ISSN: 1305-4309

ŞEKANS 1

Sinema Kültürü Dergisi

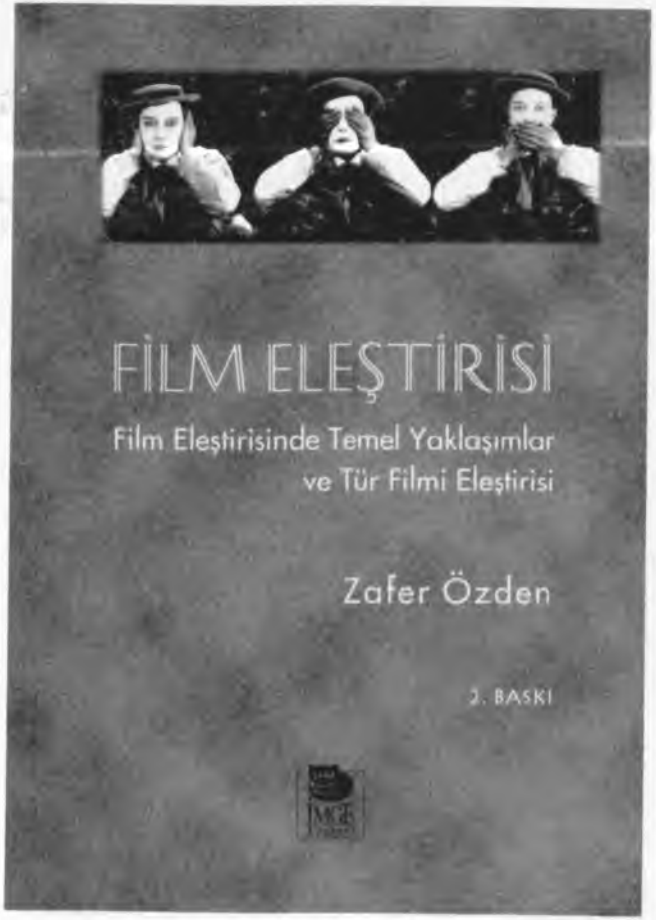


DOSYA: SİNEMA VE SAVAŞ
Savaşın Sinemasının Savaşı
Savaşın Tanıkları
İspanyol İç Savaşı

Yüksek Çözünürlük
Nasıl bir sinema kitaplığı?
Rotterdam Film Festivali
Serra Yılmaz
Cahit Berkay
Tan Tolga Demirci
Jean Rouch

ŞUBAT • MART 2005

4 YTL • 4 MİLYONTL



FİLM ELEŞTİRİSİ

Film eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi

Zafer ÖZDEN

www.imge.com.tr

Sahibi
Kül Sanat Yayıncılık Menajerlik Ltd. Şti. adına
Bilal Kolbüken

YAYIN KURULU

Yayın Yönetmeni
Gökhan Erkılıç

Yayın Koordinatörü
Ece Özdemir

Sorumlu Yazı İşleri Müd.
Atasay Koç

Haber Editörü
Seren Barkören

Vizyon Editörü
Sanem Or

Düzelti
Cem Kayalıgil

Görsel Yönetmen
Yeşim Aslan

Teknik Yönetmen
Kamil Mingü

Kapak: Pathe Journal

KATKIDA BULUNANLAR
Civan Ertov
Doğu Şenkoy
Elif Beşer
Moldiyar Yergebekov
Mutlu Dirlik
Nagihan Konukcu
Selen Akün
Sinan Mutlu



şubat - mart 2005 ISSN 1305-4309

Sinema Dostları Derneği
tarafından hazırlanmaktadır.

İletişim
Meşrutiyet Cad. 48/19
Kızılay Ankara
Tel/Faks: 0 312 431 34 26
sekans@sinedost.org

İÇİNDEKİLER

6 Gündem ve Haberler

14 Vizyon

30 Söyleşi

Serra Yılmaz

47 Kısa

Tan Tolga Demirci
Söyleşisi

Festivallerden 9

Rotterdam Film Festivali
Sundance Film Festivali

Vizyon - Eleştiri 18

Bulutları Beklerken
Kahraman
Gönül Yarası

Kuram - Yorum 33

Şiirsel Adalet

Belgesel 55

Jean Rouch

İÇİNDEKİLER

59 Sinemanın Müziği

Cahit Berkay
Söyleşisi

Tekno - Sinema 68

Yüksek Çözünürlük

73 Dosya: Sinema ve Savaş

Savaşın Sinemasının Savaşı
Şili'nin Savaşı
İspanyol Toprağı
İspanya İç Savaşı
Yerli Savaş
Savaşın Tanıkları
Platoon

Sinema Arkeolojisi 118

Sinema Dergilerinden İlk-sözler

124 İstatistiklerin Dili

2004'de Salonlara Aktık!

Sinema Kitaplığı 125

Nasıl Bir Sinema Kitaplığı?
Film Müziği Tarihçe ve Yazılar



Sinema Dostları Derneği

www.sinedost.org
bilgi@sinedost.org

Sinemanın yaşamında önemli bir rol oynadığını düşünen, onu bir yaşam biçimi olarak gören bireylerin kurduğu derneğimiz, 30 Temmuz 2002 tarihinde doğdu. Yanımıza inandığımız değerleri alarak yola çıktık: Sinemanın kitlelerce önemli görülen eğlence yönü, karakteristik açılımlarından biri olmakla kalmaz, tüketim toplumunun yaratıcısı ve besleyicilerinden biridir de. Sinema salt bir sanat değil, görsel-işitsel bir dil ve sınırsız bir veri bankasıdır.

Derneğimizin ana uğraşısını eğitim seminerleri oluşturmaktadır. Bunun nedeni, sinemanın varsıllaşamaması konusunda gördüğümüz en büyük engelin eğitim ve bilgi boşluğu olduğuna inanmamızdır. Seminerlerimize katılımcılar diledikleri bir noktadan katılabiliyorlar. Seminerler çerçevesinde sinemanın en önemli yapıtları arasından seçilen otuz kadar filmin gösterimi de yer alıyor.

Amacımız, sinemanın eğitim sorununu ortadan kaldırmak ve sinemanın geleceğini yapılandırabilecek bireyler yetiştirmektir. Yapım, yayıncılık, yayımcılık, arşiv, organizasyon ve kültür turizmi konularında gerçekleştirdiğimiz çalışmalarla sinema kültürünün ve sevgisinin gelişip güçlenmesini sağlamak; sinema çalışanlarının ve sinemaseverlerin sosyal ve kültürel gereksinimlerini karşılamak; yaşam standartlarını yükseltecek koşulları oluşturmak, sektörü destekleyici amaçlarımız arasındadır. Bu amaçları gerçekleştirmek için film arşivi yapmak, film gösterimleri düzenlemek ve sinema alanında yapılan bilimsel araştırmalara destek vermek öncelikli işlerimiz arasında. Diğer sinema kurumlarıyla ortak projeler düzenlemek, görsel sanatlar alanında danışmanlık hizmeti vermek, Sinemamız ile ilgili bilginin yabancı üniversite, özel kurumlar ve araştırmacılara aktarılmasını sağlamak zaman içinde gerçekleştireceğimiz amaçlarımız arasında. Kurulduğumuz tarihten beri seminer programlarımızı desteklemek için film gösterimleri düzenliyoruz. Ardımızda bıraktığımız iki yıllık süre içinde 121 gösterim gerçekleştirdik. Yazılı ve görsel materyalleri topladığımız arşivimiz bir başka çalışma alanımızı oluşturuyor. Arşivimizde 1636 kitap, dergi ve kataog, 26009 filmin jenerik bilgisi, 53665 eleştiri yazısı, 11915 yönetmenin biyo-filmografisi ve tamamına yakınını bağımsız, ulusal, alternatif ve üçüncü dünya sinemalarından derlediğimiz 1641 film bulunmaktadır.

Sinemanın dili kelimelerimizin ne kadar uzağına düşerse düşsün, yarattığı suskunluğu değerlendirme çabasının önemine kör kalamayız. Bu kaygıyla daha yetkin bir seyirci olmak doğrultusunda izleyen, okuyan, yazan, düşünen; kısacası donanımını zenginleştirme arayışındaki bütün seyirci-okurlar için sinema dergilerinin ayrı bir yeri olmuştur. Oysa, Sinema Dostları Derneği olarak yaptığımız anketlerden, sinemayla ilgilenenlerin beşte dördünün ara sıra bile olsa bir sinema dergisi okumadığını öğrendik. Popülerin dışında kalana lütfederek yer verenlerin, sinemayı ideolojik bir araç olarak kullananların ya da salt akademik açlıklarının giderilmesi için havanlarında su dövenlerin bizlere izlettirdikleri filmin bundan başka bir sonu da olamazdı. Öyleyse sinemanın gerçek bir sinema dergisine gereksinimi vardı. Sekans işte bu boşluğu doldurmak için çıkıyor.

Sekans yazınsal ve görsel açıdan doyurucu, yeni görüş ve gelişmeler karşısında ılımlı ve tartışmalara açık bir kimlik taşıyacak biçimde kurgulandı. Kendimizin ve okurumuzun görmek istediği bir dergi olabilmek, konu zenginliğine ulaşmayı gerektiriyor. Bu nedenle Sekans sayfalarında çok sayıda bölüm başlığıyla karşılaşacaksınız. Gündem, Vizyon, Vizyon-Eleştiri, İstatistiklerin Dili, Sinema Kitaplığı, Festivallerden, Sinema Arkeolojisi, Söyleşi, Sinemanın Müziği, Biyografi, Filmografi, Kuram/Yorum, Tekno-Sinema ve Kısa/Belgesel her sayıda yer vereceğimiz başlıklar. Yine her sayıda, sinema dünyasının gündemini de yakalayarak kendi gündemimizi oluşturacak ve özel bir dosya konusu ile karşınıza çıkacağız. Sunduğumuz yapı özgün yazılar kadar çevirilere de kucak açmakta. Sekans'ı düzeyli araştırmacılığı dolayısıyla akademik; gündemle, güncel olanla ve görsel tüketicilerle olan ilişkileri bağlamında popüler ve açıldığı alanın özgül ruhuna eğilmesi bakımından sinematografik bir dergi olarak tanımlamak olası. Hangi açıdan ele alırsanız alın, ölçütümüzün, sinemayı okumaya ve tartışmaya kapalı kapıları zorlamak olduğunu her zaman göreceksiniz.

Bilgimiz, deneyimimiz, gücümüz ve inancımızla Sekans'ın, sinematografik düş ve düşüncelerinizin, üretim ve duyarlılığınızın buluşma noktası olmasını amaçlıyoruz. Bunu, aramıza katılmanız için bir teklif olarak değerlendirmenizi diliyoruz.

Şimdi, sinema ve yayıncılığımız için yeni sekanslar kurma zamanıdır. Iki ay sonra bu sayfalarda yeniden görüşmek üzere.

sekans'dan

filmin koptuğu an

Beyazperdedeki düşleri söze dökmek hep zor oldu: Zaman aktı, resimler döndü, renkler yandı, göz kandı - dil kaldı. Varsa yoksa makaranın sesiydi; sus pus karanlığa daldık. Biz günlerimizi o suskunluğa, o karanlığa adadık.

16. Ankara Uluslararası Film Festivali 03-13 Mart tarihleri arasında Ankaralı sinemaseverlerle buluşacak. Festivalin 3 Mart'ta düzenlenecek açılış töreninde, 15 yıldır Türk sinemasına ilişkin istatiki bilgileri titizlikle kaydettiği için Antrakt sinema dergisi ve 1977'den beri sinema sanatına verdiği destekten ötürü SİYAD, 'Kitle İletişim Ödülü' ile onurlandırılacak.

SİYAD 2004, Türk Sinema Ödülleri açıklandı. 17 Ocak'ta Emek sinemasında yapılan törenle



ödüller sahiplerini buldu. Ahmet Uluçay'ın 'Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak' En İyi Film, Yönetmen ve Senaryo ödüllerinin sahibi oldu. En İyi Kadın Oyuncu ödülünü Demet Akbağ alırken, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ödülünü de Şerif Sezer aldı. 'Yazı Tura' filmindeki rolü ile En İyi Erkek Oyuncu ödülü Olgun Şimşek'e ve En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödülü Erkan Can'a verildi. En İyi Görüntü Yönetmeni, 'Neredesin Firuze' filmiyle Hayk Kirakosyan seçildi. Gecede ayrıca Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Münir Özkul ve Gani Turanlı 'Onur Ödüllü'ne layık görülen sanatçılardı.

Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali 5-15 Mayıs 2005 tarihleri arasında 8. kez sinemaseverlerle buluşmaya hazırlanırken, "Uçan Süpürge Onur Ödülü" oyuncu Sevda Ferdağ'a, "Bilge Olgaç Başarı Ödülleri" de seslendirme sanatçısı Jeyan Ayral Tözüm ve sinema yazarı Sevin Okyay'a verilecek. Uçan Süpürge'nin her yıl düzenlediği Kısa Film Öykü Yarışmasının teması ise; "Senin Annen Bir Melekti Yavrum". Başvurular için son gün 4 Mart 2005. Seçilecek 10 öykünün yazarı 'Senaryo Nasıl Yazılır?' konulu atölye çalışmasına katılmaya hak kazanacak.10 senaryo içinden seçilecek olan en iyi senaryo Filme-Cass tarafından filme çekilecek.

Detaylar için: www.ucansupurge.org

Belgesel Sinemacılar Birliği'nin (BSB) sekizincisini düzenleyeceği 1001 Belgesel Film Festivali ve Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansında 2-6 Mart tarihleri arasında İstanbul'da gerçekleştirilecek. "Birbirini anlamak ve Kültürlerarası İletişim", "Avrupa Çok Kültürlülüğü Nasıl Algılıyor?", "Oryantalizmin Kültürel Kimlikler Üzerindeki Etkileri ve Küreselleşme", "Kültürel Bir Tanım-lama Olarak Oksidentalizm", "Oryantalizm ve Ideoloji", "Batı ve Doğu Kavramlarının Sinematografik Anlamları" konferansı bazı konu başlıkları.
İletişim için: www.bsb-adf.org

Filmlere denetleme değil "değerlendirme" geliyor! Türkiye'de gösterime girecek yerli ve yabancı sinema filmlerine RTÜK'ün belirlediği uyarıcı semboller konulacağı açıklandı. Filmlerin, "7, 13, 18 yaş ve üzeri" veya belli bir sınırlama içermediği bu sembollerle belli olacak. RTÜK'ün belirlediği sembol sistemi, çocuk ve gençlerin bilişsel, sosyal ve duygusal gelişimleri üzerinde olumsuz etkileri olabilecek zararlı içeriğin sınıflandırılması esasına dayanıyor. Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürü Abdurrahman Çelik, çocuk ve gençlerin ruh sağlığını düşünerek sinema değerlendirme kurullarına konunun uzmanlarını da dahil edeceklerini söyledi. Üye sayısı 6'dan 9'a çıkarılacak olan Sinema Değerlendirme Üst Kurulu, Kültür ve Turizm, Milli Eğitim ve İçişleri Bakanlıklarından birer üye, sinema sektöründen 3 üye ile bir psikolog, bir sosyolog ve bir çocuk gelişim uzmanından oluşacak.

BKM, Plato Film, AFM Grubu ve Energy Medya'nın kurduğu KENDA dağıtım şirketi sektöre girmeye hazırlanıyor. "Kendin Dağıt"ın kısaltılmışı olan KENDA'nın ana hedefi öncelikle BKM ve Plato Film gibi kendileri film üreten şirketlerin filmlerini dağıtmak. KENDA, ana dağıtımcı firmaların paylarını değiştirmeye şimdiden aday.

Modern sanat müzesi İstanbul Modern bünyesinde Arthouse adıyla, sanat filmlerinin gösterileceği bir sinema salonu açıldı. Arthouse, sinema salonlarında izleme fırsatı bulamadığımız bağımsız filmleri de gösterime sokacak. Arthouse'un hedefleri arasında bağımsız film festivali düzenleme projesi de yer alıyor. www.arthouseturkey.com

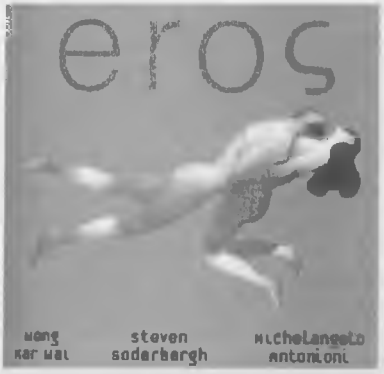
Kramer ödülü iki filme verildi. Amerika Yönetmenler Birliği, düzenlediği yarışma kapsamında sosyal sorunlara yer veren filmler kategorisinde verilen "Stanley Kramer" ödüllerine 2005 yılı için iki film seçti. Hotel Rwanda, Afrika'daki Tutsi ve Hutu kabileleri arasındaki çatışmalara, Voces Inocentes (Masum Sesler) ise El Salvador'daki ordu ve gerillalar arasındaki iç savaşa yer veriyor. Ödüller, filmlerinde sosyal sorunlara değinmeye özen gösteren 2001 yılında ölen ABD'li yönetmen Stanley Kramer adına verliyor.

Sinema okurunun uzun zamandır özlemini çektiği Sekans yayın hayatına başladı. Derginin sinema yayıncılığındaki boşluğu dolduracağına kesin gözüyle bakılıyor. Sekans Dergisi'ne yayın hayatında başarılar diliyor ve bütün kalbimizle destekliyoruz. Yolu açık olsun...

---

3. Çevre Kısa Film Festivali 2005'in bu yılki teması "çocuk ve çevre" olarak belirlendi. 21-25 Eylül tarihleri arasında düzenlenecek olan festival, İstanbul'lu çevreciler ve sinemaseverler ile buluşacak. 23 Nisan 2005 günü "çocuk ve çevre" temalı 1 dakikalık kısa film projesi çalışması özel gösterimlerde yer alacak. Katılımcılar için son başvuru tarihi 1 Mart 2005 olarak açıklandı.

Antonioni Eros'la yeniden Eros'un peşinde... Üç önemli yönetmen; Michelangelo Antonioni, Wong Kar-Wai ve Steven Soderbergh'in yönettiği birer episoddan oluşan Eros, Avrupa'da gösterimde. Kar-Wai Gong Li'li La Mano'da çılgın aşkın bir örneğini; Soderbergh Equilibrium'da düşlerin psikoanalitikyansımasını ve Antonioni Il Filo Pericoloso delle Cose'de erotizmin auteurist bir yorumunu yansıtıyor. 2004 yapımı film Venedik 2003'te yarışma dışı gösterilmişti.



KAPLANLAR SAHİPLERİNİ BEKLİYOR



Bu yıl 26 Ocak-4 Şubat tarihleri arasında gerçekleşecek olan Uluslararası Rotterdam Film Festivali (IFFR) yine güçlü ve zengin bir programla sinemaseverlerin huzuruna çıkıyor. Bu yıl 34.'sü düzenlenecek ve 100'den fazla filme evsahipliği yapacak olan festival tam anlamıyla bir prömiyerler geçidi olacak. 44 Dünya prömiyeri, 31 uluslararası prömiyer ve 26 Avrupa Prömiyeri gerçekleştirilecek. Avrupa'nın en prestijli sinema organizasyonlarından biri olan festivale bu sene Tiscali, Hubert Bals Fonu, Fransız Kanalı TV5 ve CineMart çeşitli katkılarda bulundu.

Sinemaseverlere uzun metrajlı filmlerden, belgesellere, fotoğraf sergilerinden panellere kadar geniş bir yelpaze sunan Festival, izleyenlerin filmleri daha kolay izleyebilmeleri için pek çok özel bölüm de içeriyor. Bunlardan biri 'Ortadoğu Sorunu ve İslam Kimliği' bölümü. Burada gerek İslam dünyasının içinden gerekse dışarıdan İslam dünyasına bakış atan pek çok film programa dahil edilmiş durumda. Irak'ta Saddam'ın devrilmesinden beri çekilen ilk uzun metrajlı film olan Oday Rasheed'in **UnderExposure** isimli çalışması seyirciyle ilk defa Rotterdam'da buluşacak. Ayrıca Irak'daki ABD askeri kampına çok yakın olup geçtiğimiz günlerde bombalanan 'Hayal Diyarı' Felluce'yi konu alan '**Occupation: Dreamland**' Irak'taki ABD askeri varlığı ile ilgili kuşku ve düşünceleri tarafsız bir şekilde aktaran, programdaki önemli filmlerden biri.

Rashid Masharawi'nin Hubert Bals Fonu destekli belgeseli **Kardeşim Arafat**/My Brother Arafat, geçtiğimiz günlerde ölen Yasser Arafat'ın, geçtiğimiz kasım ayında ölen kardeşi Dr. Fathi'nin yaşamını anlatıyor.

Kanada'nın çalışkan ve genç yönetmeni Rubba Nadda Arsineé Khanijan'ın iki kültür arasında sıkışmış Arap kökenli bir Kanadalı kadını canlandırdığı **Sabah** filmi ile Rotterdam'a misafir oluyor.

Çin'in yoğun baskılar uyguladığı müslüman Uygur eyaletindeki ünlü bir ip

Festival Rotterdam

Festival Sundance

sinan mutlu





cambazının öyküsünün anlatıldığı Deborah Stratman'ın **Gökyüzünün Kralı**/King of the Sky ile 1999 Rotterdam FF'nin açılışını **Yastıktaki Yaprak**/Leaf On A Pillow filmi ile yapan Endonezya'nın öncü yönetmeni Garin Nugroho'nun dünyanın en kalabalık müslüman ülkesindeki komik modernleşme öykülerini anlattığı **Aşklar ve Yumurtalar Hakkında**/Of Love and Eggs adlı filmi de bölümün göze çarpan filmlerinden biri.

Bu sene festivalde önemli bir bölümde ilk defa Rotterdam'da uluslararası bir deneyim yaşayacak olan Güneydoğu Asyalı genç yönetmenlere S.E.A Eyes (South East Asia Eyes, Güney Doğu Asya Gözleri) başlığı altında ayrıldı Bu bölümden Ho Yuhang'ın **Tapınak**/Santuary ve Doan Minh Phuong'ın **Sessiz Gelin**/Bride of Silence adlı filmleri yarışma bölümünde Aslan Kaplan için mücadele edecekken, aynı zamanda Güney Doğu Asya' dan daha pek çok filmin de festival süresince gösterimi yapılacak.

Aynı zamanda festivalde artık klasikleşmiş bölümler olan İskandinav Sineması, Latin Amerika ve ABD sinemasından örnekler ve Hindistan sineması bölümleri de izleyicilere dünyanın dört bir yanından ilginç ve Avrupa'da gösterim şansı bulamamış pek çok bağımsız filmi görme şansı tanıyor.

IFFR'de bu yıl 'Oyuncu Özel' bölümünde Anri Sala ağırlanıyor. Parisli ünlü oyuncunun performans çalışmaları ve filmleri sinemaseverlerle buluşacak.

'Yönetmen Özel' bölümünde ise IFFR bu sene Rus nekrorealist yönetmen

Yevgeni Yufit var. Festival süresince yönetmenin 4 uzun 8 kısa metraj filmi seyirciyle buluşacak. Ayrıca yönetmenin festivalde bir de fotoğraf sergisi açılacak. 1983 yılında makina mühendisliğini bitiren Yufit, bu tarihten sonra Aleksandır Sokurov'dan sinema dersleri almaya başlar. Mzhala-Film ile anlaşıp deneysel fimler çekmeye başlayan Yufit kısa sürede kendine özgü bir sinema dili oluşturmayı başarır. St.Petersburg'da Nekrorealist hareketin babası sayılan Yevgeni Yufit çektiği filmlerle sinemacılardan ressamlara ve yazarlara kadar Rus Sanat çevresinde pek çok kişiye esin kaynağı oldu.

IFFR 2005'de Tema Bölümünde Rus Paralel Sineması ele alınıyor. Rusya'da Paralel Sinema olarak adlandırılan akımın 'perestrojka' dönemi ve Sovyetler Birliği formu ile sıkı bağlantılarından beslenen yapısının festivalde bu sene 'Yönetmen Özel' bölümünde yer verilen Rus Yevgeni Yufit ile de sıkı bağlantıları var. Yufit'in nekrorealist sinema anlayışının Rus Paralel Sinemacıları üzerinde doğrudan bir etkisi oldu. Parelel Sinemanın özelliklerinden biri de bu filmlerin hiçbir otoritenin desteğini almadan çekilmiş filmler olması. Artık ikinci kuşağını yetiştirmeye başlayan Rus Paralel Sineması'nın günümüzde pek çok aktör, performans sanatçısı, müzisyen, fotoğrafçı, yazar ve gazetecileri bir araya getiren kendi festivalleri, platformları ve internet siteleri var. IFFR 2005'de 'Yakın Geçmiş-Yakın Gelecek: Rusya Paralel Sineması' bölümünde 8 uzun ve 5 kısa metraj film gösterilecek.

Festivalde bu sene geçmiş yıllarda olduğu gibi uzun metraj ve kısa metraj dallarında olmak üzere filmler Kaplan Ödülleri için yarışacak. Kısa film yarışması bu yıl Fransız kanalı TV5'in katkılarıyla gerçekleşiyor. 23 ülkeden 32 kısa film bu sene TV5 Kaplan Ödülü için yarışacak. Yarışmaya seçilen filmlerde 30 dakikadan uzun olmama ve uluslararası ya da Avrupa prömiyerlerini gerçekleştirecek olmaları şartı arandı. Kısa filmler için ilk defa düzenlecek yarışma bölümünde tıpkı uzun metrajda olduğu gibi Kaplan ödülleri 3 ayrı filme verilecek ve bu filmler 3000 avroluk ödül kazanacak. Aynı zamanda bu sene Rotterdam'da TV Kaplan Ödülü için Türkiye'den de bir film katılıyor. H. Fatih Kızılgök'ün **Toz**/Dust adlı filmi dünya prömiyerini Rotterdam'da gerçekleştirecek.

Uzun metraj bölümünde bu sene ödüller, ünlü internet sitesi Tiscalli ve

Hollanda'nın önde gelen gazetelerinden Volkskrant'ın katkılarıyla veriliyor. VPRO Kaplan ödülü için 14 film yarışacak. Yarışma dahilindeki filmlerin dördü uluslararası prömiyerini, dördü dünya prömiyerini ve de dördü Avrupa prömiyerini Rotterdam'da yapacak. Kazanan üç film 4 Şubat Cuma akşamı festivalin kapanış seremonisinde açıklanacak.

VPRO Kaplan Ödülleri'ni kazanacak üç filmi 10.000 avroluk bir ödül de bekliyor. Aşağıda, yarışmaya katılan yönetmenleri, filmleri, yapımcı ülkeleri ve yapım yıllarını bulacaksınız.

Jose Eduardo Alcazar'ın O Amıgo Dunor/Arkadaşım Nerdesin (Brezilya/Paraguay, 2005), Mercedes Alvarez'in El Cielo Gıra /Gökyüzü Dönüyor (İspanya, 2004), Doan Minh Pkuong/Doan Thanh Nghia'nın Hat Mua Roi Bao Lauy/Sessiz Gelin (Vietnam/Almanya, 2005), Thomas Durchshlag'ın Allein/Yalnız (Almanya, 2004), Francesco Fei'nin Onde/Dalgalar (Italya, 2005), Vera Fogwill ve Martin Desalvo'nun Las Mantenıdas Sın Suenos/Tutuklu Ve Hayalsiz (Arjantin, 2005), Daniele Gaglianone'nin Nemmeno Il Destıno/Değişen Kader (İtalya, 2004, Ho Yu-Hang'ın Sanctuary/Tapınak (Malezya, 2004), Fow Pyng Hu'nun Paradise Gırls/Cennet Kızları (Hollanda, 2004), Ilya Khrzhanovsky'nin Four/Dört (Rusya, 2004), Reneta Litvinova'nın Boginya/Tanrısız (Rusya, 2004), Erik Poppe-Hawaii'nin Oslo (Norveç, 2004), Takahaski Izumi'nin Aru Asa Soup Wa (Japonya, 2003) ve Whang Cheol-Mean' in Frakchi/Gizli Kamera (Güney Kore, 2004.

BAĞIMSIZLARIN KALESİ SUNDANCE

Sundance Film Festivali bu sene 20-30 Ocak tarihleri arasında Park City, Utah'da gerçekleşecek. İlk defa 1978 yılı içinde Festival düşüncesi olmadan ve film kritiklerinin yapıldığı ve Utahlı gençlere sinema seminerlerinin verildiği bir dernek olarak kurulan Sundance; ünlü oyuncu/yönetmen Robert Redford'un öngörüsü ve destekleriyle 1981 yılında bir film enstitüsü haline dönüştü ve 1985 tarihinden itibaren bu enstitü her yıl bir film festivali düzenlemeye başladı.

Hollywood'da kendine yer bulamamış ya da bulmak istememiş Amerikan Bağımsız Sinemasının adını tüm dünyaya duyurabildiği en önemli

kanal haline gelen festival, aynı zamanda Hollywood'un bile değer verdiği çok önemli ve prestijli bir organizasyon haline gelmiştir. **Hoop Dreams**, **Smoke Signals** ve **Boys Don't Cry** ve daha pek çok dünya çapında ses getirmiş bağımsız Amerikan filmi ilk defa Sundance'da adını duyurmuştur.

Geçtiğimiz yıllarda içe dönük bir yapısı olan Sundance FF'nde bu sene ilk defa olarak yabancı filmlerde yarışacak. Açılışını Don Roos'un yönettiği **Mutlu Sonlar**/Happy Endings filmi ile yapacak olan festival eskiden olduğu gibi ulusal dalda Drama ve Belgesel Yarışma Bölümlerinin yanında bu sene ilk defa konulan Dünya Sineması bölümünde de drama dalında 16, belgesel dalında da 11 film yarışacak.

Ulusal Bölümde Drama dalında Steve Buscemi'nin **Lonesome Jim**, Scott Coffey'nin **Ellie Parker**, Noah Baumbach'ın **The Squid and The Whale** adlı filmleri yarışmada öne çıkacak filmler olarak göze çarpıyor. Yine Ulusal Belgesel dalında Alex Gibney'nin **Enron: Rise and Fail**; Ellen Perry'nin **The Fall of Fujimori**, Eric Black ve Frauke Sandig'in **Frozen Angels** ve Eugene Jarecki'nin **Why We Fight** iddialı yapımlar olarak gösteriliyor. Dünya Sineması bölümünde ise ilk başta usta isim Werner Herzog'un **Grizzly Man** filmi göze çarpıyor. Ayrıca Sean McAllister'ın **The Liberace of Baghdad**, Pirjo Honkasalo'nun **The 3 Rooms of Melancholia** adlı yapıtları merakla bekleniyor.

Drama dalında yarışacak yabancı filmler arasında Gaby Dellal'ın **On a Clear Day**, Sebastian Cordero'nun **Cronicas** ve Susanne Bier'in **Brothers** filmleri favori gösteriliyor.

Festivalde ayrıca yarışma dışında ilk defa gösterimi yapılacak filmlerde yer alıyor. Fenton Bailey ve Randy Barbato'nun **Inside Deep Throat** adlı belgeselleri; Sundance ödüllü Rebecca Miller'ın (eşi Daniel Day-Lewis'ın oynadığı) **The Ballad of Jack and Rose**; başrollerini Michael Keaton ve Robert Downey Jr.'ın paylaştıkları **Game 6**; Mike Binder'ın **Upside of Anger** (Joan Allen ve Kevin Costner) ve Kevin Bacon'ın **Loverboy** (Sandra Bullock ile başrollerde) gibi filmler festival süresince seyirciyle buluşacak.

Vizyon

Akasya

Meleğin Düşüşü

İçimdeki Deniz

Eğreti Gelin

Gelibolu

Ağlayan Çayır

Dönüş

Eğitmenler

AKASYA / ACACIA

2003 yılı Güney Kore yapımı korku filmi **Akasya**, yönetmen Ki Hyung Park'ın üçüncü filmi olarak karşımıza çıkıyor. Annesinin ölümünden sonra yetim-haneye verilen Jin Sung, bir süre sonra genç bir çift tarafından evlat edinilir.

Zeki bir çocuk olan Jin Sung, ağaçları çok sevmekte ve sürekli onların resmini çizmektedir. Bahçelerindeki akasya ağacına karşı olan ilgisine kimse anlam veremez. Genç çiftin yakında sahip olacakları bebek ile evin havası değişmiş ve Jin Sung yalnızlık çekmeye başlamıştır. Çocuk bir gün ortadan kaybolur, korkutucu ve şaşırtıcı olaylar meydana gelmeye başlar.



MELEĞİN DÜŞÜŞÜ



2001 yılında senarist ve yönetmenliğini yaptığı **Herkes Kendi Evinde** adlı ilk filmiyle, İstanbul ve Ankara Film Festivallerinde "En İyi Film" ödülünü kazanan Semih Kaplanoğlu, son filmi **Meleğin Düşüşü** ile de son Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "Dr. Avni Tolunay Jüri Ödülü'ne layık görüldü. Oyuncuları arasında, Tülin Özen'in de Altın Portakal'da "En İyi Kadın Oyuncu" dalında ödül aldığı film, bir otelde temizlik görevlisi olarak çalışan Zeynep'in, babasının uygunsuz davranışları ile çekilmez olan hayatının, şehrin başka yerindeki ses teknisyeni Selçuk'un, ölmüş eşinin kıyafetlerinin bulunduğu bavul sayesinde nasıl değişeceğinin hikayesi. Filmin, Türkiye-Yunanistan ortak yapımı olduğunu da hatırlatalım.



SEKANS 1 - 05

İÇİMDEKİ DENİZ
MAR ADENTRO
THE SEA INSIDE

Gerçek bir hayat hikayesinden yola çıkılarak çekilen **İçimdeki Deniz**, oldukça hassas bir noktaya parmak basıyor: Ötenazi. Gençliğinde geçirdiği bir deniz kazasından dolayı, yaklaşık 30 yıldır yatağa bağlı kalan Ramon Sampedro' nun tek isteği, ötenazi talebinin kabul edilmesidir. Boynundan aşağısı felç olmuş ve hayatla tek ilişkisi deniz manzaralı penceresi olan Ramon'un, ölüm isteği sürecinde, iki kadın belirleyici olacaktır; avukat Julia ve köylü kızı Rosa. **Tez** (Thesis) ve **Diğerleri** (The Others) filmlerinden hatırlayacağımız Şili'li yönetmen Alejandro Amenábar'ın son filmi **İçimdeki Deniz**, İspanya'nın Oskar Ödüllerine aday gösterdiği iki filmden birisi.



EĞRETİ GELİN

Sinemamızın en üretken yönetmenlerinden Atıf Yılmaz'ın basında büyük ilgi çeken son filmi **Eğreti Gelin**, beyaz perdede yerini alıyor. Filmde, genç damatları cinsel açıdan evliliğe hazırlayan ve eğreti gelin olarak adlandırılan bir kadının öyküsü anlatılıyor. 1930'larda Denizli yöresinde geçen filmde, Nurgül Yeşilçay, Müjde Ar, Onur Ünsal, Fikret Hakan ve Metin Akpınar rol alıyor.



GELİBOLU

Atatürk, Nemrut, Hititler belgeselleriyle tanıdığımız Tolga Örnek, son filmi **Gelibolu**'da, II. Dünya Savaşı'nda Çanakkale'de yaşananları anlatıyor. Belgeselle ilgili bilinmesi gereken birkaç ayrıntıyı sizlere de aktarmak isteriz. Gelibolu, Türkiye'de Yüksek Çözünürlük teknolojisiyle çekilen ilk belgesel olma özelliğinde. Aslında 180 dakika olarak çekilmiş belgesel, sinema salonlarında 90-100 dakika arasında seyredilebilecek, daha sonraki dönemlerde, televizyonlarda eksiksiz olarak 180 dakika yayınlanabilecekmiş. Diğer bir bilgi de, Jeremy Irons'un , tıpkı Hititler'de olduğu gibi sesiyle Gelibolu kadrosunda da bulunduğu. Son olarak, Örnek, belgesel için, Çanakkale Savaşı uzmanı onaltı tarihçiyle çalışmış. Filmin, ulusal ve uluslar arası arenada yankı bulacağı kesin.



AĞLAYAN ÇAYIR

TRILOGY: THE WEEPING MEADOW

Üç saatlik izlenceden ödün vermeyen Yunan yönetmen Theo Angelopoulos'un 2003 tarihli üçleme filminin ilki, **Ağlayan Çayır** kişisel öykülerin, oldukça geniş bir tarihsel çerçeve içerisinde, 1919-1949 yılları arasında işlendiği bir film. Alexis ve Eleni arasındaki aşk, Kızıl Ordu'nun Odessa'yı istilasının sonrasında, Yunan mültecilerin anavatanlarına döndükleri sırada başlar. Çocukluklarını beraber geçirmelerine rağmen, Alexis'in babası bu aşka razı olmaz. Köylerinden ayrılmak zorunda kalan çift, Yunanistan'da dolaşıp durur. Ancak, aşklarını ayakta tutma yolundaki tüm çabaları boşunadır. Alexis, ABD'ye göç eder, Eleni ise rejim karşıtlarını desteklediği için hapse atılır. İkinci Dünya Savaşı patlak verir ve Yunanistan Almanlar tarafından işgal edilir. Üçlemenin ikinci filminin, 1953 yılında Stalin'in ölüm gününde Özbekistan'da başlayan bir yol hikayesi olduğunu da aklınızdan çıkarmayın. Angelopoulos filmlerinin vazgeçilmez bestecisi, Eleni Karaindrou'nun yaptığı müzikler ise, yine dikkat çekeceğe benziyor.

DÖNÜŞ
VOZVRASHCHENIYE
THE RETURN



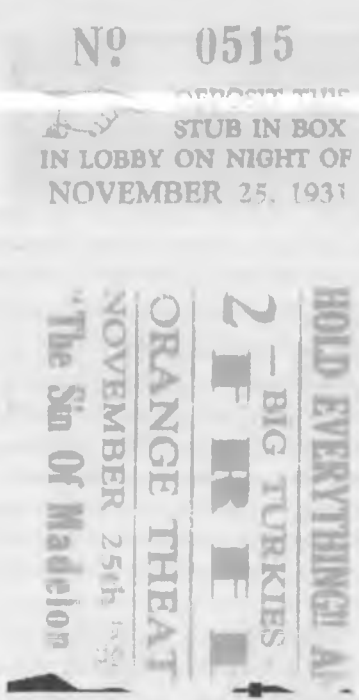
Rus yönetmen Andrei Zvyagintsey'in Venedik'te ödül alan ilk filmi **Dönüş**, yıllar sonra ortaya çıkarak babaları olduğunu iddia eden bir adam ve iki erkek kardeş arasındaki ruhsal sorgulamaları, Rus topraklarını ön plana çıkararak vurgulayan bir film. Hayatlarını altüst eden bu adamla yolculuk eden çocuklar, bütün yanıtları uzak ve ıssız bir adada bulur. Kuzeydeki göllerin ve ormanların vahşi güzelliği, gözler önüne serilen insani drama tuhaf bir boyut katar.

THE EDUKATORS

DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI



Cannes Film Festivali'nde dakikalarca ayakta alkışlanan, Almanya-Avusturya ortak yapımı, 28 yaşındaki Avusturya'lı yönetmen Hans Wingartner imzalı **The Edukators**, bir grup gencin dünyayı değiştirme hayalini konu alıyor. Jan, Peter ve Jule, zenginlerin villalarına zorla giren, mobilyaların yerini değiştiren, eve "çok fazla paranız var" türünden notlar bırakan, üç idealist ve asi gençtir. Bu üç arkadaşın öyküsünü anlatan filmin oyuncularından Daniel Brühl'ü, Wolfgang Becker'in **Good Bye Lenin!** filminden anımsayabileceğinize dikkat çekmek isteriz.



Kahraman
Selen Akün

Bulutları Beklerken
Ece Özdemir

Gönül Yarası
Seren Barkören

VİZYON-ELEŞTİRİ

Quentin Tarantino Saygı ve Sevgiyle Sunar:
Büyüklere Masallar

Kahraman/Hero/Ying Xiong

selen akün
selenakun@sinedost.org

Yönetmen: Zhang Yimou **Senaryo:** Zhang Yimou, Li Feng, Wang Bin **Görüntü Yönetmeni:** Christopher Doyle **Kostüm:** Emi Wada Müzik: Tan Dun **Oyuncular:** Jet Li (İsimsiz), Maggie Cheung Man Yuk (Uçan Kar), Tony Leung Chiu Wai (Kırık Kılıç), Ziyi Zhang (Ay), Daoming Chen (Qin Kralı), Donnie Yen (Uzayan Gökyüzü)
2002/96'/Mandarince/Çin-Hong Kong

Biri **Kahraman**, diğeri de **Uçan Hançerler Evi** (House of Flying Daggers) olmak üzere iki defa Oscar'a aday gösterilen Yimou, **Kahraman**'la Berlin FF'nde Alfred Bauer Odülü kazanmış ve 2003 Hong Kong Sinema Ödülleri'nde de En İyi Görüntü dahil toplam yedi ödülün sahibi olmuştu. Yönetmen ayrıca bir Altın Ayı, iki de Altın Aslan ödülü sahibi. Ang Lee'nin **Kaplan ve Ejderha**'sının (Crouching Tiger, Hidden Dragon) yapımcısı Bill Kong, Cannes'da Teknik Büyük Ödülü'nü kazanmış görüntü yönetmeni Christopher Doyle, **Shaolin Soccer**'la büyük başarı sağlayan aksiyon yönetmeni Tony Ching Siu Tung, Oscar ödüllü kostüm tasarımcısı Emi Wada ve yine Oscar ödüllü besteci Tan Dun filmin muhteşem kadrosunu tamamlıyor.



Dövüş sanatları filmi izlemek isteyen seyirciler için yönlendirici olan ve ticari olarak oldukça başarılı sayılan fragman ve -kimileri için ters bir tepki doğursa da Tarantino'nun önerisiyle renklenen- afişlerden de anlaşılacağı üzere, Hollywood borsasında kendini kanıtlamış, dokuz yaşından beri aldığı eğitimlerle dövüş sanatlarında ustalaşmış Jet Li başrolde. Yine aynı dalda usta bir başka isimse, filmin ilk 20 dakikasından sonra gözükmüyorsa da Donnie Yen. Diğer oyuncular ise -ki dövüş sanatlarını bu film için öğrendiler- benim favori çiftim olan, Wong Kar-Wai'nin **Aşk Zamanı** (In the Mood for Love, 2000) filminden tanıdığımız ve yine aşklarına doyamayan bir çifti fazlasıyla başarılı bir şekilde canlandıran Maggie Cheung Man Yuk ve Tony Leung Chiu Wai. Leung'un sadık yardımcısını ise Ziyi Zhang oynuyor ve dövüş sahnelerinde zorlansa da dans eğitimi sayesinde üstesinden geliyor. Qin Kralı rolü önce Jackie Chan'e teklif edilmiş, geri çevirince Daoming Chen

kabul etmiş ve bence çok da başarılı olmuş. Zhang Yimou, Pekin Film Akademisi'nin 1982 mezunlarından, yani bir 5. kuşak yönetmeni. Sinemaya görüntü yönetmeni olarak, aynı kuşaktan okul arkadaşı Chen Kaige'in yönettiği **Sarı Toprak** (Yellow Earth) filmiyle başlamış. Yimou, özellikle kadın karakterler aracılığıyla ataerkil düzeni, gelenek ve iktidar kavramlarını sorguladığı filmleriyle sanat sineması saflarına alındı. Gong Li'nin canlandırdığı **Ju Dou** (1990), **Red Sorg-hum** (1988 Berlin FF Altın Ayı ödülü), **Raise the Red Lantern** (1991) önemli filmleri. Fakat yönetmen 1999'da **Road Home** ile Ziyi Zhang'a sinema kariyerinin ilk filmin-de çalışma şansı veriyor. Zhang son dönemin popüler isimlerinden. Yö-netmen, Kahraman ve yine Zhang'ın oynadığı bir dövüş sanatları filmi olan Uçan Hançerler Evi (2004) ile şimdilik rotasını değiştirmiş gözükmekte. 60'larda okuyup çok etkilendiği, Çin edebiyatında 2000 yıllık geçmişi olan dövüş sanatları üzerine kurgulanmış 'wuxia' romanlarını, o günlerden beri filme çekmek, hep istediği bir şey olmuş. Kaplan ve Ejderha Doğu'da bir romantik edebiyat türü olan 'chuangi'-dan ağırlıklı olarak esinlenmişken, Yimou hem romantizmi hem de 'wuxi-a'yı birleştirmiş. Wu, dövüş sanatları demekken; Xia Batı'daki şövalye benzeri dürüst, cesur, onurlu, adil ve iradesi yalnız aşkla sarsılabilir savaşçılar demek oluyor. Eğitimle yeteneklerini birleştiren ustalar aynı zamanda intikam ve tutku dolu olup sihir ve doğaüstü güçlere de sahiptirler. Yönetmen yeni bir dövüş yönetmeni olmadığını, olmak da istemediğini, yalnızca dövüş filmlerini yeni bir bakış açısıyla, Xia ile özdeş kahraman kavramını sorgulayan ve yeniden tanımlayan bir film çekmeyi isteyen bir amatör olduğunu söylüyor.



Kahraman, yaklaşık 30 milyon dolarlık bütçesiyle en büyük Çin yapımı ünvanını aldıktan sonra önce ülkesinde, ardından yaklaşık 50 milyon dolar hasılatıyla ABD'de ve sonra da ülkemizde hatırı sayılır bir izleyici sayısına ulaştı. Doğal olarak hakkında da epey bir yazıldı, çizildi. Gelelim konumuza.

Bir varmış bir yokmuş... Vakti zamanında, ki bu 2008 sene öncesine denk geliyor; Çin, imparatorluk olma yolunda ilerliyormuş. Yedi krallık birbiriyle savaş halinde ancak içlerinde en kararlısı Qin kralı Qin Shi Huang'mış. Kral, uzun zamandır bu hızmini gören efsanevi üç suikastçının hedefi olmuş. Onları öldürebilene öncelikle kendisinin huzuruna çıkabilme şansı bahşedecektir, tabii dağlar kadar altın ödülü de cabası. On sene böyle biri çıkmamış. Ta ki bir gün üçünü birden öldürdüğünü iddia eden 'İsimsiz' gelene kadar. Gelmiş ve başlamış başarılarını anlatmaya. Anlatımlar oldukça sakin bir konuşma havasında geçer. Tabii kral, kahinlik mertebesine erişmiş mumlar yardımıyla da olsa, hikayeleri kolay kolay yemeyecektir ve eşsiz tahminlerde bulunacaktır. Böylelikle, kimilerinin de belirttiği gibi, Kurosawa Usta'ya saygı niteliğinde Rashomon tarzı farklı bakış açılarıyla yinelenen hikayelere tanık oluruz.

İlk dövüş sahnesinde, İsimsiz ve Uzayan Gökyüzü'nün stop-motion çekimlerle bezenmiş dövüş sahnelerini yağmur altında gerçekleştirdikleri açık hava Go oyunu evi, filmin ve karakterlerin genel ruhuna dair bir çok ipucu taşıyor. Bilindiği üzere Go oyunu yaklaşık 4000 yıl önce Çin'de icat edilmiştir ve özü geçmişte yaşanılanlar ya da gelecek hakkında düşünmek yerine o ana konsantre olmaktan geçer. Burada Zen benzeri meditasyon, konsantrasyonu arttırmaya yardımcıdır. Oyunun hangi evresinde olursanız olun, her hamle için tahtanın tamamını hesaba katmanız gerekir. Taktik, strateji ve konsantrasyondan ibaret olan bu oyun tam da dövüş sanatlarında ustalığa erişmek için gerekli bütün unsurları barındırıyor. İsimsiz ve Kırık Kılıç'ın gölün üzerindeyken zihinlerinde dövüştükleri sahne yine konsantrasyonun önemini ve gücünü vurguluyor.



Daha önce bir sürü karakter saydık ama asıl başrolü çoğunlukla doğayla bütünleşen dış mekanlar oynuyor. Yaprakların döküldüğü bir sonbahar ormanı, Jiuzaigou'da bulunan dupduru muazzam bir göl manzarası ve altın gibi kumlarıyla bir çöl... Ve yağmur, rüzgar gibi doğa olayları da eklenince izlenen kareler nefis bir resim sergisinde geziyormuşsunuz hissi veriyor. Uçan Kar ve Ay'ın kusursuz kadın dövüşçüler olarak karşımızda olduk-



ları, ölüm anında yaprakların turuncudan kırmızıya döndüğü sahnedeki kırmızının kanı simgelemesi gibi, film boyunca kan görmememiz ise bir başka estetik kaygının ürünü. Bunlara dans eden ipeksi kumaşlardan oluşan son derece estetik kostümler aracılığıyla sağlanan renk faktörünü de ekleyin. Tabii bunlar oldukça bilinçli tonlamalar ve hikayelerin sırasına göre değişen inanışa göre yapılan anlamlandırmalarla süsleniyor. Mesela kırmızının hakim olduğu hikaye aslında rengin temsil ettiği yalan kavramına denk düşüyor. Mavi sahneler mantığı, yeşil ve griler belleği, beyazlar ise sadelik ve gerçeği temsil ediyor. Müzik ise hem karakterler hem de bizim üzerimizde meditasyon etkisi yaratan otantik ambiyansın tamamlayıcısı. Bütün bunlar art-house tarzın tipik öğeleri.

Bu noktada, görüntülerin ve renk terapisinin filmin ana eksenini oluşturduğunu, görselliğin hikayenin kat kat üstüne çıktığını ve neyin anlatıldığından çok nasıl anlatıldığına önem verildiğini belirtmek gerek. Hikayenin fiziksel gerçekliğinin, neden-sonuç ilişkisini yüceltmeden, sadece görselliğe dayanmasını, yönetmenin hikayenin basitleşmesi gerektiği düşüncenin değil duyuların önemli olduğu düşüncesine bağlıyoruz. Filmde diyalogların neredeyse tamamı, zaman zaman filmin oldukça ağırlaşmasını sağlayan düşünsel mesajlarla dolu. Bir kısmını yazılı olarak başta ve sonda da okuyoruz. Temalar da oldukça kapsamlı. Bir yandan bireyi ifade eden intikam, aşk, kıskançlık öne çıkarken, öte yanda okların kendisine değmediği, estetiğe verilen önemi güzel yazı sanatıyla vurgulayan kaligrafi hocasının 'Dilimizi, kültürümüzü yok edemezler.' sözünde olduğu gibi birlik ve düzen gibi kolektif ruhun ve toplumun önem kazandığı mesajlar izliyoruz. Sonuç olarak, bu topraklar hepimizin ve cennetin altında herkes birdir, söylemi ve totaliter rejimin simgesi olan imparatorluğa verilen önem ve yaşlı ustaya duyulan sonsuz saygı hiyerarşisiyle bitirilen film, birçokları tarafından bu noktada eleştirildi. Genelde sisteme karşı duran, ülkesinde yasaklanan filmleriyle öne çıkan yönetmen, bir anlamda ana akım izleyiciye kayan popüler bir film yaparak, yoksa artık sistemin tam ortasındayım mı demek istiyor? Zannetmemek ve kendi özgün duygularını yansıtacağı filmlerini tekrar görmeyi beklemekten başka çare yok sanırım.

Bulutları Beklerken

ece özdemir
eceozdemir@sinedost.org

Yönetmen : Yeşim Ustaoğlu
Senaryo : Yeşim Ustaoğlu, Petros Markaris (George Andreadis'in 'Tamama' adlı biyografi çalışmasından esinlenilerek)
Görüntü Yönetmeni: Jacek Petrycki
Oyuncular : Rüçhan Çalışkur, Rıdvan Yağcı, Ismail Baysan, Dimitris Kamberidis, Suna Selen, Feride Karaman, Oktar Durukan, Jannis Georgiadis, Irene Tachmatzidou, Demoklia Mustakidou
2003, Türkiye-Yunanistan-Fransa, 90 dk.

Türk sineması, kurgulanan geçmişinin, şimdisinin ve geleceğinin fark edilip sorgulanacağı günlere değin kan kaybetmeye devam edecek. Kurmacaseverler, yarattıkları şenlikte gerçeklikle dans etmeye niyetli gözükmezken, geçen zamanın görsel algımız ve tüm bir sinema anlayışımız üzerinde yaratacağı tahribat sanıldığından fazla olacak.

Sinemaya, 1994 yılında **İz**'le adım atan Yeşim Ustaoğlu, adımlarını toplumsal bir sinemanın yollarında yürümek üzere hızlandırınca, **Güneşe Yolculuk**'u, ardından da **Bulutları Beklerken**'i ekledi filmografisine. Kötü oyunculukları, ağdalı diyalogları, aksayan olay örgüsü ve hemen her sahnesinde hissedilen hamlığına rağmen **İz**, özenilmiş sinematografisi nedeniyle, bize özgü hoşgörünün bir ilk filmi yüreklendirme çabasıyla başarılı sayıldı. Bu hoşgörünün gerçekliği ağza almayan tavrı, **İz**'in eksikliklerinin **Güneşe Yolculuk**'ta da karşımıza çıkmasına neden oldu. Her türden 'öteki'ye değinen **Güneşe Yolculuk**, toplumcu gerçekçi yapısıyla, sinemamızda gittikçe büyüyen bir boşluğu doldurmaya talipti. Üzerine yazılanlardan ve Ustaoğlu'nun söylemlerinden yola çıkarak vardığımız bu kanı, izlediğimiz filmde yalanlıyordu kendini. Üstelik bu kez, başta Kürt sorunu olmak üzere, Türkiye'nin pek çok açmazına değinmeye çalışmış, amatör oyuncularından anlatım diline kadar, filmin kurgusal gerçekliğini destekleyecek her türden 'gerçek' unsuru dahil etmişti filme. Ama bu çaba, ağırlıklı rolleri üstlenen amatör oyuncuların söylediklerini karşılamayan yüz ve beden devinimleri; profesyonel oyuncularla yan yana geldikleri planlardaki birbirini reddeden oyunları; söyletilmiş iri cümlelerin altında ezilen 'doğal' söyleyişleri; atlayan zaman ve biçim kurgusu; mantık hatalarıyla dolu öyküsü ve bir türlü kurulamayan atmosferi nedeniyle -görüntü yönetmeni Jacek

Petrycki'nin başarısına rağmen- filmin kendi gerçekliğinin kurulması için yeterli olmaz. Ve Ustaoğlu'nun zihnindeki tasarı, peliküle yansımaz, yansıyamaz yine.



Bulutları Beklerken, bu geçmişin bir uzantısı olarak, Ustaoğlu sinemasının kalıtımsal arazlarını taşıyor elbette. Ancak diğer filmleri göz önüne alındığında, yönetmenin katettiği yol görmezden gelinemez. Herşeyden önce, diğerlerine göre daha iyi formülize edilmiş bir film **Bulutları Beklerken**. Ustaoğlu, sahip olmadığı sinemasal duyarlılıktan doğan eksikliklerini, aklın soğuk koridorlarında yarattığı formüllerle gidermeyi deneyerek en iyisini yapıyor aslında. Görsel açıdan inanılmaz malzemeler sunan bir coğrafya; bu görüntüleri başarıyla aktaran bir görüntü yönetmeni; üzerine her kesimin konuşabileceği bir konu; seyirci kompleksi olmayan bir sinemanın izinde dedirtecek öyküleme, amatör ve profesyonel oyuncuları aynı potada eritebilirim diyen oyuncu seçimleri; ülkemin çıkmazlarını sorguluyorum ve eleştiri oklarını sürekli bizden tarafa atıyorum diyen festival garantili söylemler.

1916'dan sonra Karadeniz bölgesinden göç etmek zorunda kalan Rum ailelerinden birinin kızı olan, göç yolunda ailesini kaybeden ve bir Türk aile tarafından evlat edinilen Ayşe'nin iç hesaplaşmasını, toplumsal hesaplaşmaların fonunda izlediğimiz **Bulutları Beklerken**, ana karakter Ayşe'ye ve onun öyküsüne ters düşmeyen yan öyküler ve karakterlerle güçlendirilmiş; öykülemedeki katmanlılık, görsel malzemenin çeşitliliği ve bolluğuyla desteklenmiştir. Yerel imajlar



sahip oldukları özgünlükle, evrensel görüye de hitap ederken, özenle düzenlenmiş çerçeveler taşınan estetik kaygılara dem vurur. Buraya kadar herşey iyi, formül işler gözükmektedir. Tüm bu özellikleriyle, entelektüel seyirciyi ve sinema profesyonellerini tatmin etmiştir film. Oyle ki, tartışmaya açtığı önemli sorunlardan aldığı senaryo desteğine, çekildiği coğrafyadan oyunculuklarına kadar, bir övgü sağanağı altında değerlendirildi. Filmin Türk sinemasında yeni bir dönem açtığı öngörülerini, Ustaoğlu'nun sinemasının Sokurov sinemasına eş olduğu görüleri izledi.

Ustaoğlu'nun, **Bulutları Beklerken**'le yapmaya çalıştığı şeyin, hem kendi sineması hem de Türk sineması adına önemli bir manevra olduğu doğru. Ancak, filmle ilgili tüm bu görüler gerçek olmayan düzlemlerde seyrediyor ve biz ısrarla konuştuğumuz filmin, izlediğimiz film olmadığını görmezden geliyoruz. Hiçbir Sokurov filminde, karakterlerin gereksiz cümleler kurduğunu ve bu cümlelerin eğreti bir şiirselliğe bulandığını görmezsiniz. Sokurov filmlerinde karakterimsi tiplemelere rastlamazsınız. Sokurov'un, eylemin doğal akışına müdahele ettiğini, öykülerini desteklemeyen yılışık bir görselliği tercih



ettiğini ve atmosfer yaratma sorunu olduğunu düşünmezsiniz. Ve kendi görsel dilini yaratmayı başarmış bir yönetmen olarak, yetkinliğini bir başka isme referans ettiğini de.

Bütün bunlar bile, **Bulutları Beklerken**'i olgunlaşması için zaman tanımamız gereken bir yönetmenin, vasatı zorlayan bir filmi olarak değerlendirmemiz için yeterliyken, ondan mit yaratmaya çalışmanın, hem Ustaoğlu sinemasının, hem de Türk sinemasının atması gereken adımları geciktireceğini düşünüyorum.

SEKANS 1-05

Gönül Yarası

seren barkören
serenbarkoren@sinedost.org

Yönetmen: Yavuz Turgul **Senaryo:** Yavuz Turgul **Görüntü Yönetmeni:** Soykut Turan **Sanat Yönetmeni:** Sırma Bradley **Oyuncular:** Şener Şen (Nazım), Meltem Cumbul (Dünya), Timuçin Esen (Halil), Güven Kıraç (Mehmet), Devin Çınar (Piraye), Sümer Tilmaç (Takoz)
2004/100'/Türkiye

Sinema'da inandırıcılığın yolu, bildiğin hikayeleri anlatmaktan geçiyorsa, Yavuz Turgul, Türkiye'nin geçirdiği değişim süreçlerinde yaşanan toplumsal kırılmaları, değişime ayak uydurmakta zorlanan bildiğimiz karakterler üzerinden anlatarak bunu başarıyor. Turgul, sinema hayatına 1976'da Arzu Film'de **Tosun Paşa**, **Sultan**, **Çiçek Abbas** ve 80'li yılların en güçlü hikayelerinden biri olan **Züğürt Ağa** filmlerinin senaryolarını yazarak başlıyor. Türk toplumunun gerçekleriyle inşaa ettiği metinlerinin görsel karşılıklarını yaratma hevesi ise 1984'te **Fahriye Abla** ile hayata geçiyor. Bugün Yavuz Turgul, az üretmesinin de bir sonucu olarak Türk sinemasında, filmleri merakla beklenen ve izleyici kitlesini **Eşkiya** ile çok daha sağlamlaştırmış bir isim.

Gönül Yarası filmi, 1987'de **Muhsin Bey** filmiyle başlayan ve Turgul'un diğer filmlerinde de istikrarla devam etmiş olan Yavuz Turgul-Şener Şen ortaklığına, sekiz yıl aradan sonra, yeni bir halka daha ekliyor.

Turgul'un ilk filmi **Fahriye Abla**'yı diğerlerinden ayrı tutarsak, filmlerinin geneline ortaklık eden tema; toplumsal değişim karşısında bireyin gerek kendine gerekse içinde yaşadığı çevreye ters düşmesinden doğan çatışmalardır. Turgul'un filmlerinde birey, kendine özgü bir zaman diliminden çıkmış haliyle şimdiki zamanın getirdiklerine ters düşer; bu ters düşme sadece kahramanların gelenekselci yapılarından değil alışılmış mekanın değişiminin yarattığı bocalamayı da kapsar. Kahramanları kalabalıklar içinde yalnızlaşırken daha önceki deneyimleri anlamsızlaşır. **Eşkiya** filminde, dağlarda yaşamış ve 35 yılını hapishanede geçirmiş Baran'ın İstanbul'a gelişiyle; ağalık sisteminin tükendiği, köyünden kente şansını denemeye gelen Züğürt Ağa'nın İstanbul'a gelişi ve bu iki karakterin yabancısı oldukları bu şehirdeki bocalamaları benzerlikler taşır. Aynı olguları **Gönül Yarası**'ndaki Nazım karakteri için de söylemek mümkün. Doğu'nun ücra köy okullarının birinde,

tüm imkamsızlıklarla ama büyük bir sevgiyle sürdürdüğü öğretmenlik görevi, emekliliği gereği son bulmaktadır. Nazım seneler öncesi bıraktığı ama bıraktığı gibi bulamadığı İstanbul'a geri döner. Mekanın getirdiği değişimi zamanla, karakterlerin varolabilmek için kişisel değişimleri takip eder. Nazım karakteri idealist yaklaşımıyla da Muhsin Bey'in bir versiyonudur adeta; fakat iki karakter de idealist tavırlarından taviz vermek zorunda kalırlar. Nasıl ki, klasik Türk müziği ustası Muhsin Bey, hayatta kalabilmek için dönemin arabesk furyasının gereği olarak Urfalı Ali Nazik'e kaset yapmayı kabul eder; Nazım öğretmen de emekli maaşı bağlanana kadar sokaklarına ve kurallarına yabancı olduğu şehirde en yakın dostu Takoz Atakan'ın taksisinde geceleri şoförlük yapmaya başlar. Bu gecelerden birinde taksisine, çocuğuna bakabilmek için pavyon şarkıcılığı yapan Dünya biner.

Dünya, boşandığı kocası Halil'in çocuğunu elinden alacağı korkusuyla Anadolu'nun bir köyünden gelip İstanbul'a sığınmıştır. Tüm arzusu türkü söylemektir. Pavyonda türkü söylemenin koşulu ise konsomatrislikten geçer. Tanıdığı erkek portrelerinden farklı olarak efendi tavırlarıyla Nazım öğretmen, Dünya için, özlemini çektiği şevkat ve merhametin simgesi olur. Dünya'yı bulmak için İstanbul'a gelen gözü kara eski eş, Halil ise varolan trajedilere yenilerini ekler. Öykünün yan karakterlerinin hikayeleri de bir bütünün parçası olarak ana temayı destekleyici unsurlar olarak yer alırlar.



Büyük şehirde tutunamayan Dünya ve Nazım'ın birbirlerine sığınmaları ahlakçı geçinen çevrelerce sadece görmek istedikleri şekilde yorumlanır. Dostluğun, sevginin, merhametin çoktan değer kaybettiği, yok sayıldığı toplumda bu ikili ancak bir yere kadar direnebilir. Dünya'nın seçenekleri ya pavyonlara ya da şiddet düşkünü eski kocasına geri dönmektir. Filmin en dokunaklı sahnesinde, Nazım'a "Bunun üçüncü bir yolu yok mudur?" diye soran Dünya, sanki hepimize sorar gibidir. Nazım, Doğu'da köyler yakılırken, töre cinayetleri işlenirken, karısı ve çocukları kendisini terk ederken tüm olaylara sessiz ve seyirci kalmıştır. Öğretmenlik yaptığı köyden ayrılırken, hayatın ona herşeyi öğrettiğini ancak yine de yaşamın sonuna kadar süprizlerle dolu olduğunu söyleyerek başladığı hikayesine, bu sefer de Dünya'nın dramına seyirci kalması eklenir ve hayat, onu gönül yarası sahibi yapar.



Gönül Yarası, Doğu'nun ücra bir köyünde başlayıp, İstanbul'a dek uzanıyor. Samatya'da çekilen sahneler arasında, eski Türk filmlerinden aşina olduğumuz birlik beraberlik sembolü mahalle ortamı belirgin bir nostalji havası yaratıyor. Mahallenin sosyal yaşam alanı olan manav, kahve ve eczane gibi mekanlar ve bu mekanlardaki tiplemeler Nazım'ın geçmişinde bıraktığı İstanbul'u simgelerken, Nazım'ın şoförlük yaptığı İstanbul'un arka sokakları, pavyonları ve gece klüplerinden oluşan mekanlar Nazım'ın yabancısı olduğu İstanbul'a aittir. Zamanın birbirinden ayırdığı mekansal farklılıklar, İstanbul'un yeni haline ve eğitmen geçmişine ters düşen taksici dünyasına ayak uyduramayan Nazım'ın ikilemlerini beslemektedir.

Nazım'ın çağının adamı olmaması nedeniyle yaşadığı çelişkiler, anlaşmazlıklar öykünün ilerlemesinde önem taşıyor. Turgul'un senaryosu, gücünü, karakterlerin değişime ayak uydururken çevreleriyle yaşadıkları çatışmalardan alıyor. Filmin akışı içinde çatışmaların desteklediği dramatik yapı, hiç olmayacak bir yerde bozulup komedi gibi uç bir noktaya taşınıyor. Hava boşluğuna düşmüş hissi uyandıran bu sahneden sonra filmin toparlanması biraz zaman alıyor. Neşet Ertaş'ın türkü söylediği sahne ve türkü barda geçen diğer sahneler duygu yüklüler ama uzunluklarıyla ve varlıklaryla bütünün bir parçası olmaktan uzaklar. Nazım'ın birbirinden değerli kitaplarının, öğrencilerinin fotoğraflarının ve resimlerinin bulunduğu eski püskü valiz, karakterin tüm dünyasını ve idealizmini yansıtmada oldukça işlevsel bir aksesuar kullanımı. Nazım öğretmenin hayatla kurduğu ilişki bu valizle karşılığını buluyor.

Gönül Yarası, Turgul filmografisi içinde düşünüldüğünde trajikomik yönü olmayan bir film. Gerek teması, gerekse Turgul'un karakter yaratmadaki başarısı düşünüldüğünde, film, beklenenleri karşılasa da yönetmenin sineması içinde bütünün bir parçası olmaktan öteye gitmiyor, bir yenilik katmıyor. Türk filmlerine özgü klişelerden beslenen yapısıyla ve dramatize edilmiş olaylarla izleyenleri duygulandırma olasılığı yüksek bir film. Tabii duygulanmak, kendi gönül yaralarını yeniden anımsamak isteyenlere...



can dündar

büyülü fener

imge kitabevi

www. imge.com.tr
imgekitabevi.com

serra yılmaz

SÖYLEŞİ





yeşim aslan
yesimaslan@sinedost.org

Oyunculuk hayatınız nasıl başladı?

1977'de Dostlar Tiyatrosu'nda keyifli bir biçimde...

Sizi sinemaya bağlayan şey, oyunculuk sevginiz mi? Yoksa sinema sizin için bir varolma biçimi mi?

Sinema benim için bir varolma biçimi değil ama sinemasız kalmak istemem. Oyunculuk ise seçtiğim meslek...

İtalya'ya olan yakınlığınızdan ötürü, İtalyan sinemasını iyi tanıyor olmalısınız. Türk sineması ve İtalyan sinemasına baktığınızda gördüğünüz benzerlikler ya da farklılıklar nelerdir?

En temel fark, İtalya'da bir sinema endüstrisinin olması, bizdeyse olmaması... Bu ne demek? Sinema örgütlü, altyapılı bir sanayii demek... Bu, yapılan işe saygı gösterilmesi demek... Benzerlik sadece ikisine de sinema denmesi... Buradaki profesyonellik Türkiye'de ne yazık ki yok.

Türk sineması çok büyük olmasa da adımlar atmaya başladı. Bunu da aslında genç sinemacılara borçluyuz. Genç sinemacıların sizce duruşları nasıl? Nasıl olmalı?

Vakti zamanında senede 200'den fazla film üreten bir ülkede şu anda 20 kadar film çekiliyorsa durum vahim demektir... Hangi adımdan söz ediyoruz? Arada eskiden de Türk filmleri tek tük ödüller alırdı sağda solda... Nuri Bilge Ceylan atipik bir örnektir, onun başarısı Türk sineması iyi gidiyor demek değildir... Genç sinemacılara kolay gelsin, ne diyebilirim ki?

Türkiye'de sinema çalışmaları için kurulan sivil toplum kuruluşlarının sayısı artıyor. Bu konuda ne düşünüyorsunuz? Biraz gecikmeli de olsa, bir gün Avrupa sineması standartını yakalayabilecek miyiz?

Sivil toplum kuruluşlarının artışı tabii ki sevindirici ama daha çok uzun bir yol bizi Avrupa sineması standartından ayırıyor...

"Vanilya ve Çikolata" filmi Aralık ayında Türkiye'de gösterime

Serra Yılmaz Robert Abirached'den tiyatro eğitimi aldıktan sonra 1977-1979 yılları arasında Genco Erkal Dostlar Tiyatrosu'nda görev aldı. 1983'de "Şekerpare" filmiyle ilk sinema oyunculuğu deneyimini yaşadı. Anayurt Oteli, Bir Yudum Sevgi, Afife Jale, Fikrimin İnce Gülü gibi önemli filmlerde rol aldı. Türk sinemasının yeniden nefes almaya başladığı bir dönemde, Harem Suare, Cahil periler ve Karşı Pencere filmlerinde Ferzan Özpetek ile çalıştı. Gösterimde olan Ciro Ippolito'nun yönettiği 2004 yapımı Vanilya ve Çikolata filminde de usta oyunculuğunu sergiliyor.

Serra Yılmaz İtalya'da bulunduğu için, söyleşiyi e-posta aracılığıyla gerçekleştirdik.

girdi. Ciro Ippolito ile çalışmak nasıldı? Projenin oluşum sürecinden bahseder misiniz? "Vanilya ve Çikolata"nın Türkiye'de nasıl karşılanacağını düşünüyorsunuz?

Ciro ile çalışmak keyifliydi, çünkü kendisi gayet nazik ve hoş bir insan. O rol için beni düşünmüş ve asla pes etmedi ve sonunda beni anneanne yaptı... Büyük bir film değil, bence Cortes dansa devam etsin, sinemaya bulaşmasın... "Vanilya ve Çikolata"nın Türkiye'de nasıl karşılanacağına gelince, bilmem, ben seyirciden genelde pek bir şey anlamıyorum açıkçası...



"Türk sineması ve İtalyan Sineması arasındaki tek benzerlik, ikisine de sinema denmesi..."

Bir filme yönetmen olarak imza atacak mısınız? Şu anda proje bazında olmasa da böyle bir fikriniz var mı?

Hayır, hiç öyle bir niyetim yok. Ben oyuncuyum ve kanımca bir sette en keyifli konum oyuncunun konumu, kaptırmayı hiç istemem...

Sizce sinema tarihinin en iyi 10 filmi hangileri?

O kadar iddiaya hacet yok ben daha mütevazı bir şey öneriyorum, benim sevdiğim filmler sorulduğunda aklıma gelenleri sayayım: Hiroshima Mon Amour/A. Resnais, Ballada o Soldate/G. Chukhrai, Cria Cuervos/ C. Saura, La Passion de Jeanne d'Arc/C. Dreyer, Le Fate Ignoranti/F. Ozpetek, Anayurt Oteli/O. Kavur, Adak/ A. Yılmaz, Todo Sobre Mi Madre/ P. Almodovar, Tangos/ F. Solanas

Hayata geçirmeyi en çok istediğiniz proje?

Şu anda hayata geçmesini çok istediğim iki film var, biri Ümit Ünal'ın "Sultan Mutfakta" projesi, diğeri de Ferzan Özpetek'in gelecek filmi...(bu biraz esrarengiz kalmak zorunda)

En çok beğendiğiniz yönetmenler kimlerdir?

Alain Resnais, Bertrand Tavernier, Pedro Almodovar, David Lynch, Luchino Visconti, P. P. Pasolini ve unuttuğum daha niceleri...





KURAM

ŞİİRSEL ADALET

SÜRREALİZM

Şiirsel Adalet

Sight & Sound
Summer 1978
Paul Hammond

çev: Nagihan Konukcu
nagihan_konukcu@mynet.com

Bu yazıda National Film Theatre'da (NFT) yeni "Dada, Sürrealizm ve Sinema" dönemine dair hazırladığım, sinema üzerine sürrealist yazıların bir derlemesi olan "Gölge ve Gölgesi"nde (BFI Yayınları, 1978) ileri sürdüğüm düşüncelerin bazılarını geliştirmek istiyorum. Bu dönemin yaptığı, bizi işin yapısı ve ona yakıştırılan bir tanımla karşı karşıya bırakmaktır. Sürrealistler tarafından yapılmış filmlerin bir çoğu, onların yaratmadıkları fakat sürrealist ruh içinde ahlaki değerde gördükleri, genel olarak Hollywood ana akımı bağlamında üretilen filmlerle birlikte gösterildi. Örneğin, **Bir Endülüs Köpeği** (Un Chien Andalou) ve Frank Lloyd'un çok takdir görmüş **Berkeley Square**'ı arasında kanıtlanabilir bir süreklilik vardır: her ikisi de tutkunun su yüzüne çıkmasıyla ilgilidir. Bunuel'in filmindeki anlatıyı akla uygun kılmayan biçimsel zaman/mekan kopuklukları, Lloyd'un metafiziksel macerasının öznesi haline gelmek için yer değiştirmiştir. Sürrealist filmin bu dolaylı tanımlaması sadece bir noktaya kadar değerlidir, çünkü eksiktir.

Sanat olgusu kutsallaştırılabilir, fakat dönüştürülmesi daha zor olan şey sürrealist tavırdır. Sonsuza değin kayıp (ve hala olası!) sürrealist bir sinema vardır, seyircide kendiliğinden ifadesini bulan, kültürel anlamda kabul görmeyen unutulmuş birçok filmdeki (aslında imgelerin her bir parçası) o dakikaların, sekansların montajı, izleyiciye kendisi ve gerçeklik hakkında aklını karıştıran şeylerin karşılığını buldurur.



A Film Johnnie, 1914

Bazı klasikler NFT'de gösterimdeydiler. Ender rastlanan, sınırlı bir bakış ve işin tarihsel yapısı şu veya bu filmin artı ve eksilerinin akademik ölçümlerini kolayca bozuma uğratabilir. Bu kabullenilebilir mi? Sürrealist tavıra işaret eden kendiliğindenlik ve tutku, film ikonlarının perdeye yansımadan önceki tembelliği ne gösteriliyorsa gösterilsin değişmeyen, sürrealist olmayan bir dinleyicinin hastalıklı merakının yerini alır (**New Cinema From Neverneverland: The Role of the Continuity Girl**). Öyle ki

sürrealistlerin karşı koymasıyla altüst edilen görüşün basitleştirilme koşulları, üstüne bir deli gömleği geçirmeye banzer bir hal alır. Fakat sürrealistler sinemaya bu edilgen yoldan gitmediler. Aragon'un The Paris Peasant' ta yazdığı gibi, tüm evreni yok etme yeteneğindeki özel imgeyi araştırmak için gittiler. İzleyici ve gösterim arasındaki gerilimli ilişki burada tartışmak istediğim şeylerden biridir. (İzleyicinin yaratıcı imgelemi çoğu film kuramsallaştırmasında göz önünde tutulmaz. İzleyici mesajların edilgen, soyut alıcısı olarak düşünülür ki söylenen şey hiç düşünülmediğidir. Bu, sürrealist film döneminin gerçeğidir.)

İzleyici ve film arasında isterik bir ilişki vardır. Psikanalistlere göre, bakış erotojenik bir bölgeye benzer ve bir çocukta da böyledir: 'Çocuk ilk ve en önce izleyen bir gözdür ve seyrederken aldığı zevki elde etmek için tüm yolları dener. Böylece cinsel keşfetme tutkusunu da tatmin eder.' (Stekel). Fakat uygarlık zaman içinde Marx'ın tanımladığı yabancılaşmış duyu organıyla yer değiştirmesi için evrime uğrayarak uygarlaşmış bakışı cinsellikten arındırmanın yolunu bulur. Surrealism and Painting'in ilk taslağında (1928), Andre Breton dünyayı dışarıdan fakat deyiş yerindeyse içe



Les Vampires 1915

doğru izleyen, 'vahşi bakış' dediği şeyi tanımlama işini gerektiği gibi yapan sanat çalışmalarının bir bilançosunu hazırlamaya çalışır. Benzer şekilde Bunuel, **Bir Endülüs Köpeği**'nin önsözünde göreneksel Cartesian bakışı eleştirir. Ünlü kesilen göz, onun vahşibakışa dönüşümüdür (Breton). İçerden bakmaya zorunlu kılınır: filmdeki, dışavurulan bilinçdışı düşünce oyununun ve bunun yarattığı akıl karışıklıklarının tanımlandığı o dakikadan. Nesnel gerçeklikte açığa vurulan akılcı yaşamın bu görünümü, sürrealistlerin filmlere bakışlarındaki yöntem ve yarattıkları filmler hakkında bilgi verir.

Sürrealist filmlerin ilk dalgasına (1927-30) ait tüm filmlerde göze çarpan, bilinç dışında yer edinen


Le Perle 1929

tutkunun, bu tahrik gücünün indirgediği kişilik ve toplumsal olarak dayatılan baskıların ve bedelin bir sembolik ritüelde yüceltilmiş dışavurumunun güçlenişidir. **Altın Çağ**'da (L'Age d'Or) Gaston Modot'nun alev alev yanan ağacı, saban, camdan fırlatılan zürafa; Man Ray'in **Deniz Yıldızı**'nda (L'Etoile de Mer) Kiki'nin denizyıldızına saldırması, elindeki hançer; **İstiridye ve Rahip**'te (The Seashell and the Clergyman) papazın sularla kaplı mağaralarda Oedipal hayallere dalışı, yelkenli ve denizle çevrili parlayan gotik kale. Bunuel'in son eseri **Arzunun O Belirsiz Nesnesi**'nde (That Obscure Object of Desire), ona eziyet eden kaprisli bakireye karşı şiddet uygulayan Fernando Rey, aslında sevgilisine ait olmayan kanlı bir gece elbisesinin yırtık dantelini onaran terzi kadını seyrederken geçiçi bir haz duyar.

Sıra film izlemeye geldiğinde, sürrealistler kendi akılcı montajlarıyla donanımlıydılar. Filme, yeniden anlamlandırılacak yenilikçi bir nesne gözüyle baktılar. (Bu, aşağıda görüldüğü gibi olayın sadece yarısıdır.) Kusurlu bir sinemanın 'yaratıcı yeniden yaratımı' 1918-30 dönemi süresince en tutkulu şekilde, 1951-1957'nin ikinci dalga döneminde ise daha sistematik olarak uygulandı. Bunun izleri yazdıkları şiirler, senaryolar, yazılar ve oynadıkları oyunlarda görülür. Joseph Cornell'in Rose Hobart'ı (1939) filmde bunu yapar; Goldfayn ve Heisler'in Revue Surraliste'si de (1951). Bir filmin gizil içeriğini ortaya çıkarmak, yeniden erotikleştirmek için sürrealistler olay örgüsünü kasten bozdular ve filmin ne söylemeye çalıştığını görmezden geldiler. Bu gerçekleşir gerçekleşmez, her çekim yeni bir anlamla yüklenir hale geldi. Kesinlikle, çünkü film varolana eklenen bir parça gerçeklikten yaratılır, anlamların akıcılığı, anlamın uğradığı düzelti ve nitelemeler onu bu tür bir eylem için mükemmel bir taşıyıcı kılar. Bir kere anlatı bozulur, yeni anlamlar yoğun ve bir çekimin diğerini izlediği kadar hızlı hale gelir: film, yeniden fakat değişik şekilde yaratılmış, hatta gözlerinizden önce kendiliğinden yazılıyor gibidir. Ve son olarak gösterdiği, yeniden fakat değişik şekilde yaratılmış imgeler karmaşasından izleyicinin bilinçdışına uzanan bir geçit olduğudur. Bu imgeler izleyicinin bilinçaltının akılcı mastürbasyonudur.

Tutku tanımlanma gereksinimi duyar; sürrealistler için içsel yaşam (düşüncelerin bütünü) ve dış dünya

arasında uzanan bir yolun açılımını ifade eder. Nesnel dünya ise aklın bir yansıması gibi görünür. Aynı zamanda akıl da ona bağlıdır. Ama, sürrealistler dış gerçekliğin, düşüncenin (akıl, mantık) tek değişmezi gibi anlaşıldığı takdirde, dünya bilgimizin ve dolayısıyla değiştirme yetimizin kısırlaştırıldığına inanırlar. Bilinçdışı, düşüncenin bütünü tarafından tanımlanan gerçekliğin boyutuna ilişkin farkındalığı zorunlu kılan durumların çoğalmasında rol oynar.

Tutku, şiirsel bir dile ve bilincin yüzeyine çıkıp, oradadan dünyaya açılan isterik enerjiye dayanan bilinçdışı düşüncedir. Bu, şeylerin sahip olduğu gizil anlamlarda açığa çıkar. Sürrealistler ussal üstbenlik ve benlik arasındaki bilinçdışının dış gerçeklik yönünün pekala farkındadır. Bununla beraber dış gerçekliğin sansürlediği enerjilerinin aynı şekilde uygulanmadığına, büyük ölçüde üstbenliği terketmesi için benliği yönlendiren ve onu ilkel benliğe doğru harekete geçiren baskıdan ileri gelen taktiklerin olduğuna inanırlar: otomatizm, benzeşim, oyun, mizah, erotizm, mantıksız bilgi. Tutkunun bu manevralarındaki özgürlük iması, onu içselleşmiş gizli anlamının karşısına çıkmaya zorlayarak dış dünyanın düzenliliğini yıkar. Hala kişi, yarattığı nesneler ve bunları tanımlamakta kullandığı dil arasında gizil bir uzlaşı varsa, tutku bu uzlaşımın ötesinde varolabilecek ancak açıkça öngörülmemiş anlamların vurgulanma aracıdır. Birbirinden ayrışmış anlamların ortadan kalkmasına, en azından daha bütünsel olarak anlaşılmalarında yol gösterici dir. Sinema üzerine bir yazısında 'Kusursuzluk konusunda yetersiz kalan bir çalışmaya veya bireye karşı çok hoşgörülüyüzdür.' diyen de Aragon'dur.

Sürrealist düşünür, ozan ve sinema tutkunu Gérard Legrand, 1963'te 'Hiç kimse aynı filmi görmez.' diye yazmıştı. Bu, karartılmış bir sinemada izleyicinin hissettiği mutlak yalnızlıktan ötürü bir dereceye kadar geçerlidir. Fakat genellikle böyledir, çünkü filmin kendisi doğrudan ve hemen bilinçdışına seslenir. Cinsellik bilinçdışı düşüncenin ürünü olduğu için, en masum filmin bile üzerimizde erotik bir yoldan etki uyandırdığı görülür. Legrand yakın çevresinde bile bir film hakkındaki tartışmaların bu yöntemle yapıldığını görüşündedir. Aklın ikinci planda kalması gerektiği bir tartışmada duygunun şiddetini ve haklı olma tutkusunu, birinin en gizli cinsel tercihlerinin devlet tarafından açığa

çıkartılmasına benzetir; ve bizi filme bağlayanın fetişizm olduğu sonucuna varır. Ve tüm cinsel nesnenin dışarıda bırakılmasına karşılık vücudun bir bölümüne veya bir giyim eşyasına karşı aşırı fetişistik bağımlılık, filmin varlığından ayrı olarak fragmanından elde edilen sinemasal orgazma karşılık gelir.

Kapsamlı bir öyküden alınan sürükleyici bir metonimik (doğrudan benzetme amacı taşımayan) sahne, fetişist anlamın mükemmel bir taşıyıcısıdır. Seçilmiş bir nesneye erotik çekiciliğini veren psişik enerjinin yer değiştirmesi burada da etkili olur. Sahne üzerinde yoğunlaşıldığında, o ana kadar az ya da çok kontrollü ve yarı ilgili yarı ilgisizce tüm öyküye dağılan enerji, o sahnede tümüyle erotik bir uyanışa yönelir, güç açığa çıkar ve konuşma sırası ereksiyonundur. William Wyler'ın seksüel vurgulara sıklıkla yer veren **Miras** (The Heiress, 1949) filminde, Olivia de Havilland'ın Montgomery Clift'in kazara salon masasının üzerinde bıraktığı beyaz eldivenlerinin kolalı baş parmağını sevgiyle okşaması örneğinde olduğu gibi.

Sahne, ilk aşamada ayrı tutulduğu bir sekansta pekala gizil fetişist bir içerik taşımasına rağmen, bütünden tamamen soyutlanmış olduğunda her yönüyle fetişist bir görünüme bürünür. Ayrışmış her imgenin bir işlevi ve olağanüstü bir niteliği olmadığından, bu süreç, önemli sayılan bir ayrışma süreci değildir, daha doğrusu sahnede halen varolan bir niteliktir. Bu sahnelerin genellikle insanı içine çeken gizli bir ritüeli açıkladığını deneyimlemiştim. Sözgelimi elleri arkasından bağlanmış kahramanın, zindanı su basmadan önce ellerindeki ipleri çılgınca tuğlalara sürtmeye çalıştığı, **The Perils Of Pauline**'in bir bölümünde olduğu gibi. Sahne donatımları gerçekten önemlidir. Örneğin bu örnekte tuğlaların boyanmış bir daireyi vurgulaması gerçeğinde bir basitlik vardır... J. Lee Thompson'ın **Korku Burnu**'nda (Cape Fear, 1961), Gregory Peck'in sığ bir nehrin bulanık sularında ona saldıran kişiye vurabileceği bir taşı arayan elini görürüz. Woody Van Dyke'nin **Trader Horn**'unda (1931) hızla akan bir şelale görüntüsü, ağır ağır yapılan bir bindirmeyle, bir dağın dorukları üzerine düşen tersine çevrili bir gitar görüntüsünün ardında kalarak fona düşer. Horn'un oğlu enstrümanı başının üzerinde tutuyordur. İnsan, aklını karıştıran bu sahneleri anlamakta zorlanıyor fakat su

öğesinin varlığı Gaston Bachelard'tan yardım isteyebileceğimizi gösteriyor. Elbette bu gibi örneklerin alışıldık sembolizmi, bizi Modot, Kiki ve Alex Allin'in (Dulac'ın filmindeki papaz) o bildik anlam yüklü görsel mirasına ulaştırır.

Filmi istekli olarak okuduğunuzda edindiğiniz zihin karışıklığı duygusunun sonrasındaki çabalama, sürrealistlerin sinematik deneyimlerini estetize etmelerine öncülük eder. Sinemaya film başladıktan sonra sürükleniyorsanız ve sıkılır sıkılmaz veya filmin konusunun size çok bildik gelen bir olay örgüsüne dayandığını farkeder etmez oradan ayrılıyorsanız olay örgüsünü bozmak kolaydır. Breton ve Vaché bunu ilk kez 1916'da uyguladılar. Büyük kentlerin en olağanüstü yerlerinin şans eseri keşfi Baudelaire ile başladı, Apollinaire tarafından kaldığı yerden devam ettirildi ve sürrealistler tarafından uygulandı. Eluard 1935'de, çekici bir kadının peşine takılıp bir sinema salonuna dalınca, çığır açan Peter Ibbetson yapıtını keşfetti. Fakat Nadja ve The Paris Peasant' ın yazarları kentin sürrealist keşfi için önemini yitirebileceğinden endişe ediyorlardı. Her iki yazıda da, tahminen motorlu araçlara yeterince yer sağlamak için, 20'li yılların sonlarında kentin yeniden düzenlenmesi karşısında duydukları üzüntüye değiniyorlardı. Yazık ki değişim bugün tamamlandı. Ve sürrealist sinemanın ilgilendiği alan olarak yaşamsal bir unsur olan yıpranmış kent dokusu artık yok.

Bu arkaik yapılanma sürrealist bakış için mükemmel bir dekordu: 'Herşeyin ötesinde, gösterdikleri filmlerin azalmasına paralel olarak sinema çevresi de aynı sorunla karşı karşıya kalmıştır (Robert Desnos). Bu durum hızlı bir değişime neden olmuş, ortaya çıkan yeni ve popüler görünüm, sürrealistler tarafından isimsiz saçmalıklar yığını olarak kesinlikle küçümsenmişti. Olay yerindeki lümpen-proleter atmosfer -tavandan damlayan su, ayakların etrafında koşuşturan fareler, ekrandaki koyu lekeler, başıboş gezinen deli- gösterimdeki toplumsal yansızlıktan ötürü sürrealist okunuşu arttırdı. Fakat kentin canlılığı ortadan kaybolmuştu. Bugün sinemaların ve onların gösterebildikleri filmlerin giderek azalması, geldikleri noktaya ilişkin değerlendirmelerin giderek eleştirel bir boyut kazanması ve seyircinin belirli bir kültürel araştırma ile karşılaştığı tablo, belirli sürrealist stratejilerin yok olup gittiği anlamına geliyor. Belki, ortaya çıkar çıkmaz

başarıyı yakalayan televizyonun mükemmel bir sürrealist araç olduğunu düşünebilirsiniz. Ama değil. Oturma odasının samimiyeti, yarı karanlık, imgenin göreceli büyüklüğü, katı bir şekilde kanunlaştırılmış tekrarlanan içerik ve seçim yanılsaması, imgeleme uygulanımını olanaksızlaştırır ve ölçülü bir ironiyle estetize edilmiş bir düzeyde, 60'ların ortalarında Warhol okulu kent sofistikelerinin tipik düşsel imgelerinin sonsuz akımındaki edilgen tüketime öncülük eder.

Film seyrinde önceden gerekli olan koşullar -karanlık, kalabalıktan ayrışma, hareketli imgelerce aydınlatılan bir ekran- sürrealistler ve diğer düşünürlerin filmi metaforik olarak dikkate almalarında rol oynayan etkenlerdir: Jacques Brunius'a göre 'yarı-uyku hali', 'bilinçli halüsinasyon' (Jean Goudal), Barthes'e göre 'hipnoz' hüküm sürer. Bu noktada sansür, üstbenlikten izleyicinin benliğine ve oradan bilinçdışına doğru akar. Bir filmin ideolojisi, varlık gösteren üstbenlikte uyarıcı bir etki yaratmaya devam eder. Dolayısıyla filme bakış koşulları ekranda verilen mesajla çatışıt durumdadır. Roland Barthes son denemesi 'En sortant du cinéma' da bu sonuca varır (1975). İzleyiciyi filme veya ekrana bağlayan narsistik tanımlama, 'sesin özyapısını, salonu, karanlığı, diğer yapıların belirsiz yığınını, ışığın hareketini, giriş ve çıkışı' ele alarak, film dışı ortamın 'sapkın' fetişizmiyle alt üst edilebilir. Breton ve Vache'nin düşüncelerindeki strateji, sinemaya, bir masanın etrafındaymışcasına normal ses tonlarında konuşulan, yer bulunan ön sıralarda yemek yenilen bir restorantmış gibi davranmaktır (Nadja).

Kapitalist sinema ürünlerinin pek çoğu gerici ve geçmişe eğilimli olduğundan gösterimin yarattığı uyuşturucu büyü bozulmalıdır. İdeolojik bir okuma, bu olumsuz etkinin sonrasındaki süreçte yapıldığından, görülen zararı ortadan kaldırmakta yetersizdir. Ayrıca böyle bir okuma, genellikle kendi yaratımı olan karmaşık bir jargonda sınırlı kalır ve çok şeyi söylenmemiş bırakır. Sürrealistler sinemanın arkasından konuşmak yerine, ona kara bir leke sürme yoluna gittiler. İki monologdan meydana gelen filmle açılan sürrealist söylem, anlaşmanın bazı noktalarıyla çelişen amaçlarından vazgeçti.

Sürrealist tavrın önemli bir özelliği, gizil bir anlam içerme olasılığı üzerine düşünmek ise, bu, manifestonun içeriğine aykırı düşmektedir Tabii ki

bu yaklaşım belli, etik sürrealist bir türe ilişkindir. Yarattıkları filmler Rus ve Fransız avangardlarınca türetilmiş sessiz sinema kurgusundan beslenmesine rağmen, bu, sürrealistlerin popüler sinemanın daha çok kar amaçlı ve seri olarak üretilmiş biçimlerini kabul etmelerine engel olmadı. Aksine montajın şeffaflığı burada beğendikleri şeydi, -Bunuel'in Keaton hakkında yazarken ileri sürdüğü gibi- çünkü bunun farkına varılmadı. Aslında biçimsel yaratım ikinci bir konudur ve gerçek işlevi anlatıma hizmet etmektir. Sürrealist film yapımcıları zaman ve mekanla oynadılar. **Bir Endülüs Köpeği**'nden önceki onaltı yılın arayazılarını okuduğumuzda bir sonraki çekimin öncekinden farklı bir içeriğe sahip olmasını umuyoruz (farklı dekorlar, kostümler, fizyonomiler). Fakat öyle değildi: Bunuel uzamsal devamlılığı sürdürerek öne sürdüğü zamansal sıçramayla çelişir.

Bilinçdışı düşüncenin bir benzeri olarak film dilinin sürrealist ifade tarzı, Eisenstein'ın diyalektik montajın gerekliliğine duyduğu inanç kadar önemli bir şeydir. Bununla beraber, üretken ve sevgili Feuillade'ye böyle yüce bir kavramı yükleyebilirsiniz. Elipsler ona neredeyse yabancı gelir. Fantomas filmlerinden biri olan **La Mort qui tue**'de on kişiden alınan parmak izlerinin tek bir kişiye ait olduğunu görürüz. Nadiren yapılan panlar (bir karakterin fazlaca uzun ve çapraz bir hareketi birbirine bağlı ardışık eylem parçalarına ayrılır) veya tiltler (aktörler yürür veya çekimin dışına çıkar, kamera onları 'bekler', yeniden görünürler) en çizgisel öykülere hizmet ederler (Feuillade'nin dekorlarındaki düz hatlar bunu tekrarlar). Böyle bir doğrusallık özel bir güç ve Feuillade'nin çalışmasının odak noktaları olan düzenli teatral uygulamaların gerekçesidir.

20'lerde sinemadaki karamsar durum giderek sürealistleri de etkisi altına alır. (Sürrealistlerin bazıları bu pesimist ortamda çalışıyordu ve buna yakından tanık oldular.) Savaşın sonuna doğru Avrupa'da gösterimleri devam eden Chaplin, Pearl White ve Douglas Fairbanks'in Hollywood yapımı filmlerinin yarattığı heyecan giderek azaldı. Robert Desnos gibi bazı kişilere göre, 1927'de yazdığı gibi, bu yeni karamsar hava, kolektif veya teknik kazançların devreye girmesi, şifrelerin kalıplaşması ve dev şirketlerin birleşmesinden ileri gelmektedir. Desnos'a göre bu durum özellikle Alman sinemasında açıkça görülür. Sanki, yakın zamanda gele-

cek olan sesin yaratacağı sıkıntının işaretleridir bunlar.

Elbette son birkaç yılda sürrealist söylemde çarpıcı değişiklikler oldu. 1918'de Breton, Soupault, Aragon ve arkadaşlarını gerçekten heyecanlandıran sinema o dönemin potasında çok önemliydi. Mack Sennett'in **A Film Johnnie**'si (1914) bunu kanıtlar niteliktedir. Bu film, bir stüdyoda hazırlanır. Sennett yönetmeni oynar. Kamera pozisyonlarını, yetersiz dekorları görürüz. Chaplin herkesin hoşuna gitmenin yolunu bulur, fakat filmin ilginç olan kısmı, aynı zamanda yapılmakta olan spontane filme yaptığı göndermedir. Görüntü stüdyodaki kargaşadan, bir yangın haberiyle Sennett'i arayan caddedeki bir işçiye geçer: 'Görüntüyü tamamlamak için daha neye ihtiyacımız var!'. Oyuncular ve ekip yangın yerine gider ve o anda filmi tamamlar. Chaplin'in **Altına Hücum** (The Gold Rush, 1925) filmindeki rahatsız edici imge, Chaplin'in, aşık olduğu kızın ziyaretinden sonra kuş tüyü bir yastığın içini boşaltmasıdır. Onanistik simgecilik **Altın Çağ**'da da Modot tarafından açıklanmıştır.

Breton, Aragon, Peret, Eluard ve Unik'in 1927'de Fransız Komünist Partisi'ne katılmasının ardından politik tavrın sertleşmesiyle birlikte, sinemaya karşı daha düşünceli bir yaklaşım gelişti: Belirli bir filmin içeriği sürrealist devrimi hangi boyuta taşıdı? Genel olarak tutucu bir yaklaşım sergilese de, Hollywood hala Woody Van Dyke'ın **White Shadows of the South Seas**'ı (1928) gibi sayılı sürrealist nitelikte film üretme yetisine sahipti. Filmin Rousseau dünyasına yakınlığı, çılgın aşk motifi ve Batı uygarlığına dair onulmaz karamsarlığı, sürrealist tavırla aynı zamana rastlamıştı.

Zamanla bir ana akım sinemasına dönüşmeye başlayan sürealist bakışı açıklamak gereksinimi doğdu. Diğer tarafta 1927'de Dulac'ın **İstiridye ve Rahip** filmiyle başlayan, **Deniz Yıldızı** (1928), **Bir Endülüs Köpeği** (1928) ve Georges Hugnet'in **La Perle**'si (1929) ile devam eden ve 1930'da **Altın Çağ** ile zirveye ulaşan sürrealist filmlerin ilk dalgası geldi ve geçti. (Bunuel'in **Las Hurdes**'i ve Prevert'in **L'Affaire est dans le Sac**'ı ile 1932'de kısa süreli bir yeniden dirilme olmuştu.) Sesin gelişiyle, film yapımı bağımsız yapımcıların gücünü aşar bir hale gelmişti. **Altın Çağ**'ın, polis tarafından yasaklanması da aynı derecede önemliydi: bundan sonra, varılacak nokta neydi?

Bununla birlikte 30'lar boyunca, inançlarını yozlaştırmasına izin vermedikleri 1936 politik olaylarına da karışan Bunuel, Jacques Prévert ve Jacques Brunius gibi sürrealistleri ana akım sinemanın çalışmalarında da görüyoruz. Brunius'un Violons d'Ingres'i ipek para çantasına dönüşen dişi bir domuzun kulağıdır. Hobilerle ilgili bir belgesel, 1939 New York Dünya Fuarı'nda Fransız pavyonunda gösterilmek üzere yapılmıştır, fakat Brunius bunu bir pazar ressamı, bir düşsel mimar ve bir deneysel yaratıcının sürrealist imgelemine bir bakış atmak için düzenler. Diğer tarafta, Hollywood bunun kitleler üzerindeki olası etkisini görmezlikten gelmektedir. Sürrealistler üretim araçlarını kendilerinin ele geçirebilecekleri bir yol olmamasına rağmen, Hollywood sinemasının kendi davalarını savunabileceğini düşündüler. Ve **Seventh Heaven**, **Berkeley Square** ve **Peter Ibbetson** gibi filmler bu inançlarını haklı çıkardı.

Peter Ibbetson' ın sürrealist içeriği bugün hala değerli. Breton **L'Amour Fou** (1937) ile 'sürrealist düşüncenin bir zaferi' olarak **Altın Çağ**'ın yanındaki yerini alır. **Altın Çağ**, Breton'un kitabında yer verdiği sorunların aynısına değinir: düşün gerçekliği, iki ülkeyi birleştirici diyalektik. Çocukluk aşıkları Peter ve Mary, Peter'ın annesinin ölümünden sonra ayrılırlar. Yirmi yıl sonra, mimar olarak pratik yapan Peter, Kulelerin Düşesi tarafından işe alınır. Ayrıldıklarından bu yana henüz karşılaşmayan Mary ve Peter, paylaştıkları rüyalarda kendini gösteren gizemli bir uyumu hissederler. Peter aşkını Mary'nin şüpheci kocasının yanında ağzından kaçırınca çocukluk ilişkileri açığa çıkar. Ettikleri bir kavgada Peter Dükü öldürür. Hapishane hayatında, bir gardiyan tarafından belkemiği kırılır, Peter'e yaşaması için birkaç saat verilir. O gece rüyasında Mary'nin onu hücresinde ziyaret ettiğini görür. Mucizevi şekilde yürüyebilmesine rağmen parmaklıklara doğru yürümek için yeterli cesareti toplayamaz. Mary rüyanın gücünü kanıtlamak için ertesi gün hapishaneye gidip ona bir yüzük vereceğine söz verir. Peter hayatta kalır ve Mary yüzüğü ona verir. Rüya doğrulanır. Bir görevli gibi getirir ona yüzüğü, Peter şöyle der: 'Bir yüzüğe benziyor ama değil. Bir dünyanın duvarı. Içindeki tutku. Bir dünya, her yolla, her patikayla ve sekizinci denizle...'. Peter inanır: Parmaklıklara yürür. Ve her gece rüyalarında Peter ve Mary cennetsi bir bahçede birleşirler.

Burada başlangıcından itibaren düşsel dünya ve gerçek yaşamın iç içe geçtiği ileri sürülür. Yetişkinlik hayatını belirlemek için çocukluk takıntıları ve sembolik eylemler gösterilir (Peter'in bir mimar olarak yaptığı maketler yetişkin oyuncaklardır.) Örneğin, Peter'in her gece yanından geçtiği hapishane parmaklıkları, Mary'nin yan bahçesine geçmek için bir çocuk gibi sıktığı trabzanlar aracılığıyla prefigüre edilmiştir. Peter'in ebeveyn düşkünlüğü, Mary'nin aşkına duyduğu özlem, kötürüm annesinin ölümünü önceden hissettiği, çocukluğundaki iki kazaya bağlıdır: kazayla bir oyuncak bebeğin kafasını kırdığında çıkan bir kavga, tekerlekleri eksik olduğu için yapımını bitiremediği bir araba. Bunlar rüyasında yeniden varoluyordu.

Yazık ki, **Peter Ibbetson**'un mutlu sonu filmin tüm gerçekliğini indirger. Mary ölür. Peter rüyalarında yalnız kalır. Cennetten Mary' nin sesi gelir. Peter sonsuzlukta ona katılır.. Olay örgüsü Hristiyan sürrealistlerce ilahlaştırılan Hollywood'un çılgın aşk filmlerinin birçoğunu çabucak tüketir ve kendi ateistlikleri ve din karşıtlıklarıyla araları açık gibi görünür. Cinsellik bu filmlerde bütünüyle bir tinsel aşka dönüştürülür veya öyle görünür (Peter'in yukarıda sözü geçen takıntılarının temelini oluşturan erotik aşkla karşılaştırın.). Metafizik ve aşktan söz edildiğinde, ortaya çıkan ideoloji Hristiyanlığın sıradan mitolojisidir. (1934-1948 arasında birçok Hollywood filminin Katolik değerleri üzerine kurulu Roma Eser Kanunu kriterlerine uygunluğunun incelendiğini unutmamalıyız.) Fakat dilenciler seçici olamazlar... ve doğrusu geleneksellikten sonraki bu zorlayıcılığın Borzage'nin **Seventh Heaven Chico**'sunda ateist bir sokak çöpçüsünün sadece düşkünleştirilmiş olduğu için, sonunda Tanrıyı 'kendi içinde' bulması gibi çelişkili sonuçları olabilir: Hristiyan düşüncenin kasıtsız olarak suçlanması.

Hollywood sineması savaş sonrası süreçte, işgale uğramış Avrupa' da o zamana kadar görülmemiş biçimde ve aynı 1918'de olduğu gibi yeni bir film kültürünün doğmasını özendirdi. Ve 16 mm donanımının varolması bağımsız film yapımı alanında yeni bir fırsat yarattı. Bir kısa film ortamının oluşumu ve de 1951' de sadece sinemaya adanmış sürealist gazete L' Age du Cinéma'nın çıkarılması Paris grubu için sinemanın önemini kanıtlamaktadır. İlk sayıdaki önsözde şunlar yazar: 'İleri sinematik yaratıcılık, sıkıcı

gerçekçiliğin karşısındadır. L' Age du Cinema Avant-Garde'ın her manifestosunu aydınlatmayı önerir. Sinema durağan bir sanat değildir ve 1951'in Avant-Garde anlayışı bazılarının düşünüyor gibi göründüğü, ama yeterince düşünülmüş bir formül olmaktan uzak, 20'lerin film yapımındaki beceriksiz aşırmacılığa dayanmaz; bir düşünce halidir. Bu, seriler, komediler, müzikaller ve macera fimlerinde rastgele bulunan bazı bildik bireylerin kişisel öngörülerinde, dehalara montaj yapan o adamların 'zor' başyapıtlarında olduğundan daha fazla yansıtılmıştır. İlham zenginliği, düşük bütçeli birçok filmin farklılığı bize bazı estetlerin gerileyen yaratıcı güçlerinden daha önemli gibi görünür'.

Derginin editörlerinden biri olan Ado Kyrou, Le Surréalisme au Cinéma (1953) ve L' Amour-Erotisme et Cinéma (1957) gibi yenilikçi kitaplarında ve Positif dergisinin ilk dönem sayılarında geleneksel tartışmalardan (Breton, Péret, Brunius, Benayoun, Goldfayn, Legrand üzerine) vazgeçti. Kyrou'nun kitapları daha eski söylemleri bir sisteme bağlar. Le Surrealisme au Cinéma'da sinema tarihinin sürrealist bir okumasını yapar ve Bunuel üzerine uzun bir denemeye yer verir. Göndermelerinin bazıları bugün belirsiz görülür, fakat bu durum, kitapların takıntılı tartışmalara yol açmak konusunda ısrarlı olmasından kaynaklanır, inandırıcı olmak konusunda değil. Kyrou için sinema tarihinin dönüm noktası o zamana kadar sinema tutkunlarınca bilmezden gelinen popüler sinema türüdür. Tabii ki, son onbeş yirmi yılda, bu alanlar tehlikeli biçimde içselleştirildi, masumiyetleri ellerinden alındı. 1957'den sonra Kyrou ilk uzun filmi **Bloko**'ya (1965) kadar, yılda ortalama bir kısa film yaparak yönetmenliğe geri döndü. Mayıs 1962'deki sürrealizm sayısından sonra Positif'teki işbirliği yavaş yavaş azaldı. Kitaplarının düzeltilmiş basımları 1963 ve 1967'de yayımlandı.

Robert Benayoun ve Gérard Legrand hala Positif için yazarlar (Legrand'ın sürrealist ve sinematik yazımı arasında daima belirgin bir ayrım yaratmasına rağmen). Prokop Voskovec gibi yazarların, Çek kimliğinin doğasında sinema adına birçok materyal taşıdığını söyledikleri Petr Kral gibi genç sürrealistler sayfalarında etkili ve güzel yazılar yazarlar. Benayoun şimdiden iki reklam filmi yapmıştır. Marcel Marien'in yeni bir film üzerinde çalıştığını duyduk. Robert



Peter Ibbetson, 1935

Short İngiltere'de düzenli bir gelişme gösteriyor. Bunda dünyayı yoldan çıkaran bir şey yok. Fakat o zaman da yoktu. Bunuel sürrealist sinemanın marjinal bir sinema olduğunu kabul etmiyor. Hala gizleniyor, gün ışığından kaçınıyor. Bir kayıp sinema: Yapıtların birçoğu gözden düştü, hem de sonsuza, 20'ler ve 30'larda Brunius'un çalışmalarından Borde ve Breton'un 1964'teki Pierre Molinier'ine kadar. Savaş sırasında New York'ta sürgünde yaşayan Bre-ton kendi aykırılıkları ve tekrarlanan yalanlamalarıyla, finansmanın yıkıcı karşıtlığını içinde barındıran liberal bir toplumun olabilirliği üzerine derin derin düşündü. 1945'ten sonra sürrealizmin yeraltına inmiş yaşamındaki gizlilik, kısmen kapitalist toplumsal dönüşümden kaçınmak için bir araçtı. Yaptıkları filmlerin başına gelebileceklere karşı duyulan ilginin sürrealist yoksunluğu bundan ileri gelir: Kültürel bir yarışa girmek için çaba göstermezler.

1918 ve 1945'de yeni sinema kültürünü besleyerek Avrupa'yı etkileyen Hollywood filminin gel-git dalgası, bugün yerini durgunluğa bıraktı. Ünlü Kyrou sineması varlığını sona erdirdi. Kendilerini yeniden tanımlama ve sürekli bir akış durumunda olan sürrealist düşünceleri tanımlamak için artık daha fazla Hollywood'a bakamayız. Resnais, Antonioni, Borowczyk, Herzog ve Arrabal'ın Avrupa sanat sineması sürrealizmle benzerlikler taşır, fakat şüpheli bir biçimde. Sinemaya bakış biçimleri daha kötü bir eğilim taşımaktadır. O zaman sürrealist eylemin değerinden geriye ne kalır?

Akılcı baskının yeni biçimleri güçten düşmüş bir sinemanın içinde yerini alır. Sürrealizm bize uzlaşmayı geri çevirerek, mesajı sorgulayarak, erotik imgelemlerle karşı karşıya kalarak, yüceltilmiş nesneyi çarpıtarak, arzularımıza göre onu yeniden yaratarak gösterinin anında sarsılabileceğini ve sarsılması gerektiğini öğretir. Ne dersiniz, bu kadar basit mi?



Alfabetik Düşler

KISA

TAN
TOLGA
DEMİRCİ

SÖYLEŞİ

Bu söyleşi Türk kısa filminde sürrealist söylem taşıyan filmleriyle ön plana çıkan Tan Tolga Demirci'nin sinema düşününe bir kapı aralamak amacıyla Ece Özdemir tarafından gerçekleştirildi.

Sinema ve dolayısıyla kısa film kültürünün gelişmediği bir ülkede, filmleri takip edilen ve bilinen bir kısa filmci olarak, gördüğün ilgiyi nasıl değerlendiriyorsun?

Hollywood sinemasında, iyi film, 'farklı film' anlayışıyla pazarlanır. Yani bir filmin iyi olup olmamasındaki en önemli etken, o filmin diğer filmlerden farklı olduğu inancının yaratılmasıdır. Dolayısıyla farklı olmak, bir pazarlama aracı olarak kullanılır. Hollywood sinemasının, kendi filmlerini pazarlarken farklı olmayı ön plana çıkarmasıyla, benim bu ülkede farklılaşmam arasında çok ciddi bir ayrım var. Örneğin ben, Amerikan filmlerinin kendilerini pazarlamasında, farklılığı yanılsamalı bir model olarak kullanmaya çalışmalarını tamamen liberal demokrat pazarlama sisteminin bir parçası olarak kabul ediyorum. Oysa, benim filmlerimdeki farklılığın neden olduğu pazarlama stratejisi, zihniyetin pazarlanmasıyla ön planda. Çünkü ben gerçeküstücülüğü, bir anlamda, estetize edilmiş haliyle zihniyet pazarına sürülen imgesel bir 'mal' olarak kabul ediyorum. Ama asla ekonomik pazara sürülmüş ticari bir mal olarak değil.

Filmlerindeki farklılık nedir peki?

Bu farklılık, filmlerimin taşıdığı zihniyetle ilgili. Filmlerimin taşıdığı zihniyet ise benim kişisel tarihimle ilgili. Dolayısıyla çocukluktan bu yana, ketlendiğim, yada bir anlamda önüme engel olarak çıkarılan her tür antilibidinal karşı güdü, benim daha ileriye ve libidinal anlamda güdülenmem üzerine bir zihniyet yapısına gebe oldu. Bu zihniyet yapısı ise filmlerimin öncül malzemelerini içeriyor.

Kendi filmlerinden yola çıkarak, bir kısa filmin hazırlık sürecini anlatabilir misin?

Bir filmin yaratım sürecinde iki temel nokta var. Bunların ilki, çekeceğiniz filmin ekonomik alt yapısı, diğeri ise zihinsel üst yapısı. Ekonomik alt yapının zihinsel üst yapıyı belirlediği bir kısa film çekmektense, zihinsel üst yapının ekonomik alt yapıyı belirlediği bir kısa film çekmeyi her zaman tercih etmişimdir. Fakat burada da, ister istemez ekonomik alt yapı, altta olduğu içindir ki kendi engellemelerini dayatıyor size. Dolayısıyla, siz, arzuladığınız filmi, ekonomik kaynaklı nedenler yüzünden çekemiyor ya da düşüncelerinizi tör-

pülemek zorunda kalıyorsunuz. Törpülediğiniz zaman da geniş bir mekan görmek yerine, ayrıntı bir plan görme metaforunda, tüm hikaye ve göstergeleri küçülterek, sınırlayarak tek bir koda indirgiyorsunuz. Ve dolayısıyla filminiz ucuza gelmiş oluyor. Tek göstergeye on gösterge sıkıştırırsanız en az iki-üç bin dolardan yırtmış oluyorsunuz diyebilirim.

Avrupalı bir kısa filmciyle, bir Türk kısa filmcinin, film yapım standartlarını ve süreçlerini kıyaslayarak bir değerlendirme yapabilir misin?

Bu soru, bir üst soruyla bağlantılı olarak şöyle cevaplandırılabilir; Avrupalı bir kısa filmcinin ekonomik alt yapısı daha özgür olduğu için, ister istemez bu özgürlük, onun üst yapısını da özgür kılabiliyor. Avrupa'da bir kısa filmin standart olarak üretilebilmesi için en az 50 bin Euro gerekirken, bizde hala 100-150 milyona çekilen kısa filmler var. Aslında son izlediğim Avrupa'da çekilmiş filmlerden yola çıkarak şunu söyleyebilirim; orada da çok ciddi bir kısırlaşma sorunu var. Ama onlar kısırlaşmalarının önünü, ekonomik altyapılarından gelen güçle rahatlıkla açabiliyorlar. Dolayısıyla cinselliğin bastırılıp uygarlığın ortaya çıkması gibi, Avrupa filmleri de öyküyü bastırıp teknolojiyi ya da parayı ön plana çıkartabiliyor.

Peki nasıl buluyorsun bu filmleri?

Doğru kadraj, doğru dengeleme, dolayısıyla kurulan, oluşturulan figürlerin renklendirilmesiyle doğru bir plastik ve doğru bir estetik bütünleşme... Avrupa filmlerinde estetikten bahsedebiliyoruz her şeyden önce. Ama bu estetiğin altındaki okumayı yapamıyoruz.Yani gösterenin içerik kodundan bağımsız bir 'plastik gösterilen' imgeyle karşılaşıyoruz. Kalbin, atması gerektiğinden hızlı atıp, kalbin işlevini çarpıtması gibi, kimi Avrupa kısa filmlerindeki plastik aşı-



Tan Tolga Demirci, 1975 Istanbul doğumlu. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Televizyon (Görüntü Yönetmenliği) bölümünden 'Korku Sinemasının Psikanalizi' teziyle 1996 yılında mezun oldu. Dokuz kısa filmi var.

rılık da filmin söylemesi gerektiğinden fazlasını ama negatif anlamda söylüyor. Ben, son filmim olan ve sanat yönetmenliğini Teoman Kumbaracıbaşı'nın üstlendiği Klecks'te, plastik değerler ile metnin kodu arasındaki bağlantıya özellikle bu yüzden dikkat etmeye çalıştım. Teoman'la, filmdeki lekelerin iki boyutlu kalmasına özen göstererek, bu iki boyutlulukla bağdaşır bir görsel metin çizmeye çalıştık.

İzlediğimiz kısa filmlerin bir kısmı okullu yönetmenlerce bir kısmı başka alanlardan gelenlerce yapılıyor. Sinema eğitiminin gerekliliği konusundaki düşünceni merak ediyorum.

Ben bu konuda çok katıyım. En azından bilgi birikimi kazanma hususunda yadsınmaz bir disiplin olabilecek sinema eğitimini almaksızın Türkiye'de sinema yapılamayacağını düşünüyorum.



Sinema eğitimi dediğin şey ne?

Sinema okumak.

Akademiden söz ediyorsun.

Evet. Çünkü akademi iki türlü disiplini kışkırtır: Kendi öğrenme disiplininizi ve sizin gösterme disiplininizi. Dolayısıyla size öğretilenler, eğer sizin, size öğretilenlerden yola çıkarak kendi okuma ve gösterme disiplininizi kışkırtıyorsa, bu iki yönlü akademik işlev, sanatsal anlatı adına birinci dereceden öneme sahip olurlar. Atıyorum, derste Tarkovski filmleri ve bu filmlerin Hegel idealizmine olan uzantıları anlatılıyorsa, sen ister istemez Hegel'i bilmek zorunda kalacaksın. Benzer biçimde Sovyet toplumcu gerçekçiliğine has filmler çeken Eisenstein'dan sözediliyor ve maddeci tarih anlayışının, yönetmenin montaj tekniğinde nasıl plastikleştiği anlatılıyorsa, senin bu üretimi algısal hale getirebilmen için en azından Marx ve diyalektik meteryalizm hakkında bilgi sahibi olman gerekiyor. Dolayısıyla, Türkiye'de iyi film yapılabilmesinin iki önemli koşulu var; ilki eğitim, ikincisi birikim. Eğitimsel olanın mekanı akademi ve içeriği sinema, birikimsel olanın mekanı yaşadığımız sosyal ortam ve içeriği ise kitaplar....

Kısa film festivallerini nasıl buluyorsun? Kısa filmin gelişi-

mine katkıda bulunacaklar mı sence? Ne düşünüyorsun?

Festivallerin niceliği, kısa filmin gelişmesinde belirleyici olamaz. Bunu şöyle özetleyebilirim: Eğer üretimin pazarlanma stratejisini üretim sayısından daha fazla önemserseniz, ister istemez postmodernizmin tüketim süreçlerini ve onun, çoğaltarak yok etme zihniyetini içselleştirmiş olursunuz. Yani eğer bu ülkede kısa film sayısından çok, kısa film festivali varsa, burada bir hata aranmak zorundadır.

Türkiye'de gerçeküstücü bir sinema mümkün müdür?

Bu soruyu yanıtlamadan önce kendimi tanımlamak isterim. Ben, anti kapitalist, modern, romantik bir gerçeküstücüyüm. Bunların açılımı çok önemli. Çünkü modernseniz modernliğinizin referansını vermek zorundasınız. Anti kapitalistseniz, kendinize karşı olmanızın çatışmasını çözmek zorundasınız. Gerçeküstücüyseniz zaten her şey çözülmüş demektir. Romantizm ise bir akım olmaktan çok bir 'oluş' olduğu içindir ki, onu gerçeküstücülükle ilişkilendirip ilişkilendirmemek sizin elinizdedir. Ben Türkiye'de 'gerçeküstü sinema yapacak bir yönetmen' olarak kendi ben idealimi ortaya koymama rağmen, modernizmi hiçbir tarihsel gerçeklik ve sanatsal kodda yaşamamış olan bu ülkede, aydınlanma sonrası Avrupa'nın us/usdışı diyalektiğinden yola çıkarak oluşturduğu modern anlatının bir parçası olan gerçeküstücülüğün nasıl bir yansıma bulacağı konusunda şüphelerim var. Gerçeküstücülüğe dair aldığınız tüm referansların Avrupa'nın sanat tarihinde odaklaşması, ancak gerçeküstücülüğün yöresel değil evrensel olma düşlerinde rasyonel bir anlam kazanabilir. Breton, bilinçaltının saf psişik bir otomatizmle estetize edilme durumunun, bilinçaltı yaşadığı sürece kendi süreğenliğine sahip çıkacağını söylerken, gerçeküstücülüğün ölümsüzlüğünü ve evrenselliğini iddia ediyordu. Bu noktada, bazı hödük eleştirmenlerce iki dünya savaşı arasında varolan absurd bir akım olarak geçiştirilen gerçeküstücülük, gerek estetik nedenli sanat ve gerekse düşünce nedenli felsefi açılımlarıyla yapısallaşmış bir akım olduğunu kanıtlamıştır. Ben, bu evrenselliğin yaşadığımız coğrafyayı da kapsayacağından yola çıkarak, Türkiye'de gerçeküstü bir sinema anlayışının ve benim dışımda gerçeküstücü yönetmenlerin filizlenebileceğine inanıyorum.

Anna (De Gijon Kısa Film Yarışması Seçkisi)(1999), **Trenler mi Terkedilmiştir Yoksa Istasyonlar mı?** (2000), **Salt Lake** (14.Ankara Ulusal Kısa Film Yarışması Seçkisi)(2001), **Doktor Z** (2002), **Hayatımın Özeti** (25. İFSAK Kısa Film Yarışması En İyi Deneysel Film - Antalya Altın Portakal Kısa Film Yarışması Seçkisi - 15. Ankara Ulusal Kısa Film Yarışması Seçkisi)(2002), **Prag'a Ne Dersin?** (25. İFSAK Kısa Film Yarışması Seçkisi - 15. Ankara Ulusal Kısa Film Yarışması En iyi Birinci Film)(2002)

Erses Apt. No: 8 (15.Ankara Ulusal Kısa Film Yarışması Seçkisi - 26.İFSAK Kısa Film Yarışması Seçkisi)(2003), **Kendiliğinden Öyküler** (15.Ankara Ulusal Kısa Film Yarışması Seçkisi)(2003), **Alfabetik Düşler**(2003)(IF ISTANBUL Kısa Film Yarışması En iyi Film, IF ISTANBUL Kısa Film Yarışması İzleyici Ödülü). **Klecks** (2004)

Gerçeküstücülük nedir?

Gerçeküstücülük, sahip olduğunuz psişik kodları estetize eden ve bu kodları, mutlak bir yaratma disiplini içersinde ve bilinçaltının verilerini esas alarak, aynı zamanda, düş gibi, absürdlük gibi, çılgınlık gibi, kara mizah gibi, imge gibi, şiirsellik gibi teknikleri de kullanmak yoluyla bir ürün ortaya çıkarmaya yönelik kuramsal/estetik bir disiplindir. Her ne kadar gerçeküstücüler estetiğe karşı olduklarını söyleseler de, önemsenecek bir estetik kaygı içersinde oldukları yadsınmayacak bir gerçek..

Bir filmin gerçeküstücü olup olmadığını nasıl anlıyoruz?

Bir filmin gerçeküstücü olup olmadığı, sizin ne kadar gerçeküstücü olduğunuzla ilgili bir değişkenler sistemine bağlıdır. Ama eğer ortodoks gerçeküstücü öğretiden yola çıkacaksak, bir filmin gerçeküstücü olabilmesi için onun, birbiriyle bağlantısız imgelerin, nesnel rastlantı süreçlerinde bir araya gelmesi koşuluna hizmet etmesi gerekir. Bunun için kullanılacak üst tekniklerin neler olması gerektiği konusuna bir üst soruda değinmiştim. Bununla birlikte, malzemenin sunum tarzı da gerçeküstücü sinemayı dadacı sinemadan ayıran önemli bir özellik. Aradaki farkın nedeni olan sunum malzemesinin yoruma açık olması, onu, sahip olduğu bilinçaltı meşruiyetini kanıtlaması bağlamında gerçeküstücü kılarken, malzemenin nihilist olması - ki bu hiç olmamasıyla eşdeğerdir- filmin daha çok dadacı özelliklerine parmak basmaktadır. Özetle söylemek gerekirse, akademik disiplin olarak değerlendirdiğimizde, bir filmin gerçeküstücü olmasını, onun gerçeküstücü manifestoda anlatılan değerlere uyumu belirlerken, öznel bir çıkarım yaptığımızda ise bir filmin gerçeküstücülüğünü, izleyen kişinin gerçeküstücülük anlayışı belirleyecektir. Ben ilkine inanıyorum.

Sinema anlayışını filmlerinden de örnekler vererek anlatabilir misin?

Film beğenisi bağlamında oldukça seçiciyim denebilir. Örneğin dramatik anlatım açısından, Brecht'in epik söylemini oyunculuğundan ışığına kadar filmlerinde üreten Fassbinder filmlerini (**The Bitter Tears of Petra Von Kant**, **Fox and His Friends**, **Satan's Brew**, **Beware of a Holy Whore**) severim. Uzakdoğu mistisizmini Avrupa burjuvazisinin patolojisiyle birleştiren Jodo-



rowsky filmlerini (**Santa Sangre**) ve özellikle de onun metafizik western anlayışını (**Holy Mountain**) severim. Yeni-Dalga sinemasında, öykünün parçalı anlatımı üzerine usta olan ve kendi algımla yaşadığım sorunlara benzer estetik/zihinsel sorunlar yaşadığı belli olan Alain Resnais'nin filmlerini (**Smoking**, **No Smoking**, **Mon Oncle d'Amérique**) severim. Üniversitedeyken Carax ile birlikte en çok etkilendiğim, toplumcu sinema kriterlerinin hemen hepsini deneysel denebilecek özgünlükte üretmiş olan ve bu noktada konvansiyonel sinema göstergelerini yerle bir etmiş Godard filmlerinin hemen hepsini severim. Lirik ve sembolik Fransız edebiyatını hem görsel, hem de sözel metin haline getirebilme başarısını göstermiş Carax'ın **Mauvais Sang** filmini oyuz dört kez izleyecek kadar severim. Bunuel'in ilk olduğu kadar (**L'Age d'Or**, **Un Chien Andalou**), son döneminde ve Fransa'da tamamlamış olduğu filmlerini (**Burjuvazinin Gizli Çekiciliği**, **Arzunun O Belirsiz Nesnesi**) severim. Ve tabii, yaşayan en katışıksız gerçeküstücü yönetmen Jan Svankmajer'in hemen tüm kısa ve uzunlarını severim. Benim oluşturmaya çalıştığım sinema anlayışının kilit özgünlüğü, Eluard'ın "gerçeküstücülüğün öykünme yetisi yoktur." sözünü doğrular biçimde kendi çocukluğumdan ve bilinçaltımdan kaynaklanan imgeler tarafından oluşturuluyor. Bununla birlikte temel sinematografik örgütlenmem, yukarda



saydığım yönetmenlerin kaba bir bileşkesi (Carax'ın yetkin edebi söylemi, Fassbinder'in süpernatüralist gerçekliği, Resnais'nin şizofrenik anlatı tekniği, Godard'ın montaj yerine kolajı tercih eden söylemi, Jodorowsky'nin mistik sürrealizmi, Bunuel'in katışıksız düş evreni ve Svankmajer'in stop-motion, çamur animasyon teknikleri) olarak düşünülebilir.

En sevdiğin gerçeküstücü yönetmenler?

Düş sekansları başta olmak üzere, rasyonel mantığın irrasyonel mantığa dönüşmesi, görüntünün şiirsel okunması gibi temel gerçeküstücü açılımları olduğunu düşündüğüm, gerçeküstücü sinemanın öncüsü Luis Bunuel başta olmak üzere, mutlak gerçeküstücü Çek yönetmen Jan Svankmajer'i, gerçeküstücülüğün mistik ve ezoterik görüngülerini estetize eden Jodorowski'yi ve Leos Carax'ı seviyorum. Carax'ı mutlak bir gerçeküstücü yönetmen olarak ifade etmesem bile, edebi açıdan gerçeküstücülüğe çok yakın bir imge ve söz avcısı olduğunu söyleyebilirim.

Son olarak, uzun film projenin olup olmadığını sorup, bu hoş söyleşi için teşekkür etmek isterim.

Uzun film projem var tabii ama uzun metraj senaryom yok henüz. Kafasını zor toparlayan, algısı dağılmış bir insanım bu aralar. Kısa filmlerimi bile kendi içinde oluşturduğum kısa sekanslara bölerek ve her sekansa ayrı bir öykü yükleyerek çekiyorum. Kısa zamanda uzun metrajı yoluna koymak için çalışmalara başlayacağım ve bununla ilgili ilk röportajı da yine seninle yapacağıma dair söz veriyorum. Beni dinlediğin için ben teşekkürler ederim...

Belgesel

Jean Rouch

moldiyar yergebekov
moldiyar@yahoo.com

Rouch 31 Mayıs 1917 Paris'te doğdu. 1941'den itibaren Afrika kıtasında birçok kez seyahat etti. Fransız etnograf Marcel Griaule'in ekolünden gelen yönetmen, hayatı boyunca kamerasını sürekli 'öteki' kültürlere odakladı. Bununla beraber belgesel sinemanın yeni biçemi olan cinéma-vérité akımını oluşturdu.



Bir Yaz Güncesi

Rouch'un Musee de l'Homme'un bünyesinde açılan Comitte du Film Ethnographique'in kurucu başkanlığını yaptığı 1960'lı yıllarda ortaya çıkan cinéma-vérité'in amacı, gerçekliği olabildiğince aynı göstermektir. Burada oyuncular yönetmenin etkisinde değil kendi istedikleri doğrultusunda davranmalıdırlar. Bu biçem, Jean Rouch'un Fransız Yeni-Dalga akımı ve ABD'deki direct-cinema hareketlerinde kilit noktası olma olanağını sağladı.

1941 yılında Gana'ya yolculuğa çıkan Rouch, buradan Mali, Nijerya ve Senegal gibi diğer ülkelere uzandı. Çeşitli kabilelerin gündelik hayatları ve ritüellerini 'Batılı' izleyicilere aktardı. El kamerasıyla çektiği siyah beyaz filmleriyle anımsanacak olan Rouch, Nijerya'da trafik kazası sonucu 86 yaşında, 18 Şubat 2003 günü hayatını yitirdi. 120 dolayında film çeken yönetmen en çok, antropolojik bir klasik sayılan **Kendim, Bir Siyah** ve 1958 Louis Delluc Sinema Ödülü'nü alan **Çılgın Efendiler** filmiyle biliniyordu. Yönetmenin cinema-verite metodunun kuramsal çerçevesini yerine oturtan çalışması olarak sosyolog Edgar Morin ile beraber yaptığı **Bir Yaz Güncesi** filmi bilinmektedir.

CHRONIQUE D'UN ETE
BİR YAZ GÜNCESİ
Jean Rouch ve Edgar Morin
1961/85'/Fransa
1961 Cannes FF
Film Eleştirmenleri Derneği Ödülü

SEKANS 1-05



Bir Yaz Güncesi

Belgesel sinemada ilginç süreç başlamıştı 60'lı yıllarda. Amaç: Olayları yüzeysel anlatmak değil, derinine inmektir. Söz konusu, egzotik olaylar değil, sıradan şeylerdi. Örneğin, Jean Rouch'un sosyolog-düşünür Edgar Morin'le beraber yaptığı **Bir Yaz Güncesi** (1961) filminde, sıradan Parislilerin yaşamı ve hayat görüşleri anlatılmıştır. Film yönetmenleri hem mizansenden hem de gizli kamera ile "gözetlemekten" vazgeçmişlerdi. Filmde, filmin ana karakterlerinin özel konuşmalarına ve *Siz gerçekten mutlu musunuz?* sorusunun sorulduğu Paris sokaklarındaki insanlarla olan sohbete sırayla yer verilmektedir. Bu soru, film çekimine katılanlar arasında bir reaksiyon doğurtmak için yönetmenin kullandığı bir hareket noktası olmuştur. **Bir Yaz Güncesi**'nin çekimleri deneysel bir çalışma olup, katılımcılar bu çekime kendi özgür iradeleriyle katılmışlardı. Kameranın önüne geçenler arasında, bir göçmen, bir toplama kampı sakini, bir öğrenci ve bir işçi de bulunmaktadır. Teknik olarak bu filmin çekiminde, sinema tarihinde ilk defa senkronlu ses kayıt aygıtı ve geniş lensli el kamerası kullanılmıştır. Bu özellik, yönetmenin, kameramanları arasında Michel Brault ve Raoul Cotard'ın da bulunduğu filmin çekimlerini izleyebilmesine yardımcı olmuştur ve **Bir Yaz Güncesi** olayların özgürce gelişmesini sergileyen ilk filmlerden olmuştur. Düşünsel olarak bu filmin olaylara nesnel yaklaşma vurgusundan kaynaklanan çekim anlayışı Kuzey Amerika'daki film çekimi anlayışından çok daha farklıdır. Apayrı bir konu olduğundan bunun üzerinde durmayacağız, fakat şunu belirtmeliyiz ki Rouch doğrudan Sovyet yönetmeni Vertov'dan ve

onun gerçekliği filmde yansıtma konusundaki görüşünü sergileyen **Kameralı Adam** (1928) filminden etkilenmişti.

Böylece Rouch, aslında Vertov tarafından ilk defa kullanılan sinema-gerçek'in (kino-pravda) Fransızca çevirisi olan yeni bir metodu doğurmuştu: Cinéma-vérité. Bu, nesnel gerçeklik yardımıyla bir realiteyi kaydetmek değil, kameranın çekebileceği gerçekleri göstermek için kullanılan kamera yardımıyla realiteyi yakalamaktır. Bununla birlikte Rouch, cinéma verite'yi bir gerçekliğin sineması olarak değil, sinemanın gerçeği olarak tanımlar. Cinéma-vérité ile Vertov'un kino-pravda'sı arasındaki farkı tek sözle anlatacak olursak, Vertov için önemli olan şey ajitasyon ise, Fransızlar için önemli olan toplumun objektif analizidir.

Bir Yaz Güncesi konusuna dönelim ve şu önemli noktayı belirtelim: Bir antropolog olarak Rouch şunu çok iyi bilmektedir, bir olayı izleyen seyirci buna karışamasa bile filmi etkileyebilir. Bunun bir adım ilerisi olarak kamerayı aktif bir şekilde kullanarak bir tepki uyandırmada hızlandırıcı görevini alır. Sinemanın gelişimine **Bir Yaz Güncesi** filminin etkisinden söz etmek demek, büyük bir konuyu ele almak demektir. Geleneksel belgesel metotlarından vazgeçen bu film, film üretimine yeni bir biçem getirmekle beraber sinemanın kendi doğasını ve onun gerçekle olan ilişkisini derince sorgulamıştır. Aradan 40 yılı aşkın süre geçse de **Bir Yaz Güncesi**, hâlâ belgesel sinema tarihinde en yenilikçi metot olarak bilinmektedir.



Jean Rouch

fotograf art

görme kültürü dergisi

yakında...

kül sanat yayıncılık
meşrutiyet cad. 48/19 kızılay ankara
tel/faks: 0 312 431 34 26

Sinemanın Müziği

Cahit Berkay

söyleşi: yeşim aslan

Müzik hayatınız nasıl başladı?



Ben müziğe beş yaşındayken hediye gelen mandolin ve ağız mızıkasıyla başladım. O zamanlarda sadece radyo var. Bugün biz hala bir sürü türküyü dinleyebiliyorsak, Ankara radyosundan Muzaffer Sarısözen'in büyük payı var. Benim türkülere ve bağlamaya sevgim o yaşlarda başladı. Hala türkü sevdalısıyım. Bütün hayalim akordiyondu ama mahallede çocukların elinde gitarı görünce, enstrüman merakım gitara döndü. Kolum yetişmediği için bağlamaya karşı bir kızgınlığım vardı. Yurtdışına gidip, meşhur olup, para kazanmak için Moğollar'ı kurduk. Ama sonra onlar zaten kendi müziklerini iyi yapıyorlar, biz onlara ilginç gelmeyebiliriz dedik. Önce kendi müzikal anlayışımızı oturtup gitmeye karar verdik. Bu da bizi türkülerimize döndürdü. Bağlama ve tambur gibi benim çalabildiğim enstrümanları devreye soktuk. Benim bir müzik eğitimim yok. Üniversite'de iktisat fakültesinde okurken, Selçuk Alagöz'le yarı profesyonel çalışıyordum. Moğollar da bir anda gündeme gelince ben müzisyenlik yapmaya karar verdim. İdealim de aslında mimarlıktı. Üniversiteyi bitirdikten sonra hepsini bıraktım, müzisyen oldum.

Film müzikleri yapmaya başlamanızda neler etken oldu? Kendinize örnek aldığınız kimse oldu mu?

Ben sinema aşığı bir adamım. Isparta'da teyzemin eşi vefat ettiğinde, onun işlettiği sinemayı biz devraldık. Ben sinemada makine dairesinde çalıştım, gişede bilet sattım, kapıda bilet kestim. Bazı filmleri hiç kimsenin izlemediği kadar çok izledim. Bu durum benim sinemaya olan merakımı iyice körükledi. Ben o yıllarda başladım sinemada sadece



seyirci olmamaya. Ama sinemaya çalışmak anlamında girişim tamamen tesadüf. Atıf Yılmaz **Deli Yusuf** filmini çekerken efekt sese ihtiyaç duymuş. Bu sesler de synthsizer denen bir cihazla yapılıyor. O yıllarda bunu yapan cihaz da bir tek bizde var. Teklif geldi. Uğur Dikmen'le biz de yaparız dedik. Efektler için birkaç sahne daha belirlendi, ben gece melodileri kurdum. Bu bir anda sinemada kulaktan kulağa yayıldı. Cahit bir ekip kurmuş, güzel de müzik yapıyor, dendi. Arkasından diğer filmler geldi. Efekt yapmaya girdik, müzikçi olduk sonunda.

Sizden film müziğinin tanımı yapmanızı istesem.

Güzel bir soru. Sesler anlatılmaz. Sesler duyulur. İnsanda güzel ya da gergin duygular uyandırır. Sinemada müzik nedir bunun anlamını iyi bilmek gerekiyor, sinemayı tanımak gerekiyor. Ben film müziğinin bilimsel bir tanımını yapamayacağım. Film müziği var olan görsel anlatımı desteklemek, oradaki duyguları daha etkileyici kılmak için kullanılır. Ben çok el yordamıyla girdim bu işe. Bazen çok iyi, bazen çok kötü işler yaptım. Böyle öğrendim. Yönetmenin çektiği sahneler yeterli olmadığında, bu durumu kamufle etmek için de müzik kullandık. Yani tabir-i caizse o sahneyi yutturmak için. Sinemada müzik, anlatımın önüne kesinlikle geçmemeli bence. Siz filmi izlerken, olay gözlerinizden kulağa kaydığı zaman, o müzik başarılı bir film müziği değildir. Yani müzik haddini bilmeli, gerekli ölçüde kullanılmalı. Filmin sahnesi her şeyiyle mükemmelse, müziği duymazsınız bile.

Sizce her müzisyen film müziği yapabilir mi?

Her müzisyen film müziği yapamaz. Yeşilçam'da çok oldu bu örnekler, hala var. Mesela filmde bir pop ya da rock grubunun müziğini kullanabilirsin. Ama bu filmi başından sona müziklemekten başka bir şeydir. Bazen filmin müziği Sezen Aksu diyorlar, Sezen Aksu'nun filmde bir şarkısı var. Bu değil ki film müziği. Bana da zamanında "Cahit öyle bir müzik yap ki, çıkınca insanlar ıslıkla o melodiyi çalsınlar" dediler. Yanlış bir şey bu. Ama yaptık o zamanlar. Oysa en son yaptığım **Melekler Evi** -ödül aldım onunla- filmini izleyin, melodiyi duyamazsınız, yok çünkü. Oraya melodik bir kurguyu koyduğunuz zaman filmin tüm sihri gider. Müziklemenin şekli anlatımla çok ilişkili. Yani sinemayı biraz değil, çok iyi bilmen gerekiyor.

Bugüne kadar müziklerini yaptığınız hangi filmden çok etkilendiniz? Neden?

Video filmi dönemi çalışmaları var. Oradaki çalışmaları bir kere unutmak istiyorum. Bir de imkansızlıklardan dolayı yaptığımız bir takım pratik çözümler vardı. Bugün televizyonda bu filmlerin hemen hemen hepsi oynuyor. Onlar oynarken koltuğun arkasına saklanmak geliyor içimden çünkü çok kötüler. Ama sevdiğin film dersen, **Selvi Boylum Al Yazmalım** muhteşem bir film. Her şeyiyle beni çok saran bir film. Kırsal kesimde geçen bir aşk hikayesi. Kendi içinde dozunda bir gerilimi var. Cengiz Aytmatov'un hikayesi çok güzel. Belki bilmezsiniz, Rusya'da bunu film yapmışlar, hiç tutmamış. Sonra Arif Keskinoğlu (Çiçek Arif) ve Atıf Yılmaz bu hikayeyi alıp, hep beraber oturup Anadolu'da geçen bir aşk hikayesine çeviriyorlar. Beni saran taraflarından bir tanesi o. Ben türkü formatındaki müziklemeyi çok seviyorum. Benim için daha keyifli oluyor. Her ne varsa, hakkıyla yapılmış bir film. Oyuncular o dönemin en parlak oyuncuları. Türkan Şoray hala efsanedir. Ahmet Mekin'in orada muhteşem bir oyunu vardır. Aslında çoğu kişi ıskalıyor onu. Ben aslında o video furyası dışındaki gerçek Yeşilçam yapıtlarının hepsini severek yapmışımdır. İyi ki çalışmışız burada diyorum. İçinde yanlışları da olmasına rağmen, o zamanlar yaptık, altına imza atık, bunu ben sahiplenmemezlik yapamam. Yaptık, şartlar öyleydi, aklım o kadar eriyordu. Ama Yeşilçam aslında bir okuldu. Türkiye'de bir eksikliği Yeşilçam kendisi gideriyordu. Usta çırak ilişkisiyle. Bir sinema okulu yoktu o yıllarda. Usta çırak ilişkisiyle sesçisi, kurgucusu yetişiyordu. Hala bir İsmail Kalkan'ın, bir Mevlüt Koçak'ın kurgusunu bugün yeni yetişenlerin hiçbiri yapamıyor. Yeşilçam'da üşenmek diye bir şey yoktu. "Çocuklar ışığı buradan şuraya kuracağız, kamera şuradan buraya geç." dendiğinde beş dakika içinde kurulurdu her şey. Şimdi herhalde bu değişimi beş saatte yapıyorlar.

Yurtdışındaki örneklere baktığınızda, sizce Türkiye'de film müziği profesyonelce yapılıyor mu? Bunun bir okulu olmalı mı?

Film müziği mi? Artık film pek kalmadı, gerçi çekiliyor ama... Tabi iyi müzisyenler var. İyi müzisyenler sinemayı da bilip, tanıyıp güzel örnekler koyuyorlar ortaya. Fakat okulunun olmaması bence büyük eksiklik. Ama

önce bu mesleğin cazip hale gelmesi gerekiyor. Tamam ben film müziği okulunda okuyorum. Yeşilçam kaç tane film çekiyor? Toplasan senede 10 tane. Ben önce müzisyen olayım, sonradan o gelir diyen çok genç müzisyen var. Okulu olsa çok iyi olur. Ülkenin ekonomik yapısı ve insanlarımızın yerli sinemaya yönelik bir desteği olduğu zaman ancak... Bir zamanlar bu ülkede 250 adet film çekiliyormuş senede. Şimdi 10 tane çekiliyor. Bu arz-talep ilişkisi. Ama bu açık da ülkemizde gene kendi kendine kapanıyor. Çok iyi müzisyenler var ve onlar bu açığı kapatıyorlar. Mesela ben bıraktım artık, sinema müziği yapmıyorum. Filmin bütçesinin bittiği dönemde müzisyen devreye girer. Hep öyle olmuştur. Doyurucu bir tarafı da yoktur. Telif hakları daha yeni yeni çalışmaya başlıyor. Filmin sahipleri kimlerdir? Yapımcı, yönetmen, kameraman, senarist ve müzisyendir filmin sahipleri, oyuncular değildir. Oyuncu parasını alır ama müzisyenin parasını alacağı zaman bütçe tükenir. Benim çok başıma geldi bu.



Peki şimdi çok beğendiğiniz bir proje çıksa, onun müziklerini yapmaz mısınız?

Yaparım tabi. Ben biraz uzak duruyorum derken, bir kere dizilerden fena halde sıyrıldım. Benim kendi yapacağım bir takım projeler var, onları bitirmek istiyorum. Güzel bir projeye girdik. Amerikalı bir blues sanatçısı ile bir albüm yapıyoruz. Şubatın ortasına kadar bitmesi gerekiyor. Bunları yaparken araya alakasız bir dizinin bir bölümünün girdiğini düşünsene, allak bullak oluyorum. Ve hiçbirini izlemiyorum zaten. Sinema filmi farklı tabi. Ben artık profesyonelim, benim hakkım şu, bunu verirsen niye çalışmayayım? Ama o kadar komik paralar dönüyor ki, aklın durur.

Film çekimleri esnasında sizin bir etkiniz oluyor mu? Filmin hangi aşamasında projeye dahil oluyorsunuz?

Benim hiç etkim olmaz. Önce yapımcı ve yönetmenle tanışırız. Senaryo verilir. Enstrüman kurgularını nasıl kuracağımı anlamak için oturup yönetmenle konuşurum. Onlar filmi çekip montajını yaparlar. Kaba montajlı halini bir izleriz. Sonra revizyonu yapılır. Revizyonlu halinin bir kopyası bana gelir. Bazen müziğin konulacağı yeri benim tespit etmemi isterler, bazen de yönetmen söyler. Bazen de yönetmenle beraber filmin müziksiz

halini seyrederiz, müzikleyeceğimiz sahneleri işaretleriz. Sonra ben o kopya üzerinde sahnelerin şablonlarını çıkarırım. Dediğim gibi senaryo şarttır. Bir dönem çekim yapılacakken senaryo yoktu ortada. Yüz sayfalık bir senaryo olacak, ilk beş sayfasıyla çekime başlanırdı. Oyuncular da bilmiyordu film nerede nasıl bitecek. Böyle çalışmalar da çok oldu. Zamanla yarışılan dönemler vardı. Örneğin Kartal Tibet'in çektiği Kemal Sunal'lı filmler. Film yirmi gün sonra sinemada gösterilmeye başlanacak, bunun daha kurgusu var. Bana üç gün verin ben de müziklerini yapayım derdim. Ben üç günde çözerdim işi. Ne üç günü kardeşim derlerdi. Hikayeyi bana anlatırdı Kartal abi. Kartal abinin bir Kemal Sunal filmindeki çalışma mantığını iyi biliyordum ben. Kartal Abi bu sahneyi en fazla 45 saniye çeker diyordum. Ben de oturup sahnelerin ne tarz müzik istediklerini planlardım. Biraz uzun tutardım. Örneğin bir dakikalık bir sahneyse ben bir buçuk dakikalık müzik hazırlardım. Saniyenin sonunda müzik fade yapılırdı. Basında da bu çok yer aldı. Telefonla da film müziği yaptım. Kartal abi bana telefonda anlatıyor, çünkü onlar film çekerken ben müzik yapıyorum bir taraftan. Filmi getirip ortaya koyuyordu, bir taraftan montaj yapılıyordu. Montaj bitti mi hemen seslendirmeye gidiliyordu. Bazen seslendirme bile bir gün sürüyordu. Bir koşuşturma başlardı. Ama hep işin ehli insanlar olduğu için, şurası eksik kaldı denilmiyordu. Müzikteki fadelerin dışında her şey mükemmel olurdu...

Birlikte çalışmaktan mutlu olduğunuz bir yönetmen var mı? Bize bir anınızı anlatır mısınız?

Ömer Kavur. Her zaman onu söylerim. Ömer Kavur'la üç tane Altın Portakal ödülü aldım. Çünkü her şeyden önce ne istediğini çok iyi bilen, ne istediğini sana ifade edebilen bir insan. Biz Ömer'le otururuz, o bir takım müzikler getirir. Çünkü Ömer'in anlatımı diğer yönetmenlerden farklıdır. Uzun planlar kurmayı sever. **Gizli Yüz** ve **Melekler Evi** gizemli bir anlatıma sahiptir. Sinema olarak zor hikayeler kurar. Şuradan bunu çek, buradan şunu çek yapmaz. Ömer oturur bir sene hazırlık yapar çekeceği filmin. Yaptığı işe duyduğu saygı Ömer Kavur'da hiçbir zaman taviz vermeyeceği konular. Bir şey eksikse başlamaz. Kafasında her şeyin dört-dörtlük kurulu olması gerekir. Bu da sinemaya olan saygıdır. Ben şuradan bu kadar para kazanacağım, şurası da

eksik olsun demez. Paraya değişmez o çalışmayı. Ömer'in böyle bir yapısı vardır. O yüzden ben çok saygı duyarım ona. Her zaman da çok severek çalışmışımdır. Semeresi de olağanüstü keyif olmuştur. Size bir anımızı anlatayım. O zamanlar ses bantı, müzik bantı, efekt bantı diye üç bant çalışılmıyordu, yetersizliken dolayı. Seslendirmeyle beraber de efekt bir anda tek banda anında, mix edilip bir tek ses bantı yapılan dönemdi. Ben müzikleri verdim. Rabarba diye bir olay var. Bir düğün sahnesi. En önde mikrofonda başroldeki oyuncular diyaloglarını seslendiriyorlar. Arkada da bir rabarba var, bir uğultu yapılması gerekiyor. Dublajda dışarıda bekleyen kim varsa, rabarba var denilince herkes hurra içeri. Ömer, "Sen de gel içeri." dedi. Ben ne konuşacağımı bilmiyorum ki. Başladılar konuşmaya. Kayıt başladı. Ömer "Ya bu kış odunu kömürü alabildin mi?" dedi. Ne diyorsun diye başladım gülmeye. Herkes bana döndü, "Atın bunu dışarı." dediler. Ben dışarı atıldım. Orada oysa gayet ciddi cevap vermem gerekiyordu. Ben yapamadım, gülmeye başladım.

Türk sinemasının bugünü hakkında herkes olumsuz yorumlarda bulunuyor ama sinemamızın gelişmesi için atılan adımlar çok sınırlı. Eleştirmenler ya da yapımcılar hala amatör ve genç sinemayı görmezden geliyorlar.

Evet bir Nuri Bilge Ceylan'ı, bir Demirkubuz'u yok sayıyorlar.

Onlar zorluk içinde de olsa projelerini hayata geçirmeyi başarabilmiş örnekler. Türkiye'de, genç bir sinemacı kesim var ama ellerinde fırsat olmadığı için en ufak bir adım bile atamıyorlar. Onlara verilen destek çok sınırlı. Bu konudaki düşünceleriniz neler? Sizce genç sinemacıların Türkiye'de bir geleceği var mı?

Genç sinemacıların Türkiye'de bir geleceği mutlaka var. Türkiye'de sinema yapılacaksa, hiçbir kuşak kalıcı değildir. Yerini arkadan gelenlere devredecektir. Bu, işin doğasında var. Gençler de sinemada yerlerini alacaklar. Şimdi önemli olan gençlere bir önceki kuşak şans veriyor mu, vermiyor mu önemli olan bu. Benim bildiğim, bir Atıf Yılmaz'ın montaj odasına girdiğiniz zaman arkasında beş altı tane genç vardır. Ömer Kavur'da da öyle. Şerif Gören bir

öncekinin asistanıdır. Sonuçta sinemanın en büyük gerçeği bütçedir. Film yapmak eşittir para demektir. Bugün artık bir Cem Yılmaz ya da Yılmaz Erdoğan film yapıyorsa parası var da yapıyor. Bunların kendi paraları olmasa onlara kimse film yaptırmaz. Eskiden yapımcılar vardı. Para sahibi insanlar elemanlarının ürettiği senaryolara para verirlerdi. Bugün artık yapımcıların sayısı çok aza indi. Sen de gençsin, mezun olmuşsun, sana kimse yönetmenlik yaptırmıyor. Kendini ispatlaman gerekiyor. Mesela Nesli Çölgeçen, benim tanıdığım en genç kişiydi. Çok genç ve yetenekliydi. O destek gördü. Sizin yaşlarda girdi Yeşilçam'a. Türkiye'nin kendi özel şartları var. Bir Hollywood, bir Fransız sineması ya da bir İtalyan sinemasının şartları nasıl varsa, Türkiye'nin de kendine has bir çalışma tarzı yok. Çünkü para yok. Sinema hala sinema manyakları, (fanatikleri) ile ilerliyor. Adam sinema aşığı. Evini arabasını satıyor. Türkiye'de sinema hala sevgi ile yaşatılıyor. Daha bir sektör haline gelemedi. Ama 35'lik bir filmi büyük beyazperdede izleme keyfini çok iyi bilenlerden bir tanesi de benim. O bir aşktır ya. Büyük sponsorlar sinemada var mı? Yok. Ama olacak. Ne zaman ki insanlarımız yerli sinema için uzun kuyruklar oluşturacak, o zaman o sponsorlar oraya gelecek. Ama şimdi gelmiyorlar. Mesela reklam sektörü ve TV dizileri çok farklı. Dünyanın hiçbir ülkesinde bir sezonda 80 tane dizi girmez. Biz de giriliyor. Allah allah bu ne zenginlik kardeşim. Bu halkla ilişkili bir şey. Halkımız tembel. Sanat tüketmeye alışık değil. Ucuzmuş, köpüymüş farketmiyor. Olsun deyip TV'nin karşısına geçiyor. Oh sinema benim evimde... Sinema o değil ki! Sinema sosyal bir olaydır. Sinema tek başına izlenmez. Sinemaya gideceksin bir sürü insanla yan yana koltuklarda oturacaksın. Patlamış mısırını yiyeceksin, çekirdeğini yiyeceksin, "Ya kardeşim sessiz ol." diyecekler. Bu bir kültür. Ben o büyük sinemaları yaşadım. O sinemalarda çaldık biz Anadolu turnelerinde. Televizyon geldi girdi dünyamıza, bütün o sinemalar pasaj yapıldı. Amerikan Hollywood filmleri şimdi tekrar sinema merakını yaratıyor, maalesef bizim sinemamız değil. Biz **Uzak** filmini birinci seçtik, ben de jürideydim, geldi film Beyoğlu'na iki gün sonra önce sekiz kişi, ertesi gün dört kişi... Yok böyle bir şey ya! Fahrenheit geldi, Kayseri'de mi Adana'da mı 1 kişi! Bu ayrı bir tez konusu derginizde. Bu insanlar niye sinemaya gitmez oldular? Tamam TV geldi ama tek sebep bu mu? Oradaki



sinemalar, tiyartolar ağzına kadar dolu. Bizde mankenler ancak sahneye çıktığı zaman tiyatro doluyor. Peki sinema nasıl yaşayacak? Bu insanlar niye bu sanatı tüketmez oldular. Bedava verseler gitmiyor adam ya! Bu ülkede Cumhuriyet kurulalı beri bir kültür bakanlığı vardır, kültür nedense muhakkak turizmle ya da başka bir şeyle ilişkilendirilir. Kültür yarım yamalak bir konudur. Bizim gelecek on senemizi kapsayacak bir kültür politikamız da olmamıştır. Kuşakları birbirine bağlayan kültürdür. Şimdi sahipsiz ellerde. Devlet zaten destek olduğu şeyi mahvediyor. Her şey bir tarafa biz kendi içimizden de vurulduk. Yeşilçam yıllar boyu bindiği dalı kesti. Her şey para, her şey para. O bitiverince insanlar da kopup gittiler. Sinema sevgi işi. O sevginin tekrar yeşertilmesi, daha geniş kitlelere ulaştırılması gerekiyor. Sinemayı sinemada izleme keyfi yeniden aşılanmalı. Altın Portakal'da eskiden yüz film içinden ön jüri film seçerdi festivale. Şimdi ön jüri yok, ne yaparsan yap gönderiyorsun, giriyor. Acıklı bir durum.

Amatörlere destekten söz etmişken; projesini beğendiğiniz bir amatöre müzik konusunda destek verir miydiniz?

Tabii yaparım. Yaptım da zaten. Bir tane genç vardı. Japonya'ya gönderdi filmini. Yine söz verdiğim birisi var, bugünlerde bekliyorum. Çok söz verdim. Belki on beş-yirmi kişiye söz verdim ama yapamadılar. Ben biliyorum onların şartlarını, sıkıntılarını, yardımcı olmaya çalışıyorum.

Kendinize ait bir sinema projeniz oldu mu?

Hiç olmadı, o benim haddimi aşar. Ben müzisyenim. Kendimce şarkı söylüyorum, gitar, bağlama tambur çalıyorum. Benim işim kaset, cd yapmak, konser vermek. Bana inanın, şimdiye kadar en az on kere oyunculuk teklifi aldım. Hep reddettim. Bazen aklımdan geçti, aklımdan geçerken hemen söndürüyorum onu hayal bile olsa. Sinema yapımcılığı bambaşka bir şey. Benim anlamadığım bir iş çünkü.

Hangi ülke sinemasını tercih ediyorsunuz?

Tabii ki Yeşilçam (eski örnekler). **Gora**'ya gitmedim bile. Kolay kolay da gitmem. DVD'si çıksın o zaman. Cılkı çıkıyor. Neredeyse bacadan girecek adam, "Film çıktı, gel seyret." diyecek. Vizontele'yi Hollanda'da bir

Türk haftasına gittiğimizde, yapımından iki sene sonra izledim. İnsanda bir tepki oluşuyor. Çok abartıldığı zaman kendimi şartlıyorum çok iyi bir şey yaptılar diye. Gidip sükut-u hayale uğruyorum. Cem acayip sevdiğim bir insan, müthiş keyif alıyorum adamı izlerken. Buna rağmen gitmedim. Bu hiç izlemeyeceğim anlamına gelmiyor ama bu tarz abartılar benim sinemaya gitmemi fena şekilde engelliyor. Ben artık naif bir şekilde izleyemiyorum. Herkes filmin önünü izler, ben arkasını izliyorum. Bu biraz profesyonelliğin deformasyonu oluyor.

Peki hangi ülke sinemasını veya film türlerini tercih ediyorsunuz?

Ben kurgu-bilimi çok severim. Bu işi de en iyi Hollywood yapıyor. Teknolojiyi olağanüstü kullanıyorlar. Ülke olarak pek ayırt etmiyorum aslında. Alternatif genç kuşağın yaptığı filmleri kaçırmamaya çalışıyorum.

Film müziği konusunda beğendiğiniz bir besteci var mı?

İtalyan Ennio Morricone var, o muhteşem bir adamdır. Mark Zimmer var. Henry Mancini var.

Sizce sinema tarihinin en iyi 10 filmi...

Avare, **Rüzgar Gibi Geçti**, **Baba**, **Selvi Boylum Al Yazmalım**. Çok var ya öyle zor bir soru ki.

Sinema Dostları Derneği, sinemayı bir yaşam biçimi haline getirmiş genç bireyler tarafından kuruldu. Çok değil, iki sene sonra uzun vadeli hedeflerimizden biri olan süreli yayın çıkarma şansını yakaladık. Sekans okurları için son mesajınız?

Sinemanın bir sanat olarak ülkemizdeki durumu, az bir kitle tarafından tüketilmesi benim için bir üzüntü kaynağı... Ama bu sanatın Türkiye'de yapılmayacağı ve yaşamayacağı anlamına gelmiyor. Sizlerin sayesinde, o zaman gelecek, sinema eskisi gibi tüketilmeye başlanacak, destek verilecek... İnsanlar iyi ve kötü duygularını paylaşacaklar. Ucuz ya da pahalı, eleştirecekler. Tüketirken, sinemayı paylaşmayı öğrenecekler... Bu keyfi yakaladıkları zaman, bu kültüre sahip çıkacaklar. Ve bunu da bu dergiyi sahiplenerek gösterebilirler. Kültürüne sahip çık, onu yaşatmak için elinden geleni yap, destekle! Ki sizlerde bu potansiyel var.

Tekno-Sinema

Video Devrimi: Yüksek Çözünürlük

atasay koç
atasaykoc@sinedost.org

Sinema yapmanın önemli bir boyutu da teknoloji. Film yapmak isteyen ama bütçesi düşük olanlar çareyi artık teknolojide arıyorlar. Milimetre hesapları kulağa nostaljik bir heves olarak gelmeye başlarken, dijital, yüksek çözünürlük (high definition) gibi kavramlar sinemacıların yeni umudu.

Yakın bir döneme kadar ticari amaçlı çekilip sinema salonlarında gösterime girmeyi hedefleyen filmler 16mm ya da 35mm ama genelde film kameraları ile çekilirdi. Ta ki video kameraların artan görüntü kalitelerinin yanısıra fiyatlarının düşmesi ve film, banyo ve telesine gibi önemli başlıkları filmin bütçesinden siliyor olmasına dek. Bu gelişmeler videoyu sinemacıların kullanım alanına soktu.

Artık birçok film video kameralarla çekilip gösterime girme şansı yakaladığında filme aktarılıp salonlara gönderiliyor. **9** (Ümit Ünal), **Yazı Tura** (Uğur Yücel) ve **Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak** (Ahmet Uluçay) filmleri de video teknolojisiyle çekilen yerli yapımlar. Tabii yapılması gereken tek tercih film yada video çekmek değil. Özellikle video teknolojisindeki hızlı gelişme sinemacıların önüne birçok yeni olanak sunuyor.

Bu anlamda son ayların en hareketli firması Sony. JVC'nin çıkardığı ilk kişisel kullanıma dönük yüksek çözünürlüklü kameradan sonra Sony bu piyasaya 3 çipli kameraları süren ilk firma oldu. Peki yüksek çözünürlük cidden adının işaret ettiği gibi büyük bir ilerlemeye yol açıyor mu?

Bu kameraların temel standardı olan HDV 30 Eylül 2003 günü Sony, Sharp, Canon ve JVC'nin imzaladıkları anlaşma

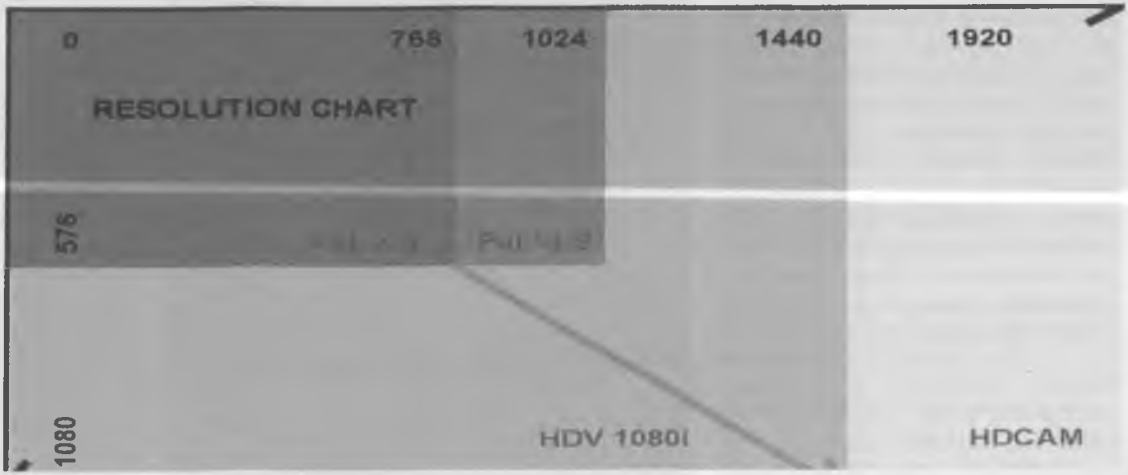


ile kabul edildi. Amaç ev kullanıcılarının da yüksek kalitede yüksek çözünürlüklü görüntü toplayabilmesini sağlamak. Halihazırda kullanılan kasetler HD kayıtlar içinde yine aynı uzunlukta süreyi kaydedebilecek şekilde kullanılabilecek. Böylece kameraların ana kayıt sistemleri değişmediği için bir yandan maliyetleri yükselmeyecek diğer yandan ise kasetleri ucuza ve kolayca sağlanabilir olacağı için yaygınlaşmaları hızlı olacak.



Yüksek çözünürlük ve standart çözünürlük arası ana farklılık ise görüntüyü oluşturan çizgi sayısından kaynaklanıyor. Bugüne kadar ki video kameralar PAL sistem kullanan ülkeler için 720x576, NTSC kullanan ülkeler 720x480 noktadan oluşan bir çözünürlükte görüntü oluşturmaktaydı. HD kameraların temel farklılığı ise burada ortaya çıktı ve görüntüyü oluşturan satır sayıları çoğaldı, böylece de gösterimin kalitesi artmış oldu.

Sistem değişik kullanım amaçlarını hedefleyen bütün tüketici kitlesine ulaşabilmeyi hedeflemiş ve bu yüzden de HDV 1080i ve 720p olarak iki farklı standardı barındırıyor. Burada i harfi ile interlaced (birbirine geçen) taramaya karşılık gelirken bugünün video kameralarının çoğunluğunun kullandığı bu sistemde görüntü taranırken 480 çizgi varsa önce teklerden oluşan satırlardan oluşan görüntü (1,3,5,7,9.....479) ardından da çiftlerden oluşan satırların oluşturduğu görüntü verilerek (2,4,6,-8,.....480) bir karelik (frame) görüntü iki farklı alanın (field) kullanımıyla oluşturulmuş olur. Böylece interlaced tarama kullanan PAL bir kamerada saniyede 50, NTSC bir kamerada ise saniyede 60 yarım fotoğraftan oluşan bir hareketli görüntü elde edilir. Bu da



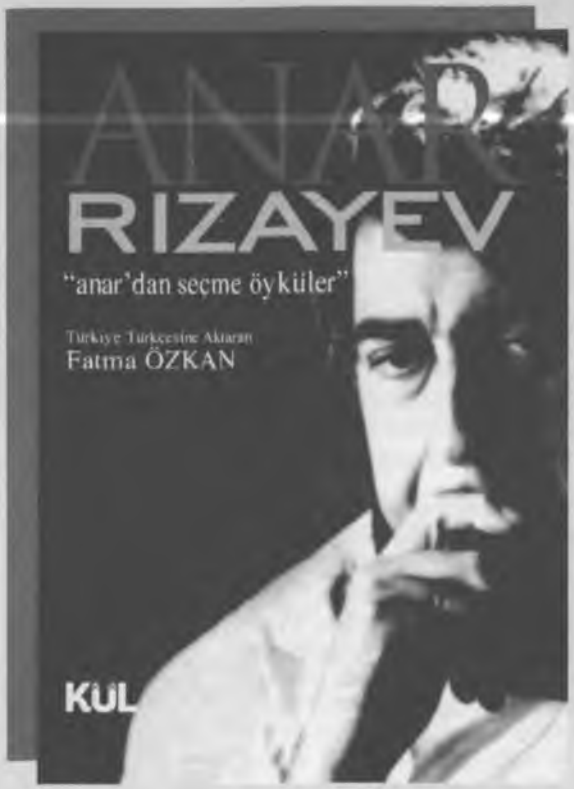
görüntünün daha düşük çözünürlükte ama düzgün akmasını sağlamaktadır. P harfi ise progressive(ilerleyen) taramaya karşılık gelmektedir. Burada ise görüntü baştan sona bir seferde taranmaktadır ve PAL kameralarda saniyede 25, NTSC kameralarda ise kullanıcının isteğine bağlı olarak saniyede 24 veya 30 kareden oluşan görüntüler elde edilebilmektedir. Böylece film kalitesine daha yakın görüntülere ulaşılması hedeflenmektedir. Özellikle son dönemde Canon XL2 modeli, Panasonic ise DVX100 modeliyle interlacedin yanısıra progressive tarama da yapabilen kameraların maliyetlerini düşürerek özellikle bağımsız sinemacıların favorileri haline geldiler bile. Dolayısıyla HDV kameralar da bu ilgiye kayıtsız kalamamış ve progresive taramayı 720p standardıyla da olsa bu kameraların bir parçası haline getirmiş. Böylece progressive tarama kullanılarak ancak 1280x720 noktadan oluşan bir görüntü elde edilirken, 1080i standardı ile 1440x1080 noktadan oluşan bir görüntü interlaced tarama kullanılarak elde edilmiş oluyor.

Bu kameraları standart çözünürlüklü kameralardan ayıran diğer bir özellik ise görüntüyü 4:3 değil de 16:9 formatında, geniş ekran gösterime uygun kaydetmeleri. Bugüne kadar bu işlem için video kameralar ek bir lense ihtiyaç duyarken artık bu kameralarla videonun görüntü formatı da kökten bir dönüşüme uğramış ve sinemayla daha uzlaşır bir hale girmiş oluyor.

DVD'lerde ve dijital yayıncılıkta kullanılan MPEG-2 sıkıştırma formatı HDV'nin de temelini oluşturuyor. Böylece standart çözünürlüğe göre çok daha büyük oranda veri kaydediyor olunmasına rağmen aynı kasetlere aynı uzunlukta kayıt yapılabiliyor. Ses için de benzer bir durum var. Sıkıştırılmış olmakla beraber HDV audio cd kalitesinde kayıt vaadediyor.

HDV aslında yayıncılıkta topyekün gerçekleşmekte olan dönüşümün sadece bir halkası. Mesela bu formatın televizyon uyarlaması olan HDTV de televizyon izleyicileri için görüntü kalitesini daha ileri götürmek amacında ve yaygınlaşması ile beraber bugün kullanılan PAL, NTSC ve SECAM gibi tüm televizyon formatlarının tarihe karışmasına kesin gözüyle bakılıyor. Tabii tüm bu dönüşüm de teknolojik bir altyapının oluşmasını gerektiriyor. Televizyon kanallarının yeni ekipmanlarla bu sistemi kurması, ki dünyada bunu gerçekleştirmiş kanallar şimdiden var, yayın akışını sağlayacak olan kablo ve verici sistemlerinin oluşturulması ve izleyicilerin de buna uygun televizyonlar ya da en azından HDTV dönüştürücü aletler için yatırım yapmaları gerekiyor. Tüm bunlar ise zamanla ve teknolojinin yerleşmesini sağlayacak harcamaların yapılması ile oluşacak bir süreç ama kesin olan belki de tahmin edilenden de kısa bir sürede yüksek çözünürlük teknolojisinin hayatımızın bir parçası olacağı.

Geleceğin sinemasında videonun kapladığı alanın gitgide büyüyeceği kesin. Ne yazık ki film kameraları ile çekilecek filmin estetik olarak getirilerine karşı maliyeti de yüksek. Video ise bunun karşısında sinemacıyı özgürleştiriyor, çünkü sinema yapmak özgürlüktür, her ne ile yapılırsa yapılsın!



anar rızayev

anar'dan seçme
öyküler

kül sanat

kül sanat yayıncılık
meşrutiyet cad. 48/19 kızılay ankara
tel/faks: 0 312 431 34 26



DOSYA: SİNEMA VE SAVAŞ

Savaşın Sinemasının Savaşı
gökhan erkılıç

Şili'nin Savaşı İspanyol Toprağı
cem kayalıgil

İspanya İç Savaşaı
atasay koç

Yerli Savaş
civan ertov

Savaşın Tanıkları
çev: elif beşer

Platoon
seren barkören

Hazırladığımız ilk dosyanın savaş üzerine olması üzücü ama bir o kadar da zorunluluktu. Medya üzerinden izlendiğinde Dünya'nın ne denli savaşla iç içe bir yaşam sürdüğünü anlamak zor. Sinema, insanlık olarak, bizlere pisliğin içinde bir yaşam sürdüğümüzü dur durak bilmeksizin göstermeye devam ediyor. Onun tanıklığı ve uyumayan belleği bizim için çok değerli. Onun sayesindedir ki geçmişimiz ve bugünümüzün koyu karanlığı üzerine bilgi edinebiliyor, varolanı unutulmuşluğa terketmiyoruz. Ancak sinemanın belleğinden yararlanabilmek için bizlerin uyumaması gerekiyor. Bu dosya savaşın çirkin yüzünün bir kısmının yeniden gün yüzüne çıkması amacıyla hazırlandı.

SAVAŞIN SİNEMASININ SAVAŞI

gökhan erkılıç
gokhanerkilic@sinedost.org

BÖLÜM 1: ABD SAVAŞLARI

Özgür dünya kavramı, dünyayı yönetme işini yalnız kendilerine has bir yetenek olarak görenler için anlam taşıyor olsa gerek. İşin sırrı yönettiğince özgür, özgürlüğünce yönetici sayılmanda. ABD'nin, kendini, çiftliği gibi gördüğü dünyanın güçlü ve özgür yöneticisi, diğerlerini ise çiftliğinin kahyası, atı, sap samanı, çiti ve hatta gübresi olarak hissedebilmesi için arada bir hır çıkarıp savaşması gerekmekte. Kaldı ki dünyanın yarısından fazlası yukarıda saydıklarımdan biri olabilmek için çırpınıyor, bazıları da çoktan razı ama takıları arttırmak için naz yapıyor.

Tarih, ABD politikasının savaş alanındaki öncü birliğini Amerikan ordusunun, ardıl birliğini de Hollywood'un oluşturduğunu belgeliyor. ABD Kennedy'den Bush'a kadar, neredeyse 35 yıldır, bir türlü kurtulamadığı hastalıklı bir ruh hali içinde her yana saldırıyor. Savaş filmlerinin yüzde doksan kadarı Hollywood yapımı ve zorunlu olarak ordu destekli, dolayısıyla ordu ve savaş olgularına sempatik yaklaşmak gerekir. Özellikle 2. Büyük Savaş sırasında, savaşla ilgili haberleri yaymak amacıyla sinemadan yararlanılır. İlk Irak-ABD savaşının tv ekranlarından canlı yayınlanması, kendilerine gündelik yaşamdan kaçış alanı arayan sürüler ile her akşam masalarda tükettikleri engin kültürel birikimlerine yeni beyaz sayfalar eklemek isteyen entelleri pek bir mutlu etmişti, anımsayın. Kaldı ki Hollywood'da da mutlu sonlar kaçınılmazdır.

Sivil kurumlar ve üniversitelerden büyük destek gören Amerikan ve Dünya solu 60'larda en önemli direnişlerinden birini Vietnam'a karşı vermiş ve başarılı da olmuştu. ABD'nin ardında 60.000 ölü ve bir o kadar da kalıcı sakat bırakarak Vietnam'ı terketmesinden daha önemli olan, yenilmezliğinin artık bir masal olmasıydı. Mutlu son yoksa, bölgeye yönelik nostaljik, turistik ve ekonomik getiri koşulları yaratılana kadar Vietnam unutulmalıydı. Öyle de oldu.

Oysa, şimdi geçmişe dönüp bakınca, savaş türünü önemli kılanın Vietnam olduğu çok açık. Hollywood'un Vietnam çıkarması çok temkinli gerçekleşti. Yenilgi saplantılı ve yılgın bir ruh

hali doğurmuştu. Savaş filmleri içinde Vietnam'ın bu denli öne çıkması normal karşılanmalı. Vietnam'da yenilen Amerikan ordusunu Hollywood'da kazandırmak gerekiyordu. İlk adım henüz savaş bitmeden atıldı. **Yeşil Bereliler** (Green Berets, John Wayne-Ray Kellogg, 1968) Vietnam'a davet edilen bir gazetecinin gözünden savaşın haklılığını kanıtlamaya çalıştı. Olmadı. Savaş yitirilince kolay lokma olan bireysel dramlar furyası başladı ve mendiller hazır tutuldu. Ortada savaş karşıtı bir söylem olmasa da gözler böyle görmek, yürekler böyle hissetmek istiyordu. Orta sınıfın savaşa olan isteksizliğini vurgulayan **Eve Dönüş** (Coming Home, Hal Ashby, 1978), aşka boğulmuş bireysel bir Vietnam sonrası dram olarak etkilidir ancak savaştan bihaber gözükür. Vietnam'ın Rus kökenli azınlığın yaşamını değiştirmesini fazlaca bireysel bir öyküye dayandırarak veren **Avcı** (The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978) gerici ve nasyonalist bir finale saplanıp intihar eder. Nedense savaş türünün en ünlülerinden biri sayılan **Kıyamet** (Apocalypse Now, F. F. Coppola, 1979), Amerikalıların silahları ve bastıramadıkları korkularıyla doğallığa ve ilkelliğe dayanan mutlu ortamı bozulan bu coğrafyayı, Vietnam'dan Kamboçya'ya uzanan ve bireyin içsel dönüşümünü gerçekleştirdiği yolculuğa fon olarak kullanır. Öte yandan, Hollywood kendisine yakışanı yaparak, olmadık Vietnam öyküleri yumurtlamaya başlar ve **İlk Kan** (First Blood, Ted Kotcheff, 1982) ile tanışırız. İyi ile kötü arasında gidip gelen bir grup askerin çatışmasında debelenen bir savaş atmosferi çiziktiren **Platoon** (Oliver Stone, 1986) görselliği ve kurgusuyla baş döndürür. Stanley Kubrick **Full Metal Jacket** (1987) ile keskin sirkenin küpüne zarar vermesinin öyküsünü savaşa uyarlar. Ve Hollywood en sonunda, savaşın askerler değil, politikacı ve bürokratlar nedeniyle yitirildiği kararına varır. Savaşın bir hata olduğunu savaşarak öğrenen bir savaş gazisinin yalnızlığını işleyen ve bizleri ileride daha çok savaşların beklediğini gösteren **Doğum Günü 4 Temmuz** (Born on the Fourth of July, Oliver Stone, 1989) ile savaş ortamının kriminal ve psikopat karakterleri su yüzüne çıkarttığının göstergesi olan ve ABD'nin olur olmaz yerlerde ne aradığı sorusunu kendisine yöneltmesi gerektiğini savlayan **Savaş Günahları** (Casualties of War, Brian de Palma, 1989) değişimin kanıtlarıdırlar.

Bu filmler, Hollywood'un Vietnam sendromundan veya savaşsever kimliğinden kurtulamadığını gösteren diğer filmler sayesinde yalnızlık çekmezler: **Git Ispartalılara Anlat** (Go Tell the Spartans, Ted Post, 1977), **Büyük Kırmızı Bir** (The Big Red One, Samuel Fuller, 1980), **Birdy** (Alan Parker, 1984), **Ölüm Tarlaları** (The Killing Fields, Roland Joffe, 1984), **Hamburger Tepesi** (Hamburger Hill, John Irvin, 1987), **Saigon** (Christopher Crowe, 1988) ve **İnce Kırmızı Hat** (Thin Red Line, Terrence Malick, 1999). Ancak, geçen yıllar gösterir ki bunların sonunu beklemek boşunadır, çünkü hemen herkesin anlatacağı bir başka Vietnam ya da bir başka savaşın anısı vardır.

Savaş filmlerinin gözünden bakılınca, asıl fatura savaş sonrasında ödenmektedir. Savaşta öldürmek ya da öldürülmek ikilemine düşen ve sağ kalmayı başaran ancak yaşadığı deneyimin kötü izlerinden arınamayan bireyler, savaş sonrasında başıboş bırakılan ve umursanmamaya bir tepki olarak suç işleyen askerler, yaşamının kalan kısmını sakat olarak ve/veya sürekli psikolojik destekle sürdürmek zorunda kalanlar savaşın bilanço defterlerinin kapanmasına engel olurlar. **Sevgili Amerika: Vietnam'dan Eve Mektuplar** (Dear America: Letters Home from Vietnam, Bill Couturie, 1987), savaş sırasında amatör kameralarla çekilmiş görüntülere arşiv filmlerinin eklenmesiyle kurulmuş bir film. Vietnam'dan gönderilen ve her nasılsa adresine ulaşmış mektuplardan derlenen anlatısı savaşın gerçek yüzünü ortaya koyması açısından az bulunur bir zengin söylem yaratıyor. Mektuplar gerçek, sevgililer gerçek, çocuklar gerçek, kan ve ölüm gerçek ama Amerika uğruna ölünmeye değer bir sevgili mi? Soruya en doğru yanıtı verecek olanlar ya mezarlarında ya da kayıp listelerinde bir satıra sıkışmış, suskun duruyorlar. Bir başka çarpıcı film: **Üzülerek Bildiririz ki...** (Regret to Inform, Barbara Sonneborn, 1998). Bürokrasi askerlerin ölüm haberlerini ailelerine nedense hep üzülerek bildirir. Oysa bürokrasi üzülemez, duyguları yoktur. Kör, sağır, dilsiz, kalpsizdir ama daha da önemlisi beyinsizdir. Üzülen, yıllar sonra kendini yollara vurur, sevdiğinin izini sürer, yönetmenin yaptığı gibi. Ve karşısında kendi kayıplarına karşı aynı duyarlılığı taşıyan karşı cephenin kadınlarını bulur. Askerlerin savaşı biter ancak halkın savaşı kuşaklar boyu sürer.

Bir savaşın öncesinden sonrasına sinema ile uzanmak isterseniz, sırayla **Full Metal Jacket**, **Casualties of War** ve **Born on the Fourth of July** filmlerini izlemek seçeneklerden biri. Ya da savaş filmleri tarihinden bir derleme izlemek istiyorsanız, **Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok** (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1930), **Zafer Yolları** (Paths of Glory, Stanley Kubrick, 1957), **Kıyamet** (Apocalypse Now, F. F. Coppola, 1979), **Salvador** (Oliver Stone, 1986) ve **Platoon** (Oliver Stone, 1986) beşlisi doyurucu olacaktır.

Savaşlar başlar, sona ermez. Savaş bu yazı için de bitmedi. Bunlar yalnız ABD'nin savaşan filmleri. Savaş filmlerinin Amerikan sinemasına özgü bir tür olarak algılanmasına şaşmamak gerek. Faturayı karşıtları kadar kendileri de ödüyor, ödeyecek. Hayatımız boyunca hep aynı vizörden bakmaya zorlandığımızı hiç düşünmedik mi? Değişiklik istediğimizde vizörü değiştirmeye gerek olmadığı, yalnız açımızı değiştirmenin yeterli olacağı sözünden hiç kuşkulanmadık mı? Uzatmayalım, siz hiç savaşı bir Vietkongun, bir Iraklının ya da bir Bosnalının gözünden anlatan film izlediniz mi? Ve bunun savaş karşıtlığı ile olan ilgisini şu an kendinize soruyor musunuz? Ötekilerin savaşı size uğramadı mı hiç? Artık söz ötekilerin...

BÖLÜM 2: ÖTEKİLERİN SAVAŞI

Savaşla ilgilenen tek sinema Hollywood değil kuşkusuz. Hemen her ülke, kendi politikası doğrultusunda propaganda filmleri çevirmiş, kazandığı savaşları destansı bir görsellikle yeniden yaratmış ancak savaş karşıtı olmak gibi zor bir işe nadiren ilgi duymuştur. Siz gerçekten savaş karşıtı olan bir film izlediğinizi düşünüyor musunuz? Yukarıda ya da aşağıda adı geçenlerin hepsini de izleseniz bu soruya evet yanıtı vermeniz doğru mu? Sizin bir filmi nasıl okuduğunuz değil burada önemli olan, onun taşıdığı mesaj ve içerik. Böyle bakınca, adı savaş karşıtına çıkmış birçok filmin seyircinin duygusal yorumlarıyla bu misyonu taşır hale geldikleri açık. En ağır eleştirileri getiren ve savaşın gerçek yüzünü gösteren filmlerin bunlar olmadığı da açık.

Savaş karşıtı filmler politik çözümlemelere, insanlık suçlarına, barış özlemine, yitirilenlerin yarattığı boşluğun kalıcılığına, işlenen suçların

açığa çıkarılmasına ve kanıtlara dayanıyor. Bazı savaş filmleri savaşın kendisini değil, ardında bıraktığı boşlukları, yıkımı ya da bir başka savaşın tohumlarını nasıl attığını işliyor. Türün yapım masraflarının büyüklüğü silahlara ve efektlere sınırlama getirebiliyor. Aynı nedenler, ötekilerin filmlerinin vizyona girmesini ya da ticari formatlarda çekilmesini de engelliyor. Ancak bu durum serbestçe hareket etmeyi ve en azından bağımsız tv kanalları ve sırtını sektöre dayamamış bazı festivallerin sayesinde, sınırlı ortamlarda da olsa izlenmelerini sağlıyor. Bir başka gerçek, herkesin savaşının Amerikanlarınki kadar büyük olmak zorunda olmadığı. Doğrusu, herkesin savaşı kendine büyük. Ulusları birbirine düşürecek kadar büyük veya haberi bile yapılmaya değmeyecek kadar küçük olsun, savaş savaştır. Önemleri büyük veya küçük olmalarından değil, neden oldukları değişimden kaynaklanır. Bu yüzden, ötekilerin savaşı ABD'ninkilere benzemediği gibi, birbirlerininkine de benzemez.

Geçmişini Unutan Avrupa

Savaş kimi zaman kaçınılmazdır, sizi zorla yok etmeye çalışanlar karşısında yitireceğiniz hiçbir şey kalmamışsa... İspanya İç Savaşı üzerine yapılmış en dokunaklı filmlerden biri olan, Frederic Rossif imzalı Fransız yapımı **Madrid'te Ölmek** (Mourir a Madrid, 1965) yıkımın ne boyutlara ulaşabileceğinin canlı tanıklarından biri. Sonuçları açısından, bir yönüyle de sanat dünyasına karşı yapılmış bir savaş izlenimi veren İspanya İç Savaşı'nın görüntüleri, uğrunda ölen kameramanlarını haklı çıkartan kesintisiz bir gerçekliğe sahip. Dünya o günlerde olduğu gibi, bugün de savaşa karşı savaşan uluslararası tugayların varlığına gereksinim duyuyor. Günümüzün savaşları, eskisi gibi özgürlük kazanmak için değil, başkalarından kazanacağı ile kendine daha geniş bir çıkar ve özgürlük alanı yaratmak isteyenlerce çıkarılıyor. O yıllara ait bir başka güzel film de Basilio Martin Patino tarafından gerçekleştirilen ve savaşın ulusalcı ideolojisini halk şarkılarının ağzından dile getiren **Canciones Para Despues de Una Guerra** (1976). İspanya ilerleyen yıllarda Bask bölgesinin ayrılıkçı istemleriyle karşılaştı. Zaman zaman silahlı çatışmalarla adını duyuran ETA örgütünün katı tutumu bölgenin bazı hak ve özgürlükler elde etmesini sağlasa da İspanya'yı iç savaşın eşiğinde gezinen bir ülke haline getirerek kan, acı ve gözyaşını bu topraklardan eksik

İSPANYOL TOPRAĞI/THE SPANISH EARTH
Joris Ivens
1937/52'/ABD

cem kayalıgil
cemkayalıgil@sinedost.org



Ünlü Flaman yönetmen Joris Ivens (1898-1989) sanatçı duruşunun eylemci tavırdan ayrılamayacağını savundu. Ivens'in propaganda içerikli politik film anlayışının başyapıtı olan İspanyol Toprağı da bu doğrultuda, İç Savaş sırasında faşist saldırıya direnen İspanyol köylülerinin mücadelesini anlatır. Ivens ABD'ye yaptığı bir ziyaret sırasında, Franco ile Cumhuriyetçiler arasındaki gerilimi Amerikan halkına gösterip İspanya'ya parasal destek sağlamaya yardımcı olacak bir film yapması için, kendisiyle benzer görüşe sahip sanatçılarca teşvik edilmişti. Nitekim yarı kurgu yarı belgesel olan bu 52 dakikalık film 1937'de tamamlandığında kuşatma altındaki Cumhuriyetçilere el uzatmak için, özgürlük yanlısı olan herkese yapılan duygu yüklü bir çağrı oldu. Ernest Hemingway'in de övgü dolu yazıları ve filme katkısı sayesinde İspanyol Toprağı Amerika'da hepten geniş kitlelere ulaştı.

Film İspanya kırsalındaki geleneksel yaşantıyla faşizmin buna tecavüzünün karşıtlığını ortaya koyar ve İspanyol köylülerinin mücadelesini, dünya çapındaki bütün faşizm karşıtı direnişin bir parçası olarak sergiler. Ivens ile ekibi filmi çekerken sayısız tehlike atlatmış ve İspanyol köylerinin bombalanma anı ve sonrasını bütün yoğunluğuyla yakalamıştır. Ivens'in kamerası, savaşmaya giden köylülerin yüzlerini birer yürüyen vasiyet olarak müthiş bir duyguyla kaydetmiştir. Film Roosevelt'e de gösterilmiş ve ABD Başkanı, hem İspanyol direnişçilerin davasından hem de Ivens'in bu davayı sinema aracılığıyla desteklemekteki hünerinden etkilenmişti. Cumhuriyetçiler'in davası ve İspanya tarihi konularında seyircinin yeterli altyapıya sahip olduğu varsayımı ile hazırlanması, dolayısıyla kimi eksiklikleri olmasına rağmen **İspanyol Toprağı** geniş yankı uyandırmış ve yönetmeninin, anti-faşist hareketin uluslarüstü kahramanı olarak benimsenmesini sağlamıştı. Ivens, daha sonra ABD'nin II. Dünya Savaşı'na katılmasıyla, Frank Capra'nın genel yönetimi altında çekilen **Why We Fight?** propaganda filmleri serisinin bir bölümünü çekmek üzere Hollywood'a davet edildi. Ancak yönetmenin sanatsal yönelimi ve duruşu ABD'nin ideolojik eğilimleriyle uyuşmadığı için çekimleri yarıda kesti.

etmedi. Imanol Uribe, ETA'nın verdiği savaşın ve eylemlerinin arka planını El **Proceso de Burgos** (1979) ile gözler önüne serdi.

Savaş denince akla gelen ilk İtalyan filmi Roma direnişini anlatan **Roma Açık Şehir** (Roma, Citta Aperta, 1945) olagelmiştir. Ki aslında **Paisa** (1946) ve **Almanya, Yıl Sıfır** (Germania Anno Zero, 1947) filmleriyle bir üçlemenin ilk ayağıdır. Italya'da birlik sağlandıktan sonra daha çok bir iç hesaplaşma olarak ortaya çıkan bir süreç yaşanır. Kızıl Tugaylar İtalya'nın gündeminde uzun yıllar kalan terörün en bildik markası oldu. Ortalığı savaş alanına çevirmeyi her koşulda beceren bu örgütün sinemaya konuk olması, politik sineması bu denli gelişkin bir ülke için kaçınılmazdı. Savaş ortama ayak uyduruyor ve minyatürleşiyordu. Ama o da her savaş gibi hedefini sık sık şaşırıyordu. Bu konuya duyarsız kalamayanlar arasında en çok bilinenler Giuseppe Ferrera'nın **Moro Olayı** (Il Caso Moro, 1987) ve Marco Bellocchio'nun **Günaydın Gece** (Buongiorno Notte, 2003) filmleri oldu.

Elmar Klos ve Jan Kadar'ın **Ana Caddedeki Dükkan** (Shop on Main Street, 1964) filmi, oldum olası bireyin küçük dünyası üzerine kurulu bu sinemanın en güzel örneklerinden biri olarak, ırkçılık anlayışının birey üzerinde doğurduğu baskıyı ve yönlendirilmiş kamuoyunun minyatür dünyada yarattığı yıkımı işler.

Yunanistan da iç savaş acısını tatmış ülkelerden biri. Robert Manthoulis **Yunan İç Savaşı** (La Guerre Civile Grecque, 1996) adlı belgeselinde, 1946-1949 yılları arasında, ordu ile komünist isyancılar arasında yaşanılan bu savaşın evrelerini anlatıyor ve sık sık perde arkasına eğiliyor. Çünkü burası daha ilginç. Ortalık karıştırıcı olarak İngiliz ve olmazsa olmaz Amerikan politikasının etkisini gördüğümüz, dönüp geçmişe bakıldığında her iki tarafın da Yunan olduğu gerçeğinden daha önemli bir gerçek bulamadığımız bir savaş. Polonya sinemasında, 2. Büyük Savaş, savaş sonundan 1975 yılına kadar çekilen her altı filmden birinin teması olarak önemli bir yer tutar. Diğer filmlerde de savaşla ilgili anılara ve göndermelere sık sık rastlanır. Savaş sona yaklaşıp, Polonya topraklarına kurtarıcı olarak giren Sovyet ordusunun Polonyalıların özgürlük istemlerine darbe vuran tutumları ortaya çıkınca, sinemacıların ilgisinin de Nazilerden Sovyetlere kaydığı görülür. Savaş temalı

filmler Polonya sinemasının tanınmasında önemli rol oynar. Andrzej Wajda'nın **Kuşak** (Generation, 1951), **Kanal** (1957), **Lotna** (1959), **Savaş Sonrası Manzaraları** (Landscape After the Battle, 1970) ve **Küller ve Elmaslar** (Ashes and Diamonds, 1958) filmleri, yönetmeni bir anda dünya çapında tanınan bir isim yapar. Andrzej Munk'un **Eroica** (1957) ve **Yolcu** (Passenger, 1961), Wanda Jakubowska'nın **Son Sahne** (Last Stage, 1948), Stanislaw Razowicz'in **Açık Kent** (Free City, 1958), Leonard Buczkowski'nin **Unutulan Şarkılar** (Forbidden Songs, 1947), Jan Rybkowski'nin **Umut Saatleri** (Hours of Hope, 1955) ve Jerzy Passendorfer'in **Şiddete Yanıt** (Answer to Violence, 1958) filmleri bu büyük toplamın önemli filmleri arasında yer alırlar. Trajediden belgesele ve yeniden canlandırmaya ve hatta ironi sarmalındaki komedilere kadar geniş bir film türü seçeneği sunan bu yapımlar, 1939 Eylül'ünde Nazi faşizminin ilk kurbanı olan Polonya'nın yaşadığı benzersiz yıkımın günümüze kalan kanıtlarıdır. Haritadan silinen kentler, ölümler, kayıplar ve yeniden kurulmaya çalışılan hayatlar perdelerden uzun süre eksik olmaz.

Almanya son derece ilginç savaş filmleri sunan bir ülke. Geliyorum diyen savaşı filmlerden anlamak mümkün. Leni Riefenstahl'ın **İstencin Zaferi** (Triumph des Willens, 1935) belgeseli bir savaş filmi olmamakla birlikte, 1934 Nazi Kongresi'nde geleceğin dünyasının savaşla biçimleneceğinin açık kanıtları sunuluyor, bir bakıma savaşın ideolojisi ortaya konuluyor.



Son Sahne

Joseph Vilsmaier'in Almanya'nın sonunu başlatan direnişin öyküsünü anlatan **Stalingrad** (1992) filmi, başkalarının sonu üzerine senaryolar hazırlayan bir ülkenin kendi sonunu görememesinin trajik bir öyküsü. Sayısı belirsiz Nazi karşıtı Yahudi filmleri arasında en ünlülerinden biri olan Agnieszka Holland'ın **Europa Europa** (1991) filmi, Nazilerin dünyasında Yahudi olmanın zorluğunu, savaşın ötesine taşarak, daha yaşamsal alanlara yönelttiği bir bakış açısıyla yansıtıyor.

Britanya denince akla ilk gelen savaş filmlerinden biri, bedenimi evet ama ruhumu asla söyleminin savaşa uyarlanmış halini yansıtan ve David Lean tarafından çekilmiş olan **Kwai Köprüsü**'dür (The Bridge on the River Kwai, 1957). Savaş olgusunu en iyi açıklayan filmlerden biri de, görsel açıdan son derece çarpıcı sahnelerle bezeli olan ve Derek Jarman tarafından yönetilen **Savaş Ağıtı**'dır (War Requiem, 1998).

Britanya'nın günümüzde de kanamayı sürdüren yarası Kuzey İrlanda. Britanya'dan ayrılmayı kafasına koymuş olan İrlandalı ayrılıkçılar ve dinsel bir söylem geliştirmemiş olmasına rağmen Kuzey İrlanda Katoliklerinin temsilcisi olan İrlanda Kurtuluş Ordusu, yüz yılı aşkın süredir Protestan Britanya'nın başının belası olmayı sürdürmekte. Sinemanın, bu kanlı ve çözümsüz gibi görünen durumu, trajedik boyutu, tarihçesi ve öne çıkan liderleriyle onlarca kez işlemezi kaçınılmazdı. İrlanda sorunuyla ilk tanıştığım kareler, özünde bir aşk filmi olan ve David Lean'in yönettiği **İrlandalı Kız** (Ryan's Daughter, 1970) filminin, IRA adına bırakılan silahların vurduğu sahil sahnesine ait. 1980 sonrasında, perdeler İrlanda sorununu işleyen filmler tarafından işgale uğradı desek yeridir. Pat O'Connor **Cal**'de (1984) bir Protestan semtinde yaşayan Kuzey İrlanda'lı Katolik bir ailenin karşılaştığı kötü olayları ve önyargının doğurduğu yargısız infazı aktarır. Cal Ira'nın bir eylemcisi olarak aranmaya başlar. Hayatta kalabilmek için küçük suçlar işleyen, bir Protestanla evli Katolik bir kadınla yaşadığı ilişki, çevrenin ailesine yönelttiği baskı veya eski sokak arkadaşlarının örgütle ilgili yoğunlaşan baskısı, bu kişisel trajediyi çok yönlü sorgulamamızı sağlar. Cal hüzünle örülü bir sorunlar yumağı olarak İrlanda'nın ta kendisidir. Son yılların ödüllü filmlerinden, Paul Greengrass yönetiminde çekilmiş olan **Kanlı Pazar** (Bloody Sunday, 2001) tarihe bu adla geçmiş olan 30

Ekim 1972 olayını öyküler. O gün Derry kentinde düzenlenen insan hakları yürüyüşüne katılanların karşısına Britanya askerleri çıkar ve ilerleyen aylarda verilecek yanıtları da bir o kadar kanlı olan katliam gerçekleşir. Daha da önemli olan, olayın ertesi günü, kazandığı büyük sempatiyle IRA'nın eskisinden çok daha güçlü bir örgütlenmeye girmiş olmasıdır.

IRA sorunuyla ilgili olarak çekilen çok tanıdık birkaç film daha bulunmakta: Ken Loach'un bu sorunlu coğrafya ile ilgili yapılan bir soruşturmadan yola çıkarak gerçekleştirdiği **Gizli Dosya** (Hidden Agenda, 1990), Neil Jordan'ın büyük beğeni toplayan **Ağlatan Oyun** (Crying Game, 1992) ve örgütün kararlı liderinin yaşam öyküsünün izini sürerken içteki hesaplaşmaları gözler önüne seren **Michael Collins** (1996), Jim Sheridan'ın soruna bir gönül borcu öyküsü ile eğilen **Babam Adına** (In the Name of the Father, 1994) ve Thaddeus O'Sullivan'ın **Nothing Personal** (1995).

Bosna denince ilk akla gelenin savaş olduğu gerçeği belki de hiç değişmeyecek artık. Ademir Kenovic'in savaşın dumanları henüz tüterken gösterime giren **Kusursuz Çember** (Perfect Circle, 1997) filmi, savaşın yıkımını, binlercesi gibi tüm yakınlarını kaybetmiş iki küçük kardeş ile Saraybosna'nın terkedilmişliğine ortak bir yaşam süren bir şairin dostluklarının öyküsü üzerinden anlatır. Kenovic'in de aralarında bulunduğu Saraybosna Auteur Grubu-Saga'nın gerçekleştirdiği ve Felix en iyi belgesel ödülü sahibi **MGM-Sarajevo** (Man-God-Monster-Sarajevo, 1994) filminin bir bölümü olan **Bir Canavarın İtirafları** (Confessions of a Monster), Saraybosna kuşatması sırasındaki vahşeti, tecavüzleri ve ölümleri yaratanlar arasında yer alan bir Sırp askerinin duyarsız, soğuk ve tepkisiz açıklamalarının ışığı altında savaş gerçeğinin pisliğini bize ulaştırır.

Bosna, burası Avrupa'nın kalbi. Ama Avrupa ona savaş süresince ilgisiz davrandı. Yok edilme çabasına gözlerini kapadı. Leslie Woodhead'in **Mezardan Bir Çığlık** (A Cry from the Grave, 1999) belgeselinde bu açık bir suçlamaya dönüşmekte. 1995 yılı Temmuz ayında Srebrenica'da Barış Gücü -bu ne demek oluyorsa!- kontrolü altında gerçekleştirilen ve yedi bin insanın ölümüyle sonuçlanan katliamdır anlatılan. Yani Avrupa görmezden gelmekle yetinmemiş, aktif olarak soykırıma destek vermiştir.

Beş yönetmenin beş kısa filminden oluşan **Çocukluğun Ötesinde**'nin (Oltre L'Infanzia, İtalya, 1996) Gianni Amelio tarafından yönetilen **Barış Bitmedi, Yani Savaş** (Non e finita la pace, cioe la guerra) adlı bölümünü, izlemek ne kadar zorsa çekmek de bir o kadar zor olmuştur, eminim. Amelio, savaşın hemen ardından gittiği Saraybosna'da, savaşa tanık olan değil yaşayan ve bunun etkilerini bir ömür boyu bedenlerinde ve ruhlarında taşımak zorunda kalacak çocukları kamerasının karşısına alır. Onlardan savaşı anlatmalarını ister. Bütünü bir yakın-plan çalışması olarak sıradışı bir anlatıma sahip olan, içeriğiyle de savaşların açtığı yürek yaraları ve doğurduğu kin nedeniyle yeni savaşların yolunu açtığı mesajını taşıyor.

Uluslararası dağıtıma girerek, özellikle Batı kamuoyunun dikkatini Yugoslav iç savaşına çeken filmler de var. Michael Winterbottom'ın **Saraybosna'ya Hoşgeldiniz** (Welcome to Sarajevo, 1997) ve Bernard-Henri Levy/Alain Ferrari ikilisinin gerçekleştirdiği **Bosna!** (1994) gibi. Levy ve Ferrari bir yandan Bosna'da gerçekte neler olup bittiğini anlamaya ve aktarmaya çalışırken, öte yandan Batı dünyasının bu savaş karşısında takındığı duyarsızlığı, duyarlı davranmaya karar verdiğinde de ikiyüzlülüğe tutkun politikasını sergilerler. Unutulmaması gereken bir başka film de, bende en çok bireyin hayatta kalmak kaygısının devlet politikalarının yıkıcı hırsından çok daha yaşamsal bir karaktere bürünebileceğini göstermesiyle iz bırakan Danis Tanovic'in **Tarafsız Bölge**'si (No Man's Land, 2001).

Yugoslavya savaşı Kosova'ya da sıçrar. **Vadi** (Valley, 1999) adlı belgeselinde, dozu giderek artan saldırılara karşı durmak için kurulan Kosova Kurtuluş Örgütü'nün güncesinden önemli anlar sunan, acı ve nefretin seçim yapmadan herkese bulaştığını gösteren Dan Reed'i, **Kosova'nın Gözyaşları** (Lotet Kosova, 1999) belgeselinde sığınma kamplarındaki hayata odaklanan kamerasıyla Kujitim Cashku izler.

Fransız sinemasının 1. Büyük Savaş üzerine en önemli yapıtlarından biri olan Raymond Bernard'ın **Tahta Haç** (Les Croix de Bois, 1931) ulusalcı bakış açısı ve kültürel farkların savaşın algılanmasına nasıl etkide bulunduğu üzerine önemli saptamalarla doludur. Fransa'nın 2. Büyük Savaş üzerine bazı önemli filmleri dünya sinema tarihi için de vazgeçilmez

değerdedir. Savaş sırasında Nazi karşıtı direnişte önemli rol oynayan demiryolu işçilerinin gerçekleştirdiği eylemler Rene Clement'in **Demiryolu Savaşı** (La Bataille du Rail,



1946) filminde açığa çıkar: Haberleşme, sınır ötesi operasyonlara destek, sabotajlar ve küçük çaplı saldırılar. Savaşa ilişkin diğer filmler, olguyu aşk, soykırım ve göç sorunları üzerinden tartışır: Alain Resnais'nin **Hiroşima Sevgilim** (Hiroshima Mon Amour, 1959) ve Claude Lanzmann'ın **Shoah** (1985) ve **Sobibor** (2001).

Bağımsızlık Savaşlarından Etnik Soykırımlara Afrika

Cezayir'le ilgili filmler arasında kronolojik olarak dikkati ilk çekenler, ülkenin 1954-1962 yılları arasında verdiği bağımsızlık savaşı ile ilgili olanlar. Bunların bazıları belgeleme amacıyla çekilmiş. Bakış açısı olarak, bazıları Cezayir'in, bazıları da Fransa'nınkini yansıtıyor. Fransız filmleri arasında kendi politikalarını yargılayan filmler de var. Bazısı çok tanınmış olan filmler arasında görece önemli olanlar, Laurent Heynemann'ın **Soru** (La Question, 1976), İtalyan Gillo Pontecorvo'nun **Cezayir Sa-**



vaşı (La Battaglia di Algeri, 1965) ile Yves Courriere ve Philippe Monnier'nin **Cezayir Savaşı** (La Guerre d'Algerie, 1972), Alain Cavalier'in **L'Insoumis** (1964), Jean-Luc Godard'ın **Küçük Asker** (Petit Soldat, 1960), Michel Drach'ın **Elise Ya Da Gerçek Hayat** (Elise ou la Vraie Vie, 1970), Bertrand Tavernier'nin **Adı Konmamış Savaş** (La Guerre Sans Nom, 1992).

Cezayir'in kendi savaşına baktığı filmlere gelince, aralarında Abdelaziz Tolbi'nin **Noua** (1972), Okocha Touita'nın **Sacrifies** (1982) ve Mohammed Lakhdar-Hamina'nın **Aures Rüzgarı** (Le Vent des Aures, 1966)



gibi değeri yadsınmaz filmler bulunmakta. Üstelik bu filmler yalnız savaşı değil, ülkenin sosyal sorunlarını da yansıtmayı başarıyorlar. Fransa'nın politik ve kültürel etkisi ülkenin başını 90'lı yılların sonunda da ağrıtmayı sürdürecektir. Cezayir'de İslamcı örgütlerin gerçekleştirdiği hedefsiz katliamların ardında ne yatıyor? Djamila Sahraoui **Ve Ağaçlar Kabylie'de Büyür** (And the Trees Grow in Kabylie, 2003) adlı belgeseliyle, sorunun yanıtının, geçen yüzyılda Fransız etkisiyle başlayan Batılılaşma hareketlerinde aranması gerektiğine dikkat çekiyor. Yerel güçlerin kontrolünde olan ve kendi içinde ancak gericilik konusunda uzlaşabilen kemikleşmiş siyasal otorite, kentlerde yaşam alanı bulmuş bireysel özgürlüklerin kırsala yayılmasını engellemek konusunda en kolay çözümü, yok etmeyi tercih ediyor. Batılılaşmaya ses çıkarmayan devlet yönetimine tepkisini bu yöntemle açığa vuruyor. Kırsal kesim insanları bu iki güç odağının arasındaki çatışmanın bedelini canlarıyla ödüyorlar. Kontrol altında tutulamayan hak ve özgürlük istemleri, karşısında kılıçların reaksiyonunu buluyor. Kaybeden Cezayir oluyor.

Afrika her an her şeyin olabileceği, yaşamın değerinin yerlerde süründüğü bir kıta. Savaşın manzarası buralarda belki de en vahşi sahneleri yansıtıyor. Bunlar arasında en vahşi olanı, en yakın tarihli olmasından bize öyle geliyor da olabilir, 1994'te Ruanda'da yaşandı. Yüz günden kısa bir süre içinde sekiz yüz bin insan canavarca ve sistemli bir kıyımla ortadan kaldırıldı. Ölüme tanıklık edenlerin baıları nefret duyacak zaman bile bulamadı. Hayat, kalanlar için katlanılmaz boyutlardaydı ve kitlesel bir travmanın izleri ürkütücü sonuçlar doğurdu. Kitlesel açık ve kapalı mezarlar, çocuk hırsızlıkları, her türlü cinsel sömürü, AIDS ve diğer ölümcül hastalıklar, istenmeyen ve başıboş çocuklar, belirsiz sayıda kayıplar... savaşın mirası olarak günümüze kaldılar. Kalan insanların travması onları iyileştirmeye çabalayan psikiyatristlere bulaştı. Herşey ortama uyum sağlıyor ve anormalleşiyordu. Anne Laine'nin **Ruanda, Görülmemiş Bir Sessizliğin**

Bir Çığlığı (Rwanda, Un Cri d'un Silence Inoui, 2003) belgeseli, gözün gördüğüne dayanabilmenin belki de tek yolunun belleksizlik olduğunu düşündürüyor. İnsanı insan yapan bellek insandan kaçmanın çaresini arıyor.

Kara kıtanın savaşları bitmek bilmiyor, çünkü din adamları, politikacılar, silah patronları ve değerli maden firmaları buradan elini çekmiyor ve faturayı her zaman Afrika ödüyor. İç savaşlar yeterince yok edemiyormuş gibi birbirleriyle de savaşmayı sürdürüyorlar. Angola'nın bağımsızlık yolunda Güney Afrika ile savaşması, sömürgeci anlayışa karşı uluslararası bir direnişe bürünmesi nedeniyle farklılaşır. Estela Bravo'nun **Küba/Güney Afrika: Savaştan Sonra** (Cuba/South Africa: After the Battle, 1990) belgeseli, bu savaşta Angola tarafında savaşa katılan Kübalıların, gelecekleri için savaşan Angolalıların ve kurdukları sömürgen düzeni sürdürmeye niyetli Güney Afrikalıların gözünden bir savaşın gerekçelerini anlatır. Bu, Afrika tarzı bir savaşın iç yüzünü göstermesi açısından ilginç bir çalışmadır.

Kesik Damarların Savaş Yıllığı: Latin Amerika

Kesik kesik, uyutarak ve iz bırakmamaya çalışarak süren emperyalist savaşın gündelik yaşamdaki izini süren en çarpıcı filmler, oldum olası, en gelişkin politik sinemaya sahip olan Latin Amerikan ülkelerinden gelmiştir. Savaşın savaş gibi yaşanmadığı, kökü dışarıda mutlu azınlığın, çoğunluğu yavaş yavaş sindirerek ve onun yaşam kaynaklarını bitmez tükenmez bir açlıkla emerek gerçekleştirdiği bir savaştır yaşanılan. Yıllarca Beyaz Saray'ın itliğini yapan yerli diktatörlerinin neden olduğu kıyım bambaşka öyküler anlatır bize. Halkların özgürlük savaşı, o bildik savaş filmlerinin sergilediğinden farklı bir savaş anlayışı koyar önümüze. İç savaşlar, direniş eylemcileri, teröristler, isyanlar ve halk ayaklanmalarıyla özü başka dili başka savaşlardır bunlar. Latin Amerikan ülkeleri azgelişmişliğin, gelir düzeyi dengesizliklerinin ve dış baskıların doğurduğu savaşlarla aşmıştır 20. yüzyılı. Bu savaşların resmi tarihte bazen adına bile rastlanmaz. Her ülkenin, her ulusun doğrudan dış güçlerle veya dış merkezli iç güçlerle yaşadığı bir savaş mutlaka olmuştur, Eduardo Galeano'nun söylemiyle, bu damarları kesik coğrafyada.

Nikaragua çoklarınca yaşadığı iç savaş nedeniyle anımsanan bir ülke. Somoza diktatörlüğü ile ona karşıt Sandinistalar arasında yıllara yayılan ve güçler arasındaki dengesizliğin sık sık kesintiye uğrattığı savaş üzerine gerçekleştirilen filmlerin en fazla ses getirenlerinden biri, David Bradbury'nin **Nicaragua-No Pasaran** (1984) belgeseliydi.

Bolivya üzerine izlediğim tek savaş filmi Che Guevara ile ilgili. Richard Dindo'nun 1994'te gerçekleştirdiği **Ernesto Che Guevara, Bolivya Günlüğü** (Das Bolivianische Tagebuch, 1994) belgeseli, Che'nin 1966-67 yıllarını, yani yaşamının son evresini anlatır. Bolivya ordusu ile gerillalar arasındaki çatışmaların fonunda, Che ve adamlarının son yirmi gününe odaklanır. Ordu tarafından kıstırılan efsane savaşçının yakalanması ve bir köy okulunda öldürülmesi Latin Amerika'nın bağımsızlık savaşları tarihinde bir dönüm noktasıdır.

Küba'nın Batista diktatörlüğüne karşı verdiği, Castro ve Che isimlerinin tarihe geçtiği bağımsızlık savaşı sinemacılar için vazgeçilmez bir kaynak oluşturdu. Yerlisi ve yabancısıyla birçok sinemacı, kameralarıyla savaşa katıldılar, tanıklık ettiler ve kazananın tarafında olmanın coşkusunu filmlerine yansıttılar. Joris Ivens 1960'ta **Halk Ordusu** (Pueblo en Armas), Chris Marker 1961'de **Küba**



Evet! (Cuba Si!) ve Tomas Gutierrez Alea 1962'de **Devrim Öyküleri** (Historias de la Revolucion) filmleriyle savaş günlerini perdeye taşıdılar. Ülkenin önemli yönetmenlerinden Humberto Solas 1968'de çektiği **Lucia** ile Küba tarihinin üç ayrı evresini -İspanyol işgalini ve katliamları, diktatörlük yıllarını ve halk direnişini ve devrim sonrası yaşanan sorunları- üç ayrı öyküde ustalıkla kaynaştırdı.

ABD'nin muz sevgisini kaşıyan Orta Amerika cumhuriyetlerine olan ilgisi oldum olası savaşlara neden olmuştur. El Salvador'u da başarılı bir savaşla uzaktan kumandalı yönetim alanına dahil etmek isteyen ABD, Vietnam benzeri beklenmedik bir

direnişle karşılaştı. Ülke üzerinde Duarte diktatörlüğünü besleyip kollayarak kontrolü sağlamak düşüncesindeki ABD'nin ayağı sık sık gerillaların çelmesine takılır. El Salvador'un sinemacı gerillaları halk destekli direnişi iki filme taşırlar: Cero a la Izquierda Film Collective tarafından yapılan **El Salvador-La Decision de Vencer** (1981) ve Diego de la Texera'nın **El Salvador-El Pueblo Vencera** (1980). İlki daha çok savaşan kadronun örgütsel yapısı ve direnişin halk desteğini kazanma çabası üzerinde yoğunlaşırken, ikincisi tipik bir gerilla sineması örneği olup sinemanın savaştaki rolü üzerine tartışma yaratacak bir yapımdır.

Arjantin'in 1976-82 arası karanlık diktatörlük geçmişi Luis Puenzo'nun **Resmi Tarih** (La Historia Oficial, 1985), Jeanine Meerapfel'in **Arkadaş** (La Amiga, 1988) ve Marco Bechis'in **Garage Olimpo** (1999) filmleriyle bizlere ulaşmıştı. Ancak bu filmler halka dönük bir vahşetin karşısında insan hakları savunusunu gündeme getiren, silahlı direnişi nadir kullanan filmlerdi. Videla diktatörlüğünü bitiren Falkland Savaşı oldu. Miguel Pereira'nın **Veronica Cruz-La Deuda Interno**'su (1987) Falkland Savaşı sırasında halk ve yönetimin farklı bakış açıları, askeri darbenin silinmez izleri, askeri politikada yapılan zamanlama hatası, başkaldırı günleri, kayıpların yarattığı boşluk ve Britanya karşısındaki çaresizlik gibi birbirini tetikleyen olumsuzlukların politik eleştiriye uzanan bir yansımasıdır.

Meksika'dan Felipe Cazals **Aquelos Anos**'ta (1972) Meksika denince birçok kişinin aklına önce Zapata'nın gelmesi doğal. Çoğumuz önce Elia Kazan'ın **Viva Zapata** (1952), sonra da Rus Sergei Bondarchuk'un **Meksika Alevler İçinde** (Mexico in Flames, 1982) filmleriyle tanıdık bu ülkeyi. Meksika devrimi üzerine bir başka güçlü film de gazeteci John Reed'in anılarına dayanarak, Paul Leduc tarafından çekilen **Baş Kaldıran Meksika** (Reed: Mexico Insurgente, 1971).

Peru'dan Alberto Durant **Cesaret**'te (Coraje, 1998), kanlı eylemleriyle ülkede yıllarca kan kusturan Maocu Aydınlık Yol (Sendero Luminoso) gerillalarına, yoksulluk ve açlıkla savaşmanın yolunun, kadınların sosyal ve ekonomik varlığının güçlendirilmesinden geçtiğini anlatamayan Kadın Federasyonu'nun sonu ölümle sonuçlanan çabasını anlatır. Güç dengesinden söz etmenin olanaksız olduğu ve

ŞİLİ'NİN SAVAŞI/LA BATALLA DE CHILE

Patricio Guzman

cem kayalıgil
cemkayalıgil@sinedost.org

Şili'nin Savaşı, 1973'te Şili'de altı ay sürüp Başkan Salvador Allende'ye karşı düzenlenen kanlı darbe ve askeri cuntanın işbaşına gelmesiyle sonlamış politik krizin filmidir. Film, sağcı muhalefetin kazanmasına karşın Allende'nin başkanlıktan düşürülmesi için gereken üçte ikilik çoğunluğun sağlanamadığı meclis seçimlerinin ertesinde başlar. 1970'de demokratik yollarla başkanlığa seçilmiş olan sosyalist lider Allende her yandan baskı ve tehdit altındadır. ABD Şili'ye iktisadi ambargo uygulamakta ve kurulan yeni meclis Allende'nin istifa etmesini sağlamak için girişimlerde bulunmaktadır. Bütün bunların arka planında ise elbette soğuk savaş ve ABD yönetiminin sosyalizmin Latin Amerika'da yayılmasını önleme kaygısı yer almaktadır.

1941 Santiago doğumlu olan, Şili ve İspanya'da sinema eğitimi alan yönetmen Patricio Guzmán ve ekibi bu karışık aylarda olan biten her şeyi filme alabilmek için sonsuz bir cesaret ve kararlılıkla Santiago sokaklarına çıkar. Film, tartışmasız değerde bir tarihi belge olduğu gibi cinema verite'in tarihsel gerçekliği birebir yansıtma gücünü ortaya koyan klasik bir örneğidir. Şili'nin Savaşı aynı zamanda yönetmeninin sosyalist eğilimini ve Allende'ye olan bağlılığını çekinmeden ortaya koyması bakımından taraflı sinema geleneği içinde anılmalıdır.

Guzmán'ın görüntü yönetmenliğini, Jorge Müller Silva'nın kameramanlığını ve Pedro Chaskel'in kurgusunu üstlendiği ve yapım sonrası çalışmaları, yönetmenin 1974-79 yılları arasında yaşadığı Küba'da gerçekleştirilen bu anıt belgesel altı yılda tamamlanmıştır. **La Insurreccion de la Burguesla**, **El Golpe de Estado** ve **El Poder Polular** adlarını taşıyan üç bölümden oluışan film, 1996'ya kadar Şili'de gösterimine izin verilmemiştir.



terörü karşısına alan kalkınma çabasının bu insancıl eylemi, iç savaşın bir perdelik oyunundan öte bir şey değildir aslında.

Brezilya'dan Sergio Rezende **Lamarca**'da (1994), 1969 yılında her zaman zalimlerin yanında yer aldığını söylediği ordudan ayrılır. Halkın açlığına ve yoksulluğuna çözüm olacağına inanarak ulusal devrim hareketine katılır. Kendi ülkesinde Che'nin izini sürer. Kısa sürede gerilla lideri olarak sivrilen Carlos Lamarca, öldürülene kadar geçen iki yıl içinde bir efsane haline gelir. Halk kendileri için savaşan Lamarca'yı belleğine kazımıştır artık.

Şili'nin en tanınmış yönetmeni olan Miguel Littin **Terra Promedita**'da (1973) 1932'de insanca yaşama isteklerinin bedelini ölümle ödeyen köylülere karşı girişilen kıyımı anlatır. Patricio Guzman **Şili'nin Savaşı**'nda (The Battle of Chile, 1973-79), Başkan Salvador Allende'nin son yılı uzerinde yoğunlaşan ve kazandığı altı büyük ödülle 1970'li yılların en önemli belgeseli olduğunu kanıtlayan filmiyle, demokrasinin militarist zorbalık karşısındaki kırılganlığına dikkat çeker. Yönetime demokratik seçimle gelmiş olsa bile, kendi çizdiği çizginin dışına çıkana tahammülü olmayan ABD'nin ekonomik ambargoyla başlayan ve darbeyle sonlanan klasik arka bahçe formüllerinden biridir yaşanılan.

Kolombiya'dan Eduardo Carrillo **Küçük Şeyler** (Pequenas Voces, 2003) adlı kısa filminde, ülkesinde 1985-1999 yılları arasında yaşanılan, aralarında beş yüz bini çocuk olmak üzere iki milyon insanı evlerinden koparark doğal yaşam alanlarını terke zorlayan adı konmamış iç savaşı anlattı. Ancak çocukların dünyasında yaşamayı sürdüren umutlar, belleklere sinmiş tanıklıklar ve savaştan uzak durmaya dönük anlamsız çabalar oldu geriye kalan.

Asya'nın Bitmek Tükenmek Bilmeyen Savaşları

Uzun yıllar Fransız yönetimi altında sömürülen Vietnam'ın doğrudan bağımsızlık savaşı üzerine çekilmiş filmlerinin sayısı son derece sınırlı. Bunda ulusal sinemanın ekonomik yetersizliği kadar, teknik altyapının kurulması çalışmalarının sık sık kesintiye uğraması da rol oynamış. Propaganda anlayışının yerleşmiş olması nedeniyle belgeseller ve melodram öğelerine boğulmuş filmlerden gerçekçi filmlere alan kalmamış. Bütün bu olumsuz koşullara rağmen Nge Tinh'in

1930'larda yaşanılan Fransız karşıtı köylü ayaklanmalarını anlatan **Alevler** (Flames, 1968) gibi veya Lam Le'nin Vietnam savaşını konu alan kısa filmi **Bulutlar ve Ejderhanın Savaşımı** (Encounter of Clouds and the Dragon, 1980) gibi filmler ortaya çıkabilmiştir.

Son derece bireysel ve sınıflandırmaları aşan, savaş görüntülerine bağımlı kalmayıp olayın düşünsel analizini yapan filmler de var. Sözgelimi, Godard ve Gorin'in yönettiği **Jane'e Mektup** (Letter to Jane, 1972), Jane Fonda'nın kişiliğinde Amerikan solunun Vietnam olayına bakışını tartıştığı savındadır. Yönetmenler, Amerikan solunun analizinde pasifliği, güvensizliği ve ikiyüzlü liberalliği vurgulamaya çalışsalar da günü ve koşulları görmekten uzaktırlar.

Hindistan gerek etnik grupların hayatlarına renk getirmek için çıkardığı oldukça kanlı çatışmalar gerek Pakistan'la olan bitmez tükenmez it dalaşı yüzünden, üzerinden savaşın gölgesinin eksik olmadığı bir coğrafyada bulunuyor. 2002'de büyük bir propagandanın etkisi altında hazırlanarak gerçekleştirilen Müslüman katliamı, patlamaya hazır bir iç savaşın ne denli yakın olduğunu göstermesi açısından önemliydi. Dini fanatikliğin dünyayı yaşanmaz bir ortama sürüklediğinin bir başka kanıtını sunan, Rakesh Sharma'nın **Son Çözüm** (Final Solution, 2003) belgeseli, geleceğin savaşlarının din merkezli olacağına dair bir uyarı niteliği de taşımakta.

Tamil Kaplanları adıyla bilinen ayrılıkçı gerillaların adı Prasanna Vithanage'nin **Dolunaylı Bir Günde Ölüm** (Death on a Full Moon Day, 1997) filminde karşımıza çıktı. Bir yanda doğru dürüst bir yaşam sürme isteği ve kızının geleceğini sağlama alma kaygısı, öte yanda Tamil gerillalarıyla savaşırken ölen oğlunun başı için devletçe ödeneceği açıklanan para. Oğlunun ölümünü kabullenemediği için parayı almayı onur sorunu yapan yaşlı baba. Savaşın yaşamla olan ikilemi.

1970'lerden başlayarak ülkede iki milyon insanı öldüren Kızıl Khmerlerin eylemleri, dünyaya çoğunlukla Rithy Panh'ın kamerasından yansıdı. 1991'de **Cambodia Entre Guerre et Paix** filmiyle dikkat çeken Panh, Kamboçya gerçeğini **S 21: Kızıl Khmer Ölüm Makinesi** (S 21: La Machine de Mort Khmer Rouge) ile gündemimize yeniden soktu. Savaşın savunmasızlara dönük katliamlarla tek yönlü bir şiddet eylemi olarak yeni

bir biçim kazanması, ölümün gündelik yaşamın içinde sıradanlaşması ve yeni kurbanlara yeni katiller arayarak devamlılığını sağlayan örgütün kendine dönük şiddeti ilkel çağlara özgü barbarlığın hortladığını gösteriyordu.

Yerel adı Burma, devletler hukukuna göre eski adı Birmanya ve bu adın ülkedeki etnik dağılımı yansıtmadığı gerekçesiyle konulan yeni adıyla Myanmar. Yıllar boyunca sorunların eksik olmadığı bir başka ülke. Bur-ma'daki askeri cunta uygulamalarına karşı, tek silahı olan düşünceleriyle savaşan ve tek amacı yok etmek olan bir savaş karşısında insan haklarını savunan Nobel Barış Ödülü sahibi Suu Kyi ile gerçekleştirilen bir söyleşinin filmi olan, Claude Schauli tarafından yönetilen **Rangoon Mahkumu** (Aung San Suu Kyi: The Prisoner of Rangoon, 2003) belgeseli, iç savaşın ülkenin değer ve birikimlerini nasıl sistemli bir şekilde yok ettiğini göstermekte. Suu Kyi ile özdeşleşen bu savaş karşıtı hareketi konu alan, bir başka film de, güvenlik nedeniyle yönetmeni gizli tutulan Tayland yapımı **Burma Raporu: 30 Mayıs Olayı** (Burma Report: The May 30th Incident, 2004). Kısa belgesel, o gün gerçekleştirilen ulu orta şiddet eylemlerine görgü tanıklığı yapıyor.

Japonya 1945 öncesi on beş yılını savaşla geçiren, ağır faturalar ödeten ve ödemek zorunda kalan bir ölüm makinesiydi. Riben Guizi'nin **Şeytan'ın Japon Askerleri** (Devil's Soldiers from Japan, 2000) belgeseli, Japonya'nın 1931-1945 arasında Çin'le yaptığı savaşa ve işgal sırasında gerçekleştirdiği inanılmaz savaş suçlarına odaklanır. Bu son derece değerli film, savaşın hazırladığı psikopatik ortamı ve eğer öyle bir sınır varsa, acımasızlığın ulaşabileceği en üst sınırı gösteriyor.

Son yıllarda büyük bir çıkış yaşayan Kore sineması, eskisi kadar olmasa da savaş yıllarına olan ilgisini sürdürüyor. Sıcak savaş görüntüleri yerini zamanla bireysel trajedilere bıraktı. Ancak bunlar daha sarsıcı öykülerle geçmişi yeniden yargılıyorlar. Savaş sona erip sağ kalan askerler kışlalarına dönünce, arkalarında bıraktıkları miras öylesine korkutucu ki unutmaktan başka çıkar yol yok gibi. Çoğunluk öyle yapsa da Lee Kwang-Mo'nun **Kasabamda Bahar** (Spring in My Hometown, 1998) filminin anlatıcı kahramanı, Kore Savaş günlerinden kalma anıyaralarını aktarmakta sakınca görmüyor. Çocukluk anılarından süzülüp günümüze gelenler, savaşla birlikte

Kore'ye yerleşen Amerikan birliklerinin beraberinde getirdikleri ve yerel halkın ilgisiz kalamadığı yeni yaşam biçiminin doğurduğu sonuçlar. Amerikanlaşma ile eş anlamlı kültürel değişim, yeni ama geçici iş alanları, amatör fahişelik, sürgünler, dışlamalar ve zorunlu göçün kaçınılmazlığı. Savaşın Kore tarzı faturası ödenmeyi sürdürüyor.

Mısır ve Suriye'nin İsrail'e saldırmasıyla başlayan ve üç hafta süren 1973 savaşı, Amos Gitai'nin **Kippur** (2000) filminin karelerine, savaşın nedensizliği ve gereksizliğinin açık göstergeleri ve uzlaşmaya kapalı politik çıkarların topluma yansıtılışındaki ikiyüzlülü söylemlerle yansıyor. Savaşın aklın zorlanması olduğu gerçeğini en çok İsrail gibi savaşın aslında hiçbir zaman sona ermediği ülkelerin sinemacıları vurguluyor.

Lübnan iç savaşla 1975 yılında tanıştı ve bu süreç ülkenin ekonomik ve politik açıdan tam bir yıkıma uğramasıyla sona erdi. Ziad Doueiri **Batı Beyrut** (West Beyrouth, 1998) filminde savaşın ilk günlerine döner. İki çocuk bir otobüsteki Filistinlilerin öldürülmesine tanık olurlar. Duyarsız kalınabilecek bir durum olmasa da kendi sıradan yaşamlarına dönmek için çekici bir gerekçeleri vardır. Bulduk-

ları bir süper 8 kamerayla savaşı izlemeye başlarlar.

Irak'ın Kuveyt'i işgaline yanıt olarak 1991'de yapılan ve 11 Eylül 2001 masalıyla devam eden Orta Doğu'nun hizaya sokulma savaşları, Irak halkının faturasını ödediği bir savaşa, bir başka deyişle, adı konmamış ABD terörünün katliam gösterisine dönüştü. Sıcağı sıcağına çekilen belgesellerden biri, Werner Herzog'un, aklın durduğu yerde gerçeküstücü bir performansa benzeyen işgali, görsel açıdan doyurucu, şiirsel bir anlatıyla sunan **Karanlıkta Dersler**'iydi (Lessons in Darkness, 1992). Gerard Ungerman'ın **Çöl Fırtınası'nın Gizli Savaşları** (Hidden Wars of Desert Storm, 1996) belgeseli, bütün dünyanın aptal yerine koyularak uydurulan gerekçelerin ardında yatan petrol gerçeğine ve ABD'nin Iraklıları özgürleştirme projesinin doğurduğu sonuca dikkat çekiyordu. Ölülerin özgür olmaya ihtiyacı vardı ve bu iş ABD'nin uzmanlık alanına giriyordu.

Sovyet savaş sineması sayıları binleri bulan, çoğu ucuz içerikli, konulu ve belgesel film çekmiştir. Ancak bunun yanında sinema tarihinin şu veya bu açıdan en önemli filmlerini de üretmeyi başarmıştır. Sergei Eisenstein'ın **Potemkin Zırhlısı** (Bronenosets

Potyomkin, 1925), **Ekim** (Oktyabr, 1927) ve **Alexander Nevsky** (1938), Sergei Bondarchuk'un **Savaş ve Barış** (Voina i Mir, 1967) ve **Dünyayı Sarsan On Gün** (Ten Days That Shook the World, 1982), Sergei Gerassimov'un **Durgun Don** (Tihiy Don, 1958), Mıkhail Kalatozov'un **Turnalar Geçerken** (When the Cranes are Flying, 1957), Grigori Chukhrai'nin **Askerin Türküsü** (Ballada o Soldate, 1959), Elem Klimov'un **Gel ve Gör** (Idi i Smotri, 1985) ve Andrei Tarkovski'nin **Ivan'ın Çocukluğu** (Ivanovo Detstvo, 1962) gibi.

SSCB sineması savaş belgeselleri konusunda dünya genelinde önemli bir yere sahipti. Roman Karmen ve ekibi yıllar boyunca dünyanın en sıcak bölgeleri üzerine kayıtsız kalınamayacak değerde belgeseller gerçekleştirmişti. 1940'lı yıllar Karmen'in propaganda filmlerinin ortaya çıktığı yıllar oldu. Bunların arasında en ünlülerinden biri de **Savaşta Leningrad** (Leningrad v Borbe, 1942) adlı belgeseldi ve izleyenler üzerinde yarattığı büyük etki nedeniyle adından çok söz ettirmişti. Sovyet sinemasının 2. Büyük Savaş ile yoğun biçimde ilgilenmesini normal karşılamak gerekiyor. Çünkü, en iyimser tahminle, savaşta ölen her iki kişiden biri vatandaşıydı. Gunilla Bresky **Kanlı Yol** (Blood Road, 2000) belgeselinde savaşın karanlık sayfalarından birini aralar. Hitler'in Arctic demiryolu yapımında çalıştırdığı ve binlercesi ardında iz bırakmadan ölen Rus esirleri, savaş bitiminde ülkelerine döndüklerinde vatan haini damgası yerler ve bu sefer de Stalin'in çalışma kamplarına gönderilirler. İnsanın hiçleştirilmeye çaresiz kaldığı bir savaştır yaşanılan.

SSCB'nin tarih sahnesinden silinerek yerini Rusya'ya bırakması bölgesel çatışmalara zemin hazırladı. Afganistan savaşının ardından yaşanılan en büyük olay Çeçen direnişi oldu. Çeçenistan sorununun sorun bile olmadığını, anlamsız bir didişmeden öteye gidemeyeceğini, bütün yükü ölümle burun buruna yaşayan askerlerin çektiğini ve savaşın insan doğası için yıkıcılığını anlatan bir film, **Kontrol Noktası** (Blockpost, 1998). Yönetmen Alexander Rogozhkin, sık sık bu savaşın savaşanların savaşı olmadığı üzerine vurgu yapıyor. Askerleri savaş hattına sürenlerin içindeki şiddet ve saklamaya gerek duymadıkları çıkarları, askerlerin korku ve sağ kalmak amacıyla uyguladıkları şiddette ve çıkarcı davranış-

larında karşılığını bulmakta. Çeçenistan sorununa dıştan bakan filmler de ortaya çıkmaya başladı. Fransa'dan Charles Gazelle'in **Rusya'nın Katli** (Assassination of Russia, 2002) belgeseli bunlardan biri. Çeçen teröristlerin neredeyse elini kolunu sallaya sallaya yaptığı eylemler, Putin'le meydan okuyan karakterine yeniden kavuşan geleneksel Rus devlet politikasının doğal bir sonucu olarak gösterilmekte. İç savaş üzerine iki soru su yüzüne çıkıyor: Kamuoyu, danışmanlar, gizli servis, tarihçiler, uzmanlar, askerler ve medyanın çözüm önerileri ve düşünceleri acaba dikkate alınıyor mu? Çeçenler dünyanın gözünde prestijlerini yitirdikleri eylemleri, acaba derin Rusya'nın onlara bilinçli olarak bıraktığı güvenlik boşluklarını kullanma tuzağına düşerek mi gerçekleştiriyor? Britanya'dan Dan Reed **Moskova'da Terör** (Terror in Moscow, 2003) belgeselinde Çeçen savaşçıları koşulsuz ölüme sürükleyen nedenleri anlamaya çalışıyor. Onlar Rusların hayatı sev-diklerinden daha çok ölüme sevgi duyar gibiler. Ölümüne öç duygusu, Rus politikasının zayıf bir halkasından mı besleniyor?

Savaşların sinema perdesine yansıyan yüzünü, bölünmelerle sayısı kırka yaklaşan ülkeye yayılan, olabildiğince geniş bir coğrafyada sunmaya çalıştık. Buna rağmen elimizdeki bilginin ancak otuzda birini kullandık. Sinema her geçen gün bir başka öyküyle savaşın insanlık düşmanı yüzünü beyaz perdeye taşıyacak. Dünya için, bu tür yazıları yazmayı zorunlu kılmayacak bir gelecek dilesek de, biliyoruz ki bu olanaksız. Sinema savaşların tanığı olmayı ne yazık ki sürdürecek.

SİNEMASAL TARİH: İSPANYA İÇ SAVAŞI

atasay koç
atasaykoc@sinedost.org

Tarihin en önemli sivil başkaldırılarından biri olan İspanya İç Savaşı (1936-39) üzerine, belki de bu yüzden, birçok film hatta daha genel anlamda birçok sanat ürünü üretilmiş. Bu savaş sinemanın ne kadar önemli bir araç olduğunu ispatlamak için önemli bir şans olmuş ve ellerinde kameraları ile cephede ölenler sinema tarihinin dönüm noktalarından birine adlarını yazdırmışlar.

Sinema bu savaşın en kapsamlı ve tek kalıcı tanığı, çünkü savaşın yaşandığı 30'lu yıllarda, insanlar dünyada yaşanan olayları sinema salonlarında gösterimi yapılan haber filmleri (newsreel) aracılığıyla takip ediyordu. Bu filmler ortalama on dakika sürer ve filmlerden önce gösterilirdi. Haber filmleri o yılların en önemli kitle iletişim enstrümanı olmakla beraber, verdikleri görüntülerin gerçekliği sebebiyle bugün bile tarihçiler için birinci derecede kaynak oluştururlar. Diğer yandan da yönetmen, kameraman ve kurgucuların filmler üzerindeki etkileri de zaman zaman filmlerin nesnelliğine soru işareti ile bakmayı gerekli kılmaktadır. Bu filmlerin kimler tarafından hazırlanıp dağıtıldığı ve izleyicilerin kimler olup, nasıl etkilendikleri birçok araştırmaya konu olmuştur. Özellikle Cumhuriyetçiler bu filmleri propaganda amaçlı kullanmış ve savaşı ulusal bir boyutun ötesine taşıyarak uluslararası anlamda destek aramışlardır. Filmlerin Avrupa'daki ana üreticisi olan İngiltere bu araştırmalara ev sahipliği yapıyor olmanın yanı sıra haber filmlerinden oluşan en büyük arşivi de barındırıyor. Bugün sadece Britanya Film Enstitüsü'nün arşivinde İspanya İç Savaşı üzerine haber filmleri ve bunlardan oluşturulmuş belgesellerden oluşan 350'yi aşkın film bulunmaktadır.

Adı üstünde bir iç savaş olmasına rağmen, bu savaş üzerine yapılmış İspanyol filmleri kadar da yabancıların çektiği film bulunur. Henüz savaşın sürdüğü yıllarda, Amerikalı entelektüeller İspanya İç Savaşı ile ilgilenmeden duramazlar. Onların sağladığı destekle, 1937'de Hollandalı Joris Ivens'ın yönetip Ernest Hemingway ve John Dos Passos gibi iki ünlü yazarın senaryosunu yazdığı **İspanyol Toprağı** (The Spanish Earth)



adlı belgesel çekilir. Savaşın yarattığı korkuyu gösteriş şekli ve Cumhuriyetçilerin tarafına olan yakınlığıyla çekildiği dönem için sadece kronolojik olarak değil içerik olarak da bir ilk olma özelliği taşır. İlk başta genç Orson Welles'in seslendirdiği anlatı metnini sonradan Hemingway'in beğenmeyip, kendi seslendirmesi de filmin ilginç dipnotlarından birisi.

Bu filmden henüz bir sene sonra,1938 yılında ise İspanya İç Savaşı ile bağlantılı iki Amerikan filmi çekilir. Bunlardan ilki Edward Ludwig'in yönetmenliğini yaptığı **That Certain Age** isimli müzikal. Müzikleriyle iki Oscar adaylığı da bulunan film savaştan henüz dönen bir Amerikalı gazetecinin öyküsünü anlatır. Her ne kadar savaşın anlatıda pek rolü olmasa da güncelliğini ve dünya çapındaki yaygın etkisini göstermek için önemli bir örnek. Aynı yıl yapılan diğer bir film, William Dieterle'nin yönettiği **Blockade**. Fakir bir köylünün savaş esnasında tarlasını korumak için yaptığı mücadeleyi anlatan film, aslında ne diyaloglarıyla ne de kullandığı aksesuarlarıyla hangi tarafta olduğunu belli etmemeye çalıştıysa da gizli bir Stalinizm propagandası yapmakla suçlanmıştır. Senaristi John Howard Lawson'un 1934'te ABD komünist partisine katıldığı ve senaryolarını da bu yönde yazacağını söylediğini ileri sürenlere karşı, filmi tarafsız olma kaygısıyla gerçeklik duygusundan uzaklaşmakla eleştirenler de var. Tüm bunlara rağmen **Blockade** en iyi müzik ve senaryo dallarında Oscar adayı olmuş, çekildiği yılın en dikkat çeken filmlerinden biri. Hollywood bundan sonra da macera filmlerinde savaşı bir motif olarak kullanmaya devam etti. 1943 yılına gelindiğinde ise Hemingway'in Çanlar Kimin İçin Çalıyor? romanı, aynı adla ve Sam Wood'un yönetmenliğinde sinemaya uyarlanır. Gary Cooper ve Ingrid Bergman'ın başrollerini paylaştığı film, kitabın savaş üzerine söylediklerini yansıtmaktan uzaktır. Zaten gişede de beklediği ilgiyi bulamaz ve seyirciler tarafından da sıkıcı ve uzun bulunur. Bu filmin ardından, İspanya İç Savaşı, Hollywood'daki popülerliğini II. Dünya Savaşı'na devreder.

Hollywood dışındaki sinemalarda bu savaşla ilgilenir. Andre Malraux Fransa'dan İspanya'ya giderek 1936 yılından savaş bitene dek uluslararası tugaylarda gönüllü olarak savaşır. Savaş bittiğinde ise yaşadıklarını önce bir romanda toplar, 1945 yılında ise Boris Peskine ile beraber romanı

filme aktarırlar. **Umut** (L'Espoir) fakir ama inançlı Cumhuriyetçilerin onurlu mücadelesini anlatırken belki de yönetmenin savaşa olan tanıklığının da yarattığı romantizmle iç savaş üzerine çekilmiş filmler arasında önemini bugün hala korumaktadır. Bir diğer Fransız yönetmen Alain Resnais bu savaş üzerine iki film çeker. 1950'de yaptığı **Guernica** isimli kısa film savaştan çok Guernica'ya Alman uçaklarının yaptığı ağır bombardımanı ve o günün anısına yapılan sanat eserlerini konu ederken, Resnais'nin diğer filmlerinden alıştığımız şiirsel havayı savaşın hüznüyle birleştirir. Yönetmen 1966 yılında ise **Savaş Bitti** (La Guerre Est Finie) adlı filmi çeker. İspanya Komünist Partisi'nin liderlerinden birinin savaş sonrasındaki günlerini anlatan film, karakterin davranışları ve dünya görüşü üzerinden yaşadığı çatışmayı anlatır. Film seyirciden kötü eleştiriler alsa da senarist Jorge Semprun'un en iyi senaryo Oscar adaylığının yanı sıra filmin ve yönetmenin birçok festivalden aldığı ödüller kalitesini ispatlar.

Frederic Rossif'in yönettiği 1963 yapımı **Madrid'te Ölmek** (Mourir à Madrid) ise, öznel bir yorum yapmak gerekirse, bu seçmenin en güzel filmi, şiir ve belgeseli bir potada eriten melez bir yapıda. Başladığı anda seyircisini içine çekip sade ama etkin bir anlatımla o günlerde yolculuğa çıkarıyor ve başladığınız durakta -film başladığı çekimle biter- indirerek savaşın ne kadar amaçsız bir eylem olduğunu gösteriyor. Filmin başarısı aldığı ödüllerle de tescillli. Film, yönetmenine Jean Vigo İlk Film Ödülü (1963), Bafta Flaherthy Belgesel Ödülü (1968) ve belgesel dalında bir de Oscar adaylığı (1966) kazandırır.

Politik sinemanın tanınmış yönetmeni Ken Loach'da **Toprak ve Özgürlük** (Tierra y Libertad) filmiyle İspanya İç Savaşına değinir. Jim Allen'ın senaryosunu yazdığı filmde George Orwell'ın Katalonya'ya Selam kitabından da bolca esintiler hissedilir. İzlediği haber filmlerinden birinin etkisiyle İngiltere'den İspanya'ya gönüllü olarak savaşa giden bir gencin öyküsünün anlatıldığı filmin aldığı ödüller ve popüler sinema dili, onu bu savaş hakkında çekilmiş en ünlü film statüsüne yükseltse de zaman zaman vardığı propagandacı tavrı seyircinin filmin atmosferine dahil olmasına engel oluyor.

Elbette savaşın yaşandığı ülkede yapılmış filmler de var ancak kurulan

diktatörlük uzun süre buna engel olmuş ya da ancak arka planda ve derinliksiz bir motif durumunda bırakmış. Yine de savaşın ve diktatörlüğün yarattığı sosyal ve siyasal ortam ile İspanyol sinemasının ne kadar içiçe olduğunu ve hikayelerin altyapısını oluşturduğunu söylemek hiç de zor değil. Bu anlamda birçok İspanyol filminin üzerine burada konuşulabilir ancak ben filmleri doğrudan savaşı konu alan filmlerle sınırlayacağım.

Bu anlamda ilk akla gelen yönetmen Vicente Aranda. 1989'da çektiği **Aventis** filminde savaş sonrasında Katalan gençlerin bir gece beraberce oturup savaş günleri üzerine anlattıkları hikayeler, gerçek olaylar ve fantaziler sayesinde yarattıkları Barcelona evreniyle, seyirciyi savaş günlerine götürür. Yönetmenin 1996'da çektiği Libertarias ise bir grup kadının savaş günlerinde yaşadıklarını anlatırken, kadın olgusunu savaşın gündemine taşır. Çünkü bu savaş kadınların erkeklerin yanında cephede bulunmaları anlamında bir ilkti.

¡Ay, Carmela! usta yönetmen Carlos Saura'nın 1990 yılında çektiği saldırgan bir film. Cumhuriyetçi bir ailenin tiyatro hayranı faşist bir İtalyan komutanın eline düşmesiyle gelişen olayların anlatıldığı film, zaman zaman komik zaman zamansa sıkıcı hicivlerle Franco dönemine yoğun eleştirilerde bulunuyor. Son olarak, 1999'da José Luis Cuerda tarafından çekilen **Kelebeğin Dili** (La Lengua De Las Mariposas), savaşa bir çocuğun gözlerinden bakıyordu. **¡Ay, Carmela!**'nın da senaristi olan Rafael Azcona'nın elinden çıkmış usta işi senaryosuyla savaşa popüler bir bakış getiren film, savaşın sadece cephedeki değil, gündelik yaşamdaki etkilerine de son derece tarafsız bir bakış açısı getiriyor.

Üzerine konuşmadığımız daha birçok film var. Ancak yazının bir şekilde bitmesi gerekiyor. Yazdıkça daha çok farkına varıyorum, sinema yapmak kurşun sıkmaktan ne kadar zor, önemli ve ciddi bir iş. Ne diyeyim, ellerinde kamera, düşenlere selam olsun!...

YERLİ SAVAŞ

civan erkov
civanerkov@sinedost.org

Türkiye Cumhuriyeti, Kurtuluş Savaşı'nın bitişiyle beraber ülkede büyük bir dönüşüm için tepeden inme kurallar getirirken, ne yazık ki bunları halkın anlayıp, sindirebilmesi için gerekli altyapı sağlanmıyordu. Dönemin en önemli kitle iletişim aracı haline gelen sinema bunun için uygun bir araç olmaya en iyi aday iken, nedense Cumhuriyet balolarına verilen önem sinemaya verilmedi. Böylece sinemamız olması gerekenin tersine kaplumbağa hızı ile gelişti.

Oysa ki henüz Kurtuluş Savaşı'nın yaşandığı yıllarda kameraları ile muharabe alanlarında sinemacılar beliriyor ve böylece savaş ülkemiz sinemasının en önemli kurucu öğelerinden biri haline geliyordu. Türklerin kamerayla tanışmasının üzerinden henüz birkaç yıl geçmişken, Birinci Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllarda Ordu Sinema Dairesi kurulmuş ve burada çeşitli belgesellerin çekilmesiyle ülkemizde savaşın ve sinemanın yolları kesişmişti. Kurtuluş Savaşı yıllarına gelindiğinde ise Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin sinemacıları sivil halkla ilgili belgeseller çekmeye devam ediyordu.

Barış antlaşmaları imzalandıktan sonra yapılan ilk savaş filmi yine Fuat Uzkınay imzası taşımaktadır. Kemal Film adına yapılan bu belgesel **Zafer Yollarında** adlı belgesel 1922 yılında gerçekleştirilir. Aynı yıl, savaş meydanlarında Ordu'ya bağlı kameramanlarca çekilen görüntüler **İzmir Zaferi** adıyla kurgulanır. Büyük Taarruz'dan İzmir'in kurtuluşuna kadar geçen olayları dört bölümde inceleyen filmin çekimleri için General Fahrettin Altay ve General Mürsel ellerindeki kuvvetleri seferber etmişlerdi. Ancak bir türlü bitmeyen film, Uzkınay'ın 1930-1942 yılları arasında yaptığı eski ve yeni görüntülerin eklenmesiyle on üç bölümden oluşan **İstiklal** filmine dönüştü. 1937'de filmi izleyen Atatürk'ün eleştirileri doğrultusunda filmin genişletme çabalarına girişilse de, film Atatürk'e ait eksik görüntüler nedeniyle çok ilerleyememiştir. Atatürk bu sahnelerin çekilebilmesi için kendi oyunculuk yapmayı teklif etse de zamansız ölümü, onun bu isteğinin gerçekleşmesine engel olmuştur. Film hem yeni keşfedilen görüntülerin eklenmesi, hem de yeni çekilenlerle büyüyerek



Vurun Kahpeye

organik bir canlı gibi büyümüş, final versiyonuna tam ulaşılamamıştır.

1950'lere kadar Türk sineması denilince akla gelen ilk isim Muhsin Ertuğrul, kamerasını savaşa ilk kez 1923'te **Ateşten Gömlek** filmiyle çevirir. Halide Edip Adıvar'ın romanından sinemaya aktarılan filmin başka bir ilki de ilk defa kadın artistlerin yer aldığı film olmasıdır. Bedia Muhavvit ilk kez perdede görünen Türk aktrisi olurken, Neyyire Ertuğrul'la birlikte sinemanın kapılarını kadınlara açmış olurlar. 1928'te çektiği **Ankara Postası** isimli casus filminde ise bu sefer bir Fransız yazarı kaynak alır ve filmi François De Curel'in İnsafsız Toprak (La Terre Inhumaine) adlı eserinden uyarlar.

Bu döneme asıl damgasını vuran Muhsin Ertuğrul filmi **Bir Millet Uyanıyor** (1932). Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun eserinden uyarlanan eser, bugün hala Muhsin Ertuğrul'un en iyi filmi olarak anılmakta. İstanbul'un işgal edildiği ilk günleri ele alan film, o dönemin siyasal arka planı içinde kuvvay-ı milliyeci bir subay ile bir öğretmen arasındaki aşk öyküsünü anlatır. Film bundan sonra çekilen Kurtuluş Savaşı içerikli filmlere kaynak olma özelliğindedir. İşgal karşıtı gizli örgütlerin çalışmaları, cephanelik baskınları, padişahcılar ve kuvvay-ı milliyecilerin mücadeleri gibi konular ilk defa bu filmle işlenerek sinemamızın temel konuları haline gelirler. Aslında film Emil Jannings'in **Şehvet Kurbanı** filminden aktarılmış, **Potemkin Zırhlısı**'ndan esinlenilen kurşuna dizme sahneleri ile de renklendirilmeye çalışılmıştı. Bu taklitçiliğin temel sebebi ise senaryo yazarlığı ve yönetmenliğin henüz bir meslek halini almamış olmasıydı.

Sinemamızın ivme kazandığı yıllar savaşın da popüler bir konu olarak dönüşünü sağlar. Genelde dolaylı yollarla da anlatılsa Kurtuluş Savaşı 1960'a kadar üzerine film üretilen konuların başında gelir. 1946 yılında Şakir Sırmalı'nın çektiği **Unutulan Sır** Kurtuluş Savaşı'nda yaşanan bir cinayet soruşturmasını anlatmasıyla direkt savaşı konu edinmese de bu yeni dönemin başlangıç filmi olur. An-

cak asıl döneme emsal olacak film Ferdi Tayfur'un İhsan Koza'nın romanından uyarladığı **İstiklal Madalyası** (1948) filmidir. Bu filmler o yıllar ve olaylarla bağlantılar kurar ama herbirine tek tek bakıldığında farklı türlere aittirler. Böylece savaş teması aşk, macera ve melodram öykülerine zemin oluşturur. Bu dönem filmlerinin diğer özellikleri ise çoğunlukla uyarlama olmaları ve anlattıklarının kapsamına rağmen düşük bütçeli olmalarıdır. Bu filmlerin etkisiyle beraber aynı dönem Kore savaşı da sinemaya çok defa konu olsa da ne yazık ki kayda değer bir örnek sunmak zor.

1959 ve 1960 yılları Kurtuluş Savaşı'nın sinemamıza en iyi yansıdığı yıllar olur. Çekilen filmlerde gitgide gerçekçilik artıyor. Osman F. Seden'in **Düşman Yolları Kesti** (1959), Nejat Saydam'ın **Kalpaklılar** (1959) ve Memduh Ün'ün **Ateşten Damla** (1960) bu yılların en göze çarpan savaş filmleri olur. Bu dönemin sonrasında sinemamızda çekilen film sayısı yıldan yıla artarken, savaş üzerindeki ilgiyi kaybeder.

Halide Edip Adıvar'ın romanından üç kez sinemaya uyarlanan **Vurun Kahpeye** bu anlamda Türk sinemasının kült savaş filmi haline gelmiştir. Lütfi Ö. Akad'ın 1949 yılında sinemaya giriş filmi özelliği taşır, 1964'te yapılan ikinci versiyon Orhan Aksoy'un ikinci filmi olsa da yönetmenin ünlenmesini sağlayan çalışma olur ve film sinemamıza iki önemli yönetmen kazandırır. Son olarak ise, 1973'te Halit Refiğ tarafından sinemaya aktarılır.


Ateşten Gömlek

80'li yıllarla beraber televizyon çalışmaları ön plana çıkar. Tabii bu sinemanın savaşı tamamen unuttuğu anlamına gelmiyor. Yavuz Özkan lirik bale'yi kullanarak Türkiye tarihini anlattığı **Ateş Üstünde Yürümek**' le (1991) savaşı da işlerken belki de konuya en farklı biçimsel yaklaşımı getirmiş olur. Ziya Öztan sinemamız için büyük bütçeli **Kurtuluş** (1996) ve **Cumhuriyet** (1998) filmleri ile resmi tarih söylemini sinemaya aktarır.

Kore ve Kıbrıs savaşları üzerine veya arkaplanında İkinci Dünya Savaşı'nın sıkıntılı günlerinin işlendiği filmleri de bu listeye katmak mümkün. Ancak gerçek anlam da Türk sinemasının savaşa bakışı Kurtuluş savaşına sıkışıp kalmıştır. Bunlar arasında bile savaşın sorgulanıp, yargılandığı bir filmden bahsedebilmek mümkün gözükmüyor.

SAVAŞIN TANIKLARI

Sight & Sound 1974 Spring
Penelope Houston
çev: Elif Beşer



Bu kış, 1940'lardan kaçabilmek olanaksızdı. Işıksız caddeler, kapıya gelip dayanmış kıtlık tehlikesi ve çaresiz politikacıların Dunkirk'e nefes verebilme kaygıları bir yana; televizyon şu meşhur on yıllık dönemden payına düşenleri çifte katlayıp seyircisine sunma derdindeydi. Vera Lynn geri dönmüştü (ya da hiç gitmemişti); **Mrs. Miniver**'da Greer Garson etrafında olup biten kötülükleri bir şekilde onadığını iyi kalpli hizmetçinin ağzından haykırıyordu; ve **49th Parallel**, Michael Powell The Times'da bir İngiliz olduğunu ve yaptığıyla gurur duyduğunu yazadursun, Korda ve başkalarınca, yazılanları doğrulayan karakterinden sıyrılmış olmasına rağmen, Alman taraftarı propaganda aracı olmakla yargılandı. Almanlar, İngilizlerin Colditz olmadan hiç bir krizi aşamadıklarından yakındı. Çocuk televizyonu bile tahliye edilenler üzerine yapılmış dizisiyle ortama çentiğini oymayı başardı. Durum böyleyken, Thames Televizyonu'nun süresi 21 saati aşan, en az £1m'luk maliyete ulaşmış 26 haftalık **The World at War** dizisi, diğerlerinden farklı bir ya-nı bulunmadığının düşünülmesi tehli-kesini göze aldı.

Thames'in dizisinin zamanlaması elbette rastlantısal. Jeremy Isaacs ve ekibi, 1971'de işlerini kısa sürede bitirebilme umuduyla çalışmaya başlamıştı. Bu dizi, yaratıcılarının yani büyük savaş üzerine daha önce dizi filmler yapmış olmakla kalmayıp, diğer insanlar üzerinde, 20. yüzyılın en önemli olaylarına, telif haklarıyla birlikte, sahip oldukları izlenimini uyandırma eğilimine kendilerini kaptırmış bu nadir insanların, önünde sonunda BBC metinlerine bağlı kalmak durumunda oldukları türdendi. Thames, kendilerinin de en az BBC kadar iyi bir şeyler üretebildiklerini



kanıtlama dürtüsünü pekiştirme çabasında gibiydi.

Şüphesiz, **The World at War**, kayda değer tüm aşamalarda başarılıdır. Popüler bir televizyon gerçek anlamıyla popüler olmak durumunda ve bu televizyon, her hafta bir parça daha öne çıkan dizisi gibi kişilik kazanan (Carl Davis'in jenerik müziği tek etken değil) bir televizyon. Dünyanın bir zamanlar gerçekten savaşta olduğu gerçeğini ve kanlı canlı sahneleri kapsamında tutarken yetkin tasarım ve kişisel anılar arasında ustaca bir denge kuruyor. İngiltere'nin savaş çabaları merkezinde dönen şovenist itkilerden uzak duruyor. Dizi, İngiltere ekranlarında belirmeye başlamadan Amerika'da gösterilmişti. Yabancı alıcılara diziyi satma gereksinimi, uluslararası boyutta düşünmeyi teşvik etmiş olabilir (Almanya'nın müşterilerden biri olup olmayacağını hep birlikte göreceğiz). Belki; daha da önemlisi, dizinin, katkıda bulunanların belli tavırlar alabilmesine izin veriyor oluşudur. Kişisel yaklaşımların sivrilikleri törpülenmemiş, ezici kanıtlar yüzünden tartışmalı konular geri çekilmemiş ve karşıt görüşlerle bir uzlaşma sağlanmaya çalışılmamış. Bu tarz bir girişim eksik ve yüzeysel olmakla suçlanabilir çünkü; böylesine geniş kapsamlı bir şeyin asıl büyük lokmayı

her zaman dışarıda bıraktığı düşünülür. Üstelik, eserin eleştirmeye değer bulunmaması tehlikesine karşı yanlış tüm yorumları sindirmeyi becermesi gerekir. Senaryo yazarlarına, biraz üstü kapalı da olsa, hatırı sayılır bir güven besleyen Jerome Kuehl, SFTA dergisinde bakın ne demiş: "Aslında ortak fikir diye bir şey yok! Yorumların hiçbiri dikkat çekecek ölçüde ilginç fikirlere sahip kişilerce yazılmıyor." Yeterli bir açıklama.

Peki bu tarih mi ya da gazetecilik mi? Gerçekten böyle bir ayrım ortaya konabilir mi? Bireysel bölümlerde, eski filmlerin temel malzemelerinden, hammaddelerinden ve yeni yapılmışlardan çekip çıkartılan parçaların çeşitlemelerini görüyoruz. Örneğin; David Elstein, yönetmenliğini yaptığı bir önceki bölüm **Distant War**'da, amacının Churchill'in Başbakan olarak arenaya çıkışına, politikada eski maceraperestlerin derine kök salmış güvensizliklerine odaklanmak olduğunu söylüyor. Günümüz haber kameralarına takılanlardan esinlenildiğini hissettiren hiçbir bulgu taşamayan bu noktaya ulaşabilmek uğruna, gerçekten hızlıca kotarılmış parçaların içinde 'sahte savaş'ın hesabını görürken ortamın havasını koklamak durumunda kalmış. Benzer şekilde, bir sonraki bölümü **The Bomb**'da, Elstein'in amacı, filmi ikinci plana alıp sonradan anlatımı kavranacak kısımları, belleği ve yaptığı görüşmeleri (gerçi, Harry Truman, Roosevelt'den veya dönemin diğer İngiliz devlet adamlarından daha sık olarak kameraları ofisine davet etmekteydi) geliştirirken savaşın en tartışmalı kararlarını barındıran malzemesini ve tüm sadeliğiyle kendi karmaşasını içeren zamanı bir araya getirmekti. Bunun aksine, John Pett'in Burma bölümü **It's a Lovely Day Tomorrow**, unutulmuş bir savaş alanını anlatırken vurgusunu derin bir ormanın görsel etkisine yaslayan ilham verici bir çalışmadır.

Rusya konulu üç önemli bölümde, **Barbarossa**, **Stalingrad** ve **Red Star**'da tavır, kısmen filmin kendisinin konuşlandığı yönde gelişim gösterir. **Barbarossa**, kaçınılmaz olarak, Rusya'nın şok edici kışında sıkışıp kalmış, soğuğa karşı korunmasız, dev gibi silahlarını taşıyamaz hale gelmiş Alman ordusunun trajedisini ortaya serer. **Stalingrad**, birbiriyle uyumlu hale getirilmiş etmenlerin çevresinde dolaşan, kimi yerlerde konuşmaların kesilip atıldığı bir konulu filmi andıran bir epik dramadır. Kentin acısı, ona saldıranların çaresi-

zliğiyle birleştirilmiş, kişilerin kontrolünden çıkan savaşın kendisi kumandayı eline almıştır. Sovyet bakış açısıyla, Rus şiirlerinin devinen dizeleriyle dile gelen Red Star, tersine, şehrin karlı caddelerinde siyah kümeler halinde yığılı, donmuş cesetlerin, ölülerini geri isteyen kadınların çarpıcı çekimlerini içerir. Filmde, **Stalingrad**'daki Alman birliklerinden daha az cesur, daha az incinebilir veya daha az çaresiz olmamalarına rağmen Leningrad kapılarında biriken düşmanlar gösterilmiyor. Filmin hissettirdiği yakınlık duygusu diğer her hangi bir tarihsel materyalden daha fazla. Dizinin bütününde bu yakınlığın farkında olunduğunun bilinmesi için özellikle duygulandırıcı imgelerin üzerinde durulmuş. Red Star'ın yönetmeni Martin Smith eğer daha fazla Alman göstermeyi tercih etseydi, **Stalingrad**'ın yönetmeni Hugh Raggett, Stalingrad'ı savunanlar üzerine yoğunlaşmayı deneyebilirdi. Bu da bölümlerin etkisini tarihsel zeminde olmasa bile farklı kılardı.

Başka bir deyişle, film, dikkatlice ele alınması gereken, hangi amaca hizmet ettiği net bir şekilde anlaşılması gereken bir dinamite benzemeyi sürdürebilir. Toplama kamplarını anlatan Genocide isimli bölümü yapanlar, kaba kaçtığını düşündükleri duygusal durumlardan kaçınıp tonu biraz yumuşatmayı denemişler. Ancak Jeremy Isaacs'a göre malzemenin kendisi bu tür davranışı kabul etmiyor. Belirli kısımlarda -askerlerle tıka basa dolu, yaprakların örttüğü İngiliz yollarının çekimi- imgenin uyuşmazlığı, umulmazlığı ya da bağlamı, içeriği aşıyor. Genel olarak derleme film yapanlar, kolayca yakılıp yok edilebilecek malzemeyi nasıl değerlendirecekleri konusunda bir takım kurallar belirlemişti. Öte yandan, profesyonel tarihçiler, çok yakın bir zamana dek bu tip görsel belgeleri duvar kağıdı olarak görme eğilimindeydi. Sadece şu son birkaç aydır tarihçiler, en azından bu ülkedekiler, ekran belgelerinin bütünselliğini, görmezden geldikleri filmlerin kanıt sayılabileceğini kabul etmeye başladı.

The World at War ekibinin üyeleriyle konuştuğunuzda, kendilerine olumsuzlukları ve vicdan gereksinimini hatırlatacak her hangi bir tarihçiye kesinlikle ihtiyaç duymadıkları izlenimine kapılıyorsunuz. Belki genellemek yanlış, ancak araştırmalar derinleştikçe derleme filmler yarım yüzyıllık yanlışlarından arınacaklar. Jerome

Kuehl'in değindiği gibi alınan tavrın aşırılıkları var. Bununla birlikte, 'Her şey ne ise odur ve başka bir şey değildir ve filmin her parçası belli bir zamanda, belli bir yerde çekilmiştir.... Olumlu tanımlanmayan hiçbir sahne yasal olarak kullanılamaz'. Diğer yandan, elimizdeki tüm savaş çekimlerinin haklı bir yanı vardır; açıkçası, film çevirenleri tam ve kesin olmaları konusunda karşılanması olanaksız taleplerle engellemeye çalışmanın bir yayarı yok. Eldeki, 'Bir Stuka (Almanların denizde kullandıkları bir çeşit bombardıman uçağı/çev.) gördüysen hepsini görmüşsün demektir.' fikrine karşılık verir. Ancak **The World at War** filminin belirleyici kuralları görünüşe bakılırsa, filmin başka bir yerde ve zamanda çekilmiş olduğunu bilmenize izin vermediği gibi nesnel kayıtla arasındaki farkı anlayabilmek için zamanın fiction'ını ve propaganda araçlarını tanımlamaya çalıştığınız kanısını uyandırmaya yeltenir. **Stalingrad** filminde iki Sovyet birliğinin karşılaşmasının bir yeniden kurma olduğu belirtilmiştir. Filmin kalitesine güvenilmiş ve bunun böyle olduğunu saklamama riskine girilmişse de, kalite -ya da yanlış olanın apaçıklığı- bir ipucu niteliği taşımaz; iki önemli araştırmacıdan biri olan Raye Farr'ın belirttiği gibi Wyler ve Huston gibi yönetmenler tarafından çekilen metrajda, en azından Hollywood tarzı ışıklandırma ön plana taşınabilirdi. Bir bölümde - en iyilerinden birinde- **The World at War** filmi, yaratıcı yönetmenimiz, etkili olmakla birlikte tarihsel açıdan yanlış bir metraj kullanma tuzağına düştüğünden, bütün olarak parçalara ayrılıp tekrar birleştirilmiş. Tarihsel filmiyle başa çıkmak isteyenlere yardımım olsun diye söylüyorum: Emperyal Savaş Müzesinde malzemenin tümünün ispatlanabilirliğini denemeyi olanaklı kılan savaş dosyaları var.

Muhtemelen çoğu insan, **The World at War**'da kendilerine aşina olmayan bir film gösterildiği hissine kapılmıştır. David Elstein, bu çeşit bir film çevirme deneyimine sahip biri olarak tersini düşünüyor. "Bu benim için pek yeni bir şey değil... Filmin çoğu önceden izlendi ve geri kalan diğer filmler kısaca, zaten ulaşılmaz durumda". Eğer haklıysa, yeni malzemenin uyandırdığı izlenimde diziye damgasını vuran bıçak gibi keskin kurgunun ve kaçılması zor basmakalıp imgeden kaçınabilmiş olmanın etkisi var. Ulaşılmaz durumda olmakla kastedilen nedir? Çekilmemiş, saklanmamış, bulunmamış ya da her hangi bir

nedenle film çevirenlerin ulaşamayacağı bir yerlerde kalmış olması mı? Bu açıdan bakıldığında, araştırmacılar sadece geç döneme ait, sınırlı ve malzeme tanımlaması açısından güvenilir olmadığı söylenen Sovyet kaynaklarına ulaşabiliyorlar. Böyle bakıldığında, bir yerlerde el sürülmemiş İkinci Dünya Savaşı malzemesinden ibaret büyük bir zulaya denk gelmek çok şaşırtıcı olurdu herhâlde. Bunun yanı sıra, tüm İngiliz ve Amerikan metrajını sıkıca kavramış sansürün getirdiği çözüm önerileri söz konusu. Bu ne kadar doğru? Cevabını bulmak ilginç olurdu.

Savaşta, haber filmi propagandadır ve bazen yankıları beklenmedik ölçülerde yayılır. Bozulmaz bir yapıyla başlamak veya sona erdirmek durumunda olan, raylar boyunca binaları bombalayan İngiliz politikasıdır: Harabe yaşamları sergileyerek sempati kazanalım ama bunun yaygın reklamını yaparak düşmanlarımızın cesaretlerini arttırmayalım istiyoruz. Plymouth baskını boyunca, yöre halkının düzenli olarak civar tepelerdeki kamp yerlerine akın etmesi, anlaşılır bir şekilde, savaş dönemi ekranlarına yansımadı. Jeremy Isaacs, seyircilerin, savaş dönemi İngiliz haber filmlerindeki atmosferden, halkla yapmacık karşılaşmalar yaratan, mizahının umut taşımadığı o çaresiz, gerçeküstü havadan şikayetçi olduklarına inanmakta güçlük çektiğini söylüyor (geçmişe dönüp bakarsak, bizler sonsuza dek Jerry'e kendi ilacından bir tadımlık ikram ediyor görünüyoruz). Sight & Sound'un son sayısında, Stuart Hood, Grierson'ın 'yaşamın hammaddesini işleme' doktrinini ve savaş zamanında, klişe olanın engelleyici kabullenişi şeklinde ortaya sürülmek üzere el altında tutulan savaş öncesi belgelerin estetik vurgularını işaret etmişti. 1930'ların Griorson tarzı belgeleri haberlerin uzağında kaldı ve haber filmleri, sonuçta kendilerini kandırıp oyaladıkları, sınırlı yöntemlerine terk edildiler. Kesinlikle, Sovyet ve Alman malzemeleriyle kıyaslandığında, D-Day'e (Ondalık Günü: İngiliz parasının dönüştürüldüğü 15 Şubat 1941 günü, askeri operasyonun gerçekleşeceği tarihin şifrelenmesi olarak da düşünülebilir/çev.) kadar olan İngiliz haber filmleri, Daily Express ve D-Notice arasında bir yerlere sıkışıp kalmakla birlikte, kansız görüntüler içerirler. Her zaman bir Jennings vardır elbette ama; Jennings'in **Fires Were Started**'ı bile bir yeniden kurmadır.



Haber filmleri, bir amaç doğrultusunda yapılandırılacak ve ancak zor durumda kalındığında, özgün hamlelerin daha yayarlı olduğu düşünüldüğünde, parçalara ayrılacak. Kayıtta her zaman bariz boşluklar vardır. Örneğin David Elstein, hava saldırısının Tokyo'ya verdiği zararı Japonların hiçbir zaman kaydetmediğini söylüyor ve bir deniz savaşı kaydının tahmini çıkarımlardan, yaklaşık sonuçlardan yola çıkılarak film düzeyine taşınmasının gerekliliğine değiniyor. Bazı bakımlardan, filmden kurtulmuş olanlar daha ürkütücü olabiliyor. Almanların kendi zalimliklerini kaydederken güçlük yaşamış olmaları gerektiği -örneğin; Genocide bölümünde açık bir mezarın önünde sıraya dizilmiş kurbanları kurşuna dizen adamları gösteren sahnelerde- insana oldukça şaşırtıcı geliyor. Kötü bir savaşın ardından morali yükseltmek için kiliselerin yeniden açılmasının ardından çekilen Sovyet filminin yalnızca görev bilinciyle değil aynı zamanda içten gelen bir emekle çevrilmiş olması gerektiği de öyle.

Peki film, zaten bilinmekte olanın gerisinde yatanı delil olarak sunabilir mi? Bundan oldukça şüpheliyim. Soruyu yönelttiğim kimseler de bunu olumlayıcı bir örnek veremediler. Filmin değerini sınırlayan, seçilmiş kayıtlardan, çözümlenmesi ve tanımlanması için yoruma açık bırakılmış kayıtlardan meydana geliyor oluşudur (Hitler'i söyleminden, sözlerinden tanıdığımızı düşünüyoruz. Oysa, kameramanlar, son iki dakikadan ötesini kaydetmediler). Diplomasi, politika, ekonomi yani tarihi etkileyen faktörler kamera için değil. Yalta'dan ve Potsdam'dan ve tansiyonun yüksek olduğu diğer büyük savaş cephelerinden gelen filmler kaliteli tereyağı gibi hafif, yumuşak. Savaş filme alınamaz ve bu yüzden anlaşılamaz; yalnızca mantar gibi biten silahları kaydedebilirsiniz. Bence film, bir dönemin çelişik, karışık renklerini doğru bir şekilde açığa da çıkartamaz. Crete'in çöküşü için Evelyn Waugh'ı okuyun; yabancılaşma duygusu için Anthony Powell'ı. Filmin eşsiz, olağanüstü gücü, tek bir anı dondurabilmesidir; savunma hattındaki adamlar boyunca dizili kameralar, yorgun bakan gözler, D-Day'de aniden saldıran uçaklar, bir toplu mezarda üst üste yığılı kolların, bacakların Guernica çekimi, viraneye dönmüş sokaklarda bebek arabalarını sürükleyerek yollarını bulmaya çalışan yaşlı kadınlar, Japonya'da, teslim olduğunu halkına duyuran Imparatorlarını isyanla, kabullenişle, inançsızlıkla dinleyen kalabalıklar... Film, görün-

düğü gibi olanı izleme arzusunu tatmin eder. Bu dizi, haklı olarak ne denmeye çalışıldığını anlatabilmek için röportajlara başvurmak durumundadır.

Kayıt, ulaşılabilen malzemenin yörüngesini takip etmek suretiyle filme yapıştığı ölçüde tarihi, gazeteciliğin arkasına doğru ittirmektedir. Sanırım, **The World at War**'da olan bu ve ben bunu eleştiri olsun diye söylemiyorum. Jerome Kuehl buna 'televizyon tarihi' diyor: Film, yazılı kayıtmış veya istenirse yazılı hale getirilebilirmiş gibi bir hava yaratmak ya da filmi başka alanların konusu olan karmaşık tartışmaları gerektiği gibi yansıtmamakla suçlamak kimseye bir şey kazandırmaz. David Elstein, **The Sorrow and the Pity**'nin aldığı yola göre dört saatlik filmler halinde savaşın yarım düzine değişik görünümünü işleyebilmek için mantıksal bir değerlendirmeyi doğru bulduğunun altını çiziyor. Ancak Marcel Ophuls, 'İçinde olduğum çalışma biçimi için araştırma, ev ödevlerim ve klasik gazetecilik yaklaşımı yeterli değil.' diyerek asıl gerekenin kendi kişiliğinizi işe yedirmek, politika ve otobiyografinin karışımını elde etmek olduğunu belirtiyor. Hangisi tarihin uzun görüngülerinden işimize yarayacak kısmı çekip ayıklama becerisinden uzak düşmemize neden olur?

Yazma aşamasında, **The World at War**'un nasıl bir sonuca varacağını kestirmek kolay değildi. İki program, iki ana kapanış programı, Reckoning (Jerome Kuehl'ın yazdığı ve yapımcılığını üstlendiği) ve Remember (Jeremy Isaacs) üzerinde çalışılıyordu hala. Fakat o ana kadar en açıklayıcı, bazı bakımlardan suya sabuna en çok dokunan ve en değerli iki malzeme, Phillip Whitehead'in yapımcılığını üstlendiği **Home Fires** (İngiltere 1940-1944) ve **Inside the Reich** (Almanya, aynı yıllar) idi. Bir bakıma programlar ayna işlevi görüyorlar; iç savaşın çirkin aynılığını ve göze batan farklılıklarını yansıtıyorlar. Jerry Kuehl'a zıtlıkları hissettiren ayrıtıların (Listen to Britain'da yorgun mırıltılar çıkaran fabrika kızları; semirmiş vücutlarıyla tuşlara elleyen Alman kadınları) özünde bunları zaten barındıran malzemenin içinden mi bulup çıkarıldığını yoksa araştırmanın yolunun bu ayrıntıları keşfettirecek noktalara doğru mu saptırıldığını sordum. Genelde her iki durum birlikte söz konusudur. Önce İngiliz malzemesi toplandı, ardından her iki programın araştırmacısı Raye Farr Almanlar için kullanılmak üzere kesin veriler düzenledi.

Savaş tarihçilerine göre programların hiçbiri açığa çıkarma niteliğinde bilgiler içermemektedir. Ne var ki; savaşın tarihi henüz anılarımızı bulandıracak denli taze. Örneğin; Almanya, filo-savarlar gibi sokaklara dizilmiş bebek arabalarının çekimlerini anneliğin kutsallığından dem vurabilmek için kullanırken, kadınlarını savaş adına örgütleyen ülkenin İngiltere olduğunun farkına kaçımız vardık? Ya da yine İngiltere'nin Almanya'dan da fazla dünya savaşını kabullendiğinin? Ya da şaşkın İngilizler gibi totaliter Almanların yerel bakış açıları ve otoriteler yüzünden yeterince ilgilenilmemiş endüstriyi yeniden toparlama çabalarının?

Neal Ascherson tarafından yazılmış **Inside the Reich** filminin çizgisi, çoşkudan fırlayıp umutsuzluğa saplanan geçişler izler. 1940'da hızlı bir savaş yaşanmış ve kazanılmıştır. Dükkanlar mallarla tıklım tıkıştır ve yüzlerine zafer gülümsemesi yapışmış insanlar sonbahar güneşinin altında tembel tembel uzanırlar. 1944'le birlikte Alman şehirleri taş yığınlarına dönüşmeye başlar, Hitler halkıyla konuşmaktan vazgeçmiştir, ülkeyi savunacaklarına yemin eden milis kuvvetlerinin sanki bir gecede yaşlanmış gibi duran, karamsar yüzleri görülür. Goebbels, Führer için gider. Bombalanmış bir şehri ziyareti sırasında, şişman bir kadın kendisine bir parça akıl vermek adına kaldırımda dikilirken, arabasının arkasına büzüşüp sinişi, filmin hatırda kalır sahnelerindendir.

Angus Caldes'ın yazdığı **Home Fires**, politik bilinç üzerine inşa edilmiş, 1945 seçim sonuçlarını doğuran fikir ayrılıklarının çerçevelerinde dolaşan bir program. Daily Mirror üzerine geyik döndürme girişimlerini, Tom Driberg'ü hedef alan seçim tartışmalarını ve 1974 maden işçileri grevini konu edinen bölümler vurgulanmıştır. Bunların paralelinde görüntüye ortak bir amaç için, Michael Foot'un belirttiği gibi adaleti kavramlaştıran bir çeşit sosyalizm için örgütlenen insanlar gelir. Propagandayı tetikleyici vurgu, en basit örgütleme çabalarının ardına sürülen otantik ahlak öğretileri, hafızalarımızda olanlardan daha güçlü etki bırakır.

Elbette, bu iki programın 'doğruluk' sınırına bu derece yaklaşabilmiş olmalarını takdir edebilmek için ellerindeki malzemelere nasıl ulaştıklarını bilmeyi istiyoruz. Maruz kalınan acıların aynılığı kaçınılmaz, bombalanan bölgelerde Coventry, Berlin ile yer

değiştiriyor. Sorun, gerçeklikten farklı kısımların bu kadar farklı olabilmesi. İngiltere'de belki de bir çeşit adalet sağlanmış olduğu için insanların sosyal adalete giderek büyüyen bir iştah duymaları... Almanya'da hükümetle halk arasında durmadan artan bölünmüşlük duygusu... İngiltere'de kişilerin suratları, tartışan sesler; Almanya'da sadece yanılmış bir liderin suratı. Yolcuların ve biletçilerin sadece bir duraklık mesafe gitmek için otobüsün koltuğuna atlayan utangaç bir adama yönelttikleri eşitliği vurgulayan paylaşımcı kaş çatışlarını yansıtan İngiliz propagandasının ötenazi adına paylaşılmayan Alman propagandasıyla, akıl noksanlığını simgeleyen hayvan çekimleriyle çelişmesi. Savaş yayıldıkça, İngiltere giderek aklını başına toplarken Almanya gittikçe çıldırıyor. İçerik, nesnel gözlemle bunun 'gerçek' olup olmadığını sorununu barındırmıyor (en kapsamlı genellemelerden hareketle bunun 'gerçek'liği şüpheye yer vermez ve günümüz malzemelerinin sunduğu kanıtlardan başka türlü bir sonuç elde edilemez).

İşin önemli bulduğum ilginç yanı, Thames filmlerinin, hazırlanmış bazı programlar aracılığıyla, malzemenin esaslı kısmını tarihçilere göstermek ve malzemeyi şekillendirirken dikkate alınacak değişik açıların olup olmadığını onlara sorabilmek için hazırlanmış olması. Televizyonun problemi geniş kitlelerce her şeyi duyan, gören ve bilen bir otorite olarak kabul edilmesi. Hepimiz biliyoruz ki, ya da bilmeliyiz ki, kamera kendi ayarlarını yapar. Ancak, zamanın o biricik anının o geri döndürülemez delilini saptarken kameradan beklenen, 'gerçeği' yakalamasıdır. Ortalama bir göz, delili süzüp elde etme yeteneğine sahip değildir, zaten çoğu durumda televizyon bağımlısı izleyici bu fırsatı göremez. Eleştirmenlerin, önlerine gerçek diye konan olgular karşısında eleştirmen gibi davranmadıklarını biliyoruz. Yakın bir zamanda eleştirel tavır yerini bulduğunda, o yere iyice oturduğunda, kendi malzemelerinin niteliğini gözden geçirmeye başlamış **The World at War** ekibi, tarihsel denetim ekibince kabul görmeye hazırdır. Bu deneyimden çıkarılacak çok ders olsa gerek.

SAVAŞ İÇİNDE SAVAŞ
PLATOON / MÜFREZE

Yönetmen: Oliver Stone
Senaryo: Oliver Stone
Görüntü Yönetmeni: Robert Richardson
Müzik: Georges Delerue
Kurgu: Claire Simpson
Oyuncular: Tom Berenger, Willem Dafoe, Charlie Sheen, Johnny Deep, Chris Pederson, David Neidorf, John Mcginley, Reggie Johnson, Mark Moses
1986/120'/ABD

Altın Küre
En İyi Film & En İyi Yönetmen Ödülü
Oscar
En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Kurgu, En İyi Ses ödülleri
Bafta
En İyi Yönetmen & En İyi Kurgu Ödülü

Amerikan tarihinin önemli dönemeçlerinden, siyasi kimlik dramlarından beslenen Oliver Stone sinemasına, eleştirel bir yaklaşım hakim; dolayısıyla Stone, Hollywood tarafından 'revizyonist yönetmen', 'komplo teorisyeni' ve 'Hollywood'un yaramaz çocuğu' gibi yakıştırmalara maruz kalıyor. Yönetmen, kendisini dramatist, filmlerini ise "kişisel problemleri olan bireyler hakkında ilk ve önder dramlar" olarak tanımlıyor.

Scarface ve **Midnight Express** gibi gişe galibi filmlerin senaryosunda imzası olan Stone'un yönetmen kimliği **Platoon** ile sağlamlaştı. **Born on the Fourth of July** ve **Heaven & Earth** ile devam eden Vietnam üçlemesinin başını çeken Platoon'un dramatik yapısını güçlü kılan etkenlerden en önemlisi Stone'un Vietnam'a dair kişi-sel deneyimleri olsa gerek. Filmin Vietnam savaşını Amerikan gözüyle sorgulayan ilk film olma özelliği de filmi, sinema tarihi açısından önemli kılan bir başka etken.

1967'de Kamboçya sınırında görevlendirilen piyade bölüğü; çoğunluğunu toplumdan dışlanmış, Amerikan kırsalından gelme, eğitimsiz, şanslılarsa savaştan sonra bir fabrikada iş bulabilecek ya da eğer sağ kalırlarsa, Amerika'ya döndüklerinde **Taxi Driver**'in Travis Bickle karakterinin versiyonlarına dönüşme ihtimalleri yüksek olan askerlerden oluşuyor. Bölüğe yeni katılan Chris Taylor ise diğerlerinden farklı olarak üniversite eğitiminin bir artı sağlamadığını düşünüp sadece alt sınıftan insanların savaşa gitmesine kendince tepki olarak Vietnam'a gönüllü katılır. Babasının İkinci Dünya Savaşı'nda, büyükbabasının ise Birinci Dünya Savaşı'ndaki kahramanlık hikayelerine, Vietnam'

daki kendi hikayesini eklemenin hevesiyle kendini bu yıkıcı savaşın içinde bulur. Askerliklerinin bitmesine az bir süre kalanların canının çok daha kıymetli olduğu Vietnem'da Chris gibi 'yeni yetmeler' her türlü tehlikenin içine rahatça atılacak piyonlardır. Vietnam'ın kendine has kurallarıyla daha doğrusu kural tanımazlığıyla yüzleşen Chris, çevresindeki askerlerin tersine olup bitenleri sorgulamaya başlar. Vietnam ormanlarının uzaktan bir doğa harikası gibi gözüken ama içine girince doğanın tüm vahşiliğini sonuna kadar hissettiren ortamında, sorularına mümkün olduğunca sağlıklı cevaplar bulmaya çalışır. Askerlik gibi bireylerin hiçleştirildiği, tektipleştirildiği bir ortamda kişilerin karakter özelliklerinden söz etmek ne kadar zorsa, filmin savaş ortamındaki karakterleri için kesin ve net çözümlemeler yapmak da bir o kadar zor. Her biri emir altındaki askerler ölmemek için öldürmek zorundalarsa da birbirlerinden ayrıldıkları nokta, savaş etiğine uygun davranmak, silahlı çatışmaya doğrudan katılmayan sivillere şiddet uygulamamak, tecavüz etmemek gibi insani özellikler... Özellikle erler, üniformalarının getirdiği standart görüntü ve otoritenin sağladığı hareket kısıtlamalarıyla militarist sistem için-



de kişisel farklar yaratamıyorlar. Öyle ki film boyunca Johnny Deep gibi bir adam bile gözünüze takılmıyor.

Charlie Sheen'in canlandırdığı Chris karakteriyse olayları onun bakışından izlediğimiz için izleyiciye çok daha yakın. Diğer taraftan, çavuş Barnes ve Elias hem aralarındaki iktidar çatışmasıyla hem de birer otorite simgesi olarak kendilerini çok daha fazla ortaya koyabiliyorlar. Savaşın tüm yıpratıcılığını yüzündeki yara izleriyle görüntüsüne de taşıyan Çavuş Barnes, bu görünüşünü sonuna kadar destekleyen yok edici tavırlarıyla tam bir kötü adam portresi. Çavuş Elias

ise savaşı kaybedeceklerinin getirdiği bilinçle; kayıpları mümkün olduğunca en aza indirme çabasıyla, sivillerin can ve mal güvenliğini önemseyen, Amerika'nın ırkçı olmayan kesimini temsil eden ve silahlı çatışma hukukundan haberdar kişiliğiyle Vietnam'ın insanlık tanımaz ortamı içinde varlığı ile izleyiciyi rahatlatıyor. Bu iki birbirine zıt karakterden doğan savaş stratejileri bölükte de bir bölünme yaratıyor. "Kim, ne için, nasıl savaşıyor?" soruları mermilerle birlikte havada uçuşurken bir bilinmeyene doğru yapılan harekat anlamını da bir süre sonra kaybediyor.

Film süresince özellikle askerler arasında varlığını hissettiren bir diğer hiyerarşi de Afro-Amerikalı askerlerle Amerikalılar arasındaki sınıf ve ırk farkından doğan ayrımcılık: Afro-Amerikalılar daha çok kendi aralarında sohbet ederken, içlerinden birinin "Çamaşırhane işi için kendimi beyaza boyamam lazım." sözü görev dağılımında kimlerin öncelikli olduğunu açıklıyor gibi.

Stone'un senaryosunda, ekonomik şartları iyi olan ailelerin çocuklarının üniversite öğrencisi olmaları nedeniyle savaşa katılmamaları, katılanlarınsa daha güvenli görevleri üstlenmeleri gibi konular diyaloglara sinmiş durumda. Orduda irdelenmesi gereken bir başka konu da uyuşturucu kullanımının yaygınlığı. Afro-Amerikalı askerlerden birinin "Siyahları kontrol altında tutmak için uyuşturucuya alıştırıyorsunuz." sözü, savaş sırasında psikolojik yıpranmalara maruz kalmış askerlerin biraz gevşemeleri ve belki 'kontrol altında tutulmaları' için ordunun uyuşturucu kullanımına göz yumduğunu gösteriyor. Filmde 567 Vietnamlı sivilin öldürüldüğü My Lai köyü katliamını çağrıştıran görüntülerde açığa çıkan şiddet, uyuşturucu dozunun iyi ayarlanamadığını düşündürüyor. Dış ses kullanımı, yer yer, üzerinde özenle çalışılmış olan görsel düzenlemeye sekte vursa da filmin dramatik yapısını daha da güçlendiren Georges Delerue müziğinin ekonomik ama yerinde kullanımı, çoğu sahnelerin bugün bile akıllarda kalmasında büyük bir rol oynuyor. Vahşi doğanın sıcaklığı, yapışkan nemi ve börtü böceğinden oluşan kareler atmosfere girmenizi sağlarken, 'iyi eğitilmiş' Amerikan askerinin, yabancısı olduğu bu arazi koşullarına uyum sağlayamamasının arttırdığı korku ve endişe Stone tarafından ustaca verilmiş.

Stone, Oscar heykelciğini alırken söylediği şu sözlerle, sanırım, filmi üzerine en iyi tanımı yine kendi yapıyor: "Bir Vietnam gazisini gerçekten tanıdığınızı düşünüyorum ve ilk defa orada neler olduğunu anladığınızı..." Eleştirmenlerce **Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok** filminden beri yapılan en etkili savaş karşıtı film olarak lanse edilen Platoon, bu yönüyle, Vietnam savaşını konu edinen diğer filmlerden bir adım öne çıkıyor. Michael Cimino'nun Avcı (1978) filminde, savaştan ruhen ve bedenen sağ dönebilen ana karakter üzerinden, güçlü olan hayatta kaldığı düşüncesi işlenerek klasik bir kahramanlık hikayesine yer veriliyor. Bu iki film karşılaştırıldığındaysa; başlangıcından sonuna kadar devam eden ısrarlı 'savaşa hayır' mesajıyla, savaş alanının erkekliğin ve erkekler arası dostlukların sınandığı ve pekiştiği, büyük zaferlerin kazanıldığı bir yer olmanın çok ötesinde herkesin birincil hedefinin canını kurtarmak olduğunu açık eden Platoon, çok daha samimi ve estetize edilmemiş bir savaş filmi gibi duruyor.

Film, Chris'in ancak bir savaş filminde verilebilecek mesajıyla son buluyor: "Biz kurtulanlar dünyayı yeniden kurmalıyız. Ömrümüzden geriye kalan hayatı bir iyilik ve anlam bulmak için harcamalıyız". Platoon, ABD'nin her felaketten daha da güçlenmiş olarak çıkacağı teranesini yinelemeyerek, farkını burada da gösteriyor. 60 bin Amerikan askeri ve 13 milyon Vietnamlının öldüğü savaşın sonunda, Amerikalılar rakamlara bakarak savaşı kazandıklarını düşünüyor. Geçen sene vizyona giren Fog of War belgeselinde, dönemin Savunma Bakanı McNamara bu durumu "Daha çok Vietnamlı öldü." sözüyle onaylıyor ve ne yazık ki bugün bile birçok Amerikalının ortak düşüncesini de bu tek cümleyle özetlemek mümkün.

Filipinler'de 6.5 milyon dolarlık İngiliz sermayesi ile 54 günde çekilen **Platoon**, Oliver Stone'un diğer filmleri gibi kamuoyunda bölünmelere yol açtı. Filmlerinin içeriklerinden dolayı her daim yapıtlarını kamuoyuna karşı savunmak zorunda kalan yönetmenin, oluşturulan bu polemikler altında görmezden gelinen, yok sayılan özelliğiyse Stone'un taşıdığı sanatsal kaygılar. Platoon, kişisel gerçeklik oranı yüksek, her karesinde hissedilen gerçeklikten aldığı gücü, görsel olarak da zenginleştirme çabası taşıyan, iyi niyetli bir savaş karşıtı film.

Sinema Arkeolojisi



Özellikle yeni çıkan bir derginin bu ilk yazısı okunmaz. Söylenen sözler belirlidir, bilinendir. İmkansızlıkların sözü edilir. Bu bir kurtuluş yoludur. Daima bu kalıplaşmış imkansızlık sözlerine uydurulur işler. İşe göre imkan aramak düşüncesine kişi dokunmaz. Yurdumuzdaki sinema yayınlarının azlığından söz etmek gereksizdir. Kitapçılar sayısız dergi çeşitleriyle dolu olduğu halde, sözümona bu sanat(!) savunucularında sinema ile ilgili olumlu bir yazıya rastlamak çok zor. (Film, 1964)



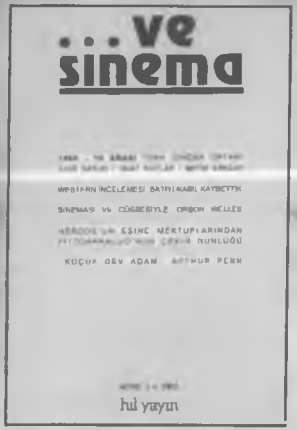
Sinemanın ülkemizde tanınmayan baş eserlerinin sürekli gösterilerde sunulmasının yanısıra bu eserlerin ve genel olarak sinema sanatının derinlemesine kavranmasına yardım edecek, araştırıcı, eleştirici bir kaynak olacaktır. Bu yüzden ele aldığı konularda mümkün olduğu ölçüde ilk elden kaynaklara başvuracak, en yetkili yazarların düşünce, inceleme ve yorumlarını yayınlayacaktır. Derginin içeriği önceden saptanmakta, yazarlardan bu programa göre yazılar istenmektedir. (Yeni Sinema, 1966)



Bu tür dergilerin yayılma alanının, nitelik ve nicelik yönünden sınırlılığı bellidir. Fakat sorunları, çözümleri, doğruları kitleye vasıtalı olarak aktarabilme olanağının varlığı da bir gerçektir. Tüm sorunları, günlük bir yayın organının ulaşabildiği bir okuyucu kitlesi önünde, kuşkusuz doğrudan tartışılamayacaktır. Ama edilen sözler, ulaştığı kimselerce başkalarına, onlardan da diğerlerine yansıyacaktır. Bir hareket başka bir hareketi, o da diğerlerini oluşturacaktır. Durmak, susmak, yok olmaktır. "Yedinci Sanat" koşulların elverdiğince soluk almaya ve aldırmaya çalışacak ve bu yoldaki çabalarında başarılı olabilmek için en etkin destek ve eleştirileri okurlarından bekleyecektir. (Yedinci Sanat, 1973)

Son yıllarda, Yeşilçam sineması bir yandan "gazoz" estetiğinden "cola" estetiğine yönelirken, diğer yandan da sinemada yarı-feodal kültürü sistemleştirme çalışmalarına girişmiştir. Bu arada, sinemanın ekonomik-politik sorunlarını çözümleyebilmek olanaklarına sınırlı sahip olan, kolaylıkla türlü sapmalara sürüklenebilen ve sinemayı hiçbir zaman "yakın planda" ele alamayan Yeşilçam dışında sürdürülen film çalışmaları giderek soluklarını tüketmişlerdir. Yetersiz objektif koşullarla subjektif yetersizlik birleşince kısırlık kaçınılmaz olmuştur. Çağdaş Sinema bu yetersizlikleri gidermek amacıyla sinemaya "yakın planda" yaklaşacak, yanısıra sinemayı "genel planda" doğru değerlendirecek ve yeni bir sinemanın oluşmasına çalışacak bir sinema dergisidir. (Çağdaş Sinema 1974)





Seçki çeviri ağırlıklı olacaktır. Yine bu seçkiye dileyen herkesin yazı yazabileceğini, özellikle genç ve yeni isimlere, görüşlere açık olduğumuzu belirtelim. Seçkiyi oluşturan insanların muhalif söylem gibi iddialı ancak olmazsa olmaz, temel anlayışlarının ötesinde belli bir ortak görüşü-tavrı yoktur. Amaç seçki çerçevesinde ve gönül ister ki onu aşan boyutta farklı görüşlerin çıkıp tartışılabileceği bir sinema ortamının yaratılması sürecine katkıda bulunmaktır. Bu bağlamda herkesin kendi imzasından sorumlu olacağı açıktır. Türk sinemasına gelince onu görmezden gelmez ya da yere göğe koyamamak gibi, özünde ayrı bakış açısının ürünü olan kutuplardan birinde durmuyoruz. (...ve sinema, 1985)



Bir filmde bir oyuncuya bütün zamanları yaşatmanın bedelini yüzü öder. Kendi varlığının ilk ve son imgesi. Ve siz de sinema yapmak istiyorsunuz doğallıkla. Hep şu var: gerçek ve kurmaca nasıl bitişecek? Tüm sanatları kendinde birleştiren sinema, bilimin olanaklarını hangi çizgiye kadar kullanacak? Sinema sonuncu sanat mı? 'Sonuncu şey' mi yoksa? Öyle değilse bile KİNEMA; bunlara bakıyor. Gördüğünü, görmediğini en arka sırada oturanlar görüyorlar. (KİNEMA 1990)



Bir sinema salonunda ya da başka yaşamlara, başkasının bakışlarına kendi gözlerimizle girip çıkarken, özdeşleşme yoluyla birey kimliğinin saklanıp başka yaşamlar ödünç alınırken, bunların farkında olmak için yüksek sesle düşünüyoruz dergide. (25.kare, 1990)

Solaris, sizlerle buluşmaya gelirken, ne üzerine bulaşan tozu silkti, ne de resmi ideolojiye ters düşer diye dilndeki argoyu sürgün etti. Solaris'in gençleri hayata yalnız sokakta rastlıyorlar. Buralardan öfkenin duygusal böcekleri serüvenlerine devam etmeye hazırlanıyorlar. Bu kervan yeni yolculuğunda mevcut gidişata dur diyememenin utancını yaşamayacak. En azından hayata seyirci kalamayacak derecede öfkeli ve huzursuz. Solaris'i huzursuz eden evcil böcekler ve eli kanlı modernizmin temsilcileri hedef gösterilemeyecek kadar küçükler. Ve iyiki de çoklar. (Solaris 1991)





Değişen bu arzla sinema seyircisi de değişiyor. Yepyeni, genç ve hala genç kalanlardan oluşan bir sinema izleyicisi oluştu. Sinemaya gitmek, eğlence olmanın yanısıra artık bir sosyal ve kültürel etkinlik haline geldi. Peki, bu izleyici durup duruken mi ortaya çıktı? Onu yaratan, oluşturan koşullar yok muydu? Elbette vardı. "Sinema Günleri" yle ülkemizde yeni bir dönem açıldı. Bu "Kutsal Aylar" ayrı düşmüş sevdalıları birleştirdi. "Major" ların da doğrudan Türkiye'ye girişleri bugünkü canlı sinemayı yarattı. Görsel bir sanat olan sinemanın izleyicilerine en az onun kadar görsel bir yayın ihtiyacı gelip dayatmıştı. Batılı normlarda bir içerik ve biçimle....çok iddialı bir vaad, ama biliniz ki bu dergiyi hazırlayan genç kadromuz, canla, başla bunun için çalışıyor.... (Antrakt, 1991)



Artık Türkiye'nin de bir "Sinema" dergisi var. Sinema endüstrisinin başarısını gözardı etmeyen, popüler sinemaya destek veren, sinema severleri beyaz perdeye sıkı sıkıya bağlayan, ülkemizde başka örneği olmayan bir dergi..."Sinema" filmleri eleştirmiyor, Türk sinemasını sorgulamıyor. Son yıllarda hayatımızın vazgeçilmez eğlence ve meraklarından bir olan sinema konusunda hiçbir yerde bulamayacağınız özel bilgi ve fotoğraflar sunuyor. (Sinema 1994)



Kinesis, bizim bir dergide görmeyi ve bulmayı istediklerimiz ile bazı dergilerin onları beğenmemize neden olan yanlarının bütünleşmesinde oluştu. Bu anlayış, bizleri, sinema dünyasında festivaller festivali organizasyonlar nasıl varsa, bir sinema dergisinin de aynı yolla bir dergiler dergisi niteliğini taşıyabileceği düşüncesine taşıdı. Kinesis'in sinema basını dünyasının seçkin dergilerinden derlenmiş yazılardan oluşması bu anlayışın ve dünya gündemini yakalama amacının doğal bir sonucu. (Kinesis 1997)

Yeni bir sinema dergisi çıkarma hazırlıkları içinde olduğumuz kulaktan kulağa yayıldıkça dört bir yandan gelen ve bizim gibi sinema tutkunu olan, filmlerle yatıp kalkan, sinema üzerine düşünen, sinemaya dair söyleyecek sözü olan bir dolu insan aramıza katıldı. Bir baktık ki birdenbire, kendi sinemamızın mevcut durumundan pek memnun olmayan ama geleceğe umutla bakan, dışardaki sinemaları ilgi ile takip eden, haş ve gidişata müdahele etmek isteyen, ülkedeki sinema ortamı için değişim ve değiştirme arzusu duyan okullu, genç, dinamik, çalışkan insanların biraraya geldiği bir platform oluvermişiz. Duyduğunuz, işte bu genç topluluğun sesidir. (Altyazı 2001)



İstatistiklerin Dili

2004'DE SALONLARA AKTIK!

Türkiye'de 2004 yılında satılan bilet sayısının 29 milyon 500 bin olması salonların yolunu yeniden hatırladığımızı göstermesi açısından önemli. Kişi başına düşen yıllık bilet sayısı 0.4 olmuş. Bir başka deyişle kişi başına yarım bilet bile düşmeyen bir ülkede yaşıyoruz. Bu da gösteriyor ki biletsiz sinema seyircimiz biletlilerin bir hayli üstünde. Korsan VCD-DVD açık pazarını elinde tutan majörlerin toplam seyirci sayısı ve gişe gelirleri bilinmiyor, bilinemeyecek. Yani durduk yerde sevindirik olmaya gerek yok. Ancak sevinelim mi üzülelim mi bilemediğimiz ilginç bir durum var. Seyircimizin artan sayısında yerli filmlerin rolü büyük. Yerli film seyirci oranımız uzun yıllar sonra yüzde 40 oranını yeniden yakalamış durumda.

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın istatistiklerine dayanan bu bilgiler, gösterime giren 207 film arasında ancak 18 yerli filmin gösterim şansını yakaladığını ortaya koymakta. Bunlardan dördü yılın en çok seyirci çeken ilk beş filmi arasına adlarını yazdırdırlar.

Salonların kesilen 29 milyon 500 bin biletten elde ettiği gelir 178 milyon dolar tutarında.

Türk filmlerinin seyirci sayısı bir önceki yıla göre yüzde 115.3 oranında artarken, yabancı film seyircisi yüzde 10 oranında azaldı. Yerli ve yabancı arasındaki seyirci yüzdelerinin değişimi olumlu bir gösterge olmakla birlikte, gişe gelirlerinden dağıtım şirketlerine ödenen payın ulusal sinemaya bir döngü sağlayıp sağlamadığı ayrı ama asıl önemli nokta. Korkarız bu gelirin aslan payını yabancı dağıtım şirketleri almakta. Bilet ve gelirde artışa neden olan filmlerimizin sinemasal niteliği bu yazının konusu olmadığı için şimdilik pas geçeceğiz.

On beş ilinde halen bir sinema salonunun olmadığı ülkemiz, 2004'te sekiz yeni sinema salonunun daha açılmasıyla, toplamda 424. salonuna kavuştu. Bunların içinde kaçının dağıtım tekelleri dışında kaldığı konusu bizleri daha çok ilgilendiriyor. Ne kadar garip ilgi alanlarımız var, değil mi?

Sinema Kitaplığı

Nasıl Bir Sinema Kitaplığı?

gökhan erkılıç

Hangi sinema kitaplarını okumak gerekiyor? Bunların arasında öneriniz ne? Özellikle son bir yıldır çok sık duymaya başladığım ve beni çok mutlu eden sorular. Daha çok düzenli film izleyen ve sinema eğitimi alanlardan geldiği için daha da sevindirici. Bir yönüyle de insanı çaresiz bıraktıklarını söylemem gerekiyor. Karşınızdakinin bilgi düzeyini veya sinemanın hangi altbirimi üzerinde yoğunlaşmak istediğini bilmedikçe yararlı olma şansınız da azalıyor. Bu yazıda, nasıl bir sinema kitaplığı? sorusunun geniş bir yanıtını bulacaksınız.

Gönlümüzden geçen, ortaya, sinema ile ilgilenen herkesin yararlanabileceği bir başvuru yazısı çıkmış olsun. Türk dilindeki 402 sinema kitabından 140 tanesini seçtik ve arşiv, yapım-yönetim, sinema genel kültürü, ulusal sinemalar, sinemacılar, temalar-alanlar-kavramlar, akımlar-türler, eleştiri-çözümleme, sinema tarihi ve kuramlar olmak üzere çeşitli altbaşlıklarda topladık. Bunu yapmasına yaptık ama nice zamandır bildiğimizi bir kez daha öğrenmekten öteye gidemedik: Sinema bir bütündür ve bağımsız gibi gözüken öğeleri her alanda birbirini tamamlar; yolları sürekli kesişir.

Kapsamlılık, güncellik, baskı-dizgi kalitesi, okunurluk-anlaşılırlık, bilginin doğruluğu, görsellik, kullanılırlık ve örnekleme zenginliği dikkate aldığımız kriterler oldular. Ancak bunların hepsini her kitapta aramaya çalışmadık. Adları içeriklerini yansıtmayan ya da kapsamayan veya sınırlarını netleyemediğimiz kitapların sınıflandırmasında epeyce zorlandık. Yine de her kitabı tek bir başlık altında topladık. Elimizden ve yüreğimizden geldiğince nesnel olmaya çalıştık. Öznel olmanın nesnel olmaktan daha iyi sonuç vereceğini düşündüğümüz örnekler de oldu. Ve sonuçta ortaya altbaşlıklara göre düzenlenmiş ve kolay ulaşasınız diye yayınevleri de belirtilmiş bir liste çıktı. Zaman içinde, bazı kitapların yeniden basımları gerçekleştirildi. Onları kitapçı raflarında başka yayınevlerinin yayını olarak gördük. Dmytryk'in kitaplarının Afa'nın ardından İzdüşüm tarafından çıkartılmasında olduğu gibi. Ancak bunları ayrıca belirtmeye gerek görmedik.

Önceliği sinema genel kültürü edinilebilecek kitaplara verelim Bu,

temel sinema eğitimi veya genel sinema bilgisi anlamına da geliyor. Nijat Özön'ün **Sinema** (Hil), **Sinema El Kitabı** (Elif) ve **100 Soruda Sinema Sanatı** (Gerçek) ile Alim Şerif Onaran'ın **Sinemaya Giriş** (Filiz) kitapları bu türden. Yapıtların geneli oldukça eskı ama guncellenmeye gereksinimi olan bölümleri dışında bir başvuru kaynağı olma özelliklerini koruyorlar.

Yapım-yönetim konusundaki kitaplara gelince, bu aşamayı senaryodan kurguya en geniş biçimiyle ele alırsak, yayınlanmış senaryo kitapları arasından Bilgi'den **Bisiklet Hırsızları**, **Korkunç İvan**, **Leopar**, **Yurttaş Kane** ve **Potemkin Zırhlısı-Stagecoach-Büyük Yanılsama** üçlemesini; **Kurban** (Dönemli), **2000 Yılında.. Yunus** (Metis), **Que Viva Mexico** (Özne), **Düğün** (Yabanel), **Sis** (Logos) ile Nisan'dan **Serseri Aşıklar** ve **Jules ve Jim**'i sayabiliriz. Çoğunluğu çekim senaryosu olmaktan uzak, teknik açıklamalara çok az giren ve daha çok bir diyalog listesi gibi duran bu senaryolar eldekilerin en iyileri. Senaryo yazım teknikleri üzerine **Bir Senaryo Yazmak** (Chion, Afa) ve **Senaryo Kuramı** (Aslanyürek, Pan) kitapları var. Senaryodan çekime uzanan köprüyü ise **Senaryo ve Yapım** (Öngören, Alan) kuruyor. **Sinemada Yönetmenlik** (Dmytryk, Afa), **Sinemada Görüntü Yönetmeni** (Güngör, Kitle), **Sinema Dilinin Grameri** (Arijon, Anadolu), **Sinemada Ses ve Sinemada Renk** (Sözen, Detay), **Sinemada Görüntü Kurgusu** (Sokolov, Antrakt) ve **Sinemada Kurgu** (Dmytryk, Afa) yararlanılabilecekler arasında.

Temalar-alanlar-kavramlar başlığı altında okunmaları çok zevkli olan kitaplar var. Politika, sosyoloji, düşünce ve tarih gibi alanlarla sinemanın ilişkisini inceleyen bu tür çalışmaların sayısı ne yazık ki çok az. Bu nedenle, biraz daha zengin kılabilmek adına, dileyenin diğer başlıklar altına da yerleştirebileceği bazı kitapları da buraya aldım: **Çağını Sorgulayan Sinema** (Gevgilili, Bağlam), **Sinema ve Çağımız** (Dorsay, Hil), **Sinemada Yedinci Adam** (Makal, Ege), **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması** (Güçhan, İmge), **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi** (Onaran-Abisel-Köker & Köker, Kültür), **1968 ve Sinema** (Yılmaz, Kitle), **Sinema ve Modernlik** (Orr, Ark), **Sinema ve Varoluşçuluk** (Savaş, 6.45), **Sinema ve Tarih** (Ferro, Kesit), **Pa-**

radoksal Sanat Sinema (Gözen, Es).



Kitaplığımızın sinemacılarla ilgili yayınlarında yönetmenler çok ağır basıyor. Yayınevlerimizin oyunculara olan ilgisi yok denecek kadar az. Bir de karma kitaplar var. Yönetmenlerle ilgili yayınlar arasında Afa yine açık arayla öne çıkan yayınevi: **Lütfi Ömer Akad**, **Ingmar Bergman**, **Büyülü Fener** (Bergman), **Son Nefesim** (Bunuel), **Hayatımın Hikayesi** (Chaplin), **Ben Fellini**, **Hitchcock**, **Elia Kazan Bir Yaşam**, **Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor**, **Akira Kurosawa**, **Özgürlük Arayışı** (Oshima), **Carlos Saura**, **Mühürlenmiş Zaman** (Tarkovski), **Luchino Visconti**, **Sinema ve Ben** (Wajda). **Bresson** ve **Godard** ile Nisan, **Michelangelo Antonioni** ve **Andy Warhol** (Kaliç) ile YKY bu listenin zenginleşmesine sınırlı destek veriyorlar. Yönetmenler üzerine olan diğer kitaplar ise şunlar: **Eisenstein** (Barna, İzdüşüm), **Muhsin Ertuğrul'un Sineması** (Onaran, Kültür), **Godard Godard'ı Anlatıyor** (Metis), **Yılmaz Güney Kitabı** (Dorsay, Güney), **Halit Refiğ** (Kabalcı) ve **Fassbinder: Her Yana Saldırıyorum** (Hil).

Yukarıdaki tek bir yönetmen üzerine olan kitapların yanısıra karma kitaplar da var. Çok sayıda yönetmeni ele almaları, kuşaklar, ulusal motifler ve türler arası etkileşimin boyutlarını ortaya çıkarmaları açısından önem taşıyorlar: **Yönetmenler Filmler Ülkeler 1-2** (Dorsay, Varlık), **Sinemayı Sanat Yapanlar** (Dorsay, Varlık), **100 Yılın 100 Yönetmeni** (Dorsay, Remzi), **Yüzyüze** (Dorsay, Çağdaş), **Paylaşılan Tutku Sinema** (Colin, Cumhuriyet), **Antonioni Truffaut Fellini Bergman** (Düzlem) ve Sinema Özel Sayısı (TDK).

Oyunculara gelince, durum hiç mi hiç iç açıcı değil. Yayıncılıkta onlar için

hayat yok. Aradığımız kriterleri taşıma sırasına göre, **Marilyn Monroe** (Mellen, Ekin), **Humphrey Bogart** (Barbour, Afa), **Meryl Streep** (Thain, Afa) ve **Brando** (Remzi), alanlarının önemli ve özenli yayınları olarak sinemaya tanıklık ediyorlar. Karma yayınlarda durum bir nebze daha katlanılır cinsten ve Türk sineması bu konuda bir hayli ağır basmakta: Çalıntı'dan **Cinemascope Kadınlar & Cinemascope Erkekler** (Ay) ve **Yeşilçam Sokağı Fotoğrafları** (Ay), **100 Yılın 150 Oyuncusu** (Dorsay, Remzi), **Yeşilçam'da Unutulmayan Yüzler** (Kara, Parantez). Evren'in **Yeşilçam'la Yüz Yüze**'si (Açı) ise sayfalarında yönetmen ve oyunculara eşit ağırlıkta yer veriyor.

Yayınevleri sinema kitapları konusunda güvenli sularda yüzmeyi seviyorlar. Öyle ki kitabı çıkan yönetmenler çoğunlukla sinemada söyleyeceklerini söyledikten ve bunları sağır sultan bile duyduktan sonra önemseniyorlar. Sinema yayıncılığının güncellenme ihtiyacı içinde olduğu çok açık. Bir diğer önemli nokta, gördüğünüz gibi ortalık çeviriden geçilmiyor. Sinemanın artık yönetmen adlarıyla özdeşleştiği ve görünen o ki dönüşü olmayan bu süreçte, sinema yazarlığımız açısından ortada övgüye değer bir üretkenlik yok. Yaşasın çevirmenler!

Sinema kitaplığımızın akımlar-türler sınıflamasında, film türlerini işleyen kitaplar içinde, kaynak yapıt düzeyinde olanlar var. Ancak her turde tek bir kitap olması karşılaştırma yapmayı engelliyor. Verilen bilginin doğruluğunu aynı sınıfa giren kitaplardan değil, diğer sınıflara giren kitaplardan ve dolayısıyla da ikincil yollardan kontrol edebiliyorsunuz. Bu da bilginin yanlı edinilmesi tehlikesini doğuruyor: Alan'dan **Popüler Sinema ve Türler** (Abisel), **Ütopik Sinema**, **Cinayet Sineması** ve **Erotik Sinema**; Bilgi'den Tarık Kakınç üçlemesi olan **Gangster Filmleri, Western Filmleri** ve **Gerilim/Polisiye Filmleri**; **Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji** (Batur, Kitle), **Beyaz Perdede Kırmızı Filmler** (Dorsay, Cep), **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji** (Güçhan, Anadolu), **Belgesel Sinema** (Rotha, Sistem) ve **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi** (Kaliç, Hil). Akımları işleyen kitaplar arasında da **Sinema Akımları** (MedCampus) ve **Dünya Sinemasında Akımlar** (Coşkun, İzdüşüm) adını taşıyan ürünler kapsam alanları ve zengin

örneklemeleriyle dikkat çekiyorlar. Doğrudan tek bir akıma odaklanmış doyurucu bir kitabın olmaması ise düşündürücü.

Kitaplığımız epeyce bir ortaya çıktı sayılır. Ancak en önemli olanları, yani tarih ve kuramla ilgi olanları en sona kaldı. Ulusal sinemalar ile eleştiri ve çözümleme kitaplarının bu açıdan onlardan aşağı kalır yanının olmadığını da eklemek gerekir. Finali, kitaplığında sinemaya yalnız arşiv değeri taşıyan kitaplarla yer açmak niyetinde olanlara karşı oynadık.

Sinema tarihi kitapları arasında, alanını sessiz sinemayla sınırlandıran, okunur ve anlaşılır biricik kitap **Sessiz Sinema Tarihi** (Abisel, AÜ. BYYO). Biriciklik durumunu dünya geneli için koruyan kitap ise **Dünya Sinema Tarihi** (Nowell-Smith, Kabalcı). Bu arada, sinema tarihine çeşitli açılardan yaklaşan bazı kitapların tarihsel bilgi açıdan epeyce yüklü olduğunu gördük: **100 Yılın 100 Filmi** (Norman, Afa), **Dünya Sinema Sanayii** (Scognamillo, Timaş), **Sinemanın Öyküsü** (Rotha, İzdüşüm) ve **Yüreğimin Orta Yeri Sinema** (Dorsay, Altın).

Aslında hemen her kitabın sinemanın tarihine ışık tuttuğu düşüncesinden hareket edersiniz, diğer altbaşlıklardan en çok kaydırma yapılacak, beslenecek olanın sinema tarihi olduğu çok açık. Özellikle de ulusal sinemalar üzerine olan kitaplar bu türden: Amerikan sineması **Kayıp Kuşak Filmleri** (Hanson, 6.45) ve **Politik Kamera** (Ryan/Kellner, Ayrıntı), İran sineması **Şark'ın Şiiri** (Aktaş, Nehir), İtalyan sineması **Cinema Paradiso Italiano** (Erkılıç, Spot) ve Rus sineması **Devrim Sineması** (Öteki) kitaplarıyla temsil edilirken, bunların dışında kalan ve ulusal sinemaları konu edinen kitaplar arasında doyurucu olanına rastlama şansınız yok.

Türk sinemasına ve Türkiye'deki sinemaya gelince, düşündüğümden çok daha iyi bir yayın yelpazesi ile karşılaştığımı söylemem gerekiyor: **Sinemamızın Umut Yılları** (Dorsay, Inkılap), **Türk Sinemasında İdeoloji** (Uçakan, Düşünce), **Ulusal Sinema Kavgası** (Refiğ, Hareket), **12 Eylül Yılları ve Sinemamız** (Dorsay, İnkılap), **Seni Seviyorum Sinema** (Özalp, Remzi), **Bir Sinema Günlüğünden Aykırı Notlar** (Özgüç, Dharma), **Milli Sinema Açık Oturumu** (MTTB), **Türk**



Sineması Kronolojisi (Özön, Bilgi), **Türk Sineması Üzerine Yazılar** (Abisel, İmge), **Türk Sinemasında İlkler** (Özgüç, Yılmaz), **Türk Sinemasında Yeni Konumlar** (Evren, Broy), **Sinema Diye Diye** (Öngören, Kalem), **Cadde-Kebir'de Sinema** (Scognamillo, Metis), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler** (Dinçer, Doruk), **Sinemanın Osmanlıca Serüveni** (Özuyar, Öteki), **Aile Boyu Sinema** (Akçura, İthaki), **Sigmund Weinberg** (Evren, Milliyet) ve **Türk Sinema Tarihi** (Scognamillo, Kabalcı).

Kuramsal kitaplar arasında klasik ve modern dönem arasında şimdilik bir denge olduğu gözleniyor. Aralarında çok güçlü, klasikleşmiş ve çeviriler sayesinde dünya ölçeğinde önemli görülen başucu kaynaklar da var. Eisenstein'ın kuramsal zenginliğini açığa vuran **Sinema Sanatı**, **Film Biçimi** ve **Film Duyumu** ile Payel, **Çağdaş Sinemanın Sorunları** (Bazin) ve **Sinemanın Temel İlkeleri** (Pudovkin) ile Bilgi ve **Sinema Dili Üzerine Yazılar** (Büker) ve **Sinema Kuramları** (Büker & Onaran) ile Dost öne çıkan yayınevleri. **Sinemada Konstrüktivizm** (Petric, Öteki), **Video Sanatı** (Kılıç, Hil), **Sinemada Anlam Yaratma** (Büker, İmge), **Sinema Estetiğinin Sorunları** (Lotman, De), **Sinemada Göstergeler ve Anlam** (Wollen, Metis) ve **Sinemada Anlam ve Anlatım** (Adanır, Kitle) diğer kuramsal kitaplar.

Film eleştirisi alanında sıfır noktasında olduğumuzu görmek beni üzdü. Yorumu eleştiri sanarak, boş atıp dolu tutturma amacıyla harcanan zamanın doğal bir sonucudur bu. Tamamına yakını göstergebilim üzerinden yapılan çözümlemeler ise, dağ fare doğurdu söylemini anımsattı bana. Eleştiri türleri alanında **Film Eleştirisi** (Özden, Afa) raflardaki tek kitap ve örneklemeleri arttırılırsa öne-

mini daha da arttıracak. Çözümlemelere gelince, önerilerimiz Om'dan **Kuşlar** (Paglia) ve **Lolita** (Carliss), **Sinema Yazıları** (Doruk), **Film ve Gerçek** (Büker, Anadolu), **Balta/zar** (Yaşar, YKY) ve **Sinemada Kadın Olmak** (Öztürk, Alan).



Ve son olarak arşivlik kitaplar, bir başka deyişle koleksiyonlara göz kırpan kitaplar... Değerliliğini ve önemini yıllanmışlıklarından alan bu kitaplar için 50 yaşı kriter aldık. Bu tercih, birkaç kitabı kıl payıyla elememize neden oldu. İşte arşivlikler: **Sinema Tarihi** (Duca, Remzi, 1947), **Holivut'ta 300 Gün** (Es, Güloğlu, 1943), **Sesli, Sessiz ve Renkli Sinema** (Simavi, Kanaat, 1931), **Holivut Dünyası** (Daver, Foto Magazin, 1943), **Sinemanın İç Yüzü** (Watts, Apostolou, 1944) ve **Sinema Yıldızları** (F.A., Akşam, 1934).



Çoğunluğu son iki yıla ait olan 13 kitabın okunması bitmediğinden değerlendirmeye alamadık. Onları geleceğe sakladık.

Film Müziği Tarihçe ve Yazılar



Sadi Konuralp
Oğlak Yayıncılık
2004, 255 s.

doğu şenkoy

Bitmemiş, bitirilememiş bir kitap Film Müziği. 25. Kare ve Geceyarısı Sineması dergileri için yazdığı film müziği ve korku sineması yazılarıyla tanıdığımız **Sadi Konuralp**'in, 2003 yılında memlekete özgü garipliklerin doğurduğu bir kaza sonucu aramızdan ayrılması nedeniyle bitemeyen kitabı, arkadaşlarının çabasıyla yayına hazırlanmış. Bu durumun doğurduğu bütün bilinemezliklere, eksikliklere ve olumsuzluklara rağmen bir hayli bilgilendirici bir kaynak durmakta karşımızda.

Sinemanın sessiz döneminde sesin kullanım biçimleri ve sesli sinemaya geçiş evreleri oldukça ayrıntılı bilgilerle verilirken, **Konuralp**'in yer yer esprilerle bezediği anlatı dili de son derece zevkli bir bilgilenme süreci yaşamanızı sağlıyor. Film Müzikleri Kısa Tarihi başlığı altında yer alan ilk film scoreları, film tabanlı sese geçiş, Eisenstein'ın karşısürüm anlayışı, sonradan seslendirme, çok kanallı kayıt, miksaj, Hint sesli film dönemi, Türk sinemasında film müziğinin tarihi, Türk film müziği albümleri ve film müziğinin hazırlanış tekniklerini konu edinen bölümler dikkate değer bilgiler sunmakta. Ancak verilen bilgiler arasında elimizdeki bilgilere ters düşen bazı bilgiler ve editörler tarafından dipnot düşülerek tamamlanmasının şart olduğunu düşündüğümüz eksikler de oldu: **Malta Haçı** patentinin **Oskar Messter**'e değil de **Thomas Armat**'a (1895) ait olması, tamamı sesli olan ilk filmin yönetmeninin kaynaklarda **Bryan Foy** olarak geçmesi veya çok kanallı kayıt ve miksin ilk defa kullanıldığı **Applause** (1929) filmine tarih eklenmemesi gibi.

"Nasıl sinema tiyatrodan kaynaklanmışsa..." sözleriyle şanssız bir giriş söylemine sahip olan Teknik Yazılar başlığı altında yer alan müzik ve görüntü uyumu konusundaki yöntem bilgileri son derece yararlı olmakla birlikte, film müziğini film türlerine göre ele alan bölüm tamamlanmamış yazılar nedeniyle daha ayrıntılı işlenememiş olmanın ezikliğini taşıyor. Dergilerdeki Yazılar başlığı altında ise ağırlıklı kısmı korku sinemasında film müziği kullanımına ayrılmış ve film müziği ile Giallo ve Anime gibi popüler ve alt türler arasındaki ilişkinin tarihsel dökümünü veren yazılar bulunmakta. Görünen o ki karşımızdaki zaten son derece sınırlı olan yapıtlar arasında en iyisi. Ve yazarının kurgusu olmaması üzüntümüzü daha bir koyulaştırıyor.

sonsuzluk ve bir gün

şiir dergisi

çok yakında...

kül sanat yayıncılık
meşrutiyet cad. 48/19 kızılay ankara
tel/faks: 0 312 431 34 26
bilalkolbuken@yahoo.com

Sinema Dostları Derneği

Eğitim Seminerleri

TEMEL SİNEMA EĞİTİMİ

Yeni başlayanlar, bilgisini tazelemek isteyenler ya da konular arasında bağlantı kurmakta zorlananlar için hazırlanan bu seminerin programı her türlü ihtiyaca cevap vermek amacıyla oldukça geniş tutulmuştur. Programın bir kısmı sağlam bir altyapı oluşturma amacını, bir kısmı da uygulamaya dönük bilgileri kapsamaktadır. Akımlarla birlikte verilen sinema tarihi alışılagelenin aksine genel bir dünya sinema tarihi dökümüdür. Film türleri dersleriyle hem tarih bilgisine katkıda bulunulmakta hem de dileyenler için sınıflandırmayı kolaylaştırıcı bir olanak sunulmaktadır. İzleyen derslerde uygulamaya dönük bilgiye geçilmekte ve bir yapımın bütün basamaklarını gösterir şekilde yapım evreleri verilmektedir. En önemli bilgilerin bazıları gerek film çözümlemesi gerek yapım sırasında kullanacağımız can alıcı bilgileri barındıran görüntü öğeleri dersidinde sunulmaktadır. Bunu senaryo yazım teknikleri izlemekte, derslerin akışı sırasında gerçekleştirilecek filmler için dileyen katılımcı senaryo aşamalarını izleyerek çekim senaryosunu hazırlamakadır. Bu evreyi uygulamalı bir ders olan kamera ve objektif bilgisi izlemekte ve seminerin uygulamalı bölümü kurgu teorisi ve digital kurgu sunumu ile sona ermektedir. Filmlerin çekimi için yapım evrelerine göre hazırlık yapılırken, seminerin son dersi olan sinema kuramları verilmektedir.

SEKANS 1-05

Temel Sinema Eğitimi 9 ay olup toplam 34 dersten oluşmakta ve Ekim ayıyla başlayıp Haziran ayıyla sona ermektedir.

FİLM ELEŞTİRİSİ

Dileyenin temel sinema eğitiminden sonra eleştiri alanında üretmek için, dileyenin de salt eleştiri tekniklerini öğrenmek için katılabileceği bu seminerde bütün eleştiri türleri tanıtılmakta ve örnek çalışmalar sunulmaktadır. Programda yer alan eleştiri türleri şunlardır:

- ☑**Sosyolojik**
- ☑**Psikoanalitik**
- ☑**Tarihsel**
- ☑**İdeolojik**
- ☑**Feminist**
- ☑**Göstergebilimsel**.

Bunlara ek olarak film türlerinin zorunlu kıldığı tür eleştirisi tanıtılmaktadır. Bu yıldan başlayarak, film çözümlemesinde gereken bazı bilgileri verebilmek amacıyla, bu seminere yönetmenlik analizi ve senaryo analizi de konulmuştur. Son iki hafta, birlikte izlenen filmler üzerine alınan bilgiler ışığında eleştiri uygulamaları yapılmaktadır.

Film Eleştirisi Semineri 3 ay olup toplam 13 dersten oluşmakta ve yıl içinde iki kez tekrarlanmaktadır.

SEKANS 1-05



"Hepsi bir yalnızlık şiiri, ki ustalar tarafından hiç yazılmayacak"

5N1K haber programının yapımcısı ve sunucusu Cüneyt Özdemir, son kitabı **Flu** ile YKY'de... Özdemir'in mektup samimiyetinde, deneme sıcaklığında, öykü tadındaki 24 metnine; fotoğrafçı, grafik tasarımcı, çizer ve illüstratör 15 sanatçının görselleri eşlik ediyor. Ülkemizin ünlü grafikerlerinden, şaşırtıcı kitap projeleriyle tanınan Bülent Erkmen'in konsept ve kurgusuyla hem yazınsal hem görsel bir şölen...

Flu, Cüneyt Özdemir, 128 sayfa, 17 YTL

YKY
Yapı Kredi Yayınları

YAPI KREDİ YAYINLARI KİTABEVLERİ • İSTANBUL: 212 293 08 24 / 502 • İZMİR: 232 463 82 90 • ANKARA: 312 435 85 94 **E-POSTA** • ykykultur@ykykultur.com.tr **WEB SİTESİ** • www.yapikrediyayinlari.com **INTERNET SATIŞ** • yky.estore.com.tr • www.teleweb.com.tr **YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK TİC. VE SAN. A.Ş.** 212 293 08 24 - 252 47 00

YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK