YÜZYILIN EN İYİ 100 FİLMİ

Barry Norman



AFA SİNEMA

Aynı yazarın diğer kitapları:

Roman:
The Matter of Mandrake
The Hounds of Sparta
A Series of Defeats
To Nick a Good Body
End Product
Have a Nice Day
Sticky Wicker
The Birddog Tape

İnceleme:
Tales of the Redundance Kid
The Hollywood Greats
The Film Greats
The Movie Greats
Talking Pictures

AFA – Sinema: 32
AFA – Yayınları: 359

Ocak, 1997

ISBN 975 – 414 – 326 – 9

© Barry Norman, 1992

100 Best Films of the Century
adlı İngilizce orijinalinden çevrilen
bu kitabın tüm Türkçe çeviri hakları
AFA Yayıncılık A.Ş.'ye aittir.

Dizgi: AFA Yayıncılık A.Ş.
Baskı: Özener Matbaası

AFA Yayıncılık A.Ş., İstiklal Cad. Bekar Sok No 17
80080 Taksim – İSTANBUL
Tel: (212) 245 39 67

Barry Norman

YÜZYILIN EN İYİ 100 FİLMİ

Çevirenler
Vehbi Sargın / Jale Mutlu

AFA
YAYINLARI

İçindekiler

Sunuş	9
Giriş	11
Filmler	67
Filmlerin Listesi	269

Samantha ve Emma ve Piers'e

Sunuş

Bu kitabın ilk bölümlerinde aradığınız, sinemanın ayrıntılı bir tarihi ise, büyük olasılıkla yanlış bir yerdesiniz demektir. Sunmak istediğim tek şey, potansiyel olarak (ve bazen de gerçekten) yirminci yüzyılın en heyecan verici sanat dalı olan sinemanın ilk yüzyılına şöyle bir göz atmak, en belirleyici gelişmelerin altını çizmek, sonra da benim tercihim olan, yüzyılın en iyi yüz filmini tanıtmaktır. Gerçi sinema henüz yüzüncü yılını doldurmadığından bu çalışma bir anlamda erken doğum sayılabilir ama bunun da fazlaca bir önemi yok.

Söz konusu listeyle ilgili olarak emin olduğum bir şey var: Yaptığım seçime yüzde yüz katılmayacaksınız. Evet, tercihlerimin bir bölümünü onaylayacaksınız. Bu filmlerden bazıları, hemen herkesin listesinde istisnasız yer alır. Kalanlarsa "benim" listemden başkalarında görülmeyebilir. "Şu neden yok, buna neden değinilmedi, o niye atlanmış?" gibi soruların çok basit bir yanıtı var: Çünkü bu, benim listem, sizin ya da bir başkasının değil.

Her filmin sonuna başrol oyuncuları ile yapım ekibinin önemli isimlerini ekledim. Kısaltmaları anlaşılabilir bir biçimde yaptım ama olası kuşkuları giderebilmek için anahtarı önceden vermekte yarar görüyorum:

YÖN: Yönetmen, YAP: Yapımcı, SNR: Senaryo, KAM: Kamera, MÜZ: Müzik, SAN. YÖN: Sanat Yönetmeni, MÜZ. DİR: Müzik direktörü, KORE: Koreografi.

Film sürelerini, eldeki kopyaların sürelerine göre verdim ama bazen en uzun kopyaların bulunmasında zorlandım. Birçok film, televizyon ve video vizyonları için, kimi zaman önemli ölçüde kısaltılmıştı. Birçoğu da yönetmenin stüdyoda belirlediği uzunlukla gösterime girmesine karşın, daha sonra "yönetmenin kestiği" sahneler eklenerek uzatılmıştı. David Lean'in *Arabistanlı Lawrence* filmi, buna bir örnektir. Ben, yönetmenlerin belirlediği uzunluklara sadık kalmayı yeğledim.

Akademi ödülleri açısından bakıldığında filmler, Amerika'da gösterime girdikleri yıl aday gösterilebilirler. Birçok yabancı film ve arada İngiliz yapımları, kendi ülkelerinde gösterime girdikten bir ya da iki yıl sonra, Oscar listelerindeki yerlerini alırlar (1956 yılına gelinceye değin yabancı filmlere Oscar yerine Özel Ödül verilirdi).

Bir nokta daha: Birkaç yıl önce Cannes Film Festivalinin yarışma bölümünde Peter Greenaway'in *The Belly of an Architect* adlı yapıtı gösterildiğinde, filmin yıldızı Brian Dennehy'ye ne düşündüğünü sormuştum. Ne diyeceğini iyice düşündükten sonra şunları söylemişti:

Kariyerim boyunca birçok filmde göründüm ama ilk defa film yaptım.

Ne demek istediğini anladım ya da en azından anladığımı sanıyorum. Kimi film vardır, suya tirittir. Kimi film de vardır, söyleyecek çok şeyi olan ciddi bir çalışmadır.

Dennehy'nin dikkatli ayrımına duyduğum saygıya rağmen onun tanımlamasının ardına sığınmıyorum. Muhafazakâr görüşlü olanlar karşı çıkabilir ama ben film, sinema, hareketli film sözcüklerini –biraz da tekrarlardan kaçmak için– ayrım yapmadan kullandım. Çünkü sonuçta hepsi aynı şeyi tanımlıyor: Sinema için yaratılan bir eseri.

GİRİŞ

BİR - İLK GÜNLER

Sinema 28 Aralık 1895'te doğdu. Doğum çırpınışlarına Paris'te Capucines Bulvarında bir bodruma biletle girmiş otuz üç seyirci tanık oldu. Sadece seyrettiler tabii, duyamadılar. Çünkü ses yoktu o zaman.

O gece Hotel Scribe'deki Grand Café'de Louis ve Auguste Lumière kardeşler bir trenin istasyona girişi, paydos saati fabrikadan çıkan işçiler gibi ilgi çekici olaylardan oluşan yirmi dakikalık bir program sundular. *L'Arroseur Arrosé* (Sulanan Bahçıvan) adlı bir komedi bile vardı. Kendi hortumuyla ıslanan bir bahçıvan. Gıdıklayan türde komiklikler.

Aslında Lumière kardeşler, filmlerini daha önce de birkaç kez göstermişlerdi: Mart ayında Paris'te Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale (Ulusal Sanayi Destekleme Cemiyeti) üyeleri için, Haziranda Lyons'da fotoğrafçıların bir toplantısında ve aynı ay gene Paris'te Revue Générale des Sciences (Genel Filmler Dergisi) için. Ama Hotel Scribe'deki bu gösteride ilk kez, hele Fransa'da ilk kez halk da sinema seyretmeye davet edilmiş, hatta reklam afişleriyle çağrılmıştı.

Böylece Lumière kardeşler "sinemanın babaları" olarak anılmaya başladı. Çok da uymuştu doğrusu, bundan daha iyi bir ünvan bulunamazdı herhalde. Ne var ki bu ünvanı onlara vermekle Alman Max Sklandowsky'ye de biraz haksızlık edilmemiş değildi.

1 Kasım 1895'te Max Sklandowsky ile kardeşi Emil, Berlin'deki Wintergarten'de kendi filmlerini gösterime sunmuşlardı. Aygıtların tasarımını Max Sklandowsky yapmıştı. Bu nedenle, bugün bulunduğu yerden aşağıya bakıp Lumière kardeşlere yapılan övgüleri duyduğunda biraz içerliyordur belki de. Bu işi yaklaşık iki ay daha önce yaptığına göre sinemayı icat etmiş olma onuru ona -eğer sayıyı arttırmak isterseniz bir de Emil'e- ait değil mi aslında? Almanlar arasında da bu görüşü savunan bir düşünce akımı var, sırf Fransızlara önceliği kaptırmama kaygısıyla olsa bile. Ama sinema tarihçilerinin büyük çoğunluğu Lumière kardeşlerden yana. Sklandowsky'nin aygıtları gerçek anlamıyla bir projeksiyon makinesi değil, sürekli hareketli resimler yerine görüntüleri ardarda gösteren genellikle daha kaba bir aygıt olarak nitelendiriliyor.

O halde zafer Lumière kardeşlerin!

Hareketli resimlerin soy kütüğü ise çok daha karışık. 1880'lerde Britanya'da ve başka bazı yerlerde Eadweard Muybridge fotoğraflarla önem-

li deneyler gerçekleştirmiş, bu da Fransa'da Etienne Jules Marey'in çalışmalarını etkilemiş, Amerika'da ise daha önce telefon, fonograf ve elektrik ampulünün geliştirilmesine katkıda bulunmuş olan Thomas Edison, William Dickson'ın da yardımıyla bir fonograf plağıyla eşzamanlı olarak film gösteren bir araç icat etmişti. (Edison bu araca Kinetofonograf gibi tuhaf bir ad vermişti ki en baştan bunun tutmayacağını anlaması gerekirdi.) Ayrıca, 1889'da ilkel bir kamera ve projeksiyon makinesi geliştirmiş (ve 1951 tarihli *Magic Box* adlı filmde konu edilmiş) olan İngiliz William Friese–Greene'i de unutmayalım.

Başarılı olan her şey gibi sinemanın da birden çok babası var ve bunların hiçbiri tek başına babalık iddiasında bulunma hakkına sahip değil. Lumière kardeşler şüphesiz kamera ve projeksiyon makinesini birleştiren sinematografi geliştirmekle büyük bir atılım yapıp bu yarışta öne geçmişlerdi ama Fransızlar bile sinemanın tek mucidinin onlar olduğunu iddia edemez. Kaldı ki Lumière kardeşler, rakiplerinin çalışmalarına çok şey borçludur.

Gene de diğerlerinden bir adım öne geçmeyi başarmış olan Lumière kardeşler bu avantajı çok iyi kullandı. 1897'de herkes sinemayı ancak müzikhollerde ve panayırlarda sergilenecek bir tuhaflık, hatta gelip geçici bir moda olarak görürken, Lumière kardeşler, gerçek anlamıyla ilk sinema salonunu, sırf film göstermeye tahsis edilmiş olan binayı Paris'te açtılar.

Amerika'da bunun benzeri bir şey ancak 1902'de Los Angeles'te, bir şovmenin salonundaki diğer eğlence araçlarını atıp yerine koltuklar ve bir sinema gösterim makinesi yerleştirmesiyle gerçekleşti. İlginç bir rastlantı daha... zira on yıl kadar sonra Los Angeles, Batı dünyasının sinema merkezi olma yoluna girecekti.

Böylece 1896'da film ve sinema ortaya çıkmış oldu. Henüz eksik olan şey, sinemaya yirminci yüzyılın sanat formu niteliğini kazandıracak olan fotoğrafla dram sanatlarının evliliğiydi. Derken yaratıcılık ve hayal gücü yüksek bir başka Fransız girdi sahneye: Georges Méliès. Meslekten bir illüzyonist olan Georges Méliès gara giren bir trenin ya da paydos saatinde fabrikadan çıkan işçilerin ilginç görüntüler oluşturmakla birlikte bu görüntülerin önemli bir şeylerden yoksun olduğunu çağdaşlarından önce anladı. İlk filmler bir olayı kaydetmekle yetiniyorlardı. Eksik olan bir olay örgüsü, karakter gelişimiydi. Edison'ın gayet ciddi orta yaşlı bir çifti kibarca öpüşürken gösteren filmi *The Kiss* (Öpücük, 1896) ya da o zamanlar hiç şüphesiz hayranlık toplamış olan göbek dansını yapan *Fatima* (1897) gibi filmler aslına bakılırsa pek de tatmin edici değildi. Amerikalıların çoğunun yaptığı gibi, "Şunların öpüşmelerine bakın hele, bu ne utanmazlık!" diye homurdanabilir, sinirlenebilirdiniz belki ama hiç de bir öykü izlemiş olma duygusuna kapılmazdınız.

Méliès sinemanın neye ihtiyacı olduğunu bulmuştu: Biraz düşlem. Sadece gerçek olgular değil, biraz kurmaca, salt gerçeklik değil, illüzyon. Böylece fotoğraf hilelerinin yardımıyla bir kadının iskelete, kadın güreşçilerin erkeklere dönüştüğü, hayaletlerin dans ettiği filmler yaptı. Bir yanardağın lav fışkırtması ya da Dreyfus'un yargılanması gibi sahte "haber filmleri" hazırladı ve çoğu kez seyirciler bunların gerçek belgeseller olduğunu sandılar.

Kısa süre sonra, sinema endüstrisini harekete geçirip yön veren kişilerin bir özelliği haline gelecek büyük bir "tevazu" gösterisi içinde Méliès, kendisinin sinemanın gelişimi açısından Lumière kardeşlerden daha önemli olduğunu ileri sürecekti. Bir bakıma haksız da sayılmazdı. Lumière kardeşler ve diğer öncüler hayatı ve devinimi filme kaydetmenin mümkün olduğunu göstermişlerdi belki ama bu yeni büyülü araçla olayların değiştirilebileceğini, hikayelerin anlatılabileceğini, sanatın yakalanabileceğini, hatta yaratılabileceğini ilk fark eden Méliès olmuştu.

Gene de yirminci yüzyılın ilk yıllarına, kurgunun, yani farklı film parçalarını ardarda getirme tekniğinin gelişimine dek (tıpkı sinema gibi kurgunun da kim tarafından icat edildiği konusunda rivayet muhteliftir) anlatı sinemanın tali bir ögesi olarak kaldı. Bir hikaye anlatmaya yönelik ilk dönem filmlerinin en iyi örneklerinden biri, Edwin Poter'ın *The Great Train Robbery* (Büyük Tren Soygunu, 1903) adlı filmidir. On dakika süren tek makaralık bu film on dört sahne içinde bir tren soygununu, ardından kaçışı ve soyguncuların yakalanışını anlatmaktadır.

Sinemacılıkta daha sonraları çok yaygınlaşan kendini övme ve öne çıkarma eğilimine uygun olarak Porter da sinemada kurguyu kendisinin icat ettiğini iddia etmiştir ama ona inanmamız için elimizde yeterince neden yok. O da yeni yeni serpilmekte olan bu endüstri içindeki hemen hemen herkes gibi bir kopyacıydı ya da en azından başkalarının fikirlerini ödünç alıp uyarlayan biriydi. Ve *The Great Train Robbery* filmi bile tamamen özgün değildir. Ama şu söylenebilir: Bu ilk dönem filmlerinin büyük çoğunluğu soygun ve kovalamacaları konu edindiğine göre ilk sinema türü gangster filmleridir. Tabii buna karşı çok daha önceleri *The Kiss* filmiyle seks filmlerinin başladığını da ileri sürebilirim.

Ancak teknolojiyle içerikteki tüm yeniliklerin Amerika'dan kaynaklandığı anlamına gelmez bu anlattıklarım. Örneğin İngiltere'de daha 1901'de *Fire!* (Yangın!) adlı kurgulu bir film yapılmıştı. Fransa'da Georges Méliès muhtemelen dünyanın iki makara uzunluğundaki ilk filmi olan *Voyage à Travers l'Impossible*'ı çekmiş, 1912'de ise Sarah Bernhardt'ın başrol oynadığı dört makara uzunluğundaki *Queen Elizabeth* (Kraliçe Elizabeth) çekilmişti. Bu film uzun mu -ki öyleydi gerçekten- geldi size? Oysa aynı yıl İtal-

ya'da Enrico Guazzoni tarafından yönetilen *Quo Vadis* bunun iki katı uzunluktaydı ve sinema seyircisinin titrek bir film şeridi karşısında birkaç dakikadan fazla oturamayacağını iddia eden şüphecileri şaşkına çevirmişti. İki yıl sonra gene İtalya'da Giovanni Pastrone'nin üç saatlik *Cabiria* adlı filmi çekildi. Böylece, Boulevard des Capucines'deki ilk akşamın üzerinden yirmi yıl geçmeden sinema tam bir eğlence aracı haline gelmişti. Sinemada –ya da o zamanlar Amerika'daki deyimiyle *nickelodeon*'da (giriş parası bir nikel'di)– bir gece geçirmek tiyatroya gitmenin alternatifi olmuştu bile. Filmler de artık tiyatro oyunları kadar uzun sürüyordu. Tamam, piyano müziği haricinde ses yoktu ama bu kadar ucuza da daha fazla ne beklenir ki?

Bu aşamada sinema endüstrisi tek bir ülkenin egemenliği altında değildi ve Birinci Dünya Savaşı'na dek bu böyle sürdü. Gelişmeler Amerika'da olduğu kadar Avrupa'da da aynı hızla sürüyordu ve sinema görece serbest bir pazardı. Filmler sessizdi, bu yüzden hiçbir dil engeli yoktu ve birçok ülke film ithal ettiği kadar üretip ihraç ediyordu da. Danimarka bile, bir ölçüde seks filmlerinde uzmanlaşmakla birlikte –1910 tarihli *The White Slave Trade* (Beyaz Köle Ticareti) örneğin– önemli bir "ürün" kaynağıydı. Danimarka bile derken niyetim Danimarkalıları küçümsemek değil, sadece şunu vurgulamak istiyorum: Bugün Danimarka denildiğinde akla gelen şey sinema olmaz, tereyağ, peynir ve sosis akla gelir belki ama sinema değil.

Dahası star sistemi de yoktu o zamanlar. Filmlerdeki oyuncular, Sarah Bernhardt gibi biri söz konusu değilse eğer, tanınmıyordu, hatta çoğu zaman profesyonel oyuncu bile değil, her nasılsa sinemacılık işine bulaşmış yapımcıların akraba ve arkadaşlarıydı. O ilk günlerde Amerika'da bile bugünkü anlamıyla film yıldızına en yakın kişiler "Biograph Kızı" ile "Kıvırcık Saçlı Kız"dı. "Biograph Kızı" adıyla bilinen kız, Biograph şirketiyle çalışırken Carl Laemmle'nin Independent Motion Picture şirketine geçen ve önceleri Florence Lawrence adını kullanıp daha sonra gerçek adının Mary Pickford olduğunu açıklayan oyuncuydu.

Sinema kariyeri aslında pek de parlak olmayan ve 1920'lerde yıldızı tamamen sönen Florence Lawrence sinema seyircileri tarafından bilinen ilk sinema oyuncusu olma özelliğini taşımaktadır. Biograph'ın filmlerinde sık sık göründüğü için yüzüne seyirci aşinalık kazanmış, fiziği belli bir hayranlık toplamıştı ama Laemmle onu kendi şirketine transfer edip sinema tarihinin ilk büyük reklamcılık numarasıyla onun kimliğini açıklayana dek kimse adını bilmiyordu.

Laemmle Biograph Kızı'nın artık Biograph Kızı olmadığını, IMP Kızı'na dönüştüğünü sinema seyircilerine duyurmak için basına bir uydurma haber sızdırdı. Buna göre zavallı Florence Lawrence bir trafik kazasın-

da ölmüştü. Hemen ardından, halk daha bu haberin şaşkınlığından ve üzüntüsünden kurtulamadan başka bir haber yaydı. Laemmle'nin iddiasına göre daha önceki haber rakipleri tarafından uydurulmuştu. Bayan Lawrence sağdı ve ne hoş bir rastlantı ki onun şirketinde çalışıyordu.

Bu şaşaalı tezgah, star sisteminin de başlangıcı oldu. Lawrence ve ilginç bir rastlantıyla aynı dönemde Biograph'dan ayrılan Kıvırcık Saçlı Kız'la yapılan anlaşmalarla Laemmle'nin yapımlarının daha fazla seyirci toplamaya başlaması rakiplerinin gözünden kaçmadı. Bu olayın üzerinden üç yıl geçmiş geçmemişti ki film şirketlerinin çoğu önde gelen oyuncularının adlarını reklam etmeye başlamışlardı. Ne var ki hem kendileri hem de izleyicileri buna pişman olacaklardı ilerki yıllarda. Tanınmayan oyuncular çok ucuza çalıştırılabilir, hatta sokaktan toplanırken, tanınmış isimler çok daha pahalıya mal oluyordu. Florence Lawrence Biograph'dan ayrılıp IMP'ye geçtiğinde ücreti haftada 25 dolardan 1.000 dolara çıkmıştı. Ama sellerin önünü kesen baraj yıkılmıştı bir kere ve milyonlarca dolarlık starların günü uzak değildi.

İKİ – ALTIN ÇAĞ

Bir gün bir grup arkadaş Buenos Aires'te oturmuş, Rogar Moore'un 007 rolünü oynadığı *Moonraker*'den sahneler seyrederek Avrupa ve Amerikan televizyonları arasındaki farkı tartışıyorduk. Hepimiz Avrupalı olduğumuz için pek de anlaşmazlık çıkmadan *bizim* televizyonumuzun *onlarınkinden* çok daha iyi olduğu sonucuna vardık hemen. Peki ama neden?

Danimarka'da televizyonda film eleştirmenliği de yapan bir akademisyen şunu ileri sürdü: Avrupa'da televizyon ilk kez entelektüeller tarafından hayata geçirilmiş, en azından başlangıçta işler onların denetiminde yürütülmüştü. Amerika'daysa televizyonu başlatan ve denetleyen reklamcılar olmuştu. Bu yüzden televizyon bebeklik yıllarında Avrupa'da bir bilgilendirme ve eğlendirme aracı olarak görülürken Amerika'da satış yapmaya yardım edecek bir şey olarak ele alınmıştı.

Bu görüşte bir hakikat payı olduğu kanısındayım, en azından bir zamanlar öyleydi. Günümüzde ticari kanalların ortaya çıkmasıyla birçok ülkede, İngiltere'de ise özellikle uydu yayınları yoluyla Amerikan düşünce tarzı ağır basmaya başladı. Daha çok seyirci reklamcının daha çok ilgisini çekiyor, daha çok seyirciyi sağlayan şeyse en küçük ortak payda. İngiltere'de –en azından şimdilik– reklam yayınlamayan BBC bu "rating" kavgasının dışında kalmış gibi görülse de (özellikle 1980'li yıllardan itibaren) hükümetin baskısı sayesinde o da bundan kurtulabilmiş değil. Varlığını, özellikle de ruhsat ücretlerini meşrulaştırabilmek için hatırı sayılır oranda seyirci toplamak zorunda. Dolayısıyla Amerikan bakış açısı kazanmış gibi görünüyor: Televizyonun amacı bir şeyler satmaktır, bu (BBC örneğinde olduğu gibi) bizzat yayın hizmetinin kendisi bile olsa.

Televizyon için söz konusu olan bu durum genel olarak sinema için de geçerli. Amerika'da sinemanın ilk öncülerinin Avrupa'dakilerden daha az entelektüel olduğunu ya da sinemayı yalnızca ceplerini doldurmanın bir aracı olarak gördüklerini söylemek istemiyorum. *Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu) filminin yönetmeni D.W. Griffith gibileri bu olağanüstü yeni oyuncağın sanatsal olanaklarını hemen fark etmişlerdi ama sinemanın sunduğu para kazanma fırsatlarını aynı çabuklukla fark eden girişimciler de eksik değildi.

Yüzyılın başlarında, büyük kısmı doğru dürüst İngilizce konuşamayan çok sayıda göçmen nüfusa sahip Amerika için adeta biçilmiş kaftandı bu

yeni iletişim aracı. Bu insanlar için, oturdukları yerin yakınlarında bir tane olduğunu varsaysak bile, tiyatronun veya kitapların fazla önemi yoktu çünkü İngilizceyi doğru dürüsüt anlayamıyorlardı. Ama ya sinema, sessiz sinema? Hepsi de anlayabiliyordu sinemayı, bu yüzden Amerika'da Avrupa ülkelerinde olduğundan çok daha geniş bir seyirci kitlesi vardı ve bunların önemli bir bölümü eğitimsizdi. Bu insanların istediğiyse basit öyküler-di. Ara yazılar anlaşılmasa da olaylar her şeyi anlatıyordu.

Amerika Birleşik Devletleri'nde sinemaya olan talebin büyümesinde 1917 yılına dek dışında kalmaya çalıştığı Birinci Dünya Savaşı'nın çok katkısı oldu. 1914 ve 1918 yılları arasında film yapımı Avrupa ülkelerinde pek öncelik taşımıyordu, doğal olarak. Film yapımı sürdü ama eskisiyle aynı oranda değildi, Amerika da ithalattaki düşüşü karşılamak ve kendi üretimini arttırmak zorunda kaldı. Bu on yılın sonunda artık Hollywood New York'un yerini alarak bu endüstrinin merkezi olmuş ve Amerika dünya pazarında bir tekel oluşturma yoluna girmişti.

Amerikan sinemasının altın çağında dokuz büyük stüdyoyu oluşturacak şirketlerden ilki Hollywood'da kurulan Paramount'du. Paramount daha önce Jesse Lasky Feature Play Company adıyla ortaya çıkmıştı. Lasky bu garip ve alışılmadık şirketi 1913 yılında avukatı, kayınbiraderi Samuel Goldfish –ki daha sonra Goldfish gibi bir ismin otoritesini sarstığını düşündüğünden olacak, adını Goldwyn olarak değiştirecekti– ve Cecil B. de Mille adında pek fazla yeteneği olmayan bir aktörle birlikte kurdu. İlk yapımları *The Squaw Man* adında bir western olacaktı. Filmin konusu Wyoming'de geçiyordu. Çekimi Arizona, Flagstaff'da yapmaya karar vermişlerdi. Ama, filmin yönetmenliğini üstlenmiş olan De Mille Flagstaff'a geldiğinde burasını hiç beğenmedi. Bir kere hava çok kötüydü. De Mille trene atladı ve Los Angeles'in portakal bahçeleriyle dolu güneşli banliyösü Hollywood'a kadar şöyle bir uzandı. De Mille portakallarla pek ilgili değildi ama güneş onun için çok önemliydi. Büyük bir depo kiralayıp filmi çekmeye koyuldu.

Hollywood'da daha önce de film çekildiği olmuştu ama Mille'in deposu burada kurulan ilk stüdyo olarak adlandırılabilir. Ancak gerçek anlamıyla ilk stüdyo 1915'te Universal tarafından kuruldu. Onu kısa sürede diğerleri izledi: United Artists, Warner Brothers, Colombia, 1920'lerin sonunda MGM ile RKO ve birkaç yıl sonra da 20th Century Fox. Hepsi de eninde sonunda Hollywood'a gideceklerdi sanıyorum ama gene de biraz spekülasyon yapmak ilginç olabilir doğrusu: De Mille'in oraya gittiği gün Flagstaff'da yağmur yağmasaydı neler olurdu acaba? Flagstaff'da bir depo kiralayıp filmi çekmeye girişir miydi? Sonra diğer şirketler de en uygun yerin Flagstaff olduğuna karar verirler miydi? Bugün "tipik bir Hollywood filmi" yerine "tipik bir Flagstaff filmi" sözü mü dillerde dolaşırdı? Doğrusu bun-

dan kuşkuluyum. Flagstaff kulağa pek hoş gelmiyor, Hollywood'un daha hoş, yumuşak bir tınısı var. Bugün Flagstaff nasıl bir yer, hiç bilmiyorum ama Flagstaff sakinlerinin Hollywood'un ne hale geldiğini görüp De Mille'in o gün Flagstaff'da kalmamış olduğuna şükrettiğinden hiç kuşkum yok.

Sinema endüstrisi, Hollywood'a pek yarar sağlamadı. İş imkanları açtı ve bazılarına –oranın yerlilerinden çok dışarıdan gelenlere– büyük servetler kazandırdı ama sakin, huzurlu bir kasabayı da bir sanayi kentine dönüştürdü. Üstelik bugün fabrikalar da eskisi gibi değil artık. Büyük stüdyoları çevreleyen dönüm dönüm arazi, 1950'lerden sonra televizyon sinemanın tahtına göz dikerek dünyanın en büyük eğlence aracı olunca paraya sıkışan film şirketlerince ardarda satıldı.

1930'larda yıldız olma hayaliyle Hollywood'a gelen oyuncu adaylarına Clark Gable'ın verdiği öğüt şuydu: "Şefe ("Şef" Doğu Kıyısı'na dönen trenin adıydı) yükleyemeyeceğiniz hiçbir şeyi satın almayın." Bu gelip geçicilik havası hâlâ egemendir burada. Mimari bakımdan karma karışık bir yerdir, Sunset Bulvarı boyunca uzanan binalar hiçbir özelliği olmayan sıradan yapılardır, sanki her an kimse farkına bile varmadan sökülüp götürülecekmiş gibi dururlar. Ancak doğuya doğru gidip Beverly Hills'in refahıyla karşılaştığınızda burada gelip geçici olmayan, Şefe (ya da onun çağdaş muadili bir jumbojete) atlayıp Chicago ya da New York gibi *gerçek* bir şehre geri dönene kadar vakit geçirmeyip sahiden burada yaşayan insanların varlığına dair bir işaret görürsünüz.

Hayal gücüne seslenen dünyanın en büyülü ismine sahip sokak olduğunu düşündüğüm Sunset Bulvarı, Beverly Hills'le buluştuğu noktadan Pasifik Kıyısı Otoyolu'na uzandığı bölümüne kadar oldukça güzeldir. Ancak bundan hoşlanmak için banliyöleri, özellikle de çok çok zengin banliyöleri seviyor olmanız gerekir. Sımsıkı gömlek yakası gibi bakımlı ama kimi zaman gereğinden küçük, arada bir şeyleri budayan Meksikalı bir bahçıvandan başka hiçbir hayat belirtisine rastlanmayan bahçelerle çevrelenmiş bakımlı evleri (çoğu kez bungalovları) seviyor olmanız gerekir. Ama Beverly Hills sınırından doğuya doğru, Sunset Şeridi'nin ötesine uzandığınızda bulvar rahatsız edici, şaşırtıcı biçimde tıkış tıkıştır. Biteviye uzamıyormuş gibi görünen oteller, moteller, barlar, fast-food salonlarıyla doludur. Bir nirengi noktası bulabilmek için sola dönüp Hollywood Bulvarı ile Highland'in kesiştiği noktayı bulmanız gerekir. Orada Mann'ın (daha önceki haliyle Grauman'ın) Çin Tiyatrosu vardır, hemen önünde de palmiyelerle çevrili, üzerinde film yıldızlarının el ve ayak izlerinin bulunduğu kaldırım. Ne var ki bu da beyaz perdenin ölümsüzleri için pek salaş bir anıttır. Etraf fahiş fiyatlı ve uydurma hatıra eşyası satan dükkanlar ve turist rehberleriyle doludur. Hollywood filmlerinde hiç olmazsa biraz stil ve za-

rafet bulunur. Hollywood'da ise bunların hiçbiri yoktur. Bir işiniz olmadığı sürece arabayla gelip etrafa bir göz attıktan sonra mümkün olduğunca çabuk uzaklaşılacak bir yerdir orası.

Hollywood'un eski günlerine –televizyon ve pop müzik endüstrisi çıkagelip her şeyi berbat etmeden önceki günlere– dair romantik imaj, birbirini tanıyan, gece gündüz çılgın partilerde şenlenip eğlenen ünlü kişilerin birarada yaşadığı bir köy, küçük cemaat imajıdır. Ama gerçekte hiç böyle olmamıştır Hollywood. Tamam, partiler veriliyordu ama küçük samimi bir köy cemaati gibi bir şey hiç olmadı. Birçok Oscar ödülü sahibi yazar ve yönetmen Joseph L. Mankiewicz bir keresinde bana, Hollywood'un en şaşaalı günlerinde bile her biri kendi alanına diğerlerini sokmama çabası içinde ayrı ayrı baronluklardan oluştuğunu söylemişti. Sözgelimi MGM'de çalışıyorsanız MGM'deki herkesi tanırsınız ama Warner Brothers, Colombia, Fox ya da Paramount'dan kimseyi tanımazsınız ve tanımanız da pek teşvik edilmez. Başka stüdyolara bağlı insanlarla birarada olmanız o şirkete geçmeyi düşündüğünüz kuşkusunu doğurur ve kendi stüdyonuza olan bağlılığınıza gölge düşürür.

Hollywood'un küçük, sıcak bir köy havasından ne kadar uzak olduğuna dair bir örnek de şudur: Hollywood'un en büyük yıldızlarından ikisi, Henry Fonda ile Katharine Hepburn, Fonda 1935, Hepburn ise 1932'den beri sinema işinde olmalarına karşın 1981'de *On Golden Pond* (Altın Göl) filminde rol alana dek hiç tanışmamışlardı. Tanıştıklarında Fonda 76, Hepburn 74 yaşındaydı. Daha önce hiç karşılaşmamışlardı çünkü ikisi de hep ayrı stüdyolarda çalışmıştı.

Hollywood bir mekandan çok, bir zihin halidir. Daha doğrusu, bir mekan olarak değil, zihin hali olarak çekicidir. Flagstaff haline şükretse yeri.

1920'lerin başlarında Amerika film üretiminde dünyada lider durumuna gelmekle birlikte sinemanın bir sanat biçimine dönüştürülmesine katkısı pek yoktu ve o zamandan beri de olmadı. Hollywood sanatla değil, parayla ilgilenir ve bu ikisini birarada görmek çok zordur. Hollywood için sinema bir endüstri dalıdır ve öyle de kalacaktır. Bu tavırda aşağılanacak bir şey yok, bunu kabul ediyorum. İşe yarayan, seri üretilen ve fiyatı makul mobilyalar imal eden birisini bir Chippendale olmadığı için aşağılayamazsınız. Olsaydı daha iyi olurdu diye düşünebilirsiniz belki ama bu gene de farklı bir şey. Hollywood da sinemayı, salonları seyirciyle, yapımcı, dağıtımcı ve göstericilerin ceplerini de parayla dolduracak bir *eğlence* aracı olarak gördü ve sinemanın sanatsal yönlerinin geliştirilmesini büyük ölçüde başkalarına bıraktı.

Örneğin 1920'lerde Hollywood'un elinde Charlie Chaplin gibi son dere-

ce yaratıcı bir sanatçı vardı ama Hollywood onu (John Lennon'ın daha sonra Beatles için söylediği gibi) dünyada İsa'dan bile daha çok tanınan kârlı bir star olarak değerlendirdi. Genel olarak sinemanın sınırlarını genişletme –kovalamaca sahneleri, aşk öyküleri ve kaba güldürülerden ibaret olmadığını gösterme– çabası başka yerlerde sürdürüldü. Örneğin, Almanya'da savaş sonrası dönemin siyasal ve toplumsal kargaşası dışavurumculuğu ortaya çıkardı. Bu akımın ilk önemli örneği 1919 tarihli *Das Kabinett des Dr. Caligharı* (Doktor Caligari'nin Odası) filmiydi. *The Oxford Companion to Film* dışavurumculuğu "1903-1933 yılları arasında Almanya'da resim, edebiyat, tiyatro ve sinema alanlarında ortaya çıkmış, insanın içsel dünyasını, özellikle de korku, nefret, aşk ve endişe duygularını dışsallaştırmayı amaçlayan akım" olarak tanımlıyor. Günümüzde ciddi filmler –kimi zaman o kadar ciddi olmayanlar da– daha yumuşak, daha alttan alan bir tarzda da olsa buna benzer şeyler yapıyorlar; 1920'lerde ise dışavurumculuk, sinema sanatı açısından bir devrim olmuştu.

İngiltere'deyse Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra film yapımcılığı neredeyse ölüm döşeğindeydi. 1920'lerin ortasında İngiltere'de gösterime giren filmlerin muhtemelen yüzde doksanı Amerikan yapımıydı ve bu durum ancak 1927'de çıkarılan Sinema (ya da Kota) Yasası sinemalarda gösterilen filmlerin yüzde beşinin İngiliz yapımı olması zorunluluğunu getirince biraz düzelir gibi oldu (bu oran yirmi yıl içinde yüzde yirmiye çıktı). Ama bu çoğu zaman daha iyi yapımlar değil, daha çok sayıda yapım anlamına geliyordu sadece. Fransız film endüstrisinin de savaşın yol açtığı zarardan kurtulması uzun zaman aldı ama kısa ömürlü de olsa izlenimci ve gerçeküstücü sinema okullarıyla Abel Gance gibi yönetmenlerin ortaya çıkması sinemanın tıpkı müzik, edebiyat ve tiyatro gibi ciddiye alınması gereken bir sanat dalı olduğunu kanıtlamaya yetti.

Bu sırada Rus sinemacıları, özellikle de *Grev* ve *Potemkin Zırhlısı* filmlerinin yönetmeni Sergey Ayzenştayn kurgu ve montajda –bilgi ve düşünceleri aktarmak, duygulardan çok, düşünsel ögeleri vurgulamak için sekansların kullanımı– yeni teknikler geliştiriyorlardı. *Potemkin Zırhlısı*'nda taştan aslanların ayağa kalkması ya da *Asri Zamanlar*'da sokaktaki kalabalığın Chaplin'in gözüne koyun sürüsü gibi görünmesi montaj örnekleri sayılabilir. Hollywood yabancı rakiplerinden öğrenme, onların fikirlerini alıp uyarlama konusunda yavaş değildi ama filmlerin içerik ve biçimi açısından öğretmekten çok, öğrenme durumundaydı.

Amerika'nın öncülük ettiği alan, esas olarak, teknolojik gelişim alanıdır. 1927'de Warner Brothers'ın *The Jazz Singer*'ı (Caz Şarkıcısı) ile sesli film dönemini başlatmasıyla birlikte tüm sinema endüstrisinde bir devrim gerçekleştiren, Amerika olmuştu. Gerçi Avrupa'da on yıllardır sesli film üzerine denemeler yapılıyordu ama ne önemi var, bunun üzerine atlayan

ve böylece sinema endüstrisi üzerinde, en azından Batı'da egemenlik kuran Amerika oldu. 1930 yılına gelindiğinde Avrupa ve Amerika'da sessiz film neredeyse tümüyle ortadan kalkmıştı. Örneğin 1929'da İngiltere'de Hitchcock *Blackmail* (Şantaj) filmini sessiz çekmeye başlamış ama sonra sesliye dönüştürmüştü. Rusya ve Japonya gibi ülkeler de birkaç yıl içinde onları izlediler. Ama doğal olarak kargaşaya yol açmıştı bu travmatik değişim.

O zamana dek sinema uluslararası bir iletişim aracıydı, jestler kendilerini anlatabiliyor, aralardaki yazılar da kolaylıkla bir dilden ötekine tercüme edilebiliyordu. Almanya, Fransa ya da İtalya'da çekilmiş bir sessiz film diğer ülkelerde de aynı kolaylıkla gösterime sunulup seyredilebiliyordu. Gene de ihracatçıların en büyük hedefi ABD'nin çok geniş olan pazarıydı. Zira Rusya'da da örneğin çok sayıda seyirci olmasına karşı burada talep, yerli yapım filmlereydi.

Ama sinema bir ses edinince giderek daha çok Amerikan aksanı konuşmaya başladı ve bu da, tabii ki bazı güçlükler yarattı. Artık yabancı filmlerin yabancı olduğu apaçıktı ve çoğu Amerikalı tarafından anlaşılamıyordu. Altyazılar çözüm değildi, bu yöntem tutulmadı çünkü seyirci okumayı değil, dinlemeyi tercih ediyordu. Dublaj bir ölçüde çare oldu ama o da en çok ilk sesli filmlerin aynı anda iki ya da üç dilde çekildiği Hollywood'da işe yaradı. Kaldı ki büyük stüdyolar dünyanın birçok yerinde dağıtım büroları açmışlardı, diğer ülkeler ise aynı şeyi ABD'de yapma konusunda bu ölçüde hızlı ve etkili olamadılar. Böylece İngilizce (özellikle de Amerikan İngilizcesi) dışında diğer dillerde çekilmiş filmlere duyulan talep azaldı. İşte bu noktada diğer ülkelerden fikir ve yetenek satın almaya, ödünç almaya ya da çalmaya hazır olan Hollywood kodamanları ağırlıklarını koydular.

Amerikan sinema endüstrisinin yapım cephesi, iş hayatına eldiven satarak başlamış Sam Goldwyn, daha önceleri müzik endüstrisinde çalışmış, Colombia'nın başkanı Harry Cohn ve bir zamanlar hurda ticareti yapmış MGM'in başı Louis Mayer gibilerinin yönetimindeydi. Bu kişiler birer entelektüel değillerdi ama aptal da değillerdi. Onlar işadamlarıydı, arz ve talep, kâr ve zarar kurallarını biliyor, müşteriye ne vermek gerektiğini anlıyorlardı. Sinema sanat da yaratabiliyor mu, pekâlâ, pek güzel, işlerine yaradıktan sonra hiç itirazları yoktu buna, üstelik sanatı anlayacak, takdir edecek kadar keskin zekaları da vardı. Ama onları asıl ilgilendiren, şirketlerinin para kazanmasıydı ve bunun yolu da halka en sevdiği şeyi vermekten geçiyordu. Halkın çoğunluğu ise sanatla ancak biraz kahkaha, gözyaşı, macera ve heyecan içerdiği sürece ilgiliydi. Tek başına sanat para kazandırmıyordu.

Sinema kodamanları bir yandan da yabancı ülke sanatçılarını işe alıp yeteneklerini popüler eğlencenin hizmetine sokma konusunda onları eğit-

mekten geri kalmadılar. Macaristan'dan Bela Lugosi, Alexander Korda ve yönetmen Michael Curtiz gibileri, İsveç'ten Greta Garbo, Almanya ve Avusturya'dan Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Otto Preminger, Marlene Dietrich, Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Robert Siodmak, William Wyler ve diğer birçoğu geldi. İngiltere, Ronlad Colman'dan Leslie Howard ve Basil Rathbone'a, James Whale'den Alfred Hitchcock'a, çok sayıda dikkate değer oyuncu ve yönetmenle Amerikan pazarına katkısını esirgemedi.

Nasıl Amerika farklı ulusların kaynaştığı bir yerse, Hollywood da Amerika'nın minyatür örneğiydi ve dışarıdan ithal edilen bu egzotik yetenekler Hollywood filmlerini biçimlendirdi. Örneğin ilk kez 1929'da *Applause* (Alkış) adlı filmde ikili "soundtrack" kullanan ve olağanüstü hantal yeni sesli kameraları hareket ettirmek için bir yöntem geliştiren, Ermeni asıllı Rouben Mamoulian olmuştu. İki yıl sonra *City Streets* (Şehir Sokakları) filminde öznel sesi ilk kullanan da o oldu (Slvia Sidney yatağında oturup düşünürken kafasında Gary Cooper'in sesi yankılanıyordu).

Amerikan sinema endüstrisi yeni deneylere girişebilecek, icatlar yapacak organizasyon, yetenek ve paraya (ekonomik krize rağmen) sahipti. Sinemanın klasik türlerinden biri olan western tümüyle Amerikan tarzıydı. Müzikal türünün de bu ülkede doğduğu söylenebilir. *The Jazz Singer* ilk sesli film olduğu kadar bir bakıma ilk müzikaldir de, zira Al Jonson bu filmde yarım düzine şarkı söylüyordu.

Renkli filmin geliştirilmesine de Hollywood öncülük etti. Pek başarılı olmasa da 1910'dan beri birçok sessiz filmde bir tür renklendirme çalışmaları yapılmış, 1923'te de Mille *The Ten Commandments*'in (On Emir) bazı sahnelerinde technicolorun ilkel biçimiyle denemeler yapmıştı. Tümüyle üç bantlı technicolor tekniğiyle çekilen ilk film ise 1935'te, gene Rouben Mamoulian tarafından yönetilen *Becky Sharp*'dı.

1930'lar Amerikan film endüstrisinin altın çağıydı. Hollywood stüdyolarının oyuncu, yönetmen ve yapımcıları tümüyle denetimleri altında tuttuğu, filmlerin Gable, Tracy, Cagney, Cooper, Garbo, Davis, Crawford, Shearer, Stanwyck gibi starlara göre tasarlandığı bir dönemdi bu. Joe Mankiewicz'in bana bir keresinde söylediği gibi o günlerde dünyanın herhangi bir köşesinde yayınlanmış ya da oynanmış tek bir kitap veya oyun bile yoktu ki stüdyo patronlarının dikkatine sunulmamış olsun. Bütün bunları okuyor ya da seyrediyor değillerdi elbet, ne de olsa çok meşgul adamlardı. (*Antony Adverse*'in film haklarını satın alan Jack Warner'a bu kitabı okuyup okumadığı sorulduğunda şöyle cevap vermişti: "Ne okuması. Onu taşı-

yamamamı bile!") Ama her şeyden haberdar ediliyorlardı. Filme çekilebileceği düşünülen her kitabın ya da tiyatro oyununun özetinin özeti önlerine geliyordu.

Hollywood, dünyanın her yerinde sanatçıların Kâbesi haline gelmişti artık ve burada çekilen filmlere de yansıyordu bu. Erk, para ve dünya pazarının büyük bölümü üzerinde kurulan egemenlik belli bir güven doğurmuştu ve bu sayede başka ülke sinemalarının yanına bile yanaşamadığı görkem, yetenek, zarafet ve tarzda fimler çekilebiliyordu. Dünyanın birçok yerinde tek tek sinemacılar Hollywood'un en iyi filmlerini bile aşan filmler çekiyorlardı elbette ama üretimin bütünü bakımından hiçbir ülkede böylesine büyük bir endüstri yoktu.

Doğrusu 1930'larda rekabet de pek yoktu. Japon ve Rus filmleri kendi ülkeleri dışında çok nadiren gösterime giriyordu. Yaratıcı insanlarının çoğunu yitirmiş olan Almanya siyasal propaganda filmleri çekmekle meşguldü. İtalya da öyle. 1932'de Venedik'te dünyanın ilk uluslararası film festivali düzenlendiyse de sadece faşist eğilimli filmlerin kazanma şansı olduğunun anlaşılması bu festivale gölge düşürdü. Bunun üzerine Fransa 1939'da Cannes'da alternatif bir festival düzenlemeye girişti. Ancak uluslararası durumun karışık olması nedeniyle bu festival 1946'ya kadar başlatılamadı. Gene de Fransa, Amerika'nın 1930'lardaki uluslararası etkinlik düzeyine ulaşamasa da film endüstrisinin ciddi gelişme gösterdiği bir ülkeydi. Marcel Carné, Jean Reoir ve René Clair gibi yönetmenler Amerikalıların etli patatesine karşı seçkin bir mutfak alternatifi sunacak düzey ve nitelikte filmler çekiyorlardı.

İngiltere ise Hollywood'u taklit etmeye çabalamakta ve bunun sorunlarını yaşamaktaydı (bu taklit çabası Pinewood adında bir stüdyo kurmaya kadar varmıştı). Kotayı doldurmak için çekilen filmlerin büyük çoğunluğu önemsiz çalışmalardı. Gene de Alexander Korda ve Michael Balcon gibi yapımcılar standart yükseltmeye çalışıyorlardı. Aynı dönemde John Grierson da İngiliz belgesel sinema akımının temellerinin atılmasına önemli katkılarda bulundu. 1930'lar İngiltere açısından tamamen yitirilmiş sayılmaz elbet. Korda'nın *The Private Life of Henry VIII*'si (VIII. Henry'nin Özel Hayatı) ve Anthony Asquith'in *Pygmalion*'u (bu film, en son akla gelecek kişilerden birisine, George Bernard Shaw'a bir Oscar kazandırdı) çok başarılı filmlerdi. Alfred Hitchcock da en iyi filmlerinden ikisini, *Thirty-Nine Steps* (Otuz Dokuz Basamak) ve *The Lady Vanishes*'i (Bir Kadın Kayboldu) bu dönemde çekmişti. Ne var ki 1939'da Hitchcock bile Amerika'nın sunduğu zengin olanaklara teslim oldu. Hollywood'un şiarı "alt edemediğini satın al"dı ve etkili oluyordu. Ama bu, her zaman etkilidir zaten.

Altın çağın en parlak dönemleri, 30'lu yılların sonuydu. 1939'da Akademi Ödülleri için aday gösterilen on film (evet, o yıllarda beş değil, on film

aday gösteriliyordu) arasında *Gone With the Wind* (Rüzgar Gibi Geçti), *Goodbye Mr Chips* (Elveda Mr Chips), *Mr Smith Goes to Washington* (Mr Smith Washington'a Gidiyor), *Ninotchka*, *Of Mice and Men* (Fareler ve İnsanlar), *Stagecoach* (Cehennem Dönüşü), *The Wizard of Oz* (Oz Büyücüsü) ve *Wuthering Heights* (Rüzgarlı Bayır) vardı. Bu filmlerin hepsi de klasik filmler arasına girdi.

Savaşın patlak vermesi (Avrupa için 1939, Amerika için 1941) kaçınılmaz olarak büyük değişiklikler getirdi. Hollywood'a göçen René Clair ve Jean Renoir gibi yönetmenlerden yoksun kalmış olan Fransız sineması Nazi işgali altında bir duraklama yaşamaya başladı. Her senaryo Alman ya da Vichy otoriteleri tarafından sansür ediliyordu. Bu yüzden savaşın ilk yıllarında prodüksiyonlar arttıysa da filmlerin gerçeklikle hemen hemen hiç ilgisi kalmamış, yalnızca macera ve fantezi üzerine yoğunlaşmıştı. Sözgelimi Marcel Carné 1942'de *Les Visiteurs du soir* adlı güzel olmakla birlikte suya sabuna dokunmayan bir peri masalı çekti. Bu filmde görünen şeytanla Hitler arasında bir paralellik kurulabilir ama bunun için çok dikkatli olmak gerekir. Daha sonraları Fransa'nın en önemli yönetmenlerinden birisi olacak Robert Bresson da 1943'te bir kadınlar manastırında geçen *Les Anges du Péché* ile emin ve zararsız biçimde sinemaya giriş yaptı.

Bu sırada tümüyle propaganda bakanı Joseph Goebbels'in ellerine düşmüş olan Alman sineması ise tam anlamıyla iğrenç bir hal almıştı. Bu ülkede sinemanın siyasal fikirleri yayma amacıyla kullanımı, 1935'te Leni Riefenstahl'ın *Deutschland Über Alles* propagandası yapan parlak ama huzursuz edici filmi *Triumpf des Willens* (İradenin Zaferi) ile başlamıştı. Ama daha sonraki zıvanadan çıkmış anti-Semitik propaganda yanında bu film bile çok masum kalır. 1939'da çekilen Veit Harlan'ın *Yahudi Süss* filmiyle Franz Hippler'in *Ölümsüz Yahudi* filmi bu konuda adeta birer anıttır. Bunlar ve en az bunlar kadar kötü ama daha kaba yapıldığı için etkisi daha az olmuş birçok film Yahudileri dünyanın baş düşmanı, deccal olarak gösterip aşağılıyordu. Bu filmlerin yaygınlaşmasının pek çok nedeni vardı kuşkusuz: İngiliz ve Amerikan filmleri yasaklanmıştı. Alman halkı, Hitler'in beyin yıkamasının etkisi altındaydı ve 1936'dan sonra hiçbir Alman filmi eleştirmenlerce kötü olarak nitelemnemişti çünkü Goebbels sanat muhabirliğinin sanat eserinin niteliği veya estetik değeriyle ilgisi olmadığını, salt betimlemeyle sınırlı kalması gerektiğini ileri sürerek eleştiriyi yasaklamıştı.

Sinemanın propaganda amacıyla kullanımı Almanya ile sınırlı değildi elbette. İngiltere'de ulusun komedi, hiciv ya da sadece alaycı konuşma merakı, düşmanı küçük düşürmek için Will Hay tarafından *The Goose Steps*

out (Kaz Adımı, 1942) gibi filmlerde bolca kullanıldı. Arthur Askey, Tommy Trinder ve George Formby gibi zamanın popüler komedyenleri de Nazileri alaya almayı ya da en azından halkın moralini yüksek tutmayı amaçlayan filmlerde rol aldılar. Macera filmleri de buna göre tasarlandı. Leslie Howard *Pimpernel Smith* (1941) adlı filmde tutsak alınmış bilim adamlarını kurtarmaya çalışan bir İngiliz ajanını oynuyordu. Aynı yıl Laurence Olivier'nin rol aldığı, Eric Portman komutasındaki fanatik bir Nazi denizaltısı ekibinin yok edilişini anlatan *49th Parallel* (49. Paralel) adlı film çevrildi.

Noel Coward'ın *In Which We Serve* (Uğruna Hizmet Ettiğimiz), Anthony Asquith'in *We Dive At Dawn* (Şafakta Dalıyoruz), Carol Reed'in *The Way Ahead* (Önümüzdeki Yol) gibi İngilizlerin kahramanlığını öven ve müttefiklerin sonunda zaferi elde edeceğini anlatan filmlerle sürüp gitti bu akım.

Savaş dönemi propaganda filmlerinin en büyüğü ve en ustaca çekilmiş olanı, hiç kuşkusuz, Pearl Harbor öncesi Amerika'ya, daldığı uykudan silkinip Avrupa'da neler olup bittiğine dikkat etmesi çağrısını yapan *Casablanca* idi. Savaş patlak verene dek Hollywood stüdyoları (bir tek, 1936'da Berlin bürosundaki Yahudi asıllı temsilcileri Naziler tarafından dövülerek öldürülünce Berlin bürosunu kapatmak gibi onurlu bir davranış gösteren Warner Brothers dışında) Hitler'le ters düşmek istemiyorlardı çünkü Almanya cazip bir pazardı. Ama 1940'tan itibaren müstakbel müttefiklerine tam destek vermeye başladılar. Tyrone Power *A Yank in the RAF* (RAF'da Bir Yanki), Robert Taylor da *Flight Command* (Hava Karargâhı) filmlerinde İngiliz ordusunda hizmet veren Amerikan gönüllülerini oynadılar. Erroll Flynn *Dive Bomber*'da başroldeydi (İngiliz–Avustralya asıllı olan Flynn ne kadar Yanki olabilir, orası size kalmış), Greer Garson ise *Mrs. Miniver* adlı ölümsüz filmde rol aldı. Pearl Harbor'dan sonraysa Amerika, kendi ordusu hakkında propaganda filmleri çekmeye başladı ve İngiltere gibi halkın moralini yüksek tutmak amacıyla komediden bolca yararlandı. Lubitsch'in muhteşem filmi *To Be or Not to Be* çok ustaca yapılmış bir anti–Nazi propagandasıydı aslında.

Hollywood savaş yıllarından çok kazançlı çıktı. Eğlence talebi her zamankinden yüksekti ve John Ford, Frank Capra, William Wyler gibi en iyi yönetmenlerin savaşı desteklemek amacıyla belgeseller çekmekle meşgul olmalarına karşın halkın istediği türde kaçış filmlerini yapacak geride daha birçokları vardı. En önemlisi, bugün bile sinemacıları hâlâ heyecanlandıran *film noir* türü 1944–1945 yıllarında sinemaya yerleşti. *film noir*'ın temeli karanlıktır, basit biçimde görünüm olarak karanlık değil, içerik olarak, ruh olarak karanlık. Hiçbir şey göründüğü gibi değildir, kimseye –özellikle kadınlara– güvenilmez; kahraman sert, karamsar, alaycı ve

bezgindir. *Film noir*'da öykü nasıl biterse bitsin, mutlu son yoktur. Bugün bu türdeki ilk filmin, John Huston'ın 1941'de çektiği *The Maltese Falcon* (Malta Şahini) olduğu söylenir. Ancak tam anlamıyla birkaç yıl sonra Edward Dmytryk'in *Murder My Sweet* (Cinayet Sevgilim), Billy Wilder'ın *Double Indemnity* (Çifte Tazminat), Fritz Lang'ın *The Woman in the Window* (Penceredeki Kadın) ve Otto Preminger'in *Laura* gibi filmlerinde ortaya çıktı. Kuşku ve kaygı dolu olan bu film tarzı, bir bakıma, artık zaferin yaklaşmakta olduğunu görüp barış zamanı ortaya çıkabilecek sorunları düşünerek endişeye kapılmış bir toplumun huzursuzluklarını yansıtıyordu. Terhis olacakların iş bulma sorunları ve ekonominin işlerliğini sürdürebilmek için evlerinden çıkıp yaşamda daha önemli roller üstlenmeye başlanmış kadınların, erkekler ülkeye döndükten sonra yeniden mutfağa kapanmayı kabul edip etmeyeceklerine dair endişeler vardı. Kadınlar savaş sırasında erk ve özgürlük elde etmişlerdi ve bu erkekleri korkutuyor, düşündürüyordu. Ancak bu durum *film noir* tarzının içeriğini değil de genel atmosferini açıklamaya yardım etse bile biçimini açıklamakta yeterli değildir. Biçim biraz da ekonomiyle ilgilidir. Amerika savaş sırasında Avrupa'nın aksine çok fazla yokluk çekmedi ama gene de malzemenin hesaplı kullanılması gerekiyordu. Yönetmenlere filmlerini olabildiğince kısa sürede tamamlamaları için baskı yapılıyordu. Örneğin Dmytryk filmlerinde kullandığı ön plandaki figürü aydınlatıp geri planı gölgede bırakan aydınlatma tekniğini daha ucuz ve çabuk olduğu için tercih ettiğini söylemişti. Daha karmaşık teknikler için zaman yokmuş. Ancak savaş sonrasında *film noir* adını ilk kullanmış olan Fransız sinema eleştirmenleri, Dmytryk ve diğerlerinin filmlerin görünüm ve atmosferini değiştirmek için yaptıkları her şeyin bir icat olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bir ölçüde öyle sayılabilir, ihtiyaç keşfin anasıdır, bunu akıldan hiç çıkarmamak gerekir.

Bu türden heyecan verici icatlar ve İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında bir eğlence aracı olarak sinemaya duyulan ilginin artması sayesinde Hollywood'un altın çağı –ışıltısı yavaş yavaş azalmakla birlikte– 1940'larda da sürdü. Ama sonra fitil tükendi; 1950'lerin ortasında televizyon ortaya çıkıp da sinemayı seyircisiz bırakarak stüdyoların gücünü ortadan kaldırmasıyla da ışık söndü.

ÜÇ - BEBEKLER, TELEVİZYON VE DİĞER FELAKETLER

İkinci Dünya Savaşı sonrasında sinemanın gerilemesinin birçok nedeni olduğu ileri sürülebilir ve hiç şüphesiz bunların her birinin doğruluğu inkâr edilemez. Sinema endüstrisinde her zaman ve dünyanın her yerinde bir ölçüt işlevi gören Amerika'da sinemanın gerileme nedenleri arasında savaş sonrası artan refahla insanların boş zaman etkinliklerinden boy gösteren çeşitlilik, ayrıca terhis olup ülkelerine dönen askerlerin yol açmış olduğu doğum oranındaki artış gösterilir. Bu bebek patlaması olgusu, 1946 yılında yükseklerde seyreden sinema izleyicisi sayısının ertesi yıl birden düşmeye başlamış olmasını açıklamakta özellikle yardımcı olabilir. Sinema gezilerini düzenlemekte başı çekenlerin erkeklerden çok kadınlar olduğu varsayılır. Bu nedenle hamile ya da yeni bebek doğurmuş kadınların artık sinemaya gidememesiyle gişe hasılatlarının düşmüş olması muhtemeldir.

Fakat en büyük düşman televizyondu.

Yaklaşık otuz yıldır dünyanın bildiği en büyük kitlesel eğlence aracı sinemaydı ve dikkate değer tek rakip, 1930'lu ve 40'lı yıllarda bugün sanıldığından çok daha popüler olan radyoydu. İnsanların oturma odalarına kadar, üstelik makul bir fiyata sinemayı getiren radyo, yani televizyon ise sinema endüstrisinin rekabet şansını yok eden bir hasımdı. Daha çok eve televizyon girdikçe sinemanın sıkıntıları da daha çok arttı ve bir zamanların kadir-i mutlak stüdyoları masrafları kısmak zorunda kaldılar.

Uzun yıllardan beri yaratıcı yeteneklerin kesin sözleşmelerle elini kolunu bağlayarak Hollywood patronlarının ve New York sermayedarlarının emrine sokmuş olan stüdyo sistemi tümüyle çöküverdi. Hiçbir stüdyo, hatta en güçlüleri olan MGM bile çok sayıda oyuncu, yönetmen, yapımcı ve yazara düzenli haftalık ücret ödemeyi kaldıramıyordu artık. Böylece starlar serbest çalışmaya başladı ve çalışmaları karşılığı bir ücret artı gişe hasılatından yüzde almanın çok daha kârlı olduğunu keşfetti. En azından büyük yıldızlar için böyleydi bu. Etkileri azalan stüdyolar ise film yapmaktan çok, bağımsız prodüksiyonlara destek verip bu ürünlerin dağıtımlarını üstlenmeye başladılar.

(Nedenleri belki farklı olmakla birlikte benzer bir durum günümüzde İngiliz televizyonunda yaşanmaktadır. 1991'deki yeni alım ve satımların sonucunda Thames gibi eski tarz program yapımcıları etkisini kaybetmiş,

yerlerini kendileri çok az yaratan ama daha çok bağımsız yapımcılardan ürün satın alan kuruluşlar almıştır.)

Ne var ki Hollywood stüdyolarının kadere boyun eğip rakiplerine teslim oldukları anlamına gelmez bu. Kaçırdıkları seyirciyi geri kazanmak için ellerinden geleni artlarına koymadılar. Televizyon o sıralarda tamamen siyah beyazdı. Bunun üzerine yeni filmlerin hepsi renkli çekilir oldu. Televizyon alıcıları çok küçüktü, bunun karşısında sinema perdesi büyüdükçe büyüdü. Sinemaskop ortaya çıktı, sonra, 70 mm, cinema, üç boyut. Televizyon daha çok yakın çekimlere, sınırlı çekimlere dayalıydı. Filmler daha görkemli olmaya başladı ve stüdyolar tüm paralarıyla umutlarını müzikallere, tarihi filmlere, heyecan verici seyirliklere yatırdılar. De Mille *The Ten Commandments*'ı (On Emir) yeniden çekti. William Wyler birçok Oscar alan *Ben-Hur*'u yönetti, Joseph L. Mankiewicz'in *Cleopatra*'sı o kadar pahalıya çıktı ki neredeyse 20th Century Fox'u batıracaktı. *Annie Get Your Gun, Oklahama, Kiss Me Kate, Singin in the Rain* gibi gösterişli müzikaller çekildi; *Hous of Wax*'ta (Mumyalar Müzesi) üç boyut kullanıldı, Mike Todd çok iddialı *Around the World in 80 Days*'in (80 Günde Devri-alem) çekimine başladı ve bu böylece sürdü.

Bu önlemlerin bazıları bir süre işe yaradı. Ama gene de şurası kesindi ki televizyon oyunu zorlaştırmakla kalmamış, kuralları da yeniden yazmıştı. Eskiden sıradan filmler bile belli bir kâr sağlayabiliyordu ama şimdi işler değişmişti çünkü insanlar artık sıradanlığı evlerinden çıkmadan kolayca bulabiliyorlardı: Televizyondakilerin büyük çoğunluğu eski filmlerden olsa olsa bir gömlek üstündü ancak. Artık insanlar dışarıda bir eğlence arama zahmetine girdikleri zaman farklı, hatta olağandışı bir şeyler arıyorlardı. Bu yüzden filmlerin stili olduğu kadar içerikleri de değişmek zorundaydı. Sinema artık kitlelere hükmedemiyordu, bunun yerine bir azınlığa hitap etmek zorundaydı. Evet, sayıca büyük bir azınlıktı bu ama gene de azınlıktı, üstelik de seçiciydi.

İronik biçimde televizyonun daha geriden geldiği Avrupa'da bu değişimim rüzgarı kendini daha önce hissettirdi. İtalya'da bir ölçüde Luchino Visconti'nin 1942 tarihli *Ossessione*'sinin (Tutku) esin verdiği yeni gerçekçilik okulu, Roberto Rosellini'nin *Roma, Citta Aperta* (Roma, Açık Şehir) ve Vittoria de Sica'nın *Ladri di Biciclette* (Bisiklet Hırsızları) gibi filmleriyle sürdürülüp geliştirildi. Onlar ve onlar gibi diğer bazı yönetmenler stüdyo duvarlarının dışına çıkıp kameralarını sokaklara taşıyarak öykülerine gerçeklik ve doğrudanlık ekklediler. Birçok kez de profesyonel oyuncular değil, "gerçek" insanlar kullandılar. Çok özel durumlar dışında profesyonel oyuncular "gerçek" insanlarla karıştırılmamalıdır. Onlar çık farklıdır. Birçoğumuzun kafasının içinde arzuladığımız bir fantezi dünyası vardır ama asla onun içinde olamayacağımızı biliriz. Oysa oyuncular bu fantezi

dünyasına yürekten inandıkları için oyuncu olmuşlardır ve hayatları boyunca onu gerçek kılmak için uğraşırlar. Bu nedenle profesyonel oyuncu olmayan insanların filmlerde rol alması, hatta (*Bisiklet Hırsızları*'nda olduğu gibi) kimi zaman kendilerini oynamaları filme eğitimli oyuncuların hiçbir zaman yaratamayacağı bir doğallık havası vermektedir. Bu anlamda yeni gerçekçilik George Méliès'nin on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yaptığı uydurma belgesellere bir dönüş olarak da nitelenebilir.

O sırada, bu karışıklık sürerken Fransa'da da eski sinema dergisi *Cahiers du Cinema* etrafında toplanmış -aralarında Jean-Luc Godard, Claude Chabrol ve François Truffaut gibi isimlerin de bulunduğu- entelektüel genç eleştirmenler *auteur* teorisini savunmak, hatta bununla da yetinmeyip kendileri de yönetmenliğe soyunup *Nouvelle Vague* akımını başlatmak üzereydiler. *Auteur* teorisi bir filmin tek ve gerçek yaratıcısının yönetmen olduğu şeklinde gerçekte çok sağlam olmayan görüşe dayanmaktadır. Yönetmenin aynı zamanda senaryoyu yazıp hatta belki yapımcılığı da üstlendiği bazı durumlarda -Godard, Truffaut, Ingmar Bergman, Federico Fellini bunun örnekleridir- bu görüş tamamen kabul edilebilir ya da belki kısmen kabul edilebilir. Ama genelde *auteur* teorisini çok tartışmalı buluyorum çünkü bir filmin oluşumunda birçok etken söz konusudur. Oyuncuların, görüntü yönetmeninin, kurgucunun, bestecinin katkıları ne olacak? Bütün bu insanlar üzerinde yönetmenin bir etkisi olduğu gerçektir ama filmin bütününe önemli bireysel katkılarda bulunmamış olduklarını ileri sürmek bana kibirli olması bir yana, çok yanlış geliyor.

Gene de *auteur* teorisi tartışmalı olmakla birlikte işi oldukça eğlenceli hale getirdi ve Fransa'da John Ford, Alfred Hitchcock, Howard Hawks gibi yönetmenlerin daha da yüceltilmesine katkıda bulunduğu gibi Samuel Fuller, Don Siegel ve Budd Boetticher türünden daha ikinci plandaki yönetmenlere de muhtemelen pek hak etmedikleri bir itibar sağladı. Siegel *Cahier* eleştirmenlerinin ona bol keseden bağışladığı prestiji, daha sonraları *Dirty Harry* ve *Charlie Varrick* gibi filmlerle elde edebilirdi belki ama diğerleri ikinci sınıf filmlerin yönetmenleriydiler, öyle de kaldılar.

Ne var ki *Cahiers* dergisi çevresindeki gençler düşüncelerini eyleme dönüştürecek cesaret ve özgüvene sahiptiler ve yönetmen olarak alışılagelmiş "iyi film" anlayışı yerine kişisel (yani yönetmen) stilini öne çıkardılar. Bunu da bir ölçüde Fransız sinemasının o sıralar (1950'lerin sonları) küçük bütçeli filmler yapmaya zorlanması ve kişisel yatırımlar sayesinde yapabildiler. Derhal başarı kazandılar. 1959 Cannes Film Festivalinde Truffaut'nun *Les Quatre-Cent Coups* (Dört Yüz Darbe) filmi en iyi yönetmen ödülünü, ertesi yıl ise Alain Resnais'nin *Hiroshima Mon Amour* Uluslararası Eleştirmenler Özel Ödülünü kazandı. O yıl Fransa'da yirmi dört yönetmen ilk filmini çekti, 1960 yılında onları kırk üç yeni yönetmen izledi.

Bunların pek çoğu sonradan ismini duyuramadıysa da *Nouvelle Vague* (Yeni Dalga) kesin olarak başlamış ve Godard'ın *A Bout de Souffle* (Serseri Aşıklar) filmi gibi filmlerin kazandığı ticari başarı bu dalganın süreceğini göstermişti.

Auteur kavramı gösterişli egoizmden nasibini bolca almış olan Hollywood'da bekleneceği gibi çok tuttu. Bugün başka yerlerde bu kavram gözden düşmüşse de orada hâlâ bazı çevrelerde etkisini sürdürüyor.

Bu çalkantılı değişim ve dönüşüm döneminde Japon sineması da uluslararası sahneye çıktı. 1951'de Akira Kurosava'nın *Raşomon*'u Venedik Film Festivalinde büyük ödül kazandı ve Amerikalı ve Avrupalı sinema seyircisine daha önce hiç haberdar olmadıkları Japon sinemasının gücünü ve kendine özgünlüğünü kanıtladı. Batı'da Kurosava bir usta olarak tanındı. Ne var ki kendi ülkesi ona bu ünvanı vermekte yavaş davranıyordu. "Japonya'da ben sadece bir ticari film yönetmeni olarak tanınıyorum," demişti Kurosava bana bir keresinde. Üstelik bunu söylediği sırada *Yedi Samuray, Kagemuşa* ve *Ran* gibi filmleriyle dünya çapında (hem ticari hem de sanatsal açıdan) büyük başarılar kazanmıştı. Kendisiyle son karşılaşmamız 1990 Cannes Festivalinde oldu. *Düşler* adlı filmi festivalin açılış filmi olarak seçilmişti. Ona daha önce söylediği o sözleri hatırlattım ve artık Steven Spielberg, Martin Scorsese ve Francis Coppola gibi yönetmenlerin de büyük hayranlığını kazandığını hesaba katarak Japonya'daki tavrın değişip değişmediğini sordum. "Hayır," dedi. "Festivalden sonra ülkeme döndüğümde gene dilenmeye başlayacak, yeni filmim için para bulmaya çalışacağım.

Bu durum beni aslında çok da şaşırtmadı çünkü ben de sinemacıların aynı muameleyi gördüğü İngiltere'de yaşıyorum. 1980'de bir gün New York'da Alan Parker'la birlikte oturmuş, bir kadeh bir şey içiyorduk. Parker o sırada *Fame*'i çekiyordu. İngiltere'de film çekmeyi düşünüp düşünmediğini sordum. "Bundan sonraki ilk filmim İngiltere'de çekilecek," dedi. "Bundan sonraki filmim için ülkeme geleceğim." Altı ay sonra Londra'da *Fame*'in özel bir öngösterimi sırasında karşılaştık. "Söylesene Alan, dedim. "Bundan sonraki filmi İngiltere'nin neresinde çekiyorsun?"

Mahcup bir ifadeyle kekeleyerek şöyle dedi: "Doğrusunu istersen bunu Amerika'da çekeceğim." Ona çok bilmiş ve alaycı bir nazar attığımda şöyle cevap verdi: "Hayır, gerçekten sandığın gibi değil. Filmi burada çekmek istedim ama elimden hiçbir şey gelmiyor. Filmin hazırlığı için aklına gelebilecek herkese gittim ama kimse ilgilenmedi bile. Ne kadar sinir bozucu bir şey bilemezsin. Gerçekten de ondan sonraki ilk filmi, Albert Finney ve Diana Keaton'ın rol aldığı *Shoot the Moon* Amerika'da Amerikan sermayesiyle çekildi, Parker o tarihten beri de İngiltere'de hiç film yapmadı.

Aslında 1976'daki *Bugsy Malone*'dan bu yana İngiltere'de hiç film yapmadı, bir tek *The Commitments*'in çekimleri için Dublin'e kadar geldi.

Bunu anlatma nedenim, İkinci Dünya Savaşından,bu yana İngiliz sinema endüstrisinin içine hapsolduğu dar görüşlülüğün boyutunu göstermesi. 1955 yılında bağımsız televizyonun yayına başlayarak izleyiciye tek kanal yerine iki kanal seçimini sağlamasına dek İngiliz sineması televizyonun rekabetinden etkilenmekle birlikte gene de işini sürdürebiliyordu. Rank Pinewood'da, Associated British Elstree'de düzenli olarak film çekiyor ve Ealing Stüdyoları en verimli dönemini yaşıyordu. 1950'lerin tüm unutulmaz komedileri (*Whisky Galore, Kind Hearts and Coronets, The Lavander Hill Mob, The Man in the White Suit*), ayrıca *The Cruel Sea* ve *Dunkirk* gibi savaş filmleri, *Mandy* ve Peter Finch'in en sevdiği filmler arasında saydığı *The Shiralee* gibi toplumsal içerikli filmler hep buradan çıktı. Oysa 1960'a gelindiğinde Ealing işi bırakmış, ünlü stüdyoları BBC'ye satılmıştı.

1960'larda İngiliz endüstrisi yeni gelişmekte olan televizyonun verebileceği zarardan Amerikan parası sayesinde korunabildi. Avrupa'da film çekimi Amerika'dan daha ucuz olduğundan Hollywood deyimiyle dış yapımlara ağırlık verildi ve gerek Kıta Avrupası gerekse Britanya'da filmler çekildi. Örneğin William Wyler'ın *Ben-Hur*'u (Amerikalı mizahçı Mort Sahl bu film için "Ben"i beğendim ama "Hur"dan hoşlanmadım demişti) ve John Huston'un *The Bible*'ı Roma'da, Anthony Mann'ın *El Cid*'i İspanya'da, David Niven'ın James Bond rolüne büründüğü *Casino Royale* Paris'te çekildi. John Wayne bile Madrid'e kadar uzanıp Claudia Cardinale ile birlikte *Circus World*'de başrol oynadı. Bunlar ve daha birçok film Amerikan parasıyla Amerikan stüdyoları için çekildi.

Ancak 1960'larda ABD etkisi, en çok İngiltere'de hissediliyordu. Bu on yıl içinde, Alexander Walker'ın *Hollywood England* adlı kitabında belirttiğine göre İngiltere'de çekilen filmlerin finansmanının yaklaşık yüzde doksanı Amerika'dan gelmişti. O sıralarda bu ülkede herkes İngiliz sinema endüstrisinin bir rönesans yaşadığından söz ediyordu ve gerçekten de heyecan verici derecede çok yetenek ortaya çıkmıştı. Ama sadece bu yetenekler üzerinde durmak ve bunlara gelişme şansı sağlayan mali kaynağı gözden kaçırmak dar bir bakış olur. Bu sözümona İngiliz filmleri 60'lı yıllarda büyük etki yaptı ama on yıl sona erip de Amerikalılar paralarıyla birlikte ülkelerine dönünce hayati önem taşıyan finansman açısından bu filmlerin gerçekte İngiliz değil, Amerikan filmleri olduğu ve ortada sözünü etmeye değer bir Britanya sinema endüstrisinin bulunmadığı apaçık ortaya çıktı.

Ancak bunun ardından gelen dönem içinde çok sayıda Britanyalı yetenek ortaya çıktı. *Look Back in Anger, The Entertainer, Saturday Night*

and Sunday Morning, The Loneliness of the Long Distance Runner, Tom Jones (1963'te dört Oscar ödülü aldı, ayrıca altı dalda da aday gösterildi), *Darling, Alfie, The Ipcress File* ve *Oliver!* gibi filmler sayesinde Albert Finney, Tom Courtney, Michael Caine, Julie Christie gibi oyuncular ve Tony Richardson, Karel Reisz, Lewis Gilbert, John Schlesinger gibi yönetmenler uluslararası alanda ün kazandılar. Bu filmlerin bir kısmı, Richardson ile oyun yazarı John Osborne tarafından kurulan Woodfall adlı şirket adına çekilmişti. Ancak bütün hepsinin, ayrıca 1960'lardaki başka birçok başarılı İngiliz filminin bütçesi Amerikan şirketleri –Warner Brothers, United Artists gibi– tarafından karşılanmış ve kârlar da büyük ölçüde Amerikalı finansörlere gitmişti.

1962'de *Doctor No* ile başlayan James Bond filmleri de Sean Connery'yi –ve daha sonra Roger Moore'u– dünya çapında yıldız yaptı ama bu filmler de Hollywood tarafından finanse edilmişti. Tıpkı David Lean'in 1960'larda büyük başarı kazanan *Lawrance of Arabia* (Arabistanlı Lawrance) ve *Doctor Zhivago* filmleri gibi. Stanley Kubrick *Lolita, Dr Strangelove* ve *2001: A Space Odyssey* filmlerini İngiltere'de çekti. Ama bunlar da her ne kadar İngiliz oyuncu ve teknisyenlere iş verse de gerçek anlamda (yani mali anlamda) İngiliz filmleri değildi. Filmler gene İngiltere'de çekilmişti ama kârlar (varsa eğer) yine Amerika'ya gitmişti.

Bu on yıl boyunca İngiliz sinema endüstrisi bir aptallar cennetinde yaşadı. Evet, çok sayıda prodüksiyon gerçekleştirilmişti, evet, bir tür "yeni dalga" yazarlar, yönetmenler ve oyuncular topluluğu ortaya çıkarak o güne dek süren orta sınıf egemenliğini yıkmış –Finney ve Caine gibi kişiler sayesinde– bölgesel aksanları ve Londra aksanıyla konuşan oyuncuları öne çıkararak işçi sınıfının sinemaya sunabileceği şeylerin komedi ve eğlenceyle sınırlı olmadığını göstermişlerdi ve evet, gerçekten çok sayıda yetenekli insan çıkmıştı ortaya.

Ama bu sahte canlanmanın ardında yatan gerçekler vardı. Sözgelimi 1968 İngiltere'de yetmiş altı film çekilerek gösterime girmişti ama (Alexander Walker'in gösterdiği gibi) bunların altmıştan fazlası tamamen veya kısmen Amerika tarafından finanse edilmişti. 1969'da EMI, belki de yabancı sermayeye olan bu aşırı bağımlılığın içinde barındırdığı tehlikelerin farkına vararak oyuncu/yazar/yönetmen Bryan Forbes'ı Elstree Stüdyolarının yapımlarından sorumlu tutarak İngiliz film endüstrisinin belki de son büyük patronu yaptı. Ama bu deneme sonucu ortaya bazı önemli filmler –sözgelimi Joseph Losey'in *The Go-Between*'i (Arabulucu) gibi– başarılı olamadı; iki yıl sonra Forbes'in istifasıyla iş sona erdi. Dahası, bu dönem içinde bilet fiyatlarındaki artışa da bağlı olarak gişe hasılatında belli bir yükselme görülmüşse de seyirci sayısı hızla azalmış, 1945'te haftada 30 milyona kadar ulaşmışken bu sayı 1969'da haftada 4.7 milyona düşmüştü. Sinema sayısı da 1959'da 3.500'den fazlayken bu sayı 1970'te 1500'lere inmişti.

Sonunda, kendi ciddi ekonomik sorunlarıyla yüzyüze gelen ve İngiltere'deki yatırımlarının mali getirisinden hoşnut olmayan Hollywood 1970'lerin başında desteğini çekince İngiliz sinema endüstrisi her zamankinden daha kötü bir duruma düştü: Bir yanda çok sayıda büyük yetenek, öte yanda seyirci sayısında düşüş ve parasızlık.

Fransa'da ise 60'lı yıllarda sinema, Yeni Dalga yönetmenlerinin etkisi altındaydı. Bunlar arasında en önde gelen Godard idi. Godard'ın bu on yılın ilk yarısında çektiği *Küçük Asker, Alphaville, Pierrot Le Fou* gibi filmleri belki de en iyi eserleridir. Daha sonra eğlence türünden her şeyi burjuva zevki olarak aşağılayıp sol polemiği daha fazla tercih ettikçe yapıtları giderek daha deneysel ve anlaşılmaz oldu. Örneğin 1987'de çektiği *Kral Lear* neredeyse hiç anlaşılmaz bir filmdir. Truffaut da *Tirez sur le Pianiste* (Piyanisti Vurun) ile başlayıp gelişimini *Jules et Jim* ile sürdürdü ve *L'Enfant Sauvage*'a (Vahşi Çocuk) kadar geldi. Chabrol ise bu on yılın sonuna doğru olağanüstü iki gerilim filmi, *La Femme Infidèle* ve *Le Boucher* ile başarılı ürünler verdi.

Bu dönem Fransız sineması için atak ve canlı bir dönemdi. Alan Resnais zaman, mekân ve bellek kavramlarıyla oynayan gerçeküstücü bir deneme olan *L'Annee dernière à Marienbad*'da (Geçen Yıl Marienbad) filmiyle hem şaşkınlık hem de hayranlık uyandırdı. Robert Bresson da *Proces de Jeanne d'Arc* ile Yeni Dalga yönetmenleri için adeta bir tür *guru* oldu. Dahası Bunuel de Fransa'ya dönmüş ve aralarında *Belle de Jour*'un (Gündüz Güzeli) da bulunduğu pek çok film çekmişti. Bir yandan da Louis Malle, Claude Lelouch, Erich Rohmer, Agnes Varda gibi birçok genç yönetmen varlıklarını hissettiriyor ve dikkat çekiyordu. Ve bir de hâlâ aklınıza gelebilecek herkesten daha fazla cinsellik taşıyan, soluk kesici, ateşli Brigite Bardot vardı elbette.

Fransız sinema endüstrisinin İngiltere karşısındaki üstünlüğü, Fransa'nın Amerika ile aynı dili konuşmak gibi bir dezavantaja sahip olmamasından kaynaklanıyordu. İngiltere'de sinemalar tek bir İngiliz filmi bile göstermeden işlerini rahatça sürdürebilirken –hatta böyle yapmayı tercih ederken– Fransız sinemaları sadece altyazılı ya da dublajlı filmlerle ayakta kalamazdı. Hem Galya vatanseverliği buna fırsat verir miydi o da şüpheli. Fransızlar Hollywood filmlerine tümüyle karşı değillerdi ama hemen hemen diğer tüm Avrupa ülkeleri gibi sinemayla İngilizlerden daha ilgili oldukları ve sanatsal bir biçim olarak sinemanın önemini onlardan daha iyi anladıkları için kendi sinemalarını da desteklediler.

İtalyanlar da 1960'lı yıllarda aşırı oranda Amerikan sermayesine ihtiyaç duymaksızın işlerini gayet iyi götürebildiler. Fellini 1959'da *La Dolce Vita* ile gösterişli dönemine girmişti. Bunu *8 1/2* ve *Satyricon* gibi filmlerle benzer, hatta daha bile aşırı bir kanalda sürdürdü. Visconti 1960 yapımı

Rocco ve Kardeşleri'nden 1970 tarihli *Lanetliler*'e varana dek daha da teatral oldu. Michelangelo Antonioni *L'Avventura, La Notte* ve *Il Deserto Rosso*'da (Kızıl Çöl) nefes kesen Monica Vitti'yi oynattı ve *Blow-Up*'ın çekimi için İngiltere'ye uzandı. Bernardo Bertolucci *Devrimden Önce* filmiyle gösterişli bir giriş yaptı ve Vitti ve Sophia Loren'in (Bardot'yu da unutmayalım elbette) ardından Claudia Cardinale de uluslararası seks ilahları arasında yerini aldı.

Alman sinemasının savaşın etkilerini üzerinden atması diğer Avrupa ülkelerinden daha uzun sürdü. Almanya için asıl rönesans daha sonra başlayacaktı ama 1960'ların sonuna doğru umut vaadeden belirtiler ortaya çıkmıştı. Amerikalı sinema eleştirmeni Vincent Canby'nin "Godard'dan bu yana en özgün yetenek" olarak adlandırdığı Rainer Werner Fassbinder 1969'da aralarında *Katzelmacher* ve *Liebe Ist Kalter als der Tod*'un (Aşk Ölümden Soğuktur) bulunduğu üç filmle sahneye güçlü bir giriş yaptı. Filmlerini hep olabilecek en güç ve tehlikeli koşullar altında çekmeye meraklı bir tür romantik hayalci-mazoşist olan Werner Herzog, aralarında *Lebenszeichen*'in (Yaşam Belirtileri) de bulunduğu dört filmiyle kendine önemli bir yer edinmişti.

60'lı yıllarda İsveç sinemasında belirleyici olan kişi gene sürekli çalışan Ingmar Bergman oldu. Bergman bu on yıl içinde aralarında *Aynadaki Gibi, Sessizlik, Persona* gibi filmlerin de bulunduğu on üç film çekti. Bunun yanı sıra, o tarihe kadar sinema oyuncusu olarak tanınan Mai Zetterling yönetmenliğe başlayarak *Seven Çiftler, Gece Oyunları* ve *Kızlar* gibi filmler yönetti ve Bo Widerberg diğer filmlerin yanı sıra çok güzel görüntülenmiş olan *Elvira Madigan*'ı çekti. Ama en çok dikkat çeken –ve gazete başlıklarına en çok geçen– İsveçli yönetmen, *Merak Ediyorum: Sarı* ve *Merak Ediyorum: Mavi* (sarı ve mavi İsveç bayrağının renkleridir) adlı o sıralar pornografik olarak nitelenecek denli açık filmler çeken Vilgot Sjoman oldu. Doğal olarak uluslararası piyasada çok iş yaptı bu filmler.

Danimarka'da 1912'den beri film çeken ve sinema öncüleri arasında son derece saygın bir konumu olan Carl Dreyer seçkin meslek yaşamını birçokları tarafından başyapıtı olarak nitelenen *Gertrud* ile tamamladı ve filmin çekimi tamamlandıktan kısa süre sonra 79 yaşında öldü.

Bu dönemde "demirperde" denilen ülkeler arasında Çekoslovakya Milos Forman'ı (*Aşık Sarışın* ve *İtfaiyeciler Balosu*) ortaya çıkardıysa da çok geçmeden onu ve bir diğer önemli yetenek olan Ivan Passer'i Hollywood'a kaptırdı. Polonya sinema endüstrisi de *Sudaki Bıçak* filmiyle varlığını hissettiren Roman Polanski'nin İngiltere'ye geçmesi, Berlin Festivalinde çok beğenilen *Le Départ* filmiyle Altın Ayı ödülü kazanmış olan Jerzy Skolimowski'nin de aynı yolu izlemesi sonucu benzer bir kaderi yaşamak zorun-

da kaldı. Ancak her ikisinden de daha iyi olan *Küller ve Elmaslar* ve *Mermer Adam* filmlerinin yönetmeni Andrey Vayda Varşova'da kaldı. Rusya'da ise bu ülkenin en yetenekli çağdaş yönetmeni Andrey Tarkovski adını duyurdu. Tarkovski 1972'de *Solaris* filmiyle dünya çapında ün kazandı.

Daha da doğuya gidecek olursak, Hindistan'ın sinema endüstrisi hâlâ çok üretken olmayı sürdürüyordu. Ne var ki, Hindistan sineması Batılıların gözünde çoğunlukla Satyajit Ray'dan ibaret gibiydi. Ray olağanüstü "Apu" üçlemesinin ardından *Devi* ve *Kanchenjunga* gibi filmler çekmişti. Japonya'da ise iki tanınmış usta, Kon İçikava ve Akira Kurosava gerek yazar ve yönetmen olarak, gerekse ikisini birden yaparak verimli çalışmalarını sürdürüyorlardı. İçikava *Pasifik'te Tek Başına, Aktörün İntikamı* gibi filmleri ve *Tokyo Olimpiyatları* belgeselini çekti. Kurosava'nın yeni eserleri arasındaysa (daha sonra kırpılıp *Bir Avuç Dolar* adıyla bir spagetti westerni olarak yeniden çekilen) *Yocimbo* ve *Kızıl Sakal* gibi filmler vardı. Bu ustaların mirasçısı denebilecek sinemacılar arasında en önemlisi, Japonya'da Korelilere yapılan kötü muameleyi çarpıcı bir biçimde gösteren *İpe Çekme* adlı filmiyle Nagisa Oşima'dır.

Amerika'da ise MGM'nin başı Louis Mayer ve Colombia'nın başı Harry gibi eskinin büyük patronları ölmüş, Warner Brothers'ın başına Jack Warner geçmişti. 60'lı yıllar da 50'ler gibi geçiş dönemi oldu. Stüdyolar birbiri ardına çokuluslu şirketlerin eline geçiyor, sinema filmleri yanında giderek daha çok televizyona yöneliyorlardı. Büyük patronlar gibi büyük yönetmenlerin de birçoğu göçtü. 1965'te John Ford son filmi *Seven Women*'ı (Yedi Kadın) çekti; Raul Walsh sinema yaşamını 1964'te *A Distant Trumpet*'le noktaladı, Michael Curtiz'in son eseri 1962 tarihli *The Commancheros* oldu ve Howard Hawks 1970'te *Rio Lobo*'nun çekiminin hemen ardından öldü.

Artık stüdyolar geçmişteki gibi parayı ve sinemayı aynı ölçüde seven kişiler tarafından değil, senaryolardan çok bilançoları okuyan muhasebeci ve hukukçular tarafından yönetildiğinden, yaratıcı güç starların ve onların menajerlerinin eline geçmeye başladı. Bunlar işi kotarmayı iyi bilen ve bu sayede endüstrinin yönetimini devralmış muhasebe ve hukuk mezunlarını hiçbir şey bilemedikleri konularda güç kararlar alma zahmetinden kurtaran kişilerdi. Öte yandan yeni yetişen yönetmenler kuşağı –örneğin Sidney Lumet, Sydney Pollack, George Roy Hill, Arthur Penn ve John Frankenheimer– mesleklerini sinemada değil, televizyonda öğrenmiş kişilerdi. Altın Çağ artık tümüyle geride kalmıştı. Bunun tek bir istisnası vardı belki de: 1934–1956 yılları arasında 20th Century Fox'un yapım bölümünün başında olan ve daha sonra bu işi bırakıp bağımsız yapımcılığa soyunan Darryl F. Zanuck 1962'de yeniden Fox'un başına getirildi. Stüdyolar arasında bir tek Fox sinemalardan ayağını çekmiş ailelere yönelik filmler yap-

mayı sürdürdü. Bu şirketin 1965'te *The Sound of Music* ile elde ettiği muazzam başarı, insanların sinemada müzikaller istediği inancını doğurdu. Yanlıştı bu. *The Sound of Music*'i, Disney'in *Mary Poppins*'ini, Warners'ın *My Fair Lady*'sini istiyorlardı belki ama evlerinde oturmayı tercih ederek kanıtladıkları gibi *Dr Dolittle*'ı, *Star*'ı, hatta Barbra Streisand'ın oynadığı *Hello Dolly*'yi istemediler.

Artık savaş sonrası bebek patlamasının çocukları da büyümüş, sinemaya gitme çağına gelmişti ve onların zevkleri anne babalarından farklıydı. Ne de olsa çalkantılı altmışlardı bu dönem; serbestliğin, gösterilerin, gençlik başkaldırısının, Vietnam Savaşının dönemiydi ve bu genç kuşak zamanın havasını ve duygularını yansıtacak filmler istiyordu. Penn *Bonnie and Clyde*'la, Dennis Hopper *Easy Rider*'la, Sam Peckinpah *The Wild Bunch*'la, Mike Nichols *The Graduate*'le, George Roy Hill *Butch Cassidy and the Sundance Kid*'le bu havayı yakaladı.

Hollywood 1960'larda bazı iyi filmler yaptı ama gene de bir kargaşa dönemiydi bu yıllar. Eskiden iyi iş yapan filmler artık yapamıyor ya da (müzikallerde olduğu gibi) daha da şaşırtıcı biçimde bazen iş yapıyor bazen yapamıyordu. Eski Hollywood ve onun bağlı olduğu değerler kaybolup gitmişti artık.

1960'ta en iyi film Oscar'ını Billy Wilder'ın *The Apartment* filmi kazandı. Bu sivri, alaycı filmde Jack Lemmon yönetici tuvaletine giriş hakkı elde edebilmek için oturduğu apartman dairesini iş arkadaşlarının çapkınlıklarına tahsis eden birini oynuyordu. Bu konu o zamanlar biraz tehlikeli gibi görünmüştü ama seks ve şiddet sinemalarda daha çok yer aldıkça bu film oldukça masum kaldı. 1969'da Oscar'ı, Jon Voigt'un yalnız kadınlara seks satmak için New York'a gelmiş taşralı bir genci oynadığı *Midnight Cowboy* (Geceyarısı Kovboyu) kazandı. Bu on yıl içinde gerçekleşen değişimlerin en iyi özeti budur, zira ilk kez Akademi Ödülü, X sınıflandırmasına girmiş bir filme veriliyordu.

DÖRT – SİNEMA BEBELERİ VE MALI GÖTÜRENLER

1970'lerin ortasında her şey gene değişti. O zamana kadar *Bonnie and Clyde, The Graduate* ve *Easy Rider* gibi filmleri seyretmeye giden aynı seyirci –bu filmlerin hiçbiri de sinema sınırlarının aşırı dışına çıkmıyor fakat bir parça da olsa toplum hakkında bir yorum içeriyordu– ortalıktaydı hâlâ. 1970'te Robert Altman'ın Kore Savaşı hakkındaki karanlık ama eğlenceli, hatta kimi zaman vahşi hicvi *M.A.S.H*'e alkış tutan da aynı seyirciydi, 1972'de Francis Coppola'nın (yoksa Franciş Ford Coppola mı demeliydim? Kimbilir? Coppola'nın zevkine göre kimi zaman iki kimi zaman üç adı oluyor görünüşe bakılırsa) *The Godfather* (Baba) filmini bütün zamanların en kârlı filmi yapan da. Daha doğrusu o zamana kadarki en kârlı film, bunu özellikle belirtmek gerek, zira son beş altı yılda her şey öylesine değişti ki böylesi rekorlar fazla dayanmıyor.

M.A.S.H ve *The Godfather* bir kara komedi ya da en etkileyici gangster filmi değildi sadece, aynı zamanda savaşın saçmalığı ve Amerikan Rüyası'nın öteki yüzü hakkında da söyleyecek bir şeyleri vardı. Bu filmleri anlayabilmek için alim olmanız gerekmiyordu elbette ama en azından beyninizi biraz kullanmalıydınız.

Ama derken 1975 yılında 28 yaşındaki yönetmen Steven Spielberg *Jaws*'ı çekti. Gerçekten iyi bir filmdi, orası kesin ve çok ustaca çekilmişti ama eğlendirmekten, salt kaçış filmi olmaktan öte bir iddiası yoktu. Birden yepyeni bir seyirci kesimi keşfedildi: Çok daha genç, yaşları takriben 12 ile 24 arasında bir seyirci kitlesi. Bunlar filmin ardındaki siyasal göndermelerle, toplumsal mesajlarla ilgilenmiyordu. Onların istediği aksiyon, heyecan, gerilim, şiddet, seks ve kahkahaydı. *Jaws* bir anda en iyi kâr sağlayan film oldu –bu ünvanı elinde uzun süre tutamayacaktı– ve önde giden atın terkisine atlamaktan hiçbir zaman geri kalmayan Hollywood, genç ve seçici olmayan sinema seyircisinin iştahını karşılamaya, daha doğrusu körüklemeye koyuldu hemen.

"Sinema Bebeleri" işte böyle doğdu. Bu isim çok geniş –ve bugün geriye doğru baktığımızda anlamsız– biçimde yaklaşık aynı yaşta olmak ve aynı zamanda ün kazanıp başarılı olmak dışında pek fazla ortak yanları olmayan bir grup sinemacıya takılmıştı. Spielberg bunlardan biriydi, sonra (*Star Wars*'ı yönetmiş ve "Indiana Jones" filmlerinin yapımcılığını üstlen-

miş olan) George Lucas, Martin Scorsese, John Carpenter (özellikle *Halloween*'den sonra) ve Brian De Palma. Bunlar sinema okulu mezunuydu (diğerleriyse televizyondan geliyordu), çoğunluğu İkinci Dünya Savaşı sırasında ya da sonrasında doğmuş ve yazıdan çok –ortak bir özellik– görsel-işitsel kültürün ağır bastığı ortamlarda yetişmişlerdi. Örneğin Spielberg bir keresinde bana kitaplarla arasının iyi olmadığını, Scorsese de 15 yaşına gelene kadar evinde, hatırladığı kadarıyla, hiç kitap bulunmadığını, o tarihten sonra ilk kez Thomas Hardy ve Graham Greene'in yapıtlarıyla tanıştığını söylemişti. Coppola bile diğerlerinin gözünde bir tür guru gibi olmasına rağmen sinema bebeleri denilen grubun içine dahil edildi. Oysa Coppola genç meslektaşlarından çok daha kültürlü biriydi: Tüm sanatların saygı görüp uygulandığı bir aile içinde yetişmişti, babası Carmine, Oscar kazanmış bir besteciydi ve Coppola'nın kendisi de üç kez en iyi senaryo Oscar'ını *(General Patton, The Godfather I* ve *The Godfather II)*, bir kez de *The Godfather II* ile en iyi yönetmen ödülünü kazanmıştı. Yaşça ona yakın olanlar ve izleyicileri bu yönüne saygı duyuyorlardı kuşkusuz ama en çok saygı duyulan yönü, sinemadaki başarıları, ayrıca kendisi ve benzer kafadaki diğer yönetmen ve yazarların bir ölçüde bağımsızlık elde etmesi amacıyla kendi stüdyosu Zoetrope'u kurarak sistemi sallamış olmasıydı (ancak bu deneme sonuçta başarılı olamadı).

1970'lerde yerleşik stüdyolar –zaten televizyon yapımcılığına yoğun biçimde girmiş olan Universal ve Disney haricinde– film yapmayı neredeyse tamamen bırakmış, bağımsız yapımların finansmanı ve dağıtımıyla uğraşmaya başlamışlardı. İktidar her zamankinden çok yapımcıların, yönetmenlerin, oyuncuların ve onların menejerlerinin, özellikle menejerlerin ve sözleşmelerde aracılık yapanların eline geçiyordu. Aktör menejerleri öylesine etkinlik kazandılar ki bazıları stüdyoların başına geçmeye bile kalkıştılar, ta ki yeni Hollywood menejerlerinin daha güçlü olduklarını fark edene dek. 1980'lerin sonunda Hollywood'daki en önemli adam Creative Artists Agency'nin başı Mike Ovitz'di. Japon Matsushita şirketi MCA/Universal'ı 6.6 milyar dolara satın aldığında Ovitz aracılık yapmış ve söylenene göre bu çabası karşılığında 50 milyon dolar komisyon almıştı. Aşırılıkta en aşırı olan Hollywood'da bile 50 milyon dolar hâlâ hatırı sayılır bir para. Beverly Hills'de dedikleri gibi: "Ne mutlu aracılara, dünya onlara kalacak."

Elbette Hollywood'da oyunun adı her zaman paradır, bu hiç değişmedi. Ama dünya çapında 400 milyon dolar gelir sağlayan *Jaws* gibi filmler, elde edilebilecek kârların sınırsız olabileceğini göstermişti birdenbire. Üstelik daha önceleri yalnızca stüdyolar ve yatırımcılar kâr ederken artık birçok insan ekmeğini banma fırsatı elde etmişti. Sinemanın ortaya çıkışından bu yana ilk kez bir film yıldızı, yapımcı ve yönetmen tek filmle hayatı-

nın sonuna kadar bir daha çalışmasını gerektirmeyecek yükseklikte bir servet edinecek hale gelmişti (kendileri adına kârdan iyi bir pay koparmayı beceren işbilir bir menejerleri varsa tabii). 1849'daki altına hücum gibi bir şeydi bu, şu farkla ki o kadar çabalamak da gerekmiyordu: Bir film çekersiniz, seyirci beğendi mi tamam, işte daha önce aklınızın ucundan bile geçmeyecek kadar zenginsiniz artık.

Bir örnek: 1970'te Arthur Hiller *Love Story* (Aşk Hikayesi) filmini yönetti, kötü kaderli Ali McGraw ile Ryan O'Neal'in oynadıkları şu cıvık cıvık romantik hikayeyi. Hiller'ın bana anlattığına göre öyküyü gözü tutmamıştı ama işe ihtiyacı vardı. Yaptığı iş karşılığında küçük bir ücretle brüt gelirden bir yüzde aldı. Film bittikten kısa bir süre sonra paraya sıkışınca hissesini 50.000 dolara satmak istediyse de kimse buna yanaşmadı. *Love Story*'nin iş yapamayacağını söylüyordu herkes. Hiller hissesini satamadı ve sonuçta kazançlı çıktı çünkü bu film ona 11 milyon dolar kazandırdı.

Spielberg bundan çok daha fazlasını *Jaws*'dan kazandı; George Lucas'ın şaşırtıcı bir başarı kazanan *Star Wars*'ından (Yıldız Savaşları) ne kadar kazandığını ise tahmin etmek bile imkânsız. Kesin olan şu ki, filminizi uygun seyircinin –heyecan arayan genç seyircinin– zevkine göre çektiniz mi adeta para basmaya başlıyorsunuz. *Jaws*'dan sonra Hollywood'un yapmaya çalıştığı ve 1980'lerin sonuna dek sürdüregeldiği de işte budur.

Yönetmen Peter Bogdanovich 1970'lerin ortalarından itibaren başlayan bu dönemi, biraz yadırgatıcı ama durumu iyi betimleyen bir deyimle sinemanın "çocuklaşma" dönemi olarak niteliyor. Bu dönemde bir bütün olarak üslup içerikten daha ağır basmaya başladı. Film müzikleri gençlerin kulak patlatan rock müziğiyle doldu, filmlerde dur durak bilmeyen hareketlilik başladı, her gerilim veya macera filmi çılgınca kovalamacalar ve bitmek bilmez tehlikelerle sürdü. Sinemaya hükmeden, birbiri ardından sıralanan bu tür bitmek bilmeyen sahnelerdi.

Devam filmleri 70'ler ve 80'lerde icat edilmiş değil, daha önce de çeşitli biçimlerde yapılıyordu böyleleri, örneğin "Tarzan", "Topper" ve "Thin Man" filmleri gibi. Ama artık tüm sinema endüstrisi devam filmleri çekmeye yönelmiş gibiydi. *Jaws*'ı üç devam filmi izledi, *Halloween* ve *Police Academy* dörde, hele hele *Friday the Thirteenth* tam yediye kadar çıktı. Bunlar ve diğer bütün "Elm Sokağında Kabus"lar, "Porky"ler, "Karate Kid"ler ilk filmi geliştirmek, katkıda bulunmak için değil, sadece onun başarısı üzerinden para kazanmak için tasarlanmış filmlerdi. Çoğu durumda –*Jaws*'da, *Halloween*'de, Wes Craven'in *Elm Sokağında Kabusu*'nda olduğu gibi– ilk filmler yarattıkları türün mükemmel örnekleriydi. Ama arkadan gelenler kimi zaman devam filmine bile benzemiyor, aynı konunun yeniden çekimi gibi oluyor, azalan getiri kuralınca öykü giderek kabalaşıp

kötüleşiyordu. Bunlar yaratıcılıktan o kadar uzaktı ki kimse yeni bir isim bulma zahmetine bile katlanmıyor, her bölüm aynı adı taşıyıp sadece arkasına bir sayı ekleniyordu.

Bu kuralın en muhteşem istisnası *The Godfather Part II*'dur.

Bu film ilkinden çok farklı, ancak kendine özgü biçimiyle onun kadar iyiydi. Devam filmlerinde personelde süreklilik, filmin iyi olması için tek başına kesin bir garanti değilse de gene de filmin aynı yönetmen, yani Coppola'nın ve aynı yıldız, Al Pacino'nun bulunması gibi bir avantajı da vardı tabii.

Örneğin *Rocky* hoş, zararsız bir filmdi. Yönetmeni John Avildsen'e bir Oscar ödülü kazandırmış, tanınmayan başrol oyuncusu Sylvester Stallone'yi bir süperstar haline getirmişdi. Altı yedi yıl sonra (1982'de) Sylvester Stallone gene bir eylem adamı olarak, bu kez John Rambo rolünde oynadı. Bu da öyle kötü bir film değildi. Vietnam Savaşından dönen askerlerin yaşadığı kabus hakkında –çok derin olmasa da– söyleyecek bir şeyleri vardı. Bu iki karakter, Rocky ve Rambo, Stallone'yi sinemanın en büyük starı yaptı, Rocky II–V ve Rambo II ve III'ün giderek kötüleşip sonunda seyirciyi bile bıktırmasına rağmen 1990'ların başına kadar da bu rolleri oynamayı sürdürdü.

Stallone'nin tasın dibini sıyırana dek Rocky ve Rambo olarak kalmasının nedeni devam filmlerinin garantili olmasından başka bir şey değildi. Devam filmleri seyirciye daha önce gördüğü, beğendiği ve para harcadığı şeyin aynısını sunuyorlardı, ta ki yeni bir 12–24 yaş grubu gelip de kendi konularını isteyene kadar. Böylece Stallone'nin popülerliği 1980'lerin ortasında azalmaya başladı, onun yerini (büyük ölçüde *Beverly Hills Cop* ve onun kaçınılmaz ikincisi sayesinde) Eddie Murphy aldı ve Murphy Hollywood'un bir numaralı gişe hasılatı yıldızı oldu, derken Murphy'nin yerine *Terminator, Terminator II* ile devam filmi ustası Arnold Schwarzenegger geçti.

Dünya çapındaki en büyük sinema yıldızlarının bu konumlarını, özünde çizgi karakterlerden ibaret roller oynayarak elde etmiş olmaları bu dönemin niteliğini gösteriyor. Onların öncüsü Clint Eastwood hiçbir zaman Robert De Niro ya da Gérard Depardieu ayarında bir aktör olamadı belki ama perdede canlandırdığı karakterlerden en tutulanları –Dirty Harry, Josey Wales ve isimsiz spagati western kahramanı– abartılı olsa da gerçeğe yakın kişilerdi. Ama Stallone ve takipçilerini ortaya saçan dönem, *Supermen* 1–4'ün, *Batman* 1 ve 2'nin –hiç şüphe yok arkası gelecek– dönemiydi. "Elm Sokağı" kabuslarının korkunç, ölümsüz ve doğaüstü kahramanı Freddie'nin her eve girdiği ama onu canlandıran aktörün (Robert Englund) neredeyse kimse tarafından tanınmadığı çağdı.

Gerçekte de sinemanın çocuksulaşma çağıydı bu, Hollywood adeta çaresiz kalmışçasına gençlerin zevk ve arzularını karşılamak için çabalayıp duruyordu ve bunun sonucunda tehlikeli bir keşif yaptı: Malı götürüp büyük kâr sağlayan filmler. Aslında malı götüren filmler, yani maliyeti yüksek, en az iki saat uzunlukta ve baştan aşağı özel efektler ve aksiyon dolu filmler gerçekten çok eğlenceli olabilir. "Yıldız Savaşları", "Indiana Jones" üçlemesi, "Geleceğe Dönüş" filmlerinin ikisi, "Süpermen" dörtlemesinin bir, iki tanesi, "Hayalet Avcıları", "Gremlinler" gibileri eğlenceli, iyi çekilmiş filmler. Ama derinine indiğinizde yirmi yaşın altındakiler için tasarlanmış eğlenceler bunlar, teknik yanları dışında sinema sanatına önemli katkılarda bulunmuyorlar. Gene de çok para kazandırdıkları için stüdyolar kaygı duyarak da olsa bu tür filmlere bağımlı hale geldi. Bir yandan da kaygı duyuyorlardı çünkü bu filmler çok kâr sağlayabilmekle birlikte maliyetleri de çok yüksekti. Başarılı bir film sağlam bilanço oluşturmaya yetiyordu ama başarısızlık da felaket doğuruyordu. Örneğin *Heaven's Gate*'in fiyaskosu United Artists'in çöküşüne yol açtı. 1987'de *Ishtar*'ın başarısızlığı ise Colombia'da mali panik yarattı.

Ishtar'ın iki yıldızı Warren Beatty ile Dustin Hoffman'dan her biri 5.5'ar milyon dolar aldılar, Beatty ayrıca yapımcılık ücreti olarak 500.000 dolar, yönetmen Elaine May ise 1.5 milyon dolar aldı. Böylece filmin daha tek bir karesi çekilmeden maliyet 13 milyon doları bulmuştu. Ve böylesi ücretler hiç istisna değil. 80'lerin sonunda mütevazı, alışılmış Hollywood tarzı bir komedi ya da macera filminin *ortalama* maliyeti 18 milyon dolar civarındaydı ve bu rakam sürekli yükseliyor. Bugün 23 milyona yaklaştı ve bunun nedeni de büyük ölçüde starların ücretleri.

Sonuçta stüdyolar çokuluslu tekellerin eğlence kolları halini aldı. Örneğin, Colombia Coca Cola tarafından satın alındı, sonra Sony'ye satıldı; Paramount uzun süredir Gulf and westernin bir parçası, Maitsishuta ise MCA/Universal'i aldı. Mali kararları alanlar artık sinemacılar değil anlaşıldığı gibi. Bir film çekmek ise gerçekten riskli bir iş, çünkü fikrin doğuşundan filmin tamamlanıp gösterime girmesine kadar geçen süre, iki üç yılı bulabiliyor ve bu süre içinde halkın zevkinin ne yönde değişeceğinden hiç kimse, hatta en tecrübeli yapımcı bile emin olamaz. Bu yüzden parayı elinde tutanlar, bir filmin bütçesini onaylamadan önce kendilerince bazı garantiler aramaya başladılar. Ve sinemada *hiçbir şey* garanti edilemese de bir starın adı buna en yakın şey olarak görüldü. Hikayeyi boşver, Eastwood var mı bu filmde? Ya da Stallone? Ya da Cruise? Streep? Streisand? Bu tarz düşünüş tarzının etkin olması sonucu bir starın adına bağlı hazırlanmış ortalama bir senaryo doğrudan filme çekilebilirken bir stara yer vermemiş daha iyi bir senaryo çekilemez oldu. Starlar ve onların menejerleri, ellerine geçen bu gücü kullandılar ve akıl almaz taleplerde bulunma-

ya, sadece 5–6 milyon dolarla (ya da en popüler zamanındaki bir Stallone, Murphy ya da Schwarzenegger söz konusuysa 12, hatta 15 milyon dolarla) yetinmeyip filmin brüt hasılatından da yüzde istemeye başladılar. Brüt kâr değil, brüt hasılat, yani gişeye ödenen her bir dolar üzerinden bir yüzde. Böyle bir sözleşme imzalayan bir aktörün filmin başarısı üzerinde endişelenmesi gerekmiyor haliyle. Mesela filmin brüt geliri üzerinden yüzde bir alacaksa ve brüt hasılat 50 milyon dolarsa filmin maliyeti 60 milyon dolar da olsa yıldız payını alıyor, zararı üstlenmek de stüdyoya kalıyor.

1986'da Davit Puttnam Colombia Pictures'ın başına geçtiğinde bu riskli (stüdyolar açısından) düzenlemeyi değiştireceğini ilan etmişti. Puttnam'ın dediğine göre bütçeler kontrol edilemez olmuş, oyuncuların ücretleri çok yükselmiş ve aktör menejerleri aşırı güç kazanmışlardı. Bundan sonra Colombia hazır sözleşmeler –senaryo, star, yönetmen ve yapımcının baştan belirlendiği sözleşmeler– getiren menejerlerle iş yapmayacaktı. Puttnam stüdyonun başında kalabildiği on üç ay boyunca savunduğu şeylerin gerçekleştirilebileceğini kanıtladı. Bir Colombia filminin ortalama maliyeti 14.5 milyon dolara kadar indi, tüm stüdyoların ortalamasının altındaydı bu. Ne yazık ki, onun döneminde bazı mükemmel filmler –*Hope and Glory, The Last Emperor* ve *Someone to Watch Over Me*– yapılmakla birlikte bir çırpıda büyük gişe hasılatı yapıp çok büyük kâr sağlayan bir film çekilemedi. Dahası aktör Billy Murray'la bir anlaşmazlığa düşülmüştü; bu yüzden, başrolünde Murray'ın oynadığı, o yılın büyük kâr getirecek *Ghostbusters 2* (Hayalet Avcıları 2) Puttnam'ın görevden ayrılışına kadar ertelendi. Aynı şekilde Puttnam, kendisinden önceki yönetim zamanında çekilmiş olan berbat *Ishtar* için pahalı bir reklam–tanıtma kampanyası düzenleyerek para ziyan etmeyi kabul etmemiş ve bu yüzden Warren Beatty ile Dustin Hoffman'ı da kızdırmıştı. Bunların yanı sıra Hollywood'un açgözlülüğü olarak gördüğü duruma karşı –benim görüşümce– haklı bir saldırıya girişmesi, kendisine karşı saf tutan aktör menejerleriyle bağımsız yapımcıların baş düşmanı haline gelmesine yetmişti. Puttnam'ın maliyet kısma politikası yetişkin seyirci için nispeten düşük bütçeli filmler çekmek isteyen yönetmen ve yapımcıların desteğini aldıysa da etkili olamadı. Yetişkinler için düşük bütçeli filmlerin modası geçmişti. Puttnam yerinde kalamazdı, kalamadı da. Bugün geriye doğru bakınca bana öyle geliyor ki onun en büyük hatası böyle bir şeyi düşünmüş olması değil, düşündüklerini gerçekleştirmeden önce ilan etmesiydi.

Birkaç yıl geçmeden bu filmlerin bile hızla muazzam kârlar sağlamada kesin bir garanti olmadığı ortaya çıktı da Puttnam'ın haklı olduğu anlaşıldı ama iş işten geçmişti.

Puttnam'ın sinir bozucu bir tür ahir zaman Kassandrası olarak görülmesinin nedenlerinden biri de *Jaws*'ı izleyen on yıl boyunca gençliğe yöne-

lik–malı götürücü filmlerin Hollywood'a muazzam kârlar kazandırmış olmasıydı. Sırf Amerika'da gişe hasılatı 100 milyon doları aşan filmler neredeyse standart olmuştu. Bu rakama, 1970'lerden beri sürekli artan dış ülkelerdeki dağıtım, televizyon ve video pazarından sağlanan geliri de eklerseniz 1980'lerin sonunda dünya çapında ve tüm kaynaklardan 700 milyon dolardan fazla gelir getiren *E.T.* gibi bir altın madeni elde edersiniz. *E.T.* gerçi bugün bile tüm zamanların en çok para kazandıran filmi ama 250 milyon doların üzerindeki rakamlar da oldukça yaygın. Öyle ki stüdyo patronlarının 100 milyondan aşağı gelir getirecek filmlere burun kıvırdıkları için 10 milyon dolar kâr sağlamayı garanti eden filmleri reddettiklerine dair anlatımlar gerçekdışı değil. Bu ölümüne para tutkusu sadece stüdyoları değil, medyayı ve toplumu da etkisi altına aldı. Filmlerin gösterime girdikleri ilk hafta içinde yaptıkları gişe hasılatı hemen gazetelerde yayınlanıyor ve maç sonuçları ya da lig sıralamaları gibi dikkat çekiyor. İlk iki ya da üç gün içinde 12 milyon doların altında kalındıysa bu bir felaket gibi görülmeye ve film ne kadar kaliteli olursa olsun, sonuç fiyasko gibi değerlendirilmeye başladı. Seyirci de ancak güçlü bir açılış yapan filmleri dikkate alacak ve diğerlerini görmezden gelecek şekilde eğitildi. Stüdyolarsa iyi bir açılış yapabilmek için reklam ve tanıtım kampanyalarına muazzam paralar dökmeye başladılar. Bu işe yaramazsa o film kolayca bir kenara atılabilir; kaça mal olduğu hiç düşünülmez bile; ne de olsa hemen ardından büyük kâr sağlayacak yeni bir film gösterime sokularak zarar kapatılabilir.

Ama bu koşullar altında şaşırtıcı gelse de çocuklaşma döneminde bile bazı mükemmel filmler çekilebildi. Bunlar çoğunlukla bağımsız şirketlerce yapılmış ve Walter Hill (örneğin *48 Hours*) ve Sidney Lumet (*Dog Day Afternoon* ve *Q&A)* gibi nispeten az tanınmış yönetmenlerin filmleriydi. Bunlara ek olarak Coppola, ilk iki "Baba"yı *Apocalypse Now* ile izledi; Spielberg *Close Encounters of the Third Kind* ve *E.T.*'yi çekti, Woody Allen *Sleeper*'dan *Love and Death*'e, *Annie Hall*'dan *Manhattan*'a, *Hannah and Her Sisters*'dan *Crimes and Misdemeanors*'a kadar çok sayıda etkileyici eser ortaya çıkardı, Oliver Stone *Salvador* ve *Platoon* ile adını duyurdu ve hepsinden önemlisi Martin Scorsese 90'lı yıllara geniş çapta, hatta dünya çapında tanınan, Amerika'nın en yetenekli çağdaş yönetmeni sıfatıyla girdi.

Mean Streets (1973) ve *Taxi Driver* (1976) onun olağanüstü bir yeteneğe sahip olduğunu zaten göstermişti ancak 1980'lerde "sinema bebeleri" denilen grup içinde Scorsese tek başına konumunu iyice pekiştirdi. 80'li yıllar onun için *Raging Bull* ile başladı, *The King of Comedy* ve *The Last Temptation of Christ* ile sürüp *Goodfellas* ile sona erdi. Scorsese her zaman tartışma konusu olmuşsa da bunun nedeni, Amerika'nın aşırı şiddete gömülmüş bir ülke olduğunu seçtiği konularla açıkça ortaya vurmaktan korkmamasıdır.

Aynı grup içinde sayılan diğer sinemacılar ise uzun dönemde onun kadar başarılı olamadılar. Coppola üç tane çok önemli film çekti elbette, ama 1979'da *Apocalypse Now*'dan sonra (*The Cotton Club* ile *The Godfather Part III*'de dahil buna) en iyi ihtimalle düzensiz, yani eşit ölçüde ya etkileyici ya aksaklıklarla dolu olmuştur bu. Spielberg "Indiana Jones" üçlemesini tamamlayarak altın dokunuşu gösterdi ama son on yıl içinde yapımcılığı yönetmenliğinden daha iyiydi (*Back to the Future, Who Framed Roger Rabbit*). Yetişkinler için film çekme yönündeki iki girişimi, *The Color Purple* ile *Empire of the Sun*, yetersiz kaldı, birçok kişinin 90'ların *E.T.*'si olacağını umduğu, Peter Pan'ın yeni versiyonu *Hook* ise hayal kırıklığı yarattı. Umut vaadeden *American Graffiti* ve *Star Wars*'dan sonra yönetmenliği bırakan George Lucas "Yıldız Savaşları" üçlemesini yapımcı olarak tamamladı ve "Indiana Jones" filmlerinde Spielberg ile çok verimli bir işbirliğine girdi ama derhal "Hindi Howard" adı takılan *Howard the Duck* gibi büyük bir fiyaskonun da yapımcılığını üstlenmişti. *Phantom of the Paradise* ve *Carrie* ile iyi bir başlangıç yapmış olan Brian de Palma ardından çarpıcı ama zevksiz *Dressed to Kill*'i çekti, *Scarface*'in yeni versiyonunu gerçekleştirdi, *The Untouchables* ile ustaca bir şekilde yeniden toparlandı ve en son *The Bonfire of the Vanities*'in yıkıntılarıyla uğraşırken bir daha ondan ses çıkmadı.

1990'lara girildiğinde "sinema bebeleri" artık ellilerine merdiven dayamış, olgunlaşmış ve genelde sinema camiasının başarılı ve saygın fertleri olmuşlardı. Hâlâ biraz çaresiz de olsa yetenekli bir topluluk onlar ve Hollywood'un yakın geleceği bu olgunluğun önümüzdeki on yıl içinde filmlerine nasıl yansıyacağına bağlı belki de.

Bu arada İngiliz sinema endüstrisi, büyük ölçüde David Puttnam'dan aldığı esinle 70'lerin sonu ve 80'lerin başında kısa ömürlü de olsa bir canlanma yaşadı. David Puttnam *That'll be the Day* ve *Stardust, Bugsy Malone* ve *Midnight Express, The Duellists, Chariots of Fire* ve *The Killing Fields* gibi filmlerle Michael Apted, Alan Parker, Ridley Scott, Hugh Hudson ve Roland Joffe gibi yetenekli yönetmenlere kendini gösterme fırsatı sundu. Ama ne yazık ki hepsi de o filmlerden sonra şanslarını Amerika'da denemek zorunda kaldılar; aynı şekilde *Gregory's Girl* ve *Local Hero* filmlerinin yönetmeni Bill Forsyth de. İngiliz filmleri (örneğin Richard Attenborough'un *Gandhi*'si ve Puttnam–Hudson'un *Chariots*'u), İngiliz aktörleri ve teknisyenleri 1980'lerde çok sayıda Oscar kazandı ama bütün bu başarıları şu endişe verici gerçeği gözden kaçırmamalı: Bugün İngiltere'de var olan, bir sinema endüstrisinden çok bir televizyon filmi endüstrisidir.

Son on yıl içinde yapılan en başarılı ve kısmen de en yaratıcı filmlerden bazıları İngiliz yönetmenler tarafından çekilmiş olsa da –*Some to Watch*

Over Me ve *Thelma and Louise* (Ridley Scott), *Angel Heart* ve *Mississippi Burning* (Alan Parker); *Top Gun* (Tony Scott); *Fatal Attraction* (Adrian Lyne)– bunların hepsi Amerikan stüdyoları için yapılmıştı.

İngiltere'ye gelince, dünya sinemasında İngiltere'nin varlığını hissettirmek için gözüpek bir çabaya girişmiş olan Golderest şirketi bu dönemde Hugh Hudson'un *Revolution*'u ile bir müzikal olan *Absolute Beginners*'e yanlış yatırım yapması sonucu peşpeşe iki fiyasko yaşayarak battı. Puttnam Colombia sonrasında Warner Brothers'a dönerek *Memphis Belle*'in çekimini sağladı, Jeremy Thomas, Oscar kazanan *The Last Emperor*'u dış sermaye ile gerçekleştirdi, John Cheese *A Fish Called Wanda* için Amerika'da para buldu. 1989'a gelindiğinde tümüyle İngiltere'de çekilmiş kayda değer filmlerin sayısı yirmi yediye düşmüş, bunların çoğu da televizyon için çekilmişti.

Dünyanın diğer yerlerine gelince, Akira Kurosava yetmiş yaşını aşmış olmasına rağmen iki başyapıtı, *Kagemuşa* ile *Ran*'ı yönetti. Ingmar Bergman *Fanny and Alexander*'dan sonra, 68 yaşında artık yönetmenlik yapmayacağını ilan etti, Wim Wenders, Herzog ve ne yazık ki çok kısa bir süre Fassbinder, Yeni Alman sinemasına canlılık kazandırdı. Satyajit Ray dünyada Hint sinemasını tek başına temsil etmeyi sürdürdü, Fellini hâlâ üretkendi ama *Casanova 1976*, eski filmleri kadar ilgi uyandırmadı ve haftada bir filmde başrol oynuyorabenzeyen Gérard Depardieu kimi zaman tüm Fransız sinema endüstrisi sanki *tek başına kendisinden* ibaretmiş izlenimi vermekle kalmadı, Robert De Niro ile Klaus Maria Brandenauer (şansının sınırlı olduğu İngilizce çekilen filmlerde fazla görünmemesine rağmen *Mephisto* ve *Colonel Redl* gibi Alman filmlerindeki oyunuyla) dışında rakip kabul etmeksizin dünya çapında ünlü bir oyuncu olduğunu da kanıtladı.

1970'lerin sonuna doğru, bir süre için devlet ve hükümet destekli yeni Avustralya sineması Peter Weir (*Picnic at Hanging Rock* ve *Gallipoli*), Bruce Beresford (*Breaker Morant*) ve Fred Schepisi (*The Devil's Playground*) ve (*The Chant of Jimmy Blacksmith*) gibilerinin öncülüğünde büyük ve olağanüstü bir parıltı gösterdi. Ama bu üç yönetmen, 1986'da oynadığı *Crocodile Dundee* filmi uluslararası pazarda büyük hasılat getiren Paul Hogan gibi oyuncularla birlikte İngiliz meslektaşları ve Hollandalı yönetmen Paul Verhoeven (*Total Recall* ve *Basic Instinct*) örneğini izleyip hâlâ büyük para ve fırsatlar diyarı olan Amerika'ya göç ettiler.

Dünya sinemasının başkenti Hollywood ise 1980'ler boyunca her mali hastalığın değişmez ve tek ilacı olarak gördüğü büyük iş yapan filmleri çekmeye devam etti ta ki *Batman* filmiyle garip bir şey olana dek.

1989'un büyük *hit*'i buydu, Michael Keaton'ın yetersiz bir Batman çı-

kardığı, Jack Nicholson'un ise inanılmaz derecede amatörce bir oyunculukla Joker rolüne canlılık kazandırmaya çalıştığı, çizgi romanın garip ölçüde karanlık versiyonuydu bu filmi. Gene de çok tutuldu. Söylendiğine göre Nicholson, oyunculuk ücreti, gişe hasılatı payı ve satılan yan ürünler payı olarak 20 ile 50 milyon dolar arası para kazanmıştı. 1991'in başlarında filmin yalnızca sinemalardan sağladığı brüt hasılat 253.4 milyonu bulmuş ve tüm zamanların en çok iş yapan filmler listesinde beşinci sıraya yerleşmişti.

Film 53.5 milyon dolar gibi nispeten düşük bir maliyetle çekildiğine göre muazzam kâr sağlamış olduğu düşünülüyordu. Ne var ki 1992 Martında *Los Angeles Times, Batman*'ın hâlâ 35.8 milyon dolar zararda olduğunu yazdı. Peki nasıl olabilir böyle bir şey? Gerçi, dağıtım giderleri, negatif maliyetler, reklam ve tanıtım kampanyalarının masrafları, borç faizleri eklenince bir filmin bütçesi daha tek kuruş kazanmadan üçe katlanabilir. Gene de gerçek maliyetin 160 milyon dolar civarında olduğunu varsaysak bile hiç yüzü kızarmadan, dili sürçmeden çıkıp da bu filmin zararda olduğunu söylemek gerçekten çok büyük muhasebe becerisi ister. Üstelik, bu akla durgunluk verici rakamlar açıklanırken bir yandan da Warner Brothers'ın *Batman 2*'nin yapımına girişmesi bu zarar hikayesinin ciddiye alınmasını daha da zorlaştırıyor.

Ama sinema endüstrisi bunu ciddiye aldı çünkü bu durum şöyle yorumlandı: Sonuç bilançosu ne olursa olsun *Batman* gibi bir film bile herkesin zannedegeldiği gibi para basma, yüzde yüz kâr getirme garantisi sunmuyordu. Malı götüren filmler furyası sona ermişti artık.

BEŞ - BELİRSİZLİK DEVRİ

Sinema yüzüncü yıldönümüne yaklaşırken kendisini panik sınırlarında gezen bir şaşkınlık içinde buldu. Kesin olan hiçbir şey kesin değildi artık, daha birkaç yıl önce işe yarayan yöntemler artık iş görmüyordu. Amerika'da 1930'larda sinema ekonomik krizden etkilenmeyen tek endüstri dalıydı, sorunlarından kaçmak için bir yer arayan insanlar sinemaya sığınıyordu. Ama 1991'in derin ekonomik buhranından sinema bile etkilendi. 1989'da toplam gişe hasılatı 5 milyar dolar gibi tehlike işaret eden bir miktara düştü. Hollywood için tek başına bu bile sarsıcıyken bir de video endüstrisi düşüş yaşadı. Giderek daha çok para sıkıntısı çekmeye başlayan insanlar, öyle görünüyor ki, 1950'lerdeki gibi ama bu sefer farklı nedenlerden ötürü eğlencelerini evlerinde, televizyonun karşısında aramayı ve tasarruf ettikleri parayı yemek ve kira gibi lükslere harcamayı tercih eder hale gelmişlerdi.

1991'de Orion Pictures'ın başına gelenler durumun ne kadar ciddi olduğunu açıkça gösteriyor. United Artists'in küllerinden doğmuş olan Orion, *Dances With Wolves* (Kurtlarla Dans) ve *The Silence of the Lambs* (Kuzuların Sessizliği) filmlerini gösterime çıkararak o yıla iyi ve sağlam bir başlangıçla girmişti. Birkaç ay sonra işler sarpa sardı, öyle ki, şirket borçlarını ödeyebilmek için *The Addams Family*'yi Paramount'a satmak zorunda kaldı (ironik biçimde bu film Amerika'da Noel sezonunun birkaç iyi filminden biri oldu). Ama bu bile yetmedi ve yılın sonunda Orion iflasın eşiğine geldi.

En kaygı veren gelişmelerden biri de kolay yoldan malı götüren film yönteminin artık işe yaramaz olmasıydı. Bunun belirtileri *Batman*'ın mali esrarı öncesinde de ortaya çıkmıştı. Zira 1990'da Spielberg'in *Always*'ı, Coppola'nın 50 milyon dolarlık *The Godfather Part III*'ü, Warren Beatty'nin *Dick Tracy*'si, Walter Hill'in *Another 48 Hours*'ı (bu ilk film, kazancından bile fazla paraya, tam 60 milyon dolara mal olmuştu), Jack Nicholson'un *The Two Jakes*'i (*Chinatown*'un devamı), ayrıca Tom Cruise'un oynadığı 55 milyon dolarlık *Days of Thunder* ve Brian De Palma'nın yönetip Bruce Willis'in rol aldığı *The Bonfire of the Vanities* gibi birçok pahalı film ya fiyaskoyla sonuçlanmış ya da en iyi ihtimalle beklenen getirememişti. Bu filmlerin hepsi de seyirci sayısının en çok olduğu yaz ve Noel sezonlarında iş yapmak üzere planlanmıştı ama nafile.

Bu durum 1991'de de devam etti. 65 milyon dolara mal olan ve *Die Hard 2*'nin başarısından sonra gişe garantisi olarak görülmeye başlanan Bruce Willis'in oynadığı *Hudson Hawk*, Dustin Hoffman'ın rol aldığı *Billy Bathgate* ve Al Pacino ile Michelle Pfeiffer'ı biraraya getiren *Frankie and Johnny* başarı kazanamadı. Yılın sonunda *The Addams Family* ve *Hook*'un iş yapması sayesinde durum biraz düzelebildi. Ama şu artık ortaya çıkmıştı ki yüzyılın son on yılına girilirken eski, güvenilir formüller artık geçerliliğini yitirmişti. Ne büyük maceralar, fantaziler, cinayet ve gangster filmleri ne de starlar seyirciyi çekmeye yetiyordu.

Nicholson'un *Batman*'daki olağanüstü performansı *The Two Jakes*'e seyirci getirmeye yetmiyordu. *Pretty Woman*'ın şaşırtıcı başarısından sonra Hollywood'un altın kızı olan ve söylendiğine göre film başına aldığı ücret 7 milyonu bulan Julia Roberts bile bunu yapamadı.

Sadist kocasından kaçan bir kadını oynadığı bir sonraki filmi *Sleeping With the Enemy* Roberts'in popülerliği sayesinde iş yapabildi. Ama kuşkusuz paraya sıkıştıkça daha seçici davranmaya başlayan seyirci bunun hiç de ahını şahım bir film olmadığını çabucak anladı ve Roberts adı bile onları *Love Story* benzeri ağlamaklı sıradan bir film olan *Dying Young*'a çekemedi.

İstisnalar vardı elbette. Kevin Costner'ın üç saatlik (eğer gözden geçirilmiş sonraki versiyonu tercih ederseniz dört saatlik) westerni *Kurtlarla Dans* birçok Oscar kazandı ve uluslararası bir hit oldu. İşin ilginç yanı İngiliz film şirketi Guild para koyana dek Hollywood bu filme destek vermeyi kabul etmemişti. Hollywood'da westernin artık öldüğüne inanılıyordu, hele üç saatlik bir western intihardan başka bir şey değildi. Ama Costner aksini kanıtladı. *Kurtlarla Dans* en iyi film Oscarını kazandı, Costner en iyi aktör ödülüne aday gösterildi ve en iyi yönetmen ödülü aldı. Ardından, Roberts'ın *Pretty Woman* filminden sonra yaptığı gibi popülerliğinden yararlanmak amacıyla *Robin Hood: Prince of Thieves*'de başrol oynadı. Bu film de, genelde kötü eleştiriler almasına karşın çok iyi iş yaptı. Costner için çok başarılı geçen bu yılın sonunda kazandığı popülerlik onun John Kennedy suikastinin faşist bir komplo olduğunu kanıtlamaya çalışan savcı Jim Garrison'u oynadığı Oliver Stone'un *JFK* filmine hatırı sayılı bir gişe hasılatı –ancak bu kadar– sağlayacak güçteydi hâlâ.

O yıl Thomas Harris'in manyak katil tipini işlediği aynı adlı romanından uyarlanan *Kuzuların Sessizliği* büyük ölçüde Anthony Hopkins ve Jodie Foster'in Oscar kazanan olağanüstü oyunculukları sayesinde iyi iş yaptı. Terry Gilliam'ın *The Fisher King* (Balıkçı Kral) filmi de –Robin Williams ve Jeff Bridges'in oynadığı, New York'ta geçen ince ve fantastik bir suçluluk ve arınma öyküsü– bu kadar olmasa da başarılı oldu. Ama bu filmlerin hepsi beklenmedik yerlerden gelmişti, hiç umulmadığı halde ba-

şarı kazanmış sürpriz filmlerdi. Oysa Hollywood böylesi sürprizleri hiç sevmez. Bildik bir yolu izleyen, dikkat ve titizlikle hazırlanmış, çizilmiş, sonunda defineyi gösteren yollar ister.

Baltimore John Hopkins Üniversitesi'nden Profesör Marc Crispin Miller, filmler dünya piyasasına sunulan endüstriyel ürünler halini aldıkça yapımcıların "en çocuksu insani ihtiyaçlara sırtını dayadığını, bunun sonucunda seks ve şiddet dolu çizgi romanları taklit etmeye başladıklarını" ileri sürüyor. Gerçekten öyle. Hollywood'un ve çoğu seyircinin son yirmi yıldır en çok yakınlık duydukları filmler tam bu türden. Nitekim 1991 yazında iş yapması beklenen tüm filmler can çekişirken şiddet dozu çok yüksek bir çizgi roman olan *Terminator 2*, ciddi bir rahatlama sağladı. İşte tam Hollywood'un bildiği tarz bir film: Bir sürü aksiyon, heyecan, olağanüstü özel efektler ve yok edici (ama 90'ların yeni havasına uygun olarak bir yandan da duyarlı) robot rolünde Arnold Schwarzenegger.

Terminator 2 söylentilere göre 100 milyon dolara mal olmuş ilk film olsa da ne gam (gerçekte 80 milyon dolardan fazla bir maliyeti olduğunu sanmıyorum), sinemaları doldurdu ve o eski seyircinin, uygun karışım bulunduğunda gelmeye hazır olduğunu gösterdi. Ama dediğim gibi bir şey daha gösterdi (bu arada hatırlatayım, sinema yüzüncü yaşını doldurmak üzere): Sinemanın en büyük yıldızı artık Arnold Schwarzenegger'dir. Son on yıl içinde Baseline tarafından yayınlanan *Film Ansiklopedisi*'ne göre Schwarzenegger, perdede şimdiye kadar en az 275 kişiyi öldürmüş durumda, filmlerinin dünya çapındaki toplam hasılatı ise 1 milyar doları geçiyor.

Schwarzenegger bir Kral, bugün sinemadaki belki de tamamen paraya çevrilebilir en son isim. *Terminator 2* başka bir yıldızla –Stallone ya da sözgelimi Willis'le– bu kadar başarı kazanamazdı herhalde. Bu durum, Schwarzenegger'in meslek yaşamına ilişkin yukarıda aktardığım istatistikleri de hesaba katınca rahatsız edici geliyor bana. Schwarzenegger ile sadece iki kere karşılaştığımızı ve her iki karşılaşmamızda da ona pek ısınamadığımı itiraf etmeliyim ama bu önemli değil. Beni rahatsız eden şey, dünya sinema seyircisinin en fazla hayranlık duyduğu kişinin en iyimser bir ifadeyle vasat bir aktör, başlıca özelliği profesyonel vücutçu fiziğine, ayrıca *Twins* (İkizler) ve *Kindergarten Cop* (Anaokulu Polisi) gibi komedilerde eğlenceli olmakla birlikte biraz ciddi bir şeyde sinir bozmaktan başka işe yaramayan Avusturya aksanına sahip bir tür insan özel efekti, son tahlilde gözükara şiddetle tanınmış bir yıldız –o bir stardır bunu inkâr edemeyiz– olması. Sinema yüz yaşına girerken yirminci yüzyılın en heyecan verici sanatının sunabildiği bu kadar mı gerçekten? 1895'te Lumière kardeşler bu büyüsel, mucizevi icatlarının sonunda ortaya ancak bir Arnold Schwarzenegger çıkaracağını bilseler ne düşünürlerdi acaba?

Neyse, elden ne gelir! 1992 yılında ne olabileceğini düşünmek yerine,

ne olduğunu düşünmek, gerçekle yüzleşmek zorundayız. Bugün Hollywood çaresizliği bir yana gerçekten çok şaşkın durumda. Büyük iş yapacağı düşünülen filmler fos çıkarken *Ghost* (Hayalet), *Pretty Woman* (Özel Bir Kadın), *Home Alone* (Evde Tek Başına), *Kurtlarla Dans* gibi nispeten ucuz filmler hiç umulmayan ölçüde para kazanıyor ve pahalı filmleri geride bırakıyor, kimse hangi ata oynayacağını bilemiyor, atların ne olduğunu bile bilemiyor.

MGM, Orion ve Carolco gibi şirketler ciddi mali sorunlar içine gömülmüş durumda. 1980'lerin sonlarında başarıdan başarıya koşan Paramount ve Disney canla başla bir hit film bulmak için çırpınıyor (Disney sonunda *Beauty and the Beast* çizgi filmiyle bir hit bulabildi). Colombia, TriStar ve Universal, Japon efendilerinin daha ne kadar sağlam bir sinema politikası olmaksızın kazanılandan fazla para akıtılmasına seyirci kalacağı kaygısıyla dört dönüyorlar. Hatta bazı alanlarda hiç akıllardan geçmeyen bir şey oluyor: Stüdyo patronları yaptıkları filmlerin gerçekten iyi olup olmadığını sormaya başladılar kendilerine. 1980'lerde gişe geliri yıldan yıla düzenli olarak artarken hiç düşünülmezdi böyle bir şey.

Artık tasarruf söz konusu. 1991 Aralık ayında Steven Spielberg *Première* dergisine şunları söylüyordu: "Sinema endüstrisinin gerçekten kritik bir dönemden geçtiği, herkesin kemerleri sıktığı bir zamanda *Hook*'u çekme fırsatı elde etmemi gerçekten bir imtiyaz olarak görüyorum. Spielberg'in dedikleri doğru. *Hook*'un başlangıçta yaklaşık 40 milyon dolara mal olacağı düşünülüyordu, ne var ki, bütçe hızla yükselip 70 milyon doları geçti ve o noktadan sonra Spielberg ve filmin starları, Dustin Hoffman ile Robin Williams ücretlerinden vazgeçip onun yerine gişe gelirinden daha fazla pay almayı kabul ettiler. Ve bu dönem Spielberg'in *Première*'e söylediği gibi, "Benim bağlı olduğum stüdyoların birdenbire 'artık yılda üç değil, bir megafilm çekeceğiz' demeye başladıkları dönemdi"

Sonuçta gelinen nokta buydu: Bütçeler kısılıyor, megafilmler azaltılıyor, stüdyo personeli işten çıkarılıyordu. Daha zayıf, daha solgun bir Hollywood görünmeye başlamıştı ufukta. İronik biçimde 1980'lerin sonunda David Puttnam'ın vaazedip de kimsenin kulak vermediği görüş –starların çok yüksek ücretler alarak endüstriyi zora soktukları görüşü– birden taraftar buldu. Dahası yeni imana gelenler Puttnam'ın görüşlerine birden dört elle sarılma ihtiyacını hissettiler. Daha önce gördüğümüz gibi starların aldığı ücretlerin böylesine fahiş hale gelmesinin nedeni, ekonomik yükseliş dalgasının sırtında sayıları artan bağımsız şirketlerin büyük stüdyoları, dağıtımcıları ve sinema salonlarını kendilerine inandırabilmek için starlara gerek duymaları, ancak bu sayede onları para koymaya ikna edebilmeleriydi. Böylece kozlar film starlarının eline geçmişti: Bizi istiyorsanız kesenin ağzını açacaksınız, yoksa film çekemezsiniz.

Ama artık ekonomik büyüme sona ermiş, bağımsız şirketlerin çoğu yok olmuştu. Büyük stüdyolar, kendileri de mali sorunlarla karşı karşıya olmalarına rağmen kontrolü yeniden ele almış ve bütçeleri kısmanın yolunun starların aldığı parayı kesmekten geçtiği kararına varmışlardı.

Starlardan birkaçı doğal olarak bu karardan etkilenmiyordu. Bunların başında *Terminator 2* için bir Lear jeti ve muazzam bir ücret aldığı söylenen Schwarzenegger geliyordu. Ama Kevin Costner, Tom Cruise, Mel Gibson, Julia Roberts (bir süre durumu sarsıldıysa da *Hook*'daki Tinkerbell rolüyle yeniden popüler oldu) ve muhtemelen Al Pacino, Harrison Ford ve Dustin Hoffman 5 milyon doların altına düşmeyenler arasındaydı. Bunların dışında hemen hemen herkes ya harcamalarında daha hesaplı davranmak ya da ücretlerde indirimi kabul etmek zorunda kaldı. Bir tek *Home Alone* (Evde Tek Başına) (şimdiye kadar en iyi iş yapan komedi) filminin küçük yıldızı Macauley Culkin'e filmin ikincisi için 5 milyon dolar teklif edildi. Ama o da hak etti bunu doğrusu, ne de olsa artık on bir yaşını geçti ve sekiz yaşından beri köpek gibi çalışıyor, bırakın da eli para görsün artık biraz.

Ancak genel anlamda bir kemer sıkmak ancak 1991'in sonunda gerçekleşti. Daha önceki aylarda hâlâ yüksek harcamalar oluyordu. Mel Gibson, Warner Brothers ile dört filmlik bir anlaşma imzalamıştı ve söylentilere göre bu filmlerden toplam 60 milyon dolar kazanacaktı. Daha küçük ölçekte bir örnek verecek olursak, *Frankie and Johnny*'nin çekiminde bir sahnede bir serçeye gerek duyulmuştu ve gerçek serçeler stüdyoda yaşayamayınca 15.000 dolar harcanarak mekanik bir serçe yaptırıldı ve hiç kullanılmadı çünkü çalışmıyordu. Filmin yönetmeni Garry Marshall'ın söylediği gibi tam anlamıyla bir israftı bu ama hep olan türden bir şeydi. Örneğin, *Hook*'un çekimleri sırasında bütün işi çekimler arasında Julia Roberts'ın ayaklarını yıkamak olan bir adama 4.000 dolar ödenmişti. Elbette uydurma olabilir bu öykü ama gerçek olacak denli de çılgınca. İnanması zor değil, zira Hollywood'un yapabileceği denli bir israf bu.

Kısa bir süre önce Carolco yazar Joe Esterhaz'a *Basic Instinct*'in (Temel İçgüdü) senaryosu için 3 milyon dolar ödemiş, sonra da bu senaryoyu açıklanmayan bir fiyata Colombia'ya satmış, Colombia da bu senaryoyu Michael Douglas için yeniden yazdırtmıştı. Douglas ise film için 15 milyon dolar istemişti. Esterhaz'ın aldığı ücret şu anda bir senaryo yazımı için dünya rekoru ama bu miktar aşırı geldiyse bile şunu da unutmayın ki birçok film senaryo yeterince iyi olmadığı için başarısız oluyor. Bu nedenle aktörün oyunculuğunu sergileyebilmesi için mutlaka şart olan malzemeyi, yani senaryoyu sunan kişiye verdiği ücretin beş katını aktöre ödeyen bir sistemin ne kadar yerinde olduğunu tartışmak gerek. İyi yazılmış bir rolün, kötü oynanması neredeyse mümkün değil, ama kötü yazılmış bir rol oyna-

namaz. Birçok film iyi işlenmiş bir senaryoya değil, sadece bir fikre dayanıyor. Ve fikirler de işlenmiş, üzerinde çalışılmış öykülerin aksine, yolun yarısında teklemeye başlar. İşte bu yüzden temponun sık sık aksadığı, bütünlükten yoksun birçok film başdöndürücü aksiyondan, özel efektlerden ve seyircinin bir an durup da bu öykünün ne kadar mantıksız olduğunu düşünemeyeceği varsayımından medet umar.

Ama 90'lı yıllarda Hollywood'u saran ekonomik karanlığı bir kenara bırakalım da sinemada yaratıcı anlamda neler olduğuna bir bakalım.

Bu mali koşullarda mevcut sinema akımlarından hangisinin kalıcı olacağını tahmin etmek zor, ancak on yılın başında şu kesin olarak belli oldu ki, insanlara karşı daha müşfik bir tavrı yansıtma çabası öne çıkıyor. *Ghost*'da aşkın ölümden sonra bile süreceği anlatılıyor. *Pretty Woman* aşkın yardımıyla fahişelerin de mutlu bir son düşleyebileceklerini söylüyor. *Regarding Henry*'de Harrison Ford, ölüm tehlikesi atlattıktan sonra hatasını anlayıp karısını ve kızını sevmesini öğrenen işine aşırı düşkün sert bir avukatı oynuyordu. 1992'nin başında New York'da üstüste üç gün *Hook, JFK* ve *Bugsy*'yi seyretmiştim ve bu birbirinden tamamen farklı üç filmde babalar, ister şirket yöneticisi, ister savcı, isterse mafya şefi olsunlar, ailelerine daha fazla zaman ayırmaları konusunda uyarılıyorlardı. *Hook*'da yerinde olabilir bu ama *JFK* ve *Bugsy*'ye pek de uymamıştı. Ama ya *Terminator 2*'ye ne demeli? Bu filmde Schwarzenegger, yokedici olmakla birlikte insan türü içindeki iyilere sıcak duygularla yaklaşabilen bir robotu oynuyordu.

Sinemadaki bu duygusal, paylaşımcı, sıcak, müşfik akımının tehlikesi şu ki, Hollywood'un elinde ve *Home Alone, Curly Sue, My Girl* gibi filmlerde akla gelmedik derecede vıcık vıcık duygusallık, sulugözlülük alıp başını gidebilir (ve öyle oluyor zaten) ama hiç olmazsa dozu sürekli artan şiddet ve 1980'lerin popüler başarılı filmlerindeki "hırs iyidir" ahlakına nazaran bu da bir ilerleme sayılabilir.

Gene bu dönemde yeni bir grup çekici ve yetenekli kadın oyuncu sayesinde asıl kahramanı kadınlar olan, erkeklerin ise daha önce kadınların üstlendiği kenarda durup el çırpma rolüne çekildikleri filmler yaygınlaştı. Ridley Scott'un Susan Sarandon ve Geena Davis'e muhteşem roller sunduğu filmi *Thelma and Louise* bunun en belirgin örneği. Diğerleri arasında Meryl Streep ve Shirley Maclaine'in oyunları üzerine kurulu *Postcards From the Edge*, Laura Dern'in başrolde olduğu *Rambling Rose* ve Anthony Hopkins'in canlandırdığı karakter perdeden çekildikten sonra büyük ölçüde Jodie Foster tarafından götürülen *Kuzuların Sessizliği* ve elbette Julia Roberts üzerine kurulu filmler sayılabilir. Aynı şekilde, Meryl Streep'in yerine en güçlü aday ve 90'ların gayrıresmi Hollywood Kraliçesi

Michelle Pfeiffer da 1983'de *Scarface*'de Al Pacino'nun yanında küçük bir yardımcı rol üstlenmişken, *Frankie and Johnny*'de başrolü onunla eşit derecede paylaşıyordu.

Ama belki de en ilginç gelişme, siyah sinemacıların güçlü biçimde ortaya çıkışları. Sinemanın ilk siyah süperstarı Eddie Murphy bir ölçüde bunun öncüsü sayılabilir ama asıl guru muhtemelen *Do the Right Thing* ve *Jungle Fever* filmleriyle yönetmen Spike Lee'dir. Kısa bir süre sözü edilmeye değer tek siyah yönetmen olarak kaldı ama 1991'e gelindiğinden on dokuz siyah film –yönetmen, oyuncu, yazar ve çoğunlukla yapımcının da siyah olduğu film– çekilmişti ki bu bir önceki on yıl içinde çekilenlerin tümünden fazlaydı.

Önceden de siyah filmleri vardı elbette, 1970'lerde bir dalga halinde ortaya çıkmıştı bunlar (örneğin *Shaft* ve birkaç devam filmi). Ama Spike Lee'nin belirttiği gibi bunların büyük çoğunluğu beyazlar tarafından çekilmişti, sadece filmin starı ve hedef seyirci kitlesi siyahtı. Aslında "siyah sömürüsü" filmleriydi bunlar, kendileriyle aynı renk ve etnik kökenden gelen kahramanları görmek isteyen çok sayıda sinema seyircisinin varlığını sömürüyorlardı. Murphy'nin katkısı ise, filmlerinde çoğu rolün beyazlar tarafından üstlenilmesine rağmen ilk kez sinemada beyazlardan daha akıllı ve güçlü, onlara boyun eğmeyen, bilakis kendisini şartlarıyla kabul ettiren bir siyah olarak görünmesiydi.

Lee ve izleyicilerinin yaptığı aracıyı kaldırmak, yani Amerika'da yaşayan siyah insanların kültürünü, sorunlarını ve gururunu ılımlı Hollywood liberallerinin değil, bizzat siyahların gözünden ortaya seren filmler çekmek olmuştu. Bu yeni siyah filmlerinin birçoğu gerek kısıtlı bütçeler, gerekse siyah yönetmen ve oyuncuların daha önce yeteneklerini geliştirme fırsatı bulamamasından ötürü basit ve kabaca olabiliyor. Ama daha iyi olacaklar. Hollywood'un içinde bulunduğu durum dikkate alınırsa fazla tahminde bulunmak doğru olmaz ama gene de siyah sinemacıların önem ve devirlerinin daha yeni başladığını söylersek yanılmış olmayız herhalde.

Hollywood konusunda bir nokta daha: Eskiden "filmler artık eskisi kadar iyi değil" diye yakınanlara hep aynı cevabı verirdim: "İyi olanlar her zaman olduğu kadar iyi ama artık eskisi kadar çok film çekilmiyor. Aslında bu tümüyle doğru değil. Son birkaç yıldır Hollywood'da ve genel olarak ABD'de yılda 450, 500 film çekiliyor. Bu sayı stüdyo yapımlarının altın çağıyla kıyaslandığında bile yüksek. Ne var ki bugün Amerikan filmlerinin yaklaşık yüzde kırkı sinemalarda hiç gösterime girmeden ya da en iyi ihtimalle sözü edilir bir süre gösterimde kalmadan doğruca videolara gidiyor. Buna bir de kendi ülkelerinde gösterime girdiği halde İngiltere'de gösterilmeyen filmleri ekleyin, sonuçta benim hep verdiğim yanıt doğru çıkar. Belki eskisi kadar çok film çekiliyor ama biz İngiltere'de 1930, 40, 50'lerde si-

nema seyircisinin gördüğü kadar çok Amerikan filmi seyredemiyoruz. Öte yandan seyrettiğimiz filmlerin biçim ve içeriği bunca yıl içinde önemli ölçüde değişmekle birlikte en iyi filmler nitelik olarak eskisinden hiç de aşağı değil.

Böyle bir iddianın tartışmaya açık olduğunu ben de kabul ediyorum, ancak şurası kesin ki, Amerikan sineması ve sinemacıları kendi iç sorunlarına rağmen, Hindistan dışında dünyanın hemen hemen her yerinde mutlak egemenliklerini koruyorlar. Bunun anlamı Amerikan filmlerinin diğerlerinden daha iyi olduğu değil; Hollywood en baştan beri toplumun eğlence ve sorunlardan kaçış yönündeki beğenisini herkesten iyi anlamış, reklam ve tanıtımında daha fazla beceri göstermiş ve film dağıtımı ve gösterimi için en etkili mekanizmaları kurabilmiştir.

Doğu Avrupa'daki komünist rejimlerin çöküşü ve Sovyetler Birliği'nin dağılması bu ülkelerdeki büyük ölçüde devlet destekli sinema endüstrisinin de çöküşüne, dolayısıyla Amerikan filmlerinin buralarda daha yaygınlaşmasına yol açtı. Bugün Batı Avrupa'da Amerikan filmlerinin yaygınlaşması bir doyum noktasına gelmişken daha önce yaşananların Doğu Avrupa'da da yaşanacağı tahmin edilebilir.

Britanya ve Almanya'da gösterime çıkan filmlerin yüzde doksanından fazlası ABD yapımı, çok daha şoven olan Fransa'da bile bu oran yüzde atmışı geçiyor. Geçenlerde İspanya'da sinema ve televizyonun önde gelen kişilikleri "yabancı (yani Amerikan) kültürün egemenliğini" protesto etmek amacıyla bir grev düzenlemişti. 1990'ların başında Avrupa'nın hemen hemen her yerinde en çok iş yapan on film listesi tamamen Amerikan filmlerinden oluşuyor. Bugün Hollywood'un elde ettiği gişe gelirinin yaklaşık yüzde kırkı Avrupa'dan sağlanıyor. Bunun anlamı şu ki, eğer Amerika'da bütçe sınırlı tutulabilirse bir film –örneğin *Kuzuların Sessizliği*– tüm yapım maliyetini Avrupa'dan çıkarabilir ve böylece ABD'de sağlanan tüm gelir kâr hanesine yazılır.

Gayet elverişli bir durum ama tabii yalnızca Amerikalılar için. Zira bu Avrupa sinemasının standartlarında bir düşmeye yol açıyor. Fransa'da Yeni Dalga çoktan tarihe karıştı bile, önde gelen temsilcileri ya François Truffaut gibi öldü, ya Chabrol gibi karanlıkta kaldı ya da Godard gibi ticari sinemadan tümüyle uzaklaştı. Benzer biçimde Yeni Alman Sineması geçmişte kaldı, Fassbinder öldü, Werner ve Herzog gibileriyse Alman olduğu kadar "uluslararası" sinema yapmakla birlikte yurtdışında kendi ülkelerinde olduğundan daha çok ilgi görüyorlar. İsveç'de Ingmar Bergman'ın yerini doldurabilecek kimse çıkmadı. İngiltere'de ise 1991'de sadece otuz film çekildi, seyirci televizyon filmlerinden pek hoşlanmadığı için bunlara televizyon oyunu değil, film denilebilsin diye kısa süre sinemalarda göstermelik olarak oynatılmışlardı. Bu ülkenin en yetenekli yönetmenlerinin ilk başa-

rılarından sonra fırsatı bulur bulmaz kapağı Hollywood'a atmalarında şaşılacak bir şey yok. Ve Hollywood kemerleri sıktıkça bu göç daha da büyüyor, zira İngiliz –ve Avrupalı– yönetmenler az parayla idare etmekte, yani düşük bütçeli bir filmi milyonlara mal olmuş gibi göstermekte çok mahirler.

Ancak Avrupa sinemasının ölüm döşeğinde olduğu anlamına gelmiyor bu. Arada bir, bir ülkeden küçük bir klasik ya da en azından mütevazı bir uluslararası başarı çıkabiliyor: Örneğin, İtalya'dan *Cinema Paradiso*, Belçika'dan *Kahraman Toto*, Fransa'dan *Cyrano de Bergerac*, İspanya'dan *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*, İngiltere'den Ken Loach'ın *Riff–Raff* ve Mike Leigh'nin *Life is Sweet* filmleri. Ama böylesi filmler giderek tam anlamıyla birer istisna olmaya başladı, bu nedenle bunları abartırsak şu gerçeği gözden kaçırma tehlikesi doğar: Bugün Hollywood diye bir şey olmasa ve her ülke kendi sinema endüstrisine dayanmak zorunda kalsa Avrupa'daki sinema salonlarını açık tutmaya yetecek kadar film bulunamaz ve muhtemelen yüz yıla kalmadan sinema ortadan kalkar – bir tek Fransa haricinde belki.

Filmlerin çekim ve dağıtımı giderek daha masraflı olduğundan en düşük bütçeli filmler dışında kimse yapım masraflarını kendi ülkesindeki sinema gösterimlerinden sağlamayı umacak halde değil (bu ülke ABD değilse tabii). Dolayısıyla dış satışlar –tercihen Amerikalılarla cazip sözleşmeler– zorunlu. Dahası İngiltere gibi ülkelerde en mütevazı olanlar dışında film çekmeye yetecek para da yok. Örneğin, Peter Greenaway *Prospero's Books* filmine finansman sağlayabilmek için neredeyse dünya turu yapmak zorunda kaldı. Bu nedenle Avrupa ortak yapımı –beş altı ülkeden para ve sanatçı sağlanarak çekilecek ve dünya çapında ilgi çekeceği umulan film– düşüncesi üzerinde durulmaya başladı. Şimdiye kadar *Meeting Venus* filmi gibi istisnai örnekler dışında pek işe yaramadı bu. Bu film de zaten Avrupa Topluluğu hakkında bir hicivdi, dolayısıyla birçok Kıta Avrupası ülkesinin ilgisini çekecek bir konusu vardı. Gene de filmin gişe şansını arttırmak için bir Amerikalı stardan, Glenn Close'dan medet umuldu. Bu tür filmlere genellikle aşağılamayla karışık "Avrupa bulamacı" adı veriliyor –yutulması zor bir şey– ve çoğu da bu adı hakediyor. *Meeting Venus* hiç değilse biraz karışık Avrupa tatlısı gibiydi –daha hafif ve hoş bir souffle gibi– ama gene de diğerlerinde olduğu gibi melez havası taşıyor. Zira farklı kültür, gelenek ve dilleri karıştırmak o kadar kolay bir iş değil.

Avrupa ortak yapımlarının başarısı önündeki en büyük engel dil sorunu. Gerçi başlangıçta Hollywood'u yaratanlar da çok farklı ulus ve kökenlerden gelen Avrupalı göçmenlerdi ama en azından oyuncuları, teknisyenleri ve Amerika'daki hedef seyircileri aynı dili, İngilizceyi konuşuyor ya da hiç olmazsa öğrenmeye çalışıyordu. Avrupa'da durum farklı. İngilizce çe-

kilmiş bir Avrupa bulamacının dağıtım şansı, yönetmen ve yıldızlar hangi ülkeden olursa olsun az. Bilet satışlarının gösterdiği gibi Kıta Avrupası'ndaki sinema seyircisi dublajlı ya da altyazılı filmleri Amerika'dan geldiği zaman kabul ediyor ama kökeni başka bir Avrupa ülkesiyse pek istekli davranmıyor. Bu nedenle Hollywood'a rakip olacak bir Avrupa sinema endüstrisi düşüncesi ne kadar çekici olsa da yakın bir gelecekte pek uygulanabilecek gibi görünmüyor.

Dünyanın diğer yerlerinde, Japonlar bile Hollywood filmlerini yerli yapımlara tercih etme eğiliminde ve Amerikan filmleri olmadan işini götürebilecek belki de tek ülke Hindistan. Bu ülkede televizyon ve videoya, ayrıca çok sayıda dil konuşulmasına rağmen gene de yılda 800 film çekiliyor ve her hafta 90 milyon kişi sinemaya gidiyor. Arada bir Satyajit Ray gibi bir usta tarafından çekilenler dışında bu filmler dünyada pek gösterime çıkmıyor ve büyük ölçüde Hint kültürel geleneğine dayanıyor, daha çok cinayet, şiddet ve (çok açık olmasa da) seksi konu alıyor, çoğunlukla da müzik ve şarkılar üzerine kurulu oluyor.

Hindistan'ın Avrupa ile ortak yanı şu ki, filmler (en çok Hindu, Malay ve Tamil dillerinde olmakla birlikte) çok farklı dillerde ve Bombay, Kalküta ve Madras gibi değişik şehirlerde çekilebiliyor. Bu nedenle, Hindistan böylesi sorunların üstesinden gelip ulusal bir sinema endüstrisi yaratabildiğine göre Avrupa'nın aynı şeyi gerçekleştirememesi için hiçbir neden yok diye düşünülebilir. Ama aslında bir neden var, bu da Hollywood'un etkisi ve Hollywood filmlerine yönelik beğeni. Oysa Hintliler Avrupalıların ve Japonların aksine hiçbir zaman böyle bir merak edinme fırsatı bulamadılar.

Hint sinemacıları ürünlerini Amerika'ya ihraç etme gereği duymuyorlar. Kent sinemasının kazancı Hollywood filmlerine bağlı değil, bu nedenle Hint alt kıtasında sinema endüstrisi mutlu bir bağımsızlık içinde varlığını sürdürüyor ki buna Avrupalılar ancak imrenerek bakabilir. Hollywood patronlarına gelince, her hafta sinemaya gidip de tek bir kuruşlarını bile Hollywood'a kaptırmayan bu 90 milyonu hatırladıkça sanırım, uykuları kaçıyordur.

ALTI - BİR SEÇİM SORUNU

Tutku hiç umulmadık yerlerde ortaya çıkabiliyor. Örneğin, Resmi İstatistik Bürosu'nda yirmi yıl boyunca tüm boş zamanını dünyanın her yerinde çekilmiş tüm filmlerin listesini çıkarmaya hasredecek denli kendini sinemaya adamış birisinin çıkacağı kimin aklına gelirdi! Oysa böyle birisi var, adı Alan Goble ve bulgularını *The International Film Index* (Uluslararası Film Endeksi) adında iki dev ciltte yayınlamış. Kitapta 232.000 film sıralanmış ve bu kitap daha yayıncıya teslim edildiği anda güncelliğini kaybetmiş olsa dahi saygıyla selamlıyorum onu.

Bu noktada itiraf edeyim ki ben bu 232.000 filmin hepsini seyretmedim, ama açıkçası bundan üzüntü de duymuyorum. Goble'ın listesinde görmüş olmayı dilediğim filmler var şüphesiz ama daha binlercesi de var ki görmemiş olduğuma şükrediyorum çünkü bunların çoğu da birçok kitap, tiyatro oyunu, televizyon programı ya da müzik eseri gibi zar zor tahammül edilebilirlik ile iğrençlik arasında geziniyor. Doğrusu kaç tane film seyretme zevkine eriştiğimi ya da kaç tanesine tahammül etmek zorunda kaldığımı bilmiyorum ama makul bir tahminle 10.000'in üzerinde olmalı. 232.000 ile karşılaştırıldığında çok sayılmaz belki ama bu durumda bile hayatımın tam iki yılını sinemada oturarak geçirmiş oluyorum. Yetişkin bir adam için uygun bir meslek mi acaba bu? Kimi zaman, *The Omen I*, *Rocky V* ya da *The Bonfire of the Vanities* gibi filmleri gördükçe ciddi kuşkuya kapılıyorum bu konuda.

Bu bölümden sonra gelen film listesi gördüklerim kadar görmediğim filmlerden de esinlenmiştir. Ayrıca tümüyle kişisel bir liste çünkü hem bence işin zevkli yanı burada hem de Dünyanın En İyi 100 Filmi türünden kesin bir liste yok.

Her eleştiri özneldir ve bir anlamda her sinema seyircisi –beyinlerini hiç kullanmamayı tercih edenler hariç– bir eleştirmendir, seyrettiği film hakkında kanaatleri vardır. Beğendiğiniz her film iyi bir film, en azından sizin açınızdan iyi bir filmdir, öyleyse profesyonel eleştirmenlerin ne düşündüğünden kime ne denilebilir. Ben bu görüşe katılmıyorum. Gerçi tüm profesyonel eleştirmenlerin başka insanların yapıtlarından beslenen asalaklar olduğunu düşünüyorum. Ama şunu da ekleyeyim ki asalaklar yararlı olabilir, örneğin yaraya enfeksiyon bulaşmasını önlerler ki asalak eleştirmenlerin de yapması gereken bence budur. Mükemmelliği veya

onun karşıtını gördükleri zaman tanıyacak deneyim, bilgi, anlayış ve zevke (zevk de öznel olmakla birlikte) sahiptirler. Böylece gerekli dikkati göstermek şartıyla, standartların korunmasına katkıda bulunabilirler.

Bir filmin sizi bir süre eğlendirmiş ya da dikkatinizi çekmiş olması iyi olmasına yetmez. Ancak tüm öğeleri –öykü, senaryo, oyunculuk, yönetim, prodüksiyon değerleri (kostümler, setler, özel efektler, mekanların seçimi vb), sinematografi, kurgu ve müzik– iyiyse o film iyi olma yönündedir ama bu da eksiksiz olduğu anlamına gelmez. Örneğin *Casablanca*'nın konusunda ciddi bir aksaklık var. Savaş sırasında *Casablanca* üzerinden geçen kaçış yolu hakkındaki her şey baştan aşağı saçma, böyle bir şey hiç olmadı ama bu *Casablanca*'nın iyi bir film olmadığını göstermez, bilakis, büyük bir filmdir o. Çünkü tüm klasik filmler gibi hayati önemde ama tanımlanamayan ek bir niteliğe sahiptir. Bu belki de bütün bileşenlerin çok iyi karışıp bütünün kendi başına iyi olan tek tek parçalardan bile daha iyi olmasına yol açan bir tür kimyasal reaksiyonun sonucudur.

Ama bütün bunlar sadece iyi bir film yapmaya yetiyorsa bir filmi büyük kılan ne? Hollywood'da filmlerin bacaklarından söz edilir, bununla filmin iyi bir gişe açılışı yapıp bunu sürdürebilmesini kastederler. Ama kısa bacaklardır bunlar, isterseniz kısa mesafe koşucusu bacakları diyelim. Daha da önemli olan bir filmin on yıllar, hatta kuşaklar boyu sürmesini sağlayan bacaklardır. Böylesi bacaklara, maratoncu bacaklarına sahip olan filmler günün hit filmi olmakla kalmaz, birer klasik olurlar, çünkü zamanla eskimemek gibi fazladan bir özelliğe sahiptirler.

Çoğu örnekte bu, genel olanı özel içine sığdırabilmiş, evrensel ve ebedi bir hakikatı ele alıp onu herkesin görüp inceleyebileceği şekilde ışığa tutmuş olmasından kaynaklanır. Bu kitapta bu tür pek çok film var. Ama farklı türden bir eskimezliği olan çok başka filmler de var. İnsanlığın durumu hakkında önemli bir şeyler söylemiyor olabilir bu filmler ama ardarda birçok kuşağı eğlendirecek bir güce sahipler ve bu yüzden bu filmler, klasik filmler, her biri kendine özgü bir tarzda, tıpkı diğerleri gibi büyük birer sanat eseri.

Ama gene de "büyük", "klasik", "sanat" gibi kelimeleri sarfetmek biraz riskli bir iş çünkü bu etiketler tercihlere dayanıyor. Dahası bu ünvanları hak eden bir filmin çıkması bana küçük bir mucize gibi gelir hep. Birkaç yıl önce New York'da David Mamet'le konuşuyordum. Mamet, yönettiği ilk filmi *House of Games*'in kurgusuyla uğraşıyordu ve şüphesiz elinde sıkı bir şey olduğunu bildiğinden çok heyecanlıydı.

Konuşma sırasında film yapımı sürecini ve sürekli çorbayı karıştırmak ve kendilerine özgü bir şeyler katmak isteyen –hepsi ille de yaratıcı olmayan– çok çeşitli insanı düşünerek şöyle dedim: "Çok az film sanat eseri ni-

teliğine sahip çünkü filmler komiteler tarafından yapılıyor ve komiteler sanat yapamaz."

"Öyle mi?" dedi. "Peki ya katedraller"

Tamam. Pekâlâ. Katedraller... Evet, hiç de haksız değil, neyse konuyu değiştirdik. Şimdi 1991'e geçelim. Cannes'da Mamet'in üçüncü yönetmenlik çalışması *Homicide*'ın gösterimi sırasında tekrar karşılaştık ve bana şunları söyledi: "New York'daki konuşmamızı hatırlıyor musun? Hani filmler, sanat ve komiteler hakkındaki konuşmayı. Fikrimi değiştirdim. Sen haklıymışsın.

Bu zaman diliminde film yapım komiteleri (yapımcılar, stüdyolar, finansman sağlayanlar ve benzerleri) ile ne türden sorunlar yaşadığını sormak bile istemedim, belli ki çok çekmişti. Ama bu deneyimler açıkça izlerini bırakmışlardı üzerinde. Sonunda akıllanıp da benim dediğime geldiğini belirtmek için anlatmıyorum bunları, belirtmek istediğim şu ki, eskisi kadar iyimser değildi artık.

Hemen hemen aynı konuda bir başka görüş için, bir süre önce *The Times* adına mülakat yaptığım Robert Altman'ın söylediklerini de aktarayım: "Henüz gerçekten iyi bir film yapılmadığını düşünüyorum, diyordu Altman. "Bizler hâlâ edebiyat ve tiyatroya fazla yakınız. Bence gerçek sinema sanatı belki de şu anda bisikletiyle oynayan bir çocuk tarafından keşfedilecek. Bana öyle geliyor ki, bu keşfedildiği zaman sinema salonundan çıkan seyirciler çok etkilenmiş ama gördüklerinin ne olduğunu anlayamamış bir halde olacaklar. Çünkü film aynı anda birçok duyguyu birden etkilemiş olacak. Ben, biz, hepimiz o sanatı arıyoruz ama neyi aradığımı bilmiyorum, ben sadece şunu hissediyorum ki, bu dil artık salt söz olmaktan çıkıyor, öteki iletişim biçimlerini de kapsamaya başlıyor."

Böylesine sıkı bir ölçüte vurulunca bugüne dek hâlâ iyi bir film yapılamadığı ortada, sonunda sinema sanatını keşfedecek çocuğa gelince o hâlâ bisikletiyle meşgul herhalde. Seyirciler de gördüklerini şöyle ya da böyle anlamış olarak çıkıyorlar sinemadan. Ancak birçok filmde Altman'ın ideallerine uyabilecek sahneler oluyor arada bir. Alan Parker'ın *Mississippi Burning* (Mississippi Yanıyor) filminin açılış sahnesi buna iyi bir örnek. Dehşet içindeki üç genç insan hakları savunucusunun onları öldürmek isteyen bir grup ırkçı tarafından kovalanışını anlatan bu sahne en saf biçimiyle sinema. Başka hiçbir anlatım aracı, ne tiyatro ne de sinemanın akrabası televizyon bunu böylesine canlı aktarabilirdi, hiçbir yazar bu atmosferi, gerilimi, korkuyu, gerçekten dehşet verici bir şeylerin olacağına dair o sözsüz kesinliği bu kadar güçlü bir şekilde anlatamazdı. *Mississippi Burning* iyi bir film ama filmin geri kalanı açılış sahneleriyle kıyaslanamaz bile.

Gene de Altman'ın tanımını fazla ciddiye almamalıyız bence, çünkü o mükemmellik arıyor. Belki de her şeye rağmen David Mamet'in ilk baştaki görüşüne dönüp filmleri yetenekli sanatçı ve zanaatçıların çalışmalarının büyüsel bir tarzda kaynaştığı katedrallerin sinemadaki eşdeğeri olarak görmemiz gerekiyor.

Bu benzerliği hesaba katarak ben kendi 100 katedralimi nasıl seçtim? Bir kere en az altı aylık bir seyretme, inceleme, okuma ve benzeri türden çabalar gerektirdi. Başkalarının listelerine başvurarak işleri kolaylaştırabilirdim gerçi ama bir anlamda hile yapmak olurdu bu. Konsensusla oluşturulmuş bir envanter listesi de başka bir komite çalışmasından öte bir şey değil, kişisel zevki geriye itiyor ve aslında diğer listelerden hiçbir üstünlüğü yok.

Bu kitapta sunulan şu halde benim beğendiğim ve/veya sevdiğim filmlerin listesidir. Ve/veya diyorum çünkü bazılarını sevmekten çok hayranlık duyuyorum. Hepsine uygulanan bir ölçüt ise bacaklara, maratoncu bacaklarına sahip olmaları şartı: Hepsi de zaman sınavından geçmiş. Ve böyle bir ölçüte başvurduğum için son on yıl içinde çevrilmiş birçok filmi liste dışı bıraktım. Bunların zamana dayanma güçleri henüz ispat edilmedi. Sözgelimi *Kurtlarla Dans* büyük bir film mi? Bilmiyorum, olağanüstü bir film olduğu kesin – özellikle de uzun versiyonu. Ama bundan elli yıl sonra insanlar, bugün diyelim ki bir *Stagecoach*'a yaklaştıkları gibi mi yaklaşacaklar ona? Herhalde ama yanılıyor da olabilirim. Brian De Palma'nın *The Untouchables* (Dokunulmazlar) ya da Sergio Leone'nin kimi zaman zor olsa da bir an bile etkisini yitirmeyen filmi *Once Upon a Times in America* (Bir Zamanlar Amerika'da) büyük gangster filmleri mi? Muhtemelen. Klaus Maria Brandauer'in nefes kesici oyun gücünü sergilediği *Mephisto* bir klasik mi? Olabilir. Ve Oliver Stone'un *Salvador*'u (bence hâlâ onun yaptığı en iyi film) on, yirmi yıl sonra sadece iyi değil, aynı zamanda büyük bir siyasal film olarak kabul edilebilir. Peki ya Martin Scorsese'in yoğun biçimde gerilimli, yoğun şiddetli filmi *Cape Fear* (Korku Burnu)? Bence bu film de, ortalarındaki o korkunç gedik ya da aksaklığa, yani Nick Nolte ve ailesinin mutfaktaki cesedi bulduktan sonra polise haber vermek yerine mantıksız biçimde kaçmasına ve ilk gösterildiğinde beğenilmeyip sert eleştiriler almasına rağmen geleceğin eleştirmenleri tarafından büyük bir film olarak adlandırılacak. Ama bunda da yanılıyor olabilirim tabii.

Hatta bana yanıldığımı söylemek için o kadar beklemeyecek olan çok kişi olacaktır ama büyük filmlerin özelliği ilk gösterildiklerinde büyük film olarak görülmemeleridir. *The Treasure of Sierra Madre* (Siedra Madre Hazineleri) gişe açısından bir fiyasko olmuştu. *Citizen Kane* (Yurttaş Kane) çok kötü eleştiriler almıştı, hem de sadece Hearst'ün gazetelerinden değil, diğerlerinden de. Hatta bu kitapta yer alan filmlerin hiçbiri, ay-

rıca sinema tarihinde hiçbiri ilk gösterildiğinde herkesin onayını alabilmiştir. Öte yandan çoğunluk tarafından belki de vaktinden önce büyük diye nitelenen birçok film tekrar seyredildiğinde hiç de öyle görünmez.

Listeyi hazırladıktan sonra kısaltıp sonra tekrar tekrar kısaltarak buradaki şekle soktuğumda liste dışında bıraktığım filmler beni bile şaşırttı. İlk düşündüğüm filmler arasında sözgelimi Fellini'nin *La Dolce Vita* filmi de vardı ama yeniden seyrettiğimde hayal kırıklığına uğradım, kendi zamanı için büyük bir filmdi gerçekten ama eskimişti artık. François Truffaut'nun *Jules et Jim*'i de aynı kategoriye giriyordu: İlk bakışta çarpıcı ama otuz yıl sonra o kadar etkili değil. Sonra saf sinemadan yana olanlarca anıtsal eserler olarak nitelenen Friedrich Murnau'nun *Nosferatu*'su ve Carl Dreyer'in *The Passion of Joan of Arc*'ı gibi filmler var. Peki ama gerçekten öyle mi? Bu filmleri bugün seyretme olanağının çok az olması bir yana, modern seyirciyi ne kadar etkileyebilirler merak ediyorum. Yoksa sadece akademisyenlerin incelemeye bayıldıkları filmler olmasın bunlar?

Başka bir grupta da Ingmar Bergman'ın ne kadar harika olsa da uzun televizyon versiyonundan kurgulanmış olmanın izlerini hâlâ taşıyan *Fanny ve Alexander*'ı ve gene aynı yönetmenin çok hayranlık duyduğum güçlü bir sinema eseri olan ama bir türlü sevemediğim *Çığlıklar ve Fısıltılar*'ı gibi filmleri var. O filmi gördüğüm için son derece memnunum ama dünyadaki hiçbir güç bir daha seyrettiremez bana onu. Woody Allen'ın birçok kişi tarafından en iyi eserlerinden biri olarak nitelenen kasvetli *Interiors*'una karşı da aynı tepkiyi duyuyorum. Ben hiç beğenmedim bu filmi çünkü Bergman taklidinden öte bir şey değil gibi geldi bana. Bu arada Woody Allen'den söz açmışken, neden listede *Annie Hall* ya da *Manhattan* yok diye merak edebilirsiniz. Çünkü bu filmleri çok sevmeme karşın daha önceki basit komedileri kadar kalıcı olacaklarını sanmıyorum.

Elbette çok ciddi eksiklikler var burada, o kadar çok film var ki saymakla bitmez. Mesela Fellini'nin *8 1/2* filmi, Welles'in kimilerine göre beş para etmez, kimilerine göre neredeyse bir başyapıt olan *The Crimes at Midnight*'ı, Jean-Paul Rappeneau'nun usta oyuncu Gérard Depardieu'yü oynattığı *Cyrano de Bergerac*'ı, hatta Jane Fonda'nın olağanüstü oyunuyla birinci sınıf bir gerilimin de üstüne çıkan Alan J. Pakula'nın *Klute* filmi. Birçokları bunlara yer verilmeyişine kızacaklardır, birçoklarıysa hak verecek. Ancak bu tür filmlerin listede yer almaması onları beğenmediğim ya da sevmediğim anlamına gelmez. Sadece aynı yönetmenlerin benim daha çok tercih ettiğim başka filmleri olduğunu gösterir. Woody Allen buna bir örnek. Bazıları tahammül edemez ona, bana göreyse çağdaş sinemanın en büyük yeteneklerinden biri. Chaplin bir dahiyse Allen da öyledir, üstelik Allen çok daha komik. Keza westernler: Bazılarına bayılıyorum bazılarını hiç beğenmiyorum. Western müzikalden de önce Amerika'nın sinemaya

büyük katkılarından biri; en iyi westernler sadece heyecanlı macera filmleri değil aynı zamanda modern kıssalı oyunlardır. Ne yazık ki can çekişmekte olan bu türe son klasik ekleme, 1976'da çekilen Clint Eastwood filmi *The Outlaw Josey Walles*. Ama bu listede yok çünkü büyük bir western olmasına karşın yer darlığı yüzünden çok güçlü rakipleri var.

Sonra çok uğraşmama rağmen *The Cruel Sea* için de bir yer bulamadım. Oyunculuk tarzı bugün eskimiş gibi görünebilir ama bence hâlâ İngiliz savaş filmlerinin klasiklerinden biri ve en az kırk yıllık olmasına karşın televizyonda gösterildiğinde hâlâ çok seyirci topluyor. Bu filmi dışarıda bırakmamın tek bir nedeni var: Yapımcısı babam Leslie Norman'dı ve onun eseriyle gurur duysam da kayırmacılıkla suçlanmak istemiyorum.

Buradaki filmlerinin çoğunun Amerikan filmi olduğunu fark etmişsinizdir. Bunun için özür dileme gereği duymuyorum. Amerikan, özellikle de Hollywood filmlerini küçümsemek moda oldu çünkü, burada çekilen filmlerin çoğu kesinlikle popülist. Amerika'da sinema her zaman bir endüstri, film ise tıpkı fasulye konservesi gibi bir "ürün" olmuştur. Bu nedenle Hollywood'u aşağılayıp bu filmlerin "en küçük ortak paydayı" hedeflediğini söyleyenlerin sağlam dayanakları var. Bu çoğu zaman doğru ama Amerikan film yapımcılarının en iyileri de diğerleri kadar iyi ve sinemayı öncelikle bir eğlence aracı olarak görmeleri sanat yapamayacakları anlamına gelmez. Shakespeare tiyatroyu bir eğlence, bir geçim temin etme aracı olarak görüyordu ama onun bir sanatçı olduğunu inkâr etmek de kimsenin harcı değil. Eğlence utanılacak bir şey değil. En büyük sanatçılar, dolayısıyla en büyük sinemacılar en ciddi mesajların eğlendirici biçimde sunulduğunda çok daha iyi dinlendiğini anlamışlardır. Bu yüzden filmler bilinçli ve ciddi bir havayla sanat olmaya çalışmadıkları zaman çok iyi, etkili ve sanatsal olmaktadır.

Bu kitapta Britanya filmleri de oldukça güçlü biçimde temsil ediliyor, hatta başlangıçta düşündüğümden güçlü biçimde. Britanya on yıllar boyunca bazı olağanüstü iyi fimler ortaya çıkardı ve sinema endüstrisinin içinde bulunduğu kötü mali koşullara ve T.E.B. Clarke, William Rose, Boltung Brothers, Frank Launder ve Sidney Gilliat geleneğinde sinemada uzmanlaşmış yazarların olmamasına rağmen hâlâ her yıl birkaç iyi film çıkartıyor. Günümüzde senaryolar artık (gerçi bu söylediklerim onlara haksızlık gibi gelebilir ama) sinemayı ilginç olsa da ciddi bir iş değil, kârlı bir yan iş olarak gören romancılar ve oyun yazarları tarafından yazılıyor. Bunlar sinemaya seçkin bir edebi nitelik kazandırmakla birlikte sıradan Hollywood filmlerinde bile var olan görsel pırıltı ve heyecanı yaratmıyorlar. Gerçekten de İngiliz sinemasında hâlâ entelektüel züppelik ağır basıyor. Sinemayı gerçekte sevmiyor, ciddiye almıyoruz. Boker Ödülü kazanmış bir romancının kitapları gerçekte çok az satılsa ve okunsa da sözgelimi

Chariots of Fire (Ateş Arabaları) senaryosuyla Oscar kazanmış olan bir Colin Welland'dan daha saygın görülüyor. Amerika'da durum böyle değil. Orada sinema yazarlığı roman ya da oyun yazarlığından farklı ama onlardan aşağı kalmayan saygın bir iş sayılıyor. İngiltere'de örneğin Harold Pinter ve Tom Stoppard her ikisi de çok sayıda birinci sınıf senaryo yazmış olmalarına karşın esas olarak oyun yazarı kimlikleriyle tanınıyorlar. Amerika'daysa başarılı ve verimli bir romancı olan William Goldman, kendisine Oscar kazandıran *Butch Cassidy and the Sundance Kid* ve *All The President's Men* gibi filmlerin senaryolarıyla tanınıyor daha çok. Bir tavır farklılığı var. Robert Altman sinemanın hâlâ edebiyat ve tiyatronun fazla etkisi altında olduğunu söylerken genel konuşuyordu ama bu sözleri İngiltere için daha geçerli.

Oscar konusuna gelince, fark etmişsinizdir ki listeye aldığım tek ödül bu. Cannes, Venedik ve diğer film festivallerinde verilen ödüllerden pek söz etmedim. Aksi takdirde çok yer tutacaktı, üstelik sinema seyircisi, hatta sinemacılar açısından Oscar'dan daha az önem taşıyor bunlar. Birkaç yıl önce David Puttnam Cannes'de Altın Palmiye kazanmış olmanın bir filmin Avrupa'daki gişe başarısını çok az etkilediğini, Amerika'daysa hiç etkili olmadığını söylemişti bana. "Hatta," demişti, "böyle bir ödül ABD'de ters etki yapabilir, film fazla 'sanatsal' görünebilir". Bu artık o kadar geçerli değil herhalde, zira Amerikan şirketleri filmlerini Avrupa festivallerindeki yarışmalara sokmaya başladılar. Ama hâlâ sinemacının istediği ve sinema seyircisinin hatırladığı tek ödül Oscar.

Sanatsal sinema meraklıları onu kabul etmeye yanaşmayacaktır ama aslında Oscar ödülleri her zaman söylendiği kadar hıyarca değil. Zaman zaman Amerikan Akademisi doğru bir seçim yapıyor. Tabii yanlış seçim ihtimali bundan hiç aşağı değil. (Ama aynı şey Cannes, Venedik, Berlin ve diğer festival jürileri için de geçerli, en iyi festivallerde bile en büyük ödüllerin en uygunsuz filmlere verildiği oluyor.)

Oscar jürisindekiler yanlış bir seçim yaptıklarında bunun nedeni genellikle ciddi sinemacılar olarak görülmek istemeleridir. Bu yüzden komediler çok zor ödül kazanıyor. İyi bir komedi çekmek iyi bir dram çekmekten daha zor ama yine de aşağı görülüyor. Sonra jüri üyeleri filmin büyüklüğünden ve öneminden de etkileniyorlar. Dolayısıyla *Gandhi* gibi güzel fakat alışılmış tarzda bir film sinema büyüsüyle ve kendileri de sinema endüstrisinin içinde yer alan jüri üyelerinin takdir edeceği niteliklerle dolu. *E.T.* gibi bir filmi alt edebiliyor. Westernler de genellikle dikkate alınmıyor, şimdiye kadar tek bir western –gerçek bir klasik olan *Simmaron*– en iyi film ödülü alabildi. Sonra, jüri üyeleri gemiyi sallayan filmlerden biraz ürküyor ve daha güvenli bir şeylere –yani *Yurttaş Kane*'e değil, *Rüzgar Gibi Geçti*'ye, *Kıyamet*'e değil, *Kramer Kramer'e Karşı*'ya oy veriyorlar.

Bir düşünecek olursak, belki de Akademi ödül seçiminde değil ama adayların belirlenmesinde doğru seçim yapabiliyor. Belki de son aşamayı kaldırıp jüri üyelerine en güvenli seçim yapma fırsatı vermeden aday belirlemesiyle bitirmek lazım işi. Listeme aldığım Amerikan filmlerinin çoğu (westernler ve komediler haricinde) ödül kazanmamış da olsa en azından aday gösterilmiş filmler.

Her neyse. Aşağıda okuyacağınız sinemanın ilk yüzyılından benim seçtiğin 100 film. Taştan anıtlara kazınmış, dokunulmaz bir liste değil bu benim için, hele sizin için hiç değil. Bir süre önce bir Amerikan dergisi önde gelen sinemacılara en beğendikleri on filmi sıralamalarını istemişti. Hepsi uzun uzun düşünerek ve zorlanarak on tane film adı çıkardı. Bir tek Martin Scorsese saymaya başladı ve ancak derginin ısrarıyla 125'de durabildi. Ona hak veriyorum. 232.000 film içinden –ya da bunların ne kadarını gördüyseniz onların içinden– 100 tanesini seçmek altından kalkılması zor bir iş. Yapacağınız seçim, o sıradaki ruh haliniz ya da içinde bulunduğunuz koşullar gibi çok değişik faktörlere bağlı ister istemez. Bir on yıl sonra bu kitabı yeniden yazacak olsam bu liste farklı olur, belki de çok farklı. Her şey gibi iyi ve kötü hasat yılları oluyor ama kimi zaman bir bakıyorsunuz klasik olacak filmler almış yürümüş. Filmlerin olgunlaşması zaman alır ve bazıları olgunlaştıktan sonra da şimdiki kadar beğenilecektir şüphesiz. Benim diyeceğim sadece şu ki, şimdilik bu liste benim için yeterli. Beni büyük bir ekran, iyi bir projeksiyon makinesi ve bu filmlerin sağlam kopyalarıyla birlikte bir ıssız adaya bırakın, uzun bir süre kurtulmayı düşünmem bile.

FİLMLER

AFRİKA KRALİÇESİ
The African Queen (1951)



White Hunter, Black Heart (Beyaz Avcı, Kara Yürek) adlı romanında Peter Viertel, sırf bir safariye katılmak ve imkan bulursa bir fil avlamak istediği için John Huston'ın *Afrika Kraliçesi*'nin stüdyoda değil, Kongo'da gerçek mekanlarda çekilmesinde ısrar ettiğini ileri sürer. Huston'ın kişiliğini bilenler için bu hiç de ihtimaldışı değil. Öyle ya da böyle, çekimlerin gerçek mekanlarda yapılması çok akıllıca bir karardı ve Humprey Bogart ile Katharine Hepburn gibi alışılmadık ama aynı ölçüde akıllıca bir seçimle oluşturulmuş oyuncu kadrosunun da katkısıyla *Afrika Kraliçesi*'ni olağanüstü bir film yapmaya yetti. Kaba saba, alkolik tekne kaptanı rolünde Bogart ve huysuz, ciddi, kızkurusu İngiliz misyoneri rolünde Hepburn. Olacak iş değil, öyle değil mi? Ancak Hollywood'dan çıkar böyle bir saçmalık diye düşünebilirsiniz. Gelgelelim gayet iyi işlemiştir bu formül. Bu zıt ikilinin Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanlardan kaçışını, zorlu bir nehir boyunca Bogart'ın teknesi *Afrika Kraliçesi* ile giriştikleri tehlikelerle dolu yolculuğu, başlangıçta birbirlerinden nefret ederlerken yavaş yavaş, hiç istemeden birbirlerine aşık oluşlarını seyrederken kendimizi öyküye kaptırır ve inanmaya başlarız. Bu pek zor da değildir çünkü mekanların görkemi –ve rahatsızlığı– kesinlikle gerçektir ve değişen, gelişen, kendilerinde ve birbirlerinde daha önce hiç fark etmedikleri nitelik ve yetenekler keşfeden bu insanlar son derece inandırıcıdır. Öyküde aşk, tehlike, heyecan kadar karakterlerden ve durumların kendisinden kaynaklanan hoş, doğal bir mizah da vardır. Filmin finali (Alman kruvazörüne saldırı) ise herkesin kabul ettiği gibi aşırı duygusal, biraz şişirme ve –açık konuşalım– hiç de inandırıcı değil. Ne var ki, başka türlü de olamazdı. Daha az görkemli bir son kabul edilemezdi. Peter Viertel yazarlar arasında adı geçmemesine rağmen senaryo üzerinde çalışmıştı. Viertel'in sinema endüstrisi üzerine yazılmış en iyi romanlardan biri olan yukarda sözünü ettiğimiz kitabı da 1990'da filme çekildi. Huston rolünde ona pek benzemeyen Clint Eastwood oynadı. Gerek kitap, gerekse film *Afrika Kraliçesi*'ne ilginç bir ek oluşturmaktadır.

OYUN: Humprey Bogart, Katharine Hepburn, Robert Morley, Peter Bull, Theodore Bikel; YÖN: John Huston; YAP: Sam Spiegel; SEN: James Agee ve Huston (C.S. Forester'in romanından); KAM: Jack Cardiff; MÜZ: Allan Gray

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Erkek Oyuncu Ödülü (Bogart);

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Kadın Oyuncu (Hepburn), En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo. (En İyi Film Ödülünü *An American in Paris* (Paris'te Bir Amerikalı aldı.)

103 dakika, renkli.

John Huston'ın *Afrika Kraliçesi*'ne duyduğu sevgi, Bogart ve Hepburn tarafından burada pek paylaşılmıyor gibi


AFRICAN

ALBAY BLIMP'İN HAYATI VE ÖLÜMÜ

A Matter of Life and Death/Stairway to Heaven (1946)

Vakti gelmeden önce öteki dünyaya çağrılıp da bunu iptal ettirmek için uğraşan adam konusu daha önce 1941'de *Here Comes Mr Jordan*'da yeterince işlenmişti. Ama Powell ile Pressburger buna hiç aldırmayıp konuyu tekrar ele aldılar ve daha iyisini yaptılar. *A Matter of Life and Death* hiç akıldan çıkmayan nadir filmlerden biri. Bunun nedenleri arasında canlılık ve tutkuyla yüklü olması, uluslararası çapta anlayış ve barış için (günümüzde 1946'da olduğu kadar geçerli) bir çağrıda bulunması ve aşkın coşkusuna ve gücüne inanması gibi özellikler sayılabilir. Sıradan şeyler olabilir bunlar ama ustaların elinde sıradan madenler bile altına dönüşebiliyor. David Niven yanmakta olan uçağından paraşütsüz atlayıp mucizevi biçimde kurtulan RAF (İngiliz Kraliyet Hava Kuvvetleri) pilotu, Kim Hunter ise onun aşık olduğu Amerikalı telsizci. Daha sonra film, yeryüzünün Technicolor renklerinden cennetin–ikisini birbirine metaforik dev bir asansör bağlıyor– siyah beyazına dönüşürken Roger Livesey, Niven'in ikinci bir yaşam hakkını savunuyor, Amerikan Bağımsızlık Savaşı gazisini oynayan Raymond Massey ise buna karşı çıkıyor. Bugün bile çarpıcı bir film bu, bir fantazi, hiciv ve aşk öyküsü, Powell ile Pressburger'den beklentilerimiz doğrultusunda görsel bir zenginlik ve ince espriyle birleşen bir İngiliz mistisizmiyle romantizmi. Renk ve görsel efektlerin kullanımıysa bilgisayar teknolojisinin modern sinemaya hükmetmeye başladığı günümüzde bile etkileyiciliğini koruyor.

OYUN: David Niven, Kim Hunter, Roger Livesey, Raymond Massey, Marius Goring, Abraham Sofaer; YÖN/YAP/SEN: Michael Powell, Emeric Pressburger; KAM: Jack Cardiff; MÜZ: Allan Gray; YAP: Hein Heckroth.

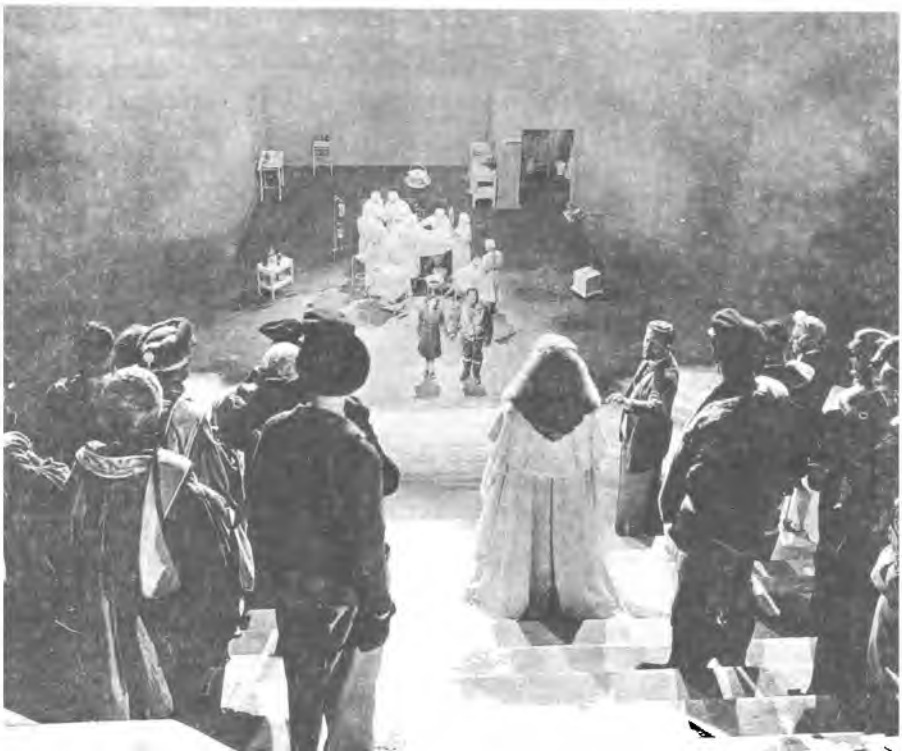
OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1946 En İyi Film ödülü: *The Best Years of Our Lives.)*

104 Dakika. Renkli.





Niven ile Hunter ve Niven'e ölüm ya da hayat bahşedecek göksel mahkeme



ALTINA HÜCUM
The Gold Rush (1925)



OYUN: Charles Chaplin, Georgia Hale, Mack Swain, Tom Murray, Henry Bergman; YÖN/YAP/SEN: Chaplin; KAM: Rollie Totheroh, Jack Wilson.
(1942'de filme eklene müziği de Chaplin bestelemişti.)

72 Dakika. Siyah beyaz. Sessiz.

Chaplin bana hep zorluk çıkartmıştır. Dehasına hayranlık duyarım ama her zaman komik bulmam. İki ya da üç makaralık filmleri iyi, bunlara gülüyorum ama uzun filmleri beni güldürmüyor. Ustalığı tartışma götürmez ama komedide orta mesafe değil, kısa mesafe sürat koşucusu gibi geliyor bana. Ama her kuralın istisnaları vardır ve Chaplin için bu istisnaların başında *Altına Hücum* gelir. 1958'de Brüksel'de uluslararası bir jüri bu filmi *Potemkin*'den sonra dünyanın en iyi ikinci filmi seçmişti. Bu tartışma götürür. Ancak Chaplin de en çok bu filmle hatırlanmak istediğini söylüyordu ve nedenini tahmin etmek zor değil. Altına Hücum döneminde hepsi birbirinden güçlü, belalı, sert altın arayıcısı arasında kendini ayakta tutmaya çalışan bu ufak tefek, kendi halinde adamın öyküsünde en az on filmde bulacağınızdan fazla komedi malzemesi ve yeniliği var. Örneğin, dimdik bir yamaç üzerinde sallanıp duran ev, ekmek parçalarının dansı, açlığın acısıyla bir postalın kızarmış hindi, çivilerin yalanacak kemikler ve bağcıkların makarna hayaline dönüşmesi. Bütün bunlar sinemanın klasik anları ve tamamen özgün değillerse de ne olmuş yani? Olivier'nin dediği gibi: "İyi aktörler ödünç alır, büyük aktörlerse çalar." Chaplin başkalarından çalacak ve bu çalıntı malzemeyi unutulmaz biçimde kendisine ait kılacak kadar büyük bir sanatçıydı. Son filmlerinden bazılarını, özellikle de *Hong Konglu Kontes*'i unutun gitsin. *Altına Hücum* ise unutulmaz bir film.









Chaplin ile leziz çizmesi - sinemanın en klasik sahnelerinden biri

AMERİKAN RÜYASI
It's a Wonderful Life (1946)

Capra gene çok farklı bir havada. Her seyredenin ya çok sevdiği ya da nefret ettiği bir film bu. Bakış açınıza göre insan doğasının iyiliğine dair açık sözlü bir çağrı ya da duygusal bayağılık. Sinik yaklaşanlar ikinci görüşü benimserler. Kendileri bilir. Bu filmde James Stewart küçük bir kasabada yaşayan yardımsever bir insandır. Şirketi iflas etmiştir. İntihar etmek üzereyken kanatlarını kazanmak için çabalayan yaşlı bir melek (Henry Travers) tarafından kurtarılır. Stewart hiç doğmamış olmayı dilemektedir, Travers ise onsuz kasabasının nasıl bir cehenneme dönüşeceğini gösterir. Capra tüm film boyunca elindeki malzemeyi çok iyi kullanmıştır. İnsan ilişkilerine dair doğaüstü yönleri olan böyle bir öykü kolaylıkla ucuz duygusallığa –hatta daha kötüsüne– dönüşebilirdi kuşkusuz ama hiçbir zaman öyle olmaz. Tam konu aşırı duygusallaşır gibi olunca ters bir gelişme –örneğin Stewart'ın delicesine, mantıksızca ailesiyle çatışmaya girmesi– ortaya çıkar. Capra'nın Amerika'daki küçük kasaba yaşamının değerlerine duyduğu inanç film boyunca kendini gösterir, ancak körü körüne bir bağlılık



değildir bu. Filmde kötülüğün kaynağı hırstır ve hırsın, açgözlülüğün Amerikan Rüyası'nın zararlı yan ürünlerinden biri olduğu en azından alttan alta itiraf edilir, böylece filmin sıcak duygusallığı yönetmenin *Mr Deeds Kente Gidiyor* ve *Mr Smith Washington'a Gidiyor* filmlerine aktardığı bir miktar toplumsal bilinçle dengelenir. *It's a Wonderful Life* kesinlikle basit, belki de saf bir film, ama filmin ardındaki kararlı iyimser mesaj, yönetmen ve oyuncular tarafından filme öyle bir yansıtılmış ki kimse karşı çıkamıyor.

OYUN: James Stewart, Henry Travers, Donna Reed, Lionel Barrymore, Thomas Mitchell, Beulah Bondi, Gloria Grahame, Ward Bond, H.B. Warner; YÖN/YAP: Frank Capra; SEN: Frances Goodrich, Albert Hackett; KAM: Joseph Walker, Joseph Biroc; MÜZ: Dmitri Tiomkin.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Stewart), En İyi Yönetmen, En İyi Ses Kaydı (John Aalberg), En İyi Kurgu (William Hornbeck). (1946'da En İyi Film Ödülünü kazanan film *The Best Years of Our Lives*.)

129 Dakika. Siyah Beyaz.

Stewart ve Reed; hayatın pek de o kadar harika görünmediği bir anda



ARABİSTANLI LAWRENCE
Lawrence Of Arabia (1962)



Arabistanlı Lawrence'ın en ilginç yanı, bir destanı oluşturan bileşenlerin çoğuna sahip olmaması: Önemli karakter sayısı nispeten az, yan olaylar öyküyü zenginleştirecek kadar çok değil, bir aşk öyküsü yok, başrollerde büyük isimler yok (o tarihte Peter O'Toole ve Ömer Şerif pek tanınmış değillerdi), fazla aksiyon da yok. Ama Robert Bolt ile David Lean'in zekice bir senaryoyla yaptıkları bir gözüpeklik var: Tüm gizemi ve ürkütücülüğüyle çölün kendisini filmin gerçek yıldızı yapmak. Bu en çok, Şerif'in uzaklarda küçük bir nokta gibi belirip kameraya doğru sonu gelmezcesine dörtnala atını sürdüğü o meşhur sahnede belirginleşir. Lean'in yeniden kurguladığı 1989 versiyonunda orjinalinden de uzun olan bu sahne, yönetmenin vizyonunu, görsel ustalığını ve cesaretini sergiliyor. *The Seven Pillars of Wisdom*'dan serbest bir uyarlama olan öykü, T.E. Lawrence'ın Birinci Dünya Savaşı'nda Arapları Almanya'nın müttefiki Türklere karşı kışkırtmasını ele alıyor. Aynı zamanda da gizemli Lawrence'ı, gerek toplumsal gerekse cinsel açıdan başka örneği bulunmayan alışılmışın dışında bir kahraman olan bu adamı inceliyor. *Lawrence*'ı tüm modern destanlar içinde iyi ve etkili kılan da bu. Çünkü Lean ve Bolt, tek bir adamın egemen olduğu muazzam bir tual üzerinde bir kişilik öyküsü sunmuş. Lean'in bu rol için O'Toole'u seçmesi, tıpkı o çöl sahnesi gibi cesaret işiydi, ödülünü de aldı. Albert Finney'in geri çevirmesi üzerine rolü alan O'Toole çok etkileyici bir oyun çıkardı.

OYUN: Peter O'Toole, Ömer Şerif, Arthur Kennedy, Jack Hawkins, Alec Guinness, Donald Wolfit, Claude Rains, Anthony Quayle, Anthony Quinn, Jose Ferrer, Michel Ray, Zia Mohyeddin; YÖN: David Lean; YAP: Sam Spiegel; SEN: Robert Bolt; KAM: Freddie Young; MÜZ: Maurice Jarre.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Sinematografi, En İyi Sanat Yönetmenliği/Dekor (John Box, John Stoll, Dario Simoni), En İyi Müzik, En İyi Ses Kaydı (John Cox), En İyi Kurgu (Anne Coates). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Erkek Oyuncu (O'Toole), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Şerif), En İyi Senaryo.

222 Dakika (1962); 216 Dakika (1989).

Filmin yıldızı Çöl. Her çekimin ardından bir işçi ordusu harekete geçip bir sonraki sahne için kumu boydan boya süpürdü



ASALET UĞRUNA
Kind Hearts and Coronets (1949)

Peter Ustinov bu filmi bir keresinde Ealing Stüdyolarının en büyük başarısı, "üstün bir yapıt, sağlam bir yapı üzerine inşa edilmiş ve edebi nitelikleri olan bir film" şeklinde tanımlamıştı. Genellikle *Whisky Galore, The Man in the White Suit, A Run For Your Money, Passport to Pimlico* gibi Ealing komedilerinin muhteşem listesinde yer alır; ancak onlardan çok farklı bir film. Tipik Ealing komedisi de sayılmaz ayrıca: Ötekiler daha sıcakken bu soğuk, ötekiler yalın, buysa karmakarışıktır; filme bütün tadını veren senaryonun sivri mizahı, oyuncuların ustalığı ve zarif, aksaksız yönetmenliktir. Her şeyden önce film diğer Ealing ürünlerinden daha karanlık bir noktadan yola çıkar: Kendi hakkı olan ama annesinin yanlış bir evlilik yapması yüzünden elinden kaçırdığı dük ünvanını elde etmek için cinayetler işleyen küçük bir tuhafiyeciyi (Dennis Price) anlatmaktadır. Tuhafiyeciyle asalet arasında engel oluşturan talihsiz D'Ascoyn Ailesi'nin sekiz ferdini, Price'ın kadın ve erkek sekiz kurbanını canlandıran Alec Guinness harika bir oyun çıkarmış, daha doğrusu sekiz ayrı harika oyun çıkarmış. Ustinov'un dediği gibi seyredende senaryoyu okuma isteği uyandıran bir film bu. ("Havaya bir ok attım, kadın doğruca Berkeley meydanına çakıldı" diye mırıldanır Price kadın kurbanlarından balonla uçma meraklısı birini nasıl ortadan kaldırdığını anlatırken.) Gerek aristokrasiyi alaya alışında gerekse Edward dönemini canlandırışında duygusallık ve hüzne yer vermeyen olağanüstü kayıtsız tavırlı bir film; İngiliz edebi geleneğinde pişmekle birlikte filme çekilmiş bir kitap olmaktan öte, olağanüstü bir stil duygusuyla yazılmış, çekilmiş ve oynanmış ve ahlaki ananeleri hiç takmayan (sansür zoruyla Price'ın cezalandırıldığı sonu dışında) keyifli, güzel bir komedi.

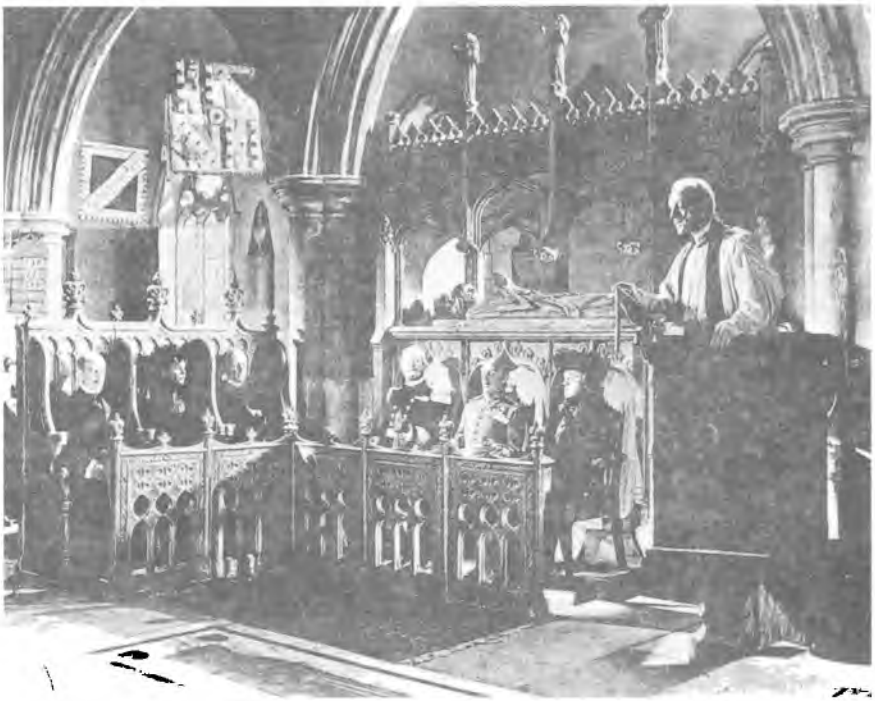
OYUN: Dennis Price, Alec Guinness, Valerie Hobson, Joan Greenwood, Miles Malleson, Arthur Lowe; YÖN: Robert Hamer; YAP: Michael Relph; SEN: Hamer, John Dighton (Roy Horniman'ın *Noblesse Oblige* adlı romanından); KAM: Douglas Slocombe; MÜZ: Mozart'ın *Don Giovanni*'sinden.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1949 En İyi Film Ödülü: *All the King's Men.*)

106 Dakika. Siyah Beyaz.

Yanda, filmde oynadığı sekiz rolün ikisinde görülen Alec Guinness (Price ve Hobson'la birlikte), henüz üçüncü filmi olmasına karşın şöhreti bir daha bırakmamacasına yakaladı





ASRİ ZAMANLAR
Modern Times (1936)



Teknik anlamda bu film bence Chaplin'in ilk sesli filmidir. Ama filmde yalnızca sesler yükseliyor, tek bir söz yok, sadece sesler – şarkı söyleyen bir garsonu canlandırırken olduğu gibi kasıtlı olarak anlamsız sesler. (Ve böylesi daha iyi aslında, 1940'ta ilk kez konuştuğunda –*Büyük Diktatör* filminde dünya barışı için çağrı yaparken– söyledikleri, daha çok insanı gaza getirmeyi amaçlayan bir safdillikteydi.) *Şehir Işıkları*'nın ardından gelen beş yıllık suskunluktan sonra Chaplin'in çektiği ilk film olan *Asri Zamanlar* günümüzde de güncelliğini yitirmemiş bir konuyu işliyor: Endüstriyel teknoloji ve onun gayriinsani sonuçları üzerine birbirlerinden kopuk episodlardan oluşan, anlatımı düz ama gene de çok komik bir hiciv. Chaplin'in perili fabrikasında bir makine onu adeta işine bağlıyor, bir diğeri ağzına çorba ve mısır tıkıp duruyor ve Chaplin bir an durduğunda işler altüst oluyor. Filmdeki hiciv derin olmaktan çok, rahat saldırgan olmaktan çok, iyi huylu, ama gene de Amerikalı sanayicileri çok rahatsız etmiş ve Almanya ve İtalya'da komünizm propagandası diye nitelenip yasaklanmıştı. Filmdeki aşk ilişkisi Paulette Godard tarafından gayet iyi götürülüyor ve Chaplin'in başına gelen terslikler ve sergilenen duygusallık diğer filmlerine göre daha denetim altına alınmış. *Asri Zamanlar* filmi René

Clair'in *A Nous la Liberté* filminden etkilenmişti; Nazilerin denetimine geçmiş olan yapımcı şirket Dr. Goebbels'in baskısıyla bir çalıntı eser davası açtı. Ancak Clair kendisinin de Chaplin'den hep esinlenmiş olduğunu açıklayınca dava düştü. *Asri Zamanlar* Chaplin'in filmleri arasında belki de en gevşek örgülüsü, gene de görsel komedi klasiği.

OYUN: Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Chester Conklin, Henry Bergman, Tiny Sandford; YÖN/YAP/SEN: Chaplin; KAM: Rollie Totheroh, Ira Morgan; MÜZ: Chaplin.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1936 En İyi Film Ödülü: *The Great Ziegfeld.*)

89 Dakika. Siyah beyaz.



Chaplin Goddard ile birlikte. Sonra da onunla evlendi ama Chaplin bunu hep yapardı

BABA
The Godfather (1972)



Şimdiye kadar çekilmiş en iyi gangster filmi. Ahlaken rahatsız edici tek yanı, mafya mensuplarını eh, pek iyi adamlar değilse de en azından hayran kalacağımız biçimde sunması. Özellikle de ailelerine ve birbirlerine olan bağlılıkları hayranlık konusu. Mafyanın ailelerini ve birbirlerini geçindirmek için örgütlü suç ve cinayetten para kazandığını düşündüğümüzde pek akla yatmıyor bu ama *Baba*'da bu mesele öylesine inandırıcı biçimde ikinci plana atılmış ki kendimizi ister istemez durumu onaylar buluyoruz. Filmde gösterilen şey, Amerikan Rüyası'nın öteki yüzü, amaçları ve hırsları yasal büyük sermayeninkilerle aynı olan, yalnızca yöntemleri biraz farklı bir grup gösterişli ve acımasız insan. Paramount (başta da Robert Evans), İtalyan kökenli olması nedeniyle sergileyeceği topluluğu daha iyi anlayacağını hesaba katarak o tarihe kadar pek başarılı olmayan Francis Coppola'ya filmi verdi. Mükemmel bir seçimdi bu, Coppola olağanüstü bir film ve Amerikan hür teşebbüsünün zıvanadan çıkmış halinin çok iyi bir portresini koydu ortaya. Açılıştan katedral merdivenindeki katliama kadar her sahne hayat (ya da ölüm) dolu, karakterler çok canlı çizilmiş ve evet, Sonny (James Caan) öldürüldüğünde Brando ve Pacino ile birlikte biz de üzülüyoruz. Tamam, derinine indiğimizde bir piyasa romanı bu ama sinemada gerçek ve özgün bir sanatçı olan yönetmeni tarafından destan düzeyine yükseltilmiş. Kamera çalışmasının gerçekçiliği ve Nino Rota'nın kendine özgü müziği –bestenin bir bölümünün 1958 tarihli İtalyan yapımı *Fortunella*'da da kullanıldığı öğrenilince Oscar adaylığı geri alındı– zaten ustaca kotarılmış bu yapıta yeni boyutlar ekliyor.





OYUN: Marlon Brando, Al Pacino, Robert Duvall, James Caan, Diane Keaton, Richard Castellano, Talia Shire, Richard Conte; YÖN: Francis Coppola; YAP: Albert S. Ruddy; SEN: Coppola, Maria Puzo (Puzo'nun romanından); KAM: Gordon Willis; MÜZ: Nino Rota.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Brando), En İyi Senaryo.
OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Al Pacino, Duvall, Caan), En İyi Kostüm (Anna Mill Johnstone), En İyi Ses Kaydı (Bud Grenzbach, Richard Portman, Christopher Newman), En İyi Kurgu (William Reynolds, Peter Zinner).

175 Dakika. Renkli.

BABA II
The Godfather PART II(1974)



İlk kez bir filmin devamı orjinalinden bile daha iyi. *Baba II*, birincisinden daha dolu, derin ve düşündürücü bir film. Çünkü bu kez örgütlü suç ve çete savaşlarından çok, iktidarın yozlaştırıcılığı anlatılıyor. Sinematografi bile daha keskin, daha soğuk. Michael (Pacino) artık Corleone ailesinin başına geçmiş, aileyi saygın bir mevkiye getirme çabasındadır. Bu filmde Brando yok, onun yerine Vito Corleone rolünde Robert De Niro var. Vito Corleone'nin gençliği, Sicilya'dan New York'un İtalyan gettosuna gelişi ve gücünü elde edişi geriye dönüşlerle gösteriliyor. Michael bu gücü devralarak Corleone Ailesini egemen kılmak için acımasızca kullanıyor. Filmin sonunda bunu başarıyor ama karısını (Keaton) terk etme, kayınbiraderini ve öz kardeşi Freddie'yi (John Cazale) öldürme pahasına. Yaptığı her şeyi (kardeş katli de dahil) ailesinin iyiliği için yaptığı iddiası bu kez o kadar inandırıcı değil ve sanırım bunda inandırıcı olmak gibi bir amacı da yok. Michael'ı harekete geçiren güç hırs, her ne pahasına olursa olsun hükmetme arzusu. Filmin sonunda adeta mutlak erki elde etmiş, tüm rakiplerini ve düşmanlarını ortadan kaldırmıştır ama bir yandan da yalnızdır, tecrit edilmiştir. 1977'de Coppola iki filmi yeniden kurgulayıp daha önce kullanılmamış yaklaşık bir saatlik bölümleri de ekleyerek *The Godfather Saga* adlı televizyon dizisini hazırladı. Buna 1990'da yönettiği *Baba III* de eklenecek kuşkusuz. *Baba III* de hoş bir film ama önceki iki filmle aynı ayarda değil, aynı ölçüde büyük, gösterişli ama diğerlerini ayırdedici kılan destansı boyuttan yoksun.

OYUN: Al Pacino, Robert De Niro, Diane Keaton, Robert Duvall, John Cazale, Lee Strasberg, Talia Shire, Michael V. Gazzo, Troy Donahue; YÖN/YAP: Francis Coppola; SEN: Coppola, Maria Puzo; KAM: Gordon Willis; MÜZ: Nino Rota.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (De Niro), En İyi Sanat Yönetimi/Dekor (Dean Tavoularis, Angelo Graham, George R. Nelson), En İyi Müzik, En İyi Özgün Müzik (Rota, Carmine Coppola). (*BABA II* En İyi Film Oscar'ı alan ilk devam filmiydi.) OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Erkek Oyuncu (Pacino), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Strasberg, Gazzo), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Shire), En İyi Kostüm (Theadora van Munkle).

200 Dakika. Renkli.



Babadan (karşı sayfada) oğula – rüşvet ve yolsuzluk aracılığıyla iktidar, iktidar aracılığıyla rüşvet ve yolsuzluk



BAĞDAT HIRSIZI
The Thief of Bagdad (1940)

1924'te çekilen ve Douglas Fairbanks'ın başrolünü oynadığı aynı adlı sessiz film "eşi az bulunur bir dehanın eseri" olarak nitelenmişti. Muhtemelen o zaman için öyleydi. Ama bu ikincisi ondan da iyi, daha büyüleyici ve Binbir Gece Masalları'nın ruhunu sinemada yakalamaya daha yakın. Sabu küçük hırsız, John Justin onun arkadaşlık ettiği kör edilmiş prens, Conrad Veidt prensin tahtını elinden almış kötü vezir. June Duprez filmin kadın kahramanı. Rex Ingram da –en iyileri– hem şirin hem de korkutucu kocaman şişe cinini oynuyor. Özel efektleriyle –özellikle uçan halıyla uçan at– bugün bile göze hitap edebilen, eğlenceli, gösterişli ve iyi çekilmiş bir film bu. Ve bir filmin rastlantılar sonucu ve tüm aksiliklere rağmen ne kadar iyi olabileceğinin bir başka örneği. Çekimine 1939'da Denham Stüdyolarında başlanmıştı. Derken savaş çıktı ve Bağdat'da çekim yapma planı iptal edilip Hollywood'a dönüldü. Sonunda Mojave Çölü'nde bir Bağdat inşa edil-



di. Bu arada neredeyse her gün yönetmen değişikliği yapılıyordu. Adı belirtilen üç yönetmen dışında üç kişi daha –Alexander ve Zoltan Korda ile William Cameron Menzies– filme az çok katkıda bulundu. Buna rağmen filmin bütünlüğü bozulmadı. Filmin sonradan iki versiyon daha çekildi. Biri, başrolünde Steve Reeves'in oynadığı, İtalya'da çekilen 1960 versiyonu. İkincisi Peter Ustinov ve Terence Stamp'ın rol aldıkları 1978 tarihli televizyon versiyonu. İkisi de 1940 çevriminin başarısına erişemedi.

OYUN: Conrad Veidt, Sabu, John Justin, Rex Ingram, June Duprez, Miles Malleson, Mary Morris, Morton Selton; YÖN: Michael Powell, Ludwig Berger, Tim Whelan; YAP: Alexander Korda; SEN: Miles Malleson, Lajos Biro; KAM: Georges Perinal, Osmond Borradaile; MÜZ: Miklos Rozsa.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Sinematografi, En İyi Sanat Yönetmeni (Vincent Korda), En İyi Özel Efektler (Lawrence Butler, Jack Whitney). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Müzik (1940 En İyi Film Ödülü: *Rebecca*).

106 Dakika. Renkli.

Cin, kötü yürekli vezir, kör padişah ve hırsız delikanlı; işte beyaz perdeye yansıtılmış *Binbir Gece Masalları*



BAMBİ
Bambi (1942)

Şunu kesin olarak söyleyebilirim ki, bu filmi gören biri Bambi'nin annesinin ölümünü bir daha asla unutmayacaktır. Bu sahne elli yıl boyunca ardarda birçok kuşaktan çocuğu gözyaşlarına boğmuş ve tıpkı E.T.'nin öldüğünü sandığımız o korkunç an gibi çocuklara hayatlarının en unutulmaz sinema anlarından birini yaşatmıştır. Disney için bayağı cesaret işi böyle bir sahneyi filme koymak. Hayatın gerçek ve ciddi olduğunu ve sonsuza kadar sürmediğini anlatmak için de biraz fazla sert bir yol. Öte yandan filmin tümünü saran Disney çizgi filmlerine özgü aşırı duygusallığa karşı uygun bir panzehir. Film Bambi'nin doğumuyla başlayıp uzun boynuzlu geyik Faline ile bir geyik evliliği (çocuklardan biri böyle nitelendirmişti) yaparak mutlu sona ulaşana dek hayatını anlatıyor. Animasyon daha önceki Disney çizgi filmlerinde olduğu gibi çok iyi, genç kahraman çok çekici, insan avcılar ve korkunç orman yangını gibi tehlikeler ve herhalde herkesin en sevdiği çizgi kahraman olan tavşan Thumper gibi komik karakterler de var. Duygusallık kimi zaman aşırı ölçülerde ama filmde doğum, hayat, ölüm hakkında, bu eski dünyadaki hayatta kalabilme mücadelesi hakkında oldukça ciddi bir mesaj alttan alta kendini hissettiriyor. Çocuklar muhtemelen aldırmıyorlardır buna ama gene de isterlerse mesaj hazır, bu da *Bambi*'ye çoğu çizgi filmde eksik olan bir önem kazandırıyor.

YAPIM YÖNETMENİ: David Hand; ÖYKÜ YÖNETMENİ: Perce Pearce; MÜZ: Frank Churchill, Edward Plumb.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Şarkı ("Love is a Song", Müz: Frank Churchill, Söz: Larry Morey), En İyi Müzik, En İyi Ses Kaydı (Sam Slyfield). (1942 En İyi Film Ödülü: *Mrs Miniver*.)

69.5 Dakika, Renkli.



© Disney

Yeni doğmuş Bambi; meraklı Bambi, yetim kalmadan önceki güzel günlerinde (tabii Tavşan Thumper'i de unutmamalı)



© D



BANK DICK
The Bank Dick (1940)

Robert Lewis Taylor, W.C. Fields'in biyografisinde bu filmi "Amerikan komedisinin en büyük klasiklerinden biri" diye tanımlıyor. Gerçekten de öyle. Oysa görünürde saçına sapan bir film, imkansız olmasa bile ihtimaldışılıklar üzerine kurulmuş bir uygunsuzluklar anıtı. Düşünün bir kere: Kaliforniya, Lampoc'da beceriksiz bir adam (Fields) rastlantı sonucu bir banka soygununu engeller, bir kahraman olur, banka güvenliğinin başına getirilir, işe yaramaz olduğu belli bir madenin haklarını alır, Kara Kedi Kafesi'nde (bol bol) kafayı çeker, düşük bütçeli bir filmin yapımcılığına ortak olur ve kızını paragöz birisiyle evlendirir. Sonra da çılgınca bir araba kovalamacısıyla doruğa ulaşır her şey. Peki bu karmakarışık yığının bir komedi klasiği haline gelmesini sağlayan şey ne? Cevap elbette W.C. Fields. Başka hiçbir aktör oynayamazdı bu filmde, zaten oynamak da istemezdi. Fields senaryoyu da kendisi yazmış ve Mahatma Kane Jeeves adını kullanmıştı (başlangıçta A. Pismo Calm adını kullanmayı düşünmüştü). Ve bu senaryoyu perdede canlandırdığı soğuk, nadan, duygusuz kişiliğine göre düzenledi. Sinema komedyenlerinin en büyüğüydü o, zamanından önce dünyaya gelmişti, çağdaşlarından, hatta kendisinden sonra gelenlerden bile o kadar farklıydı ki onun gibi birisi daha çıkmadı. Mütevazı bir edayla sürekli herkese karşı tetikte duran, bütün insanlara (özellikle de kadınlara) kuşkuyla bakan, her an kaderin ona yeni bir kazık atacağından emin ama bir yandan da mücadeleye her an hazır bir komedyen. Kişisel tavrı bir sonraki filminin adında açıkça görülüyor: *Never Give a*



Sucker an Even Break (Bir Hıyara Hiç Fırsat Verme). Garip bir zarafetle, hızlı, çabuk devinimlerle, zaman zaman alkolün etkisi altındaymış gibi (ve muhtemelen gerçekten de öyle) oynarken karşımızda formunun zirvesinde bir sanatçı buluyoruz.

OYUN: W.C. Fields, Franklin Pangborn, Shemp Howard, Jack Norton, Grady Sutton, Cora Witherspoon; YÖN: Eddie Cline; YAP: Jack Gross; SEN: Fields (Mahatma Kane Jeeves adıyla); KAM: Hilton Krasner; MÜZ: Charles Previn.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1940 En İyi Film Ödülü: *Rebbeca.)*

74 Dakika. Siyah beyaz.



BAY PORTER

Oh! Mr Porter (1937)



Muhteşem Will Hay İngiliz sinemasının en büyük –ve maalesef günümüzde en ihmal edilen– komedyenlerinden biridir ve bu film de onun... ama neyse, böylesine hafif bir yapıya başyapıt demek de biraz ağır kaçar. Öte yandan *Oh! Mr Porter*'ın onun en iyi ve en komik filmi olduğunu söylemek de yeterli gelmiyor. Bu film küçük bir mücevher gibi, her şeyin aksamadan birbirine bağlandığı, her sahnenin insana zevk verdiği hayat dolu bir eğlence. Tek bir sıkıcı sahne bile yok. Hay her zamanki gibi kendine güvenli ama her şeyi yüzüne gözüne bulaştıran bir adam olarak ne olduğunu bile anlamadığı bir işin üstesinden gelmeye çalışıyor: Lanetli olduğu söylenen, terk edilmiş Bugleskelly tren istasyonunun şefliği. Yanında da ona yardım edecek olan ama aslında sürekli ayağına dolaşan iki kafadarı Moore Marriott ile Graham Moffatt var. Kontrolden çıkmış bir demiryolu taşıtında çok komik bir finale ulaşan filmin öyküsü *The Ghost Train*'den (Hayalet Tren) doğrudan alınmamış, ancak uyarlanmış ve senaryo, Hay ve arkadaşlarının müzikhol yıllarında geliştirdikleri yeteneklerini, özellikle zamanlama ustalıklarını ortaya çıkaracak şekilde yeniden yazılmış. Film bütünüyle öylesine iyi kurulmuş ve oyunculuk öylesine ustalıklı ki günümüz modern komedilerinde bile pek rastlanmayan bir canlılık ve tazelik taşıyor.

OYUN: Will Hay, Moore Marriott, Graham Moffatt, David O'Toole, Sebastian Smith, Dennis Wyndham, Agnes Lauchlan; YÖN: Marcel Varnel; YAP: Edward Black; SEN: Val Guest, J.O.C. Orton, Marriott Edgar; KAM: Arthur Crabtree; MÜZ: Louis Levy.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1937 En İyi Film Ödülü: *The Life of Emile Zola*.)

84 Dakika. Siyah beyaz.

Will Hay yamalıkları ve tüylü dostuyla – sahnelerin en büyük komedi ustalarından biri



BAZILARI SICAK SEVER
Some Like It Hot (1959)

Oyuncular, yazarlar ve yönetmen tarafından en iyi şekilde kullanılan ana konu, birinci sınıf, eksiksiz bir komedi–macera filmi için tek başına yeterli: İki işsiz müzisyen (Jack Lemmon ve Tony Curtis) bir katliama tanık olur ve peşlerine takılan gangsterlerden kaçabilmek için kadın kılığına girip kızlardan oluşan bir orkestraya katılırlar. Zaten tam





Defalarca yapılan bir çekimin ardından Wilder, Monroe'yu bir kenara çeker ve, "Dert etme!" der. Monroe cevap verir: "Dert mi? Neyi?"

kıvamında harmanlaşmış zeka ve espiri dolu bu komediye bir de cinsiyet ve cinsel kimlik konuları eklenir. Curtis orkestra üyelerinden Marilyn Monroe'ya (ancak onun olabileceği kadar hassas, masum ve çekici bir tipleme sergiliyor) aşık olur ama içinde bulundukları durum nedeniyle ona açılamaz. Büründüğü seksi kadın imajına kendini iyice kaptırmış Lemmon'a ise bir milyoner, Joe E. Brown askıntı olur. Filmin sonunda Lemmon'ın kadın olmadığını öğrenen Brown sinemanın en unutulmaz sözlerinden birini söyler: "Kimse kusursuz değildir." Lemmon'ın peşini bırakmaksızın, en doğal haliyle söyler hem de bunu. O zamanlar için (1960'ların serbestiyetinden önce) fazla muzır bir şeydi bu, özellikle de tutuculuklarıyla meşhur Oscar jürisi üyeleri için (oysa seyirciler o gün de bunu fazla dert etmemişlerdi). Bugün Brown/Lemmon ilişkisi eskisi kadar sarsıcı gelmeyebilir ama filmin mizah düzeyi, temposu ve eğlendiriciliği zamanla hiç azalmamıştır. Çekim sırasında Monroe en sorunlu ve zorlu dönemlerinden birindeydi. ("Onu öpmek," diyordu Curtis, "Hitler'i öpmek gibiydi".) Ama sonuç –oyunculuk performansıyla çekiciliğin birleşimi– buna değdi.

OYUN: Jack Lemmon, Tony Curtis, Marilyn Monroe, Joe E. Brown, George Raft, Pat O'Brien, Nehemiah Persoff, Mike Mazurki, George E. Stone, Joan Shawlee; YÖN/YAP: Billy Wilder; SEN: Wilder I.A.L. Diamond; KAM: Charles Lang, jun.; MÜZ: Adolph Deutsch.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Kostüm Tasarımı (Orry-Kelly). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Erkek Oyuncu (Lemmon), En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Sinematografi, En İyi Sanat Yönetmenliği/Dekor (Ted Haworth, Edward G. Boyle). (1959 En İyi Film Ödülü: *Ben-Hur*.)

122 Dakika. Siyah beyaz.

BEBEK
Bringing Up Baby (1938)

Bu film için söyleyebileceğim en büyük övgü sözü belki de şu olacaktır: P.G. Wodehouse Amerika'da doğmuş olsaydı bu öyküyü o yazardı. Tıpkı Wodehouse gibi bu film de kendine özgü bir dünya, başka bir dünyada yaşayan bizlerin anlayabileceği ama bizimkinden çok daha hoş ve rahat bir dünya yaratıyor. Bir kere her erkeğin seve seve evini bırakıp peşine takılabileceği türden çarpıcı, alışılmadık ve güzel Katharine Hepburn var bu dünyada, sonra da Hepburn tarafından hayatı alt üst olan bütün dünyaların en yakışıklı paleontoloğu Cary Grant. Bir de elbette bir leopar, yani Hepburn'ün evcil hayvanı, filme adını veren Bebek; daha doğrusu iki leopar var (ikinci leopar Bebek kadar sevimli değil) ve bir de köpek (o da ortalığı karıştırmaya bayılıyor); köpek Grant'ın binbir zahmetle biraraya getirmeye çalıştığı dinazor iskeletinden bir kemik çalıyor. Bütün bunların üstüne bu topluluğun sonunda hep birlikte hapsi boyladığını ekleyiniz... inanın Wodehouse bile daha iyisini yazamazdı. Sanki örümcek ağından iplikle örülmüş hissi veren, çok ince ve neşeli bir film bu. Kendi alamet–i farikası haline gelen hafif mızmız, hafif utangaç oyununu göstermek için

Hepburn ve Grant. Grant'in "sakin bir an bile geçirilemedi" diye özlemle andığı bir ikiliyi canlandırıyorlar



adeta kucağına düşmüş bu fırsatı kaçırmayan Grant'ınki başta olmak üzere oyunculuk, ayrıca senaryo, hele hele her şeyi olabilecek en hafif dokunuş ve uygun zamanlamayla götüren Howard Hawks'ın yönetmenliğitekkelimeyle mükemmel. (*Bebek*'in etkisi Peter Bogdanovich'in 1972'de çektiği *What's Up Doc*'da açıkça görülebilir.)

OYUN: Katharine Hepburn, Cary Grant, Charles Ruggles, May Robson, Walter Catlett, Fritz Feld, Barry Fitzgerald; YÖN/YAP: Howard Hawks; SEN: Dudley Nichols, Hagar Wilde; KAM: Russell Metty; MÜZİK: Roy Webb.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1938 En İyi Film Ödülü: *You Can't Take it With You*.)

102 Dakika. Siyah beyaz.



BİR GECEDE OLDU
It Happened One Night (1934)

Bu delibozuk koşuşturmacayı, hoş ve unutulmaz romantik komedilerden biri haline getiren şey, yine şu bildik kimya, başlangıçta bu filmde oynamak istemeyen iki starın oluşturduğu kimya bu sefer. Clark Gable'ın bu filmde oynamasının tek nedeni, MGM'de Louis B. Mayer'le bozuşup ceza olarak Colombia'ya ödünç verilmiş olmasıydı. Gerek Gable, gerekse Claudette Colbert'in bu filme burun kıvırmış olmaları sebepsiz değil: Ailesinden kaçmış zengin bir kızla (Colbert) işsiz bir gazetecinin (Gable) bir otobüste tanışıp birbirlerine aşık olmalarını anlatan bildik bir öykü işte... Gene de yaklaşık atmış yıldır seyirciye keyif vermeyi sürdürüyor. Olmak istediğimiz –ya da en azından tanımak istediğimiz– türden çekici, eğlenceli insanlara yer verdiği için belki de, kimbilir... Olay Buhran yıllarında Amerikan taşrasında geçiyor ama filmin havası iyimser ve neşeli, karakterler kimi zaman biraz aşırı tuhaf davransalar da eninde sonunda akıllı uslu tipler; filmde alttan alta hoş bir seksi hava da var. Özellikle iki sahne unutulmaz: Gable ile Colbert'in aynı odayı paylaşmak zorunda kalıp da aralarına astıkları battaniyenin ardında utana sıkıla soyundukları Çin Seddi sahnesiyle Gable'in başparmağına karşı Colbert'in bacaklarının rekabet ettiği otostop müsabakası. Tam anlamıyla haksız rekabet elbette. Colbert'in oyunculuğu Frank Capra'nın yönetmenliğiyle birleşince dizin birkaç santim üstüne çekilen etek sahnesi, iniltiler ve bağırmalarla dolu sayısız yatak sahnesinden daha erotik.



Colbert ile Gable ve arada Çin Seddi – aşılmaz bir battaniye



OYUN: Clark Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly, Roscoe Karns, Alan Hale, Ward Bond; YÖN/YAP: Frank Capra; SEN: Robert Riskin (Samuel Hopkins Adams'ın *Night Bus* romanından); KAMERA: Joseph Walker; MÜZİK: Louis Silvers.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Gable), En iyi Kadın Oyuncu (Colbert), En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo. (Bu en önemli beş Oscar'ı birden alabilen bunun dışındaki tek film 1992'de çekilen *Kuzuların Sessizliği* oldu.)

105 Dakika. Siyah Beyaz.

BİR KADIN KAYBOLDU
The Lady Vanishes (1938)



Ülkelerarası yolculuk yapan bir trende yaşlı bir hanımefendi (May Whitty) birden kaybolur. Onu gören –ya da gördüğünü söyleyen– tek yolcu Margaret Lockwood'dur. Genç ve güzel kadın, başlangıçta isteksiz davranan Michael Redgrave'i kaybolan kadını birlikte aramaya ikna etmeyi başarır. Kötü adamlar çıkar önlerine, bir de daha masumane bir amaç için de olsa Basil Radford ile Naunton Wayne, Manchester maçına yetişmek için bir an önce ülkelerine dönmek isteyen İngiliz simgesi iki ukala. Hitchcock casuslar ve sırlar, şifreli mesajlar, gerilim, melodram, kaçış ve tehlike karışımı bu filmde (mükemmel senaryonun da katkısıyla) başarısının doruğundadır. Redgrave'in ilk başrolünü oynadığı *Bir Kadın Kayboldu*, Hitchcock'un en tanınmış filmi olmayabilir, bu ünvan *Sapık* filmine ait. Ama yönetmenin kendisine ün kazandıran ve sonraki eserlerinde bu kadar belirgin olmayan yaratıcılığını, hayal gücünü ve hem ilgi yaratıp hem de şaşırtma yeteneğini çok iyi sergilemektedir. Ve tıpkı *Robin Hood*'da olduğu gibi baştan sonra hem inandırıcı hem de heyecan vericidir. 1979'da Cybill Shepherd ve Elliott Gould'un rol aldığı yeniden çekim başarılı olamadı çünkü oyuncular işlerini pek ciddiye almamışlardı. Onlar bile ciddiye almıyorsa seyirciden ne beklenebilir?

OYUN: Margaret Lockwood, Michael Redgrave, May Whitty, Basil Radford, Naunton Wayne, Paul Lukas, Cecil Parker, Catherine Lacey, Linden Travers, Googie Withers; YÖN: Alfred Hitchcock; YAP: Edward Black; SEN: Frank Launder, Sidney Gilliat (Ethel Lina White'ın *The Wheel Spins* romanından); KAM: Jack Cox; MÜZ: Louis Levy.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1938 En İyi Film Ödülü: *You Can't Take It with You*.)

97 Dakika. Siyah beyaz.

Trene açılan ateş – yoksa bu da mı Radford ve Wayne'i maça yetişmekten alıkoymak için?



BİR ULUSUN DOĞUŞU
The Birth of a Nation (1915)



David Wark Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* filmi ilk Amerikan destanıdır. 1914'te Giovanni Pastrone'nin çektiği *Cabiria* olmasa, dünyada bu tarzda çekilen ilk film olacaktı. Aynı zamanda büyük filmler içinde en saldırgan, koyu ırkçı filmlerden biridir. Bir sanat yapıtı olarak değeri bu olgu yüzünden yiter mi konusu kişiye kalmış. Her şeye karşın sinemanın başyapıtlarından biri olduğu kesin. Rahip Thomas F. Dixon'ın *The Clansman* adlı melodramından uyarlanan bu film Amerikan İç Savaşı sırasında biri Kuzeyli öteki Güneyli iki ailenin yazgılarını anlatmaktadır. Ele almaya çalıştığı konu, yeniden kuruluş, Amerika'nın tek bir ulus olarak yeniden birarada gelmesidir ama sonunda tüm beyazları ortak düşmanları aşağılık zencilere karşı birleşmeye çağıran bir haykırışa dönüşür. Zenci bir askerin tecavüzüne uğrayan bir beyaz kadın ölür; zenci ordusunun saldırısına uğrayan bir aile, günümüz standartlarına göre akıl almaz bir biçimde tam bir kahraman gibi gösterilen Ku Klux Klan tarafından kurtarılır. Kaba ırkçı kalıplar, dehşet verici çarpıtmalar, siyahların makyajla boyanmış beyazlar tarafından oynanması gibi saçmalıklar... Siyah haklarını koruma kuru-



Bir ırkçının bakış açısından verilen ırkçılık... Veçandada yerde sürünen tipe dikkatli bakın: Makyajla siyah olmuş beyaz bir aktör...

luşlarının bu filmi yıllarca boykot etmesi boşuna değil. Ama yine de... filmin yapısı, kurgusu, temposu, muhteşem savaş sahneleri ve daha *Potemkin Zırhlısı*'ndan on yıl önce sinemanın gramerini oluşturmuş olması olgusu bu filmi büyük filmler arasına sokmaya yetiyor. Griffith bugün sinemanın temeli sayılan teknikleri ilk icat edendi: Uzun çekim, yakın çekim, geriye dönüş, bir odak noktasından ötekine geçiş – ve bütün bunları *Bir Ulusun Doğuşu*'nda mükemmel biçimde kullanmış. Sinemanın gerçek babasıydı o ama ne yazık ki aynı zamanda ırkçıydı da.

OYUN: Henry B. Walthall, Mae Marsh, Ralph Lewis, Lillian Gish, George Siegman, Josephine Crowell, Walter Long, Miriam Cooper, Donald Crisp, Wallace Reid, Raoul Walsh, Eugene Pallette; YÖN: D.W. Griffith; YAP: Griffith, Harry E. Aitken; SEN: Griffith, Frank E. Woods, Thamas Dixon (Dixon'ın romanından); KAM: G.W Bitzer.

180 Dakika (yaklaşık). Siyah beyaz. Sessiz.

BİRLEŞEN KALPLER*
The Big Sleep (1946)

Raymond Chandler romanlarının tiryakileri, hiç kuşkusuz, Philip Marlowe'u hakkıyla oynayacak bir aktör adı veremez. Çünkü Philip Marlowe biraz da okurun öteki benliği ya da okur kadınsa idealindeki erkektir. Ancak bu etkileyici, tutkulu, seksi –ve tabii inanılmaz ölçüde karmaşık– *film noir*'da Humphrey Bogart bu rolün hakkını herkesten iyi veriyor. Emekli General Sternwood tarafından küçük kızına (parmağını emip duran Martha Vickers) gözkulak olması için tutulan Marlowe katiller, uyuşturucu müptelaları, şantajcılar, pornocular, şımarık sosyete kadınları ve nemfomanlarla dolu bildik, karanlık dünyanın içine dalar gene. Öykü öylesine karmaşık ki Howard'ın bizzat anlattığına göre bir keresinde yönetmen ve yazarlar Chandler'a telefon edip şoförü kimin öldürdüğünü sormak zorunda kalmışlar – ve Chandler bile bilmiyormuş. Ancak bunlar pek önemli değil. Önemli olan karanlık atmosfer, ince alayla dolu çarpıcı diyaloglar, iyi çizilmiş karakterler ve Bogart ile Bacall arasındaki cinsel elektriklenme (hele o karşılıklı ahlaşmaları...) *Birleşen Kalpler*'in tüm modern dedektif filmlerinin hepsinden apayrı bir düzeyde olduğunu söylemek (Michael Winner'in 1977'de çektiği yeni versiyon, bunun yanına bile yanaşamıyordu, hem de kullandığı tüm o bangır bangır seslere karşın) biraz haksızlık olacak. Hoş, bugün Hawks, Bogart, genç Bacall ve William Faulkner ayarında bir ekibi yeniden bulmak mümkün mü?

* TV'de *Büyük Uyku*, sinemalarda *Birleşen Kalpler* adıyla oynatıldı. – ç.n.

OYUN: Humphrey Bogart, Lauren Bacall, John Ridgley, Martha Vickers, Dorothy Malone, Regis Toomey, Elisha Cook, jun.; YÖN/YAP: Howard Hawks; SEN: William Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman (Raymond Chandler'ın romanından); KAM: Sid Hickox; MÜZ: Max Steiner.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok (1946 En İyi Film Ödülü: *The Best Years of Our Lives.*)

114 Dakika. Siyah beyaz.

Cinsellikleriyle baştançıkarıcı genç kadınlar, tabancalarıyla erkekler... İşte dedektif türünün esas unsurları...





BİSİKLET HIRSIZLARI
Ladri di Biciclette (1948)

Küçük bir çocuk, öyküye belli bir canlılık katıyor; yoksa filmin duygusallık yanı eksik kalırdı



Vittorio de Sica bu görünüşte basit öyküde 1940'ların İtalyan yeni gerçekçilik akımının özünü sunmaktadır. Yeni gerçekçilik akımı faşizm döneminin devlet destekli şaşaalı filmlerine karşı protesto olarak başlamış bir hareketti. Yeni gerçekçiliğin amacı, Hemingway'in bir deyişini kullanacak olursak, "olanları olduğu gibi anlatmak", seyircinin sinemalarda alışılagelmiş süslü görüntülerle değil, gerçek dünyayla yüzyüze gelmesini sağlamaktı. De Sica *Bisiklet Hırsızları*'nda bunu, gerçek mekanları ve genellikle profesyonel olmayan oyuncuları kullanarak yaptı. Film uzun süredir işsiz kalmış bir afiş yapıştırıcısının öyküsünü anlatır. Adam sonunda bir iş bulur ama bunun için bisiklet gerekmektedir. Bisikletini rehinciden geri alır ama hemen ardından çaldırır. O ve küçük oğlu tüm bir pazar gününü boşu boşuna bisikleti aramakla geçirirler. Bundan daha basit bir konu olamazdı. Şu farkla ki, De Sica bu ikilinin arayışını şehrin yoksul mahallelerinde süren bir kent Odysey'ine, yoksulluğa ve kurulu düzene (kilise de dahil) karşı acı dolu bir haykırışa dönüştürür. Kolaylıkla kasvete dönüşebilecekken filmden yayılan sıcaklık ve yakınlık, ince romantizm böyle olmasını kesinlikle engelliyor. *Bisiklet Hırsızları*'nın çok çekici bir film, duygusal olarak insanı sımsıkı yakalayan bir film olmadığı (ben de bu görüşteyim), ayrıca insanlık durumu konusunda düşüncelere sevketmediği (böyle bir amacı vardıysa eğer) ileri sürülebilir. Ama toplumsal gerçekçi bir eser olarak, bisiklet hırsızlığı gibi basit bir şeyin bile önem kazandığı bir toplumun incelenmesi olarak büyük bir film, bu su götürmez.



OYUN: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Gino Saltamarenda; YÖN: Vittoria de Sica; YAP: Umberto Scarparelli; SEN: Cesare Zavattini; KAM: Carlo Montuori; MÜZ: Alessandro Cicognini.
OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Senaryo.
ÖZEL ÖDÜL: En İyi Yabancı Film. (1949 En İyi Film Ödülü; *All the King's Men.*)
90 dakika. Siyah Beyaz

BONNIE VE CLYDE
Bonnie and Clyde (1967)

Amerika'nın 1960'larda değişen ruhunu çok iyi yakalayan, tam bir dönüm noktası. Buhranlı yılların küçük soyguncuları Bonnie Parker ile Clyde Barrow'un hayatı ve yaptıklarını anlatan hareketli, eğlenceli, gençlik enerjisiyle capcanlı, aşırı şiddetli, ahlakdışı, isyan dolu bir film. Müflis bir çiftçiyi kovulduğu evi yakmaya teşvik eden Bonnie ve Clyde Vietnam döneminin ruhunu, toplumun kurallarıyla kurulu düzene karşı çıkışı, sistemin içeriden değiştirmek bir yana, yerle bir edilmesi gerektiği inancını –biraz abartılı biçimde de olsa– özetliyorlar. Benzer şeyler söylüyor gibi görünen *Rebel Without a Cause*'daki (Asi Gençlik) James Dean aslında asi gibi görünmeye çalışan bir konformistten başka bir şey değildi, Bonnie ile Clyde ise gerçekten asi ve yaptıkları işlerden aldıkları zevk, geleneksel aile kavramını reddedip yerine küçük çete üyelerinden oluşmuş, herhangi bir otoriteye yer vermeyen kendine özgü aileyi geçirmeleri, çoğunluğu genç olan seyirciyi mest etmeye yetti. Ve böylesine cazip ve sevimli olmaları, filmdeki şiddeti daha çarpıcı kılıyor, seyredenler tam kahkahayı patlatacakken kalakalıyorlar. Ta ki sonunda kahramanlar delik deşik yere serilene kadar. Ve o zaman eğlence tümüyle bitiyor. *Bonnie ve Clyde* sinemayı gerçekten değiştiren az sayıdaki filmden biri. Amerikan değerlerini yasadışı kişilerin bakış açısından sunup da bu kişiler güzel ve sevimli oldukları için bu değerlerin reddedilmesini ya da en azından sorgulanmasını sağlayan birçok filmin (örneğin *Butch Cassidy and the Sundance Kid*) öncüsü oldu. Film Beatty'nin ününü pekiştirip Dunaway, Hackman ile Penn'i (başlangıçta yazarlar François Truffaut ya da da Jean Luc–Godard'ı istemişlerdi oysa) meşhur etti. Bu arada şunu da belirtelim: Filmin diyaloglarını biraz düzeltmekle görevlendirilen Robert



Dunaway, gazetelere gönderecekleri fotoğraflar için poz verirken

Towne bir eşcinsel olarak düşünülen Clyde'ı iktidarsız heteroseksüele dönüştürdü.

OYUN: Warren Beatty, Faye Dunaway, Gene Hackman, Michael J. Pollard, Estelle Parsons, Gene Wilder; YÖN: Arthur Penn; YAP: Beatty; SEN: David Newman, Robert Benton; KAM: Burnett Guffey; MÜZ: Charles Strouse.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Parsons), En İyi Sinematografi. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Beatty), En İyi Kadın Oyuncu (Dunaway), En İyi Senaryo, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Hackman ve Pollard), En İyi Kostüm Tasarımı (Theadora van Runkle). (1967 En İyi Film ödülü: *In the Heat of the Night.*)

111 Dakika. Renkli.



BURJUVAZİNİN GİZLİ ÇEKİCİLİĞİ
Le Charme discret de la bourgeoisie (1972)

Herkes Bunuel'in ayrı bir filmini sever. Kimine göre en iyi filmi *Gündüz Güzeli*'dir, kimine göre *Viridiana*, kimine göreyse *Yokedici Melek*. Benim en beğendiğim ise *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*. Çünkü bütün filmleri içinde en eğlenceli olanı bu. Bir yandan vahşice de, evet özellikle sona doğru, gerçeklik ya da Bunuel'in gerçekliği –terö-



rizm, cinayet, işkence– o ana kadar bir sürü gizemli nedenden (ev sahibinin yokoluşu ya da çay odalarında çay olmayışı, ani bir ölüm) ötürü bir türlü yemek için biraraya gelemeyen kibar ve çekici bir grup insanın anlatıldığı, hafif komedi tarzında gelişen filme dahil olunca. Şaşmanın, gerçeküstünün sineması bu, zarif, çekici, eğlenceli. Ama Bunuel geleneğine uygun olarak aynı zamanda uyarıcı ve yer yer yabanıl, vahşi bir alaycılıkla yerden yere vuruyor üst sınıfları. Kiliseyi, askerliğin saçmalığını ve kısmen de Güney Amerika siyasetini. Oyunculuk da güzel, çok üstün bir oyuncu kadrosu... en başta da (bence) romantik mitos ve masallarca her Parisli kadına yakıştırılanama gerçekte cazip, arzulanır Parislinin tek örneği olan Stéphane Audran...



OYUN: Fernando Rey, Delphine Seyrig, Stéphane Audran, Jean-Pierre Cassel, Bulle Ogier, Paul Frankeur, Julien Bertheau; YÖN: Luis Bunuel; YAP: Serge Silberman; SEN: Bunuel, Jean-Claude Carrière; KAM: Edmond Richard.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Yabancı Film.
OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Senaryo.
(1972 En İyi Film Ödülü *The Godfather.)*

105 Dakika. Renkli.

BÜYÜK UMUTLAR
Great Expectations (1946)

David Lean'in bu girişimindeki en dikkat çekici yan, Dickens'in 500 sayfaya yakın romanını iki saatten az süren bir filme dönüştürmesi, bunu da ana metinden hiçbir şey kaybettirmeden başarabilmesidir. (Bu size pek de o kadar önemli gelmediyse şunu da hatırlayın ki Hollywood *The Great Gatsby* gibi ince bir kitabı alıp ondan 146 dakikalık bir film çıkarmış ama özü yakalayamamıştı.) Eli yüzü düzgün senaryo bir yana –ki burada bundan fazlası da var– bu film için biraraya gelmiş usta oyuncu kadrosu Dickens'in karakterlerindeki çeşitliliğin ve zenginliğin hakkını veriyor doğrusu. Yönetmenin ustalığını göstereceği yer, bu tür iniş çıkışlarla dolu karmaşık bir romandaki ana izleği işleyiş biçimidir ve bu alanda Lean filme tümüyle hakim. Zorunlu olarak romanı kısaltmış (yoksa on saatten fazla sürerdi) ama elde kalanı basitleştirme yoluna gitmeyip aksine konuyu olduğu gibi alıp filme dönüştürmüş ki bu da çok farklı bir şey. Magwitch'in birden bire ortaya çıktığı mezarlık sahnesini, Bayan Gargery'nin Jo'yu azarlayışını, Bayan Havisham'ın başına gelen yangını hatırlayın. Lean'in elinde bunlar Dickens'in betimlediği şeylerin perdede gösterilmesinden öte, Dickens'in kelimelerinin görsel eşdeğerleri ve etkileri de yazılı metin kadar çarpıcı, eğlenceli ve heyecan verici. Başka bir deyişle, *Büyük Umutlar* bir uyarlama değil, bir iletişim aracından ötekine harika bir çeviri. (Not: Herbert Pocket rolü, 1934 tarihli *Evensong*'da şöyle bir boy göstermesi dışında Alec Guinness'in sinemadaki ilk rolü; Francis L. Sullivan ise *Büyük Umutlar*'ın 1934 Hollywood versiyonunda da gene aynı Jaggers rolünü oynamıştı.)





Pip'in gelişimi – büyük umutlarını gerçekleştirmeden önceki, o sıradaki ve sonraki hali



OYUN: John Mills, Bernard Miles, Finlay Currie, Martita Hunt, Jean Simmons, Valerie Hobson, Alec Guinness, Francis L. Sullivan, Anthony Wager; YÖN: David Lean; YAP: Anthony Havelock-Allan; SEN: Lean, Ronald Neame, Havelock-Allan (Charles Dickens'in romanından); KAM: Guy Green; MÜZ: Walter Goehr.

OSCAR ÖDÜLLERİ (1947): En İyi Sinematografi, En İyi Sanat Yönetmenliği/Dekor (John Bryan, Wilfred Shingleton). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo. (1947 En İyi Film Ödülü: *Gentleman's Agreement.*)

118 Dakika. Siyah Beyaz.

CABIRIA GECELERİ
Le Notti di Cabiria (1957)



İlk bakışta düzensiz, karmakarışık gibi görünen ama sonunda her şeyin yerli yerine oturduğu bu filmde Fellini en iyi eserlerinden birini ortaya koyuyor. Giulietta Masina bir fahişeyi (en az *La Strada*'daki kadar başarıyla) canlandırıyor. Artık pek genç biri değildir, sevgilisi tarafından nehire atılır, boğulacakken kurtarılır. Ünlü bir aktör onu yanına alır ve sömürür. Bir müzikholde sahnedeki sihirbaz tarafından ipnotize edildiğinde gençliği ve hayalleri hakkında öyle masum ve etkileyici biçimde konuşur ki seyirciler arasında bir genç kendisiyle birlikte olmasını ister ondan. Ama bu genç de onu kullanır ve kısa sürede kadın başladığı noktaya döner. Sokak kadınının sert, görmüş geçirmiş yüzüyle iç saflığı, duruluğu, çocuksu tutkularıyla sürdürdüğü yaşamın sertliği arasındaki karşıtlık çok güzel işlenmektedir. Bu filmde Fellini *8 1/2* ve *Roma* gibi filmlerinden farklı olarak kendi içine değil, dışına dönüktür ve sonraki pek çok filminin aksine fazla şatafata başvurmamıştır, *Cabiria Geceleri* nispeten küçük bir film ama bu onun etkisini hiç azaltmıyor. Aynı öykü büyük ölçüde değiştirilerek *Sweet Charity* adıyla müzikale uyarlanıp sahnelenmiş, bu da 1969'da filme çekilmiş, fahişe rolünü Shirley MacLaine oynamıştı.

OYUN: Giulietta Masina, François Périer, Amadeo Nazzari, Franca Marzi
YÖN: Federico Fellini; YAP: Dino De Laurentiis; SEN: Fellini, Ennio Flaiano (ek diyaloglar: Pier Paulo Pasolini. KAM: Aldo Tonti; MÜZ: Nino Rota.

OSCAR ÖDÜLLERİ: Yabancı Dilde En İyi Film. (1957 En İyi Film Ödülü: *The Bridge on the River Kwai.*)

110 Dakika. Siyaz beyaz.

Fellini'nin "Külkedisi" masalı: modern masallar ille de mutlu sonla bitmez



CASABLANCA
Casablanca (1942)

İlk bakışta *Casablanca*'nın –dünyanın belki de en çok gösterime giren filminin– sıradan bir film olmanın ötesine geçmesi için hiçbir neden yok gibidir. Sydney Pollack'ın 1990'da çektiği *Havana*'nın uğradığı fiyaskodan da kolayca görülebileceği gibi konusu pek ahım şahım değildir. Hatta başta Warner Borthers bile bu filmi pek önemsememişti. Öyle ki, başrolü George Raft'a önerdikten sonra (ki Raft *Malta Şahini*'nde yaptığı gibi bu öneriyi de geri çevirecek kadar hoşlanmamıştı *Casablanca*'dan) B filmi statüsüne indirip başroller için Ronald Reagan ve Ann Sheridan'ı düşünmeye başlamışlardı. Epstein kardeşlerin ilk taslak senaryosu, ayrıca yönetmenliği listedeki üçüncü kişi olan Curtiz'e önerme şeklindeki gecikmiş ama talihli kararladır ki bu yaklaşım ve oyuncu kadrosu da değişti, tüm dünyanın bildiği ve sevdiği *Casablanca* sonunda yaratılabildi. Bu filmi sevmemizin birçok nedeni var: Mükemmel yardımcı oyuncu kadrosu, filmin şarkısı (bestecisi Max Steiner'ın çıkartılmasını istediği "As Time Goes By"), parlak



diyaloglar, Bogart ile Bergman arasındaki elektriklenme. Mükemmel bir romantik filmdir bu, aşkları benliklerinin üstüne çıkan, kargaşa içindeki bir dünyadaki aşıkların öyküsüdür. Bogart ve Bergman sonunda biraraya gelselerdi *Casablanca* hafızalardan silinmez bir film olma özelliği taşımazdı herhalde. Ama tabii ki birlikte gitmiyorlar, bilakis savaş sürdüğü sürece iki bireyin anlık mutluluğunun hiçbir şey ifade etmeyeceğini kabul ederek görevleri uğruna aşklarını feda ediyor ve böylece ölümsüz hale getiriyorlar. Bogart'ın dediği gibi: "Paris hep bizimle olacak."

OYUN: Humprey Bogart, Ingrid Bergman, Claude Rains, Paul Henreid, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, S.Z. Sakall, Conrad Veidt, Dooley Wilson (Sam rolünde); YÖN: Michael Curtiz; YAP: Hal Wallis; SEN: Jules Epstein, Philip Epstein, Howard Koch (Murray Burnett ve Joan Alison'un *Everbody Comes to Rick's* adlı o tarihte henüz sahnelenmemiş tiyatro oyunundan); KAM: Arthur Edeson; MÜZ: Max Steiner.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Erkek Oyuncu (Bogart), En İyi Kadın Oyuncu (Bergman), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Rains), En İyi Sinematografi, En İyi Müzik, En İyi Kurgu (Owen Marks).

102 Dakika. Siyah beyaz.

İki klasik sahne: "Bir daha çal Sam" (solda) ve "Her zamanki şüphelileri toplayın"



CEHENNEM DÖNÜŞÜ
Stagecoach (1939)

Cehennem Dönüşü westerne saygınlık kazandıran filmdir. 1931'da *Cimmarron*'un en iyi film ödülünü alan ilk (ve hâlâ tek) western olması dışında bu tür, giderek itibar kaybetmişti. Sayısız "at operası" çevrilmişti, ancak bunlar sırf iş olsun diye, düşük bütçeyle, acele çekilmiş ve basit aksiyondan başka bir şey sunmayan filmlerdi. Ama Maupassant'ın *Boule de Suif*'inden esinlenmiş bir romandan uyarlanan *Cehennem Dönüşü* bu tür filmlerin de tıpkı diğerleri gibi ilişki ve çatışmaları, gerçek ve masalı ele alabileceğini, görkem ve şiirsellik içerebileceğini kanıtladı. Birden fazla insani dramın yaşandığı posta arabasının içindeki gerilim Kızılderili saldırısı tehlikesinin varlığıyla daha da keskinleşir. Sonunda saldırı da tam beklenen doruğu sunar. Bu arada diğer yolcular tarafından aşağı görülen fahişe ile ona saygıyla yaklaşan tek kişi, yasadışı Ringo Kid arasında bir aşk doğmaktadır. Bu roller için ilk başta Marlene Dietrich ile Gary Cooper düşünülmüştü ancak on üç yıl sonra ilk westernini çekecek olan John Ford onların yerine Claire Trevor ile John Wayne'in oynamasını istedi. Akıllıca bir seçimdi bu. Dietrich ve Cooper iyi oyuncular olmakla birlikte asıl starın bizzat öykünün kendisi olduğu böyle bir filmde fazla şaşaalı kaçarlardı. Oysa Trevor sadece altı filmde oynamıştı ve fazla tanınmış bir oyuncu değildi. Wayne de on bir yıllık ciddi meslek yaşamında çevirdiği kolayca unutulacak en az altmış filmle insanları pek etkilemiş sayılmazdı. *Cehennem Dönüşü*'nden sonra ise kariyeri tamamen değişti elbette. Bu film 1966'da sinema, 1986'da da televizyon için yeniden çekildi. Orjinalin yanında her ikisi de acınası birer kopyadır.





Westerne sanatsal saygınlık çevirdiği altınış filmin ardından Wayne'e bir gecede gelen söhret



OYUN: John Wayne, Claire Trevor, Thomas Mitchell, John Carradine, Donald Meek, George Bancroft, Andy Devine, Berton Churchill, Louise Platt; YÖN: John Ford; YAP: Walter Wanger; SEN: Dudley Nicholls (Ernest Haycow'un *Stage to Lordsburg* adlı romanından); KAM: Bert Glennon, Ray Binger; MÜZ: Richard Hageman, Frank Harling, John Leopold, Leo Shuken.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Mitchell), En İyi Müzik. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Sinematografi, En İyi Sanat Yönetimi (Alexander Toluboff), En İyi Kurgu (Otho Lovering, Dorothy Spencer). (1939 En İyi Film Ödülü: *Gone With the Wind.*)

99 Dakika. Siyah beyaz.

CENNETİN ÇOCUKLARI
Les Enfants du Paradis (1945)

1936–1940 yılları arasında Marcel Carné ve Jacques Prévert'den oluşan yazar/yönetmen ikilisi Fransa sinemasının "şiirsel gerçekçilik" okulunun en önde gelen temsilcisi oldu. Bu dönem içinde birlikte yap-





Yaşam, aşk, tiyatro ve (Arletty tarafından canlandırılan, üstte) beyaz perdenin en romantik kadın kahramanı

tıklar filmler arasında *Drole de Drame*, *Le Quai des Brumes* ve *Le Jour Se Lève* sayılabilir. Ancak başarılarının doruğuna en tanınmış filmleri *Les Enfants du Paradis*'yle çıktılar. Carné ve Prévert'in eserleri Nazi işgali altındaki Fransa'da yasaklanmıştı ancak birlikte çalışmaları engellenmedi. *Les Enfants du Paradis*'yi 1944'de çektilerse de film gösterime ancak kurtuluştan sonra girebildi. 195 dakika uzunlukta, iki bölümden oluşan gösterişli, görkemli bir destandır bu. On dokuzuncu yüzyıl Paris'inin teatral ortamında geçer ve tarihsel kişiler üzerine kuruludur. Dört değişik adamın, bir aktör, bir pandomimci, bir katil ve bir artistokratın bir genç *ingénue*'ya (Arletty) duydukları aşkı, daha doğrusu aşkın farklı türlerini anlatır. Tema aşk ve aşkın aldığı çeşitli biçimlerdir. Ama aynı zamanda yaşamla tiyatro ve bu ikisinin içiçe geçmişliği üzerine, ayrıca tiyatro oyunculuğunun doğası üzerinedir. Duygusal bakımdan güçlü, seyirlik olarak gösterişli, çok usta oyuncular üzerine kurulu bir epik melodramdır. Başına buyruk, herkesin hayran olduğu Garance rolünde Arletty bu filmdeki performansıyla sinemanın büyük romantik kadın kahramanları arasında yerini almıştır.

OYUN: Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Louis Salou, Marcel Herrand, Pierre Renoir, Maria Casarés; YÖN: Marcel Carné; YAP: Fred Orain, Raymond Borderie; SEN: Jacques Prévert; KAM: Roger Hubert; MÜZ: Maurice Thiriet, Joseph Kosma, G. Mouque.

OSCAR ADAYLIKLARI (1946): En İyi Senaryo. (1946 En İyi Film Ödülü: *The Best Years of Our Lives.*)

188 Dakika. Siyah Beyaz

CEPHEDE EĞLENCE
M.A.S.H. (1970)

Bu harfler Mobile Army Surgical Hospital'ın (Seyyar Ordu Sahra Hastanesi) kısaltması ve Robert Altman'ın bu filmi Mike Nichols'un (gene 1970'de) *Catch 22* uyarlamasının yapamadığını yaptı: Dönemin en önemli savaş karşıtı komedisi oldu. İki cerrah, Donald Sutherland ile Elliott Gould, dirseklerine kadar yaralı Amerikalı askerlerin kanlarına bulanmış bir halde Sıcak Dudak Houlihan ve gizli sevgilisi zararına sivri şakalar yaparak çok iyi vakit geçirir gibi görünmektedirler. Ancak çevrede süregiden gürültülü, delice dehşete bir kontrapuan oluşturan bu pervasızlığın altında hep bir hüzün saklıdır. Altman bir konuşmamızda onun için ideal filmin sadece kelimelerle tanımlanamayan bir şey olduğunu söylemişti ve *M.A.S.H.* bu tanıma çok yakın.

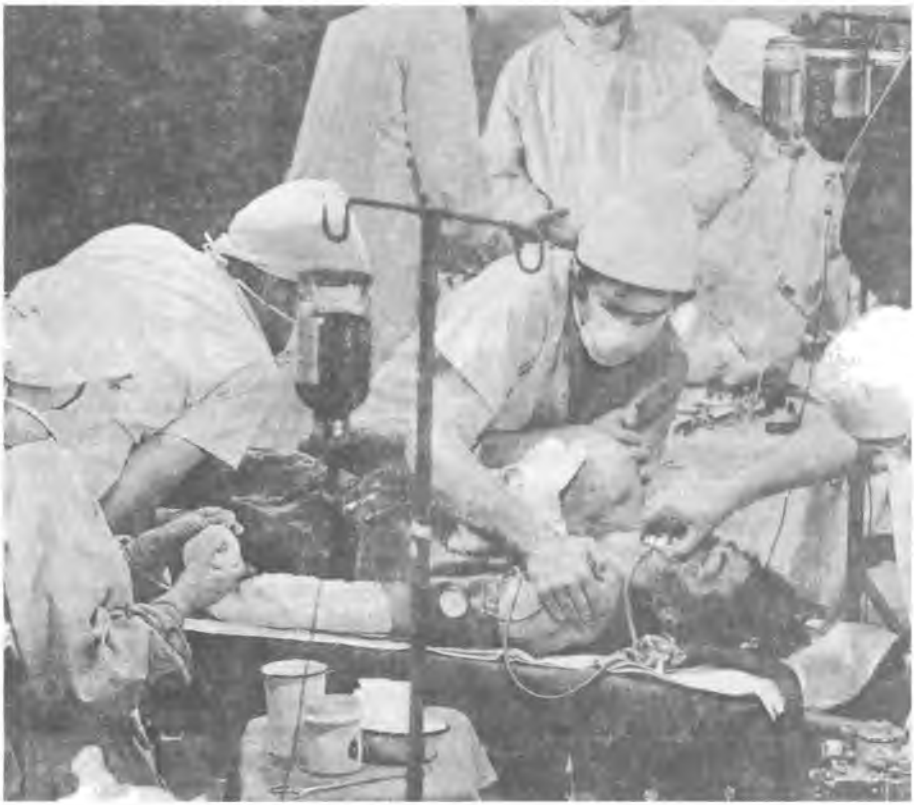


Bu film Amerikan düzeninin ve her ülke düzeninin değer verdiği hemen hemen her şeye karşı içten, duygusal, çılgınca eğlendirici, son derece enerjik, her an hissedilen ve görülen bir saldırı. Mizah hızlı ve çarpıcı, espriler ardarda birbirini izliyor, hatta içiçe geçiyor; senaryo, oyunculuk ve yönetimde, film eğlenceli olsa da savaşın öyle olmadığı konusunda seyirciyi her an uyanık tutan bir yan var ki Alan Alda'nın başrolü oynadığı televizyon dizisi uyarlamasında eksik olan da tam bu.

OYUN:Donald Sutherland, Elliott Gould, Sally Kellerman, Tom Skerritt, Robert Duvall, Jo Ann Pflug, René Auberjonois; YÖN: Robert Altman; YAP: Ingo Preminger, Leon Ericksen; SEN: Ring Lardner, jun. (Richard Hooker'in romanından); KAM: Harold E. Stine; MÜZ: Johnny Mandel.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Senaryo. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Kellerman), En İyi Kurgu (Danford B. Greene). (1970 En İyi Film ödülü: *Patton*.)

116 Dakika. Renkli.



CHINATOWN
Chinatown (1974)

Chinatown mükemmel işlenmiş bir polisiye, 30'lu yılları sanki o dönemde çekilmişçesine saygı ve titizlikle ele alan bir film. Biçim olarak özel dedektif gerilim filmleri geleneğinde: Dedektif (Jack Nicholson) görünüşte olağanüstü bir araştırmayı üstlenir, ipuçlarının onu götürdüğü yer, ilk bakışta anlaşılması imkansız karmakarışık bir olay örgüsü ve sonuçta ensest de dahil daha büyük suçlardır. En iyi *film noir* örneklerinde olduğu gibi karakterler asla göründükleri gibi değillerdir. Burnu, saldırgan bir serseri (Roman Polanski) tarafından kırıldıktan sonra filmin büyük kısmında göze batan biçimde bandajlı gezen Nicholson bir ahlaki ikircimler yığınıdır. Philip Marlowe kadar karamsar ve alaycı ama ondan daha zayıftır. Güzel ama yaşı biraz geçkin kadın kahraman (Faye Dunaway) ne savunmasız bir masum ne de kötü bir canidir. Baş kötü adam (John Huston) baştan aşağı erk ve cazibe dolu görünür ama derinliklerinde kötülük kadar acı da vardır. *Chinatown* (filmin adı yer tanımlamasından çok bir zihin haline, sürekli yanlış yerde olma durumuna gönderme yapmaktadır), olağanüstü bir polisiye çünkü çok derin ve kapsamlı. Gerek entrika, gerekse kahramanlar ve olaylardan etkileniş biçimleri hem mantıklı hem de heyecanlı biçimde işleniyor. Nasıl Raymond Chandler kitapları sadece polisiye değil, düşündürücü romanlarsa *Chinatown* da hem polisiyle hem de karakter incelemesi. Mutlak bir şey yok, kesin iyiler ve kötüler yok, sadece içlerinde hem masumiyeti hem de suçluluğu, hem iyiliği hem de kötülüğü şu ve bu ölçüde barındıran insanlar var.



Nicholson polise burnundaki kesiğin nedenini açıklarken: "Karın birden bacak bacak üstüne açtı da!"



OYUN: Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston, Perry Lopez, John Hillerman, Diane Ladd; YÖN: Roman Polanski; YAP: Robert Evans; SEN: Robert Towne; KAM: John A. Alonso; MÜZİK: Jerry Goldsmith.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Senaryo, OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Nicholson), En İyi Kadın Oyuncu (Dunaway), En İyi Yönetmen, En İyi Sinematografi, En İyi Sanat Yönetmenliği, Dekor (Richard Sylbert, W. Stewart Campbell, Ruby Levitt), En İyi Müzik, En İyi Kostüm (Anthea Sylbert), En İyi Ses Kaydı (Bud Grenzbad Larry Jose), En İyi Kurgu (Sam O'Steen). (1974 En İyi Film Ödülü: *The Godfather Part II.*)

131 Dakika. Renkli.

ÇİFTE TAZMİNAT
Double Indemnity (1944)

Yönetmen Billy Wilder ile yazar Raymond Chandler'in –sürekli uyum içinde olmasa da kesinlikle çok etkili biçimde– biraraya gelerek yarattıkları klasik bir *film noir*. Filmin adı ölüme yol açan kaza nedeniyle ödenen çifte sigorta tazminatından geliyor. Barbara Stanwyck ile sevgilisi Fred MacMurray (az sayıdaki ciddi rollerden birini oynuyor), kadının kocasını öldürüp buna kaza süsü vermeye çalışırlar. Ancak durumdan kuşkulanan müfettiş Edward G. Robinson bunu ortaya çıkarır. Öykü MacMurray'ın ağzından geri dönüşlerle anlatılır ve bu sayede suç ortağı tarafından nasıl manipule edildiğini anlama ve anlatma imkanı bulur. Cinayeti planlayıp yönlendirenin kendisi olduğunu sanmaktadır ama gerçekte böyle değildir. *Film noir*'ın birçok örneğinde olduğu gibi ipleri elinde tutan kadındır, güzel ve

Filmin reklam spotlarında da yer aldığı gibi: "Katili öperek yok edemezsin!"



ölümcül *femme fatale*'dır. Seyircinin yakınlık duyduğu kahraman/-kötü adam tipi yeni olmasa da zekice kullanılmıştır bu filmde. Soğuk, çekici Stanwyck uzun, gösterişli bacaklarıyla da arzulanacak bir kadın. Robinson ise en iyi oyunlarından birini çıkarıyor. Bütün bunlar gerçekçi dekorlar, titiz yönetmenlik ve görsel ayrıntılara gösterilen ihtimamla birleşince *Çifte Tazminat* 1940'ların en iyi polisiyelerinden biri oluyor.

OYUN: Barbara Stanwyck, Fred MacMurray, Edward G. Robinson, Tom Powers; YÖN: Billy Wilder; YAP: Joseph Sistrom; SEN: Wilder, Raymond Chandler (James M. Cain'in romanından); KAM: John Seitz; MÜZ: Miklos Rozsa.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu (Stanwyck), En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Sinematografi, En İyi Müzik, En İyi Ses Kaydı (Loren Ryder). (1944 En İyi Film Ödülü: *Going My Way.)*

107 Dakika. Siyah beyaz.



ÇÖL ASLANI
The Searchers (1956)

Şimdiye kadar çekilmiş en iyi western. Gerçi aynı sıralarda yayılmış olan "psikolojik" westernler salgınına prim vermekle suçlanabilir. Ama bu tür filmler genellikle on dokuzuncu yüzyıl insanlarına (özellikle Kızılderililere karşı) yirminci yüzyıla özgü tavırlar atfetmek hatasına düşerken *Çöl Aslanı* zaman, mekan ve kişiliklere dikkat ediyor. İç Savaş döneminden kalma eski bir konfederasyon askeri olan John Wayne ile genç bir melez olan Jeffrey Hunter filme adlarını veren izsürücüler. Ailesi Komançiler tarafından katledilmiş bir beyaz kızı arıyorlar. Kızın üvey ağabeyi olan Hunter kızkardeşini kurtarmak istiyor. Wayne'in niyetiyse kızı öldürmek, çünkü ölümden çok daha kötü şeyler yaşamış o kız – vahşilerin eline düşmüş. Wayne'ın Kızılderililere duyduğu nefret aşırı ama bugünkü anlamıyla kabul edilemez ölçüde ırkçı değil, çünkü film izsürücülerin beş yıllık arayış boyunca sık sık üslerine döndükleri anlarda açıkça gösteriyor ki Batı'da ilk yerleşmeye çalışanların huzur, güvenlik ve yurt özlemi karşısındaki en büyük tehlike Kızılderililer. Ford genel anlamıyla Batı'nın ağıtçısıydı ama bu filmde daha da karamsar bir havada. En iyi biçimde Monument Vadisi ile gösterilen uçsuz bucaksız çöl hiç bu denli karanlık ve ürkütücü olmamıştı. *Çöl Aslanı*'nda hiçbir kasaba yok, sadece kaleler ve tek tük evler var. Yabancı ve düşman bir arazi bu ve filmde geleneksel westernlere oranla daha az aksiyon olmasına karşın bütün ögeler, uçsuz bucaksız boş arazi ve sürekli bir Komançi saldırısı korkusu gerilimin sürmesine yardım ediyor. Wayne'i bir kapı eşiğinde gösteren ilk çekimden –hemen hemen aynı– son çekime kadar çok etkileyici bir film ve western çekmekte bir eşi daha olmayan bir yönetmenin ustalığını sergiliyor.



OYUN: John Wayne, Jeffrey Hunter, Natalie Wood, Vera Miles, Ward Bond, John Qualen, Henry Brandon, Harry Carey, jun., Dorothy Jordan; YÖN: John Ford; YAP: Merian C. Cooper; SEN: Frank S. Nugent (Alan le May'in bir romanından); MÜZ: Max Steiner.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1956 En İyi Film Ödülü: *Around The World In 80 Days*.)

119 Dakika. Renkli.



İzsürücüler ve büyüleyici ama ürkütücü Monument Vadisi'ndeki arayışları



DUCK SOUP
Duck Soup (1933)

Bugün genç sinema seyircisi Marx Kardeşlerin bir filmini gördüğünde "Eee, ne olmuş yani?" diyebilir kolaylıkla. Onların yaptığı her şey tekrar tekrar ve kimi zaman daha iyi şekilde yapıldı. Ama Groucho, Harpo, Chico (Zeppo ile Gummo'yu da unutmayalım) bunları ilk kez yaptılar, ilk komedyenler arasında en yaratıcı ve yenilikçi olan onlardı, dahası kimi rutinleri (*Opera'da* filmindeki salon sahnesi gibi) aşılmaz güzelliktedir. Başyapıtları *Duck Soup* ise Holywood'un sesli filmlerle birlikte pek merak sardığı Ruritanya romantik öyküleri ve savaşa yönelik (bilinçli olarak ya da muhtemelen bilinçsizce) kısa, keskin bir hiciv. Groucho zengin Margaret Dumont'a (tüm endamlı kadınlar içinde en anıtsal ve gösterişlisi) kur yapıp onu tavlar, sonra Freedonya'nın başbakanlığına seçilip komşu ülke Silvanya'ya savaş ilan eder. Chico ile Marpo ise Silvanya'nın beceriksiz casuslarıdır. Film boyuna süregiden çılgınlık bir an bile kalitesini yitirmez (özellikle savaş sahnelerinde); bu arada bir de kırık aynayla yapılanlar vardır ki Marx Kardeşlerin yaptığı en komik numaradır. *Duck Soup* Marx Kardeşlerin Paramount için çevirdiği –ve Zeppo'nun da oynadığı– son film oldu. İlk gösterimde iş yapamadı ve zaten para sıkıntısı içinde olan stüdyo onların MGM'e gitmelerine izin verdi. MGM'de Irvin Thalberg'in titiz gözetimi altında en çok iş yapan filmlerini çevirdiler. Bunlar arasında en iyi filmleri sandıkları *Opera'da* filmi de vardı. Ama yanılıyorlardı, en iyi filmleri kesinlikle *Duck Soup*'dur.



Şarkıcı olarak işe başlayıp Groucho'nun tacizlerinin hedefi olarak ün kazanan Margaret Dumont



OYUN: Groucho, Harpo, Chico ve Zeppo Marx, Margaret Dumont, Louise Calhern, Edgar Kennedy, Raquel Torres; YÖN: Leo McCarey; SEN: Bert Kalmar, Harry Ruby, Arthur Sheekman, Nat Perrin; KAM: Henry Sharp; MÜZ/SAR SÖZ: Kalmar, Ruby.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1932/33 En İyi Film Ödülü: *Cavalcade*.)

70 Dakika. Siyah beyaz.

E.T.
E.T. – The Extra-Terrestrial (1982)

E.T. bir bilim–kurgu filminden öte –çok çok öte– bir özel efektler harikası ya da Disneyvari bir fantazidir. Sonu, anlatımı ve karakterleri açısından seyredenin canlı imgelemine seslenen çok iyi işlenmiş bir filmdir. Steven Spielberg onu, doğru bir tanımlamayla, bir aşk öyküsü diye niteliyor. Küçük bir çocukla (Henry Thomas) uzay gemisi tarafından bir Amerikan taşra kasabasında unutulan başka bir gezegenden küçük, tuhaf bir yaratık arasındaki ilişki anlatılmaktadır. Thomas onun en iyi arkadaşı olur, kötülükleri silahlarla değil de asker postalları, el fenerleri ve kemerlerde şakırdayan anahtarlarla simgelenen otoriter yetişkinlere karşı onu korur. *E.T.* büyüsellik, masumiyet ve mucize dolu bir film; eğlenceli, korkutucu ve derinden etkileyici. Olağanüstü eğlenceli ve tüm iyi öyküler gibi her yaştan insana hitap ediyor. Ama hepsi bu kadar da değil. *E.T.* ilk bakışta hoşa gidecek bir yaratık değil, evet, içine düştüğü yabancı dünyadan kaçmaya çalışırken şirin ve sevimli oluyor ama ilk bakışta, bir eleştirmenin dediği gibi "küçük, çirkin bir böcek" Ve böyle olması da akıllıca, çünkü film macera ve (içten) duygusallığı yanında ayrımcılık ve önyargılara karşı bir uyarı mesajı da içeriyor: Başkalarını görünüşleri, renkleri veya inançlarına göre değil, karakter ve davranışlarına göre yargılamalıyız. Bu mesaj alttan alta ama belirgin olarak veriliyor ve *E.T.* 'nin kıssasını oluşturarak onu ideal bir çağdaş peri masalı haline getiriyor.



OYUN: Henry Thomas, Dee Wallace, Peter Coyote, Drew Barrymore, Robert MacNaughton; YÖN: Spielberg/Kathleen Kennedy; SEN: Melissa Mathison; KAM: Allen Daviau; MÜZ: John Williams; E.T.'NİN YARATICISI: Carlo Rimbaldi.

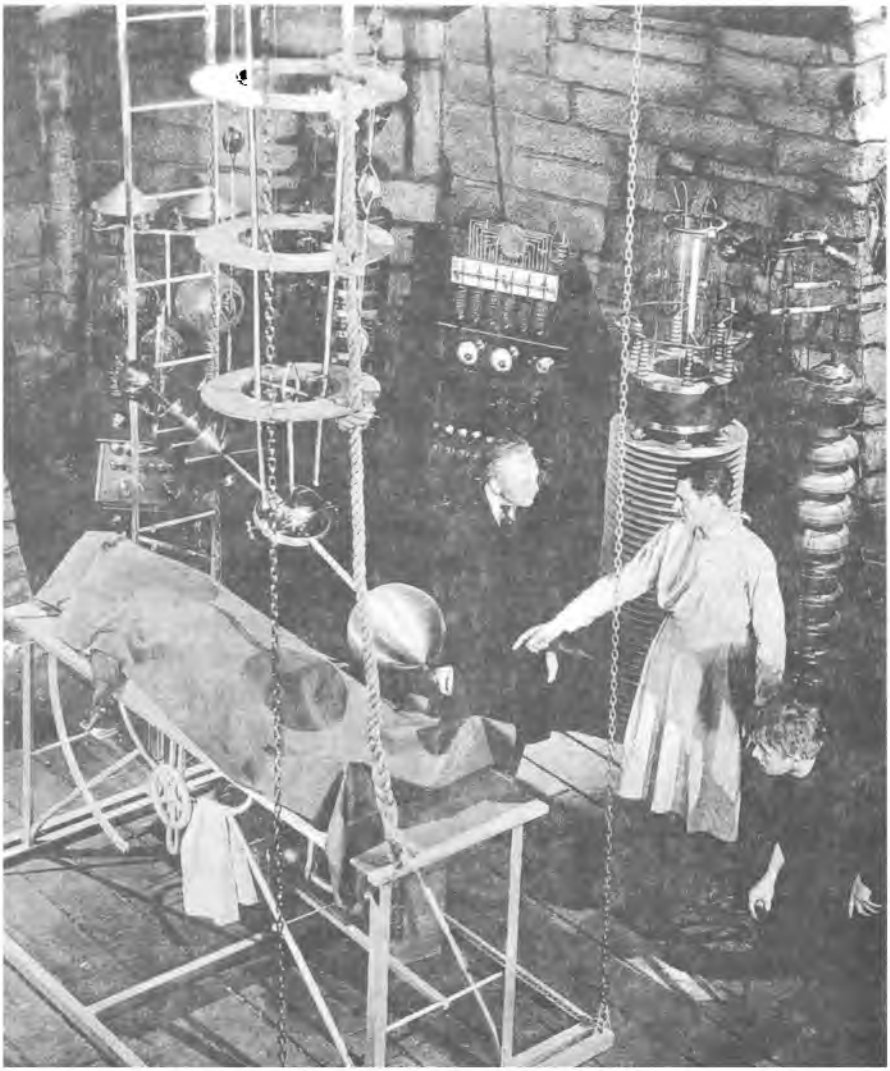
OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Özgün Müzik, En İyi Efekt (Rambaldi, Dennis Muren, Kenneth F. Smith), En İyi Ses Kaydı (Robert Kudson, Robert Glass, Don Digirolamo, Gene Cantamessa), En İyi Ses Efektleri (Charles L. Campbell, Ben Burtt). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Sinematografi, En İyi Kurgu (Carol Littleton). (1982 En İyi Film Ödülü: *Gandhi*.)

115 Dakika. Renkli.

En kârlı filmlerden biri; son tahminlere göre dünya çapında elde ettiği gelir, 700 milyon dolar

FRANKENSTEIN
Frankenstein (1931)

İlk Frankenstein filmi 1908 ya da 1910 yılında Thomas Edison tarafından çekilmişti ve yaratığı Charles Ogle oynuyordu. Bunu bir iki sessiz versiyon izledi ama en çok ün yapan ve korku filmi türünü başlatan, 1931'de James Whale'in çektiği bu film oldu. İsimsiz canavar rolü o yıl içinde *Dracula* filminde başrolü oynamış olan Bela Lugosi'ye öneril-



miş, ancak Lugosi bunu kabul etmemişti. Böylece pek tanınmamış İngiliz asıllı karakter oyuncusu William Henry Pratt'a (diğer adıyla Boris Karloff) 44 yaşında şöhret yolu açılmış oldu. İlk başta filmi yönetmesi düşünülen Robert Florey (daha sonra yerini başka bir İngiliz, James Whale aldı) öyküde hayati önemde bir değişiklik yapmıştı: Yaratığa normal bir beyin değil, bir delinin beyni takılacaktı. Böylece filmin finalindeki kargaşa ve katliam için yol açılmış oldu. Bu film bugün kaçınılmaz olarak biraz ilkel gelebilir (1931'de sesli sinema daha ancak dördüncü yılını doldurmuştu), ne var ki Jack Pierce'in yarattığı makyaj –geniş alın, düz kafa, yüzdeki yara izleri, boyundaki vidalar– bugün bile aşılamamıştır. Ama *Frankenstein*'ı kendinden önceki birçok benzerinden üstün kılan şey, öykünün anlatılış tarzıdır: Karloff'un mucizevi bir şekilde hayat bulmuş masum, hatta duygulu bir yaratıktan dışlanmış, yanlış anlaşılmış ve yaşadığı düş kırıklığı yüzünden öfkeyle yanıp tutuşan bir canavara dönüşmesini adım adım izleriz. Dehşet adım adım kurulduğundan çok daha sarsıcı olmaktadır. Öyle ki bazı sahneler –örneğin küçük bir kızın boğulması; böylesine beklenmedik olmasa yalnızca huzur bozacak bir sahne– aşırı bulunmuş ve 1987'ye kadar eksiksiz, kesilmemiş versiyon gösterime çıkarılmamıştı.



Yaratılış mekanı (solda) ve ortaya çıkan mahlukun makyajı. benzer çok sayıda filmde tekrar tekrar kullanıldı

OYUN: Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clarke, John Boles, Edward Van Sloan, Frederick Kerr, Dwight Frye; YÖN: James Whale; YAP: Carl Laemmle, jun.; SEN: Garrett Fort, Francis Edwards Faragoh, John L. Balderston (Mary Wollstonecraft Shelley'in romanı ve Peggy Webling'in sahne oyunundan); KAM: Arthur Edeson; MÜZ: David Broekman.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1931–32 En İyi Film Ödülü. *Grand Hotel.*)

71 Dakika. Siyah beyaz.

GARP CEPHESİNDE YENİ BİR ŞEY YOK
All Quiet On Western Front (1930)

Bu film sesli sinema döneminin ilk büyük savaş karşıtı filmi ve gerçek anlamıyla ilk klasik filmidir. Gerek barışçı mesajı, gerekse "bizimkiler" değil, düşmanı konu edinmesi açısından dikkate değerdir. Erich Maria Remarque'ın çok satan romanından uyarlanan bu film Büyük Harp sırasında bir grup genç Alman gönüllüyü anlatmaktadır. İlk önce öğrencilikleri sırasında görürüz onları: İyimser, vatansever, anavatanın zaferine yürekten bağlı gençlerdir. Ama sonra siperlerde hayatın grotesk iğrençlikleriyle yüzyüze gelip savaşın yol açtığı anlamsız tahribatın boyutunu kavramaya başladıkça romantik hayalleri yerle bir olur, idealistlikleri kaybolur. Bir düşman mermisiyle öldürülmeden bir saniye önce bir kelebeğe dokunmak içinelini uzatan askeri gösteren son sahne hâlâ sinemanın en canlı ve unutulmaz görüntülerinden biridir. Savaş sırasında birçok ülkede yasaklanmış olan bu filmin en güçlü yanlarından biri de mutlu son bekleyen seyirciye asla taviz vermemesidir. Çünkü savaşta mutlu son olamaz. Buhran yılının can yaktığı ve sinema seyircisinin unutmayı, kaçmayı arzuladığı bir dönemde böyle bir konuyu ele almak Hollywood için gerçekten cesaret işiydi. Gene de film büyük başarı sağlamıştır. Bunun nedeni belki de zamanına göre teknik açıdan çok etkileyici olmasıdır. Sesli filmin yeni başladığı dönemde, cihazlar hâlâ çok ilkelken yönetmen Lewis Milestone ilk olarak büyük bir vinç kamera kullanarak insanların savaştığı ve öldüğü çamura, kana bulanmış siperlerin panoramik görüntülerini çekmiştir. Sonuçta ortaya çıkan, siper savaşının son derece gerçekçi bir görünümüdür ve ancak Stanley Kubrick'in 1957 tarihli *Paths of Glory* (Zafer Yolları) filminde aynı gerçekçi etki yeniden sağlanabilmiştir. Filmin görünürdeki yıldızı bir yıl önce *The Kiss*'de (Öpücük) oynamış olan Lew Ayres'dir. O sırada henüz 21 yaşındaydı ama İkinci Dünya Savaşı sırasında (belki rastlantı belki de değil) vicdanen savaşa karşı olduğunu açıklamasıyla sona erene kadar uzun ve başarılı bir kariyer yapmış olmakla birlikte en çok bu filmle hatırlanacaktır. Aynı durum filmin gerçek yıldızı Milestone için de söylenebilir. Aralarında *The Front Page*'in (Ön Sayfa) 1931 çevrimi de bulunan çok sayıda iyi film yönetmiş olmakla birlikte *Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* onun asıl başyapıtıdır.

OYUN: Lew Ayres, Louis Wolheim, Slim Summerville, John Wray, Raymond Griffith; YÖN: Lewis Milestone; YAP: Carl Laemmle; SEN: Milestone, Maxwell Anderson, Del Andrews, George Abbott (Erich Maria Remarque'ın romanından); KAM: Arthur Edeson; MÜZ: David Broekman

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Film, En İyi Yönetmen

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Senaryo, En İyi Sinematografi

140 dakika, siyah beyaz.

Lew Ayres: İdealizm bitti, artık yalnızca çaresizlik, yenilgi ve ölüm var



GAZAP ÜZÜMLERİ
The Grapes Of Wrath (1940)

John Ford Steinbeck'in romanını perdeye öyle canlı bir gerçekçilik ve duygu yüklü yansıttı ki Amerikalılar az kalsın Sol'a yakınlık duymaya başlayacaklardı. Solcu olmadılarsa bunun tek nedeni, filmin romana ihanet edip tüm emekçilerin özündeki iyiliği gösteren –tam da Amerikalıların bayılacağı türden bir konsept– iyimser bir havayla son bulması. Gene de *Gazap Üzümleri* ardarda birçok nesilden eleştirmenin ona yakıştırdığı "büyük" sıfatını hak ediyor. Bunalım yıllarında



bir yıkıntıya dönüşmüş olan Oklahoma'daki çiftliklerinden ayrılmak zorunda kalarak Kaliforniya'ya doğru yola koyulan ama orada vaadedilmiş toprakları değil, daha büyük bir yoksulluk ve daha kötü yaşam koşulları bulan Joad Ailesi'nin öyküsü, kapitalist açgözlülüğün sert bir eleştirisi ve sıradan insanın kut-



sanışını içeriyor. Ford başka bir zaman başka bir havadayken kolayca romantikleştirebilirdi bu konuyu ya da aynı kolaylıkla duygusallaştırabilirdi ama bu filmde ikisini de yapmıyor. Bilakis, oyuncuların ustalığı ve Gregg Poland'ın göçmenlerin sefil çalışma ve yaşam koşullarını keskin biçimde vurgulayan kamera çalışmasının da yardımıyla acıyı, yoksulluğu ve insanın insana karşı acımasızlığını o dönem için bir belgesel kesinliğiyle gösteriyor. Bu filmde hiddet var, Amerika'nın binlerce insanını yaşamak zorunda bıraktığı toplumsal eşitsizlik ve sefalet karşısında duyulan öfke var. Dies Komitesi'nin (Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komitesi'nin öncüsü) Hollywood'da komünist izi sürmeye giriştiği bir dönemde çekilmiş, oldukça gözüpek ve muhalif bir film bu.

OYUN: Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin, Dorris Bowden, Russell Simpson; YÖN: John Ford; YAP: Darryl F. Zanuck ve Nunnally Johnson; SEN: Johnson (John Steinbeck'in romanından); KAMERA: Gregg Toland; MÜZİK: Alfred Newman.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Darwell). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Fonda), En İyi Senaryo, En İyi Ses Kaydı (E.H. Hansen), En İyi Kurgu (Robert E. Simpson). (1940 En İyi Film Ödülü: *Rebecca*.)

128 Dakika. Siyah Beyaz.

Fonda bu filmdeki rolüyle ilk kez Oscar'a aday gösterilmişti; ödülü 1981 yılında, *On the Golden Pond* filmiyle aldı

GENERAL
The General (1926)

Buster Keaton sessiz sinema dönemi komedyenlerinin en büyüğüydü, Chaplin'den bile büyüktü çünkü onun rahatsız edici hüznünü taşımıyordu. *General* ise Keaton'ın filmleri içinde en iyisi, hatta bazılarına göre (ki hiç de kolay reddedilecek bir iddia değil) tüm sessiz komedilerin içinde en iyisi. Konusunu Amerikan İç Savaşı sırasında geçmiş gerçek bir olaydan –ama oldukça değiştirilmiş haliyle– almaktadır. Bir grup birlik askeri Güney hatlarının gerisinden bir lokomotif (filme adını veren General) kaçırırlar. (1956'da Disney Stüdyoları *The Great Locomotive Chase*'de aynı öyküyü kullandı ancak bu kadar başarılı olamadı.) Keaton'ın filminde lokomotifine çok bağlı makinist bu hırsızlıktan çok sarsılır. Üstelik nişanlısı (Marion Mack) da kaçırılan lokomotiftedir. Bu yüzden kahramanlık damarı kabarır ve başka bir lokomotife atladığı gibi hırsızların peşine takılır. Sonuç yabanıl, hızlı, harika gag'lar ve insanın tüylerini diken diken eden cambazlıklarla dolu eşsiz bir komedidir. Keaton film boyunca o bilinen, soğuk, hare-

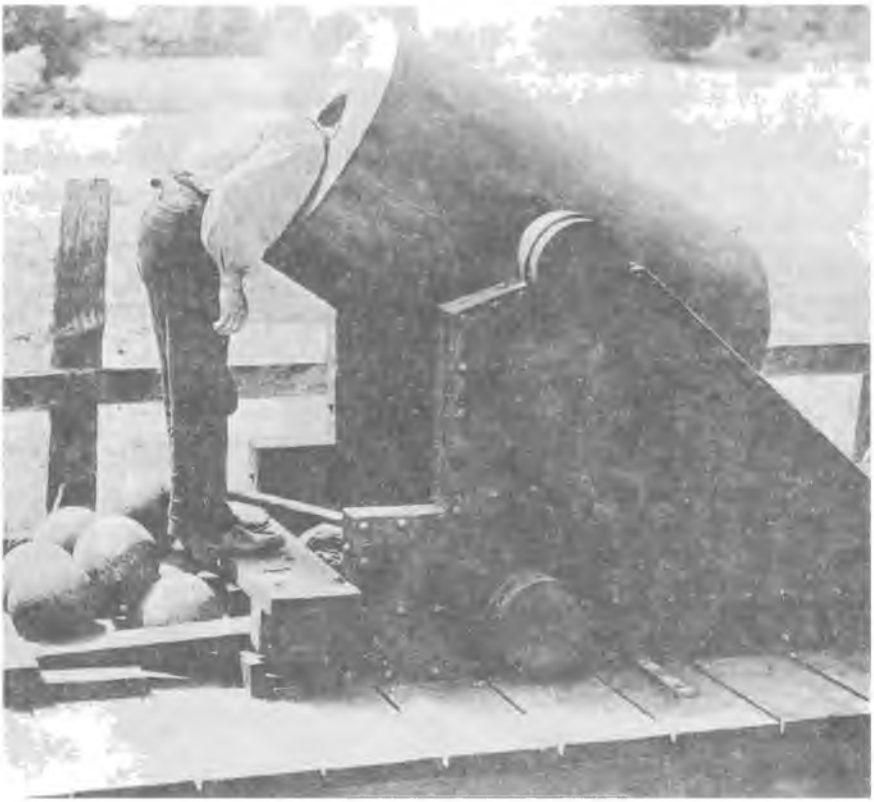


ketsiz, ölgün yüz ifadesini korumaktadır. Duygulandığında bile bunu yüzüne yansıtmaz. Her şeyi o hareketli ve zayıf bedeniyle anlatır. *General* Keaton'ın başyapıtıdır. Diğer hiçbir filminde bu düzeye erişememiştir. Keaton 1928'de kendi stüdyosundan ayrılarak MGM'e geçti, ancak sesli filmlere uyum gösteremedi ve kısa süre sonra film çeviremez oldu. Neredeyse tümüyle unutulmuştu ki 1962'de Paris'te düzenlenen bir toplu gösterimle yeniden hatırlandı ve filmleri ilk gösterildikleri yıldan çok daha fazla hayranlık topladı.

OYUN: Buster Keaton, Marion Mack, Glen Cavender, Jim Farley, Frederick Vroom; YÖN: Keaton, Clyde Bruckman; YAP: Joseph M. Schenck; SEN: Al Boasberg, Charles Smith; KAM: J. Devereux Jennings, Bert Haines

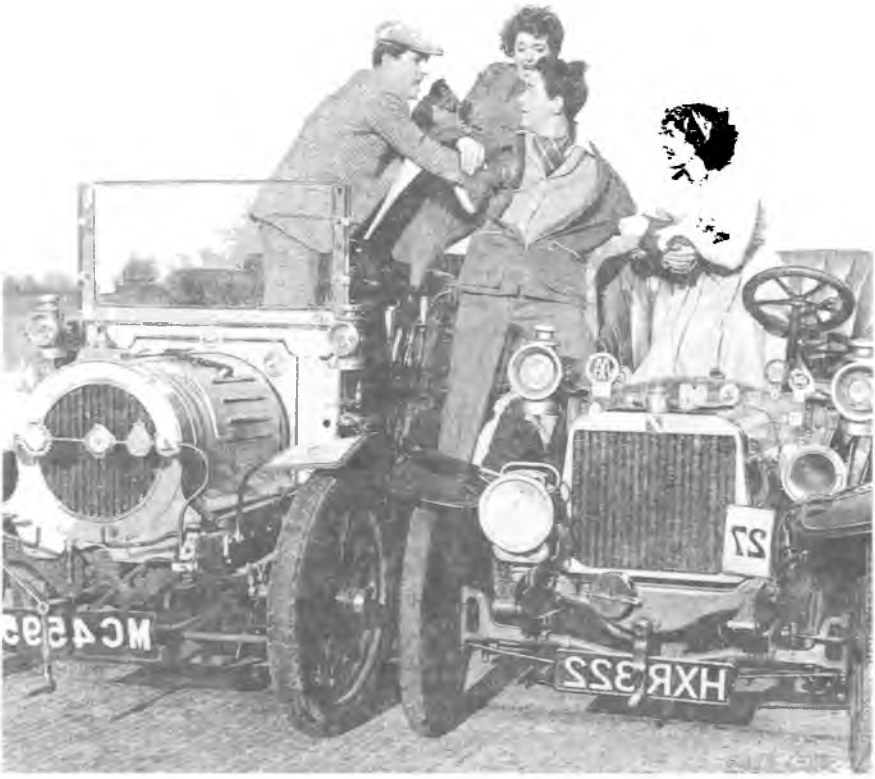
80 Dakika. Siyah beyaz. Sessiz.

Keaton, filmleri arasında en çok bu filmi sevdiğini söylerdi



GENEVIEVE
Genevieve (1953)

Tam da işte bu ancak Britanyalıların yapabileceği türden bir film diyecektim ki filmin başarısında en büyük paya sahip senaryoyu yazan William Rose'un Amerikalı olduğunu hatırladım. Gene de ruh, oyunculuk ve çekim açısından özünde Britanya'ya özgü, hatta daha da dar anlamıyla tam bir İngiliz filmi bu. Sevimli orta sınıf tavır ve davranışları (örneğin John Gregson'ın yarıştaki tüm şansını tehlikeye atmak pahasına durup da yaşlı bir beyefendinin kulağını bükmesine izin vermesi), ılımlı neşe, ketum ve abartmasız, önemsemez anlatış tarzları, cinsellik sorununu hoş bir hafiflikle ele alışı ve sonra da bir kenara bırakması; bütün bunlar İngilizlere özgü. Doğal olarak bu iki çift (Gregson ile Dinah Sheridan ve Kenneth More ile Kay Kendall) birbirlerine cinsel olarak ilgi duyuyor ama bırakın canım, üzerinde durmayalım. Öykü ise çok yalın: Biri 1904 model Darracq (filme adını ve-





Yarışma (solda) ve son: Genevieve bitiş çizgisine yaklaşıyor

ren Genevieve) diğeri 1904 model Spyker süren iki antika otomobil meraklısı, kız arkadaşlarıyla birlikte London–Brighton arasında her yıl düzenlenen ralliye katılır, ralli sonrası Londra'ya kadar aralarında bir yarış yapmaya karar verirler. Yarışın ödülü Genevieve marka arabadır. Bu filmi sıradanlıktan çıkarıp güzel bir komediye dönüştüren, kimi zaman sinema setlerinde oluşuveren ve her şeyi güzelce birarada getiren o gizemli kimyadır. Senaryo komik ve ustaca, filmin başlangıcından itibaren tempo tam yerinde ve oyuncuların, özellikle trompet çalan Kendall'ın performansı kusursuz. Hafif komedilerde çok iyi olan Kendall dünya çapında bir star olacak potansiyele sahipti ve bunu gerçekleştirebilirdi. Ama ne yazık ki 1959'da 33 yaşındayken lösemiden öldü. (Not: Filmin müziği –Larry Adler tarafından bestelenen ve armonikayla icra edilen müzik– Oscar'a aday gösterildi. Ama Adler Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komitesi'nin gözünde istenmeyen adam olduğundan Muir Mathieson –kendisi film müziği üzerinde hiçbir iddiada bulunmamasına karşın– aday gösterildi. Daha sonra akademi ödül kayıtları düzeltilerek Adler'e yapılan haksızlık telafi edildi.)

OYUN: Kenneth More, John Gregson, Kay Kendall, Dinah Sheridan, Geoffrey Keen, Joyce Grenfell, Reginald Beckwith, Arthur Wontner; YÖN/YAP: Henry Cornelius; SEN: William Rose; KAM: Christopher Challis; MÜZ: Larry Adler; MÜZ YÖN: Muir Mathieson.

OSCAR ADAYLIKLARI (1954): En İyi Senaryo, En İyi Müzik. (1954 En İyi Film Ödülü: *On the Waterfront.)*

86 Dakika. Renkli.

GREGORY'NİN KIZI
Gregory's Girl (1980)

Bu kitapta sıralanan filmler arasında hiçbiri bundan daha mütevazı bir başlangıca sahip değildir herhalde. Çok küçük bir bütçeyle (yaklaşık 200.000 pound) çekilmiş ve bunun büyük bölümü Ulusal Film Finans Kurumu ile İskoç televizyonu tarafından karşılanmıştı. İskoç Televizyonu ile olan bağlantısından ötürü yapımcılarının egosunu okşamak için bir süre sinemalarda gösterime sokulmuş bir televizyon filmi olarak nitelendirilebilirdi aslında. Ne var ki bunu aştı, şu anda sadece televizyonda gösterilmekle birlikte gerçek yeri sinema olan değerli bir film oldu. Utangaç, çekingen Gregory (John Gordon Sinclair) okul futbol takımındaki yerini bir kıza (Dee Hepburn) kaptırır ama ona kızmak yerine aşık olur. Ve burada sözünü ettiğimiz aşk, seks değil. Gregory ve arkadaşları birçok Hollywood filminden görmeye alıştığımız yaygaracı, ukala, kendini beğenmiş ergenler değil, çok hızlı büyüyen ve kendi duygularından ürken bildiğimiz sevimli çocuklar. Bill Forsyth, Gregory'nin evdeki, okuldaki yaşamını, okul dışı faaliyetlerini resmederken çocuk ya da yetişkin, bir tek aşırı kötü insan göstermiyor bize. Okulu haraca kesen kabadayılar, uyuşturucu sorunları, sadist öğretmenler yok bu filmde, tümüyle inandırıcı ve sevilebilecek insanlar var sadece. Forsyth (daha sonra *Local Hero* filminde de gösterdiği gibi) insan doğasının özünde iyi olduğu şeklinde umut dolu bir inanç taşıyor. Bu inanç tüm film boyunca kendini gösteriyor ve ortaya hatırlayabildiğim benzer tüm filmlerden daha esprili, etkili, duygulu biçimde ergenliğin acı–tatlı sorunlarını işleyen bir film çıkartıyor.

Sinclair, Hepburn (ve tabii ki Forsyth), büyük bir film yapmak için bir servet ortaya dökmek gerekmediğini muhteşem bir biçimde kanıtlıyorlar



OYUN: John Gordon Sinclair, Dee Hepburn, Jake D'Arcy, Clare Grogan, Robert Buhanan, William Greenlees, Allison Forster, Chic Murray; YÖN: Bill Forsyth; YAP: Davina Belling, Clive Parsons; SENARYO: Forsyth; KAMERA: Michael Coulter; MÜZİK: Colin Tully.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1980 En İyi Film Ödülü: *Ordinary People*.)

91 Dakika. Renkli.



GÜNEŞ İMPARATORLUĞU
Ran (1985)



Ran'ın kaynağı, topraklarını üç oğlu arasında paylaştırdıktan sonra huzur içinde yaşamak için köşesine çekilen bir savaş lordunu anlatan on altıncı yüzyıldan kalma bir Japon efsanesidir. Kurosava bu öyküye Shakespeare'in *Kral Lear*'inden bazı unsurlar ekledi, ancak kızları değil, soytarıyı aldı. Bir de samuray kostümleriyle No Tiyatrosundan esinlenen makyaj... Sonuç barış değil, kaos. Aynı zamanda çok etkileyici bir destan; insanlık dramı ve trajedisinin unsurlarını –aşk, hırs, nefret, keder– içeren olağanüstü görsel bir görkeme sahip bir eser. Kurosava bu filmini "gökyüzünden seyredilen insan eylemi" diye tanımlıyordu. Gerçekten de öyküyü anlatışında bariz bir uzaklık hissi var. Kargaşa büyük savaş lordunun (Tatsuya Nakadai) kanlı fetihlerle kazandığı topraklarını üç oğlu arasında paylaştırmasıyla başlar. Oğullarından kendisine sadakat yemini etmelerini ister. İlk ikisi hemen kabul eder. Ancak babasını en çok seven ve ağabeylerinin ikiyüzlülüğüne kızan en küçük oğlu (Daisuke Ryu) buna yanaşmaz. İronik biçimde baba tüm öfkesini bu küçük oğula –o Cordelia kişiliğine denk düşmektedir– yöneltir. Hatasını daha sonra anlar ama çok geçtir, çünkü kaos (kardeşlerin birbirine karşı giriştiği savaşlar renkli, stilize, muharebe sahneleriyle mükemmel biçimde canlandırılır) ülkeyi parçalamıştır artık. Bütün bunları yukarıdan, belli bir uzaklıktan

ama aynı zamanda tüm erkini kaybetmiş, kendi edimi sonucu felakete sürüklenmiş, dehşet içindeki savaş lordunun gözlerinden izleriz. *Ran* çok etkileyici, sarsıcı, canlı ve zengin imgelerle dolu bir film. İşin ilginç yanı Kurosava tam on yıl finansman bulmak için uğraşmış ve filmi ancak 75 yaşında çekebilmişti.

OYUN: Tatsuya Nakadai, Satoşi Terao, Linpaşi Nezu, Daisuke Ryu, Mjeko Harada, Yoşiko Miyazaki, Masayuki Yui; YÖN: Akira Kurosawa; YAP: Serge Silberman, Masato Hara; SEN: Kurosava, Hideo Oguni, Masato Ide; KAM: Takao Saito; MÜZ: Toru Takemitsu.

OSCAR ÖDÜLLER: En İyi Kostüm Tasarımı (Emi Vada). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Yönetmen, En İyi Sinematografi, En İyi Sanat Yönetmeni (Yoşiro Muraki, Şinobu Nuraki). (1985 En İyi Film Ödülü: *Out of Africa*, En İyi Yabancı Film Ödülü: *The Official Story*.)

161 Dakika. Renkli.



***Ran*, Batı'da Kurosava'nın ününü pekiştirdi; Japonya'da ise ticari filmler yapan sıradan bir yönetmen sayılıyor hâlâ**

HANNAH VE KIZKARDEŞLERİ
Hannah and Her Sisters (1986)

Woody Allen şu anda Amerika'nın en yetenekli film yönetmeni, *Hannah ve Kızkardeşleri* ise şimdiye kadar çektiği en iyi film. Allen'ın içinde bir parça hep Ingmar Bergman olmaya özeniyor, bu arzunun en kötü tezahürü *Interiors* (1978), en iyisi ise bir roman gibi oluşturulmuş, Hannah (Mia Farrow) ve kızkardeşleri (Barbara Hershey ve Dianne Wiest) etrafında zengin karakterlerle gelişen bu film. Bu filmi Bergman da çekebilirdi ama o zaman bir trajedi olurdu. *Interiors*'un Allen'ı çekseydi de gene öyle olurdu herhalde. Neyse ki son –ve bence daha olgun– Allen bu filmi tam komedi olmasa bile eğlenceli bir drama olarak çekmeyi tercih etmiş. Gereksiz ufak tefek işlerle uğraşıp du-





Oscar peşinde iki adam (üstelik her ikisi de olağanüstü başarılı: Oyuncu Caine ve yazar Allen

ran, başkalarının yaptığı şeyleri seyrederken kendi ölümlülüğünü düşünüp dertlenen Hannah'ın eski kocası (Allen) kişiliğinde bir trajedi potansiyeli var. Ama bunun filmin havasını karartmasına fırsat verilmediği gibi Allen'a özgü sivri esprinin de bunun aslında karmaşık ilişkiler üzerine kurulu ciddi bir öykü olduğunu gözlerden gizlemesine izin verilmiyor. Öykünün süsleri sanat ve para, seks ve hırs–başarı, Manhattan tarzı. Karakterler bütün bunların tadını çıkarıyor, biz de onların bunları yapmasından zevk alıyoruz. Ama filmin –alttan alta, neredeyse özür dilercesine– anlattığı, bu insanların modern toplumun eksiksiz bir yaşamın gerekleri olarak sunduğu şeylerin peşinde koşarken daha önemli bir şeyi gözden kaçırmaları. Allen daha komik filmler çekti, daha ciddi filmler de çekti. Ama hem bu kadar derinlere inen hem de bu kadar eğlenceli olabilen bir film daha çekmedi.

OYUN: Woody Allen, Mia Farrow, Michael Caine, Carrie Fisher, Barbara Hershey, Dianne Wiest, Maureen O'Sullivan, Max von Sydow, Lloyd Nolan, Sam Waterston, Tony Roberts, Daniel Stern; YÖN: Woody Allen; YAP: Robert Greenhut; SEN: Allen; KAM: Carlo di Palma; MÜZ: Popüler ve klasik parçalar.

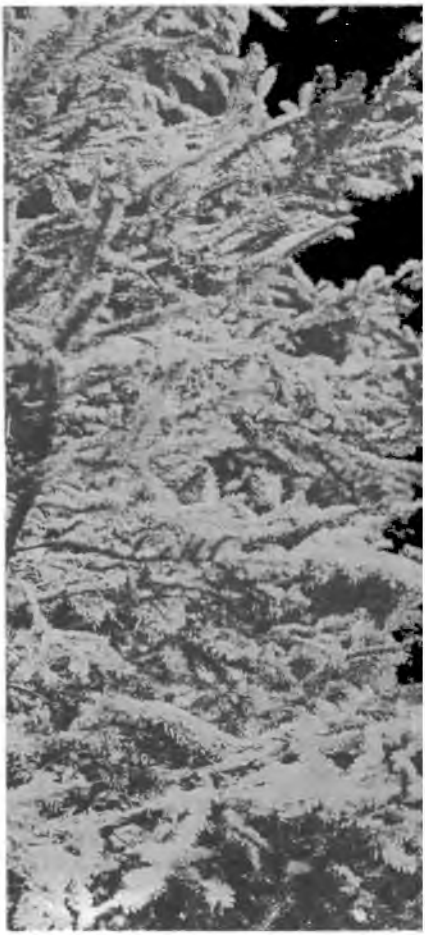
OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Senaryo, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Caine), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Wiest). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Set Dekorasyonu (Carol Joffe), En İyi Kurgu (Susan E. Morse). (1986 En İyi Film Ödülü: *Platoon*.)

107 Dakika. Renkli.

HARP ESİRLERİ
La Grande Illusion (1937)

Jean Renoir'ın bu usta eseri, her şeyden önce savaş karşıtlığının serinkanlı ama tutkulu bir tezi, *Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* kadar güçlü bir pasifizm çağrısıdır. Olay Birinci Dünya Savaşı sırasında bir Alman esir kampında geçer. Fransız savaş esirleri sürekli kaçma çabasındadırlar. Özüne indiğinizde savaş bundan ibarettir işte: Başka insanlar tarafından haspedilmiş, her türlü özgürlük hakları ellerinden alınmış insanlar. Ancak alt metni okuduğunuzda başka şeyler de keşfedersiniz: Eski düzenin, Avrupa'ya hükmetmiş aristokratik düzenin çöküşü ve sınıflı toplum gerçeği. Üst sınıftan gelme Fransız subayı (Pierre Fresnay) ile kamp komutanı Alman aristokrat (Erich von Stroheim) arasındaki ortak yan, Fransız subayla erlikten subaylığa yükselmiş tamirci (Jean Gabin) ve Yahudi asker (Marcel Dalio) arasındakinden daha fazladır. Korkuya kapılmış von Stroheim'ın kurşunlarına hedef olma pahasına diğer iki askerin kaçmasına fırsat sağlarken Fransız subayı vatan sevgisinin sınıf ayrımlarına ağır bastığını ve sınıflar arasındaki eski kesin sınırların artık belirsizleştiğini söyler gibidir. Ama bu alt metnin de bir alt metni vardır. Kampın dışına çıkınca bu kahramanlar kol işçisi ve aşağılanan Yahudiden başka bir şey değildir artık. Sınıf önyargılarının kolayca yıkılamayacağı inancı, filme adını veren büyük yanılsamadır.

Oyuncuların ustalıklı ve çok iyi karşıtlık oluşturan performansları (örneğin Fresday ve Stroheim'ın süslü zarafetine karşın Gabin'in doğallığı) filme ayrı bir tat katıyor. Filmin mesajıysa o kadar alttan veriliyor ki bir yandan faşistlerin etkisi altındaki 1939 Venedik Film Festivalinde özel ödül alırken bir yandan da Naziler tarafından yasaklanıyordu.





OYUN: Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, Jean Gabin, Marcel Dalio, Julier Carette, Gaston Modot; YÖN: Jean Renoir YAP: Frank Rollmer, Albert Pinkovitch; SEN. Renoir, Charles Spaak; KAM: Christian Matras, Claude Renoir; MÜZ: Joseph Kosma.

OSCAR ADAYLIKLARI (1938): En İyi Film. (1938 En İyi Film Ödülü: *You Can't Take it With You.)*

117 Dakika. Siyah beyaz

Esaret, kardeşlik duygusunu güçlendirir; özgürlük ise sınıf ayrımının hâlâ sürmekte olduğunu kanıtlar



HAYATIMIZIN EN GÜZEL YILLARI
The Best Years of Our Lives (1946)



Russell ve March, Andrews ve Mayo, savaş sonrası toplumsal yaraları dile getiren, kuşkusuz, hâlâ en çarpıcı filmde

Çekildiği yılı ve Hollywood'un her şeyi sonuna kadar abartma eğilimini düşünecek olursak bu, cepheden dönen Amerikalı askerlerin karşılaştıkları sorunları şaşırtıcı derecede ölçülü biçimde anlatan bir film. Savaştan dönen askerler (Fredric March, Dana Andrews ve Harold Russell) savaş alanında birer kahraman olsalar da kendi küçük şehirlerinde sivil hayatta başarı sağlayamamış sıradan insanlardır. Dolayısıyla burada az biraz savaş taraftarlığı ve aşırıya kaçmayan bir jingoism var. Gözyaşları da var, kahkaha da, ama genelde düz, sakin bir anlatım. Çavuş March karısı Myrna Loy tarafından çok iyi karşılansa ve bankadaki işine geri dönse de huzursuz ve tatminsizdir, bu yüzden kendini içkiye verir. Hoppa karısı Virginia Mayo tarafından terk edilen havacı binbaşı Andrews ise kendini geçimini sağlamak için raflar düzenlerken bulur ve teselli için March'ın kızı Teresa Wright'la ilişki kurar. Denizci Russell (profesyonel bir aktör değil; az çok kendisini oynayan; savaşta iki kolunu kaybetmiş bir asker) bu sakat haliyle sevgilisi Cathy O'Donnell'ın kendisini kabul edip etmeyeceği endişesi içindedir. Filmde cıvık cıvık bir duygusallığa kaçma potansiyeli olsa da us-



talıkla bundan uzak durulabilmiş. Sonundaysa her şey yoluna giriyor (yirmi yıl sonra Vietnam Savaşından dönenler içinse böyle olmayacak). *Hayatımızın En Güzel Yılları* kaçınılmaz olarak mıyadı dolmuş bir görünüme sahip belki (gösterimde kalına–satış süresi hakkındaki daha önceki referanslarımıza bakınız) ama gene de etkileyici, iyi çekilmiş bir film – muhtemelen William Wyler'ın en iyi filmi; o sıralar rahatsız edici ve yaygın bir mesele haline gelmiş, savaştan başka bir şey bilmeyen insanların barış dönemine uyum göstermekte karşılaştıkları sorunlara aşırı duygusallığa kaçmadan, açık ve dürüstçe yaklaşıyor.

OYUN: Fredric March, Myrna Loy, Dana Andrews, Teresa Wright, Virginia Mayo, Harold Russell, Hoagy Carmichael, Cathy O'Donnell; YÖN: William Wyler; YAP: Samuel Goldwyn; SEN: Robert Sherwood (Mackinlay Kanto'un nazım romanı *Glory For Me*'den); KAM: Gregg Toland; MÜZ: Hugo Friedhofer.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (March), En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Yardımcı Oyuncu (Russell); En İyi Müzik, En İyi Kurgu (Daniel Mandell). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Ses Kaydı (Gordon Sawyer). Özel Ödül: Russell "filmde oynadığı rolle gazi askerlere umut ve cesaret verdiği için".

182 Dakika, Siyah beyaz.

200 YIL SONRA
Sleeper (1973)

Woody Allen'ın saf komedileri içinde en iyi kurulmuş olanı ve (şimdilik) sonuncusu. Ama bunların da ötesinde hızlı temposu ve fars havasıyla sessiz film komedilerinin modern eşdeğeri adeta. Chaplin, Keaton, Harold Lloyd ve diğer pek çok komedi aslarının etkisi her sahnede kendini belli ediyor. Ama Allen ne bir sessiz film komedyeni ne de hırsız. Başkalarından ödünç alıyor ama ödünç aldıklarını geliştiriyor. Ve bunlara kendi eşsiz sözlü espri yeteneğini ekliyor. Filmde Allen kendi halinde, silik bir yirminci yüzyıl vejeteryanıdır, kendi deyimiyle "Quaker'lerin elinden geçmiş"tir ve başarısız bir mide ülseri ameliyatının ardından 200 yıllık bir uykuya yatar. Uyandırıldığında kendisini bir polis devletinde bulur. Kendi isteği dışında iktidardaki tiranı devirmeye çalışan bir asiler topluluğuna katılır, bir polis baskınından kurtulur, robot ev uşağı kılığına girer, son derece yeteneksiz, ukala bir şairle (Diane Keaton) tanışır, polis tarafından yakalanıp beyni yıkanır vs. Geleceği, şimdiyi ve yakın geçmişi kapsayan çok geniş bir hiciv potansiyeli var konunun kendisinde ve Allen de bu avantajı sonuna kadar kullanıyor (örneğin Başkan Nixon'dan şöyle bahsediyor: Beyaz Saray'dan her ayrıldığında eksik var mı diye kaşıkları sayarlardı). Allen'ın Amerika'nın en yetenekli komedi oyuncusu/yazarı/yönetmeni olduğundan şüphe duyan varsa bile bu filmden sonra kalmamıştır. Daha sonra daha derinlikli filmlerle eleştirmenlerin saygısını kazandı ama ne kadar iyi de olsa bunların hiçbiri *2000 Yıl Sonra* kadar eğlenceli ve klasik komediye bu kadar yakın olamadı.



Yeteneksiz robot rolünde Allen ve (üstte) aynı şekilde yeteneksiz bir şair olan Keaton

OYUN: Woody Allen, Diana Keaton, John Beck, Mary Gregory; YÖN: Woody Allen; YAP: Jack Rollins, Charles Joffe; SEN: Allen, Marshall Brickman; KAM: David M. Walsh; MÜZ: Allen.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1973 En İyi Film Ödülü: *The Sting*.)

88 Dakika. Renkli.



2001 UZAY MACERASI
2001: A Space Odyssey (1968)

Evren, insandan daha büyüktür. Tartışma götürmez bir gerçek bu. Ama öyle görünüyor ki Kubrick'e göre teknoloji de insandan daha büyük... Bu filmde asıl kahramanlar makineler, onları kullanan insanlar değil. En güçlü karakter uzay gemisinin içindeki insanları denetleyen ve manipule eden (ya da öyle gösterilen) HAL 9000 adlı robot. *2001*'in, insanın mağara adamlığından daha yüksek bir astral düzlemdeki yeniden doğuşuna dek, geçmişini ve geleceğini de içererek gelişimini inceleyen soğuk, anlaşılmaz bir film olduğu söylenir ve bu görüşü savunanlar pek de haksız sayılmazlar. Sözgelimi önce yeryüzünde beliren, sonra Ay'da ve daha sonra da Jüpiter yakınında boşlukta dolaşırken bulunan o tuhaf monolitin gerçek anlamı ne ola ki? Ne var ki bu esrar ve anlaşılmazlık, özel efektleri daha önce eşi görülmedik denli soluk kesici biçimde kullanan bu filmin genel etkisine büyük katkıda bulunuyor. Uzayda yolculuğu ciddi biçimde ele alan ilk film bu değildir belki, hayatın anlamı ve bir ilahi varlığın mevcudiyetini (ya da yokluğunu) tartışan ilk film de değil. Ama bu iki konuyu birleştiren, onları melodramatik değil, entelektüel düzeyde tartışan ilk film bu bence. 1968'den bu yana özel efektler çok gelişti, bugün kimi zaman efektler filmin kendisi haline geliyor. İronik biçimde *2001* de bu suçlamayla karşılaştı ki benim görüşümce doğru değil. *2001* öylesine hayal gücü yüksek bir film ki, öylesine yenilikçi ve bugün bile düşündürücü ki sinemanın evriminde bir köşetaşı niteliğinde. Ve bir uyarı: *Bu filmi televizyonda seyretmeyin.* Televizyon onu küçük tutuyor, etkisini azaltıyor. Sinemada ve büyük perdede seyredilmeli. (1984'te Peter Hyams *2010* adlı bir devam filmi çekti. Yaramaz. Kubrick hayranları bu filmle "sekizi on geçe" [20:10] diye dalga geçiyorlar.)

OYUN: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Douglas Rain (HAL 9000'in sesi), Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty; YÖN: Stanley Kubrick; YAP: Kubrick, Victor Lyndon; SEN: Kubrick, Arthur C. Clarke (Clarke'ın *The Sentinel* adlı kitabından); KAM: Geoffrey Unsworth, John Alcott; MÜZ: Çeşitli Klasikler.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Özel Efektler (Wally Veevers, Douglas Trumbull). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Sanat Yönetmenliği/Dekor (Tony Masters, Harry Lange, Ernie Archer). (1968 En İyi Film Ödülü: *Oliver*.)

160 Dakika (daha sonra Kubrick tarafından 141 dakikaya indirildi). Renkli.

Neredeyse uzay varlığı gariplik; özel efektlerin neler yaratabileceğine mükemmel bir örnek

KABARE
Cabaret (1972)



Kimi zaman çekici kimi zaman tiksinti verici bir yozlaşma hüküm sürer film boyunca. Joel Gray tarafından mükemmel biçimde canlandırılan kötü ruhlu küçük kukla benzeri sunucunun yorumlarıyla önceden kaba taslak bilgi sahibi olduğumuz, yapış yapış, yoz, kanlı canlı gösterileriyle bizzat kabare sahnelerinde açık seçik görürüz bunu. Ama ana öyküde de vardır aynı dekadans: Genç bir İngilizle (Michael York) hırslı bir şarkıcı (Liza Minnelli tarafından canlandırıldığı için bir Amerikalı) arasındaki ilişki ve onların bir Alman baronu (Helmut Griem) tarafından kelimenin tam anlamıyla baştan çıkarılmaları söz konusudur. Ne var ki buram buram cinsellik dolu bütün bu dekadans, bu ortama –1930'larda Nazi yönetimi altındaki Berlin– çok da uygundur. Naziler, fanatik anti-Semitizmleri (en iyi örneği York'un Yahudi arkadaşları Marisa Berenson ile Fritz Wepper'in başına gelenler) ve olağanlaşmış acımasızlıklarıyla çok daha büyük bir dekadansı temsil etmektedir. Esas olarak Christopher Isherwood'un *Goodbye to Berlin* adlı romanına, kısmen de John Van Druten'in bu romandan yaptığı *I Am a Camera* adlı sahne uyarlamasına dayanan *Kabare* bu siyasal çerçeveyi çok iyi kullanmaktadır. Bunun etkileyici örneği, Nazi gençliği üniforması giymiş güzel bir erkek çocuğunun bir bulvar kafesinde ayağa kalkıp "Yarın Benimdir" şarkısını söylediği sahnedir. Bunlar bir yana, filmin merkezi Minnelli'nin şarkı söylediği, Grey'in olayları yönlendirip yorumladığı kabarenin kendisidir; çılgınca eğlence, aslında, bu toplumu kabul edemeyen, ülkeyi yöneten o acımasız rejim tarafından da kabul edilmeyen Berlin'deki dışlanmışların çaresizliğini yansıtmaktadır. Bu noktada ve asıl öyküyle geçişler esnasında, Nazi egemenliğinin karanlık havası ve kabarenin çılgınca neşesi arasındaki geliş gidişlerde film en canlı halini alır. Perdede ilk kez şarkı söyleyen Minnelli birçok kişinin hayalindeki Isherwood kahramanına pek benzemiyor olabilir. Ama role gerekli ar-



Joel Grey ve arkadaşları, kabare dışındaki yozlaşma ve kokuşmuşluğu eğlenceye boğmayı yeğliyorlar

sızlık ve pervasızlık katmadığı da söylenemez. Film her açıdan –kompozisyon, yapı, kurgu, ışıklandırma– birinci sınıf ve ortaya çıkan yapıt bir müzikalden çok daha öte bir müzikal.

OYUN: Liza Minnelli, Michael York, Joel Grey, Helmut Griem, Marisa Berenson, Fritz Wepper; YÖN: Bob Fosse; YAP: Cy Feuer; SEN: Jay Presson Allen (Christopher Isherwood'un *Goodbye to Berlin* adlı romanından); KAM: Geoffrey Unsworth; MÜZ: John Kander; ŞAR SÖZ: Fredd Ebb; MÜZ YÖN: Ralph Burns; KOREO: Bob Fosse.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Kadın Oyuncu (Minnelli), En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Grey), En İyi Sinematografi, En İyi Sanat Yönetmenliği/Dekor (Rolf Zehetbauer, Jurgen Kiebach, Herbert Strabel), En İyi Müzik, En İyi Ses Kaydı (Robert Knudson ve David Hildyard), En İyi Kurgu (David Bretherton). OSCAR ADAYLIKLARI. En İyi Film, En İyi Senaryo. (1972 En İyi Film Ödülü: *The Godfather*.)

128 Dakika. Renkli.

KAHRAMAN ŞERİF
High Noon (1952)

Bu filmin senaryosunu yazan, dolayısıyla söylediklerine kulak vermemiz gereken Carl Foreman, *Kahraman Şerif*'in aslında siyasal bir film olduğunu iddia ediyor. Foreman'a göre kasaba halkı ve karısı tarafından yalnız bırakılmış, öğle treniyle gelecek katillerin karşısına çıkmak için tek başına bekleyen Şerif Gary Cooper, dostları tarafından yalnız bırakılmış, Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komitesi'nin karşısına çıkan ilkeli insanı temsil ediyormuş. Yönetmen Fred Zinneman ise Cooper'in hiç de böyle bir şeyi temsil etmediğini, yalnızca yapması gerekeni yapmaya hazır bir adamı temsil ettiğini söylüyor. Foreman'ın kendisi de bu komite tarafından kara listeye alınmıştı ama bu aslında önemli değil. Öykünün saat tam 10.40'ta başlaması ve on ikiyi beş geçe bitmesi, yani filmin gösterim süresiyle tamı tamına denk düşmesi de önemli değil. Bir numara sadece bu, ilginç ama filmin kalitesiyle ilgili değil. *Kahraman Şerif*'i bir western klasiği yapan, tam bir yalınlıkla çok iyi çekilmiş olması. Cooper görevinin gerek-





leri ile genç karısını alıp oradan uzaklaşma isteği arasında kalmış yasa koruyucusu rolünde mükemmel. Yapım, yönetim ve senaryodaki süslemeler olağanüstü, kızgın güneş altında düşen ürkütücü gölgeler, saatin tiktaklarıyla vurgulanan gerilim, kasabasının namuslu ve saygıdeğer sakinlerinin onu nasıl yalnız bırakıp kaçtıklarını gören Şerif'in neredeyse elle dokunulacak derecede kesin yalnızlığı. Tex Ritter'in şarkısının patetik sözleri bile ("Eyalet hapishanesinde yemin etti,/Dedi ki ya benim hayatım ya onunki") müziğin karanlık ritmi ardına gizlenmiş. Western kıssalı öykünün yirminci yüzyıldaki karşılığı, iyiyle kötü, doğruyla yanlış arasındaki mücadele ve ikilik pek az örnekte *Kahraman Şerif* filminde olduğu kadar açıktan açığa ve sarsıcı biçimde ortaya konmuştur.

OYUN: Gary Cooper, Grace Kelly, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Katy Jurado, Otto Kruger, Lon Chaney, Henry Morgan; YAP: Stanley Kramer; YÖN: Fred Zinneman; SEN: Carl Foreman (John W. Cunningham'ın *The Tin Star* adlı eserinden); KAM: Floyd Crosby; MÜZ: Dmitri Tiomkin.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Erkek Oyuncu (Cooper), En İyi Müzik, En İyi Kurgu (Elmo Williams, Harry Gerstad), En İyi Şarkı ("Do Not Forsake Me", Müz: Tiomkin, Söz: Ned Washington). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo. (1952 En İyi Film Ödülü: *The Greatest Show on Earth.*)

Şerif ve karısı; "Beni gözden çıkarma, sevgilim!" 85 Dakika. Siyah Beyaz.

KIRMIZI PABUÇLAR
The Red Shoes (1948)





Bu filmi Powell–Pressburger ortaklığının en büyük başarısı olarak görenler vardır. Şimdiye kadar çekilmiş en iyi bale filmi ve ideal bir sahne arkası müzikali olarak görenler vardır. Bunlar tartışılabilir, ancak şurası kesin ki nefes kesici güzellikte bir film, müzik, dans ve drama ile sinema tekniğini birleştirmeye çalışan ve bütünsel sinemaya olabildiğince yaklaşmış bir filmdir bu. Ve bütün bunlar da giydiği sihirli kırmızı papuçlardan kurtulamayan ve ölene dek danseden kızın öyküsünün anlatıldığı –ve on dört dakikalık balede sergilenen– bir Andersen masalının üzerine kurulu. Filmin öyküsü de bu masalın bir versiyonu. Bu konu on yıl önce ilk olarak Merle Oberon'un oynaması düşünülerek hazırlanmıştı ancak film çekildiğinde bu rolü balerin Moira Shearer üstlendi. Shearer, otoriter emprezaryosunun istekleriyle kıskanç kocası arasında kalıp kariyeri ve evliliği arasında bir seçim yapamayarak kendini öldüren sanatına tutkun genç dansçıyı canlandırıyordu. Bu durumun aşırı duygusallığı, keskin bir final ve oyuncuların ustalığı sayesinde dengelenmiş. Ama sonuçta esas olan ne duygusallık ne de sanat; düşlem ve gerçekliğin biraraya getiriliş tarzı. *Kırmızı Pabuçlar* bir filmden çok sinemasal bir deneyim ve onu unutulmaz kılan da bu.

OYUN: Anton Walbrook, Moira Shearer, Marius Goring, Robert Helpmann, Albert Basserman, Frederick Ashton, Leonide Massine, Ludmilla Tcherina, Esmond Knight; YÖN/YAP: Michael Powell, Emeric Pressburger; KAM: Jack Cardiff; MÜZ: Brian Easdale; TAS: Hein Heckroth.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Dekor (Heckroth), En İyi Müzik (Arthur Lawson). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Özgün Öykü (Powell, Pressburger), En İyi Kurgu (Regineld Mills). (1940 En İyi Film Ödülü: *Hamlet*.)

133 Dakika. Renkli.

Moira Shearer çektiği en fazla yarım düzine filmin ilki ve hiçkuşkusuzen iyisinde



KIYAMET
Apocalypse Now (1979)

İşte iddialı, karma karışık, birçok yönü aksayan, büyük havalarda, kendini beğenmiş ama sonuçta muhteşem bir film. Francis Ford Coppola bu filmi henüz tamamlanmamış haliyle Cannes Film Festivalinde gösterime sunduğunda "bunun bir sinemadan çok bir deneyim" olduğunu söylemişti. En iyi böyle özetlenebilir. Görünüşte Vietnam Savaşı hakkındadır. Marlon Brando tarafından canlandırılan, bir tür yarı tanrı haline gelmiş asi asker, deli ve tehlikeli Albay Kurtz'u öldürme göreviyle gönderilen Yüzbaşı Martin Sheen'in ormanın, bataklıkların derinliklerinde, savaş alanlarının ortasında yaptığı yolculuğu anlatır. Ancak Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* romanının modern bir paraleli olarak başlayan film, psikoloji ve mitos alanlarına da yayılarak (sözgelimi ölüm ve yeniden doğuş mitosları) savaşın dehşet ve deliliği içinde bir kabus yolculuğu, insanın ruhunda kök salmış kötülüğe dair bir inceleme halini alır. Akılda kalan filmin öyküsünden çok –Coppola'nın dediği gibi film geliştikçe öykü önemini kaybetmektedir– ardarda çarpıcı vinyetlerdir: Su kayağı yapan çıldırmış komutan rolündeki Robert Duvall, "Valkürelerin Uçuşu" eşliğinde savaşa giden helikopterler, Marlon Brando'nun yarı ışık yarı karanlık içindeki görkemli görüntüsü. Filmin çekimi (çekimler Filipinler'de yapıldı) her açıdan dehşet verici bir deneyim oldu. 12 milyon dolar olarak planlanan bütçe 30 milyon doları aştı, Martin Sheen çekim sırasında ciddi bir kalp krizi geçirdi ve filmin tamamlanması o kadar uzadı ki Hollywood çevrelerinde "Geciken Kıyamet" olarak anılır oldu. İnsan bu filmi seyrederken Coppola'nın başlangıçta planladığının bu olmadığı hissine kapılabilir ama önemi yok bunun. *Kıyamet* tüm hatalarına rağmen şimdiye kadar yapılmış Vietnam filmlerinin en iyisi ve savaşın insanlarda psikolojik ve fiziksel olarak ne büyük hasarlara yol açtığını ortaya seren etkileyici bir eser.

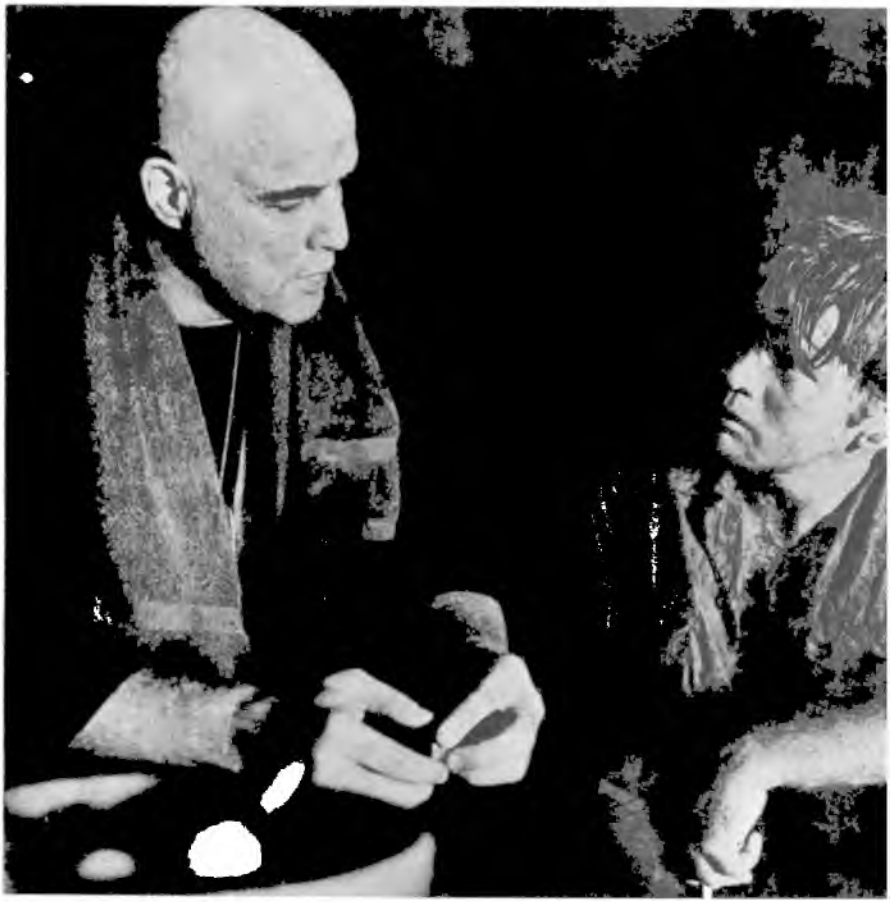


OYUN: Martin Sheen, Robert Duvall, Marlon Brando, Frederic Forrest, Dennis Hopper, Sam Bottoms; YÖN/YAP: Francis Coppola; SEN: Coppola, John Milius; KAM: Vittorio Storaro; MÜZ: Carmine Coppola, Francis Coppola.

"Beni öldürmeye hakkın var... ama yargılamaya... hayır!" – Brando, Martin Sheen'e bu sözlerle karşılık veriyor

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Sinematografi, En İyi Ses Kaydı (Walter Murch, Mark Berger, Richard Beggs, Nat Boxer); OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Duvall), En İyi Sanat Yönetmenliği/Set Düzenleme (Dean Tavoularis, Angelo Graham, George R. Nelson), En İyi Kurgu (Richard Marks, Walter Murch, Gerald B. Greenberg, Lisa Fruchtman). (1979 En İyi Film ödülü: *Kramer vs Kramer*.)

153 Dakika. Renkli.



KIZGIN BOĞA
Raging Bull (1980)

Amerika'nın önde gelen sinema eleştirmenlerinden bir bölümü bu filmi 1980'lerin en iyi filmi seçmişlerdi. Bu niteleme gerçi biraz abartılı ama onlara hak vermiyor da değilim. Film Bronx'lu bir kenar mahalle çocuğuyken kendini kurtarıp dünya orta siklet boks şampiyonu olan, birkaç kez zengin olup her şeyini kaybeden, sonunda tuhaf ve ha-





Martin Scorsese o yıl Oscar'ı Robert Redford'a *(Ordinary People)* kaptırdı; gelecek kuşaklar bunun nedenini merak edeceklerdir...

zin biçimde bir komedyen olarak dönüş yapan Jake La Motta'nın (Robert De Niro) hayatı üzerine kurulu. Filmin çarpıcı yanı, La Motta'nın yabanıl enerjisini ve sık sık alevlenen öfkesini yakalayışı. Onun kişiliğinin derinlerine inmeye çalışmıyor, hatta derininde pek fazla bir şeyler olmadığını ima da ediyor. Filmin yapımında payı olan La Motta, fazla içine dönük olmayan bir adam, duygularını tümüyle dışa taşıyan ve şiddete yetenekli ve yatkın ilkel bir güç olarak çizilmiş. Şiddete yatkınlığı mesleğinde La Motta'nın işine yarasa da özel hayatını mahvediyor sonuçta. En büyük derdi ise genç ve güzel karısı (Cathy Moriarty). Karısına olan takıntısı yüzünden sık sık yersiz kıskançlık krizlerine kapılıyor. La Motta kadınları hiç anlamayan biri, ona göre bir kadın ya fahişe ya tanrıça ya da bazen ikisi birden. Dövüş sahnelerinde olsun cinsellikle şiddeti birleştirmesinde olsun, yer yer vahşi bir görüntü sergileyen bu canlı, hızlı, heyecanlı film Martin Scorsese tarafından ustalık ve güvenle yönetilmiş. Bu filmde yaşlı, şişmanlamış La Motta'yı hakkıyla canlandırabilmek için yaklaşık 30 kilo alan De Niro öfke, hayal kırıklığı ve şiddetin etkisindeki bu adamı olağanüstü iyi oynuyor. Hoşlanılacak birisi değil belki ama sonuçta anlayışla karşılanmayı, hatta şefkati hak eden birisi.

OYUN: Robert De Niro, Cathy Moriarty, Joe Pesci, Frank Vincent, Nicholas Colosanto, Theresa Saldana, Frank Adonis; YÖN: Martin Scorsese; YAP: Robert Chartoff, Irwin Winkler; SEN: Paul Schrader, Mardik Martin; KAM: Michael Chapman; MÜZ: Çeşitli kaynaklar.

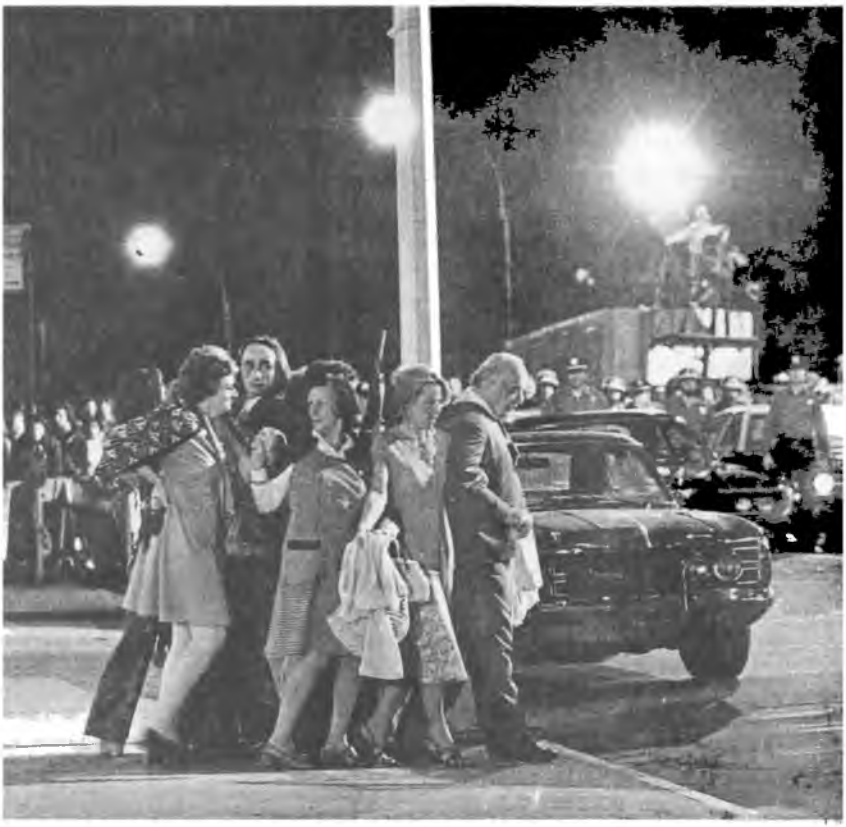
OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Erkek Oyuncu (De Niro), En İyi Kurgu (Thelma Schoonmaker).

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Pesci), En İyi Kadın Oyuncu (Moriarty), En İyi Sinematografi, En İyi Ses Kaydı (Donald O. Mitchell, Bill Nicholson, David J. Kimball, Les Lazarowitz). (1980 En İyi Film Ödülü: *Ordinary People.*)

128 Dakika. Renkli ve siyah beyaz.

KÖPEKLERİN GÜNÜ
Dog Day Afternoon (1975)

Sindey Lumet *Serpico, Prince of the City* ve *Q and A* gibi filmlerle New York'da suç ve yozlaşmanın güncesini sunan bir yönetmen olarak ün kazandı. Burada da konu gene suça ve gerçek bir olaya dayanıyor ama gerilim filmi, kısmen bir komedi, toplum ve aile komedisi olarak işlenmiş. İki acemi banka soyguncusu tam kapanış saatinden önce bir Brooklyn bankasına dalar. Bunlardan biri (Al Pacino), karısı, annesi ve çocuklarının derdinden bezmiş biri, ama aynı zamanda da bir eşcinseldir, soygun yapma amacı da erkek sevgilisinin (Chris Sarandon) cinsiyet değiştirme ameliyatı için para bulmaktır. Ötekiyse (John Cazale) ilk fırsatta rehineleri vurmaya girişecek bir psikopattır. Soygun, tamamlanamadan fark edilir ve birden bankanın etrafı polisler ve tabii televizyoncularla çevrilir. Polis ve medya kuşatması, televizyon kameraları, soygunu büyük bir olaya dönüştürür. Etraftaki kalabalık sanki maçtaymış gibi davranmakta, taraf tutmakta, taraf de-



ğiştirmekte, şu veya bu taraf için tezahürat yapmaktadır. Filmde hiç müzik kullanılmamış olması da gerçeklik ve güncellik hissini güçlendiriyor. Bu arada, bankanın içinde, durumun karanlık, sinir bozucu komikliğine karşın giderek Pacino'nun örselenmiş bir saygınlık duygusuyla herkes için en iyi olanı yapmaya çalışan sorunlu, mutsuz birisi olduğu görülür. Filmin havası mizahla dram arasında gider gelir ve bu filmin fazla uzun olduğu da kesin. Ancak çok etkileyici sahneler var, özellikle Pacino ile Sarandon'un ince bir güzellik ve duygusallıkla oynadıkları uzunca bir sahne.





OYUN: Al Pacino, John Cazale, Charles Durning, Chris Sarandon, James Broderick, Sully Boyar; YÖN: Sidney Lumet; YAP: Martin Bregman, Martin Elfland; SEN: Frank Pierson; KAM: Victor J. Kemper.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Senaryo.
OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Pacino), En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Sarandon), En İyi Kurgu (Dede Allen). (1975 En İyi Film Ödülü: *One Flew Over the Cuckoo's Nest.)*

130 Dakika. Renkli.

Medya ve halk, küçük bir şubedeki soygun girişimini büyük bir olaya dönüştürür

KÜÇÜK BİR YOL ŞARKISI
Pather Pançali (1955)

Aslında burada biraz hile yapıyorum, zira *Pather Pançali* (Küçük Bir Yol Şarkısı) kendi başına çok iyi olmakla birlikte tadına tam varabilmek için diğer iki filmle birlikte, yani "Apu" adıyla bilinen üçlemenin bir parçası olarak seyredilmeli. Bunu izleyen diğer iki film de kendi başlarına en az bunun kadar etkileyici; Satyajit Ray'in ilk filmi olan *Pather Pançali*'yi seçmemin nedeni çok çarpıcı bir başlangıç olması. Genç Apu'nun doğuşunu ve yoksul bir Bengali köyünde geçen çocukluğunu ve gençliğini anlatan bu film aslında çok sıradan bir öykü, köy yaşamını, aile ve toplum ilişkilerini anlatan bir hikaye. Ne var ki Ray'in hüneri, böylesine basit bir malzemeyi alıp onu ustaca işleyerek çocukluğun coşkusu ve harikalığına ilişkin çok etkileyici bir film çıkarmasında, aynı zamanda Hindistan'ı Batı dünyası için daha ulaşılabilir, daha anlaşılabilir kılmasında yatıyor. Özellikle çok güzel bir sahne var filmde, belki de tüm filmin en canlı sahnesi bu: Geçen bir treni görmeye çalışan Apu ve kızkardeşi. Tek başına bu sahne, köylülerin yaşamının uzaklığını ve yalınlığını başka bir yönetmenin tüm bir film boyunca anlatılabileceğinden daha fazla gözler önüne seriyor. Ray'in lirik, hatta büyüsel gerçekçiliği Hint sinemasının kaçışçı eğiliminden ke-



Yönetmen Satyajit Ray, çizdiği bir köy yaşamı portresiyle sinemanın en büyük yetenekleri arasındaki yerini aldı

sin bir kopuşu temsil ediyordu. Film Apu ve ailesi etrafında gelişiyor, ama en akılda kalıcı karakter Hint sinemasının emektar kadın oyuncusu Chunibala'nın canlandırdığı seksenlik anlatıcı. Chunibala bu rolü sırf uyuşturucu alışkanlığını sürdürebilecek parayı bulmak için kabul etmişti. *Pather Pançali*, Bhibuti Başan Bannerjee'nin üçlemesinin ilkine dayanıyor. Ray üçlemeyi *Aparajito* (Yenilmeyenler) ve *Apur Sansar* (Apu'nun Dünyası) ile tamamladı. Bu filmlerde Apu'nun babasının ölümünden sonraki yaşamı, üniversiteye girişi, evlenmesi, annesinin ve karısının ölümü ve başına gelen her şeye rağmen sarsılmış olsa da yenilmeden yaşamını sürdürmesi anlatılıyor. *Pather Pançali*'nin üçlemenin en etkileyicisi olarak nitelendirilme nedeni biraz da bir Hintli yönetmenden böyle sarsıcı bir şey beklenmemesinden kaynaklanıyor. Oysa her üç film de Ray'ın insanlığın öğrenebileceğine ve büyüyebileceğine olan samimi inancıyla kotarılmış.

OYUN: Subir Bannerjee, Kanu Bannerjee, Uma Das Gupta, Chunibala; YÖN/SEN: Satjayit Ray (B.B. Bannerjee'nin romanlarından); KAM: Subrata Mitra; MÜZ: Ravi Şankar.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. Yabancı filmlere ödül 1950'dan sonra verilmeye başladı. 1992'de ölümünden kısa bir süre önce Satyajit Ray'a sinemaya yaptığı hizmet için özel bir Oscar verildi. (1955 En İyi Film Ödülü: *Marty*.)

122 Dakika. Siyah beyaz.



LADY EVE
The Lady Eve (1941)

Bu film Preston Sturges'in kısa ama parlak yönetmenlik kariyerinin belki de doruk noktasıdır. Bu hoş, çekici komedinin konusu lüks bir transatlantikte geçer. Barbara Stanwyck profesyonel bir kumarbaz, Henry Fonda ise onun kurban



olarak seçtiği, yılanların yanında kadınların yanından olduğundan daha rahat davranabilen zengin bir bilim adamıdır. Stanwyck'in davranışı da yılanlardan aşağı kalmaz hani. Sturges'in söze dayalı komediyle görsel gag'ları birleştirme konusunda az bulunur bir yeteneği vardı ve bu bileşimin en iyi işlediği yerlerden biri de bu film. Hep cazip *femme fatal*'ı oynayan Stanwyck bu filmde çoğu zaman gözden kaçan komedi yeteneğini de gösterme fırsatı buluyor. Henry Fonda da öyle. Konuysa saçma elbette ve derin bir analizi gerektirmiyor. Ama aynı şey *Bringing up Baby* ya da *It Happenden One Night* için de geçerli ve ikisiyle kıyaslandığında *Lady Eve* çok daha iyi. Bundan çıkarılacak ders şu ki, parlak bir oyuncu kadrosu ve çok yetenekli bir yönetmenle saçmalık bile zevkli bir düzeye yükseltilebilir. "Hızlı Lubitsch" ya da "Amerikan komedi yönetmenlerinin Breughel'i gibi adlar takılan Sturges meyvelerini biraz geç vermiş bir harika çocuktu, yazar/yönetmendi. 1940 (o tarihte 42 yaşındaydı) ile 1944 yılları arasında çektiği sekiz filmle en büyük başarılarını kazandı. Bunlar arasında *The Great McGinty, Sullivan's Travels* ve *The Miracle of Morgan's Creek* gibi filmler sayılabilir. Ancak Paramount'u bırakıp Howard Hughes için çalışmaya başladıktan sonra nedense büyü kayboluverdi. Bu büyünün ne kadar etkileyici olduğunu anlamak için *The Lady Eve* ile örneğin George Gobel, David Niven ve Mitzi Gaynor'un oynadığı *The Birds and the Bees* adlı 1956 tarihli sıkıcı ikinci çevrimini karşılaştırmak gerekir. Oyuncuların hiçbiri Stanwyck ile Fonda'nın yerini dolduramazdı elbette ama asıl eksik olan Preston Sturges'di.

OYUN: Barbara Stanwyck, Henry Fonda, Charles Coburn, Eugene Pallette, William Demarest, Eric Blore; YÖN/SEN: Preston Sturges (Monckton Hoffe'un oyunundan); YAP: Paul Jones; KAM: Victor Milner; MÜZ: Leo Shuken, Charles Bradshaw.

OSCAR ADAYLIKLAR: En İyi Özgün Öykü (Hoffe). (1941 En İyi Film Ödülü: *How Green Was My Valley.*)

97 Dakika Siyah Beyaz.

Kumarbaz kadınla oyunu (sağda) ve kurbanı (solda); romantik komedi gereği hatasını anlamadan önce



LAURA
Laura (1944)

Sinema eleştirmeni Pauline Kael'in dediği gibi *Laura* "herkesin çok beğendiği, en havalı polisiye"dir. Daha fazlası, hatta klasik bir *film noir* olarak bile bundan fazla bir şeydir *Laura*. Hem zekice bir polisiye hem de polisiye tarzının geleneklerinin derinlemesine bir incelemesidir. Olay bir dedektifin (Dana Andrews) öldürülmesini soruşturduğu güzel kızın (Gene Tierney) resmine aşık olmasıyla başlar. Peki



ama sahiden öldürülmüş müdür bu kız, yok öldürülmediyse nerededir? Film karamsar ve alaycı gazeteci rolündeki Clifton Webb'in anlattıklarıyla açılır ve geriye dönüşlerle sürer. Söz konusu olan sadece "kim yaptı" sorusu değil "kim neyi neden yaptı" sorusudur. Andrews'un Laura'ya olan takıntısında biraz nekrofili mi saklı acaba? Ya da kızın hayatını araştırırken röntgencilik hevesini mi tatmin ediyor? Evet, belki. Senaryo incelikli ve akıllıca; Otto Preminger'in (yönetmenliği Rouben Mamoulian'dan devralmıştı) yönetimi ustalıklı ve karakterler hem gizemli hem de karmaşık; *film noir* geleneğine uygun olarak karakterlerde göründüğünden daha fazlası olduğu duygusu yaratılıyor hep. Filmin başarısı gerek Webb gerekse Preminger'in kariyerlerine büyük katkıda bulunmuştur.



OYUN: Dana Andrews, Clifton Webb, Gene Tierney, Vincent Price, Judith Anderson, Dorothy Adams, James Flavin; YÖN/YAP: Otto Preminger; SEN: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Betty Reinhardt (Vera Caspary'nin romanından); KAM: Joseph La Shelle; MÜZ: David Raksin.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Sinematografi. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Webb), En İyi Görüntü Yönetmenliği (Lyle Wheeler, Leland Fuller, Thomas Little). (1944'de En İyi Film Ödülü: *Going My Way*.)

88 Dakika. Siyah beyaz.

Dedektif Andrews bunun bir *film noir* olduğunu ve gözün gördüğünden daha çok ilgili şey bulunduğunu anlamış belki de

LAVENDER HILL ÇETESİ
The Lavender Hill Mob (1951)

Ealing komedilerinin çekiciliği (ve bence aralarında popülerliğinden hiçbir şey kaybetmeyen en iyi film budur) aşırı yerelleşmeksizin Britanyalı olmalarından kaynaklanır. 3.000.000 pound değerinde altın külçeyi çalma planı yapan bu orta yaşlı, kibar banka kuryesinin (Alec Guinness) öyküsü de baştan sona İngiliz usulü. Elbette bu öykü New York'a, Paris'e ya da istediğiniz herhangi başka bir şehre de uyarlanabilir ama o zaman özünden çok şey kaybeder. Bir şekilde Londra ve



Guinness ve Holloway, çalınan altınları minyatür bir Eyfel Kulesi'ne dönüşterme planları yapıyor

"çetede" biraraya gelen belirli kişiler *zorunludur* bu film için; Guinness'in tipik banka memuru, Stanley Holloway'in çete reisi yardımcısı ve Sidney James ile Alfie Bass'ın canlandırdığı yarım akıllı Cockney delikanlıları tiplemeleri... bunların tam karşılıkları başka hiçbir yerde bulunamaz. Ancak öykünün kendine özgünlük dışında evrensellik de taşıdığı kabul edilmeli. Küçük adamın, sıradan insanın çabuk yoldan zengin olma rüyasıdır bu. Hiç kimsenin incinmediği ve ne yazık ki çetenin dışında kimsenin kaybetmediği mükemmel soygundur. Suçluların sonunda kazanmamasını şart koşan o dönemin sinema ahlakı yüzünden film acı-tatlı bir sonla biter. Aslında hemen hemen ödeşilmiş olur ama seyircinin istediği son değildir bu, zira artık bu insanları iyi tanıdığımız ve sevdiğimiz için başarılı olmalarını isteriz. Film günümüzde çekilseydi öyle olurdu zaten ve bu da onlara olan sevgimizi azaltmazdı. Zaten suçluların kahraman olduğu başka bir filmde, aynı yönetmenin (Charles Crichton) otuz yedi yıl sonra çektiği *Wanda Adında Bir Balık*'da öyle olmuyor mu? John Cleese ile Jamie Lee Curtis ganimetleriyle birlikte uçağa atlayıp doğruca Güney Amerika'ya, Guinness'in elinde kelepçelerle geri getirildiği yere kaçıyor ve -bizim de onayımızla- mutlu bir yaşam sürdürüyorlar. Bu arada, *Lavender Hill Çetesi* filmindeki ilk Güney Amerika sahnelerinde pek tanınmamış bir yıldız adayı göreceksiniz. Adı Audrey Hepburn. Sahi, ona ne oldu acaba?



OYUN: Alec Guinness, Stanley Holloway, Sidney James, Alfie Bass, Marjorie Fielding, John Gregson, Eddie Martin, Gibb McLaughlin; YÖN: Charles Crichton; YAP: Michael Truman; SEN: T.E.B. Clarke; KAM: Douglas Slocombe; MÜZ: Georges Auric.

OSCAR ÖDÜLLERİ (1952): En İyi Senaryo. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Erkek Oyuncu (Guinness). (1952 En İyi Film Ödülü: *The Greatest Show on Earth.*)

82 Dakika. Siyah Beyaz.

LEOPAR
Il Gattopardo (1963)



Burt Lancaster ilk kez Shelley Winters'le karşılaştığında ona şöyle demiş (ya da şöyle dediği söyleniyor): "Beni pek önemsemiyorsunuz, değil mi?" Winters ise şöyle yanıtlamış: "Bilakis Bay Lancaster. Sizin çok iyi bir akrobat olduğunuzu düşünüyorum." Eh, o tarihlerde Lancaster bundan fazlası değildi. Ama *Leopar*'da Prens Fabrizio'yu oynadıktan sonra çok iyi bir aktör oldu. Mensup olduğu sınıfın çöküşünü nostaljik bir hüzünle seyreden ölüme yaklaşmış yaşlı aristokrat rolünde hayatının en iyi oyununu çıkardı. Filmin odak noktası Garibaldi'nin Kral II. Francis'i devirerek İtalya ile Sicilya'yı birleştirme girişimidir. Bir siyasal kargaşa –aristokrasinin sonu, kitlelerin yükselişi– dönemidir ve Lancaster de bu durumdan herkes kadar etkilenmektedir. Özellikle de oğlunun (Alain Delon) bir sonradan görmeyle, belediye başkanının kızıyla (Claudia Cardinale) evlenecek olması üzmektedir onu. Bu noktada filmde garip bir ikircim var çünkü kendisi de bir aristokrat olan ama Marksizmi benimseyen Visconti de prensin görüşünden yana gibidir. Karşı olanların gözünden anlatılan bir demokratik devrimdir söz konusu olan ve aslında bu devrimi destekleyen Visconti, bir demokratik devrimin bile sorunlu bir şey olabildiğini gösterecek dürüstlüktedir. Filmin gösterişli doruk anı, sınıfların ilk kez (en azından prensin evinde ilk kez) serbestçe biraraya geldiği düğün sahnesi, eski toplumsal düzenin çöküşü hakkında son derece ironik bir yorum içermektedir. Tüm ayrıntılar çok dikkatli, titiz biçimde ele alınmış ve çöküş halindeki bir toplumun portresi çok başarılı biçimde çizilmiştir. *Leopar* İngiltere ve ABD'de 20th Century Fox tarafından gösterime sokuldu, ancak çok beceriksizce bir dublaj yapılmış, filmin kırk dört dakikalık bölümü kesilmişti. Kopya da çok kötüydü, bu yüzden Visconti bu uluslararası versiyonu kabul etmediğini açıkladı. Neyse ki 1983'de kesilen bölümler yeniden filme eklenerek durum düzeltildi, ancak hâlâ filmin dublajsız, altyazılı versiyonu yoktur.

OYUN: Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon, Paolo Stoppa, Serge Reggiani; YÖN/SEN: Luchino Visconti (Prens Giuseppe de Lampedusa'nın bir romanından uyarlama); YAP: Goffredo Lombardo; KAM: Giuseppe Rotunno; MÜZ: Nino Rota.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Kostüm Tasarımı (Piero Tosi). (1963 En İyi Film Ödülü: *Tom Jones*, En İyi Yabancı Dilde Film Ödülü: *8 1/2*.)

205 Dakika (İtalyanca versiyonu); 161 Dakika (İngilizce dublajlı versiyonu); 186 Dakika (1983 versiyonu). Renkli.

Aristokrat rolünde Lancaster; eski bir sirk cambazının dört kez Oscar'a aday gösterilen usta bir sanatçı olma yolundaki bir durak



MALTA ŞAHİNİ
The Maltese Falcon (1941)

Bu bir yeniden çekim ya da daha doğrusu ikinci yeniden çekim. Dashiell Hammet'in bu romanı ilk kez 1931'de filme alındı ve başrollerde Ricardo Cortez ile Bebe Daniels oynadı. 1936'da *Satan Met a Lady* adıyla, Warren William ve Bette Davis'in oynadığı yeni bir çevrimi yapıldı. Ama John Huston'ın filmi –ve ilk yönetmenlik denemesi– ikisini de gölgede bıraktı. George Raft'ın deneyimsiz bir yönetmenle çalışmak istemeyerek geri çevirdiği dedektif rolü Humphrey Bogart'a verildi ve şans eseri ortaya çıkan bu seçimle öyküleri yepyeni bir boyut kazandı. Bogart'ın Sam Spade'i prototip bir anti-kahraman; sert olduğu kadar sinik bir tarzda romatik, para karşılığı çalışan ve karşısına çıkan kötülere acımasız bir dedektif. Bogart'ın 1936 tarihli *The Petrified Forest* filminden sonra oynadığı en iyi roldü bu ve hepimizin yakından tanıdığı bir sinema kişiliğinin öncüsü oldu. 62 yaşındaki İngiliz tiyatro oyuncusu Sydney Greenstreet de sırıtık, fesat, şişman adam rolüyle ilk defa sinemada oynadı ve bu rolü on yıl boyunca sürdürdü. Her şey bir yana, meşum, ikircimli karakterleri, keskin, sivri alaycılığı, kötülük, karanlık, ihanet ve sapkınlıkla dolu atmosferi, siyah beyaz filmin kasvetli biçimde kullanışıyla *Malta Şahini*'nin birkaç yıl sonra başlayan tüm *film noir*'ların da öncüsü olduğu söylenebilir. Birçok bakımdan önemli bir film bu ama sadece bu kadarla kalsaydı sinema tarihi kitaplarında bir dipnot olmaktan öteye geçemezdi. Böyle bir yazgıdan kurtulmuş olmasının nedeni aynı zamanda iyi oyunculuk üzerine kurulu, ustaca işlenmiş harika bir seyirlik olmasıdır (1975'te aynı öykünün *The Black Bird* adında, George Segal ve Stephane Audran'ın başrollerinde oynadığı, başarısız bir paradosi de çekildi).



OYUN: Humphrey Bogart, Mary Astor, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, Elisha Cook, jun, Barton MacLane, Gladys George, Ward Bond; YÖN/SEN: John Huston (Dashiell Hammet'in romanından); YAP: Henry Blanke; KAM: Arthur Edison; MÜZ: Adolph Deutsch.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Yardımcı Erkek (1941 En İyi Film Ödülü: *How Green Was My Valley*.)

100 Dakika. Siyah Beyaz.

Sam Spade rolü başlangıçta düşünüldüğü gibi ya George Raft'a verilseydi?



NAPOLYON
Napoleon (1927)



Bu gerçekten olağanüstü filmin mevcut tüm versiyonları içinde en iyisi şüphesiz 1981'de Kevin Brownlow'un Bambi Ballard'ın da yardımını alarak özenle yeniden yarattığı beş saatlik versiyonudur. O kadar çok malzeme kaybedilmiş ya da bozulmuştur ki film hâlâ tam değildir ve ne yazık ki hiçbir zaman tamamlanamayacaktır. Ama elde

olan da hâlâ çok etkileyici olmaya yetiyor. Abel Gance'ın *Napoleon*'u yazgıya hükmeden bir üstün insan olarak yansıtan yaklaşımı birçok kişinin (en başta da tarihçilerin) hoşuna gitmeyebilir ama çocukluğundan İtalya'ya adım atmasına dek Napolyon'un yaşam öyküsünün anlatılışı çok ustaca. Gance –taşınabilir kameradan geniş açılı merceklere, bindirme ve kaydırmadan (o zaman için) yeni olan üçlü ekran efektini final sahnelerinde kullanmaya kadar– var olan her çekim tekniğini kullanmış ve sinemacılığın sınırlarını genişletmişti. Sinemanın sanat olduğundan hâlâ şüphe duyan biri varsa o, *Napolyon*'u görmemiş demektir. Gance aslında Bonaparte'ın tüm yaşamını kapsayan toplam dokuz saat uzunluğunda altı film çekmeyi planlamıştı ama tüm bütçesi –ve daha fazlası– bu filme harcandı. Projesini tamamlayamamış olması üzücü, öte yandan bu eldeki filmin değerini daha artırıyor. Warner Brothers ilk sesli film *The Jazz Singer*'ı çekmeye uğraşırken Gance *Napolyon*'u tamamlamaktaydı. *The Jazz Singer* bugün ilginç sayılabilir, *Napolyon* ise eşine az rastlanır–hatta hiç rastlanamayacak– görsellik ve zenginlikte ince ve derin bir film. Orjinal eşlik müziği Arthur Honegger tarafından bestelenmişti. Brownlow versiyonunun müziğini ise Carl Davis bestelediği.



OYUN: Albert Dieudonné, Antonin Artaud, Gina Manes, Pierre Batcheff, Wladimir Roudenko, Nicolas Koline; YÖN/SEN: Abel Gance; YAP: WESTI/ Société Générale de Film; KAM: Jules Kruger.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1927/8 En İyi Film Ödülü: *Wings and Sunrise*.)

Yaklaşık 300 dakika. Siyah beyaz (bazı yerleri renkli). Sessiz.

1927'de Abel Gance 38 yaşındaydı. 1963 yılına dek film çekmeyi sürdürdü ama hiçbiri *Napolyon*'la kıyaslanacak gibi değildi

NASHVILLE
Nashville (1975)

Tıpkı *M.A.S.H.*'de olduğu gibi bu filmde de Robert Altman'ı serbestçe gezinir, sinemanın imkanlarıyla oynar ve bu kez çok az söz katarak perdeyi çok sayıda farklı karakter ve temayla doldururken görüyoruz. Amerika'ya, Amerikan siyasetine, müziğine, hayat tarzına ilişkin özgün şarkılardan birinde, "Tam 2000 yıl sürecek bir şey yapıyor olmalıyız" sözleriyle özetlenen alaycı bir bakış sunuyor bu film. Aynı zamanda bir "country" ve "western" müzikali, Nashville'e bir bakış ve izleyicilerle dinleyiciler arasındaki ilişkinin bir incelemesi. Filmde tek bir yıldız yok, onun yerine hemen hemen eşit önemde çok sayıda insandan oluşan bir kalabalık var. Altman'ın ayırdedici özelliği –ve belki de değeri en az bilinen Amerikalı yönetmenlerden biri olmasının nedeni– fikirlerini çok cömertçe ortaya saçması. En iyi filmleri hiçbir zaman tek bir şeyle sınırlı değil, her şeyi kapsamaya çalışıyor ve bu nedenle hem zengin hem de düzensiz içerikleriyle göze batıyor. *Nashville*'in çıkış noktası büyük bir politik kampanyayı desteklemek amacıyla düzenlenmiş bir pop konseri, kameraya, aralarında kendi kişiliklerini canlandıran Elliott Gould ve Julie Christie gibi oyuncuların bulunduğu birçok insanın içiçe geçmiş, birbirinden ayrı ve bir kere de trajik yaşantılarını izleme bahanesi yaratıyor. Ortaya çıkan, kişiler, hatta bizzat tüm ulus pahasına muhteşem bir eğlence yaşayan 1970'lerin Amerikası'nın neredeyse destansı bir portresi.



Robert Altman'ın Amerikan toplumuna bir başka saldırısı. *The Players*'de (1992) ise kurban Hollywood olacaktır

OYUN: David Arkin, Ned Beatty, Barbara Baxley, Ronee Blakley, Geraldine Chaplin, Keith Carradine, Shelley Duvall, Allen Garfield, Henry Gibson, Keenan Wynn, Lily Tomlin, Scott Glenn, Jeff Goldblum; YÖN/YAP: Robert Altman; SEN: Joan Tewkesbury; KAM: Paul Lohmann; MÜZ: Richard Baskin.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Şarkı ("I'm Easy", Söz/Müz: Keith Carradine). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Blakley, Tomlin). (1975 En İyi Film Ödülü: *One Flew Over The Cuckoo's Nest*.)

159 Dakika. Renkli.





NEHİR
Red River (1948)

John Wayne'i (kendisini pek çok kez yönetmişti) *Red River*'da seyrettikten sonra John Ford'un ilk söylediği şu olmuştu: "Bu orospuçocuğunun rol yapabildiğini hiç bilmiyordum." John Wayne'in, kazandığı tek Oscar'ını borçlu olduğu *True Grit*'dekinden bile iyi oynamasını sağlamak Howard Hawks'ın önemli başarılarından biri. *Red River* on dokuzuncu yüzyılda kullanıma yeni açılmış Chisholm hattı boyunca bir sürüyü götüren kovboyları anlatır. Bir yandan sık sık ürken, kaçışan hayvanlar, silahlı çatışmalar, Kızılderili atakları, bir yandan da Wayne ile evlatlığı Montgomery Clift arasında süren çatışma. Bugünlerde nasıl westernler başka kılıklarda karşımıza çıkıyorsa (örneğin *Yıldız Savaşları* temelde bir westerndir), diğer türlerden maceralar da westerne uyarlanabilir. *Red River* da aslında açık havada geçen bir *Mutiny on the Bounty*. Despot Wayne'i Kaptan Bligh, Clift'i de Fletcher Christian olarak düşünün, benzerlik ortaya çıkacaktır. Gene de *Red River*'ın klasik bir "at operası", Amerika'nın ilk öncü yıllarının içgüdülerinin, ayrıca insanların zorluk ve tehlikelerle başa çıkma yeteneklerinin kutsanışı olduğu gerçeğini değiştirmez bu. Hawks görece az sayıda çektiği westernlere en çok bu filmde açıkça görülen bir romantizm katmıştır hep. Bir yandan öncü ruhu ve bir sürüyü uzun yola götürmenin korkunç zorlukları, insanların sinirleri ve dayanma güçleri üzerindeki etkileri, öte yandan da Wayne ile Clift'in maçoluğu ve aralarındaki erkeksi rekabet (yaşlı kurtla genç boğa karşı karşıya) ustalıkla anlatılmakta. Birçok westernde olduğu gibi en zayıf yan gene kadın oyuncu (Joanne Dru). Hollywood neden bir türlü eski Batı'ya biraz olsun yakışan bir kadın oyuncu bulamadı acaba?

Genç boğa (Clift, burada yanlış oyuncu seçimi örneği Joanne Dru'yla birlikte) ve yaşlı kurt Wayne (tipik kahraman pozunda)



OYUN: John Wayne, Montgomery Clift, Joanne Dru, Walter Brennan, Coleen Gray, John Ireland, Noah Beery, sen., Harry Carey, jun.; YÖN/YAP: Howard Hawks; SEN: Borden Chase, Charles Schnee (Chase'in "The Chisholm Trail" adlı öyküsünden); KAM: Russell Harlan; MÜZ: Dimitri Tiomkin.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Özgün Öykü (Chase), En İyi Kurgu (Christian Nyby). (1948 En İyi Film Ödülü: *Hamlet*.)

133 Dakika. Siyah beyaz.



NEREYE GİTTİĞİMİ BİLİYORUM
I Know Where I'm Going (1945)

Kararlı bir genç kadın (Wendy Hiller) patronuyla evlenmek üzere İskoçya'nın Batı adalarına gitmektedir. Patronu babası yaşındadır ve kadın ona aşık değildir. Ama adam çok zengindir ve o da zengin olmayı istemektedir. Nereye gittiğini bilmektedir. Ama yolculuğun son durağında bir sis kaplar ortalığı ve kız, nişanlısının onu beklediği adaya ulaşamaz. Sisin ardından patlak veren fırtına yüzünden adaya gidişini bir süre daha ertelemek zorunda kalır. Bu sırada izne gelmiş genç bir deniz subayı (Roger Livesey) ile tanışır. Ona ilgi duysa da kendini tutar çünkü bu genç adam hiç de zengin birine benzememektedir. Böylece aşk, gerilim ve komediyi biraz da olağanüstü olaylarla birleştiren lirik, hatta sihirli bir öykü başlar. Film biraz da zaman ve yerlerin insanlar üzerindeki etkilerini ele almaktadır. Hava koşulları Hillier'in planlarını engeller ama asıl mahsur kaldığı köyün atmosferi bu planları değiştirmesine ve hayatta paradan daha önemli şeyler olduğunu anlamasını sağlar. Küçük, sevimli bir film, güzel bir oyunculuk ve monokrom tekniğiyle mükemmel bir çekim. Neredeyse huzursuz edici ama hoş bir biçimde akılda kalan bir yanı vardır bu filmin. Michael Powell bu filmin müziğinin cenazesinde çalınmasını istemişti.



Wendy Hiller paranın her şey demek olmadığını öğreniyor – ama istemeden de olsa gene paraya kavuşuyor

OYUN: Wendy Hillier, Roger Livesey, Pamela Brown, Nancy Price, Finlay Currie, John Laurie; YÖN/YAP/SEN: Michael Powell, Emeric Pressburger; KAM: Erwin Hillier; MÜZ: Alan Gray.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1945'de En İyi Film Ödülü: *The Lost Weekend.)*

92 Dakika. Siyah Beyaz.



NİNOŞKA
Ninotchka (1939)

Anna Christie (1930) filmiyle önce şu sloganı işittik: "Garbo konuşuyor!" *Ninoşka*'nın sloganı ise şuydu: "Garbo gülüyor!" Sanki mutsuz kadın daha önce hayatında hiç gülmemiş gibi. Her neyse. Gerçekten de büyük bir neşeyle gülüyordu bu filmde. Gerçi gülme sesinin adı bilinmeyen bir başkasına ait olduğu söylentisi de vardı ama gene de Garbo film boyunca parlak bir oyunculuk çıkarıyor, duygusallıkla beklenmedik incelikte bir komediyi bağdaştırıyor. Garbo'nun bütün filmleri arasında –*Queen Christina* bir yana– benim en beğendiğim filmi bu çünkü çok eğlenceli, üstelik Garbo bu filme alttan alta, ince ve hoş bir erotizm katmış. Batı materyalizmi tarafından baştan çıkarılmış üç yoldaşı geri getirmek üzere Paris'e gönderilmiş bir Sovyet devlet görevlisi olarak Garbo ne yazık ki Melvyn Douglas'a aşık olup aynı yazgıyı paylaşır. Senaryo ve film çarpıcı esprilerle ilerliyor. Filmde keskin bir alaycık hakim ve Rus idealizminin rahat bir otel odası, oda servisi ve birkaç şişe şampanyayla satın alınabileceği yönündeki savı ise kolayca saldırgan, aşırı olabilecek nitelikte. Ama öyle olmuyor ve film büyük ölçüde oyuncuların, özellikle de Garbo'nun performansı sayesinde ince bir hafif komedi düzeyini koruyor. William Powell ve Robert Montgomery adları düşünülerek kotarılmış bu rolde Melvyn Douglas çok başarılı. Öykü daha sonra *Silk Stockings* adıyla müzikal olarak sahnelenmiş, bunun film versiyonunda ise (1957) Cyd Charisse ile Fred Astaire oynamıştı.

Douglas Garbo'ya: "Böyle bir şeyi bir çavuşa karşı hissedebileceğimi rüyamda görsem inanmazdım."



OYUN: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Ina Claire, Bela Lugosi, Sig Rumann, Felix Bressart, Alexander Granach, Gregory Gaye; YÖN: Ernst Lubitsch; YAP: Sidney Franklin; SEN: Charles Brackett, Billy Wilder, Walter Reisch (Melchior Lengyel'in bir öyküsünden); KAM: William Daniels; MÜZ: Werner Heyman.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu (Garbo), En İyi Senaryo, En İyi Film Öyküsü. (1939 En İyi Film Ödülü: *Gone With the Wind*.)

110 Dakika. Siyah beyaz.



OLMAK YA DA OLMAMAK
To Be or Not to Be (1942)

Herhangi bir "en iyi on komedi" listesinde bu film yer almamışsa o listede bir yanlışlık var demektir. *Olmak ya da Olmamak* inanılmaz derecede komik, aynı ölçüde de gözüpek, hatta pervasız bir film. Olay, İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi işgali altındaki Varşova'da geçmektedir. Kahramanlarımız kibri yeteneğini kat kat aşan aktör–tiyatro yöneticisi Jack Benny ile hoppa aktris karısı Carole Lombard'dır (bu Lombard'ın son filmi oldu; film bittikten iki hafta sonra, savaş bonolarının satışı için düzenlenen bir turne sırasında uçağının düşmesi sonucu öldü). Alman işgali yüzünden tiyatro kapanmıştır ama oyuncular müthiş bir intikam alırlar: Polonya yeraltı direnişine katılır ve önde gelen Nazilerin, özellikle de Hitler'in kılığına girerek tam bir kargaşa yaratırlar. Film ilk gösterildiğinde Lubitsch "zevksizliği" nedeniyle çok yerildi, özellikle de Benny'nin canlandırdığı Hamlet'le ilgili olarak bir Almanın "onun Shakespeare'e yaptığını biz Polonya'ya yapıyoruz" dediği sahne... Ama bunun üzerine atlamak daha önemli şu noktayı gözden kaçırmaya yol açıyor: Bu film en etkili propaganda yöntemini –gülünç düşürme yöntemini– kullanarak Batı demokrasisinin düşmanlarının büyüklük maskesini indirmişti. Ve bunda o kadar başarılı oldu ki bu komedi elli yıl sonra bile hâlâ etkisini koruyor. Mel Brooks bu filmi 1983'de yeniden çekmek gibi bir hataya düştü. Brooks versiyonu herkes tarafından öykünün aslıyla hiç ilgisi olmayan, tam bir hayal kırıklığı olarak nitelendirildi. Öyküyle çok ilgisi vardı aslında ama ne çare, kendisi de çok komik bir adam ve bir zevksizlik ustası olmasına rağmen Brooks bir Lubitsch değil.



OYUN: Jack Benny, Carole Lombard, Robert Stack, Stanley Ridges, Felix Bressart, Sig Ruman, Lionel Atwill, Tom Dugan; YÖN: Ernst Lubitsch; YAP: Lubitsch, Alexander Korda; SEN: Edwin Justus Mayer (Lubitsch ve Melchior Lengyel'in bir öyküsünden); KAM: Rudolph Maté; MÜZ: Werner Heymann.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Müzik. (1942 En İyi Film Ödülü: *Mrs Miniver*.)

99 Dakika. Siyah beyaz.



ONUN KIZI
His Girl Friday (1940)

The Front Page filminden bir cinsiyet değişimiyle (kısmen) yapılan bu uyarlamanın en dikkat çeken yanı temposu. Bir sözlü espri ve içiçe geçen diyalog yığını içinde koşturup duruyor, buna rağmen o kadar ustaca ki, hiçbir zaman anlaşılmaz olmuyor. *The Front Page* de iki kez filme çekilmişti, 1931'de Lewis Milestone ve 1974'te Billy Wilder tarafından. Ama her ikisi de *His Girl Friday*'deki kahramanlardan gazeteci Hildebrand Johnson'u Hildegard Johnson'a (Rosalind Russell) dönüştürerek sağlanıveren cinsellik unsurundan yoksundu. Öteki versiyonlardaki maço rekabet böylece çok daha lezzetli bir şeye, Johnnson ile editör Walter Burns'ün (Cary Grant) savaşına, yani karşıt cinslerin savaşına dönüşmüş oldu. Bu sayede Burns'ün Hildy'nin şehirden ayrılmasına karşı çıkmak için iki nedeni oluyordu: Hem o sırada ortaya çıkan sansasyonel cinayet haberini takip edecek başka kimse bulamazdı hem de eski karısını, sevdiği, onunla da onsuz da yapamadığı kadını kaptırmak (züppe nişanlısı Ralph Bellamy'ye) istemiyordu. Homurdanıp duran kasıntı mı kasıntı Grant ile zamanlaması mükemmel olan, ince uzun, zarif Russell tam formunda. Haber servisindeki muhabirler korosu da çok iyi. Howard Hawks'ın ustalıkla yönettiği bu film şimdiye kadar çekilmiş en komik film (bazı eleştirmenlerin dediği gibi) olmayabilir belki ama en komikler listesinde olduğu kesin. Bu arada en hızlı komedi diyen olursa ona bir itirazım olmaz. (1988'de aynı öykü Katleen Turner ve Burt Reynolds'la bu sefer bir televizyon kanalının haber odasına aktarılarak *Switching Channels* adıyla yeniden çekildi. Beceremediler.)



OYUN: Cary Grant, Rosalind Russell, Ralph Bellamy, Gene Lockhart, Porter Hall, Ernest Truex, Clarence Kolb, Roscoe Karns, Frank Jenks; YÖN/YAP: Howard Hawks; SEN: Charles Lederer (Charles MacArthur ve Ben Hecht'in *The Front Page*'inden); KAM: Joseph Walker; MÜZ: Sydney Cutner

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1940 En İyi Film Ödülü: *Rebecca*.)

92 Dakika. Siyah Beyaz.

Bellamy, Grant ve Russell – *The Front Page* bu kez bir ölçü cinsellikle tatlandırılmış



ORPHEUS
Orphée (1949)

Bu film Jean Cocteau'nun *Bir Şairin Kanı* (1930) ile başlayıp *Orpheus'un Ahdı* (1960) ile biten üçlemesinin ikinci –ve en iyi– bölümü. Bu üç film birbiriyle bağlantılı ancak tek başlarına da anlamlı ve bütünlüğe sahip. Olayın geçtiği yer, günümüzün Paris'i, Orpheus da genç meslektaşları tarafından nefret edilen ve kıskanılan tanınmış bir şair. Orpheus'un takıntısı siyahlara bürünmüş iki motosikletlinin eşliğinde dolaşan esrarengiz bir Ölüm Prensesi. Euridice ile evliliklerinin dekoru hem modern bir ev ortamı hem de kendisine aşık bir meleğin Euridice'yi kaçırdığı Yeraltı Dünyası. Düşlem ve gerçekçiliğin bu karışımı zengin efektlerle geliştiriliyor: Orpheus'un yeraltına geçmek için kullandığı aynayı simgeleyen civa banyosu, negatif görüntüler, ters ağır çekimler ve bir korku atmosferi yaratmak için kullanılan Nazi amblem ve simgeleri... Cocteau'nun amacı bir görsel şiir yaratmak için sinemayı kullanarak gündelik gerçeklikle kendi imgeleminin gücü arasında bölünmüş olan sanatçıyı göstermekti. *Orpheus*'un güzelliği ve canlı imgeleriyle, narsizmi ve ölüme duyduğu romantik merakıyla Cocteau'nun hedefine başka kimsenin yaklaşmadığı kadar yaklaştığı rahatça söylenebilir.

OYUN: Jean Marais, François Périer, Maria Casarés, Maria Dea, Edouard Dermit, Juliette Greco; YÖN/SEN: Jean Cocteau; YAP: André Paulvé; KAM: Nicolas Hayer; MÜZ: Georges Auric.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1949 En İyi Film Ödülü: *All The King's Men.*)

112 Dakika. Siyah beyaz.

Orpheus aynadan geçip yeraltı dünyasına inmeye hazırlanıyor



39. BASAMAK
The Thirty Nine Steps (1935)

Hitchcock, John Buchan'ın romanını aldı, romanının adı dışında her şeyi kırptı ve geride kalanların çevresinde kendine özgü bir komedi--gerilim klasiği oluşturdu. Filmde Richard Hannay (Robert Donat) Kanada'dadır, Güney Afrika'da değil, bir kadın casus onun yanına sığı-



nır ve kadın öldürülünce Hannay onun görevini üstlenerek çok önemli bazı askeri sırların adı açıklanmayan düşman ülkeye satışını önlemeye çalışır. Filmin konusu –Hannay'ın cinayetle suçlanması, maskesini indirmeye çalıştığı çetenin eline düşmesi, sürekli ya kaçak ya da tutsak durumda olması– herhangi sıradan bir casusluk romanında olacak şeyler. Ama Hitchcock'un hayal gücü ve mizahı, filmin heyecanlı temposu ve birbirine kelepçelenmiş Donat ile Madeleine Carroll arasındaki elektrikli cinsellik filme hiç sönmeyen bir canlılık katıyor. Hitchcock hep en seksi kadınların Kuzeyli sarışınlar olduğuna inanmıştır ve burada Carroll onu haklı çıkarıyor. Donat beceriksiz kahraman rolünde mükemmel, polisten kaçmasına yardım eden kadın rolünde Peggy Ashcroft unutulmaz bir oyun sergiliyor. *39. Basamak*'ın daha sonra (1959 ve 1978'de) çekilen versiyonlarında da Buchan'dan çok Hitchcock'a sadık kalınmış.

OYUN: Robert Donat, Madeleine Carroll, Godfrey Tearle, Lucie Mannheim, Peggy Ashcroft, John Laurie, Wylie Watson, Helen Haye; YÖN: Alfred Hitchcock; YAP: Ivor Montagu; SEN: Charles Bennett, Alma Revilla (John Buchan'ın romanından); KAM: Bernard Knowles; MÜZ: Hubert Bath, Jack Beaver.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1935 En İyi Film Ödülü: *Mutiny on the Bounty*.)

87 Dakika. Siyah beyaz.

Cinselliğe göndermeler olsa da cinsellik yok... Donat ve Carroll yatakta, elleri birbirlerine kelepçeli ama hepsi bu...



OYUNUN KURALI
La Règle du Jeu (1939)

Renoir'ın bu başyapıtının başına gelenler kısaca şöyle: İlk gösterildiğinde büyük infial yarattı; film gösterimden kaldırılıp otuz dakikalık bölümü kırpıldı, ardından Vichy hükümeti tarafından moral bozduğu gerekçesiyle yasaklandı, sonra da bu kez Naziler tarafından siyasal açıdan tehlikeli bulunarak yasaklandı. Üstüne üstlük asıl negatif kopya bir hava taarruzu sırasında yandı. Ta 1956'da film büyük çabalarla yeniden oluşturuldu; restore edilmiş, eksiksiz kopya ise ancak 1959'da (Venedik Festivalinde) gösterime sunulabildi. İnsan, bunca felaketin ardından hemen herkesin en iyi on film listesinde yerini aldığına göre Gökteki ilahi kurgu odasında birilerinin dayanamayıp sonunda yardım elini uzattığını düşünmeden edemiyor. Alfred de Musset'nin *Les Caprices de Marianne* adlı eserinden değiştirilerek uyarlanan bu filmde Renoir, durum komedisi, kılık değiştirme ve cinsel kıskançlık aracılığıyla kendi ulusunun Münih Anlaşması soytarılığına tepkisini alaycı gözlerle yorumlamaktadır. Olay bir taşra malikanesindeki haf-



Kahramanlar, içten içe kendini yok etmekle birlikte medeni görünmeye çalışan yozlaşmış bir toplumun fertleridir...

ta sonu partisi sırasında geçer. Kahramanlar, içten içe kendini yok etmekle birlikte hâlâ medeni görünmeye çalışan, belli kurallara bağlı, yozlaşmış bir toplumun fertleridir. Görünüşü kurtarmak o kadar önemlidir ki avı yönetenin konuklardan birini vurması bile haklı görülüp örtbas edilir. Film üzerinde tam bir denetim kuran, üstelik önemli rollerden birini de kendisi oynayan Renoir, bu zengin ve karmaşık kişilikler ve ilişkiler ağını inceleyerek savaş tehdidi altındaki Fransa'nın ahlaki durumuna ve yıkıcı sınıf yapısına eleştirel ve sarsıcı bir bakış sunuyor. Ortaya çıkan muhteşem yapıt tehlikeli fikirlerle öylesine dolu ki Nazilerin bunu yasaklamasına şaşmamak gerek.

OYUN: Marcel Dalio, Nora Gregor, Roland Toutain, Jean Renoir, Mila Parély, Paulette Dubost, Gaston Modot, Julien Carette; YÖN/YAP: Jean Renoir; KAM: Jean Bachelet; MÜZ DÜZ: Roger Desormières, Joseph Kosma.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1939 En İyi Film Ödülü: *Gone With The Wind.*)

113 Dakika. Siyah beyaz.



OZ BÜYÜCÜSÜ
The Wizard of Oz (1939)

Bunun sanat olup olmadığı tartışma götürür ama bir sinema klasiği olduğu kesin. Ve bir bakıma şunu gösteriyor ki sanat gibi klasik eserler de çoğu zaman rastlantı sonucu, hatta hiç ihtimal yokken yaratılıyor. Mesela düşünün: MGM ilk başta Dorothy rolünü Shirley Temple'in oynamasını istemişti ama 20th Century Fox buna izin vermedi, korkuluk rolü Buddy Ebsen'e verilmişti, Ebsen daha sonra Teneke Adam'la (Ray Bolger) yer değiştirdi ama metalik boyaya aler-





"Ah, Em teyze, evimiz gibisi yok!" - Oz ülkesindeki maceralı yolculuğundan sonra Dorothy nihayet Kansas'taki evine geri dönmüştür

jisi olduğu ortaya çıkınca onun yerini Jack Haley aldı. Kötü cadı rolü önce May Oliver'a verilmişti, sonra onun yerine Margaret Hamilton getirildi. İki yönetmen görev aldı (başlangıç ve sondaki sahnelerde King Vidor, geri kalanında Victor Fleming) ve film çok uzun bulundu, öyle ki MGM az daha en meşhur ve sevilen şarkısı "Over the Rainbow"u çıkartacaktı. Bütün bunlara ve çıkan kötü eleştirilere karşın bir fırtınayla Oz diyarına sürüklenip Kansas'a geri dönmeye çabalayan genç kızla köpeğinin fantastik öyküsü diğer tüm masal filmlerine temel oluşturdu. Hiçbir filmin erişemediği ve bence yalnızca *E. T.*'nin yakınına yaklaşabildiği bir büyüleyiciliği var bu filmin. 1971'de *Journey Back to the Oz* (Oz'a Dönüş) adıyla bir çizgi film hazırlandı ve Dorothy'yi Garland'ın kızı Lisa Minelli konuşturdu. 1978'de Diana Ross *The Wiz* adlı tümüyle siyahların rol aldığı yetişkinlere özgü bir versiyonda başrolü üstlendi, 1925'de de aynı adla bir sessiz film çekilmişti. Sessiz olduğundan bu film 1939 versiyonuyla bir tutulamaz tabii, diğer ikisi ise rakipten çok birer saygı gösterisi olabilir ancak.

OYUN: Judy Garland, Ray Bolger, Jack Haley, Bert Lahr, Margaret Hamilton, Frank Morgan, Billie Burke, Charlie Grapewin, Clara Blandick; YÖN: Victor Fleming (ve King Vidor); YAP: Mervyn LeRoy; SEN: Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allen Woolf (Frank L. Baum'un kitabından); KAM: Harold Rosson; MÜZ: Herbert Stothart; SAN YÖN: Cedric Gibbons, William A. Horning.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Şarkı ("Over the Rainbow"; Müz: Harold Arlan, Söz: E.Y. Harburg), En İyi Müzik (Stothart). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Özel Efektler (A. Arnold Gillespie, Douglas Shearer). Ayrıca Garland'a yıl boyu başarıları için bir özel ödül verildi. (1939 En İyi Film: *Gone with the Wind.*)

102 Dakika. Renkli ve siyah beyaz.

ÖLÜMSÜZ
Z (1968)

Gregoris Lambrakis'e suikastin öyküsüne dayanan *Z*, kendisini kara listeye alan sağcı Yunan hükümetinden Costa-Gavras'ın aldığı intikamdı

Siyasal–gerilim filmlerinin çoğu tek bir düzeyde yoğunlaşmıştır. Ve gerilim unsuru siyasal mesaj için bir bahaneden ibarettir ya da tam tersi. *Z* her iki açıdan da etkili. Konu gerçek bir olaydan alınma: 1965'te Yunanistan'da bir barış mitinginden ayrılırken kamyonla ezilerek öldürülen bir sol eylemciye karşı düzenlenen suikast. Filmde Yunanistan adı açıkça geçmiyor. Yves Montand tarafından canlandırılan Z, Akdeniz ülkelerinden birinde savaş karşıtı, muhalif hareketin lideridir. Ve filmde Jean–Louis Trintignant tarafından yürütülen soruşturma siyasal yozlaşma ve terörün ne ölçüde yayılmış olduğunu açıkça ortaya çıkarıyor. Film, devlete karşı birey karşıtlığının klasik bir örneği ve tiranlığın –bu örnekte faşist tiranlık– nasıl bir yasa ve düzen maskesine büründüğüne çarpıcı bir örnek. *Z* o dönemde Yunanistan'da iktidarda olan "albaylar cuntası"nın eleştirisi ancak insan haklarına yaklaşımı bugün de o zaman olduğu kadar güncel. Kimi zaman aşırı huzursuz ve gergin bir hal alan üslup 1960'lara özgü olabilir ama sunduğu politik mesaj ve yaptığı uyarı her kuşak tarafından dikkatle izlenmeli. Öte taraftan olağanüstü iyi işlenmiş bir gerilim de filmin diğer niteliklerinin yanı sıra insanı avcu içine alıp sürüklüyor. Alışılmadık bir bileşim bu: Heyecanlı bir popüler eğlence, canlı, hızlı tempolu bir melodram, aynı zamanda da ciddi ve önemli bir siyasal mesaj. Film Fransa ve Cezayir'de çekilmiş ve –onun için çok iyi bir puan– Yunanistan'da yasaklanmıştı. Suçluluk ve despotizm temaları Costa Gavras'ın eserlerinde her zaman merkezi önem taşımıştır ve bu filmin kısa zamanda gerek sinemacılar gerekse seyirci nezdinde sağladığı başarı kaçınılmaz olarak –ki bu da bir başka iyi puan– çok sayıda Avrupa ve Amerikalı taklidini doğurdu.



OYUN: Yves Montand, Jean–Louis Trintignant, Irene Papas, Jacques Perrin, François Périer, Charles Denner; YÖN: Constantin Costa-Gavras; YAP: Jacques Perrin, Hamed Rachedi; SEN: Costa-Gavras, Jorge Semprun (Vassili Vassilikos'un romanından); KAM: Raoul Coutard; MÜZ: Mikis Theodorakis.

OSCAR ÖDÜLLERİ (1969): En İyi Yabancı Dilde Film. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Kurgu (Françoise Bonnot). (1969 En İyi Film Ödülü: *Midnight Cowboy*.)

123 Dakika. Renkli.



PAT VE MIKE

Pat and Mike (1952)



Zıtların çekiciliği - perdede ve hayatta; Hepburn ve Tracy'nin aşkı ölenedeksürdü...



Hepburn–Tracy çiftinin doruk noktalarından biri. *Adam'sRip* daha ustaca bir film olabilir ama *Pat ve Mike* daha komiktir ve Hollywood'un biraraya getirebileceği en yetenekli iki oyuncuya sonsuz fırsatlar sunmaktadır. Bu filmde birlikte oynadıkları ilk film olan *Woman of the Year*'dan esintiler var. O filmde de Hepburn soğuk, kültürlü cemiyet kadınını, Tracy istediği dürüst hayatı sürdürme fırsatı bulamayan sokak adamını oynuyordu. *Pat ve Mike*'da ise Hepburn tenis ve golfte dünya çapında en iyiler arasına girecek düzeyde iyi bir sporcuyu, Tracy ise, Hepburn'ü çalıştırmaya başlamadan önce tek sporcusu, hep yatay pozisyonda bulunan mızmız bir ağır sikletten (Aldo Ray) ibaret, pek tanınmamış bir antrenörü canlandırıyor. "Pek iş yok onda" diye yakınır Tracy yeni müşterisinden. "Biraz havalı işte." Ve tüm komedi ve çatışma bu garip ama mükemmel uyum içindeki ikilinin zıtlaşmasından doğar. Bu tür malzemeyi işlemekte neredeyse eşsiz olan George Cukor da bu ikilinin zarif, rahat oyunlarını mükemmel biçimde düzenlemektedir.

OYUN: Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Aldo Ray, William Ching, Jim Backus, Sammy White, Phyllis Povah; YÖN: George Cukor; YAP: Lawrence Weingarten; SEN: Ruth Gordon, Garson Kanin; KAM: William Daniels; MÜZ: David Raksin.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Senaryo. (1952 En İyi Film Ödülü: *The Greatest Show on Earth.*)

95 Dakika. Siyah beyaz.

PERDE AÇILIYOR
All About Eve (1950)

Öykü iyi kalite piyasa malı: Artık yıldızı sönmekte olan büyük Broadway yıldızı (Bette Davis), hayatına sızıp sahnede ve yatakta yerini kapmaya hazırlanan tatlı ama acımasız ve sinsi bir genç oyuncuyla (Anne Baxter) karşı karşıyadır. Aslında alışılageldik bir sahne arkası dramı ama başta Davis olmak üzere oyuncu kadrosunun ustalığı ve Joseph L. Mankiewicz'in senaryosunun vahşi ve acımasız mizahı sayesinde bu düzeyin çok üzerine çıkıyor. Hollywood'da çalışmış en kültürlü, en okumuş ve muhtemelen en sinik adamlardan biri olan Mankiewicz o sıralarda kariyerinin doruklarındaydı. Önceki yıl *A Letter to Three Wives* filminin yönetmenliği ve senaryosu için iki Oscar almıştı ve bunu *Perde Açılıyor*'da da tekrarlayacaktı. Film *ersatz art* (sahte sanat; bu da her ne demekse) olarak nitelendirilip "zevksiz" olmakla suçlandı. Ama Mel Brooks'un en iyi filmlerinde de görüldüğü gibi zevksizlik de muhteşem olabilir ve burada hem eğlendirmek hem de sarsmak için kasıtlı kullanılmıştır. Ayrıca her bir diyaloğu dikkate değer ve



çoğu sözü (örneğin Davis'in "kemerlerini bağla, sarsıntılı bir gece olacak") unutulmaz olan bir filmde hoşgörülebilir bir şey bu. George Sanders züppe ve sinsi eleştirmen rolünde olağanüstü, Thelma Ritter de Davis'in oda hizmetçisi rolünde ondan geri kalmıyor; Marilyn Monroe'nun da Copacabana Tiyatro Okulu mezunu olarak kısa ama gözden kaçmayan bir rolü var. (Film Mary Orr'un kısa öyküsü "The Wisdom of Eve"den esinlenmiştir.)

OYUN: Bette Davis, George Sanders, Anne Baxter, Celeste Holm, Thelma Ritter, Gary Merrill, Hugh Marlowe; YÖN/SEN: Joseph L. Mankiewicz; YAP: Darryl F. Zanuck; KAM: Milton Krasner; MÜZ: Alfred Newman.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Sanders), En İyi Siyah Beyaz Kostüm Tasarımı (Edith Head, Charles LeMaire), En İyi Ses Kaydı (20th Century Fox ses kayıt bölümü). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Kadın Oyuncu (Davis ve Baxter) En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Holm ve Ritter), En İyi Sinematografi, En İyi Sanat Yönetmenliği/Dekor (Lyle Wheeler, George Davis, Thomas Little, Walter M. Scoot), En İyi Müzik, En İyi Kurgu (Barbara McLean).

138 dakika, siyah beyaz.



Bette Davis (solda) her şeye sahip bir aktrist; Anne Baxter ise (aşağıda, ortada) bunları elinden almaya çalışıyor

POTEMKIN ZIRHLISI
Bronenosets Potyomkin (1925)

Bu filmin sinema tarihinin en büyük filmi olduğunu iddia edenler vardır ve hâlâ süren etkisini gözönüne alırsak bu iddiaya hak vermemek güç. En çarpıcı sahnesi –Odessa Merdivenlerinde sivil halkın Çarlık askerlerince katledilmesi– defalarca taklit edilmiş ancak hiçbir seferinde bu düzeye erişilememiştir (bunun son örneklerinden biri de Brian De Palma'nın 1987 yapımı *Dokunulmazlar* filmidir) ve hiç şüphesiz sinema tarihindeki en meşhur sahnedir. Bu film Ayzenştayn'ın 1905 devriminin yirminci yıldönümü için bir film çekmekle görevlendirilmesi sonucu ortaya çıktı. Ayzenştayn'ın seçtiği konu Potemkin Zırhlısı'ndaki denizcilerin ayaklanması ve onları destekleyen Odessa halkına karşı yapılan katliamdı. Sonuç, propaganda ve sanatın eşsiz bir bileşimi oldu. Filmin çekildiği koşullar (Bolşevik otoritelerin gözetimi altında çekilmişti) ve keskin devrimci taraflılığı gözönüne alınacak olursa politik mesajı, en hafif deyimiyle, kuşku götürür. Ama diğer tüm açılardan *Potemkin* çok güçlü bir yapıttır. Ayzenştayn'ın montaj tekniğini çok yaratıcı ve etkileyici biçimde kullanması –örneğin taştan aslan heykellerinin halkı destekler gibi ayağa kalkışı– ve ritmik kurgusu filme hem bir belgesel havası veriyor (ki gerçekte belgesel değildir) hem de kurgusal öyküye duygu ve heyecan katıyor



(gerçek bir olaya dayanmasına rağmen öykü kurgusaldı). Çoğu filmin, hatta en iyilerinin bile ömrü sınırlıdır, er veya geç sonu gelir (iyi filmlerde daha geç gelir). Bu, *Potemkin* için söz konusu değil. Mucizevi biçimde tazeliğini korumakta ve her seyredişte insana yeni bir deneyim gibi gelmektedir.

OYUN: A. Antonov, Vladimir Barski, Grigori Aleksandrov, M. Goronorov; YÖN/SEN: Sergey Ayzenştayn; KAM: Edouard Tissé. (Modern kopyalara eklenen müzik Edmund Meisel tarafından bestelenmiştir.)

86 Dakika, Siyah Beyaz, Sessiz.

Odessa merdivenlerindeki katliamdan sonra (solda) sinemadaki belki de en çok taklit edilmiş görüntü



PİGMALYON
Pygmalion (1938)

Shaw'un sınıf farkı ve davranışlar –özellikle de çok kaba olabilen Profesör Higgins'in davranışları– üzerine kurulu bu ince komedisinin en zarif sinema uyarlaması budur. G.B. Shaw'un oyunlarından yapılan sinema uyarlamaları içinde şüphesiz en iyisi olan bu film daha sonra çekilen *My Fair Lady*'nin başarısı nedeniyle gölgede kalmıştır. Bunun nedeni açık: *My Fair Lady*'de müzik, renk, Cecil Beaton'un kostümleri, bir yığın Oscar ve muazzam bir bütçe vardır. Buna rağmen *Pygmalion* daha iyidir. Oyunun kendisi üzerinde daha çok yoğunlaştığından *My Fair Lady*'nin kaçırdığı toplumsal hiciv, alay ve ironiyi çok daha iyi vurgulayabilmiştir. Dahası, uzun boylu, yetenekli Wendy Hiller'a sinemada ilk başrolünü oynama fırsatı sunmuştur. Julie Andrews tiyatrodaki *My Fair Lady*'de Eliza rolünde iyiydi, Audrey Hepburn filmde onun kadar iyi olamadı ama Hiller, metin daha elverişli ol-



duğundan eksiksiz bir oyun çıkarmıştır. *Pygmalion* başarısını sinemada fazla deneyimi olmayan ama sahne klasiklerinde ustalaşmış bir oyuncu kadrosuna –Howard hariç– borçludur. Amerika'da çok kısa sürede büyük bir başarı kazanan bu film, *My Fair Lady* gösterime çıktığında onun şansını etkilememesi için piyasadan çekildi. Anlaşılan eski ve yeni versiyon arasında kıyaslama yapıldığında bundan yenisinin zarar göreceği düşünülüyordu ki bu hiç de hatalı bir tahmin değil.

OYUN: Leslie Howard, Wendy Hiller, Wilfrid Lawson, Marie Lohr, Scott Sunderland, Jean Cadell; YÖN: Anthony Asquith, Leslie Howard; YAP: Gabriel Pascal; SEN: George Bernard Shaw (kendi oyunundan), UYAR. W.P. Lipscomb, Cecil Lewis, Ian Dalrymple; KAM: Harry Stradling; MÜZ: Arthur Honegger.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Senaryo ve Uyarlama. OSAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Howard), En İyi Kadın Oyuncu (Hiller). (1938 En İyi Film Ödülü: *You Can't Take It with You*.)

96 Dakika. Siyah beyaz.

***My Fair Lady*'yi boşverin – bu *Pygmalion*'un en iyi versiyonuydu, zaten Bernard Shaw'un aldığı Oscar da bunu kanıtlamaya yeter**



RAŞOMON
Rashomon (1951)

Kurosava'yı ilk kez Batılı seyircisiyle tanıştıran film

1951 Venedik Film Festivalinde gösterilmesiyle birlikte tüm Batı dünyasının ilgisinin Japon sinemasına, özellikle de Akira Kurosava üzerinde toplanmasına yol açan bir film. Ormanda bir evli çiftle karşılaşan bir haydut (bir samuray) erkeği öldürüp karısına tecavüz eder. Hepsi bu kadar – ama gerçekte öyle mi acaba? Aynı hikayeyi değişik bakış açılarından, haydutun, kadının, ölü adamın ve olup biteni gizlice seyreden bir oduncunun açılarından dinleriz. Hepsi de birbirinden farklıdır. Peki ama hangisi hakikatı anlatmaktadır? Ve hakikat nedir? İnsanlar neden yalan söyler? Kötü oldukları için mi yoksa olayları kendi hayal güçlerine göre yorumladıkları için mi? Sözgelimi adamın ölümü bir cinayet, kaza ya da az çok eşit bir kavga sonucu olmuş olabilir. Birbirine zıt hikayeler anlatıldıkça karakterler hakkında daha çok bilgi ediniriz ama aynı sorun sürmektedir: Hangisine inanmalıyız? Kurosava yalan söylemeden yaşayamayan insanların doğasını inceler bu filmde. Yalan söylemeden duramazlar çünkü olayların çarpıtılması kendi özsaygıları için gereklidir. Çarpıcı, kimi zaman yabanıl, ustaca yönetilip çekilmiş ve hikayelerdeki düşlem unsurunu vurgulayan stilize bir oyunculukla süren bir film. Kendi çapında bir başyapıt olan bu filmin Paul Newman'ın oynadığı 1964 Hollywood versiyonu *The Outrage* bu düzeyi tutturamadı.



OYUN: Toşiro Mifune, Maçiko Kyo, Masayuki Mori, Takaşi Şimura; YÖN: Akira Kurosava; YAP: Jingo Minoura; SEN: Kurosava, Şinobu Haşimoto (Ryunosuke Akutagva'nın öykülerinden); KAM: Kazuo Matsuyama; MÜZ: Takaşi Matsuyama.

ÖZEL ÖDÜL: En İyi Yabancı Film. (1951 En İyi Film Ödülü: *An American in Paris*.)

88 Dakika. Siyah beyaz.



RIHTIMLAR ÜZERİNDE
On the Waterfront (1954)

New York'da çekilmiş, gerçekçi sinemanın klasiklerinden ve 50'li yılların en iyi filmi *Rıhtımlar Üzerinde*. Marlon Brando en iyi oyunlarından birini çıkarıyor, Rod Steiger ise kesinlikle oyunculuğunun doruğunda. Eski bir boksör olan Brando ("şampiyonluğa oynayabilirdin") yasadışı işlere karışan kardeşinin (Steiger) ölümü de dahil ardarda gelen olaylar sonucunda New York rıhtımlarına hükmeden mafya şefi Lee J. Cobb'a karşı tek başına bir mücadeleye girişir. Gerek yazar Budd Schulberg gerekse yönetmen Elia Kazan Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komitesi önünde ifade vermeyi kabul etmişlerdi ve filmin sonunda Brando'nun işbirliğini bırakarak başkaldıran bir kahramana dönüşmesi kimi zaman Schulberg ile Kazan'ın kendi yaptıklarını haklı çıkarma çabası olarak yorumlanmıştır. Bu doğru mu, değil mi, pek önem taşımıyor, yalnızca ilginç bir nokta olarak belirtilebilir. Kendi özündeki dürüstlük sayesinde sonunda gangsterlerin karşısına dikilen kaba saba bir eski dövüşçü olarak Brando'nun performansı olağanüstü. Ancak sık sık parodilere konu olan şampiyon olabilirdim nutkunu attığı araba sahnesinde, henüz ikinci filminde oynamakta olan Steiger onu gölgede bırakmayı başarıyor. Tüm oyuncu kadrosu mükemmel ve bu kez hepsinin izlediği Metod ekolü oyunculuk stili yerine müthiş oturmuş. Senaryoyu Malcolm Johnson'un bir Cizvit papazının (filmde Karl Malden) çalışmalarını anlatan Pulitzer Ödüllü makalelerinden yola çıkarak yazan Schulberg daha sonra senaryosunu romana dönüştürdü. Roman film kadar etkili olmamakla birlikte sonu daha gerçekçiydi. Filmin girişinde çok iyimser bir şekilde namussuzluğun yasal yollarla altedilebileceği belirtiliyordu. Schulberg'in romanıysa gerçekçi bir şekilde bunun olmayacağını söylüyor.



OYUN: Marlon Brando, Eva Marie Saint, Lee J. Cobb, Rod Steiger, Karl Malden, Pat Henning, Leif Erickson, James Westerfield, John Hamilton; YÖN: Elia Kazan; YAP: Sam Spiegel; SEN: Budd Schulberg; KAM: Boris Kaufman.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Senaryo, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Saint), En İyi Sinematografi, En İyi Görüntü Yönetmenliği (Richard Day), En İyi Kurgu (Gene Milford). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Cobb, Steiger, Malden), En İyi Müzik.

108 Dakika. Siyah beyaz.

Brando iki Oscar'ından birini bu filmdeki rolüyle aldı



ROBİN HOOD'UN MACERALARI
The Adventures of Robin Hood (1938)

Robin Hood Efsanesi, gerek sinema, gerek televizyon için türlü biçimlerde pek çok kez keşfedildi ama Robin Hood deyince ilk akla gelen bu versiyon, aynı zamanda serüven filmlerinin en keyifli ve doyurucu olanıdır. Bu film sayesinde Errol Flynn, diyaloglarda hayli zorlanan Baba Douglas Fairbanks'ten de iyi bir "kabadayı" olarak ön plana çıktı. Fylnn'in aktör olarak sınırlı bir yeteneği vardı ama rolüne büyük bir inandırıcılık kazandırdığı için müthiş bir Robin Hood çıkardı. Burada bir anlamda belli bir dalga geçme söz konusuydu ama bu, gerçek kahraman olduğunun bilinciyle davranan bir insanın kendi kendisiyle dalga geçmesiydi ve bu yüzden yerinde ve güzeldi. Bu, rolü yüceltip başarıya ulaşmasını sağlayan bir olguydu. Bu alaycılık olmasaydı Errol Flynn beğenilmeyecek kadar kusursuzolurdu. Yine de inandırıcılık, filmin dayanağı oldu. Flynn'dan "Şen Erkekler"e, Marian'ı oynayan Olivia de Havilland'dan iki muhteşem kötü adamı canlandıran Basil Rathbone (Sir Guy) ve Claude Rains'e (Prens John) kadar herkes, anlatılan öyküye tamamen inanmış gibi davranıyor, öyle oynuyordu. Dramı, romantizmi, hareketi ve tam dozundaki komediyle kusursuz bir tempo için gereken akıcılığı harman eden bir senaryo, Kaliforniya'da son derece inandırıcı bir biçimde yeniden inşa edilen bir İngiltere ve üç-renk Technicolor'ın erken kullanımı filmin bıraktığı büyük etkinin yaratılmasında yardımcı oldu. Ve tabii ki Michael Curtiz ile William Keighley'in yönetimlerinin de. *G Men* ve *Each Dawn I Die* (Ben Her Şafakta Ölürüm) gibi filmlere imza atan Keighley, büyük bir ustaydı. *Yankee Doodle Dandy* ve tabii ki *Casablanca*'nın yönetmeni olan Curtiz ise daha da büyük bir ustaydı ve film, temposuyla canlılığını açık bir biçimde ona borçlu. Ama filmin mükemmelliğinde, genelde eleştirilen "stüdyo sisteminin" de katkısı inkâr edilemez. Kevin Costner'ın başrolü oynadığı 1991'in *Robin Hood Hırsızlar Prensi*, Nottingham'ın alçak şerifinin (Alan Rickman) senaryoda bir tür sadist soytarı olarak şekillendirilmiş olup o şekilde de oynanması nedeniyle ciddi bir biçimde özürlüydü. "Acaba daha iyi bir aktör, filmin yıldızını gölgelemesin diye mi bu yola gidildi?" sorusu haklı olarak akıllara takılıyor. Stüdyoların çok güçlü olduğu 1938'de (burada söz konusu olan Warner Brothers'dır) yıldızların bu türden korunmalara gereksinimleri yoktu. Ve Flynn, Rathbone ile Rains karşısında asla ezilmeyerek meslek yaşamının en iyi performansını sergilemişti.

OYUN: Errol Flynn, Olivia de Havilland, Basil Rathbone, Claude Rains, Alan Hale, Eugene Pallette, Patric Knowles, Ian Hunter; YÖN: Michael Curtiz ve William Keighley; YAP: Hal B. Wallis; SEN: Seton I. Miller ve Norman Reilly Raine; KAM: Tony Gaudio, Sol Polito, Howard Green; MÜZ: Erich Wolfgang Korngold.

OSKAR ÖDÜLLERİ: En İyi Sanat Yönetmeni (Carl J. Weyl), En İyi Kurgu (Ralph Dawson). OSKAR ADAYLIKLARI: En İyi Film. (1938 En İyi Film ödülü. *You Can't Take It with You* aldı.)

106 dakika, renkli.



Hırsızlar Prensi'nde, Sean Connery, hiç beklenmedik bir anda, son sahnede, Kral Richard olarak boy gösterir. Filmin 1938 versiyonunun ise bu tür numaralara hiç ihtiyacı yoktu.

RÜZGAR GİBİ GEÇTI
Gone With the Wind (1939)



Bugün bile muhtemelen en çok seyredilen film, *Rüzgar Gibi Geçti*'dir. 1930'larda, Holywood stüdyo sisteminin ilk ve en başarılı on yılının doruk noktası bu filmdi. Daha önce eşi görülmedik (belki bir tek *Bir Ulusun Doğuşu* dışında) bir büyüklük ve görsel ihtişama sahipti. Ama seyircilere çekici gelen yanı başka bir şeydi: Çok büyük bir konuyu, Amerikan İç Savaşı'nı ele alıp onu dört kişinin maceralarının arka planı olarak kullanması. Böylece kişiler üzerinde yoğunlaşıyor, küçük bir öyküyü destansı ölçekte anlatıyordu. Bu yüzden *Rüzgar Gibi Geçti* Amerikan İç Savaşı hakkında bir film değil, İç Savaş sırasında geçen bir filmdir. Arka planda savaş sürmektedir elbette ve çok etkili biçimde (Atlanta Muharebesi sonrasındaki gibi) gösterilmektedir savaş. Ama kimin kazanıp kimin kaybettiği dışında savaşın ayrıntılarıyla pek ilgilenmeyiz. Filmi, dolayısıyla bizi ilgilendiren, Scarlett (Vivien Leigh), Rhett (Clark Gable), Ashley (Leslie Howard) ve Melanie'ye (Olivia de Havilland) ne olduğudur. Filmin çekilme sürecini anlatan kitaplar dolusu öyküler yazılmıştır. Örneğin Scarlett O'Hara rolü için Hollywood'daki hemen hemen tüm genç kadın yıldızlar denendi. Ancak yeni bir yüz bulmak (ve elbette daha çok reklam yapmak) isteyen David Selznick, Scarlett'i bulmak için ülke çapında iki yıl süren bir arayışa girişti ve sonunda nispeten ez tanınmış Vivien Leigh'de karar kılındı. İlk başta yönetmen olarak George Cukor seçilmişken Gable'ın ısrarı üzerine bu görev Victor Fleming'e verildi, ancak o da hastalık nedeniyle işi bıraktı ve yerini Sam Wood aldı. Margaret Mitchell'in romanını sinemaya uyarlanabilecek biçimde kısaltmak için Scott Fitzgerald'dan Ben Hecht'e birçok yazar uğraştı. Rhett Butler rolü için başta Errol Flynn düşünülüyordu, vs vs... Sonuçta ortaya çıkan şaşaalı, gösterişli bir seyirlik, sinematik bir roman. Bir sanat yapıtı değil belki ama zengin, eğlenceli bir film.



OYUN: Clark Gable, Vivien Leigh, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Thomas Mitchell, Hattie McDaniel, Butterfly McQueen, Evelyn Keyes, Ann Rutherford, Ward Bond; YÖN: Victor Fleming (artı George Cukor, Sam Wood); YAP: David O. Selznick; SEN: Sidney Howard (Margaret Mitchell'in romanından); KAM: Ernest Haller, Ray Rennahan; MÜZ: Max Steiner.

Garip bir düşünce: Ya Errol Flynn, Rhett Butler rolünü oynamayı kabul etseydi?

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu (Leigh), En İyi Yönetmen (Fleming), En İyi Senaryo, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (McDaniel), En İyi Sinematografi, En İyi Sanat Yönetmeni (Lyle Wheeler), En İyi Kurgu (Hal C. Kern, James E. Newcom); ayrıca Irving Thalberg Özel Ödülü (Selznick). OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Erkek Oyuncu (Gable), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (De Havilland), En İyi Özgün Müzik, En İyi Ses Kaydı (Thomas T. Moulton), En İyi Özel Efektler (John R. Cosgrove, Fred Albin, Arthur Johns).

220 Dakika. Renkli.



SAPIK
Psycho (1960)

Sapık filmini gördüğümde ilk tepkim, bu filmin insanın kanını donduran üç sahneden ibaret olduğunu düşünmek olmuştu: Yani, duş sahnesi, evdeki saldırı ve bodrumdaki mumyalanmış ceset. Daha sonraki seyredişlerimde ise (a) hem bu sahnelerin etkisi daha da arttı (b) hem de ilk seferinde yeterince dikkat etmemiş olduğumu anladım. Hitchcock'un bir keresinde "benim ilk korku filmim" diye nitelediği *Sapık* gerçekten son derece ustaca oluşturulmuş bir gerilim. Yönetmenin kötülüğün karanlık yanlarına duyduğu ürkütücü ilgiyi bir kenara bırakmış gibi göründüğü bir dönemde çekilen bu film, bu döneminin ruhuna uygun ama sessiz sedasız başlangıcından (Janet Leigh'nin patronunun parasını çalıp şehirden kaçması) şok edici finale dek çok ustaca kurgulanmış. Hitchcock akıl almaz hilelere başvuruyor, elbette yapıyor bunu. Sözgelimi trafik polisinin kapkaranlık güneş gözlükleri ürkütücü beklentiler doğuruyor ama hiçbir şey çıkmıyor bunun altından. Gelgelelim bir yere varacağı da ima edilmiş değil. Yanıltıcı izler peşpeşe sıralanıyor; otomobil plakalarına, aslında hiç önem taşımadıkları halde büyük önem atfediliyor. Bütün bunlar ustanın seyircisiyle oynaması, onları yanıltması, aldatmasından başka bir şey değil. Ve bu sayede büyük an geldiğinde sinemadaki herkesin ödü kopuyor. *Sapık*'dan daha çok beğendiğim başka Hitchcock filmleri var elbette ama insanı böylesine etkileyen başka korku filmi yok. Sinir bozucu ölçüde manipule edici bir film bu, konusuysa aslında basit ama gerçekten de bir deha eseri. Hitchcock'la ilgisi olmayan devam filmleri ise bununla kıyaslanamaz bile.



OYUN: Anthony Perkins, Vera Miles, John Cavin, Janet Leigh, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland; YÖN/YAP: Alfred Hitchcock; SEN: Joseph Stefano (Roberto Bloch'un romanından); KAM: John L. Russell; MÜZ: Bernard Herrmann.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Leigh), En İyi Sinematografi, En İyi Sanat Yönetimi/Set dekorasyonu (Joseph Hurley, Robert Clatworthy, George Milo). (1960 En İyi Film Ödülü: *The Apartment.*)

109 Dakika. Siyah beyaz.

Adı, kötülükle eş anlamlı bir sözcük haline gelmiş Norman Bates rolünde Anthony Perkins ve (yanda) perili ev, Bates Motel



SHANE
Shane (1953)



Shane sadece içerik olarak değil, biçim ve üslup olarak da klasik bir western. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında Wyoming'de çiftçiler hayvancılar tarafından sürekli rahatsız edilmektedir. İşte iki tipik western konusundan biri. Bunlardan biri Kızılderililerin saldırısına uğrayan Amerikalı beyazlar hakkındadır, diğeriyse çitler. Çiftçiler topraklarını çitle çevirir, sürü sahipleriyse bundan hiç hoşlanmaz. Buradaki simgesellik çok açık, zira çitler, "artık o günler geride kaldı" anlamına gelmektedir. Toprağın düzenli biçimde çiftliklere bölünmesiyle vahşi dönem bitmiş, Batı da evcilleştirilmiş olacaktır. Shane (Alan Ladd) artık yerleşik hayata geçmek isteyen ve çiftçilerle, özellikle de Van Heflin, karısı Jean Arthur ve oğlu Brandon de Wilde ile birlikte hareket eden bir silahşördür. Artık şiddetten bıkmıştır ama hayvan sahiplerinin tuttuğu silahşörler (özellikle de Jack Palance) onu rahat bırakmaz, sonuçta kaçınılmaz çatışmaya sürüklenir. En az yüz western aynı hikayeyi anlatmıştır ama hiçbiri *Shane* kadar iyi değildir. Finaldeki aksiyon çok önemlidir elbette ama ilişkilerin gelişimi ve atmosfer de ondan geri kalmaz: Shane'in direnmeyi esinlediği çiftçi, ona ilgi duyan çiftçinin karısı ve hayran olan oğlu üzerindeki etkileri ve değişmeyi ve bir yerde kök salmayı istese de daima yalnız bir adam ve bir göçebe olarak kalacak olan Shane'in karakteri. Oyuncu kadrosu hemen hemen tümüyle hatasız, oyunculuk yeteneğiyle pek o kadar övgü toplamayan Alan Ladd ise en iyi oyunlarında birini çıkarıyor.



Kiralık katil rolünde Palance. Palance tek Oscar'ını bu rolün parodisini çıkarttığı *City Slickers*'de (1992) aldı

OYUN: Alan Ladd, Van Heflin, Jean Arthur, Jack Palance, Brandon de Wilde, Edgar Buchanan, Elisha Cooke, jun., Emile Meyer; YÖN: George Stevens; YAP: Stevens, Ivan Moffat; SEN: A. B. Guthrie, jun. (Jack Schaefer'in romanından); KAM: Loyal Griggs; MÜZ: Victor Young.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Sinematografi. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Palance, de Wilde), En İyi Senaryo. (1953 En İyi Film Ödülü: *From Here to Eternity*.)

118 Dakika. Renkli.

SERSERİ AŞIKLAR
A Bout de Souffle (1959)

Yeni Dalganın ilk filmi bu değildi (Claude Chabrol'un 1958 tarihli *Le Beau Serge* filmi ilk sayılabilir) ama Yeni Dalga diye bir şeyin varolduğunu ve ona dikkat etmemiz gerektiğini en güçlü biçimde ilan eden, bu film oldu. Biçim olarak aslında eski moda kovalamaca filmlerinden farklı değil. Elinden iş gelmeyen, kural tanımaz genç kahramanımız (Jean Paul Belmondo) bir araba çalar, bir silah bulur, bir polis öldürür, Paris'te dört dönüp alacağı parayı kurtarmaya çalışır ve kısa saçlı, havalı kız arkadaşı (Jean Seberg) ile birlikte İtalya'ya kaçmayı planlar. Asıl çarpıcı olan konu değil, stildir. Tüm çekimler gerçek mekanlarda yapılmış –örneğin kafe sahneleri stüdyoda değil, kafelerde çekilmişti– mümkün olduğunca doğal ışık ve taşınabilir kamera kullanılmıştı. Uzun çekimler yerine kısa geçişler kullanılmıştı. Sahneler ancak olması gerektiği kadar sürüyor, bize sadece bilmemiz gerekeni söyleyip bitiveriyordu. Toplumsal gerçekçilik çabası yoktu. Tam anlamıyla sinema için sinemaydı bu. Fransız sinemasının gösterişli, edebi geleneğine bir tepkiydi. Sam Fuller ve Don Siegel gibi yönetmenlerin çektiği Amerikan B kalite sert gangster filmlerinden esinlenilmişti. Sonuçta ortaya çıkansa hem çok bildik hem de heyecan verici ölçüde farklı bir şey, kendi anti-kahramanı kadar nefes kesici hızda süren bir filmdi ve Avrupa ve Amerikalı sinemacıları derinden etkiledi.

İlginç biçimde *Serseri Aşıklar*, Yeni Dalganın üç büyük mihenk taşının işbirliği sonucu ortaya çıkmıştı. Film Godord'ındı ama konuyu François Truffaut önermiş ve Chabrol da teknik danışmanlık yapmıştı. 1983'te Amerikalı yönetmen Jim McBride filmin adını ve konusunu (yaklaşık olarak) alarak Richard Gere ile Valeria Kaprisky'nin oynadığı yeni versiyonunu çekti. Orjinaliyle kıyaslanacak gibi değildi bu. Ama öte yandan, hâlâ deneyselliğini sürdürmekle birlikte artık anlaşılmaz hale gelmiş olan Godard'ın filmleri de *Serseri Aşıklar*'la kıyaslanacak gibi değil artık. *Serseri Aşıklar* diğer her şey yanında Belmondo'yu da dünya seyircisine tanıttı ve Jean Seberg'in *Joan d'Arc* fiyaskosunun unutulmasını sağladı.

OYUN: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Jean-Pierre Melville; YÖN/SEN: Jean-Luc Godard (François Truffaut'nun bir öyküsünden); YAP: Georges de Beauregard; KAM: Raoul Coutard; MÜZ: Martial Solal.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1959 En İyi Film Ödülü: *Ben Hur*.) En İyi Yabancı Film Ödülü *Orphéo Negro*.

90 Dakika. Siyah beyaz.

Godard *yönetmen sineması* kuramını ortaya atan kişilerden biridir. Burada, Belmondo ve Seberg'in de yardımlarıyla bu kuramını etkili bir biçimde hayata geçiriyor


SHE

SEVGİLİ CLEMENTINE
My Darling Clementine (1946)

John Ford ilk sessiz westernlerini çekerken Wyatt Earp de arada bir sete uğrar, bu arada figüran kovboylarla kafayı çekmeyi de ihmal etmezmiş. *My Darling Clementine* kısmen OK Corral'daki düelloya dair Earp'ün anlattıkları (daha doğrusu Ford'un anlatılanlardan aklında kalanlar) üzerine kuruludur. Tombstone gibi bir öncü kasabasında hayatın nasıl olacağına ilişkin yönetmenin romantik, nostaljik düşüncelerini yansıtan klasik bir western. Ünlü düello sahnesinin sinema uyarlamaları içinde muhtemelen en gerçeğe yakını ve kesinlikle en akılda kalıcı olanı budur. Ancak filmden akılda kalan sadece düello sahnesi değil, onun öncesi, gelişimidir. Henry Fonda'nın sakin, neredeyse utangaç bir adam, Batı'yı namuslu insanların yaşayabileceği bir yer yapmaya kararlı, kanun adamı olmuş eski bir silahşör olarak canlandırdığı Earp'ün kişiliği bir dizi vinyetle ustaca çizilmiş: Örneğin, berber dükkanında ya da verandada oturan Earp sahneleri. Başta talihsiz Clanton ailesinin reisi rolündeki Walter Brennan (ve hiç umulmadık biçimde, içkiye ve keyfine düşkün Doc Holliday'i oynayan Victor Mature) olmak üzere yardımcı oyuncular çok iyi. Sonuçta Ford –kendi tercihi doğrultusunda– efsaneyi biraz değiştirmiş olabilir ama en azından ayrıntılarda gösterilen titizlik ve muhteşem kamera çalışması otantik havayı ve duyguyu ana hatlarıyla vermektedir.

OYUN: HenryFonda, Victor Mature, Walter Brennan, Linda Darnell, Cathy Downs, Tim Holt, Ward Bond, Alan Mowbray, John Ireland; YÖN: John Ford; YAP: Samuel G. Engel; SEN: Winston Miller (Stuart Lake'in *Wyatt Earp, Frontier Marshall* kitabından); KAM: Joseph P. MacDonald; MÜZ: Cyril Mockridge.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1946 En İyi Film Ödülü: *The Best Years of Our Lives.*)

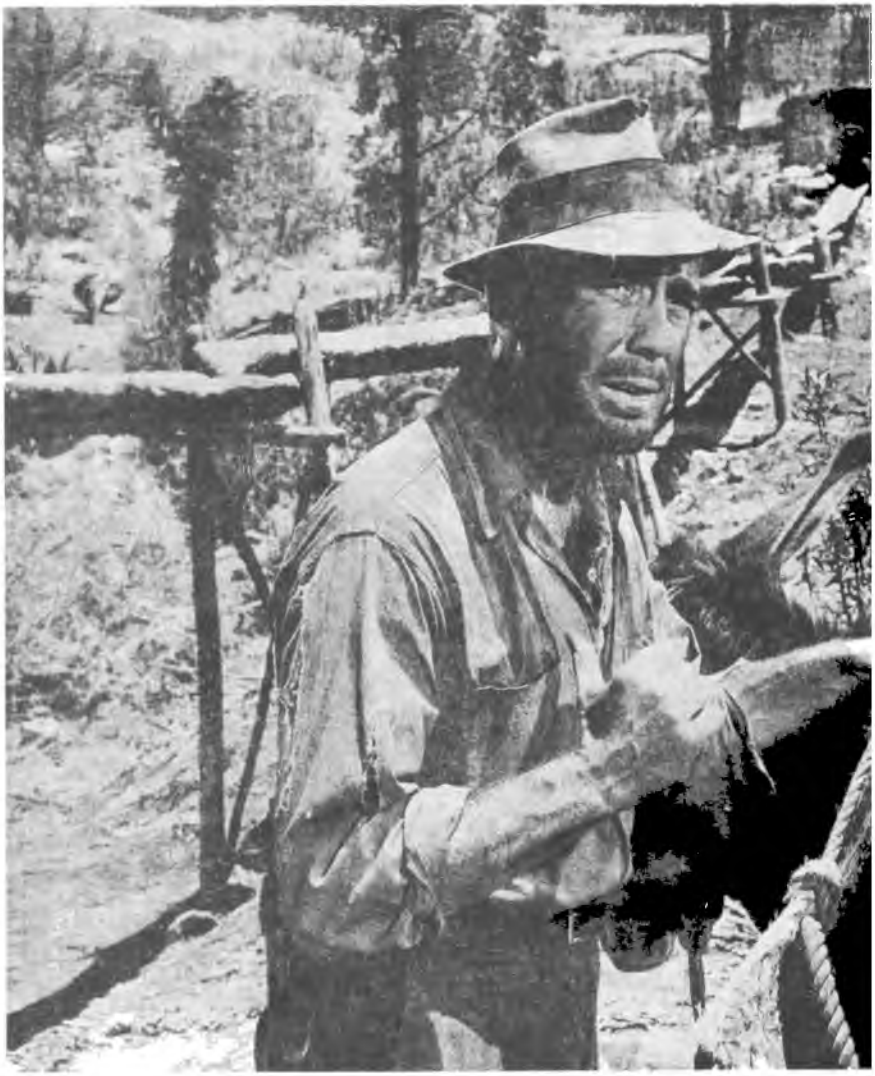
98 Dakika. Siyah beyaz.

Tombstone gibi bir öncü kasabasında hayat yönetmenin romantik ve nostaljik bakış açısından veriliyor

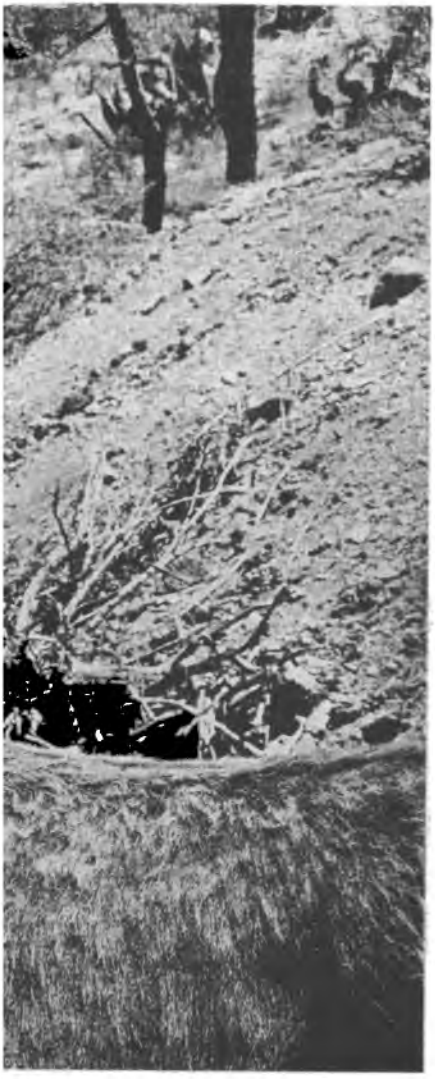


SIERRA MADRE HAZİNELERİ
The Treasure of the Sierra Madre (1948)

Bu film daha gösterime girmeden önce bir fiyasko olarak nitelendi. Seyirci *Casablanca*'nın Bogart'ını istiyordu, bu durmadan kendi kendine homurdanıp duran paragöz, anlayışsız altın arayıcısını değil. Umdukları sinema yıldızı Bogart'dı, bulduklarıysa hayatının belki de en iyi oyununu çıkaran aktör Bogart oldu. Belki dış mekanlarda geçen bir öykünün stüdyoda filme çekilmiş olması da hayal kırıklığına neden olmuştu. Ne var ki, gerçek mekanlarda çekimlere ağırlık verilmesi filmin görünümünü daha iyi kılardı belki ama daha güçlü yapamazdı.



Öykü birbiriyle uyumsuz üç altın arayıcısını anlatır: Yaşlı, tecrübeli, ağzında diş kalmamış Walter Huston, genç, dürüst Tim Holt ve sonunda iyice zıvanadan çıkan, güvenilmez Bogart. Altın ararlar, bulurlar ve açgözlülükleri yüzünden kaybederler. Bir karakter gelişimi (Bogart için çözülüşü) öyküsüdür bu, iki genç altın arayıcısı Huston'un



baştan beri bildiği şeyi anlarlar: Altın aramak çabuk yoldan zengin olmayı sağlayacak bir iş değildir, çok çalışmak ve sabır ister. Bir şey daha öğrenirler: Altını bulmak işin yarısıdır sadece. Öteki yarısı da onu korumaktır, diğer ortaklarının onu elinden alıp almayacağı endişesiyle kuşku içinde yaşamaktır. Alfonso Bedoya'nın başı çektiği haydutlar katırını ve çizmelerini almak için Bogart'ı öldürürlerken altın tozlarının rüzgarda uçup gittiği son sahne sinema tarihinin büyük anları arasında yerini almıştır. Bu film (çekimin tamamlanışından üç yıl sonra ölen) Walter Huston'ın oğlu John'un yönetmenliğinde oynadığı ilk filmdi. Her ikisi de Oscar kazandı. John Huston 1985'de *Prizzi's Honor* (Prizzilerin Onuru) filminde kızı Anjelica'yı yönetti. Ancak gene baba ve kız aday gösterilmelerine karşın bu kez sadece Anjelica Oscar'ı aldı.

OYUN: Humphrey Bogart, Walter Huston, Tim Holt, Alfonso Bedoya, Bruce Bennett, Barton MacLane, John Huston; YÖN/SEN: John Huston (B. Traven'in romanından); YAP: Henry Blanke; KAM: Ted McCord; MÜZ: Max Steiner.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Walter Huston), En İyi Senaryo. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film. (1948 En İyi Film Ödülü: *Hamlet*.)

126 Dakika. Siyah beyaz.

"Fred C. Dobbs yalan konuşmaz" – Bogart daha en baştan bir yalancı olduğunu kanıtlıyor

SOKAKLAR
Mean Streets (1973)

Martin Scorsese şu anda Amerikan sinemasının en yetenekli yönetmeni ve ticari kaygılarla değil, inançları doğrultusunda sinema yapmak için en çok çaba gösterenlerden birisi. Bu film de çektiği üçüncü film olmasına rağmen bence en iyi yapıtı. *Taxi Driver* (Taksi Şoförü) kadar sarsıcı, *Goodfellas* (Sıkı Dostlar) kadar işlenmiş değil ama belirgin bir üslup ve gerçeklik duygusuna sahip. New York mafyasının alt düzeylerinde kendilerine bir yer edinmeye çalışan iki sokak kabadayısının (Robert De Niro ve Harvey Keitel) öyküsünün, otobiyografik değil elbette, ama Scorsese'nin Manhattan çetelerinin beşiği küçük İtalya'da geçirdiği çocukluk yıllarının anıları ve deneyimleri üzerine kurulduğu apaçık. Bir gangster filmi bu, burası kesin ama bundan da ötesi insanların başka yapacak şeyleri olmadığı için, aile işi –herkesin ailesinin işi– bu olduğu için mafyayakatıldıkları, gangsterlerin hükmettiği bir ortamda büyüme ve bu ortama uyum sağlama üzerine bir film. Amcasının haracını toplamakla uğraşan filmin iki kahramanından Keitel tam bir gerçekçi, De Niro ise kendisini çevreleyen gerçek-



likten çok mafya mitosu ve mafya filmlerinden etkilenmiş bir romantik. Her şeye rağmen inançlı bir Katolik olan Keitel'ın sürekli korumaya çalıştığı bir şiddet düşkünü o. Yazgısı baştan belirlenmiş, kaybetmeye mahkum bir ikili bu ve tüm iyi trajedilerde olduğu gibi biz bunu en baştan biliyoruz. Öykü sağlam ve alışılmışın ötesinde ama onu özel kılan, Scorsese'nin bu öyküyü ustaca içine yerleştirdiği ortam ve karakterleri çevreleyen ufak tefek suçlar, anlık şiddet, can sıkıntısı ve küçük zevklerden oluşan atmosfer. Süslü, stilize edilmiş hiçbir şey yok, şiddet sahneleri de doğal, adeta sıradan. Keitel ve De Niro kaybetmeye mahkum iki küçük adam tiplemelerinde öylesine inandırıcılar ki, bu filmin hayal ürünü olmaktan çok, anılara dayandığı duygusu uyanıyor.

OYUN: Robert De Niro, Harvey Keitel, David Proval, Amy Robinson, Richard Romanus, Robert Carradine (ve arabanın içindeki silahlı adam rolünde Scorsese'nin kendisi); YÖN: Martin Scorsese; YAP: Jonathan Taplin; SEN: Scorsese, Mardik Martin; KAM: Kent Wakeford; MÜZ: Çeşitli kaynaklardan.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1973 En İyi Film Ödülü: *The Sting*.)

110 Dakika. Renkli.



SONSUZ ÖLÜM
Butch Cassidy and the Sundance Kid (1969)

Bu film sıkı arkadaşlığı anlatan modern filmlerin ilki ve en iyisi, ayrıca Vahşi Batı'ya nostaljik, sevgi dolu bir elveda; o günlerin geçtiğini şiirsel ve etkili tarzda bildiren bir film. İki efsanevi haydutun son aylarını son derece romantik bir yaklaşımla ele alan, yüzyılın başında geçen bir tür *Bonnie ve Clyde* (daha doğrusu Clyde ve Clyde) öyküsü adeta. Film Butch (Paul Newman) ve Sundance (Robert Redford) ile Duvardaki Delik çetesinin Union Pacific Express'i hem de bir değil, iki kez soymasını anlatıyor. Ancak ikinci girişimde başarılı olamaz, son anda kaçıp Sundance'ın kız arkadaşını (Katharine Ross) da alarak uzaklaşırlar. New York'da birkaç gün keyiflerine baktıktan sonra Bolivya'ya kaçar ve orada bir kurşun sağanağı altında, Bonnie ve Clyde gibi, ancak onlardan daha az gösterişli bir ölümle karşılaşırlar. Olağanüstü çekici iki anti-kahramanla karşı karşıyayız gene: Örgütlü topluma şöyle bir bakıp kafalarını sallayarak onun bir parçası olmayı reddeden bireyler, kuraldışı asiler. Şiddet peşinde koşmaz onlar ama buna mecbur kalırlar. Sundance ancak başka çaresi kalmadığında öldürür. Butch ise ironik biçimde ilk cinayetini yasaya uygun biçimde başka bir adamın mülkünü korumak adına işlemek zorunda kalır. Öyle





'Raindrops Keep Fallin' on my Head": Newman ve Ross (solda) ve Redford (üstte) – örgütlü topluma sahnenin donup kaldığı son ana kadar direnen antikahramanlar

ya da böyle, kuraldışılık gene hayran olunacak bir şey olarak önümüze çıkarılmaktadır ve biz oyuncuların becerisi, senaryonun ustalığı ve iki adamın yaptıklarıyla aralarındaki sıcak bağa neredeyse fantastik bir hava veren üslup sayesinde kuraldışılığa yine hayranlık duyarız. "Düşün bakalım Butch" der Sundance neşeyle. "En iyi yaptığın iş bu." En sonunda, neredeyse tüm Bolivya ordusu tarafından kuşatılmışken bile Butch Avustralya'ya kaçıp baştan başlamayı planlamaktadır ve hiç şansları olmadığını bile bile düşmanın karşısına bu düşünceyle çıkarlar. Son sahne donar. Mükemmel bir sondur bu. Onların öldüğünü görmek istemeyiz, dayanılmaz bir son olurdu bu. O donmuş an içinde sonsuza kadar var olurlar. Hem kimbilir, belki Butch hâlâ bir yolunu bulabilir oradan kurtulmanın.

OYUN: Paul Newman, Robert Redford, Katharine Ross, Strother Martin, Henry Jones, Cloris Leachman, Jeff Corey; YÖN: George Roy Hill; YAP: John Foreman; SEN: William Goldman; KAM: Conrad Hall; MÜZİK: Burt Bacharach.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Senaryo, En İyi Sinematografi, En İyi Şarkı ("Raindrops Keep Fallin' on My Head", MÜZ: Bacharach, SÖZ: Hal David. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Ses Kaydı (William Edmundson ve David Dockendorf). (1969 En İyi Film Ödülü: *Midnight Cowboy*.)

112 Dakika. Renkli.

SONSUZ SOKAKLAR
La Strada (1954)



Fellini'nin bu dördüncü filminin dünyanın çeşitli yerlerinde elliden fazla ödül kazanmış olması tek başına mükemmel bir film olduğunu kanıtlamaya yetmez belki ama en azından öykünün evrensel boyutlara sahip olduğunu ve filmin etkili ol-



duğunu gösterir. Sonuçta hayal gücünü çalıştıran, konu kadar üsluptur da belki. Film yeni gerçekçilikle başlayıp adım adım romantizme dönüşürken –her zamanki gibi Fellini ile birlikte– yoksulluk içindeki annesi tarafından gezgin ve güçlü bir adama (Anthony Quinn) satılmış yalın ve saf bir kız olan Giuliet-



ta Masina'nın serüvenlerini izleriz. Seyahatleri sırasında bir sirke katılırlar ve Giulietta orada tanıdığı bir ip cambazına (Richard Basehart) aşık olur. Bu adam kaba Quinn'in antitezidir. Seyahat ve sirk Fellini'nin hayata ilişkin alaycı yaklaşımını temsil etmektedir ve karakterler de aynı ölçüde simgeseldir. Masina masumiyet, Quinn kaba güç ve erk, Basehart ise sanatçıdır. Basehart'ın karanlıkta Masina'ya yıldızlardan bahsettiği o harika sahne Fellini'nin gerçekle düşlemi nasıl ayırdedilemez derecede kaynaştırabildiğini çok iyi örneklemektedir. Karamsarlık ve duygusallıkla yüklü filmde yönetmen, hayat acımasız ve güç, yalnızlık dolu ve komik olsa da herkesin bir yeri ve amacı olduğuna dair inancını ortaya koymaktadır. Filmin havası, gözlemler, ayrıntılara gösterilen özen ve oyunculuk çok etkileyici. Basehart gerçekten çok iyi, Masina'nın çaresiz berduş tiplemesi ise Chaplin'den Stan Laurel'e, Harpo Marx'dan Marcel Marceau'ya hemen herkesle kıyaslanabilecek ustalıkta. Bu övgüler çok iddialı olabilir belki ama haksız değil, zira olağanüstü bir oyunculuk çıkarıyor.

OYUN: Giulietta Masina, Richard Basehart, Anthony Quinn; YÖN: Federico Fellini; YAP: Carlo Ponti, Dino de Laurentiis; SEN: Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli; KAM. Otello Martelli; MÜZ: Nino Rota.

OSCAR ÖDÜLLERİ. En İyi Yabancı Dilde Film. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Senaryo. (1956 En İyi Film Ödülü: *Around the World in 80 Days.*)

115 Dakika. Siyah beyaz.

Fellini'nin daha klasik olan ilk dönemleri; Masina'nın berduş tiplemesi ise birçok komedyenle boy ölçüşecek düzeyde

SUNSET BULVARI
Sunset Boulevard (1950)

Hollywood'un kendisine karşı en sert ve en alaycı saldırılarından biri ve büyük ihtimalle Billy Wilder'ın en iyi filmi. Beverly Hills'deki bir havuzda yüzükoyun yüzmekte olan bir ceset tarafından geriye dönüşlerle anlatılan öykü sinema endüstrisine dair kara bir hicivden öte bir şey. Bu film, hırsın ve onursuzlaşmanın öyküsü; genç bir adamın kendini kurtarmak için nelere katlanabileceğinin ve geçkin bir kadının bu genç adamın yakasını bırakmamak için neler yapabileceğinin incelenmesi ve çok daha kapsamlı bir alana uyarlanabilecek nitelikte. Çok acımasız bir film, sadece Hollywood'un işleyişine bakışındaki serinkanlı duygusuzlukla değil, oyuncuların seçimiyle de öyle. Gloria Swanson, sesli sinemanın ortaya çıkışıyla her şeyini kaybetmiş, bir zamanların ünlü yıldızını oynuyor, Erich von Stroheim ise bir zamanların büyük yönetmeni, şimdiyse Gloria'nın şoförünü. Gerçek hayatlarıyla olan paralellik, başrolde Swanson'un oynadığı ve her ikisinin de



kariyerini mahveden Stroheim'ın bitirilememiş potansiyel başyapıtı *Queen Kelly*'yi seyrederken gösterilen Swanson'la iyice vurgulanıyor. William Holden alacaklılarına yakalanmamak için Swanson'un evinde saklanan, onun sevgilisi olma görevini üstlenen, onun sırtından geçinen yazar (ve filmde anlatıcı), Swanson'un kendisine yeniden ün kazandıracağını umduğu senaryonun yazarı ve son olarak onun kurbanı. Wilder'ın Charles Brackett ile işbirliği yaptığı son film oldu bu. Ortaklıkları tatsız bitti çünkü Wilder, Brackett'in hafif bir komedi olarak tasarladığı konuyu karanlık, keskin bir hicve dönüştürmek istemişti, bunu başardı da.

OYUN: Gloria Swanson, William Holden, Erich von Stroheim, Fred Clark, Nancy Olson, Jack Webb, Cecil B. De Mille, Llyod Gough, H.B. Warner, Buster Keaton
YÖN: Billy Wilder; YAP: Charles Brackett; SEN: Wilder, Brackett, D.M. Marshman, jun.; KAM: John F. Seitz; MÜZ: Franz Waxman.

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Senaryo, En İyi Sanat Yönetmenliği/Dekor (Hans Dreier, John Mechan, Sam Comr, Ray Moyer), En İyi Müzik. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Holden), En İyi Kadın Oyuncu (Swanson), En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Stroheim), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Olson), En İyi Sinematografi, En İyi Kurgu (Arthur Schmidt, Doane Harrison). (1950 En İyi Film Ödülü: *All About Eve.)*

110 Dakika. Siyah beyaz.

Gloria Swanson – "Tamam Mr De Mille, yakın çekimim için hazırım"



OYUN: Robert De Niro, Jodie Foster, Cybill Shepherd, Peter Boyle, Harvey Keitel, Leonard Harris; YÖN: Martin Scorsese; YAP: Michael ve Julia Phillips; SEN: Paul Schrader; KAM: Michael Chapman; MÜZ: Bernard Herrmann.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (De Niro), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Foster), En İyi Müzik. (1976 En İyi Film Ödülü: *Rocky*.)

113 Dakika. Renkli.





TAKSİ ŞOFÖRÜ
Taxi Driver (1976)

Taksi Şoförü New York sokaklarında taksisiyle dolaşırken sürekli gördüğü pislik ve ahlaksızlıktan tiksinerek tek başına sokakları temizleme kampanyası açıp cinayet işlemeye soyunan ruhsal sorunlar içindeki Vietnam gazisi Travis Bickle'in (Robert De Niro'nun olağanüstü oyunculuk yeteneğiyle canlandırdığı) öyküsü. Deliliğinin odak noktası 12 yaşındaki bir fahişedir (Jodie Foster) ve kurbanları kızın pezevengiyle (Harvey Keitel) benzer türden düşük kent hayatına özgü aşağı türler olduğundan bir halk kahramanı halini alır. Bickle hakkında tek bildiğimiz eski bir deniz piyadesi olduğu ve isteyip de sahip olamadığı kadınlar (özellikle Cybill Shepherd) ve onlara sahip olabilen uygunsuz adamlarla dolu bir şehirde yaşamaktan ötürü hayal kırıklığı ve hiddet duyduğudur. Bir kahraman değildir o, birçok bakımdan itici birisidir. Ama genelde onun tarafında yer alırız çünkü şehri onun gözleriyle gördüğümüz için ahlaksızlık ve kötülük karşısında duyduğu tiksintiyi paylaşır, şehri tıpkı onun gibi bir tür yeryüzü cehennemi olarak algılarız. *Taksi Şoförü* akıldan çıkmayacak derecede canlı ve ürkütücü görüntülerle dolu ustaca çekilmiş bir film. Saldırıya geçen Bickle'ı alkışlayan seyirciler önemli bir noktayı kaçırıyorlar. Yeni bir *Ölüm Arzusu*, basit bir intikam öyküsü değil bu. Toplumun nelerden oluştuğunu, nasıl işlediğini gösteren bir film. 1976'da aşırı gibi geldiyse bugün kentlerin içlerinde neler olup bittiğine bir bakmamız yeterli.



TOP HAT
Top Hat (1935)

Dansçılar vardı; büyük dansçılar vardı; ve sonra Astaire ve Rogers vardı



Graham Greene sinema eleştirmenliği yaptığı günlerde bu filmden bahsederken Fred Astaire'i şöyle betimliyordu: "Adeta Mickey Mouse'un insan olanı. Onun kadar düşlem dünyasına ait, onun kadar yerçekimi yasasından bağımsız." Astaire'in ilk sinema denemesini seyredip de "rol yapamıyor, hafif kel, ancak biraz dans etmesini biliyor" diyerek onu geri çeviren yönetmenin görüşünden çok daha doğru bir niteleme bu. Graham Greene Astaire'i takdir etmekle birlikte *Top Hat*'i beğenmemişti ama zaman onu haksız çıkardı. Bugün bu film Astaire–Ginger Rogers müzikallerinin en iyisi, en hafifi ve en keyiflisi kabul ediliyor. Alışılagelmiş konu (romantik ilişkiler, *The Gay Divorcee*'yi andırır bir kimlik değiştirme, olayın Londra'dan Venedik'e aktarılışı) önemsiz. Önemli olan Astaire ile Rogers'ın, Irvin Berlin'in şarkıları (özellikle "Top Hat" ve "Cheek to Cheek") ve Hermes Pan'ın koreografisinin de katkısıyla en iyi oyunlarını çıkarmış olmaları. Başka bir deyişle, ikisi başka her dans ekibinin en az iki katı iyi. *Top Hat* büyük bir müzikal değil belki ama usta bir yardımcı kadroyla birlikte iyi bir film. Ama Astaire kesinlikle büyüktü ve bu film de büyüklüğünü gösteriyor.



OYUN: Fred Astaire, Ginger Rogers, Edward Everett Horton, Helen Broderick, Eric Blore, Erik Rhodes; YÖN: Mark Sandrich; YAP: Pandro S. Berman; SEN: Dwight Taylor, Allan Scott (Alexander Farago ve Aladar Laszlo'nun bir oyunundan); KAM: David Abel, Vernon Walker; MÜZ/ŞAR SÖZ: Irving Berlin; KORE: Hermes Pan.

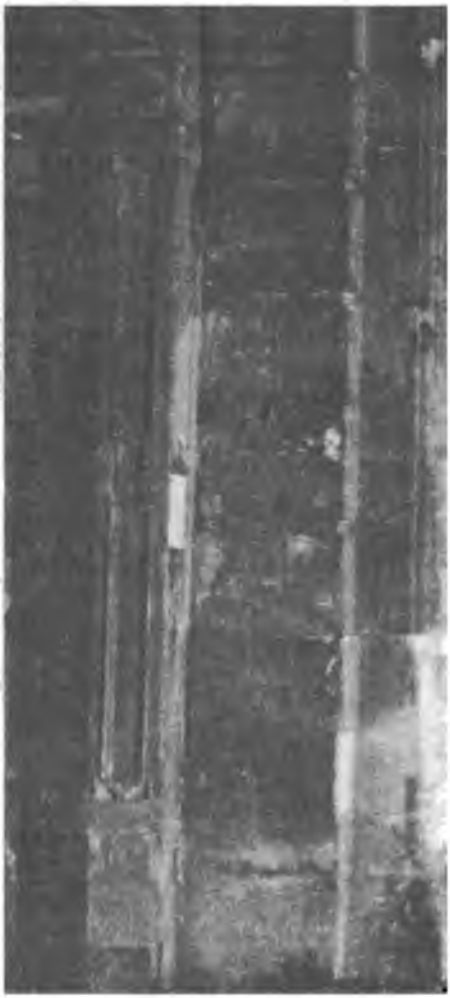
OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Sanat Yönetmenliği (Carrol Clark, Van Nest Polglase), En İyi Şarkı ("Cheek to Cheek"), En İyi Dans Yönetmenliği (Pan). (1955 En İyi Film Ödülü: *Mutiny on the Bounty*.)

100 Dakika. Siyah beyaz.

ÜÇÜNCÜ ADAM
The Third Man (1949)

İlk bakışta *Üçüncü Adam* gelip geçici, sadece sıradan bir savaş sonrası gerilimi olarak hatırlanacak –hatırlanırsa eğer– bir film gibi görünüyor. Eski bir arkadaşını arayan, onun öldüğünü işiten ama sonra hayatta olduğunu öğrenen adamın öyküsü, filmden kısa süre önce, 1944'te, Eric Ambler'in *The Mask of Dimitrios*'unda kullanılmıştı. Filmin kahramanı (yazar Holly Martin rolünde Joseph Cotten) yardımcı karakterler kadar ilginç değil ve film mutlu sonla da bitmiyor. Ne var ki bu görünüşte iddiasız malzemeden unutulmaz bir klasik doğdu. Arada bir işleyip de bakırı altına dönüştüren o bilinmez sinema kimyası her şeyin –yönetmenlik, senaryo, sinematografi, oyunculuk, Anton Karas'ın müziği ve hepsinin üstünde Orson Welles'in öldüğü söylenen ama aslında karaborsacılık yapan arkadaş Harry Lime rolündeki nefes kesen oyunu– mükemmel olmasını sağladı. Welles'in filmin sonlarına doğru karanlık bir kapı aralığında ilk kez belirdiği ve yakındaki bir evden sızan ışığın yüzündeki meşum, alaycı gülümsemeyi şöyle bir parlattığı sahne sinemanın en büyük anlarından biri. Savaş sonrası Viyana'nın çaresizlik ve yozlaşma içindeki ortamında bilerek kötülüğü seçmiş akıllı, zeki bir adam rolündeki Welles'in oyunu bence en iyi oyunlarından biri. Ama diğer oyuncular da eksiksiz bir performans sergiliyor. *Üçüncü Adam* her seyredişinizde tazeliğini koruyan bir film, eskimesi mümkün değil.

Amatör hafiye Holly Martins –Harry Lime'in anlattıkları üzerine– şunu öğreniyor: "Dünyada kahraman yok artık!"



OYUN: Joseph Cotten, Trevor Howard, Orson Welles, Alida Valli, Bernard Lee, Wilfrid Hyde-White; YÖN: Carol Reed; YAP: Reed, Alexander Korda, David O. Selznick; SEN: Graham Greene; KAM: Robert Krasker; MÜZ: Anton Karas.

OSCAR ÖDÜLLERİ (1950): En İyi Sinematografi. OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Yönetmen, En İyi Kurgu (Oswald Hafenrichter). (1950 En İyi Film Ödülü: *All About Eve.*)

104 Dakika. Siyah beyaz.



III. RICHARD
Richard III (1956)

Laurence Olivier gördüğüm ve muhtemelen görebileceğim en iyi aktör, ancak sinemadaki kariyeri pek parlak değil. *Rüzgarlı Bayır, Rebecca, The Entertainer*... bunlar tamam. Öte yandan kendisinin de bir keresinde bana söylediği gibi "ille de sanatsal kaygılar taşımayan" birçok filmi, konuk sanatçı olarak üstlendiği pek çok rolü ve sonlara doğru çok fazla kötü filmi var. Bu nedenle en azından bana göre Olivier'nin sinemadaki ünü üç Shakespeare uyarlamasına dayanıyor: *V. Henry, Hamlet* ve *III. Richard*. (*Othello*'yu saymıyorum çünkü o aslında filme çekilmiş bir tiyatro oyunuydu.) Bunlar arasında en gösterişlisi *V. Henry*, en başarılı olanıysa *Hamlet* (en azından aldığı Oscarlar açısından) ama Olivier'nin aktör olarak kendini en iyi gösterdiği film *III. Richard*. En iyi Richard'dı o, o kadar başarılı oldu ki birkaç kuşak boyu hiçbir aktör bu rolü denemek bile istemedi. Olivier'nin yönetmen olarak kendi ölçülerinde en iyi olmadığını ileri sürebilirsiniz ve doğrusu buna pek de itiraz etmem, ama kambur rolünde eşine rastlanmadık ustalıkta bir kötülük portresi çiziyor. Ahlaken ve fiziksel olarak bir canavar bu, ama bir yandan da zeki ve çekici biri, hem eğlendirici hem ürkütücü, hem korkunç hem hoş, hem acımasız hem cazip biri. Claire Bloom'un canlandırdığı Anne, kur yapışı, şehvet ve gözüpekliğiyle baş döndürüyor. Savaş sahnesi umulanı vermiyor belki, metnin kurgusu ise kimi zaman iyi değil ama Olivier'nin ustalığı bütün bunları aşıyor.



Olivier, bir karakterin yorumlanmasında işe önce burundan başladığını söylerdi sıksık – Richard'ın durumunda bu, oldukça cesur ve güzel bir burun

OYUN: Laurence Olivier, Claire Bloom, Ralph Richardson, John Gielgud, Cedric Hardwicke, Alec Clunes, Stanley Baker, Mary Kerridge, Pamela Brown, Norman Wooland; YÖN: Laurence Olivier; YAP: Olivier, Alexander Korda; SİN UYAR: Olivier, Alan Dent; KAM: Otto Heller; MÜZ: William Walton.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Erkek Oyuncu (Olivier). (1956 En İyi Film Ödülü: *Around the World in 80 Days.*)

161 Dakika. Renkli.





VAHŞİ BELDE
The Wild Bunch (1969)

Bu film karşısında gösterilen en yaygın tepki dehşet; westernler içinde en çok şiddete yer veren film olduğu söylenir, öyle ki sırf şiddet üzerine bir film olarak bile nitelendirmek mümkün. Bu filmde ölümün ağır çekimde gösterilmesi (sözgelimi daha önce *Bonnie ve Clyde*'da yapıldığı) gibi teknikler daha da ileri götürülmüş; ortaya çıkan görsel etkileyicilik öylesine muazzam ki bir yığın ikinci sınıf taklitçiye malzeme olmakta gecikmedi. Ancak –*Yedi Samuray* ile benzerlik kuranların aksine– bu filmi beğenmeyenler bütün bu kan gölü ve şiddetin son derece ahlaki bir çerçeve içinde verildiğini gözden kaçırıyorlar. Öykü 1913 yılında geçiyor, bir katliamla başlayıp başka bir katliamla noktalanıyor, gerisi uzun bir kovalama. Filme adını veren çete



üyeleri modern, makineleşmiş dünyayla umutsuz bir çatışmaya girmiş durumdalar, ödül avcıları tarafından kovalanıyor ama hâlâ kendilerine özgü bir onur yasasına bağlılığı elden bırakmıyorlar. Burada da o günler geride kaldı sendromu var gene, bu adamlar şiddet düşkünü caniler ama anakronizmlerinden ötürü adeta birer halk kahramanı niteliğine bürünüyorlar. Film bizi o kadar ustaca yönlendiriyor ki her biri kaçınılmaz ölümlerine gittiğinde onlar için üzülüyoruz. Peckinpah perdede şiddetin gösterilişine ilişkin tüm eski kuralları yıkıp attı ve onların yerlerine çok daha kanlı olan kendi kurallarını koydu. Sırf bu nedenden ve bir de western kurallarını yeniden yazmasından ötürü bu film önemli. Hâlâ seyirciyi sarsacak düzeyde, ama aynı zamanda çok iyi çekilmiş bir film, ilk bakışta göründüğünden çok daha derin ve karmaşık bir şey, karanlık ve coşku dolu bir yoğunlukla anlatılmış küçük ve yalın bir öykü ve bu sayede etkisini sürdürüyor.



OYUN: William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien, Warren Oates, Ben Johnson, Strother Martin; YÖN: Sam Peckinpah; YAP: Phil Feldman; SEN: Peckinpah, Walon Green, Roy N. Sickner; KAM: Lucien Ballard; MÜZ: Jerry Fielding.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Senaryo, En İyi Müzik. (1969 En İyi Film Ödülü: *Midnight Cowboy*.)

146 Dakika. Renkli.

VİSKİ GALORE
Whisky Galore (1948)

Filmin esin kaynağı Compton Mackenzie'nin bir romanı, romanın esin kaynağı ise İskoçyalıların başına gelebilecek en büyük felaket: Viski kıtlığı. İkinci Dünya Savaşı sırasında Dış Hebrid adalarından birinde böyle bir şey olmuştu gerçekten. Bu film de 50.000 kasa viski yüklü bir geminin kıyıya yakın bir yerde battıktan sonra olup bitenleri işliyor. Böyle bir olay da Eriskay Adası yakınında gerçekleşmişti, ancak bu olayda değerli yükün ne kadarının kurtarılabildiği bilinmiyor. Filmde ise Todday sakinleri yasaya kulak asmadan viskiyi kurtarıp kendilerine saklıyor ve onu gümrükçüler ve İngiliz Garnizon Komutanı (Basil Radford) gibi yetkililerden saklamak için dahice planlar kuruyorlar. Bu film Alexander Mackendrick'in Ealing için ilk yönet-





menlik çalışmasıydı ve hemen stüdyonun beyaz perde klasikleri arasında yerini aldı. Öyküdeki gerilimin büyük bölümü ada halkının yasaya sıkı sıkıya bağlı Radford'u altetmek için gayretlerinden (sonuçta başarıyorlar da) kaynaklanmaktadır. Filme daha da çekicilik kazandıran diğer bir gerilim anını da George Perry'nin *Forever Ealing* adlı kitabında ileri sürdüğü gibi, muhtemelen, Radford'a yakınlık duyan Kalvenist Mackendrick ile adalılardan yana olan Rus–Yahudisi yapımcı Monja Danischewsky arasındaki gerginlik oluşturuyor. Böyle bir çatışma, tabii varsa eğer, şu şekilde sonuca bağlanıyor: Adalılar viskiyi kendilerine saklamayı başarırlar ama epilogda bize anlatıldığına göre, bu uzun süre yetmez ve sonunda herkes mutsuz olur. Bu dipnot büyük ihtimalle suçun (denize batmış viskiyi alıp içmek gibi) cezasız kalmamasını ve örnek oluşturmamasını öngören o zamanın ahlak yasasından ötürü konulmuştur, bunu da unutmayın.

OYUN: Basil Radford, Joan Greenwood, James Robertson Justice, Jean Cadell, Gordon Jackson, Wylie Watson, John Gregson, Catherine Lacey, Bruce Seton, Duncan Macrae, Compton Mackenzie, A.E. Matthews; YÖN: Alexander Mackendrick; YAP: Monja Danischewsky; SEN: Compton Mackenzie, Angus MacPhail (Mackenzie'nin romanından); KAM: Gerald Gibbs; MÜZ: Ernest Irving.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1948 En İyi Film Ödülü: *Hamlet*.)

82 Dakika. Siyah beyaz.

YABAN ÇİLEKLERİ
Smultronstället (1957)



Bergman bu filmle *Yedinci Mühür*'ü aynı yıl çekti. İkisi de birbirinden çok farklı filmler ama gene de birbirlerini tamamlıyorlar. Çünkü ikisi de bir arayışı konu alıyor. *Yedinci Mühür*'de şövalye Tanrı'yı arıyordu. *Yaban Çilekleri*'nde onursal doktorasını almaya giden yaşlı bir profesör bu yolculuğu kendisini ve başkaları üzerinde yaptığı etkileri keşfetmek ve anlamak için kullanır. Film geçmişi ve şimdiyi, gerçekliği ve düşleıni kapsıyor. Şimdiki olaylar keskin ve sert bir ışıklandırmayla, eskinin anılarıysa, yaşlı bir adam için geçmiş –o öteki ülke– şimdikinden daha iyi olduğundan daha rahat ve lirik bir havada anlatılıyor. Her yeni karakter, profesörün zihninde canlanan her anı, onun hakkında yeni bir şeylerin –başarısızlıkları, hataları, görünürdeki başarılı ve saygın yaşlılık hayatında bu kadar yalnız ve tek başına olmasının nedenleri– ortaya çıkmasını sağlar. Herkesin de kabul ettiği gibi düzensiz bir film bu, sözel olarak fazlasıyla açık, öte yandan açık ama canlı imgelerle dolu: Gizemli ama anlamlı eski bir düş; bir



Yaşlı profesör (Victor Sjostrom) kendi geçmişinde düş kırıklıklarıyla dolu bir geziye çıkar

arabada ateşli ateşli kavga eden bağları zayıflamış bir çift; mutsuz gelin rolündeki Ingrid Thulin'in hüzünlü güzelliği; profesörün (perdedeki bu son rolünde olağanüstü oyun çıkaran Victor Sjostrom) geçmişini, o geçmişteki diğer insanlar tarafından görülmeden ziyaret edişiyle yaratılan uzaklık etkisi. Kasvetli, çarpıcı, kahramanı incelerken tavizsiz davranan bir film bu. *Yedinci Mühür* Bergman'ın dünya çapında bir yönetmen olduğunu göstermişti, bu film bu yargıyı bir kere daha doğruladı.

OYUN: Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, Naima Wifstrand, Jullan Kindahl, Max von Sydow; YÖN/SEN: Ingmar Bergman; YAP: Allan Ekelund; KAM: Gunnar Fischer; MÜZ: Erik Nordgren.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Senaryo. (1959 En İyi Film Ödülü: *Ben-Hur*; En İyi Yabancı Film: *Orhée Negro*.)

93 Dakika. Siyah beyaz.

YAĞMUR ALTINDA
Singin' In The Rain (1952)

Tüm müzikaller içinde en büyüğü, Hollywood'un eski günlerini hem nostaljik hem de alaycı bir tarzda ele alan neşeli, hızlı tempolu, romantik bir komedi: Büyük film stüdyolarından biri sessiz filmlerden sesliye geçiş yapmaktadır ve herkesi kaygılandıran soru şudur: Stüdyonun en çok tutulan iki yıldızı, Gene Kelly'yle Jean Hagen bu yeniliğe uyum gösterebilecek mi? Kelly için sorun yoktur (birkaç diksiyon dersi almak şartıyla) ama ne çare, Hagen'in sesi düdük sesinden farksızdır. Hagen'in seslendirilmesi için genç bir şarkıcı ve oyuncu (Debbie Reynolds) görevlendirilir. Sorunlar (Hagen Kelly ile sevgili olduklarını düşünmektedir; Kelly ise tam aksini) ve çözümler hoş bir tarzda işlenmiş, oyunculuk ise (özellikle de Hagen'in oyunu) harika. Ama asıl unutulmaz olan müzikal numaralar (hatta filmin bütünüyle ilgisiz olan, Cyd Charisse'in rol aldığı bale de dahil). Hele bunlardan ikisi eşsiz: Kelly'nin filme adını veren yağmurda şarkı söyleyişi ile Donald O'Conner'ın "Make 'em Laugh"u. Bu filmde en iyi rolünü oynayan O'Connor Kelly kadar atletik ve yetenekli bir dansçıydı, onun en büyük şanssızlığı tam da müzikal film türü Hollywood eğlenceleri arasındaki yerini kaybederken perdede yer bulabilmesi oldu.



OYUN: Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen, Millard Mitchell, Cyd Charisse, Rita Moreno, Douglas Fowley; YÖN: Stanley Donen, Gene Kelly; YAP: Arthur Freed; SEN: Adolph Green, Betty Comden; KAM: Harold Rosson; MÜZ: Nacio Herb Brown; ŞAR SÖZ: Freed; KORE: Kelly; MÜZ YÖN: Lennie Hayton.

OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Hagen), En İyi Müzik Yönetimi. (1952 En İyi Film Ödülü: *The Greatest Show on Earth.*)

102 Dakika. Renkli.

Herkesin en sevdiği müzikallerden biri de bu mu acaba? Herhalde. Filme ismini veren de herhalde sinema tarihinin en unutulmaz sahnelerinden biridir



YASAK OYUNLAR
Les Jeux Interdits (1952)

Savaş ve ölümun çocuklar üzerindeki etkilerinin derinlemesine bir incelmesi olan bu film kendine özgün bir yere sahip. Savaş karşıtı bir film olduğu –neredeyse belgesel kesinliğine sahip– ilk sahneden, Alman uçaklarının Paris'ten kaçmaya çalışan mültecilerle dolu bir yolu bombaladığı sahneden belli. Bu katliamdan küçük bir kız (Brigitte Fossey) sağ çıkar, annesi ve babası yolun kenarında cansız yatmaktadırlar. Bir köylü ailesi kızı yanlarına alır ve onların küçük oğulları Michael (Georges Poujouly) ile Paulette birlikte filmin adındaki yasak, hatta günah oyunlarını oynamaya başlar. Ölü hayvanlar için bir mezarlık yapar ve mezarlıklarda haç olduğunu bildiklerinden haçları bir kiliseden çalarlar. Bu o kadar güzel anlatılmıştır ki yapılanın kötü bir şey, ölülere saygısızlık olduğunu algılamayız bile. Ama kısa süre sonra gerçek mezarlıkta yatanların akrabaları bir cenaze töreni sırasında mezarlıkta tartışıp öyle bir kavgaya girişirler ki bununla kıyasladığında çocukların davranışlarındaki masumiyet açıktır. Aldatıcı yalınlıkta bir film bu, savaş ve acı hakkında ama aynı zamanda sınıf ayrımı (burjuva kızıyla köylü oğlan arasındaki farklar) ve sevgi, Michel'in ihtiyaç duyduğu ama ailesinin ona gösteremediği sevgi hakkında. Anne babalar kabaca resmedilmiş ama böylesi daha iyi, onlar olmasa çocukların çektikleri acılar ve bir gün onların da büyüyerek bu acımasız, kayıtsız yetişkinler dünyasının bir parçası olmaları gerektiğini biliyor olmamız, bize daha da dayanılmaz gelirdi.

Sınıfların ayırdığı, savaşın birleştirdiği bir oğlan ve bir kız yasak oyunlarına dalmış



OYUN: Brigitte Fossey, Georges Poujouly, Amédée, Laurence Badie, Suzanne Courtal, Lucien Hubert, Jacques Marin; YÖN: René Clément; YAP: Paul Joly; SEN: Clément, Jean Aurenche, Pierre Bost (François Boyer'in romanından); KAM: Robert Juillard; MÜZİK: Narciso Yepes.

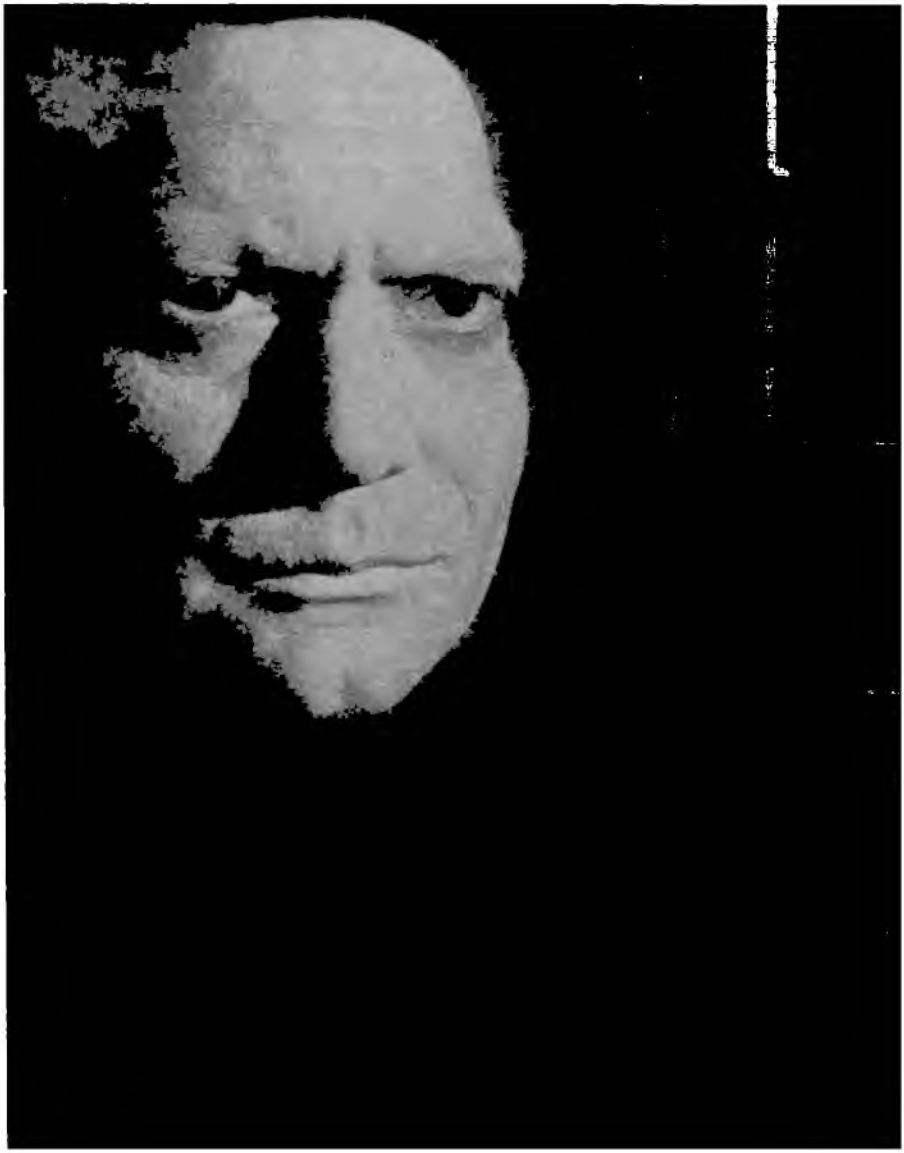
OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Özgün Öykü (Boyer). Özel Ödül: En Başarılı Yabancı Film. (1952 En İyi Film Ödülü: *The Greatest Show on the Earth.*))

84 Dakika. Siyah Beyaz.



YEDİNCİ MÜHÜR
Det Sjunde Inseglet (1957)

Haçlı Seferlerine katıldıktan sonra ülkesi İsveç'e dönmekte olan bir Ortaçağ şövalyesi (Max von Sydow), Kara Ölüm ve isterinin hüküm sürdüğü bir ülkeden geçmektedir. Aklını kaybetmiş bir rahip kendine eziyet kültü oluşturulmasını sağlamıştır. Salgının sorumlusu olarak görülen cadılar işkence görmekte ve yakılmaktadır. Şövalye



bu yıkıntılar içindeki korkunç diyarda yaptığı yolculuk boyunca Tanrı'nın ve O'nun insanla ilişkisinin bilgisi yolunda bir adım daha atmış olur. Adını Kutsal Kitap'ın vahiyler bölümünden alan filmin klasik temel sahnesi Von Sydow'un sonu



ertelemek, zaman kazanmak ve inancını doğrulamak amacıyla ölüm ile giriştiği satranç oyunudur. Bu karanlık, ürkütücü film boyunca daha da büyük bir tehlikenin, bizzat Hüküm Günü'nün dehşeti kendini hep hissettirir. İlk dönem dini resimlerden etkilendiği açıkça belli olan Bergman perdeyi çarpıcı şehvet, güzellik ve dehşet imgeleriyle doldurarak dönemin duygusunu, Ortaçağ yaşamının zorluğunu çok iyi yansıtmaktadır. Öykünün alegorik bir yanı da vardır. Salgın ve daha korkunç bir tehdidin varlığı nükleer bomba tehdidi altında yaşayan modern kuşakların yabancı olmadığı bir şeydir. Şövalyenin filmdeki umutlu iki karakter olan gezgin oyuncu ve karısını kurtarmak için Ölüm'ü kandırarak kendini feda ettiği finalin biraz iyimser havasına rağmen *Yedinci Mühür* insanın yazgısına dair karanlık bir bakış sunmaktadır. Ama o kadar ustaca ve etkileyici biçimde çekilmiştir ki yönetmenini bir anda dünya sinemasının en önde gelen kişiliklerinden biri yapmıştır.

OYUN: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot, Nils Poppe, Bibi Andersson, Erik Strandmark, Gunnel Lindblom; YÖN/SEN: Ingmar Bergman; YAP: Allan Ekelund; KAM: Gunnar Fischer; MÜZ: Erik Nordgren.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1957 En İyi Film Ödülü: *The Bridge on the River Kwai*; En İyi Yabancı Film Ödülü. *Cabiria Geceleri*.)

95 Dakika. Siyah beyaz.

Yaban Çilekleri ve _Yedinci Mühür_; bir sene içinde çekilen bu iki film, Bergman'ı usta sinemacılar arasındaki yerine oturtmaya yetti

YEDİ SAMURAY
Şişinin No Samuray (1954)

Kurosava'nın herkesçe başyapıtı olarak kabul edilen *Raşomon*'dan sonraki filmi konu ve olayların yalınlığı kadar karakter gelişimindeki karmaşıklıkla da dikkat çeken destansı bir yapıttır. On altıncı yüzyıl Japonyası'nda, bir kargaşa çağında yedi efendisiz samuray, köy-



lüler tarafından her yıl hasat zamanı köylerini yağmalamaya gelen bir grup hayduta karşı koruma sağlamaları amacıyla kiralanır. Tam westernlere özgü bir konudur bu, nitekim 1960'ta John Sturges tarafından çekilen filmin western versiyonu *Yedi Silahşör*'de bu durum belirgin biçimde ortaya çıkmıştır. Ancak Amerikan versiyonunda eksik olan şey, işsiz silahşörlere çok yabancı bir kavram olan samurayların onur yasasıdır. Bu tür geleneklerle Japon kast sistemini vurgulayarak Kurosava olağan koşullarda hakir gördükleri köylüler için savaşan ve ölen samurayların paradoksunu göstermiş ve aynı zamanda hem bildik hem de yabancı bir öykü sunmuştur. Kameranın samuraylar, köylüler ve haydutlar arasında oradan oraya gezindiği, yağmur ve çamur içindeki son savaş sahnesi vahşi bir gerçekçilik taşıdığı gibi şiddeti ağır çekimle göstererek Sam Packinpalı'nın *The Wild Bunch*'ını (1969) da öncelemektedir. Vahşet ve soyluluğun, incelik ve kaba mizahın bileşimi, özünde bir macera filmi olan bu eseri olağanüstü kılmaktadır.



OYUN: Takaşi Şimura, Toşiro Mifune, Yoşio Onaba, Osao Kimura, Seici Miyaguçi, Kuninori Kodo; YÖN: Akira Kurosava; YAP: Şociro Motoki; SEN: Kurosava, Şinobu Haşimoto, Hideo Oguni; KAM: Asaiçi Nakai; MÜZ: Fumio Hayasaka.

OSCAR ADAYLIKLARI (1956): En İyi Sanat yönetmeni/dekor (Takaşi Matsuyama), En İyi Kostüm (Kohei Ezaki). (1956 En İyi Film Ödülü: *Around The World In 80 Days;* En İyi Yabancı Film Ödülü: *La Strada.)*

208 Dakika. Siyah beyaz

Kurosava Hollywood'a borcunu ödüyor. Hollywood da aynı konuyu *Yedi Silahşör* adı altında yeniden işleyerek borcun faizini alıyor

YURTTAŞ KANE
Citizen Kane (1941)

"Gelmiş geçmiş en iyi film" unvanı için bir aday daha (ve muhtemelen en güçlü aday). Şimdiye kadar çekilmiş en etkili film olduğu ise kesin. Diğer birçok şey yanında kırık (yani kronolojik olmayan) anlatım tarzını ve karakterleri çevreleriyle birlikte vermek için derin odaklı kompozisyonu kullanması nedeniyle Truffaut "1940'lardan beri sinemada sözü edilmeye değer ne varsa *Yurttaş Kane*'den etkilenmiştir" demişti bu film hakkında. Filmde bir gazeteci (William Alland), büyük gazete patronu Charles Foster Kane'in (Orson Welles) ölürken söylediği son sözün, "Rosebud" sözcüğünün anlamını bulma peşine düşer. Adım adım, ona en yakın olmuş kişilerle görüşerek bu büyük patronun çocukluktan mezara kişisel ve toplumsal gelişimini izler ve onun özel ve kamusal portresini elde eder. Kane ile bir opera şarkıcısı yapmaya çalışıp da başaramadığı karısının, Dorothy Comingore'un öyküleri William Randolp Heart ile metresi Marion Davies'in yaşamlarına çok benzemektedir. Öyle ki Heart ve gazeteleri bu filmi engellemeye çalışmış, ancak Welles'in dava açma tehdidinden sonra RKO bu filmi gösterime sokmuştur. Filmin çok belirgin üstünlüğü ve etkisine rağmen bu tartışmalar onu olumsuz etkilemiş ve muhtemelen Oscar jürisini aleyhine çevirmişti (ya da belki jüri üyelerini asıl rahatsız eden Welles'in gençliği ve aşırı özgüveniydi). Her halükârda bu filmin ne kadar önemli bir başyapıt olduğu ilk gösterildiğinde değil, daha sonra anlaşılmıştır. *Potemkin Zırhlısı*'ndan bile daha yenilik dolu olduğu gibi asla eskimeyen ve her kuşağa taze gelen bir filmdir.



OYUN: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Everett Sloane, Ray Collins, Paul Stewart, Agnes Moorehead, Ruth Warrick, George Coulouris, William Alland; YÖN/YAP: Orson Welles; SEN: Welles, Herman J. Mankiewicz; KAM: Gregg Toland; MÜZ: Bernard Herrmann.

26. yaşgününü filmin gösterime girdiği ay kutlayan harika çocuk Welles, Joseph Cotten'la birlikte

OSCAR ÖDÜLLERİ: En İyi Senaryo.
OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Welles), En İyi Yönetmen, En İyi Sinematografi, En İyi Sanat Yönetmenliği/Dekor (Perry Ferguson, Van Nest Polglase, Al Fields, Darrel Silvera), En İyi Müzik, En İyi Ses Kaydı (John Aalberg), En İyi Kurgu (Robert Wise). (1941 En İyi Film Ödülü: *How Green Was My Valley.*)

119 Dakika. Siyah beyaz.



ZAFER MADALYASI
Bad Day at Black Rock (1955)

Filmin adına bakınca bunun bir western olduğunu düşünebilirsiniz. Bir bakıma öyledir de. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Amerika'nın güneybatısında küçük bir çöl kasabasında geçen bir tür çağdaş western. Black Rock kasabası için kötü gün, tek kollu bir yabancının (Spencer Tracy) trenle gelip herkese tuhaf sorular sormasıyla başlar. Oysa ona göre bu sorular hiç de tuhaf değildir ilk bakışta. O kasabada yaşayan Japon asıllı Amerikalı bir çiftçiye askerdeki oğluna ölümünden sonra verilen madalyayı teslim etmek için gelmiştir sadece. Ama entrikacı Robert Ryan'ın başını çektiği kasaba halkı bu yabancıya karşı saf tutar ve hava ısındıkça gerilim de artar. Belli ki burada çok kötü şeyler olmuştur, bunun ne olduğunu bulmak da Tracy'nin işidir. Çok üst düzey bir melodramdır bu. Temel durum –düşmanca davranan bir kasabaya gelen bir yabancı (genelde hep iki kolludur)– çok defa kullanılagelmiştir. Ancak pek azı bu kadar başarılıdır. *Zafer Madalyası* benzerlerinden çok üstündür, çünkü gerek senaryo, gerekse filmde tek bir söz, ifade ya da edim bile boşuna kullanılmamıştır. Hâlâ eskimemiş ve kolay kolay da eskimeyecek tutumlu, özlü bir film. Şiddetin patlak vereceğini biliriz ama bunun için beklememiz gerekir ve bekleriz, böylece sonunda şiddet ortaya çıktığında günümüzdeki bıçaklama, vurma sahnelerinden ve kan göllerinden çok daha çarpıcı olur. Film teknik ustalık kadar oyunculuk yönünden de üstündür. Tracy her zamanki gibi mükemmeldir, Ryan da yardımcı oyuncu olarak en iyi oyununu çıkarmıştır. Ama *Zafer Madalyası* olağanüstü çekilmiş ve işlenmiş bir macera/gerilim filminden ibaret değildir. Aynı zamanda ciddi bir toplumsal sorunu, İkinci Dünya Savaşı sırasında Japon asıllı Amerikalılara



yapılan baskıları ele almaktadır. Bu konu Alan Parker'ın 1990 yapımı *Come See the Paradise* filminde daha derinlemesine ele alındı ama bu konunun sözünü eden ilk Hollywood filmi *Zafer Madalyası*'dır.

OYUN: Spencer Tracy, Robert Ryan, Dean Jagger, Ernest Borgnine, Walter Brennan, Lee Marvin, Anne Francis; YÖN: John Sturges; YAP: Dore Schary; SEN: Millard Kaufman (Howard Brisk'in "Bad Day at Hondo" öyküsünden); KAM: William C. Mellor; MÜZ: Andre Previn.
OSCAR ADAYLIKLARI: En İyi Erkek Oyuncu (Tracy), En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo. 1955 En İyi Film Ödülü: *Marty*).
81 dakika. Renkli.



At yerine beygir gücü, eyer yerine bavul – gene de klasik bir western çatışması

ZAFER YOLLARI
Paths of Glory (1957)

Bu Stanley Kubrick'in usta bir yönetmen olarak gelişini haber veren bir film. Şimdiye kadar çekilmiş en güçlü savaş karşıtı filmlerden biri olarak nitelenmiştir ancak hepsi bundan ibaret de değil. Her şeyden önce asker zihniyetine karşı keskin, öfkeli bir saldırıdır. Birinci Dünya Savaşı sırasında ele geçmesi imkansız bir Alman mevzine karşı





yapılan akılsızca saldırının kanlı bir fiyaskoyla sonuçlanması üzerine üç asker günah keçisi olarak seçilir ve korkaklık suçuyla harp divanına verilir. Bu askerleri savunma görevi verilen Yüzbaşı Dax (Kirk Douglas) öykünün ahlaki odak noktasıdır. *La Grande Illusion*'da olduğu gibi öykünün temeli subaylarla erler arasındaki adeta aşılmaz sınıf ayrımıdır. Bu ayrım, acı bir ironiyle, cephe gerisinde terfi için yarışan subaylarla cephede top atışında katledilen askerler arasındaki karşıtlık biçiminde ortaya konur. Kendilerini korumak için daha alt rütbedeki herkesi harcamaktan çekinmeyen subayların acımasız tavrı, bu insanların ahlaken ne kadar yozlaşmış olduklarını adeta aynı acımasızlıkla gözler önüne seren Kubrick tarafından çok iyi yansıtılmaktadır. Generallerin çıkarcı acımasızlığı karşısında dürüstlük ölçütünü oluşturan Dax'ın merhamet ve dürüstlüğü öykünün sertliğini tahammül edilemez dereceye gelmekten kurtarmaktadır. Kubrick aynı temayı –savaşın insanlıkdışı yanı– *Dr Strangelove* ve *Full Metal Jacket* filmlerinde tekrar ele aldı, ancak her ikisi de çok iyi olmakla birlikte *Zafer Yolları* çok daha etkileyicidir.

OYUN: Kirk Douglas, Adolphe Menjou, George Macready, Ralph Meeker, Timothy Carey, Wayne Morris, Richard Anderson; YÖN: Stanley Kubrick; YAP: James B. Harris; SEN: Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson (Humphrey Cobb'un romanından); KAM: Georg Krause; MÜZ: Gerald Fried.

OSCAR ADAYLIKLARI: Yok. (1957 En İyi Film Ödülü: *The Bridge on the River Kwai*.)

86 Dakika. Siyah beyaz.

Bu Kitapta Yer Alan Filmlerin Listesi

Afrika Kraliçesi *(The African Queen)*

Albay Blimp'in Hayatı ve Ölümü *(A Matter of Life and Death/Stairway to Heaven 1946)*

Altına Hücum *(The Gold Rush 1925)*

Amerikan Rüyası *(It's a Wonderful Life 1946)*

Arabistanlı Lawrence *(Lawrence of Arabia 1962)*

Asalet Uğruna *(Kind Hearts and Coronets 1949)*

Asri Zamanlar *(Modern Times 1936)*

Baba *(The Godfather 1972)*

Baba II *(The Godfather PART II 1974)*

Bağdat Hırsızı *(The Thief of Bagdad 1940)*

Bambi *(Bambi 1942)*

Bank Dick *(The Bank Dick 1940)*

Bay Porter *(Oh! Mr Porter 1937)*

Bazıları Sıcak Sever *(Some Like it Hot 1959)*

Bebek *(Bringing Up Baby 1938)*

Bir Gecede Oldu *(It Happened One Night 1934)*

Bir Kadın Kayboldu *(The Lady Vanishes 1938)*

Bir Ulusun Doğuşu *(The Birth of a Nation 1915)*

Birleşen Kalpler *(The Big Sleep 1946)*

Bisiklet Hırsızları *(Ladri di Biciclette 1948)*

Bonnie ve Clyde *(Bonnie and Clyde 1967)*

Burjuvazinin Gizli Çekiciliği *(Le Charme discret de la bourgeoisie 1972)*

Büyük Umutlar *(Great Expectations 1946)*

Cabiria Geceleri *(Le Notti di Cabiria 1957)*

Casablanca *(Casablanca 1942)*

Cehennem Dönüşü *(Stagecoach 1939)*

Cennetin Çocukları *(Les Enfants du Paradis 1945)*

Cephede Eğlence *(M.A.S.H. 1970)*

Chinatown *(Chinatown 1974)*

Çifte Tazminat *(Double Indemnity 1944)*

Çöl Aslanı *(The Searchers 1956)*

Duck Soup *(Duck Soup 1933)*

E.T. *(E.T. - The Extra-Terrestrial 1982)*

Frankenstein *(Frankenstein 1931)*

Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok *(All Quiet On Western Front 1930)*

Gazap Üzümleri *(The Grapes of Wrath 1940)*

General *(The General 1926)*

Genevieve *(Genevieve 1953)*

Gregory'nin Kızı *(Gregory's Girl 1980)*

Güneş İmparatorluğu *(Ran 1985)*

Hannah ve Kızkardeşleri *(Hannah and Her Sisters 1986)*

Harp Esirleri *(La Grande Illusion 1937)*

Hayatımızın En Güzel Yılları *(The Best Years of Our Lives 1946)*

200 Yıl Sonra *(Sleeper 1973)*

2001 Uzay Macerası *(2001: A Space Odyssey 1968)*

Kabare *(Cabaret 1972)*

Kahraman Şerif *(High Noon 1952)*

Kırmızı Pabuçlar *(The Red Shoes 1948)*

Kıyamet *(Apocalypse Now 1979)*

Kızgın Boğa *(Raging Bull 1980)*

Köpeklerin Günü *(Dog Day Afternoon 1975)*

Küçük Bir Yol Şarkısı *(Pather Pançali 1955)*

Lady Eve *(The Lady Eve 1941)*

Laura *(Laura 1944)*

Lavender Hill Çetesi *(The Lavender Hill Mob 1951)*

Leopar *(Il Gattopardo 1963)*

Malta Şahini *(The Maltese Falcon 1941)*

Napolyon *(Napoleon 1927)*

Nashville *(Nashville 1975)*

Nehir *(Red River 1948)*

Nereye Gittiğimi Biliyorum *(I Know' Where I'm Going 1945)*

Ninoşka *(Ninotchka 1939)*

Olmak Ya Da Olmamak *(To Be or Not to Be 1942)*

Onun Kızı *(His Girl Friday 1940)*

Orpheus *(Orphée 1949)*

39. Basamak *(The Thirty Nine Steps 1935)*

Oyunun Kuralı *(La Règle du Jeu 1939)*

Oz Büyücüsü *(The Wizard of Oz 1939)*

Ölümsüz *(Z 1968)*

Pat ve Mike *(Pat and Mike 1952)*

Perde Açılıyor *(All About Eve 1950)*

Potemkin Zırhlısı *(Bronenosets Potyemkin 1925)*

Pigmalyon *(Pygmalion 1938)*

Raşomon *(Rashomon 1951)*

Rıhtımlar Üzerinde *(On the Waterfront 1954)*

Robin Hood'un Maceraları *(The Adventures of Robin Hood 1938)*

Rüzgar Gibi Geçti *(Gone With the Wind 1939)*

Sapık *(Psycho 1960)*

Shane *(Shane 1953)*

Serseri Aşıklar *(A Bout de Souffle 1959)*

Sevgili Clementine *(My Darling Clementine 1946)*

Sierra Madre Hazineleri *(The Treasure of the Sierra Madre 1948)*

Sokaklar *(Mean Streets 1973)*

Sonsuz Ölüm *(Butch Cassidy and the Sundance Kid 1969)*

Sonsuz Sokaklar *(La Strada 1954)*

Sunset Bulvarı *(Sunset Boulevard 1950)*

Taksi Şoförü *(Taxi Driver 1976)*

Top Hat *(Top Hat 1935)*

Üçüncü Adam *(The Third Man 1949)*

III. Richard *(Richard III 1956)*

Vahşi Belde *(The Wild Bunch 1969)*

Viski Galore *(Whisky Galore 1948)*

Yaban Çilekleri *(Smultronstället 1957)*

Yağmur Altında *(Singin'In The Rain 1952)*

Yasak Oyunlar *(Les Jeux Interdits 1952)*

Yedinci Mühür *(Det Sjunde Inseglet 1957)*

Yedi Samuray *(Şişinin No Samuray 1954)*

Yurttaş Kane *(Citizen Kane 1941)*

Zafer Madalyası *(Bad Day at Black Rock 1955)*

Zafer Yolları *(Paths of Glory 1957*

Bu kitapta sunulan, benim beğendiğim ve/veya sevdiğim filmlerin listesidir. Ve/veya diyorum çünkü bazılarını sevmekten çok hayranlık duyuyorum. Hepsine uygulanan bir ölçüt ise bacaklara, maratoncu bacaklarına sahip olma şartı: Hepsi de zaman sınavından geçmiş. Ve böyle bir ölçüte başvurduğum için son on yıl içinde çevrilmiş birçok filmi liste dışı bıraktım. Bunların zamana dayanma güçleri henüz ispat edilmedi.

Her neyse. Kitapta, sinemanın ilk yüzyılından benim seçtiğim 100 film yer alıyor. Dokunulmaz bir liste değil bu benim için, hele sizin için hiç değil. Bir süre önce bir Fransız dergisi önde gelen sinemacılardan en beğendikleri on filmi sıralamalarını istemişti. Hepsi uzun uzun düşünerek ve zorlanarak on tane film adı çıkardı. Bir tek Martin Scorsese saymaya başladı ve ancak derginin ısrarıyla 125'te durabildi. Ona hak veriyorum. 232.000 film içinden -ya da bunların ne kadarını gördüyseniz onların içinden- 100 tanesini seçmek, altından kalkılması zor bir iş. Yapacağınız seçim, o sıradaki ruh haliniz ya da içinde bulunduğunuz koşullar gibi çok değişik faktörlere bağlı ister istemez. Bir on yıl sonra bu kitabı yeniden yazacak olsam bu liste farklı olur, belki de çok farklı. Her şey gibi iyi ve kötü hasat yılları oluyor ama kimi zaman bir bakıyorsunuz klasik olacak filmler almış yürümüş. Filmlerin olgunlaşması zaman alır... Benim diyeceğim sadece şu ki, şimdilik bu liste benim için yeterli. Beni büyük bir ekran, iyi bir projeksiyon makinesi ve bu filmlerin sağlam kopyalarıyla birlikte ıssız bir adaya bırakın, uzun bir süre kurtulmayı düşünmem bile.

Barry Norman

ISBN 975-414-326-9