

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

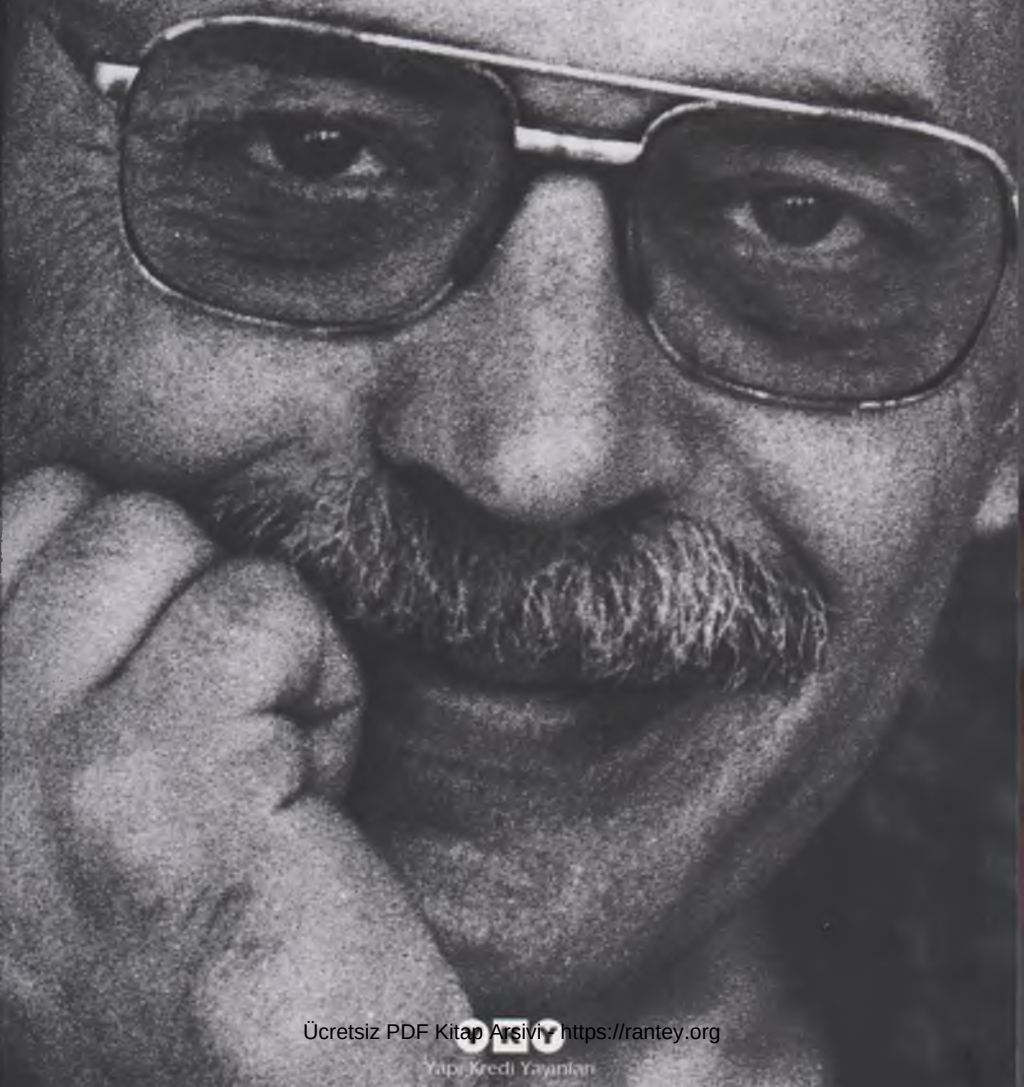
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Onat Kutlar

Sinema Bir Şenliktir

BÜTÜN YAZILARI

SİNEMA YAZILARI



SİNEMA BİR ŞENLİKTİR

Onat Kutlar (Alanya, 25 Ocak 1936 - İstanbul, 11 Ocak 1995) İlk ve orta öğrenimini Gaziantep'te tamamladı (1955). İÜ Hukuk Fakültesi'ne devam etti, eğitiminin son yılında mezun olmayı beklemeden felsefe eğitimi için Paris'e gitti. Arkadaşlarıyla birlikte *a* dergisini çıkardı (1956-60). İlk kitabı *İshak*'la 1960 Türk Dil Kurumu Öykü Ödülü'nü aldı. *Doğan Kardeş* dergisinde çalıştı (1963-65). Kurucuları arasında yer aldığı Türk Sinematek Derneği'ni (1965-76) ve *Yeni Sinema* dergisini (1967-70) yönetti. Ömer Kavur ile *Yusuf ile Kenan* (1979), Ali Özgentürk ile *Hazal* (1979), Erden Kıral ile *Hakkârî'de Bir Mevsim* (1982) filmlerinin senaryolarını yazdı. 1960'tan sonra aralıklarla *Meydan*, *Yeni Sinema*, *Milliyet Sanat*, *Papirüs*, *Hürriyet Gösteri* dergilerinde yazdığı sinema yazılarından bazılarını *Sinema Bir Şenliktir*'de topladı. Sinematek'teki çalışmalarından dolayı 1975 yılında Polonya'dan kültür nişanı, 1994 yılında da Fransa'dan Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres nişanı verildi. 30 Aralık 1994'te The Marmara otelinin pastanesine koyulan bombanın patlaması sonucu yaralanan Onat Kutlar, 11 Ocak 1995'te yaşamını yitirdi.

Yapıtları

Öykü: *İshak* (1959, YKY 2009), *Karameke* (YKY 2009).

Şiir: *Pera'lı Bir Aşk İçin Divan* (1981), *Unutulmuş Kent* (1986), *Unutulmuş Kent ve Çeviri Şiirler* (YKY 1999).

Deneme: *Yeter ki Kararmasın* (1984), *Sinema Bir Şenliktir* (1985, YKY 2010), *Bahar İsyancıdır* (1986), *Gündemdeki Sanatçı* (YKY 1995), *Gündemdeki Konu* (1995).

*Onat Kutlar'ın
YKY'deki kitapları:*

Gündemdeki Sanatçı (1995)
Unutulmuş Kent ve Çeviri Şiirler (1999)
İshak (2009)
Karameke (2009)
Sinema Bir Şenliktir (2010)

ONAT KUTLAR

Sinema Bir Şenliktir

Sinema Yazıları



Yapı Kredi Yayınları - 3144
Edebiyat - 928

Sinema Bir Şenliktir / Onat Kutlar

Kitap editörü: Murat Yalçın
Düzeltili: Filiz Özkan

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Pasifik Ofset
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1
Baha İş Merkezi A Blok Haramidere - Avcılar / İstanbul

1. baskı: de Yayınevi, İstanbul 1985
2. baskı: Can Yayınları, İstanbul 1991
3. baskı: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004
YKY'de 1. baskı: İstanbul, Temmuz 2010
ISBN 978-975-08-1822-6

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2009
Sertifika No: 12334

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

İÇİNDEKİLER

Sunuş • 7

TANITMA YAZILARI

Tuna Kıyısında • 11

YARATICILAR SİNEMASI

İki Yönetmen • 31

Beyazperde, Yalın Ama Usta İşi Sinema Diliyle Seçkinleşen
Dürüst Yönetmen Hawks'ı Yitirdi • 50

Fritz Lang, Toplum ve Dünya ile Gerçek İlişkiler
Kuramamıştı • 54

Bergman: Belli Belirsiz Bir Sabahın Alacakaranlığı • 60
Eclisse (Batan Güneş) • 68

Sinematek'lerin İzmirli Babası Öldü • 74

SİNEMA BİR ŞENLİKTİR

Macar Sineması: Belgesel ve Güldürü Türlerinde Sağlanan
Atılım, Plastik Üstünlükle Bütünleniyor • 85
Türkiye'nin İlk Kez Resmen Katıldığı 4. Taşkent Uluslararası
Film Şenliğinde 84 Ülke Temsil Edildi • 91
Sinematek'te "Polonya Filmleri Haftası" Başlarken: Polonya
Sinemasında "Yeni Dalga"nın Gücü, Başarısı • 100
Krakow Kısa Filmin Önemini Belirten Bir Gösteriydi • 105

TÜRLER, TEMALAR

- “Fantastik Sinema” ve Korku Filmleri: Sinema, Fantezi ve Korku Dünyası İçin Biçilmiş Kaftandır • 111
- Çeşitli Amaçlara Alet Edilen “Unutulmaz Yıldızlar” ve “Mesaj”larıyla Değer Kazanan Kadın Sanatçılar • 119
- Dünya Sineması Seks Peşinde Koşarken Etkin Bir Anlatım Yolu Olan “Politik Sinema” da Gelişiyor • 127
- Sinemada Erotizm, İnsancıl Bir Sevgiyle, Yaşamla Bütünleştiği Oranda “Pornografik” Olmaktan Kurtulur • 136
- Sinemada Gerçeküstü Çoktan Aşılmıştır • 141

YETİM HANEDEN MALİKÂNEYE: CHAPLIN

- Kundaktan Sahneye • 149
- “Amerika sıkı dur, seni fethedeceğim...” • 154
- Düşmanları Şarlo’nun Kellesini İstiyor • 166
- Şarlo, Bir Daha Dönmemek Üzere Amerika’yı Terk Ediyor • 171
- Şarlo’dan Kalan: “Onurlu Bir Sanat Yaşamı, Bir Sevgi ve Gülümseme Çizgisi” • 175

Sunuş

1960'tan başlayarak çeşitli aralıklarla *Meydan*, *Yeni Sinema*, *Milliyet Sanat*, *Papirüs*, *Hürriyet Gösteri* gibi dergilerde yazdığım sinema yazılarını bir araya getirmeyi pek düşünmedim. Çünkü bu yazıların, kendilerine göre bir güncellikleri, bir işlevleri olduğuna, bu niteliklerini zamanla bir ölçüde yitireceklerine inanıyordum. Çünkü beni, her zaman, geçmiş değil, gelecek ilgilendirmişti. Ama sevdiklerim, dostlarım, gönlüme bırakmadılar. Yaşamda her türlü üretimin ortak olduğuna inandığımdan bu yazıları da salt kendime ait saymıyorum. Bu nedenle ortak bir çabayı tazelemek için yayımlamayı kabul ettim.

Bu yazılar, belli bir ülkeye göre seçildi. Türk sineması ile ilgili polemik ve araştırma yazılarını, koşulların elverdiği bir başka zamanda yayımlayacağım. Yaşamımda önemli bir yer tutan Türk Sinematek'indeki çalışma yıllarının bana tanıttığı olağanüstü insanları da ayrı bir "portreler" kitabıyla okurlara tanıtmak isterim. Bu kitapta, yabancı sinemacıları, onlarla ilgili düşünce ve değerlendirmeleri, şenlikleri, temaları ve türleri ele alan yazılar yer aldı. Bu da, benden daha genç okurların birikimine alçakgönüllü bir katkıdır sanıyorum.

Onat Kutlar

TANITMA YAZILARI



Tuna Kıyısında

Buda Kalesi'nin Tuna'yı ve Peşte'yi boydan boya gören güzel bir kahvesinde oturuyorduk. Ben, Vecdi Sayar ve Bayan Vargas. Macaristan'ın düzenlediği Ulusal Film Şenliği'nin çağrılısı olarak geldiğimiz Budapeşte'de ilk günümüzdü. Hava olağanüstü güzeldi. Henüz Mart olmasına karşın iyice ılıktı. Tuna kıyısındaki ağaçlar neredeyse tomurcuklanacak. Gene de garip bir hüznle dinliyorum Bayan Vargas'ı. İmparatorluk dönemi soylularının çizgilerini taşıyan yaşlı ama güzel bir yüz. Kürk şapkası, yakası ve manşonları kürklü şık paltosu hiç yeni değil. Değil ama tıpkı güzel Fransızcasının dikkatle seçilmiş sözcükleri gibi giysileri, jestleri, sessizlikleri tam yerine oturuyor. Macaristan Kültür Bakanlığı'nın bize, Türkçe bilen bir öğrenci yerine, görmüş geçirmiş Bayan Vargas'ı rehber olarak verişinden memnunum. Bu eski ve güzel kenti, Batı'ya özentili bir gencin gözüyle değil, anıların birikimine sahip zarif bir kadının bilgileriyle tanımak hoşuma gidiyor. Üstelik ilk gelişim de değil Budapeşte'ye.

"Bir gün erken geldiğiniz için, bugün resmi program yok" diyor Bayan Vargas. "İsterseniz sizi kendim gezdireyim. Ya da yapmak istediğiniz başka bir şey varsa..."

"Var" diyorum gülerek, "Şu güzel kahvenin yanında bir de kayısı brandy'si içebilir miyiz?" Bir an duraklıyor. Acaba resmi faturaya yazdırabilecek mi? Sonra belki de kendi küçük bütçesini zorlamayı göze alıyor. "Elbette" diyor. Hesabı elbette biz ödeyeceğiz. Ama ben, belki de ilk kez Türklerle karşılaşan Bayan

Vargas'ın yüzünde, "istilacı barbarların torunları ile ilgili izlenimleri" görmeye çalışıyorum. Boşuna.

Altın renkli kayısı içkisini yudumlarken karşı ovada Tuna'nın öbür kıyısındaki "altın renkli kenti" seyrediyoruz, Budapeşte, Orta Avrupa'nın en güzel kentidir. Yüzlerce yıllık yabancı istilalarının yıkımlarına son elli yılın ulusal karışıklıklarının sert rüzgârları da eklenmiştir. Ama gene de Budapeşteliler yeniden, tıpkı eskisi gibi kurmayı başarmışlardır başkentlerini. "Şu bina parlamento'dur" diyor Bayan Vargas. "Yanındaki eski gümrük binası, şimdi üniversite. Şu köprü Elisabeth Köprüsü. Tuna köprüsündeki köprülerin en eskisidir."

Öğleden sonra Peşte'nin büyük caddelerinden birinde dolaşırken keşfettim, peşimi bırakmayan hüznün iki ayrı kaynağını. Binaların yüzlerinde, 1967'de geldiğimde hâlâ duran mermi izleri şimdi kapanmıştı. Ama sanki bir gölge vardı yerlerinde. Tıpkı insanların yüzünde olduğu gibi. Örtük bir acı. Bela Kun'un işçi ve köylü askerleri geçmişti buradan. Sonra Horthy'nin burjuva süvarileri. Sonra Pal Maleter'le birlikte heykelleri deviren gençler. Sonra başka tanklar. Ve geride bir acı seli. Tuna kıyısında, kilometrelerce süren rıhtımda yürüyoruz. Sırayla banklar. Her birinde bir çift sevgili. Başlarını birbirlerine eğmişler, akıp giden derin sulara bakarak susuyorlar.

Meleklerin Toprağı

"*Meleklerin Toprağı*" dedim, Vecdi Sayar'a. "Nedir o?" "Sinematek'te gösterdiğimiz ilk Macar filmi..." Bir an durdu. "*Angyalok Földje*" dedi. "Yönetmeni de sanırım Fabri. Görmedim ama adını hatırlıyorum."

Tam on iki yıl önceydi. Balıkpazarı'nın girişinde, Ali Han'ın altıncı katında iki daracık odaydı Sinematek'in ilk merkezi, 1966. Bütün personelimiz de iki kişi. Ben ve on iki on üç yaşlarında cin gibi bir Galatasaray Lisesi öğrencisi: Mesut Yetişkin. (Çünkü en az bir yabancı dil tercih nedeniydi.) Vakit öğle sularıydı. Mesut, film özetlerini yükledi. Ben de üzerinde "*Hungarofilm-Angyalok Földje*" yazılı sekiz film kutusunu. Büronun, üzerin-

de “Üyelik İşlemleri yer kalmadığından dondurulmuştur” yazılı kapısını çekip çıktık. Ahlaya pufloya indik altı katı. Asansör henüz çalışmıyordu. Çiçekler içindeki sokağı geçip karşıdaki lokantaya girdik. Önü çiçeklerle kaplı, pencere kıyısında bir masa bulup acele öğle yemeğimizi yedik. Film özetlerini Galatasaray Lisesi’nin yanındaki taksi durağına kadar getiren Mesut görevinin başına döndü.

Sıracevizler Caddesi’nde Atatürk’ün kızı Ülkü’nün kocası Fethi Doğançay’a ait büyük binanın alt katında Kemal ve Ümit Utku kardeşler tarafından işletilen Kervan Sineması’nın kapısı önünde durdu taksi. İçeri girdim. Sinemanın müdürü Mardin Süryanilerinden Ressam Farac Bey ve yardımcısı Faruk ellerinde filitlerle salona “güzel koku” pompalıyorlardı. Kötü inşa edilmiş, nemli ve küflü salon akşamki gösteriye hazırlanıyordu. Hem temizlikçi hem programcı olan çocuklardan birine, dışarıda taksinin, bagajında duran filmleri makine dairesine taşımasını söyledim. Sıkı sıkıya tembih ettim: “Dikkat et. Sekiz kuttur...” O anda sekiz ayrı konuyu birden düşünmek zorundaydım. Kuledibi’ndeki sansür bürosundan filmin izin belgesi alınacak. Macar Konsolosluğu’na telefon edilerek Başkonsolos davet edilecek. Akşam satılacak *Yeni Sinema* dergileri sayılarak büfeye teslim edilecek. Sinema yazarlarına ayrı bir bülten hazırlanacak vs. vs. Ama gene de ilk işim, filmi sağlama almaktı. Makiniste gerekli direktifleri vermek üzere küçük makine dairesine girdim. “Jenerik geçerken kırmızı ışık yakma. Son yazısı çıktıktan sonra da müzik devam ediyor, sakın bitti sanıp ışıkları yakma. Amorsları uzun bırak. Kadifeni temizle, kopya sıfırdadır, zedelenmesin...” Ama önce kutuları sayalım. Bakalım sekiz tane mi... derken dehşetle fark ettim. Programcı çocuk, filmin son bobinini taksinin bagajında unutmuştu. Çılgın gibi dışarı fırladım. Çoktan gitmişti araba. Üstelik bagajında film kutusu bulunduğundan da şoförün haberi yoktu.

Bütün bir öğleden sonra saman yığını içinde iğne aramakla geçti. Saat 18.15’ti. Sinematek üyeleri Kervan Sineması’nın holünü doldurmuşlar, kapıların açılmasını bekliyorlardı. Gösterilecek olan filmin son bobinin başına gelenlerden, ben ve makinist hariç, kimsenin haberi yoktu. İstanbul’un neredeyse tüm

aydınları oradaydı. En azından şimdi artık aramızda bulunmayanları şöyle bir sayayım, anılarına bir selam göndermiş oluruz: Sinematek'in ilk Yönetim Kurulu Başkanı Semih Tuğrul, Sabahattin Eyuboğlu ve Azra Erhat, Heykeltıraş Kuzgun Acar, "Haliç" filminin yönetmeni Altan Yalçın, Prof. Cavit Orhan Tüten-gil, romancı Oğuz Atay, Hasan Âli Ediz, Ömer Faruk Toprak, yayıncı Oğuz Akkan, Cengiz Tuncer ve elbette Hayalet Oğuz...

O anda filmi değiştirmek olanağı yoktu. Gelen üyeler arasında *Angyalok Földje* adında bir Macar filminin bulunduğundan daha önce kaç kişinin haberi olduğunu bilemezdim ama herhalde pek fazla değildi. Gelgelelim şimdi bu filmi değiştirmeye kalksam, hatta yerine daha da iyi bir film koysam, mutlaka herkes başkaldıracak, bugün *Angyalok Földje*'yi görmeye geldiklerini, Sinematek'in yaptığı değişikliği gayriciddi bulduklarını söyleyecekti. Makinist yavaşça yanıma geldi: "On dakikamız kaldı" dedi. "Filmi gösterecek miyiz?" Zor bir karardı. Bir süre düşündüm ve ya herru ya merru deyip komutu verdim: "Başla filme..."

O anda önümde, skandalla başarı arasında salınan sarkaçlı bir saatin gösterdiği sadece 70 dakikalık bir zaman vardı. Ya son bobini bu yetmiş dakikada bulamazsam?

O daracık zaman aralığında Galatasaray, Sirkeci, Eminönü, Karaköy'de plakasını bile bilmediğim eski model, siyah dolmuş arabasını ve kır saçlı, bıçkın şoförünü çılgınlar gibi arayışımın ayrıntılarını şimdi hatırlamam güç. Ama Boğazkesen'den Tophane'ye doğru, artık umutsuz bir boş vermişlikle, ellerim ceplerimde yürüdüğümü çok iyi hatırlıyorum. Kuledibi'nde, Kabataş Mahallesi'nde, Tarlabası'nda yaşamlarını çok iyi tanıdığım serseri çocuklardan biri gibiydim. Rastlantı? Bir rastlantı elbette. Paris'te, beni inanılmaz koyulukta bir sinema tutkusuna buluştıran *Yaban Çilekleri*'ne rastlayışım gibi. O siyah, eski ve büyük Amerikan arabası, Boğazkesen'de, kaldırırma çekilmiş duruyordu. İçinde ve yanında kimseler yok. Sahibini arayacak zamanım yoktu. İki tekme, bir yumruk savurdum kaportaya. Aynı anda karşıdaki köfteci-den biri çıktı: "Hoop! Vatandaş.... Ağır ol bakalım...." Bizim şofördü. Bagajda, stepnenin altına kaymış olan *Meliklerin Toprağı*'nın son bölümünü alıp sinemaya yetiştirdim.

Sindbad the sailor

Sabah, kahvaltıdan sonra otelin holüne indiğimizde hareketli bir kalabalıkla karşılaştık. Kapının yanındaki masalarda Hungarofilm görevlisi genç kadınlar, çeşitli uluslardan sinema yazarlarına, alıcılara, sinema kurumu yöneticilerine bilgi veriyorlardı. İşte *Ecran*'ın ünlü yazarı Marcel Martin, *Sight and Sound*'dan John Gillett, *Cinema Novo*'dan Aristarco ve daha başkaları. Finliler, Ruslar, Japonlar, Araplar. Neredeyse herkes birbirini tanıyordu. Pelerinli, kumral ve güzel genç kadın, Fransız eleştirmenin koluna giriyor. "Marcel" diyordu yanımdan geçerken, "programını yaptın mı?" Göğsündeki küçük plakada ismi okunuyordu: Annemarie... Konuklara, resmi program dışında, sabah saatleri için özel film gösterileri düzenliyordu. Çoğunu bildiğimiz isimler, yönetmen adları uçuşuyordu havada: Iron Flower... Janos Hersko... Dix Mille Soleils... Ferenc Kosa... Husz Ora... Zoltan Fabri... Sans Espoirs... Jancso... Bu küçük Babil Kulesi'nde biz iki Ön-Asyalı ile ilgilenen yoktu. Bir köşeye çekildik, ortalığın sakinleşmesini bekledik.

Yanımdaki masalardan birinde parti çizgisindeki koyu renk giysileri, kravatları, hatta biraz da yüzleri birbirine benzeyen Sovyet heyetinin üyeleri, kendi aralarında pek yumuşak sayılmayacak bir tonda tartışıyorlardı. Öbür yanımda, Budapeşte'ye yakınlarını görmeye gelmiş çok yaşlı bir çift. Akşamüstü başlayacak şenlik gösterisine daha saatler vardı. Sıkıldım. Hungarofilm masasının arkasında oturan, mahzun yüzlü genç kadına yaklaştım. Göğsünde Vera Suranyi yazıyordu. "Affedersiniz" dedim, "Ben Türk delegesiyim. Program dışı bazı filmler görebilir miyiz?" Genç kadın çok şaşırdı, sonra "Ah!" dedi, "az önce söyleseydiniz, sizi giden gruplardan birine katarlardık." "Ama biz o filmleri gördük." İnanmamış gibi, hafif sıkıntıyla baktı. "Peki" dedi, "hangi filmleri görmek istiyorsunuz?" "*Sindbad*'ı. Zoltan Huszarik'in filmini..." Yüzündeki sıkıntı yeniden şaşkınlığa dönüştü. "My God!" dedi hemen pelerinli güzel kadına seslendi: "Annemarie! Gel bak. Türk dostlarımız *Sindbad*'ı görmek istiyorlar..." İsteğimizin, Macar görevliler arasında bile küçük bir sürpriz oluşturması normaldi. Çünkü *Sindbad*, onlar için bile özel bir filmi.

Annemarie, bütün bir sabah, öbür eleştirmenleri bir yana bırakıp, bize özel gösteriyi düzenlemekle uğraştı. Öğleden sonra saat ikide, *Sindbad*'la birlikte, yaşamın ve düşüncenin durgun okyanusunda olağanüstü bir yolculuğa çıktık. *Sindbad*'ı büyük bir oyuncu canlandırıyordu: Latinovits. Şimdi düşünüyorum da, onu seyrederken duyduğum hüznün ikiye katlandı. Çünkü Latinovits, o genç, yakışıklı ve usta oyuncu, filmin çekiminden sonra ölmüştü. Yönetmen Huszarik'i ise geçen yıl yitirdik. Kopya Macarca idi. Annemarie, filmin tümüyle bir şiir olan metnini yumuşak ve güzel bir tonlamayla, peş peşe, hem İngilizceye hem de Fransızcaya çeviriyordu. Bedensel hazların ve ölümün karanlık kıyılarına garip bir yolculuk olan filmde, sanki küçük bir tahta kaşık, bir çorba kâsesinin derin sularında bata çıka ilerliyordu. Yorulduk seyrederken. Işıklar yandı. Arkamızda, uzun boylu, zayıf, kemikli yüzlü bir adam oturuyordu. "Tanıştırıyım" dedi Annemarie, "filmin yönetmeni Zoltan Huszarik..."

Akşamüstü, Royal Hotel'in az ilerisinde, kentin en güzel, en geniş ve eski kahvesi Hungaria'da içiyoruz çaylarımızı. Sütunlar, art nouveau parmaklıklar, yüksek pencereleri aralayan ağır perdelerden süzülen ve masaların koyu ahşabına, porselen çay takımlarına, Annemarie'nin yüzüne vuran ışık. "Filmin şiirini aynı anda iki dile birden öylesine mükemmel çevirmeniz çok etkiledi beni" diyorum. Genç kadın gülümsüyor ve Zoltan'a bakıyor. O da gülüyor: "Çok normal" diyor, "çünkü ben bu filmi yaparken Annemarie hem karım, hem de asistanımdı." Şimdiki ayrılık hangisine acı veriyor, kestiremiyorum. Havayı değiştirmek için yeni projelerini soruyorum Huszarik'e. Geçen yüzyılda yaşamış çılgın bir ressamın filmini yapmak istiyor. Adı Csontwary. "Ne tuhaf" diyor, "film çekmek istediğim tek ülke Türkiye. Çünkü o resimlerdeki görüntüler yalnızca sizin ülkenizde var..." Sonra uzun uzun Macar sinemasından konuşuyoruz. Kısa sürede yakın dostlarımız haline gelen kızlar soruyorlar: "Macar sinemasını bunca yakından nasıl tanıdınız?" "Çok normal" diyoruz. "Unutmayın Türkiye'de bir Sinematek var."

Gece, saat ikiye yaklaşıyor. Yatağımdayım uzanmış, kendi kıyılarıma küçük bir yolculuk yapıyorum. Sindbad the sailor... Sindbad the tailor... Mindbad... Nasıl oldu da bulaştım ben bu sinemaya?

... Yaşamıma Görüntünün Bitmez Tükenmez Şeridini Soka Sinema Paris

1961 yılının güneşli bir Kasım sabahı, Paris'in Doğu Garı'nın büyük kapısı önünde elimde bir bavulla duruyordum. Elimde ne bir adres vardı, ne de bir telefon numarası. Sadece Türk sanatçıların Vavin Metrosu yanında Select Kahvesi'ne devam ettiklerini duymuştum. Üstelik binlerce Fransızca sözcük bilme-me karşın konuşamıyordum. Kafamda Simplon Ekspresi'nin üç gün süren uğultusu yankılanıyordu. Bir taksiye bindim ve şoföre metronun adını söyledim.

Rastlantılar yaşamın gümüş anahtarlarıdır. Kimi zaman insana cennetin kapılarını bile açar. Derin sularda yaşayan bu gümüş balıkları, duyarlı bir göz, açılmaktan korkmayan bir yürek ve "bilinmeyen"e olta savuracak bilek ister.

Ünlü Coupole Lokantası ile kalabalık Dôme Kahvesi karşısında, Raspail Bulvarı üstündeki gösterişsiz kahve, henüz sabah tenhaliği içindeydi. Barda birkaç erkenci, içkilerini yudumluyor, terasta birkaç masada, çoğu sakallı, orta yaşlı, çeşitli ırklardan sanatçılar kahvelerini içiyorlardı. Teras'ın dibinde, kalabalıkça bir topluluk dikkatimi çekti. Elimde bavulla oraya doğru yürüdüm. Masanın doğulu ağırbaşlılığı dikkatimi çekti, yoksa uzaktan gelen mırıltıda Türkçeyi andıran bir şeyler mi sezdim, bilemiyorum. Ama onların Türk olduklarını düşündüm. Yanlarına yaklaştım. Çoğunluğu orta yaşın üstündeydi. Bir iki genç insan da vardı. En yakınımda oturana "Affedersiniz" dedim, "Demir Özlü'yü tanıyor musunuz? Buralarda mı acaba?" Hemen hepsi sonradan dostum olan bu insanlara, tüm yaşam deneyimlerine karşın gene de damdan düşerce-sine sorulan bu soru tuhaf gelmiş olmalıydı. Fikret Mualla, Selim Turan, Mübin Orhon, Hakkı Anlı, sorgulu gözlerle bakıp beni süzdüler. Sonra biri "Hayır..." dedi, "görmedik..." Ben de durumdan çok sıkılmış olmalıyım ki, özür dileyerek yanlarından ayrıldım. Kahvesinin kapısına yaklaşırken arkamdan bir ses, "Bir dakika kardeşim..." dedi. Döndüm. Masada oturanlardan uzun boylu, sarışına yakın kumral, genç adamdı. "Demir'i niçin arıyorsunuz? Yeni mi geldiniz?" Durumu anlattım. "Bir

kahve için. Sonra ben size kalacak bir yer bakarım..." dedi. Beni o gün kendisinin de kaldığı öğrenci oteline yerleştiren, en küçük ayrıntıya kadar her konuyla ilgilenip çözen Hüseyin Baş'la böyle tanıştım.

Paris'in, yapraklarını dökmeye yüz tutmuş ağaçlarla dolu bulvarlarında kış başlamak üzereydi, ama benim içim, bahar günlerinin güneşli, fırtınalı, bulutlu havasıyla karmakarışık. İşte elimde bir yaşam vardı ve ben onunla ne yapacağımı pek kestiremiyordum. Üstelik yeryüzünden çok şey istiyordum. Üstelik Paris, bu güzel kent, cömertçe sunuyordu kendini. Kahveler, sokaklar güzel kadınlarla doluydu. Kitapçılarda, çoğu ülkemde yasak olan, çoğu da kimsenin ilgisini çekmeyen birbirinden güzel kitaplar yığılıydı. Afişlerde en yeni filmlerle en klasik olanları yan yana.

Elbette o günlerde de, şimdi olduğu gibi bir yazı tutkum ağır basıyordu. Küçük, şirin alanları, Seine kıyısındaki daracık sokakları dolaşırken kendimi kimi zaman Axel Munthe, kimi zaman Rilke'nin kahramanı Malte gibi görüyordum (Nedense İskandinav). Oysa hem doğulu, hem de Akdenizli biri için bir kuzeylinin içe dönük düşüncelerinden çok daha gerçek bir şey vardı: Yaşam karşısında coşku ve baştan çıkmaya hazır bir savrukluk. Bu yüzden yazıyla ilgim, yaşamın günlük dalgalarıyla sürekli kopuyordu. Peki neydi yaşam?

Quartier Latin'in caddelerinden birinde bir sokağa saptık. Bir küçük alanı geçtik. Bir başka sokağa girdik. Ursulines'di adı. Küçük bir sinemanın önünde durduk. "İşte bir Bergman!" dedi Hüseyin. "Buna mı girelim, yoksa bir çete filmi mi bulalım?" İkimiz de "çete" dediğimiz kovboy filmlerini seviyorduk. Ama o anda, yaşamımda bir dönüm noktasını oluşturacak rastlantıdan habersiz, yalnızca hiçbir filmini görmediğim Bergman konusundaki merakımdan, gişeye ilerledim: "Deux places s'il vous plaît". Küçük, karanlık salona daldık. Az sonra filmin adı belirdi perdede: *Les Fraises Sauvages* (Yaban Çilekleri.)

O gün Ursulines Sokağı'ndan geçmeseydim ya da bir western izlemeye gitseydim ne olurdu bilmem. Ama şurası açık ki *Yaban Çilekleri*, yaşamımı derinden etkiledi. Sinemanın tıpkı büyük romanlar gibi etkileyici evrenini ve gücünü tanıttı bana. Ve bir ya-

şamla hesaplaşmanın ne demek olduğunu. Koca Sjöström! Sen yalnızca büyük bir yönetmen değilsin, aynı zamanda büyük bir aktörsün. Ve sen Bergman! Şimdi eskisi kadar seviyor olmasam da sinemanı, gene de genç bir adamın yazgısını etkileyen bir büyücü olduğun için şapka!

Yaban Çilekleri, herhangi bir izleyici için, çok yaşlı bir bilim adamının, yaşamıyla, ölümünden geriye doğru, yeniden karşılaşmasıdır. Yaşamın anlamı üstüne derin bir arkeolojik araştırmasıdır. Oysa genç bir insan bu filmi seyrederken gelecek üstüne bilgiler edinir. Bir bilimkurgu başyapıtı gibi. Yirminci yüzyıl insanının özlemlerini, tutkularını, aşklarını, kıskançlıklarını, korkularını, yabancılaştırmasını, pişmanlıklarını tüm psikolojik karmaşıklığı içinde izleyip bundan kendi özel yaşamımız için ipuçları elde etmemek mümkün mü? Bu filmi, oradaki sonsuz gençlik duygusunu, işte o günlerde Malte Laurids Brigge'nin bacağı ve tanrısı gibi kendimin kılıp yaşamıma mal ettim. "İnsanın bir tanrısı olsun da kullanmasın, mümkün mü?"

Sinemadan çıkarken gençlerin şarkıları vardı dilimde. Ve yüzümde Profesör Borg'un mutlu gülümseyişi.

Dedim ki Hüseyin'e, "Beni Sinematek'e kaydettir...." Az ilerideki Ulm Sokağı'na saptık. Başka filmler görmek istiyordum.

Gömü bulmuş bir define arayıcısı, yeni bir kıtayla karşılaşmış bir gezgin, yeryüzünün sonsuz zenginliğine gözlerini açmış bir çocuk gibiydim. Üniversitedeki dil ve felsefe kurlarına boş verdim. Tükenmez bir açlıkla izliyordum filmleri. Fransız Sinematek'inin Ulm Sokağı'ndaki bakımsız kapısı, benim için kitapçı vitrinlerinden de müzelerden de daha kutsaldı artık.

Sovyet Devrimci Sinemasının, İtalyan Yenigerçekçiliğinin, Alman ve İskandinav Fantastiğinin, Fransız öncülerinin, İngiliz Özgür Sinemasının, Hint ve Japon egzotizminin, Amerikan güldürüsünün tüm başyapıtlarını peş peşe görüyordum. Kimi günler üç ya da dört seans. Bu satırlar, Sadoul'un sözlüklerine benzetmesin diye, orada izlediğim filmleri ve yönetmenleri sıralamayacağım. Ama Truffaut'nun dediği gibi, Fransız Sinematek'i gerçek bir okuldu.

Arduvaz Çatıların Üstünden Geçen Bulut

Bir cumartesi olmalı. Çünkü 1 yeni frank karşılığında öğle yemeklerini yediğim üniversite lokantası "Foyer des Israelites"te normal günlerden daha fazla takkeli öğrenci vardı. Ve Mayıs. Bir an önce, her cumartesi olduğu gibi çorba ve kuskuslu etten oluşan yemeği atıştırıp güneşli sokağa fırlamak için sabırsızlanıyordum. Sinematek'te gösterinin başlamasına sadece yarım saat vardı. Oysa takkeli, simsiyah sakallı öğrencilerin yan salondaki dinsel törenleri bitmek bilmiyordu ki yemek dağıtılsın. On beş yirmi dakika bekledikten sonra vazgeçtim. Sokağa çıktım. Koşarcasına yürüdüm. Sularla yıkanarak ağarmış binaların önünden geçerek Ulm Sokağı'na girdiğimde beş dakika kadar gecikmiştim. Gösteri başlamıştı. Çoğunluğu Fransız olan izleyiciler espriler yaparak tartışıyorlardı. Sonunda ön sıralardan genç bir Hintli ayağa kalktı. Fransızca "Baylar" dedi, "çevirmeni beklemek istemiyorsanız ben yardımcı olabilirim. Elimden geldiği kadar tabii..." İzleyiciler alkışladılar. Işıklar söndü ve film başladı: *Apur Sansar*. Hint ve dünya sinemasının en ilginç yönetmenlerinden birinin, Satyajit Ray'ın ünlü üçlemesi bu filmle tamamlanıyordu. Gösterinin sonunda Sinematek Yönetmeni Henri Langlois, Ray'ı izleyicilerle tanıştıracak ve küçük bir tartışma yapacaktı. Ray çok sevdiğim bir yönetmendi. *Pather Panchali*, *Aparajito* ve *Apur Sansar* bayıldığım filmler. Üstelik liseyi bitirdiğinde Hindistan'ın Aligarh Üniversitesi'ne başvurup kabul edilen, sonra da gidemeyen benim gibi biri için bütün bunların özel bir değeri vardı. Ama oraya o gün, öylesine başka bir amaçla gitmiştim ki, ne film kalmış aklımda, ne de yönetmenin söyledikleri.

Gösteri ve tartışma sona ermişti. Ray, çevresini alan gençlerle holde konuşuyordu. Tüm cesaretimi toplayıp, duvarın yanında yaşlı makiniste bir şeyler söyleyen iri yarı, şişmanca adama yaklaştım. Uzun saçları neredeyse omuzlarına dökülüyordu. Başı, gözleri, burnu kocamandı. Göbeği de. Kollarını hareketli bir biçimde sallıyordu konuşurken. Benim yaklaştığımı görünce bir an durdu. Yararlandım bu aralıktan. "Monsieur Langlois" dedim, "size telefon eden Türk öğrenci benim..." Bir uzaylı görmüş gibi önce şaşkınlıkla açıldı gözleri. Sonra gülümse-

di. "Evet?" dedi, "Acaba sana nasıl yardımcı olabilirim?" "Yakında Türkiye'ye döneceğim. Orada da bir Sinematek kurulması mümkün mü? Size bunu soracaktım" Kahkahayla güldü. "Ne tuhaf" dedi, "son zamanlarda Türklerden gelen kaçınıcı başvuru bu... Onlara söyledim. Ciddi bir hazırlık yapın. Sonra bana yazın..." Bu kez şaşkınlık sırası bendeydi. Uzun açıklamalar beklemiyordum ama bu kadar baştan savma bir ögüt de düş kırıcıydı. Anlamış gibi tekrarladı: "Zor değil. Ciddi bir hazırlık yapın. Bana yazın..." Elini uzattı. Teşekkür ederek ayrıldım.

Dünya sinematekçiliğinin büyük öncüsü, Fransız Sinematek'inin kurucusu ve her şeyi olan Henri Langlois'dan aynı ögütleri alan bir başka Türk'ün Hüseyin Baş olduğunu o akşam öğrendim. Bir üçüncü kişi ise iki yıl sonra tanıyacak ve onunla birlikte, birimizin başkan, öbürümüzün yönetmen olarak yıllarca emek vereceğimiz bir kurumun temellerini atacaktık.

Ertesi gün Pazar'dı. "Güneşli, aydınlık bir bahar öğlesi. Günlerdir basınçlı sularla yıkayıp ağartıyorlardı bütün kenti. Paris'in isli duvarları şimdi bembeyaz. Birden arduvaz çatıların üstünden geçen çan seslerini duydum. İnceli kalınlı sayısız çınlamayla dolu bir bulut geçiyordu kentin gökyüzünden. Romanımın, *Kül*'ün yanık müsveddelerini çatılara savurdum..." Benim için yeryüzünün perdesinde yeni bir film başlıyordu: Sinema

Bir Gençlik Örgütü Olan Sinematek

1965 yılı Ağustos'unun sıcak bir öğle sonu. Kuledibi'nde, Yapı ve Kredi Bankası Şubesi'nin üstündeki Doğan Kardeş Yazı İşleri Bürosunun penceresinden Galata Kulesi'ne giden sokağa bakıyorum. Kitaplarım, dosyalarım toplanmış küçük bir valizde duruyor. Sokak tenha. Sinagog'un kapısındaki üniformalı bekçi uyukluyor. Sıcaktan mayışmış birkaç köpek. Mahallenin delisi, elindeki direksiyonla araba sesleri çıkararak geçti. Galata'nın, Karabaş Mahallesi'nin başıboş çocuklarından bir küçük çete her zamanki gibi bağırışıp itişerek geldiler pencerenin önüne. Tam bir paket sigara fırlattım onlara. "Vay be!" diye şaşırdı içlerinden biri. Hemen hepsi arkadaşım yıllardır. Görünce beni iki çift

laf ederler. Ben de yolsuz olana üç beş kuruş, kafası bozuk olana iki tek sigara veririm. Fazlasını istemezler yüz­süzlük edip. Bu kez tam paketi görünce inanamadılar. İçinden birkaç sigara alıp gerisini yukarıya getirmeyi önerdiler. "Al anam" dedim, "paket sende kalsın. Ben buradan gidiyorum." Törensiz bir ayrılık oldu. "Gene gel abi" dediler.

Beklediğim kamyonet tam o anda geldi. Valizi alıp indim. Kamyoneti hemen yanı başımızdaki bitpazarına soktuk. Pera Palas'ın olduğu iddia edilen oymalı bir küçük masa, bir koltuk, üç markizet, bir kitaplık ve bir abajur yüklendi kamyonete. Sevil, pazarlık ederek hepsini 810 liraya almıştı. *Doğan Kardeş*'e yeniden çıkıp arkadaşlarımla vedalaştım.

Ali Han'ın altıncı katındaki iki küçük oda sabun kokusu içindeydi. Sevil sabahtan beri silip süpürüyordu büroyu. Perdeler takılmıştı. Mobilyaları yerleştirdik. 810 liranın içinde bir küçük kilim bile vardı. Serdik döşemeye. Bürodan çok eve benzedi. Dantel işlemeli tül perdeleri çektik. Masanın arkasındaki gösterişli koltuğa kuruldum. Karım Sevil bir markizete, ilk memurum olan, Galatasaray Lisesi orta iki öğrencisi Mesut Yetişgin bir başka markizete oturdular. Keyifle eserimize baktık. "Monsieur Yetişgin" dedim, "quand Beyoğlu s'appelait Péra il y avait des bureaux tout à fait comme le nôtre... N'est-ce pas?" "Oui Monsieur!" dedi Mesut. "Öyleyse" dedim, "açılışı ancak Degüstasyon'da kutlayabiliriz... Hadi, gidiyoruz."

Balıkpazarı'nın girişindeki Ali Han'ın kapısından çıkıp, hemen karşıdaki lokantaya girdik. Sokağa bakan, önü çiçek satıcısının gülleriyle örtülü pencerenin kıyısındaki masaya oturduk. Yeni alınmış ayakkabılarını ikide bir çıkarıp bakan bir çocuk gibi, Türk Sinematek Derneği'nin ilk broşürünü çıkardım. Sayfaları bir daha çevirdim.

1965 yılı için gerçekten yüz ağartıcı bir temizlikte ve güzellikte basılmış olan bu küçük broşürde uzun bir liste var: Türk Sinematek'inin göstermeyi tasarladığı filmlerden bazıları. Yüzlerce film adı. Neler yok ki... *Bir Ulusun Doğuşu* (Griffith), *Altına Hücum* (Chaplin), *General* (Keaton), *Gazap Üzümleri* (Ford), *Yurttaş Kane* (Welles), *Hal ve Gidiş Sıfır* (Vigo), *Potemkin Zırhlısı* (Eisenstein), *Yer Sarsılıyor* (Visconti), *Harp Esirleri* (Renior), *Ana* (Pudov-

kin), *Yaban Çilekleri* (Bergman), *Salvatore Giuliano* (Rosi), *Genç Kuşaklar* (Wajda), *Yolcu* (Munk), *Louisiana Öyküsü* (Flaherty), *Seine Irmağı Paris'e Rastladı* (Ivens), *Guernica* (Resnais) ve başka filmler. O gün de derin bir inançla, bu filmlerin hemen hepsini sağlayıp gösterebileceğimize inanıyordum.

Ve bir mektup vardı broşürün ilk sayfalarında. Henri Langlois imzasını taşıyordu ve büyük sinema adamının bana Paris'te sözünü ettiği üçüncü kişiye yazılmıştı. Sinematek Derneği'ni birlikte kurup yıllarca birlikte yönettiğimiz Şakir Eczacıbaşı'na.

Sayın Bay,

Fransız Sinematek'i yıllardır, çeşitli Türk şahsiyetlerinin Türkiye'de bir Sinematek kurulmasına ve büyük sinema klasiklerinin gösterilmesine yardım istekleri ile karşılaşmaktadır. Biz yardım konusunda hiçbir şeyi esirgemedik. Ama, on yıldır süregelen bu çeşitli teşebbüsler ve temaslar ya çok bireysel olduklarından, ya bizimle temasa geçen kuruluşların sağlam ve sürekli olmayışından ya da hatta bir keresinde olduğu gibi sinema sanatı ile ilgili gösterilerin rolünü iyi bilmemekten, ne yazık ki dağınık, sınırlı çıkışlardan öteye geçemedi, hatta sadece tasarıda kaldı. Şunu belirtmek istiyorum: Bir Sinematek kurulmasına ve sinema sanatı ile ilgili film gösterileri düzenlenmesine Fransız Sinematek'inin yardım etmesi konusundaki isteğiniz, burada ancak en içten duygularla karşılanabilir. Üstelik filmlerinizin izlerini taşıdığı ve tanıklık ettiği olağanüstü Anadolu kültürünün de ortaya koyduğu gibi...

Dalıp gittim Langlois'nın Anadolu kültürü ile ilgili sözlerine. Acaba günün birinde, bir başka ülkede kurulacak genç bir sinema kurumunun listesinde, kendi yönetmenlerimizin imzalarını taşıyan "klasikler" de yer alacak mı? Egemen toplum ve sinema düzeni izin verecek mi buna?

Degüstasyon'dan çıkıp Taksim'e doğru yürüdük. Ağustos sıcaklığında Pera hafifçe lağım kokuyordu. Yeni Sinematek bürosunun sabun, pasajın gül kokularını bastırıyordu bu koku. Eski yozlaşmış, çürümüş bir şeylerin kokusu. Eski mezarlık, eski ticarethane, eski kerhane kokusu. Ara sokaklarda lumpenler, caddede ağır esanslarıyla tombul kadınlar, yağlı enseli komisyoncular, art nouveau balkonların arkasında ölümü bekleyen Le-

vantenler kokuyordu. Sinemaların afişlerinden melodram, inleme ve sansür kokusu yayılıyordu ortalığa.

Birkaç ay sonra, Sinematek salonlarını dolduracak olan gençlik yüzleri düşünmeye çalıştım. Geleceğin yüzünü. "Hadi Mesut" dedim. "Git. Derslerini çalış ve erken yat. Yarın çok işimiz var..."

Genç bahçelerimizde bizim
yaktı ışıklarını ilkbahar...

On yıl sonra, bir 18 Mayıs gecesini, saat on ikide Moskova'dan bir Tupolev uçağıyla Taşkent'e hareket ederken Malraux'un *Altenburg'un Ceviz Ağaçları* kitabında Orta Asya kentlerini anlattığı satırları ve sonra da Hamza Hakimzade Niyazi'nin 1918'de yazdığı mısraları düşünüyordum:

*Bırak çürümüşlük ve ceset kokan bahçeleri
Orada kukumav kuşları kışlasınlar
Genç bahçelerimizde bizim
Yaktı ışıklarını ilkbahar...*

Ve Radloff'un tozlu satırlarından yansıyan kan, çürümüş biftek, çarmıha gerilip öldürülen atların yabansı kokularıyla şamanların ilkel sesleri.

Pencereden karanlık gökyüzüne bakıyorum. Ama gene de tam karanlık olmadığını gördüm. Gözlerimi bu tuhaf, koyu ve bakırsı maddeye diktim. Birden bulutlar, bir erken sabah, bir orkide gibi, gözlerimin önünde açıldı. Koyu bir kızılığın bulut kümelerine yayıldığını gördüm. Şafak söküyordu. Moskova saatıyla henüz 01.00 olmalıydı. Yani tam iki saat, mordan turuncuya bütün tanyeri renklerinin oynadığı gerçeküstü bir şafakta gittik. Hep şafaktı. Aşağılarda, bulutların ülkesinde sarı, turuncu dağ tepeleri, koyu kırmızı yaylalar, ve mor vadiler geçiyorduk. Bu garip yorgunlukta uyumuşum.

Gözlerimi açtığımda, uçak, sıcak ve sisli bir alana iniyordu. Az sonra motorlar durdu ve kapılar açıldı. Nijeryalı bir sinema-

cıyla birlikte merdivenlerden inerken garip bir ses duydum. Bir tür kalın vapor düdüğü, bir av borusu sesi gibiydi. Ve birden, başlarından Özbek takkeleri bulunan adamların uzun ve uçları genişleyen boruları gökyüzüne üfledikleri, başka takkeli adamların da büyük tefler çaldıkları bir bando ile burun buruna geldik. Karnay'dı çalgıların adı. Akdeniz ülkelerinde deniz kabuklarından yapılan o eski çalgılar, yani okarina'lar, orta Asya'nın kuru ve uçsuz çöllerine, derindeki sulardan çıkabilmek için böyle uzamış olmalıydılar.

Kil ve soluk kiremit karışımı bir rengin başat olduğu geniş caddelerden, büyük otellerin, müzelerin, tiyatroların önünden geçtik. Bir milyona yakın nüfusu, çağdaş görüntüsü, canlı yaşamı ile Taşkent, Malraux'nun tozlu Orta Asya anılarından hiçbir iz taşımıyordu.

Nereye Bakıyorsun Sincanlı Nisa?

Kentin oldukça dışında, uçsuz bucaksız düzlüğe yakın bir sokaktayız. Yolun kıyısındaki arkın üstüne kavrulmuş tahta köprüden geçtik. Güneş altında uyuklayan bir avluya girdik. Hafif tozlanmış birkaç elma ağacı, bir tulumba, ağaçlardan birine bağlı olan küçük bir köpek. Ortalıkta kömür ve rendelenmiş tahta kokusu. Tek katlı, yapılmakta olan bir bina. Alınlığı oymalı ahşapla süslenmiş, üstü kapalı geniş verandaya açılan bir odaya girdik. İlk olarak gözüme, kilimin üstünde ve yorganın altında uyuyan üç küçük çocuk çarptı. Çıplak ayakları yorganın dışına çıkmış. Bir duvar boydan boya camlı dolap. İçinde Buhara ve Türkmen kilimleri, yorganlar. Bir köşede duvara gömülmüş, yerden tavana kadar garip kocaman kahverengi bir soba.

Yuvarlak masanın çevresinde oturuyoruz. Ben, Mustafa Gürsel, yapımcı Necip Sarıcıoğlu, Kırgız film yönetmeni Bolot Shamshiev, karısı ve *Beyaz Gemi*'nin başoyuncusu Ayturgan, sinema yazarı Kapralov, Türkolog Murat Aşırmuhammedov, evin sahibi işçi, komşusu bir başka işçi emeklisi kadın ve bir kişi daha. Sofrada votka, konyak, madensuyu, pideler, Özbek sucuğu, pilav, çilek, tatlılar falan. Shamshiev'in Aytmatov'dan uyar-

ladığı filminden, *Beyaz Gemi*'den konuşuyoruz. Kapralov bana dönüyor. "Film yönetmeyi düşünmüyor musunuz?" diyor. "Biliyorsunuz insan önce eleştirmen, sonra yönetmen olur. Truffaut, Astruc, Godard hep böyle yaptılar. Bizde de Şukşin yazardı, sonra oyuncu oldu, sonra da yönetmen..." Gülüyorum: "Sonra de ne yazık ki öldü. Kalina Krasnaya'yı nasıl görebilirim?" Necip Sarıcioğlu yüzüme bakıyor. Tam o sırada yaşlı bir kadın girdi odaya. Çok yaşlı, biraz şişman, ablak yüzü, çekik gözleri ile durmadan gülen bir kadın. Masada bir kıpırdanma. Belli ki büyük saygı gösteriyorlar ona. Ne Özbekçe, ne de Rusçaya benzeyen garip bir dille konuşuyor. Murat'a sordum. "Ben de anlamıyorum. Arkalık bir Türkçe ile konuşuyor" dedi.

"Kimdir?" diye sordum.

Ayturgan, bu Orta-Asya düzlüklerinden iyi tanıdığım bir ceylan soyunun ince ve güzel çizgilerini taşıyan genç kadın gülümsedi:

"Büyükannem. Sincan'dan Nisa Hanım diye tanırırlar onu."

"Bir halk ozanıdır" dedi Bolot, "Bütün duygularını şiirle söyler."

Murat bana döndü:

"Çok güzel saz çalıyormuş."

Gürsel rica etti. Özbekistan'a özgü o küçük karınlı, sazla cümbüş arası çalgı geldi. Bir sessizlik oldu masada. Uyuyan çocukların hafif solukları duyuluyordu. Uzakta kentin uğultusu.

İri, küt ve nasırlı parmakları çıplak tele coşkuyla vuruyor, yaşlı sesi göğsünün derinliklerinden çıkıyordu. Gözlerini bana dikti. Ağır ağır vurdu tellere. Ezgi değişti. Sanki sorularıma cevap veriyordu. Sesi ciddileşti:

Nereye bakıyorsunuz Sincan gençleri?

Geçti gençlik zamanım

Geçti hürlük zamanım...

Bir kültürün ve halkın adına konuşuyordu. Zor sorular soruyordu. Hesap soruyordu kendi halkının gençlerinden. Sesi acılaştı. Yaşları belirdi gözlerinde. Murat dikkatle bakıyordu. Bolot'un yüzünde tuhaf bir anlatım:

*Çok çektim yaşam boyunca
Nerde kardeşlerim dostlarım?..*

Birden sazı fırlatırcasma bıraktı elinden. Odadan çıkıp gitti.

“Geçmişî hatırlayınca dayanamıyor” dedi Ayturgan.

“Öyleyse gelecekten konuşalım” dedim, “yani sizden, Bolot’tan...”

Pideler elle koparılarak bölüştürülüyor. Tıpkı Anadolu’daki gibi. Çilek ve votka. Vakit ikindiye yaklaşıyordu. Birden Mustafa Gürsel, usulca kulağıma eğildi. “Kapıdan dışarıya, verandaya bak” dedi. Yavaşça kalktım. Üstü nakışlı tahtalarla kapalı geniş verandada bir düş görüntüsü. Yaşlı büyükanne duvar kıyısındaki kerevette elindeki çalgısını çalarak eski ve garip bir şarkı söylüyordu. Ayturgan ise bu müziğe uyarak küçük adımlarla ve kollarını inanılmaz inceliklerle kullanarak dans ediyordu. Bizim için yapılan bir gösteri değildi bu. Köklü bir kültürün çağdaş bir dünya ve sanat görüşü ile birleşmesinden çıkan doğal sonuçtu. Onlar beni fark edinceye kadar sessiz ve hayran izledim.

Bütün gece, nineyi, torunu ve beni o dansta birleştiren giz’i düşündüm. Eskiyle yeni’yi, ulusal olanla evrensel olanı birleştiren büyük gücünü, yaratıcılığını.

Necip de, ben de çok erken kalkıyoruz. Saat henüz altı. Çıkıp karşıdaki büyük parka girdik. Sık ağaçlıkların derinliklerinde, yüzyıl öncesiyle karşılaştık yeniden. Kıvrılarak akan küçük bir derenin üstüne kurulmuş tahta ve alçak sundurmalarla büyük semaverlerin çevresinde öbeklenmiş yüz yaşında seyrek sakallı Özbekler, tütün sarıyor, çay içiyor, satranç oynuyorlardı. Havada yeşil çay ve kömür kokusu. Selam verip oturduk yanlarına. Çay ikram ettiler ve satranç oynadılar benimle. Karşımdaki yaşlı adam, oyunda da, yaşamdaki gibi son derece ihtiyatlıydı. Ben, acemi, ama atak bir at hamlesi yaparken Necip Sarıcıoğlu birden sordu: “Eleştirmenin sorusunu ciddi olarak düşündünüz mü? Ne zaman sizinle bir film yapacağız. Hiç olmazsa senaryosunu...”

Tanıtma Yazılarının Sonu

Taşkent dönüşü Sinematek serüvenini noktaladım. Ama film sürüyor. İnatla, umutla ve keyifle. Bu kitapta okuyacağınız yazılar bu uzun filmde küçük izlenimlerdir. Bu giriş yazısı da öyle. Gerçekte, yeryüzünün en güzel kenti, düşlerimizin ve mutluluklarımızın gizemli kaynağı İstanbul'da, Çiçek Pasajı ile Sıraselviler arasında geçirdiğim yılların öyküsünü ilerdeki kitaplarda yazmayı düşünüyorum. O öyküde, eşsiz bir şiir vardı. Ama ancak şiirle anlatılabilir. Sinematek'in 1 numaralı üyesi Jak Şalom'dan, bitirimlerin şahı Mustafa Göçmen'e kadar sayısız güzel insan tanıdım. Bir gün ortam elverdiğinde onların portrelerini çizmek boynumun borcu. Sinemacı dostlarla birlikte sürdürdüğümüz onurlu bir kavga'nın "belgesel"i saklı o yıllarda. Bir gün mutlaka yapacağız o filmi.

Bu yüzden bu kitap, her şey değildir. O "aşk, ateş ve anarşi günleri"nden benimle birlikte altın çıkaranlara bir küçük merhaba'dır. O kadar.

YARATICILAR SİNEMASI

İki Yönetmen

Luchino Visconti'nin önemli eserlerinden ikisi (*Senso*, *Rocco ve Kardeşleri*) geçen yıllarda, biri de (*Leopar*) bu yıl Türkiye'de gösterildi. S. M. Eisenstein'ın ise, çok eskiden *Şimal Hücum Taburu* adıyla gösterilen *Alexandre Nevski*'sinden başka bir filmini Türk seyircisi tanımamaktadır. Bu yazımda, *Leopar* dolayısıyla çok sözü edilen "Tarihsel Gerçekçilik" deyimine, Visconti ile Eisenstein'ın tarih yorumlarına ve özellikle herkesin toplumcu Türk filmlerinden bahsettiği şu günlerde iki Marksist yönetmenin kaynak özelliği taşıyan yönlerine belirli bir aydınlık getirmeye çalışacağım.

Bu açıklamayı yürütürken, göz önünde bulunduracağım iki eser de Visconti'nin *Leopar* adlı filmi ile S. M. Eisenstein'ın *Korkunç İvan*'ı olacak.

Leopar, bilindiği gibi bir İtalyan soylusunun, Giuseppe Tommasi di Lampedusa'nın çok ileri bir yaşta yazdığı tek önemli romanından filme alınmıştır. Konusu Salina Prensi'nin 19. yüzyıl ortasından 20. yüzyıl başına kadar süregelen hayat serüveninin bir bölümüdür. Bu bölüm, İtalya'yı birleştirme savaşlarının büyük fresk'i önünde ağır ağır değişen kişilikleri ve daha da arkada soylular sınıfının çöküşü ile burjuva sınıfının sinsice yükselişini çizmektedir. Ancak bütün olayların ön planında, Salina Prensi ve onun Lampedusa ile Visconti'den yansıyan kişiliği durmaktadır. Kısacası eserin odak noktası, toplumun bütün değişimlerini derinden duyan bir birey'dir.

Korkunç İvan'a gelince, Rus topraklarını birleştirmesi ile ün yapmış bu tarih kişisi, aynı zamanda Rus devletinin ilk Çarı'dır. Film, İvan'ın, oğlunu Çar yapmak isteyen Boyardin Euphrosinia Staritzkaya ve öbür devlet düşmanları ile uzun çatışmalarını kendi iç bunalımları ve ülküsü arasındaki gidiş gelişleri, halk ve kiliseyle ilişkilerini, kısaca Rus tarihinin epik devirlerinden birini; bir Ortodoks kilisesini dolduran stilize ve gösterişli ikonlar gibi etkileyici bir anlatımla dile getirir. Eserin görünür odak noktası İvan olmakla birlikte, asıl kahramanın Rusya olduğu, zaman zaman sezilir.

Her iki yöneticinin de Marksist olduğunu yukarıda söylemiştim. Ele aldıkları konular da tarihsel olduğuna göre Marx'ın tarih anlayışının birkaç temel özelliğine değinmek faydalı olacaktır.

İlk özellik elbette Marx'm tarih kavrayışının diyalektik oluşudur. İkincisi toplumun politik, ekonomik ve kültürel yanları arasındaki sürekli etkilenmeler ve bu etkilenmelerin asıl nedeninin ekonomik temele dayanışdır. Üçüncü olarak Hegel tarihi, özgürlüğe doğru diyalektik bir süreç olarak tanımladığı ve bu değişimde bazı ulusların bir çeşit misyonla önderlik ettiklerini söylediği halde, Marx, bu değişme sürecinin sınıfsız bir ortaklık toplumuna varacağını, bu değişimde önderliğin de uluslara değil sınıflara ait olduğunu anlatmıştır.

Şimdi Marksist tarih anlayışının bu üç temel özelliğini (diyalektik, ekonomik altyapı ve sınıf önderliği) göz önünde tutarak *Leopar* ile *Korkunç İvan*'ın tarih yorumlarını kavramaya çalışalım.

Luchino Visconti'nin eseri, bireysel bir tarih yorumunun Marksist bir yoruma doğru geliştirilmesidir. Lampedusa'nın romanını okuyanlar bilirler. Toplumsal olaylar Eflatun'un gölgeleri gibi adeta gerçekliği olmayan bir arka plana atılmışlardır. Kont Giuseppe, Marx'tan, "o sırada Almanya'da tuhaf fikirler ileri süren sakallı bir Yahudi" olarak söz açar. Buna karşılık film, aristokrasi ile burjuvazi'nin çatışmasını, böylece değişen dünyayı, Tancredi'nin kişiliğinde Aristarco'nun deyimi ile "Toplumu faşizme kadar götürecek bir değişimi" ve sık sık büyük bir açıklıkla ekonomik iticileri romandaki olayları bozmaksızın ortaya koyuyor.

Ancak bir yandan Visconti'nin aristokrat olmaktan gelen özel beğenisi, 19. yüzyıl romanı sevgisi, kişisel kaygısı, öbür yandan filme temel olarak alınan romanının yaşıttan gelen gerçekliği *Leopar*'ı şematik bir yorum olmasının çok ötesine götürmektedir. *Leopar*, elbette "Bir Prens Hayatı"ndan ibaret değildir. Her şey büyük bir sanatçı titizliğiyle düzenlenmiş bir Rönesans resminin ölçülülüğü içinde yerli yerindedir. Burada Visconti'nin, gerçekçi çağı başlatan Rönesans ressamlarına olan ilgisini hatırlamak yerinde olur. Prens Salina'yı Greuz'un *La mort de Juste* tablosu karşısında gösteren görüntüler bu resim ilgisini somut bir düzeye getirir.

Visconti'nin, eleştiricilerin "Tarihsel Gerçekçilik" dedikleri davranışı uygularken, amacının bir propaganda etkileyciliği olmadığını unutmamalıyız. Filmin tarihsel dokusu Marksist teze uygundur. Yukarıda açıkladığım gibi sınıf çatışmaları, ekonomik temel ve diyalektik gelişme süreci bu dokuyu sürekli bir biçimde kavrar. Prens Tancredi-Don Calogero ve bunların temsil ettikleri sınıfların çekişmesi, sonunda da ülkücü burjuvaların Garibaldi'nin baldırıçıplak'larına karşı birleşmeleri kısa bir irdeleme sonucunda kolayca açıklanabilir. Ama bütün bunlar sadece sanat eserinin bir yanını aydınlatır. *Leopar*, bu gelişmeyi aydınlığa çıkarır ama, bu gelişmeye "indirgenemez". Visconti, "geçmiş"i, "şimdi"yi ve "gelecek"i bütün sanatçılara özgü bir çalımla aynı perspektif'e yerleştirmiş, böylece yaşanan "gerçek"i asıl boyutlarına getirmiştir. Böylece Lampedusa'nın gölge oyunları bir gerçeklik kazanmış, Prens'in düşünce ve saptamaları bir aristokratın edilgin ve tembel hayat izlenimlerinin ötesine geçmiştir. "İnsancıl olan hiçbir şey bana yabancı değildir" diyor Visconti. Her filminde aradığı da önyargısız, yaşayan bir insanlıktır. Ve ne yapalım ki, insancıl olan hiçbir şey toplumculuğa da yabancı değildir.

Yukarıda "*Leopar*, bireysel bir tarih yorumunun, Marksist bir yoruma doğru geliştirilmesidir" demiştik. Gerçekte geliştirilen, Visconti'nin bir insan olarak dünyayı açıklayışıdır. Visconti bir aristokrattır. Ve bir insan olarak yeryüzünü, halkı, tarihi, kısacası insanı tanımaya eğilmiştir. Visconti böylece "kendini toplumcu yapmıştır." Artık eserini ayrıca toplumcu yapmaya ihti-

yacı yoktur. (Bu cümleyi bizim, insanı tanımadan toplumcu film yapmaya kalkan yöneticilerimize adıyorum.)

Öyleyse artık *Leopar*'da tarih'in (küçük harfle) değil de, Tarih'in (büyük harfle) kavrandığını rahatça söyleyebiliriz. Hem de Roland Barthers'in *Michelet*'de yaptığı gibi özel bir biçimde. Artık seyirci geçmiş'e götürülmemekte, "geçmiş çağdaştırılmaktadır." *Leopar*, geçmiş'i yansıttığı ölçüde bugünü de yansıtmakta, böylece büyük bir tanık olmak özelliğini kazanmaktadır. *Leopar*'da gizli kalan şey Gelecek'tir. *Rocco*'da *Ciro*'ya (en küçük kardeş) tutulan ışık, *Leopar*'da yoktur. Çöken, yıkılan şeyleri anlatır *Leopar*. *Senso* da öyle. Hatta *Ciro* bir yana bırakılırsa *Rocco ve Kardeşleri* bile. Çünkü Visconti, kapitalist bir toplumda yaşamaktadır. Ve yaşanan bir çöküş, bir soluş'tur. Ölümün süslenişi. Gerçekçi bir sanatçı başka ne yapabilirdi? (Bu cümleyi de karamsar sanattan yakınan eleştirmecilerimize adıyorum.)

Tam bu noktada dikkatimizi Eisenstein'a çevirelim. Eisenstein, Visconti'nin tersine sosyalist bir ülkede yaşadı. Eserlerini, toplum büyük gürültülerle değişirken verdi. Her şey geleceğe dönüktü. Gelecek için kullanılıyordu. Tarih bile. *Potemkin Zırhlısı* bu ortaklaşa dünyayı değiştirme isteğinin bir sembolü oldu. Eisenstein gemi doktorunun bir ipte sallanan komik gözlüğünü ayrıntı planında gösterirken, seyirciyi bir çar uşağı olan doktora güldürtmek, onun temsil ettiği düşüncüyü komikleştirmek, giderek onun bir üyesi bulunduğu burjuvaziye halka gülünç göstermek istiyordu. Kendi deyimiyle, "duygusal olanla düşünsel olanı birleştiren" her ayrıntıyla halkı etkilemek, onu bir ülkeye doğru itmek istiyordu. "Yaptığımız halk filmlerinin tek amacı vardır" diyordu, "Görüntüler ve görüntü düzenlemeleriyle salondaki seyircinin duygularını coşturmak." Böyle olunca da her filmin bir destan niteliği taşıması olağan görülmelidir.

Ama Eisenstein, aynı zamanda bir sanatçıydı. Her sanatçı gibi kişiselliği arıyordu. Bu arayışının Stalin devrinde başına neler açtığını hatırlamak yeter.

Sonuç olarak, *Leopar*'ın tersine, *Korkunç İvan*, bilimsel öğretilerdeki tarih yorumunun, kişisel bir yoruma doğru geliştirilmesidir, diyeceğim.

Eisenstein 1930 yılında Sorbonne'da verdiği bir konferans'ta, Rus filmlerinin Amerikan filmindeki karı-koca-âşık üçgenini kırdığını, kitleleri perdeye çıkardığını söylüyordu. *Potemkin Zırhlısı* da, *La Ligne Generale* de, *Alexandre Nevski* de böyle filmlerdir. Sovyet sinemacıları için önemli olan soyut bir düşüncenin görüntü haline getirilmesi, şu ya da bu yolla somutlaştırılması idi. Her film bir etkileme, hatta bir propaganda aracı olarak kullanılmak isteniyordu.

Korkunç İvan'a gelince, durum bu filmde oldukça değişik görünmektedir. Filmin konusu aslında, resmi isteklere uygun sayılabilir. Rus toplumunun kuruluşu, bir toplum ve devlet olarak varlık kazanışı devrim sonrası ortamı için hep kuvvetli bir itici olmuştur. Oysa film çevrilince, sonuç oldukça değişik oldu. İşte iki yargı:

"*Korkunç İvan'ın* özellikle ikinci bölümünün tuhaf ve karşı konulmaz etkisi" diyor Marie Seton "İvan'ın davranışlarının tıpkı Hamlet'inkiler gibi değişik yorumlara uygun oluşundan geliyor. Her seyirci kendince bir şeyler bulabilir orada. Politik yorumuna gelince: Kimileri diktatörlüğün mahkûm edilişi sayıyor ilk bölümü, kimileri de Diktatör İvan'ın ve Diktatör Stalin'in savunulması."

Buna karşılık *Sovietzkaya İskustvo*, 16 Ağustos 1964 günlü sayısında şu suçlamayı yapıyor: "Eisenstein, ilerici Opritchniki kuvvetlerini, yozlaşmış bir Ku Klux Klan güruhu gibi göstermekle, irade ve karakter sahibi İvan'ı da iradesiz ve karakersiz bir Hamlet'e çevirmekle olayları hiç anlayamadığını ortaya koyuyor." Gerçek ise şudur: Eisenstein, tarihin, her zaman olduğu gibi bir karton kadar sığ anlaşılan bir kişiliğine canlı, trajik bir derinlik katmıştır. Doğu tiyatrosu, Gidé'den, Joyce'a kadar Batı edebiyatı. Ortodoks ikonları, Avusturya mantık okulunun çağdaş çalıştırmalarına kadar uzanan bir düşünce ortamı, sinemanın bu en usta sanatçısını yıllarca besledi. Böylece, inandığı tarih yorumunu bozmaksızın Visconti'nin bireysel'den hareketle ulaştığı noktaya toplumsal'dan hareketle ulaştı. O da resmi tarihi değil, Tarih'i kavradı böylece. Ulaştığı nokta ise durmadan yeniden açıklanması, yeniden anlam kazandırılması gereken gerçektir: İnsan.

Böylece her iki sanatçı da düşünceye ve tarihin gerçeklerine sanatın gücünü getirdiler. Bu sanatı açıklamak ise her iki yönetici için çok daha geniş araştırmalara girişilmesini gerektirir. Burada aradığımız, yalnızca tarih karşısındaki davranışları idi. Bir yere varıldığını sanıyorum.

Eisenstein Geliştirdiği Teori ile Sinema Sanatına Büyük Katkılarda Bulundu

Şu günlerde Sinematek'te desenlerinin sergilenmesi dolayısıyla yeniden günün konusu Eisenstein. Bu fırsatla, bu büyük yönetmenin sinemasına çok kısa bir biçimde değinmekte yarar var. Çok kısa, çünkü bugün onun adına Sovyetler Birliği'nde kurulan enstitüde, kendi kitap, not ve belgeleri binlerce sayfa, hakkında yazılmış yazılar da binlerce cilt tutuyor. 1898-1948 yılları arasında yaşayan Eisenstein, sadece Sovyetler Birliği'nde değil, bütün dünya da sinema sanatının en büyük yaratıcısı sayılıyor. Ve gerek kuramcı kişiliği, filmlerinin hem yalın ve vurucu, hem de derin ideolojik temelleri, gerek Joyce'dan Leonardo'ya Marx'tan Van Gogh'a kadar uzanan geniş ilgi alanı, onu tanıtmayı güçleştiriyor.

Burada önce kısa bir Biyo-filmografisini verdikten sonra sinema sanatına getirdiği birkaç temel yeniliği üç beş satırla anlatıp geçebiliriz. Sergey Mihayloviç Eisenstein, 1898 yılında Litvanya'nın Riga kentinde mühendis bir babanın oğlu olarak dünyaya geldi. Aydın kimselerdi annesi ve babası. 1909'da babasının Saint-Petersburg'a tayini üzerine oraya yerleştiler. 1914'te Maxime Strauch ile tanıştı. Ölümüne kadar dostluğunu sürdüren Strauch, Eisenstein'ı tiyatro alanına çekecekti. Üniversitede cebir, resim ve tiyatroya merakı arttı. Ancak matematik konusuna duyduğu ilgi, onun bütün yaşantısına ve sanatına, yalınlık, kesinlik yönünden bir özellik verecekti. 1918'de iç savaş sırasında Kızılordu'ya yazıldı. 1920'de terhis oldu. Bir süre Doğu dilleri öğrendi. Daha sonra, ilk işçi tiyatrosu olan Proletkult'te dekoratör olarak görev aldı. Orada çeşitli yönetmen, sanatçı ve kuramcılarla tanıştı.

O yıllarda ortaya çıkan “sinema-göz” akımına karşı arkadaşları ile FEKS’i kurdu. Sahneye koyduğu ilk oyun Ostrovski’nin bir eseri idi. 1923 yılında sinemada ilk adımlarını atan Eisenstein; 1924’de *Grev* filminin senaryosunu yazdı. Aynı yıl yapılan filmin başarısından sonra 1926’da bütün zamanların en iyi filmi sayılan *Potemkin Zırhlısı*’nı çevirdi. Bu arada sinema teorisi alanındaki çalışmalarını geliştirdi. 1926-29 yılları arasında *Eski ve Yeni* ile *Ekim* filmlerini yaptı. 1930 yılında ünlü Amerikalı yazar Upton Sinclair’in daveti üzerine Amerika Birleşik Devletleri’ne gitti. Ancak orada Hollywood’un ticari yapısıyla anlaşılamadı. Sinclair ile yaptığı garip bir yapım anlaşmasına dayanarak Meksika’da *Yaşasın Meksika* filmini çevirmeye başladı. Film hiçbir zaman bitirilemedi. Ve Eisenstein hayal kırıklığı içinde ülkesine döndü. 1932 yılında gene tamamlayamadığı *Bejin Çayırı*’na başladı. Daha sonra 1938’de *Aleksandr Nevski*’yi ve 1941-46 yılları arasında *Korkunç İvan*’ı yaptı. Sovyetler Birliği Sinema Akademisi’nde öğretim üyesi olarak çalışmakta iken 1948 yılında bir kalp krizi sonucu öldü.

Sergey M. Eisenstein, yaptığı filmler ve geliştirdiği teori ile sinema sanatına büyük katkılarda bulundu. Bu yeniliklerden birincisi onun kurguya getirdiği ağırlık ve boyuttur. Görüntülerin birbirine eklenişinden, filmin anlamı, ritmi ve plastik özellikleri bakımından önemli sonuçlar çıkardı. “Atraksiyon Kurgusu” adını verdiği bir yönetime göre, iki görüntünün bir araya geliş diyalektik bir süreç yaratmakta, birbiriyle karışan görüntülerden yeni bir sentez doğmaktadır. Eisenstein kendisinden önce geliştirilen melodik bağlama tekniğini bir yana bırakıp çelişkilerle dayalı kurguyu benimsemekle devrimci düşüncelerine de bir anlatım yolu bulmuş oluyordu.

Eisenstein’ın sinema alanına getirdiği önemli yeniliklerden biri de devrimci düşüncelerinin kurgu dışındaki yollarını bir bütün olarak düşünmesiydi. Örneğin bir yandan filmlerinde baş kişilerin yerine kitleleri ve kentleri koyarken öbür yandan görüntülerin sembolik arka yapısını, müzik, söz gibi öğeleri hep bu dinamik uyarma işlevine bağlı olarak düşünüyordu. Vertov’un sinema-göz kuramına karşı “biz sinema-yumruk kuramını getiriyoruz” derken dile getirmek istediği şey işte bu devrimci uyarma niteliği idi.

Eisenstein geliştirdiği devrimci estetiğe uygun bir biçimde sinema sanatını tam bir sentez sayıyordu. Yukarıda anlattığım geniş ilgi alanının sayısız öğesi yani müspet bilimler ve matematik modern mantığın son araştırmaları Çin-Japon dilleri ve tiyatrosu, Japon estampları ve Rus ikonları, Leonardo ve Van Gogh, Marx-Lenin ve Freud, Shakespeare ve Joyce, bu engin bileşimin kaynaklarından ancak birkaçıdır. Esin alanının bu derin ve karmaşık yapısına rağmen Eisenstein'ın sineması bütün ölümsüz sanatçılarda yani Shakespeare, Cervantes ya da Tolstoy'da oldu gibi yalın ve nettir. *Potemkin Zırhlısı*'ndaki her görüntüyü saatlerce tartışabilir, irdeleyebiliriz. Ama bu filminden en az bilgili bir seyircinin bile anlamadan çıkması, onun insancıl ve devrimci coşkunluğuna katılmaması mümkün değildir.

Bir Uzaklığın Tarihi: Visconti

Durgun su yüzündeki küçük çevrintilerden birinde bir saman çöpüne binmiş küçük yabancıya bakıyorsanız yakından çırpıran, direnen, salını ters tarafa doğru yüzdürmek için uğraşan yaratığın iç dünyasını düşünöyorsunuz. Korkularını arıyorsunuz. Neden burada durduğunu ya da nereye gideceğini düşünöyorsunuz. Acaba burada mı doğdu? Kıyıdaki hangi otun dallarına tutunup çıkacak karaya? Ya buraya nereden gelmiş?

Biraz uzaklaşıp bakınız yabancıınıza. Bir ırmak kıyısı burası. Ağağlar girdi çevrenize. Ve kuyuya samanlar savuran çocuklar. Küçük çevrintilerle dolu ama durgun görünen su, akıp gidiyor. Uzaklardan, dar boğazlardan kütükler sürüklenmiş akıntılar. Daha tepelere çıkınız. Nerelerden gelmiş olabilir yabancı? Suları yıllarca biriktiren bentlerden birinde nasıl bir çocukluk geçirdi? Dikkatle, uzun uzun, değişik mevsimler boyunca bakınız. İşte zamanın derin ırmağı ada yatağını sizinkiyle birleştirdi. Anıların altın yapraklarıyla acıların çürümüş yosunlarını, ölümün dilsiz balıklarıyla sevişmenin kaygan istiridyelerini, çatışmaların hep bir yöne dönük örgüleriyle bilimin mısır sayfalarını, eski savaşların bayraklarıyla ayaklanmaların bildiri kuşlarını, atlasın aylı göğüsleri saran hışırtılarını, kanı, ölümü ve cel-

lat baltasını, altın paraların çirkin tuğra yüzlerini, yanık kentlerin külünü, uygarlıkların mermer derisine yazılmış düşüncenin uzun şiirini ve tarihin üç çatallı mızrağını getirip bugünün bir boksör yüzü kadar ütüsüz ve kanlı denizine kavuşturan o büyük ırmağı da görüyorsunuz.

Şimdi yaklaşınız yeniden ırmak kıyısına. Küçük yabancıya yeniden ve çok yakından bakınız. Yüzünün, kafanızdaki bütün görüntülerin ışığıyla aydınlandığını göreceksiniz. İnsanlar arasında bir insan bu. Yerleştirin onu kafanızdaki perspektife. Akıp giden ırmakların ve geniş yeryüzünün ortasındaki gerçek yerini bulacaksınız. Geçmişini bulacaksınız. Geçmişini bulacaksınız hadise anlatmasa bile size. Bir "Sybille" değilsiniz ama, geleceğini avucunuzun içi gibi ve tanrının yardımı olmaksızın okuyabileceksiniz. Onun saman çöpünün üstündeki serüveni, en azından sizinki kadar anlam kazanacak. Çünkü bir yaşantı süresi ona ve çevresine uzaktan, dağın ırmağı gören tepelerinden bakabilirdiniz. Nice yakınında da olsanız insanların ve her şeyin, uzaklığı içinizde taşıyorsunuz.

Şimdi bu yüzde gördüklerinizi anlatınız. Ağır ağır, sözlerinize hakkını vererek, tadını bularak şiirin ve nutuklar çekirtmeksiz kimseye. Sesinizde yüzün küçük çizgileri, kıynın yalın tasvirleri, günlük serüvenleri insanınızın, bir Rönesans madrigal'inin altoları, tenorları ve sopranoları gibi birbirine hazla sarılacak. Anlatınız acılarını, sevinçlerini, buluşmalarını, kavgalarını. Bütün o bilinen şeyleri. Araya olağanüstü tutkularını da katınız; sızlayan sesleri de girsin Venosa Prensi'nin. Sonra Acitrezza'nın balıkçılarını, bin yıllık güneşin Sicilya'nın, Ancona'ya ve Po çukuru- nu, Venedik'te rüzgârın savurduğu yapraklarla dolu kanal kıyı- larını ve Kloyas Livia Serpieri'yi, klavsen taneleriyle yağın karı, sessiz dolaşan gece itlerini, şiddetin ve güvensizliğin güzelim insan yüzlerini tuzla buz ettiği Milano sokaklarının uğultusunu, Palermo saraylarının kristal çınlayışını, ipek hışırtısını solan çiçeklerin Bel Canto'ya karışan caz çığlıklarını, av ve savaş borularını, kıyımların ve yokluğun her şeye trajik bir anı değeri kazandıran sessizliğini duyarak anlatın. Neyi anlatırsanız anlatın, bütün bu sesler yankılar bulacak yalın türkünüzde.

İşte anlattığınız uzaklığın tarihidir.

La Terra Trema

Garip diliyle bir Sicilyalı, Acitrezza'daki balıkçılar arasından bir balıkçının, yaşlı "Ntoni"nin öyküsünü anlatıyor. Sesinde halk ozanlarının lirik tadı. "Ntoni Malavoglia"nın denizde ölen oğlunu, bıraktığı beş çocuğu, batan kayığını, torunlarını savaşlarda, hoyrat ellerde birer birer yitirliğini, ayakta durmak için korkunç çabasını ve yenilgisini dile getiriyor *I Malavoglia*.

La Terra Trema'da her şey değişmiş. Yaşlı Ntoni, silik, gölgede biri. Genç bir yüz götürüyor bütün öyküyü: Oğul, "Ntoni Valastro." Düşünceli, sevecen bir yüz. O da balıkçılar arasında bir balıkçı. Ama yaşantısı, her adımda bir şeyler öğretiyor ona. Ve yalnız değil. Şafaktır. Catania bölgesinde bir küçük balıkçı kasabası. Sandallar balıktan dönüyor... Kıyıda sırtlanlar gibi bekleyen top tancılar. Çarşaf gibi İtalyan paralarının, üzerinde en küçük sayılar yazılı olanlarıyla toplayıp gidiyorlar bütün balıkları. Ve açıktan denizi kazıyan büyük balıkçı motorlarını kinle süzen yoksul, güçsüz balıkçılar arasında "Ntoni". Mutsuzluklarında yalnız değil balıkçılar. Caltanissetta Karakolu'nun önünde gösteri yapan yüzlerce maden işçisi kendilerini işten kovan patronu istiyorlar. Ve otuz yaşlarında, maden yanığı yüzü bir genç adam, Cataldo, alinyazısını değiştirmeye savaşıyor. Bir sabah, sevgilisi Angela ile tutsak sevgilerini düşünürken ansızın bir el silah sesi, uzak vadi den. Bu toprak baronlarının emrindeki Mafia'ya karşı köylerin ilk işaret fişegidir. Köylü Sarrazin, işçi Catolda ve balıkçı Antonio, tek tek, yaşama koşullarını değiştirmeye çalışıyorlar. Bu ayrı kalelerdeki savaşlar, hepsi birleşinceye kadar yenilgilerle yaralanacaktır.

Uzaklığın genç tarihçisi Milanolu Luchino Visconti, Verga'nın romanından hareketle anlatmayı düşündüğü bu uzun öykünün ancak bir bölümünü çevirebildi. Aylarca Sicilya'nın küçük balıkçı kasabasında oturdu. Siz, ırmak kıyısındaki küçük yabancıyı tanımak için neler yaptıysanız, o da balıkçı Antonio ve ailesini tanımak için aynı şeyleri yaptı. Eski tarihçilerin, toplumbilimcilerin yollarını izledi. Her sahneden önce sordu kişilere: "Böyle bir durumda günlük yaşantınız sırasında ne yapardınız? Neler söylediniz?" Ağır, dikkatli, şiirsel görüntülerle çizdi bütün kişilerini perdenin ak kâğıdına. Milano Dükü'nün oğlu

Luchino, balıkçıların kaba saba yaşantılarındaki bütün güzelliklerini buldu. *La Terra Trema*'nın görüntüleri, sinema tarihinin en güzel görüntüleri arasında yer aldı. Bu fotoğraflarda "Paisa'nın gerçeğe uysun diye aktüalite filmleri tadında verilmiş görüntülerinin yapaylığı değil; Leonardo'nun üzerinde yüzlerce yıl uğraşmış duygusunu veren, uzak yamaçların kayalıkları ve ırmaklarıyla birlikte uzak zamanların yaşantılarını da biriktiren koyulaşmış resimlerinin derinliği var. Bir "Sinematek" in karanlık salonunda, Paula Strand ile Fred Zinneman'ın ölümsüz filmleri *Alvarado İsyancıları*'nı seyrederken, heyecandan sakalları titreyen bir Doğulu Heykeltci'yi gözlemiştim. *Yer Sarsılıyor*'da, derinden sarsılmayan bir yürek düşünmek güçtür.

Ama var böyle yürekler. Yapımcılar, daha film çevirirken işi baltaladılar. Eser tamamlandıktan sonra 1952'de Franco-London Film, *Yer Sarsılıyor*'un yarısını kesti. 102 dakikaya indi üç saatlik film. Konuşmalarındaki Sicilya ağız değiştirildi. Visconti'nin "yoksullar dili" dediği "Sicilya dili" tutuldu ama, görüntülerin dili tutulamadı. Yer hâlâ sarsılıyor.

Il Gattopardo

Çiğ güneşin ve yırtık borazanların parçalandığı Sicilya göğünün uyuklayan, gölgeli ve daracık kapısından, *Il Gattopardo* için baştan aşağı onarılan Donnafugata Kilisesi'ne girdiğinizde, duvarlara, orgun tozlu seslerini yüzlerce yıldır dinleyen ölü ermiş heykelleri gibi yaslanmış bir sıra donuk yüz göreceksiniz. Yanaklarından fışkıran yeleleri, kocaman kafası, iri elleri ve hem güçlü hem düşünceli bakışlarıyla Salina Prensi Don Fabrizio; yüreğinin daracık sorularını küçük ve sevimsiz yüzünde saklamaya çalışan Prenses Maria Stella; Garibaldi baldırıçıplaklarıyla omuz omuza ve geleceğin ünü, zenginlikleri, egemenliği için savaşırken yaralanan yüzündeki alaycı ve bencil anlatımı bir kara bantla kapamış ayartıcı yeğen Tancredi Falconeri; evcil kuşlar gibi sarayların kafesinde sıçrayıp durmaktan yorgun ve utangaç kızları Prens Fabrizio'nun: Carolina, Concetta, Caterina; güzel giysilerin kuyruklarını gururlu penguenler gibi savurarak dola-

şan büyük oğullar; Paolo ve Francesco Paolo sonra küçük çocuklar, mürebbiyeler ve öbürleri...

Ölümün sessiz külleriyle örtülen bu yüzler, Palermo saraylarına inen akşamlarla birlikte sonsuz renkli ama ömürsüz bir çiçek gibi son kez açılacaklar ve tanyeri ağarırken artık sonsuza kadar kapanacaklardır. Ağır ağır ölür sınıflar.

Leopar'da ölmekte olan Prens Fabrizio di Salina değildir. Risorgimento'nun kanlı, dizgi yanlışlarıyla dolu sayfalarına, Limoges porseleninden yapılmış ve üzerine altın yıldızlarla leopar, kaplan armaları işlenmiş zarif tabutlara gömülen soylular sınıfıdır. Ve her ölüm gibi geriye çevrilmesi imkânsız bir süreçtir bu. Bu ağır, anlamlı ve karışık ölümü kavrayabilmek için tarih okumak yeterli değil. Arkadan gelen kentsoyluların, aç ve kurnaz çekirgeler gibi bütün renklerini, yapraklarını, canlı tenini kemirip yalnızca kuru iskeletini bıraktıkları bu çağı yaşantı katına ulaştırabilecek gücü olmalı sanatçının.

Romandan ve Sabah'ı anımsıyorum. Prens, karısı ve çocuklarıyla kahvaltı masasındadır. Romanın yazarı Kont Giuseppe Tommasei di Lampedusa ve kahvaltıyı uzun çocukluk yıllarının binlerce sabahından birini yeniden yaşıyormuş gibi canlı, eksiksiz anlatır; çayın kokusunu, armalarla süslü porselen fincanları, ağır perdelerden süzülen gün ışığını, Prens'in, tırnaklarını gizlemiş kocaman leopar patileriyle sofraya halkına takılışını.

Sonra filmde bir ikindi. Donnafugata sarayının konuklar köşkünde terk edilmiş tozlu ve aydınlık salonlardan biri. Mağrip menekşesi renginde açık mor giysileriyle Tunuslu, Claudia Cardinale'nin (yani Angelica) tenine vuran sarı ikindi güneşi sarayın derin avlusuna gölgeler bırakıyor. İki sevgili, bir an eğilip avluya bakarlar. Kumrular ve elinde çantasıyla geçer, kralın temsilcisi Aymon Chevalley. Bu bir an'dır. Günün uzun yayını ufacak çevrıntilerle kuran binlerce küçük an'dan biri.

Yaşantının dolgun kanı vurmadıkça görüntülerde, uzaklık da bir işe yaramaz olur. Sabahın ve akşam üstünün karmaşık diyalektiğidir *Leopar*. Madrigal'in yerini "fugue" almıştır. Doğan güneşle ölen gün kovalar durur birbirini. Kimi zaman öylesine karışır ki yaşayanla ölen, sabaha karşının sokakları bir akşam alacakaranlığı gibi buruşur, koyulaşır. Canlı sabah duası, he-

men ardından bahçeye genç bir ölü getirir. İkindinin solan duvarlarının arkasında doğmakta olan bir sınıfın töreleri belirir. Uzun bir zincirlemedir *Leopar*. Salina Prensi'nin ve çevresinin gü-rültüsüzce ölen yüzü üstüne Tancredi'nin yeni apoletleri ve Don Calogero'nun kötü tıraş edilmiş yanakları biner. Lampedusa'nın romanı, okayanlarda Proust'la, Stendhal karışımı bir izlenim bırakır. Balo'nun kişileri, Swann'ın Odette'i görmek için sık sık fırsatlar yaratıp katıldığı kabul törenlerini, danslı toplantıları hatırlatır. Stendhal'in aydınlık havası, İtalya öykülerinde alttan alta sürüp giden sıcaklık romanı da sarar. Film, romandaki bireysel evrene, Lampedusa'nın deyişiyle "O yıllarda Almanya'da toplum ve ekonomi üzerine garip düşünceler ileri süren sakallı Yahudi"nin sert, eleştirici ve toplumcu yönetimini sokar. Ama romansı anlatımı yitirmez. Yapı dramatik olmaktan çok "anlatıcı"dır.

Ve büyük bir fresk'tir *Leopar*. Palermo sokaklarının bayraklar, barut dumanları, ağlayan kadınlarla dolu sonsuz yıkıntıları önünde düşünen bir insanı çizer: "Nedir değişen?" Karşılık, sanırım bir başka tablodadır. Gittikçe yozlaşan ve renklerini yitiren baloda, çiş kapıları ve terli yüzlerle dolu bir salonun yanı başında, bir duvarı çok uzaklara, düşüncenin belirsiz yargılarına götüren Greuze'ün tablosu: *Doğru'nun Ölümü*. Değişen prensin ve onun katının durumudur. Filmin her görüntüsü bir tarih sürecini, unutulmaz renklerle anlatır bize.

İncelikle yazılmıştır bu tarih. Sabah gün doğarken, göğün lacivert atlası külrengi bir beze dönüşünce, uzaklardan silah sesleri duyulur. Bir an döner bakar yorgun prens. Onun sezdiği bizim bildiğimizdir. Kavga sürüyor, sürececek. Değişen bir şey yok, çünkü her şey değişiyor.

Vaghe Stelle Dell'Orsa

Toplumların düşleri geleceğe dönüktür. Tek tek insanlar görülebilir ancak çocukluk düşlerini, "Pleb'lerin altın kadehleri artık boşalmıştır. Ama kayan Roma ve Etrüsk yıkıntılarının dibinde bir şatosunda Volterra'nın, hâlâ Elektra acı bir şarabın önünde düşünmektedir. Bir "yokluk düşüncesi"dir onunki. Kim düşle-

yebilir artık yokluğu düşünmeksizin, baba evinin soluk yıldızlarını yeniden görmeyi? Her şey kaymakta, yıkılmakta, çökmektedir. Sonsuz bir hızla kayar onu eski toprağına bağlayan bir şey. Anne bunaltılar içinde, baba ölmüş, kardeş umarsız bir tutkunun dehlizinde boğulmaktadır. Film, bu gürültüler arasında nasılsa kalmış “küçük bir oda müziğı parçası”dır. Tıpkı Proust’un *Swan’ın Aşkı*’nda dokunup geçtiğı o “müzik cümlesi” gibi. Mme. Verdurin’lerin evinde, küçük piyanist çalmaya başlar başlamaz, kokular tadındaki “müzik cümlesi.”

Visconti’nin Cesar Franch’ı seçmesi boşuna değil.

Burada, tıpkı filmdeki çarpıcı “zoom”lar gibi birden uzaklaşır Visconti. Yakub’un, Musa’nın, İbrahim’in oğulları uzun sakallarını, güçlü pazularını yitirdiler ama, hâlâ bütün yeryüzünde sürüyor egemenlikleri. Etrüsk kentlerinden geçen İbrani, orada mekân tutmuştur. Gizli yöntemler kullanmıştır kendini kabul ettirmek için, her yabancı gibi. Sonunda Siegfried’in torunlarından bir deli yok etmiştir onu. Ama varlığı bütün film boyunca karısı, oğlu ve kızı üzerinde duyulur.

Bir ten duyarlığını anlatır “Vaghe Stelle.” Loş sarnıcın dibinde çocukluk günleri gibi parlak iki su birikintisi ağır ağır akarlar birbirlerine. Bir Etrüsk heykeli kadar güzel Sandra’nın teni, giysilerinin yapraklarla örtülü çitlerini aşınca, öbürü, ona en yakın olanı, merdiveni dolanan sarmaşıklar gibi sarılır. Gizli ve kesintisiz bir sevinçtir bu. Suçluluğun karanlık köşelerine kadar uzanır. Sonu... Elbette yokluk. Gittikçe köpeksi, zavallı, ikiyüzlü biri olur Gianni. Aradığı bir şey vardı. Sonunda bulantılı, sürüngen, pis bir ölüm buldu.

“Kammerspiele’den yararlandım” diyor Visconti. Filmi kendi odasında seyretmek için yapmış gibidir. Visconti’nin filmografisi, tepelerden ırmak kıyısındaki yabancıya doğru uzun bir yolculuktur. Acitrezza balıkçılarından bir kentlinin iç evrenine doğru. Dışındaki dünyadan yola çıkıp kendi yüreğindeki çelişmelere, sorunlara yaklaşıyor.

Siz de iyice yaklaşınız bütün bunlardan sonra kıyıdaki yabancıya. Sanırım tanıdık biridir: İnsanlar arasından bir insan. Luchino Visconti adında biri.

Şu sıralarda Camus’nün *Yabancı*’sına bakıyor.

Visconti'nin Giderek Soyutlaşan Güzellik Tutkusu ve "Bir Uzaklığın Tarihi" Olan Yaşamı

Bundan önceki sayfalarda okuduğunuz "Visconti yaşarken..." yazan yazıdan sonra, Visconti yeni filmler yaptı. İçlerinde özellikle sözü edilmesi gerekenlerden ancak ikisini görebildim: *Lanetliler* ve *Venedik'te Ölüm*. Sinematek Derneği'nde, *Venedik'te Ölüm*'ün gösterilişi nedeniyle, ülkemizde görevli bulunan iki değerli kültür adamının, Profesör Renzo Milani ile Prof. Giuseppe Pandolfi'nin ve sinema yazarlarının katıldıkları bir tartışmada ve Sinematek kurslarında, yönetmenin gelişme çizgisini inceledik. *Rocco ve Kardeşleri*'nden sonra Luchino Visconti'nin açıkça toplumsal ve çağdaş konuları işlemekten uzaklaştığını, gittikçe daha kişisel ve kapalı bir evreni yansıtmaya yöneldiğini saptadık.

Yabancı, Visconti'nin filmografisinde genellikle önemsенmeyen bir filmidir. Oysa, dünya edebiyatında "saçma"nm ve anlamsızlık karşısındaki "bunalım"ın önemli yapıtlarından biri olan Camus'nün *Yabancı*'sından uyarlanan film, sinemasal değeri ne olursa olsun, Visconti'nin anlaşılmasında bir anahtar olacak kadar önemlidir. Bu yargının nedeni, filmde anlatılanlarla ilgili değildir. Sorun, Visconti'nin, Camus'nün *Yabancı*'sına yönelişinde aranmalıdır.

Yer Sarsılıyor ve *Rocco*'da, İtalya'da emekçi sınıfların tarihsel rolü ve koşulları söz konusu edilirken, sorunlar oldukça açıktı. Soylu bir aileden gelmesine karşılık Visconti, Fransa'da Renoir ile birlikte siyasal bağlantıyı tanımış, gerçekliğe Marksist bir yöntemle eğilmeyi denemiştir. Bunda ne ölçüde başarı gösterdiği konusuna aşağıda yeniden döneceğiz. Ancak, 1963 yılında Giuseppe Ferrara'yla yaptığı konuşmasında Visconti'nin halkın zaferine inandığını, *Rocco*'nun sonundaki Ciro tipiyle gelecekte bir ışık gördüğünü açıkça kavırıyoruz. Hatta, daha da ileri giderek konuyu bir üçleme ile noktalayacağını, kuzey'e göç eden işçi topluluklarının zaferle sonuçlanacak mücadelesini anlatacağını belirtiyordu. *Leopar*'ın, "Solgun Sabahı" ardından güneşe gidenlerin gördükleri kızılığa değil, Fransız Cezayiri'nin bunaltıcı ve çığ aydınlığına ulaştı.

Meursault, sanki yeni doğan gün ile bütün anlamını yitirmiş, evrene boş ve yabancı gözlerle bakan Salina Prensesi'nin ta kendisidir. Visconti, zevkleri, sınıfsal kökeni, etkilendiği kültürel kaynaklarla yorulmuş gibidir. Ölen soylular, çürüyen burjuva dünyası onu da bir anlamsızlığa zorlamaktadır. Sartre'ın çok sevdiği bir terimle "Seçmenin bunalımı" söz konusudur burada. Ve Visconti, Meursault'nun "nedensiz edim"ine uygun biçimde ölümü seçer. İşte bu nedenle *Yabancı*, anlamlı bir gelecek ile anlamı aşılmış bir geçmiş arasında bir anlamsızlık virajıdır.

Visconti'nin daha sonra yaptığı filmlerde barok bir düşüşün bütün öğelerine rastlamak mümkündür. Çılgınlığa ulaşan bir ayrıntı sevgisi her türlü cinsel ve duygusal sapkınlık, tutkuların zaman zaman soyut biçimlere dönüştüğü bir süslemecilik ve çok kimseye geçen yüzyıl sonu operasını anımsatan çarpıcı bir garip renkler, bu dönemin belirleyici özellikleridir. *Lanetliler*'de II. Dünya Savaşı yıllarında Alman büyük burjuvazisinin özellikle Krupp'ların dramı anlatılır. Hitler faşizmi ile bütünleşen bu büyük sanayiciler aynı zamanda her türlü ahlaki çöküntünün içindedirler. Anlatılan öykü, Hitler ile anlaşılan bir sınıfın siyasal analizinin oldukça uzağında, kişisel bir bakış açısı getirir. Filmin adının *Gotterdammerung* oluşu boşuna değildir. İsyançı Wagner'in Adolf Hitler'e bayrak oluşu gibi, Visconti de, bir yandan tanrıların yok oluşunu anlatırken öbür yandan gerçeğin ışığında yanan bu pervanelere tutkun gibidir. Kısaca, içinde çözümlenemez bir çelişki taşır.

Savaşın yangının ardından gelen soğuk külleri ve dinginliği Venedik'te bir otelin kumsalında karşılar Visconti. Thomas Mann, Gustav Mahler ve bütün yüzyıl başı veremliler gibi ateşi artık sadece kendisini yakmaktadır. Yaşamı ve doğayı artık hiçbir zaman ele geçiremeyeceği için gittikçe soyutlaşan bir güzelliğin "temaşası" ile ölür. Daha sonra yaptığı çılgın ve homoseksüel Bavyera kralı ile ilgili *Ludwig*'i bir çeşit ölüm öncesi diriliği sayarsak, *Venedik'te Ölüm* Visconti'nin gerçek anlamda sonudur.

Böylece Luchino Visconti'nin gittikçe bireyciliğe yönelen kişiliğini bir parabolün eğrisi gibi görme olanağını buldum. Ölümün yaşamı belirleyişi gibi, Visconti'nin son yılları da başlangıç

yıllarını yeniden anlamlandırıyor. Bu son yılların özelliklerine göre geçmişini yeniden inceledim.

O zaman birdenbire, *Rocco ve Kardeşleri*'nin gerçekçi serüveni altında yatan İsa Heykeli'ni keşfettim. Ring'in dışında hep öbür yanağını çeviren Rocco, o iyilik dolu, melek yürekli Rocco, İsa'nın ta kendisiydi. Ve Annie Girardot, ağaca dayanıp Renato Salvatori'nin bıçak darbeleriyle öldürülürken kollarıyla insan boyunda bir haç çiziyordu. *Yer Sarsılıyor*'daki balıkçı Ntoni ile ailesinin yoksul görüntüleri, Rönesans resminin kutsal üçgenlerini çağrıştırıyordu. *Leopar*'da Don Calogero'nun kötü tıraş edilmiş suratından, Prens kadar Visconti'nin rahatsız olduğunu seziyordunuz. Kısacası Visconti, çocukluğunda Carlo Erba ailesinin küçük sarayındaki kırmızı kadifeli tiyatrodan nasıl mimikler yaparak oyalanıyordu ise, şimdi de ciddi bir savaş oynuyor gibiydi. Bu kez sahne tarihi. Ve Visconti, hayal gücünün küçük sahnesine, sırasıyla soyluları, burjuvaları ve işçileri çıkarıyordu.

Bütün bu yargıların, bu büyük sinema ustası için ağır birer eleştiri olduğunu biliyordum. Hele, bir kez Marksist tanınmış bir yönetmen konusunda, genel kanıya ters düşen sonuçlara varmak oldukça tehlikeliydi. Ama toplumsal gerçeğin peşindeki usanmaz araştırma çabası, dik yamaçları da tırmanmak zorundaydı. Yanlışla düşmekten korkmayarak doğruya varılacaktır elbette. Konu ister bir sanatçı olsun, ister sanat, isterse toplumun kendisi. Vardığım sonuç şuydu: Luchino Visconti, toplumu anlatırken, zorunlu olarak kendini anlatıyordu.

Sanatçının ölümü üstüne, onun sanat yaşamını, yeniden ve dikkatle gözden geçirmeyi gerekli buldum. Bu yeni araştırmada Togliatti'nin Visconti hakkında söylediği birkaç söz ve bizzat yönetmenin kendi sözleri bir başka açı getirdi. Bu yeni ufuk, eski düşüncelerimi tümüyle değiştirmeyen ama gerçek yerlerini belirleyen bir çizgiydi. Togliatti, yönetmeni ağır bir biçimde eleştirenlere karşı çıkıyor, onun bir militan olmadığını, Parti'yle her zaman aynı çizgiyi paylaşmadığını, ama bir ilerici, Marksist yönetime inanmış bir aydın olarak mücadelede yararlı olabileceğini belirtiyor, onun için "Partimizin bir dostudur" diyordu. Visconti ise, Ferrara ile yaptığı konuşmada, genç sinemacılar konusunda şunları söylüyordu:

“... Gençler keşke bizim mirasımıza konmayı bilselerdi ve onu derinleştirebilselerdi. Çünkü bu çıkış artık bize ait değildir. Biz sürdürmek istemediğimiz için değil, ama yaşlandığımız için artık bize ait değil. Bir sanatçı kendi çağıyla birlikte yaşlanır ve eskir. Onlar, bizim geldiğimiz noktadan ileri doğru büyük bir sıçrama yapmalıdırlar...”

Bu sözlerden açıkça anlaşılmaktadır: Visconti, tıpkı Salina Prensi gibi, içinde geliştirdiği soyluların ve burjuvaların kültürünün göçüp gittiğinin bilincindedir. Bu çöküşü anlatırken, bu kültürden tümüyle kopamadığının da bilincindedir. Ama şunu da bilmektedir ki, her ölen şey, içinde geleceğin tohumlarını taşır. Geleceğe doğru sıçrama, soyut bir tramplenden değil, geçmişin bize bıraktığı maddi temeller üzerinden yapılacaktır. Hayal gücünde “gelecek” yoktur. Çünkü geleceğin uygarlığı, kapitalist bir toplumda yaşayan bir sanatçının bir birey olarak kafasında şekillenemez. O, yeni bir sınıfın, yeni bir toplumun uygarlığı, kültürüdür. Temelleri, kavga içinde ve hep birlikte atılır. Böyle bir mücadele ortamında, bilinçli bile olsa, bir sanatçının tek başına yapabilecekleri sınırlıdır. Visconti, bu sınırı bildiği için, iyi tanıdığı soylu ve burjuva çevresinin çöküşü ile boğuşmuş, ama onun etkilerinden tümüyle kurtulamamıştır.

Bu noktada yazımı, Visconti hakkında yazarken genellikle sürüklendiğim retorikten kurtulmaya çalışarak, gösterişsiz ama önemli iki soruna sadece işaret ederek bitirmek istiyorum. Bunlardan birincisi, Batı’nın ilerlemiş teknolojiye sahip ülkelerinde, kapitalist bir süreç içinde yaratan çağdaş sanatçının ikilemidir. Bu ikilem, egemen burjuva ve kültürünün incelikleri ile gelişen işçi sınıfının henüz belirlenmemiş, kimilerinin “kaba” diye nitelendirdikleri kültürel birikimi arasındadır. Ve sanatçı, işini sürdürebilmek, çevresinden ilgi görmek için birincisine doğru zorlanmaktadır. Visconti, bu zorlanmaya yenilmiş bir sanatçıdır.

İkinci sorun ise, sanatçının “bağlanması” konusunda ortaya çıkmaktadır. Politik bağlanma, salt teorik alanda kaldığı, inanç katında durakladığı sürece, gerilemekten kurtulamaz. Yaşamı boyunca sık sık “bağlanma” zorunluluğunu dile getiren Visconti, antifaşist direniş sırasındaki mücadelesi bir yana bırakılırsa,

her zaman örgütsel yapının dışında kalmış, “kendi uzaklığını” korumuştur. Bu da, onun sanatını bugün, devrimci bir çaba olarak değerlendirmemizde önem taşıyan bir etkidir.

Şimdi artık ölmüş bulunan Luchino Visconti’nin yaşamı, gerçekten “bir uzaklığın tarihi”dir.

*Beyazperde, Yalın Ama Usta İşi
Sinema Diliyle Seçkinleşen
Dürüst Yönetmen Hawks'u Yitirdi*

Çok sevdiğimiz eski ve kaliteli lokantalar vardır. Ya da ayak-kabılarımızı yıllardır seçerek aldığımız iyi mağazalar. Yılların değişen modaları, zevkleri, çarpıcı yenilikleri ile ilgilenemezler. Hatta unutulur zaman zaman. Ama yeni bir dostunuzu, sizi utandırmayacak bir yere yemeğe götürmek istediğinizde, seçmekte zorluk çekiyorsanız, işte o lokantaya götürürsünüz. Bilirsiniz balığı mutlaka taze, etleri iyi, şarabı seçilmiş, mutfağı temiz ve fiyatları “gene de” akla yakındır. Ve gittiğinizde yanılmadığınızı sevinerek görürsünüz.

Howard Hawks böyle bir “firma” idi.

İtalyan spaghetti-western’leri çarpıcı görüntüler, bol olay ve kanlı akrobasi ile yığınları kendine çektiğinde, düşünürdüm. İştahlı bir şey belki bol salçalı bir İtalyan makarnası yemek. Ama bayağı bir yanı olduğunu kimse yadsıyamaz. Sam Peckinpah’ın cambazlıkları da sıkı beni. Hareket içten bir gerilimle, tuzağa doğru yavaş yavaş ilerlerken, iyi bir aktörün, bir Gary Cooper’in bir Humphrey Bogart’ın durgun yüzüne yansıdığında heyecanlandırırdı beni.

Şimdi düşünün yeniden *Kanun Harici*’ni (*Outlaw*), *Kahraman Çavuş*’u (*Sergeant York*), *Kanlı Nehir*’i (*Rod River*) ya da *Rio Bravo*’yu. O sakin, ama saat gibi işleyen ritmi, o hep insan gözü yüksekliğinden bakan ama şaşmaz açıyı o gösterişsiz ama yüre-

ğinizi daraltan gerilimi, o yalın ama usta işi sinema dilini hatırlayacaksınız. Soylu bir sinemacı idi Hawks.

1896 yılında Amerika'nın Indiana eyaletinin Goshen kentinde doğan, çok genç yaşlarda Paramount'un başlangıcı olan Famous Flayers Laksy'de aksesuarıcı olarak çalışmaya başlayan Hawks, I. Dünya Savaşı'nda pilot olarak görev yaptıktan sonra senarist ve yönetmen oldu. 1925 yılında William Fox tarafından yönetmen olarak angaje edildi. İki kardeş, Kenneth ve Williams, aynı mesleklerle uğraştılar. Birincisi birkaç filmin yönetmenliğini yaptıktan sonra bir "uçuş" sırasında düşerek öldü. Öbürü ise birçok Hollywood filminin prodüktörlüğünü yaptı.

İlk Filmi: Zafer Yolu

Hawks'un ilk filmi, 1926 yılında çevirdiği ve konusu oldukça ba-yağı bir melodram olan *Zafer Yolu* idi.

1928 yılında çevirdiği *A Girl in Every Port*, Hawks'un sonraki yıllarda sürekli işleyeceği bir temanın "dostluk"un habercisi idi. Genellikle, erkek kahramanları arasında geliştirdiği derin dostluk duygusu, zaman zaman yönetmenin bir "kadın düşmanı" olduğu savına yol açtı. Ama bugün biliyoruz, Hawks, Whitman'ların, Hemingway'lerin, Steinbeck'lerin öylesine güçlü bir biçimde işlediği dayanışma ve dostluk duygusuna, yani insancıl bir temaya eğiliminden ötürü işlemiştir bu konuyu.

Ustalığa Doğru...

Sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte Hawks için parlak yıllar da başlamıştır. Sinemanın tüm öğelerini çağdaş ama çok yalın bir anlatımla dile getirmesini bilen yönetmen, kısa sürede Hollywood'un ustalarından biri durumuna gelmiş, filmleri, çıkışlarından birkaç yıl sonra klasikler arasında yer almıştır.

Yukarıda, Hawks'a özgü hareket kavramı üzerinde biraz durmuştum. Bu hareket kamera çarpıcılığına dayanmamaktadır. Ama son derece hızlı ve ritmiktir. Gençliğinde pilot ve oto-

mobil yarışçısı olması, hızının en tipik görüntülerini seçmesine, seyirciye nefes kesecek bir ustalıkla yansıtmasına yardımcı olmuştur. Gene bu ritim duygusu, Hawks'un sanat yaşamının ve filmografisinin büyük bölümünü oluşturan komedilerinin başarisını sağlamıştır.

Sınıflandırma

Hawks'un filmlerini dört büyük grupta topluyor sinema tarihçileri. Gerçi bu tür kesin ayrımların çok doğru olduğuna inanmıyorum, ama Hollywood sinemasında "tür"lerin önemini bildiğim için bu sınıflandırmaya uyacağım: Birincisi Western'ler. En usta örnekleri *Kanlı Nehir* ve *Rio Bravo* olan bu yapıtlarının ikincisinde, bir sarhoşa yardımcı olmaya çalışan bir Şerif'in serüveni anlatılır. Bence Amerikan sinemasının çok abartılmış yıldızlarından biri olan ve "poz kesme'nin ötesinde bir özelliği bulunmayan John Wayne ve Dean Martin'in, belki de en başarılı biçimde yönetildikleri filmlerden biridir *Rio Bravo*. *Big Sleep*'i de tümüyle olmasa bile, bir yönüyle bu türe sokabiliriz.

İkinci önemli grup gangster-polisiye ya da alışılmış uluslararası deyimle *Thriller*'ler. Bugün gangster filmlerinin büyük klasiklerinden biri sayılan ve Paul Muni'nin yarattığı büyük kompozisyonla sürekli hatırlanan film, Al Capone olayını insancıl boyutları ile ele alıyordu. "Tarihi yapan şiddettir" diyen Hawks, belki de aynı konuda Lenin'in sözlerini bilmiyordu. Ama konunun temelindeki "sosyal olgu"yu sezmişti.

Üçüncü grup filmleri, havacılık ve otomobil yarışı ile ilgili olanlarıdır. İlk sesli filmi *The Dawn Patrol* (Şafak Bekçileri) ve *Only Angels Have Wings* (Meleklerin Kanadı Vardır) adlı yapıtlarından havacılık, 1965 yılında yaptığı *Red Line 7000*'de otomobil yarışı konularını işledi.

Sonunda filmografisinin en kabarık bölümünü oluşturan güldürülerine geliyoruz: Çoğunuzun hemen hatırlayacağı ve Marilyn Monroe'nun da parlak başarılarından biri sayılan *Erkekler Sarışınları Sever* (Gentlemen Prefer Blonds) ve 1963'te yaptığı *Erkeğin En Sevdiği Spor*'u sayalım.

Howard Hawks'un sineması bence, Amerikan sinemasının da özellikle John Ford'la mükemmelleştiren anlatımın en seçkin örneklerini içerir. Jacques Siclier'nin işaret ettiği gibi, 19. yüzyıl sonunda doğan tüm Amerikan sineması "pir"leri gibi (yani Ford, Chaplin, Griffith vs.) Hawks da bir "hümanist"ti. Onun kahramanları ile örneğin, senaryolarından birçoğunu yazan William Faulkner'in filmlerinden bazılarına kaynaklık eden Ernest Hemingway'in roman kahramanları arasında benzerlikler, derin paralellikler vardır. *Sartoris*'in ya da *To Have or to Have Not*'ın kahramanları, erdemleri, yüreklilikleri, tutkuları, dostlukları ile yansılar Hawks'un sinema dünyasına. Chaplin'le Hawks'un aynı hafta içinde ölmeleri bu iki "hümanist"in birlikte anılmasına yol açtı. Gerçi, yönetmenlerden çok, oyuncuların isimlerine dikkat eden, gölgedeki kişiyi çoğu kez tanımayan bizim seyircimiz, Hawks'un ölümünü hatırlamakta biraz geç kaldı. Ama bu Türk sinemaseverlerinin hatası değil. Yıllarca onu Amerikan usulü bir star sistemine şartlayanların günahıdır.

Hawks'un filmlerinde, Amerikan sinemasının gerçekçi dönemindeki kadar bile toplumsal bir mesaja rastlanmaz. Ana düşünce genellikle, serüvene, insan duygularına, bir tür yalın hayat felsefesine dayanır. Ama, zaten Hollywood'un sayısız çıkarcının çarpıştığı ortamında yaratılmış bu filmlerden bu yönde özellikler beklemek yanlış olurdu.

Doğru olan şudur: Hawks'un ölümü ile dünya sineması usta bir sanatçı, dürüst bir yönetmen yitirmiştir.

Fritz Lang, Toplum ve Dünya ile Gerçek İlişkiler Kuramamıştı

Ünlü yönetmen Lang'ın ölümünü gazetelerde okuduğumda belleğimin ilk tepkileri üç görüntü oldu. Avusturya'daki iki film arşivinden birinin "Oesterreicher Filmgesellschaft"m Almanca bilmediğim için pek bir şey anlayamadığım, ama bilsem de gene anlayamayacağımı sandığım kasvetli bültenleri, ilk kez Fransa'da Sinematek'te seyrettiğim *Metropolis*'in gösterişli sahneleri ve yönetmenin son yıllarda yaptığı iki renkli film: *Hint Rüyası* ve *Hint Mezarı*...

Doğrusu bu görüntüleri pek iç açıcı değildi. Avusturya arşivinin bültenleri tapu kütüklerinin, sicilli kavanin ciltlerinin renksizliğini, tozlu bilgilerini taşıyordu. *Hint Rüyası* ile *Hint Mezarı*, çoktan aşılmış geri bir sinema anlayışının üstelik son derece zevksiz ve kalitesiz örnekleri idi. İlk gördüğümde beni çok etkilemiş olan *Metropolis* ise, şimdi belleğimde salt ideolojik yanlışları ile duruyordu.

Oysa biliyordum ki Lang dünya sinema tarihinde çok önem verilen bir sanatçıdır. Hakkında kitaplar yazılmıştır. Birçok ödüller kazanmış, sanatı inceden inceye araştırılmış, adına toplu gösteriler düzenlenmiştir. Yeniden belleğimin, Anadolu toprağı gibi üzerinden çeşitli uygarlıklar geçmiş kıyılarını araştırdım, deşeledim. İlk *Lanetli M.*'i buldum. Sonra *Frank James'in Dönüşü*'nü. *The Big Heat*'i, *Fury*'yi daha sonra. Geçen yıllarda Sinematek'te gösterdiğimiz *Nibelungen*'i hatırladım. Garip bir kokteyl çıktı. Altı ciltlik sinema tarihlerinin altı cildine de adı

giren, her büyük ve yaygın endüstrinin göbeğinde hazır bulunan bu üç çeyrek yüzyıllık gezegenin yörüngesi neresi idi? Dışavurumculuk, Hollywood, Paris, Avusturya, Almanya yeniden... Niçin önemli bir yönetmendi Fritz Lang? Yoksa hiç değil miydi? Silik ve kişiliksiz olduklarından bazı kurullara başkan seçiliveren o her nabza uygun soluk mavi kan grubuna mı mensuptu? Yaşamın içinde diyalektiği kanıtlamak için duran ve hep duran o yorgun ölüm tohumu gibi...

İsterseniz işe ilk dünya savaşı yıllarından başlayalım. Hitler Almanyası'nın "şeytansı" diriliş yılları, hem de Alman İmparatorluğu'nun uzun süren can çekişme dönemi. I. Dünya Savaşı *Cahiers du Cinéma* yazarı Loc Moullet'in belirttiği gibi Alman sinemasına önemli bir pazar sağlamıştı. Amerikan, Fransız filmlerinin Avrupa'nın çeşitli ülkelerine girişi yasaklanmıştı bu yıllarda. Tek seçenek Alman filmleri idi. Onlar da emperyalist hazırlıklar içinde bulunan her endüstri gibi bu fırsatı değerlendirdiler. Moda olan akış ise "dışavurumculuk"tu (expressionisme). Bir nesneyi anlatmanın en doğru yolunun, onu doğrudan anlatmak değil de, zihnin kendi keyfine göre kurduğu özel bir biçim olduğunu ileri süren o çok "idealist" görüş. Böylece madde tümüyle "zihin" emrine verilmiş oluyordu. Kant ve Hegel'de doruğuna ulaşan Alman idealizminin elbette sinemada da bir yankısı olmalıydı.

Böylece bütün o *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, *Villiam*, *Vampir Nosferatu*, *Faust* gibi hayal ürünleri doğdu. Çılgın Alman romantizminin, Sturm und Drunk'm, Nietzsche'nin sanrılarının doldurduğu garip bir evrendi bu. "İnsan yalnızdır" diyorlardı. "Bir gün bu yalnızlığının birden farkına varır ve bir çılgılık atar. İşte bu çılgılık expressionisme'dir..." Munch'un çılgılığını düşünmemek elde mi?

Yorgun Ölüm, işte bu fırtınalı, iddialı karabasanlar arasında sessiz ve tebdil dolaşan bir Azrail gibi giriverdi. Lang'm soyulu Alman ailelerinden birine mensup iddialı karısı Thea Von Harbou'nun buruşmakta, ölmekte olan Prusya hayal gücünün ürünü olarak... Von Harbou, Ölüm'le bir genç kızı karşı karşıya getiriyordu senaryosunda. Azrail genç kıza, ölen nişanlısını yeniden yaşama döndürmeye söz veriyordu. Karşılığında da

üç delikanlıya yardımcı olmasını şart koşuyordu. Geçmiş yüzyılların üç gencine. Biri Bağdat'tan, biri Çin'den, biri 1600'lerin Venedik'inden. Genç kız, kendini ölüme bile teslim ediyordu ama boşuna. Ölüm de yorgundu. Genç kızın kendisine sunduğu canı bile alamıyordu.

1921'de yapılan film genç yönetmen Fritz Lang'a büyük bir ün kazandı. Dekorlar dışavurumcu idi. Uzun uzun incelenmişti tüm ayrıntılar. Her şey dışavurumcu anlatıma uygundu.

Başarı, genç Fritz Lang'a kendisi gibi bir Avusturyalı'nın Adolphe Hitler'in de çok sevdiği bir yitik cennetin, Alman efsanelerinin kapısını açtı. 1923'te *Niebelungen* efsanesinin ilk bölümünü *Siegfried*'i çevirmeye başladı. Konuyu burada anlatmak gereksiz. Wagner'i, Nietzsche'yi, Nazi mitolojisini iyi tanıyanlar, bu efsanelerin yeniden ele alınışındaki motifleri çok iyi hatırlayacaktır. Artık Almanya için bir tek düş vardı: Üstün İnsan, Üstün Irk düşü. Film büyüklük peşindeki bir başka ülkede çevrilen ünlü bir üstün yapım, *Hoşgörüsüzlük* gibi büyük dekorlarla büyük masraflarla gerçekleştirildi. Arada yaptığı önemli bir filmi, *Metropolis*'i, bir an için atlayayım. Lang, Almanya'da, *Casuslar*, *Lanetli M.*, *Dr. Mabuse'nin Vasiyetnamesi* gibi filmler yaptı. Bütün bu filmlerde dışavurumcu akımın ilke ve özelliklerine bağlı kaldı. Akımın temelindeki idealist dünya görüşü, Nazizm'in isteklerine çok değilse bile epeyce uygundu. Nitekim *Metropolis*'i izleyen Goebbels, Lang'a, Nazi rejiminin resmi sinemacısı olmayı teklif etti. Lang kabul etmedi bu öneriyi, Nazizm'in kendisine parlak bir gelecek söz vermediğini biliyordu.

Lang'ın 1933'te başlayan Fransa ve ABD serüvenine geçmeden önce *Metropolis*'e küçük bir yolculuk yapmakta yarar var. Filmin konusu iki satırla şöyle: ...Büyük bir fabrika-kent'te, işçiler patronların tutsaklarıdır. Yaşamları yer altında ve insanlık dışı koşullarda sürmektedir. Bir gün isyan ederler. Aralarından Maria adlı bir genç kız çıkar, isyanı durdurur. Çünkü bilir ki, başkaldırma, tüm işçilerin yok edilmesine yol açacaktır. Yıkıcı, nihilist düşüncelere sahip olan bilgin Rotwang, tıpkı Maria'ya benzeyen bir robot yapar. Robot Maria, işçileri isyana kıskırtır. Sonunda, gerçek Maria'ya âşık olan patronun oğlu Freder ortaya çıkmasa büyük felaketlerle karşılaşacaktır *Metropolis*.

Halk katliama uğrayacak, öbür yandan kent sular altında kalacaktır. Ama patronun oğlu Freder her şeyi tatlıya bağlamış, filmin ifadesiyle “Yürek, beyinle kol arasındaki anlaşmazlığı çözümlenmiştir.”

Hunte, Kettelhult ve Wollbrecht tarafından yapılan görkemli dekorları hatırlıyorum. Kafaları kazınmış on binlerce adamın, fabrika-kentin bir canavar ağzı gibi açılmış kapılarından robot adımlarıyla girişlerini.

Görüntüler, filmin dramatik örgüsü, kurgu, o günlerin koşulları ve anlayışı göz önünde alınırsa gerçekten çarpıcıdır. Bir Sinematek’in salonunda filmi izlerken heyecanlanmayan seyirci azdır. Ancak bütün o görkemli dekorlar, usta sahne düzenlemeleri, içeriğin yanlış, gerçeklere aykırı, ürkütücü biçimde faşizme yakın niteliklerini kapatmıyordu. Sonraları Lang da kabul etti bu yanlışlıkları. Ama doğru bir bilince ulaştığından değil, salt, “Üstün İnsan” konusundaki geleneksel Alman ideallerini bir yana bırakıp Amerika Birleşik Devletleri’nin pragmatik yaşam felsefesini benimsediğinden.

Fritz Lang, kurtlarla kuzuların bir arada, paşa paşa yaşayıp gideceklerine, aralarında barışçı uzlaşımalar bulunabileceğine, patronun çıkarları ile işçinin çıkarlarının çatışması gerekmeyeceğine ölümüne dek inandı. Çünkü, Almanya ona yanlış “teori”ler aşılamıştı. Amerika ise “teorinin yanlışlığını, gereksizliğini” öğretti. Nitekim yıllar sonra, Alman Dışavurumculuğu hakkında en ilginç kitaplardan birini, *Caligari’den Hitler’e* adlı teorik araştırmayı yazan Siegfried Kracauer hakkında sorulan soruya şöyle karşılık vermişti Lang: “Bu adamın teorisi tümüyle yanlış. Yanlış bir teoriyi temellendirmek için bir sürü kanıt aramış. Bugünün gençliğini böyle bir sürü saçmalıklarla dolu teorilere inanmamaları için aydınlatmak gerek. Bu fikrimi o Bay’a anlattım. Çok kızdı. (Gülüşmeler.) Biliyorsunuz, benim bir dil’im var. O dili kullanıyorum ve her şeyi anlatabiliyorum. Oysa o teorinin bir yaratıcıya hiçbir yararı yoktur. Teoriler çoktan ölmüş kişilerin işine yarar...”

Kısacası Fritz Lang, Yahudi asıllı olduğundan kendisine yararlı olmayacak bir düzeni reddetti. Ama o düzenin temellerine karşı çıkmadı. Üstün İnsan’ı reddetti. Buna karşılık kendince üs-

tün saydığı bir “demokrasi”ye kapılandı. Oraya eski ülkesinden metafizik, mistik değerler taşıyarak. Kapitalist yapı ile emperyalizm arasındaki kopmaz ilişkiyi, bu kapıyı faşizme götüren ekonomik ve toplumsal motifleri göremedi.

Çünkü onun bütün amacı “birey”i ön plana almaktı. Almanya’daki metafizik kaygılar –doğanın üstün yasaları, alinyazısı, üstün güç, insan bilinç– yavaş yavaş somutlanmış, Amerika’daki ahlaki, etik kaygılarla yer değiştirmişti. “Adalet” düşüncesi idi artık onu ilgilendiren. Ama toplumsal adalete inanmıyordu. Bu yüzden kahramanları, “adalet”i kendileri uyguluyorlardı. Nitekim Amerika’da ona ilk kez *Frank James’in Dönüşü*’nü yapması önerildiğinde sevinçle ellerini çırpmış, “Geleneklere ve yasalara karşı tek başına bir birey... İşte tam benim yapmak istediğim film” demişti.

Toplumsal-ekonomik yapı konusundaki bilinçsizliği, yaptığı en ilginç filmlerden biri sayılan *Cellatlar da Ölü*’de bile açık ortadadır. Senaryosunu Bertolt Brecht’in yazdığı film, anti-faşist mücadele yıllarında derin yankılar uyandırdı. “Çek Kasabı” adıyla ünlü Nazi lideri Heydrich’in bir Çek yurtseveri tarafından öldürölüşü idi filmin konusu. Şiddet, ihanet, ırkçılık, gamalı haç mahkûm ediliyor, yurtseverlik, sevgi ve adalet yüceltiliyordu. Brecht’le Lang, bu iki Alman, aynı somut yaratış alanında bir araya gelmişlerdi ama, her ikisi de olayı kendi açılarından yorumluyorlardı. Alınan öç, Brecht’e göre tarihin ve toplumun kaçınılmaz mücadelesi ve gelişmesinin sonucu idi. Lang’a göre ezilen, yok edilen insanlardan birinin, bir genç Çek yurtseverinin adaleti gerçekleştirme mücadelesinin... Brecht’le Lang bir daha bir araya gelmediler. Çünkü bir idealistle bir materyalisti aynı safta bir araya getirecek bir başka Heydrich olayı bulmak kolay değil.

İşte, öyle sanıyorum ki Lang’ı Nietzsche’den Üstün İnsan’dan, göksel adaletten bireysel mücadele’ye, oradan da Hindistan’ın yani Doğu’nun gizlerine götüren temel motifi bulduk. Belki ilk bakışta çok şey anlatmıyor bu motif. Ama mantıksal sonuçlarına götürölüşünde her şey açıklanabilir. Fritz Lang, her zaman bir “bireyci” idi. Kendi ben-merkezci kişiliğine kapalı, toplum ve dünya ile gerçek ilişkiler kuramamış, her

zaman gerçekleri “kendine göre” yorumlamış, hatta değiştirmiş bir “romantik.”

Bu nedenle yazımı, onun Hint serüvenlerinin temellerini çok iyi açıklayan şu sözleriyle bitirmek istiyorum:

“Her zaman gerçekleştirmek istediğim bir film tasarısını burada açıklayayım size. Bu, günümüz insanını olduğu gibi gösteren bir film olacak. Günümüz insanı, yaşamın derin anlamını unutmuştur. Sadece gerçekler için yaşıyor bugünün insanı, sadece para vs. için. Ruhunu zenginleştirmek istemiyor, maddi avantajlar elde etmek istiyor. Yatağa gitmek, aşk yapmak, ama sorumluluklarını yüklenmek istiyor. İşte ben bu filmimde, insanın ruhunun zenginleştirilmesi gerektiği tezini savunacağım...”

Sanıyorum günümüzde böyle bir *Hint Rüyası* Hindistan’da bile görülüyor. İşte bu nedenle, yorgun Lang, ruhunu daha da zenginleştirmek için Almanya, Fransa ve Amerika’dan sonra, artık hiç geri dönmeyeceği bir başka cennete gitti.

Bergman: Belli Belirsiz Bir Sabahın Alacakaranlığı

“İsveç Kralı V. Gustav’ın kardeşi Prens Eugène, salonun ortasında durdu:

– Dinleyin, dedi.

Oakhill çınarlarının ve Waldemarsudden çamlarının arasından, Stockholm’ün göbeğine kadar, Nybroplan’a kadar sokulmuş körfezin oralardan, rüzgâr usuldan ve hüzünlü uğultular getirdi. Bunlar ne limana giren vapurların uzak sirenleri, ne de martıların sisli çıgıklarıydı. Adeta dişi bir sestiydi bu...

– Tivoli atlarının sesi... dedi alçak sesle Prens Eugène, Skansen’deki Lunapark’ın atları...

Parka bakan büyük pencerelere yaklaşp alınlarımızı, denizden yükselen mavi sisle hafifçe buğulanmış camlara dayadık. Yamaçtan inen dar yolda, üç beyaz at, sarı giysili küçük bir kızı izliyorlardı. Parmaklıklılı kapıdan çıktılar ve sandallar, uzun balıkçı kayıkları ile dolu kumsala indiler.

Aydınlık bir güz günüydü. Mevsim, Oakhill’in yaşlı ağaçlarına kızıl renkler getirmişti.

Prens Eugène, gözlerini kısarak, dikkatle izliyordu atları. Batan güneşin solgun ışığına karşı yandan görünen ve hafif pembeleşen yüzü, biraz şişkin ve iştahlı dudakları, beyaz bıyıkları, ince burnu, ak saçlarla taçlanmış geniş alnı bana Bernadotte’un yüzünü gösteren madalyayı anımsattı. Bütün İsveç Kraliyet ailesi içinde, hanedanın kurucusu olan Napolyon’un Mareşal’ine en çok benzeyeni Prens Eugène’di...

Üstünde modası biraz geçmiş, üstten düğmeli tütün rengi Harris Tweed bir ceket, solgun mavi bir gömlek, bir saç demeti gibi örülmüş daha koyu mavi bir kravat vardı...

– Her gün tam bu saatte denize inerler... dedi.”

Curzio Malaparte, sonra Prens Eugen’e İtalya’da yaşayan İsveçli yazar dostu Axel Munthe’den söz açtı. Eski yeşil pelerini, buruşuk fötr şapkası ile Capri’de gün batımına doğru ağaçlar arasında bir korkuluk gibi hareketsiz duran, kollarına yüzlerce kuşun konup kalktığı Axel Munthe’den. Sonra birlikte sarayın çevresini, gece kutup ışığıyla aydınlanan havuzları, koruyu dolaştılar. Yıl 1941 idi. Malaparte birden, kan, ateş, acı ve kinle dolu yüreğinden ve anılarından, bu rahatlığa, huzura, sessizliğe karşı bir isyanın kabardığını fark etti. Korkunç anılar dökülmeye başladı dudaklarından. Smolensk’te bir Alman esir kampında, yoldaşlarının ölülerini yemek zorunda kalan Sovyet askerlerini anlattı. Sustu Prens Eugène. Malaparte bir an için onun kuzeyli yüzünde, aynı öyküyü anlattığı zaman gülüp, “İştahları iyi miydi?” diye soran Hitler’in yakını Obergruppführer Dietrich’in soğuk anlatımını gördüğünü sandı. Hayır öyle değildi. Ama Prens Eugène, bu acı şeylerin anlatılmasını istemiyordu. Susuyordu... Sistemle bakıyordu faşizmin ezip geçtiği milyonlarca insanın, kadının, çocuğun, yaşlının gencin karabasanından sadece birkaç görüntü getiren Malaparte’ye.

Curzio Malaparte’nin dilimize ancak birkaç bölük pörçük öyküsü çevrilen *Kaput* adlı kitabını 1952’de okudum. Uzak bir Anadolu kentinin lisesinde, kök söker gibi sökmeye çalıştığım Fransızca baskısının ilk sayfaları, kuzeyin şiiriyle, karlar, fiyortlar, ormanlar, göller ülkesi İskandinavya’nın uçucu renkleriyle doluydu. Gerçi o yıllarda da ne İsveç, ne Norveç, ne de Danimarka uzaktı bana. Andersen’den leylakları, söğütleri, engin kumsalları, deniz kızları, yoksul çocukları, prensleriyle Danimarka’yı; Knut Hamsun’dan kutup ışıkları, ucsuz karlarda ilk izleri açıp yerleşen Laponları, vahşi kıyıları, sakın insanları, uzun süren şiir ve acı dolu aşkları ile Norveç’i; ve Selma Lagerlöf’te Henrik Ibsen’den, August Strindberg’den, tıpkı Nils Holgersson gibi kitaplardan bir kazın sırtına binerek doğası ve insanları ile İsveç’i öğrenmiştim. Ama Malaparte benim gibi güneyliydi. Onun gözü

benimkinden çok farklı olmasa gerek diye düşündüm. Böylece İsveç ilk gençliğin anılarında, güzel insanların elinde buzlu bir şiirle çınlayan Orefor kristalleri olarak kaldı.

1961 kışında karlı bir günde, Paris'te sol yaka'nın küçük sinemalarından birinde ilk olarak Ingmar Bergman'dan bir film seyrediyordum: *Kaynak*. Eski bir İsveç balladı idi konusu. Bir Ortaçağ öyküsü. Annesi ile babası Töre'nin yanından, ormandaki evinden uzaktaki kiliseye, Bakire Meryem'in mumlarını götürürken üç yoksul çoban tarafından ırzına geçilerek öldürülen Karin'in öyküsü. Küçük bir melek kadar lekesiz ve güzel kızının öldürüldüğünü bir rastlantı ile öğreniyordu Töre.

Üç çoban farkında olmaksızın onun evinde konuk olmaya kalkmışlardı. Ve baba Töre, katilleri odaya kilitledikten sonra dışarıya çıkıyor, düzlükteki tek ve genç kayın ağacını kesiyordu. Yaprakları, tanyerinin soluk ışığında gümüş gibi parlayan bu güzelim küçük fidanı okşar gibi söküyordu Töre. Sonra ağacın dallarıyla kamçılایarak gövdesini, yıkanıyordu. Gecenin gündüze karıştığı bu alacakaranlıkta kızının katillerini öldürüyor, sonra da Karin'in öldüğü yere giderek Tanrısı ile konuşuyordu. Ve birden güzel Karin'in başının bulunduğu yerden bir kaynak fışkırıyordu.

Genç kayın fidanının kesilişini, gözlerimde hep kalmasını istediğim bir tat, bir hazla seyrettim. İnanılmaz güzellikte bir sahneydi. Ağacın yapraklarına, beyaz gövdesine ve Töre'nin açık sarı saçlarına yağın garip bir ışığın bir düş boyutuna ulaştırdığı bu sahneyi hiç unutmadım.

Bir başeser seyretmenin verdiği sarhoşlukla sinemadan çıktım. Kar devam ediyordu. Montparnasse'in arduvaz çatılarına, kahvelerin limon rengi ışıklarına büyük ve sessiz tanelerle yağıyordu. Keyifle yürüyor, filmi düşünüyordum. Birden, filmde bu şiirli uyumu bozan bir arka yapı olduğunu fark ettim. Beni tedirgin eden şeyleri ortaya çıkarmaya çalıştım.

Karin'e yolculuk sırasında eşlik eden hizmetçi kız İngeri'nin Karin'in sandviğine koyduğu kurbağa, Töre'nin üç çobandan en küçüğü ve en suçsuzu olan çocuğu, kafasını duvara çarparak öldürürken gösterdiği şiddet ve kin, Töre ile kendi kızı Karin arasında açıkça belirlenmemiş ama konuşmalarından fark edilen

cinsel ilgi ve şurada anlatılması uzun sürecek nice ayrıntı, bana bu sade güzel türkünün gerisinde nasıl karışık, trajik ve marazlı bir örgünün bulunduğunu anlatıyordu.

Ertesi gün kar eridi, çamurlaştı. Sanki Malaparte'den bana kalan İsveç, yani o şiirli Orefor kristali tuzla buz olmuş, parçaları yerdeki soğuk çamura, yani yaşantının gerçek çamuruna bulanmıştı.

O yıllar yani 1960 sonrasının ilk yılları, birçok Türk sanatçısı gibi benim için de kriz yılları idi. Sanat, bilim, sanatçının yeri, görevi, meslek, aile, sevgi, umut, kısaca önem verdiğim bütün kavramlar ve onların dayandığı değerler tartışma konusuydu. Sürekli olarak değerlerle boğuşuyordum, onlara sağlam ve geçerli yorumlar, sarsılmaz topraklar arıyordum. Ve sanırım Pagode'da bir ilan: Bergman'ın bir başka filmi, *Gezginler Gecesi*.

Filmin konusu gezginci bir sirk topluluğunun öyküsüydü. Sirkin müdürü Albert, karısından ayrılmış, grubundaki genç ve güzel bir kadınla, Anna ile yaşıyordu. Bir an yeniden karısıyla, çocuklarıyla rahat hayatına dönmek istiyor ama karısı onu reddediyordu. Bu davranışa kızan Anna kendini genç bir aktörün kollarına atıyor, ama aktör ona sahip olduktan sonra terk ediyor, aşağılıyordu. Albert aktörle kavgasında yenik düşüyor, hem kendisini hem de sevgilisini küçük düşüren aktörden halkın önünde dayak yiyordu. Sonra kendini öldürmeyi düşünüyordu Albert. Ama gücü buna bile yetmiyor, tabancasını sirkin yaşlanmaya yüz tutmuş artistlerinden Alma'nın en çok sevdiği yaratık olan ayıya yöneltiyor, onu öldürüyordu. Bütün bu bunalımlar, düşüşlerden sonra ertesi sabah, alacakaranlıkta topluluk yola koyuluyordu. Ve Albert'le Anna güçsüzlüğün, düşüşün, umutsuzluğun çamurunda birbirlerine zavallı birer destek olmaya çalışıyorlardı.

Filmden orta yaşlı Fransız burjuvaları ve her ülkeden biz gençler dayak yemiş gibi çıktık. Kimse konuşmuyor, bir vebadan kaçır gibi bir an önce oradan uzaklaşmaya bakıyordu. Filmin bir kısım Parisli aydına ve bize etkileri farklıydı. Ortada tutunacak hiçbir değer bırakmayan trajik bir yaşam gerçekliğini şamar gibi seyircinin suratına çarpan, cehennemin dibinde zavallı bir "razı oluş"un dışında hiçbir ışık göstermeyen bu karan-

lık ve şeytansı düş, burjuvalara “mazoşist” bir tat, bir bilinçaltı boşalımı tadı getirdi. Bana ve benim gibilere ise, Bergman’ı yeni tanıdığımız, hayatı yeni tanıdığımız için öfke ve isyan... Hayat, bu çamurdan ve düşüşten ibaret olamazdı.

“Hem yönetmen, hem de cambaz için risk aynıdır: Düşmek ve ölmek...” diyordu Bergman bu film konusunda. “Size bir süre önce yaşadığım bir film serüveninden söz açmak isterim. Bana şimdi bile ürperti veren, neredeyse dengemi kaybettirecek bir serüvenden. Gözüpek bir yapımcı, bir tasarım için para yatırmaya göze aldı. Bir yıl çalıştıktan sonra bir film çıkardık: *Gezginler Gecesi*. Yıkıcı sonuçlar verdi. Yapımcı büyük paralar kaybederken ben de uzun süre film çevirme şansımı yitirdim...”

Tam o günlerde Langlois’nın Ulm sokağındaki salonunda Strand-Zinneman’m *Alvarado İsyanlıları*’nı, Donskoi’un filmlerini ve *Yer Sarsılıyor*’u görmesem, sinemanın 1950 sonrası yönetmenler çağı ile içine düştüğü yeni bunalımdan, Bergman’dan, Resnais’dan Antonioni ve Fellini’den kaçır, genç toplumlar için hiçbir umut getirmeyen bu “dekadans” sanatıyla ilgimi keserdim.

Ama Bergman da arıyordu bir şeyler. *Yaban Çilekleri* bu arayışın büyük romanıdır. 78 yaşma basan Dr. Isak Borg, Lund Üniversitesi’nin kendisine düzenlediği jübile töreni için oraya gitmektedir. Yolda kendisine gelini Marianne eşlik eder. Dr. Borg yol boyunca çocukluk günlerinden bu yana geçirmiş uzun yaşantısının çeşitli dönemlerine kısa yolculuklar yapar. Ölümün eşiğindeki bütün bu araştırmaların tek amacı vardır: Hayatın ve varlığın anlamını bulmak. İkiyüzlü, korkularla dolu, ihanetler, ölümler, bencillikler, aptallıklar, karabasanlarla dolu bir kuyudur bu geçmiş. Filmi şimdi, derin uykularda gördüğümüz garip ve uzun düşlerden biri gibi hatırlıyorum. Yelkovani ve akrebi düşmüş boş ve ölü bir cep saati, ıssız, ağaçsız ve karanlık kuşlarla dolu bir ormanda beyaz tüller içindeki beşiğiyle bırakılmış bebek, çok yaşlı bir kadının buruşuk yüzü, çocukluğumuzda yaban çilekleri topladığımız bir günün inanılmaz ayrıntıları, şimdi hepsi ölmüş bulunan kardeşlerin, akrabaların sığırcık sürüleri gibi bir araya gelip elli yıl öncenin günlük olaylarını konuşmaları, bir tabutu bomboş sokaklarda ve alacakaranlık-

ta koşturan bir fayton ve düşen tabuttan çıkan ölünün yüzü, benim yüzüm. Bütün bunlar çok yaşlı ve saygıdeğer bir doktorun geçmişinin inanılmaz bir etkinlikle verilen karmaşık görüntüleri olarak belleğimde duruyor.

Ama bir küçük aydınlıkla birlikte Dr. Borg, yolda otostop yapan üç genci arabasına alır. Gençliğin, güzelliğin, umudun simgesidir Sara, Victor ve Andres. Dr. Borg onlara hep yardımcı olacak, onları burjuva toplumunun çirkin örneklerinden korumaya çalışacaktır. Ve filmin sonunda yorgun yatağına uzanınca, gençlerin avluda, onun için söyledikleri şarkı, irinle dolu bir yara gibi gün boyunca kanayan uzun bir hayatın, artık geriye dönüp silinmez acıları üstüne serin bir ilaç gibi gelecektir. Ve anlayacaktır ki, Dr. Borg, hayatın anlamı, geçmişin bencil karabasanında değil, “başkaları için iyi, olumlu bir şeyler yapabilmekte”dir.

Her yılın üçte birinde tiyatro ile, üçte birinde sinema ile uğraşan, geriye kalan aylarını da klinikte geçiren bu ilginç kişilik, yani Bergman, 20. yüzyılı anlamakta tıpkı Camus, Sartre, Faulkner, Joyce ve Kafka gibi önemli bir “gözlem” noktasıdır.

Bu anlamda *Yaban Çilekleri*, tıpkı *Ses ve Öfke*, *Finnegan’ın Uyanışı*, *Şato* ya da *Düşüş* gibi ağır ağır ölen kentsoyluların yaşantısına derinlemesine bir bakış, umutsuz bir anlam arayışının romanıdır. Gerçekten, Bergman’ın sinemayı edebiyattan ayıran sözlerine rağmen Jacques Sicler’nin doğru bir tanımıyla *Yaban Çilekleri*, “Bergman’ın ilk romansı filmidir. Ve düşünülebilecek roman örnekleri Strindberg ve benzerleri değil, Proust, Faulkner ve Joyce’tur.”

Birden, bir hırsızken hapisanede büyük bir yazar olan Jean Genet’nin *Hizmetçiler* oyununa yazdığı önsözü yeniden hatırladım: “Bizim için artık yapacak bir şey kalmadı” diyordu Genet, “Yapabileceğimiz tek şey ölümü güzelleştirmektir.” Burjuvalar için 19. yüzyılın ortalarında batan gün, ardından karışık düşler, kanlı kavgalar, yozlaşmalar ve acılarla dolu bir gece getirdi. Ne “Belle Epoque”un şehrayinleri, ne de Edison’un dehası sabaha ulaştıramadı bu geceyi. Güneş; doğanın ve tarihin yasalarına uygun olarak, bir başka ufuktan Doğu’nun kızaran ufkundan doğacaktı. Kuzey’de ve Batı’da yazarlar, ozanlar, sanatçılar, bitmeyen bir alacakaranlıkta gün ağarmasını boşuna bek-

leyeceklerdir. Fellini'nin, Visconti'nin, Bergman'ın hayal güçlerinin sınırı gecenin sonuna kadardır. Finnegan'ın uyanışı ile bir Joyce'un bireysel destanı. Sonra? Sonrası yoktur hiçbirinde. Gün ışığına alışık olmayan gece kuşları, Minerva'nın alacakaranlığı seven baykuşları gibi, aydınlık onları rahatsız eder.

1966 yılında Bergman *Kurtların Saati*'ni (Vargtimmen) çevirdi. Hangi saattir kurtların saati? "Gecenin yerini gündüze bırakmak üzere olduğu, can çekişenlerin ışığının birden söndüğü, düşünle gerçeğin birbirine karıştığı ve uykusuz adamın acılarının ve karabasanlarının en gerçek olduğu, cinlerin, şeytanların saati... " Yani belli belirsiz bir sabahın alacakaranlığı.

Bu film dolayısıyla, kendisiyle yapılan bir konuşmada "Politika benim için yabancı bir konudur. Ben insanları ele alıyorum. Politika'nın bugüne kadar bir şeyi çözmediğini görmedim..." diyordu. "İnsanlar benim filmlerimi görmek istemedikleri, yaptığım filmler aracılığıyla onlarla konuşmadığım zaman, bu işi bırakacağım. İki şeyi birbirinden ayırmak gerek. Kişisel tavrım ve sanatçı tavrım. Kişisel tavrım kimseyi ilgilendirmez. Sanatçı olarak ise, hiçbir bayrağın altına giremiyorum. Öyle olaylar vardır ki, onları bir sanat eserinde anlatamazsınız. Örneğin bir toplama kampı ya da bir savaş. Bu daha çok röportaj ve televizyonun işidir. Bu durum bana sıkıntı veriyor, olup bitenlerden çok acı duyuyorum. Ama başka türlü davranmam mümkün değil." Ve Vietnam'dan söz açıldığında konuyu çabucak kapatıyor, tıpkı Prens Eugène gibi, acı olaylardan üzüntü duyuyor, rahatsız oluyordu.

Geçen yıl Varşova'da, eski bir kentin yakınında bir sinemada, *Fısıltılar ve Çığlıklar*'ı izliyordum. Üç seveci kadının karanlık, inceliklerle ve gizlerle dolu garip serüveni. Bir tapınak gibiydi salon. Kuzeyli seyirciyle hınca hınç dolu sıralardan ne bir fısıltı çıkıyordu, ne bir çığlık. Alkışlarla bitti film. Ölümü bir kurtuluş gibi bekleyen Harriet Anderson, öbürünün cinsel organına kırık bardağı iterken duyduğu karışık hazzı anlıyor olmalı. Ölüm, cinsellik ve şiddet. Bergman'ın felsefi görünüşlü retorik ile birleşiyor, seyirciyi büyülüyordu. Ama ben, birdenbire yabancılık, kasvet ve isyanla dışarı fırlamak istedim. Neydi vermek istenen bütün bu inceliklerle? "Bugün birey, sanat yaratıcı-

lığının en yüksek biçimi ve en büyük derdi olmuştur. Ben'in en küçük yarası, sanki sonsuz bir önemi varmış gibi mikroskop altında incelenmekte. Sanatçı; ayrıcalığını, öznelliğini, bireyciliğini neredeyse kutsal saymakta. Böylece biz en sonunda da, kocaman bir ağılda toplanmış, birbirimizi dinlemeden, birbirimizi ölesiye boğduğumuzu anlamadan, kendi yalnızlığımız üstüne meleyip durmuş oluyoruz..." Böyle diyordu Bergman bir başka yazısında. Ve ben o gün, *Fısıltılar ve Çığlıklar*'dan çıkarken, Çoban İsa'nın "kara kuzusu"nu, kendi yalnızlığını sonsuza dek melesin diye terk ettim.

Çünkü şimdi, Prens Eugène'den, Ingmar Bergman'dan daha dürüst ve gerçek İsveçli dostlarım var. Artık İsveç ne Orefor kristalleri demek benim için, ne de Tanrı'nın, şeytanın, Ortaçağ cinlerinin, düşlerin ve karabasanların ülkesi... Dünyanın her yanında olduğu gibi orada da, Vietnam'dan Şili'ye kadar bütün haksızlıklara, kıyımlara dürüstçe başkaldıran işçiler, yazarlar, gazeteciler, sinemacılar, kısaca yiğit aydınlar var.

Eclisse (Batan Güneş)

Bu yazımda, *Eclisse*'in bütününü ne olduğunu, Antonioni'nin ne demek istediğini, kısaca filmin anahtarını şıp diye vermek iddiasında değilim. Amacım şu: Filmi parçalamadan, perspektifi gözden kaçırmadan seyirciyle birlikte, Antonioni'nin dünyasına girme yollarını araştırmak. Bunun için, önce filmin konusunu anlatmayı deneyelim. Yalnız dikkat. Kolaycı eleştirmenlerin konuyu anlatarak filmi anlattıklarını sanmaları gibi bir yanılmaya düşmeye hiç niyetim yok. İki niyetim var: Birincisi, konuyu da pek anlamadıklarını söyleyen, kopuk kopuk bulan seyircilere bunun böyle olmadığını göstermek. İkincisi daha sonra anlaşılacak. Filmin konusu, Tommaso Chiaretti'ye göre, on iki bölümünden meydana gelmiştir. Şimdi bu bölümleri kısaca özetleyelim:

12 Bölüm

1- Riccardo'nun evinde. Tartışmayla geçen bir geceden sonra Vittoria ile Riccardo artık birbirlerine yabancılaşmışlardır. Ama Riccardo ayrılmak istemez. Kararı Vittoria verir. Çıkar. Riccardo yolda onu geri çevirmek ister. Vittorio istemez. Riccardo onu kapısına kadar takip eder. Vittoria evine girer.

2- Vittoria Borsa'ya gider. Annesi orada tahvil alışverişi yapmaktadır. Borsada komisyoncu Piero'nun konuştuğu görülür. Burası korkunç bir gürültü içinde işlemekte, yükselen düşen tahviller alınıp satılmaktadır. Vittoria güçlükle annesiyle konuş-

ma imkânı bulur. Riccardo'dan ayrıldığını anlatmak ister. Ama annesi öylesine borsa işlerine dalmıştır ki bir türlü anlatamaz.

3- Vittoria gece evindedir. Bir fosili duvarına çakmak isterken gürültüyü duyan apartman komşusu Anita gelir. Biraz konuşurlar. Sonra karşı apartmanların birinden onları çağıran Anita'nın dostu Marta'nın evine giderler. Marta son Afrika yolculuğunu anlatır. Fotoğrafları gösterir. Boşluk içinde sıkılmakta olan Vittoria, içinde zenci tamtamlarını bir özlem gibi duyar. Ve iki kadın, zenci kılığına girerek dans edip eğlenmeyi denirler. Sonra birlikte Marta'nın kaybolan köpeğini ararlar. Vittoria evine döner. Bir türlü vazgeçemeyen Riccardo, Vittoria'nın evine girmek ister. Kapıyı zorlayınca genç kadın müşterek bir dostu telefon ederek kendine yardım etmesini diler. Ama bu dostun yapabileceği bir şey yoktur.

4- Vittoria, Anita ve kocası Nando uçakla Verona'ya giderler. Verona'da havaalanında biraz oturup dönerler.

5- Borsa'da birden müthiş bir fiyat düşmesi olur. Vittoria'nın annesi de ufacık servetini kaybetmiştir. İki yüz milyon kaybetmiş bir adamı takip eder. Bir kahvede Piero ile konuşur.

6- Vittoria Piero ile annesinin evine gelir. Konuşurlarken Piero Vittoria'yı öpmek ister. Vittoria çekinir. O sırada anne gelir. Borsa'dan bahsetmektedir.

7- Piero'nun bürosunda müşteriler, kaybeden insanlar, beraber çalıştığı kimseler. Piero işten sonra sokağa çıkar. Eski sevgililerinden birine rastlar. Onu sertçe kovar. Arabasıyla Vittoria'nın evine gider. Penceresinin önünde onunla konuşurken bir sarhoş arabasını çalar.

8- Ertesi günü EUR semtindeki suni gölden araba ve sarhoşun ölüsü çıkarılır. Piero ile Vittoria, EUR sokaklarında şakalaşarak dolaşırlar. Bir köşebaşında ilk kez öpüşürler.

9- Gece, Vittoria, evinde Piero'ya telefon eder. Ama telefonda konuşmaz. Ertesi gün Piero ile buluşurlar. Piero'nun evine giderler. Orada sevişirler.

10- EUR'un parkında Vittoria ile Piero, pek de inanmaksızın, gelecekte söz açarlar.

11- Sabah, Piero'nun bürosunda henüz kimse yokken Vittoria ile Piero cilveleşirler. Sonra akşam için sözleşerek ayrılırlar.

12- Buluşma yeri. Kimseler yok. Ağır ağır akşam olur. Alanda ve sokaklarda çeşitli nesneler. Sokağın çeşitli görünüşleri, gelip geçenler, yanan ışıklar ve...

“Son” Yazısı

Olayın kaba çizgileriyle çok bilinen bir olay olduğu bile söylenebilir. Seyirciyi şaşırtan biraz da budur.

Sanatçı çağdaş bir kadının yaşamından bir kesiti, hiçbir dolambaçlı yola, hiçbir süsleme, gizleme ya da seyirciyi heyecanlandıracak numaraya başvurmaksızın çok içten bir biçimde anlatmaktadır.

Batan Güneş’i kavrayabilmek için bütün bilinen yorum biçimlerini bir yana bırakmak gerekir. Burada artık bir yorumdan da çok özel bir “analiz” söz konusudur. Olayların hiçbirini genel düşüncelere götürmeyip sadece filmin bize getirdikleri arasındaki ilgiyi bularak ve bir de Antonioni’nin kişisel yaşamını ve öbür filmlerindeki özellikleri göz önüne alarak bazı noktaları aydınlığa çıkarmayı denemek en doğru yoldur. Antonioni’de, Moravia’nın dediği gibi “gece gündüz aynı şarkıyı söyleyen yalnız kuşlar”ın ısrarlı teması tekrarlanmaktadır.

Batan Güneş’te, ilk ve son onar dakika, eşyanın ve şehrin, yani her gün sadece birer fonksiyon olarak gördüğümüz bu varlıkların “kendi kendine ortaya çıkışlarını, bize kendilerini kabul ettirishlerini” gösterir. Adeta “insanın bakmadığı zamanki alışılmış dünya”dır bu.

L’Eclisse bir iç monologdur denilebilir. Yani filmdeki kadının kendi kendine konuşması. Antonioni bu yolu sevmektedir. *La Notte*’de Lydia, *Le Amiche de Clelie* olayların tanığı ve öznesidirler. Böylece olayı bir kadının iç monologundan geçirerek bize anlatan bir erkeği, yani Antonioni’yi dinlemekteyiz. Bu özellik filme bir derinlik kazandırmaktadır: Antonioni-Kadın-Erkek. Bu üçlemede de görüldüğü gibi, kadın hem odak noktası, hem de denge unsurudur.

Antonioni'nin Unutamadığı

Antonioni'nin ilk karısı Letizia on yıllık bir evlilikten sonra, onu terk etmiştir. Bu terk edişin sebebi, Letizia'ya göre, Antonioni'nin yaşam karşısındaki zayıflığı ve kötümserliğidir. Bu açıklamadan Letizia'nın yaşamdan belirli şeyler isteyen, kararlı, dengeli bir insan olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Antonioni'nin bütün filmlerinden, R. TAILLEUR ve P. L. THIRARD'ın söyledikleri gibi, kadın daha güçlü bir kişiliğe sahiptir. Daha tutarlı, daha baskın, daha inisiyatif sahibidir. Antonioni'nin kadın tipleri tam anlamıyla çağdaştırılar. Üzerlerinde moral baskılar yoktur. İş dünyası içinde erkeklerden daha az nesneleşmişlerdir. Erkeklerin yaratıp çağdaş diye ortaya saldıkları ve sonra da sorularını gene erkeklerin çözmeye çalıştıkları kadınlara benzemezler. Ama onları da bir erkek, yani Antonioni anlatmaktadır. Onun yabancılığı ve umuttan uzak, nesnel bakışı kadınlarında da görülür. Bu karmaşık durum, o duru, açık-seçik olayları alttan alta kavramaktadır.

Regards Neufs sur le Cinéma'da, *L'Aventura* filmi dolayısıyla Antonioni "Çağdaş erkeğin moral dayanakları yoktur. Bu yüzden bunaltı içindedir" diyor. Eski ahlak, çağdaş toplumda can çekilmektedir. Ve, yerine konacak bir yenisi de henüz gelmemiştir. Bu yüzden, ne Antonioni'nin ne de kişilerinin belirli ahlaki tavırları vardır. Onları ancak son derece kişisel itilimleri (Stimulus) ile tanıyabiliriz. Ahlaki temellendirmelere alışkın seyirci bu yüzden şaşırmakta, davranışları bütün bütüne sebepsiz sanmaktadır. Oysa Vittoria, ne yaptığını bilmeyen bir manyak ya da dayak harcı bir şıfıntı değildir.

Ölüm Bile

Ancak kendi geleceği bakımından umutsuzdur. Vittoria'nın Piero ile konuşurken hiçbir projeye inanmadığı bellidir. Bugün, yarın, daha sonraki gün buluşacaklardır... Sonra? Bir kurtuluş-tan söz açılmaz. Ölüm de, ne bir kurtuluş, ne de bir sondur. Borsa'da bir dakikalık bir sessizlik, nehirden çıkan ve meraklı kalabalığı güldüren zavallı bir ölü el'dir ölümün sembolleri.

Sıkıntı günlük eşyalarda, daracık apartman odalarında, kadınların çok içten ama gösterişsiz konuşmalarında ve vantilatörün çirkin uğultusunda ortaya çıkar. Hiçbir şey trajik bir yüceliğe ulaşmaz ya da trajik olan budur. Antonioni durmadan aynı hikâyeyi anlatan bir “naturaliste” midir? Bu soru uzun zaman sorulacağa benzer.

La Notte (Gece) filminde yazar Giovanni Pompano, Gherardini’lerin köşkünde henüz Gherardini’nin kızı Valentina ile tanışmadan önce merdivenin yanında *Les Somnambules* (Uyurgezerler) adlı kitabı bulur. Karısına, “Kim okuyor bu evde *Uyurgezerler*’i?” diye sorar. *L’Eclisse*’te (Batan Güneş) ise filmin başında kamera, Riccardo’nun odasındaki eşyaların, bu arada kitapların üstünde bir süre dolaşır. Kitaplardan biri ünlü Marksist yazar Lukacs’ın *Mantığın Çöküşü* adlı eseridir. Bu iki küçük ayrıntı, pek az kimsenin dikkatini çekmiştir. Oysa her iki filmin altında işleyen “Anlaşamama; insanların birbirini anlayamaması – Incommunicabilité” sorusunun kaynakları, *Uyurgezerler*’in büyük yazarı Avusturyalı Hermann Broch’a ve Lukacs’a gitmektedir. Antonioni bu ayrıntıları bilerek seçmiştir. Gerçi bunlar bilinmeden de, bu “anlaşamama” filmin genel havasından çıkarılabilir. Ama, her ayrıntının böyle derinlemesine bir arka yapıya dayandığını göstermesi bakımından ilgi çekicidir.

Herkes Yalnızdır

Antonioni’nin kişileri arasında hep gizli bir duvar, geometrik taşlarını örür. Arada sırada bir söz, bir davranış, bir eşya ya da herhangi bir ayrıntı, küçük pencereler gibi kısa anlaşma aralıkları bırakır. Ama geçirmezlik ortadan kalkmaz. Kişilerin kendi aralarındaki bu aralık, Antonioni ile kişileri arasında da vardır. Kamera hiçbir zaman çok yaklaşmaz oyunculara. Antonioni kişilerini yalnız bırakır. *L’Avventura*’nın son sahnesi bir yana bırakılırsa (iki sevgilinin üstüne sevgiyle yaklaşan kamera), Antonioni acımadan bakar kişilerine. Soğuk, Jean Wagner’in deyişiyle bir topoğraf gibi. Bu yüzden, yukarıda sözünü ettiğimiz

çift-süreç burada da gizlice çalışır. Kişiler birbirlerini, Antonioni de kişilerini yalnız bırakır.

Bu süreç, sinema salonunda üçüncü bir duvarla tamamlanır: Seyirciyle film arasındaki duvar. Antonioni, filminin anlaşılması için hiçbir gayret gösteremez. O yalnızca olayı koyar. Tıpkı yaşamamızdaki gibi. Yorum mümkündür ama, tek değildir. Bu yüzen elle tutulur bir yorum imkânsızdır. Olay bize sadece topoğrafın koyduğu nirengi noktalarını verir. Yani duvardaki küçük pencereleri. Yani davranışları, ayrıntıları, eşyaları... Bu yüzden, başta da söylediğimiz gibi, duvarı tam olarak kaldıramadıysak, kendimizi bütünüyle Antonioni'nin dünyasında hissetmediyse, üzülmeylem. Sanatçı bu başarısızlığı önceden bilmektedir. Ve başarısızlığın bu büyük şiiri için bizim yazımız uygun bir kafiye olacaktır.

Yapılacak en iyi şey filmi yeniden görmektir. İşe, konuyu anlatarak girmemin ikinci nedeni de buydu. Hepsi bu kadar.

Sinematek'lerin İzmirli Babası Öldü

Bütün alanlarda olduğu gibi sanat ve kültür alanında da öyle isimler, kişilikler vardır ki, imzaları, yaptıkları işin bayrağı, simgesi durumuna gelir. Aynı işi yapan birçok kişi vardır belki yeryüzünde. Hatta belki daha büyük olanaklar, daha iddialı koşullarla. Ama ne yaparlarsa yapsınlar, kişiliklerindeki siliklik yüzünden o simge-kişilerin çapına ulaşamazlar. Kamuoyunu yaptıkları işle ilgilendiremezler. Büyük bir arşiv olan İngiliz Ulusal Film Arşivi'nin yönetmeni Ernest Lindgren birkaç yıl önce öldü. Üstelik, *Bir Sanat Olarak Sinema* adlı ilginç kitabın da yazarı olan Lindgren'in ölümü, hemen hemen hiç yankı uyandırmadı yeryüzünde. Buna karşılık, 13 Ocak'ta Paris'te bir kalp krizinden ölen Henri Langlois için tüm yeryüzü gazete ve dergilerinde günlerdir yayın yapılıyor. Langlois öldüğü sırada Fransız Sinematek'inin yönetmeniydi.

Ülkemiz için de özel bir önem taşıyan Henri Langlois'nun kişiliğini, yaşam ve çabalarını ele alarak Türk okurlarına açıklamak, bu nedenle bizler, yani sinema sanatına emek verenler için zorunludur.

Fransız Sinematek'inin kurucusu ve yönetmeni olan Henri Langlois, 1914 yılında, Fransız ana-babanın çocuğu olarak İzmir'de doğdu. Çocukluğu bu güzel kentimizde geçen Langlois'nm Türkiye ve İzmir'le ilgili, savaş yıllarına da rastlasa, güzel anıları vardı. Beş yaşında, ailesiyle birlikte Fransa'ya giden Henri Langlois, daha lise öğrencisi iken gerçek bir sine-

ma dostu, "cinéophile"di. O yıllar, "sessiz sinema"nın en parlak yılları idi. Sinema artık yığınların sevgilisiydi. Ama, salonlarda gösterilen filmler, vizyondan çıkar çıkmaz bir kenara atılıyor, ölüme, çürümeye terk ediliyordu. Özellikle 1930'larda sessiz sinemanın doğuşu, sessiz film çağının tüm başeserlerinden oluşan hazinelerin ticari değerlerinin ortadan kalkmasına yol açınca bir film kıyımı başladı. İşte genç Henri Langlois, o yıllarda evinin banyosunda küçük bir koleksiyon oluşturmaya başladı. Kenar semt sinemalarının makine dairelerinde bulduğu yıpranmış sessiz film kopyalarını topladı. Bu çabası, soyut bir koleksiyon merakından gelmiyordu. "Bu kopyaları topluyorum. Çünkü sessiz sinemanın bu güzel yapıtlarını seyretmekten ve dostlarıma seyrettirmekten hoşlanıyorum..." diyordu. Bu amaçla 1935 yılında Cercle de Cinéma'yı kurdu. Bu küçük kulüpte sinema meraklılarına sessiz çağın bulabildiği yapıtlarını gösteriyordu. Daha sonra gene genç bir film yönetmeni George Franju ile Fransız Sinematek'inin temellerini attılar. Kuruluşa paraca yardımda bulunan tek kişi, bir sinema dergisinin sahibi olan Paul-Auguste Harle idi. Sadece 5000 frank vermişti. Langlois ile dostları tam on yıl süre ile hiçbir zaman devlet desteği olmaksızın 50.000'e yakın film topladı. Fransız Sinematek'ine ilk devlet yardımı savaştan sonra oldu. Savaş yılları gerçek bir mücadele ve savunma dönemi idi Langlois için. Büyük arşivini, bir romana konu olabilecek çabalarla Almanlardan gizlemeyi ve kurtarmayı başardı. Devletin yardımı ise daha sonraki yıllarda her zaman Henri Langlois'ı üzen, sıkıntılara sokan bir baskı aracı oldu.

1936'da Fransız Sinematek'inin kuruluşu, hemen aynı yıl yeryüzünün başka büyük sanat merkezlerinde benzeri kuruluşların doğmasına yol açtı. İngiliz, Amerikan, Sovyet, Alman arşivleri, hepsi de devlet desteği ile aynı yıllarda peş peşe kuruldu. 1938 yılında gene Langlois'nın öncülüğü ile FIAF diye anılan Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu kuruldu. Ancak 1950 sonrasında bu kuruluş Henri Langlois'nın tüm yaşamı boyunca bağlı kaldığı ilkelerden ayrıldığı için merkezi Brüksel'e taşındı. Böylece Henri Langlois'nın, bürokratik baskılar dışındaki ikinci sıkıntı ve üzüntüsü başlamış oldu. Langlois bu kuruluşla an-

laşamıyordu. Çünkü tüm yaşamı boyunca "kopya çalmak"tan nefret etmişti. Her kopyayı sahibinin isteği, rızası ile elde etmiş, böylece yapımcıların güvenini kazanmıştı. FIAF'ın ne pahasına olursa olsun koleksiyon elde etme tavrına şiddetle karşı çıktı. Tokyo, Rochester, Torino sinematekleri ile birlikte "Dünya Sinema Müzeleri Birliği"ni bu amaçla kurdu. FIAF'a ve onun yöneticilerine cephe aldı.

Özellikle 1945'ten sonra, Fransız Sinematek'inin Messine Caddesi'ndeki daha sonra Ulm Sokağı'ndaki salonları, sinemaseverler, sinema sanatçıları için Jacques Siclier'nin deyiimiyle "Atlantide" gibi idi. Yeniden bulunan kayıp ülke. Seyirciler bu salonlara yürekleri çarparak, nefes nefese koşarlardı. Bu küçük salonların tüm konforsuzluklarına, tüm aksamalarına karşın bir "sinema olayıydı" Sinematek'e gitmek. Jacques Siclier, salonları ve seyircileri anlatırken, 1961-62'de Paris'teki öğrencilik yıllarımı, Ulm Sokağı'na her gün taşınışımı hatırlıyorum. "Oraya giderken seyirciler, başka hiçbir sinema salonunda karşılaşamayacakları bir film bulacaklarını bilirlerdi. Bizler bilirdik ki, sadece Langlois bize SİNEMA'yı gösterebilirdi. İster ticari olsun, ister sanatsal. Çünkü bu sözcüklerin Langlois'nın sözlüğünde yeri yoktu. Sinema sinema idi. Sinematek salonu korkunç zenginlikler getiren göz kamaştırıcı Atlantide gibiydi. Programlar son dakikada değişir, bobinler karışır, filmler bilinmedik dillerde ve altyazısız geçerdi. Ama bunların hiçbirine aldırmazdık. Görüntü, görüntüydü ve biz film seyrediyorduk. Şimdi Chaillot Sarayı'nın seyircilerine bakıyorum. Hiç de öyle heyecanlı değiller..."

Başta Cezayir ve Türk Sinematekleri olmak üzere yeryüzünde birçok sinema kurumunun temellerinin atılışında yardımcı oldu Langlois. Onun müthiş bir coşkunluk ve ince bir sinema zevkiyle düzenlediği programları izleyenler arasında François Truffaut, Claude Chabrol, Torre Nilsson, Nicholas Ray gibi büyük yönetmenler çıktı. Sanatlarının esin kaynaklarını Langlois'ya borçlu olduklarını her zaman söylediler.

Kazandığı uluslararası sempati Henri Langlois'nın 1964 yılında (ödülün tarihinde sadece bir kez) özel Oscar armağanı elde etmesini sağladı. 1968 yılının Şubat ayında Malraux, Kültür Bakanı iken Fransız hükümetinin Langlois'nın idari görevlerine

son vermek istemesi büyük bir olay oldu. Fransa'nın tüm sinema sanatçıları karara karşı çıktılar. Ünlü sinema dergisi *Cahiers du Cinéma* şunları yazdı: "Yöneticiler bilmiyorlar ki Langlois'ı atmaya kalkarken, gerçekte dışarı attıkları, tümüyle sinema sanatıdır." Tepkiler kısa sürede bütün Fransa'yı ve dünyayı sardı. Aralarında Türk Sinematek'inin de bulunduğu sayısız kuruluş, kişi, protesto ve dayanışma mektupları yolladılar. Paris ve öbür Fransız kentlerinde sokak gösterileri başladı. Aralarında Mitterand'dan Truffaut'ya kadar siyaset ve sanat adamlarının da bulunduğu gösteriler yapıldı. O yılların yorumcularına göre, Langlois olayı ünlü Mayıs gösterilerine bir tür başlama sinyali gibiydi. Hükümetin tasarruflarına karşı direniş bir anlamda Langlois'nun çevresinde başladı. Nisan sonunda, Malraux, tepkilere karşı koyamayarak Sinematek'i rahat bıraktı.

Henri Langlois 1972'de yaşamının başka bir düşünüyü gerçekleştirdi. Chaillot Sarayı'nun uzun ve karışık salonlarında Evrensel Sinema Müzesi'ni açtı. Yılmaz Güney'in büyük bir panosu ile başlayan bu olağanüstü serüvenler müzesinde Eisenstein'ın eskizlerini, Greta Garbo'nun giysilerini, Abel Gance'ın dekorlarını, Marey'in, Cohl'ün, Reynaud'nun ilk aygıtlarını, sayısız senaryoyu, mektubu, belgeyi, fotoğrafı, giysiyi, afişi görmek mümkündü.

Genellikle bir sanatçı gibi çalışan, bu yüzden kimi sinema çevrelerinin ve bürokratların düzensizlikle suçladıkları Henri Langlois, gerçekte büyük bir sinema dostu idi. 20. yüzyılın bu en etkili sanatının serüvenine büyük ölçüde karışmış, sessiz ve sesli sinema çağlarının, değişik ülkelerin, değişik yönetmenlerin, değişik türlerin yapıtlarına aynı coşkunlukla yaklaşmış, bilinmeyen sinemaların tanınmasına yardımcı olmuş, bilinmeyen birçok baş eseri ortaya çıkarmış gerçek bir sinema adamı... Bu yüzden , yukarıda da belirttiğim gibi onun adı, meslektaşları arasındaki eşsiz yeriyle her zaman anılacaktır.

Langlois Türkiye'de

1972'de Türkiye'ye şanssızlıklarla dolu bir yolculuk yaptı Langlois. Türk Sinematek'inin konuğu idi. Gelirken, oğlunu ziyarete

giden bir baba gibi sevinçliydi. Ülkemizde olup bitenler konusunda ise doğrusu pek bilgisi yoktu. Onu havaalanında karşıladık. Otelde dinlenmek için oturur oturmaz, “Benden ne istiyorsunuz, hemen söyleyin” dedi. Gittiği ülkeye, oranın sinema sanatçılarına kendi çapında yardımcı olmak isterdi hep. Turistik bir yolculuk yapmadığını biliyordu. Ertesi gün onu Yılmaz Güney’le tanıştırdık. Filmlerinden çok etkilenmişti. Hep tekrarlamaktan hoşlandığı bir cümleyi söyledi: “Japon, Hint, Brezilya sinemalarını gördükçe kendi kendime soruyorum: Niçin Türk sineması bir patlama yapmıyor? Şimdi anlıyorum. Yapmış bile...” Yılmaz Güney’i, Evrensel Sinema Müzesi’nin açılışına çağırdı. Güney, dünya çapında birçok yönetmen arasında açılışın onur konuğu Türk sinemacısı olacaktı. Şimdi Yılmaz’ı düşünüyorum. Türkçeye çevrilen o konuşmaları dalgın, dinliyordu. Kim bilir, belki de biliyordu Paris’e hiç gidemeyeceğini. Hava ağır, geçip giden günler karanlıktı. Akşamüzeri Jak Şalom, Park Otel’den telefon etti: Langlois çok hasta... Böbrek krizi geçiriyor! Gürbüz Barlas’la koşup gittik. Karyolada, uzun saçları, çarşafın altında kabaran göbeği ile hamile bir kadın gibiydi. Bizi görünce gülümsedi. Giyinmek için izin istedi. Muzip bir tavırla don gömlek kalkıp çocuk gibi koşarak banyoya girdi. Bu kocaman adamın içindeki çocuksu kişiliği, şimdi başka sahnelerle birleştirip gülümseyerek hatırlıyorum. Çeşitli hastalıkları vardı. Bu nedenle birçok şeyi yiyemiyordu. Oysa onunla, 1966’daki ilk gelişinden bu yana birçok yemekte birlikte olduk. Sinematek Yönetim Kurulu Başkanı ve Langlois’nun eski dostu Şakir Eczacıbaşı’nın ona ilk kez midye tavasını tanımasını hatırlıyorum. Şakir Bey, biraz da törensel bir havayla “This is mussel Henri!” diyerek midyeler uzatıyor, Henri onları adeta yutuyordu. 1972’de Henri’yi, İstiklal Caddesi’nde bir tatlıcının vitrinini adeta trajik bir hüznle seyrederken yakalamıştık.

O çocuksu coşkunluk ve umursamaz tavrı, Fransız Sinematek’inin bu müthiş adamının ağır eleştirilere uğramasına neden oldu. Kimi yazarlar *cynique* bir tavırla onun “düzensizlik” düzenlemede eşsiz olduğunu yazdılar. Ama kimse, Henri Langlois’nun dünyanın neresinde olursa olsun keşfettiği bir film

konusunda gösterdiği içten ve büyük ilginin çapına ulaşamadı. Onun kafasında dünya haritası, sinema sanatlarına göre şekillenirdi. Japonya Ozu'nun, Mizoquchi'nin, Kurosawa'nın ülkesiydi. Hindistan uçsuz bucaksız bir Satyajit Ray; İsveç karlı, sisli bir Sjöström; Almanya fantastik bir Wiene, Lang; Sovyetler fırtınalı bir Eisenstein, şiirsel bir Dovçenko idi. Türkiye ise eski uygarlıklar, kavruk bir bozkır gibi mahzun Yılmaz Güney'di onun için.

Sinema Sanatçılarına Saygısı Sonsuzdu

Sinema sanatçılarına saygısı sonsuzdu. Onları, yeryüzünün tüm olanaklarına yaraşır yıldızlar gibi görürdü. İster oyuncu olsun, ister yönetmen, isterse set teknisyeni. Mary Pickford, Amerikan sinemasının o müthiş Küçük Mary'si yaşlanıp artık kimsenin ilgisini çekmediği yıllarda sessizce Paris'e gelince, otel odasını, resepsiyondan koridorlara kadar çiçeklerle donatmıştı Langlois. Sonrasını düşünebilirsiniz. Pickford, United Artists'den kalan tüm filmlerinin koruma hakkını Fransız Sinematek'ine verdi. Ama inanmıyorum, Henri, Mary Pickford'u çiçeklerle karşılarken bunu değil, *Pollyanna'yı*, *Little Lord Fountleroy'u* *Secrets'i* düşünüyordu.

Türk Sinematek'ini yakın bir akrabası sayardı. Paris'te 1961-62 yıllarında Fransız Sinematek'ini keşfettiğimde, onu hatırlıyorum. İlk kez Paris'i ziyaret eden Sovyet yönetmeni Juli Raizman'ın *Komünist* adlı filmini sunuyordu. Sonra aramızda, onunla tanışan Türkler çıktı. Türkiye'de bir Sinematek kurmanın koşullarını tartışmışlardı birlikte. Ülkemize dönünce gördük ki, burada başka dostları varmış. Kültür filmleri nedeniyle Şakir Eczacıbaşı, üniversite filmleri nedeniyle Adnan Benk. Yolladığı ilk mektuplarda söz açıyordu o "Türk sineması patlaması"ndan Semih Tuğrul'un başkanı olduğu ilk Yönetim Kurulumuz, Henri Langlois'yı Türk Sinematek'inin Onur Üyesi ilan etti. Tek yabancı onur üyemiz odur hâlâ. Sinematek 1966'da açılışının ilk konuşmasını ondan istedi.

Langlois'ı Son Görtüüm

Onu son kez 1973'te Paris'te gördüm. Lüks otellerden birinin lokantasında, Rabelais'nin kahramanlarından biri gibi oturuyordu. İri yarı, saçları ensesine kadar uzun, büyük burunlu, hem utangaç hem şeytani bakışlı; bir saray aşçısı, bir trubadur, bir eski komedyen, bir tembel kral ya da Pantagruel'in ta kendisiydi. Önünde açık büfeden tepeleme doldurulmuş ordövr tabağını hızla boşaltırken garsona iki gratenli ördek daha ısmarlıyor, bir yandan da yanında oturan dostu, yardımcısı, karısı Mary Meerson'a laf yetiştiriyordu. Tıpkı Henri gibi bir Ortaçağ yaratığı olan Mary Meerson'un sırtında garip, uzun asker kaputu gibi bir pelerin, ayaklarında postalları andıran ayakkabılar vardı. O da Langlois gibi şişman ve göbekliydi. Sesi Henri'ninkinden daha ince sayılmazdı. Arada sırada bana dönüyor Türkçe "Efendim, effendim nasılsınız?" diye soruyordu. O anda artık az gören gözlerinde uzak ve belirsiz ışıkların çakar gibi olduğunu gülümseyişinden fark ediyordum. 1917-21 Rusya'sından Kolçak ve Denikin ordularıyla birlikte kaçan ve kapağı İstanbul'a atan sayısız beyaz Rus'tan biriydi.

Gece Sinematek'in Chaillot Sarayı'ndaki salonunda bir sürprizle karşıladı bizi. 1910'ların yıldızı Blanche Sweet, pullu giysisi elinde orkidesi ile sahnede ydi. David Wark Griffith'in unutulmuş filmlerini sunuyordu. Filmlerden sonra Pantagruel patavatsız gövdesiyle bu "tatlı" ve yaşlı "beyaz"lığa yaklaşıarak koluna girdi. Hep birlikte Jeanne Moreau'nun yemeğine gittik.

Keyifliydi Henri Langlois. En büyük düşmanlarından Ledoux yaşıyordu ama İngiliz BFI Müdürü Ernest Lindgren ölmüştü. Sabah Lindgren'in ölümünden sonra ilk kez BFI'nin Paris'e yolladığı 9 kişilik delegasyona, Chaillot Sarayı'nda Yılmaz Güney'in büyük boy panosuyla başlayan o müthiş Evrensel Sinema Müzesi'ni gezdirirken gözleri parlıyordu. Greta Garbo'nun ilk giysilerini, Pudovkin'in ilk dekorlarını hızla geçti. Emile Cohl'un, Lumière Kardeşler'in, Marey'in, Reynaud'nun ilk aygıtlarını da. Başlangıç yıllarının kapıya yakın salonunda bir cam altındaki kahverengi kutuyu gösterdi. "Bu" dedi, "Daguerre'in ilk görüntü aygıtıdır... Ailesi kırk parçalık kolek-

siyonu satmak istiyordu. Lindgren müşteri oldu BFI adına. Milyonlar veriyordu. Ama Daguerre ailesi bana geldi. Lindgren'e güvenmemişlerdi. Bizim müzeye bedava verdiler..."

Bütün gün boyunca, Kongre Sarayı'nın yirmi ayrı salonunun film gösterilerini düzenleyen merkez kabininde Türk Sinematek'indeki eski yönetmen yardımcısı, sinema yazarı Jak Şalom'la birlikte kutular arasında çalıştılar. 8 saat süren kurgu-antoloji filmleri gösteriyorlar, 15 bin seyirciye Senegal, Brezilya, Polonya, Japon, Hint, Madagaskar, Meksika filmleri sunuyorlardı.

Gece otelin lobisinde bana Cezayir Sinematek'inin kavruk yüzlü yönetmeni Ahmet Hocine'den randevu alırken bitkindi. Bulgar Sinematek Başkanı Bigor'a dert yanıyordu. Mary çok kızgındı. Gece eve gideceğine otelde kalmıştı. Onu esprilerle avuttuk. Ertesi sabah otelde vedalaştım. Yeniden Türkiye'ye gelmek istiyordu. 12 Mart dönemi bitmiş. Yılmaz'ın özgürlüğüne kavuşması umudu belirmişti. "Ama Yılmaz çıkmadan gelmem" dedi, "sinemacılarını hapse tıkan bir ülkede işim ne benim?" Bir yıl önce Türkiye'de onun katkısıyla düzenlediğimiz büyük "Fransız Sineması'nın 75. Yılı" gösterilerine katılmayı salt bu nedenle reddetmiş, protesto mektubunu Türk makamlarına göndermişti.

Mary Meerson'u ise görmedim. Çünkü Henri'ye kızgınlığından arabasından inmiyor, gün boyunca şehirde dolaşarak, arada sırada sinematek kapısına gelip yardımcılarına emirler veriyor, sonra kentteki turlarına devam ediyordu. Bana, onlara götürdüğüm tahin helvasından ötürü teşekkür eden incelikli bir mesaj bırakmıştı.

Dürüst, açık yürekli, tutkulu, coşkun bir sinema adamı idi. Henri Langlois. Bu İzmirli "Ege Denizi Ejderi"ni sadece Fransız ve dünya sineması değil, Türk sineması da yitirdi.

SİNEMA BİR ŞENLİKTİR

*Macar Sineması: Belgesel ve Güldürü Türlerinde
Sağlanan Atılım,
Plastik Üstünlükle Bütünleniyor*

Yeşilköy'den Malev'in (Macar Havayolları) Tupolev uçağına binerken düşünüyordum. Nasıl bir Budapeşte göreceğim? Bir önceki yolculuğumdan bu yana on yıl geçmişti ve bir tedirginlik sarıyordu içimi. Tıpkı çok sayıda Macar filmi izleyince kapıldığımız o biraz karamsar, ağır, gizli acılar taşıyan hava gibi. Oysa 1960'larda da Budapeşte güzel bir kentti. Bir biblo kadar güzel. Eski yapıları, çigan havaları çalınan lokantaları, Tuna'da turlar yapan müzikli vapurları, sakin, güzel ve yumuşak insanlarıyla... Ama eski ve güzel yapıların yüzlerinde II. Dünya Savaşı'ndan ve 1956 ayaklanmasından kalma mermi izleri vardı. İnsanlar uzun süren eski imparatorluk devri işgallerinin, iç çatışmalarının, kapanmamış yaraların ağırlığı altında eziliyor gibiydiler. 1919'dan beri iç çatışmalar içindeydi Macaristan. Bela Kun'un Komünist-Sosyalist Kurullar Cumhuriyeti'nin dört aylık kısa coşkunluğunun hemen ardından gelen Beyaz Terör, İkinci Dünya Savaşı'ndan Alman buyruğundaki Horthy ve Szalasi dönemlerinin kanlı faşizmi, 1949-53 sosyalist rejiminin "tasfiyeci" liderlerinin, bu arada özellikle Matyas Rakosi'nin kıyıcı tutumu, son olarak 1956 ayaklanmasında yeniden dirilmeye çalışan aşırı sağ ve şiddetli çatışmalar, bu akraba ve soylu halkın yüzüne tarihin gölgesini vuruyordu.

Oysa bu kez, Lenin Bulvarı'ndaki Royal Oteli'nin çevresinde ilk akşam küçük bir gezinti yaparken başka bir havada bul-

dum kendimi. Kahveler, lokantalar dolu, insanlar kaygısız, neşeliydi. Caddeler temiz, yeni binalar pırıl pırıldı. Macaristan, sosyalist ülkeler tarihinin en uzun ve sürekli konsolidasyon dönemini yaşamıştı. Kadar'ın, "Bize karşı olmayan bizdendir" sloganı benimsenmiş, eski yaraların sarılmasına çalışılmıştı. Ülkenin ekonomik, kültürel yapısındaki gelişmeler, geleneksel tarım ülkesi koşullarıyla gittikçe büyüyen endüstriyel potansiyel arasında kurulabilen denge, bu rahatlamada önemli bir rol oynamıştı.

Bütün bunların yanı sıra, rejim, düşman safına geçmeyen, emperyalizmin karanlık niyetlerine hizmet etmeyen ciddi bir eleştiri geleneğini yok etmemişti. Sistemin aksayan, yürümeyen her yönü bilinçle eleştiriliyor. Bu yargılarım elbette o küçük Lenin Bulvarı gezintisinin ya da bir hafta boyunca izlediğim kırk Macar filminin ulaştırdığı sonuçlar değil. Kısa yolculukların, hele iyi tanımadığımız sosyalist ülkelere birine yapılmışsa, nasıl acele izlenimler doğurduğunu, yanlış, eksik, tutarsız genellemelere götürdüğünü bilmez değilim. Ancak iyi tanıdığım Macar sineması, birçok Batılı film eleştirmeninden farklı olarak beni, sinemanın dışında kaynaklar aramaya, ülkenin tarihini ve koşullarını da olanaklar ölçüsünde iyi tanımaya zorladı. Bu yüzden bu kısa yolculuk, tanımadığım kuzey kutbunun keşfi değil, bildik, dost bir komşuya gece yatısı ziyareti idi. İzlenimlerim de bilim adamının izlenimleri değil, bir dostun art niyetsiz ve alçakgönüllü gözlemlerinden ibaret.

Gerçekten, daha ilk günden ben ve yolculuk arkadaşım Sinematek Yönetmeni Vecdi Sayar, kendimizi tanıdık yüzler, dostlar arasında bulduk. Hepsi de Macar sinemasının önemli adları arasında olan ve Türkiye'ye ziyaretlerinden tanıdığımız Karoly Makk, Peter Bacso, Pal Sandor, Pal Gabor oradaydılar. Şenlik süresince yeni yönetmen dostlar edindik. *Bir Devrimci İçin Ağıt*'ın yönetmeni Ferenc Grunwalsky, *Ayaklarının Altında Esiyor Rüzgâr*'ın yönetmeni György Szomjas, *Sindbad*'ın yönetmeni Zoltan Huszarik, *Evlât Edinme*'nin yönetmeni Marta Meszaros'la uzun uzun konuştuk. Türk sinemaseverlerinin iyi tanıdığı, Macar sinemasının temellerini atan Zoltan Fabri'yi, II. Dünya Savaşı sonrasının *Avrupa'da Bir Yer* adlı filminin yönetmeni Geza Radvanyi'yi, orta kuşağın en parlak yönetmeni Istvan Szabo'yu dinledik.

Ve bir hafta gibi oldukça kısa bir süre içinde 40'a yakın uzun metrajlı bir düzine de kısa metrajlı film izledik. Bir çeşit "sinema kürü". Bu kısa yazının çerçevesi içinde izlediğim bütün filmlerden söz açmam, Macar sinemasının temel sorunlarını ve eğilimlerini yansıtmam elbette olanaksız. Bu yüzden yazımda daha çok "sıkıştırılmış cümleler"le, bu ilginç sinemanın yeni eğilimlerine değinmeye izlediğim filmlerden özellikle önemli olanlarını kısaca tanıtmaya çalışacağım.

İlk Yılların Antifaşist Filmleri

Tüm Doğu Avrupa sosyalist ülkeleri sinemaları gibi, Devrim'den sonra asıl gelişimini başlatan Macar sineması, gene birçok kardeş ülkede olduğu gibi ilk yıllarının büyük bölümünü anti-nazi, anti-faşist yapımlara ayırdı. Ancak, Macar sinemasında II. Dünya Savaşı temasının işlenişinde temelli bir ayırım vardı. Çünkü Macaristan, iş başında bulunan faşist yönetim nedeniyle, Almanlara karşı direnmedi. Tersine, Almanlarla birlikte katıldı, savaşa. Bu nedenle on binlerce Macar askeri Nazi kıtalarıyla birlikte gitti Sovyetler Birliği'ni fethetmeye. Ülkede, faşist yönetime karşı direnenler vardı. Çalışmalarını gizli sürdüren Komünist Partisi güçlüydü. Ama kardeş kavgası, iç çatışma önleneemedi. Bu yüzden Macar sinemasının büyük savaşı konu edinen filmleri her zaman, örneğin Almanlara karşı "yiğit bağımsızlık direnişini" simgeleyen Polonya filmlerine göre daha karmaşık, daha değişik özellikler getirdi.

Bu değişik konumu saklı tutarak, gene de ilk yılların sinemasının anti-nazi, anti-faşist olduğunu söyleyebiliyoruz. Geza Radvanyi'nin, savaşın altüst ettiği Macar toplumunda yoksulluk, bakımsızlık, kimsesizlikle savrulan küçük çocuklardan oluşan bir çetenin olağanüstü güzel serüvenini dile getiren filmi *Avrupa'da Bir Yer*, köylerin toprak sorunlarını ve ezilişlerini dile getiren Frigyes Ban'ın filmi *Ayaklarınızın Altındaki Toprak* böyle filmlerdi. Ancak II. Dünya Savaşı, Macaristan'da, örneğin Polonya'da, Sovyetler'de olduğu gibi bir "savaş" filmleri dizisine yol açmadı. Buna karşılık 1950'lerin ilk yıllarında, tersine, sos-

yalist rejimin nimetleri gibi bir terimle açıklayabileceğimiz, ciddi bir araştırmadan yoksun, şematik, ortalığı güllük gülistanlık gösteren filmler yapıldı. Bu filmleri ilk eleştiren de, o sırada Macar sineması ile yakından ilgilenen büyük devrimci Sovyet yönetmeni Pudovkin oldu. Aynı zamanda güçlü bir teorisyen olan Pudovkin'in yanı sıra, dünyada sinema teorisi alanının en güçlü adlarından biri, Bela Balasz da, yazıları, kitapları ile bu kısır, dar, şematik yapıyı benimsemediğini ortaya koyan eleştiriler yazdı.

Ünlü Yönetmenler ve Yapıtları

İşte Macar sinemasına, bugün de süren derinliğini, özel yapısını kazandıran yönetmenler bu sırada yetişti. Başta Macar sinemasının kurucularından Zoltan Fabri olmak üzere, Karoly Makk, Zoltan Varkonyi, Imre Feher, György Revesz, Andras Kovacs, Miklosz Jancso, her biri, değişik, kişisel anlatımlar, ilginç konularla yepyeni bir sinema evreni yarattılar

Bugün bu yönetmenlerden büyük bir bölümü yeni yapıtlar vermeye devam ediyor. Nitekim, Şenlik sırasında bu büyük sinema ustasının *Beşinci Mühür* adlı olağanüstü güzel bir filmini izledik. Fabri'nin yapıtı, 1953 sonrası Macar sinemasının yukarıda sözünü ettiğim özelliklerini büyük ölçüde yansıtıyordu. II. Dünya Savaşı yıllarında kendi küçük evrenlerinin yanı başındaki küçük bir meyhanede, olayları izleyebilen iyi niyetli üç küçük burjuvanın serüvenini, daha çok psikolojik motifleri öne alarak inceleyen bu film, sonunda bana biraz "Hristiyan" gelen insanlığa rağmen Macar gerçeğini çok yönlü verebiliyordu.

Macar sinemasındaki, çağdaş gerçekliği cesaretli bir biçimde işleme eğilimini Türk seyircisi, Fabri'den, daha önce Sinematek'te gösterdiğimiz *Yirmi Saat*; Frenc Kosa'dan *On Bin Güneş*, Peter Bacso'dan *Şimdiki Zaman* gibi filmlerden hatırlayacaktır. Bu filmlerde sosyalizme inanmış ama eleştiri gücünü de yitirmemiş sanatçıların keskin gözlem ve anlatım gücü belirliyordu.

Şenlik süresince gösterilen filmler arasında bu temel inançları koruyan, buna karşılık "eleştirel" tavrı yitirmeyen başka yapıtlar da vardı. Özellikle, Pal Sandor'un filmi *Tuhaf Rol*, Lasz-

lo Lugossy'nin *Tanıma*, Ferenc Grunwalsky'nin *Bir Devrimci İçin Ağıt*, Judit Elek'in *Yalın Bir Öykü* adlı filmleri böyle çalışmalardı.

Tuhaf Rol, 1920 faşist terörü sırasında, devrimci bir görevle bir dinlenme evinde hemşire kılığında çalışmak zorunda kalan bir genç adamın mükemmel öyküsü idi. Zenginlerin ve faşistlerin karılarının geldikleri bu lüks hastane-bakımevinde yaşamak, üstelik kadın kılığında olmak, genç adamda ilginç izlenimler, ilginç duygular yaratıyordu. Kanımca Sandor'un filmi, Şenlik'in en ilginç filmlerinden biriydi.

Tanıma, II. Dünya Savaşı'nda Almanlarla birlikte savaştığı için esir kampında kalan on binlerce Macar askerinden birinin traji-komik öyküsü. Üzerinde hiçbir resmi evrak bulunmadığı için yeni topluma bir türlü kabul edilmeyen Andras Ambrus'la, tüm bürokratik engelleri aşarak onu kazanmaya çalışan parti temsilcisi Csato'nun ortak mücadelesi, Macar yakın tarihinin gizli bir sayfasını açıyordu.

Şenlik'in en çok sevdiğim filmi ise *Bir Devrimci İçin Ağıt*. Grunwalsky'nin bu yapıtı Macaristan'da devrimci hareketin temel taşlarından birinin, gerçek bir liderin yaşam sürecini, gözünü kırpmadan darağacına gidişini hiçbir idealizasyona başvurmaksızın, büyük bir sadelik, ama aynı zamanda çarpıcılıkla veriyordu. Aynı yalınlığın bir başka güzel örneği de Judit Elek'in *Yalın Bir Öykü*'sü idi. Visconti'nin *La Terra Trema* çalışmalarını hatırlatan bir yöntemle, küçük bir köyde yaşayan genç bir kızın ve ailesinin "belgesel" yansıması idi sinemaya.

Macar sinemasında, bu kez gözüme çarpan ikinci temel eğilim, "güldürü" türünde oldu. *İngiltere Yolculuğu*, *Gelecek İçin*, *Çizgi Dışında* gibi filmler, Macar toplumunu, yönetimini mizah açısından ele alan, bir gülmece tadına varabilmiş yapıtlardı.

"Yaratıcılar Sineması"

Üçüncü ve özellikle üzerinde durmak istediğim eğilim ise, Jancso ile başlayan, yönetmenlerin büyük plastik üstünlüklere sahip oldukları, kişisel bir anlatımla ulaştıkları bir tür "yaratıcılar sineması" oldu. Jancso bugün Macar sinemasının ve Avru-

pa sinemasının büyük ustalarından biri. Geçmiş ya da bugünü ele aldığında, çarpıcı bir “şimdiki zaman” duygusu elde edebilen, sinemaya özgü plastik güzelliği inanılmaz noktalara ulaştıran bu yönetmen, bu kez izlediğimiz *Kızıl İlahi* filmi ile gene hayran bıraktı bizi. Ama bana kalırsa Jancso’nun en önemli özelliği “sosyalist bir ülkenin sinemacısı” olmaktan çok, “Avrupalı”, hatta “Batı Avrupalı” bir sanatçı oluşu. Sinemasında sadece Macaristan’a özgü motifler kullanmasına, Macar tarihinin labirentinde dolaşmasına rağmen, yaklaşımı Batı Avrupalı.

Jancso, birçok büyük yönetmen gibi “peşinden gidilemez” bir yaratıcı. Tıpkı Bergman, Buñuel, Wajda gibi çok kişisel. Ama onun deneyci anlatımını izleyen, sinemaya biraz biçimsel de olsa yeni bir dil boyutları kazandırmaya çalışan genç yönetmenler var. Pal Zolnay György Szomjas (birincisi yaşlı olmasına karşın) Şenlik’te bu tür filmlerle göründüler. Sevemediğim bir “deneysellik”ti denedikleri. Güzel görüntülerine, usta dillerine karşın özentiliydiler. Bu eğilimin gerçekten güzel bir örneği ise Zoltan Huszarik’in olağanüstü güzel yapıtı *Sindbad*’dı. Uzun süre konuştuğum Huszarik, eski aşkların anlatıldığı filminden söz açarak sorduğum bir soruya şu karşılığı verdi:

“Sanatçı, yalnız bir kişidir. Hatta biraz da çılgındır sanatçı. Bundan sonraki filmimde böyle çılgın bir yüzyıl başı ressamının öyküsünü anlatacağım. Sevdiğim yönetmenlere gelince: Buñuel, Bergman, Resnais.”

Bu karşılıkları alınca daha fazla bir şey sormadım.

Şenlik’in açılış filminin adı da *Budapeşte Masalları*. Ben, Istvan Szabo’nun bu lirik ve alegorik filminden çok bir *Devrimci İçin Ağıt*’ı düşünüyordum dönerken.

Türkiye'nin İlk Kez Resmen Katıldığı
4. Taşkent Uluslararası Film Şenliğinde
84 Ülke Temsil Edildi

Sovyetler Birliği'nin Özbekistan Cumhuriyeti'nde iki yılda bir yapılan Taşkent Şenliği, bu yıl özellikle Türkiye yönünden çok ilginç geçti. Türkiye ilk kez bu şenliği Dışişleri Bakanlığı Kültür İşleri Genel Müdürlüğü'nün ilgisiyle resmen katıldı. Şenlikte, Dışişleri'nin seçtiği *Bizim Aile* filminden başka *Çağdaş Nasrettin Hoca: Aziz Nesin* adlı Feyzi Tuna yönetimindeki kısa filmimiz ve film pazarı bölümünde iki Yılmaz Güney filmimiz ve filmi *Ağıt* ve *Arkadaş*, Şerif Gören'in yönettiği *Köprü* ve Memduh Ün'ün yönettiği *Ağrıdaki Efsanesi* filmleri sunuldu. Bu yıl şenliğe katılan Türk heyeti oldukça kalabalıktı. Aralarında Tarık Akan, Fatma Girik, İtir Esen gibi oyuncuların, Feyzi Tuna gibi yönetmenlerin, Necip Sarıcıoğlu, Kadri Yurdatap gibi yapımcıların, benim ve Mustafa Gürsel'in bulunduğu topluluğa Moskova Büyükelçiliğimiz Birinci Kâtibi Halil Akıncı ve eşi de katılınca bir "grup" kuracak kadar olduk.

Şenliğe resmen katılan filmimizin *Bizim Aile* oluşu, kendi ülkemizde ve aramızda tartışma konusu olabilirdi. Filmin özellikle sonunun gerçeklere uygunluğu, vermek istediği mesajın doğruluğu kuşkular yaratacak niteliktedir bilindiği gibi. Ancak bütün bunlar, üçüncü dünya ülkelerinin en geniş biçimde katıldığı bir şenliğe Türkiye'nin resmen girişi ve filmin Özbekistan'da yarattığı olumlu hava yanında önemini yitirdi. Bütün Türk filmlerinin ve Türk sanatçı ve yazarlarının Taşkent'te elde ettikleri başarı, önümüzdeki yıllarda, küçük politik hesaplara girmeksi-

zin, bağınaz ve sansürcü bir tutumun bataklığına saplanmaksızın değerlendirilebilirse, Türk sineması için yeni ufukların açıldığını şimdiden söyleyebiliriz.

Katılanlar, Konuklar

Bu kez, Taşkent Film Şenliği'ne 84 ülkeden 372 sinemacı, 220 gazeteci ve 500'den fazla film katıldı. Şenliğin resmi programı iki ayrı salonda ve iki ayrı alanda yürütüldü. Sanatlar Sarayı'ndaki 2000 kişilik büyük salonda uzun metrajlı filmler sunulurken, küçük salonda da kısa filmler gösterildi.

Şenlik konukları arasında özellikle üçüncü dünya ülkeleri ve Sovyet sinemasının birçok ünlü ismini görmek mümkündü. Kübalı yönetmen Enrico Pineda Brante, Şilili ünlü belge filmcisi Patricio Guzman, Cezayirli yönetmen Selim Riad, Hint aktörler Shishi ve Raj Kapoor, Sovyetler Birliği yönetmenlerinden Grigori Çukray, Ejder İbrahimov, Malik Kayumov, Bolot Shamshiev, İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni, İtalyan senaryo yazarı T. Guerra ve daha birçok oyuncu, yönetmen yazar. Gelenler arasında kalabalık delegasyonları ve Hint ve Pakistanlı sinemacılar; yeni yaratılan bir sinemanın temsilcileri olarak da Afrika'lı delegeler dikkati çekiyorlardı.

Konulu Filmler

Şenliğe, resmi program içinde katılan konulu filmler şunlardı: *Dönüm Noktası* (Irak), *Bizim Aile* (Türkiye), *Karısı* (Moğolistan), *Beyaz Gemi* (Kırgızistan), *Yitikler* (Sri Lanka), *Kan ve Ateş Yılları* (Cezayir), *Zor Günler* (Afganistan), *Utanç* (Suriye), *Aşkın Gücü* (Gürcistan), *Mella* (Küba), *Köy* (Japonya), *Yabancı ve Sis* (İran), *Düşman Kardeşler* (Mısır), *İki Ana* (Vietnam), *Evliler* (Brezilya), *Elçiler* (Tunus), *Marusia Mektupları* (Meksika).

Kısa filmlerin büyük bir bölümü ise, üçüncü dünya ülkelerinin kurtuluş ve kuruluş çabalarını anlatan son derece ilginç belgesellerdi.

Türk filmi *Bizim Aile*, dolu bir salonda ve seyircilerin içten kahkahaları, olumlu tepkileri arasında izlendi. Daha da ilginç yönü, filmin bitiminden sonra başrolleri paylaşan Itır Esen ve Tarık Akan'a Taşkent halkının gösterdiği olağanüstü sevgi gösterileri oldu. Özbeklerin de bizimle aynı dili (epeyce farklı da olsa) konuşmaları, filmi beğenmeleri ve daha önceki yıllarda gelen Fatma Girik, Feyzi Tuna gibi sanatçılarımızın yarattıkları olumlu atmosfer, bu çarpıcı ilginin başlıca nedenleri idi. Bu olumlu hava, şenliğin sonuna kadar sürdü. Bir yandan Özbekistan Cumhuriyeti'nin yetkilileri ve halkı, sıcak ve içten bir sevgiyle sanatçılarımızı kutlarken; öbür ülkelerin temsilcileri de filmle ilgilendiler. *Bizim Aile* böylece birçok ülkeye satılabilir-di. Sovyet TV ve basını sanatçılarımızla sayısız röportaj yaptı. Taşkent'in birçok sinemasında gösterilen film binlerce Özbek tarafından izlendi.

Resmi gösterinin ertesi günü Özbekistan Otel'i'nin Basın Salonu'nda yapılan tartışma da ilginçti. Çeşitli ülkelerden sinemacı ve gazeteciler, bir yandan filmin olumlu yönlerini, örneğin temposunu, mizahi zenginliğini, yönetimindeki canlılığı, Adile Naşit, Münir Özkul başta olmak üzere oyuncuların başarısını överken, öbür yandan mesajındaki hatalar üzerinde de durdular. Bu hatalar arasında en çok konuşulana, filmin sonu ile ilgili olandı. Bilindiği gibi birleşen iki işçi ailesinin çocuklarından birinin (Tarık Akan), işçinin de patronu olan bir fabrikatörün kızına (Itır Esen) gönül verişini ve zengin babanın çıkardığı engelleri alaycı bir dille anlatan filmin sonunda zengin baba hatasını anlamakta, kızma yoksul gençle evlenme iznini vererek her şeyi tatlıya bağlamaktadır. Tartışmaya katılanlar, bu sonu gerçek dışı buldular ve bana Türk aydınlarının ve sol'unun böyle bir çözümü nasıl karşıladığını sordular. Doğaldır ki, bir sinema yazarmında bulunması zorunlu bir dürüstlük ve ülkemi temsil eder olmaktan gelen bir ölçülülikle gerçeği söyledim. Filmin toplumsal özünün ve mesajının Türkiye'de eleştirilerle karşılandığını, ancak, hem "son bir irdelemede" filmi yararlı bulduğumuzu ve seyircinin de çok beğendiğini anlattım, hem de bir güldürüde eleştiri tonunun biraz daha yumuşak olmasının normal olduğunu belirttim.

Türk filmi olduğu için ve kolaylığı, rahatlığı nedeniyle beğenilişinden ötürü özel yer verdiğim *Bizim Aile* bir yana bırakılırsa, gerçekte şenliğin sinema sanatı yüzünden önem taşıyan iki başeseri vardı. Cezayirli yönetmen Muhammed Lakh-dar Hamina'nın geçen yıl Cannes Şenliği'nde büyük ödülü alan filmi: *Kan ve Ateş Yılları Günlüğü* (Chronique des Années de Braises) ve Şilili yönetmen Miguel Littin'in Meksika'da yaptığı film: *Marusia Mektupları* (Actas de Marusia). Bu iki dev eseri iki önemli sanat yapıtı izliyordu: Kübalı yönetmen Enrico Pineda Barnet'in *Mella'sı* ve Cengiz Aytmatov'un en yeni ve en başarılı uygulayıcısı Kırgız yönetmeni Bolot Şamşiyev'in *Beyaz Gemi'si*. *Kan ve Ateş Yılları*'na aşağıda yeniden değineceğim. İlk olarak şenliğin en önemli filmi olan *Marusia Mektupları*'nı ele almak isterim.

Şilililer ve Littin

Allende döneminde yaptığı, ancak yeryüzünde tanınması yeni olan *Adanmış Toprak* (La Tierra Prometida) ile geniş ilgi çeken Miguel Littin, kanımca Şili'nin yetiştirdiği en önemli yönetmendir. Başta Helvio Soto olmak üzere başka birçok Şilili yönetmenin varlığını biliyoruz. Ama hiçbirisi bu büyük sanatçıdaki derinlemesine yorumlara, üstün sinema diline ve doğru tavra ulaşamamıştır.

Marusia Mektupları, yüzyıl başında, Şili'nin küçük bir kasabasında, bir İngiliz maden şirketi ile işçiler ve aileleri arasında olup bitenleri anlatmaktadır. Köylü asıllı işçilere en küçük insancıl yaşama koşulunu bile çok gören şirket, ağır bir baskı uygulamaktadır. İşte film, kendi aralarında çeşitli görüş ayrılıkları olan işçilerin birleşerek verdikleri mücadeleyi, Şili ordusunun İngilizlerin isteği üzerine işe karışmasını, halkın tümünün ortadan kaldırılışını, ama gene de kurtulan birkaç kişinin bu kanlı deneyden edindikleri dersi başkalarına anlatmak üzere yola çıkışlarını konu ediyor.

Marusia Mektupları'nın sinema dili ve sinematografik üstünlükleri konusuna fazlaca girmeyeceğim. Başta bir görün-

tü sanatı olan sinemada görsel öğenin böylesine etkin ve güzel bir biçimde kullanılması sözle anlatılacak şey değil, ayrıca *Marusia*'nın tıpkı Pontecorvo'nun *İsyan*'ı gibi ilerici sinemanın uluslararası bir başarısı olduğunu da eklemeliyim. Şilili yönetmenin Meksika'da yaptığı film, günümüzün en iyi erkek oyuncularından İtalyan Gian Maria Volonte'yi ve Yunan sanatçısı Teodorakis'in müziğini bir araya getiriyor.

Littin, tıpkı *Adanmış Toprak*'ta olduğu gibi bu filminde de geçmişin rüzgârla savrulup gitmiş kanlı deneylerini yeniden deşerken, günümüze sürekli atıflar yapıyor. Birleşemedikleri için yenik düşen, yabancıların isteği üzerine kendi ordusu tarafından çoluk çocuk kurşuna dizilen Marusia halkı, gelecekte Pinochet faşistlerinin ezdiği Allende dönemi Şili halkından başkası değildir. Taşkent Şenliği'ne Şilili sanatçılar geniş ölçüde katıldılar. Littin'in filminden başka Pinochet faşizminin elinden yeni kaçırılmış üç belgesel film gösterildi. *Şarkılar Ölmez General... Sevgili Yurdum, Camille'in Gülleri Kadar Kırmızı* filmlerinin genç yönetmenleri Beatrice Gonzales ve Claudio Sapien'la konuştum. Ve birden fark ettim ki, Allende'nin kısa özgürlük dönemi, Şili sinemasına, artık hiçbir baskının önleyemeyeceği devrimci bir hız kazandırmış.

Taşkentli demiryolu işçileri, Şili halkı ile dayanışma adına bir toplantı düzenledi kendi lokallerinde. Genç yaşlı binlerce Özbek, acıların çemberinden geçmiş Şilili göçmen sanatçılara güller ve küçük karanfiller sundu yüreğinden. Bu toplantıda, Şili olayları üstüne yapılmış en geniş kapsamlı belgesellerden biri olan Patricio Guzman'ın *Şili Savaşı* sunuldu. Film, olayları yakından izlemeyenler için biraz ağır ve uzundu. Ama tümü de gerçek olan bu görüntüler arasında, sadece sokakta kurşunlanan gençleri çekerken vurulan ve kamerası kurşunlarla sarsılan ve sonunda birden kararıp yere düşen kameramandan kalan o korkunç sahne bile yeterdi filmi alkışlamaya. Genç, sakin ve gururlu Guzman'a, Şilililer için ülkemizden de alçakgönüllü bir demet çiçek. Şili konusunu bitirmeden önce, belge sinemasının büyük ustası Sovyet yönetmeni Roman Karmen'e, *Corvalan'ın Yüreği* için bir selam zorunlu.

Kan ve Ateş Yılları Günlüğü

Lakhdar Hamina'yı *Ores Rüzgarı*'ndan tanıyorum. Bugün, Cezayir sinemasının öncüsü ve ustası durumundadır. *Günlük*, Cezayir Kuruluşı'nun 20. yıldönümü nedeniyle 50 milyon TL harcanarak yaptırılmış. Taşkent'e, öbür arkadaşlarımdan bir iki gün sonra gittiğimde, hepsini, seyrettikleri bu filmle etkilenmiş buldum. Filmi hep birlikte yeniden izledik büyük salonda. Şimdi bir sinema şöleninde hazır bulunmuş olmanın tadını ve yüzbinlerce Cezayirli'nin ölümüyle sağlanan bir özgürlüğün acı gururunu paylaşıyorum. Şöyle anlatayım: Wajda, Polonyo için; Renoir, Fransa için; Pudovkin, SSCB için; Yusuf Şahin, Mısır için neyse; Lakhdar Hamina da Cezayir için odur. Üç buçuk saat süren bu büyük fresk, sinema sanatının doruk noktalarından biridir. Türk seyircisine, filmin satın alındığını ve büyük bir olasılıkla önümüzdeki mevsim gösterileceğini haber vermek isterim.

Unutulmaması Gerekenler

Şenlikte çok film gösterildi. Hepsini görmek olanağımız elbette yoktu. Özellikle belgesel filmlerle konulu filmlerin aynı saatlerde gösterilmesi, sinema sanatının bu önemli dalını yani kısa filmleri biraz gürültüye getirdi. Ama gene de sözünü etmeden geçemeyeceğim iki sinema olayı var kısa film dalında. Bunlardan birincisi ülkemizle ilgili. Necip Sarıcioğlu'nun prodüktör olarak katkıda bulunmayı kabulü sonucu yönetmen Feyzi Tuna'nın yaptığı *Çağdaş Nasrettin Hoca: Aziz Nesin* adlı belgesel, bence Türk kısa film tarihinde önemli bir yere sahip olacak düzeydedir. Değerli yazarımızın yaşantısını, mücadelesini, göğüs gerdiği baskıları, ülkesinde ve yeryüzünde sahip olduğu yeri ve en önemlisi çalışkan, dürüst, mücadeleci karakterini son derece yalın ama etkili bir sinema diliyle veren bu film, çok kısa sürede tamamlanmış olmasına karşın gerçek bir başarıydı. Nitekim filmi gören Leipzig Kısa Filmler Şenliği Yönetmeni dostum Dr. Ronald Trisch, hemen kendi şenliğine çağırdı.

İkinci önemli belgeselin yapımcısı ise genç bir Yunanlı sinemacı idi. Bu Kıbrıs asıllı yönetmen, A. Mimitri, SSCB Devlet Sinema Enstitüsü'nü bu yıl bitirmiş. Diploma filminin gösterisine beni özel olarak çağırır: *Sabahın Kurşunları, Son Kurşunlar Değildir* adını taşıyan çarpıcı ve güçlü film, Yunanistan'da Albaylar Cuntası döneminin kanlı işlerini ustaca dile getiriyor. İşkenceler, öğrenci avları, mitingler, soruşturmalar, cinayetler ve Batı emperyalizminin düşen maskesinin ardından görünen iğrenç yüzün tüm ayrıntıları ile doluydu film. Ve bana, yüreğimi sıkıştıran bir sıkıntıyla yakın tarihin sayısız olaylarını anımsattı. Bu film, bir gün mutlaka, ülkemizde görülmelidir.

Unutulmaması gereken üç film daha var. Üçü de konulu: Kurosawa'nın başeseri *Dersu Uzala*, Kübalı Pineda'nın bir dosya-filmi *Mella* ve Kırgız yönetmeni Bolot Shamshiev'in Aytmatov uyarlaması *Beyaz Gemi*. Sovyetler Birliği'nin genç yaşta ölen büyük aktör, yönetmen ve yazarı Vasili Shukshin'in *Kalina Krasnaia* adlı yapıtından ayrı bir yazıda söz açmak isterim. Bu yıl yabancı film dalında Oscar armağanını alan, geçen yıl ise Moskova şenliği büyük ödülünü kazanan *Dersu Uzala*, bir doğa ve insan şiiridir. Yeryüzüne bilgece ve derin bir bakıştır. Türkiye için hakları satın alman bu film konusunda öyle sanıyorum ki önümüzdeki mevsim uzun uzun durmak olacağını bulacağız. *Beyaz Gemi*, bir Orta-Asya masalıdır. Geçmişle bugünü, gerçekle düşü, doğa ile insanı, çocukla büyüğü bir araya getiren, usta bir sinema diliyle verilen filmin yönetmeni Shamshiev'i ve baş kadın oyuncusu Ayturgan Shamshiev'i tanımak mutluluğunu elde ettim. Filmin niteliklerini anlamak isteyenler Aytmatov'un *Beyaz Gemisi*'ni yeniden okusunlar. Bir öykü, filmle ancak bu kadar güzel verilebilir.

Mella ise, Küba Komünist Partisi Sekreteri Mella'nın yaşamını, mücadelesini, Batista diktatörlüğüne karşı Küba halkını örgütleyişini çağdaş bir belgeci anlatımla veren bir "tanık-film"di. Film, Küba Devrimi'nin geri planına önemli bir ışık tutuyordu.

Tartışmalar ve SSCB’de Türk Sineması

Taşkent’te ve Türk sinemasına gösterilen ilgi sadece magazin çerçevesinde olmadı hiç kuşkusuz. Film pazarında gösterilen öbür Türk filmleri dolayısıyla önemli olaylar geçti. Yılmaz Güney’in *Arkadaş’ı*, Özbekistan Sinemacılar Birliği’nde sinema sanatçılarına sunuldu. Türk Sinema Tarihi konusunda bir kitap hazırlayan Dr. Abdül Hüseyinof, filminden önce Güney’in sanatı ve *Arkadaş* konusunda ilginç bir konferans verdi. *Ağrıdağı Efsanesi*’nin gösterisinden önce de Ejder İbrahimov bir konuşma yaptı.

SSCB Sinemacılar Birliği ve SSCB Film Tarihi ve Teorisi Enstitüsü’nün ortaklaşa düzenledikleri uluslararası bir panelde söz alıp Türk sinemasının teorik sorunlarını, yeryüzünde ilerici sinemanın gelişmesini, “barış, özgürlük ve toplumsal ilerlemede sinemanın işlevi” konusunun bizi ilgilendiren yönlerini anlatmak olanağı buldum. Asya, Afrika, Latin Amerika ülkelerinden 20’den fazla yönetmen, teorisyen, devlet adamının katıldığı bu panelden sonra Enstitü Müdürü V. Baskakov, benden, Türk sineması konusunda *Soviet Kultura* dergisi için bir yazı istedi. Yazı önümüzdeki haftalarda bu ciddi kültür dergisinde yayımlanacak.

Ödüller

Taşkent Şenliği yarışmasıdır. Daha çok üçüncü dünya ülkeleri sinemacılarını bir araya getiren ve özellikle “pazar” yönü güçlü olan bir şenlik. Ama gene de şenlik sonunda bir tür sempati jesti olarak çeşitli kuruluşlar ödüller veriyorlar. Bu ödüller, doğrusunu açıklamak gerekirse, biraz “bol keseden” dağıtılıyor. Şenlik bülteninde belirtildiğine göre 32 ödül dağıtılmış filmlere. Hemen her ülkenin gönlü alınıyor. Ama gene de, Türk filmi *Bizim Aile*’nin aldığı Özbekistan Sendikalar Konseyi Ödülü’nü önemle karşılamak gerekiyor. Şenliğin “en önemli üç ödülünden biri” falan dememek kaydıyla.

Sonuç

Taşkent Şenliği'ne Türkiye'nin bu yıl Dışişleri Bakanlığını-
nın girişimiyle resmen katılımı, Moskova Büyükelçiliğimizin ve
özellikle Birinci Kâtip Halil Akıncı'nın gösterdikleri ilgi, önem-
li bir başlangıçtır. Sovyet sinema çevrelerinin ve Taşkent halkı-
nın, Özbek devlet adamlarının gösterdikleri sıcak ve olağanüstü
ilgi ise başarılı bir sonuç. "Demirperde" var sandığımız yerde,
gerçekte insanları birbirine yaklaştıran bir "beyazperde" bulun-
duğunu anlamakta epeyce geç kaldık doğrusu. Ama akıl sonra-
dan da gelse gene akıldır.

*Sinematek'te "Polonya Filmleri Haftası" Başlarken:
Polonya Sinemasında "Yeni Dalga"nın Gücü,
Başarısı*

1967 yazında, Budapeşte'den Varşova'ya yolculuk ederken kafamda iki soru vardı. Polonya sineması ile ilgili: Biri Feridun Erol, öbürü ise o güne kadar "kötü" bir Polonya filmine rastlamayışımdan doğan kuşku...

Feridun Erol'un adına 1966 yılı Knokke Le Zoute Şenliği bültenlerini karıştırırken rastlamıştım. Şenliğin büyük ödülünü kazanan, *Kirk Douglas* adlı filmin iki yönetmeninden biriydi. İsminin yanında milliyeti falan yazılı değildi. Sadece Polonya'nın ünlü "Lodz" sinema okulunda öğrenci olduğu belirtiliyordu. Düşündüm. Tek başına Feridun, bir İranlı olabilirdi. Tek başına Erol ise Amerika'da bile çok rastlanan isimlerden biriydi. Ama bu iki isim, Türkçeden başka hiçbir dilde bir araya gelmiyordu. Oturup Türkçe bir mektup yazdım. Kısa süre sonra, İngilizce bir karşılık geldi... Polonya'dan. Bir Türk ailenin oğluydu gerçekten Polonya'da doğmuştu ve Türkçe bilmiyordu. Bütün bunlar 1967 yazından önce olmuştu ve ben ilk kez, Polonya'da sinema alanında çalışan bir vatandaşımızla karşılaşacaktım o yolculukta.

Polonya sinema sanatı hakkındaki bilgim, gene o yıllarda Sinematek'te gösterdiğimiz birkaç filmle sınırlıydı. Usta yönetmen Wajda'nın *Kanal'ı*, A. Ford'un *Chopin'in Gençliği*, Munk'un *Yolcu'su*, Polanski'nin *Sudaki Bıçak'ı*. Şimdiden Avrupa sinemasının sayılı çağdaş klasikleri arasına girmiş bulunan bu güzel

filmleri izlerken bir soru durmadan takılıyordu dilime: Nasıl bir ortamdan çıkıyor filmler? Birer istisna, birer deha ürünü mü bunlar? Öbür filmleri nasıl?

Varşova'da ilk üç günde, ikinci sorumun karşılığını aldım. Filmpolski'nin küçük bir salonda bize seyrettirdiği otuzdan fazla film, yorulan gözlerimiz için gerçek bir sinema şöleni oldu. Has'ın düş, mizah ve fantezi ile dolu dünyasını yansıtan *Saragossa Elyazması*'ndan, Jakubowska'nın Nazi toplama kamplarının trajik karabasanına dalan eserleri *Dünyamızın Sonu*, *Son Durak*'ına; Stawinski'nin yarı mizahi yarı didaktik *Penguen*'inden Passendorfer'in gene Varşova direnişini anlatan *Şiddete Cevap*'ma kadar her türden film izledik. Ve sonra, özellikle genç bir yönetmene eğildik, örneğin bir Skolimowski'ye, bir Piwowski'ye. Ve sorumuzun karşılığını fazlasıyla aldık: Polonya sinemasında gerçekten "vasat" filmler yapılıyordu ama, "kötü", "sömürücü" film yapılamıyordu. Ulaştığımız ikinci gerçek ise "savaş teması" ile ilgiliydi. II. Dünya Savaşı'nda nüfusunun altıda birini kaybeden (son savaşta en yüksek oran) Polonya halkı ve onun sineması için Nazilere karşı direniş teması, hem büyük bir esin kaynağı, hem de biraz ayakbağı idi.

Birkaç gün sonra, Polonya'nın ünlü sinema okulunun ve stüdyolarının bulunduğu Lodz'da, Feridun Erol'un evineydim. İngilizce ve Lehçeden başka dil bilmeyen Hemşinli bir sarışın "Laz"dı Erol. Irkına özgü mizah duygusuna fazlasıyla sahipti. Tek farkı Laz fıkralarını İngilizce anlatmasıydı. Bildiği birkaç Türkçe küfrü ve tavla pullarını bizden daha iyi kullanabiliyordu. Kısa filmler yapıyor, oyunlar yazıyordu. Babası pastacı, küçük kardeşi, Yakup ise Polonya'nın en ünlü grafik sanatçılarından biriydi. Feridun Erol, Lodz'un hem kamera hem de yönetim bölümlerini bitirmişti. Hazırladığı tez ise "Sinemadaki Işık" konusunda teknik bir eserd.

Birlikte okulu ve film stüdyolarını gezdik. Orada Beata Tyszkiewicz'in başrolünü oynadığı bir filmin çekimini izlerken, yüzlerce metre uzunluğunda bir salona sıralanmış ışık üniteleri hakkında bilgi ararken, aynı zamanda birkaç filmin çevrilebildiği muazzam setleri dolaşırken her şey yeniden kanıtlandı: Alt yapısını böylesine kurabilen bir ülkede kötü film yapılamazdı.

Polonya'dan ayrılıyordum. Nazilerin tamamını yıktıkları Varşova'nın eskisi gibi yeniden düzenlenmiş tek semtinde, bir kahvede, Tunuslu bir oğlanla, Paris'e gidip yerleşmeyi kuran genç kızla tartışıyoruz. Genç kız, eşitsizlikten yakınıyor. Babası, iyi para kazanan bir mimarmış. "Polonya'da eşitlik yok" diyor, "üniversite yurtlarına girişte örneğin. İşçi ve köylülerin çocuklarına bize göre öncelik tanıyorlar. Hani eşitlik?" Bu toplum yapısı içinde kötü bir film, halkın çıkarlarına aykırı, sömürgeci bir film yapılamaz elbette.

Yüz binlerce Polonyalı'nın hayatına mal olan ünlü Varşova ayaklanması da, bütün ülke teslim olduğu halde birkaç yüz askeri ile savaşıma devam eden komutan Hubal'ın davranışı da, Auschwitz'de öldürülen altı milyon kadın, yaşlı ve çocuktan nasılsa artakalmış mahkûmlardan birinin savaştan sonra karşılaştığı celladına gösterdiği soylu davranış da bize Polonya tarihi üstüne bazı önemli ipuçları verir. İşte bu kanlı, bilinçli, trajik ve destansı günlerin çocuklarıdır ilk Polonya sinema ustaları: Wajda, Ford, Jakubowska, Munk ve öbürleri... Savaş, tükenmez bir kaynaktır onlar için.

Ama aradan yıllar geçmiştir. Savaşın anıları bile, geçmişin *Küller'i* ile kapanmakta, bir *Ölümler Günü*'nde anan olmazsa, genç kuşakları ilgilendirmemektedir... Şaşkın bir "ara kuşak" yaratmıştır bu durum. Başta Polanski ile Skolimowski olmak üzere kimi genç yönetmenler, Batı Avrupalı tüketim toplumlarının özentilerine kapılmış, Antonioni, Godard derken soluğu Hollywood'da, Brüksel'de, Paris'te almışlardır. Eski ustalar ise böyle bir özentie sapmamakla birlikte yarattıkları geçmişe dönük evrende inanılmaz bir mükemmelliğin, derinlik tutkusunun peşinde birer "başeser fabrikası" gibi çalışmışlardır. Örnek: Wajda.

Bu dönemde, Polonya sinemasının krizinden sık sık söz açılmış, hep bir yeni dalga beklenmiştir. Oysa bugün, *Ecran'ın* yazarı, Jerzy Plazewski'nin dediği gibi bir Yeni Dalga vardır ve başeserleri de ortadadır. *Kara Toprağın Tadı* ve *Tacın İncisi* filmlerinde Silezyalı maden işçilerinin serüvenini inanılmaz bir şiir gücü ve cesaretle veren Kazimierz Kutz'un yanı sıra bu yeni dalganın günümüzdeki temsilcisi Krzysztof Zanussi'dir.

Zanussi, bugünlerde, filmin yıldızı Malgorzata Pritulak ve eleştirmen arkadaşları ile İstanbul'da, aramızda. 20 Mayıs'ta Sinematek'te başlayacak "Polonya Sinema Haftası" dolayısıyla filmleri ve genellikle sinema sanatı üstüne konuşacak. Bu arada, sanatının doruğu sayılan, Locarno'dan Bergamo'ya kadar dört uluslararası şenlikte büyük ödül alan *Aydınlanma*'yı (Illumination) ve öbür eserlerini izleyeceğiz yeniden... 1967'de Lodz'dan mezun olan Zanussi'nin, ilk iki yıl içinde çevirdiği 11 amatör filminden 10'u şenliklerde ödül kazanmış. TV filmleri ile San Remo'yu, uzun metrajlı ilk iki filmi ile Mardel-Plata'yı ve Chicago'yu altüst edip ödülleri silip süpürmüş.

Ödüller bir ölçü değil elbette. Ama hem kendi ülkesinde, hem de Avrupa'da böylesine çarpıcı yankılar uyandıran bir yönetmenin eserine eğilmek için yeterli bir işaret olsalar gerek. Daha önce Sinematek'te izlediğimiz *Duvarın Ardında* ve *Kristal Yapılar* filmlerinde açıkça görüldüğü gibi her şeyden önce çağdaş bir yönetmen Zanussi. Sorunları, günümüz Polonya insanının, giderek gelecek insanının sorunlarıdır. Toplumcu öğretinin uygulandığı bir ülkedeki yaşantıyı, genç insanların arayışlarını yetkinlikle ele alıyor. Toplumcu ülkeler, artık destansı kuruluş günlerinin heyecanı, coşkusu ile yetinmiyorlar. Bu dönem aşılmıştır. Yeni sorunlar, yeni tasarılar var önlerinde. Hepsi de evrensel çapta. Çünkü konuları, ulusal olduğu ölçüde insancıl ve çağdaştır. Burada sözü *Ecran*'ın yazarına bırakıyorum:

"... *Aydınlanma*, başlığını, insanın birdenbire asıl gerçeği, yani hakikat'i görmesi anlamına gelen bir Ortaçağ felsefe teriminden alıyor. Filmin kahramanı olan genç fizikçi, kolay tatmin olmayan, sorular soran bir kişidir. Bu anlamda gelecekte düzene egemen olacak kuşağı adına en tehlikeli soruları soruyor: Güvenilebilir bir gerçek var mıdır? Yeryüzü gerçekten irdelenebiliyor mu? Bilimin politik bağımlılıkları ve ahlaki sorumlulukları nelerdir? Bu sorular, filmde, konuşmaları süsleyen soyut ve entelektüel öğeler biçiminde yer almamaktadır. Tersine, kahramanın parlak olmayan meslek yaşantısının somut aşamalarındaki karar sorularıdır. Zanussi, belgeselliğe başvururken kahramanın dramını bir yana atmamış böylece seyirciyle birlikte bir genç

bilginin yaşamını yeniden kurmayı denemiştir. Zanussi'nin bu filmle getirdiği bir önemli nitelik de anlatım zenginliğidir..."

Ecran, övgüsüne devam ediyor. Benim için önemli olan ise, kötü film yapılmayan bir ülkenin sinemasında, 19. yüzyılın ya da II. Dünya Savaşı'nın değil, günümüzün konularına derinlemesine eğilen bir genç usta ile karşılaşmak.

Başlayacak sinema haftası dolayısıyla, Polonya'ya yeni bir yolculuğa çıkıyor gibiyim. Ve kafamda birçok soru var...

Krakov Kısa Filmin Önemini Belirten Bir Gösteriydi

Krakov Ulusal ve Uluslararası Kısa Film Şenlikleri, 14 yıldır yapılıyor. Avrupa'nın ve dünyanın Tours ve Oberhausen'le birlikte en önemli üç kısa film şenliğinden biri. Artık iyice oturmuş bulunan organizasyonu tıkır tıkır işliyor. Dünyanın dört bucağından beş yüze yakın konunun bulunduğu, adlarını birkaç yıl sonra ünlü uzun filmlerde izlediğimiz genç yönetmenlerin usta çıkışlarla yarıştıkları gerçek bir şölen...

Filmler iki ayrı salonda gösterildi. Şenlik merkezi Kijow salonu idi. Pod Baranami'de ise aynı filmler halka gösterildi. Türk yönetmen Ali Habip Özgentürk'ün *Ferhat*'ı büyük bir ilgiyle izlendi. Gelişmiş teknik olanakları büyük bir ustalıkla kullanan öbür filmlere oranla *Ferhat*'ın bazı eksikleri vardı hiç kuşkusuz. Ama değişik konusu, içten anlatımı, başarılı diyalogları ve gerçekçi tavrı ile olumlu tepkilere yol açtı. Gösterinin ertesi günü sinema yazarı Alina Terechowicz şunları yazdı: "Filmin ağır anlatımı ve mekânın monoton görünüşü zaman zaman sıkıcı oldu. Ama çok yerinde kullanılan diyaloglar, çarpıcı geriye dönüşler başarılıydı. Yönetmen sanatsal teknik gösterilere girişmeyi yeğlemiş. Film, babasının katilini öldürsün diye kan davası nedeniyle kente götürülen bir çocuğun trajik hazırlanışını yansıtıyor. Filmin çok özel bir atmosfere sahip olduğunu yadsımak mümkün değil..."

Yüze yakın kısa film arasında *Ferhat*'ın, jüri üyelerince de nasıl dikkatle izlendiğini daha sonra Varşova'dan anladık. Şen-

lik jürisinin başkanı ve 1974'ün ünlü filmi *Tufan*'ın yönetmeni Jerzy Hoffman; Zanussi ve sinema yazarları ile Filmpolski yönetmeni Bn. Cieszkowska'nın hazır bulunduğu, Türkler için düzenlenen yemekte, Özgentürk'e *Ferhat*'ı bütün ayrıntıları ile ele alıp inceledi ve düşüncelerini söyledi. Dikkatin derinliği Ali'yi bile şaşırttı.

Şenlik filmlerini konuklarla birlikte Polonyalı gençler izliyordu. Sağlıklı ve güzel bir nesildi bu. Kılıkları, davranışları, filmler konusundaki tepkileri önce biraz şaşırttı bizi. Daha çok Batı Avrupa'nın tüketim toplumlarının gençlerini andırıyordu. Duvarlardaki "çok sayıda sessiz harfli" Lehçe yazılar gözünüze takılmasa, kendinizi Paris ya da Londra'da sanabilirdiniz. Yakalarında Amerikan bayrağına benzer rozetler taşıyanlar, U.S. inisiyalli gömlekler giyenler vardı. Krakow'lu gençler şenliğe *Good-Bye Steam* adlı popart bir canlı-resim filmiyle katılmışlardı. Pod-Baranami Sarayı'nın altındaki mahzende bir tür protest şarkıları söyleniyordu. Genç yaşlı herkesin Polonya tarihine düşkünlüğü, dikkati çekecek kadar fazlaydı. 13 Haziran'da Varşova'da dinsel bayram dolayısıyla yapılan görkemli kiliş alaylarına binlerce kişi katılıyordu. Bütün Polonya'nın adından söz ettiği oyun yönetmeni Shajna'nın sahneye koyduğu Dante'nin *Cehennem*'i olağanüstü güzel dekorlarına rağmen yer yer erotik bir gösteriye dönüşüyordu. Bütün bunlar kapitalist tüketim toplumlarının sorunları ile ve çıkmazlarıyla uğraşan bilincimizde yadırgatıcı yankılar yapıyordu. Acele yargılar vermemek için direniyorduk. Ama bu sorunların net ve kesin cevabını daha sonra şenlik yöneticisi ile yaptığımız ilginç konuşmada alacaktık.

Krakow Kısa Film Şenliği, kısa filmin sinema sanatı için önemini ortaya oyan çarpıcı bir "gövde gösterisi" idi. Türkiye'de yıllardır kısa filmin savunuculuğunu karınca kararınca üstlenmiş bir yazar olarak, güçlü bir doğrulanışın kıvancını tattım bir hafta. Gençler, ilerde onları dünya çapında üne ulaştıracak olan özgün üsluplarını kısa filmde deniyorlardı. Gerçekçi, barok, devrimci, erotik mizahi, gerçeküstücü ve plastik deneylerin bir laboratuvarı gibiydi şenlik. Bir fidelik, verimli bir tarla, bir büyük oyunun prova gösterisi idi. Ülkemizde kısa film konusuna

ağırlık vermeksizin sinemamızda özlenen çıkışların yapılmasının son derece güç olduğuna bir kez daha inandım.

Şimdi biraç satırla, ilk üç ödülü paylaşan filmlerden söz açalım: Büyük ödülü kazanan Sovyet filmi *Ada*, gerçekten küçük bir başeserdi. Biz çizgi-film başeseri... Yönetmen Chiutruk, ıssız adaya düşen bir adamı almış ele. Bir yerlerden imdat bekleyen adamı. Uygar dünyadan, trafiğin bunca sıkışık olduğu denizden, havadan bir yardım eli. Uygar dünya uzakta değil. Transatlantikler geçiyor vızır vızır, uçaklar, denizaltılar. Hiçbiri aldırmıyor. Derken bir gemi yanaşıyor, içinden gazeteciler, TV röportörleri, filmciler iniyor. Sorular soruyor, izlenimlerini öğreniyor, fotoğraflarını çekiyor ve... ve sonra bırakıp gidiyorlar adamı, ıssız adasında palmyesiyle baş başa. Sonra reklamcılar geliyor, üstüne elbiseler giydirip eline ananas konservesi tutuşturarak... Seviniyor adam. Tam o yiyeceklerden alacak bir lokma... reklamcılar alıp üstündekileri ve elindekileri... çekip gidiyorlar... Sonra birileri gelip o tek palmiyeyi kesip götürüyorlar... Petrol arama gemileri gelip adanın tam ortasını delerek petrol çıkarıyorlar. Adamın üstü başı petrol ve yağ içinde. Ve kocaman hortumlarıyla, altı tanker, sömürüyorlar petrolü lopur lopur... Sonra bir kazık çakıp petrol deliğine gidiyorlar. Adam hep adada. Bitkin, perişan, kazığın tepesine tüneyip düşünüyor... Artık umutsuzdur. Tam o anda bir şıptırtı duyuyor. Dönüyor. Denizde güçlkle yüzen bir başka sakallı kazazede. Bir tahta parçasına tutunmuş, ileriye doğru yüzüyor ağır ağır. Tam yanından geçerken bizimkine eliyle işaret ediyor: Sen de gel. Ve ıssız adadaki umutsuz, tahta parçasının öbür ucuna tutunuyor, birlikte ufka doğru uzaklaşıyorlar. Sömürü düzenini ve insan dayanışmasını bundan güzel verebilecek bir film düşünemiyorum.

İkinci ödülü alan Yugoslav Film *"Özgürlük"*, canlı-resim değil. Belgesel film. Olağanüstü renkler ve teknik başarı ile, sakaları, isketeleri, doğanın güzelim özgür kuşlarını, bir tutsak kuşu öttürüp tuzağa düşüren ve kafeslerin korkunç "mahpus damı"na dolduran soğukkanlı bir hainin yani bir kuş avcısının öyküsü. Son derece sade ama vurucu bir film. "Hapishane" imajını ve özgürlüğün tadını bunca güzel bir alegori ile verışı büyük bir sürpriz oldu.

Üçüncülüğü genç bir Polonyalı yönetmen *İlk Aşk*'la aldı. Film, yarı belgesel, yarı konulu, genç bir çiftin öyküsü. Polonya gençlerinin güncel sorunlarına sadelikle eğiliyor. Öbürleri kadar vurucu değil ama teknik yönden çok başarılı.

Şenlikte üzerinde en çok konuşulan film, yarışma dışı gösterildi. *Contra la Razon y por la Forza* (Akla Karşı ve Güç İçin) Meksika yapımı olan ve Şili'deki kanlı darbeyi yansıtan filmin yönetmenleri, Carlos Tejeda ile Alexis Grivas. Düzenlenen özel gösteriye, doğrusu bir parça kuşku ile gittik. Çünkü Şili Darbesi üstüne derleme malzemeyle yapılmış birçok film bulunduğunu biliyorduk. Bir saat sonra gösteriden barut gibi çıktık. Binlerce işçinin, aydının, gencin öldürüldüğü, günümüzün bu en kanlı faşist terörünün bundan daha etkileyici ve bilinçli yorumu yapılmazdı. Büyük ozan Pablo Neruda'nın ölümünü, kırımı, zulmü, halkın direnişini olağanüstü bir gerçeklikle yansıtıyordu film. Çekim, darbenin hemen ertesi günü başlamıştı ve Meksika Üniversitelerinden birinde genç bir profesör olan (filmden sonra atılmış oradan) Carlos'la 1967 faşist darbesinden sonra Yunanistan'dan ayrılan kameraman Alexis, çekim sırasında birkaç kez tutuklanmışlardı. Çekilen bölümler gizlice kaçırılmıştı Şili'den. Bu genç yönetmenlerle kurduğumuz yakın ve bilinçli dostluk, filmin gelecek yıl ülkemizde, Sinematek'te gösterilme olanağını sağladı.

Buradan bir başka faşist teröre atlayalım: Auschwitz-Birkenau. II. Dünya Savaşı'nda Hitler'in sürülerinin tam iki milyon insanı gaz odalarında öldürdükleri bu cehenneme yağmurlu, kapalı bir günde gittik. Orada geçirdiğimiz saatleri şimdi bir karabasan gibi hatırlıyorum...

Krakow Şenliği Direktörü Henryk Olszewski, Türkelere bir sempati nişanesi olarak kurulumuz adına bize, Krakow Kısa Film Şenliği'nin büyük ödülü Altın Lajkonik'i kısa bir konuşmayla verdi. Altın Lajkonik, Krakow kentinin de simgesi. Yüzyıllar önce kenti istila eden Moğollarla ilgili bir efsanesi var. Bu küçük heykel, Tatar kılığına girmiş bir Krakowlu'yu canlandırıyor. Her şeyden plastik bir güzellik çıkarabilen, içinde bizim Mengü'nün de güzel bir afişinin sergilendiği, dünyanın en büyük afiş müzesine sahip olan bir ülkenin, istilacıyı sanat eseri biçimine sokabilen soyluluğunun en güzel örneği.

TÜRLER, TEMALAR

*“Fantastik Sinema” ve Korku Filmleri:
Sinema, Fantezi ve Korku Dünyası İçin
Biçilmiş Kaftandır*

Maurois’ın *Ariel*’ini okuduğumda lise öğrencisiydim. Percy Bysshe Shelley’in Spezia’ya giderken teknesinin açık denizde kayboluşu unutulmaz bir görüntü olarak kalmış belleğimde. Ama sanki ölüsü hiç bulunmamış gibi geliyor bana o otuzundaki genç ve isyancı ozanın. Eton Koleji’nin soylu öğrencisini Oxford’dan kovmuşlardı. Babası yardımı kesmiş, sınıflarını aşağılık bir katılıkla ayıran İngiliz düzeni onu uzaklara atmıştı. Harriett’in intiharından sonra uzun bir sürgün. Godwin’e yakınlığı, kızına tutulmadan çok önceydi. Çok küçüktü o sıralar anarşist filozofun kızı. Onunla birlikte İsviçre’de Montalégre, İtalya’da Livorno, Pisa, Floransa, Venedik... Yıkım, yoksulluk ve zorbalık her yerdeydi. Her ülkede başkaldırdı Shelley. Sonunda açık denizde kendini yitirişi bana hep Lorca’yı anımsattı. Hani “çok kaybettim kendimi denizde... bazı çocukların yüreğinde kaybettiğim gibi”... Sanırım o yıllarda kara henüz görünmüyordu ufukta...

1966’da Mary Shelley’nin *Frankenstein*’ını aldığımda, bu Mary’nin Shelley’in karısı olduğunu hiç düşünmemiştim doğrusu. Kitabı korku sineması üzerine bir inceleme sanmıştım. Sayfaları çevirince birden yıllar öncesinin *Ariel*’i ile karşılaştım. Ama pek değişik bir atmosferde. Bir kez kitabın önsüzünün yazarı Michel Boujut’un belirttiği gibi, gerçek Shelley, Mourois’nın

o kibar, içli, duygulu “şairi” değildi. Duyarlı idi. Ama çağından, insanlardan, toplumundan sorumlu olan bir duyarlık. Haksızlıklara başkaldıran gerçek bir ozandı Shelley. Şiir söyleyen, yakışıklı, çıtkırıldım delikanlı değil. Yıl 1816. Mary Shelley, kocası, arkadaşı Claire ve Claire’in sevgilisi bir başka ünlü ozan, Lord Byron, Leman Gölü kıyısında oturuyorlardı. Bir de dostları vardı Polidori. Sakin, mutlu bir yaşıntıydı bu. Sık sık birbirlerine gidip geliyorlar, havaların güzelliğinden yararlanarak göl kıyısında uzun gezintiler yapıyorlardı. Derken güz geldi, kara bulutlar sardı ortalığı. Artık toplantılar ocağın çevresinde oluyordu. Can sıkıntısı, dışarıdaki fırtına, durgun yaşıntı; özellikle yirmisindeki Mary’nin bilinçaltını korkunç hayallerle dolduruyordu. Bir gün Cenevre’de bir kitapçıda *Fantasmagoriana* adlı bir kitap buldular. Fantastik Alman öykülerinin bir tür antolojisi. Korkunç düşler, canlanan cesetler, kanlı kafatasları, ürpertici olaylar, geceleri ortaya çıkan hayaletlerle dolu bir kitap. Ama iki ozanı, özellikle Dr. Darwin’e ait olduğu ileri sürülen bilimsel deneyler ilgilendiriyordu. Sözde Dr., cam bir kavanozda tuttuğu bir parça Vermicelle’den, çeşitli deney ve işlemler sonucu canlı bir organizma elde ediyormuş... Öyküleri okuyup tartışırken parlak bir buluş geldi akıllarına. Her biri fantastik bir öykü yazıp yayımlayacaklardı. Shelley tamamlayamadı konusunu. Byron, bir vampir öyküsü yazdı, Mary ise konu arayıp duruyordu. Müthiş bir şey olmalıydı onunki. Bir gece yatağında uzanmış düşünürken, yarı uykulu, buldu korkunç romanının özünü. Bir bilginde kahraman ve uzun süre uğraşarak bir “insan” yaratıyordu. Ama korkunç bir “yaratık” oluyordu bu. Yeşil cam gibi parlayan gözleri, robot yürüyüşüyle ürküntü veren bir varlık. Sonunda “yaratık” kendine “yaratan”a yöneltiyordu bütün düşmanlığını. Ve amansız bir savaş başlıyordu aralarında... İşte çocukluğumun koleidoskop’unda sayısız yüzüyle düşlerimi dolduran, korku filmlerinin bir numaralı kahramanı Frankenstein böyle doğdu. Çoğu kimse (ben dahil), yaratan bilim adamı Dr. Victor Frankenstein’la “yaratık”ı birbirine karıştırmaya yatkındı. O korkunç, alnı çatlak, tepesinden beyni görünen varlığın adı sanır, Frankenstein’ı. Varsın öyle olsun. Bu iki kişiliğin alinyazısı öylesine bağlıdır ki birbirine.

Frankenstein'ın öyküsünü, bin yedi yüz küsur yıllarından birinde, Kaptan Walton'ın, İngitere'de Madam Saville'e yazdığı mektuplardan öğreniriz. Kuzey kutbunda balina avına çıkan kaptan, gemisi buzdağları arasında sıkıştığı, en yakın yerleşme bölgesinden binlerce kilometre uzakta bulunduğu sırada, bir sabah sisler arasından bir kızağın belirdiğini, kızakta dev yapılı, yüzünü pek seçemediği bir adamın oturduğunu görür. Bu garip yolcu, gemiye aldırmaksızın, kuzeye yönelir, karlar ve sisler içinde kaybolur gider. Gece, tayfaları bir başka adam bulurlar karlar arasında. Kızağın hemen bütün köpekleri ölmüş, açıktan, yorgunluktan yarı çılgın bir zavallı. Gemiye alırlar. İşte bu sefil yolcu, Dr. Frankenstein'dan başkası değildir. Kovaladığı ve buzdağları arasında yitirdiği öbür dev ise, amansız düşmanı korkunç "yaratık"... Onun gizleri, Ortaçağ sihirbazları, simyagerleri gibi kendisiyle birlikte buzlara gömülüp gidecektir.

İsviçre'de Ingolstadt Üniversitesi'nde okurken kimya ve biyolojiye merak sardırان Victor Frankenstein'ın serüveni gerçekten çekicidir. Yaşam'ın bilimsel gizlerini bulmuş, laboratuvarına kapanıp bir "insan" yaratmıştır. Daha rahat çalışabilmek için boyutlarını büyük tutmuştur "yaratığının." Sonunda bu dev canlanır. Ve Frankenstein'ı amansız korkulara boğarak kaçar ortadan. Frankenstein onun herkese büyük kötülükler edeceğini düşünürken, yaratığın tek kaygısı vardır: İnsanlarla dostluk kurabilmek. Oysa kim bu iğrenç ve ürküntü veren yüzü görse kaçar. Bu garip düşsel öyküden, özellikle bir bölüm benim dikkatimi çekmiştir. Yaratık, Ingolstadt ormanı yakınlarındaki bir kulübe-ye sığınır. Komşuları bir genç adam (Felix), kız kardeşi (Agahta), nişanlısı (Saphie) ve babasıdır. Tıpkı eski Yuvarlak Masa Şövalyelerinin öykülerinde olduğu gibi, uzun bir serüvendir başlarından geçenler. Neyse, uzun hikâye... Ben Saphie'den söz etmek istiyordum. Türk'müş Saphie. Aslı Safiye olmalı. Babası zengin bir tüccarmış. Paris'te oturuyormuş. Ama bu Fransızların doğululara karşı çok gaddar bir tavırları varmış. Constantinople'lu bu zavallı zengin tüccarı asılsız bir suçtan ölüme yargılamışlar. Soylu ve zengin bir ailenin oğlu olan Felix kurtarmak istemiş onu. Tüccar da buna karşılık, bir söz vermeli. Dile ben-den ne dilerse? Ne dileyecek? Tüccar birden fark etmiş: Genç

adam kızı Safiye'ye ilgi gösteriyor. Harikulade güzel ve tatlı Safiye... Kızının "elini" söz vermiş adama. Yani evlendirecek onları. Ama hücreden kurtulunca "kötü ruhlu Türk" sözünü tutmamış. Müslüman kızını kâfire vermek istememiş. Sonunda Felix ve ailesi bütün servetlerini yitirmişler. Baba da kör olmuş ama, genç adam Saphie'sine kavuşmuş. Nereden nereye... Yoksul bir hayat süren bu ilginç ailenin komşusu olmuş işte "yaratık". Felix ve ailesi bana Shelley ve ailesi ile çağrışımlar yaptırıyor. Yoksul bir hayat. Bütün parasını kaybetmiş. İki kadın: Mary ve arkadaşı Claire. Ve gözüpek genç adam: Percy Bysshe Shelley. Yoksulluk, düşleri ve karabasanları artırıyor...

Yalnızdı Dr. Frankenstein'in korkunç "yaratığı". Sadece Felix'in kör babası onunla konuşmuştu. Ama Felix onu görünce tekme tokat kovmuştu evinden. Dev yapılı yaratığın yüreğinde bir kin oluşuyordu. "Belki sadece çocuklar korkmaz benden" diye düşündü. "Böylece bir çocuktan dost edinirim." Boğulurken sudan çekip çıkardığı küçük kız korkmamıştı ondan. Ama onu da köylüler almıştı elinden. Sonra Ingolstadt yakınlarında bir başka çocuğa rastladı. Ama çocuk tiksintisini haykırdı yüzüne. Üstelik kimdi bu çocuk? Victor'un yakını William. (Shelley'in ölen oğlu da William'dı). Ve yaratık son umudunu da yitirince korkunç bir öfkeye kapılarak boğdu William'ı...

Yalnızlık kudurtmuştu "yaratık"ı. Artık her şeyi yakıp yıkıyor, kendisini yalnızlığa mahkûm eden, yaratıcısından intikam alıyordu. Sırasıyla onun bütün yakınlarını boğdu. Artık bir "intikam düğümü" idi ikisi. Victor Frankenstein, bu kez eserini ortadan kaldırmaya ant içti. Ve Orta-Avrupa'dan başlayıp, kuzeyin buzulları arasında sona eren o müthiş kovalamaca başladı. Kaptan Walton gördü son olarak "yaratık"ı. Frankenstein'in tabutuna eğilmiş ağlıyordu. "Artık başka işim kalmadı" dedi tutuk, boğuk bir sesle. "Kutba kadar gideceğim. Büyük bir ateş tutuşturarak yakacağım kendimi."

Roman oldukça acemi, hantal, dağınık. Sinema yeni boyutlar getirdi bu öyküye. Boris Karloff'un, Béla Lugosi'nin, Christopher Lee'nin, Peter Cushing'in *Frankenstein*'lerini seyrettim. Öykü sadeleştirilmiş, gereksiz fazlalıklar ayıklanmıştı. Çocukluğumuzun unutulmaz kahramanları idi Boris Karloff, Béla

Lugosi... Tıpkı adlarını Türkçe telaffuzu ile okuduğumuz "Bucuk Cones", "Gari Koper" gibi.

Anadolu çocukları için korku ve masal, yakın arkadaşlarıdır. Şimdi yeniden düşündüğümde uzun bir düşÜN ayrıntıları gibi hepsini hatırlıyorum. Boyacı Camii'nin karanlık duvarına yapıştırdığımız büyü taşları, kenti çevreleyen büyük kalker göçüklerinin derin mağaraları, geceleri osuruk ağaçlarında ötüşen baykuşlar, eski ve girift Ermeni evlerinin bodrumlarında oturan cinler, yoksul komşularımızın sık sık al basan genç gelinleri, mezarlıktan geçerken atının terkisine sırtkan bir keçi binen köylüler, büyük "evran" yılanı, şahmeran öyküleri, şeytanlar, devler, kemgözler ve daha neler... Sonraları bu Doğu görüntülerine başka korku öğeleri karıştı. Bir kitapçı dükkânı açıp daha sonra kapatan halamın oğlunun karanlık kilere doldurduğu bir "Gömüt"ün zengin ve loş evrenine düştüğümde ilkokuldaydım. Sayısız *Ateş* dergisi koleksiyonu, Nat Pinkerton'lar, Sherlock Holmes'ler, Jules Verne'ler, *Görünmeyen Adam*'lar, *Mandarake*'ler, bütün bu gerilim ve hayal evreni... İncelikli ve sınırsız hoşgörülü halamın genç kızlığında her nasılsa alınıp bir köşeye konmuş, keçelerini farelerin kemirdiği harmonium'unun altına girer, doyumsuz bir fare gibi tükettirdim o kitapları.

Sinema, bütün bu fantezi ve korku dünyası için biçilmiş kaptandı. Gaston Leroux'un *Operada Hayalet*'i, Rupert Julian'dan Arthur Lubin'e, Stevenson'un *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*'i Murnau'dan Mammoulia'n'a; Conan Doyle'un *Baskerviller'in Köpeği* ile *Kayıp Dünya*'sı Hoydit'dan R. Gordon'a; Oscar Wilde'in *Dorian Gray'in Portresi* Meyerhold'dan A. Lewin'e; Poe'nun öyküleri ise Florey'den Louis Malle'e kadar birçok yönetmeni çekti kendine. Şimdi Béla Lugosi'nin korkunç gorilini ve daha sonraları gördüğüm Roy del Ruth'un *Morg Sokağı* canavarını birbirine karıştırarak hatırlıyorum. Ne zaman coğrafya ve jeoloji derslerinde paleontolojik dönemden söz açılrsa, gözlerimin önüne *Gaip Dünya*'nın korkunç dinazorları gelir. Ve gürültülerle uçan dev yarasaları...

Tozlu tavan arasına atılmış yırtık bir yağlıboya portre, resmini bıçaklayarak kendini öldüren genç ve güzel Dorian Gray'i çağırıştırır. Paris'te Notre-Dame'ı ilk görmeye gittiğimde gözlerim büyük oyuncu Charles Laughton'un ürkütücü kamburunu

aradı. (Ama ulusal başeserlerinin filme alınmasından hoşlanmayan Fransız yazarları nasıl Notre-Dame uyarlamalarından hiç söz açmıyorlarsa, kilise yetkilileri de bu olağanüstü yapıyı bütün gizlerinden temizleyerek turistik bir yer haline getirmeyi başarmışlar.)

Sonraları Hasan Âli Yücel'in bizim kuşaklarımıza armağan ettiği büyük klasiklerle karşılaştım. Artık şeytanlar, cinler, cehennemün ürkütücü yaratıkları bir felsefe katma ulaşmışlardı... Faust'un *Mephistopheles*'i, E.T.A. Hoffmann'ın çocukların gözlerini oyup aydaki kendi yavrularına götüren *Kumdan Adam*'ı, Dickens'ın *Noel Öyküleri*'ndeki felaket habercisi Ruh'u, Balzac'ın *Tulıaf Hikâyeler*'indeki genç kız şeytan'ı, Maupassant'ın, Merimée'nin öykülerindeki kahramanlar, kimi zaman gerçek, kimi zaman idealist arka yapılar, derin düşünceler getiriyorlardı.

Ve benim de ilgim, King-Kong'lardan, Kurt Adam'lardan, Drakula ve Frankenstein'lardan daha erişkin fantastik öğelere doğru kayıyordu. Artık sinemada "gerçek"le "korku"yu uzlaştıran, gerçeğe fantastik boyutlar verebilen filmler daha çok çekiyordu beni. Yani Poe öyküleri, Hitchcock, Tod Browning, Bergman, Sjöström, Buñuel ve öbürleri. Tod Browning'in *Freaks*'ini çevrilişinden yıllar sonra gördüm, ama bence "fantastik sinema"nın başeseridir. Bir sirkte, hepsi birer hilkat garibesi, birer ucube olan bir sürü cüce, küçük kafalı, deforme yaratığın ortasında kalan çok genç ve güzel kızın öyküsüdür *Freaks*. Sonunda bu yaratıklar, güzelliğini kıskandıkları genç kızın kollarını ve bacaklarını keserek bir "tavuk" haline getirirler onu ve rahatlarlar. Güzel ve doğru olana düşman aşağılık soytarıların egemen oldukları bir ülkenin vatandaşları için vurucu bir görüntü ve serüvendir bu...

Bilinçaltının sonsuz zenginliklerini sunduğu için fantastik sanatın başka ürünlerine de eğildim. Dilimize çevrilmemiş kitapları okudum. Walpole'un, türün klasiği sayılan *Otrante Şatosu*'nu, Ludwig Achim von Arnim'in *Mısırlı Isabelle*'ini, birçok yaşıtım gibi Kafka'nın, Jorge Luis Borges'in, Potocki'nin eserlerini. Sonra Bosch'tan Chagall'a kadar resmin fantezisi ile ilgilendim. Ve gördüm ki, günümüzde korku ve karabasan çağdaş boyutlar kazanmıştır. Kafka'nın dünyasındaki açmazın kişisel ol-

duğu kadar toplumsal boyutları olduğuunu bugün herkes biliyor. Geçmiş yüzyılın *Salem Büyücüleri*, günümüzde Arthur Miller'm eserinde "yeni düşünceleri avlayan" cadılar oluvermiştir.

Hiroşima'da patlatılan atom bombası düzinelerle filmin karabasanını yaratmıştır. Hangi Dr. Frankenstein'in yaratığı, bir gecede, Vietnam'da bir saatte napalmle yakılan çocukların sayısı kadar masum yavruyu öldürebilir? İşte size korkunun ve dehşetin ağdaş görüntüleri. Adonis Kyrrou, *Srralisme au Cinma* adlı kitabına boşuna almamış Nazi vahşeti ile ilgili filmleri. Wajda'nın *Kanal*'ı gerçek bir korku filmidir. Karanlık, yağmur-lu bir günde milyonlarca insanın öldürüldüğü Auschwitz'i do-laşırken şunu düşündüm: Böyle bir kbus evreni üzerine binlerce film bile azdır. Gaz ocaklarının uzun duvarlarındaki tırmık izlerini ve küçük çocuklardan artakalan hüzünlü bez bebeklerle dolu depoları unutamıyorum. Ya günümüzün gelişmiş işken-celeri. Her gün burnumuzun dibinde olup biten ve kanıksadığı-mız o korkunç insanlık dışı işkence türlerini, kahramanın yüzü-ne çivili maskeyi aktırıırken yönetmen Mario Bava dşnebili-yor mu?

Yeniden eğildim geçmiş yılların fantastik öykülerine, byclerine, şeytanlarına. İki tür büyücü ya da cadı vardı geçmiş yüzyıllarda. Büyük ve küçük. Büyüklerine sihirbaz (Magicien), küçüklerine büyücü-cadı (Sorcier-re) denirdi. Bu küçüklerin sayısı çok daha fazlaydı ve genellikle köylüler, yoksul kim-selerdi. Ve ne zaman büyük yoksulluklar, açlıklar, baskılar, salgın hastalıklar başlasa büyücülerin sayısı hızla artardı. 1648'lerdeki kara veba Fransa'nın Queyras bölgesine binlerce büyücü-nn akın etmesine yol açmıştı. Ya garip Ortaçağ *Pastoureux Haçlıları*? Tıpkı *Fareli Köyün Kavalcısı* gibi büyücülerin peşine düşüp Orta Fransa'dan Bourges'a hücum eden ve binlercesi öldürülen isyancı küçük ocuklar? Tanrı'dan umduğuunu bulamayıp a kalınca isyan ediyorlar, kendilerine daha yakın buldukları şeytanın peşinde gidiyorlardı. Çünkü Tanrı, soylularındı. Ve şeytan hiç olmazsa onlara Sabbat (şeytan toplantısı) sırasında birer kurumuş balık veriyordu. Öldürülen, işkence edilen büyücülerin avlanması ancak kralın çıkarlarına dokununca durduruluyordu katliam. 15. yüzyılda, Arras'taki büyücü avı Bourgogne Dükü

İyi Philippe tarafından ancak şu nedenle durdurulmuştu: Kim-
senin yarın öldürölüp öldürölemeyeceğı bilinemediğı için, kim-
se bir başkasına borç para vermiyordu. Kredi kurumu, yani kra-
lın saygınlığı ölüyordu da ondan...

Büyücülerin çoğı kadındı. Sabbat'larda çıplak tapınıyorlar,
kara koçlarla cinsel ilişkide bulunuyorlardı... Cinsellikle büyü-
cölük arasında yakın ilişki var bu bakımdan. Ama düşünelim,
toplumsal bir kökeni yok mu bunun? En çok ezilen köylü kadın-
larıydı büyücölüğe en fazla kapılanlar. Sonunda yakılarak kur-
tuluyorlardı bu baskı ve sefaletten. Günümüzde de korku sine-
masının cinsellikle yakın ilişkisi var. Kim bilir, belki de korkunç
suratlı Pan, yakışıklı Apollon'dan daha çok çekiyor kadınları.
Cocteau'nun ünlü filmini düşünelim: *La Belle et la Bête*.

Ama daha da önemlisi, korku sinemasının, korku edebiyatı-
nın karışık yapılı toplumlarda bir boşalım aracı olarak kullanıl-
masıdır. Öcülerle uyutulan çocuklar gibi, halk, korkunç öykü-
lerle avutuluyor.

Diyorum ki, korku, insan doğasının en zayıf, en acınası ya-
nıdır. Ama ortadan kaldırılamaz yanı değil. Toplumlar baskıya,
yoksulluğa şiddete, eşitsizliğe egemen oldukları ölçüde korkuya
da egemen olunacaktır.

*Çeşitli Amaçlara Alet Edilen
"Unutulmaz Yıldızlar" ve
"Mesaj"larıyla Değer Kazanan Kadın Sanatçılar*

Denebilir ki hiçbir sanat dalında kadın, sinemada olduğu kadar önemli olmamış ve tarihin hiçbir döneminde beyazperdenin yarattığı kadınların ününe erişebilecek tanrıçalar yetişmemiştir. Akdenizli Sappho'yu, Truvalı Helen'i, Kudüslü Bakire Meryem'i ya da Mısırlı Kleopatra'yı tanımayan milyonlarca Asyalı, Afrikalı, Okyanusyalı yaşıyor günümüzde. Hele Avrupa'nın gelmiş geçmiş ünlü kadınları? Heloise, Jeanne d'Arc, Lady Godiva ve Çariçe Katerina, geniş halk kitlelerine ne anlatır? Sanatın ünlü kadınlarını düşünelim: La Jocond'u, Cosima Wagner'i, Sarah Bernhardt'ı, George Sand'ı, Suzanne Valadon'u ayrıcalıklı okumuş yazmışların dışında kim tanıyor?

Ama yeryüzünde Marilyn Monroe'nun bacaklarını, Brigitte Bardot'un dudaklarını, Sophia Loren'in göğsünü ayırt edemeyen herhangi bir topluluk düşünebilir misiniz? En geri bırakılmış ülkenin en ıssız köşesine kadar sokulmuş olan bu dişilerin görüntüleri gerçek birer fetiş katına yükseltilmiştir. Genç yaşlı milyonlarca erkeğin hayal gücü bu görüntülerle sınırlanıyor, genç kızlar giyim ve makyajlarını, kişiliklerini onlara göre ayarlıyor, her gün sayısız evde Elizabeth Taylor'ın menekşe gözleri ve aşkları konuşuluyor.

Bu olayda sinemanın, bu sihirli kutu ve perdenin, ticari bir olay, bir endüstri ürünü niteliği kazanan en önemli eğlence ol-

duğu gerçeğini gözden uzak tutamayız. Büyük paralara, geniş organizasyon ve emeğe mal olan sinema filmleri, geniş kitlelerin ilgisini çeksin diye genellikle en yaygın, kaba ilkel ya da ölüm-süz temaları, konuları ele almak zorundaydı. Sinema endüstrisinin kapitalist ekonomilerde, rekabet pazarına uyumlu olarak çalışması ancak böyle olabiliyordu. Aşk, ölüm, kıskançlık, erotizm... Endüstri, bu amaçla "Yıldızlar", yani dişi ya da erkek "mükemmel" yarı-tanrıları üretti. Theda Bara, Lilian Gish, Louise Brooks ve Greta Garbo'dan başlayarak günümüze, yani Claudia Cardinale'ye, Bardot'ya, Maria Schneider'e, Raquel Welch'e kadar yüzlerce "oyuncak", erkek seyircileri oyalamak, kadın seyircilere "moda örneği" olmak üzere yaratıldı ve kullanıldı.

Son yıllarda Anglosakson ülkelerinde pek sevilen deymiyle "hard-core" (bir de soft-core var, daha üstü kapalı) seks filmleri, pornografi'yi gizlilikten çıkarıp kitlelere yayıyor. Ciddi bir resmi kurum olan İsveç Film Enstitüsü'nün 1974-75 kataloglarında, İsveç, altı ayrı cinsel ilişki durumunu gösteren ya da toplu-cinsel ilişki sahneleri içeren "ulusal yapım"larını dünyaya tanıtıyor. Evrensel yapımın % 57'si İngiliz Film Konseyi'nin "X" sertifikası verdiği açık saçık filmlerden oluşuyor: "Kadın"; bütün bu yapım furyasında bir "mal" olarak sürülüyor piyasaya. Elbette genç erkek oyuncular da...

Çeşitli politik akımların birbirine girdiği "Kadın Özgürlüğü Hareketi" (*Women's Lib.*) gerçekte soruna sade çözümler getireceğine, psikolojik karmaşalar, cinsel bunalımlarla yozlaşmış; kimi yerlerde ise "erotik" bir görünüm kazanmıştır. Bu hareketin hızlı savunucularından Niki de St. Phalle'in yönettiği filmler, bu konuda ilginç bir örnektir. Paris doğumlu bir Amerikalı olan Niki de St. Phalle, filmlerinin bütünüyle "dünyaya kadın gözüyle bakış" olduğunu, erkeklere meydan okuduğunu söylüyor ama, sonuç olarak filmi *Daddy*, yönetmeni ve dostu Peter Whitehead'in deymiyle "sexy-özgür" bir küçük kız olan (45 yaşında Niki de St. Phalle) Niki'nin vaktiyle babası ile nasıl yattığının öyküsü. Ve film, Niki'nin yaptığı olağanüstü heykellerin (çoğu phallus imiş bu heykellerin) pop-art bir esere sokulması denemesinden ibaret. Niki de St. Phalle ise, filmde, kadın palyaço kılığında arzı endam ediyor. Kısaca sinema, halkın ve genç-

liğin duygularını sömürerek para kazanma peşinde olduğu sürece, bu, ister klasik “erkekler toplumu”nun normlarına, isterse “kadın özgürlüğü” hareketinin ilkelerine uygun olsun, sonuç değişmiyor. Çünkü temeldeki toplumsal-ekonomik sistem “mitoslar” yaratmayı, reklamlarla bunları geniş ölçüde piyasaya sürmeyi ön plana alıyor. İki yıl önce *Paris’te Son Tango*’nun Maria Schnieder’i, geçen yıl *Emmanuelle*, bu yıl ise *Deep Throat*... Gelişme çok hızlı... Antonioni’nin ünlü *Gece*’sini hatırlıyorum. Konuklarını eğlendiren zenginin gece partisinde jartiyerini düzelten genç kadının kalçasının yakın yerine sıkıştırılmış dolarları gören bir başka konuk soruyordu: “Hanımefendi, dolar bölgesi nereye kadar uzanıyor?” Bakalım “erotik” film alanındaki “dolar bölgesi” nereye kadar uzanacak?

Ülkemizin durumu da bu bakımdan pek ilginç. “Avrupalı” çalışan pembe basınımız, gecekonduda yaşayan, günlük ekmeğini zorlukla çıkaran yoksul kitlelere, Hollywood’un, Paris’in yeni mallarını, Süreyya’nın, Farah Diba’nın dedikoduları kadar çabuk yetiştiriyordu. Ülkemizin gerçekleri halkın gözünden dikkatle saklanırken, Ursula Andress’in ve Sophia Loren’in güzel vücutlarının bütün gerçekleri ayan beyan ortaya sürülüyordu. Ve ben, iki yıldır düşünüyorum, Batı sinemasının son gelişmeleri karşısında; TV’ye yenik düşen sinema çevrelerimiz neye sarılacaklar diye. İyimser sinema yazarları, ithal ve yapım çevrelerinin kaliteli filmlere döneceklerini söylüyorlardı. Bir şaşkınlık vardı Beyoğlu ve Yeşilçam piyasasında. Acaba kaliteli romanları mı denesinler? Gençlere mi olanak tanısınlar? Hong-Kong filmleri furyası da tavsadı. Ne yapsınlar şimdi?

Sonunda sansürle el ele vererek Kristof Kolomb’un yumurtasını kırdılar... Seks filmleri ile doldurdular salonları. TV’nin aile boyu bir kutu olduğunu düşünürsek, evde seyredilmeyecek filmlerin, cinsel konuları sözümona işleyen bayağı yapımlar olduğunu keşfettiler. Pembe basının bu konudaki goygoyculuğu, görevini mükemmel yerine getiriyor. Dört yıl önce ünlü Fransız kadın yönetmeni Agnès Varda, Sinematek’in konuğu olarak ülkemizi ziyaret ettiğinde, havaalanında onu karşılamaya gelen ünlü bir magazin gazetesinin fotoğrafçısı şaşırıp kalmıştı. Fotoğrafçı dostumdu ve sanatla yakın ilişkisi vardı. Ama göste-

rişsiz, ufak tefek Agn s' i in fotoğrafını çekerse gazeteye nasıl koyduracak? Sonunda bir punduna getirip Agn s'in yanına o zamanki konsolosluk yetkililerinden birinin güzel e ini getirdi ve öyle çekti fotoğrafı. Nasıl olsa okurlar ve yazı ları müdürü kimin Agn s olduğunu fark edemezdi.

Geçen yıl ülkemize gelen Polonyalı yıldız Malgorzata Pritulak'la özel bir röportaj yapmak isteyen bıçkın, genç gazete i arkadaşların tepkileri de hayli e lencelidir. Bn. Pritulak'a "dekolte bir poz" vermesini rica etmişler, genç kadının "Neden?" diye hayretle sorması üzerine de "bu kadın manyak" diye yargıya varmı lardı. Ama bu konuda, benim i itti im en güzel cevap, * eftali Hırsız*'nın unutulmaz yıldızı Nevena Kokanova'dan gelmişti. Kendisine "Filmlerde genel olarak soyunmaktan yana olup olmadığını" soran gazeteciye şöyle demişti: "Bir filmde canlandırdı ım ki ili in soyunması gerekirse, elbette soyunurum. Tıpkı a laması gerektiğinde a ladı ım gibi. Ama genel olarak soyunmak!   te o i i evimde, yata ımda yapmayı tercih ederim. Filmlerde değil..."

Erkek olsun, kadın olsun, insan vücudu, doğal bir yapı olarak, içinde sayısız güzellikler ke fedebilecek bir doğa parçasıdır. İnsanların cinsel ilişkileri ne Ortaçağ'm karanlık günahlarına, ne de burjuva ahlakının ikiyüzlü çamuruna bula tırılmalıdır. İnsanların birbirlerini kişilikleri ve vücutları ile sevmeleri, aydınlık, sağlıklı ilişkiler kurmaları kadar normal ve güzel bir şey düşünülemez. Normal olmayan şey, bir yandan ahlaki baskılar öneren, öbür yandan olmadık şeyleri karıştıran   r m   toplumlarda kadının (erkeğin de) bir "nesne" durumuna getirili idir. Sinema, bu büyük "nesnele tirme endüstrisi", toplumlarımızda kadının ve erkeğin dünyaya bakışlarını belirleyen en önemli mekanizmalardan biridir.

Milyonların Unutamadı ı Yıldızlar

Bu küçük panoramayı çizerken *Ecran* dergisinin son sayılarından birinde Claude Beylie ile Guy Braucourt'un yaptıkları küçük albümden yararlandım. Bana kalsa aralarına, ikisini de

çok yaşlı iken tanıdığım, seksen yaşında payetli giysilerle sahneye çıkan, düşmesin diye orkidesini göğsüne bastıran Blanche Sweet'i, Paris'te odasını çiçeklerle doldurdular diye ağlayan Mary Pickford'u, oyunculuklarını çok beğendiğim Julie Harris'i, Viven Leigh'i, Vannesse Redgrave'i Jeanne Moreau'yu, Harriet Anderson'u Tatyana Samoylova'yı da katardım. Ama söz konusu olan "yıldızlar", Hollywood'un devekuşu tüyleri, pulları, kadife eldivenleri içinde "glamour"ını taşıyan, gençleri intihara sürükleyen, fotoğrafları, duvarları, caddeleri; yüzleri gençlerin düşüncelerini kaplayan; ardından jet sosyetenin zengin çapkınlarını koşturan; aşkları, günlük alışkanlıkları, parfümleri, güzelliklerini korumaktaki gizleri ile milyonlarca kadını ortalık süpürürken düşündüren yıldızlar.

MUSIDORA: Yüzyılın başında, sinemanın ilk yıllarının büyük ismi olan Musidora, Folie Bergér'in ve Galante revüsünün de yıldızlarındandı. Aynı zamanda, romancı, oyun yazarı ve dekorcu olan Musidora'nın asıl adı Jeanne Roques'tu ve yüzyıl başının iki ünlü romancısının Collete ile Pierre Louys'un yakın arkadaşı idi. Ünlü yönetmen Louis Feuillade'ın *Vampirler* adlı filmindeki rolüyle hatırlanır. Bu filmdeki siyah, vücuduna yapışık giysisi, bazen sadık, bazen tutkulu ve hülyalı bakışları, yuvarlak, çekici vücut çizgileri ile sonraki yıllarda beyazperdede boy gösterecek olan bütün vamp kadınların, panter kadınların habercisi olmuştur. İlk filminin de yönetmeni olan Musidora böylece ilk kadın yönetmenler arasında yer almıştı: *Gizli Alev* (La Flamme Cachee), *Don Carlos*, *Güneş ve Gölge* (Soleil Et Ombre).

LILIAN GISH: Kardeşi Dorothy Gish'le birlikte sessiz sinemanın ilk yıllarının yıldızlarından biriydi. 1889'da Ohio'da doğdu. Beş yaşında sahneye çıktı. 1895'te Sarah Bernhardt'ın New York'taki temsillerinde dans etti. 1912'de Biograph'ta sinemaya başladı. Şimdi onu yaşı altmışın üstünde olanlarla, sinemaseverler Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ünden ve özellikle *Kırık Fidanlar*'dan (Broken Blossom) hatırlayacaklar. Laforgue'un deyiimiyle, "yaralı kuş" görünüşünü, ince alçakgönüllü yürüyüşünü, gülüşünü, ağlayışını, heyecanlı çekingenliğini kim unutabilir?

LOUISE BROOKS: Bütün sinema tarihinin en güzel kadını... 1926-30 yılları arasında şöyle görünüp milyonları büyüledikten

sonra kaybolan bu olağanüstü kişilik için sinema yazarları şunları yazmışlar: "Bir Mitos'tan da öte bir şey. Sihirli bir varlık, gerçek bir düş, Sinema'nın manyetizması..." (Ado Kyron). "Çıldırırtıcı ve karanlık bir varlık, gözlerinin, ağzının, düzgün yüzünün ve bacaklarının şaşırtıcı büyüü..." (Charles Jameux). "Sadece perdede görünüşü ile sanat eseri dediğimiz mucize gerçekleşiyor..."

MARLENE DIETRICH: Dietrich'i yaratan usta hiç kuşkusuz Ruh-ül Kudüs değil, yönetmen Joseph von Sternberg'di. 1904'te Almanya'da Berlin'de doğan, müzik akademisinin ve Reinhardt'ın tiyatro okulunu bitiren Maria Magdalena Von Losch'u, yönetmen Sternberg keşfederek *Mavi Melek*'te başrolünü verdi. Marlene Dietrich adını alan genç kız *Ölümsüz Bacaklar* ile yıldızlar katına yükselecek, *Allah'ın Bahçesi*'nden *Touch Of Evil*'e kadar birçok filmde seyircilerini kendisine hayran bıraktı.

GRETA GARBO: Braucourt'a ve birçok başka yazara göre, beyazperdenin yarattığı "kadın"ların en büyüğü, Louise Brooks'la birlikte, Greta Garbo'dur. Greta Garbo gerçekten etkileyici güzelliği, oyun gücü, fırtınalı ama her zaman esrarlı özel yaşantısı ile geniş seyirci kitleleri için bir "tanrıça" idi. 1906'da Stockholm'de doğan, bir mağazada satıcılık yaparken tiyatro okuluna giden Grete Garbo, Stiller sayesinde Avrupa'da edindiği başarıyı perçinledi. Ayağına servetler serilen ve milyonların sevgilisi olan Greta Garbo'nun artık her filmi bir büyük olaydı. *Flesh and Devil*'dan *Ninotchka*'ya; *Kontes Valevska*'dan *Mata Hari*'ye kadar. Greta Garbo'nun sinema alanındaki ününün ve "yıldızsal rekoru"nun bugün de başka hiçbir kadın oyuncu tarafından aşıldığını söyleyemeyiz.

MARILYN MONROE: "Hayatımı, benden önce yaşamış ünlü yıldızların yaşantısını okuyarak, onlara benzetmeye çalışarak düzenledim" diyordu Sarışın Bomba. 1928 yılında doğmuş olan bu küçük Los Angeles'li kız, 1950-53 arasında pek dikkati çekmeyen filmler yaptıktan sonra 1953'te oynadığı iki filmle birden "sex appeal" simgesi oluverdi: *Niagara* ve *Erkekler Sarışınları Sever...* Tolstoy'u bir sosis markası sanacak kadar naiv, buna karşılık Amerika Birleşik Devletleri'nin en ünlü entelektüellerinden Arthur Miller'i peşinden koşturacak kadar "bilgili" olan Monroe'nun

trajik ölümü, kadının günümüz tüketim toplumunda nasıl bir çıkmaza itildiğinin ilginç bir kanıtıdır. Jean Harlow'dan yirmi beş yıl sonra intihar eden Marilyn, Hollywood "glamour"ının ve pazarlamasının bir kurbanı oldu" (G. Braucourt).

BRIGITTE BARDOT: Boticelli'nin ünlü tablosunda Afrodit'in istiridye'den doğuşu gibi Brigitte Bardot da 1956 yılında Vadim'in *Ve Allah Kadını Yarattı*'sından doğdu. Ama hiç kuşkusuz Afrodit'inkinden çok daha kalabalık bir seyirci kitlesinin önünde Brigitte, ne "vamp"tı, ne "yıldız", ne de "tanrıça"... Düpedüz bir kadındı. Biraz kışkırtıcı, biraz saf, biraz çocuksu ve her türlü günaha karşı kaygısız... Brigitte'in gelişmesi beyazperdede oldu. Ve Fransız yazarlarına bakarsanız, bu anlamda bütün Hollywood "yapmacık yıldızları"ndan ayrılıverdi. 1934 yılında Paris'te doğan Brigitte, ilk olarak 1952 yılında *Le Trou Normand* filminde oynadı.

Kadın Yönetmenler

Sinema endüstrisi içinde yer alan en önemli kadın sanatçılar hiç kuşkusuz kameranın arkasındakilerdir. Ayrı ve uzun bir yazının konusu olacak kadar değer taşıyan bu "gerçek kişiler"e söyle bir kuşbakışı değinmekte zorunluk var. Sinema sanatına kadınların yönetmen olarak katılışı, en az bu sanatın doğuşu kadar eskidir. Yeryüzünde ilk kadın yönetmen, 1873'te Paris'te doğan ve Leon Gaumont'un sekreteri iken 1896 yılında filmler çevirmeye başlayan Alice Guy Blanche'dir. Aralarında *La Fee Aux Choux* gibi sinema arkeolojisinin klasiklerinden sayılan birçok film bulunan tam 150 eser meydana getirdi Alice Guy. Yeryüzünün ikinci önemli kadın yönetmeni de gene kadınlara önem veren Fransa'dan çıktı: Germanie Dulac. 1882-1942 yılları arasında yaşayan, 1916 yılından 1929'a kadar filmler yöneten Dulac, aynı zamanda Fransa'daki "sinema kulüpleri hareketi"nin de öncüsüdür. Sinema tarihinin kaydettiği son önemli yönetmenler de gene Fransız: Agnès Varda, Nadine Trintignant, Annie Tresgot, Dolorés Grasian, Nina Companeez ve Michèle Roster... Türk sinemaseverlerinin yakından tanıdığı Varda'nın *Mutluluk* ve *Lions*

Love adlı filmlerini hatırlamak yeter. Amerikan sinemasının kadın yönetmenlere pek az yer verdiğini bir yana kaydederek, Shirley Clark'ı unutmaksızın buradan bir başka önemli sinema ülkesine atlayalım: İtalya'ya. İtalyan sineması, son yıllarda sadece bu Akdeniz ülkesinin değil Avrupa'nın da önemli yönetmenleri arasında yer alan bir sanatçı yetiştirdi: Lilliana Cavani. Gene çağdaşı ve yurttaşı Lina Vertmüller'le birlikte önemli eserler verdi Cavani. Filmlerinden hemen hiçbiri ülkemizde gösterilmedi. Ancak sinemaseverler, onun birer başeser olan *Galileo Galilei* ve *Aşk ve Anarşi Günleri* filmlerinin unutulmaz görüntülerini, şii-rini, usta yönetimini hatırlayacaklardır. Sovyetler Birliği'nde de öbür sosyalist ülkelerde olduğu gibi önemli kadın yönetmenler yetişti. Başta, unutulmaz *Büyülü Desna'sı* ile Dovçenko'nun karısı Julia Solntseva'yı hatırlayalım. Sonra da çağdaş filmleri ile günümüz sinemasında önemli bir yere sahip olan Larissa Shepitko'yu. Ülkemizde *Gece Oyunları* filmi gösterilen ünlü İsveçli yıldız Mai Zetterling'in yönetmen olarak değerine kısaca değindikten sonra, bence yedinci sanatın Agnès Varda ile birlikte en ünlü iki kadın yönetmeninden biri olan Vera Chtilova'dan söz açalım. Chtilova, *Bir Başka Şey*, *Küçük Papatyalar* gibi şimdiden klasikler arasına giren filmleri ile özel bir duyarlılığı, fanteziyi, düşü ve gerçeği sevimli bir uyumla yan yana getiren, bütün Çekler gibi mizahı unutmayan önemli bir yönetmen.

Jane Arden, Elaine May, Marguerite Duras, Nelly Kaplan, Kirsten Steanbek gibi birçoğunu ancak isimlerini sayarak anabileceğimiz yönetmen kadınların ortak bir yönleri var: Bu sanatçılar, filmlerinde bir kadın duyarlılığını yansıtmakla birlikte, bir nesne olarak kullanılmayı reddetmişler, daha doğrusu böyle bir kullanıma fırsat vermemişlerdir... Onlar için önemli olan, birinci derecede önemli olan şey, üyesi oldukları "cins" değil, insanlara şu ya da bu yolda vermek istedikleri "mesaj"dır. Bu mesaj bazen ünlü Nazi kadın yönetmeni Leni Riefenstahl'da olduğu gibi insanlığa karşı olabilir. Ama Leni Riefenstahl'ın adını yukarıda da saymadım. Çünkü ona ne kadın diyebiliyorum, ne de erkek. O, olsa olsa bir Nazi'dir. Cinsiyetini tayin etmek bana düşmez.

*Dünya Sineması Seks Peşinde Koşarken
Etkin Bir Anlatım Yolu Olan
“Politik Sinema” da Gelişiyor*

Sinemanın son birkaç yıldan bu yana yeni bir tanrısı ve yeni insanları, yeni Prometheusları var. Tanrı: Eros, Yeni İnsanlar ise yeni bir düzen için başkaldıran devrimci sinemacılar. Bir bakıma, bunların ikisi de yeni değil. Heddy Lamar'ın çırlıçıplak suya girdiği *Extase* (1933) filminden bu yana, adına erotik denilen sayısız film çevrildi. Ama Raymond Lefevre'in haklı olarak belirttiği gibi “O sahne, güzel bir doğa sahnesi idi. Ve genç kızın öylesine saf bir görüşü vardı ki, insan bu sahnenin erotik sayılmasını bir türlü anlayamıyor”du.

Son dört yıldan bu yana Batı ülkelerinin sinema salonlarında (onların sadık izleyicileri olan bizim sinemalarımızda da elbette), şaşkınlıkla fark edilen bir değişiklik var. Seçim öncesinde geceleri, görmediğimiz ellerin, kent duvarlarına AP, MHP, MSP yazışı gibi, adeta görünmeyen bir el, her hafta başı insanlar uyanmadan bütün sinema kapısı afişlerine aynı partinin adını yazıyor: SEKS... Bu sihirli sözcüğün önünde, arkasında başka sözcükler yer alıyor. Ama arada mutlaka bir “seks” bulunuyor. Haftaya başka film görürüz diyorsunuz. Ama gizli el, sadece öndeki, arkadaki sözcükleri değiştirip aynı sözcüğü yazıyor sinema afişine. “SEKS”.

Eskiden kültür-fiziğe, yani sinemanın kültürüne ve oyuncu kızların fiziğine düşün kentsoyluların, kendi aralarında

seyretmeyi sevdikleri 8 mm'lik filmler vardı. Şimdi de var ya. Frenkler "Pornographique film" ya da kısaca "Porno" diyorlardı bu türe. Aynı filmler için daha kibar bir ad da vardı: Erotik Filmler. Ama bu terim, her türlü filmde yer alan aşk sahneleri için, sevişmenin yer aldığı kaliteli filmler için daha çok geçerliydi. Dört yıldır, karışık "toplukseks" tabloları gibi bir şey birbirine girdi. Phallogratie, Sodomisation, Lesbiennes, Transgression, Hard Core, Hot Dog Porno, Erotico Sade Masochiste vs. vs... İşin meraklıları için bir küçük sözlük hazırlamak gerekli herhalde.

Danimarka ve Almanya'da seks fuarlarında, Fransa'da Pigalle'de, Amerika'da New York'un Underground (Yeraltı) kulüplerinde gösterilen "porno" filmler Cannes'dan Paris'e, Münih'ten New York'a kadar bütün dünyanın ticari sinemalarını sardı. Son birkaç yılda, seks filmleri, "kıyıda" bir sinemanın türü olmaktan çıkıp Batı ülkelerinin yıllık normal prodüksiyonlarının önemli bir bölümünü oluşturmaya başladı. Sadece Fransa'da 1973'te 200, 1974'te ise 223 uzun metrajlı "porno" filminin yapıldığını söylemek yeterli olur sanıyorum.

Bilet ve seyirci bakımından da son yılların rakamları ilginç. Gene Fransa'da bu tür filmler, gişe hasılatının 1974'te % 15'ini, 1975'te ise daha fazlasını elde etmekte. Toplam seyircinin ise (bölgelere göre değişen ölçüde) % 20-40'ını erotik filmler seyircisi oluşturuyor. Son yılların "makarna kovboy filmleri" ya da "soya-karate filmleri" salgını iyice durgunlaştı... Beyoğlu sinemalarının vitrinlerine şöyle bir göz atmak yeterli. Hemen hemen tamamı seks filmi.

Ancak porno-erotik-seks vs. terimleriyle karşıladığımız bu genel tür, kendi içinde önemli ayrımlar taşıyor. Filmlerin ve olayın kısa bir yorumunu yapmadan önce, bu tür içi ayrımları kısaca görelim. Önümüzdeki yıl dünya sineması bu türlerden geniş ölçüde üretmeye devam edecek.

Bertolucci-Ferreri

Paris'te Son Tango ile ilk çarpıcı örneğini veren bu erotizm anlayışı sinema sanatında yeni değildir. Cinsel sorunların önemli bir

rol oynadığı Batı toplumlarında bireyin yaşam-ölüm kavramları karşısındaki tutumu gibi cinsellik karşısındaki sorunları da sinemayı her zaman ilgilendirmiştir. Çağdaş tüketim toplumların insanını ele alan hemen her yönetimde cinsellik önemli bir yer tutar. Antonioni'yi, Bergman'ı, Losey'i, Godard'ı, Buñuel'i düşününüz. Ancak genellikle bu yöntemler, cinsel tahriki düşünmedikleri için, ayrıca normal sinema seyircisinin ölçülerini, resmî gayri resmi sansür mekanizmalarını göz önünde tutmak zorunda oldukları için erotik sahneler genellikle üstü kapalı ya da yarı açık geçirilmiştir. Bertolucci işte bu çizgide İtalyan sinema sanatının önemli yönetmenlerinden biridir. *Paris'te Son Tango*'da tıpkı yazar Horace McCoy'un *Atlari da Vururlar*'ında olduğu gibi bir boşluk, çöküntü ve yozlaşma görüntüsü verilmek istenmiştir. Bu evren çizilirken, Bertolucci hiçbir ahlaki sınırlamaya saygı göstermemiş, o kişileri yansıtacak cinsel olayları bütün açıklığıyla sergilemiştir. Kısaca bu filmde, açık sahneler, yönetmenin ve kahramanlarının yaşam anlayışları ile ilgilidir. Ve beğenelim, beğenmeyelim, sanat öğeleridir. Bu sahnelerden bazılarının (tereyağ vs.) kimi seyirciler tarafından özellikle hatırlanması, filmi porno düzeyine düşürmez. Bu çizginin ikinci çarpıcı örneği Ferreri'nin *Ölesiye Tıkınma*'sıdır. Çağdaş tüketim toplumunun güçlü bir kara mizah duygusuyla hicvi olan bu filmde de sayısız "müstehcen" sahne vardır. Ancak "yemek"ten ve "yatmak"tan başka bir şey düşünemez hale gelmiş olan Batı burjuvasını bu sahneler kadar etkin anlatacak başka bir yol herhalde pek bulunamazdı. Bertolucci-Ferreri çizgisinin ülkelere ve yönetmenlerin kişiliğine göre değişen örnekleri geçen yıl da yapıldı ve geniş ilgi topladı. Bu örnekler arasında (ülkemizde gösterilmediklerini göz önüne alarak son birkaç yılı işe katalım) İngiltere'den Ken Russel'ı, Fransa'dan Valerian Borowzck'i (*L'Ile D'Amour, Contes Immoraux*), İsveç'ten I. Bergman'ı (*Cris et Chuchotements*), V. Sjöman'ı (*I'm Curious, Yellow*), İspanya'dan Berlanga'yı (*Grandeur Nature*), Almanya'dan P. Fleischmann'ı (*Dorothea*) sayabiliriz. Bu yönetmenleri bireyci, metafizik, psikolojizm tutkunu, estetizm meraklısı oldukları için eleştirebiliriz, ama kitlelerin cinsel duygularını kıskırtmak amacıyla hareket ettiklerini söyleyemeyiz. Bu filmler Chaplin'den Petri'ye, Eisenstein'dan Sanjines'e

kadar dünya sinema sanatı tarihinde belirli bir yere sahiptirler. Tek ortak özellikleri, erotik sahnelere fazlaca ve cüretli tavırla yer vermeleridir.

Warhol-Makavejev

Yeryüzünde genel bir terimle “deneysel sinema” diye adlandırabileceğimiz tür 1920’lerden bu yana her zaman bilinçaltına, dolayısıyla cinselliğe önem vermiştir. Öbür gerçeküstücü ozanlar, ressamlarla birlikte, bu akımın sinemadaki en ünlü örneklerini veren Luis Buñuel’in *Endülüs Köpeği*’ni, *Altın Çağ*’ını hatırlamak yeter. Bu filmlerde birçok erotik sembol yer almaktaydı. Son yirmi yılda “deneysel sinema”nın öncülüğü Amerikalılara geçti. Adına Underground (Yeraltı) sineması denen bu sinema akımı, Yedinci Sanat’ın alışılmış kural ve kalıplarını yıkmayı ve böylece başkaldırmayı amaçlıyordu. Bu arada bilinçaltı karabasanlarını ve cinselliği bol bol kullandı. Pop-art anlayışları protest şarkıları ile beslenmiş olan bu filmlerde şişman ve çıplak zenci kadınlar, homoseksüel ilişkiler, sadist-mazoşişt sahneler, her türlü cinsel sapıklıklar görmek olağandır. Akımın en ünlü kişisi, aynı zamanda erotik sahnelere de en fazla yer veren Andy Warhol’dır. Uzun süre serbest bir dağıtım olanağından yararlanamadığı için gizli dağıtılmış, bu yanıyla da “Underground” adını pekiştirmiş olan bu sinema ürünleri, bugün daha geniş olan dağıtım olanaklarından yararlanabilmekle birlikte gene de “çizgi-dışı” durumunu; güç anlaşılır, güç beğenilir birer garip “deney” olma özelliğini yitirmemişlerdir. İnsanoğlu cinsel yaşamına hem Marx’ın hem de Freud’un izinden yaklaşmış olan ünlü çağdaş düşünür Wilhelm Reich’in *Mysteres de L’Organism*’ini filme alarak büyük yankılar uyandıran Yugoslav yönetmen Dusan Makavejev’i de aynı “deneyci” çizgide sayabiliriz. Film, bazı erotik simgeler, organlarla politik kişi ya da durumlar arasında kurduğu çağrışımlar yüzünden ağır baskılarla karşılaştı ülkesinde... Son filmi *Sweet Movie*... Biraz konusunu anlatalım filmin: 1984 Bn. Dünya Güzeli, “Bekâret Kemerri Derneği”nin açtığı yarışmada birinci olduktan sonra Teksaslı

bir milyarder olan Bay Kapital'le evlenir. Ancak bu bayın altından bir şeyi olmasına rağmen Bn. Dünya Güzeli'nin bekâret hanesine şeref veremez. Bu arada *Potemkin Zırhlısı*'nın eski bahriyelilerinden Lev Bakounine, pruva armasında Karl Marx'ın başı oyulmuş bir kadırgada, İspanya İç Savaşı'nda uluslararası alayda dövüşmüş Anna Planeta ile mükemmel bir aşk hayatı yaşamaktadır. Bn. Dünya Güzeli, göğsünde "Tadıma bakınız. Çok iyidir..." yazılı iri kıyım bir zenci olan Bay Adale'nin kollarında Paris'e getirtilir. Ve orada El Macho'ya (Bay Erkek) âşık olur. El Macho, Eiffel Kulesi'nin tepesinde Bn. Dünya Güzeli'nin ırzına geçer. Dünya Güzeli'nin yüzü, patlayan yumurtaların ardında kaybolur. Sonra kendini Viyana'da "Therapie Komune"ün neşeli atmosferinde bir erkeği okşarken bulur. Anna Planeta ise, Lev Bakounine'i şekerli bir okyanusta bıçaklayıp öldürür... Biraz deli saçması görünmesine rağmen adından söz ettirdi bu yıl bu film. DeneySEL Sinema'nın bir başka kaynağı da "Knokke Le Zoute" (Belçika) DeneySEL Film Şenlikleri. Geçen yıl bu şenlikte ödül alan iki film ilginç erotik özelliklere sahip: *Feu Follet* (Fransa Bruyens) ve *Vase De Noces* (Thierry Zeno). *Vase De Noces*'da bir gençle bir dişi domuzun "aşkları" anlatılıyor.

Ziehm-Hustaix

Bir zamanlar, kentsoyluların evlerinde, izinli gemicilerin kötü şöhretli mahallelerde gizlice seyrettikleri, genellikle 16 mm ya da 8 mm çekilmiş "Cochon Film"lerin (Domuz Film) yönetmenleri de artık halka açık ve gösterişli salonlara, hatta uluslararası şenliklere onur veriyorlar. Salt birer tahrik nesnesi olmanın ötesinde hiçbir anlamı bulunmayan bu filmler genellikle halkın tepkileri ve sansür yüzünden, yeraltı dağıtımı ile gösterilirdi. Oysa Batı Avrupa ülkelerinde gittikçe vidaları gevşetilen sansür menagesi, artık her türlü sevişme olayının olduğu gibi gösterilmesine, sapık sadist, mazoşist ilişkilerin aynen yansıtılmasına, hayvanlarla ilişkilerin gösterilmesine izin veriyor. Sadece çocukları koruyor sansür düzenleri. "X" Sertifikası (müstehcen demektir) vererek, 18'den küçüklere yasaklayarak bu işi hallediyor.

Evet, böylece geçen yıl Cannes'ı izlemeye gelen sinemaseverler, *Deep Throat*'u (Derin Boğaz) ilgiyle izlemek olanağını buldular. Filmin ağzı ve boğazı pek marifetli baş kadın oyuncusu, gazetecilerle uzun uzun sohbet etti. Eski Cochon Film'lerin yapımcıları olan Ziehm ve Benveniste, *Flesh Gordon*'u yaparak sözde çağdaş bir konuya el attılar. Ve Pierre Hustaix'nin yaptığı *Les Jouisseuses*, bütünüyle tahrik amacıyla çevrildiği halde, Paris'te günün olayı oldu. İlk vizyonda 216 bin bilet satıldı. Hele Fransız sansürünün cinsel organları hareket halinde iken gösteren filmlere izin vermesi, "tatlı bir iş alanı" açtı filmcilere. Sansürün izin verdiği ölçüde ülkemizi de saran bu filmleri anlatmak gereksiz. Ama ticari şansları öylesine açıldı ki bu seks ürünlerinin, İsveç'in ünlü ve saygıdeğer Film Enstitüsü tarafından yayımlanan (resmi kuruluşur) *Yıllık Katalog*'da *Altı Tablo* adını taşıyan ve altı sahnede değişik seks gruplarını gösteren bir filme "resmen" yer verildi.

Jaecin ve Kadınları

Yabancı basını (özellikle Fransız) izleyen okurların dikkatini çekmiştir: Son haftalarda bir *O'nun Öyküsü*'dür gidiyor. Yazılar, haberleri soruşturmalar, makaleler... Bir de kime sorarsanız size, geçen iki yılın sinema olayı olan bir film den söz açacak: *Emmanuelle*... Nedir bu filmler? Gerçek bir sinema olayı mı? Just Jaecin diye birinin çevirdiği bu filmlerin senaryosu, iki kadın yazarın eserlerinden almış. Emmanuelle Arsan ve Pauline Réage. Emmanuelle Arsan, Uzakdoğu'da görevli bir Fransız diplomatının karısının takma adı. Film de, sözde, başlangıçta pek mahcup bir taze olan, ama kocasının ısrarı sonucu birden yabancı erkeklerle, kadınlarla sevişmeye başlayan *Emmanuelle*'in serüvenini anlatıyor. Birden müthiş bir başarı... Paris'te bir haftada 126.580 kişi görüyor filmi. Temmuz-Eylül arasında sadece Fransa'da 8 milyon frank gelir sağlıyor. Pek yakında Türk seyircileri de bu şölen den payını alacak. *Emmanuelle*'siz kalmayacaklar...

O'nun Öyküsü, Fransız basınında neredeyse bir meydan savaşına yol açacaktı. Filme konu olan romanın yazarının kimli-

ği, filmin değeri vs. vs. Filmde anlatılan, Bn. Réage'in bir bakıma başından geçenler. Kocasını ona etmediğini bırakmıyor. Her şeye razı. Sado-mazoşist bir kadınlık serüveni. Birçok Fransız kadını O'da kendisini buluyor. Bir sinema yazarının deyimiyle *Paris-Match*, *Jours de France*, *Lui Adam* gibi magazin ve erotizm dergilerinin cici bicili renkler, giysiler ya da çıplaklıklarla sunduğu görüntüler gibi. Ve gene sözde normal burjuvanın asla kabul etmeyeceği son derece açık sahnelerle birlikte. Böylece, burjuva tabularına, ahlaki iki yüzlülüğe, kadını tutsak kılan "erkekler toplumu"na karşı çıkılıyormuş.

Gerçekte bu filmler, eskiden gizli gösterilen porno filmlerinin yasallaştırılmasından, "aile boyu" hale getirilmesinden başka bir şey değil. Filmin gerçek amacı tahrik etmek çünkü. Çünkü, seyircilerin karanlık bir salonda bütünüyle kendi kendilerine seyrettikleri bir sevişme sahnesi, sevişmeyi doğallaştırmıyor. Tersine bu seyirciler, bir çeşit röntgenci gibi o filmi görüp dışarı çıkınca eski ahlaki çerçevelerini hemen takınıveriyorlar. Yıkılan herhangi bir tabu yok ortalıkta. Sadece pornografinin saygınlaştırılması, bir "ayıp"ın mekânının ve tarzının değiştirilmesi söz konusu.

İşte, burjuva tanrıları katını süsleyen Eros'un nişanlayıp turnayı gözünden vurduğu, yani sinema salonlarından bazı kişilerin milyonlar kazanmasına yardımcı olduğu erotik filmler cephesi bu durumda. Üstelik bu salgın, temelde insanın gerçekten önemli bir itilimine, cinsel duyarlılığına dayandığı için öyle karate ve spagetti-kovboy filmleri salgını gibi kısa zamanda iyileşecek de değil.

Prometheus'a Geline...

Bütün bu neşeli, keyifli tanrılar, tanrıçalar Eros'la uğraşırken, öbür yanda gerçek insanlar neler yapıyorlar onu görelim. Yaşayan, acı çeken, savaştan, doğuran, üretken ve ölen insanlar.

Gerçekte, bundan yıllar önce söylendiği gibi her film politik'tir. Eninde sonunda ya kurulu düzene hizmet eder ya da ona karşı çıkar. İlk bakışta apolitik gibi görünen filmler de suya

sabuna dokunmadıkları için düzenin işine yararlar. Ve bu anlamda politik sonuçlar doğururlar. Ancak son yıllarda, özellikle kurtuluş savaşı veren üçüncü dünya ülkelerinde, İspanya, Portekiz ve hatta Fransa'da, İtalya'da, sinemayı devrimci mücadele için etkin bir anlatım yolu sayan sinemacılar önemli eserler meydana getiriyorlar. Arjantinli yönetmen Fernando Solanas'ın 1969'da çevirdiği ve kurtuluş kavgası veren gerillalar için eğitim aracı olmasını amaçladığı tartışma filmi *La Hora de los Hornos* (Alevler Saati) örneğini izleyen sinemacılar, daha çok kolektif çalışmalar yaparak, gizli dağıtım örgütleri ile, filmlerini işçilere, ilerici yurtseverlere göstermekte, uluslararası çapta seslerini duyurmaktadırlar. Bu film komiteleri, toplumsal gelişmeler ve derimler tarihine inanılmaz değerde filmler armağan ediyorlar. Ülkemizde, yakınlarda izlenmesi pek düşünülemeyecek olan bu tür filmler arasında, özellikle Şili darbesi üstüne yapılanlar, aynı zamanda gerçek birer sinema başeseri olarak da ilgi çekiyorlar. Heynowski-Scheumann (Alman Demokrotik Cumhuriyeti) ikilisinin, Tejeda-Grivas ikilisinin, Karabuda'ların, Şili darbesi ve sonrası üstüne yaptıkları filmler dünyada gösteriliyor. Öbür yandan Şili'de Allende döneminde birden canlılık kazanan sinema sanatı, önemli yaratıcılar ortaya çıkardı. Şimdi bu sanatçılardan çoğu başka ülkelerde sürgünde. Eserleri ise yeni yeni gösteriliyor bütün ülkelerde. Helvio Soto'nun, Miguel Littin'in filmleri örneğin. Bu sonuncusunun ünlü başeseri *La Tierra Prometida* (Adanmış Toprak) Avrupalı aydın ve ilerici seyirciyi derinden sarsıyor. Geçen yüzyıldaki bir köylü ayaklanması anlatan filmde iktidarı bir ara ellerine geçiren ilerici demokratların gevşekliğinin sonunda kanlı bir kıyıma yol açışı sergileniyor. Film seyredenler Allende'yi hatırlamadan edemiyorlar. Öbür yandan filmin başoyuncusu Carmen Bueno'nun Pinochet faşistleri tarafından öldürülmüş oluşu bu büyük ve derin devrim freskine trajik bir duygu derinliği katıyor.

Politik sinema alanındaki bir başka büyük patlama Afrika-Arap ülkelerinden. 1968 yılında Venedik Şenliği'nde bir Senegalli'nin, Osman Sembene'in *Mandabi/Havale*'sinin geniş yankılar uyandırması üzerine keşfedilen (!) Afrika sineması, bugün bütün dünyada tıpkı bir zamanlar Güney Amerika sinemaları-

nın yarattığı şaşkınlık ve hayranlık duygularını anımsatan bir ilgiyle karşılanıyor. Birer Afrika ülkesi olmalarına karşın Cezayir ve Mısır gibi ülkelerin sinema sanatları, başka nedenlerle daha önceden de tanınıyordu. Ama şimdi bu ülkelere, Senegal'in yanı sıra, Nijerya, Kamerun, Gine, Dahomey, Mali, Moritanya, Brazzaville Kongo'su, Madagaskar da katıldı. Bu ülkelerin şimdiden ünlü yönetmenleri ve filmleri var: *Concerto pour un Exile/Désiré Ecaré* (1970 Hyeres Şenliği Büyük Ödülü), *La Mort de Grandji/Mustafa Allasane* (Dakar Festivali Büyük Ödülü), *Le Sergent Bakary Woulen/Muhammed Lamine Akin* (1970 Taşkent Şenliği), *L'Enfer des Innocents/Mahama Johnson Traoere*, *Les Bicot Negre/Med Hondo* vs. vs. Afrika sinemasının apayrı bir geniş yazı içinde değinmek isterim. Özellikle Mısır ve Cezayir sinemasındaki son gelişmeler, bu ülkelerin toplumsal süreçleri içinde özel bir anlam kazanıyor.

Bolivyalı Sanjines'in, Faslı Souhel Ben Barka'nın, Mısırlı Yusuf Şahin'in kavgası sürüyor. Bu sanatçılar için sinema, insanları eğlendirmenin, kendilerini tatmin etmenin, para kazanmanın, ün yapmanın, estetik değerler bulmanın çok ötesinde bir ölüm kalım savaşı, ezilen halklarının insanca bir yaşama kavuşacakları günü elde etmekteki silahlarından biridir. Sinema, Paris, Hollywood ya da Cinecitta'da oturan tanrıların, boyalı tanrıçaların ellerindeki ateşse, işte bu alçakgönüllü Prometheus'lar o ateşi çoktan çaldılar. Ve soğuk evlerde titreşen aç çocuklara, yoksul köylülere, hapishanelerin nemli hücrelerinde solan yiğit devrimcilere sıcaklık götürüyorlar.

Seks filmlerinin, adı ister erotik, ister pornografik olsun, sömürgeci ve yılışık afişlerle kapladıkları sinema kapılarının ardında, bireyin kendi içine kapalı, bencil ve mastürbasyona hazır dünyasının kirli çamaşırları sergileniyor. Oysa dışarıda, açık havada, kan ve ateşin suyundan geçmiş sinemacılar, halkın mutluluğuna dönük bir yaşamın tertemiz bayrağını koşturuyorlar.

*Sinemada Erotizm, İnsancıl Bir Sevgiyle,
Yaşamla Bütünleştiği Oranda "Pornografik"
Olmaktan Kurtulur*

İnsan bedeni güzeldir. Doğarken, çocukken, yeniyetmelikte, gençlik, olgunluk, hatta kimi zaman ölümden bile. Çalışırken, sevişirken, spor yaparken, hatta kimi zaman savaşırken güzeldir insan bedeni. Afrikalı zencilerin bedenleri güzeldir, sarı derili Asyalıların, çikolata renkli Güney Amerikalıların, Kızılderililerin, hatta beyazların bile. Yeryüzünün tüm sinemaseverlerinden oluşan milyonlarca üyeli büyük danıştay, tüm sansürcülerin kararlarına rağmen bu güzel vücutları görür ve yürütmeyi durdurma kararını vererek doğanın güzelliğine hayran bırakır insanları.

Bunları yazarken Marta Mezsaros'un *9 Ay'ını*, Kunduros'un *Küçük Afroditler'ini*, Bertolucci'nin *La Luna'sını*, Bergman'ın *Monika ile Yaz'ı*, Scola'nın *Özel Bir Günü'nü*, Rosi'nin *Salvatore Guillian'o'sunu* Ichikawa'nın *Tokyo Olimpiyatları'nı*, Oshima'nın *Tutkular İmparatorluğu'nı*, Flaherty'nin *Nanook'unu*, Buñuel'in *Gündüz Güzeli'ni* ve daha nice filmi düşünüyorum.

Yaşamla Sanat El Ele

1978 yılında, Vecdi Sayar'la birlikte katıldığımız Budapeşte Şenliği'nde Mezsaros'un *9 Ay'ını* ilk kez seyrederken bin kişiyle birlikte alkışladık doğanın gücünü ve güzelliğini. Genç ve güzel

bir işçi kızın bebeğini karnında taşıdığı 9 aylık serüvenin sonuna gelmiştik. Filmin de sonuydu. Beyazperdede ilgiyle izlediğimiz, gerçekte de hamile olan genç aktris'in doğum sahnesi başlamak üzereydi. Çeşitli yaşlarda, kadın erkek, çeşitli uluslardan seyircilerle, birlikte gerçek bir doğum sahnesinin bize gösterileceğini sezer gibi olduk. Hafif bir kıpırdanma, küçük mırıldanmalar oldu seyircilerin arasında. "Bu da gösterilir mi?" "Hiç güzel değil." "Estetik değil" vs. vs. Bakmamayı tercih edenler var mı diye kolağan ettim çevremi. Hayır. Sıkıntıyla, ürünküntüyle karışık bir merak ağır basıyordu. Filmin üslubu, yaşamın kendisi gibi hem çok sade, hem olağanüstüydü. Doğumu tüm ayrıntıları ile izledik. Ve gerilimin en fazla olduğu anda, genç kadının bacaklarının arasından, bir bahar günü yağmurlar ve tohumla yüklü bir ovoidan bir kaynağın doğuşu gibi yaşamın doğduğunu gördük. Ağlayan çocuğun çığlığı ile birlikte tüm seyircilerden bir sevinç çığlığı yükseldi. Sanki bir bayram yeriydi karanlık sinema salonu. Sonra büyük bir alkış. Yaşamla sanat el ele vererek, insan bedeni ile ilgili tüm önyargılarımızı, alışkanlıklarımızı, korku ve ürküntü duygularımızı silip götürmüştü.

Nikos Kunduros çok iyi bir yönetmen midir, bilemiyorum. Çünkü *Mikres Aphrodites* dışında bir filmini görmedim. Ama Ege Denizi'nin suları ve kucaklaşan bir kıyıda, küçük köylü çocuklarının yarı çıplak vücutları ve az rastanır bir şiirle anlatılan ilişkileri benim gibi çoğu seyirciyi de büyülemiş olmalı. Louis Malle, o yaştaki çocukları bir genelevde gösteriyor. Henüz gösterilmedi ülkemizde. Ama *Âşıklar*'ın Malle'i o insanı aşağılayan ortamda bile bir güzellik yaratmayı bilmiştir diye düşünüyorum.

Sağlıklı Cinselliği Görüntüleyen Yapıtlar

Bir dostum bir İsveç yolculuğunu anlatmıştı. Üç kişiydiler. Türkiye'de yükseköğrenim görmüş genç bir çift ve arkadaşım. Bir yaz günü inmişlerdi Stockholm'e. Daha önce yerlerini ayırtmış olmadıkları için, ilk gece üçü aynı odada kalmak zorundaydılar. Üç yakın arkadaş. Ama gene de bir tedirginlik, bir rahatsızlık. Kimse uyuyamıyordu. Ortalık ağarana kadar çene çaldı-

lar, soyunup yatmaya cesaret edemedi. İsveç yazlarının gümüş rengi gecesinde bir ara sesler duyduklar sokaktan. Otel bir parka bakıyordu. Kalabalık ve gençlerden oluşan bir topluluk, arabalardan neşeyle iniyordu. Bir düğünden dönüyorlardı. Az sonra arkadaşları yeni evli çifti yalnız bıraktı. İki genç koşarak parka girdiler. Bir süre dans ettiler ve sonra soyunarak korkusuzca seviştiler çimenlerin üzerinde. Üç Türk garip bir hayranlıkla ve bir karmaşaya kapılmaksızın izlediler bu mutluluğu. Odadaki o kapalı bir boğunuk hava dağılmış yerine sağlıklı, rahat bir gülümseme gelmişti. İsveç hiç kuşkusuz bazı karasabanların da ülkesidir. Ama sağlıklı bir cinsellik için toplumun sürekli önlemler aldığı bir ülke aynı zamanda. Bergman'ın *Monika ile Yaz*'ı, Arne Mattson'un, Jörn Donner'in, Vilgot Sjöman'ın, Mai Zetterling'in filmleri bu eğilimi görüntüleyen yapıtlardır.

Üçüncü Selim'in, gerçek olup olmadığını pek iyi bilmediğim ama çok sevdiğim bir öyküsü var. Bir gün yaşlı ve nemrut, kadın kalfalarından biri koşarak gelmiş: "Sultanım..." diye bağırarak heyecanla, "Koş gel ve bak şu müstehcen manzaraya..." Kalfa önde, Sultan arkada, sarayın koridorlarında koştu-rup bir odanın önüne gelmişler. Kalfa perdeyi açmış. İçerde, Sultan'ın genç ve güzel cariyelerinden Mahpeyker'le levent yapı-lı bir iç oğlanı halvet halinde. Sultan gülerek emretmiş. "Kapa şu perdeyi kalafa. O kızın yerinde sen olsaydın belki müstehcen olurdu. Yarın evlendirin bu gençleri..." Oshima'nın filmle-rini sansür nedeniyle ülkemizde görme olanağımız yok. Erotik sinemanın şimdiden klasikleri arasına girmiş bulunan *Duygu-lar İmparatorluğu*, tüm dünyada geniş yankılar uyandırdı. Doğu erotizmine, Hint, İran, Türk minyatürleri ve heykelleri gibi bir Japon yaklaşımı getiren bu yapıt, kuşkusuz tartışılabilir. Genç erkeğin yaşlı bir geysa ile sevişmesini gösteren sahne gibi peş peşe gelen erotik sahneler, bence, Üçüncü Selim'in haklı ola-rak işaret ettiği "müstehcenliğin", porno sinemasının sınırlarını zorluyor. Bu karşılık *Tutkular İmparatorluğu* daha ölçülü ve ya-şamla iç içe bir cinselliği masalsi boyutlarda verirken çok daha başarılı.

Sinemada Erotizm ve Yaşam

İnsan bedeninin güzelliği, sinemada, bedeninin görüntüsünün, filmin genel yapısı içindeki yeri, yönetmenin ve ekibin yaşama bakışları ile yakından ilgilidir. Ichikawa'nın *Tokyo Olimpiyatları*'nı belgesel olarak yansıtan başyapıtın da Afrikalı maratoncu Bikila'yı "yavaş çekim"le gösterdiği bölüm büyük bir örnektir. İnsanın kafası ile bedeninin, güzel bir sonuca ulaşmak için birlikte yürüttükleri bu büyük mücadele adeta bir destanı. Buna karşılık Hitler'in sinemacısı Leni Riefenstahl'ın *Stadların Tanrıları*'nda, faşizmin bir gövde gösterisi yaptığı 1936 Olimpiyatları'nın bütün çirkinliği yansıyor. Gelişmiş adalelere, heykel gibi vücutlara karşın. Bu olağanüstü farkı, faşizme özgü "erkeklik" önyargılarıyla fazlaca yüklü seyircimiz, Scola'nın *Özel Bir Gün*'ünde de büyük bir ibretle izlemiş olmalı.

Sinemada erotizm insancıl bir sevgiyle, yaşamla bütünleştiği oranda "pornografik" olmaktan kurtulur. Marx, *Hegel Felsefesi'nin Eleştirisi*'nde "Beden'in en yüksek işlevi, cinsel edimdir..." derken *Ekonomi Politik ve Felsefe*'de bu yargısını biraz serbest bir çeviriyle, şu sözlerle açıklar: "Bir insan varlığı ile başka bir insan varlığı arasındaki dolaysız, doğal ve gerekli ilişki, erkekle kadın arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Erkekle kadın arasındaki ilişki, bir insan varlığı ile öbür insan varlığı arasındaki en doğal ilişkidir. Bu ilişkiden, insanın doğal davranışının ne ölçüde insancıl olduğu ya da onun insancıl doğasının onun nasıl gerçek doğasını oluşturduğu anlaşılır. Gene bu ilişkiden, insanın gereksiniminin nasıl insancıl bir gereksinme olduğu, bir insan varlığı olarak başka bir insan varlığına gereksinme duyduğu anlaşılır. Böylece insan için varoluş, en bireysel noktaya kadar, bir birlikte varoluş, bir toplum içinde varoluştur. Ve erkekle kadın arasındaki bu insancıl ve doğal ilişki, özel mülkiyetin olumlu anlamda ortadan kaldırılışının ilk örneğidir..." Rahatça anlaşılacağı gibi cinsellik, insancıl, dolayısıyla toplumsal bir bağlam içinde ele alındığında değer taşır. İnsanı salt içgüdülerine, hayvansallığa yönelten ve bunun dışında bir amaç taşımayan cinsellik, erotizmin reddi kadar değilse bile, ona yakın bir sapmadır.

Pornografi ve Cinsel Tabular

Birçok sinema yazarının, düşünürün ortaya koyduğu gibi pornografi, cinsel tabuları yıkmaya yaramaz. Tersine, böyle bir sinemanın seyircisi, kafasındaki bütün baskıları taşıyarak karanlık salonlarda kalabalık içinde yalnız bir tür röntgencilğe yönlendirilir. Bu anlamda bir sinema ile, toplumdaki geri inançları, kanıları, duyguları sömüren, kitlelere “düzeni korumak” amacıyla yalancı düşler, acıklı öyküler, şiddet ve kaba güldürü sunan afyonlayıcı sinema arasında bir ayrım yoktur. Pavyonların, genelevlerin, porno filmlerinin en sürekli müşterilerinin, toplumda geri bir ahlakı en şiddetle savunan, özel yaşamlarında, toplumsal ilişkilerinde en tutucu tavırlara sahip olan kişilerden oluştuğunu unutmamalıyız.

Bu bakış açısı göz önüne alınınca, çoğunluğu lumpen-proleter özelliklere sahip porno sinema seyircisi, bu filmlerin yapımçı ya da getirticileri, bu filmleri yasaklayan ya da serbest bırakan sansürcüler arasında bir ortak yan bulmak mümkündür. Hepsi de insan bedenine, onu yaşam ve toplum içindeki yerinden soyutlayarak, salt bir cinsel tahrik ögesi olarak bakarlar. Böyle bir bakış açısının kıskacından, Visconti’nin, Fellini’nin, Jancso’nun, Bertolucci’nin, Bergman’ın, Wajda’nın ve daha nice başka büyük sanatçıların erotizmini kurtarmak ne kadar zor.

Danıştay asıl bu tür bir “akıl yürütmeyi durdurma” kararı vermeli.

Sinemada Gerçeküstü Çoktan Aşılmıştır

Sinemada gerçeküstücülük, bir bakıma sinemanın doğuşuyla başlar. İlk kez gerçek hayat görüntülerini hareketli fotoğraf seridi üzerine geçiren sinemacılar, gerçeği verdiklerini düşünürlerken bile farkında olmaksızın gerçeküstücü tekniklerden birçoğunu kullanıyorlardı.

Bilindiği gibi bütün gerçeküstücülük araştırmacıları bu akım sırasında kullanılan bazı teknikler konusunda birleşiyorlar. Bu tekniklerin ortak temeli varlığın ve yaşantının olağan, sıradan görünüşlerinin yıkılması, onun yerine her zaman bir araya gelmesi akıl edilmeyen olağan dışı ya da olağanüstü görüntülerin verilmesidir. Bu ortak temele dayanan "humour", "olağanüstü", "düş", "gerçeküstücü nesneler", "otomatik yazı" gibi araçlar Breton'dan Dali'ye kadar bütün gerçeküstücülerin silahı olmuştur.

Nesneleri, örneğin bir treni garda ya da kırdaki rayların üstünde görmeye alışkın seyirci aynı treni, Lumière'in dehasıyla bir karanlık salonda beyaz bir perdeden üstüne doğru gelir görünce tam bir şaşkınlık içine düşmektedir.

Gerçeküstücü ozanların sık sık başvurdukları ünlü bir oyun vardır: "Nazik Kadavra". Bu oyunda bir masa başında oturan ozanlar birbirine göstermeksizin aynı kâğıda alt alta cümleler yazarlar. Sonunda ortaya son derece ilginç ve şaşırtıcı bir şiir çıkar. Bu deneyler birçok gerçeküstücü metinde yer almıştır. Gerçekte, "Nazik Kadavra" oyunu bir çeşit film kurgusundan başka bir şey değildir.

Normal yaşantımızda Hollywood'da Coca-Cola içen bir genç kızın bir saniye sonra Hindistan denizlerinde kulaç attığını ya da bir Teksaslı kovboyu at sürdüğünü göremeyiz. Oysa bu harikulade olay hemen her filmde iki düzine kadar cereyan eder.

Ancak temelinde gerçeküstücü ilkeler bulunan sinema, doğuşundan kısa bir süre sonra kendine özgü bir gerçeklik yaratmış ve bu gerçeklik olağanlaşmıştır. İşte tam bu dönemde ortaya çıkan bazı filmler yeniden filmsel gerçeğin sınırlarını zorlamaya başlamıştır. Fantastik sinemanın ilk örneklerini veren Melies ve sinemanın ozanı sayılan Feuillade bu yeni ığırın ilk izcileridir.

Melies'in *Aya Yolculuk* ve Feuillade'in *Aslanlar Evi* adlı eserleri 1910'ların tarihini taşır. Daha sonraki yıllarda bazı serüven filmleri, masal uyarlamaları ya da korku türündeki eserler bu yolu genişletmiştir.

Sinemada olağan gerçeğin sınırlarını zorlayan önemli akımlardan biri de Alman dışavurumculuğudur. (Ekspresyonizm). Fritz Lang'ın *Metropolis*'inde yer alan allegorik dünya, Weine'nin *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*'nin olağanüstü dekorları, bu klasik filmleri seyredenlerin kolay kolay unutamayacakları görüntülerdir. Ve yukarıda belirttiğimiz anlamda hepsi de gerçeküstücü özellikler taşırılar.

Ancak yeryüzünde gerçeküstücü sinemanın tipik örnekleri, bir bakıma başeserleri her zaman İşpanyol asıllı ünlü sinemacı Buğuel'e mal edilmiştir. Fransız nc ozan ve resamlarının ve İşpanyol Dali'nin yakın arkadaşı olan Buğuel'in bu üstünlüğü, gerçeküstücü kuramı bazı filmlerinde bütünüyle uygulamış olmasından doğmaktadır. Gerçekten Buğuel'in yönettiği *Altın ağ* ve *Endülüs Köpeği* adlı iki kısa film gerçeğin boyutlarını sinema aracılığıyla genişletmiş, bilinçaltına büyük lde yer vermiş, düşle gerçeğin sınırlarını ortadan kaldırmıştır. Buğuel'in daha sonra yaptığı başka filmlerinde de bu büyük deneyin gerçeğe dönük izlerini görebilirsiniz.

Sinemanın  çeyrek yüzyıllık tarihinde dş ve hayal dünyası öylesine geniş lde kullanılmış, hatta sömürülmüştür ki, bugün kanımızca bir başka aşamaya gelinmiştir. Artık olağa-

nüstü, olağanlaşmıştır. Bu yüzden de ünlü Amerikalı yönetmen Andy Warhol'un bir adamın bir gecelik uykusunu olduğu gibi yansıtan sekiz saatlik süper gerçekçi filmi bize gerçeküstü gibi gelmektedir. Çünük günümüzde gerçeğin tanımı da kırk yıl öncekine göre çok farklıdır.

**YETİM HANEDEN MALİKÂNEYE:
CHAPLIN**

Ortaçağın büyük yapıtlarının, gotik katedrallerin çoğunun mimarları belli değildir. O görkemli yapıtlar, aralarında şimdi adlarını kimsenin bilmediği mimarların da bulunduğu halk kitlelerinin çabalarıyla yükselmiştir. Ben, Charlie Chaplin'i o mimarlardan biri gibi düşünüyorum. Yirminci yüzyılın sanatı olan sinemanın o görkemli yapısını milyonlarca seyirciyle birlikte oluşturan, tüm renkli yaşamına rağmen kendi bireyselliği, yarattığı tipin gölgesinde kaybolup giden bir usta.

Şimdi Şarlo ile ilk kez nasıl karşılaştım diye hatırlamaya çalışıyorum ama olanaksız. Şarlo tıpkı bisiklet ve uçak, dünya savaşları ve ihtilaller, radyo-TV ve Ay'a yolculuk gibi yaşamımıza günlük anlamda karışmış olgulardan biriydi. Şarlo, hemen hemen kimse için İsviçre'nin Vevey kentinde oturan, bir düzine çocuğu olan cimri ve aksi ihtiyar adam değildi. Şarlo, çağdaş sevinç-düşünce ikilisinin bir imgesi, sinema deyince aklımıza gelen görüntü idi. En azından bizim için, yani doğum yılları, yüzyılın ilk yarısına düşenler için bu böyleydi.

Şarlo'nun görüntüsü ile birlikte düşünemediğimiz bir olay neredeyse yok bizler için: Yoksulluk ve göçler, savaşlar, otomasyon, ekonomik bunalımlar, çılgın zenginlikler, işsizlikler, çağdaş şiddet, yani devlet, yani polis The Kid'de, The Immigrant'ta, The Great Dictator'da, Modern Times'da City Lights'da, Easy Street'de, A Dog's Life'ta, Monsieur Verdoux'da kendi gerçek görüntülerini bulurlar.

Charles Chaplin'in sinemaya getirdiği iki büyük katkı var: Bunlardan birincisi, Mack Sennett, Buster Keaton gibi öbür büyük güldürü ustaları ile birlikte, burlesk'in toplumsal eleştiri gücünü ortaya koyuşu, ikincisi ise Griffith ve Eisenstein'la birlikte, sesli filmin henüz ortaya çıkmadığı dönemde, sinemanın görsel dilini müthiş bir etkinlikle geliştirip kullanışdır.

Charles Chaplin, başta kapitalist Amerika olmak üzere, tüketim toplumlarının ikiyüzlü ahlakını temsil edenlerin başlıca düşmanlarından biriydi. Bu toplumların sömürgeci yapılarını, insanlık-dışı şiddeti-

ni, ikiyüzlü ahlakını hemen her filmiyle eleştirmiş, gag'larında birer tokat gibi yapıştırmıştı suratlarına.

Kendi yarattığı tipin vazgeçilmez özelliklerinden "badem bıyığı" benimsemesinden ötürü, Hitler için "Şarlo'nun berbat bir taklididir" diyen faşizmin en yaman düşmanlarından biri olan Chaplin, yüzyıla yaklaşan mücadelesini bitirdi. Güldürünün eleştiri gücünü ortaya koymakta ona yaklaşan biri de çıkmadı henüz sinemada.

Chaplin, yıllar önce Elic Faure ve Louis Delluc'ün yazdıkları gibi, sinemanın Shakespeare'i miydi pek bilemiyorum. Ama, örneğin 21. yüzyılın yeni bir sanatını simgeleyen biri için, yeni yüzyılımızın Şarlo'su diyenler çıkacaktır.

*Kundaktan Sahneye**

Geçen Çarşamba günü İsviçre’de Lemman Gölü’nün sakin sularına bakan Corsier mezarlığının parmaklıklarından, içerdeki ölüm törenini teleobjektifi ile izlemeye çalışan genç Fransız gazeteci öfkeyle homurdanıyordu:

“Ne demek oluyor bu? Şarlo sadece Oona ile çocuklarının değil, tüm dünyanın malıdır. Niçin yasaklıyorlar herkese töreni?”

Yanında duran kır saçlı, çok yaşlı adam, gözlerini, dalgın bakışlarla izlediği küçük topluluktan ayırıp genç gazeteciye döndü ve gülümsedi:

“Dinsel tören de istemedi Şarlo” dedi. Buna rağmen Vatikan, başsağlığı mesajı yayınladı... Annesi Hannah’nın 1928 yılındaki ölüm töreni nasıl oldu biliyor musunuz?”

Gazetecide öfke, yerini hemen meraka bıraktı. Yaşlı adama dikkatle baktı. Ünlü sinema tarihçisi, Chaplin’in biyografisi Leprohon’a ne kadar benziyordu.

“Hayır” dedi.

“Öyleyse dinleyin, ben anlatayım. Hannah’nın mezarının başında altı iskemle vardı. Bunlardan beşi boştu. Sadece birinde Şarlo oturuyordu. Ayrıca yakın dostu Karl Robinson’dan çevredeki tüm gazetecileri ve meraklıları kovmasını özellikle istemişti...”

* Şarlo’nun ölümü üstüne hazırlanan ve ünlü yönetmenin anılarıyla Leprohon’un biyografisinden yararlanılarak hazırlanan bu yazı dizisi *Milliyet*’te “Şarlo’nun Yaşamı” adıyla tefrika edildi (31 Aralık 1977 – 6 Ocak 1978).

Genç gazeteci uzun uzun düşündü bu konuşmayı daha sonra. Yarım yüzyıl boyunca yarattığı tipler insan duygularının, düşüncelerinin, korkularının, sevgi, acı, direnç ve öfkesinin simgesi olmuş bu büyük sanatçıyı, böylesine kapalı kılan giz perdesinin altında ne var? Bürosuna dönünce Chaplin'in anılarından, annesinin ölümüyle ilgili satırları okumaya koyuldu:

"Tabutu taşıyan arabanın arkasında sadece ben vardım. Ne kadar tuhaf? Yaşamının burada sona ermesi annemin? Yüreğinin ilk kez kırıldığı Lambeth'den on binlerce kilometre uzaktaki bir yerde... Baştan başa saçma değerlerle örülmüş bu Hollywood'da?... Sonra birden gözlerimin önüne bir sağanak gibi boşandı anılar. Hannah'nın tüm yaşantısını oluşturan mücadeleyi, acılarını, cesaretini, trajik ve yitik yaşamını düşündüm yeniden... ve ardından gözlerimden yaşlar boşandı."

Hannah?.. Lambeth?.. Kimdi Hannah? Lambeth neresiydi?..

Anasının Oğlu

Charles Chaplin için önemli olan babasından da fazla annesiydi. Çünkü ünlü komedyenin doğum günü olan 16 Nisan 1889 tarihinde Londra'da tutulmuş tüm doğum sicillerini tarayan araştırmacılar orada Charles Spencer Chaplin adına rastlayamadılar. Çünkü Şarlo, babasının soyadıyla değil, annesinin soyadıyla kayıtlıydı. Ve bu, Hannah'nun yaşamında ilk olay değildi. İrlandalı bir milliyetçinin kızı olan Hannah Hill, çok küçük yaşında müzikhol artisti olmuş; 16 yaşında, bir Lord'un peşine takılıp Afrika'ya gitmişti. Lord'dan ayrılıp Şarlo'nun babası olan Chaplin'le evleneceği sırada bir de oğlu dünyaya gelmişti. 16 Mart 1885 gününün nüfus kayıtları bu çocuğun adını şöyle yazıyorlardı: "Sidney Hell-Hannah Hill'in oğlu..." Bunun ne anlama geldiğini kestirmek zor değil.

Müzikhol gösterilerinde şarkılar söyleyen bir Bariton'du baba Chaplin. Şarlo onu çok az tanıyor. Sarhoş, kaba yaşamının büyük bölümünü meyhanelerde geçiren, karısı ve eviyle ilgilenmeyen biriydi Bariton. Şarlo'nun doğumundan çok kısa süre sonra da iki küçük çocuğun yaşamından çekilip gitti.

Kundaktan Sahneye...

Şarlo'nun doğumundan hemen sonra genç aktris, iki çocuğuyla Londra'nın ilginç semtlerinden biri olan Lambeth'te bir eve taşındı. Şarlo orada, kulislerin tozlu havasını koklayarak, akrobatlar, cambazlar, şarkıcılar, mim sanatçılarından oluşan renkli ama yoksul bir atmosferde büyüdü. Daha bebekken çıktı sahneye. Sonradan anılarında o ilk yılları şöyle anacaktı: "O yıllarda Lambeth'teki yaşamımız harikuladeydi. Hemen her gün yemek yiyebiliyorduk..."

Hannah, Bariton Chaplin'in onları terk edişinden sonra, üçüncü bir ilişkiden üçüncü bir çocuk daha doğurmuştu. Ama bu yeni oğul, babası aktör Leo Dryden tarafından tanınacak, onun nüfusuna geçirilerek, annesinin yanından alınacaktı.

Kısa süren mutluluk yılları, Hannah'nın sağlığında başlayan düşüşle sona erdi. Gezgin ve yorucu yaşamı, genç kadının sesini etkiliyordu. Yoksulluk, havanın nemliliği, sık sık soğuk algınlığından onu yatağa düşürüyor, sesi kısıldığından şarkı söyleyemiyordu.

Ve küçük Şarlo'nun sanat yaşamını başlatan gece, gözyaşları ile sevinci birbirine karıştırarak geldi.

İşte, O Gece

Hannah, o akşam şarkı söyleyeceği Aldershot'taki Cantine Müzikholü'ne Charles'ı da birlikte götürmüştü. Seyircilerin büyük bölümü izinli askerlerdi. Chaplin o geceyi anılarında şöyle anlatıyor:

"Annemin sesi, şarkı söylerken birden kısıldığında ben kulisteydim. Yüzünü görmüyorum. Ama sesi bir hırıltı halini almıştı. Seyirciler gülmeye, ısıklar çalmaya başladılar. Ne olduğunu pek anlayamıyordum. Ama yuhalamalar ve gürültüler öylesine arttı ki annem sahneyi terk etmek zorunda kaldı. Kulis'e girdiğinde yıkılmış, mahvolmuştu. Beni bir gün şarkı söylerken görmüş olan sahne direktörü bir öneride bulundu. Annemin yerine ben çıkacaktım sahneye. Annem önce istemedi. Sonre ne ol-

duğunu anlamadan kendimi sahnede buldum. O sırada çok sevilen *Jack Jones* adlı parçayı söylemeye başladım. Şarkının ortasında sahneye küçük paralar yağmaya başladı. Hemen durup paraları toplamaya koyuldum. Nasıl olsa şarkıya sonra da devam edebilirdim. Bu davranışım seyircileri çok güldürdü. Sahne direktörü, elinde bir mendille bana yardım etmek üzere sahneye girdi. Paraları alıp gidecek zannettim. Seyirciler bu korkumu anlayınca daha fazla gülmeye başladılar. Direktör, paraları anneme teslim edinceye kadar izledim onu. Sonra başka numaralara başladım. Çok rahattım sahnede. Dans ettim, taklitler yaptım, başka şarkılar söyledim... O gece benim sahne yaşantımın başlangıcı, annemin ise sonu oldu..."

Ama Şarlo'nun gerçek sahne yaşamının başlaması için henüz vakit erkendi. Aile, işsizlik ve yoksulluktan oturdukları evi terk edip daha küçük bir yere taşındı. Sonra tek odalı bir yere. Her taşınmada eşyalarının sayısı da azalıyordu.

Şarkı söyleyemeyen Hannah, tüm gelirini yitirmişti. Eski kocası Chaplin'in arada sırada verdiği üç beş kuruş, karınlarını bile doyurmuyordu. Bir dikiş makinesi olarak çalışmaya koyuldu. Ama gene de geçinmiyorlardı. Hannah çocuklara dikiş dikmesini öğretti.

"Sefil bir odada yaşıyorduk" diyor Sidney. "Çoğu kez yiyecek hiçbir şeyimiz olmadı. Charlie'nin de benim de ayakkabımız yoktu. Annem kendi ayakkabılarını gözü gibi saklıyor, arada sırada bir imarethaneden yemek almaya giderken ayağımıza giydiriyordu. Arada sırada haciz memurları gelip borçlardan ötürü bir iki eşyamızı daha götürüyorlardı. Yasalar gereğince, sadece yatağımıza dokunamıyorlardı..."

Hannah bir sanatçıydı. Bu korkunç yoksulluk içinde bile fantezisini unutmuyordu. Çoğu kez pencere kıyısına oturur, olağanüstü mim yeteneği ile, sokaktan geçen tipleri, onları görmeyen çocuklarına taklit ederdi.

Sonunda dikiş makinesi de satılınca Hannah için Yoksullar Evi'ne taşınmaktan başka çıkar yol kalmadı. Bu "iyilik yuvası"nın ilk işi anne ile çocukları ayırmak oldu. Sidney ve Charlie'nin saçları usturaya verildi ve üç hafta sonra Hanwell Yetimler Okulu'na kaydedildiler.

İki yıl sonra kasvetli, karanlık bir günün ortasında küçük Charlie'nin yanına yaklaşan bir hemşire, ona annesinin çıldırdığını ve Cane Hill'deki tımarhaneye kapatıldığını söylediğinde, Yetimler Okulu küçük Şarlo'nun başına yıkıldı.

Küçük zayıf bilekleri ile sekiz yaşındaki Charles Chaplin, umutsuzluğun derin uçurumuna yuvarlanmamak için yaşama tutunmaya çalıştı.

O sırada futbol maçında oynayan Sidney ise, haberi alınca hiçbir tepki göstermedi. Futbol oynamaya devam etti. Ama Charlie, maç bitince, onun bir köşeye çekilerek uzun uzun ağladığını gördü.

“Amerika sıkı dur, seni fethedeceğim...”

Charlie’nin, annesi Hannah’nın tımarhaneye yatırılışını öğrenmesinden bir hafta sonra, mahkeme kararı uyarınca babaları Bariton Chaplin onları kendi yanına almak zorunda kaldı.

“Kennington Road 287” adresindeki bu harap evde baba Chaplin yeni karısı Louise’le birlikte oturuyordu. Çocuklar ilk gün iyi karşılandılar, ama çok geçmeden burasının yetimhaneden daha beter bir yer olduğunu anladılar. Güzel bir kadın olan Louise, üvey çocukları ile baş başa kalınca yüzündeki maskeyi bir yana atıyor, canavar kesiliyordu. O da baba Chaplin gibi ayıyaştı. Charlie okuldan dönünce ev işlerini yapıyor, parkeleri fırçalayıp kapkacağı ovuyordu saatlerce.

Gene de söyleniyordu Louise. “Şu yok mu şu” diyordu Sidney için. “Şu küçük pislik... Hemen bir ıslahevine göndermeli. Zaten Charles’ın oğlu da değil...”

Baba Charles’ın ise hiçbir şey umurunda değildi. Her gece sarhoş geliyor, Louise’le saatlerce kavga ediyordu. Bir gece eve geç gelen Louise, Sidney’le Charlie’yi kapıda, aç, titreşirken buldu. Ama tepesi atmıştı bu kez: “Gidin sizi peydahlayan babanızı bulun, o baksın sizlere...” Birkaç gün sonra Baba Charles ile Louise hakkında kovuşturma açıldı. Çünkü devriyeler, sabaha karşı üç buçukta iki küçük çocuğu bir yangın yerinde, açıkta birbirlerine sarılmış uyurken bulmuşlardı...

Baba Chaplin'in Sonu

Kısa bir süre sonra Baba Chaplin'in alkolün yorduğu vücudu pes etti. Benzer alinyazılarını paylaşan oyuncu, şarkıcı ve akrobatların yararına düzenledikleri gecenin geliriyle hastaneye kaldırıldı ve otuz yedi yaşında öldü.

Sidney, karnını bir taraflarda doyurmak üzere sık sık ortadan kaybolmaya başlayınca, Charlie, yeryüzünde yapayalnız kaldı. Yangın yerlerinde, barakalarda yatıp kalkıyor, pazardan topladığı yemiş artıkları ile doyuyordu. Arada sırada bir laternacının peşine takılıp, onun müziğiyle dans ederek üç beş kuruş toplayınca ayakkabılarını boyuyor, üstüne biraz çekidüzen veriyordu. Başka işler de yapıyordu: Berber çıraklığı, bir büroda ayak işleri, zengin bir evde komilik gibi... Ama hiç unutmadığı bir şey vardı: Oyunculuk. Parası olmadığı için müzikhole gide-miyordu. Ama küçük kilisede çocuklar için düzenlenen "Sihirli Lamba" gösterilerini kaçırmıyordu. Çünkü orada bir penny'ye hem sıcak bir kahveyle bir parça pasta veriyorlardı, hem de "Çarmıha Gerilme" gösterisi yapılıyordu.

Dayanışma

Sidney, bir gemide miço olarak gittiği Güney Afrika gezisinden döndüğünde Charlie'yi uzun aramalardan sonra bir sokak köşesinde buldu. Charlie tanınmaz haldeydi. Sidney'in verdiği parayla yıkandı, elbise de alacaktı ama kendini tutamayıp bir ufak servetle şekerleme alıp yedi.

Sidney, yolculuktan bıkmıştı. Charlie ile oda kiraladılar. Tiyatro yapmaya kararlıydılar. Ve çok geçmeden Blacmore Artist Ajansı onlara bu fırsatı verdi. Charlie, ajansın nasılsa fark ettiği bu olağanüstü yetenekli ve sevimli çocuk, *Sherlock Holmes* oyununda küçük bir rol alacaktı.

Tam on iki yaşındaydı Charles Chaplin. Yüzyılın da ilk yılı: 1901. O günü şöyle anlatacaktı anılarında:

"Eve otobüsle döndüm. Mutluluktan sarhoş gibiydim. Elde ettiğim fırsatı yavaş yavaş kavırıyordum. Birden yoksulluk yıl-

larımı geride bırakıyor, uzun süredir düşlerimi süsleyen evrene adımımı atıyordum. Annemin bana yıllarca anlattığı evrene: Aktör oluyordum...”

Hüzün ve Yalnızlık

Evet, Şarlo için yaşam çizgisi yeni bir noktadan başlamıştı. Ama yine de hiç kolay olmadı. Kardeşinden ayrılıp kırk haftalık bir turneye çıkan küçük Charlie, topluluğun hepsi de yaşça büyük oyuncularına katılamıyordu. Hep bir köşede, yalnız yatıp kalkıyor, derin bir hüzün ve yalnızlık duygusu içinde, yatağının altına sakladığı küçük bir tavşanla avunuyordu. Kırk hafta süren bu turneden sonra Charlie, kardeşini de aldırды topluluğa. Hatta bir ara iyileşen annesi bile onlarla birlikte yolculuk etti. Yaşam koşulları hiç olmazsa onları aç bırakmayacak kadar değişmişti ama turne bitince iş de bitti.

Fred Karno ile Tanışma

Bu kez şansını denemek Sidney’e düştü. Sid, o yıllarda fantezileri, akrobatları, müzikhol gösterileri ile ün yapan organizatör Fred Karno’nun bir topluluğunda küçük bir iş buldu. Patronuna kardeşinin yeteneklerinden öyle heyecanla söz açtı ki, Karno, küçük Charlie’yi görmeye karar verdi.

Charlie için bir ölüm kalım günüydü o gün. Çok sonraları, Karno bu buluşmayı şöyle anlattı:

“On üç - on dört yaşlarında, solgun yüzlü, utangaç tavırlı bir çocuktuk karşımdaki. Öylesine tutuktu ki, Sidney’e söz vermiş olmasaydım, almayacaktım topluluğa. Ama şansını denemesine izin verdim... İşe başladıktan sonra da yalnızlığını, suskunluğunu ve yabaniliğini hiç terk etmedi. On dört hafta sahne dışındaki kimseyle tek kelime konuşmadığını hatırlıyorum. Küçük bir haftalık alır ve bu parayı hemen bankaya yatırırdı. Alkolden nefret ederdi...”

Hannah kısa bir süre iyileşti, sonra yeniden yattı Cane Hill’e.

Ve Charles Chaplin, bayağı numaralardan öte hiçbir özelliği olmayan bu Londra müzikol dünyasındaki yaşamını sürdürdü. Günün birinde bir Amerika turnesine bağlanıncaya kadar.

"Amerika sıkı dur!.."

Fred Karno'nun Paris turnesi başarı kazanınca, oyuncularının büyük kısmını sinemaya kaptırıp güç duruma düşen organizatör Alfred Reeves, Amerika'ya bir turne düzenlemeye karar verdi. Turneye Karno'nun ekibi, bu arada Charlie Chaplin katılacaktı.

"Gemimiz New York doklarına yaklaştığı sırada duyduğum heyecanı yaşamım boyunca unutmadım" diyor Şarlo. "Gemide on dört genç İngiliz'dik. Ama aralarında en heyecanlısı bendim. Birden, bu yeni topraklarda alinyazımın değişeceğini sezinler gibi oldum. Bu duygumu arkadaşlarıma iletmek için karşı konmaz bir istek duydum içimde. Onlara kenti gösterip bağırdım. 'Amerika Sıkı Dur! Seni fethedeceğim!..'"

Gemideki arkadaşlarından biri, uzun süredir odasını paylaştığı Stan Laurel'di. O da ilk kez Amerika'da şansını deneyecekti.

Turne oldukça iyi geçti. Ama uzun sürmedi. Toplulukla yeniden Londra'ya dönen Chaplin orada yaşamayacağını anladı. Yeniden Amerika'ya döndü.

Son yıllarda yoksulluktan korktuğu için bir miktar para biriktirmişti. Bu parayla hiç olmazsa yaşamında bir kez "zengin gecesi" geçirmek istedi. New York Astor Oteli'ne yerleşti, Metropolitan Operası'nda *Tannhauser* dinledi.

Çocukluk yıllarını düşünüyordu.

"Şimdi uzaklarda kalan çocukluk yıllarımda, sürekli bir açlık ve yarın korkusu içindeydim. Hiç kaybolmayan bir yarın korkusu. Hiçbir zenginlik beni bu korkudan kurtaramaz. İçine kötü bir ruh yerleşmiş bir adam gibiyim: Yoksulluk ruhu, yoksulluk ruhu..."

Bir Telgraf

Bu korkuyla yeniden Alfred Reeves ve topluluğunun kaldığı otele döndü. Alfred Reeves ona bir telgraf uzattı. Telgrafta Broadway'den Kessel ve Baumann adlı kişiler "Chaffin ya da buna benzer adlı biriyle" hemen görüşmek istiyorlardı. Chaffin herhalde, Chaplin olacaktı. Ama bu Kessel-Baumann da kimdi? Chaplin, tanımadığı bir akrabasından bir miras kaldığını düşünerek sevindi. Ama Kessel ve Baumann'ın sadece film yapımcısı olduklarını öğrenince biraz keyfi kaçtı. Oysa onu, bu yapımcıların aktörü olarak çalışan büyük komedyen Mack Sennett ve dolayısıyla büyük bir gelecek bekliyordu. Ve çevrilen ilk Keystone filmleri serisiyle sinemanın devi doğdu: Şarlo... Yıl 1914!

Chaplin'in, Mack Sennett'in stüdyosuna ilk gelişi ve bugün milyonlarca insanın tanıdığı o ünlü tipi yaratışı, başlı başına bir serüven oldu. Sennett, kendisini daha ilk randevuda, stüdyonun yerini bulamadığı için bir saat bekleten, sonra da ne yapacağını bilemez halde sette şaşkın dolaşan bu İngiliz'le nasıl çalışacağını düşünüp duruyordu. İlk denemelerden de doğrusu pek memnun değildi. Bir ay süreyle film çevirmeden bekleyen, Sennett'ten de pek yüz bulamayan Charlie için durum daha da çok acıklıydı. Tiyatrodan sinema denen bu garip eğlence için ayrılışına pişmandı. Sennett ona ilk olarak bir İngiliz züppesi rolünü verdi. Chaplin güçlülükle tamamladığı rolden hoşnut olmadı. Film beğnildi ama oturmayan bir şey vardı. Sennett'le ekibi ilk olarak, Chaplin'in giysilerini ele aldılar. Bir türlü işin içinden çıkamıyorlardı. "Siz bana bırakın..." dedi Chaplin. Vestiyere gitti. Ünlü komedyen iri yarı Roscoe Arbuckle'in bol pantolonunu, Ford Sterling'in 45 numara ayakkabılarını (ters olarak), Billy Gilbert'in çok eski ceketini, aktris Minta Durfee'nin babasına ait olan ufakık bir melon şapkayı giydi. Eline bir bambu baston aldı. Dudağının üstüne de Mack Svain'in kullanmadığı bıyığından kestığı küçük bir parçayı yerleştirdi. Gerisini Sennett'in yönetmeni Leehrman'dan dinleyelim:

"... O sabah, bir düzine küçük çocukla derby-auto yarışları üstüne komik bir film çeviriyorduk. Birden karşıdan Chaplin'in geldiğini gördük. Üstünde bugün ünlü olan giysileri vardı ve pay-

tak adımlarla yürüyordu. Birden önce ekipteki çocukların, sonra kameraman ve teknik adamların ona bakarak kahkahalar atmaya başladıklarını gördüm. Bir şimşek çaktı kafamda. Chaplin'i filme katılmaya çağırdım... Böylece *Kid Auto Race* filmi doğdu..."

İlk Aşk

Yüz binlerce seyirciyi kahkahadan kırıp geçiren, Charlie'nin yaşam çizgisini bir masal gibi değiştiren *Keystone* dizisinin filmleri peş peşe çıkmaya başlamıştı. Artık Amerika'da herkes tanıyordu onu. New York'a yaptığı bir yolculukta, sokakta herkesin kendisini selamladığını, onu göstererek gülüştüklerini gördü. Ama o kimseyi tanımıyordu ve bu yeni kişiliğe alışık değildi. Hâlâ Londra'nın sefil mahallelerinde yaşayan, herkesin hor gördüğü küçük serseri idi o. Çevrenin tepkilerine aldırmandan yürüdü. Adımları onu "5. Avenue, 834" numaradaki evin önüne götürdü. Uzun süre pencerelere baktı. Zili çalmaya cesaret edemedi. İçerde Hetty'nin ilk aşkının oturduğunu biliyordu.

Şarlo'nun sonraki fırtınalı özel yaşamı düşünülürse tuhaf bir olaydı bu. Milyarderlerin elinden sevgililerini alan, Hollywood'un en güzel kadınları ile evlenen Chaplin, bir evin zilini çalmaya bile cesaret edemiyordu.

İçerde oturan genç aktrisle yıllar önce Londra'da tanışmıştı. Onu bir kez hem de çok kısa süre görmüş, birkaç kelime konuşmuştu: Hetty Kelly idi adı ve henüz on altı yaşındaydı. O günlerde, saatlerce Hetty'nin bindiği tramvayları izlemiş, genç kızı bir kez daha görmek için yüreği çarparak parklarda dolaşmıştı. Nitekim bir sinema oyuncusu olunca ilk işi, New York'a taşındığını duyduğu sevgilisinin adresini aramak olmuştu. Şimdi biliyordu bu adresi ama içeri girebilecek kadar yürekli değildi. Yorgun ve hüzünlü, otel odasına döndü.

İlk Evlilik

Oysa sade bir yıl sonra ilk evliliğini yaparken hiç de utangaç değildi. Genç kız, Relance Majestic firmasının yıldızlarından bi-

riydi: Mildred Harris. Henüz on altı yaşında, mavi gözlü, sarışın ve güzel bir kızdı. Şarlo "sıkı" bir teklif yağmuru ile genç kızı kaçırdı. Evet, kaçırdı. Çünkü henüz erişkin yaşa gelmemiş olan Mildred'in evlenebilmesi için annesinin onayı gerekiyordu. Anne ise evliliğe pek razı değildi. Çift, bir gece valizleri toparlayıp Santa Ana'ya gitti. Ertesi günü bir Pazar olduğundan evliliği onaylamak yargıç bulamadılar. Ve Şarlo, ilk evliliğini 23 Ekim 1918'de aktris Mildred Harris'le yaptı.

"Chaplin zengin değildi o sırada" diyor Mildred Harris anılarında. "Müthiş bir ekonomi tutkusu vardı. Cimri denebilirdi. İlk günlerimiz çok zevkli ve neşeliydi. Catalina Adası'nda bir hafta geçirdik. Bir gün kocaman bir kılıçbalığı yakaladı oltayla Charlie. Ama balık bir türlü gelmiyordu. Dev hayvan, Charlie'yi suya doğru çekmeye başladı. Charlie bırakmadı oltayı. Ben onu belinden yakaladım. Beni de teknenin kaptanı... Hiçbir güldürü filminde rastlanmayacak kadar komik bir sahneydi. Sonunda balık yoruldu ve onu tekneye çektik. 300 kg. ağırlığındaydı ve Charlie onunla fotoğraf çekti. Sonraki yaşamımızda Charlie genellikle gece geç vakitlere kadar stüdyoda çalışır ve yeni senaryoları hazırlar, ertesi gün öğleden sonra uyanırdı. Kahvaltıda tutsülenmiş balık yer, bol bol çay içerdi. Sonra onu ertesi güne kadar göremezdim..."

Biteviye Tedirginlik...

Güzel bir kadındı Mildred. Ve sevilen bir yıldızdı. Neşeli, rahat, masraflı bir yaşam sürmek istiyordu. Oysa, korkunç sefalet yıllarından sonra ilk kez servete kavuşan Şarlo, yoksulluğun ne demek olduğunu gittikçe daha iyi anlıyor, yeniden güç durumda kalmamak için canavarın dişlerine bir kez daha düşmemek için gittikçe daha cimri davranıyordu. 30 yaşında bir genç adamın isteyebileceği her şeye kavuşmuştu. Ama gene de trajik bir korku, onu bir gölge gibi izliyordu. Sürekli tedirgindi. Bu tedirginlik özel yaşamına da yansdı. Karısının, kendisinin karşı koymasına rağmen bir baloya gittiği bir akşam eşyalarını topladı ve başka bir eve yerleşti.

Skandal örtbas edildi ama bir süre sonra bir başka biçimde patlak verdi. Mildred, artistlik mesleğini bırakmak istemiyordu. Bu nedenle bir gün ünlü yapımcı Louis Mayer'le görüştü ve üç yıllık bir kontrat imzaladı. Oysa evde kendisini tatsız bir sürpriz bekliyordu. Şarlo, karısının kendi izni olmadan böyle bir karar vermesini hoş karşılamamıştı. Mildred yeniden Mayer'le görüşüp işi halledeceğini söyledi, ama kötü bir rastlantı işleri berbat etti. Daha o akşam Alexandria Oteli'nin lokantasında Louis Mayer'le karşılaştı. Charles Chaplin, çevredekilerin şaşkın bakışlarına aldırmaksızın yapımcının masasına gitti ve kendi izni olmaksızın anlaşmayı nasıl imzaladığını kaba bir tavırla sordu. Mayer'in cevabı da daha ince olmadı. Birkaç saniye sonra iki adam lokantada yumruk yumruğa dövüşüyorlardı.

Bu olaydan birkaç ay sonra, servet bölüşmesi konularında gazetelerde geçen şiddetli tartışmaları izleyen bir mahkeme kararı ile ayrıldılar.

10 Yıl Sonra Yurdunda

Yeniden yalnızlık günleri başlamıştı. Bu arada tamamladığı *Yumurcak* tüm dünyada büyük hayranlık uyandırdı. Ve Chaplin filminin Avrupa gösterilerinde hazır bulunmak üzere ekibiyle birlikte uzun bir yolculuğa çıkmaya karar verdi.

Küçük, parasız ve tanınmamış bir aktör olarak terk ettiği İngiltere'ye on yıl sonra yeniden ayak basıyordu. Büyük bir olay oldu Şarlo'nun gelişi. Gar'da on binlerce insan bekliyor, lordlar, tanınmış kişiler onunla görüşebilmek için birbirlerini eziyorlardı. Oysa o, bambaşka bir dünyada yaşıyor gibiydi. Anılarıyla baş başaydı. "Geçmiş yılların tanıdık yüzlerini görmek istiyordum. Kennington ve Grighon dolaylarını gözmek, Louise ve babamla birlikte oturduğumuz evi yeniden görmek bir tutku haline gelmişti..."

İki günde 78.000 mektup almıştı. Bu mektuplardan 600 kadarı kendisinin akrabaları olduklarını ileri sürüyorlardı. Wells, Bernard Shaw, Thomas Burke gibi ünlüler onu evlerine onur konuğu olarak çağırıyorlardı. Ve o; o gün karşılaştığı Thomas Kelly

ile aralarında geçen küçük konuşmayı düşünüyordu. Hetty'nin kardeşiydi Thomas. Ve ona bir ara birden şöyle demişti:

"Hetty'nin öldüğünü biliyor musun?"

"Birden yıkıldım" diye yazdı sonraları Charles Chaplin. "Hetty benim geçmiş dünyamdan kalan ve her zaman yeniden karşılaşmak istediğim tek sevgili varlıktı..."

Şarlo'nun kısa filmlerini *Göçmen*'i, *Polis*'i, *İtfayeci*'yi sonra *Yumurtcak* ve *Parisli Kadın*'i görenler hatırlarlar. Edna Purviance'ın güzel yüzünü. Chaplin'in 1915'te yaptığı ve *Essanay* dizisi diye tanınan filmlerden başlayarak United Artists'in ilk filmi olan *A Woman of Paris*'e kadar tüm başrollerini oynattığı bu yetenekli oyuncu, bir madencinin kızıydı. Şarlo küçük bir rol için denediği genç kızdaki yeteneği gördü ve kısa sürede yetiştirdi onu. Edna, Chaplin'in sadece favori yıldızı olmakla kalmadı, en iyi dostu da oldu. Yumuşak, incelikli bir kadın, sevilen bir yıldızdı. Herkes, Şarlo'yu filmlerindeki ideal sevgilisiyle evlenecek sanıyordu. Oysa hiç de öyle olmadı. Üstelik filmlerinde hep çocuksu kadınlara yer vermeyi seven Şarlo için Edna Purviance biraz eskimiş sayılırdı. Bu nedenle yeni filmi *Altına Hücum*'da oyuncusunu değiştirmeye karar verdi. Bu karar aynı zamanda Şarlo'nun yaşamında karanlık, rezaletler, baskılar ve düşmanlıklarla dolu bir dönemin de başlamasına yol açtı.

Edna ile dostluğu ve sevgisi, onun yerine bir yıldız angaje etmesine engeldi. Bu nedenle yeni bir artist arandı. Çok sayıda genç aday arasından Lolita McMurray seçildi. On altı yaşındaydı Lolita ve Chaplin, annesini eskiden filmlerinde oynatmıştı. Genç kıza Lita Gery adı verildi.

1924 yılının Mart ayında genç kızla kontrat imzalandı. Anne McMurray kızının ücretine ayrıca özel bir zam yaptırmayı unutmadı. Filmin çekimine başlanmamıştı ama Şarlo ile genç kız arasında, bizim sinema çevrelerimizin deyimiyle "sadece arkadaşlık" başladığı hemen duyuldu. Birkaç hafta sonra filmin çekimi için önceden kararlaştırılan Alaska yerine Meksika'ya hareket edildi. Ekip, bir treni dolduracak kadar kalabalıktı. Herkes Meksika'ya niçin gidildiğini biliyordu. Bayan McMurray ile kızı ne yapıp edip ünlü aktörü kafese koymuşlardı. Chaplin, bu görgüsüz, içten pazarlıklı anne-kızın tuza-

ğına nasıl düştüğünü hâlâ anlayamamış gibiydi. Meksika'daki kilise yerine bir kulübede yapılan garip bir törenle evlendiler. Aynı trenle geri dönüldü. Dönüşte ilginç olaylar yaşandı. Vagon-restoranda yenilen yemekten sonra yeni evliler kompartımanlarına çekildiler. Ama birkaç dakika sonra Lita tekme tokat dışarı atıldı ve bir daha da Charlie'nin kompartımanına giremedi. Gazetecilerin gözü önünde olup biten bu olaylardan canı sıkılan Chaplin, evine bir mesaj yollayarak arabasının kararlaştırılan ıssız bir yere getirilmesini sağladı. Makinist, treni o noktada biraz yavaşlatınca aktör ve yeni karısı trenden atladılar ama Lita (reklamı da düşünerek) atlarken, gazetecilerin dikkatini çekmeyi başardı. Biraz sonra mısır tarlalarında müt-hiş bir maraton başlamıştı. Önde Şarlo ile yeni karısı, arkalarında üç ayaklı sehpalarıyla gazeteciler ordusu ve en arkada da Lita'nın akrabaları.

Altın Yumurtlayan Tavuk

Lita oyunculukta son derece başarısızdı. Bu nedenle Şarlo bir süre sonra onu oynatmaktan vazgeçti. Yerine Georgia Hale angaje edildi. Lita Grey, Chaplin'in Beverly Hills'deki büyük vilasında eski arkadaşlarıyla çılgınca bir hayat sürdürüyor, eve yerleşen annesi, kızının ev işlerine vakti olmadığını söyleyerek uşaklar, aşçılar, hizmetçiler ordusunu yönetiyordu. Bu arada iki çocukları oldu. Ama huzursuzluklar, kavgalar, rezaletler sona ermedi. Lita, Hollywood'da artist olmak isteyen yüzlerce kızıdan biriydi. Ama en çirkin yanı, Chaplin'e hiçbir sevgi duymayışı, sanatı ile hiçbir ilgisi bulunmayışı, onu sadece "altın yumurtlayan tavuk" gibi görüşüydü.

Lita'nın İntikamı

Ve skandal patlak verdi. Bir dava açan Lita Grey, kocası aleyhinde sayfalar süren suçlamalarıyla mahkemeye başvurdu. Avukatlarının ve annesinin önerileriyle hazırlanan bu suçlama di-

lekçesinde anormal cinsel ilişkiye zorlamalarından işkenceye, kendisini iki yılda beş aktrisle aldatışından zihinsel bozukluklara kadar sayısız "sır" ifşa ediliyordu. Hollywood ve New York'un tüm dedikodu kaynakları faaliyete geçti. Sonra kadın dernekleri ve benzeri kuruluşlar olayı tüm Amerika'ya yayıp bir Şarlo düşmanlığı geliştirdiler.

Şarlo öylesine derin bir üzüntüye kapıldı ki, avukatı Nathan Burkan onu tedavi ettirmek zorunda kaldı. Olay, Chaplin'in sanat yaşamını da etkiliyordu. Sadece büyük sinema ustasının çalışma ortamını zehirlemekle kalmıyor; açılan kampanya sonucu, filmlerinin birçok eyalette yasaklanmasına yol açıyordu. Amerikan püritanizmi şaha kalkmıştı. Hepsi karmaşalarla dolu binlerce kadın ve erkek, hınçlarını kendi yaşam biçimleriyle alay eden bu İngiliz'den alıyorlardı. Bir avuç Amerikalı ve Avrupalı aydın dışında tüm kamuoyu aleyhindeydi. Hâlâ bir hastanede tedavi gören annesi Hannah, Amerika'dan sınır dışı edilmek isteniyor, yeni ve milyonluk vergi borçları Chaplin'in sırtına yükletiliyordu. Sonunda Şarlo, Lita ile annesinin tüm para taleplerine boyun eğdi. Karısına 600 bin dolar ödemeyi, ayrıca yıllık 200 bin dolar nafakayı kabul etti.

Altına Hücum'da oynayıp yıldız olma şansını yitiren Hollywood figüranı Lita Grey'in intikamı ağır olmuştu.

Dorukta İki Film

Bu korkunç ortamda yaratılan iki film bugün sinema sanatının dorukları arasında sayılıyor: *Altına Hücum*, *Şehir Işıkları*.

Büyük bir sanatçıydı Şarlo. Özel yaşamının iniş çıkışları yapıtlarına yansımıyor, kişisel sorunlarını, yarattığı büyük anıtlara bulaştırmıyordu. *Altına Hücum*, yeni bir arayışın peşindeki tüm 20. yüzyıl insanlığının destanıydı. *Şehir Işıkları* ise Chaplin'in içinde yaşadığı ikiyüzlü, çıkarıcı, duygusuz ve insanlık dışı ortama nispet verircesine "insan yüreğindeki derin sevgi'yi yansıtıyordu. Her iki film tüm karalamalara rağmen coşkunlukla karşılandı.

Talihsizlikler Zinciri

Ama özel yaşamında talihsizlikler birbirini kovalıyordu. *Şehir Işıkları*'nı çevirirken, üç kez oyuncu değiştirmek zorunda kaldı. Bunda kişisel anlaşmazlıklarının rolü büyüktü. Bu yüzden 2500 metrelik film için 200 bin m. pelikül harcadı. Değiştirdiği oyuncularla ilgili tüm sahneleri yeniden filme aldı.

28 Ağustos 1928 günü annesi Hannah yatırıldığı Glendale Hastanesi'nde birden ağırlaştı. Şarlo, haberi alınca nefes nefese hastaneye koştu. Olayın gerisini basın danışmanı Karl Robinson'dan dinleyelim:

"Charlie önce annesinin yanına girmek istemedi. Onun yüzü, anılarındaki gibi kalsın istiyordu. Arabaya bindik yeniden. Yüzü kireç gibiydi. Mahvolmuştu. Sonra onun, annesinin son kez görmemekten, büyük pişmanlık duyacağını anladım. Dönmeye ikna ettim. Annesinin başucunda iki saat geçirdi. Sonra bana 'Haklıymışsın Karl...' dedi. 'Annem ellerimi avucuna alarak 'yavrum' diye fısıldadı ve sonra bilincini yitirdi.' Cenaze töreni inanılmayacak kadar sade oldu. Eski bir cenaze arabasının ardında sadece Charlie yürüyordu. Mezarının başına konan altı iskemleden de beşi boştu. Bir ara, uzakta, parmaklıkların ardında Lita Grey'le annesini gördüm. Hannah'nın ölümünü fırsat bilip belki bir barışma yolu açılır diye düşünmüş olmalıydılar. Onların orada olduğunu Charlie'ye söylemedim. İyi ki söylememişim. Sonradan bundan söz açtığımda öyle büyük bir öfkeye kapıldı ki, anlatmak mümkün değil..."

Avrupa'dan alıp on binlerce mil uzağa getirdiği, tüm yaşamını acılar içinde geçirmiş bu sevgili varlığı tıpkı Hetty gibi toprağa verdikten sonra Charles Chaplin, yeniden, yitirdiği evrenin peşine düştü. Yeni filmlerinin galalarında bulunmak üzere Avrupa'ya uzun bir yolculuğa çıktı.

Tüm dünyada, acıların gölgelediği yüzüne, yapıtlarının kazandığı büyük başarıların defne çelenklerinin ışığı düşüyordu.

Düşmanları Şarlo'nun Kellesini İstiyor

Yaşlıların ve orta yaşlıların çocukluk yıllarını renklendiren büyük bir güldürü ustası, bir neşe ve hiciv simgesi olarak hatırladıkları, çok gençlerinse İsviçre'de yaşayan ve sinema arkeolojisine ait bir müzelik eşya gibi gördükleri Charles Chaplin'in sinema dışı yaşamı, erotik ve politik skandallar dizisi gibidir. Bu durumun, onun sanatçı kişiliği ve sineması ile yakın ilgisi vardır. Ama asıl neden, kazandığı büyük ünle birlikte özel yaşamının yavaş yavaş ortadan kalkmasında aranmalıdır. Şarlo'nun yaşam serüvenini anlamak için bu biraz karışık durumu açıklamakta yarar var.

Eleştiri Fırtınasının Simgesi

Her şeyden önce Amerikan burlesk (güldürü) sinemasının toplumsal hiciv gücünü ve yarattığı geniş tepkileri hatırlamalıyız. Mack Sennett, Buster Keaton, Harry Langdon, Amerikan kapitalist toplumunun 1920-30 arası çılgınlıklarını, ikiyüzlülüğünü, hoşgörüsüzlüğünü, sevgisizliğini, şiddetini ve hem ekonomik hem ahlaki alandaki yozlaşmasını dolaylı biçimde ama sertçe eleştirirler. Şarlo Amerika'daki düzen bekçilerinin hoşuna gitmeyen bu eleştiri fırtınasının simgesi gibiydi. Dolayısıyla filmlerine duyulan kızgınlık, hıncını onun özel yaşamından aldı.

Şarlo'nun sanatçı olarak elde ettiği ün ve zenginlik, birçok genç kız için, masal evrenine açılan kapının anahtarıydı. Onun-

la evlenmek ya da metresi olmak, çoğu kez onu bir insan olarak sevmek anlamına gelmiyordu. Çünkü ona yakınlık duyan kadınlar, bu yakınlığın gerçekte, herkesin tanıdığı “Ünlü Şarlo’ya dönük olduğunu, çok geç anlıyorlar, bu arada, bu büyük çağdaş görüntünün ardındaki utangaç, sinirli, duyarlı, melankolik ve yalnız insana sayısız acılar çektiriyorlardı.

İkili Kişilik

Ama Şarlo için de bu ikili kişilikten kurtulmak hemen hemen olanaksızdı. Bu durumun en çarpıcı örneklerinden birini, Şarlo’nun *Şehir Işıkları*’nın Avrupa galaları sırasında tanıdığı May Reeves ile olan ilişkisinde görüyoruz. Lita Grey skandalının ve Hannah’nın ölümünün kötü anılarından yeri kurtulmuş olan Şarlo, Avrupa’da filminin başarılarıyla dolu mutlu bir tatil geçiriyordu. Kardeşi Sidney o sırada ona bir sekreter önerdi. Aday, Sidney’in tanıdığı, Çek asıllı bir genç kızdı: May Reeves. Daha ilk görüşmede fırtınalı bir beraberlik başladı. Şarlo, tüm işleri bir yana bırakarak bu güzel genç kadınla Cezayir’e gitti. May Reeves ünlü aktörü kısa sürede avucuna almış görünüyordu... Carlyle Robinson, Chaplin’in on beş yıllık basın sekreteri, ilişkinin tehlikeli bir evliliğe dönüşmek üzere olduğunu görünce sanatçıyı uyardı. Ama sonuç onun aleyhine oldu. Robinson’un kontratı feshedildi. Hemen her evliliğinde ve ilişkisinde olduğu gibi Şarlo, May Reeves’i çevireceği filmde oynamaya karar verdi, onu çalıştırmaya başladı. Çok kıskanç bir insan olmasaydı bu ilişki evlilikle sonuçlanacaktı. Ama Robinson’un ona May’in daha önce Sidney’le ilişkisi olduğunu ima edişi, serüvenin kısa sürede sona ermesine yol açtı. Ve May Reeves bir süre sonra anılarını yayımladı. Bu anılardaki Chaplin, tanıdığımız büyük sanatçının bir karikatürüydü. Ve şu yargıyla sona eriyordu: “Chaplin yaşamıyor, kendi kendini sahneye koyuyor...”

Oysa doğru yargıyı yıllar sonra bir başka sekreteri Isobel Peluz verecekti: “Büyük komedyen oyunlarını yaşıyordu. Filmi için düşündüğü her sahneyi derin bir kendini verişle oynuyordu...”

1932 yılı, yeni bir film portresi ve yeni bir aşkla çıkageldi. Film, Şarlo filmografisinin başyapıtlarından biriydi: *Asri Zamanlar*. Yeni aşk ise Hollywood sosyetesinin çok genç ve güzel dudu Paulette Goddard. Bir film projesine birlikte para yatırmak kararı ile başlayan dostluk, kısa sürede aşka dönüştü ve Şarlo, Paulette'le, Oona'dan önceki en uzun evliliği yaşadı. Paulette yumuşak huylu, incelikli bir kadındı. Chaplin'i yaşamak istediği renkli ve hareketli hayatın erkeği haline getirmek istiyor, bunu tatlılıkla gerçekleştirmeye çalışıyordu. Ancak bir yandan Chaplin'in çalışma alışkanlıklarındaki uyumsuzluk ve yoğunluk, öbür yandan da büyük sanatçının küçük huysuzluklarından biri, yani kıskançlık, bu ortak yaşamı kararttı. Bu arada ortaya çıkan bir başyapıt, *Asri Zamanlar*, sinemaseverleri hayran bırakırken, Amerikan tutucu çevrelerini ayağa kaldırmıştı. Ama asıl, filmde parlayan yeni yıldız Paulette Goddard'a çeşitli yapımcılardan gelen film teklifleri, Şarlo'yu çileden çıkarıyordu. Karısının hiçbir anlaşma yapamayacağını resmen açıklaması üzerine Paulette'le olan ilişkileri bir daha düzelmek üzere bozuldu. Bu sıralarda çevrilmesine başlanan *Büyük Diktatör*'ün çekiminden sonra da birbirlerinden tümüyle ayrıldılar.

Arı Kovanına Sokulan Çomak

Şarlo, *Büyük Diktatör*'ü çevirmeye kalkmakla, Amerika'da arı kovanına çomak sokmuş oldu. Avrupa'da Nazi belası ortalığı kasıp kavuruyordu. Faşizmin tehlikelerini kavrayan Amerikalı sanatçılar kızgın ve tedirgindiler. Alexandre Korda, Chaplin'e, Hitler'i hicveden bir filmde başrolü oynamasını önermişti. Gerçekten Hitler rolü için Şarlo biçilmiş kaftandı. Bir kez aynı yılın aynı ayında doğmuşlardı. Nisan 1889. Boyları, posları, bıyıkları, birbirinin aynıydı. Şarlo, iki temel nedenden ötürü bu projeye el koydu ve karar verdi. Birincisi, *Asri Zamanlar*'la başlayan çağdaş toplum eleştirisine yeni boyutlar katacak; ikincisi, kendisinde de Yahudi kanı bulunduğundan, Nazilerin Yahudilere reva gördüğü zulmü protesto etmiş olacaktı. Film, daha tasarı durumundayken engellenmek istendi. Hitler'in Los Angeles Konsolosu

ve Amerikan Nazi örgütleri işe karıştılar. Chaplin ölümle tehdit edildi. Ama bunlar sanatçıyı korkutmadı. Film tamamlandı. Ancak Amerikan sinemalarında gösterilmesi engellendi. Birçok ülke ise, Nazi korkusundan, filmin gösterilmesini yasakladı.

Avrupa'daki olaylar geliyor, II. Dünya Savaşı, çeşitli cepheelerde başlıyordu. Chaplin, filminin, böylesine açık ve fütursuz bir vahşet karşısında zayıf ve fazla incelikli olduğunu düşündü. Bu nedenle anti-Nazi mücadeleye bizzat katılmaya karar verdi. İlerici örgütler, Amerika çapında bir anti-faşist mücadele başlatmışlardı. Chaplin, Rusya Savaşı'na Amerikan Yardım Komitesi'nin düzenlediği büyük San Francisco mitinginde konuşma yaptı. Nutkunun büyük yankılar uyandırması üzerine yeni bir konuşma hazırladı. İkinci cephe açılması ile ilgili bu metni, New York Madison Square Park'taki toplantıda okudu. O sırada II. Dünya Savaşı'nın en kanlı trajedisini yaşayan Sovyetler Birliği ile dayanışma halinde olduğunu açıkça söylüyordu. *Büyük Diktatör*, Chaplin'in sanatçı kişiliğine yeni bir boyut getirmişti. "Değişimim tam olacak. Suskunluğun ve ilgisizliğin ka- buğunu kıracağım..." diyordu.

Ama tam başını kabuktan çıkarırken, bu kez, eskisinden daha derin bir yara aldı. Kısa bir süre önce, bir İrlandalı yazarın *Gölge ve Cevher* adlı oyununu sinemaya uyarlama hakkını satın almıştı. Filmde oynatacağı genç kız, dostu Tim Durant'ın tavsiye ettiği Joan Barry adlı tanınmış bir oyuncuydu. Kontrat imzalandı ve Chaplin, Joan Barry'yi filme hazırlamaya karar verdi. Genç kız, Max Reinhardt'ın kurlarına devam edecekti. Geçmişte olduğu gibi oyuncu-yönetmen ilişkisi, duygusal ilişkiye dönüştü. Ve hemen ardından tatsızlıklar baş gösterdi. Gerisini Chaplin'in anılarından izleyelim:

"Kısa sürede yaşamım bir karabasan halini aldı. Öğrendim ki, Joan Barry, günlerdir Reinhardt'ın kurlarına gitmiyordu. Nedenini sorunca, oyuncu olmak istemediğini, annesiyle kendisine dönüş bileti ve 5000 dolar verilirse bu işten vazgeçeceğini söyledi. İstediklerini hemen kabul ettim.

Biletleri ve parayı verdim. Böylece ondan kurtulmuştum..."

Oysa Chaplin kurtulduğunu sadece "zannetmişti." Çünkü Joan Barry, Ekim ayında Şarlo'nun New York'a geldiğini duyun-

ca hemen oteline gitmiş, intihar tehdidiyle yeniden para istemişti. Zaman zaman öldürme tehdidiyle de karışan bu hastalıklı tepkiler devam etti. Araya, aynı filmde oynaması için Şarlo'ya tanıştırlan Oona girmeseydi, sanatçının Joan Barry ile başlayan talihsizlikler dizisine katlanması çok zor olacaktı. Ünlü Amerikalı oyun yazarı Eugène O'Neill'in kızı Oona, daha ilk gün "Yıldız Şarlo"ya değil "insan Charlie'ye âşık oldu. Ve onun, yaşamının en tehlikeli darboğazlarından ağır yaralar almaksızın geçmesini sağladı. Şarlo 53, Oona 18 yaşındaydı.

Joan Barry tehditlerinden bir sonuç almayınca, hamile olduğunu ve Charles Chaplin'den çocuk beklediğini bildirerek, mahkemede babalık davası açtı. Oysa Chaplin'in bir yıldan beri genç kızla hiçbir ilişkisi olmamıştı. Ancak dava, Şarlo düşmanlarının arayıp da bulamadıkları bir fırsattı. Tüm Şarlo düşmanları onun "kellesi"ni istemeye karar verdiler.

Şarlo, Bir Daha Dönmemek Üzere Amerika'yı Terk Ediyor

Jean Paul Sarte, Fransa'da *existentialisme* akımının moda olduğu günlerde bir kadından bir mektup alır. Kadın, birkaç gün önce parmağını kapıya sıkıştırdığını, bu durumun kendisinin de *existentialiste* olduğu anlamına gelip gelmediğini sorar. II. Dünya Savaşı'nı hemen izleyen yıllarda Amerika'da, özellikle Hollywood çevrelerinde kaynatılan cadı kazanı, sürdürülen "komünist avı" öyle komik boyutlara ulaşmıştır ki, Sartre'ın "parmağını sıkıştıran kadın"ı bunların yanında hiç kalır. Zencileri savunmak bal gibi komünistliktir. Amerikan ahlakına karşı çıkmak, Nazilere karşı çıkmak, savaşları kötülemek, atom bombasını istememek, hepsi komünistliktir bunların. Tabii insancıl amaçları savunan Şarlo da Amerikan aleyhtarı komünistlerin elebaşlarından biri...

Şaşırtıcı Suçlama

Joan Barry'nin "babalık davası", bu çevreler için bulunmaz bir fırsattı. Suçlamalar ve davalar peş peşe gelmeye başladı. Şarlo, sadece Joan Barry'nin doğan çocuğunun babası olduğunu inkâr etmekle suçlanmıyor, "beyaz kadın ticareti" yaptığı için de mahkemeye veriliyordu. Evet, şaşırtıcı, ama suçlama aynen böyleydi. Çünkü geçmiş yüzyıldan kalma bir Amerikan yasası vardı. "Mann Act" adı verilen bu yasa, beyaz kadın ticaretini önlemek için yapılmıştı. Yasanın bir maddesi de "Beyaz bir kadını arzusu

hilafına Amerika içinde bir kentten öbür kente göndermek” suçundan söz açıyordu. Şarlo da, John Barry’ye tren biletini verip memleketine gönderdiğine göre, “beyaz kadın ticareti” suçunu işlemiş oluyordu. Şarlo’nun tüm bu suçlardan ötürü 25 yıl hapis-te kalması gerekiyordu.

Şarlo’nun avukatı, doğan çocuğunkan testinin yapılmasını istedi. Yapılan test sonucunda çocuğun Şarlo’ya ait olmadığı anlaşıldı. Ama saldırı ve takibat son bulmadı.

Yeni Suçu

Çünkü bu arada Charles Chaplin yeni ve daha büyük bir suç işlemiş, *Monsieur Verdoux*’yu çevirmişti. Ünlü kadın kasa-bı Landru’nun öyküsünden hareketle çevrilen bu filmde Şarlo, kahramanı Monsieur Verdoux’nun ağzından dünyaya şöyle sesleniyordu: “Bir tek kişiyi öldürürseniz bir katilsiniz. Ama milyonlarca insanı öldürürseniz bir kahraman. Çocukları ve kadınları kitle halinde öldürmek için bomba icat edenler alkışlarla karşılanıyor...”

Hiroşima ve Nagasaki’ye atom bombasını atan Amerikan politikası için bundan daha tehlikeli bir eleştiri olamazdı. 12 Temmuz 1947 günü Mississippi Demokrat Senatörü John Ruskin, Chaplin’in, “Hollywood’da sürdürdüğü hayat tarzının Amerikan ahlaki geleneklerine uymaması” nedeniyle sınır dışı edilmesi gerektiğini açıkladı. Senato, sözlerine şöyle devam etti: “Onu sınırdışı etmekle, ayrıca filmlerini de Amerikan sinemalarının perdelerinden kovmuş, böylece gençliğimizin onun ahlaksız filmleriyle etkilenmesini önlemiş olacağız...”

Aktif Bir Barışçı

Ekim’de ise, ünlü McCarthy komisyonlarının ilki olan ve Parnell Thomas’ın başkanı olduğu “Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler” komitesi Chaplin’i soruşturmaya çağırdı. Chaplin bu çağrıya şu yanıtı verdi:

“Basından öğrendiğime göre beni komiteniz önünde ifade vermeye çağırıyorsunuz. Gene öğreniyorum ki, bana komünist olup olmadığımı soracaktıysınız. Kısa bir süre önce Hollywood’daydınız. Bu soruyu o sırada bana sorabilirdiniz. Ama mademki cevabımı merak ediyorsunuz, söyleyeyim: Ben komünist değilim. Sadece aktif bir barış taraflısıyım...”

Chaplin hakkındaki soruşturma bir süre durdu. Çünkü kaynatılan cadı kazanının daha önemli kurbanları vardı. Amerikan sinema sanatının yüz akı olan on sanatçı, bu komisyonlar önünde ifade vermeyi reddettiler. Sonraları yayımlanan ve Türkçeye de çevrilen *İhanet Yılları* adlı ünlü dosyada belirtildiği gibi, ünlü yıldızlar arasında özellikle Robert Taylor ve Adolphe Menjou, alçaklık örnekleri vermekte birbirleriyle yarıştılar. Adolphe Menjo’ya göre “Amerikan görüşüne uymayan düşünceler taşıyan herkes komünistti ve meslektaşları arasında birçok kişi bu suçu işlemiştir...”

Ama, Hollywood sanatçıları arasından, hayatları pahasına inandığı doğruları söylemekten çekinmeyen yiğit kişiler çıktı.

Charles Chaplin, bu komisyonlarda Hans Eisler konusunda sorguya çekildi. Büyük bir besteci ve film müziği yapımcısı olan Eisler’in komünist olup olmadığı soruluyordu Chaplin’e. Sanatçı şu cevabı verdi: “Evet, ben Hans Eisler’in dostuyum ve bundan büyük bir onur duyuyorum. Komünist olup olmadığını bilmiyorum ve bu nokta benim için hiçbir önem taşımıyor. Onun sadece büyük bir sanatçı, büyük bir müzisyen olduğunu biliyorum...”

Hemen sonra Chaplin, Pablo Picasso’ya bir telgraf çekerek, Eisler’in Amerika’dan kovulması olayına karşı uluslararası bir protesto düzenlemesini istedi. Bu protestoya Matisse, Cocteau, Jouvett, Feyder ve J. L. Barrault gibi birçok büyük sanatçı katıldı.

“Hollywood Ölmek Üzere”

Şarlo suçlama ve şantajlarla karşı karşıya kalıyordu. Filmleri oynatılmıyor, Hearst’ün sahibi olduğu büyük basın tröstleri sanatçıya karşı ağza alınmaz sövgülerle dolu bir kampanya yürütüyorlardı.

Aralık ayında Chaplin, İngiliz *Reynold News* dergisinde, Hollywood konusunda şunları yazdı:

“Ben, Charlie Chaplin, açıklamak isterim ki, Hollywood ölmek üzeredir. Hollywood, filmlerin standartlaşmasına karşı çıkmazsa başeserlerin fabrikadan traktör çıkması gibi seri halinde çıkmayacağını anlamazsa bu son savaşını da yitirecektir...”

Amerika’dan Ayrılış

Ertesi yıl Şarlo ile düşmanları arasındaki savaş biraz yatışır gibi oldu. Chaplin, *Sahne Işıkları*’nın çalışmalarına başlamış, İngiltere’den, bu kez “yatağına gitmeyecek” bir genç kızla, Claire Bloom’la tanışmıştı.

Ve 1952 yılında, filmin çekiminin yapılacağı İngiltere’ye üçüncü kez bir yolculuğa çıktı. Beverly Hills’deki evinde, onun yolculuğu dolayısıyla bir maskeli balo düzenleyen eski dostu Tim Durant’a döndü bir ara. Yanından şu sözlerle ayrıldı. “Bu kez sizlerin yanınıza bir daha dönmeyecekmişim gibi bir duygu var içimde...”

Ertesi gün, “Göçmen Bürosu”nda üç saat süren bir sorgudan sonra Amerika’yı bir daha dönmek üzere terk etti.

Şarlo'dan Kalan: "Onurlu Bir Sanat Yaşamı, Bir Sevgi ve Gülümseme Çizgisi"

Eski ve yaşlı pandomim ustası Calvero, genç sevgilisi Terry'ye bir gülün açılışını ve soluşunu gösterdi. Sonra bir kayanın kapanışını... Bir Japon ağacını... Terry hayran oldu ona. Bir çocuk gibi seviniyordu. Calvero, yüreği iyilik, kafası düşüncelerle dolu odasına gitti, yattı. Güzel bir düş gördü o gece. Calvero, bir sahnede ilkbahar çiçekleri topluyordu. O kadar seviyordu ki çiçekleri, komik bir tavırla yiyordu onları. Bir şarkı söylüyordu. Aşk üstüne. Ve... ve yalnız değildi. Terry de vardı sahne-
de. O da onunla dans ediyordu. Aşk... aşk... aşk... diyordu Calvero durmadan.

Calvero'nun öyküsü, yani *Sahne Işıkları* ve onun Şarlo tarafından bizzat bestelenmiş müziği özellikle, Avrupalı seyircileri büyüledi. *Limelight*, Chaplin için "Kuğu'nun ölüm şarkısı" idi sanki. Tüm duyarlılığını, tüm sevgisini, insancılığını koymuştu. Biraz duyguluydu belki. Ama küçüklüğü, soytarılar, yoksul pandomimciler, şarkıcılar, müzikhol artistleri arasında geçmiş, laterna müziğiyle büyümüş biri için bu duygusallığı hoş görmeli.

Amerika'dan ayrılışından hemen sonra, daha o gemideyken, Amerikan hükümeti onun bir daha Birleşik Devletler topraklarına ayak basmasını yasaklamıştı. Büyük tepkilere yol açtı bu karar. Ama Şarlo da kararlıydı. Artık Amerika'ya dönmeyecekti.

Film Dışı Bir Sahne

Queen Elizabeth transatlantiği Southampton Limanı'na girerken onbinlerce insan bağıırıyordu: Hoş geldin Charlie... Taymis kıyısında Savoy oteline Oona ile birlikte yerleştikleri gece harikulade bir olay oldu. Olayı, *Paris-Match*'ın muhabiri George Reyer'den dinleyelim:

"Savoy'un önündeki bulvarda binlerce insan birbirini eziyordu Chaplin'i görmek, alkışlamak için. O sırada, otelin karşı kaldırımında çok kimsenin dikkatini çekmeyen küçük bir sahne cereyan ediyordu. Başlarında silindir şapkaları, kuyruklu ceketleriyle iki centilmen, bir laterna eşliğinde Kraliçe Victoria devrinden kalma bir gigue (dans) oynuyorlardı. Bunlardan biri Mike'tı. Londra dilencilerinin kralı, öbürü de oğluydu. Eski dostları Charlie Chaplin'e hoş geldin demek istemişlerdi. Savoy otelinin cephesindeki pencerelerden birinin perdesi hafifçe aralandı. Camın arkasında Chaplin'in yüzü hayal meyal seçiliyordu." "Bizi gördü mü dersin?" diye sordu oğluna Mike.

Oğlu sadece sırtıtmakla yetindi.

Zaten Charlie Chaplin, çok yıllar önce, aktörlüğe ilk başladığında, Mumming Birds topluluğunda birlikte oynadığı Mike'i nereden tanıyacaktı?

Sahne Işıkları'nın Paris gösterisi görkemli bir olay oldu. Odéon sinemasını dolduran binlerce Parisli, balkondan gözleminde yaşlarla onları seyreden bu küçük, kır saçlı adamı hayranlıkla alkışlıyordu. Jean Dellanoy'un konuşması öylesine övgü dolu sözlerle doluydu ki, Şarlo bu övgüye bir fıkrayla karşılık verdi:

"Hani kocasının ölüm törenini izlemek üzere kucağında oğluyla bir kiliseye gelen kadın, papazın, kocasıyla ilgili öyle müthiş bir övgüsünü işitmiş ki, sonunda, anlatılanın kendi kocası olmadığına hükmederek, 'Kalk oğlum' demiş, 'Yanlıı kiliseye gelmişiz...'"

Gerçek Mutluluk

Paris'te bir süre kaldıktan sonra, karısı Oona ile birlikte Avrupa'nın çeşitli tatil kentlerinde gezintiler yaptılar. Şöyle diyordu Şarlo:

"Ben artık bir sinema tanrısı değilim. Birtakım insanların hırslarının ve saldırganlıklarının hedefi de değilim... Karısı ve çocukları ile tatile çıkmış evli bir adamım... Şimdi tam mutluluğun ne demek olduğunu yeni yeni anlıyorum. Hüzne çok yakın bir şey... Yani mutluluk..."

Bu yolculuklardan sonra, yılbaşında, artık yerleşmeye karar verdi.

Ve Kennington Road'un yoksul çocuğu, 150.000 sterling ödeyerek, İsviçre'de Lemman Gölü kıyısında, Corsier'de eski Amerikan Elçisi'ne ait, 19. yüzyıldan kalma bir malikâneyi satın aldı. 16. Louis stili mobilyalarla döşenmiş olan bu büyük köşkte, birçok antika eşya, müzeli tablolar, Azay porselenlerinden bir koleksiyon ve muhteşem bir kitaplık vardı.

Charlie Chaplin'in, sevgili karısı Oona ile, iki yılda bir sayısı artan çocukları ile, arada sırada kendisini ziyaret eden ve aralarında Churchill, Jean Cocteau, Ağa Han, Chou En Lai gibi ünlüler bulunan konukları ile uzun ve sessiz yıllar geçirdiği bu "malikânede" günlük yaşamının ayrıntılarını bize sekreterlerinden biri, Isobel Peluz anlattı. *New York'ta Bir Kral* filminin senaryo hazırlıklarına katılmak üzere angaje edilen, bir yıl sonra da çalışmanın ağırlığı ve paranın azlığı nedeniyle istifa edip Chaplin'i mahkemeye veren Peluz, şöyle diyor:

"Bütün bir sabah çalışırdı Chaplin. Mutlak bir sessizlikte. Sessizliğe öylesine dikkat ederdi ki, çocuklar penceresinin önünde oynayamazlar, üst kattaki salonda dolaşamazlardı. Sadece çocuklardan değil, köpek ve kedilerin ayağına dolaşmasından da hoşlanmazdı. Kedileri biraz daha fazla severdi. Bir de kokulardan, özellikle çiçek kokularından nefret ederdi. Odasında ve malikânesinde çiçek istemezdi. Onların kendisini boğduğuna inanırdı. Evinde 'Büyük bir diktatör'dü. Her şeyle ilgilenir, en küçük detaylarla uğraşırdı. Çalışması yoğun, aralıksız, nefes aldırmayacak kadar hızlı, dramatik ve huzursuzdu. Ha-

zırladığı veya düşündüğü her sahneyi oynardı. Derinlemesine anlamda bir komedyendi. Onun bir gün, şöminenin üstündeki saatin bronz sarkacına bir kadına sarılır gibi sarıldığını ve kırk kez 'I love you... I love you...' dediğini hatırlıyorum. Ben de arkasından koşturarak bu kırk cümleyi aynen steno etmek zorundaydım. Sonra bahçeye fırlıyordu. Ben de ardından. Heyecanlı cümleler söylüyordu, tekrar şömineye ve sarkaca dönüyor, yeniden bir çok kez 'Seni seviyorum...' diyor, ben de bütün bunları not ediyordum.

Büyük sanatçının huzursuzluğu, tedirginliği Oona'yı görünce sona ererdi. Corsier'de, Manoir le Ban Şatosu'nda geçirdikleri yıllar boyunca birbirlerine olan sevgileri hiç eksilmedi. Chaplin 75 yaşında iken bile, birçok kez onları büyük salonda tutkuyla öpüşürlerken gördüm. Benim salona girdiğimi fark ettiklerinde bile hiç aldırmadılar."

Sanırım bu mutluluk ve tamamlanmışlık yılları, Şarlo'nun sanat yaşamını olumsuz biçimde etkiledi. Sanatında aradığı mükemmeliği yaşamında bulmuştu. Bu dönemde yarattığı yapıtlar, olgun bir büyük sanatçının derin yaşam deneyini ve felsefesini değil, onun küçük tutkularını, eski kızgınlıklarını yansıtıyordu. Bu nedenle, eleştirmenler de, sinema tarihçileri de *New York'ta Bir Kral* ya da *Hong Konglu Kontes* üzerinde fazla durmadılar.

Büyük sanatçı, geçtiğimiz hafta Vevey'deki şatosunda öldüğünde yüzünde bir dinlenmişliğin anlatımı vardı. Son zamanlarda artık görmeyen gözlerini, evrenin karanlık sinema salonundaki öbür beyazperdeye açmış, ölümsüzlüğün renklerine bakıyordu. Artık, ne yoksulluk, ne zenginlik, ne aşk, ne nefret, ne isyan, ne boyun eğme, ne sevgi, ne düşmanlık vardı. Kendi isteklerine uygun olarak, hiçbir gazetecinin ve konuşğun alınmadığı mezarlık yolunda, eski bir cenaze arabasının ardında Oona ve çocukları yürüyordu. Yağmur yağıyordu ve Oona'nın kafasından Chaplin'in *Otobiyoğrafi*'sindeki şu cümleler geçiyordu:

"Vevey'in dar kaldırımlarında, benim önümden geçerek yürürken, onun ince silüetini, arkaya dümdüz taranmış ve yer yer gümüş tellerle süslü saçlarını, onurlu yüzünü görünce bir-

den bir aşk ve hayranlık seliyle boğuluyorum... Onun kim olduğunu, benim için ne olduğunu düşününce yüreğim sıkışıyor...”

Genç gazeteci, “Ardında onurlu bir sanat yaşamı, bir sevgi ve gülümseme çizgisi bırakarak öldü” diye düşündü. “Şimdi cenaze törenini nasıl olsa fark etmez...”

...Sinematek serüveni 12 Eylül 1980'de silah zoruyla noktalandı. Ama film sürüyor. İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde ve genç sinemaseverlerin düşlerinde. İnatla, umutla, keyifle. Bu kitapta okuyacağınız yazılar, bu uzun filmde küçük izlenimlerdir. O 'aşk, ateş ve anarşi günleri'nde benimle birlikte altın çıkaranlara bir merhaba'dır. O kadar.

1965-76 yılları arasında Türk Sinematek'inin kurucularından biri ve yönetmeni olarak görev yapan Onat Kutlar, dünya sinemasını, yabancı sinemacılarla ilgili düşünce ve değerlendirmelerini, şenlikleri, temaları ve türleri ele alan yazılarını 1985'te bir araya getirmişti... *Sinema Bir Şenliktir*, sinemayla uzaktan yakından ilgisi olan okurun çeyrek asırdır vazgeçmediği bir yapıt; hem başucu kitabı, hem başvuru kaynağı olmayı sürdürüyor.

Kapak fotoğrafı: Filiz Kutlar

ISBN 978-975-08-1822-6



13 TL

9 789750 818226

