

# Keyifli Okumalar Dileriz

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

## RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

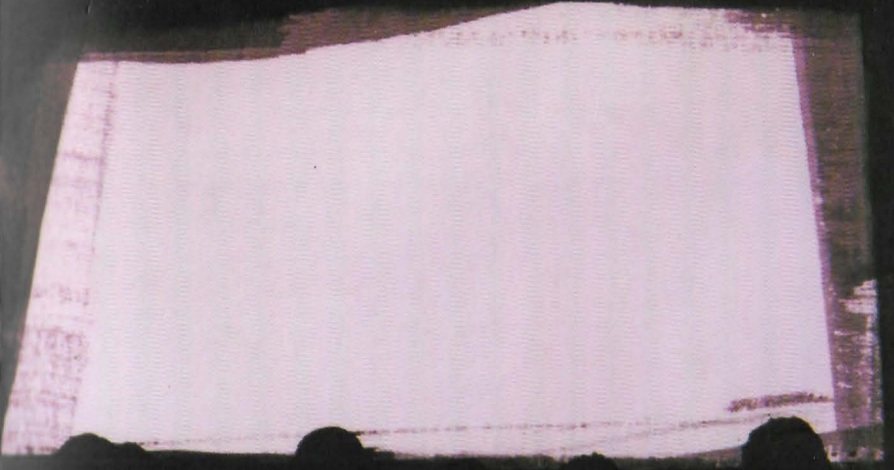
### Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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>

# Sinema Yazıları

Memet Baydur



**MEMET BAYDUR** 1951 yılında Ankara'da doğdu..Uzun yıllar Londra ve Paris'te yaşadı. Afrika'da Kenya Toplu İletişim Okulu'nda sinema tarihi ve sinematografi dersleri verdi (1982-86). İspanya'da bulunduğu sırada (1988-92) Madrid'deki Uluslararası Akdeniz Tiyatro Enstitüsü'nün kurucu üyeleri arasında yer aldı. 1992'den itibaren Bonn Tiyatro Bienali'nin Türkiye danışmanlığını yaptı. Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfı'nda sinema tarihi dersleri verdi. İlk yazısı 1979'da *Yeni İnsan*'da çıktı. Öykü ve yazılarını *Milliyet Sanat*, *Gösteri*, *kitap-lık* ve *Sanat Dünyamız* dergilerinde yayımladı. 1980'den itibaren yazmaya başladığı "Limon", "Cumhuriyet Kızı", "Kadın İstasyonu", "Yangın Yerde Orkideler", "Düdüklüde Kıymalı Bamya" ve "Yeşil Papağan Limited" gibi oyunları Devlet Tiyatroları ve çeşitli illerdeki Şehir Tiyatrolarında sahnelendi. *Gözün Kahverengi Suyu* başlıklı bir öykü kitabı var. Denemeleri, ölümünden sonra, *Uccello'nun Kuşları* adıyla yayımlandı (İletişim Yayınları, 2002). Yayımlanmamış oyunları ölümünden sonra *Lozan* başlığı altında kitaplaştırıldı (İletişim Yayınları, 2003).

İletişim Yayınları 1008 • Memet Baydur Toplu Eserleri 2

ISBN 975-05-0236-1

© 2004 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2004, İstanbul (1000 adet)

EDİTÖR İlker Uğur

KAPAK Suat Aysu

KAPAK RESMİ Ali Arif Ersen

KAPAK FILMİ 4 Nokta Grafik

DİZGİ Çiğdem Dilbaz

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Seçkin Oktay

MONTAJ Şahin Eyselmez

BASKI ve CİLT Sena Ofset

İletişim Yayınları

Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22.60-61-62 • Fax: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://ranter.org>

MEMET BAYDUR

# Sinema Yazıları







|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Zamandizin.....                                                              | 9   |
| Bilim kurgu zamandizini.....                                                 | 16  |
| Çizgi film kısa tarihçesi.....                                               | 22  |
| Sinemanın arkeolojisi.....                                                   | 25  |
| Sinema dilinin gelişmesi.....                                                | 34  |
| Sinema sanatında ilk ustalar:<br>Georges Melies, David W. Griffith.....      | 44  |
| Griffith'in çağdaşları - Amerikan sinemasında<br>ilk önemli yönetmenler..... | 54  |
| Avrupa Sineması: İlk yıllar.....                                             | 58  |
| Sovyet Sineması.....                                                         | 73  |
| Sesin sinemaya gelişi - Robert Flaherty'yi de unutmayalım.....               | 85  |
| Orson Welles.....                                                            | 94  |
| Jean Renoir.....                                                             | 99  |
| Savaştan sonra sinema: İtalya, Fransa, ABD.....                              | 103 |
| Bazin, Bresson ve filmlerin hızı.....                                        | 116 |
| İngiliz Sineması.....                                                        | 122 |
| Doğu Avrupa Sineması.....                                                    | 127 |
| İngmar Bergman, Japon Sineması, Satyajit Ray, vb.....                        | 133 |

|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| Sinema sanatı üstüne:                         |     |
| Görmek/Bakmak - Duymak/İşitmek.....           | 142 |
| Sinema ve Gerçek.....                         | 157 |
| Müzik, oyunculuk ve sinemasal gerçeklik ..... | 170 |

Memet Baydur 1999-2000 yıllarında Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfı'nda sinema tarihi dersleri vermişti. Baydur'un alışılmış bir sinema tarihi anlatmadığını biliyordum; gerçekten de ders notlarına bakınca (derste anlatacaklarını yazmıştı, sözlü kültür insanı değildi, yazı çok önemliydi) bunun sinema tarihinin Baydur'ca bir yorumu olduğu hemen anlaşılıyordu. Baydur bu yazılarında nesnel olmaya çalışmıyor, öznel yargılardan kaçınmıyor. Değer verdiği, sevdiği ustalar üstünde duruyor, izleyicilerine de onları sevdirmeye çalışıyor. Sonra, "zamandizin" de olduğu gibi, pek kimsenin aklına gelmeyen ilişkiler bulup çıkarıyor, onunla konuşurken ya da oyunlarında olduğu gibi, insanı düşünmeye, soru sordurmaya yönelten gözlemlerde bulunuyor. Filmlerde müzik kullanımı, oyunculuk, sinema-gerçeklik ilişkisi, alımlama gibi konularda da hiç "büyük laflar" etmeden çok doğru saptamalarda bulunuyor.

Baydur aramızdan ayrıldıktan sonra eşi Sina Baydur bu yazıları düzenlememi istedi benden. Gerçekten de bu çalışmanın unutulup gitmesine kimsenin gönlü razı gelmezdi. Bu

yazılara bir şey eklemedim. Yalnız kendime göre bir sıraya koyup başlıklarını yazdım. Baydur herhalde derslerinde bu notlar dışında da çok şey anlatıyordu, ne yazık artık onları bulamayız. Ama bu yazıları okuduktan sonra Welles, Renoir ya da Bresson filmini izleyip bu filmi onun tat aldığı kadar seversek eminim bir yerlerde kıs kıs gülüp sevinecektir.

OĞUZ ONARAN

# Zamandizin

Sinema tarihini, tarih öncesi 'gölge gösterilerinden' başlatmak mümkündür. Bir mağarada ateşin çevresinde çömelmiş bir grup insanın, ellerinin gölgesini duvara düşürmesiyle.

15. yüzyılda Leonardo da Vinci, bir merceğin kullanımıyla, basit bir fener ışığının güçleneceğini önerir.

16. yüzyılda Camera Obscura (Karanlık Oda) keşfedilir ve kullanılır.

1645 yılında Cizvit bilimadamı Athanasius Kircher (1602; 1680) bir aynadan güneşin ışığını yansıtıp bir mercekten geçirdikten sonra görüntüyü perdeye yansıtan bir icadından söz ederek nasıl işlediğini gösterir.

1659'da Hollandalı fizikçi Huygens kendi yapımı bir Sihirli Fener'den söz eder. 1662'de Walgenstein, Sihirli Fener'i herkese gösterir. Bir yıl sonra Londra'da Sihirli Fenerler satışa sunulur.

1822: Niépce ilk başarılı fotoğraf denemesini yapar. On dan on gün sonra Daguerre saydam sergisini açar.

1877: Edward Muybridge on iki kamera ile hareket halindeki hayvan ve insan fotoğraflarını çeker.

1879: Edison ampulu ortaya çıkarır, patentini alır.

1888: Muybridge, Edison'u ziyaret eder.

Kodak şirketi ilk rulo film kullanan fotoğraf makinelerini çıkarır.

Edison ilk projeksiyon aletini ve kamerayı geliştirmeye başlar.

30 Kasım 1890: Edison'un yaptığı bir makinede ilk film görüntüleri.

1894 yılında Edison Stüdyolarında ilk filmlerin çekimi yapılır.

Sinema, bildiğimiz modern anlamda, bir yıl sonra 1895 yılında başlayacaktır.

1895 yılında sinema başlarken Oscar Wilde İngiltere'de yargılanıp hapse atılır. Von Rontgen, röntgen ışınlarını keşfeder. Marconi radyoyu icat eder.

İlk elektrikli trenler İngiltere'de çalışmaya başlar. Sigmund Freud psikoanalizi başlatır. Mahler ikinci senfonisini besteler. 1895 Friedrich Engels'in ve Louis Pasteur'ün ölümleri yıldır. Bunlar olurken İstanbul'da Osmanlı İmparatorluğu'nun sultanı II. Abdülhamit'tir.

1895: 19 Mart'ta Lumiere Kardeşler Paris'te ilk sinema gösterisini *Fabrika Çıkışı* ve *Gara Giren Tren* adlı kısacık filmlerle gerçekleştirirler.

28 Aralık'ta ilk biletle girilen sinema salonu Paris'te açılır. Sonraları sinema tarihine geçecek iki Amerikalı sanatçı, John Ford ve Buster Keaton da 1895 yılında dünyaya gelirler.

1896 yılında New York'ta, Londra'da çeşitli salonlar açılır. Mutoscope, Vitascope, Sinematograf, Teatrograf, Poliscop, Eideloscope... Sinema kendisine isim aramaktadır.

1897: George Melies art arda filmler yapar ve gösterir. *Le Cabinet de Méphistophélès*, *Les Dernières Cartouches* gibi. Japonya'da, İspanya'da, İsveç'te, İngiltere'de ve Amerika'da yeni filmler yapılır.

1898: Avusturalya, Çekoslovakya, Macaristan, Meksika gibi ülkeler de katılırlar kısa filmler yapanların arasına. Bu yıl Sergei Eisenstein'ın, Bertolt Brecht'in, Kenji Mizoguchi'nin, Rouben Mamoulian'ın, René Clair'in doğdukları yıldır.

1899: Aspirin'in icat edildiği yıl. İlk amatör kameraların yapıldığı yıl. Alfred Hitchcock doğuyor.

1900: Lumiere Kardeşler, Paris'teki Dünya Fuarı'nda 21 metreye 16 metre boyutlarında dev bir ekranda gösterim yaparlar. Luis Bunuel doğar. Paris metrosu açılır. Sinema her yerde hızla yayılmaktadır. Max Planck, Kuantum Teorisini ortaya atar. Nietzsche ölür.

1901: Edison, New York'ta yeni stüdyosunu açıyor. Kalküta, Hindistan'da bir salonda bir dizi film gösteriliyor. Vittorio de Sica doğuyor. Verdi ölüyor. Çehov *Üç Kızkardeş'i* yazıyor. Melies'in yalnız Fransa'da değil, İngiltere ve Amerika'da da film yaptığı, gösterdiği yıllar.

1903: Tokyo'da ilk doğru dürüst sinema salonu açılıyor. Denki-Kan adında.

Fransa'da *Uyuyan Güzeli*, *Don Kişot*, *Faust Cehennemde*, *Aya Yolculuk* gibi filmler yapılıyor. Yasujiro Ozu doğuyor.

1905: Amerika'da ilk nichelodeon (beş kuruşa girilen sinema) açılır ve öylesine başarılı olur, kısa zamanda binlercesi açılır.

Jules Verne'in ölümü. Jean-Paul Sartre'nin doğumu. Öte yandan Jean Vigo ve Greta Garbo da bu yıl dünyaya gelirler.

1908: D.W. Griffith ilk filmlerini Amerika'da çekmeye başlar. David Lean ve Jacques Tati'nin doğdukları yıl. Griffith ve komedi filmlerinde Mack Sennett hükümranlıklarını sürdürürler. Büyük film şirketleri kurulur, yavaş yavaş 1912 Fransa'da Melies, Amerika'da California'ya yerleşenler görülür filmcilerin arasında. Eastman Kodak firması sürekli gelişen yeni film cinsleri çıkarıp piyasaya sürmektedir. Filmlerin görsel kalitesi buna bağlı olarak gelişir.

1914: İlk Chaplin filmi: *Hayatını Kazanmak*. Bir hafta sonra ikinci Chaplin filmi *Yumurcak Araba Yarışlarında* ortaya çıkar. Chaplin ilk kez bu ikinci filmde Şarlo kılığında görünür.

1915: D.W. Griffith *Bir Millet Doğuyor*'u çeker. Orson Welles'in doğumu.

1916: D.W. Griffith *Hoşgörüsüzlük*'ü çeker. Chaplin bazı klasik kısa filmlerini yapar.

1917: Sedat Simavi *Pençe* adlı filmi yönetir. John Ford Amerika'da ilk filmlerini yapar.

1918: Lenin Devlet Sinema Sanat Okulunu açar. Lev Kuleshov, Dziga Vertov ve Vladimir Mayakovski bu yıl filmler yaparlar.

1919: Mustafa Kemal Atatürk, Kurtuluş Savaşını başlatmak için Samsun'a çıkarken Danimarka'da Carl Theodor Dreyer, Almanya'da Ernst Lubitz, Robert Wiene, F. W. Murnau, İsveç'te Victor Sjöström ve Mauritz Stiller, Amerika'da ise D.W. Griffith çeşitli filmler yaparlar. Bunların arasında Wiene'nin *Doktor Kaligari'nin Odası* özellikle önemlidir.

1920: Lev Kuleshov Moskova'da bir film atölyesi açar ve öğrencileriyle film üretmeye başlar. Paris'te ilk sinema kulübü Louis Delluc tarafından açılır.

Federico Fellini'nin doğumu.

1925 yılında Almanya'da SS (Gestapo polisi) kurulurken Dreyer, Julien Duvivier, F. W. Murnau, Alfred Hitchcock, Charlie Chaplin (*Altına Hücum*), Eric von Stroheim, Josef von Sternberg, Buster Keaton, Sergei Eisenstein (*Potemkin Zırhlısı*) filmlerini yaparlar.

Robert Altman, Sam Peckinpah, Maurice Pialat, Peter Sellers, Georges Delerue gibi önemli sanatçıların doğum yılı.

1926: Pudovkin, Rusya'da *Film Tekniği* adlı yapıtını yayımlar. Dreyer'in eşcinsellik üstüne yaptığı *Michael* adlı film kısa bir süre ABD'de gösterilir. Sansür kurulu filmi bir film

olarak değil “bilimsel bir konferans” olarak gösterir. Renoir, Murnau, Lang (Metropolis), Hitchcock, Howard Hawks, Frank Capra, John Ford, Raoul Walsh, Pudovkin, Dziga Vertov filmler yaparlar.

Londra kentinde ilk trafik ışıkları hizmete girer.

1927: Troçki Sovyetler Birliği’nde Komünist Parti’den atılır. Fidel Castro’nun doğduğu yıl. Abel Gance’ın filmi *Napolyon Paris Operası*’nda gösterilir.

*Caz Şarkıcısı* (ilk sesli film) Amerika’da çekilir. René Clair, Man Ray, Ozu, Alexander Korda, Pudovkin, Dovzhenko filmler yaparlar.

1928: Amerika’da ilk televizyonlar satışa çıkar. Che Guevera doğar. Miki Mouse ilk filmiyle ortaya çıkar. Bunuel (*Endülüs Köpeği*) Dreyer (*Jan Dark’ın Tutkusu*), Renoir (*Kibritçi Kız*), Pabst (*Pandora’nın Kutusu*), Buster Keaton, Chaplin, King Vidor, Dovzhenko (*Cephane*), Dziga Vertov (*Kameralı Adam*), Eisenstein (*Ekim*), Pudovkin (*Asya Üstünde Fırtına*) filmlerini yaparlar.

1930: Jean-Luc Godard, Steve McQueen ve Clint Eastwood’un dünyaya gelişi.

Sağcı militanlar Paris’in ünlü sinema salonu Studio 28’i yerle bir ederler. Nedeni Bunuel’in *Altın Çağ* isimli filmidir. Sonuçta polis filmi yasaklar.

1931: İlk sesli Hint filmleri yapılır. İlk sesli Japon filmleri de. Chaplin *Şehir Işıkları*’nı sessiz çeker. Murnau ve Thomas Edison’un ölümü.

1932: New York kentinde Radio City açılır. 6200 kişilik bir sinema. İngiltere’de ünlü sinema dergisi *Sight and Sound* yayınlanır. René Clair, Renoir, Dreyer, Ozu, Bunuel, Flaherty, Cukor, Tod Browning, James Whale, Victor Fleming filmlerini yaparlar. François Truffaut, Andre Tarkovski, Louis Malle, Carlos Saura dünyaya gelirler. Ünlü kurt köpeği/aktör Rin Tin Tin ölür.

1933: Hitler Almanya'da iktidara gelir. İlk toplama kampı Dachau'da açılır. Berlin'de meydanlarda kitaplar yakılır. Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse'nin Vasiyetnamesi* Almanya'da yasaklanır. Jean Vigo'nun *Hal ve Gidiş Sıfır*'ı da Fransa'da yasaklanır. Bu yasak 1945 yılında kalkacaktır.

1936: Fransız Sinematek'inin Henri Langlois, Georges Franju ve Jean Mitry tarafından kurulması. Marcel Carné, Marcel Pagnol, Leni Riefenstahl, Ozu, Mizoguchi, René Clair, Hitchcock, Cameron Menzies, William Wyler, Chaplin (*Modern Times/Asri Zamanlar*), George Stevens filmlerini çekmişler.

1937: Naylon dediğimiz nesne ortaya çıkıyor. Şeker hastalığını kontrol etmek için İnsülin piyasaya sunuluyor. Sovyet "otoriteleri" Eisenstein'ın *Bezhin Yaylası* adlı filminin çekimini durdurup yönetmeni küçük düşürüyorlar. Julien Duvivier enfes filmi *Un Carnét de Bal*'i, Marcel Carné enfes filmi *Drôle de Drame*'ı, Jean Renoir sinema tarihinin başeserlerinden biri olan *La Grande Illusion/Büyük Yanılgı*'yı, yine duvivier şiirsel bir gangster filmi klasığı olan *Pépé le Mo-kö*'yu yapıyor.

1938: Georges Melies ölüyor. Eisenstein, Alexander Nevski'yi, Donskoi ise Maksim Gorki'nin çocukluğunu çekiyor.

1939: İkinci Dünya Savaşı patlıyor. James Joyce son romanı *Finnegan's Wake*'i yayınlıyor. Sigmund Freud ölüyor. Birinci Cannes Film Festivali iptal ediliyor. İngiltere'deki bütün sinemalar kapatılıyor. *Rüzgar Gibi Geçti*'nin galası Amerika'da, Atlanta'da yapılıyor. Bu arada Fransa'da André Malraux *Umut*'u, Carné *Gün Doğuyor*'u Renoir *Oyunun Kuralları*'nı yönetiyor. Amerika ise John Ford *Posta Arabası*'nı yönetiyor.

Sinema tarihine girişi bu noktada durdurabiliriz. Buradan sonrası giderek derinlesen ve meraklısının okuma-arastır-

ma gibi eğlenceli ve yorucu eylemlerini gerektiren bir paralel/dikey okumayı gerektirir. Buysa doğal olarak yalnızca sinema sanatına gönülden bağlı insanların işidir.

*Uğur Mumcu Araştırmacı Gazeteci Vakfı,  
Aralık 2000, Ankara*

# Bilim kurgu zamandizini

Sinema doğar doğmaz, yani ta 1895 yılında ilk bilimkurgu filmi yapıldı. Bir dakika, altmış saniye uzunluğunda *Mekanik Şarküteri* adını taşıyan bu film Lumiere Kardeşler yapı mı. Film bir makineyi anlatıyor. Bir ucundan canlı bir domuzu sokuyorsunuz öbür ucundan zincirlenmiş bir dizi sosis çıkıyor. Böyle bir makine bugün bile var olmadığı için *Mekanik Şarküteri*'yi bilimkurgu filmlerinin ilki sayıyoruz. Aynı yıl bilim kurguseverler için önemli bir olay da H.G. Wells'in *Zaman Makinesi* adlı romanının yayınlanması. 1897 yılında henüz yeni keşfedilmiş röntgen ışınlarıyla oynamaya başlıyor sinema. Bu yıl yapılan *Röntgen Dalgası* filminde öpüşen bir çift, öpüşen bir çift iskelet olarak görüntüleniyor. Melies'in yaptığı *Amatör Röntgenci* adlı filmde laboratuarda bir aksilik oluyor, hasta ile doktor birbirlerine giriyorlar ve doktor oradaki aletler yüzünden havaya uçuyor. Bu da bir bilim adamının kendi icadı tarafından öldürüldüğü ilk film. 1899 yılında Melies dev böceklerin uyuyan bir insana hücum etmelerini çekiyor. Filmin adı *Rahat Bir Yatak*. Ertesi yıl 1900'de *Jersey Skeeter* adlı filmde

dev bir sivrisinek sarhoş bir çiftçiyi alıp gökyüzüne götürüyor.

1902'de Melies *Aya Yolculuk* filmini yapıyor. *Yirmi Bir Dakika*. 1903 yılında *Kirli Dünya* adlı filmde mikroskop altına konulan bir peynirli sandviç inceleniyor. Feci, korkutucu bakteri görüntüleri.

1905 yılında *Elektrikli Otel* adlı filmde bütün yaşamın elektriklerle kontrol edildiği bir otel anlatılıyor. Bavullar bile bu yoldan açılıyor, dolaplara eşyalar yerleştiriliyor. Tıraş olmak isteyen beyler yalnızca duvarda bir düğmeye dokunuyorlar. Ama elektrik kabloları birbirine karışıyor ve otel birbirine giriyor. Bir dizi felaket. Bu bir anlamda Jacques Tati filmlerinin öncüsü sayılabilir. *Denizler Altında Yirmi bin Fersah*'ın kaybolmuş ama kayıtlara geçmiş bir filmi yapılıyor ve aynı yıl (1905'de) Jules Verne ölüyor.

1906'da filmin hızıyla oynayarak hareket ya da zamanı ileriye ya da geriye doğru hızlandırabileceklerini, yavaşlatabileceklerini ya da durdurabileceklerini iyice anlayıp bu düşünceyle oynamaya başlıyor sinema. *Zaman Nasıl Uçurulur* adlı filmde küçük bir kız büyük bir duvar saatinin akrebi ve yelkovanı ile oynayarak dünya üstündeki yaşamın hızını değiştiriyor.

1908: İlk görünmez adam filmi.

1910: İlk Frankenstein filmi. Aynı yıl İtalyanlar *Gezegener Arası Bir Evlilik* adlı filmi yapıyorlar. Bir astronom teleskobuyla oraya buraya bakarken Mars gezegenindeki bir astronomun kızına âşık oluyor.

1912 yılında Edison ve arkadaşları ilk video aletleri hakkında toplantılar düzenleyip bu konuyu tartışıyorlar.

1914: Golem efsanesi üstüne ilk film yapılıyor. Praglı Yahudi Haham Loew tarafından hayata getirilen bir çamur-adam, kil-adamın öyküsü. Burada Golem âşık olup karşılık görmeyince aklını yitiriyor ve düşüp bin parça oluyor.

1914 yılında ilginç bir bilimkurgu filmiyse 2014 Yılında adlı film. Burada neler neler oluyor. Efendim kadınlara oy hakkı verilmiş, meslek sahibi olma hakkı verilmiş. Erkekler hanımlar tarafından cinsel tacize uğruyorlar. Evlenme tekliflerini utangaç beylere hanımlar yapıyorlar.

1916: İlk gerçek bilimkurgu dergisinin yayınlandığı yıl. Derginin adı *Hugin*. Bu eski, arkaik Vikingce'de düşünce anlamına geliyor ve yayınlandığı yer İsveç.

1917 yılında Macarlar ilk bilimkurgu filmlerini yapıyorlar. Burada bir deniz canavarı bir genç kıza âşık oluyor. (*Triton* filmin adı.) *Az Osembler* adlı filmdeyse bir maymuna insan bilinci aşılanıyor ve o da devlet başkanı oluyor. Gördüğünüz gibi Macarların akli erken çalışmaya başlamış.

1919: *Örümcekler* adlı filmi yöneten Fritz Lang. Bu da ünlü Indiana Jones filmlerinin büyükbabası.

1920: *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*. John Barrymore başrolde. Bunlar olurken Isaac Asimov doğuyor Rusya'da.

1921: Robot sözcüğünün doğuşu. Çekçe "İşçi" anlamına gelen bu sözcük yazar Karel Čapek yüzünden evrensel yeni anlamına kavuşuyor. *Rossumun Evrensel Robotları* adında bir bilim-fantezi oyunu sergiliyor Čapek.

Stanislaw Lem, ünlü *Solaris*'in (1961) yazarı Polonya'da doğuyor.

1923: René Clair ünlü *Paris Uyuyor* adlı filmi yapıyor. Çılgın bir bilim adamının gönderdiği ışınlar yüzünden Paris kentinin tümüyle donup kalmasını şiirsel bir dille anlatıyor film.

1924: Yakov Protazanov *Aelita/Robotların İsyanı* adlı bilimkurgu filmini çekiyor Rusya'da. Eser: Tolstoy. Merih gezegenine bir yolculuğu anlatıyor. Şimdi bakın 1895'ten başlayıp 1924'e geldik. Bu arada ne gibi bilimsel buluşlar var?

Bu yıllarda Rontgen ilk X ışınlarını keşfediyor. Elektrikli matkap, elektrikli org, radyo anteni icat ediliyor. Bir yıl sonra 1896 yılında Beckerel radyoaktiviteyi keşfediyor. İlk kalp

ameliyatı yapıyor. İlk otomobil kazasında bir ölüm oluyor. Herman Hoolerith isimli bir zat Tabulating Machine Company'yi kuruyor. Sonra International Business Machines adını alıyor bu şirket. Bildiğiniz IBM.

1897'de elektronlar keşfediliyor. Oradan, elektronları oluşturan cathode tüpü ışınlarından ileride televizyon keşfedilecek.

1898'de Pierre ve Marie Curie iki bilinmeyen ve son derece radyoaktif iki yeni element keşfediyorlar Uranyum temelinden. Radyum ve Polonyum.

1899'da Bayer, Aspirin'in patentini alıyor.

1900 yılında bir Çek manastırının bahçesinde Gregor Mendel'in kırk yıl önce yazdığı bir dosya bulunuyor. Bezel-ye tanelerinin katılımsal benzerlikleri üstüne olan bu inceleme modern genetik biliminin temelini atıyor.

Aynı yıl Max Planck enerjinin sürekli olmayıp küçük paketler halinde geldiğini söylediği teorisini ortaya atıyor. Planck bu paketlere "quanta" diyor ve Quantum mekaniği bütün modern fiziğin temelini oluşturuyor.

1903: İlk uçak uçuyor. Wright Kardeşler. Alexander Bain isimli bir zat ölüyor. 1843 yılında telegrafik fax aletini icat eden kişi.

1843 yılında Albert Einstein özel Görecelik Teorisini ortaya atıyor.

1907: İlk elektrikli süpürge Hoover tarafından, ilk helikopter de Breguet Kardeşler tarafından ortaya çıkıyor.

1910: İlk otomatik vites kutusunun icadı.

1913: Niels Bohr kendi atom teorisini kanıtıyor. Bir nükleusun etrafında elektronların yörüngede döndüklerini söylüyor.

Ama biz yine sinemaya dönelim: 1926 yılında Fritz Lang sinema tarihinin en önemli bilimkurgu filmlerinden biri olan *Metropolis*'i çekiyor. Filmlerin ortalama birkaç haftada

çekildiği bir dönemde bu filmin yapımı 16 ay sürüyor. 37.383 kişilik bir oyuncu ve figüran kadrosu var bu filmin. Şimdi biraz ileriye atlıyoruz. 1953 yılında Ray Bradbury *Fahrenheit 451* adlı bilimkurgu romanını yayınlıyor. Bu derece kağıdın tutuştuğu derecedir.

1955: *Invasion of The Body Snatchers...* Don Siegel'in ünlü filmi.

1958: *The Blob*. Steve McQueen'in ilk filmi.

1962 yılında avant garde film yapımcısı Chris Marker (Fransız) *La Jetée* adlı deneyici foto-roman filmini yapıyor. Nükleer bir savaştan sonra olan bir olay anlatılıyor burada. Bir adam çocukken gördüğü bir cinayet anına geri dönüyor, bu an aynı zamanda Üçüncü Dünya Savaşı başlamadan yaşanmış bitmiş bir an. Hafıza deneyimiyle zaman içinde yolculuk kavramını bağdaştıran bir film Marker'in filmi. Terry Gilliam'ın ünlü *Oniki Maymun* filmi tümüyle bu film üstüne kuruludur. Antony Burgess *Otomatik Portakal* adlı romanını yayınlıyor.

1965: Jean Luc Godard *Alphaville* adlı bilimkurgu filmini yapıyor. Bu film de birçok bakımdan Ridley Scott'un ünlü *Blade Runner* filminin öncesi.

1966: Truffaut *Fahrenheit 451*'i çekiyor. *Fantastic Voyage* Richard Fleischer.

1968-2001: *A Space Odyssey*; dört yılda tamamlanıyor bu film S. Kubrick tarafından, A.C. Clarke'ın yapıtından. Aynı yıl Franklin Schaffner *Maymunlar Gezegeni*'ni yönetiyor.

1971: Kubrick *Otomatik Portakal*'ı yönetiyor.

1972: Tarkovski, Stanislaw Lem'in romanından *Solaris* adlı filmi yapıyor.

1973'te *Westworld* (Michael Crichton), 1974'te *Stepford Wives* (Brian Forbes)

1976: Roeg *Dünyaya Düşen Adam*'ı yapıyor.

1977: *Star Wars ve Üçüncü Türden Yakın İlişkiler*.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rante.org>

1979: *Stalker*.

1982: *Blade Runner* R. Scott/Douglas Trambull.

E.T.

1985: *Brazil*, Terry Gilliam'ın aslında belli belirsiz George Orwell'in 1984 adlı romanı üstüne kurduğu muhteşem film.

1991'de yapılan *Delicatessen* (Jean Pierre Jeunet ile Marc Caro) de bir bakıma *Brazil* üstüne kurulu, o da *Brazil* gibi 1940 yılların görsel özelliklerinin taşıyor. 1993 yılında Spielberg *Jurassic Park*'ı yapıyor..

1995'te *On İki Maymun*/Terry Gilliam.

## Çizgi film kısa tarihçesi

Çizgi film deyince hepimizin aklına önce bir tek isim gelir. Ne yazık ki herkes gibi biz de Walt Disney'den söz ederiz hemen. Disney akıllı bir tüccar, yetenekli bir iş adamıydı ve haydi hakkını verelim: Eğlendirici bir anlatımla, son derece ayrıntılı bir hareket ve görsel düzenlemeyle yaptığı filmler milyonlarca insana ulaşmayı başardı. Kırklı yıllarda Disney stüdyolarından kopmalar başlıyor. Bu sanatçılar UPA'yı kuruyorlar: United Productions of America. Orada Stephen Bosustow, John Hubley ve Bob Cannon kendi kişisel stillerini yaratıyorlar. Bunlar Disney'in yapmacık doğallığına karşı, daha basit, daha bir grafik stili seçen sanatçılar. Onların bu daha duru, daha basit çizgiye dönüşleri, canlandırma sanatının ilk ustalarını anımsatıyor.

Fransa'da Émile Cohl, Amerika'da Winsor McKay. Cohl'un yarattığı *Fantoché* (1908) ile McKay'in yarattığı *Dinozor Gertie* (1909) çizgi filmin ilk doğru dürüst kişileri.

UPA'daki bu anti-Disneyci ama Amerikan Design akımlarına bağlı olan bu çizgi film anlayışı John Hubley tarafından yaratılan Mr. Magoo kişiliğine kadar geliyor. Sene 1949.

1956 yılında Hubley UPA'dan ayrılıp kendi şirketini kuruyor ve orada bu sefer sosyal, sorunlara değinen ciddi çizgi filmler üretiyor. *Aykuşu* (1960) ve *Delik* (1962) ilk akla gelenler.

UPA'daki yenilikler biri Amerika'ya uzak, öbürü komşu iki ülkedeki sanatçılara ilham kaynağı oluyor. Yugoslavya/Zagreb'de atılcı, yenilikçi bir çizgi film hareketi başlıyor. Bir de Kanada'da, birçok sanatçı çizgi filmi başka sınırlara, deneylere doğru uçuruyorlar. Bu sanatçıların en önemlisi Norman McLaren'dir. Çizgi film onun elinde deneysel ve maceracı bir tutumu benimser. Otuzlu, kırklı, ellili yıllarda bütün sinemalarda esas filmden önce, bir ya da iki kısa çizgi film, miki filmi gösterilirdi. Altmışlı yıllarda bu âdet yavaş yavaş ortadan kaybolmaya başladı, yetmişli yıllarda ise tümüyle ortadan kalktı. Ama ilginç olan şudur burada: Çizgi filmin sinemalarda film öncesi gösterimden kalkması bu sanata duyulan ilgiyi azaltmadı. Dünyanın her yerinde başlı başına bir anlatım biçimi olarak, yeni düşünceleri kişisel dokunuşlarla en iyi anlatan bir biçim olarak çizgi film gelişmesini sürdürüyor. Bunlara üç iyi örnek Frank Mouris, Will Vinton ve Caroline Leaf'in filmleridir.

Mouris'in *Frank Film* (1973) adlı yapıtı bir kolaj/yapıştırma tekniği kullanarak 11.000 kesilip, yapıştırılmış görüntüyü kullanır. Bu görüntülerin üstüne iki ayrı ses bandını üst üste bindirip ekler. Bu ses bantlarının biri filmin öyküsünü seslendirirken, öbür ses bandı, nesnelerin eşyanın uzun bir listesini sayar, döker. Görsel ve işitsel olanın birleşip, sanatçının grafik görüşünü yansıttığı son derece öznel ve yaratıcı bir canlandırma yapımıdır gördüğümüz. Bu film hem Oscar hem de dünyadaki en önemli çizgi film ödülü olan Annécı Festivali Büyük Ödülü'nü kazanmıştır.

Will Vinton, filmlerinde kil figürler, seramik çamurunun yumuşak haliyle canlandırdığı figürleri kullanır: *Pazartesi-*

leri Kapalı (1974), Dağ Müziği (1974) Eskici Martin (1977) ve Rip Van Vinkle (1978).

Caroline Leaf ise aynı işi filmlerinde kil ya da çamur değil kum kullanarak yapar. Kumu tek malzeme olarak kullanarak *Kazla Evlenen Baykuş* adlı filminde eski bir Eskimo efsanesini anlatır.

Videonun, en çok da bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle son yıllarda çizgi film/canlandırma teknolojisi yepyeni ufuklara yelken açtı.

Bu konuyu kapatıp örneklerle geçmeden önce bir önemli ismi anmak isterim. Ralph Bakshi. Yetmişli yıllarda uzun çizgi film yapan Amerikalıların içinde en önemlisi Ralph Bakshi'dir. Bakshi'nin filmlerine çocukları getirmek pek iyi fikir değildir kimilerine göre. Sosyal sorunlar, cinselliğe rahatlıkla sırtını dayamış sansürsüz bir dille ortaya dökülür bu filmlerde. *Fritz The Cat* (1972) altmışlı yılların Amerikasını anlattığı bir çizgi filmidir. *X Rated! Büyücüler* (Wizards-1977) modern teknolojiyi eleştirdiği bir filmidir. Bu filmin savaş bölümlerinde Bakshi, Sergei Eisenstein'ın ta 1938'de *Alexander Nevski* adlı klasik filmindeki kurgu yöntemlerinden ve görsel anlatımından etkilenmiştir. Bu çizgi filmde öbür klasik yapıtın etkilerini birebir görmek mümkündür.

Sinema kamerası birçok teknisyenin/bilim adamının/zanaatkârın/ve sanatçının ortak çabaları ya da birleşik çabaları sonucu ortaya çıktı 19. yüzyılın sonunda.

Camera Obscura/ta 11. yüzyılda bilim adamları şunu keşfettiler: Küçük bir delikten ışığı geçirirseniz dışarıdaki manzaranın bir bölümü içerideki düzeyde görünür. O zamanın gökbilimcileri yıldızları gözlemek için bu ilk projeksiyon aletlerinden yararlanıyorlardı.

16. yüzyılda Leonardo da Vinci karanlık oda dediğimiz kavramı ortaya çıkardı. Karanlık odanın prensibi şuydu: Bir ışık huzmesi tümüyle karanlık bir kutudan geçilmesine izin verilirse, karanlık bir mekânda dışarıdaki manzaranın ters dönmüş şeklini yansıtır. Yani sağ taraf sola/sol taraf sağa geçmiş olarak karanlık mekânda aydınlık bir görüntü elde ederiz. Leonardo bu buluşunu, görüntüyü kâğıdın ya da tualin üstüne yansıtıp daha gerçekçi resimler/tablolara yapmak için kullanmayı düşünüyordu. Geçen konuşmamızda da söylediğim gibi Leonardo'nun bu basit buluşu, bütün fotoğraf kameralarının temelini atmıştır: Bir görüntünün saklanmak üzere bir yüzey üstüne yansıtılması.

Athanasius Kircher 17. yüzyılda yaşamış bir Alman rahibi ve bilim adamı. Bu Leonardo'nun oyuncağıyla oynamaya başlayıp biraz daha geliştirmiş işi. Bir kere, en önemlisi bu karanlık odayı taşınır hale getirmiş ve doğal ışığa ihtiyaç duymaktan çıkarmış. O zamana kadar güneş ışığıyla kullanılan kutuyu, aynalar ve mum ışığının yardımıyla görüntüyü duvara yansıtmayı başarmış. Sihirli Fener/Büyülü Fener diyor yaptığı alete. Bu yıllar sonra Ingmar Bergman'ın özyaşam öyküsünün de başlığı olacaktır. Sonra bir önemli şey daha yapıyor Kircher: Bir mercek daha ekliyor projektörüne ve görüntünün netleşmesini sağlıyor. 1649 yılında bütün bulduklarını izah eden bir kitap yayınlıyor: *Işığın ve Gölgenin Yüksek Sanatı*. İşte bu Sihirli Fenerler 17., 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da görsel eğlence aracı olarak kullanılıyor. Günümüzdeki karşılığı slide gösterileri.

## Israrlı görüş ya da görüş tutarlılığı

1824 yılında Londra Kraliyet Akademisi'nde İngiliz bilim adamı Peter Mark Rôget bir tez sunuyor. Fizyolojik bir fenomen olarak insan gözünün önünde kımıldayan herhangi bir görüntüyü, saniyenin binde biri kadar bir zaman için göz hafızasında tuttuğunu savunuyor. İşte bu binde bir saniyelik görüş ısrarlılığı yüzünden tek tek görüntüleri insan gözünün önünden geçirerek, o görüntüleri üst üste bindirerek sürekli kımıldayan bir görüntü izlenimi yaratılabilir diyor Rôget. Bu bir seri fotoğraf da olabilir, elle çizilmiş bir seri resim de olabilir ve resimlerin kımıldadığı izlenimi yaratabilir. Rôget'nin bu buluşu birçok görsel oyuncağın, eğlence aletinin piyasaya çıkmasına yararmış ama bütün bunlar bizi öte yandan yavaş yavaş sinemanın kendisine doğru götürüyor. Bir tek Leonardo'nun karanlık odasından kalkıp işi nerelere kadar getiriyor insan oğlu.

1820'lerde Fransa'da Niepce ve Daguerre adlı iki doğa ressamının çabaları sonucu bu Leonardo'nun karanlık oda-sından yansıyan görüntünün kimyasal müdahalelerle bir yüzey üstünde sürekli zaptedilmesi işi başarıyor.

Bildiğimiz fotoğrafın başlangıcı. Niepce 1833'te ölüyor ama onun çalışmalarını geliştiren Daugerre 1830'ların sonunda ilk fotoğrafları çekmeyi başarıyor. Bakır levhalara gümüş kaplatıp görüntüyü bunlara yansıtıyor karanlık oda-da. Sonra sıvı cıva kullanarak görüntüyü levha üstünde sabitleştiriyor.

1839'da Daugerre Paris'te ilk fotoğraf sergisini açıyor. İnsanlık tarihinin ilk fotoğraf sergisi. Oradan 19. yüzyılın ortalarına geliyoruz; artık bilimsel kuramlarla kaşiflerin hayal gücü birlikte hareket ederek gelecek olan sinemanın temellerini atıyorlar. Daha sırada bir hareketin bütün anlarını fotoğraflayabilecek bir kamera var. Bir de bu dizi fotoğrafları hızla gösterebilecek bir projeksiyon aleti gerekiyor.

Eadward Muybridge, 1830-1904 arası yaşamış bir Amerikalı fotoğrafçı. Hareketin/devinimin doğasıyla ilgilenmeye başlamış ve insanları, hayvanları hareketsiz dururken değil de, hareket halindeyken görüntülemeye başlamış. Dört nala koşan, ya da rahvan koşan ama koşan atların fotoğraflarını çekmek istiyor. O zamanın Californiya valisi, at çiftliği olan bir adam yardımcı oluyor Muybridge'e. Merak ettikleri konu şu: Koşan bir atın koşarken bütün hareketlerini görüntüleyebilirsek koşma anında atın dört ayağının da yerden kesilip kesilmediğini görebiliriz.

İlk çalışmaları iyi sonuç vermiyor. Bulanık görüntüler filan. Muybridge fotoğraf kamerasını geliştirmeye başlıyor. Sonunda bir mühendisin de yardımıyla saniyenin binde ikisinde açılıp kapanan bir fotoğraf makinesi yapıyorlar. Bunlardan on ikisini yan yana dizip bir elektrik sistemine bağlıyor. Deklanşöre de ilk kez eliyle değil tel ile uzaktan bası-

yor ve koşan atın görüntüleri, koşunun her saniyesi pırıl pırıl gözümüzün önüne seriliyor. Evet, koşarken atın dört ayağı da yerden kesiliyormuş.

1882 yılında Fransız fizikçi Marey fotoğraf tabancası dediğimiz bir şey icat ediyor. Bugün fotoğraf kameralarına taktığımız motorun ağababası. 1884 yılında Kodak filmleri Fransa'ya da gelince Marey 1887'de saniyede 15 fotoğraf çeken makinesini piyasaya çıkarıyor.

Edison ilk çalışan sinema makinesini kendi laboratuvarında imal eden kişi. Popüler olarak zannedildiği gibi bir bilim adamı değildir Edison. Bir teknisyen ama son derece meraklı, becerikli ve bilimsel buluşların teknolojik sonuçlarıyla oynamayı seven, ileri görüşlü bir adam.

1877'de Edison ruhsat bürosuna başvurup ses kayıt cihazının patentini kendi üstüne çıkartıyor. Bundan on yıl sonra Muybridge'in New Jersey'de verdiği bir konferansı dinliyor ve yahu diyor, kulak için ses kaydını becerdik, acaba göz için hareketli görüntü kaydını da becerebilir miyiz? Edison'un ilhamı, ta işi başından beri sesli hareketli görüntüler yapabilmek. Yavaş yavaş kamerasını geliştiriyor, bu arada film teknolojisi de ona bağlı olarak gelişiyor tabii. 1889'da Kodak bugün 35 milimetre diye bildiğimiz filmi çıkarıyor Edison'un yeni kamerası için. Bu sinema kamerasının ilk ismi Kinetograph. Aşağı yukarı bir ton ağırlığında. Buradan oraya götürmek pek kolay değil. Ama bu aleti kullanarak önce esneyen bir adam filmi, sonra hoplaya zıplaya dans eden bir adam filmi çekiyorlar, fonografda da istedikleri sesleri ve müziği çalarak bu görüntüleri gösteriyorlar. Oradan Kinetoskop dediği aleti yapıyor Edison. Hani o bir delikten gözümüze dayayıp seyrettiğimiz, içinde kısa da olsa film oynayan alet. 1892 yılında Chicago'daki dünya fuarında sergilemeye karar veriyor. Yalnız bu fuarda makineyi sergilerken gösterecek fazla malzeme yok elinde. Esneyen

adam/zıplayan adam... bunlar pek yeterli değil. Edison kendi arazisinde 700 dolar harcayıp dünyanın ilk film stüdyosunu kuruyor. O ağır kamerayı binanın bir ucuna yerleştiriyorlar, merceğin baktığı tarafa da sahneyi kuruyorlar. Arka plan siyah olduğu zaman filmi çekilen nesnelerin daha net görüldüğünü görüp duvarları siyaha boyuyorlar. Bu yapının adını Kinetoskop Tiyatrosu koyuyorlar ama orada çalışanlar siyah duvarlardan ötürü binaya Kara Maria demeye başlamışlar. İşte bu stüdyoda neler çekmişler: Sirklerden terbiye edilmiş hayvanlar getirip çekmişler, boksörlere maç yaptırıp çekmişler, cambazları getirip çekmişler, zamanın ünlü tiyatro sanatçılarını getirip çekmişler. Filmler makinesinin yapısından ötürü bir dakika uzunluğunda. İlk yılda yapılan yaklaşık altmış filmin doğal olarak sanatsal hiçbir değeri yok, müze parçaları olarak değerliler yalnızca. Teatral olmaya eğilimli filmler hepsi. Sinema tarihi boyunca Amerikan sineması melodrama, sansasyona, kaçış sanatına eğilimli olmuştur ya, bu eğilim Edison'un stüdyosunda yapılan ilk filmlerde bile ortaya çıkıyor.

Bu kadar çalışmanın sonunda 14 Nisan 1894 tarihinde New York'ta ilk kinetoskop salonu resmen açılıyor. Bir sinema salonu değil bu. Bizim ve başkalarının kumarhanelerde hani para atıp kolunu çektiğiniz rulet makineleri vardır ya, işte onlar gibi yan yana elli kadar kinetoskopu dizmişler. Yirmi beş senti atan Edison'un stüdyosunda yapılan o kısa filmleri gözünü deliğe dayayıp seyrediyor. Edison'un sinema sanatıyla filan bir ilgisi yok. O ticari kaygılarla makinesini pazarlamak istiyor ve bunu başarıyor. Bir grup işadama kinetoskopun pazarlama haklarını satın alıyorlar ve önce New York kentinde, sonra Amerika'nın diğer büyük kentlerinde mantar gibi bitiyor bu kinetioskophaneler. Bu yeni makine ve onu görmek iskeyen müşteri sayısı artınca da başka iş alanları giriyor devreye. Büyük mağazalar, vodvil

gösterileri yapılan yerler, oteller, gece klüpleri ve barlar da kinetoskop alıp müşterilerin hizmetine sunuyorlar. Edison'un kinetoskopu daha beş yaşına basmadan dev bir endüstrinin, Amerikan film endüstrisinin doğuşunu haber veriyor. 1894 yılında *Kritik* adlı dergide ilk film eleştirisi yayınlanıyor. Bu eleştirinin yazarı çok ilginç şeyler söylüyor okuruna: Çok ilginç, muhteşem bir buluş diyor. Horozlar doğuşuyor, bir maymun küçük bir çocuğun başından şapkasını alıp kaçıyor. Bu görsel yanılsamanın daha bir bütünselliğe kavuşması için renkli olması gerekiyor, kim bilir belki birgün bunu bile başarabilirler diye yazmış adam. Ah bir de bunlar sesli olsa, daha uzun filmler yapmak mümkün olsa diye bir gelecek sinema özlemiyle sürüyor yazı. Yazar gelecekte teknolojinin sinemaya sunacağı hemen her şeyin haberini veriyor bir bakıma. Bu tekliflere önce kim karşı çıkmış biliyor musunuz? Edison'un kendisi. Kinetoskopun satışını zedeler diye bu sahada pek yenilik olsun istememiş önceleri. Sonra fikrini değiştirip yardımcılarıyla birlikte Kinetofon adlı yeni makine üstüne çalışmaya başlamış.

Ama Edison bu yeni sistemi çalışır hale getiremeden Fransa'nın Lyons kentinde iki kardeş/Auguste ve Louis Lumiere Kardeşler 28 Aralık 1895 yılında Paris'te tarihin ilk gerçek, bildiğiniz sinema gösterimini gerçekleştiriyorlar. Lumiere Kardeşler fotoğrafçı ve fotoğraf malzemeleri üretip satıyorlar aynı zamanda. 1895 yılında ilk taşınabilir film projektörünü yapıyorlar ve adına sinematograf diyorlar. Saniyede 16 görüntü geçiyor bu aletin merceğinden ve görüntü hem net, hem de aydınlık. Taşınabilir bir alet olduğu için Lumiere Kardeşler kameralarını alıp sokağa çıkabiliyorlar. İlk dersimizde sözünü ettiğim tren garlarına, fabrika kapılarına filan gidip film çekebiliyorlar. Bir yıl içinde Lumiere Kardeşler günlük hayatın çeşitli evreleri üstüne yüzlerce film çekiyorlar. Başlıklar filmlerin içeriği hakkında bir fikir veriyor. Be-

*bek Mamasını Yiyor. S vuri Alayının H cumu. Tren İstasyona Giriyor. Gemi Rıhtımdan Demir Alıyor* gibi başlıklar.

Fransa'dan sinema haberleri gelince Amerika'da Edison da çalışmalarını hızlandırıyor. Onun aleti/kinetofon pek iyi sonuç vermiyor. Latham adlı New Yorklu bir mühendisin yardımıyla 1896 yılında üzerinde iki yuvarlak kutu olan ve filmi doldurmaya ve sarmaya yarayan bir projeksiyon makinesi üretiyor. Bu sinema salonlarında bugün de kullanılan standart sistemin başlangıcı. Demin sözünü ettiğim bir/bir buçuk dakikalık Edison filmlerinin yanı sıra en büyük sansasyonu yine bir kısa film yaratıyor. Bir kumsalda kıyıya vuran deniz dalgalarının görüntüsünden ibaret bu film.

Öte yandan sinema Amerika'da yüz binlerin ilgisini çeke dursun, Fransa'da aynı yıl, 1896'da ilk komedi filmi yapılıyor. *Bah ıvanı Sulamak* ya da *Sulayanı Sularlar* adlı bu filmde bir hortumla bir bahçeyi sulayan bahçıvan görünüyor. Bir oğlan bahçeye giriyor ve bahçıvanın arkasında hortumun üstüne basıp suyun akışını durduruyor. Bahçıvan hortuma bakarken ayağını çekiyor ve su tekrar gelip bahçıvanı ıslatıyor. O yılın seyircileri tamamı bu kadar olan bu filme bayılmışlar.

İşte bu kaynaklardan başlayıp işler büyüdükçe büyüyor. Yapımcılar, dağıtımcılar, sinema salonları, teknik malzeme-yi yapanlar, oyuncular, ışık ılar, kameramanlar ve bütün bu iş sahalarına bağlı olarak kurulan sendikalar, şirketler...

11. yüzyıldaki gökbilimcilerin elinden çıkıp işte buralara kadar geliyor sinemanın bilimsel serüveni. 1906 yılında binden fazla sinema salonu açılıyor Amerika'da. On yıl içinde bilimsel bir keşiften yığınların eğlence aracına dönüşüyor sinema. Bu ilk on yılda, bin tane sinema salonu açılmış bile olsa hiç kimse henüz sinemayı bir sanat olarak, bir estetik anlatım aracı olarak düşünmüyor. Önümüzdeki ders sinemanın teknoloji-den sanata nasıl dönüştüğünü göreceğiz.

Bu arada isterseniz o Edison yıllarında, Lumiere Kardeşler yıllarında dünyada bunlar olup biterken Türkiye’de, daha doğrusu Osmanlı İmparatorluğu’nda sinema açısından neler oluyor ona bakalım kısaca.

O sözünü ettiğim büyülü fenerler, İstanbul’a/Pera’ya yani bugünkü Beyoğlu’na çoktan gelmiş. Azınlıklar ve aydın İstanbullular bu aletlerle tanışmışlar. Ama sinematograf yani gerçek sinema? O pek bilinmiyor. İkinci Abdülhamit’in kızı Ayşe Osmanoğlu anılarında sarayda babasının emriyle Bernard isimli bir Fransızın ilk film gösterilerini düzenlediğini yazıyor. 1897 yılının başlarında sinema ilk önce saraya giriyor bu hesaba göre. Ercüment Ekrem Talu ise 1896-1897 sıralarında İstanbul’da/Galatasaray’daki Sponeck Birahanesi’nde Sigmund Weinberg isimli Polonya asıllı bir Musevi’nin idaresinde ilk halka açık film gösterisine katıldığını yazıyor. Gösterilen film de Lumiere Kardeşlerin ünlü *İstasyona Giren Tren* filmi. 1900’lü yıllarda İstanbul, İzmir ve Selanik’te sinema salonlarının sayısı yavaş yavaş artıyor. Aslında sinemanın Türkiye’ye ilk girişi ile ilk sinema salonunun açılışı arasında neredeyse bir on yıl var. Ondan sonra bile sinemanın yayılması pek kolay olmuyor. Bunun başlıca nedenlerinden biri İkinci Abdülhamit’in İstanbul’da uzun süre elektrik kullanımına izin vermemesi. Beyoğlu’nun ayrıcalıklı konumuna rağmen bu nedenle İzmir ve Selanik’teki sinemaların gelişimi İstanbul’un önündeydi. Ta 1914’e kadar bu kentlerde sinema vardır ama ortada Türk sineması yoktur henüz. Yani sinema tarihinin ilk on sekiz yılı memleketimizde ürünsüz geçmiştir. İlk Türk sinemacısı Fuat Uzkınay’dır. Uzkınay 14 Kasım 1914 günü Ayestefanos’daki *Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı belgeseli çekerek kamera arkasına geçen ilk Türk olmuştur. Uzkınay Darülfunun’da kimya ve fizik okuyan aynı zamanda İstanbul Sultanisinde dahiliye memuru. Orada Sigmund Weinberg’le tanışıyor ve sine-

maya dalıyor. Filmi çektiğinde üç aylık asker. Birinci Dünya Savaşı başlamış. Ruslar tarafından Yeşilköy’de yani Ayastefanos’ta 1876 savaşının sonunda bir zafer anıtı olarak diki-  
len yapının yıkılmasına ve bu yıkımın filme çekilmesine karar verilince görevi ya da ihaleyi bir Avusturya/Macaristan şirketi alıyor. Son anda filmi bir Türk’ün çekmesi gerektiği ortaya atılınca İstanbul’daki tek uzman kişi olan Fuat Uzkınay’a düşüyor iş. İlk konulu Türk filmi ise Weinberg’in başlayıp Uzkınay’ın tamamladığı 1916 yılının yapımı olan *Himmet Ağanın İzdivacı*’dır.

# Sinema dilinin gelişmesi

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Fransızlar Afrika'daki sömürgelerinde yerli halklara sık sık film göstermeye başlamışlar. Elbette bu adamların maksatları yalnızca onları eğlendirmek, teknolojinin bu son moda yeni harikasıyla hoşça zaman geçirtmek değildi. Afrikanın yerlilerine beyaz adamın üstünlüğünü de kanıtlamış oluyorlardı böylece.

Sinema icat edileli beş on yıl olmuştu, henüz çok yeniydi ve o yılların Batı endüstrisinin birçok icadından yalnızca biriydi.

Tiyatro, vodvil, müzikhol, resim, fotoğraf sanatları ve optik bilimin bir bileşkesiydi sinema.

Afrika ormanında iki ağaç arasına bir beyaz çarşaf geriliyordu ve o esrarengiz makine özenle yerleştiriliyordu. Projeksiyon makinesi. Ve o Afrika ormanında birden canlı, hareket eden görüntüler belirliyordu.

Afrikalıların içinden ileri gelenleri, kabile liderlerini, din adamlarını da davet ediyordu Fransız sömürge yöneticileri. O insanların bu daveti reddetme hakları yoktu. Beyaz adamın davetini reddetmek kabalığın ötesinde, neredeyse isyan

gibi algılanabilirdi. Böylece cümbür cemaat bütün Afrikalı-  
lar bu sinema davetine ister istemez katılıyorlardı.

Burada önemli, mesele var. Bir noktanın altını çizmek ge-  
rekiyor. Bu Afrikalıların çoğu Müslümandılar. Bugün de ço-  
ğu öyledir. Ve İslamın kesin, katı ve eski bir geleneği insan  
yüzünü ve gövdesini (formunu) göstermeyi yasak eder bil-  
diğiniz gibi. Allahın yarattığını kul resmedemez derler. Bu  
eski kural, bu yeni icat için (sinema için) de uygulanacak  
mıydı?

Kimi müminler bu soruya olumlu yanıt veriyorlardı Afri-  
ka'da. Bu yeni icadın perdeye yansıttığı görüntülere bak-  
mak günahtı. Öte yandan aşağı tükürsen sakal, yukarı tükürsen bıyık misali, gelmemezlik de edemiyorlardı.

Beyaz yönetimin çağrısını son derece diplomatik bir ta-  
vırla kabul ediyorlar, Fransız yöneticilerle el sıkışıyorlar ve  
perdenin karşısında kendilerine ayrılmış yerlere oturuyor-  
lardı. Projeksiyon makinesinde film makaraları dönmeye  
başladığı an bütün Afrikalılar gözlerini sımsıkı yumuyorlar  
ve gösterim bitinceye kadar açmıyorlar gözlerini. Hem ora-  
dalar, hem orada değiller. Davette sinema perdesinin önün-  
deki yerlerini almışlar ama hiçbir şey görmemişler.

Acaba bu son söylediğim doğru mudur? Gözlerini kapa-  
dığı zaman hiçbir şey görmez mi insan? Çünkü imajlar/gö-  
rüntüler gözlerimizi ne kadar sımsıkı kaparsak kapayalım  
yine de peşimizi bırakmaz. İmgeleme gücümüz bir tek göz  
kapatmakla sönüp gitmez. Muhakkak peşimizi bırakmaya-  
cak görüntü ya da görüntüler olacaktır aklımızın sinema-  
sında.

Jean Claude Carrière, bizlerin de bu Afrikalı Müslüman-  
lardan pek farklı olmadığımızı söylüyor bir kitabında. El-  
bette onların tersine biz sinemaya gittiğimiz zaman, o ka-  
ranlıkta gözlerimizi açık tutuyoruz ya da öyle yaptığımızı  
zannediyoruz. Ama hangimiz tamamen kendimizden emin

olarak bir filmin tamamını gördüğümüzü iddia edebiliriz? Ya bir tabu, ya da bir alışkanlık..., ya da bir tutku ya da eski bir olay bizi karşımızda oynayan film'in tamamını ya da bir kısmını, kimi ayrıntılarını görmekten alıkoyabilir. Gördüğümüzü zannedebiliriz ama her zaman doğru olmayabilir bu. Birçok nedenden ötürü, bu nedenler de çoğu zaman kolay anlaşılır olgular değildir, mükemmel bir seyir mümkün değildir. Görmeyi ya da algılamayı yadsıdığımız şeyler olacaktır sinema ekranında. Ya da çoğu zaman herkesin yaptığı gibi aynı görüntüden farklı anlamlar üretiriz. Kendimizi, geçmişimizi, korkularımızı, beklentilerimizi yükleriz filmin görüntüsüne. Her filmde gölgede kalan bir bölge, görünmeyenlerin biriktiği bir alan vardır. Bunlar oraya filmin yönetmeni ya da yazarı tarafından bilerek konulmuş olabilir. Filmin bir gösteriminde belirli bir tek seyirci tarafından bu anlamlar filme yüklenmiş olabilir. Ya da çoğu zaman olduğu gibi sinemayı dolduran seyircinin tümü tarafından aynı şekilde, aynı anda algılanmış olabilir.

Bir filmi yarıda bırakıp çıkabilirsiniz. Ya da bir filmi on kere üst üste seyredebilirsiniz. Ama o filmi başkalarından daha hızlı ya da yavaş seyredeemezsiniz. Sinemada her seyirci eşit durumdadır. Herkes birinci mevkidedir. Bu seminerde hep beraber gözlerimizi daha çok açmanın ve mümkünse filmlerin daha çoğunu görmenin yollarını araştıracağız.

Yüzyılın başında o Fransız sömürgelerindeki Müslüman Afrikalılar gözlerini yummayıp da açsalar ne göreceklerdi beyaz perdede? Hiç anlamadıkları kimi görüntüler. Bir tren... gara giriyor. Bir otomobil... kalabalık bir bulvar... Tüylü şapkalı kadınlar, papyonlu adamlar... Yarış atları... Ormandaki Afrikalı ile yakından uzaktan hiçbir ilişkisi olmayan şeyler. Onların sadece hayatlarında değil geçmişlerinde ya da düşlerinde de yeri olmayan görüntüler. Aksiyon ya da filmin hikâyesi onlara tümüyle uzak düşüyordu. Son

derece zengin bir sözlü anlatım birikimine sahip oldukları için bu insanlar perdedeki sessiz görüntülerin birbiri ardından gelip bir öykü (ama sözcükleri olmayan bir öykü) oluşturmalarını yadırgadılar. Alıştıklarının tam tersi bir durumdu bu. Bu sorunu enfes bir şekilde çözmüşler o zaman. Bir adam filmin başından sonuna kadar perdenin yanında durup filmde olup biteni, yani perdede görünenleri seyirciye izah ediyordu.

Bunuel (bu büyük sinema dâhisi) çocukluğunda İspanya'da 1910 yıllarında bu geleneğin canlı olduğunu söylüyor. Perdenin yanında ayakta dikilen adamın elinde uzun bir sopa var. Film başlıyor ve adam sopanın ucuyla filmdeki kişileri göstere göstere kimin kim olduğunu, ne yaptığını izah ediyor seyirciye. Bu âdet Afrika'da 1950'lere kadar sürmüştü.

Bu komik olmasının yanı sıra önemli bir örnek. Daha başlar başlamaz ortaya bir dil sorunu çıkıyor. Film sessiz bile olsa sinema yeni, alışık olmadığımız bir dil o zamanlar. Bu yeni dili seyirciye anlatacak bir tercüman/çevirmen gerekiyor. Eli değnekli adamın işlevi de bu zaten.

Oysa en başında, yani Lumiere Kardeşlerin icadı yıllarında durum pek de böyle değilmiş. Henüz bir hikâye anlatmaya çalışmıyor sinema. Statik, duragan birtakım görüntüler. Dolayısıyla ilk seyirciler ortada takip edilecek bir hikâye filan olmadığı için işin hilesini merak etmişler. Yani bu büyük perdede üstümüze gelen lokomotif bizi ezmeyecekse işimize bakalım demişler. O günlerde kamera tümüyle statik, anlatılan şeylerse kesintisiz birbirinin devamı olduğu için, üstelik görüntü de hep sessiz ve renksiz olduğu için ilk seyircilerin çoğu (Avrupa'da) sinemanın gerçek tiyatro karşısında çok basit, ilkel ve fakir işi olduğuna karar vermişler. (Tiyatro renkliydi). Gerçekten yeni bir sinema dilinin doğması, film sanatçılarının bir makas alıp filmi kesip, parçalara ayırmaları ve istedikleri gibi yeniden birleştirme-

leriyle başlar. Sinema dili montaj ya da kurgu sanatının doğması sonucudur. Tam o noktada bir sahnenin bir başka sahneyle olan görünmez ilişkisi bilinçli olarak kurulduğu zaman-sinema yeni bir dile sahip, yeni bir sanat olmuştur. Kurgunun gelişmesi sonucu, bu basit tekniğin önemi anlaşılınca sinema inanılmaz bir anlatım biçimi bolluğuna ve bir gramer zenginliğine kavuşmuştur.

Şimdi bir örnek düşünelim: Bir odada bir adam. Pencereye yaklaşıyor ve dışarıya bakıyor. Bu birinci görüntü. İkinci görüntü. Sokağı görüyoruz ve iki insan daha. Örneğin adamın (odadaki adamın) karısı ve kadının sevgilisi. Şimdi bu iki görüntü bu sırayla gözümüzün önüne geldiği zaman... hatta tam tersinden başlayıp geriye doğru evrilse bile... açık olarak bir tek şeyi bildiriyor bize. Adam odanın penceresinden karısını ve âşığını görüyor. Biliyoruz bunu çünkü odadaki adamı Bakma Eylemi esnasında görüyoruz. Kendimizi fazla zora sokmadan ve haklı olarak üst üste gelen görüntülerin dilini çözüyoruz. Şimdi basit hatta kolay, lafı bile edilmeyecek bir gerçek kırıntısı gibi görünüyor bu.

Oysa doksan yıl önce küçük ve önemli bir algılama devrimiydi bu seyir macerası. Onun için perdenin kıyısındaki eli değnekli adam: "Adam pencereden bakıyor ve karısını sokakta bir başka adamla görüyor" demek zorundaydı. Üçüncü görüntüde odadaki adamın öfkeli yüzü görünüyorsa(bir yakın çekim mesela/o yıllar için devrimci bir açı, bir boyut, uzamın yeni bir kullanış biçimi) eli değnekli adam: "Adam çok öfkelen-di. Karısının yanındaki adamı tanıdı. Ölüm-cül düşünceler geçiyor aklından..." filan diye devam etmek zorundaydı. Şimdi bizlere gülünç, naif gelen bu durum doksan yıl önce pek yadırganmayan bir gerçektir.

İnsanların on beş bin yıl kadar önce mağara duvarlarına çizdikleri resimlerden çiçek dürbünü dediğimiz kalaidas-koplara, fotoğraf makinesinden film makinesine, oradan

da video teknolojisine, bilgisayara kadar... insanlar bize binlerce yıldır durup duraklamadan durağan bir görüntünün içindeki devinimi göstermeye çalışıyorlar. Bu açıdan (yalnızca bu açıdan bile) sinema başlangıçta müthiş bir ilerleme olarak algılanmalıdır belki.

Gerçek sinemasal anlatımın, bu yeni "dil"in kurgu ile başladığını söyledik demin. Daha sinemasal dilin yani kurgunun ilk günlerinde, daha işin başında bir büyük adım daha atmış ustalar. Hareketli iki sahnenin peş peşe gelmesi halinde ikinci sahnenin, birinci sahnede anlatılanı iptal etmesi.

Odanın penceresinden karısını/sokağı gözleyen adamı düşünelim yine. Şimdi kadın âşığından ayrılır ve eve doğru döner. Yukarı bakar, pencerede kocasını görünce donar kalır. Neredeyse kalp atışlarını, çarpıntısını bile duyduğumuza zannederiz.

Penceredeki koca, kadının bakış açısından filme çekiliyorsa, yani aşağıdan yukarıya doğru, kaçınılmaz olarak tehdit eden bir görüntü verecektir. Kameranin duruşu bu etkiyi yaratacaktır bizim duygularımız ne olursa olsun. Öte yandan sokaktaki kadını penceredeki adamın bakış açısından çekersek, yukarıdan, kadın ürkek, suçlu, çekingen görünecektir. ✕

Bu sahnenin gece geçtiğini düşünelim. Yönetmen ışığı adamın yüzünün alt kısmına yerleştirirse adam, o ışıktaki iyice korkunç gözükecektir. Yüzlerce korku filminde binlerce kez başarıyla sınanmış basit bir sinema anlatımı kuralıdır bu. Öte yandan daha yumuşak, izlenimci bir ışıklandırma adamı daha munis, anlayışlı ve hatta bağışlamaya hazır gösterebilir. Yalnızca ışıklarla oynayarak bir sahnenin anlamını, mesajını, içeriğini bile değiştirebilirsiniz sinema sanatında.

Pencereden bakan adam filminde (örneğinde) olduğu gibi son derece basit bir durum, son derece karmaşık bir şekil

ekşersizine dönüşebilir. Film, gösterdiği kişilerin akıllarıyla, bellekleriyle, imgelem güçleriyle, düşleriyle ilgilenmeye başladığı anda işler iyice karışacaktır. Durum ne kadar yalın/basit olursa olsun.

Özellikle sessiz sinema dialog imkânından mahrum olduğu için, hele perdenin kıyısında eli değnekli bir anlatıcı da yoksa, nasıl gösterecekti insanların iç dünyasını? Birkaç yıl gibi çok kısa bir süre içinde deneyerek, düşe kalka, yanıla yanıla insanlık sanat tarihinin en karmaşık ve sarsıcı dillerinden birini, sinemada Anlatım Dilini bulacaktı mecburen. Aynen böyle oldu. Önce ilkel denebilecek ilk anlatım teknikleri çıktı ortaya. Pencereden bakan öfkeli kocanın görüntüsünün hemen ardından, karısını yatırmış boğarak öldüren bir adam görüntü gelirse ne yapacağız? Adam karısını öldürüyor diye düşünüyoruz doğal olarak. Ama yatak odasındaki bu boğazlama sahnesinden hemen sonra yine adamın, kocanın kızgın yüzüne dönerse film... adam hâlâ pencereden bakıyor ve sokaktaki aynı insanları görüyorsa... gizli bir duygu, bir içgüdü bize boğazlama sahnesinin gerçek olmadığını söyler. O sahnenin araya girmesi yalnızca bize (seyirciye) adamın fantezisini, gizli isteğini, hatta niyetini gösterir ama gerçekte (filmin kendi gerçeğinde) henüz böyle bir şey yaşanmamıştır. Gördüğümüz gerçekçi bir görüntü, bir adamın yüzünü ikinci kez göstermekle iptal edilmiş olur

Görüntünün filmin yaşanan gerçeğiyle ilgisi olmadığını anlatmanın yollarını aramışlar ilk ustalar. Ya görüntü titreyip sallanmaya başlar, ya hafif bir sis/duman tabakası kaplar ortalığı. Bu gün pek basit ya da naif görünen bu teknik yüzünün her yerinde milyonlarca seyirciye “şimdi gördüğünüz gerçek değildir” mesajını iletmeye yeterli olmuştur.

Bir de şöyle düşünelim: Adam sokağa bakar, biz de onun gördüğünü görürüz, yalnız bu sefer karısıyla âşığı yavaşça,

durdukları yerde ortadan/görüntüden kaybolurlar. Sokak boştur şimdi görüntüde. Penceredeki adamın yüzüne döner kamera. Şimdi yanağında bir gözyaşı vardır adamın. Burada bir gerçek değil bir yanılsama söz konusudur. Penceredeki adam sokakta çok önce olup bitmiş bir olaya bakmaktadır. Bu anlatım dili defalarca değişerek sürebilir. Pencereden bakan adam, sokaktaki kadının yanında kendisini görebilir... Kadının yanındaki âşık yüzünü pencereye döndüğünde kafası yerinde bir kafatası duruyor olabilir... ya da adamın gördüğü kadın birdenbire karısı yerine bir başka kadına dönüşebilir, üstelik giysileri aynıdır. Her durumda, filmin hikâyesi bir başka anlam kazanır ve film dili de bu yeni anlama göre kendini değiştirmek zorunda kalır. Dolayısıyla sinema yalnızca görüş açısını, bakış açısını değiştirerek yeni bir uzam yaratır.

1920'li yıllarda sinema artık bir eğlence aracı, tiyatroya göre ikinci sınıf bir eğlence olmaktan çıkar, kendi ayakları üstünde duran bir sanat olarak kabul edilmeye başlar. Aynı yıllarda bir amerikalı eleştirmen sinema için "Kant'tan bu yana en büyük felsefi sürpriz" diyecektir.

Kamera zamanı uzaya, uzayı zamana dönüştüren bir makinedir artık. Yeni bir dil kendini kabul ettirmiştir. Yazı dilinin tersine bu dili anlamak için okuma yazma öğrenmeye gerek de yoktur üstelik. Herkese, en okumuşundan en cahiline kadar herkese açık bir dildir sinemanın dili. Gerçekten evrensel bir dil. Babil'den beri insanlığın gördüğü bir düş gerçekleşmiştir sanki.

\* \* \*

İşin başından beri sinemacıların farkına vardığı önemli bir ayrıntı var. Görüntüler hafızamızda daha güçlü ve kalıcı olarak yer ediyorlar sözcüklere ve cümlelere göre. Yani bir insan gövdesi, bir yangın, bir deprem, ne bileyim balkona

konmuş bir kuş görüntüsü... bu saydıklarımı betimleyen sözcüklerden çok daha fazla kalıyor aklımızda. Burada belki belleğin yalnızca bir çeşidinden söz ediyoruz. Konuştukları dil ne olursa olsun insanların dünyanın her yerinde paylaşabildikleri bir bellek/hafıza söz konusu. Görsel bellek.

Bütün anlatımlar... resimsel olsun, teatral olsun, sosyal anlatımlar olsun.. hepsi anımsanan ya da anımsanmayan anılar, kişisel geri dönüşler, öznel ya da toplu hatırlamalar üstüne kuruludur. Herkes bu yüzden bütün anlatıların bir tek yerinde ya da birçok yerinde kendinden bir şey bulabilir. Sanatın gücü bu varsayımdan kaynaklanır. Şimdi yapıtla bir ilişki kuramıyorsak bu birgün kuramayacağız anlamına gelmez.

Sinema daha önce olmuş bitmiş zannedilen olguları bollukla, cömertçe yeniden gündeme getirdi. 1930'larda sesli sinemaya geçilince yazarlara, oyun yazarlarına, roman yazarlarına ihtiyaç duydu, onları yardıma çağırdı. Renkli filme geçilince ressamalara başvurdu. Mimarları, bestecileri, müzisyenleri çağırdı yanına. Yazarlar, ressamalar, mimarlar, müzisyenler, estetik bilimciler, psikiyatrlar, sosyologlar bunların hepsi kendi bakışlarını, kendi seslerini, kendi bin yıllık anımsamalarını getirdiler sinemaya. Freud önce-si/sonrası sinema, aynı sinema değildir. Sinema daha önce bilinmeyen meslekler de yarattı. Sinemanın icadına kadar görüntü yönetmeni (kameraman), yönetmen, editör, ses teknisyeni filan gibi meslekler yoktu. Bu insanların hepsi ilk yıllarda hem mesleklerini hem de kullandıkları aletleri geliştirdiler, mükemmel hale getirdiler. Elli yıl içinde sinema mağara resimlerinden Picasso'ya, Homeros'tan Shakespeare'c oradan da James Joyce'a kadar yaşanan sanat serüvenini kapsadı. Yalnızca elli yıl içinde olup bitti bu iş. Sürekli değişen, acelesi olan, oradan oraya koşturan bir sanat sinema. Kullanılan aletler teknolojinin gelişmesine bağlı olarak değişse bile, sinemanın dili hep aynı kaldı.

Günlük hayatta nasıl bilim ile teknolojiyi birbirine karıştırdığımız oluyorsa, sinema konusunda da hem sinema yapanlar, hem de sinema seyredenler benzeri yanlışlara düştüler bazen. Düşünce ile teknik karıştırıldı, teknikle duygu karıştırıldı, teknikle bilgi karıştırıldı. Öyle bir noktaya geldik ki sinema ve televizyonun sayesinde o kadar çok şey gördük ki, farkında olmadan o yüzyılın başındaki Afrikalı Müslüman kabilenin durumuna düşüyoruz, çok görmekten ötürü gözlerimiz artık görmemeye başlıyorlar. Televizyona bakıyoruz ama görmüyoruz. Görsek belki bakmamaya başlayacağız ama bu bir başka seminerin konusu. Şimdilik bu kadar.

## Sinema sanatında ilk adımlar: Georges Melies, David W. Griffith

Son konuşmamızda hatırlayacaksınız sinemanın sanatsal olarak gelişmesi sinemanın bir film endüstrisi olarak gelişmesinden çok daha yavaş oldu demiştik ve orada bırakmış-tık meseleyi. Bunun temel nedenlerinden biri şudur: 20. yüzyılın ilk yıllarında yepyeni, o güne kadar duyulmamış bir anlatım yolunun imkânları, yöntemleri film yapanların aklına hemen gelmemiştir. Sinema, sinema olarak ortaya çıkınca film yapanların aklına başlarda yalnızca iki kullanım yolu geldi. Film, sinema filmini fotoğrafın bir uzantısı, en fazla daha hareketli bir kolu gibi gördüler. Bu birincisi. İkincisi de: Sinemayı, tiyatronun mekanik bir uzantısı olarak görenlerdi. İlk dönemlerde üçüncüler henüz ortada yoktu.

Şimdi biraz bu iki yolu seçenler üzerinde duralım. Film, fotoğrafın uzantısı olarak görenlerin hepsi doğal bir gerçekçilik peşindeydiler. Sinema bu doğallığı sağladığı gibi, ikramiye olarak bir de hareket unsurunu veriyordu seyirciye. Ağaçlar sahiciydiler ve yaprakları rüzgarda titreşiyordu. Kuşlar sahici kuştı ve uçuyorlardı. İnsanlar yürüyordu.

Günlük hayat aynı fotoğraflardaki gibi, ama bu sefer hareketli olarak kayda geçiriliyordu. Üstelik hareket unsuru yalnızca insanlara, hayvanlara, arabalara, trenlere bağlı kalmadı. Bir süre sonra film çekenler, filmin içinde hareket edenlerin yanı sıra, film kamerasını da hareket ettirebilenlerini keşfettiler. 1890'larda San Francisco'da çekilen bir filmde, kamerayı tramvayın önüne bağladılar ve hareket halinde tramvayla şehir sokaklarını dolaştılar. Bu o zaman için büyük yenilik, neredeyse bir sinemasal devrimdi. Giden tramvayın önünden de hareket eden insanlar, arabalar geçiyordu. Hareket içinde hareket. Bu, filme yeni ve etkileyici bir derinlik kazandırıyor.

1902 yılında demiryolları tanıtımı için *Raylarda Romans* adlı film çekildi. Bu sefer kamera hareket halinde bir tren içindeydi. Geçip giden manzara yine görsel zenginliğiyle ve hareket içinde hareketiyle yeni anlatım imkânları yaratıyordu. İlk kurgu/montaj kullanımı da bu yıllarda/ bu filmlerle başlamıştır. *Raylarda Romans* filmi altı ayrı çekimden oluşur. Bir tren yolculuğunu başı, ortası ve sonu belli altı bölüme ayırarak çekmek düşüncesi sonraki anlatımsal film kurgusuna doğru atılan ilk basit bebek adımıdır. Film demiryolunu tanıtmak için yapılmıştı ama bir hikâyeye de vardı içinde. Bir hanımla bir adam istasyonda buluşup trene biniyorlar. Tren dağlardan ovalardan geçerken adamlarla kadın trenin son vagonunda oturup manzarayı seyrediyorlar. Kimi zaman hem geçip giden manzarayı/hem de kadınla adamı aynı karede görüyoruz. Yolculuk biterken kadınla adamın evlendiklerini görüyoruz. Şimdi bu kısacık/basit film bakın ne gibi yenilikler içeriyordu:

1) Kımıldayan bir kamera. Sabit değil. 2) Anlatımı destekleyen kamera açıları. Manzarayı, kadınla adamı, treni, demiryolunu anlatıma katan, seçilmiş kamera açıları 3) Filmin kurgulanmış olması. Altı çekimden ve formel olarak üç

bölümden oluşması. Bir yapıya sahip olması 4) Hikâye anlatan bir yapıya sahip olması. Demiryolu tanıtımı yapıyor ama kadın/adam ve sonunda evlilik var işin içinde.

Bu ve benzeri filmler getirdikleri bütün yeniliklere rağmen sinemayı tek başına bir dil, bir anlatım yolu olarak değil, fotoğraf sanatının kımıldayan bir uzantısı olarak görüyorlardı. Şimdi gelelim ikinci gruba. Sinemayı, tiyatronun mekanik bir uzantısı gibi görenlere. Bunlar sinemayı hem görsel hem de yapısal olarak teatral dışavurumun anlatımına yarayacak bir teknoloji olarak görenlerdir. 19. yüzyılda müthiş bir gerçekçilik rüzgârı esiyordu tiyatro sahnelerinde. Hem sahne dekorlarında, hem de efektlerde saplantı ya da tutku halinde her şeyin gerçeğin kopyası olması moda olmuştu tiyatroda. Ağaçlar ağaca, yağmur yağmura, evler eve benziyordu sahnede. İşte 19. yüzyıl bitmek üzereyken ortaya çıkan sinema, gerçekçilik düşkünü tiyatroular için eşi bulunmaz bir imkân gibi göründü. Bunu kullanarak tiyatro yapabiliriz ve gerçek olur diye düşündüler. Tahmin edeceğiniz gibi o yılların gerçekçilik anlayışının, şimdi anladığımız anlamdaki gerçekçilikle ya da gerçeğin herhangi bir şekliyle yakından uzaktan ilişkisi yoktu. Kötü oynanan, yapay, yapmacık, komik olması gereken yerlerde sıkıcı, acıklı olması gereken yerlerde gülünç, kötü yapılmış filmler çıktı ortaya. Bu tip filmlere o zamanlar Foto-oyun ya da Sessiz Sahne gibi tiyatroya gönderme yapan isimler takılmış.

Bir başka grup yapımcı da daha belgesel bir yaklaşımla yüzyıl başındaki bale, tiyatro, pantomim gibi sanat olaylarını durağan kamerayla filme çekmeyi yeğliyordu. Bu girişimden elimizde arşiv değeri, ansiklopedik değeri çok yüksek birçok film kalmıştır. Sanatsal açıdan pek önemli olmasalar bile. Bütün bunlar olup biterken bazı kişiler filmin anlatım imkânlarının yavaş yavaş farkına varmaya

başlıyorlardı. Bu insanların içinde en önemlilerinden biri Georges Melies'dir (1861-1938). Melies, sinema tarihinin ilk yaratıcı sinema sanatçısı olarak bilinir. Birçok film tarihçisi için de Melies "bir hikâye anlatan filmlerin babası"dır. Bana göre Melies'in çok önemli bir sanatçı olmasının asıl nedeni fantezi filmleri, ya da dilim varmıyor ama bilimkurgu filmleri yapmak isterken sinemanın optik imkânlarını araştırması ve olağanüstü fikirler üretmesinden kaynaklanır.

Melies gençliğinde Paris'te sihirbazlık gösterileri yaparmış. Sihire, tiyatroya, gösteri sanatlarına meraklı bir genç. Babasının ayakkabı fabrikasını bırakıp tiyatroda teknisyen olarak çalışmaya başlıyor. Özel efektler üstüne uzman. 1888'de Paris'te bir tiyatro satın alıyor ve orada sahne mekaniği, sahne altındaki makineler üstüne çalışmalarını ilerletiyor. Elinin altındaki birçok mekanik oyuncağın ve aletin arasında bir de Sihirli Fener var.

1896'da kendi tiyatrosunda kısa filmler göstermeye başlıyor. Az sonra da oturup kendi projeksiyon aletini yapıyor. İşte o yıllarda kısa, fantastik filmler yapmaya başlıyor. *Esrarengiz Hint Fakiri*, *Yok Olan Kadın*, *Hayaletli Şato*. 1899'da Melies önemli bir film yapıyor. *Dreyfüs Davası*. Yirmi dakika uzunluğunda/yani zamanına göre çok uzun, bir film. Sonra *Jan Dark*, *Mavi Sakal*, *Cellini* gibi filmler de çekiyor ve başarılı oluyor, ama onun akli fikri birçok görsel hile yapabileceği fantastik sinemada. Şimdi 2001 ya da *Star Wars* filan gibi milyonlarca dolar harcanarak yapılan filmlerin yanında Melies'in fantezi ya da bilimkurgu filmleri ilkel gözükebilir ama Melies sinemanın tümüyle hayal ürünü bir şeyler yaratabileceğini ilk düşünen ve gösteren, mümkün kılan sinemacı olmuştur. Çağdaşları olan Lumiere Kardeşler'in sinema anlayışıyla taban tabana zıttır Melies'in sinema anlayışı. Lumiere Kardeşler tanıdık olanı görselleştir-

mişlerdir. Melies ise bilinmedik olanı görselleştirmiştir. 500'den fazla filme imza atmıştır. Bunların içinde en ünlüleri *Külkedisi/Sinderella* (1899) ve Melies'e büyük şöhret ve servet kazandıran *Aya Yolculuk* adlı 1902 yapımı filmidir. *Külkedisi* bildiğimiz masalın filmidir ama daha 20. yüzyıla adım atılmadan Melies neler neler yapmıştır. Yirmi ayrı sahneden oluşan filmde dekorlar ve kostümler harikadır. Filmin birçok bölümü çekilmiş film karelerinin elde ince fırçalarla tek tek boyanmasıyla renklendirilmiş ve olağanüstü güzellikte renkli sahneler elde edilmiştir. Her sahnenin sonunda kameranın içindeki film biraz geriye sarılmış ve ondan sonraki sahnenin çekimi ilk sahnenin son görüntüleri üstüne çekilmiş, böylece sahneden sahneye geçişlerde görsel ve zamanı için çok etkileyici bir geçiş efekti ilk kez kullanılmıştır.

*Aya Yolculuk* hem son derece zekice yapılmış bir film, hem de 20. yüzyılda Melies'in ardından gelecek birçok sinemacıyı derinden etkilemiş bir film. Jules Vernevari bir anlatımı vardır filmin. Bir bilim kongresi aya insanlar yollamak için araştırmalar yapmaktadır. Plan yapılır, gidecek olanlar seçilir, füze inşa edilir ve uzaya fırlatılır. Bunların hepsini görürüz ekranda. Füze gider gider ve yüzü ay kadar büyük olan aydaki adamın gözüne saplanır. Böylece aya inmiş olur. Sonra aya inenler bir yanardağ patlamasına, bir kar fırtınasına ve birçok ay yaratığına rastlarlar. Yakalanıp hapse atılırlar, kaçarlar, kaç kaç ayın kıyısında kendilerini bekleyen uzay kapsülüne gelirler. Herkes biner, bir tanesi uzay kapsülünü ayın kıyısından aşağıya iter, son anda kendisi de atlar içine. Uzay kapsülü aydan dünyaya düşer, doğrudan doğruya okyanusa. Bir gemi aydan dönenleri almak için yanaşırken film biter. Melies yüz yıl önce film yapmak için işte bu anlattıklarımı düşünmüş ve düşünmekle kalmamış filme de çekmiştir. Otuz değişik sahneden oluşur film.

Mizah dolu, güldürücü sahnelerin yanı sıra Melies'in uzay fantezisi o denli doğru varsayımlarla doludur ki, 1968 Aralık'ında Amerikan uzay aracı ilk kez ayın etrafında dönmeye başladığında televizyon kanalları Melies'in *Aya Yolculuk*'unu göstermişler dünyanın çeşitli yerlerinde.

Melies sinema sanatında hikâye anlatmanın yaratıcı imkânlarının neler olabileceğini fark etmiş ve göstermiş bir sanatçıdır. Elbette o da zamanının filmcileri gibi o zamanın kamera ve anlatım tekniklerinden tümüyle bağımsız değildir ama hayal gücünü işin içine ilk katan, filmlerin sürecini zamanına göre neredeyse iki kat uzatan, hikâyede gerçekçiliği ilk umursamayan, görsel efektleri ilk ve sürekli kullanan ve canlandırma dahil kitaptaki bütün yapılabilir sinema hilelerine sürekli başvuran ilk sinema sanatçısıdır. On dan sonra artık eskisi gibi film yapmak mümkün değildi. Yapılmadı da.

Şimdi... sinemanın yüzyıl başındaki Avrupa'daki haline geçmeden önce, çünkü o konu üstünde yani başlangıçtaki Avrupa sineması üstünde dikkatle duracağız, oraya geçmeden önce bu ilk dönemde, sinema bir sanat olarak ayağa kalkıp, emekleme devrini atlatırken, Amerika'da olup bitenlere biraz daha bakmamızda yarar olabilir. D.W. Griffith Amerikan sinemasında önemli bir yer tutar. Bence Griffith'in çağdaşları, özellikle Chaplin ve Keaton ondan daha önemlidir, ama bu benim kişisel görüşüm.

David Wark Griffith (1875-1948) servetini yitirmiş bir doktorun, fakir düşmüş bir ailenin çocuğu. Gençliğinde aktör olmak istemiş, amatör tiyatrolarda küçük roller almış. Gezgin tiyatro gruplarıyla oradan oraya dolaşmış. Bu arada yapmadığı iş almıyor. Kapı kapı dolaşıp ansiklopedi satıyor, inşaat işçiliği, maden işçiliği, kereste sanayiinde işçi olarak çalışıyor. Bu arada yazar olarak tanınmaya çalışıyor. Kısa hikâyeler, şiirler, oyunlar yazıyor ama bir türlü di-

kiş tutturamıyor. New York civarındaki film stüdyolarında iş arıyor. Sonunda Edison'un stüdyosunda Edwin S. Porter (Melies'in çağdaşı/Amerika'daki karşılığı) ona bir filmde başrol veriyor. Yavaş yavaş o stüdyonun sürekli çalışanlarından biri haline geliyor, hem filmlerde oynuyor hem de yazdığı hikâyeleri film yapılsın diye satmayı başarıyor. Sonunda ona da bir film yönetme şansı veriliyor, 1908 yılında. O noktadan başlayarak stüdyonun başına geçiyor ve bütün önemli filmleri kendisi yönetmeye başlıyor. 1913 yılında oradan ayrıldığı zaman yalnızca kendinin yönettiği film sayısı 450'den fazla. Tabii çoğu tek makaralık filmler ama neresinden bakarsak bakalım muhteşem bir üretim. Griffith'in bu yıllarda yaptığı filmler yalnızca nicelik olarak, sayısal açıdan ilginç değil. Ta işin başından beri içgüdüsel denebilecek bir sinema anlayışına sahip olduğu belli oluyor adamın. O zamanlar pek bilinmeyen sinema teknikleri kullanıyor. Belki neden/nasıl yaptığının pek farkına varmadan. Kamera açılarını değiştiriyor, kurguyu iç içe geçirip örgüsel bir anlatımı deniyor, paralel olay anlatımı, kamera hareketleri, dramatik ışıklandırma, yakın çekimler, ritmik kurgu gibi ondan az önce kullanılmış kimi gerçekten devrimci teknikleri şuurlu/bilinçli ve yaratıcı kuşkularla kullanmaya başlıyor. Sinemanın dil özelliklerini ele alıyor ve bu sözdiziminden (syntax) sinemaya yalnızca kendine özgü bir anlatım dili veriyor.

Griffith'in bir bakıma tiyatro kökenli olduğun hatırlarsak, sinemayı tiyatronun boyunduruğundan kurtaran kişi olarak sinema tarihinde yerini alması daha da ilginçtir. Tabii bir büyük şansı vardı bu yönetmenin: Kameramanı Billy Bitzer idi. Sinema tarihinin en verimli işbirliklerinden biridir Griffith/Bitzer işbirliği. O kadar yakın çalışıyorlardı ki yaptıkları filmlerde birbiri ardından gelen yeniliklerin, sinemasal devrimci fikirlerin kim tarafından ortaya konduğunu

söylemek zorlaşıyordu. Büyük bir olasılıkla Griffith yaratıcı fikirleri ortaya atıyor, Bitzer de bunların teknik açıdan kursosuz olarak perdede gerçekleşmesini sağlıyordu.

Griffith o zamana kadar sinemaya hakim olan abartılı, düpedüz kötü, teatral oyunculuk tarzını da değiştirmiştir. Filmlerin kalitesindeki bu ani yükseliş herkesin, bu arada seyircilerin de dikkatini çekiyor ve 1910'lu yıllarda sinemaya giden seyirci sayısı birdenbire artıyor. Özellikle Griffith'in filmlerini yeğliyor bu seyirciler. Bu arada o da gittikçe daha iddialı, daha çetin, daha karmaşık ve daha uzun filmler yapmaya başlıyor. 1912 yılında örneğin *Bir İnsanın Oluşumu* adında ve Darwin'in Evrim Teorisi'ni dramatize eden psikolojik bir film yapıyor. 1913 yılında bir başka stüdyoya geçip (ki oraya Bitzer dahil bütün teknisyenleriyle, kendi ekibiyle geçer) yeni filmler yapmaya başlıyor. Bu arada gizli gizli *Bir Milletin Doğuşu* adlı filmin ön hazırlıklarına başlamış. Belki bu yüzden, aklı bu büyük filmde olduğu için o dönem filmleri sanatsal açıdan pek bir şeye benzemiyor. *Bir Milletin Doğuşu* Amerika İç Savaşı'nda geçen ve birçok film tarihçisi için sinema tarihinin en önemli filmi olarak adlandırılan bir yapıt. Orijinal kopyası üç saat sürüyor ve yıl 1915. Bugün bile insanı şaşırtan ve Griffith'in sinema hakkında bildiği her şeyi, ama her şeyi ekrana yerleştirdiği bir film bu. Eleştirmenler dünyanın her yerinde bir başyapıt olarak alkışlıyor filmi ama öte yandan bilet alıp seyreden halk da çok beğeniyor filmi. O zamanlar inanılmaz bir fiyat olan iki dolarlık biletlerle gerçek bir hasılat rekoru kırıyor *Bir Milletin Doğuşu*. Bu arada benim gibi kimi insanların canını sıkan bir yönü de var bu filmin. Nasıl derler, biraz ırkçı. Zenci aleyhtarı ve Ku Klux Klan taraftarı olarak algılanabilir sahneler içeriyor. Solcu beyazlar ve aklı başında zenciler filmin ırkçı olduğunu söyleyip yasaklanmasını istiyorlar ama geçmiş olsun, Amerika o gün de bu-

günkü kadar ırkçıdır. Tabii bütün bunların yanı sıra Griffith ırkçı olmadığını, filminin de bilinçli bir yandaşlık ya da küçümseme içermediğini söylüyor. Üzülüyor, haksız suçlandığını düşünüyor ve bir başeser daha çekiyor. Belki kendisine yöneltilen suçlamaların da etkisiyle bu ikinci büyük filmin adı *Hoşgörüsüzlük*. 1916 yılının yazında ortaya çıkıyor bu film. *Hoşgörüsüzlük* filminin yanında *Bir Milletin Doğuşu* küçük, mütevazı bir film gibi kalıyor. Tutkuları, bütçesi, karmaşıklığı ve uzunluğu... hepsi öteki filminden daha fazla. Birbirine geçmiş dört hikâyenin yardımıyla insanın insana ettiği kötülükleri anlatıyor Griffith.

Bu hikâyeler şöyle: *Modern Hikâye*, *Judas Hikâyesi*, *Fransız Hikâyesi* ve *Babil Hikâyesi*. *Hoşgörüsüzlük*, *Bir Milletin Doğuşu* gibi ticari bir başarı kazanamıyor. Birbirinin içine geçmiş dört hikâye ve neredeyse labirentvari bir yapı sunduğu için o zamanın seyircilerine bir iki numara büyük geliyor, anlaşılmıyor. Parasal açıdan bu film Griffith'in sonu oluyor. Birkaç yıl bütün kariyeri yerlerde sürünüyor. Bu arada film bazı kavramsal tökezlemelerine ya da süreklilik açısından ufak hatalar içermesine rağmen akli başında herkes tarafından bir başeser olarak adlandırılıyor. Genç sinemacılar üstündeki etkisi inanılır gibi değil. Özellikle Rusya'da. Lenin filmi 1919 yılında Rusya'ya getirtiyor ve gösterilmesini sağlıyor. Oradaki bütün sinema öğrencileri kare kare izleyip inceliyorlar bu filmi. Aralarında Eisenstein ve Pudovkin'in de olduğu sinemacıları da çok etkileyen bir film *Hoşgörüsüzlük*. Griffith savaş sonrasında da birçok film yapıyor/çoğu başarılı ama küçük filmler. Entim filmler, daha küçük hikâyeleri, aşk, tutku hikâyelerini anlatan alçakgönüllü filmler. Giderek ama yavaş yavaş başarısız filmler de yapıyor. Yavaş yavaş unutuluyor ve 1948 yılında bir otel odasında yapayalnız ölüyor 73 yaşında. Oysa Griffith sinema dünyasının ilk imparatoruydu. Düşünün *Bir Milletin Doğuşu* adlı filmini ilk

iki yıl içinde yirmi beş milyon insan seyretmiş. Griffith'in öyküsü aşağı yukarı böyle ama aynı yıllarda Charlie Chaplin ve Buster Keaton isimli iki adam da yaşamış. Hatta Chaplin, Griffith, Douglas Fairbanks ve Mary Pickford ile United Artist film şirketinin kurucuları olmuşlar.

# Griffith'in çağdaşları - Amerikan sinemasında ilk önemli yönetmenler

Cecil B. DeMille (1881-1959)

Mack Sennett (1880-1960)

Charles Chaplin (1889-1977)

DeMille genellikle *Cleopatra*, *Haçlı Seferleri*, *Samson ile Delilah*, *Dünyanın En Büyük Gösterisi*, *On Emir* gibi büyük, gösterişli, pahalı ama içi boş, basit ve fazla uzun filmlerin yönetmeni olarak bilinir. Oysa ilk filmini ta 1914 yılında yapmış bir sinemacıdır. Sinema endüstrisinin sessiz yıllarından bahsederken DeMille'in önemini belirtmeden geçmek olmaz. Sinemayı popüler bir eğlence sanatı haline getirirken, Amerikan halkını da perdede görmeye alışık olmadığı kimi durumları kabul etmeye zorlamıştır yumuşakça. Evlilik ve evlilik dışı ilişkiler, ilk kez banyoda çekilen sahneler, ev hayatını anlatan/betimleyen komediler ya da dramlar, ahlaki açıdan ne kadar tutucu Amerika'nın ahlak anlayışına yakın dursa bile, o zamanlar sansürle başı epey derde girmişti DeMille'in. Birçok film yaptı ve işin başından beri, artık sinema jargonuna bir klişe gibi yerleşen DeMille stilini yarattı.

Mack Sennett yönetmen/yapımcı/oyuncu/yazar olarak sinemada sessiz komedi filmlerini yaratan kişidir ve Charlie Chaplin'den Buster Keaton'a kadar birçok ünlü sanatçı ka-

riyerlerinin başlangıcını Sennett'in yardımına borçludurlar. Derken... bir şey olur, ortaya Charles Chaplin çıkar. Geçenlerde bizim gazetelerin birinde *Herald Tribune* gazetesinden bir alıntı vardı Chaplin hakkında, şöyle demişler: Charlie Chaplin'in iyi bir sinemacı olduğunu söylemek, Shakespeare'in iyi bir yazar olduğunu söylemeye benzer.

Chaplin sinemanın estetik gelişmesinin öncülerinden biri, bana sorarsanız en önemlilerinden biridir. Önce Sennett'in kanatları altında eşi benzeri bulunmaz bir komedi ustası/oyuncu olarak tanınmıştır. Komedi oyunculuğuna yaptığı katkıların izleri günümüzde bile sürmektedir. Sonra kendi oynadığı filmleri yönetmeye başlamış ve giderek komedi filmlerine ilk kez sosyal/trajik boyutlar ekleyen ilk sanatçı olmuştur. Milyonlarca insan filmlerde yarattığı serseri kişiliğini /Şarlo'yu gölgesinden, siluetinden, şapkasından, bastonundan ilk anda tanırlar artık. Yaşarken bir ikon'a, bir ambleme, bir işarete dönüşmüş ender sanatçılardandır Charlie Chaplin. Bağımlı ya da bağımsız ama çoğu sinema klasiği olarak nitelendirilen birçok kısa film yaptıktan sonra büyük paralar kazanmış ve kolları sıvayıp daha büyük projelere girişmiştir. Kısa filmlerinin önemli olanları arasında *Sabahın Biri*, *Easy Street*, *Kaplıcalar*, *Bir Köpeğin Hayatı*, *Şarlo Cephede* ve *Yumurcak* sayılabilir ama aslında Şarlo'nun sinema klasiği sayılabilecek kısa filmlerinin listesi çok daha uzundur. Demin *Yumurcak* dedim ama *Yumurcak* kısa bir film değildir, pek uzun da değildir, ikisinin ortasında bir yerlerde durur ve 1921 yapımıdır. Duygusal bir komedi olarak niteleyebiliriz bu filmi. Chaplin'in kariyerinin en büyük ticari başarısı/gişe geliri bu filme aittir. Sonra gerçek bir başyapıt olan *Altına Hücum*'u yapar 1925 yılında. *Altına Hücum*, Chaplin'in kendisinin de en sevdiği, en önemseddiği filmidir. Kornik olanla trajik olanın bileşimi ilk kez bu filmde meyvelerini vermeye başlar. Filmdeki bütün komik/gül-

dürücü durumlar temelde neredeyse sonu ölümle bitmek üzere olan trajik durumlardan kaynaklanır.

Yine *Altına Hücum*'da Chaplin Komik Pantomim yeteneğinden faydalanır. Bu filmde Chaplin'in siyasi bakışları/görüşleri de belirgin hale gelir. Herkes gibi o da altına hücum etmiştir ama film boyunca hep beraber anlarız ki insani olan, insana dair olan her şey ham/halat bir para zenginliğinden daha önemlidir. *Altına Hücum*'dan sonra *Sirk*'i (1928) çeker. Sonra *City Lights* (1931), *Modern Zamanlar* (1936), *Büyük Diktatör* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *Sahne Işıkları* (1952), *New York'da Bir Kral* (1957) ve 1967 yılında son filmini çeker: *Hong Kong'lu Kontes*.

Şimdi sinemaya ses 1926-1927 gibi geliyor. Hatta Alfred Hitchcock o yıllarda *Blackmail* (*Şantaj*) isimli bir sessiz film çekiyor Londra'da. Filmin üçte biri çekilmişken stüdyodan haber geliyor, sesli film icat oldu diye. Hitchcock filmi o noktadan itibaren sesli olarak çekmeye başlıyor. Üstelik başroldeki hanım oyuncunun sesi müsait değil diye bir başka hanım tiyatrocusu bulunuyor ve bu ikinci oyuncu kameranın yanında durup oyuncunun dudak hareketlerine göre konuşuyor, sesli çekime sesiyle katılıyor. Amerika ve İngiltere'de, ardından da Avrupa'nın başka yerlerinde sesli filme kesin dönüş yapılırken Chaplin uzun süre direniyor buna. Sessiz filmi yeğliyor, elinden geldiği kadar sessiz film estetiğine ve anlatım biçimlerine bağlı kalmaya çalışıyor. Böylece sesli filmin ilk yıllarında çektiği ilk iki film sessiz film ilkelerine bağlı kalarak çekilmiş ve çok başarılı olmuştur. Bu filmlerin birisi *Şehir Işıkları*'dır. Öbürüyse *Modern Zamanlar*'dır.

Şimdi isterseniz biraz *Şehir Işıkları*'ndan söz edelim. Son derece duygusal, sentimental bir hikâye çizgisi. Beş parasız bir serseri, bir sokak köşesinde bir zenginlin arabasına bir kapıdan biniyor/öbür kapıdan iniyor. O köşede kör bir kız var. Çiçek satıcısı. Serseri ona âşık oluyor. Kız da onu, gör-

mediği için zengin sanıyor. Chaplin kızı çok zengin olduğunu ve gözlerinin görmesi için gereken pahalı ameliyat için gereken parayı vereceğini söylüyor. Bu arada sarhoş ve intihar etme meraklısı bir gerçek milyarder var. Bizim serseri onu boğulmaktan kurtarıyor ikide bir. Sarhoş zengin, Şarlo'yu sarhoşken hatırlıyor/ayılınca unutuyor. Bu arada para kazanmak için boks ringine çıkıyor (ki sinema tarihinin enfes bölümlerinden biridir bu), bu ve benzeri gag dediğimiz numaralar filmin fazla duygusal öyküsünü sinemasal açıdan daha yenir yutulur bir hale getiriyor. Ama nereden bakarsak bakalım *Şehir Işıkları* çok önemli bir film, bir başeser. Filmin müziğini de Chaplin bestelemiş ve kimi yerlere bazı ses efektleri eklemiş, filmin hemen başında görünen belediye başkanının anlaşılmaz ve parazit gibi çıkardığı sesleri saymazsak bu filmi de Chaplin'in sessiz film klasikleri arasında sayabiliriz. Ama dünyanın her yerinde her kesimden seyirci filmi o kadar sevmiş ki, o yıllarda herkesin merakı olan sesli filme rağmen, bu filmin sessiz olmasını bağışlamışlar. Daha doğrusu işin ucunda bir Chaplin filmi olduğu için, kimsenin umurunda bile olmamış filmin sesli ya da sessiz olması.

Buradaki Şarlo/serseri kişiliği insanlığın tümünü temsil eder. İçimizde iyi, dürüst, insancıl olan ne varsa, bunların tümünün temsilcisidir bu küçük serseri. Tabii onun da ilişkileri, kaçamakları ya da anlaşılmaz olan halleri vardır ama temel prensiplerine hiçbir zaman ihanet etmez sanatçı Chaplin, perdedeki serserinin.

## Avrupa sineması: İlk yıllar

Amerika'da şimdiye kadar anlattığımız şeyler olup biterken, aynı yıllarda Avrupa'da neler oluyordu, biraz da buna eğilmek gerekiyor. Amerika'da sinema işin başından beri bir endüstri olarak algılandığı için ve sanatsal kaygılar ne olursa olsun, eninde sonunda sinema bir endüstri, film yapımı da bir çeşit fabrika üretimi olarak geliştiği için, orada, ilk yıllardan başlayıp günümüze kadar film stüdyoları, film şirketleri güçlü olmuşlar ve güçlerini günümüze kadar korumuşlardır. Bir avuç gerçekten bağımsız yönetmenin varlığı da, Amerika'da film sanatını kontrol eden gücün, esas gücün stüdyolar olduğu gerçeğini değiştirmez.

Oysa aynı yıllarda Avrupa'da (örneğin İsveç'te, Danimarka'da ve Almanya'da) değişik sinema biçimleri, özgün örnekler veriyordu Avrupalı ilk sinema ustalarının eliyle. Bu kişilerden kısa da olsa söz etmek gerekiyor çünkü gelecek yılların ustalarını anlamamızı, çözümlememizi kolaylaştıracaktır bu. İsveç sineması 1912 yılında film yönetmeye başlamış iki dev yönetmen çıkardı. Bunların ikisi de sonradan örneğin yüzyılın en önemli sinema adamlarından biri olan

Ingmar Bergman'ı mümkün kılmış sanatçılardır. Victor Sjöström ve Mauritz Stiller.

Sjöström tiyatro oyunculuğuyla başlayıp, sinema oyunculuğuna, oradan da yönetmenliğe geçmiş bir sanatçı. Film yönetmeye başlar başlamaz hemen yeni formlar ve daha önce sinemanın pek dokunmadığı konular üstüne eğilmeye başlıyor. Örneğin akıl hastalıkları, psikolojik yönleri ağır basan hikâyeler. Geriye dönüşler bolca kullanılıyor filmlelerinde. Bütün filmlerinde estetik yaklaşımının anahtarlarından biri, elindeki dramatik malzemeyi düz, çizgisel bir anlatımla filme çekmek yerine, mozaiksel anlatım diyebileceğimiz parçalardan oluşan ve düz bir anlatım mantığını yadsıyan bir sinemayı tercih etmesidir. Onunla beraber analitik formun sinemaya adım attığı söylenir. 1916 yılında yaptığı *Ölüm Öpücüğü* filminde bir tek olayın varyasyonları, çeşitli kişilerin ağzından geriye dönüşlerle anlatılır. Şimdi 1916 yılında bu anlatım gerçekten büyük bir yenilik, sinemasal açıdan düpedüz bir devrimdir. Ve bakın gelecek yıllarda Sjöström'ün anlatımı kimleri etkilemiştir:

1916'da yapılan bu filmin anlatımı 1941 yılında Orson Welles tarafından *Yurttaş Kane'de*, 1950 yılında Akira Kurosawa tarafından *Rashomon'da*, 1957 yılında Ingmar Bergman tarafından *Yaban Çilekleri'nde* kullanılmıştır. Bunlar ilk ağızda aklımıza gelen büyük, önemli örnekler. Sjöström'ün Bergman üstündeki etkisi, dediğim gibi her zaman derin olmuştur. Stiller de birçok bakımdan Sjöström'e benzer yönetmen olarak. Onun anlatım tarzı daha karanlıktır. Çevreye bağlı insan psikolojisini çözümlemeye girişir filmlerinde. Filmdeki kişilerin ruhsal durumları, içlerinde bulundukları manzarayla, coğrafya ile karışır, etkilenir. İnsan ruhunun mu diyelim, bilinçaltının mı diyelim karanlığı, o kuzey ülkelerinin loşluğu, karanlığı ile harmanlanır. Sembolik bağlar kurulur hüznün ile coğrafya arasında. Stiller de tahmin

edeceğiniz gibi Bergman'ı etkileyen en önemli sanatçılar arasındadır. Epik-dönem filmleri ile ün kazanmasına rağmen Stiller bir de sex komedileriyle tanınır. Bunların içinde en meşhuru 1920 yılında yaptığı *Erotikan* adlı filmidir.

Stiller, Greta Garbo'yu Amerika'ya getiren kişidir aynı zamanda. O da Amerika'da Sjöström gibi iki üç film yapar ve stüdyo sistemiyle bir türlü uyuşamaz. İsveç'e döner ve genç yaşında ölür. İsveç sineması 1928 yılından itibaren duracak ve ta Ingmar Bergman'ın ellili yıllarda ortaya çıkmasına kadar, önemli bir sanat eseri çıkartmayacaktır.

Danimarka'da Carl Dreyer 1920 yılında ilk filmini yönetir. Dreyer öylesine özgün, nasıl derler, nev-i şahsına münhasır, eşi benzeri pek olmayan bir yönetmendir ki, çok önemli/değerli bir sanatçı olmasının yanı sıra, özgünlüğü/orijinalitesi günümüzde bile pek aşılamamıştır. Stilize edilmiş, çoğu zaman tümüyle soyut bir anlatıma dayanan bir sinema dilidir onunki. Dreyer işe yazar olarak başlamış. Önce bir tiyatro eleştirmeni, gazeteci, sonra sinema yazarı, editör, senaryo yazarı. 1912 ile 1919 arasında iki düzine film senaryosu yazmış. Bunların çoğu popüler romanlardan adapte edilen şeyler. İlk yönettiği *Başkan* adlı filmde Griffith'den etkiler görmek mümkün. Yine geriye dönüşler çıkıyor karşımıza. Ama sonraki filmlerinde ahlaksal/dinsel temalara yer vermeye başlıyor ve Dreyer yapıtlarının ipuçları ortaya çıkıyor.

Doğal ortamları ve büyük yakın çekimleri yeğleyen bir anlatımı var. Ta 1922 yılında Almanya'da çektiği bir film var: *Birbirinizi sevin*. Yahudi düşmanlığını eleştiren bir film. İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasına 15 yıl var Dreyer bu filmi yaptığında.

Derken Dreyer 1928 yılında *Jan Dark'ın Tutkusu* adlı filmini yapıyor. Bu film demokrasinin beşiği olarak da bilinen İngiltere'de yasaklanıyor. Nedeni? Efendim filmde kahraman İngiliz askerleri olumsuz bir yaklaşımla gösteriliyor-

muş. Bu işin sansasyonel yönü. Asıl tartışma filmin stili/anlatım şekli üstüne çıkıyor.

Film Jan Dark'ın son altı saatini anlatıyor. Dreyer anlattığı dramın çatısını sinemasal dille yeniden kurarken, olup bitenin can alıcı noktalarını (nelerdir bunlar *Jan Dark*'ın son altı saatinde? Engisizyon/mahkeme/zindan ve bir kazığa bağlanıp canlı canlı yakılmak...) bütün bunları başından sonuna kadar yakın çekimlerle, aktörlerin yüzlerinin aşırı yakın çekimleriyle anlatıyor. Bu o zaman da, günümüzde de görülmüş/işitilmiş bir şey değil. Bütün film boyunca Jan Dark'ın gövdesinin tamamını yalnızca üç kere, üç kerecik görüyoruz. Her dramatik filmde artık neredeyse mecburi olan bir uzak mekân çekimi vardır. Seyrettiğimiz olayın nerede/hangi mekânda geçtiğini, olayın nerede olup bittiğini anlamamıza yarar. Mahkemede miyiz? Hiç değilse bir kere mahkeme salonunu tümüyle gösteririz. En az bir kere. Ondan sonra her yönetmen kendi kişisel anlatımına geçer. Kendi kişisel anlatımı varsa tabii.

Dreyer, bu filmde bir tek kere bile göstermiyor bize uzak çekimle olayın geçtiği mekânı. Onun yerine bembeyaz bir fonun önünde olayın geçtiği yerin yakın çekim ayrıntılarını görüyoruz.

Rudolph Maté'nin kamerası oyuncularını hiçbir makyaj olmadan, gözlerini ve ağızlarını yakın çekimden çekerek yakalıyor. Kamera açıları bu yakın çekimler içinde sürekli kendi anlamlarını da ekliyorlar anlatılan drama. Engisizyon yargıçları sürekli aşağıdan çekilmişler filme. Jan Dark'a ve bize (seyirciye) sürekli yukarıdan bakıyorlar. Jan Dark ise sürekli yukarıdan çekilmiş ve sürekli yukarıya bakıyor. Dreyer öyküsünü anlatırken sürekli zoom yapıyor. Kamera sağa sola, aşağıya yukarıya oynayıp duruyor.

Seyirci, kamera aracılığıyla sürekli bir yakın çekimden öbürüne savruluyor ve inanın eşi benzeri olmayan, son de-

ırcı etkileyici bir anlatım tarzı bu. Kimileri başeser diyorlar, kimileri bu işi anti-sinema olarak adlandırıyor. Kimileri muhtıf bir tutku sineması diyor, kimileri kişilihsiz bir anlatım şekli diyorlar. Ama herkesin üstünde anlaştığı bir nokta var: () da Dreyer'in yaptığı işin o güne kadar görülmüş işi-tilmiş bir şey olmadığı.

Böyle bir film yapmak, yalnızca yönetmene ve kamera-mana değil, oyunculara da dayanılmaz bir yük getiriyor. Provalar son derece uzun ve neredeyse işkenceye dönüşen ağırlıkta. Gerçek bir tutku filmi *Jan Dark'ın Tutkusu* ve he-men bütün sinema tarihçilerine göre sessiz film tarihinin son başeseri.

Dreyer *Jan Dark'ın Tutkusu*'nu, 1928 yılında yapmış ya. Sonra yalnızca dört film yapıyor... üstelik 1931 ile 1964 yıl-ları arasında. 31'de *Vampir*, 43'te *Lânetli Gün*, 1955'te *Ordet* ve 1964 yılında *Gertrude*. Bütün bu filmlerinde Dreyer tinsel, psikolojik temaları araştırmayı sürdürüyor.

Dreyer'in estetik yaklaşımı, film sanatına estetik yaklaşı-mı, geleneksel anlatım şekillerinden radikal bir fark içeri-yor. Bir kere yapay, sahte gerçekliklerden, film gerçeklerin-den tümüyle ayrılıp, kamerası ile neredeyse tinsel bir ame-liyata girişiyor, anlattığı meselenin derinlerine inmeyi deni-yor. Son derece ciddi bir adam ve yaptığı işi çok ciddiye al-dığı gibi, çalışma arkadaşlarından da, seyircilerinden de ay-nı ciddiyeti bekliyor.

Günümüze kadar deneysel film yapanları derinden etki-lemiş bir büyük sanatçı. Ingmar Bergman'ın yanı sıra, Dre-yer'in takipçisi olarak çok önemli bir Fransız yönetmeni gösterebiliriz: Robert Bresson'u. Carl Dreyer nereden bakı-lırsa bakılsın bir öncü, bir yol açıcıdır sinema sanatında.

Geldik Almanya'ya. Alman sinema sanatı, Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan bir Almanya'da başlıyor. Almanya dışında yapılan filmlerde bu ülke hep itilip kakılmış ve film

yoluyla küçük düşürülmüş o yıllarda. Örneğin Griffith'in 1918 yılında yaptığı *Dünyanın Kalpleri* adlı filmde bütün Alman askerleri, istisnasız kötü insanlar olarak gösteriliyor. O zamanların diğer savaş filmlerinde de Almanlar tek boyutlu, kukla gibi, tümüyle kötü kişiler. Savaştan yenik çıkmış Alman hükümeti sinema yoluyla bir karşı atağa geçilmesi gerektiğini düşünüyor ve Alman Merkez Bankası'ndan büyük bir para sağlanıyor. Bu parayla Berlin yakınlarında büyük bir film stüdyosu kuruluyor. Sonra Almanya'nın dört bucağından bütün sanatçıları davet ediyorlar oraya ve ne yapılabilir meselesi üstüne çalışmaya başlıyorlar. Tarihî dramalar çekiliyor. Stilize edilmiş fantastik filmler çekiliyor. Bir de bireysel/psikolojik dramlar çekiliyor. Bu üç kategori de belirgin olarak birbirinden farklı stiller, anlatım yolları geliştiriyor. Tarihî dramlar kategorisi efsanevi bir yönetmeni çıkartıyor: Ernst Lubitz.

Stilize edilmiş fantastik filmler daha işin başında dünya sinemasının klasiklerinden biriyle sonuçlanıyor. 1919 yılında *Doktor Caligari'nin Odası* adlı film. Yönetmeni Robert Wiene. Bu film ve onu izleyen birçok Alman filmi doğal ya da doğaya natürel bir gözle yaklaşan sinemasal anlatımın tam karşısında yer alıyor. Dışavurumculuk sinemaya adım atıyor bu filmle.

Anlattığı hikâye bir akıl hastanesindeki hastalardan birinin aklında/hayalinde geçiyor. Yapı açısından da psikolojik göndermeler açısından da yeni bir olgu bu. Tabii o zamanın entellektüelleri, sanatçıları, Freud hayranları, takipçileri bayılmışlar bu filme ve anlatım şekline.

Lubitch'in kostümlü dramları ve seks komedileri geniş kitlelerin ilgisini çekerken, *Caligari* sanatseverlerin ve sinema işinin estetiğiyle ilgilenenlerin ilgisini çekmiş doğal olarak. Üstelik Almanya dışında da başarı kazanmış ve bu ülkeyi savaş sonrasında yeniden sanat haritasına yerleştirmiş.

Bir akıl hastanesinde bir hasta bir başka hastaya acaip bir hikâye anlatıyor.

Hikâyede bir doktorun tedavisi ya da büyüü altındaki bir uyurgezerin işlediği bir dizi cinayet anlatılıyor. Film başladığında hikâyeyi dinleyen hasta, filmi anlatan hastaya anlattığı kendi hikâyesini henüz yeni bitirmiş! Daha işin başında yazınsal bir ustalıkla, bir hileyle girişiyor yönetmen işe. “Her yanımız ruhlarla çevrili” diye bitiyor adamın hikâyesi film başlar başlamaz ve asıl anlatıcı “asıl ben sana, senin anlattığından daha acaip bir şey anlatacağım” diye başlıyor ve Holsstenwall’da, doğduğum yerde... diye hem hikâyesini, hem de seyrettiğimiz filmi başlatıyor. Iris-out aracıyla o kasabayı görüyoruz ve hikâye başlıyor.

Gözlüklü, garip görünümlü bir adam kasabaya geliyor ve kasabadaki fuarda bir gösteri yapmak için izin istiyor. O gösteride bir uyurgezer var, yirmi beş yıldır tahta bir kutunun içinde uyuyor bu adam ama onu görmek için parayı bastırıp içeri girenlere, uyanıp geleceklerini söylüyor, fallarına bakıyor. İki arkadaş içeriye giriyorlar. Birisi ömrünün ne kadar uzun olduğunu, daha ne kadar yaşayacağını soruyor. Uyurgezer “günbatımında öleceksin” diye yanıtlıyor bunu. Kasabada zaten çözölemeyen bir cinayet işlenmiş o sıralar ve soruyu soran adam dalga geçer gibi yapıyor ama korkuyor da. Gerçekten günbatımında öldürölüyor bu adam ve arkadaşşı fuardaki uyurgezerin kehanetini hatırlıyor. Kasaba halkına cinayetleri işleyenin uyurgezer ile onu sergileyen gözlüklü/garip görünümlü kişi olduğunu söylüyor/onları inandırmaya çalışıyor. O gözlüklü adam, Doktor Caligari, 16. yüzyılda yaşamış bir esrarengiz doktorun kimliğini almış. O doktor da/ bu doktor gibi uyurgezerleri yetiştirip cinayet işletiyor. Bu arada bu ikinci doktorun, bu işleri yaparken aynı zamanda bir akıl hastanesinin yöneticisi olduğunu öğreniyoruz. Uyurgezerin cesedi işte bu adamın akıl hasta-

nesine getiriliyor ve Doktor Caligari adamın cesedini görünce aklını kaçııyor. Doktor keçileri kaçırınca suçlu olduğu anlaşılıyor, düğüm çözülüyor ve Doktor Caligari deli gömleği giydirilip akıl hastanesine kapatılıyor. Ama... işte tam bu noktada fantezi bitiyor ve film bir akıl hastanesinde birbirine hikâyeler anlatan, filmin başındaki iki hastaya dönüyor. Hastane avlusunun bir uzun çekimi, hastanın hikâyesinde anlattığı ve bizim filmde gördüğümüz bütün kişilerin aslında o gerçek hastanedeki akıl hastaları olduğunu gösteriyor. Hastanenin başhekimisi ve yöneticisiyse tahmin edeceğiniz gibi, film içindeki hikâyenin doktoru... Doktor Caligari olduğunu ve hepsinin sonunu hazırladığını söylüyor bağıra çağıra. Kimsenin ona aldıracağı yok. Adam iyice azınca onu deli gömleğine koyup götürüyorlar. Film, akıl hastanesi başhekiminin/yöneticisinin yüzünün yakın çekimiyle bitiyor. Adam düşünceli bir şekilde gözlüklerini çıkarıp "Beni efsanevi Doktor Caligari zannediyor. Sanırım onu nasıl tedavi edeceğimi biliyorum," diyor ve film bitiyor.

Bu filmin zamanı için olağan olmayan hikâyesi değildir önemli olan. Doktor Caligari'yi de bir sinema klasığı çizgisine çıkartan şey, her şeyden önce filmin görsel stilidir. Filmin çevre düzenleyicileri, kameramanı ve yönetmeni, 1919'larda Alman tiyatrosunda, resminde, heykelinde ve edebiyatında son derece güçlü bir etki, bir akım halindeki dışavurumculuk ve kübizm'den yararlanmıştır. Natürallizm tümüyle bir yana bırakılmış ve dışavurumcu/kübist elementler, ışık, oyunculuk ve makyajla da desteklenmiştir. Bütün gölgeler, dekor, arka plan çizimleri, hemen her şey eğri/çarpık/ bükülmüş bir dünyayı yansıtır filmde. Patikalar, ağaçlar, evlerin pencereleri bile eğri durur. Gölge unsuru filmin belkemiğidir sanki.

Film sinemasal bakışa o zamana kadar pek denenmemiş bir zenginlik getirir. Paranoya, şizofreni ve akıl bozukluk-

ları üstüne yazılmış sinemasal bir deneme gibidir birçok bakımdan. Ayrıca hem filmin asıl hikâyesinde, hem de o hikâye içinde anlatılan ikinci hikâyede entelektüel açıdan gerçeği anlatmak gibi bir savla çıkmaz karşımıza, yalnızca mümkün olabilir bir gerçeği önerir. Eğer bu anlatım yapısı ve bu dışavurumcu dekor ve ışıkları olmasaydı, bu film ilginç bir korku filmi olmakla kalırdı. Ama sözünü ettiğimiz özelliklerinden ötürü öyle olmamıştır. Ayrıca meselenin bir de sosyo-politik yönü var. Bir Alman yazarı, Siegfried Kracauer ünlü kitabı *Doktor Caligari'den Hitler'e* de, savaş sonrası Alman filmlerinde, yani Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı arasında yapılan Alman filmlerinde Nazizm'in tohumlarının ekildiğini söyler. Bu filmlerde insanların iyiliği ve mutluluğu için kimi güçlerin gerekli ve kaçınılmaz olduğu savunulur. *Caligari* filminde bu insanlar şaşkın, ürkek, korkmuş ve sağlıksız insanlardır. Kracauer'in teorisi ya da yaklaşımı doğru olsa da, olmasa da filmin genel anlatımı, bu anlatımın çatısını kuran ayrıntılar sembolik olarak bile olsa otoriter bir dünya görüşünü destekler yöndedir. Filmi yapanların orijinal eğilimleri ne olursa olsun, *Caligari* çeşitli ve birbirine benzemez yorumlara açık bir sanat yapıtıdır.

Aynı yıllarda Almanya'da Sokak Sineması denilen bir başka film stili de var. Murnau'nun ve Pabst'ın filmlerinde görüyoruz örneklerini. Bunlar öznel sinemanın örneklerini veriyorlar. Sokak yaşamı, gerçekçi mekânlar, günlük hayat, olağan/ sıradan kişilerin hayatlarından kesitler ve bu insanların psikolojisi üstüne filmler de yapılıyor elbette aynı yıllarda. Öznel/subjective kamera ilk kez kullanılıyor Murnau'nun filmlerinde. Bir otel kapıcısının dramını anlattığı *Son Gülüş* adlı 1924 yılı yapımı filminde Murnau yer yer kamerayı kapıcının gözü olarak kullanır. Zaman zaman her şeyi ihtiyar kapıcının gözünden görürüz. *Caligari* nasıl bize

sinemasal anlatımla psikolojikfantezilerin film yapılacağını gösterdiyse, Murnau'nun *Son Gülüşü* de insanın öznel durumlarını perdeye taşımanın mümkün olduğunu, karakterin iç dünyasını da yeni anlatım teknikleriyle sinemada göstermenin mümkün olduğunu göstermiştir. İlerleyen yıllarda Alman sessiz sinemasının hemen bütün büyük ustaları Amerika'ya göç edecek ve orada çoğunlukla çok başarılı, değişik yapımlara imza atacaktlardır.

İsveç, Danimarka ve Almanya'da bunlar olup biterken Fransa'da da önemli şeyler oluyordu sinema açısından. Alman dışavurumculuğuna karşı Fransa'da bakın neler çıkmış ortaya: Empresyonizm/İzlenimcilik, ilk deneysel film hareketi, epik ve geniş ekranlı (bazen üç ekranlı) Abel Gance filmleri. Düşsel Fanteziler (Jean Cocteau filmleri). Jean Renoir'ın Şiirsel Gerçekçiliği. 1920'li yıllarda Fransız sineması eklektik ve kişisel kalitelerin çabasıyla birbirinden önemli ve değerli yapıtlar vermeye başlar. Bunun bir nedeni de kuşkusuz o yıllarda Fransız ticari sinemasının kötü yapıtlar sunması ve seyirci kaybıdır. İlk yirmi yılda kaç/kovalla, kadın, âşığı ve kocası hikâyeleri Birinci Dünya Savaşı'nın bitmesiyle seyircide bir bıkkınlık yarattı. Fransız sineması kendi yarattığı klişelere, kalıplara esir düşmüştü bir bakıma. O yıllarda tanınmış bir gazeteci ve film eleştirmeni Louis Delluc bir kampanya başlatıyor ve Fransız sinemasının içinde bulunduğu duruma isyan ediyor. Delluc ve taraftarları Fransız filmleri yerine Stiller ve Sjöstörm'ün İsveç filmlerini, Charlie Chaplin'in filmlerini ve Griffith'in filmlerini yeğliyorlar ve ciddiye alıyorlar. Öte yandan Fransız filmcilerinin bunları taklit etmesine de taraftar değiller. Bu tartışmanın ilk sonucu, Fransız sinemasında Fransız izlenimciliği/empresyonizminin başlangıcı. Bir mood sineması, belirli bir atmosferi yansıtan bir cins sinema doğuyor. Delluc'un yanı sıra sembolist şairlerden Marcel L'Herbier de yumuşak

odak ve benzeri estetik teknikleri kullanarak film kişilerin düşüncelerini ve duygularını yansıtan, anlatılan konu ne kadar acıtıcı ve üzücü olursa olsun şiirsel öğeleri barındıran bir sinemayı başlatıyor. Filme çekilen manzara ile birlikte insanların düşünmeleri de izlenimci bir anlatımla anlatılmaya çalışılıyor. Kameralarda çeşitli filtreler kullanılıyor ve Goya, Velasquez gibi ressamların stilleri film üstünde, film içinde denenmeye başlıyor. Tabii bunlar hemen yapmacık olmakla ve fazla entelektüel olmakla suçlanıyorlar. Oysa bugün bu filmler Fransız izlenimci film hareketinin/akımının en iyi örnekleri arasında sayılır. Yine aynı yıllarda Jean Epstein var. O da izlenimci bir sinema yapıyor ama ek olarak son derece duru, ekonomik, sade bir anlatım tarzını getiriyor sinemaya. Gance, 1927 yılında *Napoleon*'u yapıyor. 1934'te sesli versiyonu çıkarıyor. 1971'de filmin dünya dağıtımı gerçekleşiyor ve 1981 yılında Coppola yeni bir müzikle yeniden bütün dünyaya sunuyor filmi. Gance 1889-1981 yılları arasında yaşamış. *Napoleon*'da kullandığı teknikler inanılır gibi değil. Bir savaş sahnesinde kamera bir topun içinden atılan güllenin yerine geçiyor, bir kartopunun havadaki hareketi tümüyle takip ediliyor, üst üste bindirilmiş çekimler bolca kullanılıyor. Filmin sonunda, filmin gösterildiği üç perdeden soldaki kırmızıya dönüşüyor, sağdaki maviye, ortadaki beyaz kalıyor. Fransız bayrağının renkleri. Bu elli metrelik perdeye dev bir kartal fotoğrafı ekleniyor. Alkış, kıyamet. Amerikalılar, Metro Goldwyn Mayer filmin Amerika haklarını satın alıp önce iyice kesip kuşa çeviriyorlar filmi. Sonra üç perdeyi birleştirip tek ekrana indiriyorlar bütün görüntüyü, yani filmin özgün halini/yaratıcısının elinden, kafasından çıkmış halini tümüyle değiştirip Amerikalı seyircilere sunuyorlar. Yeniden özgün haliyle gösterilmesi için 1981 yılını, Gance'ın öldüğü yılı beklememiz gerekecek.

Yine aynı yıllarda, yani Fransız empresyonistleri kendi görsel anlatım tekniklerini ve stillerini geliştirirken başka bir akım çıkıyor Fransa'da. Avantgarde'lar. Görsel deneyleri sinemasal anlatımın temel ögesi olarak alan filmciler. Bunlar kendi içlerinde ikiye ayrılıyorlar: Gerçeküstücüler ve Cinema Pur dedikleri Saf Sinema, Yalın/ Katıksız Sinema Akımı.

Yalnız hemen şunu eklemem gerekiyor: Bu iki eğilimden o kadar çeşitli sanatçı ve eğilim çıktı ki, ikisi arasında da böyle kesin bir ayırım yapmak belki çok doğru değil, çok kolay da değil. Birçok entelektüelin ve sanatçının katılıp ürün verdiği, çeşitli sahasında çalıştığı bir sinema alanı söz konusu bu noktada. Bir bakıma her kafadan bir ses çıkıyor ve sanıldığından tersine kötü bir şey değil bu. Şimdi önce sürrealistlere/gerçeküstücülere bir bakalım. André Breton'un etrafında toplanmış bir grup sanatçı bu sanat hareketini "bağlantıların şimdiye kadar gözardı edilmiş şekilleriyle daha yüksek bir gerçekliğe ulaşma isteği" olarak tarif ediyor. Düşler, rüyalar her şeyden önemli burada. Düşünce oyunları ön planda. Bütün sürrealist akımın kaynağı ise 1916'da Zürich'te başlayan bir başka sanat akımı: Dada. İki-si de bütün burjuva beklentilerine ve günün artistik modalarına, genel geçer olana bir tepki olarak doğmuşlar. Tabii bu akımın sanatçıları, filmcileri geleneksel sanatlarla, seksual ahlakla, güncel politikayla ve dinle ağır şekilde alay etmeye, hakaret etmeye ve bunları provoke etmeye/ kışkırtmaya başlıyorlar. Şiir, resim ve sinema yoluyla birbiriyle ilgili bağlantısı yokmuş gibi görünen birçok imgeyi ve nesneyi yan yana getirerek yeni anlatım yolları açıyorlar. Man Ray ile başlayan gerçeküstü filmler 1928 yılında Fransa'da yaşayan iki İspanyol sanatçının bir filmiyle (*Endülüs Köpeği*) en ünlü örneğini veriyor. Bu sanatçılar Luis Bunuel ile Salvador Dali. Neler yok ki bu filmde. O zamanın Paris burjuvazisini kızdırmak, öfkелendirmek, midelerini bulan-

dırmak için ellerinden geleni yapmışlar ve gerçeküstücülük kuramı içinde mümkün olduğu kadar vahşi davranmışlar. Filmde adam kadına dokunduktan sonra ağzından kan geliyor... Adamın avcundaki bir delikten karıncalar çıkıyor. Sokakta yürüyen bir kadın, kesik bir el görüyor kaldırımında ve onu bir sopayla dürtüklüyor. Kadına sokakta bir araba çarpınca bunu pencereden seyreden adamlar kadın heyecanlanıyorlar. Cinsel olarak heyecan. Bir düşün, bir karabasanın bütün mantıksızlığı/öte yandan da olanca şiirselliği var bu filmde. İşleri iyice karıştırmak için Bunuel şöyle söyler: "Bu filmde hiçbir şey bir şeyin sembolü değildir!" Böyle demiştir ama 1928'den günümüze kadar herkes kendine göre bir anlam yükleyip, kendince bir anlam çıkartmıştır bu filmde.

*Endülüs Köpeği*'nden bir yıl sonra Bunuel çok küçük bir sermaye ile, ondan bundan borç alarak ikinci ve bence daha önemli filmini çeker. *Altın Çağ*. Burada, Salvador Dali işin içinde yoktur, belki senaryo aşamasında küçük yardımları olmuştur, o kadar. Film bir saatten biraz daha, birkaç dakika daha uzundur ve birçok bakımdan önemlidir. Birincisi sürrealist yapıyı ilk filmde daha sağlam bir temele oturtması... İkincisi *Endülüs Köpeği*'nde şöyle bir değinilip geçilen temaları daha derinleştirerek sürdürüp geliştirmesi, üçüncüsüyse Luis Bunuel adındaki büyük sinema dahisinin uzun ve olağanüstü kariyerinin başlangıcında belirleyici bir yer tutmasıdır.

Neyi anlatır film? Birtakım sürrealist parçacıklar halinde Bunuel'in daha yarım yüzyıl anlatacağı bir şeyi. Kişisel, siyasî ya da dinî baskı karşısında insanın kendini ifade etme isteği üstüne bir film. Organize dine, siyasî kurumların tümüne, küçük burjuvaziye ve genel geçer ahlak değerlerinin hepsine hakaret eder Bunuel. Eh, bu denli kendisiyle iftihar eden anarşist bir film otuzların Paris'inde büyük gürültü

koparır, sinemada yumruklaşmalar başlar ve sonunda yasaklanır film.

Sürrealistleri şimdilik burada bırakalım ve kısaca Saf Sinema/Cineme Pur taraftarı üç dört büyük ismi analım şimdi. 1898 ile 1981 yılları arasında yaşamış René Clair bu sinemaya iyi bir örnektir. *Paris Uyuyor* ve *Beş Dakika Ara* adlı iki klasik, daha 1923 ve 1924'de Clair imzasını taşır. Birinci filmde bir bilim adamı Paris kentindeki bütün hareketi dondurmuştur. Eyfel Kulesi'nin tepesindeki birkaç kişinin dışında. Bütün şehir, milyonlarca insan hareketsizdir. Sonra yavaş yavaş hareket etmeleri sağlanır ama değişik hızlarda! Bunun için çeşitli film hileleri kullanılmış ve bu arada o yılların Paris hayatına dikkatle bakmamız sağlanmıştır.

Jean Cocteau ile Jean Renoir da sonraları çok önemli filmler yapmalarına rağmen başlangıçta Saf Sinema grubu içinde yer almışlardır. Sonraki filmlerini yeri geldiğinde konuşacağız. *Bir Şairin Kanı* (1930) filmi Cocteau'nun gerçeküstü unsurları, saf sinema ile birleştirdiği ve bir şairin aklının nasıl çalıştığını çözümlemeye çalıştığı enfes bir filmidir. Bir yandan Orfeus efsanesine gönderme yapar, öte yandan son derece kişisel/öznel bir sanat eseri ortaya koyar Cocteau.

Sonra 1946 yılında *Beauty and The Beast* (Güzel ve Çirkin) adlı filmi yapar. Bu sefer bu dünya ile öteki dünyanın sınırında olup bitenleri araştırır.

1950 yılında *Orfeus* adlı filmi, 1959'daysa *Orfeus'un Vasiyeti* adlı filmlerini yapar. Yenilikçi, devrimci sanatçıların cehenneme gitmeleri ve yeniden doğmaları gibi mitolojik temaları çağdaş gözle anlatır. Kimi zaman çok gerçekçi, derken birdenbire gerçeküstücü ve düşsel bir anlatıma geçen ve Cocteau'nun kendi geçmişiyle bire bir örtüşen sahnelerin olduğu filmlerdir bunlar. Deneysel film yapanlar, Fran-

sız Yeni Dalga yönetmenleri ve çağdaş, günümüz yönetmenlerinin bazıları Cocteau'nun gerçeklikle yanılsamayı birleştirerek bireysel bir bildiriye ulaşan sinemasından etkilendiklerini söylerler.

Fransa'da bunlar olup biterken, İtalya'da tam tersi başka şeyler olup bitiyordu 1940'lı yıllarda. Yeni Gerçekçilik denilen bu çok önemli sinema akımı Vittorio De Sica'nın ilk filmleriyle doğdu. (1902-1974) Neorealizm'in ana kaynağı ülkenin faşizm ve İkinci Dünya Savaşı içinde düştüğü durumdur. Bu akım zannedildiği gibi savaş sonrasında başlamamıştır. Ta 1943 yılında Profesör Umberto Barbaro, üniversitede İtalyan sinemacılar için yeni hedefler önermiştir. Fantastik ve grotesk olandan uzak duralım ve insana dair sorunları, insan gözüyle, insanın açısından filme çekelim diyordu Barbaro. Beyaz telefon filmlerini bırakalım. Roma İmparatorluğunu anlatan tarihi fantezileri bırakalım ve so-kağa çıkalım, oradaki hayata, insanlara bakalım diyordu. Faşist ideolojinin borazanı olmaktan vazgeçelim çünkü insanları gerçekten etkilemek istiyorsak bu ancak onlara dair gerçekleri korkmadan filme çekmekle mümkün olur diyordu. Şimdi Prof. Barbaro'nun bu tezini hazırladığı Centro Sperimentale'yi 1935 yılında Mussolini kurdurmuş. Beş yıl sonra da onun yanında Cinecitta Film stüdyolarını kurdurmuş ve bunları pek iyi kullanmışlar savaş yıllarında.

# Sovyet Sineması

Sinemanın sanat olarak büyük adımlar atması genellikle sosyal, siyasi ya da entelektüel başkaldırıların olduğu dönemlere rastlıyor. Birinci Dünya Savaşı yenilgisi ile gelmekte olan Nazi iktidarının etkileri Alman sinemasında geçen gün sözünü ettiğimiz yenilikleri doğurmuştur örneğin. 1920'lerde bugün olduğu gibi dünyanın dört bucağından sanatçıların/aydınların toplandığı Paris'te gerçeküstücüler ve dadaistler etkisiyle son derece sinik, kişisel ama aynı zamanda düşsel ve şiirsel bir sinema doğmuştur. Şimdi... 1917 Rusyası'nda da böyle oldu bu iş. Devrim sonrasında Lenin yeni komünist devleti desteklemek için tümüyle devletleştirilmiş bir sinema endüstrisi kurmaya karar veriyor. Ülkenin çoğu cahil, fakir, olup biteni anlamaya çalışan insanlarına, milyonlarca insana sinema yoluyla geçmişi ve bugünü anlatacak Sovyet sinemacılara ihtiyaç var. Yöntem olarak yeni Sovyet sinemasının yönteminin ana unsuru olarak didaktizm yani öğreticilik/öğretici olmak seçiliyor. Tarihe yeni gözle bakmak ve yeniden yorumlamak ve bu yolla geleceğe biçim vermek çabaları 1920'li, 30'lu yılların ustala-

rını çıkardı Rusya'da. Bunlar Eisenstein, Pudovkin ve Dovzhenko'dur. Bu ustalar dünya sinemasına kendilerine özgü kurgu/montaj yenilikleri, görüntü çerçeveleme/kompozisyon yenilikleri armağan ettiler. Bu dönemin iki çok önemli kuramcısı/teorisyei olan Dziga Vertov ve Lev Kuleshov'un önderliğinde bu sinema üçlüsü kurgu kavramına yeni anlam kazandırıp, dünya sinemasına da sinemanın politik/sosyal alanda neler yapabileceğini, bunun olanaklarını gösterdiler.

Sovyet Devrimi'nden hemen sonra Rusya'da bütün sanatsal değerler yeniden gözden geçirilip değerlendirilmeye başlanıyor. Sanatsal anlatım yolları ve fonksiyonları metodları o günlerin gözüyle yeniden sınanıyor. Bütün sanatı devletin kontrolü altına sokmak isteyen bir yönetim geldiği için, o yıllarda ortaya çıkan bir sürü yeni sanat akımı, kendinden pek fazla taviz vermeden bu yeni siyasal duruma nasıl uyabileceğini araştırmaya koyuluyor. Bir grup sanatçı sanatlarının geçmişte olan bağlarını tümüyle kesmeyi denediler. Yenilikçi, özgün ve o zamana kadar hiçbir yerde denenmemiş sanatsal girişimler denenmeye başladı o yıllarda. Devrimden yirmi yıl kadar önce... yenilik Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Stanislavski'nin tiyatroda yaptığı kavram devrimiyle başlamıştı. Oyunculuk metodu ve teatral yönetim biçimleri, sahnede o zamana kadar eşi benzeri görülmemiş bir gerçekçiliği sağlıyordu. Zamanın Rus burjuvazisi tarafından da çok desteklenen bu teatral/sanatsal devrim özellikle Çehov'un oyunlarına getirdiği yorumlarla tiyatroda sanatsal gerçekliğin kapısını açıyordu. Hayata sadık kalmak... tiyatro sahnesinde Stanislavski'nin birinci hedefiydi. Oyuncu ile seyirci arasında bu yöntemle yeni bir ilişki, daha güçlü bir iletişim kurulmuş oluyordu. İşte 1917 Sovyet Devrimi'nden sonra ortaya çıkan devrimci tiyatro yapımcıları Moskova Sanat Tiyatrosu'nu fazla burjuva, savunduğu de-

ğerleri ve oynadığı oyunları fazla geleneksel bulup bu yön-teme karşı çıktılar. Büyük halk yığınlarını etkilemek ve on-lara sosyal/politik gerçekleri öğretmek için onlara, başka dramatik anlatım yöntemleri gerekiyordu. Devrim öncesi yöntemlere, onlar ne kadar devrimci olurlarsa olsunlar, baş-kaldırış başladı. Bu işin önderleri arasındaysa Meyerhold ile Vakhtangov vardı.

Vaktangov, Stanislavski'nin öğrencisi ve yardımcısı olarak tiyatroya başlamış bir kişi. Devrimden sonra Üçüncü Stüd-yo adlı yenilikçi tiyatrosunu kuruyor. Stanislavski meto-dundan fazla uzaklaşmadan ama daha soğukkanlı/devrimci bir tiyatro kurmaya çabalamış. Meyerhold ise devrimden sonra yöneticilerin devlet hizmetinde bir tiyatro kurulması için görevlendirdiği, önemli mi önemli bir tiyatro adamı. Dramatik dışavurumculuk, oyuncunun kendini ifade ediş biçimlerinde yeni yöntem araştırmaları Meyerhold ile baş-lar. Onun tiyatrosunda oyuncu, sahne üzerinde gördüğü-müz herhangi bir şey kadar, ya da tiyatronun herhangi bir unsuru kadar önemlidir ancak. Ne eksik, ne de fazla. Başrol yoktur Meyerhold oyunlarında, toplu oyunculuk önemlidir. Seyircinin oyunun başından sonuna kadar tiyatrodaki olduğu ve bir oyun seyrettiği bilinci içinde olması istenir. Dekorlar-da, gelmekte olan makine çağının izleri görülür. Sahnenin, binanın duvarları çıplak olarak göz önündedir. Işıklar ya sahne üstün ya da seyircinin arasına yerleştirilir, gizli ışık kullanılmaz. Oyuncular sık sık, oynadıkları oyun gerektirse bile, gereken kostümleri değil, işçi tulumlarını giyerek oy-narlar rollerini.

Meyerhold'un bu proleter tavrı tiyatrodan çok, ilginçtir, sinemayı etkilemiştir. Çünkü neredeyse çeyrek milyarlık bir nüfusu olan, yoksul ve devrimini yeni yapmış bir ülkede, sinema taşınabilir özelliğiyle çok daha kolay kullanılıyordu. 1919'da Sovyet yönetimi sinema endüstrisini devletleştirdi

ama ortada bir sinema endüstrisi filan yoktu tabii. Lenin "Rusya için sanatların en önemlisi, sinemadır," diyordu yine de. Fakat yavaş yavaş, bazen çok yavaş da olsa gelişmeye başladı Rus sineması ve beş altı yıl içinde Vertov ve Kuleshov ile ilk teorisyenlerini, hemen ardından da Eisenstein, Pudovkin ve Dovzhenko ile ilk ürünlerini verdi.

Vertov (1896-1954) 1920 yılında, daha 24 yaşındayken *Devrimin Yıldönümü* adlı bir film yapıyor. Normal bir film uzunluğunda ve Beyaz Ordu ile Kızıl Ordu'nun Rusya'nın çeşitli yerlerinde, savaş ve devrim olurken çeşitli cephelerde savaşıırken çekilmiş haber filmlerinden oluşan bir film bu. Belgesel bir bildiri gibi, öylesine kurgulanmış bir film ki bu, yalnızca kurgu yoluyla, haber filmlerinden yola çıkarak devrim hakkında bir bildiri sunuyor seyirciye. Bu filmle beraber Vertov Kino-Pravda (sinema-gerçek) dediğimiz bir kavram kurarak hem belgeselci, hem de kurgusalci bir dizi filmin yapımcısı oluyor. "Görünmezi görünür kılmak, bulanık olanı temizlemek, saklı olanı ortaya çıkarmak, kılık değiştirmiş olanın gerçek yüzünü ortaya çıkarmak için" yapıldığını söylüyor bu cins sinemanın. Sayısı giderek artan Rus sinemalarında gösterilmek üzere her ay bir film çekiyor Vertov ve ekibi. Bunlar elbette sosyal gerçekçi filmler ve her ne kadar belgesel kimliğiyle ortaya çıksalar da, sinemanın büyüsunü sağlayan birçok teknikten (hile demeye dilim varmıyor) yeni anlatım özelliklerinden yararlanılıyor. Sosyal açıdan yararlı olması isteniyor bu filmlerin. 1929 yılında yaptığı *Sinema Kameralı Adam* filmi dünyanın bütün sinema akademilerinde sürekli gösterilen ve üstünde çalışılıp tartışılan bir filmidir. Bu film Vertov'un teorilerini adım adım uyguladığı bir filmidir. Devrim öncesinde büyük bir Rus şehrinde günlük hayatı anlatır. Kamera olmasaydı göremeyeceğimiz olgulara çevirmiştir kameralı adam kamerasını. Endüstri yani sanayileşme övülmektedir. Staccato de-

diğimiz, parçalı bir kurgu tekniği kullanılır. Hiçbir çekim beş saniyeden daha uzun sürmez bu filmde. Ama sanki bir şiirin barındırdığı ritmik unsur gibi, görüntünün bu dinamik akışı sürekli değişen bir yaşamı gösterir bize. Hareketi hızlandırır Vertov, kurguyu da hızlandırır, perdeyi ikiye böler, üst üste binmiş iki, yer yer üç görüntüye yer verir, alışılmadık kamera açıları seçer sık sık ve bütün bunları anlattığı kişileri ve kenti olumlu bir ışık altında göstermek üzere yapar. Eninde sonunda bir propaganda filmidir bu ama bu sözcüğü olumsuz anlamda kullanmadığımı da bilmenizi isterim.

Lev Kuleshov (1899-1970) devrim sonrası Rus sinemasına kurgunun önemini anlatmış bir ustadır. Montaj sırasında kurgu kavramı, yaratıcı kurgu kullanımı, duygusal, ideolojik ya da fiziksel göndermelerin de kurguyla yapılacağı fikri, Kuleshov'un kafasından çıkmıştır diyebiliriz. Devrimin ilk yıllarında Sovyetler Birliği'nde ne film var (hammadde olarak) ne de film alacak para. Dolayısıyla dünya sinemasının çehresini değiştirecek teoriler ve teorisyenler, örneğin Kuleshov, ellerinde teori olmasına rağmen uygulayacak alan bulamıyorlar. İşte o zamanların gerçekten devrimci ruhuyla, enfes bir şekilde halletmişler üstesinden gelmişler bu zorluğun. Kuleshov bir atölye kuruyor ve öğrencileriyle kurgu kuramlarını, kurgu deneylerini başkalarının filmleri üstünde uygulayarak öğretiyor. Griffith'in filmleri de var bu yeniden kurgulanan filmler içinde. Üstünde oynayacak hiçbir film bulamazlarsa, o zaman da tiyatro oyunlarını sinemacı gözüyle kurgulayarak, teori üstünde çalışıyorlar.

Kuleshov'un 1919'larda yaptığı kısacık bir film var. Bir adam perdenin solundan sağına doğru yürüyor. Sonra perdenin sağından soluna doğru yürüyen ikinci bir adamı görüyoruz. Sonra da beyaz bir binayı görüyoruz. Üç görüntü-

den ibaret bu filmi gösterip, seyirciye bunun anlamını soruyorlar. Filmin ima ettiği şey, doğal olarak bu iki adamın o beyaz binanın önünde karşılaşacakları. Şimdi, işin güzel tarafı, Kuleshov soldan sağa yürüyen adamı Moskova'da, sağdan sola yürüyen adamı Leningrad'da çekmiş. Ortadaki beyaz bina ise Washington'daki bizim Beyaz Saray dediğimi White House/Beyaz Ev. O görüntüyü de bir haber filminden yürütmüşler. Bu deneyim, ki adına o zamanlar yaratıcı coğrafya deniyor, Kuleshov atölyesinde öğretilen deneysel kurgu metodlarından yalnızca bir tanesi. Gerçek görüntüden kurgusal, yapıntı bir gerçek nasıl üretilir? Mesele bu. Yine son derece değişik yöntemlerle kısacık filmler üretilirken yaptıkları bir filmde, bir kadın gövdesinin sekiz on ayrı yerini filme çekiyorlar. Gerçekte bir tek kadın değil, sekiz on kadının gövdesinin çekimlerinden oluşan bir film bu. Kuleshov tekniğinde oyuncuya... duygularını göstermesi için, hiç ama hiç oynamaması gerektiği de öğretiliyor. İyi sinema oyunculuğunun bir bakıma başlangıcıdır bu. Duyguyu aktarmak için, o duyguyu oynamak gerekmiyor sinemada. Bir ünlü deney var Kuleshov'un o zamanki öğrencisi Pudovkin'in kitaplarında anlattığı. Ünlü Rus aktörü Ivan Mozhukin, yüzünde hiçbir ifade olmadan filme çekiliyor birkaç saniye. Kuleshov sonra bir çorba kâsesini, tabut içinde yatan bir kadını ve bir oyuncakla oynayan bir çocuğu filme çekip, ayrı ayrı Mozhukin'in yüz çekiminden sonra filme yerleştiriyor. Her çekimde, aktörün yüzü aynı kalmasına rağmen seyirciler çorba önünde keyifli bir adam, tabutun önünde hüzünlü bir adam, çocuğun önündeyse mutlu adam gördüklerini düşünmüşler. Bu ve benzeri deneyler sonraları önce Pudovkin sinemasında, sonralarıysa dünyanın çeşitli yerlerinde birçok sinemacı tarafından kullanılacaktır. 1924 yılından itibaren Kuleshov atölyesi komik ya da dramatik filmler yapmaya başlayacaktır. 1925 yılında bu

atölye dağılır ve sanatçılar bağımsız filmler yaparlar. Kuleshov 1943'e kadar film yönetir, sonra da ölünceye kadar Rusya'da film sanatı öğretir.

Pudovkin'e (1893-1953) gelince: Yirmi yedi yaşında Moskovalı bir eczacıyken, 1920 yılında Griffith'in Hoşgörüsüzlük filmini görünce sinemacı olmaya karar veriyor ve gidip Birinci Sinematografi Devlet Okulu'na yazılıyor. Orada meslek için temel eğitimi aldıktan sonra Kuleshov'un atölyesine giriyor. Birazdan göstereceğimiz *Bay Batının Bolşevikler Diyarının Olağanüstü Maceraları* adlı ünlü Kuleshov filminde senaryo yazarı, aktör, editör ve yönetmen yardımcısı olarak çalışıyor 1924 yılında. Atölyeden ayrılınca biri satranç üstüne öbürü beynin fonksiyonları üstüne öğretici iki film yapıyor. Bu filmlerde Kuleshov atölyesinde öğrendiği kurgu tekniklerini kullanıyor. Sonra Maksim Gorki'nin ünlü hikâyesinden *Ana* adlı başeserini çekiyor 1926 yılında. Köylü bir kadının, filmdeki *Ana* karakterinin siyasi bilincinin nasıl geliştiği anlatılıyor bu filmde. Oğlu devrimcilerin arasına katılınca, yavaş yavaş *Ana*'da kaçınılmaz olarak ateşli bir devrimciye dönüşüyor. Köylü ailesinin yaşamını sinemaya aktarırken öylesine ince ayrıntılardan yola çıkıyor ki, perdede anlatılana paralel olarak gerçek bir sinema devrimi ile karşılaşırız. Ailenin fakirliğini anlatan, filmdeki babanın evdeki duvar saatini ve ütüyü alıp köy meyhanesine gidiş sahnesi. İçki dayanışması.

Amerikalı benzeri bir kovboy, Moskova sokaklarında zıpzır bir Batılı gibi davranıyor. Kuleshov'un filmi.

Pudovkin *Ana* filminden sonra aynı güçte ve güzellikte iki film daha yapıyor. *St. Petersburg'un Sonu* ile *Asya Üstünde Fırtına...* 1927 ve 28 yılları.

Bu üç sessiz sinema klasliğini yaparken Pudovkin sinema üstüne düşündüklerini yazıp yayınlamaya başlıyor. Sinemada sahne düzenlemesini, kurgu ve oyunculığa getirdiği

devrimci yöntemler kadar önemsedğini biliyoruz. Pudovkin'e göre sinema yapan birisi, yönetmen önce çekeceği sahnenin doğasını düşünmeli, o sahnenin kavramsal içeriğini anlamalı sonra çektikleri içinde filmine girecek kısımları ayıklayarak, seçerek seyircilere perdede olup bitenin dramatik kavramını ulaştırmalıdır. Bunu yaparken yönetmenin/filminin amacı hiçbir zaman seyirciyi heyecanlandırmak ya da rahatlatmak değildir. Filmin her bölümü son bir tek gerilime ulaşmak ve seyircide filmi akılsal ve duygusal çözümlemeye ulaştırmak için kullanılmalıdır. Yakın çekimlerde gösterilecek her ayrıntının film içinde yaşamsal bir önemi olmalıdır ya da filmin içinde yaşamsal önemi olan her nesne... yakın çekimden de gösterilmelidir. Pudovkin filmlerinde Kuleshov öğretilerinin mükemmel bir uygulamasını görürüz.

Pudovkin'le birlikte elbette Sergey Eisenstein'ı anmamız gerekiyor burada ikisi Rus sinemasını evrensel bir sanat platformuna taşımış ve başeserler üretmişler. Bu tarihsel ve siyasal birlikteliğe rağmen Pudovkin ile Eisenstein'ın sinema sanatı üstüne görüşleri birbiriyle pek uyuşmaz. Özellikle Kurgu Estetiği meselesinde anlaşmazlar.

Eisenstein'da Pudovkin gibi bilimden gelmiştir sinemaya. Önce mühendislik, ardından mimari okumuştur ve iç savaş yıllarında orduda mühendis olarak görev yapmıştır. İşte orduda geçirdiği o iki yıl sırasında gösteri sanatlarıyla ilgilenmeye başlamıştır. Önce Moskova'da deneysel tiyatrolarda dekorlar yapmış, oradan Meyerhold ile çalışmaya başlamış, sonra başka bir tiyatrodaki koyduğu bir oyunun içine, tiyatro sahnesinde küçük bir film eklemiş. Bir oyununu boş bir fabrikada sahnelemiş. O zamanlar için ilk kez denenen şeyler bunlar. Eisenstein sanata daha çok bir mühendislik problemi gibi yaklaşıyor ve bu yaklaşımı devrinin komünist eğilimleriyle birebir örtüşüyor. Bu mühendisçe yaklaşımın

tiyatro için birkaç numara bol/ büyük geldiğini görünce de dikkatini tümüyle sinemaya çeviriyor. 1924 yılında yaptığı ilk film *GREV*. Çar rejimi sırasında bir fabrikada çıkan isyanı anlatıyor. Eisenstein'in anlatımı Pudovkin'in tersine bireylerin üstünde yoğunlaşmak yerine, insan gruplarının, yığınların üstünde yoğunlaşıyor. Ana yerine bir fabrikanın bütün işçileri örneğin. Çar orduları sokaklarda gösteri yapan işçiler üstüne ateş açarken, filmde Eisenstein bu sahneleri bir mezbahada kesilen inek sürüleriyle iç içe gösteriyor filminde. Pudovkin sinemasında dram ve güçlü karakterler önemli bir yer tutarken, Eisenstein sinemasında metaforlar, semboller aracılığıyla bir kurgu sayesinde güçlü bir etki elde ediliyor.

Sonra, 1925 yılında ünlü *Potemkin Zırhlısı*'nı çekiyor. Bu filmde Eisenstein'in estetik prensiplerinin, montajla anlatım ilkelerinin tümünü görmek mümkün. Burada da filmin kahramanı bir birey değil, *Grev* filminde olduğu gibi bir insan grubu. Kurgu ve görüntülerin seçimi de bir kez daha son derece sembolik. Potemkin savaş gemisinde çıkan, bir isyan anlatılıyor bu filmde. Çar subayları yönetiminde bu gemicilere hem çok kötü davranılıyor, hem de tayfaların gemideki yaşam şartları tam bir rezillik, sefalet. Kokmuş ve içinde kurtlar kaynayan bir et veriliyor gemide askerlere. Subayların gözünde bu askerlerin o etin içindeki kurtlardan pek farkı yoktu. Eisenstein kurgu yoluyla bu göndermeyi yapıyor filminde. İşte bu koşulların sonucu olarak isyan başlıyor gemide. Gemiciler geminin yönetimini ele geçiriyorlar. Klasik bir yapısı var filmin. Beş bölümden oluşuyor. BİR/ İsyanı neden olan olaylar, İKİ/ İsyanın kendisi, ÜÇ/ Odessa limanında, ölen arkadaşları için saygı duruşu, DÖRT/ Odessa halkının gemiyi selamlamaları ve Çar ordularının açtığı ateşle katliama uğramaları, ünlü Odessa Merdivenleri sahnesinin bulunduğu bölüm ve BEŞ/ Potemkin

gemisine dönen gemici erlerin kendileriyle dayanışma gösteren bir başka gemiyi selamlamaları. Çok şematik olarak filmin belkemiğini bu beş bölüm oluşturuyor. Yine son derece sembolik görüntülerin ustaca kurgulanmasıyla beslenen bir anlatım tarzı. Filmi gerçek mimari bir bütünlük içeren ama yüzlerce benzemez elementin birbiriyle uyumunu gerektiren bir yapısal bütünlük içinde kuruyor Eisenstein. *Potemkin Zırhlısı* sinema tarihi içinde Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i ile birlikte bir kilometre taşı, gerçek bir dönüm noktası ve entelektüel açıdan büyük/ ağır bir bagaj taşıyan bir film. Kare kare, imaj imaj incelenmiş ve üstüne ciltlerce yazı yazılmış bir başeser. Belki bu filmi de ileride bu salon-da birlikte görebiliriz. *Potemkin Zırhlısı*'ndan sonra 1927 yılında *Ekim* ya da bir başka adıyla *Dünyayı Sarsan On Gün* adlı filmi yapıyor Eisenstein. Bu filmde *Potemkin Zırhlısı*'nda uyguladığı anlatım şekilleri daha yumuşatılmış bir biçimde uyguluyor. Yine kurgu/ montaj başrolde ama görüntüler arasındaki çarpıcı çelişkiler, kontrastlar daha az kullanılmış. *Ekim* filminin konusu Ekim Devrimi'nin kendisi. 1929 yılında Eisenstein kameramanı Eduard Tissé ile Rusya'dan ayrılıyor. Amacı sesli sinema tekniğini öğrenmek. Önce Avrupa'ya, oradan da Amerika'ya gidiyorlar. Birkaç proje üstüne çalışmasına rağmen bunların hiçbirini tamamlamıyor. Meksika'da *Yaşasın Meksika* adlı, Meksika devrimini anlatan bir filme girişiyor ve bunu da bitirmeden bırakıyor. Bir yandan Rusya dışında geçirdiği kötü deneyimler, öte yandan sağlığının bozulması, en önemlisi de Moskova'daki Kültür Bakanlığı bürokratlarının bağnazlığı ya da eblehliğinden doğan problemler Eisenstein'in yaratıcı yönünü tümüyle durduruyor 1930'ların sonuna kadar. Devlet Sinema Okulu'nda ders vermekle yetinmek zorunda kalıyor. Derken 1938 yılında ilk sesli filmini, o muhteşem epik *Alexander Nevski*'yi çekiyor ve bir kez daha yeryüzün-

deki en değerli sinemacılardan biri olduğu herkes tarafından anlaşıyor. Hemen hemen herkes tarafından diyelim.

Eisenstein ve Pudovkin'in yanına onlar kadar tanınmamakla beraber, bence onlar kadar önemli olan Dovzhenko'yu ekleyebiliriz. (1894-1956) O iki yönetmenin kurgu ve anlatım özelliklerinin yanına Dovzhenko bir de şiirsel bir stili eklemiş, çok daha basit konulardan son derece etkileyici filmler yapmıştır. Önce ressam, sonra öğretmen, sonra yazar olarak çalışmış bir Ukraynalı Dovzhenko. Ukrayna ve Ukraynalılar bütün hayatı boyunca yaptığı her işin odağında duruyor. Halkına, ülkesine duygusal ama sağlam bağlarla bağlı kalmış. 1929'da *Cephanelik (Arsenal)* adlı ilk önemli filmini yapıyor. Film Ukrayna'da devrimin nasıl olup bittiğini anlatıyor ama bu işi, diğerlerinin tersine çok şiirsel, lirik bir anlatımla gerçekleştiriyor. Anlatılan ne olursa olsun, Pudovkin ile Eisenstein'ın anlatım tekniklerini kullansa bile, anlatılanı çok daha insancıl bir hale dönüştürüyor Dovzhenko. Onu öbürkülerden ayıran da bu özelliği. Ve evet, yine Griffith etkileri görüyoruz onun filmlerinde de. Sonra filmin sonunda filmin bolşevik kahramanına kurşun işlemediği sahne gibi gerçekten hem epik hem şiirsel bir düşgücünün sinemacısı. Ardından Ukranya'daki çiftçileri anlattığı ünlü filmi *Toprak*'ı yapıyor 1930 yılında.

Bu filmlerin tekniği de, anlatılan hikâyeler gibi sade, katıksız ve duru. *Toprak*'ta köylülerin yaşamını enfes görüntülerle anlatıyor. Birlik, beraberlik, aşk, nefret, kavga, ölüm, doğum, büyüme, hasat zamanı ile köylülerin yaşamı anlatılırken, daha geniş plandaysa elbette yaşamın kendisi anlatılmış oluyor.

Dovzhenko'nun bu doğal, şiirsel ustaca anlatımı sesli sinema yapıtlarında da sürüyor ama aslında hiçbir zaman *Arsenal* ile *Toprak* filmlerinin görsel etkisini yakalayamıyor. Ayrıca Stalin zamanının çılgınlığı ve köylülüğün gözden

düşmesi sonucu zor zamanlar yaşıyor. Dovzhenko da sanırım Stalin'in öldüğü yıl ölüyor.

Rus sinema tarihinin bu en zengin, en verimli yılları, konuşmanın başında söylediğim gibi büyük bir tarihsel değişimin içinde yaşanmıştır. Siyasi değişim bu sinemaya biçimini vermiştir.

## Sesin sinemaya gelişi - Robert Flaherty'yi de unutmayalım

Ünlü Amerikalı William Wyler, 1976 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide 1929 yılında çektikleri ilk sesli filmin, Amerika'nın ortasında Mojave Çölü'nde nasıl çekildiğini anlatır. Film aslında ilk sesli film değildir, açık havada çekilen baştan sona sesli ilk filmidir. Kameraların motor sesi o zamanlar orta boy bir motosiklet kadar olduğu için, kamerayı ve kameramanı cam bir hücre içinde yerleştirmişler çölün ortasında. Dışarıda sıcaklık 60 derece. Cam hücrenin içinde yetmiş derece. Sahnelerin çekiminden sonra sık sık kameramanı kontrol ediyorlarmış ve sık sık bu adamı bayılmış bir kameraman pozisyonunda buluyorlarmış. Ses alıcılar çöldeki kaktüslerin üstünde saklıymış ve çölün kızgın kumları üstünde kurdukları raylarda ite kaka film çekmeye çalışıyorlar, kameraman da o yürüyen cam kafesin içinde. Sessiz filminden sesli filme geçmek görüldüğü gibi pek kolay olmamış.

Işın bir de başka yönü var. Eisenstein ve benzeri yönetmenler için, sessiz sinema görüntünün ve kurgu tekniklerinin dışavurumcu gücünü kullandıkları bir alandı. Şimdi

sinemaya ses'in eklenmesiyle o alışıldık anlatım şekilleri ciddi bir imtahandan geçmek zorunda kalacaktı. Birçok sanatçı sözlü sinemanın, hele hele özel ses efectleriyle bezenmiş bir sinemanın, görsel sinemayı, kurgu sinemasını öldüreceğini savundu. Pek de haksız sayılmazlardı bence. Gerçi Eisenstein gibi birçok usta ses unsurunun görsel olanla doğal bir kaynaşma içinde"olacağını söylüyordu ama ortada somut bir problem de vardı. Başlarda kısa bir süre için film setlerine mikrofonların girmesi, bir kargaşaya da şaşkınlık yarattı ama yönetmenler çabuk alıştılar bu yeni misafire. Ses kayıt teknikleri züratle geliştirildi, kısa zaman sonra oyuncular mikrofonların yakınında durmak zorunluluğundan kurtuldular, daha hassas ses alıcılarının gelişiyile. Teknisyenler de ses kaydında yeni metodlar geliştirdiler.

Sinema sanatının işitsel yani kulakla ilgili alanlarını, bence büyük bir başarıyla görsel olan alana eklediler zamanla. 1930'ların başlarında sinemacılar anladılar ki, sinemaya sesin eklenmesi yalnızca teknolojik bir müdahale değildir. Burası önemli, çünkü birçok insan, şimdi bir de başımıza bu ses dalgası çıktı, olmasa daha iyiydi filan derken... bir endüstrideki yeni kuşak, sesin sinemaya ne katacağını anlamaya başlıyordu. Bunlardan birincisi sesin sinemada görüntüyü çok daha yoğunlaştıracak bir unsur, görüntünün gücüne güç katacak bir cins C vitamini olarak düşünülmesiydi. Sesle desteklenen, yalnızca sözle değil ama binbir çeşit sesle desteklenen bir görüntü çok daha güçlü bir iletişim sağlayabilirdi seyirciyle. Bir kere bunu keşfettiler. Oradan anlatımsal yöntemler bir de ses/görüntü birlikteliğinden doğan çeşitli aranjmanlar/ düzenlemeler ekleme çalışmaları doğdu. Sesin ve görüntünün bir araya gelerek yarattığı anlatım imkânları binbir taneydi ve insanlar bunlar üstüne düşünce ve iş üretmeye başladılar.

İlk sesli film deneyleri ta 1925'lerde başlar ve 1927 yılın-  
da bence eni konu kötü bir film olan *Jazz Singer* yapılır. ④  
film sesli filmle sessiz film arasında gidip gelen bir anlatım  
teknigi kullanır. Şarkılar vardır, vodvil sahneleri vardır ses-  
li olan.. sonra birden sessiz filme dönüşür. Sonunda yine  
seslenir. Halk tarafından öylesine beğenilmiş ki bu film ve  
o denli büyük bir ticari başarı kazanmış ki artık sine-  
ma"dönüşü olmayan bir yola"girmiş oluyor. Caz şarkıcısı  
gösterildiği yıl Amerika'da sesli film gösterebilecek sinema  
sayısı 100 tane kadar. Bu sayı 1928'de bin sinemaya çıkı-  
yor. 1929'da ise onbinden fazla sinema sesli film gösterebi-  
liyor.

Bu yenilik beraberinde bazı tür filmlerini de getiriyor.  
Gangster filmleri. Edward G. Robinson'un James Cagney'in  
oynadığı filmler, Paul Muni filmleri hep otuz, otuzbir otuzi-  
kili yılların ürünü.

Derken ses unsuru film üstüne yerleştikçe bir Amerikan  
sanatı olan müzikaller film dünyasında boy gösteriyor. Yıl-  
dızlar, stüdyo kontrolünde Amerikan sosyal hayatına  
önemli bur unsur olarak katılıyorlar. Yine aynı yıllarda *Tar-  
zan* filmleri çıkıyor ortaya. İlk *Frankenstein* filmleri yapılı-  
yor. Yine bu yıllarda, 1935 yılında ilk renkli film deniyor.  
Ama renkli filmini gücünü tartışmasız olarak kabul ettir-  
mesi 1939 yılında *Rüzgar Gibi Geçti* filmiyle olacaktır. Sesli  
sinema bu arada otuzlu yılların başından sonuna kadar  
Fred Astaire/Ginger Rogers ile müzikal dans komedilerinin  
başeserlerini verecektir.

Peki Amerikan sineması sesli filmle böyle uğraşıyorken  
Avrupa'da neler oluyordu? Almanya'da: G.W. Pabst, Fritz  
Lang ve Josef von Sternberg... Fransa'da René Clair, Jean Vi-  
go ve Renoir... Rusya'da ise Sergei Eisenstein sesli filme ge-  
çerek birbirinden önemli sanat işleri yarattılar. René Cla-  
ir'in olağanüstü güzellikteki müzikal fantezilerinden tutun,

Eisenstein'i tarihi epik filmlerine kadar ses, sinemanın ayrılmaz bir parçası olarak kabul edildi.

Pabst: *Batı Cephesi* 1918 (1930) *Üç Kuruşluk Opera* (1931) ve *Yoldaşlık* (1931) üç önemli, sosyal mesajı olan sesli alman filmi. Sonra Sternberg var çok önemli *Mavi Melek* adlı filmiyle. *Mavi Melek* (1930) zamanın ünlü tiyatro sanatçısı Max Reinhardt'ın Oda Tiyatrosu tarzından etkilenmiş bir sanat işidir. Film daha o yıllarda iki ayrı versiyonla çekilmiştir. Almanca ve İngilizce olarak. Yine Lang 1931 yılında gerçek bir sinema klasiği olan *M* adlı filmini çekecektir. Sonra Adolf Hitler'in gittikçe kendini hissettiren tatsız varlığı nedeniyle iyi film yapmak zorlaşacak, giderek imkânsız hale gelecektir Almanya'da. Hitler yıllarının çok önemli sinemacısı da Leni Riefenstahl'dır. 1902 yılında doğmuş bu hanım hâlâ hayattadır ve seksen yaşlarında en az üç olağanüstü filme imzasını atmıştır. *İradenin Zaferi* ve *Olimpiad* Faşist ya da Nazi sineması diyebileceğimiz bir türün en başarılı örnekleri arasındadır. *İradenin Zaferi* Nazi Partisi'nin ilk kongresini anlatan bir belgeseldir ama bir belgeselden çok taraf tutan bir propaganda filmi olarak öne çıkar. 135 ayrı kamera tarafından çekilmiş ve Nazi Partisi tarafından yönetmene akla gelebilecek her türlü imkân tanınmıştır çekim sırasında. Ayrıca, belgesel dedik ama, çoğu belgeseldir bu filmin, tamamı değil. Hitler'in görüldüğü birçok sahne aslında sahnelenmiş ve oynanmış sahnelerdir. Bunlar gerçek olan çekimlerle bir arada kurgulanmış, neyin gerçek neyin palavra olduğu seyircinin olduğu kadar sinema tarihçisinin de aklını karıştırmaya yaramıştır o yıllarda. Riefenstahl sinema sanatının her ögesini o denli bir ustalıklarla kullanır ki, ortaya çıkan iş, anlattığı şey ne kadar iğrenç olursa olsun, Eisenstein'ın filmleri düzeyinde bir sinema başeseridir.

Alman sineması ciddiye alınacak yapıtlar vermeyi savaşın

başlamasından az önce durduracak ve sinema sanatında önemsenecek yapıtları ancak 1970'lerde vermeye başlayacaktır.

Fransız sesli sinemasının ilk ustalarından biri René Clair'dir ve üç enfes müzikal filmle sinema tarihine geçmiştir. Bunlar *Paris Damlarının Altında* (1930) *Milyon* (1931) ve *Özgürlük Bizimdir* (1932) adlı filmlerdir.

1934 yılında yirmi dokuz yaşında ölen Jean Vigo yalnızca Fransız sinemasının değil, dünya sinema tarihinin en önemli isimlerinden biridir. Üstelik yalnızca iki film yapmış, yapabilmiştir bu büyük sanatçı. 1933 yılında yaptığı *Hal ve Gidiş Sıfır* adlı filmi ve 1934'te yaptığı *Atalant* (*L'Atalante*) adlı film. Sonra bir avuç ustadan söz edilebilir Fransız sinemasında. Benim çok sevip önemsedğim Marcel Carné Julien Duvivier ve Jean Renoir. Şiirsel gerçekçiliğin büyük ustalarıdır bu isimler. (Prevert) Bu dönem (1930-1950) Fransız sinemasının altın dönemidir ve yeni dalga yönetmenlerine kadar bu sinemada fazla bir canlılık görülmez.

Rusya'da ise hem ekonomik hem teknik nedenlerden ötürü sesli filme geçiş, diğer ülkelerdeki gibi çabuk gerçekleşmedi. Dovzhenko ve ardından Pudovkin ilk dialoglu filmlerini 1932'de yaptılar ama o yıllar Stalin'in ilk Beş Yıllık Plan'ının sanat üstünde de etkisini gösterdiği yıllardı ve bu iki ustanın ilk sesli filmleri pek başarılı olmadı. Derken 1938 yılında Sovyetler'de sinema sanat ile sosyalist gerçeklik arasında sıkışmış gibi görünürken sağlığına kavuşan ve yönetimle arasındaki gerginliği bir derece halleden Sergei Eisenstein sanki "durun ben size göstereyim sosyal/sosyalist gerçekçilikle sanat nasıl birleşir" dermişcesine *Alexander Nevski*'yi yapıyor. 13. yüzyılda Teton işgalcileri mağlup eden bir Rus prensi Nevski. Filmde onu büyük oyuncu Nicolai Cherkasov oynuyor. Filmin müziğini Sergei Prokofiev yapıyor ve ortaya inanılmaz güzellikte bir başeser çıkıyor.

Ses ile görüntünün birbirlerini bütünlediği, görsel bir ses şölenine dönüşüyor film. Aslında Eisenstein'ın tüm dünya tarafından büyük bir sanatçı olarak tümüyle kabul edilmesinin nedeni *Potemkin* değil, bu filmidir. Alexander Nevski. Sonra bildiğiniz gibi *Korkunç Ivan*'ı iki bölüm halinde çekip yönetti 1944-1946 yıllarında. Yine aynı oyuncuyla. Aynı kompozitörle. İkinci bölümün içine iki tane renkli bölümde çekildi. İkinci bölüm Stalin'in hoşuna gitmediği için ancak onun ölümünden sonra 1958 yılında gösterilebildi. Eisenstein ise on yıl önce, elli yaşına girmeden öldü. Modern Avrupa sinemasına bakarken zamanımız kalırsa Rus ustalara geri döneceğiz.

1930 ile 1950 arasındaki yirmi yıl öyle yönetmenlerin elinden öyle filmler çıkarmıştır ki, bu filmler hem zamanın imtihanından başarıyla çıkmışlardır hem de insanlığın toplu bilincinde sıkı/ sağlam bir yer edinmişlerdir. Robert Flaherty, Charlie Chaplin, Howard Hawks, Orson Welles, Renoir, Vittorio de Sica, Bunuel.

Bunların içinde belgesel/ dokümanter sinema dediğimiz türün en büyük ustası Robert Flaherty'dir. 1884-1951 yılları arasında yaşamış bu usta, bütün çağdaşı olan sinema ustalarından apayrı bir yer edinmiştir kendine sinema tarihinde. Çünkü anlatıya dayalı film yapma tekniğini, film üstünde hikâye anlatma becerisini belgesel/ dokümanter araştırmalar yaparak geliştirmiş tek sinemacıdır Flaherty. Geleneksel anlamda belgesel filmin babası olarak bilinir ve alkışlanır ama Flaherty'nin önemi ve yegâne oluşu: Su katılmamış gerçeklerden, sinema yoluyla drama yaratabileceğini göstermesindendir. Kurmaca/ yapıntı filmlerin dramı kadar güçlü/etkileyicidir Flaherty'nin belgesel filmle kurguladığı dramatik işleri. Belgesel sinemanın anlatım kurallarını aşağı yukarı tümüyle Flaherty belirlemiştir.

*Kuzeyli Nanook* (1922) ilk başeseridir. Daha önce yaptığı,

1917 ve 18 yıllarındaki filmleri yangında yitirilmiştir. Kanada'nın kuzeyinde Hudson Körfezi'nin en ucunda yaşayan bir Eskimo ailesinin yaşam savaşı, tabiata dayanma ve tabiatla/doğayla dayanışma ve savaşıma anları anlatılır bu filmde. Belgesel bir filmdir ama görsel bir şairin kaleminden çıkmış gibidir bu film. Binlerce metre film çektikten sonra Flaherty oturup elindeki malzemeden son derece dikkatli, özenli bir seçim yapar, kurgusunu gerçekleştirir. Filmi çekmek için bir yıldan uzun bir süre bu Eskimo ailesiyle birlikte yaşamıştır yönetmen. Eskimoların hayvan dişlerinden/boynuzlarından nasıl alet edavat yaptığını görürüz. Avlanmalarını, balık tutmalarını, tuzak kurmalarını, köpek yetiştirmelerini/terbiye etmelerini, iglo denilen buz kulübe-lerini inşa etmelerini, dondurucu kar fırtınalarından nasıl korunduklarını ve en önemlisi çocuklarına bu şartlar altında nasıl yaşayıp kurtulacaklarını öğretmelerini de görürüz filmde. Flaherty bütün bunları kendi yarattığı anlatım teknikleriyle belgesel filmine yerleştirir.

Filmde ailesi ve yaşama uğraşı anlatılan ve bir oyuncu değil gerçek bir insan olan Nanook, Flaherty sayesinde sanat tarihinin, sinema tarihinin klasik karakterlerinin arasına girer, kendine bir yer edinir. Flaherty'nin belgesel film metodlarının birincisi, en önemlisi, filmini çektiği insanlarla birlikte yaşaması ve hayatlarının yüreğini, cevherini keşfedinceye kadar onlara gözünü kırpmadan bakabilmesidir. Ancak ondan sonra elindeki malzemeye bu yeni keşfinin ışığında bakarak yaklaşır ve hangi görüntülerin filme gireceğini bu bakış ya da düşünce açısından kararlaştırır. Çünkü belgesel filmin anlamı da bunu gerektirir. Olup bitene, gerçek olana yaratıcı bir yaklaşımla bakmayı. 1934 yılında yaptığı *Aran İnsanları* adlı filminde Flaherty yine belgesel bir başeser kotarır. Bir kez daha doğa ile insan arasındaki savaştır filmin ana teması. İrlanda'nın kuzeyinde perişan

bir adada çekilmiştir film. Son derece yalın bir anlatımla bu küçük adada yaşayan insanların günlük hayatı anlatılır filmde. Bir anne/baba ile oğulları biraz öne çıkar filmde. Üstünde hemen hiçbir şey yetişmeyen bir toprak, acımasız iklim şartları ve hele çoğu zaman kuduran bir deniz vardır insanların karşısında. Kayalıkların üstünde deniz yosunlarını kullanarak patates yetiştirmeye çalışan insanlardır bunlar. Deli bir denizde balığa çıkan insanlardır. Lamba yağı sağlamak için köpek balığı avlayan insanlar ve bir sandal içinde fırtınalı denizde evlerine dönmeye çalışan insanlardır filmde gördüklerimiz.

1948 yılında *Louisiana Hikâyesi* adlı bir başeser daha çeker Flaherty. Bataklıklarda büyüyen bir çocuğun yaşam şartları anlatılır bu filmde. Aynı yıllarda Amerikan sineması Frank Capra, Ernst Lubitz, Marx Brothers gibi büyük isimler de çıkarmıştır. Yine bu dönem Charles Chaplin'in birbiri ardına başeserler ürettiği bir dönemdir. *Asri Zamanlar*, *Büyük Diktatör*, *Bay Verdoux*, *Sahne Işıkları* ve diğerleri olağanüstü bir sanatçının birbirinden güzel ve önemli filmleridir. Yine aynı yıllarda Howard Hawks'u ve John Ford'u anmadan olmaz. Sosyal dramlar olsun, şehir komedileri olsun, kovboy filmleri olsun... bu iki usta otuzlu yıllarla ellili yıllar arasında yine birbirinden önemli ve güzel filmler yapmışlardır. Ellili yılların sonuna doğru kimi zaman formdan düştükleri olur ama değerlerini hemen hiç yitirmezler. Bu iki ustanın önemli filmleri arasında şunları sayabiliriz:

Hawks: 1896-1977 *Bringing Up Baby* (1938) *His Girl Friday* (1940) *Scarface* (1932) *Dawn Patrol* (30)- *Only Angels Have Wings* (39) *Air Force* (43). Ford: 1895-1973 ... 125 film yönetmiştir, John Ford. *Posta Arabası* (1939). Ondan önce sosyal içerikli ve çok önemli bir film olan *Informer* (1935). Sonra 1940 yılında *Gazap Üzümleri*, 1941'de *Vadim*

*O Kadar Yeşildi ki*, *My Darling Clementine* (1946), *Searchers* (1956), *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

Amerikan sinemasının otuzla ellili yılların sonundaki devrini anlamak ya da anlamlandırmak için bu iki yönetmeni de dikkatle izlemek gerekir. Bu noktada geliyoruz Orson Welles denilen adama. Oradan da yine kaçınılmaz olarak Avrupalı dev yönetmenlere geçeceğiz.

## Orson Welles

Orson Welles 1941 yılında yirmi altı yaşındayken ilk filmi yapıyor. Bu ilk filmin adı bildiğiniz gibi *Yurttaş Kane*. Yapıldığı yıldan itibaren neredeyse altmış yıldır yapılan her soruşturmada, ankette, araştırmada bu film bütün zamanların en iyi on filmi arasında sayılıyor, hemen hemen hep de birinci sırada. Welles eğer bu filmden başka hiçbir film yapmasaydı bile genç bir adamken yaptığı bu filmle, tek bir filmle sinema tarihinin en değerli yönetmenlerinden biri olarak anılacaktı.

Welles de tiyatrodan gelme bir yönetmen, zamanının bütün dev yönetmenleri gibi. Ayrıca radyo programlarıyla, mikrofonda tiyatro programlarıyla çok baaşarılı olmuş. Bu radyo çalışmaları, sonraları filmlerindeki ses çalışmalarına da yansıyor, yenilikçi, ses kullanımı açısından da devrimci, deneyimci işler yapıyor. New York'da Mercury Tiyatrosu'nun yönetmeni olduğu için, *Yurttaş Kane*'i çekmek için Hollywood'a gelirken bütün oyuncularını, kendi ekibini de getiriyor. Film şirketi Welles'e önerdiği anlaşmada, o günlerde bir stüdyonun hiçbir yönetmene tanımadığı kadar

“yaratıcı özgürlük hakkı” tanıyor. Bu büyük özgürlüğü tanıdıkları yönetmense, dediğimiz gibi, 26 yaşında.

*Yurttaş Kane*, 1 Mayıs 1941 yılında gösterime çıktığı zaman, hiç kimse, hemen hemen hiç kimse onu bir başeser, büyük/önemli bir film olarak kavrayıp alkışlamamış. Bir kere, anlatım formu o güne kadar alışılmış anlatım şekillerine hiç benzemiyor. Kırık/parçalardan oluşan/zamansal bir süreklilik çizgisi içermeyen bir anlatım. Ayrıca hikâyede bir sonuca ulaşma, seyirciye bir sonuç bildirme amacı yok. Açık uçlu bir yaşamöyküsü analizi var karşımızda. Bu da pek görülmüş bir şey değil.

Şimdi Hitchcock’un MacGuffin adını verdiği bir film/anlatım hilesi vardır.

İşte *Yurttaş Kane* filminde Welles’in kullandığı MacGuffin de, filmin başında filmdeki Kane karakterinin söylediği, ölmeden önce ağzından çıkan son kelime olan Rosebud’dır. Film böyle başlar ve bir gazete yönetimi bir gazeteciyi görevlendirir. Adam, *Yurttaş Kane*’in hayatına girmiş bütün önemli kişilerle görüşecek ve Rosebud sözcüğünün bu milyarder için ne anlama geldiğini bulacaktır. Dolayısıyla, gazeteci bu insanlarla görüşmeye başlar başlamaz film bir dizi geriye dönüşlerle anlatılmaya başlanır.

Bir kere bu yaklaşım, bu anlatım seçimi son derece moderndir. Bir insanın hayatına dışarıdan yaklaşıp analiz etmeye kalkarsanız bu nesnel değil/öznel bir yaklaşım olacaktır. Ne kadar insanla konuşursanız o insan hakkında, o kadar öznel bakış ve hayat öyküsüyle ilgili ayrıntılar birikecektir. Bu bakış ve ayrıntıların hepsi de daha büyük bir bilmecenin, puzzle’ın parçaları olacaktır ancak. Hayatın anlamı, tümüyle anlaşılmaz çünkü bütünü büyüklüğünden ötürü hiçbir zaman göremeyiz der gibidir Welles. *Yurttaş Kane*’de de ortada bir problem varsa, film bu problemin çözümünü vermez. Son derece estetik bir sunuşunu yapar problemin.

*Yurttaş Kane* o zamanlar Amerikan basınının büyük bölümünü elinde tutan medya kralı William Randolph Hearst'ün hayatından esinlenerek yazılmıştır senaryo olarak.

\* \* \*

Burada bile hayatla film arasında ironik/alaycı/mizahi bir bağ kurmuştur Orson Welles. Şöyle düşünelim: Filmde hırslı, egoist, büyük oynayan ve çok fazla zengin, çok kudretli, iktidar sahibi bir adam var. Bütün bu karakter özelliklerinin anahtarı olarak, gazeteciler adamın ölürken söylediği bir tek sözcüğü seçiyorlar ve onu araştırmaya başlıyorlar. Bu, gerçek medya patronu Hearst'ün sahibi olduğu sarı basının/renkli/magazin basınının da yöntemidir aynı zamanda gerçek hayatta. Size daha önce bu filmde/ haber filmine benzeyen bir bölüm göstermiştik/işte filmdeki gazetenin yazı işleri, onu seyrettikten sonra, yeteri kadar sansasyonel bulmazlar ve muhabirlerini o *Rosebud*/*Gül Goncası*'nın anlamı peşinden koşmaya yollarlar. Bir muhabiri seçer yazı işleri müdürü ve Kane'i tanıyan herkesle konuşup *Rosebud*'ı bulmasını ister: Diri ya da ölü *Rosebud*'ı istiyorum! Muhabir soruşturmaya başlar ve film zaman içinde oradan oraya zıplamaya başlar. Bütün bu geriye dönüşler, yavaş yavaş ve büyük bir ustalıkla Kane'nin hayatını ve yaşadığı zamanı, siyasi, sosyal, ahlaki haritasını bir kanaviçe gibi ortaya çıkaracaktır. Nasıl bir çocukluk geçirdiğini, nasıl bir gazete patronu olduğunu, servetinin nasıl büyüyüp inanılmaz boyutlara ulaştığını, sosyeteden ünlü bir ailenin kızıyla nasıl evlendiğini, başkanlığa giden bir politik kariyerin doruğunda yine cici basına yaraşan bir skandalla siyasi kariyerinin bittiğini, sevgilisi olan başarısız opera şarkıcısını desteklemeye çalışıp, orada da başarısızlığa uğradığını ve şatosunda nasıl o büyük zenginliğin içinde korkunç bir yalnızlığa mahkûm olduğunu görürüz. Birçok önemli olay ya da an da bir de-

gil... birkaç karakterin gözünden anlatılır. Rosebud'ı filan unuturuz hemen, bütün bu geriye dönüşler bizi bu adamın hayatına bakmaya, eğilmeye çağırıyordur sinemasal bir başarıyla. Rosebud'ın anlamını filmdeki gazeteci de öğrenemez hiçbir zaman. Yalnızca biz seyirciler biliriz onun Kane'in çocuklukta karda kaydığı kızak olduğunu. Gregg Toland'ın kamerası filmin sonunda Kane'in büyük servetinin üstünde dolaşırken heykeller, resimler, antikalar, Çin vazoları, şamdanlar, altınlar, gümüşler derken yavaş yavaş, enfes bir ustalıkla daha gündelik, evcil eşyalara geçer, giderek bir çiftlik evinin eşyalarını da görmeye başlarız o dünyevi zenginliğin şatafatı içinde. Eşya zenginliği yığını içinde sanki kamera yoluyla geriye doğru/Kane'in çocukluğuna doğru bir yolculuğa çıkarız. Sonunda Rosebud isimli kızak bu son eşyadır... mutluluğu bir türlü yakalayamayan ve onu hep hayatına eşya yığarak aramış bir insanın hem ilk, hem de son sahip olduğu eşyadır. Welles ile beraber senaryoyu yazan Mankiewicz bu kızak tutkusunu, senaryoda haklı olarak Kane'in psikolojik açıdan sürekli bir şeylere sahip olma tutkusuyla bağlamışlardır. Filmde Kane'in özel hayatı dağılıp dökülmeye başladığı zaman ve giderek daha mutsuz ve yalnız kalırken, edindiği eşyaların hem sayısı süratle artar, hem de ebatları/boyutları büyür. Kane birçok bakımdan sevgiyi arayan ama hiç kimseye sevgi veremeyen/göstere-meyen bir adamdır. Parasal açıdan ne kadar zengin olursa olsun, filmi bütününü düşünürseniz, hemen hemen her durumda sürekli haksız çıkan bir adamdır Kane.

Welles ilk filminde bir tek adamın hayatını anlatırken aklımıza gelebilecek bütün anlatım tekniklerinden ve stillerinden yararlanır. Haber filmi ile öznel bakışlar karışır, gerçekçilikle dışavurumculuk, komedi ile trajedi... Ve bütün bunlar bir hayatın özüne ulaşmak için denenir perdede. Üstelik bu hedefe ulaşmak için sinematografi, dekorlar, ses,

ışık, müzik, kurgu ve oyunculuk yepyeni biçimlerde seferber edilmiştir Welles tarafından. Gregg Toland ve üçgen kompozisyon. Görsel derinlik. Character interaction. Single takes. Minimal change of camera angle.

Bernard Hermann'ın müziği. Ses: Welles, radyodaki günlerinden ötürü sese karşı özel olarak duyarlıdır. Bu filmin yalnızca seslerini dinlemek bile bize Yurttaş Kane'nin öyküsünü son derece açık bir şekilde ulaştırıyor. Gazete başlıkları bile... o başlıkları okuyan bir ses eşliğinde görünür bu filmde. Filmin kurgusunu da, sonradan bir Hollywood yönetmeni olan Robert Wise yapmıştır.

İronik, hümanist, entelektüel, metaforik... bütün bu sıfatlar Jean Renoir için kullanılabilir ve hepsi de doğru olur. Birçok filmi var bu büyük yönetmenin ama iki tanesi sinema tarihi içinde çok önemli yere sahip. Bunlardan birincisi 1937 yılında yaptığı *La Grande Illusion*. Diğeri de 1939 yılında yaptığı *La Règle du Jeu*. Daha önce yaptığı *Bay Lange'in Suçu* ya da *Hayvanlaşan İnsan* diye çevrilmiş *La Bête Humaine* gibi önemli filmler de var ama bu ikisi gerçekten mutlaka görülmesi, incelenmesi gereken iki başyapıt.

Renoir hem kendi kişiliğini, hem de bireysel hayat görüşünü bütün filmlerine yansıtan bir yönetmen. İster uyarlatma ister özgün olsun, bütün senaryolarının yazılmasında mutlaka parmağı olmuş. Yardımcı oyuncular, teknisyenler, başrol oyuncularıyla kendi ekibini yaratmış o da. 1931 ile 1939 arasında, sekiz yılda on dört film yönetmiş. Filmlerin yüksek kalitesi ve derin anlamı göz önüne alınırsa, dehşetli verimli bir yaratıcılık dönemi bu sekiz yıl. Şimdi *Büyük Yanılgı* ile *Oyunun Kuralları* adlı filmlere dönelim biraz. *Büyük Yanılgı* Birinci Dünya Savaşı'nda bir Alman esir kampında

geçer. İki Fransız askeri Yüzbaşı Boldieu ve Mareşal lakaplı bir subay yakalanıp kampa getirilirler. Kampta Fransız, İngiliz, Rus ve Belçikalı esirler vardır ve hayat pek tekdüze, olaysız geçmektedir. Şimdi bu yakalanan Fransızlardan biri, Yüzbaşı Boildieu, aristokrat bir ailenin evladıdır. Esir kampının komutanı Alman von Rauffenstein da gerçek bir Alman aristokratıdır. Bu iki insanı bütün öbür esirlerden ve diğer Almanlardan ayıran ve bir bakıma birbirlerine yaklaştıran şeyse, işte diğerleriyle aralarında olan sınıf farkıdır. Onlar aynı sınıfın bireyleridir! Aristokratlar. İşte bu askeri ve sosyal paralellerden Renoir metaforlara dayanarak Birinci Dünya Savaşı'nın nedenlerine eğilir. İki aristokratın arasındaki derin ilişki sınıf bağı, ulusal sınırları ve farkları aşarak, onları umursamadan güçlü bir bağ oluşturur. Bu iki aristokrat adab-ı muaşeret/görgü kurallarına son derece dikkat ederek belirli bir tören havasını sürdürürken, kamptaki proleter sınıf, işçi sınıfına ait esirler meseleye, hayata tümüyle farklı yaklaşırlar. Onların aristokrasi filan umurlarında değildir. Yurtsever, bazen de cahilce milliyetçidirler ve bu Alman esir kampından kaçmaya kesin kararlıdırlar, tekrar cepheye dönüp savaşa yeniden katılmak için. Şimdi bu iki sınıfın davranış biçimlerini inceleyip gözümüzün önüne sererken Renoir, ikisi arasındaki farkın yaratacağı sosyal ve düşünsel, felsefi problemleri ironik bir yolla açıklar filmde. Filmde sınıfı ve pozisyonu ne olursa olsun herkes kendi yanılgısının içindedir. Birlikte filmin adını *Büyük Yanılgı'yı* oluştururlar. Filmin bir sahnesinde Fransız ve İngiliz mahkûmlar, bir müzikli tiyatro oyunu sahneye korlar hapisteler. Can sıkıntısını gidermek için girilmiş bir iş giderek hem oynayanların, hem seyredenlerin tutkuyla, keyifle yaşadıkları bir ana dönüşüyor ve tam bu esnada Mareşal heyecanla sahneye çıkıp oyunu durduruyor ve cepheden son gelen haberlere göre bilmemne kasabasının yeniden Almanlardan

Fransızların eliñe geçtiğini söylüyor. Bir iki saniye süren bir sessizlikten sonra Fransız askerler kalkıp milli marşlarını söylemeye başlıyorlar. Zafer, özgürlük gibi kavramlar, oyunu, oynadıkları sahnedeki oyunu bozmuştur. Yeni bir heyecan, o milliyetçi duygu (o da zaten teatral bir andır) milli marşın söylenmesiyle devam eder. Oyun başka bir şekilde sürmektedir sanki. Yalnızca bir yanılgı, başka bir yanılgının/yanılsamanın yerine geçmiştir. Renoir, milli marş söylenirken bir İngiliz askerini gösterir oyuncuların arasında. Kadın kılığındaki asker usulca kafasındaki perukayı çıkarır ve marşa katılır.

Aristokrat Fransız subayı, aristokrat Alman subayının paraleli, ikizi, kan kardeşi gibidir filmde. Tabii Fransız olan aristokrat daha dalgacı, alaycıdır. Alman aristokrati daha kuralcı, daha katıdır ama o da Fransız gibi hümanisttir. Fransız, öbür arkadaşları kaçsın diye kendisini feda etmeye karar verir. Dikkatleri bir süre için üstüne çekmesi gerekiyordur ötekiler kaçarken.

Alman subayı önce bu yaptığını durdurması için rica eder Fransıza, sözünü dinletemeyince de çeker vurur öldürür Fransızı. Ağır yaralı, ölmek üzere olan Fransızın ölüm yatağı başında saygıyla nöbet tutan da Alman aristokratıdır. Sınıfsal bağ ne pahasına olursa olsun korunur. Biri esir, öbürü kumandan konumunda bile olsa iki insan arasında artık yeryüzünden kaybolacak olan sınıfsal bir eşitlik vardır. Aristokrasinin sağladığı bir eşitlik. Görüntüler gerçekçidir Renoir'ın filminde ama anlatım yer yer ve bütün gerçekçiliğine rağmen şiirseldir. İnsancıl bir dışavurumun planlanarak çekilmiş sahnelerinden oluşur film. Oyunculardan istediği ve başarıyla aldığı sonuç öylesine doğaldır ki, başrollerden en küçük rollere kadar hiçbir oyuncu rol kesmez filmde. Alman komutan filmin başından sonuna kadar boyunlukla oynar ve bu boyunluğun mecbur kıldığı

hareket şekli, hareket tarzı aynı zamanda onun o aristokratik katılığını, kuralcılığını da iyice ortaya çıkarır, altını çizer. Filmin sonunda işçi sınıfı kökenli mareşal ve bir arkadaşı karla kaplı Alman bölgesinden kaçarak bir kulübeye sığınır. Orada kocasını cephede yitirmiş dul bir Alman kadını onlara yardım eder. Mareşal ile kadın sevişir. Bir kere daha ulusal olan/milli olan önemini yitiriyordur. Kimlik sorunu, sorun olmaktan çıkıyor ve kişilik ve sınıfsal konum önem kazanıyordur filmde. Savaşın anlamsızlığı, nefretlerin yapaylığı, doğal insan tavırlarının önemi vurgulanmaktadır. Almanya'dan İsviçre'ye geçerken sınırda Mareşal arkadaşına şöyle der: "Gördüğün gibi doğa değişmiyor. Sınırlar, cephe-ler hepsi bunların insan uydurması, icadıdır."

Yapaylık, yanılgi/yanılsama'nın bir hayat biçimine dönüş-tüğü zaman neler olacağı Renoir'ın diğer başyapıtında da öne çıkar. Orada da değişim sürecinin başlarında bir aristokrat grubunu görürüz. Tabii bu aristokratlar kendilerine bağlı bir burjuva grubunu ve şoförleri, uşakları, bahçıvanları, hizmetçileri, ahçılarıyla hatırı sayılır bir işçi/köylü sınıfını da getirirler filmin içine. Aristokrasiye bakarken bu sefer tümüyle sosyal bir çürümüşlüğü, kokuşmayı anlatır Renoir.

*Büyük Yanılgi*'daki hüznü iyimserlik, *Oyunun Kuralları*'nda yerini farsı andıran bir kötümserliğe bırakmıştır. Renoir filmi yaparken Avrupa yine büyük bir savaşın eşiğindedir.

Renoir 1941'de Amerika'ya gider ve orada altı film yönetir. Sonra savaş biter ve 1947'de yurduna, Fransa'ya döner. Bu sözünü ettiğim filmlerden ötürü hemen bütün dünyada büyük bir sinema ustası olarak bilinmektedir artık.

## Savaştan sonra sinema: İtalya, Fransa, ABD

Savaş biter bitmez ve faşist rejim yıkılır yıkılmaz İtalyan sinema yönetmenleri Prof. Barbaro'nun Hümanist Sinema çağrısına olumlu yanıt veriyorlar. Yeni Gerçekçilik bu noktada doğuyor.

Beyaz Telefon filmlerinden yeni gerçekçiliğe geçişin ilk filmi, Visconti'nin 1942 yılında çektiği film: *Tutku*. Bu *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*'ın bir adaptasyonu. Son derece dürüst, düzgün, içten bir film. Visconti'de Renoir etkileri görülüyor ama bu normal, çünkü Viskonti iki filmde Renoir'ın asistanı olarak çalışmış. *Bir Kır Partisi* ve *Ayaktakımı Arasında*. İkisi de 1936 yapımı Renoir filmleri. 1942'de İtalyan sansürüne takılıyor film. Gösterimi yasaklanıyor. Sonra Mussolini'nin oğlu araya giriyor, ufak tefek değişikliklerle filmi çıkarmaya razı oluyor. Faşizm devrilmeden az önce 1943 yılında yine orasını burasını değiştiriyorlar filmin. Savaştan sonra Viskonti filmini ilk, özgün haline sokup sinemalarda gösteriyor. Bu filmin İtalyan aydınları üstünde büyük bir etkisi oluyor. Cesare Zavattini'nin ilgisini çekiyor. Zavattini ünlü bir senaryo yazarı ama daha önce sokaktaki

insanlara dair bir şey yazmamış. O da Vittorio De Sica ile birlikte çalışmaya başlıyor. İşte bu aşağı yukarı Neo Realism/Yeni Gerçekçilik denilen akımın doğuşudur.

1945 yılında Rossellini *Açık Şehir*'i çekiyor, 1946'da De Sica *Ayakkabı Boyacısı*'nı. Bu iki film uluslararası dağıtılıyor ve olumlu anlamda kıyamet kopuyor sinema dünyasında. Başrollerde profesyonel olmayan oyuncular, oyuncu olmayan oyuncular kullanıyor De Sica, hikâyenin episodik/bölümler halinde ama içtenlikli bir anlatımla ilerlemesini sağlıyor, sahte/yapay duygu gösterilerinden/sömürsünden kaçınıyor, yapay bir iyimserlikten uzak duruyor. Derken 1948 yılında sıradan bir işçinin hayatına eğilen büyük klasliğini, başeserini çekiyor. *Bisiklet Hırsızları*. İşini kaybetmiş bir işçi, Antonio kentin duvarlarına afiş asacak, yeni bir iş buluyor. Afişleri asması, yapıştırması içinse bir taşıma aracına, bir bisiklete ihtiyacı var. Karısı Maria, yastık yatak yüzlerini, çarşafalarını rehinciye verip aldığı parayla, daha önce rehinciye verilmiş bisikleti kurtarıyor ve işin ilk günü, Antonio kötü, o beyaz telefon filmlerinden birinin afişini asarken bisikletini çalıyorlar. Umutsuz bir arayış başlıyor. Geçimini sağlamak için tek alet olan bisikleti arıyor. Antonio'nun oğlu Bruno ve arkadaşları da katılıyorlar bisikletin aranmasına. Kirli Roma sokaklarından kiliselere, kerhanelerden sefil apartmanlara kadar arıyorlar hırsız, bisikleti geri almak için. Günlerden pazar ve önlerinde bütün bir gün var bisikleti bulmaları için. Ama gün bitiyor ve Antonio bütün umudunu yitiriyor. Bir futbol sahasının yanında duvara yaslı duran bir bisikleti çalmak istiyor ve anında yakalanıyor. Oğlunun önünde fena halde itilip kakılıyor ama öte yandan yine oğlunun varlığı onu yalnızca itilip kakılmakla kurtarıyor. Baba oğul berbat bir durumda, eve gitmek için sokaktaki kalabalığa karışıyorlar. İşte bu sinema klasığının öyküsü bu kadar basit. On dört satırda filmin

tüm öyküsü anlatılabiliyor. Ama seyrettiğimiz filmde basit olan hiçbir şey yok. Başka yönetmenlerin elinde sıradan, klişeleşmiş ya da banal olabilecek birçok ayrıntı De Sica'nın elinde bir insanlık trajedisine dönüşüyor. Olup bitenin neredeyse tamamı sokakta geçiyor filmde. Çeyizlerini rehine veren insanların yaşadığı bir kentteyiz. Ekonomik durumu böylesine ustalıkla anlatan bir film. Yeni Gerçekçilik akımının en temel özelliği "Hayatın Akışını" sinemaya taşıması. Bunu yaparken de hiçbir sahteliğe, kenar süsüne, etkileyici kurgu tekniklerine filan başvurmaması. Sistemin, temel değerleri nasıl yakıp yıkacağını, insanı nerelere kadar sürükleyebileceğini gösteren bir sinema. Neo Realizm'in etkileri dünyanın dört bir yanına kadar ulaşıyor. Satyajit Ray'ın *Apu Üçlemesi*, Truffaut'nun *Dört yüz Darbesi*, Elia Kazan'ın *Ruh tımlar Üzerinde*'si akla gelenler. Yeni Gerçekçilik çeşitli örneklerle ellili yılların sonlarına kadar sürdü, sonra usulca, yavaş yavaş yerini yeni temalara ve yeni biçim arayışlarına bıraktı.

1946 yılında Amerika'da satılan haftalık sinema bileti sayısı 90 milyon. 1952 yılında bu haftada 50 milyona düşüyor. Neredeyse yüzde kırk beş bir azalma var sinema seyircisinde. Aynı yıl Amerika'da yapılan 146 filminden sadece on iki tanesi kâr etmiş. Sinema endüstrisinin başı dertte. Savaş bitmiş, ekonomi iyi durumda, televizyon hızla yayılıyor, ev eşyaları için tüketim rekor düzeyde. Sinema bütün bu yeni durumlarla başetmek zorunda. Daha büyük/daha iyi filmler yapmayı deniyorlar. Sinemaskop, üç boyutlu film, Panavizyon, Vistavision filan hep bu yılların ürünü. Sinerama örneğin şimdiki Dolby sisteminin öncüsü. Filmler büyüyor, süper prodüksiyonlar yayılıyor. *Kral ve Ben*, *Trapez*, *Yüksek Sosyete*, *Harp ve Sulh*, *Piknik*, *Moby Dick* ve *Searchers* hep aynı dönemin filmleri. Hollywood pek gönülsüz, istemeye istemeye o zamana kadar pek dokunmadığı sahalara da el

atıyor. Uyuşturucu kullanımı, seks ve şiddet daha sık ve daha gerçekçi görünmeye başlıyor Amerikan filmlerinde. Aynı yıllarda Kazan, Billy Wilder, William Wyler, Fred Zinnemann pek Hollywood filmlerine benzemeyen başarılı filmler yapıyorlar. *Lost Weekend* ile Wilder, *Sunset Boulevard* ile Kazan, *Centilmen Anlaşması* ve, *Hayatımızın En Güzel Yılları* ile Wyler, sosyal gerçekçi yapıtlar veriyorlar. Zinnemann'ın 1950 yılında çektiği *Adamlar* adlı savaş aleyhtarı filmin başrolünde, ilk kez kamera karşısına geçen genç bir oyuncu var: Marlon Brando.

Kazan daha sonra *Arzu Tramvayı* (1950), *Cennetin Doğusu* (1955), *Baby Doll* (1956) filmlerini yapıyor.

Şimdi gelelim Fransız Yeni Dalga akımına ve sevgili Luis Bunuel'in sinemasına.

\* \* \*

1959 yılında Fransa'da sinema alanında ilginç bir şeyler oluyor. Sanki gelmekte olan büyük bir başka şeyin ilk belirtileri, işaretleri gibi. Birbirine hiç mi hiç benzemeyen, hem içerikleri hem de biçimleri tümüyle farklı üç film, üç genç yönetmenin üç filmi dikkati çekti. Bunlar Truffaut'nun *400 Darbe'si*, Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim* adlı filmi ve Jean Luc Godard'ın *Soluk Soluğa* adlı filmi. André Bazin'in kurduğu *Cahiers du Cinema* dergisinin genç yazar/eleştirmenleri on yıldan beri yazılarında savundukları film yapma yöntemlerini uygulamaya koyuyorlar.

Truffaut, 1932 yılında doğmuş. Demek *400 Darbe*'yi yönettiğinde yirmi altı /yirmi yedi yaşlarında. Daha Önce *Bir Ziyaret* (1954), *Yumurcaklar* ya da *Yaramazlar* diye Türkçe'ye çevirebileceğimiz *Les Mignons* (1957) *Suyun Tarihi* (1958) adlı üç kısa film yapmış. Sonuncusu Godard ile birlikte. İşte bu yıllarda birçok bakımdan özyaşam öyküsel bir film olan *400 Darbe* üstüne çalışmaya başlıyor. Film ortaya

çıktığı yıl, Cannes Film Festivali'nde büyük ödülü alıyor. Yalnızca eleştirmenlerin değil, halkın da beğenisini kazanıyor. Truffaut o genç yaşında yalnızca usta bir yönetmen olarak kendini kabul ettirmekle kalmıyor, daha ilk filminden başlayarak son derece güçlü hümanist eğilimleri olan bir sanat adamı olarak sivriliyor. Bu hümanizm eğilimi giderek ilerideki yıllarda Truffaut sinemasının temel izleği haline dönüşecektir.

400 Darbe'de genç bir çocuğun, bir ortaokul son sınıf öğrencisinin hayatının o yılları anlatılır. Evde mutsuzdur çocuk. Para sıkıntısı, ilgisiz anne, üvey baba, yalnızdır her bakımdan. Okuldan da hoşlanmaz, iki de bir asar okulu. Sinemaların vitrininden film fotoğrafları çalar. Sonra bir gün bir ofisten bir yazı makinesi çalar, sonra vazgeçip makineyi geri koyarken yakalanır. İslahevine konulur ve oradan da kaçır.

Genç bir delikanlıyken Truffaut da okuldan kaçarmış, onun da ev hayatı pek mutlu değil. Küçük hırsızlık yaparken yakalanmış, ıslahhaneye atılmış. Askerden kaçtığı için de hapse atılmış. Çocukluğundan beri gerçekten ilgilendiği tek şey sinema. Askerlikten ötürü atıldığı hapisten çıkınca, ordudan da atılmış. Oturduğu mahallede kendi başına bir sinema kulübü kuruyor. O yolla André Bazin'i tanıyor ve bütün hayatı değişiyor.

400 Darbe, bütün bu öznel ayrıntılara rağmen son derece evrensel bir film olarak çıkıyor ortaya. Erişkenlik yıllarının, ergenlik yıllarının o sınır tanımayan sıkıntıları, dünyanın her yerinde bilinen, anlaşılan, paylaşılan sıkıntılar. Filmde eklektik bir sinema anlatımı öne çıkıyor. Son derece ustaca kamera hareketlerinin yanı sıra, durağan yakın çekimler var. Doğaçlama oynanmış bölümler ve onların yanı sıra büyük bir dikkatle yazılmış, yönetilmiş ve oynanmış bölümler de var. Belgesele benzeyen bölümler, gerçekçilik duygusunu arttırıyor; öte yandan son derece lirik, şiirsel

bir müzik eşlik ediyor bu sahnelere. Bu gerçekçi yaklaşımla duygusal olanın birlikteliği, ayrı ayrı Truffaut'yu etkilemiş    yönetmenden etkiler taşıyor. Jean Vigo, Jean Renoir ve Rossellini.

Bir yıl sonra ikinci filmi *Piyanisti Vurun*'u yönetiyor Truffaut. Birinci film ne kadar kişisel deneyimlerden çıkmışsa, bu da o kadar kendi hayatına uzak bir öyküyü anlatıyor ama, yine de kişisel bir film. *Piyanist'i Vurun* bir gangster filmi. Hollywood'un gangster filmlerine Truffaut'nun yolla-dığı bir selam gibi. Modern sinema sanatı üstüne usta işi bir deneme gibi bu film.

Bir yıl sonra bir başeser, sinema tarihinin en güzel filmle-rinden birini yapıyor Truffaut: *Jules ve Jim*. Birinci Dünya Savaşı  ncesi Paris'inde bir dostluk ve aşk  yk s  *Jules ve Jim*. Bu şimdi La belle Epoque olarak bildiğimiz sosyal, po-litik ve sanatsal sınırsız özgürlüğün yılları Paris'te. Sonra araya Birinci Dünya Savaşı giriyor filmde ve savaşı izleyen yılların anlatıldığı bölümde büyük bir sinemasal ustalıkla filmin 'mood'u, havası değişiyor. Yüz binlerce insan uygarlı-ğın beşiği dediğimiz bu coğrafyada birbirlerini öldürmüş. Tarihin gölgesi düşüyor bu özgürlük keyfinin üzerine. 1912 yılında başlıyor film ve filmin    kahramanı Paris'te bir si-nemada Nazilerin  nl  kitap yakma m tingini seyrettikten az sonra sona eriyor. Bir yandan son derece alışılmadık bir aşk öyküsü anlatırken, öte yandan da özel bir zaman kes-i-tinde yaşanan toplumsal iyimserliğin giderek üzülmesini, eprimesini, dağılmasını anlatıyor Truffaut. *Jules ve Jim* sine-ma tarihçileri tarafından Truffaut'nun iki başeserinden biri olarak kabul ediliyor.

Sonra 1984'te elli iki yaşında ölene dek bence birbiinden güzel filmler yapıyor. Bu semineri bir Truffaut seminerine dönüştürmemek için birçok filmi arasında şunları sayarak kapatalım Truffaut konusunu. *Fahrenheit 451*, *Vahşi  ocuk*,

Amerikan Gecesi. Son Metro, Cep Harçlığı, Yumuşak Ten ve daha birçok güzel film.

\* \* \*

İkinci önemli yönetmen, yalnız Fransız sinemasının değil, dünya sinemasının en entelektüel yönetmenlerinden biri: Alain Resnais. (1922) Truffaut'nun filmlerindeki rahatlık, içtenlik, anlatımın doğallığı, Resnais sinemasında yerini en ince ayrıntılara kadar tümüyle planlanmış, görüntü kompozisyonlarıyla düşünülmüş, soğukkanlı bir fikir sinemasına bırakır. Önce kısa filmlerle başlamıştır işe. 1948'de *Van Gogh*, 50'de *Gauguin*, yine 50'de *Guernica* adlı filmlerden sonra 1955 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın esir toplama kamplarını anlattığı *Gece ve Sis'i* yapar. Bunların ardından 1959'da ünlü *Hiroşima Sevgilim*, 1961'de *Geçen Yıl Marienbad'daydı* çeker. 66'da çektiği *Savaş Bitti* önemli bir yapıtıdır.

Bellek, anılar, düşler, belirtiler, geçmiş ile geleceğin birbirine karışması, son derece sakin/neredeyse soğuk bir entelektüel yaklaşım ama bütün bunların yanı sıra son derece hümanist bir bakış açısı Resnais sinemasının özellikleridir.

Jean Luc Godard (1930) Yeni Dalga'nın bu üç büyüğünün sonuncusu Godard'dır. Godard son derece önemli bir sanatçıdır. Yalnız sinema yönetmeni olarak değil, bütünüyle 20. yüzyıl politik/sanatçısının kişiliğini belirleyen niteliklere sahip bir adamdır Godard. Anarşist/ varoluşçu/ entelektüel/ alaycı/serseri/taklitçi/özgün/devrimci/bağımsız ve kavgacı olmayı aynı anda ve sürekli kendisi gibi kalarak başarmıştır hep. O da genç yaşında, 23/24 yaşlarında Bazin'in *Sinema Defterleri* dergisinde yazarak başlamış işe. Amerikan gangster filmlerine hayrandır ve bu hayranlığın izleri bütün yapıtlarında görülecektir sonraları. En devrimci, en Leninist ve hatta en Maoist filmlerinde bile. Amerikalı yönetmen Nicholas Ray'in filmleri etki açısından çok önemli bir

yer tutar Godard sinemasında. *A Bout de Souffle* ile 1959 yılında gerçekten bir başeserle başlar yönetmenliğe Godard. İletişim kurmanın zorluklarından tutun, ahlaksal çöküşün birey üstündeki etkileri, çevresine/olup bitenlere sürekli ilgisiz kalmanın trajik sonuçlarına kadar birçok önemli sorun derinlemesine işlenir bu filmde. Üstelik işin asıl şaşırtıcı yanı, Godard'ın bütün bunları anlatırken, o güne kadar hiç alışkın olmadığımız bir anlatım biçimine yaslanmasıdır. Resnais'de geçmiş kavramı ne kadar önemliyse, Godard için de bugün kavramı, şimdi kavramı o kadar önemlidir.

*Küçük Asker*/1960 (Cezayir sorunu), *Kadın Kadındır*/1961, *Alphaville*/1965, *Çılgın Pierrot*/1965. Godard bu filmlerden sonra anlatıcı, bir hikâyeyi içeren filmlerden giderek uzaklaşıp siyasi bildirilerin başköşeye yerleştiği filmler yapmaya başlar ünlü 68 yılına yaklaştıkça. Bu yaklaşım birçok sıradan yönetmen için sanatsal bir intihar olabilecekken, Godard'ın sinemasına yeni içeriksel zenginlikler katar. Giderek sosyolojik/politik bildirilere dönüşür filmleri. Fransız toplumu, Godard icadı bir röntgen makinesine sokulmuştur sanki... Vietnam Savaşı aleyhine, faşist baskılar üzerine, büyük bankalar ve finans kuruluşları üstüne film üstüne film yapar. Bu dönem filmlerinin en önemlisi bence 1967 yılında yaptığı *Haftasonu* adlı filmidir. Son yıllarda modernliğinden ve anarşistliğinden hiçbir şey kaybetmeden, bazen daha geleneksel anlatım tekniklerine yaklaşan filmler yapmış, sonra hemen ardından aydınlar arasında fırtınalar koparan filmleri de kotarmıştır. Gişe başarısı olmayan ama en küçük bir ödün verilmeden yapılmış, büyük bir okurun yazdığı filmlerdir bunlar.

Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Louis Malle Yeni Dalga'nın öteki önemli yönetmenleridir.

Bunuel, Avrupa'nın dünya sinemasına en büyük armağanlarından biridir. Daha önce onun kariyerinin başlangıç yılları

rından söz etmiştik. Bunuel'in yönetmenliği genç yaşında yaptığı o önemli/değerli iki üç filmden sonra bir duraklama devrine girer. Araya önce İspanya İç Savaşı, ardından İkinci Dünya Savaşı girer. Bunuel, Meksika'ya yerleşmiştir ve sonraları kendisinin de çok dalga geçeceği birçok film yönetmektedir. Bunların çoğu bizim koyu ağdalı Yeşilçam melodramlarından hallice filmlerdir. Aralarında birkaç sağlam eser de vardır. Bunuel 1955 yılında Paris'e yerleşir. Birkaç yıl içinde yönetmenliğinin ikinci dönemi başlayacak ve bu büyük usta otuz yıl süresince yalnızca birbirinden güzel, değerli, büyük sanat eserleri çekecektir. Gençliğinde yaptığı *Endülüslü Köpek* ve *Altın Çağ'dan* sonra önce *Ekmeksiz Ülke* (1932) sonrada *Unutulmuşlar* (1950) adlı filmleri yapmıştır. Bu son film hem eleştirmenlerce, hem de seyircilerce çok sevilmiş/ tutulmuştur ve Bunuel'in bütün öbür başeserlerinin habercisidir bir bakıma *unutulmuşlar*. Gelecek Bunuel'in filmlerinin ortak temaları/ ana izlekleri de bu filmde ortaya çıkar. Cinsel tutkular, saplantılar... Bunların baskı altında tutulması ve sonuçları. Gerçekten garip, gerçeküstü, inanılması zor, fantastik durumları son derece normal bir tonda ve hiç dalga geçmiyormuş gibi yaparak anlatmak genel geçer bütün sosyal düzen kurallarına karşı çıkıp alay etmek. Dine sırtını dayamış her türlü ahlak öğretisiyle alay etmek son derece sağlam ve külyutmaz bir tanrıtanımazcılık, ateizm Art arda birçok başeserle bu olguların üzerine yürür Bunuel. 1952/*El/Garip Tutku*. 1961 *Viridiana* 1962 *Öldürücü Melek*. 1967 *Gündüz Güzeli*. 1970 *Tristana*. 1972 *Discreet Charm of The Bourgeoisie*. 1974/*Phantom de la Liberté*. 1977 *That Obscure Object of Desire*. Yeni Dalganın bütün yönetmenlerinde başka ustaların, başka dönemlerin, başka akımların izlerini bulmak/etkilerini görmek mümkündür. Oysa Bunuel sineması tümüyle Bunuel'in icadı, kendine özgü, kimselere benzemeyen bir adamın sinemasıdır.

Yeni Gerçekçilik sonrası İtalya'da ekonomik durum düzelmeye başlayınca filmlerde de koşullara bağlı bir değişim görülür. Usta yönetmenler gözlerini yavaş yavaş daha kişisel/ bireysel konulara çeviriyorlar. Bu yeni konuların seçimi de İtalyan sinemasını ister istemez Yeni Gerçekçilik akımından uzaklaştırıyor. 1960 yılı İtalyan sineması için önemli bir yıl. Rossellini, Fellini, Visconti ve Antonioni elbette gerçekçilik duygusunu yitirmeden ama sinemada gerçekçilik duygusuna yeni anlam ve anlatım özellikleri katarak İtalyan ve dünya sinemasında bir devrim daha yapıyorlar. 1960 Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ı ile Antonioni'nin *Macera* adlı filmlerinin yapıldığı yıl. *Tatlı Hayat*, bir gazeteci ile bir sinema yıldızı arasındaki ilişkiyi anlatır gibi görünüp daha büyük temalara son derece özgün bir şekilde yaklaşır.

Fellini, Rossellini'nin asistanlığını yapmış ve senaryo yazarlığıyla başlamıştır işe. *Açık Şehir* ve *Paisan* filmlerinin senaryolarında onun eli vardır. İlk yönettiği film *Beyaz Şeyh* (1952). 63 yılında yönettiği *Sekizbuçuk*, özyaşamöyküsel özellikler taşıyan bir film, aynı *Amarcord* gibi (1974). 1970 ve 72 yıllarında televizyon için yaptığı yarı belgesel iki filmi önemlidir: *Palyaçolar* ve *Roma*. Fellini filmlerinde zaman ve mekân neredeyse başrodedir. Karısını oynattığı bir dizi film de yapmıştır. *La Strada* (1954), *Cabiria Gecele-ri* (1957) 1965 yılında *Ruhların Julieti* 69 ve 76 yıllarında cinsellik ekseninden *Satirikon* ve *Kasanova* adı filmleri yaptı. Ama üç filmi var ki son döneminde, unutulur gibi değil. Bunlar *Ginger ve Fred*, *Intervista* ve *Gemi Gidiyor* adlı filmlerdir.

Antonioni (1912), Fellini gibi senaryo yazarlığından gelir. İkisi de Yeni Gerçekçilik akımının başlangıç yıllarında sinemaya girmişlerdir. İkisi de sosyal meseleleri, toplumsal problemleri filmlerinde birer karakter çalışmasına dönüştüren yönetmenlerdir. Antonioni genellikle zengin, çevresin-

den soyutlanmış, yalnız bireylerin hayatının sıkıcı ve anlamsız hale gelişine bakmıştır filmlerinde. Kişisel bir anlatım stili vardır onun da. *Macera... Gece... Güneş Tutulması...* 60, 61, 62 yıllarında dünya sineması klasiklerine armağan ettiği üç filmidir. Ruh hastalığı, duygusuzluk, soğukluk temaları üstüne üç ilginç film. 1960 yılında Cannes'da yuhalanmasına rağmen *Macera* bugün herkesçe başeser olarak kabul edilmektedir. 66, 69 ve 75 yıllarında İtalya dışında yine önemli üç film yapar: *Blow-Up*, *Zabrinski*, *Point* ve *Passenger*.

Rossellini (1906-1977) Yeni Gerçekçi döneminden sonra daha kişisel bir sinemaya yönelmiştir, ve bence Ingrid Bergman'la yaptığı bu dönem filmleri, neorealist dönemi filmleri kadar başarılı değildir. İtalyan sinemasının bir büyük ustası da Ermano Olmi'dir. 1931 doğumlu bir komünist olan Olmi 1954/61 arası belgesel filmler yapmış, endüstri bölgele- rindeki büyük fabrikalardaki işçilerin yaşamları üstüne otuz kadar film yönetmiştir. 1959 yılında uzun konulu filmler yapmaya başlamış ve işçilerin/köylülerin hayatlarına eğilen hem son derece hümanist, hem de görsel açıdan zenginlikler içeren, profesyonel olmayan oyuncuların oynadığı bir dizi önemli film çekmiştir. *Nalın Ağacı* (1978) bunların en önemlisidir. Bu filmin senaristi ve kameramanı da kendisidir. 1800'lerde Lombardi yöresinde yaşayan beş köylü ailenin günlük hayatını anlatır bu film ve bir bakıma Bertolucci'nin 1900 adlı önemli film destanının öncüsü sayılır.

Bir başka önemli yönetmen de Pier Paolo Pasolini'dir. Pasolini aynı zamanda önemli bir şair/yazar/senarist ve oyun yazarıdır. Pasolini hemen bütün filmlerinde politik/Mark-sist bir eleştiriyi cinsellik ekseninde, çoğu zaman da eşcinsellik ekseninde irdelemeyi yeğlemiştir.

Son dönemin önemli yönetmenlerinden biri de Bernardo Bertolucci'dir. 1964 yılında *Devrimden Önce* filmiyle tanın-

miştir. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında İtalya'daki politik ve ruhsal gerilimi anlatan bir filmidir. Bu temalar 1970 yılında yaptığı iki önemli filmde de öne çıkar. *Örümceğin Planı* ve *Conformist*. *Conformist*, Alberto Moravia'nın bir romanından uyarlanmıştır. Üç zaman kesimi içinde dolaşır film. Kahramanın 1917 yılında küçük bir oğlanken tecavüze uğraması... 1938 yılında sosyalist bir profesörü faşistler adına öldürmesi ve Mussolini'nin devrildiği günün akşamı arasında gider geliriz ve bu üç olayın arasındaki bağlantı hem Marksist hem de Freudien yöntemle açıklanır. Bu, Bertolucci'nin sevdiği ve sık sık başvurduğu bir yöntemdir. Bertolucci'nin Jan Luc Godard ile yakın dostluğu bu dönem filmlerini etkilemiştir. Derken 1972 yılında sinema tarihine geçen bir film yapar Bertolucci. Bu filmle Bertolucci sinemasının ana temaları köklü bir değişime uğrar. Bu film *Paris'te Son Tango'dur*. Duygu yumağı halinde bir adamın çektiği acı, Brando'nun muhteşem oyunuyla daha da büyük anlam kazanır. Vittorio Stararo'nun kamerası, Gato Barbieri'nin müziği, tanıtma yazılarında kullanılan Fransis Bacon'un iki tablosu ve Bertolucci'nin yönetimi filmi sinema tarihinde çok üst noktalarda bir yere yerleştirir. 1976 yılında yaptığı *1900* de son derece önemli ve orijinali altı saate yakın bir filmidir. 20. yüzyılın başladığı gün başlar film. Bu aynı zaman da ünlü kompozitör Verdi'nin ölüm tarihidir. Film, Rigoletto kılığında köy kamburunun "Verdi öldü!" çılgılığıyla başlar. Aynı gün çiftlikte iki çocuk doğar.

Günümüz İtalyan sinemasının bir ustası da Taviani Kardeşler'dir. *Allonsanfan* (1974) uğrunda çalışıp çabaladığı halk tarafından taşlanarak öldürülen bir burjuva aydınını anlatır. Derken 1977 yılında *Padre Padrone*'yi yaparlar ve birçok büyük ödül alırlar. Sardunya Adası'nın fakir ve cahil köylülerine eğilirken, baba/oğul çatışmasından yola çıkıp

devrimci sinemanın unutulmaz örneklerinden birini verirler Taviani'ler. Gavino Ledda adındaki dilbilimcinin özyaşam öyküsüdür anlatılan. Çayır ve *San Lorenzo Gecesi* ile ustalıklarını dünyaya kabul ettirirler. 1984 yılında bir başeser daha gelir: *Kaos*. Luigi Pirandello'nun beş kısa hikâyesinden yapılmış, hepsi Sicilya'da geçen beş öykülük bir filmdir *Kaos*. Taviani filmlerinde tarihe karşı doğa, iç güdüye karşı mantık, Rossellini sinemasının işçiliğiyle Pasolini sinemasının ana temaları yani politik ve Freudien olan temalar karşı karşıya getirilir. Evrensel olanı yalnızca tümüyle yerel olanda yakalamış ve yalnızca çok iyi bildikleri konuları, çok iyi tanıdıkları insanların aracılığıyla anlatmışlardır filmlerinde. 1987 yılında *Günaydın Babylon* adlı enfes bir film daha yaparlar. D.W. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* adlı filminin çekimidir anlatılan. İtalya'dan Amerika'ya göç etmiş iki zanaatkârın, iki kardeşin öyküsüdür aynı zamanda.

## Bazin, Bresson ve filmlerin hızı

1950'lerde sinema (özellikle Amerika'da) bir kriz ama sanatsal değil mali/parasal bir krize girince, stüdyoların bu sanatın üstündeki egemenliği tümüyle kalkmasa bile yer değiştirdi. Yeni bir yıldız tipi çıktı ortaya. Artık sinema Gre-ta Garbo'ya, Marilyn Monroe'ya, James Dean'a ya da Marlon Brando'ya değil, başka bir yıldızla çevirmişti gözünü. Yönet-men dediğimiz kişiye. Ellili yılların sonu ile altmışlı yılların tümü genelde her yerde, özellikle de Avrupa'da "yönet-men" in yıldız olduğu yıllardır. Film konuları ne kadar toplumsal olursa olsun, işaret ettiği sorunların kökeni ne kadar politik olursa olsun, filmler onları yöneten kişilerin bireysel izlerini barındırıyordu. Kişisel bir sinema çıkmıştı ortaya.

Fransız sinemasında Şiirsel Gerçekçilik İkinci Dünya Sa-vaşı'nın sonunda bitmişti. Yeni Dalga akımı ise 1959'a ka-dar bekleyecekti ortaya çıkmak için. Peki ama arada geçen neredeyse on beş yıl içinde, şimdi sinemada geçiş yılları olarak düşündüğümüz o yıllarda ne oluyordu? Burada biri eleştirmen, diğeri yönetmen yalnızca iki isim öne çıkıyor.

Eleştirmen olan André Bazin'dir. (1918-1958) Bazin 1947

yılında *La Revue du Cinema* adlı dergiyi kurdu, 1950 yılında bu dergi adını değiştirip ünlü ve çok etkili *Cahiers du Cinema*'ya dönüştü. Bazin, dergide çevresine sinema meraklısı gençleri toplamıştı ve bakın kimlerdi bu gençler: François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette... bunlar ilk ağızda akla gelenler. Bunların hepsi on yıl içinde yeryüzünde, sinema sanatının en büyük ustaları arasında sayılacaklardı. Ama o zamanlar hepsi asi, biraz anarşist, düzene, o düzenin estetik değerlerine, o değerlerin getirdiği kurgu yöntemlerine, aşağı yukarı her şeye karşı gençlerdiler. Sonunda her biri son derece önemli, taze, ve önemlisi birbirlerinin işlerine benzemeyen filmler yaptılar. Işın acıklı tarafı Bazin, kendi delikanlılarının başarısını göremedi. Bu genç sinemaya "Yeni Dalga" akımı adı verildiği zaman, Bazin öleli bir yıl oluyordu. Ama modern Fransız sinemasının temelini atan iki kişiden birinin yazar/eleştirmen André Bazin olduğunu söylemek yanlış olmaz.

İkinci önemli isim ise, 1907 doğumlu yönetmen Robert Bresson'du. İlk filmini ta 1934 yılında yapan bu koyu Katolik entelektüeli, onu ortaya çıkaran/önemini kavrayan ve yücelten Yeni Dalgacıların dedesi/büyükbabası yaşındadır. Ama demin ismini saydığım *Cahiers du Cinema*'nın gençleri keşfetmiştir Bresson'un önemini. 1930'lu yıllarda senarist olarak çalışmış, harpte bir Alman esir kampında iki yıla yakın yatmış (1940 ve 1941'de). Sonra Paris'e kapağı atıp 1943'te *Günah Melekleri*'ni, iki yıl sonra 1945'de de *Boulogne Korusunun Kadınları*'nı yapıyor. Kapalı bir çevrede, tinsel olanla ilgili, inanç/bilinç/duyum üçgeni içinde olup bitenlere bakan filmler bunlar. Sonraları bütün Yeni Dalgacılar tarafından baş tacı edilecek filmlerini peş peşe çeker Bresson. *Bir Köy Papazının Hatıra Defteri* (1950), *Ölüme Mahkûm Bir Adam Kaçtı* (1956) *Yankesici* (1959)... Bresson'un sineması her bakımdan biricik ve başkalarının işlerine hiç mi hiç

benzemeyen bir sinemadır. Sonra, *Tesadüfen Baltazar* 1966, *Mouchette* 1967, *Bir Düşgezer'in Dört Gecesi* 1971, *Lancelot du Lac* 1974 *Muhtemelen Şeytan* 1977 ve sanırım son filmi *Para/L'argent*.

Bresson sinemasının temel özelliklerinden biri dialogların, kamera hareketlerinin ve giderek oyuncu hareketlerinin de son derece kısıtlı olmasıdır. Böyle söylendiğinde çok sıkıcı sanılabilecek bir sinema yerine, son derece yoğun ve insancıl bir malzeme verir seyircisine. Tümöyle içselleştirilmiş filmlerdir bunlar. Ticari sinemayı, seyircinin beklentilerini filan umursamadığı gibi Bresson onu seven, sayan kendi seyircisinden büyük çabalar bekler üstelik. Seyircisi de 1934 ile 1971 yılları arasında 37 senede yalnızca yedi film yapmış bir sanatçıdan esirgemez bunu. Bresson'un filmleri hayatın kendisi kadar yavaş ya da hayatın kendisi kadar hızlıdır. Ne eksik, ne de fazla. Oysa biliyorsunuz sinema, özellikle Amerikan sineması ama ona bağlı olarak bütün sinema (Fransız ya da Türk olsun) bütün sinema çok hızlı olup bitiyor artık. Filmler çok hızla geçiyor gözümüzün önünden, ne olduğunu anlayıncaya kadar ben, bakıyorum film bitmiş. Tarantino, Luc Besson, Umur Turagay örneğin. Neye benziyor filmlerin kurgu hızının artması? Arabalara ve uçaklara benziyor. Ford'un yaptığı ilk otomobiller, o ünlü T modeli arabalar saatte yirmi yirmi beş kilometre hız yapıyordu. Şimdi Ferrari'ler, Lamborgini'ler üç yüz kilometreye yaklaşıyorlar. Nereden nereye... Uçaklar da öyle... Lindbergh ilk kez uçakla Atlantik'i aştığında otuz saatten fazla sürmüştü bu uçuş. Şimdi dört saatte Londra'dan New York'a gidiyorsunuz Concorde ile. Her şey hızlandı diyorlar ama doğru değil bu. Her şey hızlanmadı. Kalbimizin dakikada atış sayısı aynı hâlâ... Beş yüz yıl önce de bu kadardı, şimdi de aynı hızla atıyor kalbimiz. Soluk alıp verme hızımızda da bir değişim olmadı. Sindirim sistemimiz de aynı

hızla çalışıyor çok şükür, bin yıl önceki gibi. Günlerin ve gecelerin değişim hızları da değişmedi. Gelgitlerin hızı da. Mevsimlerin hızı da değişmedi. Öyleyse filmler neden hızlandı?

1930'larda yapılmış bir filmde bir oyuncu bir binaya girecekse, şöyle kurgulanırdı o sahne. Önce bir genel çekim... Binanın yukarıdan, uzaktan, karşıdan bir çekimi. Sonra neredede olduğumuzu işaret eden bir uzak çekim daha. Biraz daha yakın ve mesela bir sokak tabelası filan gösteren bir çekim. Sonra adamın ya da hanımın ön kapıdan binaya girişi, girişteki hol, merdivenlerin çekimi, koridorun çekimi. Oyuncumuzu buraları geçerken görürüz ve sonunda gideceği yere, onu bekleyen kişiye ulaşma, kavuşma.

Bu tam olmasa da aşağı yukarı gerçeğin hızıdır, hayatın doğal hızıdır. Ama teknoloji ilerledikçe, önce Amerika'da yapımcılar ve onlara bağlı olarak yönetmenler, editörlerinden aynı/benzeri sahneleri daha kısa anlatmanın yollarını bulmalarını istiyorlar. Zamanla birer birer demin sözünü ettiğim binaya giriş bölümleri, birer birer yok oluyor sinemasal anlatımdan. Ta nereye geliyor işler bu hız meselesinde... On yılın geçişi hareketli bir müzik eşliğinde hızla dönen tren tekerlekleri, afişler ve gazete başlıkları, hızla düşen takvim yaprakları, ağaçların dökülen yaprakları ve hızla bahar çiçekleri açması derken hoop... bir de bakıyoruz yirmi yıl geçmiş filmde yirmi saniye içinde. Şimdi böyle ama kimi sessiz sinema klasiklerinde, günümüzün en iyi kurgucuları ellerine makas verildiği zaman kesecek/çıkartacak bir saniye bulamıyorlar. İşte Chaplin ve Keaton filmleri örneğin. Onların anlattıkları şeyler ve anlatım tempoları, zamanın dikte ettiği olgularla, örneğin modern anlamda hız ile dikte edilmiyor. Bu yüzden Chaplin filmlerinin ve birçok başka klasiğin zamanı yok. Onlar bütün zamanlara ait sanat yapıtları.

Burada şöyle bir sav öne sürülebilir: Ses filmi yavaşlatmamış, tersine hızlandırmıştır. Göstermek yerine söyleyerek anlatabiliriz derdimizi ve kurgu doğal olarak hızlanır. Hızlanır ama ne kadar daha sağlam, daha güzel, daha inceliklerle donanmış bir film çıkar ortaya... onu bilemeyiz. Oysa klasiklerde, Chaplin'de, Vigo'da, Renoir'da kurgu hiçbir zaman kafamıza kakılmaz. Elbette vardır ve çok ustalıkla kottarılmıştır kurgu ama görülmez, hissedilmez.

Kovboy filmlerinde yüzlerce kez gördüğümüz düello sahnelerini düşünün şimdi. Yüzlerce kez aynı kalıp, aynı klişe kullanılır burada. İki adam sonunda karşılaşır ve belirli bir mesafede karşılıklı dururlar. Bir buçuk saatten beri bu anı beklemişızdır zaten. Bakışlırlar. Son yakındır artık. İki adamdan biri hayatının son anlarını yaşamaktadır. Önce geniş bir çekimle iki adamı birlikte görürüz. Ya da önce birini, sonra diğeri... Sırası önemli değildir, fark etmez. Silah çekmeden önce bir süre donar kalırlar bu adamlar. Şimdi filmde değil ama gerçek hayatta böyle bir durum olsa silahını önce çekip ateş edenin kazanması gerekir normal olasılık hesaplarıyla. Ama sinema, zaman unsuruyla ve ona bağlı olarak ölüm meselesiyle başka bir oyun oynar bize. Kamera şimdi önce ölecek olan adamı gösterir. Silahını önce o çeker. Tek bir hareketle, son derece hızlı bir şekilde tabancayı çekip doğrultur. Tam bu esnada kamera öbür adamı gösterir: Bu ikinci adam, silahını çeker, doğrultur ve ateş eder nişan almadan. Nişan almaz ama her zaman, muhakkak vurur hedefini. Artık senaryonun gereksinimlerine göre ya öbür adamın elindeki tabancayı vurur, ya onu koltundan/omuzundan vurup yaralar ya da kalbinden vurup öldürür.

Ama öldürülen adamın silahı elindeyse... öbür adam ona ateş ederken bu adam ne yapıyordu? Aval aval bakıyor muydu? Orada, öylece, tabancası elinde, ateş etmeden, ra-

kibinin ateş etmesini beklemiştir adam. Zaman burada iki-ye ayrılır. Aslında olup biten, saniyenin onda biri kadar süren bir andır ve kurgu ile bu saliseyi mümkün olabilecek en uzun süreye taşımak mümkündür. Burada gerçek zaman bir tarafa bırakılmış, sinemanın kurgusal zamanı işlemeye başlamıştır. Film zamanında bir saniye, 24 film karesine eşittir. Sinemada bir tek saniyede gözümüzün önünde yirmi dört kare film geçer. Kimi büyük kurguculara göre bir tek kare film, yani saniyenin 24/1'i bile bir sahnenin ritmini ve anlattığı öykünün anlamını neredeyse değiştirebilir. Burada işte, sinemada görünmez olanın alanına giriyoruz. Var olan, beynimizin kaydettiği ama görmediğimiz bir sihirli kare söz konusu. Şimdi şu düello sahnesinden başlayarak birkaç sinema örneği seyredelim.

# İngiliz Sineması

Dünya sineması içinde en ilginç, bir bakıma en şanssız ama birçok önemli film yönetmeni çıkartmış ülke İngiltere'dir. İngilizler, 20. yüzyılın gelişimini büyük ağabeyleri Amerika ile aynı dili paylaşımlarının bedelini, yazınsal dilde olmasa bile sinema dilinde epeyce pahalı ödemişlerdir. Bu durum, dediğim gibi İngilizlerin birçok usta yönetmen, yüzlerce mükemmel oyuncu ve birçok büyük usta teknisyen eliyle sinemaya başeserler vermesini engellememiştir. Yine de burada sinema tarihinden söz ettiğimiz için, İngiliz sinemasının Amerikan sineması gölgesinde serpilip geliştiğini kaydedelim istiyorum. 1927 yılında İngilizler, bütün sinemalarında (neredeyse) yalnızca Amerikan filmleri seyrediyorlar. Bir kota konması isteniyor. Yabancı filmlere daha ağır vergiler konsun filan. Bunlar İkinci Dünya Savaşı bitinceye kadar gerçekleşmiyor. Amerikan filmleri egemen piyasaya. Ama bu film kotasının lafı bile, İngiltere'de 1930'lu yıllarda fakir devletin desteklediği birinci sınıf belgesellere yol açıyor: John Grierson'un belgeselleri.

Oysa aynı yıllarda Alfred Hitchcock (1899-1980) diye bir

adam da film yapmaya başlıyor. Hitchcock garip bir adam. Görsel duyumu çok güçlü ama öte yandan son derece kuvvetli, fırlama, bir sokak çocuğuna benzer bir mizah duygusuna sahip. Külyutmaz bir mizahla donanmış bir görsel anlatım ustası. Seksen bir yıllık ömründe, yarım yüzyıldan fazla film yönetmiş bir sanatçı olarak bütün filmlerinde söze, yazına, edebiyata değil her zaman görsel olana, sinema diline, zaman zaman da kapkara bir mizaha yaslanmış bir büyük sinema ustası. Şöyle demek mümkün: Kötü bir Hitchcock filmi, birçok yönetmenin başeserinden daha iyidir, daha değerlidir, daha önemlidir sinema tarihi açısından bakarsak!

Bir sinema tarihi seminerinde Alfred Hitchcock üstüne derinlemesine bir analiz, beş on hafta sürebilir rahatlıkla.

1927 yılında ilk filmini yapıyor. *Lodger/Kiracı*. O da bir gerilim filmi. Haksız bir şüpheden kaynaklanan bir gerilim. 1929 yılında ilk sesli İngiliz filmini çekiyor: *Blackmail*. Otuzlu yıllarda birçok gerçek anlamda klasik film yapıyor. 34'te *Çok Şey Bilen Adam*, 35'te *39 Basamak*, 36'da *Sabotaj*, 37'de *Genç ve Masum*, 38'de *Lady Vanishes*. Şimdi adını andığımız bütün bu filmlerde Hitch, önemli bir film yönetmeni, büyük bir sinema sanatçısı olarak ortaya çıkar. Teorik, entelektüel ve üst düzeyde bir yaklaşımı vardır sinemasal anlatıma. Ve sinema entelektüellerinin tersine, ta işin başından beri seyircisini eğlendirmeyi, onlarla dalga geçmeyi, onları şaşırtmayı son derece ciddiye alır. Hitchcock'u diğer büyük yönetmenlerden ayıran önemli bir ayrıntıdır bu. Burada İngiltere'nin sosyal yapısından, Sınıf sisteminden söz etmek gerekiyor: Vodvil geleneği... İşçi sınıfının eğlence imkânları.

\* \* \*

Öte yandan Hichcock her zaman "en korkunç şeylerin karanlıkta, geceleyin değil, günışığında, herkesin gözü önünde olduğunu" söylemiştir. Görüntünün, görünür ola-

nın kandırıcı olduğu, onun sinemasının temel öğelerinden biridir. Filmdeki en önemli, en can alıcı olayı önemsiz/küçük bir meseleymiş gibi anlatması da tipik hilelerinden biridir. Bütün bunlar Hitchcock'u Hitchcock yapan temel öğelerdir. Derken Amerika'ya gider. 1940 yılında, Amerika'ya gider gitmez bir müthiş film yapar: *Rebecca*. Bu film, önceki Hitchcock filmlerinin bütün özelliklerini taşımasına rağmen onlardan ayrılır birçok bakımdan. (Kadın kahramanın isminin filmde hiç geçmemesi gibi) Sonra 41'de *Suspicion*, 1945'te *Spellbound*, 51'de *Trendeki Yabancılar*, 54'te *Arka Pencere*, 58'de *Vertigo*, 60'da *Sapık*, 63'te *Kuşlar* gelir.

Hitchcock'un sinemasal önemi, filmin yapımında hiçbir şeyi şansa bırakmamasından kaynaklanır bir bakıma. Her saniye, her kare, bütün ayrıntılar önceden planlanmıştır. Onun filmlerinde. 40 saniye süren bir çekim için, altı ay süren bir çalışma sonucunda hazırlanmış çekim defterlerinden yararlanır. Hiçbir şeyi çekim anına bırakmaz. Film, onun kafasında, daha başlamadan bitmiştir bütün ayrıntılarıyla. Vodvil geleneginden geldiği için aktörleri yönetmeyi çok iyi bilen bir yönetmendi ve bu yönüyle Chaplin'i anımsatır. İki İngiliz ve 19. yüzyıl izleri taşıyan yönetmen.

## Yeni Gerçekçilik/İngiliz sinemasında

1956 yılında İngiltere'de sanatın çehresini değiştiren bir şey oldu. John Osborne'un *Öfke*, *Look Back In Anger* adlı oyunu sahnelendi. Şimdi, 1999 yılının aralık ayında bile, bizlerin pek iyi anlayacağı bir olgu değildir bu. Bir tek oyun, İngiltere gibi usta/emperyalist bir toplumda sanatın bütün kollarını etkilemiş, yalnızca tiyatroyu değil, sinemayı, edebiyatı, şiiri ve siyaseti derinden etkilemiştir. İşçi sınıfının önemi ve öfkesi ve çaresizliği ilk kez bu oyunla İngiliz sahnelerine çıkmıştır.

Bunun sonucu Jack Clayton, Tony Richardson ve John Schlesinger'in filmleridir. Clayton, *Tepedeki Oda* ile (1958) Richardson, *Osborne'un Öfkesi'si* ile (59), Schlesinger, *Bir Çeşit Sevmek* adlı filmleriyle ortaya çıkar. Sonra da *Midnight Cowboy* (1969) ve *Sunday, Bloody Sunday* (1971) filmlerini yapar. Bir başka önemli İngiliz yönetmeniyse Richard Lester'dir. *A Hard Days Night* (64) ve *Help* ile (65) o yılların havasını en iyi yansıtan yönetmenlerden biri olmuştur Lester. 1976 yılında Robin Hood'un yaşlılık günlerini ve ölümünü anlatan bir önemli filmi daha vardır.

İngiliz sineması yetmişlere geldiğinde yine, bir endüstri olarak Amerikan sinemasının egemenliği altındadır. İngiliz malı olan Bond filmleri bile tümüyle Amerikan dolarıyla finanse edilmektedir. Üstelik televizyonun gelişi, ve giderek güçlenmesi, İngiltere gibi evde yaşamayı seven, sokağa pek çıkmayan bir toplum içinde, sinemayı kökünden etkilemiştir. 1960 yılında dört bine yakın sinema salonu varken, İngiltere'de bu sayı 1977 yılında binin altına düşmüştür. Ama işti bu kargaşadan ve krizden yine dünya çapında üç yönetmen çıkarmıştır İngiliz sineması. Bu üç yönetmenin ortak özelliği, sürekli ve yalnızca İngiltere için çalışmalarıdır. Bunlar sırasıyla Joseph Losey, Stanley Kubrick ve Nicholas Roeg'dur.

Losey, aslında Amerika'lıdır ama 1950'lerdeki ünlü McCarthy'nin komünist avı/cadı kazanından ötürü kara listeye alındığı için Amerika'yı tümenden terk etmiş ve Londra'ya yerleşmiştir. Losey altmışlı yılların başında genç bir oyun yazarıyla arkadaş olur. Harold Pinter ile olan dostluğu, sinema tarihinin ilginç bir işbirliğini ve onun sonucu olan önemli filmleri çıkarır. *The Servant* (1963) önemini yitirmiş bir sınıf sistemini zorla sürdürmeye çalışmanın tehlikeleri üzerine enfes bir filmidir.

1967 yılında yaptığı *The Accident*, üniversite dünyasında cinsel, tinsel, duygusal gerilimler/kopmalar anlatılır. *The*

*Go-Between* (1971)'in senaryosunu da Pinter yazmıştır ve kanımca Losey'in en önemli filmidir. *Troçki Suikasti*, *Galileo'nun Hayatı*, *Mösyö Klein* gibi filmler yapmış, enfes bir opera filmi de çekmişti: *Don Giovanni*. Losey gibi adı temelli İngiliz sinemasının içinde anılan Stanley Kubrick de aslında Amerikalıdır. Amerika'da biri yirmi dokuz yaşında, diğeri 32 yaşında önemli iki film yönettikten sonra, bu ülkeyi terk etmiş, bir daha geri dönmemiş, İngiltere'de oturduğu kasabadan dünya sinemasına bir dizi başeser armağan etmiştir. 1962 yılında *Lolita...* 1963 yılında *Doktor Strangelove...* 1968 yılında *2001: A Space Odyssey* ve 1971 yılında *Mekanik Portakal*'ı çeker. 1975 *Barry Lyndon*. 1980 *The Shining* 1987'de *Full Metal Jacket*. 1999'da *Eyes Wide Shut*. *Strangelove* bir satirdir. Nükleer savaş üstüne grotesk bir güldürüdür. *2001* zamanının yirmi yıl ilerisinde bir filmidir. Neredeyse sessiz bir filmidir. *Mekanik Portakal* yine dışavurumcu bir filmidir. Şiddeti değişik açılardan irdeleyen, birey, şiddet ilişkisine yaklaşan önemli bir filmidir. *Barry Lyndon* 18. yüzyıl İngiltere'sinde geçer.

Nicolas Roeg film yönetmeye başlamadan önce sinema dünyasında, yeryüzünün en iyi kameramanlarından biri olarak tanınıyordu. *Fahrenheit 451*'in sinematografisi onun-  
dur örneğin. 1970 yılında yönettiği *Performance* adlı filmle tanındı yönetmen olarak. Rol/kimlik/kişilik değiş tokuşu üstüne bir film. Sonra art arda iki başeser çeker Roeg: 1971 yılında *Walkabout*, 1973 yılında *Don't Look Now*, 1976 yılında ise *Dünyaya Düşen Adam* adlı filmi yapar.

İkinci Dünya Savaşı'na kadar Polonya, Macaristan, Çekoslovakya ve Yugoslavya'da yapılan filmler neredeyse tümüyle aile komedileri, hafif konulu eğlencelik filmlerdi. Uluslararası başarı gösteren hiçbir film yapılmıyordu. Elbette bir avuç yönetmen, harp öncesinde de önemli işler yapmıştı ama gerçekten çok küçük bir azınlıktı bu insanlar. Derken Naziler bütün Doğu Avrupa'yı işgal edince, çoluk çocuk dinlemeden insanları öldürmeye başladıkları zaman, örneğin Polonya'da film yapmayı tümüyle yasakladılar. Savaş yılları boyunca Çekoslovakya'da on kadar film yapılabilirdi. Naziler yenilip savaş bitince, aynı ülkeler bu sefer Sovyet etkisine kapıldılar. Film endüstrileri devletleştirildi ve sinema sanatı kuşbakışı bakarsak, Rus sinemasının etki alanına girdi. Burada ilginç bir ikilemden söz etmek gerekiyor. Sinema tümüyle devletleştirildi. Bunun amacı sinemayı sistemin propaganda aracı olarak kullanmaktı. Öte yandan devletleştirildiği için ödenekliydii bu sektör Polonya, Çekoslovakya ve Macaristan'da. Dolayısıyla bu ülkelerin sıkı sinemacıları yapımcı bulmak gibi yaşamsal önemi olan konu-

larda zorlanmıyorlardı. Filmleri için yapım masraflarının tümü devlet tarafından karşılanıyordu. Bu parasal özgürlük ya da rahatlık, sanatsal yaratı açısından da itici, çekici, yaratıcı bir güç oluşturdu. İkinci Dünya Savaşı ile 1990 arasında kalan 45 yılda dünya sinemasının birçok klasığı, unutulmaz filmi, çok önemli sanat filmleri bu ülkelerde, komünist rejim idaresinde ve o yönetimin maddi olanaklarıyla yapıldı. 1943 yılında Çekoslovakya'da Ulusal Film Arşivi kuruldu. Biz 20. yüzyılı sinemateksiz bir ülke olarak bitiriyoruz. Çekler savaşın ortasında, işgal altında Ulusal Film Arşivi kurup bugüne kadar getirmişler. Polonya 1948 yılında sonraları haklı bir üne kavuşacak Ulusal Sinema Okulu Lodz'u kuruyor. 1948 yılından itibaren Macaristan, Polonya, Çekoslovakya ve Yugoslavya, yavaş yavaş adamakıllı iyi filmler yapmaya başlıyorlar ve giderek dünya sinemasında çok üst yerlere kadar çıkıyorlar. Özellikle Polonya.

Polonya sinemasının patlayışında ana etken bu ülkenin Naziler tarafından işgal edilmesi olmuştur. Ulusal bir travmadan, bir felaketten son derece yaratıcı bir film patlaması yaşanıyor savaş sonrası Polonya'da. Elbette başlangıçta anlatım biçimleri sosyalist gerçekçilikle kısıtlıydı bu yönetmenlerin. Lenin Rusya'sının film yönetmenleri kısa bir süre çok yükseklerde, doruklarda uçup şaheserler yaratmışlardı ama Stalin döneminde işler biraz ya da epeyi farklıydı. 1953'te Stalin ölünce işler değişiyor, rahatlıyor. Bizdeki sağcılar, komünist rejimlerin sanatı nasıl engellediğini/öldürdüğünü/kısıtladığını söylerler yıllardır. Nasıl bir engellemeyse o kırk beş yıl içinde, o ülkelerden kırk beşten fazla başeser çıkmıştır. 1954 ile 1962 arasında Polonya Yeni Dalga sineması bakın kimleri çıkartmış: Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Roman Polanski... Wajda... 1962 doğumlu bir sinema ustası. 54 ile 58 arasında son derece önemli, enfes bir üçleme ile başlıyor işe. Gençlerin yiğitliği, direniş örgütleri ve Nazi iş-

gali üstüne üç başeser. Bu “başeser” sözcüğünü belki biraz fazla kullanıyorum ama bu filmler gerçekten insanın yüreğini titreten güzellikte sanat eserleri. Bu üçlemenin ilk filmi *Bir Kuşak* (*A Generation*). 54 yılında yapılmış. Romantik Polonyalı gençlerin savaşa bakışıyla ilgili bir film. 1957 yılında *Kanal* adlı filmini yapıyor Wajda. Varşova’nın kanalizasyon kanallarında geçen, 1944 yılında Nazilere ve işbirlikçi rejime karşı ayaklanmayı anlatan bir film. Üçlemenin son filmi 1958 yılında yaptığı ünlü *Küller ve Elmas*. Bir siyasi suikastçının öyküsü, neredeyse Polonya tarihinin öznel bir özeti gibi anlatıyor Genç suikastçı, barışın ilan edildiği gün bir komünist lideri öldürmeye hazırlanır ama sonunda öldürülen kendisi olur. Film ironik bir ikilemden söz eder gibidir. Bir yandan ülkeyi Nazilerin işgalinden kurtarmaya çalışan direnişçi yurtseverlerin bireyci ruhu kaybolmaktadır... öte yandan tarihin akışı karşısında bireyin çaresizliği vurgulanmaktadır. Gerçekçilik ve romantik lirisizm, öylesine ustaca bir sinemasal dile ulaşır ki bu filmde, anlatılan hem kişisel hem de ulusal bir trajediye dönüşür. *Küller ve Elmas*, birçok bakımdan, yalnız Polonya sineması için değil, dünya sineması için de bir kilometre taşıdır.

Munk, 1921 yılında doğmuş ve kırk yaşında ölmüş bir başka büyük ustadır. O da Wajda gibi Lodz Sinema Okulu’nun ilk mezunlarından. İşe belgesel filmci olarak başlamış ve genç yaşında ölmeden önce yalnızca dört film yapabilmiştir: *Izsüren Adam* 1956, *Eroica* 1957, *Kötü Talih* 1960 ve Munk’un ölümünden iki yıl sonra ortaya çıkan *Yolcu* 1963.

Polonyalı yönetmenlerin içinde hem sanatsal, hem ticari/tecimsel yönden ilginç bir isim de Roman Polanski’dir. 60’lı yılların başlarında, ellili yılların filmlerinden ilginç bir kopuş yaşıyor Polonya’da, bu sanatsal kopuşun öncülerinden biri genç Polanski. (1933) İşe sembolik, komik,

alaycı kısa filmler yaparak başlıyor. Absürd tiyatro etkileri var bu işlerinde. Bence pek başarılı işler değil ama çok beğeniliyor o yıllarda. Sonra 1962 yılında ilk uzun filmini çekiyor Polanski: *Sudaki Bıçak*. Cinsel gerilim üstüne bir film. Hikâye, görünüşte çok basit: Bir adam ve karısı, bir göl yolculuğunda yoldan genç bir otostopçuyu alıyorlar. Genç adamı teknelerine davet ediyorlar. Göl üstünde tekne gezisi başlar başlamaz iki adam arasındaki gerilim de başlıyor. Kadın işlere karışmıyor ama sessizce farkında gerilimin. Kavga çıkıyor iki adam arasında ve genç otostopçu suya düşüp kayboluyor. Adam, teknenin sahibi, yüzerek kıyıya çıkıp polise gidiyor. Adamın kaybolduğunu bildirmeye. Genç de tekneye geri dönüp adamın karısıyla sevişiyor ve çekip gidiyor. Adam tekneye dönünce kadın olup bitenleri kocasına anlatıyor. Her şeyi, ayrıntılarıyla. Kocasıysa ona inanmıyormuş gibi yapıyor. *Sudaki Bıçak*'ın konusunu böyle özetlemek mümkün. Duygusal şiddet üstüne son derece doğal bir anlatımla, naturalist bir film *Sudaki Bıçak*. Polanski'nin kısa filmlerindeki o sembolik unsurlar, yapmacık/zorlama olan unsurların izi bile yok bu filmde. Semboller yok dedik ama belki yalnızca otostopçu gencin bıçağını bu genellemenin dışında tutmak gerekir. *Sudaki Bıçak* filmindeki bıçak, cinsel bir sembol olarak orada duruyor yine de.

Bu filmde hemen sonra Polanski İngiltere'ye taşınıyor ve 1965'te *Repulsion*, 1966'da *Cul-de-Sac* adlı filmlerini yapıyor. İki film de cinsel temalar üzerine kurulmuş. Özellikle *Repulsion* önemli bir film. Sonra Amerika'ya taşınıyor ve 1968 yılında *Rosemary's Baby*'yi, 1974'te de *Chinatown*'u yapıyor. Bunlar da önemli filmler. Sonra Fransa'ya gidip bence önemli bir film olan *Kiracı*'yı çekiyor 1976 yılında. 1980 yılında yine Fransa'da *Tess* adlı filmini yapıyor. Kubrick'in *Barry Lyndon*'u ile kıyaslanabilir bir yapıt bu. *Tess* sonrası Polanski sineması büyük bir düşüş gösteriyor kanımca. Son

ondokuz yıl içinde önemli, sözü edilir bir film yapmadığını düşünüyorum ama burada adı geçen filmler bile Polanski'ye sinema tarihinde sağlam bir yer sağlamaya yeterli.

Çekoslovakya da Polonya gibi İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde ayaklandırıyor sinemasını. Bu dönemin en önemli sinema sanatçısı bir kuklacı. Kukla filmleri yapan gerçekten büyük bir usta: Jiri Trnka. Sosyopolitik kukla filmleri yapıyor ve her filmi kendi tarzında öncü, önemli bir başeser. Altmışlı yıllarda Milos Forman, Jiri Menzel, Jan Kadar, Jan Nemec ve Vera Chytilova önemli yönetmenler olarak öne çıkıyorlar Çekoslovakya'da.

Milos Forman 1965'te *Bir Sarışının Aşkları*, 1967'de *İtfa-yecilerin Balosu* adlı filmleriyle tanınıyor. Bu filmler tutucu bir toplum yapısıyla dalga geçen, incelikle yapılmış alaycı filmler. Zeka ürünü işler. Küçük bütçeli, neredeyse doğaçlama yöntemlerle çekilmiş, amatör oyuncularını kullanan Forman, güldürülerine son derece gerçekçi bir hava getiriyor bu yöntemlerle. Sonra Amerika'ya gidip bambaşka bir mecra-ya döküyor sinema serüvenini.

Jan Kadar'ın *Ana Caddedeki Dükkan* (1965) adlı filmi önemlidir bu dönemde. Oscar kazanan ilk Çekoslovak filmidir. Nazi işgali altında, ülkedeki Yahudilerin yaşadıkları üzerine bir film. Bir yıl sonra Menzel, *Yakından Gözlenen Trenler* adlı enfes filmini yapar ve bir Çekoslovak filmi, yine Oscar ödülü kazanır. Bir kara mizah filmidir bu. Cinsel temaları, politik temalarla harmanlar ve bu o zamanlar için son derece yeni bir yaklaşımdır.

Macaristan'a geliyoruz. Macar sinemasının kurucusu/babası/her şeyi Bela Balazs'dır. Yirmi beş yıl sürgünde, ülkeden uzakta yaşayıp yazan Balazs, 1945 yılında dönüyor Macaristan'a. Film sanayisinin canlanması onun sayesinde. Genç yönetmenleri örgütlüyor ve senaryolar yazmaya başlıyor. Savaş sonrası Macaristan üstüne senaryolar bunlar.

1947 yılında çekilen *Avrupa'da Bir Yerde* adlı filmin senaryosunu yazıyor. Yetim çocukların yaşamına gerçekçi bir bakıştır bu film. Bu dönemde Zoltan Fabri, yönetmen olarak öne çıkıyor. Önce yazar olarak, sonra yönetmen olarak. Stalin devrinde biraz duraklayan Macar sineması, 1961 yılında kurulan Bela Balazs Stüdyoları sayesinde yine canlanıyor. Istvan Szabo ve Miklos Jancso önemli yönetmenler olarak sivriliyorlar.

## İngmar Bergman, Japon Sineması, Satyajit Ray, vb.

Japonya'dan Yasujiro Ozu'yu, Akira Kurosawa'yı, Kenji Mizoguchi'yi ve Hindistan/Bengal'den de Satyajit Ray'i konuşalım istiyorum. Bu dört isim, sinema tarihinin en değerli/saygın dört ismidir.

İngmar Bergman 1918 yılında doğmuş. Seksen bir yaşında şimdi. Sevgili Melih Cevdet Anday'dan dört yaş küçük! Bergman bir köy papazının oğlu. Tiyatroyla başlamış işe. Stockholm'de Devlet Operası'nda sahne amiri olarak da çalışmış. Ta 1946'da İsveç'te saygıdeğer bir tiyatro yönetmeni. Belediye tiyatrolarında oyunlar sahneye koyuyor. Sinema macerası, senaryo yazarı olarak başlıyor. Sonra ufak ufak yönetmeye başlıyor. İlk filmleri ticari açıdan başarılı oluyor. Eleştirmenler de seviyorlar bu filmleri ama kişisel bir sinemanın izleri henüz yok ortada. İçeride dönük, içselleştirilmiş analizler, dışavurumcu yöntemlerin yardımıyla son derece bireysel ama evrensel temalar üstünde gezinmeler... sonraları Bergman sineması olarak adlandırılan öğelerin henüz izi görünmüyor ilk filmlerinde. Ama insan yapısının karanlık noktaları zaten İsveç Tiyatrosu'nda Strindberg'le ortaya

koyulan kötümser/karanlık izdüşümleri ortaya çıkıyor Bergman sinemasında. Giderek karanlık bir ton, ağır bir loşluk/yürek burkucu bir insanlık analizi belirip yerleşiyor filmlerine. 1955 yılında bir *Yaz Gecesi Gülümsemeleri* ile Cannes Film Festivalinde büyük ödülü kazanıyor, 37 yaşında. Film, erotik bir fars, bir güldürü ama aynı zamanda bir biçim denemesi. 1956 yılında, bir yıl sonra *Yedinci Mühür*'ü, ondan bir yıl sonra *da Yaban Çilekleri*'ni yapıyor Bergman. Bu iki film, dünya sinemasının ciddi kısmını, sinema sanatının çehresini tümüyle değiştirecek iki başeserdir.

*Yedinci Mühür* adlı film aslında bir hayat/memat meselesini anlatır. Ortaçağda geçen tinsel ve fiziksel bir ölüm/kalım sorunu üstüne usta işi bir filmidir. Ölüm, bir kişi/bir karakter olarak, haçlı seferlerinden Avrupa'ya dönen bir şövalyenin peşine takılır. Şövalye ise zaten o büyük katliamdan/vahşetten geriye dönmüştür ama Avrupa'da, memleketinde gördükleri de pek hoş değildir. Bir salgın hastalık ortalığı kasıp kavurmaktadır. Günah ve dinsel bağınazlık el ele toplumun üstüne bir kâbus gibi çökmüştür. Şövalye, kendisini iyimserliğe götürecek küçük bir ipucu bulmak için ortalıkta/oradan oraya dolanırken ölüm peşini bırakmaz sürekli karşılaşırlar. Sonu belli bir satranç oynarlar. Ölüm nasıl olsa kazanacaktır bu oyunu. Bergman, *Yedinci Mühür*'den itibaren yeryüzünde sinema sanatının beş ya da on ustası arasındaki yerini alır. *Yaban Çilekleri* bir yıl sonra Bergman eliyle yine bir dönüm noktasıdır. Bu filmde de ölüm ile kişisel çaba arasındaki derin kavgaya bakar Bergman. Yapıcı, üretken bir hayatın sonunda, geçmişin anılarında kıvranan bir profesörün hem hayatla, hem de ölümle barış imzalamasının filmidir *Yaban Çilekleri*. Bergman'ın temel sorunu dinle ve Tanrı kavramıyladır. Hayatın anlamını, Tanrı'nın anlamsızlığı ve sessizliği üzerinden giderek araştırır. İnanmakla inanmamak arasında kalmış bir insanın sürekli yük-

selen bir tansiyonla çektiği filmlerdir bunlar. Din sürekli sorgulanır, giderek bir saplantıya dönüşür bu sorgulama. Sessizlik... 1963 yılında Bergman'ın Tanrı'yla arasındaki meseleye olumsuz bir yanıt veren, dinsel bir anlamın olmayacağını söylediği filmidir. Bu filme göre, haberleşme imkânsızdır, hepimiz yapayalnız, kimsesiz ve sessizliğe mahkûm bireylerizdir. Tanrı yoktur ve olmadığı gibi insanlar arasında haberleşme de mümkün değildir.

1966 yılında bir başka şaheseri çeker Bergman: Pesona. Bergman, tanrıyla ilgisini kesmeden sanatçının anlatım biçimlerine eğilmeye başlar. Person birçok bakımdan birçok açılan kimlik/kişilik sorunlarına eğilir. Varlık/Yokluk... suskunluk/sessizlik... sözcükler/Bakışlar... her saniyesi ağırlık altındadır bu film'in... artık içinde bulunduğumuz 1999 yılının sonuna kadar "önemsiz" hiçbir film yapmayacaktır. 20. yüzyılın en tutarlı sanatçılarından biridir. Sevelim sevmeyelim/beğenelim beğenmeyelim, Ingmar Bergman 20. yüzyılın ikonlarından, sembollerinden biridir artık.

Bunu Chaplin, Bunuel, Fellini ve Welles dışında çok az sinema sanatçısı için söyleyebiliriz. Ama... bu da bütün önemli görüşler gibi... kişisel bir görüş.

\* \* \*

Japonya'da uzun sürmüş, tarihi sinemanın dünyadaki ilk yıllarına kadar giden bir sinema geleneği vardır ama bu sinema, 1950 yılına kadar Japonya'nın dışında hiçbir yerde bilinmez. Derken, 1950 yılında Akira Kurosawa, *Rashomon* adlı ünlü filmini yapar. Film, 1951 yılında Venedik Film Festivali büyük ödülünü kazanacak ve dünyanın dikkatini Japon sinemasının üstüne çevirecektir. Ama Kurosawa kadar önemli iki Japon usta daha vardır.

Yasujiro Ozu (1903-1963). Ozu, yirmili, otuzlu yıllarda bir dizi komedi ve dram çekiyor. Sessiz filmler bunlar ve

hemen hepsi aile ilişkileri üstüne. Kırk yıl süren sinema kariyerinde bu konuya, bu temaya sürekli eğilecek Ozu. Japon yönetmenler içinde en Japon olanı Ozu'dur. Yirmilerde, otuzlarda henüz milliyetçilik hastalığına tutulmamış bir Japon toplumunda, alt sınıfı oluşturan aileler üstüne filmler yapıyor. Bunların hepsi küçük bütçeli filmler ama sanatsal bir özgürlük içinde kotarılmış, özgün filmler. 1927 ile 1937 arasındaki on yıl içinde üç düzine kadar film çekiyor Ozu. Bu filmlerin belli özellikleri var: Ozu sinemasının karakteristik özellikleri. Kamera hep bir gözlemci gibi, çoğunluk uzak çekimler, sahneyi ortalayan ama biraz aşağıdan çekim yapan bir kamera açısı. Japon usulü yere bağdaş kurmuş bir insan gözü/bakış açısından çekiliyor Ozu filmleri ve uzun çekimler söz konusu. Kurgunun altı çizilmeden, Ozu'nun sinemacı olarak bir başka özelliği de, anlattığı kişilere gösterdiği saygıdır. Ne kadar keskin bir eleştiri getirirse getirsin, Ozu'nun filmlerinde film kişilerine duyduğu saygıyı sezersiniz. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Ozu. Japon aile yapısı üstüne çok daha ciddi filmler yapmaya başladığı zaman da bu incelik, bu saygılı, centilmence yaklaşımı sürdürür. *Ilkbaharın sonu* (1949) Baba/kız ilişkisine lirik, şiirsel bir bakıştır. Kırılğan, dokusanız dağılıp un ufak olacakmış hissini veren ve aslında elbette son derece sağlam bir estetik yapı üstüne yapılmış filmlerdir. Japon felsefesinde MONO NO AWARE dedikleri bir kavram vardır. Hayatı olduğu gibi kabul edip, bu kabullenışten tinsel bir gelişime ulaşmak. İşte Ozu'nun filmlerinin tümü de bu görüşün doğrulanması üstünedir. *Yazbaşı* (1955) *Tokyo'da Akşamüstü* (1957) *Günaydın* (1959) *Su Üstünde Gezinen Yosunlar* (1959), *Sonbahar Öğleden Sonrası* (1962) Ozu'nun önemli filmlerinden yalnız birkaçıdır.

Bir başka büyük Japon yönetmeni ise Kenji Mizoguchi'dir. (1898-1956). Mizoguchi'nin sinema hayatı 1922'de

*Aşkın Yeniden Dirilişi* adlı filmle başlar ve otuz beş yıl içinde doksan film yönetir Mizoguchi. O da Ozu gibi, tümüyle ticari ve kar amacı güden Japon film endüstrisinde, kendine özgü bir stil yaratmış ve kişisel, derin anlamlı filmler yapmıştır. 1936 yılında yaptığı *Gionlu Kızkerdeşler* adlı film Mizoguchi stilinin ilk önemli örneklerindendir. Anlatımı Ozu'ya benzer onun da. Anlattığı hikâye ile arasına, aramıza bir mesafe koyar Mizoguchi. Enfes bir siyah beyaz dokusu vardır bu filmlerin. Ara tonlar, gri renk en aza indirgenmiştir. Sahnelerin arası genellikle kameranın usulca dönüp akıp gitmekte olan bir nehri görüntülemesiyle bağlanır. Hayat devam etmektedir ve bireylerin öyküleri ancak küçük, geçici ve pek büyütülmeyecek bir varlık sorunudur, asıl evrenin içinde. Bu da aslında Budist inancın bir uzantısıdır.

*Ugetsu* (1953)Japon sinemasının başeserlerinden biridir. 16. yüzyılda karılarını, evlerini terk eden iki köylünün hikâyesini anlatır gibidir bu film. Köylülerden biri çok zengin olan düşleri kurar, öbürü de ünlü bir Samurai olma peşindedir. Mizoguchi iki adamın ve geride bırakılmış kadınların öyküsünü birbirlerine paralel anlatırken aslında Japon toplumunda kadının yerini sorgulamaktadır. Kadınlardan biri vahşice öldürülür, öteki tecavüze uğrar ve fahişe olur. Sonunda iki köylünün akılları başlarına gelir ve köylerine dönerler. Para pul peşindeki köylü artık öldürüler karısının hayaletiyle yaşayacaktır.

Mizoguchi, sinema yönetmenliğine soyunmadan önce ressamdır. *Ugetsu*, bir dönem filmidir ve filmdeki bütün görüntüler resimsel kompozisyonlar gibi düzenlenmiştir. *Ugetsu*, görsel özellikleri, anlatım özellikleri yüzünden genellikle Japonya'da Japon sanatının, sinema sanatının doruk noktası olarak kabul edilir.

Gelelim Akira Kurosawa'ya. 1910-1999 o da ilk filmini 1943 yılında yapmıştır. Ve Rashamon ile Venedik'te büyük

ödülü aldığı zaman, ülkesinde zaten tanınan bir yönetmendir. *Rashamon*, Kurosawa'nın on ikinci filmidir ama batı dünyası onu bu filmle keşfetmiştir. *Rashamon* orta çağda geçer. Ve bir olayın dört insan tarafından dört kere anlatılmasından ibarettir. Bir tüccar, karısıyla birlikte yolculuk yaparken, bir haydut'un saldırısına uğrar. Ormanın içinde. Adamı bağlayan haydut, karısıyla sevişir. Sonra adamlarla haydut arasında bir kılıç kavgası, başlar ve haydut adamı öldürür, atını alır ve kaçır. Bir öyküye göre kadın, kendini haydut'a isteyerek vermiş ve kocasını öldürtmek istemiştir. Kocasını ise intihar etmiştir.

Kadının öyküsüne göre, kadın masumdur. Artık kirletilmiştir ve kendi gözünde kocası için bütün saygınlığı yitmiştir. Ayıldığında kendi hançerini kocasının göğsüne saplanmış bulur. Haydut'un öyküsünde kadın haydut'u arzu etmiştir ve o da koca ile şerefli bir düello yapmış ve öldürmüştür adamı. Sonunda olaya tanık olduğunu söyleyen oduncunun öyküsü gelir. Kadın tecavüze uğradıktan sonra bağlı kocasını çözer ve intikamını almasını ister. İki adam isteksizce döğüşürler ve haydut adamı öldürür. Bir tek bu episod müziksizdir. Derken oduncunun da adamın hançerini çaldığı anlaşılır. Aslında en inandırıcı hikâye onunkidir ama Kurosawa orada bile içimize bir şüphe düşürür.

*Rashamon* filminin bu mozaiksel anlatımı, sınırsız bir yorumlama imkânı açar seyirciye. Birbiriyle çelişen ama kaynağı aynı olan ifadeler, gerçeğin felsefi anlamda sorgulanmasını mümkün kılar filmde. Bireysel gerçek'in, asıl gerçekle olan ilişkisi incelenir sanki. Çelişkiler ve zorlamalar hayatta olduğu kadar filmde de karşımıza çıkar. Bütün bunlara rağmen film iyimser bir finalle biter. Bu filminden itibaren Kurosawa dünya sinemasının büyük ustaları arasında sağlam yerini alacaktır. 1952 yılında *Ikuru*, 1954 yılında *Yedi Samurai*, 1961 yılında *Yojimbo* gelir. Gorki'nin *Ayaktaki-*

mı Arasındaşını ve Şekspir'in *Makbet*'ini Japonya'ya uyarlayıp filme çeker Kurosawa. Dünya edebiyatının büyük eserlerinin iyi bir okurudur. Birçok filmi Amerikalı yönetmenler tarafından adapte edilmiş ve kovboy filmine dönüştürülerek yeniden çekilmiştir. 1975'de *Dersu Uzala* adlı unutulmaz filmini çeker Rusya'da. Sonra Japonya'da *Kagemusha*'yı (1980) ve *Ran*'ı çeker. *Ran*, Şekspir'in Kral Lear'ı üzerine kuruludur. Son filmleri arasında *Düşler* son derece önemli bir film olarak sivrilir. Son dönemin önemli Japon yönetmenlerinden biri de Nagisa Oshima'dır

Hindistan bir milyarlık nüfusuyla, ülkede konuşulan iki yüze yakın dil ile, her çeşit inancı, dini ve politik fraksiyonu da barındırmasıyla ve uzun sürmüş sömürge geçmişi ve binlerce yıllık kültürüyle gerçek bir babil kulesi gibidir. Bu ülkede sinema endüstrisi gerçek anlamda bir devdir. Elli yıldır, senede 250/300 civarında film yapılır. Çoğu berbat filmlerdir bunların. Ama milyonların sevgilisi olan ve Hindistan dışında kimsenin adını sanını bilmediği ünlü oyuncular vardır. Çok büyük bir Pazar olduğu için ve sosyal düzenden söz etmenin mümkün olmadığı bir yapı içinde, bir dil ve kültür karmaşası içindi her yıl yüzlerce iş yapıldığı için Hint sineması bir isim dışında dünyaya uzun yıllar kapalı kalmıştır. O isim Satyajit Ray'dir. Bengalli ve iyi yetişmiş bir burjuva ve komünisttir Ray. Film çekmeye başlamadan önce yıllarca yüzlerce, belki binlerce film seyretmiştir Ray. 34 yaşında ünlü üçlemesinin ilk filmini çeker. *Pather Panchali* (1955) Dibuti Benerce'nin popüler romanı üstüne kuruludur bu üçleme. *Yolda* (*Pather Panchali*) den sonra 1956'da *Aparajito*/*Fethedilmeyen* ve 1959 yılında isi üçlemesinin son filmi *Apur Sansar* (*Apu'nun Dünyası*)'nı yönetir. Ray'in üstündeki en büyük etki Dae Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* adlı filmi ve 1950 yılında büyük usta Jean Renoir'ın Hindistan'da çektiği *Nehir* adlı filmin çekimi sırasında ken-

disine cesaret vermesidir. Üçlemenin ilk filminin çekime için dört yıl oradan buradan para toplamış ve hafta sonlarında, amatör oyuncular ve köylüleri oynatarak *Pather Panchali*'yi çekmiştir. Yeni gerçekçi, neredeyse belgesel tutumu benimser yönetmen olarak. Filmin Cannes film festivalinde başarı kazanması Satyajit Ray'e üçlemenin geriye kalan iki filmini çekebilecek mali imkânlar sağlar. Apu adlı yedi yaşında yoksul bir çocuğu ve ailesini anlatır bu filmler. Apu'yu yedi yaşında genç bir delikanlı olana dek izleriz. Yöresel örf ve adetler, aile içi törenler ve beş kişilik bir Bengal ailesinin yaşam kavgasına tanık oluruz. Çarpıcı olan aslında şudur Ray'in filmlerinde: Anlatılan şey, mümkün olabilecek en basit, en kestirme biçimde anlatılmaktadır ve belki de bundan ötürü ortaya usta işi bir sinema çıkmaktadır. İnsancıl, felsefi, şiirsel bir sinemadır. Ölümüne kadar birbirinden ve değerli filmler yapmış ve Hindistan'ı dünya sinemasına yerleştirmiştir Satyajit Ray.

Almanya... İkinci Dünya Savaşı'ndan bölünmüş ve yenik/yıkık/aşağılanmış/egosu zedelenmiş bir toplum olarak çıktı ve bu bütün sanatı, en çok da sinemayı etkiledi. Sonra yetmişli yıllarda dünya çapında dört yönetmenle çıktılar ortaya. Birbirine hiç benzemeyen bu dört yönetmen... Rainer Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff ve Wim Wenders'tir.

Sinema Tarihi seminerimizin sonuna geldik. Burada Yakın Sinema Tarihi üstüne konuşacak olsaydık Arthur Penn, Sam Peckinpah, Coppola, Scorsese gibi Amerikalı yönetmenlerden, Nikita Mikhalkov gibi Rus yönetmenlerden de söz edebilirdik. Cimino, Woody Allen, Hal Ashby gibi birbirine benzemeyen ama önemli bir iki, belki üç film yapmış yönetmenleri de katabilirdik işin içine. John Cassavetes gibi çok önemli bir yenilikçi yönetmene daha uzun zaman ayırabilirdik. Bunlar Sinema Tarihi başlıklı bir seminerin ama-

cını ve kapsamını aşan işler. Umarım burada yakın zamanda bir sinema kulübü kurulur ve düzenli bir şekilde, bu sinema kulübünün üyeleri olarak sinema klasiklerini seyreder, filmler üstüne sohbetimizi/tartışmamızı sürdürürüz.

Sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri olan Marcel Carné'nin *Les Enfants du Paradis*, Fransa'da, savaşın son yıllarında, Fransa Alman işgali altındayken çekilmiştir. Provence bölgesinde çekim yapılırken, bir yandan Birleşik kuvvetler, Fransa'ya çıkarma yapıyor, Alman işgalinden kurtarmak için. Amerikan Hava Kuvvetlerine ait uçaklarda onlara hava desteği veriyorlar. Marcel Carné kendini o kadar kaptırmış ki filminin çekimine, pilotlara bozulurmuş: Şu uçakları başka yerde uçuramaz mısınız yahu, burada film çekiyoruz.

## Sinema sanatı üzerine: Görmek/Bakmak - Duymak/İşitmek

Cinematografik dilin evrimi, özellikle kurgu olgusunun evrimi hızlı ve etkili oldu demiştir. Televizyon öncesi günlerde (öyle günler de vardı, sinemanın sinema/radyonun radyo/gazetenin gazete olduğu günler. Basit bir nostalji değil bu söylediğim.) Televizyon öncesi günlerde cezasını tamamlayıp on yıl, on beş yıl sonra özgürlüğüne kavuşan mahkûmlar, (bu süre içinde hiçbir film görmemişler doğal olarak) ilk aylarda gördükleri filmleri takip etmekte çok zorlanırlarmış. Perdede olup bitenler çok hızlı/fazla hızlı/gereğinden fazla hızlı olup bitiyormuş. On yıl gibi kısa bir süre içinde kurgu tekniği ve başka anlatım özelliklerinin sinema dilini nasıl değiştirdiğini anlamamız için iyi bir örnek de budur.

Televizyon, görsel sanatları kavrama biçimimizi etkiledi, değiştirdi diyelim ama videonun gelişmesi aşağı yukarı aynı yıllara rastlıyor. Hızlandırılmış kurgu teknikleri pek bilinmeyen bir şey değildi elbette. 1920'lerden beri varolan bir teknik ama yıllarca estetik bir deneysellik içinde kullanılmış/soyut resme ya da atonal müziğe yakın duran, kendi ba-

sına bir mesajı içermeyen bir kullanımı var hızlı kurgunun. Pop müzik endüstrisi ve tüketim toplumlarının ideolojileriyle el ele tutuşunca, kenarda kıyıda tutulup arada sırada kullanılan bu kurgu tekniği (hızlandırılmış kurgu) başrole geçiyor. Müzik kliplerinden, haber kliplerine, Oliver Stone filmlerinden Luc Besson filmlerine, Arnold Schwarzenegger filmlerinden James Cameron filmlerine kadar hepsinin ortak noktası nedir diye düşünelim. Önce hızlandırılmış kurgudur. Sonra belki onun kadar önemli olanı sesi çok yüksekte .e işin kötüsü değişmeyen bir yükseklikte tutulan müziktir. Görüntüler kameramanı hıçkırık tutmuş gibi her eğişimde ve açıda oradan oraya zıplayarak sürekli değişir ve anlatılan şeye çekim uzaklığımız ne olursa olsun müziğin sesi azalmaz. Anlama/kavrama yeteneğimizi işkence benzeri bir sınavdan geçiriyordur sanki bu adamlar. Her işkence gibi bu kliplerin asıl niyeti de aslolanın farkında olmamızı ve görüntüyle zuhunsel bağlar kurmamızı engellemeye yöneliktir.

Beyni ve gözü önemsemediği için bu kliplede, ya da bu post modern görsel anlatım biçimlerinde aklımıza yönelik bir şey yoktur. Uyarıcı bir ilaç gibi araya felsefe, politika, şiir, estetik filan gibi elzem araçlar koymadan doğrudan optik sinir uçlarına doğru bir saldırıya geçerler, hem gözlerimiz hem de kulaklarımız işgal altındadır artık. Artık anlamamıza ne imkân vardır, ne de ihtiyaç. Yalnızca görmekle ve işitmekle yetinmek zorundayızdır.

Görmek ve işitmek, yanlış kullandım bunları burada. Görmeden bakmak, duymadan işitmekle zorundayızdır demek gerekiyordu.

\* \* \*

Kimi bilim adamlarına göre evrendeki en karmaşık nesne, en içinden çıkılması zor şey nedir biliyor musunuz? Bir organ. Adına Beyin dediğimiz organ. Görmeden bak-

mak/duymadan işitmek dedik ya, bu duruma rağmen Beyin hiçbir şeyi kağırmaz. Bazen canı sıkılrsa da, uykusu gelse de her şeyi bir kenara not eder beynimiz.

Uzmanlara göre dil/konuşma merkezi beynin solunda bulunuyor. Dil merkezi sol tarafta olduğu için mantık/bellek/düşünceleri akıl yoluyla birbirine bağlamak/bilimsel düşünce/algılama filan da beynini sol tarafında olup bitiyor. Görme kapasitesi, görsel yeteneklerimiz ise sağ tarafta yer alıyormuş. Hayal/Düş gücü, sezgilerimiz, müzik algılamamız filan, bunların tümü de beynini sağ tarafında bulunuyor.

Normal bir beyinde bu iki yarı saha binlerce, yüz binlerce küçük bağlantı sayesinde birbirleriyle enfes bir uyum içinde alışıyor. Eğer bu doğruysa dünyada en iyi çalışan, sağ ve sol tarafı birbiriyle en iyi haberleşen insanların büyük film yönetmenleri olması gerekir. Sürekli görsel olanı sözsel olanla üst üste bindiren ve bunu yaparken mantıktan, hafızadan/bilimsel düşünceden de düş gücü, görselliğin estetiği ve müzikten de aynı derecede yararlanan başka hangi işkolu var?

Öte yandan Japon beyin uzmanlarıysa, dil/konuşma merkezi de grantee ve müzik merkezleri gibi sağ tarafında beynin, her şey aynı tarafta diyorlar! Haklı bile olsalar Japonlar da öbür milletler gibi büyük sinemacılar çıkardılar bildiğiniz gibi. Dolayısıyla neyin merkezinin hangi bölümde olduğu önemli değil o kadar. Önemli olan içinde bulunan merkezlerin birbiriyle uyum içinde çalışabilmeleri. Bir filmi sinemada seyrederken sananız isteyince çıkıp on dakika sonra filme dönerseniz ister istemez bir şey kağırmış olursunuz. Türkiye'den başka bir ülkede görmediğim Beş Dakika Ara sendromuna tutulmadıysak tabii, sinemada film seyretmenin tek yolu kendinizi o karanlığın içinde önünüzdeki görüntülere yaklaşık iki saat teslim etmektir. Film sanatı se-yircisinden iki saatliğine bir pasiflik ister. Bak iki saat uslu uslu otur, sana neler neler göstereceğim, uçup gideceksin,

gülerce/aylarca/kimbilir belki de yıllarca aklından çıkmayacağı, beni belki hep anımsayacaksın der gibidir film. Bir kitabı yüz yirminci sayfada bırakıp yemek yiyebilir, banyoya gidebilir ya da çıkıp yürüyebilirsiniz. Canınız çektiği zaman kitaba geri dönebilirsiniz. Film sanatı bu lüksü kaldırmaz. Dolayısıyla sinema salonunda bu sanat tarafından talep edilen o iki saatlik pasifliği kabulleniriz. Şimdi ben de tahmin ediyorum hepiniz gibi içimden peki televizyonda/videoda film seyrediyorum ben yirmi beş yıldır. Hele ikinci ya da üçüncü kez görüyorsam bir filmi. Televizyonda ilginç bir film seyrediyorsam ve filmin iyi bir noktasında pat diye araya reklamlar giriyorsa... uzaktan kumanda aletiyle başka bir kanala geçiyorum. Eğer orada ilginç bir film varsa, ilk filmi tamamen unutup ikinci filmi seyretmeye başlıyorum. Derken on dakika sonra orada da reklamlar başlıyor ve baştaki kanala değil bir üçüncü kanala geçiyorum, oradan dördüncüye, beşinciye. Böylece ne oluyor? Elimde bir tek uzaktan kumanda aletiyle bir ses ve görüntü yığını yaratmış oluyorum. Zapping dedikleri o kanaldan bu kanala o küçük kutunun üstündeki düğmelere basarak dolaşma eylemi, başlı başına tarafsız bir yaratma/yaratış biçimi oluşturdu hayatımızda. O küçük siyah uzaktan kumanda aleti oda filmi yaratma işlevini gören önemli bir alettir artık. Burada da bir dil sorunu çıkıyor karşımıza. Elli kanallı bir televizyon ekranının karşısında zapping yaparken elli kişinin durakladıkları görüntüler, kanallar birbirini tutmayacaktır elbette. O kutudaki düğmelere basarken hepimiz kendi kişisel tercihimizi yapıyor olacağız. Neredeyse bilinçsiz olarak da olsa tastamam bir sinematografik yaratım söz konusu olacak. İşte yüz yıl önce böylesine evrensel bir dilin varlığından bile habersizdik. Başlangıçta sinema her şeyi göstermek istemiş. O yılların filmlerine baktığımız zaman geçen konuşmamızda sözü geçen karanlık/gölgeli sahaları

görmüyoruz. Her şey ışık içinde, durağan geniş çekimler, basit hareket düzenleri, anlaşılır duygu gösterileri var karşımızda. Görebiliyor olmanın zaferini kutluyor sinema ilk yıllarda. Bak bak ben neler yapabiliyorum diyen bir çocuk gibi. Oyuncular her hareketi abartıyorlar, gözler yuvarlanıyor yuvalarında, eller kenetleniyor. Durumu ve duruma bağlı davranışları abartarak anlaşılır kılıyorlar. Zaten yüz yıl öncenin tiyatro geleneğinden gelen oyuncular oldukları için oyunculuk biçimleri kendiliğinden bir abartıyı içeriyor. Abartılı makyajlar altında beş ya da bilemediniz altı jest ile yeni en fazla beş altı duyguyu iletiyorlar seyirciye. Yönetmenlerse bizim eski yeşilçam yönetmenlerini bile geri bırakmışlar, büyük bir hızla ha babam film üretiyorlar o yıllarda. Filmlere dönüp bakmaya, onları düşünerek çekmeye vakitleri yok. Henüz yok. Çünkü bir süre sonra sinemanın gizemini keşfedecek kimi büyük yönetmenler geliyor. O büyüğü yaratmak için her şeyi göstermek gerekmediğini anlayan yönetmenler. Ama o ilk yıllarda sahnenin arkasına boyanmış bir dekor, bir iki tüylü, pırıltılı kostüm, üç beş yüz figüran, ve yedi sekiz sahne çekerek *Truva Savaşı* ya da *Pompeinin Son Günlerini* çekmek mümkündü. Derken araya Birinci Dünya Savaşı girdi ve çıktı. İşte 1920'li yıllarda Sinema artık büyük bir sanat olmanın adımlarını atmaya başlamıştır. Film yaparak hâlâ büyük ve değerli bir sanatçı olabilirsiniz. Bunun için ne üniversite eğitime gerek vardır, ne de kişisel ve büyük bir servete. Bu o zamanlar daha mümkündü, günümüzdeyse giderek zorlaşıyor..

\* \* \*

20. yüzyılın başında insanlar aynı bugünkü gibi yazıyorlardı. Öğretmenler, gazeteciler değil sadece büyük yazarlardan söz ediyorum. Alfred Jarry, Kafka, Çehov, Proust ve diğerleri her bakımdan çağdaşımızdır. Onların yapıtları doğ-

rudan etkiler, etkiliyor bizleri. İnce ya da kalın bir ayara gerek duymadan etkileniyoruz. Edebiyatı bir tarafa bırakın, resim sanatını ele alalım bir an için. Şimdi ortalıkta olan her akım her biçim 1914 civarında bulunmuş, keşfedilmiş ve sergilenmişti. Modern, Dadaist, Gerçeküstü, Postmodern, Yapısalcı vb. Sinemadaysa böyle olmadı. Sinemanın gelişimi ve değişimi yalnızca teknolojik gelişmeye bağlı değildi. Yeni gösterim tekniklerinden, değişen siyasi durumlardan, sosyolojik verilerden, Sigmund Freud'dan, klasik müzikteki değişimlerden, ulaşım yollarının gelişmesinden hatta ticari başarısızlıktan bile yeni şeyler öğrendi sinema. Çoğu film tarihçisi, öğretmeni ve yönetmeni kimi değişmez yasalar bulduklarını zannettiler. 1940'lı yıllarda son derece kendinden emin bir kesinlikle şöyle şeyler söyleniyordu.

İkili bir çekimde, dinleyen ama konuşmayan bir kişinin yüz çekimi asla ve asla 48 kareyi geçmemelidir. İki saniye kadar bir zaman.

Kahraman filmin sonunda ölmelidir. Ortaçağ hakkında film yapılmaz. Boks sporu üstüne film yapmayın. Filmin adında, başlıkta ÖLÜM sözcüğünden uzak durun. Şartlar ne olursa olsun hiçbir film 90 dakikayı aşmamalıdır. Bir sürü saçma sapan kural. Şimdi o yıllarda bütün bu kurallara uyulunca başından beri sözünü ettiğimiz sinema dili de bir şekilde ölüme mahkûm edilmiş oluyordu. Bütün kurallara uyarsanız hiç yanlış yapmamak gibi kötü bir duruma düşersiniz. Dilbilimcilerin de bildiği gibi, yaşayan bir dil, canlı bir dil, içinde hâlâ hata yapabildiğimiz bir dildir. Mükemmel bir dil ölüdür. Ne değişir, ne duraklar/tereddüt eder. Bir ceset gibi kaskatıdır artık. Cesetler de bildiğiniz gibi hata yapmazlar. Tabii çok şükür sinema bu katı kuralları hemen silkeledi attı sırtından. Estetik, pratik ya da ticari hiçbir film kuralları kitabı on yıldan çok geçerli kalamaz. Kalamamıştır. Sürekli parçaları ayrılır, dağılır o kitabın. Sonra baş-

ka bir biçimde birleşip yepyeni bir başka bütün yaratırlar. Yine darmadağın olmak üzere.

Aynı malzemeyi kullanarak iki ayrı kurgu teknisyeni birbirinin tam tersi iki film yaratabilirler. Başka duyguları, başka düşünceleri iletmek mümkündür aynı malzemeyi kullanarak. Hikâyeye yepyeni bir anlam katmak mümkündür kurgu yoluyla. Kötü bir oyuncunun bazı iyi anlarını seçerek iyi bir kurgucu ondan film üstünde en iyi oyuncu ödülü alan birini yaratabilir.

Büyük bir tiyatro yönetmeni var: Peter Brook. Ona göre bir tiyatro oyununu yönetmek görünmez olanı görünür kılmaktır. Oyun üstüne çalışılmaya başlar başlamaz bir zaman sonra seyirciyle karşılaşacağız düşüncesi de başlar ister istemez. Oyun oynayalım dememizin temel nedenidir bu. Biri-lerinin karşısına çıkmak. Ama bu karşılaşma oyun provaları esnasında şekilsiz, puslu, sisli, ne olduğu belirsiz bir durumdadır. Bütün çalışmalar o karşılaşma anına bir şekil, berrak, duru, net bir şekil kazandırmak için yapılır. O karşılaşma anı yaşayan, nabızı atan bir biçime dönüşmelidir. Çalışa çalışa o puslu hava, o duman ya da sis kalkacak ve oyunun seyirciyle buluşma anının biçimi görünür olarak ortaya çıkacaktır. Görünmez olan (başta) şimdi görünür hale gelmiştir.

Görünmez olanı görünür kılmak? Bu bütün dillerin, anlatım şekillerinin ortak amacı bu olabilir mi? Şimdi sinema sanatını hep ayrı bir yere koyuyoruz ama sinema hiçbir zaman tek başına yol almamıştır. Hiç kimse yalnızlığı ne kadar severe sevsin ve kendini tek başına olduğuna ne kadar inandırmaya çalışırsa çalışsın tek başına yola çıkmaz. İsteyerek ya da istemeyerek, çoğu zaman isteyerek sinema başka sanat dallarıyla birlikte var olmuştur.

Şimdi şöyle bakalım. Son elli yıldır tiyatro konuşulmayanın, diyalog ötesinin, satır aralarının, subtext dediğimiz şe-

yin önemini vurguluyor. Örneğin Çehov'un oyunlarında satırlarda söylenenden çok satır aralarında konuşulmadan olup bitenlere daha önem verilmeye başlandı elli yıldır. Bizdeyse son on yıldır yeni bir buluş olarak kimi yönetmenlerimizce seyirciye sunuluyor bu iş. Soyut sanat büyük bir alan seyircinin, izleyicinin hayal gücüne bırakmaya başlamıştı elli yıl önce. Büyük bir alanı dedim ya, bazen bütün alanı seyirciye bırakan sanatçılar da var. Müzik de öyle. John Cage örneğin. Sacha Guitry bir radyo yayınında "Dinlediğiniz konçertonun müziği Wolfgang Amadeus Mozart'ındı. Onu izleyen sessizlik de Mozart'ındı," demiş. Ama sinema öncesi sanatı düşünün. Özellikle tiyatroyu. 19. yüzyıl tiyatrosu büyük jestler, büyük sesler, büyük hareketler tiyatrosudur. Sesli film sanata fısıltıyı getirmiştir. Fısıltıyı mümkün kılmış, onun güzelliğini ve binbir türlü imkânını taşımıştır sanata. Tümüyü aramızda, filmi yapanla gören arasında (o seyirci beş milyon kişi de olsa) kalacak gizli bir iletişimi, haberleşmeyi mümkün kılar fısıltının, yakın çekimin, perdedekiyle seyircinin burun buruna gelmesi. Sessizliğin anlam kazanması filmlerin seslenmesiyle olmuştur diyebiliriz. Sessiz filmler daha gürültülüdür. Geleneksel tiyatronun bunu yapabilmesi olanaksızdır. Sinema sessiz doğduğu için olacak, sesli sinemadan bunca yıl sonra bile sessizliği sever. İyi sinema, hiçbir zaman total olamayacak bir sessizliği sürekli kullanan bir sinemadır. Nasıl ki ressamlar için iki siyah ya da iki beyaz hiçbir zaman aynı siyah ya da beyaz değildir. Sinemacılar için de hiçbir sessizlik, bir başka sessizliğe benzemez.

İlk film yapımcıları bir bakıma o ilk konuşmamızda sözünü ettiğim film karşısında gözlerini kapatan Afrikalı yerlilere benziyorlardı. Etrafında gözlerini kapatmayan insanların, gerçek seyircilerin çıkardıkları sesleri duyarak filmi ve onu çevreleyen insan duygularını anlamak zorundaydı-

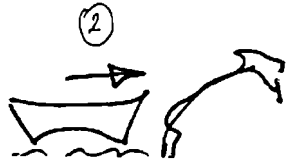
lar. Onlara yol gösterebilecek tekşey gerçekten etraflarındaki insanların tepki verirken çıkardıkları seslerdi. Bu gülme, ağlama, oflayıp puflama, omuz silkme, iç çekme ya da homur homur söylenme sesi olabilir. Ya da demin söylediğim gibi içinde belli belirsiz bir kıpırtı taşıyan bir sessizlik olabilir. Ne olursa olsun bir filmi seyredenlerin sunduğu ses anlam yüklüdür.

1966 yılında Ingmar Bergman, dünya sinemasının bu büyük ustası artık bir başeser olduğunda herkesin fikir birliğine vardığı bir film yapar: *Persona*. Mümkün olanın sınırına kadar gider o filmde Bergman. Nedir anlattığı? Bir oyuncu, bir kadın oyuncu aniden konuşmamaya, susmaya başlamıştır. Tıbbi hiçbir nedeni yoktur bu susuşun ama bir tek sözcük olsun konuşmaz kadın. Bir hastabakıcı kadının bakımına verilir ve bu hastabakıcı kadın, oyuncu kadının tersine durmadan, yılmadan, bal yapmaz arı gibi, vız vız bütün gün konuşur. Filmin ortasında hastabakıcı, hastasına başından geçen bir olayı anlatır. Bir plajda, bir kumsalda yaşadığı erotik bir hadise. Bu hikâyeye sekiz dakika sürer ve kamera hikâyeyi anlatan kadının yüzünde yakın çekimdedir ve bir saniye için olsun değişmez görüntü. Sekiz dakika. Sekiz dakika sonra kamera yavaşça bir kaydırmayla oyuncu kadının yüzüne geçer yine çok yakın çekimde. Sonra... bir sekiz dakika daha aynı sestten aynı hikâyeyi kelimesi kelimesine aynı kalarak yeniden dinleriz. Sadece şimdi ekranda, perdede susan bir kadının görüntüsü vardır. Toplam olarak on altı dakika. Sekizer dakikalık bir tekrar burada söz konusu olan. Üstelik bir sinema klasiğinde büyük bir yönetmen tarafından yapılıyor. Bergman'a sormuşlar neden bu tekrar diye. Bence nefis bir yanıt veriyor yönetmen. Bütün nefis yanıtlar gibi son derece basit, yalın, anlaşılır. Niyetim hiç de öyle değildi diyor. Ne senaryoyu yazarken, ne de filmi çekerken aklımın ucundan bile geç-

miyordu filme bu şeklini vereceğim. Kurgu odasında kesmeyi ve hikâye bir kere anlatılırken bir o kadının yüzünü, bir bu kadının yüzünü göstermeyi planlamıştım başlangıçta. Dolayısıyla sekiz dakika içinde dört kere bir kadını, dört kere de öbür kadını gösterseniz, sekiz dakikayı sekiz parçaya bölmüş olursunuz. Ama kurgu odasının serin, sakin ortamında elindeki malzemeye bakınca kesecek yer bulamamış. Sekiz dakika içinde sekiz kere oradan oraya zıplamak, bütün bu gereksiz hareket filme gereksiz bir gerilim, kargaşa ve duygusal bir boşluk duyumu yüklüyor. Bunu görmüş. Dolayısıyla iki versiyonu hiçbir şeye dokunmadan birbirine eklemiş. Sözcükler aynı, görüntüler ayrı. Burada Bergman'ın filmin bu bölümüyle ilgili bence çok önemli bir tanımı var: Anlattığın hikâye ile dinlediğin hikâye hiçbir zaman aynı değildir.

\* \* \*

Şimdi ilginç bir konu var üstünde konuşmak istediğim. İlk bakışta konumuzla ilgili değil gibi geliyor ama zamanla bazı bağlar kurabiliriz konuştuğumuz konularla. İçimizde solak olanımız var mı? Şimdi bu bana hep garip gelmiştir: Sağ elini kullananlar hep ama hep solaklardan daha fazladır. İnsan türünde sağ elini kullananlar çoğunluktadır. Hayvanlarda ise bu ayırım yoktur, onlar sağ ya da sol taraflarını ayırt etmezler, Öyleyse bu sağ elini kullanma eğilimi nedendir? Bu sorunun yanıtı bilinmiyor. El yazımızla bir bağ kurmaya çalışanlar olmuş. Sağ eliyle yazan birisi için soldan sağa doğru yazmak daha kolaydır çünkü yazdıkça el gövdeden uzaklaşır, yolu açıktır. Solak bir insanın eliyse yazdıkça gövdeye doğru yaklaşacaktır, yoluna gövde çıkacak, sırtını hafifçe eğmesine yol açacaktır belki. Solak bir insan Arapça'yı öte yandan çok rahat yazabilir. Bir Fransız doktor, nörologist François Lhermitte şunu anlatıyor.



Birinci resimde herkes geminin gittiğini, ikincisinde ise geldiğini/yanaştığını söylemiş. Çoğumuz için bu resimlerdeki gemi hep sağa doğru hareket eder. Bu bir görüş alışkanlığıdır, olmayan bir hareketi tayin etme isteği ve bu içgüdüsel isteğin içimizde olduğunu bilmeyiz. Kamerayı kullanan çoğu insan ve yönetmenlerin çoğu (dikkat edin, hep göreceksiniz) kamerayı soldan sağa doğru hareket ettirir ya da oyuncunun soldan sağa doğru yürümesini isterler. Bu öyle doğal bir istektir ki sanki soldan sağa gitmek daha kolay, daha tabii imiş gibi gelir insana. Kameranın göz deliği de genellikle sol taraftadır ve oradan bakıp sağa doğru gitmek doğal olarak daha kolaydır. Öbür tarafa dönenler çok seyrek. Sinemada olduğu kadar tiyatrodan da geçerlidir bu. Sağdan sola hareket etmek bir çabayı, bir karar vermeyi gerektirir. İçgüdüsel değildir.

Bir başka alışkanlık: Üç-dört yüzyıldır haritalara aynı şekilde bakıyoruz. Haritayı elimize alır almaz kuzey yukarıya geliyor, doğu sağ tarafa, güney aşağıya filan. Şimdi bu tümüyle çocuksu bir bakış şeklidir çünkü hepimiz biliyoruz ki kosmosun, evrenin aşağısı yukarısı, sağı solu yoktur. Buna rağmen sinema üç yüz-dört yüz yıllık bu alışkanlığı da kucaklamıştır. Eğer batıya doğru gider bir deve kervanı ya da tren varsa filmimizde işte o zaman sağdan sola doğru gider o develer ya da o tren. Farkına varmadan sinema yönetmeni büyük büyük büyük babası olan harita yapımcısının inancını tazelemektedir. Batı sol taraftadır ve onu perdede sağ tarafa koymak bize nedenini pek bilmediğimiz bir algı-

lama rahatsızlığı verir. İstanbul'dan Paris'e giden bir tren sağa doğru gidemez!!

. \* \* \*

Ellilerle altmışlı yıllarda Fransız gençlerinin öncülüğünde Yeni Dalga denilen akım başlayınca bir takım işi olduğu söylenen sinemanın aslında yalnızca ve sadece yönetmenin malı olduğu da ortaya atıldı. Bu Welles, Hitchcock, Bunuel, Bergman, Fellini gibi yönetmenlerin sinemasıydı ve bu yönetmenlerin yapıtları bir Mozart müziği, bir Matisse tablosu gibi şaşmaz bir biçimde onların eliyle damgalanmıştı. Bir on yıl içinde bu saydığım yönetmenler kadar usta olmayan onlarca yönetmen sayesinde bu teorinin suyu çıktı. Bir film, yönetmeninin damgasını taşımalıdır kuralı yeteneksiz birtakım yarı entelektüeller yüzünden, bir film yönetmeninin kendini, kendi sıkıntılarını anlattığı ölçüde yönetmen filmidir gibi bir saçmalığa dönüştü. Bu iki kuralın arasında belki küçük bir fark, minik bir uçurum var. Aşılması mümkün olmayan bir uçurum. Birinci kurala uyan yönetmenler sinema sanatıyla ilgilenirken, ikinci düstura saplananlar önce ve çoğu zaman yalnızca kendileriyle ilgileniyorlardı.

Bu günlerde moda; birçok nedenden ötürü, çoğu da geçerli nedenlerdir bunların, senaryo yazarının önemi üstüne yoğunlaşıyor. Bu görüşe göre öz, biçimden daha önemlidir. Film yalnızca senaryoyu aydınlatmak için yapılmalıdır. Film senaryonun önüne geçemez. Bu noktada senaryo yazarının işi zorlaşıyor, çünkü her birimiz başka şeyler bekliyoruz senaryo yazarından. Ama şimdilik şunu söyleyelim: 1980'lerden beri, son yirmi yıldır senaryo yazarı el üstünde tutuluyor. Bunun bir tehlikesi, yazınsal bir sinemaya dönülebilir olması. Sözcüklerin güç kazanmasıyla görüntünün öneminin azalması. Sonuç olarak yeni olanın araştırılması ve deneysel olanın önemini yitirmesi. Sesli filmin ilk yıllar-

rında Amerika'da benzeri bir durum yaşanmıştı. Birdenbire sırf filmler sesli oldu diye, film stüdyolarının yöneticisi olan büyük işadamları yazının, edebiyat dünyasının dev isimlerini işin içine çekmeye karar verdiler. O yıllarda Hollywood'un çekimine uyanlar arasında kimler yok ki... William Faulkner, Scott Fitzgerald, Steinbeck, Hemingway, Raymond Chandler... Gerçekten Amerikan edebiyatının devleri. Onlar işe giriştiler ve sonuç çoğu zaman bir felaketti. Bazen gerçekten sağlam bir ya da iki iş çıktığı oluyordu ama stüdyo açısından bu proje başarısızdı. Büyük yazarlar büyük senaryolar yazamıyordu. Her şey gibi bunun da modası birkaç yıl sonra geçti. Gördüğümüz gibi dil sinemanın yüreği olmaya, temel sorunu olmaya devam ediyor. 1970'lerde Cezayir'de filmcilerle doktorlar bir işbirliği yapmışlar. Eğitici bir belgesel film. Cezayir'in bir bölgesinde bir göz hastalığı salgını üstüne bir film. Sonra gezgin bir sinema kurulmuş ve köy köy dolaşarak filmi gösterip hastalık üstüne köylülerle konuşmaya başlamışlar. Bu göz hastalığı, bir çeşit trahoma'nın nedeni bir sinek. Hastalığı yayan bu sinek de belgesel filmin içinde birçok kere yakın çekimden gösterilmiş. Film gösterilmesinden hemen sonra köylüler filmle bir ilgileri olmadıklarını bildirmişler. Bize bunu neden gösterdiniz ki diye soranlar olmuş. Ekipteki bir doktor yahu demiş köydeki herkesin gözünde trahoma var! Evet demiş köylüler ama bizim köyde bu boyda sinek bulunmaz. Bu gülüp geçilecek bir durum değildir. Yakın çekim fikri, teknik bir kavram olan mercekler ve görsel olarak oranların büyüüp küçülmesi kavramı sorgulanıyor işte. Sinematografik dil, henüz bir dil mertebesine çıkmamış oralarda. Ortada anlaşılır bir dil olmadığı için de Cezayir köylüleri anlatılanı değil yalnızca dev bir sineği görüyorlar. Akıllarıyla ve akliselikle o boyda sinek olamayacağı için anlatılanın tümünü reddediyorlar. Bizler de onlar gibiyiz.

Gökyüzüne baktığımız zaman eğer Kopernik'ten, Kepler'den, Galileo'dan ve Newton'dan haberimiz olmasa, bilmesek, bize öğretilmemiş olsa gördüğümüz gün gibi ortadadır: Güneş dünyadan daha küçüktür ve dünyanın etrafında döner. Yalnızca bilimin şaşmaz dilini öğrendiğimiz için öyle değil öbür türlü olduğunu biliyoruz. O Cezayirli köylülerse filmi görmüyorlardı, yalnızca sineği görüyorlardı. O da dev bir sinekti. Oralarda görünmeyen bir cins.

1960'larda bir Fransız yönetmen aynı zamanda bir etnologist Afrika'da galiba Nijer Nehri'nin kıyısında bir kabilenin su aygırı avını anlatan bir film yapıyor. Önce Afrikalılarla dost olmuş, köylerinde yaşamış. Avcıların danslarını, şarkılarını, müziklerini kaydetmiş. Filmini de çekmiş sonra. Yerlilerin su aygırını avlamaları. Dakar'a gidip filmin kurgusu üstüne çalışmaya başlamış. Kaydettiği otantik müziği de eklemiş filme. Üç beş ay sonra o Afrika köyüne geri dönüyor Fransız yönetmen. Film onlara göstermek için. Bütün gece festival. Yerliler filmi üst üste altı kere seyretmek istiyorlar, herkes müthiş sevinçli ve keyifli. Perdede kendilerini tanıyorlar, aileleri, arkadaşları, film çekildikten sonra ölenler, hüznle bakılıyor onlara. Film çok beğeniliyor sözün kısası. Sonra köyün yaşlılarından bir ikisi yönetmene yaklaşıyor ve film güzel ama müzik olmamış diyorlar, yanlış müzik, tamamen, baştan sona, bütünüyle yanlış müzik. Yahu diyor yönetmen Fransız, bu sizin kendi müziğiniz, burada sizin köyde filmi çekerken kaydettim bunu! Tamam canım diyorlar, o kadarını biliyoruz, kendi müziğimizi tanıdık ama avlanırken böyle çalarsan su aygırı kaçır gider.

Bir filmde müziğin nasıl kullanılması gerektiği kavramını temelinden dinamitleyen bir yaklaşım bu. Gerçek olmaya çalışıyorsanız, hele bir belgesel yapmaya çalışıyorsanız hiç değilse sonuna kadar, her saniye gerçekçi olmaya çalışın.

Dolayısıyla her çoban görüntüsüne bir kaval sesi, her yayla görüntüsüne bir saz sesi eklememiz gerekmeyebilir.

Televizyonda dizilerden haber programlarına, anonslardan açılış kapanış anlarına kadar dikkat edilirse hemen görülecek yanlış müzik kullanımı örnekleri dolu. Farkına varmıyorsak alıştığımız içindir.

Oysa iyi sinema, sıkı sinema alışkanlıkları aşan bir sanattır.

Sinemaya giden, bir film gören herkes (haydi hemen hemen herkes diyelim) yalnızca gördüğüne inanır ve gördüğüne inandığı şeyi görür. Çoğu çerçevenin dışında kalan imgelerin peşine düşmeyi düşünmez. Tabii bu söylediğim film inandırıcı bir şekilde bize sunulduğu zamanlar için geçerli. Eğer inandırıcıysa gördüğümüz şey, işte o zaman çoğunlukla seve seve kandırılmaya razı oluruz. Bu sinemanın garip, açıklanması zor bir kudreti/bir güç gösterisidir. Nereden kaynaklanır bu güç? Gerçekten iyi bir filmde bizi alıp götüren, neredeyse hipnotize eden, bize hayal kurduran şey nereden kaynaklanıyor? Bu konu üstüne kafa patlatmış kimi ustalar bu gücün kaynağı olarak fotoğrafı gösteriyorlar. Aklımıza ilk gelen şey, yanıt, fotoğrafın gücüdür demek oluyor. Fotoğrafik bir dizge söz konusu. Birçok fotoğraf yerine bir tek, spesifik bir fotoğrafı düşünün. Her birey için ayrı bir tek fotoğraf olabilir bu ama o bir tek fotoğraf, varlığı olan/somut bir şeydir. Ne yaparsak yapalım böyledir bu. Ya varlığı olan bir şeydir/ya da bir zamanlar var olan bir şeyin kanıtıdır. Bir zamanlar ya da belirli bir zaman noktasın-

da var olan, gerçek olan bir şeyin delilidir bir fotoğraf. Aslında o fotoğraf, o varlığın gerçek delilidir. Varlığının gerçek delili. Bazen de o varlığın tek delilidir. Kimi faşist rejimler, totaliter rejimler tarihi çarpıtmak istedikleri zaman hoşlanmadıkları ya da yok ettikleri kişileri fotoğraflardan da sildirirlermiş. Bu da pek akıllı bir yöntem değil, çünkü bu ilkel rejimler eliyle silinmeye çalışan kişiler olduklarından daha önemli hayaletler olarak dönerler hayata. Ama konuyu dağıtmayayım...

Her film kendince, karınca kararınca geçmişi yaratır, mümkün kılar. Geçmiş dediğimiz şey ise tek tartışılmaz gerçekliktir bir bakıma. İz bırakan bir gerçektir üstelik. Geçmiş anlatılabilir hatta öğretilir. Filmler yani sinema filmleri ileride tarihçilerin, arkeologların, benzeri bilim adamlarının çok işine yarayacak gibi geliyor bana. Birkaç bin yıl sonra birileri çıkıp nasıl olsa “yahu şu 20. yüzyılda ne olmuş/bu yaratıklar ne yaparlarmış,” diyeceklerse, muhakkak filmlerden de yararlanmak zorunda kalacaklardır. Tarihçiler daha şimdiden yüzyıl başının, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı’nın görüntülerinden yararlanmaya başladılar. Yalnızca savaş da değil. Günlük hayatın sinema kayıtlarına da bakıyorlar. Eskinin spor olaylarından tutun da büyük kazalara, ünlülerin oturup kalkmasından doğal afetlere kadar her şeyin filmi çekiliyor yüzyıldır. Filme çekilmiş haber programları yine yaklaşık yüz yıldır var insanların hayatında.

Tabii bu görüntüler propaganda amacıyla da kullanılabilir. Örneğin İkinci Dünya Savaşı’nın son aylarında iyice kötü duruma düşen Naziler, genç/çok genç Alman gençlerini de askere alıp cepheye sürmüşler. Ölümüne gidiyor bu çocuklar ama o günlerin haber filmlerine baktığımızda bu gerçek pek ortada değil. Gerçek, sahneleme teknikleriyle tümüyle saptırılıyor bu güya haber filmlerinde. Genç/sarışın/yakışıklı aktörleri seçiyorsunuz, pırıl pırıl üniformalarla son dere-

çe dikkatle, özene bezene giydirdiyorsunuz onları. Kamera önünden geçerken, tam doğru anda ve yeterli dozda gülümsemelerini istiyorsunuz ve sağlıyorsunuz/ üstelik bütün bu sahtekârlığı çekmek için güneşli mi güneşli bir gün seçmişsiniz, gün güneşli değilse ışıkla ve merceklerle oynayarak öyleymiş gibi de gösterebilirsiniz. Her şey bir yalanı gerçekmiş gibi göstermek üstüne hesap edilmiş. Yahu cepheye, ölüme gitmek ne kadar keyifli ne güzel bir işmiş gibi bir sonuç çıkıyor bu haber filmini gördüğümüz zaman. Bu savaş zamanının film/haber sahtekârlığı. ...Barış zamanında bile bu ve benzeri görsel çarpıtmalara maruz kalabiliriz.

Bir fotoğrafın "hakikati", kendi içsel gerçeği ya da bir haber filminin ya da herhangi bir çeşit röportajın gerçekliği kaçınılmaz olarak izafidir. Görecedir. Çünkü biz yalnızca kameranın gördüğü kadarını görürüz ve ancak bize söyle-neni, o kadarını duyuyoruz. Birileri bazı şeyleri görmememiz gerektiğine kadar vermişse onları görmeyiz. Ya da doğal olarak bu görüntüleri çekenlerin yaratanların görmediği/göremedikleri şeyleri de kaçınılmaz olarak ıskalamış oluruz. Bir de, belki en önemlisi, görmek istemediğimiz şeyleri de görmeyiz...

Çok eski olmayan bir numara var. Amerika'da başladı bu (Orson Welles ile. *Yurttaş Kane* ile değil. Bir radyo programıyla: Merihliler geldi diye bir program.) Sahte haber programları yapmak. Sahte haber filmleri çekmek. *Ateş Altında* adlı filmi göreniniz var mı? Şu veya bu tarihi olayı filme çekemedik mi? Hiç zararı yok. Biz bütün olayı yeniden kurar, kurgularız. Aktörlerle yeniden yaşatır, bunu filme çekeriz.

Eski ya da hakiki/sahici olan filme yeni film parçacıkları eklemekle de yapılabilir bu ya da haber olan olayı tümüyle yeniden yapılandırıp filme çekerek. 1989 yılında Amerika'da bir casus yakalandı ve ünlü ABC televizyonu kesin delil olarak mahkemeye o adamın bir Sovyet ajanına bir

dosya ya da çanta verirken filmini sundu. Sonra o filmin tamamıyla sahneye konmuş, gerçekçi koşullarda çekilmiş sahte bir film olduğu ortaya çıkıyor. Amerikan yasaları böyle bir şey olduğu zaman, eğer sahte filminiz gerçekmiş gibi ekranlarda gösterilecekse, ekran üstünde dramatizasyon ya da canlandırma ibaresinin görünmesini şart koşuyor. Ama Amerika'da yaşayanlar bilirler, bu ibare o kadar çok ve öylesine bezdirici bir sıklıkta çıkıyor ki ekrana, bir süre sonra seyirci aldırmamaya, ya da görmemeye başlıyor.

Gördüğü her şeyi gerçek zanneden insanlar da var. (Kenya'daki süpermen olmak isteyen genç) 19. yüzyılda tiyatrolunun melodram sever seyircileri her oyundan sonra oyundaki kötü adamı pataklamak için kulis kapısında beklerlermiş Fransa'da. Bizde ise Yeşilçam filmlerinin ünlü kötü adamları Ahmet Tarık Tekçe ile Erol Taş'ın Anadolu'da seyirciden ikide bir dayak yedikleri bilinir. Bunlar 1950'li, 60'lı yılların bilinen olaylarıdır.

Böylece ne oluyor? Gerçek hayat dediğimiz, sinema salonunun dışındaki hayat sanki çok net, çok parlak ve çok anlaşılır bir görüntü veriyormuş gibi/bir sürü küçük hile ile haberlerden/filmlere kadar çeşitli yöntemlerle bize seyrettirilen tarihimize, hafızamıza, güncel hayatımıza ve insani ilişkilerimize de bütün netliğini kaybediyor bu insanların ellerinde.

Dikkatli, külyutmaz bir seyirci örneğin televizyonda gösterilen bir politik miting filminde yapımcıların o partiye yakın ya da uzak durup durmadıklarını anlayabilir elbet. Görüntüde o haber filmini yapanlar görevlerini yapmış gibidir ama kamera açılarını, ışıkları, anlatım ritimlerini ve göstermeyi seçtiği insan yüzlerini birbirine bağlarsak, haberin içeriğini aşan, zor görülür bir başka mesajın da iletildiğini kolaylıkla görebiliriz. Gerçeği çarpıtmaz bu görüntüler, buraya dikkat etmek gerekir, gerçeği çarpıtmazlar ama yalnızca istedikleri parçalarını gösterirler gerçeğin. Aynı sinemadaki gibi.

Sinemayı anlamanın birçok yolu vardır elbette ama en iyi yollarından biri görüntüyü, önümüze sunulan görüntüleri çözümlemekten geçer. Bu açıdan televizyondaki haber programları iyi bir antrenman alanı sayılabilir. Yeni bir gözle, taze bir gözle bakarsak her gece önümüze yığılan bu görüntü/imaj bombardımanına, o zaman kimi çıkmazları, teknik hileleri, görmezden gelinenleri filan ayırt etmeye başlayabiliriz. Bunun içinse o haber filmini, o açık oturumu, o röportajı, haber filmi, açık oturum ya da röportaj gibi değil, film gibi seyretmeyi öğrenmemiz gerekecektir. Görüntü karşısında pasif seyirci olma yerine uyanık/meraklı ve eleştirel gözle bakmayı göze alan bir sinemasal bakışla çıkarsak işin rengi ister istemez değişecektir. Bırakın haber programlarını, hava raporunu bile bir sinema filmi gibi izlediğimizi düşünelim. Kimbilir o ana kadar farkına/ayrımına varmadığımız ne gülünç ayrıntıların farkına varırız. Denemeye değer.

Denemeye değer ama kaç kişi sürekli böylesine bir gözle görüntüye bakmayı göze alabilir? Başka türlü bakmak, alışkanlıklarımızdan sıyrılmak demektir ve biliyorum pek kolay bir iş değildir. Sizi bilmem ama ben de çoğu zaman pasif bir seyirciyimdir. Önümdeki görüntüye yorgun, uykulu, bıkkın gözlerle ve işin içine aklımı karıştırmadan baktığım zamanlar çoktur. Hatta çoğu zaman ne bize sunulan görüntüler umurumdadır, ne de sesler. Bu bir teslimiyettir. Öte yandan o külyutmaz gözle bakmaya başladığımız zaman, görüntünün arkasını, ekran dışında kalan kısmını, sağını solunu da anlamaya çalışıyoruz demektir, bu da en azından sonuçları açısından oldukça keyifli bir akıl egzersizidir.

Büyük bir tren kazası olmuş ve kaza mahallinden spiker şöyle diyor: “Evet sayın seyirciler, şansımız yaver giderse bu feci kazanın ilk görüntülerini biraz sonra size sunacağız.” Şansımız yaver giderse! Kamera önüne çıkan her profesyonel sunucu ya da haber okuyan kişi bir bakıma oyuncu ola-

rak kabul edilebilir. Normalde daha konuşmaya başlamadan günün haberlerinin keyifli ya da kötü olacağını anlamamız gerekir. Orman yangını, milli takımın yenilgisini filan güle oynaya bildiremezsiniz. Televizyonun icadından günümüze kadar bütün haber programları birer 'showa' dönüşmüştür ve ne yazık ki ilk, belki de tek hedefleri bizleri eğlendirmek olmuştur. Bir haber merkezinin son isteyeceği şey, seyircinin o kanaldaki haberleri bırakıp bir başka kanalın daha eğlenceli haberlerini izlemeye geçmesidir. Gerçek dışı gibi görünüyor ama bu iş gerçekten inanılmaz boyutlara ulaştı son yirmi yılda. Beirut, Bosna, Kosova derken iş çığrından çikalı çok oluyor aslında. Volker Schlöndorff diye ünlü bir Alman sinema yönetmeni vardır. Gunter Grass'ın *Teneke-Trampet*'ini de çeken yönetmen. Onun Beirut'taki iç savaşı anlatan, savaş sırasında büyük zorluklarla çektiği bir film var: *Yalan Çemberi*. Bir belgesel değil. Kurmaca bir sinema yapıtı. İşte bu yönetmen, Schlöndorff, o filmin çekimi sırasında figüran olarak Beyrutlu bazı askerleri kiralamış. Sokak çarpışmaları sırasında figüranlık yapsınlar diye. O asker figüranlardan bazıları yönetmene gelip diyorlar: İstersen şuradaki pencereye çikalım ve sokaktan geçenleri vuralım. Gerçekten vuralım, öldürelim. Film daha gerçekçi olur. Alman yönetmen dehşet içinde anlatıyor bunu bir toplantıda.

\* \* \*

Sinema filminin gerçekçi gücü gördüğünüz gibi yanıltıcı olabiliyor. Haberlere inanmaya, sadece inanmaya değil üstümüze yığılan bu görüntü bombardımanına sorgulamadan kabullenmeye başlarsak, sinema filmlerini de sorgulamadan kabullenmemiz kolaylaşır. Napolyon'u Marlon Brando oynar kabul ederiz. Jan Dark'ı Ingrid Bergman bir de Türkçe konuşmaya başlarlar. Olsun! Onu da kabul ederiz. Eh, ha-

ber programları teknik ve görset olarak kolaylıkla çarpıtılabiliyorsa, kurgusal filmlerin de aynı yola başvurulmasında pek bir gariplik yoktur.

Filmin geçmişi yeniden kurması başarıyla yapılmışsa, sonuçta bu yeni çatılanma, tarihin bu yeniden sunumu yalnızca estetik bir zevk vermekle kalmayacak, bizi geçmişimize olumlu anlamda biraz daha yaklaştıracaktır. Tabii cengâverlerin kolunda dijital saatler yoksa ve korsan kalyonlarının arkasında bir yerde telefon direkleri gözükmüyorsa. İyi kotarılmış bir film bizi tavırlarla, edalarla, oyuncuların gücüyle, olaylarıyla hatta filmin sesleriyle bile geçmişe yaklaştırabilir, onu daha iyi anlamamıza neden olabilir. Bazen eskiye dair bir film yaparken o zamanın bir aletini oyuncuya verip şunu kullan bakalım demek bile, o zamanın şartlarını göstermek açısından yeterli ve başarılı olabilir. Yani bir oyuncuya traktör yerine bir öküzün çektiği bir karasabanı verip şu tarlayı sür demek ve onun filmini çekmek, o zamanı açıklamak babında bir bakıma yeterli ve başarılı olacaktır. Karasabanın sapını tutup toprağı zar zor sürmeye başladığı anda, oyuncu da filmde zaman içinde geriye doğru bir yolculuğa çıkmış olur.

Bir insan için geçerli olan, çoğu zaman bir grup için de geçerlidir. *Firavunlar Diyarı* isimli bir Amerikan filminde ehamların yapımını göstermek gerekince, o filmin çevre düzenlemesi/set dizaynlarını yapan ünlü sanatçı Alexander Trauner öyle bir işin üstesinden gelmek zorunda kalmış ki, filmin o sahnesinin çekimi için harcanan çaba ve karşılaşılan zorluklar, orijinal piramitlerin yapımı zamanındakiler kadar olmuş neredeyse. Bu ustanın gerçekliğe, tabii ki sinemasal gerçekliğe duyduğu saygının sonucudur yalnızca. Yeri gelmişken söyleyeyim: *Firavunlar Diyarı* 1955. yılında yapılmış bir Howard Hawks filmi. Senaryoyu yazarların arasında Nobel ödüllü büyük bir yazar, William Faulkner de

var. Sinemaskop çekilmiş ve kötü bir film çıkmış ortaya. Ama bugün bile Alexander Trauner'in tasarladığı ve sanat açısından olduğu kadar mühendislik açısından da inanılmaz işlerin başarıldığı yapım sahneleriyle anımsanıyor, önemseniyor.

Derken ünlü insanların, sanatçıların, siyasî liderlerin hayatlarını anlatan filmler var. Abraham Lincoln, Gandhi, John Reed, Arabistanlı Lawrence, Stalin, vesaire. Bu insanları kitaplardan, fotoğraflardan, eski belgesel filmlerden tanıyoruz ama renkli, sinemaskop film halinde de karşımıza çıkıyorlar işte. Kimbilir kaç tane Hitler yapıldı şimdiye kadar? Bütün o Hitler'ler, hatta Ben Kingsley'in oynadığı Gandhi'yi filan düşünürsek, kişiyle aktör arasında öylesine toptan bir benzerlik sağlanıyor ki, gerçeğiyle sahtesi o kişinin, birbirlerinin yerlerine geçebilecek bazen. Şimdi değil elbette. Ama iki üç yüzyıl sonra kimsenin umurunda olmayabilir Hitler hakkında konuşurken baktığı kişinin Hitler mi, Alec Guinness mi olduğu... Inanması zor gibi geliyor ama bizim geçmişle ilgili görüşlerimiz, hatta belki tarihi algılamamız bile şimdi neredeyse tümüyle film süzgecinden geçerek ulaşıyor artık bize. Bundan kaçmak, korunmak çok zor. Sinematik görüntüler biz her zaman farkında olmasak da bilinçaltımıza, belleğimize kaydoluyorlar. Birer birer eski, resmî versiyonların yerine, anlatılan/yaşanmış olayların sinema versiyonları geçiyor hafızamıza. Resmî tarihin zaten palavralarla dolu olan çantasının yerine daha zarif palavralarla dolu olan sinemasal tarih geçiyor.

Bugün geçmişle ilgili, gerçek/yarı gerçek ya da yalan/ o kadar çok görüntü ile dolu ki belleğimiz, ağaçlara bakmaktan ormanı göremiyoruz. Burada sinemanın kimi yetersizlikleri de tarih algılamamızı kötü etkiliyor doğrusu. Bu yetersizliklerin başında ne var biliyor musunuz? Ben de yeni öğrendim ve çok hoşuma gitti. Sinema'nın tarihi algılama-

mız açısından yetersiz kaldığı bir alan, kokuların yokluğudur. Biliyorsunuz buradaki koku ter kokusu değil sinemadaki. Tarihçiler bize yüz yıldır söylüyorlar bıkıp usanmadan: Geçmiş çok kötü kokarmış. Özellikle şehirler. Evlerde su yok. Kanalizasyon yok. Sabun yok. O yok bu yok. Çöpler toplanmıyor. Hiçbir zaman toplanmıyor ve hiç kimse hiçbir zaman temizlenmiyor. Üç beş yüzyıl önce şartlar buymuş. Şimdi kokuyu düşünebiliyor musunuz? Ter, kaka, sindik, çürüme kokuları birbirine karışıyor filan. Dayanılır gibi değil bugünkü aklımız ve burnumuzla. İşte bunu hissetmek ya da hayal etmek gerekir mi gerekmez miydi sinema sanatında? Ta işin başından beri sinema sanatı bu meseleyi veto etmiştir. Koku meselesi üstünde, bizimle gerçek arasına görünmez bir engel koymuş ve film tarihî olarak hangi dönemi anlatırsa anlatsın koku meselesine bir kez olsun eğilmemiştir. Film tarihi biraz tadlandırmış, biraz sulandırmış, sanki kuru temizlemeden geçirdikten sonra gözlerimize sunmuştur. Neden? Yüz yıl önce olduğu gibi bugün de film yaparak bir ya da birçok kokuyu bir an olsun iletmek mümkün değildir. Yalnızca teknik olarak değil. Kimse kokan bir sinema salonuna girmek istemez de ondan.

Görüntünün gücü, inandırıcı olma gücü fiziksel kimi koşulların sağlanmasıyla arttırılabilir. Şimdi burada film göstereceğimiz zaman ne yapıyoruz? Işıkları söndürüyoruz ve susuyoruz. Yani film için ön koşullar bunlar: Sessizlik ve karanlık. Sinema salonunda seyirciler olarak evlerimizden uzakta, yabancı bir mekândayız. Sağımızda, solumuzda, önümüzde, arkamızda bize tümüyle yabancı ve bir daha muhtemelen hiçbir zaman görmeyeceğimiz insanlar oturuyor. Karanlıkta kımıldamadan ve ses çıkarmadan oturuyoruz ve karşımızdaki duvarda beliren görüntülere bakmakla yetinmiyor, onları gerçek yerine koyuyoruz.

Kimi bilim adamları görmek eyleminin temelde bir ayık-

lama işlemi olduğunu söylüyorlar. Tümüyle, her şeyi kapsayan, yani baktığımız alanın tümünü kapsayacak bir görüşün mümkün olmadığını söylüyorlar. Bilimsel açıdan görmek bir tekniktir ya da teknik bir problemdir. Her görüş görecedir ve normal olarak tamamlanmamıştır çünkü gözlerimizin evrimi güneşin ışıklarının yansıttığına yanıt olarak tamamlanmıştır/bundan ötürü de ancak güneşin ışığından doğanları görebilir. Güneşin atomu, gözün atomuna ışığın atomunun diliyle anlatır diyeceğini. Gözümüz de bundan başka hiçbir şeyi görmez. Ultraviyole ışınları da görmez, infrared ışınları da, kozmik ışınları da. Eğer bunları da görmek istersek kendimize başka gözler yapmamız gerekecektir.

Bilim adamları görme eyleminin aslında bir ayıklama eylemi olduğunu söylemişler ya, sinema ya da film diyelim ayıklayıcıların kralıdır. Ekranın sınırları geometrik olarak gayet kesin belirlenmiştir. Daha film başlamadan ekranın dışında kalan mekânı ayıklamıştır gözümüzden. Ekranda gördüğümüz ise, organize edilmiş, düzenlenmiş bir foton bombardımanıdır. Ekranda olmayan ise, bulanık olan, karanlık olan, görünmez olan, ayıklanmış olandır. İşte bu kırmızı kordonla çevrilmiş gibi bir yer olan sinema ekranında, teknoloji bir ayıklama daha yapar. Gölgeyi ışıktan, net olanı bulanık olandan ayıklar ve görünmez bir işaret parmağıyla bizlere ekranın tam orta yerini işaret eder. Sana nereye bak dediysem oraya bak diyordur sanki.

Bunların yanı sıra zaman unsuru da ayıran, ayıklayıcı bir güç olarak çıkar sinemada karşımıza. Bir film süresi boyunca bir grup insan dış dünyadan yalıtılmış olurlar. Bileti alıp girip oturursunuz ve iki saat için dış dünyayı, zamanı filan unutabilirsiniz. Modern bir mağaradır sanki sinema. Bu donmuş zamanın içinde bir başka ayrışma daha başlar, sessizlik tarafından yaratılan bir ayrışma. İki saat susup oturu-

ruz, hiç konuşmadan. Tabii ideal bir sinema seyircisinden ya da normal bir sinema seyircisinden söz ediyoruz. Belki arada sırada fısıldayarak bir şeyler söylediğimiz olur, bu normaldir. Bizler gibi yanımızda, önümüzde, arkamızda oturan tanımadığımız komşu seyirciler de bu geçici sessizlik durumuna saygı göstereceklerdir. Yalnızca kafalarımızın üstünden geçip ekrana çarpan fotonlar kendilerini ifade edeceklerdir artık iki saat için. Sinema bizi kucaklamış, sarmıştır iki saatliğine. Şimdi işler sinemada böyleyken ve görsellikle ilişkimizi sinema tayin ederken bu söylediklerimiz geçerlidir amma... televizyonun gelişiyle işler yine ciddi olarak karışır.

Bize ekranda sunulan gerçekle ilişkimizi yine gözden geçirmek, yeniden ayarlamak zorunda kalıyoruz televizyon karşısında. Bu ve benzeri nedenlerden ötürü televizyon başlangıçta korkulduğu gibi hiçbir zaman sinemaya rakip olmamış, olamamıştır.

Az önce sinemada kafalarımızın üstünden geçip ekranda zıplayan fotonlardan söz ettim ya, televizyon işe bu durumu tepetaklak ederek başlar. Sinemada arkamızdan gelip bizi saran görüntü kaynağının yeri, konumu tümüyle değişir televizyonda. Görüntü artık doğrudan, tam karşımızdan gelir ve kafa kafaya karşılar bizi. Kadraj, çerçeve, görüntü, resim sinemadakinden çok daha küçüktür, böylece televizyona hükmettiğimizi zannetmemiz kolaylaşır. Dev sinema ekranlarının karşısındaki gibi cüce hissetmeyiz kendimizi. Televizyon bizden küçüktür.

Televizyon ekranı da sinemanınki gibi geometrik olarak belirlidir, sınırları bellidir ama karanlık ortadan kalkmıştır artık. Görüntüyle birlikte çevremizde günlük yaşamımızın nesneleri vardır: Koltuk, sehpa, kitaplık, masa, iskemle vb. Telefon çalar, kalkıp buzdolabından içecek bir şey alırız, evdekilerle uzun ya da kısa bir şeyler konuşuruz. Bu arada

film de oynamaktadır. Başka görüntüler, başka sesler de ister istemez filmle yarışmadan da olsa birlikte var olurlar. Karanlığın yanı sıra sessizlik de güme gitmiştir. Evdeyizdir. Televizyondaki film, sinemadaki filmin bittiği gibi bitmez. Şu açıdan farklıdır.

Sinemada film bittiği zaman ışıklar yanar, kapılar açılır, film bitmiştir, onu izleyen bir şey yoktur. On beş dakika sonra aynı film yeniden başlayacaktır en fazla. Televizyonda her filmin ardından başka bir şey başlar. Birbiri ardından çeşitli işler gösterilir durup duraksamadan. Eğer bizden ayrılmayın diyen sesi dinlemez ve filmi tek başına görmek isterseniz, eyleme geçmeniz gerekecektir. Bu konuda da zamanımız kısıtlıdır çünkü zamanında davranmazsak biz kalkıp televizyonu kapayana kadar yeni bir film başlamış olacaktır. Bir reklam, bir spor programı filan... Çok hüznün verici, çok etkileyici, çok şiirsel bir filmin sonunda daha gözümüzdeki yaşı silmeden bir de bakarız, saniyenin binde biri gibi bir zamanda göbek atan hanımların, takla atan futbolcuların, İbrahim Tatlıses'lerin filan dünyasına geçivermişiz.

Hafıza da görmek eylemi gibi bir ayrıştırmayı gerektirir. Ayırt etme gerekliliğini. Aklımızda bir köşeye ayırdığımız şeyleri anımsarız aslında yalnızca. Eğer anının, hatırladığımız şeyin belleğimizde kalmasını istiyorsak onu akıl karışmasının bulaşıcı mikrobundan korumamız gerekir. Televizyon ise hiçbir şeyi ayrıştırmayan, tam tersine bütün biçimleri ve özleri sürekli birbiriyle karıştıran (yapısı gereği böyledir bu/bir eleştiri değil, bir saptama olarak söylüyorum bunları) her şeyi aynı torbaya koyan bir yapıda olduğu için böyle bir sınırlamayı, yani belleğimizdeki anımsamak istediklerimizi ayırıp ayıklama isteğini elimine edecektir. Televizyon her şeyden önce unutuşu arttıran bir alet olarak öne çıkar. Son derece ciddi/önemli olanla... son derece sulu ve önemsiz olan... son derece gerçek olanla son derece uydu-

ruk olan birçok şey televizyonda yan yana/üst üste olduğu için ve bütün bunlar peş peşe, hızla birbiri ardından bize fırlatıldığı için belleğimiz, anımsama yeteneğimiz uyuşur, onu bundan, şunu şundan ayırt edememeye başlarız.

Hani neredeyse televizyonun rolü bize filmleri/sinemayı unutturmaktır diyebiliriz. Belki hayatı bile.

Bütün bu söylediklerimden sakın televizyonu sevmediğim anlamını çıkarmayın lütfen. Bu konuda tartışmaya, düşünmeye devam edeceğiz ilerideki konuşmalarımızda ve televizyon üstüne düşünürken sinema sanatıyla ilgili bence sinema sosyolojisi açısından oldukça önemli ipuçları yakalamaya çalışacağız.

## Müzik, oyunculuk ve sinemasal gerçeklik

Filmi film yapan önemli üç beş elementten biri müziktir. Müziğin varlığı ya da yokluğu. Ses ya da sessizlik. Bir film için, daha doğrusu sinema sanatı için önemli bir meseledir bu. Her gün ister ister istemez birçok müzik sesi duyuyoruz. İster istemez diyorum ama düşünürsek çoğunlukla istemeden duyduğumuz müzikler fazladır. Bunların arasında duymamız için yapılmış ama dinlememizi pek umursamadıkları müzikler de vardır. Asansörlerde, bekleme odalarında, havaalanlarında, büyük mağazalarda istesek de istemesek de duyduğumuz bir müzik çeşidi var. Batıda adına müzik yerine muzak diyorlar. Uyuşturucu, fazla şekerli, gerçek dünyanın seslerini örtmeye yarayan bir müzik türü muzak. Müziği bir tarafa bırakın, son yıllarda görüntülerin de bir çeşit muzağı oluştu. Özellikle Hollywood filmlerinde ve bir de tabii televizyonda. Öyle bir noktaya getirildi ki bilinçsiz seyirci, artık hiçbir görüntü bizleri zannettiğimiz kadar etkilemiyor. Etkilendiğimizi zannediyoruz ama gerçekte, derinden ilgilenmiyoruz. Televizyonda her çeşit felaket, rezalet görüntüsüyle karşılaşabiliriz her gün ama düşünün he-

pimiz bu görüntülerin karşısında çay/kahve içerek oturuyor muyuz? Afrika'dan açlık, kıtlık, ölen çocuk görüntüleri eşliğinde yemek yememiş kaç kişi vardır içimizde? İşte o dinlemeden duymamız için üretilen müzik gibi... görmeden bakmamız için de bu görüntüler sunuluyor bizlere. Etkilenmiyoruz. Her ev zaptedilmesi imkânsız bir kale haline dönüşüyor. Emniyetli, dış dünyadan uzak, televizyonda gözümüze pazarlanan görüntülere bakıyoruz. Sanki televizyonlarda gördüğümüz kepazelikler, felaketler bir başka yerden, bir başka ülkeden, bir başka gezegenden geliyormuş gibi.

Sinema tarihinin ilk yılları baş döndürücü bir hız içinde geçti. Estetik bir devrim söz konusuydu ve bu devrim bir momentum kazandıkça, seyircinin/sinema izleyicisinin tavrı da radikal biçimde değişti. İki üç kuşak içinde seyircinin tavrı tümüyle değişmişti. Lumier Kardeşler'in filme çektiği istasyona giren tren görüntüsünden ürküp, koltuğunda geriye doğru çekilen seyircinin yerini önce üç saatlik savaş filmlerini güle oynaya seyreden seyirciler aldı. Ondan bir iki kuşak sonra da Vietnam ya da Körfez Savaşı'nı evde yemek yiyerek seyreden yeni bir seyirci kuşağı... İyi ama neden böyle oluyor? Bu imaj bombardımanının esas nedeni nedir? Bunu henüz pek bilmiyoruz... Henüz kimse çıkıp da bunların gerçek anlamını ve amacını bize izah etmek zahmetine katlanmadı. Ama herhalde bunları seyrederek daha iyi insanlar, daha iyi yurttaşlar, daha bilgili/ görgülü insanlar haline dönüştüğümüzü iddia edemez kimse. Bunları yapanlar biraz para kazanıyorlar tabii. Eh biz de can sıkıntısından kurtulup zaman öldürmüş oluyoruz belki. Ama yadsınmaz olan bir gerçek var ki bizler artık bir görüntü uygarlığında yaşıyoruz. Bir imaj imparatorluğu. Gazetelerden, ekranlardan bize bir şeyler ha babam de babam, tekrar tekrar söyleniyor. Yüzlerce binlerce kez söyleniyor... sonra farkında bile olmadan biz de aynı şeyleri söylemeye başlıyo-

ruz. Bir imaj/ görüntü gezegenine dönüştü dünyamız. Kı-  
mıldayan, konuşan, gürültü çıkaran görüntüler. Yalnızlığı  
katlanır hale sokan ama tedavi etmeyen görüntüler bom-  
bardımanı altında yaşıyor insanlar. Çünkü ne kadar çok şe-  
ye bakmak, görmeden bakmak zorunda kalırsak o kadar az  
şeyi anlıyoruz olup bitenden.

Burada iş biraz karışıyor. Film yaparken görüntünün gü-  
cünün, o müthiş gücün farkında olmak mı daha iyidir yok-  
sa sinemanın gücünü bilmeden ya da aklımızı o güce tak-  
madan film yapmak mı daha iyidir? Derin düşünceli sine-  
macılar her zaman iyi sinemacı olmazlar. Sinema tarihi bu-  
nu gösteriyor bize. Sürekli, biteviye analiz yaparak dört başı  
mamur bir sanat yapıtı kotaramayız bence. Öte yandan ara-  
da sırada durup, bir adım geri çekilip kendimizi ve işimizi,  
yapıtımızı sorgulamak da gereklidir.

Burada akıl, zekâ, kültür, analiz yeteneği gibi şeylerin ya-  
nı sıra kötü görüntülerin, kötü filmlerin, bayağı yapıtların  
kışkıracından kurtulmak için her an yardımımıza koşmaya  
hazır bir dostumuz daha vardır. Can sıkıntısı. Bir an gelir,  
ne yaparlarsa yapsınlar artık ilgimizi çekememeye başlarlar.  
Ne kadar yaldızlanıp süslenirse süslensin o filmi seyretme-  
meye, o programa bakmamaya karar veririz. Enfes bir andır  
bu. Can sıkıntısı saf bir duygudur, öyle kolay gitmez, kolay  
kanmaz, üstelik fiziksel birçok durumla desteklenir. Gözle-  
rimizi kırpmaya başlarız... esneriz durup dururken, dikkati-  
miz dağılır, bütün o patlama sahnelerine, uzay gemilerine,  
seks sahnelerine, vahşete, dehşete, bayağı şakalara, ucuz  
göndermelere rağmen zekâmız ve yüreğimiz reaksiyon ver-  
meyi yadsır bazen. Görüntüyü bırakır etrafımızı görmeye  
başlarız. Başka seslerin, başka renklerin varlığının farkına  
varırız. Bunlar olurken bir sinema seminerinde ya da sine-  
madaysanız, şu iş bitse de gidip bir yerde güzel bir yemek  
yesem diye de düşünürüz. Can sıkıntısı büyük bir olasılıkla

canlıların içinde yalnızca insan türüne mahsus bir erdem. Hayvanların can sıkıntısı çekmediği biliniyor. Can sıkıntısının güzelliğini en iyi sinemada/tiyatroda anlarız. Seyrettiğimiz şeyin... neyse ne ... iyi olmadığını/başarılı olmadığını kayıtsız şartsız kanıtlayan tek delildir can sıkıntımız. Kim ne derse desin, hangi bilgin ne yazarsa yazsın hiç kimse bunu değiştiremez, tedavi de edemez.

Can sıkıntısının yanında, onun dostu olan, yardımcısı olan ve bizi kötü yapılara karşı koruyan bir olgu daha vardır. Estetik tat. Estetik haz yeteneğimiz. Yalnız burada işler yine karışır çünkü estetik tad/estetik haz alma yeteneği filan dediniz mi nedense öznel bir alana girdiğiniz varsayılır. Hani şu komik klişenin dediği gibi: Zevkler ve renkler tartışılmaz... mıışış. Oysa en çok tartışılması gereken şeyler zevkler ve renklerdir. Ama zevk işte ne yazık ki çok belirlenmiş, çizgileri/ sınırları belli bir olgu değildir. Özellikle incelmış zevkler her zaman tartışmaya açıktır bu yüzden. Sinema konusunda da, başka konularda olduğu gibi”sevmediğimiz filmler”konusunda daha kolay anlarız da sevdiğimiz filmlerde ayrılırız dikkat ederseniz. Bir de bilgi depomuzda önemli bir bilgi kırıntısı vardır.. o da şudur: İlk yapıldığı zaman, ta işin başından beri bütün başeserler yuhalanmayla, hakaretle, aşağılanmayla karşılanmışlardır. Hemen hemen bir kuraldır bu. Gerçekten güçlü, sarsıcı ve yeni her sanat eseri aynı zamanda çoğunluğu rahatsız eden işlerdir. Bunuel’in çok önemli filmlerinden biri de *Özgürlüğün Hayaleti* adlı filmidir. Film gösterime girdiğinde Bunuel o hafta basında çıkan bütün yazıları toplamış, oturmuş büyük bir dikkatle okumuş. Bu usta o zamanlar yaşlılık döneminde. Mesleğinin doruk noktasında. Filmi hakkında çıkan bütün eleştirileri okuduktan sonra suratı asılmış, bütün keyfi kaçmış, son derece canı sıkkın. Dostları telaşlanmışlar. Yahu ne oldu usta, bir şey mi var diye soruyorlar. Haya-

tımda ilk kez diyor çıkan bütün yazılar filmimi övüyor, göklere çıkarıyorlar. Kötüye alamet. Artık kimseleri rahat-sız etmeyen, kıskırtmayan, sinirlendirmeyen bir Bunuel... herkesin övdüğü, hak verdiği bir Bunuel... en saygın yayın organlarının sitayişle söz ettiği bir Bunuel, bu büyük sanatçı için onur kırıcı bir durum! Neyse, birkaç hafta sonra film New York film festivalinde gösterilince *Newsweek* dergisi filmi yerin dibine batırmış da Bunuel'in keyfi yerine gelmiş.

Gerçekten de yediden yetmiş herkesin, her sınıftan, her kültürden insanın beğendiği yapıtlara daha dikkatli bakmamız gerekir. Genellikle orta halli, sıradan işlerdir bunlar. Öte yandan her sanatçı, sanatın hangi koluyla uğraşırsa uğraşsın beğenilmek, onaylanmak ister.

Sinemada filmin seyirciyle köprüsünü kuran ya da o köprüleri yakan yıkan önemli bir unsur da oyunculardır. Şimdiye kadar hiçbir inceleme, bir oyuncunun neden ve nasıl yıldız mertebesine yükseldiğini gerçek anlamda açıklayabilmiş değildir. Birçok neden sayılabilir ama temelde esrarengiz bir olgudur bu. Yılmaz Güney de yıldızdır/Cüneyt Arkın da. İbrahim Tatlıses de. Tom Cruise da. (Şimdi sizden ricam birbirinize kopya vermeden önümüzdeki derse gerçekten önemli gördüğümüz beş sinema oyuncusunu yazıp getirin bana. Bunların üstüne de ilginç bir konuşmayı başlatabiliriz)

Sinema oyuncusunun geniş kitlelerce kabullenip yıldız mertebesine yükselmesinin temel nedenlerinden biri elbette, seyircinin o oyuncuyla özdeşleşmesi olgusudur. O oyuncuda kendimizi görürüz. Ya da bir parçamızı. Ya da olmak istediğimiz kimliğin bir yansımasını. Bu özdeşleşme fenomeni akılcı bir izahla çözümlenemez. Ayrıcı burada şunu da eklemek gerekir. Sinemanın ilk günlerindeki gibi değildir artık günümüzde bu özdeşleşme fenomeni. Artık daha çok altı-on dört yaş arası seyircilere yönelik bir duygu sömürüsü söz konusu.

Bir başka ilginç ama komik bir durum da, tiyatroya karşı sinemanın hep ama hep daha gerçekmiş gibi algılanmasıdır. Tiyatroda arkadaki perdeyi maviye boyayıp işte deniz deriz ve bilincimizde bu tiyatro denizinin hep sahte/yapmacık bir deniz olduğunu düşünürüz. Denizin filmini çekip perdeye yansıttığımızda ise oradaki gerçek gerçek denizdir birçok bakımdan. Ama sinema perdesindeki deniz de gerçek deniz değildir ki... Denizin bir resmidir o da. Ne tiyatrodan, ne de sinemada gerçeklikten bu anlamda söz açamayız. Nasıl fotoğrafın icadından sonra resim sanatı kendini yenilemiş, müthiş bir atılımla yine çok güçlü bir sanatsal anlatıma dönüşmüşse, tiyatro da sinemanın icadından sonra kendini yeniden gözden geçirmek zorunda kalmış ve filme yaslanmadan kendi ayaklarının üstünde durmak için yeni, teatral anlatım yolları denemiş/bulmuştur. Tiyatro sınırlarını genişletip, daha önce sahip olmadığı özgürlükleri kazanırken, sinema/ film sanatı da doğal olarak yeni sahalara açılmıştır..

Tiyatro yeni haliyle sinemadan daha doğal olabilir. Bunu bile söyleyebiliriz. Seyircinin düş gücünü dürtebilir, canlandırabilir tiyatro. Örneğin o ünlü *Mahabaratta* oyununda usta bir oyuncu bize bakarak, gözlerini kısıp “Ovada fillerimizi görüyorum, hortumları kesilmiş/yırtılmış... Kan döküyorlar..” derse hiçbir seyirci arkasını dönüp aktörün baktığı noktada filleri falan görmeye çalışmayacaktır. Eğer oyun başarıyla oynanıyorsa, seyirci o filleri kendi içinde bir yerde görecektir, görüyordur zaten. Bu, filmde yapılması ya da kabul edilmesi imkânsız bir durumdur. Film, filleri de göstermek zorundadır. Sinema bileti alırken seyirci ile filmcinin arasındaki gizli/görünmez bir anlaşmadan ötürü o filleri göreceğimizi biliriz. Bunun çeşitli hileleri vardır ama önemli olan filden söz açılırsa o fili göreceğimizi bilmemizdir.

Jean Jacques Annaud’nun taş devrinde ya da daha önce geçen *Ateş Peşinde* diye bir filmi vardır. Orada örneğin fille-

ri dişler ve deri üstüne püsküller filan takarak mamut olarak göstermişlerdir. Aslanlara da ağızlarının iki yanına uzun dişler takarak oynatmışlardır ve işin kötü tarafı ya da iyi tarafı, inandırıcı olmuşlardır. Sinema bu açıdan tekniğe yaslanır, tekniğe inanır ve inandırıcı olma meselesinin çoğunu teknikle çözer. Tabii fillerden söz edilen, filler üstüne ama bir kez olsun hiçbir filin gösterilmediği bir film de yapmak mümkündür. Hatta iyi bir film de olabilir bu ama seyirciyi önceden uyarmak gereklidir o zaman.

Film sanatının önündeki en büyük engel, onun aynı zamanda da en büyük silahıdır: Görüntünün gerçekliği. Film sanatçısı bunu arar, bununla cebelleşir, bunun üstüne yürür, riskler alıp ve bezen başarıyla ulaşır o kendine ait görüntünün gerçekliğine. Bu gerçeği çarpıtabilir isterse Murnau'nun *Nosferatu*'da ya da Wiene'nin *Caligari*'de yaptığı gibi. Ya da bu görüntünün gerçekliğine inanıyormuş gibi yaparak onu usulca maskeler/ yine kendi görüntüsünün gerçeğini yakalamak için... Onu yakalayıp altını çizebilir ve artık değişmez bir gerçek olarak yaratabilir. Vittorio De Sica ya da Roberto Rossellini gibi. Ya da o görüntü gerçeğiyle oynayarak tümüyle değiştirebilir, bir başka kavramlar alanına taşır/dönüştürür onu... Orson Welles ya da Federico Fellini gibi. Ama önemli her film, her ciddi sanat filmi bu uğraşı vermek zorundadır. Yoksa yapılan iş, daha işin başında hafif flu, kişiliksiz, özelliksiz, kendi bağımsızlığına ya da yegâneliğine kavuşamamış, bütün öbür kardeşlerine benzeyen, anonim bir iş olarak gelir geçer, unutulur gider.

Bu gerçeklik meselesiyle uğraşa uğraşa, gerçekliğin yarattığı sorunlarla başedebilmek için sinema hileye başvurmuştur işin başından beri. Bunlar o kadar uzun zamandır, o kadar çok filmde karşımıza çıkar ki, artık çoğu zaman onların farkına bile varmayız.

Örneğin: Filmdeki kahramana bir taksi gerekiyorsa, yüz-

de doksan dokuz, o saniye boş bir taksi belirir yüzlerce filmde. Kahramanımız filmde taksiden inerken taksi parasının tamamını şıp diye öder, ne paranın üstünü alır, ne de taksimetreye bir göz atar. Telefonda örneğin film kişileri numarayı her zaman büyük bir hızla çevirirler, nereyi arıyorlarsa o yedi, sekiz numarayı bakmadan çevirirler. Ve o telefon da şıp diye açılır, hiç meşgul çalmaz örneğin. Bu arada söz telefonda açılmışken içimizdeki senaryo yazarları için şunu da söylemek gerekiyor. Sinemada bir telefon konuşmasını göstermek, tümüyle zaman kaybıdır. Bundan ötürü iyi senaryo yazarları böyle sahneler yazmaktan kaçınırlar. Sinemada telefon konuşmalarının hep komik olmasa da her zaman gülünç bir yönü vardır. Kötü tiyatro örneklerinde de rastlamak mümkündür bu gülünçlüğe. Telefonla konuşan kişi, filmde hep karşısındaki/telefonun öbür ucundaki/bizim görmediğimiz kişinin söylediklerini yinlemek/tekrar etmek zorundadır sanki. Dolayısıyla şöyle bir şey konuşur telefonda karakter: "Ahmet, nasılsın? İyi misin? Oh, oh, memnun oldum. Karın nasıl? Seni terk mi etti? Ciddi misin?İsmail'e mi kaçtı?.." Böyle devam eder bu ve biz bir adamın ağzından öbür kişinin söylediği her şeyi de duymak zorunda kalırız. Gerçek hayatta hiç kimse telefonda böyle konuşmaz elbette.

\* \* \*

Ama telefon konuşmaları bir yana, bir başka konu var ki sinema gittikçe saçmalıyor. Sevişme sahneleri. Eski filmlerde kadınla erkek yatağa girdikleri zaman kamera yavaşça, usulca, nazikçe ya pencereye ya da tavana doğru dönerdi ve sevişme sahnesi görüş alanımızın yani filmin dışına çıkardı. Bugünlerde sinemacılar olup biten her şeyi göstermeye çalışıyorlar ve tabii yüzlerine gözlerine bulaştırıyorlar. İki insanı kamera karşısında yatırıp birbirlerini seviyorlarmış gibi

yapmalarını istiyorlar. Fiziksel olarak sevmelerini ya da mış gibi yapmalarını istiyorlar, en özel anları yirmi otuz kadar son derece dikkatli teknisyenin bakışı altında inandırıcı bir şekilde yaşamalarını istiyorlar oyuncuların.

Bunun sonucu hemen her zaman tam bir rezalet oluyor sinema sanatı açısından. Sanat açısından kepezelik olduğu gibi, üstelik inandırıcı da değil. Bu sahnelere dikkat ederseniz, bunların da kötü filmlerde taksi çevirmek ya da telefon etmek kadar kolaylıkla olup bittiğini göreceksiniz. Diğer örneklerde olduğu gibi burada da gerçeğe oyalanmaz, büyük bir hız ve aceleyle olur her şey. Burada söylediklerim yalnızca sinemalarda/televizyonda gördüğümüz normal filmlerde değil, 18 yaşından küçükler giremez denilen, ya da pornografik denilen filmler için de geçerlidir. Hele porno filmlerinde daha da büyük bir sahtekârlık söz konusudur ve bu yüzden daha da az inandırıcı olurlar bunlar çünkü daha gerçekçi taklidi yapmaktadırlar. Filmlerdeki sevişme ya da seks sahnelerini ahlak açısından/moral açıdan eleştirip yargılamak benim ilgi alanımın tamamen dışında kalan bir şey. İşin bu kısmı bizi ilgilendirmiyor ama öte yandan hemen her filmde karşımıza çıkan bu sahnelerin estetik özelliklerini, hatalarını tartışmak ve bilinçsiz seyirciye aşk/sevişmek gibi önemli konularda tümüyle yanlış bir bildiri sunulduğunu söylemek gerekir diye düşünüyorum.

Bu filmler için söylediğimiz hemen her şeyi o vurdulu kırdılı/Bruce Lee filmleri için de söyleyebiliriz. Sevişme sahnelerindeki bütün sahtekârlık, dövüş sahnelerinde de birebir takrarlanır. O yumrukların, tekmelerin hiçbirini yerini bulmaz, vahşet vahşet değildir, dehşet dehşet değildir, her şey ama her şey büyük bir sahtekârlık üzerine kurulmuştur bu anlatacak bir şeyi olmayan dövüş filmlerinde. Dünyanın hiçbir yerinde hiçbir kimse bir yumruk yiyip tümüyle bayılmaz, ancak kötü filmlerde olur bu işler.

Sinemada gerçek hayatta insanların kolay kolay yapamayacağı şeylerin çoğu kolaylıkla yapılır. Film kişileri yüzmeyi bilirler, okurlar, dans ederler, ata binerler, yabancı diller konuşurlar. Otellere girdikleri anda oda bulurlar, ellerini kaldırır kaldırmaz garson gelir. Arabalar anahtarları çevirir çevirmez çalışır. Yüzünüzü bir kere olsun kesmeden tıraş olursunuz. Çok seyrek olarak (bağışlayın) işiniz gelir bir film kişisiyseniz. Kadınlar makyajlı ve saçları derli toplu uyanırlar sabah uykularından. Yolcular koca valizleri el çantası gibi kolaylıkla taşırlar. Birçok filmde bir kadını kucağına alıp taşıyan adamlar için de hiçbir zorluk görülmez perdede. Kovboy filmlerinde altı kurşun alan tabancaların otuz dokuz kere patladığını saydığım olmuştur. Üstelik tabancayla bir kilometre uzaklıktaki insanları/hayvanları vurdıkları da olur bu insanların sinemada. Ama bu konuyla biraz ilgilenen herkes bilir, tabanca ile on-on beş metreden fazla uzaklıkta birini vurmak son derece zor bir iştir. Kötü yaralanmış adamlar, birdenbire doğrulurlar hastane sahnelerinde yattıkları yataktan. Beni çok güldüren bir başka klişe de şudur: Filmde adam bir suç işler, bir bankayı soymuştur/birini vurmuiştur filan... Adam kaar, bir yere girer... bir eve, bir kahveye, bir dükkana... Orada bir televizyon vardır ve spiker adamın fotoğrafının görüntüsü üstüne işlediği suçu haber vermektedir.

şimdi bütün bu saydıklarım normal/günlük hayatı güya anlatan filmlerde bize gösterilen palavralardır. Bunlardan yola çıkarak sinema uçan adamlara (Süpermen/Batman), konuşan köpeklerle, uzaydan gelip gidenlere, metafizik güçleri olan insanlara kadar aklın sınırlarını zorlamaktan geçtim yanından bile geçmeyen filmlere kadar gelmiştir. James Bond filmleri bunlara iyi bir örnektir. Yer yer Newton'un yerçekimi kanunu bile gözardı edilir o filmlerde. Fransızca argosunda iki deyim var. Biri "c'est du cinema"... Palavra

anlamında kullanılıyor. Diğerisi ise, birisi fazla abartılı konuştuğu zaman, inanılmaz bir şey söylediği zaman “Il fait son cinema” diyorlar. Film çekiyor demek palavra atıyor anlamında kullanılıyor.

Ama bu ikilemin sona erdiği noktada sinema ayakta kalıyorsa, sanat olabildiği içindir. Hammaddesi gerçek olduğu için ve sanatın diğer anlatım yollarından daha çok teknik hilelere başvurmak zorunda olduğu için, sinema bu işi git-tikçe artan bir yetenek gücüyle başarmayı öğrenmiştir. Kö-tü bir filmde yapılan optik ya da duyuş hilelerinin hemen hepsi, bir çoğu bir Bergman ya da Fellini filminde de yapı-labilir elbette. Amaçları farklı olacaktır sadece.

Rahmetli anneannem gazetede okuduğu her şeye inanır-dı. Gazetede okudum canım, öyleymiş derdi. Bugünse tele-vizyonda gördüm, sinemada gördüm, doğruymuş diyen in-sanlar çoğunluktadır. Görsel, sinemasal gerçekliğin asıl ger-çeklikle pek ilgisi yoktur oysa. Gerçek, sürekli inandırıcı olmak zorunda değildir çünkü. Sanat ise şu veya bu şekilde inandırıcı olmak zorundadır. Gerçek hayatımızda öyle şey-ler olur ki, öyle rastlantılar, açıklaması pek kolay olmayan öyle anlar vardır ki, senaryoya koyup film yapsak, bunların sinemada pek inandırıcı olmayacaklarını biliriz ya da seze-riz derinden. İşte sinema sanatı, asıl esas gerçeklik dediği-miz şeyin her zaman kolay yutulur bir şey olmadığını bildi-ği için, bunu kabul edeceğimiz bir gerçeklik/ sinemasal bir gerçeklik haline getirmenin yollarını bulmuştur. Bizler se-yirci olarak pratik soruları sormayı unuttuğumuz anda film başarılı oluyor demektir. Yahu bu evde tuvalet yok mu, bu tabanca kaç kurşun alıyor, kapıyı kilitlemediler, o abajur bütün odayı aydınlatmaz ki filan demiyorsak film başarılı oluyordur, çünkü kendi gerçeğini kurmuş ve kabul ettir-miştir seyirciye. Artık stil dediğimiz/biçim dediğimiz kav-ram önemlidir burada, tuvaletin nerede olduğu değil.

Bu noktada sinemanın önemi, güzelliği ve tehlikesi üstüne durup düşünmek zorundayız. Popüler sinemanın belleğimize yığdığı görüntülerin bizi yeryüzü gerçeğinden kopardığını, sinemanın kendi gerçeğine tutsak olup, gerçeğin kendisinden uzaklaştığımızı iddia edebiliriz kolayca. Ama bu, meselenin bir tek yüzüdür yalnızca. Öte yandan bu içinde yaşadığımız dünyanın da her gün biraz yitip gittiğini, sonunda tümüyle kaybolacağını düşünürsek, kendi dünyamızın ve kaybolmuş ya da kaybolmakta olan bir dünyanın içine geçici de olsa sığınıyoruz demektir sinemada. Dünyadaki bütün ağaçlar ölüp gittiğinde sinemanın bize sunduğu ormanlara daha çok ihtiyacımız olacak gibi geliyor bana. Orada kirlenmiş, nükleer artıklar, petrol batıklarıyla tümüyle zedelenmiş kirli denizleri, gölleri değil, pırıl pırıl tertemiz suları göreceğiz. Bu da meselenin bu yönü... Bakın analarımızın, babalarımızın hele hele dedelerimizin, büyükannelerimizin yaşadığı dünya neredeyse tümüyle yok oldu. Artık uygar ülkelerin kimi köyleri müze haline dönüştürülüyor. O da olmazsa seksen doksan yıl öncesinin köyleri, kasabaları yeniden kurulup bilet karşılığı seyirciye gezdiriliyor. Bütün bunlar daha bir yüzyıl bile bitmeden geliyor başımıza. Sinema bize bu yitip giden, kaybolan dünyadan inandırıcı bir haberler bütünü de taşıyabilir. Burada tehlikeli olan, bu sinemasal gerçekliğe tümüyle teslim olmak, buna bütünüyle inanmaktır. Çünkü sinemasal gerçeklikte her şey ama her şey ölüm bile, sahtedir. Yani sinemasal gerçekliğe seyirci olurken fazla uçup gitmemek, geri dönemeyecek kadar asıl gerçeklerden uzaklaşmamak gerekir. Öte yandan, bu içinde yaşadığımız ve adına ne yazık ki asıl gerçeklik dediğimiz dünyaya bakarken de, sinemasal gerçekliği görmeyi, duyumsamayı unutmamak gerekir. Böylesine bir ikilemdir bu.

Memet Baydur (1951-2001) yirmi üç oyunu, kısa öyküleri ve denemeleriyle yazınımıza yepyeni bir üslup getirmiştir. Okurları ve oyunlarının izleyicileri onun yazdıklarında yeni bakış açıları, sanatla ahlâkın birlikteliğinden doğan bir incelik, çok zeki bir mizah ve derin bir duyarlılık bulurlar. Cevat Çapan, Baydur'un oyunlarının en belirgin özelliğinin diyalogları olduğunu, tiyatrosunun inceliğinin "kalın hatlı bir eylemsellikten, kişiler arasındaki konuşmalarla derdini anlatmasında" gizlendiğini söyler. Ve şunu ekler: "İlginç bir kimyasal madde kullanıyor sanki Memet Baydur. Öyle durumlarla, sözlerle karşı karşıya getiriyor ki insanları, önemliymiş, değerliymiş gibi görünen sözlerin ne kadar sahte olduğu, ne kadar gülünç olduğu ortaya çıkıyor. Tabii bunun gülünçlikle birlikte acıklı bir yanı da var."

## Sinema Yazıları

Memet Baydur çok yönlü bir sanatçıydı. Sinema, müzikle birlikte, onun tutkunu olduğu sanatların başında gelmiştir hep. Baydur, sinemayı bir amatör gibi sevdi, bir profesyonel gibi araştırdı, bir düşünür gibi değerlendirdi. Bu yüzden de, 1999-2000 akademik yılında, Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfı'nda verdiği derslerin notlarından derlenmiş *Sinema Yazıları*'nın her satırında, onun çağımız sanatına bu zengin yaklaşımını bulmak şaşırtıcı olmaz. Sinema tarihini, 11. yüzyılda gökbilimcilerin icatlarından, 19. yüzyılda Lumiere Kardeşler'in ilk gösterilerine, oradan da günümüze getiren gelişmelerin en ilginç yönlerini vurgulayarak anlattığı bu derslerde Baydur, her adımda öğrencilerini "sinemanın önemi, güzelliği ve tehlikesi üstüne durup düşünmeye" davet etmiş ve onları eşsiz bir estetik-felsefi yolculuğa çıkarmıştır. *Sinema Yazıları* şimdi bu yolculuğa katılmak isteyenlerin kitabıdır.



İLETİŞİM 1008  
MEMET BAYDUR  
BÜTÜN ESERLERİ 2

ISBN 975-05-0236-1



9 789750 502361