onu önce yatağına, sonra resmen eşliğe alır. Ama Bunuel, 70'lerdeki ayrılmaz senaryosu Jean - Claude Carrière'le ortaklığı sonucu yazılan senaryoda, rolleri bu kez değiştirir : sonunda yokoluşa (ölüme) doğru gidecek ve yaşlı adama geri dönecek olan, bu kez genç kadındır... Aynı motif, sanatçının 1977'de (77 yaşında) yaptığı son film olan «İsteğin Şu Karanlık Nesne»sinde de belirgindir. Bu film, Pierre Louys'un ünlü romanı «Kadın ve Kuklası»nın bir uyarlamasıdır. Yine Fernando Rey'in oynadığı yaşlı adam, bir genç kıza tutulan ve onun elinde tutsak olan bir Bunuel kahramanına dönüşür...

Diğer bazı Bunuel filmlerinde ana tema, gerçek - üstü bir durumun ve bu duruma karşı direnen, savaşan insanların öyküsüdür. Mahvedici Melek'te, görkemli bir konakta bir davet verilmektedir. Çağrılılar birer - ikişer gelir, dışardaki toplumsal yaşamı unutur, nerden geldiği belli olmayan koyunlarla beslenirler. Bir gün akıllarına dışarı çıkmak gelir, ama söylemeye başladıkları dinsel ilahilere karşın, bunu bir türlü beceremezler... Oysa koyunlar içeri girmeyi sürdürmektedir!.. Bunuel, benzer bir tema'yı 1972'deki ünlü

filmi «Burjuvazinin Gizli Çekiciliği»nde kullanır... Belirli olmayan bir Güney Amerika elçisi, arkadaşlarıyla 'kibar' bir akşam yemeğine çıkmaya hazırlanmaktadır. Ama ne evde, ne de gittikleri dost evleri veya lokantalarda bunu başarabilirler. Sonunda tam görkemli bir sofra çevresinde birleşebildiklerinde, bilinmeyen bir 'terörist' grubunun saldırısına uğrarlar!. Toplumun, çağın, politikanın hangi gerçekleri yansımaktadır bu filmde? Yoksa hepsi, Bunuel'in çok sevdiği deyimle, «sinemasal bir düş» müdür? Çevrildiği yıl Hollywood'da en iyi yabancı film Oscar'ını alan bu film, TİME dergisine göre 70'lerin en iyi 10 filminden biridir. Ve kuşkusuz Bunuel'in karamizahını ve çağdaş düşünür yanını en iyi yansıtan filmlerden de biridir...

Gerçek - üstücülük... Bunuel'in gençliğinin en hızlı günlerinde onca benimsediği bu akım, ona yeni bir dünya görüşü, yeni bir 'moral' aşılayan bu akım, Bunuel'in tüm filmlerinde alttan alta da olsa kendini duyurur. Gerçekle düşün kesin kesişme noktaları yoktur çünkü Bunuel'e göre, ikisi de hep içiçe yaşarlar... «O»da yaşlı âşık, filmin sonunda karanlık bir tünele doğru yol alır... «Gündüz Güzeli»nde zaman zaman bir araba (bir atlı araba) geçer durur (kahramanın düşgücünde mi?) Yine bu filmde, zevk düşkünü randevuevi müşterisi Japon'un Catherine Deneuve'e gösterdiği gizemli kutusunun içinde ne olduğu anlaşılmaz... «Samanyolu»nda (1969), ortaçağda dinsel bir yolculuğa çıkan 2 Hıristiyan hacı, yolda İsa'ya, Meryem'e, Aziz Joseph'e, bir fahişeye, 'ölüm meleği'ne ve hatta, Justine ile bahçelerde gezinen Marki de Sade'a rastlarlar!.. Zaman içinde garip bir yolculuktur bu ve (eğer varsa) amacı ve de anlamı, herhalde insanoğlunun zaman içindeki dinsel, politik ve sanatsal serüveninin dönüp dolaşıp aynı noktaya geldiği ve benzer sonlara ulaştığı konusunda bir parabol çizmektir... «Tristana»da genç kızın düşlerine giren «kesik baş», «Burjuvazinin Gizli Çekiciliği»nin garip engelleri, mantığı duymamışa benzeyen kahramanları ve bilinmeyen 'teröristleri', hep gerçek - üstü ögelerdir. Son yapıtı «İsteğin Şu Karanlık Nesnesi»nde ise Bunuel, 77 yaşında bile ne denli 'genç' olduğunu gösterir, kahramanımızın âşık olduğu kızı (belki biri 'bâkire' ve 'mâsum', öteki ise 'günahkâr' ve 'fâhişe' yanlarını simgeleyen) 2 ayrı kadın oyuncuyu oynatır!.. Evet, hep şaşırtmak, ilgi çekmek, kışkırtmak yoluyla düşünmeye çağırmak ve hayal gücünü 'tahrik etmek', bu ünlü İspanyol'un son filmine dek vazgeçemediği bir tutku ve bir tavır olagelmiştir...

«Bunuel'deki şiddet, bir arınma'dır (catharsis). Onda sapıklığın damlası bile yoktur. Onun ilençleri (bedduaları), Katolik kilise-

sinin ilahilerinden daha temizdir. Hiç bir şey onu kandırmaz, sanatın yapay cilveleri bile... Onu alıp çarmıha gerebilirler, giderek yakabilirler. Oysa o insanın insana duyabileceği en büyük minnet duygusuna lâyıktır...» Henry Miller.

«Altın Çağ», bugüne dek, benim anlayışıma göre 'bütünsel aşk'ın yüceltilmesine yönelik tek girişimdir ve Paris'teki gösterimine duyulan tepkiler, onun paha biçilmez değeri konusundaki inancımı doğrulamıştır...» André Breton.

«Bunuel'in 'Altın Çağ', 'Robinson Cruzoe', 'Nazarin', gibi bazı filmler, sinema örnekleri olmanın dışında, bizi zihnin diğer bazı etkinlik alanlarına, Goya'nın bazı gravürlerine, Quevedo veya Péret'nin şiirlerine, Marki de Sade'dan bir bölüme, Cervantes'ten bazı pasajlara yaklaştırabilirler. Film olmanın dışında, bunlar, sözkonusu yapıtların ve diğer başkalarının çok daha geniş ve sürekli dünyasına, amacı hem bize insanlık gerçeğini açıklamak, hem de onun ötesine geçme yollarını göstermek olan dünyasına götürebilirler. Karşısına çıkarılan engellere karşın, Bunuel'in dünyası, güzelliğin ve isyanın çift-yönlü kemeri altında kurulan bir dünyadır...» - Octavio Paz.

GÖSTERİ, 1983

●

Bir Değişimin Öyküsü

SENİ SEVMEYECEĞİM

(Tristana) / Yönetmen Luis Bunuel / Oyuncular Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero / Bir Fransız-İspanyol yapımı.

İspanya'da, Cizvit papazları yönetimindeki bir din okulu... Varlıklı aileleri tarafından Hıristiyan ahlâk 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, orada kendi kendilerini tatmine zorlanırlarmış... (Luis Bunuel'e dair bir biyografiden not. İlerisi için çözümleyici olabilir. Akılda tutulması gereken birinci görüntü.)

Bir ikinci görüntü, «Tristana»dan : kesilen ayağı nedeniyle sokağa çıkamıyan genç ve güzel Tristana, doygunsuz kalan cinsel

isteklerini, evdeki yeni yetme çocuğa yatak odasının balkonundan göğüslerini göstererek gidermeye çalışır. Kurguda bunu izleyen plân ise, bir Meryem Ana görüntüsüdür!

«— Katolik dini karşısındaki tutumunuz nedir?»

«— Böyle bir tutumum olamaz. Çünkü, bu dinin içinde büyüdüm. Şöyle bir karşılık verebilirdim size Tanrıya şükür, Tanrısızım... Bence insan, Tanrı'yı içinde aramalı...»

Luis Bunuel, bazılarına göre, Chaplin'le birlikte çağımızın en büyük iki sinemacısından biridir. İlk filmi olan **Bir Endülüs Köpeği** (Un chien Andalou) (1928) ile son filmi **Seni Sevmeyeceğim**'i (Tristana) tam 40 yıllık bir zaman süresi ayırmaktadır. **Bir Endülüs Köpeği,** felsefe ve edebiyat okumuş 28 yaşındaki genç İspanyol'un, ressam Salvador Dali ile birleşerek gerçek - üstücülere katılışının ilk ürünü idi. Filmin bazı bölümleri (bilediği ustura ile, oturmakta olan bir kadının gözünü ikiye bölen adam, yemek odasına getirilen öküz leşi, bir elden çıkan karıncalar, vb.) Noel Burch'un deyimiyle «...sinema tarihinde, aşırılığa ve saldırganlığa yapısal bir bileşken görevi veren ilk film»di... Hemen ardından, yine gerçek - üstü akımının sinemadaki en önemli eseri sayılan **Altın Çağ** (L'âge d'or) geldi. Yöntem aynıydı : çarpıcı, akıldışı, gerçek - üstü, gerçekle düş arası ve ikisinin birbirine karıştığı sahnelerle yapılan bir saldırıydı bu, düzene, kökleşmiş kurumlara, tutucuların dünyasına... İlk baştaki akrebi gösteren bölümlerin işlevi anlaşılmayabilir, anlamı karanlık kalabilirdi (Bunuel'in böceklere karşı olan merakı, gençliğinde böcekler üstüne incelemeler yaptığı bilinmezse), ama, çılgıncasına eğlenen burjuvaların doldurduğu bir evde, serviste yapılan küçük bir yanlışlığa ayılıp bayılan davetlilerin, evin uşağının (yani aşağı sınıftan birinin) kızıp tüfekle oğlunu vurması karşısındaki gösterdikleri kayıtsızlığın taşıdığı eleştiri gücünü *görmezlikten gelmek* kabil miydi? *Böylece* şu (bir kez daha) kanıtlanıyordu ki, marxist paralelde bir eleştiri yapmak için aklın ve mantığın şaşmaz çizgisini izlemek, gerçeğin sınırları içinde hapsolmak şart değildir. Sanatın kendine özgü yolları, hayal gücünün kendine özgü bir inandırma, ikna etme yetisi vardır ve bu, zaman zaman, aklın yolundan daha etkili olabilir. Politik ve dinsel eleştirinin yanısıra, **Altın Çağ**'ın bir üçüncü öğesi de cinsellikti bahçede dolaşırken, mermer bir erkek heykeline yaklaşarak ayak parmağını emmeğe başlayan kadın imaj'ı, benim gördüğüm filmler içinde, erotik yönden en yoğun sahnelerden biridir. Böylece film, burjuva ahlâkının kutsadığı tüm öğelere saldırmakla birlikte, seyircisini, direkt olarak, görsel yönden de şoke etmeyi

ihmal etmiyordu. Skandal ve başarı... Bunuel'in filmi göklere çıkaranlara karşı cevabı ise sertti : «... Bu yenilik, onların en derin duygularına sövdüğü halde beğeniyorlar. Bu ikiyüzlü basma, tutkulu ve umutsuz bir cinayet çağrısı olan bu filmi 'güzel' ve 'şiirli' bulan bu ahmak kalabalığa ne diyebilirim.»

Altın Çağ ve **Tristana**... Aradan geçen 40 yılda neler getirdi Bunuel sinemaya? Nerden nereye geldi? 40 yılda, «eleştiri» öğesinin, yerini çokluk «cinsellik»e bıraktığı bir Meksika dönemi var önce... Melodram'a yatkın, kötü oyunculara kurban giden, Bunuel'in genellikle bugün yadsıdığı filmler dönemi... Sonra, 1951'de, **Unutulmuşlar** (Los Olvidados) ile, 20 yıllık bir unutuluştan sonra elde edilen başarı... Ve Fransa dönemi, birbiri ardına önemli fimlerle gerçek - üstücü devirden kalma atılımını, çılgınlığın izlerini taşıyan **Archibal de la Cruz'un Suçlu Yaşamı, Bu Bahçe'de Ölüm** (La mort en ce jardin)... Katolik terbiyesiyle büyüyen Bunuel'in artık kesin, keskin bir din eleştirisine giriştiği filmler serisi : Yavaş yavaş ulaşılan biçim olgunluğunun, edinilen üslûbun yanısıra, içerik yönünden gitgide yoğunlaşan, düşünce yapısı derinleşen bir **Nazarin**, bir **Viridiana**... (Bir dördüncü görüntü analım burada, bu filmden, unutamadığımız iyiliksever, güzel Viridiana'nın kendilerine açtığı zengin evinde, yağmaya ve tecavüze girişmeden önce, zengin sofrada yıllardır birikmiş açlıklarını doyurmaya çalışan bir berduşlar güruhunun, çığırından çıkan şölenin belli bir yerinde —ve ne denli usta işi bir mis-en-scène gösterisiyle— masanın etrafında, Da Vinci'nin ünlü **La Scena**'sındaki kompozisyonu yaratmaları...) Ve bu arada, bir avuç önemli filmden, **Mahvedici Melek** (L'ange exterminateur), **Çölün Simeon'u, Gündüz Yosması** (Belle du jour) ve **Samanyolu**'ndan (La voie lactée) sonra **Tristana**... Soruyu sormanın ve **Tristana**'da 40 yıl öncesinin Bunuel'inden ne kaldığını araştırmanın zamanı...

Tristana, ana çizgileriyle basit bir öykü anlatır, bir tür «aşk üçgeni»... Yaşlı, saygıdeğer, liberal Don Lope, yanına aldığı öksüz Tristana'ya gitgide ilgi duymaya başlar. Sonunda genç kıza sahip olur, karı - koca hayatı sürmeye başlarlar. Ancak Tristana, bu tekdüze yaşamdan, gitgide yaşlanan Don Lope'den usanmaktadır. Sokağa yaptığı kaçamakların birinde, genç ve yakışıklı bir ressamla tanışır. Don Lope'in kıskançlık gösterilerine rağmen birlikte kaçarlar. Ama bir süre sonra hastalanan Tristana, Don Lope'nin yanına dönmek isteyecek, bir ameliyat sonucu bacağı kesilmek zorunda kalacak, genç kadının yaşamı, bundan sonra sevginin yerini nefrete, yaşama sevincinin yerini acılığa bıraktığı bir

kâbus biçiminde sürüp gidecektir... Ta Don Lope'nin bir gece ölümüne dek... Bundan sonra ne olacağı, geleceğin nihayet özgür, ama yalnız kalan Tristana'ya neler getireceği ise belli değildir...

Tristana, Bunuel'e özgü birçok tema'nın açık veya örtülü biçimde içiçe yer aldığı bir filmdir. Öncelikle Bunuel'in gerçeküstücü filmlerinin gözde tema'larından bir «çılgın aşk» motifi görülür Don Lope'nin, yaşamının sonuna yaklaşmış bir ihtiyarın, genç Tristana'ya duyduğu, genç kadının nefreti arttıkça çoğalan ve evlenmeye dek giden aşkı, bir «çılgın aşk»tan başka nedir? Bu aşkı dengeleyen, Tristana'nın Don Lope'ye karşı duyduğu nefret de aşırı bir duygudur... Bunuel'in sakin, kendinden emin anlatımıdır ki, bu aşırı duyguları, kolayca düşülebilecek bir melodram tuzağından korur. Bunuel'in daha önce **Nazarin**'de yararlandığı İspanyol yazarı Benito Perez Galdos'dan alınan konu (Bunuel'e göre Galdos, İspanya'nın yetiştirdiği en büyük yazarlardandır ve Dostoyevski ve Balzac'la kıyaslanabilir), 1920'lerin İspanyol burjuvazisi üstüne sağlam gözlemler içermektedir. Bu küçük İspanyol kentinde (filmde neresi olduğu belli değildir, ama Bunuel'in filmini, İspanya'nın en tipik ve eski havasını korumuş kentlerinden Toledo'da çektiği bilinmektedir), her şey eskimiş, tutucu, acımasız bir değerlendirme süzgecinden geçmektedir... Bunuel, bu çevreyi, kısa ama özlü bir iki bölümle çizer: kahve sohbetleri, bir yandan görünüşte liberal düşünceli, dogmalara karşı olan Don Lope'nin burjuva ikiyüzlülüğünün örneği olan ahlâk görüşlerini verirken, diğer yandan, kentin «seçkin kişileri»nin küçük sorunlar, gündelik dedikodular, dar çerçeveli görüşlerle akıp giden yaşamlarını yansıtır. Gece sokakta öpüşen bir çift, kentin «namus-u mücessem» kişilerinin katılaşmış duygularını galeyana getirir, onları saldırganlığa yöneltir. Bunuel, esas olarak kişisel bir dramı anlattığı öyküsünün «zaman», «mekân» ve «toplumsal çevre»sini 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 yeri ve kullanılış biçimine karşı olan ve özellikle gereksiz bir papaz sınıfının gülünçleştirilmesinde somutlaşan eleştirisini de, yine 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, inceleyen bir seyirciyi (bizi olduğu gibi) Bunuel'in çocukluğu hakkında baştaki ilginç anekdota götürür... Ama bu kurgu, sözkonusu bilgi olmadan bile çarpıcıdır. Tristana'nın Don Lope'nin ölümünü düşle-

mesinin Don Lope'nin başını sallanan bir çan olarak görmesi gibi gerçek - üstü bir sahneyle verilmesi, filmde **Bir Endülüs Köpeği** veya **Altın Çağ** devrini çağrıştıran, biçim olarak da gerçek - üstü olan tek sahne olarak filmin dokusuna girer...

Bütün bu öğelerin karışımı, Bunuel'in sinema yaşamı bilindiğinde önem taşır, bunların film içindeki varlığını görmek sezmek veya araştırmak heyecan verici bir çaba olur. Ama bunların yanında, 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 daha acıdır elbette... Değişimi yavaş yavaş verir Bunuel... Ve birden, Tristana'nın (Catherine Deneuve'ün donuk, sırlı güzelliğini taşıyan) görüntüsünün, bir pencere önünde, geri zekâlı bir genç çocuğa göğüslerini açtığını görürsünüz, yüzünde meydan okuyan (unutulmaz) bir gülümseyişle... Etki tamdır, önceki gelişmelere rağmen bir «coup de théatre»dır bu, Bunuel'in gerçek - üstü devrindeki bazı çekimlerinin çarpıcılığını taşıyan, en az **Altın Çağ**'da, sözünü ettiğimiz sahne denli erotik yoğunluk içeren...

Ve işte, bu ustaca çizilmiş fon üstünde, bu inanılmaz değişimin öyküsünü bir ruhbilimci titizliğiyle verirken, Bunuel'in ulaştığı anlatım bütünlüğü, filmin belki de en önemli erdemini oluşturur. Çarpıcı sahneler, gerçek - üstü şoklar, burjuva ahlâkına, silkeleyerek, tartaklayarak yapılan saldırılar geride kalmıştır. Bunuel (burada çok sevdiğimiz bir başka ustayı analım), tıpkı Losey gibi, olgunluk çağına erişmiştir. Onun gibi, kendine, kendi felsefesine, kendi thématique'ine en uygun olan öyküyü seçmekte, toplumsal eleştirisini imbikten geçerek incelmiş biçimde, ruhbilimsel açıdan ilgiye lâyık, yoğun ve çizgi dışı kişilikler taşıyan kahramanlarının öyküsüne ustalıkla yerleştirmektedir. Bunuel'in sinemasının (Losey gibi) Glauber Rocha sinemasından daha az devrimci olduğuna kimse beni inandıramayacaktır. Ama yöntemler çok ayrıdır... Bunuel, (yine Losey gibi), coşkunluğu, atılganlığı, giderek saldırganlığı yılların gerisinde kalmış, ama bunların yerine en üst derecesine erişilen bir sinema bilgisinin, ustalığının, nüansları özü kadar zengin, hattâ bazen özü nüanslarında gizli ince dokusu-

nu ve kusursuz bileşimini getirmiş bir sanatçıdır. Bazılarınca «düz», «ruhsuz», giderek «basit bir melodram» olarak nitelenen **Tristana**'nın, baştan sona ayni üslûbun değişmez, değiştirilemez bir akışı olarak gelişen grafiği ile, her türlü kolay etkiden, çarpıcılıktan, içerik veya biçim cambazlığından istenerek arıtılmış, bir ustanın 40 yıl sonra eriştiği kolay erişilmez düzeyin mükemmele yakın bir örneği olduğunu kabul etmek gerekir...

YENİ DERGİ
1972

●

Çağdaş Bir Başyapıt

GÜNDÜZ GÜZELİ

(Belle de Jour) / Yönetmen Luis Bunuel / Senaryo Joseph Kessel'den Bunuel, Jean - Claude Carrière / Oyuncular : Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Pierre Clèmenti, Geneviève Page, Françoise Fabian, Macha Mèril, Francisco Rabal, Francis Blanche, Georges Marchal / Renkli Fransız filmi.

Luis Bunuel'in yıllar önce izlediğimiz, **«Seni Sevmeyeceğim Tristana»** filminden sonra tam 1966'dan kalma **«Gündüz Güzeli»** ile yeniden bulmak ne zevk... **«Gündüz Güzeli»**, tüm özellikleriyle tipik bir Bunuel filmi... Joseph Kessel gibi aslında Bunuel'e uzak bir yazarın eserinden alınmış olmasına karşın, tümüyle Bunuel'in dünyasını düşüncelerini yansıtan bir film...

Bir evliliği, bir kadının öyküsünü anlatıyor film... Séverine, güzel, çekici bir kadın... Yakışıklı, anlayışlı bir doktorla evli. Mutlu olmak için herşeyi var görünüşte. Ama mutlu değil... Kocasına yaklaşamıyor, normal bir cinsel yaşam süremiyor. Görünüşteki soğukluğu, «frijid»liği altında günah dolu erotik düşler gizliyor Séverine, kendisine işkence edildiğini, aşağılandığını, olmadık kişiler tarafından sahip olunduğunu düşlüyor... Bu düşlerle bir denge kurabiliyor yaşamında, belli bir doyuma ulaşabiliyor... Birgün rastlantı sonucu duyduğu bir konuşmadaki adrese gitmekten kendini alamıyor : Lüks bir randevu evidir bu... Ve Séverine, ikiyüzlü bir yaşama başlıyor o günden sonra Randevu evinde çirkefe battığı, en aşağılık deneyleri yaşadığı ölçüde kocasına bağlanıyor, kendini mutlu hissediyor, hayatında bir denge kurabiliyor. Ancak bu du-

rum sürmüyor, sonunda kötü bir tanışma, Séverine'in hayatını alt-üst edecek ve olaylar dramatik biçimde sonuçlanacaktr...

Filmde anlatılan sıradışı bir olay, tıp deyimiyle bir «klinik olay» dır kuşkusuz... Ama bu klinik olay içinde insan ruhunun, daha da özel biçimde kadın ruhunun karmaşıklığı, anlaşılmazlığı, gizemi saklıdır. Kessel'in öyküsünde Bunuel'i çeken bu karmaşıklık, insanın derinliklerine doğru yönelen bu arayıştır... Şöyle demiştir İspanyol kökenli yönetmen, yıllar önce **«Alışılmış ahlaka, geleneksel hayallere, duygusalcılığa, toplumun tüm ahlaksal pisliğine karşıyım. Burjuva ahlakı benim için ahlakın tersidir, çünkü ters kurumlar üstüne kuruludur : Din, vatan, aile ve toplumun diğer temel direkleri...»** Konformizme karşı görüşlerini böylesine açık ve sert biçimde belirlemiş olan Bunuel için, **«Gündüz Güzeli»**nin ne denli çekici bir öykü olduğu anlaşılabilir.

Bunuel öyküyü son kerte sade, yalın, rahat bir dille anlatıyor... Kahramanlarla, özellikle Séverine'le özdeşleşmiyor; olayı yansızca yansıtıyor sanki, araya neredeyse Brecht'çi bir «mesafe» koyarak... Kahramanlarına karşı duygusuzca, acımasızca bakıyor bir anlamda, «duygusalcılığı» önlüyor... Burjuva ahlakına böylesine ters düşen öyküsünü o olağanüstü anlatımı ve sinema dilinin plastik güzelliğiyle bir sinema şöleni haline getirirken, seyircisini öyküyle ve öykünün anlamıyla, içeriğiyle doğrudan doğruya başbaşa bırakmayı yeğler gibi bir hali var... Séverine'i anlıyor, ona sevecenlikle eğiliyor gibi görünüyor bir ara... Ama öykünün sonunda Séverine'in bir tür «cezalandırılması», mutluluğu temelli elinden kaçırması, öyküye klâsik ahlak anlayışı açısından bir denge getirirken, Bunuel bu dengeyi yıkmayı, bozmayı düşünmeyecek denli dürüst davranıyor...

Séverine'le Bunuel'in bir ortak noktasını da düşünmeden edemiyor insan... Daha 1920'lerin sonunda gerçek - üstücülüğe bağımlı olduğu dönemde **«Gerçek - üstücülük bana insanın ahlaksal (moral) bir bağdan kendini bağımsız kılamıyacağını öğretti. İnsanın kayıtsız özgürlüğüne inanıyordum, oysa gerçek - üstücülükte uyulması gereken bir disiplin buldum ve bu, bana olağanüstü bir şiirsel adım attırdı»** diyen Bunuel için, gerçekle gerçek - üstünün, gerçekle düşlerin, yaşananla hayal edilenin karışmasından doğal ne olabilir? Séverine de öyle, yarı gerçekte, yarı düşlerde yaşıyor. Ve Séverine'in düşleri, Bunuel'in her filminde görülen gerçek - üstü bölümler halinde filmin doğal yapısı içinde yerini alıyor. Mazoşist bir düş bölümüyle açılan film, olağanüstü (ve tartışmaya açık) bir finalle sonuçlanıyor kocasını tekerlekli sandalyede felçli yaşamaya

mahkûm etmiş olan Séverine, birden onun doğrulduğunu, ayağa kalktığını, koluna girerek onu doğaya çağırdığını görüyor... Kaçırdığı, değerini bilmediği mutluluğun görünümüdür bu... Yaşanabilecek, elimizin altında olan, ama bir - iki yanlışla elimizden kaçırdığımız mutluluk... Artık geri gelmesine olanak olmayan mutluluk...

«Gündüz Güzeli», düşündürücü, etkileyici bir film... 12 yılın ardından pek az eskimiş olarak çarpıcılığını, yürekliliğini hâlâ koruyor... Catherine Deneuve'e sonradan ustası olduğu «soğuk, gizemli kadın» tipinin en güzel bir örneklemesini verme fırsatını getirirken, Michel Piccoli ve Pierre Clémenti (Séverine'in gangster sevgilisi) çok canlı tipler çiziyorlar...

1978

●

Bunuel'in Son Filmi: «İsteğin O Belirsiz Nesnesi»..

OLAĞANLA FANTASTİĞİN KENDİNE ÖZGÜ BİR BİREŞİMİ...

«Ruhu aziz Jan'ın parmağı gibi dosdoğrudur.» Güzel Konçita'nın dindar annesi, kızını yaşlı ve soylu Don Mateo'nun yanına hizmetçi olarak verirken böyle söyler. O andan başlayarak yaşlı adamın tek düşüncesi, bu genç ve sağlıklı kıza sahip olmaktır. Oysa Konçita nazlanır, kaçar... Bu kaçıp kovalamaca, Lozan'dan Sevil'e, ülkeden ülkeye sürer gider. Konçita yaşlı adamı bir oyuncak gibi oynatmaktadır elinde... Kendini başkalarına vermede o denli nazlı değildir. Sevil'deki İspanyol gitarcısı gibi... Ama Don Mateo için, «isteğin o belirsiz nesnesi» olduğunu anladığı andan başlayarak, genç kız, rolünü iyi oynayacaktır. Sürekli ertelenen yatma önerisi, bu ilişkiyi çeşitli aşamalardan geçen karmaşık bir biçime sokar...

Yalnızca bu mudur, Luis Bunuel'in son filmi «İsteğin O Belirsiz Nesnesi Cet Obscur Objet du Désir»in anlattığı? Kuşkusuz değil... Her zaman olduğu gibi, Bunuel'de yine mantıkla mantık - ötesi, gerçekle düş, olağanla fantastik karışım halindedir. Film, bir açıdan bir raslantılar zinciri halinde örülmüştür, raslantının mantığı egemendir. Don Mateo'nun uzun tren yolculuğu boyunca rasladığı kişilerin hepsi de birbirini tanır : Ya bir davette, ya da bir boğa güreşinde karşılaşmışlardır daha önce... 'Maitre d'hotel'in

aylardır izlediği sinek, sonunda bir bardağa düşerek ele geçer... Don Mateo'nun bürosunun ortasında kapanla bir fare yakalanır. Kundak bezleri içinde görülen bebeğin, aslında bir süt domuzu olduğu ortaya çıkar, vs. vs. Tüm bunlar, Bunuel'in kendi senaryosunun ötesine berisine serpiştirdiği bu gerçeküstü motifler, Bunuel'in sinemaya Salvador Dali'yle işbirliği yaparak başlayışını simgeleyen ünlü «Bir Endülüs Köpeği» (1928)ndeki gibi apaçık kişisel bazı düşler midir, bu düşleri sinemaya aktarılması mıdır? Öykünün içinde organik bir yer tutarlar mı? Yoksa tam tersine, bunlar, zaman zaman olağan ve yeteri denli mantıklı bir biçim alan filmin akışını bozmak, seyirciyi şaşırtmak, silkelemek için mi filme konmuşlardır?

Gerçeğin Tüm Görünümü

Bu soruyu yanıtlamak kolay değildir. Kesin olan, «İsteğin O Belirsiz Nesnesi»nin tipik bir Bunuel filmi olduğudur. Gerçekle hayal, olağanla fantastik, alayla eleştiri, Tanrı düşüncesiyle Tanrıtanımazlık, yine ve özellikle son filmlerinde olduğu gibi kendine özgü bir tadda birleşirler «İsteğin O Belirsiz Nesnesi»nde... Gerçeküstü bölümler, Bunuel'in gerçeküstücülere tümüyle bağlı olduğu 1920'ler ve 30'lar dönemindeki denli ve yoğun egemen değildir. «Bir Endülüs Köpeği»nin, sinemada gerçeküstücülüğün büyük başyapıtı **«Altın Çağ L'Age d'Or»**un gerçeküstücülüğü, artık tarihin malı olmuştur. Ama, yine Bunuel'de her zaman olduğu gibi, gerçeğin sineada tam olarak, «olduğu gibi» yansıtılması da söz konusu değildir «İtalyan Yeni - Gerçekçiliği beni ilgilendirmiyor. Gerçek çokyönlüdür çünkü, değişik kişilere göre bin türlü değişik anlamı olabilir. Gerçeğin tüm bir görünümünü elde etmek istiyorum ben, bilinmeyenin o olağanüstü dünyasına girmek istiyorum. Gerisi, zaten hergün elimin altında.» (1961'de, Georges Sadoul'la bir konuşmadan).

Güzellik ve Başkaldırı

Bunuel'in anlatımının çok-yönlülüğü, sinemasının içerdiği görsel ve düşünsel ögeler, bu sinemayı «konu»nun dışında çok daha geniş boyutlara kavuşturmaktadır kuşkusuz. Yoksa dış görünüş olarak «İsteğin O Belirsiz Nesnesi», yalnızca bir «erotik eğlencelik» olup çıkabilirdi. Oysa Bunuel, olağanla olağandışıyı karıştırmakla, seyircinin izlemesi ve kullanması için oraya buraya 'anahtar'lar bırakmakla kalmaz. Kendine özgü biçimde, yine burjuva toplumlarının yapısına ve kurumlarına saldırıda bulunmaktan da geri dur-

maz. Daha 1930'da, «Altın Çağ», tüm öncü, 'avant - garde' ve gerçeküstü yapısına karşın, 'devrimci' bir sinema örneği olarak kar şılanmamış mıydı? Henri Miller, 1931'de bu film için şöyle yazıyordu : «Toplumun tüm yapısı ele alınmış bu filmde, parçalanmış ve sergilenmiştir (...). Bunuel, hammaddeyi işlerken hiç kaygı duymamakta, keskin yaratma iştahı içinde delmekten, yırtmaktan, ya ralamaktan çekinmemektedir. Beyaz perdenin gücünü anlayan ve sonuna dek kullanan ilk adamdır o... Bize şimdiye dek yasaklanan ları göstermektedir Şaşırtmak için değil, ama inandırmak için. Onun şiddeti, bir arınmadır, yozlaşma değil. İlençleri (bedduaları) Kilise'nin ilâhilerinden daha arıdır.» André Breton, aynı film için şöyle diyordu «Bu film, bugüne dek gördüğüm, benim anladığım anlamda tüm aşkı yüceltmeye yönelik tek girişimdir.» Yazar Octavio Paz'ın, Bunuel'in ilk filmleri üstüne yargısı şöyleydi : «Altın Çağ, Los Olvidados, Robinson ve şimdi de Nazarin, sinema ol maktan uzaklaşmaksızın, bizi zihnin diğer bazı alanlarına, örneğin Goya'nın bazı resimlerine, Quevedo veya Péret'nin şiirlerine, Marki de Sade'ın bir paragrafına veya Cervantes'in bir bölümüne yaklaştırıyor. (...) Bu eserlerin amacı bize hem insan gerçekliğini yansıtmak, hem de onu aşmanın yollarını göstermek. Çağdaş dünyanın bu tür girişimlere çıkardığı engellere karşın Bunuel'in deneyi hem güzellik, hem de başkaldırı işaretlerini taşıyor.»

Soytarılara Yönelik Kurşunlar

Bu yazılardan 40 yıla yakın bir süre sonra, Bunuel, hâlâ hem sanatının güzelliğiyle büyüleyen, hem de genç ve ateşli bir başkaldırının yansımalarını taşıyan bir sanatçı... «İsteğin O Belirsiz Nesnesi»nde, yine burjuva toplumunun çeşitli değer yargılarına saldırıyor. Din, aile, kadın - erkek ilişkileri, 'phallocrate' toplum yapımız, çağdışı kalmış namus anlayışı, sersemletici bir TV programcılığı gibi çeşitli ögeler, filmin yapısına ustalıkla yerleştirilmiş. Bir Fransız sinema yazarının deyimiyle, «Bunuel'in kamerası, yine kimseye acımayan kurşunlarıyla yüklü... Ama bu kurşunlar öldürmekten çok, bize çağdaş soytarıları işaret etmekte kullanılıyor.» Bu tanımlama, Bunuel'in sinemasına iyi uyuyor aslında... Bunuel, açık ve kesin çizgili bir toplum eleştirisi yapmak, sinemasını dünyayı değiştirmeyi amaçlayan bir sınıf kavgasının yüzdeyüz hizmetine vermek amacında değil. Daha ince, daha süzülmüş, daha dolaylı bir eleştiriyi sürdürüyor sinemasıyla... Yaptığı, herşeyden önce ve herşeyden öte bir sanat eseri yaratmak. Bu sanat eseri, 1930'lardaki filmlerindeki gibi tümüyle bir gerçek - üstü

yapıt özellikleri taşıyabiliyor. 1952'de gerçek - üstü filmlerinin hemen ardından «Ekmeksiz Toprak Las Hurdes» gibi katıksız bir gerçekçi belgeseli gerçekleştiren Bunuel, aynı tutumu 1950'de yaptığı bir diğer başyapıtı olan «Unutulmuşlar Los Olvidados»ta da sürdürüyor. Araya, yer yer gerçek - üstü özellikler taşıyan bir melodramlar dönemi giriyor, sonra tipik Bunuel özellikleri taşıyan filmler dönemi açılıyor : «Arşibald de la Cruz'un cani yaşamı» (1955), «Buna Şafak Derler» (1955), «Bu Bahçede Ölüm» (1956), «Nazarin» (1958), «Viridiana» (1961), «Öldürücü Melek» (1962), «Çöl Azizi Simon» (1965), «Gündüz Yosması» (1966), «Tristana» (1970), «Burjuvazinin Gizli Çekiciliği» (1972), «Özgürlüğün Hayaleti» (1975) ...ve son filmi... Bu filmlerin arasında daha gerçekçi bir ekole bağlı olanları var (Nazarin, Viridiana). Olaylara, kişilere belli bir uzaklığın ardından bakan, ama dokusuna bazı gerçek - üstü ögelerin ustaca yerleştirildiği filmler var. (Bunuel'in bizde gösterilen son filmi olan «Tristana» gibi). Gerçek - üstünün bir zamanlarki filmlerindeki gibi egemen olduğu, mantık - dışının yönetimine bırakılmış ve gülmece ögesinin iyiden iyiye belirginleştiği filmler var («Burjuvazinin Gizli Çekiciliği»). Ama, bu filmlerin hepsinde ortak olan bir yan daha var : Şiir. Bunuel sinemasının ayrılmaz ögelerinden biri olan, gerçek - üstü yönsemeler de taşıyan bir şiir. Bu konuda yapılacak olan en iyi şeyi yapalım ve sinemasındaki şiiri açıklamayı, Bunuel'in kendisine bırakalım

Şiirin Kurtarıcı Dünyasına Açılan Pencere

«Geleneksel sanatların hiç biri, içerdiği olanaklarla gerçekleştirilen yapımlar arasında böylesine büyük bir ayrım taşımıyor. Seyirci üstünde, ona somut nesneler ve insanlar göstererek, onu sessizlik ve karanlık aracılığıyla çevresinden koparark, 'psişik yuva'sından söküp alarak, başka insancıl dışavurumlardan çok daha büyük bir etki gerçekleştirir sinema... Aynı biçimde, diğerlerinden çok daha fazla da onu sersemleştirmek gücüne sahiptir. Orta kültürde bir insan, filmlerin büyük çoğunluğunun içerdiği ögelerden oluşan bir kitabı nefretle elinden atardı. (...). Her türlü sanat eserinin ana ögesi olan giz (esrar), filmlerde çokluk eksik... Yazarlar, yapımcılar, yönetmenler, beyazperdenin şiirin kurtarıcı dünyasına açılan olağanüstü penceresini kapalı tutarak bizim rahatlığımızı bozmamayı amaçlıyorlar. (...) Özel öykücükler, bireyin kişisel dramları, çağını yaşamak savında olan kimseyi ilgilendirmez sanırım. Eğer seyirci perdedeki kişinin sevincini, üzüntüsünü, kaygısını paylaşıyorsa, bu onda tüm bir toplumun sevinçleri-

nin, üzüntülerinin, kaygılarının, dolayısıyla kendininkilerin de yansımasını gördüğü içindir. İşsizlik, toplumsal güvensizlik, savaş korkusu, bugün herkesi, dolayısıyla sinema seyircisini de gerçek anlamda ilgiliendiren sorunlardır.»

«(...) Sinema, eğer gerçekten özgür bir beyin tarafından yaratılıyorsa, olağanüstü ve de tehlikeli bir silahtır. Düşlerin, heyecanların, içgüdünün dünyasını anlatmak için de en iyi araçtır. Sinemasal görüntülerin yaratıcı mekanizması, işleyişi gereği, tüm insancıl dışavurum araçları arasında, zihnin uyku halindeki çalışmasını en çok andırandır. Film, rüyanın istem dışı bir taklidine benzer. (...) Sinema, sanki, kökenleri o denli şiire bağlı olan bilinçaltının yaşamını anlatmak için bulunmuştur. Ne var ki, çok az bu amaca dönük olarak kullanılır. Örneğin, günümüzün en önemli akımı olan Yeni - Gerçekçilikde, «Bisiklet Hırsızları» gibi birkaç örneğin dışında, sinemanın özü olan gizin ve fantastiğin dışavurması için hiçbir şey yapılmamıştır. (...) Yeni Gerçekçi gerçek, yarım, resmi ve mantık - içi bir gerçektir. Yanaşılabilecek gerçeği bütünleyen ve genişleten her türlü şiirden ve gizden arınmıştır. Alaycı fanteziyi fantastikle ve kara gülmeceyle karıştırmaktadır. André Breton şöyle der «Fantastikte en çok hayranlık verici olan yan şudur ki, fantastik var değildir, her şey gerçeğin içinde saklıdır.» (...) Tüm bu söylediklerim, size yalnızca fantastiğin dışavurumuna ayrılmış, gizlerle dolu, günlük gerçekleri iterek bizi yalnızca düşün bilinçaltı dünyasına daldırmak isteyen bir sinemayı savunduğumu düşündürmesin. Çağdaş insanın temel sorunlarına değinen filmlerin önemini kısa da olsa belirtmiştim. Ancak çağdaş insan dediğimizde onu zaten tek başına bir yaratık gibi değil, diğer insanlarla ilişkileri bütünü içinde alıyoruz. Bu konuda, Emers'in, günümüzde yazarın işlevini belirten sözlerini, sinemacıya uygulamak kaydıyla ben de benimsiyorum «Romancı, gerçek toplumsal ilişkilerin sadık bir canlandırması boyunca bu ilişkilerin niteliğinin alışılmış sunumunu yıktığı, burjuva dünyasının iyimserliğini sarstığı ve okuyucuyu (seyirciyi) var olan düzenin süregiderliğinden kuşku duymaya yönelttiği ölçüde görevini onurlu biçimde yerine getirmiş sayılır... Doğrudan doğruya bir çözüm önermese, açıkça yan tutmasa bile». (1953'de verilen bir sinema dersinden).

Gerçek - üstücü Devrim

Bunuel'in «İsteğin O Belirsiz Nesnesi»ne gelip dayanan sinemasının burjuva düzeninin ve kurumlarının eleştirisi için niye sana-

tın karmaşık ve dolaylı yollarını o denli kişisel bir üslupla kullandığı, bu sözlerden anlaşılıyor. Yakında 10 yıllık başyapıtı «Gündüz Güzeli»ni seyredeceğimiz çağımız sinemasının bu büyük ustasının sanatının tanımlamasını, onun üstüne bir inceleme kitabı yazmış bulunan sinema tarihçisi Ado Kyrou'nun sözleriyle yaparak bu yazıyı bitirelim «Tüm sinema tarihinde, Luis Bunuel'in eserinden daha özgür, daha kişisel bir yaratış yoktur. Kalıplara onunki denli uymayan, sinemasal geleneklere onunki denli karşı çıkmış, her türden tabu'ya onunki denli egemen olan bir sinema da yoktur. Alışılmamışta, akıldışıda, önceden bilinemezde son derece rahat olan, gülmecenin çeşitli alanlarıyla da içli - dışlı olan Bunuel'in sinemasında, gerçek - üstücü devrim, bir 'emri - vaki'dir, sanatının ayrılmaz bir olgusudur.»

SANAT DERGİSİ
1977

●

LUİS BUNUEL'İN DÜNYASI

Luis Bunuel'in son filmlerinden ikisini İstanbul'da özel gösterilerde izledik: «Burjuvazinin Gizli Çekiciliği» (1972) ve «İsteğin O Belirsiz Nesnesi» (1977). Son yıllarda «Tristana» ve «Gündüz Güzeli» dışında ticari sinemalarda yer almayan Bunuel sinemasının olgunlaşmış kendine özgü bir tad taşıyan önemli ürünleriydi bunlar...

«Burjuvazinin Gizli Çekiciliği», bir türlü biraraya gelip yemek yemeği başaramıyan birkaç burjuva çiftinin serüvenlerini anlatıyor. Her seferinde aksilikler çıkıyor: randevular yanlış anlaşılıyor, gidilen lokantanın patronu yeni ölmüş oluyor, çağrıyı yapan çift tam konuklar geldiğinde önüne geçilmez bir sevişme isteğine yakalanıyor!.. Veya çevrede manevra yapan askerler, veya devrimi haberleyen isyancılar dalıyor salona... Faşist bir yönetim altında inlediği anlaşılan bir Güney Amerika ülkesinin Paris elçisi (Fernando Rey), olayların göbeğinde ülkesi üstüne kamuoyunun inancına ters haberler, bilgiler imal etmeye uğraşıyor, vs. vs... Film, Bunuel sinemasının tüm özelliklerini taşıyor: gerçeküstü simgeler şuraya - buraya serpiştirilmiş... Ancak bunlar, herbiri üstüne uzun uzun kafa yorulması gereken tekil simgeler değil, filmin

birinci planda veya ikinci planda içerdiği (yani anlattığı / gösterdiği veya ima ettiği) gerçeklerle uyum halinde, onları tamamlayan (bütünleyen) değinişler, saptamalar olarak yer alıyor filmin içinde... Zaman zaman en aşırı ve tümüyle gerçek - üstü gözüken bölümleri (burjuvalarımızın birdenbire kendilerini sahnede bulması, elçinin bir küçük politikacıyla tabanca düellosuna girmesi, devrimcilerin baskını, vs.) birer «düş» gibi sunarak, Bunuel filmin dengesini sağlıyor. Yüksek düzeyde bir mizah anlayışı içeren film, sonuç olarak günümüzde burjuvazinin en korktuğu, ürktüğü olguları (tüketememek, yemek yiememek, sevişememek, devrim, terörizm, vs.) bir antoloji gibi birbiri ardına dizen tadına doyulmaz bir taşlama... Bunuel'in «gerçek - üstü gerçekçiliği» (veya gerçekçi gerçek üstülüğü) ardında gizlenen, çağımıza yarı umutsuz, yarı alaycı bir bakışla bakan bir ermişin gözlemleri... Tadına doyulmaz bir sinemayla verilen...

«İsteğin O Belirsiz Nesnesi Cet Obscur Objet du Désir», bu güzel isim altında, Pierre Louys'un 1898'de yaımlanan ve sinemada birçok kez kullanılmış olan romanı «Kadın ve Kuklası»na yeni bir yorum getiriyor. 60'ındaki İspanyol soylusu ve zengini (yine Fernando Rey), «aşağı sınıf»tan bir kadına, Conchita'ya tutuluyor. Ama kadınla birtürlü yatamıyor, onu elde edemiyor. Kadın onunla bir kukla imişçesine oynuyor. Yaşlı adam için bu deneyin türlü küçültücü aşamalarına karşın bu ilişkiyi sürdürmekten başka yapacak şey yoktur...

«İsteğin O Belirsiz Nesnesi»nde Bunuel, bu klasik öyküye çağdaş, yeni, temelde Freud'cü bir yorum getiriyor. Gerçekten de erkeğin önüne çıkarılan ve aslında hiçbiri yenilmez, aşılmaz olmayan engeller aslında onun iktidarsızlığını, kendisinden çok daha genç ve hayat dolu bu dişiden olan korkusunu dile getirmiyor mu? Bunuel'in gerçek - üstü döneminden ve eski filmlerinden izler taşıyan çeşitli simgeler (bir evlilik anlaşması sırasında kapana yakalanan fare, bir rahibenin kucağındaki domuz yavrusu, vs), ve de belki yine gerçek - üstü dönemden kalma bir tutkuyu somutlayan bir cüretkârlık : kadın, filmde 2 ayrı oyuncu tarafından canlandırılıyor, biri daha ince, daha zarif, öbürü daha «dişi», daha şehvetli, daha kadın... Niye? Hiç bir açıklaması yok bunun filmde... Her erkeğin her kadında aradığı, hayal ettiği zıt nitelikleri mi simgeliyor bu? İnce bir mizahın ve yine incelikli bir burjuva eleştirisinin egemen olduğu film Bunuel'in ünlü filmi «Altın Çağ»ın sonuna benzer biçimde, herşeyin teröristler tarafından havaya uçurulması ile sona eriyor. Neden? Bunuel burjuvazinin, tüm korku-

ları, kompleksler ve bilinçaltındaki suçluluk duygusundan ancak böyle bir «patlama» ile kurtulabileceğini mi anlatmak istiyor?

Evet, Bunuel çağımıza sineması aracılığıyla alaycı bir bakış fırlatan bir 'moralist', bir ermiş... Bu sinemadan alınacak tadlar da, dersler de çok.

1979

Hollywood'un Son Büyüklerinden Biriydi

BİR ANLATIM USTASI DAHA ÖLDÜ...

Robert Aldrich (1918 - 1983)

Robert Aldrich'le birlikte biz sinemaseverleri beyazperdeye bağlanan bağların biri daha koptu. Aldrich'in belleğimizde yer etmiş unutulmaz filmleri, gerçekten de öylesine çoktu ki... Aldrich, Hollywood'un en tipik ve kendine özgü yönetmenlerinden biriydi Son derece egemen olduğu sinemasal anlatımı, genelde yığınlara seslenen sağlam, ayakları yerde, 'erkekçe' konuları anlatmada kullanan alçakgönüllü bir profesyonel, ama bir hayli geniş ve (belki müzikalin dışında) her türü kapsayan verimi içine, zaman zaman son derece aydın işi, sorumlu, çağdaş bildiriler içeren yapıtları da sıkıştıran... Aldrich'in bu savlı, 'tezli', bildiri filmlerini mi daha çok önemsemeli, yoksa 'tür sineması'nı klasik kalıpları içinde kalmış olsalar da bize unutulmaz sinema anları, benzersiz gerilimler yaşatmış, bazen soğuk terler döktürmüş olan profesyonelliğini mi, bilmiyorum.

1918 doğumlu Aldrich, üniversiteyi bitirdiği yıl sinemayla ilgilenmiş, Hollywood'da Milestone'dan Chaplin'e, William Wellmann'dan Losey'e, Robert Rossen'den Max Ophuls'e uzanan uzun bir asistanlık dönemi geçirmiş ve 1953'de «Big Leaguer»le yönetmenliğe geçmişti. Daha 50 ortalarından başlayarak bazı filmlerinin yapımcılığını da yüklenen Aldrich, 1963'te kendi yapımevini kurarak tüm filmlerini kendi hesabına yapmıştı. Aldrich, her türdeki filmlerinin önemli bir bölümünde, çağdaş Amerikan toplomundan eleştirel bir kesit vermeyi denemiş, çeşitli kurumlara acımasız bir bakışla bakmıştı. Şiddetin ve her türden ahlaksal çöküşün egemen olduğu bir dünyada çıkış yolu arayan ve Amerikan toplumuna

özgü bir 'enerji' ile karşı koyan, direnen bireylerin öyküsüydü, çokluk anlattığı... «Kahraman kişilikleri yaratıyorum» diyordu... «Trajik bir kader düşüncesine karşıyım. Ne denli darbe yese de her insan direnmelidir, savaşmalıdır. Özveri, ahlakçı bir davranışın parçasıdır, intihar ise bir tür başkaldırıdır. Savaşıma giren, bunun bedelini ödemek zorunda kalabilir.»

Aldrich'in ilk filmleri, belki de yönetmenlik yaşamının en önemlileri sayılabilir. 1954'de yönettiği (3. filmi olan) «Asi Cengâver Apache» sinema tarihinin ırkçılığa açıkça karşı çıkan ve Kızılderililerin yanını tutan ilk western'lerinden biri, belki de birincisidir. Aldrich'in ilk filmleri arasında sağlam bir anlatımla bir tezi, belli bir tavır almayı birleştirenler çoktur. Sözgelimi «Büyük Bıçak», yapımcısının elinde oyuncak olarak çöküşe doğru giden bir yıldızın öyküsünü anlatırken, Hollywood'un kendi kendisine getirdiği en amansız eleştirilerden birini içerir. 'Yıldız'da Jack Palance, yapımcıda ise Louis Mayer, Jack Warner ve Harry Cohn'un çeşitli özelliklerini birleştirmeyi deneyen oyunuyla Rod Steiger görkemlidir. Aldrich, aynı çevreye, yani sinema çevresine 1969 yılında Kim Novak ve Peter Finch'in oynadıkları «Lylah Care Efsanesi» ile bir kez daha dönecektir. «Asi Cengâver»de başarıya ulaşan western denemesi, sonraki yıllarda «İstiklâl Kahramanları Vera Cruz», «Güneş Batarken Last Sunset», «Muhteşem Dörtlü 4 for Texas» ve nihayet 70'lerde «Ulzana» ile sürer. Ama yalnızca bir türde, western'deki gelişimini izlemek bile, Aldrich sinemasının serüvenini özetlemeye yeter. «Asi Cengâver»in ilericiliğinden, yine Burt Lancaster'in oynadığı «Ulzana»nın temelde gerici bildirisine ulaşmıştır Aldrich : Apaçi'lere anlayışlı, hoşgörülü bakışın yerini, bu kez bir beyaz subayla birleşerek «kötü Apaçiler»i yoketmeye çalışan ortayaşlı bir Kızılderili şefin öyküsü almıştır. Aradaki filmlerden «İstiklâl Kahramanları», sinema tarihinin belki de en güzel western'lerinden biridir, Gary Cooper'le Aldrich'in fetiş aktörü Burt Lancaster'i karşı karşıya getiren... «Güneş Batarken», bilmeden öz kızına âşık olan kovboy motifiyle, 60'ların 'psikolojik western' tutkusuna zararsız bir örnek oluştururken, «Muhteşem Dörtlü», Frank Sinatra ve 'çete'sinin kaprislerine boyun eğerek çekilmişe benzeyen iddiasız bir eğlenceliktir...

Aldrich'in yaman sürprizlerinden biri, polisiye türde olmuştur... 1955'deki 4. filmi olan «Öp Beni Öldüresiye Kiss Me Deadly» dir bu... Mickey Spillane'in önemsiz bir Mike Hammer romanından alınan film, Aldrich'in elinde özellikle Fransız eleştirmenlerinin başyapıt düzeyine çıkardığı bir kara film klasiği olmuştur.

Aldrich'in şaşılası bir ustalıkla gerçekleştirdiği tedirgin atmosfer ve başdöndürücü biçim olgunluğu değildir yalnızca, bunun nedeni... Aldrich, usta işi bir senaryolaştırma çabasının da yardımıyla, filmine yeni sona ermiş olan acılı Mc Carthy döneminin baskıcı havasını anımsatan simgeler sokmayı başarmış, böylece film, aydın işi bir sinemanın örneği olup çıkmıştır. Godard ve Chabrol'a hayranlığını, Karel Reisz'in «Morgan» filmine olan sempatisini saklamamış, tipik Amerikanlığına karşın bir Avrupalı aydın tavrı da taşıyan Aldrich için, bu kuşkusuz ki yalnızca bir rastlantı değildir. Yine polisiye türde, daha sonraları da ilginç bazı yapıtlar verecektir. «George Kızkardeşin Öldürülmesi», konusunu 'sevici'liğe dayamasıyla 60'lar için bile 'yürekli' bir denemedir. James Hadley Chase'in klasik romanından uyarlanan «Ölüm Çetesi Grissom Gang» ise içerdiği şiddet ve «ahlak - dışı» tavırla dikkati çeker... «Hustle» ise Burt Reynolds/Catherine Deneuve ikilisinin çarpıcılığına ve belli bir stilizasyona dayanmış daha önemsiz bir denemedir.

Aldrich'in eserinde bir diğer önemli tür, savaş filmleridir. Bunlardan ilki olan ünlü «Hücum Attack», aynı zamanda en önemlisidir, çünkü film, korkak ve zalim üstüne karşı isyan eden bir subayın tüyleri diken diken eden serüvenini anlatırken, Amerikan sineması için bile çok güçlü sayılacak dozda bir anti - militarist tavır içerir. Jack Palance, Eddie Albert, Lee Marvin'in oynadıkları film, bu nedenle o yıllarda Amerikan Dışişleri Bakanlığının kara listesine alınmış ve bazı ülkelerde (bu arada bizde) oynanması engellenmişti. Aldrich'in «Kahramanlar Alayı Too Late the Hero» filmi aynı tavrı daha alt bir düzeyde korurken, en ünlü filmlerinden olan ve büyük bir gişe başarısı elde eden «12 Kahraman Haydut The Dirty Dozen» ise, hapisten çıkartılıp savaş için eğitilen 12 ağır suçlunun öyküsünü anlatırken, şiddete ve bireysel güce verdiği primle, daha kuşkulu bir tavra bürünür...

Aldrich'in bir diğer ilginç alanı psikolojik korku filmleri olmuştur. 60'larda bu alanda üstüste 2 çarpıcı film yönetmiştir: «Küçük Bebeğe Ne Oldu Whatever Happened to Baby Jane» ve «Sus Sevgilim Hush Hush Sweet Charlotte»... Bunlardan ilkinde yaşlı ve çılgın Bette Davis'in sürekli işkence ettiği kızkardeşi Joan Crawford'a bir tepsi içinde pişmiş 'fare' ikram etmesi veya «Sus Sevgilim»de merdivenden yuvarlanan kesik baş, sanırım ki bu tür meraklılarının kolay unutamayacakları sinemasal anılar arasında yerini almıştır. Gereğinde türün en önemli ustaları denli 'grotesk' olabileceğini bu iki filmle kanıtlamıştır Aldrich... «Filmlerimde,

'Büyük Aşk'ı hiçbir zaman anlatmadım» demesine karşın, yönetmenin bu türde de filmleri olmuştur : Joan Crawford'lu «Son Aşk Autumn Leaves» gibi... «Hazret-i Lut'un Gazabı Sodom and Gomorrah», tarihsel filmde tek (ve çok başarısız) bir deneme olarak kalırken, «Kızgın Tepeler», «Anka Kuşu Flight of the Phoenix», «Ölüm Treni Emperor of the North Pole», «Buldozer The Longest Yard» gibi yalnızca ustaca işlenmiş bir serüven duygusuna dayalı filmleri de olmuştur. Nihayet, ülkemizde gösterilen son filmlerinden biri olan «Başkanın Adamları Twilight's Last Gleaming»de, ilginç bir siyasa - kurgu denemesi sayılabilir...

Aldrich, son filmleriyle kuşkusuz artık savı olmayan, söyleyecek sözü ve getirecek yeniliği pek kalmamış bir teknisyen olmaktan öte bir varlık gösterememişti. Ama özellikle başlarda yaptığı yarım düzineyi aşkın ciddi, sağlam ve hemen her türlü yenilemeye yönelik film, bu yönetmenin adını Amerikan sinemasının, sayıları ne yazık ki her gün azalan gerçek büyükleri arasında anmaya yetecek önemde ve güçtedir.

SANAT DERGİSİ
1983

●

Bir 'Siyasa - Kurgu' Örneği

BAŞKANIN ADAMLARI

(Twilight's Last Gleaming) / Yönetmen Robert Aldrich / Oyuncular Burt Lancaster, Richard Widmark, Melvyn Douglas, Joseph Cotten / Amerikan filmi.

Gerilimli öyküelerin usta anlatımcısı Robert Aldrich, 70 yaşına karşın hâlâ ilginç filmler yönetiyor... «Başkanın Adamları», Türkçe'de Alan Pakula'nın Watergate Skandalının gazetecilik yanını anlattığı ünlü filmi «All The President's Men»in ismini taşımasına karşın bambaşka bir öykü anlatıyor. Bir hava generali (B. Lancaster), Amerikan Cumhurbaşkanının kendisini dinlemesini ve Vietnam savaşı üstüne gerçekleri TV'de halka açıklamasını sağlamak için çok önemli ve «girilmez» bir füze atar merkezine giriyor. Merkezin denetimini eline geçiren general böylece bir bölümü Sovyetler'de olmak üzere 9 değişik hedefe yönelecek 9 füzeyi bir-

den ateşleme olanağını eline geçiriyor. Başkan, tehdide boyun eğiyor, ancak bazı komutanlar olaya şiddetle karşı çıkmayı deniyorlar, vs.

Gördüğümüz gibi, yine Vietnam... «Avcı»nın tersine bu kez filmin asıl ve görsel ağırlığını oluşturmuyor, ancak ilginç bir yan-tema olarak kalıyor. Bunun dışında, yönetime, yönetimin yanlışlarına ve bu yanlışların dünyadaki politik dengeyi altüst etme olasılığına değinen «siyasa - kurgu» türünden (ve yalnızca Amerikalıların yapmayı becerdiği) filmlere yeni bir örnek oluşturuyor, «Başkanın Adamları...» Önemli bir bölümünde konuşmaya dayalı olmasına karşın gerilimin, heyecanın aksamadığı bir film... Özellikle final bölümü bir hayli sürükleyici... Oyuncu kadrosunda özellikle bir oyuncuya, başkanın baş sekreteri rolünde (İnönü'ye benzeyen fiziğiyle) büyük bir oyun çıkaran emektar Melvyn Douglas'a dikkat etmenizi dilerim (Douglas, bu filmden sonra öldü). Başkanın ölürken bile Vietnam üstüne gerçeği TV'den halka açıklama konusunda sekreterinden beklediği sözü alamamasının Amerikan sistemine getirdiği eleştiri de, dolaylı bile olsa, bir hayli önemli...

1979

●

'Yorgun Usta'nın Filmi

BULDOZER

(The Longest Yard) / Yönetmen Robert Aldrich / Oyuncular Burt Reynolds, Eddie Albert, Ed Lauter, Michael Conrad / Bir Paramount filmi.

Robert Aldrich'in değişik türdeki filmleri arasında özellikle 1965 - 66'lardan, **«Anka Kuşu** Flight of the Phoenix», **«12 Kahraman Haydut** - Dirty 12», **«Kahramanlar Alayı** Too Late the Hero» gibi filmlerden beri önemli bir yer tutan bir tür var Yalnızca erkeklerin olduğu bir çevrede, en katı ve sert kurallar içinde, genellikle başka bir seçeneği olmayan bir gurup insanın çok zor bir işi başarması tema'sını işleyen filmler. Bu kapalı çevre, bir tutukevi (**«12 Kahraman Haydut»** ve **«Buldozer»**), ordu (**Kahramanlar Alayı**) veya doğa koşullarının elverişsiz biçimde etkin olduğu bir çevre (**«Anka Kuşu»**ndaki çöl) olabiliyor. Yapılması gereken iş, savaşmak, zor bir görevi başarmak veya uygunsuz koşullara karşın hayatta kalmak çabasıdır. Ama sonunda bu bir ölüm/kalım sorunu-

dur ve karşıdaki düşmanın (doğa koşulları, savaştaki düşman veya tutukevindeki yönetim) mutlaka yenilmesi gereklidir. Filmin kahramanları klasik anlamda olumlu kişiler değildir, giderek «12 **Kahraman Haydut**» veya «**Buldozer**»de olduğu gibi ipten - kazıktan kurtulma, analarını veya karılarını doğramış azılı katiller, suçlulardır bunlar... Ama film, onları, **'ezilen, zulüm gören'** bir gurup olarak gösterir, özel koşullar, toplumun yargıladığı bu kişileri ezilen insanlar durumunda ele alır. Karşıda otoriteyi, baskıyı temsil eden bir yönetici sınıfı vardır Tutukevi yöneticileri, gardiyanlar aracılığıyla mahkûmları kendilerine şan ve alkış getirecek bir işte kullanmak, isterler, bunun için onların hayatını tehlikeye atmaktan bile çekinmezler. Ortada bir yöneten/yönetilen, ezen/ezilen diyalektiği vardır. Aldrich, bu diyalektiğe yaslar sırtını, kendine özgü anlatım ustalığıyla gerilimini kurar, temposunu sağlar, kişilerini yaratır... Ve rahatça izlenen bir serüven filminin kalıpları içinde, en olumsuz koşullarda bile ezilen insanın can havliyle kendini savunması, giderek saldırıya geçerek yengiye ve başarıya ulaşması tema'sı açık biçimde beliriverir...

Aldrich kuşkusuz ilginç bir sinemacıdır, filmlerinde, her özgün sanatçı gibi belli bir tema birliği bulunduğu da yadsınamaz. Ne var ki artık yaşlanmakta, ticari isteklere aşırı ödün vermekte, kendi kendini yinelemektedir. Bırakınız Aldrich'in kızılderili sorunundan militarist disiplin anlayışına birçok şeyi yüreklice eleştirdiği «Asi Cengâver Apache» veya «**Hücum** Attack» gibi ilk filmlerini, ama bir «**12 Kahraman Haydut**»un özgün yapısına bile ulaşamıyor «**Buldozer**». Aldrich'in tam 8 yıllık bu filmi, yarı - açık bir Amerikan cezaevinde mahkûmlardan bir futbol takımı kurması istenen eski futbolcu «**Buldozer Paul**»un bu işi nasıl başardığını anlatırken kaçınılmaz biçimde bu yıl izlediğimiz başka bir filmi, John Huston'un «**Zafere Kaçış**»ını düşündürüyor. Ne yazık ki sporla sinemanın bireşimi berikinde olduğu gibi bu filmde de olumlu bir sonuç vermiyor. Bir dizi klişenin geçit yaptığı film, üstelik «**Amerikan futbolu**»nun (yani beyzbolun) bizde hiç bilinmemesi nedeniyle çekiciliğinden ayrıca yitiriyor. «**Yorgun usta**» Aldrich'i temize çıkaracak bir film değil, «**Buldozer**», her ne kadar rahatça izlenen, belli ölçüde sürükleyici bir kurdela sayılırsa da... Aldrich'in dışarda ilgi uyandıran son filmlerini beklemek gerekir sanıyorum...

1982

Robert Aldrich'in «12 Kahraman Haydut» ve «Ölüm Treni» filmlerinin eleştirisi «Mitos ve Kuşku» kitabında yer almıştı.

Amerikalı Yönetmenlerin En Avrupalı'sıydı

LOSEY: YİTİK BİR SİNEMANIN PEŞİNDE...

Joseph Losey (1909 - 1984)

Bir sinema ustasının ölümü, ne çok çağrışım yapıyor, ne çok şey anımsatıyor... Sinemasever olmak bu demek herhalde. Kişisel anılarımızla, yaşamımızla, **'sinemasal anılar'** arasında neredeyse organik bir bağ varmış gibi duyumsamak... 50'lerdeki **'sinema defteri'**ime **«Kanlı Çingene»** üstüne kötü, **«Kaderin Cilvesi»** hakkındaysa övücü sözler yazdığımı anımsıyorum.. 60'larda Paris'te **Losey**'in 50'lerdeki İngiltere döneminin belki de başyapıtı olan **«İnsafsız Zaman»**ı keşfettiğimiz zaman şaşkınlığımı da anımsıyorum... Yanlış yere suçlanan oğlunu kurtarmak için umutsuzcasına uğraşan ve sonunda tek çare olarak suçu üstüne alan babanın öyküsü (unutulmaz **Michael Redgrave**) biraz **'melodram'** mıydı? Ama geçen her dakikanın böylesine tedirginlik yarattığı başka bir film var mıydı, sinema tarihinde? Sonra 60'larda, hemen her filmi Türkiye'de gösterilmiş sayılı çağdaş ustalardan biri olan **Losey**'in **«Suç Altında»**sını, **«Aldatan Kadın»**ını, **«Genç Hizmetçiler»**ini keşfetmek... **«Kaza Gecesi»** filmi için **Jak Şalom**'un **Yeni Sinema** dergisinde yazdığı **«Barışmak Gibi...»** isimli eleştirisi... 1970 Cannes Şenliği'nde **«Arabulucu»**yu sunmak için gelmiş olan **Losey**'le tanışmam, resmini çekmem... Ve üç yıl sonra, beğendiğim ilk eleştirilerimden biri olan **«Arabulucu»** eleştirisinin, bir rastlantı sonucu, gazetede evlenme ilanımın çıktığı gün yayımlanması... Ve çok daha yakın anılar. Geçen yılki **Sinema Günleri**'nde **«Don Juan»** operafilmi, bu yıl ise **«Alabalık»**la hep kendini yenilemeyi, değişik şeyler yapmayı amaçlamış bir yönetmen... Filmleri ve kendisi üstüne yazdığım onca yazıdan sonra, sonunda **'noktalama'** yazısının gelip çattığı bir büyük çağdaş usta...

Bir Mc Carthy Dönemi Kurbanı

Losey, sinema tarihine sinema ustalığı kadar kuşkusuz hayli serüvenli, inişli - çıkışlı, ama örnek yaşamı ve politik tavrı ile de geçmesi gerekli bir kişilik. 40 yaşlarında (yani epey geç) başlamış sinema serüvenine, sanki bu gecikmeyi yakalamak istermişçesine yoğun çalışan, hep zor, çizgi dışı, yapımcıları ürküten projelere ilgi duyan, çağı kavramada alabildiğine 'genç' kalmış bir yönetmen... Sahi, öldüğünde 75 yaşında olduğuna inanabilir misiniz? Asıl ününü İngiltere'de yaptığı için herkesin İngiliz sandığı, aslında Amerikalı olan, ama 1950'lerin **Mc Carthy** rezaleti sırasında, yürekli bir tutumu yeğlediği, eşini dostunu ihbara yanaşmadığı ve başını eğmediği için ülkesini terketmek zorunda kaldıktan sonra bir daha hiç dönmeyen bu adama, ünlü **'Amerikan rüyası'**nın iç yüzünü anladıktan sonra onu bir tekmede (tıpkı **Charlie Chaplin** gibi) fırlatıp atan bu onurlu sanatçıya, yalnız bu tavrı için bile saygı duymamak mümkün mü? Daha 1948'deki ilk filmi **«Yeşil Saçlı Çocuk»**la bile yepyeni bir sinemacı kişiliğini haberleyen **Losey**, belki de Amerikan kökenli yönetmenlerin en Avrupalısıydı. Öyle oldu, öyle kaldı. **'Zoralı'** Avrupa göçü, aslında belki de onun kafa yapısına, dünyayı, sanatı ve çağı kavrayışına çok daha uygun bir zemin hazırlamıştı. O dünyaya sıradan bir Amerikan yönetmeni gibi bir **'ada'**dan ve **Hollywood**'un **'at gözlüğü'** ile değil, kültürü ve sanatı insanlığın başlangıcından bugüne dek yarattığı kesintisiz bir bütün olarak kavramayı deneyen bir aydın bakışıyla bakıyordu. Yoksa **İbsen**'den **Brecht**'e, **L. P. Hartley**'den **Tenessee Williams**'a, **Mozart**'dan **James Hadley Chase**'e öylesine değişik yazarlara/kaynaklara el atar, **Proust**'un **«Yitik Zamanın Peşinde»** uyarlaması gibi neredeyse olanaksız bir projeyi ömür boyu (gerçekleşmeyen) bir düş gibi hep taşır mıydı?

Takma İsimle Başlayan 'Avrupa Dönemi'

Mc Carthy'nin **'cadı kazanı'**ndan kapağı Avrupa'ya attıktan sonra **Losey**, uzun yıllar yalnızca **'ekmek parası'** için çalıştı. Sevmediği, benimsemediği filmler yaptı, İngiltere ve İtalya'da; ama bunlar için takma isim kullandı. İngiltere döneminin başarılı filmleri, **«İnsafsız Zaman»**, **«Suç Altında»**, **«Aldatan Kadın»**, **«Genç Hizmetçiler»**, **«Kaza Gecesi»**, genelde polisiye öyküleri **Freud**'cu öğeler, entellektüel çağrışımlar, gitgide kusursuzlaşan biçimsel bir olgunluk ve tüm bunlara yedirilmiş sınıfsal açıdan ilginç konum-

larla anlatan filmlerdi... **«Suç Altında»**, hapishane yaşamı üstüne yapılmış en ilginç filmlerden biriydi. **Stanley Baker**'in oyunuyla değerlenen... **«Aldatan Kadın Eva»**, bir **'meşum kadın'a (Jeanne Moreau)** kapılan bir yazarın **(Stanley Baker)** öyküsünde, Venedik fonu üstüne benzersiz tatlar içeren aşk, erotizm ve ölüm çağrışımları getiriyordu ve kuşkusuz perdede yapılmış en ilginç **'mahveden kadın'** temalı filmlerden biriydi... **«Genç Hizmetçiler»**, **«Losey»**in belki de başyapıtıydı. Önemsiz bir romandan **Losey**'in birçok kereler işbirliği yaptığı çağdaş İngiliz oyun yazarı **Harold Pinter** tarafından uyarlanan film, genç bir İngiliz soylusunun, İngiliz toplumunun tüm yerleşik değerlerine ve **'soylu'** bir ahlak anlayışına meydan okuyan biri kadın, diğeri erkek iki hizmetçisinin yaşam biçimine teslim olarak, yozlaşmanın diplerine dek giden yolculuğunu öykülüyordu. Bizim sinemamızın tersine işleyen bu 'sınıf atlama' olayında genç soylu **(James Fox)** hizmetçilerin **(Dirk Bogarde ve Sarah Miles)** sınıfına doğru **'iniş'** yaparken, **Losey**, sınıfsal kalıpların, değerlerin, tabuların anlamsızlığı, geçersizliği ve kırılabilirliği üstüne benzersiz bir gözlem getiriyordu. Birkaç filminde kullandığı ünlü caz şarkıcısı **Cleo Laine**'in bir melodisi eşliğinde, son derece zarif, estetik, aydın işi, ama aynı derecede özlü, sağlam, mesajlı bir filmdi, **«Genç Hizmetçiler»**... **«Kaza Gecesi The Accident»** ise bir ölüm olayının araştırılması çerçevesinde, yine İngiliz sınıfının donup kalmış **'kast'** sistemine, sınıflar arası ilişkilere acımasız bir eleştiri getiren çok sağlam bir filmdi ve **Losey**'in gözde oyuncuları **Dirk Bogarde** ve **Stanley Baker**, bu filmde de benzersiz bir oyun şöleni tutturuyorlardı.

Sakin, Soğukkanlı, Mesafeli Tavır

Losey'in sineması, bu filmlerle belirginleşecek ve Cannes büyük ödülü galibi **«Arabulucu»** ile doruk noktalarına çıkacaktır. Anlatımına, kameranın kendini unutturan çalışmasına son derece egemen, her öğesinin çok iyi hesaplandığı, ana temaların olsun, duyguların olsun açıkça değil ikinci planda verildiği, görünüşte biraz soğuk, duygusuz, yansız bir sinemadır bu... **Losey**, sanki doğuştan **İngiliz**dir. En önemli temaları, en heyecanlı olayları bile, İtalyanların coşkulu, barok sinemalarından ve **Hollywood**'un **'etkileme reçeteleri'**nden uzak, giderek onlara tümüyle sırt dönmüş bir sakinlikle anlatmayı yeğler... **«Arabulucu»** eleştirisinde onu **'sinema anlatımının Jansenist'i'** yani kusursuzluğa, mükemmelliğe erişmiş ismi olarak nitelediğimi anımsıyorum... Kuşkusuz bu

sakin, soğukkanlı, mesafeli tavır, **Losey**'in ele aldığı her konuya aynı biçimde uygunluk sağlamıyordu. Sözgelimi **Tenessee Williams** uyarlaması **«Aşkı Arayan Kadın Boom»** veya yine **Williams**'vari bir hikâye olan **«Gizli Merasim - Secret Ceremony»** (**Losey**'in **Elisabeth Taylor**'lu iki filmi), konularına gerekli parlak, coşkulu, aşırılıklar içeren anlatımı veremediler. **«Troçki'nin Öldürülmesi»**, ilginç bir **'cinayet filmi'**, bir **'katil - kurban ilişkisi'** idi. Ama **Burton, Delon** ve **Romy Schneider** gibi benzersiz bir üçlünün varlığına karşın, bu film de belli bir düş kırıklığı yarattığı, çünkü filmde ne Marksistler, ne Troçkistler, ne de anti - komünistler aradıkları bildiriyi, radikal bir tavrı bulabildiler... **«Bebek Evi»**, **Jane Fonda**'ya karşın inandırıcı olmayan bir **İbsen** uyarlamasıydı... Ama **Losey**'in Fransa döneminin (bu dönem 1975'lerde başlayacaktır) belki de başyapıtı olan **«Kaderi Arayan Adam - Mr. Klein»**, 1940'larda Fransa'daki Yahudi düşmanlığına ve kıyımına değinen özü ve olgun sinemasal anlatımıyla, ne denli ilginç bir filmdi!.. **Losey**, bu filmle sanki yıllar sonra politik temalara dönüyor, kendisinin de kurbanı olduğu bir baskı, bir yılgınlık ortamının, hem de Fransa gibi bir ülkede nasıl oluşturulduğunu irdeliyordu... Arada ilginç bir **Brecht** uyarlaması, **«Galile»**, **«Romantik Bir İngiliz Kadını»** veya **«Güney Yolları»** (**Jorge Semprun**'un senaryosundan yola çıkarak yapılmış, İspanya İç Savaşı üstüne tartışmalı bir film) gibi yarı başarılardan sonra, bu kez tümüyle **'tür'** değiştirecek ve **«Don Juan»** filmiyle sinema sanatını operanın gereklerine feda etmemiş belki de tek uyarlamayı gerçekleştirecekti... **Roger Vailland**'ın **«Alabalık»** romanının uyarlamasında, yine ahlak konularına, İngiliz toplumu yerine bu kez Fransız toplumundaki sınıfsal ilişkilere göz dikmiş bir film ortaya koyacaktı... Ve öldüğünde, **Sarah Miles**'la **Vanessa Redgrave**'in başrollerini oynadığı yeni bir filmi, **«Steaming»**i henüz bitirmiş bulunuyordu...

Sanat/Toplum İlişkisi

Joseph **Losey**, sürekli başarıların adamı değildi. Beğenilen filmleri denli eleştirilen, en azından soğuk karşılanan filmleri de olmuştu. Ama hep kendine ve ilkelerine karşı dürüst kalmış bu sanatçının önemli filmleri kuşkusuz ağır basar... Sözgelimi bugünün İngiltere'sinde sınıfsal ilişkiler eskisi gibi değilse, özellikle 60'lardan başlıyarak bu toplumun zamanın içinde donmuş kalmışa benziyen sosyal yapısında önemli, çarpıcı değişimler olmuşsa, bunda kimbilir, **Losey**'in tipik Amerikan liberali tavrıyla bu ilişkileri karşısına alan, onları hallaç pamuğu gibi atan filmlerinin de belki

etkisi vardır. Sanatla gerçek yaşam arasındaki gizemli ve karmaşık ilişkiyi tümüyle çözümlemek mümkün mü?

1984

●

007'yi Taşlama Çabası :

DİŞİ JAMES BOND...

(Modesty Blaise) / Yönetmen Joseph Losey / Oyuncular Monica Vitti, Terence Stamp, Dirk Bogarde, Michael Craig, Harry Andrews, Rosella Falk / Renkli Fox (İngiliz) filmi.

Sinemanın, «lânetlenmiş çocuğu» **Joseph Losey, Mac Carthy**sme'in cadı kazanı devrinde Amerika'dan sürüldükten, yıllar yılı İtalya ve İngiltere'de imzasını atmadığı kötü filmler yapmak zorunda kaldıktan sonra, son yıllarda sinemada hakkı olan yere yerleşti... Losey'in **«Kanlı Çingene** The gentlemen and the gipsy», **«Suç Altında** Concrete Jungle», **«Aldatan Kadın** Eva» gibi filmlerinin gösterilmesine karşılık, **«İnsafsız Zaman** Time without pity», **«Uşak** The servant», **«Kaza** - Accident» gibi başyapıtları Türkiye'de gösterilmedi. Bu hafta, Losey'in tartışılmış ve beklenen filmi **«Modesty Blaise»**i seyrediyoruz. **Peter O'Donnell**'in gazetemizde de yayınlanan, dişi hafiye Modesty Blaise'in serüvenlerini anlatan resimli roman serisinden esinlenmiş Losey... Modesty Blaise, aslında bir **«dişi Bond»** filân değil tabii. Tam tersine, Bond efsânesine karşı bir tepki olarak ortaya çıkan ***Harry Palmer tipi*** **«anti - Bond»** hafiyelerden... Losey, Blaise'in serüvenlerini sinemalaştırırken ciddi bir film yapmak iddiasında değil... Bu yüzden film, olay olarak hiçbir şey anlatmıyor, anlatılanları anlamaya çalışmak, olaylar üzerinde kafa yormaya çalışmak da boşuna... Losey, Bond taşlamasında bütün çabasını **«biçim»**e yöneltmiş... Son yıllarda az gördüğümüz bir biçimcilik kaygısıyla görüntü, düzen, renk yönünden nefis bir çalışma koyuyor ortaya... Özellikle **mimari** elemanları (çıplak bir odanın ortasındaki döner merdiven. feza boşluğundaymış gibi duran yatak odası, ve şimdi hatırlayamadığım bir sürü şeyler), dekoratif öğeleri, başarıyla kullanmış... Sahne düzenlemeleri, renkler, herşey, filme ince bir zevkin ürünü olan plâstik bir güzellik sağlıyor. Ne var ki, bütün bu plâstik olgunluk, filmin içerik (muhteva) olarak boşluğu yüzünden bir yer-

den sonra yorucu oluyor, en azından etkililiğini yitiriyor. Biçimci bir çalışma, ancak belli, anlamlı, ağırlığı olan bir şey anlattığı zaman, bir içeriğin hizmetinde olduğu zaman gerçekten etkileyici oluyor... Geçen yıl gördüğümüz **Stanley Donen**'in **«Casuslar - Arabesque»** ve **Elio Petri**'nin **«Onuncu Kurban»** gibi filmleri bu nedenle daha olumlu çalışmalardı bizce... Herşeye karşın, hiç olmazsa biçimsel nitelikleri için görülebilecek bir film... Arapların (Normandiya çıkarmasıvari) karaya çıkışları, Dirk Bogarde'a transistörlü radyoyla işkence edilmesi gibi ince esprili bazı sahneler, bu entellektüel Bond taşlamasının ilginç bölümleri... Yine de, biz, taşlaması haşlaması bir yana, gerçek bir Bond filmi seyretmeyi yeğleyenlerin çok daha fazla olacağım sanıyoruz..

1967

●

'Mükemmel Film' Mi?

KAZA GECESİ

(The Accident) / Yönetmen Joseph Losey / Oyuncular Dirk Bogarde, Stanley Baker, Jacqueline Sassard, Vivien Merchant, Michael York / İngiliz filmi.

Joseph Losey, «Kaza Gecesi»ni çevirmeden önce «bu kez, mükemel filmi yapacağım» demişti... «Mükemmelliğin ölçüsünü bulmak zor, ama Losey'in bu filmle sanat hayatının en başarılı filmini ve günümüz sinemasının en ilgiye değer örneklerinden birini ortaya koyduğu kesin...

«Kaza Gecesi», İngiltere'nin ünlü Oxford Üniversitesinde geçen bir hikâyeyi anlatıyor... Felsefe öğretmeni **Stephan** (Dirk Bogarde), orta yaşlılığın getirdiği ruhsal bunalımı derinden derine duymakta, mızmız ve gebe karısı da kendisine hiçbir çözüm yolu getirmemektedir.. Özel dersler verdiği genç ve güzel Avusturyalı **Anna** (J. Sassard), **Stephen**'in çaresizliği içinde gizliden gizliye yöneldiği bir amaç haline gelir.. Ne var ki, Anna'nın soğuk Cermen cazibesi etrafında başkaları da vardır : Stephen'in aynı yaşlardaki meslekdaşı **Charley (Stanley Baker)** ve genç, soylu ve zengin **William (Michael York)**... Olayların sonunda (ve filmin başında) yer alan otomobil kazası, bu kişilerin arasında birtakım psikolojik boşalmalara zemin oluşturacaktır...

Losey, insanlar arasındaki ilişkileri işlemede perdenin kuşkusuz en usta yönetmenlerindendir. Bu filmde de, kişiler Losey'in usta fırça darbeleriyle, sade, ama en gerçek ve doğru bir biçimde çizilmişlerdir. Tüm davranışları, en ufak ayrıntılara varıncaya dek, psikolojik gelişmeyi bütünlerler.. Modern İngiliz toplumundaki (bu herhangi bir toplum da olabilir) karı - koca, kadın - erkek ilişkileri, belli bir dönemde mutlak ortaya çıkan yaşlanma korkusu ve getirdikleri gibi temalar filmde ustaca vurgulanmıştır... Modern tiyatronun en ünlü isimlerinden **Harold Pinter**'in elinden çıkan senaryo, özlü ve sağlam gelişimiyle modern senaryonun en ilginç bir örneğidir.

Düşünen, gözlemci ama pasif öğretmen rolünde Dirk Bogarde ve aynı sorunları tam tersine eyleme geçerek çözmeyi deneyen sinik meslekdaşı rolünde **Stanley Baker**, başarılı oyunlar vermektedir. Biçimci «**Modesty Blaise**»inden özlü «**Kaza**»sına dek, **Losey** kuşkusuz çoğunluğa değil, azınlığa seslenen bir «entellektüel»dir. Bu bir suçlama olarak ileri sürülebilirse de, Losey'in «**Kaza Gecesi**» ile modern sinema dilini **Antonioni**'lere, **Bergman**'lara yaklaşan bir ustalıkla kullandığı ve önemli bir film ortaya koyduğu kolay kolay yadsınamaz.

1968

●

Bayan Goforth ve Ölüm

AŞKI ARIYAN KADIN

(Boom) / Yönetmen Joseph Losey / Oyuncular : Elisabeth Taylor, Richard Burton, Noel Coward, Joanna Shimkus / Renkli U-İ filmi.

«**Süt Treni Artık Burada Durmuyor** The milk train doesn't stop here aynmore», **Tenesse Williams** tematiğinde bir yenilenme, genişleme, zenginleşme çabasının izlerini taşır... (Ve, her halde, çok yolculuk ettiği bilinen Williams'ın yaşamında, bir Japon gezisinin...). Dramatik gücünü insanın kendi kendiyle hesaplaşmasından, insanın diğer birkaç insanla hesaplaşmasından alan Williams tiyatrosu, **Freud** öğretisi üzerine kurulu, insanın tüm davranışlarına cinsel dürtülerin egemen olduğunu duyuran, var olagel-

miş, varolan, varolabilecek her türlü cinsel sorun ve davranışı insanın yükseliş ve çöküşünün temeli olarak alan bir tiyatrodur. Williams tiyatrosunda tek egemen cinselliktir, onun bin yüzüdür... Yukarıda sözünü ettiğimiz oyunda ise, (**«Aşkı Arayan Kadın»a** temel olan oyun,) Williams tematiği, yeni boyutlar peşindedir, Freud öğretisi, idealist felsefenin kaynaklarına doğru el atmıştır, Williams'a özgü gerilim, metafizik, mistik öğelerin varlığı ile alışılmadık bir içeriğe doğru kayar... Hesaplaşma, bu kez, insanla ölüm arasındadır... Akdenizde bir adada, hizmetkârlariyle tek başına oturan, adasına kimseleri sokmıyan 5 kocadan boşanmış, zengin, çekici, garip, eksantrik **Mrs. Gofoth**'la, dâvetsiz konuğu şair **Christophen Flanders,** iki saat boyunca, garip, ürpertici bir oyun, bir aşk ve ölüm dansı oynarlar... **Flanders** ölümdür, başka kılığa bürünmüş... **Mrs. Goforth,** onun ölüm olduğunu anladığı anda, artık çok geçtir... Onu kovamaz odasından ve adasından, onun varlığına gereksinmesi vardır... Williams tiyatrosuna **Strinberg**'den **Beckett**'e uzanan bir modern elips içinde, yeni, bambaşka bir yer veren bu ilginç oyunun **Joseph Losey**'i, bu eski Marksist yönetmeni çeken tarafı ne olmuştur, asıl ilginç soru budur... Ama Losey'in son yıllarda gittikçe öznel, kişisel bir nitelik kazanan, kaba bir burjuva düzeni eleştirisinden, bu eleştiriyi kılı kırk yaran psikolojik bir incelemeye, en garip davranışlı kişilerin kendilerine özgü dünyasına yerleştirmeye doğru yönelen, gitgide daha «özel»den hareket ederek «genel»e varan sineması düşünüldüğünde, film, «**Genç Hizmetçiler**», «**Kaza Gecesi**» ve «**Gizli Merasim**» gibi filmlerden sonra Losey'in filmografisi içine pekâlâ yerleştirilebilir... «**Aşkı Arayan Kadın**», simgelere önem veren Losey sinemasının bu bakımdan da en yüklü filmidir...

1971

●

Losey, 'Altın Çağ'a Bakıyor...

A R A B U L U C U

(The Go - Between) / Yönetmen : Joseph Losey / Oyuncular Alan Bates, Julie Christie, Michael Redgrave, Dominique Guard, Margaret Leighton, Edward Fox / EMİ (İngiliz) filmi.

Joseph Losey'in «Arabulucu»su, çocukluğun büyüklüğe, düşlerin, hayallerin gerçeğe, «altın çağ»ın yaşanılan günlere dönüşümünün hikâyesini anlatır... Bu dönüşümü en iyi belirleyen, Leo Colston'un (filmde Dominic Guard'ın) masum çocuk yüzünün, Michael Redgrave'in olgun, ablak, anlamsız yüzüne dönüşmesidir. 1900 yılının, bu çağ dönüşümünün İngiliz taşrasındaki emsalsiz şatosunda geçen o yaz hiçbir zaman geri dönmeyecektir. Marian'ın gençliğinin, Marian'la çiftlik sahibi Ted Burgess'in aşklarının da geri dönemiyeceği gibi... Çevre, o devir İngilteresinin, kendine özgü sahte hoşgörüsünü taşımaktadır. Magna Carta'dan beri halk ile soylu sınıf ilişkilerini gerçekçi bir temele oturtmasını bilmiş bu ülkede, Oscar Wilde ile D. H. Lawrence'in tam ortasında kalan bir zamanda soylu bir kızın bir çiftçi (köylü) ile sevişmesi olanaksız değildir elbet.. Ama hoş da karşılanmayabilir. Dikkatli olmak, özellikle ailenin koruyucu, dikkatli gözlerinden kaçınmak gereklidir. Bu tedbirli buluşmalar için, uzak ve orta halli bir aileden, yazı geçirmek üzere gönderilen 13 yaşının eşiğindeki küçük Leo, ideal bir «postacı» görevi yüklenecektir. Leo, tüm çocuklu ğunu sürmektedir henüz. Bu buluşmaların anlamını, aşkı, cinsel ilişkileri bilmez, yalnızca «bir şeyler» sezinler. 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 olduğunu kabullenemez. Bu ilişki (biraz da onun yüzünden) trajik biçimde sona erince. Leo'nun da en güzel yazı bitmiş olur.. Aşk, onun için, geçmişteki yazda Marian ile Ted'in bir tek kez birlikte, yanyana, çıplak gördüğü vücutlarıdır. Birleşme, Ted'in (Lord'un kurşunlarıyle mi, yoksa kendisi seçerek mi? Burası, romandakinin aksine, filmde belirlenmez) ölüme kavuşmuş kanlı görüntüsüyle biter. Bu Leo'nun da çocukluğunun, mutluluğa inancının, 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..

Losey, geçenlerde ölen L. P. Hartley'in pek de önemli sayılmayan romanından, kuşkusuz bir başyapıt çıkarmıştır. Sınıf ilişkilerini kesin biçimde ortaya koymak, marksist Losey'in sinemada yapageldiği bir şey değildir. Losey, sınıfları belirler, ilişkiler ve uyuşmazlıklar ise küçük ayrıntılar, nüanslar, inceliklerle verilir. Losey'in sineması hiçbir zaman kaba bir eleştiri sineması olmamıştır. Son yıllarda ise bu sinema büsbütün gizli, fısıltılı, incelik-

lerle dolu bir anlatıma doğru kaymaktadır. Losey'in sınıfsal ilişkileri simgeleyen sahneleri üzerinde durmak, örneğin kriket oyununun (oyun, bir soylu, bir burjuva, bir de çiftçi arasında geçmektedir) taşıdığı anlamı deşmek mümkün ve de ilginç olabilir. Ama Losey'in sineması, aslında bütün bu simgelerin ötesine geçmiş, kusursuzluğun, mükemmelliğin sineması olmuştur artık... Losey, hiçbir şeyi haykırarak, seyircinin gözüne sokarak söylemez. En vurucu olabilecek görüntüleri (örneğin Ted'in ölümünü veya öldürülmesini) en özlü, ekonomik biçimde verir. Sinema dili olgunluğun doruğundadır. 30 yıl önce André Bazin, William Wyler için «sahne düzeninin Jansenist'i» demişti. Bugün bu söz, artık dünya sineması içinde Losey'e aittir... Diğer yandan, Losey filmde film müziğinin kullanılışının eşsiz bir örneğini verir. Michel Legrand'ın barok ezgiler taşıyan müziği filmle öylesine bütünleşmiştir ki, sonda bir yerlerde yaşlanmış Julie Christie, olgunlaşmış Leo'yu torununa yollarken, «söyle ona ki.. tell him..» der ve yarıda kalan bu tümcenin yerini, doğal bir devamı biçiminde, Legrand'ın müzik tümcesi alır..

Losey'in 1971 Cannes Şenliğinde en büyük ödülü alan filminin, hele son yılların en grotesk etkilerle donanmış filmlerinden sonra tadına varması zor bir sinema olduğunu biliyorum. Ancak gerçek sinemaseverlere bu filmi defalarca görmelerini, duygularının, düşüncelerinin tüm keskinliğiyle incelemelerini öğütlerim. Ama bu filmi özellikle sinemamızın «profesyonel»lerine öğütlerim. Batıdan gelen her şeye karşı kabuğuna çekilmiş ilgisizliklerini bıraksınlar. Losey'in sinemasından alınacak dersin tadını kaçırmasınlar. Böyle bir sinemayı bizde uygulamak için değil doğallıkla. Olanaksızı ve gereksizi beklemiyoruz onlardan. Ama böyle bir sinemanın seçkinliğinden alabilecekleri tadın mesleklerine bulunacağı katkı için...

1973

●

YİTİK KUŞAĞIN SÜRGÜN SİNEMACISI JOSEPH LOSEY ARTIK GÜNÜMÜZÜN BÜYÜK USTALARINDAN SAYILIYOR

Sinema sözlükleri. Joseph Losey'den «yitik kuşağın en önemli kişisi» diye söz eder. Nedir «yitik kuşak» diye adlandırılan? 1950'

lere doğru ve 50'lerin başında, «soğuk savaş»ın en hızlı günlerinde, Amerikan kamuoyunda aşırı sağcı ve demagog senatör McCarthy'nin öncülüğüyle estirilen «sol düşmanlığı» ve bunu izleyen kaçınılmaz aydın kıyımı sonucu işlerinden, ekmeklerinden olanlara «yitik kuşak» denilmektedir. Bu demagoji fırtınası, en büyük yıkımını sinema alanında yapmıştır. Çünkü McCarthy, çevresindekiler ve onların etkisiyle oluşturulan «Amerikan Aleyhtarı Faaliyeti Araştırma Komisyonu», tıpkı günümüzün Türkiye'sinde benzer baskıları gerçekleştiren kişiler gibi, sinemanın nasıl etkin bir sanat, nasıl yaygın bir haberleşme alanı olduğunun bilincindeydiler. Bu baskılar sonucu, Hollywood'da çalışan sayısız oyuncu, yazar, yönetmen, söz konusu komisyon önünde bilgi vermeye çağrılmışlar, arkadaşlarını, yakınlarını, ihbar etmeye zorlanmışlardı. Direnenler, onurlu davrananlar olmuş, bu davranışlarının bedelini Hollywood'dan —resmen olmasa da fiilen— kovularak, işsiz kalarak ödemişlerdir.

Losey, onurlu davranan kişilerin en önünde gelenlerinden biri olmuştur. Sol düşünce ve aydın düşmanlığı, 50'lerin başı Hollywood'unda öyle boyutlar almıştı ki, zaten dürüst ve namuslu kişilerin bu ortam içinde soluk almalarına, büyük ödünler vermeden çalışmalarına olanak kalmamıştı. Elia Kazan, Edward Dmytryk, Jose Ferrer, Larry Parks gibi ödün verenlere ya da ihanet edip işlerini sürdürenlere karşı, Losey sürgünü seçmiş, Hollywood'dan ve Amerika'dan ayrılmıştır. Tıpkı hemen aynı zamanda faşist ortamdan kaçarak Avrupa'ya sığınan bir diğer ünlü, Charlie Chaplin gibi... Losey de, bir daha Amerika'ya film yapmaya dönmemiş, sanatına coğrafi sınırlar tanımayan ve tüm dünyayı vatanı bilen hümanist tutumuyla, inandığı sinemayı, hangi ülkede olanak bulursa orada yapmayı seçmiştir.

Brecht'le Birlikte Çalışma

1909 doğumlu Losey'in ilk çalışma alanı tiyatrodur. 1931'de New York'ta Theatre Guild'de aktörlüğe başlamış, daha sonra bazı oyunlar sahneye koymuştur. Bunların en önemlisi, Brecht'in «Galileo Galilei»siydi ve Losey, bu sahneleme çabasında Amerika'da bulunan Bertolt Brecht ile birlikte çalışma fırsatını bulmuştu. 1939'da ise, daha tam olarak tiyatrodan ayrılmadan sinemaya geçiyor ve «Petroleum ve Yeğenleri» adlı kısa filmde, Hanns Eisler'in müziği eşliğinde, ilginç bir çalışma ortaya koyuyordu. 1945'deki bir skeçten sonra, Losey'in ilk filmi olan «Yeşil Saçlı Çocuk», uzun ve verimli sinema yaşamını yönlendirecek olan bazı temel

davranışların ve ana fikirlerin, her zaman ve her yerde faşizme karşı ve özgür düşünce için çalışmak düşüncesinin ilk ürünüdür. Hemen arkasından gelen «Kanunsuz Lawless», Amerikan sinemasının ırkçılık aleyhine yaptığı en güçlü filmlerden biridir. Irkçılığın kurbanı olan Meksikalı bir işçiyi kızgın halka ve kamuoyuna karşı savunmaya çalışan bir gazetecinin öyküsüdür bu. Losey, Stanley Kramer'in ünlü «Kader Bağlayınca»sından on yıl önce ve belki de ondan daha dürüst ve içten bir filmde, Amerikan toplumunun en büyük ayıplarından birini göz önüne serer... Daha sonra bir iki önemsiz film arasında yaptığı, yapmak zorunda kaldığı, Fritz Lang'ın ünlü «M» filminin bir kopyasına ise, Los Angeles'de doğal dekorlar arasında geçen çekimler sayesinde, tipik bir Amerikan atmosferi ve Lang'ın filminden değişik bir dinamizm vermeyi başarır.

Sürgün Yılları

Losey'in «sürgün dönemi» gelir sonra... İtalya'daki ilk yıllar verimsizdir, başarısızdır. O yıllardaki sürekli senaryocusu Ben Barzman'la birliktedir gerçi, ama yapmak zorunda kaldığı filmleri beğenmez, o yüzden Andrea Forzano diye uydurma bir ad kullanır. 1955'de İngiltere'ye geçer ve bir yıl sonra ilk başyapıtını verir «Acımasız Zaman Time Without Pity». Barzman'ın senaryosu üzerine çekilen film, gerçek toplumsal fon üzerinde çok sağlam bir gerilimi sürdüren bir polisiyedir: Ömrü boyunca oğluna hiç bir şey verememiş olan yaşlı ve alkolik bir baba, onun işlemediği bir cinayetten dolayı ölümle yargılanması karşısında perişandır, infaza 24 saat kala suçsuzluğunu kanıtlamaya çabalamaktadır. Bu umutsuz çabanın sonucu, babanın kendini cinayetin gerçek suçlusuna bilerek, isteyerek öldürtmesi ve böylece kendi yaşamı pahasına oğlunu kurtarmasıdır. Michael Redgrave'in unutulmaz bir baba kompozisyonu çizdiği ve dünya sinemateklerinin döne döne gösterdiği bu filmin Türk seyircisine de bir gün TV'de sunulmasını dileyelim. «Acımasız Zaman»ın kazandığı eleştiri ve seyirci başarısı, Losey'in meslek yaşamında bir dönüm noktasıdır Başarısızlıklar, yoksunluklar dönemi bitmektedir artık...

Unutulmuşluktan Çıkış

Losey'in bundan sonra çevirdiği filmlerin hemen hepsi Türkiye'de gösterilmiştir. «Kaderin Cilvesi - Chance Meeting ya da Blind Date», bir cinayet soruşturması boyunca yine kusursuz bir toplumsal çevre araştırmasını gerçekleştirir, ele aldığı çevrenin dün-

ya görüşünü ve kişilerin karakterini ustalıkla yansıtır. (Hardy Kruger, Micheline Presle ve sonraları Losey'in birçok kez kullanacağı bir oyuncu Stanley Baker, filmin usta oyuncularıdır). «Caniler The Criminal» (ya da «Concrete Jungle») Stanley Baker'in başrolde oynadığı ve bir hapishane çevresinde geçen olaylar dizisi içinde acımasız bir toplum eleştirisidir. Losey, kara-filmin bir küçük başyapıtı olarak kalan bu filmde, hapishaneyi toplumun bir mikrokozmosu olarak ele alır ve sömürünün içerde de dışarda da aynı biçimde sürdüğünü gösterir. Hemen bunu izleyen «Lânetliler Damned» ise (geçen yıl bu filmi TV'de seyrettik), İngiltere'nin küçük bir kasabasında toplumsal değinişlerle bir bilim-kurgu öyküsü arasında duraksayan ve Losey'in, yapımcısı tarafından tümüyle değiştirildiği gerekçesiyle kabul etmediği filmlerinden biridir.

Sömürünün Diyalektiği

Losey sinemasının asıl büyük yankılar yapan filmleri, 1960'lardan sonra geldi. «Aldatan Kadın Eva»da, bir yosmanın tutsağı olan ve onunla ilişkilerini bilinçli olarak kendi yıkımına doğru götüren yeteneksiz bir yazarın öyküsünü anlatıyordu.

Formunun doruğundaki bir Jeanne Moreau ile Stanley Baker'in oyunları, Losey'in çeşitli simgelerle donattığı bu çağcıl «Kadın ve Kuklası» öyküsüne değişik boyutlar katıyor, filmi kara-sinemanın «sofistike» bir örneği yapıyordu. «Genç Hizmetçiler The Servant», Losey sinemasının açık ve gözle görülür bir bağlanma («engagé» olma) durumundan, toplumsal temalı öyküleri olabildiğince etkili biçimde işlemeye yönelik ilerici sinemacı tutumundan daha özel ve öznel, daha kişisel bir sinema kimliğine kayışını kesin biçimde vurgular. Genç ve zengin bir İngiliz soylusuyla uşağının ve yakınlarındaki iki kadının garip öyküsüdür bu... Soylu, yavaş yavaş uşağının etkisi, giderek yönetimi altına girecek, böylece yöneten ve yönetilen rolleri yer değiştirecektir. Belli bir İngiliz soylu çevresinin eleştirisi olmakla kalmaz bu film, sınıflararası ilişkilerin çok yönlülüğü, değişebilirliği üstüne de çizgi dışı bir bakış getirir. Losey'in sömüren-sömürülen diyalektiğini son derece olgun bir sinema diliyle işlemeyi başardığı bu filmde Dirk Bogarde, James Fox ve Sarah Miles'in oyunları da unutulamaz.

«Kral ve Ülke İçin For King and Country», belli bir soıunsal işleyen «kostüme» filmlerindendir, «Modesty Blaise» ise o yılların popüler «ajan filmleri»ni ve James Bond öykülerini alaya alma çabasının ürünüdür. Losey, mizahta toplumsal ya da tarihsel tas-

virde olduğu denli başarılı değildir, bu nedenle «Modesty Blaise», Monica Vitti'nin çok uygun oyununa karşın, başarılı olmaz. «Kaza Gecesi Accident» (1966), Losey'in bundan sonraki bazı filmlerinde işlemeyi sürdüreceği bir temanın, İngiliz toplumundaki sınıfsal ilişkilere ve bu ilişkilerden kaynaklanan bireysel dramlara soğuk, yansız ve eleştirel bir bakışla bakma çabasının en ilginç örneklerindendir.

Değişik Yazarlardan Yararlanma

Losey'in bundan sonraki bazı filmlerinde değişik öz arama çabaları görülür. «Aşkı Arayan Kadın Boom» (1967), bir adada kapalı yaşayan Mrs. Goforth'la bir yazarın gizemli öyküsüdür Mrs. Goforth, yazar için yazgıyı, giderek ölümü mü simgeler? Tenessee Williams'tan alınan, ruhbilimsel ve metafizik öğelerle bezeli bu filmde, Elisabeth Taylor ve Richard Burton, ilk kez Losey'le birlikte çalışır ve Williams/Losey karşılaşması gibi tarihsel bir karşılaşmaya kendi oyuncu varlıklarını katarlar. İnandırıcı bir film değildir «Boom», ama garip bir çekiciliği vardır. «Gizli Merasim The Secret Ceremony» için de aynı şeyler söylenebilir. Leonora ile Cenci'nin, birlikte yaşayan bu iki kadının (bir kez daha Elisabeth Taylor ve Mia Farrow) geçmişlerindeki giz nedir? Losey'in derin ruhbilimsel boyutlar taşıyan, inceliklerle dolu bir sinemaya kaydığı ve bazı bölümlerini, filmin adındaki gibi belli bir «rituel» taşıyan bir tören atmosferiyle çektiği bu yapım, onun iyice anlaşılmamış, tartışmalara açık filmlerinden biri, belki de birincisi olma özelliğini taşır.

Türkiye'de sansürce yasaklandığı için gösterilememiş olan «Bir Manzaradaki Biçimler Figures in a Landscape», Losey'in sosyal baskı ve sömürüleri eleştiren ilerici yanıyla son dönemini kapsayan simgesel, giderek gerçeküstü bir anlatımı yeğleyen sinemacı yanını bileştirir. Bilinmeyen bir ülkede bilinmeyen güçlerce izlenen ve kendilerini kurtarmaya çalışan iki adam, devlet mekanizmasının karmaşık bir biçimde gerçekleştirilen ezici baskısından kurtulmaya çalışan bireyden başka neyi simgeleyebilir? Losey sinemasının doruklarını işaretleyen «Arabulucu The Go Between» ise, Losey'in yine belli bir topluma (İngiliz) ve belli bir döneme (yüzyıl başı) dönüşünü haberler. Bu filmde küçük bir çocuğun, zengin İngiliz taşrasında geçen bir yaz mevsimini anması ve sonradan tüm yaşamını etkileyen olayları ve onların kilit noktalarını yeniden düşünmesi anlatılır. Sınıflararası çatışma, bir kriket oyununda gösterilecek denli simgesel bir düzeye indirgenmiştir. Si-

nema anlatımı inceliğin ve olgunluğun doruğundadır ve Losey, sinemanın yeni bir Jansenist'idir artık.

Son Filmleri

Losey'in bundan sonraki filmleri, tartışma götürür yapımlardır. «Bebek Evi A Doll's House», epeyce soğuk, akademik bir İbsen uyarlamasıdır. «Troçki'nin Öldürülmesi» beklendiğinin tersine, bir siyasal sinema örneği değil, basbayağı bir cinayet filmidir sanki... Losey, siyasal tartışmayı, yorumu, yan tutmayı reddetmiş, yaşlı bir devrimcinin yalnızca ölümünü (öldürülmesini) ve bu ölümü hazırlayan, önceleyen somut koşulları vermeyi denemiş, bir tür cinayetin yeniden canlandırılmasını ortaya koymuştur. Alain Delon ve Richard Burton'un olağanüstü kullanılmaları dışında pek bir şeyler kalmaz bu filmden... «Romantik Bir İngiliz Kadını»nda ise Losey, bir hafif komedi atmosferi içinde yeniden İngiliz toplumuna döner, evli bir kadının ihanetini ve kişiliğini arayışını anlatır. Bu kez Glenda Jackson ve Michael Caine'in oyunlarıyla... Bir yandan da yıllardır düşlediği projeyi gerçekleştirmeye, Marcel Proust'tan uyarlayacağı «Yitik Zamanın Peşinde»yi çevirmeye uğraşır. Ama bu proje bir türlü gerçekleşmez. Ve beklerken başka filmler yapar Alain Delon'u bir kez daha kullandığı, Gestapo'nun yanlışlıkla peşine düştüğü ve kendisini temize çıkarmak isteyen bir adamın serüveni çerçevesinde, 1940'larda Fransa'daki Yahudi düşmanlığını anlattığı «Mr. Klein»ı çeker. (Dışarda büyük yankılar uyandırmış olan bu film, beklendiği üzere bu yıl gösterilirse, üzerinde uzun boylu duracağız). Ve 70 yaşına yaklaştığı şu günlerde, hâlâ çalışmayı, film üstüne film yapmayı, olgun sinemasıyla çağdaş, geniş boyutlu konuları perdeye yansıtmayı sürdürür.

Losey Sinemasının Özellikleri

Losey sinemasına bu genel bakıştan sonra, bu sinemanın özelliklerini belirtmek gerekirse, özetle şu genellemelere gidilebilir :

Losey, sinemaya bağımlı (engagé) bir sinemacı olarak başlamıştır. Bugün bağımlılığı aynı ölçüde sürmese de, yine de bağımlı bir sinemacıdır. Ancak başlarda daha çok öğretici, eğitici nitelik taşıyan, belli bir mesajı olabildiğince açık - seçik biçimde vermeye dayanan sineması, zamanla geniş kitleler için daha kapalı, daha yoğun, ama kuşkusuz daha ince ve çok boyutlu bir sinemaya ulaşmıştır. Losey'in sineması, bu açıdan, çok değişik yönlerde gelişmiş de olsalar, Visconti ve Fellini sinemalarının gelişim çizgisine

uygundur. Losey, son yıllarda, bir konuşmasında «mesaj» sözcüğünden nefret ettiğini, sanatçının görevinin ideolojik bir mesaj vermek olmadığını söylemiştir.

Özellikle son dönemlerinde, mesajını bir öykünün ve bir sinemanın içinde kapalı ve filminin yapısına gömülü biçimde veren bir usta sinemacıdır artık; didaktik ve öğretici/eğitici, açık bir bildiri vermeyi ön planda tutan militan bir sinemacı değil.

Losey, ilk başlarda sosyal bir mesajı vermeye yönelik, yalın ve sade çizgilerle gelişen sinemasını yıllar boyunca ustalaştırmış, olgunlaştırmış, bir büyük sahneleme, oyuncu yönetme, atmosfer yaratma ustalığına dönüştürmüştür. Son filmlerini anımsarsak «Arabulucu»da İngiliz taşrasının gündelik yaşamını, bir «beş çayı»nı, bir kriket oyununu anlatırkenki eşsiz gerçekçilik duygusu ve ayrıntı zenginliği, «Troçki'nin Öldürülmesi»nde, bir Meksika köyünde, çevresinde ölümün yaklaştığını sezen ve onu bir tür bekleyen Troçki'nin (bu, herhangi bir yaşlı adam da olabilir) bu gergin bekleyişinin atmosferini yaratma ustalığı hemen akla gelir. Biçim olarak klasik bir sinemayı seçen Losey ,çağdaş sinema akımlarını da dikkatle izlemekten geri durmaz, sinemasında, zaman zaman, hiç alışılmamış, beklenmedik biçimsel ve özsel öğelerle karşılaşıverirsiniz. Düz anlatımlı bir filmde geriye dönüşler; özenli bir kamera çalışmasının göründüğü bir filmde ansızın kameranın elde taşınmasıyla çekilmiş bir iki sahne göze çarpabilir.

Losey'in anlatmayı seçtiği öykülerde ortak özellikler bulunabilir mi? Losey, çokluk geniş boyutlu, zengin bir insancıl içeriği olan «iddialı», «büyük» konuları anlatmayı sever. Filmlerinin öyküsel bir incelemesi, çokluk, yaşamının belli bir döneminde belli bir tuzağa kıstırılmış olan, belli bir şeye karşı direnmek ya da savaşmak zorunda kalan birey tema'sına düşkünlüğünü ortaya koyar. Kişiliğini arayan, bu arayışın sonunda ölüme doğru yaklaşan kahraman tema'sı da bazı filmlerinde belirgindir («Acımasız Zaman», «Aldatan Kadın», «Mr. Klein»). Anlatımı simgelerle bezelidir çokluk... Bu simgeler bazen açık-seçiktir («Acımasız Zaman»da sürekli gösterilen duvar saatleri gibi), bazen de («Aşkı Arayan Kadın», «Aldatan Kadın», «Gizli Merasim» vb.) ruhbilimsel yanı yoğun filmlerde olduğu gibi, çok karmaşık ve zengin simgelerdir bunlar. Yorumları çokluk seyirciye kalmıştır.

Losey, sineması için özgün senaryolardan olduğu kadar, edebiyatın ünlü romanlarından ve kişilerinden de yararlanır. Ailesinin Alman kökenli olması, Amerika'nın Orta Batı bölgesinde doğup büyüyen ve Chaplin ve Welles gibi sonradan «göçmenliği» seçen

sanatçıya, Avrupa sanatı ve kültürüyle kalıtımsal bir yakınlık sağlamış olabilir. Bu nedenle, Avrupa edebiyatının en güç adlarına ve eserlerine al atmaktan da çekinmez Losey... İlk döneminin senaryocusu Ben Barzman, son filmlerinde yerini ünlü İngiliz yazarı Harold Pinter'e bırakmış, Losey, özellikle İngiliz toplumunu ele aldığı filmlerinde («Kaza Gecesi», «Genç Hizmetçiler«, «Arabulucu») Pinter'le işbirliği yapmıştır. Tenessee Williams'a olduğu gibi, İbsen'e veya Proust'a da el atmaktan çekinmez. Özellikle bir türlü gerçekleştiremediği Proust'un «Yitik Zaman Peşinde»si üstüne yapılan eleştiriler konusunda şöyle demiştir : «On yaşımdan beri tüm Dumas'yı, Balzac'ı, Dickens'i, Conrad'ı okudum. Geçen yıl bir davette Giscard d'Estaing'le konuşurken, pek de şakacı gözükmeyen bir tonla şöyle dedi bana : 'Fransızcayı bile gereği gibi konuşmuyorsunuz, Proust'u uyarlama hakkını nasıl buluyorsunuz kendinizde?' Fransızcayı gerçekten de iyi konuşamıyorum, ama «Swann'ın Aşkı»nı daha 15 yaşımdayken Fransızcasından okumuştum. Siyasal açıdan ezilmiş, kıyıma uğramış bir insanım ben... Ayrıca astımım var. bir de büyükannem... Proust'u neden uyarlayamayacakmışım?»

Losey'in Gözüyle Siyaset ve Sanat İlişkileri

Losey sinemasının siyasal ve sanatsal plandaki bağımlılık durumunu anlamak için en iyisi, bir konuşmasındaki kendi sözlerine başvurmak :

«1929 bunalımı sırasında siyasetle ilk kez ilgilendim. Bunalımın geniş boyutları dolayısıyla 'angaje' kişilerle ilişki kurmak olanaksızdı. 'Politik kabare tiyatrosu, işçi tiyatrosu yapıyorsunuz. Niye tamamen angaje olmuyor ve Komünist Partisi'ne girmiyorsunuz?' diyen insanlarla karşılaşıyordum. Sonunda Parti'ye girdim. Ve çok sonradan, yalnızca bu eylemin bile bir beyin yıkamayla eşanlamlı olduğunu farkettim. Militan olduğunuz anda artık bireysel bir vicdan sahibi olamıyorsunuz, çünkü onu, kolektif vicdan uğruna terketmiş oluyorsunuz. Son 10 - 15 yıldır, her türlü ideolojiden göbek bağımı kopardım. İdeolojilerin tümünü bilmezlikten geldiğim için değil, bağlılığımın kendi öz düşünceme ve moralime karşı olmasını yeğlediğim için... Kendimde sürekli devrim düşüncesini uygulamaya çalışıyorum : Düşüncelerim kireçlendiği anda kıçıma bir tekme atarak... Bir zamandır, insanlara ne yapmaları gerektiğini söyleyemez oldum. Şunu söylemek istiyorum yalnızca Bakınız, düşününüz ve kendi sonuçlarınıza kendiniz ulaşınız. Hayatımın en önemli deyişini 'Galileo Galilei'de buldum : «Bir insan

için gördüğünü görmemiş olmak olanaksızdır». Bazı şeyleri görüp anladınızsa, onlardan kaçamazsınız. Bir toplumsal inancın doğrultusunda çaba göstermezseniz, olumsuz yönde çaba gösteriyorsunuz demektir, o zaman da bir faşist ya da Paul Getty olursunuz.» (Positif, Ekim 1976).

«Bir filmin özü, yaratıcının (yönetmenin) içinde yaşadığı dünya üzerine düşünmesi olayıdır. Yönetmen, ister bu dünyadan kendini soyutlamak istesin, ister ona karşı savaşmak, isterse onunla ilgili kişisel bir görüş ortaya atmak... Bir sanat eserinin gerçekle ilinti kurmasının tek yolu budur. Değerlerinin bir bölümüne karşı olmasaydım, içinde yaşadığım dünyayı eleştirmezdim. Evrende kötülük, giderek dehşet gözlendiği zaman, yalnızca bu gözlem bile varlığınızı kanıtlar, insanoğlunun yazgısına ilgi duyduğunuzu gösterir. Filmlerimin, toplumsal sorumluluğun bir anlamını yansıttığını umarım.» (1950'ler)

SANAT DERGİSİ
1977

●

MOZART, LOSEY VE BİR BAŞYAPIT

İtalyan bir kahramandan esinlenuiş bir **Mozart** operasının Amerikan kökenli bir İngiliz sanatçısı tarafından sinemalaştırılmış olması da **Sinema Günleri** 83'ün en ilginç filmlerinden birinin doğuşuna yol açmıştı. **Joseph Losey**'in **«Don Juan»**ı... **'Operadan anlamadığını'** savlayan **Losey**'i bu projeyi gerçekleştirmeye iten ne olmuştu acaba? Soylu **Don Juan**'ın halktan insanlarla, özellikle kadınlarla olan ilişkilerinin, **«Genç Hizmetçiler»**den **«Arabulucu»**ya tipik bir **Losey** tema'sı olması mı? Ama sorun kuşkusuz bu değildi yalnızca... Alabildiğine modern bir sinemacı olmasına karşın, bazı filmlerinde **'çağ filmi'** yapmada ne denli usta olduğunu gösterme fırsatı bulmuş olan **Losey**, kuşkusuz **Don Juan**'ın içerdiği sinemasal olanaklarla ilgilenmiş ve bu olanakları (bazen operanın aleyhine) perdede değerlendirmek fırsatını bulmuştu. Kanallar boyunca kayan gondollar, loş avlularda yaşanan aşk kovalamacaları, şato mazgalları ve zarif köprüler boyunca gerçekleştirilen usta işi **'traveling'**ler... Sanatında hiçbir zaman abartıya, gösterişe ve cilaya yer vermemiş, tipik **'Anglo-Sakson'** bir sinema ustasının, bu özellikleri ilke olarak içeren tipik bir Latin öyküsünü kendi ku-

ralları gereğince perdeye taşıması ve bunda da başarıya ulaşması... Ancak, çok ustaca kullanılmış olan sinemasal olanakların, zaman zaman (ve belki de), opera sanatının öz değerlerini ve yapıtın en içsel niteliklerini ikinci plana itmesi tehlikesini doğurduğu da gözardı edilmemeliydi. Ne olursa olsun, «**Don Juan**» operayla sinemanın sinema tarihindeki en ilginç birleşmesiydi ve bu açıdan, hem sinema, hem de müzikseverler için kaçırılmaması gereken bir deneydi.

SİNEMA GÜNLERİ 1983
notlarından

Joseph Losey'in «Meksika'da Cinayet» ve «Kaderi Arıyan Adam M. Klein» filmlerinin eleştirisi, «Sinema ve Çağımız - I»de yer almıştı.

SİNEMACI GÜNEY'DEN KALAN...

Yılmaz Güney (1937 - 1984)

Yılmaz Güney öldü. Olaylarla, iniş çıkışlarla, en büyük sanatsal başarılar ve bir insan için maruz kalınabilecek en büyük suçlamalarla, çeşitli yargılanmalar, içerde geçen uzun yıllar, serüven filmlerini andıracak kaçışlar, cinayetten hüküm giymekten dünyanın en önemli sinema ödülü olan Altın Palmiye'yi almaya varan, birçok şaşırtıcı ve çelişkili olaylarla örülü, kendine özgü «**müstesna**» bir yaşam sona erdi.

Arkasından çok şey söylenecek, çok şey yazılacak. Katillikten vatan hainliğine bir dizi acı olay ve suçlamanın getirdiği gerginlik ortamı yatıştığında, sular durulduğunda, tüm bu olayların gerisinde önemli, iyi bir sinemacının (yazar kişiliğini bir yana bıraksak bile), çağın önemli isimleri arasında yer almaya layık bir sinemacının bulunduğu anlaşılacak.

Yılmaz Güney'in oyuncu, yazar ve yönetmen olarak katkıda bulunduğu filmler üzerine geniş incelemeler yapılacak, kitaplar, araştırmalar, anılar çıkacak. Güncel ve gündelik olaylara, adli veya politik talihsiz serüvenlere karışmış tüm sanatçılar için ola geldiği gibi. Sel gidecek, kum kalacak. Yanlışlarının cezasını belki de en acı biçimde, yurdundan, yakınlarından uzak, kendisine verdiği değere karşın belki de hiçbir zaman ısınamadığı bir ülkede yaşamak ve orada ölmekle ödeyen **Güney**'i, bir gün gelecek, en amansız düşmanları bile sanatıyla, filmleriyle anacaklar. İnsanlık tarihine baktığımızda hep böyle olduğunu görüyoruz çünkü.

Eriştiği Düzey Gözden Kaçmalı mı?

Yılmaz Güney, 1970'lere dek çoğu önemsiz bir sürü filmin popüler oyuncusu, haksızlığa, sömürüye karşı bileğiyle, bazen silahıyla direnen halk adamı rollerinde elde ettiği ünü ve popüler

başarıyı 1970'teki **«Umut»** filminden başlayarak daha önemli, gerçekçi yapıtlara dönüştürmeyi bilmiş, 1970'lerden sonraki hızlı ve olaylı yaşamında yönetmek fırsatını bulduğu bir avuç filmle Türk Sineması'nın dünyaca tanınmasına ve dışarıya açılmasına giden köprüleri kurmuş adamdır.

«Ağıt», **«Baba»**, **«Arkadaş»** gibi bu filmlerin yanı sıra, kaderin garip bir cilvesiyle, **Güney**'in en önemli filmleri, kendi yönetemediği, ancak senaryosunu yazdığı filmler oldu. Garip ve acı bir talih, onun en önemli senaryolarını bizzat çekememesi sonucunu getirdi.

«Endişe», **«Sürü»**, **«Düşman»** ve **«Yol»** bu filmlerin başlıcalarıdır. **Güney**'in hangi etkenler altında olursa olsun, elini kana bulamasını, zaman zaman aşırı politik görüşlere angaje olmasını, çoğu kez bir sanatçı olmanın sınırlarını aşarak bir politik lider tavrına bürünmesini çok kişi gibi biz de onaylamadık. Ama bu yanlışlar onun sanatını, özellikle senaryo yazarı ve yönetmen olarak eriştiği düzeyi gözden kaçırmamızı engellemeli midir?

Güney'in sineması tümüyle yaşama dönük, yaşamın içinden kopup gelen bir sinemadır. Doğadan hayvanlara, kuşlardan çiçeklere her şey gelip bu sinemanın içindeki doğal yerini alır. Bu gözleme dayanan sinemada, **Güney**'in olağanüstü bir duyarlıkla saptadığı tipler de Türk Sineması'nın en yaşayan, ayakları yerde tipleri arasında yerlerini alırlar. Sınıfsal ilişkilere yaslanan, toplumdaki çeşitli yanlışları, haksızlıkları, ekonomik ilişkilerin yozlaşmasına bağlı olarak çöküp giden bir ahlak anlayışını, kadının yüzyıllardır süregelen sömürüsünü ve daha başka birçok şeyi ele alır, işler bu filmler. Her filminin ülkemizin temel oluşumları içinde yerini alan bir temel bildirisi, çağdaş ve güncel bir özü vardır. Tema ve öz zenginliği, genelde tek bir öyküye (sözgelimi fakir kız - zengin erkek ilişkisine) dayanan filmlerimizin yanında göz kamaştırıcı bir zenginlik olarak dikkati çeker.

Erimeye, Yok Olmaya Giden Sağlıksızlık

Yılmaz Güney son filmini Fransız Kültür Bakanlığı'nın desteğiyle Fransa'da çevirdi. **Güney**'in uzun tutukluluk yıllarından sonra ilk çektiği filmdi bu. Ama pek beğenilmedi. Göremediğimiz **«Duvar»**ı yabancı eleştirmenler fazla sert, haşin, kötümser buldular. Kimbilir, bu son film belki de **Güney**'in ruhuna uzun ve acılı serüvenler sonunda kaçınılmaz biçimde sinip kalmış olan kötümserliğin bir yansımasıydı.

Artık bazı konular üzerinde nesnel, yansız ve soğukkanlı olamayan, gurbette yaşamaya yazgılı, oysa toprağına, köklerine bağlı bir sanatçı yapısının erimeye, yok olmaya doğru giden sağlıksızlığını haberliyordu. Nitekim **Güney**'in fiziksel yapısına da bulaşan bu sağlıksızlık, onu birçok projenin eşiğinde olduğunu sandığımız bir döneminde ve genç sayılacak bir çağda yaşamdan aldı götürdü.

Dileğimiz, **Güney**'e bakışımızda toplum olarak bundan böyle belli bir yumuşamanın, belli bir hoşgörünün egemen olması ve artık yaşamayan bu talihsiz sanatçıya kinin ve katı önyargının değil, anlamaya, eleştirmeye ve çözümlemeye çalışan bir anlayışın penceresinden bakılmasıdır. Yanlışlarının cezasını yeterince çektiğine inandığımız **Yılmaz Güney**'in geride bıraktığı yapıtı, bizce artık bu türden bir yaklaşımı hak ediyor.

11 Eylül 1984

●

YILMAZ GÜNEY'İN SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Yılmaz Güney olayına çok çeşitli biçimlerde yaklaşmak mümkündür kuşkusuz. Güney'in tartışılan politik kişiliğini, bir dönemde silahsız dolaşmayıp gece kulüplerinde silah çekmekten bir cinayet olayıyla ve katil olarak hüküm giymesiyle sonuçlanan 'adli olay kahramanı' kişiliğini ve son dönemde, siyasal mülteci olarak sığındığı Fransa'da, Türk devletinin ve ulusunun aleyhine çalışır gözüken ve çeşitli azınlık sorunlarını sömüren kişi ve örgütlerle elele görünümünü veren 'militan' kişiliğini tümüyle dışta bırakarak, bu yazıda yalnızca onun sinemacı kişiliğine kısaca değinmek istiyorum.

Yılmaz Güney'e sinemamızda ilk şansını Atıf Yılmaz verdi (Bunu unutmamış ve Atıf Yılmaz'a hep büyük saygı beslemiştir). 1958'de henüz 21 yaşındaki Adanalı bu karayağız, bıçkın ve içine dönük delikanlıya «Bu Vatanın Çocukları» filminde senaryoya katılmak, yönetmen yardımcılığı ve oyunculuk fırsatını vermekle Atıf Yılmaz, gerçekten de ilginç bir iş yapmıştı. 50 sonlarındaki bu ilk dönemde Yılmaz Güney, «Alageyik»in senaryosuna katılacak ve baş rolünde oynayacak, «Tütün Zamanı»nda oyuncu, «Karacaoğlan'ın Kara Sevdası»nda ise senaryo yazarı olarak çalışacak-

tır. «Dolandırıcılar Şahı», «Tatlı Bela» gibi filmlerdeki oyunculu ğuyla süren bu dönem, 1961'de 'komünizm propagandası' nedeniyle ilk mahkûmiyetiyle sona erer.

İkinci Dönem ve «Çirkin Kral» Mitosu

1963'te sinemaya dönen Güney, «Mor Defter», «10 Korkusuz Adam» gibi ilginç sayılabilecek, ama 'başkalarının' olan filmlerdeki oyunculuğundan sonra, başka bir politika izlemeye başlar. Küçük şirketlere, son derece iddiasız, çabucak çırpıştırılıverilen iş filmlerinde başrol oynamak, arada bu filmlerin senaryosuna katılmak, veya tümüyle yazmak. Bu dönemde, oyuncu olarak «Ben Öldükçe Yaşarım», «Sokakta Kan Vardı», «Yaralı Kartal», «Çirkin Kral», «Yiğit Yaralı Olur», 67'lerde çok daha önemli olan «Balatlı Arif», «Kızılırmak Karakoyun», «Kozanoğlu» ve «Kurbanlık Katil» gibi filmlerde çalışacak, özellikle Lütfi Akad'la işbirliği yaptığı «Kızılırmak Karakoyun», «Kurbanlık Katil» ve ayrıca senaryosuna da katıldığı «Hudutların Kanunu» ile kendine özgü sade, abartısız, önemli ölçüde gözlere dayanan oyunuyla, sinemamızda Muhsin Ertuğrul döneminden beri alışılmış, aşırı mimiklere, aşırı jestlere ve abartılı bir ses tonuna dayanan oyunculuğa ciddî bir seçenek getirecektir. Yine bu dönemde «Kasımpaşalı», «Konyakçı», «Krallar Kralı» gibi filmlerde oyuncu/senaryo yazarı olarak ikili bir işlev görürken, Agâh Özgüç'ün saptadığı filmografiye göre, 1966'daki «At, Avrat, Silah»tan başlayarak yönetmenliğe de el atacak, bu ve bunu izleyen «Bana Kurşun İşlemez», «Benim Adım Kerim», «Pire Nuri» gibi filmlerde oyuncu, senaryo yazarı ve yönetmen olarak üçlü bir çaba yüklenecektir.

İlk Önemli Çıkış ve Üç Film

Çabucak tasarlanan, yarısı sette yazılan, giderek hiç yazılmayan senaryolara dayalı bu küçük filmlerle önemli bir sinema yapıtı yaratılamayacağı açıktı. Ne var ki bu filmler, Güney'e kısa zamanda ve özellikle Anadolu seyircisi nezdinde büyük bir 'popülerlik' sağlayacak, alışılmış 'jön'lere benzemeyen bu ezik tavırlı, kavruk 'çirkin kral', filmlerinin sonunda kaba güce, ezilmeye, baskıya ve sömürüye karşı patlayan öfkesiyle ülkemizin çeşitli sorunlarla boğuşan ve özellikle Anadolu'da yerli film seyircisinin özünü oluşturan kesimlerine bir filmlik de olsa boşalma, rahatlama fırsatı getirecekti. Bu başarı ise, kısa zamanda Yılmaz Güney'in daha olumlu işlere doğru kaymasını sağlayacaktı. Bu aşamada, kuşkusuz birbiri ardına gelen 3 film belli bir önem taşır :

«Seyyithan», «Aç Kurtlar» ve «Bir Çirkin Adam». «Seyyithan», Doğu bölgelerinde geçen 'umutsuz bir aşk'ın, sonu trajik biçimde biten öyküsüydü ve vur kırlı bölümlere verilen bazı ödünlere karşın baştan sona lirik, duyarlı, buram buram sinema kokan anlatımıyla kuşkusuz önemli bir sinemacının doğuşunun ilk habercisiydi. Güney'in Doğu'da askerliğini yaptığı sırada çektiği «Aç Kurtlar», karın olağanüstü biçimde kullanıldığı bir 'eşkıya destanı' idi. «Bir Çirkin Adam» ise Yeni - Dalga'nın polisiye filmlerini andıran, kişilerine silahlarını kullanmak denli düşünmek ve yaşamı yorumlamak fırsatı da veren bir 'kara film' denemesiydi.

Bir Doruk : «Umut»

Kuşkusuz ki Yılmaz Güney'in asıl çıkışı, 1969'da çevirdiği ve 1970'te gösterime çıkan «Umut» filmi oldu. Sinemamızda o güne dek görülmedik yalınlıkta bir gerçekçi denemeydi bu... Adanalı fayton sürücüsü Cabbar'ın taksi rekabeti karşısında gitgide elinden kayan yaşama olanağı ve sonunda çareyi 'define avcılığı' gibi mistik bir çılgınlıkta araması, sinemamıza o güne dek alışılmadık gerçeklikte tipler, ilişkiler ve tüm boyutları içinde insanı getiriyordu. Filmi izleyen Batılı eleştirmenlerin İtalyan Yeni - Gerçekçiliği ile kurdukları koşutluk kuşkusuz boşuna değildi. Güney'in «Umut»u Yeni - Gerçekçilik'in geç kalmış bir uzantısı değil, Türk sinemasındaki gerçekçiliğin yepyeni ve çok önemli bir çıkışıydı, bir şeylerin başlangıcıydı. Bu çıkışı, yine pek olumlu sayılamayacak bazı filmler izledi gerçi : «Piyade Osman», «Kaçaklar», dişavurumcu polisiye denemesi «Vurguncular», vs. Ama Güney, hemen sonra yeniden toparlandı. Özellikle 1971 yılı, yönetmen açısından önemliydi. 1972'de 'anarşik olaylara karışmak'tan tutuklanıncaya dek üstüste «Yarın Son Gündür», «Umutsuzlar», «Acı», «Ağıt», «Baba» filmlerini çekti, «Zavallılar»a başladı. Yine çok çabuk sürede, iyice pişmemiş senaryolara dayanmasına ve genelde yetersiz, giderek ilkel yapım koşulları içinde çekilmesine karşın, tüm bu filmlerde önemli değerler, göz kamaştıran pırıltılar vardı. «Yarın Son Gündür», 12 Mart'ı yaratan koşulları irdelemeye çalışan, ama sansür duvarına çarparak zedelenen bir toplumsal serüven filmiydi... «Umutsuzlar», gangsterliğe biraz Fransız sineması kokan lirik ve nostaljik biçimde bakan bir 'olanaksız aşk' öyküsüydü. «Acı», Sergio Leone'nin filmlerini anımsatan bir Türk usulü western'di. Ama Yılmaz'ın 'kör adam' kompozisyonu yine çok başarılıydı... «Ağıt», Doğu'daki eşkıyalık olayına Yaşar Kemal çizgisinden, çözümleyici biçimde bakmayı, sorunu yaratan toplumsal

koşulları irdelemeyi denerken çok ilginç bir biçim denemesi de tutturan, özellikle dağdan kayaların yuvarlanmasıyla bir 'ameliyat' sahnesi arasında kurduğu koşut kurguyla belleklere yerleşen bir filmdi. «Baba», Almanya'ya yolladığımız gurbetçilerin göç nedenlerini açıklayacak gibi başlayan çok ilginç bir çıkış noktasına karşın çabucak koyu melodrama kayan, daha çok Güney'in oyunuyla anımsanacak bir filmdi... Yarıda kalan «Zavallılar»ı ise birkaç yıl sonra Atıf Yılmaz tamamlayacak ve ortaya iç burucu ve kolay unutulmaz bir toplumsal panorama filmi, büyük kentteki yoksulluğun, çaresizliğin çeşitli görünümlerini saptayan bir başyapıt çıkacaktı.

«Arkadaş»ın Getirdiği

2 yılı aşkın bir tutukluluk döneminden sonra serbest bırakılan Güney, büyük bir hırsla çalışmaya girişti. İçerde yazdığı senaryolardan birine dayanan «Arkadaş», aynı toplumsal kökenden (kırsal kesimden) gelen ve büyük kentte yolları ayrılan 2 arkadaşın yıllar sonra buluşmasını ve geçmişle ve birbirleriyle hesaplaşmasını anlatan ilginç bir filmdi. Özünün ve bildirisinin biraz belli belirsiz olmasına ve belli bir idealist yanına karşın film, toplumumuzun değişik kesimlerinden getirdiği yansımalarla, dramatik malzemesinin zenginliğiyle ve oyun düzeyinin yüksekliğiyle dikkati çekiyordu. Güney'in Batı'da en az sevilen ve anlaşılan filmlerinden biri olan «Arkadaş», kuşkusuz bizim toplumumuz için gözleminin ve her şeye karşın temel bildirisinin önemiyle dikkate değer bir film olarak kalıyordu. Bundan hemen sonra Adana'da «Endişe» filmini çekmeye başlayan Güney, bilindiği üzere burda bir hâkimin öldürülmesi olayına karıştı, cinayet suçuyla tutuklandı, 18 yıl hapse mahkûm edildi. Bundan sonra uzun süre (8 yıl) sinemasal etkinliği yalnızca 'içerde' yazdığı senaryoların filme alınmasıyla sınırlı kalacaktır.

«Endişe»

Şerif Gören'in tamamladığı «Endişe», bu filmlerin arasında özel bir yere sahiptir. Güney, bu kez Adanalı pamuk toplayıcılarının, işleri mevsimlik olan ve köy köy dolaşıp mevsimine göre değişik işlerde çalışan ve genellikle açık biçimde sömürülen bu işçi kesiminin durumuna çevirmiştir objektifini... Filmin kahramanı, bir yandan ailesinin geçimini sağlamaya çalışırken, diğer yandan da peşindeki 'kan davası'nı çözümlemek ve hayatını kurtarmak için gerekli 'kan bedeli'ni toparlamak uğraşı içindedir. Ne var ki, bu

parayı elde etmek için güvendiği 'başlık parası'nı alması olanaksızlaşır, çünkü kızı da gönlünün kaydığı bir gence kaçar gider. Ölüm ve aşk arasındaki ikilem Klasik trajediye bundan daha çok yaklaşan ne olabilir? Üstelik tüm bu trajik gelişme, yüzde yüz gerçekçi bir fona, geniş bir toplumsal panoramaya oturtulmuştur. «Endişe», kuşkusuz Güney'in senaryo ustalığı denli Şerif Gören'in de akıcı, ritmli, nefes nefese sinemasının etkili kıldığı önemli bir yapıtır... Bundan sonraki birkaç senaryosu, «Endişe» denli talihli olmayacaktır... «İzin» ve «Bir Gün Mutlaka», kısmen senaryolardan gelen yetersizliklere, kısmen de bu filmlerin yönetmenlerinin Güney'in dünyasına uymada zorluk çekmelerine bağlı olarak ancak yer yer ilginç olabilen filmlerdir. Özellikle «Bir Gün Mutlaka», Türkiye'de yapılmış en dolaysız siyasal sinema örneklerinden biri olarak ilginçtir; ama o günlerin yoğun politik tartışma ve çalkantılı toplumsal gelişme ortamı içinde bu filmin birçok siyasal yaklaşım yanlışlıkları içerdiği söylenmiştir.

«Güney/Ökten İşbirliği ve «Sürü»nün Önemi

Güney'in asıl şanslı dönemi, yönetmen olarak Zeki Ökten'i seçmesiyle başlar. Bu işbirliğinden «Sürü» ve «Düşman» gibi 2 katıksız başyapıt doğacaktır. «Sürü», sinemamızda yazılmış en zengin, en çok insan malzemesi içeren senaryolardan biridir. Doğu'daki bir göçer aşiretin, babanın kişiliğinde simgelenen çöküşü, yavaş yavaş yerleşmekte olan kapitalist ekonomi anlayışı içinde feodal düzenin, ekonomik yapısı ve ahlâk değerleriyle birlikte kaçınılmaz çöküşünü simgeler. Güney, kendisinin de içinden geldiği kırsal kesimde, dar ve kapalı ekonomisi, bazıları erdem olma niteliğini korusa da yavaş yavaş tarihe karışan ahlâksal değerleri ile feodal yapının çöküşünü, zaten birçok filminde 'leitmotiv' olarak kullanmayı seçmiştir : «Umut», «Ağıt», Baba», vs. «Sürü», «Hamo Ağa'nın kaçınılmaz çöküşüyle birlikte, çok çeşitli birçok şeyi daha anlatır. Özellikle Doğu yörelerimizde karşılıklı anlaşma çabası ve hoşgörü eksikliğiyle bir bulmacaya dönüşen kadın/erkek ilişkilerini, kadına bir mal gibi bakma niteliğini sürdüren feodal tavrı, o yörenin gelenekleri ve inançları içinde bile oluşabilen kuşak farklılaşmalarını, giderek çatışmalarını, bir tren yolculuğu boyunca acı biçimde ortaya çıkan rüşvet ve sömürü mekanizmalarını, kırsal kesim/büyük kent arasında dramatik boyutlara varan farklılaşmaları, çelişkileri, feodalizmin yerini alan kapitalizmin üstelik feodal değerlerin belli soylu erdemlerinden de sıyrılmış olarak ortaya çıkan acımasız 'orman yasaları'nı, yabancılarca sürdürülen

eski eser ve tarihsel kalıntı soygununu... «Sürü»de bizim sinemamızın ortalama düzeyini fersah fersah aşan bir tema ve bildiri zenginliği, bir Glauber Rocha filmini anımsatan zengin bir folklor malzemesi kullanımı, halk kültürünün film boyunca derinden derine duyumsanan sürekli varlığı açıktır. Tüm bu zenginlikler, özellikle kadının durumuna getirilen çarpıcı bakış, filmin tümünün içerdiği soluklu ve boyutlu destan havasıyla birleşince, ortaya özellikle Batılı seyirciyi allak - bullak eden bir film çıkmış, «Sürü» aldığı çeşitli ödüllerin yanı sıra en önemli ödülü dünyanın hemen tüm ülkelerinde gösterilen ve geniş seyirci kesimlerine ulaşan bir film olmakla kazanmıştır. Bu filmin daha önce de sınırlı da olsa bazı başarılarla ilgi çekmiş olan Türk sinemasının dünyaya açılma sürecini tam rayına oturttuğu ve bu açıdan tarihsel bir işlev gördüğü kesindir.

«Düşman» ve Ablak Sorununa Yaklaşım

Bunu izleyen «Düşman», Batı'da aynı ilgiyi bulmadı. Bunun başlıca nedeni konunun bu kez Doğu'nun kırsal kesiminin çarpıcılığını ve egzotizmini içeren bir çevrede değil, büyük kentte (Çanakkale'de) geçmesi olmalı. Oysa «Düşman», toplumumuzun geleneksel ahlâk anlayışı üzerinde ekonomik yozlaşmanın, daha açık bir deyimle yoksulluğun yaptığı kaçınılmaz yıkımı anlatırken, yine zengin bir gözlemler, açılımlar birikimi getiren, sözgelimi 'mübadele' sonucu yüzyıllardır yaşadıkları topraklardan ayrılan insanların (Batı Anadolu Yunanlılarının) özlemleri veya işsizlik gibi temaları da ustaca yapısına katan önemli bir filmdi. Ökten'in oyuncu yönetimi yine birinci sınıf, gözlemleri sağlam, sinema dili kusursuzdu. Biraz gevşek bir kurgunun bir ölçüde zedelediği «Düşman», yine de sinemamızın en önemli filmleri arasında sayılabilirdi kuşkusuz.

Serüvenli «Yol»

Erden Kıral'ın başlayıp Şerif Gören'in tamamladığı «Yol», Güney filmleri arasında özel bir yere sahip... Çevrilişinden yurt dışına kaçırılışına, orada Güney tarafından büyük bir gizlilik içinde yeniden kurgulanışından yine gizli biçimde Cannes Şenliği'ne katılışına, tümü bir gizem perdesi arkasında oluşan bu filmin serüveni, bilindiği gibi Türk sinemasının bugüne dek kazandığı en büyük ödülle, Cannes Şenliği büyük ödülüyle sonuçlandı. Güney'in kendi tutukluluk deneylerinden kaynaklanarak yazdığı senaryo bir 'bayram izni'yle ailelerinin yanına giden 5 mahkûmun koşut bi-

çimde anlatılan öyküsüyle, 1970/80 başları Türkiye'sinden geniş bir panorama vermeyi amaçlıyor, bunun için (özellikle bir öyküde) geniş soluklu bir destansal anlatıma başvuruyordu. 5 öykünün bileşiminden yine kırılamayan feodal değer yargıları, kadının baskı ve kısıtlama altındaki çarpıcı durumu, gelir dağıtımı eşitsizliği, cinsel açlık, bastırılan kaba içgüdüler gibi temalara dağılan, genelde bir hayli karamsar bir görünüm oluşuyordu. «Yol», önemli bir sinema yapıtı, yine uluslararası bir dağıtım şansına ulaşan ve sinemamızın adını tüm dünyada duyuran bir filmdi.

«Duvar»ın Kötümserliği

Güney'in son filmi, Fransa'da ve Fransız devletinin yardımı ve desteğiyle çevrilen «Duvar» oldu. Bir 'hapishane filmi' olan «Duvar», göremediğimiz bir film olarak kaldı. Batılı eleştirmenler, bu filmi aşırı katı, sert ve kötümser olarak niteliediler. Filmin Türk hapishane sistemine eleştiri getirdiği, ama bunu yaparken hiçbir olumlu yan, hiçbir umut ışığı içermediği söylendi. Kimbilir, bu 'son film', belki de Yılmaz Güney'in onca serüvenden, onca acılı, zor, gerilimli maceradan sonra bir zamanki iyimserliğini, umudunu ve insan sevgisini artık yitirmesinin, dünyaya kapkara gözlüklerle bakmasının bir sonucuydu. Çeşitli talihsiz serüvenlerin bunca önemli bir sinemacıyı genç sayılacak bir yaşta, üstelik yurdundan uzak ve yurdunun yönetimince mahkûm edilmiş olarak ölmek zorunda bırakması, gerçekten acıklı, acılı bir olay... Yapıtına, biz sahip çıkmasak bile artık dünya sinema birikiminin malı olan yapıtına, değerlendirmek amacıyla yaklaşırken, Güney üstüne çeşitli siyasal ve adli olayların birikimiyle oluşan önyargılardan, kalıplardan ve kinden uzaklaşmak, onu sanatçı, sinemacı yanıyla ele almaya çalışmak gerekiyor.

SANAT DERGİSİ, 1984

Yalnız 'Yeni - Dalga' Değil, Tüm Sinema Öksüz Kaldı

TRUFFAUT, SİNEMANIN HAS BİR OZANIYDI

François Truffaut (1932 - 1984)

François Truffaut öldü. Fransız ve dünya sinemasının büyük ozanı, **Yeni - Dalga**'nın babası, **'Yaratıcı Sineması - Cinéma d'Auteur'** kavramının ateşli savunucusu, yıllar boyu değişik türlerdeki filmleri arasında kendi kendisini, kendi çocukluk ve gençliğini (**Antoine Blonel** kişiliği ardında) anlatmayı sürdürmüş, çağımız sinemasının en özgün kişiliklerinden biri artık yok.

Truffaut'nun sinemacı olarak öyküsü, günümüze damgasını vurmuş belli bir kuşaktan birçok Avrupalı sinemacının öyküsüyle koşutluklar gösterir. **Leone**'den **Chabrol**'a, **Anderson**'dan **Godard**'a, sinemayı 30'ların sonlarında ve (savaş nedeniyle bir süre uzak kaldıktan sonra) 45'lerde yeniden başlıyarak Amerikan sineması aracılığıyla keşfetmiş, Amerikan sinemasının özünde yatan ve Amerikalı eleştirmenlerin çokluk farkında bile olmadıkları değerleri, **'edebi'** yaklaşımlardan uzak **'has'** sinemayı, dinamizmi, kitlelere seslenme yetisini algılamış ve bunlara hayran kalmış bir kuşaktır bu... Kendi ülkelerindeki **'babadan kalma'** sinema anlayışına bu nedenle karşı çıkmışlar ve yeni bir anlayışın temellerini atmaya çalışmışlardır. Ne var ki Amerikan sinemasındaki gelişmiş **'spectacle' (gösteri)** ögesinin onca etkisinde kalmış bu yönetmenler kuşağının önde gelen isimleri, sonunda onca sevdikleri ve öykündükleri sinemadan tümüyle ayrı şeyler yapmışlardır. Daha ilk filminde özyaşamsal bir öyküden yola çıkarak kendi çocukluğunu anlatan ve Amerikan sinemasına özgü tüm kalıpları taptaze bir yaklaşımla yerle bir ediveren **Truffaut** (bu film ünlü **«400 Darbe»** dir), buna en iyi örnektir.

Truffaut'nun Amerikan sineması ve kara - romanı hayranlığı aslında derinden derine hep sürecektir. Bundan dolayıdır ki **Cahiers du Cinéma**'nın en parlak döneminin (1950'ler) bu parlak eleştirmeni, sonraları da sözgelimi **Alfred Hitchcock**'la konuşarak yazılmış ünlü kitabı **«Hitchcock'a Göre Sinema»**yı yayınlayacak, ömrü boyunca **Ford, Hawks, Daves, Curtiz** gibi bazıları gölgede kalmış sinemacıları. ve filmlerini savunacak, kendi yapıtlarında ise zaman zaman yine pek iyi tanınmamış bazı Amerikan polisiye yazarlarının romanlarını uyarlıyacaktır: ikinci filmi **«Piyanisti Vurun»** (1959) bir **David Goodis**, 60'larda yaptığı **«Siyah Gelinlik»** ve **«Evlenmekten Korkuyorum La Sirène du Mississipi»** birer **William İrish** uyarlamasıdır...

Ancak gerek bunlarda, gerekse **«Jules ve Jim»**den **«Son Metro»**ya, **«Yumuşak Ten»**den **«Komşudaki Kadın»a Truffaut**'nun en ünlü filmleri de, sinema anlayışını savunduğu Amerikalılardan farklıdır. **Truffaut, Yeni - Dalga**'nın tüm yönetmenlerinde olduğu gibi, yalnız büyük olaylar, gergin öyküler, kalıplaşmış gerilimler içeren filmler yapmayı değil, en küçük, yalın, gösterişsiz olayları ve kişileriyle yaşamı, yaşamın kendisini perdeye getirmeyi istiyordu. Malzemesi bir kara - roman, bir bilim - kurgu yapıtı, bir toplumsal veya ruhbilimsel güldürü olabileceği gibi, özyaşamsal bir anılar demeti de olabilirdi. Herşey anlatılabilirdi çünkü sinemada, herşey anlatılmalıydı. Ve gerçek bir yönetmen, ısmarlama filmler yapmamalı, neyi nasıl anlatmak istediğini kendisi seçmeli idi. **'Cinéma d'auteur : yaratıcı yönetmen'** kuramının temeli de bu değil miydi zaten?

Ancak bunu yaparken bir **'mastürbasyon sineması'**na dalınamak, bir gösteri yaratıldığını unutmamak, seyircinin beğenisinden ırak düşmemeye çalışmak gerekiyordu. **Truffaut**, bu ikilemi hiç unutmadı, olabildiğince bağdaştırmaya çalıştı. Bir yandan şöyle diyordu **«Ben kendi yeniyetme düşlerimi gerçekleştirmek, kendime ve olabildiğince de başkalarına iyilik etmek için sinema yapıyorum.»** Ama diğer yandan da şunu ekliyordu **«Bazılarına göre sinema bir 'yazı'dır, bir usluptur. Bana göreyse o öncelikle bir gösteridir, ve bu gösteride seyircisini sıkıntı içinde bırakmak veya yalnız bir bölümüne seslenmek yasaktır. Kendi kendini yetiştirmiş her insan gibi, ben de öncelikle 'ikna etmeyi' isterim»**..

Truffaut'nun sayıları 21'i bulan filmleri, kuşkusuz birkaç gurupta toplanabilir. Bunlar arasında **«400 Darbe», «Çalınmış Buseler», «Cep Harçlığı», «Kaçan Aşk»** gibilerinde, sürekli olarak **Jean - Pierre Léaud**'nun oynadığı **Antoine Doinel**'in çocukluktan yetişkin-

liğe giden öyküsü boyunca, Truffaut, kendi yaşam serüvenlerini ve deneyimlerini anlatır. Polisiye roman uyarlamaları arasında **«Piyanisti Vurun»**, **«Yumuşak Ten»**, **«Siyah Gelinlik»**, **«Evlenmekten Korkuyorum»** sayılabilir. Bilim - kurguya dayanan 2 filminden ilki, ünlü yazar **Ray Bradbury**'den uyarlanan **«Değişen Dünyanın İnsanları Fahrenheit 451»**dir ve yapıt, **Bradbury**'nin geçenlerde bir konuşmasında belirttiği üzere, kendisinin en sevdiği uyarlamasıdır. Bir diğeri ise, son yıllarında yaptığı ve gizemli ögeler de içeren **«Yeşil Oda»**dır.. Bu uyarlamaların dışında, bir diğer gurup film, genelde özgün senaryolara dayanan ve hiç bir kategoriye kolay sokulamıyacak filmlerdir. Bazıları ince bir gülmeceyle beslenen fantezilerdir bunlar : **«Genç ve Güzel Une Belle Fille Comme Moi»**, sinema üstüne yaptığı ünlü filmi **«Güneşte Gece La Nuit Americaine»**, **«Kadınları Seven Adam»** veya son filmi olarak kalan **«Alabildiğine Bir Pazar Vivement le Dimanche»**...

Bazıları gerçek olay/kişileri, bir belgesel yalınlığı ve özeni içinde perdeye getirmişlerdir : **«Vahşi Çocuk»** veya **«Adèle H.'nın Öyküsü»** gibi... Bazıları ise güldürüyle dram arasında gidip gelen ve çok özgün bir kıvamı tutturan benzersiz yapıtlardır, belki de **Truffaut**'nun başyapıtları **«Unutulmayan Sevgili Jules et Jim»**, **«Son Metro»**, **«Komşudaki Kadın»**. Bu filmlerin tümünde **Truffaut**'nun yalın, gösterişsiz, dramatik sürprizleri ve dönüşümleri de. teknik olanakları veya hileleri de hemen hiç kullanmıyan bir anlatımı yeğlediği gözlemlenir. Yönetmen yalnızca dramla güldürüyü değil, gerçekçilikle lirizmi (buna şiirsellik de diyebilirsiniz) de dengelemeyi, filmlerini kendi deyimiyle **'alabildiğine içten'** kılmayı dener. **Truffaut**'nun hemen her filminden çıkarken, sanki **'yapıntı'** bir öykü değil, yaşamın içinden gelen, **'sahih' (autentlique)** ve anlatılması zaten kesinkes gerekli olan bir öykü/film izlediğiniz duygusuna kapılırsınız. **Truffaut**'nun filmleri hep çevrilmesi gerekli filmler gibi gözükür, sanki onları izlememiş olsak yaşamımızda bir boşluk, bir eksiklik kalacak gibidir... Yönetmenin sevdiği başlıca motiflerden birinin de, **'umutsuz aşk'** tema'sı olduğunu belirtelim. Fransız yönetmenlerinin ve **Yeni - Dalga**'nın bazı isimlerinin de çok sevdiği bu tema, **Truffaut**'nun **«Yumuşak Ten»**den **«Siyah Gelinlik»**e, **«Evleumekten Korkuyorum»**dan **«Son Metro»**ya birçok filminde değişik görünümler altında da olsa ortaya çıkar ve varlığını sürdürür...

Truffaut, **«Vahşi Çocuk»** veya **«Yeşil Oda»** gibi kendi filmlerinde olsun, **Spielberg**'in **«Üçüncü Türden Yakınlaşmalar»** filmi gibi başkalarının filmlerinde olsun, zaman zaman oyunculuğunu da (hem

de başrollerde göstermiş) usta bir aktördü. Sinemanın bu zamansız kaybından elde kalan başlıca teselli, onun ülkemizde henüz gösterilmemiş olan **«Son Metro»** ve **«Komşudaki Kadın»** filmlerinin, **«Üçüncü Türden Yakınlaşmalar»**la birlikte bu mevsim perdelerimize yansıma olasılığıdır.

1984

●

Truffaut'nun Gerçek - Üstücülüğü :

SİYAH GELİNLİK

(La Mariée était en noir) / Yönetmen François Truffaut / Oyuncular : Jeanne Moreau, Jean - Claude Brialy, Claude Rich, Michel Bouquet / Fransız filmi.

Julie Kohler, çocukluk yıllarından beri arkadaşlık ettiği gençle evlendiği gün, kiliseden çıkarken, meçhul bir kurşunla kocası öldürülür. Bu, Julie Kohler için de, yaşamının sonudur. Ama, tek bir şey için yaşamaya devam eder : Bu cinayetin intikamını almak... Ve, Julie Kohler, cinayete istemiyerek de olsa karışan 5 kişiyi teker teker arar, bulur, öldürür... **William İrish**'in romanı, intikam teması üzerine modern bir western'dir : **«İntikam, soğuk yenen bir yemektir..»** Ancak, Truffaut için, roman sadece bir hareket noktası olmuştur. Truffaut, hikâyeye ruhbilimsel bir gerçeklik ve derinlik, bir karakter incelemesi niteliği kazandırmak için çaba göstermez. Hikâye, zaten kuruluşunda olağanüstü nitelikler taşımaktadır. Beş kurbanını değişik usullerle teker teker öldüren bir kadın, bu yeni **Landru** hikâyesi, ya heyecanlı bir polisiye roman, ya da yüklü bir ruhbilimsel irdeleme biçiminde ele alınabilirdi ve hangi biçimde alınırsa alınsın, inandırıcı olma şansı pek azdı... Truffaut ise böylesine bir film yapmak niyetinde değildir. Ruhbilimsel bir araştırmaya gitmediği gibi, klâsik bir heyecan filmi gerilimini kurmaya da uğraşmaz. Aksine, filmde, gerçek - üstü yanı büsbütün belirlemeyi dener, gerçek - üstünün altını çizer, gerçeği gerçek - üstü'ye, maddesel'i düşsel'e çeviren bir anlatıma gider. Film, bir polisiye filmi görünüşü altında, **Truffaut**, sinemasının bütün özelliklerini doruğuna eriştirir, Truffaut uslûbunu sağlam bir biçimde özümler. İlk filmi **«400 Darbe»**den beri,

Truffaut, modern sinemanın aşırı biçimciliğine rağbet etmeyen, ayakları yerde, entellektüalizm ve duygululuğa eşit ölçülerde tâviz veren, uslûbunu bulmuş bir yönetmen olarak vardır... **Julie Kohler,** beyaz elbisesiyle (yoksa bir gecelik miydi?) ilk kurbanının partisinde beliriverir (gerçek - üstücü), balkondan düşen beyaz eşarp, çok uzun bir plânla kentin üzerinde dolaşarak yere iner (düşsel), zehirlediği adamın ölümüne birkaç dakika kala, Julie Kohler adamın önünde dans eder (traji - ironik), dolaba kapattığı adamın önünde dramını açıklar (filmde duygusallığa bilinçle yer veren tek bölüm), dördüncü kurbanı genç ressamı önünde, resimlenecek bir kitap için **Artemis** kılığında poz verir (simgesel : Kohler gerçekten de bir avcıdır, öykünün içinde)... Ve, bütün bu yüklülüğe karşılık, biçim şaşırtıcılıklarına sapmadan, klâsik sinema biçiminde anlatılmış bir filmle, Truffaut, modern olmak savındaki birçok filmden daha modern bir film yapmayı başarır...

François Truffaut, bizde hemen bütün filmleri gösterilmiş olan sayılı çağdaş büyük yönetmenlerden biridir. (**«400 Darbe»**den başlayarak, **«Jules ve Jim», «Yumuşak Ten»** ve **«Fahrenhait 451». «Siyah Gelinlik»** ise, Truffaut'nun en önemli filmlerinden biridir. Yukardaki eleştiri, filmi bir an önce duyurabilmek amacıyla, gerektiği kadar (birden fazla) görmeden ve üzerinde düşünülmeden yazılmıştır.

1969

●

Ölümcül Bir Tutkunun Öyküsü

EVLENMEKTEN KORKMUYORUM

(La Sirène du Mississipi) / Yönetmen: François Truffaut / Oyuncular Jean Paul Belmondo, Catherine Deneuve, Michel Bouquet, Nelly Borgeaud / Fransız filmi.

William İrish bizde pek tanınmış bir yazar değil... Ama bu Amerikalı polis romanları yazarının **François Truffaut** üzerinde olağan dışı bir etkisi var... **«Siyah Gelinlik** La Mariée était en noir» filminden sonra **Truffaut,** ikinci kez **İrish**'in bir romanına başvuruyor... **«Siyah Gelinlik»**te, evlendiği gün, kiliseden çıkarken kocası öldürülen bir kadının kapıldığı intikam alma tutkusunun

öyküsüydü anlatılan... **«Mississipi Perisi»**nde ise **(bu filme, şimdiye kadar rastladığım Türkçe isimlerin en anlamsızı olan «Evlenmekten Korkmuyorum» diyemiyeceğim, bağışlansın)** yine bir tutkudur işlenen... **Madagascar** adası yakınlarındaki Fransız dominyonu **Union**'da yaşıyan, sigara fabrikaları sahibi zengin bir Fransız, bir gazete ilânı vasıtasiyle **Julie Roussel** adlı bir kızla mektuplaşmaya başlar ve sonunda evlenmek üzere genç kadını Union'a çağırır... Gemiden çıkan, kendisine gönderilen resme benzemiyen, bambaşka bir hayal kadınıdır, bir Mississipi perisi... Mektupları yazanın kendisi olduğunu, cesaret edemediği için komşusunun resmini gönderdiğini söyler... **Louis** öylesine etkilenmiştir ki fazla araştırmaz... Evlenirler... Ama olayların gelişmesi sürprizlerle doludur... **Marion, Louis**'nin parasına konmak için bu işe girmiş bir hırsız mıdır? Gerekirse **Louis**'yi öldürmekten bile çekinmiyecek yaradılışta mıdır? **«Mississipi Perisi»**, bu gerilim dokusu altında bir aşk, aşktan da öte, bir tutku, bir saplantının öyküsüdür... (**Truffaut**'nun **İrish**'te sevdiği de budur belki, polisiye öykünün içine yerleştirdiği «tutku» tema'sı). **Marion** cellât, **Louis** ise kurbandır... Kurban olduğunu anladığı an bile bu durumun devamı etmesinden başka isteği yoktur... **Marion** cellâttır... Ama o da bir kurbandır aynı zamanda... Aşkı tanımamıştır kötü, acı geçmişinde... **Louis**'nin inanılmaz aşkı onun için de tek kurtuluş yoludur... Ama bunu bilse de, sevmek, bağlanmak istese de yapamaz **Marion**... Küçük, acı, yıkıcı olaylarla kişiliği bir kere oluşmuş, katılaşmıştır... Böylesine bir dönüşümü gerçekleştirebilecek güçte değildir.. Bu alışılmadık kişiler için bir çıkış yolu, bir kurtuluş var mıdır, olabilir mi? Truffaut bu soruya kesin bir karşılık vermez filminin sonunda, yorumu (son yılların bazı Fransız filimlerinde gördüğümüz ve bizim seyircimize ters gelen bir tutumla) seyirciye bırakır... **İrish**'in akıl dışı bir aşkın maddî değerlerin egemen olduğu çıkarcı, acımasız bir dünyaya çarparak paramparça oluşunu anlatan romanını kendine özgü dizginlenmiş duygululuğu ve olağanüstü güzel bir plâstik anlayışla resimlemekle yetinir... Bu biraz akademik, ve görkemli sinemaya, **Catherine Deneuve**'ün donuk güzelliği ve son derece ölçülü (ve yine aynı sözcüğü kullanayım) dizginlenmiş oyununun katkısı büyüktür... **«Mississipi Perisi»**, polisiye bir öykü olarak doyurucu değildir... Ama filmin, son yıllarda gördüğümüz en ilginç aşk filmlerinden biri olduğu söylenebilir...

1971

VAHŞİ GENÇ

(L'enfant Sauvage) / Yönetmen : François Truffaut / Oyuncular Jean-Pierre Cargol, François Truffaut, Françoise Seigner / Fransız filmi.

Filmleri düzenli biçimde Türkiye'de gösterilmekte olan sayılı çağdaş ustalardan **François Truffaut**'nun son filmi de, kuralı bozmadı ve bir hayli «gayri ticarî» bir film olmasına karşın, mevsimin son ilginç filmi olarak, karşımıza çıktı. **Truffaut, «Vahşi Çocuk»**ta (neden «Vahşi Genç» diye çevrilmiş, bilinmez) tamamen gerçek bir olayı perdeye getiriyor. Tıp ve bilim tarihine **«Aveyron'lu Victor»** diye geçmiş olan olay bu... Fransa'nın Aveyron kasabası civarında bir ormanda, 1797'lerde insanlardan kaçan, çırılçıplak dolaşan, 11 - 12 yaşlarında bir vahşî çocuk görülüyor. 1798 yılında yakalanan çocuk, Paris'e götürülerek bilim adamlarının incelemesine sunuluyor. Zamanın en ünlü ruh doktoru **Pinel**'e göre davranışlarında hiç bir insansı yan bulunmayan çocuk, tamamen geri zekâlının biridir, uğraşılmaya değmez. Genç meslekdaşı **Jean İtard** ise, çocuğun davranışlarını, yıllardır insanlardan tamamen uzak olarak yetişmiş olmasına bağlıyor; uğraşılır, sabırla eğitilirse, çocuğun pekâlâ normal bir insana dönüşebileceğini ileri sürüyor. Bunun üzerine, vahşî çocuğun sorumluluğu İtard'a bırakılıyor; o da, yıllar sürecek olan tıp tarihinin bu önemli deneyine girişiyor. Çocukta çok yavaş olarak beliren ilerleme, herkesi hayal kırıklığına uğratıyor... Ama İtard, önemli olanın, çocuğun ilk durumuna kıyasla eriştiği düzeyin farkı olduğunu ileri sürüyor ve çabalarını sürdürüyor. **«Vahşî Çocuk»**, İtard'ın bu konuda 1805'te yayınladığı anılarının perdeye nakledilmesinden meydana gelmiş...

Truffaut için, olay, insanın belli bir çevrede, toplumda yaşamak suretiyle edindiği davranış ve düşünce düzeyinin önemini ortaya koyması açısından ilgi çekici kuşkusuz... **Rousseau**'nun insanın iyi veya kötü olarak doğmadığı, bu niteliklerin ona sonradan toplum tarafından verildiği görüşüne yaklaşan bir biçimde, vahşî doğa içinde tek başına büyüyen bir insanın bir hayvandan farklı olamıyacağını somutlayan bir olay bu... Geç kalmış bir eğitim, bir insanın sonsuz bilim aşkı, sabır ve sebatı pahasına bile olsa, yetişme süresince eksik kalan şeyi sonradan vermeyi başarabile-

cek mi? Bunu belirlemeye çalışıyor Truffaut... Aslında insan-doğa diyalektiğinin düşündürücü, heyecan verici bir yönde ele alınması bu... Truffaut, İtard'ın anılarını sinemalaştırırken, çağdaş sinemanın çeşitli kalıplaşmalarına, kurallarına da meydan okuyor Renksiz filmin artık ticari şansının hemen hiç kalmadığı bir dönemde filmini renksiz olarak, son derece sade, gösterişsiz bir sinema diliyle çekiyor. Kameranın ardındaki bir yönetmen değil, insanlık tarihinin ilginç bir olayını perdeye saptamak isteyen bir bilim adamıdır sanki... **Truffaut**'nun genç oyuncu **Jean - Pierre Cargol**' dan aldığı sonuç da insanı şaşırtacak denli başarılı... Ticari sinemanın günümüzdeki kriterlerine meydan okuyan bu film, önemli, dürüst, saygı ile karşılanması gereken bir çalışma...

1972

●

Truffaut Eğleniyor...

GENÇ VE GÜZEL

(Une Belle Fille Comme Moi) / Yönetmen François Truffaut / Oyuncular Bernadette Lafont, Claude Brasseur, Guy Marchand, Charles Denner / Fransız filmi.

François Truffaut, bütün filmleri (hem de gecikmesiz) Türkiye'de gösterilen şanslı yönetmen olmaya devam ediyor. Yanılmıyorsak iki istisnasıyle «20 Yaşında Aşk L'amour á 20 ans» ve «Piyanisti Vurmayın Ne tirez pas sur le pianiste» (ki bu sonuncusu da bu ay Sinematek gösterilerinde yer alacak), Truffaut'nun tüm yapıtını tanıyoruz... Truffaut, anlatımını, Amerikan sinemasından ve özellikle Hitchcock'tan aldığı etkilerle, zaman zaman tam bir «hikâye anlatma narration» sinemasına yöneltiyor. («Değişen dünyanın insanları Fahrenheit 451» ve «Evlenmekten Korkmuyorum La sirène du Mississipi»)... Zaman zaman, son derece duyarlı, içli bir kişilik ortaya koyuyor («Unutulmayan Sevgili Jules ve Jim), «Yumuşak Ten La peau douce», «Dörtyüz Darbe Les 400 coups»)... Zaman zaman ise fantezisini başıboş bırakıyor, alabildiğine... Bu türe en iyi örnek, kuşkusuz «Genç ve Güzel»... Truffaut'nun her filminde (özellikle «400 Darbe», «Çalınmış Buseler» gibi özyaşamsal filmlerinde) kendini belli ölçüde duyuran

mizah, «Genç ve Güzel»in ana ögesi... Diğer bir deyimle, film Truffaut'nun ilk komedisi olarak da nitelenebilir...

Truffaut, kaynak olarak önemli olmayan bir «kara seri» kitabına başvurmuş... Genç bir toplumbilim profesörü, «Suçlu Kadınlar» konusuna ayıracağı kitap için Camille Bliss adlı bir kadınla hapishanede bir seri konuşma yapmaya girişir. Konuşmalar boyunca, kadının çocukluğundan başlayarak yaşamını ve onu suça iten nedenleri tanımaya başlarız... Bu arada, genç bilim adamı da, bu delişmen kadının çekiciliğine kapılarak ona âşık olur ve sonunda kurtulup ünlü bir şarkıcı olan Camille'in yerine kendisini hapishane parmaklıkları ardında bulur... Truffaut, romanı işleyerek kendi sinemasına uygun ilginç bir «kara mizah» örneği haline getirmiş. Yapmak istediği, elbette ki, «suçluluğun toplumsal nedenlerini» araştıran ciddi bir film değil... Truffaut, güldürmeyi amaçlamış öncelikle... Onun için, kişilerini ustalıkla karikatürleştirerek, başarılı bir tipleme çalışması yapmış... İnsanların para düşkünlüklerini, güzel bir kadın karşısındaki zayıflıklarını, batı toplumlarının dengesini sağlayan ögelerin ucuzluğunu ve kötüler, madrabazlar arasında kolayca kuruluveren işbirliğini, deli dolu öyküsünün akış çizgisi içinde belirlemekten de geri kalmamış zaman zaman... Ne var ki, Truffaut, aslında bir mizahçı, bir güldürü yönetmeni değil... Bu nedenle, film genellikle bu tür bir kurdelâ için gerekli tempoya, freni boşanmış bir güldürü akıcılığına erişemiyor... Vurucu bir sonun getirdiği olumsuz ahlâk dersinden ve bir iki oyuncunun ilginç kompozisyonundan başka, pek birşeyler kalmıyor geride...

1973

●

Sinema Sanatına Adanmış Film

GÜNEŞTE GECE, YA DA 'AMERİKAN GECESİ'

(La Nuit Américaine) / Yönetmen : François Truffaut / Oyuncular Jacqueline Bisset, Valentina Cortese. Jean - Pierre Aumont. Jean - Pierre Léaud, Dani, Alexander Stewart, Fronçis Truffaut / Renkli Fransız - İtalyan ortak - yapımı.

François Truffaut, beklenen yeni filmi «La nuit Americaine -

Amerikan Gecesi» ile önemli bir hareket getirdi şenliğe. Truffaut, bu filmini büyük bir ustalıkla kurmuş, düşünmüş ve gerçekleştirmiş. Bir filmin çevrilişinin öyküsü anlatılıyor «Amerikan Gecesi»nde... Yeni evlendiği İngiliz asıllı genç karısını (Jacqueline Bisset) anne babasına (Jean Pierre Aumont ve Valentina Cortese) tanıştırmak için evine getiren bir gencin (Jean Pierre Leaud) öyküsünü anlatan bir film çevriliyor. Truffaut, film içinde film öyküsü anlatıyor. Bir filmin çevrilmesinde, «mutfağında» karşılaşılan çeşitli güçlükler, beklenmedik acı ve tatlı olaylar, çeşitli film hilelerinin, numaralarının ilginçliği. Bir filmin çekimindeki bütün o güç, güç olduğu kadar da zevkli çalışma, seyirciye açıkça gösteriliyor. Truffaut, sinema denen oyunun artık profesyonellerce bilinen kurallarını seyirciye öğretiyor, perde arkasını gösteriyor, tutkulusu olduğu bir mesleğin fizikî inceliklerini sergiliyor. Oyuncuların özel yaşamlarındaki çeşitli olaylar, bu olayların filmin çekimiyle olan yakın ilişkisi, filmin entrikasını meydana getiriyor. Son derece ustaca yapılmış, kusursuz bir film bu. Bütün bir meslek, bir dünya, bir yaşam biçimi, bir tutku canlanıyor gözümüzde. Gösterisi esnasında alkışlarla kesilen film, Truffout'nun büyük bir başarısı. Niçin yarışma dışı olarak gösterildiği sorulduğunda, Truffaut. «Bu filmi, sinema mesleğinde çalışan herkese bir saygı olarak yaptım, onlara adadım. Onun için herhangi bir rekabet havası içinde gösterilmesini istemedim» dedi. Filmin tüm ekibiyle birlikte basın toplantısına ve galaya gelen Truffaut, seyirciden ve halktan büyük ilgi gördü.

CANNES 1973 notlarından

●

Sinemanın Tiyatroya Saygı Jesti

'SON METRO' ÜSTÜNE BİRKAÇ NOT

Sanat ve yaşam, sanatçı ve yaşam... Sanatçının yapıtını yaratma süreci, yaratma eyleminin bireysel ve toplumsal düzeyde karşılaştığı güçlükler, sanat yapıtının doğum sancıları, sanat yapıtının oluşumu süresince aşmak zorunda olduğu engeller, zorluklar... Sanatı ve sanatçıyı çeşitli düzeylerde, değişik aşamalarda bekliyen tehlikeler, tuzaklar... **Sinema Günleri 83**'ün birçok önemli

filmi, bize bu temalar çevresinde gezinen ilginç yaklaşımlar sağladı.

Bu çeşitlilik içinde ortak noktalar yok muydu? Kuşkusuz ki vardı. Sözgelimi **Truffaut**'nun **'açılış filmi' «Son Metro»**da deşmeye çalıştığı **'yaşam/tiyatro'** (ve buradan yola çıkarak **'yaşam/sanat'**) ikilemini, çok değişik bir filmde, **«Oiayların Gidişi»**nde Alman yönetmeni **Wim Wenders** başka bir bakışla yeniden irdelemeyi deniyordu. **Truffaut**'nun güzelim filmi **«Son Metro»** beklenebilecek her türlü klişeyi ve kalıbı aşarak, öteye geçmeye çalışıyordu. Ne **'Fransız direniş eylemi'** üstüne bir kahramanlık destanı idi bu film, ne de güzel **Catherine Deneuve**'le yakışıklı ve tedirgin edici **Gérard Dépardieu**, ilk bakışta birbirlerine vurularak ölümsüz bir aşk yaşıyorlardı. Hayır bunların hiçbiri üstüne değildi bu film. **Truffaut**, yığınları kolayca avlayacak, **'Direniş'** fonu üstüne **'romantik'** bir sevda öyküsü anlatmıyordu. Onu asıl ilgilendiren şeyler başkaydı. Tiyatro (sanat) yaşamın hangi düzeyde yeniden üretilmesidir, yaşam/sanat diyalektiğinde gerçek nerede biter, yapıntı (fiction) nerede başlar, yaşamı sanat olan kişiler gerçek yaşamla sahne üstünde olanın çelişkisini veya bağdaşıklığını nasıl, hangi düzeyde ve hangi yoğunlukta yaşarlar? Alman ırkçılığına karşı tiyatrosunun bodrumunda saklanmak zorunda kalan ve yukarıdan inen borulardan gelen ses aracılığıyla kendisinden uzakta yaşanan tiyatro olayına tanık olan (katılan) Yahudi tiyatro sanatçısı **Lucas Steiner**'in öyküsü, Truffaut'yu kuşkusuz herhangi bir **'aşk hikâyesi'**nden daha çok ilgilendiriyordu. Yaşamın en **'kritik'** bir anında oyunculuğunu sürdürmek zorunda kalan (veya tersine, oyunun en 'kritik' bir anında, yaşamlarının bir dönüm noktasıyla karşılaşan) oyuncuların durumunun ilgilendirdiği gibi... Ve **Truffaut**, yaşam/sanat ikileminin karmaşıklığını verdiği o unutulmaz finalde seyirciyi sanki şaşkına çeviren bir vurgulamayla filmini noktalarken, sinemanın tiyatroya yaptığı en güzel armağanlardan, **'hommage'**larden birini gerçekleştiriyordu.

SİNEMA GÜNLERİ 1983
notlarından

'Yitik Kuşak'ların Anlatıcısıydı

PECKİNPAH: 'ŞİDDETİN OZANI' MI?

Sam Peckinpah (1926 - 1985)

Sam Peckinpah sinemasever için bir anlamda hep **'şiddetin yönetmeni'** olarak kalacak. **'Vahşi Belde - The Wild Bunch'**ın portakal rengiyle kan kırmızısı arasında gidip gelen kıyım sahnelerini, **«Köpekler Straw Dogs»**da kendi halinde, okuma yazmasındaki aydın David kişiliğinin **(Dustin Hoffman)** çevresini saran bir haydut sürüsüne karşı savaşıma girme gereğini duymasını ve **'şiddetin anatomisi'**ni keşfetmesini, **«Sonsuz Firar Getaway»**de toplumun yasal güçlerine karşı amansız bir direnişe giren 2 kaçak sevgilinin **(Steve McQueen** ve **Ali McGraw)** umutsuz serüvenini kolay kolay unutmak kabil mi? Veya **«Bana Onun Kellesini Getirin»**de Meksika'da bir devrimin içerebileceği akıl almaz kıyımı, **«Şeref Madalyası Cross of Iron»**da savaşın anlamsızlığı içinde yok olup giden genç insan yüzlerini anımsamamak mümkün mü? Yaşamın içindeki şiddeti bulup çıkarmada, sinemalaştırmada ve anlatımının temel ögelerinden ve en güçlü tema'larından biri haline getirmede ne denli usta bir sinemacıydı **Peckinpah**... Üstelik bunu olabildiğince etkili, özenli, biçimci bir sinema diliyle yaparak, ünlü **'ralantileri'**, yani yavaşlatılmış çekimleriyle, çok kısa zaman dilimleri içinde oluşan şiddet olayının korkunçluğunu, kıyıcılığını perdede yayarak, uzatarak, altını çizerek vermeyi deniyordu hep... Şiddeti, özünü yakalamaya, vermeye çalışarak perdede sanki soyutlama çabası değil midir ki, bazılarına göre **Peckinpah'**ı suçlama nedeni oluşturmuş, yönetmenin şiddeti estetik biçimde sunmaya, onu sanki güzelleştirmeye, şürselleştirmeye çalıştığı söylenmişti?

Bir 'Çöküş Destancısı'

Peckinpah deyince akla hemen gelen bir ikinci nitelik (veya tanımlama) onun bir **'çöküş destancısı'** olduğudur. **Peckinpah**, bu açıdan, çok değişik yanlarına karşın Amerikan sinemasının **Visconti**'sidir sanki: Nasıl, kökeni soylu, bir döneminde komünist, sonraları ise tam bir **'dekadans'ın sinemacısı'** olan **Visconti**, tüm son döneminde yalnızca çöken sınıfların (önce burjuvazi karşısında soyluluğun, sonra emekçi sınıfı karşısında burjuvazinin) öyküsünü alabildiğine estetik bir dünya içinde çizmeye çalışmışsa, **Peckinpah** da çevrelerinde her şey değişen, yeni bir dünyanın iyiden iyiye geride bıraktığı, çağdışı kıldığı bireylerin, bir dönemin **'kovboyları'**nın öyküsünü anlatmıştır en çok... **Peckinpah**'ın western'leri çokluk **«modern westerns»**lerdir, daha yakın günlerin, (örneğin 20. yüzyıl başlarının) **'çağdaş western'**leridir bunlar.. **«Vahşi Belde»** ve **«Çöl Şeytanı The Ballad of Cable Hogue»** 1910'larda, TV'de **«Bitmeyn Yarış»** ismiyle gösterilmiş olan **«Vahşi Sürücü Junior Bonner»** 1972'de geçer... Bir **'Meksika westerni»** olan **«Bana Onun Kellesini Getirin Bring me the Head of Alfredo Garcia»** da bir 20. yüzyıl öyküsüdür. «Konvoy» ise atların yerini dev kamyonların aldığı bir diğer çağdaş western, düzene karşı umutsuz bir başkaldırıdır...

Peckinpah'ın kahramanları, tıpkı **John Huston**'un **«Uygunsuzlar - Misfits»** filmindeki gibi, western dünyasının daha modern bir çağdaki uzantıları, belki de son kalıntılarıdır. Bir yanıyla şiddetin, ölümün, kaba gücün, diğer yanıyla ise bu kıran kırana dünyada boy atma olanağını bulan bireysel erdemlerin, onur, cesaret ve özveri gibi kavramların umarsız sürdürücüleridir bunlar... Değişen, maddileşen, kapitalistleşen bir dünyada **'fayda'**, **'çıkar'**, **'yatırım ve kâr'** gibi ilkelere dayalı yeni bir değerler düzenini bir türlü kavrayamazlar. **«Vahşi Belde»**nin çetesi, kendilerinin olmayan, kendilerini ilgilendirmeyen bir **'devrim'**e katılarak anlamsız biçimde ölüp giden (intihar eden) bir avuç insandan oluşur. Bu bilinçli seçim, tanınmayacak kadar değişen bir dünyaya artık uyamamanın kaçınılmaz sonucudur... **«Çöl Şeytanı»**nın avare **Cable Hogue**'u **(Jason Robards)** filmin sonunda, yeni çağı simgeleyen bir otomobilin altında kalarak ölür! **«Vahşi Sürücü»**nün genç Bonner'i ise **(Steve McQueen)**, gitgide palazlanmakta olan, bununla böbürlenen ve ağabeyinin rodeo başarılarıyla sürekli alay eden kardeşinden çok, **'ezeli ve ebedi'** serüvenci, ileri yaşında bile Avustralya'ya gidip altın arama peşindeki babasının izindedir. Kabına sığ-

mayan avare ruh, hep uzak, daha uzak ufukları düşleyen onulmaz serseridir o... Fiziksel olarak yaşlansa da hep biraz çocuk kalan yanıyla biraz sevecenlik, biraz da hüzün çağrıştıran...

Hüznü Çağrıştıran Yenilgi Öyküleri

Ve evet, **Pechinpah** filmleri hep biraz hüzün çağrıştırır. Çünkü hep **'kaybedenlerin'** filmidir bunlar, hep yenilgi öyküleridir... Ne gariptir ki yönettiği tek 2. Dünya Savaşı filmi olan **«Şeref Madalyası»**nda bile, savaşı kazanan değil yitiren yanın öyküsünü anlatmayı seçmiştir **Peckinpah,** Alman askeri onbaşı Steiner'in öyküsünü anlatmıştır... **«Sonsuz Firar»** veya göremediğimiz **«The Killer Elite»** gibi polisiyelerinin başkişileri de sonunda yenilgiye yargılı olanlardır... **Peckinpah,** bir başka Amerikan yazarını, **Scott Fitzgerald**'ı anımsatır biçimde hep **'yitik kuşak'**ları anlatmayı seçmiştir. Ele aldığı serüvenci tipleriyle **Jack London** veya **Joseph Conrad,** yitik kahramanlarla ise **Fitzgerald**'ı çağrıştıran yönetmen, ne tuhaftır ki bir konuşmasında en çok sevdiği ve etkilendiği yazar olarak **William Saroyan**'ı göstermiştir. Gündelik olayların, küçük insanların usta betimleyicisi **Saroyan**'ı... Bu tür bir atmosfer, **Peckinpah**'ın bir tek filminde, western fonu üstüne ince bir alay ve western dünyasının hep ikinci plana itilmiş **'gündelik yaşamı'** üstüne bir gözlem denemesi olan **«Çöl Şeytanı»**nda kendini gösterir. Ve bu filmi **Peckinpah** filmdizini içinde çok ayrı, özel bir yere getirip koyar.

'Şiddetin Estetiği' mi?

Peckinpah sinemada şiddeti, ölümü, kıyımı gösteren yönetmenlerin arasında kendine özel bir yer yapmıştır. Ünlü yavaşlatılmış çekimleri şiddet olayını duraganlaştırmaya, irdelemeye ve bu yolla daha etkili biçimde sergilemeye yöneliktir. Oysa bu tavır, bazılarınca onun şiddeti estetik bir tabana yerleştirmeye çalışmasının sonucudur. Yönetmen, bir konuşmasında bunu reddetmiş ve şöyle demiştir: **«Özellikle western'lerimde bazı noktalara parmak basmaya çalıştım. 'Kötü adamlar' diye tek ve kısa bir deyimle tanımlanan western kişilerinin söylencesini yıkmaya, yaşamda bulunması gereği ileri sürülen ve kendisine bir de 'şiir' yakıştırılan şiddeti eleştirmek amacıyla göstermeye çabaladım. Günümüzde dünyayı altüst eden birçok şeyi göstermeyi, incelemeyi denedim».** Bu sözler, kuşkusuz başka şeylerle (örneğin yapıtına daha ciddi ve dikkatli bir bakışla) birleşerek, **Peckinpah**'ın şiddete övgü değil, eleştiri getiren bir tavrın sahibi olduğunu gösterir sanıyorum...

Yönetmen, şiiri şiddette değil, çeşitli nedenlerden hep **'kaybeden'**, yenik düşen tarafı anlatmakta aramıştır, bulmuştur. Doğası gereği hüzünlü, buruk, boynubükük bir şiirdir bu... Uyumsuzların, tedirginlerin şiiridir ve **Peckinpah**, bu şiiri sinemada yakalamada tektir. Bu, onu sözünü ettiğimiz **London, Fitzgerald, Hemingway** ve **Kerouac** gibi tüm bir Amerikan yazar grubuna yaklaştırmakta. onların sinemadaki akrabası kılmaktadır...

Yeri Doldurulamayacak Yönetmen

1961'deki **«Ölümcül Arkadaşlar The Deadly Companions»** ve onu izleyen **«Öğleden Sonra Patlayan Silahlar - Guns in the Afternoon»**la kendine özgü kişiliğini ilk kez gösteren, pek anlaşılmamış bir film olan **«Binbaşı Dundee Major Dundee»** ile ilk önemli çıkışını, ilk başyapıtını ortaya koyan **Peckinpah**, özellikle **«Vahşi Belde»**, **«Köpekler»**, **«Sonsuz Kaçış»**, **«Şeref Madalyası»** ve **«Konvoy»** ile bizde de çok ilgi görmüş bir yönetmendi. Göremediğimiz **«Pat Garrett ve Billy the Kid»**, **«Killer Elite»** gibi filmlerini ve son yapıtı olan, bu yıl gösterilme olasılığı da bulunan **«Güçlü ve Sert The Osterman Weekend»**i de görmeyi ve çağımızın bu önemli sanatçısını yeniden anmayı dileyelim. Kuşkusuz ki, son dönemde ölen **Losey, Truffaut, Aldrich** gibi birçok sanatçı için geçerli olan şey Peckinpah için de geçerli olacak ve onun da sinemadaki yeri kimse tarafından doldurulamayacak...

1985

●

Amerika'nın Son Kovboyları...

K O N V O Y

(Convoy) / Yönetmen: Sam Peckinpah / Oyuncular: Kris Kristofferson, Ali MacGraw, Ernest Borgnine, Burt Young, Franklyn Ajaye / EMİ (Amerikan) filmi.

«Kim ne derse desin, Peckinpah, yitmekte olan bir tür insanın «kuğu şarkısı»nı söyleyen, Amerikan sinemasının en büyük birkaç ozanından biridir». Böyle demişim, 1974'de **«Vahşi Sürücü»** Junior Bonner» filmi için yazdığım eleştiride... 4/5 yıl sonra, son filmi **«Konvoy»**da Peckinpah, aynı yargıyı bir kez daha pekiştiriyor: **«Konvoy»**, başdöndürücü bir sinema dili / tekniğiyle çekilmiş,

gösterişli, iddialı bir iş filmi. Ama bu parlak görünümünün altında bir kez daha bir şiir bu: Peckinpah'a özgü, buruk, hüzünlü bir şiir... Peckinpah'ın sinema ustalığının yanısıra, «Peckinpah hüznü»nü de bir kez daha «tescil» eden bir film...

«Konvoy», jenerikteki yazılara göre, bir şarkıdan esinlenmiş. Uçsuz bucaksız Amerika kıt'asını bir baştan bir başa kateden dev yük kamyonlarının, Amerikan TIR'larının öyküsü bu... «Lastik ördek» takma ismiyle anılan bir şoförün (hepsinin takma isimleri vardır bu şoförlerin) yönetiminde polise, kurallara, yasalara isyan ederek özgürlüklerini ilan eden ve gitgide büyüyen bir kamyon konvoyunun öyküsü. Olayın başlangıcını, Lastik Ördeğin 6 yıldır karşılaşmadığı belalı polis «Kirli» Lyle Wallace'la karşı karşıya gelmesi oluşturur. Wallace, eski huylarından vazgeçmemiştir: Şoförlere şantaj yaparak rüşvet alan acımasız ve aşağılık bir adamdır bu... İlk çatışma sonucu Ördek ve bir avuç arkadaşı, kendilerini yasaları çiğnemiş bulurlar ve kaçmaya başlarlar. Kaçış, öylesine ilgi uyandırır ki konvoy gitgide kalabalıklaşır. Eyalet Valisi, halkın bu çağdaş asilere gösterdiği ilgiyi, yaklaşan seçim kampanyası için kullanmak ister. Şoförlerin herbiri, bu toplu çılgınlıkta kendine bir mazeret bulur: Kimisi için bu, kara derililere yapılan ayrımı protestodur. Kimisine göre Nixon skandalini unutturmak için ulaşıma konan sınırlamalara karşı bir eylemdir. Aslında politik değildir bu eylem, örgütlenmiş de değildir. Ne var ki sonuç olarak politik bir nitelik alacak, boyutları büyüyecektir...

İnanç Arayan Toplum

«Konvoy», tipik bir Peckinpah filmidir öncelikle... Yönetmenin olgun ve gösterişli sineması, son derece özenli, dakik, neredeyse insanı rahatsız edecek denli incelikli ve hızlı bir kurguyla ve ara yerde yine bol bol kullanılmış «yavaş hareketler»le, alabildiğine vurucudur, sürükleyicidir... Ama «Konvoy», aynı zamanda tipik Amerikan'dır: Olayın çabucak, adeta kendiliğinden gelişmesi, büyümesi ve toplumca benimsenmesi, soyut özgürlük, kaçış, düzene karşı çıkış olaylarına ve öykülerine meraklı bir toplum yapısının göstergesidir. Yığınlar, anlamsız da olsa, bu başkaldırıya, bu özgürlük özlemine katılır, onu desteklerler: Richard Serefian'ın unutulmaz **«Ölüm Noktası** Vanishing Point»inda olduğu gibi... Yine yığınlar, hele Amerika'da, kahraman yaratmaya, kişileri mitoslaştırmaya bayılırlar: Elia Kazan'ın **«Kalabalıkta Bir Yüz»**, Sidney Lumet'in **«Şebeke** Network», Robert Altman'ın **«Nashville»** filmlerinde (Türkiye'de hiçbiri gösterilmemiş olan bu üç başyapıtta)

olduğu gibi... Yöneticiler ise, Amerikan demokrasisinin, halkın ilgisini çeken herşeyi benimsemeye, kendilerine maletmeye, sistemin parçası haline getirmeğe uğraşırlar: Herşeyin, tüketimi pazarlamadan politikaya, yığınların ilgisini çekmeye, olabildiğince çekmeye dayandığı bir ülkede, bu kaçınılmazdır... Yığınların ilgisi ise öyle pek güvenilir birşey değildir: Bir hata, bir yanlış adım, bir kazayla ilgisizliğe, giderek düşmanlığa dönüşebilir bu... (Nitekim bir şoförün bir kazaya neden olur gibi olması «**Konvoy**»a da bu sonu getirebilecektir). «Konvoy», bu açıdan, özellikle Amerikan olan birtakım toplumsal özelliklerin sergilenmesine dönüşür Yitirdiği temel inançlarını, kuşku duymaya başladığı değer ölçülerini her yeni eylemde, kahramanda veya düşüncede arayan, kahramanlar yaratmaya, mitos'lar oluşturmaya, birşeylere tutunmaya gereksinme içinde ve arayış halinde bir toplum...

Aldatıcı Pembe Son

...Ve «Konvoy», Peckinpah'ın gerçek bir yaratıcı olduğunu da gösterir, bir kez daha. «Kişilikli sinema»nın, «Cinéma d'auteur»un en belirgin özelliğini taşır bu sinema: Bıkıp usanmadan aynı tema'ları, aynı saplantıları işler, geliştirir... Peckinpah'ın gözde tema'sı toplum-dışı, marjinal kalmış, gününe, çağına uyamayan kişidir. «**Konvoy**»un *kamyon* şoförleri, gerçekten de «Amerika'nın son koyboyları»dırlar... Yaşamlarının anlamını, onurlarını korumayı, bireysel davranışlarda, başkaldırmalarda bulan, bu davranışın kendilerini ittiği yolda sonuna dek gitmeye kararlı kişilerdir bunlar... «**Vahşi Belde**»de, «**Çöl Şeytanı**»nda, onları bekliyen ölümdür, yokolmadır, «**Vahşi Sürücü**»de uzaklara, bir Avustralya düşünün peşine takılıp gitmedir... «**Konvoy**» ise, diğerlerinin tersine, iyimser bir sonla biter gibi görünür: Lastik Ördek, savaşımından sağ çıkar, Kirli Wallace'ın dehşetle açılan gözleri önünde ve valinin seçim nutkunu perişan ederek konvoyunun başına geçer, basar gider. Ama bu iyimserlik, Peckinpah'ın sinemasıyla bireysel özgürlük arayışının bu son temsilcilerine yakageldiği ağıt içinde aldatıcıdır. Ördeğin de, diğerlerinin de, bu tür girişimlerin de sonu yoktur: kurulu düzenin ve onun yasalarının kayalarına çarparak er veya geç yenik düşmeğe mahkûmdur hepsi... «**Konvoy**»da, görünürdeki iyimser sonuna karşın, temelde bu kaçınılmaz sonun hüznünü bir kez daha yineler...

1978

SONSUZ KAÇIŞ

(The Getaway) / Yönetmen : Sam Peckinpah / Oyuncular Steve McQueen, Ali MacGraw, Ben Johnson, Al Lettieri, Slim Pickens / National General Pictures filmi.

Gangster Doc Mc Coy'la karısının öyküsünü anlatıyor Sam Peckinpah. Hapisteki Doc, özgürlüğü, dışarısını, karısını özlüyor. Bunun üzerine karısı aracılığıyla bir gangster çetesinin şefine «olur» haberini yollatıyor. Usta soyguncu Mc Coy'u, kendisi için çalıştırmaktır çete reisinin istediği... Olumlu yanıtı alınca, hapishane yetkilileri üzerindeki etki gücünü kullanarak Mc Coy'a hapishane kapılarını açıveriyor. (Allah Allah, neler olabiliyor bazı ülkelerde!). Özgürlüğüne kavuşan Doc, su kıyılarında sere-serpe dolaşan gençlerin arasına karışıyor, kendini sulara atıyor, karısıyla sevişiyor.. Sonra da işe koyuluyor. Yapılacak olan, bir banka soygunudur. Ancak herşey ters gidiyor ve bu yasa dışı çiftin peşine bir yandan patronun adamları, diğer yandan da polis düşüyor.

«Sonsuz Kaçış», Peckinpah filmografisinde gecikmiş bir film (tam 7 yıllık). Yönetmenin bundan sonra yönettiği «Vahşi Sürücü - Junior Bonner», «Şeref Madalyası» ve «Konvoy» filmlerini ülkemizde seyrettik. Peckinpah, «Sonsuz Kaçış»ı ünlü «Köpekler» filminden hemen sonra yapmış «Sonsuz Kaçış»ın özelliği, filmin Peckinpah'ın filmleri içinde belki de tek «aşk filmi» oluşu... Gerçekten de filmin ana tema'sı Doc'la karısı arasındaki garip, gergin ilişki... Birbirlerini seven, ama zaman zaman ihanet de edebilen, ayrılmaktan da sözeden garip bir çift, Doc ve karısı... Tıpkı Bonnie ve Clyde gibi ölüme birlikte, göz kırpmadan atılan, bir silah, kan ve ölüm denizi ortasında kadın / erkek birlikteliğinin benzersiz serüvenini yaşıyan bir çift.. Filmin en gerilimli anlarını, vuruşma bölümlerinden çok bu birlikteliğin kopma noktasına ulaştığı sürprizli anlar oluşturuyor...

Bunun dışında «Sonsuz Kaçış» tipik bir Peckinpah filmi... Yönetmen, öyküsünü usta bir dille ,nefes nefese bir biçimde anlatıyor... Bir kurgulama ustası olduğunu bir kez daha gösteriyor. Bazı filmlerinde doruk noktasına çıkan şiddet düşkünlüğü bu kez aşırı değil (veya o zamandan beri aşılmış, «Sonsuz Kaçış»ın içer-

diği şiddet): Peckinpah sinemasının ünlü «slow motion»ları da (yavaş çekimler) bu kez ancak yer yer var... Film, tipik bir Peckinpah mizahı içeriyor, ince ve «kara» bir mizah.. Filmin sonunda, yasadışı çifti Meksika'ya kaçıran yaşlı adamın «Demek evlisiniz.. Sevindim. Bugünlerde kimsede ahlak kalmadı» deyişiyle doruğuna ulaşan bir mizah bu... Diğer yandan filmin sonu (yaşadışı çiftin kaçıp kurtulması) da, polisiye sinemada kötünün (cezalanması» gibi klasik bir sona ters düşen ilginç bir bitiş...

«Sonsuz Kaçış», Peckinpah'ın en önemli filmlerinden değilse de, Türk sinemaseverinin iyi tanıdığı bu sinemadan belli tadlar taşıyan, rahatça izlenebilecek bir film... McQueen ve (7 yıl önceki haliyle) Ali MacGraw ikilisinin de çok formunda olduğunu belirtelim...

1979

●

Şiddetin Doruklarında...

BANA ONUN KELLESİNİ GETİRİN...

(Bring me the Head of Alfredo Garcia) / Yönetmen: Sam Peckinpah / Oyuncular: Warren Oates, İsela Vega, Gig Young, Robert Webber, Emilio Fernandez, Helmut Dantine, Kris Kristofferson / United Artists filmi.

Bir Sam Peckinpah filmi seyretmek, her zaman zevkli bir olaydır diye düşünenlerdeniz. 1974'den kalma «Bana Onun Kellesini Getirin». bu düşünceyi bir anlamda doğruluyor, bir anlamda boşa çıkarıyor. Peckinpah'ın tipik bazı özellikleriyle tam zıddı bazı nitelikleri biraraya getiren, garip bir film bu...

Film, günümüz Meksika'sında zengin bir toprak ağasının, gencecik kızını gebe bırakan eski adamı Alfredo Garcia'nın kellesine ödül koymasıyla başlıyor. Bir milyon dolar gibi inanılmaz bir para veriyor toprak ağası: Yalnız karşılığında Garcia'nın kellesini karşısında görmek istiyor. Bu ödülü almak için, centilmen görünüşlü, ama acımasız 3 haydut bir örgüt kuruyorlar, kentin lüks bir otelinde bir «büro» açıyorlar: Sekreterli, sürekli çalan hafif müzikli, kibar bir iş adamı bürosu. Bu arada yaptıkları araştırma-

da, Garcia'yı tanıdığını söyleyen caz piyanisti Bennie'ye, kelleye karşılık 10 bin dolar öneriyorlar. Bennie, bir süre önce Garcia ile yatmış olan kendi sevgilisinden, Garcia'nın bir trafik kazası sonucu ölmüş olduğunu öğreniyor. Gömülü olduğu mezarlığa gidip kafasını kesmeye karar veriyor 2 sevgili... Yolda başlarına gelmedik kalmıyor, mezarlıkta ise geceyarısı bilinmeyen kişilerin saldırısına uğruyorlar. Bennie, kadının ölümü pahasına kelleyi ele geçirmiştir. Ama niye bu adamlar bu kellenin peşindedir? Bu merak ve Garcia'nın kellesi ile kurduğu bir tür garip «dostluk» ilişkisi, daha 20'ye yakın insanın ölümüne neden olacaktır...

«Bana Onun Kellesini Getirin», nefis bir sekansla başlıyor: Su kenarında karnını tutarak oturan gencecik, gebe bir kadın... Bu bölümde tipik Peckinpah profesyonelliğinden uzak, sanki bir amatör sinemacı yaklaşımı var. Bu amatörce yaklaşımı tüm bir ilk yarı koyunca koruyor Peckinpah... Kendi halinde ikinci sınıf bir serserinin, önüne birden büyük bir fırsat çıkmış bir zavallının, aslında bir fahişeden başka birşey olmayan kadınıyla gerçek bir sevgi niteliği alan ilişkileri, tüm ilk yarının ana motifini oluşturuyor. Bu bölümlerde, gevşek bir senaryo, durgun bir anlatım, olayları değil, 2 kahramanın kişiliğini, benliğini vermeye çalışan Avrupa sinemasına özgü bir sinema dili, filmden kanlı bıçaklı sahneler bekleyen seyirciyi adamakıllı şaşırtıyor...

Bu kanlı bıçaklı sahneler ikinci yarıda geliyor. Peckinpah, yine yavaşlatılmış çekimlerle, şiddeti, ölümü bir kare boyunca dondurmayı, elle tutulurmuşcasına yakalamayı deneyen anlatımıyla sinemada ölümü, kıyımı, şiddeti en iyi anlatmayı bilen yönetmen olduğunu kanıtlıyor. Richard Fleischer'in «Baba Öldü»sündeki bir düzine öldürme olayı ne denli donuk ve heyecansızsa, Peckinpah'ın filmindeki 20'ye yakın ölüm o denli canlı, etkileyici... Filmin büyük bir profesyonel ustalık taşıyan şiddet bölümleriyle nerdeyse bir amatör tutukluğu taşıyan duygusal bölümleri arasındaki uyumsuzluk, filme garip bir çeşni vermiyor değil. Peckinpah'ın aslında bir hayli kişilik sahibi, 'entellektüel' bir sanatçı olduğunu, zaman zaman ve ticari kalıplara uygun bir filmin içinde bile kişisel bir anlatıma yönelme deneyini uygulamayı göze aldığını gösteren bir film «Bana Onun Kellesini Getirin»..

Diğer yönden Peckinpah her filminde olduğu gibi, şiddet ve kan yüklü bir öyküye ruhbilimsel ve toplumsal çağrışımlar yüklemeyi biliyor. Film, hiçbir anında doğrudan doğruya politik bir film olmayı savlamıyor gerçi, çağdaş Meksika toplumunu irdelemeyi açıkça amaçlayan bir yanı da yok. Ama Peckinpah, yine de, do-

laylı yoldan da olsa, hâlâ geri kalmışlığı yaşayan, şiddetin günlük hayatın bir parçasını oluşturduğu, erkeğin kadın üstünde kesin ve tartışmasız egemenliğini yaşadığı, aile, onur kavramlarının tüm gücünü koruduğu bir toplum panoraması çizmeyi biliyor... Bir tür ilkel insan saflığını, temizliğini, dürüstlüğünü koruyan bu insanlar, tüm bir ailenin 2 haydutun silahlarıyla yok edildiği bölümün simgelediği gibi, işbilir ve acımasız uluslararası kapitalist mekanizmanın çarkları tarafından ezilmeye, yutulmaya hazırdırlar kuşkusuz. Diğer yandan, gözleri önünde öldürülen kocasının acı sonunu gizli bir gülümsemeyle karşılayan çiftlik sahibesinin veya anlayışsız, katı kurallarıyla yaşamını altüst eden babasını öldürmesi için katile yalvaran gencecik annenin simgelediği gibi, kadın erkek ilişkilerindeki değişmez nitelik, ataerkil toplumun yüz yıllık baskısı, sonuç olarak bu ilişkileri, erkek açısından da, kadın açısından da olumsuzlaştırmaktan, kıyıcı ve acımasız kılmaktan başka bir sonuca varmıyor...

«Bana Onun Kellesini Getirin», her şeye karşın tipik bir Peckinpah filmi... Özellikle ilk yarıda filmin verdiği sıkıntı, sonuç olarak filmin sonsal izlenimini güçlendirmekten başka bir işe yaramıyor. Öyle ya, film kahramanının kadınına olan ve gerçek bir sevgi boyutlarına ulaşan yakınlığı olmasa, bir «kelle»yi dost edinmeye ve tüm bir baskı mekanizmasına karşı koyup onca kişiyi öldürmeye varan çılgınlığı, sevilen kişinin ölümünden, anlamsızcasına ölümünden doğan kederden, umutsuzluktan başka neyle açıklanabilirdi? Dolayısiyle, sonunda her şeyin yerli-yerine oturduğu, parantezin kapandığı, kendi mantıksal sürecini tamamlayan bir film bu... İsveç sansürünün bu filmi yasakladığını bilmek ilginç olabilir. Kolay kolay hiçbir şeyi yasaklamayan bu toplum, Peckinpah'ın filminin içerdiği şiddeti, toplum sağlığı açısından zararlı bulmuş olacak. Ama bizim toplumumuzun şiddetle geleneksel yakınlığı, bu tür bir sakıncayı kuşkusuz ikinci plâna itiyor, giderek «nâmevcut» kılıyor...

1980

İÇİNDEKİLER

Önsöz 5
Sunuş 9
Dreyer Üstüne Notlar **(Carl Dreyer)** 17
Şeytan Ruhlu Kadın **(Julien Duvivier)** 22
Western'in Babası Öldü **(John Ford)** 24
Gecelerin Adamı **(Jean Pierre Melville)** 28
Kiralık Katil 30
Ateş Çemberi 31
De Sica'nın Ardından **(Vittorio de Sica)** 33
Dün Bugün Yarın 34
İtalyan Usulü Aşk 35
Güneş Çiçeği 35
Yolculuk 36
İtalyan Güldürüsünün Büyük Ustası Öldü **(Pietro Germi)** 38
Kadınlar ve Erkekler 39
Dağların Çapkını 39
Çapkın Damat 41
Stevens'in Ardından **(George Stevens)** 42
Pasolini Trajik Biçimde Öldü **(Pier Paolo Pasolini)** 44
'Domuz Ahırı' Üzerine 49
Medea 50
Dekameron'un Aşk Hikâyeleri 51
'Canterbury Öyküleri' Üstüne ... 52
Pasolini'nin Ölümündeki Giz, 5 Yıl Sonra Yayınlanan Bir Kitapta Çözülmeye Çalışılıyor ... 53
İtalyan Sinemasının 'Prens'i Öldü **(Luchino Visconti)** 56
Visconti'den Deyişler 60
Masumlar 60
Bir Devin Ölümü **(Fritz Lang)** 64
Rossellini: 3 Dönem, 3 Kadın **(Roberto Rossellini)** 69
'Dünyayı Güldüren Adam' Artık Yok **(Charlie Chaplin)** 74

Amerikan Sinemasından Bir Yaprak Düştü (**Howard Hawks**) 77
Gerçekle Yanılsamanın İkilemini Veren Bir Usta Öldü (**Jean Renoir**) ... 81
İki Ünlü Ray'dan Biri Öldü (**Nicholas Ray**) 86
Ertuğrul ve Sinemamız (**Muhsin Ertuğrul**) 88
Muhsin Ertuğrul ve Birkaç Nokta 90
«Bataklı Damın Kızı Aysel» Üzerine 92
Bir Muhsin Ertuğrul Filminin Düşündürdükleri 97
Hitchcock Artık Kimseyi Korkutamıyacak (**Alfred Hitchcock**) 99
Topaz 112
Hitchcock 'Topaz' Üstüne Konuşuyor 113
'Topaz' Hakkında Notlar 114
Cinnet 115
Aile Oyunu ... 116
Yaşlı Usta Walsh'ın Ölümü (**Raoul Walsh**) 118
Büyük Fransız Sinemacısı Clair Öldü (**René Clair**) 112
Vidor'un Karamsarlığı, Tati'nin 'Modern Yaşam' Eleştirisi (**King Vidor / Jacques Tati**) 128
Fassbinder'in Yarıda Kalan Arayışı (**Rainer Werner Fassbinder**) 131
Fassbinder 134
Maria Braun'un Evliliği 138
'Veronika Voss'un Tutkusu' 139
Bir 'Politik Mesel' Ustası Öldü (**Elio Petri**) 141
Çılgın Ruhlar 142
Bir Vatandaş Üstüne Soruşturma 143
Benzersiz Bir Sinemacı Öldü (**Luis Bunuel**) 145
Seni Sevmeyeceğim 150
Gündüz Güzeli 155
Olağanla Fantastiğin Kendine Özgü Bir Bireşimi 157
Luis Bunuel'in Dünyası 162
Bir Anlatım Ustası Daha Öldü (**Robert Aldrich**) 165
Başkanın Adamları 168
Buldozer ... 169
Yitik Bir Sinemanın Peşinde (**Joseph Losey**) 171
Dişi James Bond 175
Kaza Gecesi 176
Aşkı Arayan Kadın ... 177
Arabulucu 178

Yitik Kuşağın Sürgün Sinemacısı Losey, Artık Günümüzün Büyük Ustalarından Sayılıyor 180
Mozart, Losey ve Bir Başyapıt 188
Sinemacı Güney'den Kalan (**Yılmaz Güney**) 190
Yılmaz Güney'in Sinemasına Genel Bir Bakış 192
Truffaut Sinemanın Has Bir Ozanıydı (**François Truffaut**) 199
Siyah Gelinlik 202
Evlenmekten Korkmuyorum 203
Vahşi Genç 205
Genç ve Güzel 206
'Güneşte Gece' ya da 'Amerikan Gecesi' 207
'Son Metro' Üstüne Birkaç Not 208
Peckinpah Şiddetin Ozanı Mı? (**Sam Peckinpah**) 210
Konvoy 213
Sonsuz Kaçış 216
Bana Onun Kellesini Getirin 217

varlık / bilgi dizisi

Sayısız insanın katkısıyla ortaya çıkan
kollektif bir çabadır sinema.
Ama yine de bir filme sanatsal bir
son damgayı vuran yönetmendir.
Bu nedenle "Sinemayı Sanat Yapanlar"
bir yönetmenler kitabıdır.
Kitap, Dorsay'ın 1968'den başlayarak,
ölen ünlü yönetmenler hakkında
zamanında yazdığı anma yazıları ve yönetmenlerin
bazı filmleri üzerine eleştirilerinden oluşuyor.

"Dorsay'ın sinemanın ustaları üzerine yazılarını
bu kitapta toplayarak sinemaseverlere
başvurabilecekleri ender kaynaklardan birini
sağladığına kuşku yok."

Şahin Alpay