TÜRK DİLİ

Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi

SİNEMA ÖZEL SAYISI

SAYI: 196 — OCAK 1968

TÜRK DİLİ

AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ

BU SAYIDAKİ YAZARLAR

Nijat ÖZÖN □ Burhan ARPAD □ Lev v. KULEŞOV □ Djiga VERTOV □ Ricciotto CANUDO □ Louis DELLUC □ Béla BALÀZS □ V.I. PUDOVKIN □ Rudolf ARNHEIM □ S.M. EISENSTEIN □ Raymond SPOTTISWOODE □ Léon MOUSSINAC □ Paul ROTHA □ John GRIERSON □ Élie FAURE □ Umberto BARBARO □ Luigi CHIARINI □ Roger LEENHARDT □ André MALRAUX □ Jean EPSTEIN □ Guido ARISTARCO □ Isidore ISOU □ Arnold HAUSER □ André BAZIN □ Cesare ZAVATTINI □ Edgar MORIN □ Siegfried KRACAUER □ David-Wark GRIFFITH □ Mack SENNETT □ Charles S. CHAPLIN □ Buster KEATON □ Harold LLOYD □ FLAHERTY □ Erich von STROHEIM □ Joseph von STERNBERG □ Fritz LANG □ Jean VIGO □ Luis BUNUEL □ Jean COCTEAU □ Jean RENOIR □ René CLAIR □ Joris IVENS □ Kenji MIZOGUCHI □ Akira KUROSAWA □ John FORD □ Max OPHULS □ Alfred HITCHCOCK □ Orson WELLES □ Robert BRESSON □ Roberto ROSSELLINI □ Luchino VISCONTI □ Vittorio DE SICA □ Elia KAZ N □ Alexandre ASTRUC □ Ingmar BERGMAN □ Juan-Antonio ARDEM □ Federico FELLINI □ Michelangelo ANTONIONI □ Jacques TATI □ Alain RESNAIS □ François TRUFFAUT □ Claude CHABROL □ Jean-Luc GODARD □ Volker SCHLÖNDORFF □ YENİ AMERİKAN SİNEMASI TOPLULUĞU □ Glauber ROCHA □ Miloş FORMAN □ Jean ROUCH □ Claude LELOUCH □ Jörn DONNER □ Pier Paolo PASOLINI □ OSHIMA,IHANI, URAYAMA, TESHIGAHARA □ Andrzej WAJDA □ Dusan MAKAVEJEV □ Ömer Asım AKSOY □ Bahri SAVCI □ Kıvanç DEMİR □ Ali BAYKAL □ Muzaffer UYGUNER □ Ali Rıza ÖNDER □ Güney ÇETİN □

Yönetim Yeri: Atatürk Bulvarı, No. 221, Kavaklıdere, Ankara * Telefonlar: Yazı işleri ve abone: 12 44 24 * Genel Yazmanlık: 12 44 34 * Yıllığı: 10 lira * Dış ülkeler için yıllığı: 25 lira * *Bir yıldan aşağı abonesi yoktur* * Basıldığı yer: *Ankara Üniversitesi Basımevi-Ankara* * İlân Koşulları: *İç sayfalarda: Santimi 25 lira; dış ve iç kapak: Santimi 50 lira* * *Sürekli ilân verenlere indirim yapılır* * Yazı Kurulu *Sabahattin Kudret AKSAL □ Salâh BİRSEL □ Agâh Sırrı LEVEND □ Mehmet SALİHOĞLU □ Tahsin SARAÇ* * *Dergimize gönderilen yazılar yayımlansın, yayımlanmasın geri verilmez.*

TÜRK
DİLİ
AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ * Cilt XVII, Sayı 196, 1 Ocak 1968

SİNEMA ÖZEL SAYISI ÜZERİNE

Geçmiş yıllarda *Şiir* (sayı 113), *Deneme* (sayı 118), *Günlük* (sayı 127), *Eleştiri* (sayı 142), *Roman* (sayı 154 ve 159) ve *Tiyatro* (sayı 178) özel sayıları düzenlemiş olan *Türk Dili* dergisi bu sayısıyle de okurlarına bir *Sinema Özel Sayısı* sunmaktadır.

Bu özel sayıda sinemanın kuramları ve estetiği üzerinde durulmuş, sinema kavramı üzerinde toplu bir düşünce uyandırmaya çalışılmıştır.

Konunun genişliği bizi sinema tarihine uzanmaktan alakoyduğu gibi, sinema akımlarının ayrıntılarına inmemizi de kösteklemiştir.

Bu arada, Türk sinema adamlarından ve yazarlarından yeterince yazı sağlanamaması da Türk sinemasına kısa bir bakışla yetinmemize yol açmıştır.

Bu sayıda yazıları bulunan sinema yazarları ve yönetmenler üzerine tanıtıcı bilgileri "Yazarlar" bölümünde bulacaksınız.

Türk Dili, pek yakında, okurlarına bir *Halk Edebiyatı Özel Sayısı* da sunacaktır.

1

TÜRK SİNEMASI

Türk sinemasına toplu bir bakış

● NİJAT ÖZÖN

1

Karşımızda bir, bir buçuk kare metrelik bir beyazperde duruyordu. Biz de buna, bir mana veremeden bakıyorduk. Yan duvarlardaki ilânlardan bir şey anlayamıyorduk: Canlı fotoğraf... Asrın harikası... Andlozya'da boğa güreşi... Şimendüferle seyahat... Bu ibareler içimizdeki merakı körüklemekten başka bir işe yaramıyordu.

Derken ortalık birdenbire karardı. Zifiri karanlık içinde kaldık; korktuk. Elim gayrı ihtiyarî ağabeyimin elini aradı; buldum ve bir tehlike karşısında imişim gibi sımsıkı kavradım.

Arkamızdaki sıralardan ıslıklar fışkırıyordu. Karanlığın, vaziyet icabı olduğunu kimse takdir edemediğinden, pencerelere örtülen siyah perdelere itiraz ediyorlardı.

O vakitler Istanbul'da elektrik yoktu. Abdülhamit'in vehmi elektriğin memlekete girmesine engel olmuştu. Sinematograf makinesini işletmek ve şeridi aydınlatmak için kullanılan petrol lambalarından intişar eden gaz kokusu da seyircileri ayrıca taciz etmekte idi.

Perdenin önüne gelen bir şahıs bu karartının lüzumunu izah etti. Ve hemen onun arkasından gösteri başladı.

Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlarla duruyor. Rıhtım üzerinde telâşlı telâşh insanlar gidip geliyor. Amma ne gidiş geliş! Hepsini sar'a nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçüsüz ve acayip ki...

Tren kalktı. Bittabiî sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terkettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil; lâkin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti... gitti.

İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seğirttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu filim daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu..."

Ercüment Ekrem Talu, sinemanın yurdumuza girişini, halka ilk gösterilişini yukarıdaki satırlarla anlatıyor. Ama olayın, biraz daha öncesi var: Lumière Kardeşler'in 28 aralık 1895'teki ilk genel gösterimi üzerine, Istanbul'un tanınmış fotoğrafçılarından Vafiadis bir mektupla kendilerine baş vurmuş, bilgi istemiş, ama bundan bir sonuç çıkmamıştı. 1896 yılının başlarında, Lumière Kardeşler'in dünyanın dört bucağına gönderdikleri alıcı yönetmenlerinden biri olan Alexandre Promio Türkiye'ye gelip bazı sahneler çevirmişti. Hatta Promio, Venedik'teki ilk denemesinden sonra, sinema dilinde önemli bir yeri olan kaydırmayı ikinci olarak Haliç'te bir kayıkta denemişti. Lumière'in öbür alıcı yönetmenlerinden Félix Mesguich, Francis Doublier, Perrigot gibi bazıları da Rusya'ya giderlerken Istanbul'a uğramışlardı.

Sinema, 1896 yılının sonlarına, 1897 yılının başlarına doğru Yıldız Sarayının gedikli hokkabazlarından Bertrand eliyle Saraya sokuldu. Bunu,

halka yapılan ilk genel gösteri olan, Talu'nun yukarıda anlattığı olay izledi. Saraydaki sinema gösterileriyle aynı zamana rastlayan bu olayın kahramanı Rumen uyruklu bir Polonya Musevisi olan Sigmund Weinberg'ti. Türkiye'de "Pathé Frères" (Pathé Kardeşler)in temsilcisi olan Weinberg, Pathé'nin "phonographe" (gramofon)unu ve daha başka yapımlarını satıyordu. Pathé'nin filimlerini ise ilk kez Galatasaray'daki tramvay yolu dönemecinde bulunan, o zamanın en ünlü birahanesi "Sponeck"te gösterdi. Talu'nun yukarıda anlattığı bu gösteriyi, az sonra, Istanbul'un öbür yakasında, Şehzadebaşı'nda Fevziye Kıraathanesindeki gösteri izledi. Sinema yurdumuza girmişti.

Bununla birlikte 1908 yılına gelinceye kadar sinema yurdumuzda gezginci olmaktan kurtulamadı. Bunun başlıca nedenlerinden biri, sürekli bir suikast korkusu içinde yaşayan Abdülhamit II'in kuruntusuydu. Bu kuruntu öylesine aşırıydı ki, Abdülhamit bütün saltanatı boyunca elektriğin Istanbul'a girmesine izin vermemişti. Bundan dolayı ilk yerleşik sinema yine Weinberg'in eliyle İkinci Meşrutiyetin ilânından sonra, 1908 yılında açıldı. O tarihten sonra yerleşik sinema çok ağır, ama düzenli bir gelişme gösterdi.

2

Yurdumuzda ilk filmin çevrilişi ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun İlk Dünya Savaşı'na girmesinden sonra başladı. İlk filim de, Almanya'nın yanı başında Rusya'ya resmen savaş açılmasından üç gün sonra çevrildi. Savaşın ilk günlerindeki coşkun hava içinde bir topluluk, Istanbul'un yakınındaki Ayastefanos (Yeşilköy)e giderek buradaki bir Rus anıtını yıktı. Bu anıt, 1876–1877 savaşında Rusların buraya kadar ilerleyişlerini anmak için dikilmişti. Amt yıkılırken, yedek subaylığını yapmakta olan Fuat Uzkınay da bunu alıcısıyle filim üzerine saptadı. Böylelikle 14 kasım 1914'te *Ayastefanos'taki Rus Âbidesinin Yıkılışı* adında 150 metrelik ilk Türk filmi meydana getirilmiş oldu.

Savaş koşulları sürüp gitmeseydi, bu ilk denemenin arkası uzun bir süre gelmeyecekti. Fakat "Başkumandan Vekili ve Harbiye Nazırı" olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun alınyazısını çizen Enver Paşa'nın 1915'te Almanya'ya yaptığı bir gezi, yurdumuzda sinema yapımının sürekliliğini sağladı. Enver Paşa Berlin'deyken Alman ordu sinemasının çeşitli savaş cephelerinde çevirdiği filimleri seyretmiş, sinemanın halk kütleleri, hele okuma yazma bilmeyen halk kütleleri üzerindeki etkisini sezinlemişti. Istanbul'a döndüğünde Osmanlı ordusunda da bir sinema kolu kurulmasını emretti. Böylelikle başında Weinberg'in bulunduğu, Uzkınay'ın yardımcı olarak atandığı, yedek subaylığını yapmakta olan bazı sinema salonu sahiplerinin de alıcı yönetmeni olarak katıldıkları bir "Merkez Ordu Sinema Dairesi" kuruldu. Bu merkez, Alman ve Avusturya'lı alıcı yönetmenlerinin de işbirliğiyle savaşla ilgili belge filimleri ve haber filimlerini çevirmeye başladı. Ertesi

yıl (1916) Weinberg öykülü filimlere de el atmak istedi ve kendisinin birkaç yıl önce sahneye koyduğu bir oyunu, *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'nı çevirmeye başladı. Fakat az sonra oyuncular silâh altına alınınca filim yarıda kaldı ve ancak savaştan sonra Uzkınay tarafından tamamlandı.

1916'da "Müdafaa-i Millîye Cemiyeti" adında yarı askerî bir kuruluş, gelir kaynaklarını artırmak amacıyle, filim yapımına da başladı. Böylelikle, sonradan Türkiye'nin tanınmış gazete sahiplerinden biri olan yirmi yaşlarındaki Sedat Simavî'nin yönetmenliğinde ilk öykülü filimlerimiz, *Pençe* (1917) ile *Casus* (1917) meydana getirildi. Bunlardan ilki bir oyundan aktarılmıştı, öbürü bir savaş ve casusluk filmiydi.

1918'de Osmanlı İmparatorluğu savaştan yenik çıkınca, gerek "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin gerekse "Müdafaa-i Millîye Cemiyeti"nin sinema araçları, işgal kuvvetlerince el konulmaması için, "Malûlîn-i Guzat-i Askerîye Muavenet Cemiyeti"ne (bugünkü "Malûl Gaziler Cemiyeti") aktarıldı. Böylelikle ister istemez filim yapımına geçen bu dernek öykülü üç filim çevirtti. Bunlardan, tanınmış bir tiyatro oyuncusu ve yönetmeni olan Ahmet Fehim Efendi'nin çevirdiği ilk ikisi, *Mürebbiye* (1919) ile *Binnaz*'dı (1919). *Mürebbiye*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından aktarılmıştı; ancak Ahmet Fehim, roman kadar bu romandan yapılmış oyundan da yararlanınıştı; zaten *Mürebbiye* Ahmet Fehim'in daha önce sahneye koyduğu, oynadığı bir yapıttı. Filimdeki rollerden birini de gene kendi canlandırıyordu. *Binnaz*, Victor Hugo'nun *Marion Delorme*'unun Yusuf Ziya Ortaç eliyle çok serbest biçimde Lâle Devri'ne aktarılmışı olan manzum bir oyundan alınmaydı. Üçüncü filim, yine bir tiyatrocu olan Şadi Karagözoğlu'nun sahnede büyük bir başarıyle canlandırdığı "Bican Efendi" tipine dayanarak hazırladığı *Bican Efendi Vekilharç* (1921) adlı orta uzunluktaki güldürüsüydü. Karagözoğlu, o vakitler yurdumuzda ilk kısa filimleriyle büyük bir ün kazanan "Charlot" (Şarlo) tipine benzeterek yarattığı "Bican Efendi"nin serüvenlerini ayrıca iki kısa filimde de anlattı.

Dört yıllık Kurtuluş Savaşı sonunda Yunan ordusu bozguna uğrayıp Ege kıyılarına doğru kaçtığı vakit, bu kez T.B.M.M. ordularına aktarılan sinema araçlarıyla *İstiklâl* (*İzmir Zaferi*, 1922) adlı büyük bir belge-filim meydana getirildi. Aynı yıl, yurdumuzun ilk özel yapımevi olan "Kemal Filim" yapıncılığa başlıyor, böylelikle filim yapımımızın ilk dönemi sona eriyordu.

3

Sekiz yıl süren bu ilk yapım döneminin hem olumlu hem de olumsuz yönleri vardı. Sinemamızın temellerinin atıldığı bu sekiz yıllık dönemin olumsuz yönünde bazı yanlış adımlar yer almaktaydı. Her şeyden önce, yurdumuzda filim yapımı, "cinématographe"tan yirmi yıl sonra başlamıştı ve *Himmet Ağa'nın İzdivacı* 1918'de piyasaya sürüldüğünde, 1908 yılının tiyatro filimlerinden ayırt edilmemekteydi. Arada geçen bu yirmi yıl içinde yabancı ül-

kelerde meydana gelen ilerleme hiç göze alınmaksızın işe başlanmıştı. Kaldı ki, yukarıda da görüldüğü gibi, zaten ilk filmimiz hiç akılda yokken, bir olupbitti sonuncu çevrilmişti: Bir savaşa girilmişti, bu giriş gösterişli bir davranışla kutlanacaktı, bu kutlanışın filimle sonsuzlaştırılması en son anda akla gelmişti. O vakte kadar sinemanın yalnız gösterim koluyla ilgilenmiş, alıcıyı hiç kullanmamış birine birkaç saat içinde bu iş öğretilmişti. Bundan dolayı sinema yapımı yurdumuzda "sümmettedarik" başladı, öyle de sürdü.

Düzenli olarak filim çeviren ilk kurul, ordunun sinemacılık koluydu, her şeyden önce ordunun ihtiyacını karşılamak üzere meydana getirilmişti. Bunu izleyen iki kurumun ise sinemayla doğrudan doğruya hiç bir ilişkileri yoktu. Yardımsevenlerin kurumuydu bunlar; sinema da bu kurumların gelir sağlayıcı öbür çalışmalarından başka bir şey sayılmıyordu. Üç kurumun da hem araçları hem de personeli ancak çok küçük çapta bir sinema çalışmasına elverişliydi; ancak belgecilik, hatta bunun da haber filmi kolundaki çalışmalarına yatkındı. Nitekim bu yüzden çalışmalarının ağırlık merkezi hep haber filmi oldu. Bu kadar dar olanaklarla konulu filme el atmak, daha başlangıçta başarısızlığı göze almak demekti; oysa bu kurumları yönetenler yalnız öykülü filimlere el atmakla kalmadılar, olanaklarını daha da zorlayarak tarihi konu alan filimler çevirmeye kalkıştılar; dolayısıyle başarısızlıkları daha da göze batıcı oldu. Bu kadar büyük işe girişenlerin gerçekte ilerisi için büyük tasarıları yoktu, ellerindeki sinema araç ve gereçlerini çoğaltıp bir sinema endüstrisinin temelini atmayı düşünmüyorlardı. Bundan dolayı da, yurdumuzdaki sinema çalışmaları Almanya'daki ordu sineması örnek alınarak başladığı, bu sinema ise sonraki Alman sinema endüstrisinin temelini meydana getirdiği halde, bizde aynı gelişmeyi göstermedi. Hatta tam tersi oldu: Yapım, ordu sinemasıyle başlamıştı, bu kurumun araçları öbür iki kuruma el değiştirmişti, fakat sekiz yılın sonunda araçlar dönüp dolaşıp yine orduya geçmişti. Böylelikle sekiz yıllık çabanın sonunda yine başlangıç noktasına dönülmüştü.

Sinema acemi ellerde başladı, acemi ellerde sürdürüldü. Sinemacı yetiştirmek diye bir şey düşünülmedi. Bu ilk dönemin beş sinemacısı içinde en iyisi sayılabilecek olan Weinberg bile ancak yapıma geçtikten sonra bu işle ciddî olarak ilgilenmiş, Almanya'ya ancak o vakit gidip incelemelerde bulunmuş, ama zaten yurda yeniden döndüğünde sinemadan uzaklaşmak zorunda kalmıştı. Gerek Weinberg, gerekse Uzkınay, asıl işleri sinemadan başka olan, kendi kendilerini yetiştirmiş kimselerdi. Sedat Simavî sinemaya başladığında yirmi yaşlarında bir hevesliden başka bir şey değildi. Ahmet Fehim, ardında uzun bir profesyonel tiyatroculuk bulunan, ellisinden sonra sinemaya geçen biriydi. Aynı durum, Şadi Karagözoğlu için de geçerliydi. Daha önemlisi, bu sekiz yıllık dönemde çevrilen altı uzun, öykülü filmin beşi doğrudan doğruya sahne oyunlarından aktarılmıştı. Yalnız bu kadar da değil: Bu beş filimden dördü, doğrudan doğruya, yönetmenlerinin daha

önce çalıştıkları çeşitli tiyatro topluluklarında sahneye koydukları oyunlardan meydana getirilmişti. Bu filimlerin oyuncu kadroları da olduğu gibi sahneden alınmıştı. Bütün bunlardan dolayı, bu filimlerin hiç biri, bir tiyatro filmi olmaktan öteye geçemedi.

Olumlu yönde sayılabilecekler ise pek azdı: Bu altı filimlik yapım yeni bir çalışma alanında ilk örnekleri ortaya koydu, başkalarında da bu alanda çalışma isteği uyandırdı. Bu arada bugün bile değer taşıyan birçok belgefilmi meydana getirildi. Üstelik bütün bu ilk adımlar, İlk Dünya Savaşı, işgal yılları ve bir kurtuluş savaşının sürdürüldüğü çok çetin bir dönemde atılmıştı.

4

Bundan sonraki on yedi yıl içinde Türk sineması bir kişinin tekelinde kaldı; bu durum, ilk adımlarını tiyatrocuların önderliğinde atan sinemamızın, on yedi yıl boyunca tiyatronun etkisini gittikçe daha fazla duymasına yol açtı. Çünkü sinemamızı 1922'den 1939'a kadar tek başına çekip çeviren kimse, yine bu dönem sırasında yurdumuzun tek temelli ve önemli tiyatro topluluğu olan "Dar-ül-bedayi" (sonradan "Istanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu")nun başındaki Muhsin Ertuğrul'du. Böylelikle yönetmeni, senaryocusu, oyuncu kadrosu, "repertuvarı"yle bir tiyatronun on yedi yıl bir sinema üzerinde egemenlik kurması ve bu egemenliği aynı tiyatrodan yeni yetişenler eliyle daha sonra da sürdürmesi gibi, sinema tarihinde benzeri görülmemiş bir durum ortaya çıktı. Sinemamızın gelişmesini uzun bir süre engelleyen, bugün bile belini doğrultamamasına yol açan neden budur. Bir bakıma sinemamızdaki bu tiyatro tekelinden doğrudan doğruya Ertuğrul'u sorumlu tutmak haksızlık olur; çünkü yurdumuzdaki koşullar el vermeseydi, böyle bir tekel kurulamazdı. Oysa olaylar şöyle geçti: Bu on yedi yıl içinde yurdumuzda iki ayrı dönemde çalışan iki ayrı yapımevi kuruldu; bu yapımevlerini yönetenler sinema ile tiyatro arasındaki ayrılığı bilmediklerinden, daha önce yabancı ülkelerde sinemada çalışmış, üstelik elinde hazır bir oyuncu kadrosu ile bir "repertuvar" da bulunan Muhsin Ertuğrul'u bu iş için "biçilmiş kaftan" saydılar.

Muhsin Ertuğrul 1922 yılından başlayıp, sinemayı kesinlikle bıraktığı 1953 yılına kadar, Türkiye'de –çünkü bu arada yurt dışında da filim çevirmiştir– yirmi dokuz filim meydana getirdi. Bir tüm olarak ele alındığında bu filimlerin sinemamız üzerinde ne kadar kötü etki yaptıkları açıkça görülür. Bunun en önemli nedeni, yukarıda da belirtildiği gibi, Ertuğrul'un bir tiyatro sanatçısı oluşuydu. Kaldı ki, bu filim yapımının en "hararetli" yıllarında Ertuğrul tiyatroda bile pek parlak bir sanatçı sayılamazdı; tiyatro anlayışı çok kez "boulevard" tiyatrosu, hatta "Grand-Guignol"dan öteye geçmiyordu. Oyun anlayışı Alman Okulu'nun etkisindeydi; sinemadaysa özellikle Emil Jannings ya da Werner Krauss'un oyununu örnek alıyordu. Sinema

onun için ikinci derecede bir işti. Kaldı ki bu ikinci derecede işinde uyguladığı pek basit bir de formül vardı: Tiyatro mevsimi kapandığında "Şehir Tiyatrosu"nun oyuncularını alıcının karşısına götürmek, onlara, geride bıraktıkları tiyatro mevsiminde oynadıkları herhangi bir oyunu tekrarlatmak. Ya da herhangi bir yabancı filmi alıp bir yeniden çevirim meydana getirmek. Bundan dolayıdır ki, Ertuğrul'un yirmi dokuz filminden on biri sahne yapıtlarından uyarlamaydı, üçü yeniden çevirimdi. Özgün (orijinal) senaryolara dayanılarak çevrilmiş filimleri sekizi aşmıyordu. Peki bu uyarlamalar ya da yeni çevirimler nasıl şeylerdi? Birkaç örnek Ertuğrul'un sinema ya da tiyatro anlayışının ne olduğunu açıkça ortaya koyar: Ertuğrul 1918'de Paul Autier ile Cloquemin'in Paris'teki Grand-Guignol'un repertuvarında yer alan *Gardiens de Phare* (Fener Bekçisi) adlı oyunlarını Türkçeye uyarlamış, 1923'te bunu *Kız Kulesinde Bir Facia* adıyle filme almıştı. Ya da François de Curel'in *La Terre Inhumaine*'inden (Bir Gece Faciası) adıyle Türkçeye aktarılan oyunu, *Ankara Postası* (1928) adıyle filme almıştı. Böylece François de Curel'in İlk Dünya Savaşı'nda Fransız-Alman çatışmasını konu alan oyunu, Ertuğrul'un elinde 1920–1922 Kurtuluş Savaşı'nda padişahçı – kuva-yı milliyeci çatışması kılığına dönüyordu. Ya da "Şehir Tiyatrosu"nda sahneye konan Jean de Létraz'ın *Bichon*'u, Georges Feydeau'nun *La puce à l'oreille*'i gibi vodvilleri, sırasıyla *Tosun Paşa* (1939), *Akasya Palas* (1940) adıyle Türk yaşayışına uyguluyordu. Yeni çevirimleri arasında Victor Fleming'in *The Way of All Flesh* (Tenin Kurbanı)ndan yaptığı *Şehvet Kurbanı* (1939), Victor Sjöström'ün *Tösen fran Stormytorpet* (Bataklık Kızı)ndan yaptığı *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1934-35) ya da René Clair'in *Le Million* (*Milyon*)undan yaptığı *Milyon Avcıları* (1934) bulunuyordu.

Yeni Türk tiyatrosunun kurucusu olarak kazandığı ünün büyüklüğü oranında Ertuğrul'un sinemamız üzerindeki etkisinin olumsuzluğu da büyük oldu; bu alandaki yeteneksizliğiyle sinemamızda çok kötü ve kolay kolay silinemeyen bir iz bıraktı. Her şeyden önce Ertuğrul, sinema duygusundan yoksundu. Sinema dilini hiç bir vakit öğrenemedi. Filimlerinin hiç biri "filme alınmış tiyatro" düzeyini aşamadı. Çalışma arkadaşlarının hepsi de "Şehir Tiyatrosu"ndaki meslektaşları olduğundan bu "tiyatro kokusu" kendini daha çok gösteriyordu. Böylelikle sinemamızın on yedi yıl süren bu ikinci dönemi, sinemaya çok aykırı düşen yönetmenlik anlayışıyle, sinemaya çok aykırı düşen oyunculuk anlayışıyle, yine sinemaya çok aykırı düşen sahne oyunlarının uyarlamasıyle, ustadan çırağa da geçtiğinden, sinemamızda izleri bugün de görülen bir "Dar-ül-bedayi Okulu"na yol açtı. Bu okulun başlıca özellikleri şöyle sıralanabilir: Bu okul sinema duygusundan bütün bütüne yoksundu. Okulun üyelerinin hepsi tiyatrodan gelmişlerdi; üstelik çoğu da eski ve geri bir tiyatro anlayışına bağlı kimselerdi. Bunlar tiyatro ile sinema arasındaki başkahğı bir türlü anlayamamışlar, sinemaya bir türlü ayak uyduramamışlar, zaten uydurmağa da çalışmamışlardı. Sinema bun-

lar için, asıl meslekleri saydıkları tiyatronun yanında, açıktan gelir sağlayan ikinci bir kaynaktı. Sinemaya bunun dışında bir önem vermemişler, sinemanın önemini kavramamışlardı. Bu yüzden de sinemaya olumlu bir şey katmak şöyle dursun, tiyatrodaki kötü alışkanlıklarının çoğunu bu alana da taşımışlardı. Sahne oyunlarının çok ufak değişikliklerle, aynı sahne düzeniyle alıcı önüne taşınması bu okuldan kalan bir mirastır. Tiyatrodaki yanlış uyarlama anlayışı da yine bu okuldan kalmıştır. Uyarlanan bu oyunların değeri de, yukarıda belirtildiği gibi, çok söz götürür: Tiyatronun geçirdiği değişikliklerden, gelişmelerden habersiz olarak, İlk Dünya Savaşı öncesinin tiyatro anlayışını, bu anlayışa dayanan oyunlarını önce sahneye, oradan da perdeye aktarmaktan başka bir şey yapılmamıştır. Bu okul, oyun ya da filim olarak, çok kez en bayağı çeşitten Fransız, Alman vodvillerini; Fransız, Alman operetlerini; en ağdalı Alman melodramlarını, kişi adlarını Türkçeleştirerek alıcı önüne taşıdı. Tiyatrodaki uyarlama anlayışını, sahne düzenini sinemaya aktaran bu okul, elbet tiyatronun dekor, oyun, makyaj, diksiyon... gibi öbür öğelerini de olduğu gibi sinemaya taşımaktan çekinmedi. Tiyatronun derme çatma, kontrplaklı, bezli, boyama dekorları olduğu gibi alıcı önüne getirildi. Sahnedeki makyajın sinemada ne kadar gülünç düşeceği akla bile getirilmedi; oysa çocukların bile farkına vardıkları iğretilikteki bu saç-sakal-bıyık, seyircilerin sürekli alay konularından biri oldu. Bu okulun çok kez sahnede bile aşırı kaçan, ölçü dışı olan oyununun sinemada birkaç katıyle aşırı ve ölçü dışı olacağı yine hiç düşünülmedi. Üstelik bu oyuncular hem sinemayı ciddîye almadıklarından, seyirciyi kolay avlamak için bu oyunu bir kat daha ağdalandırıyorlar, hem de zaten alıcı önünde oynamanın apayrı bir tekniğe dayandığını bilmiyorlardı. 30–40 yaşlarındaki kimselerin korkunç bir makyajla 60–70 yaşındaki "yaşlı adam" rollerine çıkmaları, oyundaki bu aksaklığı bütün bütüne artırıyordu. Oysa bu okula göre, yaşının iki katındaki rollere çıkmak büyük bir marifetti; bir "kompozisyon" yaratmak, ustalık gösterisine girişmek için bulunmaz bir fırsattı. Nihayet, sahnede doğallıktan çok uzak kaçan, acayip bir diksiyon perdede bütün ölçüleri aşmış olarak artaya çıkıyordu. Bugün bu okulun sinemamızda en silinmeyen izi bu konuşmalarda kendini göstermektedir; çünkü bu okulun kuşaktan kuşağa aktarılan diksiyonu, okulun bugün hemen bütün yerli filimlerde çalışan sözlendiricileriyle sürüp gitmektedir.

Bu "Dar-ül-bedayi", sonra da "Şehir Tiyatrosu" okulunun en olumsuz yönlerinden biri, dikkate değer hiç bir sinema oyuncusu, sanatçısı, teknikçisi yetiştirememesine karşılık, kalabalık bir oyuncular ve yönetmenler ordusu çıkararak, etkisini bu "Tiyatrocular dönemi"nden sonra da duyurması oldu. Kısacası, bu on yedi yıl, ilk dönemde atılan olumsuz adımları daha geniş ölçüde kökleştirmek; sinemamızda, sinema çevresinde, sinema seyircilerinde izleri kolay kolay silinemeyen kötü alışkanlıklar yaratmakla geçti.

Bu dönemin kazanç sayılabilecek adımlarıysa pek azdı: Ertuğrul, yurdumuzda ilk iki özel yapımevinin, yani "Kemal Filim" (1922) ile "İpek Filim"in (1928) kuruluşuna önayak olmuştu. Bu da, devletin bu dönemde sinemayla hiç ilgilenmemesine karşılık, cumhuriyetin ilânından İkinci Dünya Savaşı'mn arifesine kadar filim yapımının sürdürülmesini sağladı. Bu olay, ulusal bir filim yapımının ortaya çıkması, yerli sinemanın günün birinde gelişeceği umudunu hep ayakta tuttu. Nitekim sonraki dönemde yapımevlerinin önce yavaştan, sonra da hızla çoğalması bunun sonucudur. Bugünkü filim türlerinin ilk örnekleri –köy filmi, polis filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, tarihsel filimler, dram, melodram, güldürü...– bu dönemde ortaya kondu. Ertuğrul'un en iyi filimleri arasında sayılan *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1934–35) bu dönemde çevrilmişti. Türk kadınlarının sinemada çalışmaları bu dönemin başlangıcında gerçekleşmişti. Teknik yönden de, sonraki döneme göre bir noktadaki üstünlük de yine bu dönemdeydi: Ses ile görüntünün aynı zamanda alınması.

5

1939'dan 1950'ye kadar süren "Geçiş dönemi"nin ilk yarısı, İkinci Dünya Savaşı ile aynı yıllara rastlıyordu. Bu dönem, iki ağırlığı omuzlarında taşımaktan hiç bir vakit kurtulamadı. Bunlardan biri savaş koşullarının, öbürü tiyatrocuların etkisiydi. Türkiye savaşa katılmamıştı ama, bu savaşın getirdiği sıkıntıların çoğundan da kurtulamamıştı: Geniş bir insan gücü sürekli olarak silâh altında tutuluyordu, bu kütle birdenbire üretimden tüketime geçmişti; savunma giderleri alabildiğine artmış, dış ticaret alabildiğine azalmıştı; büyük bir ekonomik sarsıntı ve darlık göze çarpıyordu; bunların yanı sıra yiyecek sıkıntısı, karne usulü, karaborsa, hayat pahalılığı, olağanüstü vergiler, sıkıyönetim, denetleme (sansür), tarafsız Türkiye'yi savaşa sokmak için iki yönden yapılan propaganda ve baskılar... gibi yeni öğeler ortaya çıkmıştı. Savaş koşullarının etkisi sinemada da kendini göstermekte gecikmedi: Tiyatrocular döneminin sonunda Türkiye'de sinema endüstrisi büyük bir atılışa hazırlanmaktaydı –1938'de sinemalardan ve filimlerden alınan vergilerde büyük ölçüde indirim yapılmıştı–, ama savaş bu atılışı önledi. Savaşın bir başka etkisi yurdumuza gelen yabancı filimlerde kendini gösterdi: Kapanan Avrupa pazarlarının yerini savaş propagandası tehlikesinin de etkisiyle tarafsız A.B.D.'nin, bir de hem tarafsız hem de doğulu Mısır'ın filimleri aldı. 1938–1944 yılları arasında yurdumuzda çevrilen yerli filimlerin sayısı, aynı dönemde Türkiye'ye gelen Mısır filimlerinin sayısına eşitti. Bu Mısır filimlerinin gerek seyirciler, gerekse sinemacılar üzerindeki etkisi büyüktü. Anlayış bakımından "tiyatrocular"ın filimlerinden zerrece başkalığı olmayan –böyle bir başkalık olması zaten olanaksızdı, çünkü Mısır sineması da Türkiye'den giden bir Türk "tiyatrocu"su olan Vedat Örfî Bengü tarafından, onun attığı temeller üzerine kurulmuştu–, Mısır filimleri, malzeme

ve teknik açısından o vakitki yerli filimlerden hiç olmazsa bir gömlek üstündü. Bundan dolayı Mısır filimleri, tiyatrocuların kötü etkisini artırdı, seyircinin de sinemacının da beğenisinin bozulmasında büyük bir rol oynadı.

Tiyatrocuların ağırlığı daha da büyüktü ve "Geçiş dönemi"nin sonuna kadar sürdü. Tiyatrocular bu dönemde sayıları daha da artmış olarak ortaya çıkmışlardı. Doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başlayan "Geçiş dönemi" yönetmenlerinin sayısı sekizdi, oysa aynı dönemde çalışan tiyatrocu yönetmenlerin sayısı bunu aşıyordu. Geçiş döneminin yönetmenleri işe başladıklarında teknikçi, oyuncu olarak yine tiyatrocuların yetiştirdiği kadrodan yararlanmak zorunda kaldılar. Yapımevlerinin sayısı artıysa da bunlarda da ağır basan anlayış, tiyatrocuların anlayışıydı. Bir yandan tiyatrocuların filimleri, bir yandan Mısır filimleri bu yönetmenlerin çalışmalarını ister istemez etkiliyordu. Kaldı ki, bu yönetmenlerin, karşısına çıktıkları seyirci de tiyatrocuların, Mısır sinemasının ürünlerine alışmış, bu ürünlerle yetişmekte olan geri bir seyirci topluluğuydu. Bundan dolayı, "Geçiş dönemi" yönetmenleri bir şeyler yapabilseler bile bunu kabul ettirebilmeleri olanağı da hemen hemen yoktu.

Savaşın koşulları ile tiyatrocuların ağırlığını omuzlarında taşıyan "Geçiş dönemi" sinemacılarının karşısına bir de denetleme engeli çıkmıştı. Savaş ihtimalinin belirmesiyle birlikte yavaş yavaş alınan sıkı tedbirler arasında en ağırlarından biri, Mussolini İtalyasında uygulanan sinema denetlemesinin yurdumuzda da uygulanmaya başlaması olmuştu. Daha kötüsü, 1939'da konan bu denetleme, yurdumuzdaki bütün iktidar ve rejim değişikliklerine, tek partili yaşayıştan çok partili yaşayışa geçişe rağmen bugüne kadar önemli hiç bir maddesi bile değişmeksizin uygulanmaktadır.

Bütün bunlardan dolayı, "Geçiş dönemi" sinemacıları ortaya önemli bir şey koyamadılar. Bunlardan, daha sonraki "Sinemacılar dönemi"nde çalışanların yaptıkları da o dönemin en usta sinemacılarını tekrarlamaktan öteye geçmedi. Fakat "Geçiş dönemi", "tiyatrocular" ile "sinemacılar" dönemleri arasında yer alan, aşılması zorunlu bir dönemdi ve bütünüyle de yararsız sayılamazdı. Tiyatrocuların gerek endüstri, gerekse sanat yönünden kurdukları tekelin yıkılması bu dönemde gerçekleşti. Bu dönemin yönetmenlerinin hepsi işe doğrudan doğruya sinemacılıkla başlamışlardı; içlerinden çoğu sinemacılık eğitiminden geçmişti. Ne var ki, bu eğitim daha çok sinemanın ses, görüntü yönetmenliği gibi teknik kollarındaki eğitimdi. Bu dönemin sinemacıları arasında iyi teknikçiler vardı; bunlar başka teknikçilerin yetişmesinde önemli rol oynadılar. Bu dönemin yönetmenleri, kendileri gibi, doğrudan doğruya sinemayla işe başlayan yeni bir oyuncu kadrosu yetiştirdiler. Yönetmenlerden bazılarının bağımsız çalışmaları, kendi yapımevlerini kurmaları, yeni yetişenlere olanak tanımaları, eski kadronun egemenliğini adamakıllı sarstı. Sinema endüstrisini ellerinde tutanlar, tiyatro-

culardan başkalarının da aynı işi yapabilceğini, hatta daha başarılı yürütebileceğini anladılar. Bu durum, aynı zamanda, sinemacılığa girmek isteyenleri de heveslendirdi. Nitekim savaştan önce filim yapımında çalışan yalnız iki özel yapımevi varken -ki bunlardan biri zaten 1924'te yapımcılıktan çekilmişti-, 1939–1944 arasında dört yeni yapımevi kurulmuş, 1946–1950 arasında ise bunlara on dört yapımevi daha katılmıştı. Bu dönemin yönetmenleri, tiyatrocuların büyük çapta etkisi kalmakla birlikte, eğitim, yetişme, düşünüş yönlerinden kendilerini 1950'den sonraki sinemacılara daha yakın buluyorlardı. Bundan dolayı 1950'den sonra çoğu zamanlarını doldurmuş olmakla birlikte, "sinemacılar"a ayak uydurmaya çalıştı ki, bu da tiyatrocuların bütün bütüne azınlıkta kalmalarını, piyasadaki egemenliklerini yitirmelerini çabuklaştırdı ve kolaylaştırdı.

Geçiş çağı yönetmenlerinden en önemlileri olan Şadan Kamil, Şakir Sırmalı, Aydın G. Arakon ve Orhon M. Arıburnu'nun en iyi filimlerini 1950'den sonraki "sinemacılar" döneminde vermeleri bu bakımdan dikkate değer. Kamil'in, haksız yere cinayetle suçlandırılan bir gencin serüvenini anlatan *Kaçak*'ı (1954–55), ya da iğfal edilen bir hizmetçi kızın başından geçenleri ele alan *Bir Aşk Hikâyesi* (1955); Şakir Sırmalı'nın, dağa çıkmak zorunda kalan insanların öyküsünü insancıl yönden işleyen *Efelerin Efesi* (1952); Aydın G. Arakon'un, Kurtuluş Savaşı'nda padişahçılar safından milliyetçiler safına geçişi anlatan *Vatan İçin*'i (1951); Orhon M. Arıburnu'nun yine Kurtuluş Savaşı'nı konu alan *Yüzbaşı Tahsin* (1951) ile düşmanla işbirliği yaptıkları için bu savaşın sonunda yurt dışına kaçmak zorunda kalanların durumunu anlatan *Sürgün*'ü (1952) bu dönemin kalburüstü filimleri arasında yer almaktadır.

6

1948 yılında yerli filimlerden alman belediye eğlence resminde yapılan indirim, filim yapımının birdenbire artmasına, yapımevlerinin çoğalmasına yol açtı. 1916–1944 arasında yıllık filim sayısı ortalaması 1,46 iken, 1945-1959 arasında bu oran 41,46'ya yükseldi; 1950–1959 arasında ise bu ortalama 56,70'ti. Salon, koltuk ve seyirci sayısında da, aynı ölçüde olmamakla birlikte, artış görülmekteydi. Böylelikle sinemamız filim sayısı yönünden, özellikle 1948'den sonra sürekli bir ilerleme gösterdi; ancak filimlerin niteliğindeki ilerleme buna uygun düşmüyordu. Sadece bir avuç yönetmen sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmak, sinema dilini kurmak görevini bu "filim enflasyonu" içinde gerçekleştirmeye çabaladı.

Bu yönetmenlerin başında Lütfü Ö. Akad gelmekteydi. Yüksek İktisat ve Ticaret Okulunu bitiren Akad, bir süre Şakir Sırmalı'nın yanında yapım yönetmeni olarak çalıştıktan sonra 1949'da Kurtuluş Savaşı'nı konu alan bir romandan *Vurun Kahpeye* filmini çevirerek işe başladı. *Lüküs Hayat* (1950) adlı bir operet, Irak'ta eski halk masallarından alınma iki aşk öykü-

sü olan *Tahir ile Zühre* (1951–52) ve *Arzu ile Kamber* (1951–52) adlı filimleri çeviren Akad'ın asıl çalışması, çeyrek yüzyıllık bir aradan sonra yeniden filim yapımına dönen "Kemal Filim"de başladı. Buradaki filimlerinin yapımcılığını ve senaryoculuğunu, sonradan bu dönemin sayılı yönetmenlerinden biri olan, Osman F. Seden yapıyordu. Akad ile Seden, Istanbul'daki gerçek bir cinayet olayını ele aldılar, bunu Marcel Carné'nin *Le Jour se lève* (Son Ümit) iyle de besleyerek *Kanun Namına*'yı (1952) meydana getirdiler. *Kanun Namına*, bir filim öyküsü olarak, bu öykünün sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi bakımından, ayrıca canlı bir sinema anlatımına, alıcı hareketlerine, kurguya verilen önem dolayısıyle kendinden önceki filimlerden ayrılıyor, tiyatrocuların yapıtlarıyle taban tabana karşıt bir özellik taşıyordu. Akad, *Kanun Namına*'yı meydana getirirken yurdumuzda ilk kez, salt bir sinemacı çalışması gösteriyordu: Günlük bir olayı ele alıyor, bu olayı tipleri, çevresi, dekoruyle en uygun biçimde yeniden kuruyordu. Büyük bir kentin havası içinde, kendilerini çevreleyen koşullarla talihleri şu ya da bu yöne dönebilen küçük insanların yaşayışı ustalıkla canlandırılıyordu. Istanbul'un çeşitli görünümleri sinemada ilk kez yerli yerinde kullanılmaktaydı. Oyuncular da tiyatro dışından ve role en uygun, en yatkın kimselerden seçilmişlerdi.

Akad, yine gerçek bir polis olayından meydana getirdiği *Altı Ölü Var* (1953) ile Amerikan gangster filimlerini andıran *Öldüren Şehir*'de de (1954) aynı başarıyı gösterdi. Yaşar Kemal'in bir senaryosuna dayanarak çevirdiği *Beyaz Mendil* (1955) Akad'ın yalnız kent değil köy çevresini de aynı ustalıkla yansıtabileceğini ortaya koyuyordu. Akad, çalışmalarını günümüze kadar, fakat gittikçe gerileyerek sürürdü; buna karşılık 1952-1955 arasındaki yapıtlarıyle sinemamızda önemli bir yer tuttu. Çünkü Akad, sinema anlayışı, sinema duygusu, sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzeni, oyunculardan yararlanışı, konularını seçişiyle, tiyatrocuların, özellikle Ertuğrul'un tam karşı kutbunu temsil ediyordu. Ertuğrul sinemayı ne kadar tiyatrolaştırmışsa, Akad bu temeller üzerine kurulan tiyatro-sinemaya o kadar sinema özellikleri kazandırdı. Sinemamızın sinema diline bir türlü kavuşamayacağı, bu dille konuşmasını öğrenemiyeceği sanıldığı bir sırada Akad bu dilin ilk değerli örneklerini verdi. Teknik yönden daha çok Amerikan gangster filimlerinden; tema, tutum ve duyuş yönünden Fransız "ozansı gerçekçilik"inden, "kara filim"lerden oldukça etkilenen Akad, bu etkileri tam bir yerli hava içine sindirebildi. Etki bakımından, Ertuğrul'un tiyatrocular üzerindeki rolünü, Akad yeni sinemacılar üzerinde oynadı. Geçiş dönemi sinemacıları olsun, Akad'tan sonra ortaya çıkan yeni yönetmenler olsun, 1955'te onun bıraktığı, yerden çok kez onu tekrarlamakla işe başladılar.

7

Akad'dan sonra, 1950–1967 dönemi içinde birkaçı "Şehir Tiyatrosu"ndan, fakat büyük çoğunluğu doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başla-

yan elliden fazla yönetmen ortaya çıktı. Ne var ki, bu kalabalık yönetmenler topluluğu içinde sözü edilmeye değer olanlar bir düzineye zor varıyordu. Bunun başlıca nedeni yine sinemamızın içinde bulunduğu koşullardı. 1950'den sonraki "sinemacılar dönemi" de her şeyden önce sinema dışı olaylardan etkilendi. Bu dönemi, 1950–1960 ile 1960'tan sonrası olarak iki bölümde ele almak daha yerinde olur. Her iki bölümde de kendini bütün ağırlığıyle duyuran dış etki, yurdumuzun tek partili düzenden çok partili düzene geçişte karşılaştığı sürekli bunalım oldu. Bu bunalımda sinemayı en çok etkileyenler, gericilik akımları ile ekonomi alanındaki sarsıntılardı. Birincisi sinemacı-seyirci, ikincisi sinemacı-endüstri ilişkisi yönünden ağırlığını hep duyurdu. Gerici akım sinemaya sıçramakta gecikmedi: Dinsel filimler, daha doğrusu din duygularını sömürücü filimler her iki bölümde de büyük bir artış gösterdi. Ezan, mevlüt okuma sahneleri, dua sahneleri, cami ve minare görüntüleri, mezarlık sahneleri, daha önceki dönemlerin şarkılı-göbekli sahneleri kadar gereksiz, bol bol ve çok vakit onlarla birlikte yer almaya başladı. Mısır filimlerinin akını savaş ertesinde önce azalmış, sonra durakla mışsa da, din duygularını sömüren bazı Arap filimleri, Istanbul sinemalarından taşra sinemalarına, hatta son yıllarda başkent sinemalarına kadar geniş bir sömürü alanı buldu. Gericilik akımının Atatürk heykellerini, büstlerini kırmak, gazetecilere suikastler düzenlemek gibi göze batıcı davranışlara kadar ilerlemesi üzerine çıkarılan kanunla, akımın önü bir süre alınır gibi oldu. Fakat Anadolu'da din duygularını sömüren filimlerin gösterilmesi yine sürüp gidiyordu. Aynı gericilik akımı, "Sinemacılar dönemi"nin ikinci bölümünde daha azgın ve daha örgütlenmiş olarak yeniden baş gösterdi. Yine buna koşut olarak, beyazperdemiz, tarihinin hiç bir çağında görülmemiş bollukta ve gülünçlükte din sömürücü filimlerle doldu.

İç ve dış siyasette olduğu kadar ekonomi alanında da kendini gösteren serüvencilik, gelişmiş gibi görünen, oysa çürük temeller üzerine kurulmuş bir sinema endüstrisine yol açtı. Ekonomideki enflasyoncu tutum, sinemada da kendini "filim enflasyonu"yle gösterdi. Bu dönemin bir başka dış etkisi de, yabancı filimler piyasasının hemen bütünüyle Amerika'nın eline geçmesiydi. Üstelik Amerikan sineması en ötü örnekleriyle izleniyordu. Amerika ile her yönden fazla içli dışlı oluşun sinemadaki bir sonucu da, yalnız "Amerikan Haberler Bürosu"nun onayından geçebilen Amerikan filimlerinin perdelerimize ulaşabilmesiydi. Kendi denetlememiz yetmiyormuş gibi bir de Amerikan sinema denetlemesi ortaya çıkmıştı. Kendi denetlememiz ise 1939'daki "tazelik ve diriliğini" hiç yitirmeksizin sürüp gidiyordu.

"Sinemacılar" işte böyle bir ortamda çalıştılar. Bu dönemin Akad'dan sonra sinemaya başlayan ilk önemli yönetmeni, ilk filmini 22 yaşında çeviren Metin Erksan'dı. Erksan, ressam-ozan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, hayatta bulunan ünlü saz ozanı Âşık Veysel'i konu alan senaryosuna dayana-

rak *Âşık Veysel'in Hayatı*'yle (1951–52) işe lıaşladı ve sonradan denetleme kuruluyla artık alışkanlık haline gelen çekişmesi bu ilk filminde patlak verdi. Filim birkaç kez denetlemeden geçtikten sonra "kuşa döndürülmüş" olarak piyasaya çıkabildi. 1950–1960 döneminde denetleme baskısı bütün hütüne arttığından, Erksan toplumsal kaygıları ön sırada bulundurmakla birlikte, bunları ancak 1960'tan sonraki dönemde, o da küçük çapta ve yine denetlemeyle sürekli bir çekişme sonucu gerçekleştirebildi.

Erksan'dan sonra işe başlayan Atıf Yılmaz Batıbeki, en koyu melodramlar ile en sulu güldürüleri ayrı zamanda çevirerek ilk adımlarını attı. 1953–1957 arasında piyasa romanlarını perdeye aktararak kötü bir gelenek kurulmasına yol açtı. Ama bu arada sinema dilini öğrendi, tekniğini geliştirdi, anlatımını rahatlaştırdı. Küçük bir Anadolu kasabası çevresinde geçen *Gelinin Muradı* (1957) Batıbeki'nin ilk başarılı filmiydi. Birçok bölümünde güldürüden çok vodvili andırmasına rağmen bu filim bir kasabayı çok canlı olarak ortaya koyması, tipleri başarıyle çizmesi, yumuşak, tatlı bir mizalı havası içinde kasaba gerçeğini perdeye aktarması yönlerinden ilgi çekiciydi. 1958'de Fritz Lang'ın *You Only Live Once* (Günahsız Katiller) ını *Yaşamak Hakkımdır* adıyla Türkiye'ye uyarlayan Batıbeki, 1959'da *Bu Vatanın Çocukları*'yle Kurtuluş Savaşı'nı o vakte kadar alışılmamış bir açıdan, iki küçük çocuğun serüveniyle anlattı. Yaşar Kemal'in senaryolarına dayanan *Alageyik* (1959) ile ondan daha büyük ölçüde, *Karacaoğlan'ın Karasevdası* (1959) Batıbeki'nin folklor öğelerini en başarılı kullanan yönetmen olduğunu ortaya koydu.

Osman F. Seden, Akad'la birlikte başladığı sinemaya tek başına fakat çok kez onun etkisinde devam etti. Buna fazladan kattığı şey, gereksiz bir şiddet, hatta bazan "sadizm"di. Akad'ın etkisinin yanı sıra Amerikan gangster filimlerinin etkisi de ağırlığını duyuruyordu. Seden sinemacılar döneminin sinema tekniğine en yatkın yönetmeni olarak ortaya çıkmasına rağmen, çok kez bu teknik ustalığı filimlerinin öz bakımından taşıdığı boşluğu örtmekte kullandı. Ancak 1960'taki *Namus Uğruna* ile o vakte kadar rastlanmayan bir ölçülük, yalınlık ve rahatlık gösterdi.

Bu dönemin en "tipik" yönetmeni Memduh Ün'dü. Ün'ün tipikliği, sinemamızdaki zikzaklı gidişi, lıeklenmedik gerileme ve ilerlemeleri en iyi temsil etmesinden ileri geliyordu. Ün, 1955–1958 arasındaki filimleriyle, bu dönemin en kötü melodramlarından çoğunu meydana getiren bir yönetmen olarak tanınmaktaydı. Oysa 1958'de, o zamana kadarki en iyi Türk filmi olan *Üç Arkadaş*'ı çevirdi. Filim, bir niyetçi, bir kundura boyacısı ve bir gezginci fotoğrafçının âmâ bir genç kızı himayelerine almalarını, tedavi ettirmelerini, sonunda ünlü bir şarkıcı olan genç kızla üç arkadaşın yeniden buluşmalarını anlatıyordu; uzaktan uzağa, Chaplin'in *City Lights* (Şehir Işıkları) nı andıran bir konusu vardı. Ama önemli olan, bu benzerlikten çok, ele

alınan temalar ve bunların işleniş tarzıydı. Kötülükler, güçlüklerle dolu bir çevrede insanlar arasındaki dayanışmayı, iyimserliği, sevgi ve umudu ele alan ve bunu bayağılığa düşmeden gerçekleştiren *Üç Arkadaş*, bütün bunları yalın, akıcı, rahat bir anlatımla ve güzel görüntülerle ortaya koyuyordu. Oyuncu yönetiminde de o vakte kadar az rastlanan bir başarı sağlamıştı. Memduh Ün bu başarısını, aynı ölçüde olmamakla birlikte, Kurtuluş Savaşı'nı konu aldığı ve zaman zaman destanımsı bir havaya bürünen *Ateşten Damla*'da (1959–60), küçük bir kızın yaşama uğraşısını anlatan *Ayşecik*'te (1959–60) ve Edmund Morris'in *The Wooden Dishes* (Tahta Çanaklar) adlı oyunundan uyarladığı *Kırık Çanaklar*'da (1960) da gösterdi.

"Sinemacılar dönemi"nin ilk bölümünün sona erdiği 1960'tan gerilere doğru bakıldığında, sinemamız için bu on yılın büyük bir önem taşıdığı göze çarpmaktaydı. Bu önce her şeyden öne, tam anlamıyle sinemanın bu on yıl içinde başlamasından ileri geliyordu. 1914'ten 1950'ye kadar uzanan "Tiyatrocular" ve "Geçiş dönemi"nde sinemamız bir dilden yoksun yaşamıştı. Kullanılan dil, sinema dili şöyle dursun, hatta sinemalaştırılmaya çalışılan bir tiyatro dili bile değil, düpedüz bir tiyatro diliydi. Bu dil, en ileri olduğu sırada bile bir tiyatro filmi yaratmaktan öteye geçemiyordu. Ancak 1950–1960 arasındaki dönemdedir ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girişilmiş, bunun ilk örnekleri verilmişti. Bu çabaların sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu söz götürmezdi; uluslararası ölçülere vurulduğunda da gecikme ve geri kalmanın büyük çapta sürüp gittiği yine görülüyordu. Ama 1950–1960 döneminde, hele asıl gelişmenin bu dönemin ikinci yarısına doğru başladığı göz önüne alınırsa, son beş yıl içinde yapılanlar, daha önceki otuz yedi yıl içinde yapılanlarla karşılaştırılamayacak kadar büyüktü. Nihayet bir eleştirme çalışmasının, ciddî sinema yayınlarının da bu dönemde başladığını, sinemacı-eleştirmen-seyirci arasında zaman zaman yararlı bağların bu dönemde kurulduğunu da belirtmek yerinde olur.

"Geçiş dönemi"nin ikinci yarısı ile sinemacılar döneminin ilk yılları Avrupa, Latin Amerika, Asya, Uzakdoğu'daki irili ufaklı birçok ülkede ulusal sinemaların ortaya çıktığı, serpilip geliştiği, yeni sinema okullarının meydana geldiği bir döneme rastlamaktaydı. Ama aynı olaya yurdumuzda rastlanmadı. Bunun çeşitli nedenleri vardı: Bu ülkelerin hemen hepsi savaşa doğrudan doğruya katılmışlardı. Geçirdikleri acı denemeler bu uluslarda karşı konulmaz değişiklik isteklerine yol açmıştı; kimse savaştan önceki düzenin savaştan sonra da sürüp gitmesini istemiyordu. Savaştan önceki toptancı düzenlerin yerini, halkın ağırlığını büyük ölçüde duyurduğu demokrasi düzeni almıştı ve bu demokrasi düzeni, yurdumuzda olduğu gibi bir "demokrasicilik oyunu" da değildi. Çoğu ülkeler toplumcu düzene geçmişti; sinema böyle bir düzende büyük bir önem kazanıyordu. Savaş içindeki belgecilik çalışmaları da bir yandan yeni sinemacıların "çekirdekten yetişme"lerine

yol açtığı gibi, bir yandan da sinemanın gerçekçi, sağlam temellere oturmasını sağlamıştı. Sinemacı yetiştirmek önemli bir sorun olarak ele alınıyordu. Nihayet siyasal-toplumsal-ekonomik yapıları ne olursa olsun, hemen her ülkede, devletin sinemayı şu ya da bu ölçüde koruması, sinema endüstrisini desteklemesi, bu endüstriye çekidüzen vermesi kaçınılmaz bir zorunluluk sayılıyordu.

Yurdumuzda olaylar aynı gelişmeyi göstermedi. Çok partili düzen, bazı alanlardaki "hesaplı yumuşama"dan başka bir özgürlük getirmedi. Kaldı ki sinema bu az buçuk özgürlükten bile payını alamamıştı; 1939'un ünlü denetleme tüzüğü sürüp gitmekteydi. 1950 demokrasi denemesinin nasıl büyük bir aldatmaca olduğu yıllar geçtikçe ortaya çıkacak, sonucu on yıl sonra patlak verecekti. Sinemanın önemi ilgililerce hiç bir vakit anlaşılamadı. Devletin sinemayı koruması konusu ise bütün bütüne ters yönde işledi, gittikçe artan filim enflasyonundan başka sonuç vermedi. Sinemacı yetiştirmek konusu hiç bir zaman ele alınmadı. "Sinemecılar" da bütün güçlerini her şeyden önce sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmaya, sinema dilini kurmaya yönelttiler. Bundan dolayı, savaşın başında yarım kalan endüstri atılışı, yanlış temeller üzerinde tamamlandı; sinema dili kuruldu ama, öbür birçok ülkede rastlanan nitelikte bir ulusal sinema hareketi, uluslararası çapta bir sinema olayı meydana gelmedi.

8

"Sinemacılar dönemi"nin 1960'tan günümüze kadar uzanan ikinci bölümü, toplum yaşayışımızın önemli ve mutlu bir olayıyle, 27 Mayıs devrimiyle aynı zamanda başladı. Ama bu mutlu havaya rağmen, 1955'ten 1960'a kadar nasıl hızlı bir gelişmeye rastlandıysa, 1960'tan 1967'ye kadar da aynı hızla bir gerilemeyle karşı karşıya kalındı. Bunun nedenlerini birazdan ele almak üzere, önce bu kısa süre içindeki en önemli yönetmenleri ve dikkate değer yapıtlarını gözden geçirmek yerinde olur.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Metin Erksan'ın asıl önemli çalışmaları bu yıllarda yer almaktaydı. Bunlar sırasıyle *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz*'dı (1963). *Gecelerin Ötesi*, İtalyan yönetmeni Pietro Germi'nin *La citta si difende* (Suçlu Gençlik)ini çok andıran bir konu içinde, 1950–1960 döneminin "her mahallede bir milyoner yetiştirmek" ilkesine dayanan tutumuyle büyük bir ekonomik ve toplumsal sarsıntı geçiren yurdumuzdaki suçlu gençlik konusunu ele alıyordu. 1966 Kartaca Şenliği'nde (Tunus) bir şeref madalyası alan *Yılanların Öcü*, Türk köyünün ve köylüsünün acı gerçeklerinden bazılarını elden geldiği kadar ödün vermeksizin yansıtmaya çalışıyordu. Erksan'ın ihtiyatlı tutumuna rağmen filmin tekrar tekrar denetlemeden geçmesi, ancak Cumhurbaşkanı Gürsel'in işe karışmasıyle gösterim izni alabilmesi, buna rağmen oynatıldığı

birçok yerde gericilerin baskınına uğraması sinemamızın ne denli güç koşullar altında çalışmak zorunda olduğunu ortaya koyan canlı bir örnekti. *Acı Hayat*, büyük kentlerde insanca yaşayabilecek ufacık bir yuva bulmak umuduyle birleşen, ama bunu bile sağlayamayarak ayrılmak zorunda kalan iki sevgilinin öyküsünü anlatmaktaydı. Nihayet, Berlin Filim Şenliği'nde Altın Ayı (Büyük Ödül) kazanan *Susuz Yaz*'da Erksan bir kez daha köy gerçeğine dönmekteydi. Ne var ki, bu filmin Berlin Şenliği'ndeki beklenmedik başarısının sinemamıza da, Erksan'a da yararından çok zararı dokundu. Sinemamız, olayı yanlış değerlendirip kendine boş ve gülünç övünme payları çıkarırken, Erksan da ondan sonraki çalışmalarında hep bir *Susuz Yaz* "complex"inin ağırlığını üzerinde hissetti.

Sinemacılar çağının ilk bölümünde apayrı bir yer tuttuğunu gördüğümüz Akad, ikinci bölümde önemli bir filim çevirmeden çalışmasına devam etti; son sahneleri Ün tarafından tamamlanan *Üç Tekerlekli Bisiklet*'in (1965–66) rahat bir anlatımı vardı ama, bunun dışında bir şey getirmiyor, üstelik René Clément'ın *Au delà des grilles* (Kaçak Âşık)ını fazlaca andırıyordu. Fakat Akad 1964'te çevirdiği *Tanrı'nın Bağışı Orman* adlı bir belge-filimle eski ustalık günlerine devam edebileceği umudunu uyandırdığı gibi, 1966'da çevirip denetleme engeli yüzünden ancak 1967'de piyasaya çıkabilen *Hudutların Kanunu* filmiyle bu umudun boşuna olmadığım ortaya koydu ve hemen hemen bir "yeniden diriliş"e erişti. *Hudutların Kanunu*, güney illerimizin kanayan yarası olan kaçakçılık olayını, büyük bir yalınlık, şiddet, usta anlatım yanında ince bir karakter çözümlemesine dayanarak ortaya koymaktaydı.

Atıf Yılmaz Batıbeki, Gogol'un *Revizor* (Müfettiş)ini oldukça serbestbir kılıkta *Dolandırıcılar Şahı*'nda (1961) yaşayışımıza uyguladıktan sonra, dikkate değer başkaca bir yapıt vermedi; buna karşılık piyasanın bütün dalgalanmalarına karşın 1960–1967 gibi çetin bir dönemin belli bir düzeyi aralıksız tutturabilen tek yönetmeni de o oldu.

Memduh Ün 1961'de *Avare Mustafa*'da bir çeşit "serseriliğin övgüsü"nü yaptıktan sonra, sahne ve perde yapıtlarım aktarmakla vakit geçirdi.

Ün gibi, uzun bir süre en kötü çeşitten melodramlarda çalıştıktan sonra birdenbire şaşırtıcı bir çıkış yapan Nevzat Pesen, Steinbeck'in *Of Mice and Men* (Farelere ve İnsanlara Dair)ini, yabancılığı duyulmayacak kadar ustalıkla uyarlayarak *İkimize Bir Dünya*'yı çevirdi (1963). Ancak Pesen'in başarısı Ün'ünki kadar sürekli olmadı: Kentler arasında gazete taşımakta çalışan, sık sık ölüm yarışlarına girişen şoförlerin yaşayışını anlatan *Hızlı Yaşayanlar* (1964) ile artist olmak hevesiyle taşradan Istanbul'a gelip bin bir tehlikeyle karşılaşan genç kızları konu alan *Ahtapotun Kolları*'nda (1964), gittikçe gerilediğini gösterdi.

Bu dönemde yönetmenliğe başlamış olanların da fazla talihli çıktıkları söylenemez. Sinema yazarlığından yönetmenliğe geçen Halit Refiğ, ilk fil-

mi *Yasak Aşk*'ta (1961), görsel başarısı ve kişisel deyişi bütün öbür öğelerden ağır basan bir "gerçekçi romantizm" örneği verdi. İkinci filmi, *Sevişti-ğimiz Günler* (1962) teknik yönden daha doyurucu, piyasanın ölçülerine daha uygun, yararlandığı olanaklar bakımından daha zengin, fakat kişisel yönü *Yasak Aşk* kadar güçlü olmayan bir yapıttı. Refiğ, bundan sonra, toplumsal kaygıların daha ağır bastığı *Şehirdeki Yabancı* (1963) –kömür madeni işçilerinin yaşayışı ve "yabancılaşma"–, *Şafak Bekçileri* (1963) –az gelişmiş ülkede ilerici-gerici çatışması–, *Gurbet Kuşları* (1964) – yeni bir yaşayışa başlayabilmek umuduyle köyden kente göç– filimlerini çevirdi; ne var ki bunlardaki toplumsal kaygılar bir yandan piyasanın ölçülerine uymak, bir yandan da "kendi kendini denetleme" yüzünden hep ikinci sıraya itildi; ön sıradaysa hep elle dokunulur bir "şematizm" göze çarpıyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki özgürlük uğraşılarını konu alan ve bir "çağ filmi" özelliği taşıyan *Haremde Dört Kadın* (1965) sanat yönünden daha başarılı olduysa da bu kez de iş başarısızlığına uğradı ve Refiğ de öbür birçok genç meslektaşı gibi piyasaya boyun eğmek zorunda kaldı.

Uzun yıllar kurgucu olarak çalıştıktan sonra 1961'de *Otobüs Yolcuları* adlı ikinci filmiyle dikkati çeken Ertem Göreç'in, yurdumuzda oldukça yeni olan sendikalaşma ve hele grev konusunu ilk kez ele alan *Karanlıkta Uyananlar*'ı da (1965) denetlemeyle tıpkı *Yılanların Öcü* olayındaki gibi çekişti ve denetleme sonrası serüveni de tıpkı ona benzedi.

Başarılı bir tiyatro ve sinema dekorculuğundan sonra sinemaya geçen Duygu Sağıroğlu'nun yine köyden kente göçü anlatan *Bitmiyen Yol*'u (1965) ancak denetlemeyle bir yılı aşan bir uğraşıdan sonra, Danıştay kararıyle bu engeli aşabildi ve bu durumun etkisi, Sağıroğlu'nu sonraki çalışmalarında çekingen davranmaya yöneltti. Denetleme aynı sertliği, bu kez açık saçıklık gerekçesiyle, Alp Zeki Heper'in, baştan sona soyut bir aşk öyküsünü işleyen *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'ne de (1966) gösterdi. Erdoğan Tokatlı'nın *Son Kuşlar*'ı (1966) denetleme yönünden daha talihli çıkmakla birlikte, filmin adı artık sembolik bir tarzda, sinemamızın son ürünlerini anlatır gibiydi. Unutmamalı ki, nitelikleri birbirinden çok başka olan bu bir düzine kadar filim, 1960'tan 1967'ye kadar çevrilen binden fazla filim arasında yer almaktaydı.

9

Daha önce de belirtildiği gibi, "Sinemacılar dönemi"nin ikinci bölümü 27 Mayıs devrimiyle birlikte başlamıştı. Yeni bir anayasa düzeni kurulmuştu; önceki çağın kâğıt üzerinde kalan özgürlükleri bu kez anayasada teminatını bularak işler duruma geçirilmişti. Bir yandan da on yıllık bir zorlamanın biriktirdiği özlemler bir anda patlak vermiş, o zamana kadar örtbas edilmeye çalışılan bir sürü sorun su yüzüne çıkmıştı.

İşte böyle bir çağın başlangıcında sinemamız belki de tarihinin en elverişli bir dönüm noktasında bulunuyordu: Bir yandan geride bırakılan on yıl içinde sağlanan gelişmenin, sinema dilinde sağlanan ilerlemenin verdiği umut vardı; bir yandan yeni düzenin ilerisi için getirdiği umut vardı. 1960'ın ortasında sinemamızın durumu şuydu: Tiyatrocuların üstünlüğü artık söz konusu değildi; sinema dilini kurma çabası ilk meyvalarını vermişti; yıllık filim sayısı, seyirci sayısı, sinema salonu sayısı, yapımevi sayısı –hepsi aynı oranda olmamakla birlikte– sürekli bir artış içindeydi. Endüstride çalışanların sayısı da artmış, sinema kalabalık bir topluluğu geçindiren önemli bir endüstri kolu olmuştu. Yönetmenleri, teknikçileri, oyuncularıyle kalabalık bir sinemacı kadrosu ortaya çıkmıştı ve bu kadro yeni elemanlarla sürekli olarak gelişiyordu. Artık yeni anayasa düzeninin ortaya çıkardığı yurt sorunlarından meydana gelen zengin malzeme, sinemacılar için rahat ve geniş bir çalışma alanı sağlayabilir, ulusal bir sinema okulu doğabilirdi; on yıldan beri edinilmesine çalışılan sinema dili, şimdi bu malzemenin işlenmesinde kullanılabilirdi.

Bunların hiç biri gerçekleşmedi. Bunların gerçekleşmemesi bir yana, sinemamız tarihinin görmediği büyük bir keşmekeş içine düştü. Her şeyden önce sinema yeni anayasa düzeninde beklediği özgürlüğe kavuşamadı. Tek partili düzende, çok partili düzene geçişte olduğu gibi, 27 Mayıs devriminden sonra da 1939'un denetleme tüzüğü işletildi. Aydınların itelemesiyle harekete geçen birkaç sinemacının devrimden iki hafta sonra, bu tüzüğün kaldırılması için yayımladıkları bildiriyi dişe dokunur bir çaba izlemedi. Başka bazı konularda ağırlığını duyuran baskı gruplarının sinema alanında ortaya çıkmaması, anayasaya aykırı denetleme tüzüğünün, giderek anayasaya aykırı olmadığının Anayasa Mahkemesi'nce karara bağlanmasına vardı. Oldum olasıya zamanı, esen rüzgârı kollaya gelen denetleme kurulunun, devrim başındaki kararsız tutumundan yararlanarak yapılan birkaç çıkış, arkası gelmediğinden, denetleme tüzüğünün eski sıkılığıyle uygulanması sonucuna vardı.

Özgürlüğüne kavuşamayan sinema, endüstri alanındaki başıboşluktan da kurtulamadı. Devrimi izleyen yıllarda yabancı filim sayısının azalması, yerli filim sayısının daha da artmasına yol açtı. 1960'a kadar yüzün altında kalan yıllık yapım, beş yıl içinde baş döndürücü bir hızla yükseldi, 100 – 125 –150... derken 200'ün üstüne çıktı. Oysa aynı dönemde ne yeni pazarlar açılmış, ne çok sayıda sinema salonu yapılmış, ne stüdyo-laboratuvar sayısında artış olmuş, ne de yönetmen-teknikçi-oyuncu-senaryocu kadrosunda buna uygun bir gelişme olmuştu. Gerçek şuydu: Elli filimlik bir yapımı güçlükle karşılayabilecek bir kadro, sermaye; ancak bu kadar filmi kaldırabilecek sinema salonları birdenbire dört katı ağırlık yüklenmişti. Dolayısıyle bu durum büyük bir sarsıntıya yol açtı. Buna ek olarak bir "yıldızcılık" düzeninin hızını artırarak yürümesi, filim giderlerinin birkaç yıl içinde iki katı-

na çıkması, işletmecilerin yapımda söz sahibi olmaları, yarı yarıya bonolar üzerine kurulu bir sermaye düzeni işleri büsbütün çığırından çıkardı.

27 Mayıs devriminin başında yeni bir güçle işe sarılmaları beklenen "Sinemacılar dönemi"nin temsilcileri ile ilk filimlerini bu yıllarda vermeye başlayan ve sayıları her yıl biraz daha artan genç kuşak, kendilerini birdenbire böyle bir ortamda buluverdiler. Bu ortam, niteliklerini, özelliklerini ve ağırlığını duyurmakta gecikmedi: Bütün değerler altüst olmuştu. Sinemamız bir kez daha 1950–1952 yılları arasında üç ayrı dönemden kimselerin bir arada çalıştıkları gibi, birbirini hiç tutmayan kişilerin bir arada çalıştıkları karmaşık bir çağa girmişti. Üstelik, 1950–1952 yıllarında "sinemacılar" ve onlara ayak uydurmaya çalışan "geçiş dönemi" sanatçılarıyle tiyatroculara karşı üstünlük sağlandığı halde, şimdi 200 filimlik bir yapımın endüstriye çektiği, çoğu en ilkel sinema bilgisinden yoksun, kalabalık bir sergüzeştçi topluluğu ortaya çıkmıştı. Bir senaryocunun aynı yıl üç düzine senaryo yazdığı, bir oyuncunun aynı yıl iki düzine filimde oynadığı, bir yönetmenin aynı yıl bir buçuk düzine filmi imzaladığı; klasiklerin, piyasa romanlarının, yabancı filimlerin, eskiden çevrilmiş yerli filimlerin yağmalandığı; din ve şehvet sömürücülüğünün alabildiğine hız ve cüret kazandığı, dolayısıyle bir zamanlar yerli filimlere kazanılmış seyircilerin yerli sinemadan itildiği, geniş seyirci yığınlarının ise korkunç bir "zevk tahribatı"na, sömürülmeye uğradığı bir ortamdı bu. Böyle bir ortamda iyi niyet gösterisi gerçek dışı kaldığı kadar, olanaksızdı da. Birkaç deneme, eskilerin de yenilerin de bu çeşit gösterilerden vaz geçmelerine yetti. "Sinemacılar dönemi"nin sayıları yarım düzineyi aşmayan başlıca temsilcilerinin zaten söyleyeceklerini tükettikleri, "bir atımlık barut"larını sinemacılar döneminde harcadıkları çok geçmeden ortaya çıktı. Kendilerine umut bağlanmış olan genç kuşak ise, bir iki denemeden sonra, endüstri dışına atılmamak için, bu düzensiz, başı boş sinemanın koşullarına, biraz da şaşılacak bir uysallıkla, boyun eğdi. Hatta boyun eğmekle de kalmayıp tutumunu haklı gösterme çabasına düştü. Önce, birkaç denemedeki gerçek kırıntılarından dolayı "toplumsal gerçekçi sinema" teranesinin tutturulması, bu sökmeyince "halkı tanımak, halka ulaşmak" teranesinin, "kahrolsun batı tipi sinema, yaşasın Asya tipi üretim sineması" teranesinin tutturulması da yine bu boyun eğişin bu kadar uysalca oluşunu örtbas etme, dikkatleri başka yöne saptırma çabasıydı. Bu tutum umutsuzluğu bir kat daha artırmaktan başka sonuç vermedi; çünkü kendisine gerçekten umut bağlanmış genç kuşağın, hiç olmazsa gerçekleri kabul etmek yürekliliğinde ya da gerçeklere doğru teşhis koyma yeteneğinde bile olmadığını göstermektedir.

10

Özetlersek: Sinemamız 1914'ten 1939'a kadar uzanan yirmi altı yıl içinde, tiyatroculaların salt egemenliğinde yaşadı. Yine tiyatroculaların ağırlıklarını

iyice duyurdukları "geçiş dönemi"ni de buna katarsak, sinemamızın ilk otuz altı yılı tiyatrocuların egemenliğinde geçti. 1950'den 1952'ye kadarki kısa sürede "tiyatrocular", "geçiş dönemi sanatçıları" ile "sinemacılar" bir arada çahşıp bir güç sınamasına giriştiler; bu sınama, "sinemacılar"ın başarısıyle sonuçlandı. 1950'yi izleyen ilk on yılda "tiyatrocular"ın sinemamıza getirdiği kötü izlerin silinmesine, sinema dilinin kurulmasına çalışıldı. 1960'-ta sinemamız, toplum yaşayışımız için de mutlu olan bir olayla birlikte bir dönüm noktasına varmıştı. Ancak bu mutlu olay, her iki bakımdan da hayal kırıklığıyle sonuçlanmakta gecikmedi. Sinemamız en umut verici dönüm noktasında, zayıf temeller üzerine yıllarca birikmiş olan yanlış adımların ağırlığıyle karşı karşıya geldi. Bunların en önemlisi, ensüstrinin yapısındaki, işleyişindeki yanlışlardı. İlk dönemde yalnız ordunun ihtiyacı için kurulmuş küçük çapta bir sinemacılık örgütü, sonradan yardımsevenler dernekleri eliyle yürütülüp yeniden orduya dönmüştü. Sinemamızın ilk yirmi altı yılının "tiyatrocular"ın salt egemenliğinde geçişi gibi, endüstri olarak da bu ilk yirmi altı yıl, kısa süreli bir özel yapımevi ile bir başka yapımevinin tekelinde geçti. "Geçiş dönemi"ndeki sinema endüstrisi ise her şeyden önce bir "sözlendirme" (doublage) endüstrisi olarak kurulmuştu. Buna göre, sinemamızın 1950'ye kadarki otuz altı yılı, endüstri olarak da bir "yerinde saymak"tan başka bir şey değildi. 1948'deki vergi indirimiyle sayıları filim sayısı kadar baş döndürücü bir hızla artan yapımevleri de ortaya sadece bir "gecekondu" endüstri çıkardılar. Yılda 200'lük yapım, böylesine zayıf bir endüstriye yüklenmişti.

11

Bugün sinemamız özgürlükten yoksun bir sinema; zayıf temellere oturtulmuş, başı boş bir endüstri; bonolara, tefecilere dayalı bir ekonomi; yanlış ilkelere göre işleyen koruma düzeni; kendi kendini yitirmiş güçsüz sanatçı ve teknikçi topluluğu; görülmemiş bayağılıklar, sömürmelerle beğenisi korkunç şekilde körletilmiş seyirci yığınıyle er geç çökmeye mahkûm bir sinemadır ve şimdilik bu sinemadan beklenebilecek en iyi şey de bu çöküşün bir an önce meydana gelmesidir. Ancak ondan sonra, sabırla ve uzun vadede yeni bir sinemayı yeni temeller üzerine kurmak mümkün olabilecektir. En azından endüstriye devlet eliyle çekidüzen verilmesini, yanlış koruma düzeninin yerine bütünüyle "kaliteli" filme yönelmiş bir düzen kurulmasını, sinemaya özgürlük verilmesini, sinemacı yetiştirilmesini gerektiren bu yeni döneme ulaşıncaya değin yapılacak işlerin başında da sinema kültürünü elden geldiğince geniş bir kütleye yaymak ve benimsetmek gelmektedir. Sinema yayınlarının çoğalması, yoğun bir eleştirme çabası, sinemaevinin geliştirilmesi, sinema derneklerinin serpilip gelişmesi, sanat sinemalarının kurulması, radyonun ve özellikle yakın zamanda çalışmalarına başlayacak olan televizyonun sinema kültürünü yaymaya yardımcı olması, filim şenlikleri ve yarış-

maları düzenlenmesi, özenci (amatör) sinemasının, belge-filim çalışmalarının gelişmesi, gezginci sinemaların düzenli olarak geniş kütlelere sinemayı, gerçek sinemayı ulaştırması... bunun başlıca yolları olacaktır.

12

Bütün bunlardan dolayı, 1960'ta toplumumuzun ve sinemamızın en umutlu bir dönüm noktası nasıl beklenmedik hayal kırıklıklarına yol açmışsa, 1967'de de sinemamızın en karamsar ve kötümser düşüncelere yol açabilecek durumu, gerçekte sağlam bir umut ışığı taşımaktadır; çünkü az önce, yapılması gerekli olarak sayılanların çoğuna başlanmış bulunmaktadır: İki sinemaevinin temeli atılmıştır; sinema dernekleri ağır fakat güvenilir adımlarla ilerlemekte, bazan da en beklenmedik yerlerde ortaya çıkmaktadır; sinema yayınları son birkaç yıl içinde bütün tahminleri aşan bir hız ve niteliğe erişmiştir; en azından bir tane geniş olanaklı, bol sayfalı, geleceği sağlam bir sinema dergisi yayımlanmaktadır; yine en beklenmedik bir anda, sinema iki büyük kentte üniversite kürsüsüne ulaşmıştır; maddî koşulların ağırlığına rağmen özenci sinemasında da büyük bir gelişme vardır; hepsinden önemlisi, bütün bunların ortaya koyduğu üzere yurdumuzda sinemaya ilk kez bu kadar yakınlık duyan, önem veren, derinden bağlanan yeni bir kuşak yetişmektedir. Gerek sinema sanatçısı, gerek sinema yazarı, gerek sinema öğreticisi olarak gerçek sinemanın yaratılıp geniş yığınlara iletilmesinin öncüleri bu kuşak arasından çıkacaktır. Bunun oldukça uzun vadeli bir şey olduğu şüphe götürmez. Ne var ki, sinemamızın içinde bulunduğu çıkmaz, yani gerçekten değer taşıyan filimleri besleyebilecek yetişkin sinema seyircisinin "asgarî"si ancak böylelikle sağlanabilecektir. 1968 yılının başında kurulması aşağı yukarı kesinleşmiş olan televizyonun, yine ağırdan, üstelik sinemamızda büsbütün bir sarsıntıya yol açması ihtimaline karşılık, bu öncülerin işini kolaylaştırması, sinemamıza yeni bir hava ve ortam sağlaması beklenebilir. Televizyon ile sinema arasında yararlı bir işbirliği kurulursa, iyi filimlerin yayılması, sinema kültürünün daha geniş kütlelere daha kestirme yoldan ulaşması, kısa filimlerin, belge-filimlerin gelişmesi, gerçekçi, dolaysız bir anlatımın yerleşmesi, denetlemenin kendiliğinden havada kalması daha kolay gerçekleşebilecektir.

ekonomi temeli açısından türk filmi /
burhan arpad

Dünya filimciliğinin bütün geçmişi sadece yetmiş yıl. Türk filimciliğinin de bir yarım yüz yıl. Filim sanatı, sanatların en genci. Sadece en genci değil, sanat niteliği en çok tartışılanı. Yedinci sanat diye adlandırılması bile bir bakıma anlamlı. Bir soru akla getiren bir adlandırma. Tartışmanın ve sorunun hüyük nedeni, filim sanatının ekonomi kurallarıyle sarmaş dolaş ilişkisi. Bir toplumun ekonomi düzeninde, sisteminde yeri olmadan o ülkede bir filim sanatı var, denilemiyor. Bunun dışında tek tük çabalar, arada bir çıkışlar, saman alevi gibi parlayıp sönüveriyor.

Filim sanatının teknik gelişmeyle de sıkı bağlantıları var. Filim çekme araçlarında yeni buluşlar, sessizden sesliye geçiş gibi teknik değişmeler, filim sanatının klasik ölçüsünü, değerini de yitiriyor. Yetmiş yıllık geçmişin, klasik denebilecek ve gününde gerçekten de bir sanat aşaması yapabilmiş örnekleri, şimdi ancak birer belge niteliğini taşıyor. Bütün öteki sanat dallarında yüzyıllar sonra bile hatta daha da tadına varılarak okunan, bakılan ve dinlenilen klasik örneklere hiç benzemiyor. Filim sanatına çok yakın ilgi ve tutkunluk duymayanlar, fotoğraf çekimindeki kadar sayısı değişmesi sonucu, 1920 yıllarının gerçekten çok başarılı örneklerini beyazperde de görünce çoğu gülümsüyorlar.

Filim sanatının çok sayıda işbirlikçisini yöneten ve filmin başarısını olduğu kadar başarısızlığını da yüklenen rejisör, yazara, şaire, ressama, heykelciye, müzikçiye bakılınca her yanından kıskıvrak bağlı kişi. Ortaya koyacağı filmin hemen benimsenmesi gerekiyor. Beyaz perdede göründüğü günlerde yığınlarca benimsenmeyen filim, bütün tenkitçiler çok beğenip uzun uzun övseler de, başarısız demektir. Başlıca iki nedeni ekonomi ve teknik. Bir çok sanatçı ve teknikçinin emeğini ve buluşunu ödeyen yapımcı, yatırdığı parayı, o toplumun ekonomik kuralları ve ölçüleri gereği, belirli bir sürede geriye almak ve sermayesi için de ayrıca bir kazanç sağlamak zorundadır. Yapımcının sermayesini armağan ettiğini bir an için düşünsek bile, sonuç yine değişmez. Zira filim sanatı yetmiş yıldır teknik gelişmelerle hızlı bir yapı değişmesi sürdürmektedir. Sessizden sesliye geçiş, fotoğraf çekimindeki teknik değişme, geniş ekran, renkli filim ve benzeri teknik buluşlar, gününün sanat değeri en güçlü filiminin bile kalırlık süresini kısaltmakta, hiç değilse sınırlamaktadır.

Filim sanatını sınırlayan ekonomik ve teknik kuralların yanı sıra, hatta en başta, o toplumun beğeni ölçüsü ve kültür ortamı vardır. Bu çok sert ve

acımasız film sanatı gerçeğini günümüz sosyalist ülkeler sinema ustaları bile umursamamazlık edememektedirler. Devletin yapımcı olduğu ve teknik olanak ve araçların yeterince sağlandığı sosyalist ülkelerde de kuruluş ve toparlanış yıllarının çalkantılı ve dinamik havası yatıştıktan sonra, "seyirci" adı verilen sessiz, fakat çok güçlü yargıcılar kuruluna boyun eğmek zorunluğunu duymaktadır.

Orta Avrupalı sinema kuramcılarının en ünlüsü Béla Balàzs, bu gerçeğin altım çizerken: "Hatta sosyalist toplumlar bile seyircinin beğenisini göz önünde tutmazlık edemezler, yoksa filimler boş salonlarda gösterilir."der. Filim konusunda değerli kuram ve inceleme kitapları bulunan Béla Balàzs'ın sanat anlayışı bakımından bir Macar sosyalisti ve hatta partili olduğunu belirtmek isterim.

Türk filimciliğini, Türk toplumunu ekonomik ve teknik ortamı ve bu ortamın son elli yılda çizdiği inişli çıkışlı grafikler açısından inceleyince, durumu daha açık görebiliriz, kanısındayım.

Türk filimciliğinin yarım yüzyılında ilk otuz yıl, sadece bir heveslenme, tek tek kişilerin arada bir amatörlük denemeleridir. İlk belge ve konulu filimleri Osmanlı İmparatorluğunun Ordu Filim Dairesi ve sonraları "Malul Gaziler Cemiyeti" çevirtmesi belki bir rastlantı, belki de o savaş çöküntüsü günlerinin bir politika olayıdır. Mütarekenin son ve cumhuriyetin ilk yılında Türk filimciliğini gerçek anlamıyle kurmağı deneyen Kemal ve Şakir kardeşlerin "Kemal Filim,, firması, konulu altı filim çevirdikten sonra yapımcılığı bırakıp yine sinema işletmeciliğine ve yabancı filim dağıtımcılığına dönmüştür. Türk sinemasıyle ilgili incelemelerde bunun nedeni, Kemal Filim stüdyosunun kurulduğu Defterdar fabrikasında yeni müdürün kırk sekiz saatte burayı boşalttırması gösterilir. İlk bakışta akla yakın da gelebilir. Böylesine anlayışsız ve tepeden inme bir davranış, bu yüzden uğranılan para kayıpları, Kemal Filimcileri kötümser düşüncelere iter ve umutsuzlaştırabilir. Ne var, ki dünyanın hiç bir yerinde ve sağduyulu hiç bir iş adamı, duygularıyle davranmaz. Davransa bile bunu az sonra düzeltir. Kemal Filim'in yapımcılığı bırakması, sadece ekonomiktir ve toplum yapısının gereğidir.

Kemal Filim firmasının 1922–1924 yıllarında kısa aralarla sunduğu *Istanbul'da Bir Aşk Faciası*, *Boğaziçi Esrarı*, *Ateşten Gömlek*, *Kız Kulesi Faciası*, *Leblebeci Horhor*, *Sözde Kızlar* filimleri, günün olaylarına, toplumsal ve edebî gelişmelere dayanır. *Istanbul'da Bir Aşk Faciası*, o günler Istanbul'unu aylarca çalkalandıran bir aşk cinayetidir. *Boğaziçi Esrarı*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Bektaşî tekkelerini anlatan ve büyük gürültüler uyandıran *Nur Baba* adlı romanından alınmıştır. *Ateşten Gömlek*, Halide Edip Adıvar'ın İstiklâl Savaşını sıcağı sıcağına destanlaştıran romanıdır. *Sözde Kızlar*, Peyami Safa'nın yine çok tartışılan salon-toplum yergisi bir romanına dayanır. Mütarekenin çalkantılı ve karanlık, cumhu-

riyetin duygulanma yanı ağır basan başlangıç yıllarında bu konuların beyazperdeye aktarılması, seyirciyi çekme bakımından çok güçlüdür. Bu filimlerden bazılarının çok iyi iş yapmış, hatta *Ateşten Gömlek* filminin dış ülkelere satılmış olması, yapımcı için yüreklendiricidir. Ne var ki, 1925'ten sonra durum değişir. Duygulanma ve çabucak heyecanlanma olanakları ortadan kalkmıştır. İlk yılların heyecanlı havası durgunlaşmış, günlük yaşamın olağan sürgitliği başlamıştır. Avrupa ve Amerika filimciliği, gittikçe artan sayıda, sayısı hiç de yeterli olmayan sinema salonlarının programlarını doldurmaktadır. Bu durumda filim yapımcılığı bir sermaye yatırımı konusu olmaktan elbette çıkacaktır. Bu durum, "İpekçiler" ve "Ha-Ka Filim" firmalarının arada bir yaptığı çıkışlar bir yana, yirmi yıl sürer.

1947 Türk filimciliğinin gerçekten kuruluşunun asıl başlangıç yılıdır. CHP'nin tek partili yönetimin son döneminde çıkarılan bir kanun, Türk filmi gösterecek sinema salonlarından en çok yüzde yirmi beş "eğlence resmi" alınmasını kabul eder. Oysa yabancı filimler için yüzde yetmiş ödenecektir. 1923 yılında hemen hemen sıfırda olan özel sermaye, 1947'de epeyce gelişmiş, ikinci savaş yıllarının çok kazançlı birçok işleriyle epeyce birikimler de yapmıştır. Özel sermaye, yeni yatırım alanları aramaktadır. O günlerde bir Türk filmi 20–30 bin liraya çıkmakta ve indirimli "eğlence resmi" desteğiyle kısa sürede kazanç getirmektedir. 1947–1950 arası, Türkiye'de yapımcıların ve her yıl yapılan filimlerin sayısı hızla artar. İlk otuz yılda yapılan filimlerin bütününden çok sayıda filim tek bir yılda yapılır. Yapımcı ve yapım sayısının artması, bu yeni iş ve sanat alanına yeni yeni adların katılmasını sağlar. O güne kadar hemen sadece tiyatro oyuncu ve yöneticilerinin yürüttüğü Türk filimciliğinde birbiri arkasına yeni yöneticiler, beyazperde oyuncuları görülür. Yapımcısından yöneticisine ve oyuncularına kadar tiyatro dışı olan bu kişiler, Türk filimciliğine filim sanatını utandırmayacak örnekler getirir.

Şakir Sırmalı *(Efelerin Efesi)*, Aydın Arakon *(Hep Vatan İçin)*, Lutfi Ö. Akad *(Vurun Kahpeye)*, Orhon Arıburnu *(Sürgün)* bu başarılı dönemin öncüleridir.

Ne var ki bu dönemin ömrü de, 1922–1925 yıllarından daha uzun sürmez. 1950 seçimlerinin getirdiği yeni yönetim, ekonomiyi alabildiğine kendi başına buyruk bırakır görünürken, düşün ve sanat adamına baskılarını duyurur. İkinci savaş yılları faşist İtalyasından aktarılan sansür yönetmeliği, iş başındakilerin toplum anlayışına en yakın biçimde uygulanır. Kültür ve yayın alanı da bu yeni başı boşluğa, daha doğrusu, bilinçli yeni yönetime ayak uydurur. Baskı sayısını yükseltmeği en ucuz yollardan sağlamayı olağan bir alışveriş açıkgözlülüğü sayan bazı gazeteler ortaya çıkar. Yığınların din, sevgi duygularını sömürme yarışıyle baskı sayısı yükselten gündelik gazeteler hac röportajlarıyle seks bombası kirli çamaşırlarını yan yana basar-

lar. Yeni yönetimin sağladığı yollardan türeyen "her mahallede bir milyoner"-ler, yılda beş yüze yakın sayıda getirilen kötünün kötüsü Amerikan ve yabancı filimlerinin yalancı ve yapmacıklı yaşamına özenmektedir. Otomobiller, kapatmalar, içki ve kumar âlemleri, günlük büyük şehir yaşamının özenilen yanları olmuştur. Gerçi bir yandan gecekondular büyük şehirleri sarmakta ve Cumhuriyet Türkiyesi'nin ilk on yılında baş slogan olan "İmtiyazsız, sınıfsız bir milletiz." yürürlükten kalkmaktadır ama, sansür yönetmeliği toplum gerçeklerinin beyazperdeye aktarılmasını engeller. Bu durumda Türk filim yapımcılarının yapacağı iki tür filim vardır. Vur-kırlı gangster özentileri ve ah-vahlı Arap melodranu kopyaları. Ne var ki, böyle filimleri yığın da tutmaktadır. Kötülerin kötüsü ekonomik durumlarının gerçekten melodram yaşamının benzerini beyazperdede görmek, onları bir bakıma yatıştırmaktadır. Kendi alınyazılarının benzerini beyazperdede görüp ağlarlar ve salondan çıkarken rahatlarlar. Bu çeşit filimlerin kılına dokunmayan ve toplumsal gerçekleri az buçuk ele almayı deneyenleri hemen yasaklayan bir sansür, durumların sürüp gitmesinde kendi çıkarlarının korunmasından yana bir yönetim için bulunmaz bir destektir.

1947–1967 arası, Türk filimciliğinin elle tutulur bir gerçek olduğunu ortaya koymuştur. Filim dilini ve gramerini başarıyle uygulayan rejisörler, filim oyuncluğuna uygun fizikli ve sanat sezişli beyazperde aktör ve aktrisleri, filim sanatı fotoğraf çekiminde ustalığa ulaşmış kameracılar, hatta olanaklarının sınırlılığı yeterince sanat değerli filimler ortaya koymak için para kaybını göze alan yapımcılar hep bu dönemde yetişmiştir. Sayıları az da olsa bu bir gerçektir. Yine bu dönemde yılda yüzlerce filim yapıldığı ve bunların yüzde doksan dokuzunun çok kötü olduğu da gerçektir. Fakat yine bu yirmi yılın gazete, dergi, öğrenimin gidişi açısından da daha parlak olmadığı gerçeği unutulmamalıdır. Türk filim yapımcıları ve yönetmenleri, Bela Balazs'ın deyimiyle: "Seyircinin beğenisini göz önünde tutmazlık edemezler." Bu beğeniye yeni bir yön vermek, toplumun kültür ve sanat ortamını geliştirmek, filim yapımcılarının ne görevidir, ne de ellerinden gelir. Bu sorumluluk, toplumu yönetenlerin omuzlarına yüklenmiştir. Fakat iş başındakilerin, her toplumda, hep kendi ekonomi anlayışlarına uygun bir yönetimden yana oldukları da bir gerçektir.

Önce yapımcılar değil, toplumu yönetenlerin ekonomi anlayışı değişmeli Türk filimciliğinin bugünkü çıkmazdan kurtulabilmesi için.

2

SİNEMA: KURAMLARI VE ESTETİĞİ

lev v. kuleşov ●

anılar

Ünlü kurgu deneylerimi mi soruyorsunuz? Sanırım 1917 sularında olmalı. (...) Rusya'da "kurgu" sözcüğünü ilk söyleyen, sinemanın olgusundan, canlılığından, sinema sanatında gerçekçilikten ilk söz açan benim. O zamanlar bütün bunlar çok tuhaf kaçıyordu. Beni bir gelecekçi (futuriste) sayıyorlardı (o vakit bütün sol eğilimli sanatçıları bu ad altında etiketliyorlardı). Buna rağmen 1917'de, ekim devriminden önce *Proyekt İnjenera Praita* (Mühendis Prite'ın Tasarısı) adında bir filim çevirmeyi başarmıştım. Bu, kurgu kanunlarına göre özel olarak hazırlanmış ve bir araya getirilmiş görüntülerle kurgu kavramına göre çevrilmiş ilk Rus filmiydi. Rusya'da bu ilk kez yapılıyordu.

Bu filmi çevirirken, sinema kurgusuna özgü bir sürü özelliklerin bilincine erdim. Diyelim ki bir yerde her hangi bir cisim filme alınıyor; sonra bambaşka bir yerde bu cisme bakan insanlar filme alınıyor; daha sonra cismin görüntüsü ile bu cisme bakan insanların görüntüsü sırayla kurgulanıyor: *Mühendis Prite'ın Tasarısı*'nda insanlar elektrik direklerine bakarlar. Böylelikle, farkında olmaksızın bir şey bulmuştum: Kurgu sayesinde, deyim yerindeyse, yeni bir coğrafya, yeni bir olgu yeri kurulabilir, böylelikle filmin cisimleri, doğası, kişileri ve düğümleri arasında yeni ilişkiler kurulabilir. Bütün bunlar beni birkaç makale yazmağa yöneltti, bunlardan biri 1917'de "Le moniteur de la cinématographie"de yayımlandı.

(...) Bu ilk denemeler beni özellikle kurguyla meşgul olmaya yöneltmişti. 1962'de Paris'e gidip Unesco'da *Velikii uteşitel* (Büyük Tesellici) filmimi sunduğum vakit yanıltıcı bir soru yönelttiler bana: Acaba bana göre sinemada kurguyu ilk kullanan kimdi: Griffith mi yoksa Kuleşov mu? Tarih yönünden ele alınırsa, sanırım, Griffith'tir. Ama o vakitler pek genç olmama karşın, kurgu üzerinde ilk kuramsal incelemelerin şerefi her halde benimdir. Her neyse, sanatta ne vakit yepyeni bir şeyin kendini göstermesi vakti gelmişse, bu yeni şeyin düşüncesi zaten ortalıktadır... Bu konuda bir de örnek vermiştim. Dedim ki: "Baylar, siz hiç bir maymunun sinek avladığını gördünüz mü? Maymun sinek avlamaz, elini uzatıp havadan toplar, sadece toplar!... Sanatta da böyledir: Öyle bir an gelir ki, düşünceleri havadan toplamak mümkündür; çünkü uygarlığın, kültürün belli bir dönemi bunları oraya getirmiştir. Ben olmasaydım bunu bir başkası, ama daha er ama daha geç, yapacaktı. Kader benim olmamı istemiş..."

(...) Devrim geldi. Haber filimleri başkanı olarak belge filimcilikte çalışmaya başladım. Ama gerçekte iki ayrı çalışmam vardı: Boş filim bulamayınca, kurgu deneyleri yapıyordum. Eski filimleri alıyor, bunları başka başka yollardan kurguluyordum. Birbirinden ayrı sahne ve ayrımları alabildiğine değişik biçimde birleştiriyordum. "Kuleşov etkisi" diye adlandırılan deneyi de işte bu dönemde gerçekleştirmiştim; hani şu, oyuncu Mosjukin'in aynı görüntüsünü değişik görüntülerle kurgulayıp, birbirine karışıt durumlar yaratan "Kuleşov etkisi".

(...) Ama biz yine "Kuleşov etkisi"ne dönelim. Demek ki, 1917 sonunda, artık bir *Sovyet* yönetmeni olduğum vakit, kurgunun çeşitli etkilerini, düzenlemelerini denemiş bulunuyordum. Bu konuda yazılmış olanların hepsi hem doğru hem de yanlıştır; çünkü deneylerimi anlattıklarımın hepsi öğrencilerimdi. Bunlardan biri Pudovkin'di. Ve bakın ne oldu: Pudovkin, Sorbonne'da bir konuşma yaptığı vakit, oturuma başkanlık eden kişi, Pudovkin'i kurgu etkisini yaratan insan olarak selâmladığını bildirdi. Pudovkin ise bu etkinin öğretmeni Kuleşov tarafından bulunduğunu söyleyerek adamın yanlışını hemen düzeltti (Fransızcayı iyi konuşurdu Pudovkin); sonra

bundan kitabında da söz açtı. Ben de, aynı deneyin ayrıntılarını çeşitli kitaplarda anlatmıştım. Mosjukin'in hiç değişmeyen görüntüsü bazan bir çorba tabağı, bir hapishane kapısı, bazan herhangi bir aşk sahnesini gösteren görüntülerle kurgulanmıştı. Bir çocuğun tabutuyle yapılmış kurgunun bulunduğunu da hatırhyorum... Ne yazık ki tek bir resim, hatta tek bir not bile saklanmadı. Yabancı ülkelerde, örneğin 1962'de "Cinéma pratique"in bir sayısında yayımlanan resimler benim deneyimden değildir, asla değildir!.. Benimkiler saklanmamıştı, hiç bir kopyası çıkarılmamıştı.

Yanlış anlamayın, kimseye sitem etmiyorum: Düzmece belgelerle bile, düşüncemi doğru olarak ortaya koymuşlar. Benim kurguladığım filmin, asıl filmin kaybolduğunu bilmeniz yeter.

Kaldı ki, daha sonra, öğrencilerimle birlikte yaptığım deneyleri çok daha ilgi çekici bulurum. Devlet Sinema Okulu'nda öğretmendim, 1 mayıs 1920'den beri bu okulda ders veriyorum. (...) Evet, "Kuleşov etkisi'ni izleyen deneyler çok ilgi çekiciydi. "Yeniden yaratılmış uzay" söz konusuydu: Olgu birbirinden ayrı yerlerde geçiyordu, oyuncularsa birbirinden uzakta bulunan bu yerler birbirine komşuymuş, birbirine bitişikmiş gibi aynı dramatik çizgiyi izliyorlardı. (...) Ama bundan da ilgi çekici bulduğum deney, hiç bir vakit var olmamış bir kadının yaradılışıydı. Bu deneyi öğrencilerimle gerçekleştirmiştim. Tuvalet masasımn önündeki bir kadını filme alıyordum: Kadın saçını tarıyor, boyanıyor, çoraplarını, ayakkabısını giyiyor, elbisesini sırtına geçiriyordu... Ve ben başka başka kadınların yüzünü, başını, saçlarını, ellerini, bacaklarını, ayaklarını filme alıyor, fakat sanki tek bir kadın söz konusuymuş gibi bunları kurguluyordum ve kurgu sayesinde, gerçekte var olmayan, fakat sinemada gerçekten var olan bir kadını yaratabiliyordum. Bu son deney üzerine hiç bir şey yazılmadı. Kurguyu uzun bir süre saklamıştım, ancak savaş sırasında kayboldu. Bu denemenin de hiç bir fotoğrafı kalmadı.

(...) İşin başında, beni kurgu yoluna iten iki etken vardı. Önce Griffith'in filimleri ve genellikle bu yıllarda Çarlık dönemindeki Rus sinemasından son derece ayrı olan Amerikan sineması. Kaldı ki Amerikan sineması o vakitler öbür Avrupa sinemalarından –İtalyan, İsveç, Max Linder'li Fransız sineması...– da bir o kadar ayrılıyordu. Seyircinin Amerikan filimleri karşısındaki tepkileri beni her vakit etkilemekteydi. Bunlar, seyircilerin kendilerini filme ne kadar kaptırdıklarını, perdede geçen olguyu ne kadar yaşadıklarını ortaya koyan şiddetli tepkilerdi. Böyle bir tepkinin nedenleri üzerinde uzun uzadıya düşündüm ve şu sonuca vardım ki, bu sinemanın gücü kurguda ve baş çekimlerindeydi, yani Rus sinemacılarının hiç kullanmadıkları işlemlerde. Benim için içtepi yerine geçen ilk öğe bu oldu.

İkinci etken, Rus edebiyatıydı. İki kişi. Ve hepsinden önce Lev Tolstoy. "Sinema Yönetmenliğinin Temelleri" adlı kitabımda, Tolstoy'un bir mek-

tubunda "bağlantı" sözüyle kurgudan söz açtığını belirtirim. Tolstoy sinemayı daha hiç tanımadan –zaten buna imkân yoktu, çünkü bu mektup yazıldığı vakit henüz sinema ortaya çıkmamıştı– şaşılacak şeyler söyler. Fakat Tolstoy'un yapıtlarının bütün yapısı son derece "kurgucu"dur. Aynı şekilde Puşkin de kurguya dayanır. Puşkin'in herhangi bir şiirini alabilir, çekim sayıları koymaktan başka bir şey yapmaz ve çevrilmeye hazır gerçek bir çevirim senaryosu elde edebilirsiniz. Bu Puşkin'in yapıtının her parçası, her dizesi için geçerlidir.

Bütün bunlar bir araya gelince –Amerikalılar, özellikle Griffith, sonra Tolstoy ile Puşkin–, bunların hepsi beni bir zorunluluğa inandırdı: Kurguyu, sinema sanatının belirleyici aracı olarak saymak. Bana göre her sanatın kendine özgü nitelikleri vardır, aksi takdirde sanat sayılmaz zaten. Resim, renkler olmaksızın; heykel, malzemesi olmaksızın var olamaz. Sinema parçalardan ve bu parçaların birleştirilmesinden meydana gelir. Gerçekte birbirinden ayrı olan öğelerin birleştirilmesinden. Daha sonraları delikanlılıktan çıktığım vakit yönetmenliği bırakıp da öğretmen olduğum zaman –eğitim çalışmaları beni hep heyecanlandırmıştır – görüşümün doğruluğunu Hemingway'de de buldum: O da bütün yapıtlarını kurgu ilkelerine göre yazmaktaydı.

(Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait, 1958*)*

Çeviren: Nijat ÖZÖN

dziga vertov

●

"sinema-göz"cülerin devrimi

1

Batıdan ve Amerika'dan bize gelen filimleri görerek, bu çalışmalar konusundaki yakınmalarımızı ve yabancıların bizim konumuzdaki yakınmalarını göz önüne alarak şu sonuca vardım:

Sinema-Göz'cülerin 1919'da oyuncuların yer aldığı bütün filimler için verdiği ölüm kararı, bugün hâlâ geçerlidir.

(...) Sinemamn edebiyat ve tiyatro üzerindeki yıkıcı çalışmasına karşı değiliz. Sinemanın bilim kolu olarak önemini de bütünüyle hissediyoruz, ama biz bu görevleri ikinci derecede görüyor ve temel olandan uzaklaşmış sayıyoruz.

Sinemanın önemli ve temel olan yönü, dünyanın duyumu oluşudur.

Asıl çıkış noktası şudur: Sinema-Göz olarak kullanılan alıcı, bir uzay duyusu vererek, görünen olayların kargaşasını çözümlemekte (yoklamakta) insan gözünden daha kusursuzdur.

Sinema-Göz, zamanda ve uzayda yaşar ve gelişir. İzlenimleri, insanınki gibi değil, ama bambaşka bir tarzda algılar ve saptar. Gözlein anında vücudumuzun durumu, şu ya da bu görülür olayın, bir saniye içinde tarafımızdan algılanması anının niteliği alıcı için hiç de yararlı değildir, çünkü alıcı bunu daha çok ve daha iyi algılar. Alıcı bizi kusursuzluğa ulaştırır.

Gözlerimizi kusursuzlaştıramayız, ama alıcıyle gözlerimizi sınırsız olarak kusursuzlaştırabiliriz.

(...) Şimdiye kadar alıcının hakkını yedik ve onu gözümüzün çalışmasını kopya etmeye zorladık.

Ve ahcı gözümüze ne kadar iyi öykünüyorsa, çevirimin değeri o kadar yüksekten biçildi. Bugün alıcıyı azat ediyoruz ve ters yönde çalıştırıyoruz, yani alıcıyı öykünmekten elden geldiğince uzaklaştırıyoruz.

2

(...) Seyirciyi, şu ya da bu görsel olayı, şu tarzda görmeye, benim en elverişli bulduğum tarzda benimsemeye zorluyorum. Göz, alıcının iradesine boyun eğiyor, alıcı gözü olgunun birbirini izleyen anlarına yöneltiyor ve sinema cümlesini en kısa ve en açık yoldan, çözümün doruğuna ya da eteğine götürüyor.

Örnek: Bir boks karşılaşmasının çevrilişi, karşılaşmayı seyreden seyircilerin görüş noktasından yapılmaz. Çevirim, birbirine karş çıkan boksörlerin birbirini izleyen davranışlarının saptanmasıdır.

3

(...) Bugün, 1923'te Chicago'daki bir sokakta gidiyorsun, ama ben sana 1918'de Petrograd'ın bir sokağında giden müteveffa Volodarski'ye selâm verdireceğim, o da seni selâmlayacak.

Başka örnek: Mezara halk kahramanlarının tabutları indiriliyor (1918'-de Astrakan'da çevrilmiş görüntüler). Bir çukur dolduruluyor (Kronştadt, 1921), topların salvosu (Petrograd, 1920), kahramanlara saygı duruşu yapılıyor, şapkalar çıkarılıyor (Moskova, 1922). Değersiz malzeme kullanıldığı vakit bile, bu çeşit sahneler birbiriyle birleştirilebilir.

(...) Ben sinema-gözüm. Ben bir yapıcıyım.

Seni ben yarattım ve seni, bugüne kadar var olmuşların en olağanüstüsü ve yine benim yarattığım odaya koydum.

Bu odanın on iki duvarı vardır, benim tarafımdan dünyanın çeşitli yerlerinde çevrilmiştir.

Duvarların ve ayrıntıların görüntülerini birleştirerek, senin seveceğin bir düzene soktum ve bunların arasma, odadan başka bir şey olmayan bir sinema cümlesini, dikkatle kurmayı başardım.

Ben sinema-gözüm, Âdem'den daha kusursuz insanı yarattım, hazırlık taslaklarına, şemalarına göre birbirinden farklı binlerce insan yarattım.

Ben sinema-gözüm.

Birinden en güçlü, en usta kolları alıyorum; öbüründen en çevik, en hızlı bacakları; bir üçüncüsünden en güzel, en anlamlı başı. Kurguyla yeni bir insan, kusursuz bir insan yaratıyorum...

4

(...) Ben sinema-gözüm. Ben mekanik gözüm.

Ben makinayım, size dünyayı gösteriyorum, yalnız benim gösterebileceğim şekilde.

Bugünden başlayarak sonsuza kadar, insanın hareketsizliğini aşıyorum, ben kesiksiz bir hareketim. Cisimlere yaklaşırım, cisimlerden uzaklaşırım, cisimlerin altına kayarım, cisimlerin üstüne tünerim, dörtnala giden bir atın burnuna yaklaşırım, bir kalabalığın ortasına dalarım, hücuma kalkan askerlerin önüne düşerim, sırtüstü düşerim, uçaklarla havalanırım, düşen ve kalkan vücutlarla düşüp kalkarım.

5

(...) Bir kez daha duyalım: Göz ve kulak.
Kulak dinlemiyor, göz dikizlemiyor.
Görevlerin paylaşılması.
Radyo-Kulak: "İşitiyorum"un kurgusu.
Sinema-Göz: "Görüyorum"un kurgusu.

6

Rica ederim, yaşama giriniz.

Bizler orada çalışıyoruz. Bizler, görüşün ustaları; bizler, her şeyi görecek zamanı olan Sinema-Göz'le silâhlanmış, görsel yaşamın düzenleyicileri.

Orada çalışanlar, seslerin ve sözlerin ustalarıdır: İşitilen yaşamın en usta kurguculara; onlara, her yerde her şeyi dinleyen mekanik bir Kulak-Radyo-Telefon iliştirmeye cesaret ediyorum.

Nedir bu?

Bunlar *Sinema-Haber*'dir ve *Radyo-Haber*'dir.

(...) Bunlar "Pathé"nin ya da "Gaumont"un haber filimleri olmayacaktır, hatta "Kino-Pravda" da olmayacaktır. Bunlar Sinema-Göz'cülerin gerçek haber filimleri olacaktır. Yani: Alıcının şifresini çözdüğü görsel olayları

baş döndürücü bir hızla açığa vuran bir görüş olacaktır; sahici bir enerjinin (tiyatronunkinden ayrılan enerjinin), büyük kurgu sanatının akümülatörüyle bir bütün içinde birleştirilen parçaları olacaktır.

Sinema-Yapıtın böyle bir kuruluşu, ister gülünç, ister trajik, ister hileli ister başka bir şey olsun herhangi bir temayı geliştirmeyi sağlar.

Yalnızca görsel anları, yalnızca araları yan yana getirmek söz konusudur.

Kurgu yapısının olağanüstü esnekliği, bir sinema araştırmasına herhangi bir siyasal, ekonomik ya da başka bir motifi sokmayı sağlar. Bundan dolayıdır ki,

BUGÜNDEN SONRA, sinemada artık ne dramlara ne de polis öykülerine ihtiyaç yoktur.

BUGÜNDEN SONRA, sinemada artık filme alınmış tiyatro düzenlemelerine ihtiyaç yoktur.

BUGÜNDEN SONRA, artık ne Dostoyevski ne Nat Pinkerton uyarlanmamalıdır.

Hepsi, *Sinema-Haber*'in yeni anlayışının içindedir.

Yaşamın karışıklığına kesinlikle,

1) İnsan gözüne, dünyanın görüntüsünü gereksiz kılan ve onun yerine kendi "görüyorum"unu öneren Sinema-Göz,

2) İlk kez, bu şekilde görülen, kurulu yaşamın dakikalarını düzenleyen kurgucusu, girerler.

(*Lef*, sayı: 3, 1923)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

ricciotto canudo ●
sinema

(...) Bu sanat, tiyatronun kaba sabahğı karşısında gerçek bir soyluluk, bir incelik örneği olarak çıkıyor karşımıza böylece. Bir kaç kişinin tabiat dışı, tabiatları dışı biçim ve kılık değiştirmeleri, yüz şaklabanlıkları karşısında seyircilerin dikkatini çekme ve tutmadaki düşük ve kaba yöntemini, daha doğrusu "ilkelliğini" hemencecik seriveriyor gözler önüne tiyatro. Artık karşısında şaşkınlık duymayacak denli alışkın olduğumuz doğaya aykırı bir benzerleşme olayı ile, bir oyuncunun kişiliğini kendininkine ekliyor insan;

hem başka hiç bir törel düşünceyle değil, sırf bu "doğaya aykırılık" anlamı yüzündendir ki eski Romada halk tiyatro oyuncusunu aşağı görüyor, kilise de onu göğsünde barındırmıyor, uzağa itiyordu. Bununla beraber, kişioğulları, başkaları karşısında birtakım tinsel devinimleri temsil edebilir ve bunları birtakım davramşlar, sözler ve jestlerle soyutlaştırabilirler; bir yaratmada bulunurken, bir yazarın, yarattığı kişiyle özdeşleştiği gibi tıpkı. Ama "kaba" ve "doğaya aykırı" sözcüklerinin taşıdığı anlam, rolün parlak yaldızları altında bambaşka sanılan o gerçek varlığın bulunmasından ileri gelmektedir. Oyuncuyu gerçek erkek giysilerinin içinde gördüğümüzde, bir yalan karşısındaymışçasına çarpılır, şaşkınlığa düşeriz. Sinemada böyle bir şey yok artık. Orada oyuncu, çalışırken kahramanlarının kişiliğine bürünen, ama yazdığı hetik yedi iklim dört bucakta yığınları coştururken artık bu kimliği taşımayan yazara benzer. Yedinci sanatın oyuncusu, bir insan yüzü, bir insan imgesi çizer gözlerimiz önüne; bir basımcı nasıl bir yapıtı basarsa, başka kişiler de bu görüntüyü öylece saptar, o zaman aynı oyuncu başka görüntüleri vermeye geçer, belirli saatlerde bir başkasının yaşantısını devirli olarak yaşamaz. Tiyatro temsiline nazaran sinema projeksiyonunun can ve tin verici niteliği o denli açık ve ortadadır ki, uyandırdığı parlak coşkuların en derin gizlerinden birini burada görmek gerekir. Filim de, yazılmış bir trajedi ya da okunan bir dram gibi bir soyutlamadır. Tam bir can ve tin verme yapıtıdır demek o, kesin olarak bir sanattır demek. Mantıkla düşünüldüğünde, bundan şu sonuca varırız ki, ilk ortaya çıktığı günlerden bu yana, metinsiz tiyatro, aslında bir "temsil sanatının", çirkin ama evrensel bir sözcüğün sinema diye adlandırdığı bir sanatın taslağı olabilmiştir ancak. ***Metinsiz tiyatro*** ile kuşkusuz, karşımızda, kendilerininki dışında bir yaşam ve düş simgelemesini oynayan, isteyerek giyim ve hiçim değiştirmiş, yüzünü gözünü boyamış insanlar topluluğunu kastediyorum; gizli bilimciler dünyasında dikkatimizi çekip bizi şaşkınlığa uğratan o "ecinniler" ve "cisimleşmiş tinler" gibi yabancı bir kimliğe, bir kişiliğe bürünmüşlerdir bunlar. ***Metinli tiyatro*** ise bambaşka bir şeydir; o hem soyların ve çağların yarattığı belli bir zekâ ve duyarlığın ürünü olan estetik kültürün özellik ve niteliklerini taşır, hem de bu kültüre katılıp katkıda bulunur. Demek görsel dram (sinema), hiç bir zaman, tiyatronun kullandığı yol ve yöntemleri kullanamaz; bunlardan hangisi olursa olsun hiç birini yineleyemez. Şu tiridi çıkmış, gelenekler yüzünden kokuşmuş ama yine de sağlık dolu, beğeni ve düşünce zenginliği dolu yaşlı Avrupa'da, sinema hâlâ tiyatronun aptalca tutsağı olarak kalmaktadır. Amerikan filimleri karşısında, teknik yönler bakımından, sinemamızın genel düşüklüğü tartışma götürmez. Karışık bir ırk, daha doğrusu ırksız bir ulus olan Amerikalıların bir düşünce gelenekleri, dolayısıyle ayaklarına dolanan hiç bir kültür köstekleri yoktur. Eski dünya nasıl ses, renk ve taş sanatları içinde doğmuşsa, onlar da öyle, estetik bakımından, doğrudan doğruya perde sanatının içinde doğmuşlardır. Şu yeni kendini yaratma yoluna tüm varlıklarıyle gözü kapalı

olarak gitmeleri için, unutmak zorunluğunda bulundukları hiç bir şeyleri olmadı. Taze, diri, sırtlarında hiç bir yük olmadan, özgür, her türlü bağdan uzak, yeni bir sanatta gerçekten yepyeni olduklarını gösterebilecek bir durumda olarak geldiler onlar oraya. Nietzsche'nin istediği o üçüncü yaşam durumu, her şeyi öğrenmekte olan çocuğun o saflık durumuydu tam onlarınki. Biz ise her şeyi unutmak zorunluğundayız; binlerce yıllık bir düşünsel geleneği, iç yaşantımızın canlandırılmasına doğru yüce bir tinsel yönelimi, müzik, mimarlık, şiir, resim, yontu, söz ve oyun alanlarındaki bütün bir ünlü geçmişi unutmamız gerekiyor. Görevimiz çok daha yorucu, çok daha yıpratıcıdır bizim. Kocaman bir adam olduktan sonra, yeniden çocuk olmaya kalkışmak özellikle güç bir iştir. Duygularımızı temsil etmenin bu yeni yollarına Amerikalılar gibi atılamazdık biz. Onların öğrenmesi, buluşlar ardında koşması gerekiyordu, bizim ise, bunca buluşlar, bunca araştırmalardan sonra bildiklerimizi unutmamız.(...)

Şurasını kabul etmek gerekir ki, özüne ve amacına uygun bir sinema üzerindeki açıklık ve belirginlik Amerika'dan gelmiştir bize. Kovboylar, şerifler, sevişme dahil bütün sporlarda başarısız kalmış sporcu genç kızlar, pala bıyıklı hainler, arsız ursuzlar, panayır boksörleri, döner koltuklara oturmuş ağızlarında kalın purolu para babaları ve Münih'te çevrilmiş o tablolardaki Japonlarla dolu öyküleriyle, düşünce ve buluş bakımından yoksul, zayıf, cılız ve çocukça filimler vardı ve bugün de vardır orada. Ama yine oradadır ki, sinema gerçek olanaklarını kendine özgü yollarını gösterebilmiştir bize. Işık içinde tasarlanabilen ve estetik yönden usa gelebilecek tüm ışık oyunları ile bilimin elverdiği tüm ışık olanaklarının kullanılmasıyle gerçekleştirilen bir sanattır bu. Perdede gördüğümüz kişiler, insan yüzlü, devinen yoğun ışıklardır ancak. En ilginç ve belirgin nitelikleri, konuşmayıp sadece devinmeleridir bunların. Hiç bir şey söylemezler ama istediklerini dile getirebilirler.

Alınacak en büyük ders de buradadır zaten.

(*L'usine aux images*, 1927)

Çeviren : Tahsin SARAÇ

louis delluc ● resmegiderlik

Sinemada bir güzellik yaratma olanağı bulundu bulunalı, hep sadeliğe doğru gidilecek yerde, onu ağırlaştırmak, Arap saçına döndürmek için elden ne geldiyse yapıldı. En iyi filimlerimiz çoğu kez, yapmacık ve zorlama bir güven dışında fazla bel bağlanamayacak denli çirkindir. Sinema perdesi önünde geçen bir akşam, çok kez –sanırım ki herkes benimle eş kanıda olacaktır–

en iyi şeyleri "haberler filmi"nde buluruz: Yürüyüş halinde bir ordu, tarlada koyunlar, bir zırhlının denize indirilmesi, plajdaki kalabalık, uçakların kalkışı, maymunların yaşamı ya da çiçeklerin solması gibi şeyler, —bu birkaç saniye üzerimizde öylesine güçlü ve derin izlenimler yaratır ki sanatlı buluruz biz kendilerini. Oysa, ardından gelen bin sekiz yüz metre uzunluktaki dramatik filim için aynı şey söylenemez.

Resmegiderliğin önemini pek az kimse anlayabilmiştir. Hem, bunun ne olduğu bile pek öyle bilinmez. Deha ile fotoğraf arasında gizemli bir uyumun düşünülmesine çok sevinirdim doğrusu. Ama nerde. Seyirciler böylesi bir şeye inanacak denli aptal değil. Bir fotoğrafın, dehadaki o beklenmedik yüce yana sahip olabileceğine kimse inandıramaz onu, çünkü, bildiğimce, kimse buna kendisi inanmamıştır her şeyden önce.

Sinemacılar topluluğuna özgü dilde, resmcgelirlik, bayağılık ya da daha çok, deyimi bağışlayın, tam sapı siliklik anlamına gelir. Örneğin, Matmazel Robinne'in eli yüzü düzgündür, hemen resmegider ilân edilir; matmazel Huguette Duflos'da göğüs, kalça yerindedir, hemen resmegider ilân edilir; bay Matlıot da resmegider ilân edilir, yakışıklı bir erkek olmak ötesinde hiç bir değeri yoktur oysa. Bir kez de resmegider bulundular mı, artık yan gelip yatarlar bu kişiler, hangi filim olursa olsun rahatlıkla bir yerine sokuşturuluverirler hemen; ışık yetersizmiş, gösterimci isterikmiş, yönetmen bir şarapçı ya da tornacıymış, senaryo yazarı kapıcı ya da akademi üyesiymiş, bütün bunlar ancak ikinci sırada bir önem taşır; oyuncular resmegider oldular mı herşey kurtulmuş sayılır.

Ama bakın, sinemacıların da resmegiderlik üzerinde düşünceleri vardır. Hem her birinin kendine özgü düşüncesi, böylece ne denli resmegiderlik varsa o denli de düşünce olmuş oluyor. Çünkü, resmegider oyuncu tipi üzerinde nasıl aşağı yukarı tam bir anlaşma varsa, gerisi için de öyle tam bir karışıklık vardır. Peki ama bu gerisi dediğiniz ne? Ne olacak, filim. Yani bütünüyle sinema. Yani, bir sanat için gerekli bütün teknik.

Bilgisizlerin –sayıları ne de çoktur Tanrım!– yapıp durdukları şey sinemanın yerine fotoğrafı koymaktır. Resmegiderliğe yallah tabiî...

Oysa tam tersine, resmegiderlik sinema ile fotoğrafın uyuşmasıdır. Sinema başka şey, fotoğraf başka şeydir çünkü. Bilen kim? Çok kimse bilir ama sinemacılar değil. Bir gün, Onuncu Senfoniyi, onu sevmeyen kişiler karşısında savunmaya çalışıyordum, aralarından biri "bunlar çok güzel fotoğraflar ama sinema değil" diye bağırdı. Adamın ne olduğunu ortaya koyan böylesi bir belge karşısında ne yanıt vereceğimi bilemedim.

Bu boyutlu kılma çabalarını, Forfaiture'ün bizi hayran bıraktığı o Rembrandtça çalışmaları ileriye götürmek hoş bir şeydir aslında. Ama gide gide öyle bir an geldi ki, fotoğraf, filmi geçti, bu yüzden de filim diye bir şey

ortada kalmadı artık. Baş döndürücü gelişmelerinden bu yana, Fransız filimlerinin, o pek kötü oldukları günlerdekinden daha az seyirci çektiklerini de belirtmek gerekir. On ya da bilemedim on beş ayrıklama ise bu olguyu pekleştirir ancak. En güzel şeritlerimizin bile –adlarını saymayacağım burada– güzel, yaldızlı çekmeceler gibi içleri boştur.

Bunun böyle olması gerekirdi. Ve böyle de oldu. Ama bu arada başka şeyler de oldu. Artık fotoğraf yok, sinema var. Fotoğrafın bütün kaynak ve olanakları ile onda devrim yapmış olanların bütün ustabk ve becerikliliği, sinema coşkusu, anlayışı ve ritmi yolunda kullanılacaktır.

Şu fotoğraf sorununa kafalar amma da takılıyor!

Gösterdiği gelişmelerin yavaşlığından inanın ki pek kaygı duymaktayız. Oysa, bu gelişmelerin yol açtığı baş döndürücü aşırılıklardan kaygılanmak gerekirdi daha çok. İleriye atılan her adım öylesine çabucak bir manya oluyor ki, bunun, geriye atılacak bir adımdan daha da tehlikeli olup olmadığım insan kendi kendine soruyor.

(...) Fotoğraftaki geriden aydınlatma denli normal bir şey yoktur. Bunun aşırılığa vardırılması, ışık, gölge aşırılığından daha kötü olur. Ama iyi bir fotoğrafın, hiç de sanatlıca gibi görünmeyen fotoğraf olduğunu kime inandırabilirsin? Sinemada her şey sade olmalı. Her şey doğal olmalı sinemada. Perde, teknik ve kafanın bütün incelik ve titizliğini ister, gerektirir ve zorunlu kılar; oysa seyirci bunun nelere mal olduğunu bilmek zorunluğunda değildir hiç de; onun yapacağı, anlatımın yalınlığına bakmak ve onu bütün çıplaklığıyle kavramaktır.

Bir İtalyan filmini meydana getiren pek cici kartpostallarla epeyce alay edildi. Aynı hata bir daha mı işlenecek? Filme karşı daha büyük bir tutku göstereceksiniz diye bu hata daha az hafif olmayacaktır. Öyleyse, iyisi mi, bu teknik aşırılıklar, tek bir filim yönetmenin hevesi ya da dehası olsun, ama bütün bir topluluğun züppeliği değil.

Küçük ama seyirciyi çok yıkan hatalardan pek kurtulamıyor sinemacılığımız. Neden peki? Günün ustaları –ama günler pek çabuk geçer– seyirciyi pek tanımıyorlar. Susamış bir topluluğun derin anlamım kavrayabildiklerinde, kendi yaratıcılık eğitimlerinin hemen nasıl tamamlamp yetkinleşivereceğini bilmiyorlar. Ama ben bunun olanaksız olduğuna kendimi iyice inandırmalıyım artık, kendini seyirci yerine koymasını bilen tek bir sinemacı tanımıyorum çünkü. Şu ritmi, şu insanlık yanını, şu içten atılışı nerede bulmaya çalışacaklar peki? Oysa bunlar olmadan, resmegiderlik güçsüz ve soysuz bir fotoğraf olmaktan öteye gidemez.

Ama başka bir görmelikte yol arayacaklar kendilerine bu kez, şu fellik fellik kaçmaları gereken tiyatro var ya, bir türlü kurtaramıyorlar kendilerini ondan.

Sinemamn tiyatrodan daha çok tiyatroluk olan şu yanı var ki bütün dünyaya seslenir o... Seyircisi halktır, bütün halklardır. Bütün bir kentin otuz

bin kişilik sıralara yerleşip dramı seyrettiği eski Yunan tiyatrosundan beri ölmüş gibi olan o topluluk sanatına yeniden kavuşturuyor sinema bizi. Eski temsilleri seyretmeğe gelen çiftçiler, erler ve balıkçıların büyük çoğunlukta oluşu, o günlerde soy yapıtların yaratılmasına engel olmadı hiç de. Arkadan gelen uygarlıklardaki hiç bir tiyatro, Shakespeare'in ancak yaklaştığı Eschyle, Sophocle ya da Euripide'in yüceliğine erişemedi.

Sinemamız ise, tersine, soy yapıtlar yaratmaya sırt çevirmeyi yeğlemektedir. İçinde çalışanların, eski Yunan trajedisi üzerinde pek az bilgisi vardır, hem bundan yararlanmaya kalksalar bile yanlışlıklardan başka bir şey aktaramazlar oradan. Aralarından bir ikisi Shakespeare adını ağızlarını alma yürekliliğini gösterirler. Ama okur yazar filim yapımcısının sayısı çok azdır doğrusu.

Bütün bu kültürsüzlüklerine karşın, eskilerle kuracakları ilişkiden öğrenecekleri çok şeyler olmaz mı diye kendi kendime soruyorum. Ortaçağ, sanat bakımından, halkçı yanı büyük bir önem taşıdı. Mister denen dinsel oyunlar, yontular, giysiler bunu iyice tanıtlamaktadır. Resmin durumu, daha da coşku verici, daha da iç açıcıdır. Bireşim ve üslûp yolları, çok kez sinema yapıtlarında görülmek istenen o çizgi yalınlığına tam denk düşmektedir. Abel Gance büyük Dürer'i övdüğünde haklıdır, ama dahi, yalnız ham maddeyi görüp de yalını görmeyenler için iyi bir örnek değildir. İlle de bir dahi çağırıp durmayalım. Geleceği zaman gecikmez, gelir o; gerisi lâf.

Filim yönetmenlerinin bazılarından tek isteğim şu: İlkokul yöntemlerini bıraksınlar da ilkçağ insanlarının gittikleri yoldan yürüsünler.

(*Photogénie*, 1919)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

filim kuramı

●

béla balázs

Nesnelerin Yüzü

Filim alıcısının sessiz filim günlerinde bulguladığı ilk yeni dünya, gözün ancak çok yakından seçebileceği nesnelerin dünyası, küçücük nesnelerin gizli yaşamıdır. Bu yönüyle filim alıcısı bize yalnız şimdiye değin bilinmeyen nesnelerle olayları göstermekle kalmamıştır: Çimen yapraklarıyle dolu bir kırda böceklerin serüvenleri, bir günlük civcivlerin kümesin bir köşesindeki tragedyaları, çiçekler arasındaki cinsel çatışmalar, ufacık çaptaki görüntü kesitlerinin şiiri. Yalnız bu yeni konuları getirmekle de kalmamıştır. Filim

alıcısı, sessiz filim günlerinde de baş çekimler yardımıyle, çok iyi bildiğimizi sandığımız gizli bir yaşamın kaynaklarını açığa çıkarmıştı. Buğulu, belirsiz dış çizgiler çoğunlukla bizim duyarsız uzak görmezliğimizin, yapmacıklığımızın sonucudur. Yaşamın taşan kesimini yüzeyden alışımızdır ancak. Filim alıcısı, canlı etkinliklerin, bütün büyük olayların içinde yer aldığı hücre yaşamını göz önüne sermiştir; çünkü en büyük görününün resmi bile, tek tek parçaların bir araya gelen kümeltılarından başka bir şey değildir. Art arda birçok baş çekimler, bize genelin tikele dönüştüğü anın ta kendisini gösterebilir. Baş çekim bizim yaşam görüşümüzü yalnız genişletmekle kalmamış, derinleştirmiştir de. Sessiz filim günlerinde baş çekim, yalnız yeni şeyler ortaya çıkarmakla kalmıyor, eskinin anlamını da gösteriyordu bize.

Görünen Yaşam

Baş çekim, elin bir eylemiyle, daha önce bir şeyi okşarken ya da bir şeye vururken gördüğümüz o elde hiç dikkatimizi çekmemiş bir özelliği, çoğu zaman yüzün herhangi bir anlatımından daha anlamlı olan bir özelliği bize gösterebilir.

Baş çekim, yıllarca birlikte yaşadığınız, bununla birlikte gene de pek az tanıdığınız gölgenizi duvarda size gösteriverir; odanızda sizinle birlikte yaşayan, yazgısı sizin kendi yazgmıza bağlı sağır-dilsiz nesnelerin yüzleriyle yazgılarını gösterebilir. Daha önce yaşamınıza, müzikten anlamaz bir konser dinleyicisinin, senfoni çalan bir orkestrayı dinleyişi gibi bakmışsınızdır. Böyle bir dinleyicinin bütün işittiği ana ezgidir ancak, gerisi bütünüyle belli belirsiz bir mırıltıya dönüşmüştür kafasında. Ancak, ezginin her bölümündeki yan ezgiler kuruluşunu duyabilen bir kimse böyle bir müziği gerçekten anlayıp sevebilir. Bizim yaşam görüşümüz de böyledir işte: Ancak ana ezgiyi görür gözümüz. Ama iyi bir filim, baş çekimleriyle, çok sesli yaşamımızın en gizli kesimlerini gösterebilir, bize yaşamın gözle seçilebilecek dolaşık ayrıntılarını, kişinin bir orkestra parçasının bölümlerini teker teker okuyuşu gibi görmeyi öğretir.

Baş Çekimin Duygusal Büyüsü

Baş çekim ara sıra ayrıntılara aşırı düşkünlük gösteren kuru bir doğalcılık izlenimi verebilir. Ama iyi bir başçekim dört bir yana, gizli şeylerin derinliklerini kavrama yolunda sevecen bir insanca yönelişin, ince bir ilginin, yaşamın en küçük kesimlerindeki ince ayrıntılara içten bir eğilişin, sıcak bir duyarlığın ışınlarını saçar. İyi baş çekimler duygusaldır; gözle değil, gönülle kavranmış şeylerdir.

Baş çekimler, çoğunlukla yüzeydeki görünüşler altında, gerçekten olup biten şeylerin dramatik bir yoldan göz önüne serilişidir. Oturduğu yerde buz gibi bir konuşmaya dalmış bir kimseyi gösteren bir boy çekimi görebilirsiniz sözgelişi. Baş çekim, titreyen parmakların küçük bir nesneyi sinirli

sinirli çekiştirmesini gösterecektir– bir iç fırtınanın belirtisidir bu. Günlük güneşlik bir güvenle dolu rahat bir evin resimleri arasında, birden oymalı şömine alınlığında kötülük saçan bir başın sırıtışını, ya da karanlığa açılan bir kapının gözdağı veren tiksinçliğini görürsünüz. Operada, hazırda bekleyip duran yazgının ***kılavuz-kavramı*** (leitmotive) gibi, sevinç dolu bir sahneye, hazırda bekleyip duran yıkımın gölgesi düşüverir.

Baş çekimler yönetmenin şiirsel duyarlığını dile getiren resimlerdir. Nesnelerin yüzlerini, bu yüzlerle ilgili anlatıları dile getirirler; bu anlatılar bizim bilinçaltı duygularımızın bir yansıması olarak anlam kazanır. Gerçek alıcı yönetmeninin sanatı da burdadır işte.

Çok eski bir Amerikan filminde şöyle bir dramatik sahne görmüştüm: Gelin kilisede, hoşlanmadığı, evlenmeye zorla itildiği zengin güveyden birdenbire kaçıveriyor. Hızla koşusu sırasında, düğün armağanlarıyle dolu kocaman bir odadan geçmek zorunda kalıyor. Güzel şeyler, iyi şeyler, yararlı şeyler, ışıl ışıl yanan nesneler, güven dolu bir gülünseyişle, anlamlı yüzlerle geline doğru eğiliyorlar. Güveyin verdiği armağanlar: Nesnelerin dokunaklı bir ilgi, esirgeme, sevecenlik, sevgi saçan yüzleri –hepsi de kaçan geline bakıyor, o da onlara bakıyor çünkü; hepsi de ellerini ona doğru uzatır gibi, o böyle bir duygu içinde çünkü, daha da çoğalıyorlar– odayı tıka basa doldurarak yolunu tıkıyorlar – böylece gelinin kaçışı gitgide yavaşlıyor, sonra duruyor, en sonunda da gelin kaçmaktan vaz geçip geri dönüyor.

(...) Bununla birlikte, nesnelerin yapısının, biçiminin bulgulanışından daha da önemli olan şey, insan yüzünün bulgulanışıdır. Yüz anlatımı insanın en öznel eylemidir, konuşmasından da daha özneldir, çünkü sözcükler olsun, dilbilgisi olsun, az çok evrensel geçerlikteki kurallara, geleneklere bağlıdır; oysa yüz oyunları, daha önce de belirtildiği üzre, çoğunlukla bir yansılama sorunu olmakla birlikte, nesnel yasaların yönettiği eylemler değildir. İnsan eyleminin bu en öznel, en bireysel örnekleri baş çekimle nesnel olarak saptanabilir.

Yeni Bir Boyut

Baş çekim bir nesneyi ya da bir nesnenin belli bir parçasını kendi çevresinden ayrı olarak ele alsa bile, biz o nesneyi ya da parçayı gene uzayda var olan bir şey olarak görürüz; sözgelişi, baş çekimde gösterilen elin, belli bir kişinin eli olduğunu bir an bile unutmayız. Ama Griffith, dehâsı ve atılganlığıyle, sinema perdesine "gövdelerinden ayrılmış kafaları" yansıttığı zaman, insan yüzünü uzayda daha yakınımıza getirmekle kalmadı, aynı zamanda uzaydan alıp başka bir boyuta aktardı. Burada demek istediğimiz, sinema perdesiyle, üzerinde oynaşarak göze ulaşan ışık gölge parçalarının yalnız uzayda kavranabilecek şeyler olduğu değil tabiî; demek istediğimiz, yüzdeki, baş çekimle göz önüne serilen anlatımdır. Belli bir kimsenin eli olduğunu bilmezsek, ya da düşünmezsek, tek başına bir elin hiç bir anlam, anlatım taşımadığını söyledik. Bir yüzdeki anlatımın kendi başına bir bütünlüğü, bir

kapsamı vardır, dolayısıyle onu uzay içinde var olan bir şey olarak düşünmemiz gerekmez. O yüzü hemen biraz önce bir kalabalığın ortasında görmüş olsak, baş çekim onu ötekilerden ayırıp tek başına gösterse, gene de birdenbire dünyadaki bütün yüzlerden apayrı bir yüzle başbaşa kaldığımızı duyarız. Yüzün sahibini az önce bir genel çekimde görmüş olsak da, baş çekimde gözlere baktığımızda yüz sahibinin genel görünüşünü düşünmeyiz artık, çünkü yüzün anlamı ile anlatımının uzayla bir ilişkisi, sahibiyle bir bağı yoktur artık. Tek bir yüzle karşılaşmak bizi uzay dışına götürür, uzay bilincimiz kesintiye uğrar, başka bir boyutta buluruz kendimizi: Yüz yapısının, yüz eylemlerinin boyutunda. Yüzün parçalarının, sözgelişi uzayda yanyana görülebileceği gerçeği –gözlerin yukarda, kulakların yanlarda, ağzın aşağı ortada oluşu– karşımıza etle kemikten yoğrulmuş bir biçim değil de, bir anlatım, başka deyimle coşkular, ruhsal durumlar, amaçlar, düşünceler, gözle görülmekle birlikte uzayda var olmayan şeyler çıktığı an,uzayla bütün bağlantısını yitirir. Çünkü duygular, coşkular, ruhsal durumlar, amaçlar, düşünceler kendi başlarına uzaya özgü şeyler değildir, uzaya özgü gereçlerle gözle görülür kılınsalar bile.

Baş Çekimdeki Yüzlerin Ayrıntıları

Buraya değin yüz anlatımı, yüz çizgilerindeki oyunlar konusunda söylediklerimin hepsi yüzün *bütününü* kapsar. Bu tür yüz anlatımı az çok denet altındadır, –bir insan, isterse duygularımn yüzünden anlaşılmasını önleyebilir– yalancıktan duygular bile takınabilir, yapmacık anlamlara bürünür, yüzüyle yalan söyleyebilir.

Bununla birlikte alıcı, yüze öylesine yaklaşır ki, gövdenin bir ayrıntısı olan yüzün bile "mikrofizyonomik" ayrıntılarını gösterebilir, işte o zaman yüzün hiç de gönlümüzce denetleyemediğimiz belli kesimleri olduğunu, bunların takındığı anlamların da bile bile yapılmış ya da bilinçli şeyler sayılamayacağını, bu anlatımların çoğunlukla yüzün geri kalan kesimlerinde beliren genel anlamla çelişebileceğini görürüz.

Bu durumun çok büyük bir sanatça değeri, anlamı vardır, çünkü konuşmada, gerek yetişkin bir kimsenin gerekse ayık bir insanın konuşmasında, istek dışı ya da bilinçsiz öğeler yoktur. Bir kimse yalan söylemek istiyorsa, yetenekli bir yalancıysa sözle eksiksiz başarır bu işi. Ama yüzünde, denetimden uzak kesimler vardır. Kaşlarım çatıp alnını istediğince kırıştırabilir, alıcı gene iyice yakına sokulup, kişice denetlenebilecek türden bir anlam taşımayan çenenin, yüzün öteki kesimlerinde görülen kabadayılıktan çok uzak bir güçsüzlük, ürkmüşlük içinde olduğunu gösterir. Ağzın o denli tatlı gülümseyişi boşunadır– tek başına büyütülerek gösterilen kulak memesi, burun kanadı, sinsi bir kabalığı, zorbalığı göz önüne seriverir.

Eisenstein'ın filimlerinden birinde bir rahip vardır; yakışıklı, boylu poslu bir adam. Soylu yüz çizgileri, esinli gözleri, görkemli bir sesle daha da bir parıltı kazanmıştır. Bir ermişin eksiksiz örneğidir sanki. Ama alıcı bir ara,

yalnız bir gözünün kocaman bir baş çekimini verir; güzel, ipek gibi kirpikleri altından, gözetleyici, kurnaz bir bakış incecik bir çiçekten çıkan bir tırtıl gibi kayıverir. Sonra yakışıklı rahip kafasını çevirir, bir baş çekim ensesini, kulak memesini gösterir. Bunlarda, içinde kötülük kaynayan bir köylünün acımak bilmez, iğrenç bencilliğini görürüz. Ensedeki, kulak memesi ile boyundakibu anlam öyle kesin bir inandırıcılıkta, öyle tiksinçtirki, soylu yüz yeniden gözüktüğünde, tehlikeli bir düşmanı gizleyen yalancı bir örtü gibi kalır. Ayrıntılar daha sağlam bir değişik gerçek taşıyorsa, bütün yüzün anlamı bu ayrıntıların anlamını örtemez. Yazıbilim (graphology) bir kimsenin karakterini, yazdığı şeyler gerçek olsa bile, el yazısından çıkarabileceğini ileri sürmektedir, ama el yazısını bu yolda okumak seyrek rastlanan bir yetenektir. Yüzleri okumak da yığınların çok değerli bir yeterliği olmak üzereydi, sessiz filme borçluyuz bunu. (.)

Alıcının Yerini Değiştirmek

Alıcının yerleştirilme düzenini değiştirmek, filim sanatının ikinci büyük yaratıcı yöntemidir. Bu bakımdan da filim hem ilkeleriyle hem de yöntemleriyle bütün öteki sanatlardan ayrılır. Tiyatroda her şeyi aynı bakış noktasından, aynı açıdan, daha doğrusu aynı perspektivden görürüz. Filmi çekilecek tiyatro da daha başka türlü olamazdı. Arasıra, sahneden sahneye açıyı ya da perspektivi değiştirdi, ama aynı sahnede yapamadı bu değişikliği. Başka başka yağlıboya resimlerde başka başka perspektivler vardır, o resimlerin sanatça temel yaratıcı öğesi, sanatça özelliği de budur. Ama her resmin değişmez, tek bir perspektivi vardır; böylece resimde gösterilen her nesnenin dış çizgileri sınırlıdır, her nesne tek başına kesin bir biçimdir. Bu nesnenin anlamlı bir duruşu, yapısı olabilir, ama bir filimde değişen alıcı yerinin filimdeki nesnelere sağladığı başka başka dış çizgiler gibi değişen bir anlam taşıyamaz.

Sinema fotoğrafçılığı, ancak alıcının değişik durumlarda yerleştirilmesiyle bir sanat durumuna yükselmiştir. Alıcı, nesneye bağlı olarak eyleme geçirilmeseydi, bu sonuca hiç bir ışık etkisiyle varılamazdı. Sinema fotoğrafçılığı mekanik bir kopyacılık olarak kalırdı ancak.

Fotoğrafı Çekilen Görüntünün Bileşimi

Alıcının değişik düzenlerde yerleştirilmesi konusundaki özgürlük, görüntüye, bütün sanatların temel koşulu olan özne-nesne bileşimini sağlamıştır. Her sanat yapıtı yalnız nesnel gerçeği değil, sanatçının öznel kişiliğini de sunmalıdır; bu kişiliğe onun nesnelere bakış biçimi, ülküsü, çağının yetersizlikleri de girer. Bunların hepsi filme belki de hiç sezinlenmeksizin yansımaktadır. Her resim yalnız gerçekten bir parçayı göstermekle kalmaz, bir bakış açısını da yansıtır. Alıcının yerleştirilme biçimi, alıcı ardındaki insanın iç yönelimini dile getirir.

Nesnesini kılı kılına yansıtan, benzerlikte tıpkı olan bir portre bile, gerçek sanat yapıtı ise, yalnız konu aldığı kişiyi değil, sanatçıyı da yansıtır.

Bir ressam, yaptığı resme benliğini türlü yollardan aktarabilir. Düzenleyiş, renk, fırça dokunuşları gibi bütün özellikler, sanatçının kendisini de en az dile getirdiği nesne ölçüsünde yansıtır. Ama filim çekicisinin kişiliği bir noktada kendini gösterir ancak: Çekim düzenini de belirleyen, alıcı yerleştirilmesi.

Nesnenin Öznelliği

Gerek insan, gerek hayvan, gerekse doğal bir görünüm ya da oluş, bizim bakış açımıza, çizgileri saptayışımıza göre binlerce biçim gösterir. Binlerce çizginin belirlediği biçimlerin her birini tek nesnede, aynı nesnede görürüz, çünkü bu biçimler kendi aralarında birbirlerine benzemese de, yansıttıkları ortak örneğe benzer. Ama her biçim ayrı bir bakış açısını, ayrı bir yorumu, ayrı bir ruhsal durumu dile getirir. Her görüş açısı bir iç tutumu belirtir. Hiç bir şey nesnelden daha öznel olamaz.

Alıcı yerleştirilmesi tekniği, filim sanatının en kendine özgü etkisi olarak gördüğümüz özdeşleştirme eylemini sağlar. Alıcı, karakterlerle çevrelerine, karakterlerden birinin gözüyle bakar. Çevreye, her an başka bir karakterin gözüyle bakabilir. Alıcının böyle değişik biçimlerde yerleştirilmesiyle, eylem salıncını içerden, *dramatis personae*'nin gözleriyle görür, bu kişilerin nasıl bir duygu içinde olduklarını anlarız. Kalıramanın içine düştüğü uçurum, *bizim* ayaklarımız altında açılır, tırmanmak zorunda olduğu tepeler de *bizim* önümüzde göğe doğru yükseliverir. Filimdeki görünü değiştiği zaman, biz başka bir yere bakıyormuş gibi oluruz. Böylece, alıcının sürekli olarak değişik biçimlerde yerleştirilmesi, seyirciye kendi yeri değişiyormuş duygusunu verir, tıpkı önündeki perondan bir tren kalkınca, kendisi ilerliyormuş sanısına kapılan bir kimse gibi. Filmin gerçek ödevi, sinema fotoğrafçılığı tekniğinin sağladığı sanat etkilerinin, yeni ruhbilimsel etkilerin derinlerine inmektir.

"Dejà Vu"

Resim ile seyircinin bu özdeşleştirilmesi, (çünkü resim, kimin gözüyle görülmüşse o kimsenin bakış açısını sürdürür) filmin, belli alıcı düzenlerinin ardarda tekrarlanmasıyle, seyirciye o belli resmi daha önce görmüş olduğu izlenimini vermesini sağlar: Bir yüz ya da bir görünü, bellekte tıpkı daha önce gerçekte görülmüş olduğu gibi canlanmalıdır, yoksa aynı ruhsal durumu bir kez daha uyandıramaz. Öte yandan, belli bir alıcı düzeninin tekrarlanışı, geçmiş bir yaşantının anısını uyandırır, ruhbilimdeki ünlü "daha önce görmüş olmak" izlenimini sağlar.

(Theory of the Film)

Çeviren: Akşit GÖKTÜRK

v. i. pudovkin

filim sanatının temeli

Filim sanatının temeli *kurgu*'dur. Sovyetler Birliği'nin genç sineması bu parolayla silâhlanarak ilerlemesine başladı ve bu özdeyiş bugüne kadar anlamından da gücünden de hiç bir şey yitirmedi.

"Kurgu" deyiminin her vakit bütün özüyle yorumlanıp anlaşılmadığı da akıldan çıkarılmamalıdır. Bazılarına göre bu terim safça, filim parçalarının kendilerine özgü zaman sırasına göre birbirine eklenmesinden başka anlama gelmez. Bazıları da ancak biri hızlı biri de yavaş olmak üzere iki çeşit kurgu bilirler. Fakat bunlar ritmin (yani kesimde kısa ve uzun filim parçalarının sıralanmasıyle düzenlenen etkinin), kurgununun bütün olanaklarını hiç bir vakit tüketmediğini unutmaktadırlar ya da bunu hiç bir vakit öğrenmemişlerdir.

Görüşümü açıklamak, kurgunun anlamını ve bütün gücünü okurlarıma yanlışsız olarak iyice anlatabilmek için bir başka sanat biçimiyle, edebiyatla benzetme yapacağım. Ozan ya da yazar için tek tek sözcükler ham maddedir. Bu sözcüklerin çok geniş, çok çeşitli anlamları vardır. Bu anlamlar ancak sözcüğün cümle içindeki yeriyle belirlenmeye başlar. Bir sözcük, kurulu cümlenin tamamlayıcı bir parçası olduğu oranda bu sözcüğün etkisi ve anlamı değişir. Bu durum, sözcüğün yeri sanatçı biçimde kesin durumunu alıncaya kadar sürer.

Sözcükler ozan için ne işe yararsa, tamamlanmış bir filmin her çekimi de filim yönetmeni için aynı işe yarar. Filim yönetmeni duraksayarak, seçerek, atarak, yeniden ele alarak ayrı ayrı çekimler önünde durur ve bu aşamada ancak bilinçli, sanatçı düzenlemeyle yavaş yavaş "kurgu cümleleri"ni, olayları ve ayrımları bir araya getirir, bundan da adım adım, tamamlanmış olan yaratma, yani filim ortaya çıkar.

(...) Benim savıma göre, belirli bir görüş noktasından alınan ve perdede seyircilere gösterilen her nesne, alıcı önünde hareket etmiş olsa bile, bir *ölü nesne*'dir. Herhangi bir nesnenin alıcı önünde kendine özgü hareketi henüz perdedeki hareket sayılamaz. Böyle bir hareket, çeşitli filim parçalarının bir araya getirilmesiyle sağlanan hareketin, kurgu yardımıyle gelecekteki kuruluşunun ham maddesinden başka bir şey değildir. Bu nesne ancak bir sürü öbür nesnelerle birlikte düzenlenirse, ancak çeşitli başka başka görsel görüntülerin bireşiminin bir parçası olarak sunulursa filimsel yaşama kavuşur. Benzetmemizdeki "kayın ağacı" sözcüğü gibi biçim değiştirerek bu nesne de böyle bir işlemde doğanın fotoğraf yoluyle elde edilmiş kaba kopyası olmaktan çıkıp filimsel *biçim*'in bir parçasına dönüşür.

Her nesne perde üzerine öylesine getirilmelidir ki, artık *fotoğraflık* öz değil *sinemalık* öz taşımalıdır.

Böylelikle insan, kurgunun anlamının ve bunun yönetmenin karşısına çıkardığı sorunların, çekimlerde kendiliğinden bulunan mantıkî zaman dizisiyle ya da bir tartım düzenlemesiyle hiç bir vakit tükenmeyeceğini kavrar. Kurgu temel, yaratıcı güçtür; bu gücün yardımıyle ruhsuz fotoğraflar (tek tek çekimler) canlı, sinemalık biçime sokulur. Şurası da ilgi çekicidir ki, bu biçimin kuruluşu sırasında kullanılan malzeme gerçekte perdede göründüğünden tamamıyle ayrı nitelikte olabilir.

(...) Kurgu filimsel gerçeğin yaratıcı gücüdür ve doğa ancak kurgunun üzerinde çabştığı ham maddeyi verir. İşte gerçek ile filim arasındaki ilişki de tam budur.

(...) Sinema büyük ve hızlı adımlarla ilerliyor. Sinemamn tükenmez olanakları var. Yalnız unutulmamalıdır ki, sinemanın gerçek sanata giden yolu ancak, kendisine yabancı olan bir sanat biçiminin, yani tiyatronun buyruklarından kurtulduğu vakit bulunacaktır. Sinema şimdi kendi yöntemlerinin eşiğinde bulunuyor.

Seyircinin duygu ve düşüncelerini kurgu yardımıyle perdeden etkilemek çabası çok büyük bir önem taşır, çünkü bu, tiyatronun yöntemini reddeden bir çabadır. Ben kesinlikle inanıyorum ki, uluslararası büyük sinema sanatı, bundan sonraki ilerleyişini bu yoldan sağlayacaktır.

(*Kinorejissör i kinomaterial*'ın 1928'deki Almanca baskısına önsözden).

filim malzemesinin özellikleri

Filim ortaya ilk çıktığı yıllarda, fotoğrafın yapamadığını, yani hareketleri saptamağı gerçekleştirebilen ilgi çekici bir buluştan başka bir şey değildi. Akla gelebilecek her çeşit hareketin görünüşü filim üzerine alınıp saptanabiliyordu. İlk filimler, bir yenilik olarak, selüloit üzerine bir trenin hareketlerini, sokaktan geçen kalabalığı, bir vagonun penceresinden görünümün geçişini... saptamak için girişilen ilkel çabalardan ibaretti. Bundan dolayı filim başlangıçta, yapısından ötürü sadece bir "canlı fotoğraf"tı. Sinemayı sanat dünyasına bağlamak için girişilen ilk denemeler tabiatıyle tiyatroyla sınırlıydı. Yine bunun gibi salt bir yenilik olarak, trenin ve hareketli denizin çekimlerine benzer yolda, oyuncuların canlandırdıkları komik ya da dramatik karakterlerin yer aldığı sahneler çevrilmeğe başlandı. Bununla ilgili olarak, bu ilkel filimlerin gösterildiği oldukça küçük, özel salonlar gelişmeğe başladı.

(...) Filim, önceden olduğu gibi, canlı fotoğraf olmaktan öteye geçememişti. Filmi meydana getirenin çalışmasına sanat girmemişti. Yönetmen sadece "oyuncunun sanatı"m filme alıyordu. Filim oyununun kendine özgü bir

yöntemi olduğu, filmin kendine özgü nitelikleri bulunduğu, yönetmenin filmi çevirme tekniğinde kendine özgü yöntem gerektiği henüz kimsenin aklına gelmiyordu. (...) Yönetmen bu şekilde oynanan sahneyi bir bütün olarak alıyor, alıcı yönetmeni de alıcısını sürekli olarak çalıştırıp bunu bir bütün olarak selüloit üzerine geçiriyordu. Yönetmenin malzemesi, tiyatroda da kullanılan aynı gerçek kişiler – oyuncular – olduğu için çevirim işlemi başka türlü düşünülemiyordu. Alıcı yalnızca, daha önceden baştan sona düzenlenmiş ve kesinlikle planlanmış sahneleri kaydetmekten öteye geçmiyordu. Bir tiyatro oyununun perdesi nasıl sahnelerden meydana geliyorsa, filim çekimleri olan parçalar da sadece gelişen olgunun zaman sırasına göre birleştiliyor, ondan sonra seyirciye filim diye sunuluyordu. Bütün bunları özetlersek, filim yönetmeninin çalışması, tiyatro yönetmeninin çalışmasından hiç bir bakımdan ayrılmıyordu.

Oyuncuları dilsiz olan ve selüloit üzerine olduğu gibi geçirilen, sonra da perdeye yansıtılan bir oyun... İşte sinemanın bu ilk günlerindeki filim buydu.

Filim oyununda kendine özgü olanakların bulunduğunu ortaya ilk çıkaralanlar *Amerikalılar* oldu. Filmin, mercek önünde geçen olayların basitçe saptanmasıyle kalmayıp, bu olayları doğrudan doğruya kendine özgü özel yöntemlerle perdeye aktarabilecek durumda olduğu anlaşıldı.

Örnek olarak bir sokak gösterisini ele alalım; bu gösterinin gözlemcisi olduğumuzu varsayalım. Bu gösteriyi açık ve belirli bir şekilde izleyebilmek için gözlemci bazı hareketler yapmak zorundadır. Önce, bu gösteriyi bütünüyle görebilmek ve gösterinin çapını anlayabilmek için bir evin damına çıkmak zorundadır. Ondan sonra, aşağıya inip birinci katın penceresinden bakarak gösteriye katılanların taşıdıkları dövizleri okumalıdır. Nihayet, gösteriye katılanların dış görünüşlerini anlayabilmek için kalabalığın arasına karışması gerekir.

Gözlemci üç kez görüş noktasını değiştirmiştir; gözlediği olayın elden geldiği kadar tam ve eksiksiz bir görünüşünü sağlayabilmek için bu olaya bazan yakından, bazan uzaktan bakmıştır. Bu çeşit etkin bir gözlemcinin yerine *alıcı*'yı geçirmeğe ilk çalışanlar Amerikalılar olmuştur. Amerikalılar filim çalışmalarında, sahnenin sadece filim üzerine geçirilmesinin değil, fakat doğrudan doğruya alıcıyı da hareket ettirerek –filme alınan nesnenin değişikliklerine göre alıcımn durumunu da değiştirerek– aynı sahneyi, koltuğuna çivili bir tiyatro seyircisinin yerini tutan merceğinkinden daha açık ve daha etkileyici olarak verebilmenin elde olduğunu göstermişlerdir. O zamana kadar hareketsiz bir seyirci olan alıcı sonunda bir *yaşam* kazanmıştır. Alıcı, doğrudan doğruya harekete özgü yetiyi kazanmış ve kendisini bir *seyirci*'den etkin bir *gözlemci*'ye çevirmiştir. Bundan böyle, yönetmenin denetimindeki alıcı, seyircinin sadece filime alınan nesneyi görmesini sağlamakla kalmıyor, seyirciyi bu nesneyi kavramaya da zorluyordu.

İşte *omuz çekimi*, *boy çekimi*, *genel çekim* kavramları sinemada ilk kez bu sırada ortaya çıktı ve bu kavramlar sonradan filim yönetmeninin çalışma temeli olan kurgunun yaratıcı işinde önemli bir rol oynadı. Böylelikle tiyatro yönetmeni ile filim yönetmeni arasındaki başkalık ilk kez açıkça ortaya çıkıyordu. Başlangıçta gerek tiyatro yönetmeninin gerekse filim yönetmeninin çalıştıkları malzeme *aynı* idi. Aynı oyuncular aynı sahneleri aynı sırayla oynuyorlardı, sadece bu sahneler biraz daha kısaydı, bir de sözsüzdü. Filim oyunculuğunun tekniği, sahne oyunculuğunun tekniğinden hiç bir başkalık göstermiyordu. Tek sorun, elden geldiği kadar, sözcüklerin yerine el kol işaretlerini geçirmekti. İşte filimin çok haklı olarak "tiyatronun yedek parçası" diye adlandırıldığı zamanlar böyleydi.

Fakat *kurgu* kavramının anlaşılmasıyle durum temelli bir değişikliğe uğradı. Filim sanatının gerçek malzemesinin, alıcı merceğinin yöneldiği gerçek sahneler olmadığı ortaya çıktı. Tiyatro yönetmeni daima *gerçek* süreçlerle çalışmak zorundadır, onun malzemesi bunlardır. Tiyatro yönetmeninin en sonunda düzenlediği ve yarattığı çalışma da –sahne üzerinde kurulan ve oynanan sahne– aynı şekilde *gerçek uzay* ve *gerçek zaman*'ın kanunlarına boyun eğerek yer alan gerçek süreçtir. Bir sahne oyuncusu kendisini sahnenin bir ucunda bulduğu vakit, gerekli sayıdaki adımları atmadan sahnenin öbür ucuna gidemez. Bu çeşit yol alışlar ve aralar, gerçek uzay ve gerçek zaman kanunlarına bağlı kaçınılmaz şeylerdir. Tiyatro yönetmeni bu kanunlara daima boyun eğer ve hiç bir vakit bunları çiğneyebilecek durumda değildir. Gerçekten de, gerçek süreçlerde çalışılırken, olgunun tek tek önemli noktalarını birbirine bağlayan bir dizi *ara*'dan kaçınmak elde değildir.

Öte yandan, filim yönetmeninin çalışmasını ele alırsak, ham malzemenin, üzerine çeşitli görüş noktalarının, olgunun ayrı ayrı hareketlerinin saptandığı bu *selüloit parçaları*'ndan başka bir şey olmadığı ortaya çıkar. Çevrilmiş olan olgunun filimsel anlatımını meydana getirmek üzere perdedeki bu görünüşleri yaratan, bu parçalardan başka bir şey değildir. Böylece, filim yönetmeninin malzemesi, gerçek uzay ve gerçek zamanda meydana gelen gerçek süreçler değil, fakat bu süreçlerin üzerine kaydedildiği bu selüloit parçalarından meydana gelir. Bu selüloit, kurguyu yapan yönetmenin istediğine boyun eğer. Filim yönetmeni, herhangi bir görünüşün filimsel biçimini meydana getirirken, bütün ara noktaları atabilir, böylelikle zaman içindeki olguyu gereken en yüksek derecede yoğunlaştırabilir.

Gereksiz ara noktalarının atılışıyle olgunun yoğunlaştırılmasından meydana gelen bu *derişik zaman* yöntemi, çok daha basit bir şekilde tiyatroda da ortaya çıkar. Bu yöntem kendisini, bir sahne oyununun perdelerden meydana gelmesinde gösterir. Birinci ve ikinci perdeler arasında birçok yılın geçmiş olmasını sağlayan oyun yapısı öğesi de, olgunun zamanındaki bir derişikliktir. Filimde ise bu yöntem en aşırı dereceye kadar izlenmekle

kalmaz, filimsel anlatımın *temel*'ini de meydana getirir. Her ne kadar tiyatro yönetmeni için iki komşu perdeyi zaman bakımından yakınlaştırmak eldeyse de, yine de bunu tek bir sahne içindeki ayrı ayrı olaylarda uygulayamaz.

Filim yönetmeniyse, tersine, yalnız ayrı ayrı olayları değil, hatta aynı insanın hareketlerini bile zaman içinde yoğunlaştırabilir. Çok kez "filim hilesi" diye nitelenen bu işlem, gerçekte filimsel anlatımın kendine özgü yöntemlerinden başka bir şey değildir.

(...) Sokaktaki gösteriyi seyreden gözlemci örneğinden, filim çeviriminin sadece mercek önünde yer alan olayların olduğu gibi *saptanması* olarak kalmayıp, bu olayın *özel biçimde* anlatımı da olabileceğini öğrenmiştik. Doğal bir olay ile bunun perdedeki görünüşü arasında göze çarpan bir başkalık vardır. İşte *filmi bir sanat yapan da bu başkalığın ta kendisidir.* Alıcı, yönetmenin kılavuzluğuyle, bütün fazlalıkları atmak ve seyircinin dikkatini ancak önemli ve bir değer taşıyan şeyi görebilecek yolda yönetmek görevini yüklenir.

(...) Alıcı tarafından yaratılarak, yönetmenin isteğine boyun eğerek – ayrı ayrı selüloit parçalarının kesilmesi ve birleştirilmesinden sonra – yeni bir *filimsel* zaman doğmaktadır. Bu, alıcının önünde meydana gelen olayın içinde geçtiği gerçek zaman değil, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filimsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir *filimsel* zamandır.

Her olgu yalnız zamanda değil, aynı zamanda uzayda meydana gelir. Filimsel zaman, gerçek zamandan sadece filim yönetmeninin birleştirdiği ayrı ayrı selüloit parçalarının uzunluğuna bağlı olmasıyle ayrılır. Zaman gibi filimsel uzay da, filim yapımının başlıca işlemine, yani kurguya bağlıdır. Yönetmen bu ayrı ayrı parçaları birleştirmekle doğrudan doğruya kendine özgü bir filimsel uzay kurar. Yönetmen belki de kendisi tarafından gerçek uzayın ayrı ayrı noktalarında çevrilmiş başka başka öğeleri birleştirip yoğunlaştırarak, tek bir *filimsel* uzay haline getirir. Daha önce çözümlediğimiz ve bütün filim çahşmalarında yapılan şey, yani geçiş ve ara noktalarının atılması olanağı sayesinde filimsel uzay, alıcının toparladığı gerçek öğelerin bir bireşimi olarak ortaya çıkar.

(...) Filim yönetmeni ile tiyatro yönetmeninin çalışması arasındaki başkalıkta yer alan başlıca noktaları görmüş bulunuyoruz. Bu başkalık, malzemenin değişikliğinden ileri gelmektedir. Tiyatro yönetmeni gerçek durumlarla çalışır, bu durumları daima yeni kalıplara dökebilse bile bu durumlar tiyatro yönetmenini yine de gerçek uzay ve gerçek zamanın kanunları çerçevesinde kalmağa zorlar. Filim yönetmeni ise malzeme olarak, tamamlanmış, üzerine görüntü alınmış selüloite sahiptir. Yapıtının son biçimini meydana getirecek olan bu malzeme canlı insanlardan ya da gerçek görünümlerden, gerçek sahne dekorlarından değil, ancak bunların ayrı ayrı selü-

loit parçalarına alınmış görüntülerinden ibarettir. Bu parçalar da kısaltılabilir, değiştirilebilir ve yönetmenin isteğine göre birleştirilebilir. Gerçeğin öğeleri bu parçaların üzerine saptanmıştır. Yönetmen bunları kendi isteğine göre, kendi seçtiği sıraya göre birleştirerek, kısaltarak, uzatarak kendi "filimsel" zaman ve "filimsel" uzayını yaratır. Filim yönetmeni gerçeği aktarmaz, bu gerçeği yeni bir gerçeği yaratmakta kullanır ve bu işlemin en büyük niteliği, en önemli yanı, gerçek durumlarla çalışırken değişmez ve kaçınılmaz olan uzay ve zaman kanunlarının kolaylıkla işlenebilir ve boyun eğdirilebilir kılığa girmesidir. Filim, gerçeğin öğelerini, bunlardan yalnız kendine özgü yeni bir gerçek kurmak için bir araya getirir; canlı insanlarla, sahnenin dekor ve alanıyle çalışırken katı ve değişmez olan uzay ve zaman kanunları filimde baştan sona değişmiştir. Teknisyenin yarattığı filimsel uzay ve filimsel zaman yönetmene tamamıyle boyun eğer. Filimsel anlatımın temel yöntemi, filim bütünlüğünün ayrı ayrı parçalardan ya da öğelerden bu yolla kurulması, bunların arasından gereksiz olanın atılabilmesi, yalnız önemli ve dikkate değer olanın alıkonulabilmesi olağanüstü olanaklar sağlar.

Herkes bilir ki, belli bir cisme ne kadar yaklaşırsak görüş alanımıza o kadar az malzeme girer; araştırıcı bakışımız bir cismi ne kadar yakından incelerse, o kadar çok ayrıntı görürüz, görüşümüz o kadar sınırlanmış ve belli bir kesime yönelmiş olur. Artık cismi bir bütün olarak algılamayız. Buna karşılık ayrıntıları bakışımızla öyle bir sıraya toparlarız ki, bunları birleştirince, cisme uzaktan bakıp bütününü genel bir görünüş içinde seyrettiğimiz, tabiatıyle bu durumda ister istemez ayrıntıları gözden kaçırdığımız zamankinden çok daha canlı, derinlemesine ve kesin bir bütünlük izlenimine varırız. Herhangi bir şeyi kavramağa çalıştığımız vakit daima genel çizgilerden işe başlarız, sonra incelememizi en ileri derecede yoğunlaştırarak bu kavramayı gittikçe artan sayıdaki ayrıntılarla zenginleştiririz. Tikel, ayrıntı hep yoğunlaşmayla eşanlamlıdır. Filmin gücü buna dayanır; yani filmin başlıca niteliği ayrıntının açık, çok canlı olarak sunulması olanağını taşımasıdır. Filimsel anlatımın gücü, bu anlatımın alıcı yardımıyle daima her görüntünün içine, can alacak noktasına elden geldiği kadar girmeğe çalışmasındadır. Böylece alıcı kendisini her zamankinden çok hayatın daha derin köşelerine girmeğe zorlar; ortalama seyircinin bakışı çevresinde rastgele dolaştığı için nereye asla erişemiyorsa, alıcı oraya girmeğe uğraşır. Alıcı alabildiğine derine gider; yaklaştığı her şeyi görebilir ve gördüğünü selüloit üzerinde sonsuzlaştırır. Belirli, gerçek bir görüntüye yaklaştığımız vakit genelden tikele gitmek, ayrıntıları seçip kavramağa başladığımız noktaya dikkatimizi toparlamak için belirli bir çaba ve zaman harcamamız gerekir. Filim, kurgu işlemiyle bu çabayı ortadan kaldırır. Filim seyircisi ülküsel anlayışlı bir gözlemcidir ve onu böyle kılan yönetmendir. Ortaya çıkarılan, derine kök salmış ayrıntıda bir algılama öğesi bulunmaktadır, insanın çalışmasını sanat haline getiren, gösterilen olaya kesin değerini veren tek öğe budur.

Herhangi bir şeyi, herkesin gördüğü şekilde göstermek *hiç bir şey* başarmamak demektir. Gerekli olan, ilk, rastgele, salt genel ve yüzeyde kalan bakışla sağlanmış olan malzeme değil, fakat kendisini dikkatli ve araştıran, daha derini görebilen ve görecek olan bakışa gizemini açan malzemedir. Büyük sanatçıların, filimi en iyi şekilde duyan bu teknisyenlerin ayrıntılar üzerindeki çalışmalarını derinleştirmelerinin nedeni budur. Bu sanatçılar bunu yapmak için, görüntünün genel görünüşünü ve her doğal olayın kaçınılmaz tamamlayıcısı olan ara noktalarını iskartaya çıkarırlar. Tiyatro yönetmeni kendi malzemesiyle çalışırken, seyircinin gözünden sahnenin dibini, genel ve kaçınılmaz ana çizgiler kütlesini, dikkati çekici, özel ayrıntıları kaçırabilecek durumda değildir. Tiyatro yönetmeni ancak en önemli olanın altını çizebilir, bu altını çizdiği şeye dikkatini toparlamakta seyirciyi kendi başına bırakır. Alıcıyla silâhlanmış olan filim teknisyeni bununla karşılaştırılamayacak kadar güçlüdür. Seyircinin dikkati tamamıyle yönetmenin ellerindedir. Alıcının merceği seyircinin gözüdür. Seyirci ancak yönetmen kendisine neyi göstermek istiyorsa onu görür ve farkeder, ya da daha doğru bir deyişle, yönetmen ilgili olguda kendisi neyi görüyorsa, seyirci de onu görür.

(...) Ancak, her parçanın tam uzunluğu bulunduğu, dehşete düşmüş bir gözlemcinin şuraya buraya atlayan ürkek bakışına benzeyen hızlı, hemen hemen ihtilâçlı bir tartım sağlandığı vakit, ancak o vakit perde yönetmenin kazandırdığı yaşam soluğuyle canlanacaktır. Bunun nedeni, yönetmenin yarattığı görünüşün yalnız filimsel uzayda değil, aynı zamanda alıcının doğadaki gerçek zamandan topladığı öğelerin birleştirilmesinden meydana gelen filimsel zamanda yer alışıdır. Kurgu, filim yönetmeninin dilidir. Kullandığımız dilde olduğu gibi kurguda da şöyle söylenebilir: İşte bir sözcük –dolu filim parçası, görüntü–, işte bir cümle –bu parçaların birleşimi–. Bir yönetmenin kişiliği ancak kurgu yöntemleriyle değerlendirilebilir. Nasıl her yazarın kendine özgü bir deyişi varsa, her filim yönetmeninin de kendine özgü bir anlatım yöntemi vardır. Filim parçalarının yaratıcı güçle bulunmuş bir sıraya göre birleştirilmesi, zaten son ve tamamlayıcı bir işlemdir ki, bunun sonucu kesin yaratmaya, yani filime varıştır. İşte filim yönetmeni bu en basit parçaların – bunlar dildeki sözcüklerin karşılığıdır – kuruluşuna da bu işlemi aklında tutarak girişmelidir. Daha sonraki kurgu cümleleri – olaylar ve ayrımlar – bunlardan meydana getirilecektir.

(...) Çevirim sırasında alıcının durumunu belirlediği ve her çekimin uzunluğunu belirttiği için yönetmen, bakışlarını hareketin bir öğesinden öbürüne çeviren bir gözlemciyle karşılaştırılabilir; tabiatıyle bu gözlemcinin, duygusal yönden uyuşuk olmaması gerekir. Gözlemci önündeki sahneyle ne kadar derinden heyecanlanırsa, dikkati bir noktadan ötekine o kadar hızlı ve ani atlayacaktır. (...) Hareketi ne kadar ilgisiz ve uyuşuk gözetlerse, dikkat noktalarının değişmesi, dolayısıyle alıcı yerleştirilmesi o kadar sakin ve yavaş olacaktır. Heyecanın, kurgunun özel ritmiyle verilebileceği söz götür-

mez. Amerikan yönetmeni Griffith, filimlerinin büyük bir kısmında bu yöntemi bol bol kullanır. Seyirciyi oyuncunun derisine girmeğe ve onu oyuncunun gözleriyle dışarıyı seyretmeğe zorlayan özel yönetim işlemi de yine burada yer alır. Kahramanın bir şeye bakan yüzünden sonra, bakılan şeyin kahramanın görüş noktasından verilişi sık sık kullanılır. Bir filmin kurgusuyle ilgili yöntemlerin büyük çoğunluğu, alıcının bir gözlemci olarak bu şekilde çalışmasına bağlanabilir. Bakışın değişmesini belirleyen düşünceler, yerli yerinde bir kurguyu belirleyen düşüncelerle harfi harfine uygunluk gösterir.

Ancak bu karşılaştırmanın alabildiğine geniş olduğu ileri sürülemez. Filimsel biçimin kurguyle meydana getirilmesinin çok çeşitli yolları vardır. Çünkü önünde sonunda, filim yönetmeninin yaratıcı çalışmasını belirleyen kurgudur. Kaldı ki, filmin öbür büyük sanatlar arasında önemli bir yer kazanmasını sağlayacak olan da, filme alınmış malzemenin kurgusunda kullanılan yöntemlerin bulunmasından başka bir şey değildir. Filim sanatı henüz doğuş dönemindedir. Uzun zamandır öbür yerleşmiş sanatların organik hazırlığında kullanılan yakınlaştırma, karşılaştırma, örnek gibi yöntemler filimde ancak şimdi beceriksizce denenmektedir.

(*Kinorejissör i kinomateriel*, 1926)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

sanat olarak filim • rudolf arnheim

Filim, resime, müziğe, edebiyata, dansa benzer bir bakıma – sanat sonuçları ortaya koymakta kullanılabilecek, bununla birlikte böyle kullanılması da zorunlu olmayan bir araçtır. Renkli posta kartları, sanat değildir sözgelişi, sanat olsun diye de yapılmamıştır. Askerî bir marş, gerçek bir iç dökme öyküsü, bir strip-tease de sanat sayılamaz. Filim için de ille de sanat olacak diye bir kural yoktur.

Filimin sanat olabileceğini direnerek yadsıyan birçok aydın kimse vardır. Bunlar özetle: "Filim sanat olamaz, çünkü gerçeği olduğu gibi kopya etmekten başka hiç bir şey yapmaz," derler. Bu görüşü savunanlar filimi resim sanatına benzeterek yargı yürütürler. Resimde, gerçek ile resim arasındaki yol, sanatçının gözüyle sinir sisteminden, elinden, en sonunda da gergin bez üzerine dokunmakta olan fırçadan geçer. Bu süreç, nesneden yansıyan ışın demetlerinin bir mercekler sistemiyle toplanarak, kimyasal değişimlere yol açacakları duygan bir yüzeye yöneltildikleri fotoğrafçılıktan ayrıdır. Durumun böyle olması, fotoğrafçılık ile filime esin perileri tapınağında yer vermememizi haklı gösterir mi?

Fotoğrafla filimin düpedüz kopya olduğu, bu bakımdan sanatla hiç bir bağı bulunamayacağı yargısını kökünden, sistemli olarak çürütmek, harcanacak çabaya değer – çünkü filim sanatının doğasını anlamak için eşsiz bir yöntemdir bu.

Bu amaç göz önünde tutularak, filim aracının temel öğeleri tek başlarına incelenecek, sonra da bizim bu konudaki "gerçek" anlayışımızın özellikleriyle karşılaştırılarak, bu ikisi arasında ne büyük temel ayrımlar bulunduğu görülecektir; filmi sanat kaynaklarıyle donatan şey de bu ayrımların ta kendisidir. Böylece, aynı zamanda filim sanatının gerçerlikteki ilkelerini de anlamaya başlayacağız.

Kütlelerin Bir Düzlem Üzerine Yansıtılması

Birtakım kesin nesnelerin gözle ilgili gerçekliğini inceleyelim. Bir küpün sözgelişi. Bu küp önümdeki masada duruyorsa, biçimini doğru düzgün görüp göremem, konumuna bağlıdır. Gördüğüm, ancak bir karenin dört kıyısıysa, önümde bir küp bulunduğunu bilmem olanak dışıdır, bütün gördüğüm bir kare yüzeyidir. İnsan gözü, belli bir konumdan işe başlayıp eyleme geçerek, görüş alanının öndeki nesnelerle kapanmayan kesimlerini algılayabilir ancak, fotoğraf merceği de tıpkı böyledir. Şimdiki konumunda küpün altıncı yüzü, geri kalan beş yüzünü gizlemektedir, böylece tek yüzüdür ancak gördüğümüz. Ama bu yüz bambaşka bir şeyi de aynı biçimde gizleyebileceği için – belki de bir piramidin tabanıdır gördüğümüz kare, ya da bir kâğıt tabakasıdır sözgelişi – küpe bakış açımızın seçilişinde, her hangi bir özellik gözetmemişizdir.

Böylece önemli ilkelerden birini koymuş oluyoruz: Bir küpün fotoğrafını çekmek istesem, nesneyi alıcının çekim alanı içine getirmem yetmez. Daha çok, benim nesneye göre durumumla, ya da nesneyi koyduğum yerle ilgili bir sorundur bu. Yukarda sözünü ettiğimiz örnekte, bakışımız küpün biçimi konusunda az çok bilgi sağlar bize. Bununla birlikte, küpün üç yüzü ile bunların bir öteki yüze bağlanışını gören bir bakış, nesnenin neyin neşi olduğunu yanılgıya yol açmadan kavrayabilir. Görüş alanımız katı nesnelerle dolu olduğundan, gözümüz; gözümüz de bu alanı – tıpkı alıcı gibi – belli bir noktadan gördüğünden; ayrıca nesneden yansıyan ışın demetlerini, bir düzlem – retina – üzerinde toplayarak algıladığından, en yalın bir nesnenin bile algılanışı, doğrudan doğruya bir kopya olmaktan uzak, iyi düzenlenmiş ya da kötü düzenlenmiş bir işlemdir.

İkinci bakış, küpün birincidekinden çok daha gerçek bir resmini görmemizi sağlar. Bunun nedeni, ikinci bakışın birinciden daha çok şey algılayabilmesidir; birincide küpün bir yüzü, ikincide ise üç yüzü görülür. Bununla birlikte, gerçeğin niceliğe bağlı olmadığı da bir kuraldır. Sorunumuz, yalnız hangi bakış yönünün en geniş yüzeyi görmemizi sağlayacağı olsaydı, en iyi bakış açısı yüzde yüz mekanik hesaplarla elde edilebilirdi. En çok özellik

taşıyan bakış yönünü seçmekte bize yardım edecek bir formül yoktur: Bir sezgi sorunudur bu. Bir insanın profilden mi yoksa önden mi "daha çok kendisi" olduğu, elin ayasının mı, dışının mı daha çok anlam taşıdığı, belli bir dağın kuzeyden mi, yoksa batıdan mı daha iyi çekilebileceği, matematikle kesin kılınamaz – bunlar ince bir duyarlıkla ilgili sorunlardır.

Böylece, ilkin, alıcının otomatik bir saptama makinası olduğunu öfkeyle söyleyen kimselere, iyice yalın bir nesnenin en yalın fotoğrafının çekiminde bile, o nesnenin doğasını kavrayacak bir sezginin gerekli olduğu, bunun da her türlü mekanik işlemin ötesinde bir iş sayılacağı gösterilmelidir. Sonra da, sanat değeri taşıyan fotoğraflar ile filimde, belli bir nesnenin özelliklerini en iyi gösteren bakış yönlerinin her zaman seçilmediğini göreceğiz; birtakım özel etkilere ulaşmak amacıyle, bunlar dışındaki bakış yönleri de çoğunlukla bile bile seçilir.

Derinliğin Ayarlanması

Bir düzlem olan retina tabakası ancak iki boyutlu görüntüler algılayabilirken, nasıl oluyor da gözlerimiz bize üç boyutlu izlenimler verebiliyor? Derinlik algısı her şeyden önce, iki göz arasındaki, birbirinden hafifçe başka iki ayrı görüntüyü doğrultan, uzaklığa dayanır. İyi bilindiği gibi, aynı ilke, aralarında iki göz arasındaki uzaklık bulunan iki noktadan çekilmiş iki fotoğrafa dayanan stereoskopta da kullanılır. Bu süreçin, sonucunu tek kişiden daha fazla sayıda insanın izleyeceği filimde uygulanması, renkli camlar kullanmak gibi dolambaçlı işlemlerle sağlanabilir ancak. Tek seyirci için, stereoskopik bir filim yapmak kolay bir iştir. Aralarında birkaç santim bulunan iki noktadan aynı olayın aynı anda iki resmini çekmek, sonra da resimlerden her birini bir göze göstermek yeter buna. Toplu gösteri için seyircilerin daha çok sayıda olduğunu düşünün, bununla birlikte stereoskopik filim sorunu daha tam olarak çözülmemiştir – şimdilik, filimlerdeki derinlik duygusu iyice sınırlıdır. İnsanlarla nesnelerin önden geriye doğru eylemleri belli bir derinliği gözönüne koyar – ama filim resminin ne denli düz olduğunu anlamak için, resme her şeyi en gerçek biçimiyle, durur gösteren stereoskopta bir kez bakmak yeter. Göz gerçeği ile filim arasındaki temel ayrımın başka bir örneği de budur.

Aydınlatma – Renkten Yoksunluk

Filmin doğadan ayrılan en belli başlı yönlerinden biri sanılabilecek renk yoksunluğunun, renkli filim ortaya çıkıp ilgiyi çekinceye değin, çok az göze çarpmış olması, özellikle dikkate değer bir noktadır. Parlaklık derecelerini bile doğru dürüst aktarmayan (kırmızılar sözgelişi, filim banyosunun eriyiğine göre, ya çok koyu ya da çok açık olabilir) bütün renklerin siyahla beyaza indirgenmesi işlemi, gerçek dünyanın resmini önemli ölçüde değiştirir. Bununla birlikte, bir filim seyreden herkes, perde dünyasının gerçeğe uygun olduğunu benimser. Bu "yer yer aldanma" olayından ileri gelir. Se-

yirci, göğün insan yüzüyle aynı renkte olduğu bu dünya karşısında hiç de büyük bir şaşkınlıkla sarsılmaz; bir bayrağın kırmızısını, beyazını, mavisini grinin tonlarıyle görür benimser; kara dudakları kırmızı diye, ak saçları sarı diye görür. Bir ağacın yaprakları da bir kadının ağzı gibi kapkaradır. Sözün kısası, çok renkli bir dünyanın siyah beyaz bir dünyaya dönüşmesiyle iş bitmemiş, bu süreçte bütün renk değerleri de birbirleriyle olan bağlarını yitirmiştir: Doğal dünyada bulunmayan benzerlikler çıkmıştır ortaya; gerçekte birbiriyle doğrudan doğruya hiç bir ilişkisi bulunmayan, ya da birbirinin tam tersi olan renkler hep aynı görünmektedir.

Filim resmi, aydınlatmanın çok önemli bir rol oynamasından dolayı gerçeğe benzer. Aydınlatma, bir nesnenin biçiminin seçikce tanınabilir kılınmasına yardım eder sözgelişi. (Ayın yüzeyindeki yanardağ kraterleri, dolunay zamanında görünmez, çünkü güneş ışınları dik geldiği için, görünürde beliren hiç bir gölge yoktur. Dağlarla vadilerin belirgin çizgilerle görülebilmesi için gün ışığının yandan vurması gereklidir.) Ayrıca arka planın, öndeki nesnenin kendi başına seçilebilmesine elverişli bir ışık durumu olmalıdır; ışık lekeleri seçik bir görüşü önlememeli, geriler de öndeki nesnenin belli kesimleriymiş izlenimine, ya da bunun tersi bir izlenime yol açmamalıdır.

Bu kuralların, heykel fotoğrafı çekmek gibi güç bir sanatta gözetilmesi gerekir sözgelişi. Düpedüz bir kopyadan başka bir şey istenmediği durumlarda bile, çoğunlukla, hem fotoğrafçıyı hem de heykelciyi bocalatan sorunlar baş gösterir. Heykelin resmi hangi yandan çekilmelidir? Hangi uzaklıktan çekilse daha iyi olur? Işık önden mi, arkadan mı, sağdan mı, soldan mı vurmalıdır? Bu sorunların çözülüş yolu, fotoğrafın ya da çekilen filimin, gerçek nesneye ya da bambaşka bir şeye benzeyip benzememesini belirler.

Görüntünün Sınırlanması – Nesneyle Arada Bulunan Uzaklık

Bizim görüş alanımız sınırlıdır. Görüşün en güçlü olduğu yer retinanın ortasıdır, yanlara doğru görme seçikliği azalır, sonra da organın yapısına göre, görme alanının kesin sınırı gelir. Dolayısıyle, gözler belli bir noktaya saplanınca, sınırlı bir alana bakarız. Bununla birlikte, bu gerçeğin edimsel önemi pek azdır. Gözlerimizle kafamızı sürekli oynatabildiğimiz için, görüş alanımızın sınırlılığı kesinlikle seçilmez, böylece çoğu kimse bu sınırlılığın bilincine bile varmaz. Başka hiç bir nedenden değilse bile, salt bundan dolayı birtakım kuramcılarla birkaç uygulayıcının, perdedeki sınırlı resmin, gerçek yaşamdaki sınırlı görüşün bir kopyası olduğunu ileri sürmeleri kökten yanlıştır. Ruhbilime aykırıdır bu. Bir filim resminin sınırlarıyle, insan görüşünün sınırları karşılaştırılamaz, çünkü insanın görüş alanında sınırlılık diye bir şey yoktur gerçekte. Görüş alam gerçekte sınırsızdır. Sonsuzdur. Gözümüz bir odayı tek bir bakış noktasından kapsayamasa bile, bütün bu oda sürekli bir görüş alanı sayılabilir, bakışımız tek yönde durmaz çünkü, hep değişir. Kafamızla gözlerimiz kımıldadığı için, odayı kesintisiz bir

bütün olarak algılarız. Filim ile fotoğrafta ise durum bunun tersidir Bu yargımızı doğrulamak amacıyle, duran bir alıcının çektiği tek bir resmi inceleyeceğiz. Gezen bir alıcıyle çekilen resimlerle, kuşbakışı çekimleri, daha sonra tartışacağız. (Bu olanaklar bile doğal görüş alanının yerini tutmaz, tutmaları da gözetilmez.) Resmin eksiklikleri hemen göze çarpar. Resmi çekilen yer bir sınıra değin görünür ancak, sonra resmin ötesindeki dışarda bırakan dış çizgi gelir. Bu kısıtlanışı bir eksiklik saymak yanlıştır. Tam tersinedir durum. Filmin, özellikle bu kısıtlanmalardan dolayı sanat diye adlandırılmaya bak kazandığını daha ilerde göstereceğim.

(...) Filim – canlı görüntü – tiyatro ile durgun resmin arasında yer alır. Uzayı verir bize. Ama sahnedeki gibi gerçek uzayın yardımıyle değil, tıpkı bayağı bir fotoğraftaki gibi dümdüz bir yüzeyle. Gene de, türlü nedenlerden dolayı, filmin verdiği uzay izlenimi, durgun bir fotoğraftaki ölçüde cansız değildir. Seyirciyi bağlayan belli bir derinlik izlenimi vardır. Gene, fotoğraftakinin tersine, bir filim gösterilirken zaman sahnedeki gibi geçer. Bu zaman geçişi, gerçek bir olayın betimlenmesinde işe yarar; bununla birlikte, seyirciye rahatsızlık vermeksizin kesintiye uğratılamayacak ölçüde de kaskatı değildir. Filmin, iki boyutlu resmin birtakım özelliklerini taşıdığı bir gerçektir. Resimler insanın isteğine göre kısa ya da uzun bir süre için gösterilebilir, bambaşka zaman kesimlerini yansıtsa bile, ardarda gelişigüzel sıralanabilir.

Böylece filim, tıpkı tiyatro gibi, bölük bölük bir izlenim verir. Bir noktaya değin, gerçek yaşamın izlenimidir verdiği. Bu yönü en güçlü yönüdür, çünkü filim, tiyatronun tersine, gerçek – başka deyimle, yansılama olmayan – bir yaşamı, gerçek çevresi içinde verir. Öte yandan, bir gerçek resim özelliğini, sahnenin hiç de elvermediği bir yolda sürdürür. Ama renkten, üç boyutlu derinlikten yoksunluğuyle, perdenin dört kıyısının kesin sınırlarıyle filim, gerçekçiliğinden su götürmez bir ölçüde soyulmuştur. Her zaman için, hem dümdüz bir renkli posta kartı, hem de canlı bir olay sahnesidir.

Bundan, kurgu dediğimiz şeyin sanat yönü ortaya çıkar. Gerçek durumları, sonradan birleştirilebilecek selüloit şerit parçaları üstüne saptayan filimin, gerçek uzay ve zaman içinde birbiriyle hiç ilgisi olmayan şeyleri bir araya getirme gücünü taşıdığı yukarda da belirtilmişti.

(Film as Art)

Çeviren: Akşit GÖKTÜRK

s. m. eisenstein ●
filmin yapısı

(. .) *Potemkin Zırhlısı*'ndan söz açıldığında, genellikle iki özelliği üzerinde durulmaktadır: Tüm olarak düzenlenişteki örgensel yapısı, bir de filmin patetik[1] birliği. İnceliği seçikliğe kurban ederek bu iki niteliği şöyle belirtebiliriz:

Örgensellik ve *patetik.*

Potemkin'in en çok dikkati çeken bu iki özelliğini ele alarak, bunların her şeyden önce düzenleniş alanında nasıl gerçekleştirilmiş olduğunu ortaya çıkarmaya çalışalım. İlk özelliği, bir bütün olarak düzenleniş içinde gözden geçireceğiz. İkincisi için de, filmin patetik niteliğinin en büyük dramatik yoğunluğa ulaştığı "Odesa Merdivenleri" bölümünü ele alacağız.

Burada temanın örgenselliğinin ve patetiğinin tamamıyle düzenlenişe bağlı yollar yardımıyle nasıl çözüldüğü konusuyle ilgilenmekteyiz. Aynı şekilde, bu niteliklerin başka etkenlerle nasıl çözüldüğünü görmek için bunları ayrı ayrı da ele alabiliriz. Bu niteliklerin oyuncuların çalışmalarıyle, konunun işlenişiyle, görüntülerdeki ışık ve renk ölçeğiyle, kütle sahneleriyle, doğal dekorlarla vb. nasıl gerçekleştiğini de gözden geçirebiliriz.

Demek oluyor ki, biz burada bu konuyu, yapı gibi dar ve özel, tek bir sorundan yola çıkarak ele alacak, filmin bütün yönlerini enine boyuna çözümlemek gibi bir iddiada asla bulunmayacağız.

Ne var ki, örgensel bir sanat yapıtında, bir bütün olarak yapıtı besleyen öğeler, bu yapıtı düzenleyen bütün özelliklere sızarlar. Tek ve aynı kanun, yalnız bütünü ve bunun her parçasını değil, aynı zamanda düzenleme işine katılan her alanı da kapsar. Tek ve aynı ilke, bütün alanları besler, bunların her birinde kendi ayırt edici nitel belirtilerini geliştirir. Kaldı ki ancak böyle bir durumda insan her hangi bir yapıtın örgenselliğinden söz açabilir. Çünkü biz burada örgeni Engels'in *Doğanın Eytişimleri*'nde yaptığı şu tanımdaki gibi anlıyoruz: Örgen, hiç şüphesiz üstün bir birliktir..."

Bu düşünceler bizi hemen, ilk konumuza, yani *Potemkin*'in örgensel yapısı sorununa götürür.

Bu soruna, bu denemenin başlangıcında konmuş olan öncellerden yola çıkarak yaklaşmaya çalışacağız. Bir yapıtın örgenselliği de, bu yapıttan alınan örgensellik duygusu da, yapıtı kurma kanununun ***doğal örgensel olaydaki yapı kanunu***'na cevap verdiği durumda ortaya çıkmalıdır.

(...) Ele alacağımız ilk örnekte bu kanun, duruk koşullar içinde gözden geçirilecektir; ikinci örnek ise, bu kanunun dinamik işleyişini çözümleyecektir.

[1] Sık sık kötüye kullanılmış olan bu terim burada ilk anlamında kullanılmıştır.

Birinci örneğimiz, yapıtın kuruluşundaki *parçalar* ve *orantılar* sorununu, ikinci örneğimiz ise yapıtın kuruluşdaki *hareket*'i ortaya çıkaracaktır.

Bu da, *Potemkin*'in örgensel kuruluşundaki ilk sorunun çözülmesinin; ilk kuruluş koşuluna bağlı olan şeyin, yani *genel çeşitten örgenselliğin* şifresinin çözülmesine bağlı olduğu anlamına gelir.

Potemkin belli bir olayın günlemini (chronicle ya da haber filmi) andırır, fakat bir dram gibi işler.

Bunun gizemi de, olayın günlemi andıran gelişmesinin sımsıkı bir tragedya düzenlenişine uygun düşmesidir. Dahası var: Bu gelişme tragedya düzenlenişinin kurallara en bağlı biçimine, yani beş perdelik tragedyaya uygun düşer. En çıplak olgular biçiminde ele alınan olaylar, tragedyanın beş perdesine bölünmüştür. Olgular öylesine seçilmiş ve ayrım içinde öylesine düzenlenmiştir ki, klasik tragedyanın isterlerine cevap verir: İkincisinden bütün bütüne ayrı üçüncü perde, birincisinden bütün bütüne ayrı beşinci perde vb.

Bu tragedya için özellikle beş perde yapısının seçilişindeki yarar, şüphesiz rastgele değildi; üzerinde çok durulmuş doğal bir seçimin sonucuydu; ama burada bunun öyküsünü anlatmamıza lüzum yok. Burada yalnızca, dramımızın temeli olarak yüzyıllar boyunca denenmiş olan bir yapıyı benimsediğimizi belirtmek yeter. Bu durum, her "perde"nin ayrı bir başlık yazısı almasıyle da pekiştirilmişti. Bu beş perdenin içeriğini burada kısaca belirtelim:

BÖLÜM I: "*İnsanlar ve kurtlar*". Olgunun sergilenmesi. Zırhlıdaki durum. Kurtlanmış et. Denizcilerde hoşnutsuzluğun kök salması.

BÖLÜM II: "*Kış güvertedeki facia*". "Herkes güverteye!" Denizciler kurtlu çorbayı içmezler. Muşamba örtü sahnesi. "Kardeşler!" Ateş açma emrine uyulmayış. Ayaklanma. Subaylardan öç alınması.

BÖLÜM III: "*Kan intikam diye bağırıyor*". Sis. Vakulinçuk'un cesedi Odesa limanına getirilir. Cesedin önünde yas tutma. Kargışlama. Toplantı. Bayrağın açılması.

BÖLÜM IV: "*Odesa merdivenleri*". Kıyıdaki halk ile zırhlıdakilerin dostluğu. Yiyecek götüren yelkenliler. Odesa merdivenlerinde yaylım ateşi. Zırhlı, "genel karargâh"a ateş açar.

BÖLÜM V: "*Filoyla karşılaşma*". Bekleme gecesi. Filoyla karşılaşma. Makinalar. "Kardeşler!" Filo ateş açma emrine uymaz. Zırhlı, filonun arasından muzafferce geçer.

Dramın her parçası, bölümlerindeki olgularda öbürlerinden bütün bütüne değişiktir, ama bir nakarat bunları hem aşıp geçer, hem de birbirine perçinler.

"Kış güvertedeki facia" bölümünde, ayaklanan denizcilerden ufak bir topluluk (zırhlının küçük bir parçası), infaz birliğinin tüfekleri karşısında "Kardeşler!" diye bağırır. Ve tüfeklerin namluları iner. Zırhlının tüm örgeni onlara katılır.

"Filonun arasından geçiş" bölümünde, ayaklanmış zırhlının tümü (donanmanın küçük bir parçası), *Potemkin*'e yönelmiş olan amirallik gemisinin toplarına karşı aynı "Kardeşler!" çığlığını yükseltir. Ve topların namluları iner: Donanmanın tüm örgeni onlara katılmıştır.

Zırhlının küçücük hücresel örgeninden tüm zırhlının örgenine; donanmanın küçücük hücresel örgeninden tüm donanmanın orgenine geçiş. İşte devrimci kardeşlik duygusu tema içinde böylece gelişir. Ve bu, kardeşlik ile devrim temasını kapsayan yapıtın kuruluşunda tekrarlanır.

Zırhlının komutanlarının başları üstünden, Çarlık donanması amirallerinin başları üstünden, en sonunda da yabancı sansürcülerin başları üstünden bütün filim sondaki kardeşçe "yaşasın!" çığlığıyle geçip gider; tıpkı filmin içinde kardeşlik duygusunun baş kaldırmış zırhlıdan kıyıya uçuşu gibi. Filimdeki hücrede doğan bu örgensellik, bir bütün olarak filim boyunca hareket etmek ve genişlemekle kalmaz, fizik sınırlarının çok uzağmda, aynı filmin tarihsel alınyazısında ve seyircisinde de kendini gösterir.

Tema ve duygu açısından bütün bunlar örgensellik konusundan söz açmak için belki de yetişir, ama biz yine de biçim bakımından işimizi sıkı tutalım.

Yapıtın kuruluşuna bütün dikkatimizle bakalım.

Devrimci kardeşlik gibi genel bir tema çizgisiyle birbirine bağlanmış olan bu beş perde, bunun dışında birbirine pek de benzememektedir. Ama bir noktada bunlar birbirinin tamamıyle *benzeridir*: Her bölüm göze çarpar biçimde, birbirine hemen hemen eşit iki parçaya ayrılmıştır. Bu, ikinci perdeden sonra tam bir seçiklikle görülebilir:

II.	Muşamba örtü sahnesi	——→ ayaklanma
III.	Vakulinçuk için yas tutma	——→ öfkeli gösteri
IV	Dokunaklı kardeşlik	——→ yaylım ateşi
V	Kaygıyle filoyu bekleyiş	——→ zafer

Bundan başka, her bölümün "geçiş" noktasında kendine özgü bir duruş, bir çeşit *durak* vardır.

Bölümlerden birinde (III. bölüm) ölü için yas tutma teması sıkılmış yumrukları gösteren bir iki çekimle öfke temasına sıçramaktadır.

Bir başka bölümde (IV. bölüm), "*VE BİRDEN...*" ara-yazısı zırhlı ile kıyıdaki halkın dostluğu sahnesini kesip atarak, yaylım ateşi sahnesine sıçramaktadır.

Tüfek namlularının hareketsiz ağızları (II. bölümde). Top namlularının açık ağızları (V. bölümde). Ve her iki durumda da bekleyişin korkunç sessizliğini kardeşçe bir duygunun patlayışıyle bozan "Kardeşler!" çığlığı.

Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki, her bölüm arasındaki geçiş, yalnızca *değişik* bir ruh durumuna, yalnızca *değişik* bir tartıma, yalnızca *değişik*

bir olaya geçişi değil, fakat her seferinde bütün bütüne karşı bir niteliğe geçişi göstermektedir. Yalnızca karşıt değil, fakat *karşı* bir niteliğe; çünkü her seferinde *aynı temanın görüntüsünü karşı açıdan* vermekte, aynı zamanda da *bu temadan ortaya çıkmaktadır.*

Baskının kopuş noktasına varışından sonra, çevrilmiş namlular önünde, ayaklanmanın baş gösterişi (II. bölüm).

Ya da cinayete kurban giden için topluca yas tutulması temasından örgensel olarak ortaya çıkıveren öfke patlayışı (III. bölüm).

Potemkin'in isyancıları ile Odesa halkı arasındaki kardeşçe kucaklaşmadan gericilerin örgensel bir "tümdengelim"le vardıkları, merdivenlerdeki yaylım ateşi sahnesi (IV. bölüm), v.b.

Dramın *her perdesinde* tekrarlanan böyle bir kuralın değişmezliği kendi başına anlam taşır.

Ama yapıta bir bütün olarak baktığımızda, *Potemkin*'in tüm yapısının böyle olduğunu görürüz.

Gerçekten de, bir bütün olarak ele alındığında filim ortaya yakın bir yerde, bir durakla iyiye bölünür; öyle ki, bütün birinci parçayı yürütmüş olan hareket, filmin ikinci yarısına yeni bir atılımla başlamak üzere bu noktada tamamıyle duraklar. Bir bütün olarak ele alındığında filmin ortasında yer alan durak, Vakulinçuk'un cesedi ve limandaki sis bölümüyle sağlanmıştır.

Bu bölüm, bütün filim için, tıpkı yukarıda değişik bölümler içinde belirtilmiş anlardaki aym geçişlerden önceki duruş gibidir. Ve bu anla birlikte, tema, baş kaldırmış bir zırhlının meydana getirdiği halkayı kırarak bütün bir kenti kucaklar. Öyle bir kent ki, topografi yönünden *gemiye karşıdır*, ama duygu yönünden onunla *tam bir birlik* meydana getirir. Ama bu birlik, temanın bir kez daha denizdeki drama döndüğü anda merdivenlerden inen asker çizmeleriyle parçalanmıştır.

Temanın yavaş yavaş gelişmesinin ne denli örgensel olduğunu gördük, bundan başka *Potemkin*'in yapısının bir bütün olarak, temanın bu hareketinden nasıl çıktığını gördük. Gördük ki, bu yapı, yapıtın *tümü için* olduğu kadar, yapıtın *en küçük parçaları için* de tamamıyle aynı biçimde işlemekteydi.

Demek ki örgensel birlik kanununa sonuna kadar uyulmuştur.

Orantılar alanındaki örgensel birliğe gelince, bu, estetikte "altın sayı" adı altında bilinen orandır.

Altın sayıya göre kurulmuş olan sanat yapıtları, gerçekten tek bir güçle hareket ederler.

Bu sorun, plastik sanatlarda son derece derinlemesine incelenmiştir.

Zaman sanatlarına uygulanışına gelince, her ne kadar altın sayının burada belki de daha geniş bir hareket alanı olmakla birlikte, pek o kadar bilinmemektedir.

Sinemada "altın sayıyla kanıtlama"nın şimdiye kadar hiç denenmediği anlaşılıyor. Düzenlenişindeki örgensel birlikle tanınan *Potemkin Zırhlısı*'nın, baştan sona altın sayı kuralına göre kurulmuş olduğunu açığa vurmak her halde çok şaşırtıcıdır.

Filmin tümünde olduğu gibi her bölümünde de bölünüşün "***hemen hemen*** iki eşit parça"da olduğunu daha önce söylemiştik.

Gerçekte bu bölünüş daha çok 2/3 oranına yakındır ki, bu da altın sayının en şematik biçimini verir.

Oysa, ikinci perdenin sonu ile üçüncü perdenin başı arasında başlıca durağın bulunduğu nokta, olgunun yeni bir duraklama geçirdiği *sıfır* noktası, işte tam bu 2/3 oranındadır.

Daha kesin olalım: Vakulinçuk'un cenaze töreni teması, işin içine, üçüncü perdenin başında değil, ***ikinci perdenin sonunda*** karışır; böylelikle filmin geri kalan bölümündeki altı birime, eksik olan 0,18'i ekler. Ve duraklar da, her bölümün içinde buna benzer bir kurala göre yer değiştirmiş olurlar.

Ama bundan daha da tuhafı, şüphesiz, altın sayının *Potemkin*'de yalnız hareketin en düşük noktasına vardığı *sıfır*'a ulaştığı vakit kullamlmamasıdır. Altın sayıya en yüksek noktada da rastlanmaktadır. En yüksek nokta, isyan bayrağının zırhlıya çekildiği andır. Ve isyan bayrağı, altın sayının gösterdiği noktada çekilmiştir! Ancak bu kez bunu, ***filmin sonundan başlayarak*** 3/2 oranına göre, ilk üç bölümü son iki bölümden ayıran düzleme göre hesaplamak gerekir, yani üçüncü perdenin ***sonunda***; bayrak, dördüncü bölümün başında da görünmektedir.

Demek oluyor ki, yalnız filmin her bölümü tek tek değil, fakat filmin tümü de, iki uç noktasında, yani hem hareketin tam duraklamasında hem de yeni kanat darbesinde, orantı kuralını, altın sayı kuralını sıkı sıkıya izlemektedir.

Şimdi de, *Potemkin Zırhlısı*'nın ikinci anahtar-öğesini, yani patetik yönünü ve temanın patetiğinin filmin patetiğinde hangi düzenleniş yollarına baş vurularak verildiğini inceleyelim.

Burada patettiği meydana getiren şeyin niteliği üzerinde duracak değiliz. Yapıtın patetiğini, algılayanın açısından, ya da daha doğrusu, seyirci üzerindeki etkisi yönünden çözümlemekle yetineceğiz.

Patetik, seyircide derin duygulara ve heyecanlara yol açan şeydir.

Patetik bir yapıtın düzeni, başından sonuna kadar, olgunun şiddetli patlamalarına ve yeni bir niteliğe sürekli geçişe dayanmalıdır.

Bundan da anlaşılabileceği gibi, her hangi bir sanat yapıtında, tek ve aynı olay, çok değişik biçimlerde işlenebilir: Kupkuru bir tutanaktan gerçekten bir ilâhîye kadar. Burada bizi ilgilendiren şey, olayı patetiğe kadar yücelten yolların özellikleridir.

Hiç şüphesiz, bu her şeyden önce yaratıcının, işlenecek malzeme karşısındaki davranışına bağlıdır. Ama, bizim kullandığımız anlamda düzenleniş, yaratıcının işlenmiş malzeme karşısındaki tutumunu ve yapıtın seyirci üzerindeki etki derecesini de belirleyen bir mimarîdir.

Bundan dolayı biz bu yazıda şu ya da bu olayın patetik "niteliği"yle ilgilenecek değiliz, çünkü bu nitelik her vakit insamn toplumsal görüş açısına bağlıdır. Biz burada, *yaratıcının* şu ya da bu olay karşısındaki *davranışındaki* patetiğin niteliğiyle de ilgilenecek değiliz, çünkü bu da bir o kadar toplumsal yönden belirlenmiştir.Burada bizi ilgilendiren şey iyice sınırlanmış bir sorundur: "Olayların niteliği" karşısındaki bu "davranış", patetik bir mimarînin koşullarındaki düzenlemeyle nasıl gerçekleştiriliyor?

Seyirciden duygusal atılışın son kertesi elde edilmek istendiğinde, seyircinin "kendini kaybetmesi" istendiğinde, yapıtın ona öyle bir kılavuz vermesi gerekir ki, seyirci istenilen bu duruma varmak için bu kılavuzu izlemekten başka bir şey yapmasın.

Bu öykünmelik tepkiyi elde edebilmek için en basit "ilk örnek", hiç şüphesiz, perdede bir kendinden geçiş durumunda davranan kişidir; başka bir deyişle, kendini patetiğin pençesine kaptırmış, şu ya da bu anlamda "kendini kaybetmiş" bir kişidir.

(. .) Bu temel koşul insanda durmayıp, insanın "sınırlarının ötesine" gittiği; kişinin çevre ve yakınlarına yayıldığı; yani doğrudan doğruya bu çevre bir "kendinden geçme" durumunda sunulduğu vakit, daha çapraşık ve daha etkili bir durumla karşılaşılır. Shakespeare bunun klasik bir örneğini bize Lear'in "kendinden geçişi"nde vermiştir. Burada kendinden geçme olayı kişinin kendi sınırlarını aşar, doğrudan doğruya doğanın kendinden geçişine, bir fırtınaya ulaşır.

(...) Bunu aklımızda tutarak biz yine araştırmamızın temel konusuna, "Odesa merdivenleri"ne dönelim. Bu olayın nasıl sunulduğunu ve nasıl düzenlendiğini görelim.

İlk olarak, *ortaya konan kişilerin ve kütlelerin kendinden geçme durumlarını* bir yana bırakarak, yapı ve düzenleme araçlarından biri olan *hareket*'in gittikçe artan duygusal yoğunluğu anlatmakta nasıl kullanıldığını görelim.

Burada her şeyden önce karmakarışık bir biçimde koşuşan vücutların *omuz çekimleri* vardır. Sonra yine aynı karmakarışık biçimde koşan vücutların *genel çekimleri* vardır.

Sonra hareketin bu *karmakarışıklığı* başka bir kılığa dönmektedir: Askerlerin basamakları *tartımlı* olarak inen ayaklarına.

Tempo yükselir. Tartım hızlanır.

Aşağıya doğru bu koşma hareketinin artışında birdenbire bunun tam tersine, *yukarıya doğru* bir hareket yer alır: *Kütle*nin aşağıya doğru *koşuş-*

ması, ölmüş oğlunu taşıyan ananın *tek başına ağır ağır* yukarıya doğru hareketiyle karşılaşır.

Kütle. Baş döndürücü hız. *Aşağıya doğru.*

Sonra birdenbire: *Yapayalnız* bir insan. Ağırbaşlı bir yavaşlık. *Yukarıya doğru.*

Ama bu yalnız bir saniye sürer. Bir kez daha *aşağıya doğru atılışı* görürüz.

Tartım hızlanır. Tempo yükselir.

Birdenbire *kaçan kalabalığın* temposu yeni bir hız çeşidine yerini bırakır: Merdivenlerden *yuvarlanan bebek arabasına.* Bu da, aşağıya doğru koşuşma kavramını yeni bir boyuta ulaştırır: "*Mecazi*" *olarak anlaşılan yuvarlanmadan, yuvarlanmanın fizik gerçeğine ulaşış.* Bu artık yalnızca *tempo*'nun düzeyindeki bir değişme değildir. Bu aynı zamanda *anlatım yönteminde de bir sıçramadır:* Yuvarlanmanın anlatılışı içinde mecazîden fiziksele geçiştir.

Omuz çekimleri genel çekimlere sıçrar.

Bir kütlenin *karmakarışık* hareketi, askerlerin *tartımlı* hareketine geçer.

Hareketin bir yönünden (koşuşan insanlar) aynı hareket temasının ondan sonraki aşamasına (yuvarlanan bebek arabası) geçilir.

Aşağıya doğru hareketten *yukarıya doğru* harekete.

Birçok tüfeğin *birçok* atışından, zırhlının *bir tek* topunun *bir tek* atışına.

Her adımda bir boyuttan bir başka boyuta sıçrayış. Bir nitelikten bir başka niteliğe sıçrayış. Böylelikle eninde sonunda, değişik yalnız tek bir bölümü (bebek arabası) değil fakat *bütün anlatım yöntemini* etkiler: *Öyküleyici* anlatım çeşidinden, mermer aslanın kükreyişiyle *imgesel* bir yapı çeşidine sıçranır. Görsel yönden tartımlı nesir, görsel yönden ozansı anlatıma sıçrar.

(.) Olgunun aşağıya doğru ilerleyişini belirten merdiven basamakları, nitelik yönünden sıçramaları belirten basamaklara uygun düşer, fakat bu kez sıçrama ters yönde, gittikçe artan yeğinliğin yönündedir.

Merdivenler üzerindeki yaylım ateşinin patetiği üzerinde hızla gelişen patetik tema, aynı zamanda bir uçtan öbürüne kadar olayların plastik ve tartımlı düzenlenişindeki temel yapıyı da verir.

Merdiven bölümü bu bakımdan örgensel midir? Kuruluşun genel çeşidinden ayrılmıyor mu? Hayır, hiç bir şekilde. Yöntemin dikkati çekici özellikleri olan bu nitelikler, tıpkı adı geçen bölüm gibi, kaynama noktasıdır. Nitekim bu bölüm de trajik yönüyle bütün filmin kaynama noktasıdır.

Burada, *Potemkin*'in beş perdesinden her birinin altın sayıya uygun olarak bölündükleri iki yarımn nitelikleri konusunda söylediklerimizi hatırlamanın yeridir. Olgudaki *durağı*, yeni bir niteliğe "sıçrayışı" ya da "geçişi" daha önce belirtmiştim. Bu yeni nitelik her seferinde *elde edilebilenin en çoğu*, her seferinde *ters yöne* bir sıçramaydı. Böylelikle, düzenlenişteki bütün

ana öğeler yönünden her vakit ve her yerde, kendinden geçme biçimindeki temel formüle rastladığımız ortaya çıkar: Olgunun "kendisinden geçme" sıçrayışı, değişmez olarak yeni bir niteliğe sıçramadır ve hem her vakit de ters yönde bir sıçramadır.

Bir örgensel gizem daha: Nitelikten niteliğe bir sıçrama hareketi, *yalnızca bir büyüme formülü değil*, aynı zamanda *bir gelişme formülüdür* : Bizi yalnızca *evrimin doğal kanunlarına bağlı, tek tek "bitkisel" birimler olarak değil*, fakat *bir topluluğun, bir toplumun bireyleri, bunların gelişmesine bilinçli yolda katılan biri olarak* sürükler. Çünkü biliyoruz ki, toplumsal olayın yorumundaki bu sıçrayış, toplumun gelişme ve hareketinin yöneldiği devrimlerde kendini göstermektedir.

Burada *Potemkin*'in örgenselliği üçüncü kez önümüzde belirir: *Çünkü, filmin bir bütün otarak düzenlenişini ve her düzen halkasının yapısını belirleyen sıçrama, içeriğin temasını belirleyen öğenin düzensel yapısına bir aşılamadır : Bu öğe devrimci patlayıştır ve toplumsal gelişmenin bilinçliliğini yöneten ayrılmaz bağlardan biri olarak işleyen sıçramalardan biridir.*

Fakat:

Bir sıçrama. Nicelikten niteliğe bir geçiş. Karşıoluına geçiş.

Bütün bunlar, eytişimsel bir gelişme hareketinin öğeleridir ve bu öğeler, eytişimsel özdekçiliğin anlaşılması işine girer. Bundan yola çıkarak –çözümlemekte olduğumuz yapıtın kuruluşu kadar her hangi bir patetik yapının kuruluşu için de– diyebiliriz ki: Patetik bir kuruluş, eytişimsel sürecin kuralların-a uygun olarak, *yücelme ve tözleşme anlarını yeniden yaşamamızı sağlayan* kuruluştur.

Bir yücelme *anı*'nı; belli bir süreçte suyun yeni bir madde –buhar–, buzun su, ham demirin çelik olduğu noktalar, lâhzalar olarak anlıyoruz. Burada yine aynı kendinden geçmeyi, bir koşuldan öbürüne, bir nitelikten öbürüne hareket etmeyi, *esrime*'yi görüyoruz. Suyun, buharın, buzun ve çeliğin bu "kritik" *anlar*'daki sıçramadaki *yücelme* anlarındaki algılarını ruhbilimsel yönden saptayabilseydik bu da bize yine patetik, kendinden geçme konularında bir şeyler anlatacaktı!

Küremizin canlıları arasında biz, yalnız biz, dünyanın toplumsal ilerleyiş alamndaki en büyük başarılarının önüne geçilmez oluşumunun her anını, bütün gerçekliğiyle, adım adım yaşamak mutluluğunu kazanmışızdır Payımıza düşen bir şey daha vardır: İnsanlığın yeni bir tarihini meydana getirmekte elbirliğiyle çalışmak.

Tarihin bir anını yaşamak; bu oluşumla kaynaşmamızı duymakta, bir bütün halindeki ilerleyişimizi duymakta ve mücadeleye toplu olarak katılışımızı duymakta en yüce patetiktir.

Yaşamdaki patetik budur. Ve patetik yapıtlardaki yankısı da böyledir. Temanın patetiğinden doğan düzenlenişin kuruluşu burada örgensel, toplumsal

ve bütün öbür evrensel oluşumların sürecini tamamlayan tek ve temel kanunu yansıtır.Bu kanuna (ki bilincimiz bunun bir yankısıdır ve bu kanunun uygulama alanı bütün varlığımızdır) uyarak, en yüksek heyecanı, patetiği duyarız.

Ortaya bir soru daha çıkıyor: Sanatçı pratik yönden bu düzenleme formüllerini hangi yollarla elde ediyor? Eczacının reçeteleriyle mi? Hesap cetveliyle mi? Hattatlık örnekleriyle mi? Maymuncukla mı?

Bu düzenleme formülleri tam anlamıyle patetik olan her yapıtta bulunabilir. Fakat hiç bir *öncel* düzenleme hesabıyle elde edilemez. Yalnız ustalık, yalnız el çabukluğu, yalnız beceriklilik tek başına yetmez.

Gerçek örgenselliği, gerçek patetiği en yüksek biçiminde sağlamak için bütün bunlar mutlaka gereklidir, ama yalnız bu, pek azdır.

Her hangi bir yapıt ancak teması, içeriği, düşüncesi, yaratıcısının düşünceleri, duyguları, soluğu ile sürekli bir örgensel birlik meydana getirdiği vakittir ki, örgensel olur, ancak o vakit daha yüksek bir örgenselliğin koşullarına ulaşır, bildiğimiz anlamdaki patetiğin alanına girer.

Ancak örgenselliğin kendisi bir yapıtın kuruluş biçimlerine sıkı sıkıya bağlandığında, ustanın görüşlerindeki sanatçılık biçimsel olgunluğun ucuna vardığında, ancak o vakit, yapıtın gerçek örgenselliği ortaya çıkar ve eşit haklara sahip, bağımsız bir olay olarak doğal ve toplumsal olay çemberi içinegirer.

(*Iskusstvo kino* dergisi, haziran 1939)

*

çekim ve kurgu

Çekim ve kurgu, sinemanın temel öğeleridir.

Kurgu

Sovyet filmi tarafından sinemanın siniri olarak meydana getirilmişti.

Kurgunun niteliğini belirlemek, sinemanın özgül sorununu çözmektir. İlk bilinçli sinemacılar bile bizim ilk filim kuramcılarımız kurguya, tuğlalar gibi birbiri üstüne yerleştirilen tek tek çekimlerin istifiyle ortaya çıkan bir anlatım aracı diye bakıyorlardı. Bu tuğla–çekimler arasındaki hareket ile birleşen parçaların uzunlukları o vakit tartım sayılıyordu.

Baştan başa yanlış bir anlayış!

Bu, belli bir cismi yalnızca dış işleyişinin niteliğine dayanarak tanımlamak demektir. Yapıştırma gibi mekanik bir olaydan bir ilke çıkarmak demektir bu. Uzunluklar arasındaki böyle bir ilişkiyi tartım olarak adlandıramayız. Bundan tartımlı ilişkiler yerine ölçümlü ilişkiler doğar ki, bunlar da birbirine Mensendieck'in mekanik-metrik dizgesinin, beden eğitimi sorun-

larında Bode okulunun örgensel-tartımlı dizgesine karşıt olduğu ölçüde karşıttırlar.

Pudovkin'in de bir kuramcı olarak paylaştığı bu tanıma göre kurgu, bir düşünceyi tek tek çekimler yardımıyle *sermek*'tir: "Epik" ilke.

Buna karşılık, bana göreyse, kurgu bağımsız çekimlerin birbiriyle çarpışmasından doğan bir düşüncedir; hatta birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından: "Dramatik" ilke.

Bilgiçlik mi? Hiç değil. Çünkü biz, teknik (optik) temelinden yola çıkarak sinemanın temel deyiş ve ruhunun, tüm niteliğinin bir tanımlamasını arıyoruz.

Biliyoruz ki, filimdeki hareket olayı; hareket halindeki bir cismin iki hareketsiz görüntüsünün gerekli hızla birbirini izlemesinin bir hareket görünüşü vermesinden doğmaktadır. Görüntülerin *kaynaşması* diye bilinen şeyin ne olduğunun bu yaygınlaşmış açıklanması, kurgunun niteliği konusunda yukarıda sözü edilen yanlış anlayışta sorumluluk payı taşır.

(...) Hareketli görüntüde (sinema), deyim yerindeyse, iki karşı-sürümün birleşimiyle karşılaşırız: Grafik sanatın uzaysal karşı-sürümü ile müziğin zamansal karşı-sürümü.

Sinemada ve yalnız sinemaya özgü biçimde:

görsel karşı-sürüm

diyebileceğimiz bir karşı-sürüm ortaya çıkar.

Bu kavramı filme uyguladığımızda, filmin dilbilgisi sorununda birçok aşamayı geçmiş oluruz. Bunun gibi filmin çeşitli görünüşlerinin *cümle dizininde* de aynı sonucu sağlarız. Ve bu cümle dizininde görsel karşı-sürüm, görünüş çeşitlerinin bütün bir dizgesini belirliyebilir.

(...) Bütün bunlarda *temel öncel* şudur:
Çekim hiç bir vakit kurgunun bir öğesi değildir.
Çekim bir kurgu hücresidir (*ya da molekülüdür*).
Bu formülde:

Ara-yazı ile çekim
ve
Çekim ile kurgu

biçimindeki ikici bölünme, anlatımdaki tek cinsli bir görevi üç ayrı aşama olarak göz önüne almak gibi eytişimsel çeşitten bir çözümlemeye sıçrar. Bu anlatımın tek cinsli nitelikleri kuruluş kanunlarının tek cinsliliğini belirler.

Üç aşamanın karşılıklı ilişkileri:

Bir sav (soyut bir düşünce) *içindeki çatışma*, kendisini ara-yazının eytişimi içinde *formülleştirir*, kendisini çekim içindeki çatışmada uzaysal olarak *biçimlendirir* ve ayrı ayrı çekimler arasındaki kurgu-çatışmada gittikçe artan bir yeğinlikle *patlar*.

Bu bütünüyle, ruhbilimsel, insancıl bir anlatıma benzer. Bu, nedenlerin bir çatışmasıdır ki, o da üç aşamada anlaşılabilir:

1. Bütünüyle sözlü anlatım. Sözde perdelenme olmaksızın anlatım.

2. El-kol hareketleriyle (perdelenme-mimik) anlatım. Çatışmanın, insanın anlatımsal vücut sistemine vuruşu. Vücut hareketi ve perdelenme hareketi.

3. Çatışmanın uzaya vuruşu. Nedenlerin yeğinleşmesiyle mimik anlatımın değişmeleri, aynı biçimbozum formülüne uyarak çevredeki uzaya atılır. Uzay içinde hareket eden insanın yol açtığı uzaysal bölünmeden ileri gelen bir anlatım değişmesi. *Sahne düzeni.*

Bu da bilim biçimi sorununu bütün bütüne yeni bir şekilde anlamamız için gerekli temeli sağlar. (A)

Sovyet sinemasında kurgunun "her şey" diye çağrıldığı bir dönem vardı. Şimdi de kurgunun "hiç bir şey" sayıldığı bir dönemin sonunda bulunuyoruz. Kurguyu ne hiç bir şey ne de her şey diye kabul etmeksizin, şu anda onun filmin etkililiğini sağlayan öbür her hangi bir öğe kadar filim yapımının temel parçalarından biri olduğunu hatırlatmanın zamanı geldiği görüşündeyim. "Kurgu uğrunda"ki saldırıdan ve "kurguya karşı" savaştan sonra, kurgunun sorunlarını açıkça ve yeni baştan ele almalıyız. Kurgunun bu "yadsınma" döneminde, en söz götürmeyen yönü, en ufak bir saldırıya uğramaması gereken yanı bile tartışma konusu yapıldığından, bu iş daha da gerekli olmaktadır. Konunun can alacak noktası şudur: Son yıllarda bazı filim yaratıcıları kurguyu öylesine "boşladılar" ki, kurgunun temel amaç ve görevini, yani her sanat ürününün temel amaç ve görevini bile unuttular. Bu temel amaç ve görev de, *temanın*, *malzemenin*, *dokunun*, *olgunun*, hareketin gerek filim ayrımında gerekse tümünde *birbirine mantıklıca bağlanmış ve bu yolda izler biçimde düzenlenmesi gereğidir.* Değişik filim türlerinde çalışan bazı çok ünlü sinema ustalarının yapıtlarında bir konunun *heyecan*'ı, hatta mantıklı ya da birbirini izler anlatımı şöyle dursun, sadece *derli toplu* anlatımı bile bazan kaybolmaktadır. Şüphesiz bize gerekli olan, bu ustaları teker teker eleştirmekten çok, birçoğumuzun yitirmiş olduğu kurgu kültürünü yeniden kazanmak uğrunda düzenli bir çaba harcamaktır. Filimlerimizin görevi yalnızca *mantıklıca bağlanmış* bir öykü anlatmak değil, aynı zamanda *elden geldiğince heyecanlandırıcı ve uyarıcı güçte* bir öykü anlatmak olduğu için, bu çaba daha da gereklidir.

Kurgu, bu görevin yerine getirilmesinde güçlü bir yardımcıdır.

(...) Birbirinden ayrı parçalar, yan yana getirildiklerinde temanın tümlüğünü, bireşimini ortaya çıkarınca gereçekçi bir anlam taşır. Bu, temayı görülebilir kılığa sokan bir görüntüdür artık.

Bu tanımlamadan, yaratıcı sürece geçtiğimizde, bunun şöyle meydana geldiğini göreceğiz: Yaratıcının iç sezgisinden, algılamasından önce, temasını

duygusal olarak gerçekleştiren belli bir imge kendini göstermiştir. Yaratıcının yerine getirmesi gereken görev, bu imgeyi birkaç temel *parça parça tasarıma* çevirmektir; bunların birleştirilmesi ve yan yana getirilmesi seyircinin, okuyucunun ya da dinleyicinin bilinç ve duygularında, ilk başta yaratıcı sanatçıya kendini gösteren o ilk genel imgeye yol açacaktır.

Bu hem bir bütün olarak sanat yapıtının imgesine hem de her ayrı sahne ya da bölümün imgesine uygulanabilir. Bu aynı zamanda oyuncunun bir görüntüyü yaratışında da aynı derecede doğrudur.

Oyuncu da tıpkı aynı görevle karşılaşır: Bir karakterin ya da davranışın bir, iki, üç ya da dört çizgisiyle, yan yana getirildiklerinde yazar, yönetmen ve oyuncunun istediği bölünmez görüntüyü yaratan bu temel öğeleri anlatmak.

Böyle bir yöntemin en dikkate değer yönü hangisidir? Her şeyden önce, canlılığı. Bu da yine her şeyden önce, istenilen görüntünün *saptanmış ya da hazır olmayıp meydana gelmesi*'nden, *doğması*'ndandır. Yazar, yönetmen ve oyuncunun tasarladığı görüntü bunlar tarafından ayrı ayrı tasarımsal öğelerde –ve yine en sonunda– seyircinin algısında somutlaştırılır. Bu da gerçekte her sanatçının yaratıcı çabasının en son amacıdır.

(...) Kurgu bu görevin üstesinden gelinmesine yardım eder. Kurgunun gücü, seyircinin duygu ve usunun, yaratma süreci içinde yer almasından ileri gelir. Seyirci, yaratıcının kendi görüntüsünü meydana getirirken izlediği aynı yaratıcı yoldan geçmeğe zorlanmaktadır. Seyirci yalnız tamamlanmış yapıtın öğelerini görmez, aynı zamanda tıpkı yaratıcı gibi o da görüntünün ortaya çıkış ve birleştirilişindeki canlı süreci yaşar. Şüphesiz bu, yaratıcının kavram ve niyetlerini hiç eksiksiz olarak görsel biçimde aktarmanın elde olan en yüksek derecesidir; bunları yaratma işi ve yaratıcı görüş sırasında, yaratıcının önüne çıktıkları "fizik gerçek gücünde" seyirciye aktarmanın en yüksek derecesidir. (B).*

(Eisenstein'ın nisan 1929 tarihini taşıyan "Filim biçimine eytişimsel bir yaklaşış" adlı yazısı (A) ile "1938'de kurgu" adlı (*Iskusstvo Kino*, ocak 1939) yazısından (B) derlenmiştir)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

filmin dilbilgisi

●

raymond spottiswoode

Sinema konusnudaki kitaplar daha şimdiden o kadar çoğalmıştır ki, bir yenisinin ortaya çıkışı bir özür dileme nedeni olmaktadır. Konunun çeşitli yönleri çok değişik açılardan incelenmiştir: Senaryoların yazılışı, yönetmenin görevleri, sinemamn tarihi ve öbür sanatlarla ilişkisi, sesin yerli yerinde kullanılışı ve tekniğin aksamadan gelişmesi. Filim kadar genç bir sanat biçiminin hiç bir tartışmaya yol açmaması, hiç bir yeni sorunu ortaya çıkarmaması üzücü bir şey olurdu. Ancak bu tartışmalar kalabalığı içinden yalnızca bir iki belli belirsiz adın ortaya çıkışı da aynı derecede üzücüdür. Eisenstein beş kurgu çeşidinden söz açarken, tamnmış bir İngiliz sinema dergisinde yazan B. Dalton kurgunun varlığını bile reddetmektedir. Sinemanın sahneyle gerçek ilişkisi o kadar az anlaşılmıştır ki, senaryo umutla bir yönde izlenirken soyut filim bir başka yönde izlenmektedir. Alıcı açısını yönetmenin çahşma tarzına ve sahnesinin konusuna bırakan yazarlar vardır; buna karşılık alıcı açısına matematik bir saptanımcılık (fixity) veren yazarlar vardır. Bazıları sinemadan bugünün en büyük sanat biçimini bulmaktan, bu sanatın ürünlerini modern sanat yapıtlarının en büyükleri arasında saymaktan hoşlanırken, en az bunlar kadar zeki sayılabilecek bazıları da sinemayı "selüloit budalalıklar" alanından başka bir şey saymamaktadırlar ya da hiç olmazsa, filimlerin hepsinin fabrikalarda imal edilmediğini ve insanların sinemaya yaratıcı güçlerine en yatkın araç diye kendiliklerinden döndüklerini duydukları vakit şaşırmaktadırlar.

Sinema birbirine karşıt yanlarından zarara uğradı. Aydınlar, bilgi imalâtı sayesinde bir bilgelik tekeli kurmak umuduyle sinemayı bilgiççe bir karanlığa bürümüşlerdi. İş adamları ise, doğal olarak halktan çıkmış bir sanatın kendisini halka kabul ettirmesinden hoşnut kalarak çağrılarını insanlığın en küçük ortak bölenine göre yapmışlardı. Bundan dolayı çeşitli yönlere eğilim gösteren sinema sanatının şimdi çökme belirtileri göstermesinde şaşılacak pek bir şey yoktur. Sinemanın bu çöküşüne dostları ve yorumcuları yardımcı olmuşlardı. Yeni bir resim okulu, sanatını aşırı terimlerle tanımladığı vakit bunda bütün sanatı şüpheye düşürme tehlikesi yoktur; ama sinema daha oturmamıştır ve hariçten gazel okuyan eleştirmen, var olmayan ve her halde sürekli önem taşıyan hiç bir yapıt vermemiş bir sanatın acayip ve değişik sözcükleri üzerindeki çekişmelerde, bir gülümsemeyle bağışlanabilir.

B. Arnheim'm *Film als Kunst* (Sanat Olarak Filim) adlı kitabımn bu yakınlarda İngilizceye çevrilmesi, bu karışıklığın biraz durulmasında rol

oynamıştır. Fakat yazarının da açıkladığı üzere *Filim*, Alman sinemalarında konuşmaların yüzde altmışının anlaşılamaz olduğu bir zamanda yazılmıştı; bundan dolayı da sesli filimle ilgili tahminlerinden çoğunun gerçekleşmemiş olması şaşırtıcı değildir. Bundan başka, Bay Arnheim sesli ya da sessiz sinemanın önderliği arasında bocalamakta, bu da ikisi arasındaki ilişki üzerine söylediklerini tartışma konusu yapmaktadır. Fakat bugün sessiz filim yalnız pratik düşünceler bakımından kaybolmuş değildir; sesli filimler, kendinden öncekilerin bütün olanaklarını, hatta bundan da fazlasını kendi kendilerine sağlamışlardır. Bununla birlikte *Filim*'in II. ve III. bölümlerinde, görünen şey ile filme alınan şey arasındaki ilişkilerin bir çözümlenmesi yer almaktadır ki, bu çözümleme yakın bir gelecekte aşılacağa benzememektedir. Bu kitap, sinema tekniğinin gelecekteki bütün bilançolarının temeli olmalıdır; nasıl ki bu kitabın ana konularından biri de tek tek çekimlerin incelenmesidir.

Bu incelemeye geçmeden önce, her ne kadar *Filim* adlı kitaba yöneltilmişse de, bu kitaba daha da çok uygulanabilecek bir itirazı cevaplandırmak yerinde olacaktır. Bayan Lejeune, Bay Arnheim'ı "post hoc, ergo propter hoc"[1] yanılgısını benimsemekle eleştirmektedir; Bayan Lejeune'e göre, Arnheim filimleri çevirmek yerine sadece görmekle, gerçekte yalnızca mutlu bir raslantının ya da ticarî bir baskının sonucu olan bu filimlerde kendi kuramlarının meyvasını bulmağa yönelmiştir. Fakat buna, sanatçının çok kez, bildiğinden daha iyi çahştığı şeklinde cevap verilebilir. Sanatçının görevi, ister kendi doğal eğilimlerine uysun, ister dış koşulların zorlamasına boyun eğsin, yaşamın kendini ilgilendiren bazı yönlerini gözler önüne sermek ve gerçekleştirmektir. Her iki durumda da sanatçı kendi araçlarını parçalamak ve ayırmak zorunda değildir; kaldı ki, eleştirmecilik ile yaratıcılık çok kez, birbirinden ne kadar çok ayrı düşerse o kadar iyi gelişir. Eleştirmen, sanatçının farkında olmadan atlayıp geçtiği halkaları ve süreçleri belirterek değerlendirmenin yolunu açar.

(. .) Burada ele alınan sorunlardan hiç biri herhangi kesin bir çözüme erişmemektedir, çünkü bir sanatın olgunlaşması, anlayışı genişletir genişletmez çevreni de genişletir. Sinemayı, sinemanın dilini ve dilbilgisini, ortak bir anlayış temeline dayandırmak, böylelikle tartışmayı, boş sözlerle çarpışmak yerine bir temel üzerine kurmak yeter de artar bile. Bundan dolayı, kanıtlardan çoğunun ancak biraz geliştirilmiş olmasının önemi azdır; çünkü okuyucu bu kanıtların daha geniş tartışması için ya başka bir yere baş vurabilir ya da aynı şeyi kendi kendine güvenle yapmaya yüreklendirilebilir. Sinema konusunda dengeli ve özlü bir görüş, bu konuda yapılmış olan incelemelere baş vurulmasını ve bunların değerlendirilmesini sağlamakla kalmayıp, konunun

[1] *Post hoc, ergo propter hoc*: "Bunun üzerine, demek bundan ötürü" anlamına gelen Latince cümle. Bir önertiyi salt zaman yönünden önde geldiği için bir başka şeyin nedeni saymak şeklindeki mantık yanılgısı. (Çev.)

bir kolunda ilerlerken öbür kolunda geri kalmayı da önler. Kanıtlar bilimsel terimlerle ele alındığında bu kanıt gelecekte (yani "sağlam" filim ortak kullanışa geçtiğinde) fazla bir değişiklik olmaksızın ana kurama katılabilir; fakat kanıtın işlenişi felsefî olduğu vakit, yani şimdi olduğu gibi var olan dizgelerin önünde gelip bunları özetlediğinde, bu kanıt da sonrakiler tarafından yeni ve tamamıyle değişik düşünce şemaları içinde derlenip toparlanır. Bilgin kendi yapısına kanatlar ve müştemilât katar; filozof ise bunu her kuşakta bir ortaçağ katedrali tarzında yeniden biçimlendirir. Bununla birlikte, çatışan olgularla karşı karşıya geldiğinde, köklü değişimlere uğradıkları için felsefî ve bilimsel tutumlar birleşir. Estetik kuram, özel estetik yargılar üzerine kurulan ve bunları âhenkleştiren tutarlı bir yapıdır; yoksa bu yargıların mantıkla çıkarılabileceği *önsel* bir şema değildir.

(...) Sinemanın incelenmesi, eninde sonunda, estetik bilimi çerçevesinde yer almalıdır. O vakit, ancak o vakit, öbür bilimlerde olduğu gibi sinemayı da bir kuramsal bir de uygulamalı kola ayırmak yararlı olabilir. Fazla erken bir ikili bölünün (dichotomy) tehlikesi, bir deneyli bilim statüsüne filmin incelenmesiyle karşılaştırılamayacak kadar yaklaşmış olan ekonomi örneğiyle ortaya konmuştur. Ekonominin gerçek alanı, her şeyden önce istatistik verilerin toplanması ve karşılaştırılmasıyle ilgilenen "Institutionalist"ler ile bilimin kesinliğinden insan yaradılışının kaprisleri uğrunda vaz geçmek istemeyen arı kuramcılar arasında hararetle tartışılagelmektedir. Böylece, yalnızca bunlardan herhangi birinin üzerinde durmak, örneğin canlı resme bir gerçekdışı havası veren boyutsal çatışma ya da Hollywood yapımlarının sayısı ve gideri üzerinde durmak, bir yanda akademik kuramcılık suçlamasma, öte yandan kaba görgücülük (empiricism) suçlamasına yol açar. Yazarın amacı, tam olarak gerçekleşmese de, vardığı sonuçların gerçek dünyaya uygulanabileceği ölçüde kesinlik sağlamak, aynı zamanda da olguların basit bir derlenmesinin geçici değerini aşacak derecede çözümlemesini ileriye götürmektir. Bu denge, tümevarımsal ve tümdengelimsel yöntemlerin ölçülü bir karışımıyle kurulabilir; her ne kadar estetikte tümevarımın değeri daha azsa da...

(...) Sinemanın yapısı, giriş niteliğindeki bir incelemeye uygun ölçüde çözümlendi. *Ceteris paribus* (öbür öğeler eşit kalmak şartiyle) yöntemi baştan sona izlendi; çünkü, konunun genişçe bir incelenmesi için, yönetmenin anlığına gelen sayısız bağımsız değişkenler duruk hale getirildi. Daha sonra bunların en basit ve en soyutu olan kesme (cut) çeşitleri ele alınıp incelendi; ayrılaşma etkenleri alanındaysa optik ve optik-dışı değişkenler, duruk ve canlı, doğal ve filimsel, sorunun kertelemeli çapraşıklığındaki aşamaları ortaya koydu. En sonunda da, bunların hepsi bir araya geldiklerinde, kurgunun yapısal yönü senaryoyla birleştirildi.

Böylelikle, bir dizi ilk tanımlardan yola çıkılarak, sinemanın temel araçları ve kavramları sıralandı. Alanı önceden yer almış engellerden temiz-

lemek için bazı zorunlu eleştirmelere girişildi. Bu araçların kullanılışı ve amacı, şimdiki görevimizdir; dolayısıyle bu bölümde üzerinde durulması gereken birinci derecedeki önemde olgu, filmin etkisini meydana getirmekteki yöntemdir. IV. bölümde, teknikleri sahnenin tekniğini andıran ve sahneyle ilgili kitaplarda incelenmesi gereken filim çeşitlerini ele almıştık, burada bizi asıl ilgilendiren,etkilerini tiyatro-dışı yollardan meydana getiren filmin özellikleridir.

Yapı yönünden bu özellikler genellikle "kurgu" terimi altında toplanır. Sinema tartışmaları alınında yıllardır enflasyon yaratmış olan kurgu, kaynağı çok belirsiz saymaca bir paradır. Kurgu, uzun bir süre "yapıcı kurgu", "yaratıcı düzenleme", "filim kurgusu" v.b. olarak anlatıldı; fakat kurgu teriminin kendisi kadar karanlık olan bu terimler buna herhangi bir aydınlık getiremedi. Üstüne üstlük, yanılmaların en ilkel düzeyinde, kurgunun varlığı bile yadsındı. Böylelikle, Bay Dalton'la birlikte kurgunun bir ılgım (mirage) olduğunu söylemek, sinemaya özgü hiç bir düzenleme yöntemi olmadığını savunmaktır ki, Bay Dalton'un bir senaryocu olarak bunu reddeden ilk insan olması gerekir. Kurgu adı bu yönteme veriliyorsa, ileride ortaya ne çıkarsa çıksın, herkes bunun, sinemanın birçok bağımsız özellikleri yüzü suyu hürmetine var olduğunu kabul edecektir. Ama bu gerçeği kavramış olanlar bile, yukarıda sözü edilen yanılmaya, yani kurguyu, kendinden daha seçik olmayan terimlerle tanımlamak yanılmasına düşerler. Örneğin, Bay Braun *Filim: Tanımlama* başlıklı önemli bir yazıda şöyle der:

"Kurgu, yapıcı biçimde gerçekleştirilen filim birleştirmesidir. Daha doğrusu, her çekimin *ne vakit* ve *nerede* başlayıp sona ereceğidir. Her hangi bir filimde, kendi başına bir sahnenin anlamı yoktur. Bu sahne ancak başka sahnelerle birleştirildiği, yan yana getirildiğinde anlam kazanır.. (Robert Fairthorne'un deyişiyle) *istenilen etkiyi yaratmak için ayrımı ve süreyi işlemek* kurgudur (yapıcı filim birleştirmesi)." Bu kadar iddialı bir başlık altında yetkili ve dikkatle seçilmiş sözcüklerden meydana gelen bir tanımlama umulurken, bu tanımlama işe yaramaz ve yavan bir niteliktedir. Filim parçalarını, dilbilgisi ve bilimsel betimleme gereklerine uygun düşen bir açıklamayı resimlemek için kurgulayan öğretici filim yönetmeni burada filim parçalarının uzunlukları sadece denemeyle belirlenmiş çapraşık bir formüle göre kararlaştırılan filim senfonicisiyle bir tutulmaktadır. Oysa bu sonuncusu, arı bir biçimin yaratılması ve buna bağlı duyguyla sonuçlanır. Her ikisinin de kurgusu "istenilen etkiyi yaratmak" amacını güder; ama birinde kurgu, sinemanın özellikleri hiç hesaba katılmaksızın tamamıyle dilbilgisi ve bilim kaygılarıyle düzenlenir; öbüründeyse, sinema kaygılarından başka hiç bir şey hesaba katılmaz. Kurguyu, bu durumları birbirinden ayırmayacak biçimde tanımlamak, bir muzu bir pancar olarak tanımlayıp ikisinin de birer besin çeşidi olduğunu söylemekten fazla bir değer taşımaz. Bununla birlikte Bay Braun kendi tanımlamasından o kadar hoşnut kalmıştır ki şöyle haykırmaktadır:

"Bizim durup dinlenmeksizin kurgudan söz açışımız, hep kurgu, kurgu, kurgu, yine de kurgu deyişimiz işte bundandır." Bu büyülü sözler bilinmeyen gerçeklere götüren hiç bir yeni eytişime yol açmıyor; sadece hep yerinde saydığı halde Bay Braun'ı hareket ettiği inancına sürükleyen uyutucu mırıldanmalardan ibaret kalıyor.

Sinemanın, çözümleyici özelliğine karşıt olarak, temel yapıcı özelliği, aralıklı anlatıştır; bunu meydana getirmenin ilk yolu da kesmedir. Bazı sinemaseverler, zamana bağlı olmayan bir aktarıştan, var olmayan bir araçtan bu kadar büyük bir gücün doğınasına bakarak kesmeyi gizemli bir varlık gibi görmeğe yönelmişlerdi. Böylelikle kesme, bunlara yeni bir buluş, kurgu da hemen hemen doğaüstü yaratıcı bir süreç gibi gelmişti. Öbürleri, özellikle senaryo yazarlarıyle sinemaya edebiyattan gelmiş olanlar, kesmeyi rahatsız edici bir bölünme sayarak önemsememişler ya da en iyi durumda, kesmeyi tiyatrodaki sahne değişmesi için uygun bir karşılık saymışlardı. Bundan dolayı bunlar, daha önce de gördüğümüz gibi, kurgunun herhangi gerçek bir varlığı olduğunu yadsımaktadırlar.

Bu görüşlerin ikisi de çok aşırıdır. Kesme, karşıtlık kadar eskidir. Latin sözcükleri Anglo-Sakson sözcüklerini izler; uzun ve kısa cümleler nöbetleşe sıralanır; hareketli ve canlı bölümlerin ardından sessizlik ve durgunluk gelir. Müzikte *piano* birden *forte*'ye döner, hem önceki sessizliği hem de sesin sonraki oylumunu kucaklayan bir çatışma. *Hamlet*'teki mezarcılar ile *Macbeth*'teki kapıcı, yeri olmayan şeylerin etkiyi artırmak amacıyle araya sokuşturulabileceğini ve birinden öbürüne birdenbire geçmekle, önemsiz olan şeyin büyük olanı yücelteceğini gösterir. Karşıtlık, güçlük yönünden azaldıkça, değer yönünden artar. Sinema bütün karşıtlık yollarının en dolaysız ve etkilisini geliştirmiştir; sinema resimsi atılışın anîliği üstünlüğüne sahiptir, böylelikle seyirci, edebî etkinin ağır gelişmesinde olduğundan, her ne kadar daha az derinse de, daha çok etkilenir; üstelik mekanizmasındaki kolaylıktan da kazanır. Karşıtlık araçları gözden ne kadar silinirse, karşıtlığın kendisi o kadar etkilidir. Bundan dolayı sahne, pek yerinde olarak, kesin karşısavdan çok, akıcılığı kullanır; buna karşılık, sinemanın kendi eline hemen hemen kusursuz biçimde düşmüş olan bir silâhı bir kenara itmesi akılsızlık olurdu.

Karşısavın sonucu şudur: Çekimlerden her hangi birinin etkisi, kendisinden öncekinin ve sonrakinin etkisinden kesinlikle ayrılır; bitişik çekimlerden türeyen duyu ve kavramların çarpışmasıyle sonuçlanır; bu çarpışmadan da, bunu meydana getiren parçaların her ikisinden de değişik üçüncü bir kavram doğabilir. Biz buna kurgu diyeceğiz. Kurgunun niteliğinde hiç bir köklü yenilik yoktur. Patlama konusunda hiç bir bilgisi olmayan insan, bir kibritin bir bombayı ateşlemesini kayıtsızlıkla seyredecektir; ama bu insan ilk deneyden sağ çıkmışsa, "kibrit" ve "bomba" kavramları birbiri ardından hızla kendisine söylendiğinde, anlığında hemen "patlama" kavramı doğacak-

tır. Bu yol normal olarak *çıkarsam* (inference) ya da *çağrışım* diye adlandırılmaktadır, fakat sinema konusunda buna felsefeden çok bir sanatı akla getiren özel bir sözcük ayırmak uygun düşer. Böylelikle her hangi bir zorlamaya baş vurmaksızın, bu sözcüğün kullanılışı etkinin meydana getirilişindeki çıkarsamdan, son çözümlemede etkinin doğduğu görsel ve işitsel birimlerin kavuşmasına genişletilebilir. Kurgu, çeşitli biçimlerde, seyircinin gerçek filimi her aşamada değerlendirmesini sağlar. Çekimlerin içeriğinin ve sesin anlamının ilk ağızda anlaşılması zaten daha dolaysız ve temel bir tutumun sonucudur. Fakat çekim ile çekim arasında, kesme ile kesme arasında, görme ile buna ilişkin ses arasında, düşünce ile buna uygun olarak anlakta doğan düşünce arasındaki belirgin başkalıklar kurgu için ortaya fırsatlar çıkarır. Çarpışma ne kadar yeğinse kurgu o kadar sert ve kaba, başkalık ne kadar az ve ince olursa kurgu o kadar ince ve etkileyici olur.

Kendi tanımlamamız da, tıpkı Bay Braun'ınki gibi, konuyu yalnız bir aşama geriye götürüp orada bırakmaktadır. Anlıksal çağrışımların yollarını herkes bilir; bunları yöneten kanunlar ruhbilimcilerin alanına girer, uzman olmayan bir kimsenin bunlar üzerinde alıkâm kesmesi yersiz olur. Fakat ekonomi bilimi, ruhbilimin gelecekteki ilerleme ya da karışıklıklarından dolayı nasıl alt üst edilemezse –çünkü aynı verilerden yola çıkmakla birlikte iki bilim birbirine karşıt yönde yürürler–, burada öne sürdüğümüz kurgu kuramı da aynı temel üzerinde sağlamca oturur. Bu kuramın, burada belirtilen öbür kuramlara üstünlüğü, sinemada bile uzun zamandan beri bilinmesine karşın hemen tamamıyle unutulan bir olguya dikkati çekmesindedir. İçermeler (implications), meydana gelişleri öbür sanatlarla ortak olduğu vakit bilinmektedir; ama daha önemsiz kurgu biçimleri bilinmemekte, ya da seyrek, rastgele bir tarzda kullanılmaktadır. Demek ki kurgu, filmin daha geniş yönlerinde olduğu kadar daha küçük façetalarında da kendini gösteren bir dolaylılığın mekanizmasıdır; filim tekniği ile kişisel konunun burada düşümdeşmesi (coincidence) yine bu dolaylılıkla ilişkisi yönünden ortaya konmalıdır, tıpkı bundan sonraki bölümde teknik ile toplumsal konunun düşümdeşmesinin gösterilmesi gibi. Dr. Tillyard büyük sanat yapıtlarının, doğrudan doğruya yapılarından ötürü dolaylı olduklarına dikkati çekmişti. Yani bunların bölümleri, düzeyde çizmiş oldukları olaylara açıkça ilişkinseler de, bu bölümlerin meydana getirdiği bütünün, sanat yapıtına asıl değerini veren dolaylı ve örtülü bir ilişkinliği vardır.

(*A Grammar of the Film*, 1935)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

léon moussinac

●

görüntülerin uyumlu sıralanışı

Musikinin yüce anlatım yolu senfonik şiirdir. Sinemanın yüce anlatım yolu ise sinema şiiri olacaktır; bu şiirde görüntü, musiki ve edebiyata hiç de baş vurmak zorunluğunu duymadan, en katkısız ve en yüksek coşku noktasına erişecektir. Sanatçının coşku ve yaratıcı iç ateşiyle yoğurarak değiştireceği doğanın tüm anlatımsal biçimlerini kapsayabilecek olan bu sinema şiiri, temasını, yaşamın o bir sürü ölümsüz temalarından alacaktır. Ve işte o zaman böylesine kesinlikle göze seslenen bir yapıtta, önemli olanın, konu değil de konunun seçiminin olduğu anlaşılacaktır. Yapıt nasıl düşünülmüş, nasıl yorumlanmış, nasıl gerçekleştirilmiş, sanatçı ona nasıl bir değişme ve telkin gücü katmış; işte bütün güzelliği yapan şeyler. Bu yolla filim, musikiye değişik imgelemleri doyurmak olanağını veren o belirsizlik niteliğine kavuşmuş olacaktır. Nitekim, şunu söylemeye dek vardırılmıştır iş: Dokuzuncu Senfoninin neyi anlattığını kimse bilmiyor; ama ondaki fonetik coşku, onu belirli hiç bir temaya zorlamadan, kamçılayıp kanatlandırmaktadır; öyle ki bu kanatlanmalar düşlere dalma, ve anılara kapılma yoluyle bitmektedir.

Böylece, ardarda gelen uyumlu görüntüler karşısında, müzik dinlerken gösterdiğimiz gözlerimizi kapama eğilimine paralel olarak, duygunun göze seslenen o telkin ve değişikliklerini tam olarak kavrayabilmek için, kulaklarımızı tıkamak eğilimini göstereceğiz. Kuşkusuz, böylesi bir lütufa hemencecik kanabilecek değiliz. Bunun için sinemacının filmini öyle güçlü bir biçimde ritimlendirmesi gerekir ki, hem bu ritim kendi kendine yetebilsin, hem de gözümüz, ritmin sonsuz değişikliklerinin eksiksizliği içinde, bir uyum kursun, devinsin ve gelişmeler göstersin.

(*Naissance du Cinéma*, 1925)

görüntülerin zaman içinde rolü

Eğer bir filimde görüntülerin o bütün karışısındaki anlamları dışında, kendilerinde, özgül bir değer ve güzellik taşımaları gerekiyorsa, bu değer ve güzellik, bu görüntülere zaman, yani birbirlerini izleyiş sırası içinde, saptanan role göre özellikle azaltılır ya da çoğaltılabilir.

Demek ki yalnız, görüntüde değil, görüntülerin sıralanışında da, art arda gelişinde de bir ritim vardır. Sinema anlatımı, böylece gücünün en büyük payını dış ritme borçludur. Bu bir ritim yaratma zorunluğu duygusu öylesine güçlü bir duygudur ki, bazı sinemacılar –ki bunu hiç incelememişlerdir – farkına varmadan bu ritmi yaratma ardında koşarlar. Bir filim kurgulama, bir filmi ritimlendirmekten başka bir şey değildir aslında.

Oysa, genellikle filmin nasıl kurgulandığını biliriz; onun için görüntülerin, bazı filimlerde, gerçek değerlerinin yüzde elli ya da yüzde yetmiş beşini yitirdiklerini görünce şaşırır kalırız.

Bir filmi ritimlendirmenin bir görüntüyü ritimlendirmek olduğunu, kesim ve kurgunun sahneye koyuş denli, başka bir deyimle, düşünce ve onun yazılırken, bu ritmin bazı matematik çizgilere sokulmaması, bir çeşit ölçü içine konmaya çalışılmaması tuhaftır doğrusu; çünkü bu ölçüleri kurmak pek kolay görünüyor; ve yine görüntünün ve filmin ne denli süreceğini zaman ve mekân içinde bir rakamla gösterilebilmek olanağı vardır çünkü.

Plastik bir sanat, dolayısıyle mekân sanatı olduğu için, sinema, güzelliğinin bir bölüğünü görüntülerin sıra ve biçiminden alıyorsa, unutmamak gerekir ki, bir zaman sanatı olarak da –çünkü yapıtının parçaları bir biri arkasından sıralamaca gelir– güzelliğinin geri kalan yanını görüntülerinin anlatım yolundan alır; demek bütün sanatların önemli özelliklerinden istediği payı almaktadır o; ve kimi kez öyle olur ki, en son ortaya çıkmış olan bir şey, bu ön planda yer almaya çağrılır gibi görünür. Ama, biraz önce de gördüğümüz gibi, bu anlatım yolunun kendisi de, gücünün en büyük bölüğünü, bütüne oranla, görüntüde saptanan yer ve süreden almamaktadır her halde.

Sinemadaki ritim incelenmeye çalışılacak olursa, onun, müzikteki ritimle büyük bir benzerlik gösterdiği görülür (...) Bunun için (...), benim anladığım anlamdaki sinema şiiri sembolik şiire pek yakın olacaktır; şiirde kulak için sesler ne ise, sinemada göz için görüntüler de o olacaktır.

Ama sinema daha zengin olacaktır yine de; çünkü oran sinemada, düşüncesini, kendiliğinden etkili olacak plastik bir yolla vermek olanağını bulacaktır. Görüntülerin seçim ve sıralanışından doğacak ritim, seyircide, yalın düşüncenin ve filmin konusunun uyandıracağı coşkuyu tamamlayıcı bir başka çoşku uyandıracaktır; bu tamamlayıcı coşku yalnız ilk coşkuyu daha da arttırmakla kalmayacak, salt anlatımıyle ona baskın bile çıkacaktır; çünkü konu, artık yapıtın özü olmaktan çıkmış, bir bahane, ya da daha iyi deyimiyle, bir görsel tema olmuştur.

(...) Söyleyeceğimiz şu olacaktır bizim: Bir sinema yapıtı düzen ve oranını ritimden alır; böyle olmasaydı hiç bir zaman bir sanat yapıtı niteliğini taşıyamazdı.

(*Naissance du Cinéma* 1925)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

paul rotha ●

belge filimciliğinin bazı ilkeleri

Sinemada her eğilim, çağının toplumsal ve siyasal özelliklerini yansıtır. Öte yandan, sizin görüşünüze göre, geçerlikteki ekonomik koşulların bir yansıması olabilir ya da olamaz. Belgecilik yöntemi, kendine özgü bir filini türü, öykülü filmin eğlence motiflerinden hem amaç, hem de biçim bakımından apayrı olan toplumsal duygu ve felsefî düşüncenin bir yorumu olarak, genellikle, toplumbilimsel, siyasal ve eğitimle ilgili koşullar sonucu varlık kazanmıştır.

Belgecilik geleneklerinin yukardaki değerlendirilmesiyle, biyografinin romandan ayrı oluşu gibi, belge filimlerinin de öykülü filim ve fotoğraf oyunundan ayrı, kendine özgü ve bağımsız bir sinema türü olduğunu göstermeğe çalıştık. Dahası, belge filimciliğinin koşullarına erişemeyen, günlük yaşamın basit bir kopyası olan betimsel (tasvirî) resimlerin (gezi resimleri, doğa filimleri ve haber filimleri gibi), gerçeğin yaratıcı olarak dramatize edilişinin ve belge filimciliğinin en önemli gereği olan toplumsal çözümlemelerin ortaya çıkarılması arasında oluşan başlıca özgüllüklerini (characteristics) tanımlamağa çalıştık.

Her halde, bence kesinlikle, amaçlı belgecilikte, propaganda, çağdaş yaşantının üzerinde derin izler bırakan inandırıcı bildiriler ve içermeler gerektirdiği için, şimdiye dek betimsel filimlerde denenmiş olandan geniş bir algı alanına gireriz.

(...) İnsan anlığının temel duygulanımlarının, birçok amaçlara uydurulmak üzere nasıl parçalandığını gözümüzün önüne getirebiliriz. Filim tekniğinin olanaklı kaldığı, dağınık gücün geniş alanı, daha kesin sonuçlara götürecek daha bütün bir çözümlemeyi gerçekleştirmek umuduyle, belgecilik yöntemini çağdaş düşüncenin her yönünü seçik kılmak ve düzene sokmak için baş vurulabilecek eşsiz bir araç olarak ileri sürer.

Çoğumuzun içinde yaşadığı çağdaş dünyada, hâlâ, insanın doğayla olan ilkel ilişiklerine öncelikle ilgi duyup duymadığımız su götürür. Bir rıhtım duvarı yapmak için denizi geri itmek ya da gücünü dizginlemek için bir ırmağın önüne bent yapmak, bilim ve mühendislik alanındaki yeteneklerin çağımızdaki büyük başarılarıdır. Toplumsal bir açıdan bunların önemi, gerçek ustalıktan daha çok, o ustalığın doğal çevrenin coğrafyası üzerindeki sonuç alıcı etkisine ve eninde sonunda da oradaki insanların ekonomik yaşayışına sağlayacağı faydaya dayanmaz mı? Şu bir gerçektir ki; doğaya yönelmiş belgeci, öncelikle insanın kendi amaçlarına uydurabilmek için doğal nesneleri egemenliği altına almasıyle ilgilidir. Herkesin onaylayacağı gibi, insanlar, üzerinde yüzdürmek üzere gemiler yapıncaya değin, deniz, ulaşım için bir engeldi. İnsan uçmayı öğreninceye dek, hava, rüzgâr gücü olmaktan başka, onun ekonomik yaşantısı için bir yarar sağlamıyordu. İnsan, madenlerin nasıl işleneceğini bulgulayana değin, yeryüzündeki madenlerin hiç bir değeri yoktu. Tıpkı bunun gibi, bugün, üretimin, toplumun gereksemelerini karşılamak yönünden gerektiğinden daha fazla olduğu genellikle kabul edilmiştir. Ama bilim ve makine denetimindeki endüstrinin başarısı, çağdaş ekonomik dizgenin ilişkilerinin etkisiyle, varoluş sevincinin eşit olmayan dağılımına yol açmıştır. Bugün temel sorunumuz, kişinin gereksemelerini üretimle denkleştirmek, en doyurucu ekonomik dizgeyi tartışmak, en ussal ve çağdaş düzeni içinde insanlığın toplumsal ilişkilerini göz önüne sermektir. Gösterdiği yiğitliklerle birlikte, insanın, denizin azgınlığına karşı savaş, insanın, insanlığını kanıtlamak için, doğaya aykırı acılar yaratması, insanın kar, buz ve hayvanlara karşı savaşı, daha önemli ve geniş sorunların dikkatimizi gerektirdiği bir dünyada ikinci derecede konulardır.

Duygulu yönetmenden, çağımızın özdekçi (materialist) sorunlarıyle uğraşmasını bekleyemeyeceğimiz kabul edilebilir, ama hiç olmazsa ondan, bu sorunların varlığını onaylamasını bekleyebiliriz. Kuşkusuz, bütün filim türlerinin en güçlüsü olarak, belge filimciliği yönteminin, şu bolluk yılının canlı toplumsal olaylarına *aldırmazlık etmemesi*, şimdiki üretim dizgesini yöneten ve dolayısıyle, toplumun kültürel, toplumsal ve estetik davranışlarını belirleyen ekonomik ilişkilerden kaçınmaması gerektiğine inanmağa hakkımız vardır.

(...) Benim inancıma göre, belgecinin en başta gelen görevi, halkı ve onun sorunlarını, işlerini ve bizmetlerini yine halkın gözleri önüne sermek için, kitleyi inandırma sanatındaki ustalığını gösterebileceği durumlar bulmaktır. Onun işi, halkın bir yarısını öbür yarısına tanıtmak, çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve daha anlayışlı bir toplumsal çözümleme getirmek, güçsüzlüklerini araştırmak, olaylarını bildirmek, deneylerini dramatize etmek ve toplumun egemen sınıfı arasında daha

geniş ve daha içten bir anlayış yaymaktır. Bence, o, birtakım sonuçlar aramaz, fakat, sonuçların çıkarılabileceği bir durumun bildirisini yapar. Onun dünyası, istediğini dile getirebilmesi için, ona şu olayı ya da bu yaşantıyı sunan, caddeler, evler, fabrikalar ve halkın işyerleridir. Ve belge filimciliği yöntemi, bugün iki yönlü bir yolda kullanılıyorsa, anlam içindeki anlamı dile getirmekte uygulanıyorsa, bu belgecinin değil, içinde yaşadığı çağın hatasıdır.

(...) Belgeci filim, her şeyden önce, çağının sorunlarını ve gerçeklerini yansıtmahdır. O geçmiş için yakınamaz, geleceği önceden kestirmek de tehlikelidir. Geçmişe, günümüze dek süregelmiş kalıtlarından yararlanmak üzere yaklaşılabilir, ama bu, ancak çağdaş bir savı kanıtlamak için yapılabilir ve yapılıyor da. Belgeci filim, hiç bir anlamda tarihsel bir diriltme değildir ve ona bu anlamı yükleme çabasımn yazgısı, başarısızlıktır. Belgeci filim, daha çok, insan çağrışımları çevçevesi içinde ortaya çıkmış, çağdaş gerçek ve olaydır.

(*Documentary Film*)

Çeviren: Arsal SOLEY

john grierson ● belge filim üstüne

BELGE FİLİMİN BAŞ İLKELERİ

Belge filim (documentary) gelişigüzel bir addır, ama yerleşmiş bir kez, dokunmayahm. Bu terimi ilk olarak Fransızlar yalnız gezi filmi karşılığı kullanmışlardı. Vieux Colombier'nin titrek danslı (ya da bölük pörçük), dışarılı özentilerini hoş göstermek için kulağa pek gösterişli gelen bir özürdür bu ad. Derken belge filim kendi başına bir yol tuttu. Titrek danslı, kökü dışarda özentilerden uzaklaşarak, *Moana*, *Earth*, *Turksib* gibi dramatik filimleri kapsadı. Zamanla hem biçimi hem de amacı bakımından *Moana*'dan, *Moana*'nın *Voyage au Congo*'dan ayrıldığı ölçüde ayrılan bambaşka türleri de kapsadı.

Şimdiye dek bütün filimleri, belli bir dizi içindeki, doğal gereçlerden yapılma şeyler olarak gördük. Doğal gereçlerin kullanılışı çok önemli bir ayrım sayıldı. Alıcının, toplayıcı ışıldak üzerine her yönelişi (çektiği, ister

haber filmi olsun, ister bölük pörçük filimler, dramatik filimler, eğitim filimleri ya da bilimsel filimler, *Changs* ya da *Rangos* olsun) belge filim demekti. Eleştiride bunca türün ele gelir yanı yoktur, bir yol bulmamız gerekir bu bakımdan. Bunların hepsi de başka başka gözlem niteliklerini, gözlemde başka başka amaçları, ayrıca gereçleri düzenleme döneminde de bambaşka güçlerle tutkuları yansıtır. Bundan dolayı alt basamaklarda yer alan türler üstüne söyleyeceğim birkaç kısa sözden sonra, belge filim adını özellikle yüksek türler için kullanmayı öneriyorum.

Barış zamanının haber filmi, baştan sona önemsiz bir törenin hızlı şıpşaklarından başka bir şey değildir. Ustalığı, filim alıcısına sert sert bakan bir politikacının gevezeliklerini, oldukça bıkkın elli milyon kulağa bir iki gün içinde iletebilmesidir. Magazin türleri ise (haftalık) *Tit-Bits* yollu kendilerine özgü bir gözlem biçimi tutturmuşlardır. Gösterdikleri ustalık, bütünüyle gazetecilik ustalığıdır. Yenilikleri roman gibi anlatırlar. Haber filimlerindeki gibi geniş, hızlı kitlelere dikili paracanlı gözleriyle (başka gözleri de yoktur hemen hemen) bir yandan somut gereçlerin ele alınmasından kaçınır, öte yandan da her hangi bir gereci somut olarak ele almaktan kaçarlar. Bu sınırlar içinde vardıkları sonuçlar çoğunlukla göz kamaştırıcıdır. Ama onunun birden birbiriyle yarışması, ortalama bir insana bıkkınlık verir. Önemsizi şişirme ya da herkese hoş gelecek şeyleri yakalama konusundaki girişimleri öylesine bütünüyle uzaklara sıçrar ki, gerekli olan önemli bir şeyi allak bullak eder. Belki de beğenidir bu; belki de sağduyudur. Hangisi olduğunu görmek için, sizi elli dakikada dünyanın çevresini dolaşmaya çağıran küçücük sinema salonlarından birini seçiniz. Bu büyük buluşlar çağında her şeyi görmek, bunca kısa bir süreyi gerektiriyor ancak.

Özel "ilgiler" her hafta hızla gelişmektedir, ama neden geliştiğini de Tanrı bilir. Filim pazarı (özellikle İngiliz filim pazarı) bunlara dayanmaktadır. İki filimlik gösteriler kuralından dolayı, *ne* kısa, *ne* Disney, *ne* magazin filmine yer kalmakta, ne de kısa filme verecek para artmaktadır. Neyse ki, filim kiralayıcıların kimisi, kısa filimleri gösteri arasına serpiştirmektedir. Böylece, sinemanın bu önemli aydınlatma dalı, çayın kilosunun fiyatına göre değişen bir armağan olmak eğilimindedir; bakkal kafasının bütün oyunları gibi, fazla pahalıya oturacak nitelikte de değildir. Gelişen özelliklere şaşmamın nedeni bu işte. Bununla birlikte, *Turbulent Timber* gibi UFA filimlerinde, Metro Goldwyn Mayer'in spor filimlerinde, Bruce Woolfe'un *Secrets of Nature* dizisinden kısa filimlerinde, Fitzpatrick gezi filimlerinden göze çarpan üstün anlatım ustalığını düşünün bir. Hepsi birden, çoğunluğa ders vermeyi, düşlerden bile geçmeyen, büyülü fenerler günlerinde bile görülmeyen bir düzeye yükseltmişlerdir. Bu konudaki gelişmemiz pek azdır.

Bu filimler, çoğunluğa ders veren filimler diye anılamaz, ama ne kılığa girerlerse girsinler, bu nitelikten de kurtulamazlar. Dramatize etmezler, bir

öyküyü bile dramatize etmezler: Betimlerler, gösterirler, ama her hangi estetik bir anlamda pek seyrek olarak bir şeyler korlar ortaya. Sınırları burda biter, daha bütün anlamdaki bir belge filimcilik sanatına katkıda bulunacakları da su götürür. Nasıl bulunabilirler ki hem? Sessiz biçimleri açıklamalara elverişlidir ancak, çekimleri gelişigüzel şakaları, sonuçları göstermek üzere düzenlenmiştir. Yakınılacak bir nokta değil bu, çünkü çoğunluğa ders veren filim, eğlence, eğitim, propaganda bakımından bir değer taşımalıdır. Ama bu türler arasındaki sınırları da kurması gerekir.

Bu, gerçekten de belirlenmesi önemli bir sınırdır; çünkü gazeteciler, magazinciler, öğreticiler (güldürücü, ilginç, coşturucu ya da yalnız sözle etkileyici) ötesinde, insan belge filimciliğin alanında bulur kendini, belge filmin bir sanat değerine ulaşabileceği tek dünyadır bu. Burada doğal gereçlerin yalın (ya da düşsel) betimlerinden, bu gereçlerin düzenlenişlerine, yeniden düzenlenişlerine, yaratıcı biçimlenişlerine geçeriz.

Baş ilkeler: Sinemanın, çevrede dolaşma, yaşamın kendisini gözleme, yaşamdan seçme yetisi, yeni, canlı bir sanat biçiminde değer kazanabilir. Stüdyo filimleri çoğunlukla, perdeyi gerçek dünya üzerine açmak olanağını görmezden gelirler. Yapay bir arka plan önünde, uydurma öyküler çekerler. Belge filim ise, yaşayan sahneyi, yaşayan öyküyü çeker. Özgün (ya da yerli) oyuncunun, özgün (ya da yerli) sahnenin, çağdaş dünyamn perdedeki yorumuna daha iyi kılavuzluk edebileceğine inanıyoruz biz. Bunlar, daha büyük bir gereçler yığını sağlar sinemaya. Milyonlarca görüntüye egemen olacak bir güç sağlar. Gerçek dünyanın, stüdyo kafasının kavrayabileceğinden, stüdyo mekanikçisinin yaratabileceğinden daha karmaşık, daha şaşırtıcı olaylarını yorumlama yetisini sağlar. Ham gereçler arasından alınma böyle gereçler, öyküler, uydurma konulardan daha incelikli (felsefî anlamda daha gerçek) olabilir. Kendiliğinden eylemin perdede özel bir değeri vardır. Sinemanın, geleneğin yoğurduğu ya da zamanla aşınmış akışı yenilemekte olağanüstü bir yetisi vardır. Oynak dörtgeni, eylemi özellikle açar; uzay ile zaman içinde en yüksek görünüşü kazandırır ona. Buna belge filmin, stüdyonun üstünkörü işleyişiyle, zambak elli büyük başkent oyuncularının yorumlarıyle varılamayacak bir bilgi içtenliğini gerçekleştirebileceğini de ekleyin.

İnançlarımı belirten bu küçük ilkeler yazısında, stüdyoların da kendi yollarınca dünyayı şaşırtacak değerde sanat yapıtları ortaya koyabileceklerini yadsıyor değilim. Stüdyoların, tiyatro biçiminde ya da peri masalı biçiminde, gerçekten üstün bir gelişme sağlamasını önleyecek hiç bir neden yoktur (Woolworth mağazalarını yöneten kimselerin amaçlarından başka). Benim belge filim için ayrıca ileri sürdüğüm şey, yaşayan gereci seçmesiyle ilgilidir ancak, yaratıcı başarılar sağlaması için *de* bir olanak vardır. Belge filim gereci seçiminin, düz öykü yerine şiir seçimi gibi apayrı bir şey olduğunu da söylemek istiyorum aynı zamanda. Belge filim, değişik gereçle çalı-

şırken, o gereci stüdyonunkilerden apayrı estetik işlemlerle ele alır ya da almalıdır. Bu ayrımı, genç yönetmenin hem belge filmi hem de stüdyoyu bir arada yürütemeyeceğini söyleyecek ölçüde ileri götürüyorum.

Daha önce Flaherty'den söz ederken, büyük bir yorumcunun stüdyodan nasıl ayrıldığını göstermiştim: Eskimoların, sonra Samoanların, daha sonra da Aran Adaları yerlilerinin gerçek öyküsünü nasıl yakaladığını; belge filim yönetmeni kişiliğinin onu Hollywood'un stüdyo amaçlarından nasıl uzaklaştırdığını hep belirtmiştim. Anlattıklarımın ana noktası şuydu: Holywood, bam gereç üstüne basmakalıp bir dramatik biçim oturtmak istiyordu. Kendi doğal çevresi için de geçen canlı drama büyük haksızlık ederek, Samoanlarını köpek balıklarıyle, yüzen güzellerle, alışılmış bir lastik damga biçimine sokmasını istedi Flaherty'nin. *Moana*'da başaramadı bunu; *White Shadows of the South Seas*'de (Van Dyke aracılığıyle), *Tabu*'da da (Murnau aracılığıyle) başardı. Son örneklerde, iki uç arasında kalan Flaherty'nin harcanması pahasına oldu bu iş.

Flaherty ile, öykünün, geçtiği çevre içinden alınması, o çevrenin (kendi görüşünce) gerçek öyküsü olması, kesin bir ilke durumuna geldi. Dolayısıyle, Flaherty'nin dramı, gecelerle gündüzlerin, yılın mevsimlerinin, konu aldığı insanların geçimlerini toplum yaşamlarını sürdürmelerini sağlayan ya da oymaklarının onurunu kurtaran belli başlı kavgalarının dramıdır.

Ana konunun böyle bir yorumu, Flaherty'nin kendine özgü konular kuramını yansıtır tabiî. Ondan sonra gelen bir belge filimci eski çağlar yalınlığını dünyanın kıyısına köşesine değin aramak kovalamak zorunda değildir artık. Gerçekten de, bir an için karşıt görüşü yansıtırsam, Flaherty'nin yapıtındaki Yeni Rousseauculuk o kendine özgü benliğiyle birlikte ölüp gitmektedir. Doğala yönelme kuramı bir yana, daha yeteneksiz ellerde, bayağı bir duyguculuğa düşen bir kaçışı, ışıksız, durgun bir gözü yansıtır bu tutum. Lawrence'ca bir şiirin canlılığıyle çekilmiş olsa bile, çağdaş dünyamn apansız gereçleri için yeterli bir biçim gerçekleştirmekte her zaman başarısızlığa düşecektir. Çünkü dünyanın bittiği yere göz dikenler yalnız deliler değildir. Kimileyin de ozanlardır: Campbell'in *Beyond Life*'da başarıyla gösterdiği gibi, ara sıra da büyük ozanlardır. Gene de, böyle bir ozan, Platon'dan Troçki'ye değin her klasik toplum kuramının dışında bırakılacak ozanın ta kendisidir. Kendi çağından başka her çağı, kendi yaşamından başka her yaşamı sevdiği için, yaratıcı işten toplumu ilgilendirdiği ölçüde kaçınır. Şimdi, göbeğinde bulunduğumuz karmaşayı düzene kavuşturma işinde, gücünü kullanamaz.

Kuram ile uygulama sorunları bir yana, Flaherty, belge filmin ana ilkelerine herkesten daha iyi bir örnektir. Belge filim, gerecini olduğu yerde yakalamalı, bu gereci düzene sokmak için, onunla içli dışlı olmalıdır. Flaherty bununla bir iki yıl uğraşıyor belki. Öyküsü "kendi kendine" söyleniverin-

çeye değin, kişileriyle birlikte yaşıyor. Betimleme ile dramı ayırt edişinde, öyküsü bir an olsun kafasından çıkmaz. Onun seçtiklerinden başka dram biçimleri, daha kesin söylersek, başka filim biçimleri de vardır bence; ama bir konunun yalnız yüzey değerlerini yakalayan yöntemle, o konunun daha derinlerdeki gerçeğini açımlayan yöntem arasında ilk bir ayrım yapmak önemlidir. Doğal yaşamın resmini çekersiniz, ama aynı zamanda, ayrıntıları kaynaştırmakla, bir yorumunu yaratırsınız onun.

Bu son yaratıcı amaç benimsenince, uygulanabilecek birkaç yöntem vardır. Flaherty gibi bireyden çevreye geçip, sonuç olarak kahramanlık onurlarına varan ya da varmayan çevreye yönelebilirsiniz. Bireysel yaşamın artık, gerçeğin karşıt kesimlerini açıklayamayacağını düşünebilirsiniz. Karmaşık, kişilik dışı güçler etkisindeki bir dünyada bireyin karın ağrısının hiç bir sonuca götürmeyeceğine inanabilir, kendi kendine yetecek bir dramatik figür olarak bireyin modası geçmiş olduğu düşüncesine varabilirsiniz. Flaherty, çetin bir doğal bölgede yiyecek elde etmek için savaşmanın şeytancasına soylu bir davranış olduğunu söylediğinde, haklı olarak, bolluk ortasında yiyecek için çırpınan insanlar sorununun sizi daha çok ilgilendirdiğini ileri sürebilirsiniz. Nanook'un mızrağının, yukarı kalkarken güçlü, aşağı inerken de yiğitçe olduğu gerçeğine dikkatinizi çektiğinde, haklı olarak, ne denli yiğitçe savrulursa savrulsun hiç bir mızrağın, uluslararası ekonominin azgın ayıbalığının üstesinden gelemeyeceğini söyleyebilirsiniz. Gerçekte, bireycilikte şimdi içinde bulunduğumuz kargaşanın baş sorumlusu bir gelenek bulunduğu duygusuyle, saygın kahramanların öykülerini de (Flaherty), aşağılık öykülerin kahramanlarını da (stüdyo) toptan yadsıyabilirsiniz. Bu durumda, bireyi toplumsal güçlerin yuvarlanışı içine bırakarak, temelinde elbirlikçi bir sürü olan toplumun bu doğasını açıklayacak, karşıt gerçekleri yansıtacak dramdan yana olduğunuzu duyarsınız. Başka deyimle, öykü biçiminden vaz geçmek, şiirin, resmin, düzyazının çağdaş yorumcusu gibi, çağın kafasıyle ruhunu çok doyuracak bir konu ile yorum bulmak eğilimi belirir sizde.

(Forsyth Hardy: *Grierson on Documentary*)

Çeviren: Akşit GÖKTÜRK

tinin eti ve kanı

●

élie faure

"Ancak toprağın derinliklerinden bir çırpıda yükseliveren sütunların kavşak noktasına kurar kubbesini tin." Élie Faure için tin ile özlek birbirine karşıt şeyler değil. Ona göre, görünen evrenin en karanlık gizlerini bize açıklayabilecek güçte olan sinema, "tinlerimizin eşiğini aşmak için almayı başardığı yollara sırt çevirmek zorunluğunda değildir hiç de: Yol aynı yoldur."

Sinemadan alınmış cansız denen bir nesneyi, örneğin uzak tepedeki bir ormanı, çevrendeki denizi ya da bir kentin engin görünüşünü perdeye yansıtınız. Göreceksiniz ki, o anda yüce bir tinde nasıl kurallar ve dogmalar uçup giderse, evrenin cansızlığı da öyle yitip gidecektir: Meltemin geçişi, damlacıkların o usulcacık kayışı, sıcak havanın, bulutların, tozların, dumanların o gözle görülmez devinimi, görünümün bütünlüğüne içten içe konuşan bir canlılık verir; bu ise, kesintisiz iç kıpırtılarımızda sanki Tanrı katına varmışmışız gibi bir avuntu, bir izlenim uyandırır. Bu kez, görünen alan, eskiden tinin görünmeyen alanında olduğu gibi, sonsuzlukla büyür de büyür. Eskinin o kıpırtı bilmez sonsuzluğu ürpermeğe başlar. Sinemanın özdeksel çarklarının sahip olduğu sayısız düzenlemeler –bindirme gibi, örneğin– yapma olanak ve özgürlüğü yanında, alıcı açılarının sonsuzca çeşitliliği, önümüzde açılan bu yeni evreni simgeleyebilir bize. Okyanus gürüldeyip kalabalıklar üzerine boşanır ya da bir çölü döğüp döğüp çatlar. Çarkların, kolların, pistonların o eşsiz devinimi, bir oyuncu kızın kösnül ritimlerine kendi ritimlerini kolaycacık uydurur, hem öylesine uydurur ki, kızın dolgun kalçalarının, o sütun gibi kol ve bacaklarının kıvırmaları arasında, bir lövyenin parıltısı ya da kaçamak cılız bir ışığı görülür gibi olur, oyundaki o baş döndürücü dönmelerin titrek ve mavimtrak aylası, madenden devlerin ya da elektrikli perilerin düzenli aralıklarla şimşek gibi parlayıp ışıması kendini gösterip sezdirir. Bir yanda kadırgalar, yelkenliler, büyük yolcu gemileri, öbür yanda trenler, bebek arabaları, atlar, develer; bunların hepsi yanyana, bir arada. Balta girmemiş ormanlardaki kaplanlar, boalar, filler arasında bakarsınız ki hayaletler dolaşıyor. Sinema, imgeler ve tinler düzeninde en gerçek dışı yaratmalara, gerçeğin sürekli bir desteğini sağlar.

(...) Sinema zekânın kapılarını çoktan aşıp geçmişse de, tinlerimizin eşiğine ancak şöyle bir varabilmiştir. Canlandırdığı bu yeni evren yansıyıp bizi de kendi içimize çeviredursun, yaratacağı sessiz senfonileri tasarlamaktan caymamam için –kafa tembelliğinden ya da korkaklıktan deyin siz isterseniz– azıcık düşünmem yeter; öyle sessiz senfoniler ki bunlar, gümbürtüsü, içimiz-

deki sevinç ve acıları depreştirir, onları sonsuzluk ve ölümsüzlüğün en uzak perspektiflerine dek genişletip derinleştirir.

Tüm ormanlar ve tüm denizlere, tüm göller ve tüm kentlere, büyük derinliklerin tüm o korkunç hayvanları ile tüm kişi oğullarına, aralarındaki ilişkileri, sinemanın elverdiği sayısız uyumlara göre, kurup düzenlemek için o büyüleyici perdede verdiğimiz randevu, daha ilk adımda yapmamıza izin verilmiş fetihlerdendir ancak. Gök cisimlerini, gözle görülmez molekülleri, bir çağrımızla, karanlığa gömülmüş büyük bir salonunun merakla ritmik devinimlerini izlediği küçük ışık dikdörtgeni üzerinde dansetmeğe zorlayabildiğimiz anda bile doymuş, yetinmiş olmayacağız biz. Tinsel evrenimizin iç devinimini ışığa çıkarmak gerekecektir; bütün gizli geçişleri, varlık özümüzü, sinemanın acunun cansızlığından durmadan kurtardığı o akıp gidişlerin arkasına attığı bir çeşit kamutanırısal bir yaşamdır bu. Yeni esrimelerin koşuludur bu; tüm tanrıların ölümü, böyle bir şeyin umut edilmesini bile ortadan kaldırmış gidiydi. Eğer gerçek anlamında almak istiyorsak, sinema, sönmek üzere olan ateşi körüklenmek isteyen dinsel bir duyguyu, içimizde yeniden tutuşturup doruk noktasına vardırmak zorunluğundadır. Evrenin sonsuz değişikliği, ilk kez olarak kişi oğluna, onun aslında bir bütün olduğunu ortaya koymak gibi özdeksel bir olanak veriyor. Evrensel bir insan birliği yolu, usanmak bilmez bir saygılılıkla çıkıyor karşımıza; bunun sonradan derinleştirilmesi ise, yalnız azıcık bir iyi niyet istiyor bizden. Ne olur şu tin denen şey yadsınmasın. Özdeğin karşısına sanki karşıtıymış gibi, hep tin çıkarılmasın. Ancak toprağın derinliklerinden o bir çırpıda yükseliveren sütunların kavşak noktasına kurar kubbesini tin. Unutmamalı ki, kutsal tinin eti ve kanı, ekmek ve şarapta yaşamaktadır.

(*Ombres Solides*, 1934)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

özgür ve özerk bir yaratma

• umberto barbaro

Tiyatronun içinde çırpınıp durduğu çelişme ve tutmazlıkları, sinema, doğası gereği, kolaylıkla kendi dışında bırakır. Yorum engellerinden bağışık olup bütün dönemlerinde özgür ve özerk kalan bir yaratmadır o; söz konusu dönemler ise, konunun bir sıra içinde bölüm bölüm işlenişleri olarak düşünülmelidir; bu işlenişler de, yapıtta bir bütünlük sağlamak amacıyle yapılan işbirliğiyle başarıya ulaştırılabilmiştir.

İçinde teknik olanakların en çok birleştiği ve kendisi ortak bir yaratmanın ürünü olan bir sanata hiç bir şeyin karşı olmadığını bildiğimize göre,

bundan sonra geriye, bu filim sanatına karşı yapılan itirazların en kaba ve en sonuncusunu ortadan kaldırmak kalıyor. Yapılan itirazda şu ileri sürülmektedir: Sinema birtakım mekanik yol ve olanaklar kullanmaktadır, bunlar ise hiç bir zaman bir sanat düzeyine erişemezler. Alıcı, ses alıcısı türünden aygıtlarla, basım ve yıkama gereçleri gibi filim yapımına yardımcı olan şeylerin makinalar olarak düşünülmesi gibi bir karışıklıktan doğuyor bütün bu itirazlar. Oysa tersine, makina değil araçlardır bunlar. Yani, kendi kendine işlerlik ve bir bağımsızlığa sahip olmak, dolayısıyle, onları çalıştıran insanlara kendilerini tutsak kılmak şöyle dursun, her zaman bu insanların yaratıcı istemlerinin buyruğundadırlar onlar.

Şurası gün gibi ortadadır ki, bir delme aygıtı, sacı eşit zamanlarda, hiç şaşmadan aynı aralık ve büyüklükteki deliklerle deler. Onu çalıştıran işçinin yapacağı şey, başlatıp durdurmak için kolu çevirmektir yalnız; işçinin müdahalesi deliklerin iyi ya da kötü oluşunda hiç bir rol oynamaz. Çalışmasına gözcülük eden insanın müdahalesine gerek kalmadan, eşit boydaki birçok pulu birbiri ardınca basan makina gibi tıpkı. Aynı makinada bir yerine yirmi kişi çalışsa, çıkarılacak iş aynı olacaktır kuşkusuz. Ama, her birinin elinde birer alıcı aygıt bulunan yirmi kişi, aynı sahneyi çekecek olsalar, kendi anlayışları ruh halleri, istemleri, amaçları ve anlatım güçlerine göre değişecek birbirinden ayrı sonuçlar elde edeceklerdir. Alıcı aygıt bir makina değildir demek, istersek yalnızca alıcı diyebiliriz biz ona; hem bu daha da doğru olur.

Filmin yapılmasında kullanılan bütün araçlar gibi, kişi oğlunun yaratıcı gücüne bağımlı bulunan alıcı da, her bakımdan, yontucunun elindeki yontma kalemi, ressamın elindeki fırça gibidir tıpkı.

(...) Sinemanın bir sanayi, bir sinaî sanat ve hatta bir sanat sanayiî olduğu yolundaki öbür yaygın karışıklığa gelince, filim yapımının mekanik bir şey olduğu yolundaki kaba düşünceden ileri gelmektedir bu da. Kişi oğullarının yalnız ve yalnız üretmek ve ürettiklerini aralarında değiştirmek için dünyaya gelmiş oldukları kanısındaki tuhaf bir soyutlama olan *homo oeconomicus*'a körükörüne inanmış ve sanatın ne mene şey olduğunu hiç bilmeyen birinin kafasından çıkan saçmalıklar, aptallıklardır ancak bunlar. Bu maddeci anlayışa göre, bir şeyin değeri, ondan sağlanabilen yarar ne ise odur, onun için her türlü düşünce ve sanat değerlerini tanımamak yoluna gider bu kuram. Böylece, filim de, bütün öteki şeylerin değerlendirildikleri ölçülere göre yani kendisinden sağlanan yararlara göre değerlendirilen bir sanayi ürünü olmaktadır.

Yapıtların değerlendirilmesinde en büyük karışıklıkları doğuran ölçü, yargıyı seyircilere bırakma ölçüsüdür. Halk çok kez, onu zevksiz ve en aşağılık şeylere doğuştan eğilimli bulan sinema yapımcılarının kafasındaki o soyut halktan çok üstündür ve üstün olduğunu da göstermiştir.

Sanayi ürünü, evet, sinema ilk bulunduğu yıllarda böyleydi; bugün sahip olduğu anlatım özerkliğine tam sahip bulunmadığı günlerde, bir sanayi ürünü idi; ve bir de, her şeyden önce bir görmelik olduğu o ilk yıllarda böyle idi. Bunun en büyük kanıtı da şu ki, sinemanın bütün bu ilk yıllarında, filimler, projektörlerin sürümü için gerekli öğeler olarak, bizzat projektör yapıcıları tarafından meydana getirilmişlerdir; bu bakımdan, bir sanayi ürünü bile değil, bir sanayi artığıdır demek onlar.

(*Soggetto e seneggiatura*, 1947)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

luigi chiarini ●
filim deyiş sanatı

Yeni aracın anlatım olanaklarını sınamağa yönelmiş deneylerin yapıldığı sıralarda filim dili üzerinde ortaya atılan ilk düşüncelerden başlayarak, özel hallerde elverişli, gerçek birtakım uygulamaların yapıldığı, daha sonra da sinemanın özel sorunlarının sanatın genel sorunları çevçevesi içerisine daha bilinçli olarak, eleştirel bir görüşle oturtulduğu güne dek gelmiş geçmiş filim deyiş kuramlarının, bütünlüğü içinde gözden geçirilmesi, özgün bir biçimin –Athena'nın zırhlı zırhlı, Zevs'in böğründen çıkıvermesi gibi değil, ama insan denli eski olan, mekanik bir buluştan bir sanat anlatım aracı yaratıp çıkaran, görselleştirici bir tinsel etkinliğin uğraşa uğraşa elde edilmiş, birçok güçlüklerden sonra ele geçirilmiş sonucu anlamına gelen– doğuşunu incelememiz olanağını verecektir. Lumière kardeşlerin, buluşlarına bu açıdan bakmamış olmaları önemlidir; ilk deyiş kuramlarını ise, sanatın dilini devrimci bir coşkuyla yenilemeğe yönelmiş en ilerici sanat çığırlarının kızgın havasında yaşayan bir öbek aydının (ressam, yazar) ortaya atmış olması pek anlamlı bir şey... Ticarî üretim alanında (sinema denen bu şaşılası türetime, gerçekten de, ilk sahip çıkanlar, panayır salaşlarına varana dek onu sömürenler, işin iktisat yönünü görenler olmuştur) yüzyılın daha onuncu ile yirminci yılı arasında sinema tarihinin sanatça önemli, temel birkaç yapıtı ortaya çıkmışsa da (Pastrone'nin *Cabiria*'sı, Martoglio'nun *Sperduti nel buio*'su, Griffith'in *The Birth of a Nation* ile *Intolerance*'ı, Şarlo'nun en güzel güldürülerinden birkaçı, v.b.) sinemaya eleştirel bir bilinç veren, her şeyden önce, sanat değerini kesinlikle ortaya koyanlar, o ilk kuramcılar olmuştur. Sonraları, öncü sinema hareketiyle, bunların etkinliğinin bir çıkmaza girip saplanmış olması, doğrusu ya, önemli değil; bu etkinlik, sinema dilinin meydana gelmesi bakımından, verimli bir görgü kazandırmıştır (René

Clair'i akla getirmek yeter!). Böylece, ilk deyiş kuramları, aşırılıklar da taşısalar, –bu kuramları ortaya atanlar arasında yukarıda sözünü ettiğimiz yönetmenlerin kişiliklerinin önemli katkılarını zaman zaman bilmemezlikten gelen ya da yadsıyanlar da bulunsa,– tarihsel bakımdan çok ilginçtirler. Gerçekten, bunları, içinde oluştukları iklimle (simgecilik, fütürizm, gerçeküstücülük, kübizm, dadaizm, dışavurumculuk) yeniden bir arada düşünür, gözden geçirirsek, gazetelerin ek sayfalarında çıkan romanlarla beslenen, bunları yiyip bitiren, ya da resim sanatının büyük ustalarını, kendi haline bakmadan, maymunca benzetlemeğe kalkan bir sinemanın yavan fotoğrafçılığına karşı bunların açtığı savaşın değerini daha iyi kavrayabiliriz.

Metinlerle yapıtların (bunları tanımak, berikileri kavramak için gereklidir) sanat hareketinin kaynaklarına, köklerine yönelecek çözümlenmesi, deyiş kuramlarının gelişmesinde ikinci dönemin anlaşılması için vaz geçilmez bir iş olacaktır. Bu dönem, dört filmin ortaya çıkmasına rastlar (Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı*, Pudovkin'in *Ana*'sı, Murnau'nun *Son Gülüş*'ü, Dupont'un *Variété*'si); bu filimler, sinema anlatımının ulaştığı genişliği, zenginliği ortaya koyar. Kendi aralarında biribirinden ne denli ayrı, değişik olurlarsa olsunlar, bu filimlerde, sinema aracının anlatım olanaklarını son kertesine dek sınayıp denemiş olan akımların, çığırların ortak etkisini bulabiliriz. İki Sovyet yönetmeninin yapıtlarında olduğu gibi, Griffith'in öğrettiklerinin göz önünde tutulduğu yerlerde bile, dışavurumculuk-sonrasına göre de, öncü sinemaya göre de, değişik bir olgunluk, bir ustalık göze çarpar. Biçimcilikten biçime, dışavurumculuktan, anlatımcılıktan anlatıma geçilmektedir; anlatımcılıktan anlatıma geçiş, özellikle Dupont'la Murnau'da görülen bir şeydir. O halde, örgensel, hâlâ diri kalan birtakım filim deyiş kuramlarını ortaya atan kuramcıların incelenmesi bizi, bir yandan, Fransız öncü sinemasıyle (ya da, Sadoul'un önerdiği üzere, ilk dönemi için Fransız izlenimciliği terimi kullanılabilir) Alman dışavurumculuğunu (bunu da yalnız sinema yönü –Wiene'nin *Dr. Caligeri'nin Muayenehanesi*'nin etkisi "Caligaricilik" diye yeni bir terimin ortaya atılmasına yol açtı– ile değil, tiyatro yönüyle de –yönetmenlerle oyuncuların çoğu tiyatrodan sinemaya geçmişti çünkü– ele alınması gerekir), bir yandan da, Griffith'in amlarda kalan örneğiyle birlikte, bu kuramcıların katılmış oldukları Sovyet devriminin özel havasını da göz önünde tutmağa götürecektir. Bu kuramcılarla (Pudovkin, Eisenstein, Balàzs) deyiş sanatı kuramlarının sınırları aşılmakta, sanatın daha genel sorunlarına gelinip dayanılmaktadır. Böyle bir işe girişmek isteyenler için, bunların söyledikleri –arada bir pek ampirik de olsa– kesinlikle aydınlatıcı bir özellik taşıyacaktır.

(...) Kısa, ama şimdiden pek zengin olan tarihinde, sinema, temsil olarak tiyatronun, resim sanatlarının, anlatımın etkisinde kalmıştır. Bu yoldan edinilen görgü, ulaşılmış olan sinema dili özerkliği içinde yoğuruldukça, bu etki olumlu; eleştirmenin en yaygın olanının bile, bir filmin eksiklerini, pü-

rüzlerini belirtmek için *tiyatro gibi*, *resim gibi*, *roman gibi* terimlerini kullandığı yerlerde de, olumsuz görülecektir. Sinema sanatının özgül niteliklerinin bilincine varmak için bu ilişkileri, zaman içinde ortaya çıkış biçimleriyle, eleştirel bir dikkat göstererek incelemek gerekir.

(...) Bunların önemini göstermek üzere burada bir iki nokta üzerinde durmak yetecektir. Tiyatronun söz, sinemanın da resim, görüntü olduğunu yinelemek, doğruluk payı taşıyan bir beylik lâftan öteye geçmeyecektir. Bu sözü, kesin saltık bir söz olarak düşünürsek söyleyecek başka bir şey kalmaz. Ama Ragghianti'nin birçok kez belirttiği gibi, şiir olarak tiyatro (bulunduğu kitabı açmakla yanına varabileceğimiz bitmiş, tamamlanmış şiirsel metin) ile temsil olarak tiyatro (bu anlamda tiyatro özerk bir sanat olgusudur, yönetmenin değişmesiyle –aynı metin bile kullanılmış olsa– her zaman yenilenir) arasındaki ayrım kabul edilecek olursa, o zaman farkına varılır ki, sinema ile ilişkiler çok daha karmaşıktır. Gerçekten de filim üzerinde en büyük etkiyi, oyunun metninden çok, çeşitli biçimleri içinde temsil, oynanan oyun, yapmıştır. Bu yüzdendir ki, sinemayı inceleyenler için de, bu çizgi üzerinde yürütülecek tarihsel araştırmaların değeri büyük olacaktır. Gerçekten, tiyatro temsili ile sinema arasındaki ortak nitelikler, oyuncuların rollerini oynamaları, dekor, ışıklar, hatta, yer ile zaman geçişleridir: Sinemada, salıneyi açıp kapamada hâlâ kullanılan, ***kararma*** (teknik terim olmuştur bu) denen kimyasal yöntem ya da fotoğrafçılık yöntemi, tiyatronun perdesinin karşılığıdır. Tiyatro temsilinin birtakım sorunları vardır ki (örneğin, Lessing'in "Hamburg Dramaturgisi"nde, Goethe'nin oyuncular için koyduğu kurallarda, hatta Hegel'in "Estetik"inde ele aldıkları sorunlar) başka biçimde de olsa, sinemada da karşımıza çıkar; sözü uzatmamak için, çağdaş tiyatro yönetmenlerinin (Reinhardt ile Stanislavski'nin) sinemayı o kadar etkilemiş olan kuralarıyle deneylerinden burada söz açmayacağız. Bu ilişkileri, ileride, çözümlerken tiyatro ile sinemanın ayrı tekniklerinden ne gibi ayrımların doğduğunu göreceğiz; çünkü, temsil olarak filim, kesin, başka bir şeyle karıştırılamayacak bir özerklilik göstermektedir. Bu dediğimiz o kadar doğrudur ki, tiyatro temsilinin en yakın tarihinde bu ilişkinin tersine döndüğü görülür; şimdi tiyatro üzerinde etkisini açıkça gösteren, sinemadır. Tiyatro, bozulmadan zenginleşebiliyorsa, bu etkiye kızmak, onu kötü görmek gereksizdir.

(...) Resim sanatıyle sinema arasındaki ilişkiler daha da özünlü, bu yüzden de, çoğu zaman, daha ince, anlaşmazlık yaratma tehlikesinden daha uzaktır. İlk zamanlarda, görüntü çevçevesine ünlü resimlerin istifiyle ışık düzenini, benzetleme yoluyle, sokmanın filmi daha yüce kılacağı sanısı gibi (Fransızların sözüm ona *Film d'art* denen dizisini anıyorum burada) birtakım safça görüşler, kuramcıların bir o kadar safça birtakım sözleri *(beyazperde sanatçısının her şeyden önce bir ressam olarak görülmesi)* ya da *Doktor Caligari*'nin dekorcusu Warme gibi birtakım ressamların yeni ortam üzerine aldatıcı aşırılıkta coşku göstererek söyledikleri (Warme'ye göre filim, can-

lanan bir resimdir) bir yana bırakılırsa, bu saflıklara aldırılınazsa, resmin sinemaya öğrettiklerinin çok önemli olduğu, kuşkuya yer bırakmaz. Sinema adamlarına "görmeği" öğreten, resimdir; izlenimciliğin etkisini çözümlemek, bunun farkına varılmasına yetecektir. Ancak, ışıkçılığın büyük ustalarının bundan daha az önemli olmayan etkisi de, ileri gelen birkaç yönetmenin kişiliğinin biçimlenmesinde (Dreyer'in, Pabst'ın, Visconti'nin adlarını saymakla yetineceğim) resim kültürünün taşıdığı önem de incelenmeli, ortaya çıkarılmalıdır. Bütün bunlar gene de bir yana, sinema tiyatro olmadığı gibi resim de değildir: Dilinin özü değişik olduğu için, resimle ortak özellikleri olan biçim, istif, ışık da değişik yasalara uymakta, filimde özel bir değer kazanmaktadır. Sinema yapıtının temelinde, devimli fotoğrafla kurgunun bulunması, sinemadaki resim özelliğinin tümüyle özgün, bağımsız bir ıra olmasına yol açmaktadır. Filim görüntüsünü, gerçekte, ne resim verir ne de iç devimiyle çerçeveleme verir; onu veren, kurgunun yarattığı sıradır: Bu görüntü görsel, sürelik bir düzünle gerçekleşir; bugün bu düzün, içine sesi de (konuşma ile musikiyi de) almıştır. Fotoğrafa özgü doğalcılığın aşılması olanağını veren de, her şeyden önce, kurgudur. Eisenstein'in *Aleksandr Nevski*'sinde, buzlar üzerindeki çarpışma (Prokofiyev'in ancak bir arada düşünülebilecek musikisiyle birlikte) herkesin aklındadır. Ayrıca, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin en ünlü yönetmeni Rossellini, en iyi filimlerinde (*Roma Açık Şehir* ile *Paisà*) hemen hemen "günün olayları" filimlerinin havasına yakın bir havayı en yüksek ölçüde elde etmek istediği için, elden geldiğince belgesel bir fotoğraf üslûbunu bile bile kullanmıştır. Bununla birlikte, görüntülerle seslerin seçilip düzenlenmesi olan kurgu yoluyle, yer yer şaşırtıcı sonuçlara ulaşarak, sanatın değiştirici, başka hale getirici özelliğine varabilmiştir. Öte yandan, birtakım filimlerde *güzel* çerçevelemenin, yani kendi içine kapalı, kendi içinde belirlenmiş istifin, yapıtı, aralarında ilişki bulunmayan aşırı yapmacıklı birtakım resimlere nasıl parçalayıp böldüğünü hepimiz görmüşüzdür, biliriz. Bizim burada verdiğimiz örnekler, filimle resim sanatı arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını belirtmek üzere ortaya konmuş, kısa, kestirme örnekler... Sinema dekorlarıyle mimarlık ilişkilerinden söz açmayacağım burada; çağdaş resim akımlarına bağlı olan bütün öncü sinemadan da... Bu filimlerin yönetmenleri, çoğu zaman, ressamlarla özdeşlik içindedir; bu yüzden, onların resimlerini anlamak için bu filimleri de bilmek, vaz geçilmez bir hal almaktadır.

Filmin en sık karşılaştırıldığı, benzetildiği sanat türü, anlatıdır. Bu benzetmenin, bu karşılaştırmanın kökeni eskiye dayanır. En büyük yönetmenlerden biri, filim tarihinde üstün bir yeri olanların muhakkak ki ilki, Griffith, daha yarım yüzyıl önce bu yoldaki düşüncelerini dile getirmişti. Griffith'in, o zamanın geçer akçesi fotoğraflı tiyatronun alışılagelmiş, kabul edilegelmiş kurallarından pek uzak olan atılganlıkları, Biograph yapımevinin yöneticilerini ürkütmüştü. Bu yöneticilere Griffith şöyle karşılık veriyordu: "Dickens

de öyle yazıyordu, benim kullandığım yöntemle... Ancak benim yaptığım, resimle bir öykü anlatmak; tek ayrım da bu..." O zamandan bu yana eleştirmenler, yönetmenler, yazarlar, gitgide genişleyen bir ilgiyle, filim ile roman arasındaki ilişkiyi çözümlediler; öyle ki bugün, bu özgül sorun üzerinde yazılıp yayımlanmış kitapların, yazıların sayısı pek kabarıktır. Griffith'in başarılı tanımı, ortaya atıldığı sırada (sessiz filim günleriydi onlar), tiyatro çerçevesi içerisinde düşünülüp tasarlanmış bir dramatik eylemin dural gösterisi karşısında görsel dilin oluşturulmasını haklı göstermek istemesi bakımından, pek kesin bir anlam taşıyordu. Sinema –Almanlar ona "Theater des kleines Mannes", sıradan adamın tiyatrosu, diyorlardı– halk tiyatrosu olarak görülüyordu; filmin sahneleri, edilgin olarak, alıcıyla çekiliyor, ara yazılarıyle de dinamik bir hale sokuluyordu. Griffith, tanımının ikinci terimini özellikle vurgulamış, öykünün görüntülerden doğması gerektiğini, görüntünün canlanmış bir "kitap resmi" olamayacağını belirtmişti. Filim sanatının, ilerlenmesi güç yoluydu bu. Ancak, hızla gelişmiş olan sinema sanayii, durmadan artan seyirci yığınlarının hoşuna gidecek filimleri ara vermeksizin piyasaya sürmek zorundaydı. Bu yüzden, milyonlarca seyirciyi ilgilendirebilecek öykü öğeleri taşıyan konular, deliler gibi aranıyordu. Bu yüzden, –özellikle, metinden filme geçişi daha kolay kılan filmin ortaya çıkmasından sonra,– romanlara gitgide daha geniş ölçüde baş vuruldu. Bu romanlar ünlü adlar taşıyordu, öyküsel nitelikleri sınanmıştı: Sözün kısası, sinema sanayiinin oburluğu, bu türün zengin kaynaklarını nerdeyse tüketecekti. Birkaç yıl içerisinde gerek klasik yapıtlar, gerek piyasa romanları perdeye birkaç kez aktarıldı. Bu arada, filim ile roman arasında bir çeşit yöneşme ortaya çıkıyor, yerleşiyordu; daha ileri görüşlü yapımcılarla daha duygun yönetmenler, daha güncül konularla uğraşan çağdaş anlatıya, ya da, güncülleştirme niyetiyle geçmiş yılların anlatısına yönelmeğe başlamışlardı. Bu hareket, ayrıca, şu sonucu da verdi: Yazarlar gitgide artan sayıda, gitgide büyüyen bir sorum duygusuyle, titizlikle, sinemaya yanaştılar, konu ile senaryo işlerinde filimlerin gerçekleştirilmesine katıldılar (bir ara, Almanya'da ünlü romancılar bir dernek kurdular; amaçları, kendi yapıtlarının sinemaya uygulanması yoluyle filmin sanat düzeyini yükseltmekti). Ancak, bütün bu söylediklerimizi, romanla filim arasında doğaldan varolan, kendiliğinden ortaya çıkmış karşılıklı etkilerle telkinlerin dışında tutmak gerek...

(...) Filim ile roman arasındaki karşılıklı etkilenme bir yana (sinemanın alıcı makineyi, bir kişi haline getirerek, insanlaştırma yönsemesi ile romanın –örneğin, Robbe-Grillet çığırının– kişiyi, bir ahcı makine haline getirerek, nesneleştirme yönsemesini düşünün), filim ile romanın yakınlıklarıyle ayrılıklarını çözümlemek, romanı filim haline sokmamn olanaklılığı ya da olanaksızlığı sorununu korkusuzca karşılamak, karmaşık, üstelik birtakım bakımlardan hâlâ çözülememiş sorunları ele almak demektir. Vereceğimiz yargılar için, bugünün sinemasında özellikle önem taşıyan temel sorunlardır bun-

lar. Bir tek örnek vermek üzere, filimin anlatı yapısını düşünün diyeceğim. Bir yandan, *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco ile Kardeşleri)de Visconti'nin durumunda görüldüğü gibi, dramatik derişme ile ruhbilimsel (tip gösteren kişi) hatta felsefece (toplum ile ahlâk bakımından ortaya atılan düşünceler) içermelerin verilmesine çalışıldığı ölçüde (o kadar anlaşmazlıklar yaratmış olan gerçekçilik üzerine yapılmış tartışmaların hızlanması da iyi olmuştur) on dokuzuncu yüzyıl romanının klasik yapısına baş vurma yönsemesi var; öte yanda ise, romanın kabul edilegelmiş bütün kurallarından ya da telkinlerinden sıyrılmak isteği ile, çevremizi saran gerçekliğin uyarınalarıyle esinlerini, bu çağdaş anlatım aracıyle, özgün bir biçimde ortaya koymak üzere filmin resim ırasından doğacak, özgün, açık bir anlatı yapısına (gerek Griffith'in, gerek sinema tarihinin en güçlü kişilerinden birkaçının öğrettiklerine uyarak) ulaşabilmek için çaba gösterenler var. Bu son söylediklerimize örnek olarak *La dolce vita*'nın Fellini'sini, *L'avventura*'nın Antonioni'sini, *Yabanıl Göz*'ün iki genç yaratıcısını, *nouvelle vague*'ın (yeni dalga'nın) birkaç Fransız yönetmenini göstereceğiz.

(*Bianco e Nero*, 2-3, Roma, 1961)

Çeviren: Bilge KARASU

bütün teknik çabalar
• roger leenhardt

Yirmi yıldan beri gösterilen bütün teknik çabalar daha seçik, daha değişmez ve daha yoğun bir gösterime yönelik olmuştur hep. Ne denirse densin, günümüzde de siyah-beyaz filimler yapılmaktadır, yapılmaktadır ama bu, estetik bir gereksemeye bağlı olmaktan daha çok salt bütçe zorunluklarıyle ilgili bir konudur. Belge filimler dışında, anlatımında hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış bir devinim kullanılan başka bir tek yeni filim adı söyleyebilmek hayli güçtür. Müzik üzerinde durmayacağım. Biliyorsunuz şimdilerde müziksiz büyük filimler yapılıyor, besteciler de gittikçe daha az ve genellikle haklı sayılabilecek yerlerde işe karışmak istiyorlar ancak. (...)

Filimde hile konusuna gelince, kararma ya da zincirleme çekim (bunlara elden geldiğince yer verilmemeye çalışılıyor), silinme, görüntü kayması gibi şeyler yine kullanılıyorsa da, filmin bütün bu sözde noktalamaları, uygulamada hemen hemen bütünüyle ortadan kalkmıştır. "Sinema anlatımının temel biçimi" olan görüntü bindirmesi ise, beğeni sahibi her seyirciye derin bir tedirginlik vermektedir bugün.

Kurgu bile, sinema anlatımında ikinci sırada gelen bir öğe olmuştur artık. Sıralamaca çekimini, açının ve karşı açı yoluyle yapılan kurgunun yerini on yıldır, açı derinliği kullanan ve uzun süreli tek bir çekimde toplu bir görüntü veren derinliğine yönetim anlayışı almaya başlamıştır; perdede yansıtılan bu toplu görüntüde, alıcı aygıtın yapacağı seçme işini –eskiden böyle düşünülürdü– seyircinin kendisi yapmaktadır. Ama, her iki yolun da temelde bir değişikliğe kaçmadan, bir arada kullanılması günümüzde bile görülmektedir. Beş yıl önce, Hitchcock, tek çekimli *La Corde* (İp) filmiyle çok güç bir işi gerçekleştirdi. Eğer bir filim, havası ve tonu ile belleğimizde bir yer tutup kalabiliyorsa, bu filim klasik bir kesimle de gerçekleştirilmiş olsa, niteliğinde bir değişiklik olmazdı yine de. Bu da, sinema konusunda yazılmış bütün betiklerin her zaman başında anılan ünlü Kuleşov denemesindeki (tabut, küçük kız, ya da çorba tası karşısında ayrı ayrı anlatımlar alan Mosjoukine'in yüzü gibi) ilginçliği çok azaltıyor gibi geliyor bana.

Alıcı açılarına gelince, yönetmen bunları özenle göz önünde bulundurmaya devam ediyor elbette; ama bir iki etki dışında, yalnız mesleğe yeni girmişlerin ya da treni kaçırmışların kullandığı her türlü görüntü verme yoluna sırt çeviriyor o.

Doğrusunu söylemek gerekirse, yönetmenler, oyuncularındaki o aslında çoktan köhnemiş görüşlerin sürüp gitmesinden pek sorumludurlar; sanatçıların tanıklıklarına pek güvenmemek gerekir çünkü. Davranışları ile değil de sözleriyle, sinemanın gelişmesi konusunda kendilerini aldatıp durmuşlardır bunlar. Sesli filim ortaya çıktığında, bir yandan sesli alıcıyı denemek yarışına girerlerken, öte yandan, görüntü sanatının sona ereceği savında bulunmuşlardır hep bir ağızdan. Renkli filim bulununca, herkes bunu, tıpkı bir ressamın yaptığı gibi, sadeleştirilmiş bir bezek olarak kullanacağını söyledi. Oysa renk, yeterince bir gerçeğe yakınlık kazanır kazanmaz, bunlar arasında kapışılırcasına yayıldı.

Dört yıl önce Paris'te sinemaskopun ilk gösterilişinden sonra, *Figaro* gazetesi, birkaç Fransız yönetmenine bu yeni yolun sanat bakımından geleceğinin ne olacağı konusundaki düşüncelerini sordu. Becker'den René Clair'e değin büyük bir çoğunluk, plastik kompozisyonu güçleştirdiği için, bu geniş perdenin sakıncalı olduğunu söyledi. Bu kaçınılmaz evrim içindeki kaçınılmaz bir gelişme olarak geniş filmin kendisini perdeninki gibi her zaman daha gerçekçi bir görüntü yansıtmaya doğru zorlayacağını düşünen yalnız Alexandre Astruc ile ben vardık sanırım. Sinemaskopa karşı olarak çıkarılan belli başlı kanıtlardan biri şu oldu: Sinemaskop, pek kutsal tutulan o omuz çekimini ortadan kaldıracaktır. Yalnız, şurası unutuluyordu nedense: Omuz çekimi, sinema anlatımının belli başlı biçimlerinden biri olarak, özel açılar, hızlı kurgu ya da bindirme gibi son kerte sınırlı, güçlü ama yetersiz olduğu için, kesinlikle bırakılmış bütün bir üslûp gibi zaten ortadan kalkmıştı.

"Yüzün omuz çekimi ile çözümlenmesi, sinema yönetmeni için, bir kişiyi ruhsal bakımdan didikleme, alıcının saptadığı görüntü ile onun ta iç derinliklerine varma yoludur" dendi ve hâlâ da böyle denmektedir. Yanlış, baştan aşağı yanlış. Kuşku yok ki, oyuncunun anlatımı, dış davranışı, romancının kişi üzerindeki yorumuna benzer; ama bugünkü gibi boy çekimi ile perdede normal olarak görüldüğünde tabiî. Yüzün omuz çekimi, ruhsal ve karmaşık değil, tersine lirik ve basittir. Omuz çekimi ile filme alınan her kadın yüzü, –eğer yüz makyajsız ve deri pürtüğü bin defa büyütülmüşse– *Jeanne d'Arc*'taki Falconetti'ye benzer; fondöten üzerinde gün ışığı ile çekilmişse Greta Garbo'ya benzer. Yontucular, mermer bir yüzde sonsuz gerçeği dile getirmekten hiç ama hiç usanmazlarken, filim yönetmenleri, aynı yüzü boş filim üzerinde anlatmaktan ve arı sinema denen şeyi yapmaktan bıkkınlık getirmişlerdir. Tüm klasik üslûp kuralları için bu böyledir çünkü. Örneğin, bir dans sahnesinin her türlü hızlı kurgusu, dans eylemini usa durgunluk verircesine verebilir; buna karşılık, bir İspanyol, bir Rus, bir İskoç dansını ise olduğu gibi aktarır ancak. Bu da yeniliğe kolay kolay olanak vermez. Kısacası, perde sanatının gelişmesini sağlayan, özel deyimi ile sinema anlatımı denen anlatımın sınırları ile buna özgü alanın darlığıdır.

Biraz önce, ikinci görüşe dokunmuş olduk; her türlü yaratma ve yapıtta olduğu gibi, sinemayı da, sanatta, biçimden kurtarabildiğimiz oranda, kapsam ve öz yönünden inceleme olanağını bulabiliriz.

1946 da, Sartre'ın isteği ile *Temps Modernes* dergisinin ilk sayısında, estetik ve biçim sorunlarını hesaba katmaksızın, sinemanın kişi ve evren konusundaki bilgilerimize getirdiği yenilik ve bulunduğu katkının bir bilançosunu çıkarmayı denediğimi anımsıyorum. Sinemanın el atmış olduğu alanların listesi pek uzamıyordu burada. Belli başlıları arasında, çöl, dağ, kar, deniz gibi büyük, sade doğa görünümleri yer alıyordu bunların. (Ama arayın bakalım, örneğin Aix-en-Provence kırlarına özgü o incelik ve kişiliği dile getirilmiş bulacak mısınız perdede?) Daha sonra, büyük kent, makine, kalabalık, çocuk, hayvan, kaba kuvvet, ürkü, yüce sevi gibi büyük, sade duygular, kısacası lirizm ve destan konuları yer aldı; oysa ruhbilime ya da acunun o ince ayrımlara gidilmiş fizikötesi görünümüne bulunduğu katkı, edebiyat ya da tiyatronunkinin yanında pek düşük kalıyordu. Peki artık, yine böyle konuşmayayım bugün. Düşünce ve dünya görüşü bakımından sinemanın derin bir gelişme göstermesi, olanaklarını kısıtlayan biçimsel üslûptan kurtulabildikten sonra olabilmiştir çünkü ancak.

Şurasını iyice belirtmek gerekir ki, ister üzülelim, ister sevinelim, öyle görünüyor ki, sanatlı anlatımın bütün biçimlerinde hep aynı olan bir devinim, bizi, ortak coşkulara yönelik, kesin kurallı, türleri belli, esini güçlü ama kendisi yalın, biçimsel bir sanattan alıp, anlatımı daha dolambaçlı ve daha ince, tek birey durumuna indirgenmiş bir okuyucu, dinleyici ya da seyirci-

nin güzellik beğeni ve anlayışına yönelmiş çok biçimli sanatlara doğru götürmektedir.

Bir duvar üstünde, halka dinsel bir saygı ile sunulan güçlü freskin, amatörce beğenilere seslenen ressam tablosuna dönüşümüdür bu. Bu, lirik anlatımdan serbest şiire, anfiteatrdan daracık dram ya da kaba güldürü sahnesine, destandan romana geçiştir.

Sinema yapıtının evrimi de tıpkı böyle olmuştur. Destan anlatımın kalıntıları olan serüven romanı ve tefrika, yeni ruhbilimsel romanın yanı sıra nasıl yaşayıp gitmişse, halka seslenen pek çok filim de kuşkusuz bu yasaya uymuştur. Geçerli sayılan en yeni filimler, sanat yapıtının bu çağdaş biçimine uygun düşmektedir. Geçen yılın en iyi on filmini düşünüyorum; örneğin, bir eleştirmenler topluluğunda yapılan oylamaya göre, *Senso*'dan *Sourire une nuit d'été*'ye, "*Un condamné à mort s'est échappé*"den *Mystère Picasso*'ya değin uzananları vardı. (...) Sanıyorum ki, bu filimlerin onda sekizi, kişiliği olan ve konuyu bilen seyircilerin ancak anlayabilecekleri güç filimlerdir; hepsi de anlaşılması güç üslûp yollarını, birbirleriyle iyice karışmış türleri canlandırmaktadır. Eski çağların o ünlü üç maskesinden çok uzaklarda bulunuyoruz artık; yirmi yıl öncesinin filimleri, benim kapıcımın hâlâ da yaptığı gibi, bu ölçülere göre biç de tınmadan dram, güldürü ya da polisiye olarak sınıflandırılıyordu.

"On yıldan bu yana, sinemada görülen en büyük yenilik nedir sence?" diye sorsalar, sanırım ki vereceğim karşılık şu olacaktır: "Geriye dönüş yönteminin kullanılması ve anlatıcının oyuna sokulması." Bu ikisi, sinema yapısına yazınsal anlatımın esneklik ve dolambaçlılığını getirmiş, kişisel anlatımın en ince ayrıntılarını ortaya serivermiştir.

Biraz önce sözünü ettiğim sanatların bu genel devinimi, seyirciyi bireyselleştirmekle birlikte, yaratmanın hatta yaratıcıların kişileştirilmesini sağlamıştır. (Homère'in kişisel ökeliğini söz konusu etmiyoruz burada.) Daha doğrusu, bu davranış, yaratıcının her gün biraz daha ileri götürdüğü ortak değerler anlatımına değil de, tersine, bunlar arasındaki ayrımların ortaya çıkarılmasına doğru bir yöne girmektedir.

(*Les Cahiers du Cinéma*, ekim 1959)

Çevirenler: Tahsin SARAÇ - Necati ENGEZ

sinemanın sanat olarak doğuşu

●

andré malraux

XIX. yüzyılın ortasında fotoğraf doğduğu zaman, batı resmi, o güne dek kendisinin olmuş olan duyguların ve yapıntıların temsili gibi iki alanı küçümsemeye başladı; yeniden katıksız plastik oldu ve iki boyutlu sanatı yeniden bulguladı.

Fotoğraf bir "kimliğini belirtme yarışı"na girişiyor. Ama yaşamı dile getirmek için, otuz yılda devinimsiz bir ilkellikten çılgınca bir barok'a geçen fotoğraf, resmin eskiden karışlaştığı sorunlarla bir bir karşılaşıyor. Resmin durduğu yerde o da zınk deyip duruyor. Yapıntı yanı olmadığı için de felç olup kalıyor; bir oyuncu kadının sıçramasını yakalayıp saptıyor ama Haçlıları Kudüs'e henüz girdiremiyor. Oysa, azizlerin yüzlerinden tutun da tarihsel olayları yeniden canlandırmaya dek her şeyde, kişilerdeki temsil isteği, gördüklerinden çok hiç ama hiç görmedikleri şeyler üzerinde uygulanmıştır hep.

Devinimi yakalayıp ele geçirmek için dört yüzyıl boyunca gösterilen çaba, resimde de, fotoğrafta da aynı noktada saplanıp kalmıştı demek; devinimin resmini alma olanağını verdiği halde sinema da, devinimsiz bir el kol oynatma yerine, devinimli bir el kol oynatma getirmekten başka bir şey yapmıyordu. Barok'a saplanıp kalmış olan büyük temsil çabasının sürüp gitmesi için, temsil edilen sahne karşısında alıcının özgürlüğe kavuşması noktasına gelmek gerekiyordu. Sorun, bir görüntü içindeki bir kişinin devinimimde değil, birçok çekimlerin art arda sıralanışında idi. Sorun, aracın değiştirilmesiyle teknik olarak değil, kesimin bulunmasıyle sanatlıca çözülmeliydi.

Sinema bir devinim halindeki kişilerin reprodüksiyon aracı olduğu sürece, bir fotoğraftan ya da bir reprodüksiyon fotoğraftan öteye geçen bir sanat değildi. Genellikle gerçek ya da sanal bir sahne olan sınırlı bir mekânda oyuncular devinir, bir piyes ya da fars temsil ederler, sinema aygıtı da bunları saptamakla yetinirdi. Bir reprodüksiyon değil de bir anlatım aracı olarak sinemanın doğuşu bu sınırlı mekânın yıkılmasından sonra olur. Çevirim senaryocusunun, öyküsünü çeşitli çekimlere bölmeyi düşündüğü dönemle başlar; sinema, bir tiyatro oyununun fotoğrafını alacak yere, onların art arda sıralanışını saptamayı, makinesini yaklaştırmayı (dolayısıyle, gerektiğinde kişileri büyük göstermeyi), ya da onu geri çekmeyi düşündüğü günle başlar; ve özellikle bir tiyatro sahnesinin yerine bir alanı koyduğu anla başlar; bu alan perdeyle sınırlanacak olan mekândır; bu mekâna oyuncu girip çıkar, sahneye koyucu da bu mekânın tutsağı olmaz, seçme özgürlüğünü elinde bulundurur. Sinemanın reprodüksiyon aracı devinen fotoğraftı, onun anlatım yolu ise, çevirimlerin art arda sıralanışındadır.

Anlatıldığına göre, Griffith, filimlerinden birini çevirmekte olan bir kadın oyuncunun güzelliği karşısında öylesine duygulanmış, öylesine coşmuş ki, kendisini bu denli allak bullak eden anı bir daha ve çok yakından çevirtmiş, ve bunu çekilen şeridin arasına sokmaya çalışırken başarabilince de omuz çekimini bulmuş olmuş.

İlkel sinemamn en büyük yönetmenlerinde birinin yeteneğinin ne yolda işlediğini bu fıkra çok güzel ortaya koyuyor; doğrudan doğruya oyuncu üzerinde iş görüp ona etki yapmaktansa (oyununu değiştirerek örneğin) oyuncuyle seyirci ilişkilerini değiştirmeye kalkıştığını (yüzünün boyutlarını artırarak) gösteriyor. Ve kişiyi şunun iyice bilincine varmaya zorluyor bu fıkra: En basit fotoğrafçıların, modellerinin "ayakta" fotoğraflarını çekme alışkanlığını bırakıp, yarı beden fotoğraflarını ya da yalnız yüzlerini çekmeye başlamalarından onlarca yıl sonra, sinemada, bir kişinin yarı beden fotoğrafını kesme gözü pekliğini göstermek sinemayı değiştirmiştir. Çünkü, makina ve açı değişmez iken, iki yarı beden kişiyi filme almak, bütün filmi bu biçimde çevirmek zorunluğunda kalmak demekti. Ve bu, çekim ve kesim denen şeylerin bulunmasına dek sürdü böylece. Sinemamn anlatım olanağı, daha doğrusu sanat olarak sinema, ancak, filmin parçalara ayrılıp çekilmesinden yani belirli bir salına karşısında, yönetmenin ve alıcıyı doğrudan doğruya çalıştıran ve yöneten kimsenin tam bir özgürlüğe kavuşmalarından sonra doğmuştur. Bundan sonradır ki, sinema yalnız anlamlı görüntülerin art arda sıralandırılması yoluna gitmiş ve yaptığı bu seçimle de sessizliğinin yol açtığı boşlukları doldurmuştur.

Sesli sinemanın bu sorunun verilerini değiştirmesi gerekiyordu. Ama, bu, söylendiği gibi, sessiz sinemamn "geliştirilmesi" ile olmayacaktı. Asansör nasıl gökdelenin bir gelişmesi değilse, sesli sinema da öyle sessiz sinemanın bir gelişmesi değildir. Gökdelen, betonarme ve asansörün bulunmasından doğmuştur; modern sinema da, sessiz sinemadaki kişiler konuşurken ağızlarından çıkan sözleri duyurtabilmek olanağından değil, ses ve görüntünün ortak anlatım olanaklarından doğmuştur. Sessiz filim, bir fotoğraf olmaktan öteye geçmediği sürece nasıl önemsiz kaldıysa, sesli sinema da bir gramofon kaldığı sürece öyle önemsiz oldu. Ancak, yönetmenlerin, sesli filimlerin atasının plaklar değil de radyofonik kompozisyonlar olduğunu anladıkları andan itibaren bir sanat oldu sinema.

(...) İlk olarak yirminci yüzyılda, mekanik bir anlatım yolundan ayrılması olanaksız sanatlar doğdu; bunlar yalnız reprodüksiyona elverişli sanatlar değil, özellikle reprodüksiyonu zorunlu kılan sanatlardır. Daha şimdiden en güzel desenlerin bir kalpazan eksiksizliğiyle kopyaları çıkartılabilmektedir; kuşkusuz, yüzyılımız sona ermeden, tablolar için de durum böyle olacaktır. Ne desenler ne de tablolar, kopyaları çıkarılsın diye yapılmazlar. Onların

amaçları kendi kendileri olmaktır, yani desen ya da tablo olmaktır. Canlı oyuncularıyle bir sinema çekimi yapma olanağını veren o küçücük an, filmin alınacak olan fotoğrafı içindir, evet yalnız o fotoğrafın alınması içindir; nasıl ki radyofonik bir piyes yalnız plağa ya da şeride alınıp sonradan mikrofonda yayımlanmak için yazılırsa, bu da tıpkı böyledir.

Ama şeride alınan seslerin, yalnız plak ve radyo ile aktarıldığında hayli zayıf olan anlatım gücü, görüntüde kendi karşı ağırlığını bulduğu anda birdenbire çok büyük olmaktadır. Seste boyutluluğun bulunması bir gelişme, ilerlemedir; ama desen karşısında yağlı boya resim neyse, sessiz sinema karşısında sesli sinema da odur.

Başlangıçta sesin, bir anlatım alanı olduğu pek az anlaşıldı, sesli sinemanın, sinemayı ilk çıkış noktalarına getirir gibi bulunduğu pek sezilemedi. Nasıl ilk filim yönetmenleri, tiyatro görünümlerinin fotoğrafını almaya çalışıyorlardıysa, sesli sinemanın da ilk olarak yaptığı şey piyeslerin fotoğrafını almak oldu: Karşılıklı konuşmalar sağlanmıştı, filmin uzunluğu uygun ölçüdeydi ama elde edilen sonuç yürekler acısı.

(...) Bir sesli filim yaratıcısının başlıca sorunu, kişilerinin ne zaman konuşması gerektiğini bilmektir. Tiyatroda ise, unutmayalım ki, habire konuşulur. Yalnız perde araları hariç. Perde arası tiyatronun en büyük üstünlüklerinden biridir. Perde inmişken birtakım şeyler olup biter. Tiyatro yazarı onu bir takım dokundurmalarla anlatıp belirtir. Ölü anlardan kurtulmak için, romanın, bölümleri birbirinden ayıran boş, beyaz bir sayfası, tiyatronun perde arası vardır; sinemanın ise elinde bunlar gibi pek öyle önemli bir şey yoktur.

Bir sinemacı ise, buna karşılık olarak, elinde bölümlerin bulunduğunu, her bölümün bir kararma ile bittiğini ve her kararmanın seyirciye zamanın geçmişliğini esinlediğini söyleyecektir. Doğru, ama çok görece bir şeydir bu; kararma, içinde önceden kestirilemeyen hiç bir olayın geçmediği bir zaman geçişini belirtir daha çok. Döşeme donatma ile geçebilecek perde arasındaki zamanın tersine karartmadaki zaman, kişilerin değiştirilmesi anlamını taşıyorsa da, bunun böyle olduğunu önceden tasarlayabilme olanağını pek vermemektedir bize.

Tersine, dram, hiç bir durumda, zaman içinde geriye gidemediği, örneğin olgun adamdan yeni yetmeye geçemediği halde, sinema bunu yapabilmektedir; pek kolaylıkla olmasa bile.

Sinemadaki bölümler betiklerdeki bölümlerin karşılığı, dengidir. Romandaki bölümlerin ya da tiyatrodaki perdelerin taşıdığı anlamdan daha geniş bölmelere sahip değildir sinema. Sessiz sinemada birinci, ikinci, üçüncü vb. diye bölümler olabiliyordu, sesli sinemada bu da yok; çevirim senaryocularının sürekli olarak karşılaştıkları bir engeldir bu; çünkü sesli sinema

artık hiç bir boşluk bırakmak istemiyor ve öykünün kesintisizliğini en ön sırada tutuyor.

Çünkü öykü olmuştur bugün sinema; artık tiyatro ile değil romanla yarışmaktadır o.

Evet sinema bir öyküyü anlatabilmektedir, tüm gücü de buradadır iş- Bunu bir o, bir de roman yapmaktadır; hem sesli sinema bulununcaya dek sessiz sinema çok şeyler almıştı romandan.

(...) Roman yine de filimden üstün bir yan anlatabiliyor gibi elinde: Kişilerin iç evrenlerine girebilme olanağıdır bu da. Ama ne var ki yeni roman, kişilerini bunalım anlarında çözümleme yoluna gitgide daha çok baş vurmaktadır; öte yandan, gizlerin davranışlar ya da yarı itiraflarla (Smerdiakov, Stavrogrine'de olduğu gibi) dile getirildiği bir dram piskolojisi (Shekaspeare'inki ve büyük ölçüde Dostoyevsky'ninki örneğin) sanat bakımından hiç de daha az güçlü kalmadığı gibi, ruh hali çözümlemelerinden de daha az şey buldurucu olmamaktadır. Ve kısacası, aydınlığa kavuşturulamamış her kişideki o giz payı, perdede olduğu gibi insan yüzündeki o gizemli anlatımla dile getirilebilmişse, alt edilmez bazı düşlerin havasım, örneğin Tolstoy'un bazı öykülerinin büyüklüğünü sağlayan o yaşam üzerine Tanrıya sorulmuş sorudaki yüce sesi verir gibi olur bu yapıta.

(*Esquisse d'une psychologie du Cinéma*, 1939)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

uzayda filim yapma sanatı

• jean epstein

Bir yapımcı geçenlerde şunu gözlemlemişti: "Stüdyo düzlüğünde dekorlar ne kadar büyük, ne kadar tumturaklı, ne kadar güzel, ne kadar pahalı yapılırsa, bunlar beyaz perdede o derece az gösteriliyor." Doğrusu, genel çekimlere çok az rastlanılıyor artık. Baş çekimlerden de az belki. Çevirim senaryosu, hareketi çok yakın çekimlerle saptıyor. Bu çok yakın çekimler de ancak gerekli ve konunun anlaşılmasına elverişli kişilerle nesnelerin görünmesine meydan veriyor. Geçici bir çalışma tarzından uzak bulunan bu tutumlu davranış sinema sanatının temelli bir eğilimini koyuyor ortaya.

Daha önceleri sessiz sinema da bu eğilimi çokça izlemişti. Hem de sözlerin ve altyazıların açığını kapayacak güçte olan baş çekimlerin sayısını

artırarak. Ama sonradan sesli filimlerin ortaya çıkmasıyle bu yolda bir gerileme oldu. Bu da, daha geliştirilmemiş ses alma odalarını harekete getirmek ve mikrofona yaklaştırmak güçlüğünden ve tehlikesinden ileri geliyordu. Bu arada alıcı da bir süre işletilmeden duruyordu yerinde. Nedir, olağan çalışmalara dört nala geri dönüldüğü için kişilere ve nesnelere yaklaşma eğilimi yeniden hızını elde etti. Ama bu kez, konuşma kolaylığı baş çekimleri tahtından indirdiği için, alıcıyı konuya gereğinden çok yaklaştırmak yoluna pek gidilmedi. Nihayet, kabartmalı ve renkli filmin ilk kez kullanılmaya başlamasıyle, yeniden alaşağı edildikten belki çok kısa bir süre sonra, yeniden baş çekimlerine dönüldü. Bu da halkın büyük renkli sinemaskop tablolar karşısında hayranlıktan hayranlığa sürüklenmekten bıkmasıyle oldu.

Gerçeği şu ki, bir konu ne kadar bize yakın olarak gösterilirse, bizi o kadar coşturur. Öte yandan, alıcının başlıca özelliği nesneleri ve kişileri uzayda olduğu kadar zaman içinde de harekete geçirmek ve yerlerinden oynatmaktır. Öyle ki, anlatılmak istenen şey, seyircilerin en iyi anlayabileceği bir zaman ve uzaklık içine oturtulmuş olsun. Bundan da şu sonuç çıkar ki, sinema, boyuna değişen bir yakınlık sanatıdır ve olayları değişmez bir uzaklıkta ve belli bir zaman ritmi içinde gösteren tiyatro sanatının tam karşısındadır. Denilebilir ki, tiyatro düz bir yüzeyde, sinema ise uzayda oluşan bir sanattır.

Beyaz perde oyununun bu uzaysal çeşitliliği ruhsal durumların en iyi bir biçimde ortaya çıkmasına yol açar. Bir yüzün en küçük bir ürpertisini, en küçük bir mırıltısını yakalayabilecek kadar ona yaklaşan mercek ile mikrofon, olayları hiç şaşmaz bir insansı doğrulukla anlatabilecek güçtedir. Üstelik bunlar böyle yapmak zorundadır da. Söz gelişi, ayakta görünen birtakım kişiler tarafından söylenen, üç ya da beş metre uzaklıktan işitilen ve bunun için yazılmış olan Jean Giraudoux'nun bir metni insanı büyüleyecek bir niteliktedir. Ama bu metin, bir metre öteden işitildiği ve omuz çekimleriyle dile getirildiği vakit çok daha görkemli bir şey çıkar ortaya. Bu, sinema sanatının bütün yapmacıkları kapı dışarı etmek niyetini göstermez, tersine, o daha az süslü ve daha az ipliği pazara çıkmış, daha doğal, daha içten bir yalana baş vurur. Beyazperdede yalan, doğru olmak zorunda kalmamak için, seyirci-dinleyicilerin çok yakından kendisini incelemesine meydan verir. Filim öyküsünün, uçsuz bucaksız ve tükenmez bir konuyu gerektiren estetiğini kavrayan bu ruhsal gerçekçilikte belge filimlere duyulan iştah gibi bir şey vardır. Bu öykünün ussul ve öncül olayları ise bir hareketi, uzayın içine oturma tarzını, o sinemaya özgü tarzı, meydana koymak zorundadır.

Bugünkü yönetim tekniği, bir yerden, bir dekordan bize genel olarak ayrıntılı, süreksiz ve tutarsız bir parça gösterir. Şu parçayı daha yakın, öteki parçayı daha uzak verir. Gösterilen parça da, ya normal bir perspektifle,

ya yukardan aşağı bir alıcı hareketiyle, ya da dikeylerin yatıklaştırılmasıyle verilir. Bir olayın görüntü çerçevesi, bizim o biricik bakışımızla değil de, bir sürü pertavsız ve gözlüğü olan binlerce gözle saptanır. Bu gözler de kimi zaman diz kapaklarımızda ya da parmak uçlarımızda, kimi zaman da başımızın üstünde ya da yanı başında yer alır. Hiç kuşku yok, böceklerin façetalarını taşıyan gözler için bu görüntüler daha karmaşık bir durum yaratır. Bununla birlikte, Euclides kurallarına göre kendimize yön verebileceğimiz bir uzay üzerine doğru ve bağdaşık bir bilgi elde etmek için normal görüşlerimizin verileri üzerinde kafayla çalışmaya, o sayısız göz yanılsamaları adını verdiğimiz şeyleri düzeltmeye alışmışızdır. Beyazperdede çeşitli görüntüler yer aldıkça biz de bu alışkanlığımızın biçimini değiştirerek, o klasik uzayın ortalık yerinde görüntüleri otomatik ve bilinçsiz olarak tutarlı bir bütün altında toplamaya bakarız. Böylece, çekimleri birbirine uydurarak bütünü meydana çıkarmış oluruz. Zaten yönetmen de, haklı bir kaygıyle bizim dikkatimizi, yönünü şaşırmış bir öykü üzerinde toplamaya çalışır.

Nedir, bir yandan yönetmen için filmin öyküsü yolunda dekorları uzun uzadıya göstermekten vazgeçmek zorunluğu varsa, öte yandan seyirciler için de bu öykünün ögelerini çok belirli bir biçimde bir dekor içine oturtmak zorunluğu vardır. Seyirci bunu yapmazsa ne öyküyü anlar, ne öyküye inanır, ne de öykü karşısında coşkuya kapılır. Bizim kafa düzenimiz bu biçimdir. Gerçeği kavrayabilmemiz için herhangi bir nesneyi bir yerin içine oturtmamız gerekir. Hiç bir yerde bulunmayan bir nesne, hiç kuşku yok, var değildir. Böylece sinema sanatının gittikçe gelişen yaklaştırma hareketi ile sinemadaki her türlü yapıntılara inanma genel yasası arasında bir çelişki olduğu meydana çıkar.

(Esprit de Cinéma)

Çeviren: Salâh BİRSEL

guido aristarco ●
sinema kuramındaki bunalım

(...) Öte yandan, belirtmiş olduğumuz gibi, kısa kısa çerçevelemeler, sinema dilini meydana getiremez; olsa olsa bu dilin bir biçimini, şu ya da bu yönetmenin üslûbunu, tutumunu meydana getirir. Bu dediğimizin doğruluğu şundan belli: Bu gibi çerçevelemelerin kuramlaştırılması, belirli birtakım yaratıcıların belirli birtakım yapıtlarına dayanır; üstelik, bu yaratıcılar (şimdiden bundan vaz geçmiş durumda değillerse) bu işten vaz geçme eğilimindedirler. Aynı biçimde, kurgu da, genel olarak, "belli bir yönseme

taşıyan özgül bir filim niteliği" diye düşünülüp görülmektedir. Laurence Olivier'nin Shakespeare filimleri diye adlandırılan yapıtları (*Henry V*, 1943–44 ile *Hamlet*, 1948)[1] üzerindeki tartışmalar daha sona ermemiştir. Bu iki yapıtın sanat değeri taşıyıp taşımadığı tartışılabilir (oysa biz, özellikle ilkinde, sanat değeri buluyoruz), ancak bu, gerici konumda kalmış bir eleştirinin karşı koymalarına uyarak yapılamaz. Gerçekten de, bu çeşit eleştirinin en sık ortaya attığı suçlamalardan biri, *Hamlet*'in "sinema olmadığı" yolundadır. Kurguyu (Béla Balàzs'ın "şiirsel makas", başkalarının da "filmin özgül niteliği" adını verdikleri kurguyu) sinema denen yeni anlatım aracının temeli sayan kuramların ışığında (üstelik, bu kuramlardan kıl kadar olsun sapmadan) yapılmış suçlamalardır bunlar. *Hamlet*'e bakınca ne görüyoruz? Süreksiz, kesik kesik bir sunuş yok bu filimde, kesintiler son kertede az, asıl kurgu da yerini "kesiksiz kurgu"ya yani, alıcının sürekli devimlerine (kaydırma, çevrinme, dikey çevrinme) bırakmaktadır; ülküsel (yani sinemaya özgü) zamanla uzayın yaratılışı, dolayısıyle, hemen hemen yalnız kararmalardan beklenmektedir. İş bununla da bitmiyor. "Biçimsel araştırmalar", ya da "farklılaştırıcı etkenler"in önemi, ayrıca, bir bakıma (*pan-focus*'tan, derinlemesine görüntüden ileri gelen) "sağlamlık" yüzünden azalmaktadır. Ancak, bu bakımdan yapılan bir inceleme de, Olivier'nin filminde "fotojenik" bir özellik bulunduğunu yadsıyanlara hak verdirmez: Bu filimde olumsuz diye görülen öğelerin bulunması, bu özelliği hiç de unutturamaz, sanat bakımından verilecek yargıyı da, nasıl olsa, sakatlayamaz.

(...) Böyle olunca, *Hamlet* iki tekniği, tiyatro tekniğiyle sinema tekniğini kaynaştırmasını başarıyor; "çeviri"ye varmak üzere bu ikisi bir araya gelerek bir bütün oluyor. Aynı zamanda bir "çeşitleme" olan çeviriye varmak üzere... Croce'nin belirttiği gibi, bir metnin çevirisi "bir çeşitleme"dir, "güzelse, yeni bir sanat yapıtı olur."

(...) Bu çerçevenin dışında da, yani edebiyat ya da tiyatrodan alınmış konulara dayanmayan özgün filimler arasında da, kurgunun geleneksel yasalarına yüz vermeyen yapıtlar eksik değildir; bu yüzden de kınanamaz bu yapıtlar. Tam tersine! *Cronaca di un amore*'ye (1950) bakın! Michelangelo Antonioni sinemamıza yeni bir yol açmağa çalışıyor: Destansı olmaktan çok ruhbilimsel, şemalık bir ideolojiye bağlılık göstermekten çok eşeleyici olan bir "gerçekçiliğin" yolunu... Bu gerçekçilik, her şeyden önce, kişilerin içini incelemeğe yönelmiştir. Bunlar, çevreye uygunlukları bakımından ele alınmaktadır; çevrenin, bunlara uygunluğu bakımından ele alındığı görülmez. Sözün kısası, baş oyuncuları çözümleme yolundan giderek bütün bir sınıfın (Milano'nun büyük burjuvaları ile büyük sanayicileri sınıfının) duyguları ile alışkanlıklarını ortaya koyan bir "içten bakma" gerçekçiliğinin yoludur bu. Ne var ki, bu filmin önemini meydana getiren şey, yalnız yeni bir yolun

[1] Olivier'nin bu iki Shakespeare filmine, daha yeni olan *Richard III* (1955)'ü de eklemeliyiz.

araştırılmış olması, ya da toplumsal bakımdan ele alınmış bir ortamın seçilmesi gibi bir yenilik değildir; belirtici niteliği daha az olmayan bir üçüncü öğenin de payı var bunda: Filimde, alışılmamış, Hitchcock'un *Rope* (1948) filmindekine benzeyen ama aynı olmayan bir anlatma tekniği kullanılmış olması... Gerçekten de, bu teknik birtakım "elverişlilik", "kolaylık" gerekliklerinin değil, iç gerekliklerin sonucu olarak ortaya çıkar. Bu yüzden mekanik, salt öyle olsun diye yapılmış bir şey gibi kalmıyor, sarsıntısız, takılmasız gelişen, güzel anlatım, durumu ansızın değiştirecek bir oyun uğruna herhangi bir ödün vermekten kaçınmağa bir an bile elden bırakılmayan bir titizlik göstererek götürülen, seyircilerle birtakım eleştirmenleri etkilemek üzere önemli yönetmenlerin bile sık sık baş vurdukları göz boyayıcı oyunlara, ustalık gösterilerine, antoloji parçalarına yüz vermeden yürütülen öykünün "içeriden bakış"ıyle sıkı bir ilişki kuruyor. Böylesine tasarlanıp düşünülmüş bir öyküye, gönlü yorgun kişilerin (pişmanlık acısı temeline yeni bir hayat oturtmanın kendileri için nasıl imkânsız olduğunu geniş görgüleriyle bildikleri halde) mutluluğa ulaşmağa çabaladıkları bir öyküye, açı-karşı açı üzerine kurulu bulunmayan, hele "sinemasal sinema"ya, kısa kısa parçaların kurgusuna hiç dayanmayan, "geleneksel" olmayan bir teknik, daha uygun düşer. Antonioni, çekimlerin kurgusu yerine çekim içindeki kurguyu, çerçeve dışındaki devim yerine çerçeve içerisindeki devimi yeğ tutuyor.

(...) Çağ değişti. Birilerinin ileri sürmeğe kalktığı, sözü geçen filimlerin karşısında ileri sürmeğe devam ettiği gibi, bir gerileme değildir söz konusu olan bu davranış... Yeni bir gerçekliğin yeni gereklikleri karşısında yönetmenlerle üslûplarının bir dönüşümü, bir ilerleyişi karşısındayız daha çok. Bu durumda, Pudovkin'in (meslekten oyuncu ile sözde "tip" [2] üzerine daha eski yıllarda söylediklerine karşılık daha yakın bir geçmişte değişik görüşler ortaya attığı gibi) bugün birtakım eski ilkelerinden vaz geçmesi karşısında hayretlere düşmeyelim. Böyle olması pek doğal. De Sanctis'in, bir yerde, Leopardi'yi "bir yana" bırakarak, Hegelci-Leopardici bir yöntemden kendi geliştirip ortaya koyduğu bir yönteme geçmiş olması; ya da gerek Gramsci'nin, gerek başkalarının, idealist felsefeyi bırakıp özdekçi felsefeye gelişleri karşısında, hiç kimse, hiç bir zaman hayrete düşmedi. İnsanlık tarihi sürekli olarak geçişlerden, olgunlaşmalardan örülmüştür; sinema da insanlık tarihinin bir parçasıdır, niye bu işler sinema çevresinde de olmasın,

[2] Zaten Pudovkin bu konuda şunları yazıyor: "O zamanlar, birçok kimse, benim oyuncu yerine oyuncu olmayan, figüran adı verilen insanı koymak istediğimi düşünmüştü; ben de, toyluğumdan olacak, bunu düşündürecek bir şeyler demişimdir ara sıra. Ama gerçekte, sanat yolumun şu ya da bu konağında düştüğüm yanılgılar arasında, gerçek insanın davranışının doğalcı 'ayrıntı'larını konunun başka başka durumlarına mekanik olarak sokulmuş 'ayrıntı'ların, oyuncunun yerine koymak eğilimi, biç bir zaman olmamıştır. Oyuncu olmayan kişiyi hiç bir zaman oyuncu ile karşılaştırmadım, sanat eylemimde biç bir zaman birini öbürüyle örgensel bir bağ içerisine yerleştirmedim." (*Il mestiere del regista*, Bocca, Milano-Roma, 1954). Ancak bu sözler, yukarıda geçen sözlerle bir ölçüde çatışmaktadır...

görülmesin? Hem kuram, kılgıdan doğar, kılgı da kuramdan. Hemen hemen bütün kuramcıların yönetmen olması da, bu bakımdan, dikkati çekecek bir şeydir. "Yaratıcı çalışmalarımızın" diyor Pudovkin, "kaçınılmaz biçimde, her zaman, çağdaş dünyaya bağlı olduğunu göz önünde bulundurmamız şarttır... Bizim kuramımız, her şeyden önce, kılgıdan ayrı düşünülemez, görülemez. Bu da demektir ki biz, hayat olaylarının geçirdiği değişiklikleri, bunların gelişmesini gözlemliyor, inceliyor, yeni bir şeyin ortaya çıkması karşısında kuramı gerçeklemeğe, daha sonraki kılgın etkinliklerimiz için sağlam, güvenilir bir kılavuz olarak tutacak biçimde bu kuramda bir şeyleri değiştirmeğe, her zaman hazır bulunuyoruz. Bize göre sanat kuramı, bir kez saptanmış, değişmez olmuş birtakım yasaların yinelenmesi değil, toplumcu devletimizin yaşayışıyle sıkı sıkıya ilişkili, sürekli olarak diri kalan bir etkinliktir." [3]

(...) O halde, "aşırı bir biçimcilik" ya da "ayrıksın etkiler" uğruna gerçek yaşayışı boş vermemek gerektiğini, kişilerin öyküsünü çizerken bunu bu kişilerin yaşadığı ülkenin tarihiyle sıkı bir bağlantı içerisinde yapmanın gerekli olacağını, sanatın toplumsal yaşayışta (eski ile yeninin, doğmakta olanla ölmekte olanın arasındaki çatışmada) önemli bir öncülük görevini yüklendiğini, işte bütün bunları, buna benzer başka şeyleri savunmak, barışçıl bir şey olsa gerek. "Biçimlerin nesnelliği" (ya da biçimi toplumsal bir anlatım olarak görmek: Lawson) ile Gorki'nin verdiği anlamda ihtilâlci romantizm ("Bizim sanatımız, gerçekliğin üstünde olmalıdır; insanı, gerçeklikten koparmadan, gerçekliğin üzerine çıkarmalıdır. Bu sözler, romantizmin savunumu mudur? Toplumsal kahramanlığa, yeni yaşayış koşulları yaratmanın ekinsel, ihtilâlci coşkusunu bu coşkuyu dile getirdiğimiz biçimlere sokmağa, romantizm adını verebiliyorsak, evet, öyledir. Ancak bu romantizm, elbette, Schiller'inki, Hugo'nunki, simgecilerinki ile karıştırılamaz.") de öylece ele alınmalıdır. Ayrıca, sanat yapıtının "siyasal" ırası da, hiç değilse Russo'nun verdiği anlamda, yani "aşkın siyasa", "platonik siyasa" anlamında, savunulmalıdır. "Hepimiz" diyor Luigi Russo, "edebiyatı siyasaya kurban etmekten değil ama, kapalı geçilmiş bir siyasal kanının bulunmadığı bir edebiyatı artık düşünememekten gurur duyuyoruz. Arı, katkısız, bilinemezci edebiyatçılar, katkısız tutucular, dalkavuk kılığına girmiş soytarılardır..." [4] Hem, işin içyüzüne de bakılırsa görülür ki, ister sanat yapıtı, ister sanat dışı bir yapıt olsun, her yapıt bir "amaca yönelir, bir şeyler sezdirir, düşündürür." Sözüm ona "ortadan", "yan tutmaksızın" konuşmak, "eleştiri dışı" konumlar benimsemek, nereye götürür kişiyi? Eleştiri dışı bir konum, bu haliyle, ancak görünüşte, –isterseniz şöyle söyleyelim:– ancak niyetlerinde,

[3] Pudovkin'in, 1949 yılı 24–27 eylül günleri arasında Perugia'da yapılan Uluslararası Sinema Kurultayındaki konuşmasından... Bu konuşmanın metni, *Il cinema e l'uomo moderno* (yayımlayan: Umberto Barbaro, Le Edizioni Sociali, Milano 1950) adlı kitapta bulunmaktadır.

[4] Luigi Russo, *Problemi di metodo critico*, Laterza, Bari, 1959.

eleştiri dışıdır. Yazar bunu gerçekten istese, bu niyetini daha başlangıçta belirtse bile, düşünen, yapan bir yaratık olduğu için, hiç bir zaman nesnel bir tutum takınamayacak, çok çok, böyle bir tutuma yaklaşabilecektir. Sorun, olsa olsa, bir nicelik sorunudur. Kişiler, "oldukları gibi gösterilmek" (düpedüz, birtakım olguları ortaya koymak bakımından) istendiği zaman bile, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, kimi daha az, kimi daha çok olmak üzere, şairin bir sevgisini ya da sevmezliğini gösterecek, ele verecektir; bu sevgi ya da sevmezliğin, seyirci ya da okur üzerinde doğrudan doğruya ya da dolaylı etkileri olur, kimi zaman başlangıçtaki birtakım ölçüleri bile altüst eder. Nitekim, *Cronaca di un amore* filminin zengin sanayicisi Enrico konusunda Antonioni'nin başına böyle bir şey gelmiştir. Bu filim, elbette, bir bulunç sorununu, yeni bir yaşayışın başlamasına bir türlü meydan bırakmayan bir pişmanlık acısını işlemektedir; bütünüyle ele alındığında, özdeksel özgürlüğün gerçekleşmesi, tinsel özgürlüğün de gerçekleşmesini gerektirir de ondan (filimde, Giovanna ile Enrico'nun dirisi de, ölüsü de, iki sevgiliyi birbirinden ayırmaktadır.) Ancak, özel bir sorun, Antonioni'nin yeniden ele aldığı geleneksel üçgenin yarattığı sorun bile daha genel (ama bu yüzden özlülüğü hiç de azalmayan) birtakım başka sorunlardan doğar, çıkar; bütün bir ahlâkla, dolayısıyle, bir toplumla çatışma haline girer. Öyküsünün kahramanı olarak zengin bir sanayicinin karısını seçmek, olayı Milano'nun büyük burjuva dünyasına getirip yerleştirmekle Antonioni de bunu anlamış olduğunu gösteriyor. Besbelli ki, böylesi bir seçi yapıldığı anda, toplumsal ıra taşıyan belirli bir ereğe yabancı kalınmamıştır.

(Storia delle teoriche del film)

Çeviren: Bilge KARASU

bir sanatın tutsağı

• isidore isou

Danstaki, roman eylemindeki, tiyatrodaki, şiirdeki ve hatta resim ve mimarlıktaki düzenlemeler düşünüldüğünde, bütün sanatların bir devinimi dile getirdikleri görülür.

Devinimi yalnız sinemaya özgü bir öğe sanmak aptallığına nasıl düşülmüş bilmem?

Yüksek Sinema Enstitüsü (tıpkısı) öğrencilerine çok kez sormaktan hoşlandığım en kazık sorulardan biri, pek akıllıca olmayan şu soruda özet-

lenebilir: "Sinema nedir?" Öğrencilerin yamtı ise hiç değişmez: "Devinim." Oysa, bu sanatın adı bile, öğrencilerin tanımını destekler gibi görünen bir değişikliğe uğradı. Sinematograf iken sinema oldu. Başlangıçtaki ad, devinimi, fotoğrafla birleştiriyor ve böylece, kökünün (fotoğraf ya da röprodüksiyon) deyimine bağlı olduğunu ne de olsa biraz belirtiyordu. Yeni sanatın (Lumière: Işık sanatı) yaratıcıları gözünde fotoğraf, asıl tanıktı, ya da bu sanata getirdikleri asıl öğelerin yer aldığı başlıca temeldi: Yapyalın fotoğraf evrenine getirilmiş olan devinim, özgün bir şeydi; öbür sanatlarda devinim denen şey daha önceden vardı çünkü. Lumière'in kendisini bir Niepce ve Daguerre sürdürücüsü olarak görmesi, yani belli bir çerçeveye (fotoğrafın çerçevesine) ıralayıcı bir nitelik getirmiş bir çırak olarak görünmesi gerekiyordu. Hiç bir zaman, getirmiş olduğu biricik şeyi, bir sanatın özgüllüğünü yapmak savında bulunmadı o.

Sanatın gerçek anlamı göz önünde bulundurulduğunda, sinematografın sinemaya çevrilmiş olması hiç bir anlam taşımaz. Musiki de sanat tanrıçaları (müz) alanı anlamına gelir, yalnızca bir sesler düzenlemesidir oysa. Şiirin de, kök yapısına göre, yaratma işi, eylemi anlamını temsil etmesi gerekirdi, ne var ki sözcüklerin düzenlenme biçimlerinden biri olmakla yetiniyor o da.

Sanatlar, uğraşı alanlarıyle bağdaşmayan adlar taşımaktadır genellikle. Halkın yakıştırdığı terimler tehlikesi, bu tanımın, bu sözde kalan öze uygunluğunun doğuracağı tehlikeden daha hafiftir.

Sinema özgül bir bilim kolu haline getirildiği sıralarda, ışık öncesi evrenle bütün bağları koparmaya dek vardırıldı iş; devinim bölümü içine girmiş olduğu deyimden koparılıp alındı. Canlandırma bu sanatın biricik niteliği oluyordu, oysa ikinci sırada gelen özelliklerinden biriydi o. Estetik anlatımdan uzak bir devinim, fiziksel bir olay olmaktan öte geçemez hiç bir zaman. Bir anlatımlar evrenine sokulunca da, itici gücü olacağı o anlatımlar sanatını geliştirmekten başka bir şey yapamazdı elbette o.

Canlandırma, bir sanatın tutsağı olacak demek hep. Hiç bir zaman öz ilkesi olamayacaktır onun. Birleştirme öğelerinden yoksun bile olsa, katkısız devinim, hiç bir zaman bir hiç olmayacaktır yine de.

Devinimsiz röprodüksiyonlar ise bir fotoğraf sanatı verebilirlerdi bize biç olmazsa.

Lumière sinemanın baş kişilerinden biridir, yoksa baş kişisi değil. Çoğaltmanın ilk olarak gizini ortaya koyabilen ve devinme öğesini (enstantane) gözlerimiz önüne seren Niepce ve Daguerre, röprodüksiyon sanatı dedikleri bu yeni sanatın terimlerinin gerçek bulucuları olarak kalıyorlar.

Sinema dilini yaratanların arasında Lumière'in çok büyük bir yeri vardır, ne var ki yanlış bir tanımı da kendisiyle beraber sürükler bu yer.

Devinim bu sanatın özü olmuştur artık, değişik anlatım yollarından biri değil yoksa. Yapıtlar, bugün bile, devinim kaygısını her şeyin üstünde tutuyorlar, yani ikinci sırada önemli sorunlarıyle uğraşıyorlar, temel ilkeleriyle değil.

Araştırmalar da, durağan anlatımların (enstantaneler) çözümlenmesiyle ya da bunların aşılmasına doğru gidilmesiyle işe başlamak yerine, nedense devinim, canlandırma konusunda oluyor daha çok.

(*Esthétique du Cinéma*, 1951)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

arnold hauser

• filim çağı

(...) Ruhbilimsel romanın bunalımı, yeni edebiyatın belki de en göze çarpan olayıdır. Kafka ile Joyce'un yapıtları, artık on dokuzuncu yüzyıldaki büyük romanların taşıdığı anlamda ruhbilimsel romanlar değildir. Kafka'da ruhbilimin yerini bir çeşit mitoloji almıştır; Joyce'da ise, her ne kadar ruhbilimsel çözümlemeler, tıpkı bir gerçeküstücü resimdeki ayrıntıların doğaya tıpı tıpına uyması gibi, tamamıyle doğruysa da, bu romanların ruhbilimsel bir merkez anlamında kahramanları olmamak bir yana, aynı zamanda varlığın tümlüğünde hiç bir özel ruhbilimsel alan bulunmamaktadır. Romanın ruhbilimsellikten çıkışı daha önce Proust'la başlamıştı. Proust, duyguların ve düşüncelerin çözümlenmesinde en büyük usta olarak, ruhbilimsel romanın doruğunu meydana getirir, ama aynı zamanda da ruhun, gerçek dengesinde yer değiştirmeye başlamasını temsil eder. (...) On dokuzuncu yüzyıl romanında, insanın ruhu ve karakteri fizik gerçek dünyasının karşı kutbu olarak görünüyordu ve ruhbilim de özne ile nesne, kendi ile başkası, insan ruhu ile dış dünya arasındaki çatışma olarak... Bu ruhbilim, Proust'da üstünlüğünü sürdürmekten artık çıkar. Proust her ne kadar ateşli bir portreci ve karikatürcüyse de, tek tek kişiliklerin yaratılmasından çok, varlıkbilimsel bir olay olarak tinsel mekanizmanın çözümlemesiyle ilgilenir. Proust'un yapıtı, yalnız modern toplumun tam bir tablosunu içine alması gibi tanıdık bir anlamda değil, fakat aynı zamanda modern insanın bütün tinsel aygıtını bütün eğilimleri, içgüdüleri, yetenekleri, özdevimleri (automatisms), akılcılık ve akıldışıcılıklarıyle betimlediği için de bir "toplam"dır. Bundan dolayı Joyce'un *Ulysses*'i, Proustçu romanın doğrudan doğruya devamıdır; bu romanda büyük bir kentin bir günlük yaşamının içeriğini yaratan motiflerin dokusunda yansımış olarak, tam anlamıyle modern uygarlığın

bir ansiklopedisiyle karşılaşırız. Bu bir gün, romanın baş kahramanıdır. Olaylar dizisinden kaçışı, kahramandan kaçış izlemektedir. Joyce, bir olaylar akışı yerine bir düşünceler ve çağrışımlar dizisini, bireysel bir kahraman yerine bir bilinç akışını ve bir sonu gelmez, kesiksiz iç konuşmayı anlatır. Vurgu her yerde, hareketin kesiksizliğinde, "ayrı çeşitten süreklilik"-te, kaynaşmamış bir dünyanın kaleidoskoptakini andırır resmindedir. Zaman konusundaki Bergsoncu görüş yeni bir yoruma, bir yeğinleşmeye, bir sapınca uğrar. Artık vurgu, bilinçliliğin içeriklerinin zamandaşlığında, geçmişin şimdiki zamandaki içkinliğinde (immanence), değişik zaman dönemlerinin sürekli olarak birlikte akışında, iç denemelerin şekilsiz akıcılığında, ruhu taşıyan zaman akışının sınırsızlığında, uzay ile zamanın göreceliğindedir (relativity), yani anlığın, içinde hareket ettiği araçları ayırt etme ve tanımlamadaki olanaksızlıktadır. Modern sanatın kumaşını meydana getiren dokunun hemen hemen bütün iplikleri, zamanın bu yeni kavramında birleşir: Olaylar dizisinin bırakılışı, kahramanın saf dışı edilişi, ruhbilimin bir yana itilişi, "yazmada otomatik yöntem" ve hepsinin üstünde filmin kurgu tekniği ile zamansal ve uzaysal biçimlerinin birbirine kenetlenmesi. Temel öğesi zamandaşlık olan ve yapısı zamansal öğenin uzaysallaştırılmasından meydana gelen yeni zaman kavramı, başka hiç bir türde, Bergson'un zaman felsefesiyle aynı dönemde ortaya çıkan bu en genç sanattaki kadar etkileyici bir tarzda meydana konmamıştır. Filmin teknik yöntemleri ile zamanın yeni kavramının nitelikleri arasındaki bağdaşma öylesine tamdır ki, insan modern sanatın ulamlarının hep birlikte sinemalık biçimin ruhundan doğmuş olması gerektiği sanısına kapılıyor ve filmi, her ne kadar nitelik yönünden çağdaş sanatın en verimli türü değilse de, deyiş yönünden en ilginç türü olarak saymaya yöneliyor.

Tiyatro, birçok yönden filme en çok benzeyen sanat aracıdır; özellikle uzaysal ve zamansal biçimlerin birleştirilmesi açısından tiyatro gerçekten filmi andıran tek araçtır. Ama sahnede olup bitenlerin birazı uzaysal, birazı zamansaldır; bir kural olarak uzaysal ve zamansaldır, ama hiç bir vakit filimde olduğu gibi bir zamansal ve uzaysal karışımı değildir. Filim ile öbür sanatlar arasındaki en temel ayrılık, filmin görüntü dünyasında, uzay ile zaman sınırlarının akıcı oluşudur: Uzay hemen hemen zamansal, zaman da bir dereceye kadar uzaysal nitelik taşır. Plastik sanatlarda, sahnede olduğu gibi, uzay duruktur, hareketsizdir, değişmez, herhangi bir ereği ve yönü yoktur; bu uzayda tamamıyle özgür olarak hareket ederiz, çünkü her parçası bir cinstendir, çünkü hiç bir parçası öbürünü zamansal olarak gerektirmez. Hareketin dönemleri, kerteli bir gelişmedeki basamaklar, evreler değildir; bunların dizilenmesi hiç bir zorlamaya uğramaz. Buna karşılık, edebiyatta –ve hepsinin üstünde de dramda– zamanın belli bir yönü, bir gelişme yönü, nesnel bir ereği vardır ve bunlar seyircinin zaman denemesinden bağımsızdır; sadece bir depo değil, düzenli bir sıralanmadır. İmdi, uzayın

ve zamanın bu dramaturgiyle ilgili kategorilerinin nitelik ve görevleri filimde baştan sona değişmiştir. Uzay duruk niteliğini, durgun edilgenliğini yitirir ve canlılık kazanır; gözle görülebilecek bir varlık kazanır. Bu uzay akıcıdır, sınırsızdır, bitimsizdir, kendi başına tarihi, şeması, gelişme süreci olan bir öğedir. Bir cinsten fizik uzay burada ayrı cinsten düzenlenmiş tarihsel zamanın niteliklerini kazanır. Bu araçta, tek tek evreler artık aynı çeşitten değildir; uzayın tek tek parçaları artık aynı değerde değildir; bu araç özel olarak nitelenmiş durumları kapsar; bunlardan bazıları gelişmede oldukça öncelik taşır, bazıları uzaysal denemenin yücelimini gösterir. Örneğin omuz çekimlerinin kullanılışında yalnız uzaysal ölçüt yoktur, bunlar aynı zamanda filmin zamansal gelişmesinde varılacak ya da aşılacak bir dönemi gösterirler. İyi bir filimde omuz çekimleri gelişigüzel, rastgele dağıtılmamıştır. Bu omuz çekimleri, sahnenin iç gelişiminden bağımsız olarak, rastgele zaman ve yerlere yerleştirilmemiş, yalnızca gizli güçlerinin kendisini duyurduğu ve duyurabileceği yerlere konmuştur.

(...) Fakat, filimde uzay ile zaman birbirinin yerini alabileceklerinden dolayı birbirlerine bağlı oldukları gibi, zamansal ilişkiler hemen hemen bir uzaysal nitelik kazanır; nasıl ki, uzay da güncel bir önem kazanır ve zamansal nitelikler yüklenir; başka bir deyişle, bunların anlarının birbirini izleyişine bir çeşit özgürlük katılır. Bir filmin zamansal aracında, uzaya özgü bir tarzda hareket ederiz: Yönümüzü seçmekte tamamıyle özgür olarak, zamanın bir döneminden öbürüne, tıpkı insanın bir odadan öbürüne geçişi gibi giderek, olayların gelişmesindeki tek tek aşamaları birbirinden ayırarak ve bunları bir araya kümeleyerek, yani genellikle uzaysal düzenin ilkelerine uyarak hareket ederiz. Kısacası zaman burada bir yandan kesiksiz sürekliliğini, öte yandan tersine çevrilmez yönünü yitirir. Zaman durdurulabilir: Omuz çekimlerinde; tersine çevrilebilir: Geriye dönüşlerde; tekrarlanabilir: Hatırlatmalarda; ileriye sıçratılabilir: Gelecekle ilgili tasarılarda. Aynı anda meydana gelen, zamandaş olaylar birbiri ardından gösterilebilir, zaman bakımından birbirinden ayrı olaylar aynı anda gösterilebilir –ikizleme ve nöbetleşmeyle–; daha önce olan daha sonra, daha sonra olan zamanından önce gösterilebilir. Zaman konusundaki bu sinemalık kavram, aynı aracın görgül ve dramatik kavramıyle karşılaştırıldığında tamamıyle nesnel ve açıkça düzensiz niteliktedir. Görgül gerçeğin zamanı bağdaşık bir tarzda yol alan, kesiksiz olarak sürüp giden, hiç bir vakit tersine çevrilemeyen düzendedir ve olaylar tıpkı bir "iletme kayışında"ki gibi birbirini izler.

(...) Öte yandan filimde, yalnız birbirini izleyen olayların hızı değil, aynı zamanda kronometrik ölçü de çok kez çekimden değişiktir; bu değişiklik yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış zamanın, hızlı ya da yavaş kurgunun, çok ya da az omuz çekiminin kullanılıp kullanılmadığına bağlıdır.

(...) Olaylar dizisinin ve sahne gelişiminin süreksizliği, düşüncelerin ve davranışların birdenbire ortaya çıkışı, zaman ölçülerinin göreceliği ve uyum-

suzluğu Proust ile Joyce'un, Dos Passos ile Virginia Woolf'un yapıtlarında kesmeleri, zincirlemeleri, filim aktarmalarını hatırlatan şeylerdir; Proust birbirinden otuz yıl arayla meydana gelmiş iki olayı sanki aralarında yalnız iki saatlık ara varmışçasına yanyana getirdiği vakit, bu, filmin büyüsünden başka bir şey değildir. Proust'ta geçmiş ile şimdiki zamanın, düşler ile düşüncelerin uzay ve zaman aralıkları üzerinden el ele tutuşmaları; daima yeni yollar arayarak uzay ve zaman içinde başıboş dolaşan duyarlık; uzay ile zaman sınırlarının bu sonsuz ve sınırsız karşılıklı ilişki akışı içinde yitip gitmeleri... Bütün bunlar filmin, içinde hareket ettiği zaman ve uzay karışımına tıpı tıpına uymaktadır.

(...) Bu tekniğin sinemalık niteliğinin en dikkate değer yönü, Joyce'un romanını birbirini izleyen bölümler olarak yazmaması, fakat –tıpkı filim yapımında âdet olduğu üzere– kendisini olaylar dizisinden kurtarması ve birçok bölüm üzerinde aynı zamanda çalışmasıdır.

Filimde ve modern romanda kullanıldığı biçimiyle Bergsoncu zaman kavramını, çağdaş sanatın bütün türlerinde ve eğilimlerinde buluyoruz.

(...) Her sanat, kaosla oyun ve kaosa karşı uğraşıdır; sanat her vakit gittikçe daha tehlikeli bir biçimde kaosa doğru ilerler ve ruhun gittikçe daha geniş alanlarını kaosun pençesinden kurtarır. Filim, zamanı çözümlemesiyle, doğrudan doğruya bu gelişme üzerinde yer alır: Filim, daha önce yalnız müzik biçimlerinde ortaya konmuş denemeleri görsel olarak ortaya koymayı mümkün kılmıştır. Bununla birlikte bu yeni olanağı, bu henüz boş olan biçimi gerçek yaşamla doldurabilecek sanatçı henüz gelmemiştir.

Kronik bir hastalık halini alır gibi görünen bu filim bunalımı, her şeyden önce filmin yazarını bulmamış olmasından, ya da daha doğru bir deyişle, yazarların filme götüren yolu bulmayışlarından doğmaktadır.

(...) Bununla birlikte filim bunalımı, aynı zamanda seyircinin kendisindeki bir bunalıma da bağlıdır. Yeryüzünde Hollywood'tan Şanghay'a, Stockholm'den Cape Town'a her gün ve her saat yüz binlerce sinema salonunu dolduran milyonlarca insan, bütün dünyayı kapsayan insanlık derneği, çok karışık bir toplumsal yapıdadır. Bütün bu insanlar arasındaki tek bağ, hepsinin sinemalara akması ve yine sinemalara girdikleri kadar şekilsiz halde sinemalardan dışarı akmasıdır; bu milyonlarca insan ayrı cinsten, dilsiz, şekilsiz bir kütle olarak kalır ve tek ortak özelliği tek sınıf ve kültürden olmamasıdır. Bu sinema müşterilerinden meydana gelen kütleye "seyirci" de denemez; ancak az çok değişmez bir müşteri topluluğu seyirci olarak nitelenebilir, ancak belli bir sanat alanında üretimin sürekliliğini bir dereceye kadar sağlayan bir topluluğa seyirci adı verilebilir. Seyirciyi meydana getiren topluluklar, karşılıklı anlayışa dayanır; düşünceler ayrılsa bile, tek ve aynı alanda ayrılır. Oysa bir sinemada yan yana oturan ve daha önce ortak hiç bir aydın eğitiminden geçmemiş olan kütleler söz konusu olduğunda böyle bir karşı-

lıklı anlayış zemini aramak boşunadır. Bunlar bir filmi beğenmedikleri vakit, beğenmeyişlerinin nedeni üzerinde o kadar az birleşme ihtimali vardır ki, insan genellikle beğendikleri bir filim için bile bir yanlış anlama söz konusudur diye düşünebilir.

Sanatı meydana getirenler ile sanata gerçek bir ilgi beslemeyen toplumsal tabaka arasında arabulucu olarak aynı cinsten ve değişmez seyirci birimleri, her vakit, önce koruyucu bir görev yüklenmişlerdir ve bildiğimiz gibi bu görev, sanatın nimetlerinden yararlanma işi demokratlaştıkça sona ermiştir.

(...) Filim, modern bireysel uygarlığımızın başlangıcından bu yana, kütle seyircisi için sanat meydana getirme yolunda ilk girişimdir. Bilindiği gibi, geçen yüzyılın başında bulvar oyununun ve tefrika romanın yükselişiyle ilişkili olan tiyatro ve okuyucu yapısındaki değişiklikler, sanatın demokratlaştırılmasının gerçek başlangıcını meydana getirmişti ki, bu da en yüce noktasına sinemanın kütle halindeki seyircileriyle ulaşmıştır.

(...) Sanatın değeri ile yaygınlığı arasında her vakit bir gerginlik öğesi ortaya çıkmıştır; bu demek değildir ki, geniş halk kütleleri her vakit daha aşağı bir sanattan yana olarak nitelik bakımından iyi sanata karşı çıkarlar. Şüphesiz, daha çapraşık bir sanat, bu kütle için, daha basit ve daha az gelişmiş sanata göre daha büyük güçlükler çıkarır; ama uygun anlayışın eksikliği, bunları bu sanatı benimsemekten mutlaka alakoymaz, her ne kadar bu benimseme bu sanatın estetik değerine dayanmazsa da... Bu seyirciyi kazanmak, değer ölçüsünden tamamıyle ayrı bir iştir. Bu seyircilerin tepkileri sanat yönünden iyi ya da kötüye karşı değil, kendi varlık alanlarında kendilerini huzurlu ya da huzursuz kılan izlenimleredir. Sanat yönünden değerli olan şey, anlayışlarına uygun biçimde sunulmak, yani konu-maddesi çekici olmak şartıyle bu seyirciler buna ilgi gösterirler. Bu görüş noktasından, iyi bir filmin başarı ihtimalleri daha ilk ağızda iyi bir resim ya da şiirin başarı ihtimallerinden daha büyüktür. Çünkü, filim bir yana, ilerici sanat bugün işin başlangıcında bile olmayanlar için hemen hemen kapalı bir kitaptır; ilerici sanat, yapısı bakımından halkın tutmadığı bir şeydir, çünkü bu sanatın ulaşım araçları uzun ve kendi içine kapanık uzun bir gelişme sırasında bir çeşit gizli şifreye dönüşmüştü; oysa filmin yeni gelişen dilini öğrenmek, en ilkel sinema seyircisi için bile bir çocuk oyuncağıydı. İnsan bu çeşit anlıksal uyuşumun cennetsi bir çocukluk durumundan başka bir şey olmadığını ve bunun yeni sanatlar doğdukça tekrarlandığım bilmezse, bu mutlu takımyıldızdan filmin geleceğiyle ilgili çok iyimser sonuçlar çıkarmaya yönelebilir. Belki de bütün sinema anlatım yolları gelecek kuşak için bile artık anlaşılır olmaktan çıkacaktır ve bu alanda da uzmanları sıradan seyirciden ayıran gedikler eninde sonunda ortaya çıkacaktır. Ancak genç bir sanat yaygın olabilir, çünkü bu sanat yaşlanmaya başladıkça, bu sanatı anlayabilmek için,

gelişmesinin daha önceki dönemlerini bilmek zorunluluğu ortaya çıkar. Bir sanatı anlamak, bu sanatın biçimsel ve maddî öğeleri arasındaki zorunlu bağı anlamak demektir; bir sanat genç oldukça, bu sanatın içeriği ile anlatım yolları arasında doğal, basit bir ilişki vardır, yani bu sanatın konu-maddesinden biçimlerine giden dolaysız bir yol bulunmaktadır. Zaman geçtikçe bu biçimler, tema malzemesinden bağımsızlık kazanır, özerk olur, anlamca yoksullaşır, yorumlanması güçleşir, nihayet seyircinin ancak çok küçük bir tabakası tarafından anlaşılabilir duruma geçer. Filimde bu süreç daha ancak başlamıştır ve sinema seyircilerinin büyük bir çoğunluğu henüz filmin doğuşunu gören ve filmin biçimlerinin bütün anlamlarına tanık olan bir kuşaktandır.

(...) Karşılaşılan sorun, sanatı bugünkü geniş kütleler çevreniyle sınırlandırmak değil, kütlelerin çevrenini elden geldiği kadar çok genişletmektir. Sanatın gerçek bir değerlendirmesine giden yol eğitimden geçer. Küçük bir azınlığın sanatı tekeline almasını önlemenin yolu, sanatı aşırı biçimde basitleştirmek değil, estetik değer yargısına varma yeteneğini geliştirmektir. Bütün kültür siyaseti alanında olduğu gibi burada da en büyük güçlük, gelişmedeki her gelişigüzel kesintinin gerçek sorundan yüz çevirişidir; yani öyle bir durum yaratılır ki, bu durumda ortaya herhangi bir sorun çıkmaz, dolayısıyle bir çözüm yolu bulmak görevini ertelemekten başka işe yaramaz. Bugün, ilkel olduğu kadar değerli sanata götüren kestirme bir yol hemen hemen yoktur. Bugün gerçek, ilerici, yaratıcı sanat ancak çapraşık bir sanat anlamına gelir. Herkesin bu sanattan eşit ölçüde zevk alması ve bu sanatı eşit ölçüde değerlendirmesi hiç bir vakit mümkün olmayacaktır; nevar ki, daha geniş kütlelerin bundaki payı çoğaltılabilir ve derinleştirilebilir. Kültür tekelinin gevşetilmesinin ön koşulları her şeyden önce ekonomik ve toplumsaldır. Bu ön koşulları yaratmak için çarpışmaktan başka bir şey yapamayız.

(*The Social History of Art*, 1951)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

andré bazin ● sinema dilinin evrimi

(...) Sinemada 1920'den 1940'a kadar birbirine karşıt iki büyük eğilimi ayırt edeceğim: Görüntüye inanan yönetmenler ile gerçeğe inanan yönetmenler.

"Görüntü" sözcüğüyle, çok genel olarak, temsil edilen nesneye perde üzerindeki *temsilinin* katabileceği her şeyi anlıyorum. Bu katkı çapraşıktır,

fakat başlıca iki olaylar topluluğuna ayrılabilir: Görüntünün plastiği ve kurgunun kaynakları (bu da görüntülerin zaman içinde düzenlenişinden başka bir şey değildir). Plastiğin içine dekor ve makyajın deyişini, hatta bir dereceye kadar oyunun deyişini almak gerekir, tabiatıyle bunlara aydınlatma ve nihayet düzenlemeyi tamamlayan çerçeveleme de katılır. Bilindiği gibi esas itibarıyle Griffith'in baş yapıtlarından doğan kurguya gelince, André Malraux *Psychologie du Cinéma* (Sinemanın Ruhbilimi) adlı kitabında onun filmin sanat olarak doğuşunu sağladığını yazmaktaydı; gerçekten de filmi basit bir canlı fotoğraftan ayıran şey, nihayet bir dildi.

Kurgunun kullanılışı "görünmez" olabilir; savaştan önceki klasik Amerikan filminde bu en sık rastlanan durumdu. Bu filimlerde çekimlerin bölünüşünün, olayı sahnenin maddî ya da dramatik mantığına göre çözümlemekten başka amacı yoktur. Bu çözümlemeyi sezilmez kılan da bu mantıktır; seyircinin anlağı yönetmenin kendisine önerdiği görüş noktalarıyle doğal bir uyuşum gösterir, çünkü olgunun coğrafyası ya da dramatik ilginin yer değiştirmesi bu görüş noktalarını haklı çıkarır.

Ancak, bu "görünmez" kurgulamanın tarafsızlığı, kurgunun bütün olanaklarını ortaya koymaz. Bu olanaklar, tersine, genellikle "koşut kurgu", "hızlı kurgu" ve "çarpıcı kurgu" diye bilinen üç işlemde iyice anlaşılınaktadır. (...) Tabiatıyle bu üç işlemin çeşitli düzenlemeleri vardır.

Bu düzenlemeler ne olursa olsun, hepsinde, doğrudan doğruya kurgunun tanımı olan şu ortak yön vardır: Görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlamı yaratmak. Mosjukin'in gülümsemesinin kendinden önceki görüntüye uyarak anlamını değiştirir gibi göründüğü Kuleşov'un ünlü deneyi, kurgunun özelliklerini çok iyi özetler.

Kuleşov'un, Eisenstein'ın ya da Gance'ın kurguları olayı göstermiyordu, olaya telmihte bulunuyordu. Şüphesiz bu kurgular hiç olmazsa öğelerinden çoğunu, anlatmak istedikleri gerçekten alıyordu, ancak filmin kesin anlamı bu öğelerin nesnel içeriğinden çok bu öğelerin düzenlenişindeydi. Görüntünün kendi başına gerçekçiliği ne olursa olsun, öykünün malzemesi her şeyden önce bu ilişkilerden doğuyordu (Gülümseyen Mosjukin + ölü çocuk = Acıma), yani somut öğelerinden hiç birinde öncülleri (prémices) yer alınayan bir sonuçtu bu. Bunun gibi şu da tasarlanabilir: Genç kızlar + çiçek açmış elma ağaçları = Umut. Düzenlemeler sayısızdır. Ancak hepsinin ortak yanı, düşünceyi, iğretileme ya da düşüncelerin çağrışımıyle ortaya sürmeleridir. Böylece, hikâyenin en son biçimi olan tam anlamıyle senaryo ile işlenmemiş görüntü arasına ek bir destek, bir estetik "transformatör"ü girer. *Anlam* görüntüde değil, kurgu yoluyle seyircinin bilincine yansıtılan gölgededir.

Özetleyelim: Sinema, görüntünün plastik içeriği kadar kurgunun kay-

naklarıyle de seyirciye, anlattığı olayın yorumlamasını kabul ettirmek için bütün bir işlemler deposunu elinde bulundurmaktadır. Sessiz sinemanın sonunda bu deponun tamamıyle dolduğu düşünülebilirdi. Bir yandan Sovyet sineması kurgunun kuramını ve uygulamasını en sonuna kadar götürürken, Alman okulu da görüntünün plastiğine (dekor ve aydınlatma) mümkün olan bütün aşırılıkları yüklüyordu. (...) Sinema sanatının özü, plastik ile kurgunun belli bir gerçeğe katabileceği bütün şeylerdeyse, sessiz sinema sanatı tam bir sanattır. Ses ikinci derecede ve tamamlayıcı bir rolden başkasını oynayamaz, bu rol de görsel görüntünün karşı-sürümüdür (contrepoint). Fakat bu olası ve en iyi durumda bile ancak küçük çapta olabilecek zenginleşme, sesle aynı zamanda sinemaya sokulan ek gerçeğin safrası pahasına pek ağır basmamak tehlikesi gösterir.

Bu demektir ki, kurgunun ve görüntünün dışavurumculuğunu, sinema sanatı için temel sayıyoruz. İşte daha sessiz sinemadan beri Erich von Stroheim, F.W. Murnau ya da R. Flaherty gibi yönetmenleri tartışma konusu yapan da genellikle kabul edilen bu anlayıştı. Kurgu bu yönetmenlerin filimlerinde, eğer çok verimli bir gerçeğin içinde kaçınılmaz bir ayıklama gibi tamamıyle olumsuz bir rol oynamıyorsa, hiç bir rol oynamaz. Alıcı her şeyi aynı zamanda göremez, ama görmek için seçtiğinden de hiç olmazsa hiç bir şeyin kaybolmamasına çalışır.

(...) Sesli sinemanın, sinema dilinin belirli bir estetiğinin çanını çaldığı doğrudur, ancak çanı çalman estetik, sinema dilini gerçekçi eğilimden en çok ayıranıydı. Bununla birlikte sesli sinema, kurgunun önemli olan yönünü, olayın kesiksiz anlatımını ve dramatik çözümlenmesini korumaktaydı. Sesli sinema, nesnel anlatım yanılsamasını sağlamak için iğretileme ve simgeden vaz geçmişti. Kurgunun dışavurumculuğu aşağı yukarı tamamıyle kaybolmuştu. ama genellikle 1937'ye doğru zafer kazanan kurgulama deyişinin gerçekçiliği anadan doğma bir sınırlamayı gerektiriyordu. Ne var ki, ele alınan konular bu kurgulamaya tam olarak uygun düştükçe bunu ayırt etmemiz mümkün değildir. Örneğin, olgunluğuna, zamanın gerçekçiliğinin hiç bir rol oynamadığı bir kurguda ulaşan Amerikan güldürüsü gibi. Tıpkı vodvil ve sözcük oyunu gibi tamamıyle mantıklı olan, törel ve toplumbilimsel içeriği tamamıyle bayağı olan Amerikan güldürüsünün, klasik kurgulamanın ritmik kaynaklarından, betimleyici ve çizgisel katılığından kazanacağı çok şey vardı.

Hiç şüphesiz sinema özellikle on yıldan beri az ya da çok bilinçle, 1930–1940 arasında hemen hemen tamamıyle karanlığa gömülmüş olan Stroheim –Murnau eğilimine yeniden bağlanmaktadır. Ama sinema bu eğilimi geliştirmekle yetinmez, öykünün gerçekçi canlanışının gizemini de oradan çıkarır. Öykü yeniden varlıkların gerçek zamanını, olayın süresini kapsayabilir duruma geçer; oysa klasik kurgulama olaya el altından zihinsel ve soyut zamanı

sokuşturmaktaydı. Fakat bu sinema kurgunun sağladıklarını kesinlikle temizlemek şöyle dursun, tersine bunlara bir görececilik (relativité) ve bir anlam verir. Ancak görüntünün artmış gerçekçiliğiyle bağıntılı olaraktır ki, bir ek soyutlama mümkün olur. Örneğin Hitchcock gibi bir yönetmenin deyiş dağarcığı ham belgenin gücünden bindirmelere ve baş çekimlerine kadar uzanır. Ama Hitchcock'un omuz çekimleri C.B. De Mille'in *The Cheat* (Aldatış)ındaki omuz çekimleri değildir. Bunlar deyiş iğretilemelerinden başka bir şey değildir. Başka bir deyişle, sessiz sinema zamanında kurgu, yönetmenin söylemek istediğini *duyuruyordu*, 1938'de kurgulama *betimliyordu*, nihayet bugün yönetmenin sinemada doğrudan doğruya *yazdığı* söylenebilir. Görüntü –plastik yapısı, zaman içinde düzenlenişi– çok daha büyük bir gerçekçiliğe dayandığı için gerçeği içinden değiştirmek, eğmekte çok daha bol aracı vardır. Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer.

(Vingt ans de cinéma à Venise, 1952 adlı kitapta, *L'Age Nouveau,* sayı: 93, temmuz 1955 ve *Cahiers du Cinéma.* sayı: 1 , nisan 1951 dergilerinde yayımlanan incemelerden.)

görüntü simgeciliği

Tiyatronun geleneksel sözlüğünün kendisi gösterdiği "sahneye koyma" terimi (tıpkı bazı eski mimarlık okullarında taşın işlenişinde tahtadan yararlanılması gibi) göze çarpar bir ikizlilik örneğidir. Bunun nedeni, sinema "yönetmeni"nin sorumluluklarının çeşitli ve son derece ayrı cinsten oluşudur. Tiyatroda, metnin emperyalizminin kulu olan bir oyuncunun oyununu daha iyi değerlendirmekten başka bir şeyin söz konusu olmadığı açıkça görülür. Bu metin, herhangi bir temsilin dışında mevcuttur. *Phèdre* hiç oynanmamış olsaydı, trajedi olarak varlığından bir şey yitirmeyecekti, Musset'nin tiyatrosu da gecikmiş olarak sahneye konuşunu koltuğunda bekleyebilmişti.

Oysa, filim kılığına girmeyi uman bir senaryonun bu filmin dışındaki varlığı nedir ki? Sinema yönetmeninin görevini belirlemek işte bu noktada güçleşir. Çünkü tiyatroda her şey ya da hiç olmazsa bunların özü, metinde yer almıştır; senaryonun kendine özgü payının ise ne kanunları ne de sınırları vardır. Sinemada yönetmenin görevi her ne kadar daha çapraşıksa da, tiyatrodaki meslektaşınınkinden hiç de daha önemli olmayabilir. Bu görev de, oyuncuyu yönetmek ve oyununu yerli yerine yerleştirmek bilimidir.

(...) Ama yönetmenin görevi başka da olabilir. İkinci derecede bir yaratma olmakla kalmayıp, öyküyü kurmak da olabilir.

(...) Bu yönetmen masasındaki kâğıdın önünde, "kurgulaması" gereken sahneyi düşünür. Senaryocu ona dramatik ve ruhbilimsel çatıyı, konuşma

yazarı ise kişilerin ruh durumunu, karakterlerini, niyetlerini daha açıkça belirleyen bir metni vermiştir. Yönetmen açılarını, çekimlerinin sayı ve çeşitlerini tasarlamadan önce kişilerine, bu kişilerin içinde çırpındıkları durumun özelliklerine sızar ve o anda, görünüşte herhangi bir nedene dayanmaksızın bir kediyi, sıçrayan bir kedinin hareketini düşünür. Senaryo ya da konuşmalarda buna değinen hiç bir şey yoktur, ama yönetmen düşüncelerine ne kadar çok dalarsa bu kedinin yer almasındaki açık zorunluluk kendini o kadar çok kabul ettirir. Aşırı doymuş bir eriyiğe atılmış bir tuz taneciği gibi bu kedi de çevresinde bütün bir sahneye koyuşu billûrlaştırabilir ve o andan başlayarak kurgu, görünüşte anlamsız, bölük pörçük, yararsız olan bu olayın işe karışmasıyle, zorlu bir sıkılıkla çabucak sıraya girebilir.

Yararsız mı dedik? Vigo'nun *L'Atalante*'ta perdenin kenerlarında kahramanlarının yüzlerine doğru sıçrattığı kediler yararsız mı? *La règle du jeu* (Kocası ve Âşığı)nda Dalio'nun müzikli kutuları ve ölümleri bize esirgenmeksizin anlatılan tavşancıklar yararsız mı? Bunların senaryoda hiç yeri olmamasına rağmen *sahneye koyuş*'un kilit taşıdır.

Bu yolda anlaşılan sahneye koyuş, senaryocuların dramatik ve edebî araçlarının ötesinde ancak görüntüyle görsel olarak anlatılabilen her şeydir. Bu varsayımsal kedinin öyküyle hiç bir ilintisi yoktur, ama öyküye karışması kahramanlardan birinin sinirliliğini açığa vurarak, diyaloğun bu anında patlamak üzere olan dramatik bunalımın havasına uygun bir çeşit huzursuzluk yaratarak bu kahramanı belki irkiltecektir. Başka bir deyişle, doğrudan doğruya sinemaya özgü sahneye koyuş, senaryonun ve dramatik değerlendirmenin değil yalnız sinema görüntüsünün anlatabileceği kavramın, bir görüntü simgeciliğinin işe karışması demektir.

(*L'Ecran français*, 24 ekim 1949)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

cesare zavattini

●

yeni-gerçekçilik üzerine görüşler

Hiç şüphe yok, günlük gerçek karşısındaki ilk ve en üstünkörü tepkimiz can sıkıntısıdır. Anlıksal ve törel tembelliğimizin üstesinden gelmedikçe, bu tembelliği yenmedikçe gerçek bize her çeşit çekicilikten uzak görünür. Şu halde sinemanın heyecanlandırıcı, göze çarpıcı kılığa sokmak amacıyle gerçeğin içine bir "öykü" sokuşturmak gereğini tamamıyle doğal, hemen hemen kaçınılmaz saymasına şaşmamalı. Açıkça ortada ki, böylelikle

sanki düşgücünün işe karışmasına karşı bir şey yapılamazmış gibi gerçekten hemencecik kaçıvermek olanağı sağlanır.

Bundan dolayı yeni-gerçekçiliğin en önemli niteliği, asıl yeniliği bence şudur: Yeni-gerçekçilik bize "öykü" zorunluluğunun bir insan yenilgisini bilinçdışı gizleme tarzı; bugün kullanıldığı biçimde düşgücünün de ölü kalıpları canlı toplum olaylarına uygulamaktan başka bir şey olmadığını gösterdi.

Kısacası, gördük ki, gerçek son derece zengindi, sadece bu gerçeğe bakmasını bilmek gerekiyordu. Sanatçının görevi de birtakım değiştirmelere baş vurarak seyirciyi heyecanlandırmak ya da tiksindirmek değil, onu kendisinin ya da başkalarının yaptığı şeyler üzerine, yani katıksız gerçek üzerine düşünmeye (isterseniz, heyecana, hatta tiksinmeye) yöneltmekti. Böylelikle gerçek karışısında duyulan derin, bilinçdışı bir güvensizlikten, yalancı ve belli belirsiz bir kaçıştan eşyaya, olaylara, insanlara sonsuz bir güvene geçildi.

Bu durum alış, tabiyatıyle, gerçeği deşmek, gerçeğe yeni-gerçekçiliğe kadar sahip olabileceğine inanılmayan bu anlatım yeteneğinin, bu anlatım gücünün verilmesini zorunlu kıldı. (A)

Sinemanın görmek ve çözümlemekteki bu güçlü isteği, gerçeğe olan bu açlığı, başkalarına yani var olan her şeye karşı bir çeşit somut saygıdır. Öbürleri arasında yeni-gerçekçiliği Amerikan sinemasından ayıran da budur. Gerçekte Amerikalıların tutumu bizimkinin tam karşıtıdır: Biz, kendimizi çevreleyen gerçeğe ilgi duyar, bu gerçeği dolaysız olarak, derinden tanımak isterken, Amerikalılar birtakım değiştirmelerle yumuşatılmış bir bilgiyle yetinmeğe devam ediyorlar.

Amerika için bir konu sıkıntısından söz açılabiliyorsa, nedeni budur; bu sıkıntı bizde olanaksızdır. Gerçek kıtlığı olmadığına göre, bizim için tema kıtlığı da olamaz. Kendilerini sürekli olarak biçimlendiren ortak öğeler açığa vurulacak, abartılacak yolda anlatılırsa, günün her saatı, her yer, herkes hikâye konusu olabilir.

İşte bundan dolayı konu (olaylar) sıkıntısından değil, içerik (yani bu olayların yorumlanması) sıkıntısından söz açılabilir. (A)

Yeni-gerçekçiliği niteleyen gerçeğin bilincine varışın, doğrudan doğruya dramatik yapıyla ilgili iki sonucu vardır:

1) Yeni-gerçekçilikten önceki sinemada bir olay anlatılır, bundan bir başkası, sonra bir üçünsücü çıkar, bu böyle sürüp giderken, her sahne hemen unutulmak üzere düşünülür ve ele alınırken, bugün bir sahneyi tasarladığımızda bu sahne üzerinde "durmak" ihtiyacını duyuyoruz, çünkü bu sahnenin çok uzun yankıların bütün olanaklarını kendinde taşıdığını biliyoruz. Şu halde rahatça şöyle diyebiliriz: Bize herhangi bir olay verin, ondan size bir seyirlik çıkaralım. Sinemanın, (teknik yönden olduğu kadar

törel yönden de) temel niteliği olan ***merkezkaç*** gücü, ***merkezcil*** güce dönüşmüştür.

2) Sinema yaşamı hep en dıştan görünen olaylarıyle anlattığı halde, yeni-gerçekçilik bugün dokundurmalarla yetinmeyip çözümlemeye yönelmek gerektiğini öne sürüyor; daha doğrusu bir çözümlemenin içinde bir bireşime. (A)

Yeni-gerçekçiliğe karşı her çeşit suçlamalarda bulunuldu. Başlıcaları şunlar:

1) *Yeni-gerçekçilik yalnız sefaleti anlatıyor.*

Yeni-gerçekçilik zenginlik kadar sefaleti de inceleyebilir ve incelemelidir. Biz işe sefaletten başladıksa bunun nedeni çok basittir: Çünkü sefalet, çağımızın en canlı gerçeklerinden biridir. Herkesi bunun tersini ispata çağırırım. Yoksulluk üzerine yarım düzüne filim çevirdikten sonra bu temanın tükendiğini sanmak ya da sanar görünmek çok büyük bir yanlıştır. Yoksulluk (zenginler ve yoksullar) teması, insanın bütün bir ömür tüketebileceği temalardandır. Biz daha işin başındayız. Zenginler, bir masaldan başka bir şey olmayan *Miracolo in Milano* (Milano'da Mucize) önünde kaşlarını çattılarsa, daha beterini göreceklerdir. Ben kendimi zenginlerden sayıyorum: Bizde zengin olan şey, yalnızca para olarak zenginlik değil (para bunun en gösterişli, en göze çarpıcı yönüdür), bundan doğan bütün adaletsizlik ve şiddet biçimleridir. Adına zengin denen insanın bir "törel" durumu vardır.

2) *Yeni-gerçekçilik çözümler sunmuyor, yeni yollar göstermiyor: Yeni-gerçekçi filimlerin sonuçları tamamıyle kaçamaktır.*

Bu suçlamayı bütün gücümle reddederim. Filimlerimizden her birinin her anı, sorulara verilmiş sürekli bir cevaptır. Çözümlere gelince, çözümler tasarlamak sanatçının işi değildir: Çözümlerin zorunluluğunu ve tezliğini duyurması yeter de artar bile.

3) *Küçük olaylar insanları ilgilendirmez, bir seyirlik olamaz.*

Sinemacılar "küçük olay"ın çözümlemesine yan çizdikleri vakit, yalnızca sinemanın kapitalist çevrelerinin ve seyircilerin açık ya da kapalı buyruklarına boyun eğmekle kalmıyorlar, aynı zamanda bir çeşit tembelliğe de düşüyorlar; çünkü bir olayın çözümlenmesi bir olayı öbürünün ardından ipe dizer gibi sıralamaktan her vakit daha güçtür. Başka bir anlatışla, sinemacıların yan çizdikleri şey, derinleşme sorunudur. (A)

Bizimle birlikte çok daha başka bir şeyin başladığı sanısındayız –buna sanı demek hoşunuza gidecekse–. Gerçekten de benim önümde acı çeken bir insan, bundan yüz yıl önce açı çeken insandan bambaşkadır. Ben bütün dikkatimi bugünün insanı üzerine yöneltmeliyim. Taşıdığım tarihsel yük, birdenbire atmak istemediğim– zaten atamayacağım– bu yük, elimdeki araç-

ları kullanarak bu adamı acılarından kurtarmak isteğimi engellememelidir. Bu adamın (bu benim birkaç saplantımdan biridir) bir adı, bir soyadı vardır, hiç şüphesiz bizi ilgilendiren bir tarzda toplumun bir parçasıdır: Onun büyüleyici etkisini duyuyorum. Ama bunu öylesine etkili duymalıyım ki, ondan yalnız ondan söz açmalı, uydurma bir kişiden değil, çünkü o anda gerçek ile benim arama düşgücü girer. (C)

Bana denecek ki, iyi ama düşgücü nasıl, ne vakit işe karışır? Burada çok özel bir düşgücü ve bunu kullanmakta yeni bir yöntem söz konusudur.

İşte bir örnek: Kadının biri oğluna pabuç almak için ayakkabıcıya giriyor. Pabuçların fiyatı 7.000 liret. Kadın pazarlığa girişiyor.

Sahne on dakika sürer, oysa iki saatlık bir filim çevirmem gerek. Nasıl yapmalıyım? Olayı, kendisini meydana getiren bütün parçalarına ayırırım; önce olanı, sonra gelecek olanı, bu ikisi arasında geçeni ele alırım.

Kadın pabuçları alıyor: O anda oğlu ne yapıyor? Bu bir çift pabuçla bir ilişkisi olabilecek. Hindistan'da neler oluyor?

Pabuçlar 7.000 lirete patladı, bu para bu kadının eline nasıl geçti, bu parayı ele geçirmek bu kadına neye mal oldu, bu paranın bu kadın için değeri ne?

Ya pabuçları satan ayakkabıcı? Kimdir bu adam? Bu iki insan arasında kurulan ilişki nedir? Ayakkabıcının da yemek yiyen, çene çalan iki oğlu var. Konuşmalarını dinlemek ister misiniz? İşte bakın...

Ve böyle sürüp gider? Mesele şudur: Varlıkların özüne gitmek, olaylar arasındaki ilişkileri ve bu olayları doğuran süreci göstermek. "Bir çift pabucun satın alınması" bu şekilde çözümlenirse, pratik, toplumsal, ekonomik, ruhbilimsel yönleri bakımından önümüzde çapraşık ve çok geniş, ağırlık ve değeri büyük bir dünya görürüz. Bayağılık ortadan kalkar, çünkü artık ona yer yoktur.

Ben olağanüstü kişilere, kahramanlara karşıyım, bunlara karşı hep içgüdüsel bir kin duydum. Dünyamızdan ve öbür milyonlarca kişiden uzak varlıkları karşısında hep rahatsız oldum.

Kişiler biziz. Kahramanlar seyircide aşağılık kompleksi yaratır. Yaşamın gerçek kahramanlarının kendileri olduğunu seyircilere söylemek zamanı gelmiştir. Bunun sonucu, her insanın sorumluluk ve onurunun sürekli olarak hatırlatılması olacaktır. Yeni-gerçekçiliğin amacı budur: Herkesi güçlendirmek, her birini insan oluşlarının bilincine ulaştırmak. (A)

Yeni-gerçekçilik terimi, en geniş alamında, senaryocununki de dahil olmak üzere, her çeşit teknik ve meslekî işbirliğinin ortadan kalkmasını kapsar.

El kitaplarının, dilbilgilerinin, cümle dizinlerinin artık bir anlamı yoktur; göğüs çekimi, karşı açı, v.b. terimlerin anlamı kalmayacağı gibi.

Her birimiz senaryosunu kendi bildiğince hazırlar. Yeni-gerçekçilik bütün kalıpları kırar, bütün dogmaları reddeder. Yeni-gerçekçilikte *önsel* göğüs çekimi ya da karşı açı olamaz.

Konu, uyarlama, yönetim aynı çalışmanın üç ayrı aşaması olmamalıdır: Bugün böyledir ama, mantıksız bir şeydir bu.

Senaryocu ile uyarlamacı ortadan kalkmalıdır: Tek yaratıcıya, yönetmene ulaşmalıdır; böylelikle yönetmenin tiyatro yönetmeniyle artık ortak hiç bir yönü kalmayacaktır.

Bir insan filmini tek başına çevirmeye koyulsun, her şey açıcı olur, her şey sürekli bir olanak kazanır, her şey bu sonsuz olanaklarla dolup taşar; hem de yalnız çevirim sırasında değil kurgu, bileştirme, v.b. sırasında da. (A)

1934'ten beri İtalyan sineması için çalışıyorum; alışılmış kalıplardan bazılarının kırılmasına emeğim geçtiğini de biliyorum. Yeni-gerçekçiliğe, varlıklara yöneltilecek en güçlü çağrılardan biri diye inanan birkaç kişi arasında yer alıyorsam, bu bir düşgücü eksikliğinden ileri gelmiyor şüphesiz; çünkü, tersine, düşgücümün beni sürüklememesi için onun dizginlerine var gücümle sarılmak zorundayım. Geleneksel anlamda düşgücü mü? Ondan bende satılık tümen tümen var. Ama yeni-gerçekçiliğin bizden istediği, düşgücümüzü *yerinde*, *şimdiki* üzerinde kullanmamızdır. Çünkü olaylar, doğal imgesel güçlerini ancak incelendikleri, derinleştirildikleri vakit açığa vurur; ancak o vakit seyirlik nitelik kazanır, çünkü artık açığa vurulmuş gerçeklerdir.

Charlie Chaplin'inkiler gibi çok güzel filimler çevrilebileceğini ve bunların yeni-gerçekçi yapıtlar olmadığını çok iyi biliyorum. Çok iyi biliyorum ki, insanlığa şeref veren başyapıtları çevirmiş Amerikalılar, Ruslar, Fransızlar ve başkaları da var. Bunlar şüphesiz filmi boşuna harcamadılar. Ve Tanrı bilir, dehalarına uyarak, stüdyolarda, romanlardan uyarlayarak, yıldızları kullanarak bize daha kaç tane yüce yapıt vereceklerdir. Fakat ben, İtalyan sinemacılarının gerçeğin kapılarını cesaretle araladıktan sonra, deyişlerini ve esinlerini korumak ve geliştirmek için şimdi bu kapıları ardına kadar açmaları gerektiğine inanıyorum. (B)

(Zavattini'nin *Rivista del cinema italiano*, aralık 1952 (A), *Emilia*, kasım 1953 (B) dergilerindeki yazılarından ve Parma'daki Yeni-gerçekçilik Kongresindeki konuşmasından, 4 aralık 1953 (C) derlenerek *Cahiers du Cinéma*, sayı : 33, mart 1954'te yayımlanan metinden)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

gerçek - dışılık gerçek içinde gelişir

●

edgar morin

Zaman ve mekân anlayışındaki değişikliğiyle bağıntılı olarak, artık bir yapıntılar evrenine giriyor sinema. Gün gibi ortada olan bu gerçeğin düzeltilmesi gereken noktaları var yine de. (...) Edison'un, Lumière'inkilerden bile önceki ilk filimleri, düş sahnelerini, seynetleri ve müzikhol gösterilerini verirler. Dahası, sinemanın başlama tarihi, müzikhol ya da tiyatro filimlerinin olduğu gibi tıpkı tıpkısına benzetilen belge-filimlerinin de başlangıç tarihiyle bir olmuştur. Bu durumda sinemaya dönüşmeden, sinematografın, tiyatro oyunları gibi imgeleme ürünü yapıtları yayma yolunda kullanılabilmiş olması kolaylıkla anlaşılmaktadır.

Ayrıca, Vertov'un sinema-gözüyle, Flaherty'den Grierson ve Joris Ivens'a değin bütün belgesel akımlar, sinemanın kuruluş öğelerinin ille de yapıntıya bağlı olmadığını göstermektedir bize. İşin daha iyi yanı şu; belki bu belge –filimlerdedir ki sinema, yeteneklerini son kertesine dek kullanmakta ve en büyük büyüleyici niteliklerini ortaya koymaktadır.

Yukarıda dokunduğumuz noktalar dışında, yapıntı, sinemanın egemen akımı olarak kalmaktadır; o, sinema ile açılıp sınırlarını genişletmekte, sinema da onunla. Meliès'in buluşlarını fantazya filminden koparıp ayrı düşünmek olanaksız bir şeydir. Brighton okulunun buluşları da fantazya sahneleri çerçevesinde yapılmakta, aynı zamanda da gerçeksiz olmaktadır. Denebilir ki, ta Edison'dan beri, zorlu bir itiş bu yeni buluşu yapıntıya doğru sürüklemektedir hep. Vaftiz yılı olan daha 1896–97'de, güldürü, sevi, saldırı, romanlaştırılmış tarih gibi konular dört bir yandan filme girmektedir. Sinemanın kimliği, o düşsel, kafadan yaratılmış şeylerin durmadan yükselen dalgaları altında kalmakta, bu dalgalarla sürüklenmektedir, sözcüğün tam anlamıyle. Sinema, yapıntıyla eş anlam taşımaktadır artık. Kişiyi şaşkına döndüren gerçek budur işte. (...)

Şu nokta da ayrıca yine çok ilginçtir: Gerçeksizlik, ilk, kesin ve büyük düşsellik dalgası olmuştur; sinemacıların (Méliès ve G.A. Smith) asıl sinemaya geçişleri de bu yolda gerçekleştirilmiştir. Gerçeksizlik gerileyecek ve belli bir anlayışa özgü kalacak kuşkusuz. Ama denizin bu geri çekilmesi, kıyıda sinema teknikleriyle, bir düşsellik deposu bırakmaktadır: Yapıntıdır bu da.

Özlemler, isteklerle bunların olumsuzları olan korku ve ürküler baskın çıkıp da, düşler, efsaneler, dinler, inançlar, yazınlar daha doğrusu tüm yapıntılara kendi mantıklarına göre bir düzen vermek üzere görüntüyü biçimlendirdikleri zaman, düşselliğin krallığına girer kişioğulları.

Efsaneler ve inançlar, düşler ve yapıntılar, evrenin büyüleyici görünüşünün tomurcuklanmasıdır hep. İnsanbiçimcilik ve gölge mekanizmasını

çalıştırıyor bunlar. Düşsel, imgesel dediğimiz şey, düşler kurmakta olan bir kafanın, o anda yaptığı büyülü uygulamadır.

Yine burada, nesnel sinema ile, yapıntılar sinamasının birbiriyle nasıl çatıştıklarını ve nasıl birleştiklerini görmekteyiz. Görüntü gerçeğin titiz bir yansımasıdır, bunun nesnelliği, düşsellikteki o tuhaflıkla tam çelişir. Ama, yansıyan şey bir "gölgedir" daha başlangıçta. Görüntü, kendisine yer değiştirtecek, biçim değiştirtecek ve onu fantazya ve düşler arasından yansıtacak öznel güçlerin içine düşmüş, gömülmüştür. Düşsellik, bir büyüleyicilik verir görüntüye, kendisi güçlü bir büyücüdür çünkü. Görüntü üzerinde, onun doğal kanseriymiş gibi, çoğalıp durur düşsellik. Kişioğlunun içinde duyduğu tüm gereksemeleri açıp aydınlığa kavuşturacaktır o, ama hep görüntüler olarak. Görüntü ve imgelemin ortak noktasıdır düşsellik.

Böylece, yine aynı düşünce zincirine göredir ki, gölgeler dünyası değişimler dünyasında serpilip gelişir, görüntü düşsellikte esrir, sinema kendi güçlerini sinemanın yapıntı ve tekniklerinde kullanıp harcar.

Nesnel görüntü, bundan böyle, çocukluktaki düşünsel yaşantımızın sanat müzesi olan düşlerin görüntüsüne benzeyecektir gitgide; ki bir büyüdür bu da.

Büyü ile sinemanın örülüşleri arasındaki ilişkiler ancak, içe doğuş anıştırma, ya da estetik yoluyle sezilebildiği halde, sinema evreniyle düşler evreni arasındaki yakınlık sık sık anlaşılmış ve çözümlenmiştir. (...) Sinema meraklısı olan biz hepimiz de, düşle filim arasındaki benzeşimi şöyle böyle ayırt edebilmişizdir ancak.

Kendilerine, yarı uyku ya da düş durumlarında görülenler anlatıldığı zaman, ruhbilimci ve ruh doktorlarının çok iyi bildikleri bir tümcedir şu: "Nasıl diyeyim, tıpkı sinemadaki şu görüntüler gibi" tümcesi. "Sinemada görülen şeyler gibi bir şeydi. Hiç bir şey yapmıyordum, ama sanki bir filmin karşısındaymışım gibi birtakım şeyler görüyordum." "Buradaki filim düş anlamına gelen bir dil sürçmesidir" diye belirtiyor doktor S.Lebovici. Yine aynı doktorlar, düşler evreniyle sinema evreni arasında derin benzerliklerin bulunduğunu ortaya çıkarmış bulunuyorlar. (...) Filimdeki dinamizm düşteki dimanizm gibi zaman ve mekân sınırlarını zorlayıp aşmaktadır. Nesnelerin perdede büyütülüp genişletilmeleri, düşlerdeki o cüce ya da dev etkilerin karşılığıdır. Düşte de, filimde de nesneler bir görünür, ardından hemen yitip giderler; her ikisinde de küçük bir parça, bir bütünü temsil eder. Zaman da aynı şekilde, yaygınlaştırılır, kısaltılır ya da alt üst edilebilir. Gerilimler, o korkulu ve ardı arkası gelmez kovalamacalar, tıpkı bir karabasan niteliğindedir; arada daha başka birçok düş benzerlikleri kurulup ortaya konabilir; düşlerde de, sinamada da, görüntüler, istek ve korkuların bildirisi gibi, gizli bir bildiriyi dile getirirler.

(*Le Cinéma ou l'homme Imaginaire*, 1956)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

siegfried kracauer
• fizik gerçeğin kurtuluşu

Fizik gerçeği denememiz için, filimler bu fizik gerçeğin ortaya koyduğunu bize göstermelidir. Ancak bu zorunluluk o kadar az bilinir ki, sinema aracının geleneksel sanatlarla ilişkisi sorununa yol açar.

Resim, edebiyat, tiyatro vb., eninde sonunda doğayı işe karıştırmakla birlikte, bu sanatlar gerçekte doğayı göstermezler. Bu sanatlar doğayı daha çok bir ham madde olarak kullanırlar ve bu ham maddeden, kendi başına buyrukluk savında bulunan yapıtları meydana getirirler. Sanat yapıtında, doğrudan doğruya ham maddeden hiç bir şey kalmaz, ya da daha açık söylemek gerekirse, geri kalmış olanların hepsi öylesine yoğrulmuştur ki, ham madde, kendi aracılığıyle ortaya konan niyetleri yerine getirir. Bir bakıma, gerçek yaşam malzemesi, sanatçının niyetleri içinde yitip gider. Sanatçımn yaratıcı imgelemi elbette gerçek cisim ve olaylarla körüklenir, ama sanatçı bunları şekilsiz durumlarında sürdürmek yerine, içinden doğan biçim ve kavramlara uygun olarak onları yeni bir biçime sokar.

Bu da ressam ya da ozanı, sinemacıdan ayırır; sinemacının aksine, bu sanatçılar yaşamı, alıcının verdiği gibi ham maddeye karıştırsalardı, sanatçı olmaktan çıkacaklardı. Ressam ya da ozan ne kadar gerçekçi düşüneeli olursa olsun, gerçeği kaydetmekten çok gerçeği yoğurur. Sanatçı kendisini biçimsel esinlerine kaptırmakta özgür olduğundan, yapıtı da anlamlı bir bütün meydana getirmeğe yönelir. Bunun sonucu olarak, bir sanat yapıtının anlamı, bu yapıtın öğelerinin anlaınını belirler; ya da bunun tersine, bu öğeler, bir bütün olarak yapıta özgü gerçeğe ya da güzelliğe yardımcı oldukları ölçüde anlamlıdırlar. Bu öğelerin görevi gerçeği yansıtmak değil, bu gerçekten bir görüş ortaya çıkarmaktır. Sanat, yukarıdan aşağıya doğru yol ahr.

(...) Sanatın filme sokuluşu, sinemanın özünlü (intrinsic) olanaklarına engel olur. Geleneksel sanatlarm etkisinde kalan filimler, estetik arılık nedenleriyle, ortada bulunan fizik gerçeğe aldırmamayı yeğlerlerse, sinema aracına sağlanmış olan bir fırsatı kaçırmış olurlar. Ve bu çeşit filimler önümüzdeki görülebilir dünyayı saptamış bile olsalar, yine de bu dünyayı göstermekte başarısızlığa uğrarlar, çünkü bu durumda bu filmin çekimleri sadece, bir sanat yapıtı diye hesaba katılmayacak bir şeyi meydana getirmeye yarar; yine bundan dolayı, bu çeşit filimlerdeki gerçek yaşam malzemesi, bir ham madde olarak niteliğini yitirir. Bu çeşit filimler arasına yalnız büyük savlı deneysel filimler değil –örneğin Bunuel ile Dali'nin *Un Chien Andalou* (Bir Endülüs Köpeği)– sanattan bütün bütüne yoksun olmakla birlikte, tiyatronun yollarım izleyerek biraz da farkında olmaksızın sanata saygı gösteren sayısız iş filimleri de girer.

Sanat yönünden büyük bir ilginçlik taşıyan melez bir yapıt olan *Bir Endülüs Köpeği* ile tiyatroya özgü yolları izleyen sıradan bir eğlence filmi arasındaki başkalığı küçümsemek kimsenin aklından geçmez. Ama yine de, sıradan yapım ile bir sanatçının yapıtı, sinema aracını doğrudan doğruya kendine özgü yolları izlemekten alıkoymakta birleşmektedir. Örneğin *Umberto D.* ya da *Le notti di Cabiria* (Cabiria'nın Geceleri)yle karşılaştırıldıklarında, ortalama sıra filimleri ile bazı önemli *avant-garde* (öncü) filimler, birbirlerini ayıran şeylere rağmen, aynı sepete konmalıdırlar. Bu çeşit filimler, içine aldıkları maddî olayları işlemez, sömürür; bu çeşit filimler maddî olayları taşıdıkları önemden dolayı değil, anlamlı bir bütün meydana getirmek amacıyle alır; ve bu çeşit bir bütünü gösterirken, bu filimler bizi maddî boyuttan alıp ideoloji boyutuna yollar. Filimde sanat, gerici nitelik taşır, çünkü bütünlüğü simgeler (symbolizes) ve böylelikle fizik gerçeği, her iki anlamında da "kaplayan" inançların sürekli varlığını ileri sürer. Bunun sonucu da, sürüp giden soyutlukları besleyen filimlerdir.

Bu çeşit filimlerin şüphe götürmez bolluğu, insanı "sanat yalanı"nı reddeden filimlerin varlığını küçümsemeğe yöneltmemelidir. Bu çeşit filimler, doğrudan doğruya olgu filimlerinden –haber filmi ya da belge-filimler– başlayıp yaratıcılarının biçimsel emelleriyle dolup taşan öykülü filimlere kadar uzanır. Birinci gruptaki filimler –ki zaten sanat kaygıları bile yoktur–, gerçekçi eğilimi izlerler, dolayısıyle hiç olmazsa en azından "sinemalık tutum" diye adlandırılan şeyin temel gereklerini karşılarlar. Öykülü filimlere gelince, bunlar hem gerçekçi eğilimin hem de biçimsel eğilimin alanıdırlar; ama yine de bu filimlerde biçimsel eğilim hiç bir vakit kendini, filme alınmış tiyatrolarda olduğu gibi, gerçekçi eğilimden sıyırmaya ya da bu eğilimi egemenliği altına almaya hiç kalkışmaz. *Potemkin*'i, sessiz sinema çağının güldürüsünü, *Greed* (Tutku)yu, birçok kovboy ve gangster filmini, *La Grande Illusion* (Harp Esirleri)ni, İtalyan yeni–gerçekçiliğinin büyük yapımlarını, *Los Olvidados* (Unutulmuşlar)ı, *Les Vacances de M. Hulot* (B. Hulot'nun Yaz Tatili)ni, *Pather Panchali* (Büyük Yol)u vb. düşünün: Bunların hepsi de, geniş ölçüde, alıcıların saptadığı ham maddenin aşılama gücüne bağlıdır; ve yine hepsi de Fellini'nin şu özdeyişine az çok uymaktadır: "İyi bir filim bir sanat yapıtının özerkliğini amaç edinmemeli, tıpkı yaşamda, insanlarda olduğu gibi hataları, yanlışları olmalıdır."

Sinema, bu tarz filimlere mi yöneliyor? Her halde, bunların belli başlı özellikleri filimlerin yapısında kendini göstermek eğilimindedir ve çok kez de insanın en beklemediği yerde ortaya çıkınaktadırlar. Zaman zaman öyle oluyor ki, başka her yönden filme alınmış tiyatro olan bir filim, görüntüleri beklenmedik bir şekilde kendi başına bir öykü anlatan herhangi bir sahne taşıyor ve bu öykü, geçici bir süre için, filmin asıl öyküsünü insanın bütün bütüne unutmasına yol açıyor. Böyle bir filim için, beceriksizce düzenlen-

miş denebilir; ne var ki, böyle bir filmin kusuru denilen şey gerçekte bu filmin dikkate değer tek yönüdür.

(...) Bütün bunlar, alıcı-gerçekçiliği ile sanatın birbirini kovduğu anlamına gelmez. Ama, filme aldıklarını gerçekten gösteren filimler sanatsa, her halde değişik bir sanattır bu. Kaldı ki, filim, fotoğrafla birlikte, kendi ham maddesini ortaya koyan tek sanattır. Filimlerdeki sanatın kaynağı, yaratıcılarının doğanın kitabını okuyuşlarındaki yeteneklerinde olmalı. Filim sanatçısı, düşgücüne sahip bir okuyucu ya da doymak bilmez merakın dürtüsündeki bir kâşifin özelliklerini taşır. Daha önceki bir tanımlamayı tekrarlarsak, filim sanatçısı "bir öyküyü anlatmaya koyulan, ama bu öyküyü çevirirken bütün fizik gerçeği kucaklamakta içten gelen bir isteğe, aynı zamanda öyküyü, herhangi bir öyküyü sinema terimleriyle anlatmak için bu gerçeği kucaklaması gerektiği duygusuna kendini öylesine kaptıran bir adamdır ki, maddî olaylar çengelinde gittikçe daha derinlere dalar ve bu çengelde, büyük çabalar harcayarak, ayrılmış olduğu anayola dönmezse, bir daha yolunu hiç bulamayacak şekilde yitirmek tehlikesine düşer."

(...) Sinema, içinde yaşadığımız dünya ile bizi tanıştırırken, tanık yerinde, görünüşü özel bir sonuç doğuran olayları sıralar. Bizi, yılgı duyduğumuz şeylerle yüz yüze getirir. Çok kez de bizi, gerçek yaşamın olaylarını genellikle bu olaylar konusunda beslediğimiz düşüncelerle karşılaştırmaya zorlar.

Okulda Gorgon Medusa'nın öyküsünü öğrendik. Kocaman dişi ve upuzun diliyle Medusa'nın yüzü o kadar korkunçtu ki, bu yüzü görür görmez insanlar ve hayvanlar taş kesiliyorlardı. Bundan dolayı Athena, canavarı öldürmesi için Perseus'u kışkırtırken ona Medusa'nın yüzüne hiç bakmamasını, ancak kendisine verdiği pırıl pırıl parlayan kalkandaki yansısına bakmasını tembihlemişti. Perseus da onun tavsiyesine uydu ve Medusa'nın başını, Hermes'in kendisine verdiği orakla kesti.

Bu efsaneden çıkan hisse, şüphesiz şudur: Korkunç şeyleri görmeyiz, göremeyiz, çünkü bunlar bizi korkudan hiç bir şey göremeyecek şekilde felce uğratırlar; biz bunların nasıl şeyler olduğunu ancak gerçek görünüşlerini yansıtan görüntüleri seyrederek öğreniriz. Bu görüntülerin, sanatçının görünmeyen bir yılgıyı yorumlayan düşüyle ortak hiç bir yönü yoktur, bu görüntüler aynadaki yansılar gibidir. İmdi, bütün var olan araçlar içinde ancak sinema doğaya bir ayna tutar. Bizim bu görüntülere bağlılığımız da bundandır, çünkü bunlar gerçek yaşamda rastlasaydık bizi taş kesilmişe döndürecek olan olayların yansısıdır. Sinema perdesi, Athena'nın pırıl pırıl parlayan kalkanıdır.

Ama hepsi bu kadar da değil. Buna ek olarak efsane şunu da akla getiriyor: Kalkandaki ya da perdedeki görüntüler, bir sonuca varmakta baş vurulan araçlardır; bunlar seyirciyi aynada seyrettikleri korkunçluğun kellesini kesebilecek duruma getirirler –ya da, dahası, buna yöneltirler–. Birçok

savaş filmi yalnız bu nedenden dolayı vahşetle dolup taşar. Bu çeşit filimler amaca ulaşırlar mı? Efsanenin kendisinde, Medusa'nın başının koparılması henüz onun egemenliğinin sonu demek değildir. Athena'nın, düşmanlarına korku saçmak amacıyle bu kesik başı alıp "aigis"ine iliştirdiğini söylerler bize.

(...) Korkunçluğun aynadaki yansıları kendi başlarına bir hedeftir. Böylelikle seyirciyi bu korkunçlukları benimsemeye ve gerçekte bakılması çok yılgı veren şeylerin gerçek yüzünü belleğine yerleştirmeye yöneltirler. Kesilmiş dana kellelerinin sıralanışını, ya da Nazi toplama kampları üzerindeki filimlerde işkenceye uğramış insan vücutlarının kümelenmesini gördüğümüzde, korkunçluğu imgelem ve panik tüllerinin ardındaki görünmezliğinden kurtarırız. Ve bu kurtarış denemesi, en güçlü bir tabuyu ortadan kaldırıyormuşçasına önemlidir. Belki de Perseus'un en büyük başarısı Medusa'nın kafasını kesmesi değil de kendi korkusunu yenmesi ve Medusa'nın başının kalkandaki yansısına bakmasıdır. Hem zaten Perseus'un canavarın kellesini koparmasını sağlayan da bu büyük kahramanlık değil miydi?

(*Nature of Film*, 1960)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

TDK Yayınları

TÜRKÇE SÖZLÜK
Mehmet Ali Ağakay
4. baskı, 35 lira, öğretmen ve öğrencilere 25 lira

●

FRANSIZCA-TÜRKÇE SÖZLÜK
Mehmet Ali Ağakay
35 lira, öğretmen ve öğrencilere 20 lira

●

YENİ İMLÂ KILAVUZU
5 lira, öğretmen ve öğrencilere 3 lira

TDK Yayınları

ORTAÖĞRETİM TERİMLERİ KILAVUZU
10 lira, öğretmen ve öğrencilere 5 lira

●

ZOOLOJİ TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ
Doç. Dr. Sevinç Karol
30 lira, öğretmen ve öğrencilere 15 lira

●

DİLBİLGİSİ
Tahir Nejat Gencan
20 lira, öğretmen ve öğrencilere 10 lira

3

SİNEMA: YÖNETMENLERE GÖRE

david-wark griffith

●

sinema, modern fotoğrafın mucizesi

İlk savaş filmim *Hearts of the World* (Dünyanın Yürekleri) nin gösteriminden biraz sonra, ünlü bir tarihçiden bir mektup aldım. Bu mektup, özellikle şu bölümünden dolayı, benim için hep büyük bir değer taşıyacaktır: "Bundan böyle tarihi dört büyük çağa ayırmak gerekir: Taş çağı, tunç çağı, basım çağı ve sinema çağı. Siz tek bir filimle, savaşın anlayış ve ruhunu, bu konuda yazılmış kitapların toplamından çok daha derin bir gerçekçilikle canlandıran bir temel insanlık belgesi yarattınız."

1917 ilkbaharında cepheden bize gelen kara haberleri hatırlayınız. O vakit deniyordu ki, başbakan İngilterenin en büyük düşünürlerini çağırtmış ve ulusların maneviyatını güçlendirmek için en kestirme ve en etkili araçlar konusunda öğütlerini dinlemiş. Barrie, Wells, Shaw, Bennett, Galsworthy, Chesterton, hepsi bu toplantıya katılmışlar. Bu kanlı cephede olup bitenlerin gerçeği üzerine bütün dünyanın gözlerini açtırmak için ne yapmalıydılar? Bu haklı savaşa katılması için gerekli ateş Amerika'ya nasıl verilmeliydi? Bütün yeteneklerini bir kitap yazmak için birleştirmeli miydiler? Yoksa evrensel çapta bir tiyatro oyunu mu yazmalıydılar?

Sonunda, İngiltere ile mütefiklerine etkili bir şekilde yardıma en yatkın aracın, doğrudan doğruya olayların geçtiği yerde çevrilecek bir insanlık dramı olduğuna karar verildi. Amerika'ya gönderilen telgrafın doğrudan doğruya bana çekildiğini hatırlamaktan büyük bir zevk duyacağım hep. Makedonyalıların Pavlos'a yaptıkları gibi, bana şu çağrıyı yollamışlardı: "Buraya gelip bize yardım ediniz."

(. .) Bu kadar büyük tarihsel önemdeki olaylar üzerine filim çevirmek için seçilmemden övünüyordum. Ama beni en çok duygulandıran, bir öykü anlatmak, bir topluluğu uyarmak, bir olayı sonsuzlaştırmak söz konusu olduğunda sinemanın gücünün böyle resmen tanınması olmuştur.

Anlığın derlediği yüz izlenimden seksen yedisi gözle alınıyor. Dünyanın hareket ettiğini görmekten hoşlanırız. Kim olursa olsun herkes, dünyayı, karısını, çocuklarını, perde denilen bu "dikey sahne"de kendi yaşamlarını öykünürken görmekten zevk alır.

Bir bilgin, herhangi bir filmi seyrettiğimizde, insanın yapabileceği en kolay bir davranışı yerine getirdiğimizi bize öğretti; "hiç olmazsa, bir dış dünyanın varlığıyle uyarılmış anlaksal tepkilerimiz konusunda... Sinemanın gözü, var olan en ilkel gözdür. Denebilir ki sinema, ilk okyanusların balçığından doğmuştur. Bir filim seyretmek yeniden bir ilkel insan olmaktır. Zaten sinema insan yetilerinin en ilkellerinden fazlasını gerektirmediği içindir ki, korkunç bir yaygınlığa erişmiştir." Pek tabiî B.Dana, sinemanın "seyretmesi kolay" olduğunu iddia etmiyor. Eminim ki, sinemanın göz kadar anlığı da sık sık çetin bir sınavdan geçirdiğini kabul etmekte benimle aynı düşüncededir.

Görüntüler insanın, düşüncesini aktarmakta kullandığı ilk araçtır. Biz bu ilkel düşünceleri taşlara, mağaraların duvarlarına ya da yüksek yarların yamaçlarına kazınmış olarak buluyoruz. Bir at görüntüsünü anlamak, Türk kadar Finli için de kolaydır. Görüntü, evrensel bir simge, ***hareket eden görüntü*** ise evrensel bir dildir. Birisi, "sinemanın belki de Babil Kulesi'nin ortaya çıkardığı sorunu çözdüğünü" söylemişti.

Sinemanın alıcısı, demokrasinin aracıdır; ırklar ve sınıflar arasındaki engelleri devirir.

Görsel anlatım, öğrenim yöntemlerinin en etkilisidir. Propagandacılar bunu iyi bilirler. Öğretmenler sinema yoluyle öğrenilmiş bir dersin, başka bir araçla öğrenilmiş dersten daha güç unutulduğunu söylerler. Sinema bize çiçeklerin taçyapraklarını açar, kelebeklerin gizemlerini çözer. Sinema bizi büyük olayların ortasına götürür, dağların doruklarına kadar yükseltir, denizlerin dibine indirir, kutuplara kadar sürükler, hem de gerçekten bir sıçrayışta...

(...) Dünya hızla yol alıyor ve dünyada hiç bir şey sinema kadar hızla yürümüyor. Sinema on beş yıl içinde deneme döneminden dev gibi bir endüstri haline geçti. (. .) Hareketli görüntüleri saptayan bu üstün fotoğraf aygıtını sürekli olarak geliştirmekteyiz; merceklerimizin açıklığını artırmaya, gittikçe daha yakın odaklamalara erişmeye, üçayak denilen çok önemli yardımcı donatımı olgunlaştırmaya çalışıyoruz. Modern sinemanın üstünlüğü, bütünüyle, oyuncuların bulanık görünmek tehlikesine düşmeksizin istedikleri gibi yer değiştirmelerine elverişli kısa odaklı merceklere dayanıyor. Bugün yönetmenin elinde sayısız yeni yollar var: Açılma ve kararma, geriye dönüş, omuz çekimi, örtü, bindirme, örtülü filim. Ticaretten anlasaydım bu yollardan birkaçını patente bağlardım ve yüz yıl filim çevirsem kazanamayacağım parayı kazanırdım.

Oyuncuları ilk kez yakından filme aldığımda, yapımcılarım da seyirciler de bu tekniği kınadılar, kişilerimin ancak yüzünü gösteriyorum diye. Bugün yönetmenlerden çoğu, oyuncunun iç duygularını seyirci iyice duysun diye omuz çekimini kullanıyor. *Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu) çevrilirken, askerlerle dolu bir vadinin "genel çekim"ini almak istediğim vakit çahşma takımım buna kesinlikle karşı çıktıydı. O zamana kadar perdede bir ordu, üniformalı yarım düzine insan demekti. Birliğin geri kalanı imgelemeye bırakılıyordu.

Geciktirim yaratmak için geriye dönüşü, o vakte kadar sinemada eksik olan bu öğeyi benimsemiştim. Sulara kapılmış giden bir fıçının içindeki kızı sürekli bir çekimle göstermek yerine, sahnenin anlaşılmasına yardımcı olan geriye dönüşleri araya sokuşturuyordum. Şimdi bize o kadar tanıdık görünen bu yolların sağladığı değişiklikler olmazsa, günümüzde bir senaryo çok kuru ve sıkıcı sayılacaktır.

Son zamanlarda, filimlerin güpegündüz seyredilmesini sağlayan bir perde yapıldı. B. Edison ile öbür bulucular, uzun süredir, ses ile görüntünün birleştirilmesi için çalışıyorlar. *Dream Street* (Düş Sokağı)nın bazı bölümlerini, geliştirilmiş "sözlü görüntüler" tekniğine uydurmuştum. Fonograf-göstericinin büyük bir geleceği olduğuna inanıyorum. Renkli fotoğraf büyüleyici olanaklar açıyor önümüze. Yakınlarda patente bağlanan yollar sayesinde, bir zamanlar boyanmış görüntülerin güzelliğini değiştiren "bulaşmalar" olmaksızın, tatlı ve doğal renkleri incelikle saptamak eldedir. Dağıtım ve

gösterim yöntemlerini olgunlaştırmak için daha yapılacak çok iş var. Filim başladıktan sonra seyircinin salona girmesine izin verilmeyeceği günün, sinema salonlarına girişteki bugünkü kargaşanın kaybolacağı günün geleceğini umuyorum. O gün geldiğinde, seyirci, bugün bir tiyatro oyununa gösterdiği saygıyı sinemaya da gösterecektir. Bu, sorunun hepimizi ilgilendiren bir yönüdür: Bir endüstriyi bir sanat haline nasıl getirmeli ve yetişkin bir seyircinin isteklerini nasıl karşılamalı?

Çünkü, Walt Whitman'ın sözlerini genişletirsek, "büyük filimler isteniyorsa, yetişmiş bir seyirci topluluğu da gereklidir bize."

(*The Mentor* dergisi, sayı: 6, temmuz 1921)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

max linder / sinemaya nasıl başladım?

Şimdi Amerika'da yönetmenlik yapan tatlı bir oğlan, Louis Gasnier, günün birinde Ambigu'ye gelip bana dedi ki:

"Sinemada çalışmak ister misin?"

"O da nesi?"

"Tiyatro gibi bir şey işte, tek farkı bir makinamn önünde oynuyorsun. Geliyorsun. Şaklabanlıklar yapıyorsun. Yirmi frank kazanacaksın. İyi giyin. Silindir şapka, beyaz eldiven, iki dirhem bir çekirdek. Ne yapacağım pek bilmiyorum, ama her halde genç bir kıza kur yapan züppe bir delikanlı olacaksın."

Bu konuşmayı izleyen gece her yer adamakıllı buz tutmuştu. Ertesi sabah stüdyoya geldiğimizde Louis Gasnier dedi ki:

"Çok esaslı bir konu bulduk. Vincennes korusundaki göl buz tutmuş. Acemi bir buz kayakçısını oynayacaksın."

"İyi ama dostum, ben paten kaymasını bilmem ki!"

"Daha komik olur ya!"

Üzerimi değiştirmeye vakit bırakmadan ayağıma patenleri taktılar, buzun üstüne ittiler. Ne yaptığımı sorarsanız, bilmiyorum. Ayakta durmağa çalışıyordum, fakat şapkam düştü. Şapkamı almak istedim, dengemi yitirip şapkamın üstüne düştüm. Dört ayak oldum, dizlerimin üstünde yürüyerek buzu geçtim, karaya çıktım.

Gasnier'ye "Ne istersen yaparım, ama buz kayağı olmaz!" dedim.

Gasnier: "Bitti zaten," dedi, "düşüşünü çevirdik. Çok komik oldu!"

Gerçekten de filim ortaya çıktı, hem de çok güldürdü... Ama "benim hesabıma." "Benim hesabıma" diyebilirim, çünkü 20 frank kazandığım halde, 80 franktan fazla zararım vardı: O vakitler bir silindir şapka 25 franga mal oluyordu, ceketim yırtılmıştı, altın kol düğmelerimi kaybetmiştim...

Pathé'nin gönderdiği yönetmenlerin tariflerine uyarak birkaç güldürü çevirdim. Halkın hoşuna gitti ama bana göre "hiç bir şeye benzemiyordu." Öyle ki, bana önerilen rolleri oynamak istemedim. B. Pathé nedenini sordu, ben de söyledim. Bunun üzerine dedi ki: "Pekâlâ! Bildiğiniz gibi yapın!"

O vakit aklıma estiği gibi çalışmak fırsatını bulabildim.

Düşünün bir kez: Günde, aşağı yukarı yüz metrelik bir güldürü çeviriyordum. Hem senaryocu, hem yönetmen, hem oyuncu, hem de sahne donatımcısıydım.

Stüdyoda senaryomu anlatıyor, canlandırıyor, açıklıyordum. Bir kez provası yapılıyor, sonra çevriliyordu. Bu berikinden daha güç değildi. Kaldı ki, seyircilerimiz de bizimle yaşıt olduğu için, hayran kalıyorlardı buna.

(*Cinéma* 64, sayı: 82. ocak 1964)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

mack sennett / güldürü filimlerinin yönetimi

Filim yapımcısı, çalışmasını yaptığı alanda uzman olmalıdır. Yönetmen; yıldız, görüntü yönetmeni, dekorcu ve filim yapımım ilgilendiren öbür bütün canlı öğeler için uyarıcı bir kişi olmalıdır. Sorun, daha yetkili olduğum güldürü filmi açısından ele alınırsa, hiç aşırılığa kapılmaksızın şunu söylemem gerekir: Gülmeyi iş edinen her yapımcı, bu yeteneklerin hepsini, hatta daha da fazlasını edinmelidir. Bana kalırsa, güldürü filimlerinin yapımında, bütün öbür filimlerde gerekli olan alışılmış çeşitteki güçten farklı, canlı bir güç vardır. Bu, yapımcıdan en basit işçiye kadar bulaşan bir çeşit sürekli üç adım atlamadır. Güldürü yapımcısı için en önemli niteliklerden biri, tiyatroyla ilgili her şeyi, en küçük ayrıntısına kadar bilmektir. Güldürü yapımcısı, tiyatro çalışmasının yalnız kuramını değil, yapıcı yönünü de bilmelidir, çünkü bu bilgi olmazsa, güldürü filimleri, şu ya da bu tarzda, bu boşluğu açığa vuracaktır.

Güldürü yapımcısı, tiyatro oyunu ile sinema oyunu arasındaki ayırıcı çizgiyi kesinlikle bilmelidir, çünkü bu çizgi çok göze çarpar ve iyi güldürü filimleri için önemli, temel öğedir.

Sinemada tiyatro konusu, sahnede aşırı doğallıktan daha yararlı değildir. Güldürü filimlerinin yapımcısı, oyuncuların alıcı karşısında etkili olarak görünebilmelerini istiyorsa, ulaşmakta en çok güçlük çekeceği erek, oyuncularını sahne eğiliminden kurtarmaktır.

Keystone filimleri için tuttuğum tiyatrodan gelmiş güldürü oyuncularının çoğu, sinema dünyasında aşırı bir tiyatro oyununu sürdürerek çalışmaya başlamışlardı. Çok kez, bu sahne yıldızlarının doğal görünebilmeleri uzun zamandan beri alıştıkları ve kendileri için artık mekanik bir nitelik kazanan bu tiyatroluktan kurtulabilmeleri için onlara sinema oyunu üzerine bir ders vermek gerekiyordu.

Bunu, ne kadar yetenekli olursa olsun, hiç kimsenin sinemaya hazırlıklı doğmadığını göstermek için söylüyorum. Doğallık, insanın tam bir denge ve tam bir soğukkanlılıkla aynı zamanda sağladığı bir niteliktir.

(...) Son olarak denebilir ki, güldürü filimlerinin yapımında her şey gülmeye bağlıdır, ne var ki bu çok esnek bir formüldür. Doğup hemen yiten gülüşleri sağlamak için, çalışmanın her bölümünde yöntemli bir düzenleme olmalıdır; tam bir yöntem anlayışı, bir de karışıklığa hiç meydan vermemek zorunludur.

Gerçek bir güldürü filmi yönetmeni hep ileriye bakan; gülünç durumları değerlendirmek, ölçmek, her biri için ne harcamak gerektiğini kararlaştırmak üzere bu durumların bütününü soyut bir tarzda incelemek ihtiyatlılığını gösteren kimsedir.

(...) Her gülünç sahne, ister yıldız ister figüran olsun her oyuncu, çözümlenmek üzere yönetmenin elinden geçmelidir. Keystone'un birçok oyuncusu vodvilden ya da savruklamadan gelirler ve bunların tiyatrodaki başarıları ne olursa olsun, bizim oyun düzenimize ayak uydurmadan ve seyircinin eleştirici gözünden geçmeden önce sinemada ne kadar başarı sağlayacaklarını hiç bir vakit bilemeyiz.

(*Motography*, 21 ağustos 1915)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

güldürmek sanatı / charles s. chaplin

Nerede "herkesi güldürmek"teki gizemimi soranlara rastlasam hemen bir tedirginlik duyar, çok kez de kabuğuma çekiliveririm. Harry Lauder'in seyircilerini güldürmekteki gizemi neyse, benim perdedeki güldürme sanatımda da bundan fazla bir şey yoktur. Bütün sorun, ikimizin de insanın ırası

konusunda bazı yalınç gerçekleri bilmemizde ve bunlardan uğraşımızda yararlanmamızdadır. Zaten her şey söylenip yapıldıktan sonra –ister satıcı, ister otelci, ister kitapçı, ister oyuncu olunsun– her başarının temelinde, insan yapısının bilinmesinden başka bir şey yoktur.

Örneğin, üzerinde öbür herhangi bir olaydan daha çok durduğum bir nokta, seyirciyi, gülünç ve sıkıntılı durumdaki biriyle karşı karşıya getirmektir.

Bir şapkanın uçması yalnız başına gülünç bir şey değildir. Gülünç olan, şapka sahibinin saçları darmadağınık, elbisesinin etekleri havalanarak şapkanın ardından seğirtmesidir. Bir adamın sokakta gezinmesi, yalnızca bu durum, gülünecek bir şey değildir; ancak gülünç ve sıkıntılı bir duruma yerleştirildiği vakit insan başkaları için gülme konusu olur. Her gülünç durum bunun üzerine kurulmuştur. Güldürü filimleri hemen başarı kazandı, çünkü bunların çoğu polisleri su çukurlarına düşerken, boya tenekelerine çarpıp tökezlenirken, arabadan düşerken ve daha bir sürü güç durumlara düşmüş olarak gösteriyordu. Burada gülünçleştirilenler, alay edilenler, iktidarın ağırbaşlılığını temsil eden, çok vakit de bundan dolayı pek böbürlenen kimselerdir; bundan ötürü de bunların serüvenleri seyircide, aynı serüvenler basit bir yurttaşın başından geçtiği zamankinden iki kat gülme isteği uyandırır.

Bundan da gülünç olanı; gülünç düşen ama buna rağmen başına olağanüstü bir şeyler geldiğini kabul etmeyip ağırbaşlılığını sürdürmeğe çalışan kimselerdir. Bunun en güzel örneği sarhoşlardır. Konuşmaları, yürüyüşleri kendilerini ele verdiği halde, ağızlarına bir damla içki koymadıklarına inandırmak isterler bizi. Bu çeşit sarhoşlar, sarhoşluklarını içten bir neşeyle açıkça belirten, sarhoşluklarının anlaşılmasıyle alay eden kimselerden daha gülünçtür. Filimlerde sarhoşluk, genellikle, ağırbaşlı görünmek çabasıyle ele alınır, çünkü yönetmenler bu savın gülünç olduğunu öğrenmişlerdir.

İşte bundan dolayı bütün filimlerim, son derece normal, küçük bir centilmen gibi görünebilmek için, ağırbaşlılığımı umutsuzca korumaya çalışmak düşüncesine dayanır. Bu fırsatı bulmak için de kendimi sıkıntılı durumlarla karşı karşıya getiririm. Ne denli gülünç duruma düşersem düşeyim, hatta yüzükoyun yere kapaklanmış olayım, en baş kaygımın bastonomu yerden almak, melon şapkamı yerleştirmek, boyunbağımı düzeltmekten ibaret olması hep bu yüzdendir. Bu noktada aldanmadığıma o kadar güvenirim ki, sıkıntılı durumlara yalnız kendimi değil, başkalarını da sokmaya çalışırım.

( ) Yarattığım tipi nereden aldığımı çok kimse sordu bana. Bu konuda bütün söyleyebileceğim şey şudur: Bu tip, Londra'da yaşadığım sıralarda gördüğüm birçok İngiliz'in birleşimidir. İlk filimlerimi çeviren "Keystone Film Company", Karno topluluğunun, pandomimacı olarak çalıştığım, "A Night in an English Music Hall" (Bir İngiliz Müzikholünde Bir Gece) programını bırakmamı istediğinde kararsızlık geçirmiştim. Bunun başlıca nedeni

hangi güldürü tipini benimseyebileceğimi bilmememdendi. Fakat bir süre sonra, görmüş olduğum küçük kara bıyıklı, daracık giysili, kamış bastonlu İngilizleri düşündüm ve onları örnek almaya karar verdim. Baston düşüncesi buluşlarımın belki de en yerinde olanıdır. Çünkü beni en çabuk tanıtan bastondur; bundan başka bastonun kullanılışını başlı başına bir gülme öğesi yapacak kadar geliştirdim. Sık sık bastonumu birinin ayağına takılmış bulurum, ya da onunla bir kimseyi omzundan yakalarım, böylece sanki davranışımın kendim de farkında değilmişim gibi hareket ederek seyircinin gülmesini sağlarım. Bir bastonun, sahibini milyonlarca kimseye bir "züppe" olarak tanıtabileceği gerçeğini başlangıçta tam olarak anladığımı sanmıyorum; oysa küçücük bastonumla salına salına ve ciddî bir tavırla boy gösterdiğim vakit, kendime ağırbaşlılık süsü verdiğim etkisini uyandırırım, amacım da zaten tam budur.

( ) Bununla birlikte annem olmasaydı pandomimada başarı kazanır mıydım diye sık sık sorarım kendi kendime. Annem, gördüğüm pandomimacıların en olağanüstü olanıydı. Saatlerce pencere önünde oturur, sokağa bakıp elleriyle, gözleriyle, yüzünün ifadeleriyle aşağıda olup bitenleri anlatırdı. Hiç bıkmazdı bundan. Ona bakarak, onu gözleyerek yalnız ellerimle, yüzümle duyguları anlatmasını değil, aynı zamanda insanları incelemesini de öğrendim.Onun gözlemlerinde olağanüstü bir şeyler vardı. Örneğin, sabahleyin Bill Smith'in sokağa çıktığını görürdü: "İşte Bill Smith," derdi, "ayaklarını sürüyüp yürüyor, papuçları da silinmemiş. Öfkeli görünüyor, bahse girerim karısıyle dalaştı, kahvaltısını yapmadan çıktı. İşte pastacıya girip kahve, ekmek ısmarladı." Aynı gün, hiç eksiksiz olarak, Bill Smith'in karısıyle kavga ettiğini öğrenirdim. İnsanları bu yolda inceleme annemin bana öğretebileceği en iyi şeydi; çünkü insanlara gülünç gelen şeyin ne olduğunu böylelikle anladım. Bundan dolayı filimlerimden biri gösterilirken gözümün biri filimdeyse, öbürü ve iki kulağım seyircidedir. Seyirciyi ne güldürür ne güldürmez, anlarım. Örneğin birçok oynatılışta seyirci gülünç olmasını istediğim bir sahneye gülmüyorsa, düşünü olarak, oynanış olarak ya da çevriliş yönünden neyin yanlış olduğunu bulmaya çalışırım. Çok kez, üzerinde durmadığım bir davranışın hafiften bir gülüşmeye yol açtığını görürüm, o vakit hemen kulak kabartırım, bu davranışın neden güldürdüğünü araştırırım. Filimlerimden birini seyretmeye giderken, aşağı yukarı, müşterisinin ne giydiğini, ne aldığını, ne yaptığını inceleyen bir satıcı gibiyimdir.

Sinemada seyirciyi güldüren şeyin ne olduğunu nasıl inceliyorsam, bunun gibi, halkı gülünç sahneler için fikir bulmak amacıyle de incelerim.

( ) Sık sık kullandığım bir başka insancıl nokta, seyircinin karşıtlıklara ve beklenmedik durumlara olan eğilimidir. Pek iyi bilindiği üzere halk iyi ile kötü, zengin ile yoksul, talihli ile talihsiz arasındaki çatışmayı sever; birkaç dakika içinde hem gülmek hem de ağlamak hoşuna gider. Karşıtlık

seyircinin ilgisini çeker, bundan dolayı karşıtlıktan her vakit yararlanırım. Polis tarafından kovalanıyorsam polisi hep iri yarı ve beceriksiz gösteririm, buna karşılık kendim onun bacaklarının arasından kayarak çevik, akrobat görünürüm. Biri bana kötü davranıyorsa bu her vakit iri yarı bir adamdır, böylece ufak tefek oluşumun yarattığı karşıtlıkla seyircinin sevgisini kazanır, hep davranışlarının ciddîliği ile olayın gülünçlüğü arasındaki karşıtlığı meydana koyarım.

Ufak tefek oluşum, bundan dolayı da bu karşıtlıkları zahmetsizce yaratışım hiç şüphesiz büyük bir talih eseridir. Herkes bilir ki, kötü muameleyle karşılaşan ufak tefek insanlar her vakit çoğunluğun sevgisini kazanır. Zayıflara olan bu eğilimi bildiğimden, güçsüzlüğümü belirtmek üzere omuzlarımı darlaştırır, yüzümü acıklı bir şekilde kırıştırır, ağlamaklı bir tavır takınırım. Tabiî bütün bunlar pandomima sanatıdır; ama biraz iri yarı yapılı olsaydım, cana yakın görünmekte daha çok güçlük çekerdim. O vakit kendi kendimi savunabilecek durumda olacaktım. Ama şimdiki durumumla, seyirci benim görünüşüme güldüğü vakit bile bana sevgi beslemektedir.

( ) Karşıtlıkla aynı değerde tuttuğum başka bir şey de sürprizdir. Filmimin genel düzeninde sürprizi pek de aramam, üstelik kişisel davranışlarımı yenmeye çalışarak bunların bir sürpriz şeklinde, kendiliğinden meydana çıkmalarını sağlamaya çalışırım. Beklenilmeyeni hep yeni bir yolda yaratmaya uğraşırım. Seyircinin bir filimde benim bir yolu taban teperek alacağımı sandığına inanırsam hemen bir arabaya atlarım. Bir kimsenin dikkatini çelmek istersem omuzuna elimle dokunmak ya da ona seslenmek yerine bastonumu koluna geçirir, kibarca kendime doğru çekerim. Kendimi seyirciye beklediği gibi göstermek, sonra da beklediğinin tam tersini yapmak en büyük zevkimdir.

( ) Aynı zamanda bir başka tehlike de vardır: Bu da fazla güldürücü olmak isteğidir. Bazı sahne oyunlarıyle filimlerde seyirci o kadar çok ve içten güler ki, tamamıyle tükenir. Bir salonu kahkahadan kırıp geçirmek birçok oyuncunun amacıdır; ama ben, şurada burada güldürmeyi yeğlerim. Sürekli bir neşe tufanından çok daha iyi olan şey, bir salonun dakikalarca gülmesinden çok, iki üç içten kahkahanın kopmasıdır.

( ) Çalışmamda yalnız kendi düşünceme güvenirim. Bazan çevremdekiler, çevirim sırasında bazı sahnelerden pek hoşlanırlar, buna rağmen bu sahneleri kullanmam, çünkü buna yeteri kadar gülünç gelmez. Bu, kendimi çevremdekilerden daha anlayışlı sandığımdan değildir. Bunun nedeni sadece filmin bütün başarı ya da başarısızlığından yalnız benim sorumlu oluşumdur. Filmin başında: "Seyirci, gülmediğin için seni kınamıyorum. Bunu ben de güldürücü bulmadım, ama çevremdekiler bu düşüncede değildi, ben de onların düşüncelerine uydum" diyemem ki. Çevremdekilerin yargılarına inanmaktan beni alıkoyan bir nokta daha var: Alıcı yönetmenimle yardımcıları oyunuma

öylesine alışmışlardır ki, pek gülmezler, ama bir hata işlersem kabkahayı basarlar; ben de hatamın farkına varmayarak belki de sahnenin güldürücü olduğuna inanabilirim. Bunu da ancak bir gün, pek güldürücü bulmadığım bir sahneye güldüklerini gördüğüm vakit, nedenini sorunca anladım. Yanıldığım için güldüklerini söylediler. O vakit nasıl hata işleyebileceğimi anladım. Şunu söyleyeyim: Arkadaşlarımın artık oyunuma pek az gülmelerinden dolayı çok mutluyum.

En çok sakındığım şeylerden biri aşırılığa düşmek ya da bir nokta üzerinde fazla durmaktır. Aşırılığa baş vurmak yoluyle seyircileri başka herhangi bir yoldan daha kolaylıkla kahkahadan kırıp geçirebilirim. Kendime özgü yürüyüşümü çok tekrarlasaydım, birini yuvarlarken fazla şiddetli davransaydım, herhangi bir aşırılığa baş vursaydım bu, filme hiç bir şey kazandırmazdı. Ölçüyü kaçıramamak yalnız oyuncu için değil herhangi bir kimse için de çok önemlidir. Yaradılışta, iştahada, kötü alışkanlıklarda ya da bütün öbür şeylerde kendini dizginlemek bir zorunluluktur. Çevirdiğim ilk filimlerden pek hoşlanmamamın nedenlerinden biri de, bunlarda kendini dizginlemenin pek kolay olmayışıydı. Bir ya da iki kremalı pasta belki eğlencelidir, ama gülme artık yalnızca kremalı pastaya dayandığı vakit filim hemencecik sıkıcı olur. Yöntemimle belki her vakit başarı kazanmayabilirim, ama zekice bir davranışla güldürmeyi, şiddet ya da bayağılıkla güldürmeye binlerce defa yeğlerim. Seyirciyi güldürmenin hiç bir gizemi yoktur. Benim bütün gizemim gözümü açmak, anlığımı, filimlerimde yararlı olabilecek bütün olaylara uyanık bulundurmaktır. Ben insanı inceledim, çünkü onu tanımadan mesleğimde hiç bir şey yapamazdım. Başlangıçta da söylediğim gibi, insanı tanımak bütün başarıların temelidir.

(*Ciné pour tous*, 15 ağustos 1919)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

buster keaton / güldürmek sanatı

Öbür birçok şeyler gibi, güldürmek araçlarının da, mesleğe ilk başladığım dönemden beri geliştiği kanısındayım. Bundan yirmi yıl önce annemle babamın ve benim kullandığımız kaba araçlar, bugün aynı başarıyı sağlamayacaktır.

Seyirci "büyüdü", şimdi daha ince gülünç buluşlar istiyor. Şüphesiz, anî düşünceler ve kremalı pastalar hâlâ geçer akçedir, ama bunları yepyeni kılığa sokacak özgün bir biçimde sunulması isteniyor.

( ) Öte yandan iki bölümlük bir güldürü filmi meydana getirmek, beş perdelik bir dramı hazırlamaktan çok daha güçtür. Bu sonuncuların tersine, hiç bir vakit herhangi bir hazırlık metni kullanmıyoruz; dekorların kurulabilmesi için yalnızca ufacık bir öykü hazırlıyoruz; bundan sonra da, durumlara ve olgunun çerçevesine uygun düşebilecek bütün "gülüt"leri araştırıyoruz. Beş altı filimlik malzemeyi "çevirdiğimiz"i hissetiğimiz vakit duruyor ve eldekilerin hepsini birleştiriyoruz. Ondan sonra da birbirini izleyen kesintilerle istenilen uzunluğu sağlıyoruz. Bu uzunluk, çevrilmiş olanın en iyisini kapsar...

( ) Sinemada çalışan bir güldürü oyuncusu, çalışmasını yıllarca sürdüremez, özellikle her yıl aynı sayıda filim çeviremez. İlerlemesinin bütün süresi, aşağı yukarı dört yıldır. Esini de ancak bu kadar süre, durmaksızın yenilenebilir.

Bundan dolayı, güldürü oyuncularının er geç, daha uzun filimler çevirmeye başlamalarının şaşılacak yönü yoktur. Bu filimlerde, bir dolantının (intrique) çapraşıklıkları, gülünç buluşların çoğunun yerini alır, çünkü bu gülünç buluşları, ardı arası kesilmeksizin yaratmak mümkün değildir.

Filimlerimin başından sonuna kadar yüzümü neden hep aynı üzüntülü görünüşte muhafaza ettiğimi sık sık sorarlar bana. Çok basit: Müzikhole başladığın zamandan beri farkına vardım ki, az ya da çok gülünç bir numara tamamlandığında, seyircilerin tepkisine ne kadar kayıtsız kalınır, sonra da bu tepkiden ne kadar şaşkınlık duyulursa, seyirci bu numaraya o kadar çok gülmektedir. Bunun tersine, bazı güldürü oyuncuları seyirciye katılmaya, onlarla içli dışlı olmaya kalkışırlar. Fatty böyle yapardı; böylelikle seyirci onunla ***birlikte*** görülüyordu, oysa, ben söz konusu olduğunda seyirci ***bana*** güler.

Bir güldürü oyuncusu, perdede gülmeğe başladığı anda, sanki seyirciye bütün bu olup bitenleri ciddîye almaması gerektiğini, bütün bunların "bir şaka" olduğunu söylemiş gibi olur. Gerçekte de artık ciddîye almazlar onu ve en gülünç durumlarda bile artık seyirciyi güldüremediği olur. Bir güldürü filmi, oyuncu için, eninde sonunda "aptal numarası yapmak"tan ibarettir ve oyuncu bunu ne kadar ciddî yaparsa, o kadar gülünç olur.

( ) Ama ciddî bir iş olan yalnızca gülünç rollerin oynanması değildir, filmin yaratılması, yönetilmesi de vardır. Güldürü, görünmesiyle kaybolması bir olan şeydir; ilk etkisini tam zamanında meydana getirmesi, sonra seyirciye kendini toplayacak kadar zaman bırakması, sonra da ilk etkiyi yeğinleştirmesi ya da durumuna göre, ilerlemeye devam etmesi gerekir. Bu tartımda biraz matematik kesinlik vardır; çünkü seyircinin gülünç olayı bütün gücüyle hissetmesi, sonra da en ufak yorgunluk belirtisi göstermeden ondan sonraki gülüşe ulaşabilmesi büyük bir önem taşır. Bu tartımı sağlamak bir bilimdir ve her şeyden önce yönetmene düşer.

Bir güldürü filmi, deyim yerindeyse, bir saatın çarklarındaki dakiklikle meydana getirilir. Biraz fazla ya da biraz yavaş yapılmış en basit bir şeyin en yıkıcı etkileri olabilir. En iyi çeşitten gülünç sahnelerin çoğu, çok acele oynandığı için seyirci bakımından tamamıyle yitmiştir.

Şu halde, bütün savruklama (burlesque) oyunculuğuna büyük bir ruhbilimsel duygu ve bir tartım bilimi gerekmektedir ki, bunun üzerinde ne kadar durulsa azdır.

(Marcel Lapierre: *Anthologie du Cinéma*, 1946)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

harold lloyd / sanatım

( ) Yarattığım kişi, kapı komşunuz olabilirdi. Gözlüklü bir delikanlıydı bu. Bununla birlikte, ortalama bir delikanlıdan biraz farklıca davranıyordu. Çok vakit, karşı karşıya getirdiğimiz durumların içinden hiç çıkamayacakmışa benziyordu. Ama derin düşüncelere dalıyor, gayrete geliyor, direniyor ve sonunda başarıya erişiyordu. Ona karşı hem sevgi beslenmesi, hem de onun acayip, tuhaf, eğlenceli bir insan olması gerekiyordu. Ona gülünüyordu, ama aynı zamanda onunla birlikte gülünüyordu.

Çokları, Lloyd'un kişiliğini açıkgöz diye nitelendirmişlerdir. Başkaları da içedönük demişlerdir onun için. Hepsi de yanılmıştır, çünkü Lloyd hem öyledir hem böyle. Onun patetikten hiç yararlanmadığını da söylemişlerdir. Bu da yanlıştır; çünkü *The Freshman* (Üniversiteli)de olsun, *Grandma's Boy* (Ninesinin Kuzusu)nda olsun ya da *The Kid Brother* (Küçük Kardeş)te olsun patetik geniş ölçüde vardı. Nihayet, Lloyd'un bir güldürü kişisi olmadığı da ileri sürüldü. Bu da yanlış. O çağda biz, yüzümüzle olduğu kadar vücudumuzla da anlatıyorduk. Ve koştuğumuz vakit, kendimize özgü bir koşuşumuz vardı.

Filimlerimde yaptıklarımın yüzde doksan sekizi, yapılabilecek şeylerdi. Belki biraz ihtimal dışıydı, belki biraz zorlama görünebilirdi, ama *olabilecek* şeydi. (.) Soytarılıklara hiç girişmememin nedenlerinden biri de, yarattığım kişideki gerçek payını bozmak istemeyişimdi. (B.)

Düşüncelerimizin hepsini aynı zamanda bulmuyorduk. Bir ayrım ya da ayrımlar dizisi hazırlıyor, sonra da bunları çeviriyorduk. Bundan sonra çevirimi durduruyor, çalışmaya koyuluyorduk. Bu arada, öyküyü değiştirmekten hiç geri kalmıyorduk. Bir düşünceden yola çıkıp ilerledikçe bunu değiştirme-

nin çok daha iyi olduğunu anlamıştık. Senaryocularımız çok, çok yumuşak başlıydılar. Gerçekte, çok kez işe sondan başlıyorduk. Sanıyorum ki, *Safety Last* (Nihayet Kurtulduk)a yapının damına çıkışı çevirerek başlamıştık. Sonuçtan memnunduk, yapmayı istediğimizi başarmıştık, böylece coşkunluk içinde, bir başlangıç ve bir orta bulmak üzere geriye döndük. Aynı yöntemi, bir rugby karşılaşmasıyle sona eren *Üniversiteli*'de de denedikti. Karşılaşma üzerinde iki gün çalıştık. Ama bir rugby karşılaşmasının yol açması gereken çoşkunluğu sağlayamadık, heyecanlı havayı elde edemedikti. Öyle ki, sıfırdan yola çıkmak ve baştan başlamak üzere, o zamana kadarki çalışmayı bir yana bıraktık.

( ) Kelimenin asıl anlamıyle senaryocularımız yoktu. Gülütleri bulmakla görevli gülütçüler, düşünceleri bulmakla görevli yazarlardan meydana gelen bir takım vardı. Sayıları üçten yediye, sekize kadar değişiyordu. Çok iyi para veriyorduk. Sanırım, içlerinden biri haftada 800 dolar kadar alıyordu. Hiç bir vakit senaryo yazmıyorduk. Aklımıza bir düşünce geliyor, bunu azar azar geliştiriyorduk. Sabahleyin, gülütçülerle bir odaya kapanıyordum, bana buluşlarını öneriyorlardı, ben de içlerinden en iyisini ya da çevrilmekte olan filme en uygun düşecekleri seçiyordum. Sonra da yalnız başlarına ya ikişer ikişer ya da başka türlü çalışmak üzere gidiyorlar, ertesi gün yeni düşüncelerle geliyorlardı. Bu da bize iyi olanlarını yakalamak, hazırlamak, geliştirmek olanağını sağlıyordu.

( ) Önce, bir zaman sonra tecrübe sahibi olmuştum. Sonra da birkaç temel ilkeye, fakat aynı zamanda neyin gülünç olup neyin olmadığı konusundaki kendi sezgime, duyguma güveniyorum. Taneyi sapından ayırmak dediğim buydu. Bir gülütçümüz vardı, bana öbür gülütçülerin hepsinden daha çok iyi gülütler vermişti; ama yirmi düşünce öne sürüyorsa biri çok iyi, on dokuzu zayıftı. Daha sonraları, filim çevirmekten vaz geçtiğim vakit, başka sinemacılara salık vermiştim onu. Ama bunlar sonra gelip dediler ki: "Yahu, sen ne yapmak istiyorsun? Bu adam gülütçülerin en berbatı." Bunların istedikleri, her düşüncenin iyi olmasıydı. Oysa ben tersine, onun sadece arada bir olağanüstü bir düşünce ortaya atmasını istiyordum. Ve bu gülüt, tek başına, öbürlerinin hepsine bedeldi. Ama iyi gülütün kokusunu almak için insanın yalnız kendine, kendi yargısına güvenmesi gerekir ve sanırım benim güldürü alanındaki güçlerimden biri de budur. (A.)

[*Film Quarterly*, yaz 1962 (A) ve *Positif*, sayı: 77-78, yaz 1966 (B)]

Çeviren: Nijat ÖZÖN

flaherty / konuşma

Bana, nasıl olup da, sinemaya ilgi duyduğumu soruyorsunuz. Güzel; sinemayı ilk olarak, amacı araştırma –maden araştırması– olan gezilerimin birisinde kullandım. Yanımda bir alıcı bulundurmamı, bana, gezi başkanımız söylemişti. Böyle bir şeyi ben de istiyordum. Ama, alıcının kullanılışı ile ilgili tek bilgim, Eskimo olan halkın yaşayışı, alışkanlıkları hakkında –görebildiğim ölçüde– göze hitap eden gezi belgeleri ve ayrıca, incelediğimiz ülkeler ve bölge çeşitlerine ait sahneleri toplamaktı. Bu geziden bir süre sonra bir buçuk yıl ayrı kaldığımız uygarlığa döndüğümüzde, çekmiş olduğum filmin gereçlerini ele aldım. Toronto'dan New York'a göndermek üzere toparlarken amatörlüğün verdiği dikkatsizlikle filmin bulunduğu odada masadan bir sigara düşürüverdim. Yangın çıktı ve 70.000 feet'lik negatif, alev halinde uçup gitti.

Bununla birlikte, bu negatifin yangından kurtulan bir kopyası vardı. Belki çoğaltabiliriz diye, umutsuzca New York'a götürdüm. Fakat o günlerde, çoğaltma hemen hemen imkansızdı. Amerikan Coğrafya Derneğine gösterdim ve o zaman ne kadar başarısız olduğumu anladım. Bütünüyle gelişigüzel, oradan bir sahne, buradan bir sahne gösteren, herhangi bir hikâye çizgisi ve süreklilikten yoksun bir şeydi. Seyredenler, can sıkıntısından uyumuş olmalıydı her halde. Gerçekte beni bile sıkmıştı.

Karımla birlikte uzun süre bu konuda kafa yorduk. Sonunda filmin kötü oluşunun nedenini anladım; on yıl yaşamış olduğum ve insanlarını çok yakından tanıdığım kuzeye dönersem, bu kez tutunacak bir filim yapabileceğim umudunda birleştik. "Neden örnek bir Eskimo ailesini ve bu ailenin bir yıllık yaşayışını ele almayalım?" diye sorduk birbirimize. Hangi insanın yaşayışı daha ilginç olabilirdi? İşte, dünyadaki herhangi bir insandan daha az bir kaynağa sahip bir kimse! Hiç bir soyun sağ kalamayacağı ızsız bir yerde yaşıyor. Yaşaması, açlıktan ölmeğe karşı sürekli bir savaştır. Çevresinde hiç bir şey yetişmez. Sadece öldürebileceği şeylere dayanmak zorundadır. Ve, bütün bu koşullarla birlikte, zorbaların en korkuncunun –kuzeyin acı ikliminin, dünyadaki en acı iklimin– baskısı altındadır. Kuşkusuz bu hikâye ilginç olabilirdi.

Filimcilerin hiç birisi tasarınıza kulak asmadığı için böyle bir filmi, paraca destekleyecek kimseyi ikna etmek birkaç sene aldı. Eskimolar gibi bütünüyle vahşi bir halkın filmini kim görmek isterdi?

( ) Atılımlar yapmak, benim için daima en önemli olmuştur. Nitekim, filim yapabilmem için tek yol budur. Ama, filmi, kuzeyde yapmamın başka bir sebebi Eskimolara onu göstermekti. Böylece, yaptığım işi anlayıp benimseyecekler, benimle işbirliği yapacaklardı.

Araçlarımla ilk geldiğimde şaşırmışlar ve ne yapacağımı sormuşlardı. Kendilerine ait bir filim – onları kımıldarken gösteren resimler– çekmek için bir yıl süre ile aralarında yaşamağa geldiğimi söyleyince, kahkaha ile güldüler. Bir kere benim Eskimolardan bazıları bir fotoğrafa bile doğru dürüst bakamıyorlardı. İlk denemeler olarak birkaçımn fotoğrafını çektim. Fotoğrafları kendilerine gösterdiğimde, çoğu ters baktılar. Fotoğrafları ellerinden aldım ve onları kulübemdeki aynanın önüne götürdüm. Sonra bir aynaya, bir de önlerindeki fotoğraflara baktırdığımda, birdenbire ağızları kulaklarına vardı, anlamışlardı.

Bir rastlantı sonucu, filmin çektiğimiz ilk sahnesi ayıbalığı ile olan bir çekişmeydi. Filmin banyosunu yapıp, bu sahneleri gösterilebilecek duruma getirdiğimde, Eskimoların anlayıp anlamayacaklarını merak ediyordum. Kulübemin duvarına asılmış Hudson körfezi işi battaniye üzerinde gösterilen bu titrek salınelerin onlarca ne anlamı olabilirdi? Gösteriye hazır olduğumu bildirdiğim zaman on beşe yirmilik kulübemi, hınca hınç doldurdular. Küçük elektrik motorunu çalıştırdım, odanın ışıklarını söndürerek projektörün ışığını yaktım. Fışkıran bir ışık demeti, battaniyeyi kapladı ve gösteri başladı. İlkin, perdeye baktıkları kadar geriye dönüp dönüp projektördeki ışık kaynağına da bakıp durdular. Birisi, "İviuk" (ayıbalığı) diye bağırınca, gösterinin burada bittiğini düşündüm. Filimde bir ayıbalığı sürüsü kumsalda, güneşte uzanmış yatıyorlardı. Geride, ellerinde zıpkmlarıyle, karın üstü sürünerek onlara yaklaşan Nanook ve arkadaşları görülüyordu. Ayıbalıkları, birden tehlikeyi sezerek suya dalmağa başladılar. Nanook, ayakları üzerinde sıçrayarak ayağa kalkıp zıpkınını fırlatıncaya kadar, seyircilerden, yakınma çığlıkları geliyordu. Sudaki ayıbalığı ile zıpkının ipini umutsuzca tutan Nanook ve adamları arasındaki çekişme başlar başlamaz, bir gürültüdür koptu; salondaki her erkek, kadın ve çocuk, o ayıbalığıyle boğuşuyordu. O zaman ayıbalığının kaçıp kurtulacağını Nanook'tan daha kesin biliyormuşçasına "Yakala!" diye bağırıyorlardı, "Yakala onu! Yakala onu!"

O günden sonra, Nanook ve arkadaşlarının benim için yapmayacakları bir şey yoktu. Nanook, filim için yeni av sahneleri düşünüp duruyordu. Özellikle, bir sahne kafasına takılmıştı. Kuzeyde, bildiği bir yerde, dişi ayıların kışın yavrularken sığındıkları mağaralar olduğunu söyledi. "Bundan, güzel bir filim olur", dedi. "Biliyor musunuz, büyük kar kümelerinin çok derinlerindeki bir dişi ayı inini bulmak zor değildir, çünkü, üzerlerinde ayının vücut ısısından soğuk havaya yükselen buharın çıktığı küçük bir delik vardır. Köpek, bunun kokusunu alır, siz de alıcınızı hazırlarken, ona doğru zıpkınımla sürünerek, kar bıçağımla karı kesip, oyacağım. Tabiî yeterince büyük bir delik açtım mı, dişi ayı dışarı fırlayacak ve bunu yaptığım için çok kızacaktır. İşte o zaman, adamlarından biri köpekleri salıverecek, onlar ayının çevresinde dolanmaya başlayınca, sizin işaretiniz üzerine zıpkınımı fırlatacağım. Köpeklerim dişi ayıya saldırınca" diye ekledi Nanook, "aralarında bir hayli boğuşma olacak.

Ara sıra ayı, köpekleri havaya fırlatır, havada birkaç kere döndükten sonra, yine ayakları üzerine düşerler. Ne dersiniz, güzel bir sahne olur mu bu?" diye sordu. Uzun sözün kısası, bu ayı avı, kara kışta elli beş gün yolculuğu gerektirdi. Ve buz denizinde gidiş-geliş altı yüz millik bir yol teptik. Hiç de filim çekemedik. Buzların durumu çok elverişsiz olduğu için Nanook ayıbalığı avlayamadı. Köpeklerden ikisi açlıktan öldükten sonra güç belâ geriye döndük, ama sağ kalmış olmamız bile büyük bir şanstı.

( ) Filmin, geniş seyirci kitlelerini bu uzak insanlara, duyguca nasıl yaklaştırabileceği konusunda düşüncemi soruyorsunuz. Evet, *Nanook* bunun bir örneğidir. Kuzey üstüne yazılmış kitapları okuyanların sayısı, ne de olsa azdır. Ama, son yirmi altı yıl içinde bu filmi milyonlarca insan görmüştür. Bir uçtan bir uca bütün dünyayı dolaştı bu filim. Gördükleri de, garip uydurmalar değil, gerçek bir kişidir; çaresiz bir yaşama biçiminin tehlikeleriyle karşı karşıya, yine de her zaman mutlu bir insan. İki yıl sonra, Nanook açlıktan öldüğünde, ölüm haberi bütün dünya basınında, Çin gibi uzak bir ülkede bile yankılandı.

Beni, bu insanlara karşı duyduklarımdan *Nanook*'u yaratmağa iten şey onlara duyduğum hayranlığımdı; onları başkalarına da anlatmak istemiştim. Filim yapmamın bütün sebebi buydu. Birçok gezi filimlerinde filim çekenin konusuna tepeden baktığım, içine girmediğini görürsünüz. O, her zaman için, New York'tan ya da Londra'dan gelmiş büyük bir adamdır. Ama ben, onların eline bakmıştım. Her defasında, onlarla aylarca yalnız kalmış, onlarla yolculuk yapmış, onlarla yaşamıştım. Ayaklarım üşüdüğü zaman ısıtmışlar, ellerim soğuktan kibrit tutamayacak kadar uyuştuğu zaman, sigaramı yakmışlardı. On yıllık bir sürede üç ya da dört ayrı gezi sırasında bana bakmışlardı. Yapıtım, onlarla birlikte kurulup, ortaya çıkmıştı; onlarsız hiç bir şey yapamazdım. Eninde sonunda, bu bütünüyle bir insanca ilişkiler sorunudur.

( ) *Nanook*'tan sonra kültürleri hızla silinen böyle az tanınmış ilkel insanlarla ilgili belgeler toplayabilmeyi ummuştum. Samoa'ya gitmemizin sebebi buydu. Çünkü, sinema alıcısı bu tür belgeleri herhangi başka bir araçtan daha inandırıcı bir biçimde, çok daha fazla sayıda insan için toplayabilir şüphesiz. Dünyanın her yanındaki insanlara yönelen içten bir anlayış gitgide daha önemli olmaktadır. Bu, çağımızın en kaçımlmaz gerekliliklerinden biridir. Bunun sinema için çok canlı bir alan olduğu da kesindir.

Filimlerimizi çekerken önceden ayrıntılı planlar yapmayız; çünkü, bizim çektiğimiz türden filimlerde, önceden tasarlanması imkânsız olan bir sahne doğabilir. Örneğin, Aran adalarındaki filmi, (*Man of Aran*), çekerken, adaya gelip kumsala yayılmış köpekbalıkları sürülerini görmek, bizim için hiç umulmadık bir şeydi. Yerli halktan, onlarla ilgili hiç bir şey işitmemiştik, yerli halk dışında da pek az kişi işitmişti. Güneşlenen köpekbalığı sahneleri, filmin en önemli, sürekliliğin en can alıcı parçaları oldu.

Louisiana Story'i çevirirken en önemli yerlerimizden biri, içinde birçok timsalın yaşadığı bir göldü. Biz üç ay süreyle Tanrı'nın günü bu gölde, şişirme kayıklarla dolaştık. Bir timsahın ne yapacağıyle ilgili sahneler yazamazdık; bulabildiğimizi çekecektik ancak. Timsahla ilgili hikâyeler duymuştuk; genellikle bir yılan kadar yavaş, ama su içinde gitmek zorunda kalınca, bir motor kadar süratliydi. Hikâyeye fazla şey doldurmadık. Ama, bir gün, bunu gerçekten gördük, –iyi bir şans sonucu olarak, şişirme kayığımızdaki iki alıcı da kurulmuş durumdaydı– salıneyi çekiverdik. Hikâyenin o bölümünün sürekliliğini, önceden tasarlanmamış bu sahne üzerine kurduk. Bütün filimlerimizde de böyle oldu. Bu durum, yapacağımızı önceden ayrıntılı olarak yazmanın ne imkânsız bir şey olduğunu açıklamıştır sanırım.

Hikâyenin kendisi, hemen hemen gelişigüzel sürüp gidebilir. Bir ülkeye gittiğimizde, onu ve hakkında yazılanları inceleriz. Louisiana'da bir gün, hemen hemen bir rastlantı sonucu Cajun halkının öbür özelliklerinin yanı sıra, kör inançlarından, deniz kızları ve *loup-garou* (efsanevi bir yaratık) gibi şeylere inandıklarından söz eden bir kitap bulduk. Louisiana filminin temel çıkış noktasını böyle yakaladık işte.

Bu yolla birçok filim çekiyoruz, tabiî çekmek zorundayız da. Öte yandan, bir salıneyi alırken genel olarak ilk çekişte sonraki çekişlerimizden daha fazla başarı sağlarız. Hollywood, hareketi mükemmelleştirmek için, bir sahneyi tekrar tekrar çeker. Ama, oyuncu olmayan kimselerle çalışıyorsanız, bunlar ilk denemede her zaman için daha kendiliğinden ve daha doğaldır. Çok tekrarlanırsa, kendiliğindenliklerini ve doğallıklarını yitirirler. Biz genellikle, onlara, sahnenin ne ile ilgili olduğunu kısaca anlatır, kendilerine elden geldiğince az karışırız. Örneğin; *Louisiana Story*'de, çocuk tüfeğini aldığı zaman, ateş edecekmiş gibi pencereden dışarıya doğru nişan alır. "Burada olmaz" der babası gülümseyerek ve tüfeği eliyle iter, "Dışarı çıkar onu" diye, ekler. Bu bütünüyle onun kendi fikriydi. Üçü arasında geçen karşılıklı konuşma da, tam o anda kendiliğinden doğuvermişti. İçlerinden geldiği gibi konuşmuşlardı.

Ses alma aracımızı elden geldiğince esneklikle kullanırız. *Louisiana Story*'deki bütün konuşmalarla, ufak tefek seslerin alınmasında, bir "Fairchild" plak alıcısı kullanılmıştır.

Ses kayıtlarımız da, en az görüntülerimiz ölçüsünde bir araştırmadır. *Man of Aran*'da, hikâyeyi alıcıyle anlattık. Birtakım konuşma parçaları filmin kendi ses kayıtlarına, hikâyeyi sürdürmek amacıyle değil de, gerideki sesler olarak sonradan eklenmiştir. Konuşmanın anlaşılıp anlaşılmaması bir ayrım yaratmıyordu, gerçekten çok kimse anlamıyordu. Böylece müzik yapımcısı için kesin bir alan isteyen bir filimdi bu. Ve sanırım, *Man of Aran* filmi, bir düzyazı biçiminden daha çok, bir müzikaldir. Çünkü, hikâyeye yön vermek için, söz değil müzik kullanılmıştır. John Greenwood'un müziği, Aran türküleri üzerine kurulmuş olup, filimde anne rolünü oynayan Maggie tarafından söylenmektedir.

Louisiana Story'de, müzik yapımcısı Virgile Thompson'un, filmin ilk deneme gösterilişinde bulunabileceğini, filmdeki halkın –tıpkı Aran'daki gibi– yine kendi müziği olan filim müziğini araştırmak için epey zaman bulabileceğini gördük. *Louisiana Story*, müzikle filmi birleştirmede bir adım daha ileri gidiyor. Bize kalırsa, bu, gelecekte müzik yapımcısı ve filim yapımcılarının birlikte çalışarak, el ele yaratacakları olağanüstü şeylerin ancak başlangıcıdır. Çünkü, söz hareketi yavaşlatmak eğiliminde olduğu halde, müzik ile filim hareket sağlarlar. Ayrıca, hareket, bir sanat biçimi olarak, iyi filmin özüdür. Büyük işler başında bulunan kişiler sinemanın gücünün ne büyük olduğunu, duygusal alanının ne derinlikleri açığa çıkarabileceğini ve tiyatroya geçiş olabilen büyük bir dramatik filmin gücünü anlayabilseler, filmin geleceği çok daha büyük olur.[1]

(Roger Manvell: *The Cinéma*, 1950)

Çeviren: Taner ARIBURNU

[1] Hitler çok zeki bir adamdı. Sinemanın gücünü biliyordu. Leni Reifenstah'lınkiler gibi olağanüstü filmler yaptırıp bunları güç kazanmak için kullanmakta hiç bir şeyi esirgemedi. Ama, *Triumph of the Will* gibi filimlerden de korkardı. 1934'te çevrilmiş bir filim vardı. Bu filimde, Nazilerin daha o zaman bile hiç uzlaşılamayacak türden akıl hastaları olduğunu açıkca görebilirdiniz. Ama, o filim, ortaya çıkardıklarından dolayı daha sonraki olaylar üzerinde önemli bir etki gösterebileceği için yasaklandı.

Bir *filmin* toplum üzerindeki etkisi çoğu durumlarda önceden kestirilemez. Söz gelişi, Kuzey Afrika'da Almanlara karşı savaşan İngilizlerin destanı *Desert Victory*'i ele alalım. Herkesin bildiği gibi, o zamana kadar büyük bir savaş olmamıştı. Düşüncesiz Amerikan halkına göre, İngiliz askerlerinin o zaman prestiji sıfırdı. Bu filim, Amerika'da, İngilizlerin onurunu kurtardı ve Amerika'nın ilgisini, savaşta işbirliği isteğini hızlandırdı.

Şimdiye kadar sinema salonlarında dönmüş durmuş olan filimler, hemen hemen başlıca prensipleri tamamen para yapmak olan birkaç adamın elindedir. Onlar, filme "ürün" derler. Çoğu zaman, sinemanın yapıcı amaçlarından hiç biriyle ilgilenmezler Ama, yine de, onların seyircisi –gerçekte dünya nüfusunun aşağı yukarı yarısı olan– milyonlarca kişidir.

Şüphesiz, böyle olağanüstü bir araçtan dünyadaki her ruba seslenebilecek bir anlatım biçimi çıkarılabilir. Görmek, inanmaktır, ataların da dediği gibi. Hepimiz için ortak olan göz dilindeki anlatım araçlarının en inandırıcısı budur.

erich von stroheim / gerçekten dünyanın en pahalı ve en kötü niyetli yönetmeni miyim?

( ) Sinemaya bağlandım, çünkü sanat dostu olarak, onda en büyük sanatçı anlatım aracını buldum. Tiyatro ancak sınırlı araçlar sağlar; tiyatro eksiktir, çoğu zaman da yapmadır. Sinema sınırsızdır ve sinemada yaşam olduğu gibi gösterilebilir: Pislikten tutun da...

Ben sinemada kirli yönüyle, karamsarlığıyle, şiddetiyle, şehvetiyle hep gerçek yaşamı, bir de –tuhaf bir karşıtlık– bütün bu bağlılıkların ortasında arılığı göstermek istedim ve istiyorum.

Sinemada gerçeği yaratmak çok güçtür. Çok yönetmen var; ama gerçeği farstan ayırmak yeteneğinde olam az. Frank Capra bunlardan biri; Capra kıldan da ince olan bu sınırın nerede bulunduğunu biliyor. Capra hep yaşamın üzerinde duruyor, *Mr. Deeds Goes to Town* (B.Deeds Kente Gidiyor) çok büyük bir filim.

Yaşam yeniden kurulamaz, yakalanır. Katıksız gerçekçi filimler ancak olgunun geçtiği yerlerde çevrilenlerdir. *Greed* (Tutku)da böyle çalıştım, bir sahnesi bile stüdyoda çevrilmedi. Ama insan her vakit kendisinin tek efendisi değildir: Yapımcı buyruk verir. Yapımcı her şeye karşın kendisine değerli bir filim verilmesini istiyorsa, giderleri geniş tutmalıdır. Sonunda da hiç bir vakit zararlı çıkmaz.

( ) Teknik konusunda ne mi düşünüyorum? Farkına varılmaksızın kullanılması gereken bir dilbilgisidir bu. Göze çarpması için kullanılan teknikten nefret ederim; böyle zamanlarda hepten kötüdür. Büyük teknik, inanılmayacak bir budalalıktır...

1928'de U.F.A. Amerika'ya Dupont'un *Variétés* (Varyete)sini göndermişti. Konusu sirkte geçen bu filimde çok tehlikeli trapez sahneleri vardı. Bunları daha iyi "belirtmek" için yönetmen alıcısını cambazların yerine yerleştirmişti ve görüntüler cambazların sallanışlarını yeniden yaratıyordu. Amerikan sinemacıları bu "teknik"e hayran kaldılar ve M.G.M. yapımevi de hemen, Los Angeles'in bütün alımlı kafataslarını gösterimde gözlerin önüne seren bir filim çevirtmeye başladı; bütün çekimler üstten görüşle alındığından alıcı tavanda "burnu" aşağıya eğik hareket ediyordu.

Gerçek teknik tam bir doğallıkla ortaya çıkar; olguya uygun düşmelidir. Bir kaydırma, bir çevrinme, omuz çekimi gerçek bir nedene dayamyorsa geçerlidir; dilbilgisinin alfabesidir bu.

Mademki teknik konusundayız, biraz da renkten ve üç boyuttan söz açalım. Yaşam siyah-beyaz değildir. Hava kapalıysa, içimize sıkıntı çöker, her

şey karadır. Ama güneş parıldarsa neşeleniriz, o vakit her şey renklenir. İşte, kabataslak, sinemada renk anlayışım. Renkten bir filmin yalnız birkaç ayrımı için pekâlâ yararlanılabilir. *The Wedding March* (Düğün Marşı)nda bunu yapmıştım ben (Viyana'daki St-Etienne kilisesinde Corpus Christi âyini ayrımında). 1919'da *The Devil's Passkey* (Şeytanın Maymuncuğu)nda altı kopyada da şamdana dikili mumların alevini elimle boyadım. Genç kızın yüzünü mumların arasında filme almıştım. Yaratılan etki olağanüstüydü. *Greed* (Tutku)da kılavuz-kavram altındır. Altı kopyada da, yatağın pırıl pırıl bakır kürelerinden çöldeki kuş kafesine kadar sarı renkli olan her şeyi boyattım. Demek ki, daha o zamanlar, rengin değerini anlamıştım.

Yarının sineması ancak renkli ve üç boyutlu olabilir, çünkü yaşam renkli ve üç boyutludur. Savaş, bu iki vaz geçilmez öğenin geniş çapta uygulanmasını engelledi, çünkü bugün bunlar çok pahalıya mal oluyor. Ben şuna tamamıyle inanıyorum ki, bunların teknik araçlarına sahibiz, ama yapımcılar ile işletmeciler, değişikliğin harcamalarını yüklenmekten kaçınıyor ve aleyhte propaganda yapıyorlar. Bunun yararını anlamıyorlar.

(Ciné-Club, sayı: 7, nisan 1949)

Gerçekçilik Düşleri

D.W. Griffith'in sinema okulundan çıkmıştım ve filim gerçekçiliği yönünden daha da iyi bir ustaya gitmek niyetindeydim. Cedric Gibbons ya da Richard Days'in çizmiş oldukları kent köşelerinde değil gerçek kentlerde, gerçek tramvaylar, otobüsler ve otomobilleriyle iki yam ağaçlıklı gerçek caddelerde, gerçek daracık ve dolambaçlı sokaklardan geçerek, gerçek pislik ve mundarlıkta, gerçek şatolar ve saraylar kadar halkın en aşağı tabakalarında da çalışmak... Sahnelerimi her günkü gerçek yaşayışımızda rastladığımız gerçek erkekler, kadınlar, çocuklarla dolduruyordum; onları günlük yaşayışta oldukları gibi, zevkli olduğu kadar zevksiz, temiz ve kirli, kusursuz ve hırpani, ama aşırılığa kaçmadan, değiştirmeden ve o zaman moda olduğu gibi sahne ve perdenin gereklerine ödün vermeksizin giydiriyordum. "N"inci derecede gerçekçi yapmak zorunda bile kalsam, inanılabilir, yaşamdakini andıran konuları filme alıyordum. Dünyanın her yerinde hiç biri mükemmel olmayan kadın ve erkekleri, iyi ve kötü yönleriyle, soylu ve ülkücü, aynı zamanda kıskanç, kötü, aşağı, doymak bilmez yönleriyle göstermek istiyordum. Uzlaşmaya gitmiyordum. Geçen savaştan sonra, sinema seyircilerinin boğazlarından aşağıya itilen "çikolatalı pastalar"dan bıktıklarını ve bu pastaların, filimlerdeki bu şeker dozunun fazlalığından midelerinin mecazî anlamda büyük ölçüde bozulduğunu hissediyordum. Şimdi yine bu seyircilerin, aşağı tabakanın şöyle kocaman fakat hilesiz "konserve sığır eti ve lahana" çanağına hazır olduklarını hissediyorum. Bu seyircilerin, oksijen sarısı, taş bebeği andıran, ebedî ba-

kireliğe gömülmüş kadın kahramanları ve bunlar kadar zambak aklığındaki tüysüz, dümdüz göğüslü erkek kahramanlarıyle yavan Pollyanna masallarından gına getirmiş olduklarını hissettim. Bu seyircilerin boyası çıkmaz, yüzde yüz kara, bir bıyık ipotek ve kamçıyle silâhlanmış kalıp-kötü adamları artık görmeğe tahammül edemeyeceklerini düşündüm.

Seyircilerin, her gün dünyanın her köşesinde olduğu gibi, gerçek dramı ve gerçek trajediyi, tutkularıyle övünen gerçek kadın ve erkeklerin gerçek sevgilerini ve gerçek nefretlerini görmeğe hazır olduklarına inandım. Yazılmış ve yazılmamış kurallara meydan okuyan, gerçek yaşamda birçok insanın yaptığı gibi bu meydan okuyuşlarının sonuçlarını yiğitçe karşılayan kadın ve erkeklerle ilgili senaryoları sunmak zamanının geldiğini hissettim. Önyargılara ve kıskançlıklara, ikiyüzlü bir toplumun kurallarına meydan okuyan; tutkuları uğrunda mücadele eden, tutkularını yenen ya da tutkularına yenilen insanlar...

Filimle, insanın yaşamı olduğu gibi yeniden ortaya koyabileceği bu tek araçla, her şeyin yapılabileceğini öğrendim. Yaşamı bir aynadaki gibi yansıtan eğlencenin, bu yaşamı bozandan daha eğlendirici olduğunu da öğrendim. Gökten başka sınırı yoktu bunun! İnsan düşünde ne kurabilirse ben onu filimlerimde yeniden ortaya koyabilirdim ve koyacaktım. "Sinematograf"ı bir sanata dönüştürüyordum, bütün sanatların bileşimine. Bunun uğrunda dövüşmek! Ve, gerekirse, bunun uğrunda ölmek!... Eh, dövüşmesine dövüştüm... Ölmeye gelince... Neredeyse öldüm de!

(*Confrontation des meilleurs films de tous les temps*, 1958)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

georg-wilhelm pabst / s i n e m a

Sinema, Gütenberg'inkinden sonra uygarlığın en büyük buluşudur. Sinema, çağımızın en güçlü anlatım biçimidir, bundan dolayı da ele geçirmesini bilenlerin elinde korkunç bir silâh olmuştur. Makinalar ile insan vücudu ve ruhu arasında bir birlik, insan ruhunun en derin köşelerine giren ve sesle desteklenen en üstün görsel anlatım... İşte milyarlarca basılı kitapçıktan ya da binlerce söylevden daha etkili olan bu silâhın temsil ettiği şey.

Ve yöneticiler bunu çok iyi anlamışlardır. Sinema sansür boyunduruğu altında acı çekmeğe zorlanırken ne tiyatro, ne basın ne de edebiyatın ağzı artık sansürce kapatılmıyor. (...) Sinema konusundaki bu sürekli kuşku, çalışmamızın –yönetmenlerden söz açıyorum– halk kütleleri için en büyük önemi

taşıdığının en iyi kanıtını veriyor bize. Mademki öbür anlatım biçimleri –tiyatro, edebiyat, v.b.– sinema kadar tehlikeli sayılmıyor, tek ve biricik amacımız hak eşitliğini sağlamak olmalıdır.

Sinema bir savaş aracı olduğuna göre, sinemacı da bir savaş adamından başka bir şey değildir. Sinemacı her vakit, çalışmasının her anında savaş adamıdır. Son nefesine kadar düşünceleri uğruna, sansürün muhtemel dizginine karşı uğraşmalıdır. Pek tabiî, basit bir zanaatçı olarak, ekmeğini kazanmak için ancak sipariş üzerine filimler çeviren yönetmenden söz etmiyorum. Hayır, gerçek yönetmen, kemancının kemanına ya da ressamın fırça ile paletine beslediği saygıyı sinema için besleyen kimsedir. Onun için sinema, siyaset yazarı için kalem neyse odur. Tabiî ya! Bu iki mesleğin, siyaset yazarlığı ile yönetmenliğin ortak yönleri bu olduğu içindir ki, ikisinden de çekinirler. Ama bunlardan birincisi "sivrilmiş" dedikleri, artık baskı yapmaya cesaret edemedikleri bir insan olduğu halde, ikincisi, şimdilik öyle değildir. Korkulan bir insan, evet. Ama aynı zamanda sermayeye bütün bütüne bağlılığı göz önüne alınınca henüz hesaba katınağa değmez bir nicelik sayılmaktadır. Bundan dolayı daha savaşçı oluyor yönetmen! Ah, yönetmen olmasaydım, siyaset yazarı olurdum.

(*Je suis partout*, sayı: 462, 19 ocak 1933)

yarının sineması

Yarının sinemasından söz açıldığında, genellikle teknik araçlardaki ilerlemenin filmin yapısı üzerindeki etkisi düşünülüyor. Böylelikle doğanın elden geldiği kadar doğrulukla verilebilmesi için üç boyutluluk, renk düşünülüyor. Kendi hesabıma, ben, teknik yönü değil temel sorunu, sinemanın içeriğini düşünüyorum. Şimdiye dek, filmin sağladığı olanaklar alanında ancak çekingen yoklamalara giriştik. Filim bize Tanrı'ya benzeme yetisini, yani her şeyi bilme, her yerde hazır ve nazır olma yetisini verir. Kısa filimler, haber filimleri ve televizyon, yeryüzünde meydana gelen bütün olaylara tanık olmamızı sağlar. Her seyirci Kuzey Kutbunu ve tropikleri, New York'un gökdelenlerini ve Eiffel kulesinin yer aldığı Paris panoramasını tanır. Sinemayla televizyonu birleştirelim: Viyana'da 1 ocakta meydana gelen olayı filme almak ve bunu New York'ta bir yıl öncesinin 31 aralığında göstermek teknik yönden mümkündür; başka bir deyişle zamanın önüne geçmek mümkündür. Demek ki, her şeyi bilebilir ve her yerde hazır olabiliriz, ama acaba bu olağanüstü yetiyi nasıl kullanıyoruz? Bütün sinema yapımının yüzde sekseni, yüzde seksen beşi sırf eğlence olarak harcanmaktadır.

( ) Malî tehlikelerin en büyüğünün önünü almak için, yetişkin nüfusun onda birinin iyi filimleri izlemesi yetişir. Üç milyon abonesi olan bir filim malî bir başarısızlık olamaz. En kötü durumda, hiç bir kazanç getirmeyecektir. Ama bu filimlerden üç ya da dörtte biri sanatçıyı çoğu vakit ihmal edilen

temalara yaklaşmaya yüreklendirecek kadar başarıyla karşılaşabilir. Demek ki, bir tiyatro müdürünün değişik salonlar için hazırladığı programa benzer şekilde bir yapım programı hazırlamak için nüfusun (tek bir usulun değil bütün uygar ulusların nüfusunun) onda birine güvenilebilir.

( ) Başlarken, insanı her şeyi bilir, her yerde hazır ve nazır kılmakta sinemaya özgü yetenekten söz açmıştım. Böylece sinema halkların karşılıklı anlayışını daha iyi kılmağa yardım edebilir. Yabancı olan düşmandır: Bu, günümüzde de geçerlidir. Gerçekçi sinema halkların ve ulusların birbirlerini anlamalarını sağlayabilir, bütün insanların eşit olduklarını, aynı amaçları izlediklerini, yani Amerikan anayasasında okunabileceği gibi hepsini hayata, özgürlüğe, mutluluğa yöneldiklerini tanımaya götürebilir bizi. Sinema bu görevi yüklenirse ne gazeteler ne propaganda ne reklâm öbür insanlara ve halklara karşı kinlerimizi körükleyemez: Saldırılamaz hale geliriz o vakit. Demek ki, bize bayağı bir vakit öldürme aracından başka bir şey vermeyen sinema değil, teknik araçların vurgunculuğun köleliğinden kurtararak kendini –uygun konu ve temalarla– halklar arasındaki anlayış ve barışa adayan bir sinema gerekmektedir. Bana göre yarının sineması böyle olmalıdır.

(*Cinema*, sayı: 28, 15 aralık 1949)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

joseph von sternberg / gözle yaratmak

Işığın tarihi yaşamın tarihidir ve insan gözü ilk alıcı olmuştur. Göz bir mercek gibi tasarlanmıştı ve gördüğümüz görüntü tıpkı bir alıcıdaki gibi baş aşağıydı, fakat beyinle doğrultuluyordu. İnsanın, ışığın etkisini yeteri kadar çabuklukla yakalayabilen duyar bir yüzey meydana getirmesi için milyonlarca yılın geçmesi gerekti, bir görüntüyü öbürüne eklemek ve ağtabaka kalınımını sinema olayına çevirmek için de birkaç yıl daha...

Işık ayrıcalıklı bir anda, her nesnedeki güzelliği bütün parlaklığıyle ortaya koyabilir. Bu da bizi sanatçının alanına götürür. Sanatçının işi ve görevi, algılayabileceği şeyden çok, verilmiş konu ne olursa olsun, imgelemini ve ustalığını zenginleştiren şeyi tuzağa düşürmektir. Alıcıyla değil gözle uzun uzun seyretmeli ve yaratmalıyız.

Alıcı bir yardımcı donatımdan başka bir şey değildir ve her şeyden önce, çerçevelemeye, çerçeve içine almaya ya da dışında bırakmaya yarar. Sanatçı çerçevenin içinde, bize göstermek istediğini düzenler, çerçevenin dışına ise,

bizim için önemli saymadığını yerleştirir. Alıcıyı kullanmasını bilmek önemlidir, ama gözü kullanmasını bilmek daha da önemlidir. Işıksız ne görebilir ne de fotoğraf çekebiliriz. Dolayısıyle, ışığın anlamını bilmek, fotoğrafın anlamını bilmeye doğru atılmış ilk adımdır.

( ) Bir sanatçı, fotoğrafçı olabilir, fotoğrafçı da bir sanatçı olabilir. Ama bu durumda onu sanatçı olarak yargılarlar ve o da sanatın kurallarına uymak zorundadır. Yalnız fotoğrafçı olmak, nasıl fotoğraf çekileceğini bilmek anlamına gelmez mutlaka.

Gördüklerini olduğu gibi, basitçe saptayanların da bir yararı vardır; çerçeveleme, açı, deklanşöre basmak için seçtikleri an da açığa vurucudur; bunlar da fotoğrafçı olabilirler; ama sanatçı için konu ancak bir ayrıntıdır: Konu üzerinde ne düşünür, işte önemli olan budur.

( ) Her şeyin üstünde, sinemada en büyük sanat, merceği konudan ayıran ölü uzaya can vermesini bilmektir. Duman, yağmur, kar, sis, toz ya da buhar bu ölü uzayı dramlaştırır, aynı şekilde alıcı hareketleri de. Alıcı âhenkle ilerleyebilir, gerileyebilir ya da saptadığı olgunun tersine işleyebilir, her saniye zengin ve yöntemli resimsi bir ilerleyişin kaynağı olabilir. Alıcı, hareketi sayesinde, kusursuz bir filmi son basamağa yüceltecek canlı bir güç doğurabilir, böylelikle şimdiki halde filmi sık sık düştüğü utançtan arıtabilir: Yani zekice kullanılabilecek olan öbür sanatların yardımcısından başka bir şey olmamak utancından.

( ) Sinemanın en büyük varlığı –tek ve yüce varlığı– yalnız dıştan görülebilir değil, ama içten gizli ve duyulabilir harekettir; hareketin kanunlarının ustası kesilmek içinse, her şeyden önce duruş ile tartımın efendisi olmak gerekir. Başka bir deyişle: Sanatın kanunlarının... Ve aynı zamanda kargaşasının.

(*Cahiers du Cinéma*, sayı: 63, 64, ekim, kasım 1956)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

fritz lang / sanat ve meslek

( ) Bir sahneyi yazarken bazan gözlerimi kapar, hareketlerin, yüzlerin belirdiğini görürüm. Eşya ve kişiler düşümde canlanır. O vakit, kişilerin beni önceden düşünmediğim yönlere götürmelerine kendimi bıraktığım olur. Çevirime başlamadan önce kişilerimle uzun süre birlikte yaşarım.

Oyuncuları yönetmek için, kişilerin geçmişini anlığında bulundurmayı gerekserim; bu geçmiş, filmin olgusunu etkilemese bile. Bu geçmişi anlatarak oyunculara yardımcı olurum.

Her halde, yönetimde ve oyuncuları yönetmekte kesin reçete yoktur. Böyle bir reçete olsaydı, bütün filimler iyi olur, başarıya erişirdi.

(Yönetim) bir çeşit gerçekleştirmedir. Öfkelenir, küfreder ve daha başka şeyler yaparım. Gerçekte filim çevirirken çok mutluyumdur. Benim için filim çevirmek ikinci bir yaşam değildir, yaşamın kendisidir. Bunu size daha iyi açıklamak elimden gelmez.

Belki de bu yüzdendir ki, filmi bir kez yazıp, çevirip kurguladığımda artık onunla ilgilenmem. Artık o anda filim için yapabileceğim hiç bir şey kalmamıştır. Filmin kendi hayatı başlar o vakit, benim hayatımla ilgisi kalmaz.

( ) (Çevirime başlamadan önce yönetimin bütün ayrıntılarını) mutlaka saptarım. Filim, çevrilmeden önce, kâğıt üzerinde düzenlenmiştir. Başka türlü olamaz. (Bu hem ekonomik hem de sanat nedenlerine dayanır.) Filme başlamadan önce yapmak istediğimi tam olarak bildiğim ölçüde, sanat nedenlerinden ileri gelir bu. Kişiler konusunda belli düşüncelerim vardır, onlarda yaşarım, stüdyo düzlüğüne geldiğim vakit bunları değiştiremem artık.

Bu noktada, oyuncular konusunda ne düşündüğümü sorarak beni sıkıştırabilirsiniz. Bana göre oyuncular, rollerine göre seçilmelidirler. Budalaca bir örnek verelim: Bir manastırda geçecek bir filim yapıyorsam, yapımcı da bana "Bize Marlene Dietrich gerekir" diyorsa, bu filmin yürümeyeceği ve kimsenin öyküme inanmayacağı açıktır.

Yine bana göre, iyi bir yönetmen, oyuncularına nasıl oynamaları gerektiğini söyleyen, hatta birçoklarının yaptığı gibi, nasıl oynayacaklarını onlara gösteren yönetmen değildir. Yirmi oyuncuyla filim çeviriyorsam, perde üzerinde hareket eden yirmi küçük Fritz Lang olmasını istemem. Bence, iyi yönetmen, oyuncunun kendi kişiliğinden en iyi sonucu çıkarabilen yönetmendir.

( ) (Sinema yüzyılımızın sanatıdır.) Nedeni de çok basittir. Fransız devrimiyle halk kütleleri bazı haklar sağladılar ve kölelikten kurtuldular. Ama o vakitki kültür –tablolar, Racine'in trajedileri, v.b.– halk kütlelerinin erişebileceği şey değildi. Bu kültür, küçük bir zenginler sınıfına ayrılmıştı.

Kütleler daha fazla para kazandığı ölçüde, hiç şüphesiz bu parayı ele geçirmeye çalışan kimseler de ortaya çıktı. Ne yaptılar bunlar? Ucuz kitaplar ve tabloların röprodüksiyonlarını yayımlamaya başladılar. Sonra da, her vakit olduğu gibi, tam zamanında, ancak çok geniş bir seyirci kütlesine ulaşırsa anlam kazanan bir seyirlik tekniği yaratıldı... Kitap ancak belirli sayıda kimselere ulaşır. Gazeteler, tiyatro oyunları için de durum aynıdır. Filim ise, yepyeni bir dağıtımla doğrudan doğruya kütlelere ulaşır. *Hamlet*'in taşranın küçük bir topluluğu ya da büyük oyuncular ile oynanması hiç de aynı şey değildir. Sinema sayesinde *Hamlet*'i her yerde oynayanlar en büyük oyunculardır hep. Sinema bundan dolayı halkın sanatıdır. Filim "imalâtçıları"nın halka ihanet etmesine –hem de yalnız kapitalist ülkelerde değil, bütün ülkelerde– gelince, bu ayrı bir hikâyedir.

Size seyircileri sevdiğimi söylemiştim. Yapımcılar çevresinde sık sık, seyircilerin sekiz dokuz zekâ yaşında olduğu söylenir. Ben de her vakit, sekiz dokuz zekâ yaşında olanın seyirciler değil, yapımcılarla dağıtımcılar olduğunu savunmuşumdur. Bugün bu yaş dokuz ile on bire geçmişe benzemektedir.

( ) Filimlerimde, cisimler birer işarettir, ama çok somut birer işaret: Svobodo çiçek taşıyor ve çiçek gönderiyorsa, bunun nedeni, böylelikle dikkati çekmeksizin genç kızla buluşmak için elverişli bir yol bulmuş olmasıdır! Dışavurumcu simgeciliğin modasının tamamıyle geçtiğine inanıyorum.

( ) Sinemada görüntülerden, düşüncelerden çağrışımlar sağlamak olağanımız vardır; hem de salt belli bir şeyi, yalnız bunu söylemiş olmak zorunluluğu bulunmaksızın (sinemada yorum payı tiyatrodakinden çok daha büyüktür).

( ) (Dışavurumculuğu) yadsımıyorum, ama dışavurumculuktan çok uzağım. Birleşik Amerika'da filim çevirmeye başladığım anda, simgecilik tutkusundan kurtuldum. Amerikalılar diyorlardı ki: "Şunu ya da bunu anlayacak kadar zekiyiz. Bunları simge biçiminde tekrarlamak boşuna!..."

(Dışavurumculuktan) çok etkilenmiştim. İnsan belli bir dönemden, bir şeyler almaksızın geçemez.

Caligari, ilgi çekici bir denemeydi, ilk girişimdi. Wiene aynı şeyi *Genuine*'le tekrarlamaya kalkışınca yürümedi. Sinema canlı bir sanattır. İnsan sinemada hep yeni olanı almalı, ama gelişigüzel değil, size yararlı olanı, sizi zenginleştireni.

( ) Bence her sanat bir şeyi eleştirmelidir. Ama bu eleştirme, bu iyidir, bu yamandır, bu olağanüstüdür demekten ibaret kalmamalıdır. Örneğin, iyi bir kadın için ne söylenebilir? İyi bir annedir, iyi bir eştir, filân. Peki ama, çok kötü bir kadın için ne anlatılabilir? İki saat konuşulabilir üzerinde, kötü kadın ilgi çekicidir. Doğru mu, değil mi? Biri için iyi diyorsunuz, ya öteki... Çünkü soru şudur: Bu kadın niye kötüdür? Sonra acaba gerçekten kötü müdür? Kötü olmaya hakki var mıdır? İçinde bulunduğu koşullar nedir? Erkeklerin bunda sorumluluğu yok mudur? Bütün bir gece konuşulabilir bunun üzerinde.

( ) Bana göre, insan herhangi bir şey üzerinde bir kuram meydana getirmişse, ölmüştür artık. İnsan duygularıyle yaratmalıdır, kurallara dayanarak değil. Kurallarla çalışmak, kendi tecrübeleriyle çalışmak, kalıpların içine dalmak demektir.

( ) Kuramın bir yaratıcı için hiç bir anlamı yoktur, kuram ancak çoktan ölmüş kimselere yarar.

(Fritz Lang'ın çeşitli tarihlerdeki konuşmalarının derlenmesinden meydana gelen bu metin Luc Mullet'nin *Fritz Lang*, 1963 adlı kitabından alınmıştır.)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

jean vigo /
toplumsal bir sinemaya doğru

Bugün toplumsal sinemayı açığa vurmak, hele onu bir formül içine sıkıştırmak değil, toplumu ve toplumun bireylerle, varlıklarla ilişkilerini ele alan iyi filimleri –sinemacılarımız bu artımlamadan dolayı beni bağışlasınlar– daha sık görmeğe olan gizli ihtiyacınızı uyandırmağa çabalamak söz konusudur.

Çünkü, doğrusunuz isterseniz, sinema tam bir düşünce yokluğundan çok, bir düşünce kusurundan acı çekiyor.

Çinlilerin alışkanlıkla ayaklarının bakımına gösterdikleri düşkünlüğü biz sinemada anlağımıza gösteriyoruz.

Sinemanın daha dün doğduğu bahanesiyle, bebeğinin dilini anlayabilmek için onun gibi konuşmaya çalışan baba gibi, bebekçilik oynuyoruz.

Alıcı hiç de hava boşaltma makinası değildir.

Toplumsal sinemaya yöneliş, günlük olayların aralıksız yenileyeceği bir konular madenini işletmeyi göze almak demektir.

Bu yöneliş, birleşmesi için 3.000 metre, ayrılması için de bir o kadar filim harcanan bir çift dudaktan kurtuluş olacaktır.

Bu yöneliş, arı sinemanın o pek sanatçı inceliklerinden; şu açıdan, bu açıdan ya da falan açıdan, bir üstün açıdan görülen bir "üstün göbek"in egemenliğinden; teknik için teknikten kaçınmak olacaktır.

Bu yöneliş, sinemanın her şeyden önce sessiz mi, yoksa boş bir testi gibi sesli mi, harp malûllerimiz gibi yüzde yüz sözlü mü, üç boyutlu, renkli, kokulu, bilmem neli mi olması gerektiğini bilmeği gereksiz kılacaktır.

Çünkü, bir başka alanda, herhangi bir yazara son romanını yazmak için kaz tüyü mü, yoksa dolma kalem mi kullandığım söylemeye niye zorlamıyoruz?

Bunlar gerçekte panayır işleridir.

Zaten sinema panayır kanunlarına göre yönetilmiştir.

Toplumsal bir sinemaya yönelmek, her şeyden önce bir şeyler söylemeyi ve sinemaya sindirim için gelen bay ve bayanların geğirtilerinden daha başka yankılara yol açmayı göze almak demektir.

Bunu yapmakla, B.Georges Duhamel'in herkesin gözü önünde kıçımıza indirdiği kocaman şaplaktan belki kendimizi kurtarabiliriz.

( ) Ama size daha belirli, benim de daha yakın olduğum bir topluınsal sinemadan söz açmak istiyorum: Toplumsal belge-filim ya da daha doğrusu belgeli görüş noktası.

İnceden inceye araştırılması gereken bu alanda, alıcının kral ya da hiç olmazsa cumhurbaşkanı olduğunu söyleyeceğim.

Sonucun bir sanat yapıtı olup olmayacağını kestiremem, ama kesinlikle güvendiğim bir şey varsa o da bunun sinema olacağıdır. Hiç bir sanatın, hiç bir bilimin yerini dolduramayacağı anlamında sinema.

Toplumsal belge-filim çeviren bay, ilgi çekici bir seyirlik olduğuna inanıyorsa, Prens Carol'u yatağından kalkarken pijamasıyle filme alabilmek için anahtar deliğinden geçebilecek kadar inceciktir. Toplumsal belge-filim çeviren bay, Monte Carlo gazinosunun Allahı olan krupyenin iskemlesinin altına girebilecek kadar ufak tefektir. Bu da, inanınız bana, kolay iş değildir.

Bu toplumsal belge-filim, herhangi bir belge-filimden ya da haftanın haber filimlerinden, yaratıcısının açıkça savunduğu görüş noktasıyle ayrılır.

Bu belge-filim, belli bir tutumun benimsenmesini gerektirir, çünkü her şeyi dobra dobra söyler.

Sanatçıyı bağlamasa bile, hiç olmazsa insanı bağlar. Bu da buna gerçekten değer.

Alıcı, bir belge sayılması gereken şeyin üstüne çevrilecek, bu da kurguda bir belge olarak yorumlanacaktır.

Tabiî, burada bilinçli oyuna göz yumulamaz. Alıcı, kişiyi habersizce yakalayacaktır, yoksa böyle bir sinemamn "belge" değerinden vaz geçmek gerekir.

Bir davranışın gizli nedeni açığa vurulabilir, basit ve rastgele bir kişinin iç güzelliği ya da karikatürü ortaya çıkarılabilirse, bir topluluğun ruhu salt fizik görünüşlerine dayanılarak meydana konabilirse amaca varılmış olacaktır.

Hem de bu öyle güçle olur ki, bir zamanlar üzerinde kayıtsızca dolaştığımız dünya, ister istemez, dış görünüşünün ötesindekini gözümüzün önüne serer. Bu belge-filim, gözlerimizin bağını çözecektir.

A propos de Nice (Nicc Üzerine), böyle bir sinemamn alçak gönüllü bir taslağıdır.

Bu filimde, görünüşleri büyük anlam taşıyan bir kentin aracılığıyle, belli bir dünyanın yargılamşı seyredilmektedir.

Gerçekten de, Nice'teki havayı, orada –ve ne yazık ki başka yerlerde– sürülen yaşayışın ruhunu belirtir belirtmez, filim, gülünç bir kılığa bürünmüş kaba zevklerin, etin ve ölümün genelleştirilmesine yönelir. Bunlar size bulantı verecek ve devrimci çözümlere katılmanızı sağlayacak kadar kendini unutmuş bir toplumun son titreyişleridir.

(Jean Vigo'nun *A propos de Nice* adlı filmini sunuş konuşması, 14 haziran 1930)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

luis bunuel / şiir ve sinema

Octavio Paz şöyle demişti: "Zincire vurulmuş bir adamın, dünyayı parçalayacak gücü kazanması için gözlerini kapaması yeter"; ben de bu sözü biraz daha açarak şunu ekliyorum: "Evreni parçalamak için, perdenin beyaz göz kapaklarının kendisine özgü ışığı yansıtması yeter." Ama şimdilik rahatça uyuyabiliriz, çünkü sinemanın ışığı büyük bir dikkatle ayarlanmakta ve zincirlenmektedir. Geleneksel sanatların hiç biri ortaya koyduğu olanaklar ile gerçekleştirdikleri arasında böylesine bir orantısızlık göstermiyor. Sinema, somut varlık ve nesneleri sunarak seyirciyi doğrudan doğruya etkilediğinden, sessizlik ve karanlık yardımıyle seyircinin "ruhsal çevre"si diyebileceğimiz şeyi yalıttığından, öbür bütün insancıl anlatım araçlarından çok daha iyi bir şekilde esrime durumuna geçirebilecek yetenektedir. Ama yine öbür bütün araçlardan çok seyirciyi aptallaştırmak yeteneğindedir de. Yine ne yazık ki, bugünkü sinema yapımının büyük bir çoğunluğunun bundan başka bir görevi yok gibidir: Perdeler törel ve ansal boşluğun sergisini meydana getirmekte, sinema bu boşlukta yan gelip yatmaktadır; gerçekte sinema, roman ya da tiyatroya öykünmekle yetinmektedir; şu farkla ki, ruhbilimi yansıtmakta sinemanın araçları bunlar kadar zengin değildir; sinema, 19. yüzyılın anlatmaktan yorulduğu ve çağdaş romanlarda hâlâ anlatılmağa devam edilen aynı öyküleri gına getirinceye kadar tekrarlamaktadır.

Orta derecede kültürlü bir insan, en büyük filimlerde anlatılan kanıtlardan birini içine alan herhangi bir kitabı küçümsemeyle fırlatıp atacaktır. Bununla birlikte, karanlık bir salonda rahatça oturan, üzerinde hemen hemen uyutucu bir güç etkisi bırakan ışık ve hareketten gözleri kamaşmış, insan yüzlerinin çekiciliği ve yerlerin hemen değişmesiyle büyülenmiş bu aynı kültürlü sayılabilecek insan, aşağının bayağısı şeyleri kuzu kuzu kabul eder.

Sinema seyircisi bu uyuklatıcı tutma (inhibition) yüzünden ansal yetilerinden önemli bir bölümünü yitirir. *Detective Story* (Karakolda) adlı filimden somut bir örnek vereceğim. Filmin konusunun yapısı eksiksizdir, yönetmen çok iyidir, oyuncular olağanüstüdür, yönetim dâhicedir, v.b. Ama bütün bu anıklık, bütün bu "beceriklilik", filmin yapımını gerektiren bütün çapraşıklıklar budalaca bir öykünün, şaşılacak bir törel düşüklüğün hizmetine konmuştur. Bu bana olağanüstü bir makina olan *Opus* 11'i hatırlatıyor. Hani şu en iyi çelikten yapılmış, binlerce karışık dişlisi, boruları, kolları, kadranları olan, bir transatlantik boyundaki saat kadar doğru işleyen dev gibi aygıt ki, tek işi posta pullarını yapıştırmaktır.

Bütün sanat yapıtlarının temel öğesi olan gizem, genellikle filimlerde yoktur. Yazarlar, yönetmenler, yapımcılar, perdenin olağanüstü penceresini şiirin

kurtarıcı dünyasına kapalı tutarak, huzurumuzu bozmamağa büyük bir çaba harcarlar. Bunun yerine perdenin, günlük olağan yaşamımızın bir devamı olabilecek konuları yansıtmasını, aynı dramı bin kez tekrarlamayı ya da günlük çalışmalarımızın zahmetli saatlarını unutturmayı yeğlerler. Ve şüphesiz bütün bunlar alışılmış aktörenin, ulusal ve uluslararası denetlemenin (censure) onayından geçmektedir, sağbeğeniyle (bon goût) doludur, masum nükteler ve gerçeğin öbür bayağı gerekleriyle tatlandırılmıştır.

İyi sinemayı görmek istersek, büyük yapımlar ve eleştirmenlerin onayı ile seyircinin onayını taşıyan filimler bu dileğimizi pek seyrek karşılar. Bana kalırsa, herhangi bir bireyin özel hikâyesi, özel dramı, zamanını yaşamaya lâyık bir insanı ilgilendiremez; seyirci perdedeki bir kimsenin sevinçlerini, üzüntülerini, sıkıntılarını paylaşıyorsa bu ancak bunlarda bütün bir toplumun, dolayısıyle kendinin sevinç, üzüntü ve sıkıntılarının yansısını gördüğündendir. İşsizlik, toplumun güvensizliği, savaş korkusu, vb... Bugün bütün insanları etkileyen şeylerdir, dolayısıyle seyirciyi de etkiler; ama Bay X, evinde mutlu değilmiş de, gönül eğlendirmek için küçük bir dost aramış da, en sonunda fedakârlık timsali karısına dönmek için dostunu yüzüstü bırakmış da... Bu şüphesiz töreldir, ders vericidir ama, bizi hiç ilgilendirmez.

Bazan, sinemalık öz, önemsiz bir filimden, bir hafif güldürüden ya da kaba bir tefrikadan beklenmedik bir tarzda fışkırıverir. Man Ray bu konuda çok önemli bir şey söylemişti: "Görebildiğim en kötü filimlerde, beni derin bir uykuya daldıran filimlerde olağanüstü beş dakika hep vardır, oysa en iyi filimlerde, en çok övülen filimlerde beş dakikadan fazla değeri olan hiç bir şey yoktur." Bu demektir ki, iyi ya da kötü, bütün filimlerde, yönetmenlerin niyetlerine rağmen ve bu niyetlerin ötesinde, sinema, şiiri yüzeye çıkarmak ve kendini göstermek için uğraşır.

Sinema özgür, bir kafanın elindeyse, olağanüstü ve tehlikeli bir silâhtır. Düşler, duygular, iggüdü dünyasını anlatmakta en iyi araçtır. Sinema görüntülerini yaratan mekanizma, işleyişi bakımından, insanın bütün anlatım araçları arasında, anlığın uyku sırasındaki çalışmasını en çok hatırlatanıdır. Filim, düşün elde olmaksızın bir öykünmesi gibidir. B. Brunius, salonu yavaş yavaş kaplayan karanlığın, gözleri kapamak hareketine eş olduğunu ileri sürmüştü. Perdede ve insanın derinliğinde, bilinçdışına gece gezisi o vakit başlar; tıpkı düşte olduğu gibi görüntüler "açılmalar, kararmalar" yardımıyle ortaya çıkıp kaybolurlar; zaman ile uzay esnekleşir, isteğe göre daralır ya da uzar; sürenin zaman dizisi düzeni ve göreli değerleri artık gerçeğe uygun düşmez; çevrimsel (cyclique) olgu birkaç dakikada ya da yüzyıllar sonunda tamamlanabilir; hareket, gecikmeleri hızlandırır.

Sinema, şiire derinden kök salan altbilinç yaşamını anlatmak için bulunmuştur sanki; bununla birlikte sinema hemen hemen hiç bir vakit bu amaçla kullanılmamıştır. Sinemanın çağdaş eğilimleri arasında en tanınmışı "yeni-ger-

çekçilik" adı verilendir. Yeni-gerçekçiliğin filimleri seyircilerin gözüne, sokaktan alınmış kişileri, hatta sahici dekor ve içleriyle gerçek yaşamın çeşitli anları gibi görünüyordu. Birkaçı –bunlar arasında özellikle *Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızı)nı sayacağım– dışında yeni-gerçekçilik, filimlerde, sinemanın asıl özelliğinin, yani gizem ile fantastiğin ağırlığını duyurması için hiç bir şey yapmadı. Kişiler, kişilerin tepkilerini harekete geçiren durumlar, nedenler, hatta konular en duygusal ve en beylik edebiyata öykündükten sonra bütün bu görsel süsler neye yarar? Yeni-gerçekçiliğin değil ama yalnız başına Zavattini'nin getirdiği tek ilgi çekici şey, önemsiz davranışı dramatik olgu sırasına yükseltmek olmuştur. Yeni-gerçekçiliğin meydana getirdiği filimlerin en ilgi vericilerinden biri olan *Umberto D.*'de on dakikalık bir makaranın hepsi, bundan pek az zaman önce, perdeye lâyık görülemeyecek davranışlarda bulunan küçük bir hizmetçiyi gösterir. Hizmetçinin mutfağa girişini, ocağı yakışını, ateşe bir tencere koyuşunu, duvarda tek sıra ilerleyen karıncaların üstüne birkaç kez su atışını, ateşi olduğunu sanan yaşlı bir adama termometre koyuşunu, vb. görürüz. Durumların bayağılığına rağmen bu hareketler ilgiyle, hatta biraz da "geciktirim"le (suspense) izlenir.

Yeni-gerçekçilik sinema anlatımına, bu anlatımın dilini zenginleştiren bazı öğeleri soktu, ama bundan fazlasını değil. Yeni-gerçekçiliğin gerçeği eksiktir, resmîdir ve özellikle akla yakındır; ama şiir gibi, gizem gibi dokunulabilir gerçeği tamamlayan ve genişleten herhangi bir şey yeni-gerçekçiliğin yapıtlarında hiç yoktur. Yeni-gerçekçilik alaycı fanteziyi, fantastikle ve acı nükteyle karıştırır.

André Breton "Fantastikte en hayranlık uyandıran şey, fantastiğin var olmayışıdır, her şey gerçektir" demişti. Bir kaç ay önce Zavattini'yle konuşurken, yeni-gerçekçiliği benimsemediğimi kendisine söyledim. Birlikte yemek yediğimiz için aklıma ilk gelen örnek şarap kadehi oldu. Kendisine dedim ki, bir yeni-gerçekçi için kadeh, kadehtir, başka hiç bir şey değildir; büfeden çıkarıldığı, içkiyle doldurulduğu, mutfağa götürüldüğü, hizmetçi tarafından mutfakta yıkandığı görülür. Hizmetçi kadehi kırabilir, bu da işine son verilmesine yol açar, v.b. Ama başka başka insanların seyrettiği bu aynı kadeh, binlerce başka şey olabilir, çünkü bu insanlardan her biri seyrettiği şeye bir tutam duygululuk katar ve hiç kimse cisimleri olduğu gibi görmez, isteklerinin ve ruh durumunun ona gösterdiği gibi görür. Ben, kadehleri bana bu şekilde gösterecek sinema için mücadele ediyorum, çünkü bu sinema bana gerçeğin eksiksiz bir görünüşünü verecektir, eşyalar ve varlıklar konusundaki bilgilerimi artıracaktır, bilinmezliğin olağanüstü dünyasını, ne basında ne de sokakta bulamadığım her şeyi açacaktır bana.

Ama bütün bu söylediklerim, yalnız fantastiğin ve gizemin anlatılışına ayrılmış bir sinemadan, günlük gerçekten kaçan ya da bunu küçümseyen bir sinemadan, bizi düşlerin bilinçdışı dünyasına daldıracağı iddiasında olan bir

sinemadan yana olduğum sanısını uyandırmasın sizde. Her ne kadar az önce, çağdaş bir insanın temel sorunlarını ele alacak bir filme verdiğim büyük önemden çok kısaca söz açtımsa da, çağdaş insanı tek başına, özel bir durum olarak görmüyor, onu öbür insanlarla ilişkisi içinde görüyorum. Emers'in romancının görevlerini tanımlayan (burada romancı yerine filim yaratıcısını koyunuz) sözlerini benimsiyorum: "Romancı, gerçek toplumsal ilişkilerin doğru bir betimlemesiyle, bu ilişkilerin beylik anlatımını yıktığı, burjuva dünyasının iyimserliğini sarstığı ve mevcut düzenin sürekliliği konusunda okuyucuyu kuşkuya zorladığı vakit, bize doğrudan doğruya bir sonuç önermese de, açıkça bir yan tutmasa da, görevini şerefle yerine getirmiş demektir."

(Bunuel'in 1953'te Mexico Üniversitesindeki konuşması. *Cinéma* 59, sayı: 37, haziran 1959)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

salgına inanıyorum / jean cocteau

Sinema yönünden Fransa'nın büyük ayrıcalığı, bana sorarsanız, şiirdir. Fransa şiirden tiksinen bir ülkedir ama bir şairler ülkesidir. Büyük bir çelişme bu. Ne var ki, anlaşılmayacak gibi değil. Gerçekten, bir şair ancak kavgalar içinde, bir bakıma kendisine "kontra gidildiği" zaman çalışabilir. Bizde şaire her zaman "kontra gidilir." Ama şiir de ortaya hep çıkar... Bir ressamın resimlerine bakar, beğenirim. "Evet", derler bana, "pek güzel ama resim değil bunlar!" Al Brown gibi bir sporcuyu beğenirim. "Evet, pek güzel ama", derler, "spor değil bu yaptığı." Bir filmi beğenirim, "Evet", derler bana, "pek güzel ama sinema değil bu." O zaman, "nedir peki?" diye sordum. "Başka bir şey", dediler. Bu "başka şeyin" şiirin çok iyi bir tanımı olduğunu anladım sonunda. Önemli olan, işte bu başka şeydir. Çünkü şiirsel olanla şiiri birbirine karıştırmamak gerek. Fransa'da, içten içe sürüp giden, –ne yazık ki, ara sıra, şiirsel bir biçimde kendini açığa vuran– gizemli bir şiir vardır. Şiirle şiirsel olan arasında herhangi bir ilişki yoktur. Ama Fransa'da olağanüstü şiir kaynakları olduğuna inanırım. *La belle et la bête* gibi, *Orphée* gibi (daha daha, Delannoy ile birlikte *L'Eternel retour* gibi) filimler çevirdiğim zaman bunun farkına vardım. Ama gerçek utkularımızı yabancı ülkelerde kazanıyoruz; oraların seyircileri bu filimleri gördükleri zaman kendilerinde olmayan bir şey buluyorlar onlarda. "Peki, bu resim olmadığına göre, boks olmadığına göre, sinema olmadığına göre, nedir?" diye sorduğum zaman "başka bir şey" dedikleri nesne sakın bu olmasın? diye sordum kendi kendime. Anlıyorsunuz ya, bu konuda gizemli bir ayrıcalığımız olduğuna, bu ayrıcalıktan belki de yararlanmamız gerektiğine inanıyorum. Ne var ki bu iş, insan yanlışa düşebileceği için, pek güçtür.

Dil şiirsel değilse, seyirci filmin bir şiir filmi olmadığı düşüncesine kapılır. Oysa şairin şiiri kendine tasa etmemesi gerekir, şiir kendiliğinden fışkırı-

vermelidir. Metin pek kuru, pek yalın olmalıdır. Şiir, resimlerin düzeninden çıkmalıdır ortaya. İşin tuhafı, insanlar, tavşanla, ince marangozla, ispritizmacıyı karıştırıp dururlar. Besbelli ki, tavşanla ispritizmacı bir değildir. Bir masa yaparım ben, bu masanın başına daha sonra neler gelecektir, tasası bana düşmez. Tavşanım ben. Benden sonra ispritizmacılar masanın başına geçerler, ellerini masaya dayarlar, onu konuşturmağa çalışırlar. Masa konuşur ya da konuşmaz. Ama ispritizmacının, aynı zamanda tavşanlık da ettiği pek, pek seyrek görülür. Çiçeklerden, bahçecilik incelemeleri okumalarını istemek gibi bir şeydir bu. Şairde, kendisini uzun boylu düşüncelere dalmaktan alakoyacak bir bilinçaltının harekete geçmesi gerekir. Şair bir çeşit uyku, bir çeşit yapma uyku içerisinde dile getirmelidir getireceğini; bu iş, belki de Fransa'ya özgüdür ama Fransız seyircisi bunu görmez, anlamaz. Bu gibi şeyler uzaktan görülür. Fransa dışına çıkınca... Fransa, baba ocağımdır, ailemdir. Ailesi, insanı paylar, azarlar, ağzının payını verir. Sonra, baba ocağından çıkarsınız, yabancı bir ülkeye varırsınız, arkadaşlar karşılar sizi. Hava değiştiği için çok şaşarsınız. Gene baba ocağına dönersiniz, gene ağzınızın payını vermeğe başlarlar. Gözden ırak olmanın da geçmiş zaman yerine geçtiğini sanıyorum. Yurdunuzdan uzaktaysanız, ölmüş gibisinizdir bir parça; bir ölüm sonrası havası eser. Sizi biraz geri çekilerek, karşıdan görmeğe başlarlar. Yapıtınızı sizi düşünerek, gerçekliğe uymayan bir "siz"i düşünerek yargılamağa kalkışacaklarına, sizi, yapıtınıza göre yargılarlar. Uzaktan, araya belli bir aralık koyarak, zaman içinde baktıklarında, sizi çok daha iyi görürler. (Bir daha söylüyorum, uzaklık, biraz da geçmiş zaman yerine geçer.)

Dikkat! Pek moda olmuş "kaçış" terimine inanmıyorum ben. Ben "salgın"a inanırım. Bir yapıt size kaçış yolunu açmaz, sizi salgın altına ahr. Buna inamrım ben. Buna benzer başka bir şey daha derim: "Esinlenme, soluğu içine alma diye bir şey yoktur, soluğu verme vardır." Demek istediğim şu: Esinlenme, esinin dışarıdan gelmesi düşüncesine dayanır; oysa, "dışarısı" diye bir şey yoktur. Dilegelen, içimizdeki gecedir, içimizdeki o bilmediğimiz şeylerdir. O halde, soluk verme vardır. Terimler konusunda yanlışa düşülmüştür. Kaçış, palavradır. Güzel olan, bir yapıtın sizi salgın altına alması, içinize yerleşmesi, kaygılandırması, takmak haline gelmesi, sizi tedirgin etmesidir.

Seyirci, oyun kurallarının değiştirilmesinden hoşlanmaz. İmdi, şair dediğiniz nedir? Oyunun kurallarını değiştiren adamdır. Pat diye patavatsızlık eden adamdır. Benim yöntemim, hep, patavatsızlık etmek olmuştur. Domuzluğumdan da değil. Ama köye çekiliyorum, bir oyun, bir filim yazıyorum, sonradan bakıyorum ki gene patavatsızlık etmişim. Bu yapıtımı bir dolaba atıp saklarsam, alçaklık ederim. Onu göstermem gerekir. Patavatsızlıklarım başıma iş açar ama olsun, bunun hiç önemi yok. Yazınış olduğumuz bir yapıt karşısında ölüyüzdür, çünkü "son" sözcüğünü yazdıktan sonra yapıtı yazan "ben" ölmüştür. Bu yapıt, yazarın ölümünden sonra ortaya çıkacaktır. Bize vurup dururlar ya, bu yumruklar bir mezarın üzerine indiriliyormuş gibidir.

Yazdıklarıma, çevirdiğim filimlere, bir bakıma saygı duymaklığım bundandır, çünkü sanata herhangi bir saygım yoktur. Bu iş, bireyin kendini dile getirmesidir, bitkinin tohumunu atması gibi; tohumunu saçtı diye bir bitkinin kendine saygı duyacağını düşünmüyorum.

(*Cinéma*, Un oeil ouvert sur le monde. 1952)

Radyo ile televizyonda, *Le Testament d'Orphée* adlı filmimin "ipe sapa gelir bir şey olmayacağını ama gönül doyuracağını" söylediğim zaman şaka ediyordum ama sözlerim şaka değildi. Gerçekten de şaşıyorum: Ressamların resim sanatı uğruna konudan vaz geçtikleri, modeli, bahaneyi değersiz kıldıkları bir çağda, seyirciyi bildiklerini sanan, kendisine bir öykü anlatılmasını isteyen çocuğun düzeyinden öteye geçememiş yapımcıların canından bezdirdiği sinema sanatçısı ille de bir "konu", bir *bahane* arar; oysa diyeceğini demenin, göstereceğini göstermenin, perdeyi doldurmanın biçimi, anlatılan öykülerden bin kez daha önemlidir.

Ne yazık ki seyirci (hem sinema seyircisi sayıya gelir gibi de değildir) hâlâ, zuhaf askerlerini sevmediği için Van Gogh'un "Zuhaf"ını sevmediğini söyleyen bayana, güllere ters-tepkisi olduğu için duvarına Fantin-Latour'un ya da Renoir'ın çizdiği bir gül demetini asamayan baya benzemektedir.

Ama bu gülünç tabuları yıkınanın, sinema seyircisini resim sergileri seyircisi gibi eğitmenin sırası geldi artık. Yoksa sinema çevresinin gençleri hiç bir zaman genç olamayacak, yapımcının, dağıtımcının, oynatımcının kötü alışkanlıklarına boyun eğmekten hiç bir zaman kurtulamayacaktır.

"Sinemanın azrak olanla işi yoktur" demek, gülünçtür. Sinemanın şiir gücünü, esin perisi olarak kendisine düşen görevi, yadsımaktır. Oysa, esin perilerinin bekleyiş içinde, bekleme konumunda gösterilmeleri gerekir. İlk elde şaşırtan, çirkin görünen güzelliğin, insanların gönlüne, kafasına ağır ağır girmesini, işlemesini beklerler bu periler. Ne yazık ki sinema, akla sığmaz paralara mal olduğu için, "ossaat işe yarama" putunun önünde eğilmek zorunda kalıyor.

İşte, gerekli olan, çağımızın bu gudubet putunu, bu tiksinç inağını yenmek, yıkmaktır. Bu iş, ilk atılışta başarılacak değildir. Ama çabam bir işe yarar da gelecekte, günün birinde, Amerikan anlayışıyle "en çok satan kitap" gereklerine boyun eğmek zorunda kalmadan bir şairin şiir kitabı çıkarması gibi, ortaya bir filim çıkarmalarında gençlere bir parça yardımım dokunmuş olursa, övünç duyacağım.

Descartes'ın düşüncesine karşıtlığım o denli zorlu ki, bu yolun Descartes'ı olacak hale geliyorum.

Pascal'ın aralanmış, rastlantının baskın verip girebileceği çemberine ne denli saygım varsa, birtakım bilginleri –Fransız halkının her şeyi anlamak için duyduğu iğrenç merakı simgeleyen– bilimdeki ilerlemelerin yalanlayıp durduğu kapalı çemberinden de o ölçüde tiksiniyorum. Niye? Neden? Fransa'nın ağzındaki sakızdır bu: "Ne demek istediğinizi açıklayın bana. Ne anlatmak istediniz bu resmi çizerken?" Az daha coşarlarsa, musikinin ne demek

istediğini de açıklamak gerekecektir. *Pastoral Senfoni*'de olduğu gibi... Dinleyiciler guguğu, köylülerin halka oyunu havalarını işitip tanıdıkça, zevkten bayılıyorlar.

Ne var ki açıklanan, tanıtlanan her şey bayağıdır. İnsan, anlaşılmaz bir gezegen üzerinde yaşadığını, dünyanın öbür yanındaki yerlilere göre tepesi üstü yürüdüğünü, zavallı dünyalı (bir göbek bağıyle bağlı kaldığı) yeryüzünden kendini güçlükle koparıp eski, ölü bir dünya olan (öyle çoook uzaklarda da durmayan) aya gitse bile, üç boyutla yetinmek zorunda kalan, enez anlağımız için, sonsuzluk gibi, sonrasızlık gibi, uzay-zaman bileşkesi gibi oyalayıcı görüntülerin hep anlaşılmaz kalacağını, ister istemez kabul edecektir.

Filmimi görecek seyircilerin çoğunluğunun, onu saçma sapan bulacağı, anlaşılır bir yanı olmadığını söyleyeceği, söz götürmez. Bu seyirciler yüzde yüz haksız olmayacaklardır da; gün oluyor, anlaşılır bir yanını kendim de göremiyor, handiyse uğraşmayı bırakıp bana inanmış olan kimselerden özür dileyecek hallere geliyorum. Ama görgümün bana öğrettiği bir şey var: Bir anlam taşıdıktan sonra bu anlamı yitirir gibi gözüken şeylerden ne pahasına olursa olsun vaz geçmemek gerekir. Bu yüzden de, içimdeki bu güçsüzlüğü yenmeğe, hayran olduğum, saygı beslediğim kimseler karşısında duyduğum güveni gönlüme yeniden yerleştirmeğe bakarım. Sözün kısası, bu filmi ortaya koyarken, bir yapıt yarattıktan birkaç dakika sonra başka biri, yabancı biri oluruz ya, bu *başka biri*'ne güvendim, bu yabancıya güven gösterdim.

Gazetecilerin sorduğu ilk soru, Fransızların ünlü sorusudur: "Filmin öyküsü ne?" Açık sözlülükle "Öyküsü yok" deyince, delilerin karşısında duyulan kaygıyla bakıyorlar bana. Oysa bu dediğim doğru: *Öyküsü yok.* Düşüncenin soyutluğuna bir kalıp sağlamak, –hani, şatosuz bir "hayalet" pek tasarımlanamayacağı için– bir şato kurmak üzere yerin, kişilerin, çalımların, sözlerin, musikinin gerçekçiliğinden yararlanıyorum. Şatonun kendi bir "hayalet" haline geliverirse, içindeki "hayalet" ortaya çıkıp korkutma gücünü yitirirdi de ondan...

(*Le Monde*, 25 temmuz 1959)

Çeviren: Bilge KARASU

jean renoir /
işin özü bir öykü anlatmaktır

( ) İşimi yaparken, hemen her zaman, kılgın bir elverişlilik düşüncesi güder beni. Kısacası, işin özü bir öykü anlatmaktır, bu öyküyü anlatmanın en kestirme, en uygun yollarını bulmaktır. ( ) Bir sahne mi çevirmem gerekiyor? Provasını iyice yaptıktan sonra –çalışmağa başlarken hep bu sahneden yola çıkarım, alıcının açısından değil– evet, provasını yaptıktan sonra, alıcı yönetmeninin yardımıyle açıyı saptarız; "eh, bu sahne böyle çekilebilir" deriz. Bir şey daha vardır, hiç yapmadığım: Bir sahneyi, bütününden yola çıkarak birtakım açılarla karşı açılara bölmek; yani, bütün sahneyi genel çekimle aldıktan sonra daha yakın çekimlere geçmek, daha sonra da, kurgu sırasında bütün bu öğeleri kullanmak... Bana sorarsanız, her sahnenin her kesiminin, iki değil, ancak bir açısı vardır. Gerçekten de, *Le Fleuve* (Irmak) gibi biraz özel haller dışında, filimlerimin kurgusu, son kertede yalındır; yaptığım iş, biribiri arkasından çekilmiş olan parçaları biribiri ardına dizmektir, o kadar.

(. .) Oyuncuların oyununa gelince, şimdi anlatacağım bir prova yöntemine candan inanırım: Oyunculardan, söyleyecekleri sözleri, oynamaksızın söylemelerini isterim önce; böylelikle, metni ancak birçok kez okuduktan sonra –böyle dememi yadırgamazsanız– düşünmeğe başlamalarına olanak bırakmış olurum; çünkü, birtakım kuramlar uygulamağa, metin karşısında birtakım tepkiler göstermeğe başladıkları zaman, belki de daha anlamamış oldukları bir metin karşısında değil, bildikleri bir metin karşısında bulunsunlar isterim; insan, bir cümleyi, ancak birçok kez yineledikten sonra anlayabilir. Nasıl oynayacağım da, oyuncular bulup çıkarmalıdır, diye düşünürüm; onlar, nasıl oynayacaklarını kestirdikleri, buldukları zaman da bu oyunu, hemen, tümüyle uygulamamalarını, kendilerini biraz tutmalarını, el yordamıyle, sakıntıyla ilerlemelerini, hele çalınıları en sona bırakmalarını isterim; bir tablayı yerinden oynatmağa, bir kalemi ellerine almağa, bir bir sigara yakmağa kalkışabileceklerini düşünmeden önce, sahnenin anlamına tümüyle ermiş olmalarını dilerim. Yalancıktan doğal davranmağa kalkmamalarını isterim kendilerinden; iç öğeleri bulduktan sonra, dış öğeleri ortaya çıkaracak biçimde davransınlar, tersini yapmasınlar.

"Bana bakın şimdi, şu sahneyi ben oynayacağım; şimdi benim yaptığımı yapın" demeğe dayanan, birçok yönetmenin de kullandığı yönteme bütünüyle karşıt olduğum muhakkak. Bu yöntemin pek iyi olduğunu sanmıyorum, çünkü sahneyi oynayacak olan oyuncudur, yönetmen değil; bu yüzden, oyuncunun

sahneyi kendi kendine açınsaması, duruma sizin kişiliğinizi değil, kendi kişiliğini uygulamış olması gerekir.

(*Les Cahiers du Cinéma*, mayıs 1954)

Her kişinin, bir küçük evrenin parçası olduğunu düşünürüm; bu evrenin coğrafya bakımından belirtilmiş, sınırlanmış olması da şart değildir (bu evren, Alaska'dan Tierra del Fuego'ya dek uzanabilir, ayrı bir iş bu) ama muhakkak ki, kendisini meydana getiren kişilerin, bireylerin niteliklerine, cinsine bağlı olarak belirlenir. Bir sahne üzerinde ya da bir kitapta olduğu gibi, perdede de her bireyi, her kişiyi, tek başına değil, bir buz dolabına kapatarak değil, bu küçük evrenle ilişkileri içinde göstermek oldukça ilginçtir diye düşünürüm. Daha daha, kişinin, parçası olduğu bu küçük evreni, kendisini çevreleyen öbür küçük evrenlerle ilişkileri içinde göstermenin ilginç olduğunu düşünüyorum. Başka deyimle, bu dünyada kişi yapayalnız değildir, bunu göstermek de, oldukça ilginçtir. Bu yüzdendir ki, bir oyuncunun bize her getirdiğinden yararlanmak, kendi küçük evreninden gelen, ardı sıra sürüyüp getirdiği kokuları koklamak, iyi bir şeydir derim.

İşte böyle. Senaryo yazılmıştır. Dekor kurulmuştur. Filim çekilecektir. Oyuncu oracıkta, karşımda durmakta, rol gereği söyleyeceklerini söylemektedir. Benim, kendisi için değil, ülküsel bir kişi, düşlediğim bir kişi için yazdığım sözleri... O bu sözleri söylüyordur ya, çok kötü söylüyordur. Tutmuyor bu sözler, hiç mi hiç tutmuyor. Niye acaba? Yanıldım mı yoksa? Bu kişiyi oynaması için şu oyuncuyu seçmekle yanlış bir iş mi yaptım? Oysa öyle değil, bakıyorum bu adama, düşlediğim kişinin ete kemiğe bürünmüşü gibi görünüyor bana. Öyleyse, başka bir şey var. Bu "başka şey" de, düpedüz şu: Benim yazdığım sözler kötü. Gerçi kişiyi ben yarattım ama onu oynayacak adamı unutmuş, pek kötü yazmışımdır bu sözleri. İşte o zaman, bu oyuncu üzerine yeni yeni edindiğim bilgilerden yararlanarak bu sözleri yeniden yazarım.Kendisiyle çalışırken kişiliğini biraz biraz sezmişimdir. Yeniden yazdıklarım çok daha iyi şimdi; oyuncu bu sözleri soğurabiliyor, gırtlağı –gerçekliği bir parça olsun andırarak– bu sözleri çıkarabiliyor. Bu iş öylesine sürüp gider ki, basbayağı, sahnemi, kişimi elimden alır oyuncu, bu sözleri kendi yazdığını sanır. Daha iyi öyle olması! Aman, sakın onu bu düşüncesinden ayırmayalım! Koyverelim yakasını; oyuncu söylediği sözleri kendi yazdığına inanmalı, yoksa onları içinden gelirmiş gibi söylemez.

(Gros Plan, *Télévision Française*, kasım 1959)

Öyle sanıyorum ki sinema sanayii, geniş perdeyi ortaya çıkarmakla, sessiz sinema çağının utkusunu, yani omuz çekimini, ortadan kaldırmıştır. Greta Garbo, hafif bulanıklaştırılmış güzel bir omuz çekimi içerisinde seyirciye baktığı zaman, gözü artık hiç bir şey görmeyen, kendinden geçmiş seyirci, eriyiveriyordu. Eriyivermekte de haklıydı bani. Ama şimdi, çerçeveleme değişiktir,

omuz çekimi de kalmamıştır. Oyuncunun yüzü tek başına perdeyi dolduramaz artık. Bu olguyu görüp kabul etmeliyiz; buna karşı çarpışmak boş. Sesli filim, uzun süre, sessiz filmin ardılı olmuştur. Sessiz filmin yazıları yerine birkaç söz söylenip gidiyordu. Yönetmen, çekim çekim, oyuncunun özünü –ya da, hiç değilse, özü sandığını– çıkarıyordu ortaya. Bu da, gene, seyirciyi kendinden geçirmeye yönelen bir çalışmaydı. Oysa bugün, omuz çekimi ortadan kalktıktan sonra yapılacak şey, eskisinin tersine, oyuncunun kişiliğine dayanmak, her şeyi bu kişiliğin üzerine oynamaktır.

Alışılagelmiş yöntemlerle çekilmiş bir filim, çekim çekim parçalanmış durumdadır. Bir yanıt, bir önceki yanıttan haftalarca sonra çekilebilir. Ancak büyük yönetmenler, içlerinde, filmin birliğini sürdürebilecek gücü bulabilirler. Omuz çekiminden ötürü birtakım gerekliklerle artık karşılaşılmadığı için bir filmi çekim çekim bölecek yerde sahne sahne bölmenin belki de kötü olmayacağını düşündüm. Ne var ki, bu yöntem birçok alıcı ile birçok mikrofon kullanılmasını gerekli kılıyordu. İşte bu yüzden *Le Testament du Docteur Cordelier* (Doktor Cordelier'nin Vasiyeti)ni, böyle gereçleri sağlayan tek araç olduğu için, televizyonla çevirdim. Sırasında sekiz alıcı, on iki mikrofon kullandım. [*Le Déjeuner sur l'herbe* (Kır Yemeği)nde beş alıcıyla çalıştım.] *Cordelier*, bu yöntemin geçerliğini gösterdi bana. (Ancak bu, yöntemin evrensel olduğu anlamına gelmez. Eski yöntemlerle göz kamaştırıcı filimler yapılacaktır gene de. *Kwai Köprüsü* gibi nice filimler çevrilebilecektir. Böyle olması da, daha iyi.)

Bu yöntemimin bir yararı daha var: Oyuncularla teknikçiler, özgürlük içinde çalışırlar. *Cordelier*'de, Jean-Louis Barrault'nun çıkardığı oyun pek güzel olmakla kalmıyor, şimdiye dek yapılmış olan şeylerden başka da oluyor; çünkü oyuncuları her sahnenin başında salıveriyor, özgür bırakıyorum. Aynı biçimde, her alıcının arkasında aynı anda bulunamam, dolayısıyle teknikçilerden her biri, filmin bir bölüğünden *sorumlu* olmaktadır. Bu yöntem, pek bağlandığım, değer verdiğim bir kuramın uygulanmasıdır: Sanatçının özgürlük içindeyken daha iyi çalıştığına inanıyorum. Tabiî, oyuncular bakımından bu yöntem, özenci, hevesli oyuncuların ortadan çekilmesi demek olur. Gerekli olan, bütün bir sahneyi omuzlarına yüklenebilecek, meslekten oyunculardır. Artık robot-oyuncuya yer yoktur. Filmin düzünü, artık, kurgu sırasında verilmemektedir.

(*Radio-Cinéma-Télévision*, 22 kasım 1959)

Çeviren: Bilge KARASU

sözün eski tutsaklığı/ rené clair

Kullanılmış gevezeliğin şimdi yeniden belirişi, eski söz tutsaklığının dönüşü; işte, bizi hayran olunacak bir buluşa sürükleyen, etkileri aynı zamanda yıkıcı olabilecek tehlike. ( ) Sözlü anlatımın kesinliğinin sinemadan düş havasını kovduğu gibi perdenin şiirini de kovmasından korkmak gerekir. Bu dilsiz yaratıklara, görüntülerin söyleşisine yakıştırdığımız sözler, daima gerçek sözlerden daha güzel olacaktır. Perdenin kahramanları sessizliğin karmaşıklığında konuşuyorlardı. Yarın ise kulaklarımıza işitmekten kaçınamayacağımız budalalıklar söyleyecekler.

Gerçeğin en geniş biçimde uygulanmasını isteyen filim sanayicilerinin isteğine göre, sinema, gerçekdışı bu özelliğinden aldığı çekiciliğini yitirecektir. (. . .)

( ) Bununla beraber sessiz sinema yok edilmeden görüntüye söz katılması mümkün değildir. Diyelim ki, bir filimde konuşulan metin, alt yazılı metnin yerini alsın, görüntünün yardımcısı olarak kalsın ve "yardımcı" anlatım aracı gibi araya girsin, öyle kısa, tarafsız bir metin olsun ki görüntülerle anlatım araştırmasının hiç bir yönü kurban edilmemiş olsun. Böyle bir uzlaşmaya varmak için sağduyu ve biraz akıl yetecektir. Ama bu çözüm yoluyle yetinilecek midir? Karşılıklı konuşmanın yapmalığını, hazır sözleri, bizi tiyatrodan uzaklaştıran ve (yalnız sessizliğin büyük olduğu) beyazperde önüne sığındıran bu gevezeliği kullanma eğilimi ortadan kalkacak mıdır?

Müzikli filim için –ilk başlardaki kaçınılmaz yanlışlıklara rağmen– umutluyuz. Konuşan filim ise –ilk başarılarına rağmen– tedirginlik uyandırıyor...

Tiyatro daha ölmüş değil. Sinemanın tiyatroyu yıkacağı söyleniyordu. Oysa kurtarabilirdi onu. Sinemanın tiyatro seyirci ve işçilerinden küçük bir bölümünü kaçırması mümkündür. ( )

Tiyatronun sinemaca yok edileceğini öne sürenler her iki sanatın doğasını bilmiyora benziyorlar (sanat sözcüğünü kullanalım, daha iyi). Birinden öbürüne yanaşanlar her ikisini de iyi tanımazlar. Sahnenin sinemaya etkileri ve sinemanın sahneye etkileri, her ikisini de kendi yolundan çevirme tehlikesini doğurur. Konuşan filim sinemanın ilk çağlarında başlayan bu karışıklığı daha yüksek bir noktaya ulaştırmıştır. Filim, konuşan filim olsa da, sahnede kullanılandan daha başka anlatım araçları yaratmak zorundadır. Tiyatroda eylem söz tarafından yönetilmekte ve işitilenler yanında görülenler ikinci derecede kalmaktadır. Sinemada, önde gelen anlatım aracı, görüntüdür ve sözlü ya da müzikli bölüm üstün durumda olmamalıdır. Neredeyse denilebilir ki, bir gerçek sahne yapıtı önünde bir kör, bir gerçek filim karşısında bir sağır, ortaya konan yapıtın şu ya da bu önemli bölümünü yitirse de, özünü anlar.

(*Le Temps*, 18 temmuz 1932)

Bir sinema yapıtında karşılıklı konuşmalar bir romandaki kadar yer tutmamalıdır ve ( ) görüntü ile anlatım, sözcüklerle anlatımdan her zaman daha önde yer almalıdır.

Bununla beraber, sözlere baş vurmadan bir "eylem filmi" yapmak oldukça kolaysa da, olayın aslı kişilerin duygularından kuruluysa durum böyle değildir. Karşılıklı konuşmayı araya sokmadan *Prenses de Clèves* ya da *Adolphe*'daki kişileri harekete geçiren türden tutkuları anlatacak bir filim yapmak sinemanın en güzel deneyi olurdu. Sinemaya ve "yürek çarpıntılarına" gene de önem veriyorlarsa, bu kaygıyı bizden sonrakilere bırakıyoruz.

(*Comédies et Commentaires*, 1959)

dar estetik

Coeur Fidèle konusunda, kimi ayrıntıları dolayısıyle gerçekçiliğin geri dönüş atılımı denilebilir. Sinemanın benzer olmaktan korkacak bir tarafı yok sanırım. Bir yıldırım gibi nesnelden öznele geçen, birbiri ardından soyutu ve somutu canlandıran sinema anlatımının kaypaklığı, filmi, gerçekçiliğinki kadar bir dar estetik içinde bırakmayacaktır. –Fotoğrafbakımından kesin biçimde– bir karanlık bar, bir yoksul oda görünümünün ne önemi var! Beyazperde bara, odaya, bir şişeye, bir duvara ruh verir. Bizim gözlerimizde hesaba kattığımız bu ruhtur. Bir eşyadan onun anlatmak istediği şeye o kadar kolay geçeriz ki, varlığımız bir görüntüden, bir düşünceye kayar. Perde yeni bir dünya üzerine açılır, bu dünya bizimkinden daha uyumla titreşir.

(*Réflexion faite*, 1924)

Sokakta işitilenler, aktörler tarafından söylense ve bir salona hoparlör ile yansıtılsa, bunlar gerçekte olduğundan başka bir özellik kazanır, gerçeğin basitçe yeniden yaratılmasıyle gerçekçiliğe erişilemez.

Bir köpek için, sahibinin fotoğrafı gerçeğin yeniden yaratılmış biçimi değil, bir karton parçasıdır sadece. Gerçek görüntü ile onun fotoğraf biçimi arasındaki ilişki, ancak alıştığımız bir bağ ile vardır. Bu bağın oyunu ile gerçek, ayrıcalıklarını yitirir. Sinema teknisyenleri bilirler ki, bütün parçalarıyle kurulmuş ve yapma olarak aydınlatılmış bir sokak, fotoğrafın aşırı ve gereksiz karşıtlıklar gösterdiği gerçek bir sokaktan daha etkili bir gerçek izlenimi yaratabilecektir. Görüntü için bu böyle olduğu gibi, sesler ve sözler için de aynıdır.

(*Comédies et Commentaires*, 1959)

Çeviren: Orhan DURU

joris ivens / insanı göstermek

Günlük yaşayışımda ve belgeci çalışmalarım sırasında seyirciler bana sık sık, insanı yurdunun günlük yaşamında göstermek zorunluluğunu hatırlattılar. 1930'a doğru, kendi yurdumda, Hollanda'da yapı işçilerinin çalışmaları ve mücadeleleri üzerine uzun bir belge-filim çevirdiğimi hatırlıyorum. Amsterdam'daki gösterimlerden birinin sonunda, kadın işçilerden biri bana büyük bir heyecanla şunları söylemişti: "Bana büyük bir yardımda bulundunuz. Kocam duvarcı ustasıdır. Bazı geceler, işinden döndüğü vakit, gündüzün ne yaptığını bana anlatmak ister, ama şimdiye kadar anlattıklarını anlamıyordum; iyi bir şey değildi bu. Bu gece, filminizi gördükten sonra daha iyi anlıyacağım onu. Teşekkür ederim." Ne görmüştü bu kadın? Alıcımla birlikte, yapılmakta olan bir konutun onuncu katına çıkmıştım; ustalardan birinin yanma (bu kadının kocası) yerleşmiş ve yalnız onun çalışmasını, tuğlaları yerleştirme tarzını değil, fakat aynı zamanda duygusunu, yararlı ve yapıcı bir işi tamamlamak duygusunu, mesleğinden duyduğu övüncü, bir kenti kurmaktan duyduğu coşkunluğu da göstermeye çalışmıştım. Usta, ta aşağıda, çalışan ellerinin ötesinde, sokaktaki yaşama, insanların hareketine, Amsterdam'ın tartımına bakıyordu. Tabiatıyle bütün bunları karısına anlatabilmeyi istemişti. Gelecek sefer buna çalıştığı vakit, karısı kendisini anlayacaktı.

Çünkü seyirci yalnız öykülü filimlerde değil, belgeci filimlerde de insanı görmek istemektedir. Hem de yalnızca insanların fotoğraflarını değil, canlı insanları...

"Sinema, halklar arasındaki anlayışa ve dostluğa yardım ediyor" dedikten sonra sık sık konuyla ilgisi olmayan sözlere geçilmektedir. Bu cümle büyük bir gerçeklik taşır, ama bunun anlamını, genel olayları tutkuyla derinleştiren ve böylelikle dostluk gibi büyük amaca varan insancıl, bireysel ve basit değerlere çevirmek gerekir.

Hollandalı duvarcı ustasının karısına rastladıktan az sonra, ilk filimlerimin Paris ve Berlin'de başarı kazanmasından büyük bir övünç duyarak Moskova'da bulunuyordum. Bu filimleri, metroyu yapmaya başlayan Sovyet işçilerine göstermiştim. Filimlerim arasında *De Brug* (Köprü) adını taşıyan bir filim de vardı. Rotterdam'daki asansörlü bir köprü üzerine deneysel bir filimdi bu. Eleştirmenlerin Paris'te niteledikleri gibi bir "hareketler senfonisi". Ama Moskovalı işçiler bana sordular: "Bu köprüyü işleten adam nerede? Paris'e gitmek için köprüyü geçen trenlerde kim seyahat ediyor? Hollandalı işçiler bu trende seyahat edebilecek parayı ödeyebilirler mi?" Hep, seyircinin belgefilimde insanı görme isteği.

( ) Gerçek belge-filimler çevrildiği vakit kahramanlara her adımda rastlanır. Öykülü bir filmin kahramanının adı şöyleydi: Üçüncü adam. Bizim içinse, kahramanımız birinci adamdır, kendi halkının hayatına etkinlikle katılan, mutlu bir geleceğe güvenen basit adamdır.

Belge-filimlerimizde insanı çok ihmal ettiğimizi, bu insanların çok kez aşırı yansız (neutre), betimsel (descriptif), kuru ya da ansiklopedik kaldığını söylemek gerekir.

Belge-filmin tanımlanması çok dar tutulmuştu. İnsanın, kahramanın, belgeci sinemanın değil öykülü filmin işi olduğu ileri sürülmüştü.

Oysa belgeci sinemada insana yer vardır, hem de nasıl!

( ) Bir belgeci, filmine başladığında, ortaklaşa bir kahramanı göstermeyi başarıp başaramayacağım, filminin ortaklaşa bir işe girişmiş bir halkın, bir topluluğun gerçek yüzünü göstermeğe gerekli soluğa ulaşıp ulaşamayacağını önceden bilemez. Kuru ve donuk bir görüntü vermek tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Canlı ve derin bir filmi gerçekleştirebilmek için bu filme tek başına insanı sokmak, kişisel hayatını göstermek gerekir. Seyircinin, öykülü filimde olduğu gibi belgeci filimde de kahramanını tanıması, yeniden tanıması gerekir.

Belgeci filim ile öykülü filimdeki kahramanın işlenişindeki başkalık nerededir? Belgeci filimde kahramanımızın iç dünyasını ortaya koymağa ne fazla zamanımız vardır, ne de fazla yerimiz; demek ki, ruhbilimsel gelişme öykülü bir filimdeki dramatik çizgiyi izleyemez. Belgeci bunu yapmak istedi mi, doğallıktan yoksun mekanik ya da sembolik bir yapıta ulaşacaktır.

Belge-filimde, ucuz ya da sembolik tipleri değil, insanları, dipdiri insanları yaratacak deyiş ve yöntemi bulmak gerekir. Türün kendine özgü araç ve yöntemlerinden yararlanmak gerekir. Bizim senaryo anlayışımız, öykülü filminkinden bütün bütüne başkadır. Uzayı ve zamanı, öykülü filimdekinden çok daha özgürce aşmak olanağımız vardır. Bir bireysel sorunu bir çırpıda ulusal ya da evrensel bir sorunun çapına ulaştırabiliriz. Bin yıl eski olaylara yapılacak bir anıştırma (allusion) kahramanımızı daha belginlikle nitelememize yardım eder.

Yaratma aracı olarak kurguya, öykülü filimdekinden daha esnek bir kurguya sahibiz. Kurgu, konunun gelişmesinde bir kısa devre yaratmamıza yardım der. Kurguyla yaratılan mozaik, konumuzun işlenişini güçlendirir; kahramanımızı çevresine oturtur, insanın nasıl çevresini ve çevrenin nasıl insanı değiştirdiğini gösterir. Kurgu, hareket durumundaki gerçek güçleri, ulusların ekonomik ve toplumsal hayatını göstermelidir. Ne yazık ki, kurgunun belge-filimdeki rolü henüz çok küçümsenmektedir. Bu noktada, büyük Sovyet sinemacılarının, Pudovkin ile Eisenstein'ın derslerini incelemeyi unutmamalıyız.

Yine bunun gibi, belge-filmi yaratmak için, güçlü bir araca sahip olduğumuzu da unutmamalıyız. Bu araç, açıklamadır. Görüntü, sözcüklerin, cümlelerin değerini değiştirir, zenginleştirir. Buna karşılık açıklamanın sözcük ve cümleleri de, görüntünün anlatımını daha yüksek bir noktaya ulaştırır. Bileşenlerden her biri tek tek alındığındaki düzeyden daha yüksek düzeyde, yeni bir nitelik ortaya çıkar. Belgeci, açıklamayı iyi kullanmakla gerçeği daha derinden kavrar.

En önemlisi, belge-filmin daha başlangıcında gerçek hayata ***doğrudan doğruya*** bağlı olmasıdır. Belge-filmin kaynakları, güçleri, daha iyi bir hayat için çalışan insanlardan doğar. Bunlardan uzaklaşan belgeci yitmiş demektir. ( )

(*La Nouvelle Critique* dergisi, şubat 1956)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

k o n u ş m a /
kenji mizoguchi

Sanatımdan söz açmamı istiyorsunuz değil mi? Olacak şey değil bu. Bir filim yönetmeni söylenmesi gereken şeylerden hiç birini söyleyemez. O, öteki alanlarda çalışan sanatçılar gibi değildir. Ben ilk filmimi 1921'de yaptım. Demek 30 yıldır bu işin içindeyim. Bu süre içinde yaptığım şeyleri gözden geçirdiğim vakit, bu sürenin, hoşuma giden bir filmi yapmak için, şimdilerde yapımcı adı verilen kapitalistlerle savaşmak, onlarla birtakım sözde anlaşmalara varmakla geçtiğini görüyorum. Tek dileğim kendi beğenime uygun bir filim yapabilmekti. Ama kimi zaman, daha başlangıçta hiç bir şansı olmayan ve beni kesin bir başarısızlığa götürecek olan işleri kabul etmek zorunda kalıyordum.

Tutun ki, ortaklığın bir yıldızı işsizdir, eğer ona bir filim çevirtmeyecek olursanız, başka bir ortaklığa kaçabilir. İşte sadece onu elde tutmak için hemen bir senaryo çırpıştırıverirler. Eğer senaryo hoşuma gitmemişse onu değiştirmek için öyle uzun boylu çalışmaya da vaktim yoktur. Hiç kuşku yok böyle bir filmin başarıya ulaşması beklenemez. Bu gibi haller çok gelmiştir başıma. Bunları kendimi temize çıkartmak için söylemiyorum. Sadece bunun, bütün dünya yönetmenlerinin kaçınamayacakları bir alınyazısı olduğunu belirtmek istiyorum.

( ) Gençken, bir eleştirmen, rastgele benim övgümü yaptı mı, bu sözde başarıya çokluk memnun olurdum. Ancak kırk yaşıma geldikten sonra sinema ile anlatabileceğim insan gerçeklerini doğru dürüst anlamaya başlayabildim. O zamandan beri de sinema benim için çok güç bir sanat oluverdi.

O güne kadar Tokyo'nun kenar mahallelerindeki insanların Meiji çağındaki (1868–1912) hayatlarını konu alan bir sürü filim çevirmiştim. Ama sanıyorum ki, *Naniva Hika* (Naniva'ya Ağıt) ve *Gion No Kyodai* (Gion Hemşireler) filimleriyle insanları anlamaya başladım. Çekim-senaryo tekniğine de tam o sıralarda baş vurdum. Bu teknik, senaryo boyunca çekim değiştirmemek ve alıcıyı hep aynı uzaklıkta tutmak temeline dayanıyordu.

Bu uzun çekimler çokluk seyirciyi sıkar. Netekim, Kyoto Üniversitesinin bir ruhbilim profesörü bu tekniğin, seyircinin ruh durumuyle bağdaşmadığını söylemek için bir gün yolumu kesti. Bu profesöre göre, durul bir biçimde çekilmiş beş dakikalık bir sahne, seyirciyi yormaktaydı. Ben böyle bir yöntem uygulamakla herhangi bir ruhbilimin durul bir durumunu saptamayı aklımın köşesinden bile geçirmemiştim. Tersine, yoğun ruh halleri anlarını daha açık ve özgül olarak verebilmek yolunda araştırmalar yaparken bu yöntem benim içimden doğuvermişti.

Eğer bir sahnenin bir yerinde gittikçe artan bir yoğunlukla bir duygu ve düşünce uygunluğu belirmişse, ben onu pişmanlık duymadan kesemem. İşte gördüğünüz yönetim tekniği böyle doğdu. Demek onu, yenilik olsun diye, ya da uzun boylu düşündükten sonra vardığım bir sonuçtur diye uygulamaya kalkmadım. Ben uzun bir süre sessiz film üslûbundan sıyrılamamış biriyim. Onun için, salt omuz çekimiyle ruh durumlarını anlatmaya dayanan o klasik, ama modası geçmiş yöntemden kurtulabilmek isteğiyle böyle bir tekniğe geçmiş olmam pek doğaldır. Ama gene de sadece kendi tekniğimin doğru olduğu düşüncesinin uyanmasını istemem.

Mizoguchi tarzına uygun bir yönetim ve senaryo üslûbundan başka bir şeye önem vermediğimi söyleyenler de yanılıyorlar. Hiç kuşku yok, sessiz sinemanın kendine özgü bir üslûbu olduğu gibi, sesli sinemanın da kendine özgü bir üslûbu vardır. Ama hangi durumda, hangi tarz yönetim kullanılacağını çalışma sırasında araştırmak gerekir. Renk için de bu böyledir. Bu bakımdan bir yönetmen, hiç bir vakit gençliğini yitirmemelidir.

(...) Benim sahne donatımı üzerinde de çok durduğumu anlatırlar sık sık. Söz gelişi, bir gün hiç bir kusuru bulunmayan çok küçük bir lamba istemişim, bunu elde etmek için de bütün bir gün beklemişim. Bu doğrudur. Ben konularını Meiji çağından alan filimleri böyle yaptım... Bu tür filimleri yaparken askerler çok sıkı bir sansür uyguluyorlardı. Oysa ben *Naniva'ya Ağıt* gibi filimler yapmak istiyordum. Bunlar *Naniva'ya Ağıt*'a bozguncu damgasını basarak bu türlü filimler yapmamı yasakladılar. Bu yüzden, saldırılara uğramamak için oyuncuların hayatları üzerine filimler yapmak zorunda kaldım. Tabiî bu, salt bir sığınma isteğinden gelmiyordu. Gözümü kırpmadan şunu da söyleyebilirim: Ben bu filimleri bir de bu çağa duyduğum özlem yüzünden çevirdim. O çağ içinde doğmuş, o çağ içinde büyümüş bir insan olarak seviyordum onu. O çağın güzelliğini anlatmaktan başka bir şey düşünmüyordum. İşte bunun için, küçük bir lamba uğrunda bile olsa çok titizlik gösteriyordum.

( ) *Sevgimin Alevi* filmi birçok ciddî eleştirmenlerin saldırısına uğradı. Bu eleştirilerden birinde ona "yaban hayvanlar filmi" damgasını da bastılar. Çünkü filmin kişileri, filmin başından sonuna kadar uluyormuş. Bu, dedim kendi kendime, yerinde bir eleştiri. Bunu size açıklamam, başarısızlığını açıkça itiraf etmek için değildir. Benim düşüncem de böyle bir filim yapmaktı. Sözlerimi yadırgamazsanız, barbarca bir filim yapmak istemiştim diyeceğim. Orospuların hayatını anlatan *Gece Kadınları* adlı filmimde de aynı şeyi yaptım. Öyle sanıyorum ki, o günlerde içimde bir hınç vardı. Bu bitmek tükenmek bilmeyen İkinci Dünya Savaşı boyunca birikmişti içimde. Savaştan sonraki günlerde onu bir başka şeyin üstüne yıkmak istiyordum. Bu filim üslûbuna *Mizoguchivari savaş sonrası modası* adı verilebilir. Doğrusu, Picasso'nun hemen savaş sonrasında yaptığı tablolar beni uyarmıştı. Ne olursa olsun her şeyle göğüs göğüse boğuşmak istiyordum.

Şimdi, *Gece Kadınları* ile *Sevgimin Alevi* filimlerindeki gibi öykülerin öyle deli dolu bir davranışla filme alınmaması gerektiğini itiraf ederim. Öyküyü nesnel ve anıları uyandırıcı bir biçimde anlatabilmek için yeterince soğuk kanlı olmak gerek.

(*Cahiers du Cinéma* sayı : 116, şubat 1961)

Çeviren: Salâh BİRSEL

akira kurosawa / sinema üzerine düşünceler

( ) Sinemayı seviyorum, iyi filimler yapıyorum, bu da bana yetiyor. Şüphesiz yaratıcının törel sorumluluğu sorununu da göz önünde bulunduruyorum, ama pek aydınlık, pek bilinçli bir tarzda belirtmeksizin. Bu sorumluluk duygusu bende bir Japon olarak ve bir insan olarak doğuyor. Bu duygu, farkında olmaksızın, ben bilincine ermeden filmime giriveriyor. ( ) Bende bilinçli ve isteyerek meydana gelmiş bir bağımlılık yok. Bağımlılık bende hiç bir vakit bir karar sonucu değil. Siyaset benim için çok önemli, ama bir insan olarak, bir yurttaş olarak; yoksa sinemacı olarak değil.

Bana kalırsa, yapıtlarımda iki eğilim var. Bir gerçekçi eğilim (*Norainu*-Kuduz Köpek, *Ikiru*-Yaşamak), bir de sanatçı eğilim (*Shichinin no samourai*-Yedi Samuray, *Kumonosu jo*-Örümcek Şatosu). Yapıtımda bu iki eğilim var. Ama ikisi de ben farkından olmaksızın, kendiliğinden doğuyor. Ben kendimi gerçekçi saymıyorum. Gerçekçi olmaya çalışıyorum ya, değilim. Bir türlü gerçekçi olamıyorum, duygucuyum çünkü. Plastik sanatlara, güzelliğe çok derinden bağlı olduğumu hissediyorum. Gerçeğe soğuk bir bakışla bakamam.

Bundan dolayı gerçekçi değilim zaten. Öyle sanıyorum ki, filimlerimde bazan kıyıcı sahneler bulunuyorsa, bu gerçekçilikten değil de zayıflığımdan ileri geliyor. Gerçekte yufka yürekliyim ben.

Savaş sırasında söz özgürlüğü yoktu. Savaştan sonra Japonya üzerine söylenecek öylesine şeyim vardı, öylesine "dolu"ydum ki! O vakit benim için tek anlatım aracı gerçekçilikti.

( ) (Sinemaya) filim çevirmediğim vakit çok sık giderim. Sinemaya kapanır, hemen hemen her oynayan filmi seyrederim. ( ) Bana en çok şey veren yönetmenler mi? Bergman, Visconti, Antonioni, Fellini, Wajda, John Ford, Richardson... ve Fransız Yeni Dalga'sı... Japonlara gelince, Ozu ile Mizoguchi'nin ölümünden beri artık kimseyi seyretmiyorum. Genç Japon sineması yabancı sinemalardan, Fransız ve İtalyan sinemasından pek etkileniyor. Bu var olan bir tehlike. Büyük bir tehlike hatta. Size eğlenceli bir örnek vereceğim. Japonya'daki aşk ilişkileri, Fransa ya da İtalya'dakilerin aynı olmaktan çok uzaktır. Oysa genç sinemacılar batı filimlerinde gördüklerini aşağılık bir şekilde kopya ediyorlar. Seyirciler de bu filimlere gerçek yaşamlarında öykünüyorlar. Oldukça gülünç bu. Teshigahara gibi bir adam bile bu yönsemeye karşı koyamadı. Ben işe başlarken çok sağlam bir Japon kültürü (sanat, edebiyat, tiyatro, özellikle *nô*) temeline sahiptim. Yabancı sinemadan bu Japon temeli üzerine etkilenmiştim. Bu da bana yabancı etkisini, Japon geleneklerini hiç unutmaksızın, değerlendirmemi, bana en iyi gelenini, en uygun düşenini soğurmamı sağladı. Bugünün genç yönetmenleri, doğrudan doğruya Japon olan bu kültür temelinden tamamıyle yoksundurlar. Oysa, bana göre, kişisel bir yapıt meydana getirmekte en önemli şey budur. Kendinde bu kültür temelini taşımak. Kök salmış olmak.

( ) (Filimlerde senaryodan kurguya kadar) Her şeyi kendim yaparım. Ama bana en önemli görünen, senaryonun hazırlanmasıdır. Senaryo, filmin yapısı, iskeletidir. Yapı çok sağlamsa, rahatça görüntü eklenebilir. Hiç bir vakit dağınıklığa, gevşekliğe yol açmaz bu. Ya da, daha doğrusu, iyi bir senaryo olduğu vakit, şişirme *olanaksız*'dır. Yönetmenin bir sürü işe yaramaz görüntü kattığı olur, ama bunun nedeni, yapının daha başlangıçta sağlam olmamasıdır. Kurguya gelince, en önemlisi kesmektir; en önem verdiğiniz, sizden en çok çaba isteyen sahneleri bile kesmektir. Sahneye iyi değilse, yani bütünle uyuşmuyorsa, hiç acımadan kesmek gerekir. ( ) Ham maddeleri çeviriyorum ben, bunları sonradan birleştirmem gerekir. Kurgu malzemesi çeviriyorum. Demek ki, kurgu ile çevirim birbirinden çok değişik iki şey. Bir senaryo yazmaya başladığımda, filmin yapısını düşünmem. Japonya'da genellikle, sahneleri bölüm bölüm hazırlarlar: Önce birini, sonra öbürünü çevirirler. Bense birinci salıneyi yazarım, sonra kendimi düşgücüme bırakıveririm. Sahne büyür, değişir, dönemeç alır...

Bana göre, bir filim her şeyden önce görüntülerin ve sesin bireşimidir. En uyarıcı, gerçekten ürperdiğim an, sesi eklediğim andır. Şüphesiz sesi seçmeden önce, sahnenin şu ya da bu sesle meydana getireceği etkiyi tartarım, tasarlarım. Ama sesin bütün tahminlerimi aştığı, bir sahnenin etkisini iki katına çıkardığı da olur. Evet, o anda, ürperirim... Beni özellikle ilgilendiren müzik değildir; somut, gerçek seslerdir. Örneğin, çok hüzünlü bir sahneye neşeli bir şarkı eklenirse, hüzün olağanüstü bir güç kazanacaktır, ama gerçekte ben hayatın en yaygın seslerine büyük bir önem veririm. Evet, ses konusunda çok titizim.

(*Cinéma* 66, sayı: 103, şubat 1966)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

sinema üzerine / john ford

Filim çeviriyorum, çünkü filim çevirmek mesleğimdir benim. Öte yandan bir yönetmen için gözetmesi önemli, hatta kaçınılmaz iş gerekleri de vardır. Kimin ortadan kaybolduğunu ya da kimin artık ortayı aşmayan filimler çevirdiğini görüyorsunuz. Bu onların daha az yetenekli oluşlarından ya da yeteneklerini yitirmelerinden ileri gelmiyor... Bu yalnızca onların birbiri ardından para getirmeyen bir sürü filim çevirmelerindendir. Bunun sonucu olarak da "durum"larını yitiriyorlar, "saf dışı" ediliyorlar. O vakit yeniden sıfırdan başlamaları, yeniden başarı ve güven kazanmaları gerekiyor... En iyi yönetmenler bu oyunla kendilerini tükettiler. Bir sürü ağır darbeden sonra bütün büyük emellerini bıraktılar. Yalnızca sanat yapmak isteyenler on yılda bir filim çeviriyorlar. Bu bir iş başarısı kazanırsa yeni bir şansa kavuşuyorlar, ama bu şansı yitirirlerse her şey sona eriyor. Bunun birbiri ardından iki üç kez ortaya çıkışı da pek seyrektir.

Sinemayı meslek seçenlerin buna dikkat etmeleri gerekir. Sinemada sanat yönünden başarısızlık hiç bir şey değildir, iş yönünden başarısızlıksa hüküm giymek demektir.

( ) Sıradan olanda ayrıksıyı, günlük olanda kahramanlığı bulmak, insanı "derinlemesine" incelemek; işte benim hoşlandığım dramatik güç. Yine trajedide mizahı bulmak; çünkü trajedi hiç bir vakit bütünüyle trajik değildir. Bazan da saçmadır. Sonunda alaya dönüveren bir trajediyi, hem de dünyanın en ciddî trajedisini çevirmek çok hoşuma gidecek.

( ) En kısaya, en kestirmeye gitmek. Ben her şeyden önce hızlı, şiddetli bir olguda basitliği, yalınlığı ararım. Olgu kadar zamanı ve uzayı da kı-

saltmak, yararsız çapraşıklıklardan sıyrılmak demektir. Bu, durumları yoğunlaştırmayı, parçalamayı, çatışmanın gücünü artırmayı ve etkilerini çoğaltmayı sağlar. Zaman ancak, bireyler bütün ömürleri boyunca izleniyorsa işe karışır. Bana gelince, beni ilgilendiren, çeşitli bireyler üzerinde, trajik bir anın sonuçlarıdır. Bireylerin önemli bir olay ya da biraz olağanüstü bir serüven karşısında tek tek nasıl davrandıklarını görmek. Hepsi bu...

Değişik konular içinde hep aynı düşünce izlenilir, biliyorsunuz. Her halde, insana en çok dokunan yönler üzerinde durmak eğilimi vardır hep. Ama bir sinemacı her şeydan önce yönetimde, öyküyü anlatma tarzında belirlenebilir; bir düşünceden yola çıkarak bir hava yaratırken... Durumlar bir çıkış noktasından başka bir şey değildir. Bunları aşmak gerek...

( ) Bir sahnenin oynanışı, bir konuşma parçası değiştirilebilir, ama alıcının durumu önceden kararlaştırılmıştır, hareketleri de öyle. Bunun üzerinde kararsızlığa yer yoktur. Stüdyo uygulama yeridir. Düşünen bir yönetmen, vakit kaybeden bir yönetmendir. *Önceden* düşünmek gerekir, düzlükte değil. ( ) (Bir alıcı hareketinin olanaksızlığı ortaya çıkarsa) bu da yönetmenin mesleğini bilmediğini gösterir. Bu hareket gerçekleşemeyecekse onu tasarlamamak gerekirdi. Tasarlanmışsa –demek ki gerçekleşebilir– gerçekleşmesi gerekir. Ben bazan bir filmi üç haftada çeviriyorum ama altı ay hazırlandıktan sonra...

Yapı alanına gelip de merdivenini nereye yerleştirmesi gerektiğini kendi kendine soran mimar için ne düşünürsünüz? Stüdyoda filim "düzenlenmez", çevrilir. Bir yönetmeni ya da filim yaratıcısını bir yazarla karşılaştırmak yanlıştır. Sinemacı bir yaratıcıysa, bir mimar gibi yaratıcıdır. Bir mimar da planlarını belli verilere göre ele alır. Yapısı toprağın koşullarına, kullanma amacına, elindeki uzaya bağlıdır. Usta bir mimarsa, ne olursa olsun iyi bir şey çıkarır ortaya, kişiliği olması da yasaklanmamıştır. Ne var ki mimar yalnızca anıtlar, saraylar yapmaz, ev de yapar. Paris'te tek bir anıta karşılık kaç tane ev var? İşte sinemada da aynı şey. Bir sinemacı da, zaman zaman kendi beğenisine uygun küçük bir otel ya da bir zafer anıtı yaptığında, birkaç kira evi de yapmak hakkını kazanır. (.) *The Quiet Man* (Kadın Satılmaz)ı evimde, yurdumda çevirdim. Bütün figüranlar eski aile dostlarıydı. Dostlar arasında çevrildi. Ben böyle çalışmasını severim... Sahtelikten ürkerim. İnsan işini yapar, hepsi bu. Bazan iyi olur, bazan daha az iyi olur, bazan da başarısızdır... Herkesin başına gelir bu. İşte... ( ) (*Mogambo*'yu) görmedim bile... Ama insan bir filim daha çevirmekten ve Afrika'ya geziden niye geri kalsın! Hep böyledir işte!... İnsan işini yapar... Kişisel yapıtlar... Bunlar ayrıksıdır...

(*Cahiers du Cinéma*, sayı: 45, mart 1955)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

k o n u ş m a / max ophuls

— *Kastner'den hangi konuyu almıştınız?*

— Kastner şaheser bir çocuk romanı yazmıştı: *Emile ile Polis Hafiyeleri.* Benim seçtiğim konu da bir peri masalıydı. Neden bilmem, bu gibi konular beni hep kendine çeker. Masalın adı aşağı yukarı şuydu: "Balık yağı yeğ tutulur." Bu, yatmadan önce balık yağlarını içip dua eden çocukların öyküsüydü. Bir akşam çocukların en küçüğü odanın lambası söndükten sonra ölçüyü aşan bir duada bulunur ve Tanrı'dan neden çocukların hep ana ve babalarının sözlerini dinlediklerini sorup, yılda bir kez bu rollerin değiştirilmesini diler. Tanrı o sırada yerinde değildir. Ama Ermiş Paulus duayı işitir ve çok karmaşık makinelerin bulunduğu bir odaya giderek, bu makinelerden birinin iki parçasının yerini değiştirir. Bu parçaların adı da "ana ve babaların otoritesi" ile "çocukların söz dinlemesi"dir. Ertesi gün, küçük çocuk, büyük adamlar gibi giyinmiş olarak uyanır. Ağzında da bir puro vardır. Hiç bir şey olmamış gibi yataktan kalkar ve anasıyle babasının odasına geçer. Ana ile baba da artık bütün bilgilerini unutmuş bir durumdadırlar. En küçük bir çaba bile gösteremezler. Babalarının yerine işe giden de çocuklar olur. Ama vergi memuru ile, grev yapan işçilerle akşama kadar boğucu bir gün yaşarlar. Akşam eve döndükleri vakit de herkesin kendi rollerini almasını istemeyi yeğlerler. Bu konuda 25–30 dakika süren bir filim yapmıştım. Filmi pek beğenmedikleri için yapımcılar üç ay filmi piyasaya sürmediler.

Daha sonra *Die Verliebte Firma*'yı çevirdim. Bu, stüdyo dışında filim çevirmeye giden sinema oyuncularının öyküsüdür. Bütün erkek oyuncular postanede çalışan küçük bir kıza tutulurlar. Öyle ki, hiç bir yeteneği olmayan filim yıldızının yerini alabileceğini düşünürler ve kızı stüdyoya getirirler. Oysa kız, çok güzel olduğu halde, onun da hiç yeteneği yoktur. Sonunda kız, filim yıldızının yerine geçemez ama, oyunculardan biriyle evlenir. Bu, oldukça saçma bir konuydu. Nedir, ben bunda ilk kez, filme bir ritim katmayı başarmışımdır.

Bunun arkasından da *Satılmış Nişanlı*'yı çevirdim. Bu filimde cambazhane müdürü rolünü oynayan çok başarılı bir komik vardı. Bu adam metinden tek söz ezberleyemiyordu. Ona oynayacak sahneyi izah etmek, herhangi bir rolü oynayan karısını yanına vermek ve sonra da tuluat yapmasına göz yummak gerekiyordu. Ama bu komik adamın bulduğu sözler büyük bir edebiyat değeri taşıyordu.

— Liebelei *oyununu filim yapmayı siz mi düşündünüz?*

— Bu, *Satılmış Nişanlı*'yı çevirirken bir yapımcının telefonu üzerine ortaya atıldı. Ben oyunu çok severdim.Ama onu yeniden okuyunca biraz eski buldum. Bunun üzerine gidip yapımcıyı gördüm. Yapımcı bana filmin

neşeli olmasını istediğini ve ancak bir "mutlu son" bulunduğu vakit filme para yatırabileceğini söyledi. Viyana operetlerinin, *Kongre Eğleniyor*'un gözde olduğu günlerdi o günler. Yapımcının benimle bu biçim konuşması bu yüzdendi. Ama o vakitler ben çok gençtim, bunun için yapımcıyla konuşmam tatlıya bağlanamadı. Bereket, öğleden sonra işletmeciden bir telefon geldi. Yapımcıyla anlaşmadığımı duymuş, filmi doğrudan doğruya kendi hesabına yapmamı istiyordu. Senaryo çok çabuk yazıldı. Üç ya da dört haftada. İşin tuhafı, bu filimden sonra benden herkes, *Libelei* gibi sessiz, sade bir filim çevirmemi istemiştir. Ben bir daha böyle bir filim yapamayacağıma inanmam. Ama *Libelei*'deki sessiz temaya bir daha hiç rastlamadım.

— Libelei'*in Fransızca kopyası Almancasından tam anlamıyle ayrı mıdır*?

— Hayır. Paris'e gelmiştim, cebimde on para yoktu. Bunun için *Libelei*'in karma bir kopyasını yapmaya evet dedim. Ama sadece omuz çekimlerini yeniden çektim. Gerisi için Almanca kopyayı Fransızca olarak seslendirdim. On iki gün çalıştım bu işe.

— Liebelei'*den sonra sevdiğiniz konularla filim yapmayı neden sürdürmediniz*?

— Evet *Liebelei*'den sonra bir duraklama oldu. Şiirsel konular bulmakta güçlük çekiyordum. Ama Fransada *Werther*'le elime bir şans geçti. Bu şansı da iyi kullanamadım.

— *Biz* Werther'*i bilmiyoruz, ama* Yoshiwara'*yı gördük*.

— Onu da görmemeliydiniz.

— *Ya* Yarınsız Gün'*ü nasıl buluyorsunuz*?

— Fena değil. Sanımca *Sevecen Düşman* daha iyidir.

— *Ya Hollanda'da çevirdiğiniz* The Trouble with Money?

— O da daha iyidir sanırım. Oldukça ilginç bir konusu vardı. Bir banka görevlisi bir çanta içinde para götürmektedir. Yolda eski bir dostuna rastlar. Eskiden serseri olan bu adam şimdilerde bir otelin kapıcısıdır. Bir süre birlikte yürürler. Akşama paranın çantada olmadığı anlaşılır. Kapıcıdan kuşkulanırlarsa da parayı bulamadıkları için bir şey yapamazlar. Birçok insanlar paranın kapıcıda olduğuna, ama çok zeki biri olduğu için işten yakasını sıyırdığına inanır ve kendisine ortak iş yapması için para verirler. Kapıcı bu yolla zengin olmuşken bir gün gerçekten kaybolan paranın bulunduğu haberi gelir. Kapıcı buna çok sinirlenir, çünkü artık insanların güvenini yitirecektir. Sonunda şansız bir işe para yatırır ve yeniden yoksulluğa döner.

( ) 1941'den 1945'e kadar Amerika'da işsiz kaldım. Sonunda Robert Siodmak'ın arkadaşlığı yüzü suyuna iş bulabildim. Hayır yanıldın, ilkin *Colomba*'ya dayanılarak yapılan *Vendetta* filminde Preston Sturges'le işbirliği yapmıştım. Yaptığım şeyleri beğenmiyorlardı. Birkaç gün sonra da bu işbir-

liği sona erdi. Ama benden sonra art arda dört yönetmen çalıştı filmi bitirmek için. İşte tam bu sırada Siodmak'tan bir telefon geldi. "Avrupa'ya dönüp iş bulmak istiyorsan Hollywood'da hiç değilse bir filim yapmalısın, yoksa kimse sana güven duymaz." O günlerde *Katiller*'in sağladığı başarı yüzünden Siodmak'ın sözü pek geçiyordu. Universal'in bana iş vermesi için de elinden geleni yapmaktan geri kalmadı. İşte Douglas Fairbanks Jr.'la *Sürgün* filmini çevirmeye böyle başladım. Akşamları çekilen filim parçalarını gözden geçirirken, bana aynı stüdyo hesabına çevireceğim bir filimden söz etmeye başladılar: *Bilinmeyen Kadının Mektubu.*

Bilinmeyen Kadının Mektubu'nun senaryosu hazırdı. Ama ben Howard Koch'la kendi kafama göre yeni bir senaryo yazdım. Filim bittikten sonra stüdyodaki şefler ona pek güvenememişlerdi. Bu yüzden filim için bir *preview* yaptılar. *Preview* nedir bilir misiniz? Seyirciler düşüncelerini bir kartın üzerine yazarlar ve bunlar filmin piyasaya çıkarılıp çıkarılamayacağı üzerinde rol oynar. *Preview* Hollywood dolaylarındaki Pasadena'da yapıldı. Sonucu öğrenmek için hepimiz sabırsızlanıyorduk. Şimdi göreceğiniz gibi bu kartlar ayrıntılara kadar iniyordu:

"Filmi nasıl buldunuz ?	Müthiş.
Filmin öyküsü kolay anlaşılıyor mu ?	Hem de nasıl.
Rol dağıtımı nasıl ?	Çok parlak.
Müzik nasıl ?	Çok güzel.
Rol değişikliği düşünür müsünüz ?	Hayır, her şey kusursuz.
Filmin ortaya koyduğu sorun üzerine düşünceniz?	Fevkâlade.
Kişiler yaşayan kişiler midir ?	Yüzde yüz.
Bu filmi dostlarınıza salık verir misiniz ?	Tabiî.
Cinsiyetiniz ?	Erkek.
Yaşınız ?	Dokuz." !..

Bilinmeyen Kadının Mektubu çok iyi iş yaptı. Bunu son günlerde yakından gördüm.

— Gece Devriyesi *ile çok sevdiğiniz bir yazarla yeniden bağ kurmuş oldunuz, değil mi?*

— Evet. Schnitzler'in hayatında çok güzel bir şey vardır. *Gece Devriyesi*'ni 23 yaşında, *Liebelei*'i de 40 yaşında yazmıştır. Ama bunun tam tersi olduğunu sanırsınız. Nedir, Schnitzler'in oyunlarını iyice incelerseniz, iş aydınlanır. *Gece Devriyesi* "aşka" karşı bir oyundur. Oyundaki edep kurallarını hiçe sayış da baştan geçmiş olayların bir meyvası değildir. Oysa Schnitzler 40–45 yaşlarında arılığa karşı bir özlem duyar. *Libelei*'deki arılık bu yüzden gerçek bir arılıktır.

(Konuşmayı yapanlar: Jacques Rivette ve François Truffaut; *Cahiers du Cinéma*, sayı: 72, haziran 1957)

Kısaltarak çeviren: Salâh BİRSEL

alfred hitchcock / konuşma

— Sapık *filminden söz açmadan önce, filimlerinizin ilk sahnesini çekerken herhangi bir kuramdan yola çıkıp çıkmadığınızı sormak isterim. Kimi zaman şiddetli bir olayla, kimi zaman da sadece olayın geçeceği yeri göstermekle başlıyorsunuz filme.*

— Bu yapmak istediğim şeye bağlıdır. *Kuşlar*'ın başlangıcı San Fransisco'nun normal günlük hayatını gösterir. Kimi zaman San Fransisco'da, ya da Phoenix'te olduğumuzu bunların ismini yazarak belli ederim. Ama bu çok kolay bir iş olduğu için hiç de hoşuma gitmiyor. Sık sık bir yeri, dahası, pek bilinen bir yeri büyük bir incelikle vermek duygusuna kapılırım. Gerçeği şu ki, arka planda Eyfel Kulesi bulunan bir Paris'i, ya da çok gerilerde Big Ben görünen bir Londra'yı vermek hiç de zor değildir.

— *Filme şiddetli bir olayla girmediğiniz vakit hep aynı davranışla çalışıyorsunuz. En uzaktan başlayıp en yakını göstermeye doğru gidiyorsunuz: İlkin şehri veriyorsunuz, sonra bu şehirden bir evi, sonra da bu evden bir odayı.* Sapık *filmine de bu biçimde girmişsiniz.*

— *Sapık*'ın başlangıcında Phoenix şehrinin adını yazmayı gerekli gördüm. Sonra olayın başladığı günü ve saati de yazdım. Bunu da şunu belli etmek için yaptım: O zavallı kız Marion sevgilisi Sam'la, ancak öğleden sonra saat iki sularında yatmaya vakit bulabiliyordu. Vaktin belirtilmesi Marion'un sevişmek için öğle yemeğini gözden çıkardığını ortaya koyuyordu.

— *Bu hemen kızla erkek arasındaki ilişkinin gizli bir yanı olduğunu da belli ediyordu değil mi?*

— Ayrıca seyircinin falcılık yapmasına da yol açıyordu.

— Sapık'*ta o eski ev, o gizemli ve fantasmagorik çevre gibi, dehşet verici şeyler vardı. Oysa siz filimlerinizde bu gibi şeylerden kaçınırsınız.*

— Öyle sanıyorum ki gizemli çevre, filmin bütününe etki yapacak bir durumda değildir. Kuzey California'da *Sapık*'taki eve benzeyen, tenha yerlerde yapılmış bir sürü ev vardır. Bunların yapısına "California Gotiği" adını verirler. Çok çirkin oldukları vakit de "Çavdar Ekmeği" diye anılır. Ben filme Universal şirketinin o eski korku filimleri havasını vermekle başlamayı aklımdan geçirmiş değildim. Yalnız gerçeğe bağlı kalmak istiyordum. Şuna inanın ki, *Sapık*'taki ev, gerçek bir evin kopyasıdır. Motel de öyle. Bu evle bu moteli seçmemin tek nedeni, tek katlı bir evle aynı etkiyi sağlayabileceğime inanmayışımdır. Seçtiğim ev, öykünün havasına pek uygun düşüyordu.

— *Sonra evin dikey, motelin de yatay bir yapıya dayanmış olması da göze çok hoş görünüyor.*

— Evet, dikey bir parça ile yatay bir parçadan meydana gelen bir kompozisyon yaptım.

— *Öte yandan,* Sapık'*ta seyircinin kendisini bulabileceği hiç bir sevimli tip yok.*

— Bu, zorunlu değil de ondan. Ama gene de seyircinin, Janet Leigh'in ölüm sahnesinde ona acıdığım sanıyorum. Gerçeği şu ki, öykünün birinci bölümü bizim Hollywood'da "kırmızı ringa balığı" adını verdiğimiz şeye tıpatıp uygundur. Yani cinayetin etkisini artırmak ve tam bir sürpriz yaratmak için dikkati başka yere çekecek bir oyun vardır. Paranın çalınmasıyle Janet Leigh'in kaçışını gösteren ilk sahnelerin uzun olması gerekliydi. Bu, bile bile yapılmıştır. Böylece seyirci, "Kız yakalanacak mı, yakalanmayacak mı?" sorununa yöneltilmiş oluyordu. Benim kırk bin dolar üzerine parmak basışımı hatırlayın. Filimden önce, filim sırasında ve filim sonunda bu paranın önemini belirtmeye çalıştım hep.

Çok iyi bilirsiniz ki seyirciler, filmin sonunu çok önce kestirmekten ve "Ben şimdi ne olacağını biliyorum." demekten pek hoşlanırlar. Bunun için, seyircinin düşüncesini dikkate almak yetmez, ona bir de yön vermek gerekir. Kızın otomobille yaptığı yolculuğun ayrıntılarına ne kadar çok inersek, seyirci, kızın kaçış öyküsüne o kadar çok inanır. İşte ben de kara gözlüklü ve motosikletli polise ve otomobil değiştirme olayına bunun için çok önem verdim. Daha sonraları, Anthony Perkins, Janet Leigh'e motelde geçen günlerini anlatır. İkisi de birbirlerine içlerini dökerler. Burada da konuşmalar gene kızın sorunlarını içine alır. Kızın Phoenix'e dönüp parayı yerine koymayı düşündüğü sanısı uyamr. Bunlardan bir sonuç çıkarmaya çalışan seyircilerden kimileri şöyle düşünebilir: "Haa, bu delikanlı kızın düşüncesini değiştirmeye çalışıyor."

( ) Sizinle istediğiniz şey üzerinde bahse girişirim ki, herhangi bir sıradan filimde Janet Leigh'e, kızkardeşini arayan kızın rolü verilirdi. Çünkü filmin üçte birine gelmeden filmin yıldızını öldürmek olağan bir iş değildir. Ama ben filmin yıldızını bile bile öldürttüm. Böylece cinayet büsbütün beklenmedik bir şey oluveriyordu. Zaten filim oynatılmaya başladıktan sonra salona seyirci alınmaması üzerinde direnişim de bu yüzdendir. Çünkü sinemaya geç kalanlar Janet Leigh'i ölü olarak gördükten sonra gene de Janet Leigh'i görmeyi bekleyebilirlerdi.

Bu filmin kuruluşu çok önemlidir. Seyirciyle oynama denemelerimin en ilgincidir. *Sapık*'ta, tıpkı org çalar gibi, seyircileri yönettim.

— *Bana öyle geliyor ki seyirci,* Sapık'*ı seyrederken sık sık düşüncesini değiştiriyor. Başlangıçta, Janet Leigh'in hırsızlık yaptıktan sonra ele geçmeyeceği sanılıyor. Ama duşun altında bıçaklandığı vakit çok şaşırdık. Nedir, Anthony Perkins suç ipuçlarını ortadan kaldırdığı vakit, ne onun, ne de annesinin başı derde girmeyecek diye sevindik. Daha sonraları Şerif, Anthony Perkins'in annesinin sekiz yıl önce öldüğünü ve gömüldüğünü açıklayınca Anthony Perkins'e karşı çıktık. Ama bunu sırf meraktan, Perkins'in sırrını öğrenmek merakından yapmıştık.*

— Bütün bunlar bizi falcı-seyirci düşüncesine götürüyor. Bu biraz da *Cinayet Var* filminde vardı.

— *Doğrusunuz. Ray Milland karısına telefon etmeyi geciktirdiği ve katil de Grace Kelly'yi öldürmeden evden çıkıp gidecek gibi olduğu vakit insan: "Ah, biraz daha sabretse olmaz mı?" diyor kendi kendine.*

— Bu değişmez bir kuraldır... Anthony Perkins de içinde ölü bulunan otomobilin yavaş yavaş göle gömüldüğünü seyrederken, birden arabanın bataklığa saplanması duruverince, seyirci: "Ah, araba baştan başa göle gömülse" der. Bu doğal bir içgüdüdür.

— *Sanımca Saul Bass tanıtma yazılarından başka, filim için kimi desenler de çizmiş?*

— Sadece bir sahne için, ama ondan da yararlanamadım. Saul Bass filmin tanıtma yazılarını yazacaktı. Ama filme çok büyük bir ilgi duyduğu için bir sahnenin desenlerini çizmesine ses çıkarmadım. Bu, polis görevlisi Arbogast'ın bıçaklanmadan önce merdivenden çıkışını gösteren sahneydi. Filim çekilirken iki gün hastalandım ve stüdyoya gidemedim. Bunun üzerine alıcı yönetmeniyle yardımcısına, Saul Bass'ın desenlerine dayanarak merdivenden çıkma sahnesini filme almalarını söyledim. Bıçaklama sahnesini içine almayacak ve sadece merdivenden çıkışı saptayacaktı bu. Polis görevlisinin merdivenin parmaklığını tutan elini gösteren bir çekimle, Arbogast'ın ayaklarını profilden gösteren parmaklığa doğru bir kaydırma, işi halledecekti. Nedir, çekilen parçaları görünce, bunların işe yaramayacağını anladım. Bu benim için bir uyarma olmuştu aynı zamanda. Merdivenden çıkış sahnesini bu şekilde çekimlere ayırmak polis görevlisinin suçsuz değil, suçlu bir insan olduğu duygusunu veriyordu. Eğer merdivenden çıkan adam bir katil olsaydı bu çekimler ona uygun düşecekti. Ama bu sahnedeki adam bunun tam tersi bir durumdaydı.

— *Janet Leigh'in bıçaklanması sahnesi de çok başarılıydı.*

— Bunu çekmek için yedi gün çalıştık ve kırk beş saniyelik bir filim için alıcının yerini yetmiş defa değiştirdik. Bu sahne için düzmece bir beden yapınışlardı bana, bıçak saplanınca kan fışkıracaktı. Ama onu kullanmadım. Janet Leigh'in yerine oynayacak bir kızdan, çıplak bir modelden yararlanmayı yeğ tuttum. Janet'in sadece elleri, omuzları ve başı görünüyordu. Gerisi için modelden yararlandık. Tabiî bıçak hiç bir vakit bedene değmiyordu. Her şeyi kurguda sağladık. Kadının tabu olan yerleri de hiç görülmüyordu, çünkü memelerin görüntüde yer almaması için kimi çekimleri yavaşlatılmış alıcı hareketiyle çekmiştik. Yavaşlatılmış hareketle çekilen çekimler de sonradan hızlandırılmış harekete çevrilmiyordu. Çünkü bunların öteki çekimler arasına yerleştirilmesiyle normal bir hızlılık duygusu sağlanıyordu.

(Konuşmayı yapan: François Truffault, *Cahiers du Cinéma*, sayı: 184, kasım 1966)

Çeviren: Salâh BİRSEL

orson welles / filim bir düşler kuşağıdır

( ) Bütün yeni (teknik) yollar, aynı korkuyu ortaya koyuyorlar: Sinemanın kendi kendine güvenini yitirmesini. Teknik aldatılar, seyirciyi kendinden geçirip büyülemek için girişilen yeğin uğraşının bir parçasıdır.

Perdenin genişlemesinin anlatım olanaklarını artırmayıp azalttığını belirtmek zorunlu değildir. Her alıcı yönetmeni bunu söyleyebilir; bağırıp çağırmayla elde edilecek pek az etki vardır. En taşkın tiyatro oyuncusu bile bir piyesi, sesini durmaksızın zorlayarak oynamakta tereddüt edecektir. Belli bir noktanın ötesinde, abartma ancak uyutucudur. "Ile-de-France" gemisinin düdüğünün yakınında bulunmak, korkutucu ama güzel bir tecrübedir, fakat tekrarlanınca hoş değildir. Fizik darbenin geçici hoşluğu sona erince, duyularımızın gamı artık alışkanlıkla uyuşmaz. Yeniliğin etkisi gidince, ölçüsüzlüğün çağrısına artık kulak asmayız; uyumakla yetiniriz.

Bir filim, ancak alıcı, ozanın kafasında bir gözün yerini tutunca, gerçekten iyidir.

Şüphesiz dağıtımcıların hepsi de, ozanların bilet sattırmadığı düşüncesindedirler. Sinemanın dilini kimden edindiğimizi bilmezler.

Ozanlar olmasaydı, filimlerin sözcük hazinesi, seyircinin hoşuna gidemeyecek kadar sınırlı kalacaktı. Bir çocuk gevezeliğinin eşdeğeri fazla bilet sattırmayacaktı. Sinema, şiirle hiç işlenmeseydi, merak konusu basit bir makina olarak kalacak ve zaman zaman doldurulmuş bir balina gibi sergilenecekti.

Canlı olan ne varsa –ve dolayısıyle ticaret açısından alınıp satılabilir olan ne varsa–, alıcının görmek yeteneğinden türer. Şüphesiz, alıcı, sanatçının yerine görmez, onunla birlikte görür. Alıcı bu anlarda kayıtçı bir araçtan çok daha fazla bir şeydir; bir başka dünyanın, bizim olmayan ve bizi büyük gizemin ta ortasına sokan dünyanın çağrılarını bize ulaştıran bir yoldur.

Burada büyü başlar. Ne var ki büyü, alıcının gözü aynı zamanda insanın da gözüyse, işleyebilir. Bu göz, insanların başlarının ölçüsünde olmalıdır.

İnsan, Tanrı'nın görüntüsüne göre yaratılmıştır. Bu görüntüyü büyütmek, ululamak değil, bozmaktır. Bu bir çeşit şakadır ve Tanrı'yla şaka olmaz. Bu basit bir din görüşü değil, sağlam bir estetik anlayışıdır.

Bir filim, bir düşler kuşağıdır.

Renkli düş gördüğümüz olur, bazan siyah-beyaz düş de görürüz, ama hiç bir vakit Cinemascope düş görmeyiz. Hiç bir vakit bir karabasandan Vista-Vision olduğunu haykırarak uyanmayız.

Fantazilerimiz Cinerama'da daha şehvetli değildir, ermişler de Tanrı'da görmelerini Cinemiracle olarak gerçekleştirmezler...

(*Bulletin du Festival-Cinémonde, Le Film Français*, Cannes, 16 mayıs 1958)

*

Sinema sorunlarıyle ciddî olarak uğraşmaya çalışan kimselerin yazılarında yer alan bütün kutsalın kutsalı ilkeleri ve benimsenmiş gerçekleri yutamam. Her şeyden önce, sizler, sessiz bir filmin sesli bir filimden ister istemez daha iyi olduğu inancıyle yola çıkar görünüyorsunuz. ( ) Demek istediğim, siz görüntülerin değerine hep olduğundan fazla önem veriyorsunuz. İçeriğe bakacağınız yerde filimleri her şeyden önce görsel etkisi yönünden değerlendiriyorsunuz. Bu sinemaya yapılacak büyük bir kötülüktür. Bir romanı salt nesrinin niteliğine göre değerlendirmekle eştir. Sinema üzerine yazmaya başladığım vakit, ben de aynı günahı işlemiştim. Görüşümü değiştiren, yönetmenlik tecrübem oldu.

Şimdi sinemayı teknikçi ya da kalifiye işçiden başka bir şey olmayanların sürüklediği bu çıkmazdan kurtarmaya ancak yazarın yardımcı olabileceğini düşünüyorum. Bunun içindir ki, bugün yazarın kendine lâyık yeri hemen hiç almadığı halde filim yönetmeninin öneminin abartıldığı düşüncesindeyim. Bana göre, Marcel Pagnol ya da Jacques Prévert gibi kimselerin Fransız sinemasındaki yerleri, öbür herhangi bir kimseden daha önemlidir. Bence, filimlerin meydana getirilmesinde ilk ve son söz yazarın olmalıdır; bunun dışındaki en iyi şık, yazar-yönetmen olmaktır, fakat vurgunun birinci sözcükte olması şartıyle.

( ) Klasik olmuş, hem de haklı olarak klasik olmuş bir filmi, *La femme du boulanger* (Fırıncının Karısı)nı ele alın. Ne bulursunuz bu filimde? Kötü fotoğraf, beceriksiz kurgu ve gösterileceği yerde anlatılan bir sürü şey. Ama, ikisi de olağanüstü nitelikte olan bir öykü ile bir oyuncu var ki, kusursuz bir filim meydana getiriyorlar. Öykü, tam olarak "sinema"-lık bile değildir. İstersem bundan bir gecede bir oyun meydana getirebilirim.

Bu örnek, filim öyküsünün büyük öneminden söz açtığımda neyi anlatmak istediğimi belki de her şeyden çok gösterir. Şüphesiz sadece tema üzerinde durmuyorum, bunu şu iki satırla özetleyebilirsiniz: "İnci gerdanlığı ödemek için yirmi yıl köleler gibi çalıştı, oysa gerdanlığın sahte olduğu ortaya çıktı..." Gerçekte bir konuyu perdeye aktarmaya değer yapan, daha çok insancıl etkenler ile temel düşüncelerin birleşmesidir.

(*Sight and Sound*, sayı: 8, aralık 1950)

*

( ) Bence, yönetim diye adlandırılanların hemen hepsi, büyük bir blöftür. Sinemada gerçekten yönetmen olan pek az kimse vardır, bunlar arasında da pek azı yönetim fırsatını ele geçirmişlerdir. Gerçek önem taşıyan tek

yönetim, kurgu sırasında yerine getirilir. *Citizen Kane* (Yurttaş Kane)in kurgusu için, haftada altı gün çalışmak şartıyle dokuz ay çalışmam gerekmişti. Evet *The Magnificent Ambersons* (Görkemli Ambersonlar)ı, yaratıcısı ben olmadığım sahneler taşımasına rağmen ben kurgulamıştım, ama kurgumu değiştirdiler. Temel kurgu benimdir ve herhangi bir sahne ağır basıyorsa, kurgusunu ben yaptığımdandır. Başka bir deyişle, her şey sanki adamın biri tablo yapıyormuş gibi geçer: Adam tablosunu bitirir, bir başkası gelip "rötuşlar" yapar, ama hiç şüphesiz tuvalin bütün yüzüne bir resim ekleyemez. *Ambersonlar*'ı elimden almadan önce, aylarca kurgusu üzerinde çalışmıştım. Demek ki bütün çalışma oradadır, perdededir. Ama benim deyişim, sinema görüşüm için kurgu yönlerden biri değil, *yönün kendisidir*. Bir filmi yönetmek, sizin gibi insanların buluşudur: Bu bir sanat değildir, olsa olsa günde bir dakikalık bir sanattır. Bu dakika korkunç çetinliktedir, ama pek seyrek ortaya çıkar. Filim üzerinde insanın bir denetim uygulayaibildiği tek an, kurgudur. ( ) Bana göre, selüloit kuşak bir müzik partisyonu gibi yaratılır ve bu yaratma, kurguyla belirlenir; tıpkı bir orkestra şefinin bir müzik parçasını tamamıyle *rubato* (soyut) yorumlayacağı, bir başkasının çok kuru ve akademik, bir üçüncüsünün çok romantik çalabileceği gibi. Görüntülere gelince, bunlar yeter değildir; görüntüler çok önemlidir ama, ancak görüntüdür. Önemli olan her görüntünün süresi, her görüntüyü izleyen öbür görüntüdür: Kurgu salonunda meydana getirilen şey, sinemamn bütün söz ustalığıdır. Yönetmen ancak o vakit gerçekten bir sanatçıdır; çünkü bana göre bir filim, ancak yönetmenin çeşitli malzemeyi sadece kazasız belâsız bir kıyıya ulaştırmakla yetinmeyip bunları denetleyebilecek duruma ulaştığı ölçüde iyidir.

(*Cahiers du Cinéma*, sayı: 84, haziran 1958)

*

( ) Her sanatçının kendi deyişini savunacağını tahmin etmekle birlikte, sinemanın canlı olması gerektiğine inanıyorum. Bana göre, sinema, bir çerçeve değildir; bir perde üzerine yansıtılan hareket halindeki yaşam dilimidir. Perde üzerinde hareket olmadıkça sinemaya inanmıyorum. Bundan dolayıdır ki, duruk bir sinemayla yetinen bazı yönetmenlerle, hayranlık duyduğum halde, aynı görüşte değilim. Bana göre, bunlar ölü görüntülerdir. Arkamda göstericinin gürültüsünü duyarım ve sokaklardaki o uzun, upuzun gezintileri gördükçe, yönetmenin sesinin "kes!" demesini hep beklerim.

Alıcısını da, oyuncularını da fazla hareket ettirmediği halde kendisine inandığım tek yönetmen John Ford'tur. Filimlerinde pek az hareket olduğu halde Ford beni bunlara inandırmayı başarır. Ama öbürlerine gelince, bende bunların hep umutsuzca sanat yapmaya çalıştıkları izlenimi doğmuştur. Oysa yapmaları gereken şey dramdır ve dram yaşam dolu olmalıdır. Sinema benim için her şeyden önce dramatik bir araçtır, bir edebiyat aracı değil.

( ) (Yönetim tarzımın) dünya görüşüme uygun olduğunu sanıyorum: Evrenimizi meydana getiren o bir çeşit baş dönmesi, kararsızlık, dengesizliği hareket ile gerginlik karışımını yansıtıyor. Ve sinema bunu anlatmalıdır. Sinema bir sanat yapıtı olmak iddiasına sarıldığı anda, her şeyden önce bir filim olmalıdır, yoksa biraz edebî herhangi bir anlatım aracının kalıntısı değil.

(*Cahiers du Cinéma*, sayı: 165, nisan 1965)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

sinema özgürlük demektir / robert bresson

Filim bir dramdır ya da bir güldürü, bir tragedya ya da bir peri masalıdır. O aynı zamanda belli bir düzen içindeki ses ve görüntülerin art arda sıralanışıdır. O öyle tutarsız öğelerden, zenginliklerden, bağdaşımlardan, bileşimlerden meydana gelmiş, o öyle kaynaklara dayanmıştır ki bunlar onu çokluk içinden çıkılmaz bir şey haline getirir. Bereket, *zorunlu bir iç* adı verilebilecek olan şeyin elde edildiği de olur. Bu iç, kaçınılmaz bir sonuçtur. Ama bu iç, bize ne olduğunu açıklamaz. Biz ona, bizden bir şey olduğu ve başka türlü davranmamıza da yol bulunmadığı için boyun eğeriz.

( ) Filimde söz sahibi olan *iç*'tir. Her şeyin dışa dayandığı bir sanatta *iç*'ten söz etmenin bir çelişki sanılabileceğini biliyorum. Nedir ben, içinde her şeyin kımıldadığı ağır bir tempo ile çevrilmiş filimler görmüşümdür. Öte yandan, içinde hiç bir şeyin kımıldamadığı çok süratli bir tempo ile çevrilmiş filimler de görmüşümdür. Şunu anlamışımdır ki, görüntülerin ritmi, filmin içindeki ağır tempoyu giderecek güçte değildir. Filme hareketi, gerçek hareketi veren sadece kişilerin içinde düğümlenen ve çözülen bağlardır. Ben işte, salt konuşma olmayan kimi nesnelerle ya da nesneler bağdaşımlarıyle bu hareketi görünür hale getirmeye çabalarım.

( ) Sesli sinema özellikle sessizliği yaratmıştır. Açıklayıcı bir konuşmanın çok iyi bir şey olduğuna inanırım ben. Ama bunun en iyisi, çıngırak ata, vızıltı da arıya nasıl eşlik ederse, söz de insana o biçimde eşlik etmelidir.

( ) Evet bir yol üzerinde bulunmak gerek. Herhangi bir yol üzerinde. Ben orada, başka hiç bir yolun bana sağlayamayacağı bulgularda bulunurum. Orada mutlu sonuçlara vardığım gibi daha az mutlu sonuçlara da varırım. Bu sonuçlardan sonra "sonuçlar" üzerine düşünmek, iyi bir şeydir. İnsanın kendisine: "Ne yaptım? Bu, neden, nasıl meydana geldi?" diye soru sorması çok yararlıdır. Bu sorularla insan, zanaatının araçları üzerinde aydınlık bir düşünceye varabilir ki, bulunduğu yolda ilerlemek de böyle olur.

( ) Ben konularımı seçinem, konular beni seçer. Bunlar bana içime dönme yollarını açar hep.

— *Ama* Yankesici, *tam anlamıyle dışa yönelmiş bir serüven duygusu vermektedir.*

— Dışa yönelmiş serüven dediğimiz, yankesicinin ellerinin serüvenidir. Bu eller sahiplerini bir iç serüvene süreklerler.

— Yankesici'*nin konusunu* Bir İdam Mahkûmu Kaçtı *filminden önce mi tasarladınız?*

— Hayır, sonra. Birdenbire çevik birtakım eller görmek ve göstermek duygusu doğdu içimde. Çevirmekten umudumu kesmeye başladığım *Lancelot*'nun hazırlıklarına son verdim. *Yankesici* bir sabırsızlığın filmidir... Hırsızlık işiyle ahlâk ülkesine arka kapıdan girmiş oldum. Yankesicim, nasıl olduğunu bilemeyeceğim, hemen orada boy gösterivermişti.

— *Son filimlerinizde hep spiker konuşması var. Buna ne gibi bir önem veriyorsunuz?*

— Bu, filme bir ritim katıyor. Filmin öteki öğelerini etkileyen, onları değiştiren öğelerden biri de budur. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* filmindeki dramın, konuşmalardaki tonla, spiker konuşmasındaki tonun karşılaşmasından doğduğunu söyleyebilirim.

( ) Benim için profesyonel olan ya da olmayan oyuncuları oynatmak, onların fotoğrafını çekmek diye bir sorun yoktur. Ben varlıkları, nesneleri ve gerçeğin parçalarını alır, onları çevrelerinden ayırır, bağımsız kılar, başka bir düzen içine yerleştirir ve onları başka bir bağımsızlık içine sokarım. Sadece görüntülerin ve seslerin birbirleriyle karşılaştıkları, filimdeki yerlerini aldıkları an filim doğduğuna göre kurgunun önemi de söz götürmez. Kişiler filme hayat vermez. Ama filim, doğduğu an, kişilere hayat verir.

( ) Konu bir vesiledir. Onunla yaptığımız şey önemlidir. Benim son filmim *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* beni ellere doğru yöneltti. Ellerin o olağanüstü çevikliğine, zekâsına yöneltti. Pascal'ın (doğru mudur bilmiyorum) bir sözünü hatırlar gibiyim: "Ruh, elleri sever."

( ) Ben, gün geçtikçe filimlerimden düzmece olayları atıyorum. Birçok yapımcılarla işletmeciler filim konularını kendileri seçiyorlar ve ne biçim şey olduklarına bakmadan onlara hep aynı çekim yöntemleri uyguluyorlar. Böylece dünyada tek bir görüş türü varmış sanısını uyandırmaya çabalıyorlar. Sinemamn bugünkü bunluğu belki buradan geliyor. Sinema adamları duygularını dile getirmekte özgür oldukları gün sinema salonları seyirciyle dolup taşacaktır.

Derleyen: Salâlı BİRSEL

yeni-gerçekçilik / roberto rossellini

1944'te, Savaştan hemen sonra, İtalya'da her şey yıkıktı. Başka alanlarda olduğu gibi, sinemada da, filim yapanların hemen hemen topu ortadan silinmişti. Gerçi şurda burda bazı denemeler vardı, vardı ama bu gibilerin davranışları da pek sınırlıydı. Düzenli bir sanayinin yokluğu, göreneğe çok az bağlı girişimlere yol açtığından, uçsuz bucaksız bir özgürlük baş göstermişti. Atılan her adım iyiydi. Bizi, deneysel işlere atılmağa iteleyen de bu durum oldu. Zaten, çabukça anlaşıldı ki, bu filimler, görünüşlerine karşın, kültür alanında olduğu kadar ticaret alanında da çok önemli yapıtlardır.

Roma Açık Şehir'i çevirmeğe işte bu koşullar altında başladım. Filmin senaryosunu bir kaç arkadaşımla birlikte daha Almanların yurdumuzu ellerinde tuttukları sıralarda yazmıştım. *Roma Açık Şehir*'i çok az parayla, zaman zaman elime geçen beş on kuruşla çevirdim. Negatif alacak kadar param ya oluyor, ya olmuyordu. Laboratuarların ücretini karşılayacak bir durumda bulunmadığım için de negatiflerin yıkanması ve basılması diye bir şey yoktu. Demek filmin çekilmesi bitmeden önce günlük çekimlerin yıkanması da söz konusu olmadı. Bir süre sonra biraz para bulunca, filmin kurgusunu yaptım ve bir iki filimciye, eleştirmene ve dosta gösterdim. Seyre gelenlerin çokluğu, büyük bir düş kırıklığına uğramışlardı. *Roma Açık Şehir*, İtalya'da, 1945 eylülünde, küçük bir festivalin yüzü suyuna halka gösterilmeğe başlandı. Filim, kendini, ıslıklayan insanların karşısında buldu. Denilebilir ki, eleştirmenlerin davranışı da toptan ve açıkça elverişsizdi. O vakitler ben, yapımcılarla iş adamlarının kuracakları yeni İtalyan sinema düzeninin ortaya koymaktan geri kalmayacağı üzüntülerden yakamızı sıyırabilmek için, birçok iş arkadaşlarıma, *Birleşmiş Sanatçılar* biçiminde bir birlik kurmağı öneriyordum. Ama kimse, *Roma Açık Şehir* yaratıcısıyle iş birliğine istekli çıkmadı; hiç kuşku yoktu ki, *Roma Açık Şehir*'i yapan bir sanatçı değildi.

Paisa'yı işte böyle bir hava içinde çevirdim. Filim, Venedik'te çok kötü denilebilecek bir biçimde karşılandı. Oysa *Roma Açık Şehir*'i iyiden iyiye küçümseyen İtalyan kurulu onu, hiç değilse, 1946 Cannes Festivaline sokmuşlardı. Filim bir öğle sonrası gösterildi; o zamanın gazetelerini karıştırırsanız hiç bir yankı uyandırmadığını anlarsınız.

İki filmimin de büyük bir coşku yaratması, iki ay sonra, Paris'te oldu ki, artık ben de onlardan umudu kesmiştim. Başarı o kadar büyüktü ki, İtalyan sinema adamları, sonradan gene küfürler yağdırarak fit olmak üzere, benim için düşündüklerini değiştirdiler... Neyse, bu tarafları deşmeyelim. Bir süre sonra *Küçük Kaçak* filminin yapımcısı Burstyn *Roma Açık Şehir*'i New York'luların karşısına o bilinen mutlulukla çıkarıyordu.

İtalyan filimleri, dünyaya, Amerikan sinemacılığı oldukça kesin bunluklar geçirdiği bir sıra çıkarıldı. Bu bunluk tam anlamıyle açıklanabilecek türdendir. İlk hızın kendisine verdiği düşünceleri yitirdikten sonra, olayların zoruyle ulusal bir yapımın başına gelecek sonuç budur. Amerikan yapımcıları bu bunluğu kabullenmek istemiyorlardı. Ama bu, gözle görülür bir gerçekten başka bir şey değildi. Halkın ilgisi azalmıştı. Nedir, tembelce bir düşünce ile bunun nedenini televizyona bağlıyorlardı. Bunluğun kendilerinden doğduğunu açığa vurmak bu yapımcılar için çok güç bir işti. İtalyan filimleri oldukça ucuza yapılıyor ve dış pazarlar yüzünden parasını kolaycacık çıkarıyordu. Nitekim, bu filimler Amerika'da oynarken, *Roma Açık Şehir* gibileri eleştirmenler ve olgun seyirciler katında parlak karşılamalara eriştiler. Böylece İtalyan sinemacılığı palazlanmış oldu, düzenini de yeniden kurdu. Ama benim istediğim biçimde değil.

İtalyan filimlerinin reçetesi Hollywood üstün-yapımlarıyle karşılaştırıldığı vakit pek sönük kalır. Şu var ki, bizim yeni – gerçekçi filimlerimizin masrafı göz önüne alındığında bunlar Hollywood'unkiler yanında pek kocamanlaşırlar. Ne var ki, İtalyan yapımcıları dar görüşlü insanlardı, bu denli filimleri sevmiyorlar, yeniden *iş filmi* adını verdikleri filimlere dönmekten başka bir şey düşünmüyorlardı. Dostum Jean Renoir, daha geçenlerde bana, *iş filmi* sözcüğünün, yapımcıların kafasında, kâr getiren bir olanak değil de, herhangi bir estetik anlamına geldiğini söylüyordu. Doğrusuya, *Büyük Filim* çeviren yapımcılar *iş filmi* yaptıklarını sanmakta ve filmin giderlerini göz önünde tutmamaktadırlar. Bunlar *La Strada*'nın da *iş filmi* olmadığını öne sürmeğe kalkışabilirler. Şuraya, buraya dağılmış eski sermayeciler ile esinini aynı aktöreden alan yenilerinin yeniden düzenledikleri ve güttükleri İtalyan sinemacılığı, ne yazık ki, erinde sonunda gene Hollywood estetiğine dönmüş oldu.

Amerikan filimlerinin piyasa üzerindeki etkisini hiç unutmamak gerektir. Bu filimler çokluk orta kıratta şeylerdir. Yalnız, çok iyi hazırlanmıştır. Seyirciler de onlara güler yüz göstermektedirler. Amerikan filimcilerinin, filimlerinin parasını çıkarabilmek için, dünyanın en önemli bir iç pazarı vardır. Öte yandan, bütün dünyaya açılan ve ikinci ele yer vermeyen bir düzenleri de vardır. Bu, şu demektir ki, Amerikan sinema adamları filimlerinden elde edilebilecek en yüksek parayı almaktadırlar; tıpkı son damlasına kadar sıkılan limon gibi. Avrupa sinemacılığı ile Hollywood filimleri arasındaki savaş eşit değildir, rakiplik ise hemen hemen söz konusu değildir. Bence, tek çıkar yol çok sınırlı bir seyirci kalabalığının anlayabileceği filimler yapmaktaydı. Filimleri bir hayli ucuza çıkarmak ve kafaları bütün pazarlara –Amerika da içinde olmak üzere– *öncü* filimler verebilecek biçimde çalıştırmak gerekti. (Bu *öncü* sözcüğünden, ben, alışılmış formüller dışında filim yapmağı anlıyorum.) Şu, çok kolay unutuluyordu ki, sinemanın Amerika'da oynadığı o önemli rol yüzünden, Atlantiğin ötesinde, otomatik bir biçimde, anlayışlı ve olgun bir seyirci

doğmuştur. Bu seyirci, yeni bir ses getiren yapıtları görmeğe koşmaktadır. Gerçi İtalyan yeni-gerçekçi filimleri Amerika'da oynarken –o da salt *Théâtre d'Art* sayesinde– sadece yüz bin, elli bin, otuz bin dolar toplar ama, bütçenin küçüklüğü göz önüne alınacak olursa bu gelirin, filmin parasını çıkarmada önemli bir yer tuttuğu görülür.

İtalyan sinemacılığındaki bunluğun başka nedenleri olduğunu sanmıyorum: İtalyan yapımcıları üç buçuk kuruşla yapılan yeni-gerçekçi filimlerin bunca para getirdiğini görünce, 10 katı bir bütçeyle çevrilecek bir üstün-yapının 10 kat kazanç sağlayacağını sandılar. Saçma bir düşünüş: Bu kadar abuk sabuk bir orantı ile filim yapılamaz. Yüzde yüz delice olan bir düşünce de İtalyan filmlerini İngilizce sözlendirmek, onları Amerika'ya sürmeğe çalışmaktı. Başarısızlık önceden belliydi. İtalyan sinemacılığının –ve daha çok bütün Avrupa sinemacılığının– piyasası Hollywood formüllerini kopya etmekten öteye geçemedi. Sonunda da filimler o kadar pahalıya çıktı ki, dış piyasaya yapılan satışlar bile filimlerin parasını çıkarmaya yetmemeğe başladı. Bu olayın dayandığı nedenler oldukça açıktır, bunları ayrıca incelemeğe bakacağım.

Her günkü hayat içinde çok önemli bir yer alan sinema da bir sanattır, ya da sanat olmağa *başlıyor*, ya da kimi zaman sanat oluyor. Sinema da her şey hâlâ bulucusunu bekliyor. Sinema adamının o büyük ayrıcalığı da burada. Öteki sanatlardaki anlatış biçimleri katına çıkmak ve onlardan geri kalmamak için işin bu yanını kımıldatmak gerekir. Seyirci merak peşindedir. İşte bu merak üzerine parmak basmalı. *Küçük Kaçak*'ı örnek olarak alalım. Bu ilkin Amerika'da oynatılmış bir Amerikan filmidir. *Küçük Kaçak*, daha sonra, Avrupa'da, Venedik Festivalinde büyük bir başarı kazandı. Eleştirmenler onu o kadar üstün bir yapıt olarak tanıttılar ki, –her şey olağan bir iş yapacağını haber verirken– filim, Amerika'da olduğu kadar, Avrupa'da da para üstüne para yağdırdı.

Ben, filim yaparken düzmece uzlaşmalara hiç baş vurmadığımı sanıyorum. Geçer akçe olan filim yapımlarının dışında durmaya çalıştım hep. Daha *Roma Açık Şehir*'de kendimi ve işimi savunmak için saldırılara ve eleştirilere sendelemeden karşı koymam gerektiğini anlamıştım. İtalyan sineması bir düzene bağlanır bağlanmaz, tetikte duran sanayiciler hemen sınırı aşmış olan kafaları koparmak istediler. Bu, her vakit olagelen doğal bir şeydir: Herkesi en alt seviyeye göre ayarlamak ve hizaya getirmek gerekir.

Filimlerimin yapımcılığını da kendim yapmış olmam beni çok küçük bütçelerle oldukça çabuk filim çevirmeye götürüyordu. Sanırım ki, en çıkar yol budur, bundan hiç başım ağrımadı benim. Sinemada pahalı olan şey zamandır. Bu zaman ise yönetmenlerin, oyuncuların ve alıcı yönetmenlerinin manyakça davranışları için kullanılır. Ben yirmi iki yıldır filim çeviririm, çekimleri günü gününe yıkayıp denetlemek işinden her vakit irkilmişimdir. Oysa herkes beyazperdede bir şeyler kıpırdadığını görmekten çok memnun olur.

Bu kıpırdayan şeylerin ise, orada paralarının görüntüye çevrildiğini görmek için duran, işe para yatırmış kişileri büyülemek için ince elenip sık dokunması gerekir. Filmin gösterilmesinden herkes memnun kalmıştır. Her akşam çok görklü çekimleri, sekansları seyretmişlerdir. Ama çok görklü 50 filim parçasını birbirine bağladıkları vakit herkes hayret içinde kalır, filim beş para etmemektedir ve artık yapılacak bir şey de yoktur. Herkes birbirine şapşal şapşal bakar. Teknik insanları tuhaflaştırmıştır: Radyonun düğmesini çevirip de bir müzik yayınıyle karşılaşıldı mı, herkes kendini Toscanini sanıyor.

Güzel çekimler. Bunlar beni hasta eden şeylerdir. Bir filmin iyi bir yönetimle yapılması gerekir, bir sinema adamından en az beklenilen şey de bu. Ama bir çekimden bir başına güzel olması beklenemez.

Filimde en önemli şey ritim'dir. Bu ise öğrenilen bir şey değildir, insanda bulunan bir şeydir. Ben bir sahnenin önemine de inanırım. Bu kendi kendine bir çözüm biçimine varır ve her zaman bir noktada sonuçlanır. Genel olarak bu noktayı geliştirmeyi sever filimciler. Bana sorarsanız, filmin kuruluşu bakımından bu, bir yanlıştır. Yeni-gerçekçilik bir varlığı bütün izlenimlerinde, bulgularında aşkla izlemeye dayanır.

( ) Genel olarak geleneksel filimlerde bir sahneyi şu biçimde çekimlere bölerler: Genel çekim (bununla çevre tanıtılır, bu çevredeki biri üzerinde durulur ve ona doğru yaklaşılır), boy çekimi, diz çekimi, omuz çekimi. Böylece öykü anlatılmaya başlar. Ben tam tersi bir yol izlerim: Bir adam yer değiştirir, bu yer değiştirme sayesinde bu adamın içinde bulunduğu çevre ortaya çıkar. Ben hep omuz çekimiyle işe başlarım, sonunda oyuncuyu izleyen alıcı hareketleriyle çevre meydana çıkar. Demek bütün sorun oyuncudan uzaklaşmamaktadır, çünkü o çok karışık yollardan geçecektir.

Çokluk yeni-gerçekçiliğin, işsiz adam rolünü, işsiz adama oynatmaya dayandığı sanılmıştır. Ben oyuncuları yapılarına göre seçerim sadece. Sokaktan geçen herhangi bir adam seçilebilir. Bir takım öndüşünceleri bulunmaması için de oyuncuları profesyonel olmayanlar arasından seçerim. Bir insanın hayat içinde nasıl davrandığını gördüm mü bunu kafama iyice yerleştiririm. Bu adam alıcının karşısına geçti mi kendini iyiden iyiye yitirir ve "oyun" oynamaya başlar. Bunun yüzde yüz önüne geçmek gerekir. Bu adam hep aynı el ve kol hareketleri yapar. Çalışan da hep aynı kaslardır. Mercek karşısında bu adam elden ayaktan düşer, kendinden başka bir insan olur ve kendini artık tanımaz. Kendini filme alacakları için kural dışı bir yaratık haline geldiğini sanır. Benim işim, bu adamı kendi gerçek yaşayışına döndürmek, onu yeniden yaratmak, ona alıştığı jestleri kazandırmaktır.

(*Cahiers du Cinéma*, sayı: 50, ağustos-eylül 1955)

Çeviren: Salâh BİRSEL

luchino visconti / kadavralar

Bazı yapımevlerine gidildiğinde insan sık sık, kendisini hâlâ canlı sanmakmakta direnen kadavralara rastlıyor. Benim gibi başkalarının da bunlara rastladığı ve hemencecik teşhis edemediği olmuştur, çünkü bunlar dolaştıklarında sizin ve benim gibi giyinmişlerdir. Ama davranışlarıyle kendisini maskeleyen bu yürüyen kadavralar her vakit kötü bir koku yayarlar ki, ne kadar tecrübesiz de olsa hiç bir burun bunu duymazlık edemez. Şimdi bazı yapımevlerinin yerleştiği en modern yapılarda, hep uzun koridorlara sıralanan büroların bir sürü kapısı vardır ve bunların üzerinde büro sahibinin adını taşıyan birbirine benzer bir sürü küçük levha yer alır: Mezarlıkta ölülerin küllerinin konduğu bir oda.

Bu kapılardan birini rastgele açtığımda kendimi sık sık unutulmayacak sahnelerle karşı karşıya bulmuşumdur: Ufak tefek yaşlı bir adam odanın içinde zıplayarak, çağdaşlarının birinin bakışları altında, yaratma hezeyanının pençesinde çırpınıp durur. Açık renkli, geniş bir tahta yazıhanenin arkasında hareketsiz duran ve yaşlı bir hindiyi andıran beriki ise onun hareketlerini, tavşanı yutacak bir yılan gibi dikkatli, urotropin pastilleri çiğneyerek izler.

Bu adamlar, güç bir sindirimin sonunda öğleden sonranın geç saatlarında randevu verirler.

Bu adamlar, melodramlar uydurmak için, güç bir sindirimden sonra, öğle üzerinin geç saatlarında randevulaşırlar. Üstelik bu melodramlar, kendileri farkında değildirler ama, zaten önceden mevcuttur.

Bir kez olsun bu baylardan biriyle konuşmak ve bir tiksinti duygusuyle düşlerinizi, imgelerinizi, inancınızı anlatmak zorunda kalmışsanız, sizi bir uyurgezerin boş gözleriyle süzeceklerdir. Ve karanlık yörüngelerinin dibinde sanki ölümün yoğun soğuğunun belirdiğini görmüş gibi olacaksınız.

Sizin kanıtlarınız karşısında, Poe'nun bazı kahramanlarının başına gelen bunların da başına gelir: Uzun zamandır ölmüş bulunan, ama olağanüstü güçte bir iradeyle fizik yönden bozulmadan dururken, bu güç birdenbire eksilince göz açıp kapayıncaya kadar toz olup dağılırlar.

( ) Bir kez olsun sinemaya gitmezler.

Bugün sayıları o kadar çok olan, şimdilik ancak kutsal umutla beslenen, ama söyleyecekleri her şeyi söylemekte sabırsızlanan günümüz gençlerinin, tekerleğe sokulmuş değnek gibi bu çok sayıdaki düşman ve güvensiz kadavrayı bulmak zorunda olmaları çok üzücü bir şeydir.

Bu kadavraların zamanı geçmiştir ama yine de ortadadırlar ve niçin böyle olduğu da bilinmez.

Vitrine yerleştirilmelerini kabul etseler, öpüp de başımıza koyacağız. Ama bugün bile içlerinden çoğuna para kesesinin iplerinin verilmesine ve gözde olmalarına üzülmemek elde mi? Sinemamızın genç kuvvetlerinin açıkça ve kesinlikle "Kadavralar, mezarlığa!" demelerine izin verileceği o beklenen gün gelecek mi? Göreceksiniz o gün hepimiz nasıl koşup da, geç kalmış ihtiyatsız kadavraların öbür ayaklarını da mezara sokmaları için zorlayıp yardımcı olacağız.

(*Cinéma* dergisi, sayı: 119, 10 haziran 1941)

insanbiçimci sinema

Beni sinemada yaratıcı bir çalışmaya yönelten neydi? (Yaratıcı çalışma: İnsanlar arasında yaşayan bir insanın yapıtı. Bu terimle, yalnızca sanatçının çalışma alanını ilgilendiren bir şey anladığımın açıkça bilinmesini isterim. Her işçi, yaşarken, yaşayabildiği ölçüde yaratır. Yani, varlık koşullarının özgür ve açık olduğu ölçüde; sanatçı için de, zanaatçı için de, işçi için de bu böyledir).

Sözde doğuştan gelen karşı konulmaz bir çağrı değil. Çünkü bu, şimdiki gerçeğimizden uzak romantik bir kavram, ayrıcalı çalışınalarını öbür insanlarınkine karşı çıkarmak için sanatçılar hesabına uydurulmuş, soyut bir terimdir. Çünkü doğuştan gelen çağrı yoktur; var olan kendi tecrübelerinin bilincine ermek, öbür insanlarla bağlantılı bir insanın yaşamının eyteşimsel akışıdır. Bunun gibi ben, ancak yaşanmış, insanî olayların ateşli ve nesnel incelenmesiyle günü gününe uyarılmış bir tecrübe sayesindedir ki, uzmanlaşmaya varılabileceğini düşünüyorum.

( ) Sinema beni çekti, çünkü sinemada daha iyi bir toplu çalışmaya yönelmiş birçok insanın atılım ve titizlikleri birleşip, uyuşuyor. Yönetmenin insanî sorumluluğunun bunu şaşılacak ölçüde yoğunlaştırdığı açıktır, ama şu şartla ki, yönetmen dünya konusunda göçücü bir görüşe kendini kaptırmasın. Yönetmeni en doğru yola yöneltecek de yine bu sorumluluktur.

Beni sinemaya özellikle yönelten şey, yaşayan insanların öykülerini anlatmak görevidir: Şeylerin arasında yaşayan insanlar, yoksa şeylerin kendisi değil.

Beni ilgilendiren sinema, insanbiçimci bir sinemadır.

Bundan dolayı, yönetmen olarak bana düşen görevlerden beni en çok tutkulandıranı oyuncular üzerindeki çalışmadır; yaşamaya çağrıldıkları yeni gerçeği, sanatın gerçeğini doğuran yeni insanların yaratıldığı insan malzemesidir oyuncular.

Çünkü oyuncu her şeyden önce bir insandır. Temel insanlık niteliklerine sahiptir. Oyuncuları kişilerin yaratılışında derecelendirirken onlara dayanmaya çalışırım; öyle ki, insan-oyuncu ile insan-kişi, belli bir noktada artık tek bir varlık meydana getirirler.

( ) Tecrübe bana özellikle şunu öğretti ki, insan varlığının ağırlığı, "bulunuş"u, perdeyi gerçekten dolduran tek "şey"dir; hava onunla, onun canlı varlığıyle yaratılır ve insanı hareket ettiren tutkularla gerçeklik ve derinlik kazanır. Öyle ki, aydınlık dikdörtgenden birazcık kayboluşu, her şeye bir "natürmort" görünüşü getirecektir.

İnsanın en önemsiz hareketi, adımı, kararsızlıkları, içtepileri, yalnız bunlar bile insanı çevreleyen şeylere ve bunların içinde bulunduğu çevreye şiir ve titreşim verir.

Sorunun bundan başka herhangi bir çözümü gözlerimizin önündeki gerçeğe hep bir suikast gibi gelecektir bana: İnsanların yarattığı ve onlar tarasından sürekli olarak değiştirilen gerçek.

Söyleşimiz ancak tamamlandı, ama dikkatimi hiç şaşmadan bir noktaya dikdiğimden, sözlerimi (tekrarlamaktan hep hoşlandığım) şu sözlerle sona erdirmek istiyorum: Çıplak dekorun bir parçası önüne yerleştirilmiş insanların gerçek insanlık verilerini bulmasını bilsem, bir duvarın önünde bile filim çevirebilirim. Önemli olan bunları bulmak ve anlatmaktır.

(*Cinéma*, sayı: 173–174, 25 eylül–25 ekim 1943)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

vittorio de sica / sinema üzerine...

Benim iki canavarın pençesinde olduğumu biliyor musunuz? Yaşamamı neredeyse imkânsız kılıyorlar. Bunlar Charlie Chaplin ile René Clair'dir... Senaryomuzun (*Miracolo a Milano* / Milano'da Mucize) yapısında ilerledikçe, bazı günler oluyor ki, çalışmamızdan, buluşlarımızdan oldukça memnun kalıyoruz. Ama uzun sürmüyor! Ertesi gün kafama vurup, kendi kendime söyleniyorum: Charlie bunu daha önce, yirmi beş yıl önce düşünmüştü! Ya da: René Clair onu şu filimde yapmıştı!. Onlardan sonra sinema hemen hemen imkânsızlaştı! Onlar, sadece bu iki kişi her şeyi buldular! Vallahi bana hayatı haram edip uykularıma engel oluyorlar.

( ) Filimlerimin gerçek anlamı, insan dayanışmasını araştırmak, bencilliğe, adam sendeciliğe karşı mücadele etmektir. *Sciuscia* (Kaldırım Çocukları)nda bu tema, tragedya biçiminde ele alınmıştı; *Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızı)nda öykü dramatik içeriğini korur, ama çok kez gülünç bir yapıda-

dır; nihayet *Milano'da Mucize*'de tema, savruklama (burlesque) olarak geliştirilecektir: Yalnızlığıyle mücadele eden adam. (A)

Bisiklet Hırsızı'nın yalnız senaryosunun hazırlanması altı aylık çalışmayı gerektirdi. Bu çeşit filimlerde, gerçeğin arılaştırılmış duyusunu verebilecek bir gençliğe erişebilmek gerekir. *Fazla* gülünç durumlarla, *fazla* nükteli sözlerle, kısacası gerçeği, filme alınmış güldürüden ayıran sınırın ötesindeki (ya da berisindeki) her şeyle mücadele etmek gerekir. (B)

Savaşın sonunda bizi, Zavattini ile beni, en çok etkileyen şey, insanın yalnızlığıydı. Bize göre bu, *Bisiklet Hırsızı*'nda o kadar çok yer tutuyordu ki, burada Kafka'dan söz açılabilirdi, ama çok yanlış olurdu bu, çünkü yalnızlık fizikötesi bir şey değil, tersine her vakit toplumsal yönden açıklanabilecek bir şeydir. Ama biz *Bisiklet Hırsızı*'nda seyirciye ödünler verdiğimiz düşüncesindeyiz. Buna karşılık *Milano'da Mucize*, ne çeşitten olursa olsun, ***hiç bir ödünün yer almadığı bir filim***'dir. Bu filimde, söylemek istediğimiz her şeyi söyledik. İnsan dayanışması da burada en büyük yeri tutuyor. Bu filimde ozansı yapıntıdan (fiction poétique) yararlandım; ama bundan böyle kendimi buna verdiğim sanılmasın. *Milano'da Mucize* çalışmamın "fantastique" bir bölümüdür. Bundan başka bir şey de değildir. Bu filimde sürekli olarak, şiirle gerçeği birleştirmeğe çalıştım, bunu başardığını da sanıyorum.

( ) *Milano'da Mucize* siyasal bir filim değildir, sadece bir masaldır. Tek amacım, yirminci yüzyıla özgü bir peri masalı denemekti. Filmin anlamına gelince, bana göre bu, iyiliğin zaferidir; insanlar birbirlerine karşı iyi davranmasını öğrensinler, işte filmimin bütün siyasası bu. Bir de *günaydın* sözü gerçekten *aydın gün* anlamına gelsin. (C)

Gerçekçilik (réalisme) ile doğruculuk (vérisme) sık sık birbirine karıştırılıyor. Doğruculuk bayağı bir belgeliktir. Oysa gerçekçilik, gerçeğin aktarılmasıdır; bu ozansı aktarış da benim için bir çıkış noktasıdır. Yeni-gerçekçilik bir çıkış noktasından başka bir şey değildir. Bunu yıllar yılı tekrarlamaktan geri durmuyorum. (Ç)

Bana kendi kafalarındaki düşünce ve niyetleri yükleyen kimselerle tartışmak imkânsız sayılmasa bile güçtür. Ben yapmak istediğimi hiç bir "art düşünce" olmaksızın yaptım. Şimdi de, yapıtımın, dünyanın her şeye bir yafta takmak merakıyle karşılaştığını görüyorum. Bu işte bana düşen hiç bir şey yoktur. Hatta bana "yeni-gerçekçi" denmesinden bile hoşlanmıyorum.

Antonio'yu [1] bir çeşit "herhangi biri" ya da bugünkü deyimiyle *sokaktaki adam* olarak canlandırmak gibi bir niyetim hiç yoktu. O benim için sevinç ve üzüntüleriyle, kendi öyküsüyle herhangi bir bireydi. Uzun ve değişik yaşamının trajik bir pazar gününü ortaya koyarken, gerçeği ozansı bir alana aktarmayı düşünmüştüm. Bu da bana yapıtının gerçekten en önemli özellik-

[1] *Bisiklet Hırsızı*'nın kahramanı. (Çev.)

lerinden biri olarak görünüyordu, çünkü böyle bir çaba olmadığı takdirde bu çeşit bir filim ancak bir haber filmi olacaktı. Belge-filmi dram ile şiirden ayıran engelin hakkından gelemediği takdirde bizim yeni-gerçekçiliğimizde hiç bir gelecek göremiyorum. Hiç şüphesiz mantık her vakit şiirin düşmanı olmuştur. Bunları birbirleriyle uyuşumlu olarak ancak büyük bir sanatçı birleştirebilir, bundan dolayı da salt mantıkçıların yapıtımdaki kusurlara suçlayıcı parmaklarını uzatmalarına şaşmadım.

Ama, filmin sonunda Antonio'nun kendisini yine bisikletsiz olarak bulduğundan dolayı beni aşırı kötümserlikle suçlandıranlara da şunu sormak isterim: Acaba yaşamanızda kaç kez, bir günün sonunda kendinizi umutsuz bir durumda buldunuz? Ben bütün içtenliğimle şuna inanıyorum ki, *Bisiklet Hırsızı*'nın perdedeki gerçekçiliğini filme "kara" ve "umutsuz" sıfatlarını takacak kadar insafsız bulanlar hiç bir vakit çetin bir yaşam geçirmemişler; yani milyonlarca Antonio'nun bütün dünyada her gün sürdükleri zahmetli yaşamı anlatmak istiyorum. Ya da bunlar, olayları hiç bir vakit kuzeydekiler gibi ciddîye almayan bir İtalyan'ın zihniyetini anlamıyorlar.

( ) Görmek, bir sanatçı için çok yararlıdır. Birçokları görmek istemez, çünkü çok kez başkalarının dertleri onları tedirgin eder. Biz, tersine, görmek istiyoruz. Amacımızın biri de görmektir.

Antonio kaç kez yakınımdan geçti: Ona sokakta, kilisede, afişleri okurken sinemanın kapısında rastladım. Oğluyle birlikte sık sık rastladım ona. İtalya'da babalar çok kez dışarıya oğullarıyle birlikte çıkarlar. Çocuklar babalarıyle konuşur, tartışır, onun sır yoldaşı olur, çoğu vakit de artık bir çocuk değil, bir "küçük adam"dır.

Bunun evrensel bir şey olduğunu sanıyorum. İşte Antonio ile Bruno'nun öyküsünü seçmeme de benim her vakit birleşik gördüğüm bu iki varlığın görüntüsü yol açtı. (D)

Belki övünmek gibi olacak, ama şu inancımdan vaz geçemiyorum: İnsanları, duygularım, yoksulluklarını, dramlarını anlayabilecek yetenekte olduğumu sanmak... Bu inanç uzun ve çetin bir tecrübeye dayanıyor. Ben de çok, üstelik adamakıllı acı çektim. Gençliğimden beri düşkırıklıkları, acılar, kendi halime bırakılmalarla karşılaştım. Bu ömrümüz boyunca sürüklediğimiz, unutulmaz bir tecrübedir: İnsanın çevresine anlayışlı ve cömert gözlerle bakması, görünüşlerin ve uydurmaların ardında her insanın gizli dramını seçebilmesi gibi kesin ve gizemli ihtiyaçla sürüp giden bir tecrübe. (E)

Alıcıları sokağı çıkarttım, savaş sonrası İtalyasının yoksul ve acılı yüzünü çırılçıplak ortaya koydum. İtalyanlar yaralarım böylesine deşmemden önce hoşlanmadılar. Ama sonraları yeni-gerçekçi filmin sanatçı içeriğinin ve törel değerinin hakkını verdiler. (F)

Chaplin, Donskoy, Flaherty'nin açtığı modern sinemanın yolu, gerçekçilik yoludur. Bu yol yürek ister, hem de sinema için her vakit yeni, çok önemli gelişmeler sağlamak zorundadır. Bunu hiç bir vakit unutmamalıyız. Zira bunu unutursak, sinemayı *gerçek*'ten ayrılmak zorunda bırakırsak, insancıl anlamı yoksullaşır. ( ) En iyi sinema, kendisine bugünkü insancıl, toplumsal gerçeğin çizdiği yoluna devam etmelidir. Bu yol ona varlığının nedenini, ulusal niteliğini, evrensel değerini verir. Sinema yılmaksızın ilerlemeli, önüne çıkan bütün ekonomik ve siyasal engellerle, güvensizlik ve düşmanlıkla mücadele etmelidir. Bugün alıcımızı, bu en büyük, en iyi anlatım aracını, bayağılıklar için kullanmaya hakkımız yoktur. (D)

(De Sica'nın *L'Ecran français*, sayı: 199, 9 nisan 1949 (A), *Ciné-Club*, sayı: 2, ocak 1950 (B), *Les Lettres françaises*, 29 kasım (C), *L'Ecran français*, sayı: 302, 18 nisan 1951 (Ç), *Défense de la paix*, Noel 1951 (D), *Ce qu'est l'art cinématographique* (E), *Télé* 58, sayı: 732, 2 kasım 1958 (F) dergilerindeki yazı ve demeçlerinden derlenmiştir.)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

elia kazan / sinema üzerine...

( ) Senaryonun hazırlanışına, filmi çevirme tarzım üzerinde düşüncelerimi açıklığa kavuşturmaya çok zaman harcarım. Görüntüleri, alıcı açılarını ya da geri kalanları çizmem. Bunu yapmam, çünkü bir yandan nasıl hazırlanmam gerekliyse, öte yandan da her an doğmacaya baş vurabilecek durumda olmam gerekir. Bir elimde senaryo, öbürkünde bakaçla yönetmem filmi. Gelirim, oyuncuları ne yapacağımı bilmediğimi söylerim. Ama daha önceden zaten belirli düşüncelerim vardır. Onlara bazı ipuçları vermeye başlarım; ama kendi görüşlerini açıklamak fırsatını da sağlarım. Onları, istediğim gibi çalışmaya koştuktan sonra, yaptıklarını gördükten sonra, biraz şuradan, biraz buradan iterim. Yavaş yavaş her şeyi uç uca getiririm.

Özellikle çevirim sırasında prova yaparım. Ama fazla değil. Tiyatroda çok dikkatle prova yapmak gerekir, çünkü oyuncunun her akşam eksikliğini az çok duyacakları bir oyun deyişi yaratmak gerekir. Ama sinemada daha fırsatçı olursunuz, tehlikeleri göze alır, bahse girersiniz.

( ) *On the Waterfont* (Rıhtımlar Üstünde) prova yaptığım tek filimdir; diyelim üç gün önceden. Ama hiç bir şey değildi bu, sadece oyuncularla kaynaşmak istiyordum. Genellikle yapmam bunu. Bunu yapanların alıcıyla alıcı açılarıyle, oyuncularla derdi vardır demektir. Oyuncularla derdim yok be-

nim, iyi tanırım onları. Eskiden olduğu gibi artık korkmuyorum onlardan. Alıcı açılarımı çabucak bulurum; ama stüdyo düzlüğüne gelirken bu konuda hiç bir ön düşüncem yoktur. Önce kişilerin davranışlarını imgelerim, filme alacağım olgunun ne çeşitten olduğuna bakarım. Ama bu konuda fazla kesinseniz, işler makinalaşır. Ben rastgele olanı, biraz bulanık olanı severim...

( ) Görüntü yönetmenim başlangıçta ne istediğimi her vakit bilir; bunu çok açıkça anlatırım, hiç bir şeyi karanlıkta bırakmam. Alıcının şurada olmasını isterim örneğin... Biraz Ford gibiyimdir. Ford alıcısını yere diker ve genellikle oyuncularını alıcıya ilerlemeye bırakır. Oyuncularımı alıcıyla izlemem. Bilirim bazı yönetmenler oyuncular nereye giderlerse oraya giderler. Ben öyle değilim. Tıpkı Ford gibi, kesmeyi yeğlerim. Bütün Amerikalı yönetmenler içinde en çok hayranlık duyduğum Ford'tur, özellikle teknik yönden. Öbür okulla, vinç düşkünleriyle hiç bir ilintim yok. Hiç kullanmayacağım vinci, sevmiyorum çünkü. Bazan, çok seyrek olarak bir kaydırma arabası kullandığım oluyor. Genellikle, oyuncuyu izlemeye kalkışmam, gerekli gördüğüm her an keserim.

( ) Ne gerçekçiyim ben, ne de doğalcı, üstelik gerçekçi olmak da istemiyorum. Ben şu "özcü" (essentialiste) dediklerindenim. Gerçeği aşmaya çalışıyorum. Sanki bir duvarı kaldırmışlar ve oraya oyunculardan habersizce alıcıyı yerleştirmişler gibi sadece yaşamı göstermekle yetinmiyorum. Bu yönteme inanmıyorum. Şeylerin özünü amaç edinmek gerektiğine inanıyorum. Şeylerin özünü bulmak, sonra da bu özün ne olduğunun anlaşılması için bunu çok güçlüce ortaya çıkarmak. Aynı zamanda daha çok lirizm, daha çok güzellik sağlamayı amaç ediniyorum. (A)

( ) Bana göre, saygıya değer her şiir, tecrübeden edinilmiştir. Bana göre, şiir fazla soyut olmamalı, topraktan ve insanların tecrübelerinden, insanların yaşayışında göze çarpmayan şeylerden çıkmalıdır. Renoir bu noktada olağanüstü bir sinemacıdır. Renoir bayağı bir yeri gösterir ve bundan şiir çıkarır. Günlük hayatın olağan şeylerinde şiir bulabilecek yetenekte değilseniz belgeci gerçekçiliğin hiç bir anlamı yoktur. Benim görüşüm bu. Tek geçer görüşün bu olduğunu söylemiyorum ama, benimkisi bu.

Gerçeği bozmayan, gerçeğe bağlı kalan bir imgelemeyi takdir ederim. Bugünkü Rus filimlerinden çoğu sahtedir, yaşam önünde sahtedir, Rus tarihi önünde sahtedir, bir sürü şey önünde sahtedir. Şeyleri, olduklarından daha kahramanca bir ışık altında imgelediklerinden dolayı sahtedir. Oysa, dünyanın en iyi filimlerini Rusların çevirdikleri bir zaman olmuştur. Beni bir yönetmen yapan da bir Rus filmiydi: *Potemkin.* Bu filmi seyrederkenki izlenimimi hatırlıyorum: Sinema yönetmeni olmam gerekiyordu. Çocuktum o vakit. Sonra Dovjenko'nun, bu büyük ozanın filimlerini gördüm ve düşündüm ki, onun sineması benim yapmak istediğim sinemaya en yakın olanıdır. (B).

(*Cahiers du Cinéma.* sayı : 130, nisan 1962 (A) ve *Positif,* sayı : 79, ekim 1966 (B) dergilerindeki konuşmalarından.)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

alexandre astruc/ yönetim nedir?

Yönetim denilen şeyin var olmadığını, oyuncuların kendi kendilerini yönettiklerini, işe yarar bir görüntü çerçevesi elde etmek için herhangi bir alıcı yönetmeninin alıcısını nereye yerleştireceğini bildiğini, çekimlerin kendiliğinden birbirine bağlandığını vb . . . anlamak için öyle pek çok filim yapmış olmak gerekmez. Mizoguchi ile Ophuls bunu çok çabuk anlamışlar ve hemen kendilerini ilgilendiren şeylere atlamışlardır. İnsanların oradan oraya koşuştuklarını seyretmeğe mi diyeceksiniz? O kadar değil. Onları tanımağa, onların hem koşuştuklarını, hem de koşturulduklarını seyretmeğe.

Sinemanın, roman da içinde olmak üzere, herhangi bir şeyden ayrılığı, ilkin, yalanın, sinemada yer almamasıdır. İkincisi, beyaz perdede zamanla her şeyin düzeleceğine seyircinin de, yaratıcının da tam bir güven duymalarıdır. Yönetmen filmin kimi parçalarına karışıyorsa, karışması bu yüzdendir. O, şu iki apaçıklıktan alır gücünü: İçinden dışarıyı gözetlediği görüntü, bir de sonuç çıkardığı zaman.

İçinden her şeyi silip attığı durum değil bu: Proust'un sanatı olan gerçeğin yavaş yavaş kemirilmesi ya da Faulkner'in sanatı olan gerçeğin bomba gibi patlaması, her şeyden önce, romanın, sonsuzluğun parçaları olan sözcüklerle yazıldığını koyar ortaya. Ama yönetmen, gerçeği çerçeveliyorsa o, bunu dağılan, biçimleri bozan sürekli bir güç pahasına yapar. Bu güç öyle bir ileri atılma denemesidir ki, bütün bir sinema tekniğini elde etmeğe varır ve bu çabanın yarattığı nehir, işin bütün yıkıntılarını alıp götürür.

Alıcı çerçeveler, gerçeğin üstüne çıkmaz, bakar: 18,5 milimetrelik bir makinenin olayların seyrini değiştireceğine inanmak için bön olmak gerekir. Buna karşılık, alıcı, yalan söylemez. Merceğin yakaladığı şey, gerçeği hemencecik ortaya çıkaran harekettir; bir dansta, bir kadın başında, bir yürüyüşteki ritim değişikliğinde, bir güzellikte, bir doğrulukta ve bunlar gibi maddeye bağlı her şeyde kendini belli eden gerçeğin hareketidir.

Sinema, dünyayı olduğu gibi almak, ona belli bir güven beslemek zorundadır. O, çirkinliğin ve yoksulluğun en civcivli yerinde bile seyirciye o tuhaf ve yabanıl acıma duygusunun, *Sevgilim Hiroşima*'nın o korkunç tatlılığını duyurmasını bilir. Bunu da sayısız acıların hatırlanmasından sonra şehrin ortasındaki birkaç süratli kaydırma ve bir kadın sesi ile sağlar. Böylece, bir manzaranın çizgileri insan açısına göre düzenlenir, bekleme halindeki her şey tuhaf bir tuzakla istediğine kavuşur.

Dünyanın en güzel filimlerinden biri, işini hiç kuşkusuz efendice yürütmekten başka bir kaygısı olmayan, yüz kadar filmin yaratıcısı ihtiyar bir Japon rejisörünün elinden çıkmıştır. *Soluk Ayın Öyküleri* beş dakika seyredil-

sin, yönetimin ne olduğunu insana, hiç değilse kimi insanlara açıkça öğretir: Ruhun iniş çıkışlarını beden hareketleriyle göstermenin belli bir aracı. Yönetim bir şarkıdır, bir ritimdir, bir danstır. Mizoguchi, beden hareketleriyle anlattığı şeyin, hiç mi hiç, yadsınamayacak şey olduğunu bilir: Evet, yadsınamayacak şey. İnsan yapısı, insanın kendisini kavraması değil, bu karşı konulmaz ileri atılmalardır. Öyle ki, bu ileri atılmalar istediğine kavuşmanın ya da istediğini yoketmenin ardı sıra yönetmeni hep aynı yola iteler. Bunca filimden sonra, öyle sanıyorum ki, Mizoguchi'yi ilgilendiren artık bu görmelik değil de, gözlerini bu görmelikten ayıramayacak durumda olmasıdır. Bir yazar, içindekilerinden kurtulmak için yazar belki, bir yönetmen hiç bir zaman, tam bu değildir. Dile getirdiği evrenin korkunçluğu ve sevimliliği ortasında yönetmenin, iyi-kötü, belli bir kanış ya da bir arada olma adını verebileceğimiz şeye rastlaması gerekir. Bunlar bir sanatçı için büyüklüğünün kaynağından başka bir şey değildir. Bu kaynağı, sanatçı, kendi elinin altında tutar ve ona hep söz geçirdiğini sanır.

Peki, bu işte tekniğin rolü nedir? Teknik, yönetimin işe karıştığı yerde, göstermek ya da saklamak biçimi olmaktan çıkar. Üslûp, çirkin olan şeyleri güzel, güzel olanları da çirkin yapma yolu değildir. Yvon'la yarışmak gibi bir tutkusu yoksa, dünyada hiç bir yönetmen fotoğraf sanatına bel bağlamaz. Teknik, bir şeyin ne olduğunu anlamak da değildir: Kaydırmalar ne birtakım açıklamalardır, ne de dipnotları. Bana öyle geliyor ki, filmin yaratıcısı ile oyuncuları arasındaki şu büyülü aralığı dile getirmekten başka bir amacı yoktur tekniğin. Alıcı hareketleri de ona oyuncuların orman içinde gidip gelmelerini, deli gibi oradan oraya koşuşmalarını ekliyora benzer.

Benzer diyorum, çünkü her filimle yeniden ortaya çıkan evrenin gücü ve büyüklüğü yönetmenin her vakit öğelerine söz geçirmesine bağlıdır. Yönetmen o öğeleri büker, eğirir, bunu da belki kendisi için değil, onların karşısında duyduğu herhangi bir gerileme zorunluluğundan yapar. Bu, bilgeliktir ya da bilge olmak isteğidir. Şunu unutmayın: Mizoguchi bir filim yönetmenidir, romancı değil. Trajik şiir de, işte böylece bir nehir kavşağında, elinde alıcısıyle oyuncuların çıkıp gelivereceği ovayı gözetleyen sanatçının duygusuzluğundan ve elle tutulabilir soğukluğundan alır gücünü.

Soluk Ayın Öyküleri tatlılığını ve içtenliğini, kimi kovboy filimlerinde olduğu gibi, umulmaz bir yavaşlığa borçludur. Bu yavaşlık, keskin duyguların ve öfkenin şahlandığı yerde, alınyazısı bellisiz bir avuç insanı şuraya buraya iteler.

Nedir Mizoguchi, filimlerinin iyi bir sonla bitmesinin o kadar önemli olmadığını bilir. Kendisiyle oyuncular arasındaki o en sağlam bağların acımadan ya da hor görmeden doğmuş olup olmaması da onun için o kadar önemli değildir. O, gözetlediği insanın yüzünde hazzın pırıltısını arayan bir falcıdır. Ama o, ardından koştuğu şeyin sadece bu parıltı olmadığını da bilir. Bu, belki de,

öteden beri tanıdığı, ama ne olduğunu bir türlü çıkaramadığı bir şeyin çok yavaşça gerçekleşmesidir.

Ben, işte yönetime, görmeliği kendi kendine duymanın bir aracı gözüyle bakıyorum. Ama hangi sanatçı, görme biçiminin değil ama, herhangi bir görme ve gösterme gereğinin, görülen şeyden daha önemli olduğunu bilmez?

Tuvali boyunduruğu altına alan figürler ile tuval arasına ressam elinin yerleştirdiği şey değişik bir bakma biçimi değil, yeni bir boyuttur. Manet'nin bir tablosu "bir mizaç penceresinden görünen doğa" sanılmamalı. O, hem temalara, hem de sanatçının gizli itkilerine geri götürülemeyen estetik bir isteme gücünün at oynattığı yerdir. Bu estetik isteme gücü kendisini hiç bir zaman tüketmediği halde, besinini belki bu kaynaklardan alır. Yönetim de öyle, o, hiç mi hiç, dünyaya yeni bir anlam katma isteği değildir. O, yüzde doksan, ilkin insan, sonra da sanat eseri gerçeğinin bir parçasını ele geçirmenin gizli güveni çevresinde biçimlenir. O insanla sanat eseri ki birbirlerine çözülmez bir bağla bağlanmışlardır. Mizoguchi, şiddetli duygu, yırtıcılık ya da cinsel arzunun yokluğunda anlatamadığı şeyi, onlara rastladığı zaman kolayca anlatır. Ama Mizoguchi'nin filimlerinin konusunun şiddetli duygular olduğunu düşünmek saçmadır. Mizoguchi'nin şiddete karşı duyduğu gerekseme, içkiyle sarhoşluğunu besleyen ama onunla sarhoşluğunu öldürmeğe kalkmayan bir alkoliğin içkiye duyduğu gereksemedir. Beyazperdenin bütün büyük ustaları gibi, Mizoguchi için önemli olan ne entrika, ne biçim, ne coşku, ne de kendinden geçmiş kişileri olağanüstü bir durumda gösterebilme olanağıdır. Mizoguchi, bütün doğulular gibi, ruhbilim ve gerçekle alay eder. Onun keskin duygulara bel bağlaması, bir kaldıraca bel bağlamadır. Onu başka bir dünyanın tartısı için kullanır. Ama barok resimde olduğu gibi, bu çıplak bedenler, bu karışık yüzler üzerine düşen sağnaklar bir huzuru haber verirler. Şiddetli duyguların ve isteklerin berisinde, bu Japon yönetmeninin dünyası, Murnau'ın dünyası gibi, kayıtsızlık örtüsünü, fizikötesinin birdenbire belirdiği bir ortam üstüne örter. *Egzotik filim* dediğimiz şey de budur.

Hollywood tarafından kendisine 7 yıllık bir sözleşme önerilecek kadar işinde usta bir Japon yönetmeni ile –bu yönetmen aylıklı bir mühendise de benzer– XIX. yüzyıl biçimi "lânetlenmiş" bir şair arasında bir ayrılık var mıdır? Doğrusu, Baudelaire'in afyonu ile Mizoguhci'nin işi aynı kapıya çıkar. Bunların hepsi bir vesileden başka bir şey değildir; Proust'un tıknefesliği ve cinsel sapıklığı, Van Gogh'u sarhoş eden sarılar gibi. Ama sarının Van Gogh'u amacı, ya da tablolarının konusu olmadığını kim söyleyebilir? Sanatçı, yaratacağı eserin koşullarını bulabileceğini sandığı yerde çalışır. Yönetmenin kimi zaman stüdyoda kimi zaman genelevde, kimi zaman da müzede olması bundandır.

Sanatçının dünyası, ona koşullarını kabul ettiren değil, yaratmak için, gerek duyduğu dünyadır. Sanatçı, ona, sonsuzluğa kadar, bir şeyin kalıbını

vermeğe çalışır. Bu şey de, sanatçıyı büyük yapan şey değil, onu büyüleyen şeydir.

Sanat eserini, sanatçıyı büyüleyen, sanatçının aklını kamaştıran şey yaratır.

(Cahiers du Cinéma sayı: 100, şubat 1961)

Çeviren: Salâh BİRSEL

yaratma gücümüzün katedralleri

( ) Sinema, özellikle resim ve romanda olduğu gibi, kendisinden önceki bütün sanatlara benzeyerek tüm bir anlatım aracı olmağa başlamıştır. Birbiri ardından, bir gezici gösteri, bulvar tiyatrosuna benzer bir eğlence ya da çağın izlenimlerini koruma aracı olduktan sonra, yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki, bu biçimle ya da bu biçim içinde sanatçı, en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeni çağına kalem-kamera çağı diyorum. Bu deyimin kesin bir anlamı vardır. Bunun anlamı, sinema sadece fotoğrafların seçim alanı haline getirilmediği zaman, yavaş yavaş görüntünün tiranlığından, görüntü için görüntüden, anî buluşlardan, somutluktan kurtulacak, yazılı dil kadar derin ve ince bir anlatım aracı olacak, her çeşit olanakları bulunan ama önyargıların esiri olan bu sanat, artık sonsuz olarak gerçekçiliğin ya da toplumsal fantazinin halk romanlarının sınırları içinde ona uygun görülen küçük alanın dışına çıkacak demektir. En derin anlamlar, üretim üzerine bir görüş, ruhbilim, metafizik, düşünceler, tutkular sinemanın gerçek alanıdır. Daha iyisi, bu dünya görüşleri ve imgeleri öyledir ki, bugün ancak sinema bunları ele alabilir, diyoruz. Maurice Nadeau "Combat" gazetesindeki bir yazısında şöyle diyordu: "Descartes bugün yaşasaydı, romanlar yazardı" Nadeau'dan özür dilerim, bence bugün bir Descartes odasına 16 mm.lik kamera ve ham filim ile kapanır, *Yöntem Üzerine Söylev*'ini filim halinde yazardı, çünkü onun *Yöntem Üzerine Söylev*'i bugün öyle bir duruma gelir ki, ancak sinema bunu uygun bir biçimde açıklayabilirdi.

Sinemanın bugüne kadar sadece bir gösteri olduğunu unutmamak gerekir. Bütün filimlerin sinema salonlarında gösterilmesinin nedeni de buradan gelmektedir. Ama 16 mm.nin ve televizyonun gelişmesiyle herkesin evinde filim oynatma araçlarının bulunacağı ve köşe başındaki kitapçıdan hangi konu üzerinde olursa olsun, ister edebî eleştirme, ister roman, ister matematik, tarih, basitleştirme üzerine denemeler gibi konular olsun, yazılmış filimler kiralayabileceği günler uzak değildir. Böyle bir zamanda bile tek bir sinemadan

söz açmaya izin olmayacaktır. Bugün nasıl edebiyatlar varsa, o zaman da sinemalar bulunacaktır. Çünkü sinema da edebiyat gibi, bir özel sanat dalı olmadan önce, düşüncenin her dalını yansıtan bir dil idi.

Düşünceleri açıklayan bir sinema görüşü belki de yeni değildir. Feyder şöyle demişti: "*Yasaların Anlamı* ile bir filim yapabilirim." Ancak Feyder, nasıl Eisenstein *Kapital*'in resimlendirilişini (ya da görüntüleştirilmesini) düşünmüşse öylece *Yasaların Anlamı*'nın görüntüler ile resimlendirilişini düşünüyordu. Biz diyoruz ki, sinema bir biçim bulmaktadır ve bu biçim içinde sessiz sinemanın en hoşlanılan yönü olan görüntülerin ağır çağrışımlarından geçmeksizin sinema şeridine düşünceleri doğrudan doğruya yazabilecek güçlü bir dil olmağa başlamıştır. Başka bir deyimle, zamanın geçtiğini göstermek için çiçek açmış ağaçlardan sonra yaprakların dökülüşünü göstermek gereksizdir, ya da bir kalıramanın sevişmek istediğini göstermek için Clouzot'nun *Quai des Orfevres* de yaptığı gibi gaz ocağının yanında duran bir süt tenceresini belirtmekten daha başka yollar olduğunu söylemek istiyoruz.

Düşüncenin anlatımı sinemanın temel sorunudur. Bu dilin yaratılması Eisenstein'dan bu yana, sözlü sinemanın uygulayıcılarına ve senaryocularına kadar herkesi uğraştırmıştır. Ama ne görüntünün duruk kavramının tutuklusu olmuş sessiz filim, ne de bugün bile süregelen klasik anlamda sesli filim, bu sorunu uygun bir biçimde çözmüştür. Sessiz sinemanın montaj ve görüntülerin çağrışımı ile yapıldığına inanılıyordu. Eisenstein'ın ünlü bildirisini biliyoruz: "Montaj benim için iki duruk görüntüye hareket vermek (yani düşünce) aracıdır." Bunu söylerken, tiyatronun gidimini kabul etmekten memnundu.

Son yılların temel olayı, dinamik özelliğin, yani sinematografik görüntünün belirginliğinin bilincine ulaşılması olmuştur. Her filim, filimler en önce bir hareket olduğu, yani zaman içinde aktığı için, bir teoremdir. Filim kaçınılmaz bir mantığın geçit yeridir. Bu mantık bir uçtan bir uca kendiliğinden gitmelidir, ya da daha iyisi bir diyalektik ile yürümelidir. Sessiz sinemanın sembolik bir çağrışımla yaratmağa çalıştığı düşünceler, en sonunda anladık ki, görüntünün kendisinde vardır, filmin akışında, kişilerin her davranışında onların her sözünde, onları eşyaya, eşyayı onlara bağlayan araçların hareketinde vardır. Her düşünce, her duygu gibi, bir insanla başka bir insan ya da onun evrenini kuran eşyalar arasındaki ilişkileri gösterir. Bu ilişkileri açıklayarak, bu kırılabilir izi çizerek, sinema gerçekten bir düşünceyi anlatım yeri olabilir. Bugün bile sinemada, Faulkner'in, Malraux'nun, Sartre ve Camus'nün yapıtlarındaki derinliği ve belirginliği eşdeğerde vermek mümkündür. Aslında gözlerimizin önünde dikkati çeken bir örnek vardır. Bu da Malraux'nun *Espoir*'ıdır. Burada belki de ilk defa olarak sinematografik dil, edebî dilin kesin eşdeğerini vermektedir. (. .)

(*L'Ecran français*, 30 mart 1948)

Çeviren: Orhan DURU

ingmar bergman / bizim işimiz insan yüzüyle başlar

Senaryoda en önemli şey diyalogtur. Ama çıtkırıldım bir yapısı bulunan diyaloglar kimi zaman bir direnç gösterir. Denemeler bize göstermiştir ki, tiyatrodaki diyaloğu, yazılı diyaloğu, herhangi bir okur anlayamaz. Tiyatro diyaloğu gerçek ve teknik bir ustalıkla bolca bir hayal gücü ister. Oysa bunlar tiyatroda çok az rastlanılan şeylerdir.

İnsan diyaloglarını yazar, ama konuşmaların nasıl yapılacağını gösteren açıklamalar; konuşmanın ritmini, hareketini, süratini ve suskuları doldurma biçimini gösteren her şey, uygulama yüzünden, senaryonun dışında kalır. Zaten senaryo bunca ayrıntılar yüzünden anlaşılmaz bir hal alır.

Ben senaryomda sahne düzenini, kişilerin yerlerini, atmosferin ve oyunun ayrıntılarını yeter derecede aydınlık sözlerle özetleyebilirim. Ama bunun için kalemimin kuvvetli olması, okurların da okuma yüküne katlanması gerekir (ki bu her vakit olan bir şey değildir).

Neyse, sözü temel sorunlara, kurguya, ritme ve görüntülerin birbirleriyle olan ilişkisine getireyim. Bu canlı üçüncü boyutu sağlayamazsanız, filim ham ve ruhsuz bir ürün olur. Burada oyunun yoğunluğunu artırmak için gerekli araştırmaları anlatamayacağım gibi ne türlü bir kadans kullanılacağını da gösteremeyeceğim. Sanat yapıtına hayat veren şeyi halka öğretmenin hemen hemen yolu yoktur. Ben çokluk, filmin iç yapısıyle sekansları ve çeşitli anlatımları saptayacak bir not alma biçimi bulmak için çok çalışmışımdır.

Bir kez, ellerim ve kafam filimden ayrı tutulmasının olanağı bulunmayan sinir bozucu ve kavranması güç ayrıntılarla dolu olarak, stüdyonun (sanat bakımından) üzücü ve yorucu havasına büründüm mü, artık ilk görüşümü, falan ya da filan sekans için tasarladığım şeyi ve dört hafta önce çekilmiş bir sahne ile o gün çekilecek olan sahne arasındaki bağı hatırlamak için büyük bir çabada bulunmam gerekir. Düşüncemi açık olarak anlatabilseydim, bu soyut etken, yaptığım işten, kendiliğinden uzak kalmış olurdu. İşte o zaman, ben de işimi büyük bir özgürlükle yürütür ve aklıma estiği vakit, bütün ile parçalar arasında ilişki kurmakta zorluk çekmezdim.

Bir kez daha söyleyelim: Senaryo, bir filim yapılmasına elvermeyecek kadar eksiği bulunan teknik bir temeldir.

( ) Birçok tiyatro adamları bizim sinemadaki işimizin insan yüzüyle başladığını unutuyorlar. Doğrusu, kendimizi baştan başa kurgu estetiğine kaptırabilir, cansız nesne ve varlıkları göz kamaştırıcı bir ritim altında toplayabilir ve gerçeğin karşısında, bozulmaz bir güzelliği olan, birtakım incelemeler yapabiliriz. Ama insan yüzüne yaklaşma olanağı, hiç kuşku yok, sinemanın temel ilkesi, belli başlı özelliğidir. Bundan, sinema yıldızının bizim en

değerli aracımız olduğunu ve alıcının, bu aracın tepkilerini saptamaktan başka bir görevi bulunmadığını çıkarabiliriz. Nedir, çokluk, bunun tam tersi olur: Alıcının duracağı yerle hareketine oyuncudan çok önem verirler. Böylece filim de amacı kendi olan bir şey haline geliverir. Ama gözbağcılıktan ve sanat savurganlığından öteye geçemez.

Oyuncunun oyununa daha çok yer verebilmek için alıcı hareketlerinin basit olması, baskıdan uzak kalması ve konuyla iyice bağdaşması gerekir. Alıcı yan tutmayan bir gözlemciden başka bir şey olmamalı ve konuya katılma hakkına pek az sahip olmalıdır.

Şunu belirtmeliyiz ki, oyuncunun elinde bulunan en iyi anlatım aracı kendi *bakışlarıdır*. Nesnel olarak düzenlenen ve kusursuz bir biçimde çekilen bir baş çekim, yönetmenin en olağanüstü araştırma aracı olduğu gibi, ustalığının, ya da beceriksizliğinin en apaçık bir örneğidir. Baş çekimlerin çokluğu, ya da yokluğu, hiç kuşku yok, yönetmenin çapını ve kendinden başkalarına gösterdiği ilgiyi belli eder.

Sadelik, işi az araçla yürütmek, ayrıntıları ustaca kullanmak, sağlam bir tekniğe dayanmak, bütün bunlar her sahne ya da sekansın gerektirdiği şeylerdir. Ama bunlar iyi bir filim yapmaya yetmez.

Bütün bu vaz geçilmez etkenler var olsa da temel öğe, her şeye canlılık kazandıracak olan kıvılcım, gene eksik demektir. Bu gizemli kıvılcım istediği zaman yeğinleşir, istediği zaman da saklı kalır. Bu hayat kıvılcımı kesin sonuçlu bir rol oynar ve hiç bir vakit başka öğelere boyun eğmez.

Ben bir sahnenin, en küçük ayrıntılarına kadar düzenlenmesi, filimde çalışan her insanın kendilerinden beklenen işi çok iyi yürütmesi gerektiğine de inanırım. Her şey en küçük bir sürçme olmadan işlemelidir. Bu hazırlıklar çok zaman alabilir, ya da almayabilir. Nedir, bunların işe katılanları yormaması ve bıktırmaması gerekir. Herkes yapacağı işi iyi bilirse, her çekim için yapılacak provalar bir hesap şaşmazhğıyle yürütülebilir.

İşte, en sonu, filmin çekilmesine geldik. Denemelerim bana göstermiştir ki, ilk çekim en başarılı olanıdır. Bu hiç şaşmaz. İlk çekimde, bütün oyuncular bir şeyler yaratmak için çabalar. Bu yaratma gereksemesi hayat kıvılcımının ateş almasına yol açar. Bu kıvılcımın doğması da, oyunculardaki birdenbire beliren, başkasının benliğine bürünen istekle açıklanabilir.

(*Cahires du Cinéma*, ekim 1959)

Çeviren: Salâh BİRSEL

bir insan yaşamına tanık olmak / juan-antonio bardem

Sinema üretiminde, bugünkü koşulları içinde, her şeyden önce, elden geldiğinde çok sayıda seyirciye geçici bir eğlence sağlama amacı güdülmektedir. Sözcüğün tüm anlamıyle eğlence, seyirciyi, dalmış olduğu düşüncelerinin seyrinden alarak kendi kendinden kurtarıp ışık, görüntü ve seslerle ansıtılan apayrı bir evrenin ortasına atma anlamında bir eğlence, bir oyalama amacı.

Seyircinin kendi evreninden, yabancı olduğu başka bir evrene götürülmesi, bu "alınıp başka yerlere kaçırılması" çok önemlidir. Önemlilik yalnız bu götürmeyi, bu kaçırmayı gerçekleştirme *yolunda* değil, aynı zamanda götürülen *çevrenle* ilgili noktadadır. Sinemaya özgü yollar, yöntemler şimdilik pek inceden inceye ve yeterince işlenmiştir. Bir çok ses-görüntü uzmanları, becerikli yazı ve büyük biçim ustaları vardır. İkinci sorun daha ince bir sorundur. Seyircinin dikkatini nereye, hangi yöne yöneltmeli?

İlk olarak seyircinin evren gözü her, ama her yöne doğru yöneltilebilir. Ama bu yönlerden hangisini seçmek gerekir, hangisini seçmek daha iyi olur? İşte bu andadır ki hafif bir sapma, doğal yoldan ayrılma olur; kaşla göz arasında pek ustaca bir oyuna, aşağı yukarı eksiksiz bir el çabukluğuna baş vurulur. "En iyi" kavramının yerini "verim", "daha çok para getirici" kavramları alır. Peki, öyleyse benimsenen yön hangisi olmuştur? Çeşitli yolla çözümlenir bu da; ve böylece bilinmezlik dağılıp ortadan kalkar, çevren ışır, apaydınlık olur. Seyirciye evrenlerin en, ama en güzelini sunmak yeter; öyle ustalıkla kısırlaştırılmış, yozlaştırılmış bir evren ki artık ne dert kalmıştır ne tasa. ( )

Haklı görünmek için de: "Seyircinin derdi zaten başından aşkın, buna yeni dertler katmanın gereği var mı artık?" ( ) "Sinemaya gelenlerin istediği hoş bir an geçirmektir, başka bir şey değil", ( ) "seyirci unutmak istiyor" denir.

Kısacası, seyircinin tatlı tatlı sindirimini bozacak hiç bir şey olmayacak. En ufak kaş çatmasına, ya da ahn kırıştırmasına yol açabilecek hiç bir şey olmayacak. Öyleyse en iyisi, kendisine masal dünyaları, kafasında şimşekler çaktıracak şiddetli ama gelip geçici eylemler, düşsel cennetler göstererek, hoşun, eğlencenin son sınırına dek vardırılacak bir gıdıklamada bulunmak olacak. Gerekli sınırlar içinde, cinsellik ve kırıp dökücülük de unutulmayacak elbette. Bir de, hem bol bol güldürülecek, hem biraz ağlatılacak. Ama özellikle güldürecek. Oysa her zaman pek de kolay değildir bu! ( )

En iyi güldürücü sinema, gerçeğin içindeki çelişmeleri, o tutmazlıkları kullanmıştır hep. ( ) Düşük, basit güldürücü sinema ise, asıl gerçeği kökten bozar, değiştirir, başka kılığa sokar ve onu, işine nasıl geliyorsa öyle bir

biçime, öyle bir kalıba uydurur. O zaman, güldürücü, çok güldürücü öğeleri bulmak hiç de güç olmaz elbette; gerçeğin yerini de yapmacık ve gerçeğimsilik alır. Yaşamla bile bile aldatmacılık oyununa giren böylesi bir sözüm ona şiirli fantazya zararlıdır. ( )

Sinemacılığın geçirdiği çeşitli bunalımların kaynağı "en iyi"nin yerine "en çok para getiren"in konmuş olmasındadır kuşkusuz. Onun için, seyircinin bakışını düzeltmek, ve onu başka yöne, elden geliyorsa, "en iyiye" doğru yöneltmek, bir an önce gereken ciddî ve önemli bir görev gibi görünmektedir bana. Tutulacak yol gerçeğe, sinema kapsamının gerçekçiliğine dönmek olmalıdır her şeyden önce.

Ses, ışık ve görüntüler diliyle, günlük çevremizin, yaşadığımız ortamın asıl gerçeğini, "burada ve şu anda" bugün yaşadığımız yerlerde göstermek, bir insan yaşamı anına tanık olmak: İşte bence bir tanıklık olacak ya da bunun ötesinde hiç bir anlam taşımayacak sinemanın asıl rolü, asıl görevi bu.

(*Cinéma Universitario*, aralık 1956)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

federico fellini / mesleğim

Rossellini'den aldığım en önemli ders, öyle sanıyorum ki, bir alçak gönüllülük dersiydi; yani gerçeğin karşısında büyük bir yalınlık tutumu, kişisel düşüncelerini, kültürünü, duygularını hiç bir vakit araya sokmama istemiydi. ( ) Rossellini'ye rastladığımda, bir anda yepyeni bir dünya aralandı gözümde; bütün eşyayı saran ve çekimlerinden her birini doğuran o sevgi dolu bakışını gördüm. İşte bu –nasıl demeli– bu tutum, sinemanın düzgünsüz, gösterişsiz, sağa sola, her yana belli çağrılar göndermeyi düşünmeksizin yapılabilen bir şey olduğu düşüncesini verdi bana; yani herhangi birine ya da bir şeye, bir duruma ya da kişilere, yalmzca görülen şeyi söylemek üzere, büyük yalnızlıkla bakılabilirdi.

( ) Kendimi yeni-gerçekçi bir yönetmen sayıp saymadığımı soruyorsunuz bana. Cevabım evettir, ne var ki, önce bu sözcüğün anlamı üzerinde anlaşmaya varmak gerekir. Bana göre, gerçekten yeni-gerçekçi olan tek yaratıcı Rossellini'dir; bana göre kendini büyük bir güçle anlatan (*Paisà*'yı birkaç gün önce yeniden gördüm ve gerçekten büyük bir şey gözüktü gözüme) tek yaratıcı, etkileyici, aynı zamanda öyküsüz bir tarzda kendini anlatmayı başaran tek yaratıcı Rossellini'dir. Gerçeğe yöneltilen bu bakış belki bir akıma yol açmış, bu akım çeşitli etkilere uğramış ve değişik yönlere çevrilmiştir; ama burada bundan söz açmak uzun sürecektir. Kısacası, "yeni-gerçekçilik"le, ta-

sarlanmış temalar, ya da öyküsü anlatılmak istenen kişiler karşısında içtenlik anlaşılıyorsa, bana göre ben yeni-gerçekçi bir sanatçıyım.

( ) İstediğim oyuncuyu bulamadığım, ya da imgelemimin algıladığına uyan bir yüzü bulmayı başaramadığım vakit, oldukça rahatlıkla yeni bir çözüme yönelirim.

Kısacası, şunu demek istiyorum: Hiç bir vakit oyuncuyu kişiye uydurmak yanlışına düşmem –çünkü bu bana bir yanlış gibi geliyor–, fakat hep tersini yaparım, yani kişiyi oyuncuya uydurmaya çalışırım (ve belki de çalışma yöntemimde bulunabilecek tek dizge budur). Bundan başka oyuncudan özel bir oyun çabası hiç bir vakit istemem, yani senaryomdaki konuşmaları belli bir tonda söyletmekte hiç direnmem.

( ) Oyuncularımı yönettiğim vakit, genellikle olguyu baştan sona kadar canlandırır, konuşmaları bana en iyi gelen tonlamayla kendim söylemeğe çalışırım. Ama bazan da, oyuncuyu etkilememek, oyuncuyu beni öykünmeye zorlamamak için kendi kendine ne yapacağını görmek isterim.

( ) Filimlerime karşı nesnel olamam, bunun nedeni de çok basit: Ben kendimi meslekten bir yönetmen saymıyorum. Meslekten yönetmen deyince, filimleri yalnızca bir meslekte çalışan insanın anlatımı olan kimseyi anlıyorum. Ben kendimi bir öykücü sayıyorum. Filim çeviriyorum, çünkü yalan söylemeyi, öyküler uydurmayı, gördüğüm şeyleri, rastladığım kişileri anlatmayı çok seviyorum. Özellikle kendi kendimi anlatmayı seviyorum. Kısacası, eninde sonunda, hayatımın öğelerini anlatarak filim çeviriyorum. Hem de bunu öyle içtenlikle yapıyorum ki, bu bazan bir boşboğazlığa varıyor, itiraflarım huzursuzluk yaratmak tehlikesine yol açıyor; çünkü bu itiraflar aşırıdır, hatta belki de istenmedik biçimdedir. Yapıtlarımın temelinde yer alan bu tutum, beni bu yapıtları nesnellikle yargılamaktan alıkoyuyor, çünkü bana şunları sormuş gibi oluyorsunuz: "Hangisini yeğliyorsunuz, evliliğinizi mi, yoksa askerlik hizmetinizi mi? Hangisini yeğliyorsunuz, lise üçüncü sınıfı mı, yoksa ilk aşk maceranızı mı?" Hangis iolduğunu söyleyemem, çünkü hepsini beğeniyorum, çünkü, bunların her biri doğrudan doğruya hayatımın bölümleri olduğuna göre, hepsi de bana en büyük saygıya değer görünüyorlar, çünkü beni, dolayısıyle filimlerimi ilgilendiren her şey için felce uğratıcı bir saygıya kapılıyorum. Bütün bunlar size belki biraz aşırı gelecektir, ama itiraf edeyim ki, çok içtenlikle söylüyorum.

(*Bianci e Nero*. sayı 5, mayıs 1958)

( ) İtalya'da olan şuydu: Savaştan sonra her şey bizimi çin yepyeniydi. İtalya yıkıntılar içindeydi; salt çevrenize bakmakla duyduğunuz her şeyi söyleyebilirdiniz. Daha sonra, solcu basın, filimlerde yapılmaya değer tek şeyin çevrenizdekini göstermek olduğunu ileri sürerek bu dikkatsizce tek

yanlılık üzerinde ısrarla durdu. Oysa bunun sanat açısından hiç bir değeri yoktu, çünkü önemli olan her vakit gerçeği *kimin* gördüğünü bilmektir. O vakit bu bir yoğunlaştırma, şeylerin özünü gösterme gücü sorunu olur. Öyle olmasa, yaptığımız filimler niçin haber filimlerinden çok daha iyidir? ( ) Filimler gerçeği yalnızca çok soğuk, nesnel bir gözle gösterseydi, seyirci sinemaya niçin gidecekti? O vakit seyirci sokağa çıkıp şöyle bir dolaşmakla daha iyi ederdi. Bana göre yeni-gerçekçilik, gerçeğe dürüst bir gözle bakmaktır; ama her çeşit gerçeğe: Yalnız toplumsal gerçeğe değil, aynı zamanda tinsel gerçeğe, ruhötesi gerçeğine, insanın içindeki her şeye. ( ) Bana göre, yeni-gerçekçilik, *ne* gösterdiğiniz sorunu değildir, yenigerçekçiliğin ruhu, *nasıl* gösterdiğinizdir. Yeni-gerçekçilik yalnızca çevrenize uylaşımsız (without convention) ya da önyargısız bir bakış tarzıdır. Bazı kimseler hâlâ yeni-gerçekçiliğin, gerçeğin yalnız bazı çeşitlerini göstermeğe yatkın olduğunu düşünüyorlar; bunun da toplumsal gerçek olduğunda direniyorlar. Ama bu durumda yeni-gerçekçilik propagandadan başka bir şey olmuyor. Hayatın yalnız bazı yönlerini göstermek bir programdır. Bazı kimseler benim yeni-gerçekçilik davasına ihanet ettiğimi, çok bireyci olduğumu, çok bireysel olduğumu yazdılar. Ancak kişisel inancım odur ki, şimdiye kadar çevirmiş olduğum filimler, ilk yeni-gerçekçi filimlerle aynı deyiştedir, yalnızca halkın öyküsünü anlatır. Ve ben her vakit, bazı kimselerin öyküsünü anlatarak bazı gerçekleri göstermeğe çalışırım. ( ) Ben herkesin gerçeği kendisinin bulması gerektiğine inanırım. Bir topluluk için bir çağrı hazırlamak, ya da herkes için çağrı olacak bir filim çevirmek boşunadır. Bir topluluğa hitap etmeye inanmıyorum ben. Çünkü topluluk dediğiniz nedir? Her biri kendi gerçeği olan bir çok bireylerin toplamı. Filimlerimin bir sonu olmayışının nedeni de budur. Filimlerimin hiç bir vakit basit bir çözümü yoktur. Bana kalırsa, bir sonuca ulaşan herhangi bir öykü anlatmak (sözün tam anlamıyle) aktöre dışıdır. Çünkü perdede bir sonuç sunduğunuz anda seyircinin işine karışıyorsunuz. Çünkü onların yaşayışında hiç bir "çözüm" yoktur. Bana kalırsa, bir tek adamın öyküsünü ortaya koymak daha törel ve daha önemlidir. O vakit herkes kendi duyarlığına ve kendi iç gelişmesine dayanarak kendi çözümünü bulmaya çalışabilir. ( ) Gerçek bir sorunu gösterdiğiniz, sonra da bunu çözüme ulaştırdığınız vakit seyirci kendi yaşayışındaki sorunların da kendi kendine çözüleceği sanısına kapılacak ve bunlar üzerinde çalışmaya son verebilecektir. Filimlere mutlu sonlar koymakla, seyirciyi basmakalıp yumuşak bir tarzda yaşamaya yöneltmiş olursunuz, çünkü bu durumda seyirci elini sıcak sudan soğuk suya sokmadan, günün birinde, bir yerde kendisine de mutlu bir şey olacağına artık güvenir. Tersine, onlara tepsi içinde mutlu son sunmamakla, seyirciyi düşünmeye yöneltebilirseniz, bu tasasız güvenin birazını yok edebilirsiniz. O vakit onlar da kendi cevaplarını bulmak zorunda kalacaklardır.

( ) Kendime en iyi anlatım aracını seçtiğimi sanıyorum. Sinemacılığın ortaya çıkardığı, çalışma ve birlikte yaşama biçimindeki bu çok değerli

birleşimi seviyorum. Ben sinemacılığa çok kişisel bir açıdan yanaşıyorum. Kendimi bir yeni-gerçekçi saymam da bundan dolayı zaten. Bir insanın kendi kendisi, başkalarıyle ilişkileri ve hayatın gizemleri konusundaki bütün araştırmaları, tinsel ve -gerçek anlamda- dinsel bir araştırmadır. Resmî felsefemin kapsamı budur sanıyorum. Filimlerimi tıpkı öbür insanlarla konuştuğum gibi çeviriyorum, bunlar ister bir dost, ister bir kız, bir rahip ya da herhangi biri olsun; yani biraz olsun aydınlığa kavuşmak için. Asıl katıksız anlamda yeni-gerçekçiliğin benim için taşıdığı anlam budur. İnsanın kendi kendini ve başkalarını araştırması. Bütün yönlere doğru, hayatın bulunduğu her yöne doğru bir araştırma. Benim çalışmama uygulayabileceğiniz bütün resmî felsefe, hiç bir resmî felsefe olmayışıdır. Yaşama konusunda olduğu gibi filim çevirme konusunda da, yaşamın önünüze çıkardığı tecrübeleri edinmelisiniz, kendinize ve başkalarına uyguladığınız tecrübeleri. Şu ayrımla ki, sinemada yalnız salt gerçek işleyecektir. Hayatta bir dolandırıcı, bir dalavereci olabilirim, ama bu, filimde yürümez. Filim, çırılçıplak bir insan gibidir, hiç bir şey gizlenemez. Filimlerimde gerçeğe uygun olmak zorundayım.

(*Film: Book* 1 1959)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

michelangelo antonioni / sanat ve insan

Bir filim çevirmek bir roman yazmaya benzemez. Flaubert mesleğinin yaşamak olmadığını söylüyordu, Flaubert'in mesleği yazmaktı. Bir filim çevirmekse, tersine, yaşamaktır, hiç değilse benim için. (Şurası açıkça bilinsin ki, bu ünlü örnek kendi görüşüme daha çok değer kazandırmaktan başka bir amaç taşımıyor.) Kişisel öyküm, bir filmin çevrilişi sırasında kesilmiyor, hatta o vakit daha çok yoğinleşiyor. Bu içtenlik, otobiyografimizi meydana getirmekteki şu ya da bu biçim, bir filmin fıçısına kendi şarabımızı dökmek; yaşama katılmak, kişisel kalıtımıza (hiç olmazsa niyette) iyi bir şey katmak, başkalarının değerlendirecekleri zenginlik ya da yoksulluk eklemek biçiminden başka nedir ki?

Şüphesiz, bir filim bir kamu seyirliği olduğundan, bu filim dolayısıyle özel sorunlarımız da özellikten çıkıp kamusal nitelik kazanır. Kendi hesabıma bugün iyice belirli bir duygum var; bugün derken, bütün dünyanın alınyazısını ilgilendiren ciddî olaylar, kaygılar, korkularla dopdolu bir çağı anlatmak istiyorum. Bazı konulardan söz açmaya devam etmenin bir hata olduğu duy-

gusundayım, çünkü biz sinema adamıyız, bundan dolayı da herkesin dikkati üzerimize çevriktir. Özel yaşamımızın, her zamanki gibi sürüp gittiği sanısını uyandırmaya hakkımız yok artık. Bu sabah basında okuduğum bir yazıdan Giraudoux'nun şu sözlerini aktarıyorum: "Öyle anlar vardır ki, insan ağaçlara öfkelendiği için ağaçlardan söz açmaz." Gerçekten de, dünyayı huzursuzluğa yönelten ağır olaylar karşısında bir aydının yapabileceği en yakışıksız şey, insanların dikkatini bu ağırlıktan çelecek konularla uğraşmaya devam etmektir.

( ) Savaş sırasında da, savaşın hemen ertesinde de yeni-gerçekçilikten söz edilmiyordu. Bu yakıcı gerçek, eleştirmeciliğin sonradan yeni-gerçekçilik diye adlandırdığı hareketi doğurdu. Bugün *mutatis mutandis* (gerekli değişikliklerle) buna benzer bir hava içinde bulunduğumuzu sanıyorum. Hangi filimleri çevirebileceğimizi bilmiyorum, bunu öğrenmek de ilgilendirmiyor beni. İster istemez yapmamız gereken bazı şeyler olduğunu seziyorum, o da şu: Gerçeğin ortasında anlağı (intelligence) savunmak. Ve birçoğunun ansal (mentale) tembelliğine ve suya sabuna dokunmazlığına katılmamak.

Biliyorum ki, böyle konuştuğum için, kolayca ortalığı telâş ve korkuya vermekle suçlandırılacağım. Bu suçlama şimdi modadır. Bunun gibi, İtalya'da kamuoyu diye bir şey olmadığından, hiç kimse de, geçirdiğimiz günlerde savaştan korkmadı. Aynı şekilde, Fransa da, halkının yüksek aydınlık düzeyi dolayısıyle en şaşırtıcı bir boyun eğiş gösterdi. Fakat bunlar olsa olsa benden yana kanıtlar ve her halde, bu görüşlerimin ardında yalnızca bir törel bağıtlılık yok. Esine gelince, zamanımızı en acı ve trajik yönleriyle anlatmak ve yorumlamaktan çok, biz sinema adamlarının olduğumuz gibi görünmemiz, kendi kendimize dürüst davranmamız, kendi kendimizle çelişmememiz, başkalarına karşı da dürüst ve yürekli olmamız için zamanımıza bağıtlı olmaya ihtiyacımız var. Canlı ve sağlam olmanın tek yolu budur. Fırsat düştüğünde yan çizen bir anlak, terimlerde bir çelişmedir. (A)

Bugün, dünyada, bir yanda bütünüyle geleceğe dönük, bu geleceğin bir parçasını ele geçirmesini sağlayacak olsa her gün bir öncekini yadsımaya hazır bilim ile öte yanda insanın pek iyi bildiği ama yine de sürüp giden katı, donuk bir aktöre arasında çok büyük bir çatlak vardır.

İnsan daha doğar doğmaz omuzlarında bir duygular yükünün ağırlığını duymaktadır. Eski ya da süre aşımına uğramış demiyorum, ama yetersiz, insana yardımcı olmadan onu şartlandıran, bir çıkış yolu göstermeksizin insanı hep engelleyen duygular.

Bununla birlikte insan, bu kalıttan yakasını sıyırmayı başarmış da görünmüyor. İnsan, Homeros'un çağından kalma güçler ve törel masallarla hareket ediyor, acı çekiyor, itiliyor; aya gezinin arifesinde, zamanımızda bu bir saçmalık. Ama böyle işte!

Demek ki insan, yanlış oldukları ortaya çıkınca teknik ya da bilimsel bilgilerinden sıyrılmağa hazırdır. Bilim hiç bir vakit böylesine alçak gönüllü, gerilemeğe bu kadar hazır değildir. Ama duygular alanına gelince, burada tam bir kurallara uygunluk var.

Şu son yıllarda duyguları elden geldiğince, hatta tükenesiye gözden geçirdik, inceledik. Yapabildiğimiz tek şey bu.

Ama ne yeni duygular bulabildik, ne de bu sorunun çözümünü görür gibi olduk.

Ben bu çözümü bulmak savında da, olanağında da değilim. Ben bir törebilimci değilim.

Filim ne bir kınamadır ne de bir vaaz. Filim, görüntülerle anlatılan bir öyküdür. Bu öyküde aldatıcı bir duygunun doğuşunun değil, duygularda yanılabilme biçiminin görülebilmesini diliyorum. Çünkü, tekrar ediyorum, biz yaşlanmış bir aktöreyi, çaptan düşmüş efsaneleri, eski kuralları kullanıyoruz. Hem de iyice bile bile. Böyle bir aktöreye niye uyarız?

Kişilerimin varmış oldukları sonuç, bir aktöre kargaşası değildir. Kişilerim en azından bir çeşit karşılıklı acımaya varırlar. Diyeceksiniz ki, bu da eskidir. İyi ama bu da olmazsa geriye ne kalır ki?

Örneğin, edebiyatı ve seyirliği kaplayan şu Erosçuluğun ne olduğunu sanıyorsunuz? Bu, duyguların geçirdiği hastalığın belki de ayırt edilmesi en kolay belirtisidir.

Eros sıhhatte olsaydı biz Erosçu, yani Eros hastaları olmayacaktık. Sıhhatte derken, insanın ölçüsüne ve koşuluna uygun, tam demek istiyorum.

Demek ki, bir rahatsızlık var ve rahatsızlık olduğu vakit her zaman ortaya çıktığı gibi insan buna bir tepki gösteriyor. Ama insan kötü bir tepki gösteriyor ve bundan ötürü de mutsuzdur.

L'avventura (Serüven)de belâ, bu türden bir Erosçu içtepidir: Ucuz, yararsız, mutsuz. Üstelik bunun böyle olduğunu bilmek de yetmez. Çünkü filminin kahramanı (ne gülünç bir sözcük!) kendisini kaplayan Erosçu içtepinin kaba niteliğini, yararsızlığını iyice anlar. Ama bu yetmez.

İşte sona eren bir efsane daha: Ruhun en gizli kıvrımlarına kadar inceden inceye çözümlenmenin, ***kendi kendini tanımanın*** yeteceği yanılsaması.

Hayır, bu yetmez. Her gün bir "*Serüven*" yaşanıyor. Bu ister duygusal, ister törel, ister ideolojik bir serüven olsun.

İyi ama, eski kanun levhalarının artık çok çözülmüş bir sözden başkasını bize vermediğini biliyorsak, bu levhalara niye hâlâ bağlanıp kalıyoruz? İşte bana üzüntüyle karışık heyecan verici görünen bir inat.

Bilimin bilinmeyeninden korkmayan insan, aktörenin bilinmeyeninden korkuyor. (B)

Ben sinema kuramcısı değilim. Bana yönetimin ne olduğunu sorarsanız, aklıma gelen ilk karşılık şudur: Bilmiyorum. İkincisi de şu: Bu konudaki düşüncelerimin hepsi filimlerimdedir. Kaldı ki ben, çalışmanın çeşitli evrelerinin birbirinden ayrılmasına karşıyım. Bu ayırmanın salt pratik değeri var. Bu ayırma, çalışmaya katılanların hepsi için yararlıdır; ama hem konunun yaratıcısı hem de yönetmense, yönetmen için değil. Bu çalışmanın evrelerinden biri olarak yönetimden söz açmak, her sanatçının çalışması sırasında bağlı olduğu yapıtın birliği kavramına karşı çıkan kuramsal bir tartışma gibi geliyor bana. Bugün bir filmin kurgusu, filim çevrilirken yapılmıyor mu? Ve çevirim sırasında her şey kendiliğinden söz konusu olmuyor mu? Konudan tutun da, gerçek değerini oyuncuların sesleri işitildiği vakit veren konuşmalara kadar...

Şüphesiz, çalışma sırasında her vakit bir an geliyor ki, bu noktada düşüncelerden, imgelerden, bir hareketin sezgisinden –bu ister ruhbilimsel ister özdeksel olsun– somut gerçekleştirmeye geçmek gerekiyor. Öbür sanatlarda olduğu gibi sinemada da bu en nazik andır. Ozanın ya da yazarın sayfasını, ressamın tuvalini kirlettiği an; yönetmenin kişilerini çevrelerine yerleştirdiği, konuşturduğu, hareket ettirdiği, çerçeve düzenlemesi içinde kişiler ile cisimler, konuşmaların tartımı ile bütün ayrımın tartımı arasında bir ilişki kurduğu, alıcının hareketini ruhbilimsel duruma kattığı an... Ama en önemli an, yönetmenin kendini çevreleyen her şeyden ve herkesten, çalışmasının daha doğmacalı bir gidiş kazanmasını, daha kişiselleşmesini, hatta en geniş anlamda daha otobiyografik olmasını sağlayacak eldeki bütün görüşleri derlediği andır.

( ) Bir filmin yaratılışı sırasındaki her an eşit önemdedir. Bu anlar arasında seçik bir ayrılık bulunabileceği doğru değildir. Bunların hepsi bireşime girer. Böylelikle, konunun işlenmesi sırasında bir kaydırmaya karar verilebilir, çevirim sırasında bir kişi ya da bir durum değiştirilebilir, sözlendirme sırasında konuşmalardan biri ya da birkaçı değiştirilebilir. Benim için, filmin ilk düşüncesinin aklıma geldiği andan başlayarak günlük çekimlerin gösterilişine kadar, bir filim çevirmek tek ve biricik çalışmadır. Demek istiyorum ki, gece ve gündüz, bu filmin dışında hiç bir şeyle ilgilenmeyecek bir duruma varıyorum. Bunu romantik bir tutum diye görmemeli. Tam tersine. Böylelikle daha açık görüşlü, daha dikkatli oluyorum, daha zeki, anlamaya daha yatkın olduğumu sanıyorum. (C)

(Antonioni'niu *Bianco e Nero*, sayı; 9, eylül 1958'deki yeni-gerçekçilik soruşturmasına verdiği cevap (A), 1960 mayısında uluslararası Cannes filim şenliğinde *Serüven*'in oynatılışı sırasında yayımlanan metin (B), *Cahiers du Cinéma* sayı: 112, ekim 1960 dergisinde yayımlanan konuşmadan (C) derlenmiştir.)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

herkes güldürebilir / jacques tati

Gençler için en tehlikeli şey onlara sadece bir kapı, iş filmi kapısını açık tutmaktır. *Bayram Günü*'nden, özellikle de *Bay Hulot'nun Yaz Tatili*'nden sonra Fransız-İtalyan ortak yapımı bir filim için öneri aldım. Filmin adı *Toto ile Tati* olacaktı. Anladınız mı? Kendi kendime şöyle dedim: "Hayır, Hulot'nun *Toto ile Tati* diye bir filim çevirmeye hakkı yoktur." Bu, Toto'nun kötü bir oyuncu olduğu anlamına gelmez. Tersine, Toto çok iyi bir güldürücüdür. Kötü olan Toto ile Tati'nin yanyana gelmesidir. Sanımca sanat özgürlüğü zorunludur. Bunu savunmak da bize düşer.

( ) Benim başlangıçtan beri, *Bayram Günü*'nden beri, dahası, René Clément'la çevirdiğim ilk kısa filimden beri yapmak istediğim şey filimdeki komik kişiyi gerçeğin içinde tutmak olmuştur. Bir güldürü filmi okulu vardır. Oradaki kişiler ellerinde bir tabela ile gelir ve derler ki: "Ben gecenin soytarısıyım. Göreceksiniz bir sürü şey yapacağım, dans edecek havaya tabaklar atıp tutacağım. Güldürüde benim üstüme kimse yoktur. Ben çok güzel taklit yapmasını, gülüt uydurmasını bilirim." Eskiden cambazhanelerdeki, müzikhollerdeki soytarılar da aynı şeyleri yaparlardı. Ben ise, herkesin, güldüren bir yanı olduğunu göstermeye çalıştım. Gülüt uydurmak için komik olmak gerekmez.

( ) Bir iş ne kadar resmîliğe boğulursa o kadar tuhaf olur. Bir kez haber filmlerinde Cumhurbaşkanı Albert Lebrun'ü görmüştüm. Belçika Kralının heykelinin açılış törenine gelmişti. Yağmurlu bir gündü. Bay Lebrun jaket-atay'ını giymişti, elinde silindir şapkası vardı. Tam bu sırada upuzun bir dal getirdiler. Lebrun'ün bakışları: "Vay canına, bu işin içinden nasıl çıkacağım?" anlamına geliyordu. Bunun üzerine Cumhurbaşkanı ilk denemeyi yaptı, şapkasını yanında hazırol durumu almış olan bir subaya vermek istiyordu. Ama subay da her haliyle: "Sizin şapkanızı da kılıcımın üstünde taşıyamam ya!" demek istiyordu. Bunların hepsi filme alınmıştı, halk da salonda kahkahadan kırılıyordu. Bu kez Lebrun ikinci bir denemeye girişti ve silindir şapkasını gene kendisi gibi jaket-atay giymiş, elinde silindir şapka tutan birine verdi. Böylece bu adamın iki silindir şapkası olmuştu. Bay Lebrun de dalını almayı başarmıştı. Dalı heykele koymak üzere ilerlenildiği vakit, silindir şapkayı almış olan adam, şapkanın nereden satın alındığını anlamak için şapkanın içine baktı. Bütün bunlar filimde görünüyordu. Filmi çekenler hiç bir şeyi çekmezlik etmemişlerdi.

( ) *Bay Hulot'nun Yaz Tatili*'nde delikanlıyı oynayan oyuncunun rolü bay Hulot'nunkinden daha önemliydi. Ben, Bay Hulot'suz bir filim yapmak istiyordum, yani her gün sokakta rastladığım, gördüğüm, gözlemlediğim kişilerle... Herkesin insanı güldürebileceğini ve her gün, her dakika insanın başına tuhaf şeyler gelebileceğini anlatmak düşüncesindeydim. *Dayım* filmin-

de hizmetçi kadın da, İtalyan satıcı da, komşu kadın da insanı güldürebiliyordu. Hele komşu kadın, Bay Hulot'dan daha başarılıydı bu işte. İsterseniz Bay Hulot'yu, hiç değilse beni, komikliği çokça ileri götürmemiş olmakla suçlayabilirsiniz. Ama artık bu yola atıldığım için, şimdi komikliğin topuzunu biraz kaçıracak olsam, hoşa gitmiyor. Bu yüzden de filmin kimi parçalarını kesmek zorunda kalıyorum.

( ) Gerçeği şu ki insan, komik bir şeyler koyduğu vakit ortaya, herkesin akhna Şarlo geliyor. Şarlo 57–58 filim yapmış, bunların elli altısında da başarı sağlamış. Bu durumda Şarlo'yu hatırlamak yerindedir. Ama çokluk gelişigüzel konuşuluyor ve üslûplar birbirine karıştırılıyor ki, bu, yerinde bir davranış değildir. Söz gelişi *Bay Hulot'nun Yaz Tatili* filmindeki bir gülütü alalım ele: Bay Hulot mezarhğa gelir. Durmuş olan otomobihni yeniden harekete geçirmek niyetindedir. Bunun için otomobilin bagajında bir manivela arar. Manivelayı ararken de eline bir otomobil lastiği geçer. Lastik elinden yere düşünce de yapraklar gelir lastiğin üstüne konar, onu bir çelenk haline getirir. Bu kez de mezarlık memuru, Bay Hulot'nun bir mezar için çelenk getirdiği sanısına kapılır. Belki burada bana "Bay Hulot'nun davranışı bir gülüt değil ki..." diyeceksiniz. Haklısınız, Bay Hulot'nun davranışının gülütle bir ilgisi yok. Bay Hulot'nun yapmak istediği şey, komikliğe kaçmadan dalgın bir adamın başına gelecek şeyi göstermektir. Komiklik senaryocudan ya da çeşitli durumlardan gelir. Nedir, Hulot'nun başına gelen binlerce kişinin başına da gelebilir. Hayatta birçok Hulot vardır. Burada Hulot bir şey yaratmış değildir.

Şarlo'yu ele alalım. Eğer Şarlo bu gülütü filme koyacak kadar iyi bulmuş olsa –ki bulacağını pek sanmam– o da başlangıçta Hulot gibi davranırdı. Ama sonradan oraya dinsel tören için gelmiş kişilerin arabasının yolunu tıkadığını görünce, otomobil lastiğine yaprakları kendisi yapıştırırdı. Bunu da seyircinin hoşuna gider düşüncesiyle yapardı. Lastik, çelenk haline geldikten sonra da mezarlık memuru Şarlo'yu, Bay Hulot'yu karşıladığı gibi karşılardı. Seyirciler de Şarlo'yu çok beğenmiş olurlardı, çünkü sıkışık durumdan kurtulmak için kimsenin akhna bir şey gelmediği bir anda Şarlo bir gülüt yaratmış oluyordu. Bu gülüte ise seyirciler katıla katıla gülecek ve "Çok müthişti!" diyecektir. Ama bu *müthiş* sözü Hulot'ya söylenemez. Çünkü onun başına gelen sizin başınıza da, herkesin başına da gelebilir. İşte biribirinden apayrı iki okul burada kendini belli eder: Hulot bir şey yaratmaz.

( ) Beni sık sık "Tati teknikten anlamıyor!" diye tepizlemişlerdir. Özür dilerim ama, ben de bir kaydırmanın ne olduğunu çok iyi bilirim. Ben de alıcıyı bir vincin üzerine yerleştirip beş altı metre yükseğe çıkartabilirim. Bunun için, alıcı yönetmeninin yanma oturup "Çıkalım!" demekten başka neye gerek var? Böylece insan, her istediğini kuşbakışı yakalayabilir. Bu tekniğin, dramatik bir yapı isteyen filimlerde dramatik yapının sağlanmasına yaramadığını söylemek istemiyorum. Benim öyküm çok başka: Bu iki dekor içinde

geçen bir öyküdür. Bense filmin kişilerinin hep dekorlar içinde bir şeyler yaplarını isterim. Şuna inanırım ki, seyirciler *Dayım* filmini gördükten sonra pekâlâ da Arpel'lerin evine çağrılabilirler. Bunlar gelirken de çok iyi bilirler ki kapının zili sol taraftadır ve zil çaldığı vakit fıskiyeden sular akınaya başlar. Bunlardan başka Bayan Arpel'in gelenlere oturma odasını gezdireceğini, çocuk odasının ise yan tarafta olduğunu bilirler. Sanımca ben öyküyü görüntülerle anlattım.

Filmin ikinci bir biçiminde, görüntüyü tedirgin eden ve hiç bir anlamı bulunmayan ve dahası, filmin iyi görülmesini de engelleyen ilk konuşmayı kısalttım. Filmin öyküsü görüntüler, sesler ve müzikle daha iyi anlatılıyor. *Dayım* hemen hemen sessiz bir filimdir.

(Cahiers du Cinéma, sayı: 83, mayıs 1958)

Kısaltarak çeviren: Salâh BİRSEL

alain resnais / insan istediği filmi yapamaz

— Sevgilim Hiroşima'*da görüntülerle konuşmalara ilk kez eşit bir önem verilmiş, sizin düşünceleriniz konuşmalarda yer alan düşüncelere tıpatıp uyuyor mu ?*

— Bir filimde konuşmalara görüntüler kadar önem verilmesi ilk kez olan bir şey değildir. Hele *Bir Düzenbazın Romanı*, *Sibirya Mektubu* filimleri hatırlanacak olursa bunun tam tersi söylenebilir. Ben Marguerite Duras'dan sadece bir öykü yazmasını istedim. Konuşmalara bile bile çokça yer verilmiştir. Bu, benim biraz da operaya olan düşkünlüğümden gelir. Ben, hiç kuşku yok, sinemada bir lirizm biçimi kurmak isteyen bir insanım. Amerikan müzikli güldürülerine büyük bir ilgi duymuşumdur hep. Busby Berkeley, Fred Astaire, Kelly, Minnelli ve Donen'in filimlerini bol bol seyrettim. *Yağmur Altında*'yı altı kez görmekten çekinmedim hiç.

Bence *Hiroşima*'da sözcüklerin müziği, sözcüklerin anlamlarından önce gelir. Gerçeküstücülüğe ve sinema diline en uygun düşen tarzlardan biri de budur.

— *Konuşmaların yoğunluğu insanı bir seçmeye götürüyor. Bize "Sen Hiroşima'da bir şey görmedin.", "Beni öldürüyorsun, öldürmekle de iyilik yapıyorsun.", "İnsan iyi bakarsa bunun anlamını anlar.", "Ahlâka güvenmemek, başkalarının ahlâkına güvenmemek demektir.", "Dünyanın zorluklarını düşünmemek gerek, yoksa dünya yaşanmaz bir hal alır.", "İnsan anlar gibi oluyor,*

ama sonra gene hiç bir şey anlamıyor." gibi kimi anahtar-cümleler üzerinde açıklamalar yapabilir misiniz ?

— Çok önemli cümleleri seçmişsiniz, ama cümleleri bütünün içinden ayırmak çok güçtür. Öyle sanıyorum ki, seçmiş olduğunuz cümleler seyircilerin duygularında olduğu kadar kişilerin duygularındaki dalgalanışları karşılayan cümlelerdir. Bu, filimdeki hareket eksikliğini kapatmak ve seyircininkafasında çoşku verecek bir hareket uyandırmak için yapılmıştır.

"Sen Hiroşima'da bir şey görmedin." cümlesi bu türlü, elden bir şey gelmeyen bir durumu karşılamak için kullanılmıştır ki biz, *Hiroşima*'daki yazarkişi-seyirci üçlü açısından oluşan bu dramı yeniden yaşamak durumundayızdır.

İkinci cümle daha çok bir kadının söyleyeceği bir cümledir. Bu da, zevk anlarından birini karşılar. Zevk, en yoğun bir hal aldığı anlarda ölüme yaklaşmış olur çünkü. "İnsan iyi bakarsa, bunun anlamını anlar", "Ahlâka güvenmemek, başkalarının ahlâkına güvenmemektir." cümleleri ise belki bizim iyimserliğimizi yansıtmaktadır. Bu, "Dikkat! Her zaman görünüşlerin ötesine geçmek gerektir." anlamına gelir. Beşinci cümle bizim günlük yaşantılarımızın basit bir ifadesinden başka bir şey seğildir. Sonuncu cümleye gelince, bu, sanıyorum ki duygusal bir sözdür.

— Hiroşima *ile* Nevers *arasındaki karşıtlık bilerek mi yaratıldı?*

— Evet bilerek! Zaten filimde iki ayrı alıcı yönetmeni kullandım: Japonya'da Takahaski Michio, Nevers'de de Sacha Vierny. Sacha Vierny *Hiroşima*'da geçen olayın ne olduğunu öğrenmeden Nevers sahnelerini çekmeye hiç ses çıkarmadı. Çekimlerin karışımı ve perspektiflerin çokluğunu vermek için Nevers'de özellikle teleobjektif kullandık. Böylece görüntüleri olduğu gibi vermeyi başardık: Ne gliserin, ne de renk süzgeci kullandık. Teleobjektifin dar alanı, anıların yöneldiği geçmişin o parçalı yanını vermekte de bize destek oluyordu. *Hiroşima* ile *Nevers*'de geçen olaylar arasındaki karşıtlığın daha iyi belirmesinde de teleobjektif büyük bir rol oynuyordu.

— Hiroşima'*yı nasıl ve ne kadar zamanda çektiniz* ?

— Filmin tümünü aşağı yukarı altı haftada çektik. Ama bunun için üç ay Japonya'da, 14 gün de Nevers'de kaldık. Daha önce de, filmin sahnelerini otel odasında prova etmiştik. Japonya'da bütün takım Japonlardan meydana gelmişti. Sadece filmin yapımcıları ile yazmanım Japon değildi.

— Geçen Yıl Marienbad'da *filminde seyirciyi şimdiki zamandan geçmiş zamana, ya da gelecek zamana itelemekle bir tuzak kurulmuş olmuyor mu? Filim yeniden seyredilince insan, zamanın değil de, gerçek ile düşsel olanın ilişkisinin anlatılmak istendiğine varıyor.*

— Filim gerçeğin en büyük, ya da en küçük dereceleri üzerine kurulmuştur. Görüntünün konuşmaları karşıladığı vakitlerde olduğu gibi gerçeğin baştan-

başa uydurulduğu, ya da içe dayandırıldığı anlar vardır. İç konuşma ses bandında değil, görüntülerde kendini belli eder hep. Dahası, görüntü *geçmiş*'i gösterdiği vakit bile bu, kişinin kafasındaki *bugün*'ü karşılıyor. Demek *şimdiki zaman* ve *geçmiş zaman* kişinin konuşması sırasında olaylardan başkası değildir. Size bir örnek vereyim. Geçenlerde, Hint'ten gelmiş bir kızla tartışıyordum. Kızı birden mavi bir giysiyle Angkor tapınağının önünde durur bir halde gördüm. Oysa kız Angkor'a hiç gitmemişti, mavi giysi ise kızın o an karşımda giydiği bir entariydi.

— Geçen Yıl Marienbad'da'*yı çevirirken size yön veren ne oldu? İç ritimler mi, yoksa görüntüler ile temalar arasındaki yakınlık duygusu mu ?*

— Filim çekilirken ne oyuncularla, ne de filmin teknik takımıyle bir tartışmam olmadı. Sık sık: "Şu, ya da bu yapılabilir" deniliyordu ama bu, tartışma değildi. Çekimlerden önce, az çok çekim üzerine konuştuğumuz da oluyordu. Şöyle deyenler de vardı: "Bu, filmin havasına uygun, ama bu, değil." Ama bu tartışmalar da en çok kırk saniye sürüyordu. Hepimiz kaçıp kurtulmaya meydan bırakmayan bir yolda yürümek zorundaydık. Jean Cocteau ya da André Breton'un sevebileceği çok tuhaf şeyler oluyordu. Öyle sanıyorum ki *biçim*, çok önceden var olan bir şeydir. Ama bunun nerede ve nasıl var olduğunu bilemem. Ne zaman 16 mm.lik, ya da 35 mm.lik bir filim çevirmişsem şunu görmüşümdür ki, insan kişilere ne istediği hareketi yaptırabilir, ne de istediği sözü söyletebilir. *Marienbad*'ın hazırlıkları ilerlerken bir gün kara kaplı not defterimle Robbe-Grillet'nin yanına gittim ve gerçek dünyanın, çözümü olmayan siyasal bir sorunla ilgili konuşmalar biçimi altında filme sokulmasını istedim. Ama gördük ki, filme yardımcı olan kişiler ancak gerçek dünyayı temsil ediyordu, bunları daha önceden filme sokmanın ise yolu yoktu. Bir ara filimdeki kadının gebe olmasını da istemiştim. Bunu gene Robbe-Grillet'ye söyledim. Ama gene istediğimizi yapamadık. Özgür değildik çünkü. En sonunda insanın istediği filmi yapamadığını iyice anladım.

Bence, *Geçen Yıl Marienbad'da* düşüncenin karmaşıklığına ve yapısına yaklaşmak isteyen oldukça kaba, oldukça ilkel bir denemedir. Nedir, bir gün bu alanda ne yapılabilecekse, biz onun küçük bir adımını attık. Buna inanıyorum.

Derleyen: Salâh BİRSEL

françois truffaut / yeni dalga üzerine

— *Sizce "Yeni Dalga" bugün nereye ulaşmıştır ?*

— Bu, her zaman değişiyor. Bugünlerde işler pek yolunda değil. Ama unutmayalım ki, işlerin yolunda gittiği günlerde *Yeni Dalga* umulandan çoğunu yapmıştı. 1959 sonunda hepimiz bir düş içindeydik. Her şey iki yıl önce kestirilemeyecek koşullar altında olup bitiyordu.

Söz gelişi, Marguerite Duras'nın *France-Observateur*'de yayımlanan bir yazısını hatırlıyorum. Duras, bu yazısında Resnais ile *Sevgilim Hiroşima* üzerinde yaptığı çalışmaları anlatıyordu. Resnais ona demişti ki: "Eğer filmi bir sinemada oynatabilirsek, bunun çok büyük bir başarı olacağı ilkesinden işe başlamalıyız." Bu yola çıkış alçak gönüllülüğü –ki bu biraz da ilke alçak gönüllüğüdür– karşısında *Hiroşima*'nın elde ettiği uluslararası başarı, ne de olsa insana çok şey düşündürtüyor.

Sanıyorum ki, bizim için aynı şey olmadı. Ben *Quatre Cents Coups*'yu[1] çevirirken masrafların önce kestirdiğim miktarı % 35 (aşağı yukarı 28 milyon frank) aştığını görünce korkmuştum. Ne diyorum, çılgına dönmüştüm, ana parayı çok güç çıkaracak bir işe atıldığım kanısı vardı içimde. Ama filim, Cannes filim festivalinde gösterilip de yabancı memleketlere satılınca, yatırılan paradan fazlasını getirdi. Söz gelişi, sadece Amerika'ya 50 milyon franga satılmıştı.

Demek gönlümüz rahattı. 1959'da durum anormal derecede iyiydi. Durumun düşler kurmaya yol açması da normaldir. Bu düşler pek aşırı olsa bile... Başarı sırrının, sadece gençlikten, yenilikten geldiğine inanan ve yeni yetenekli kişiler aramak yoluna atılankimi filim yapımcıları da aynı düşün içindeydi.

Ama bu konu üzerine çok şeyler söylenmiş, çok şeyler yazılmıştır.

Yalnız, hatırlanması iyi olacak bir şey vardır belki: İlk başarısızlıklar düzmece uzlaşmalarla başlamıştır. Söz gelişi bir yapımcı, daha hiç bir filim çevirmemiş biri için şöyle düşünebiliyordu: "Ona iyi bir alıcı yönetmeni verelim, her şey yoluna girer." Oysa, yeni filim çevirmeye başlayacak birine klasik alıcı yönetmenlerinden birini vermek çok büyük bir yanlıştır. Alınan sonuç hiç bir şeye benzemez. Piç bir şey olur bu. Bu alıcı yönetmeninin Decae, ya da Coutard, ya da yarı-profesyonel koşullarla çalışmaya alışmış biri gibi, bu gence yardımcı olmasının yolu yoktur. (Melville filmini yaparken yarı-profesyonel

---

[1] Türkiye'de *Dört Yüz Darbe* adıyle oynanan ve hemen hemen bütün sinema eleştirmenlerinin yazılarında aynı adla anılan bu filmin Fransızca adının "dört yüz darbe" ile hiç bir ilgisi yoktur. Okul argosunda "okuldan kaçmak" anlamına gelen bu deyimin "Okul Kaçağı" ya da "Okul Kaçakları" diye çevrilmesi yerinde olurdu. (ç.n.)

bir alıcı yönetmeniyle çalışmıştı.) Bu alıcı yönetmeni alışılmış kurallara uygun klasik bir filim çevrilmesinde de bu gence bir yardımda bulunamaz.

Bu yanlış adım başka biçimlerde de ortaya çıktı. Geleneksel senaryocuların, ya da yıldızların, bunlara göre olmayan filimlerde kullanılması, bu biçimlerden biridir. Buna benzer öteki çalışmaları saymıyorum.

( ) Bizim yanılmamız yapımcıların ucuz filim yapmakta çıkarı olduklarına inanmamızdan geliyordu. Biz, yapımcıya parası olan değil, para bulan kişi gözüyle bakan Fransız sinemasının o yıllanmış yasasını bilmiyorduk. Bu türlü bir yapımcının kazancı, gündeliğinden, bir de genel masraflarla önceden kestirilemeyen masraflar üzerinden aldığı yüzdeden meydana gelir. Bu kazanç filmin masraflarından da fazla oluyordu. Bu, yarı paraya çıkacak bir filmin neden iki, ya da üç yüz milyon franga çıktığı üzerine ışık tutabilir. Doğrusunu ararsanız, yapımcılar, elverdiği kadar, filmin alınyazısına pek aldırmıyorlardı. Elverdiği kadar diyorum çünkü filmin başarı sağlamasında, ne de olsa onların da çıkarları vardır. Nedir, sağdan, soldan borç alarak yaptıkları büyük masraflı filimlerde hemen hemen bir görevli gibi çalışırlar ve ne olursa olsun sonunda ellerine iyi bir ücret geçmiş olur.

İşlerin yürümemesinin nedeni işte budur. Filim yaratıcısının aynı zamanda yapımcı olması gerekiyordu. Böylelikle filme karşı duyulan ilgiler tek kişi üzerinde toplanacak ve birbiriyle çelişmeye düşmeyecekti.

— Piyaniste Ateş Edin *filminde seyircilerin hoşlanmadığı bir şey vardı: Tonların değişik oluşu. Bu,* Kadın Kadındır *filminde olduğu gibi, birçok filimlerin iş yapamamış olmasının nedenidir. Fransız seyircisinin hiç mi hiç kabullenmediği bir şeydir bu.*

— Evet, bir filmin iş yapmasında en büyük engel budur. Gene de Amerika'da seyirciler *Piyaniste Ateş Edin*'i anladılar. Ama bambaşka bir biçimde: Boyuna gülüyorlardı, ağlanacak yerlerde bile gülüyorlardı. İlk şarkı güldürücüydü. Ama ikincisi, genel olarak hiç de öyle değildi. Ama Amerikalılar ikincisine de boyuna güldüler.

Bana ne derseniz deyin, bence *Piyanist*'in eksikliği, bir aylık çalışma eksikliğidir. Sevdiğiniz filimlerden birkaç bobini bir araya getirerek bir filim yapın, gene de insanları ilgilendiren bir filim yapmış olmazsınız. Filmin içinde çok güzel parçalar olsa da bu, böyledir. Doğrusu *tonların değişik olması* üzerinde de durmalı. Bu, arada bir denenmesi gereken bir şeydir. Renoir bunda başarı sağladı.

— *İyi ama,* Oyunun Kuralı *seyircilerin tutmadığı bir filimdir.*

— Tutmasın, *Oyunun Kuralı* seyircileri aşan büyük filimlerden biridir. Buna karşılık *Bir Kır Eğlencesi* filminde düzmece ton değişiklikleri vardır. Doğrusu bu filmde oyuncular bir şemacılık anlayışıyle oynamaktadırlar. Filimde güldürme rolü göbekli bir adama düşmüş. Filimde gene şişman bir ka-

dınla, Paris'in ele avuca sığmaz iki yumurcağı da var. Adeta Maupassant'ın öyküleri gibi bir şey. *Bir Kır Eğlencesi*'nde sakıntılı bir çalışma tarzı da var. Filim öyküsünün açık saçıklığa, ya da korkunçluğa yönelmemiş olması filme her şeyin doldurulmamış olmasından geliyor. Eğer Renoir'ın elinden çıkmamış olsaydı, kötü olabilirdi bu filim.

( ) İşi kaba bir biçimde ele alıyorlar ve diyorlar ki: "Sanatçıların kimisi seyircileri düşünür, kimisi ise düşünmez." Bu pek doğru değil. Filme bir bütün gözüyle bakan sanatçılar vardır, seyirciler de bu bütünün içindedir; bir de bu görmeliğin sadece bir bölüğünü düşünen sanatçılar vardır. O bölük de filmin kendisidir. Sinemaya dokunca veren şey, Resnais gibi bir adam üzerindeki düşüncedir.

Resnais hiç bir vakit "Seyirciyi düşünüyorum." demez. Daha doğrusu, düşüneceğini sanmam. Ama filmini bir görmelik gibi düşünür o. Ben *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın, seyircilerin sinirleri, senaryonun iniş çıkışları, filmin dengesi göz önünde tutularak yapıldığına yüzde yüz inanıyorum. Yoksa, filmin sekiz saatlık bir uzunlukta olmamasını haklı gösterecek bir neden yoktur. Resnais, Stroheim değildir, filimleri bir buçuk saat sürer. Onlar ölçülü bir biçimde kurulmuştur. Oysa, birtakım gençler, Resnais'nin filimlerinden bir ustalık dersi çıkaracaklarına, bir gözüpeklik dersi çıkarıyorlar. Her şeye de *Hiroşima* yol açtı. Diyorlar ki: "Resnais'nin filmleri çok görklü şeyler, her şeyin olabileceğini gösteriyor." Hayır bu filimler Resnais'nin her şeyi yapabileceğini gösterir. *Hiroşima*'da, başlangıçta, yapılmaması gereken şeylerin hepsi vardı: Bir kadınla erkeğin sevişmesi atom bombasıyle; genel bir sorun, çok kişisel bir sorunla; toplumsal bir sorun, siyasal bir sorunla yanyana getirilmişti. Politikanın içine atom bombası gibi büyük bir sorunla, arınma rezaletleri gibi çok daha küçük bir sorun yerleştirilmişti. Bu gerçekten çok ayrı öğelerden meydana gelmiş bir karışımdır. Böyle bir karışımı sağlamış olmak da olağanüstü bir başarıdır. Ama bu, salt Resnais'nin başarmayı bildiği şeyi yeniden yapmak gerektiği anlamına gelmez.

Nedir, *Hiroşima*'ya hayran kalarak yapılmış pek çok filim vardır. Herkes şöyle düşünüyordu: Artık konuya gerek yok, artık seyirciyi düşünmeye gerek yok. Ama Resnais, seyirciyi hesaba katmıştı. Emanuelle Riva'ya şunu, ya da bunu yaptırdığı vakit, sinema salonunda şu, ya da bu coşkuyu uyandıracağını çok iyi biliyordu. Demek bön bir sinema adamı, *Hiroşima*'yı gördüğü vakit, cesaretini yitireceğine, bütün bütüne cesaret elde eder. Bunlarla *Hiroşima*'nın yüzde yüz cesaret kıracağını söylemek istemiyorum. Ama bütün bunlarla bir filim yapma başarısını elde etmiş bir insanın sanatının ne olduğunu düşünmek ve: "Her şey yolunda, şimdi ben de aynı şeyi yaparım." dememek gerekir. Öyle sanıyorum ki, Resnais: "Aklınızdan geçen her şeyle filim yapabilirsiniz." diyeceğine başından geçen zorlukları anlatsa insanlara daha yararlı olurdu.

Geriye, *Kadın Kadındır* gibi kimi önemli filimlerin neden seyirciden uzak düştüğünü bilmek kalıyor. *Kadın Kadındır* için şunları söylemek isterim:

Seyircilerin elde edilmesi için birçok yollar vardır, ama en başta, onların rahatlarını kaçırmamak gerekir. Sesler ve görüntülerle alışılmamış bir biçimde oynamaya kalkışıldığı vakit, seyirciler bağırmaya başlar. Bu otomatik bir tepkidir. Nice'te seyirciler, filim gösterme makinesinin bozulduğunu sandıkları için koltukları delik deşik etmişlerdir. Hiç kuşku yok, yapılmak istenilen şeyler, yazılarla, seyirciye anlatılabilir. Ama *Kadın Kadındır* filminin gösterildiği sinemalarda seyirciler gafil avlanmışlardır. Godard çeşitli ses kuşaklarını birleştirme işinde seyircilerin anlayışlarını aşıyordu. Filimdeki genç kız kahveden çıktığı vakit bütün sesler kesiliyordu. Gelin görün ki, seyirciler ses bandının koptuğu sanısına kapılıyorlardı. Ama Nice'lilerin uygar kişiler olmadıkları da bir gerçektir: Bir sinema salonunun koltukları delik deşik edilmez.

Bu, biraz da şaşırtıcı bir paradoks ortaya koyan *Lola Montès* filminin durumuna benzer. Bu, büyük iş filimleri göz önünde tutularak yapılmış bir öncü filimdir. *Lola Montès*'in ışığı altında, *Geçe Devriyesi* filmi yeniden seyredilecek olursa, Ophuls'ün bu filimle yıkım tehlikesi atlattığı anlaşılır (*Gece Devriyesi*'nin Opera'da ilk gösterildiği gece, filim çok soğuk karşılanmıştı). Filimde öykü diye bir şey yoktu, filim yaratıcısı ile kişileri arasında büyük bir uzaklık bulunduğu görülüyordu vb... O zamanlar, Ophuls'ten, Christian-Jaque'tan beklenilene benzer bir şey bekleniyordu. Resnais'ye ise, şimdilerde, her şey yapabilme hakkı tanınmıştır. Siritzky'ler bu konuda çok tuhaf, ama oldukça doğru bir formül atmışlardır ortaya: Resnais, bir *sexy* adıdır.

Kadın Kadındır'da sonuca etki yapan, onun bir de günlük yaşayış filimleri kuralları dışına çıkan bir günlük yaşayış filmi oluşudur. Seyirciler, cici mi cici, klasik bir öykü bekliyorlar. Bir genç kızla iki delikanlıyı Paris'in bir semtinde gösteren filmin öyküsünün de klasik bir biçimde anlatılmasını bekliyor seyirciler. Bu yüzden şapşala dönüyorlar. *Marienbad* filminde de ses kuşaklarının aynı biçimde birleştirildiğini düşünün: Seyirciler hiç bir vakit aynı tepkiyi göstermiş olmayacaklardı. *Kadın Kadındır* filminde seyirciler bekledikleri şeyle değil, başka şeyle karşılaşmışlardır. Memnun olmayışları da burdan gelmektedir. Bu filim için gerekli olan, *Marienbad* filminde yapıldığı gibi, şu etiketle piyasaya sürülmesiydi: Alışılmamış ve tuhaf bir filim.

(Bu yazı François Truffaut ile Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe ve Bertrand Tavernier arasındaki bir konuşmadan derlenmiştir: *Cahiers du Cinéma*, sayı: 138, aralık 1962)

Derleyen: Salâh BİRSEL

konuşma / claude chabrol

— Yakışıklı Serge'*in konusunu nerden aldınız*?

— Benim çıkış noktam şuydu: Bütün savaş boyunca kalmış olduğum Creuse'de kışın bir filim çevirmek istiyordum. Creuse benim için kış demekti, çocukluğum demekti. Bunlar beni her vakit ilgilendiren şeylerdir. Ama filmin entrikası ödül kazanacak nitelikte olmalıydı az buçuk. Filim çok pervasız atılımlara dayanmıştı, ama biraz vakitsizdi bu atılımlar. Bugün filmi yeniden yapmak zorunda kalsam, belki beş milyon daha fazla kazanırım, çünkü filme, seyirciyi biraz daha coşturacak şeyi eksiksiz olarak kordum.

Ama gene de *Yakışıklı Serge*'de sevdiğim şeyler vardır. Bir kez filmin çevrildiği köyü severim. Sonra filmin ilk sahnelerini de severim. Yalnız filmi çevirirken, filmin sonunda çok sıkıntı çektim. Çünkü seyirciyi büyüleyecek şeyler koymak istiyordum filme.

Kuzenler daha içten bir filimdir. *Yakışıklı Serge*'in öyküsünden çok *Kuzenler*'in öyküsüne inanırım ben. *Kuzenler*'in öyküsü daha gerçektir. Bu da şurdan bellidir ki, *Kuzenler*'deki kişiler yaşayan kişilerdir, oysa *Yakışıklı Serge*'dekiler... Ha, bakın kadınlar öyle değil. Onlar yaşayan tiplerdir. Ama o iki erkek yaşamaz.

( ) Kısacası, *Yakışıklı Serge*'de filmin çatısı gerçektir, ama öykü yapmacıktır. *Kuzenler* yaşanmış olayları daha çok yansıtan bir filimdir. Belki onun da öyküsü yapmacıktır ama bu, benim istediğim bir yapmacıklıktır. Öte yandan arkadaşını öldüren delikanlının öyküsü daha çok gerçek geliyor. *Kuzenler*'in toplumsal özüne ilk önceleri inanmamışlardı. Ama şimdilerde onu doğru buluyorlar. Filimde görünen delikanlılar sonradan bazuka ve patlayıcı maddelerle oynamaya başladılar. Hepsi 1947–1949 yıllarında, o büyük yıllarda, hukuk fakültesinde öğrenciydi. Onları çok iyi tanıyordum. Hele içlerinde biri vardı ki, önemli biri oldu, yıllarca adından söz ettirdi. Demek Brialy'nin canlandırdığı kişi yaşayan bir kişidir. Üstelik sevimli bir yanı da vardır. Belki Brialy'nin kendisi kadar sevimli değil ama, gene de sevimli.

— Tehlikeli Rabıtalar *filminde renk kullanırken zorluklarla karşılaştınız mı*?

— Ben mi? Hiç zorluk çekmedim. Bütün zorluğu Decae çekti. Ben sadece ona istediğim şeyi anlatıyordum, o da onu gerçekleştirmenin yolunu buluyordu. Zaten ben renk sorununa eğilecek güçte değildim. Şu, ya da bu filim hilesiyle, şu ya da bu sonucu alabileceğimi bilmiyordum. Söz gelişi, benim istediğim, döşeme taşlarının beyaz ve mavi olmasıydı. Dekorcu taşların beyaz ve mavi olması için ter döküyordu. Decae de boş filmin üzerinde beyaz ve mavi belirmesi için ter döküyordu. Evin içinde yaldızlı bir yer bulunmasını istediğim vakit de aynı şey oluyordu. Gelincikler için de öyle. Gelincikler kır-

mızıdır, bunu herkes bilir. Renkli filim için hiç zorluk yoktur. Her şey alıcı yönetmenine bağlıdır.

— *Seyirciye göre sinema adamının görevi nesneleri olduğundan başka türlü göstermek değil midir?*

— Seyirciler nesnelerin idealleştirilerek verilmesini isterlerse bu, onların gerçeği güzel bulmadıkları anlamına gelir. Ben filmini çekmek istedikleri bir ağaç karşısında: "Ah, ne güzel ağaç!" diyebilen insanlara hayranımdır. Bunlar, filmini çekecekleri ağacın üzerine bir yığın filim hilesiyle alabildiğine ışık oyunları yağdırırlar. Böylelikle ağacın doğal durumuna benzemesini sağlarlar.

— *Onlar ağacı bu biçim görüyorlar.*

— Nasıl, bu biçim mi görüyorlar? Benim bildiğim ağaç ağaçtır. Güzel buluyorlarsa ağacı, ağaç güzel demektir. Ama ağacın onların, gördükleri gibi olmadığı, gördüklerini değiştirmek zorunda kalmalarından anlaşılır. Siz her halde, bu biçim çalışan bir sinema adamının, ağacı kendi görüş tarzıyle arkadaşının görüş tarzı arasındaki ilişkiyi iyi bildiğine beni inandırmaya kalkışmazsınız. "Ben böyle görüyorum" diyerek bir ağacı olduğundan başka türlü göstermeye çalışmak, bir konu alıp "Ben böyle görüyorum ama arkadaşım benim gördüğümün tıpkısını görmüyor (Maşallah, nerden anladın bunu?)" demeyi gerektirir. "İşte ben arkadaşıma ağacı nasıl gördüğümü anlatacağım. Ama onun gözü de benim gözümün gördüğünü görebilmesi için, benim ağacı olduğundan başka biçimde göstermem gerekir." Saçmadır bu düşünce.

— *İyi ama sinemada, şu mercek yerine bu merceği kullanmakla işi halletmiş olursunuz.*

— Nerden çıkarıyorsunuz bunu? Ağacı 18,5 luk bir mercekle güzel buluyorsam, onu 18,5 luk mercekle gösteririm. Ağaç nasıl güzelse, öyle gösteririm. Bir at yarışını çekmek için bir yer vardır ki, oradan yarışın bitişini çok iyi görebilirsiniz. Bu, yarış çizgisinin eksenidir. Burada yanılmanızın yolu yoktur. Alıcı en katıksız gerçeği saptar. Yarış sırasında koşan atların da filmini bir 150'lik mercekle çekebilirsiniz. Ama bununla birinci gelen atı saptayabilir misiniz? Hayır saptayamazsınız.

Gerçekle gerçeğin filme alınması arasında doğrudan doğruya bir ilişki yoktur. Bir yapıntının filmi, bir gerçeğin filminden daha doğru olabilir. Bu filmi çekmek ise durduğunuz yere bağlıdır. Ama o yeri bulmak gerekir.

— İyi Kadınlar'*da ağaç var mıydı?*

— *İyi Kadınlar*'da gerçek vardı. Belki her vakit yoktu ama, filmin temelinde vardı. Kimi zaman gerçeği nereye yerleştireceğimi kestiremiyordum. Yanıldığım zamanlar da olmuştur. Ama, söz gelişi, yüzme havuzunda vardır bu gerçek. Bundan hiç kuşkulanmayın, çünkü yüzme havuzu gerçek bir yüzme havuzuydu. Ben kapalı yüzme havuzlarından hoşlandığım için de onu kapalı bir havuz olarak göstermekten çok memnundum. Bu havuzun için-

de çeşitli biçimler filme alınabilirdi üstelik. İnsan bir kez gerçeğin içine girdikten sonra, onu çekmek için istediği açıyı kullanabilir. Ne biçim bir şey olduğunu anlamadan önce, bir yüzme havuzunu ya da bir ağaçı çekmek, bir tema bulmadan önce birçok değişiklikler yapan bir müzikçinin davranışına benzer.

Çekilecek pek çok şey vardır. Onun için ilkin bu çekilecek şeylerin kendi kendilerine var oldukları gibi beyaz perdede de gerçek olarak nasıl ve ne biçimde var olabileceklerini bilmek gerekir. Buradan yola çıkarsanız, istediğiniz bütün görüşleri, gerçeğin bütün değişik biçimlerini elde edebilirsiniz. Çünkü sinemaya gittiğiniz vakit çokluk sinema adamlarının çektikleri filmin gerçeğini kavrayamadığını görürsünüz. Bunlar önüne gelen şeyi, akıllarına estiği gibi çekerler. Bu da kimi zaman iyi, kimi zaman da kötü olur. Ama çokluk sanattan uzak bir şaklabanlıktan başka bir şey yoktur ortada. Bu da ilgi çekici değildir.

— *Biraz da daha sonraki filimlerinize gelelim.*

— *Les Godelureaux* da az çok *İyi Kadınlar* gibidir. Ama bunun gerçeği başkadır. Kolay kolay akla gelebilecek bir filim değildir. Gereksizlik üzerine kurulmuştu, başarısızlığı da kendisinin gereksiz bir filim oluşundan gelmektedir. Biraz daha başka türlü yapmam gerekti filmi. Daha filmin başında yirmi dakikalık bir fazlalık vardı. Bizse hâlâ başlangıcı genişletmeye bakıyorduk. Kısacası, filmin gerçekten bir anlam kazanabilmesi için, bütün dünyayı dolaşmak ve sonunda dört saatlık bir filim yapmak gerekti. Bu olacak şey değildi, üstelik daha başlangıçta gereksiz görünen şeyleri dört saat göstermek ise... Ama düşündüğüm şeyi oldukça iyi anlatan bir sahne vardı, onu da kestiler. Çünkü kesenler o sahnenin yararını anlayamamışlardı. Güldürücü bir şeydir bu. Oysa bu sahne filmin anahtarıydı.

(*Cahiers du Cinéma*, sayı: 138, aralık 1962)

Kısaltarak çeviren: Salâh BİRSEL

jean-luc godard / konuşma

— *Eleştirmenlik tutumunuz, filimlerinizde tuluata yer vermenizle çelişmeye düşmüş olmuyor mu?*

— Evet filimlerimde tuluata yer veriyorum. Ama bunları çok önceden hazırlanmış gereçlerle yapıyorum. İnsan yıllar boyu bir yığın şey atıyor içine ve sonra bunları birdenbire yaptığı filmin içine koyuveriyor. Benim ilk kısa filimlerim uzun uzadıya düşünüldükten sonra çarçabuk çevrilmiş filimlerdir. *Serseri Âşıklar*'a da öyle başladım. İlk sahneyi yazmıştım sadece (Jean Seberg'i Champs-Elysées'de gösteren sahne), gerisi için ise her sahneyi karşılayacak bir sürü notum vardı. Kendi kendime, çıldırmak işten değil diyordum.

Bunun üzerine her şeyi durdurdum. Sonra da şöyle düşündüm: İnsan işini bilirse, bir günde, on kadar çekim çevirebilir. Nereye varacağınızı biliyorsanız, bundan kolayı yoktur. Ama bu, tuluat demek değildir. Son dakikada yapılan düzeltmelerdir bu. Elbette filmin bütünü üzerine bir düşünceniz olması, bu düşünceyi de sürdürmeniz gerekir. Bunları bir süre değiştirebilirsiniz, ama filmi çekmeye başladıktan sonra elverdiği kadar az değiştirmek gerekir, yoksa filmi berbat edersiniz.

Sight and Sound dergisinde *Actors' Studio* üslûbunda tuluat yaptığımı yazdılar. Bu tuluatı da hani "Sen falancasın, şimdi falanca gibi davran" denilen oyuncular vardır ya, onlarla yapmışım. Oysa Belmondo sözlerini kendi uydurmuş değildir. Bunlar önceden yazılmıştı. Yalnız, oyuncular konuşmaları ezberlemedikleri için filim sessiz olarak çevrildi. Ben de onlara çevirim sırasında sözlerini sufle ettim.

— Serseri Âşıklar'*a başladığınız vakit ne yapmayı düşünüyordunuz*?

— Bizim ilk filimlerimiz yüzde yüz sinemaseverlere seslenen filimlerdir. Sinemada daha önce görülmüş şeylerden yararlanmak yolunda da yararlandık. Bu, özellikle benim için böyle oldu. Her şeye, sinema sanatına yüzde yüz uyan bir açıdan bakıyordum. Preminger'in, Cukor'un, ya da daha başkalarının bildiğim kimi çekimlerini göz önünde tutarak çekimler düzenliyordum. Zaten Jean Seberg'in rolü *Günaydın Hüzün* filmindeki rolünün bir devamıydı. Bu filmin son çekimini alıp bir karton üzerine "Üç yıl sonra" diye yazabilir ve filme oradan başlayabilirdim. Bu, bir türlü elden bırakamadığım, başkalarından sözler anma huyuma da uygun düşerdi. Bunda yadırganacak ne var ki? İnsanlar hayatta hoşlarına giden şeyleri hep anarlar. Demek hoşumuza giden şeyleri anmaya hakkımız vardır. Ben de şunu bunu anan kişilerle yapıyorum filimlerimi. Yalnız, bunların andığı şeylerin, benim de hoşuma giden şeyler olması için çalışıyorum. Filme yarayacak şeyleri not ederken, eğer hoşuma gitmişse, bunların arasına, söz gelişi, Dostoyevski'nin bir sözünü katmaktan da çekinmem. Neden çekineyim? Söylemek istediğiniz bir şey varsa, bunun tek yolu, onu söylemektir.

Şu da var ki, *Serseri Âşıklar* hiç bir şeyin yapılması yasak olmadığı filim türündedir. *Serseri Âşıklar*'ın temelinde vardır bu. Kişiler ne yaparsa yapsın, her şey filme bağlanabiliyordu. Dahası, çıkış noktası olarak bunu alınıştım ben. Şöyle düşünüyordum: Benden önce Bresson adında bir sinema adamı yetişti. Öte yandan *Hiroşima* diye bir filim de var. Yani, belli bir sinema çiçek açmış durumda. Belki de her şey yapıldı artık. O halde biz de buna bir nokta koyup sinemada akla gelen her şeyin yapılabileceğini gösterelim. Yapmak istediğim şey, beylik bir öyküden harekete geçmek ve o zamana kadar yapılmış olan sinemayı yeniden, ama çok değişik bir yolla kurmaktı. Öte yandan, sinema tekniğinin de ilk kez bulunduğu, ya da ilk kez ne olduğu anlaşıldığı duygusunu vermek istiyordum. *Noktalı açılma* sinemanın kaynaklarına dönülebi-

leceğini ortaya koyduğu gibi *zincirlemeler* de, sanki yeni bulunmuş gibi, insanın karşısına tek başına çıkıveriyordu.

Hep bu tekniğin kullanılması, belli bir sinemaya gösterilen tepkidendi. Ama bunu bir kural olarak bellemek gerekmez. Daha başka teknikler gerektiren filimler de vardır. Kimi zaman, insan bu tekniklerden çok daha fazlasına baş vurmak zorunda kalabilir. Bu Decoin'ın hikâyesidir. Decoin, Billancourt'a gidip kendi kurgucusunu bulur ve ona şöyle der: "*Serseri Âşıklar*'ı gördüm, bundan sonra, iki çekim arasında uyuşum diye bir şey aramayacaksın."

Biz kamerayı elimize aldıysak bunu, sadece işleri hızlandırmak için yaptık. Filmin çevrilmesini üç hafta uzatacak normal bir çalışmaya boyun eğemezdim. Ama bunun da bir kural olması gerekmez: Filim çevirme tarzı filmin konusuyle bağdaşmahdır. Filimlerim arasında, konu ile çevirme tarzının en çok uyuşanı *Küçük Er*'dir. Yönetmenlerin dörtte üçü, beş dakikalık yönetim isteyen bir çekim için dört saat harcarlar. Ben filimde oynayanlarm beş dakikada işlerini bitirmelerini yeğlerim. Üç saati de, düşünmek için kendime ayırırım.

( ) Tuluat yapmak çok yorucudur. Her defasında, "Bu son olsun!" derim. Ama hiç bir vakit son olmaz. Geceleri kendi kendime: "Yarın sabah ne yapacağım?" diye sorarak uyumak çok yorucu oluyor. Bu, saat on ikide gazeteye verilecek bir yazıyı on ikiye yirmi kala bir kahve köşesinde yazmaya başlamak gibi bir şeydir. İşin tuhafı, insan her defasında bu yazının üstesinden gelir. Ama aylarca bu biçim çalışmak insanı öldürüyor.

( ) Şu var ki, insan hiç bir vakit umduğunu yapamıyor. Dahası, kimi zaman tersini bile yapıyor. Bu benim için hep böyle olmuştur. Ama gene de yaptığım her şeyin benden çıktığını öne sürmek isterim. Diyeceğim, *Serseri Âşıklar*'a başladıktan kısa bir süre sonra filmin artık yapmak istediğim şeye uymadığını anlamıştım. Ben Richard Quine'in *Sarışın Yosma* filmi gibi diyelim, gerçekçi bir filim yapmak istiyordum. Oysa, *Serseri Âşıklar* hiç de böyle bir şey olmamıştı. Her şeyden önce, yeterli bir tekniğim yoktu. Bu yüzden yanıldığım oluyordu. Sonra anladım ki, ben bu tür filimler yapacak adam değildim. Bundan başka, yapmak istediğim, ama yapamadığım bir sürü şey de vardı. Söz gelişi *Duvarlara Vurulan Baş* filminde olduğu gibi gecenin karanlığında süzülüp giden bir sürü otomobil çekmek istiyordum. Fritz Lang gibi, tek başlarına çok görkemli olan çekimler de yapmak istiyor, ama yapamıyordum. Demek bunlardan başka bir şey yaptım. Beni bir süre utandırmış olan *Serseri Âşıklar*'ı şimdi çok seviyorum. Onu gereken yerine koyuyorum, yani *Şaşılacak Şeyler Ülkesinde Alis*'in bulunduğu yere yerleştiriyorum. Oysa ben *1 Numaralı Gangster Alkapon* diye bir filim yaptığımı sanmıştım.

(*Cahiers du Cinéma*, sayı: 138, aralık 1962)

Çeviren: Salâhı BİRSEL

4

SİNEMA: YENİ EĞİLİMLER

volker schlöndorff

●

sinema sanatı üzerine düşünceler

( ) Tutumum, alıcının tutumudur ( ) Bana göre bu filim [*Mord und Totschlag* (Cinayet ve İstemeden Öldürme)] yalmz alıcı için değil, aynı zamanda deyiş, ruhbilim yönünden de optik kaydırmaya aykırı bir filimdir; çünkü bunu seyirciye yargılamak özgürlüğü vermek ya da vermemek için değil, optik kaydırmalarla insanların burun deliklerine kadar burnumu sokmak istemediğimden yapıyorum. Bana göre bir sahne ya vardır ve bu sahne diz çekiminde filme alınabilir, ya da yoktur. Bu salıneyi kavrayabilmek için bunun biraz dışında kalmam gerekir. (...) Kişiler arasındaki ilişkilere, güç

ilişkilerine ya da kayıtsızlık ilişkilerine bağlanıldığı andan başlayarak, bu ilişki ancak iki şey arasında bir anlam taşır. Demek ki, aynı zamanda iki şeyi birden göstermem gerekir; demek ki, ilişkinin kurulduğunu duymak, kişiyi değil, bir kişinin öbürüyle ilişkisini görmek için, plastik yönden hemen hemen her vakit biri solda öbürü sağda iki kişinin bulunması gerekir. Ben herhangi bir kişiyi bir çekim içinde yalnız bırakmaktan hoşlanmıyorum, çünkü onun biri tarafından görülmesi gerekir, bir başkasına ya da kendinden önce ve sonrakilerle ilişkisine göre tanımlanması gerekir.

Omuz çekimlerini de çok tehlikeli buluyorum, hatta çok güzel olsalar da... Çünkü o vakit yüz bir manzara oluyor ve yüze, manzara güzelliğinden dolayı bakılıyor. Belki bu bazan ilgi çekici olabilir, ama ben genellikle bir yüzün bir manzara olmamasını, kendini çevreleyenle ilişkili kalmasını isterim. Bunu anlatmak güç; bir seyirci olarak kendim için de filimler yapıyorum ve seyirci olarak ben, örneğin Lang'ın filimlerini çok severim. Lang'ın filimlerinde omuz çekimleri yoktur. İhtiyacı yok ki, Lang, kişiler arasındaki tedirginliği duyurmayı başarır; bu ne olursa olsun her halde omuz çekimindeki aşırı mimiklerle anlatılabilecek bir şey değildir.

Ayrıntıya değil, bir çeşit bütüne dayanan bir anlayışa inanıyorum. Bir cümle nasıl tek tek sözcüklerle değil de tüm paragraflar arasında kavranırsa, bir düşün nasıl tek tek sözcüklere dayanılarak ortaya çıkarılamazsa, bir karakterin de fiziksel ayrıntılar yardımıyle ortaya çıkarılamayacağına inanıyorum: Bir kimse hakkında ne bilinirse bilinsin, her halde bu, onun vücudu boyunca çok uzun bir çevrinmeyle ağza, burna, vb... gidilerek öğrenilmez. Bir kimsenin topoğrafyası en az ilginç olan yanıdır; bunun erotik bir yanı olabilir, ama o vakit bile... Bunun bir utangaçlık sorunu olduğunu söylemek istemiyorum, çünkü utanmayı bile bile bırakabilirim; ama bunun bir etkililik sorunu olduğunu sanıyorum.

( ) Ben hani şu parlak öğrenci dedikleri öğrencilerdendim, yani bir yazılı ödevi öğretmenin hoşuna gidecek biçimde yazmasını biliyordum. Sonunda sözcüklerden çok sakınmamın nedeni de budur. Görüntülerle daha az hile yapıldığına, daha içten davranıldığına inanıyorum. İnsan bir sürü şey söyleyebilir, ama bu söylenilenlerin düşünülüp düşünülmediği hiç bir vakit bilinmez, ama herhangi bir sahneye gelince onu öylesine çevirirsiniz ki kendi kendinizi inandırırsınız. İnanmadığım bir sahneyi çeviremem. O anda hemen sesini çınlatan bir alarm işareti duyulur.

(Cinéma 67, sayı: 119, eylül-ekim 1967)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

bildiri ●
yeni amerikan sineması topluluğu

Son üç yıl içinde, yeni bir sinemacılar kuşağının kendiliğinden doğuşuna tanık olduk: İngiltere'de Özgür Sinema; Fransa'da Yeni Dalga; Polonya, İtalya ve Rusya'da genç hareketler; bizde (A.B.D.'nde) Lionel Rogosin, John Cassavetes, Alfred Leslie, Robert Frank, Edward Bland, Bert Stern ve Sanders kardeşlerin çalışması.

Dünyanın her yerinde, resmî sinemanın soluğu kesiliyor. Bu sinema törel yönden çürümüş, estetik yönden modası geçmiş bir sinemadır; dramatik yönden de yüzeysel ve sıkıcıdır. Görünüşte zahmetine değen, yüksek bir estetik ve törel değer taşımak savını taşıyan, eleştirmen ve seyircinin de böyle kabul ettiği filimler bile, sinema ürününün çöküşünü açığa vuruyor. Bu filimlerin meydana getirilişindeki ustalık bile, bunların yargılarındaki sahtelik, duyarlık eksikliği, deyiş yokluğu için bir örtü olmuştur.

Yeni Amerikan sineması şimdiye kadar kendini ancak arada bir göstermişse de, artık bir araya gelmek zamanının çattığı görüşündeyiz. Kalabalığız –hareketimiz büyük bir çapa erişmek yolundadır– ve neyi yıkıp neyi kurmak gerektiğini biliyoruz.

Amerika'daki öbür sanat hareketlerinde –son yıllarda yeni akımların belirdiği resim, şiir, heykel ya da tiyatro– şimdi meydana geldiği üzere, bu eski çürüyüşe karşı baş kaldırışımız her şeyden önce estetik bir baş kaldırıştır. Bizi ilgilendiren *insan*'dır. İnsan ve insanla doğrudan doğruya ilgili her şey. Biz, yönetmeni modası geçmiş dar ilkeler çerçevesine sokan bir estetik okul değiliz. Ne sanatta ne yaşamda klasik ilkelere inanmak elimizden gelmez.

Biz sinemanın bölünmez bir bireysel anlatım olduğuna inanıyoruz. Bundan dolayı yaptığımız perde üzerinde gösterilmeye hazır duruma gelinceye kadar araya yapımcıların, dağıtımcıların ve siparişçilerin girmesini kabul etmiyoruz.

Denetlemeyi kınıyoruz. Hiç bir denetleme kanununa imza atmadık biz. Bunun gibi, filim çevirmek için önceden izin alınması gibi geçmişin kalıntılarını da kabul etmiyoruz. Bir kitap ya da şiir yazmak, ya da bir müzik parçası bestelemek için hiç bir izin gerekmemiştir. Filim çevirmek için önceden izin alınmasına, filimlerin denetlenmesine, hatta Federal Gümrük Bürosunca uygulanan denetlemeye karşı hukuk yollarına baş vuracağız. Filimlerin, bir ülkeden öbürüne, denetleyicilerin ve bürokratların makas darbelerinin müdahalesi olmaksızın gitmek hakkıdır. A.B.D. filimlerin çeşitli ülkeler arasında serbestçe dolaşmasından yana olan hareketin başına geçecektir.

Denetleme kurullarının üyeleri kimlerdir? Bunları kim seçiyor, nitelikleri nelerdir? Denetlemenin türel temelleri nelerdir? İşte cevap isteyen sorular.

Yapım yöntemlerinin yeniden düzenlenmesi ve özgür bir sinema endüstrisinin temellerini atmak için yeni yatırım biçimleri bulmak istiyoruz. Bazı seçkin sermaye sahipleri şimdiye kadar *Shadows* (Gölgeler)e, *Guns of the Trees* (Ağaçların Silâhları)na, *The sin of Jesus* (İsa'nın Günahı)na, *Don Peyote*'ye, *The Connection* (Bağ)a ve *Pull My Daisy* (Papatyamı Kopar)a para yatırdılar. Bu yatırımlar Broadway'de tiyatro oyunları yatırımında sık sık uygulandığı üzere bir komandit ortaklık temeline dayanıyordu. Tiyatro yapımcılarından bazıları A.B.D.'nin Atlantik kıyısında sinema yapımı alanına girmiştir.

Şimdiki dağıtım ve gösterim siyasetine karşı çıkıyoruz. Uygulanmakta olan yöntemlerde bütün bütüne yanlış şeyler var; bu dizgeyi yıkmanın zamanıdır. *Gölgeler* ya da *Come Back Africa* (Geri Gel Afrika) gibi filimlerin gösterilmesini önleyenler seyirciler değildir, dağıtımcılar ile sinema salonu sahipleridir. Filimlerimizin A.B.D.'ne varmadan önce Londra, Paris ya da Tokyo'da gösterilmiş olması üzüntü vericidir.

Kendi dağıtım kooperatifimizi kurmak niyetindeyiz. Bu görev, Yasamızın üyelerinden biri olan Emile de Antonio'ya verilmiştir. "New York Theatre", "Bleeker Cinema", "Art Overbrook Theatre", filimlerimizin gösterilmesi için bizimle sözleşme yapmış olan ilk salonlardır. Dağıtım kooperatifimizle birlikte, Yeni Sinemaya elverişli havayı hazırlamak için bir reklâm kampanyası açacağız. Bu konuda Amerikan Sinema Dernekleri Federasyonunun yardımı bizim için büyük değer taşıyacaktır.

Atlantik kıyısının, bütün dünyadaki Yeni Sinema için bir buluşma yeri olabilecek kendi sinema şenliğine sahip olmasının zamanı gelmiştir. Yalnızca ticarî dağıtım sinemanın hakkını hiç bir vakit vermeyecektir. İtalyan, Leh ya da Japon yapımının en iyi ürünleri –ve çağdaş Fransız sinemasının büyük çoğunluğu– bizde tanınmamaktadır. Böyle bir şenlik salon sahiplerinin ve seyircilerin dikkatini bu filimler üzerine çekecektir.

Sendikaların niyet ve çıkarlarını tamamıyle anlamakla birlikte, bütçesi ancak 25.000 dolar olan bir filim ile bütçesi 1.000.0000 dolar olan bir filimde çalışmak için sendikaların aynı ücreti istemesini haksız buluyoruz. Broadway'de uygulananlar gibi, daha akla yatkın yöntemlerin hazırlanması, yani yapımın nitelik ve önemine dayanan bir dizge için sendikalarla görüşmelere girişmek niyetindeyiz.

Yönetmenlere filimlerini tamamlamalarında yardımda, ya da laboratuvarlar için güvence işini görmekte kullanılabilecek bir fon kurmak üzere kazancın belli bir kısmını ayırmayı üzerimize alıyoruz.

Topluluğumuz ile, örneğin, "United Artists" gibi kuruluşlar arasında büyük bir başkalık olduğunu açıklıkla anlatmak istiyoruz. Biz para kazanmak için değil, filim çevirmek için birleşmeye karar verdik. Yeni Amerikan Sinemasını yaratmak için birleşmeye karar verdik. Ve bunu Amerika'yla, kendi kuşağımızla işbirliği yaparak gerçekleştireceğiz. Ortak bir duygu, ortak bir

öfke ve benzer bir sabırsızlık bizi kendi aramızda birleştiriyor ve bizi aynı zamanda bütün dünyadaki Yeni Sinema hareketleriyle birleştiriyor. Fransa, İtalya, Rusya, Polonya ya da İngiltere'deki meslektaşlarımız bizim kararımıza katılabilirler. Onlar gibi biz de artık "yaşam ve sanatlar" konusundaki "büyük yalan"dan bıktık. Onlar gibi biz de yalnızca Yeni Sinemadan yana değiliz: Aynı zamanda "yeni insan"dan yanayız. Onlar gibi biz de sanattan yanayız, ama yaşam pahasına değil. Artık cilâlı ve sahte filimler istemiyoruz, kaba ama canlı filimleri yeğliyoruz; gül suyuna batırılmış filimleri istemiyoruz artık; istediğimiz kan rengi filimlerdir.

(*Film Culture* dergisi, sayı: 22-23 yaz 1961)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

glauber rocha ●
açlık kültürü, şiddet sineması

Latin Amerika üzerindeki tartışmaların niteliği haline gelen bilgi verici girişten kaçınıyorum; kültürümüz ile uygar kültür arasındaki ilişkiler sorununu, Avrupalı gözlemcinin çözümlemesinde kullandığı daha geniş terimlerle anlatmak daha hoşuma gidiyor. Gerçekten de, Latin Amerika, yürekler paralayan yoksullukları için durmaksızın ağlarken, yabancı gözlemci bu yoksullukları acı bir olay olarak değil de, soruşturma alanının biçimsel bir verisi olarak görüyor. İki durumda da bu yüzeysel nitelik –Latin söz sanatına sızmış olan en yabansı terim efsanelerinden biri olarak– gerçek tutkusundan doğan bir yanılsamanın meyvasıdır. Bunun görevi bizim için kurtuluştur, yabancilar içinse yalın bir merak konusundan başka anlamı yoktur; hatta bize kalırsa yalnızca bir eytişim idmanıdır. Bundan dolayı ne Latin Amerikalı gerçek yoksulluğunu uygar insana anlatabiliyor, ne de uygar insan Latin Amerikalının gerçekten zavallı yüceliğini anlayabiliyor.

Brezilya'da, temel olarak, sanatın durumu şudur: Bugüne kadar, gerçeğin yanlış bir biçimde yorumlanması bir dizi *ikircil*'e (équivoque) yol açmıştır. Bunlar yalnız sanat alanında kalmamış, ama özellikle siyaset alanını da sarmıştır.

Avrupalı gözlemci, ilkelliğe duyduğu özlemi gidereceği ölçüde az gelişmiş dünyanın sanatçı yaratıcılık sorunlarıyle ilgilenir. Ama bu ilkellik melez bir kılıkta ortaya çıkar, uygar dünyadan alınmıştır ve yanlış anlaşılmıştır, çünkü sömürgeci şartlandırma tarafından zorla kabul ettirilmiştir. Latin Amerika bir sömürgedir; dünün sömürgeciliği ile bugününkü arasındaki ayrılık

yalnızca şimdiki sömürgecilerin daha ince biçimlerindedir. Ve bu arada, öbür sömürgeciler, daha da ince ve gelişmiş biçimlerle bunların yerini almağa çalışıyor.

Latin Amerika'nın uluslararası sorunu, sömürgecinin değişmesi sorunundan başka bir şey değildir; dolayısıyle, kurtuluşumuz da hep yeni bir egemenliğe bağlanmaktadır.

Ekonomik şartlandırma bizi "felsefî çelimsizlik"e, bazan bilinçli bazan bilinçsiz bir güçsüzlüğe götürmüştür. Birinci durumda kısırlık, ikincisinde isteri meydana gelir. Bundan da şu sonuç çıkar ki, dengemiz örgensel bir dizgeden değil, daha çok bu güçsüzlüğü aşmak için devcesine, kendi kendini yok edici bir çabadan doğacaktır. Biz tatminsizliğimizi ancak sömürgeciliğin doruğunda anlıyoruz. Sömürgeci bu anda bizi anlıyorsa, bu konuşmamızın seçikliğinden değil, doğrudan doğruya kendisinin insancıl duygusundandır. Babacılık (paternalisme) bir kez daha, göz yaşının ya da sessiz acıların dilini anlamakta kullanılan bir araç olmaktadır.

Bundan dolayıdır ki, Latin Amerikalının açlığı yalnızca telâş uyandırıcı toplumsal yoksulluğun bir belirtisi değildir, toplumun özüdür de. Yine bundan dolayı, kültürümüzü bir açlık kültürü diye tanımlayabiliriz. "Cinema Novo"nun (Yeni Sinema) dünya sinemasına oranla trajik yeniliği buradadır: Yeniliğimiz, açlığımızdır; açlığımız da duyulan ama anlaşılmayan en büyük yoksulluğumuzdur.

Bununla birlikte biz bu açlığı anlıyoruz. Biz biliyoruz ki, bu açlığın ortadan kaldırılması teknik yönden hazırlanmış programlarla değil, bir açlık kültürüyle olabilir. Açlık kültürü açlığın yapılarını yıkarak nitelik yönünden bunu aşabilir. Ve açlığın kültür yönünden en gerçek belirtisi *şiddet*'tir. Sömürgeci acımadan doğan bir gelenek olan dilencilik, toplumsal durgunluğun, siyasal aldatmacanın ve göz kamaştırıcı kültürel yalamn nedeni olmuştur.

Aç bir insanın olağan davranışı şiddettir, ama bir açın şiddeti ilkellik değildir; şiddetin estetiği ilkel olmaktan önce devrimcidir; sömürgecinin, sömürülenin varlığını gördüğü andır bu.

Her şeye rağmen bu şiddet kinle değil sevgiyle doludur, şiddetin kendisi gibi kaba bir sevgi de olsa. Çünkü bu, bir hoşa gitme, ya da hayran hayran seyretme sevgisi değil, hareket sevgisi, dönüşüm sevgisidir.

"Cinema Novo"nun var olabilmek için kendi kendini açıklamak zorunda kaldığı zamanlar çok geride kalmıştır; "Cinema Novo" şimdi açlığın zayıflatmadığı ya da kendinden geçirmediği bir düşüncenin gerçeğimizi kavrayabileceği şekilde anlatmak gücüne erişmek için kendi-kendini örgütlemek ihtiyacındadır.

Bundan dolayı, "Cinema Novo", kıtanın ekonomik-kültürel sürecinin sınırlarında gelişemez. Yine bunun içindir ki, "Cinema Novo" başlangıçta,

teknik, endüstri ve sanat yönleri dışında dünya sinemasıyle bağlantı kurmamıştı.

Sinemamız, bir açlık siyaseti içinde gerçekleşen, dolayısıyle kendine özgü varlığının, bütün zayıflıklarının acısını çeken bir sinemadır.

(*Positif* sayı: 73, şubat 1966 ve *Cinéma* 67 sayı: 113, şubat 1967 dergilerindeki metinden)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

nesnelerin daha yakınında
• miloş forman

Herhangi bir yönetmenin ortaya sürebileceği kuramsal görüşler ve çeşitli itiraflar konusunda çok şüpheciyim. Yıllar yılı süren incelemelerden sonra, gerçek sanat söz konusu olduğunda, bir iki istisna dışında, sanatın, bilinmeyen bir nedenden ötürü hep yaratıcısından daha zeki olduğunu gördüm. Apaçık ortada ki, yaratıcının büyüklüğü ile yapıtının büyüklüğü arasındaki bu başkalıkta bir giz var. En ufak bir kamt vermek bile mümkün olmadığı halde, sanatın işte bu giz sayesinde sanat olduğu düşüncesindeyim. Her çeşit kuramsal tartışma karşısında çekimserlik duymamın nedeni de budur: Bu bana el falı gibi geliyor, kimin haklı olduğunu da bize zaman gösterecek.

Bununla birlikte ben aynı zamanda bir seyirciyim ve seyirci olarak şunu görüyorum:

"Sinema-gerçek" adı verilen şey şunu açıkça kanıtlamıştır ki, en mutlu filimlerin en mutlu anlarında, nesnelerin yüzeyinden daha derine sızmak için bu yüzeyi deyiş ustalıklarıyle süslemek zorunlu değildi. Bu son derece önemli bir noktadır. Çünkü filim görüntü ve sesle, yani fotoğraf ve ses kaydıyle algılanır. Fotoğrafsa, nesnelerin yüzeyini tam bir doğrulukla vermek niteliğini taşır. Bu sayede, örneğin Marcello Mastroianni'nin *Otto e mezzo* (Sekiz Buçuk)ta canlandırdığı sinemacı, sinemanın bir yönetmenini değil, sinema yönetmenini andırabilecek yolda makyaj yapılmış Marcello Mastroianni'yi gösterir. Bu da filimde bir masanın masa, göğün gök, toprağın toprak olmasına rağmen meydana gelir. Marcello Mastroianni bir sinema yönetmenidir: Fotoğrafın özü, eninde sonunda, bu ufak çelişmelerin muzipçe ortaya konmasındadır. Bu beni öfkelendirir; çünkü bir masayı, göğü, toprağı gördüğüm vakit, aynı zamanda bir sinema yönetmeni gördüğüme de inanmak isterim. Doğruluğunu araştıramazsam bile buna inanmak isterim. Tıpkı anlamasam bile Einstein'a, anlamasam bile Alain Resnais'ye inandığım gibi. Ama yine anlamadığım halde Hitler'e inanmam. Bende güven kadar güvensizlik de uyandı-

ran şey de, nesnelerin yüzeyinin anlaşılmasından başkası değildir. Ve bana öyle geliyor ki, örneğin, öz ne denli fukaraysa yüzeyi süslemek ve bezemek çabası o denli büyük olacaktır.

En büyük heyecanı Truffaut'nun, Godard'ın, Cassavetes'in, Olmi'nin ilk filimlerini seyrederken duydum. Bunlar nesnelerin gerçek görünüşlerini hiç bozmuyorlardı. (Rouch'un, Rozier'nin, Marker'in... hiç bir filmini görmedim, örneklerimin eksik oluşundan dolayı özür dilerim.) Bu sinema benim için Yeni Sinemayı temsil etmektedir. Bu sinema nesnelerin yüzeyini bütün doğallığıyle, bütün eskiliğiyle bile bile bırakıyor. Şüphesiz, özün kusuru ya da fukaralığı o vakit daha çabuk ortaya çıkmak tehlikesi taşıyor. Ama bu filimlerin yüreklilikle göze aldığı tehlike de budur zaten. Ve bu yürekli içtenlikten dolayı, onların birçok yanlışını affetmeye hazırım. Bunu seyirci olarak görüşümü belirtmek için söylüyorum. Kötü bir filmin içtenliği beni zayıf bir polis filminin "geciktirim"inden daha çok heyecanlandırır.

Beni uğraştıran bir şey daha var: Yeni Sinema büyük temalardan, çağımızın büyük sorunlarından kaçınmakla sık sık suçlandırılmıştır. Bilmiyorum. O kadar emin değilim. Bilim bile, şu son zamanlarda dikkatini daha çok küçükevrene (microcosme) çevirdi. Böylece bilim, ortaçağa kadar uzanan bir dengesizliği düzeltmek yolundadır. O vakitler bütün teleskoplar evrenin sonsuzluğuna çevrilmişti. Çok uzaklara. Kimse ufacık bir toz tanesiyle, atomla ilgilenmiyordu. Bütün bunda –saf ve görkemli– bir büyüklük çılgınlığı vardı.

Yaşamın anlamı, insanın geleceği, vb. üzerine son derece saf bu büyük konulardan sinemada da vardır, şüphesiz daha da epeyce olacaktır. O halde niçin rahatça öte yana da dönmemeli ve hiç olmazsa insanın davranışlarının, sözcüklerin, gülümsemelerin, göz yaşlarının anlamını ortaya çıkarmaya çalışmamalı... Ben öyle bir sanata ulaşmak istiyorum ki, insan anlağının bu ufacık belirtileri arasında en büyük ölçüde enerjiyi bulabilsin ve kurtarabilsin. Ancak o vakit bu enerji yaşamın anlamı ya da yaşamın geleceği gibi uzak alanlardaki gezintilerde kullanılabilecek ve bu ne bir düş, ne de bir yalan olacaktır.

(1965 haziranda Pesaro'daki uluslararası birinci Yeni Sinema şenliğine bildiri)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

jean rouch ● geleceğin sineması

( ) Açıkçası, henüz sona ermemiş, hâlâ sürüp gitmekte olan bir deney üzerine yazı yazmak kendini beğenmişlik gibi görünebilir... Ama durumun ne olduğunu belirtmek gereklidir düşüncesindeyim.

Gerçekte, etnografik sinema, sinemanın kendisiyle, Marey'nin "chronophotographique tüfek"iyle birlikte doğmuştur. Marey'nin aygıtının ilk kullanıcılarından biri bir antropolog olan Dr. Regnault'ydu ki, bu aygıtla Avrupalıların ve Afrikalıların karşılaştırmalı davranışlarını inceledi.

Daha sonra sinema öbür yollara yönelmiştir ve belge-filmin de her şeye rağmen çok ayrı bir katagori olarak kaldığı şüphe götürmez... Burada, etnografik sinemanın babası Flaherty'yi selâmlamak gerekir. Flaherty dünyanın ilk etnografik filmi *Nanook*'u son derece güç koşullarda meydana getirmişti. Böylece Flaherty daha işin başında ne yazık ki sonradan pek az izlenen bir girişim yaptı. Flaherty, yabancı bir kültürün insanlarını filme almak için önce onları tanımak gerektiği düşüncesindeydi. Böylece, Eskimoları filme almadan önce Hudson koyunda onların arasında bir yıl geçirdi. Flaherty aynı zamanda bizim ancak şimdi yöntemli olarak uyguladığımızı o vakit denedi: Filme alınan insanlara, çevrilen filmi göstermek.

( ) Aynı çağda, Sovyetler Birliği'nde coşkulu bir sinemacılar topluluğu alıcıyı, olanaklarının sınırlarına kadar kullanmayı denemekteydiler. Dziga Vertov'un çevresindeki bu topluluk, 1929 sularında bir bildiri kaleme aldı: "*Alıcı-Göz*". Alıcı bir gözdü dünyaya açılan ve her şeyin yapılınasını sağlayan yeni bir göz. Dziga Vertov'un girişimleri o vakit Sovyetler Birliğince şiddetle kınanınıştı, bununla birlikte filimleri bütün dünyaya yine de yayıldı. Bu filimler yeni bir öğeyi getirdiler: "*Sinema-gerçek*". Bu adamakıllı çılgınca bir girişimdi, ama heyecan verici bir deneydi. Ve *Çelovek s kinoapparatom* (Sinema aygıtlı adam), alıcıyı sokağa çıkarmanın alıcıyı baş oyuncu yapmanın, alıcıyı yeni bir dinin konusu yapmanın ilk girişimi olarak kalacaktır. Tüm sinemadan başka bir şey olmayan bu dinin golf pantolon giymiş rahibi de alıcı yönetmeniydi.

Ama bazıları, sokaktaki insanlar alıcıya baktıkları için, alıcı çok hantal bir aygıt olduğu için, ses bulunmamış olduğu için, bu girişimin bir başarısızlık olduğunu sanıyorlar. Georges Sadoul bana geçenlerde diyordu ki, D.Vertov yayımlanmamış yazılarında sesli filmin gelişiyle birlikte, sesin eşlemeli olarak alınması olanağını öngörmektedir; bu, *sinema-göz*'de yeni bir bölüm açacaktır, *sinema-göz* böylelikle *sinema göz ve kulak* olacaktır. Bugün bizim denediğimiz de bundan başka bir şey değildir.

Bu önsöze bir üçüncü ustayı katmak gerekir: Jean Vigo. Gerçekten de, aynı çağda Fransa'da, Jean Vigo da özgür alıcıyı yalnızca kendi çağdaşlarının davranışlarını ve bu davranışlar yoluyle kültürlerini göstermek için kullanmayı denemekteydi. *A propos de Nice* (Nice Üzerine) böyle çevrilmiştir.

Bu üç çabadan etnografik sinema doğmuştur. Ama bu doğum güçtü. Teknik ilerlediğinde bu sinema iki kola ayrılmıştı. Bir yanda, Flaherty'nin etkisinde ve Flaherty'ye karşın "egzotik" sinema, yabancı insanların yabansılığına ve heyecan yaratmaya dayanan, kendi farkında olmadığı halde ırkçı olan

bir sinema doğmuştur. Öte yanda, etnografi alanında, Marcel Mauss'ın itimiyle sinema aynı şekilde yabansı bir yola, tüm soruşturma yoluna girdi. Mauss, öğrencilerine, alıcıyı çevrelerinde geçen her şeyi saptamak için kullanmayı salık veriyordu. Alıcı yerinden oynatılmamalıydı, güvenilir bir tanıktı alıcı ve bu filimler getirilerek bazı hareketler, bazı davranışlar, bazı teknikler incelenebilirdi... Bununla birlikte bu dönemde Marcel Griaule, Dogon ülkesinden ilk Fransız etnografik filimlerini getirdi; onu okyanus bilgini ve sinemacı P.O'Reilly izledi. Ne yazık ki, savaş bu çalışmalara ara verdi ve yeni bir evrim için sonrasını beklemek gerekti...

Bu bir devrim oldu. 16 mm.lik sinemanın devrimi. Savaş sırasında haber filimcileri 16 mm.lik alıcıları başarıyla kullanmışlardı ve filimleri 35 mm.ye, standard filme büyültülebiliyordu. O andan başlayarak alıcı artık, D.Vertov'un dostlarının sokaklarda farkına varılmaksızın dolaştırılamayacak hantal eşya olmaktan çıkmıştı. Alıcı, kullanılması bir Leica ya da "kâhin" Alexandre Astruc'ün deyimiyle bir dolmakalem kadar taşınması kolay olan küçük bir aygıt olmuştu. Rengin kullanılışı, aydınlatma sorunlarıyle tedirgin olmamayı da sağlıyordu: Alıcı açısının ne önemi vardı; renk sayesinde bütün çekimler başarılıydı.

Bu çağda bazı genç etnologlar alıcıyı kullanmaya karar verdiler ve işin dikkati çeken yönü, Fransa, Belçika, Birleşik Amerika, İngiltere, İsviçre'de olsun bu etnologların hepsinin kafasında aynı düşünce vardı: Elden geldiğince en içten görüntüleri saptamak, ama bunu yaparken sinema dilinin kurallarına saygı göstermek. O vakit, gerçekte etnografi ile sinema arasında son derece ufak bir ayrılık olduğu görülüyordu. Sıksık belirtmişimdir: Sinemacı boş filim üzerine kendisini çevreleyen davranışları ya da olayları saptadığında, not defterine gözlemlerini yazan bir etnolog gibi davranmaktadır; daha sonra filminin kurgusunu yaparken, raporunu hazırlayan etnolog gibidir; filmini dağıttığında da kitabını basılmak ve dağıtılmak için veren etnolog gibi davranmaktadır... Bunlar birbirine çok benzeyen tekniklerdir ve etnografik filim bu tekniklerde gerçekten yolunu bulmuştur.[1]

( ) Oldukça övünmeyle söylemek gerekir ki, büyük bir tutumlulukla meydana getirilen bu filimler (16 mm.lik bir etnografik filim 1,5 milyon eski franga, çevirim 200.000 eski franga mal olmaktadır) yine de iki alanda etki yapmayı başarmıştır.

Doğrudan doğruya etnoloji alanında, başlangıçta ben ve arkadaşlarım ister burada olsun, ister Belçika, İsviçre, İngiltere ya da Birleşik Amerika'da olsun, alıcıları çalıştırdığımızda bazı "klasik" etnologların, çalışma kolumuza bir "büyülü fener" bir oyuncak soktuğumuza ve sinemanın, konferansları ya da seminer çalışmalarını destekleyecek bir araç olabileceğine inandığımızı sandıklarını ansıyorum. Fakat filimler yapa yapa şüphecilere gösterdik ki, sinema

[1] Sesi kolaylıkla saptamak olanağı da yine yeni bir öğe getirmişti. 1949 sularında yapımcılar kendi başına işleyen ses aygıtları yaptılar ki bunlar da etnologlara bir alıcı ve bir ses aygıtıyla yola çıkmak olanağını sağlıyordu.

yalnızca gözlemlenen şeyi istenildiği kadar yeniden ortaya koymak yeteneğinden dolayı değil, Flaherty'nin eski tekniğini, yani elde edilmiş belgeyi gözlemlenen kimseler önünde göstermek ve davranışlarını onlarla birlikte görüntüler üzerinde incelemek olanağından dolayı da yeri doldurulmaz bir soruşturma aracıydı.

İş sineması alanında etkimiz yine bunun kadar önemli oldu. Önce, *Continente perduto* (Yitik Kıta), *Magia verde* (Yeşil Büyü) büyük dizilerinin, Walt Disney, vb.nin filimleri gibi anıtsal sahtecilik olan bazı sinema yapımlarının fiyaskosundan sorumluyuz. Bu arıtımın çok etkili olduğuna inan yorum, çünkü para kazanmak için yalanları sömürmek kimsenin hakkı değildir. Bana denecek ki, sinema bir yalan sanatıdır; ama öyleyse yalan söylendiği gizlenmesin, belge-filim yapıldığı ileri sürülmeksizin "*Tarzan*" dizileri yapılsın (Tarzan filimlerini çok severim).

Fakat bir başka etki daha var: Fransa'da "Yeni Dalga" diye adlandırılan şeyin doğuşuna dolaylı olarak yardımcı olduk. Yeni Dalga'da söz konusu olan neydi? Söz konusu olan, aslında hemen hemen şuydu: İş sinemasının ve sinema endüstrisinin geleneksel ölçülerinin ekonomik yönden kurtuluşu.[2]

Gerçekten de 1949–50 sularında, önceden izin alınmaksızın, en küçük takımı kurmaksızın, boş filim satın almak izni olmaksızın bir 35 mm.lik filim çevirmek mümkün değildi. O zamanlar bir filim çevirmek, 60–100 milyon eski franga mal oluyordu. Oysa biz ortaya koyduk ki, gülünç sayılacak kadar az araçlarla filim yapılabilirdi. Bu filimler belki olağanüstü bir sınıftan ya da dikkate değer bir nitelikte değildi ama, son derece ucuza mal oluyordu.

Bir örnek verelim: *Moi un noir* (Ben Bir Zenciyim) gibi bir filmin çevirimi 400.000 eski franga geliyordu. Renkli olarak genişletilen bu 16 mm.lik tekniğin ilginç yönü, filmin yatırımın n iki taksitte yapılabilmesinin mümkün oluşuydu. 16 mm.lik bir filim çeviriyorsunuz. Filminiz hiç bir işe yaramıyorsa ancak yarım milyon eski frank kaybediyorsunuz. Filminiz bir değer taşıyorsa, filmi genişletecek parayı her vakit yatırabiliyorsunuz, üstelik o anda parayı neye yatırdığınızı, tehlikeyi neyin uğruna göze aldığın zı biliyorsunuz.

Fakat bütün bunlarda henüz eksik olan bir şeyler vardı: *Eşlemeli seslendirme.*

Fransa'da ve yabancı ülkelerde, yıllardan beri bu soruna eğilmiştik ( ). Yine aynı sıralarda, Kanada'da, Birleşik Amerika'da aynı sorunun çözülmesine uğraşan insanlar vardı. Geçen yıl, ağustos ayında, bu çözüm aynı anda üç ülkede birden gerçekleşti: Kanada, Birleşik Amerika ve Fransa'da...

( ) Dziga Vertov'un sorununu çözmüştük: Alıcıyı bir örtünün içine gizleyerek istediğimiz yere gidebilir, bir metroda, bir otobüste, sokakta eşlemeli olarak seslendirebilirdik.[3] Bir başka üstünlük daha: Örtünün içindeki

[2] Bu alanda öncülerimiz vardı. Örneğin Merville *Le silence de la mer* (Denizin Sessizliği)ni çevirirken zamanını doldurmuş boş filim satın almış, yapıtını böyle meydana getirebilmişti.

[3] Michel Brault bize Kanada'da uzun süreden beri uyguladığı bir tekniği getirdi: Yürüyen alıcı. Brault bir yıl öne, geriye, yana yürüme eğitimi yaparak öyle ustalıştı ki, elindeki alıcı tamamıyle hareketli nitelik kazandı.

alıcı küçüktü. Sokak ortasında filim çevrilebilir ve teknisyenlerle oyuncular dışında kimse filim çevrildiğini farkedemezdi; *Chronique d'un été* (Bir Yazın Öyküsü) teknik yönden böylelikle mümkün olabilmişti.

Bundan böyle etnograflar, toplumbilimciler dünyanın herhangi bir köşesine gidebilirler ve şimdiye kadar rastlanmamış görüntüler getirebilirler: Ses ve resmin, hareketin, dekorun, dilin tam anlamıyle birbirine bağlı olduğu görüntüler. Artık elimizde sürekli bir ilerleme (verici mikrofonlar, odaklamanın ve diyafram düzenlemesinin kendiliğinden meydana geldiği alıcılar, vb...) halinde olan olağanüstü bir araç vardır.

( ) Nereye varılacak? Bunu hiç bilmediğimi söylemeliyim. Ama bundan böyle iş sinemasının ve sinema endüstrisinin yanı sıra ve bu sonuncusuna sıkı sıkıya bağlı olan bir "başka sinema"nın var olduğu görüşündeyim ve bu sinema her şeyden önce sanat ve araştırma sinemasıdır.

(*Chronique d'un été*'nin önsözü, 1962)

Çeviren Nijat ÖZÖN

yazar sineması ● claude lelouch

( ) Bir yazar sineması meydana getirmek istiyorum. Yönetmen filmini, kitap yazan bir yazar kadar serbestçe meydana getirmelidir. Şimdiki filimler sahte filimlerdir. "Sinema kuşağı"nın, okumasını öğrenmeden önce görüntüleri gören, "görüntülerle düşünmek" üzere yetiştirilmiş kuşağın yapıtları olacak büyük filimler geliyor. Bir filmin sanat yapıtı olması için, bir tek insanın yapıtı olması gerekir... Sinema tekniğinin gelişmesi, yönetmenin her çeşit engeli aşmasını ve gerçekten "kendi" filmini çevirmesini sağlamak üzeredir. Çünkü o vakit yönetmenin artık çok sayıda çahşma arkadaşına ihtiyacı kalmayacak, aynı anda onların etkisinden de sıyrılmış olacaktır.

( ) Bütün filimlerimin çerçevelenmesini kendim yapıyorum. Sinema, tek bir insan için tiyatrodur; o insan da çerçeveleyicidir. Bir yönetmenin, filme alınan görüntüyü hemen hiç görmediği halde nasıl olup da alıcıdan üç metre öteye oturup "Kes, tamam..." diyebildiğini kendi kendime sorarım.

Senaryocuya gelince, kendi buluşum üzerinde çalışmak bir ihtiyaç benim için. İnsan iyi bir seneryocu değilse, iyi bir yönetmen olamaz.

Konuşmacıya gelince, oyuncularım kendi konuşmalarım kendileri hazırlarlar. Söylenecek şeyi onlara açıklarım ve bunu kendi bildikleri gibi söylemelerinde serbest bırakırım.

( ) Oyuncu sinemada çok önemlidir. Onları tekmikle fazla sıkmamalı. Alıcı ve ışıldaklarla, ya da teknikerlerin önünde hiç bir vakit oyun provası yap-

mam. Oyuncudan bir adam olmasını, yani kişiliği olan bir insan olmasını isterim. İki kişili bir sahne için oyuncuları ayrı ayrı ele alırım. Onlara bir iki anahtar-cümle veririm. İkisine birden hiç bir vakit aynı şeyi söylemem. Yaşamda olduğu gibi, ikisi de bilmedikleri bir öyküyü yaşayacaklardır. İkisinden biri bir çekimde suratına bir tokat yiyecekse, önceden bilmez bunu. *Un homme et une femme* (Bir Erkekle Bir Kadın)da yaptığım buydu ve iyi sonuçlar verdi.

(*Cinéma* 66, sayı: 106, mayıs 1966)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

jörn donner • üç filimden sonra

( ) Ingmar Bergman üzerine bir kitap hazırlamaya başlamıştım ve eleştirmenlik yapıyordum. ( ) Bir iki kez Bergman'la görüştüm. Bu görüşmeler sırasında İsveç sinema dünyasıyle yüzeyden bir bağ kurdum. Bergman konusundaki kitabın tamamlanmasından, caz şarkıcısı Monica Zetterlund konusundaki belge-filmi yapıncaya kadarki bir yıl içinde, Bergman'ın görüşlerini dinlemek fırsatını buldum. ( ) Gelecek için bir sürü büyük tasarıları vardı. "Svensk Filmindustri" de bir "sanatçılar topluluğu" meydana getirmek üzereydi, bu toplulukta (şüphesiz benim de bulunacağım) bir yönetmenler grubu İsveç filimlerini ileriyle götürecekti.

( ) Bergman ayrıca kendi filim kuramlarını da bana anlatmıştı. Bergman'ın filim konusunda hemen hemen her şeyi bildiğini gördüm. ( ) İki etken daha, filimler üzerindeki düşlerimi daha yakına getirmişti: *Dagens Nyheter*'de filim eleştirileri yayımlıyordum ve Bergman konusundaki kitabım kişisel düşünceler edinmemi sağlamıştı.

( ) Gençlik bildiriler çağıdır. Bergman bir yazısında böyle demişti. 1962'den bu yana eksik ama oldukça seçik bir estetiği izledim. Bu estetik şöyle belirtilebilir:

Filim, bir perspektif değişmesidir: İçten ya da dıştan. Alıcı, durumunu ya da optik yolunu değiştirmelidir. Değişiklik, merak uyandırmalıdır.

Filim, insan yapısıdır. Gerçekle tam bir özdeşlikten kaçınılmalıdır. Eleştirel (epik) uzaklık muhafaza edilmelidir. Yeniden yaratırken niyetimiz öykünme değildir.

Psikoanalizden kaçınmalıyım. Filim hareketleri göstermelidir. Her şeyi açıklamaya çalışma. Öykü anlat.

Benim (yani alıcı) ile oyuncular arasındaki uzaklık gerçeğe karşı törel-estetik bir tutumu belirtir. Hareket alanım, uzay ilişkileridir. Kurgu sırasında

kaç kez, işlediğim hatalarla karşı karşıya gelmişimdir: Alıcı ya çok yakın, ya da çok uzak düşmüştür.

Hiç bir şeye, hiç kimseye güvenme. Meslek yönünden öğretilmiş alışkanlık çeşitlerini söküp at. Özencilerin çirkin görgüsüzlüğünden sakın. Kendini ve seyircileri, göze hoş gelen hilelerle aldatma.

( ) Filimler benim için bir yaşama tarzı oldu ve değerdi buna. Filimler bana bir sürü üzüntü, bir sürü gezi ve sinir bozukluğu getirdi. Filimler beni bir sürü yere götürdü, ama aynı zamanda umutsuzluğa da. Çalışma sırasında doğabilecek ruhbilimsel çatışmalara hazırlıklı değildim. Yönetmenin çeşit çeşit insanla baş edebilmesi gerçeğine hazırlıklı değildim. Bir bütün olan, kendimin olan ve yine de bensiz yaşayabilecek kadar inatçı olan bir şey yapmayı kurmuştum: Hiç bir sınırlama olmaksızın istediklerimi anlatabileceğim bir araç. Sinemayı daha çok öğrenince filimler belki de bu araç olabilecektir. Bununla birlikte bazan, anlatılması çok daha önemli şeyler varken, benimki kadar öznel görüşlerin bir filim kılığına girmesinden utanmışımdır. Ve şüphesiz pişmanlık duyduğum çok şey vardır. İnsanın bir süre sonra kendi filimlerini yeniden görmesi bir işkence olabilir. Bir sürü şeyin değiştirilebileceğini, ya da daha iyi yapılabileceğini anlıyorum.

( ) Kendimi en güvensiz hissettiğim anlarda –yani bir duygunun, bir ruh durumunun görsel anlatımında, doğru görüntüde, ya da görüntüdeki doğru harekette– İsveç filimlerinin bana hemen hemen hiç bir şey öğretmediğini kabul etmeliyim. İsveç filimlerinin ilk ünlü döneminin tinsel temelleri, en büyük adı Selma Lagerlöf olan bir edebiyat geleneğinde bulunuyordu. Filimlerin temeli olarak edebiyat geleneği, o zamandan başlayıp bir değişiklik kuşkusunun göze çarpar olduğu günümüze kadar sürüp geldi. Ama öykülerini gerçekten görüntülerle anlatmış olanların hepsi dünyanın öbür köşelerindeydiler. Stiller "*mise-en-scène*"in parlak bir ustasıydı. Bergman, direnişi ve tutarlığıyle, dolaylı olarak bana çok şey öğretti. Wideberg ile Sjöman da, dürüstlüklerine ve niyetlerine beni inandırdılar, ama onlardan ders alınam gerektiğine değil.

Benim öğretmenlerim başka yerdedir. Birazcık abartmayla diyebilirim ki, benim asıl öğretmenim kurgu masası olmuştur. Görüntülerin son derece küçük göründüğü modası geçmiş bir bakımlık kullanarak, insana azap verecek kadar yavaşlıkla belge-filimlerin kurgusunu yaptım. İsveç'te en ünlü kurgucularla çalıştım; günlerce, haftalarca, aylarca onlarla birlikte kurgu masasına oturdum. Oldukça darmadağınık malzemenin bir filim kılığına girişi, her seferinde korkunç derecede büyüleyici bir işlemdi. Ama çok zaman alıyordu. Sık sık kurguyu kendim yapmak düşüncesine kapılmışımdır. Belki günün birinde yapacağım. Ama bitmek üzere olan çalışmanın asıl başka alanlarında öğrenmem gereken çok şey var; örneğin ses konusunda.

( ) Kendi filimlerim üzerindeki görüşüm, sürekli olarak değişmektedir. Çok yaygın ve tutulmuş bir çağdaş estetik, sanatta bütün nesnel değerleri

kaldırdı ve ağırlığını duyuran bir öznelciliğe yol açtı. Kendi çalışmama gelince, bunun yanlışlar ve eksikliklerle dolu olduğunu, ama aynı zamanda bazı elle dokunulabilir meziyetler taşıdığını biliyorum. Bütün kuralların bir yana bırakıldığı bir gerçekse, o vakit bir yaratıcı olarak benim görüşlerim, başkalarınınki kadar geçerlidir. O halde, bütün bu tepeden bakan, yunuşak, gülümseyen, sokulgan, eleştirmeci, çalınlı, almgan, kendini beğenmiş, küstah, akıllı uslu, acı ya da tatlı sözlere neden kulak verecekmişim? Hiç bir inancım yok benim, ama yaşadığıma inanıyorum.

(*Sight and Sound*, sayı: 4, güz 1966)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

pier paolo pasolini ● sinemada şiir dili, nesir dili

(Sinemada) bir şiir dili ile bir nesir dilinden söz açtığımda, bu ikisi arasında değer, ya da öz bakımından hiç bir ayırım yapmıyorum: Diller bilgisindeki (linguistique) bir bölümlemeden başka bir şey değildir bu. Bir diller bilgisi dizgesi içinde, şiire özgü bir dil ile nesre özgü bir dil vardır. Böylece, edebiyatta, bazı teknikler (örneğin uyak) ya da bazı dilbilgisi ustalıkları vardır ki, nesir dilinde kullamştan düştükleri halde, şiir dilinde uzun süre sürdürülmüştür. Sıkı sıkıya teknik açıdan bu yolda tanımlanan şiir dilinin çok esnek, büyük olanaklar taşıyan bir şey olduğu açıktır.

Şu halde ancak, sinemanın diller bilgisi dünyasında bir şiir dili ile bir nesir dilinin varlığı benimsendikten sonradır ki, tartışma başlayabilir.

( ) Şüphesiz, önce sinema dilinin ne olduğunu bilmediğimiz ölçüde, "şiir dili" ile "nesir dili" arasındaki bu ayırımı sinemada yapmak daha güçtür. Örneğin, görüntü ile sözcük arasında doğrudan doğruya bir uygu (correspondance), bir eşdeğerlik olup olmadığım bilmiyoruz; ya da doğrudan doğruya dil denen şeydeki sözcüğün, sinemada daha çok bir görüntüler kümesine (çekimler, ayrımlar, hareketteki canlı akıcılık ...) karşılık olup olmadığını bilmiyoruz. Sinema dilinin ne olduğu açıklıkla bilinmediğinden, şiir dili ile nesir dili arasındaki ayırım da pek seçik değildir. Sinemada hep rastlandığı üzere, bu konuda da son derece kaba ve ilkel kavramlar ile son derece ince ve çapraşık kavramlar birbirine karışmıştır. Bunun gibi, bu ayırım da hem kaba ve ilkel, hem de ince, nazik ve ortaya konması güçtür... Bana göre, belki de yapıcılık (structuralisme) ilk defa olarak sinema biçim ve tekniklerinin tam ve seçik tanımlarını vermeyi başaracaktır. Şimdiye kadar, karanlıktaydık.

Bununla birlikte –hiç olmazsa görgül (empirique) olarak– şu ayırımın yapılabileceğini sanıyorum (kendim bunu çok görgül olarak ve espri kılığında yaptım): Doğrudan doğruya şiirde, dilbilgisi öğeleri şiirsel görevleri yönünden nasıl hemen ayırt ediliyorlarsa, şiir dili de, alıcının ayırt edildiği dildir; oysa nesir dilinde alıcı hissedilmez, yani gerçekte deyiş çabası duyulmaz, yaratıcının varlığı göze çarpmaz. Bu ayırım kabul edilebilecek çeşittense, sinemada ister şiir diliyle ister şiir dili olmaksızın, şiir yaratmanın mümkün olup olmadığını ya da ne dereceye kadar mümkün olduğunu görmek gerekir... Bu sorun henüz çözülmemiştir.

( ) Bir İtalyan bana şöyle diyecektir: Şiir dili doğalcı (naturaliste) bir dil değildir. Pratik yönden evet. Nesir diliyse, bir bakıma doğalcı bir dildir. Nesir dili sinemaya özgü doğalcı özlemi abartır ve tutkuya –sınıra– kadar götürür. Doğrudan doğruya sinemamn işleyişinde mukadder, hatta önüne geçilmez bir doğalcılık vardır. Şurası bir gerçektir ki, bir yüzü filme almak istersem, başka hiç bir şeyi değil yalmzca bir yüzü filme alırım. Şurada oturan Bertolucci'nin yüzünü betimlemek isteyen bir yazarı düşünüyorum: Buna kim bilir kaç sayfa ayıracaktır. Üstelik ne kadar doğalcı olursa olsun, buna hiç bir vakit ulaşamayacaktır! Bu yazar hiç bir vakit her kılı, her gözeneği teker teker anlatamayacaktır. Bu yazar sinemanın belki de tek bir görüntüyle ulaşabileceği doğalcılığa erişemeyecektir.

( ) (Burada) çifte bir işlem vardır (ama bu *ülküsel* bir işlemdir). Birinci işlem, yalnız görüntülerle haberleşecek bir toplumda, görüntüler yardımıyle mümkün ya da varsayımsal bir dil yaratmaktan ibarettir. Bu saçma bir varsayımdır, çünkü biz bugün yalnızca sözsel (verbale) düşünceyi kavramaya ahşmışızdır, görsel düşünceyi değil. Ama, görüntülerle işleyen bir düşüncenin varhğı da bütün bütüne akıl almaz bir şey değildir... Niçin olmasın? Hiç olmazsa saçmada, haberleşmek amacıyle görsel ve konuşulmayan bir imler (signes) dizgesi kullanmak olanağı tasarlanabilir. Böylece, sinemacının ilk işlemi, *görüntü-im'ler* (images-signes) diye adlandırdığım varsayımsal bir sözcük hazinesini yaratmak, daha doğrusu bunları gerçeğin içinden alıp çıkarmak olacaktır: Görüntülerle haberleşecek insanların kullanabileceği bir sözcük hazinesi. O vakit sinemacımn ikinci işlemi ***kendi*** görüntülerini, ***kendi*** dilini, ***kendi*** "söz"ünü, yani kendi şiir dilini yaratmaktır.

Buna rağmen, ama aynı zamanda, sinemanın taşıdığı bu gizden, sinemanın çelişmeleri yüzünden, bir yanda bu simgecilik varsa, öte yanda da her vakit bu doğalcı sınırın bulunması kaçınılmazdır. Şimdiye kadar da hep böyle olmuştu.

( ) "Şiir sineması"nda öykünün ortadan kalkmaya yönelmesi, önüne geçilmez bir şeydir (belki o vakit öykü-görmelik özdeşlenmesini yapmak gerekir). Şiir sinemasında, yaratıcının artık sinema öyküleri değil, şiirler, sinema şiirleri yazmaya yöneleceği açıktır. Şimdiye kadar biçim ve deyiş şiiri olan şiir

o vakit değerlendirilecektir. "Şiir sineması"nın son amacı, baş kahramanın nesneler ve olaylardan çok deyiş olduğu öyküler yazmak olacaktır.

( ) Filimlerim her halde bu akımdan değil. Ya da yalnızca bazı bölümleri bu akımdan. Son filmim, *Il vangelo secondo Matteo* (Matta'ya Göre İncil) ise tamamıyle bu akımdan. Fakat *Accatone*, *Mamma Roma*, *La ricotta* (Beyaz Peynir) klasik sözdizimine, Chaplin'den Bergman'a, Mizoguchi'den Dreyer'e kadar uzanan sinemaya göre çevrilmiştir. Buna karşılık *İncil*'de, az önce sözünü ettiğim ve filmi bir bakıma "şiir sineması"na bağlayan niteliklerden bazıları vardır: Alıcının varlığı alabildiğine duyulmaktadır, bir sürü optik kaydırma, bile bile yapılmış yanlış uyuşumlar vardır. İsterseniz şöyle diyelim: Godard'ın bazı filimlerindekine yakın bir teknik vardır. O kadar önem verdiğim bu dolaylı özgür söz (discours libre indirect) düşüncesi özellikle *İncil*'i düşünürken geldi bana. *İncil* önüme şu sorunu çıkarıyordu: Ben bunu klasik bir öykü gibi anlatamazdım, çünkü inanmış bir kimse değilim ben, tanrıtanımazım. Öte yandan yine de "Matta'ya göre İncil"i çevirmek, yani Tanrı'nın oğlu İsa'nın öyküsünü anlatmak istiyordum. Şu halde inanmadığım bir öyküyü anlatmam gerekiyordu. Şu halde bu öyküyü anlatan ben olamazdım. İşte böylece, açık bir şekilde istemeksizin, bütün sinema tekniğimi altüst etmeye yöneldim ve bundan da "şiir sineması"na özgü bu *deyişsel magma* (magma stylistique) doğdu. Çünkü *İncil*'i anlatabilmek için, inanan birinin ruhuna dalmak zorunda kalmıştım. Bu da dolaylı özgür sözdür: Bir yandan öykü benim gözlerimle görülmüştür, bir yandan da inanan birinin gözleriyle.

( ) Bir filmin yapısı, aynı zamanda, ister istemez şiir dilinin teknikleriyle belirlenmiştir. Bütün öykü kurallarına karşı çıkılmıştır. Çoğunlukla, şiir sinemasının filimleri, senaryonun olağan kural ve ölçülerine göre çevrilmez, alışılmış öykü tartımlarına boyun eğmez. Tersine, orantısızlık uyulan bir kuraldır: Ayrıntılar alabildiğine genişletilir, klasik yönden önemli sayılan noktalar çabucak anlatılır. Öyle ki, anlatımın hiç bir doruğu, hiç bir gevezelik, öykünün bir kapanma noktası yoktur. Dolaylı özgür söz tekniğiyle filim baştan sona içten kurulur.

( ) Klasik filme karşı duyulan bu özlem, bu özleyiş, şiir sinemasının öğelerinden biridir. Klasik filim, klasik filimlere özlem duyulmaksızın, hatta bunların varlığı bilinmeksizin çevrilir. Klasik filim efsane, çocukluk düşü ya da deyiş ülküsü olduğu andan başlayarak şiir sinemasının etken öğelerinden biri olur.

( ) Sinemaya kırkımdan sonra geldim ve bu olgu çok önemliydi: İlk filmimi salt değişik bir teknikte düşüncelerimi anlatmak için çevirdim. Hiç bilmediğim bir teknikti bu ve bunu ilk filmimi çevirerek öğrendim. Ondan sonraki her filmim için de ayrı ve uygun bir teknik öğrenmek zorunda kaldım. Yalnız edebiyatla uğraştığım zamanlar, edebiyat tekniğini sürekli olarak değiştiriyordum. Bu da gerçek karşısındaki davranışıma uygun düşüyor. Sap-

lantıları olan biriyim ben, ama yine de değişik anlatım yönlerim var. Bu anlatım durmaksızın teknik değiştirir: Lehçe şiiri tekniğinden doğalcı roman tekniğine ya da dolaylı özgür söz, deneme tekniğine kadar.

(*Cahiers du Cinéma*, sayı: 169, ağustos 1965)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

oshima, hani, urayama, teshigahara

●

sinema üzerine tartışma

OSHIMA: Çok filim görmedim, ama İtalyan yeni-gerçekçiliğinden, özellikle Roberto Rossellini'den çok etkilendiğimi sanıyorum. Japon yönetmenleri arasında Mizoguchi'den ve Kurosawa'nın ilk yapıtlarından esindiğim sanısındayım.

URAYAMA: Oshima ile aynı kuşaktanım, düşünce tarzun onunkine çok yakın. İtalyan yeni-gerçekçiliğinden, özellikle Vittorio De Sica'dan çok etkilendim. Japon yönetmenleri arasında aklıma ilk geleni Kurosawa'dır; filimlerini sinemayla ilgilenmeden önce seyretmiştim. Yönetmen yardımcısı olduktan sonra Ozu ile Mizoguchi'yi çok takdir ettim.

HANI: Çok filim görmedim ama Flaherty'nin *Nanook*'u ile Rossellini'nin *Paisa*'sı belleğimde çok canlı bir iz bırakmış.

TESHIGAHARA: 1941'den önce hiç filim görmemiştim, ama Mizoguchi'nin yapıtlarını, René Clair'in *A Nous la Liberté* (Özgürlük Bize) ve *Le Dernier Milliardaire* (Son Milyarder)ini, Jacques Feyder'in *Kermesse héroïque* (Kahramanlar Panayırı)nı çok seviyordum. Savaştan sonra, yenilginin üzüntüsü sırasında direnme sinemasıyle ilgilendim, yani René Clément'ın *La Bataille du Rail* (Demiryolu Savaşı) ve *Les Maudits* (Lânetliler)iyle. Japon filimleri arasında Kurosawa'nın *Nora Inu* (Kuduz Köpek) ve *Kumonosu Jo* (Örümcekağı Şatosu) gibi filimlerini beğenirim. Imamura'nın filimlerini çok severim. Çok canlı ve hareketlidirler. Bize sinemanın yeni sorunlarını, yeni olanaklarını vermiş olan Michelangelo Antonioni'yi özellikle beğenirim. Nihayet Luis Bunuel'i büyük bir sinemacı sayıyorum. Filimlerime büyük bir etkisi oldu. Özellikle *Los Olvidados* (Unutulmuşlar)ı seviyorum.

OSHIMA: (Savaş sonrası) dönemindeki Japon filimleri arasında çok iyileri vardır. Bunların ilk nitelikleri gerçekçilikti, birçok yönden doğalcı olan bir gerçekçilik. Japonlarda kendilerini sık sık ezilmiş saydıran bir tutum ya

da bir düşünce vardır: Savaş sonrası Japon filimleri bu ruh durumunu hiç eleştirmeksizin benimsemişlerdi. Onlarla her noktada aynı düşüncede olmamakla birlikte, genç kuşak yönetmenlerinin benim gibi yine bu noktadan yola çıktıklarını sanıyorum. Şu halde genç yönetmeler savaş sonrası Japon filimlerinden az ya da çok etkilenmişlerdir.

URAYAMA: Oshima'nın, bir ezilmişlik duygusunun sonucu olan doğalcılıktan söz açarken ne demek istediğini pek anlayamadım. Ama bu, yetişme ve tecrübelerimizdeki başkalıklarla ilgili olabilir. Bana göre, önemli olan, çocukluğumdan beri zorla kafama sokulmuş düşünce tarzı ile bu dünya görüşünün Japon yenilgisinin darbesi üzerine yıkılışıydı. Oshima'mn kuramsal terimlere çevirmek istediği bu değil midir?

TESHIGAHARA: Savaş sonrası Japon sinemacıları konusundaki düşüncelerim biraz değişik. Bunların en iyileri bile bir sinema dilbilgisinin geleneğinden kurtulamamışlardır. Şüphesiz onların tutumu ile bizim kuşağın yaptığı ya da yapacağı filimler arasında bir başkalık vardır.

OSHIMA: Sinemacılığa başlarken beni, itirazıma rağmen, "Japon Yeni Dalgasının yönetmeni" diye adlandırmışlardı; çünkü o vakitler Japonya'da Fransız Yeni Dalgasının filimleri gösteriliyordu. Ama Fransız Yeni Dalgası doyurmadı beni. Fransız Yeni Dalgasım çok hafif buluyorum: Filimlerinde siyasal ya da toplumsal sorunlar yok.

URAYAMA: Fransız Yeni Dalgasından pek az filim gördüm. Ama bunları seyrederken bir çeşit ferahlık duydum. Kendi hesabıma Andrzej Wajda'nın, Jerzy Kawalerowicz'in ve Andrzej Munk'un filimlerini yeğlerim; çünkü bunlarda çok kesin bir tarihsel tutum buluyorum. Bu izlenimim, geçen yıl Polonya'ya yaptığım gezide kuvvetlendi.

HANI: Fransız ya da Polonya Yeni Dalgasının filimleri Japonya'da gösterildiği vakit gazetecilik yapıyordum; bu filimler için hemen her vakit çok iyi şeyler söyledim ve yazdım. Tutumum biraz hesaba dayanıyordu: Japon sinemasım biraz değiştirmek için bu yabancı filimler üzerine dikkati çekmek gerekiyordu. Özellikle Truffaut'nun*Les 400 Coups* (400 Darbe)sini, Godard'ın *A Bout de Souffle* (Serseri Âşıklar) ve *Vivre sa vie* (Hayatını Yaşamak)ını beğeniyorum. Sorunlarımız ayrı, ama kişileri beni çok heyecanlandıran insancıl bir doğrulukta. Polonyalılardan Wajda ile Munk'a ilgi duyuyorum. Özellikle tarihi ve insanı, siyaset ve insanı, çok aydın ve çok dokunaklı biçimde anlatan Munk'un filimlerine hayranlık duyuyorum. Fransız filimleri için bir çeşit sempati beslerken, Munk'a hayranlık besliyorum. Kawalerowicz'in filimlerini anlamıyorum.

TESHIGAHARA: Alain Resnais'yi Fransız Yeni Dalgası yönetmenlerinden mi saymak gerekir? Ben ona büyük bir önem veriyorum. Her vakit yeni sinema olanakları ve yeni sorunlar arıyor. *Serseri Âşıklar*'a ilgi duydum, ama

Hayatını Yaşamak'ı sevmedim. Sanat için sanat bu, bana göre sinema sanatının özünden ve temelinden çok uzak bir sinema denemesi. François Truffaut doğuştan bir sinemacı. Büyük bir filim yapamasa da, küçük filimleri bir elmas gibi işlemesini biliyor. Buna karşılık Polonya sinemasına pek ilgi duymuyorum. Bununla birlikte Kawalerowicz'in *Cien* (Gölge)si bana çok dokundu.

OSHIMA: Savaşın sonunda 13–14 yaşlarında bir çocuktum. Yiyecek bulamıyordum. Amerikan filimleri Japonya'ya çikolata ya da bisküvit gibi geliyordu, hiç bir vakit filim saymıyordum bunları. William Wyler'in *The Best Years of Our Lives* (Hayatımızın En Güzel Yılları) gibi filimlerinden iyi izlenimler taşıyorum; bize demokrasinin değerini öğretti bunlar. Yönetmen olduğumdan beri bu Amerikan filimleri ile yapmak istediklerim arasmda hiç bir ilişki olmadığı düşüncesindeyim.

HANI: Tarafsız konuşulursa, Japon sineması İtalyan sinemasından etkilendiği kadar hiç bir sinemadan etkilenmemişti. Amerikan filimleri eski kuşağı çok etkilemiş olduğu için, başlangıçta bu filimlere daha çok düşmandım ve Amerikan sinemasına hiç bir şey borçlu olmayan bir şeyler yapmak istiyordum. Birçok Fransız ve Polonya filmi görebildiğim için sonradan bu önyargıyı bıraktım. Ama Hollywood'a karşı uzun bir süre büyük bir soğukluk duydum. Örneğin, William Wyler'in *Detective Story* (Karakolda)sını –bir rastlantıyle– seyrettiğim vakit, senaryonun da tıpkı kişileri gibi ayakta duramadığını düşündüm ve böyle bir filmi seyretmek için para verdiğimden dolayı da öfkelendim. Bununla birlikte bazı Amerikan yönetmenlerine ilgi duydum. Preston Sturges'in filimlerini, Joseph L. Mankiewicz'in ilk filimlerini sevmiştim. Ama Mankiewicz'in *The Quiet American* (Sakin Amerikalı)dan beri yaptıklarını hiç sevmiyorum.

TESHIGAHARA: Savaş sona erdiğinde aşağı yukarı 18 yaşlarındaydım. Güzel sanatları incelemeye başlamıştım. Yenilgiden dolayı, gelecekten bütün umudumu yitirdim. Böylece bizim kuşak umutsuzlukla ve topluma karşı kötü duygularla damgalanmıştı. Yine bundan dolayı olayları uysallıkla düşünmemeyi ve görmemeyi öğrenmişti. Bu düşünüş tarzını doğalcılığa bağlamak biraz zorlama bir uslamlama olur, ama bana kalırsa gerçek dıştan anlatılmak istendiği takdirde ne toplumun çapraşık yapısı ne de insanın iç görünüşleri anlatılabilir. Herhangi bir sorun akılcı bir tarzda ele alınmaya çalışılırken insanın özü anlatılmazsa gerçek çok bölük pörçük kavranacaktır. Japon filimlerinde, bu düşünüş tarzı, insanı doğalcı bir anlatıma yöneltti. Beni en çok ilgilendiren, insanın altbilinci, onunla gerçeğin hareketi arasındaki çatışmadır; bu benim için en önemli sorundur. Bu çatışma olmaksızın, istediklerimizi sanat yapıtları aracılığıyle anlatamayız. Gerçeğin dış yüzünü bir alıcıyla saptamakla yetinilirse altbilinç kavranamaz. Sinemada görüntü, konuşmalardan daha önemlidir. Konuşmalar filmin temasını açıklamakla yetinir. Dolayısıyle gelecekte büyük bir önem taşımayacaklardır.

OSHIMA: Urayama, Hani ve ben, birçok konuda aynı düşünceleri paylaşıyoruz. Savaşın sonunda yabancı ülkelerdeki ruh durumu nasıldı bilmiyorum; ama biz Japonlar, yurdumuzun yenilgisiyle öbür uluslardan çok ayrı bir ders aldık. Savaştan önce bize Japonya'nın dünyanın en iyi ulusu olduğunu öğretmişlerdi. Savaştan sonra yeniden doğmak ve kafamıza zorla sokulmuş düşünme tarzını baştan sona değiştirmek zorunda kaldık. Hepimiz birer erkek olduğumuz anda yenilgiyle karşı karşıya gelmiştik. Aramızda ortak bir şeylerden söz açılabilirse bu, o dönemde paylaşılan bu tecrübeden dolayıdır.

URAYAMA: Benim için de bu sarsıntı büyük bir önem taşıyordu. Japonya'nın yenilgisi olmasaydı yönetmen olmayacaktım. Öğretmen olmayı yeğleyecektim, çünkü kendimi bir yaratıcı saymıyordum. Japonya'nın yenilgisinden meydana gelen bu ortaklaşa tecrübeyle kendimi yepyeni bir ruhta hissettim ve yaratıcı olmadığım konusunda hep taşıdığım görüşe rağmen sinemacı olmak istedim.

(*Cahiers du Cinéma*, sayı: 166-167, mayıs-haziran 1965)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

andrzej wajda ● sinema üzerine...

( ) Düşünülmüş, hazırlanmış birkaç sahnenin elimde bulunması çok hoşuma gider. Filme rahatça başlamama yeter bu. Gerisi bir büyük serüvendir. Sinema yönetmenliği askerlik sanatını andırır. Askerlik sanatında hiç bir karar geri alınamaz ve her yanlış, onarılmaz kayıplara yol açar. Somut durumlara daima kendini uydurmak zorunluluğu da bundan doğar. Tecrübelerim bana göstermiştir ki, insanın yeterli araçları ve uygun çalışma arkadaşları olmalıdır. İnsan kendini hiç bir olanaktan yoksun bırakmamalıdır. Fellini'nin, Bergman'ın filimlerini en iyi Amerikan filimleriyle karşılaştıralım. Apayrı filimlerdir bunlar. Fellini ile Bergman'ın filimleri, gizemle, sürprizle dolu, büyük bir serüvenin sonuçlarıdır. Oysa Amerikan filimlerinde her şey önceden yazılmış, her nokta önceden tasarlanmıştır.

Çevirim senaryosuna fazla önem vermem. Farkettim ki, *Pokolenie* (Kuşak) dışında, filim çevirirken senaryoya hiç baş vurmamışım. Senaryoyu ezbere bilen yönetmenler vardır. Bunlar için hiç bir sahne ortaya güçlük çıkarmaz. Ben 27'nci çekimin ne olduğunu bilmem, yalnızca içeriğini bilirim. Gelişmesini nereden bileyim?

( ) Filimde kararı veren yönetmenin görüşüdür. Görüşlerinin değişeceğinden ya da bunu yitireceklerinden korkan yönetmenler, filmi kesin bir senaryoya göre çevirirler. Ben senaryoyu düzenli olarak kullanmam, filmi kâğıt üzerine yazmam, ama ne aradığımı hep bilirim (ama, tabiî bulamayabilirim de).

( ) Edebî bir metnin uyarlanması, seneryonun yazılışıyle başlayıp kurguda sona eren sürekli bir çalışmadır. Uyarlama bir kalemde yapılamaz. Çalışma sırasında birçok değişiklikler ortaya çıkacaktır. Gerçekten de, bazı öğelerin sokuluş biçimi, düşüncenin akışını ve çok kez de bütün filmin görünüşünü değiştirir. Örneğin bir senaryo yazdığım vakit, baş kahramanın ne olacağını bilmem. Efsanede, Samson iyice belirtilmiştir: Kendi gücünden korkan güçlü bir oğlandır bu. Bundan dolayı iki metre boyunda çocuk yüzlü bir dev arıyordum. Sonunda zayıf, benden daha ufak tefek, son derece sinirli bir oyuncu buldum. Bu nitelikleri hesaba katamazdım. Bundan dolayı yazarla anlaşarak başlıca kişinin niteliğini değiştirdik. Filimdeki Samson, güçlü olmaya çabalayan zayıf bir insandır. Kötü mü bu? Yazarın kendisi de itiraf etti ki, bu Samson ona daha yakın, daha çekici, daha gerçek gelmektedir.

( ) Biz Polonyalılarda "şifrelenmiş" bütün anlamları araştırma, dikkati çeken bir özelliktir. Perdede gösterilen en ufak bir şeyin en azından bir düzine açıklanma tarzı olmadığına kimse inanmaz. İsa başını önüne eğerse, bizim "simgeciler", bunun bir anlamı olmalı, derler. Bunun belki de daha iyi görme tarzı olabileceğini anlamazlar! Eisenstein'ın *Oktiabr* (Ekim) filminde köprünün dâhice görüntüsünü hiç bir vakit unutmayacağım. Bu köprü şehirden, aileden, vb. ayrılışın bir simgesi midir? Hayır, bana göre, bu yalnızca soyut kavramları perdeye aktarmanın bir yolu, özlü anlatımdır. Bir görüntünün verebileceği özet görmezlikten gelinemez. Bu yüzden sert eleştirilere uğrasaydım bile, bu anlatım yolundan vaz geçebileceğimi sanmıyorum. Şüphesiz simgeler kendi başlarına değer taşıyan şeyler olamazlar; yanlış ya da yanıltıcı olamazlar.

( ) Çevirim sırasında senaryoyu düşünmem; her şeyden önce seyircinin olayı anlayıp anlamayacağını, daha önceki olayları ansıyıp ansımadığını görmeye çalışırım. Bütün derdim, seyircinin gözlemlerini önceden kestirmektir. Her sahnenin en azından bilgiyi verip vermediğini denetlerim. Gösterim sırasında seyirci öyküde yolunu yitirirse, en parlak buluşlar hiç bir işe yaramayacaktır. Bir filim anlığa değil hayalgücüne, duyarlığa hitap eder ve ancak sonradan, seyirci sinemadan çıktığı vakittir ki, anlığında sürekli bir kavram meydana gelir. Ustaca, iyi düşünülmüş çözümler bundan dolayı vaz geçilmez nitelik taşır. Her sanatçı, dolayısıyle her yönetmen, seyircinin kafasında, anlığında sürekli bir iz bırakmak ister. Buna da ancak şu yolla varabilir: Daha önce kimsenin göstermediği bir şeyler göstererek. Polonya'nın 1945'teki dramının bilinmeye değer olduğu görüşündeysem, kendimi bu konuyu daha önce işlemiş olanlardan ayırt ettirebilecek yollar bulmak zorundayım. Aksi takdirde, hiç kimse söylediklerimi ansımayacaktır. Bunun içindir ki, filimlerime başka bir biçimi değil de bu biçimi veriyorum, filmimi başka yöntemlerle değil de bu yöntemlerle çeviriyorum.

( ) Çıkar yolu olmayan durum, dramatik durumların en ilgincidir. Kahramanın çıkar yolu varsa, iyi ya da kötü davranabilir demektir bu. İyi

davranırsa, mesele biter; kötü davranırsa, budalanın biridir, bunun üzerine filim çevirmek boşunadır. Bana göre, Aristoteles'in *Poetika*'sı bugün sanıldığından çok daha büyük ölçüde geçerlidir.

( ) Çağdaş filim, genellikle, (edebiyatın yıllardan beri yaptığı gibi) başka konulara, ayrıntılara atlayarak öykünün en aza indirilmesini özlüyor. Eskiden bir sahnenin konusu olan şey, bugün bütün bir filme yetiyor. ( ) Bir an, *Popioly* (Küller)in bu geriye dönüşleri üzerinde duralım. Doğrusu istenirse, bugün bu çeşit çekimler için bir başka terim yaratmak gerekir. Örneğin Fellini ya da Bergman'ın filimlerinde yaptıkları şey, artık terimin eski anlamıyle geriye dönüş değildir. Eskiden filimdeki bu ara görüntü temel olarak kapalı bir öyküydü, yani bir öykü, filmin olgusu içine sokuluyordu. Bugün bu çeşit geriye dönüşler yerine, kahramanın çağrışımlarının, anılarının, düşlerinin öznel ve bireysel olarak, sanki uzun kış gecelerinde anlatılıyormuşa benzeyen düzenli olaylardan çok uzakta, bağımsız ve bağlantısız yürüyüşü görünmektedir! Seyirciler bu yeni anlaşmayı benimsememişlerdir. Televizyon denemelerinin bu konuda önemsiz olmadığını sanıyorum.

( ) Şimdi de, başlangıçta "filmin deyişbilimi" diye adlandırdığım şey üzerine birkaç söz söyleyeyim. Giysili bir tarihsel filim söz konusu olur olmaz, zengin sahneler düşünülüyor ve hemen çevren boyunca yürüyen ordular, üçgen ya da çember biçiminde kümelendirilmiş oyuncularla iyi kurulmuş güzel görüntüler göz önüne getiriliyor. Görüntüler, hep görüntüler! Görüntüler ne kadar duruksa o kadar güzeldir ve resimdeki benzerlerine uygun düştüklerinden hayranlık uyandırır. Ama *Küller*'i çevirirken bu yolu mu tutturmak gerekiyordu? Her deyiş, kusursuzluğa eriştiğinde, gelişmesine devam olanağını yitirir. Eisenstein'dan beri bir sürü insan ona öykündükleri halde, hiç kimse görüntünün kusursuzluğunu daha fazla ilerletmedi. Sözcüğün çağdaş anlamıyle görüntü kusursuzluğu, bana göre, Kurosawa ile Fellini tarafından temsil edilmiştir, tabiî her biri kendi tarzında. Çalışmalarının niteliği mi? Hareket. Eisenstein, kusursuzluğa erişmek için alıcısını hareketsizleştiriyor ve duruk görüntüleri kurguluyordu. Bu iki yönetmense, tersine, filimlerinin olgusunu, sanki konularını bir sahnede görüyormuş gibi dıştan değil, hareketin içinden, doğrudan doğruya hareketin "karnından" filme alıyorlardı. Filim bu dile dayanmaktadır. Kaldı ki, zaten nesnelerin ve dekorun gerçeği, ağaçların, sokakların, odaların, eşyaların gerçekliği de bu kararı vermeye zorlamaktaydı. *Küller*'in metni gibi öylesine canlı, hareketli ve alabildiğine gençlik dolu bir şeyi "stilize etmek" güçtü zaten.

(*Positif*, sayı: 74, mart 1966)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

dusan makavejev

• yaşamı yansıtmak...

( ) Bana göre, yaşamda, ne vakit olayların ardına varıldığı sanılırsa, çok kez ilkinin yanı sıra yer alan yeni bir olayla karşılaşılır. Bir gerçeğin altında, bir başka gerçekle yüz yüze gelinir.

( ) Bazı kimseler yaşam konusunda birtakım düşünceler edindiklerinde, genellikle bu düşüncelerin normal insanların yaşayışına nasıl bağlanması gerektiğini anlamakta büyük güçlüklerle karşılaşırlar. Sonunda bu düşünceleri, bu yaşamın gerçekten ne olduğuna aldırmaksızın uygulamaya çalışırlar. Sık sık, insanlardan soyut varlıklarmış gibi söz açıldığını işitiriz: "Bu adam parti üyesidir." Pekâlâ, öyle olsun, ama işte biz de bir parti üyesini, öbür fanilerle hiç bir ilişiği olmayan özel bir türmüş gibi düşünmeye başlıyoruz. Tıpkı basındaki gündelikçi kadınlar gibi. Ülküsel gündelikçi kadın portreleri çizen öyle ilânlar vardır ki, insanda tutmak isteği uyandırır. Ne var ki, bunun gerçek gündelikçi kadınla hiç bir ilişiği yoktur. Kısacası, önyargılara kaptırmamalıyız kendimizi. Yaşam üzerine kuramlar ile yaşamın kendisi arasında alabildiğine başkalık vardır. Her şey önemlidir. Bunun içindir ki, çeşitli önem sınıflarını kendi aralarında birbirine bağlamalıyız. Olayların derecelenmelerini, değerlerin derecelenmelerini yıkmak. Ve çok kesin bir düşüncenin, ya da ideolojinin bizi kendilerininkine uymayan her çeşit derecelenme karşısında körleştireceğini hiç bir vakit unutmamak. Bütün gerçeklerin birbiriyle ilişkili olduklarını, hele şimdi her zamankinden fazla ilişkili olduklarını hiç bir vakit unutmamak gerekir.

( ) Bana kalırsa ortada yalnızca bir çeşit yıkılışlar zinciri var. Bazı şeyleri yıkıyoruz, ama bazı başka şeyleri yıkmak için başkalaları gelecek. Bir yönden öbürüne geçiliyor. Kurguda da aynı şeyi yapıyorum: Bir şeyi gösteriyorum, sonra kesip bir başka şeye geçiyorum. Sokakta yürüyorsunuz, birdenbire bir olay, ya da bir düşünce, sizi düşünmediğiniz bir yöne saptırıyor. Yönlerin ve karşıt yönlerin bu aynı anda meydana gelişlerinin içimizde hep yaşadığını duymuş ve bunu hep göstermek istemişimdir. Hepimiz birbirinden çok başka yönlerin tuhaf karmaşıklarıyız. Bundan dolayı da gerçek kişiliğimizin ne olduğunu bulmakta hep güçlük çekeriz. Hatta bu yüreğimdir, bu gözümdür çeşidinden bazı gerçekler üzerine bile kesinlikle parmağımızı koyabileceğimizden emin değilim. Demek ki, çok değişik düzeylerin karışımı olduğumuzu iyice anlamamız gerekiyor. Bunu başarabilsek bütünlüğümüzü bulabiliriz. Ama bölünmüş, parçalara ayrılmış, şu değil de bu, bu değil de o olarak yaşamağa devam edersek bu bütünlüğü hiç bir vakit bulamayız. ( ) Önce insan yaradılışını bilmek, derimizden ya da ruhumuzdan kaçmaya çalışmamak gerekir. Dünyanın gittikçe değişmesinden yanayım (dolayısıyle ileri-

ciyim), ama dünyayı değiştirmek isteyen kimseler insan hakkında çok şeyler bilmelidir, sonra da biraz alçak gönüllü olmalıdırlar. Yoksa, korkunç sonuçlara doğru yol alırsınız. Sonra, biraz mizahı da, hiç şüphesiz hor görülecek şey değildir.

( ) Şimdi sinemacılar bütün ülkelerde cevapsız, hatta bazan sorusuz filimler çeviriyorlar. Seyirciler bu filimler önünde mutsuzluk duyuyor ve öfkeleniyorlar. Bu seyirciler için, sinemadan çıkışta fazla mutsuz olmayacakları biçimde, bir çeşit yalancı cevaplar vermek gerektiğini sanıyorum. Bu ne hiledir ne de namussuzluk: Bu seyirciler filimlerimizi görmeye hazırdırlar, öyleyse onlara birkaç basamak kuralım, biraz el uzatalım. Çocuklara yapıldığı gibi.

( ) Bazı şeyler bazı alanlarda ve bazı ülkelerde aynı anda ortaya çıkabilir. ( ) Bana gelince ben işime gelenleri gözlerimin önündeki şeylerden çıkarmakla yetiniyorum. ( ) Hangi yönden alınırsa alınsın, filimlerim yaşamda çok doğal olarak rastlanılan şeyleri hep doğallıkla anlatır.

(*Cahiers du Cinéma*, sayı: 191, haziran 1967)

Çeviren: **Nijat ÖZÖN**

YİTİRDİKLERİMİZ:

FAZIL AHMET AYKAÇ

"Fecr-i âti" ozanlarından Fazıl Ahmet Aykaç, 4 aralık 1967'de Istanbul'da ölmüştür.

1884'te Istanbul'da doğan Aykaç, Gümüşhane'de, Musul'da ve Istanbul'da ilk, orta ve lise öğrenimlerini görmüş; bir süre "Sanayi-i Nefise Mektebi" (Güzel Sanatlar akademisi)nin mimarlık bölümünde okumuştur. Paris'e gitmeden, yazışma yoluyle "Ecole des Sciences Politiques" (Siyasal Bilgiler Okulu)nu bitirmiştir. Celâl Sahir'in çıkardığı *Seyyare* gazetesinde (1908) başyazılar yazmış, "Darülmuallimin" (Erkek Öğretmen Okulu)nda edebiyat ve felsefe öğretmenliği etmiştir (1910–1918). Daha sonra "Sanayi-i Nefise Mektebi" (Güzel Sanatlar Akademisi) ile Galatasaray Lisesinde uzun süre öğretmen olarak çalışmıştır. 1927'de Elâzığ milletvekili olmuş ve on yılı aşan bir süre milletvekilliği etmiştir.

Şiirde mizahı yolunu seçen Fazıl Ahmet Aykaç, eğitim, ruhbilim ve felsefe üzerine de yazılar yazmıştır.

Aykaç'ın başlıca kitapları: *Divançe-i Fazıl* (aruzla şiirler, 1913), *Harman Sonu* (aruz, hece karışık şiirler, 1919), *Kurpıntı* (1924), *Şeytan Diyor ki* (makale, söyleşi ve mizah yazıları, 1927).

Anısına saygılar.

YAZARLAR

ANTONIONI, Michelangelo (1912)

İtalyan yönetmeni. Çağdaş sinemanın en büyük ustalarından biri sayılan Antonioni, 1950'den bu yana çevirdiği filimlerle günümüz batı toplumunun, özellikle İtalyan toplumunun bunalımını en iyi yansıtan bir sinemacı olarak belirmiştir. Kısa belge-filimlerle doğrudan doğruya sinemacılığa başlamadan önce sinema eleştirmenliği, sonra da senaryoculuk yapan Antonioni, yaşıtları olan bütün İtalyan yönetmenleri gibi yeni-gerçekçilik akımının etkisinde kalmış, sonra da bu akımı bunalım geçiren bir toplumdaki insanların iç dünyasını büyük bir incelikle duyuran bir yönde geliştirmiştir. İnsanlar arasındaki ulaşımsızlık, duyguların geçiciliği, unutuş, dev adımlarıyle ilerleyen teknoloji çağında, tarih çağlarından arta kalan aktöreyle yetinmek zorunda kalan insanın bocalayışı... Antonioni'nin filimlerinin başlıca temalarıdır. Bunun yanı sıra, titiz bir biçim kaygısı yer alır.

Başlıca filimleri: *Cronaca di un amore* (Bir Aşkın Öyküsü, 1950), *I vinti* (Yitikler, 1952), *Le amiche* (Kadınlar Arasında, 1955), *Il grido* (Çığlık, 1957), *L'avventura* (Macera, 1960), *La notte* (Gece, 1961), *Eclisse* (Batan Güneş, 1962), *Deserto rosso* (Kızıl Çöl, 1964), *Blow-Up* (Genişletme, 1967).

ARISTARCO, Guido (1918)

İtalyan sinema kuramcısı, eleştirmeni. "Cinema", "Cinema Nuovo" gibi tanınmış sinema dergilerini yöneten Aristarco 1950'de *L'Arte del Film, Antologia storico-critica* (Filim Sanatı, Tarihsel-eleştirel Antoloji) adıyle başlangıçtan 1950'ye kadar sinema kuramı üzerinde yazılmış belli başlı metinleri toplayan bir kitap yayımladı. Daha sonra, bu çalışmayı başka bir açıdan ele alarak, sinema kuramlarının başlangıçtan bu yana gelişme tarihini anlatan en önemli yapıtı *Storia delle teoriche del film* (Filim Kuramının Tarihi, 1951, yeni basım: 1960)ni yazdı. Bu kitapta sinema kuramı üzerine kendi görüşlerini de açıklayan Aristarco, daha sonraki belli başlı yazılarını son olarak yayımladığı *Il dissolvimento della ragione* (Usun Çözünmesi, 1965) nde topladı.

ARNHEIM, Rudolf (1910)

Alman sinema eleştirmeni ve estetikçisi. 1939'da Amerika'ya yerleşmiştir. O tarihten beri de Sarah Lawrence College'de öğretmenlik yapmaktadır. 1932 yılında Almanya'da yayımladığı *Film als Kunst* adlı kitabını 1957'de Amerika'da *Film as Art* adıyle yeniden ve gözden geçirerek yayınlamıştır. Arnheim'ın bundan başka başlıca kitapları şunlardır: *La Vision Tridimensionnelle et la Perception dans l'Espace*, *Le Rôle de l'Emotion dans l'Art.*

ASTRUC, Alexandre (1923)

Fransız yönetmeni ve sinema yazarı. Astruc dışvurumculuğu gözden uzak tutmayan lirik bir sanatçıdır. 1954 yıllarında yeni bir yol tutturan Fransız sinemasına öncülük yapmıştır. Astruc bu yeni çağı "Alıcı Dolma Kalemi Çağı" (Caméra Stylo) diye adlandırır ve filmin sağlam bir yapısı olmasına inanır. Yönetmen ilk kısa filmini 1948 yılında yapmıştır: *Aller Retour* (Gidiş Dönüş). 1952'de yaptığı *Le Rideau Cramoisi* (Koyu Kırmızı Perde) filminden sonra ilk uzun filmi olan *Les Mauvaises Rencontres* (Mutsuz Rastlantılar)'ı çevirmiştir. Fransız *Yeni Dalga* akımının ilk filmi sayılan bu filimden sonra Guy De Maupassant'ın aynı addaki romanından esinlenerek *Une Vie* (*Bir* Hayat, 1958) adlı bir filim çevirmiştir.

Öteki filimleri: *La Proie Pour l'Ombre* (Karanlıklar için Kurban, 1960), *Education Sentimentale* (Aşk Eğitimi, 1961), *La Longue Marche* (Uzun Yürüyüş 1966), *Les Prisonnières* (Tutsak Kadınlar, hazırlanıyor).

BALÀZS, Béla (1884–1950)

Macar senaryocusu ve estetikçisi. Başlıca kitapları *Görünen Adam* (1924), *Filimlerin Ruhu* (1930) adlarım taşır. Bunlar Berlin'de Almanca olarak yayımlandığı gibi, Fransa'da da *Le Film* (1949) adıyla yayımlanmıştır. Yalnız, iki kitabı bir araya getiren Fransızca nüsha kimi yazıları içine almamıştır.

BARBARO, Umberto (1902–1959)

İtalyan sinema eleştirmeni ve estetikçisi. Roma'da *Sinema Deneysel Merkezi*'nde öğretmenlik yapan Barbaro'nun pek çok kitabı vardır.

Başlıca kitapları: *Soggetto e Sceneggiatura* (Konu ve Senaryo), *La Poesia del Film* (Filmin Şiiri).

BARDEM, Juan-Antonio (1922)

İspanyol yönetmeni. *Günaydın Bay Marshall* ve *Bu Mutlu Çift* filimlerinde de senaryocu olarak çalışmıştır.

Başlıca filimleri: *Comicos* (Komikler, 1953), *Muerta de un Ciclista* (Bir Bisikletçinin Ölümü, 1955), *Calle Mayor* (Büyük Sokak, 1956), *La Venganza* (İntikam, 1958), *Sonatas* (1959).

BAZIN, André (1918–1958)

Fransız eleştirmeni ve kuramcısı. İkinci Dünya Savaşından sonraki sinema düşünürlerinin en önemlilerinden biri olan Bazin, sessiz sinemanın sonuna kadar gelip dayanan, bu noktada duraklayan sinema kuramını, sinema düşüncesini, sesli sinemayı da içine alacak yolda genişletmiştir. Özellikle sesli sinema çağında sinema dili ve deyişi konularına büyük bir aydınlık getirmiştir. Çeşitli tarihlerde çeşitli süreli yayınlarda çıkan yazılarından bir bölüğü *Qu'-est-ce que le cinéma?* (Sinema Nedir?) genel başlığını taşıyan dört küçük ciltte toplanmıştır (1958–1962).

BERGMAN, Ingmar (1918)

İsveç tiyatro ve sinema yönetmeni. Daha çok, insanın kendi kendisiyle ve Tanrıyla çatışmalarını ortaya koyan Bergman boyuna insanın bilinçaltını altüst edip, oradan bir şeyler çıkarmaya çalışır. Ama onun sanatına *Sessizliğin Sanatı* denilse de yanlış olmaz.

Başlıca filimleri: *Kris* (Bunluk, 1945), *Det Regnar pa var Karlek* (Aşkımızın Üstüne Yağmur Yağıyor, 1946), *Hamstad* (Liman Şehri, 1948), *Till Gladje* (Mutluluğa Doğru, 1949), *Sommarlek* (Yaz Oyunları, 1957), *Sommaren med Monika* (Monika ile Bir Yaz, 1952), *Glycarnas Afton* (Cambazlar, 1953), *Sommarnettens Leende* (Bir Yaz Gecesi Gülücükleri, 1955), *Det Sjunde Inseglet* (Yedinci Mühür, 1956), *Smulstronstallet* (Yaban Çilekleri, 1957), *Kvinnors Vantan* (Kadınların Bekleyişi, 1952), *Kvinnodrom* (Kadınların Düşleri, 1955), *Nara Livet* (Hayatın Eşiğinde, 1958), *Jungfuhallan* (Kaynak, 1959), *Sasom i en Spegel* (Aynadaki Gibi, 1961), *Nattvardsgasterna* (Kutsal Tören Konukları, 1962), *Tystnaden* (Sessizlik, 1963), *Persona* (1967).

BRESSON, Robert (1907)

Fransız yönetmeni. Bir yazar Bresson için şunu demiştir: "Rus romanında Dostoyevski, Alman musikisinde Mozart neyse, Bresson da Fransız sinemasında odur." Filim üzerinde uzun boylu çalışan ve Jacques Tati gibi ancak 2–3 yılda bir filim yaratan Bresson'un ilk uzun filmi *Les Anges du Péché* (Günah Melekleri, 1943)-dir. Ama o 1934 yılında *Les Affaires Publiques* (Halk İşleri) diye bir kısa filim de yapmıştır.

Öteki filimleri: *Les Dames du Bois de Boulogne* (Boulogne Ormanı Kadınları, 1944), *Le journal d'un Curé de Campagne* (Bir Köy Papazının Günlüğü, 1950), *Un Condamné à Mort s'est Echappé* (Bir İdam Mahkûmu Kaçtı, 1956), *Pickpocket* (Yankesici, 1959), *Au Hasard Balthazar* (1965), *Mouchette* (1967).

BUNUEL, Luis (1900)

İspanyol yönetmeni. Çok kez korkunç, tüyler ürpertici, bazan da gerçek dışı gibi gelen görüntülerle çağdaş toplumun ve çağdaş insanın çözümlemesini yapar Bunuel. Sinemaya başladığı sıralarda bir yandan gerçeküstücülük bir yandan da belgecilik denemesinden geçmiş olmasının bunda büyük payı vardır. Gerçekten de Bunuel genç yaşta Fransa'ya göç etmiş, 1925'lerin "öncü sinema" akımı sırasında ressam Salvador Dali ile birlikte gerçeküstücü akımın sinemadaki örneklerini vermiş, sonra da yurduna dönerek *Ekmeksiz Toprak* adında bir belge-filim çevirmiştir. Bu filimden sonra uzun süre sinemadan ayrı kalan Bunuel'in ikinci çalışma dönemi savaştan sonra Meksika'da başlamış, burada sipariş üzerine çevirdiği filimlerin çoğu "iş filmi" niteliği taşımakla birlikte, arada bir dikkati çeken yapıtlar da vermiştir. 1960'dan sonra yeniden Avrupa'ya dönüşünde meydana getirdiği filimlerle yeniden ilk dönemindeki ustalığını, daha olgun bir kılıkta ortaya koymuştur.

Başlıca filimleri: *Un chien andalou* (Bir Endülüs Köpeği, 1928), *l'Age d'or* (Altın Çağ, 1930), *Tierra sin pan / Terre sans pain / Las Hurdes* (Ekmeksiz Toprak, 1932), *Los olvidados* (Unutulmuşlar, 1950), *El* (O, 1953),

Ensayo de un crimen (Bir Cinayetin Duruşması), *Nazarin* (1959), *Viridiana* (1960), *El angel exterminador* (Yokedici Melek, 1962), *Le journal d'une femme de chambre* (Bir Hizmetçinin Günlüğü, 1964), *Belle de jour* (Gündüz Güzeli, 1967).

CANUDO, Ricciotto (1879–1923)

İtalya'da Gioia del Colle'de dünyaya gelen Canudo 1923 yılında Paris'e yerleşir ve sinema eleştirmenliği yapar. Sinema kuramı üzerine yazdığı yazılar da pek çoktur. Bu yazılar ölümünden sonra *Usine aux Images* (Görüntü Fabrikası) adı altında toplanır (1927).

CHABROL, Claude (1930)

Fransız sinema eleştirmeni, yapımcısı ve yönetmeni. İlk filmi 1961 yılında *Les Sept Péchés Capitaux* filminde yer alan bir skeçtir. Eric Rohmer'le birlikte *Hitchcock* adında bir kitap da yazmıştır.

Başlıca filimleri: *Le Beau Serge* (Yakışıklı Serge, 1958), *Les Cousins* (Kuzenler, 1958), *A Double Tour* (Tehlikeli Rabıtalar, 1959), *Les Bonnes Femmes* (İyi Kadınlar, 1960), *Les Godelureaux* (1960), *L'Oeil du Malin* (1961), *Ophélia* (1962), *Landru* (1962), *Le Tigre Aime La Chair Fraîche* (Kaplan Taze Etten Hoşlanır, 1964), *Marie Chantal contre le Docteur Kah* (Doktor Kah'a Karşı Marie Chantal, 1965), *La Ligne de Démarcation* (Sınır, 1966), *Le Scandale* (Rezalet, 1966), *Les Paresseuses* (Tembel Kızlar, 1967).

CHAPLIN, Charles S. (1889)

Amerikan yönetmeni. Sinemanın bugüne kadar yetiştirdiği birkaç dehadan biri ve beyazperdenin de en büyük güldürücüsü. Yoksulluk içinde yetişen, yaşıtları okula başlarken sahneye çıkan, İngiliz müzikhollerinde mim sanatının bütün inceliklerini öğrenen Chaplin, aynı sanatı Amerikan müzikhollerinde tekrarlarken bir ratlanıtıyle 1914'te sinemaya geçti ve birer makaralık ilk filimlerinden başlayarak günümüze kadar sinemanın en evrensel sanatçısı niteliğini taşıdı; yarım yüzyıldan beri değişen beğenilere, tekniklere, görüşlere, koşullara karşın her kuşağın en değişik seyircilerine kendini sevdirdi. Filimlerinin hepsinde, insan yaradılışını bütün zenginlikleriyle tanımaktan ve bunu seyirciye en yalın, en kestirme yoldan anlatmaktan ileri gelen bir sağlamlık, eskimezlik yer alır.

Başlıca uzun filimleri: *Shoulder Arms* (Şarlo Asker 1918), *The Kid* (Yumurcak, 1921), *The Pilgrim* (Hacı, 1922), *A Woman of Paris* (Paris'li Kadın, 1923), *The Gold Rush* (Altına Hücüm, 1925), *City Lights* (Şehir Işıkları, 1931), *Modern Times* (Asrî Zamanlar, 1936), *The Great Dictator* (Sarlo Diktatör, 1940), *Monsieur Verdoux*, (1952), *Limelight* (Sahne Işıkları, 1952), *A King in New York* (New York'ta Bir Kral, 1957), *A Countess from Hong Kong* (Hong Kong'lu Kontes, 1967).

CHIARINI, Luigi (1900)

İtalyan kuramcısı, eleştirmeni, eğitimcisi, yönetmeni, senaryocusu. Chiarini 1935'e İtalyan Sinema Enstitüsü (Centro Sperimentale di Cinematografia)yı kurup yöneterek, bu enstitüde sinema dersleri vererek, 1937'de İtalya'nın ve dünyanın belli başlı sinema dergilerinden "Bianco e Nero"yu yayımlayarak, sinema kuramını geliştirerek İtalya'da sinemanın bir sanat olarak yerleşip ilerlemesinde büyük bir rol oynamıştır. Senaryolar yazan, bazı filimler de çeviren Chiarini'nin kuramcılık alanındaki en önemli yapıtları 1935'te *Cinematografo* (Sinema)yı yayımlamasıyle başlamış, *Cinque capitoli sul film* (Filim Üzerine Beş Bölüm, 1941), *La regia* (Yönetim, 1946), *Il film nei problemi dell'arte* (Sanat Sorunları İçinde Filim, 1949), *Il film nella battaglia delle idee* (Düşünceler Savaşında Filim, 1954), *Cinema quinto potere* (Sinema, Beşinci Kuvvet, 1954), *Panorama del cinema contemporaneo* (Çağdaş Sinemanın Panoraması, 1957), *Arte e tecnica del film* (Filim Sanatı ve Tekniği, 1962) kitaplarıyle devam etmiştir. Profesör Chiarini 1962'den beri Uluslararası Venedik filim şenliğini de yönetmektedir.

CLAIR, René (1898)

Fransız yönetmeni ve sinema yazarı. İlkin gazetecilik, sinema eleştirmenliği ve oyunculuk yapan Clair, 1923'te ilk filmini çevirir. Sinema üzerine yazdığı yazılar ise üç kitapta toplanmıştır: *Le Cinématographe contre l'Esprit* (1927), *Réflexion Faite* (1951), *Comédies et Commentaires* (1959).

Fransız sinemasının en zeki yönetmenlerinden biri olarak tanınan Clair ince bir mizahla örülmüş filimlerinin en güzeli olan *14 Temmuz*'u daha 1932'de vermişti. 1935'te İngiltere'de filim çevirmeye başlayan René Clair, İkinci Dünya

Savaşını Amerika'da geçirmiş ve Fransa'ya ancak 1946'da dönmüştür.

Başlıca filimleri: *Le Voyage Imaginaire* (Düşsel Yolculuk, 1926), *Un Chapeau de Paille d'Italie* (Hasır Şapka, 1927), *Sous Les Toits de Paris* (Paris Damları Altında, 1930), *Le Million* (1931), *A Nous La Liberté* (Özgürlük İsteriz, 1931), *Quatorze juillet* (14 Temmuz, 1932), *The Ghost goes West* (Satılık Hayalet, 1935), *Break the News* (Uydurma Haber, 1937), *The Flame of New Orleans* (New Orleans Alevi, 1940), *I Married a Witch* (Bir Büyücüyle Evlendim, 1942), *It Happened Tomorrow* (Yarınki Havadis, 1943), *And Then There Were None* (Korkunç Şüphe, 1945) *Le Silence est d'or* (Susku Altındır, 1947), *Les Belles de Nuit* (Gece Güzelleri, 1952), *Les Grandes Manoeuvres* (Hileli Aşk, 1955), *Porte des Lilas* (Lâle Sokağı, 1957), *Tout L'Or du Monde* (Dünyanın Bütün Altını 1961).

COCTEAU, Jean (1889–1963)

Fransız şairi, romancısı, oyun yazarı, yönetmeni ve senaryocusu. Senaryosunu ya da konuşmalarını yazdığı filimler şunlardır: *Baron Fantôme*, *Les Dames du Bois de Boulogne*, *La Comédie du Bonheur* (Mutluluk Güldürüsü), *L'Eternel Retour* (Sonsuz Dönüş), *Ruy Blas*, *Les Enfants Terribles* (Ele Avuca Sığmaz Çocuklar). Cocteau, *Le Rossignol de l'Empereur de Chine* (Çin İmparatorunun Bülbülü) gibi kısa filimlerin spiker konuşmalarını da yazmıştır.

Buudan başka *Güzel Kızla Hayvan* filmini çevirirken tuttuğu bir günlükle *Entretiens autour du Cinématographe* adlı sinema üzerine bir kitabı da vardır.

Başlıca filimleri: *Le Sang d'un Poète* (Bir Şairin Kanı, 1930), *La Belle et la Bête* (Güzel Kızla Hayvan, 1946), *L'Aigle à deux Têtes* (İki Başlı Kartal, 1948), *Les Parents Terribles* (Müthiş Aile, 1948), *Orphée* (1949), *Le Testament d'Orphée* (Orfeus'un Vasiyeti, 1959).

DE SICA, Vittorio (1902)

İtalyan yönetmeni. Sesli sinemayla birlikte beyazperdeye oyuncu olarak giren, 1930'larda İtalyan sinemasının sayılı "jeune premier"lerinden olan De Sica, yönetmen olarak yeni-gerçekçilik akımını başlatanlar arasında yer alır ve bu akımın ilk döneminin en önde gelen temsilcilerinden biri sayılır. Gerçekten de *Bisiklet Hırsızı*, *Milano'da Mucize* ve *Umberto D.* yeni gerçekçilik akımının başyapıtları arasında yer almaktadır. Bunlar ve daha az başarılı birkaç yapıtıyle De Sica, gününün sorunlarına insancıl bir tutumla eğilen, yaşadığı toplumu dürüstçe yansıtan, seyircileri bu sorunlar üzerinde ister istemez düşünmeğe, yan tutmaya yönelten güçlü bir sanatçı niteliğiyle ortaya çıkar. Ancak akımın ikinci döneminde De Sica'da belirli bir gerileme göze çarpmaktadır.

Başlıca filimleri: *I bambini ci guardano* (Evlâdına Kıyma, 1942), *Sciuscia* (Kaldırım Çocukları, 1946), *Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızı, 1948), *Miracolo a Milano* (Milano'da Mucize, 1950), *Umberto* D. (1952), *Il tetto* (Yuvasızlar, 1955), *La ciociara* (Kızım ve Ben, 1960).

DELLUC, Louis (1890–1924)

Fransız sinema eleştirmeni ve yönetmeni. Delluc Fransa'da ilk sinema kulüplerini kurduğu gibi, sinema üzerine birçok dergi yayımlamıştır. *La Princesse qui ne sourit plus* (Artık Gülümsemeyen Prenses) gibi romanlar da yazmış olan Delluc daha çok sinema yazılarıyle tanınmıştır.

Kitapları: *Photogénie* (1919), *Cinéma et Cie* (Sinema Ortaklığı, 1919), *Charlot* (1920), *La Jungle du Cinéma* (Sinema Cengeli, 1921), *Drames de Cinéma* (1923).

Başlıca filimleri: *La Fête Espagnole* (İspanyol Düğünü, 1920), *Le Silence* (Sessizlik, 1920), *Fièvre* (1920), *Le Chemin d'Ernoa* (Ernoa Yolu, 1921), *La Femme de Nulle Part* (Eşi Bulunmayan Kadın, 1923), *L'Inondation* (Su Basması, 1924).

DONNER, Jörn (1933)

İsveç yönetmeni. Finlandiya'da doğmakla birlikte İsveç asıllı olan Donner işe genç yaşta –18 yaşında– romancılıkla başladı, sonra kitap eleştirmeleri, filim eleştirmeleri yazdı. Sinemaya Finlandiya'da çevirdiği birkaç belgefilimle başladı. Bergman üzerine hazırladığı bir kitap dolayısıyle İsveç sinema çevrelerine girdi. Önce bir caz şarkıcısı üzerine kısa bir filim çevirdi, sonra *Bir Eylül Pazarı* ile uzun filme başladı. Şimdiye kadar üç uzun filim çeviren ve İsveç'in genç sinemacılar kuşağından olan Donner, kendi yaşıtı olan İsveç sinemacılarının hemen hepsinin Bergman'ın etkisinde kalmasına karşın, ge-

rek deyişte gerekse konularını ele alış açısında yeni İsveç sinemasına değişik bir hava getirmiştir. Findlandiya'da doğup yetişen bir İsveç'li olmasının da bunda büyük etkisi vardır.

Uzun filimleri: *En sondag i september* (Eylülde Bir Pazar, 1963), *Att alske* (Sevmek 1964), *Har börjar aventyret* (Serüven Burada Başlar, 1966).

EISENSTEIN, Sergey M. (1898–1948)

Sovyet yönetmeni ve kuramcısı. Eisenstein da Chaplin gibi sinemanın sayılı birkaç dehasından sayılır ve Chaplin'e "sinemanın Molière'i" dendiği gibi Eisenstein'a da "sinemanın Leonardo da Vinci'si" denir. Bunun nedeni Eisenstein'ın da tıpkı Da Vinci gibi hem kuramcı hem de yaratıcı olması, her iki alanda da engin ve sağlam bir kültüre dayanarak yola çıkmasıdır. Önce tiyatro dekorculuğu, tiyatro yönetmenliğiyle işe başlayan Eisenstein tiyatro içinde sinemaya özgü öğeleri denemeye başlamış, buradan sinemaya geçmiştir. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ünden etkilenen, yurttaşı yönetmen ve kuramcı Kuleşov'un görüşlerinden yararlanan, Alman dışavurumcu akımının filimlerinden bazılarının yeniden kurgusunu yaparak denemelere girişen, nihayet Japon güzel sanatlarının, dilinin ve hiyerogliflerinin niteliklerini inceleyerek yepyeni öğeler bulan Eisenstein, bütün bunların yardımıyle sinemanın bütün temel öğelerini yeni baştan ele alıp kurmaya girişmiştir. Bunun ilk denemesini ilk uzun filmi *Grev*'de yaptıktan sonra da bütün sinema tarihinin en büyük yapıtı sayılan *Potemkin Zırhlısı*'nda başarıyla uygulamıştır. Sesli sinemanın çıkışıyle Eisenstein denemelerini görsel-işitsel bütünü sağlamaya yöneltmiş, bunun da ilk başarılı denemesini *Aleksandr Nevski*'de ortaya koyduktan sonra ancak iki bölümünü tamamlayabildiği *Korkunç İvan*'da en olgun biçimine ulaştırmıştır. Eisenstein'ın filimleri kurgunun, biçim-öz uyuşmasının, görsel-işitsel öğeler arasındaki birlik ve dengenin, görüntü düzenlemesindeki ustalığın en güzel örneklerini verir. Denebilir ki, sinema sanatı alanında hiç kimse dünya sinemasını Eisenstein kadar etkilememiştir. Aynı zamanda başarılı bir eğitici ve öğretmen de olan Eisenstein'ın kuramsal yazıları çeşitli batı dillerinde yayımlanmıştır.

Filimleri: *Staçka* (Grev, 1924), *Bronenosetz Potemkin* (Potemkin Zırhlısı, 1925), *Oktiabr* (Ekim, 1927), *Generalnaya linya / Staroie i novoie* (Genel Çizgi, / Eski ile Yeni, 1929), *Que Viva Mexico* (Yaşasın Meksika, 1931–1932, tamamlanmamış), *Bejin lovij* (Bejin Bataklığı, 1936, tamamlanmamış), *Aleksandr Nevski* (Şimal Hücum Alayı, 1938), *Ivan Grozniy I, II* (Korkunç İvan, 1945–46, II. bölüm 1958'de çıktı).

EPSTEIN, Jean (1897–1953)

Fransız yönetmeni ve yazarı. Daha çok kısa filimler yapmış olan Epstein ününü sinema üzerine yazdığı yazılarla pekleştirmiştir. Aslen Polonyalı olmasına karşın bütün hayatı Fransada geçmiştir.

Kitapları: *Bonjour Cinéma* (Günaydın Sinema, 1921), *Le Cinématographe Vu de l'Etna* (Etna'daki Görüşle Sinema, 1926), *Photogénie de l'Impondérable* (Elle Tutulamayan Şeylerin Fotojenisi, 1936), *Intelligeance d'une Machine* (Bir Makinenin Zekâsı, 1946), *Le Cinéma du Diable* (Şeytan Sineması, 1947), *Esprit de Cinéma* (Sinema Anlayışı, 1955), *Alcool et Cinéma* (yayımlanmamıştır).

Başlıca filimleri: *Coeur Fidèle* (Sadık İnsanlar, 1923), *La Belle Nivernaise* (Nevers Güzeli, 1923), *La Chute de la Maison Usher* (1928), *Finis Terrae* (1929), *L'Or des Mers* (Denizin Altını, 1932).

FAURE, Elie (1873–1937)

Fransız eleştirmeni ve sanat tarihçisi. *Sanat Tarihi* adlı beş ciltlik bir yapıtından başka *L'Esprit des Formes* (Biçimlerin Ruhu) adlı kitabı da sağlam bir sanat görüşünü yansıtır. Sinema üzerine yazılarını ise *Fonction du Cinéma* (Sinemanın Görevi) adlı kitapta toplamıştır.

FELLINI, Federico (1920)

İtalyan yönetmeni. Sinemaya yeni-gerçekçilik döneminde senaryoculukla, özellikle Rosellini'nin senaryoculuğuyle başlayan Fellini, bir yandan bu akımın, bir yandan da katolik olarak yetişmesinin etkisini hep taşıdı, zaman zaman da bu iki etki arasında bocaladı, ama her seferinde güçlü kişiliğiyle kendine gerek yeni-gerçekçilik akımında gerekse İtalyan sinemasında ayrı bir yer sağlamasını bildi. Filimlerinin hemen hepsinde kendi tecrübelerinin, sık sık da kendi yaşamının sağladığı öğeleri geniş ölçüde kullanır. Hele *Sekiz Buçuk*, korkuları, kaygıları, sevinçleri, üzüntüleriyle, yaptıkları, yapamadıkları,

yapmayı tasarladıklarıyle doğrıdan doğruya Fellini'nin kendi gerçek ve düş karışımı evrenidir.

Başlıca filimleri: *Lo sceicco bianco* (Beyaz Şeyh, 1952), *I vitelloni* (Aylaklar, 1953), *La strada* (Sonsuz Sokaklar, 1954), *Il bidone* (Kalpazanlar Çetesi, 1955), *Le notti di Cabiria* (Cabiria'nın Geceleri, 1957), *La dolce vita* (Tatlı Hayat, 1960), *Otto e mezzo* (Sekiz Buçuk, 1963), *Giulietta degli spiriti* (Ruhların Giulietta'sı, 1965).

FLAHERTY, Robert (1884–1951)

Amerikan yönetmeni. Daha çok belgefilmleriyle tanınan Flaherty'nin en iyi filmi *Louisiana Story* (Louisiana'nın Öyküsü, 1948)dir. Bundan başka, başlıca filimleri şunlardır: *Nanook* (1921), *Moana* (1923–24), *Tabou* (1931), *Les Hommes d'Aran* (Aran İnsanları, 1934).

FORD, John (1895)

Amerikan yönetmeni. Yarım yüzyıldan beri 125 kadar filim çeviren Ford, Amerikan sinemasının olduğu kadar dünya sinemasının da başlıca ustalarındandır; kovboy filimleri türündeyse apayrı ve özel bir yeri vardır. Uzun ve köklü bir gelenekten yoksun, hele sinemada bunu yansıtmakta büsbütün güçlük çeken bir toplumda denebilir ki Ford, Amerikan sinemacılarının en Amerikan olanıdır. Özellikle kovboy filimlerinde genç Birleşik Amerika'nın kuruluş çağlarındaki insanları, bunların uğraşılarını, düşlerini, başarı ya da başarısızlıklarını, elde bulunan folklor öğelerini en iyi değerlendirerek anlatan hemen hemen biricik Amerikan yönetmeni Ford'tur. İster kovboy filimlerinde ister öbür türdeki filimlerinde olsun, Ford'un başlıca çıkış noktası, tehlikelerle dolu bir çevrede incelenen ufak bir insan topluluğudur. Bu da Ford'a toplumsal ve ruhbilimsel bir çözümleme yapma olanağını sağlar. Rahat bir anlatım, sağlam bir beğeniyi yansıtan güzel görüntüler ve ince bir mizah, yapıtlarının başlıca özellikleridir.

Başlıca filimleri: *The Iron Horse* (Demir At, 1924), *The Lost Patrol* (Yitik Devriye, 1934), *The Informer* (Ele Veren Adam, 1936), *Stagecoach* (Cehennemden Dönüş, 1939), *Grapes of Wrath* (Lekeli Adam, 1940), *My Darling Clementine* (Kanun Harici, 1947), *The Quiet Man* (Kadın Satılmaz, 1952), *Two Rode Together* (Kanlı Mücadele, 1961), *Cheyenne Autumn* (Baharda Hücum, 1964), *Seven Women* (Yedi Kadın, 1966).

FORMAN, Miloš (1932)

Çek yönetmeni. Sinemacılık Okulunu bitirdi. Senaryolar yazdı. Kısa filimler çevirdi. 1963'te ilk uzun filmi *Maça Aası*'yla hemen dikkati çekti. Yeni Çek sinemasının önde gelen sanatçılarından biri olan Forman, günlük yaşamın gerçeklerini ölçülü bir duyarlık, tatlı bir mizah içinde vermektedir.

Uzun filimleri: *Çerny Petr* (Maça Aası, 1963), *Lasky Jedne plavo vlasky* (Bir Sarışının Aşkları, 1965).

GRIERSON, John (1898)

İngiliz belge-filim yönetmeni. İngiliz belge-filim okulunun kurucusudur. Şimdilerde Kanada'da *Ulusal Filim Bürosu*'nda müdür olarak çalışmaktadır. Sinema üzerindeki yazıları ve eleştirileri *Grierson on Documentary* adlı kitapta toplanmıştır. *Drifters* (1929), *Industrial Britain* (1933) gibi filimler yaptığı gibi birçok belgefilimlerin çevrilmesinde yardımcı olmuştur.

GRIFFITH, David-Wark (1875–1948)

Amerikan yönetmeni. Sinema sanatının kurucusu sayılan Griffith, 1908–1913 arasında çevirdiği üç yüzer metrelik 300'den fazla filimde bugünkü anlamda sinema dilini yavaş yavaş kurmaya başladı ve bu dönemdeki çalışmalarının toplamını sinema sanatının ilk iki anıtı olan *Bir Ulusun Doğuşu* ile *Hoşgörüsüzlük*'te verdi. Doğrudan doğruya kendi yanında yetiştirdiği yönetmenler ve oyuncularla olduğu kadar, yapıtlarıyle de dünya sinemasını etkiledi. Sinema dilini geliştiren Kuleşov, Eisenstein, Pudovkin ve Amerikan yönetmenlerinden çoğu hep Griffith'ten yola çıkmışlardır.

Başlıca filimleri: *For Love of Gold* (Altın Uğruna, 1908), *After Many Years* (Nice Yıllardan Sonra, 1908), *Ramona* (1910), *The Londale Operator* (Londale Telgrafçısı, 1911), *Enoch Arden* (1911), *The Last Drop of Water* (Son Su Damlası, 1911), *The Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu, 1915), *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük, 1916), *Hearts of the World* (Dünyanın Yürekleri, 1918), *Broken Blossoms* (Kırık Zambak, 1919), *Way Down East* (Doğuya Giden Yol, 1920), *Orphans of the Storm* (Fırtına Yetimleri, 1922) *Abraham Lincoln* (1930).

GODARD, Jean Luc (1930)

Godard da Truffaut ve Chabrol gibi eleştirmenlikten sinemaya gelmiş yazarlardandır. Bir süre kurgu işlerinde de çalışan Godard *Le Quadrille*, *La Sonate à Kreutzer* filimlerinin de yapımcısıdır. Adı *Yeni Dalga* akımıyle birlikte anılan Godard'ın ilk kısa filmi *Opération Béton*'dur.

Une Femme Coquette (Hoppa Bir Kadın, 1955), *Tous Les Garçons s'appellent Patrick* (Bütün Erkek Çocukların Adı Patrick'tir, 1957), *Charlotte et son Jules* (Charlotte ile Jules'ü, 1958) gibi kısa filimler de yapmış olan Godard 1959'da uzun ve öykülü filme atlar.

Başlıca filimleri: *A Bout de Souffle* (Serseri Âşıklar, 1959), *Le Petit Soldat* (Küçük Er, 1960), *Une Femme est une Femme* (Kadın Kadındır, 1961), *Vivre Sa Vie* (Kendi Hayatım Yaşamak, 1962), *Les Carabiniers* (Jandarmalar, 1962), *Une Femme Mariée* (Evli Bir Kadın, 1964), *Alphaville* (1964), *Pierrot le Fou* (Kaçık Pierrot, 1965), *Masculin Féminin* (Erkek Dişi, 1966), *Deux ou Trois Choses que je sais d'Elle* (Ondan Öğrendiğim İki Üç Şey, 1967), *La Chinoise* (Çinli Kadın, 1967).

HANI, Susumu (1928)

Japon yönetmeni. 1961'de yönetmenliğe başladı ve dört kısa filim çevirdikten sonra 1962 Cannes filim şenliği eleştirme haftasında gösterilen ilk uzun filmi *Bad Boys* (Kötü Çocuklar) ile dikkati çekti. İkinci filmi *Kanajo to kare* (Kadın ve Erkek) 1964 Berlin ve Montreal şenliklerinde ödül kazandı.

HAUSER, Arnold

Macar asıllı İngiliz sanat tarihçisi. Budapeşte, Paris ve Berlin üniversitelerinde edebiyat, felsefe ve sanat tarihi öğrenimi gören Hauser, daha sonra yıllarca İtalya'da kalarak İtalyan sanatını ve klasik sanatı inceledi. Budapeşte ve Viyana'da sanat tarihi okuttu. İngiltere'ye göç ederek 1948'de İngiliz uyruğuna geçen Hauser, sanat tarihi konusunda birçok yazılar yayımladı. Fakat en önemli yapıtı, hiç şüphesiz iki büyük ciltlik, anıtsal *The Social History of Art* (Sanatın Toplumsal Tarihi, 1951) adlı kitabıdır. Tarih öncesi çağlarından günümüze kadarki sanat tarihini toplumsal çerçevesi içinde topluca ele alan bu kitap, sanat tarihi incelemesinde bir dönüm noktası sayılır. Hauser, kitabının son bölümünü "Filim Çağı" olarak adlandırmış ve sinemayı çağdaş toplumun en önemli sanatı sayarak bu konuda dikkate değer görüşler öne sürmüştür.

HITCHCOCK, Alfred (1899)

Amerikan yönetmeni. 1939 yılına kadar İngiltere'de çalışan Hitchcock bu tarihten sonra Amerika'da filim yapmaya başlar. Amerikan sinemasının en usta yönetmenlerinden biri olan Hitchcock, özellikle korku filimleri yapar.

Başlıca filmleri: *The Man Who Knew Too Much* (Gereğinden Çok Bilen Adam, 1934. Bu filmi 1956 yılında Amerika'da yeniden çevirmiştir.), *The Tirty-Nine Steps* (Otuz Dokuz Basamak, 1936), *Rebecca* (1940), *Suspicion* (1942), *Lifeboat* (Yaşamak İstiyoruz, 1943), *Notorius* (Aşktan da Üstün, 1946), *Stage Fright* (Kanlı Sahne, 1948), *Strangers on a Train* (Trendeki Yabancı, 1951), *Dial M for Murder* (Cinayet Var, 1953), *Rear Window* (Arka Pencere, 1954) *To Catch a Thief* (Kelepçeli Âşık, 1954), *The Wrong Man* (Lekeli Adam, 1957), *Vertigo* (Ölüm Korkusu, 1957), *North By Northwest* (1959), *Psycho* (Sapık, 1960), *The Birds* (Kuşlar, 1963) *Marnie* (1964).

ISOU, Isidore (1925)

Aslen Romanyalı olmasına karşın Fransa'da yerleşmiştir. Edebiyattaki *Lettrisme* akımının kurucusu ve yürütücüsüdür. *Introduction à Une Nouvelle Poésie et à Une Nouvelle Musique* (Yeni Bir Şiire ve Yeni Bir Müziğe Giriş), *Agrégation d'un Nom et d'un Messie* (Bir İsim ve Bir Mesih İçin Yarışma), *Traité d'Economie Nucléaire* (Nükleer Ekonomi Üzerine) gibi kitaplarının yanı sıra 1951 yılında sinema üzerine de *Esthétique du Cinéma* (Sinema Estetiği) adlı bir kitap yayımlamıştır.

Isou'nun *Traité de Bave et d'Eternité* (Salya ve Ölümsüzlük Üzerine Bir İnceleme) adında, bildiri niteliğinde bir filmi de vardır.

IVENS, Joris (1898)

Hollanda'lı belge-filim yöneticisi. Robert J. Flaherty ile birlikte belgeci sinemanın en büyük sanatçısı olan Ivens, yapısı bakımından zaten toplum yaşayışıyle sıkı sıkıya bağıntısı olan belge-filme büsbütün toplumsal özellik kazandırmıştır. Bunun en büyük nedeni, Ivens'in, insanı doğa içinde, doğayla uğraşı halinde ele

alması: insana, insan emeğine saygıyı yüceltmesi biçiminde beliren özelliğidir. Ivens aynı zamanda yalnız filmlerinin dünyanın her köşesindeki seyircileri sürüklemesi yönünden değil, fakat bu filimleri dünyanın her köşesinde aynı rahatlık ve sağlamlıkla çevirmesinden dolayı da sinemanın, en evrensel yönetmenidir. Dünyanın beş kıtasındaki ülkelerinde filim çeviren Ivens'e "uçan Hollanda'lı" denmesi de bundan ileri gelir.

Başlıca filimleri: *Regen* (Yağmur, 1929), *Zuyderzee* (1930–34), *Borinage* (1934), *Terre d'Espagne–The Spanish Earth* (İspanyol Toprağı, 1937), *400 millions* (400 milyon, 1939), *Know Your Enemy: Japan* (Düşmanınızı Tanıyın: Japonya, 1942), *Pierwsze lata* (İlk Yıllar, 1948), *Das Lied der Strome* (Irmaklar Şarkısı, 1954), *La Seine a rencontré Paris* (Sein Irmağı Paris'e Rastladı, 1957).

KAZAN, Elia (1909)

Amerikan yönetmeni. Sinemaya, tiyatro yönetmenliği, oyunculuğu ve sinema oyunculuğundan geldi. İtalyan yeni-gerçekçi akımının etkisiyle Amerikan sinemasında yarı-belgeci özellik gösteren filimler çığırı açıldığı vakit sinemaya başlayan Kazan, bunun birkaç örneğini verdikten sonra, tiyatrodaki çalışmalarını sinema diline uydurma çabasını yansıtan filimlerine başladı. Bundan dolayı en çok sinema özelliği gösteren yapıtlarında bile "iyi kurulmuşluk", salınleme çabası, en doğal olması gereken salınelerin bile önceden tasarlanmış duygusu vermesi, kendini hep ele veren etkileme çabaları gibi tiyatroya özgü alışkanlıklar göze çarpar. Yaradılışından ileri gelen ve sık sık kendini gösteren coşkunluk, patlama, içgüdülerin başıboş ve doludizgin yer alışı, ilk ağızda seyirciyi etkilese bile, Kazan'ın akademiciliğini örtmek şöyle dursun, bunun bir başka görünüşü olarak ortaya çıkmaktadır. Hem tiyatro hem sinemaya oyuncu yetiştirmek için arkadaşlarıyle birlikte kurup, Stanislavski yönteminin biraz değiştirilmişini uyguladıkları "Actor's Studio"dan çıkan oyuncuların çoğu bir örnek oyunları bu duyguyu daha da güçlendirmektedir.

Başlıca filimleri: *Boomerang* (Geri Tepen Silâh, 1946), *Gentleman's Agreement* (Centilmen Anlaşması, 1947,) *A Streetcar Named Desire* (İhtiras Tramvayı, 1951), *Viva Zapata* (1952), *On the Waterfront* (Rıhtımlar Üstünde, 1954), *East of Eden* (Cennet Yolu, 1955), *Baby Doll* (Taş Bebeğim, 1956), *A Face in the Crowd* (Kalabalıkta Bir Yüz, 1957), *Wild River* (Vahşî Irmak, 1960), *America, America* (1963).

KEATON, Buster (1895–1966)

Amerikan yönetmen ve oyuncusu. Sinemanın Chaplin'le birlikte en büyük güdürücüsü: bazılarına göre Chaplin'i de aşan bir güldürü sanatçısı. Uzun bir süre, Chaplin'in ünü dolayısıyle haksız yere ikinci sıraya itilen Keaton, 1960'tan sonra yeni bir dirilişe ermiş, filimleri yeniden piyasaya sürülmüş, üzerinde geniş araştırmalara girişilmeye başlamış, kendisi de yeniden beyazperdeye dönmüştü.

Başlıca filimleri: *The Saphead* (Mankafa Malek, 1920), *One Week* (Bir Hafta, 1920), *The Blacksmith* (Malek Demirci, 1921), *The Three Ages* (Üç Çağ, 1923), *Our Hospitality* (Misafirseverliğimiz, 1923), *Sherlock Junior* (1924), *Go West* (Batıya Git, 1925), *The General* (General, 1926), *Limelight* (Sahne Işıkları, 1952), *It's a Mad, Mad, Mad World* (Çılgın Dünya, 1963), *Film* (1965), *A Funny Thing Happened On the Way to the Forum* (Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey oldu, 1966).

KRACAUER, Siegfried (? - 1967)

Alman filozofu, sinema tarihçisi. Berlin ve Münih üniversitelerinde felsefe, toplumbilim ve mimarlık öğrenimi yaptı. Gazetecilik, sanat eleştirmenliği yaptı. Hitler'in iş başına gelişi üzerine Fransa'ya, bu ülkenin Nazi işgaline girişi üzerine Birleşik Amerika'ya göç etti. 1947'de Birleşik Amerika'da Alman sinemasının siyasal toplumsal, ekonomik koşullar içindeki tarihini ele alan *From Caligari to Hitler* (Caligari'den Hitler'e) adlı kitabını yayımladı. 1960'da sinemanın yapısı üzerine en önemli kuramsal yapıtlardan biri olan *Nature of Film* (Filmin Niteliği)ni yayımladı. Dr. Kracauer bu son yapıtında, sinemanın fotoğraftan çıkan ve öbür sanatlardan apayrı bir nitelik taşıyan, bütün amacı fizik gerçeği yeniden kurmak olan bir sanat olduğunu kanıtlamaya çalışır.

KULEŞOV, Lev V. (1899)

Sovyet yönetmeni ve kuramcısı. Sinema 17 yaşında dekorculukla başladı. Ertesi yıl çevirdiği ilk filminde Rusya'da ilk kez "Amerikan

biçimi" kurguyu kullandı. İç savaş sırasında haber filimleri, savaşla ilgili belge-filimleri çevirdi. 1919'da kurulan dünyanın ilk sinema okulunda öğretmenliğe başladı. Bu okulda kurduğu ve "deney laboratuvarı" adını verdiği sınıfında öğrencileriyle birçok kurgu denemeleri yaptı, sinema dilini zenginleştiren birçok buluş ortaya koydu. Sinema dili ve sanatı üzerinde kitaplar yayımladı. Başta Pudovkin olmak üzere birçok öğrenci yetiştirdi.

Başlıca kitapları: *İskusstvo kino* (Sinema Sanatı, 1929), *Praktika kino rejissuri* (Sinema Yönetmeliğinin Kılgısı, 1935), *Osnovi kino rejissuri* (Sinema Yönetmeliğinin İlkeleri, 1941).

KUROSAWA, Akira (1910)

Japon yönetmeni. Çağdaş Japon sinemasının Mizoguchi'yle birlikte en önemli sanatçısı. 1951'de *Rashomon*'un Venedik filim şenliğinde büyük ödülü kazanmasıyle dünyanın dikkatini hem Japon sineması hem de kendi üzerine çeken Kurosawa, Japonya'nın gerek eski gerek yeni çağlarını canlandıran filimlerinde aynı ölçüde başarı gösterdi. Kişiler kadar kütleleri, kişilerin iç dünyası kadar yaşadıkları çevreyi de aynı incelikle çözümleyen Kurasowa, rahat ve akıcı bir anlatımla, kurguya hakim oluşuyle, görüntü düzenlemesindeki ince beğenisiyle dikkati çeker,

Başlıca filimleri: *Yoidore Tenshi* (Sarhoş Melek, 1948), *Nora Inu* (Kuduz Köpek, 1949), *Rashomon* (Sarı Irkın Şehveti, 1950), *Hakuchi* (Budala, 1951),) *Ikiru* (Yaşamak, 1952), *Shichinin no Samurai* (Yedi Samuray, 1954), *Ikimono no Kiroku* (Korku İçinde Yaşıyorum, 1955), *Kumonosujo* (Örümcekağı Şatosu, Mackbeth, 1957), *Donzoko* (Ayaktakımı Arasında, 1957), *Yojimbo* (Muhafızlar, 1961).

LANG, Fritz (1890)

Alman-Amerikan yönetmeni. Resim ve mimarlık öğrenimi gören, 1919'da yönetmenliğe başlayan Lang, Hitler'in iş başına gelişiyle Birleşik Amerika'ya yerleşti. Bundan dolayı çalışmaları iki döneme ayrılır. Bunların en önemlisi olan ilk dönemde Lang büyük bir yenilginin ezikliği içinde çalkanan savaş sonrası Almanya'sının çok kez simgeler içinde gizlenmiş tablosunu çizdi. Alınyazınının önüne geçilmezliği, başkaldırma, suçluluk duygusunun çarpıştığı bu filimler öte yandan Lang'ın öğreniminden gelen plastik kaygıları da taşımaktaydı. Böylelikle Lang her bakımdan, 1919 sularında başlayan dışavurumcu akımın başta gelen sanatçılarından biri oldu. İkinci döneminde de Lang, bu tecrübelerinin büyük çoğunluğunu çağdaş Amerikan toplumunun yaşayışına uygulamaya çalıştı ve buna en elverişli alan olarak da suçlular dünyasını buldu.

Başlıca filimleri: *Der müde Tod* (Bezgin Ölüm, 1921), *Dr. Mabuse, der Spieler* (Doktor Mabuse, 1922), *Die Niebelungen, I: Siegfried, II: Kriemhilds rache* (Kriemhild'in Öcü, 1923-24), *Metropolis* (1926), *M* (Düsseldorf Canavarı, 1931), *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932), *Fury* (Öfke, 1936), *You Only Live Once* (Günahsız Katiller, 1937), *Woman in the window* (Penceredeki Kadın, 1944), *Rancho Notorious* (Yaylaların Fahişesi, 1951), *The Big Heat* (Ölüm Korkusu, 1953).

LEENHARDT, Roger (1903)

Fransız yönetmeni ve sinema eleştirmeni. Ayrıca *Esprit, Fontaine, Les Lettres Françaises* dergilerinde ortak olarak çalışmıştır. Daha çok, kısa filim yapan Leenhardt'ın *Les Dernières Vacances* (Son Yaz Tatili, 1947) adında uzun ve konulu bir filmi de vardır.

Başlıca kısa filimleri: *Fêtes de France* (Fransız Bayramları. 1940), *A la Poursuite du Vent* (Rüzgârın Ardından, 1943), *Naissance du Cinéma* (Sinemanın Doğuşu, 1946), *Victor Hugo* (1951).

LELOUCH, Claude (1937)

Fransız yönetmeni. Yirmi yaşlarındayken kısa filimlerle sinemaya başladı; televizyon filimleri çevirdi. 1960'ta uzun filme geçti, 1966'da *Bir Erkekle Bir Kadın* filmiyle ün kazandı. Lelouch, zayıf ve güçlü yönleriyle Fransız Yeni Dalga'sının "tipik" yönetmenlerinden biridir.

Başlıca filimleri: *Avec des si...* (Eğer'lerle..., 1963), *Une fille et des fusils* (Bir Kız ve Tüfekler, 1964), *Un homme et une femme* (Bir Erkekle Bir Kadın, 1966).

LINDER, Max (1883-1925)

Fransız oyuncu ve yönetmeni. Chaplin'den önce sinemanın en büyük güldürü sanatçısı. Chaplin'in kendisinin de ustası olarak tanıdığı Linder 1905-1925 arasında çevirdiği 300 kadar

kısa filimde züppe, kibar, çapkın bir Paris'li tipi yaratmış ve kendi zamanının öbür güldürü sanatçılarının tersine, kaba güldürü öğelerinden çok insan yaradılışının gözlemine dayanan bir güldürüyü geliştirmiştir.

Başlıca filimleri: *Max fait de la photo* (Max Fotoğrafçı, 1910), *Max se marie* (Max Evleniyor, 1911), *Max, victime du quinquina* (Max Kınakına Kurbanı, 1911), *Max veut faire du théâtre* (Max Tiyatrocu, 1911), *Max Linder contre Nick Winter* (Nick Winter'e Karşı Max Linder, 1912), *Max professeur de tango* (Max Tango Öğretmeni, 1912), *Max illusionniste* (Max Gözbağcı, 1914), *Seven Years Bad Luck / Sept ans de malheur* (Yedi Yıllık Talihsizlik 1921), *The Three Must Get There / L'etroit Mousquetaire* (Üç Kişi Gitmeli Oraya, 1922).

LLOYD, Harold (1893)

Amerikan oyuncu ve yönetmeni. Sessiz sinemamn sona eriş dönemindeki en önemli Amerikan güldürü sanatçılarındandır. Hasır şapkalı, gözlüklü, sokakta her zaman rastlanabilecek genç kolejli tipini yaratmıştır. Yurdumuzda "Sütçü boksör Lui" diye bilinen Lloyd'un bu tipi, en inanılmaz, en güç çeşitten durumlarla karşılaşıp yılmaksızın uğraşan, sonunda başarıya ulaşan bir insandır.

Başlıca filimleri: *Grandma's Boy* (Ninesinin Kuzusu, 1922), *Safety Last* (Nihayet Emniyette, 1923), *Girl Shy* (Mahcup Delikanlı, 1924), *The Freshman* (Yaşasın Spor, 1925),*Movie Crazy* (Lui Sinemacı, 1932).

MAKAVEJEV, Dusan (1932)

Yugoslav (Sırp) yönetmeni. Ruhbilim öğrenimi yaptı, sonra Belgrad'ta Radyo-Televizyon-Tiyatro-Sinema Akademisi'nin yönetmenlik bölümünü bitirdi. Birçok kısa filim çevirdi. Belge-filme başladı. 1965'te ilk uzun filmi *İnsan Kuş Değildir*'i çevirdi. Filimlerinde belgecilik ile alışılmadığın yan yana yer aldığı Makavejev, özellikle toplumcu bir ülkede yabancılaşma sorununu işler ve büyük bir humanizma anlayışı gösterir.

Uzun filimleri:*Çovek nije tiea* (İnsan Kuş Değildir, 1965), *Ljubavni sluçaj* (Bir Gönül İşi 1967).

MALRAUX, André (1901)

Fransız romancısı, denemecisi ve sanat yazarı. Romanları arasında *La Condition Humaine* (İnsanlığın Hali), *La Voix Royale* (Şahane Yol), *L'Espoir* (Umut), *Les Conquérants* (Fatihler) sayılabilir. Sanat tarihi üzerine görüşleri ise şu kitaplarda belirir: *Voix du Silence* (Sessizliğin Yolu), *Saturne Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale* (Dünya Heykeli Düşsel Müzesi).

Malraux'nun sinema üzerine düşünceleri ise küçük bir kitapta yer alır: *Esquisse d'une Psichologie du Cinéma* (Sinema Ruhu Üzerine Bir Taslak).

Malraux ayrıca *Umut* adında bir filim de yapmıştır.

MIZOGUCHI, Kenji (1898-1956)

Japon yönetmeni. İlkin resim öğrenimi yapan Mizoguchi 1920 yılında *Nikkatsu* stüdyosuna girerek yönetmen yardımcısı olmuştur. İlk filmini 1921 yılında yapan yönetmen iki yüzden fazla filim çevirmiştir.

Başlıca filimleri: *Gyon no Kyodai* (Gion Hemşireler, 1935), *Naniva Hika* (Naniva'ya Ağıt, 1935), *Saikaku İchidai O haru* (Fahişe O'-Haru'nun Hayatı, 1951), *Ugetsu Monogatari* (Soluk Ayın Öyküleri, 1953) *Sansho Dayu* (1954), *Chikamatsu Monogatari* (Çarmıha Gerilmiş Âşıklar, 1954), *Shin heike Monogatari* (Heike'nin Öyküsü, 1955), *Yan Kwei Fei* (1955), *Akasen Chitai* (Utanç Sokağı, 1955).

MORIN, Edgar (1921)

Fransız yazarı, toplumbilimcisi ve gazetecisi. *Centre National de la Recherche Scientifique* (Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi)'nde çalışmaktadır. *Arguments* adlı bir dergi de çıkaran Morin'in sinema üzerine yazdığı yazılar şu kitaplarda toplanmıştır: *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire* (Sinema, ya da Düşsel İnsan, 1956), *Les Stars* (Yıldızlar, 1957).

MOUSSINAC, Léon (1890)

Fransız sinema eleştirmeni ve tarihçisi. Ayrıca romanları, oyunları, edebiyat ve tiyatro üzerine kitapları da vardır.

Başlıca kitapları: *Le Théâtre des Origines à nos Jours* (Başlangıcından Bugüne Kadar Tiyatro), *Traité de la Mise en Scène* (Sahneye Koyma Üzerine), *Naissance du Cinéma* (Sinemanın Doğuşu, 1925), *Le Cinéma Soviétique* (Rus Sineması, 1928), *Panoramique du Cinéma* (Sinemaya

Bir Bakış, 1929), *L'Age Ingrat du Cinéma* (Sinemanın Verimsiz Çağı, 1946).

OPHULS, Max (1902–1957)

Almanya'da Sarrebruck'te dünyaya gelen Ophuls ilkin Avusturya'da, sonra Fransa'da, Hollanda'da, Amerika'da filimler yapmıştır.

Başlıca filimleri: *Dann Schon Lieber Lebertran* (1930), *Die Verliebte Firma* (1931), *Liebelei* (1932), *Satılmış Nişanlı* (1932), *La Signora di Tutti* (1933), *Sevecen Düşman* (1936), *Werther* (1938), *Mayerling'ten Saray–Bosna'ya* (1940), *The Exile* (Sürgün, 1948), *Letter From an Unknown Woman* (Bilinmeyen Bir Kadının Mektubu, 1948), *La Ronde* (Gece Devriyesi, 1950), *Le Plaisir* (Zevk, 1952), *Madame De...* (1953), *Lola Montès* (1955).

OSHIMA, Nagisa (1932)

Japon yönetmeni. Kyoto Üniversitesini bitirdikten sonra sinemaya geçti; beş yıl yönetmen yardımcılığı yaptı. 1959'da yönetmenliğe başladı.

Başlıca filimleri: *Seishun Zankoku Monogatari* (Gençliğin Zalim Öyküsü, 1960), *Shiiku* (Beslenecek Hayvan, 1963).

PABST, Georg-Wilhelm (1895–1967)

Alman yönetmeni. Alman sinemasının altın çağında gerçekçilik akımının en güçlü sanatçısı. Pabst gerçekçiliğinin yanı sıra sinemada Freud'un verilerini ilk kez ustalıkla uygulayan bir yönetmendir.

Başlıca filimleri: *Die freudlose Gasse* (Neşesiz Sokak, 1925) *Geheimnisse einer Seele* (Bir Ruhun Gizemi, 1926), *Die Liebe der Jeanne Ney* (Jeanne Ney'in Aşkı, 1927), *Die Buchse de Pandora* (Lulu, 1928), *Das Tagebuch einer Verlorenen* (Düşmüş Bir Kızın Günlüğü, 1929), *Westfront* 1918 (Batı Cephesi 1918, 1930), *Die Dreigroschenoper / L'opéra de quat'sous* (Dilenciler Operası, 1931), *Kameradschaft* (Arkadaşlık, 1931), *Don Quichotte* (1933), *Der letzte Akt* (Son Perde, 1955).

PASOLINI, Pier Paolo (1922)

İtalyan yazar, ozan, filolog, senaryocu ve yönetmeni. Bologna Üniversitesi'nde okudu. Savaştan sonra edebiyatla uğraşmaya başladı. *Ragazzi di vita, Una vita violenta* gibi büyük yankılar uyandıran romanlar yazdı. 1954'te senaryoculukla sinemaya geçti. Yeni İtalyan sinemasının birçok önemli filminde senaryocu olarak çalıştıktan sonra 1961'de yönetmenliğe başladı. Sinemaya edebiyattan gelen Pasolini, her filminde sinemanın olanaklarını bir yandan öğrenirken bir yandan da bunları genişleten denemelere girişmektedir. Özellikle sinemanın yeni bir anlatım aracı olarak dil ve deyişi sorunu Pasolini'yi yönetmenlik çalışmalarının yanı sıra kuramcılıkla da uğraşmaya yöneltmiştir. Çalışmalarının henüz başlangıcında olan Pasolini, yeni sinemanın gerek kuramcı gerek sinemacı olarak kendisinden çok şey beklenen kişilerindendir.

Başlıca filimleri: *Accattone* (Dilenci, 1961), *Mamma Roma* (1962), *Il Vangelo secondo Matteo* (Matta'ya Göre İncil, 1964), *Edipe Re* (Kıral Oidipus, 1967).

PUDOVKİN, V.İ. (1893–1953)

Sovyet kuramcı ve yönetmeni. Sovyet sinemasının Eisenstein'dan sonra en önemli sanatçısı. Kuleşov'un öğrencisi olan Pudovkin onunla birlikte sinema dilinin kuruluşu üzerinde birçok denemeler yaptı. Gerek kendi sinema çalışmalarının gerekse başkalarının filimlerinin verilerine dayanarak sağlam bir sinema kuramı meydana getirmeye uğraştı. Sessiz sinemanın en olgun çağında doğal, mantıklı, eşyanın tabiatına uygun, gerçekçi, deneylerle desteklenmiş, açık ve kesin tanımlara bağlanmış sinema kurallarını düzenli bir yolda ilk ortaya koyan Pudovkin'dir. Bunları *Kinorejissör i Kinomaterial* (Sinema Yönetmeni ve Sinema Malzemesi) adı altında iki küçük kitapta topladı (1926). Ayrıca sinema oyunu konusunda da önemli bir kitap yayımladı. Pudovkin kuram alanında olduğu kadar kılgı alanında da aynı başarıyı göstererek Sovyet sessiz sinemasının en önemli yapıtlarından bazılarını vermiştir.

Başlıca filimleri: *Mat* (Ana, 1926), *Konyets Sankt-Peter-burga* (Sen Petersburg'un Sonu, 1927), *Potomok Çingiz Kan* (Cengiz Han'ın Varisi, 1928), *Dezertir* (Kaçak, 1933), *Vozvraşçeniye Vasili Bortnikov* (Vasili Bortnikov'un Dönüşü, 1953).

RENOIR, Jean (1894)

Fransız yönetmeni. İzlenimci ressamlardan Auguste Renoir'ın oğlu olan Jean Renoir sinema oyunculuğu da yapmıştır. *Une Partie de*

Campagne, *La Bête Humaine*, *La Règle du Jeu* gibi kendi filimlerinde küçük roller oynayan yönetmen 1940-1950 yıllarını Amerika'da geçirmiştir.

Başlıca filimleri: *Nana* (1925), *La Chienne* (Dişi Köpek. 1932). *Madame Bovary* (1934), *Les Bas-Fonds* (Ayaktakımı Arasında, 1936), *Une Partie de Campagne* (Bir Kır Eğlencesi, 1936), *La Grande Illusion* (Harp Esirleri, 1937), *La Bête Humaine* (Hayvanlaşan İnsan, 1938). *La Règle du jeu*, (Karısı ve Âşığı, 1938), *Swamp Water* (Bataklık Su, 1941), *The Diary of a Chambermaid* (Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü, 1945), *The Woman on the Beach* (Kumsaldaki Kadın, 1946), *The River* (Rüya Gibi Geçti, 1950), *La Carosse d'Or* (Altın Araba, 1952), *French-Cancan* (1954), *Elena et les Hommes* (Elena ile Erkekler, 1956), *Le Déjeuner sur l'Herbe* (Kırda Öğle Yemeği, 1959), *Le Testament du Docteur Cordelier* (Doktor Cordelier'nin Vasiyeti, 1959).

RESNAIS, Alain (1922)

Fransız yönetmeni. Öğrenimini Saint-François Xavier Kolejinde yapan Resnais 1936 yılında hastalanınca kolejden ayrılır ve öğrenimini özel olarak sürdürür. Bu yıllarda 8 mm. lik küçük filimler yapmaya başlarsa da *Mandrake*, *Tarzan* gibi dergileri elinden hiç düşürmez. Ama daha sonraki yıllarda Proust'u, Mansfield'i, Huxley'i okumaya başlar. Huxley'in *Yeni Dünya* adlı romanını filme çekmek ister. Bu arada tiyatroya karşı da ilgi duyar ve 1938–1939 yıllarında bakalorya sınavını verir. 1943–1945 yıllarında I.D.H.E.C.'te okuyan Resnais özellikle kurgu üzerinde çalışır. Ama bundan da bıkarak fotoğrafçılığa atılır.

Resnais 1946 yılında 16 mm.lik ilk uzun filmini yaparsa da bu filim oynatılmadan kaybolur. Yönetmen, ertesi yıl yıl 6–7 tane kısa ve sessiz filim çevirir. 1948'de 35 mm.lik ilk kısa filmi olan *Van Gogh*'u yapar. Ama bundan önce, aynı yıl Van Gogh'un 16 mm.lik bir filmini de yapmıştır. 1959 yılına kadar birçok kısa filim yapan Resnais, o yıl ikinci uzun filmini verir: *Sevgilim Hiroşima*. Nedir, 1953–1958 yıllarında Resnais *Saint-Tropez*, *Yaz Tatili Ödevi*. *İnsanın Sınırları* gibi kimi filimlerin kurgususunu da yapmıştır.

Kısa filimleri: *Van Gogh* (1948), *Guernica* (1949), *Gauguin* (1951), *Les Statues Meurent Aussi* (Heykeller de Ölür, 1952), *Nuit et Brouillard* (Gece ile Sis, 1955), *Toute La Mémoire du Monde* (Bütün Dünyanın Belleği, 1956), *Le Chant du Styrène* (1958).

Uzun filimleri: *Hiroshima Mon Amour* (Sevgilim Hiroşima, 1959), *L'Année Dernière à Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da, 1961) *Muriel* (1963), *La Guerre est finie* (Savaş Bitti, 1965).

ROCHA, Glauber (1939)

Brezilya'lı yönetmen. Hukuk öğrenimini yarıda bırakarak sinema eleştirmenliğine başladı. Kısa filimler çevirdi (1957–59). İlk uzun filmini 23 yaşındayken meydana getirdi. Brezilya'daki "Cinema Nôvo" (Yeni Sinema) hareketinin en önemli kişilerinden biri sayılan Rocha, Brezilya insanının ve kültürünün köklerine kadar uzanan bilgi ve sevgisini, sık sık insanı sarsan bir liriznile ve büyük bir gerçekçilikle filimlerine yansıtmaktadır.

Uzun filimleri: *Barravento* (Fırtına, 1962), *Deus e o Diablo na Terra do Sol* (Güneş Ülkesinde Tanrı ile Şeytan, 1963), *Büyülenmiş Ülke* (1966).

ROSSELLINI, Roberto (1906)

İtalyan yönetmeni. 1944 yılında *Roma Açık Şehir* filmiyle yeni bir sinema adamını ve yeni bir üslûbu muştulayan Rossellini çeşitli başkentlerde, stüdyo dışında çalışmıştır hep. Rossellini'nin ilk uzun filmi *La Nave Bianca* (1941) adını taşır. Ondan önce *Fantasia Sottomarina*, *Daphné* gibi kısa filimler yapmıştır.

Başlıca filimleri: *Roma Citta Aperta* (Roma Açık Şehir, 1944), *Paisa* (1946), *Germania. Anno Zero* (Almanya Yıl Sıfır, 1948), *Stromboli* (1949), *Europa* 51 (1951 Avrupası, 1951), *Viaggio in Italia* (İtalyada Yolculuk, 1953), *Angst* (Korku, 1954), *India* (Hindistan, 1958), *Il Generale della Rovere* (1959), *Viva l'Italia* (Yaşasın İtalya, 1960), *Vanina Vanini* (1961), *Anima Nera* (1962), *Polichinelle* (1964).

ROTHA, Paul (1901)

İngiliz yönetmeni ve sinema yazarı. Belge-filimler yapmıştır hep. Ama sinema üzerine yazdığı kitaplar da önemli bir yer tutar: *The Film Till Now* (1930), *Documentary Film* (1936). *Movie Parade* (1938), *Rotha on the Film* (1958).

Başlıca filimleri: *Contact* (1932), *Rising tide* (1933), *The Face of Britain* (1935), *World of Plenty* (1943).

ROUCH, Jean (1917)

Fransız etnolog ve yönetmeni. Sinemaya, etnografi alanında bir araştırma aracı olarak ilgi duyan Rouch, giderek bu aracın bir kalem kadar kolaylıkla kullanılabilecek duruma girmesi için çalıştı. Yeni teknik olanaklarla bunu sağlayarak 1920'lerde Vertov'un başlattığı ve ilerisi için düşler kurduğu durumu gerçekleştirdi: Her zaman her yere girebilen mekanik bir göz ve kulağın, insanları en doğal durumlarıyle yakalayıp yansıtması. Rouch'un önayak olduğu "cinéma-vérité" (sinema-gerçek) akımının temelinde yatan budur.

Başlıca filimleri: *Jaguar* (1957, henüz tamamlanmadı). *Moi, un noir* (Ben Bir Zenciyim, 1959), *La Pyramide humaine* (İnsan Piramidi, 1961), *Chronique d'un été* (Bir Yazın Öyküsü, 1961), *La punition* (Cezalandırma, 1963)

SCHLÖNDORFF, Volker (1927)

Alman yönetmeni. Sinemaya Louis Malle ve Alain Resnais'nin yardımcılığıyle başladı. İlk uzun filmini 1966'da çevirdi. Yeni Alman sinemasının başlıca kişilerindendir.

Filimleri: *Der Junge Törless* (Genç Törless, 1966), *Mord und Totschlag* (Cinayet ve İstemeden Öldürme, 1967).

SENNETT, Mack (1880-1960)

Amerikan yönetmen, yapımcı, oyuncusu. Griffith ve Ince'le birlikte Amerikan sinemasının kurucusu olan Sennett, özellikle Amerikan güldürüsünün yaratıcısıdır. Baş döndürücü bir tartım, hızlı bir kurgu, gülütlerin birbirini izlemesi, kaçıp kovalamacalar, Sennett ve onun balımında çalışan yönetmen ile oyuncuların güldürülerinin başlıca özelliğiydi. Yönetmen, en çok da yapımcı olarak Sennett yirmi yıla yakın bir süre içinde 1500 kadar güldürü filminin gerçekleşmesini sağladıktan başka, sinemaya birçok tanınmış oyuncuları kazandırdı; bu arada en büyük buluşu da Chaplin oldu.

Başlıca filimleri: *Cohen Collects a Debt/ Cohen at Coney Island* (Cohen Coney Island'ta 1912), *The Water Nymph* (Su Perisi, 1912), *Mabel's Awful Mistake* (Mabel'in Korkunç Hatası, 1913), *The Gangster* (Gangster, 1913), *The Speed Kings* (Sürat Kıralları 1913), *Mabel's Strange Predicament* (Mabel Güç Durumda, 1914).

SPOTTISWOODE, Raymond (1913)

İngiliz kuramcısı. Hollywood stüdyolarında senaryo bölümlerinde çalıştı. Kanada'da savaşla ilgili belge-filimlerin yapımı üstlendi. "National Film Board of Canada"da teknik danışmanlık yaptı. İngiltere'de üç boyutlu filim tekniği üzerinde çalıştı. Spottiswoode sesli filmin artık yerleştiği bir dönemde sinemayı bir sanat olarak estetik, teknik ve tarih yönünden ele alan ve o zamana kadarki kuramsal çalışmaları toparlayan önemli bir kitap yayımladı: *A Grammar of the Film* (Filmin Dilbilgisi, 1935). Ayrıca sinema tekniği ile üç boyutlu filim tekniği üzerine iki kitabı daha vardır.

STERNBERG, Joseph von (1894)

Avusturya asıllı Amerikan yönetmeni. Sessiz ile sesli sinema arasındaki dönemin en önemli yönetmenlerinden olan Sternberg, özellikle görüntü plastiğine verdiği büyük önemle dikkati çeker.

Başlıca filimleri: *Salvation Hunters* (Kurtuluş Avcıları, 1925), *Underworld* (Yeraltı Dünyası, 1926), *The Docks of New York* (New York Rıhtımları, 1928), *Der blaue Engel* (Mavi Melek, 1930), *An American Tragedy* (Bir Amerikan Trajedisi, 1931), *Shanghai Express* (Şangay Ekspresi, 1932).

STROHEIM, Erich von (1885-1957)

Avusturya asıllı Amerikan yönetmen, oyuncusu. Sessiz sinema döneminin sonunda yer alan en büyük sanatçılardan biri. Stroheim, sinema tarihinde katıksız gerçekçiliğin en önemli temsilcilerinden biri olarak ortaya çıktı ve yine bu özelliğinden dolayı kısa bir süre sonra yönetmenlikten uzaklaşıp yalnız oyunculukla yetinmek zorunda kaldı, çünkü Hollywood böylesine bir gerçekçiliği kaldırabilecek koşulları taşımıyordu.

Başlıca filimleri: *Foolish Wives* (Çılgın Eşler, 1921), *Greed* (Tutku, 1924), *The Wedding March* (Düğün Marşı. 1927), *Queen Kelly* (Kraliçe Kelly 1928).

TATİ, Jacques (1908)

Fransız yönetmeni ve oyuncusu. Gerçek adı Jacques Tatischeff olan Tati aslen Rustur. Gençliğinde rugby'de büyük bir başarı sağladığı için 1933 yılında müzikhollerde çalışmaya başladığı vakit yaptığı iş de az çok sporu ilgilendirir: Spor Pandomiması.

İlkin bir sürü kısa filim yapan Tati, filimlerinin baş oyuncusu olduğu gibi senaryocusudur da... İlk uzun filmi olan *Bayram Günü* ile yeni-gerçekçi bir eğilim gösterir. Tati her şeyde güldüren bir yan olduğuna inanır. Bu yüzden açılan bir pencereyi uzun uzun filme alır, çünkü Tati'ye göre açılan bir pencere kadar tuhaf bir şey yoktur.

Kısa filimleri: *Soigne ton Gauche* (Solunu Kolla, 1936), *L'Ecole des Facteurs* (Postacılar Okulu, 1937)

Uzun filimleri: *Jour de Fête* (Bayram Günü, 1947), *Les Vacances de Monsieur Hulot* (Bay Hulot'nun Yaz Tatili, 1951-1952), *Mon Oncle* (Dayım, 1957-1958).

TESHIGAHARA, Hiroshi (1927)

Japon yönetmeni. Tokyo Güzel Sanatlar Okulu'nu bitirdi. Japon ve Avrupa resmi üzerinde inceleme yaptı. 1953'te Hokusai üzerine bir filimle yönetmenliğe başladı. İlk uzun filmini 1960'ta çevirdi. Resimde gerçeküstücülükten etkilenen ve amacının gerçeküstücü araçlarla Japon gerçeğini vermek olduğunu söyleyen Teshigahara, sinemada da hemen hemen aynı tutumu sürdürmektedir.

Başlıca filimleri: *Otoshiana* (Tuzak, 1960), *Suna no Onna* (Kum Kadını, 1963).

TRUFFAUT, François (1932)

Sinema eleştirmenliğinden yönetmenliğe geçmiş genç kuşak sinema adamlarından biri olan Truffaut'nun adı da *Yeni Dalga* akımıyle birlikte anılır. Godard'ın *Serseri Âşıklar* filminin senaryosunu da yazmış olan Truffaut *Le Scarabée d'or* (Altın Örümcek) gibi kimi filimlerde yapımcı olarak çalıştıktan sonra 1954 yılında ilk kısa filmi olan *Une Visite* (Bir Ziyaret)'i yapmıştır. 1957'de de *Les Mistons* (Aylaklar) adlı bir kısa filim yapan yönetmen 1959'da ilk uzun filmini çevirir.

Başlıca filimleri: *Les Quatre Cents Coups* (Dört Yüz Darbe, 1959), *Tirez sur le Pianiste* (Piyaniste Ateş Edin, 1960), *Jules et Jim* (1961), *Fahrenheit 451* (1966), *La Mariée était en Noir* (Gelin Siyahlar Giyinmişti, hazırlanıyor).

URAYAMA, Kiriro (1930)

1954'te Nagoya Üniversitesini bitirince Nikkatsu yapımevinde yönetmen yardımcısı olarak çalışmaya başladı. 1962'de yönetmen oldu.

Başlıca filimleri: *Kyupora no aru Machi* (Baca, 1962), *Hiko Shojo* (Her Gün Ağlarım, 1963).

VERTOV, Dziga (1896-1954)

Sovyet yönetmeni ve kuramcısı. Belgefilmin ve gerçekçi sinemanın kuramcısı, deneycisi ve uygulayıcısı. İç savaş sırasında haber filimleri çevirdi. 1922'de *Kino-Pravda* adlı sinema-dergi dizisini kurdu. Sinemanın dekor, oyuncu, stüdyo, makyaj, öykü... gibi kendine yabancı bütün öğelerden sıyrılıp yaşamın olduğu gibi saptanmasını savunan "kino-glaz" (sinema-göz) kuramını ortaya attı, bu ilkeye göre filimler çevirdi. Kendi çağındaki sinemanın teknik olanakları sınırlı olduğundan bunu ancak bir ölçüye kadar uygulayabildi. Fakat ondan sonraki bütün gerçekçi akımlar, belge-filimcilik, haber filimciliği Vertov'un bu görüş ve denemelerinden yararlandığı gibi, "sinema-göz" 1960'tan sonra Fransa'dan başlayarak birçok ülkede, televizyonun da etkisiyle beklenmedik bir yeniden dirilişe ulaştı.

Başlıca filimleri: *Kino Glaz / Jizn Vrasplok* (Sinema Göz / Yaşam, Olduğu Gibi, 1924), *Şestaya şast mira* (Dünyanın Altıda Biri, 1926), *Çelovek s kinoapparatom* (Sinema Aygıtlı Adam, 1929), *Entuziazm* (Coşku, 1931)

VIGO, Jean (1905-1934)

Fransız yönetmeni. 29 yaşında ölen Vigo'nun altı yıllık sinemacılık yaşamı içinde çevirdiği filimlerin uzunluğu üç saati güç aşar; ama bu kısacık yapıtıyle Vigo sinema tarihinde önemli bir yer tutar. Bunun nedeni büyük Fransız gerçekçilik geleneği ile Fransız lirizmini, toplumsal kaygıları hiç bir vakit uzak tutmaksızın birleştirebilmesi, bütün güç koşullara karşın hiç bir ödün vermeksizin, bir özenci anlayış ve coşkunluğuyle yapıtını meydana getirmesidir.

Filimleri: *A propos de Nice* (Nice Üzerine, 1930), *Jean Taris, champion de natation* (Yüzme Şampiyonu Jean Taris, 1932), *Zéro de conduite* (Hal ve Tavır Sıfır, 1933), *L' Atalante* (1934).

VISCONTI, Luchino (1906)

İtalyan yönetmeni. Renoir ve Carné'nin yardımcılıklarında bulunduktan sonra 1942'de daha ilk filmiyle yeni-gerçekçiliğin ilk büyük yapıtını verdi: *Tutku.* O zamandan günümüze ka-

dar da bu akımın başta gelen temsilcilerinden oldu. Visconti'nin filimleri doğalcılığa kadar uzanan bir gerçek kaygısı ile estetikçiliğe kadar varan bir güzellik kaygısının en güzel uyuşumunu ortaya koyar, ayrıca son yüzyıl İtalyan toplumunun tarihini dönem dönem canlandırır.

Başlıca filimleri: *Ossessione* (Tutku, 1942), *La terra trema* (Yer Sarsılıyor, 1948), *Senso* (Günahkâr Gönüller, 1957), *Le notti bianche* (Beyaz Geceler, 1957), *Rocco e i suoi fratelli* (Düşman Kardeşler, 1960), *Il gattopardo* (Leopar, 1963), *Vaghe stelle dell'Orso* (Sandra, 1965), *Lo straniero* (Yabancı, 1967).

WAJDA, Andrzej (1926)

Polonyalı yönetmen. Çağdaş Polonya nemasının Munk'la birlikte en önemli sanatçısı. İlk uzun filmini 1954'te çeviren Wajda, çağdaş Polonya toplumunun en önemli olaylarını titiz, zaman zaman da çarpıcı bir deyiş kaygısının ağır bastığı gerçekçi tutumla ortaya koyar.

Başlıca filimleri: *Pokolenie* (Kuşak, 1954), *Kanal* (1957), *Popiol i diament* (Küller ve Elmas, 1958), *Lotna* (1959), *Samson* (1961), *Popioly* (Küller, 1964).

WELLES, Orson (1915)

Amerikan yönetmen, oyuncusu. 25 yaşında ilk kez çevirdiği filimle sinema anlatımında bir devrim yaptı ve kendinden sonraki bütün sinemayı etkiledi. Bir bakıma kullandığı öğelerin hiç biri yeni değildi, hepsi denenmişti. Ama Welles bunların hepsini bir arada ve yeni anlamlar kazandırarak kullandı. Denemelerinin çoğunda bir "blöf"ü andıran tutum da göze çarpmıyor değildi; ama Welles bunları da tutturmasını bildi. Ne yazık ki, bütün bu yenilikler, bir zamanlar Griffith'in, Stroheim'ın başına geldiği gibi onun da Hollywood'ta barınamamasına yol açtı; istediği filimleri çevirebilmek için birbirini tutmayan filimlerlerde oyanamak zorunda kaldı.

Başlıca filimleri: *Citizen Kane* (Yurttaş Kane, 1941), *The Magnificent Ambersons* (Muhteşem Ambersonlar, 1942),*Macbeth* (1947– 50), *The Lady from Shanghai* (Şanghay'lı Kadın, 1948), *Othello* (1952), *Le procès* (Dâva, 1962), *Campanadas de medianoche / Chimes at Midnight* (Falstaff, 1966).

YENİ AMERİKAN SİNEMASI TOPLULUĞU

Hepsi birbirinden değişik görüş ve tutumda olmakla birlikte, ortak özellikleri Hollywood geleneğine karşı çıkmak olan, çalışmalarında tam bir özgürlük sağlamak için uğraşmak ve yardımlaşmak amacıyle "Yeni Amerikan Sineması Topluluğu"nu kurmak gereğini duyan sinemacılar topluluğu. Lionel Rogosin, Sidney Meyers, Sanders Kardeşler, Shirley Clarke, Jonas Mekas, Adolfas Mekas... gibi sanatçıların yer aldığı bu topluluk 1960'ta buraya aldığımız bildiriyi yayımlamıştı.

ZAVATTINI, Cesare (1902)

İtalyan yazar, romancı, senaryocu, sinema kuramcısı. 1935'te senaryoculuğa başlayan Zavattini'nin adı bir yandan yeni–gerçekçiliğe, bir yandan da bu akımın en büyük yönetmenlerinden De Sica'ya ayrılmaz biçimde bağlanmıştır. *Bisiklet Hırsızı, Milano'da Mucize, Umbert D.* gibi akımın doruk noktaları sayılan yapıtlarda De Sica kadar Zavattini'nin de payı vardır. Zavattini bir bakıma yeni–gerçekçiliğin "düşün babası"dır.

TDK Yayını

ATATÜRK ŞİİRLERİ

Hazırlayan: Behçet NECATİGİL

5 Lira

Öğretmen ve Öğrencilere % 50 indirim yapılır.

programlarıyle röportajlarından üç tanesinin bandlarını metinleriyle birlikte "Türk Dil Kurumu Yayın ve Tanıtma Kolu Başkanlığı"na göndermeleri gerekir.

Adaylar gönderdikleri program bandları ve metinlerinin kendilerince düzenlendiklerini göstermek üzere, görevli bulundukları radyo müdürlüklerinden alacakları bir belgeyi, ödüle katılma dilekçelerine eklemek zorundadırlar. Bu belgede, haber programı ya da röportajın yayımlandığı ay, gün ve saat belirtilmeli ve bandın yayın süresi yazılmalıdır.

MADDE: 6 – Ödüller, 1. madde gereğince her yıl bir kez verilir.

Ödül dönemi her yıl 1 ocaktan aralık sonuna değindir.

MADDE: 7 – Ödüle aday olacaklar 5. madde gereğince gerekli belgelerini en geç ertesi yıl ocak ayının sonuna değin "Türk Dil Kurumu Yayın ve Tanıtma Kolu Başkanlığı"na göndereceklerdir.

MADDE: 8 – Ödüller, o ödül dönemi içinde ilk yayımı yapılmış radyo programlarına verilir. Düzenlendiği halde daha yayımlanmamış olan programlar ödüle katılamazlar. Ödüle aday olacak program bandı ve metni, radyoda yayımlanan band ve metindir; bu band ve metin üstünde hiç bir değişiklik yapılamaz.

MADDE: 9 – Seçiciler Kurulu, inceleme ve değerlendirmeler için en geç mart sonuna değin Türk Dil Kurumunca toplantıya çağrılır. Seçiciler Kurulu üyeleri Türk Dil Kurumu merkezinde toplanır.

Sonuçlar, Seçiciler Kurulunun çalışmaları bitince, düzenlenecek tutanağa göre açıklanır.

Ödül, oy çoğunluğu sağlayana verilir. Asıl üyelerden katılmayanların yerine yedek üyeler katılır.

MADDE: 10 – Her ödül döneminde verilecek ödül 1.000 TL'dır.

Ödüller iki aday arasında bölüştürülemez ve her aday yalnız bir tek ödül alabilir.

MADDE: 11 – Ödül kazananlar, aradan iki dönem geçmedikçe yeniden aday olamazlar.

MADDE: 12 – Seçiciler Kurulu asıl ve yedek üyeleri ödüle aday olamazlar.

MADDE: 13 – Seçiciler Kurulu asıl ve yedek üyelerine verilecek ücret Türk Dil Kurumu Yönetim Kurulunca her Kurultay dönemi için kararlaştırılır. Seçiciler Kurulu üyelerine bu ücretten ayrıca bir para ödenemez.

MADDE: 14 – İşbu yönetmelik 1 ocak 1964 gününde yürürlüğe girmiştir.

BU SAYIDA GEÇEN SİNEMA TERİMLERİ

Bu sayıdaki yazılarda geçen sinema terimlerinden kimileri aşağıda açıklanmıştır. Yazılarda geçtiği halde burada bulunmayan terimler için Nijat Özön'ün *Sinema Terimleri Sözlüğü*'ne (Türk Dil Kurumu yayını), terim niteliğinde olmayan sözcükler için de Türk Dil Kurumunun *Türkçe Sözlük*'üne bakılabilir.

açılma: Bir çekimin karanlıkta başlayıp gittikçe aydınlanarak görüntülerin belirmesine dayanan noktalama çeşidi. *Kararma*'nın karşıtı. [Fr. *ouverture fondu, fondu en blanc*; İng. *fade in*]

alıcı: Sinema filmi çevirmekte kullanılan aygıt. [Fr. *caméra, appareil de prise de vues;* İng. *camera, motion picture camera, cine camera*]

alıcı yönetmeni: Alıcıyı doğrudan doğruya çalıştıran ve yöneten kimse. [Fr. *caméraman;* İng. *cameraman*]

baş çekimi: Bir insanın yalnız başını çerçeveleyen çekim. [Fr. *très gros plan;* İng. *big close up*]

bindirme: Özel bir görsel etki elde etmek üzere aynı duyarkatın iki ayrı çevirimde kullanılması; bunun sonucunda başka başka görüntüler birbirinin üstüne binmiş olarak

ortaya çıkar. [Fr. *superposition;* İng. *superimposition*]

boy çekimi: Bir insanı boylu boyunca çerçeveleyen büyüklükte çekim. [Fr. *plan moyen;* İng. *medium shot, mid shot*]

çarpıcı kurgu: Seyirci üzerinde vurucu bir etki yaratmak üzere, çarpıcı çekimlerin dizilenmesiyle elde edilen kurgu çeşidi. [Fr. *montage d'attraction;* İng. *montage of attraction*]

çekim: Alıcının sürekli olarak bir kez çalıştırılmasıyle elde edilen filim parçası. Çekim senaryosunda, alıcının sürekli olarak bir kez çalıştırılmasıyle elde edilecek olan, her biri bir sayıyla gösterilen bölümler.Alıcının bir kez çalıştırılması sırasında alıcı açısına, alıcı ile çevrilen sahne arasındaki uzaklığa, mercek çeşidine göre başka başka özellikler gösteren görüntülerin bütünü. [Fr. *plan;* İng. *shot, take*]

çevirim: Sinema filmi elde etmek üzere alıcının çalıştırılması, duyarkatın üzerinde gizli görüntülerin belirmesi. Alıcının çalıştırılmasına bağlı olarak yapılan işlerin bütünü. [Fr. *tournage, prise de vues;* İng. *filming, shooting*]

çevrinme: Alıcının, dikey ekseni çevresindeki 360 derecelik dönüşünden herhangi birini yapması. [Fr. *panoramique, panoramique horizantal;* İng. *panoramic tilt, pan shot, panning shot, pan*]

dikey çevrinme: Alıcının, yatay ekseni çevresinde aşağı ya da yukarıya doğru hareketi. [Fr. *panoramique vertical;* İng. *vertical pan, vertical panning*]

diz çekimi: Bir insanı dizinden ya da baldır ortasından yukarısına kadar çerçeveleyen çekim. [Fr. *plan american;* İng. *close medium shot*]

duyarkat: Filim tabanı üzerinde yer alan, ışığa karşı duyarlığı olan gümüş bromürlü ezca tabakası. Duyarkat, görüntü meydana getiren asıl gereçtir. [Fr. *émulsion;* İng. *emulsion*]

düzlük: Stüdyolarda filim çevirmek için kullanılan uzun, geniş, hangar biçiminde, içinde aydınlatmayı, alıcı hareketlerini, dekor kurmayı kolaylaştıracak düzeni bulunan düz ve kapalı yapı. [Fr. *set, plateau*; İng. *set, stage, floor*]

geciktirim: Seyirciye herhangi bir olayın meydana geleceğini duyurmak, ama sonucu durmadan geciktirerek sürekli bir bekleme, gerginlik, sıkıntı, heyecan içinde bırakmak, soluk, kesici bir durum yaratmak biçiminde kendini gösteren anlatım çeşidi. [Fr. *suspense;* İng. *suspense*]

geriye dönüş: Bir filmin konusunun düzgün ilerleyişini, zaman sırasını bozarak geçmiş bir olaya dönme; filmin belirli bir yerine geçmişle ilgili bir sahne katma. [Fr. *retour, retour en arrière, flashback*; İng. *flashback, cut back*]

genel çekim: İnsanları geniş bir dekor ortasında veren çekim. [Fr. *plan général;* İng. *long shot, full shot, master shot*]

göğüs çekimi: Bir insanı göğsünden yukarısına kadar çerçeveleyen çekim. [Fr. *plan rapproché, premier plan;* İng. *close shot*]

görsel: Görmeyle ilgili. Filimdeki görüntülerin tek tek ya da birlikte oluşturdukları, görme duyusuyle ilgili durumlar. Genel olarak görüntüler. (Sinemacılıkta çok kez, ses öğelerine karşı görüntü bölümünü belirtmek için kullanılan bir terimdir.) [Fr. *visuel;* İng. *visual*]

görüntü: Filmin alıcıda kullanılması sırasında duyarkatın ışıktan etkilenmesi sonucu meydana gelen resim. Hareketin belli bir parçasına karşılık olan bu dikdörtgen resmin tek başına ya da art arda sıralanarak meydana getirdiği bütün. Bunun beyazperdeye yansı-

TDK Yayını

Nijat Özön

SİNEMA TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

Fiyatı 12.50 lira; öğretmen ve öğrencilere % 50 indirim.

tılmış biçimi. [Fr. *image, photogramme;* İng. *frame, picture*]

görüntü bindirmesi: bkz. **bindirme**

gösterim: Görüntülerin gösterici yardımıyle beyazperdeye yansıtılması işi. [Fr. *projection*; İng. *projection*]

gösterimci: Sinema filimlerinin beyazperde üzerine yansıtılmasını sağlayan aygıtı çalıştıran kimse. [Fr. *opératuer, projectionniste;* İng. *projectionist, operator*]

görmelik: Görülmeğe değer herhangi bir şey. Bir filmin gösteriminden mydana gelen durum; filim oynatımı. [Fr. *spectacle;* İng. *show, entertaintment, performance*]

görüntü çerçevesi: Bir filim üzerinde görüntünün yüzeyini sınırlayan, dikdörtgen meydana getiren doğrular. [Fr. *cadre;* İng. *frame*]

gülüt: Asıl senaryodan ayrı olarak bir filme yerleştirilen beklenmedik komik durumlar. [Fr. *gag;* İng. *gag*]

hızlandırılmış hareket: Bir filmin herhangi bir sahnesindeki hareketin gerçektekinden daha hızlı olması durumu. Alıcının normal hızın altında çalıştırılıp, elde edilen filmin normal gösterim hızıyle oynatılması sonucu meydana gelir. [Fr. *accéléré;* İng. *quick motion, fast motion, speeded-up*]

hızlı kurgu: Çok kısa çekimlerin birbirine eklenmesinden meydana gelen kurgu; böylelikle biribirini hızla izleyen çekimlerin sıralanmasından doğan durum. [Fr. *montage rapide;* İng. *quick cutting*]

kararma: Görüntülerin gittikçe kararıp görünmez duruma geçmesine dayanan bir noktalama çeşidi. [Fr. *fondu, fondu au noir, fermeture en fondu*; İng. *fade, fade-out*]

kaydırma: Alıcının herhangi bir araç üzerinde çeşitli yönlere hareket ettirilmesi. [Fr. *travelling, chariot;* İng. *travelling, tracking*]

kesme: İki çekimin birbirine doğrudan doğruya bağlanmasından, iki ayrı çekimin birbirini izlemesinden doğan durum. Noktalama çeşitlerinin en yalını olan bu durumda bir çekimden ötekine doğrudan doğruya geçilir. [Fr. *coupure;* İng. *cut, cut out*]

koşut kurgu: Çekimleri koşut gelişme sağlayacak yolda birleştirme. [Fr. *montage parallèle;* İng. *parallel editing*]

kurgu: Bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen çekimlerden seçim yaparak bunları çevirim senaryosundaki sıraya göre yerleştirmek, belirli bir ereği sağlayacak biçimde birleştirmek ve ritim elde etmek sanatı. [Fr. *montage;* İng. *editing, montage*]

kurgucu: Kurgu işini gerçekleştiren kimse. [Fr. *Monteur;* İng. *editor*]

kurgulamak: Bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen çekimlerden seçim yaparak bunları çevirim senaryosundaki sıraya göre yerleştirmek, belirli bir ereği sağlayacak biçimde birleştirmek. [Fr. *monter;* İng. *edit*]

noktalı açılma: Bir çekimin küçük bir noktadan başlayarak gittikçe büyüyen bir çember biçiminde açılan, sonunda bütün perdeyi kaplayan görüntüyle başlaması. [Fr. *ouveture en iris, ouverture en diaphragme;* İng. *iris in*]

olgu: Öykülü bir filmin konusunu oluşturan olaylar dizisi. Bu konuyu başlatan, geliştiren, sonuca ulaştıran olayların dizilenmesinden meydana gelen durum. [Fr. *action*; İng. *action*]

omuz çekimi: Bir insanıomuzlarmdan yukarı sına kadar çerçeveleyen çekim. [Fr. *gros plan;* İng. *close-up*]

örtü: Duyarkatın yalnız bir bölümünün etkilenmesini sağlamak ve birtakım özel etkiler elde etmek için alıcının önüne takılan, çeşitli biçimlerdeki saydamsız cisimler. [Fr. *cache, vignette;* İng. *mask, matte*]

resmegider: (genel kullanışta) Hoşa giden, güzel ve çekici bir görüntü veren kimse. (Gerçek anlamı) Sinema görüntülerinin gereklerine uygun bir kişinin, dekorun, cismin, yalnızca sinema yoluyle ortaya konabilecek bir gücü, güzelliği, gerçeği taşıması durumu. Bu ikinci anlamda, ağırlık noktası konuda olmaktan çıkmakta doğrudan doğruya görüntüye kaymaktadır. [Fr. *photogénique;* İng. *photogenic*]

resmegiderlik: Resmegider olma durumu. [Fr. *photogénie;* İng. *photogenie, photogeny*]

silinme: İkinci çekimin görüntüsü perdenin herhangi bir yerinde görünmeğe başlarken, ilk çekimin görüntüsünün herhangi bir biçimde silinmesine dayanan bir noktalama çeşidi. [Fr. *volet, wipe;* İng. *wipe*]

sözlendirim: Konuşmaların, sonradan seslendirme yoluyle alınıp filme katılması. Görüntü-

lerle birlikte alınmamış konuşmaların, seslendirme odasında, aynı oyuncular ya da başkalarınca dudak eşlemesi yoluyle saptanması. Yabancı bir filimdeki konuşmaların, yine aynı yoldan ana diline verilmesi. [Fr. *doublage;* İng. *dubbing*]

tanıtma yazıları: Bir filimde emeği geçen yapımcı, yönetmen, teknikçi, oyuncuların adlarını, filmin yapımıyle ilgili bilgileri içine alan, filmin başında (bazan sonunda) bulunan liste; filmin künyesi. [Fr. *générique;* İng. *generic, credit titles, credit lines*]

yapımcı: Bir filmin çevrilişiyle ilgili bütün yönetim işlerini üzerine alan, sermayesini veren kimse. [Fr. *producteur;* İng. *producer*]

yavaşlatılmış hareket: Bir filmin herhangi bir sahnesindeki hareketin gerçektekinden daha yavaş olması durumu. Alıcının normal hızın üstünde çalıştırılıp, elde edilen filmin normal gösterim hızıyle oynatılması sonucu meydana gelir. [Fr. *ralenti;* İng. *slow motion*]

yönetmen: (dar anlamda) Bir çevirim senaryosunun görüntü biçimine sokulması için gereken çalışmaları yöneten kimse; (geniş anlamda) bir filmin meydana getirilmesi için senaryocu, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, teknikçiler, oyuncular arasında işbirliğini sağlayan, bunların çalışmalarını yöneten, filmin bir sanat yapıtı olarak ortaya çıkmasından sorumlu olan sanatçı. [Fr. *metteur en sèene, rélisateur;* İng. *director*]

zincirleme: Bir çekimin öbür çekime bindirme yoluyle geçişi. İlk çekimin son görüntüleri üzerinde yavaş yavaş ikinci çekimin ilk görüntüleri belirir, belli bir anda iki çekimin görüntüleri üst üste biner, sonra ilk çekimin görüntüleri gettikçe zayıflayarak yerlerini ikinci çekimin gittikçe kuvvetlenen görüntülerine bırakır. [Fr. *enchaîné;* İng. *dissolve*]

TDK YAYINLARI

ATASÖZLERİ VE DEYİMLER

Ömer Asım Aksoy

Değişik 2. basım

●

HABER DİLİ SÖZLÜĞÜ

●

YUMRUK OYUNLARI TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

●

TÜRK DİLİ ARAŞTIRMALARI YILLIĞI

BELLETEN 1967

●

UYGUR SÖZLÜĞÜ

Prof. A. Caferoğlu

Yakında Çıkıyor

İÇİNDEKİLER

ANTONIONI, Michelangelo: *Sanat ve İnsan* 472
ARISTARCO, Guido: *Sinema Kuramındaki Bunalım* 365
ARNHEIM, Rudolf: *Sanat Olarak Filim* 316
ARPAD, Burhan: *Ekonomi Temeli Açısından Türk Filmi* 288
ASTRUC, Alexandre: *Yönetim Nedir?* 461
ASTRUC, Alexandre: *Yaratma Gücümüzün Katedralleri* 464
BALÀZS, Béla: *Filim Kuramı* 303
BARBARO, Umberto: *Özgür ve Özerk Bir Yaratma* 349
BARDEM, Juan- Antonio: *Bir İnsan Yaşamına Tanık Olmak* 468
BAZIN, André: *Sinema Dilinin Evrimi* 376
BAZIN, André: *Görüntü Simgeciliği* 379
BERGMAN, Ingmar: *Bizim İşimiz İnsan Yüzüyle Başlar* 466
BRESSON, Robert: *Sinema Özgürlük Demektir* 448
BUNUEL, Luis: *Şiir ve Sinema* 419
CANUDO, Ricciotto: *Sinema* 298
CHABROL, Claude: *Konuşma* 485
CHAPLIN, Charles S.: *Güldürmek Sanatı* 396
CHIARINI, Luigi: *Filim Deyiş Sanatı* 351
CLAIR, René: *Sözün Eski Tutsaklığı* 429
CLAIR ,René: *Dar Estetik* 430
COCTEAU, Jean: *Salgına İnanıyorum* 422
DE SICA, Vittorio: *Sinema Üzerine* 456
DELLUC, Louis: *Resmegiderlik* 300
DONNER, Jörn: *Üç Filimden Sonra* 502
EISENSTEIN, S. M.: *Filmin Yapısı* 321
EISENSTEIN, S. M.: *Çekim ve Kurgu* 329
EPSTEIN, Jean: *Uzayda Filim Yapma Sanatı* 363
FAURE, Elie: *Tinin Eti ve Kanı* 348
FELLINI, Federico: *Mesleğim* 469
FLAHERTY: *Konuşma* 404
FORD, John: *Sinema Üzerine* 437
FORMAN, Miloş: *Nesnelerin Daha Yakınında* 496
GODARD, Jean-Luc: *Konuşma* 487
GRIERSON, John: *Belge Filim Üstüne* 343
GRIFFITH, David-Wark: *Sinema, Modern Fotoğrafın Mucizesi* 391
HAUSER, Arnold: *Filim Çağı* 371
ISOU, Isidore: *Bir Sanatın Tutsağı* 369

KRACAUER, Siegfried: *Fizik Gerçeğin Kurtuluşu* 387
HITCHCOCK, Alfred: *Konuşma* 442
IVENS, Joris: *İnsanı Göstermek* 431
KAZAN, Elia: *Sinema Üzerine* 459
KEATON, Buster: *Güldürmek Sanatı* 400
KULEŞOV, Lev V.: *Anılar* 293
KUROSAWA, Akira: *Sinema Üzerine Düşünceler* 435
LANG, Fritz: *Sanat ve meslek* 414
LEENHARDT, Roger: *Bütün Teknik Çabalar* 356
LELOUCH, Claude: *Yazar Sineması* 501
LINDER, Max: *Sinemaya Nasıl Başladım?* 394
LLOYD, Harold: *Sanatım* 402
MAKAVEJEV, Dusan: *Yaşamı Yansıtmak* 513
MALRAUX, André: *Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu* 360
MIZOGUCHI, Kenji: *Konuşma* 433
MORIN, Edgar: *Gerçek-dışılık Gerçek İçinde Gelişir* 385
MOUSSINAC, Léon: *Görüntülerin Uyumlu Sıralanışı* 339
MOUSSINAC, Léon: *Görüntülerin Zaman İçinde Rolü* 339
OPHULS, Max: *Konuşma* 439
OSHIMA, HANI, URAYAMA, TESHIGAHARA: *Sinema Üzerine Tartışma* 507
ÖZÖN, Nijat: *Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış* 266
PABST, Georg--Wilhelm: *Sinema* 411
PABST, Georg-Wilhelm: *Yarının Sineması* 412
PASOLINI, Pier Paolo: *Sinemada Şiir Dili, Nesir Dili* 504
PUDOVKIN, V. I: *Filim Sanatının Temeli* 309
PUDOVKIN, V.I.: *Filim Malzemesinin Özellikleri* 310
RENOIR, Jean: *İşin Özü Bir Öykü Anlatmaktır* 426
RESNAIS, Alain: *İnsan İstediği Filmi yapamaz* 478
ROCHA, Glauber: *Açlık Kültürü, Şiddet Sineması* 494
ROSSELLINI, Roberto: *Yeni-gerçekçilik* 450
ROTHA, Paul: *Belge Filimciliğinin Bazı İlkeleri* 341
ROUCH, Jean: *Geleceğin Sineması* 497
SCHLÖNDORFF, Volker: *Sinema Sanatı Üzerine Düşünceler* 490
SENNET, Mack: *Güldürü Filimlerinin Yönetimi* 395
SPOTTISWOODE, Raymond: *Filmin Dilbilgisi* 333
STERNBERG, Joseph von: *Gözle Yaratmak* 413
STROHEIM, Erich von: *Gerçekten Dünyanın En Pahalı ve En Kötü Niyetli Yönetmeni miyim?* 409
STROHEIM, Erich von: *Gerçekçilik Düşleri* 410
TATI, Jacques: *Herkes Güldürebilir* 476
TRUFFAUT, François: *Yeni Dalga Üzerine* 481

VERTOV, Dziga: *"Sinema-göz"cülerin Devrimi* 295
VIGO, Jean: *Toplumsal Bir Sinemaya Doğru* 417
VISCONTI, Luchino: *Kadavralar* 454
VISCONTI, Luchino: *İnsanbiçimi Sinema* 455
WAJDA, Andrzej: *Sinema Üzerine* 510
WELLES, Orson: *Filim Bir Düşler Kuşağıdır* 445
YENİ AMERİKAN SİNEMASI TOPLULUĞU: *Bildiri* 492
ZAVATTINI, Cesare: *Yeni-gerçekçilik Üzerine Görüşler* 380

TÜRK DİLİ, Sahibi: Türk Dil Kurumu adına Agâh Sırrı LEVEND
Sorumlu Yönetmen: Ömer Asım AKSOY ● Teknik İşler: A. PÜSKÜLLÜOĞLU

TÜRK DİLİ

AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ

BU SAYIDAKİ YAZARLAR

Nijat ÖZÖN □ Burhan ARPAD □ Lev v. KULEŞOV □ Djiga VERTOV □ Ricciotto CANUDO □ Louis DELLUC □ Béla BALÀZS □ V.I. PUDOVKIN □ Rudolf ARNHEIM □ S.M. EISENSTEIN □ Raymond SPOTTISWOODE □ Léon MOUSSINAC □ Paul ROTHA □ John GRIERSON □ Élie FAURE □ Umberto BARBARO □ Luigi CHIARINI □ Roger LEENHARDT □ André MALRAUX □ Jean EPSTEIN □ Guido ARISTARCO □ Isidore ISOU □ Arnold HAUSER □ André BAZIN □ Cesare ZAVATTINI □ Edgar MORIN □ Siegfried KRACAUER □ David-Wark GRIFFITH □ Mack SENNETT □ Charles S. CHAPLIN □ Buster KEATON □ Harold LLOYD □ FLAHERTY □ Erich von STROHEIM □ Joseph von STERNBERG □ Fritz LANG □ Jean VIGO □ Luis BUNUEL □ Jean COCTEAU □ Jean RENOIR □ René CLAIR □ Joris IVENS □ Kenji MIZOGUCHI □ Akira KUROSAWA □ John FORD □ Max OPHULS □ Alfred HITCHCOCK □ Orson WELLES □ Robert BRESSON □ Roberto ROSSELLINI □ Luchino VISCONTI □ Vittorio DE SICA □ Elia KAZAN □ Alexandre ASTRUC □ Ingmar BERGMAN □ Juan-Antonio ARDEM □ Federico FELLINI □ Michelangelo ANTONIONI □ Jacques TATI □ Alain RESNAIS □ François TRUFFAUT □ Claude CHABROL □ Jean-Luc GODARD □ Volker SCHLÖNDORFF □ YENİ AMERİKAN SİNEMASI TOPLULUĞU □ Glauber ROCHA □ Miloş FORMAN □ Jean ROUCH □ Claude LELOUCH □ Jörn DONNER □ Pier Paolo PASOLINI □ OSHIMA,HANI, URAYAMA, TESHIGAHARA □ Andrzej WAJDA □ Dusan MAKAVEJEV □ Ömer Asım AKSOY □ Bahri SAVCI □ Kıvanç DEMİR □ Ali BAYKAL □ Muzaffer UYGUNER □ Ali Rıza ÖNDER □ Güney ÇETİN □

Yönetim Yeri: *Atatürk Bulvarı, No. 221, Kavaklıdere, Ankara* * Telefonlar: Yazı işleri ve abone: 12 44 24 * Genel Yazmanlık: 12 44 34 * Yıllığı: 10 lira * Dış ülkeler için yıllığı: 25 lira * *Bir yıldan aşağı abonesi yoktur* * Basıldığı yer: *Ankara Üniversitesi Basımevi-Ankara* * İlân Koşulları: *İç sayfalarda: Santimi 25 lira; dış ve iç kapak: Santimi 50 lira* * *Sürekli ilân verenlere indirim yapılır* * **Yazı Kurulu:** *Sabahattin Kudret AKSAL □ Salâh BİRSEL □ Agâh Sırrı LEVEND □ Mehmet SALİHOĞLU □ Tahsin SARAÇ* * *Dergimize gönderilen yazılar yayımlansın, yayımlanmasın geri verilmez.*

TÜRK DİLİ

SİNEMA ÖZEL SAYISI