

Devrimden Sonra Birinci Yüzyıl

# Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması

Tolga Yalur



Sinema

phoenix

**Devrimden Sonra Birinci Yüzyıl**
**Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması**
**Tolga Yalur**
**Kitap Editörü:** Bülent Özçelik
**Kapak ve Sayfa Düzeni:** Leyla Çelik
©Phoenix Yayınevi Tüm Hakları Saklıdır.
Aralık 2009, Ankara
Phoenix Yayınevi -218
**ISBN No:** 978-605-5738-31-0
**Phoenix Yayınevi**
Şehit Adem Yavuz Sok. Hitit Apt. 14/1
Kızılay-Ankara
Tel: 0 (312) 419 97 81 pbx
Faks: 0 (312) 419 16 11
**e-posta: info@phoenixkitap.com**
**http://www.phoenixkitap.com**
**Baskı:**
Desen Ofset A.Ş.
Birlik Mah. 448. Cad. 476. Sk. No: 2
Çankaya / ANKARA Tel: 0(312) 496 43 43
**Dağıtım:**
**Siyasal Dağıtım**
Şehit Adem Yavuz Sok. Hitit Apt. 14/1
Kızılay-Ankara
Tel: 0 (312) 419 97 81 pbx
Faks: 0 (312) 419 16 11
Yerebatan Cad. Salkım Söğüt Sok.
Keskinler İş Merkezi No: 8/505
Sultanahmet-Eminönü/İstanbul
Tel-Faks: 0 (212) 528 86 00
**e-posta: info@siyasalkitap.com**
**http://www.siyasalkitap.com**

DEVRİMDEN SONRA BİRİNCİ YÜZYIL

# YÖNETMENLERİN İZİNDE MACAR SİNEMASI

Tolga Yalur

**Tolga Yalur**, 1985'te İzmir'de doğdu. 2008'de ODTÜ İktisat Bölümü'nden mezun oldu. Önceleri bir sinemasever olan Yalur bir süre sonra sinema yazıları yazmaya başladı. Altyazı, Cinemascope, Gazete ODTÜLÜ ve Evrensel Kültür gibi dergi ve gazetelerde yazıları yayımlandı. *Devrimden Sonra Birinci Yüzyıl: Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması* yazarın ilk kitabıdır. Yalur, Boğaziçi Üniversitesi Eleştiri ve Kültür Araştırmaları Programı'nda yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.

# İçindekiler


Sunuş 7
Giriş 9
20. Yüzyılın İlk Yarısında Macaristan ve Sinema 13
1956 Olayları 23
Yeni Bir Sinema Evrenine Doğru 27
Zoltán Fábri 31
István Szabó 42
Miklós Jancsó 56
Márta Mészáros 65
Károly Makk 77
Péter Bacsó 84
Zoltán Huszárik 91
Demir Perde Açılırken 97
Birkaç Yönetmen ve Filme Dair 105
Béla Tarr Şamarı 127
Canlandırmaya Genel Bir Bakış 149
Film Dizini 153
Kaynaklar 161

# Sunuş

İki binli yılların başlarında yeni yetme bir genç olarak Hollywood sinema sahasından çıkabilip farklı sinemaları keşfederken bir isimle karşılaştım: Miklós Jancsó. Jancsó'nun *Kızıl İlahi* (*Még Kér a Nép*, 1972) filmiyle başlayan Macar sineması serüveni zamanla bir tutkuya ve Jancsó'nun yanında iki yönetmenle; Zoltán Fábri ve István Szabó ile ilgili bir şeyler karalama fikrine dönüştü. Çünkü Macar filmlerini gördükçe isyanın, şiirselliğin ve sembollerin etkisine kapılıyordum. Ve daha da derine gidebilmek için kendi küçük sinema dünyamın bana sunduğundan fazlasını diliyordum. Macaristan sinemasıyla ilgili bir yazıya başlamadan önceki birkaç ayın neredeyse her gününü film aramakla geçirdim. Edindiğim Macar bir dost, kendisinin hiçbirini izlemediğini, yönetmenlerini bilmediğini itiraf ettiği filmleri bularak bana gönderdi. Prof. Dr. Oğuz Onaran ise tanıdığım en önemli arşivci olarak bana film ve kaynak yardımında bulundu. Hatta onda olmayan filmleri ben ona götürdüğüm zamanlar bu tutkuyu beraber paylaştık diyebilirim.

Bir makale olarak başlayan ve zamanla kısa bir kitap olan bu çalışma, beraber uzun ve çetin bir süreç geçirdiğimiz Macaristan sinemasının farklı dönemlerdeki gelişimini ve temel eğilimlerini, görebildiğim örnekler, yönetmenler ve kimilerinin

sinemaları bağlamında yorumlayarak tanıtma amacındadır. Sosyalizm öncesi ve sonrası sinema geleneğindeki yönetmenlerin nitel ve sanatsal öğelerine -bir bakıma kendi açımdan- değinerek hazırladığım bu sade kitabın, Türkiye'de üzerine yapılmış bir çalışma bulmanın zor olduğu Macar sinemasını daha iyi anlayabilme olanağı sunabileceğini düşünüyorum. Gönül isterdi ki tüm sinemacılara değinilseydi. Ama bu, kendine özgü bir sinema geleneğini ve gelişimini tanıtmanın ötesinde olurdu. Öyle ki, edinilmesi çok güç olan Türkçe veya İngilizce altyazılı az sayıdaki filmler de böyle bir çalışma için kesinlikle yetersiz kalırdı.

Kitapta geçen film adları ile ilgili küçük bir not: Filmlerin Türkiye'de gösterilmiş olanlarının Türkçe adlarını başa, orijinal adlarını ise parantez içinde verdim. Türkiye'de göserilmemiş olanların adlarını ise başta, genellikle kendi çevirim olan Türkçe karşılıklarını ise parantez içinde belirttim. Anlam karışıklığına yol açmayacağını umarım. Bir diğer önemli not ise kitabın ilk bölümüyle ilgili: Bu bölümde erken 20. yy. dönemi Macar sineması hakkındaki bilgiler ve önemli filmler için genellikle Macaristan sinema kültürünün üstadı István Nemeskürty'nin *World and Image: History of the Hungarian Cinema* adlı kitabı ile Graham Petrie'nin *Hungarian Silent Cinema Rediscovered* adlı makalesinden yararlandığımı belirtmeliyim.

Macar sineması tutkumu paylaşırken; çalışmanın gelişimini, düşüncelerimi ve heyecanımı ona iletirken, tükenmeyen desteğiyle her zaman yanımda olduğu için Merve'ye teşekkür ederim. Ayrıca küçük odamda çalışmalarıma devam ederken kuruntularımı çeken aileme de teşekkür etmeliyim. Film ve kaynak konusunda yardımları, yazının gelişimi ile ilgili yorumları için Prof. Dr. Oğuz Onaran'a çok teşekkür ediyorum.

Tolga Yalur
İzmir, Şubat 2009

# Giriş

Sinemaya başlangıcından beri önem veren ve onu ciddi bir ifade sanatı olarak gören Macaristan'da uzun yıllar önce başlayan sinema geleneği, ister sosyalist ister faşist rejimlerde olsun, toplumsal ve siyasi sorunlara değinmeyi bir görev olarak görür. Sosyo-politik ve tarihsel konulara duyarlı bir sinema geleneğinin gelişimi her rejimde ve ideolojide olduğu gibi burada da sancılıdır. Fakat her dönemde sineması Macaristan'ı, olagelen olaylarını, tarihini ve insanını anlatmaya çeşitli yollarla devam eder denebilir. Öte yandan Macaristan çok kültürlü bir toplumdan oluşur: Orta Asya'da Pagan kültürü, Attila'nın Hun devleti, Germen, Slav, Protestan ve Roman Katolik etkisi, Habsburglar ve Osmanlı devleti... Dili Doğuya bakarken din ve yaşam biçimi Batı etkisindedir. Kısaca doğu ve batı arasında 'Orta Avrupa' kültürünün tam anlamıyla geçerli olduğu bir ülkedir Macaristan. Ve tarihinde zaman zaman da kaybeder: Bin beş yüz yıl önce Attila'nın Hun devletinin köleliği[1], on altıncı yüzyılda Tük-

---

[1] Macar yazar Paloczy Horvath'ın 1920'lerden İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar devam eden faşizm yıllarında yazdığı *Dün Köleydik Bugün Halkız* adlı kitabı şu satırlarla başlar:
*"Gene biz cezalandırılacağız! Cezaya alışığız biz. Anımsayabildiğimiz ilk ceza yüzlerce yıl önceydi: Hunların yüce hakanı Attila'nın büyük akınına başladığı ve*

ler ve Habsburglar egemenliği ve aynı dönemin köylü ayaklanmaları; 18. ve 19. yüzyılda Avusturya-Macaristan monarşisi, ulusçu ayaklanmalar; yirminci yüzyılda Birinci Dünya Savaşı ve ardından ayaklanmalarla gelen sosyalizm, faşist darbe, Nazi etkisi, İkinci Dünya Savaşı, iç çatışmalar ve tekrar sosyalist devrimle halkın kendini halk olarak anlamlı hissedebileceği bir gelecek beklenirken meydana gelen 1956 ayaklanmaları... Yönetimlerin kimliklerinden (imparatorluk, monarşi, faşizm, komünizm ya da kapitalizm) bağımsız olarak, egemenlerin ve çatışmanın baskısı nerede olursa olsun -uçsuz bucaksız Macar ovası *puszta*'da bile- Macaristan bundan etkilenir. Kısacası kendi tarihsel, toplumsal ve siyasi deneyimlerinden beslenen Macaristan'ın sinema geleneği bazen Horvath'ın vurguladığına benzer bir cezalandırılmışlık ve kaybetmişlik hissi verir. Bu sebeple Macar filmi izleyen insanı zaman zaman bir karamsarlık sarar. Adalet duygusu, isyan, ahlakçılık ve çöküntünün imgeleri zamanla izleyeni de isyana götürebilir.

Erken yirminci yüzyıl Macar şairi Arpad Tóth (1886-1928) şu dizelerinde, yaşamın dayanılmazlıklarına isyanını sergilerken Macar filmleri izleyende uyanan karamsarlığı anımsatır sanki:

*"Hızlıca yolunu bulan, kara bir ruh*
*Süslenmiş görkemli bozgunluk zerrelerinde,*
*Nöbetçinin parmaklıkları nezdinde dururum,*
*Haykırır sessizliğim de.*

---

*bizi ordusuna yük taşıyıcı köleleri haline getirmek için Orta Asya'daki yurdumuzdan kovduğu zaman... Attila'nın öyküsünü bilirsiniz. Ama bizimkini bilmezsiniz... Attila'nın köleleriydik biz. Silahları, yiyecekleri, çadırları biz taşıyorduk. Attila'nın eli silah tutan ve kendini savunabilen halklara karşı nasıl davrandığını bilirsiniz... Orta Asya'daki yurtlarımızı kaybettik. Tanrılarımızı kaybettik. Dilimiz Macarcadan başka her şeyimizi kaybettik. Macar dili kölelerin diliydi... Biz köleydik. Daha sonra serf olduk. Şimdi de halkız. Gene de Macarcamızdan başka bir şeyimiz yok."*

Horvath, Paloczy. *Dün Köleydik Bugün Halkız.* S. Belli (çev.) Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 1999, s.11

*'Bu nasıl bir ceza insana?*
*Hangi adalet var böyle bir yenilgide?'*
*Ve soğuk tanrılar hâlâ dilsizce aşağı bakarlar*
*Sessiz ve parlak gözlerle."*[2]

Macar sineması üzerine yazılmış bu kısa kitabın, ne Horvath'ın çalışmasında ne de Toth'un dizelerinde anlatılan ve betimlenen isyanın derin kültürel incelemesi gibi bir amacı veya özel bir iddiası yoktur. Fakat en azından iki önemli yönetmenin; Zoltán Fábri ve Miklós Jancsó'nun filmlerinde belirgin olan Macar kültürüne özgü öğelerin anlaşılması açısından yukarıdaki kültürel, tarihsel ve psikolojik genel açıklamalardan söz etmek gerekliydi. Öyle ki, Fábri'nin *Macarlar* (*Magyarok*, 1977) filminde Macar ırgatların, Almanya'nın yenilgisinin yükünü neden kendi omuzlarında hissettikleri ve Jancsó'nun filmlerinde, yakalanıp vurulacağının bilincinde olan kişilerin neden sürekli dört yanı açık *puszta*'ya, çorak ve boş tepelere sığındıkları konusunda bir sanı yaratılabilsin. İzleyende ve okuyanda... Bir sezgi de Macar filmleri için yapılan bir şakadan gelebilir. Öyle ki, *"sürekli bunalıma giren bir adam doktoruna gider. Doktor sıradan tavsiyelerde bulunur: 'Dinlenmelisin, sağlıklı beslenmelisin, spor yapmalısın, temiz hava almalısın... Fakat her şeyden önemlisi; asla bir Macar filmi izlememelisin!'"*[3] der.

---

[2] Aktaran Magrit Kaffka. Kaffka, Magrit & Remenyi, Joseph. *Three Twentieth Century Hungarian Poets*. American Slavic and East European Review,Vol. 6,No. ½, Mayıs 1947,s. 50 (çev. T.Y.)

[3] Fischer, Tibor. *Irresistable Melancholy*. The Guardian, 7 Ekim 2006

# 20. Yüzyılın İlk Yarısında Macaristan ve Sinema

Macaristan'da sessiz dönemde beş yüze yakın film yapılırken bunların sadece küçük bir kısmı hayatta kalabilmiştir. Kayıtlara göre 1896'da Macaristan Devleti'nin kuruluşunun bininci yılı kutlamaları sırasında kral Franz Joseph'in kutlamalara katılışının birkaç çekimi, Macaristan tarihinin ilk filmidir. Bu film de Macaristan sinemasının birçok kaybolmuş filmi arasındadır. Öte yandan Macaristan'da ilk film gösterimleri geleneği ise Budapeşte'nin Velence kahvesinde başlar. Tüccarların, işadamlarının, sanatçıların uğrak yerlerinden olan bu kahvede ilk gösterimler çay, kahve ve sohbet eşliğinde tanıtılır. Gösterimlerin devamını ve göstericinin işleyişini sağlayan, gösterim işlerini yürüten şef garson József Bécsi daha sonra alıcının da ustası olarak Macaristan'ın ilk kameramanı olur. 1898'de ise kahvenin sahibi József Neumann, Macaristan'ın ilk film ticaretini yapan ve sinemasını işleten şirketi Projectograph'ı kurar. Projectograph bir dönem haber filmleri ve eğitsel filmler yapar. 1901 yılında Béla Zsitkovszky, Urania Bilimsel Tiyatro binası çatısında *A Tánicz* (*Dans*) adlı filmini yapar. İlk Macar filmi olarak kayda geçen film eğitmen Gyula Pekár'ın dans tarihi üzerine verdiği dersler-

den oluşur. Kaynaklara göre Macaristan, Projectograph'ın filmleriyle birlikte, Avrupa'da eğitsel filmler yapan ilk ülkelerdendir. Eğitsellik ve toplumsal gerçeklik Macaristan sineması için vazgeçilmez öğelerdir. Erken başlayan eğitsellik öğesi daha sonra, Miklós Jancsó, Mártá Mészáros ve Károly Makk gibi yönetmenlerin belgeselci üslupları için bir zemin hazırlayacaktır.



*A Tánc* (*Dans*, 1901)

1910'lara kadar ise Macaristan'da bir film stüdyosu yoktur. Bu yıllara kadar geçen sürede yapılan filmlerin hepsi doğal ortamlarda çekilir. İlk stüdyo denemesi Hunnia, 1911'de başlar fakat burada yapılan filmler ticari başarı sağlayamaz. Bir süre sonra Hunnia iflas eder. Bunu bankaların film işinden desteklerini çekmesi ve böylece sermayenin film sanayindeki mali gücü azalması izler. Öte yandan sinema salonlarındaki artışlar burada kapitalist bir hareketliliği gösterir gibidir. Magyar Filmunió kayıtlarına göre sinema salonu sayısı 1902'de bir iken 1904'te

yediye çıkar; bu sayı 1912'de iki yüz yetmişi, 1918'de ise üç yüz otuz altıyı bulur. Bu dönemin hem Macar film sanayi hem de çeşitli film kuruluşları için kârlı bir durumdur. Film tanıtımları için reklam kullanımı da yaygındır.

## Tartışmalar

1910'ların ilerleyen yılları Macar sinemasının hareketli dönemlerindendir. Filmler üzerine eleştiriler, tartışmalar yapılmaya başlanır. Sinemanın bir sanat olduğu görüşünün yaygınlaşmasıyla beraber, özellikle Nyugat başta olmak üzere birkaç edebi dergide sinema sanatı üzerine makaleler ve çalışmalar yayımlanır. Sinema ve edebiyat bu yıllarda ayrılmaz bir bütün olarak görülüyordur. Filmleri yönetmenin bir ürünü olarak görmenin yanı sıra, filmlerin roman ve oyun uyarlamalarından da beslenmesi fikri yaygındır. Daha sonra Macar sinemasının önemli yönetmenlerinden birisi olacak olan Sándor Korda (Sir Alexander Korda), Nyugat dergisinde özellikle yönetmenin yaratıcılığı üzerine yazdığı yazılarla sinema sanatına girişini yapar. 1912'de Pesti Mozi (Peşte Sinema) adında bir film dergisi kurar ve 1920'lere kadar sinema dergisi sayısı yirmiyi bulacaktır. Aşağıda değinilecek olan 1919 devrimindeki toplumcu ve estetik zeminin önde gelen düşünürlerinden birisi olan György Lukács da, 1910'larda sinema estetiği üzerine yazdığı yazılarla geleneğin başlangıcına katkıda bulunur. Öte yandan *Film Kuramı: Yeni bir Sanat'ın Karakteri ve Gelişimi* çalışmasıyla önemli etkiler bırakan Béla Balász gibi eğitmenler ve yeni kuşak sinemacılar yetişir.

## 1919 Devrimi

Birinci Dünya Savaşı'nın yenilenlerinden olan Macaristan, 1919'da Başkan Béla Kuhn yönetiminde kısa süreli bir komünist rejim yaşar. Kuhn'un Mart devrimiyle kurulan Komünist-

Sosyalist Kurullar Cumhuriyeti beş ay sürecektir. 1919 devriminin kısa döneminde Macar Film Sanayisi dünyada ilk millileştirilen sinema sanayisi unvanını alır. Film Yönetimi'nin başına Korda, Oyuncular Birliği'nin başına ise devrimden sonra Amerika'ya gidecek bir başka bilinen isim Béla Blaskó (Bela Lugosi) gelir. Bu dönemde Kertész de, Danimarka'da Nordisk stüdyolarında aldığı eğitimden ve tiyatro oyunculuğundan sonra devrim Kurulları için filmler yönetmeye başlar. Devrim döneminin sonuna kadar Macaristan'da yönetmenliğe devam eder. 1918'e kadar yapılmış olan ve çoğu ticari filmlerden oluşanlar arasında devrimci ruha sahip pek de film yoktur. Kertész'in Macaristan'da yaptığı filmler arasından bugüne kadar gelebilen tek filmi *Jön Az Öcsém* (*Kardeşim Geliyor*, 1919) Mart Devriminin ruhunu yansıtan sayılı filmlerdendir. Antal Farkas'ın devrimci bir şiirine dayanan filmde ayaklanan yığınların caddelerden, tepelerden akması gibi imgelerle Kertész, şiirin ve devrimin devingenliğini filmde hissettirir.



*Jön Az Öcsém* (*Kardeşim Geliyor*, 1919)

## Horty, Savaş, Değişen Rejimler ve Sinemaya Genel Bir Bakış

Macar sineması, 1919 devrimi yönetimini faşist bir darbeyle çok kısa sürede ortadan kaldıran General Miklós Horty rejiminin etkisiyle duraklamaya girer. Darbe sonrası, Sándor Korda ve Mihály Kertész gibi yönetmenler, Béla Lugosi gibi oyuncular ve yapımcılar da göç ederler. 1920'lerde Almanya'da birkaç film çektikten sonra Amerika'ya geçen Kertész'in *Casablanca* gibi bazı filmlerinde *göçmenlik* olgusunun etkileri hissedilebilir. Korda ise Almanya, Avusturya ve Hollywood'dan sonra en son İngiltere'ye geçerek sinemaya devam eder.

Sinema ise 1920'de özel sektöre bırakılır. Sanayi tekrar ticarileştirilerek Hollywood tarzı benimsenir. 1929 Büyük Buhran'ının etkisiyle sinema için bir düşüşün yaşandığı bu dönemde, ülkede çok az film yapılır. Birçok ülke Macar filmlerini sinemalarında göstermeyecektir. 1930'larda ise, kaynaklara göre István Székely'nin 1931 tarihli *Hyppolit a Lakáj* (*Kâhya Hyppolit*), Pál Fejös'ün 1932 tarihli *Tavaszi Zápor* (*İlkbahar Sağanağı*), Béla Gaál'ın *Meseautó* (*Düş Arabası*, 1934) filmleri olmak üzere başarılı birçok sesli film yapılır. Bu filmler toplumsal, politik ve mizahi sorunları barındıran, dönemin nadir filmleri olarak görülürler. 1942 Venedik Bienali'nde Büyük Ödül alan István Szöts'ün *Emberek a Havason* (*Alplerin İnsanları*) filmi sınıf çatışmasını ele alan, İkinci Dünya Savaşı yıllarının en önemli filmlerindendir. Bir dağ topluluğunun karşılaştıkları ahlaksızlık ve adaletsizliklere ayaklanmasına değinen bu film, insancılığı doğanın saflığıyla bütünleştirerek panteist bir motif oluşturur. Öte yandan aşağıda bahsedilecek olan sosyalist dönemde önemli çalışmalara imza atacak bir diğer yönetmen Frigyes Bán da, Zoltán Kodály'nin operasından uyarladığı *Háry János*'ta (1941) Macar folk hikâyeciliğini betimler; hikâyelerinde Napolyon'un hem ordularını hem de eşinin gönlünü fethettiğini ileri sürecek kadar

hayal gücünü zorlayan Háry János'un başından geçenleri anlatır.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Macaristan, Faşist Horty gibi Nazi etkisindeki rejimlerce yönetilir. Macar toplumunun önemli bir bölümünü oluşturan Yahudiler de katlediliyordur. Kısaca Macaristan tekrar kargaşa içindedir. Öte yandan Macaristan askerlerinin bir kısmı antifaşist direnişçilerle birleşip bir meclis kurarak ülkenin doğusunu Nazi etkisinden kurtarırlar. Nazizmi ve faşist yönetimi kendilerine düşman sayıp modernleşen Macaristan'ın siyasi yapısı 1919 devriminden sonra tekrar sosyalizme doğru yol almaya başlar: 1944'te Sovyetler'in gelmesiyle bir ateşkes yapılır. Savaştan sonra sinemada yapım dört siyasi parti arasında dağıtılacaktır: her parti kendi yapım şirketine sahiptir.

1945'te Tiyatro ve Film Sanatları Akademisi kurulur. Birçok Sovyet, Amerikan ve İtalyan filmi ilk defa burada gösterilir. 1947'de Sovyet desteğiyle Mátyás Rákosi başkanlığındaki ikinci devrim rejiminde Stalinist politikalar etkilidir: Tarımda kooperatifleşme başlar; zengin ve orta sınıf çiftçiler (Gulaglar) cezalandırılır; kilise etkisi ortadan kaldırılır. Yeni bir sosyalist toplum için tarihsel kahramanların öyküleri yeniden yazılır. Özetle her açıdan toplumcu bir zemin yaratılır. Fakat rejimin en önemli zayıflığı, sosyalist olsun olmasın düzeni eleştiren herkesi kara listelere alarak cezalandırması, yani tam özgürlük ortamının oluşamamış olmasıdır. Ayrıca emekçiler için grev hakkı kaldırılmıştır ve sendikalaşma yasaya tabidir.

Sosyalizmin tekrar gelmesiyle sinema da yeniden millileştirilir. Yeni bir sanatsal biçim almaya çalışan sinemanın ilk yıllarında en fazla temel alınan örnek Frigyes Bán'ın *Talpalatnyi föld* (*Ayaklarının Altındaki Toprak*, 1948) filmidir. Sosyalizmin toprak emekçilerine getirdiği özgürlük arifesinde geçen film *Emberek a Havason*'u anımsatır. Fakirliği, çiftçi sorunlarını, toprak ağalığını ve sınıf çatışmasını ele alan filmin sosyalizmin gücünü ve umudunu da gösterdiği söylenebilir.



*Emberek a Havason* (*Alplerin İnsanları*, 1942)

## *Avrupa'da Bir Yer*: Savaşın Yetimleri

Dönemin bir diğer önemli filmi de Géza von Radványi'nin Béla Balázs ile yazıp yönettiği *Valahol Európában*'dır (*Avrupa'da Bir Yer*, 1947). Savaşın zalimliği ve dehşetini anlatan film bir dizi öksüz çocuğun hikâyeleriyle başlar. Çocukların fiziksel, zihinsel, ahlaki, ruhsal ve toplumsal olarak deneyimledikleri dehşet, filmde sürekli vurgulanır. Luis Buñuel'in *Unutulmuşlar* (*Los Olvidados*,1950) filminde suça eğilimli çocukların bir köre saldırmaları gibi Avrupa'nın orta yerindeki çocukların yaşlı bir müzisyeni asmaya, bir kamyon şoförünü boğmaya kalkışmaları ve birbirlerine eklemlenmiş benzer gerçekçi hikâyeler *Valahol Európában*'da zamanın çılgınlığı vurgular sanki. Zamanla çocuklar daha sert ve kuraltanımaz olurlar; ölmüş insanların botlarını

çalarlar, çiftçiler tarafından silahlarla vurulma tehlikesiyle her an ölüm tarafından takip edilirler. Hatta bir sahnede Hitler'in eriyen mumdan bir heykeli çocukların bulundukları vahşi ortamı betimler. Fakat yaşlı müzisyen, onları kalesinde koruyarak onlara bir çocuk olarak varlıklarının anlamını öğretir. Çocuklar zamanla birlikte çalışabilmeyi, işbirliği ve iş bölümü yapabilmeyi, yemek için kavga etmeden paylaşabilmeyi öğrenirler.



*Valahol Európában* (*Avrupa'da Bir Yer*, 1947)

Anlayış ve sevgiden mahrum kalmış olan çocuklar aslında yaşadıkları sefil hayatı büyüklerden miras alırlar, Oedipus efsanesindeki gibi birkaç kuşak önceki babaların suçları çocuklara yüklenmiştir. Köyün yetişkinleri onları istemez ve onları hapse göndermek için kaleye saldırırlar. Fakat bilge müzisyen bu durumu yaratan anne-babaların çocukları yaşamak için çalmaktan ötürü cezalandırmakta haksız olduklarını haykırır. Çocuklar,

aynı savaş sonrası Macaristan'ı ve Avrupa'sı için hissedilen duygular gibi, daha iyi bir dünya olanağı için her zaman birer umutturlar.

*Avrupa'da Bir Yer*, Macaristan'ın Nazi etkisiyle geçirdiği faşist döneminin ve savaş sonrası geçiş döneminin travmatik etkilerini, ilk sosyalist yıllarda ele alan faşizm karşıtı filmlerdendir. İlerleyen yıllarda meydana gelen gelişmelerle, Macaristan sineması için önemli bir dönemin ilk adımları atılacaktır. Sosyalizmin henüz başladığı bu yıllarda, yukarıda söz edildiği gibi sinemada toplumun adaletini gösterebilecek kahramanlara da ihtiyaç vardır. Bunun için tarihin sayfalarından, edebiyattan ve sanattan çıkan kahramanlar, insanları etkileyebilecek bir şekilde yeniden ele alınır. Bu amaca uygun olarak düşünülen ilk kahraman, Macarların Nasreddin Hoca'sı ve hatta Keloğlan'ı, yazar Mihály Fazekas'ın roman kahramanı olan Lúdas Matyi'dir. Macaristan'ın ilk renkli filmi olan *Lúdas Matyi*'yi (*Kazcı Çocuk Matyi*, 1949) Kálmán Nádasdy ve László Ranódy filme alırlar. Film 19. yüzyıl Macaristan'ının taşrasındaki *çıplak ayaklı adalet*'i temsil eder: Bir sahnede Matyi, bir kumar masasındaki hileli oyunu çıplak ayaklarıyla engeller. Buna sosyalizmin de emekleme döneminde adaleti sağlama çabasının örneği denebilir. Öte yandan, lord Döbrögy tarafından kırbaçla cezalandırılarak aşağılanmasının intikamını, çeşitli kurnazlıklarla ve kendi deyimiyle *'tam üç kere'* lordu kırbaçlayarak alır Matyi: İlkinde İtalyan bir mimar kılığına girerek ormanın ıssız bir tepesinde; ikincisinde kırbaçlanan Döbrögy'yi iyileştirmek üzere Alman bir doktor kılığında; üçüncüsünde ise kendi halinde ve toplum içinde... Özetle emekçinin ve fakirin üstünlüğü ve kurnazlığı vurgulanarak bir çeşit propaganda yapılır. İlerleyen yıllarda yönetmenliğe başlayacak olan Zoltán Fábri, rejimin Matyi gibi kahramanları uyarlama düşüncesini *Profesör Hannibal* (*Hannibál Tanár úr*, 1956) filminde eleştirecektir.



*Lúdas Matyi* (*Kazcı Çocuk Matyi*, 1949)

1950-52 yılları ise Macaristan sinema tarihine işçi-sınıfını anlatan filmlerin en yoğun çekildiği dönem olarak geçer. Bu yıllarda çekilen 18 filmin 14'ü işçi sınıfı üzerinedir. Fakat bu filmler dönemin gerçekliğinin yansımasından çok düşlenen geleceği anlatır[4]. Sınıf çatışması, çiftçilerin kooperatifleşmesi gibi durumlar özellikle 1950'lerin ikinci yarısından sonra çekilen filmlerde yansıtılır. Rákosi rejiminin sansürü, filmcilerin sosyo-politik konuları ele almasını engeller. Onat Kutlar, *Sinema Bir Şenliktir* kitabında bu dönemin işçi filmleri için *"sosyalist rejimin nimetleri gibi bir terimle açıklayabileceğimiz, ciddi araştırmadan yoksun, şematik, ortalığı güllük gülistanlık gösteren filmler..."*[5] der. Bu yıllarda çekilen diğer filmler ise Fábri'nin *Fırtına*'sı (*A Vihar*, 1951) ile geçmişe dönük öğelere değinen *Erkel* (y. Márton Keleti, 1952), *Déryné* (*Bayan Déry*, y. László Kalmár, 1951) ve *Semmelveis*'tir (y. Frigyes Bán, 1952).

---

4 Nemeskürty, István. *Word and Image: History of Hungarian Cinema*. Hungary: Corvina Press, 1974, s.160-166

5 Kutlar, Onat. *Sinema Bir Şenliktir*. De Yayınları, 1985, s.90

# 1956 Olayları

İkinci devrimin ardından Macaristan 1953'e kadar Batı'yla ilişkilerini keser. Sovyetler gibi bu dönemde savaş sanayisine yönelir. Böyle bir durum toplumsal yaşam gibi çeşitli alanlarda olası bir krize işaret ediyordur[6]. 1953'te Stalin'in ölümünden önce bile bu durumu engellemek için Batı'yla yakınlaşarak reformlar yapma izlenimleri vardır. Stalin'in ölümünden sonra yapılan 20. Parti Kongresi'nde Stalin'in antidemokratik uygulamaları ve cinayetler ortaya çıkar. Avrupa'daki birçok komünist partide olduğu gibi Macaristan'da da Sovyetler'e olan bağlılık sorgulanmaya başlanır. Rákosi'nin yerine başkanlığa Imre Nagy'nin gelmesiyle, Stalinizm etkisi altındaki Rákosi taraftarlığı eleştirilmektedir. Parti içi muhalefetler başlamıştır ve rejim değişikliği söz konusudur. Nagy, János Kádár, György Lukács gibi önde gelen partililer[7] Rákosi karşıtlarıdır. Rákosi'nin hala Parti'yi yönetmekte olduğu dönemde, Batı'yla açık bir şekilde yakın ilişkiler kurarak reformlar yapmaya çalışan ilk başkan, Imre Nagy'dir. Nagy'nin

---

[6] Békés, Csaba. *Cold War, Détente and the 1956 Hungarian Revolution*. The Cold War as Global Conflict, International Center for Advanced Studies, New York University Working Paper: No.7, Eylül 2002, s.3

[7] Macaristan İşçi Partisi

ilk dönemi olan 1953-55 arasında, Batı'yla Macaristan'ın arasındaki karşılıklı yalıtım kaldırılıyor izlenimindedir. Nagy'nin bu yıllarda gerçekleştirdiği reformcu, Stalin karşıtı, dışa açılma siyasetleri 'Yeni Yön' olarak bilinir. Bu yıllarda Batı da, Sovyet uydusu devletlerin bağımsızlığı konusunda önemli adımlar atıyor görünümündedir. Fakat Sovyetler'in Macaristan üzerinde süregelen egemenlik durumunun devamı konusunda Batı ve Sovyetler arasında uzlaşılacaktır. Sovyetlerden bağımsız bir Macaristan için Batı sessiz kalacaktır. Özetle Nagy'nin reformları, Batıyla tamamen yakın ilişkiler kurma konumuna geçemez. Nagy, Parti'nin başındaki Rákosi'nin de köktenciliği ile ikili bir duruma giren yönetimden 1955'te alınır. Sovyet etkisi Macaristan üzerinde olacaktır. Bu, uluslararası uzlaşımın da izin verdiği gibi kaçınılmazdır.

Böyle bir nesnel durum içinde, Sovyetlerden bağımsız olma ümidiyle yorgun düşen Macaristan, yine bir sıkıntı içerisindedir. 1956 Ekiminde, Rákosi karşıtı aydınların kurduğu Petöfi Kulübü ile entelektüeller, öğrenciler, gazeteciler önderliğinde Sovyetlerden bağımsız bir yönetim ve demokrasi için silahlı ayaklanmalar başlarlar. 24 Ekim'de Sovyet tankları ayaklanmaları durdurmak için Budapeşte'nin dört bir yanını sarmıştır. Halk ve Sovyet askerleri arasında silahlı bir savaş başlar. Öte yandan Parti de isyanı, komünist karşıtı, faşist ve gerici olarak suçlamaktadır. Parti'de, başkan Nagy'nin reformcu kadrosunda da iç sapmalar başlar. Siyasi kararların alındığı Politbüro'nun yenilenen kadrosunda Nagy'nin, Kádár'ın ve Nagy'nin siyasetine görece yakın olan Lukács'ın isimleri vardır. Fakat burada reformcularınki sadece kısmi bir zaferdir. Nagy'nin 'Yeni Yön' siyasetinin etkisi altında toplanan Rákosi karşıtı kadroda, görüşleri aşırıya kaçmayan Nagy ve Kádár gibi isimler kararları vermekte pek de etkili değildirler. Politbüro'nun görece Stalinist, reform karşıtı kanadı daha etkilidir. Bu kanadın önde gelenlerinden Ernö Gerö, Parti'nin birinci sekreteri seçilir. Fakat Gerö, Nagy'yi tek-

rar başkan seçerek sokakları, halkı ve reformcuları rahatlatır. Sokaklarda süre giden kargaşa durumu için, 1956 Ekiminin sonunda gerçekleşen bu rahatlatıcı gelişme bir *de facto* devrimdir. Resmi kaynaklar her ne kadar bunu faşist bir hükümet darbesi olarak gösteriyor olsa da, devrimin tüm önde gelenleri bunun antikomünist bir hareket olmadığını savunurlar. Halk da Nagy'yi desteklemektedir. Sovyet askerleri ülkeyi terk eder. Nagy'nin ilk çalışmalarından biri, Kádár'ın da desteklediği çok partili rejim olur. Yaklaşık on yıldır Macaristan İşçi Partisi'nin bulunduğu siyasete, Başkan Nagy'nin 'Sosyal Demokrat Parti'si ile devrimin diğer önde gelenlerinden Kádár'ın 'Macaristan Sosyalist İşçi Partisi' katılır. Fakat devrimin rahatlatıcı ortamı ile dinginleşen sokaklar, sessiz Moskova kanadını harekete geçirmiştir. 'Bekle ve gör' düşüncesiyle geri çekilen Sovyetler, Macaristan'daki komünizmin yok olması endişesiyle tanklarını tekrar Budapeşte'ye gönderir. Devrimin önde gelenlerinden Kádár'ın, Sovyetler'le yakınlaşması sonrası kendi kurduğu parti dağılır. Politbüro'daki Moskova yanlısı kanat, Sovyet önerisiyle başa Kádár'ı getirir. Kısa sürede Nagy gibi reformcular, Sovyetlerin müdahalesinden bağımsız olma fikrini savunan herkes, Kádár rejimince 'antidemokratik' ve 'antikomünist' niyetli oldukları nedeniyle tutuklanır. Nagy gibi birçok reformcu idam edilir. İnsanlar ülkeden kaçar. Birçok şehir zarar görür. Rejim ayaklanmayı uzun yıllar kınamaya devam ederek, komünizm ve Macar karşıtı olarak suçlayacaktır. Sovyet müttefikliği ise devam edecektir.

Fakat faydacı yaklaşımıyla yarı-liberal başkan Kádár, *'Bize karşı olmayan bizdendir'* sloganı ile Rákosi karşıtı bir rejim olduğunu ifade ederek, Nagy'nin 'Yeni Yön' siyasetine yakın bir siyasi çizgi seçer. Macaristan, Batılı beklentilerle uzlaşma konusunda zamanın diğer Sovyet blok ülkelerinden daha hızlıdır. 1956 acısının ardından, 1980'lere kadar yapılan iktisadi ve kültürel politika değişiklikleri Macaristan'ın gelişimine engel de-

ğildir. 1980'lere gelindiğinde hala devam etmekte olan Kádár rejimi, vatanseverliği parti adına faydacı bir yaklaşımla kullanarak 1956 ayaklanmaları hakkındaki fikirlerinden vazgeçer. Nagy gibi 1956 devrimi ardından "şehit" edilenler, yasal olarak affedilirler. 1956 acıları için artık "ılımlı" bir ortam yaratılmaya çalışılacaktır.

# Yeni Bir Sinema Evrenine Doğru

Kádár rejiminde her ne kadar baskı ve sansür araçları kullanılmış olsa da sinema gelişmeye devam eder. 1960'ların başlarında çıkan genel af ve devletin sinemanın gelişimi için seferber olma politikaları da bunda etkilidir. Kamulaştırılmış olan sinema sanayisindeki yönetmenler ise devlet kurumu MAFILM'e bağlı olarak 1990'lara kadar çalışmalarına devam ederler. Kádár rejiminin önemli sloganı *'Bize karşı olmayan bizdendir'* sinemanın bu rejim dönemindeki gelişimi konusunda ipucu verebilir. Siyasi olan ve olmayan tüm sanat biçimleri desteklenmektedir. Daha önce de söylendiği gibi sansür de bu dönemde yönetmenlerin film çekmelerine engel değildir. Hatta sansür, yasaklı temaların şifreli ele alınışını serbestleştirir. MAFILM stüdyolarının özerk denebilecek olan yapısı da sinemanın önündeki engelleri ortadan kaldırmak için uygundur. Birçok stüdyonun başında bulunan István Nemeskürty gibi Macaristan sineması için uzun yıllar emek veren yazar, senarist ve tarihçi aydınlar ve Péter Bacsó gibi filmleri uzun yıllar yasaklanan yönetmenlerin sinemanın gelişimi ve bir filmin parti engelini aşabilmesi konusunda rolleri büyüktür. Özetle film çekmek pek de sorun değildir bu dönem-

de. Fakat filmlerin gösterimleri engellenebilir. Özellikle 1956 devrimi ve Sovyetlerin zayıf yönleriyle ilgili filmler, gösterimde sorunlarla karşılaşır. Bu sebeple tarihsel olaylarla günlük olaylar arasında bağlar kurma olgusunun hâkim olduğu filmler yapılır veya bu olaylar yönetmenlerin üsluplarındaki belgesel, deneysel, kurmaca, gerçekçi, gerçeküstücü ve satirik öğeler bağlamlarında ele alınır. Böylece siyasi yasak, sözlü olmayan sinemasal bir muhalefetle aşılır.

Öte yandan Macaristan'ın Batı ve komünist rejimin olmadığı diğer ülkelerle kültürel ilişkileri de çeşitli aydınların girişimleriyle zamanla iyileşme yoluna girer. Altmışlarda devam eden, komünizmin kültürel koruma, içe dönük kültürel gelişme gibi kuramsal düşünceleri değişir. Bir zamanda yaşama (coexistence), kültürel bütünleşme fikirleri uygulanmaya başlanır. Varşova Paktı ülkelerinde de bu fikirler yetmişlerde tartışılır. Bu bakımdan sosyalist düşüncenin Macaristan'da en önde gelenlerinden Lukács'ın şu sözleri kültürel ilişkiler-iklimi hakkında bilgi verebilir:

> *"Şunu unutmamamız gerekir ki aynı zamanda varolmanın arkasındaki en temel öğe kültürler arası kararlı bağlantıdır. Bu ne savaşla ne de yasaklarla durdurulamaz... Aynı zamanda varolmak, sosyalist ve sosyalist olmayan dünyalar arasındaki siyasi, ekonomik, kültürel ve diğer farklılıkların bozucu etkisi olmadan, kültürel ilişkilerin kararlı bir biçimde artması anlamına gelir."*[8]

Bunun ışığında, yetmişler sonrasında sinema için uluslar arası alana yönelik dikkate değer gelişmeler kaydedilir. Hem

---

[8] AB Hungarian Unit Research for Radio Free Europe. *Hungary Windows to the West: Hungary 1966-1975, Cultural Policy, Intellectual Life.* Ekim 1970, sf. 4 iç. Lukács, György. *A Few Problems of Peaceful Coexistence.* Kortars, Mayıs 1968, s.4

yurtdışında, festivallerde Macar filmleri giderek artan sayılarda gösterilmeye başlanır hem de Macaristan'da yabancı filmleri izleme olanağı artar. Macar sineması, önceki dönemlerde kendini ve insanını tanıtmaya olanak bulamamış Macar kültürünü diğer kültürlere tanıtma konusunda bir araç haline gelir.

Daha önce söz edilen, 1950'lerin ortalarına kadar geçen kısır dönemden sonra yükselişe geçen Macar sineması, 1961'de Béla Bálazs Stüdyosu'nun kurulmasının da etkisiyle yeni bir döneme girer. István Szabó, Pál Gábor, Sándor Sára gibi dönemin yeni sinemacıları tarafından kurulan bu stüdyonun, deneyimsiz sinemacılar için deneysel bir sinema atölyesi olması planlanır. Stüdyo erken döneminde, Fransız Yeni Dalgası, Cinéma Vérité ve belgeselcilikten etkilenir. Sanatçıları, müzisyenleri, yazarları da kendine çekerek Macaristan sinemasının sanatsal ve estetik bakımdan gelişimine büyük bir katkıda bulunur. Bununla beraber altmışlar döneminde Macar sineması, Zoltán Fábri, Miklós Jancsó, Károly Makk, Péter Bacsó, István Gaál, András Kovács ve eserleri uzun bir antoloji oluşturacak sinemacıların çalışmaları ışığında gelişir. Yetmişlerin ortalarına kadar daha önceki dönemlerde elde edemediği kadar uluslararası başarı kazanır. Bu dönem 'Yönetmenlerin On Yılı' olarak da anılır. Yeni Dalga'dan da etkilenen Miklós Jancsó ve István Szabó gibi yeni nesil yönetmenler Macaristan sinemasına yeni boyutlar ve diller katarlar. Fakat Yeni Dalga'nın getirdiği eskiyi reddedip yeni teknikleri ve anlatım üsluplarını benimseme anlayışının etkisi onlar için eskiyi yıkma bağlamında pek de söz konusu değildir. Yeni bir sinema eğitiminin başlatıldığı Béla Bálazs Stüdyosu'nda başlayan bu 'Macar Yeni Dalgası', sinemaya yeni kapılar açacaktır. 60'ların sonları ve 1970'lerde Zoltán Várkonyi, Pál Sándor, Ferenc Kósa, János Rózsa, Péter Bacsó Ferenc Kardos, Zsolt Kézdi- Kovács, Gyula Maár, István Darday, Zoltán Huszárik, Gyula Gazdag, Imre Gyöngyössy, Péter Gothár, Béla Tárr, Márta Mészáros ve Judit Elek gibi isimleri ansiklopedi oluşturabilecek

yönetmenler de toplumcu gerçekçilik, sembolizm, belgeselcilik ve sanattan beslenen bu dalganın önde gelenlerindendirler. Yetmişlerde, Budapeşte Okulu olarak bilinen belgesel-kurmaca hareketi de Macar sinemasına yeni bir eğilim katar. Béla Tárr gibi Béla Balázs Stüdyosundan gelen sinemacıların katılımıyla, sinemada o güne kadar değinilmeyen alanları, sadece toplumdaki sıradan insanların gerçeğini siyasi bir amaçla göstermek isteyen filmler yapılır.

Özetle 1950'ler sonrası dönemin başarısının mimarları olan tüm yönetmenler, geçmişten gelen birikimi, toplumu ve insanı yorumlama görevlerini benimserler ve *"...değişik, kişisel anlatımlar, ilginç konularla yepyeni bir sinema evreni..."*[9] yaratırlar. Tarihlerinin bilincindeki Macaristanlılar için sinema, o günün sosyopolitik gelişmelerinden, sıkıntılarından beslenen varoluşları için ders alınabilecek bir araçtır[10]. *"Farklı alanlardan birçok uzmanın kaçındığı hayati önemi olan birçok konuyu ortaya çıkarır."*[11]. Toplumun dikkate değer sorunlarını gündeme getirerek inceler. Toplumsal hayatın her alanının kontrol altında olduğu bir yüzyılda, hayatın kendinden beslenerek birden fazla boyutu irdeleyen ve izleyende *şüpheci* bir bakış açısı oluşturan filmlerle sinema geleneğinin bütünü, yirminci yüzyıl Macaristan'ına; siyasi gelişmelere, tarihe, topluma ve kenarda kalmış karakterlere bakar. Macaristan'ın toplumsal ve siyasi olayları, insanı ve sorunları sinemada tarihten, yazından, belgeselcilikten ve biyografilerden beslenerek yeniden ve yeniden yorumlanır. Yönetmenlerin si-

---

[9] Kutlar, a.g.e., s.90

[10] J. Gaulding, Dániel. Post *New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe* iç. Paul, David. *Hungary: Magyar on the Bridge*. Indiana University Press, s.174-178

[11] Levin, Tom. *From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukács on Film*. New German Critique, No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory, Kış 1987, s.60

nemasal dilleri ve tarzları da sinemaya yeni yönler kazandırır: Zoltán Huszárik'teki romantizm, Miklós Jancsó'daki dışavurumculuk, István Szabó'nun kişiselliği, Zoltán Fábri'nin karakter merkezli ahlakçılığı, Mártá Mészáros'un gerçekçiliği, Péter Bacsó'nun gerçeküstü sarkazmı gibi...[12]

## ZOLTÁN FÁBRI



Sovyet komünizmi etkisi altındaki Macaristan sinemasını uluslararası alana çıkaran Zoltán Fábri, tüm filmlerinde Macar yazınından beslenir. Gerçekçi diliyle Macaristan'ın tarihsel sorunlarını ele alır. Macaristan sinemasının ilk dönem yönetmenlerinden, iki dünya savaşı arasında yetişen ve eğitim görenlerdendir: Birinci Dünya Savaşı sırasında, 1917'de Budapeşte'de doğar ve 1930'ların ikinci yarısında Budapeşte Güzel Sanatlar Akademisi'nde okur. Daha sonra tiyatro yönetmeni, oyuncu ve tasarımcı olarak Film ve Drama Akademisi ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışır. İkinci Dünya Savaşı yıllarının çoğunu savaş esiri olarak geçirir. Sinemaya 1950'de Hunnia Film Stüdyosu'nda sanat yönetmeni olarak başlar. Kalp krizinden öldüğü doksanlı yıllara kadar Macaristan sinemasında "klasik" olarak geçen filmlerini çekmeye devam eder.

Fábri filmlerinin birçoğunun senaryolarını yazar, set tasarımını yapar. Tarzı, yenilikçi Macar Yeni Dalgası yönetmenleri-

---

[12] Bu bölümde dikkate değer yedisinin -Fábri, Jancsó, Szabó, Makk, Mészáros, Bacsó, Huszárik- sinemaları, tarzları, önemli filmleri ve bu filmlerdeki belirgin öğeler incelenecek. Diğer yönetmenlerin kimilerine ilerleyen bölümlerde değinilecek.

nin tersine İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni anımsatır. Toplumsal gerçekçilik akımının egemen olduğu bir dönemde geliştirdiği gerçekçi üslubu, savaş esiri olarak geçirdiği yılların deneyimiyle anti-faşizmden ve insancıl bir ahlaktan beslenir denebilir. Macaristan tarihinin ahlaki sorunlarını ele alırken nostalji ve umut her zaman filmlerinin önemli öğeleridir.

### *Toprak toprakla evlenir*

Fábri, ilk filmi *Fırtına*'da (*Vihar*, 1951) bir köyün ortak kullanım ilişkilerine geçişini ele aldıktan sonra *Atlıkarınca*'da (*Körhinta*, 1956) toplumsal bir kargaşa durumda - İkinci Dünya savaşı sonrasında siyasi ve ekonomik kargaşa, sınıf çatışması ve kooperatifleşmiş tarımda mal bölüşümü meselesi- yaşanan bir aşk hikâyesini anlatır. Film, dönemin yeni çözülen feodal geleneği ile toplumsal kargaşasının karşısında durur. Ataerkil bir düzenin *'toprak toprakla evlenir'* kanununa direnen ve bir kadının *'neden bir kadın olarak doğdum?'* yakarışına sahip çıkan bir ağırlıkta ilerler film. İçeride baba ve zengin görücü evlilik pazarlığı ederken, Mari mutfakta annesiyle dertleşmektedir. Arka planda saat tiktakları, diğer taraftan su damlalarının sesi, annesi Mari'ye kaderine razı olmasını ve babasının uygun gördüğü zengin talipliyle evlenmesini buyurmaktadır. Filmin sonuna doğru iki genç aşığın başkaldırırcasma ve aşklarını haykırıcasına döndükleri Macar folk dansı, çiftin beraberlikleriyle hissettikleri varoluş duygusunu izleyiciyle paylaştırır. Sonunda en önemli ve politik ileti Mari'nin gönlünü alan Máté tarafından verilir: *'Birinin yaşamı kendi davasıdır, kimse buna karışmamalıdır!'*



*Atlıkarınca* (*Körhinta*, 1956)

*Profesör Hannibal*'da (*Hannibál Tanár úr*,1956) Fábri toplumum içinden gelen kahramanları tasvir etmeye devam eder. Filmde bir yandan konformist çevresi tarafından kahramanlaştırılan bir profesörün kendini Macar faşizminin doğuşuna denk gelen 1920'lerin sonunda siyasi bir savaşın ortasında bulmasını anlatırken, öte yandan 1956 ayaklanmalarının arifesi dönemine kadar Macaristan'da egemen olan Stalinizmi de üstü örtülüce eleştirir. Filmde Profesör'ün kahramanlık öyküsü, çalıştığı okulda çıkan bir yangında tarihi bir maymun iskeleti ve önemli tarihsel kayıtları kurtarmasıyla başlar. Bir süre sonra Profesör, Kartaca kralı Hannibal'in işçi dostu birisi olduğu üzerine akademik bir yazı hazırlar. Bu sefer faşist yönetimce Sovyetlerin devrimci bir ajanı olmakla suçlanır ve bir hata yapmış olduğunu itiraf etmeye zorlanır. İtiraf eder de. Fakat insanlar onu bu sırada tekrar bir kahraman ilan ederek kucaklarlarken, antik bir

tiyatrodan düşer ve ölür. Çocuklar, kimileri öğrencileri kimileri onu tanıyanlar, onun neden böyle bir itirafta bulunarak kendi fikirlerine ve ilkelerine ters düştüğünü anlayamazlar ve öfkeli gözlerle öğretmeni bu politik oyunun kurbanı eden yığına bakarlar. Özetle faşizmin dehşeti ve Stalinizmin baskısı arasında, fikirleri ve inançları olan bir insanı yok etmek için bir fark yoktur. Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali'nde Kristal Küre ödülüne aday olan filmin gösterimi Macaristan'da bir süre yasaklanmıştır.

### *Futboldan beslenen umut*

*Cehennemde İki Devre*'de (*Két félidö a pokolban*, 1962) Fábri savaş esareti yıllarından beslenir. Film kamp işçilerinin Hitler'in doğum günü kutlamaları için bir futbol takımı kurarak Alman askerlerine karşı oynamaları hikâyesinin etrafında döner. Bu takım kurma teklifi esirlere sağlıklı beslenme ve işçilikten kurtulma fırsatını sunacaktır. Fakat maçı kaybetmeleri gerekiyordur. Esirler maçtan sonra kendilerine ne olacağını bilmezler: Ya tekrar esaret, işçilik ve eziyete geri döneceklerdir ya da öldürüleceklerdir. Takım kurmanın onlara sunduğu dinlenme ve doyasıya yeme-içme fırsatını kullanarak kaçmaya çalışan esir oyuncular başarısız olurlar. Fakat filmin sonunda maçı kazanırlar. Puszta'yı anımsatan bir futbol sahanın ortasında kurşuna dizilerek...

Fábri'nin filmin ana noktası olan maçı sonda vermesi aslında izleyiciye kamp ortamını ve ilişkilerini göstermek için bir fırsat sunar. Yatakhanelerdeki teneke konserleri ve takım kuranlara çifte standart olmasından dert yakınanların kavgaları, işkenceler, esirlere gelen mektupların yakılması gibi.

Ulus Baker'in futbol için, bir ülkenin futbol seyircisinin bir seyirci olarak psikolojisi o ülkenin sineması hakkında ipucu verebilir gibi bir düşüncesi vardır. *Cehennemde İki Devre*'deki

maç da bu düşüncenin uyarlanmış bir hali gibi... Bu maçın gergin seyircileri olan Macar esirler sonuçta meydana gelen trajediyle hayal kırıklığı yaşarlar; umutsuzluk ve ahlaki çöküntüye girerler. Bu bakımdan 1956 devriminin bastırılmasıyla başlayan tutuklanmalar, sorgulamalar ve idamlar gibi zaferin aynı zamanda yenilgi anlamına geldiği bir dönemin etkisi filmde hissedilir.

*Yirmi Saat* (*Húsz óra*, 1965) filminde ise Fábri, 1956 devriminin bir köydeki izlerini sürer. Dönemin köy hayatı ile ilgili bir makale yazma görevi verilen bir gazetecinin kendini bir cinayetin izini sürerken bulmasını anlatan film, Fábri'nin yakın geçmişle bir hesaplaşması olarak düşünülebilir. 1956 olayları şokundan dokuz yıl sonra, sansürün yasal olarak olmasa da meşru olarak etkisini yitirmesiyle, daha önce yasak olan konulara girme imkânı yakalayan Fábri'nin filmi yirmi saat sürmese de etkisi bunu hissettirir sanki. Filmde anlatı, Fábri'nin geçmişe dönüş görüntülerinden beslenir; gazeteci olayı araştırdıkça sosyalist Macaristan'ın kuruluşu için gönüllü partizanlar olan dört arkadaşın, zamanla her şeyin çözülmesiyle siyasi yollarının ayrılışları trajedisine tanık olur. Bu siyasi ayrılık ortamını anlatan film devrimci Kádár rejiminin propaganda bölümünden destek almıştır.

### *Nostalji*

Fábri, ayrıntıya önem vererek sinemaya uyarladığı romanlar arasında Ferenc Molnár'ın ünlü çocuk romanı *Pal Sokağı Çocukları*'nda (*A Pál-Utcai Fiúk*, 1969) yirminci yüzyılın çarpıklaşan şehrinde bir grup çocuğun, kalan son boş arsalardan birindeki çatışmalarını anlatır. Aynı zamanda Fábri çocukların oyunları ne kadar ciddiye alarak oynadıklarının ciddiyetinde betimler savaşı. Filmde çocuklar için devrimsel bir sığınak olan ve onları askeri bir çete yapısı oluşturmaya iten arsanın kontrolü, çeteler

arasında mülkiyet savaşına sebep olur. Savaş karşıtı bir üstü kapalı anlatımın söz konusu olduğu filmde, ordularda olduğu gibi en gaddarca davranılan en güçsüz olandır. Nemecsek en küçük, en savunmasız ve en duyarlı asker olarak çete için hayatı dâhil her şeyini feda etmeye hazırdır. Eder de: Düşman çete tarafından birkaç kere göle atılır ve savaş esiri askerler gibi ölümcül bir hastalığa yakalanır. Ateşler içinde bir haldeyken Pal Sokağı Çocukları'na zafer kazandırır. Fakat bu zaferin kurbanı, şehidi olur. Zafer meydanı olan arsada ise Nemecsek'in ölümünden çok kısa bir süre sonra yeni bir apartman binası yapılmaya başlanır. Özetle kurbanlar, ordular, savaşlar aslında birer saçmalıktır. Film bu açılardan bakılınca, 1956 devriminin bastırılmasıyla başlayan kanlı, gergin dönemin zamanla çözülerek Nagy gibi şehitlere itibarlarının iade edilmesiyle anlamsızlaşan yıkımları anımsatır.



*Pal Sokağı Çocukları (A Pál-Utcai Fiúk,* 1969)

Fábri'nin filmde en iyi kullandığı unsur olan renkler ve nostaljik görüntü, dönemin havasını çok iyi yansıtır. Filmin başında geçen fotoğraf ayrımları modernleşmeyi ve kentleşmeyi; Nemecsek'in bir türlü yaklaşamadığı mitolojik figürlerle süslenmiş müzik arabası, filmin başında ve sonunda şehirleşme ve yozlaşmanın üstünü örterek geçmişe duyulan özlemi dile getirir.

Fábri Margit Kaffka'nın aynı adlı romanından uyarladığı *Hangyaboly*'de (*Karınca Tepesi*, 1971), Birinci Dünya Savaşı arifesinde bir rahibe okulundaki muhafazakârlar ve reformcular arasındaki iktidar mücadelesini, dönemin sinemasında pek ele alınmayan lezbiyenliğe değinerek anlatır. Manastırın rahibeleri yeni bir başrahibe seçimi arifesindedirler. Bu süreçte ilginç ilişkiler zinciri ortaya çıkar: Güçlü bir aday olan Virginia (Mari Töröcsik) madalyonun diğer yüzünde zayıf bir lezbiyen-âşıktır. Rahibelerden birisi başrahibe âşıktır. Yeniyetme öğrenciler ise iki atın çiftleşmesiyle eğlenerek arzuyu ve aşkı düşlemekten başka bir şeyle ilgilenmezler... Barok dönemi bir manastırda geçen filmde rahibelerin ve öğrencilerin karışık ve tutkulu ilişkileri manastırın her köşesindeki Barok oyma figürlerin farklı açılardan çekimleriyle bütünleşerek gösterilir. Fábri, Rahibe Virginia'nın sevdiği tarafından reddedilmesi sonucu renkli ve sempatik havasından bir ruhsal çöküntüye girmesi gibi karakter derinliklerine inen betimlemelerde bulunur. Filmin çekildiği dönemin ikili çekişmeleri, geçmişin aracılığıyla tekrar ele alır: Stalinizmin etkisinde katı bir çizgiye doğru sapan sosyalizmde reform isteyenlerin çabalarının ürünü olan 1956 olayları gibi... Filmdeki manastır yaşamında kör topal devam eden ikili çekişmeler, 70'lerin Orta ve Doğu Avrupa'sındaki toplumsal küme çatışmalarını ele almak için bir ışık yakar.

1976'da yönettiği *Beşinci Mühür* (*Az Ötödik pecsét*) ile Fábri İkinci Dünya Savaşı sırasındaki deneyimlerini farklı açılardan ele alır. Savaşın sonlarına doğru Macaristan, Nazi yanlısı faşist

bir rejimle yönetiliyordur. Fábri bu tiran rejimin insanların psikolojisinin derinliğine nasıl girebileceğini ve onları nasıl yönlendirebileceğine değinir *Beşinci Mühür*'de. Filmde iyi halli yaşamlarını devam ettiren ve bir barda ara sıra toplanarak çeşitli sohbetler, hararetli tartışmalar yapan beş arkadaştan biri polislerce yakalanır. Diğer dördü de onun peşi sıra yakalanarak işkence görür ve bir partizan olan beşinciye tokat atmaya zorlanırlar. Bunun için kendi ahlaklarını, ilkelerini gözden geçirmeleri ve sorgulamaları gerekecektir. Sadece evinde Yahudi çocukları saklayan saatçinin etiği buna elverecektir. Gördüğü işkenceden ölmek üzere olan partizanın hakaret ettiği komutana göre zaten bir arkadaşın ölmesi pek bir şey ifade etmez. İncil'in Yedi Mühür'le ilgili kısmında beşinci mühürle ilgili şöyle bir ayet geçer: *"Onların her birine beyaz birer kaftan verildi. Kendileri gibi öldürülecek olan diğer Tanrı kullarının ve kardeşlerinin sayısı tamamlanıncaya dek, kısa bir süre daha beklemeleri istendi."*[13].Komutanın düşüncesi de bunu hatırlatır gibidir. Partizan sadece bu süreçteki bir fedakârlıktır. Sosyalist rejim gelene kadar ve hatta uzun yıllar akacak daha çok kan vardır.

Fábri filmi, hem edebi hem de görsel ayrıntıya önem vererek Ferenc Sánta'nın romanından uyarlar. Hıristiyan ahlaktan beslenen film, Bosch'un gerçeküstücü tablolarıyla bezenmiş sahnelerle dönemin ahlak sorunsalına daha da yaklaşır. Macar sinemasının tanıdık oyuncuları ile ülkenin sosyo-politik ve tarihsel çizelgesine derin ve gerçekçi bir boyut kazandırır.

### *Macarların suçu*

Fábri'nin uluslararası alanda en fazla ilgi gören filmlerinden *Macarlar* (*Magyarok*, 1977), bir dizi fakir Macar ırgatın İkinci Dünya Savaşı Almanya'sının feodal düzeninde konuk işçi ola-

[13] İncil: Esinlenme 6:11

rak yaşadıkları üzerinedir. Fábri savaş esiri olarak geçirdiği yılların etkilerini, savaşın zalimliğini bu defa bu küçük Macar topluluğunun deneyimleriyle ele alır. Hitler'in kim olduğunu bilmeyen, Paris'te mi yoksa Kuzey Denizi'nde mi olduklarını ayırt edemeden, *'sonsuz su'*nun yani denizin büyüsüne kapılan samimi, ahlaklı ve çalışkan ırgatlardır Macarlar. Savaşın zalimliğinden paylarını, çalıştıkları yabancı topraklarda tanık oldukları olaylardan alırlar. Altı milyon Yahudi'nin öldüğü savaşta, sadece bir cesedi görünce dehşete düşecek kadar masum; bir savaş esirinin çaresizliğinde yardım edecek kadar ahlaklı; bir pederin esir olarak çalışmasına isyan edecek kadar inançlı; Macarlarla dost olanın yenilmeye mahkûm olacağını açıkça dile getirecek kadar melankolik ve umutsuzdurlar. Savaşın küçük zalimlikleri Macar insancılıklarını harekete geçirmek için yeter de artar bu küçük Macar topluluğu için. Jancsó'nun *Umutsuzlar* (*Szegénylegények*, 1966) filminde bir sahnede Avusturya polisinden kaçan bir Macar, Macar ovası *puszta*'ya sığınır. Bu uçsuz bucaksız ovada sıkışıp kalan kaçağın mermilerden saklanacağı hiçbir yer yoktur. *Macarlar*'da da iki esiri öldürme emrine karşı gelerek tarlaya kaçan genç bir Nazi askerinin başına aynı şey gelir. Macar ırgatlar henüz yeni yetme askerin öldürülüşüne korkuyla tanık olurlar. Fábri böylece seyirciye ahlaklı ve masum Nazilerin de var olabileceğini göstermeye çalışır.

*Macarlar* yukarıda, giriş bölümünde Horvath'ın alıntılarında vurgulanan, Macarların *cezalandırılmışlık* duygularını anımsatır. Almanların yenilgisinin yükünü omuzlarında taşıyan Macarlar'ın tarihleri yenilgilerle doludur. Başları dik yürüyememişlerdir. Fábri'nin bu filmi bir bakıma ezilmişliğinin, cezalandırılmışlığının ve yenilgisinin bilincinde olan Macar ırgatının özetidir.

## *Aşkın bir türevi*

*Ağıt*'ta (*Requiem*, 1981) Fábri, İkinci Dünya Savaşı sonrası devrim ortamında Macar solundaki sapmaların trajik sonuçlarına katlanmak zorunda kalan genç bir kadının ağıtını anlatır. Film genç bir adamın yüzündeki leke için sabahın erken saatlerinde doktorunun zilini çalmasıyla başlar. Orada olmayan doktorun karısı için bu erken zil geçmişten gelen anlamlarla doludur: Savaş sonrası sosyalist devrimin kurbanı devrimcilerden olan eski kocası erken gelen bir zil sesiyle tutuklanır ve kocasının ölümünü yine bu sesle öğrenir. Fakat yeni ziyaretçisiyle konuştukça onun ölen eski kocasından izler taşıdığını farkeder: Bu takıntılı, genç ve çekingen ziyaretçi kocası gibi yemek yer, kocası gibi hareket eder, kocası gibi parmaklarını kütletir... Ve hatta çekingenliği ve takıntılı tavırları da ölen kocasını anımsatır genç kadına. Aralarındaki konuşma ilerledikçe kadın bu gencin mahkûmiyet zamanlarında kocasının hücre arkadaşı olduğunu öğrenir. Böylece ölen kocasının anılarını anımsamaya başlar: Şu anki doktor eşiyle ölen kocasının yakın dostluğu, kocasının devrim zamanlarındaki mücadelesi ve takıntılı zamanlarında ona cinsel özgürlüğü tattırdığı anlar... Şu an konuştuğu genç de kocasıyla aynı kaderi paylaşıyor gibidir. Hücre zamanlarında ölen dostunun anlattığı eşi aynı zamanda onun muhayyilesindeki bir aşktır. Ölen dostu aşkını ona anlattıkça genç de kendi hayallerinde âşık olur kadına. Dostunun sevgilisini canlandırdığı imgelerden bir heykel yaratarak bu heykele âşık olur bu genç Pygmalion. Ve kadın ölen kocasına o kadar benzeyen bu genci takıntılarından kurtararak cinsel özgürlüğe kavuşturacaktır. Bir burjuva olan doktor eşinin ardı arkası kesilmeyen telefonlarını umursamaz. Ölen aşkına ağıtını yakması, ona dokunabilmesi, onun tenini tekrar hissedebilmesi için gelen ziyaretçi vazgeçilmez biridir.



*Ağıt* (Requiem, 1981)

Fábri, István Örkény'nin romanından uyarladığı *Ağıt*'ta diğer filmlerinde yakaladığı etkiyi sürdürür. 1960'lardaki filmlerinin motifi olan geriye dönüşleri *Ağıt*'ta tekrar tekrar kullanır. Görüntü yönetmeni György Illés, Péter Bacsó'nun birçok filminde de imzası olan müzisyen György Vukán ile beraberliği ile Fábri tüm filmlerinde ahlaki bir doku oluşturmakla beraber gelgitlerle dolu Macar tarihinden hiçbir zaman uzaklaşmaz. Bunu bazen *Beşinci Mühür* ve *Isten hozta örnagy úr* (*The Tóth Family*, 1969) filmlerindeki gibi kısmen gerçeküstü ve *Profesör Hannibal*'deki gibi satirik bir çizgide devam ettirir.

## ISTVÁN SZABÓ



1960'lar Macar Yeni Dalgası döneminde yetişen en kişisel sinemacılardandır Szabó. İkinci Dünya Savaşı sürerken, 1939'da Budapeşte'de doğar. Savaşta babasını kaybeder. Çocukluğu, daha sonra Katolik olacak olan Yahudi bir aileden geldiğinden dolayı savaş boyunca saklanarak, açlık çekerek, bombalardan kaçarak geçer. 1950'lerde Tiyatro ve Film Akademisi'nde okuduktan sonra Béla Balázs Stüdyosu'nda filmler yapmaya başlar. Filmlerinde kendi geçmişinden gelen temaları Macar tarihinin sıkıntılı kesitleriyle bütünleştirerek anlatır: İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşananlar, Yahudi kimliği, sürgün ve bunun çocuklarla genç kuşakların hayal gücüne, dünyasına yansımaları, 1956 ayaklanmaları... Szabó'nun sineması için tarihi, toplumu ve kişinin toplumdaki konumunu anlatan gerçekçi bir sinema denebilir. Özellikte Macaristan'da çektiği filmlerinde sıklıkla Macar toplumu ve insanının hikâyesini anlatır Szabó. Macaristan'da ve diğer ülkelerde yaptığı filmlerinde ele aldığı öykülerde Macar kimliğinin ağırlığı hep vardır. İlk filmi *Hayal Görme Çağı*'ndan (*Álmodozások Kora*, 1964) itibaren tüm filmlerinde tarihsel sorunların ve toplumsal kargaşanın öznedeki etkilerini ele alır.

### *Savaşın Yetim Kalmışlığı*

İkinci uzun filmi *Baba*'da (*Apa*, 1969) İkinci Dünya Savaşı sonrası Macaristan'ının kendisi gibi babasız yetişen neslini anlatır

Szabó. Filmin ana-karakteri savaşta yetim kalmış bir genç olan Takó, İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden hemen sonra ölen babasını kendi hayallerinde arar. Bilinçaltında babasının kopuk imgeleriyle baş başa kalır ve hayal gücüyle onu bir kahramana çevirir. Nazilerle mücadelesi onların kontrolündeki bir tramvaydan kaçmaktan başka bir şey olmayan baba, henüz bir çocuk olan Takó'nun düşlerinde Nazilerle motorlu kovalamaca oynayan kahraman bir partizana döner. Babasının hatırası olan eşya da Takó'nun hayal gücünü cnlandıracak nesneler haline gelir. Takó olgunlaştıkça eşya onunla yaşar. 1956 devrimi zamanında bir bayrağı taşırken yaşadığı tehlikede Takó acı çekerken babasının saati bozulur, kırılır. Bozulan saati verdiği tamirciden geri almak için döndüğünde saatini bir kutu dolusu sıradan saat arasından kendisinin bulması gerekir. Bu saatler kargaşasının ardından Takó, hayallerinin ürünü olan babasından vazgeçerek sadece birkaç imgeyle hatırladığı babasının gerçekten nasıl biri olduğunu öğrenmek ister. Babasını tanıyan insanları arar ve onların babasıyla ilgili, bazen çelişen anılarını dinleyerek babasının gerçekte nasıl birisi olduğunu öğrenmeye çalışır.

Szabó'nun *Baba*'sı, yetim bir kuşağın otobiyografisi gibi de düşünülebilir. Filmde anne karakteri etkisiz ve naif kalmasıyla beraber babasızlık Takó'da bir ikame ihtiyacına sebep olur. Bu durumu Szabó şöyle açıklıyor:

> *"Savaştan sonra birçok baba öldü. Baba arayan sadece filmdeki küçük çocuk değildi. Bütün milletler, ülkeler, insanlar babalar yarattılar, güçlü liderleri yoksa. Stalin, Churchill, Roosevelt –insanlar liderlerinden babalar yaratır- ya da tam tersi?"*[14]

[14] Jeahne, Karen. *Istvan Szabo: Dreams of Memories*. Film Quarterly, Vol. 32, No. 1, 20th Anniversary Issue. Sonbahar 1978, s.32



*Baba* (*Apa*, 1969)

*Baba*, her ne kadar sosyalizm dönemi dönem Macar yaşamının ve kültürünün çeşitli öğelerine dokunsa da film genç bir yetimin arayışı temasından uzaklaşmaz. Szabó'nun bu arayışı betimlerken Yeni Dalga'dan etkilendiği söylenebilir: Alıcının da Takó'yla babayı ararcasına etrafı gösterdiği bir sahne ve çocuğu kucaklayan babanın, çocuğun hayallerinden çıkarcasına üç kere çekilmesi gibi sahnelerde Yeni Dalga'nın etkisi hissedilir.

*Aşkfilmi* (*Szerelmesfilm*, 1970) *Baba*'yla beraber Szabó'nun bir Bildungsroman[15] ikilemesi sayılabilir. Filmde Szabó, bir aşk hikâyesinden çok çocukluğunu yeniden yaşayan bir yetişkinin bir genç kızla yaşadığı aşkı, anılarında, hayallerinde ziyaretini ve çiftin arasındaki bağın sürgünle yara almasını anlatır. İki filmde de András Bálint'in oynadığı karakterler Takó ve Jancsi, 1950'ler Macaristan'ında yetişirler. Kendi hayallerinin ürünü olan dünyadan sıyrılarak toplumu ve toplum içindeki yerlerini kendilerinin bulmaları gerekir. *Aşkfilmi*'nde Jancsi, Takó gibi düşlerini anılarından besler. Bu anılarda, savaş ve sonrasındaki sosyal değişimler nedeniyle ayrı düştüğü Kátá ile geçen çocukluğunun masumluğunda siren sesleri susmaz ve sürekli patlayan bombalar onların saklandıkları yeraltındaki hayal dünyalarını, karlardaki oyunlarını yok edemez. Jancsi'nin çocukluğunda Kátá'yla geçirdiği anıları zamanla yetişkinliğinin arzuları için kullandığı bir çeşit hammaddeye dönüşür. Hayal gücüyle yeniden-yarattığı anılarında arzularını ve tutkularını Kátá ile gerçekleştirir Jancsi. Tramvayda Kátá'nın elini tutmak isterken hayallerinde aynı tramvay Kátá'ya olan arzularını gerçekleştirebildiği yer olur. Fakat Fransa'ya Kátá'yı görmek için yaptığı tren yolculuğundaki geri-dönüşler ve düşleri, son durağa geldiğinde karşılaştığı ilk gerçekle Jancsi Takó gibi bir silkinme yaşar: Hayallerinde Kátá onu durakta dans edercesine bekler ama Jancsi'yi gerçekte bekleyen başka biridir. Kátá artık Fransa'da Macaristan'dakinden farklı bir sosyal zamanın, kapitalizmin içindedir. İşleri ve zamanı burada farklıdır. Aşk ve fedakârlık burada Kátá için farklıdır. Birbirlerinden ayrılamaz çift, Kátá'nın belirsiz bir şekilde kaçışı ve sürgünüyle yaralanmıştır ve Szabó'nun bu filminde Jancsi ile Kátá arasındaki toplumsal bağ, çiftin arala-

[15] Karakterin hayatı anlaması ve gelişimini ele alan roman türü.

rındaki sınırlarla ortadan kalkar: Kátá Fransa'dan ayrılamaz ve Jancsi Macaristan'daki bağlarından kopamaz.

### *Taraf ve Kimlik*

Szabó, *25. İtfaiyeci Sokağı* (*Tüzoltó utca 25.*, 1973), *Budapeşte Hikâyeleri* (*Budapesti Mesék*, 1976) ve *Bizalom* (1980) filmlerinde Nazi dönemi, İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında Macarları ve insanoğlunda ne gibi değişiklikler olduğunu incelerken Macaristan dışında yapacağı filmlerle genişleyen bir uluslararası kitleye ulaşacaktır. Bir roman uyarlaması olan *Mephisto* (1981) ile kendi deneyimlerinden ayrılarak farklı bir yoldan devam eder. Almanya'da gerçek yaşam öykülerinden esinlenerek filme alacağı *Albay Redl* (*Oberst Redl*, 1985) ve *Hanussen* (1988) ile tamamlanacağı, 1800'lerin sonlarından 1930'lara Orta Avrupa tarihi üçlemesinin ilk filmidir *Mephisto*[16]. Filmin kahramanı taşralı bir sosyalist aktör olan Höfgen, Nazizmin yükselişi döneminde Hamburg'dan Berlin'e gelerek Almanya'daki en büyük aktör olma, tüm sahne ışıklarıyla parlama sevdasına kapılır. Höfgen önce sol düşüncelerinden vazgeçer. Sahne ışıklarını çekmek için kendini şeytana satar sanki. Hamburg'daki oyunlarıyla faşizme karşı bir duruş sergilerken, Berlin'e geldikten sonra Nazi ağına düşer ve bir propaganda aracı olur. Hitler'in etkisi Almanya'yı sarmaya devam ettikçe ve Yahudilere karşı saldırılar hızlandıkça Höfgen'in çevresi, eşi ve dostları ya ülkeyi terk ederler ya da direnişe katılırlar. Fakat Höfgen tehlikeleri bilmesine rağmen Naziler'e karşı hiçbir tavır sergilemez ve ülkesinden ayrılmaz. Ona göre sanatçı, anadilinde sanatını yapmalıdır. Yani o Nazi Almanya'sında kalarak, yönetimle uzlaşarak aktörlüğe devam etmelidir. Aslında Höfgen, Nazi labirentine girdikten sonra ne

[16] Üç filmde de sorunlu karakterleri değişen psikolojik durumlarıyla çok iyi ifade eden Alman oyuncu Klaus Maria Brandauer canlandırır.

yaptığı konusunda pek de belirli bir yargıya varamaz: Bir sanatçı taraf tutmalı mı yoksa sanatına devam edebileceği sürece apolitik mi olmalıdır; siyasi olarak duracağı taraf her durumda mubah mıdır? Cevabı, sınırlamalar getirmeden seyirciye bırakır Szabó. Höfgen içinse ikincisi geçerlidir. Fakat Höfgen, Mephisto oyununun sonunda, kostümüyle kendisini yoldan çıkaran Nazi Generali Tábornagy'ye locasında fark ettirmeden bir oyun yaparak siyasi düzeni alaya da alır. Burada General, Mephisto tarafından ayartılmış Dr. Faustus'a döner ve aşağıdaki sıradan insanlar onları şaşkınlıkla izlerler. Son sahnede ise istediği büyük şöhreti yakalayan Höfgen'e bütün ışıklar tutulur fakat seyircisi sadece ona hükmeden Nazi Generalidir.



*Mephisto* (1981)

Höfgen'le beraber üçlemenin diğer filmlerindeki kahramanlar (daha sonra *Gümüşiği* ve *Taraf Tutmak*'ta da Szabó'nun göstereceği gibi) tarihin kara sayfalarında seçim yapmak zorunda kalırlar. Szabó, karakterlerinin güç ve ahlaki sorgulama üzerine yaşadıkları bu ikilem üzerine söylediği gibi:

*"Her zaman siyaset ve sanat arasında sevgi-nefret ilişkisi olmuştur. Politikacılar insanları ayartırlar ve sanatçılara bunun için ihtiyaçları vardır. Fakat sanatçılar bolca karizmaları varken insanlara ulaşacak araçlardan ve güçten yoksundurlar. Açıkça, onlar [politikacılar ve sanatçılar] birbirlerine ihtiyaç duyarlar."*[17]

Orta Avrupa üçlemesinin ikinci filmi *Albay Redl*'de ezilenlerin, alt sınıflardan gelenlerin siyasi ardıllarını incelemeye de devam eder Szabó. *Mephisto*'daki Höfgen gibi ne aristokratik, burjuva ne de yüksek zümreden gelen bir karakter olan Alfred Redl, Avusturya-Macaristan devletinin son yıllarında askeri kariyer basamaklarını birer birer tırmanır. Szabó filmde, *Mephisto*'da olduğu gibi kahramanı derinlemesine anlatmaz, sadece yükselişini ele alır ve siyasi duruşunu sorgular. Bir röportajında Szabó Redl ve Mephisto karakterleri için şunları ifade eder:

*"Mephisto... herkesin sevgisiyle güvende olacağını düşünüyor. Redl ise güveni yönetici elitlerin bir üyesi olmaya çalışarak yakalamaya çalışıyor. Önceki filmlerim birkaç karakter hakkındaydı fakat bu film bana bir karakterin derinine inmeme fırsat vermedi. Psikolojik analiz yüzeysel kaldı. Mephisto ve Albay Redl'de gerçekten bir karakter hakkında birçok şey ortaya çıkarmak istedim. Yazınsal yöntemi ve sözde gelişme anlatısını kullandım. Senaryoyu Brandauer için yazdım. Bir çeşit Noel hediyesiydi."*[18]

---

[17] Stojanova, Christina. *Taking Sides: The Case of Istvan Szabó*. Kinema, Güz 2003 http://www.kinema.uwaterloo.ca/sto032.htm (Erişim: Ocak 2008)

[18] Hames, Peter. *The Cinema of Central Europe*. Wallflower Press, 2004, s.207 iç. Aktaranlar Robinson, David ve Hames, Peter. *Redl Ezredes*.

Yoksulluktan gelen bir Yahudi olan Redl'in askeri okuldaki yakın arkadaşı olan aristokrat Kubinyi ile başlayan elit hayatı, Kubinyi'nin ailesinden aldığı dersler ile şekillenir. Burada Kubinyi ile yakınlaşır, seks yaparken bile onu taklit eder ve hayatı boyunca onu tutkularında nesneleştirir. Zamanla monarşideki görevine kendini adayarak devletin haber alma teşkilatının başına, Arşidük Franz Ferdinand'ın yanına kadar yükselir. Yahudi kökenli ve alt sınıftan gelen Redl'in yükselebilmesi için ezilmişlikten gelen kökeniyle birlikte eşcinselliğini de gizlemesi gerekiyordur.



*Albay Redl* (*Oberst Redl*, 1985)

Fakat askeri kariyerinde tırmandığı en üst basamak aynı zamanda Kubinyi tarafından aldatıldığı yer olur. Yahudi olması, monarşinin kurallarına son derece sadık olması nedenleri sonucu yoldaşları ve arkadaşlarıyla karşı karşıya gelerek yalnız kalmış olan Redl, eşcinsel olması nedeniyle şantaja uğrayarak devletin gizli saldırı bilgilerini ajanlara verir. Fakat bunu yaparken

varlığını, hayatı boyunca harcadığı çabanın dolaylı ürünü olan yalnız kalmışlığını, aldatılmışlığını ve ailesini fakirlikten kurtaran imparatora bağlılığını sorgular. Çünkü kaçakçılık, devlete ihanet ve ajanlık sebebiyle kurban edilmesi gereken günah keçisi olmuştur. Arşidük Franz Ferdinand'ın devlet şiddetini meşru kılması için oynadığı 'halkta korku yaratma' oyununun nihai nesnesi olarak zorla intihar ettirilir. Fakat tüm bunlar Arşidük'ün öldürülmesiyle alevlenecek olan Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda Avusturya-Macaristan devletinin yıkılmasını engelleyemeyecektir.

Üçlemenin son filmi *Hanussen* (1988) ile Szabó, Nazi ideolojisinin yükselişi dönemi Almanyasına geri dönerek Höfgen ve Redl kadar karışık bir karakteri anlatır. Filmde Birinci Dünya Savaşı gazisi Karl Schroeder, kaldığı hastanede alternatif tıbbı kullanan Yahudi Doktor Bettelheim (Uzun yıllar Bergman'la çalışan Erland Josephson) tarafından hipnotizmayla iyileştirilir. Schroeder, hipnotik yeteneğinin Bettelheim rehberliğinde gelişmesiyle geleceği görme, düşünce okuma ve hipnoz etme yeteneğini kendine bir takma isim bularak kullanır: Hanussen. 1920'lerde dünyanın entelektüel merkezlerinden biri olan Berlin'e giderek ününe ün katar. Zamanla geleceği görme yetisi onu insanların geleceği konusunda, Szabó'nun diğer karakterleri gibi nasıl bir tavır alması konusunda ikilemde bırakır. Yükselen Hitler'i öngörmesi führer ve müritlerinin hoşuna gider. Fakat Avrupa'nın karşılaşacağı felaketleri de görerek ne yapması gerektiği, insanları uyarıp uyarmaması mı gerektiği konusunda kesin bir karara varamaz. O da zamanla Höfgen gibi kariyerini korumak için apolitik ve tarafsız durmayı tercih ederek ününü koruma sevdasına kapılır. Fakat bu edilgin duruşu onu kendi sonuna, geleceği görme ve insanları etkisiz hale getirme yetisinin ona yardım edemeyeceği infazına götürür.

## *Tekerrür ve Özgürlük*

Szabó 1990'larda sosyalist dönemin sona ermesi ve kamulaştırılmış sinemanın ortadan kalkmasıyla İngilizce filmler çekmeye başlar. *Tatlı Emma, Sevgili Böbe* (*Edes Emma, Drága Böbe*, 1992) gibi sosyalizm sonrası dönemin başlarındaki etkileri ele alır. 1990'larla Macar sinemasında kendini hissettirmeye başlayan kimlik temalı filmlerden *Günışığı*'nda (*Sunshine*, 1999) ise yıllar sonra kökeninin peşine düşer; Macaristan'daki Yahudi bir ailenin 20. Yüzyıla yayılan kaderini anlatır. Farklı rejimlerin; imparatorluk, diktatörlük ve sosyalist cumhuriyetin bireyleri ve kimliklerini nasıl baskı altına aldığını bir aile sagası üzerinden ele alır.



*Günışığı* (*Sunshine*, 1999)

*Gün*ışığı'nda Sonnenschein ailesinin zenginliği "Sunshine - Gün Işığı" adlı gizli formülü olan bir tonikten gelir: "Gün Işığı'nın Tadı". Fakat filmin hikâyesi bu gizemli toniğin kaybolan formül kitabı ve büyük bir aile-şirketi üzerine kurulu değildir. Yüzyılın ilk yarısı boyunca toniğin formülüyle birlikte kimliği kaybolan kuşakların her yeni siyasi döneme tutunma çabaları ve bu uğurda yaptıkları fedakârlıklardır. Sonnenschein ailesi her rejime tutunabilmek ve kendilerini Macaristanlılar olarak anlamlı hissedebilmek için dini, kimliksel ve kültürel fedakârlıkta bulunur. Fakat tarih sürekli kendini yineler; gücü ve şiddeti ellerinde bulunduranlar sürekli Sonnenschein'ların ensesinde olacaktırlar.

Önce Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun iyi zamanlarında bir yargıç olmak için soyadını Sors (Yazgı) olarak değiştiren Ignatz Sonnenschein... Koyu bir liberal monarşi taraftarı ve imparator hayranı olan Ignatz, bir yargıç olarak parlak bir kariyer geçirirken, 1919 komünist devrimi onun özgürlüğünü elinden alır. Daha sonra Ignatz'ın oğlu Adam Sors... Macaristan milli eskrim takımına girebilmek için Katolik olan Adam, 1936 Berlin Olimpiyatları'nda altın madalya kazanarak bir Macar olmanın gururunu taşımasına rağmen Nazizm etkisindeki Yahudi karşıtlarınca bir kampta işkenceyle öldürülür. Adam'ın ölümünü tepkisizce izlemiş olan oğlu Iván ise Kamptan sağ kurtulur ve 1948 komünist yönetiminin bir parçası olup babasının intikamını aldığını düşünür. Fakat bu dönem bile sonu gelmez ölüm listeleri ve ahlaki çöküntü ortamıyla kendi içinde yozlaşmayı barındırır. Iván kitlelere 1956 devriminin amacının siyasi değil ahlaki olduğunu haykırır ve üç yıl hapiste yattıktan sonra ailesinin eski soyadı Sonnenchein'ı geri alır. Kimliğinin onu gizlemeden ve hesabını vererek anlamlı olacağına karar verir. Siyasetin varlığının üzerindeki yıkıcılığına karşı kendi tutumunu sergileyerek özgür olmayı seçen büyükannesi Valerie gibi düşünüyordur. Filmin başlarında Ignatz ve sosyalist karde-

şi Gustave arasında geçen bir tartışmayı kesen Valerie, hiçbir siyasi güçle bir işinin olmadığını, sadece bir şair olup vahşi bir çiçek gibi açmak gibi bir şeyi istemediğini söyler.

Szabó'nun *Mephisto*'dan *Taking Sides*'a kadar ele aldığı taraf konusuna verdiği cevap da bu:

> *"Sonnenschein ailesindeki üç adam da [düzenle] uzlaşmaya açıktırlar; bu sebeple bence filmin gerçek kahramanı Valerie. Hikâyenin sonunda, [Ivan] yeniden başlaması gerektiğini fark ediyor –aile tarihindeki her şey saçma ve kendisi özgür ruhlu büyükannesinin yolundan gidebilecek tek kişi."*[19]

### *Sanatçının Duruşu*

Szabó *Taraf Tutmak* (*Taking Sides*, 2001) filminde yine bir gerçek yaşam öyküsünden yola çıkar. İkinci Dünya Savaşı sonrası Berlininde geçen filmde Nazi döneminde Berlin Filarmoni Orkestrası'nın şefi olan Dr. Wilhelm Furtwängler'in bir Amerikan subayı Steve Arnold tarafından savaş suçlusu olarak sorgulanmasını anlatır. Savaş üçlemesindeki Höfgen, Redl ve Schroeder karakterleri her ne kadar arada kalsalar da taraf olabilmişler ve yozlaşmışlardı. Fakat Furtwängler, müziği siyasetten üstün görerek kendi ahlak çemberi ve karakterinin dışına çıkmadan taraf tutmaz. Sanatını ve sadece sanatını icra etmek için olanlara katlanır. Höfgen gibi düzenle uzlaşmaz. Her ne kadar Yahudi karşıtı konuşmalar yapsa da birçok Yahudi'nin hayatını kurtarır ve her ne kadar Hitler'le zorla yakınlaştırılsa da ona selam vermemiş olması tüm çevresince gurula vurgulanır. Fakat Avrupa'nın aydınlığını anlamaktan uzak olan sorgu subayı Arnold için Hitler'in en sevdiği orkestra şefi Furtwängler, *Hitler'in bando şefin-*

---

[19] Suleiman, Susan Rubin. *On Exile, Jewish Identity, and Filmmaking in Hungary: A Conversation with István Szabó.* Kinokultura, Ocak 2008

den başka bir şey değildir. Hitler karşıtlığından dolayı babası idam edilen sekreter Emmy ile Alman-Yahudi teğmen Wills ise Arnold'un ve temsil ettiği Amerikan ideolojisinin bu ruhu anlamaktan yoksun olduğunu, sorgulama yönteminin Gestapo'nunkilerden farklı olmadığını ve Nazizm dehşetinin izlerini başka bir dehşetle ortadan kaldırmaya çalışmaktan farklı olmadığını vurgularlar. Filmin sonundaki arşiv filminde ise Furtwängler, Naziler'e verdiği bir konserde bir Nazili ile tokalaştıktan sonra mendiliyle tokalaştığı elinin kirini belli etmeden siler. Belki de bu, hem Szabó'nun hem de Furtwängler'in içinde yatan tarafın hangisi olduğu konusunda ipucu verebilir.



*Taraf Tutmak* (*Taking Sides*, 2001)

Szabó'nun *Günışığı*'ndan sonra tekrar kişilik keşfetme üzerine yaptığı *Julia Olmak* (*Being Julia*, 2004) ise, 1930'ların Lond-

ra'sında, yaşlanmaya başladığını fark eden bir aktrisin kendinden oldukça genç birisiyle yaşadığı aşk aracılığıyla tutkularını tekrar yakalaması üzerinedir. Filmin kahramanı olan Julia'nın yaşamı, ister sahnede olsun ister dışarıda, bir oyundan ibarettir. İlk hocasının kendisine söylediği gibi dünya gerçek değil, bir yanılsamadır ve Julia da bu dünyada bir oyuncudur. Julia'nın sadık kaldığı bu tavsiye, onu kırklı yaşlarına kadar idare eder. Fakat bu noktadan sonra bunalan Julia kendini yorgun ve sıkılmış bulur. Aynı zamanda patronu olan kocası Michael'dan alamadığı tatil izni, *'diğer taraf için oynayan'* yani bir eşcinsel olan sevgilisinin onu terk etmesi, iş ve faydasız masaj seansları... Girdiği elit sosyal tabakada viski, şarap veya şampanya yerine en sevdiği içki olan birayı içememekten yakınan Julia çareyi egosunu tatmin edebilecek genç Amerikalı Tom'u kullanarak enerji toplamakta bulur. Fakat bu oyun da fazla uzun sürmez: Tom genç bir kadına âşık olur. Bu da başka bir oyundur: Genç kadın da Tom'u kullanmaktadır. Tom Julia'yı aldatır, Tom'u baştan çıkaran genç kadın Julia'nın eşi Michael'ı da cezbederek yeni bir tiyatro oyununda başrolü oynamaya hazırlanır. Julia bu büyük tiyatronun farkındadır. En sonunda *herkes için bir rolü olduğunun, konuşmalarının oyunlarından birer alıntı gibi olduğunun, gerçekte var olduğunu bile şaibeli olduğunun* farkına varan Julia, tiyatronun gerçekliğini kendi gerçekliğini yansıtmada bir araç olarak kullanarak kendi varlığını bulur.

Szabó'nun diğer filmlerindeki gibi İkinci Dünya Savaşı arifesinde geçen fakat sade bir film olan *Being Julia*, kimliğine kavuşamamış Avrupa'yı da anlatır sanki: Filmin geçtiği 1938 yılında savaş başlamak üzeredir ve sonraki altı sene Avrupa için büyük bir kimlik muhasebesi olacaktır. Szabó son filmi *Akrabalar*'da (*Rokonok*, 2006) da Orta Avrupa üçlemesinden sonra faşist dönem Macaristan'ını ele alır. Szabó'nun hemen hemen tüm filmlerindeki ortak bağlamlar; başkarakterlerin psikolojik gelişimi, ahlaki sorgulayışı, uzlaşması ve insancılıktır. Bu bağlamlar

Szabó'nun tarihin sayfalarından gelen özgün dili, gerçek hayatlardan esinlenmeleri, uyarlamaları, kendi hikâyeleri ve Lajos Koltai'nin etkileyici görüntü sanatçılığıyla yapıtlarında bir bütünlüğe ulaşır.

## MIKLÓS JANCSÓ

Bütün filmlerinde Macaristan için tarihsel önemi olan olaylar etrafında döner Jancsó. Kendi görsel stilini sinema dili olarak yaratır: Ayrıntılı alıcı hareketlerinden oluşan uzun çekimler, açık gökyüzü ve Macar çayırı *puszta*'nın geniş, uçsuz bucaksız uzamı... İkinci Dünya Savaşından önce Kolozavar Üniversitesi'nde hukuk ve sonra Budapeşte Tiyatro ve Film Sanatları Akademisi'nde yönetmenlik okuyan Jancsó, 1950'de mezun olduktan sonra bazı haber-filmleri ve belgeseller çekerek sinemaya başlar. İlk kurmaca filmlerinde toplumsal ve kültürel mirasla ilgili temaları -19. yüzyılın sosyalizm, faşizm ve tiranlığı gibi- ele alır. İlk uzun filmi *Çanlar Roma'ya Gitti*'den (*A Harangok Rómába Mentek*, 1958) sonra dört yıl haber ve belgesel filmi yönetmenliği yapar. Sanatındaki dönüm noktası olan, ikinci uzun filmi -aynı zamanda Macar Yeni Dalgası'nın ilk filmi olarak da düşünülen- *Kantat*'ı (*Oldás és Kötés*) 1962 yılında filme alır.



### *Toplumcu Gerçekçilikten Sembolizme*

Jancsó'nun ilk filmlerinde vurgulanan toplumcu gerçeklik *Kantat*'ta yerini yavaşça sembolizme ve soyutlamaya bırakır. Filmlerindeki değişiklik konusunda Jancso, Stalinizm döneminin gerçekçiliği hakkındaki görüşlerini ifade eder:

> *"O dönemde [Rákosi döneminde] hatalı belgeseller yaptık. Tamamen yalanlar dönemiydi. Hayatın güzel olduğunu ve burada dünyanın diğer yerlerinden daha da güzel olduğunu kanıtlamamız gerekiyordu. Bir kural vardı: Gerçekçilikle oynamamız gerekiyordu. Gerçekçi tarz ile çok derin yalanlar söyleyebilirsiniz."*[20]

*Kantat*'ta hemen hemen bütün filmlerinin senaryolarını yazacak olan roman yazarı Gyula Hernádi ile çalışan Jancsó, sosyalizmin ilk yıllarındaki uygulamalarla köyden kente gelerek üniversite okumuş ve hayal kırıklığına uğramış bir doktorun psikolojik çöküntüsünü ele alır. Antonioni'nin 'Yalnızlık Üçlemesi' olarak adlandırdığı *Macera* (*L'Avventura*, 1960), *Gece* (*La Notte*, 1961) ve *Batan Güneş* (*L'Eclisse*, 1962) filmlerindekini anımsatan belirsizlik, yabancılık ve tedirginlik ortamı, *Kantat*'ta çağdaş Macaristan'ın uygulamalarındaki bazı olumsuzluklara işaret eder. Film Béla Bartók'un bir metninin radyodan okunmasıyla kapanır. Bu metin, evinden uzaklaşan dokuz güçlü çocuğun dağlarda, vadilerde belirsizce ve başıboşça dolaştıktan sonra evlerine dönüşünü dile getirir. Fakat döndüklerinde boynuzları kapıdan sığamayacak kadar uzamıştır. Bu sebeple yazgılarında artık ağaçlar, dallar, yapraklar ve ırmaklar arasında başıboş gezmek yazılmıştır.

---

[20] Aktaran Bitoun, Oliver. *5 Films de Miklos Jancsó*. Dvdclassik http://www.dvdclassik.com/Critiques/miklos_jancso.htm (Erişim: Kasım 2007)

Jancsó'nun sinema dilinin grameri *Evimin Yolu*'nda (*Így Jöttem*, 1965) açık bir şekilde gözlemlenebilir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda meydana gelen otobiyografik anılardan oluşan filmde, Macaristan'ın batısında bir öğrenci olan Jóska, Sovyet askerleri tarafından yakalanır. Jóska'ya, genç bir Sovyet yaralı olan Kolja'yla ilgilenme görevi verilir. İkili arasında zamanla karşılıklı bir ilişki başlar. Başlarda güvensizliğin egemen olduğu bu ilişki yavaşça bir dostluğa dönüşür. Kurbağa avcılığı, harabe ziyaretleri ve heykellerle oynanan oyunlar, çimlerde yapılan çocukça kavgalar gibi savaş ortamını unutturan dostluk sahneleriyle Jancsó, savaşın ve kapışmanın ne kadar anlamsız olduğunu vurgular. Fakat Jóska, yaralı Kolja'nın ölümüyle evine gitmeye koyulur. Yolda dönemin düşmanca atmosferi onu tehdit etmeye devam edecektir.

Jancsó'ya uluslararası başarı getiren ilk başyapıtı *Umutsuzlar* (*Szegénylegények*, 1966) aynı zamanda Macaristan'ın geçmişinde geçen büyük ve önemli olayları ele aldığı ilk filmidir. Kendi sinema sitilinin öne çıktığı filmde daha sonraki filmlerinde de Jancsó ile birlikte çalışacak olan Tamás Somló görüntü yönetmenliğini yapar. Film olayı 1860'ların Avusturya-Macaristan monarşisinde, Macar Lajos Kossuth'un Hapsburg egemenliğine karşı 1848'deki başarısız devrim denemesinden yirmi yıl sonra kırsal bölgelerde devam eden partizan hareketine karşı Avusturya'nın müdahalesi zamanında geçer. Filmde bu müdahalelerdeki yoğun tutuklamalar ve karmaşık sorgulamalar çemberi dert edinilir. Aslında ne cani ne de kahraman olan meçhul insanlar sadece büyük oyunun kuklalarıdırlar. Jancsó, alıcısıyla törensel ve dans edercesine büyüleyici bir şekilde, Avusturya polisinin Macar *puszta*'sındaki zalimliğini ve işkencesini, güvensiz ve belirsiz bir Macaristan manzarasını yansıtır. Kısaca, tarihten ders alınmamaktadır. 1956'da komünist yöneticilerin hataları yüz sene öncesinde yaşananların tekrarı gibidir.



*Kırmızı, Beyaz* (*Csillagosok, Katonák*, 1967)

Jancsó, kimi eleştirmenlerce en iyi filmi olarak düşünülen *Kırmızı, Beyaz* (*Csillagosok, Katonák*, 1967) filminde ise Rus iç savaşında Bolşeviklerin tarafında savaşan Macar gönüllülerini ve buradan 1918-19 devrimlerine geçişi anlatır. Film Ukrayna'da, Rus iç savaşı dolaylarında geçer. Burada Çarcı "Beyazlar" ile Macarları da içeren Bolşevik "Kırmızılar" savaşıryorlardır. *Kırmızı, Beyaz* da Jancsó'nun diğer savaş filmi *Unutsuzlar* gibi savaşın faydasızlığını vurgular; rastgele ve karışık olaylar sekanslarındaki küçük ayrıntılara odaklaştıkça, esas amacın bulanıklaşmasını ve yerini anlaşılmaz zalimliğe bırakmasını betimler. Bir çemberin etrafında yer değiştiren esirler, sıraya dizilmiş acılı kadınlar, iki paralel sıra arasında kırbaçlanan kadınlar... Yüzlerce insanın kendi içlerinde oluşturdukları bu çıplak gruplar, uç-

suz bucaksız *puszta*'daki zalimliklere karşı gerçekleştirilen varolma mücadelelerini dile getirir. Daha geniş ve filmin çekildiği dönemin sosyo-politik bağlamında düşünüldüğünde bunun on altıncı yüzyıldan beri umutsuzluk, belirsizlik ve yalnızlık içindeki kitlelerin 1956'da verdiği bağımsızlık mücadelesi olduğu söylenebilir.

Jancsó'nun *Kırmızı, Beyaz* ile aynı yıl çektiği *Sessizlik ve Çığlık*'ta (*Csend és kiáltás*), *puszta*'nın sonsuz uzamında, 1919 Béla Kun devriminin hemen ardından gelen kanlı Horty rejiminin baskı ve zorbalığı dert edinilir. Film, *Kırmızı, Beyaz* ve *Umutsuzlar* ile Jancsó'nun Macaristan tarihinin dönüşüm dönemini ele aldığı bir üçlemesi olarak düşünülebilir: 1860'lardaki bağımsızlık mücadeleleri, 1918-19'da Bolşevik yanlısı Macar gönüllüleri, 1919 sosyalist devrimi ve hemen ardından gelen faşist darbe...



*Sessizlik ve Çığlık* (*Csend és kiáltás*, 1967)

*Sessizlik ve Çığlık*, Horty'nin bir dizi fotoğrafıyla başlar, 1919 devrimcilerinden birinin *puszta*'daki bir kum tepesinde öldürülmesi ve faşist rejimdeki hiyerarşik ilişkilerin çözülmesiyle devam eder. Bu düzenin her biriminin kendisine yaratacağı kurbanlar vardır. Faili meçhul cinayetler için katiller ve deliller yaratılır. Varlığını yasal bir zemine oturtma amacı olmayan fa-

şist diktatörlük için bir cinayete deliller ve katiller yaratmak aslında 1947'deki ikinci sosyalist rejimin Stalinist hukuka dayalı temellerindeki çatlaklarını sorgulamaktır aynı zamanda. Péter Bacsó'nun *Tanık* (*A Tanú*, 1969) filminde alay ederek ele aldığı bu durum, Jancsó'nun erken dönem belgeselciliği için kastettiği her yalanı gerçekçi bir zemine oturtabilme durumuna işaret eder. Özetle tutuklamalar, yargılamalar ve idamlar açısından ikinci sosyalist devrimin ilk yıllarındaki tutumuyla faşist rejimin tutumu arasında hukuk dışında pek de fark yoktur. Kurbanların kaçacak yerleri yoktur. Uçsuz-bucaksız uzamıyla *puszta* onlar için - diğer filmlerde de olduğu gibi- bir hapishane gibidir. Bir Kızıl asker olan István'ın (Jancsó'nun birçok filminde oynayan András Kozak) koca bir boşluk ve sessizlikten farkı olmayan *puszta*'da yönetimle uzlaşmış olan çiftçi Teréz'in (Mari Törőcsik) çiftliğinden başka saklanacak yeri yoktur. Bu çiftlik de István için lanetli bir mekândır. Burada Teréz, onu kardeşi Anna'yla paylaşır ve Horty yanlısı subay Kémeri István'ı görmezlikten gelerek üzerinde yarattığı tedirginlikle kendini tatmin etmek ister. Dahası Teréz kocasını ve annesini zehirliyordur. István'ın isyankâr çığlığı bu lanetlenmiş topraklarda, rüzgâr sesinden başka bir sesin çıkmadığı bu sessiz *puszta*'da sıkışır kalır.

Sosyalizme geçiş dönemini ele aldığı *Karşılama*'dan (*Fényes szelek*, 1969) sonra Jancsó'nun Cannes 1972'de En İyi Yönetmen dalında Altın Palmiye kazandığı *Kızıl İlahi* (*Még Kér a Nép*, 1972) de 1890'lar Macaristan'ında geçen sosyalist bir tarımsal hareketi temsil eder. Jancsó bu harekete törensel bir devrim havası katar. Filmde tarım işçileri baskıya ve zulme folk müzikle karşı koyarlar. Bu onların kızıl ağıtlarıdır. Ağıtlarını dayanışma ve bütünleşme ile yakarlar ve böylece oluşturdukları çemberlerine şiirsel bir anlam katarlar. *Kızıl İlahi* tüm filmleri arasında Jancsó'nun üslubunu en iyi örnekleyen filmlerinden biridir: Uzun, toplamda otuzu aşmayan çekimler, dans edercesine, sürekli hareket eden ve toplulukların içine dalıp çıkan kamera, bir dizi görsel

sembol, Macar geleneğine kökleşmiş imgeler ve tarihin yeniden gözden geçirilmesi... Ona göre filmleri *'birkaç boyutu olan ifade aracı'* olduğu için seyirci, uzun ve 360 derece dönen alıcıyla çekilen sahnelerle katılımcı bir konuma gelerek olayları anlar.

Jancsó, üslubunda *hareket*'in estetik önemini şöyle ifade ediyor:

> *"Bana öyle geliyor ki hayat aralıksız devam eden bir harekettir. Bir törende, gösteride, her zaman hareket vardır, değil mi? Bu fizikseldir ve felsefidir de: Çelişki harekette, fikirlerin hareketinde, yığınların hareketinde bulunur. Bir adamı her zaman baskı – benim yaptığım alıcı hareketleri de budur- tarafından çevrilir ve tehdit edilir."*[21]

Jancsó'nun hareket ve baskı unsurlarına verdiği önemin hissedildiği bir diğer filmi de 1974 yılında filme aldığı *Aşkım, Elektra*'dır (*Szerelmem, Elektra*). Filmde Jancsó, Euripides'in intikam trajedisini kendi üslubuyla bir siyasi müzikale çevirir. Adaletten yoksun bir dizgeye karşı devrimsel bir başkaldırının gereğini anımsatan Jancsó, eski Yunan'daki gibi siyasal güce hükmeden tiranlığın sebep olduğu korku durumunu da vurgular. Filmin uyarlandığı László Gyurkó'nun oyunu olan Elektra efsanesi, ölümünden sonra Stalin'in destekçilerine olan tepkiyi anlatır. Filmin yapıldığı dönemde de Demir Perde ülkelerinde çöküş dönemi başlamıştır ve Jancsó, sosyalist devletin boş vaatlerle sömürülmesini ve Sovyetlerin görece başarısızlığını bu mitle aktarmaya çalışır. Mitin sonunu değiştirerek modern zamanlarda yenilgiye uğramış kitlelerin, gerçeğin farkına varamayışını da gözler önüne serer: Kahramanlar Elektra ve Orestes, son sahnede kırmızı helikopterle tiranın peşinden giderler.

---

[21] Horton, Andrew J. *Miklós who? A Round-Up of Miklós Jancsó's Career*. Kinoeye Vol. 3, 17 February 2003.
http://www.kinoeye.org/03/03/editorial03.php (Erişim: Kasım 2007)



*Aşkını, Elektra (Szerelmem, Elektra,* 1974)

Jancsó yetmişlerde İtalya'da dört film çekerek uluslar arası alanda ilk çalışma yapan yönetmenlerden biri olur. Fakat bu filmlerin hiçbiri öncülleri kadar başarılı bulunmaz. Daha sonraki filmlerinde de *Elektra*'ya kadar yaptığı filmlerdeki sanatı yakalayamayan Jancsó olumsuz eleştiriler alacaktır. İtalya'da yaptığı filmlerden en ilgi çekicisi olan *Vizi Privati, Pubbliche Virtù* (1975) her ne kadar yönetmenin iyi bir filmi olarak görülmese de, - uzun çekimlerin ve anlaşılabilir olmanın haricinde- kendi sitilini işleyerek filme aldığı ve sineması için farklı bir dönem açan filmidir. Filmde Jancsó Mayerling Olayı'nı[22] yorumlar. Resmi

[22] Geç 19. Yüzyılın sonlarında Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun veliahdı Prens Rudolf ve metresi Barones Maria Vetsera'nın esrarengiz bir biçimde ölmeleri.

kayıtlara göre Prens ve metresi intihar etmişlerdir. Fakat filmdeki yorum, Rudolf, androjen metresi ve İmparatorluğun en seçkin ailelerinden gelen dostlarının, ahlaksızlığın ötesine geçmeleri ve İmparator'un egemenliğine karşı çıkmalarından dolayı öldürüldükleri yönündedir.

Jancsó'nun bu filmindeki çıplaklığı kimileri salt pornografi olarak görür. Ancak Jancsó'nun birçok filminden tanıdık gelen çıplaklık burada pornografik değildir. Pornografi salt seks için seks imgelerinin derinliksiz-sorgulamasız ve hatta yoruma kapalı dayatılmasını içerir. Fakat filmdeki çıplaklık ve cinsel isyan Hippilerin de vurguladığı gibi savaşların, gücün ve egemenlik saplantısının anlamsızlığını, *üniformanın getireceği suçluluktan sıyrılarak* masumiyeti haykırır.



*Vizi Privati, Pubbliche Virtu* (1975)

Seksenler ve doksanlarda yaptığı filmler zaman zaman beğenilse de sanatsal ve düşünsel üslubu yorgundur Jancsó'nun. Altmışlar ve yetmişlerde çektiği ve benzer bağlamlarda olan filmleri kadar iyi filmler yapamaz. Fakat filmlerindeki özgün

üslubu onu Macaristan ve dünya sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olarak görülmesi için yeterlidir. Geniş *puszta* uzamları, uzun çekimleri, dans eden kamerası, Macar folkloru, Macar tarihinin önemli olayları... Bütün filmlerindeki bu benzerlik aslında Macaristan'ın sosyo-politik tarihinin kendini tekrarlamasına da benzer. Modern zamanlardaki yetersizlikler, eksiklikler belli bir zamanın olayı değildir. Zaman geçtikçe karakterler değişir; karşılaşılan sorunlar tekrar eder.

## MÁRTA MÉSZÁROS



Budapeşte'de doğan Mészáros, heykeltıraş babası ve ressam annesiyle 1936'da Horty dönemi Macaristan'ından kaçarak Sovyetler Birliği'ne yerleşir. 1938'de babası tutuklanır

-Mészáros daha sonra babasının Stalin'in ölüm kamplarında idam edildiğini öğrenecektir- ve annesi de hastalanarak ölür. Mészáros ise bir evlatlık olarak Macaristan'a geri döner. Burada almak istediği sinema eğitimi dönemin Macaristan'ında kadınlar için imkânsızdır ve Sovyetler Birliği'ne tekrar dönerek Moskova Sinematografik Sanat Akademisi'nde eğitim görür. Daha sonra Budapeşte Haber Filmleri Stüdyo'larında ve Bükreş Belgesel Stüdyosu'nda çalışır.

Mészáros da Jancsó ve Makk gibi belgesel geleneğinden gelir: 1959'lerin sonlarında Macaristan'a tekrar döndükten sonra, kurmaca filmlere başlamadan önce, on yıla yakın bir süre boyunca 30'dan fazla belgesel film yapar. 1960'larda MAFILM'e katılan Mészáros burada tanıştığı Miklós Jancsó'yla evlenir. On beş yıl süren bu evliliğinden olan oğlu Miklós Ifj. Jancsó *Günce Üçlemesi* ve birkaç filminde görüntü yönetmenliğini yapar.

Mészáros'un filmleri Macaristan sinemasında üzerinde pek durulmayan gerçeklikleri temel alır: Macaristan kadınının karşılaştığı duygusal sorunlar, ekonomik zorluklar, toplumsal baskı, ailenin bozulması, kentsel ve kırsal yaşamlar arasındaki çatışma, işçi sorunları... Mészáros'un filmlerinde kadın karakterlerinin tümü bağımsız ve kendi kararlarını kendilerinin vermelerini gerektiren koşullardadırlar. Bir söyleşide sinemasını şöyle açıklar Mészáros:

> *"Filmlerimde... banal hikâyeleri anlatırım ve bu filmlerde başkarakterler sürekli kadınlardır- Bir kadının açısından olan biteni betimlerim."*[23]

*Dokuz Ay*'da (*Kilenc Hónap*, 1976) fabrika işçisi Juli'nin bir aşk ilişkisinden bir çocuğu olur. Fakat çocuğu büyütebilmek için eğitimini bırakarak çalışmalı ve güçlü olmalıdır. Daha sonra bir mühendisle yaşadığı ilişkide de birlikte yaşamak gibi birçok konuda uzlaşma sağlayamaz. Kendisini taciz etmesine rağmen sevgilisine bir şeyler verebileceği, onu değiştirebileceğini düşünür, yanılır. Kadın, bu ilişkisinden doğacak olan ikinci çocuğunun bakımını da kendi üzerine alacaktırr. Filmde ikinci çocuğun doğumu gerçek bir doğumdur: Belgeselci Mészáros, Juli'yi oynayan Lili Monori'nin gerçek çocuğunun doğumunu filme alır.

---

[23] Martineau, Barbara Halpern. *The Films of Marta Meszaros or, the Importance of Being Banal*. Film Quarterly, Vol. 34, No. 1, Sonbahar 1980, s.22



*Dokuz Ay* (*Kilenc Hónap*, 1976)

Filmde vurgulanan annelik sorunu aslında Mészáros'un sıklıkla ele aldığı bir konudur. Mészáros'tan habersiz olmakla eleştirilen feminist yazar E. Ann Kaplan annelik vurgusunun neden bu kadar önemli olduğunu şöyle dile getiriyor:

> *"Annelik belirsiz bırakılmış alanlardan biridir. İçinde olduğumuz düzenin dışında bir açıklığı bulmamızdan ziyade durumu olduğu gibi yeniden düzenlememize müsaade eden bir alan bu. Bu cinsel farklılığı yeniden düşünmemiz için bir başlangıçtır, bir son değil."*[24]

[24] Halprin, Sarah. *Women and Film: Writing in the Margins*. Jump Cut: A Review of Contemporary Media, No. 29, Şubat 1984 içinde alıntı

Mészáros'un *İki Kadın* (*Ők Ketten*, 1977) filmi de hem annelik hem de kadın arkadaşlığı ve dayanışması üzerinedir. Filmdeki kadınlardan Mari bir kadın işçi yurdunun yöneticisidir. Kocasının sığlığı, mekanikliği ve kapalılığından dolayı tutkularını kaybetmiştir. Evliliği sevgisizdir. Juli ise genç, evli bir annedir. Alkolik kocasından her ne kadar uzaklaşamaya çalışsa da tutkuları onu her seferinde kocasına götürür. Mari'ninkinin aksine evliliği sevgi üzerine kuruludur. İki kadının, Mari ve Juli'nin dostluğu işçi yurdunda başlar. Juli kızıyla beraber yurtta kaldığı için atılmak üzereyken Mari onları kendi lojmanına alır. İki kadının ortak noktaları olan evlilik sorunları da yeni başlamış olan dostluklarını pekiştirir. Mari, Juli'ye alkolik kocasından ayrılması için yardım eder. Fakat Juli'nin kocasına bağlılığı, kocasının diğer erkeklerden farklı olan karakteri, Mari'yi kendi evliliğindeki tutku ve cinsel arzu yoksunluğu konusunda daha derinden etkiler. Mari'nin kocasından beklediği tutku dolu bir cinsel ilişki, çok kısa ve sevgiden yoksundur: Kocası onunla bir fahişe gibi sevişir ve *'işini bitirir'*. Bu mekanik cinsel ilişkinin sonunda kocası yerde uzanan Mari'ye yatağa gelerek uyumasını söyler ve ışığı söndürür. Burada Mari kocasında bir şeylerin değişmeyeceği gerçeğiyle tekrar yüzleşmiştir.

Filmde kadın-erkek ilişkilerinde kadının aşağılanışına ve anneliğe değinen Mészáros, bir çocuğun gözüyle anne-baba arasında devam eden çelişkili ilişkinin gelecek kuşaklar için nasıl bir yük olacağını da ele alır. Filmin sonunda, bir hastanede gözlem altına alınan babasının "normalleştiriliş"ine tanıklık eden çocuk, hiçbir şeyin yolunda olmadığını ve yetişkinlerin birer yalancı olduğunu haykırır.

---

http://www.ejumpcut.org/home.html (Erişim: Ocak 2008)

*Günce Üçlemesi*'nde (1982-1990) Mészáros yetim geçmişini ve kayıp ailesine olan saplantısını 1947-1956 dönemine damgasını vuran Stalinist rejimin etkileriyle anlatır. Sovyetler ve Macaristan arasında geçen gençlik yıllarında tanık olduğu Stalin döneminin baskıcı politikalarının toplumsal gelişmelere etkisinin yanı sıra, hem kendi manevi gelişimini ve biyografisini - annesinin öldüğü, babasının Sovyet kamplarında kaybolduğu dönemi ve sonrasını- hem de Macaristan yakın tarihini bir kaynak gibi yeniden ele alır.

Üçlemenin ilk filmi *Çocuklarıma Günce* (*Napló Gyermekeimnek*, 1982) yetim Juli'nin 1947'de Sovyetler Birliği'nden Macaristan'a bir evlatlık olarak dönüşüyle başlar. Juli, savaştan yeni çıkmış ve yıkılmış bir şehir olan Budapeşte ile aynı kaderi paylaşır. Üvey annesi Magda, Horty dönemi Macaristan'ının komünist direnişçilerinden ve Rákosi rejimin önde gelenlerindendir. Juli'nin masum duyguları, Macaristan'dan beklediği özgürlük ve varoluş sürekli Magda'nın disiplini, rejimin toplum üzerindeki baskısı, belirsizlik ve tedirginlik ortamı sebebiyle engellenir. Juli de okuldan uzaklaşarak kendini sinemanın düş dünyasına bırakır. Kırkların sonları ve ellilerin başlarındaki filmlerde ele alınan ideal gelecek düşleri gibi Juli barışık olamadığı düzenden uzaklaşır. Fakat kendisine yardım edecek iki sevgili dostu vardır: Magda'nın Juli'yle beraber Sovyetlerden getirdiği kardeşi ve Magda ile aynı saflarda yer almış fakat devrimden hoşnut olamamış János... İkisi de Juli'ye güçlü olabilmesi için yardım ederler. Fakat Juli'nin 1938'de Sovyetler tarafından tutuklanan babasından arda kalan birkaç anıyı ve imgeyi anımsatan János, sosyalist düşünceleriyle Macaristan tarihinin her döneminin yükünü taşıyarak filmdeki tarihsel öyküyle aynı kaderi paylaşır: Gençliğinden beri ulaşmak için savaştığı, en kötü anlarında bile inandığı Komünizm idealinden dolayı dev-

letle girdiği çatışma sonucu tutuklanır. Juli ise bir fabrikada çalışarak Macaristan'da olan bitenlerle yüzleşmeye başlar.



*Çocuklarıma Günce (Napló Gyermekeimnek,* 1982)

Mészáros'un gerçek haber-filmleri kullandığı film siyah/beyaz çekimlerle bir bütünlük oluşturarak dönemin etkisini çok iyi aktarır. *Çocuklarıma Günce,* Mészáros'un çocukluğu ve ilk gençlik yıllarında yüzleştiği toplumsal ve siyasal değişmelere uyanışının bir güncesi olarak da düşünülebilir. Juli'nin hayal gücüyle beslediği birkaç aile anısı filmde değişen duygularıyla Juli'yi sürekli ziyaret eder: Annesi doğum yaparken korkuyla

bekleyişi, babasının Sovyet askerlerince götürülmeden önce bir heykeli ıslak bir bezle örtüşü, Juli'nin boş ve büyük bir taşocağında *'baba'* diye haykırışı, bir çayırda *'kızıl saçlı, yeşil gözlü, uzun, üzgün, mutlu, şanssız ve sevimlice şarkı söyleyen ve dört dil konuşan'* annesine seslenişi... Juli'nin anne imgesiyle Magda arasındaki zıtlıklar; annenin sıcak izlenimi ve masumiyetine karşın Magda'nın katılığı ve disiplinciliği ile Magda ise, Juli için bir anne ideali olmaktan uzaklaşır. Fakat Juli'nin de Magda'ya olan mesafeli tutumu zamanla, üçlemenin ilerleyen bölümlerinde, ılımlılığa teğet geçer. Mészáros filmde Magda ile kendi üvey annesini anlattığını dile getirdiği bir söyleşide bu değişiklik için şunları söylüyor:

> *"AVO (İç Güvenlik Güçleri) üyesi olan üvey annem insanları sürekli korku durumunda tutan, hayatın, sevginin ve çalışmanın keyfini çıkarmalarına izin vermeyen rejimin tipik bir temsilcisiydi. Ondan nefret etmiyordum, aksine sonunda onun için üzülüyordum çünkü ona göre birey diye bir şey yoktu. Hatta ona daha çok müteşekkir olmam gerekirdi fakat ne hayatımda ne de filmlerimde hiç uzlaşma yapmadım."*[25]

Juli'nin János'a duyduğu sevgi, heykeltıraş babasının imgelerini János'la beraber anımsaması ve baba imgesi ile János'un aynı olması (ikisini de Polonyalı Jan Nowicki oynuyor) gibi öğelerle Mészáros, baba idealini de János'ta canlandırır. Baba figürünün Juli'deki derinliği, Szabó'nun *Baba* filminde babasını hayal gücünün imgelere yüklediği anlamlarla Takó'nunkini anımsatır zaman zaman. Savaşta yetim kalmış bir neslin hayallerini ve gerçeklerle yüzleşmesini...

---

[25] Portuges, Catherine. *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros.* Indiana University Press, 1993, s.134

*"Baba, bu günlüğü senin için yazıyorum. Böylece eğer hala hayattaysan nasıl olduğumu göreceksin. Sürekli annemi düşünüyorum, gözlerini, kızıl saçlarını... Ve bazen de onu koklayabiliyorum... Burada gerçekten sevdiğim sadece bir kişi var: János. Onu da senin gibi götürdüler."*

Juli'nin bu sözleriyle başlayan üçlemenin ikinci filmi *Sevgililerime Günce*'de (*Napló Szerelmeimnek*, 1987) Mészáros, Juli'nin yeniyetmelikten yetişkinliğe geçişini ve yönetmenliğe başlamasını Stalin rejiminin yorgun atmosferi bağlamında ele almaya devam eder. Filmde Juli'nin anılarını sepya tonda, haber-filmleri ve ayaklanma sahnelerini siyah/beyaz ve diğer sahneler renkli çekerek Mészáros gerçekliği farklı boyutlarıyla; düşler ve belgesel gerçeği yeniden üreterek ele alır. Macaristan tarihini siyasi ve toplumsal açıdan incelemeye devam ettiği filmde aynı zamanda Juli'nin sevdiklerinin tekrar kaybolması, Macaristan toplumunun karşılaştığı çöküntü, belirsizlik, tedirginlik ve yorgunluk gibi daha ayrıntılı konular için iyi bir yorum olanağı sunar.



*Sevgililerime Günce* (*Napló Szerelmeimnek*, 1987)

Artık kendi başına yaşayan Juli, kaçtığı üvey annesi Magda'dan kurtulamaması üzerine onun yardımını sinema okuyabilmek için kullanır. Fakat bir kadın olarak Macaristan'da pek şansı yoktur: Lenin'in *'sinema en önemli sanattır'* söylemi Macar bürokrasisinde 'sinema kadınlara bırakılamayacak kadar önemli bir sanattır.' sözüne çevrilmiş gibidir. Bunun üzerine Juli Moskova'ya, kadın erkek eşitliğinin daha belirgin olması gereken sosyalizmin merkezine giderek yönetmenlik okumaya başlar. Burada tanıştığı ünlü aktris Anna ile yakın bir arkadaşlık kurar. Anna Juli'nin zihinsel ve manevi gelişimine bir anne gibi olmasa da, ona gerçek bir kardeş gibi yardım edecektir. Magda'nın parti ve kariyeri için büründüğü Stalin döneminin katı ve disiplinci tavrına karşın Anna'nın dostluğu, yardımseverliği ve anlayışı Juli'ye aradığı cesareti verir.

1950'lerin ilk yarısındaki baskı ortamında Budapeşte ve Moskova arasında gide gele daha da umutsuzlaşan Juli, hapishanede belirsiz bir durumunda olan János'u ve János'un ortadan kaybolan oğlu András'ı aramaya koyulur. Macaristan'daki bu yolculuğu boyunca Rákosi rejiminin hem yakınları hem de tüm toplum üzerindeki travmatik etkilerine tanıklık eder. Gözlemlerini belgesel filme ve fotoğraflara aktarır. Fakat çiftçilerin zor koşullarını gösteren filmi *'gerçekliğin ötesine geçememesi'* sebebiyle Moskova'daki öğretmenlerince reddedilir. Yani gerçeklik olduğu gibi değil, daha iyi koşullarla filme alınmalı, fotoğraflanmalıdır. Mészáros'un gerçekliği, fotoğraflanan başarısız Stalinist sistemin Macar hükümeti tarafından ısrarla benimsenmesidir. Bir arşiv filminde görünen bir işçi kotanın epey üzerindeki üretim fazlasını Stalin'e armağan ettiğini söylerken, Juli'nin belgeselinde çiftçilerin fakirliğini göstermesi ne Sovyet'lerin gerçeklik anlayışına ne de Macar sinema sansürlerine uygundur.

Mészáros'un kullandığı bir başka haber-filmi de 1956 devriminin idam edilen reformcu lideri Imre Nagy'nin parlamento konuşmasıdır. Stalin'in ölümü ve Başkan Imre Nagy yönetimiy-

le başlayan politika değişiklikleriyle János serbest bırakılacaktır. Juli ise umutla eğitimini tamamlamak için Moskova'ya geri döner. Fakat reformlar yeterli değildir ve 1956 ayaklanmaları başlar. Sınırların kapanmasıyla Juli Moskova'da sıkışıp kalır.

Üçlemenin son filmi *Annem ve Babama Günce*'de (*Napló Apámnak, Anyámnak*, 1990) Mészáros, ayaklanmalarını ve ardından gelen terörü diğer iki filmden farklı olarak karakter ağırlıklı ele alır. Bir önceki filminin sonunda Moskova'da sıkışıp kalan Juli, Sovyetlerin Macaristan'daki ayaklanmaları "faşist ve bölücü" olarak algılamalarına tanık olur. Diplomasını alarak Macaristan'a tekrar döndüğünde ise sokaklarda, alanlarda tamamen farklı bir şeylerin olduğunu fark eder: Bir devrim. Juli de devrimde yerini alır. Imre Nagy yönetimi ve János gibi Sovyet müdahalesi karşıtlarının başlattığı reform ve ayaklanmalar, egemenliğin parti yerine işçi meclislerine verilmesi içindir. Ayaklanmalar parti kadrosunun kaçışlarıyla başarıya doğru ilerler. Bu durumda Juli, evinde gizlenen Magda'nın karşısına, kamplarda öldürülen babasının masumiyetini kanıtlayan bir belgeyle çıkarak ondan hesap sorar. Fakat intiharın eşiğindeki Magda'ya olan katı duyguları yerini artık acımaya bırakır.

Devrimin Sovyetlerce kısa sürede bertaraf edilmesiyle ülkeden yüz binlerce kişi Batıya kaçmaya başlar. Juli de János ile Viyana'ya kaçar. Sosyalist Blok'un Budapeşte'den sadece 250 km uzaktaki Batı hayaline; özgürlüğe, modern yaşamın rengârenk sokaklarına, dükkânlarına ve tüketimin dayanılmaz çekiciliğine rağmen János, Juli ile Macaristan'a geri dönerek devrimdeki yerini bırakmaz ve savaşmaya devam eder. Fakat susmayan silahlar ve Sovyetlerin tankları ayaklanmaları bastırır; reform ve Sovyetlerden bağımsız olmak isteyenler yakalanır, kimileri hapse gider kimileri idam edilir. 1956 öncesi rejimin önde gelenleri üzerindeki ele verilme korkusu artık yerini Sovyet etkisinde yeni bir yönetimin dehşetine bırakır. Magda rejimde ve partideki yerini tekrar alır. János ise yakalanır ve idam edilir.

János'un ölümünün Juli'deki etkisini ise Mészáros şöyle yorumluyor:

> *"... János'un figürü Juli'nin aklındaki babanınkiyle beraber erir ve babanın idamı János'unkinde yansıtılır. Juli'nin iki sevgilisi –babası ve János- bir kişi olurlar ve János'un ölümüyle ikisi de artık yok olur. Juli şimdi hayatına tekrar başlamak için geçmişini ve yalnızlığını kabullenebilir."*[26]

*Kisvilma - Az utolsó napló* (*Küçük Vilma: Son Günce*, 2000) filmiyle üçlemeye son bir ek yaparak Sovyetler'de geçen çocukluğunu da anlatan Mészáros'un *Günce*'si hem sinemasını hem de dönemi anlayabilmek için Macar sinema tarihinde önemli bir belge gibidir. Mészáros *Çocuklarıma Günce* ile 1984 Cannes'da en iyi film ödülünü alarak Macaristan'da hem önemli bir yönetmen olduğunu kanıtlar hem de olumsuz tepkilerle karşılaşır.

*Günce*'den sonra Sovyet Blok'un yıkılması ve Macaristan'da değişen rejimde de Mészáros, kadın sorunları ve ilişkileri, annelik, bir kadının toplumsal dizge içindeki yeri ve tutumu gibi filmlerindeki ortak temaları toplumsal gerçekçi bir zeminde ele almaya devam eder. *Fetüs*'te (*A Magzat*, 1993) modern Macaristan'ın işsizlik ve geçim zorluğu engeline takılan evli ve çocuklu Anna'nın annelik tutkusunu, karşılaştığı seçim ve karşılıklılık ilişkisini anlatır. İşsiz kocası ve çocuklarıyla ekonomik zorluklar geçiren Anna hamiledir ve kocasıyla beraber kürtaj yaptırma kararı alır. Fakat çalışmaya yeni başladığı işyerinin patronu Teréz ona farklı bir seçenek sunacaktır: Anna çocuğu Teréz için doğuracaktır. Eğer kabul ederse alacağı parayla hem ailesinin ekonomik durumu iyileşecek ve çocukları iyi bir eğitim imkânına sahip olacak hem de evlerini onarabilecektir. Kocası durumu kabul edemeyeceği için Anna bir süreliğine, çocuk doğana kadar

---

[26] A.g.e., s.136

Amerika'da çalışıyor yalanıyla saklanacaktır. Teréz'in teklifini kabul eden Anna, çocuk doğana kadar Anna Teréz'in yanında kalır. Her ne kadar iki karşıt sınıftan gelseler de iki kadın arasında zamanla derin bir karşılıklı manevi bağ oluşur. Başlarda Teréz'in temsil ettiği kapitalist üretim mantığıyla hamilelik arasındaki fark, iki kadının beraber banyo yaptıkları küvette aralarında geçen konuşmada Anna'nın bebeği kastederek *'Defolu ürünleri kabul etmezsin, değil mi?'* sorusu ile sorgulanır. Fakat doğumdan sonra Teréz, bebeği her ne kadar içten bir annelik duygusuyla istese de Anna'ya geri verir. Annelik arzusunun nesnesi parayla satın alınamayacak bir şeydir.



*Fotils* (*A Magzat*, 1993)

Film ilk bakışta çatışan iki sınıfın sömürü hikâyesi gibi görünse de kapitalist ya da sosyalist tutumda olmadığını gösterir. İki karakterin karşılıklılık ilişkisi feminist bir bakış açısının ürünü olmaktan da uzaktır. Mészáros bu ilişkinin boyutlarını tüm

ideolojik sınırlamaların ötesine taşıyarak önyargılı bir bakış açısını ortadan kaldırır. Belki de değişen düzenle (eski sosyalist düzenden üretim-tüketim ilişkisinin hâkim olduğu modern kapitalist topluma geçişle) beraber Mészáros'un sinemasını başka bir boyutla, kişiler arasındaki sıcak ve insancıl dostluk ilişkileri olarak da açıklamak mümkündür. Filmlerinde ele aldığı kadın, işçi ve aile sorunları, annelik olgusu toplumcu gerçekçilik geleneğinin etkilerini taşımaya devam eder. György Lukács'ın toplumcu gerçeklik ve sinema hakkındaki fikirlerinden etkilen Mészáros bütünselliğin aile ve ev zemininde, kadın-erkek ilişkilerinde başlayacağına işaret eder.

## KÁROLY MAKK



Çocukluğu babasının çalıştığı bir sinemadaki sandalyeler arasında, makinist odasında, makaralar ve filmlerle geçen Makk'ın İkinci Dünya Savaşı sonrası Macaristan sinemasının gelişiminde önemi büyüktür. Macar dili ve edebiyatı, sanat tarihi, estetik ve ardından Budapeşte Film Sanatları Akademisi'nde yönetmenlik eğitimi aldıktan sonra Rádvanyi'nin *Avrupa'da Bir Yer* filminin kadrosunda çalışan Makk ilk filmi *Liliomfi*'yi (1954) Ede Szigligeti'nin bir komedi oyunundan uyarlar. 1800'lerin başlarında geçen komedi oyununu uyarlarken,

dönemin toplumsal durumunu, zengin olmayan sınıfların tiyatro biletini yumurta karşılığında almak gibi yaşam biçimlerini betimler. Oyunun sonunu ise bir burjuva miras uzlaşımından, özgürlükçü ve meteliksiz bir yaşam seçimine çevirir. Makk, 1920'lerden 2000'lere kadar ülkesinde ve dünyada meydana gelen karmaşık olayları yaşayarak çalışır. *9 Numaralı Hastane* (*A 9-es Kórterem*, 1955), *Ház a sziklák alatt* (*Kayalar Altındaki Ev*, 1958) ve *Fanatikler* (*Megszállottak*, 1961) gibi birkaç önemli filmden sonra, 1950'lerin ikinci yarısında başlayan gelişmelerin de etkisiyle, 'Yönetmenlerin On Yılı' döneminde çektiği *Aşk* (*Szerelmem*, 1970) ile Makk'ın sineması önemli bir noktaya gelir. Makk, *Aşk*'ta ve diğer filmlerinde duyguların imgelerini kullanırak karakter derinliğine iner.

Macaristan'ın önde gelen yönetmenlerinden Petér Bacsó ile birlikte yazar Tibor Déry'nin iki kısa öyküsünden uyarladığı *Aşk*'ta iki kadının, 1950'lerin başlarındaki baskıcı Rákosi rejimine karşı ayaklanmalarda hapse atılan János'un eşi Luca ile yatalak annesinin birbirlerine sevgiyle tutunma hikâyesini anlatır Makk. Oğlu János'un Hollywood'da önemli bir yönetmen olduğunu düşünen anne ve hastalığından dolayı bu yalanı János adına yazdığı sahte mektuplarla devam ettiren Luca... Yatalak annenin geçmişinden gelen imgeler ve odasındaki eşya filmde kadının sürekli düşündüğü oğluna olan sevgisinin bir derlemesini oluşturur. Belki de oğlunun Amerika'da bir yönetmen olmadığını biliyordur fakat Luca ile oğluna olan sevgisi ve dönemin koşullarında güçlü olabilmek için bunu belli etmez. Luca ise yalanlar, siyasi bir suçlu olan kocasının yokluğu, dönemin tedirgin edici havası ve yalnız kalmışlık sebebiyle yaşadığı çöküntünün etkisinde zor bir dönem geçirmesine rağmen inanılmaz duygusal gücüyle ayakta durabilir. Annenin ölümünden sonra belirsiz bir şekilde serbest bırakılan János ise yeni ve sıradan bir yaşama uyum sağlamakta güçlük çeker.



*Aşk (Szerelmem, 1970)*

Macaristan'ın tarihindeki sancılı bir dönemde güçlü kalabilen anne ve oğul, anne ve gelin, gelin ve oğul arasındaki üçlü sevginin zarif anlatımı ile Makk, dönemin gergin ortamının ilişkiler üzerindeki etkilerini çok iyi ele alır. Evrensel bir tema, sevgi üzerine kurulu *Aşk*, Makk'ın filmografisinde anlatmak istediğini en iyi dile getirdiği filmidir belki de. Sinema için dile getirdiği şu düşüncelerini en somut şekilde süzgecinden geçirdiği filmidir:

> *"Bazen filmde, hayatta olduğu gibi, yaptıklarımız içgüdüseldir. Bir film yapmanın aslı bir tehlikenin güzelliğidir. Bu tehlike her şeyin selüloit üzerinde çekilerek daima aynı kalmasıdır. Yaratıcı hayatı boyunca bununla yaşamak zorundadır. Rastlantıyı kalıcı bir şeye dönüştürmüştür."*[27]

---

[27] Lipthay, Zsofia. *The image of loving life: Károly Makk.* Café Babel. The European Magazine, 2006

Macaristan'ın en önemli yönetmenleriyle çalışmış olan Mari Törőcsik, yazar Ferenc Molnár'ın eşi Lili Darvas, 1956 ayaklanmalarından sonra gerçekten hapis yatmış olan oyuncu Iván Darvas ve yazar Tibor Déry, Cannes'da Jüri Özel Ödülü alan filmin önemini pekiştirir. Déry'nin 1956 olaylarında antikomünist ilan edilmesi nedeniyle çekimine izin verilmeyen film de Makk'ın ve MAFILM'in Objektiv Stüdyo'sunun direktörü[28] olan Bacsó'nun yıllarca süren çabası sonucu yapılır. Makk'a göre yönetim *'büyük ihtimalle artık sıkılmış ve yorulmuştu, belki de Jancsó veya başka bir yönetmen ile uğraşıyordu.'* 2003'te Makk, Mari Törőcsik ve Iván Darvas ile 1956 devrimi zamanındaki bir ilişki üzerine *Buda ve Peşte'de Uzun Bir Hafta Sonu* (*Egy Hét Pesten és Budán*) filmini yapar. Makk filmde *Aşk*'la bağlantılar kurulmasını konusunda *"bu tamamen farklı bir öykü... sadece meraktan Aşk'taki birkaç kısa çekçimi geriye dönüş olarak kullandım. [Filmler] bir şekilde aynı aileden geliyor."* der[29].

Makk, 1980'lere kadar siyasi sorunlara değinen filmlerinde *Aşk*'ta yakaladığı başarıyı sürdüremese de, 1982'de lezbiyenlik ve siyasi baskı üzerine göz ardı edilemeyecek kadar önemli bir film yapar: *Egymásra Nézve* (*Başka Birine Bakmak*). Macar sinemasında - Szabó'nun *Albay Redl*'inden önce ve Fábri'nin *Hangyaboly*'sinden sonra- ender ele alınan bir olguya, eşcinselliğe değinen film 1956 devrimi sonrası Macaristan'ında geçer. Makk, Erzsébet Galgóczi'nin *Yasanın İçinde* (*Törvényen Belül*) adlı romanından uyarladığı filmde *Gerçeklik* (*Igazság*) adlı bir gazetede tanışan iki kadın gazeteci, Éva ve Livia arasındaki yakınlaşmayı anlatır. Evli olan

---

http://www.cafebabel.com/eng/article/16868/karoly-makk-linsoutenable-legerete-de-letre.html (Erişim: Nisan 2008)

[28] Macaristan'ın sosyalist döneminde herhangi bir işyerinin müdürü olanlar devlet tarafından atanmış görevliler, direktörlerdir.

[29] Robinson, David. *Szerelem*. Hames, Peter. *The Cinema of Eastern Europe*. Wallflower Press. 2004 içinde makale, s.207

Livia zaman zaman eşcinsel bir ilişkiden sakınır, cinsel kimliğini bilemez. Éva'nın ise Livia'ya olan tutkusu gün geçtikçe daha da artıyordur. İkili bu ilişkilerinde konuşmalardan çok görsel iletişim ön plandadır, içgüdülerle anlaşırlar. Siyasi sorunlar konusunda, koridorlarda *'dobra dobra'* konuşabilmelerine rağmen gazetede 'gerçekliği' 1956 sonrası Macaristanı'nın tedirgin ortamında pek de yazamadıkları gibi, lezbiyen ilişkileri de engellenir. Rejiminin tarımdaki kooperatifleşmedeki etkilerini araştıran Éva bir liberaldir ve çiftçilerin zorla kooperatife katıldıklarını anlayarak bürokrasinin yozlaştığını öne sürer. Gazetenin bu yazıyı sansürsüz yayınlayamayacak olması üzerine işi bırakan Éva hem lezbiyen olması hem de siyasi düşünceleri nedeniyle rejime tek başına karşı koyar. Livia ise siyasi kimliğinden çok cinsel kimliğiyle meşguldür. Bir partide tüm erkeklerle dans eder, kocasından ayrılıp Éva'yla yaşamak isterken her ikisini de kaybeder. Durumu fark eden kocası tarafından vurulur; artık 'anne' de olamayacaktır. Kocası ise tutuklanır. Lezbiyen eşi Éva da öldürüleceğini bilerek sınıra koşarken vurulur. Livia iki cinsel seçimini de, anne olma umudunu da yitirir.



*Başka Birine Bakmak* (*Egymásra Nézve*, 1982)

Makk'ın karşı koyulmaz sevgi, tutku ve saplantı anlarında kullandığı ağır çekimleri, erotik ve mizahi öğeleriyle film *Aşk* ile benzerlikler taşır. Bir asansördeki ilk karşılaşma; bir kış akşamı başlayan ve zaman zaman soğukluğun içine sızdığı ilişki; bir kafedeki buluşmalarda çalan müzik, renkler ve parktaki bir bank gibi ilişkinin geliştiği ortamlar; *'sonuna kadar idam edeceklermiş gibi yapıp serbest bırakırlar'* gibi mizahi öğeler... Makk, sitilindeki mizahı ve sanatı yıllar sonra bir İngiliz ortak-yapımı olan *Kumarbaz*'da tekrar (*The Gambler*, 1997) hissettirir.

Dostoyevski'nin hayatından bir kesite dayanan Kumarbaz'da Makk, yazarı iflasın eşiğine getiren kumar tutkusunu ve umutsuzluğunu anlatır. Kumar borçlarını ödeyen yayıncısıyla yaptığı sözleşme gereği Dostoyevski'nin 27 gün içinde bir kitap yazması gerekir. Aksi durumda iflas edecek; bundan sonra yazacağı tüm kitaplarını ve kendisini yayıncısına karşılıksız sdevretmiş olacaktır. Fakat hastalığı ve kumar tutkusu nedeniyle bunun üstünden gelemeyecek durumdadır. Bu umutsuz durumunda, bir işe ihtiyacı olan Anna stenograf olarak Dostoyevski'nin yanına yerleşir. Anna, *Başka Birine Bakmak*'taki duygusal bakımdan yorgun olan ve masumiyetini kaybeden Livia'ya benzerken Dostoyevski *'sonuna kadar idam edilecekmiş gibi muamele görüp serbest bırakılırlar'* şakasının süzgecinden geçmiş gibidir. Dostoyevski, kendi kumar tutkusundan ve batağın içindeki yaşamından yola çıkarak romanı anlatırken Anna yazar. Fakat Dostoyevski'nin sara nöbetleri, kumar tutkusu ve Anna'nın yazara katlanamayacak duruma gelerek işten ayrılıp geri dönmesi gibi nedenlerle kısıtlı zamanları gitgide azalıyordur. Dostoyevski romanı anlattıkça film, kendi içindeki kurmaca zamanla roman zamanı arasında gidip gelirken Makk'ın diğer filmlerini çağrıştırır. Romandaki karakterlerle Dostoyevski'nin kendi hayatı arasındaki duygusal benzerlikler -Dostoyevski ve Anna arasındaki duygusal yakınlaşma ile romanda geçen ilişkideki paralellikler; gerçekle kurgu arasındaki görüntü ve renk

farklılıkları; solgun St. Petersburg ve canlı Roulettenburg atmosferleri; tutku ve duygunun yoğun olduğu sahnelerdeki ağır çekimler ile Makk'ın üslubu önceki filmlerini anımsatır.



*Kumarbaz* (*The Gambler*, 1997)

Filmlerinde genellikle aynı manevi anlatımı kullanan Makk, etkileyici, duygu ve coşku dolu görüntüleri ile Macaristan'ın, yakın tarihteki kişilerin, farklı karakterlerin duygusal durumlarını ele alır. Aynı zamanda sevgi, duygusal yorgunluk veya baskı ortamında karakterlerin vazgeçilmez bir öğesi olan mizah da filmlerindeki vazgeçilmez motiflerden biridir.

## PÉTER BACSÓ



Bacsó, tarihin trajik sayfalarının alaycı bir ileticisi gibidir. Sosyo-politik olayları ironik bir dille ele alır. Çekoslovakya'da doğan Bacsó burada iyi koşullarda ve Pagan kültüründen gelen ailesiyle yaşar. 12 yaşında Budapeşte'ye gelerek Dil Bilgisi Eğitimi gördükten sonra 1946'da Tiyatro ve Film Sanatları Akademisi'nde tiyatro yönetmenliği okur. 1947'de *Avrupa'da Bir Yer* (*Valahol Európában*) filminde Géza von Radványi'nin asistanlığını yapar. 1950'de Akademi'den mezun olduğunda Hunnia Film Stüdyosu'nda dramaturgluk yapar ve aralarında Fábri'nin *Cehennemde İki Devre*'si de olmak üzere senaryolar yazar. Aynı zamanda Tiyatro ve Film Sanatları Akademisi'nde eğitmenliğe devam eden Bacsó yönetmenliğe 60'larda başlar. 35 yaşına kadar edindiği sinema çevresinden gelen bir yönlendirmeyle birkaç satirik, bol konuşmalı ve politik bakımdan güçlü film yaparak kendi sinema dilini yaratır.

> *"Tanık'tan Ah, Kanlı Hayat'a kadar en iyi filmlerim komedi ve trajedi arasındaki ince hat üzerinde yürür -onları birçok Macar filminden farklı kılan budur. Dünyaya ironik bir açıdan yaklaşırlar... olan biteni çok ciddiye almaz ve hatta trajik durumlarda bile gülümseyebilirler."*[30]

---

[30] Filmhu. *Interview with Péter Bacsó: Don Quijote, Sancho Panza and the Gastronomy*. Eylül 2005
www.magyar.film.hu%2Fprintcikk.ivy%3Fartid%3D6329864c-4175-4139-816e-ae727f1ccb22 (Erişim: Nisan 2008)

Belki de Bacsó'nun meramı, gerçeği ve mizahı kullanarak olup bitenler hakkında bir gülümseme yaratmaktır. Hiçbir trajediyi hazmedilmesi güç sonuçlarla ele almaya çalışmaz. Fakat filmleri sürekli gösterim engeline takılır. En önemli filmlerinden biri olan, Stalinist dönemdeki politikaları, duruşmaları ve tutuklamaları alaya alarak yerden yere vurduğu *Tanık* (*A tanú*, 1969) on yıl boyunca Macaristan'da yasaklanmıştır. Objektiv Stüdyo'nun direktörü olduğu dönemde de Makk'ın çekebilmek için uzun zaman çabaladığı *Aşk* filminin yapılması için mücadele eden Bacsó'nun bir diğer yasaklı filmi *Kitörés* (*Salgın*, 1971) ise Macaristan'ın büyük fabrikalarından birinin işçileri için yapılan özel bir gösterim büyük ilgi görmesi üzerine yönetim tarafından onaylanarak gösterime girebilir. Bacsó diğer filmlerinde de zamanının devam eden sorunlarını eleştirel ve mizahi bir bakış açısıyla betimlemeye devam eder.

### *Bir Macar Satiri*

> *"Eğer bugün bir kral yarın bir dilenci olacağınız bir karnaval varsa işte bu o."*[31]

Stalin dönemi tutuklamalarının dehşetiyle beraber mizahını da ele alan Žižek karnaval derken Bacsó'nun satirini tanımlıyor sanki. Bacsó, Stalin rejimi etkisindeki Rákosi'nin yükseliş döneminde geçen *Tanık*'ta, bir kahraman olmayı akından bile geçirmeyen Tuna hendekçisi József Pelikán'ın başından geçenlerin bir kolajını yapar. Macar yönetmenlerin en çok ele aldığı dönemi ve rejimi, Macaristan sinemasında hiç rastlanamayacak kadar satirik bir dille betimlendiği film, hendekçi Pelikán'ın ailesini doyurmak için yasadışı yollarla bir domuzu kesmesi üzerine

---

[31] Groys, Boris, *Totalitarizm Karnavalı*, Bakhtinski sbornik III, Moskova: Labyrinth 1997, aktaran Žižek, Slavoj. *Stalinizm ya da Stalin İnsanın İnsanlığını Nasıl Kurtardı?* Sabri Gürses (çev.), Encore, 2008, s.67

hapsedilmesiyle başlar. Hapisteki oda arkadaşları ise Pelikán'ın eski işkencecisi bir faşist ve bir rahiptir (sosyalist rejimin ortadan kaldırdığı ilk iki alanın temsilcileri). Pelikán'ın hikâyesi eski bir dostu olan bakan Zoltán Dániel'in (Zoltán Fábri) onu hapisten kurtarmasının ardından bir dizi talihsiz ve komik tutuklanma, kurtulma, parti ve rejim için önemli yerlere atanma ve tekrar tutuklanma olaylarıyla devam eder. Yardımsever yoldaşı Virág ona komünist seçkinlerin uğrak noktalarında önemli pozisyonlarda görevler verir. Hendekçilik ve yersincabı avcılığından başka bir iş bilmediğini, ideolojik olarak kötü vasıflı olduğunu vurgulayan Pelikán, Virág tarafından bir havuzun müdürü yapılır. Fakat Pelikán, önemli bir generalin tek başına ve bilet almadan bu havuzun keyfini çıkarmasına katlanamayarak havuzu kamuya açar. Sınıf ayrımının ortadan kalkması beklenen sosyalizmin *nomenklatura*'sına, yönetici sınıfına yaptığı bu eylemin sonucu olarak işten atılır ve hapse tekrar gönderilir. Yoldaş Virág onu tekrar hapisten kurtararak bu defa bir eğlence parkının başına getirir. Pelikán burasını sosyalist sloganlar ve imgelerle donatma kararı alır: parkın adını İngiliz Parkı'ndan Sosyalist Eğlence Parkı'na çevirir; parktaki hayalet treninin adı Sosyalist Hayalet Treni olur. Pelikán, yoldaş Virág'ın *'Sınıf mücadelesi yoğunlaşıyor.'* uyarısı üzerine hayalet trenini de sınıf sorunu ele almak için kullanır: *'Zincirlerimizden başka kaybedecek bir şeyimiz yok'* sloganıyla kelepçeli işçi kıyafeti giydirilmiş iskeletler, Marks'ın ünlü *'Avrupa'nı üzerinde bir hayalet dolaşıyor'* sözüyle Avrupa haritasının üzerine yerleştirilmiş bir başka ürkütücü iskelet... Sonuçta parkın açılışını yapan ve *sosyalist hayalet treni* turuna çıkan general baygınlık geçirerek Pelikán'ı tekrar tutuklatır. Fakat Pelikán'ı normalleştirmekte kararlı olan Virág onu bu kez bir portakal araştırma enstitüsünün başına getirir. *'Macar Portakalıyla İleri!'* kutlamalarında çocuklarının 'temsil portakalı'nı yemesi üzerine Pelikán, Virág'ın tavsiyesiyle bir limonu yeni 'Macar portakalı' olarak sunar. Macaristan'da yetişmesi söz

konusu Imayan bu limon, biraz sarıca ve ekşi olsa da Macar portakalı olmuştur artık.



*Tanık* (*A tanú*, 1969)

Bunlar gibi birbirini takip eden başarısızlıklarına rağmen Pelikán, Virág'ın *'Uluslararası durum yoğunlaşıyor'* uyarısıyla onu neden sürekli daha yüksek pozisyonlarda görevlendirdiğine bir anlam veremez. Virág sürekli yoğunlaşan uluslararası durumdan dem vururken hendekçi Pelikán'ın tek derdi yükselen su seviyesidir. Fakat bir gün, artık bir dostu olduğunu düşündüğü Virág'ın ondan bir mahkemede yakın arkadaşı bakan Dániel aleyhinde tanıklık etmesini isteyince bütün terfilerinin nedeni anlaşılır: Kararı daha önceden Dániel'in faşist ve emperyalist bir ajan olduğu yönünde verilmiş bu sahte mahkemede Pelikán'ı kullanmak. Virág, Pelikán'ı Dániel'in suçlu olduğuna inandırır. Hatta Dániel hakkında kendi gözleriyle gördüğü somut gerçekler Virág'ın sözleriyle anlamını yitirir: Pelikán'ı ziyaretinde Dániel'in balık avlarken suya düşmesi, Virág'a göre faşist ve emperyalist 'kurbağa adamlar'a ajanlık yaptığının kanıtıdır. Sosyalist bir gelecek için Horty faşizmine karşı savaşmış Dániel gibi sosyalist rejimde önemli yerlere gelmiş yoldaşlar Virág'a göre *'şüpheli olmamalarından dolayı şüphe uyandırırlar'*. Fransız Devrimi'nin öncülerinden Danton'un *'Devrim önce kendi çocukla-*

*rını yer*' sözü Macaristan sosyalist devriminin önde gelenlerinden Dániel'in başına geleni açıklar bir bakıma. Rákosi döneminin retoriğiyle kandırılan Pelikán'ın ise yapması gereken tek şey kendisi için uzman bir yazarın hazırladığı tanıklık ifadesini ezberlemektir. Tanıklığının gerçekçi olması için konuşma hocalarından ders alır, hatta bir terapist hipnopedyayı[32] bile kullanır. Fakat hazır-yapım mahkemenin zamanı geldiğinde Pelikán, Dániel aleyhine tanıklık yapacak bir başkasının kendine, Dániel'e, Virág'a ve daha birçok komüniste işkence yapmış olan bir faşist olduğunu görünce verdiği tüm hazır-yazım ezber ifadelerden, sonucu çoktan belirlenmiş mahkemedeki rolünden vazgeçer. Tekrar tutuklanır ve idamla cezalandırılır. 1953'te, muhtemelen yeni yeni başlayan Stalinist rejim karşıtı gelişmelerin de etkisiyle son anda affedilir.

Stalinizm etkisindeki Rákosi rejiminin kararı önceden verilmiş mahkemelerindeki Kafkaesk belirsizliği –belirli bir suçun olmamasına rağmen ortaya çıkan savunma ve tanıklık çabalarını; yargı mekanizmasını gerçeküstü ve biraz abartılı bir dille eleştirir Bacsó. Trajedi ve komediyi bir arada kullanarak Stalin dönemi gibi baskının etkilerinin sürdüğü bir zamanda mizahtan yoksun erki mizahla yerer. 1956 devrimi öncesindeki bu Macar sosyalizminin bürokrasisini temsilen betimlediği Virág benzerine az rastlanan bir karakterdir. Sosyalizme körü körüne bağlılığı, fikirleri, sürekli tekrarladığı ezber-vecizeleri ve hatta böbreklerini çıkaran kendi işkencecisi bir faşisti bile sözde-bütünsel dava için sahte-tanık olarak kullanmaktan çekinmeyecek kadar ürkütücü karakteriyle Virág, Bacsó'nun satirinde unutulmaz bir gerçeküstü izlenim bırakır.

Toplumsal sorunlara olan mizahi bağlılığıyla Bacsó, olan bitenlerin çok da ciddiye alınmaması gerektiğini, aksine toplumdaki ürkütücü durumların da gülümseme yaratabileceğini *Forró*

[32] Uyurken öğrenme.

*vizet a kopaszra!* (*Dazlak Dazlağa!*, 1972) filminde de göstermeye devam eder. Filmde bir berber olan Boróka kazara bir müdürün tüm saçını keser. Bu olaydan sonra hem müdür hem de Boróka bunalıma girerler. Boróka adamın müdür olduğunu öğrendiğinde korkuya kapılır. İşten ayrılıp evine dönüşü onun için bir işkence haline gelir. Modern sosyal konutların arasında dolaşırken insanlar ve şehir sanki üzerine üzerine gelir gibidir. Hatta evinin kapısına küçük bir çocuk tarafından oyun için çizilen bir çarpı işareti nedeniyle kendinin sürekli izlendiğini düşünür. Kendi anahtarını kullanarak girdiği ev ise bir başkasınındır. Evdeki kadının yüzüne bakmadan onunla konuşur, ne kadın ne de Boróka birbirlerinin farkındadır. Özetle aynılaşmış konutlar, aynılaşmış anahtarlar ve aynılaşmış evler içinde yaşayan bu orta sınıf birbirlerini fark etmekten acizdir. Belki de bu olanlar Boróka'nın kâbuslarıdır. Fakat sosyalist modernlikte bunalan sınıf kendini kaybeder ve kendiyle çatışır. Boróka, Tuna nehri üzerinde bir köprüden kendini atmaya kalkışacak kadar depresyona girer. Çareyi müdürü bulup korkusuyla yüzleşmekte bulur. Fakat müdür de Boróka'dan korkmaktadır. Boróka müdürün de kendisinin saçlarını kestiğinde ödeşmiş olacaklarını ve ikisinin de huzura kavuşacağını düşünür. Kavuşurlar da. Fakat *başlarına* geleni başkalarına da uyguladıkça daha da rahatlarlar.

*Ah, Kanlı Hayat*'ta (*Te rongyos élet*, 1983) ise Bacsó 1956 devrimi öncesi rejimin aristokrasiden ve toplumun düşmanlarından intikam alırken ortaya çıkan trajikomik sonuçları anlatarak sarkazmını sürdürür. Filmde yetenekli ve başarılı bir operet şarkıcısı olan Lucy, İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden önce boşandığı kocasının bir kont olması nedeniyle tutuklanır. Bir müzikalde başrol oynamak üzereyken tutuklanan Lucy, kendini bir aktris olarak görse de, rejimin zengin sınıfa dair yargısına göre diğer aristokratlar ve gulaglar gibi halk düşmanıdır. Topluma yeniden kazandırılması için çiftlik işçiliği yapacaktır. Bunun için bir dizi gulag, aristokrat, kapitalist ve asillerle beraber

bir köye yerleştirilir. Burada yerli insanlar onu kısa zamanda *'bizden biri'* olarak kabul ederler: Lucy köy tiyatrosunun bir oyununda oynar ve deneyimsiz tiyatrocuların yardımını esirgemez. Fakat zamanla halkın devrimden beklediği özgürlük ve bolluğun yerini, erki elinde tutanların baskısına bıraktığına tanık olur.

Diğer filmlerindeki sarkazmı gibi Bacsó *Ah, Kanlı Hayat*'ta Stalinist rejimin erdemlerini, ince üslubuyla alaya almaya devam eder:



*Ah, Kanlı Hayat* (*Te rongyos élet*, 1983)

Eski bir baron, rejimin ona verdiği cezayı bir safari olarak görür. Fakat bunu Afrika yerine dili Macarca'yı anlayan insanların arasında yapıyordur. Lucy, kendisinden hoşlanan polis şefine silah zoruyla çıplak haldeyken şarkı söyletir. Sloganlar: Üzerinde *'Babam plan'ı %175 geçti'* yazan bir uçurtma ile Rákosi'nin bir portresinden yapılmış başka bir uçurtma birbirlerine girerek

yere çakılır. Sınıfsızlaşma siyasetinde eski sınıfların kaybedemediği alışkanlıklar: Aristokratlarından biri, eski ve sadık hizmetçisinin köye gelmesiyle sadece zengin köklerden gelenlerin davet edildiği bir eğlence hazırlar. Polislerce alıkonan baron öldürülecekmiş muamelesi görüp Çinli yoldaşlara tercümanlık yapması için parti üniforması giydirilir. Özgürlük ve bolluk için savaşan bir partili, eski zenginlerin evlerini siyaha, iyi sosyalistlerinkini ise kızıla boyar. Fakat filmin sonlarına doğru bir saman makinesinde biçilerek kızıl kanlar içinde can verir.

Bacsó'nun sosyalist dönemde çektiği ve yine yakın tarihi sorun edinen *Hány az óra, Vekker úr?* (*Saat Kaç, Bay Saat?*, 1985), çağdaş Macaristan satiri olarak düşünülen *Banánhéjkeringő* (*Muz Kabuğu Valsi*, 1986) ve tarımda kooperatifleşme dönemi komedisi *Sztálin menyasszonya* (*Stalin'in Nişanlısı*, 1991) diğer önemli hiciv filmleri olarak görülür. Her ne kadar Macaristan'daki hazin durum ve şartları kimi eleştirmenlerce dalga geçilemeyecek kadar ciddi olarak görülse de Bacsó, olayları ele alışındaki ahlakçı-alaycı dilini sosyalizm sonrası dönemde de daha çok çağdaş Macaristan sorunları üzerinden sürdürür. *Megint tanú*'da (*Başka Bir Tanık*, 1994) artık emekli hendekçi olan József Pelikán'lar kapitalizmde de erk tarafından kullanılabilirler tekrar.

## ZOLTÁN HUSZÁRIK



Filmlerinde Macar romantizminin etkisindedir Huszárik. Annesinin bir gulag olması nedeniyle atıldığı Budapeşte Tiyatro ve Film Sanatları Akademisi'ne tekrar dönmeden önce, yoksul olduğundan kimisi ağır olan çeşitli işlerde çalışır. Fakat bu hüzünlü zamanlarında da resimler yaparak sanatla ilişkisine

devam eder. Akademi'den mezun olduktan sonra István Gaál, Sándor Sára, István Szabó gibi yönetmenlerin filmlerinde oynayan Huszárik kısa ve uzun filmlerinde edebiyattan ve resimden faydalanır. Etüt filmi olarak çektiği ilk kısa filmi *Játék*'te (*Oyun*, 1959) aralarında sözlü bir iletişimin kalmadığı iki mahkûmun hücre pencerelerinden içeri sızan bir ışıltının damalı yansımasında heyecanla satranç oynamalarını anlatır. Işıltı kaybolunca mahkûmlar tekrar yalnızlıklarına çekilirler. Huszárik'in bu ilk filmindeki varoluşçu ve estetik motif bir sonraki kısa filmi *Grotesk*'te (*Groteszk*, 1963) de intihar etmek isteyen bir ressamın portresiyle devam eder. *Ağıt* (*Elégia*, 1965) ise Huszárik'in anlatı yöntemini özetler bir bakıma. Sinematografçı János Tóth ile Béla Balázs Stüdyosu için yaptığı 19 dakikalık *Ağıt*, atlar hakkındadır. Macar ovası *puszta*'da özgürce koşan bir at, bir yük hayvanı olarak boyunduruk altına alınır. Filmde geçen bir şimşeğin ardından kalmış gibi yanmış, kesilmiş çıplak ağaç dalları, donmuş karelerdeki at yüzleri gibi pitoresk imgelerin anlamları soyuttur, yoruma açıktır.

### *Burjuvazi Çıkmazı*

Huszárik, ilk uzun filmi *Sinbad*'ı (*Szindbád*, 1971) Macar yazar Gyula Krúdy'nin zevk düşkünü hayatına ve hikâyelerine dayanarak filme alır. Huszárik filmde çağdaşlarından farklı olaylara değinir. Kadının şehveti, yemek ve şarap için yaşayan, sonunda hayatının sığlığını fark eden on dokuzuncu yüzyıl burjuvasını anlatır. *'Fazlasıyla Macar'* bulunduğu için filmin uluslararası gösterimi Macar hükümetince bir süre engellenir. Fakat dönemin en iyi anlatı filmlerinden birisi olarak düşünülür. Filmde alıcı, anlatıdan anılara geçişlerde Sinbad'ın ilişkiler zincirinin hızını, hızlı sahne geçişleriyle yakalar. Burada Huszárik hatıraların bir derlemesini sunar. *Sinbad* Makk'ın *Aşk*'ındaki gibi imgelere bağlıdır: Eski bir kitabın sayfalarının arasındaki bir çiçek,

buz gölünü kaplayan buz kayağı izleri gibi... Fakat film erkek deneyimini anlattığından dolayı kadının yansıtılması açısından olumsuz bulunur. Sinbad'ın aşkları hep kendi arzularına hizmet eder. Kadınların duyguları çok az ifade edilir. Fakat Sinbad aynı zamanda zayıf bir karakterdir; buz gölünde bir kadın ellerinden yitip gider. Sinbad kapıyı yanlış yöne iterek çıkamadığı odasındaki boşluğunda sallanır.



*Sinbad* (*Szindbád*, 1971)

Filmi, Sosyalist Macaristan'ının bir öncüsü olarak düşünmek de mümkün... 1919 devrimi öncesi burjuvazinin hayattaki anlamı yakalamada güçsüz kaldığı an gibi... Bu bakımdan Sinbad, tarihselliğe pek önem vermeyen Hollywood bakışıyla açıklanamayacak bir örnektir. Filmin görüntü yönetmeni de István Szabó ve István Gaál gibi yönetmenlerle çalışarak filmlere farklı estetik değerler kazandıran, aynı zamanda bir yönetmen olan Sándor Sára'dır.

### *Güneş Yolu*

İkinci ve son uzun filmi *Csontváry*'yi (1979) iki zamanda anlatır Huszárik: 'Güneş Yolu' ressamı Tivadar Kosztka Csontváry'nin yaşamından, menkıbesinden, fikirlerinden kesitlerin olduğu geçmiş zaman ie ressamı canlandıracak aktör Z'nin ressamın kişiliğine bürünme hikâyesinin geçtiği şimdiki zamanda. Filmde ressamın ve aktörün hayatındaki benzerlikler deliliklerinde kesişir. Her çağdaş sanatçının karşılaştığı kişiliğe bürünme sorunu, iki sanatçının da yaşadığı yabancılaşma, takıntı ve kenarda kalma sorunları gibi... Csontváry'nin Avrupa ve Orta Doğu'dan geçen Güneş Yolu; Taormina'daki Yunan tiyatro harabeleri, Atina, Lübnan'ın sedir ağaçları ve Arap çölleri aynı zamanda iki sanatçının da yorucu yolculuklarının durakları olarak resmedilir.



*Csontváry* (1979)

*Csontváry*, ressamı ve aktörü oynayacak tanınmış Macar oyuncu Zoltán Latinovits'in ölümü üzerine tekrar yazılır, çekilir ve beraberinde gelen sorunlardan sonra gösterime girdiğinde beğenilmez. Üst üste gelen sorunlar nedeniyle Huszárik, filmdeki iki sanatçı gibi umutsuzluğa kapılır, yorgun düşer ve intihar eder.

# Demir Perde Açılırken

Seksenlerde Kádár rejiminin uyguladığı liberal siyasetlere devam eder. 1956 ayaklanmaları sonrasından beri başkanlığa devam eden Kádár'ın yerini alan reformcu Károly Grósz da demokratik politikalar izler. Bunlar yukarıda anlatıldığı gibi sinemada 1956 olayları gibi birçok sansürün çözülmesine imkân sağlar. Sosyalist dönemde her ne kadar sinemanın kamulaşmış olması film çekiminin önünde engel gibi görülse de 60'lardan 80'lerin sonlarına kadar sinemacılar çeşitli yollarla; sembolik ve özgün dillerle devletin engellerini aşabilirler. Devlet de katı çizgilerle sinemanın gelişimini olumsuz bir şekilde etkilemez. Hatta sinema Parti tarafından bir siyasi araç olarak kullanıldığı için devamlılığını sağlamaya devam eder. Fakat Berlin Duvarı'nın yıkılışı sonrası Demir Perde ülkelerinin dönüşüme başlamasıyla, diğer Doğu Bloğu sinemalar gibi Macar sineması da sancılı bir döneme girer. Sinema, devletin elinden alınarak özelleştirilir. MAFİLM tekelindeki stüdyolar ayrışır. Dağıtımın çoğunlukla Amerikan firmalarına geçmesi ve Hollywood tarzı sanayi standartların gelmesiyle film yapım maliyetleri yükselmeye başlar. Böylece devletin baskı ve sansür araçlarından kurtarıldığı düşüncesinin bir yanılgı olduğu zamanla anlaşılır. Her

ne kadar bir yasayla sinemanın kültürel miras olduğu ve devletin sinemayı finanse etmekle sorumlu olduğu kabul edilse de, hükümet değişiklikleriyle politikalar da değişir. Sinemacılar devlet dışı kanallardan para bulmak zorundadırlar.

Aslında Macaristan'ın 60'larda meyvesini vermeye başlayan sinema geleneği, 90'lara kadar birçok disiplin ve sanatla bütünleşmiş bir estetiğe sahiptir. Sinema, Macaristan gibi küçük bir ülkenin derdini anlattığı bir araç gibidir sanki. Daha önce de söz edildiği gibi filmler için kaynak sağlamak da genelde sorun değildir. Bu kaynaklar kapitalist dönemdeki kadar yüksek olmasa da, sosyalist dönemde bir film yapabilmek için genellikle yeterlidir. Mesela Jancsö'nun rejimin yasaklamaktan son anda döndüğü *Umutsuzlar* filmi dönemin en yüksek maliyetli filmlerinden biri (17 milyon forint) olmasına rağmen bu bile bir film için az sayılacak bir miktardır. Fakat doksanlarda özelleşen, zaman zaman iflasın eşiğine gelen stüdyolar, film çekimi ve dağıtımı için zorlaşan şartlar, iktisadi ve sosyo-politik dönüşüm süreci sinema için hayal kırıklığını da beraberinde getirir. Ticari veya bir pazar olarak sinema anlayışıyla daha önce hiç karşılaşmamış olan sinemacıların değişen düzene ayak uydurmaları biraz zor olacaktır. Hollywood, buradaki köklü sinema geleneğini özel stüdyolarla ele geçirerek Macaristan'da hâkim olmaya başlar. Film çekmek eskisi kadar kolay değildir artık. Büyük bir sinema geleneğinin dağılmaya başladığı kapitalist dönemde yetişen sinemacılar, 1950'lerden 80'lere kadar devam eden eğitimden ve bütünsel bir estetik oluşturma fırsatlarından yoksun kalırlar.

Yeni düzende gelenekten gelen Bacsó, Jancsó ve Mészáros gibi yönetmenler filmlerinde üslupsal pek bir değişiklik olmadan bu güne kadar bağımsız ve popüler çizgi dışında filmler yapmaya devam ederler. Daha önce de bahsedildiği gibi uzlaşmaya, uluslararası alana çıkmaya önem veren Szabó, geçiş dönemi ve sonrasında hem *Günışığı* gibi yüksek bütçeli gişe filmle-

ri hem de *Rokonok* gibi bağımsız filmlerle devam eder. Makk'ın *Kumarbaz*'ı ve Bacsó'nun kimi filmleri de ticari sinemaya olan bir eğilimdedirler. Bağımlı ve bağımsız bir durumda, Hollywood'un etkisine en muhalif duruşu Béla Tarr sergiler. Gerçekçi, belgeselci filmler çeken Lívia Gyarmathy de eskilerden gelen diğer önemli yönetmenlerdendir.

## Temel Yaklaşımlar

Ahlaki, dini, kültürel ve kimliksel sorunlar yeni dönemde sinemada sık ele alınan öğelerdir. Yahudi kimliği ve sorunları teması bu dönemde geniş ölçüde ele alınır. Belki de 1985'te Claude Lanzmann'ın *Shoah*'ı, Yahudi sorununun Dünya sinemalarında da yoğunca irdeleneceği yeni bir eğilimin izlenimini veriyordur. Steven Spielberg'in *Schindler'in Listesi* (*Schindler's List*, 1993), Benigni'nin *Hayat Güzeldir*'i (*La Vita é Bella*, 1997), Polanski'nin *Piyanist*'i (*Pianist*, 2002) gibi filmler bu yaklaşımın ivme kazanmış olduğuna işaret eder. Macar sinemasında da yeni kapitalist dönemde bu yaklaşımın etkileri hissedilir. Béla Balázs Stüdyosu'nun deneysel ve belgeselci geleneğinden gelen Judit Elek'in anti-semitizmi ele aldığı *Bir Nelrin Anıları*'ndan (*Tutajosok*, 1989) sonraki filmlerinde de Yahudi kimliği önemli bir içeriktir. Doksanların sonuna doğru Macaristan sinemasının yeniden canlanışının izlenimini veren János Szász da, Shoah Vakfı destekli *A Holocost Szemei* (*Holokost'un Gözleri*, 2000) belgeselinde Yahudi Soykırımı'nı tanık çocukların gözlerinden betimler. István Szabó-Lajos Koltai ikilisine önceki bölümlerde değinilmişti. Uzun yıllar Szabó'nun Yahudi sorunlarına değindiği *Orta Avrupa Üçlemesi*, *Taraf Tutmak* ve *Gümüşiği* gibi filmlerinde çalıştıktan sonra Koltai, ilk filmi *Kadersiz*'de (*Sorstalanság*, 2005) Nazilerin Yahudi soykırımından payını alan Macarları ele alır. Video sanatçısı Péter Forgács *Miss Universe of 1929* (2006) çalışmasında, Yahudi bir Avusturya-Macaristan ailesinden gelen 1929 dünya

güzeli Lisl Goldarbeiter ve kuzeninin İkinci Dünya Savaşına kadar yaşadıklarını aile filmleri ve fotoğraflarıyla anlatır.

Sinemada temsili açısından göz atılabilecek bir başka kültür de Çingene kültürüdür. Doksanlı yıllara kadar, tam anlamıyla Macaristan Çingenelerini ele alan bir film neredeyse hiç yoktur denebilir. Doksanlar ve sonrası da azınlık kimliklerine değinmek için görece daha geniş alan tanıyamaz sinemaya. Genelde bir filtre mekanizması gibi bir şey Çingene ve diğer kimlikleri, kültürleriyle ayrıntılı ele almayı engeller gibidir. Post-modern 'öteki'nin ne sosyalizmde ne de kapitalizmde Batı'ya yönelen Macaristan devletlerince hazmedilemeyen kültürüne herhangi bir açıdan değinen bir film, *Woyzeck* (y.János Szász, 1994), Ildikó Szabó'nun *Cadılar* (*Csajok*, 1995) filmi ile gelenkten gelen Gyula Maár'ın Türk, Romen ve Yunanların yaşamından motifleri kullandığı *Balkan Balkan'ı* (*Balkán! Balkán!*, 1993) gibi birkaç filmi dışında yok gibidir. 2000'lerde bu tabu bir canlandırmayla aşılıyor izlenimi verir: *Nyócker!* (*Bölge!* - y.Áron Gauder, 2004). Fakat Budapeşte'nin çok-kültürlü Sekizinci Bölge'sinde geçen *Nyócker!*, Macaristan'da Çingeneler ve diğer 'öteki'lerin oluşturdukları bir Harlem atmosferi yaratır sadece. Kültürlere derinden değinmeyen, eril ve konvansiyonel bir alaycı dili vardır *Nyócker!*'in. Yalnızca Çingene yönetmen Tony Gatlif, Asya'dan Batı Avrupa'ya kadar uzanan bir coğrafyada Çingenelerin göçebe kültürlerini anlatan *Latcho Drom* (1993) ve *Transylvania* (2006) gibi filmlerinde hem Macaristan Çingenelerine hem de tüm Romanlara içerden ve önyargılı algıların ötesinde değinir.

Kapitalist dönemde ele alınan temalardaki bir başka yaklaşım, çocuklar ve tarihin sayfalarında kaybolan nesillerin deneyimleri, tanıklıklarıdır. Sosyalist dönemin sorunları ve kargaşasını çocuklar bağlamında betimleme aslında Macar sinemasında sık rastlanan bir durumdur. Radványi ve Szabó savaşın yetim kalmışlığını *Avrupa'da Bir Yer* ve *Baba*'da ele almıştılar. Fábri ise modernleşme ve çatışmanın çocukların nahif dünyaları üzerin-

deki etkilerini *Pal Sokağı Çocukları*'nda dile getirmişti. Gothár da *Zaman Durur*'da (*Megáll az Idő*, 1981) 1956'nın etkilerini, genç neslinin nesnel durumu üzerinden incelemişti. Bu yaklaşım doksanlar sonrasında da devam eder. Türkiye asıllı Macar oyuncu ve yönetmen Can Togay János *Tanrının Berisinde Bir Kış* (*Egy Tél Az Isten Háta Mögött*, 1999) filminde 1956 Macaristan'ının unutulmuş bir köyünün psikolojisini, 1956 olaylarından habersiz olmalarına rağmen isyana yönelişlerini, gençlerin sinema tutkusunu üzerinden filme alır. Lajos Koltai *Kadersiz*'de Holokost'u bir çocuğun gözünden anlatır. János Szász'ın *Holokost'un Gözleri* ve *Witman Kardeşler*'i (*Witman fiúk*, 1997), Szabolcs Hajdu'nun *Beyaz Avuçlar*'ı (*Fehér tenyér*, 2006) ve Csaba Bollók'un *Iszka'nın Yolculuğu* (*Iszka utazása*, 2007) da sosyalist dönemden sonra, çocukların deneyimleriyle tarihin, zamanın ve bugünün merhametsizliğini gösteren filmlerdendir.

Yukarıda söz edilen yönetmenlerin, filmlerin ve eğilimlerin yanı sıra, iki binlere gelindiğinde sinema geleneğinde sayıca azalan sanat filmlerinin dışında kalan, tür filmleri gibi filmler de artıyordur. Daha önce söz edildiği gibi devlet, kendi kültürel mirası sinemaya mali kaynak aktarımında pek başarılı değildir. Bu sebeple sanat filmi dışında, nüfusu on beş milyon olan Macaristan'da gişe yapabilecek film projeleri sinemacılara kaynak yaratan yapımcıların arzularına uygundur. Yapımcıların, bir film projesinde devlet kaynaklı yardım olmaması şartı gibi bir anlamsız bir önkoşulları da vardır. Bu nedenle doksanlar ve iki binlerin Macar sinemasında duygusal melodramlar, romantikler gibi tür filmleri sık gözlenir. Krisztina Goda'nın *Csak szex és más semi* (*Sadece Seks, Başka Bir Şey Değil*, 2005) gibi Hollywood tarzı romantik-komedisi buna bir örnektir. Goda daha sonraki filmlerinden *Szabadság, Szerelem*'de (*Özgürlük Aşkı*, 2006), Hıristiyan, neoliberal ve biraz post-modern bakış açısıyla 1956 olaylarını ele alır. Péter Tímár ve Tamás Sas (*9 és 1/2 randi - 9 and a Half Dates*, 2008) da zaman zaman gişe yapan güldürü filmleri çekerler. Öte

yandan Makk, Szabó ve Fábri'nin eşcinsellik ile insanları beyazperdede birleştiren nitelikli ve öncül eserlerinden sonra, Károly Esztergályos *Férfiakt* (*Çıplak Adamlar*, 2006) filminde, duygusal bakımdan altüst oluş bir erkek yazarın, aşk ve arzusunu nesneleştirdiği bir genç erkekle olan ilişkisini sıradan ve öncüllerini aratır bir şekilde betimler.

Her ne kadar Macaristan sinema geleneğindeki estetik eğilim sosyalist döneme göre azalmış olsa da iki binlerin umut vaat eden filmleri arasına, Nimród Antal'ın tamamı Budapeşte metro hatlarında geçen sembolik kara-komedi filmi *Kontroll*'u (2003) ile György Pálfi'nin diyaloglu ve diyalogsuz deneysel filmleri eklenebilir. Avangart video sanatçısı Péter Forgács da bağımsız ve tarihsel içerikli filmleriyle öznel ve başarılı bir motif oluşturduğu ve bunu filmlerinde yinelediği söylenebilir. *Privát Magyarország* (*Özel Macaristan*, 1988-2002) çalışmasında, 20. yüzyılın çeşitli dönemlerinde, farklı kişi ve ailelerin özel amatör film çekimlerini, fotoğraflarını kullanarak geniş bir özel hayat-arşivi oluşturur. Filmlerinde evrensel sembolleri kullanarak hem Macaristan insanının hem de tüm izleyenlerin anlayabileceği bir yapı kurmaya çalıştığını ifade eden Attila Janisch de *Másnap* (*Dünden Sonraki Gün*, 2004) ile Michelangelo Antonioni'nin *Yolcu* (*Profession: Reporter*, 1975) filmini anımsatan çorak bir mekânda, türevlere ayrılmış bir kişiliğin gizemini açarak kayda değer bir filme imza atar[33]. *Az Alkemista és a Szuz* (*Simyacı ve Bakire*, 1998) ile olumlu eleştiriler alan Zoltán Kamondi'nin çöp yığınları arasında, baskıcı ve düzenbazlıklarla dolu hayali bir ülkenin -buna liberal bir bakış açısıyla tasarlanmış sosyalist bir ülke denebilir- yozlaşmışlığını ele aldığı *Dolina* (2006) da, güçlü ve ayrıntılı bir dünya tasarımıyla ele alınmış önemli filmlerdendir. *Taze Ha-*

[33] Kendisiyle e-posta yoluyla yaptığımız söyleşide Janisch, *Dünden Sonraki Gün*'de oluşturduğu doğrusal olmayan zaman yapısının seyircideki algılama bağını kuracağını düşünmekle yanıldığını da ekliyor.

*va'da* (*Friss Levegö*, 2006) sinemada pek yer bulamayan, Macarlarca en utanılan mesleklerden biri olan tuvalet temizleyiciliği yapan bir kadın ile annesinin işinden utanan fakat onunla aynı karakterdeki kızı gibi, kenarda kalmışların izlerini süren Ágnes Kocsis de, özgün ve karakter derinliğine inen, sözü geçen mesleği unutulmayacak imgeler ve psikolojiyle betimleyen sinemasal dili ile iki binlerin en iyi bağımsız Macar yönetmenlerindendir.



*Taze Hava* (*Friss Levegö*, 2006)

# Birkaç Yönetmen ve Filme Dair

Yukarıda söz edilen nesnel ve nitel durum içinde, Macar sinemasının sanatsal ve sembolik eğiliminde bir düşüş olduğu söylenebilir. Aslında seksenlerin sonlarına kadar sanat filmleri ve popüler filmler arasında bir fark yoktur. Fakat bu durum artık görecelileşmeye başlar. Kâr güdüsü ve yapısal bilinç değişikliliği sinemacıların geldikleri geleneğin, okulun onlara sağladıkları sanatsal ve üslupsal farklılıkların zamanla kısırlaşmasına sebep olur. Sadece para sorunu değil, yeni ve farklı tarzlar ortaya koyacak yeteneklerin gelişeceği bir okulun, geleneğin etkisiz kalmış olmasının da sorunudur bu. Fakat yine de sinemanın tüm değişen koşullara rağmen gelişebileceği için olan umut, belli sayıda sinemacıların ışığında da olsa, devam eder. Ildikó Enyedi ilk filmi *Benim Yirminci Yüzyılım* (*Az én XX. Századom*, 1989) ile dönüşümün başladığı ve sinemanın bir krize doğru yol aldığı geçiş döneminde Macaristan sinemasının hala sanatsal ve estetik başarısının devam ettiğini gösterir. Filmde 20. yüzyılın telgraf gibi bilimsel gelişmelerini, güvercinle haberleşme gibi geleneksel motiflerini, çok-kutuplu ideolojik durumunu ve cinsel gelişmelerini, düşsel ve karmaşık bir anlatı tarzıyla betimler. Enyedi, binyılın sonlarına doğru çok kültürlülükle katmanlaşan Fran-

sa'da bir Macar ezoteriğinin saf bir aşkın ışığıyla yeniden doğuşunu anlattığı *Büyücü Simon*'da da (*Simon Mágus*, 1999) seyirciye, karakter derinliğini metafiziksel bir açıdan bakma imkânı sunar.

Öte yandan bir başka yönetmen Ildikó Szabó da *Çocuk Cinayetleri*'nde (*Gyerekgyilkosságok*, 1993) çocuk karakteri betimledikten sonra *Cadılar* (*Csajok*, 1995) ile çağdaş zamanların kadın-erkek ilişkilerindeki sarsıntıları gerçeküstü bir dille ele alır. Erkeğin *'Sen biyolojik olarak bir cadısın ve doğada gerekli bir bağsın... Ben de metaforik olarak çocukları doğuran kişiyim!'* iddiasına kadının *'O zaman ben de çocukların metaforik olarak annesiyim.'* diye karşılık verişinin havasında geçen *Cadılar*'da Szabó aynı zamanda Çingene kültürünün kadın-erkek ilişkisi motiflerine de değinir.

Sosyalizm dönemi yönetmenlerinden Péter Gothár ise sinemasında Macar gençliğinin tarihsel belirsizliği ve yorgunluğunu, toplumun kaderini belirleyen 1956 olayları ve sosyalizmin çöküşü gibi dönemlerindeki durumlarını, karamsarlığı, muğlâk bir mizah ve toplumcu gözlemlerle ele alır. *Zaman Durur*'da, 1950 ve 60'lar Macaristan'ının kargaşalı ortamında yetişen bir nesli anlatan Gothár, Rock'n'roll dinleyen, Coca Cola içen, cinsel özgürlüğü yaşayan, Amerika hayalleri kuran bir nesil aracılığıyla 1956 olaylarının etkilerine de göz atar. Reform ve Batı'ya açılma gibi amaçların savaşı olan 1956'da duran zaman, 60'ların liberal politikalarıyla Batılılaşan Macaristan'da da yerinde sayar. 1956 olaylarından sonra toplumda başlayan tedirginlik ortamında isyan, yerini karamsarlığa ve insanların içe kapanmasına bırakır. Kapitalist dönemde çektiği *A Részleg*'de (*İleri Karakol*, 1994) ise Gothár, totaliter bir rejimin ikna gücünü, mühendis bir kadının bir fabrika bölümünün başına terfi etmesiyle anlatır. Kafkaesk bir mekân ve karakter birleşiminin hissedildiği filmde sadece birkaç günlüğüne önemli bir göreve getirildiğini düşünen mühendis zamanla bunun bir yanılgı olduğunu anlar. Fakat

karşılaştığı bütün hayal kırıklıklarına, lükslerinin elinden birer birer alınmasına, tacizlere ve belirsizliklere isyan etmez. Bunları olduğu gibi ve hatta güler yüzle kabullenir. Yeni kalacağı yer şehirden, kasabadan, fabrikadan epeyce uzakta, karlı bir dağdaki kulübedir. Adını unuttuğu eski bir tanıdığı ve gelinciklerle kalacağı bu kulübede, buraya neden getirildiğini düşünerek geçirecektir zamanını. Bulacağı nedeni de buraya gelene kadar gördüğü her muameleye ses çıkarmayışındaki gibi kabullenerek düzelecektir.



*A Részleg (İleri Karakol, 1994)*

Macaristan'ın önde gelen belgeselcilerinden olan Lívia Gyarmathy de, seksenlerde Macaristan'daki azınlık sorunlarını ele alan birkaç ciddi belgesel ve sinema filmi yapar. Doksanlarda *Aldatma Sevinci*'nden (*A Csalás gyönyöre*, 1992) sonra çektiği

ikinci kurmaca filmi *Kaçış*'ı (*Szökés*, 1997), eşi Géza Böszörményi kendi deneyimlerinden yola çıkarak yazar. Sosyalist rejiminin son yılları ve 90'ların değişen siyasal ortamının Stalin etkisindeki Macaristan'da yaşanan trajedilerini ele almaya olanak tanımasıyla yapılan sosyo-politik tarih filmlerinden biridir *Kaçış*. Gyarmathy ve Böszörményi filmde haritada adı dahi geçmeyen, Macaristan'ın gizli Gulag kamplarından birinde bir grup esirin mücadelesini anlatırlar. Film, Macaristan sınırlarında bir yerde, esirlerin bazen neden orada olduklarına anlam veremediği kayalık bir çölün ortasındaki işçi kampında geçer. Üst düzey askerler arasında bile süren kuşkulu, korkulu ve baskılı atmosferde kurban edilenlerin isimleri, eski bir aristokrat esirin ezberindedir. Kamptan zorla kaçabilen genç esir, Sovyet uydusu devletlerin bağımsızlığını talep eden Batı'ya geçer ve Radio Free Europe'ta gizli kampları açığa çıkararak kurbanların isimlerini teker teker sayar. Öte yandan Stalin etkisinden sıyrılmaya çalışan reformcu Imre Nagy yönetimi, ilerleyen yıllarda özgür Batıyla yakın ilişkiler kurmaya çalışacaktır.

## János Szász: Acı içeridedir

Tiyatro yönetmeni János Szász'ın sinemasında yinelediği temel bir motif tıbbın kibridir. Filmlerindeki karakterler acılarının bilincindedirler. *Woyzeck*'de (1994) bir tren istasyonu nöbetçisi olan Woyzeck bir sahnede doktoruna *'Sizin yerinizde olsaydım, acıya yukardan bakmazdım.'* der. Tıbbın açıklayamayacağı yönleri vardır doğanın. Fakat doğanın materyal boyutunda Woyzeck, eşi tarafından aldatılır; doktoru tarafından bir kobay olarak kullanılır ve generali tarafından bir köle muamelesi görür. Etrafını çevreleyen materyalist dünyanın yıkımı ve çürümüşlüğünden İncil ve kendi içindeki masum çocuğun belirip kaybolmasıyla uzaklaşır.

*Woyzeck*'ten sonra Szász, tıbbı ve acıyı yeniden ele aldığı *Witman Kardeşler* (*Witman Fiúk*, 1997) ile önemli bir başarı elde eder. Film plastik öğeler, psikolojik derinlik, Avusturya-Macaristan Devletinin son zamanlarından loş ve minimal bir atmosferle doksanların sonlarına doğru umut vaat eden bir dönemin haberini verir. Bunu geçen on yıl için tam anlamıyla ifade etmek doğru olmayabilir fakat *Witman Kardeşler* son on yılın Macar filmleri arsında pek sık rastlanmayan bir filmdir. Filmde Szász otoriter babalarının ölümünün ardından sevgi arayışına giren iki kardeşi anlatır. Witman kardeşler, babalarının ölümünü çok kısa zamanda unutan duygusuz annelerinin kendine yeni bir âşık bulmasıyla saflığı ve masumiyeti yitirirler. Zamanla kendilerine bir ölüm oyunu yaratırlar. Önce babanın mezarındaki bir baykuşu yakalar ve oyunlarının nesnesi haline getirirler. Bir sahnede kardeşlerden biri "*Acı içeride, herkesin beynindedir... Baykuş da içinde acı olan bir evdir.*" der. Annelerinin kayıtsızlığı, sevgiyi onlardan gizleyişi, içerden çürüyen zaman ve mekân, kardeşlerin masumiyetini ellerinden alır. Kardeşler, annenin ve zamanın acımasızlığından ölüm oyunuyla uzaklaşırlar. Hissedemedikleri sevgiyi bir fahişede, bir hizmetçide ararlar. Baba'nın ölümü ve anne imgesinin eksikliğinde ihtiyaç duydukları sevgi ve şefkati buldukları fahişeye verilecek olan bir armağan, onları annelerini öldürmeye kadar götürür.

Szász *Witman Kardeşler*'i yirminci yüzyıl Macar edebiyatının önemli yazarlarından Géza Csáth'ın kısa ömrüne sığdırdığı kısa hikâyelerinden uyarlar[34]. Csáth'ın günlüğü ile bir başka kitabı *Deli Bir Kadının Güncesi*'ni (*Egy Elmebeteg nö Naplója*) uyarlamadan önce yaptığı *Holokost'un Gözleri* belgeselinde Holokost'u, hayatta kalan çocukların gözlerinden ve deneyimlerinden aktarır. Filmde kamplarda çekilen renklendirilmiş arşiv filmlerini

[34] Géza Csáth (1883-1919). Kısa hikâyelerle beraber oyun yazarı, müzik eleştirmeni ve nörolog. Aynı zamanda Dr. Jozsef Brenner olarak da biliniyor.

tanıkların görüşmeleriyle birleştirir Szász. Yahudi-Macar tanıklar, soykırım öncesi Yahudi geleneklerini ve renkli hayatlarının Horty dönemi Macaristan'ının Naziler yanında savaşa katılmasıyla yitip gidişini anlatırlar. Tanıklar anlatırken, renkli ve sönmekte olan çocuksu coşkunluğu ifade eden arşiv filmleri ön plana geçer. Çocukların hikâyeleriyle bütünleşen önemli bir Soykırım belgeseli yaparak, gerçeği kendi boyutlarında ve insancıl derinliğinde anlatır Szász.



*Witman Kardeşler* (*Witman Fiúk*, 1997)

Csáth'ın eserlerine geri döndüğü *Afyon: Deli Bir Kadının Güncesi*'nde bir akıl hastanesinde yıllardır ortaçağ yöntemleriyle tedavi gören Gizella ile uzun zamandır yazmak için esinini bulamayan morfin bağımlısı psikiyatr Brenner arasındaki şehvetli ve yıkıcı ilişkiyi anlatır. Hastaneye yeni gelen Brenner yazmak ve sevmekten yoksundur, duygusuz biridir. Doktorluğa devam

ederek kolayca elde edebildiği morfinle esine tekrar kavuşmak için çırpınır. Gizella ise ruhunu ve beynini içerden kemiren şeytana, kötülüğe teslim olmak üzeredir. Duygu ve şehvet doludur; sürekli yazarak kendini rahatlatır. Gizella'nın tedavisini üstlenen Brenner zamanla kadının tutkularından etkilenir; yazılarını okur ve ona yardımcı olmak ister. Gizella da hastanenin bakıcı rahibeleri tarafından sürekli yazmaktan alıkonduğu yazılarını ilk gören Brenner'in farklılığından etkilenir. Brenner her ne kadar Gizella ile aradığı esini ve tutkuyu yakalasa da, Gizella beynini kemiren seslerden, şeytandan ve acıdan kendini gitgide kaybediyordur. Kliniğin işkenceli deney veya 'tedavi' yöntemleri de bedenine, zihnine ve ruhuna zarar veriyordur. Umutsuz ve karamsardır Gizella. İnsancıl sevgiden ve şefkatten uzaktır. Hastanedeki işkencelerin acısından Brenner'a yakınlaşarak kurtulmaya çalışır. Kötünün çürütmeye yüz tuttuğu saf güzelliğiyle Gizella ve saf kötülüğe teslim olan Brenner huzura, aşka kavuşmuş gibi sevişirler. Fakat Gizella çok geçmeden Brenner'den acı dolu beynini yok etmesini ister. Böylece aradığı huzura kavuşacağını düşünür. Brenner de bunu ondan esirgemez.

Szász bir söyleşide Csáth (diğer adıyla Dr. Brenner) için *"...kendi gerçekliğini keşfetmede kusursuzca dürüst, kendisiyle ilişkisi ürkütücü ve itici fakat dürüst"* der[35]. Film için Csáth'ın günlüğünden yararlansa da film bir biyografi değil *"güzel ve çirkin hikayesi"*dir. Szász'ın tabiriyle *"Eğer kötü olmasaydı temsil ettiğin iyi ne olurdu?"* sorunsalının karakterlerin ruhlarının derinliklerine inen 'bir cerrahın neşteriyle' gözlemlenmesidir. Filmde tutku, yaşam ve ilhamla bütünleşen, pornografik kışkırtıcılıktan çok karakterlerin derinliğine anlam katan erotik bir sevişme sahnesi ve çıplaklığın önde olduğu diğer sahneler acının, ruhlara yapı-

---

[35] Filmhu. *„Remove my brain!" - János Szász: Opium: Diary of a* Madwoman http://www.szemle.film.hu/object.63667620-7D20-476F-AA1F-A36D6EF9BFD6.ivy (Erişim: Haziran 2008 Sah)

lan bir incelemenin, yaşamın, insancılığın, sevginin erotizmini gösterir.



*Afyon: Deli Bir Kadının Güncesi* (*Ópium: Egy Elmebeteg nő Naplója*, 2007)

## Péter Tímár: Geçmişe Dönük Post-modern Mizah

Macar sinemasında toplumsal yergiyi ustaca kullanan Bacsó gibi Péter Tímár'ın da filmlerinde gerçeküstü ve alaycı bir dili vardır. Sosyalist dönemin son çeyreğinde, işçileri tamamen kadınlardan oluşan bir koli fabrikasının dikizci erkini ve isyankâr dişilini anlattığı *Egészséges Erotika*'da (*Sağlıklı Erotizm*, 1985) modernleşmeyi alaya alır Tímár. Filmde pek de iş yapmayan fabrikaya gelen bir yangın görevlisi, fabrika müdürünü her yeri, özellikle soyunma odalarını gizli kameralarla donatarak modernleştirme konusunda ikna eder. İkili böylece kadın işçileri soyunma odalarında izleyerek kendilerine erotik bir video programı yaratırlar. Zamanla bu program sayesinde bolca müşteri bularak koli satışını artırırlar. Fakat kadınlar çok geçmeden olayın farkına varırlar. Satışlardan kazanılan paradan pay alabilmek için ikiliyi rehin alarak greve çıkarlar.

Filmde Tímár, sosyalist rejimin (retoriği gibi) ve Amerikan tarzı bir modern anlayışın (Marlboro gibi) erdemlerini ortaya koyar ve bunlarla tumturaklı bir dille dalga geçer. Her şeyin daha da modern olması gereken anlayışa sahip fazlaca bön patronlar, 1956'dan sonra ilk kez çıkan bir grevi sosyalist bilinç, retorik, mantığın zaferi vs. gibi tartışmalarla önleyeceklerini düşünerek yanılırlar. Kurmaca bir yangınla kadınları korkutmak isterken benzin kaçırmak için doldurulmuş yangın söndürücülerle fabrikayı tamamen kül ederler. Kadın işçilerin cinsel durumları üzerine yapılan bir anket, filmin sonunda salt retoriğin çöküşünü gösterir. Tímár, kahramanlara verdiği tumturaklı ve teatral dillerle Hollywood gibi önde gelen sinemaların basmakalıp gülmecelerinin ötesinde, mizahi ve alaycı bir motif oluşturur. Dille beraber, bazen hızlı bazen fazlaca kısa sahneler ve zamanda sıçramaların kullanımıyla Tímár daha sonra *Csinibaba* (1997) gibi filmlerinde kendini sıkça yineleyeceği bir tarz yaratır.



*Csinibaba* (1997)

1960'lar Macaristan'ının hem güzel hem de sancılı ortamında geçen *Csinibaba*'da, tedirgin bir dönem geçirmiş insanların küçük ve yalnız hayatlarından uzaklaşma arzularını anlatan Tímár, Helsinki'deki bir festivale katılabilmek için insanların girdiği yarışı, önceki filmlerindeki gibi deneysel bir sinemasal zamanı bir müzikalle birleştirir. Dönemin siyasi etkilerini işlemekten çok, ilk gençliğinin geçtiği döneme bir güzelleme yapar sanki. *La Dolce Vita*, Chesterfield, Coca Cola gibi yönetimce sakıncalı bulunanların insanların hayallerini süslediği bir dönemin psikolojisi, doksanlar Macaristan'ına, Tímár'ın alayı, müziğin ihtişamı ve devingen imgelerle ulaşır. Tímár'ın *Csinibaba*'daki deneysel tarzına yakın ve daha sert bir imgesel dili olan György Szomjas da *Roncsfilm*'de (*Iwrzwrfilmi*, 1992) benzer bir durumu; kapitalizme geçiş travmaları yaşayan Macaristan'ın melez kültürünü alaycı ve gerçeküstü bir dille betimler. Gábor Herendi'nin ticari tür filmlerinden komedi kulvarında sıyrılmayı başaran *Valami Amerika* serisi de (*A Kind of America*, 2002 - *A Kind of America 2.*, 2008), Macar kültürünü ve uzun süren komünizm sonrası Amerikaya bakış açısını sunması açısından dikkate değerdir.

## Lajos Koltai: Cehennem diye bir yer yok, kamplar var!

Szabó'nun görüntü yönetmeni Lajos Koltai ilk filmi *Kadersiz*'i, Nobel ödüllü Yahudi-Macar yazar Imre Kertész'in Buchenwald Yahudi toplama kampında geçen yıllarını anlattığı bir romanından uyarlar. Film, Budapeşte'de yaşayan 14 yaşındaki Gyuri'nin polisler tarafından sebepsizce alıkonup bir trenle gönderildiği Polonya'daki Yahudi çalışma kampı Buchenwald'da yaşadıklarının anlatısı üzerine kuruludur. Gyuri'nin oradan buraya yer değiştirdiği kampta zamanla ahlak, insanlık ve masumiyet yitip gider. Yahudi ahlakının katı sınırları bile anlamını yitirir: Gyuri'ye ailesi ve çevresince öğretilmiş olan *'Yahudi Yahudi'yi*

*kazıklamaz.*' gibi sözlerin bir anlamı kalmaz kamplarda. Günün tek öğün yemeği olan çorba ona yetmezken bir Yahudi yemek tefeciliği yapar. Fakat bir sonraki günün öğününü almak koşuluyla! Gyuri'nin yaşadığı zalimliğe direnebilmesi için bir gencin öğütleri ile çocuklara masumiyeti, itibarı ve coşkunluğu hatırlatan bir ihtiyardan başkası yoktur kampta. Zamanla güçten düşen Gyuri, savaşın sonuna kadar kalacağı bir hastanedeki yatak arkadaşının ölümünü gizleyerek öğünlerini yemek zorundadır. Savaş bittiğinde ise eski kimliğinden tamamen arınmıştır. Budapeşte'ye döndüğünde acı deneyimlerini bir süre hasıraltı etmeye karar verir. Kamplarda yetişen birçok çocuk esir gibi...



*Kadersiz (Sorstalanság, Lajos Koltai,* 2005)

## Szabolcs Hajdu: Yeni neslin sancılı geçiş dönemleri

İlk uzun filmi *Macerás ügyek* (*Yapış Yapış Bir İş,* 2000) ile birkaç ödül alan Szabolcs Hajdu *Tamara* (2004) ile yeni kuşakların önemli yönetmenleri arasına girer. *Beyaz Atmçlar*'ı (*Fehér tenyér,*

2006) kendisinin ve filmin kahramanı olan Dongó'yu canlandıran kardeşinin biyografisi üzerinden yola çıkarak çeker. Deneyimlerini, bir jimnastikçinin sosyalist Macaristan'da geçen amansız ve zorlu eğitim yıllarının ardından Kanada'ya geçerek yaşadığı uyum sorunu üzerinden anlatır. 10 yaşındaki kahraman Dongó, tek sıra olma çizgisini geçtiği için hocasının eskrim kılıcından ciddi bir yara alır. Eve geldiğinde, onun ne yaptığı ve ne hissettiği konusunda tamamen ilgisiz olan anne ve babası Dongó'dan bir konuğa jimnastik şov yapmasını isterler: Dongó amuda kalkar, duvara tırmanır, takla atar... Ailesi bu sırada bacağındaki yarayı fark ettiğinde ise Dongó ilk başta bir suçu olmadığını vurgularken, ailesinin *'sebepsiz yere dayak yememişsindir'* fikrine boyun eğer: Jimnastik salonundaki kızlara bıçak attığından dolayı eğitmeni onu cezalandırmıştır. Bacsó'nun *Tanık*'ında gözler önüne serilen rejimin ikna yeteneğinin Macar toplumunca zamanla özümsenmiş olması filmin bu sekanstaki dokundurmalarından biridir. Benzer bir sahnede, çocuklarını jimnastik salonunda izleyen veliler acımasız eğitmenin yaptıklarına şahit olurlar. Fakat ses çıkarmazlar. İsyanlarla dolu bir geçmişe sahip olan Macarlar susarlar. Çocuğunun cezalandırılışına şahit olan bir veli sadece çocuğu salona tekrar göndermeyerek verir tepkisini. Öte yandan eğitim deneyimi 'şiddet' ile özdeşleşmiş olan Dongó, genç bir eğitmen olarak geldiği Kanada'da bir öğrencisini *'sadece bir tokat atarak'* cezalandırır. Kanadalı veliler buna hararetle isyan ederler: Dongó çocukların eğitiminden alınır. Onun geldiği hayat, eğitim ve aile geleneği Kanada'daki postmodern örnekten tamamen farklıdır. Filmin sonunda, şefkatsiz geçen çocukluğu, kayıp gençliği ve hayal kırıklıklarıyla dolu yetişkinliğinin yüküyle ne eğitmen ne de olimpik bir jimnastikçi olarak başarıyı yakalayamayan Dongó, bir sirke katılarak hayatın devingenliğine katılır.



*Beyaz Avuçlar* (*Fehér Tenyér*, 2006)

Hajdu, hikâyesini ağır ve zor ilerleyen bir havada başlatarak kasvetli ve acımasız bir sosyalist Macaristan ile güvenlilik-temkinlilik hastalığında bir Kanada portresi çizer. Bir görüşmesinde daha iyi şartlar için Batı'ya giden insanların hikâyelerine olan merakını dile getiren Hajdu, bir sonraki filminin de benzer nesnel durumlara gözkırpacağını; Avrupa Birliği'ne girme arifesindeki Romanya'dan Fransa'ya göç eden bir Macar asıllı kadın hakkında olacağını anlatıyor[36].

[36] Van Hoeij, Boyd. *Interview: Szabolcs Hajdu on 'Fehér tenyér' (White Palms).* European Films, 15 Temmuz 2006
http://european-films.net/content/view/219/62/ (Erişim: Kasım 2008)

## Csaba Bollók: Deniz... Çocuk neredeyse orada

1990'ların yeni kuşak sinemacılarından Csaba Bollók, ilk uzun bağımsız filmi *Észak, észak*'ı (*Kuzey, Kuzey*, 1999) zor finansal şartlarda çeker. Ticari sinemanın Avrupa'daki etkisinden sakınarak film yapmanın zorluklarına aldırmadan bağımsız filmlere devam eden Hajdu günlük yaşamın ve gerçeklerin peşinde koşar. İkinci uzun filmi *Miraq*'tan (2006) sonra filme aldığı *Iszka'nın Yolculuğu*'nda (*Iszka utazása*, 2007) sosyalizmin çöküşüyle yoksullaşan bir kömür madeni kasabasında hayata tutunmaya çalışan 12 yaşındaki Iszka'yı anlatır. Iszka, çöplüklerin ve molozların arasında hurda demir parçaları toplayıp satarak alkolik ve çalışmayan ailesini geçindiriyordur. Annesinin attığı dayaklar, maden işçilerinden dilendiği yemekler, evden atılıp da sıcak bir uyku için kömür korlarından yapılan yataklar ve lağımlı çamurlarda zorlu yaşam mücadelesi geçiren Iszka ile küçük hasta kardeşi bir gün bir yetimhaneye yerleştirilerek çocuksu coşkunluğu kucaklarlar. Fakat Iszka, hasta kardeşini bir hastanede bırakarak alkolik ailesine ve çöplüklere geri dönmek ister. Çöplüklerden bir arkadaşıyla, nasıl bir şey olduğunu bilmedikleri 'deniz'i görme ve ona ulaşma hayallerinin peşinde yola koyulur. Arkadaşı, Iszka'nın denizin nerede olduğunu bildiğine inanmaz. Fakat Iszka, yetimhanedeki gizemli ve yardımsever eğitmeninin çocuklara, bahçede, banklar üzerinde verdiği yüzme dersinde gözlerini kapayarak hayalini kurduğu ve *'evet, işte burada'* dediği denizin nerede orada olacağını bilir. Çilleri, çamurlu pabuçları, kısa pantolonu ve kırmızı çorapları kadar gerçektir bu onun için. Radvanyi'nin *Avrupa'da Bir Yer*'indeki yaşlı müzisyeni anımsatan gizemli öğretmen, bir yıkımda yetişen Iszka'ya bu coşkuyu yaşatmıştır. Arkadaşıyla yola çıkmadan önce hasta kardeşini son bir defa görmek ve ona denizi gördüğünü, göreceğini söylemek isterken, yolculuğuna başlayamadan beyaz kadın tacirlerince kaçırılır. Aynı yöne, denize gidiyordur: Tacirlerce bir ge-

miye getirilir. Denizi gerçekten bulmuştur ama nereye gittiğinden ve onun neyi beklediğinden habersizdir...



*Iszka'nın Yolculuğu* (*Iszka utazása*, 2007)

Bollók bu sade, gerçekçi ve sıradan insanları ele aldığı filmini kendisinin de tanık olduğu iki kardeşin hikâyesinden uyarlar. Filmde Iszka'yı ve kardeşini oynayan oyuncular gerçek hayatta da aynı hikâyeyi yaşarlar. Yaşadıkları yer, Romanya'nın komünist döneminde ünlü bir maden bölgesi olan Zsil vadisi, sosyalizmden sonra yıkıma ve sefalete bırakır yerini. Bollók'un buradan uzun zamandır tanıdığı Romanya'lı iki Macar kardeş olan Mária ve Rózsika, çekimlerden sonra Bollók ve filmde oynayan eşi Ágnes Csere ile yaşamaya başlarlar. Fakat Mária, aynı Iszka gibi, ailesine, yıkımda yetişen çocukların yanına döner.

## György Pálfi: İnsanın Hayvansallığı

İki uzun filmi; *Hukkle* (2002) ve *Taxidermia* (2006) ile son dönem Macar sinemasında belirli bir eğilime yönelmeyen György Pálfi anlatı kalıplarının dışında bir yol izler. Konuşmasız filmi *Hukkle*'da, toprağın altında, kovanlarda, çimlerde, oyuklarda yaşayan hayvan ve böceklerin simbiyotik dünyalarındaki yaşam-ölüm döngüsüyle, insanların bu döngünün hayvansal bir parçası olduğunu gösterir. *Hukkle*'un örgüsünde bir köydeki günlük sıradan yaşamın organikliği ile güzelliğini ortaya koyar ve bunlardan hayvansal dehşetle birer birer kurtulur. Sürekli hıçkıran (filmin adı da hıçkırma sesinin Macarcasından başka bir şey değildir) yaşlı bir adam bir sabah yatağından kalkar, günlük işlerini yapar ve evin girişindeki banka oturarak yüzünden kaybetmediği gülümseyişi ve durmak bilmeyen hıçkırığıyla günlük köy yaşamını izler. Köyde güzel, sade ve huzurlu bir hayat vardır: Günlük işler yapılır, ilişkiler devam eder. Filmin bunları anlatım dili sade ve doğal seslerden oluşur. Fakat Pálfi, film ilerledikçe yaşamın başka bir boyutunu ortaya koyar; kır yaşamının içinde bir yerlerde insanların hayvansal döngüdeki yerine göndermelerde bulunur. Kır yaşamına yerleşen ölüm, filmin kahramanıdır: Yaşlı bir kadın kocasının yemeğine zehir karıştırır. Adamın kâsesinde kalan birkaç parça yemek, bir kedinin ve onu besleyen küçük bir çocuğun ölümüne sebep olur. Güzel ve günlük sıradan yaşamın içindeki dehşet açığa çıkar burada. Hayvan ve böcek ekosisteminde, ölümün konumuna insanları da yerleştirerek... Yatakta ölü yatan kocasının emekli maaşını alan bir kadın, bir arıyı parmaklarıyla ezdikten sonra yol ortasında yığılan bir arıcı, bir gölün derinliklerindeki cinayete kurban gitmiş bir balıkçı... Kedinin, çocuğun ve dedesinin ölümünü getiren kırsal otlardan yapılmış şişelerce zehir, kasabadaki her çekmecenin içindedir. Filmin sonundaki bir folk şarkının sözleri, kadınlara seslenerek zehrin reçetesini yazar: *"Eğer*

*kocanın yanında kalmazsan/Ona zehirli bir otmuş gibi davran/İyi bir tat için paprika da ekle/Sekiz saat içinde işi bitmiş olacak*". Özetle ölüm bu pastoral yaşamın her köşesine eklemlenmiştir. Yağmur altındaki baykuş -Macarlar için ölümün habercisidir- bunu sembolize eder. İhtiyar ise sürekli hıçkırmaya devam eder. Kim bilir, belki de hıçkırıkları da ihtiyarın öleceğine işarettir.



*Hukkle* (2002)

*Hukkle*'da görsel bir farklılık ortaya koyan Pálfi döngüsel öğeleri, deneysel kurgu ve tikelden genele geçen görüntülerle filme alır. Konuşmasız filmde seyirci bağını, müzikler, yakın çekimler ve görsellikle kurar. TV'nin, İtalyan filmlerinin, walkmanin, elektronik civciv makinelerinin, mikrodalga fırınların girdiği modern kırsal yaşamdaki sıradanlığın beraberindeki

hareketliliği ve garipliği vurgular. Dehşet ve şiddeti imgeleyerek, köydeki sıradan yaşamın güzelliğini ve huzurluluğunu ortadan kaldırır.

Pálfi, insanın bedenini, hayvansallığını ve çürüyüşünü *Taxidermia*'da anlatmaya devam eder. Fakat *Hukkle*'daki kadar sade ve konuşmasız anlatımı kullanmaz. Filmde bir ailenin farklı rejimlerde yaşama devam eden kuşaklarında kalıtımla devam eden tutkularını, alçalmışlıklarını ve içinde tıkılıp kaldıkları küçük çevrelerinin gerçeküstü hikâyesini, sagasını ele alır. Bu ailenin ilk ferdi bir teğmeninin hizmetçiliğini yapan Morosgoványi'dir. Yanlış zamanda 'çişini' yaptığından dolayı dudağı kesilerek cezalandırılmıştır. Fakat kendi küçük kulübesinde özgürdür. Burada libidinal arzularını hayalleriyle besler. Fantezilerinde menisinden oluşan yıldızları, masal kahramanı Kibritçi Kız'a gösterir. Hatta menisinden alevler çıkarır. Teğmenin kızlarını dikizlerken kulübenin duvarıyla mastürbasyon yapar. Teğmenin eşiyle ise bir domuz leşi üzerinde hayal ve gerçeğin karışımı bir havada sevişir. İkinci kuşak Kálmán ise Morosgoványi'nin, teğmenin eşinden olan gayrimeşru oğludur. Bir domuz kuyruğuyla doğar. Babasının hayvansı libidinal şehveti gibi Kálmán'ın tutkusu 'yemek'tir. 50'ler ve 60'lar sosyalizminde yeme-sporu şampiyonu olur. Kálmán'ın hikâyesini bu sporun ardı arkası kesilmeyen yeme-kusma antrenmanlarıyla anlatılır. Kálmán da Morosgoványi gibi rejimin komutasındadır. Rejim, sporu ve sporcuları Sovyet ve sosyalist ideal için kullanır: Kálmán ve eşi, özgürlüğün yirminci yılı anısına 45 kg. havyar yiyecektir. Kálmán'ın taksidermist oğlu Lajoska ise Kálmán'a göre *'leş zımbırtıcısı bir sıska'*dır. Artık kapitalizme geçen Macaristan kuşağını temsil eden Lajoska, baba imgesinin baskısı altına aile menkıbesinin yükünü taşır. Üç kuşağın en mükemmeliyetçi ve yalnız olan ferdi odur. Tutkusu, atölyesinde hayvan postu doldurmaktır. Küçük kulübesindeki hayal dünyasında yaşayan Morosgoványi, artık yerinden kalkamayacak kadar

şişmanlamış ve bir odanın içinde şişman kedilerini eğiten Kálmán gibi Lajoska da kendi atölyesinde sıkışıp kalır. Ailenin hikâyesinin, yalnızlığın, fark edilmeyişin etkisindedir Lajoska. Genlerinde ve bilincinde taşıdığı, sevecenlikten yoksun, çürümüş aile menkıbesini bir sanat eserinde gizleyerek korumak ister. Kedilerce öldürülen babasını mumyalar. Başını ve kolunu kesitiği son ana kadar kendi bedeninin organlarını da boşaltarak postunu doldurur. Lajoska'nın aile menkıbesini mumyalayarak koruma fikri için Pálfi'nin düşüncesi şöyle:

> *"[Lajoska] bıçak başını kesmeden önce anlatacağı bir şey olduğunun farkına varır. Hikâyeleri kimliğine ve insanın ne olduğuna dair fikirlerine aittir. Bedeni, kendi içine kapanmış bu mükemmel sanat eseri sadece hikâyeleriyle birlikte bir bütündür. Bir heykele dönüştükçe bir isim tarafından imlenmiş her şey kaybolur. Geriye sadece isimsiz, arkaik bir gövde kalır."*[37]

Lajoska böylece kendi mükemmeliyetçi tutkusunu ölümsüz bir sanat eseriyle sonsuzluğa taşıyarak ailenin çürümüşlüğünü santsal yorumunda gizler.

*Hukkle*'da olduğu gibi Pálfi *Taxidermia*'da da, Szabó, Szász Béla Tarr gibi yönetmenlerden daha farklı bir sinema anlayışı ortaya koyar. Fakat *Hukkle*'daki diyalogsuz ve doğal seslerden oluşan deneysellikten *Taxidermia*'da bir anlatı çizgisine geçer ve üç kuşaktan kültürel bir bütün oluşturur.

---

[37] Pálfi, György. *Director's Conception*. Taxidermia filmi resmi web sitesi http://www.taxidermia.hu/rendezoien.htm (Erişim: Temmuz 2008)




*Taxidermia* (2006)

## Kornél Mundruczó: Geleneğin, Dinin, Ahlakın ve Kuralların Ötesinde

Son yıllarda, özellikle Cannes'da olmak üzere birçok festivalde başarı kazanan genç kuşak yönetmenlerden Mundruczó, filmlerini *'varoluş filmleri'*[38] olarak tanımlar. Burada önemli olan iki kişi arasındaki ilişkinin gelişimidir. Mundruczó bunu ilk avangardı *Szép Napok*'ta (*Güzel Günler*, 2002) hissettirir. Filmde, kasvetli bir Macaristan ortamında ülkeden kaçma, çocuk sahibi olma gibi yollarla umutsuzluklarından kurtulamaya çalışan

[38] Newsletter of Magyarfilmuió, No.14, Mayıs 2008 s. 4-5

karakterlerin ilişkiler yumağını ele alır. Yalnızlığın her karesine işlendiği filmde erkeklerce ikinci plana atılan kadınlar bunu fırsata çevirme amacındadırlar. Erkekler ise şefkatli bir ilişkiyle beraber salt seks arzularını kadınlar üzerinde nesneleştirirler. Seks öğesinin baskın olduğu filmde cinsel ve çıplak masumiyet de iki kardeşin banyo oyunuyla vurgulanır. Kasvetli ve umutsuzluk hastalığı yayan bir Macaristan atmosferinde yaşayan karakterler çözüldükçe, film, sınırlarının ve ahlakın ötesine geçer. Karakterlerin içinde bulundukları 'abla' ve 'sevilesi kadın' gibi ikilikler, zengin görsel ve sessiz anlatıma rağmen derinlemesine anlaşılmaz.

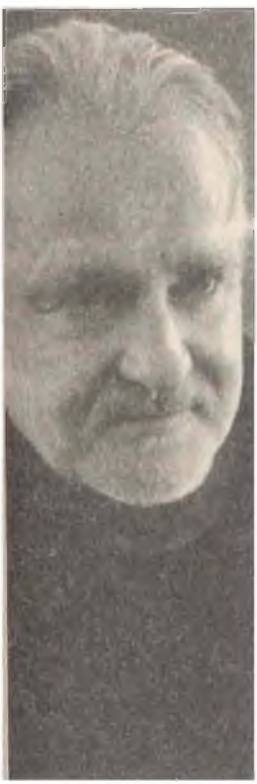


*Delta* (2008)

Mundruczó *Küçük Apokrif* (*Kis Apokrif No. 1 - Kis Apokrif No. 2*, 2004) ikilemesinde de türevlere ayrılmış karakterlerin bütünleşmesini dini ve felsefi açılardan inceler. Karakter sorunsalına *Küçük Apokrif*'in vereceği yanıt; karakterin, dinin ve sınırların ötesinde, muğlâk bir şey olduğudur denebilir. *Delta*'da (2008) ise karakterlerin birleşmesine doğanın ve geleneklerin sınırlamala-

rının ötesinde bakar Mundruczó. *Güzel Günler*'de hamile bir kadın ile onun bebeğini satın alacak olan kadın; *Küçük Apokrif* ikilemesinde tekliği, aynılığı vurgulayan dine bir gönderme olarak kesilen ağaç köklerinden filizlenen bir çocuğun karakterleri ve *Delta*'da iki kardeş arasındaki ensest... Mundruczó doğaya ve insan hayatına yukarıdan indirilmiş yasalara, kurallara, geleneklere karşı koyar. *Delta*'da bu kurallardan sıyrılır ve minimal bir Tuna deltası atmosferinde, birbirlerinden etkilenen iki kardeşin bütünleşmesi sürecine yoğunlaşır. Seyirci enseste ahlaki bir bakıştan sıyrılır. Ensest, bütünleşmenin doğal bir yolu olur artık. Fakat bu bütünleşme geleneksel ve ahlaki kuralların egemen olduğu küçük, içten içe çürüyen kasaba halkının geleneksel varlığına bir tehdit olarak görülür. Filmin başında adı geçen Béla Tarr'ın *Sátántangó* (1994) gibi bazı filmlerinde ele aldığı, küçük kasabalıların küçük kimliklerinden sızan şiddet, tecavüz ve yıkım *Delta*'da da kaçınılmazdır.

# Béla Tarr Şamarı



Béla Balázs Stüdyosunda yetişen Béla Tarr'ın ayrı bir bölümde incelenmesinin nedeni Macaristan sinemasının en muhalif yönetmeni olması denebilir. Tarr'ın erken dönemde çektikleri folklorik bir başkaldırı olarak görülebilecek filmlerdir. Bu filmlerde Budapeşte Okulundan –belgesel kurmaca hareketinden- etkilenir. Bu okulun ilkeleri, amatör oyuncu kullanımı, doğaçlama diyaloglar, elle tutulan kamera kullanımı ve siyasi bir amaç üzerinden gitmektir. Tarr, belgesel kurmaca okulunun etkisiyle, toplumcu gerçekliği betimlerken aynı zamanda karakterlere yüklediği anlamlarla bir toplumsal başkaldırı ortaya koyar. İlk üç filminde (*Családi tüzfészek- Aile Yuvası*, 1977; *Szabadgyalog-Dışarıdaki*, 1981; - *Panelkapcsolat- Prefabrik İnsanları*, 1982) genç ve orta yaş ortalama

Macar vatandaşının yaşamlarını, maddi yetersizliklerden kaynaklanan iş, ilişki sorunlarını ve umutsuzluklarını ele alır. Tarr zamanla temel toplumsal gerekçi konulardan ahlaki sorunlar içindeki karakterleri, ahlaki çöküntüyü betimlemeye geçer. Sorunun sadece toplumsal değil aynı zamanda ontolojik ve evrensel olduğunu hissettiğini ifade ederek filmlerindeki bu gelişim ve değişimi açıklıyor Tarr.[39] Bu gelişimde, erken dönem filmlerindeki sinematografik özellikleri olan yakın ve kısa çekimler yerini Jancsó'nun filmlerindeki gibi uzun çekimlere, ağır alıcı hareketlerine, karakter derinliğine bırakır. Fakat kendilerinin ve sorumluluklarının bilincinde hareket eden kahramanların, belli durumlar ve koşullarda, ilişkilerinde yaşadıkları sorunlar tüm filmlerinin ortak bağlamıdır denebilir. Tarr filmlerindeki çabasını için *"esas olan her zaman nasıl insanlara dokunabileceğin, gerçek hayata nasıl daha fazla yaklaşabileceğin, hayat hakkında nasıl bir şeyler anlayabileceğindir çünkü biz konuştukça birçok başka şey meydana geliyor."*[40] der. Bu düşüncesini sıkıntılı durumlar içindeki kişilerin psikolojilerini ele alarak somutlaştıran Tarr, *Öszi Almanach*'ta (*Sonbahar Almanağı*, 1984) ele aldığı yabancılaşma, ilahi bir güce atfedilen umutsuzluk, ahlaki çöküntü temasını *Kárhozat*'ta (*Lanetli*, 1988) her köşeye, *'insanın akciğerine' kadar* girerek ruhuna yerleşen sisle hissettirir. Bu iki filmde de varoluş çabasındaki yorgun ve çökmüş karakterler kendilerini, August Strindberg'in oyunlarını ve Bergman'ın ilahi arayışını bıraktığı *Sessizlik*'e (*Tystnaden*, 1963) kadar çektiği ilk dönem filmlerini anımsatan, derin bir psikolojik arayış konuşmalarıyla ifade ederler. Bu konuşmalar *Sátántangó*'da (*Şeytan'ın Tangosu*, 1991-94) yerini tamamen mühürlenen zamandaki görüntüye bırakır.

---

[39] Ballard, Phil. *In search of truth: Béla Tarr interviewed.* Kinoeye, Vol. 4 Issue 2, 29 Mart 2004, http://www.kinoeye.org/04/02/ballard02.php (Erişim: Mayıs 2008)

[40] Ballard, a.g.e.

Tarrr'ın filmlerinden sadece birkaçı renklidir. En son, bir iç mekân filmi olan *Öszi Almanach*'ta renkleri kullanır. Tarr bir söyleşisinde bu tercihi hakkındaki bir soruyu şöyle cevaplıyor:

> *"Eğer renkli bir film yapmak istiyorsan sokağa çıkarsın ve doğru atmosferi yaratmak istersen bütün sokağı boyamak zorundasındır çünkü her ev farklı renktedir; kırmızı, mavi, yeşil vb. Ve renk yoksa sadece biraz renk karmaşası yaşarsın. Bana göre renkli film bir çeşit natüralizm. Siyah/beyazla bunu daha sitilize tutabilirsin, film ve gerçeklik arasındaki uzaklığı daha fazla tutabilirsin ki bu önemlidir."*[41]

## Başkaldırı

Tarr henüz Béla Balázs Stüdyosu'da eğitimine devam ederken çektiği ilk uzun filmi *Családi tüzfészek*'te *(Aile Yuvası)* sosyalist rejimin ikamet politikalarını, genç ve çocuklu bir çiftin evlilik ilişkisi üzerinden eleştirir. Filmin kadın karakteri Irén ve askerden yeni dönen eşi Laci, Laci'nin ailesinin küçük evinde yaşamak zorundadırlar. Fakat bu küçük evde Irén, kayınpederinin suçlamalarına, Laci'yi kendine karşı kışkırtmasına ve kızım istediği gibi yetiştirme inadına karşı koymak zorundadır. Kayınpederi, Laci henüz askerde iken, Iren'in işte mesai yaptığı bahanesiyle kocasını aldattığını da öne sürer. Yaşadıkları düzende bütün suçların yükü kadınların üzerine bırakılırken, aldatma eğiliminde olanlar aslında erkeklerdir: Sürekli *'aile onuru'* sorununa takılan kayınpeder, eşini aldatmaktadır. Irén'e bile tacizde bulunur. Öte yandan Laci ve erkek kardeşi kardeşi, Irén'in Çinge-

---

[41] Daly, Fergus ve Le Cain, Maximilian. *Waiting For The Prince -An interview with Béla Tarr*. Senses of Cinema, Ocak 2001 http://www.sensesofcinema.com/contents/01/01/tarr.html (Erişim: Mayıs 2008)

ne bir iş arkadaşını taciz ederler. Filmde Irén'in tek isteği kocası ve kızıyla kendi evinde yaşayarak huzurlu olmaktır. Bunun için Macaristan'ın sosyal konut başvurularının peşini bırakmaz. Ailesinin acı çekmemesi için bunu yapmak zorundadır. Fakat başvurabilmenin bile bir mucize olduğu 'özel bir evde yaşayabilme' hayali zamanla yok olur. Macar bürokrasisinin sorumluları, üç kişilik bir ailenin bir eve çıkmasının gereksiz olduğu konusunda Irén'i ikna etmek için ellerinden geleni yaparlar. Irén'e göre inşaatı yarım kalmış olan yüzlerce sosyal konut, ihtiyacı olanlara verebilir. Böylece insanlar inşaatları tamamlayabilirler. Fakat bürokrasi buna izin vermez. Irén ise daha fazla dayanamayarak kızıyla beraber kayınpederinin evinden kaçar, inşaat halindeki Macar sosyal konutlarında yaşamaya başlar.

Tarr bu ilk uzun filminde belgesel kurmaca okulunun ilkeleri olan doğaçlama konuşmalar ve deneyimsiz oyuncu kullanımını yakın çekimlerle birleştirir. Filmin geneli küçük, kapalı, gürültülü ve kargaşanın hâkim olduğu mekânlarda geçer. Bu aynı zamanda seyircinin de psikolojik bağ kurarak durumun bir fikir edinmesine yardım eder. Irén'in konut başvurusunda bulunduğu ofisteki insanların sorunlarını anlattığı sekans ile filmin sonunda da Irén ve Laci'nin ilişkilerini açıkladıkları yakın çekim görüntüler birer haber görüşmesini andırır. Filmin bir diğer dikkate değer öğesi ise sosyalist rejimin engelleyemediği cinsiyetçiliktir. Özellikle Irén'in kayınpederinin sert ve aile reisi havası, şehvet düşkünü, kaçamak yapmaya eğilimi olan ve yalan söylemekten kaçınmayan alkolik erkeklerin sert tavırları gibi...

## Dışlanmışlık

Tarr, ikinci uzun filmi *Szabadgyalog*'da (*Dışarıdaki*) toplumsal sorunları karakter derinliğine inerek ele alır. Filmin başkarakteri, bir müzik okulundan atılan, deneyimsiz, tembel ve alkolik bir kemancı olan András'tır. András ara sıra çalışır. Ba-

zen bir hastanede bazen de bir fabrikada... Tek tutkusu, eğitimini alamadığı müziktir; lakabı Beethoven'dir. Evlenmediği bir kadından bir çocuğu olan András çalıştığı hastanenin alkolik hastalarından birisiyle beraber içki içtiği için işinden atılır. Disk jokeylik yaparken tanıştığı Mátá ile evlenir. Fakat gayrimeşru çocuğu için ödediği nafaka, oda kirası ve diğer harcamalar çift için fazladır. András'a göre karınlarını doyurmak yaşamak demektir fakat Mátá'ya göre tam tersidir. András, Mátá'nın annesinin evinde bir süre kalarak maddi açıdan rahatlayabileceklerini düşünürken, Mátá için asıl sorun András'ın yeteneklerine rağmen uyuşuk davranmasıdır. Aralarındaki iletişimsizlik ve bunalım sonucu Mátá, András'ın kardeşi ile ilişkiye girer. András ise askere çağırılır.

*Családi tüzfészek*'te olduğu gibi *Szabadgyalog* filminde evlilik, sorumluluk, düzenli bir hayat ve ilişki sorunları filmin temel öğeleridir. Tarr'a göre *Dışarıdaki* filmi hem dönemin sinemasına hem de politikalarına bir başkaldırı niteliğinde:

> *"Sinemada bir sürü saçma sapan şey vardı, bir dolu yalan. Bizse kapıyı çalmıyorduk, aksine onu tekmeleyerek yere indirdik. Taze, yeni, doğru ve gerçeklerle geliyorduk. Sadece gerçekliği göstermek istedik anti-filmlerle."*[42]

## İletişimsizlik

*Kadın: Çok içki içiyorsun.*

*Adam: Çok konuşuyorsun.*

Bir sonraki filmi *Prefabrik İnsanları*'nda Tarr, kadın-erkek ilişkileri, ev, aile, iletişimsizlik, ayrılık gibi konuları tekrar ele

---

[42] Romney, Jonathan. *Out of the shadows*. The Guardian, 24 Mart 2001 http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4157639,00.html (Erişim: Mayıs 2008)

alarak biçimsel ve tematik özelliklerini geliştirmeye devam eder. Film evli ve iki çocuklu Robi'nin eşyalarını toplayarak eşinden ayrılmasıyla başlar. Robi'nin kaygısız ve sert tavırlarına karşı eşi sürekli dil dökerek birlikteliklerini devam ettirmek için çabalar. Film, her ne kadar sert ve vurdumduymaz bir erkek ile ilişkiyi, aileyi devam ettirebilmek için çabalayan bir kadın portresiyle başlasa da, zamanla bunun buz dağının görünen kısmı olduğu anlaşılır. Nerede olursa olsun -evlilik yıldönümleri, açık yüzme havuzu- evli çift sürekli kavga ederler. Ne olursa olsun aralarındaki mesafe kapanamaz. Aynı yatakta yatar fakat duygularını gizlerler. Dans salonunda adam şarkı söylerken birbirlerine bakmazlar, kadın bunun için can atsa bile dans etmezler... Kadın, ailesiyle bir tatil yapmayı arzularken, bunun için ihtiyaç duydukları bir araba alabilme fırsatını kabul etmez: Kendi tedirginliğini aile ve beraberlik bahaneleriyle gizleyerek, kocasının Romanya'da iki yıl çift maaşlı bir iş fırsatına karşı çıkar. *Aile Yuvası*'nda sosyal konutlarda kalabilmek için iki yıl beklemesi gerektiği söylendiğinde Irén'in verdiği *'iki yılda ailem dağılabilir veya ölebilirim'* cevabı gibi kadın için kocasını iki yıl beklemek olanaksızdır. *'İki yılda tramvayın altında da kalabilirim'* cevabını verir kocasına. Bu noktada, bu kısır döngülü ilişki başlangıç noktasına gelir: Robi tekrar eşyalarını toplayarak hazırlanmaktadır. Ona göre *'sinir bozan'* kadın bitmek tükenmek bilmeyen soruları ve *'dırdır'*ıyla kendisini tekrar çileden çıkarmıştır. Fakat son sahnede tekrar birleşirler: Bir mağazadan aldıkları çamaşır makinesiyle beraber, bir kamyonun kasasında evlerine dönerler. Birbirleriyle konuşmazlar, birbirlerine bakmazlar. İletişim kopukluğu ve yalnızlık döngüsü devam eder. Çiftin yabancılaşmışlığı, kamyon yüzlerce ailenin yaşadığı sosyal konutlarla dolu yollardan geçerken tekrar vurgulanır.



*Panelkapcsolat* (*Prefabrik İnsanları*, 1982)

Tarr ilk filmlerindeki yakın çekim ve toplumcu gerçeklik ağırlıklı sitili *Panelkapcsolat*'la uzun, ayrıntılı çekimler ve karakter derinliği ağırlıklı temalara doğru geçmeye başlar. Özellikle bir dans salonunda, Tarr'ın tüm filmlerinde kullandığı bu özel mekânda, birbirlerinden kopuk çiftin çekimlerindeki alıcı kullanımı, içinde bulundukları duygusal ve trajik durumu aktarmak için sonraki filmlerindeki yöntemine ışık tutar: Burada adam şarkı söylerken, izleyicide kadına baktığı izlenimi bırakır fakat kamera yavaşça hareket ettikçe adamın farklı bir yere baktığı, şefkat ve biraz ilgi bekleyen kadının ise gözyaşlarının döküldüğü anlaşılır. Filmin son sahnesinde, bir kamyon kasasında evlerine giden çiftin arasındaki kopukluk, Tarkovsky'nin son filmlerinden *Stalker*'deki (1979) bir uzun çekimde, tren rayları üzerindeki üç yolcunun farklı yönlere bakarak birbirlerine yabancılığı-

nı hissettirişini anımsatır. Sonraki filmleri ile Tarkovsky'ye daha çok benzetilecek olan Tarr bir röportajında tarzlarındaki benzerlik sorusunu şöyle yanıtlıyor:

> *"Aramızdaki temel farklılık Tarkovsky'nin inanan birisi olmasına rağmen bizim [Tarr ve tüm filmlerinin editörlüğünü yapan eşi Ágnes Hranitzky'nin] olmamamız. Onun her zaman bir umudu vardı; Tanrı'ya inanıyordu. O bizden – benden- çok daha fazla masum. Hayır, biz onunki gibi bir film yapmak için çok fazla şey gördük. Bence onun sitilinin farklı olma sebeplerinden başka birisi de onun daha yumuşak ve nazik olması... Benim için fazlasıyla nazik."*[43]

## Ahlaki çöküntü

*"Beni öldürsen bile bir işaret görmüyorum*
*Burası bilinmeyen bir yer*
*Şeytan muhtemelen rehberlik ediyor*
*Çemberlerin etrafında sürekli dönüyor, dönüyor"*

Puşkin

*Sonbahar Almanağı*'nın (*Öszi Almanach*, 1984) başında geçen Puşkin'in bu sözü, Tarr'ın filmlerinde artık sıklıkla ele alacağı yabancılaşma, ilahi bir güce atfedilen ölümcül umutsuzluk, ahlaki çöküntü temalarına işaret eder gibidir. *Sonbahar Almanağı*, virane ve melun eski bir evdeki toplumdan soyutlanmış beş kişinin ilişkileri ve umutsuzlukları etrafında geçer. Kahramanların kapalı ve dar odalarda süren ilişkileri devam ettikçe, birbirlerinden nefret ederken birbirleriden başka tutunacakları kimselerinin olmadığı açığa çıkar. Maddi sıkıntılar sebebiyle çıkan tartışmalar, bağımsız kalma arzuları, korkular, yalnızlıklar, ol-

[43] Ballard, A.g.e.

mak ve olmamak sentezinde kalmış sevgi emareleri... Yaşadıkları konağın dışında ne olursa olsun –yıkıma doğru giden sosyalist bir düzen ya da şiddet etrafında, ekonomik, sosyal ve kültürel bağlamda sevgiyi bulanıklaştırabilen kapitalizm- içerdeki mahrem hayatlarını yaşayan beş kişilik bu küçük toplum örneğinin tek ihtiyacı sevgidir. Fakat dikizcilikler, ihanetler, umutsuzluklardan seksle kurtulma çabaları, nedensiz yakınlaşmaların yok oluşu ve aralarındaki şiddet ve sevgi tutkularını ellerinden alırak yerini zamanla baskıya, yalnızlığa ve çöküntüye bırakır. Kahramanlar bu ruhsuz, lânetli ve kapalı mekânın dehlizlerinde, Puşkin'in şiirinde bahsettiği çemberin etrafında dönerler.



*Sonbahar Almanağı* (*Öszi Almanach*, 1984)

Filmde Tarr biçemsel bir mekân tasarımı, renkli ve parlak ışıklar, uzun çekimler, uzun konuşmalar kullanır. Bu şekilde kişilerin içinde bulundukları çöküntü, yorgunluk, belirsizlik ve rahatsızlıkları aktarabilecek bir ortam yaratır. Alıcı ise karakterleri her açıdan -camdan bir platformun altından çekilen bir kav-

ga sahnesi ve tepeden çekilmiş tıraş sahnesi gibi farklı ve deneysel açılarla-, uzun ve yakın çekimlerle alarak içlerinde bulundukları kapalı durumu çok iyi aktarır. Mekân ve Strindbergiyen diyaloglarla ortaya çıkan karakter derinliği açısından film, Türk sinemasının son dönem örneklerinden Ümit Ünal'ın *Ara*'sına (2007) benzetilebilir.

## Sevgisizlik

> *"Sis köşelere giriyor, akciğerlerine giriyor ve ruhuna kadar yerleşiyor."*

Tarr senaryosunu daha sonraki bütün filmlerinde beraber çalışacakları László Krashnahorkai ile birlikte kaleme aldığı *Kárhozat*'ta (*Lanetli*, 1988), sıkıntılı durumlar içindeki kişilerin psikolojilerini betimlemeye devam eder. Filmde kişilerin durumlarına eklenen mekânlar ve binaların yorgunluğu, geçmişi ele almada önemli bir boyuttur. Film sürekli gidip gelen maden ocağı teleferiğini penceresinden izleyen Karrer'in görüntüsüyle başlar. Karrer bunu yıllarca ve yılarca boşuna yaptığını vurgular. Kasvet dolu bu ıssız manzarada, çıldırıp bir şeylere bağlanacağını hissedercesine, sürekli gidip gelen teleferiği izlediğini fakat her şeyin ona bağlandığını anlatır. Pencerenin dışında, bardaktan boşanırcasına yağan yağmurda sürünerek giden bir köpeğin bir su birikintisinden su içişi gibi, insanların farklı umutsuzlukları izleme isteklerinden yakınır. İnsanların mezarlarına gitmeden önce konuşmak için harcadıkları merhametli çabayı görüp, çıldırma sınırına teğet geçtiğinden yakınır. O, gidip gelen teleferiği anımsatan bir sahnede, kapılardan şaşkınca yağan yağmura bakan sıra sıra insanların umutsuzlukları için çıldırmaz. Bitkinliği ve kişisel kargaşası sert yüz ifadesindeki çiziklerden bile anlaşılır fakat o sevgisi adına anlamsız ve çürü-

müş hayata tutunmak için elinden geleni yapacaktır. Yeniden ve yeniden beraber olabilmek için şarkıcı ve evli olan sevgilisine gider. Fakat kadın, ailesini ve kızını seçecektir. Kimse güvenilir değildir, sevgili yalnızdır. Güzellik, zafer ve hayat... Karrer bunları ona sunamaz. Karrer yenilgiyi kabul ederek içindeki sevgiyi, tutkuyu ve inceliği öldürmüştür ve bunlar olmadan varoluşunun anlamı yoktur. Bir vestiyer olan Hédi'nin ona sürekli verdiği Hıristiyan vaazları bile, inançsız ve umutsuz Karrer için anlamsızdır. Sonunda yalnızlığı, iletişimsizliği onu bahsettiği köpeğe havlamaya kadar götürür: *"Artık sadece doğayla bütünleşir. Daha fazla konuşmak istemez çünkü hayatı bitmiştir."*[44]



*Lanetli* (*Kârhozat*, 1988)

[44] Ballard, A.g.e.

Filmde yalnızlık, bunalım, tinsel duyarsızlık, ahlaki çöküntü, hiçlik ve ihanet belirtilerini taşıyan evrensel bir hastalığa, umutsuzluğa yakalanan bir kişiyi ele alan Tarr, Karrer'in bu durumunu aktarmada çok ağır hareketlerle süzülen kamera, Zeki Demirkubuz'un *Kader* (2006) ve *Masumiyet* (1997) ikilemesini anımsatan arabesk ve hüzünlü akordeon müzikleri kullanır.

## Kapıyı tekmelemek

*Sátántangó*'da (1991-94) sözlü iletişimden çok eşya iletişimi, zaman ve imgeler egemendir. Tarr, yazar László Krasznahorkai ve editör Ágnes Hranitzky[45] ile *'kurguda nereyi kesmeyeceğini bilerek'*[46] ele alır zamanı. Aynı biçimde Krasznahorkai'nin aynı adlı romanının da uzun cümlelerden oluşur. Romandan birebir uyarlanan film de aynı ağırlıkta ilerler. Yine sefalet içinde yaşayanlar arasındaki iletişimin, ilişkinin ve bağın ortadan kalkışının psikolojisini betimlediği *Sátántangó*'da Tarr ve ekibi, sanki her bir kelimeyi ayrıntısıyla iletirler. Filmin 450 dakika uzunluğunda olmasının anlaşılacağı ilk nokta bu. Bir diğeri ise uzun ve yakın çekimlerle, karakterlerin alışkın olduğu günlük rutinlerine izleyiciyi de alıştırmaktır. Filmi oluşturan uzun çekimlerle içi boşaltılan zaman olgusu -Tarr'ın erken dönem filmleri hakkında yukarıda ilk filmleri için söylediği gibi- konvansiyonel sinemanın kapılarına indirdiği bir tekme amacında aynı zamanda. Hızın egemen olduğu Hollywood'un afallatıcı etkisindeki sinemaya karşı siyah/beyaz bir anti-film... Tarr'ın en önemli amacı ise toplumsal gerçekliği bireylerin içinden çıkamadıkları ahlaki çöküntü senteziyle yaratmaktır denebilir. Aynı zamanda onların

---

[45] Üçlünün birlikte çalıştıkları her filmin başında 'Bir Hranitzky, Krasznahorkai ve Tarr Filmidir' yazısı geçer.

[46] The Guardian'daki söyleşide Hranitzky birlikte çalıştıkları filmlerin kurgusunu böyle açıklıyor.

sefilliğini, tüm toplumu temsil edebilecek şekilde ayrıntılı ele almak. Bu da Tarr'a göre ağır bir süreç demek. Tarr bu süreçte bireylerin hayatlarındaki yeknesaklığın her ayrıntısını zamanın yıkıcılığıyla ele alır. Buna, kişilerin durumlarına eklenen mekânlar ve binaların yorgunluğu ve sadece iki temadan oluşan müzik önemli bir boyut katar. Filmde durumun geçtiği zaman hakkındaki tek ayrıntı ise savaş sonrası bir dönemde geçmesi. Peki, hangi savaş? Bu noktada Tarr'ın evrenselliği söz konusu. Önemli olan yozlaşmışlığın, yıkımın, ezilmişliğin, hırsın, açgözlülüğün, bencilliğin, ihanetin, sefaletin, boş vermişliğin, vurdumduymazlığın olduğu ve hatta Hıristiyanlıktaki yedi ölümcül günah, Musevilikteki on emir ve Müslümanlıktaki vahiy emirlerinin hiçbir emaresinin hissedilmediği bir zamanda, durumda ve psikolojide olmak.

*Sátántangó*'nun bütünü on iki bölümden oluşur ve bu tango dansının ritmindeki gibi altışarlık iki parçada ve çakışan zamanlarda şekillenir. İlk parçada, Macaristan'ın geniş düzlüğü *puszta*'daki bir köyde dağılmış insanları ayrı ayrı anlatılır. Bu ayri bölümlerin odağı, kişilerin sefaleti, ahlaki çöküntüleri ve yaklaşmakta olan tehlikeyi, köylülerin önceden güvendikleri bir partizan olan Irimiás'ı bekleyişlerindeki psikolojileridir. İkinci parça ise Irimiás'ın gelişi sonrasındaki gelişmelerdir.

Film, bir kulübeden çıkan inek sürüsünün yaklaşık sekiz dakikalık çekimiyle başlar. Alıcı sürüyü takip eder. Seyirci böylece hem filmi izlemek için sabırlı olmaya hem de ayrımlardaki doğaçlamaya hazırlanır bir bakıma. Aynı zamanda, uzaklardan, film boyunca devam edecek olan gizemli çan sesleri gelmektedir. Daha sonra bir dış ses köydeki durumu açıklar: *Batağı ve çamurun getirecek, durmak bilmeyen güz yağmurları yaklaşmaktadır.* Köylülerin tek isteği buradan uzaklaşmaktır. Bunun için bir zamanlar bir kurtarıcıya, Irimiás'a güvenmişlerdir. Fakat Irimiás, bir buçuk sene önce gözden kaybolmuştur. Haberlere göre ölmüştür. Köylüler buradan kaçarak yeni ve umutlu bir

hayata başlamak için bir yıl boyunca zor şartlarda çalışarak para biriktirirler. Üç köylü bu parayı çalarak ortadan kaybolma planları yaparken Irimiás'ın tekrar köye doğu gelmekte olduğu haberini alırlar. Bütün köylüleri bir tedirginlik sarar. Emeklerinin karşılığını tekrar ona vermek istemezler. Ve bekleyişleri başlar.

Karakterlerin psikolojik durumlarını ayrı bölümlerde, ayrıntılı, ağır ve beklenenden kat be kat uzun çekimler ve dış sesle bütünleştirir Tarr: Bitmeyen yağmur altında, ormanda, çamurlu yollarda yürüyenler, uzaktan gelenler, gidenler, kameraya yaklaşanlar, kamerayla beraber hareket edenler, girenler, çıkanlar... Filmin bu bölümlerinden en uzunu ise köy doktorunu anlattığı *'Bir şey Bilmek'* bölümüdür. Kendini köy yaşamından ve insanlardan soyutlamış olan bir doktor bütün köylüleri çok iyi tanır ve onlar hakkında ayrı ayrı dosyalar tutar. Filmin anlatıcısı da bu dosyaları okur zaten. Bu bölümde de uzun ve ayrıntılı çekimler egemendir: Doktor uzun uzun pencereden dışarıyı izler, yazılar yazar, içki doldurur, bardağı boşalınca tekrar tekrar doldurur, içkisi bitince giyinerek yeni bir içki almak için evden çıkar, yürür... Alıcı ender aralıklar vererek doktoru takip eder. Çekilmiş fakat kurguda kesilmemiş bir saniye bile yoktur sanki. Ayrıntının ve uzunluğun önemi, doktorun günlük yaşamı ve psikolojisini kendi ortamında anlayabilmektir.

Bir başka bölümde küçük bir kız çocuğunun durumu gösterilir. Çocuk, biriktirdiği parayı ağabeyiyle beraber ormanın içinde bir kuyuya gömer. İkili ayrıldıktan sonra çocuk eve döner. Fakat annesi bir köylüyle ilişkiye gireceği için onu eve almaz. Çocuk uzun bir süre evin girişindeki sandalyede oturur. Alıcı bu süreyi durmaksızın alır. Çocuk daha sonra bir ahıra gider. Burada uysal bir kediyle oynar. Fakat zamanla kediye işkence yapar ve onu zehirler. Gücünü üzerinde kullanabileceği tek canlı odur. Buradaki odak güçsüzlüğün yıkıcı terörüdür bir bakıma. Mahkûm olduğu ve söz sahibi olamadığı dünya güçsüzü yani çocuğu buna yönlendirir. Ve çocuk, ölü kedi elinde, kendini

yollara verir ve köy barına gelir. Burada kendinden geçerek saçmaca dans eden esrik köylüler onu fark etmezler. Yoluna devam eden çocuk bir kilise viranesinde kendini de zehirler.



*Sátántangó* (1991-94)

Bardaki köylüler ise sürekli içerler, saçma danslar ederler, tango yaparlar, düşer-kalkarlar. Yaklaşan Irimiás hakkında söylenir ve kendilerinden geçerler. Gündüz olduğunda ise Irimiás artık gelmiştir. Ölen çocuğun üzerine etkileyici bir konuşma yapar. Köylüleri polis tehlikesiyle korkutur ve tumturaklı diliyle, dur durak bilmeyen yağmurun altında, bataklığın içine batmış, zayıf ve yorgun köylüye daha iyi bir gelecek, özgürce çalışabilecekleri topraklar vaat ederek ellerindeki parayı alır. Onlara her şeylerini geride bırakarak kendisini takip etmelerini söyler. Fakat köylüler, vaat edilen topraklara kavuşabilmek içi bir süre Irimiás'ın onları yerleştirdiği işlerde çalışarak beklemelidirler.

*"İnsan biliyorsa eğer.*
*Sabretmekten yılmaz.*
*Ne beklemek gerektiğini biliyorsa...*
*Endişeye mahal yoktur.*
*Sadece bekler."*[47]

Köylülerin kaderi umutla beklemektir. Fakat Beckett'ın *Godot'yu Beklerken*'indeki *'varoluş sancıları çeken kahramanları'*[48] gibi bilinçsizce; kendilerini neyin beklediğinden habersiz olmanın bilinçsizliğiyle... Çünkü şiirsel dili, ilahi ve Mesih benzeri imajı ile köylülerin güvenini kazanan Irimiás, her ne kadar toplumcu bir partizan olsa da, onlar üzerinde ajanlık da yapmaktadır: Köylülerle ilgili bilgileri hazırladığı bir dizi dosyayla polislere gönderir.



*Sátántangó* (1991-94)

[47] Beckett, Samuel. *Godot'yu Beklerken*. Kabalcı Yayınevi, 2006, s.48
[48] A.g.e arka kapak.

Yukarıda da bahsedildiği gibi sitili sürekli Tarkovsky ile karşılaştırılan Tarr'ın farklı üslubunda, ilahi bir gizem değil sert bir inançsızlık vardır. Bu farklılığı, filmdeki en önemli unsurlardan biri olan nereden geldiği belirsiz gizemli çan seslerinin *'Türkler geliyor!'* diye bağıran bir delinin işinden başka bir şey olmayışı vurgular. Macaristan *puszta*'sının üzerinde yankılanan çan sesleri böylece ilahi yoksunlukla da dalga geçmeye dönüşür. Tarr'a göre çürümüşlüğün ve yozlaşmışlığın hüküm sürdüğü bu ıslak ve batak topraklara gelen, 'düşman'dan, yıkım ve ölümden başka bir şey değildir.

## Uyum ve Belirsizlik

*Sátántangó*'dan sonra Tarr ve ekibi, Krasznahorkai'nin *Az Ellenállás Melankóliája* (*Direnişin Melankolisi*) adlı romanından uyarladıkları *Werckmeister Armonileri*'nde (*Werckmeister Harmóniák*, 2000) de, Macar sinemasında unutulmayacak bir ahlaki belirsizlik durumunu ele alırlar. *Werckmeister Armonileri*, yine izleyenin hafızasına kazınacak on dakika uzunluğunda bir sahneyle başlar. Gecenin geç saatlerinde, meyhanesini kapatmak üzerine olan bir meyhanecinin kovaladığı müşterilerden biri, filmin kahramanı János'tan tanrının bir lütufu olan güneş tutulmasını anlatmasını ister. János da meyhanedekilere bir gösteri yapar: Bir kimse güneş olur ve parmaklarını kıpırdatarak ışık saçar; başka biri ise dünya olur ve kendi etrafında dönerken güneşin etrafında döner; bir başkası da ay olur ve dünyanın etrafında döner. János için evren uyumu *'bir iyilik perisi'* gibi sağlar. İnsanlar da bunun birer bileşenidirler. Her şey mantıksal bir bağlamın ve uyumun parçasıdır. Fakat filmin bu ilk sahnesinde armoniden meydana gelen dans, kendi içindeki uyumu uyumsuzluktan yaratır. János'un bu gösterisinde insanlar, yani uyumun parçacıkları, güneş sisteminin ahenginden çıkarak, *Sátántangó*'daki gibi uyumsuzca ve çılgınca dansa kaptırırlar

kendilerini. Yani bu uyum saf ve öz değildir. Farklılıklar vardır burada. János içinse bu hiç mühim değildir. Tarr burada insanların varoluşlarının bir kargaşa ve belirsizlik yaratacağına işaret eder. János, gösterisi bittikten sonra kasabanın sessiz sokaklarından geçerek müzikolog amcası György'nin yanına gider. János onun en saf dostu ve yardımcısıdır. György de János gibi armoni takıntısına kapılmıştır. Fakat onunki saflığı bozan parçaları tamamen reddetme eğilimindedir: Andreas Werckmeister tarafından geliştirilen ve klasik batı müziğinin temeli olan on iki sesli armoni kusurludur; saf olmayan bestelerin sayılarının berbat bir şekilde artmasına sebep olmuştur. Bu sebeple Werckmeister armonilerinin yerine eski sekiz sesli armoniyi kullanmak gerekir. János daha sonra kasaba gazetesindeki işine gider. Bu sırada önemli bir haber alır: Kasabaya dünyanın en büyük balinası ve gizemli bir 'prens'le birlikte bir sirk geliyordur.

## Il Principe gelince

> *"Prens'i, Sarkad pazar meydanına götürdüklerinde, kilise saatinin eskisi gibi tekrar çalışmaya başladığını söylediler. Saat yıllar önce durmuştu, şimdi ise yeni gibi çalışıyormuş. Ve kavak ağacı devrilmiş. Büyük bir çatlak köklerini betondan sökmüş. Kuşkusuz, herkes korkuyor. Akşam çökünce, evini terk etmeye kimsenin cesareti yok."*[49]

Filmde, bir sergi için kasaba meydanına balina ve Prens'in gelişi ile kasabada bir gerginlik başlar. Kasabada hırsızlık, tedirginlik, şiddet, güvensizlik ve türlü felaketler beklenir. Kitabında İtalyan birliği ve düzeni için çabalayan Machiavelli'nin Il Principe'sini akla getiren Prens, kitleleri felakete sürüklemek

[49] Filmden bir alıntı.

için kendine ve gücüne güvenir. János ise Prens'i görmeden, balinanın kederli bakışları ve güzelliğiyle büyülenir adeta. Ona göre bu kusursuz yaratık ancak tanrının eşsiz bir kulu olabilir. Balina, evrensel uyum, ahenk ve büyünün kendisidir. Saf ve deneyimsiz olan János, kasabayı beklemekte olan tehlikeyi anlayamaz. György'nin ayrı yaşadığı Machiavelliyen düzenci eşi ise János aracılığıyla György'nin kasaba üzerindeki güvenilirliğini, kasabadaki tedirginliği kaldırma bahanesiyle, kendi siyasi amacı için kullanacaktır. *Sátántangó*'daki doktor gibi toplum adına eylemde bulunmaktan hep çekinen, sanat için kendi fildişi kulesinde çalışmalarına devam etmek isteyen György, isteği kabul etmek zorunda kalır. Fakat kasaba kargaşadan, Prens ve çetesinin şiddetinden kurtulamaz.



*Werckmeister Armonileri* (*Werckmeister Harmóniák*, 2000)

Rusça konuşan Prens hem sosyalizmin başarısızlığına hem de kitleleri yıkma sürükleyen ideolojilere gönderilen bir taşlama

bir bakıma. Lenin gibi sosyalist ideolojiye zarar vermeden uygulamak yerine, Stalin gibi tersini yapanlar için bir gönderme... Aynı zamanda Prens ve müritlerinin şiddeti, János gibi fazlaca saf dindarların fikirlerinin, Tarr'ın evreni için ne kadar değersiz olduğunu da gösterir. Tarr'ın ele aldığı evrende ne 'kerim ve yeknesak' ahenge ne de tanrıya yer yoktur. János gibiler bununla yüzleştiklerinde sözlerini ve bilinçlerini yitirirler. Kim bilir, belki de Tarr için János, Tarkovsky'den başkası değildir. György gibilerinin savundukları evrensel uyum ve saf bir ideal kuramı ise yıkım, kargaşa ve felaketle sonuçlanmaya mecburdur.

## Tekdüze varoluştaki umut

Tarr yedi yıl aradan sonra bir Simenon uyarlamasıyla umutsuz karakterlerinin varoluş acılarını ele almaya devam eder. *Londralı Adam*'da (*A Londoni Férfi*, 2007) tekrar Hranitzky ve Krasznahorkai ile çalışır. *Sátántangó*'nun da müzisyeni olan Mihály Vig'in akordeon ezgileri, kasvetli karakterlerin kederlerine ve ağıtlarına ortak olur. Filmde keder, çöküntü, umut, esaret ve adaleti ele alan Tarr farkını tekrar gösterir: Uzun, ağır ve dikkatli çekimler ile sade, yorgun, minimal mekânlar izleyeni tekrar daha dikkatli ve derin düşünmeye davet eder. Filmin ilk sahnesi yine diğer filmlerdeki ağırlıkta ve yalınlıktadır: Alıcı bir tren istasyonunun bitişiğindeki limana yeni yanaşmış olan yorgun bir geminin omurgasından yukarı doğru yavaşça süzülerek bir hırsızlık olayını aktarır. Bu aynı zamanda öznel bir çekimdir. Alıcı tekrar yavaşça geriler, bir pencereyi geçer ve olaya şahit olanın gözlem kulübesindeki gece bekçisi Maloin olduğu anlaşılır. Gizlice olan biteni izleyen Maloin, ıssız bir dalgakıranda hırsızlar arasındaki anlaşmazlık sonucu çıkan kavgayı ve sonrasında kaçan birini görür. Hırsızlardan diğeri çaldıkları çantayla birlikte denize düşer. Maloin kulübeden çıkar, dalgakırana gider ve çantayı denizden alır. Kulübeye geri döndüğünde ise çantada

yaklaşık altmış bin poundluk servetle karşılaşır. Fakat bu, Maloin'in umutsuzluğuna çok kısa sürelik bir umut katar. Paranın sahibi, kurtulan hırsızı tanıyordur ve bir dedektifi işi çözmesi için limana gönderir. Simenon'un bazı romanlarında burjuvazinin sorunları, gizli ve kişilerin adını belli etmeden çözülür. Dedektif de olayı yasal yollarla değil, uzlaşım ve iyi niyetle çözmek ister. Fakat hırsız ortadan kaybolmuştur. Maloin ise hırsızın eşinin dedektif tarafından aşağılanarak sorgulanışını dinlerken bir çanta dolusu parayı acıyla kabullenir. Fakat saklanan hırsıza yardım etmek isterken onu öldürür. Dedektife suçunu itiraf eder ve parayı verir. Yaşlı dedektif ise her insanın hata yapabileceği telkinleriyle hırsızın eşine ve Maloin'e bir miktar yardımda bulunarak olayın üstünü örter. Önemli olan bu kederli trajediden beslenen bir umudun olmasıdır.



*Londralı Adam* (*A Londoni Férfi*, 2007)

Filmde Tarr, fakir kesimlerden gelen Maloin ve diğer karakterlerin esaretini, acılarını, çöküntülerini, yaşam mücadelelerini ve umutsuzluklarını adalet süzgecinden geçirir. Kasvetli, sert,

huysuz, umutsuz ve iletişimden uzak varoluşunun derinlerinde Maloin, daha iyi bir şeyler için bir umudu barındırır. Filmdeki karakter derinliğini aktarmadaki temkinlilik, ağır çekimler, küçük detaylar, mekân sadeliği, ışık, gölge ve akordeon gibi öğeler, kenarda kalmış Maloin'in derin psikolojisini yansıtma açısından Tarr'ın diğer filmlerindeki uyumu ve bütünselliği yakalar.

# Canlandırmaya Genel Bir Bakış

Macar sineması gibi köklü bir geçmişe sahip olan canlandırma da hem önceki sosyalist dönemdeki nitel durumu hem de doksanlarda başlayan değişimi açısından kısaca göz atmak için önemli bir tür. Canlandırma da altmışlarda ve yetmişlerde devam eden sinemanın görece gelişimiyle aynı derecede başarı sağlar. Disney sitilini Macaristan koşullarına taşıyan bir canlandırmacı olarak da bilinen Attila Dargay'la beraber, farklı sembolik, sanatsal ve felsefi içerikli çalışmaların yapıldığı yetmişler ve seksenlere 'canlandırma yılları' denebilir. Bu yıllar MAFILM'in canlandırmayla ilgili stüdyosu Pannónia çatısı altında bir 'aydınlanma' dönemidir. Pannónia'da Dargay'ın dışında grafik sanatçısı István Orosz görsel paradokslardan, anamorfozdan[50] oluşan kısa canlandırmalarıyla kişisel bir dil oluşturur. Doğu Avrupa ülkelerinde felsefi sorunlara değinen canlandırma eğiliminden etkilenerek, yetmişlerin sonları ve seksenlerde kil ve kum sanatıyla canlandırmalar yapan Ferenc Cakó da *Ad Astra* (1982), *Ab Ovo* (1987) ve *Ad Rem* (1989) filmleriyle gerçeküstü-

[50] Biçimi bozulmuş imgelerin uygun şekilde yerleştirilmiş bir ayna yardımıyla anlaşılabilir bir şekilde görülebilmesi.

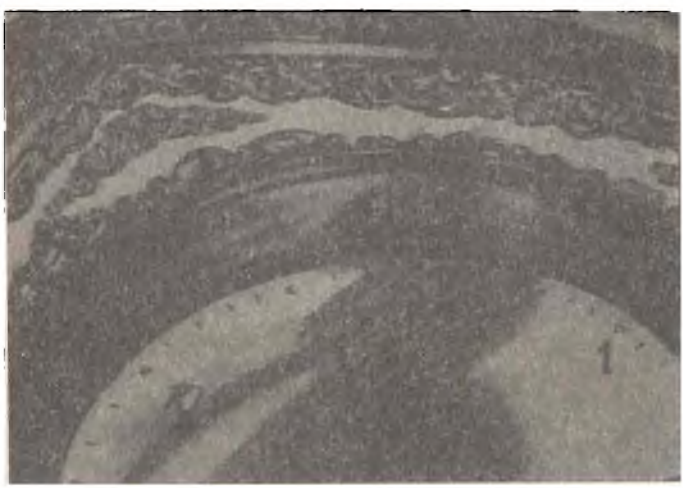
natüralistik bir motif oluşturarak canlandırma türünü zenginleştirir. Seksenlerde canlandırmanın bir başka başarısı, Ferenc Rófusz'un Oscar ödüllü ilk filmi *A Légy* (*Sinek*, 1980) ile kendini belli eder. Bir böcek koleksiyoncusunun evinde kapana sıkışan bir sineği kendi gözünden anlatarak, sinekle psikolojik bağ kurduran Rófusz, diğer canlandırması *Holtpont*'u (*Ölümkapanı*, 1984) da, yüksek duvarlarla çevrili bir avluda sıkışmış, idamını bekleyen birinin öznel bakışından filme alır. Doksanlar ve sonrasında ise Cakó kum imgelemi ve kuklaları bütünleştirerek *Hamu* (1994), *Kövek* (*Kayalar*, 2000) ve *Pszichoparádé* (*Psycho-Parade*, 2002) filmlerini yapar. Rófusz ise seksenler ve doksanlarda Amerika'da birkaç filmin canlandırma bölümlerinde çalıştıktan sonra *Tüzet szüntess!*'te (*Ateşkes!*, 2003) savaşın yıktığı evler arasında kalmış bir çocuğun psikolojisini kendi *psiko-imgesel* tarzıyla aktarır. Pannónia'ya bağlı bir diğer canlandırmacı Kati Macskássy de *Van itt jó is, rossz is* (*İyi Şeyler Vardır ve Kötüler Buradadır*, 1997) canlandırmasıyla çocukların bakış açısıyla Macaristan'ı ve çocukların sosyo-psikolojik durumlarını dile getirir.

Pannónia Film Stüdyosu'dan gelen canlandırmacıların dışında kapitalist dönemde iyi canlandırma filmleri çok fazla değildir. Pannónia'nın özelleşmiş olması, ticari kaygının gelmesi, okulların ve eğitim koşullarının değişmiş olması gibi daha önce de değinilen nedenler bu düşüşe işaret eder denilebilir. Bunun dışında, *Kediler Şehri* (*Macskafogó*, 1986) ile kedi-fare çekişmesi üzerinden dünya düzenine; siyasi, toplumsal ve ahlaki düzene iyi bir mizahi eleştiri getireren Béla Ternoszky'nin, ilkindeki alaycı eğretiyi yakalayamadığı devam filmi *Kediler Şehri 2* (*Macskafogó 2 - A Sátán Macskája*, 2007) de canlandırmadaki hayal kırıklığını gösteren filmlerdendir. Aynı zamanda Macaristan etnik gruplarının, *Nyócker!*'deki gibi yüzeysel siyasi komedilerdeki eğilim de canlandırmadaki eksiklikleri hissettirir. Yine de gerçeküstü bir çizgi film olan *Maestro*'nun (2005) yönetmeni

Géza M. Tóth gibi yeni kuşak canlandırmacılar arasında karşılaşılaşılan birkaç isim ve film, önceki örnekleri anımsatarak yeni dönemin son yıllarında bir canlanma gösterir.



*Ad Rem* (Ferenc Cakó, 1989)



*A Légy* (*Sinek*, Ferenc Rófusz, 1980)



*Maestro* (Géza M. Tóth, 2005)




István Orosz'un bir gösteri afişi

# Film Dizini

*9 és 1/2 randi* (*9 and a Half Dates*, Tamás Sas, 2008)

*A 9-es Kórterem* (*9 Numaralı Hastane*, Károly Makk, 1955)

*A Harangok Rómába Mentek* (*Çanlar Roma'ya Gitti*, Miklós Jancsó, 1958)

*A Holocost Szemei* (*Holokost'un Gözleri*, János Szász, 2000)

*A Légy* (*Sinek*, Ferenc Rófusz, 1980)

*A Táncz* (*Dans*, Béla Zsitkovszky, 1901)

*A Vihar* (*Fırtına*, Zoltán Fábri, 1952)

*Ab Ovo* (Ferenc Cakó, 1987)

*Ad Astra* (Ferenc Cakó, 1982)

*Ad Rem* (Ferenc Cakó, 1989)

*Ağıt* (*Requiem*, Zoltán Fábri, 1981)

*Akrabalar* (*Rokonok*, István Szabó, 2006)

*Albay Redl* (*Redl Ezredes*, István Szabó, 1985)

*Annem ve Babama Günce* (*Napló Apámnak, Anyámnak*, Márta Mészáros, 1990)

*Ara* (Ümit Ünal, 2007)

*Aşkfilmi* (*Szerelmesfilm*, István Szabó, 1970)

*Az Alkemista és a Szuz* (*Simyacı ve Bakire*, Zoltán Kamondi, 1998)

*Baba* (*Apa*, István Szabó, 1969)

*Balkan Balkan* (*Balkán! Balkán!*, Gyula Maár, 1993)

*Banánhéjkeringö* (*Muz Kabuğu Valsi*, Péter Bacsó, 1986)

*Batan Güneş* (*L'Eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962)

*Benim Yirminci Yüzyılım* (*Az én XX. Századom*, Ildikó Enyedi 1989)

*Beşinci Mühür* (*Az Ötödik Pecsét*, Zoltán Fábri, 1976)

*Beyaz Avuçlar* (*Fehér tenyér*, Szabolcs Hajdu, 2006)

*Bir Varmış Bir Yokmuş* (*Hol Volt, Hol nem Volt*, Gyula Gazdag, 1987)

*Bizalom* (István Szabó, 1980)

*Budapeşte Hikáyeleri* (*Budapesti Mesék*, István Szabó, 1976)

*Cadılar* (*Csajok*, Ildikó Szabó, 1995)

*Casablanca* (Mihály Kertész -Michael Curtiz, 1942)

*Cehennemde İki Devre* (*Két Félidö a Pokolban, Zoltán Fábri, 1962*)

*Csak szex és más semi* (*Sadece Seks, Başka Bir Şey Değil*, Krisztina Goda, 2005)

*Családi tüzfészek* (*Aile Yuvası*, Béla Tarr, 1977)

*Csinibaba* (Péter Tímár, 1997)

*Csontváry* (Zoltán Huszárik, 1979)

*Çocuklarıma Günce* (*Napló Gyermekeimnek*, Márta Mészáros, 1982)

*Delta* (Kornél Mundruczó, 2008)

*Déryné* (*Bayan Déry*, László Kalmár, 1951)

*Dokuz Ay* (*Kilenc Hónap*, Márta Mészáros, 1976)

*Dolina* (Zoltán Kamondi, 2006)

*Egészséges Erotika* (*Sağlıklı Erotizm*, Péter Tímár, 1985)

*Egy Hét Pesten és Budán* (*Buda ve Peşte'de Uzun Bir Hafta Sonu*, Károly Makk, 2003)

*Egymásra Nézve*(*Başka Birine Bakmak*, Károly Makk, 1982)

*Elégia* (*Ağıt*, Zoltán Huszárik, 1965)

*Emberek a Havason(Alplerin İnsanları*, István Szöts, 1942)
*Erkel* (Márton Keleti, 1952)
*Észak, Észak* (*Kuzey, Kuzey*, Csaba Bollók, 1999)
*Evimin Yolu* (*Így jöttem*, Miklós Jancsó, 1965)
*Férfiakt* (*Çıplak Adamlar*, Károly Esztergályos, 2006)
*Fetüs* (*A Magzat*, Márta Mészáros, 1993)
*Forró vizet a kopaszra!* (*Dazlak Dazağa*, Péter Bacsó, 1972)
*Gece* (*La Notte*, Michelangelo Antonioni, 1961)
*Groteszk* (*Grotesk* Zoltán Huszárik, 1963)
*Gün Batımı* (*Evening*, Lajos Koltai, 2007)
*Günışığı* (*Sunshine*, István Szabó, 1999)
*Gyerekgyilkosságok* (*Çocuk Cinayetleri*, Ildikó Szabó, 1993)
*Hamu* (Ferenc Cakó, 1994)
*Hangyaboly* (*Karınca Tepesi*, Zoltán Fábri, 1971)
*Hanussen* (István Szabó, 1988)
*Hány az óra, Vekker úr?* (*Saat Kaç, Bay Saat?*, Péter Bacsó, 1985)
*Háry János* (Frigyes Bán, 1941)
*Hayal Görme Çağı* (*Álmodozások Kora*, István Szabó, 1964)
*Hayat Güzeldir* (*La Vita é Bella*, Roberto Benigni, 1997)
*Hayat Treni* (*Train de Vie*, Radu Mihaileanu, 1998)
*Ház a sziklák alatt* (*Kayalar Altındaki Ev*, Károly Makk, *1958)*
*Holtpont* (*Ölümkapanı*, Ferenc Rófusz, 1984)
*Hukkle* (György Pálfi, 2002)
*Hyppolit a Lakáj* (*Kâhya Hyppolit*, István Székely, 1931)
*Isten hozta örnagy úr* (*The Tóth Family*, Zoltán Fábri, 1969)
*Iszka'nın Yolculuğu* (*Iszka utazása*, Csaba Bollók, 2007)
*İki Kadın* (*Ők Ketten*, Márta Mészáros, 1977)
*Játék* (*Oyun*, Zoltán Huszárik, 1959)
*Jön Az Öcsém* (*Kardeşim Geliyor*, Mihály Kertész, 1919)

*Julia Olmak* (*Being Julia*, István Szabó, 2004)

*Kaçış* (*Szökés*, Lívia Gyarmathy, 1997)

*Kader* (*Zeki Demirkubuz, 2006*)

*Kadersiz* (*Sorstalanság*, Lajos Koltai, 2005)

*Kantat* (*Oldás és kötés*, Miklós Jancsó, 1963)

*Kárhozat* (*Lanetli*, Béla Tarr, 1988)

*Karşılama* (*Fényes szelek*, Miklós Jancsó, 1969)

*Kayalar* (*Kövek*, Ferenc Cakó, 2000)

*Kediler Şehri* (*Macskafogó*, Béla Ternoszky, 1986)

*Kediler Şehri* 2 (*Macskafogó 2 - A Sátán Macskája*, Béla Ternoszky, 2007)

*Kırmızı, Beyaz* (*Csillagosok, Katonák*, Miklós Jancsó, 1967)

*Kızıl İlahi* (*Még Kér a Nép*, Miklós Jancsó, 1972)

*Kis Apokrif No. 1* (*Küçük Apokrif No.1*, Kornél Mundruczó, 2004)

*Kis Apokrif No. 2* (*Küçük Apokrif No.2*, Kornél Mundruczó, 2004)

*Kisvilma - Az utolsó napló* (*Küçük Vilma: Son Günce*, Márta Mészáros, 2000)

*Kitörés* (*Salgın*, Péter Bacsó, 1971)

*Kontrol* (*Kontroll*, Nimród Antal, 2003)

*Körhinta* (*Atlıkarınca*, Zoltán Fábri, 1956)

*Kumarbaz* (*The Gambler*, Károly Makk, 1997)

*Latcho Drom* (Tony Gatlif, 1993)

*Liliomfi* (Károly Makk, 1954)

*Londralı Adam* (*A Londoni Férfi*, Béla Tarr, 2007)

*Lúdas Matyi* (*Kazcı Çocuk Matyi*, Kálmán Nádasdy ve László Ranódy, 1949)

*Macar Rapsodisi* (*Magyar Rapszódia*, Miklós Jancsó, 1979)

*Macarlar* (*Magyarok*, Zoltán Fábri, 1978)

*Macera* (*L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960)

*Maceràs ügyek* (*Yapış Yapış Bir İş*, Szabolcs Hajdu, 2000)

*Maestro* (Géza M. Tóth, 2005)

Másnap (Dünden Sonraki Gün, Attila Janisch,, 2004)

*Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997)

*Megint tanú* (*Başka Bir Tanık*, Péter Bacsó, 1994)

*Megszállottak* (*Fanatikler*, Károly Makk, 1961)

*Mephisto* (István Szabó, 1981)

*Meseautó* (*Düş Arabası*, Béla Gaál, 1934)

*Miraq* (Csaba Bollók, 2006)

*Miss Universe of 1929* (Péter Forgács, 2006)

*Nyócker!* (*Bölge!*, Áron Gauder, 2004)

*Ópium: Egy Elmebeteg nö Naplója*(*Afyon: Deli Bir Kadının Güncesi*, János Szász, 2007)

*Öszi Almanach* (*Sonbahar Almanağı*, Béla Tarr, 1984)

*Pal Sokağı Çocukları* (*A Pál-Utcai Fiúk*, Zoltán Fábri, 1969)

*Panelkapcsolat* (*Prefabrik İnsanları*, Béla Tarr, 1982)

*Piyanist* (*Pianist*, Roman Polanski, 2002)

*Privát Magyarország* (*Özel Macaristan*, Péter Forgács, 1988-2002)

*Profesör Hannibal* (*Hannibál Tanár úr, Zoltán Fábri, 1956*)

*Psycho-Parade* (*Pszichoparádé*, Ferenc Cakó, 2002)

*Roncsfilm* (*Ivırzıvırfilmi*, György Szomjas, 1992)

*Sátántangó* (*Şeytan'ın Tangosu*, Béla Tarr, 1991-94)

*Schindler'in Listesi* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993)

*Semmelveis* (Frigyes Bán, 1952)

*Sessizlik* (*Tystnaden*, Ingmar Bergman, 1963)

*Sessizlik ve Çığlık* (*Csend és kiáltás*, Miklós Jancsó, 1967)

*Sevgililerime Günce* (*Napló Szerelmeimnek*, Márta Mészáros, 1987)

*Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

*Simon mágus* (*Büyücü Simon*, Ildikó Enyedi, 1999)

*Stalker* (Andrei Tarkovsky, Béla Tarr, 1979)

*Szabadgyalog* (*Dışarıdaki*, Béla Tarr, 1981)

*Szabadság, szerelem* (*Özgürlük Aşkı*, Krisztina Goda, 2006)

*Szép Napok* (*Güzel Günler*, Kornél Mundruczó, 2002)

*Szerelmem, Elektra*(*Aşkım, Elektra*, Miklós Jancsó, 1974)

*Szindbád* (*Sinbad*, Zoltán Huszárik, 1971)

*Sztálin Menyasszonya* (*Stalin'in Nişanlısı*, Péter Bacsó, 1991)

*Talpalatnyi föld*(*Ayaklarının Altındaki Toprak*, Frigyes Bán, 1948)

*Tamara* (Szabolcs Hajdu, 2004)

*Tanik* (*A Tanú*, Péter Bacsó, 1969)

*Tanrının Gerisinde Bir Kış* (*Egy Tél Az Isten Háta Mögött*, Can Togay, 1999)

*Taraf Tutmak* (*Taking Sides*, István Szabó, 2001)

*Tatlı Emma, Sevgili Böbe* (*Edes Emma, Drága Böbe*, István Szabó, 1992)

*Tatlı Hayat* (*La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960)

*Tavaszi Zápor* (*İlkbahar Sağanağı*, Pál Fejös, 1932)

*Taxidermia* (György Pálfi, 2006)

*Taze Hava* (*Friss Levegö*, Ágnes Kocsis, 2006)

*Te rongyos élet*(*Ah, Kanlı Hayat*, Péter Bacsó, 1983)

*Transylvania* (Tony Gatlif, 2006)

*Tutajosok* (*Bir Nehrin Anıları*, Judit Elek, 1989)

*Tüzet szüntess!*(*Ateşkes!*, Ferenc Rófusz, 2003)

*Tüzoltó utca 25.* (*25. İtfaiyeci Sokağı, István Szabó, 1973*)

*Umutsuzlar* (*Szegénylegények*, Miklós Jancsó, 1966)

*Unutulmuşlar* (*Los Olvidados*, Luis Buñuel, 1950)

*Valahol Európában*(*Avrupa'da Bir Yer*, Géza von Radványi, 1947)

*Valami Amerika* (*A Kind of America*, Gábor Herendi, 2002)

*Valami Amerika 2.* (*A Kind of America 2.*, Gábor Herendi, 2008)

*Van itt jó is, rossz is* (*İyi Şeyler Vardır ve Kötüler Buradadır*, Kati Macskássy, 1997)

*Vizi Privati, Pubbliche Virtù* (*Private Vices, Public Virtues*, Miklós Jancsó, 1975)

*Werckmeister Armonileri* (*Werckmeister Harmóniák*, Béla Tarr, 2000)

*Witman Kardeşler* (*Witman fiúk*, János Szász, 1997)

*Woyzeck* (János Szász, 1994)

*Yirmi Saat* (*Húsz óra*, Zoltán Fábri, 1965)

*Yolcu* (*Profession: Reporter*, Michelangelo Antonioni, 1975)

*Zaman Durur* (*Megal Az Ido*, Péter Gothár, 1981)

# Kaynaklar


AB Hungarian Unit Research for Radio Free Europe. *Hungary Windows to the West: Hungary 1966-1975, Cultural Policy, Intellectual Life.* Ekim 1970

Andrew, Dudley. *The Major Film Theories.* London; New York: Oxford University Press, 1976

Balázs Béla Studio 1961-1991 Catalogue. Balázs Béla Studio Foundation, Budapest 1992

Ballard, Phil. *In search of truth: Béla Tarr interviewed.* Kinoeye Vol. 4, Issue 2, 29 Mart 2004
http://www.kinoeye.org/04/02/ballard02.php (Erişim: Mayıs 2008)

Báthory, Erzsi. *The Second Great Era of Hungarian Film, from the 80s Till Today.* Filmkultúra, 2000
http://www.iif.hu:8080/2000/articles/essays/bathory (Erişim: Ağustos 2008)

Beckett, Samuel. *Godot'yu Beklerken.* Uğur Ün ve Tarık Günersel (çev.) Kabalcı Yayınevi, 2006

Békés, Csaba. *Cold War, Détente and the 1956 Hungarian Revolution.* The Cold War as Global Conflict, International Center for Advanced Studies, New York University Working Paper: No.7, Eylül 2002

Bitoun, Oliver. *5 Films de Miklos Jancsó.* Dvdclassik, 2005
http://www.dvdclassik.com/Critiques/miklos_jancso.htm (Erişim: Kasım 2007)

Bisztray, George. *The Image of History in Modern Hungarian Cinema (1966-1986).* East European Quarterly, Haziran 2000

Blažejovský, Jaromír. *Now's the timeto rot forever: Miklós Jancsó's films in the period 1981 to 1991.* Kinoeye Vol. 3, Issue 4, 3 Mart 2003
http://www.kinoeye.org/03/04/blazejovsky04.php (Erişim: Kasım 2007)

Bori, Erzsébet. *The Hungarian Documentary.* The Irish Times VOLUME XLIV, No. 169, İlkbahar 2003
http://www.hungarianquarterly.com/no169/index.shtml (Erişim: Temmuz 2008)

Borsody, Stephen. *Modern Hungarian Historiography.* The Journal of Modern History, Vol. 24, No. 4, Aralık 1952

Cook, David A. *A History of Narrative Film.* New York: W.W. Norton, 2004

Cox, Terry. *Hungary 1956- Forty Years on.* Frank Class & Co. Ltd, 1997

Cunningham, John. *Hungary 1919: 133 Days of Workers' Rule.* Workers' Liberty: Solidarity Newspaper, 12 Ağustos 2004
http://www.workersliberty.org/print/2322 (Erişim: Kasım 2007)

Czigány, Lóránt. *Jancsó Country: Miklós Jancsó and the Hungarian New Cinema.* University of California Press, *Film Quarterly,* Vol. 26, No. 1, Sonbahar 1972

Czigány, Lóránt. *The Metropolitan Experience: the Cult of Illusion.* A History of Hungarian Literature CHAPTER XVI, 2000
http://mek.oszk.hu/02000/02042/html/34.html (Ekim 2008)

Daly, Fergus ve Le Cain, Maximilian. *Waiting for the Prince: An interview with Béla Tarr.* Senses of Cinema, Ocak 2001
http://www.sensesofcinema.com/contents/01/01/tarr.html (Erişim: Mayıs 2008)

Dohrs, Fred E. *Incentives in Communist Agriculture: The Hungarian Models.* The American Association for the Advancement of Slavic Studies , Slavic Review, Vol. 27, No. 1, Mart 1968

Fazekas, Eszter.*Amidst the digital restoration of the first Hungarian colour feature, LUDAS MATYI (Mattie, the Goose-boy).* Filmkultúra, 2004

http://www.iif.hu:8080/2004/articles/essays/fazekas (Erişim: Ekim 2008)

Filmhu. *Interview with Péter Bacsó: Don Quijote, Sancho Panza and the Gastronomy*. Eylül 2005

www.magyar.film.hu%2Fprintcikk.ivy%3Fartid%3D6329864c-4175-4139-816e-ae727f1ccb22 (Erişim: Nisan 2008)

Filmhu. *Interview with János Szász: „Remove my brain!"*. Ocak 2007

http://www.magyar.film.hu/object.63667620-7D20-476F-AA1F-A36D6EF9BFD6.ivy (Erişim: Haziran 2008)

Fischer, Tibor. *Irresistable Melancholy*. The Guardian, 7 Ekim 2006

http://www.guardian.co.uk/film/2006/oct/07/film (Erişim: Aralık 2007)

Goulding, Dániel J. *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Indiana University Press, 1989

Halprin, Sarah. *Women and Film: Writing in the Margins*. Jump Cut: A Review of Contemporary Media, No. 29, Şubat 1984

http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/HalpernOnKaplan.html (Erişim: Ocak 2008)

Hames, Peter. *The Melancholy of Resistance: The Films of Béla Tarr*. Kinoeye, Vol. 1 Issue 13, 3 Eylül 2001

http://www.kinoeye.org/01/01/hames01.php (Erişim: Mayıs 2008)

Hames, Peter. *The Cinema of Central Europe*. Wallflower Press, 2004

Hoberman, J. *Hungarian Cinema and Jews*. The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, YIVO Institute for Jewish Research, Inc. 2005

Horton, Andrew J. *Csardas and Cash: Why money alone won't help Hungarian cinema*. Kinoeye Vol. 0, No. 24, 1 Mart 1999

http://www.ce-review.org/kinoeye/kinoeye24old2.html (Erişim: Ağustos 2008)

Horton, Andrew J. *Crushing Defeats (Part II): Hungary vs Hollywood*. Kinoeye, Vol. 0, No. 25, 16 Mart 1999

http://www.ce-review.org/kinoeye/kinoeye25old2.html (Erişim: Nisan 2008)

Horton, Andrew J. *Hungarian New Waves: New trends in Hungarian cinema at London's ICA*. Kinoeye Vol. 1, No. 25, 13 Aralık 1999
http://www.ce-review.org/99/25/kinoeye25_horton2.html (Erişim: Haziran 2008)

Horton, Andrew J. *Miklós who? A Round-Up of Miklós Jancsó's Career*. Kinoeye Vol. 3, 17 Şubat 2003
http://www.kinoeye.org/03/03/editorial03.php (Erişim: Kasım 2007)

Horvath, Palczy. *Dün Köleydik Bugün Halkız*. S. Belli (çev.), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 1999

İncil. Yeni Yaşam yay. 1995

Iordanova, Dina. *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. Wallflower Press, 2003

Jaehne, Karen. *István Szabó: Dreams of Memories*. Film Quarterly Vol. 32, No. 1, 20th Anniversary Issue, Sonbahar 1978

Jaehne, Karen. *Review: Two National Cinema Surveys*. Film Quarterly Vol. 33, No. 4, Giant Film Book Round-Up!. Yaz 1980

Kaffka, Margit ve Remenyi, Joseph. *Three Twentieth Century Hungarian Poets*. American Slavic and East European Review, Vol. 6, No. ½, Mayıs 1947

Kenez, Peter. *Hungary: From the Nazis to the Soviets*. Cambridge University Press, 2006

Kovács, András Bálint. *Sátántangó*, derleyen Hames, Peter. *The Cinema Of Central Europe*. Wallflower, 2004, s.237-244

Kovács, András Bálint. *The World According to Béla Tarr*. Kinokultura, Ocak 2008
http://www.kinokultura.com/specials/7/kovacs.shtml (Erişim: Şubat 2008)

Kutlar, Onat. *Sinema Bir Şenliktir*. De Yayınevi, 1985

Levin, Tom. *From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukács on Film*. New German Critique, No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory, Kış 1987

Lipthay, Zsofia. *The image of loving life: Károly Makk*. Café Babel, The European Magazine, 2006

http://www.cafebabel.com/eng/article/16868/karoly-makk-linsoutenable-legerete-de-letre.html (Erişim: Nisan 2008)

Litván, György. *The Hungarian Revolution of 1956: Reform, Revolt, and Repression, 1953-1963*. London; New York: Longman, 1996

Lukács, György. *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*. Cevat Çapan (çev.), Payel Yayınları, 1979

Machiavelli, Niccolo. *The Prince*

Macskássy, Katalin. *Hungarian Animation Film: A Historical Overlook*. Animateka 5th International Animation Film Festival, 2008

http://www.animatekafestival.org/en/programme/retrospective/intro (Erişim: Aralık 2008)

MAFILM Resmi Web Sitesi

http://www.mafilm.hu/index.html (Erişim: Aralık 2007)

Man, Rolland. *Private truths, public lies: Miklós Jancsó's Vizi privati, pubbliche virtú (Private Vices, Public Virtues, 1975)*. Kinoeye, Vol. 3 Issue 3, 17 Şubat 2003

http://www.kinoeye.org/03/03/man03.php (Erişim: Kasım 2007)

Martineau, Barbara Halpern. *The Films of Marta Meszaros or, the Importance of Being Banal*. University of California Press, Film Quarterly, Vol. 34, No. 1, Sonbahar 1980

Nemeskürty, István. *Word and Image: History of Hungarian Cinema*. Hungary: Corvina Press, 1974

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 1, Aralık 2003

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 2, Ocak 2004

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 3, Mayıs 2004

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 4, Kasım 2004

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 5, Şubat 2005

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 6, Mayıs 2005

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 7, Kasım 2005

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 8, Şubat 2006

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 9, Mayıs 2006

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 10, Kasım 2006

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 11, Şubat 2007

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 12, Mayıs 2007

Newsletter of Magyar Filmunió, No. 13, Şubat 2008

Newsletter of Magyar Filmunió, No.14, Mayıs 2008

Nowell-Smith, Geoffrey. *Dünya Sinema Tarihi.* Ahmet Fethi (çev.), Kabalcı Yayınevi, 2003

Pálfi, György. *Director's Conception.* Taxidermia filmi resmi web sitesi http://www.taxidermia.hu/rendezoien.htm (Erişim: Temmuz 2008)

Péter Forgács: Media Artist and Filmmaker http://forgacspeter.hu/english (Erişim: Ekim 2008)

Petrie, Graham. *The Redemption of 'Political Cinema': A Survey of Hungarian Films.* Journal of European Studies 4, 1974

Petrie, Graham. *History Must Answer to Man.* Hungary: Corvina Press, 1978

Petrie, Graham. *Hungarian Silent Cinema Rediscovered.* The Hungarian Quarterly, VOLUME XXXVIII No. 147, Sonbahar 1997

Petrie, Graham. *It takes alot of cunning: István Nemeskürty interviewed.* Kinoeye Vol. 3, Issue 4, 3 Mart 2003 http://www.kinoeye.org/03/04/interview04_no5.php (Erişim: Aralık 2007)

Portuges, Catherine. *Border Crossings: Recent Trends in East and Central European Cinema.* The American Association for the Advancement of Slavic Studies , Slavic Review, Vol. 51, No. 3, Sonbahar 1992

Portuges, Catherine. *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros.* Indiana University Press, 1993

Portuges, Catherine. *Post-Transition Hungarian Cinema and Its National Imagery: The 26th Annual Hungarian Film Festival.* The American Association for the Advancement of Slavic Studies , Slavic Review, Vol. 54, No. 4, Kış 1995

Romney, Jonathan. *Out of the Shadows.* The Guardian, 24 Mart 2001 http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4157639,00.html (Erişim: Mayıs 2008)

Simon, Andrew L. *Made In Hungary: Hungarian Contributions to Universal Culture.* Simon Publications, 1998

Sohlich, Wolfgang. *The "Theatre du Soleil's Mephisto" and the Problematics of Political Theatre.* The Johns Hopkins University Press, Theatre Journal, Vol. 38, No. 2, Con(Text) Mayıs 1986

Stojanova, Christina. *Taking Sides: The Case of István Szabó.* Kinema, Güz 2003

http://www.kinema.uwaterloo.ca/sto032.htm (Erişim: Ocak 2008)

Suleiman, Susan Rubin. *On Exile, Jewish Identity, and Filmmaking in Hungary: A Conversation with István Szabó.* Kinokultura, Ocak 2008

http://www.kinokultura.com/specials/7/ssi-szabo.shtml (Erişim: Şubat 2008)

Szakoly, Melinda. *Somewhere in Europe: Exile and Orphanage in Post-World War II Hungarian Cinema.* Imre, Anikó ed.: *East European Cinemas.* Routledge, Taylor & Francis Group, 2005

Toeplitz, Jerzy. *Cinema in Eastern Europe. Cinema Journal,* Vol. 8, No. 1, Sonbahar 1968

Utisz: The Homepage of István Orosz

http://www.utisz.net/ (Erişim: Ekim 2008)

Van Hoeij, Boyd. *Interview: Szabolcs Hajdu on 'Fehér tenyér'.* European Films, 15 Temmuz 2006

http://european-films.net/content/view/219/62/ (Erişim: Kasım 2008)

Virag, Karen. *Of Boundaries and Revolving Doors: Some Thoughts on Europe, Balkan Cinema and Identity.* York Üniversitesi Dijital Kütüphanesi Vol. 2, No. 1, 2002

https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/soi/article/viewPDFInterstitial/8036/7207 (Erişim: Temmuz 2008)

Völgyes, Ivan. *The Hungary in Revolution 1918-19.* Lincoln, University of Nebraska Press, 1971

Whyte, Jason. *VIFF 2007 Interview: Iska's Journey director Csaba Bollók.* EFILMCRITIC, Eylül 2007

http://www.efilmcritic.com/feature.php?feature=2276 (Erişim: Mart 2008)

Žižek, Slavoj. *Stalinizm ya da Stalin İnsanın İnsanlığını Nasıl Kurtardı?* Sabri Gürses (çev.), Encore, 2008






Devrimden Sonra Birinci Yüzyıl

# Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması

## Tolga Yalur

Macaristan'ın yakın tarihine bakınca devrim kelimesi iki başlık altında geçer: 1919 devrimi ve 1956 devrimi. Bazı kaynaklarda faşizmin ortadan kalktığı ve sosyalizmin tekrar geldiği 1947 de devrim addedilir. Kurumsal temellenişi bakımından 1919 devrimi bu kitabın başlığının ilk göndermesi. Çünkü bu tarihte kamulaştırılan Macaristan sineması dünyada bir ilktir. 1956 ise Macaristan sinemasında sürekli referans alınan bir tarih. Bu bakımdan 1956 da, çağdaş Macaristan sinemasını bağlamından koparmamak adına, başlığın ikinci göndermede bulunduğu temel devrim. 1990'larda Demir Perde ülkelerindeki rejim değişikliklerine paralel olarak Macaristan sinemasında da nitel anlamda olumsuz bir çözülme yaşanır. Fakat Macaristan'da uzun yıllar önce başlayan sinema geleneği, ister sosyalist ister faşist ister kapitalist rejimlerde olsun, toplumsal ve siyasi sorunlara değinmeyi bir görev olarak görür. Sosyo-politik ve tarihsel konulara duyarlı bir sinema geleneğinin gelişimi her rejimde ve ideolojide olduğu gibi burada da sancılıdır. Fakat her dönemde sineması Macaristan'ın olagelen olaylarını, tarihini ve insanını anlatmaya çeşitli yollarla devam eder denebilir. Toplumun dikkate değer sorunları gündeme getirilerek incelenir. Toplumsal hayatın her alanının kontrol altında olduğu bir yüzyılda, hayatın kendinden beslenerek birden fazla boyutu irdeleyen ve izleyende şüpheci bir bakış açısı oluşturan filmlerle sinema geleneğinin bütünü, yirminci yüzyıl Macaristan'ına; siyasi gelişmelere, tarihe, topluma ve kenarda kalmış karakterlere bakar. Macaristan'ın toplumsal ve siyasi olayları, insanı ve sorunları sinemada tarihten, yazından, belgeselcilikten ve biyografilerden beslenerek yeniden ve yeniden yorumlanır.






9 786055 713310

www.phoenixkitap.com